ქართული თეატრის ისტორია

XIX საუკუნის
ქართული თეატრი
(ქრონოლოგიური თეატრალები)

წიგნი III



გამომცემლობა „ინტელექტი“
თბილისი
2020

ავტორთა ჯგუფი:

მარინე (მაკა) ვასაძე, მარიკა მამაცაშვილი, ხათუნა მანაგაძე, ნინო ქირია, ლაშა ჩხარტიშვილი, თამარ ცაგარელი, მარინა სარატიშვილი

შემდგენელ-რედაქტორი: **მარინე (მაკა) ვასაძე,**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

რედაქტორი: **გიორგი ცქიტიშვილი,** ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

რეცენზენტები: **გიორგი ცქიტიშვილი,** ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი
მარიამ ათაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კორექტორი: **მანანა სანდერაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**



სახელმძღვანელო გამოიცა განათლების, მეცნიერების,
კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2020
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri“, 2020

ISBN 978-9941-9716-8-6

შინაარსი

წინათქმა 5

მარინა ბარატაშვილი

ფრანგული თეატრი ბურჟუაზული რევოლუციის წლებში

ისტორიულ - პოლიტიკური და სოციალური პირობები 6

რესტავრაციის პერიოდის ფრანგული თეატრი 11

საფრანგეთის თეატრი ბურჟუაზიული

რევოლუციის პერიოდში 16

რომანტიზმის ეპოქის საშემსრულებლო

ხელოვნება საფრანგეთში 50

მეორე იმპერიის ფრანგული თეატრი და სასცენო ხელოვნება 60

მარინე (მაკა) ვასაძე

XIX საუკუნის გერმანული თეატრი

ისტორიულ-პოლიტიკური, თეორიული და

ფილოსოფიური წინამძღვრები 68

რომანტიზმის ეპოქა გერმანულ დრამატურგიაში 81

სასცენო ხელოვნება 102

რიხარდ ვაგნერი 108

ფრიდრიხ ვილჰელმ ნიცშე 110

მეინინგენელთა თეატრი 116

მარინე (მაკა) ვასაძე, ნინო ქირია, მარინა ბარატაშვილი,

ლაშა ჩხარტიშვილი

რუსული იმპერიული თეატრი 121

თამარ ცაგარელი

XIX საუკუნის დიდი ბრიტანეთის თეატრი

ბრიტანეთის სოციო-პოლიტიკური მდგომარეობა 177

ბრიტანული რომანტიზმი 178

ვიქტორიანული პერიოდი და ბრიტანელი რეალისტები

„ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ (Art for Art's Sake) 188

საშემსრულებლო (სასცენო) ხელოვნება 191

XIX საუკუნის ამერიკის, როგორც დიდი ბრიტანეთის

კოლონიის სათეატრო ხელოვნება 201

XIX საუკუნის ინდური, როგორც დიდი ბრიტანეთის კოლონიის, თეატრი 216

მარიკა მამაცაშვილი

ახალი დრამა

ჰენრიკ იბსენის შემოქმედება 221

ანტონ ჩეხოვის შემოქმედება 265

ლაშა ჩხარტიშვილი

იტალიური თეატრი XIX საუკუნეში 288

ხათუნა მანაგაძე

XIX საუკუნის იტალიური მუსიკალური თეატრი 312

გამოყენებული ლიტერატურა 329

სახელთა სამიუნელი 333

წინათქმა

„მსოფლიო თეატრის ისტორიის“ სახელმძღვანელოს გამოცემა ქართულ ენაზე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტმა, 2018 წელს დაიწყო. I და II წიგნში, სტუდენტებისა და პროფესორ-მასწავლებლებისათვის, მნიშვნელოვანი ისტორიულ-სამეცნიერო ბაზა შექმნეს უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლებმა. უძველესი და ანტიკური თეატრის შესახებ სახელმძღვანელო თამარ ბოკუჩავას და მაია გოშაძის ავტორობით შეიქმნა. მეორე წიგნში ავტორთა ჯგუფმა - თამარ ბოკუჩავა, მარინე (მაკა) ვასაძე, მარიკა მამაცაშვილი, გულიკო მამულაშვილი, თამარ ცაგარელი, ლაშა ჩხარტიშვილი, ნინო ქირია - V-XVIII საუკუნეების მსოფლიო თეატრის ისტორია გადმოსცა.

წინამდებარე სახელმძღვანელო - „მსოფლიო თეატრის ისტორია“ წიგნი III - ასახავს XIX საუკუნის მსოფლიო თეატრში მიმდინარე პროცესებს - დასავლეთ, აღმოსავლეთ ევროპის, აზიისა და ამერიკის თეატრების ისტორიას მოდერნისტულ ეპოქამდე. ნაშრომი მოიცავს რომანტიზმის დაბადების და განვითარების ეტაპებს მსოფლიო თეატრში, „ახალი დრამის“ წარმოშობას ჰენრიკ იბსენისა და ანტონ ჩეხოვის შემოქმედების საფუძველზე.

სახელმძღვანელოზე იმუშავეს უნიეერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებლებმა და მოწვეულმა ექსპერტებმა: მარინე (მაკა) ვასაძემ, მარიკა მამაცაშვილმა, ხათუნა მანაგაძემ, ნინო ქირიამ, ლაშა ჩხარტიშვილმა, თამარ ცაგარელმა, მარინა ხარატიშვილმა.

სამივე სახელმძღვანელო ქართულ ენაზე მსოფლიო თეატრის ისტორიის კომპლექსური მიმოხილვის პირველი მცდელობაა. ავტორებმა ნაშრომზე მუშაობისას გამოიყენეს ფილოსოფოსის, თეატრმცოდნის, პროფესორ ელენე თოფურიძის სალექციო კურსი, ასევე სხვა ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა კვლევები, თარგმანები, ინტერნეტრესურსები.

სახელმძღვანელოები შეიქმნა და გამოიცა განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ხელშეწყობით.

ავტორთა ჯგუფი გააგრძელებს შემდგომ პერიოდებზე (XX-XXI საუკუნეები) მუშაობას და ქართულ ენაზე შექმნის თანამედროვე და უახლესი მსოფლიო თეატრის ისტორიის კიდევ ორ ტომს.

ფრანგული თეატრი ბურჟუაზული რევოლუციის წლებში

ისტორიულ - პოლიტიკური და სოციალური პირობები

XIX საუკუნე განსაკუთრებული პერიოდია დასავლეთ ევროპის კულტურულ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ეს არის რევოლუციური გარდატეხების პერიოდი, კაპიტალისტური ურთიერთობის ჩასახვისა და განვითარების, ფეოდალური არისტოკრატიის უფლებათა საბოლოო შეზღუდვისა და აბსოლუტური მონარქიის დამხობის ხანა. 1789 წელს მოხდა საფრანგეთის დიდი რევოლუცია. საყოველთაოდ დამყარდა წარმოების ბურჟუაზიული წესი, ხელისუფლების სათავეში ბურჟუაზიული კლასი მოვიდა, შესაბამისად შეიცვალა იდეოლოგიაც, დამყარდა დემოკრატიული იდეების აღორძინების პერიოდი. დაიწყო ბრძოლა მსოფლიოს ახალი გადანაწილებისათვის.

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია (1789 – 1799) გარდამტეხ პერიოდად იქცა როგორც საფრანგეთის, ასევე მთლიანად ევროპისა და დასავლეთური ცივილიზაციის ისტორიაში. დანარჩენ ევროპაზე თავისი გავლენის მიხედვით, ამ რევოლუციამ უნივერსალური მნიშვნელობა შეიძინა. ეს განპირობებული იყო იმით, რომ სახელმწიფო და საზოგადოებრივი წყობილებები, სამეფო აბსოლუტიზმი და არისტოკრატული პრივილეგიების ბატონობა საერთო იყო თითქმის მთელი დასავლეთ ევროპისათვის. საფრანგეთის რევოლუცია გახლდათ იმ მნიშვნელოვანი ისტორიული პროცესების ერთ-ერთი გამოვლინება, რომლებიც ევროპული ქვეყნების კულტურულ და სოციალურ - პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარეობდა. დასავლური დემოკრატიის ისტორიაში ის გარდამავალ პერიოდად, ძველი მონარქიული პერიოდის დასასრულის და ახალ ეპოქაში გადასვლის ხანად არის აღიარებული და ამდენად, მისი მნიშვნელობა სცილდება საფრანგეთის ისტორიის ფარგლებს.

რევოლუციური პროცესების შეფასება არაერთგვაროვანია, რადგან რევოლუციამ წარმოშვა როგორც თავისუფლება, ასევე ტერორიც, დასაბამი მისცა არა მხოლოდ დემოკრატიულ ეროვნულ სახელმწიფოს, არამედ სახელმწიფოს ტოტალიტარული ფორმაც წარმოშვა.

საფრანგეთში რევოლუციის დასაწყისი ორი ოპოზიციის დაპირისპირებით იყო განპირობებული: კონსერვატიულის, რომელიც იცავდა „ძველ წესრიგს“ და პროგრესულის, რომელიც ისწრაფვოდა საზოგადოების გარდაქმნისკენ. საფრანგეთის რევოლუცია აღუდგა ძველ სახელმწიფოებრივ თუ საზოგადოებრივ წყობილებას და ეს ბრძოლა

ახალი საზოგადოებრივი ძალების გამოღვიძების მაპროვოცირებელი იყო. ახალი საზოგადოებრივი წესები ხელს უწყობდა ხალხთა მასების ეროვნული თვითშეგნების განვითარებას.

XVIII საუკუნის დამლევს საფრანგეთი ძირეულ ცვლილებებს საჭიროებდა. ეს პერიოდი ქვეყნის ცხოვრებაში, მწვავე საზოგადოებრივი მოვლენებით ხასიათდებოდა. სახელმწიფოს ლუი XVI მართავდა ერთპიროვნულად, პარლამენტი არ იკრიბებოდა. მდგომარეობა ძალზე დაიძაბა. აჯანყებულთა მასებმა საფრანგეთის რევოლუციის დღეს აიღეს ბასტილია (1789 წლის 14 ივლისი) და თავისუფლების მოედნად აქციეს. ამ პერიოდში ქვეყნის პროლეტარიატი ძალზე სუსტი იყო. პოლიტიკური ვითარება ჩიხში აღმოჩნდა. მთავრობა ვერ იდგა მოწოდების სიმაღლეზე, ვითარება უკიდურესად დაიძაბა, რასაც შედეგად მოჰყვა ძალადობრივი გადატრიალება, რომელშიც მონაწილეობდა საზოგადოებრივი კლასების ყველა დაჯგუფება, ვისაც უკმაყოფილება აერთიანებდა. ქვეყანაში ძველი მონარქიული რეჟიმი დაემხო და „თავისუფლება, თანასწორობა და ძმობა“ გამოცხადდა. საფრანგეთმა ახალ ეპოქაში შეაბიჯა. ხელისუფლების სათავეში ბურჟუაზიული კლასი მოვიდა. ბურჟუაზიის ეკონომიკურ გამარჯვებას მისი პოლიტიკური ბატონობა მოჰყვა, შესაბამისად, შეიცვალა იდეოლოგიაც. საფრანგეთში იყო ყველაზე რევოლუციური ბურჟუაზია, ამიტომ აქ ხელოვნებაც უფრო გაბედული გამოდგა.

1792 წლის 10 აგვისტოს საფრანგეთის დედაქალაქ პარიზში შეიქმნა პირველი რესპუბლიკა, რომელსაც სათავეში იაკობინისტური კაბინეტი ჩაუდგა და დამყარდა იაკობინელთა ტერორი. იაკობინელთა ლიდერმა მაქსიმილიან რობესპიერმა მოახერხა ქვეყნის ურთულესი მდგომარეობიდან გამოყვანა და ევროპულ - მონარქიულ სახელმწიფოთა ინტერვენციაზე გამარჯვება. მისმა რეფორმებმა გააძლიერა ქვეყანა და საფრანგეთს მილიონიანი არმია დაუტოვა. საფრანგეთს იმთავითვე უამრავი მტერი გამოუჩნდა. სხვა იმპერიები შიშობდნენ, რომ მონარქიას საფრთხე მათთანაც დაემუქრებოდა და ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანა (რუსეთის ჩათვლით) ანტიფრანგულ კოალიციაში გაერთიანდა. ევროპა აღუდგა საფრანგეთს.

იაკობინელებმა ერთი წლის მანძილზე იბატონეს. იმ პერიოდში დაწინაურდა ნიჭიერი სამხედრო სტრატეგი ნაპოლეონ ბონაპარტე. სწორედ ბონაპარტე გახდა რობესპიერის მისიის გამგრძელებელი. მან წარმატებით გამოიყენა რობესპიერის მიერ მობილიზებული „მილიტარისტული რესურსი“. 1804 წელს ნაპოლეონი თავს იმპერატორად გამოაცხადებს.

1789 წელს იწყება ახალი თეატრის ისტორია. ბატონობის ერთი წლის განმავლობაში იაკობინელებმა თეატრის რეფორმის განხორციელებაც სცადეს. მათი მიზანი გამარჯვებული კლასის იდეების გამტარებელი,

სახელმწიფო იდეოლოგიას დამორჩილებული, სახალხო და მასობრივი თეატრების შექმნა გახლდათ. თეატრი დაკავშირებული იყო საფრანგეთის პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან.

ხელოვნებაში დამყარდა ახალი მიმართულება - რომანტიზმი. ეს რთული და თავისებური მიმართულება, რამაც თავისი გამოხატულება ჰპოვა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (ლიტერატურა, ფერწერა, მუსიკა, თეატრი), აუცილებლად იმ ღრმა სოციალურ-პოლიტიკურ ძვრებთან პირდაპირ კავშირში უნდა განვიხილოთ, ამ ისტორიულ პერიოდში რომ ხდებოდა და ფეოდალური სისტემის დაღუპვასა და ბურჟუაზიული საზოგადოების ჩამოყალიბებას მოასწავებდა.

რომანტიზმი თითქმის 50 წელი გატანობდა და ამ ახალმა მიმართულებამ მოიტანა ახალი იდეები, ახალი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც განმანათლებლურ კლასიციზმს დაუპირისპირდა. რომანტიზმის წიაღში აღმოცენდა კრიტიკული რეალიზმი. ამ პერიოდში შეიქმნა ახალი ჟანრები: რომანტიკული დრამა, მელოდრამა, რეალისტური დრამა, ახალი ტრაგედია.

რომანტიზმი საფრანგეთში ორ ნაწილად იყოფა. თავისი იდეური მიმართულებით ერთმანეთს ორი მიმდინარეობა დაუპირისპირდა: რეაქციულ-კონსერვატიული და რევოლუციურ-პროგრესული. რეაქციული რომანტიკოსები აქტიურად იბრძოდნენ განმანათლებლობის ფილოსოფიის წინააღმდეგ, უარყოფდნენ ახალი ბურჟუაზიული ურთიერთობის ყოველგვარ პროგრესულობასა და ისტორიულ კანონზომიერებას. რომანტიკოსების რევოლუციურად განწყობილი ფრთა კი სამართლიანად ხედავდა XIX საუკუნის მოწინავე კულტურის დასაწყისს. ფრანგული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია: სინამდვილის მოვლენათა და პროცესთა გააზრებაში, სუბიექტური საწყისის სიჭარბე, გათიშვა იდეალსა და სინამდვილეს შორის.

განმანათლებლობის ეპოქაში გონების კულტი დომინირებდა. ადამიანებს სწამდათ, რომ გონების გამარჯვება ახალი ჰუმანური იდეების გამარჯვებას მოასწავებდა. რომანტიზმი განათლების კრიტიკას წარმოადგენდა. ამას ჰქონდა როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მხარეც:

1. რომანტიკოსების აზრით, ბურჟუაზიული საზოგადოება უპიროვნო ერთეულად აქცევს ადამიანს. ეს იყო კაპიტალიზმის კრიტიკა, უარყოფდნენ კაპიტალიზმის არსებობის წესს. კაპიტალიზმს აკრიტიკებდნენ არა მომავლის პოზიციებიდან, არამედ წარსულიდან. არ ითვალისწინებდნენ, რომ კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში კაპიტალიზმი უფრო მაღალი საფეხური იყო.
2. რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელია შუა საუკუნეების

იდეალიზაცია, რომლისკენაც ისწრაფვოდნენ. მათი დევიზი იყო: უკან შუა საუკუნეებისაკენ, დავუბრუნოთ ადამიანებს პიროვნულობა.

3. რომანტიკოსებმა გონებას გრძნობა დაუპირისპირეს. გონება ზოგადია, გრძნობაში კი პიროვნული, ინდივიდუალური თვისებები ვლინდება.
4. რომანტიკოსებმა საზოგადოებას ინდივიდი დაუპირისპირეს, იგი საზოგადოებაზე მაღლა დააყენეს, გამოაცხადეს პიროვნების პრიმატი. რომანტიზმის თავისებურება ინდივიდუალიზმია. რომანტიზმის წამყვან თემად პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტი იქცა. საზოგადოება ის ძალაა, რომელიც ადამიანში პიროვნულის ჩაკვლას ესწრაფვის. მთავარი გმირი განსაკუთრებული ადამიანია, რომელიც საზოგადოებას უპირისპირდება და მასზე მაღლა დგას, იგი გენიოსია და განხიბლულია რეალური ვითარებით.

რომანტიკოსებმა გვიჩვენეს განსაკუთრებული ხასიათი განსაკუთრებულ პირობებში, წარმოაჩინეს მრავალმხრივი ხასიათი, ადამიანი ისეთი გვიჩვენეს, როგორიც ის რეალურ ცხოვრებაშია. სწორედ სიმართლემ მოუმზადა გზა რეალიზმის განვითარებას. კრიტიკული რეალიზმი რომანტიზმის წიაღში იშვა. კრიტიკული რეალიზმი მოითხოვდა: ტიპური - ტიპურ გარემოში.

რომანტიკოსების თეორიული კრედო გერმანიაში - იენის წრეში შეიქმნა. რომანტიზმის დამკვიდრება უკავშირდება ევროპული რომანტიზმის თეორიის ფუძემდებლებს - ძმებ შლეგელებს, კანტის და ფიხტეს ფილოსოფიას. ფიხტესთვის ძირითადი ადამიანის თავისუფლების პრობლემაა. იგი ასაბუთებს, რომ ყველაფერი სამყაროში გონითი, სულიერი, ცნობიერი საწყისის პროდუქტია. ყოველივე, რაც არსებობს, „მეს“ პროდუქტია.

კანტის მიხედვით (რომანტიკოსებმა ეს თეორია გამოიყენეს), ხელოვნებას ადამიანის გენია ქმნის. გენია, რომელიც არ ემორჩილება რაიმე წესს, არამედ თავად იძლევა შემოქმედებით წესს.

რომანტიკოსებმა მხატვრის ფანტაზიის აბსოლუტური თავისუფლების იდეა გამოიყენეს. ამიტომ შემოქმედი და მისი შემოქმედება სინამდვილეზე მაღლა დგას. რომანტიკოსებმა მშვენიერი სიცოცხლის უმაღლეს ღირებულებად გამოაცხადეს. მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია მისცეს ადამიანს სამყაროს არსი. ხელოვნება ზნეობაზე მაღლა დგას, იგი იძლევა უმაღლეს ჰეშმარიტებას.

რომანტიკოსებმა მოხსნეს ჰეშმარიტების პრობლემა. საკუთარ ცხოვრებისეულ თამაშში, ისინი უმაღლეს ნეტარებას პოულობდნენ. მაგრამ ეს თამაში კი არ ამშვიდებს მათ, არამედ სულიერ სიმშვიდეს ურღვევს და მიუთითებს მასში არსებულ წინააღმდეგობაზე, რომელიც ხლეჩს პიროვნების მთლიანობას. ამიტომ ადამიანში იბადება

ნაღვლიანი გრძნობა, სულიერი განცდის შეგრძნება. რომანტიკოსების პოეზია წუხილის, ტანჯვის პოეზიაა.

რომანტიკოსების აზრით, თანამედროვე ადამიანი შინაგანად გაორებულია, მის სულიერ სამყაროში მარადიული წინააღმდეგობაა, მას დაკარგული აქვს შინაგანი ჰარმონია, სიმშვიდე. ხელოვნებაც რთული და წინააღმდეგობრივია, მაგრამ ის უფრო ახლოსაა ჭეშმარიტების შემეცნებასთან. ამ განწყობებმა სრული ასახვა ჰპოვა რომანტიკოსების შემოქმედებაში.

ამ პერიოდის თეატრის ისტორია ჭრელია:

პირველი ეტაპი - აქტიურად ვითარდება ახალი რევოლუციური დრამატურგია. მისი წარმომადგენელია მარი ჟოზეფ შენიე.

მეორე ეტაპი - დრამატურგიაში იქმნება ახალი ჟანრები, პოპულარული ხდება მელოდრამა და ვოდევილი. ამ დროს გაიხსნა ახალი თეატრი „ოდეონი“.

20-იან წლებში თეატრი პოლიტიკურ ასპარეზად იქცა. დაიწყო ბრძოლა კლასიცისტებსა და რომანტიკოსებს შორის (მეფის მომხრენი და მოწინააღმდეგენი).

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. დაახასიათეთ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება საფრანგეთში.
2. დაახასიათეთ რომანტიზმის მთავარი ნიშან-თვისებები.
3. რამდენ პერიოდად იყოფა თეატრის ისტორია საფრანგეთში XIX საუკუნის დასაწყისში?

რესტავრაციის პერიოდის ფრანგული თეატრი

ნაპოლეონის დაცემიდან მეორე რესპუბლიკის შექმნამდე (1848 წ.) განვლილი საუკუნის მესამედში საფრანგეთი დაძაბული პოლიტიკური ცხოვრებით ცხოვრობდა. მეფის ხელისუფლების რესტავრაცია და ბურბონების დინასტიის კვლავ გამეფება ქვეყნის ინტერესებს არ პასუხობდა. საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც საფრანგეთის მოსახლეობის დიდი უმრავლესობის ფიქრებს, გრძნობებსა და თვალთახედვას გამოხატავდა, უარყოფითად იყო განწყობილი მეფის ხელისუფლებისადმი. საპირისპირო პოზიცია ეკავათ მიწათმფლობელ არისტოკრატიასა და კათოლიკურ ეკლესიას. სოციალური უკმაყოფილების მზარდი ტალღის შეკავებას მეფის ხელისუფლება რეპრესიებით, ცენზურული აკრძალვებითა და ტერორით ცდილობდა. ანტიფეოდალური განწყობა, არსებული სინამდვილის მიუღებლობა, მისი ცხადი თუ ფარული კრიტიკა სხვადასხვა სახითა და ფორმით მჟღავნდებოდა: ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებულ სტატიებში, მხატვრულ ნაწარმოებებში, ლიტერატურულ კრიტიკაში და რაღა თქმა უნდა, თეატრში.

მე-19-ე საუკუნის 20-იან წლებში რომანტიზმი საფრანგეთში წამყვან მხატვრულ მიმართულებად ყალიბდება, რომლის მოღვაწეებიც, რომანტიკული ლიტერატურისა და რომანტიკული დრამის თეორიას ამუშავებდნენ და დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებდნენ კლასიციზმს. ამ უკანასკნელმა მოწინავე საზოგადოებრივ აზრთან ყოველგვარი კავშირი გაწყვიტა და რესტავრაციის წლებში ბურბონების დინასტიის ოფიციალურ სტილად გადაიქცა. კლასიციზმის კავშირი მონარქიის რეაქციონისტულ იდეოლოგიასთან, მისი ესთეტიკური პრინციპების მიუღებლობა ფართო დემოკრატიული ფენების გემოვნებისათვის, მისი რუტინულობა და ჩამორჩენილობა ხელს უშლიდა ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობის - რომანტიზმის თავისუფალ განვითარებას.

20-იან წლებში რომანტიზმის ბრძოლა კლასიციზმთან უმთავრესად ლიტერატურულ პოლემიკაში მჟღავნდებოდა (სტენდალის ნაშრომი „რასინი და შექსპირი“, ჰიუგოს დრამის, „კრომველის“ წინასიტყვაობა). ფრანგული თეატრის სცენაზე რომანტიკული დრამა ძნელად აღწევდა. თეატრები ძველებურადვე კლასიციზმის ციხესიმაგრეებად რჩებოდა. თუმცა, რომანტიკულ დრამას იმ წლებში მოკავშირეც ჰყავდა და ეს მოკავშირე იყო მელოდრამა, რომელიც პარიზის ბულვარული თეატრების რეპერტუარში დამკვიდრდა და რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მაყურებლის გემოვნებაზე, თანამედროვე დრამასა და სასცენო ხელოვნებაზე.

მელოდრამამ იმპერიის წლებში დაკარგა ის პირდაპირი რევოლუციურობა, მონველისა და ლამარტერიერის პიესებს რომ გამოარჩევდა, მაგრამ მაინც შეძლო და შეინარჩუნა პარიზის

დემოკრატიული თეატრის მიერ შობილი მორალურ-დიდაქტიკური ჟანრის ნიშნები. ეს, ჩვეულებრივ, უსამართლობის გამო დაჩაგრული გმირების არჩევაშიც გამოიხატებოდა და კონტრასტულად გამოხატული, კეთილისა და ბოროტის საწყისების მკვეთრ შეჯახებაშიც. დემოკრატიული პუბლიკის ზნეობრივი გრძნობის საამებლად ეს კონფლიქტი ყოველთვის კეთილის გამარჯვებით ან, ყოველ შემთხვევაში, მანკიერების დასჯით მთავრდებოდა. ჟანრის დემოკრატიზმი მელოდრამის საყოველთაო ხელმისაწვდომობაში მჟღავნდებოდა, რომელმაც რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-თეატრალური მანიფესტების გაჩენამდე ბევრად ადრე უკუაგდო კლასიციზმის ყველა კანონი და ამკვიდრებდა რომანტიკული თეატრის ერთ-ერთ ძირითად პრინციპს - მხატვრული შემოქმედების სრული თავისუფლების პრინციპს. დემოკრატიული იყო მელოდრამატული თეატრის მიზანიც მაქსიმალურად დაეინტერესებინა მაყურებელი პიესაში წარმოდგენილი ამბებით. მაყურებლის გართობა შედიოდა სახალხო თეატრის მცნებაში, რომლის ტრადიციების აღორძინებაც ეწადათ რომანტიზმის თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოსებს. მაყურებელზე რაც შეიძლება ძლიერი ემოციური ზემოქმედების მოსახდენად, მელოდრამის თეატრი სცენური ეფექტების არსენალის მრავალფეროვან საშუალებებს მიმართავდა და ეს იყო: დეკორაციების ცვლა, მუსიკა, ხმაურები, სინათლე და ა. შ. რომანტიკული დრამა ფართოდ იყენებდა მელოდრამის ხერხებს, რომელიც, თავის მხრივ, ოციან წლებში იდეური პრობლემატიკის ხასიათით თანდათან უახლოვდებოდა რომანტიკულ დრამას. მთავარი ყურადღება გადატანილ იქნა ადამიანის შინაგან სამყაროზე, ემოციაზე.

რევოლუციის შემდგომი მელოდრამის შემქმნელი და ამ ჟანრის ერთ-ერთი კლასიკოსი იყო **გილბერ დე პიქსერეკური** (1773-1844). მისი მრავალრიცხოვანი პიესები, ჯერ მარტო თავისი მომხიბლავი სახელწოდებით იზიდავდა პუბლიკას: „ვიქტორი, ანუ ტყის შვილი“ (1797),„სელინა,ანუსაიდუმლოს შვილი“(1800),„სამსახა ადამიანი“(1801) და სხვა. პიქსერეკურის პიესებში, რომლებიც საოცარი სიუჟეტებითა და სცენური ეფექტებით აოცებდნენ მაყურებელს, ჰუმანისტური და დემოკრატიული ტენდენციები იკვეთებოდა. დრამაში „ვიქტორი, ანუ ტყის შვილი“ პიქსერეკურმა წარმოადგინა მიგდებული ბიჭუნას სახე, რომელიც თუმცა არ იცნობს საკუთარ მშობლებს, მაგრამ ეს მას ხელს არ უშლის, თავისი ზნეკეთილობით საყოველთაო პატივისცემა დაიმსახუროს. ამასთან, ბოლოს და ბოლოს აღმოჩნდება, რომ იგი კეთილშობილი აზნაურის შვილია, რომელიც ყაჩაღების გუნდის მეთაური გამხდარა და ამ გზას მანკიერების დასასჯელად და სუსტების დასაცავად დასდგომია. პიესაში „სამსახა ადამიანი“ სათნო და მამაცი გმირი, დოჟისა და სენატის მიერ უსამართლოდ გასამართლებული ვენეციელი პატრიცია, რომელიც იძულებულია, სხვადასხვა სახეს

ამოფარებული იმალებოდეს. იგი დანაშაულებრივ შეთქმულებას გამოააშკარავებს და საბოლოოდ სამშობლოს გადაარჩენს.

პიკსერეკურს საერთოდ იზიდავდა ძლიერ და კეთილშობილ გმირთა სახეები, რომლებიც უსამართლობასთან ბრძოლის მაღალ მისიას იდებენ თავს. მელოდრამაში „ტეკელი“ (1803) იგი უნგრეთის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი გმირის სახეს მიმართავს. დიდაქტიზმითა და გარეგნული ეფექტურობის განწყობით შერბილებულ პიკსერეკურისეულ დამრიგებლურ მელოდრამებში სოციალური კონფლიქტების გამომახილი ჟღერდა.

მელოდრამების კიდევ ერთი ცნობილი ავტორის, **ლუი შარლ კუნიეს** (1762-1842) ნაწარმოებებიდან ყველაზე დიდი წარმატება საფრანგეთშიც და უცხოეთშიც ჰქონდა მის პიესას „ქურდბაცაცა კაჭკაჭი“ (1815). მელოდრამის დემოკრატიული ტენდენციები ამ პიესაში ლამის ყველაზე ძლიერი სახით წარმოჩინდა. პიესაში დიდი სიმპათიით არიან წარმოდგენილები უბრალო ადამიანები, პიესის გმირი - ანეტა, მოსამსახურე მდიდარი ფერმერის სახლში და მისი მამა - ჯარისკაცი, რომელიც ოფიცრის შეურაცხყოფის გამო იძულებულია ჯარიდან გამოიქცეს. ანეტას სუფრის ვერცხლეულის მოპარვას დააბრალებენ. უსამართლო მოსამართლე მას სიკვდილით დასჯას მიუსჯის. ანეტას მხოლოდ დაკარგული ვერცხლეულის კაჭკაჭის ბუდეში შემთხვევით აღმოჩენა გადაარჩენს.

20-იან წლებში მელოდრამა სულ უფრო პირქუშ კოლორიტს იძენს, ასე ვთქვათ, რომანტიზირდება. მაგალითად, **ვიქტორ დიუკანჟის** (1783-1833) ცნობილ მელოდრამაში „ოცდაათი წელი, ანუ მოთამაშის ცხოვრება“ (1827) მძაფრად ჟღერს ადამიანის ბედთან ჰიდილის თემა. მისი გმირი, მგზნებარე ჰაბუკი, ბანქოს თამაშით არის გატაცებული და მასში ბედისწერასთან ბრძოლის ილუზიას ხედავს. თამაშის აზარტის ჰიპნოზური ზეგავლენის ქვეშ მოქცეული, იგი ყველაფერს აგებს და მათხოვარი ხდება. ბანქოთი და მოგების წყურვილით შეპყრობილი ახალგაზრდა ბოროტმოქმედად გადაიქცა, კინაღამ საკუთარი ვაჟი მოკლა, ბოლოს კი დაიღუპა. საშინელებებისა და ათასგვარი სასცენო ეფექტების სიუხვით გამორჩეულ მელოდრამაში იკვეთება სერიოზული და მნიშვნელოვანი თემა იმ თანამედროვე საზოგადოების გმობა, სადაც ჰაბუკური მისწრაფებები, ბედთან თავგანწირული ბრძოლა, ბოროტ, ეგოისტურ ვნებებად გადაიქცევა.

1830-1840 წლებში ფრანგულ დრამატურგიასა და თეატრალურ რეპერტუარში ქვეყნის ეკონომიკური და პოლიტიკური განვითარების ახალი ეტაპის მიერ შობილი თემები ჩნდება. 1830 წლის რევოლუციის შემოქმედი ხალხის მასები და დემოკრატიული ინტელიგენცია რესპუბლიკურად იყო განწყობილი. ივლისის მონარქიის შექმნას ისინი ისე აღიქვამდნენ, როგორც ხალხის და ქვეყნის ინტერესების

საწინააღმდეგო რეაქციის გამოვლინებას. მონარქიის დამხობა და რესპუბლიკის გამოცხადება საფრანგეთის დემოკრატიული ძალების პოლიტიკური ლოზუნგი ხდება.

სიმდიდრისა და სიღარიბის თემა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენდა ბურჟუაზიული ზედა ფენების გაუგონარი გამდიდრებისა და წვრილბურჟუაზიული წრეების, მუშების გაღარიბებისა და გამათხოვრების ვითარებაში, რაც ასე დამახასიათებელი იყო ივლისის მონარქიისათვის. ბურჟუაზიულ-კონსერვატიული დრამატურგია სიღარიბე-სიმდიდრის პრობლემას ისე წყვეტდა, როგორც პირადული ადამიანური ღირსებების პრობლემას, სიმდიდრე ისე განიხილებოდა, როგორც ჯილდო შრომისმოყვარეობისთვის, მომჭირნეობისა და პატიოსანი ცხოვრებისთვის. სხვა მწერლები, ამ თემას რომ მიმართავდნენ, პატიოსანი ღარიბებისადმი, უბრალო ადამიანებისადმი სიმპათიების, თანაგრძნობის გამოწვევას ცდილობდნენ და გმობდნენ მდიდრების სისასტიკესა და მანკიერებას. ამგვარ ნაწარმოებებს გარკვეული დემოკრატიული მიმართულება გააჩნდა. ისინი გამსჭვალული იყო სოციალური უსამართლობის გმობის პათოსით.

ანტიმონარქიული თემა და სოციალური უთანასწორობის კრიტიკა სოციალური მელოდრამის უდავო განმასხვავებელ ნიშნებად იქცა, რაც 30-40-იან წლებში წინა ათწლეულების ფრანგული თეატრის დემოკრატიულ ტრადიციებთან იყო დაკავშირებული. მისი შემქმნელი იყო **ფელიქს ბია** (1810-1899). პარიზის კომუნის მონაწილე, რესპუბლიკელი, დემოკრატი მწერლის შემოქმედებამ ივლისის მონარქიის წლებში დიდი გავლენა იქონია თეატრალურ ცხოვრებაზე. მის საუკეთესო პიესებში ასახვა ჰპოვა რევოლუციური განწყობის ზრდამ 1830-1848 წლების ორ რევოლუციას შორის პერიოდში.

1835 წელს პარიზის ერთ-ერთი დემოკრატიული თეატრის „ამბიგიუ-კომიკ"-ის სცენაზე დაიდგა ისტორიული დრამა „ანგო", რომელიც პიამ ოგიუსტ ლიუშესთან თანაავტორობით დაწერა. ეს ანტიმონარქიული დრამა პიამ მეფე ფრანცისკ პირველის წინააღმდეგ მიმართა, რომლის სახელსაც თავადაზნაურული ისტორიოგრაფია უკავშირებდა ლეგენდას ეროვნულ გმირზე მეფე რაინდზე, განმანათლებელსა და ჰუმანისტზე. პია წერდა: „ჩვენ თავს დავესხით მეფის ხელისუფლებას ყველაზე ბრწყინვალე, ყველაზე მომხიბვლელი მონარქის სახით". დრამა სავსე იყო მწვავე პოლიტიკური მინიშნებებით ლუი ფილიპეს მონარქიაზე და თამამი გამოხდომებით მეფის ხელისუფლების წინააღმდეგ. „სამეფო კარი სალახანების თავყრილობაა, რომელთა სათავეში დგას მათგან ყველაზე ურცხვი - მეფე!" და ა. შ. დადგმამ უზარმაზარი ინტერესი გამოიწვია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ოცდაათი წარმოდგენის შემდეგ ის აიკრძალა.

პიას ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები მისი სოციალური მელოდრამა „პარიზელი მეძველმანე" იყო, რომელიც პირველად

პარიზში თეატრ „პორტ-სენ-მარტენში“ დაიდგა 1847 წლის მაისში. პიესას დიდი წარმატება ჰქონდა. პიესის იდეური პათოსი ასეთი იყო: დემოკრატიული მასების მზარდი პროტესტი, ივლისის მონარქიის მაღალი საზოგადოების, ბანკირების, ბირჟის სპეკულანტების, ტიტულოვანი მდიდრების და თაღლითი საქმოსნების წინააღმდეგ, გამდიდრების წყურვილით რომ იყვნენ შეპყრობილები და გარყვნილებასა და ფუფუნებაში იხრჩობოდნენ.

პიესის ძირითად სიუჟეტურ ხაზს ბანკირ ჰოფმანის აღზევებისა და დაცემის ისტორია წარმოადგენს. პიესის პროლოგში გაკოტრებული პიერ გარუსი, რომელიც ცხოვრების სახსრის შრომით მოპოვებას არ არის ჩვეული, კლავს და ძარცვავს მეარტელეს სენის სანაპიროდან. პირველ მოქმედებაში მკვლელი და მძარცველი უკვე მნიშვნელოვანი და პატივცემული ადამიანია. მან დამალა თავისი ვინაობა და წარსული, მოხერხებულად ისარგებლა თავისი ნადავლით და გახდა ცნობილი ბანკირი - ბარონი ჰოფმანი. თუმცა ამასთან სისხლის სამართლის დამნაშავის უწინდელი ჩვევები არ დაუვიწყებია.

მელოდრამაში სისხლიან ბარონ ჰოფმანს და მდიდრების სამყაროს უპირისპირდება პატიოსანი და ღარიბი მეძველმანე - მამილო ჟანი, უდანაშაულობის მცველი და სამართლიანობისთვის მებრძოლი ადამიანი, რომელიც იმ ბოროტმოქმედების შემთხვევითი მოწმე ხდება, რომელმაც სათავე დაუდო გარუს ჰოფმანის კარიერას. პიესის ბოლოს ჰოფმანი მხილებული და დასჯილია. თუმცა პიესის კეთილი ფინალი ცხოვრებისეულ სინამდვილეს არ შეესაბამებოდა, დემოკრატიული მელოდრამისთვის დამახასიათებელ ოპტიმიზმს - სიკეთისა და სამართლიანობის ბოროტ ძალებზე გამარჯვების რწმენის კანონზომიერებას ის მაინც გამოხატავდა.

მელოდრამა არც არსს ჩაღრმავებია და მას არც ცხოვრების სოციალურ წინააღმდეგობათა ღრმა გააზრება მოუცია, მთლიანობაში ის ჩაგრული კლასებისადმი ფილანტროპულ თანაგრძნობას არ გასცდენია. ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეური და მხატვრული მიღწევები ფრანგულ თეატრს იმ დრამატურგებმა მოუტანეს, რომელთა ნაწარმოებებშიც დემოკრატიული ძალების მიერ წამოჭრილი დიდი იდეოლოგიური ამოცანები წყდებოდა. მათგან პირველი ვიქტორ ჰიუგო გახდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. როგორ ხასიათდება რესტავრაციის პერიოდის ფრანგული თეატრი?
2. დაახასიათეთ გილბერ დე პიკსერეკურის დრამატურგია.
3. როგორია რესტავრაციის პერიოდის ფრანგული მელოდრამა? დაახასიათეთ ფრანგული მელოდრამის წარმომადგენლები.
4. როგორია ფრანგული სოციალური მელოდრამა? დაასახელეთ წარმომადგენლები.

საფრანგეთის თეატრი ბურჟუაზიული რევოლუციის პერიოდში

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საფრანგეთში შესამჩნევად გაიზარდა თეატრების რაოდენობა, ეს განსაკუთრებით კომერციულ თეატრებს ეხება. მიუხედავად იმისა, რომ მათი შემოქმედებითი საქმიანობა ძალზე მრავალფეროვანი იყო, ისინი კონკურენციას მაინც ვერ უწევდნენ ცნობილი ფრანგი მსახიობების: ტალმას, დორვალის, ლემეტრის და რაშელის ბრწყინვალედ შესრულებული როლებით მიღწეულ წარმატებებს. კომერციული თეატრების რეპერტუარი ძირითადად გასართობი ხასიათის იყო. ამ თეატრების სცენაზე ხშირად იდგმებოდა ე.წ. „კარგად გაკეთებული პიესები" (დიუმა-შვილის, ოჟიეს, სარდუს). ბუნებრივია, მდარე ხარისხის დრამატურგია სამსახიობო ხელოვნებაზეც უარყოფითად აისახა. მაგრამ თეატრალურ მოღვაწეთა გარკვეულმა ჯგუფმა ფრანგულ თეატრს მაინც შეუნარჩუნა საუკეთესო ტრადიციები.

ფრანგული თეატრი რევოლუციის პირველივე დღეებიდანვე მწვავე პოლიტიკური ბრძოლის იარაღად - ტრიბუნად იქცა და აქტიურად ჩაერთო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრის როლი ძირითადად რევოლუციის ორი ეტაპის ისტორიული მნიშვნელობით განისაზღვრა:

პირველი ეტაპი (1789-1792) - კონსტიტუციური მონარქისტული ბრძოლის პერიოდი.

მეორე ეტაპი (1792-1794) - იაკობინელთა დიქტატურის პერიოდი. იაკობინელები მჭიდრო კავშირს ამყარებენ რევოლუციურად განწყობილი წვრილი ბურჟუაზიის მასებთან და ხალხთან, რომლებიც მონარქიის მოსპობა-გაუქმება-დამხობას და საფრანგეთში რესპუბლიკის შექმნას მოითხოვდნენ.

1791 წელს, რევოლუციური მთავრობის მიერ ჩატარებული დამფუძნებელი კრების პირველივე საკანონმდებლო აქტში, თეატრებთან მიმართებაში მიღებულ იქნა დეკრეტი, რომელმაც გააუქმა წინანდელი თეატრალური სისტემა და თეატრების პრივილეგირებულ და ე. წ. „მდაბიოთა" თეატრებად დაყოფის პრინციპი. საფრანგეთში არსებული ყველა თეატრი უფლებებში გათანაბრდა, გაუქმდა სუფსიდიები და მონოპოლიები. განურჩევლად ყველას საშუალება მიეცა გაეხსნა თეატრი და დაედგა ნებისმიერი პიესა. ასე მაგალითად, ერთი წლის განმავლობაში მარტო პარიზში 18 ახალი თეატრი გაიხსნა. თეატრებზე ზედამხედველობა ქალაქის მუნიციპალიტეტებს დაევალა.

ფრანგული თეატრის წამყვანი სტილი რევოლუციური კლასიციზმი გახდა, რომელიც განმანათლებლურ კლასიციზმთან იყო დაკავშირებული. ანტიკური დრამატურგიისთვის მიმართვა რევოლუციის გმირული პათოსის წარმოჩენას ემსახურებოდა. ამ პერიოდში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა **მარი-ჟოზეფ შენიეს** (1764-1811) დრამატურგია, განსაკუთრებით მისი პიესა „კარლოს მეცხრე

ანუ მეფის გაკვეთილი". დანტონმა ასე შეაფასა ამ პიესის მნიშვნელობა: „თუკი ფიგაროს თავადაზნაურობა მოკლა, კარლოს მეცხრე მოკლავს სამეფო ხელისუფლებას". ამ ტრაგედიაში ნაჩვენებია ბოროტმოქმედი, სისხლისღვრას მოწყურებული მკვლელი მეფის სახე. რევოლუციურად განწყობილი მასებისთვის ეს ნაწარმოები ყველაზე საყვარელი იყო, რადგან სცენიდან მეფის დამხობის პირდაპირი მოწოდება გაისმოდა.

თეატრების რეპერტუარში, თანამედროვე დრამატურგების ნაწარმოებებთან ერთად, კლასიკაც იყო: კორნელის, რასინის, მოლიერის პიესები, თუმცა გარკვეული კორექტივების შეტანის შემდეგ, რადგან ფეოდალთა, მონარქთა განდიდებას ერიდებოდნენ. რევოლუციური გაზეთი წერდა: „ჩვენ ვერ ავიტანთ, რომ არისტოკრატულ სამოსში გამოწყობილი დიდებულები ჯოხით სცემდნენ თავიანთ მსახურებს. მსახურები და ლაქიები აღარ არსებობენ, რადგან აღარც ბატონები არსებობენ".

მელოდრამა, რომელიც თავადაზნაურობას და სასულიერო პირებს ამხელდა, ძალზე პოპულარული ჟანრი გახდა. დიდი მოწონებით სარგებლობდა მონველის მელოდრამა „მონასტრის მსხვერპლნი". მელოდრამის ფინალში, ეროვნული გვარდიის რაზმი, მაყურებელთა ოვაციების თანხლებით, საცოდავ შეყვარებულებს მონასტრის მიწისქვეშა სამალავიდან ათავისუფლებდა, რომლებიც ტყვედ ჰყავდათ ბოროტ მონაზვნებს. ამ სპექტაკლის მიმდინარეობისას ზღვა ემოციები იღვრებოდა, იმდენად, რომ თეატრის ადმინისტრაცია (საჭიროების შემთხვევაში) ექიმებს მოუხმობდა დასახმარებლად.

ასეთივე დიდი წარმატებით სარგებლობდა ლამარტელიერის „რობერი, ყაჩაღების მეთაური", რომელიც შილერის პიესა „ყაჩაღების" მოტივებზე იყო შექმნილი. მელოდრამის ფინალში კარლ მორი (რობერი) მიმართავდა თავის მეგობრებს: „ყაჩაღებს გიწოდებენ, მაგრამ თქვენ პატიოსანი ხალხი ხართ. თქვენი დასჯა სურთ, თქვენ კი დაფნის გვირგვინებს იმსახურებთ". პიესის უდიდესმა წარმატებამ ლამარტელიერს ამ მელოდრამის გაგრძელების დაწერა შთააგონა, რომელსაც ასე ერქვა - „საშინელი ტრიბუნალი ანუ „ყაჩაღი რობერის" გაგრძელება".

იაკობინელთა დიქტატურის პერიოდში ძალზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ისეთი პიესები, რომლებშიც წმინდა აგიტაციური ხასიათის, აშკარად გამოხატული პოლიტიკური ტენდენციები იკვეთებოდა. ამ პიესების ტექსტი მოწოდების ხასიათს ატარებდა და ძალიან წააგავდა ორატორული გამოსვლისთვის განკუთვნილ ტექსტს, რომელიც რევოლუციის იდეების აშკარა პროპაგანდას წარმოადგენდა. ამ ტიპის პიესებს შორის გამორჩეული იყო პიერ-სილვენ მარუშალის პოლიტიკური ფარსი „მეფეთა წარდგომა საშინელ სამსჯავროზე". მელოდრამა ერთგვარ აგიტპლაკატს წარმოადგენდა, რომელშიც გამარჯვებული რევოლუციის პათოსი ორგანულად ერწყმოდა მწვავე სატირას და იუმორს.

საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მასობრივი დღესასწაულების იდეა, მათ შორის, რევოლუციური მთავრობის მიერ უფასო წარმოდგენების ორგანიზება, რომლებიც პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენებს ეძღვნებოდა. ასე მაგალითად: უფასო სადღესასწაულო წარმოდგენა მიეძღვნა ლუი XVI-ის დასჯას.

1791 წელს „კომედი ფრანსეზის" თეატრს შეეცვალა სახელწოდება და ეწოდა „ნაციის თეატრი". ამ თეატრის მდგომარეობა რთული იყო, რადგან დასში არ არსებობდა პოლიტიკურ თვალსაზრისთა ერთიანობა: დასის ერთი ნაწილისთვის რევოლუცია მიუღებელი იყო, ხოლო ახალგაზრდული ფრთა რევოლუციას ემსახურებოდა. ამ დაპირისპირებამ განსაკუთრებულად მწვავე ხასიათი შენიეს ტრაგედიის „კარლოს IX ანუ მეფის გაკვეთილი" დადგმის შემდეგ მიიღო. კონსერვატიულად განწყობილი დასი ამ პიესის დადგმას აპროტესტებდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, 1789 წელს პრემიერა მაინც შედგა. პრემიერის შემდგომ პერიოდში ამ სპექტაკლის ბედი რთულად წარიმართა. სპექტაკლის მომხრეები, ცნობილ მსახიობ ტალმას მეთაურობით, რომელიც მთავარ - მეფე კარლოსის როლს ასრულებდა, სპექტაკლის ჩვენებას მოითხოვდნენ. უკიდურესად გამწვავებული დაპირისპირება ტალმასა და დასის უხუცესი წევრის, ნოდეს დუელით დასრულდა. შედეგად მოხდა განხეთქილება, რამაც დასი ორ ნაწილად - ე. წ. „წითელ" და „შავ" ესკადრებად გახლიჩა. შემდგომ პერიოდში თეატრში დაპირისპირებულთა თანაარსებობა შეუძლებელი გახდა და ამიტომ, ტალმამ, დიუგაზონმა, ვესტრისმა და დასის სხვა წევრებმა საკუთარი თეატრი „რესპუბლიკის თეატრი" დააარსეს.

ამ თეატრების იდეურ-მხატვრული კრედო არსებითად განსხვავდებოდა. თუ „რესპუბლიკის თეატრის" რეპერტუარს ძირითადად ისეთი სახის სპექტაკლები შეადგენდა, როგორიც იყო „მეფეთა წარდგომა საშინელ სამსჯავროზე", „ნაციის თეატრში" იდგმებოდა კონტრრევოლუციური ხასიათის პიესები, როგორიცაა ლეის ცილისმწამებლური ხასიათის დრამა „კანონთა მეგობარი", რომელშიც რობესპიერი და მარატი ისე არიან წარმოდგენილები, როგორც საშინელი ბოროტმოქმედნი.

1793 წელს „ნაციის თეატრში" ნევშატოს კომედიის, „პამელას" წარმოდგენას მაყურებელთა დარბაზში კონტრრევოლუციური დემონსტრაცია მოჰყვა, რის შემდგომაც დასი დააპატიმრეს. „კომედი ფრანსეზის" დასის აღორძინება და გაერთიანება მხოლოდ 1799 წელს გახდა შესაძლებელი.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. როგორი იყო საფრანგეთის თეატრი ბურჟუაზიული რევოლუციის პერიოდში?



ვიქტორ ჰიუგო (1802 – 1885) უდიდესი რომანტიკოსი დრამატურგი და რომანტიკული თეატრის თეორეტიკოსი იყო. მან დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო. იგი ნაპოლეონის არმიის გენერლის ოჯახში დაიბადა. მწერლის დედა, მდიდარი ბურჟუაზიული ოჯახიდან, ბოლომდე მონარქიული შეხედულებების ერთგული დარჩა. დედის გარდაცვალების შემდეგ, ჰიუგო, თავის ძმებთან ერთად, აარსებს ჟურნალს, რომლის წყალობითაც ლიტერატურულ წრეებში ცნობილი ხდება. ამ დროისათვის მას უკვე იცნობენ, როგორც რომანტიზმის წინამძღვარს.

1841 წელს ჰიუგოს საფრანგეთის აკადემიის წევრად ირჩევენ. 1843 წელს დაიღუპა მისი ერთ-ერთი ქალიშვილი (მას 5 შვილი ჰყავდა), ამ ამბავმა ძალიან იმოქმედა მასზე. მწერალი თავს ანებებს ლიტერატურულ მოღვაწეობას და პოლიტიკაში მიდის. სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ ჰიუგო ემიგრირებს ევროპის ქვეყნებში და მხოლოდ 18 წლის შემდეგ ბრუნდება პარიზში. ვიქტორ ჰიუგო საფრანგეთის ეროვნული გმირი იყო.

ჰიუგოს ადრეულმა ლიტერატურულმა ცდებმა მას მონარქისტისა და კლასიკოსის რეპუტაცია მოუპოვეს. თუმცა 20-იანი წლების წინარევოლუციური საფრანგეთის პოლიტიკური ატმოსფეროს ზეგავლენით, ჰიუგოს ძლევს თავის იდეურ-ესთეტიკურ კონსერვატიზმს და რომანტიკული მოძრაობის მონაწილე, შემდგომში კი პროგრესული, დემოკრატიული რომანტიზმის ხელმძღვანელი ხდება.

ჰიუგოს შემოქმედების იდეური პათოსი მისი მსოფლმხედველობის ძირითადი ნიშნებით განისაზღვრებოდა. ეს ნიშნები იყო: სოციალური უსამართლობის სიძულვილი, ყველა დამცირებულისა და დაჩაგრულის ქომაგობა, ძალადობის გმობა და ჰუმანიზმის ქადაგება. ეს იდეები ასაზრდოებდა ჰიუგოს მთელ შემოქმედებას - რომანებს, მის პოეზიას, დრამატურგიას, პუბლიცისტიკას და პოლიტიკურ პამფლეტებს.

თუ არ ჩავთვლით სიჭაბუკეში დაწერილ და გამოქვეყნებულ ტრაგედიებს, ჰიუგოს დრამატურგიის საწყისს რომანტიკული დრამა „კრომველი" წარმოადგენს (1827), რომლის წინასიტყვაობაც რომანტიკოსთა მანიფესტად იქცა. მანიფესტში ჩამოყალიბებულია რომანტიზმის ესთეტიკა და პრინციპები. წინასიტყვაობის ძირითადი აზრია ბუნტი კლასიციზმისა და მისი ესთეტიკური კანონების წინააღმდეგ. „დრო დადგა, - აცხადებს ავტორი, - უცნაური იქნებოდა, ჩვენს ეპოქაში თავისუფლება, როგორც სინათლე, აღწევდეს ყველგან,

გარდა იმისა, რაც თავისი ბუნებით ყველაზე თავისუფალია ამქვეყნად - აზრის სფეროსი. ურო დავკრათ თეორიებს და სისტემებს! ჩამოვშალოთ ის ძველი ბათქაში, ხელოვნების ფარდას რომ მალავს! არ არსებობს არც წესები, არც ნიმუშები! (...) დრამა სარკეა, რომელშიც ბუნება აირეკლება. მაგრამ თუ ეს ჩვეულებრივი, სწორ და გლუვზედაპირიანი სარკეა, ის მკრთალ და სიბრტყისეულ ანარეკლს მოგვცემს, სწორს, მაგრამ უფერულს; (...) დრამა უნდა იყოს მაკონცენტრირებელი სარკე, რომელიც - ციმციმს სინათლედ გადააქცევს, სინათლეს კი - ცეცხლად". კლასიციზმთან პაექრობისას, ჰიუგო აცხადებს, რომ ხელოვანი „მოვლენათა სამყაროში უნდა ირჩევდეს - არა მშვენიერს, არამედ დამახასიათებელს".

ჰიუგო ცხოვრების მართალი ასახვის მნიშვნელოვან დებულებას იცავს ხელოვნებაში, მაგრამ ხელოვნებაში „ჭეშმარიტების" მისეული გაგება მეტად თავისებურია. დრამა, ამბობს ჰიუგო, უნდა იყოს ცხოვრების სარკე, მაგრამ არა ჩვეულებრივი, ბრტყელი ზედაპირით, რომელიც სინათლის სხივებს შეკრებს, შეაჯგუფებს, - „ანარეკლიდან შექმნის შუქს, შუქიდან ალს". აქედან მომდინარეობს ჰიუგოს შემოქმედებითი მეთოდის მკვეთრი თავისებურება. ხელოვნებამ უნდა განასახიეროს საგნები არა მათი ჩვეულებრივი მასშტაბით, არამედ მან უნდა გაამძაფროს ძირითადი მხარეები. პოეტი, უპირველეს ყოვლისა, ასახავს განსაკუთრებულ მოვლენებს, მან ხაზი უნდა გაუსვას უკიდურესობებს: ბოროტებას და სიკეთეს, სიმახინჯეს და სილამაზეს, სასაცილოს და ტრაგიკულს. კონტრასტი და გროტესკი - ჰიუგოს ერთ-ერთ ესთეტიკურ მოთხოვნილებად იქცევა. სიტყვა „გროტესკის" ხმარება ჰიუგომ შემოიღო. ამ სიტყვაში რაიმე თვისებების უკიდურესი გაძლიერება და გამძაფრება იგულისხმება.

ჰიუგოს „რომანტიკული დრამის თეორიაში" გროტესკის ცნებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. იგი უფრო დიდი სიმართლით ასახავს ადამიანის ჭეშმარიტ არსს. ჰიუგოს მიხედვით, ადამიანში ორი საწყისია, მაგრამ ეს დუალიზმი კი არ არის, არამედ ერთი და იმავე საწყისის ორი აუცილებელი მხარეა: ერთი მხრივ ადამიანი მხეცია (ის ბუნება, რომელიც გონებას არ ემორჩილება), მეორე მხრივ - სული, მაღალი გონიერების, სიწმინდის საწყისი. ჰიუგო ამბობს, რომ მაღალის მეორე მხარე არის გროტესკი, რამეთუ სულის უკანა მხარე მახინჯია. ჰიუგო მახინჯს ხმარობს, არა როგორც გაკიცხვის საშუალებას, არამედ როგორც ადამიანის არსის აუცილებელ მომენტს. უგროტესკოდ ადამიანის ქმნილება მარტივია. უგროტესკოდ ადამიანს აკლია რეალობის სისავსე. კონტრასტი და გროტესკი ორი ძირითადი ხერხია, რომლითაც ჰიუგო განსაკუთრებით ხშირად სარგებლობს სახეების შექმნის დროს. „გროტესკი დრამის ერთ-ერთ უდიდეს სილამაზეს წარმოადგენს" - წერს ჰიუგო. გროტესკი არის ის, რაც ადამიანთან

ჰარმონიაში არ არის. გროტესკი ქმნის ჰარმონიულობას შემოქმედებაში. ჰიუგო ამბობს, რომ გენიოსის შემოქმედებაში დრამა იმიტომ იწყება, რომ ორი მხარის (მაღალის და დაბალის) დაპირისპირება ხდება და ამ ორ მხარეს შორის მარადიული კონფლიქტია. სწორედ გროტესკი ქმნის დრამისათვის აუცილებელ დრამატიზმს. გროტესკი აძლევს დრამას მისთვის აუცილებელ სიმძაფრეს, ამიტომ იგი არა მარტო პირობაა, არამედ აუცილებლობაც.

შემოქმედის ნიმუში, რომელიც გენიალურად იყენებს ხელოვნებაში გროტესკს, ჰიუგოსთვის შექსპირი იყო. ჰიუგო წერდა: „გროტესკი ყველგან აღწევს, რამეთუ ყველაზე მდაბალ ნატურებსაც კი ხშირად აქვთ ხოლმე ამაღლებული სწრაფვანი, ყველაზე მდაბალნიც კი არცთუ იშვიათად უხდიან ხარკს უხამსსა და სასაცილოს. ამიტომაც ის ყოველთვის სუფევს სცენაზე. (...) მის ტრაგედიაში ხან სიცილი შეაქვს, ხან საშინელება. ის აფთიაქარს რომეოს ახვედრებს, სამ ალქაჯს - მაკბეთს, მესაფლავეს - ჰამლეტს“.

ჰიუგო მიმბაძველობის წინააღმდეგი იყო. იგი ამბობდა, რომ ყოველი შემოქმედი მხოლოდ თავის თავს უნდა ბაძავდეს, საკუთარ შემოქმედებით კანონებს უნდა ქმნიდეს.

ჰიუგოსთვის ხელოვნება ცხოვრებასა და ისტორიაზე უფრო მაღლა იდგა, რადგან მემატიანე ზოგ ფაქტს გამოტოვებს ან გააყალბებს, მხოლოდ შემოქმედი ავსებს მემატიანის დანაკარგს და ქმნის სრულფასოვან ილუზიას. ხელოვნება არის შეჩერებული, ცოცხალი წამი, ისტორია კი მკვდარია. ხელოვნება ქმნის რეალობის ილუზიას, ხელოვნება თითქმის ღვთაებრივია.

ჰიუგო ადგილისა და დროის ერთიანობის წინააღმდეგ ილაშქრებს. დროისა და ადგილის მთლიანობას იგი დროისა და ადგილის კოლორიტს უპირისპირებს, რათა შეიქმნას განწყობა. კოლორიტი მხოლოდ გარეგანი კი არ უნდა იყოს, არამედ შინაგანიც, იგი ხასიათიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

ჰიუგო უშუალოდ პოლიტიკურ საკითხებს არ ეხება, თუმცა მისი მანიფესტის მეამბოხური ქვეტექსტი, დროდადრო მაინც გადმოიღვრება. კლასიციზმის კრიტიკის სოციალური არსი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჰიუგოს შემდეგ სიტყვებშია გამოხატული: „ამჟამად არსებობს ძველი ლიტერატურული რეჟიმი, როგორც ძველი პოლიტიკური რეჟიმი“.

„კრომველი“ - ეს გაბედულად მართალი დრამა“, როგორც მას ჰიუგო უწოდებდა, სცენაზე ვერ მოხვდა. პიესაში ავტორმა სცადა წამოეწყო მის მიერ წინასიტყვაობაში განცხადებული მხატვრული რეფორმა, მაგრამ ნაწარმოების იდეურმა გაურკვევლობამ და დრამატურგიულმა გაუმართაობამ შეუშალა ხელი, უზარმაზარი ზომის პიესა კომპოზიციურად არ იყო შეკრული, მოქმედებები დაუხვეწავი იყო. ეს ყოველივე ჰიუგოს ნაწარმოებისთვის გადაულახავ წინააღმდეგობად იქცა სცენისკენ მიმავალ გზაზე.

დრამა „კრომველი“ პოლიტიკურ და ლიტერატურულ რეაქციასთან ჰიუგოს კავშირის საბოლოო გაწყვეტის დადასტურება იყო. დრამა კლასიციზმის კანონების შესაბამისად კი არა, არამედ შექსპირისეული ისტორიული ქრონიკების მაგალითზეა დაწერილი. კრომველის პიროვნება იმ წლებში ბევრ ფრანგ მწერალს იზიდავდა, ბალზაკმაც და მერიმემაც ხომ კრომველისადმი მიძღვნილი დრამებით დაიწყეს.

ჰიუგოს დრამაში პატივმოყვარე კრომველმა უღალატა თავისუფლებას, ძალაუფლების ხელში ჩაგდების წყურვილმა ხალხსაც მოსწყვიტა იგი და მას ფეხქვეშ საყრდენიც გამოაცალა. ასეთია ყველა დესპოტის ბედი. „კრომველი“ ერთგვარად ნოვატორული ნაწარმოები კი იყო, მაგრამ სცენა, ჰიუგოს ამ პიესამ, ვერ დაიპყრო. ამის ერთ-ერთი მიზეზი კი ის იყო, რომ იმ დროს კლასიციზმის ეპიგონების დრამატურგია მეფობდა. გარდა ამისა, ჰიუგოს იმედი ჰქონდა, რომ პიესაში მთავარ როლს დიდი ტალმა შეასრულებდა, ამ უკანასკნელის გარდაცვალების შემდეგ კი, რაკიღა სხვა ღირსეულ შემსრულებელს ველარ ხედავდა, ჰიუგოს დრამის დადგმა აღარ უცდია.

საფრანგეთის ივლისის რევოლუციის ტალღაზე ამოზრდილი ჰიუგოს დრამატურგია თავისუფალი აზროვნებითა და ღრმა დემოკრატიზმით იყო გამსჭვალული. 1829-1842 წლების შუალედში მწერალმა შექმნა რვა რომანტიკული დრამა, რომლებმაც სათავე დაუდეს მნიშვნელოვან ეტაპს ფრანგული თეატრის განვითარებაში. ამ დრამებიდან პირველი „მარიონ დელორმი, ანუ დუელი რიშელიეს ეპოქაში“ (1829) ცენზურამ აკრძალა, რომელმაც გონებასუსტი ლუი XIII-ის სახეში, იმხანად ტახტზე მჯდომ მეფე შარლ მეათეზე მინიშნება დაინახა. პიესა სცენაზე მხოლოდ 1831 წელს, ბურბონების დამხობის შემდეგ დაიდგა.

ეს პიესა რომანტიზმის იდეურ-შემოქმედებითი პრინციპების ბრწყინვალე ხორცშესხმაა. ამ დრამაში ჰიუგოს შემოქმედებაში პირველად ჩნდება სამეფო კართან - არისტოკრატიულ საზოგადოებასთან დაპირისპირებული „დაბალი“ წარმომავლობის გმირის რომანტიკული სახე. პიესის სიუჟეტი ეფუძნება ტრაგიკულ კონფლიქტს უთვისტომო ჭაბუკის, დიდიესა და კურტიზანი ქალის, მარიონ დელორმის ამაღლებულ და პოეტურ სიყვარულსა და მეფის ხელისუფლების არაადამიანურობას შორის. ჰიუგო ძალზე ზუსტად განსაზღვრავს მოქმედების დროს - ეს 1638 წელია. ავტორი ისწრაფის წარმოაჩინოს ისტორიული სიტუაცია. პიესაში საუბარია ესპანეთთან ომზე, ჰუგენოტების დასჯაზე და ა. შ.

დიდიეს და მარიონს ძლიერი მტრები უპირისპირდებიან: სასტიკი, მხდალი მეფე ლუი XIII, „წითელმანტიიანი ჯალათი“ - კარდინალი რიშელიე, ტიტულოვანი „ოქროს ახალგაზრდობის“ ჯგუფი. მათი ძალები არათანაბარია და ბრძოლა სხვანაირად ვერ დამთავრდება,

თუ არა გმირების დაღუპვით. მაგრამ მიუხედავად ამისა, დიდიესა და მარიონის სულიერი სამყაროს ზნეობრივი სილამაზე და სისპეტაკე, მათი კეთილშობილება, თავგანწირულობა და სიმამაცე ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაში სიკეთის საბოლოო გამარჯვების საწინდარია.

განსაკუთრებული ოსტატობით ხატავს ავტორი რიშელიეს სახეს. კარდინალი არც ერთხელ არ ჩნდება მაყურებლის წინაშე, თუმცა დრამის ყველა გმირის ბედი სწორედ მასზეა დამოკიდებული, მასზე შეძრწუნებული ლაპარაკობს ყველა მოქმედი გმირი, მეფეც კი. და მხოლოდ ფინალში მარიონის ვედრების პასუხად სიკვდილით დასჯის გაუქმების თაობაზე, ისმის ჯალამბარის ფარდის უკან დამალული უჩინარი კარდინალის ავის მომასწავებელი ხმა: „არა, გაუქმება არ ეგების!“.

„მარიონ დელორმი“ XIX საუკუნის ლირიკული პოეზიის მშვენიერი ნიმუშია. ჰიუგოს ენა ამ პიესაში ცოცხალი და მრავალფეროვანია, სალაპარაკო ენას დიდიესა და მარიონის სასიყვარულო სცენების მაღალი პოეტიკა ენაცვლება.

რომანტიკული თეატრის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ჰიუგოს მეორე დრამამ ითამაშა და ეს დრამა იყო „ერნანი“ (1830). ეს ტიპური რომანტიკული დრამაა. პიესის მელოდრამატული ამბები შუა საუკუნეების ესპანეთის ეფექტურ ფონზე ვითარდება. ეს დრამა წარმოაჩენს გრძნობების თავისუფლებას, იცავს ადამიანის უფლებას - შეინარჩუნოს საკუთარი ღირსება. გმირები განსაკუთრებული ვნებებით და სულის სიმტკიცით არიან დაჯილდოებულები და ამ თვისებებს სრულად ამჟღავნებენ საგმირო საქმეებშიც, კეთილშობილურ დიდსულოვნებაშიც, შურისძიების სისასტიკეშიც. მეამბოხური მოტივები პიესის მთავარი გმირის - ყაჩაღის სახეშია გამოხატული. სოციალური შეფერილობისაა კონფლიქტი კეთილშობილ ყაჩაღსა და მეფეს შორის. ამაღლებული, ნათელი სიყვარულის შეჯახება ფეოდალურ-რაინდული მორალის პირქუშ სამყაროსთან დრამის ტრაგიკულ დასასრულს განაპირობებს.

ამ დრამის შესავალში, ჰიუგომ თავის რომანტიზმს „ლიტერატურაში ლიბერალიზმი“ უწოდა, თავად დრამაში კი, საზოგადოების მიერ გარიყული ადამიანი, ტრაგიკულ გმირად და მეფის მეტოქედ გამოიყვანა. კლასიციზმის ტრადიციების ერთგული თეატრის, „კომედი ფრანსეზ“-ის სცენაზე ამ პიესის დადგმა საზოგადოებამ თამამ გამოწვევად აღიქვა. „ერნანი“, „კლასიკოსებს“ და „რომანტიკოსებს“ შორის მწვავე დაპირისპირების საგანი გახდა. „ერნანისთვის“ ბრძოლა რომანტიზმის გამარჯვებით დამთავრდა და რომანტიზმმა თეატრში არსებობის უფლება მოიპოვა.

1830 წელს ივლისის რევოლუციის შემდეგ, რომანტიზმი წამყვანი თეატრალური მიმდინარეობა ხდება. 1831 წელს დაიდგა ბურბონების

მმართველობის ბოლო წლებში აკრძალული ჰიუგოს დრამა „მარიონ დელორმი“. ამის შემდეგ რეპერტუარში ერთი მეორის მიყოლებით შედის მისი პიესები: „მეფე ერთობა“ (1832), „მარიამ ტიუდორი“ (1833), „რუი ბლაზი“ (1838). ჰიუგოს დემოკრატიული სიმპათიები ამ დრამებში უფრო და უფრო ძლიერდება. ამ წლებში მწერალს უკვე შეეძლო შეეჯამებინა თავისი დაკვირვებები ბურჟუაზიული საზოგადოების ცხოვრებაზე. ერთი მხრივ, „ნაღდი“ ფულის აღვირახსნილი ბატონობა, ხოლო მეორე მხრივ, სახალხო მოძრაობის მზარდი სვლა. ამ პერიოდში შექმნილ დრამებში მას ხალხი გამოჰყავს აქტიურ ძალად დესპოტიზმთან ბრძოლაში. „მარია ტიუდორში“ აჯანყებული ხალხის გავლენით ისჯება საძაგელი მედროვე ფაბიანი. მისი დასჯა დედოფლის სურვილის წინააღმდეგ ხდება, რომელიც ცდილობდა გადაერჩინა თავისი საყვარელი ფაბიანი.

დადებით გმირად დრამაში გამოდის მუშა-მჭედელი ჟილბერტი, რომლის გმირობა და კეთილშობილება განსაკუთრებით დიდებულთა ვერაგობითა და უსინდისობით არის ხაზგასმული. აქაც, როგორც ყველგან, ჰიუგოს წარჩინებულნი და გვირგვინოსანნი შერცხვენილნი არიან უბრალო ხალხის წინაშე.

ყველაზე სრულად ჰიუგოს დრამატურგიის დემოკრატიული პათოსი გამოხატულია დრამაში „რუი ბლაზი“. მოქმედება XVII საუკუნის მიწურულს ხდება ესპანეთში. თუმცა ისევე, როგორც ისტორიულ სიუჟეტებზე დაწერილი ჰიუგოს სხვა პიესები, არც „რუი ბლაზი“ წარმოადგენს ისტორიულ დრამას. პიესას საფუძვლად უდევს პოეტური გამონაგონი, რომლის სითამამე და გაბედულება განსაზღვრავს მოვლენების დაუჯერებელ ხასიათსა და სახეთა კონტრასტულობას.

რუი ბლაზი ამაღლებული და კეთილშობილური ზრახვების რომანტიკული გმირია. ოდესღაც ის, არა მარტო თავისი ქვეყნის, არამედ მთელი კაცობრიობის კეთილდღეობაზე ოცნებობდა და მას საკუთარი მაღალი დანიშნულება სწამდა. მაგრამ ცხოვრებაში ის ვერაფერს აღწევს და იძულებული ხდება, სამეფო კართან დაახლოებული მდიდარი და დიდგვაროვანი ადამიანის ლაქია გახდეს. რუი ბლაზის გულღვარძლიან და გაიძვერა ბატონს დედოფალზე შურისძიება სწადია. ამისათვის იგი ლაქიას თავისი ნათესავის - თავქარიანი დონ ცეზარ დე ბაზანის სახელსა და ტიტულებს აძლევს. ცრუ დონ ცეზარი დედოფლის საყვარელი უნდა გახდეს, ამაყი დედოფალი - ლაქიის საყვარელი - ასეთია ვერაგული ჩანაფიქრი. ყველაფერი დასახული გეგმის შესაბამისად მიმდინარეობს. მაგრამ ლაქია ყველაზე კეთილშობილი, გონიერი და ღირსეული ადამიანი გამოდგა მეფის სასახლეში. იმ ადამიანებს შორის, რომელთაც ჯერ მარტო დაბადებით ეკუთვნით ძალაუფლება, მხოლოდ ლაქია გამოდგება სახელმწიფოებრივად მოაზროვნე. სამეფო საბჭოს სხდომაზე რუი ბლაზი ვრცელ სიტყვას წარმოთქვამს. იგი გმობს სამეფო

კარის ხროვას, რომელმაც გააჩანაგა და დაღუპვის ზღვარზე მიიყვანა ქვეყანა. ვერც დედოფლის შერცხვენა ხერხდება, თუმცა ის მართლაც შეიყვარებს რუი ბლაზს. რუი ბლაზი საწამლავს სვამს და თავისი ვინაობის საიდუმლოც თან მიაქვს.

პიესაში ღრმა ლირიზმი და პოეტურობა მწვავე პოლიტიკურ სატირას ერწყმის. დემოკრატიული პათოსი, მმართველი წრეების ანგარება და არარაობა არსებითად ამტკიცებდა, რომ ხალხს შეუძლია თვითონ მართოს თავისი ქვეყანა. ამ პიესაში ჰიუგო პირველად მიმართავს ტრაგიკულისა და კომიკურის შეთავსების რომანტიკულ ხერხს, როცა ნაწარმოებში ნამდვილი დონ ცეზარის, გაკოტრებული არისტოკრატის, დარდიმანდის, ლოთის და ცინიკოსის ფიგურა შემოჰყავს.

თეატრში „რუი ბლაზს“ საშუალო წარმატება ჰქონდა. პუბლიკა გულგრილი ხდებოდა რომანტიზმისადმი. ბურჟუაზიული მაყურებლისათვის, რომელსაც რევოლუციის შიში ჰქონდა, იგი „მძვინვარე“ რომანტიკულ ლიტერატურასთანაც ასოცირდებოდა და მისი მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ყველანაირი მეამბოხეობისადმი, დაუმორჩილებლობისა და თავნებობისადმი, ამგვარ ლიტერატურაზეც ვრცელდებოდა.

ჰიუგომ სცადა, ახალი ტიპის რომანტიკული დრამა შეექმნა. ეს იყო ეპიკური ხასიათის ტრაგედია „ბურგრაფები“. ეს მცდელობა წარუმატებელი აღმოჩნდა, რის შემდეგაც ჰიუგო თეატრს ჩამოშორდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. როგორია ვ. ჰიუგოს შემოქმედების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები?
2. რა გახდა რომანტიკოსთა მანიფესტის საფუძველი?
3. როგორია ვ. ჰიუგოს „რომანტიკული დრამის თეორიის“ მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები?
4. დაწერეთ თემა: ვ. ჰიუგოს დრამა „რუი ბლაზი“.



ალექსანდრე დიუმა (1802-1870)

დიუმა (მამა) - მუშკეტერების ცნობილი ტრილოგიის,რომანის„გრაფშონტე-კრისტო“ და სათავგადასავლო ლიტერატურის ბევრი სხვა ნაწარმოების ავტორი. 20-იანი წლების მიწურულსა და 30-იანი წლების დამდეგს, დიუმა რომანტიკული მოძრაობის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მონაწილე იყო.

დიუმას ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დრამატურგიას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. იგი არის 66 პიესის ავტორი, რომელთა დიდი ნაწილი 30-40-იან წლებს განეკუთვნება.

სახელი დიუმას,როგორც ლიტერატორსა და დრამატურგს, მოუტანა მისმა პირველმა პიესამ „ჰენრი მესამე და მისი სამეფო კარი“, რომელიც 1829 წელს დაიდგა „ოდეონი“-ს თეატრში. დიუმას პირველი დრამის წარმატება მისმა მომდევნო პიესებმა გაამყარა. ეს პიესები იყო: „ანტონი“ (1831), „ნელის კოშკი“ (1832), „კინი, ანუ გენიოსი და თავქარიანობა“ (1836) და სხვ.

დიუმას პიესები რომანტიკული დრამის ტიპური ნიმუშებია. ბურჟუაზიული თანამედროვეობის პროზაულ ყოველდღიურობას ის მჩქეფარე ვნებების, დაძაბული ბრძოლის, მწვავე დრამატული სიტუაციების ატმოსფეროში მცხოვრები არაჩვეულებრივი გმირების სამყაროს უპირისპირებდა. მართალია, დიუმას პიესებში არ არის ის ძალა, მგზნებარება, დემოკრატიული პათოსი, ჰიუგოს დრამატულ ნაწარმოებებს რომ გამოარჩევს, მაგრამ ისეთი დრამები, როგორებიცაა „ჰენრი მესამე“, „ნელის კოშკი“ ამხელდა ფეოდალურ-მონარქიული სამყაროს საშინელ მხარეებს, მეფეების, მეფის კარისა და არისტოკრატიული წრის ბოროტმოქმედებას, სისასტიკესა და ბიწიერებას. ხოლო თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესები („ანტონი“, „კინი“) დემოკრატიულ პუბლიკას ამაყი, მამაცი გმირი პლებეების ტრაგიკული ბედის ასახვით აღელვებდა, რომლებიც არისტოკრატულ საზოგადოებასთან შეურიგებელ კონფლიქტში შედიოდნენ.

დიუმა ისევე, როგორც სხვა რომანტიკოსი დრამატურგები, მელოდრამის ხერხებს იყენებდა და ეს მის პიესებს განსაკუთრებულ ხიბლს და სცენურობას სძენდა, თუმცა მელოდრამატიზმის ბოროტად გამოყენებას გემოვნების დაქვეითებამდე მიჰყავდა იგი. ასეთ დროს მკვლელობების, სიკვდილით დასჯის, წამების სცენების ასახვისას მწერალი ნატურალიზმში გადაეშვებოდა ხოლმე.

1847 წელს სპექტაკლით „დედოფალი მარგო“ დიუმამ გახსნა მის

მიერ შექმნილი „ისტორიული თეატრი“, რომლის სცენაზე საფრანგეთის ეროვნული ისტორიის მოვლენები უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები. და, თუმცა, თეატრმა ცოტა ხანს იარსება (დაიხურა 1849 წელს), პარიზის ბულვარული თეატრების ისტორიაში, მან თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა. წლების შემდეგ პროგრესული ტენდენციები ქრება დიუმას დრამატურგიიდან. წარმატებული, მოდური მწერალი დიუმა უარს ამბობს ადრინდელ რომანტიკულ გატაცებებზე და ბურჟუაზიული წესწყობილების დამცველი ხდება.

1848 წლის ოქტომბერში დიუმასეული „ისტორიული თეატრის“ სცენაზე დაიდგა მის მიერ ო. მაკესთან ერთად დაწერილი პიესა „კატილინა“. ბურჟუაზიული პუბლიკა აღტაცებით შეხვდა ამ სპექტაკლს. პიესაში მან „მეამბოხეებისთვის“ განკუთვნილი ისტორიული გაკვეთილი და ივნისის მუშათა აჯანყების მხეცურად ჩახშობის გამარჯვება დაინახა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. როგორია ა. დიუმას შემოქმედების ძირითადი პრინციპები?



ალფრედ დე ვინი (1797-1863) რომანტიკული დრამატურგიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. ის ძველ წარჩინებულ გვარს ეკუთვნოდა, რომლის წევრებიც საფრანგეთის რევოლუციის წინააღმდეგ იბრძოდნენ და როიალიზმის იდეებისთვის გილიოტინაზე მიდიოდნენ. მაგრამ ვინი არ ჰგავდა იმ გაბოროტებულ არისტოკრატებს, რომლებსაც რევოლუციამდელი, მეფის საფრანგეთის აღდგენის შესაძლებლობა ჰქონდათ და ბრმად სძულდათ ყველაფერი ახალი. იგი ყველაზე მაღლა თავისუფლებას აყენებდა, გმობდა დესპოტიზმს, თუმცა, ვერც მისი თანამედროვე ბურჟუაზიული რესპუბლიკა მიიღო. მას არა მარტო თავისი კლასის განწირულობის, არამედ უფრო მეტად ბურჟუაზიული წესებისა და ზნე-ჩვეულებების გაცნობიერება უმძიმდა. სწორედ ყოველივე ეს განაპირობებდა ვინის რომანტიზმის პესიმისტურ ხასიათს. „მსოფლიო სევდის“ მოტივები ვინის პოეზიას ბაირონის შემოქმედებასთან აახლოებს.

ვინი ისევე, როგორც რომანტიკოსთა უმრავლესობა, თეატრისკენ ისწრაფოდა. მას შექსპირი უყვარდა. შექსპირის ვინისეულმა

თარგმანებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედების პროპაგანდაში, რომანტიზმის დამკვიდრებაში საფრანგეთში, თუმცა ვინიმ მისი შემოქმედების მნიშვნელოვანი დრამატიზირება მოახდინა. ტრაგედია „ოტელოს“ დადგმა „კომედი ფრანსეზ“-ის თეატრში 1829 წელს რომანტიკოსებისა და კლასიკოსების იმ ბრძოლების მაუწყებელი იყო, რომლებმაც სულ მალე იფეთქა ჰიუგოს დრამის, „ერნანის“ წარმოდგენებზე.

ვინის საუკეთესო დრამატული ნაწარმოები იყო მისი ფსიქოლოგიური დრამა „ჩატერტონი“ (1835). პიესის შექმნისას ვინიმ XVIII საუკუნის ინგლისელი პოეტის, ჩატერტონის ბიოგრაფიის ზოგიერთი ფაქტი გამოიყენა, თუმცა დრამა ბიოგრაფიული არ არის. პიესაში წარმოდგენილია პოეტის ტრაგიკული ბედი, რომელსაც სურდა შეენარჩუნებინა დამოუკიდებლობა პოეზიაში და პირადი თავისუფლება სამყაროში, რომელსაც არც პოეზიისა ენაღვლება რამე და არც თავისუფლებისა. თუმცა პიესის არსი უფრო ვრცელი და ღრმაა. ჩატერტონის ტრაგედია ადამიანის ტრაგედიაა არაადამიანურ სამყაროში. დრამის სასიყვარულო სიუჟეტი სავსეა შინაგანი აზრით, რამეთუ ვინის პიესა ამავე დროს გამდიდრებული თავხედის ხელში მოხვედრილი კიტი ბელის, ქალურობისა და სილამაზის ტრაგედიაცაა (საკუთარი ქმრის, მდიდარი ფაბრიკანტის, უხეში, ხარბი, ძუნწი ადამიანის მიერ მონად ქცეული ქალის განწირულობაა).

დრამის ანტიბურჟუაზიულ პათოსს აძლიერებს იდეური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, რომელშიც მუშები სთხოვენ ფაბრიკანტს, მისცეს ადგილი ფაბრიკაში მანქანის მიერ დასახიჩრებულ მათ ამხანაგს. ბაირონის მსგავსად, რომელიც ლორდთა პალატაში მუშების ინტერესებს იცავდა, არისტოკრატი დე ვინი 30-იანი წლების მუშათა მოძრაობის იდეური მოკავშირე ხდება.

პიესაში ცხადდება ვინის რომანტიზმის თავისებურება, მას არ ახასიათებს რომანტიკული ზეაწეულობა, პერსონაჟთა ხასიათები ცოცხალი, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაა დამუშავებული. დრამის კვანძის გახსნა ტრაგიკულია - ჩატერტონი და კიტი კვდებიან. ეს მათი ხასიათების ლოგიკით, სამყაროსთან მათი დამოკიდებულებით არის შემზადებული და არ წარმოადგენს მელოდრამატულ ეფექტს. თავად ავტორი ხაზს უსვამდა გმირების შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროცესს: „ეს არის იმ ადამიანის ისტორია, რომელმაც წერილი დილით დაწერა და საღამომდე ელოდება პასუხს; პასუხი მოდის და კლავს მას“

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. როგორია ა. ვინის შემოქმედების ძირითადი პრინციპები?
2. განიხილეთ ა. ვინის დრამა „ჩატერტონი“



ალფრედ დე მიუსე (1810-1857) მას ფრანგული რომანტიკული თეატრის და რომანტიკული დრამის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მისი სახელი განუყრელია რომანტიზმის ფუძემდებელთა სახელებისაგან. მისი რომანი „საუკუნის შვილის აღსარება“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა საფრანგეთის ლიტერატურულ ცხოვრებაში. რომანის მთავარი გმირი იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც რესტავრაციის ეპოქაში მაშინ შეაბიჯა, როდესაც უკვე გადავლილი იყო საფრანგეთის დიდი რევოლუციისა და ნაპოლეონის ომების ამბები, როცა „ღვთისა და ადამიანის ურთიერთობა ფაქტობრივად აღდგენილი კი იყო, მაგრამ მათი რწმენა სამუდამოდ გაქრა“ მიუსე თავის თაობას „სასოწარკვეთილებით გატაცებისკენ“ მოუწოდებდა: „დიდების, რელიგიის, სიყვარულის, ამქვეყნად ყველაფრის დაცინვა დიდი ნუგეშია მათთვის, ვინც არ იცის, რა აკეთოს“

ცხოვრებისადმი ასეთი დამოკიდებულება მიუსეს დრამატურგიაშიცაა გამოხატული. მაგრამ ეს არ არის ის სატირა, სოციალურ მანკიერებებს რომ ამათრახებს. ეს გესლიანი და დახვეწილი ირონიაა, რომელიც ამაღლებული, რომანტიკული აღტყინების წინააღმდეგ არის მიმართული. მიუსე კულტად გამოცხადებული სასოწარკვეთილების დაცინვისკენაც მოუწოდებს და ირონიულად შენიშნავს: „...ისე სასიამოვნოა, თავს უბედურად რომ გრძნობ, თუმცა სინამდვილეში შენში მხოლოდ სიცარიელე და მოწყენილობაა“.

30-იან წლებში დაწერილი მიუსეს პიესები, სახელდობრ: „ღამე ვენეციაში“, „მარიანას ახირებანი“, „ფანტაზიო“ ახალი ტიპის რომანტიკული კომედიის ნიმუშებს წარმოადგენს. ასეთია, მაგალითად, „ღამე ვენეციაში“ (1830). პიესაში თავდავიწყებული სიყვარულიც არის, ეჭვიანობაც და მკვლელობაც. მოქეიფესა და მოთამაშე რაზეტას თავდავიწყებით უყვარს მშვენიერი ლაურეტა, რომელიც ასეთივე გრძნობით პასუხობს მას. ქალიშვილის მეურვეს კი განზრახული აქვს გერმანელ პრინცს მიათხოვოს იგი. მგზნებარე რაზეტა შეუპოვრად მოქმედებს. ის თავის შეყვარებულს წერილსა და ხანჯალს უგზავნის - მან პრინცი უნდა მოკლას და რაზეტასთან ერთად გაიქცეს ვენეციიდან. თუ ასე არ მოიქცევი, მე თავს მოვიკლავო - წერს რაზეტა ლაურეტას. მაგრამ მოულოდნელად პიესის გმირები ჩვეულებრივი ადამიანებივით იქცევიან, ვნებათა კარნახით კი არა, არამედ საღი აზრით. ლაურეტა

დაფიქრდება, გადაწყვეტს, დასცილდეს თავის შეყვარებულს და პრინცის ცოლი გახდეს. რაზეტაც გადაიფიქრებს პრინცის მოკვლასაც და თავის მოკვლასაც. თავქარიან ახალგაზრდებთან და მათ მეგობარ ქალიშვილებთან ერთად ის გონდოლით მიცურავს სავახშმოდ და ბოლოს სურვილს გამოთქვამს - შეყვარებულების ყველა სიგიჟე ასევე კეთილად მთავრდებოდეს.

სევდიანი ირონიით არის გამსჭვალული კომედია „ფანტაზიო“ (1834). ეს არის ლირიკული პიესა, რომლის შინაარსსაც ავტორის მსჯელობა, სასაცილო და სევდიან, თუმცა კი ყოველთვის გროტესკულ სახეებში განსხეულებული აზრებისა და გრძნობების თამაში წარმოადგენს. კომედიის გმირი, რომელსაც ერთობ მეტყველი სახელი ჰქვია - ფანტაზიო, მელანქოლიური ქარაფშუტა და ენამახვილი ფილოსოფოსი, საღად მოაზროვნე მეგობრებში თავს ეულად გრძნობს. თუმცა, მისი აზრით, ეულია ყველა: ყოველი ადამიანი საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სხვებისთვის მიუწვდომელ სამყაროს წარმოადგენს. „რა მარტოობაში ცხოვრობენ ეს ადამიანთა სხეულები!“ შესძახებს მხიარული, საზეიმოდ განწყობილი ხალხის შემყურე ფანტაზიო. ხანდახან ის შეშლილს ჰგავს, მაგრამ მისი შეშლილობა უმაღლესი სიბრძნეა, რომელსაც სძულს ყოველდღიური საღი აზრი. ფანტაზიოს რეალური სახე მაშინ გამოჩნდება, როცა ის მეფის მასხარის ტანსაცმელს გადაიცვამს და რაინდულ საქციელს ჩაიდენს - ბავარიის პრინცესას, ელსბეტს, მისი ხელის მთხოვნელი, ახირებული მანტიელი პრინცისგან გადაარჩენს. ფანტაზიოს მასხარად გარდასახვა საბოლოოდ ააშკარავებს მის არსს, ერთგვარად აახლოებს მას შექსპირის ბრძენ მასხარებთან და გოცის კომედიების თეატრალურ პერსონაჟებთან.

მიუსეს შემოქმედება ფრანგულ თეატრში დაკავშირებულია გარდამავალ პერიოდთან, რომანტიზმიდან რეალიზმამდე. იგი მიმართავს რომანტიკულ სიტუაციებს, გმირებს, ამავე დროს, ზედმიწევნით მართალ, ფსიქოლოგიურ სახეებს ქმნის. როგორც რომანტიკოსს, მას ახასიათებს სევდა. მისი მეთოდი სპეციფიკურია. მიუსე ტრაგიკულის და კომიკურის იმგვარ აღრევას იძლევა, რომ ფინალი ძნელი ამოსაცნობი ხდება. მიუსე სკეპტიკოსია. ის წუხს, რადგან მიაჩნია, რომ ადამიანი მაღალი იდეალებისკენ უნდა ისწრაფოდეს, მაგრამ მისი ყოველი ასეთი მცდელობა ამაოა. ადამიანი ვერ მიაღწევს მაღალ იდეალებს. მისი გმირები იმედდაკარგული სკეპტიკოსები არიან. ადამიანი უბედურია - ასკვნის ავტორი. მის დრამატურგიაში ტანჯვის საბედისწერო გარდუვალობის მოტივი ჟღერს, ადამიანი ამაოდ ცდილობს ტანჯვისაგან განთავისუფლებას.

მისი დრამატურგია შეიძლება 2 ნაწილად დაიყოს:

პირველი ქმნის კლასიკურ, მაღალმხატვრულ პიესებს.

მეორე ქმნის სალონურ-არისტოკრატიულ თეატრალურ პიესებს და

თავად მიუსე მას დრამატული ანდაზის ჟანრს უწოდებს. ეს დაბალი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებებია.

არცთუ იშვიათად მიუსეს კომედიები ტრაგიკული ფინალით მთავრდება. ასეთებია „მარიანას ახირებები“ (1838), „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ (1838). ამ ავტორის კომედიებში მოქმედება სხვადასხვა ქვეყანასა და ქალაქში ხდება, მოქმედების დრო კი დაზუსტებული არ არის.

პიესა „მარიანას ახირებები“ უფრო ტრაგედიაა. ჩელიო და ოტავიო ერთი რომანტიკული გმირის ორ მხარეს წარმოაჩენენ. ჩელიო ლენსკის[1] მოგვაგონებს, ის ნაზი შეყვარებულია. ოტავიო კი თავისი ფსიქოტიპით, ევგენი ონეგინია, სკეპტიკოსი, ცხოვრებით დაღლილი, მსმელი, მოთამაშე, ქალების კერპი. ოტავიოსთვის ყველაფერი წარმავალია. მისი ნიღაბი იმდენად არ არის გაცვეთილი, რამდენადაც მისი გული.

პიესაში „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ მნიშვნელოვანია არა მოვლენები, არამედ გმირების ფსიქოლოგიური განცდები და სულიერი სამყარო, რომელიც ემოციებისა და აზრების წინააღმდეგობრიობითაა წარმოდგენილი. პიესის გმირის, ახალგაზრდა აზნაურის, პერდიკანის საბედო კამილაა. ისე, რომ თავად ვერ აცნობიერებენ, ახალგაზრდებს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ მათი ბედნიერების ხელისშემშლელი კამილას მონასტრული აღზრდა აღმოჩნდება. მას ჩაგონებული აქვს აზრი მამაკაცების მაცდურობაზე, რის გამოც გათხოვების ეშინია და უარს ეუბნება პერდიკანს. უარყოფილი და შეურაცხყოფილი ჭაბუკი გადაწყვეტს შური იძიოს კამილაზე. იგი თავის ძიძიშვილს, გულუბრყვილო გლეხ ქალიშვილს, როზეტას დაუწყებს არშიყს და ცოლად შერთვასაც ჰპირდება. ბოლოს და ბოლოს კამილა და პერდიკანი სიყვარულში გამოუტყდებიან ერთმანეთს. ამ სცენის შემსწრე როზეტა ტყუილს ვერ გადაიტანს და კვდება, მომხდარით შეძრული კამილა და პერდიკანი კი სამუდამოდ შორდებიან ერთმანეთს.

ამ პიესას, რომელიც არსებითად, ფსიქოლოგიურ დრამად იქცა, მიუსემ ორიგინალური, ჭეშმარიტად ნოვატორული ფორმა მისცა. ავტორს სცენაზე ადგილობრივი გლეხების გუნდი გამოჰყავს და დამხმარე ფუნქციას ანიჭებს მას. გუნდმა ყველაფერი იცის, ისიც კი, რაც სასახლის კედლებში ხდება. გუნდი თავისუფლად ესაუბრება სხვა პერსონაჟებს, აფასებს და ახასიათებს მათ საქციელს. ეპიკური საწყისის შეტანის ამ ხერხმა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით გაამდიდრა პიესის დრამატურგია.

პიესაში „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ მთავარი ისაა, რომ ყოველი ადამიანი რაღაც როლს თამაშობს და ამ როლს ის თამაშობს არა სხვების, არამედ საკუთარი თავის წინაშე. მიუსე ქადაგებს, რომ ამა თუ იმ ადამიანისთვის უცხო როლი აყალბებს მის ბუნებას, უცხო ნიღაბი

[1] ლენსკი და ონეგინი - ა. პუშკინის ნაწარმოების - „ევგენი ონეგინის“ პერსონაჟები.

მხოლოდ უბედურების მომტანია ადამიანისათვის, ამიტომ, სხვას არავინ უნდა თამაშობდეს.

მიუსეს სოციალური პესიმიზმი ყველაზე მძაფრად გამოხატულია მის დრამაში „ლორენზაჩო“ (1834). ეს დრამა ისტორიის მსვლელობის რევოლუციური გზით შეცვლის მცდელობის ტრაგიკულ განწირულობაზე ავტორის მსჯელობის ნაყოფია. სიუჟეტი ეფუძნება შუა საუკუნეების ფლორენციის ისტორიულ მოვლენებს. ლორენცო მედიჩის (ლორენზაჩოს) სძულს დესპოტიზმი. იგი ბრუტოსის გმირობაზე ოცნებობს და გადაწყვეტს, მოკლას ტირანი ალექსანდრო მედიჩი და ამით თავისუფლება მოუტანოს სამშობლოს. ამ ტერორისტულ აქტს რესპუბლიკელებმა უნდა დაუჭირონ მხარი. ლორენზაჩო კლავს ჰერცოგს, თუმცა ამის შემდეგ არაფერი იცვლება. რესპუბლიკელები გამოსვლას ვერ ბედავენ. ხალხის უკმაყოფილების რამდენიმე მცდელობა ჯარისკაცებმა ჩაახშეს. ლორენცოს, რომლის მოკვლისათვისაც ჯილდოა დანიშნული, ზურგში ვერაგული დარტყმით კლავენ, ფლორენციის გვირგვინს კი ახალ ჰერცოგს უბოძებენ.

ტრაგედია სოციალური რევოლუციის შეუძლებლობაზე მეტყველებს, გმობს იმ ადამიანებს, რომლებიც თუმცა კი თანაუგრძნობენ თავისუფლების იდეას, მაგრამ მისთვის ბრძოლაში ჩაბმას ვერ ბედავენ, ამასთან, არც ხალხის გაძღოლა ძალუძთ. თანამედროვეთა დამოკიდებულებას მიმართვად ჟღერს ლორენცოს სიტყვები: „თუ რესპუბლიკელები ისე მოიქცევიან, როგორც ეგების, ისინი ადვილად დაამყარებენ ყველაზე უმშვენიერეს რესპუბლიკას, რომელიც კი ოდესმე ყვაოდა დედამიწაზე. ოღონდ ხალხი დადგებოდეს მათ მხარეს“. მაგრამ ხალხი მოტყუებულია, პასიურია, განწირულია...

დრამა „ლორენზაჩო“ ლაღად, კლასიციზმის კანონების სრული უგულებელყოფით არის დაწერილი. პიესა იყოფა 39 მოკლე სცენა-ეპიზოდად, რომელთა მონაცვლეობა ხელს უწყობს მოქმედების განვითარების ტემპს, მოვლენათა განვითარების მასშტაბს, მთავარი პერსონაჟების ქცევების, ხასიათების სხვადასხვა წახნაგებთა წარმოჩენას. დრამაში შექსპირისთვის დამახასიათებელი ხერხებია გამოყენებული, რომლებიც ეპოქის ფართოდ და თვალსაჩინოდ ასახვაში გამოიხატება.

კლასიცისტური დრამის სწორხაზოვან სქემატიზმს მოკლებულია გმირების ხასიათებიც. ლორენზაჩოს ტრაგიკული დანაშაული იმაში მდგომარეობს, რომ თუმცა იგი სამყაროში ძალადობისა და გახრწნილობის წინააღმდეგია, თავად ხდება მისი ნაწილი. მთავარი გმირის სახე ახლოსაა მიუსეს მიერ შექმნილი პირქუში, გაწბილებული და ტრაგიკული, სასოწარკვეთილი „საუკუნის შვილის“ პორტრეტთან. ლორენზაჩო თავისებური ჰამლეტია. პიესაში გაშუქებულია პიროვნების როლი ცხოვრებაში. ლორენზაჩო განიხიბლა ცხოვრებით, დარწმუნდა ბოროტების სიძლიერეში. შექსპირის ჰამლეტი თავს მოიგიჟიანებს,

იგი მამის მკვლელობისათვის კი არ იძიებს შურს, მას ადამიანობის აღდგენის სურვილი ამოძრავებს. ლორენზაჩოსთვის მთავარია სამშობლო, ადამიანობა. ტირანია ბადებს სწრაფვას თავისუფლებისაკენ. ალექსანდროს ტირანიამ ლორენზაჩოში ბრუტოსის სული დაბადა. მას მიაჩნია, რომ ფიქრი ადუნებს მოქმედების უნარს. მიუსე ამბობს, რომ ადამიანის სინდისი იმით კი არ განიზომება, რომ ის სუფთაა. ადამიანი მხოლოდ ის კი არ არის, რაც გულში უდევს, იგი აქტიურად უნდა ერეოდეს ცხოვრებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მისი სიკეთე პასიურია, უძლურია. ადამიანი სიმარტოვისთვის არის განწირული. ადამიანები ისტორიის ბედს ვერ განაგებენ, ცხოვრება თავისით მიედინება.

„ლორენზაჩოს“ შემდეგ მიუსეს დიდი სოციალური თემებისთვის აღარ მიუმართავს. 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ის წერს მახვილგონივრულ და მოხდენილ კომედიებს მაღალი საზოგადოების ცხოვრებიდან, ასეთებია: „შანდალი“ (1835), „კაპრიზი“ (1837). ამ ტიპის კომედიებში მოქმედება თითქმის არ არის და მთელი აქცენტი სიტყვაზე, საუბრებსა და დიალოგებზეა გადატანილი, რომლებშიც შენარჩუნებულია ლაღი სალაპარაკო ენის ცხოველი სითბო.

40-იანი წლების შუა პერიოდიდან მიუსე წმინდა სალონურ-არისტოკრატიული ხასიათის კომედია-ანდაზების თავისებურ ჟანრს ავითარებს. ის ამბავი, რომ მიუსემ კომედია-ანდაზებს მიმართა, დრამატურგის შემოქმედებითი ტონუსის ერთგვარ დაქვეითებაზე მეტყველებს. მაგრამ ალბათ თავად რომანტიკოსი მწერლისთვის ეს მისთვის საძულველი, ბურჟუაზიული უფერულობის სამყაროსგან ერთგვარი გარიდების საშუალება იყო. თუმცა მიუსეს დრამატურგიამ იმ დროის ფრანგული თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი ვერ დაიკავა, სამაგიეროდ, მეოცე საუკუნის ფრანგული თეატრის იდეურ-ესთეტიკურ სახეზე მან დიდი გავლენა მოახდინა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. დაახასიათეთ ა.მიუსეს დრამატურგიის თავისებურებები.
2. რამდენ პერიოდად იყოფა ა.მიუსეს დრამატურგია?
3. განიხილეთ ა.მიუსეს პიესა „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“.
4. დაწერეთ ა.მიუსეს პიესა „ლორენზაჩოს“ განხილვა.



პროსპერ მერიმეს (1803-1870) შემოქმედება რეალისტური მეთოდის განვითარების დასაწყისია ფრანგულ დრამატურგიაში. მან გზა გაუკვალა ახალ მიმართულებას კრიტიკულ რეალიზმს, აჩვენა განსაკუთრებული ხასიათი განსაკუთრებულ სიტუაციაში, განუმეორებელი ადამიანი, ინდივიდი. რევოლუციის შემდგომი რეალობა, განსაკუთრებით რესტავრაციის პერიოდში, პროტესტის გრძნობას იწვევდა მასში, თუმცა მერიმეს შემოქმედებაში რომანტიკული ამბოხი რეალობის მწვავე კრიტიკულმა წარმოჩენამ შეცვალა. 1825 წელს მან გამოსცა პიესების კრებული და ამით დაადასტურა თავისი მონაწილეობა კლასიციზმის წინააღმდეგ გამართულ ბრძოლაში.

„კლარა გასულის თეატრი“ ასე ერქვა ამ კრებულს. პიესების მთარგმნელი, ჟოზეფ ლესკარანჟი დაწვრილებით უყვებოდა მკითხველს მათი ავტორის - კომედიოგრაფისა და მსახიობის შესახებ. ამ წიგნს ავტორის, ესპანელი ქალის პორტრეტი ამშვენებდა, თუმცა არც კლარა გასული არსებობდა როდისმე, არც მთარგმნელი. წიგნის ავტორიც და პორტრეტზე გამოსახული ადამიანიც პროსპერ მერიმე იყო. როცა მერიმე ირწმუნებოდა, რომ წიგნი ესპანურიდან იყო თარგმნილი, მას მიაჩნდა, რომ ესპანური ნიღბის უკან ამოფარებული, უფრო თავისუფლად შეძლებდა თავისი დროის პოლიტიკური და სოციალური ცრურწმენების გაკრიტიკებას. მერიმე ძველი ესპანური თეატრის კომედიების მანერით დაწერილი პიესების კოლორიტს ხსნიდა. რომანტიკოსები კი აღორძინების ეპოქის ესპანურ თეატრში რომანტიკულ - სახალხო, თავისუფალი, კლასიციზმის ყველანაირი წესების და კანონების უარმყოფელი თეატრის ნიშნებს ხედავდნენ. ასე იყო, თუ ისე, „კლარა გასულის თეატრის“ პუბლიკაცია სამოქალაქო გაბედულების აქტი იყო.

ეს პიესები ძველი ესპანური კომედიების მსგავსი მანერით არის დაწერილი. „კლარა გასულის თეატრში“ მერიმემ წარმოაჩინა საზოგადოების თითქმის ყველა ფენის და რანგის ძალზე მრავალფეროვანი პერსონაჟების მთელი გალერეა, გამოკვეთილი, ზოგჯერ უცნაური, თუმცა კი რეალური სახეები. ოფიცრები და ჯარისკაცები, სხვადასხვა რანგისა და შეძლების აზნაურები, ბერები, იეზუიტები, მაღალი საზოგადოების ქალბატონები და ჯარისკაცის მეგობარი ქალები, გლეხები, მონა ქალები - ესენი არიან მერიმესეული

კომედიების გმირები. კრებულის ერთ-ერთი მთავარი თემა სასულიერო პირთა ზნე-ჩვეულებების, ხორციელი ვნებებით შეპყრობილი ბერებისა და მღვდლების მწვავე გროტესკული სახეების მხილებაა. „კლარა გასულის თეატრი" ლიტერატურული მისტიფიკაცია იყო. ეს უაღრესად ანტირელიგიური ნაწარმოები რელიგიური ფანატიზმის წინააღმდეგ არის მიმართული.

მერიმეს კომედიების გმირები ძლიერი და მგზნებარე, ვნებიანი ადამიანები არიან. ისინი განსაკუთრებულ ვითარებებში ექცევიან და არაჩვეულებრივ საქმეებს სჩადიან, თუმცა რომანტიკული დრამის გმირები მათ მაინც არ ეთქმით. „კლარა გასულის თეატრში" არ არის საზოგადოებასთან დაპირისპირებული ძლიერი ინდივიდუალობის მქონე პიროვნების კულტი. ამ პიესების გმირები ავტორის აზრებსა და გრძნობებს ცხადად ვერ გამოსატავენ. ისინი უფრო სოციალური ზნე-ჩვეულებების სურათს ქმნიან, სადაც რომანტიკული განწყობის გამქარვებელი ირონია იგრძნობა.

ასე მაგალითად, კომედიაში „აფრიკული სიყვარული" მერიმე დასცინის თავისი გმირების „შმაგ" ვნებებს, ამხელს რომანტიკულ სიშმაგის თეატრალურ-ბუტაფორიულ ხასიათს. მთავარი კონფლიქტი ვნებასა და სიყვარულს შორის იშლება, სადაც ვნება იმარჯვებს. დრამის ერთ-ერთ გმირს, ბედუინ ზეინს თავდავიწყებით უყვარს თავისი მეგობრის, ჰაჯი ნუმანის მონა ქალი, მაგრამ ირკვევა, რომ ეს ვნებიანი აფრიკელის ერთადერთი სიყვარული არ არის. ჰაჯი ნუმანის მიერ დაჭრილი ზეინი ამბობს, რომ შავკანიანი ქალი მისგანაა ორსულად. მეგობრის სიკვდილით შეძრული ნუმანი უდანაშაულო მონა ქალს ხანჯალს ჩასცემს. მაგრამ ამ დროს ჩნდება ლაქია და აცხადებს: „ვახშამი მზადაა, წარმოდგენა დამთავრდა" „ა!"- ამბობს ამგვარი დასასრულით კმაყოფილი ჰაჯი ნუმანი. ყველა „მოკლული" დგება და მონა ქალის შემსრულებელი მსახიობი თხოვნით მიმართავს მაყურებელს, შემწყნარებლობა გამოიჩინოს ავტორისადმი. პიესაში რომანტიკული პათოსის შესამცირებლად მერიმე მეტყველების ზეაწეულ პათეტიკურ სტილს ჩვეულებრივ სალაპარაკო ან ქუჩურ ჟარგონს უპირისპირებს.

კომედიაში „წმინდა შემოწირულობათა კარეტა" გესლიანად და მახვილგონივრულად არის გამასხარავებული უმაღლესი სახელმწიფო ადმინისტრაციის და ეკლესიის მთავართა ზნე-ჩვეულებები. პიესაში „ცა და ჯოჯოხეთი" ინკვიზიციას სურს დაიჭიროს ერთი წიგნის ავტორი, რომელმაც ეკლესიის წინააღმდეგ გაილაშქრა. აქ მერიმე რელიგიური ფანატიზმის წინააღმდეგ გამოდის. იგი გვიჩვენებს თავისუფალ ადამიანს, შინაგანად მთლიან პიროვნებას, მთელი თავისი ინდივიდუალობით, რომელიც ყოველთვის ყურს უგდებს საკუთარი სინდისის ხმას.

„კლარა გასულის თეატრში" გაერთიანებული პიესების ციკლი

მწერლის ერთგვარი ლაბორატორია იყო. პერსონაჟთა ხასიათებისა და გრძნობების გამოსახატავად მერიმე ეძებდა და პოულობდა ახალ დრამატურგიულ ფორმებსა და გამომსახველობით საშუალებებს.

მერიმეს „ჟაკერია“ ისტორიულ ქრონიკას წარმოადგენს (1828). მასში ასახულია ფრანგი გლეხების „ჟაკების“ ანტიფეოდალური აჯანყება. მერიმეს შეხედულებები ისტორიული განვითარების კანონებზე და განსაკუთრებით, ხალხის მნიშვნელობაზე ისტორიაში, ახლოსაა ფრანგულ რომანტიკულ ისტორიოგრაფიასთან, კერძოდ, ტიერის ისტორიულ კონცეფციასთან, რომელიც თავის ნაშრომში „წერილები საფრანგეთის ისტორიაზე“ (1827) წერდა: „ჭეშმარიტმა ისტორიკოსმა უარი უნდა თქვას ეგრეთ წოდებული გმირის თაყვანისცემაზე. (...) უნდა შევიყვაროთ მთელი ხალხი და თვალი უნდა ვადევნოთ მის ბედ-იღბალს ასწლეულების მანძილზე“

პიესა იქმნებოდა რევოლუციური აღმაფრენის ატმოსფეროში, რომელიც 1830 წლის მოვლენებს უძღოდა წინ. „ჟაკერია“ ანტიფეოდალური და ანტითავადაზნაურული პიესაა, რომელიც უსამართლო და სასტიკი საზოგადოებრივი წყობის წინააღმდეგ მიმართული ხალხის რისხვის აფეთქების გარდუვალობაზე მიგვანიშნებს.

ამ პიესაში გამომჟღავნდა მერიმე-დრამატურგის ნოვატორული გამბედაობა. აქ დრამის გმირი ხალხია, მისი ბედის ტრაგიზმი, მისი ბრძოლა და მარცხი წარმოადგენს პიესის მთავარ სიუჟეტს. მასა აქ არ არის ბნელი, შეუგნებელი, არც იდეალიზირებული. მერიმესთან გლეხი ნაჩვენებია როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი თვისებებით. პიესაში წარმოჩენილია გლეხთა ომის მონაწილეების, როგორც „ჟაკების“ მომხრეების, ისე მათი მოწინააღმდეგეების ხატ-სახეები, მათ ბედთან დაკავშირებული მრავალი ასპექტი. ავტორი გვიჩვენებს, რომ ყველა მათგანს თავისი მიზეზი აქვს, რომელმაც აიძულა აჯანყებას შეერთებოდა ან მის წინააღმდეგ გამოსულიყო. „ჟაკერიის“ ცალკეული გმირების ბედი ხალხის ტრაგიკული ბედის განზოგადებულ სახეს ქმნის, მისი დამარცხების გარდუვალობაზე მეტყველებს. მერიმე დაუნდობელი სიმართლით წარმოაჩენს რაინდთა სასტიკ და უხეშ ზნე-ჩვეულებებს, მტაცებლურ ბუნებას და ქედმაღლობას, მდიდარი ქალაქელი ბურჟუების მოღალატეობას, გლეხების „ჟაკების“ თვალსაწიერის შეზღუდულობას. პიესაში მერიმემ ნათლად აჩვენა სოციალური კონფლიქტები, აჯანყების განმაპირობებელი ფაქტორები. გლეხობას სათავეში განათლებული ადამიანი ესაჭიროება. ეს არის ეკლესიიდან გამოსული ადამიანი, რომელმაც ანაფორა გაიხადა და ეკლესიას გადაუდგა. „ჟაკერიაში“ ავტორმა სცადა აეხსნა ისტორიული კონფლიქტი დამარცხების მიზეზი პოლიტიკური უმეცრება და უმწიფარობა იყო.

ახალი წარმოდგენა ტრაგედიაზე, რომლის მთავარი გმირი ხალხია, შეუძლებელს ხდიდა ძველი კლასიცისტური ფორმის შენარჩუნებას. თუ არ გავითვალისწინებთ მასობრივ სცენებს, პიესაში ორმოცამდე მოქმედი პირია. მოქმედება მრავალ სხვადასხვა ადგილას ხდება: ტყეებში, სოფლის მოედნებზე, ბრძოლის ველზე, ციხე-პალატებში, მონასტრებში, აჯანყებულთა ბანაკში და ა.შ. კლასიცისტური ტრაგედიის ტრადიციულ ხუთ აქტს მერიმე ოცდათექვსმეტი სცენით ცვლის. პიესაში დარღვეულია მოქმედების ერთიანობის პრინციპიც. ყოველივე ეს ანგრევდა კლასიცისტური ტრაგედიის დაკანონებულ ფორმას. „ჟაკერიის“ მხატვრული თავისებურებები სავსებით შეესატყვისებოდა ტრაგედიისათვის წაყენებულ ახალ მოთხოვნებს.

„ჟაკერია“ არ შესულა ფრანგული თეატრის რეპერტუარში, მაგრამ თავად ამ პიესის გამოჩენა 30-იანი წლების ფრანგული რომანტიკული დრამატურგიის განვითარებაში, შემოქმედებაში რეალისტური ტენდენციების შემოღების განაცხადზე მეტყველებდა. დიდია „ჟაკერიის“, როგორც სახალხო ტრაგედიის კლასიკური ნიმუშის მნიშვნელობა ახალი დროის დრამის ისტორიაშიც. „სცენები ფეოდალური დროიდან“ - ასე უწოდებდა მერიმე თავის პიესას.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა სახის ნაწარმოებია პ. მერიმეს „კლარა გასულის თეატრი“?
2. დაახასიათეთ პ.მერიმეს დრამატურგია.
3. განიხილეთ პ.მერიმეს პიესა „ჟაკერია“



ოგიუსტ ეჟენ სკრიბი (1791-1861) საფრაგეთი გამალებით მიიწევდა კაპიტალისტური განვითარების გზით, ხოლო ბურჟუაზია დღითი დღე უფრო და უფრო მნიშვნელო-ვანი ძალა ხდებოდა. პრაქტიკული ბუნების მქონე ბურჟუაზიისთვის რომანტიზმი, მისი მეამბოხური სულისკვეთებითა და მძაფრი ვნებებით, უცხო იყო. მაყურებელს თეატრის სცენაზე თავშესაქცევი ვოდევილის, კომედიის ნახვა ეწადა. ისეთი კომედიის, რომელიც მძაფრ სატირულ ნიშნებს მოკლებული იქნებოდა. ამასთანავე, იგი

ისეთ ისტორიულ დრამასაც ხალისით ნახავდა, რომლის შინაარსიც წარმატებული ბურჟუაზიული ობივატელის ცხოვრებას ასახავდა. ეს დრამატურგია მსუბუქი და თავშესაქცევი ხასიათისა უნდა ყოფილიყო. ავტორებს ტექნიკური ხერხების ვირტუოზული ფლობა, თეატრალური მაყურებლის გემოვნებისა და მოთხოვნების ცოდნა მოეთხოვებოდათ. ასეთი „კარგად გაკეთებული პიესების“ ავტორები, უპირველეს ყოვლისა, მაყურებლის გართობას ისახავდნენ მიზნად, პროპაგანდას უწევდნენ თანამედროვე ბურჟუაზიის მორალს, ხოტბას ასხამდნენ მათ გონებას, ენერგიას, მოხერხებულობას.

სწორედ ამ სულისკვეთებას აუღო ყველაზე კარგად ალღო სკრიბმა. ცნობილმა რუსმა მწერალმა და მოაზროვნემ - ალექსანდრე გერცენმა მას ბურჟუაზიის მწერალი უწოდა. იგი წერდა: „მას უყვარს ბურჟუაზია, ამ უკანასკნელსაც უყვარს იგი, ის ისე შეეწყო მის გემოვნებას და ცნებებს, რომ თავად სხვა ყველაფერი დაკარგა; სკრიბი არის ბურჟუაზიის ჯარისკაცი, მქადაგებელი, მასწავლებელი, მასხარა და პოეტი“.

1815-1830 წლებში ვოდევილი ითვლებოდა ყველაზე წამყვან და საყვარელ ჟანრად პარიზელებისათვის: მსუბუქი კომედია, რომელიც აგებულია მწვავე ინტრიგაზე, სასიმღერო კუპლეტების თანხლებით. საფრანგეთში ამ ჟანრის კლასიკოსებად მიჩნეული არიან ეჟენ სკრიბი და ეჟენ ლაბიში.

სკრიბი ნაყოფიერი დრამატურგი იყო. ხელმძღვანელობდა რა „კარგად გაკეთებული პიესის“ პრინციპით, უდავო ნიჭით გამორჩეულმა, შრომისმოყვარე სკრიბმა ოთხასამდე დრამატული ნაწარმოები დაწერა, მათ შორის 150-მდე ვოდევილი. სკრიბმა მოახდინა რეფორმა ვოდევილის ჟანრში. მისთვის მთავარი დევიზი იყო: „მაყურებელი სულ უნდა იცინოდეს“, რადგან სიცილი მძლავრი საშუალებაა კათარზისისთვის. მის ყველაზე პოპულარულ ნაწარმოებებს განეკუთვნება: „ბერტრანი და რატონი“ (1833), „დიდების კიბე“ (1837), „ჭიქა წყალი“ 91840), „ანდრიენა ლეკუვრერი“ (1849). მისი პიესების უმრავლესობა განუხრელი წარმატებით გადიოდა ფრანგული თეატრის სცენაზე. იგი ხშირად იყენებდა კლოუნადას, ექსცენტრიკას. იგი ძირითადად მსუბუქი ჟანრის ვოდევილისტია. ეჟენ სკრიბი ამავდროულად ცნობილი ლიბრეტისტი იყო. სკრიბის დრამატურგია საფრანგეთის საზღვრებს მიღმაც გახდა ცნობილი.

ზედაპირულობის მიუხედავად, სკრიბის პიესებს უდავო ღირსებებიც გააჩნია. მისი კომედიები იმ მაყურებლების მოწონებითაც სარგებლობს, რომლებიც შორს არიან ბურჟუაზიული პუბლიკისგან.

სკრიბმა 30-იან წლებში ვოდევილებით დაიწყო, მოგვიანებით კი თავისი დროის უნარიანად დამუშავებული ინტრიგების და მახვილი თვალით დანახული სოციალური და ყოფითი ნიშნების შემცველ კომედიებსა და ვოდევილებზე გადავიდა. მისი კომედიების მარტივი

ფილოსოფია იმაში მდგომარეობდა, რომ ადამიანი მატერიალურ კეთილდღეობას უნდა ესწრაფოდეს, სწორედ მასშია, ავტორის აზრით, ერთადერთი ბედნიერება. სკრიბის გმირები მხიარული, მოხერხებული ბურჟუები არიან, რომლებიც ზედმეტად არ იწუხებენ თავს ცხოვრების აზრსა და მოვალეობაზე, ეთიკასა და ზნეობაზე ფიქრით. მათ ფიქრისა და განსჯისთვის არ სცალიათ, მათ სწრაფად და მარჯვედ უნდა მოაგვარონ თავიანთი საქმეები: სარფიანად დაქორწინდნენ, გაიკეთონ თავბრუდამხვევი კარიერა, უთვალთვალონ სხვებს. მთავარია, იმოქმედონ საკუთარი თავის საკეთილდღეოდ.

სკრიბის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესაა „ჭიქა წყალი ანუ მიზეზები და შედეგები“(1840), რომელმაც მსოფლიოს ყველა სცენა მოიარა. ეს ისტორიული პიესაა, თუმცა ისტორია ავტორს მხოლოდ სახელებისთვის, თარიღებისთვის, პიკანტური დეტალებისთვის სჭირდება და არა ისტორიულ კანონზომიერებათა წარმოჩენისთვის. პიესის ინტრიგა ორი პოლიტიკური მოწინააღმდეგის - ლორდ ბოლინგბროკისა და დედოფალ ანას ფავორიტის, ჰერცოგინია მალბოროს ბრძოლაზეა აგებული. ისტორიის თავისეულ „ფილოსოფიას“ სკრიბი ბოლინგბროკის მეშვეობით გადმოგვცემს: „ალბათ თქვენ, ისევე, როგორც ადამიანთა უმრავლესობას, მიგაჩნიათ, რომ პოლიტიკურ კატასტროფებს, რევოლუციებს, იმპერიათა დამხობას სერიოზული, ღრმა და მნიშვნელოვანი მიზეზები იწვევს. ცდებით! გმირები, დიდი ადამიანები იმორჩილებენ სახელმწიფოებს და მართავენ მათ; მაგრამ თავად ისინი, ეს დიდი ადამიანები, საკუთარი ვნებების, საკუთარი ახირებების, საკუთარი პატივმოყვარეობის, ანუ ყველაზე მდაბალი და ყველაზე უსუსური ადამიანური გრძნობების მონები არიან“. მის პიესებში ხშირად გატარებულია ის აზრი, რომ პოლიტიკური მოღვაწეობა ინტრიგების ქსელია.

ბურჟუაზიულ მაყურებელს ძალიან აწყობდა ისტორიის ბრწყინვალედ აგებულ ანეკდოტად გადაქცევა. ინგლისის დედოფლის კაბაზე გადასხმულმა ჭიქა წყალმა ინგლისსა და საფრანგეთს შორის ზავის დადებამდე მიიყვანა საქმე. ბოლინგბროკი იმიტომ გახდა მინისტრი, რომ კარგად ცეკვავდა სარაბანდას, ხოლო დაკავებული პოსტი მან სურდოს გამო დაკარგა. მთელი ეს უაზრობა ბრწყინვალე თეატრალურ ფორმაშია მოქცეული, საოცრად გადამდებ, ხალისიან, სხარტ რიტმშია წარმოდგენილი, ამიტომაცაა, რომ სკრიბის ეს პიესა დღესაც ხშირად იდგმება მსოფლიოს თეატრების სცენაზე.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. დაახასიათეთ ე. სკრიბის დრამატურგია.
2. განიხილეთ ე. სკრიბის პიესა „ჭიქა წყალი“.



ონორე დე ბალზაკი (1799-1850) ადრეული ასაკიდანვე გამოირჩეოდა თავისუფალი აზროვნებითა და მტკიცე, ჯიუტი ხასიათით, რაც მას პრობლემებს უქმნიდა ჯერ სკოლაში, შემდეგ კი მთელი ცხოვრების განმავლობაში. სკოლის დამთავრების შემდეგ ის იურიდიულ ფირმაში მუშაობდა, თუმცა, არაჰუმანური და დამღლელი რუტინული სამუშაოს გამო, მან ამ სფეროში კარიერის გაგრძელება არ ისურვა. ბალზაკმა სამწერლო მოღვაწეობის განმავლობაში და მანამდეც სცადა კარიერის აწყობა, როგორც პუბლიცისტმა, გამომცემელმა, ბიზნესმენმა, კრიტიკოსმა და პოლიტიკოსმა, თუმცა, ყველა სფეროში მარცხი განიცადა. „ადამიანურ კომედიაში“ ბალზაკმა საკუთარი რეალური ცხოვრებისეული სიძნელეები და იმედგაცრუება ასახა.

ბალზაკი ფრანგული კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელია. 30-40-იანი წლების ფრანგული დრამის რეალისტური ტენდენციები, ყველაზე თვალსაჩინოდ მის დრამატურგიაში აისახა. მოაზროვნე შემოქმედმა თავის ნაწარმოებებში ეპოქის ისტორიის, საზოგადოებრივი ცხოვრების და ზნე-ჩვეულებების სრული პანორამა შექმნა. თავის შემოქმედებაში იგი მეცნიერების ზუსტი კანონების გამოყენებას ესწრაფოდა. მას მიაჩნდა, რომ ადამიანთა აზრები და ვნებები „სოციალური მოვლენაა“ და რომ ადამიანი, თავისი ბუნებით, „არც კეთილია და არც ბოროტი“, მაგრამ „გამორჩენისკენ სწრაფვა, ავითარებს მის ცუდ მიდრეკილებებს“. ბალზაკს მიაჩნდა, რომ მწერლის ამოცანა სოციალურ გარემოთა, საზოგადოების ზნე-ჩვეულებათა და ადამიანების ხასიათით განპირობებულ ვნებათა ჩვენებაა. მისი შემოქმედება უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო კრიტიკული რეალიზმის მეთოდის დამუშავებასა და თეორიულ გააზრებაში. იგი ამბობდა, რომ „მწერალი უნდა სწავლობდეს სოციალურ მოვლენებს, ან ამ სოციალური მოვლენების საერთო საფუძვლებს, რომლებიც უნდა სწვდებოდეს ტიპების, ვნებებისა და მოვლენების უზარმაზარი თავმოყრის დაუფარავ აზრს“.

ბალზაკს ყოველთვის აინტერესებდა თეატრი. მას, როგორც შემოქმედს, მიაჩნდა, რომ მწერალი აღმზრდელი და დამრიგებელი უნდა იყოს. ამ დიდ მწერალს ყოველთვის იზიდავდა თეატრალური ხელოვნების პუბლიკაზე ზემოქმედების ძალა. თანამედროვე ფრანგულ თეატრს და განსაკუთრებით, მის რეპერტუარს, ბალზაკი კრიტიკული თვალით უყურებდა. იგი კიცხავდა რომანტიკულ დრამასა და

მელოდრამას, როგორც ცხოვრებისეულ სინამდვილეს დაშორებულ პიესებს. უარყოფითი იყო მისი დამოკიდებულება ფსევდორეალისტური ბურჟუაზიული დრამის მიმართაც. ბალზაკი ცდილობდა, კრიტიკული რეალიზმის პრინციპები და ის ცხოვრებისეული სინამდვილე შეეტანა თეატრში, რომელსაც მაყურებელი მის რომანებში ხედავდა.

რეალისტური პიესის შექმნის გზა რთული იყო. ბალზაკის ადრეულ პიესებში, მის დრამატულ ჩანაფიქრებში ამკარად იგრძნობოდა რომანტიკულ თეატრზე დამოკიდებულება. 20-30-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებებით უკმაყოფილო მწერალი ხელს იღებს ჩანაფიქრზე და დრამატურგიაში საკუთარი გზის ძიებას იწყებს. ამ პერიოდში იკვეთება მისი საკუთარი დრამატურგიული ხელწერა. ეს დროის ის მონაკვეთია, როდესაც ყველაზე თვალსათლივ გამოიკვეთა ბალზაკის, როგორც პროზაიკოსის რეალისტური პრინციპები და სასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავების ოსტატობა.

ამ დროიდან იწყება დრამატურგი ბალზაკის შემოქმედების ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი. 1839-1848 წლებში მან ექვსი პიესა დაწერა: „ცოლქმრობის სკოლა“ (1839), „ვოტრენი“ (1839), „კინოლას იმედები“ (1841), „პამელა ჟირო“ (1843), „საქმოსანი“ (1844), „დედინაცვალი“ (1848). იყენებდა რა მხატვრულ მიმდინარეობათა სხვადასხვა დრამატურგიული ჟანრის ხერხებსა და ფორმებს, ბალზაკი თანდათან რეალისტური დრამის შექმნისკენ მიიწევდა. მან რამდენიმე ისეთი დრამატურგიული ნაწარმოები ჩაიფიქრა, რომლებიც არ ჰგავდა იმ პიესებს, ფრანგული თეატრის სცენებზე რომ იდგმებოდა. ამასთან დაკავშირებით, ის წერდა: „მე საცდელად ვწერ დრამას მეშჩანური ყოფიდან, ყოველგვარი ხმაურის გარეშე, როგორც რაღაც უმნიშვნელოს, რათა შევხედო, თუ რა აზრს გამოიწვევს სრულიად „მართალი რამ“ არადა, ეს „უმნიშვნელო“ პიესა, მეტად მნიშვნელოვან თემას თანამედროვე ბურჟუაზიულ ოჯახს ეძღვნება. „ცოლქმრობის სკოლა“ მოგვითხრობს ასაკოვანი კომერსანტის, ჟერარის და მის ფირმაში მომუშავე ახალგაზრდა ქალიშვილის ადრიენას სიყვარულზე. ჟერარის ოჯახის წევრები და ნათესავები ბრძოლას უცხადებენ ამ „დანაშაულებრივ“ გრძნობას. ზნეობრიობის პატიოსანი დამცველი ეს გონებაშეზღუდული და სასტიკი ხალხი მოვლენების ტრაგიკული დასასრულის მიზეზი ხდება.

ბალზაკის მომდევნო პიესებში მნიშვნელოვნად მატულობს ზოგადად მისი დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი მელოდრამის ნიშნები. ამ მხრივ აღსანიშნავია პიესა „ვოტრენი“. ამ მელოდრამის მთავარი გმირია გამოქცეული მსჯავრდებული - ვოტრენი, რომლისახეც ბალზაკის ისეთ ნაწარმოებებში ჩამოყალიბდა, როგორიც არის „მამა გორიო“, ასევე „კურტიზანების ბრწყინვალება და სიღატაკე“ და სხვა. ვოტრენს პოლიცია ეძებს, ის კი ამ დროს პარიზელი არისტოკრატის

წრეებში ტრიალებს. მან იცის ამ ადამიანთა საიდუმლოებანი, ამასთან, იგი პარიზის დანაშაულებრივ სამყაროსთან (ქურდებთან და ბანდიტებთან) არის დაკავშირებული და გამომდინარე აქედან, ჭეშმარიტად ყოვლისშემძლე ფიგურა ხდება. პიესის მსვლელობისას ვოტრენი გარეგნობას იცვლის. იგი ხან ბირჟის მაკლერის, ხან დახვეწილი არისტოკრატის ან დესპანის როლში გვევლინება. ინტრიგის დასასრულს, ბოლო მოქმედებაში, იგი „ნაპოლეონობასაც“ კი თამაშობს. ყოველი ეს გარდასახვა, ბუნებრივია, რომანტიკულობას სძენს მის სახეს, ამასთანავე მიგვანიშნებს იმ ზღვარის სიმყიფეზე, რომელიც ქურდს და ბანდიტს ბურჟუაზიულ-არისტოკრატიული საზოგადოების რესპექტაბელური წარმომადგენლებისგან ჰყოფს. ბალზაკი გვიჩვენებს, რომ კრიმინალებსა და მაღალი ფენის იმ წარმომადგენლებს შორის, რომლებიც საზოგადოებას მართავენ, არავითარი განსხვავება არ არის. ვოტრენი ამბობს, რომ რევოლუციურმა თანასწორობამ მოიტანა ის, რომ ყველას მაღალი ადგილის დაკავება უნდა, მცირეს კი არავინ სჯერდება. თუ საზოგადოებამ გარიყა, ადამიანი უსასოო რჩება. ღმერთს შეუძლია პატიება, საზოგადოებას კი არა. შეგიძლია ჩუმად აკეთო ყველაფერი, მთავარია, არ გაამჟღავნო. როგორც ჩანს, მსახიობი ფრედერიკ ლემეტრი ბოლომდე ჩასწვდა ვოტრენის „გარდასახვების“ ფარულ აზრს და ამ როლს რომ განასახიერებდა, მან თავის გმირს მეფე ლუი ფილიპესთან მოულოდნელი მსგავსება შესძინა. სწორედ ეს გახდა იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ პიესა, რომელმაც თეატრ „პორტ-სენ-მარტენ“-ის (1840) მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა, სპექტაკლის პრემიერის მეორე დღესვე აიკრძალა.

კომედია „კინოლას იმედები“ შემოქმედის ცხოვრებაზეა. აქ ნიჭი უნიჭო ბრბოს უპირისპირდება. ამ ორთაბრძოლაში უნიჭოება იმარჯვებს. კონსერვატიული მთავრობა ექსპლუატაციას უწევს ნიჭს, რადგან ნიჭიერი ადამიანები რევოლუციას მოასწავებენ, უნიჭოებს კი სისხლის ეშინიათ. ხელისუფალნი პიროვნების დამოუკიდებლობას ვერ იტანენ.

ბალზაკის, როგორც დრამატურგის, ერთ-ერთი საუკეთესო სოციალური კომედიაა „საქმოსანი“. ეს მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელი ზნე-ჩვეულებების მართალი და თვალნათელი წარმოჩენაა სატირულ ჟანრში. პიესის ყველა გმირი გამდიდრების წყურვილით არის შეპყრობილი და ამ მიზნის მისაღწევად ნებისმიერ საშუალებას მიმართავს. ამასთან, არა აქვს მნიშვნელობა ადამიანი - თაღლითი, გაიძვერა, ყალთაბანდი, ბოროტმოქმედი თუ წესიერი და პატიოსანია, ნებისმიერ შემთხვევაში, საკითხი აფერის წარმატებით თუ წარუმატებლობით წყდება. გააფთრებულ ბრძოლაში მონაწილეობენ სხვადასხვა მასშტაბისა და უნარის კომერსანტები, ბირჟის საქმოსნები, მაღალი საზოგადოების გაკოტრებული ფრანტები, მდიდარი

საცოლეების მაძიებელი ჭაბუკები და საკუთარი პატრონების მიერ მოსყიდული, თავის მხრივ, მათივე საიდუმლოებებით მოვაჭრე მსახურებიც კი.

პიესის მთავარი მოქმედი პირი საქმოსანი მერკადეა, გამჭრიახი გონების, ძლიერი ნებისყოფისა და დიდი ხიბლის მქონე ადამიანი. ყოველივე ეს თითქოს და გამოუვალი მდგომარეობებიდან თავის დაღწევაში ეხმარება მას. ადამიანები, რომლებმაც კარგად იციან მერკადეს ფასი, რომლებიც მზად არიან ცეხში ჩასვან იგი, მის ნებას ემორჩილებიან და მზად არიან - არა მხოლოდ დაუჯერონ მას, არამედ მონაწილეობაც კი მიიღონ მის ავანტიურებში. მერკადეს ძალა ყოველგვარიილუზიების უქონლობაშია. მანიცის, რომ მისთანამედროვე სამყაროში, ადამიანებს შორის არ არსებობს არანაირი სხვა კავშირები, გამორჩენისათვის კონკურენტულ ბრძოლაში მონაწილეობის გარდა. „ამჟამად, გრძნობები გაუქმებულია, ისინი ფულმა გამოაძევა", - აცხადებს საქმოსანი, - რჩება მარტოოდენ ანგარება, რადგან ოჯახი აღარ არსებობს, არსებობენ მხოლოდ ცალკეული პიროვნებები". საზოგადოებაში, სადაც ადამიანური კავშირები დარღვეულია, ღირსებებს და პატიოსნების მცნებას არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს. მერკადე ხუთფრანკიან მონეტას აჩვენებს და აცხადებს: „აი, ამჟამინდელი ღირსება. თუ შეძლებთ და დაარწმუნებთ მყიდველს, რომ თქვენი კირი შაქარია და თუ ამასთან ერთად გამდიდრებასაც მოახერხებთ... თქვენ გახდებით დეპუტატი, მინისტრი".

ბალზაკის რეალიზმი, სოციალური ზნე-ჩვეულებების წარმოჩენით, „საქმოსანთა" თანამედროვე საზოგადოების, როგორც გარკვეული სოციალური ორგანიზმის მძაფრ ანალიზში გამომჟღავნდა. „საქმოსანს" რომ ქმნიდა, ბალზაკმა XVII-XVIII საუკუნეების ფრანგული კომედიების ტრადიციებს მიმართა. აქედან მომდინარეობს გმირების განზოგადებულობა, ყოფითობის არარსებობა, მოქმედების განვითარების მწყობრი ხაზი და ლოგიკურობა, თავად ამ ატმოსფეროსთვის დამახასიათებელი ცნობილი თეატრალური პირობითობა, რომელშიც აქტიურად მოქმედებენ პერსონაჟები. ამასთანავე, პიესას გამოარჩევს მშრალი რაციონალურობა, ფსიქოლოგიური, ინდივიდუალური ნიშნების არარსებობა მოქმედ გმირებში, რაც აგრერიგად მნიშვნელოვანია თეატრალური პერსონაჟის ცოცხალი, მრავალფეროვანი, მხატვრული სახის შესაქმნელად.

ჯერ კიდევ 1838 წელს ჩაფიქრებული კომედია „საქმოსანი" მწერალმა მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ დაასრულა. ავტორის სიცოცხლეში პიესა არ დადგმულა. ბალზაკს უნდოდა, რომ მერკადეს როლი ფრედერიკ ლემეტრს ეთამაშა, მაგრამ „პორტ-სენ-მარტენ"-ის თეატრმა პიესის ავტორს ტექსტში მნიშვნელოვანი ცვლილებების შეტანა მოსთხოვა, რაზეც ბალზაკმა უარი განაცხადა.

ბალზაკის დრამატურგიულ შემოქმედებას ამთავრებს დრამა „დედინაცვალი“, რომელშიც იგი „მართალი პიესის“ შექმნის ამოცანას მიუახლოვდა. დრამა კრიტიკული რეალიზმის ბრწყინვალე ნიმუშია. პიესის ხასიათის განსაზღვრისას ავტორმა მას „ოჯახური დრამა“ უწოდა. ოჯახური ურთიერთობის წარმოსაჩენად ბალზაკი ზედმიწევნით დეტალურად სწავლობდა საზოგადოების ზნე-ჩვეულებებს. სწორედ ამან შესძინა დიდი სოციალური მნიშვნელობა „ოჯახურ დრამას“, რომელიც თითქოსდა შორს იყო ყოველგვარი სოციალური პრობლემებისაგან. წელში გამართული ბურჟუაზიული ოჯახის კეთილდღეობისა და სიმშვიდის ფონზე თანდათან იკვეთება ვნებათაღელვის, პოლიტიკური მრწამსების ბრძოლის სურათი, იშლება სიყვარულის, ეჭვიანობის, სიძულვილის, ოჯახური ტირანიისა და შვილების ბედნიერებაზე მამობრივი ზრუნვის დრამა.

პიესის მოქმედება 1829 წელს ხდება მდიდარი ფაბრიკანტის, ნაპოლეონის არმიის ყოფილი გენერლის - გრაფ დე გრანშანის სახლში. პიესის მთავარი მოქმედი გმირები არიან: გრაფის ცოლი ჰერტრუდა, მისი ქალიშვილი პირველი ქორწინებიდან - პოლინა და გაკოტრებული გრაფი ფერდინანდ დე მარკანდალი, ამჟამად გენერლის ფაბრიკის მმართველი. პოლინას და ფერდინანდს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ მათ გადაულახავი წინააღმდეგობები ეღობება. საქმე ის არის, რომ ფერდინანდი და პოლინა თანამედროვე რომეო და ჯულიეტა არიან. გენერალი გრანშანი თავისი პოლიტიკური მრწამსით მებრძოლი ბონაპარტისტია, რომელსაც სძულს ყველა, ვინც კი ბურბონების სამსახურში ჩადგა. არადა, სწორედ ასე მოიქცა ფერდინანდის მამა. თავად ფერდინანდი სხვა გვარს ატარებს და მან იცის, რომ გენერალი არასდროს მიათხოვებს თავის ქალიშვილს „მოღალატის“ ვაჟიშვილს.

ფერდინანდის და პოლინას სიყვარულს ქალიშვილის დედინაცვალი ჰერტრუდაც უშლის ხელს. ის გათხოვებამდე ფერდინანდის საყვარელი იყო, ხოლო როცა ეს უკანასკნელი გაკოტრდა, ჰერტრუდა მის გადასარჩენად ცოლად გაჰყვა მდიდარ გენერალს იმ იმედით, რომ ქმარი მალე მოკვდებოდა, თვითონ კი, მდიდარი და თავისუფალი, ფერდინანდს დაუბრუნდებოდა. ჰერტრუდა თავისი სიყვარულისთვის იბრძვის და სასტიკ ინტრიგას წამოიწყებს, რომელმაც შეყვარებულები უნდა დააშოროს. დედინაცვლის სახე პიესაში მელოდრამატული ბოროტმოქმედის ნიშნებს იძენს. საბოლოოდ, მთელი დრამაც მელოდრამატული ხასიათისაა. ფსიქოლოგიური დრამის ატმოსფეროში მელოდრამატული და რომანტიკული თეატრის მოტივები იჭრება: პოლინას დაბინება ოპიუმის მეშვეობით, წერილების გატაცება, საიდუმლოს გაცემის მუქარა და ბოლოს სათნო ქალიშვილისა და მისი შეყვარებულის თვითმკვლელობა.

„დედინაცვლის“ ყველა ტრაგიკული მოვლენის საფუძველში

სოციალური მოვლენები ძევს: არისტოკრატის გაკოტრება, ბურჟუაზიული სამყაროსთვის ჩვეული ანგარიშიანი ქორწინება, პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა მტრობა. პიესაში წარმოდგენილები არიან დიდი ვნებების ადამიანები, რომლებიც ფულის გამო იღუპებიან. აქგაუცხოების პროცესს ვხედავთ. ბრძოლა ბედნიერების მოსაპოვებლად უფულოდ შეუძლებელი გახდა. გრძნობა ფულის თვისებად იქცა - გრძნობა ფულში გადავიდა. ბალზაკის ამ ნაწარმოებში არ არის კავშირი პიროვნებებს შორის. ეს კავშირი ფულმა მოშალა. მათთვის ფული ერთადერთი კრიტერიუმია ადამიანის განსაზღვრაში, აქ მორალი და ზნეობრივი პრინციპები ფუჭი სიტყვებია. ბალზაკის გმირები არიან მიჯაჭვულნი მხოლოდ მატერიალურ საზრუნავთან. რეალისტური დრამის განვითარებაში ეს პიესა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. ბალზაკი ამბობდა: „ლაპარაკია არა უხეშ მელოდრამაზე... არა, მე ვოცნებობ სალონის დრამაზე, სადაც ყველაფერი ცივი, მშვიდი, თავაზიანია. მამაკაცები სანთლის შუქზე მშვიდად თამაშობენ ვისტს... ქალები ქარგავენ, თან ლაპარაკობენ და იცინიან... სვამენ პატრიარქალურ ჩაის. ერთი სიტყვით, ყველაფერი წესრიგსა და ჰარმონიაზე მეტყველებს, მაგრამ იქ, შიგნით, ვნებათაღელვაა, დრამა ბჟუტავს, რათა მერე ხანძრის ცეცხლად აალდეს. აი, რისი ჩვენება მინდა“.

ბალზაკმა ბოლომდე ვერ შეასხა ხორცი ამ ჩანაფიქრს და უფრო „უხეში მელოდრამის“ ატრიბუტებისგან გათავისუფლდა, თუმცა შეეძლო გენიალურად განეჭვრიტა მომავლის დრამის კონტურები. ბალზაკის აზრმა ყოველდღიურობაში „საშინელის“, ანუ ტრაგიკულის გამომზეურების შესახებ მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლო წლების დრამატურგიაში შეისხა ხორცი. „დედინაცვალი“ 1848 წელს დაიდგა „ისტორიულ თეატრში“. ბალზაკის დრამატული ნაწარმოებებიდან სწორედ მას ხვდა წილად ყველაზე დიდი წარმატება პუბლიკაში.

ბალზაკი, პერსონაჟების მრავალფეროვნებისა და მათი დახასიათების გარდა, ცდილობდა გამოეკვლია თავისი გმირების ქცევის მოტივაცია, შეესწავლა მათი საქციელის პირდაპირი თუ არაპირდაპირი მიზეზები. მისი პერსონაჟები ტიპაჟთა მრავალფეროვნებით, ემოციების და განცდების ზედმიწევნით გადმოცემით გამოირჩევიან. ბალზაკის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საზოგადოების ფსიქოლოგიური ფენომენის ანალიზს, რომელიც ინდივიდების ცხოვრების წარმმართველი ძალაა და ძლიერ ზეგავლენას ახდენს ადამიანების ჩამოყალიბებაზე, მათი ცხოვრებისეული პრიორიტეტების განსაზღვრაზე. სწორედ საზოგადოებიდან გამომდინარე, მწერალი მსჯელობს დამნაშავეთა და კრიმინალთა ფსიქოლოგიაზე, ინდივიდთა ქცევის მოტივაციაზე.

ბალზაკმა ყველა მის თანამედროვე დრამატურგზე მეტი გააკეთა ახალი ტიპის ისეთი რეალისტური სოციალური დრამის შესაქმნელად, რომელიც ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობათა მთელი

სირთულის გამოაშკარავებას შეძლებდა. თუმცა თავის დრამატურგიაში მან ყოველმხრივ ვერ მოიცვა ცხოვრების მოვლენები, რაც ასე გამოარჩევს მის საუკეთესო რეალისტურ რომანებს. ყველაზე წარმატებულ პიესაშიც კი, ბალზაკის რეალისტური ძალა გარკვეულწილად დასუსტებული და დაქვეითებულია. ამის მიზეზი კი XIX საუკუნის შუა წლების ფრანგული კომერციული ბურჟუაზიული თეატრის ზემოქმედებაა, თუმცა, ამის მიუხედავად, საფრანგეთის რეალისტური თეატრისათვის მებრძოლთა შორის, ბალზაკს გამორჩეული და საპატიო ადგილი უკავია.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. ხელოვნების რომელ მიმდინარეობას წარმოადგენს ო. ბალზაკი?
2. დაახასიათეთ ო.ბალზაკის დრამატურგია.
3. განიხილეთ ო.ბალზაკის პიესა „დედინაცვალი“



ჟორჟ ბიზე (1838-1875) - საფრანგეთის მუსიკალური კულტურის განვითარების ისტორიაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ლირიკული ოპერის ჟანრის განვითარება. მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის, ლირიკული ოპერის ჟანრი სათეატრო ხელოვნების დომინანტურ ჟანრად ითვლებოდა, რომელმაც საზოგადოების ყველაზე დიდი დაინტერესება გამოიწვია.

ფრანგული საოპერო ხელოვნება წარმოუდგენელია ჟორჟ ბიზეს გარეშე. ჟორჟის ნამდვილი სახელია ალექსანდრე სეზარ ლეოპოლდ ბიზე. იგი დაიბადა პარიზში, კულტურულ ოჯახში. მშობლები მუსიკოსები იყვნენ, მამა სიმღერის მასწავლებელი იყო, დედა კარგად უკრავდა ფორტეპიანოზე და სწორედ ის იყო ჟორჟის პირველი მასწავლებელი. ოთხი წლის ასაკში პატარა ჟორჟმა კარგად იცოდა ნოტები, ხოლო 10 წლისა ის პარიზის კონსერვატორიაში ჩაირიცხა, რაც უიშვიათეს მოვლენად ითვლებოდა.

კონსერვატორიაში ჟორჟი ერთდროულად ორ სპეციალობას ეუფლებოდა: ფორტეპიანოსა და კომპოზიციას. მისი ხელმძღვანელი ცნობილი მუსიკოსი შარლ გუნო იყო. კონსერვატორიაში ჭაბუკმა ბიზემ 9 წელი დაჰყო. იგი კარგად სწავლობდა და შესანიშნავად დაეუფლა როგოც საკომპოზიტორო ტექნიკას, ასევე საშემსრულებლო

ოსტატობასაც. ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში, მან არაერთხელ გამოსცადა თავი კომპოზიტორის რანგში და ყმაწვილური გატაცებითა და უშუალობით სავსე ნაწარმოებები შექმნა. ასე მაგალითად: სიმფონია დო მაჟორი, კომიკური ოპერა „ექიმის სახლი“. ჟან ოფენბახის მიერ გამოცხადებული კონკურსისთვის, ჟორჟმა შექმნა ოპერეტა „სასწაულმოქმედი ექიმი“, რომელიც პრემიით აღინიშნა. ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელმა კონსერვატორიაში გამარიჯულ შიდა კონკურსებში არაერთხელ მიიღო პრემია პოლიფონიასა და კომპოზიციაში, ფორტეპიანოსა და ორღანზე დაკვრით. როდესაც ფერენც ლისტმა ბიზეს მიერ შესრულებული მისი საფორტეპიანო ნაწარმოები მოისმინა, აღფრთოვანებულმა შესძახა: „ღმერთო ჩემო, მეგონა ამის შესრულება შეეძლო მხოლოდ ერთ ადამიანს - მე. აღმოჩნდა, რომ ჩვენ ორნი ვართ“ ბიზე უნიჭიერესი პიანისტ-შემსრულებელი იყო. მისი პედაგოგი ანტუან მარმონტელი წერდა: „ბიზე ბგერის გამოცემის ნიუანსების ოსტატობას ფლობდა. თითის ხან ფრთხილი, ხან ინტენსიური დაჭერით, ის ბგერას განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებდა“

1857 წელს ბიზემ კონსერვატორია დაამთავრა. 19 წლის ასაკში იგი პროფესიონალ მუსიკოსად ჩამოყალიბდა. კონსერვატორიის დამთავრება რომის პრემიის მიღებით აღინიშნა. ეს პრემია ბიზემ დაიმსახურა კანტატისთვის „კლოვისი და კლოტილდა“. ეს სახელმწიფო სტიპენდია ჭაბუკ ბიზეს საშუალებას აძლევდა 4 წელი ეცხოვრა და განათლება მიეღო რომში.

იტალიაში ბიზე ეცნობა კულტურას, არქიტექტურას, ფერწერას, ბევრს კითხულობს. იგი შთაგონებულია ხელოვნების უნიკალური ქმნილებებით, მათი სილამაზით და სიდიადით. რომში ყოფნის პერიოდში იგი ბევრს და ნაყოფიერად მუშაობს, ქმნის თავის ოპერას „დონ პროკოპიო“, რომელიც რომის პრემიის მფლობელისათვის ერთგვარ შემაჯამებელ ნაწარმოებს წარმოადგენდა.

კომპოზიტორის შემოქმედებითი ცხოვრება იოლი არ იყო. იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ იგი იძულებული გახდა ლუკმა პურისთვის ეზრუნა. ჭაბუკი კომპოზიტორი აორკესტრებდა და აკორექტირებდა სხვათა ნაწარმოებებს, დაკვეთით წერდა იაფფასიან, მსუბუქ მუსიკას, რეპეტიტორობდა. ბიზე წერდა: „ვმუშაობ, როგორც მონა, გამოვიფიტე. ახლახან ახალი გამოცემისათვის დავასრულე რომანსების წერა. ვშიშობ, არ გამოვიდა კარგი, მაგრამ ფული მჭირდება. ფული, მუდამ ფული, დალახვროს ეშმაკმა“

1863 წელს ბიზე წერს თავის ოპერას „მარგალიტის მაძიებლები“.

1867 წელს იგი თანამშრომლობას იწყებს ჟურნალთან, სადაც ფსევდონიმით გასტონ დე ბეტსი აქვეყნებს სტატიებს სამუსიკო ხელოვნების შესახებ.

1870 წელს კომპოზიტორი ალფრედ მიუსეს პიესის „ჯამილე“ მიხედვით წერს ოპერას, რომელიც სპეციალისტების შეფასებით ახალი სიტყვა იყო მის შემოქმედებაში. თავად ბიზე წერდა: „მე ვიცვლი კანს, როგორც შემოქმედი და როგორც ადამიანი“. მის ცხოვრებაში შემოქმედებითი პიებების პერიოდი დგება.

იგი ძალიან მომთხოვნი იყო საკუთარი შემოქმედების მიმართ. მან ოპერა „ივანე მრისხანესთვის“ უკვე დასრულებული და დადგმისთვის გამზადებული პარტიტურა თეატრიდანაც კი წამოიღო.

1872 წელს თეატრ „კარვალიოს“ დირექტორმა ჟორჟ ბიზეს ალფონს დოდეს ნაწარმოებისათვის „არლელი ქალი“, მუსიკალური პარტიტურის შექმნა დაავალა. ბიზე ამ დროისათვის უკვე საკმაოდ ცნობილი იყო თავისი შემოქმედებითი მიღწევებით, თუმცა სტაბილური შემოსავალი არ ჰქონდა, ამიტომ კომპოზიტორმა ეს შემოთავაზება სიხარულით მიიღო. მას მოეწონა დრამის სიუჟეტი, რომელშიც ის დრამატურგიული მუხტი დაინახა, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ოპერის ლიბრეტოსთვის: შესანიშნავი პოეტური ენა, ფერადოვანი ხასიათები, ჭეშმარიტი ვნებები, ცოცხალი, ბუნებრივი სიტუაციები.

ა. დოდეს ნაწარმოების მიხედვით, მთავარ გმირს, ფრედერს მეცნიერე, სპეტაკ, სუფთა ყმაწვილს მთელი გულით, მთელი გზნებით უყვარს ულამაზესი არლელი ქალი. დღე-დღეზე დანიშნულია მათი ქორწილი. მოულოდნელად ფერმის ეზოში მოდის უცნობი და აცხადებს, რომ არლელ ქალთან მას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა, ამიტომ არ შეიძლება იგი სხვისი ცოლი გახდეს. ქორწილი ჩაიშლება. ფრედერი ვერ გადაიტანს ამას და თავს მოიკლავს.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თავად არლელი ქალი სცენაზე არ ჩნდება, თუმცა მთელი ამბავი მის გარშემოა კონცენტრირებული. ამ დრამისათვის ბიზემ 27 მუსიკალური ნომერი შეთხზა, რომლებშიც გამოხატული იყო ფრედერის და მისი ძმის - ჟანეს გრძნობები, განცდები, სასოწარკვეთა, რაც რეფრენად გასდევდა მთელ ოპერას. ამასთან ერთად, სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა ძალზე ხატოვნად გადმოსცემდა სამხრეთ საფრანგეთის რეგიონის - პროვანსის ყოფის ატმოსფეროს. სცენური მოქმედება გაჯერებული იყო პროვანსის ორიგინალური, ფერადოვანი, თვითმყოფადი ხალხური მელოდიებითა და ფოლკლორით, რომელიც თითქოს სურნელის სახით იღვრებოდა სცენიდან და პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიურ გახსნას ეხმარებოდა.

სპექტაკლში უხვად იყო მუსიკალური ნომრები, რომლებიც, გლეხთა ყოფა-ცხოვრების ამსახველი სახალხო სცენებით, ყოფით კოლორიტს ქმნიდა და თვით სიუჟეტის განვითარებას უწყობდა ხელს. მუსიკა ხსნიდა მოქმედ გმირთა ხასიათებს და ნაწარმოების იდეას. მუსიკალურ პარტიტურაში კომპოზიტორმა დრამის ატმოსფეროს

სრული შეგრძნება გადმოსცა. „არლელი ქალისთვის“ დაწერილი მუსიკა ახალ სიტყვად იქცა საფრანგეთის კულტურულ ცხოვრებაში. პეტრე ჩაიკოვსკიმ ამ სპექტაკლისათვის დაწერილ მუსიკალურ პარტიტურას „შედევრი“ უწოდა. კომპოზიტორმა ბრწყინვალედ გაართვა თავი ურთულეს ამოცანას. თეატრის ორკესტრი მხოლოდ 26 მუსიკოსისგან შედგებოდა, შესაბამისად, სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურაც ორკესტრის მინიმალური შემადგენლობისთვის უნდა შექმნილიყო.

სპექტაკლის პრემიერა 1872 წელს შედგა. პუბლიკამ ჯეროვნად ვერ შეაფასა ვერც დრამა და ვერც მუსიკა. ხალხს ლამაზი სანახაობა უნდოდა. წლების შემდგომ ალფონს დოდე იხსენებდა: „მე და ჟორჟ ბიზე კულისებში ვიდექით, ვთრთოდით და თვალნათლივ ვხედავდით არლელი ქალის პრემიერის კრახს. – „პუბლიკა არ უსმენს - აღელვებული ხმით, ჩუმად მეუბნებოდა უდიდესი კომპოზიტორი. მისი ხმა დღემდე ჩამესმის ყურში. პუბლიკა არ უსმენდა არც მის ღვთაებრივ მუსიკას და არც ჩემს დრამას“.

1874-1875 წლებში კომპოზიტორი მუშაობს თავის ცნობილ ოპერაზე „კარმენი“. ეს ოპერა, შეიძლება ითქვას, ბიზეს შემოქმედების მწვერვალია. კომპოზიტორმა პროსპერ მერიმეს სიუჟეტი გამოიყენა, თუმცა ამასთან მთავარი გმირები პოეტური სიმბოლოს რანგში აიყვანა. მთავარი გმირის პორტრეტის შესაქმნელად, ბიზე ხაბანერას რიტმებს, ესპანური მუსიკის მელოდიებს იყენებს. აქ სასიყვარულო დრამა - ხოზეს ვნება კარმენისადმი ტრაგედიის ძალას იძენს. ბიზე თავის მუსიკაში სილამაზეს, სიყვარულის სიდიადეს, თავისუფლების დამატყვევებელ გრძნობას ადიდებს. მისი მუსიკა სავსეა დრამატიზმით, ვნებათაღელვით, გულწრფელი გრძნობით და საოცარი ხიბლით. ამ ოპერაში ადამიანის ინტიმური ცხოვრების თემამ გაიჟღერა. მასში ჭეშმარიტად მართალი ადამიანური ვნებებია გადმოცემული.

1875 წელს თეატრში „კომედი ფრანსეზ“ შედგა „კარმენის“ პრემიერა. ეს იყო ყველაზე დიდი წარუმატებლობა კომპოზიტორის ცხოვრებაში. პრემიერიდან 3 თვის შემდეგ, 1875 წლის 3 ივნისს ბიზე გარდაიცვალა. ერთი წლის მერე „კარმენი“ ტრიუმფით იდგმებოდა ევროპის უდიდეს სცენებზე. მიუხედავად ხანმოკლე ცხოვრებისა, ბიზემ სრულად გააცნობიერა ყოველგვარი დიდების ეფემერული ხასიათი.

ბიზეს შემოქმედებაში ასახვა ჰპოვა ფრანგული კულტურის საუკეთესო ტრადიციებმა. თუმცა მან მოკლე დროში, ადვილად ვერ იპოვნა თავისი თავი, მაგრამ მისი შემოქმედებითი ძიებები ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. ბიზეს უმთავრესი შემოქმედებითი მიღწევები დაკავშირებული იყო სათეატრო, საოპერო ხელოვნებასთან, სადაც მას იტაცებდა სცენის გამომსახველობითი საშუალებები, სცენაზე განსახიერებული მოვლენების და გმირების შერწყმა მუსიკასთან. მან ერთხელ პირად საუბარში გაანდო სენ-სანსს: „მე სიმფონიისთვის არ

ვარ დაბადებული, მე მჭირდება თეატრი. მის გარეშე მე არარა ვარ“ იგი არ ცდებოდა, რადგან საოპერო ჟანრი განსაკუთრებულად ორგანული აღმოჩნდა მისთვის, მსოფლიო აღიარება მას სწორედ დრამისთვის შექმნილმა მუსიკამ მოუტანა: „არლელი ქალი“ და „კარმენი“ ამ ორ ნაწარმოებში სრულად გაიხსნა ბიზეს შემოქმედებითი პოტენციალი, წარმოჩინდა მისი გენია. კომპოზიტორის განსაკუთრებული ნიჭი ცხოვრებისეული სინამდვილის, მისი დრამატიზმის, ცხოვრების ფერადოვანი სურათების ჩვენებაში გამოჩნდა. ბიზეს მუსიკა ძალზე დახვეწილი და მელოდიურია, მას ჭეშმარიტი ფრანგული სინატიფე ახასიათებს.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელია ჟ. ბიზეს ცნობილი ოპერები?
2. რა თავისებურებებით გამოირჩევა ჟ. ბიზეს შემოქმედება?

რომანტიზმის ეპოქის საშემსრულებლო ხელოვნება საფრანგეთში

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საფრანგეთში ჩამოყალიბდა თეატრის ორი სახეობა: პრივილეგირებული და ე. წ. „მდაბიოთა“ თეატრები. პრივილეგირებული თეატრები სახელმწიფოს მხარდაჭერით სარგებლობდნენ და ამიტომ ღებულობდნენ სუფსიდიებს, სოლო „მდაბიოთა“ თეატრებს გამუდმებით გადარჩენისთვის უწევდათ ბრძოლა. პრივილეგირებულ თეატრებს შორის გამორჩეული ადგილი ეკავა „კომედია ფრანსეზს“. ამ თეატრის მაყურებელი საზოგადოების მაღალ ფენებს წარმოადგენდა. „კომედი ფრანსეზ“-ის რეპერტუარი კონსერვატორული იყო.

„მდაბიოთა“ თეატრები ცნობილი ტამპლის ბულვარზე მდებარეობდა, სწორედ ამიტომ მათ ბულვარულ თეატრებს ეძახდნენ. ამ თეატრების შემოქმედება დემოკრატიული ხასიათის გახლდათ და, ძირითადად, საკუთარი მაყურებლის გემოვნებაზე იყო ორიენტირებული. ბუნებრივია, ისინი ხშირად განიცდიდნენ დევნას რეაქციული მთავრობის მხრიდან, მათ „კომედია ფრანსეზ“- ის მსახიობებიც ავიწროებდნენ.

ბულვარულ თეატრებს შორის გამოირჩეოდნენ: „პორტ-სენ-მარტენი“, „ამბიგიუ-კომიკ“, „გეტე“ და სხვა. ეს თეატრები ერთგვარ ლაბორატორიად იქცა ახალი დრამის შესაქმნელად. სწორედ ამ თეატრებში მოღვაწეობდნენ რომანტიკული სამსახიობო სკოლის ცნობილი წარმომადგენლები: ტალმა, ბოკაჟი, დორვალი და ლემეტრი.



ფრანსუა ჟოზეფ ტალმა (1763-1826) შესანიშნავი ფრანგი მსახიობი ფრანსუა ჟოზეფ ტალმა საფრანგეთის დიდი რევოლუციის პერიოდში მოღვაწეობდა. მისი, როგორც იდეური, ისე შემოქმედებითი პრინციპები, განმანათლებლური თეატრის ესთეტიკისა და პრაქტიკის გავლენით ყალიბდებოდა. ტალმა არა მხოლოდ შესანიშნავი მსახიობი, არამედ უდიდესი რეფორმატორიც იყო. ის მაყურებელს თავისი დახვეწილი გარეგნობით, სილამაზით, სცენური მომხიბვლელობით და ესთეტიზმით აჯადოებდა.

ბავშვობა ტალმამ ლონდონში გაატარა, სადაც შექსპირის შემოქმედებას გაეცნო და მთელი თავისი სიცოცხლე ქედს იხრიდა მის წინაშე. საფრანგეთში დაბრუნების შემდგომ ტალმა დეკლამაციისა და სიმღერის სამეფო აკადემიაში სწავლობდა. 1787 წელს იგი მიიღეს „კომედია ფრანსეზის" დასში, სადაც მან ის შემოქმედებითი პრინციპები გააგრძელა, რომლებსაც სათავე მისმა წინამორბედებმა, განმანათლებლური კლასიციზმის რეფორმატორებმა, მსახიობებმა: ლეკენმა, კლერონმა და დიუმენილმა დაუდეს.

ტალმა იყო ის მსახიობი, რომელმაც შეძლო და სცენიდან იდეალურად გადმოსცა რევოლუციური კლასიციზმის სულისკვეთება. ასე მაგალითად, ქვეყნის პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენად იქცა შენიეს ტრაგედია „კარლოს IX"-ის დადგმა (1789), რომელშიც ტალმა ტირანი მეფის როლს ასრულებდა. ამ სცენური სახის შექმნისას, მსახიობის მიზანი მხოლოდ ტირანი მეფის მხილება კი არა, არამედ იდეალური მოქალაქეების, ქვეყნის პატრიოტების აღზრდაც იყო. სწორედ ეს სულისკვეთება რეფრენად გასდევდა ტალმას სცენურ სახეებს, უძველესი რომის პერიოდის რესპუბლიკელ გმირს, მხედართმთავარ მარიას (არნოს „მარია მინტურნში" 1791), მედგარ პატრიოტს - მუცი სცევოლას (ლიუს დე ლანსივალის „მუცი სცევოლა" 1793).

მართალია, ტალმა კლასიცისტური თეატრის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან ბევრი სიახლე დაამკვიდრა იმ პერიოდის ფრანგული თეატრის სამსახიობო ხელოვნებაში. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო სცენური სიმართლე, როლის სიღრმისეულ შრეებში წვდომა, ტალმასთვის ეს იყო ძიების რთული შემოქმედებითი პროცესი. შინაგანი სცენური სიმართლის ძიებამ, გარეგნული სიმართლის წარმოსაჩენი გამომსახველობითი საშუალებების მიგნების აუცილებლობა წარმოშვა. მსახიობს მოუწია

ისეთი ისტორიული პერსონაჟების განსახიერება, როგორებიცაა: მუჰამედი, ოროსმანი, კარლოს IX, ბრუტოსი, ოიდიპოსი და სხვა. ამ როლების შესრულებისას ტალმამ პორტრეტული გრიმი, ანტიკური, შუა საუკუნეების, აღმოსავლური და აღორძინების ეპოქის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული კოსტიუმი გამოიყენა.

სცენური სიმართლის ძიების პროცესში ტალმა იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ რეფორმა დეკლამაციაშიც უნდა განხორციელებულიყო. მან გადალახა ფრანგულ სცენაზე დამკვიდრებული წამღერებული დეკლამაციის სტილი და ცხოვრებაში არსებული სხვადასხვა ინტონაციით გაამდიდრა იგი, ახლებური ჟღერადობა შესძინა მას.

ტალმა უაღრესად ემოციური მსახიობი იყო. მისი სცენური გმირები უდიდეს სულიერ განცდებს, გაუსაძლის შინაგან ტკივილს, დამანგრეველ ვნებებს განასახიერებდნენ. სცენური პერსონაჟების შექმნისას მან უარი თქვა ზედაპირულ, ილუსტრაციულ ჟესტიკულაციაზე, სამაგიეროდ, ძლიერი ემოციური განცდების შესაქმნელად ის ოსტატურად იყენებდა სხვადასხვა გამომსახველობით საშუალებებს. ტალმას შემოქმედების ამ მნიშვნელოვანმა ასპექტმა განაპირობა ის გარემოება, რომ იგი საფრანგეთში სასცენო ხელოვნებაში ახალი მიმართულების - რომანტიზმის დამამკვიდრებელი გამხდარიყო.

ტალმას შემოქმედებითი ცხოვრება იოლი არ ყოფილა. იაკობინელთა დიქტატურის დამხობის შემდგომ პერიოდში მის შემოქმედებას მოაკლდა გმირული და მოქალაქეობრივი პათოსი, იდეური სიღრმე, თანდათანობით გაჩნდა პომპეზურობა, ამპირის კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ამ დროს ტალმა შექსპირის დრამატურგიას მიმართავს. შექსპირი მისთვის იდეალური დრამატურგია. მის შემოქმედებაში, ტალმასთვის ყველაზე ახლობელი სამყაროს ტრაგიკული მოწყობისა და უსამართლობის განცდა იყო. შექსპირის დრამატურგიის სიღრმე და პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნება, საშუალებას აძლევდა ტალმას, გამოეხატა ცხოვრებისა და ხელოვნების საკუთარი გაგება. შექსპირის დრამატურგია ეხმიანებოდა ტალმას ეპოქის, ასევე თავად მსახიობის შინაგან სულისკვეთებას, ამიტომაც იყო ის ესოდენ ახლობელი და მნიშვნელოვანი მის შემოქმედებაში. ტალმას სამსახიობო კარიერაში ჰამლეტის როლი ყველაზე გამორჩეული იყო.

სიცოცხლის ბოლო წლებში ტალმა იშვიათად ჩნდებოდა სცენაზე, რადგან თეატრის მოქმედი რეპერტუარი ყოვლად მიუღებელი იყო მისთვის. „ვითხოვ შექსპირს, მე კი დიუსის მთავაზობენ!"- პირად საუბარში ეუბნებოდა მსახიობი ჰიუგოს. ვიქტორ ჰიუგომ თავისი ტრაგედია „კრომველი" ტალმას მიუძღვნა, მაგრამ მსახიობის გარდაცვალების გამო, ავტორის სურვილი ვერ განხორციელდა.

„მე თათებში ჩავუვარდი ჩემს ეპოქას და მან იარაღად გამომიყენა"

ასე განსაზღვრა დიდმა ფრანგმა მსახიობმა თავისი შემოქმედების ისტორიული მნიშვნელობა.



ბიერ ბოკაჟი (1799 – 1862) - ღარიბ ოჯახში დაიბადა. რთული ბავშვობა საფეიქრო ფაბრიკაში გაატარა. განათლება გაჭირვებით მიიღო. ადრეული ასაკიდან დაიწყო შექსპირის ნაწარმოებების კითხვა და გამუდმებით ოცნებობდა სცენაზე. მოგვიანებით მან მისაღები გამოცდები ჩააბარა პარიზის კონსერვატორიაში, სადაც არა მარტო თავისი შესანიშნავი გარეგნობით და ტემპერამენტით, არამედ თავისი ღარიბული ჩაცმულობითაც გააოცა გამომცდელები, რაც ესოდენ უჩვეულო იყო ამ პრივილეგირებული სასწავლებლისთვის. ბოკაჟი მიიღეს კონსერვატორიაში, მაგრამ უსახსრობის გამო, ის ამ სასწავლებელში დიდხანს ვერ დარჩა და პარიზის ბულვარულ თეატრებში დაიწყო მსახიობად მუშაობა.

ბოკაჟი მთელი ცხოვრების მანძილზე გამუდმებით გამოსატავდა მძაფრ პროტესტს ტირანიის, ჩაგვრის წინააღმდეგ, ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც ხელს უშლიდა ადამიანის ბედნიერებას. მისი გმირები ყოველთვის გამოირჩეოდნენ მებრძოლი სულისკვეთებით (დიდიე ვიქტორ ჰიუგოს „მარიონ დელორმი“, ანგო - ფელიქს პიას „ანგო“).

მალე პიერ ბოკაჟი ძალიან პოპულარული გახდა. იგი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც ფრანგული თეატრის სცენაზე რომანტიკული გმირის სახე შექმნა. ბოკაჟის მიერ სცენაზე განსახიერებული პერსონაჟები მხატვრული დამაჯერებლობით გამოირჩეოდნენ. მის მიერ შექმნილი სახეები მარტოსული, ირონიული გრძნობით აღვსილი, თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის მებრძოლი, თვალთმაქცობისა და ეგოიზმის მგმობი, დასაღუპად განწირული გმირები იყვნენ. სწორედ ამ თვისებების სცენური განსხეულება მოახდინა მან ანტონის სახეში (დიუმას „ანტონი“), რომელსაც გამოარჩევდა რომანტიზმის ექსპრესიულობისთვის დამახასიათებელი მგზნებარე ემოცია, ძლიერი ვნებათა ღელვა. ბოკაჟის ანტონი ხან თავდავიწყებით ბედნიერი, ხან კი განწირულობის განცდით შეპყრობილი, უკიდურესად სასოწარკვეთილი გმირია.

ბოკაჟის მებრძოლი სულისკვეთება განსაკუთრებული ძალით 1848 წლის რევოლუციის შემდგომ პერიოდში წარმოჩინდა. იგი თავად მონაწილეობდა რევოლუციურ მოძრაობაში, რადგან

სამართლიანობის გამარჯვების სჯეროდა, მაგრამ როდესაც მისი მოლოდინი არ გამართლდა, იგი „ოდეონის“ თეატრის დირექტორის რანგში, ცდილობდა ამ თეატრის სცენა რევოლუციური პროპაგანდის, ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლის ტრიბუნად ექცია. ამ მიზნით ბოკაჟმა თეატრში მუშათა მასები მოიწვია და სცენის მაღალი ტრიბუნიდან მათ ტირანიის წინააღმდეგ საბრძოლველად მოუწოდებდა. ბუნებრივია, ურჩ და პოლიტიკურად ანგაჟირებულ თეატრის დირექტორს ხელისუფლება დაუსჯელად არ დატოვებდა, ამიტომ ბოკაჟი დაკავებული თანამდებობიდან გაათავისუფლეს და ანტისამთავრობო პროპაგანდაში დაადანაშაულეს.

ბოკაჟს სრულიად ნათლად ჰქონდა განსაზღვრული თავისი ცხოვრების კრედო ბრძოლა თავისუფლებისათვის მისი ცხოვრების არსს წარმოადგენდა, სწორედ ამიტომ გახდა იგი ამ სულისკვეთებით გამსჭვალული ფრანგი ხალხის მედროშე.



მარი დორვალი (1798-1849) მშობლები მსახიობები იყვნენ, ამიტომ თეატრი მისთვის მეორე სახლად იქცა. სცენაზე იგი ადრეული ასაკიდან თამაშობდა. 1818 წელს დორვალი ჩადის პარიზში და აბარებს კონსერვატორიაში. ამ სასწავლებელში დორვალი შეხვდა პროფესორებს, რომლებიც მას დაჟინებით უხსნიდნენ ყოველი ნაბიჯის, ღიმილის, ამოსუნთქვის თეორიას. მას ასწავლიდნენ რისხვის, სირცხვილის, შიშის, სასოწარკვეთის და სიხარულის ტრადიციულად მიღებულ გამომსახველობით საშუალებებს, უხსნიდნენ, თუ რომელი ლექსის, რომელი სტროფიდან იწყებოდა ემოცია და რომელი სტროფით სრულდებოდა იგი. მიუხედავად ამისა, დორვალი მხოლოდ საკუთარ გულისთქმას უსმენდა, სცენური სიმართლის წარმოჩენის ბუნებას სწავლობდა. მისი ყოველი მოძრაობა თუ ჟესტი შინაგანი ვნებით და ემოციით იყო ნაკარნახევი. იგი მალე ტოვებს სასწავლებელს, რადგან კონსერვატორიაში მსახიობის აღზრდის მეთოდი მის შემოქმედებით ინდივიდუალობასთან შეუთავსებელი და, შესაბამისად, მიუღებელიც იყო.

კონსერვატორიიდან წამოსვლის შემდეგ დორვალი პარიზის ერთ-ერთი საუკეთესო ბულვარული თეატრის „პორტ-სენ-მარტენის“

მსახიობი ხდება. მთავარი ჟანრი, რომელმაც მას დიდება მოუტანა, მელოდრამა იყო, ხოლო პირველი წარმატებული როლი იყო ამალია დიუკანჟის მელოდრამაში „30 წელი ანუ მოთამაშის ცხოვრება“ დორვალი საოცრად ემოციური მსახიობი იყო და მისი ეს თვისება სწორედ ამალიას როლის შესრულებისას წარმოჩინდა თვალნათლივ. მან შექმნა ქალის ძალზე შთამბეჭდავი სახე, რომელიც უტყვად და მორჩილად იომენს თავისი მეუღლის თამაშით გატაცების საბედისწერო ვნებას. პიესის დასაწყისში დორვალის ამალია 16 წლის გოგონაა, ხოლო ფინალში - ტანჯულ ცხოვრებაგამოვლილი, თავის ბედს შეგუებული 46 წლის ქალია. დორვალის ამალიასთვის მთავარი არა მეუღლის - ჟორჟის სიყვარული (როგორც ეს პიესაშია მოცემული), არამედ საკუთარი შვილების სიყვარულია. სპექტაკლში დორვალისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო მესამე აქტი, როდესაც უბედურებისგან გათანგული, დაბერებული, ძონძებით შემოსილი საბრალო ქალი სასოწარკვეთილი დაძრწის, რათა შიმშილისა და სიცივისგან სიკვდილის პირას მისული საკუთარი შვილი გადაარჩინოს. ამ სცენაში ამალიას განცდა საოცრად ძლიერი და შთამბეჭდავი იყო და სწორედ ამიტომ უდიდეს გავლენას ახდენდა მაყურებელზე. ეს სცენა დორვალის შესრულებით სცილდებოდა მელოდრამატულ ჟანრს და გრძნობათა ბუნებით უფრო მაღალი დრამის რანგში მოიაზრებოდა.

ძალზე ემოციური იყო მარი დორვალის ადელ დერვე დიუმას რომანტიკულ დრამაში „ანტონი“, სადაც მთავარი პერსონაჟების სიყვარულის განწირულობა ბურჟუაზიული საზოგადოების მტრული განწყობით იყო განპირობებული. სპექტაკლის ფინალური სცენა, როდესაც ადელს მისი შეყვარებული კლავს, გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე.

არანაკლებ წარმატებული აღმოჩნდა მსახიობისთვის მარიონის როლი ვიქტორ ჰიუგოს პიესაში „მარიონი“ ეს როლი მისთვის განსაკუთრებულად ახლობელი გამოდგა. დორვალის მარიონი იყო სიყვარულისთვის, სამართლიანობისთვის მებრძოლი, რომლისთვისაც ჭეშმარიტი ღირებულებებით, ზნეობრივი წესების დაცვით და ამ გზით ადამიანის განწმენდის მიღწევის თემა ტრადიციული და ახლობელი აღმოჩნდა. დორვალის საშემსრულებლო ხელოვნების შეფასებისას პიესის ავტორი აღფრთოვანებას ვერ მალავდა.

1835 წელს დორვალმა შეასრულა კიტი ბელის როლი ვინის მიერ სპეციალურად მისთვის დაწერილ დრამაში „ჩატერტონი“. მისი კიტი ამ სამყაროში მარტოხელა, მარტოსული ქალია. მისთვის ერთადერთი შვება და სიხარული მისი შვილებია. კიტის ცხოვრებაში ჩნდება მასავით მარტოსული და უბედური ახალგაზრდა პოეტი - ჩატერტონი. კიტი უნებლიეთ აღმოაჩენს, რომ ჩატერტონის მიმართ თანაგრძნობისა და დახმარების სურვილთან ერთად, უდიდესი სიყვარულის გრძნობა

უჩნდება, მაგრამ ეს სიყვარული განწირულია, ისევე, როგორც თავად მთავარი გმირები. სპექტაკლის ფინალურ სცენაში, დორვალის თხოვნით, გამოყენებულ იქნა ხვეული კიბე, რომლითაც კიტი დიდი ძალისხმევითა და კონვულსიური მოძრაობებით თავის ოთახში ადიოდა. კარს რომ შეაღებდა, იგი დაინახავდა მომაკვდავ ჩატერტონს და მას საშინელი ყვირილი აღმოხდებოდა. ამ ხმაში იყო განუზომელი ტანჯვა და უსასღვრო ტკივილი, კიტის სიკვდილის მიზეზიც უმალ გასაგები ხდებოდა.

დორვალის მიერ შესრულებული ყველა როლი ძალზე განსხვავებული იყო, მაგრამ მათ აერთიანებდა ერთი საერთო ხაზი კაცთმოყვარეობის და სიყვარულის პათოსი. „იგი დაჯილდოებული იყო საოცარი უნარით. მისი ყოველი სცენური პერსონაჟი ერთდროულად სადაც იყო და პათეტიკურიც, მგრძნობიარეც და დიდებულიც, უსუსურიც და ძლიერიც, ამასთანავე ძალზე გულწრფელი და ადამიანური“

მარი დორვალი ფრანგული სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო: „პოეტური“ ქალურობის სიმბოლო, უაღრესად ემოციური და ღრმა გრძნობების მსახიობი. იგი ჭეშმარიტი ვნებათაღელვის სახიერი წარმოჩენის უნარს ფლობდა. დორვალი გარეგნობით არ გამოირჩეოდა, ტანით პატარა და გამხდარი იყო, არასწორი სახის ნაკვთებით, ოდნავ ხრინწიანი ხმით, მაგრამ ვიქტორ ჰიუგოს სიტვებს თუ დავესესხებით, იყო „მშვენიერზე მეტი“. მას ჰქონდა საოცარი სცენური ხიბლი.



ფრიდერიკ ლემეტრი (1800-1876) „ფრანგული თეატრის მეფე“, საფრანგეთის „კუმირი“, „დიდი ფრიდერიკი“ დაიბადა XIX საუკუნის დამდეგს. მისი ცხოვრება ეპოქისთვის დამახასიათებელი კონტრასტებით იყო სავსე. თუკი მოაზროვნე ადამიანები, როგორებიც იყვნენ ჰიუგო, ბალზაკი, დიკენსი და სხვები, აღფრთოვანებით საუბრობდნენ მასზე, მტრები და პოლიტიკური მოღვაწეები მხოლოდ ღვარძლითა და ცილისწამებით მოისხენიებდნენ. ლემეტრის წარმატებულ როლებს და თეატრალურ ტრიუმფს, დევნა, დიდებას და სიმდიდრეს დამამცირებელი სიღარიბე ენაცვლებოდა. მხცოვანი და დასნეულებული ლემეტრი იძულებული

გახდა გაეყიდა თავისი ქონება, რათა ცოტა ხანი მაინც ერჩინა თავი. მის დაკრძალვაზე ვიქტორ ჰიუგომ წარმოთქვა გამოსამშვიდობებელი სიტყვა, რომელშიც ზუსტად განსაზღვრა ფრანგული თეატრის გენიალური მსახიობის მნიშვნელობა: „მისი ხალხუროზა და ჰუმანიზმი XIX საუკუნის საფრანგეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებთან მჭიდრო კონტაქტით იყო განპირობებული. ლემეტრი ფლობდა ადამიანებისთვის დამახასიათებელ ყველა ღირსებასა და ნიჭს. იგი იყო მოუთვინიერებელი, დიადი, ვნებიანი, დამატყვევებელი. მასში ტრაგიკული და კომიკური ისევე თანაარსებობდა, როგორც ხალხში“.

ლემეტრის შემოქმედებითი დიაპაზონი უსაზღვრო გახლდათ. იგი არ შემოიფარგლებოდა რომელიმე ერთი ჟანრული სახეობით. ლემეტრი წარმატებული იყო როგორც ტრაგიკულ, ისე კომიკურ ჟანრში. მისი პერსონაჟები წარმოაჩენდნენ ცხოვრების ყველა ასპექტს: ხან ტრაგიკულს, ხან კომიკურს, ხან მახინჯს, ხან მშვენიერს. იგი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა ცხოვრებას და სწორედ ეს ცხოვრებისეული გამოცდილება ეხმარებოდა მას სცენური სახეების შექმნაში. მის მიერ შესრულებული როლები უაღრესად განზოგადებულ მხატვრულ სახეებს წარმოადგენდა, ამიტომ სშირად სიმბოლოდაც კი აღიქმებოდა. ლემეტრი მხატვრულ საშუალებად გროტესკსაც იყენებდა, ამის გამო მისი ხელოვნება რომანტიკულის საზღვრებს სცილდებოდა და კრიტიკული რეალიზმისკენ იხრებოდა. ლემეტრის შემოქმედებითი მეთოდი და მსოფლმხედველობა მეტად რთულ პერიოდში ყალიბდებოდა, როდესაც რომანტიზმი და კრიტიკული რეალიზმი ხშირად გამორიცხავდნენ ერთმანეთს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ლემეტრის შემოქმედებაში ორივე მიმართულება იყო წარმოდგენილი.

მის მიერ შექმნილ სცენურ სახეებს შორის, საუკეთესოა რობერ მაკერის სახე ბ. ანტიეს მელოდრამაში „ანდრეს საცხოვრებელი“ აღსანიშნავია, რომ მსახიობმა ამ როლის ორი ვარიანტი შექმნა, პირველ ვერსიაში (1823 წელს) რობერი მამაცი და უზომოდ თავხედი, ცინიკური და ენაკვიმატი, ციხიდან გამოქცეული მსჯავრდებულია. მეორე ვერსიაში (1830 წელი, რევოლუციის შემდგომი პერიოდი) მსახიობი დრამატურგის თანაავტორად გვევლინება და ამჯერად სპექტაკლი „რობერ მაკერის“ სახელწოდებით გადის. აქ რობერ მაკერი მსჯავრდებული კი არ არის, არამედ სააქციო საზოგადოების ფინანსისტის მანტიას ირგებს და თავხედურად აყაჩაღებს აქციონერებს. სპექტაკლის ფინალში იგი საჰაერო ბურთით მიფრინავს, რათა თავისი ნიჭი სხვა ქვეყნებშიც გამოიყენოს. ამ სპექტაკლის შემდეგ საფრანგეთში რობერ მაკერის სახელი ძალზე პოპულარული გახდა და ეს ლემეტრის დამსახურება იყო.

თუკი ლემეტრის შემოქმედებაში მაკერის სცენური სახე სატირულ-გროტესკული ხასიათის იყო, მისი ჟორჟ ჟერმანი (დიუკანჟის

მელოდრამაში „30 წელი ანუ მოთამაშის ცხოვრება“) ყველაზე ტრაგიკულ რომანტიკულ პერსონაჟს წარმოადგენდა. აქ ლემეტრი გვიჩვენებს ადამიანის ზნეობრივი დეგრადაციის პროცესს, როცა მის ცხოვრებაში გამდიდრების და ფულის მოპოვების სურვილი ადამიანური ბედნიერების მთავარ საზომად, ერთადერთ ღირებულებად იქცევა. მსახიობი გვიჩვენებს, თუ როგორ გადაიქცევა 30 წლის განმავლობაში სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდა კაცი ემოციებისგან დაცლილ, გამოფიტულ, დანაშაულების ჩამდენ დაბერებულ ადამიანად. ჟორჟ ჟერმანის სახეში მსახიობმა გვიჩვენა გმირის შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რაც მსახიობის ძლიერ ემოციაში, უსაზღვრო ტემპერამენტში გამოიხატებოდა. ვნებათაღელვის ასეთი გამოხატულება, თავის მხრივ, უდიდეს გავლენას ახდენდა მაყურებელზე. გენიალურმა მსახიობმა ეს მელოდრამა ტრაგედიის რანგში აიყვანა და მთავარი გმირი ეპოქის მსხვერპლად აქცია.

ლემეტრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ყველაზე პოეტური სახე რუი ბლაზი იყო (ვიქტორ ჰიუგოს „რუი ბლაზი“). მისი პერსონაჟი სამართლიანობისათვის მებრძოლი, მეამბოხე სულისკვეთების, ამავდროულად ნაზი და ვნებიანი შეყვარებული იყო.

ლემეტრის მიერ შესრულებულ როლებში ერთ-ერთი საუკეთესო იყო ჟანის სახე (ფელიქს პიას „პარიზელი მეძველმანე“). ამ პერსონაჟისთვის განსაკუთრებული დამაჯერებლობის მისაღწევად ლემეტრი დაუახლოვდა ცნობილ პარიზელ მეძველმანეს, რომლისგანაც შეისწავლა კალათის, სანათის, კაუჭიანი ჯოხის ტარება. მან შექმნა პარიზელი მეძველმანის საოცრად დამაჯერებელი სახე. ამ როლში იგი იმდენად ორგანული იყო, რომ შთაბეჭდილება რჩებოდა, თითქოს მთელი ცხოვრება ამ საქმიანობას ეწეოდა. მის მიერ შექმნილი როლები გამოირჩეოდა სცენური სიმართლით. იგი მუდამ უშიშრად იბრძოდა სამართლიანობისა და სიკეთისათვის, სწორედ ამიტომ იქცა ფრანგი ხალხის ზნეობრივი სახის სიმბოლოდ.



ელიზა რაშელ ფელიქსი (1821-1858) ღარიბ ებრაულ ოჯახში დაიბადა. მისი მშობლები მოხეტიალე მსახიობები და ვაჭრები იყვნენ. უსახსრობის გამო რაშელი და მისი უფროსი და ხშირად ქუჩებსა და კაფეებში მღეროდნენ. სწორედ ასეთ დროს რაშელის სიმღერა მოისმინა პარიზის კონსერვატორიის დამფუძნებელმა ეტიენ შორონმა. იგი მოიხიბლა გოგონას სიმღერით და რაშელი მის ოჯახთან ერთად პარიზში წაიყვანა. შორონმა რაშელი თავის კლასში ჩარიცხა. პარიზში რაშელის ოჯახი ებრაელთა უბანში დასახლდა.

მალე რაშელი დრამატული ხელოვნების შესწავლას იწყებს კერძო სკოლაში, პარალელურად დამატებით გაკვეთილებს იღებს ცნობილ პედაგოგ ჟ. სამსონთან. სწორედ მან აღმოაჩინა რაშელში ტრაგიკული მსახიობის ნიჭი. 1837 წელს, თეატრალური სკოლის დამთავრების შემდეგ, რაშელის დებიუტი ვოდევილის თეატრის სცენაზე შედგა. თავდაპირველად იგი ეპიზოდურ როლებს ასრულებდა. 1838 წელს რაშელი გამოდის „კომედი ფრანსეზის" სცენაზე, სადაც უაღრესად დიდ წარმატებას აღწევს. რაშელის მამა მისი იმპრესარიო იყო და ხშირად ძალიან დიდ ჰონორარს ითხოვდა, რის გამოც საზოგადოება ნეგატიურად იყო განწყობილი რაშელის მიმართ. რაშელს საკუთარი სალონი ჰქონდა და მაღალი საზოგადოებისათვის ჩვეული ცხოვრებით ცხოვრობდა. მას ჰყავდა ორი ვაჟიშვილი, მაგრამ გათხოვილი არასოდეს ყოფილა. მისი მრავალრიცხოვანი სასიყვარულო ურთიერთობები ხშირად ხდებოდა პარიზის საზოგადოების განხილვის საგანი.

რაშელი ძალზე ვნებიანი და ემოციური მსახიობი იყო. შესახედაობით არ გამოირჩეოდა, იყო საშუალო სიმაღლის და გამხდარი. მას მეტად გამომსახველი და მდიდარი ხმის ტემბრი ჰქონდა. სცენაზე იგი საოცრებებს ახდენდა, რადგან ძალზე მომნუსხველი ძალა ჰქონდა. მისი სცენური პერსონაჟები ტირანიის, დესპოტიზმის წინააღმდეგ პიროვნების თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირები იყვნენ. რაშელმა, როგორც ნიჟინერმა და თვითმყოფადმა მსახიობმა, ძალზე დიდი პოპულარობა მოიპოვა.

ფრანგული თეატრის სცენაზე რაშელმა ააღორძინა კლასიცისტური ტრაგედია. კორნელის და რასინის დრამატურგიას სწორედ მან შთაბერა ახალი სუნთქვა და თანამედროვე ჟღერადობა შესძინა. მის მიერ შესრულებული როლები გამოირჩეოდა ფსიქოლოგიური სიღრმით, უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის პათოსით, მაღალი ადამიანური და სულიერი ღირსებებით. ბუნებრივია, ყოველივე ეს მის პერსონაჟებს მასშტაბურობას ანიჭებდა. მაყურებელთა თვალწინ იშლებოდა რაშელის მიერ შესრულებული გმირების რთული, ტრაგიკული სამყარო: კამილა (კორნელის „ჰორაციუსი"), ფედრა (რასინის „ფედრა"), გოფოლია (რასინის „გოფოლია").

რაშელის გმირული პათოსი განსაკუთრებით გააქტიურდა რევოლუციის დღეებში, როდესაც მან საოცარი, მისთვის ჩვეული ემოციურობით და გზნებით შეასრულა „მარსელიეზა", რომელიც ჟღერდა როგორც მოწოდება.

1848 წლის შემდგომ პერიოდში, ფრანგული თეატრის სცენიდან აღარ გაისმის გმირული პათეტიკა. თანდათანობით სცენაზე მკვიდრდება ბურჟუაზიული კომედია და ყოფითი დრამა, რომლებიც ესთეტიკური თვალსაზრისით, მსახიობის შემოქმედებითი ხელწერისთვის სრულიად მიუღებელი იყო. ამის გამო რაშელის შემოქმედება ღრმა კრიზისს

განიცდის. მის შესრულებას მოაკლდა ცოცხალი ემოცია, უშუალობა, გმირული პათოსი, თითქოს გაფერმკრთალდა მსახიობის ნიჭი, გაცივდა და დაკარგა თავისებური ხიბლი. დემოკრატიულად განწყობილი მაყურებლის ინტერესიც თანდათან განელდა რაშელის მიმართ, რამაც იგი მიიყვანა სულიერ და შემოქმედებით დაცარიელებამდე. ამ პერიოდში შესრულებული როლებიდან აღსანიშნავია ადრიანა ლეკუვრერი - სკრიბის და ლეგუვეს ამავე სახელწოდების პიესიდან.

1940 წლიდან რაშელი ევროპის ქვეყნებში გასტროლით მიემგზავრება. იგი ინგლისის დედოფლის ვიქტორიასა და პრუსიის მეფის წინაშე გამოდის. 1853-54 წლებში რაშელი ჩამოდის რუსეთში და იმპერატორის წინაშე წარსდგება. ჩრდილოეთში მოგზაურობის შემდეგ, რაშელი მძიმედ დაავადდება. პარიზში დაბრუნების შემდეგ, მას ტუბერკულოზი აღმოაჩნდება. აშშ-ში მძიმე გასტროლისა და პარიზში დაბრუნების შემდეგ, რაშელის ავადმყოფობა გართულდა და 1858 წელს იგი გარდაიცვალა.

რაშელი XIX საუკუნის ფრანგული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. მან თავისი პროფესიონალიზმით, თვითმყოფადობითა და მოქალაქეობრივი თვითშეგნებით უდიდესი კვალი დატოვა თეატრალურ ხელოვნებაში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. დაასახელეთ რომანტიზმის ეპოქაში მოღვაწე ცნობილი მსახიობები. დაახასიათეთ მათი ამპლუა.
2. დაასახელეთ ფ.ტალმას მიერ შესრულებული როლები.
3. რა რეფორმები განახორციელა ფ. ტალმამ?
4. დაასახელეთ პ. ბოკაჟის მიერ შესრულებული როლები.
5. რატომ გახდა პ. ბოკაჟი თავისუფლებისათვის მებრძოლი ფრანგი ხალხის მედროშე?
6. დაახასიათეთ მ. დორვალის მიერ შესრულებული როლები.
7. დაახასიათეთ ფ. ლემეტრის მიერ შესრულებული როლები.
8. რატომ მიიჩნევდნენ ფ. ლემეტრს „ფრანგული თეატრის მეფედ“?
9. დაახასიათეთ ე. რაშელის მიერ შესრულებული როლები.
10. რა ტრადიცია ააღორძინა ე. რაშელმა ფრანგული თეატრის სცენაზე?

მეორე იმპერიის ფრანგული თეატრი და სასცენო ხელოვნება

მეორე იმპერიის წლებში (1852-1870), ფრანგული თეატრის სცენაზე ძირითადად ისეთი დრამატურგია იდგმებოდა, რომელიც ზომიერების ფარგლებში, სოციალურ თუ მორალურ ასპექტში, ამხელდა ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებებს, შედეგად კი

საზოგადოების მოწონებას იმსახურებდა. ბურჟუაზიულ მაყურებელს ისეთი სპექტაკლების ხილვა სურდა, რომლებშიც ამ სამყაროს „გონივრულობა“ იქნებოდა წარმოჩენილი. აქედან გამომდინარე, განხეთქილება დიდ, მაღალმხატვრულ ლიტერატურასა და თეატრს შორის უფრო და უფრო მძაფრ ხასიათს იძენდა. ამას კი თეატრალური ხელოვნებისთვის კარგი არაფერი მოუტანია. ევროპული თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში ზოგადი კანონზომიერების გამომხატველი ეს პროცესი ყველაზე ოვალსაჩინოდ და სრულად ფრანგული თეატრის მაგალითზე გამოვლინდა და მკაფიოდ გამოკვეთილი ხასიათი სკრიბის თავშესაქცევ და დამრიგებლური შეგონებებით აღსავსე პიესებში მიიღო.

ამ ტიპის დრამატურგიის თავისებური კლასიკოსები იყვნენ: ოჟიე, დიუმა-შვილი და სარდუ. მათ პიესებში, გარეგნულ დამაჯერებლობასთან ერთად, ოსტატურად იყო გამოყენებული „კარგად გაკეთებული პიესის“ ხერხები. ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ბურჟუაზიული დრამატურგი ემილ ოჟიე გახლდათ. სწორედ მისი პიესები განსაზღვრავდა იმ წლების ფრანგული თეატრის რეპერტუარს. ოჟიე „საღი აზრის სკოლის“ ერთ-ერთი შემქმნელი და აპოლოგეტი იყო. მისი პიესების დადებითი პერსონაჟები იდეალური ბურჟუაზიული გმირის განზოგადებულ ტიპს განასახიერებდნენ.

„საღი აზრის სკოლის“ ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები იყო ოჟიეს კომედია „გაბრიელა“ (1849). პიესა გამსჭვალულია შეგონებით ქალის ცოლის, დედის და დიასახლისის ოჯახური მოვალეობის შესახებ. ადვოკატის ახალგაზრდა ცოლი, გაბრიელა, რომანტიკულ სიყვარულზე ოცნებობს. მისი ქმარი კი უკმაყოფილოა ცოლის მიერ მომზადებული წვნიანით, ტანსაცმელზე აწყვეტილი, დაუკერებელი ღილით და სხვა მოუგვარებელი ყოფითი დეტალებით. დროთა განმავლობაში გაბრიელა სძლევს რომანტიკულ ფანტაზიებს, დედამიწაზე ეშვება და აღიარებს, რომ ქმარი მართალია. პიესა „საღი აზრის“ გამარჯვებით და ბურჟუაზიული ოჯახის ხოტბის შესხმით მთავრდება.



50-60-იანი წლების ფრანგული თეატრის რეპერტუარში დიდი ადგილი ეკავა **ალექსანდრე დიუმა-შვილის** პიესებს (1824-1895), რომელთა მთავარი პათოსი მწერლის თანამედროვე ზნე-ჩვეულებების კრიტიკასა და ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალური ღირებულებების გაჯანსაღებაში მდგომარეობდა.

დიუმამ ბურჟუაზიულ დრამას ახალი შინაარსი შესძინა და ახალი პერსონაჟებით

გაამდიდრა იგი. მისთვის საუკეთესო პიესებში იგი ერთგვარად არბილებს ბურჟუაზიული მორალის მცნებას და მორალური კანონების დარღვევის მსხვერპლად ქცეული ადამიანების თანადგომისკენ მოუწოდებს საზოგადოებას. აქედან გამომდინარე, მწერალმა ხელი მოჰკიდა დაცემული ქალის ტრაგიკული ბედის, თუ უკანონო შვილის თემებს. თუმცა დიუმას ეს თამამი ნაბიჯი საზოგადოებრივი ზნეობის დამცველი ნორმების დამკვიდრებას ემსახურებოდა, მწერალი მხოლოდ მორალის ქადაგებით შემოიფარგლა.

მორალის შემცველ პიესებში დიუმას ახალი ნიშან-თვისებები შემოჰქონდა და სწორედ ეს განსაზღვრავდა მისი დრამატურგიის მხატვრულ თავისებურებებსაც. ის მიზნად ისახავდა მაყურებლის მხრიდან სიბრალულის, თანაგრძნობის გამოხატვას ან გმობას, გაკიცხვას, ამასთან, იშვიათად იყენებდა კომიზმის ხერხებს. ყველაზე ხშირად მწერალი პრობლემურ-ფსიქოლოგიურ დრამას მიმართავდა, რომელსაც არცთუ იშვიათად მელოდრამატიზმის იერიც დაჰკრავდა.

„ქალი კამელიებით“ (1852) პირველი და უთუოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამაა დიუმას შემოქმედებაში. მასში გადმოცემულია დაცემული ქალის, მარგარიტა გოტიეს დრამატული ბედი. მარგარიტას შეუყვარდება ჭაბუკი არმან დიუვალი. იგი გადაწყვეტს, ზურგი აქციოს საკუთარ წარსულს და ოჯახურ ბედნიერებაზე ოცნებობს. მაგრამ საზოგადოებისათვის მიუღებელია კეთილშობილი ჭაბუკის და ცუდი რეპუტაციის მქონე ქალის სასიყვარულო ურთიერთობა. ამას ისიც ერთვის, რომ შეიძლება არმანის საქციელმა მისი დის ბედნიერებას შეუშალოს ხელი, ვინაიდან მისი საქმროს მშობლები დიუვალებისთვის ამ სამარცხვინო კავშირის გაწყვეტას მოითხოვენ. მარგარიტა ემორჩილება ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალის მოთხოვნებს, უარს ამბობს საკუთარ ბედნიერებაზე. პიესის ფინალურ აქტში ჭლექით დაავადებული მარგარიტა კვდება. სიკვდილის წინ იგი არმანს კი ურიგდება, თუმცა მისი ოჯახისთვის ბოლომდე მიუღებელი რჩება. დიუმამ ზნედაცემული ქალის სახის ერთგვარი ჰოეტიზირება მოახდინა, აჩვენა მისი ზნეობრივი სისპეტაკე, მუხლმოყრა ოჯახური კერის სიწმინდის წინაშე. მუხლმოდრეკილი მარგარიტა უარს ამბობს საკუთარ ბედნიერებაზე და წყვეტს საყვარელ ადამიანთან ურთიერთობას. არმანის მშობლებმა, მაღალი ზნეობის ბურჟუებმა, ჯეროვნად შეაფასეს მარგარიტას საქციელი და ფინალში ნებაც კი დართეს არმანს, ცოლად შეერთო იგი. თუმცა დიუმამ ბოლომდე მაინცდამაინც ვერ გაბედა, რომ მარგარიტა დიუვალის ცოლი გამხდარიყო, რადგან ეს ბურჟუაზიული მორალის ნორმების დარღვევა იქნებოდა. დრამატურგმა მოიშველია მარგარიტას სიკვდილი, რომელიც ერთი მხრივ უთანასწორო ქორწინებისგან იხსის არმანს, მეორე მხრივ კი, აძლიერებს ზნედაცემული, თუმცა კი სათნო ქალის წამებულის შარავანდედს, ქალისა, რომელიც, ფაქტობრივად,



ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალის გამარჯვებას ეწირება მსხვერპლად.

დიუმას პიესებთან ერთად, იმსანად, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა **ვიქტორიენ სარდუს** (1831-1908) დრამატურგია. თუმცა მისი პიესები ლიტერატურული ღირსებებით არ გამოირჩეოდა, თეატრის რეპერტუარში სარდუ ერთ-ერთ წამყვან და მოთხოვნად ავტორად მოიაზრებოდა. სარდუ ძალიან კარგად იცნობდა საკუთარი მაყურებლის გემოვნებასა და სცენის კანონებს, ამასთან, იგი თეატრალური ეფექტების შექმნის დიდოსტატიც იყო. მან შეძლო მელოდრამატული თუ ვოდევილური სასიათის ინტრიგებით დაეინტერესებინა მაყურებელი, რომელიც სიამოვნებით უყურებდა სცენაზე წარმოდგენილ ჩანახატებს თანამედროვე საზოგადოების ზნე-ჩვეულებების შესახებ ან თუნდაც მოდური პოლიტიკური მოღვაწეების კარიკატურებს. სარდუს პიესების წარმატებას, ყველაფერთან ერთად, პერსონაჟების სახიერება და თეატრალური ეფექტურობაც ძალიან უწყობდა ხელს.

სარდუს პიესები ძირითადად მდაბიო პუბლიკის გემოვნებაზე იყო გათვლილი და, ამდენად, მათ თემატიკასაც და ჟანრულ თავისებურებებსაც, სწორედ ეს გარემოება განსაზღვრავდა. დრამატურგი ნახევარსაუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე ამარაგებდა თეატრს თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი კომედიებითა და ჭკუის მასწავლებელი სენტიმენტალური პიესებით. მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა მისი ვოდევილის ტიპის მხიარული კომედიები: „ძმაკაცები", „გავიყაროთ" და სხვ.

ამგვარი ისტორიული კომედიის ნიმუშია სარდუს პიესა „მადამ სან-ჟენი" (1893), რომელშიც თავშესაქცევი, მხიარული კომედიის სახით არის წარმოდგენილი რევოლუციისა და ნაპოლეონის ომების გმირული ეპოქის ამბები. კომედიაში მოთხრობილია სამრეცხაოს ყოჩაღი მეპატრონე ქალის თავბრუდამხვევი ამბავი, რომელიც ახალგაზრდა ბონაპარტის გატაცების საგანი, შემდეგ კი ჰერცოგინია ხდება.

1850-1860 წლების ფრანგული თეატრი მხოლოდ ოჟიეს, დიუმას და სარდუს თეატრი არ ყოფილა, ეს ათწლეული ვოდევილის ტიპის კომედიებისა და ოპერეტის აყვავების ხანაც იყო. მსუბუქი კომედიისა და ვოდევილის ჭეშმარიტი დიდოსტატი იყო **ეჟენ ლაბიში** (1815-1888). ასზე მეტმა ნაწარმოებმა ლაბიშს არა მარტო საფრანგეთში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც გაუთქვა სახელი. ვოდევილის კლასიკოსად აღიარებული ამ შემოქმედის დრამატურგია მნიშვნელოვანი მოვლენაა ფრანგული კომედიის ისტორიაში. ლაბიში აგრძელებდა

სკრიბისეული კომედიური ტექნიკის ტრადიციებს და ოსტატურად თხზავდა ამოუწურავი კომიზმითა და თამამი გამომგონებლობით გამორჩეულ ნაირგვარ სიუჟეტებს. სკრიბისგან განსხვავებით, ლაბიში უფრო კრიტიკული იყო ბურჟუაზიული ზნე-ჩვეულებების მიმართ. თანამედროვე ბურჟუაზიის წარმოსაჩენად იგი თამამად, დაუნდობლად ამხელდა საკუთარი ნაწარმოებების მთავარ გმირებს: მათ თვითკმაყოფილებას, ეგოიზმს, უხამსობას, პირმოთნეობას. თანამედროვე საზოგადოების ზნე-ჩვეულებებისა და ქცევებისადმი კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ დრამატურგის შემოქმედებაში სატირის ნიშნები და ერთგვარი რეალისტური ელემენტები შეიტანა. ამ სიახლეების ხორცშესასხმელად, სცენაზე მათი რეალიზებისათვის მხოლოდ ვოდევილის ფორმა არ აღმოჩნდა საკმარისი, ამიტომ ლაბიშის შემოქმედებაში ახალი სახის დრამატურგიული ნაწარმოებები გაჩნდა

ტრადიციული ვოდევილი ზნე-ჩვეულებათა კომედიამ შეცვალა. თუმცა ზნე-ჩვეულებათა კომედიამ ვოდევილის გარკვეული ნიშნები შეინარჩუნა, მაგრამ მასში პერსონაჟთა ხასიათები უფრო ღრმად არის დამუშავებული. ლაბიში ახლა გროტესკსაც ხშირად მიმართავდა.

ლაბიშის დრამატურგიაში ბურჟუაზიული საზოგადოების მრავალფეროვანი პალიტრაა წარმოდგენილი: შეძლებული ბურჟუები, მოხელეები, სამხედროები, დიდებულთა წრე და სხვ. ხარბ და პირმოთნე ბურჟუებს, იგი ხალხიდან გამოსულ საღად მოაზროვნე, გონიერ ადამიანებს უპირისპირებს. ფრანგული თეატრის ხალხური ტრადიციების შესატყვისად, ლაბიში მხიარული ფარსისა და ხალისიანი ბუფონადის ერთგული რჩება, აგრერიგად რომ მოსწონდა მაყურებელს.



ლაბიშის საუკეთესო და ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებებია კომედია-ვოდევილად აღიარებული „ჩალის ქუდი“ (1851), „მესიე პერიშონის მოგზაურობა“ (1860), „ყულაბა“ (1869). „ჩალის ქუდი“ დღემდე წარმატებით იდგმება მრავალი ქვეყნის თეატრის სცენაზე. ამ ვოდევილში მოქმედება პარიზელი ბურჟუის, ფადინარის ქორწილის დღეს ხდება. ფადინარის ცხენი შემთხვევით შეჭამს საყვარელთან პაემანზე მისული ქალბატონის ჩალის ქუდს, ქუდის დაკარგვამ კი შეიძლება ქალის ქმარს თვალი აუხილოს და ცოლის ღალატზე მიანიშნოს. შეშინებული საყვარელი აიძულებს ფადინარს, ზუსტად ასეთი ქუდი იშოვოს და ეს უკანასკნელი იწყებს ქუდის

ძებნას. ამ ძიების პროცესში ლაბიში წარმოაჩენს თავისი გმირების ბურჟუების, არისტოკრატების ზნე-ჩვეულებებს, ხასიათს, გვიჩვენებს პატარ-პატარა სცენებს პროვინციული ცხოვრებიდან. ბურჟუების კომიკურ ფიგურებთან ერთად, ლაბიშს სცენა'ხე არისტოკრატებიც გამოჰყავს, რომლებიც უმთავრესად კარიკატურულ ფერებში არიან წარმოდგენილები. მათ შორის ყველა'ზე გამოკვეთილ სახეებს - ბარონესა შამსინი და მისი სტუმრები წარმოადგენენ.

ლაბიშის მიერ შახვილი თვალით დანახულმა და სატირულ ფერებში წარმოდგენილმა ბურჟუაზიული ცხოვრების კომიკურმა მხარეებმა იმდენად სახიერი სცენები შექმნა, იმდენად დაუნდობლად, თუმცა კი, ძალზე ხალისიან, მსიარულ ფერებში დახატული რეალობა წარუდგინა მაყურებელს, რომ ლაბიში ფრანგების ყველაზე საყვარელი დრამატურგი გახდა.

მეორე იმპერიის წლებში, საფრანგეთში თეატრი აღმავლობის ფაზაში იყო და კომერციის ერთ-ერთ სახეობად ყალიბდებოდა. 1847 წელს საფრანგეთის დედაქალაქში 29 თეატრი იყო, სულ რაღაც ოც წელიწადში კი მათი რაოდენობა 45-მდე გაიზარდა. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი დაპოპულარული იყო: „პორტ-სენ-მარტენი", „ვარიეტე", „ჟიმნაზ", „ბუფ", „ვოდევილ", „ამბიგიუ-კომიკ" და სხვ. ამ თეატრებში იდგმებოდა როგორც ოჟიეს და დიუმას მორალისტური დრამები, ისე სხვადასხვა ავტორთა მელოდრამები, ვოდევილები და პანტომიმური სპექტაკლები.

იმდროინდელი საფრანგეთის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ კლაკერები დაქირავებული ტაშის დამკვრელები. კლაკერებს ხშირად საპირისპირო მიზნისთვის პიესის ჩასაგდებადაც იყენებდნენ. ფულს მათ, როგორც წესი, თეატრის დირექტორი, ზოგჯერ კი პიესის ავტორი უხდიდა. ფრანგების მაგალითი მე-10 საუკუნის მეორე ნახევარში სხვა ქვეყნებშიც გადაიღეს, მოგვიანებით კი კლაკერები ინგლისში, გერმანიასა და ამერიკის ჩრდილოეთ შტატებშიც გაჩნდნენ.

პარიზის მრავალრიცხოვან თეატრებს შორის საუკეთესოდ კვლავინდებურად „კომედი ფრანსეზი" რჩებოდა. ეს თეატრი კვლავაც ფრანგული სცენის ეროვნული ტრადიციების ერთგული იყო. „კომედი ფრანსეზის" სცენაზე ქვეყნის რჩეული მსახიობები ახდენდნენ საკუთარი პროფესიონალიზმის დემონსტრირებას. ამ თეატრის რეპერტუარში, მსახიობთა შემოქმედებაში, აშკარად იკვეთებოდა წამყვანი მსახიობების მსოფლმხედველობა, რომელიც ბურჟუაზიული ინტელიგენციის კონსერვატიული ფრთის გემოვნების, თვალსაზრისის და ცხოვრებისეული პოზიციის თანხვედრი იყო. აქედან გამომდინარე, „კომედი ფრანსეზი" მაყურებელს იდეალიზებულ, გალამაზებულ ყოველდღიურ ცხოვრებას სთავაზობდა. ამ თეატრის მაყურებელს

მოსწონდა ეს დეკლარაციული, სცენური ეფექტებით გაჯერებული წარმოდგენები, იდეალიზებული, გაკეთილშობილებული, ლამაზად შეფუთული ყოველდღიური ცხოვრების სცენაზე ხილვა. „კომედი ფრანსეზის“ დასში, მსახიობთა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, ხშირად ხელოსნური მიდგომა სჭარბობდა, თუმცა მსახიობებს შორის ჭეშმარიტი ოსტატებიც იყვნენ, რომელთაც სამსახიობო ტექნიკის სრულყოფილად ფლობა, სცენის სპეციფიკის ცოდნა და გმირის ფსიქოლოგიის შინაგანი წვდომის უნარი გამოარჩევდა.



„კომედი ფრანსეზის“ დასში ამ პერიოდში მოღვაწეობდა ცნობილი მსახიობი ედმონ გო. იგი ამ თეატრის დასს პარიზის კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ შეუერთდა და სიკვდილამდე მხოლოდ ამ სცენაზე მოღვაწეობდა. გოს სამსახიობო ხელოვნებას უპირველესად გმირის შინაგანი სამყაროს ღრმა წვდომისა და მისი წარმოჩენის ნიჭი გამოარჩევდა. ამ დიდოსტატის მიერ შექმნილი სცენური სახეები მრავალფეროვანი იყო. მის რეპერტუარში რომანტიკული პიესებიც იყო, მწვავე გროტესკიც, კომედიებიც და ფარსიც. გო ერთნაირი ოსტატობით თამაშობდა მოლიერისა და ჰიუგოს, მიუსეს და დიუმა შვილის, ბალზაკისა და ოჟიეს პიესებში და ბრწყინვალე საშემსრულებლო ოსტატობასთან ერთად, როლისადმი ნოვატორული მიდგომით, განსახიერებული სახის საკუთარი ხედვით გამოირჩეოდა. ამგვარი შეფასების მართებულობა თუნდაც გოს მიერ შექმნილი ტარტიუფის სცენური სახით დასტურდება. მისი ტარტიუფი მშიშარა, თვალთმაქცი კი არ იყო, არამედ გონიერი და ძლიერი, თუმცა კი ამორალური ადამიანი, რომელსაც პირმოთნეობა მიმნდობი ადამიანების მოტყუების საშუალებას აძლევდა. ჟორჟ დანტენის პერსონაჟის განსახიერებისას კი, გო საგანგებოდ უსვამდა ხაზს მოტყუებული ქმრის კომიკურ ნიშან-თვისებებს, ამასთანავე, პიესის ანტიარისტოკრატულ ხასიათს წარმოაჩენდა. გომ კიდევ ერთი შესანიშნავი, ცოცხალი სახე შექმნა ოჟიეს პიესაში „ნოტარიუსი გერენი“, რომელშიც მან უსულგულო, გაიძვერა და პატივმოყვარე პროვინციელი განასახიერა.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თეატრალური ხელოვნების განვითარება საფრანგეთში გარკვეული კანონზომიერებით წარიმართა. 1850-1860 წლებში ქვეყანაში თეატრების გარკვეული ტიპი ჩამოყალიბდა, რომელთა შემოქმედებითი საქმიანობის იდეური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური მხარე, ბურჟუაზიული საზოგადოების გემოვნებით, მისი მსოფლმხედველობით იყო განპირობებული. მსგავსი პროცესები

დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნების თეატრებშიც განვითარდა. ამ პერიოდის ფრანგულმა თეატრმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, რადგან იგი სხვა ქვეყნებისთვისაც მისაბაძი გახდა. ფრანგული ბურჟუაზიული დრამა წამყვან ადგილს იკავებდა ინგლისის, გერმანიის, ავსტრიის, რუსეთის თეატრების სცენაზე და თავის მხრივ, უდიდეს გავლენას ახდენდა ამ ქვეყნების დრამატურგიაზე.

მართალია, კრიტიკულმა რეალიზმმა ხელოვანებს გზა გაუკაფა თანამედროვე ცხოვრებაში არსებული წინააღმდეგობების, მანკიერებების წარმოსაჩენად, მაგრამ ბურჟუაზიული საზოგადოებისთვის „უხეში" რეალიზმი მიუღებელი აღმოჩნდა. სანაცვლოდ, სცენაზე შელამაზებული, შენიღბული, მძაფრ სატირულ ნიშნებს მოკლებული, მსუბუქი და თავშესაქცევი, თანამედროვე ბურჟუაზიული მორალის ამსახველი დრამატურგიული ნაწარმოებების ჩვენების ტრადიცია დამკვიდრდა. ცხოვრებისეული სინამდვილის შელამაზება, ბუნებრივია, სპექტაკლების გარეგნულ იერსახესაც შეეხო. ისტორიულ თემაზე დადგმული სპექტაკლების დეკორაცია განსაკუთრებული პომპეზურობით, ხოლო პერსონაჟთა კოსტიუმები სიმდიდრით, სილამაზით და ფუფუნებით გამოირჩეოდა.

XIX საუკუნის დასასრულს საფრანგეთის მოწინავე თეატრალურმა მოღვაწეებმა და დრამატურგებმა ბრძოლა გამოუცხადეს ამ ტიპის თეატრებს. ეს პროცესები სხვა ევროპულ ქვეყნებშიც გავრცელდება.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელი დრამატურგები მოღვაწეობდნენ მეორე იმპერიის ფრანგულ თეატრში?
2. დაახასიათეთ ალექსანდრე დიუმა-შვილის დრამატურგიის თავისებურებები.
3. რომელ ჟანრში მოღვაწეობდა ე. ლაბიში?
4. დაახასიათეთ ე. ლაბიშის დრამატურგია.
5. რა ფუნქციას ასრულებდნენ კლაკერები?
6. დაასახელეთ მეორე იმპერიის წლების ყველაზე პოპულარული თეატრები.
7. როგორი იყო მეორე იმპერიის წლების „კომედი ფრანსეზის" რეპერტუარი და საშემსრულებლო ხელოვნება?

XIX საუკუნის გერმანული თეატრი

ისტორიულ-პოლიტიკური, თეორიული და ფილოსოფიური წინამძღვრები

XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე გერმანია კვლავ ცალკეული სამთავროებისგან შემდგარი, ჩამორჩენილი, ეკონომიკურად განუვითარებელი ფეოდალური ქვეყანა იყო. ეროვნული იდენტობის არქონა, მასების პასიურობა განაპირობებდა პოლიტიკურ ატმოსფეროს გერმანიაში, სადაც მეფობდა მილიტარისტულ-შოვინისტური პრუსისტული სული (პრუსია იყო ყველაზე დიდი და გავლენიანი გერმანიის სახელმწიფოთა შორის). იმ პერიოდის საფრანგეთში არსებული რევოლუციური განწყობა ნელ-ნელა გერმანიაზეც ვრცელდება. აქა-იქ იწყება გლეხთა მღელვარება და პატარ-პატარა აჯანყებები. 1772 წელს, სწორედ რევოლუციური იდეების შემოჭრის შიშით, გერმანია საფრანგეთთან ომს იწყებს. მოგვიანებით, ნაპოლეონის ქვეყანაზე თავდასხმამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა გერმანელთა სოციალურ და პოლიტიკურ განვითარებაში. ნაპოლეონის წინააღმდეგ ბრძოლამ გააღვიძა გერმანელთა ეროვნული თვითშეგნება, აჯანყა ერი და გამოიწვია განმათავისუფლებელი პატრიოტული მოძრაობა. იმავდროულად, საფრანგეთიდან, გამარჯვებული ბურჟუაზიული რევოლუციის ქვეყნიდან მოსულმა ნაპოლეონის ჯარებმა და გერმანიის დროებითმა ოკუპაციის წლებმა დააჩქარა გერმანიის ბურჟუაზიული განვითარება.

ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ, გერმანიაში, ისევე როგორც მთელ ევროპაში, რევოლუციური აფეთქებების შიშით, გაძლიერდა რეაქციული ტენდენციები. 1815 წელს პრუსია, რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრე I-ისა და ავსტრიის მინისტრის, პრინც მეტერნიხის[1] მიერ შექმნილ „საღვთო კავშირში“ შევიდა. მათი ამოცანა იყო ევროპაში რევოლუციური განწყობილებების წინააღმდეგ ბრძოლა. იმავდროულად, გერმანიაში განმათავისუფლებელი მოძრაობა გაფართოვდა. XIX საუკუნის პირველი ნახევარი, აჯანყებების, სტუდენტური არეულობის, საიდუმლო საზოგადოებების წარმოშობის ხანა იყო. საფრანგეთის 1830 წლის ივლისის რევოლუციამ დიდი გავლენა

[1] კლემენს ვენცელ ლოტარ ფონ მეტერნიხ-ვინებურგ-ბეილშტეინი (გერ. Klemens Wenzel Lothar von Metternich-Winneburg-Beilstein); 1773 კობლენცი - 1859 ვენა) - ავსტრიელი დიპლომატი, საგარეო საქმეთა მინისტრი 1809-1848 წ.წ., 1815 წ. ვენის კონგრესის მთავარი ორგანიზატორი, ნაპოლეონის ომების შემდგომ ხელმძღვანელობდა ევროპის პოლიტიკურ რეორგანიზაციას. ცნობილია კონსერვატიული შეხედულებებით. საიმპერატორო პრინცის ტიტული და პორტალის ჰერცოგის წოდება ჰქონდა.

იქონია გერმანიაში დემოკრატიული იდეების ჩამოყალიბებაზე.

ქვეყანაში კაპიტალიზმის თანდათანობითმა განვითარებამ XIX საუკუნის 40-იან წლებში მშრომელთა კლასის გააქტიურება გამოიწვია. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება კარლ მარქსისა და ფრიდრიხ ენგელსის[1] პოლიტიკური საქმიანობა. 1848 წლის საფრანგეთის რევოლუციას დაემთხვა, მათ მიერ შექმნილი - „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი"[2]

მეცნიერული კომუნიზმის პირველი პროგრამული დოკუმენტის გერმანიაში გამოქვეყნება.

განათლების ეპოქამ იდეოლოგიურად მოამზადა საფრანგეთის რევოლუცია. ზოგადად განმანათლებლობის ხელოვნება და ასევე, განმანათლებლური თეატრი ადამიანს მოუწოდებდა ებრძოლა ფეოდალიზმისაგან გასათავისუფლებლად. განმანათლებლებისთვის დამახასიათებელი იყო გონების კულტი ანუ რაციონალიზმი. განმანათლებლები თვლიდნენ - თუ ადამიანი განათლდება, ის გაიგებს, შეიგნებს, რომ იგი უნდა იყოს თავისუფალი და მოსპოს ადამიანის ჩაგვრა.

საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ლოზუნგი იყო „ძმობა, ერთობა, თავისუფლება". რევოლუციის შედეგად, ნაპოლეონი გახდა იმპერატორი, რომლის ბრძოლებიც თავიდან პროგრესულ ხასიათს ატარებდა, რადგან რევოლუციური იდეები ამ ბრძოლების შედეგად ვრცელდებოდა ევროპაში. შემდეგ კი, ნაპოლეონის ლაშქრობები რეაქციული ხასიათის ხდება, რადგან იგი მსოფლიოზე გაბატონებას მოინდომებს. რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ, აღმოჩნდა, რომ შედეგი უბადრუკია: გონების თავისუფლება - ეს არ არის ადამიანის სრული თავისუფლება, ისეთი თავისუფლება, რომელზედაც ოცნებობდნენ განმანათლებლები, რომ ისევ რჩება სოციალური უთანასწოროება, ადამიანის ჩაგვრა. ამან გამოიწვია გულგატეხილობა, უპირველესად კი ინტელიგენციაში.

ამგვარ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც ფაქტის კონსტატაციასთან ერთად, ხმამაღლა გამოთქვამდნენ უკმაყოფილებას რევოლუციური დაპირებების შეუსრულებლობის გამო. ესენი იყვნენ რომანტიკოსები, რომლებმაც თამამად გამოთქვეს საკუთარი უკმაყოფილება რევოლუციის შედეგებზე.

---

[1] კარლ მარქსი (Karl Heinrich Marx, 1818-1883) - ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი. საზოგადო მოღვაწე და რევოლუციონერი კარლ მარქსი მე-19 საუკუნის ყველაზე გავლენიანი სოციალისტი მოაზროვნეა. მიუხედავად იმისა, რომ სიცოცხლეში მას მეცნიერები არ აღიარებდნენ, გარდაცვალების შემდეგ, სოციალისტური მოძრაობის დროს, მისმა სოციალურმა, ეკონომიკურმა და პოლიტიკურმა იდეებმა სწრაფი აღიარება პოვეს. ხშირად ხდებოდა მარქსის იდეების სახეცვალება და მისი შეხედულებების მორგება განსხვავებულ პოლიტიკურ ვითარებებზე.
https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/karl-marqsi.pdf

[2] ფრიდრიხ ენგელსი (Friedrich Engels 1820-1895) - პოლიტიკოსი, მეწარმე, ფილოსოფოსი და სამხედრო ისტორიკოსი. კარლ მარქსთან ერთად მარქსიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

რომანტიკოსები დაუპირისპირდნენ განმანათლებლურ იდეებს, მათ მოძღვრებას გონების კულტის შესახებ და გამოთქვეს მოსაზრება, რომ გონება კი არ არის ადამიანის ბუნების, სპეციფიკის გამომხატველი, არამედ - გრძნობა. აზროვნების ფუნქციის გადაცემა შესაძლოა მანქანისთვის, მაგრამ მანქანა ვერ შექმნის მუსიკას. რომანტიკოსებმა უარყვეს გონების კულტი და დაუპირისპირეს მას გრძნობის კულტი. თუ განმანათლებლურ თეატრში არსებობდა საზოგადოების, სახელმწიფოს კულტი და საზოგადოებრივი მოვალეობა წინა პლანზე იყო წამოწეული, რომანტიკოსებმა პირიქით, მთავარი ფუნქცია ცალკეულ პიროვნებას მიაკუთვნეს. მათ დაუპირისპირეს საზოგადოებას პიროვნება და გამოაცხადეს, რომ მთავარია ცალკეული ადამიანების ბუნება, მისწრაფებები და რომ ადამიანი ბევრად უფრო მაღლა უნდა იდგეს საზოგადოებაზე. რომანტიკოსები უარყოფდნენ აწმყოს - კაპიტალიზმს, რადგან მიაჩნდათ, რომ კაპიტალიზმი ახდენს ადამიანის ნიველირებას. ისინი უარყოფდნენ ფულის ფუნქციასაც.

რომანტიკოსებმა აწმყოს დაუპირისპირეს წარსული და გააიდეალიზირეს შუა საუკუნეები. ისინი თვლიდნენ, რომ შუა საუკუნეებში ადამიანი იყო ინდივიდუალური, განუმეორებელი, რაც ნაკეთობასა და საგნებშიც ვლინდება. ხოლო კაპიტალიზმის დროს, როდესაც ხდება შრომის დიფერენციაცია-დანაწილება, ადამიანი კარგავს ინდივიდუალობას. იცვლება რომანტიკოსების დამოკიდებულება ძველი ლიტერატურისადმიც. ისინი თვლიდნენ კლასიციზმს უარყოფით მოვლენად და ამბობდნენ, რომ კლასიციზმი იყო ანტიკური ხანის ხელოვნების მიბაძვა, რომ ის გადმოიღეს ევროპელებმა, რომელთათვისაც ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას არაფერი მოუტანია კარგი, ისინი უარყოფდნენ კლასიცისტური დრამის ფორმას. ხდება ძველი და ახალი ლიტერატურის დაპირისპირება.

საფრანგეთის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ (1789) ბიძგი მისცა ე. წ. ახალი დროის მიმართულების - რომანტიზმის - ჩამოყალიბებას კულტურაში: ფილოსოფიაში, ლიტერატურასა თუ ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, მათ შორის თეატრში. სწორედ გერმანიამ მიანიჭა სიცოცხლე ახალ მიმართულებას - რომანტიზმს. გერმანული რომანტიზმი გამოირჩეოდა ფილოსოფიური ხასიათით.

გერმანიაში წარმოშობილმა რომანტიზმის თეორიამ თავისებური განვითარება ჰპოვა ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. რომანტიკული მოძრაობა დაიწყო ვაიმარის მახლობლად მდებარე, პატარა საუნივერსიტეტო ქალაქ იენაში, ე. წ. იენის წრეებში, რომლის ფუძემდებლები (თეორეტიკოსები) იყვნენ ძმები - ფრიდრიხ და ავგუსტ შლეგელები (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, August Wilhelm von Schlegel).

რომანტიზმს - რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. რომანტიკულს თავიდან - „საიდუმლოს" - უწოდებდნენ, შემდეგ ზოგმა იგი რომანთან

გააიგივა. ფრიდრიხ შლეგელმა, რომანტიზმის ე. წ. ბელადმა, შემოიტანა ეს ტერმინი, რათა განესხვავებინა ანტიკური და ახალი ლიტერატურა, გაევლო მათ შორის მკვეთრი ზღვარი. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში რომანტიზმმა წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა ლიტერატურაში. იენის სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ: ფრიდრიხ და ვილჰელმ შლეგელები, იოზეფ შელინგი (ფილოსოფოსი)[1], ლუდვიგ ტიკი (მწერალი, დრამატურგი), ნოვალისი[2] და სხვები.

ფრიდრიხ შლეგელი ასახელებს რომანტიზმის სამ წყაროს:

1. პირველი - ფრანგული რევოლუცია;
2. მეორე - ფიხტეს[3] მოძღვრება;
3. მესამე - გოეთეს „ვილჰელმ მეისტერი“.

ფრიდრიხ შლეგელი თვლიდა, რომ ფიხტემ და გოეთემ გამოხატეს ეპოქის უარსებითესი ტენდენციები პიროვნების გასათავისუფლებლად. ფრანგული რევოლუცია მისთვის იყო მოვლენა, რომელმაც უბიძგა ადამიანს დაეწყო ბრძოლა თავისუფლებისთვის. შლეგელი ავითარებდა უნივერსალური „ქრისტიანული ფილოსოფიის“ იდეას, აკრიტიკებდა სხვადასხვა ტრადიციულ და თანამედროვე ფილოსოფიურ სისტემებს, განსაკუთრებით კი - გერმანულ კლასიკურ იდეალიზმს. მიაჩნდა, რომ ქრისტიანულ „სპირიტუალიზმზე“ დაფუძნებული ნამდვილი „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ წინამძღვარია ადამიანის ცნობიერების შინაგანი მთლიანობის, მისი ყველა სულიერი უნარის აღდგენა (გონება, ფანტაზია, ნებელობა) - გაერთიანება.

ფიხტე ავითარებს კანტის ფილოსოფიურ მოძღვრებას. დუალიზმში კანტი[4] იზიარებს ორ საწყისს: ადამიანისთვის მიუწვდომელ სამყაროში თავისთავად არსებულ ნივთს, რა არის ეს ნივთი - ადამიანმა არ იცის. სამყარო იყოფა ნეუმენებად (გერმანულად Neumann) - მიუწვდომლად და ფენომენებად - მისაწვდომად. კანტის ამგვარი მოძღვრება კოპერნიკისეული იყო.[5]

კანტი დაუპირისპირდა შეხედულებას იმის შესახებ, რომ არსებობს

[1] ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ შელინგი (1775-1854, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, German philosopher) - გერმანელი ფილოსოფოსი.

[2] გეორგ ფრიდრიხ ფილიპ ფრეიჰერ ფონ ჰარდენბერგი (1772-1801, Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) - ნოვალისი სალიტერატურო ფსევდონიმი, ფილოსოფოსი, მწერალი, პოეტი.

[3] იოჰან გოტლიბ ფიხტე (1762 -1814, Johann Gottlieb Fichte, German philosopher) - გერმანელი ფილოსოფოსი.

[4] იმანუელ კანტი (1724-1804, Immanuel Kant) გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი და უდიდესი წარმომადგენელი.

[5] ნიკოლაუს კოპერნიკი (1473-1543, Nikolaus Copernicus) - აღორძინების ეპოქის პოლონელ-პრუსიელი ასტრონომი. კოპერნიკმა ხანგრძლივი კვლევა-ძიების შედეგად დაამტკიცა, რომ სამყაროსა და პლანეტების ცენტრი მზეა. დედამიწაც, როგორც საერთო პლანეტა, ბრუნავს მზის გარშემო. ამ აღმოჩენით საფუძველი ჩაეყარა ჰელიოცენტრულ სისტემას (ტერმინად 'ჰლიოც. „ჰელიოს“ ნიშნავს მზეს, ლათინურად centrum „ცენტრუმ“ - ცენტრს). კოპერნიკი ვერ მოესწრო თავისი წიგნის გამოცემას, ხოლო როდესაც მისი ნაშრომი დაიბეჭდა, კათოლიკურმა ეკლესიამ ის აკრძალულ წიგნთა სიაში შეიტანა.

გარე სამყარო, რომელსაც სუბიექტი შეიცნობს იმგვარად, რამდენადაც შეესაბამება სუბიექტის აღქმას. ობიექტური სამყარო გამომდინარეობდა სუბიექტის აღქმიდან. კანტმა თქვა, რომ უნდა იყოს პირიქით, არსებობს თავისთავადი ნივთი, რომელსაც ჩვენ ვერ ავხსნით. მეცნიერების მიზანია, გაიგოს, რისი შემეცნება შეგვიძლია ჩვენ, დაადგინოს, თუ რას იმეცნებს სუბიექტი. ობიექტი უნდა შეესაბამებოდეს ჩვენს ცნობიერებაში არსებულ ცნებებს, წარმოდგენებს. ჭეშმარიტებაა ის, რომ ობიექტი შეესატყვისებოდეს ჩემს (ადამიანის) ცნობიერებას. ჩვენ გვეძლევიან მხოლოდ ფენომენები, ნეუმენები არ ვიცით რა არის. დრო და სივრცე არის ჩვენში. გარე სამყაროდან მიღებულ შეგრძნებებს დაალაგებს ჩვენი გონება, განსჯა. ის სამყარო, რომელსაც ჩვენ ვიმეცნებთ, ფენომენთა სამყაროა, მაგრამ ფენომენიც ჩვენი წარმოსახვის ნაყოფია. კანტმა უდიდესი ყურადღება დაუთმო რწმენას, ზნეობრიობას, ღმერთს. მან თქვა: ჩვენ ვიმეცნებთ ფენომენთა სამყაროს, მაგრამ ის, რაც მოქმედებს ჩვენზე, ჩვენ არ ვიცით, ჩვენ ვვარაუდობთ, ვუშვებთ, მაგრამ არ ვიცით. კანტმა (მსჯელობის უნარის კრიტიკა) დაინახა, რომ თეორიული და პრაქტიკული სამყარო ერთმანეთისაგან აღმოჩნდა გათიშული. ადამიანიც შინაგანად გაორდა: ერთი მხრივ, იგი ეკუთვნის აუცილებლობას, მეორე მხრივ, იგი შეიცავს თავისუფლებას, პრაქტიკული გონების სამყაროს. მათ შორის, ეთიკასა და მეცნიერებას შორის, დარჩა უფსკრული. კანტმა შექმნა მათი დამაკავშირებელი რგოლი, მესამე უნარი მსჯელობის უნარი - ესთეტიკური ჟანრი. (ფრიდრიხ შილერი თვლიდა, რომ ადამიანი თავისუფლებას აღწევს მხოლოდ ხელოვნებაში. ადამიანის შინაგანი მთლიანობის აღდგენა მოხდა, მაგრამ ისევ დარჩა მასში ორი სამყარო, გამოწვეული აუცილებლობით და სამყარო, თავისუფალი, შეუზღუდავი).

ფიხტეს აზრით, დუალიზმი ვერ ასაბუთებს სრულ თავისუფლებას, ამიტომ ის ამბობს, რომ არ არსებობს არავითარი ნივთი, რომელიც ჩვენზე ზემოქმედებს, არსებობს მხოლოდ ადამიანის გონი, სულიერი სამყარო, სამყარო ერთია და არა გაორებული. ყოველივე შექმნილია „მეს" საშუალებით. ფიხტესთან ეს „მე" არის გონითი საწყისი (ჰეგელი[1] მას „აბსოლუტურ სულს" უწოდებს).

ფიხტეს მიხედვით „მე" - არის მარადიულად ქმედითი, მარადიულად შემოქმედებითი საწყისი. შემოქმედებით პროცესში იგი ქმნის იმას, რასაც ჩვენ ადამიანის „სულს" ვუწოდებთ, რომელიც სასრულსა და უსასრულოს შორისაა. ჩვენ, როგორც ამ სულის მოზიარენი, მუდამ ვისწრაფვით მაღალი იდეალებისაკენ, ვისწავლოთ შევქმანთ რაღაც არაჩვეულებრივი, სრულყოფილი, მაგრამ ჩვენ

[1] გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770-1831, Wilhelm Friedrich Hegel) გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი. გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ახალგაზრდა ჰეგელი აღფროთოვანებით შესდგა საფრანგეთის რევოლუციას

მხოლოდ ვუახლოვდებით იდეალურს. ხელოვნებაში კი ადამიანი თავისუფალი არსებაა, რომელსაც აქვს უნარი შემოქმედების, მაღალი მიზნების დასახვის. ეს „მე“ არის სუბსტანციური და არა ემპირიული.

ფიხტემ ადამიანი გაათავისუფლა კანტის დუალიზმისაგან. ფიხტესთვის მთავარია სწრაფვა უსასრულობისაკენ, უსასრულო თავისუფლებისაკენ, რომანტიკოსებმა სწორედ ეს მოძღვრება აიღეს ფიხტესაგან. მათ შექმნეს ე. წ. ესთეტიკური თეორია. მათ ყველა ღირებულებაზე მაღლა დააყენეს მშვენიერება.

რომანტიკოსებმა შექმნეს თეორია რომანტიკულ ირონიაზე, მათ ადამიანი გამოაცხადეს აბსოლუტურად თავისუფალ არსებად, აიღეს კანტის მოძღვრება გენიოსზე, რომლისთვისაც გენიოსი არის ის, ვისაც აქვს მხატვრული ნიჭი, რომლის მოთავსება გარკვეულ საზღვრებში შეუძლებელია. მოქმედებს რა ადამიანში შემოქმედებითი ძალა, „მე“, რომელიც მუდამ მოძრავია, აქცევს ადამიანს მარად ქმედით და რაც მთავარია, თავისუფალ არსებად. ამასთანავე, იგი ცოცხლობს იმ სამყაროში, გონითსა და მატერიალურში, რომელიც შეზღუდულია. ამდენად ყოველ შემოქმედში არის შეგრძნება, რომ მისი სულის სწრაფვა საბოლოო ჯამში განუხორციელებელია. ამიტომ, როცა საქმე ხელოვნებას ეხება, ხელოვანში ყოველთვის იღვიძებს ირონია, ირონია იმაზე, რომ მან ვერ მოახერხა თავისი იდეალის განხორციელება. ხელოვანში აღმოცენებული ირონია იმდენად მწარე და სასოწარკვეთია, რომ იწვევს უკმაყოფილებას, ნაღველს, თვითირონიას. შემოქმედმა იცის, რომ ბოლოს და ბოლოს რასაც იგი აკეთებს, არის თამაში. ამიტომ, ხელოვანის დამოკიდებულება საკუთარი ნაწარმოების მიმართ არის არა - სერიოზული, არამედ - ირონიული - ასე ვთქვათ, „აგდებულიც“ კი. რომანტიკოსების ნაკლი მდგომარეობდა სწორედ ამ დამცინავ (სარკასტულ) დამოკიდებულებაში ყოველივე რეალურისადმი, ვინაიდან ისინი თვლიდნენ: ყოველივე, რაც ჩემს ირგვლივაა, უბადრუკია. ასეთმა დამოკიდებულებამ გამოიღო უარყოფითი ნაყოფი. შემოქმედი, რომელიც თავის თავს არ აღიქვამდა სერიოზულად, ფსიქოლოგიურად იმლებოდა.

მნიშვნელოვნია ჰოფმანის მოსაზრებანი, რომელიც სხვასთან ერთად, თეატრის საკითხებსაც იკვლევდა. ჰოფმანმა შეიმუშავა გარკვეული პრინციპები თეატრის შესახებ. ნაშრომებში: „თეატრის დირექტორის ვნებანი“, „ქვიშის კაცი“ - ჰოფმანი წერს: ადამიანის შინაგანი სამყაროს გარე სამყაროსთან შეუსაბამობა (განხეთქილება) ბადებს მის ავადმყოფურ მდგომარეობას, გაბოროტებასაც კი, ამის შედეგად ჩნდება ირონია. შემოქმედებით პრაქტიკაში ირონიული დამოკიდებულება შემდეგნაირად ვლინდება: შემოქმედი განუწყვეტლივ აქცენტირებულად უსვამს ხაზს იმას, რომ, რასაც იგი წარმოგვიდგენს, არის თამაში.

ჰოფმანის ეს მოსაზრება კარგადაა ასახული ლუდვიგ ტიკის

„ჩექმებიან კატაში“, რომელიც შექმნილია პრინციპით „სცენა სცენაზე“, მაყურებელი შეკრებილა თეატრში, სადაც თამაშდება ზღაპარი „ჩექმებიანი კატა“. ნაწარმოები დაიწერა ერთ-ერთი გერმანელი კრიტიკოსის მოსაზრების წინააღმდეგ, რომელიც თვლიდა, რომ სცენაზე ყველაფერი ზუსტად ისე უნდა აისახოს (მოხდეს), როგორც ცხოვრებაში. იგი ადიდებდა ნატურალისტურ, ყოფითობის დეტალურად ამსახველ თეატრს. ეს ნაწარმოები იყო ტიკის თავისებური სატირა ამგვარ კრიტიკოსებზე. მაყურებელი რეპლიკებით პასუხობდა სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს, აჯავრებდნენ, დასცინოდნენ კრიტიკოსს. ამით ლუდვიგ ტიკი ამტკიცებდა, რომ თეატრი არის ფანტაზიის სამყარო, ამიტომაც თეატრში ყოველდღიურობის ასახვა, ყოველივე იმის გადატანა, რაც ცხოვრებაში ხდება, არ შეიძლება.

რომანტიკოსთა ესთეტიკურმა მსოფლმხედველობამ უმაღლეს ღირებულებად მიიჩნია მშვენიერება. თუ ფიხტესთან ადამიანს უნდა ჰქონოდა მისწრაფება სიკეთის დამკვიდრებისათვის, რომანტიკოსებმა ეს დებულება უარყვეს. რომანტიკოსთა ასეთი მსოფლმხედველობა ნიშნავდა სინამდვილის გაღარიბებას, ანტიჰუმანიზმის გზით სვლას. მათი დებულების უარყოფითი შედეგი მალევე გამოვლინდა. ჰეგელის თანამედროვე ჰოლდერლინი[1] დაავადდა ფსიქიკურად, ისევე როგორც ბევრი სხვა ამ დებულების მიმდევარი და ამ გარემოებამ აიძულა ჰეგელი და კირკეგორი[2], გადაესინჯათ რომანტიკული ესთეტიკური მსოფლმხედველობა. მათ დაგმეს იგი.

ჰოლდერლინის დრამაში - „ემპედოკლესსიკვდილი“ მოთხრობილია ბერძენი ფილოსოფოსის ემპედოკლეს ამბავი, რომელსაც შთანთქავს ვულკანი. ავტორმა მისგან შექმნა „ზეადამიანის“ სახე, ემპედოკლეს ღმერთები სჯიან იმიტომ, რომ მან თავი ღმერთებს გაუტოლა.

რომანტიზმს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემდგომი განვითარებისათვის. მათ ნაციონალური ხელოვნების განვითარების საფუძვლად მიიჩნიეს ხალხური ფოლკლორი.

რომანტიკოსები ახალი დრამის, ლტოლვის, აბსოლუტური მშვენიერებისა და თავისუფლებისაკენ მსწრაფი შემოქმედები იყვნენ. რომანტიკოსთა ნაწარმოებებში უკვე მკვეთრად ვლინდება

---

[1] იოჰან ქრისტიან ჰოლდერლინი - (1770-1843, Johann Christian Friedrich Hölderlin) გერმანელი პოეტი.

[2] სიორენ აბი კირკეგორი - (1813-1855, Søren Kierkegaard) - დანიელი ფილოსოფოსი, თეოლოგი, კრიტიკოსი, პოეტი, ქრისტიანული მორალის და ეთიკის წარმომადგენელი. თეისტური ეგზისტენციალიზმის მიმდინარეობის წარმომადგენელი. კირკეგორის დროს გამეფებული ჰეგელის მოძღვრების მოწინააღმდეგე. კლასიკური გერმანული იდეალიზმის საწინააღმდეგოდ ემხრობოდა რაციონალიზმის მეორადობას და ჩმინდა არსებობის (ეგზისტენციალიზმის) პირველადობას, რომლითაც რთული დიალექტიკური განვითარების გზით პიროვნებას ძალუძს საკუთარი არსის აღქმა რწმენაში. კირკეგორზე უფრო ვრცლად ე. წ. ახალი დრამის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ჰენრიკ იბსენის შემოქმედების განხილვისას ვისაუბრებთ.

ადამიანში „გაორების“ პრობლემა, ის, რაც გოეთეს „ფაუსტში“ ჯერ კიდევ მინიშნებითაა. რომანტიკოსებთან ადამიანის სულიერი რღვევის პროცესი უკვე ნათლად ჩანს. მათ ნაწარმოებებში ორეული ხდება პერსონიფიცირებული. ადამიანის გაორების პრობლემა გვხვდება ვიქტორ ჰიუგოსთანაც თეორიაში „გროტესკის შესახებ“. რომანტიკოსები დაუბრუნდნენ ნაციონალურ ზღაპრებს, ლეგენდებს, ფოლკლორს. მათ პირველებმა წამოსწიეს ნაციონალურის საკითხი და მის საფუძველზე დაიწყეს ახალი კულტურის შექმნა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. გერმანიის რომელ ქალაქში წარმოიშვა რომანტიკული მიმართულება და ვინ იყვნენ მისი ფუძემდებელი თეორეტიკოსები?
2. რომანტიზმის რამდენ ძირითად წყაროს ასახელებს ფრიდრიხ შლეგელი?
3. ვის და რომელ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს ეყრდნობოდნენ რომანტიკოსები?
4. რა ეწოდება რომანტიკოსთა მიერ შექმნილ თეორიას და რომელი ღირებულება დააყენეს ყველაზე მაღლა?
5. განმარტეთ რომანტიკოსთა მიერ შექმნილი თეორია რომანტიკულ ირონიაზე.
6. განმარტეთ ფრიდრიხ შლეგელის მიერ დასახელებული რომანტიკული მიმართულების სამი მთავარი წყაროს მნიშვნელობა.



ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ შელინგი
(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854)

გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი, იენისრომანტიკოსებისათვისუმნიშვნელოვანესი მოაზროვნე. შელინგი ვიურტემბერგის ლეონბერგში დაიბადა, ტუბინგის უნივერსიტეტში ჰეგელთან ერთად სწავლობდა, სადაც საფუძვლიანად დაეუფლა სპინოზას, კანტისა და ფიხტეს ფილოსოფიას. 1798 წელს, 23 წლის შელინგი იენის უნივერსიტეტის პროფესორად დანიშნეს, შემდეგ მან ვიურცბურგისა და მიუნჰენის უნივერსიტეტებში იმუშავა, თუმცა მისი ბრწყინვალე კარიერა ყველგან თანამოსწავლე-მეტოქის ჰეგელის წარმატებებით იყო დაჩრდილული. ჰეგელის გარდაცვალების შემდეგ,

1841 წელს, შელინგმა მიიღო მიწვევა ბერლინის უნივერსიტეტიდან, რომელსაც ჰეგელის უდიდესი წარმატებები უკავშირდებოდა, მეტოქის დიდების დაძლევა შელინგმა ჰეგელის სიკვდილის შემდეგაც ვერ შეძლო. იენის უნივერსიტეტში, მისი მოღვაწეობის დაწყებისთანავე, გამოქვეყნდა პირველი ნაშრომი - „იდეები ბუნების ფილოსოფიისთვის". 1800 წლით თარიღდება შელინგის ყველაზე ცნობილი შრომა - ტრანსცენდენტალური იდეალიზმის სისტემა, მასში არსებული ნააზრევი მომდევნო შრომებში განავითარა. 1804-1809 წლებში დაწერა ორი კვლევა რელიგიურ თემაზე - „რელიგიის ფილოსოფია" და „გამოცხადების ფილოსოფია", რომლებიც მისი ნების წინააღმდეგ, ფილოსოფოსის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა. შელინგის პიროვნებასა და აზროვნებას განსაკუთრებულად კარგად ასახავს ნაშრომი: „ბრუნო, ანუ საგანთა ბუნებრივი და ღვთაებრივი პრინციპის შესახებ" (1802 წ.). აქ შელინგი იზიარებს ბრუნოსეულ პანიკის გრძნობას ყოველივეს წინაშე, იმ აბსოლუტურის წინაშე, რომელსაც შეიგრძნობ და შეისუნთქავ. რომანტიკოსების მსგავსად, შელინგი იზიარებს - ესთეტიკურ გრძნობას, ინტუიციის მღელვარებასა და თითქმის სრულ ჩაბირვას ყოველივეში. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ შელინგი ყველაზე რომანტიკოსია გერმანელ იდეალისტ ფილოსოფოსთა შორის. ამიტომაც შელინგის შემთხვევაში უფრო ხშირად ესთეტიკურ იდეალიზმზე ვსაუბრობთ, ვიდრე ობიექტურ იდეალიზმზე. ხელოვნების ფილოსოფია შელინგის სიცოცხლეში არ გამოცემულა. თავად ავტორი, არც ფიქრობდა გამოეცა ეს წიგნი მთლიანად, რადგან დასრულებულად თვლიდა მხოლოდ თავს - ტრაგედიის შესახებ და ზოგიერთ სხვა ქვეთავს. შელინგის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია, რომ ის გაცილებით უკეთ ფლობდა ზეპირსიტყვიერების ხელოვნებას, ვიდრე კალამს.

ტრაგედიის შესახებ:

ტრაგედიის არსი სუბიექტში თავისუფლებასა და ობიექტურ აუცილებლობას შორის ბრძოლაში მდგომარეობს. ეს ბრძოლა არ მთავრდება ერთ-ერთის გამარჯვებით, ორივე - გამარჯვებულიცაა და დამარცხებულიც. მხოლოდ იქ, სადაც აუცილებლობა განაპირობებს უბედურებას, ის გამოვლინდება თავისუფლებასთან ჭეშმარიტ ბრძოლაში. საკითხი ეხება იმას, თუ როგორი უნდა იყოს ეს უბედურება, რომ შეესატყვისებოდეს ტრაგედიის წყობას. მხოლოდ გარეგნული უბედურება ვერ გამოიწვევს ჭეშმარიტ ტრაგიკულ წინააღმდეგობებს. თუ პიროვნება გაცილებით მაღლა არ დგას გარეგნულ უბედურებაზე, ჩვენ გვეზიზღება იგი. მაგალითად, გმირი ულისეს (ბერძნ. Ὀδυσσεύς; ლათ. Ulysses) მსგავსად, რომელიც შინ დაბრუნებისას გადალახავს მრავალ გასაჭირს და უბედურებას, გვაოცებს, მაგრამ არ იწვევს ჩვენში ტრაგიკულ ინტერესს, რადგან ამ დაბრკოლებას შეიძლება

დავუპირისპიროთ ასეთივე ძალა - ფიზიკური, ან, გონებამახვილობა და გამჭრიახობა.

არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ მოჰყავს შემდეგი მაგალითები:

- როცა სამართლიანი გმირი ბედნიერებიდან ხვდება უბედურებაში, რაც იწვევს არა შიშსა და თანაგრძნობას, არამედ მხოლოდ აღაშფოთებს და ამიტომ ტრაგედიის მასალად არ გამოდგება.
- როცა ბოროტი ადამიანი ბედნიერებიდან უბედურებაში მოხვდება და ეს ყველაზე ნაკლებად ტრაგიკულია.
- როცა ბოროტმოქმედნი ბედნიერებიდან უბედურებაში გადადიან. ეს კაცთმოყვარეობის გრძნობას აღძრავს ადამიანში, მაგრამ ვერ გამოიწვევს ვერც შიშსა და ვერც თანატანჯვას.

რჩება ერთადერთი შემთხვევა, როცა ადამიანი, რომელიც არც განსაკუთრებული სიკეთით გამოირჩევა და არც სამართლიანობით, ვარდება უბედურებაში არა საკუთარი ბოროტების, არამედ შეცდომის გამო (ოიდიპოსის მაგალითი). არისტოტელე პოეზიას, კერძოდ ტრაგედიას განიხილავდა უფრო მეტად - გრნობის, ვიდრე - გონების პოზიციიდან. ამ მხრივ მან სრულყოფილად აღწერა უმაღლესი ტრაგედიის ერთადერთი შემთხვევა, რომელიც მართლაც უდიდესი უბედურებაა ყველა შესაძლო შემთხვევიდან: როცა გმირი კონკრეტული დანაშაულის გარეშე მოვლენათა ცვლის შედეგად აღმოჩნდა დამნაშავე. ამრიგად, საჭიროა, რომ დანაშაული თავისთავად იყოს აუცილებელი, არა შეცდომების შედეგი, როგორც აღნიშნავდა არისტოტელე, არამედ ბედისწერის ნება, ბედისწერის გარდაუვალობა ან ღმერთების შურისძიება. ასეთია ოიდიპოსის დანაშაული, ასეთივე ბედი აქვს ფედრასაც, რომელსაც ვენერას სიძულვილის გამო მისი მოდგმისადმი, უყვარდება იპოლიტე. ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ თავისუფლებასა და აუცილებლობის ბრძოლა ჭეშმარიტად ხდება იქ, სადაც აუცილებლობა სძლევს ნებას.

იმის ნაცვლად, გაეცნობიერებინათ, რომ ასეთი ურთიერთობა არის ერთადერთი ჭეშმარიტად ტრაგიკული და რომ მას ვერაფერი სხვა ვერ შეედრება, აყენებდნენ საკითხს, როგორ გადაჰქონდათ ბერძნებს ეს საშინელი წინააღმდეგობანი თავიანთ ტრაგედიებში.

ბედისწერა განსაზღვრავს ადამიანის დანაშაულებრიობას. ადამიანს, ოიდიპოსის მსგავსად, შეუძლია ბრძოლა გამოუცხადოს ბედისწერას, რათა თავიდან აიცილოს დანაშაული, მაგრამ მაინც ისჯება იმ დანაშაულისათვის, რომელიც ბედმა უბოძა. საკითხი იდგა ასე - ძალზე მყვირალა ხომ არ არის ეს წინააღმდეგობანი და როგორ აღწევდნენ ბერძნები ასეთ მაღალ შედეგს პოეზიაში. პასუხი ასეთია: ჭეშმარიტი ბრძოლა თავისუფლებასა და აუცილებლობას შორის შედგება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა დამნაშავე დანაშულს სჩადის ბედისწერით. დაე, დამნაშავე დამორჩილდა ყოვლისშემძლე ბედს, დასჯა მაინც

აუცილებელია, რომ ნაჩვენები იქნეს თავისუფლების ტრიუმფი.

გმირმა უნდა იბრძოლოს ბედისწერის წინააღმდეგ, სხვა შემთხვევაში, არც ბრძოლა გვექნებოდა და არც თავისუფლება. გმირი უნდა დამარცხებულიყო; ის, რაც ემორჩილებოდა აუცილებლობას. მაგრამ აქვე, აუცილებლობამ უნდა გაიმარჯვოს ისე, რომ თავად იყოს დამარცხებული - გმირმა უნდა გამოისყიდოს დანაშული. ამაში გამოიხატება თავისუფლების უდიდესი აზრი და გამარჯვება - ნებაყოფლობით დასჯა გარდაუვალი დანაშაულებრიობისათვის, რათა პირადი თავისუფლების დაკარგვით დაამტკიცო სწორედ ეს თავისუფლება და დაღუპვა, რაც საკუთარი თავისუფალი ნების განაცხადია. ასეთია ბერძნული ტრაგედიის შინაგანი არსი.

თავისუფლება არ შეიძლება იყოს მდგრადი. ის მდგრადი და მარადი შეიძლება იყოს იმ შემთხვევაში, თუ განზოგადოებულ სახეს მიიღებს და ამაღლდება რა დანაშაულის შედეგებზე უფრო მაღლა, კავშირს შეკრავს აუცილებლობასთან. რადგან მას არ ძალუძს გაექცეს გარდაუვალს, ის ნებაყოფილობით ემორჩილება მას. სწორედ ამაშია ტრაგედიის ჭეშმარიტი ტრაგიკული ელემენტი.

საქმე უბედურ ფინალში როდია. როგორ შეიძლება ტრაგიკული ვუწოდოთ ფინალს, თუ გმირი საკუთარი ნებით ისჯის თავს. როგორ შეიძლება უბედური ვუწოდოთ გმირს, რომელიც იმდენად სრულყოფილია, რომ განუდგა ბედნიერებასაც და უბედურებასაც და ისეთ სულიერ მდგომარეობაშია, რომ მისთვის არ არსებობს არც ბედნიერება და არც უბედურება. უბედურება მხოლოდ მანამდე არსებობს, სანამ აუცილებლობამ არ თქვა საკუთარი სიტყვა და არ გამოიხსნა. როგორც კი გმირი აცნობიერებს თავის დანაშაულს, მისთვის არ არსებობს, ყოველ შემთხვევაში, აღარ უნდა არსებობდეს ეჭვი და თავის უმაღლესი განცდის მომენტში, ის აღწევს უმაღლეს თავისუფლებას. ტრაგიკული ქმედება არ ეფუძნება იმას, რასაც ჩვენ უბედურ დასასრულს ვუწოდებთ. ტრაგედია შეიძლება დასრულდეს, არა მარტო ბედთან, არამედ, ცხოვრებასთან შემრიგებლობით (მაგალითად, ესქილეს „ევმენიდები“- ორესტეს შემრიგებლობა). რაც შეეხება ტრაგიკულ გმირს, ის უნდა იყოს შემდეგნაირი: ტრაგიკული გმირის ხასიათი ყველასთან ურთიერთობაში უნდა იყოს აბსოლუტური, ასე რომ გარეგნული, მისთვის მხოლოდ მასალაა. აგრეთვე არ უნდა დაგვებადოს ეჭვი იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ მოიქცევა იგი, თუ არ არსებობს ბედის სხვა სურვილები, ხასიათი უნდა იქცეს მისთვის ერთადერთ ბედისწერად. როგორიც არ უნდა იყოს გარეგნული მასალა, ქმედება უნდა მომდინარეობდეს გმირიდან! ტრაგედია უნდა იწყებოდეს ისეთი სინთეზით, კვანძის შეკვრით, რომელიც გაიხსნება მხოლოდ იმგვარად, რომ არ დატოვებს არჩევანს შემდგომი მოქმედების განვითარებისათვის. ტრაგედიის დასასრული, საბოლოოდ, უნდა ეფუძნებოდეს ბედისწერას, რომელიც ყველაფერს განსაზღვრავს.

დრამატული ნაწარმოების ზნეობრივ საზღვრებს განსაზღვრავს ცნება - ტრაგედიის ზნეობრივი საფუძვლები.

უეჭველია, რომ თავდაპირველად ამაში იგულისხმებოდა მოცემული დრამის პერსონაჟების მორალური განვითარების დონე. აქ, პირველ რიგში, როგორც აღნიშნავდა არისტოტელე - ხასიათი უნდა იყოს კეთილშობილი. საჭიროა, რომ ტრაგედიის ზნეობრიობაში დაცული იყოს ხარისხი. სოფოკლეს შეეძლო მოქმედ გმირთა მინიმალური რაოდენობის შემთხვევაშიც კი, შეექმნა არა მარტო მძლავრი შთაბეჭდილებები, არამედ, ასეთ განსაზღვრულ, შეზღუდულ ჩარჩოებში, გადმოეცა ზნეობის დასრულებული სურათი. იმდენად, რამდენადაც დრამაში არ არის შემთხვევითობა, ყველაფერს უნდა განსაზღვრავდეს აუცილებლობის გარეგანი ან შინაგანი მხარე. ამდენად, ღმერთები უნდა მოქმედებდნენ აუცილებლობით. მოქმედებაში ტრაგედიის გმირმა თავად უნდა გადაწყვიტოს ბრძოლის შედეგი. მან უნდა გადალახოს გამოცდა, მხოლოდ საკუთარი ზნეობრივი სიდიადის წყალობით. გარეგნული გათავისუფლება, დახმარება, რომელსაც ღმერთები გაუწევენ მას, მის მდგომარეობაში საკმარისი არ არის. გმირის სიტუაცია გადაწყდება მხოლოდ შინაგანი გზით. ამრიგად, ღმერთების მოხმობა დასახმარებლად, რომ დასრულდეს ტრაგედიის მოქმედება გარეგნულად, ხოლო სინამდვილეში შინაგანად გაწყვეტა, ან დაუსრულებლობა, ნიშნავს ტრაგედიის მთელი არსის რღვევას. ამდენად, ტრაგედიის კონსტრუქცია სრულყოფილი რომ იყოს, საჭიროა მოქმედება დასრულდეს არა მარტო გარეგნულად, არამედ შინაგანადაც. ვინაიდან, სწორედ შინაგანი ამბოხი წარმოადგენს ტრაგედიის არსს.

რაც შეეხება ტრაგედიის სტრუქტურას, უნდა აღინიშნოს, რომ მოქმედების უწყვეტობა ტრაგედიის აუცილებელი თვისებაა. ამ უწყვეტობის ცვლილებასთან ერთად, უნდა შეიცვალოს დრამის მთელი წყობაც. სამერთიანობიდან, რომელზეც მიუთითებს არისტოტელე, აუცილებელია - დროის უწყვეტობა. რაც შეეხება ადგილის ერთიანობას, ის უნდა დავიცვათ იმდენად, რამდენადაც ამას მოითხოვს დროის ერთიანობა. მოქმედების გარეგნული უწყვეტობა, რაც ჭეშმარიტი ტრაგედიის შემადგენელ თვისებას წარმოადგენს, ეს არის მხოლოდ გარეგნული გამოხატულება თავად მოქმედების შინაგანი ერთიანობისა და უწყვეტობის. ეს მოქმედების ერთიანობა შედგება იმ შემთხვევაში, თუ მოისპობა - შემთხვევითობა.

დრამის ჭეშმარიტი პლასტიკური დასრულება არსის ასახვის გზით ხდება, მოქმედების წმინდა რიტმის ჩვენების საშუალებით. კერძოდ, მოვლენებისა და პარალელური მოქმედების გარეშე. ამ მხრივ, ბერძნული ტრაგედიის ქორო ამაღლებული ხელოვნების საუკეთესო გამოგონებაა, რადგან ის არ ექვემდებარება უხეშ მგრძნობელობას და მაყურებელი შეჰყავს ჭეშმარიტი ხელოვნების და სიმბოლური ასახვის სფეროში.

ქოროს მნიშვნელოვანი ფუნქციაა ობიექტური და პერსონიფიცირებული რეფლექსია, რომელიც თან უნდა ახლდეს ტრაგედიის მოქმედებას. ქორო შედგებოდა არა ერთი, არამედ რამდენიმე პირისაგან. ქორო რომ ერთი კაცისაგან შემდგარიყო, მას ან უნდა ესაუბრა მაყურებელთან, ან, საკუთარ თავთან, რაც გამოიწვევდა მის არაბუნებრივ მგრძნობელობას და შეეწინააღმდეგებოდა მის დანიშნულებას. ამრიგად, ქორო უნდა შედგებოდეს რამდენიმე პირისაგან, მაგრამ წარმოადგენდეს ერთ პირს. ამაში გამოიხატება ქოროს სიმბოლური ხასიათი. ქორო უშუალოდ არ მონაწილეობდა მოქმედებაში. თუ, ის, ჩაერთვებოდა მოქმედებაში, ვერ შეასრულებდა თავის დანიშნულებას - გავლენა მოახდინოს მაყურებლის „სულიერი ყურადღების“ მოკრებაზე. ქორო ხომ მაყურებლის ობიექტიზირებული აზრია და ერთსულოვანია მაყურებელთან. ამდენად, ესქილეს „ევმენიდებში“, სადაც ქოროს თავად ევმენიდები წარმოადგენენ, ესქილე ავითარებს შეხედულებას, რომ მაყურებელი სამართლიანობის მხარეზეა. ამრიგად ქოროს შემადგენლობა მეტყველებს იმაზე, რომ მისი მთავარი დანიშნულებაა - ტრაგედიას მისცეს ისეთი დასრულებადობა, რომლის წყალობითაც ტრაგედია თავის თავში მოაქცევს იმ აზრსაც, როემლიც მოქმედებასთან ერთად აღიძვრება მაყურებელში სულიერი განცდების მეშვეობით. ვინაიდან ქორო სიმბოლური პირია, შეიძლება მასზე გადავიტანოთ ყველაფერი ის, რაც აუცილებელია მოქმედებისათვის, მაგრამ უშუალოდ მასში არ არის ჩადებული. ეს პოეტს თავიდან ააცილებს მრავალ შემთხვევით სიძნელეს. თანამედროვე პოეტებთან აუცილებელია მთავარ გმირს ჰყავდეს მრჩეველი და ეს პრობლემა წყდება ქოროს საშუალებთ. თანამედროვე პოეტების უმთავრესი მოვალეობაა, არ დატოვონ დრამაში ადგილი, ქოროს ცარიელი გადახვევებისათვის მოქმედებიდან. პოეზიის სამი ფორმიდან - დრამა, კერძოდ ტრაგედია, ერთადერთია, რომელიც საგანს ყოველმხრივ წარმოაჩენს მის სრულ აბსოლუტურობაში. მაშინ როცა ეპოსი, ფერწერის მსაგავსად, იპყრობს ერთი რომელიმე პოზიციით, ყოველი განსაზღვრული შემთხვევისათვის, აჩვენებს საგანში მხოლოდ იმდენს, რამდენიც სურს თავად მთხრობელს. ამ სამი ფორმიდან დრამა ერთადერთი სიმბოლური ფორმაა, სწორედ იმიტომ, რომ ის არამარტო აღნიშნავს საგნებს, არამედ პირდაპირ თვალწინ წარმოგიჩენს. სიტყვიერი ხელოვნებიდან, ის ერთადერთი ეწყობა პლასტიკის ხელოვნებას. თუ ეპოსი ასახავს ბედნიერების მდგომარეობას, განუყოფელ სამყაროს, სადაც ადამიანები და ღმერთები შეადგენენ ერთ მთლიანობას, დრამაში ღმერთების ჩარევა არ იქნება „სასწაული“, რადგან ისინი (ღმერთები), სწორედ ამ სამყაროს წარმომადგენლები არიან. გახლეჩილი სამყაროსი, სადაც აუცილებლობა და თავისუფლება ერთმანეთის დაპირისპირებულ ძალებს წარმოადგენენ.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა ერქვა შელინგის დაუსრულებულ ფილოსოფიურ ნაშრომშს, რომელიც მის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა?
2. „სიცოცხლის ფილოსოფიაში" რომელ თავს მიიჩნევდა შელინგი დასრულებულად?
3. შელინგის მისედვით, რაში მდგომარეობს ტრაგედიის არსი?
4. მოკლედ დაახასიათეთ არისტოტელესა და შელინგის თეორიული მოსაზრებები ტრაგედიის სტრუქტურა-აგებულებაზე, რა არის საერთო და რა არის განსხვავებული.
5. მოკლედ ჩამოაყალიბეთ გირის - „ტრაგიკული დანაშაული" - შელინგის და არისტოტელეს მიხედვით.

რომანტიზმის ეპოქა გერმანულ დრამატურგიაში

დრამატურგიასა და სასცენო ხელოვნებაში რომანტიზმმა ამოცანად დაისახა - კლასიცისტური დოგმების რღვევა და „სცენური სიმართლის" ახალი ფორმების შემოტანა-დამკვიდრება. პირველ რომანტიკოს დრამატურგად ლუდვიგ ტიკი, ხოლო გერმანული რომანტიკული დრამის უმაღლეს მწვერვალად ჰაინრიხ ფონ კლაისტის შემოქმედებაა მიჩნეული. სამსახიობო ხელოვნებაში, მშფოთვარე ემოციური ელემენტი სცენაზე დაამკვიდრეს რომანტიკული მიმართულების მსახიობებმა იოჰან ფრიდრიხ ფლეკმა და გერმანული თეატრის ე. წ. „კინმა"- ლუდვიგ დევრიენტმა.



ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776-1822) გერმანელი მწერალი და კომპოზიტორი. მოცარტის უდიდესმა თაყვანისმცემელმა 1805 წ. სახელი ავგუსტი ამადეუსით შეიცვალა. სწავლობდა კენინსბერგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე, ბავშვობიდან მეცადინეობდა მუსიკასა და მხატვრობაში. თხზავდა მუსიკალურ ნაწარმოებებს, იყო დირიჟორი, რეჟისორი, თეატრის დეკორატორი. 1814 წლიდან ცხოვრობდა ბერლინში. ამ პერიოდში უკვე ცნობილი მუსიკის კრიტიკოსი, კომპოზიტორი და პირველი გერმანული რომანტიკული ოპერა „უნდინეს" (1813) ავტორი იყო. ჰოფმანის პირველი ლიტერატურული ნაწარმოები მუსიკასთანაა დაკავშირებული. მისი მოთხრობები - „კავალერი გლუკი" (1809), „კატა მურის ცხოვრებისეული

შეხედულებები" (მუსიკის შესახებ სტატიებს აქვეყნებდა იოჰანეს კრეისლერის ფსევდონიმთ), „კაპელმაისტერ იოჰანეს კრეისლერის, მუსიკალური ვნებანი" (1810), „დონ-ჟუანი" (1813) გაერთიანდა ოთხტომეულში „კალოს სულისკვეთების ფანტაზიები" (ტ. 1-4, 1814-1815), რომელთა თემაა ხელოვნების ბედი და ადგილი თანამედროვე საზოგადოებაში.

ჰოფმანი გერმანული რომანტიკული სკოლის მნიშვნელოვანი მწერალია. მოთხრობაში „ოქროს ქოთანი" (1814) და რომანში „ეშმაკის ელექსირი" (1816) წამყვანი თემა იყო ნათელი და ბნელი ძალების შეჯახება, რომლებშიც სამყარო რეალურ და ფანტასტიკურ პლანშია ასახული. სატირული ინტონაციები აისახა მოთხრობებში - „თეატრის ერთი დირექტორის საოცარი ტანჯვა", „ცინობერად წოდებული პატარა ცახესი" (ორივე 1819), „ღამის მოთხრობები" (ტ. 1-2, 1817), კრებულში „სერაპიონის ძმები" (ტ. 1-4, 1819-1821), „უკანასკნელი მოთხრობები" (1825). ტრაგედიისა და კომედიის, სატირისა და ლირიზმის, გროტესკისა და ხუმრობის ელემენტები შესანიშნავადაა შერწყმული დაუმთავრებელ რომანში „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები" (1820-1822). რომანში „რწყილთა მბრძანებელი" (1820) ჰოფმანი თავს დაესხა პრუსიის პოლიციურ რეჟიმს, რისთვისაც იგი სასამართლოს წინაშე წარდგა და სიცოცხლის ბოლომდე პოლიტიკურად არასანდო პიროვნებად იყო მიჩნეული. მისი სატირა მიმართული იყო საერთოდ გერმანული აბსოლუტიზმის წინააღმდეგ, გამუდმებით ებრძოდა ფილისტერებს, პედანტებს, ბურჟუაზიულ უტილიტარიზმს, მაგრამ მისი ბრძოლა ჩაკეტილი იყო მისივე ფანტასტიკის, ზღაპრულ-რომანტიკულ სამყაროში, თუმცა, ამავდროულად, არც ფხიზელი რეალისტური ხედვა აკლდა. ჰოფმანი ავტორია ორი ოპერის „ავრორა" (1812), „უნდინე", სიმფონიებისა და კამერული ნაწარმოებების. ჰოფმანის პროზაული ნაწარმოებების - „ოსტატი მარტინი და მისი შეგირდები", „ცინობერად წოდებული პატარა ცახესი", „პრინცი ქალი ბრამბილა" სიუჟეტებზე შეიქმნა ოპერები. ჰოფმანის პოეტური სახეები აისახა რობერტ შუმანის („კრაისლერიანა"), რიჰარდ ვაგნერის („მფრინავი ჰოლანდიელი"), პიოტრ ჩაიკოვსკის („მაკნატუნა"), ადოლფ ადანის („ჟიზელი"), ლეო დელიბის („კოპელია") და სხვ. მუსიკალურ ნაწარმოებებში. ჰოფმანის შემოქმედებამ დიდი გავლენა იქონია კარლ მარია ფონ ვებერზე, რობერტ შუმანზე, რიჰარდ ვაგნერზე და სხვ. ჰოფმანი გახდა ჟაკ ოფენბახის „ჰოფმანის ზღაპრები" ოპერის გმირი.

ლუდვიგ ტიკი (Johann Ludwig Tieck 1773-1853) რომანტიკოს-დრამატურგთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორია. მის კალამს ეკუთვნის რამდენიმე პიესა, ნაშრომები თეატრის ისტორიაში, ტიკი მთარგმნელობით საქმიანობასაც ეწეოდა და რეჟისორობდა კიდეც.



ტიკსაც, სხვა რომანტიკოსთა მსგავსად, იტაცებდა გერმანული ფოლკლორი და ლიტერატურა. მან გადაამუშავა და გამოსცა გერმანული ზღაპრები. ტიკმა ზედმიწევნით შეისწავლა XV–XVII საუკუნეების გერმანელ და უცხოელ დრამატურგთა ნაწარმოებები, რომლებიც შემდგომ გამოსცა კრებულებში „გერმანული თეატრი" და „ძველინგლისური თეატრი"

ტიკის პიესებში ნათლად აისახა რომანტიკოსთა დამახასიათებელი თვისება მოსაწყენი ყოველდღიურობისგან გაქცევა. თავის ზღაპარ-პიესებში იგი მკვეთრად ავლებდა ზღვარს რეალურ ცხოვრებასა და სათეატრო წარმოდგენას, ყოფითობასა და ფანტასტიკას (გამონაგონს) შორის. მაგალითად, ყველასათვის კარგად ცნობილ „ჩექმებიანი კატაში" (1797) და ასევე, პიესაში „სინათლე ამოტრიალებულად (გარეთ)" (1799), მოქმედი პირები მოულოდნელად გამოდიან გასასახიერებელ პერსონაჟთა სახეებიდან და ესაუბრებიან ავტორს, სცენის მემანქანეს, მაყურებელს. ამ ე. წ. თეატრალურ „შეცდომებს", ტიკი იყენებდა სასცენო, საიეატრო ილუზიის დასანგრევად (გასაცამტვერებლად) და ასევე, ეს ხერხი - „რომანტიკული ირონიის" გამოვლინებაცაა, ავტორი დასცინის რეალურ ყოფას, მაყურებელს და საკუთარ თავსაც.

ამ ტიპის ყველაზე დამახასიათებელი ნაწარმოებია „ჩექმებიანი კატა", რომელსაც ავტორმა უწოდა „ზღაპარი ბავშვებისთვის" ეს არ არის ჩვეულებრივი კომედია, რომელიც განკუთვნილია თეატრალური აუდიტორიის ფართო წრისათვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, დაიწერა ერთ-ერთი გერმანელი კრიტიკოსის მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, რომელიც თვლიდა, რომ სცენაზე ყველაფერი (ცხოვრება, ყოფა) ზედმიწევნითი სიზუსტით უნდა აისახოს. ამას გარდა, პიესა ერთგვარი გამოწვევა იყო იმ სათეატრო ხელოვნების, რომელიც ასახავდა ბურჟუაზიული მაყურებლის გემოვნებას. ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ბურჟუაზიულ-ფილიტერისტული საზოგადოების სატირულ გამოხატვას, რომელიც ითხოვდა სცენაზე ყოველდღიური წეს-ჩვეულებების, ყოფის, ცხოვრების სიმართლით გადმოტანას და რაც მთავარია, სპექტაკლისათვის დამრიგებლური მნიშვნელობის მინიჭებას.

იმავდროულად, „ჩექმებიანი კატა" თეატრალური რომანტიზმის ერთგვარი დეკლარაციაა, რომელიც ამყარებს რომანტიკული ირონიის პრინციპს. პიესა აგებულია რომატიკოსთა საყვარელი ხერხით,

თეატრში-თეატრის პრინციპით. სცენა წარმოადგენს თეატრალურ სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს. მოქმედება ერთდროულად ვითარდება, როგორც დარბაზში, ასევე სცენაზე. მოქმედებაში, რომელიც სცენაზე მიმდინარეობს, ხაზგასმულია, რომ თამაშდება ზღაპარი „ჩექმებიანი კატა“. კეთილ, მაგრამ გონებაშეზღუდულ, ღარიბ გოთლიბს მემკვიდრეობით კატა ერგება. კატა მოულოდნელად აღმოჩნდება ღირშესანიშნავი თვისებების მქონე, გარკვეულწილად ბრძენი და თან ავანტიურისტიც, რომელმაც კარგად იცის ცხოვრებისეული ავკარგიანობა. კატა პატრონს მოსთხოვს, რომ შეუკეროს მოდური, გამოსაპრანჭი ჩექმები, შემდეგ კი, ზღაპრის სიუჟეტის შესაბამისად, იგი ენერგიულად იწყებს თავისი უბადრუკი ბატონის საქმეების აწყობას. საბოლოოდ, კატა მოტყუებით, ეშმაკობით ახერხებს საზარელი ტირანის, უზურპატორის, მჩაგვრელის შეჭმას, რომელიც კატის წინ, საკუთარი ძალაუფლების და უნარების დემონსტრირებისას, სხვადასხვა ცხოველად გარდაისახება ხოლმე. კატა სთხოვს, თაგვად იქცეს, ვითომ არ წარმოუდგენია, რომ ასეთი პატარა ფორმის მიღება შეუძლია. მოტყუებული ტირანი თაგვად გადაიქცევა და კატაც დაუყოვნებლივ გადასანსლავს. დამარცხებულის ძალაუფლება და სიმდიდრე გოთლიბის ხელში გადადის. კატა ირონიულად შენიშნავს: „ახლა, გოთლიბის სახით, ძალაუფლების სათავეში მესამე წოდება[1] მოვიდა“.

პიესაში არის პოლიტიკური სატირაც. მასში ამოიცნობთ ალუზიებს საფრანგეთის რევოლუციაზე, რომელმაც, ავტორის აზრით, ცოტა რამ შეცვალა. მესამე წოდების წარმომადგენლის - გოთლიბის სახე ირონიულადაა გამოძერწილი, რომელიც, სავარაუდოა, „მიჰელის“ (მიხელის) - პასიური, ჩამორჩენილი გერმანელი ბიურგერის, დამახასიათებელი ნიშან-თვისებათა სატირული კრებითი გამოხატულებაა. გამასხარავებულია აგრეთვე გერმანელ „მეშჩანთა“ წრის იდეოლოგიური თუ ესთეტიკური შეხედულებები და მოთხოვნები.

ყოველდღიური ყოფისა და ფანტაზიის, რომანტიკული ოცნებების და ირონიის, ლიტერატურულ-თეატრალური პაროდირების ხერხების, ტექნიკის გამოყენება, რა თქმა უნდა, ლუდვიგ ტიკს,

[1] ტერმინი „მესამე წოდება“ წარმოიშვა საფრანგეთში შუასაუკუნეებში, რომელშიც მოიაზრებოდა სოციალური ფენის ყველა ის წარმომადგენელი, ვინც არ ეკუთვნოდა ყველაზე მაღალ (პირველ) სასულიერო წოდებას ან მეორე - თავადაზნაურთა. არისტოკრატთა წრეს. ყველა, ვინც მუშაობდა, ვაჭრობდა და ა. შ. ქალაქსა თუ სოფელში. საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ (1789 წ.) საზოგადოების სოციალურ ფენებად. წოდებებად დაყოფის ძველი წესი გაუქმდა და გაჩნა თავად ტერმინიც - მესამე წოდება. გაჩნდა საზოგადოების 2 კლასი - ბურჟუაზია და პროლეტარიატი. გერმანიაში გამდიდრებულ ბურჟუაზიას ბიურგერებს უწოდებდნენ.
Сийес Эммануэль-Жозе. Аббат Сийес: от Бурбонов к Бонапарту. Что такое третье сословие?. Сост., перев., вступ. ст. М. Б. Певзнера. изд. Алетейя. 2003. 224 ст. Веб-публикация: Марта, Люсиль, Э. Пашковский. 2004. URL:http://ismat.info/files/uploads/28691/sieyes_que-un-tel-troisieme-etat.pdf

იტალიელი განმანათლებლის, კარლო გოცის ფეერია-ზღაპრებთან, ე. წ. „ფიაბებთან“ აახლოვებს. გოცის მსგავსად, ტიკიც ეძებს თეატრალური გამომსახველობის ახალ ხერხებს. თავის ძიებებში შემოქმედი, უპირველეს ყოვლისა, სათეატრო ხელოვნების პირობითობას ეყრდნობა. ტიკის მიერ სიღრმისეულად დამუშავებულმა, ხაზგასმულმა თეატრალობამ, როგორც ესთეტიკურმა პრინციპმა, უდიდესი გავლენა იქონია დრამატურგიის შემდგომ განვითარებაზე.

ლუდვიგ ტიკის შემოქმედების მეორე (1799 წლიდან) პერიოდი გამსჭვალულია რელიგიური განწყობით. იგი თავის დრამებში „წმინდა ჰენოვევას ცხოვრება და სიკვდილი“ (1800), „იმპერატორი ოქტავიანუსი“ (1804), „ფორტუნატო“ (1816) - იყენებს სიუჟეტებს XV – XVI საუკუნეების გერმანული ხალხური ნაწარმოებებიდან. „წმინდა ჰენოვევას ცხოვრება და სიკვდილი“, რომელიც მეტ-ნაკლებად ცნობილი ნაწარმოებია, შუასაუკუნეების მირაკლის აღდგენის მცდელობაა და პრინციპში წმინდანის თეატრალიზებულ ცხოვრებას ასახავს. პიესა კათოლიკური სულისკვეთებით და შუასაუკუნეებისადმი თაყვანისცემითაა გამსჭვალული. ხალხური, პრიმიტიული სიუჟეტი ტიკმა ძველი ლეგენდის სტილში გადაამუშავა. რელიგიურ მოტივებს დრამატურგი გარკვეულ ესთეტიკური სახეს ანიჭებს.

ზევით აღვნიშნე, რომ ტიკი რეჟისორობდა კიდეც. 1819 წლიდან იგი დრეზდენის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. ტიკი თავის ნაშრომებში სათეატრო ხელოვნებას განსაზღვრავს, როგორც ალუზიას, რომელიც გიტაცებს და ემოციურად გიპყრობს თავისი ამაღლებულობითა და გრძნობადობით. სათეატრო ალუზიის შექმნის პირველ პირობად ტიკს მიაჩნია ანსამბლურობა და ბუნებრივი მეტყველება, რომელმაც უნდა შეცვალოს კლასიცისტური წამღერებითი და დეკლამაციური სტილი. მისი აზრით, სცენოგრაფია პირობითობას უნდა ეყრდნობოდეს, სპექტაკლი თამაშდებოდეს ხალიჩების ფონზე, რათა დეკორაციამ მაყურებლის ყურადღება არ გაფანტოს და მთლიანად დაეთმოს მსახიობს - მის თამაშს. ტიკი თვლიდა, რომ კოსტიუმიც განზოგადებულ-პირობითი სჯობს. ტიკის იდეალი შექსპირული ეპოქის თეატრი იყო, რომელმაც გააერთიანა მსახიობი და მაყურებელი.

ტიკის, როგორც სათეატრო მოღვაწის მნიშვნელობა, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ იგი ამყარებდა რომანტიზმის ესთეტიკურ პრინციპებს სათეატრო ხელოვნებაში.



ჰაინრიხ ფონ კლაისტი (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist 1777-1811) უნიჭიერესი მწერალი, ნოველისტი, დადრამატურგი, ტრაგიკული პიროვნებაა (სიცოცხლე თვითმკვლელობით 35 წლისამ დაასრულა), ვინაიდან მისმა თანამედროვეებმა ვერ აღიქვეს, ვერ დააფასეს.

თომას მანი თავის ლიტერატურულ წერილებში გოეთეს (რომელიც მისი კუმირი იყო) „საყვედურობს" კლაისტის „ვერ დანახვას", „ვერ დაფასებას" „ის იყო ერთ-ერთი უდიდესთაგან, გაბედულთაგან, ყველაზე სახელგანთქმული გერმანულენოვანი მწერალი, შეუდარებელი დრამატურგი - ზოგადად უბადლო, როგორც პროზაიკოსი, როგორც მთხრობელი, სრულიად განუმეორებელი, ამოვარდნილი ყოველგვარი ნორმებიდან თუ წესებიდან, სიგიჟემდე, ისტერიამდე რადიკალური - ექსცენტრიული სიუჟეტებით გატაცებაში, - ღრმა, თუმცა უზომოდ უბედური". - წერს თომას მანი წერილში „ჰაინრიხ ფონ კლაისტი და მისი ნოველები".[1] ამ რამდენიმე წინადადებაში ნათლად ჩანს კალისტი: - პიროვნება, შემოქმედი, ადამიანი.

გერმანელ, სამხედრო დიდგვაროვანთა ოჯახში დაბადებული კლაისტი ტრადიციისამებრ აგრძელებს სამხედრო კარიერას, მონაწილეობს რამდენიმე ომში. 21 წლის ასაკში თავს ანებებს სამხედრო საქმეს, განათლების მიღების მიზნით, აბარებს უნივერსიტეტში. შეისწავლის ფიზიკას, მათემატიკას, შემდეგ საფუძვლიანად ფილოსოფიას. იმანუელ კანტმა კი ამოუტრიალა სამყაროს შეცნობა, ხედვა, მთლიანად შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა. სწორედ ფილოსოფიის კარგად შესწავლის შემდეგ იწყებს წერას. 27 წლიდან 35 წლამდე, სულ რაღაც 8-9 წლის განმავლობაში, ქმნის: 8 პიესას, 8 ნოველას, რომანს ორტომეულს (სამწუხაროდ, დაკარგულია), შესანიშნავად დაწერილ ანეკდოტების ციკლს, ლიტერატურულ სტატიებს, რომელთაგან აღსანიშნავია წერილი „მარიონეტების თეატრის შესახებ", თომას მანის მოსაზრებით - „ესთეტიკური მეტეფიზიკის შედევრი"

კლაისტის პიესები დაწერილია ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წლებში, როდესაც გერმანია ნაპოლეონის წინააღმდეგ იბრძოდა. კლაისტი პატრიოტი იყო, გერმანიის გაერთიანება, ფრანგი დამპყრობლების წინააღმდეგ ბრძოლა მისი უმთავრესი მიზანი გახლდათ, იმავდროულად, საფრანგეთის

[1] Манн Т. Генрих Фон Клейст и его повести. Ж. «Иностранная литература» 2003. N-9.

ბურჟუაზიული რევოლუციის მოწინააღმდეგეც იყო, მიაჩნდა, რომ რევოლუცია არავის მოუტანდა სიკეთეს. ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, აისახა მის შემოქმედებაში.

კლაისტის საუკეთესო დრამატულ ნაწარმოებებში წინა პლანზე წამოწეულია პატრიოტული, ნაციონალური მოტივები, საკუთარი ქვეყნის ისტორია, მისი პერსონაჟები გამსჭვალულნი არიან სამშობლოსადმი სიყვარულით, მათთვის ქვეყნისა და სახელმწიფოსადმი პასუხისმგებლობა უმთავრესია. ამგვარ პიესათა რიცხვს მიეკუთვნება „გერმანთა ტომების ბრძოლა“ (1808), რომელშიც გერმანთა ტომების რომაული იმპერიის წინააღმდეგ ბრძოლაა ასახული.

„კეთხენი ჰეილბრონიდან“ (1810) კლაისტის ერთ-ერთ საუკეთესო დრამად ითვლება. ამ პიესაში კლაისტმა გამოიყენა გერმანული ფოლკლორი, ზღაპრები, ლეგენდები. კლაისტის ადრეული პიესებისათვის, მაგალითად „ამფიტრიონი“ (1806), დამახასიათებელია გმირთა, პერსონაჟთა ხასიათების სიღრმისეული დამუშავება-განვითარება, ფსიქოლოგიური ასპექტების წინა პლანზე წამოწევა. მისი გმირები ესთეტიკური განცდებისა და ემოციების ტყვეობაში არიან პიესაში „პენტისილეა“ (1807). ხოლო დრამაში „კეთხენი ჰეილბრონიდან“ უკვე მონუმენტურ სახეებს ქმნის.

პიესის სიუჟეტი შემდეგია: კეთხენი ჰეილბრონიდან, მესაჭურვლის (მეიარაღის) ქალიშვილი, რაღაც იდუმალი ძალებით მიჯაჭვულია, ღირსებით აღსავსე, რაინდ გრაფ ვეტერ ფონ შტრალისადმი. უსაზღვრო სიყვარული კეთხენს აიძულებს, ყველგან აჩრდილივით თან სდიოს გრაფს. ვეტერს ჰყავს საცოლე, კეთილშობილი ოჯახის წარმომადგენელი კუნიგუნდა ფონ ტურნეკი. კუნიგუნდა მზაკვარი, ზებუნებრივი ძალების მქონე ქალია, რომელსაც შესწევს უნარი, მაგიის გამოყენებით ოსტატურად შეიცვალოს გარეგნობა. საბოლოოდ, გრაფი მიატოვებს კუნიგუნდას, დაქორწინდება კეთხენზე, რომელიც პრინცესა კატერინა, შვაბიის (გერმანიის ერთ-ერთი რეგიონი) იმპერატორის ქალიშვილი აღმოჩნდება.

ნაწარმოების მთავრი მოტივი ბედისწერით, განგებით განსაზღვრული სიყვარულია. კეთხენის გრაფისადმი მიჯაჭვულობა მინიშნებებით დაიწყო. პირველად ვეტერის სახე ქალიშვილმა გამდნარ ტყვიაზე მარჩიელობისას დაინახა. შემდეგ, როდესაც ღმერთს შესთხოვა წინასწარმეტყველური ნიშნის კიდევ ერთხელ დადასტურება, ქალიშვილს ვეტერი დაესიზმრა. განგებამ ნიშანი ვეტერსაც გაუგზავნა, ავადმყოფობისას, უგონო მდგომარეობაში მყოფს, კეთხენი ანგელოზის სახით მოევლინა.

პიესის ფორმა და სტრუქტურა შექსპირისეულია. კლაისტმა

დრამის ერთი მესამედი ინგლისელი დრამატურგის მსგავსად პროზით დაწერა, ხშირად ცვლის მოქმედების ადგილს, მრავალი მოქმედი პირია, ისწრაფვის გააფართოოს ისტორიულ-სოციალური ფონი, შექსპირის მსგავსად, ცდილობს ერთდროულად მოიცვას ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტი.

ამ თვალსაზრისით, კლაისტის პიესა ბიუხნერის ძიებების ერთგვარი წინაპირობა იყო, რომელმაც პრინციპში გზა გაუკვალა გერმანიის რეალისტურ დრამას.

„კეთხენი ჰეილბრონიდან" - ავტორის სიცოცხლეშივე დაიდგა 1810 წელს, ვენის ბურგეთეტერში, მაგრამ სამწუხაროდ, მაშინ დადგმამ კლაისტს წარმატება არ მოუტანა.

„პრინცი ჰომბურგი" (1810) სამართლიანადაა მიჩნეული კლაისტის ყველაზე სრულყოფილ, საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებად. სიუჟეტი აგებულია ისტორიულ თქმულებაზე, პერიოდზე, როდესაც XVII საუკუნის ბოლოს, პრუსიასა და შვედეთს შორის ომი მიმდინარეობდა. მთავარი გმირი პრინცი ჰომბურგი ემოციებით აღსავსე ახალგაზრდაა, რომელიც სიყვარულსა და დიდებაზე (სახელის მოხვეჭაზე) ოცნებობს. ერთ-ერთ ბრძოლაში მონაწილეობისას, იგი არ ემორჩილება მხედართმთავრის ბრძანებას და დროზე ადრე ერთვება ბრძოლაში. ამ დაუფიქრებელი, მაგრამ მამაცი საქციელის გამო პრუსიელები ბრძოლას მოიგებენ. ამისდამიუხედავად, მას, როგორც სამხედრო დამნაშავეს, ისე ასამართლებენ და სიკვდილს მიუსჯიან. პრინცი ჰომბურგი შეშინებულია, მას არ სურს სიკვდილი და შეწყალებას ითხოვს. მაშინ კურფიურსტი[1] პრინცს აძლევს არჩევანის უფლებას, თავად გადაწყვიტოს, სამართლიანია თუ არა განაჩენი. პრინცის სულსა და გონებაში გარდატეხა ხდება. იგი ხვდება, რომ ბრძოლაში შემთხვევითი გამარჯვება ომის ბედს ვერ გადაწყვეტს. უცხოტომელებზე საბოლოო გამარჯვებისთვის საჭიროა პირადულზე, ეგოისტურ ზრახვებზე, ამბიციებზე უარის თქმა და სახელმწიფოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე, მხედართმთავრის ბრძანებებისადმი სრული მორჩილება. ამ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი მტერზე გამარჯვება. პრინცი აღიარებს თავის დანაშაულს და თანახმაა, ვაჟკაცურად შეხვდეს მკაცრი განაჩენის აღსრულებას სიკვდილით დასჯას. იგი გამარჯვებულია, ვინაიდან დაამარცხა საკუთარ თავში ინდივიდუალურ-ეგოისტური ზრახვები, პრინცი მართლაც ის გმირი ხდება, როგორიც უნდოდა რომ ყოფილიყო. კურფიურსტი, პრინც ჰომბურგის მეტამორფოზის გამო, გააუქმებს განაჩენს.

კლაისტის პიესაში განვითარებული ამბავი არაერთაზროვანია

[1] კურფიურსტი (Kurfürst) - ფეოდალურ გერმანიაში მთავარი, რომელსაც უფლება ჰქონდა, მონაწილეობა მიეღო იმპერატორის არჩევაში. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=21927

და აგერ უკვე ორ საუკუნეზეა მეტია, მკვლევრები დაობენ პიესის იდეაზე. არასწორი იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ კლაისტი დესპოტიზმის ან უზურპაციის მომხრე და რეაბილიტატორია, ანდა, ბრმად აიდეალიზირებს პრუსიის სახელმწიფოებრიობას და ქმნის ერთგვარ „პრუსიზმის აპოთეოზს“. ნაწარმოების მთავარი ტენდენციაა - სახელმწიფოს, როგორც უმაღლესი ფასეულობის, ღირებულების იდეის გამართლება, რომლის გვერდით, ყველა სხვა იდეალი ფერმკრთალდება, უფერულდება. XIX საუკუნის პირველ ათწლეულში, გერმანიის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, როდესაც იმპერატორ ნაპოლეონ ბონაპარტის, საფრანგეთის ჯარებს, შეიძლება ითქვას, გერმანია დამონებული ჰყავდა, კლაისტის ტენდენცია, რა თქმა უნდა, პროგრესული იყო.

კლაისტი ქვეყნის გაერთიანება-გამთლიანების მომხრეა, მაგრამ სახელმწიფოებრიობაში ის, არა მარტო გონივრული კანონებისადმი მორჩილებას ხედავს, არამედ, ჰუმანისტური პრინციპების ტრიუმფსაც. პიესის ფინალი აღიქმება, როგორც პრუსიის მონარქიის სამხედრო ძალის აპოთეოზი. ისმის შეძახილები: „ბრძოლაში! გამარჯვებამდე!“ და ფარდა - სამხედრო, საბრძოლო იარაღების, ქვემეხების ზალპის ქვეშ -- ეშვება.

ბორის პასტერნაკის მიერ თარგმნილ, კლაისტის მოთხრობებისა და დრამების რუსულ გამოცემაში[1] ერთი საინტერესო ფაქტია აღნიშნული. კომედია „გატეხილი ქოთანი“ კლაისტმა, შეიძლება ითქვას, „შემთხვევით“ დაწერა. იგი ბევრს მოგზაურობდა და სხვადასხვა ქვეყანაში, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, ცხოვრობდა კიდეც. შვეიცარიაში ყოფნის პერიოდში მეგობრობდა ჰაინრიხ ცშოკესა და ლუდვიგ ვილანდთან. ცშოკეს ბინაში ეკიდა ნახატი, რომელზეც გამოსახული იყო სოფლის მცხოვრებთა სასამართლო დავა გატეხილი ქოთნის გამო (დღემდე დაუზუსტებელია მხატვრის ვინაობა). მეგობრებმა გადაწყვიტეს ამ სიუჟეტზე ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნა: ვილანდს სატირა, ცშოკეს მოთხრობა, კლაისტს კი კომედია უნდა დაეწერა. ცშოკე მოგონებებში აღიარებს, რომ სამი მეგობრის ლიტერატურულ შეჯიბრში, კლაისტმა პირველობა მოიპოვა.

ხალხური თემებით კლაისტის დაინტერესება ყველაზე ნათლად, სწორედ „გატეხილქოთანშია“ (1805) გამოხატული. პიესაში სიყვარულით, ნათლად, იუმორითაა ასახული სოფლის მაცხოვრებელთა ადათ-წესები, ხოლო მლიქვნელი, თვალთმაქცი მოსამართლე ადამის სახე-პერსონაჟით, რომელიც გარყვნილი, ბიუროკრატიული სასამართლოს მეტაფორაა, დრამატურგი მწარედ, შეიძლება ითქვას, სარკასტულად დასცინის და ამხელს მთელ სასამართლო სისტემას. კომედიის შექმნისას, კლაისტმა ძველი გერმანული ფარსის ტრადიციები შეურწყა

[1] Клейст Генрих Фон. Драмы. Новеллы. изд. Художественная литература. 1969.

პერსონაჟთა ხასიათების რეალისტურ ასახვას, სოციალურ გარემოს და ცხოვრებისეულ ყოფას. კომედიის იდეამ და მხატვრულმა ფორმამ განსაზღვრეს მისი განსაკუთრებული ადგილი კლაისტის რომანტიკულ დრამატურგიაში. პიესაში XIX საუკუნის დასაწყისის გერმანული დრამის რეალისტური ტენდენციებიც შეინიშნება. კომედია პირველად ვაიმარის თეატრში 1808 წელს დაიდგა და მას შემდეგ, დღევანდელი დღის ჩათვლით, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სარეპერტუარო დრამატურგიული ნაწარმოებია. „გატეხილი ქოთანი“[1] გერმანული თეატრის ოქროს ფონდშია შესული.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. ჩამოთვალეთ გერმანული რომანტიკული მიმართულების დასაწყისი პერიოდის დრამატურგები.
2. ვინ იყო ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი და რომელ პერიოდში მოღვაწეობდა?
3. ჩამოთვალეთ საკითხები და პრობლემები, რომლებიც ჰოფმანმა თავის ზღაპრულ-ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებებში ასახა.
4. ჩამოთვალეთ კომპოზიტორები და ნაწარმოებები, რომლებშიც აისახა ჰოფმანის პოეტური სახეები.
5. რით არის გამორჩეული ლუდვიგ ტიკის შემოქმედება?
6. განათლების ეპოქის რომელი იტალიელი დრამატურგის ნაწარმოებებს შეიძლება შევადაროთ ტიკის პიესები და რატომ?
7. ჩამოთვალეთ ლუდვიგ ტიკის პიესები.
8. როგორი ტიპის თეატრის მიმდევარი იყო ლუდვიგ ტიკი?
9. ლუდვიგ ტიკის რომელი პიესა ითვლება შუასაუკუნეების მირაკლის აღდგენის მცდელობად, რომელიც წმინდანის თეატრალიზებულ ცხოვრებას ასახავს?
10. რამდენი პიესა აქვს დაწერილი ხანმოკლე ცხოვრების განმავლობაში ჰაინრიხ კლაისტს?
11. რომელი პიესა ითვლება კლაისტის საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებად?
12. კლაისტის საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებებში რა მოტივებია წინა პლანზე წამოწეული?
13. კლაისტის რომელ პიესაში აისახა ყველაზე მეტად ხალხური მოტივები?
14. წაიკითხეთ ლუდვიგ ტიკის „ჩექმებიანი კატა“
15. წაიკითხეთ კლაისტის პიესები: „პრიცი ჰომბურგი“, „გატეხილი ქოთანი“.

[1] „გატეხილი ქოთანი“ ვაჟა-ფშაველას სახელობის თელავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში რეჟისორმა რობერტ სტურუამ 2015 წელს დადგა.



გეორგ ბიუხნერი (Georg Büchner -1813 -1837) - იყო მწერალი, ექიმი, მეცნიერი და რევოლუციონერი. მან თავისი ხანმოკლე ცხოვრების მიუხედავად (ბიუხნერი 23 წლისა გარდაიცვალა) მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა XIX საუკუნის 30-იანი წლების გერმანულ ლიტერატურაში. ბიუხნერი დაიბადა 1813 წლის 17 ოქტომბერს დარმშტატის პირა სოფელ გოდელაუში და გარდაიცვალა 1837 წლის 19 თებერვალს ციურიხში. დაწერილი აქვს სამი დრამატურგიული ნაწარმოები: „დანტონის სიკვდილი", „ლეონსი და ლენა", „ვოიცეკი", რამდენიმე პროზაული ნაწყვეტი.

ბიუხნერი სამუდამოდ შევიდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის და მსოფლიო თეატრის ისტორიაში. მან, 1848 წლის რევოლუციამდე დიდი ხნით ადრე, როგორც რევოლუციონერმა და მოაზროვნემ, ჩამორჩენილ, დაქუცმაცებულ გერმანიაში, ხალხის ფართო მასების ისტორიულ არენაზე რევოლუციის მამოძრავებელი ძალის გამოჩენა იწინასწარმეტყველა. ბიუხნერის შემოქმედება მთელი ეპოქის - ფრანგული ბურჟუაზიული რევოლუციის და რომანტიზმის ეპოქის, შედეგების შეჯამებაა. ბიუხნერმა, შეიძლება ითქვას, საფუძველი ჩაუყარა რეალიზმის დაბადებას გერმანულ ლიტერატურაში.

ბიუხნერი მედიცინას სტრასბურგის უნივერსიტეტში ეუფლებოდა. რევოლუციურ-პოლიტიკური რყევებით (1789 წლის ბურჟუაზიული და 1830 წლის ივლისის რევოლუციები) აღსავსე საფრანგეთში ცხოვრებამ სრულიად ახალგაზრდა ბიუხნერზე დიდი გავლენა იქონია და, პრინციპში, განსაზღვრა კიდეც მისი რევოლუციური სულისკვეთება და შეხედულებები. 1834 წელს ჰესენში ბიუხნერის მოთავეობით „ადამიანის უფლებათა საზოგადოება" ჩამოყალიბდა. იგი დარწმუნებული იყო, რომ სოციალური გარდაქმნები მხოლოდ მასების სასიცოცხლო საჭიროებებით შეიძლება იყოს გამოწვეული, მან ჩათვალა, რომ აუცილებელი იყო გერმანელი გლეხობის ბრძოლაში ჩაბმა. „ჰესენის სოფლის მაცნეში", რომელსაც ბიუხნერის საზოგადოება ავრცელებდა, იბეჭდებოდა დიდგვაროვანი მთავრების მიერ გლეხების შევიწროების, ჩაგვრის კონკრეტული ფაქტები. გაზეთი მოუწოდებდა „ტირანების წინააღმდეგ" ბრძოლისაკენ. ერთგვარი ლოზუნგი იყო „მშვიდობა ქოხებს, ომი სასახლეებს" ჯერ კიდევ ფეოდალურ გერმანიაში, ამგვარი მიმართვა ხალხისადმი, სულ ცოტა, ნახევარი საუკუნით უსწრებდა დროს. გლეხებს პროკლამაციური შინაარსის

ბროშურები თავად მიჰქონდათ პოლიციაში. ორგანიზაციას უღალატა პროვოკატორმა, მრავალი წევრი ციხეში ჩასვეს. ბიუხნერმა მოახერხა სტრასბურგში გაქცევა.

დევნილობაში ბიუხნერი კვლავ მიუბრუნდა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის ისტორიას. ზედმიწევნით ამუშავებდა ფრანგი ისტორიკოსების კვლევებს. რევოლუციისა და მისი მამოძრავებელი ძალების, მასში ხალხის და ინდივიდის როლთა შესახებ ფიქრის შედეგად, ოცდაორი წლის ბიუხნერმა პირველი პიესა - „დანტონის სიკვდილი“ - დაწერა (1835).

„დანტონის სიკვდილი“ ისტორიული დრამაა. მოქმედი პერსონაჟები არიან რევოლუციის ცნობილი ლიდერები: დანტონი, რობესპიერი, სენ-ჟიუსტი, დემულნი. მოქმედების დროც ასევე კონკრეტულად არის მითითებული - 1794 წლის გაზაფხული, როდესაც იაკობინელთა დიქტატურის დაცემამდე, სულ რაღაც რამდენიმე თვეა დარჩენილი. რობესპიერმა დანტონს გილიოტინაზე სიკვდილი მიუსაჯა, რაც არცთუ ისე დიდად უსწრებდა თავად რობესპიერის იმავე გილიოტინზე ასვლას. ამრიგად, ბიუხნერი დაინტერესდა რევოლუციის პოლიტიკური, სულიერი შედეგებით და მასში გამოვლენილი სიღრმისეული წინააღმდეგობებით.

პიესის ცენტრალური ფიგურა, რევოლუციური იდეალებით ტრაგიკულად იმედგაცრუებული დანტონია. მან აღმოაჩინა, რომ რევოლუციამ, არც ხალხს და არც „ინდივიდს“, ნამდვილი გათავისუფლება არ მოუტანა. ერთ დროს, რევოლუციის მეხოტბე, შეძრწუნებულია „სისხლის მდინარეებით“, რომელიც რევოლუციას მოჰყვა. „ჩვენ კი არ შევქმენით (გავაკეთეთ) რევოლუცია, არამედ რევოლუციამ შეგვქმნა ჩვენ“, - მოულოდნელად ბიუხნერის დანტონი აღმოაჩენს, რომ რევოლუციის შედეგები უმართავი გახდა. გათავისუფლებული „სტიქია“ მძვინვარებს, იმორჩილებს და ანგრევს ინდივიდებს, ართმევს პიროვნებას მოქმედების თავისუფლებას, მარიონეტად აქცევს.

დანტონის ფიქრები, აზრები - ავტორისეულია. ბიუხნერი მწვავედ განიცდიდა „ადამიანის უფლებათა საზოგადოების“ წევრის ღალატს, რასაც ამ საზოგადოების დაშლა მოჰყვა. მას იმედი გაუცრუვდა რევოლუციური აქტის შესაძლებლობაში. ბიუხნერის პერსონაჟი - დანტონიც უსამართლობის განცდით დაღლილი და განადგურებული, სიკვდილით დასჯამდეც, უკვე განწირულია, მკვდარია, რადგან იგი შინაგანად, სულიერად მოკვდა.

დრამაში კონფლიქტი დანტონისა და რობესპიერის შეპირისპირების ფონზე ვითარდება. დანტონის განწირულობასა და ნიჰილიზმს, რობესპიერი უპირისპირებს მტკიცე ნებელობას და რწმენას. რობესპიერი დარმუნებულია, რომ რევოლუციის გადარჩენა ჯერ

კიდევ შესაძლებელია. ამისთვის კი იგი ტერორს იყენებს, „ღარიბი, კეთილშობილი ხალხის“ გადასარჩენად, იგი ძალადობას მიმართავს. იაკობინელების ბელადს სჯერა - მხოლოდ ასი გვამი - და საფრანგეთი გადარჩება. მისი გულანთებული რიტორიკა, ურყევი რწმენა, ენერგიული საქციელები და ქმედებებიც, სინამდვილეში არაფრის მომცემია, ვერ გადაარჩენს, ვერ განახორციელებს რევოლუციის მაღალ იდეალებს, ხალხს ვერ გაათავისუფლებს. ბიუხნერმა დრამაში ნათლად გამოხატა, რომ რობესპიერიც, დანტონის მსგავსად, ისტორიულად განწირულია. დანტონისტების სიკვდილით დასჯაზე ხელისმოწერით, რობესპიერს თავად გამოაქვს საკუთარი თავისთვის განაჩენიც.

ბიუხნერი, დანტონისა და რობესპიერის რევოლუციურ-ინტელექტუალური იდეების, მსოფლმხედველობის დაპირისპირებას ხალხის მასების უკიდურესი გაჭირვების, გაბოროტების, უხეში ცხოვრებისეული რეალობის, ამავდროულად, ქალაქური სამოედნო სტიქიის, იუმორის ფონზე - ავითარებს. დრამატურგი ხალხის მასებში ვერ ხედავს იმ გონივრულ ძალას, რომლის ორგანიზება და მიმართულების მიცემაა შესაძლებელი. ბიუხნერთან ხალხის ამბოხი სტიქიური და უკიდურესად სასტიკია. რევოლუციამ არაფერი შეცვალა მათ ცხოვრებაში, ხალხი ისევ უკიდურესად გაჭირვებული, მშიერი, მათხოვრულ მდგომარეობაშია. რევოლუციამ ხალხი გააბოროტა, სასტიკი გახადა, მზად არიან, ყველას, ვისაც კი - იდაყვებზე გამოხეული ტანსაცმელი არ აცვია, სასტიკად გაუსწორდნენ. დანტონი სასამართლო პროცესის დროს მიმართავს ხალხს და ეუბნება: თქვენ გშიათ, პურის ნაცვლად კი მოკვეთილ თავებს გიგდებენ, გწყურიათ და წყლის ნაცვლად, გილოტინიდან ჩამოღვენთილ სისხლს გალოკინებენ. დანტონის სიტყვების გამოძახილია, ფინალურ სცენაში ქალის ყვირილი, რომელიც დანტონის სიკვდილით დასჯისას, ცდილობს ცნობისმოყვარე მასაში გზა გაიკვლიოს გილოტინისკენ და თან გაიძახის: გამატარეთ, გამატარეთ, ბავშვები შიმშილისგან ყვირიან. უყურონ სიკვდილით დასჯას, იქნებ დამშვიდდნენ. რამხელა სისასტიკეა ამ ერთ ფრაზაში. ხალხის მასების გაბოროტებამ უკიდურეს ზღვარს მიაღწია - სიკვდილით დასჯა გასართობ, უფრო მეტიც, ბავშვების დასამშვიდებელ სანახაობად იქცა.

ბიუხნერის „დანტონში“ ნათლადაა ასახული, რომ მისაღებ დარბაზებსა და კონვენტში გამართული პოლიტიკური დებატები, რობესპიერისეული რიტორიკული პათოსით აღსავსე ტირადები, ხალხის უმძიმეს სოციალურ მდგომარეობას ვერ უშველის, ვერ შეამსუბუქებს. რეცოლუციის ლიდერების იდეალები, იდეები შესაძლოა კარგია, მაგრამ მის განხორციელებას ხალხისთვის სიკეთე მაინც არ მოაქვს. ძალადობა და სისატიკე კეთილ ნაყოფს ვერ გამოიღებს.

ბიუხნერის შემოქმედება იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ მან

გერმანიაში პირველმა შექმნა სოციალურ-რეალისტური დრამა. მოგვიანებით შექმნილი მიმდინარეობის - „ახალი გერმანიის“ წარმომადგენლებისაგან, რომლებიც ბიუხნერის გამგრძელებლებად მოიაზრებიან, განსხვავებით, მისი დრამატურგია თავისუფალია ნატურალისტური ყოფითობისა და წვრილმანი აქტუალურობისაგან. „დანტონის სიკვდილში“ რევოლუციის დრამის - ასახვით, ბიუხნერი ეძებდა იმ კითხვებზე პასუხს, რომელიც თავად მას და მის თანამოაზრეებს აღელვებდათ.

უბრალო ხალხის წარმომადგენელი ინდივიდის, ადამიანის მძიმე, გაუსაძლისი მდგომარეობაა ასახული ბიუხნერის პიესაში - „ვოიცეკი“. ნაწარმოების სიუჟეტი რეალურ ამბავზეა აგებული - იოჰან ქრისტიან ვოიცეკმა, ლაიფციგელმა დალაქმა, შეყვარებულისადმი ეჭვიანობის ნიადაგზე მკვლელობა ჩაიდინა, რის გამოც სიკვდილით დასაჯეს. პიესა, რომელზეც ბიუხნერი სიცოცხლის ბოლო წელს მუშაობდა, დაუმთავრებელი დარჩა და მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა.

რომანტიკოსთა ქმნილებათა ცენტრში მყოფი გამორჩეული, განსაკუთრებული გმირი ბიუხნერმა „ვოიცეკში“ ჩაანაცვლა არმიის უბრალო დალაქით - ღარიბი, გაუნათლებელი და ენაბლუ, მოვალეობებს დაქვემდებარებული, სრული უუფლებობით დასახიჩრებული ადამიანით.

დრამატურგმა პიესაში აჩვენა, რომ ვოიცეკის გარშემო არსებული სამყარო უბრალო ადამიანისადმი მტრულად არის განწყობილი. ექიმი, კაპიტანი, ტამბურმაჟორი,[1] რომელთანაც მარიამ უღალატა ვოიცეკს, დარწმუნებულნი არიან თავიანთ უპირატესობაში, თითქმის უენო ჯარისკაცზე, რომელიც მზად არის, ყველაფერი გააკეთოს, თუნდაც მცირე თანხის მოსაპოვებლად. სინამდვილეში, უცნაურად მგრძნობიარე ვოიცეკი, მარიამისადმი გულწრფელი, სუფთა სიყვარულით და მათ უკანონო შვილზე მუდმივი მზრუნველობით, ერთადერთი მორალური არსებაა მთელ პიესაში. ექიმი და კაპიტანი იმ საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრები არიან, რომელშიც ვოიცეკისთვის ადგილი არაა, ისინი ამცირებენ მას, ცდილობენ, საბოლოოდ გაანადგურონ მასში ადამიანური ღირსება. ისინი, ფაქტობრივად, ვოიცეკზე ძალადობენ.

ბიუხნერს „ვოიცეკში“ წინა პლანზე წამოწეული აქვს, ის საზოგადოებრივ-სოციალური მდგომარეობა, რომელშიც ვოიცეკი პერსონაჟი ცხოვრობს, მოქმედებს. დრამატურგი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ, ავადმყოფურ ცნობიერებას, რომელითაც შესაძლოა

[1] ტამბურმაჟორიTambour major (ფრ.) - უნტერ-ოფიცერი, რომელიც პოლკში ხელმძღვანელობდა მედოლეთა და მებუკეთა გუნდს. (სასულე ორკესტრის წინამძღოლი, რომელიც სპეციალური ჯოხით-ტამბურმაჟორით და მოძრაობებით რიტმის მაკონტროლებელი). უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი: [3 ტომად] / შეადგინა ალექსანდრე ელერდაშვილმა. თბ. გამ. ფანტასია. 2006. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=180688

მარიას მკვლელობა აიხსნას, აფერმკრთალებს. ბიუხნერი ვოიცეკის სასოწარკვეთამდე მიყვანას, თითქმის ჭკუიდან შეშლას, არა იმდენად მარიას ღალატს, რამდენადაც იმ სოციალურ წყობას, ყოფას აბრალებს, რომელშიც მისი გმირი ცხოვრობს. მარიას მკვლელობა - თავისებური პროტესტია, თითქოს ჩაგვრისგან, უუფლებობისგან სასოწარკვეთილი ადამიანის სულიდან აღმომხდარი კივილია. ავტორმა ნაწარმოებში ნათლად ასახა საზოგადოების ფარისევლურ და ჭეშმარიტ მორალს შორის არსებული წინააღმდეგობანი და აქედან გამომდინარე, დაბალ სოციალურ საფეხურზე მდგომი ადამიანის ტრაგიკული ბედის გარდაუვალობა.

ზევით აღვნიშნე, რომ ბიუხნერმა „ვოიცეკის" დასრულება ვერ მოასწრო, მთლიანი სახე პიესას გამომცემლებმა მისცეს. აქედან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, ნაწარმოები ფრაგმენტული ხასიათისაა. მიუხედავად ცალკეული სცენების დაუსრულებლობისა, მათი სწრაფი, მიზანმიმართული მონაცვლეობა მაღალმხატვრული ხარისხითაა გაკეთებული. პიესა, ფაბულით, სტილისტური და სტრუქტურული თვალსაზრისით, მომდევნო პერიოდში ჩამოყალიბებული მიმდინარეობის წარმომადგენლთა - ექსპრესიონისტთა - ნაწარმოებებს მოგვაგონებს. „ვოიცეკში" არსებული პიროვნების ნიველირების, დაშლის, ნგრევის პრობლემატიკა, დღესაც, თითქმის 2 საუკუნის შემდეგაც, უაღრესად აქტუალურია, ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ მას ძალიან ხშირად ახორციელებდნენ XX საუკუნეში და დღესაც, XXI საუკუნეში დგამენ.

გეორგ ბიუხნერის შემოქმედებას, კლაისტის მსგავსად, XIX საუკუნის სათეატრო თუ ლიტერატურული სივრცე არ იცნობდა. მხოლოდ XX საუკუნეში აქტიურად დაიწყეს მისი დადგმა, მათ შორის იყვნენ მსოფლიოში სახელგანთქმული, უდიდესი რეჟისორები: მაქს რეინჰარდტი, ჟან ვილარი, ვოლფგან ლანხოფი და სხვები (მათ შესახებ შემდეგ წიგნში ვისაუბრებთ). სამიდან ორი პიესის მიხედვით შეიქმნა ოპერები: ავსტრიელ კომპოზიტორთა ალბან ბერგის[1] „ვოიცეკი" და გოტფრიდ ფონ ეინემის[2] „დანტონის სიკვდილი".

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელ მიმართულებას ჩაეყარა საფუძველი გეორგ ბიუხნერის შემოქმედებაში?
2. რა ერქვა საზოგადოებას, რომელიც ბიუხნერმა ჩამოაყალიბა და რა იყო ამ საზოგადოების უმთავრესი პრინციპები?
3. რამდენი პიესა დაწერა ბიუხნერმა ხანმოკლე სიცოცხლის განმავლობაში და რომელი იყო დაუმთავრებელი?

[1] ალბან ბერგი (Alban Berg - 1855-1935) - ავსტრიელი კომპოზიტორი და მუსიკის კრიტიკოსი.
[2] გოტფრიდ ფონ ეინემი (Gottfried von Einem - 1918-1996) - ავსტრიელი კომპოზიტორი.

4. რა არის ასახული ბიუხნერის პიესაში „დანტონის სიკვდილი“ და რა ჟანრის პიესად არის მიჩნეული?
5. რომელი ისტორიული ფაქტები, მოვლენები და პირები ასახა ბიუხნერმა „დანტონის სიკვდილში“?
6. რეალურ ამბავზეა თუ არა აგებული ბიუხნერის „ვოიცეკი“?
7. რა მნიშვნელოვანი განსხვავებაა რომანტიკოსთა ქმნილებაში არსებულ მთავარ გმირებსა და ბიუხნერის „ვოიცეკის“ მთავარ მოქმედ პირს შორის?
8. წაიკითხეთ გეორგ ბიუხნერის პიესები: „დანტონის სიკვდილი“, „ვოიცეკი“



კარლ ფერდინანდ გუცკოვი (Karl Ferdinand Gutzkow 1811 – 1878) 1830-იანი წლების მეორე ნახევარში, გერმანიაში წარმოიშვა ახალი მიმდინარეობა „ახალგაზრდა გერმანია“ ამ მიმართულების წარმომადგენლები უდიდეს როლს ანიჭებდნენ ოეატრს, როგორც საზოგადოების განათლების, დემოკრატიული იდეების პოპულარიზაციის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას. მათ სურდათ გერმანული ლიტერატურისა და თეატრის გათანამედროვეობა, მწვავე სოციალური თემატიკის წინ წამოწევა. მათ შემოქმედებაში გაძლიერდა რეალისტური ტენდენციები. „ახალგაზრდა გერმანელები“ გერმანული რომანტიზმის მოწინააღმდეგეები იყვნენ, მაგრამ მათ ნაწარმოებებში შენარჩუნებულია რომანტიზმის მახასიათებლები. თავიანთი პროტესტი არსებული სოციალური სისტემის და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ გმირულ-რომანტიკული დრამის სახით გამოხატეს. „ახალგაზრდა გერმანიის“ ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი იყო კარლ ფერდინანდ გუცკოვი, რომლის ნაწარმოებებმა დიდი როლი ითამაშეს გერმანული დრამატურგიისა და სათეატრო ხელოვნების განვითარებაში.

გუცკოვი მიეკუთვნებოდა დემოკრატიული ინტელიგენციის წრეს, რომელიც 1830 წლის საფრანგეთის რევოლუციის ზეგავლენას

განიცდიდა. გუცკოვის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია უტოპისტი სენ-სიმონის[1] იდეებმა, ჰაინეს[2] რევოლუციურმა პუბლიცისტიკამ. იდეოლოგიური წინამორბედის - ბიუხნერის „დანტონის სიკვდილი" სწორედ გუცკოვის ინიციატივით გამოქვეყნდა.

დრამატურგობას გუცკოვი 1830-იანი წლების შუიდან იწყებს. მის ადრინდელ პიესებს, რომლებშიც გერმანული სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებაა ასახული, არა აქვს მაღალმხატვრული ღირებულება. უფრო სრულყოფილ დრამატურგიულ ნაწარმოებებს: „რიჩარდ სევეჯი" (1839), „ტარტიუფის პროტოტიპი" (1844), „სამეფო ძეგლი" (1849) და სხვ., მოგვიანებით ქმნის. და, მაინც, გუცკოვი თეატრის ისტორიაში შესულია, როგორც ტრაგედიის - „ურიელ აკოსტა" (1846) - ავტორი. სწორედ ამ ნაწარმოებმა გაუთქვა სახელი დრამატურგს გერმანიის საზღვრებს მიღმა.

პიესა რეალურ ისტორიულ ფაქტებს ემყარება. მთავარი მოქმედი პირი აკოსტა XVII საუკუნეში მოღვაწე ფილოსოფოსი და თეოლოგი იყო. იგი ცნობილია, როგორც იუდეველთა რელიგიური დოგმატების გაბედული კრიტიკოსი. თავისუფალი აზროვნებისა და იუდეველთა ეკლესიის მაღალჩინოსანთა მონურ მორჩილებაზე უარის თქმის გამო, აკოსტას სასტიკად დევნიდნენ. იგი იძულებული გახდა, საჯაროდ ეთქვა უარი საკუთარ მოსაზრებებსა და შეხედულებებზე, აიძულეს, საეკლესიო მორჩილება-მონანიების დამამცირებელი პროცედურა გაევლო, მალევე მან თავი მოიკლა. ჭეშმარიტი ტრაგიკულობით აქვს დამუშავებული გუცკოვს აკოსტას ცხოვრების ეს ეპიზოდი, როგორც თავისუფალი და დოგმატური, რეაქციული აზრის დაპირისპირება.

გუცკოვმა ურიელის გმირ-პერსონაჟში გააერთიანა თავისუფალი და მამაცი მოაზროვნის, ჰუმანისტის და სიმართლის მაძიებელი პიროვნების თვისებები. ავტორმა გმირის გასაადამიანურებლად და დრამატული კონფლიქტის გასამწვავებლად, სასიყვარულო ინტრიგაც ჩართო. გუცკოვის ურიელი ქალისადმი ვნებიანი გრძნობით არის აღვსილი, მას ფაქიზი დამოკიდებულება აქვს დედის მიმართ, მშრუნველი ძმაა მოკლედ, მისთვის უცხო არ არის ადამიანური გრძნობები თუ სისუსტეები.

ისტორიული ფაქტების თანახმად, პიესა ურიელ აკოსტას თვითმკვლელობით მთავრდება. ამისდამიუხედავად, თავისუფლ, პროგრესულ და დოგმატურ, დრომოჭმულ, რეაქციულ იდეათა

[1] კლოდ ანრი დე რუვრუა. გრაფი სენ-სიმონი (Claude Henri de Rouvroy, Comte de Saint-Simon 1760-1825) ფრანგი მოაზროვნე, სოციოლოგი, სოციალისტ-უტოპისტი. უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი. [3 ტომად] / შედგინა ალექსანდრე ელერდაშვილმა. თბ. გამ. ფანტაზია. 2006. http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=170489

[2] ჰაინრიხ ჰაინე (Christian Johann Heinrich Heine1797-1856) გერმანელი რომანტიკოსი პოეტი, პუბლიცისტი და კრიტიკოსი. წარმოშობით ებრაელი. http://www.buki.ge/author-2130.html

ბრძოლაში გმირი დაუმარცხებელია. ეს აზრი ნათლად ჩანს სინაგოგის სცენაში, სადაც აკოსტა, თავისი იდეების სახალხოდ უარყოფისა და მონანიების ტექსტის წაკითხვის შემდეგ, ტაძრის შესასვლელში მიწაზე უნდა გაერთხას, რათა ყოველმა შემომსვლელმა გადააბიჯოს. აკოსტა ვერ უძლებს პიროვნულ, გამანადგურებელ დამცირებას, მასში იღვიძებს კაცობრიობის ღირსების დამცველი და გამარჯვებული, მოზეიმე იერით სახეში მიახლის მტრებს: - ყველაფერი, რაც აქ წავიკითხე, სიცრუეა!.

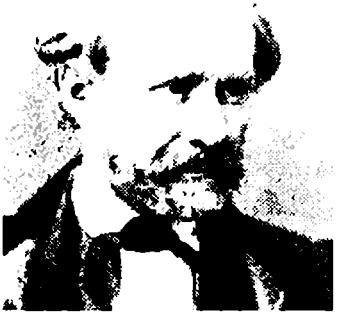
„ურიელ აკოსტა“ ფილოსოფიური დრამაა. პიესა ხაზგასმულად იდეოლოგიურია, პერსონაჟების ხასიათთა განვითარებაში ერთდროულადაა ემოციურობა, თითოეული პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი ქცევების, ქმედებების განსაკუთრებული ინტელექტუალობა. გუცკოვი განზოგადებულ ხასიათთა შექმნას ცდილობს, რათა ხაზი გაუსვას, არა მარტო მათ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას, არამედ მისდევს შილერის მსგავს, ტრადიციულ, პათეტიკურ იდეურ-მხატვრულ დრამატურგიულ სტრუქტურას. ავტორი ქმნის ურიელის ჰეროიკულ-გმირულ სახეს, ნაწარმოებისა და პერსონაჟთა ხასიათების რომანტიზირების გზით.

„ურიელ აკოსტა“ ძალიან ხშირად იდგმებოდა გერმანიაში, იგი ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სიტუაციის თავისებურ ბარომეტრად იქცა. ვითარების ცვლილებების ფეხდაფეხ, მას ხან კრძალავდნენ და ხან კი, ტრიუმფით აბრუნებდნენ სცენაზე. გერმანიის გარეთაც ძალიან ხშირად დგამდნენ. საქართველოში, ქართული თეატრის რეფორმატორმა კოტე მარჯანიშვილმა 1929 წელს განახორციელა - უშანგი ჩხეიძითა და ვერიკო ანჯაფარიძით მთავარ როლებში, სცენოგრაფიისა და კოსტიუმების შექმნა კი, დღეს მსოფლიო დონის სცენოგრაფად აღიარებულ, მაშინ კი, სულ ახალგაზრდა პეტრე ოცხელს მიანდო. მას შემდეგ სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრში რამდენჯერმე აღადგინეს და ყოველთვის წარმატებით სარგებლობდა მაყურებელში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. 1830-იან შუა წლებში გერმანიაში დაფუძნებული რომელი მიმდინარეობის წარმომადგენელი იყო კარლ გუცკოვი და რა როლს ანიჭებდნენ თეატრს მისი წარმომადგენლები?
2. რომელ მოაზროვნეთა ნაშრომებმა მოახდინეს გავლენა გუცკოვის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე?
3. რომელი პიესა ითვლება გუცკოვის საუკეთესო ნაწარმოებად?
4. რა მთავარი პრობლემები წამოსწია წინა პლანზე გუცკოვმა „ურიელ აკოსტაში“?
5. წაიკითხეთ და გააანალიზეთ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“

კრისტიან ფრიდრიხ ჰებელი
(Christian Friedrich Hebbel 1813-1863)



განაგრძობს გერმანულ ტრადიციას, როგორც დრამატურგიაში, ისე ფილოსოფიაში. ჰებელი კითხულობდა ჰეგელს, შილერს, რომანტიკოსებს. მას ძილერთან არ მოსწონდა ის ფაქტი, რომ გმირები იყვნენ იდეების რუპორები. ჰებელსსამაგალითოდმიაჩნდაშექსპირის მეთოდი თითოეული გმირის ქცევა და სიტყვები ფსიქოლოგიურად უნდა იყოს გამართლებული, გამომდინარეობდეს მისი შინაგანი ბუნებიდან. გადის დრო და მისი დამოკიდებულება იცვლება. თავიდან ის რაღაცნაირად განსხვ დგას, მაგრამ ხშირად ადამიანი, ნებსით, თუ უნებლიეთ, ერთვება თანამედროვე ცხოვრებაში.

ჰებელი თავად აღნიშნავდა, რომ ავტორი მოვალეა, ეხმაურებოდეს თანამედროვეობას. უნდა გავითვალისწინოთ იმდროინდელი გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება. გერმანია იყო დაქუცმაცებული პატარ-პატარა საჰერცოგოებად, თუმცა, უკვე შემზადებულია ნიადაგი გასაერთიანებლად. თანდათანობით ჰებელის ინტერესის ობიექტი ხდება ეპოქები, რომელთათვისაც დამახასიათებელია გარდატეხა, ძველი მიდის, იქმნება ახალი და ამ ორ ძალას შორის უნდა მოხდეს კონფლიქტი. იმავდროულად, ჰებელს კარგად ესმის ადამიანური ფაქტორი. ეს ძალზე რთული პროცესია, ეს არ არის ბრმა ნგრევის პროცესი. ჰებელი ხაზს უსვამს, რომ ადამიანი, მართალია, კაცობრიობის ნაწილია, მაგრამ ის აქტიური მონაწილეა ისტორიისა. ყველა მის დრამაში ჩვენ ვხვდებით მძაფრ კონფლიქტებს.

დასაწყისში ჰებელი იღებს ტრაგიკული დანაშაულის ცნებას. ეს არის გერმანული აზრის ტრადიციული მომენტი (ლესინგი - „ემილია გალოტი"). დანაშაული როდი ნიშნავს მართლა დამნაშავეობას, ეს არის უნებლიე აქტი, მაგრამ ადამიანმა მაინც უნდა აგოს ამ დანაშაულისთვის პასუხი. ავტორი თვლის, რომ ადამიანი არის ისტორიის აქტიური შემოქმედი. ამავდროულად, ადამიანი ეხმიანება იმ კანონზომიერებას, რაც მისთვის ობიექტური ხდება. ჰებელი ცდილობს გვიჩვენოს, რომ ადამიანი თავისუფალია, მაგრამ ეს თავისუფლება დამოკიდებულია აუცილებლობაზე, რომელიც ბატონობს სამყაროში.

ისტორიაში გასათვალისწინებელია არამარტო ადამიანის თავისუფლება, არამედ ისტორიული კანონზომიერებანი, რომლებიც ვლინდებიან დიალექტიკურ პროცესში. იბრძვის ძველი და ახალი, ამ ბრძოლაში ძველი ბოლომდე არ ნადგურება, ყოველთვის ხდება

ნაწილის შემონახვა. ისტორიული პროცესი ჰებელისთვის არის მუდამ შემოქმედებითი პროცესი, სამყარო იქმნება, რომელიც არასდროს სრულდება. იმ ფაქტს, რომ ადამიანი იღვწის თავისი მისწრაფებების განხორციელებისაკენ, ჰებელი უწოდებს ტრაგიკულ დანაშაულს, თუმცა ეს არ არის დანაშაული, ამ სიტყვის ზედმიწევნითი გაგებით. გერმანია მიუახლოვდა გაერთიანების პროცესს და მასში ჩათრეული აღმოჩნდა ჰებელი. გაერთიანების პროცესს სათავეში ჩუდგა კანცლერი მეტერნიხი.

ჰებელის ყველაზე გვიანდელი ნაწარმოებია ტრილოგია „ნიბელუნგები" (Die Nibelungen). ჰებელი ადიდებს წარსულს, ხალხს მოუწოდებს მიმართონ წარსულს. ერთი მხრივ, ჰებელი თავის დრამებს უკავშირებს უდიდეს ისტორიულ ძვრებს, ხოლო მეორე მხრივ, გამოსახავს კონფლიქტს, არა მარტო ორ ისტორიულ ეპოქას შორის, არამედ ადამიანებს შორის. მაგალითად, ტრილოგიაში „ნიბელუნგები" და „გიგესი და მისი ბეჭედი".

ტრილოგია „ნიბელუნგების" შემადგენელი ნაწილებია: „უვნებელი ზიგფრიდი" (Der gehörnte Siegfrid), „ზიგფრიდის სიკვდილი" (Siegfrieds Tod) და „კრიმჰილდას შურისძიება" (Kriemhilds Rache). ნაწარმოები წარმართობისა და ქრისტიანობის დაპირისპირების გრანდიოზული სურათია.

ჰებელს დაწერილი აქვს სოციალური ტრაგედიაც „მარია მაგდალინელი" (Maria Magdalene), რომელიც შესაძლოა მივაკუთვნოთ - „მეშჩანურ დრამას".

ძირითადად, ჰებელი მიმართავს ისტორიას ან ლეგენდებს, რომ ჰქონდეს საშუალება დიდი განზოგადებისა. პიესაში - „გიგესი და მისი ბეჭედი" (Gyges und sein Ring) - ჰებელს აქვს მინიშნება, რომ - კენდუალი - თითქოს ამოვარდა ისტორიული კანონზომიერებიდან.

კენდუალი - ლიდიის მეფე, შორეული ინდოეთიდან ჩამოიყვანს და ცოლად შეირთავს ულამაზეს პრინცესა როდოპას. ინდოეთში ქალები მშვიდ, განმარტოებულ გარემოში ცხოვრობენ. მეფე კენდუალს სურს, რომ ყველამ გაიგოს მისი მეუღლის მშვენიერების შესახებ. ვერ დაკმაყოფილდება, ყველა თუ არ გაიგებს, რა განძის მფლობელია როდოპას სახით. მეფე არწმუნებს თავის ბერძენ ახალგაზრდა ფავორიტს - გიგესს, რომელიც ჯადოსნური ბეჭდის მფლობელია, რომ როდოპას ჩუმად უთვალთვალოს საძინებელში. ის, ვინც ფლობს ჯადოსნურ ბეჭედს, სურვილისამებრ უჩინარდება. კენდუალი ღრმად მოაზროვნე ადამიანია. ის ფიქრობს თავის ბედზე, ადგილზე ცხოვრებაში, გრძნობს თავს ზედმეტ ადამიანად, ხვდება, რომ ძველ ტრადიციებს აღარ აქვთ ძალა, მისთვის ჰერაკლესეული ტრადიციები აღარ არსებობენ. კენდუალი სუსტია, რაც ნაწილობრივ განპირობებულია იმით, რომ იგი მოაზროვნე, თავის თავში ჩაღრმავებული ადამიანია. კენდუალს სურს

იყოს ნამდვილი პიროვნება, გადაფასება გამომდინარეობს არა მისი მდგომარეობიდან, არამედ - პიროვნებიდან. ის, უფრო მეტად, ფიქრობს საკუთარ თავზე და არა ცოლზე, მის პატივმოყვარეობაზე.

ეს თავისებური ტრაგიკული დანაშულია. მისი ცოლი ძველი ტრადიციების წარმომადგენელია. კონფლიქტი ვითარდება ცოლ-ქმარს და არა გიგესსა და კენდუალს შორის. ერთი ახალისკენ ისწრაფვის, მეორე ძველის, ტრადიციულის დამცველია.

ჰებელი გამოსახავს ძალების ტრაგიკულ და შეურიგებელ დაპირისპირებას. როდოპა, როგორც ძველი ტრადიციების დამცველი იძიებს შურს, გიგესს აკვლევინებს ქმარს. კენდუალი არღვევს ტრადიციას, მაგრამ ბოლომდე არ შესწევს ძალა - გადალახოს იგი. ორივეს დაღუპვა გარდაუვალია, მაგრამ ნაჩვენებია მეორე ძალა - ბერძენი გიგესი, რომელიც მომავლის პირმშოა, ის ხდება მეფე, დედოფალი გახდება ლესბია. კენდუალი ტიპური ინტელიგენტია, მას სურს იყოს პიროვნება. გიგესს ექცევა, არა როგორც ქვეშევრდომს, არამედ როგორც თანასწორს, რადგან გრძნობს, რომ ის ძლიერი პიროვნებაა.

„გიგესი და მისი ბეჭედი" აპოლოგიაა „ტრადიციის და ზნეობის იდეისა". კენდუალი სიკვდილის წინ თავის თავს დამნაშავედ აღიარებს და ამბობს, რომ მხოლოდ მას შეუძლია დაარღვიოს „სამუაროს ძილი" და შემოიტანოს რეფორმები, რომელსაც შეუძლია „ძველის" საპირისპიროდ უფრო „ამაღლებულის" შემოთავაზება. ამგვარი ფინალი, რა თქმა უნდა, მიმართულია, 1848 წ. რევოლუციური მოთხოვნების წინააღმდეგ.

ჰებელის ტრაგედიებია: „ჰეროდე და მარიამი" (Herodes and Mariamne, 1848), „იულია და მეფე პეტერი" (Julia und König Peter, 1847), „აგნეს ბერნაუერი" (Agnes Bernauer, 1851), „გიგესი და მისი ბეჭედი" 1854), ტრილოგია „ნიბელუნგები" (1862, უკანასკნელი პიესა, რომელშიც ავტორმა „შილერის პრიზი" მოიპოვა). ჰებელის კომედიებიდან აღსანიშნავია: „ბრილიანტი" (Der Diamant, 1841), „ლალი" (Der Rubin, 1851) და ტრაგიკომედია „ტრაგედია სიცილიში" (Trauerspiel in Sizilien, 1847) - მეტ-ნაკლებად საინტერესოა, მაგრამ დაწერილია მძიმე ენით და მხატვრული ხარისხით საშუალოზე დაბალი დონისაა.

ყველაფრის მიუხედავად, ჰებელის დრამატურგია მაინც საინტერესო და მნიშვნელოვანია. ავტორი ოსტატურად ქმნის ხასიათებს, ფლობს დრამატულ სიტუაციაში მართალი გრძნობების, ემოციების გამოწვევის ტექნიკას. თუმცა, მათი პოეტური ეფექტი, ხშირად მძიმდება სხვადასხვა ხასიათის ექსტრავაგანტურობით. მაგალითად: გადაჭარბებული გროტესკით, უსიამოვნო ხასიათის ინციდენტების მოულოდნელი ჩართვებით და ა. შ.. 1859 წელს გამოქვეყნებული ლირიკული ლექსით „დედა და შვილი" (Mutter und Kind) ჰებელმა დაამტკიცა, რომ მისი პოეტური ნიჭი მხოლოდ დრამატურგიული ნაწარმოებების შექმნით არ შემოიფარგლებოდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელ პერიოდში მოღვაწეობდა კრისტიან ფრიდრიხ ჰებელი?
2. რომელ ორ მთავარ კონფლიქტზე აგებდა ჰებელი თავის დრამებს?
3. ჩამოთვალეთ ჰებელის მნიშვნელოვანი ტრაგედიები.
4. ჩამოთვალეთ ფრიდრიხ ჰებელის ტრილოგია „ნიბელუნგების" შემადგენელი ნაწილები.
5. წაიკითხეთ ჰებელის ტრილოგია „ნიბელუნგები"

სასცენო ხელოვნება

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, გერმანიაში არსებული ყველა თეატრი ორ ჯგუფად იყოფოდა - საკარო და კერძო. საკარო თეატრები - არსებობდა სამეფო კარის წარმომადგენელთა რეზიდენციებთან და მათი მხვატრულ-შემოქმედებითი მხარე მთლიანად იყო დამოკიდებული მფლობელთა გემოვნებაზე. კერძო თეატრები ძირითადად ქალაქებში არსებობდა და კერძო მფლობელთა (ხშირად დაბალი კულტურის მქონე) ნება-სურვილს ემორჩილებოდნენ. შესაბამისად, ამ თეატრების რეპერტუარი თუ საშემსრულებლო ხელოვნება მეპატრონეთა ნება-სურვილის გამომხატველი იყო. მხოლოდ რამდენიმე მსხვილ ქალაქში, მაგალითად დიუსელდორფში, თეატრალურ შენობებს ქირაობდნენ პროფესიონალ მსახიობთა გაერთიანებები და აქედან გამომდინარე, ამ კოლექტივების იდეურ-მხატვრული დონე შედარებით მაღალი იყო.

პოლიტიკური რეაქცია და მაყურებლის ფილისტერული გემოვნება საზიანო გავლენას ახდენდა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაზე. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, ხელს უშლიდა თეატრის შემოქმედებით განვითარებას, ნოვატორული იდეების განხორციელებას. და, მაინც, XVIII საუკუნის ბოლოდან, სამსახიობო ხელოვნებაში ახალმა ტენდენციებმა იჩინა თავი, რამაც თანდათანობით, მსახიობთა შესრულების მანერაში, რომანტიკული სტილი წარმოშვა. ამავე დროს, სამსახიობო ხელოვნებაში რომანტიზმის ფორმირება - განსაკუთრებით შექსპირისა და შილერის დრამატურგიის მასალაზე წინ უძღოდა ახალი რომანტიკული რეპერტუარის გაჩენას.

იმ პერიოდის, გერმანული სამსახიობო სკოლის უნიჭიერეს წარმომადგენლებად ითვლებიან: ფლეკი, დეკრიენტი, ზეიდელმანი.



იოჰან ფრიდრიხ ფერდინანდ ფლეკი (Johann Friedrich Ferdinand Fleck - 1757 - 1801) - გერმანიის სასცენო ხელოვნებაში რომანტიზმის ფუძემდებლად ითვლება. ფლეკი, XVIII საუკუნის ერთ-ერთი გამორჩეული გერმანელი მსახიობის, რეჟისორის, დრამატურგის ფრიდრიხ შრიოდერის[1] მოწაფე იყო. მან თავისი მასწავლებლისგან სამსახიობო ტექნიკის საფუძვლები შეითვისა, ამასთანავე, შრიოდერის მსგავსად, დიდი ტემპერამენტის, ემოციური ძალის მფლობელი იყო.

ფლეკი დაიბადა ბრესლაუში[2], სახელმწიფო მოხელის ოჯახში. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, ჰალეს უნივერსიტეტის სალვთისმეტყველო ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა. თუმცა, მალე დაინტერესდა სცენით და 1777 წელს ლაიფციგში მისი სამსახიობო დებიუტი შედგა. ოთხი წლის განმავლობაში ფლეკი შრიოდერის ხელმძღვანელობით ჰამბურგის თეატრში (1779-1783) მოღვაწეობდა, გამოირჩეოდა გმირული და ასევე, სახასიათო როლების კარგი შესრულებით. შემდეგ, გადავიდა ბერლინის თეატრში, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე მუშაობდა.

ბერლინში, 18 წლის განმავლობაში, ფლეკმა შეასრულა ორასზე მეტი როლი. მეშჩანურ-ფილისტერული პიესებისა და მელოდრამების გარდა, იგი ხშირად მონაწილეობდა კლასიკოსთა ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილ დადგმებში, რომლებშიც ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეები შექმნა.

ფლეკის საუკეთესო როლებია: ლირი, მაკბეთი, შაილოკი, ოტელო შექსპირის რეპერტუარში; კარლ მოორი, ფერდინანდი, ფიესკო, ვალენშტაინი შილერის დრამებში. ფლეკი ამ როლების თამაშისას მაყურებელს აღაფრთოვანებდა ემოციურ-გრძნობადი შესრულებით. მსახიობთა ხელოვნების სწორედ ეს თვისება, განსაკუთრებით მოსწონდათ რომანტიკოსებს, მათ შორის ლუდვიგ ტიკს, ფლეკის, როგორც მსახიობის, მაღალ შემფასებელსა და მხურვალე თაყვანისმცემელს. ტიკს მიაჩნდა, რომ ფლეკი გენიალური შემოქმედებითი ფანტაზიის, სტიქიური ემოციურობის მქონე მსახიობია, რომელიც როლის შექმნისას შემოქმედებით ინტუიციას ეყრდნობა და არ აანალიზებს, არ მსჯელობს პიესაზე.

[1] იხ. მსოფლიო თეატრის ისტორია. ტ. 2. გამ. „კენტავრი". 2018. გვ. 350.

[2] ბრესლაუ - სილეზიის დედაქალაქი. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ (1945) ქალაქი პოლონეთის შემადგენლობაშია. დღეს მას ვროცლავი ეწოდება.

ფლეკი მაყურებელს აღაფრთოვანებდა, არა მხოლოდ ემოციური მუხტით, არამედ, ერთი ემოციური მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის სიმსუბუქით, კონტრასტული გრძნობა-ემოციების საოცარი გადასვლა-შესრულებით: სიცილიდან ცრემლზე, უცნაურიდან ყოველდღიურზე (ყოფითზე), ამაღლებულიდან მდაბალზე. სწორედ ამიტომ, ტიკი ფლეკს შექსპირის როლების იდეალურ შემსრულებლად მიიჩნევდა. მას შეეძლო ტრაგიკულში კომიკური ელემენტების შეტანა და პირიქით.

ფლეკის შესრულების მანერა ნევროტულობით, ემოციურობით გამოირჩეოდა, მისი ე. წ. არათანაბარი თამაში დამოკიდებული იყო შთაგონებაზე, განწყობაზე. ბერლინში იმასაც კი ამბობდნენ - თეატრში წასვლისას, არ იცი, ნახავ „დიდ“ თუ „პატარა“ ფლეკს. მსახიობის მიერ შექმნილი სახეები, ე. წ. წარმატებულ სპექტაკლებში, ტიტანურ მასშტაბებს იძენდა. მაგალითად, კარლ მოორის როლში, რომელიც იმ პერიოდის კრიტიკამ მსახიობის ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევრად აღიარა.

ამ თვისებათა გამო - ემოციურობა, კონტრასტული თამაშის მანერა, ტიტანური სახეები ფლეკი, გერმანიის სამსახიობო ხელოვნებაში, პრერომანტიკოსად მოიაზრება. სცენის შესანიშნავი ოსტატის შემოქმედებაში რომანტიკული ტენდენციები თითოეული როლის შექმნა სუბიექტივიზმით და არსებულ, რეალურ სამყაროზე ერთგვარი ამაღლებულობით მკვლევრებს აძლევს საშუალებას, გერმანიის სასცენო ხელოვნებაში, ფლეკის შემოქმედება განიხილონ, როგორც ერთგვარი ხიდის გამდები შტურმერობიდან[1] XIX საუკუნის დასაწყისის რომანტიზმამდე.



ლუდვიგ დერვიენტი (Ludwig Devrient), ნამდვილი სახელი დევიდ ლუის დე ვრიენტი, David Louis De Vrient 1784 – 1832) ფლეკის ძიებების მემკვიდრე - უდიდესი რომანტიკოსი მსახიობი იყო.

დევრიენტი დაიბადა გერმანიაში, მდიდარ ვაჭართა ოჯახში. მას არ იზიდავდა სავაჭრო საქმე და ამიტომაც სამხედრო მოსამსახურე გახდა. უფროსი ძმის ოჯახში, ლაიფციგში, დევრიენტი არისტოკრატიულ წრეს დაუახლოვდა, რამაც გადააწყვეტინა სამხედრო სამსახურის მიტოვება და საკუთარი ძალების სცენაზე მოსინჯვა. მისი სამსახიობო დებიუტი პროვინციებში წარუმატებლად დასრულდა.

[1] იხ. მსოფლიო თეატრის ისტორია ტ. 2. გამ. „კენტავრი“. 2018. გვ. 321-327.

პირველი წარმატება 1805 წელს სახასიათო როლებში ერგო: ფრანც მოორი (შილერის „ყაჩაღები“), მუსიკოსი ვურმი (შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“) და გარპაგონი (მოლიერის „ძუნწი“).

დევრიენტის შემოქმედების აყვავების პერიოდი ბრესლაუს თეატრში მოღვაწეობის წლებს (1809 1815) უკავშირდება, სადაც მსახიობმა უდიდესი ტრაგიკული და კომიკური სახეები შექმნა ლირი, შეილოკი, იაგო, ფოლსტაფი შექსპირის დრამატურგიიდან. შემდეგ, დევრიენტი გადადის ბერლინის თეატრში, რომელშიც გარდაცვალებამდე მოღვაწეობდა.

თეატრის ისტორიაში ლუდვიგ დევრიენტი, ედმუნდ კინის, პაველ მოჩალოვის, ფრედერიკ ლემეტრის და სხვა ბრწყინვალე რომანტიკოს მსახიობთა გვერდით მოიაზრება. დევრიენტი მთელი ცხოვრება მეგობრობდა ჰოფმანთან. მათ აერთიანებდათ მსოფლმხედველობა, სულიერი სიახლოვე, ისევე როგორც ედმუნდ კინს - ჯორჯ ბაირონთან, ან, ლემეტრს ონორე დე ბალზაკთან. ჰოფმანს დევრიენტისთვის პიესები არ დაუწერია, მაგრამ ჰოფმანისეულმა მეშჩანობისადმი სიძულვილით გაჟღენთილმა, ფანტასტიკასა და რეალობას შორის არსებულმა სამყაროსა და ხელოვნების აღქმამ უდიდესი გავლენა იქონია რომანტიკოსი დევრიენტის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებით პრინციპებზე.

დევრიენტი-მსახიობისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო სახის ინტუიტიური წვდომა (რასაც ჰოფმანი „მეექვსე გრძნობას“ უწოდებდა). მას ახასიათებდა განსასახიერებელი ხასითის ზედმიწევნით შესწავლა. დევრიენტს როლი, რომელზეც მუშაობდა, ყველგან თან დაჰქონდა. საზოგადოებაში ყოფნისას, მეგობრებთან ურთიერთობისას, იგი უეცრად ჩუმდებოდა, სახეზე ეტყობოდა, რომ დაძაბული ფიქრობს, მერე ჯიბიდან იღებდა როლს და უკითხავდა ყველას, ვინც ყურადღებით უსმენდა, მიმიკითა და ჟესტიკულაციით უჩვენებდა გმირის ხასიათს. როლის თამაშისას, მაგალითად - ლირის, მისი ემოციური მუხტი და განცდა იმდენად დიდი იყო, რომ ზოგჯერ ანტრაქტის დროს, გონებას კარგავდა. გმირთა ხასიათების მრავალფეროვნად და მრავალმხრივად გამოძერწვის გამო, დევრიენტის უსაყვარლესი დრამატურგი შექსპირი, ხოლო ერთ-ერთი საუკეთესო როლი შეილოკი იყო („ვენეციელი ვაჭარი“). კომიკური ბოროტმოქმედის ნაცვლად, დევრიენტმა შურისმაძიებელი ადამიანის სახე შექმნა. ერთგვარი „მხიარული“ გამზედაობით, შეილოკი-დევრიენტი სიძულვილის გამომხატველი სიტყვებით მიმართავდა თავის მჩაგვრელებს. ამ საშინელ და ძლიერ ადამიანში, სამყაროს უსამართლობისგან გაბოროტებულში, არავითარი კომიკური ელემენტი არ არსებობდა. მისი თავმოყვარეობაშელახული, მარტოსული ადამიანი, თანაგრძნობას იწვევდა.

ვირტუოზულად ჰქონდა დამუშავებული მსახიობს ფრანც

მოორის როლი შილერის „ყაჩაღებიდან“. დევრიენტს მიაჩნდა, რომ ფრანცი შილერის მიერ შექმნილი ერთადერთი როლია, რომელიც მოკლებულია რიტორიკულ დეკლამაციურობას. მსახიობი ქმნიდა ტიტანური მასშტაბების ბოროტ დემონს. ასეთივე ტიტანურობით გამოირჩეოდა იაგოს სახე, დევრიენტის იაგო ოტელოს ღირსეულ მეტოქედ აღიქმებოდა.

დევრიენტის შემოქმედებაში გერმანული რომანტიზმის ის ეტაპი აისახა, როდესაც გამოიკვეთა რომანტიკოსთა იდეალების რეალიზაციის შეუძლებლობა, გაღრმავდა სულიერი თავისუფლების ძიებების და არსებული რეალობის შეუსაბამობა. სწორედ ამიტომ, დევრიენტის შემოქმედებას ახასიათებს პირქუში, დემონური თვისებები. მსახიობის მიერ შექმნილი სახეები, გაზვიადებებისა და ფანტაზიების მიუხედავად, მაინც ყოველთვის სიმართლით გამოირჩეოდა. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვისაუბროთ მსახიობის რეალისტურ მისწრაფებებზე, რომლებიც განსაკუთრებით აშკარად გამოიხატებოდა კომიკური ხასიათის როლებში. მათი შექმნისას დევრიენტი ცხოვრებისეულ ტიპაჟებს იყენებდა. ამრიგად, დიდმა რომანტიკოსმა მსახიობმა გარკვეული გაგებით მოამზადა გერმანული სასცენო ხელოვნების გადასვლა რომანტიკიდან რეალიზმზე, რაც XIX საუკუნის მეორე მესამედში მოხდა. ამ პერიოდის ცენტრალური ფიგურა კარლ ზეიდელმანი გახლდათ.



კარლ ზეიდელმანი (Karl Seydelmann -1793 – 1843) - დაიბადა სილეზიის მხარეში, ქალაქ გრაცში, ვაჭართა ოჯახში. ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე თამაშობდა სპექტაკლებში, კითხულობდა პიესებსა და მსახიობთა ბიოგრაფიებს. პატრიოტული გრძნობების გამო, ახალგაზრდა კაცი პრუსიის ჯარში იწყებს სამსახურს, მაგრამ გარნიზონის ცხოვრება თრგუნავდა. 1815 წელს იგი ტოვებს ჯარს და ბრესლაუს თეატრის დასში იწყებს მოღვაწეობას. მომდევნო ათწლეულების განმავლობაში, ზეიდელმანი თამაშობდა - გრასის, პრაღის, კასელის, შტუტგარტის - თეატრებში. ცხოვრების მხოლოდ ბოლო ხუთი წელი მოღვაწეობდა ბერლინში, სადაც მას მშვიდი შემოქმედებითი მუშაობის შესაძლებლობა მიეცა. სწორედ ბერლინის თეატრში შექმნილი როლები (1838 - 1843) მიჩნეულია ზეიდელმანის სამსახიობო, შემოქმედებითი ბიოგრაფიის უმაღლეს მწვერვალად.

ზეიდელმანი შრიოდერის ტრადიციების გამგრძელებლი და განმავითარებელი იყო. რომანტიზმის პათეტიკურობისა და ამაღლებული გამოსახავის სტილის მოწინააღმდეგე, თეატრში რეალისტური ხელოვნების დამკვიდრებისათვის იღვწოდა. მან გაიზიარა ახალგაზრდა გერმანიის მოძრაობის იდეები, ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ მსახიობის მადლიერმა გუცკოვმა, ზეიდელმანის სამსახიობო ოსტატობაზე, არაერთი აღფრთოვანებული წერილი გამოაქვეყნა. დრამატურგი ერთ-ერთ სტატიაში, რომანტიკული და რეალისტური მეთოდების შეპირისპირებისას, ხაზს უსვამს, დევრიენტის თამაშში რომანტიკული მეთოდისათვის დამახასიათებელ - სუბიექტურობას და რეალისტ ზეიდელმანის - ობიექტურობას.

ზეიდელმანის ფართო და მრავალფეროვან რეპერტუარში მრავლად იყო როლები შილერის პიესებიდან: ფრანც მოორი („ყაჩაღები“), ფონ კალბი, ვრუმი და პრეზიდენტი („ვერაგობა და სიყვარული“), ფილიპ II („დონ კარლოსი“). საუკეთესო სახეები შექმნა მსახიობმა გოეთეს დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან ალბა („ეგმონტი“), კარლოსი („კლავიგო“), მეფისტოფელი („ფაუსტი“). შექსპირის რეპერტუარში მისი საუკეთესო როლებია: ჰამლეტი, ლირი, მაკბეთი, შეილოკი, რიჩარდ III. დასამახსოვრებელი სახეები შექმნა ლესინგის პიესებში მარინელი („ემილია გალოტი“), ნათანი („ნათან ბრძენი“). კლასიკურ კომედიებში ნათამაშები როლებიდან აღსანიშნავია ტარტიუფი (მოლიერის „ტარტიუფი“). შესრულებული სახეების ჩამონათვალიდან ნათელია - ზეიდელმანი ფართო დიაპაზონის მსახიობი იყო. მსახიობის მიერ შექმნილი როლები გამოირჩეოდა ინოვაციური მიდგომით, კლიშეებისგან გათავისუფლების სურვილით, ახალი და თანამედროვე ინტერპრეტირებით.

ზეიდელმანმა ძალიან ბევრი იმუშავა მეფისტოფელის სახეზე, ამიტომაც, მხატვრული თვალსაზრისით, მისი შემოქმედების ერთ-ერთ საუკეთესო მიღწევადაა მიჩნეული. მეფისტოფელის სახის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი, ერთი მხრივ - ყველაფრის უარმყოფელის და მსოფლიო ბოროტების სიმბოლოა, ხოლო მეორე მხრივ ეშმაკია ძველი ხალხური ლეგენდიდან. აქედან გამომდინარე, იქმნებოდა საშიშროება გადაჭარბებული აბსტრაქტულობის, ან პირიქით, გადაჭარბებული უხეშობის. იმისდამიუხედავად, რომ გოეთეს მეფისტოფელის სახე ზედმიწევნით ფილოსოფიური ხასიათისაა, ავტორმა მას შეუნარჩუნა ხალხური შეხედულება ეშმაკზე. ზეიდელმანმაც სწორედ ამგვარი ინტერპრეტირებით შექმნა თავისი მეფისტოფელი. მაყურებელი გაოგნებული იყო მსახიობის ვირტუოზულობით, მან „ჯოჯოხეთის შვილის“ ინდივიდუალიზებული ხატება შექმნა. მეფისტოფელის სახე ზეიდელმანის შემოქმედებითი პრინციპის ტიპურისა და ინდივიდუალურის გაერთიანების

გამარჯვება იყო. ამავე დროს, მსახიობის გარდასახვის უნარის საუკეთესო მაგალითი.

ზეიდელმანის შემოქმედებაში შესანიშნავად იყო შერწყმული იდეური სიღრმე ნათელ თეატრალურ ფორმებთან. იგი გამოირჩეოდა მაღალი ინტელექტით, გრძნობადი ბუნებით, ემოციურობით, დეტალების განზოგადებით. ამ თვისებების გამო, ზეიდელმანი გერმანულ რეალისტური სათეატრო მიმართულების ერთ-ერთ საუკეთესო წარმომადგენლ - მსახიობად მოიაზრება.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. ვინ ითვლებოდნენ გერმანული რომანტიკული მიმართულების სამსახიობო სკოლის უნიჭიერეს წარმომადგენლებად?
2. რით იყო გამორჩეული ფერდინანდ ფლეკის შემოქმედებითი, სასცენო მოღვაწეობა?
3. ჩამოთვალეთ ფლეკის საუკეთესო როლები.
4. მოკლედ დაახასიათეთ ლუდვიგ დერვიენტის სამსახიობო მოღვაწეობა, ჩამოთვალეთ მისი საუკეთესო როლები.
5. თეატრის ისტორიაში რომელ ბრწყინვალე რომანტიკოს მსახიობთა გვერდით მოიაზრება ლუდვიგ დევრიენტი?
6. მოკლედ დაახასიათეთ კარლ ზეიდელმანის სასცენო მოღვაწეობა.
7. საშემსრულებლო ხელოვნებაში რომელი სტილის დამკვიდრებისათვის იბრძოდა კარლ ზეიდელმანი?
8. ჩამოთვალეთ კარლ ზეიდელმანის საუკეთესო როლები.



რიხარდ ვაგნერი (Richard Wagner 1813-1883) XIX საუკუნე გერმანიისთვის კონტრასტების საკვლევ საუკუნედ იქცა. პირველ ათწლეულში წარმოშობილი რომანტიკული მიმართულება, 50 წლის შემდეგაც, ჯერ კიდევ ძლიერი მიმდინარეობა იყო, უპირველეს ყოვლისა, გენიალური კომპოზიტორის, რიხარდ ვაგნერის შემოქმედება-მოღვაწეობაში.

1820-იანი წლების მეორე ნახევარში, ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ, ქვეყანაში არსებულმა პოლიტიკურმა რყევებმა თეატრებზე მუნიციპალური კონტროლი და მკაცრი ცენზურა განაპირობა. რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა

„უსაფრთხო“ კლასიკისა და უგემოვნო პიესებისგან, რამაც საინტერესო, კომპეტენტური, მაგრამ მოსაწყენი თეატრი შექმნა. ვაგნერის შემოქმედება იქცა რომანტიზმის დრამატულ კულმინაციად და მის უდიდეს შენატანად თანამედროვე სათეატრო პრაქტიკაში. გერმანული რომანტიზმი, ძირითადად იყო საპროტესტო მოძრაობა ფრანგული ნეოკლასიციზმის ბატონობის წინააღმდეგ. ლოგიკური განვითარების დადგენილი ნორმების შესაბამისად, დრამატული ქმედების სტრუქტურების, აგების ნაცვლად, გერმანელ რომანტიკოსებს სურდათ, ადამიანურ გამოცდილებაზე აეგოთ ქმედების დრამატული სტრუქტურა. აქცენტი, ე. წ. „ორგანულ ფორმაზე“, ერთგვარი პროტესტი იყო, ტრადიციული დრამის თეორიის და სადადგმო, სასცენო ხელოვნების წინააღმდეგ.

მოგვიანებით რომანტიზმი ორ ბანაკად გაიყო. პირველს ისტორიული რომანტიზმი უწოდეს. ამ ბანაკის წარმომადგენლები ამტკიცებდნენ, რომ ისტორია უწყვეტია და როგორც კი მისი მნიშვნელობა გააზრებული იქნება, მყოფადიც შეიძლება მივიჩნიოთ ისეთივე „ისტორიულად“, როგორც ყველაფერი, რაც წარსულში ხდებოდა. მეორე ჯგუფს, რომელთანაც დაკავშირებული იყო ვაგნერი. მიაჩნდა, რომ ისტორიის შესწავლას მივყავართ წინარე ისტორიასთან, და აქედან გამომდინარე, ტრანსისტორიულ მითოლოგიასთან, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებათა სამეფოსთან. საინტერესოა, რომ ისტორიული რომანტიზმის თავდაპირველმა ტიპმა საბოლოოდ თავისი ადგილი მოიპოვა რეალისტური სკოლის თეატრში. ვაგნერის მითი-რომანტიზმი გაქრა 1800-იანი წლების ბოლოს, თუმცა დადგმებში განსხეულებულმა რომანტიკული მიმდინარეობის მისეულმა ხერხებმა გავლენა იქონია XX საუკუნეზეც.

თანამედროვე ადამიანისთვის ვნების დასაბრუნებლად ვაგნერს მითის გამოყენება სურდა. იგი თვლიდა, რომ რაციონალიზმმა, საწარმოო პროცესმა, კაპიტალიზმმა დააშორა ადამიანი ვნებას. მუსიკალური სპექტაკლი (ოპერა) მიაჩნდა ვაგნერს მითის თეატრალურ განსხეულებად. მას მსახიობის ოსტატობის, სცენური სივრცის, სცენოგრაფიის და განათების შერწყმა უნდოდა, რათა შეექმნა მითის პირველქმნილი განწყობა. საკუთარი ოპერების დასადგმელად ვაგნერმა ჩაიფიქრა ბაიროიტში „საფესტივალო სახლის“ (Bayreuther Festspielhaus) აგება, რომელიც 1876 წელს გაიხსნა ვაგნერის ტეტრალოგიით „ნიბელუნგების ბეჭედი“ ამ ჩანაფიქრის განხორციელება ლიუდვიგ II ბავარიელის წყალობით მოხდა. ვაგნერის მიერ დაარსებული ფესტივალი და შენობა დღესაც არსებობს. ვაგნერი შენობის დიზაინზეც მუშაობდა. შენობის არქიტექტურა და დიზაინი კლასიკურ, დემოკრატიულ პრინციპებზე დაყრდნობითაა შექმნილი. დასაჯდომი ადგილები მარაოსებრია, რაც საშუალებას იძლევა, ყველა ადგილიდან თვალყური

ადგილი და დატკბე სცენაზე მიმდინარე წარმოდგენით. ვაგნერმა პარტერში მოსპო ადგილები, რომლებიდანაც მდიდარი მაყურებელი ერთმანეთს უყურებდა და არა სცენაზე განვითარებულ ქმედებას. შეცნობაში, სკამებამდე მისასვლელად, მხოლოდ ორი გვერდითა გასასვლელი დატოვა. ვაგნერმა ორკესტრი ორმოში (ე. წ. საორკესტრო ორმოში „მისტიკურ ყურეში") მოათავსა, რათა ის ქცეულიყო დარბაზში გასმლილი მუსიკალური ხმის, ჟღერადობის ფარულ წყაროდ. თავად სცენა სიღრმისკენ მაღლდებოდა, პეიზაჟი გადაადგილდებოდა ცილების და ბომების სისტემის გამოყენებით. სცენების მონაცვლეობის შესაფუთად (დასამალად) ვაგნერმა ორთქლის გამწოვი სისტემა, ე. წ. ორთქლის ფარდა შემოიღო.

ვაგნერისთვის თეატრი აღარ შეიძლებოდა ყოფილიყო სხვადასხვა ხაწილის კომბინაცია. მისთვის იდეალური იყო „Gesamtkunstwerk" („ხელოვნების მთლიანი ნიმუში"), რომელშიც შერწყმულია სათეატრო, სამუსიკო ხელოვნების ყველა ელემენტი არაფერი არ უნდა დარჩეს შემთხვევითობას მინდობილი, ყველაფერი ერთი და იმავე მიზნისკენ უნდა იყოს მიმართული.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. საოპერო ხელოვნების რომელი ჟანრი მიაჩნდა რიჰარდ ვაგნერს მითის თეატრალურ განსახეულებად?
2. რატომ სურდა ვაგნერს ადამიანის მითისკენ მიბრუნება?
3. რატომ გადაწყვიტა ვაგნერმა „საფესტივალო სახლის" (Bayreuther Festspielhaus) აგება?
4. რისგორი იყო ვაგნერისთვის იდეალური თეატრის ნიმუში?



ფრიდრიხ ვილჰელმ ნიცშე (Friedrich Wilhelm Nietzsch 1844-1900) XIX საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსი, წერდა კრიტიკულ წერილებს - რელიგიაზე, სიკვდილზე, თანამედროვე კულტურაზე, მეცნიერებაზე მეტაფორებისა და აფორიზმების გამოყენებით. არსებობს შეხედულება, რომ იბსენზე ნიცშესაც ჰქონდა გავლენა. იბსენი სინამდვილეში არ იცნობდა ნიცშეს. იბსენის შემოქმედებაში ძლიერი ადამიანის, ზეადამიანის თემა აისახა არა იმდენად ნიცშეს გავლენით, არამედ იმ დროს ევროპაში შექმნილი

ატმოსფეროდან, რომელმაც ნიცშეს კონცეფციის დაბადება განსაზღვრა. იბსენის შემდგომ, უფრო გვიანდელ დრამატურგებზე ნიცშემ გავლენა იქონია, მაგალითად ჰაუპტმანზე და სხვებზე. მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ნიცშე ძალიან გავლენიანი ფილოსოფოსი იყო. აღსანიშნავია, რომ ნიცშეს, სხვა ფილოსოფოსების მსგავსად, არავითარი სისტემა არ შეუქმნია. ნიცშე, არა მარტო ფილოსოფოს-სისტემატიკოსებისგან განსხვავებით, არამედ კირკეგორისაგან განსხვავებითაც (არც მას აქვს სისტემა), წერდა სანახევროდ ლიტერატურულ, სანახევროდ ფილოსოფიურ ნაწარმოებებს, ზოგჯერ აფორიზმებითაც. მაგალითად, როგორიცაა ნიცშეს ყველაზე უფრო პოპულარული ნაწარმოები: „ასე ამბობდა ზარატუსტრა" (Also sprach Zarathustra). ნიცშე ლექსებსაც წერდა. თავისი სპეციფიკით ის დგას იმ მიჯნაზე, რომელშიც ლიტერატურა გადადის იმპრესიონისტულ ლიტერატურაში. ნიცშე, როგორც პოეტი, იმპრესიონისტია. მან დიდი გავლენა იქონია მეოცე საუკუნის თითქმის ყველა სახელოვნებო სფეროზე, ჟანრსა თუ მიმდინარეობაზე. მათ შორის, რა თქმა უნდა, თეატრზე, დრამატურგიაზე. მის ნაშრომში „ძალაუფლების ნება" (Der Wille zur Macht) საუბარია იმის შესახებ, რომ კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ სტიმულს წარმოადგენს ადამიანის მისწრაფება - დაეუფლოს სასელმწიფოს ზოგს უნდა „სხვაზე ბატონობა" და ამ „ბრძოლაში" ძლიერი იმარჯვებს. ფაშისტებმა ნიცშე გამოაცხადეს თავის წინამორბედად, მაგრამ ეს მცდარი აზრია (ფაშიზმი - იტალ. fascismo/ fascio კონა, შეკვრა, გაერთიანება) მემარჯვენე ექსტრემისტული პოლიტიკური მოძრაობა). მართალია, გერმანული ნაციონალ-სოციალისტური იდეოლოგიის გარკვეული შეხედულებები ემთხვევა ნიცშესას, მაგრამ არსებითად, ნიცშეს უწოდო ფაშიზმის წინამორბედი, არ შეიძლება. ყველა მწერლის შემოქმედებაში შეიძლება აღმოაჩინო, მოიძიო ანტიჰუმანისტური, კონსერვატიული ელემენტები.

ნიცშეს პირველი ნაწარმოები, რომელიც დღესაც პოპულარობით სარგებლობს - „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik), 1871 წელს შეიქმნა. 1883-84 წლებში იწერება: „ასე ამბობდა ზარატუსტრა". (ზოროასტრი არის ძველი წარმართული სპარსული ცეცხლის ღმერთი).[1] 1886 წელს ნიცშე წერს: „სიკეთესა და ბოროტების მიღმა" (Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft), „კერპების მწუხრი, ანუ როგორ ფილოსოფოსობენ ჩაქუჩით" (Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit

[1] ზოროასტრიზმი (მაზდეანობა) ცეცხლთაყვანისმცემლობა დღეს ამ რელიგიის მიმდევართა რიცხვი მცირეა, ძირითადად განსახლებულნი არიან ირანისა და ინდოეთის ტერიტორიებზე. ამ რელიგიის დაფუძნებას მიაწერენ ნახევარლეგენდარულ ზარათუშტრას. რომელსაც ბერძნები ზოროასტერს უწოდებენ. ზარათუშტრას ჰქონდა ღმერთის აჰურა მაზდას გამოცხადება. გამოცხადების არსი ზარათუშტრამ იქადაგა ხალხში და ამ სწავლებამ აქტიური გავრცელება ჰპოვა ძველ სპარსეთში.

dem Hammer philosophiert, 1888 წ.). მისი უკანასკნელი დაუმთავრებელი ნაწარმოებია „ძალაუფლების ნება“.

თომას მანის „დოქტორ ფაუსტს“ საფუძვლად დაედო - ნიცშეს თავგადასავალი. ეს არ არის ნიცშეს ბიოგრაფია, მაგრამ გამოყენებულია ნიცშეს ცხოვრებისეული ტრაგედიის ბირთვი. სრულიად ახალგაზრდა ნიცშე მოხვდა საროსკიპოში და დაავადდა სიფილისით. იგი მხოლოდ ერთხელ იყო ექიმთან, ნაწილობრივ იმკურნალა და ამის გამო, 1884 წელს, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კაცს, დაეწყო პროგრესული პარალიჩი. მან იცოცხლა 12 წელი ცნობიერების გარეშე, როგორც „ცოცხალმა ლეშმა“.

ნიცშეს ცენტრალური თემა არის ღმერთის ტრაგიკული სიკვდილი და მასთან დაკავშირებული ღირებულებები (იგივე თემა, რაც კირკეგორთან). ძველი ღირებულებები, რომლებიც ეფუძნებოდნენ ქრისტიანულ რწმენას, უსაფუძვლონი არიან და ვერ გამოდგებიან კაცობრიობის გადასარჩენად. ძველმა ღმერთმა თავისი უსუსურობა გამოავლინა. ნიცშესთანც ჩვენ გვაქვს კონსტატაცია იმ ფაქტისა, რომ ევროპაში დაიწყო კრიზისი, რომ ევროპული ცივილიზაცია საშინელ კრიზისს განიცდის. ძველი ღირებულებები გადასასინჯია. გამოთქმა - სიკეთესა და ბოროტების მიღმა - ნიშნავს, რომ ძველი ღირებულებები იყო სიკეთე და ბოროტება. ნიცშე ამბობს შინაარსი, რომელიც ჩადებული იყო ამ ღირებულებებში, ძირითადად ქრისტიანული მოძღვრების მიერ, უნდა გადავაბრუნოთ (ამოვაყირავოთ). თუ გადავაბრუნებთ (ამოვაყირავებთ), ჩვენ დავდგებით ღირებულებებს იქით. ყველაფერ ძველს უნდა ვუთხრათ - არა.

ევროპაში დაიბადა საშინელი სენი ნიჰილიზმი (ლათ. Nihil „არაფერი“, „არარა“ - ყველაფრის ხელაღებით უარყოფა, საყოველთაოდ აღიარებული ნორმების მიუღებლობა). ეს ისეთი მიმართულებაა, როდესაც ადამიანს არაფრის სწამს, ყველაფერს უარყოფს. ადამიანი ურწმუნო, იმედდაკარგული, ცხოვრების საზრისს მოკლებულია. საზოგადოებაში ჩნდება რაღაც ჭია, რომელიც წარმართავს საზოგადოების განვითარებას. ნიცშე ხედავს რომ ეს საშინელი ნიჰილიზმი, საშინელი დეკადანსი - პესიმიზმი (დეკადანს Fr. décadence - კულტურის დაქვეითება, დაცემა) ემუქრება კაცობრიობას სულიერი სიკვდილით. ნიცშეს ამოცანაა ააღორძინოს ადამიანი, ხოლო ძველი მსოფლმხედველობა, რომელიც ქრისტიანობას ეყრდნობა, შეცვალოს ახალით. ამ კრიზისიდან გამოსავალს ნიცშე ხედავს - ახალი

ონტოლოგიის - შექმნაში, ე. ი. იმის დადგენაში, თუ რას წარმოადგენს ჩვენი სამყარო. გნოსეოლოგიის პრობლემა - შესაძლებელია თუ არა არსებულის შემეცნება და როგორ ხდება მისი შემეცნება. ფილოსოფია ყოველთვის ორი დიდი ნაწილისაგან შედგებოდა: ონტოლოგია[1] და გნოსეოლოგია[2]. ნიცშე ფიქრობს, რომ პასიური ნიჰილიზმი, ისეთი ნიჰილიზმია, რომელიც მხოლოდ უარყოფს და არ ქმნის ახალს, რაც სიკვდილს ნიშნავს კაცობრიობისათვის. მთლიანად ძველის უარყოფას ნიცშე არ ქადაგებს. ის ამბობს, რომ ევროპულმა ცივილიზაციამ დაიწყო განვითარება. ის სწორი გზით მიდიოდა ძველ ანტიკურ ხანაში, მაგრამ სოკრატე დაიბადა და ყველაფერი გააფუჭა. ქრისტიანობამ კი ყველაფერი დაღუპა.

ზეადამიანი - ნიშნავს ძლიერი ადამიანის განვითარებას. ზეადამიანობა არის საფუძველი მაღალი კაცობრიობის შექმნისა. ზეადამაინი ხიდია კაცობრიობისათვის. მოცეკვავე ღმერთი ზარატუსტრა მთის მწვერვალზე დადის. ქერა ცხოველი, ძლიერი, დაუნდობელი და ამავე დროს მხიარული, ასეთია ღმერთი, რომელიც ქადაგებს. რატომ ებადება ადამიანს ეჭვი ასეთი ღმერთისადმი? ქრისტიანობამ მოსპო კაცობრიობა, იმიტომ რომ ქრისტიანული დემოკრატია, რომელიც აგებული იყო თანასწორობაზე, ღუპავს კაცობრიობას. ქრისტიანული ღმერთი ქადაგებდა თანასწორობას. ქრისტიანული რელიგია ამბობს, ღმერთთან რომ მივალთ, ყოველგვარი განსხვავება წაიშლება და ყველა თანასწორი იქნება. ნიცშე კი ამბობს: ეს არის დიდი სისულელე. აქ, აქაურ ცხოვრებაში უნდა მივაღწიოთ ამას. ქრისტიანობამ ჩვენ გადაგვაქცია უსუსურ, არაფრისმქმნელ არსებებად. ამას საფუძველი დაუდო სოკრატემ. ვინაიდან, სწორედ მან წამოაყენა ადამიანისადმი თანაგრძნობის იდეა. იდეა იმისა, რომ სიკეთე არის უმაღლესი ღირებულება. აქედან წამოვიდა ადამიანთა სისუსტე. სოკრატეს ის უპირისპირებს სოკრატემდელ მოაზროვნეებს: ჰერაკლიტეს, ანაქსიმანდრეს და სხვებს.

ნიცშეს აზრით, უპირველესი პრობლემა რომელიც უნდა გადაწყდეს - ყოფიერების ახალი თეორიის შექმნაა. ანუ, კითხვას - რა არის არსებული, რას წარმოადგენს ეს არსებული - გაეცეს პასუხი. თუ გავიგებთ, რა არის არსებული, იმასაც გავიგებთ, თუ როგორ იცხოვროს ადამიანმა. იგივე პრობლემაა, რაც კირკეგორთან იყო, მაგრამ ნიცშესთან ეს სხვა კუთხითაა დანახული და მოაზრებული.

ნიცშე „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ ფუძემდებელია. ამ

[1] ონტოლოგია - ბერძ. ontos - ყოფიერებას, ხოლო logos - მოძღვრებას ნიშნავს - ფილოსოფიური მოძღვრება ყოფიერების ანუ არსებობის, არსის, სტრუქტურისა და კანონზომიერების შესახებ. არის მეტაფიზიკის განშტოება. ონტოლოგიური პრობლემები ეხება ყოფიერებას. მის სახეებსა და თავისებურებებს.

[2] გნოსეოლოგია - Gk. gnōsis - „ცოდნა“ და logos - „მოძღვრება“: ფილოსოფიური მოძღვრება მეცნიერული შემეცნების შესაძლებლობათა და საშუალებათა შესახებ; შემეცნების თეორია.

ფილოსოფიის ფუნდამენტალურ წარმომადგენლად, შემდგომ პერიოდში, მოგვევლინება ფრანგი ფილოსოფოსი ანრი ბერგსონი (Henri Bergson -1859-1941).

სიცოცხლეს, ყოველივე არსებულს ამბობს ნიცშე, აქვს ორი საწყისი. ერთი არის დიონისური, მეორე აპოლონისეული. ეს ორი ტერმინი ძალიან ხშირად შეგვხვდება ლიტერატურაში. არა მარტო იდეალისტურში, ახლა ყველაგან აღინიშნება. მამოძრავებელი სტიმული სიცოცხლისა არის ძალაუფლების ნება. რა არის დიონისური და აპოლონისეული საწყისები. პირველი - დიონისური არის სტიქიური, ინსტინქტური საწყისი. მეორე - აპოლონისეული, არის იმგვარი საწყისი, რომელსაც საშინელი ქაოსი, მარადიული დინება სიცოცხლისა მოჰყავს გარკვეულ სისტემაში და ქმნის. აპოლონისეული - არის მაორგანიზებელი, აჩერებს სიცოცხლის დინებას და ქმნის კონკრეტულ სამყაროს, ანუ ფენომენთა სამყაროს. ფენომენი იგივე მოვლენაა. მაგალითად: ხე, სკამი - სტიქიიდან ამოგლეჯილი გაჩერებული მოვლენა. სიცოცხლის ფილოსოფიაში - მარადიული დინება დამანგრეველი საწყისის შეცნობითაა მნიშვნელოვანი. დიონისური საწყისი ანგრევს მუდამ იმას, რასაც აპოლონისეული აშენებს. აპოლონისეულის მიერ შექმნილი სამყარო კი - ილუზორულია. იგი არსებობს ცოტა ხანს და კვდება, მიდის, წარმავალია.

ნიცშემ ორი ძველი ანტიკური ღმერთის (აპოლონი და დიონისე) სახელი უწოდა თავის საწყისებს, რაც მისი აზროვნების პოეტურობაზე მეტყველებს. აპოლონი ჰარმონიული საწყისია. ბერძნები გენიალური ადამიანები იყვნენ ამბობს ნიცშე იმისათვის, რომ დაეღწიათ თავი გამანადგურებელი უფსკრულისაგან, მათ შექმნეს შესანიშნავი ღმერთები, ჰარმონიული. მათ, ქანდაკებანი დააყენეს ადამიანსა და დიონისეს შორის. ასეთნაირად დაძლიეს „უბედურება“ ადამიანში. დიონისური საწყისი ყოველთვის რჩება. დიონისური საწყისი არის ადამიანის ტანჯვის, წამების მიზეზი. აპოლონისეული საწყისი ამშვიდებს ადამიანს, მაგრამ ეს დროებითი დამშვიდებაა.

ნიცშე ფიქრობს, რომ დიონისური საწყისი ბადებს ისეთ ხელოვნებას, როგორიც არის მუსიკა. მუსიკა გვაღელვებს, თითქმის ფიზიოლოგიურადაც. პლასტიკა წარმოშვა აპოლონისეულმა საწყისებმა. ხოლო, დიონისეულისა და აპოლონისეულის სინთეზმა შექმნა ყველაზე მაღალი ხელოვნება - ტრაგედია. ასეთი იყო მისი პირველი ნაშრომის ძირითადი იდეა.

შემდეგ ნიცშე ავითარებს ამ მოძღვრებას და ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ანტიკურ ხანაში წარმოშობილ დემოკრატიაში, სოკრატემ მოსპო სიკეთის ძარღვი. დიონისური საწყისი ჩვენშია, მაგრამ

ჩვენ სოციუმის, საზოგადოების კანონების გაბატონების შედეგად, დავჩაგრეთ ეს ნამდვილი, დავუმორჩილეთ გამოგონილ მორალურ ნორმებს, დავუმორჩილეთ თანაგრძნობას სხვა ადამიანებს მიმართ. საჭიროა დიონისური საწყისის აღდგენა. ამიტომ უნდა მოვსპოთ ის კულტურა, რომელიც დაიწყო სოკრატედან. ერთადერთი ჭეშმარიტი არის სწრაფვა ძალაუფლებისადმი.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანელი ფილოსოფოსი იყო **არტურ შოპენჰაუერი** (Arthur Schopenhauer - 1788-1860) - გერმანელი ფილოსოფოსი-მიზანთროპი[1]. იგი პესიმისტური ფილოსოფიის წარმომადგენელია. სიცოცხლეში იგი ნაკლებად ცნობილი, ნაკლებად პოპულარული იყო. შოპენჰაუერი პოპულარული გახდა გარდაცვალების შემდეგ. 25 წლის ასაკში გამოქვეყნებულ სადოქტორო დისერტაციაში - „On the Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason" (Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde), განიხილავდა ოთხ გამოკვეთილ ასპექტს, კვლევას, სამყაროს ფენომენალურობაზე, სწორედ ამ მიზეზით შეიძლება ითქვას, რომ განიცდიდა ფენომენოლოგიის გავლენას. შოპენჰაუერმა გავლენა იქონია ისეთ მოაზროვნეებზე, როგორებიცაა: ფრიდრიხ ნიცშე, რიხარდ ვაგნერი, ალბერტ აინშტაინი, კარლ იუნგი, ლევ ტოლსტოი, ზიგმუნდ ფროიდი, სემუელ ბეკეტი, თომას მანი და სხვა. შოპენჰაუერმა ძალიან ბევრი აიღო აღმოსავლური მსოფლმხედველობიდან, ბუდიზმიდან. შოპენჰაუერს ჰქონდა სიცოცხლის უარმყოფელი მსოფლმხედველობა. მისი კონცეფციის ძირითადი იდეა იყო, არსებობის სურვილი, ყოველ არსებულს აქვს მისწრაფება იარსებობს. განსხვავებით შოპენჰაუერისგან, ნიცშე ამბობს: მთავარი არის არა არსებობის სურვილი, არამედ - ძალაუფლების ნება.

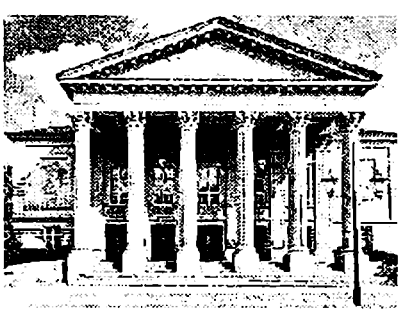
როგორ უნდა დაიძლიოს პიროვნების ნიველირების ტრაგედია? ეს ტრაგედია გამოწვეული იყო არასწორი, არანამდვილი მორალის არსებობით. მაგალითად: კირკეგორის მორალი, კანტის მორალი. შენ უნდა ასე მოიქცე, რაღაც რომ გკარნახობს. ზოგი თვლის, რომ ეს ღმერთმა დაადგინა. ზოგი თვლის, რომ - „შენ უნდა" - არის საშინელება. შენ რაც გინდა, ის უნდა გააკეთო. ზარატუსტრაში არის - „მე მინდა". როცა კაცობრიობა ხელმძღვანელობს ამ პრინციპით, რომელიც დიონისურის გავლენაა, კაცობრიობა გადარჩება. კაცობრიობა უნდა მუშაობდეს იმისათვის, რომ შექმნას ისეთი ადამიანები, რომლებიც

[1] შოპენჰაუერის ყველაზე ცნობილ ნაშრომს წარმოადგენს „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა" (გერმ.: Die Welt als Wille und Vorstellung), რომელშიც ის განმარტავს, რომ სამყაროს ამოძრავებს მუდმივი დაუკმაყოფილებლობა სურვილისა და მუდმივი ძიება დაკმაყოფილებისა. გაჩნდა რა გავლენა აღმოსავლური აზროვნებისა, ის შენიშავდა, რომ სიმართლე გაიაზრება ინდური საგების მეშვეობით; სწორედ ამიტომაც მისი ღვაწლი გამოსავლის ძიებაში მდგომარეობდა ორი მათგანის - ვედანტიზმის და ბუდიზმის ნააზრევებში თუ გააზრებაში; მისი რწმენა ტრანსცენდენტურ იდეალიზმში გახდა წყარო და მიზეზი მისი ათეიზმისა ისევე, როგორც ქრისტიანული ფილოსოფიის შესწავლისა.

ამ პრინციპით იცხოვრებენ „მე მინდა“. ნიცშესთვის ზეადამიანი გარდამავალი საფეხურია ჯანსაღ საზოგადოებამდე. ზეადამიანი არის ლომი-ადამიანი, რომელიც ყველაფერს ანგრევს. შემდგომი ნაბიჯი კი ამ ლომს გადააქცევს ბავშვად. ბავშვი სიმბოლოა ადამიანისა, რომელიც ჭეშმარიტის შემქმნელი იქნება. ჩვენ უნდა მოვსპოთ ყველა სუსტი. უკანასკნელი სტადია იქნება ბავშვის სტადია, სადაც ადამიანი მიაღწევს (მოიხვეჭს) ნამდვილ არსს, სადაც გარდაიქმნება მოთამაშე ფიგურად, შემქმნელად (მხოლოდ თამაშის დროს თავისუფლდება ადამიანი).

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. არის თუ არა ფრიდრიხ ნიცშე ფილოსოფოს-სისტემატიკოსი და რა ტიპის ნაწარმოებებში ჩამოაყალიბა მან თავისი ფილოსოფიური მოძღვრება.
2. რა არის ნიცშეს ფილოსოფიური ნაწარმოებების ცენტრალური თემა, რას წარმოადგენს, ვინ არის ნიცშეს მიხედვით ზეადამიანი?
3. რა არის ნიცშეს მიხედვით სიცოცხლის მამოძრავებელი სტიმული, რა არის დიონისური საწყისი და აპოლონისეული საწყისი?
4. რომელი საწყისი ბადებს, მუსიკას? პლასტიკას? ხელოვნების რა დარგი შვა დიონისური და აპოლონისეული საწყისების შერწყმამ?



მეინინგენელთა თეატრი
Meiningen theatre

ცალკეულ საჰერცოგოებად დაქუცმაცებული გერმანია 1871 წელს გაერთიანდა. ბისმარკმა[1] დიდი პოლიტიკური საქმე გააკეთა გერმანიის გაერთიანებით. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, გერმანიის პოლიტიკურ-სოციალური მდგომარეობა ნათლად აისახა იმ პერიოდის გერმანულ კულტურამი. ხელოვნების მოღვაწეთაგან, ნაწილი ნიცშეს ფილოსოფიური მოძღვრების მიმდევრები იყვნენ.

რეალისტური ესთეტიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის ფრანც მერინგს (Franz Mehring - 1846-1919) ფილოსოფოსს, ისტორიკოსს, პუბლიცისტს, რომელიც ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატიებში XIX საუკუნის ბოლო პერიოდის დრამატურგიის

[1] ოტო ედუარდ ლეოპოლდ ბისმარკი, თავადი ფონ ბისმარკ შენჰაუზენი (1815 1898, Otto Ed uard Leopold von Bismarck-Schönhausen) - გერმანიის სახელმწიფო მოღვაწე. გერმანიის იმპერიის დამაარსებელი და პირველი რაიხსკანცლერი. წარმოშობით პომერანიელი იუნკერა.

პრობლემებს განიხილავდა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მყოფი გერმანული თეატრის მდგომარეობა თავისებური იყო. ისტორიულ-პოლიტიკურ და სოციალური მდგომარეობიდან გამომდინარე, კულტურასა და ხელოვნებაში ზოგადად, რა თქმა უნდა, სათეატრო ხელოვნებაშიც, სერიოზული ცვლილებების საკითხი დადგა და განხორციელდა კიდეც. ეს ცვლილებები შეეხეო, როგორც რეპერტუარს, ასევე გამოხატვის მხატვრულ ხერხებს. სათეატრო ხელოვნებაში განახლების, ცვლილებების მოთავედ მეინინგენელთა თეატრი მოიაზრება.

სანამ ვაგნერი დაასრულებდა თავის ჩანაფიქრს, „საფესტივალო სახლის" (Bayreuther Festspielhaus) აგებას, საქს-მეინინგენის ჰერცოგი გეორგ II (Georg II von Sachsen-Meiningen) დაინტერესდა თავისი საკარო თეატრით. თავად სათეატრო შენობა მამამისმა ააშენა კლასიკური რენესანსის სტილში 1831 წელს. შენობას ჰქონდა ფასადი, რომელიც მორთული იყო ბერძნული ფრონტონებით დაგვირგვინებული კოლონებით. შენობაში არსებობდა არა მხოლოდ მაყურებელთა დარბაზი და სცენა, არამედ სააქტო დარბაზი მეჯლისებისთვის, ბანკეტებისა და სხვა არათეატრალური ზეიმებისთვის. საქს-მეინინგენი ცდილობდა რეალობის ილუზიის შექმნას, რეალისტური თამაშით და სცენაზე, ამა თუ იმ ეპოქის შესაბამისი, ზუსტი დეკორაციის შექმნით. მან შეისწავლა ხალხთა შორის არსებული განსხვავებები კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდებში; შედეგად შეიქმნა შეუდარებელი ისტორიული სიზუსტე. საქს-მეინინგენი ასევე დაჟინებით მოითხოვდა ავთენტური ანტიკვარული ავეჯის გამოყენებას, ხოლო მისი დასის წარმატებამ განაპირობა „თეატრის მომმარაგებელი" სახლების გახსნა. ჰერცოგი თავისი დასისთვის ყველა სპექტაკლის დეკორაციის და კოსტიუმების დიზაინს თავად ქმნიდა. კოსტიუმები მზადდებოდა ავთენტური მასალებისგან. თუკი პერსონაჟს ჯაჭვის პერანგი უნდა სცმოდა, მსახიობს ნამდვილ ჯაჭვის პერანგს აცმევდნენ, ხმლების წონაც რეალური იყო. ამრიგად, ამტკიცებდნენ, რომ მსახიობი თამაშის დროს, თუკი ფიზიკურად შეიგრძნობდა კოსტიუმს და რეკვიზიტს, მასში დაიბადებოდა ემპათიური გრძნობა პერსონაჟისადმი, ეს გრძნობები „რეალისტური" თამაშის საფუძველი გახდა.

საქს-მეინინგენი მოითხოვდა უწყვეტ, პირდაპირ კავშირს სცენის დიზაინსა და მასში მოთამაშე მსახიობთა მოძრაობებს შორის. მის სიახლეებს შორისაა დეკორაციისთვის მხოლოდ პასტელური ფერების გამოყენების პრაქტიკის უარყოფა; ცის საზღვრების ნაცვლად, მან გამოიყენა შემნიღბავი ნათელი ბანერები, ფოთლები და სხვა მოწყობილობები. საქს-მეინინგენი იყო პირველი დიზაინერი,



რომელმაც დაყო სცენის იატაკის ზედაპირი სხვადასხვა დონეებად.

XIX ს. მეორე ნახევრის ყველაზე დიდი მოვლენა „მეინინგენელთა თეატრი“ ე. წ. „სარეჟისორო თეატრის“ ფუძემდებლად არის მიჩნეული. 1869 წ. ამ თეატრის დირექტორი და რეჟისორი ხდება **ლუდვიგ კრონეკი** (Ludwig Chronegk 1837-1891), ამავე თეატრის ყოფილი მსახიობი. ამ პერიოდიდან მეინინგენის თეატრი თავისი გაფურჩქვნის ხანაში შედის, რომელიც 70-80-იან წლებს მოიცავს. იმ პერიოდში თეატრს სამი ადამიანი ხელმძღვანელობდა: ჰერცოგი გეორგ მეორე, რომელიც ძირითადად სპექტაკლების დეკორატიულ მხარეს განაგებდა, მაგრამ გადამწყვეტი ხმის უფლება ჰქონდა ზოგადად თეატრის ცხოვრებაში. მისი მეუღლე, ყოფილი მსახიობი ელენ ფრანცი, რომელსაც დეკლამაციის (მეტყველების) პრობლემები ებარა. ლუდვიგ კრონეკი, მრავალმხრივ განათლებული ადამიანი, ნიჭიერი რეჟისორი, მეინინგენელთა დრამატული თეატრის წარმმართველი „ძალა“, თეატრის „გული და სული“ იყო.

კრონეკის რეჟისურა გამოირჩეოდა ცხოვრებისეული სიმართლისა და ისტორიული ეპოქის ზედმიწევნითი (ყოფისა და ჩვევების) ასახვით. მისი თაოსნობით მეინინგენელებმა საგასტროლო ტურნეებით მოიარეს მთელი გერმანია, ჰოლანდია, შვედეთი, ბელგია, დანია, შვეიცარია, ინგლისი, რუსეთი.

მეინინგენელთა თეატრის შემოქმედებითი-მხატვრული მიმართულება დაფუძნებული იყო ვაიმარის თეატრის გოეთეს მუშაობის პრინციპებსა და გერმანულ თეატრში, ერთ-ერთი პირველი დამდგმელი-რეჟისორის, კ. ლ. იმერმანის (1796-1840) ძიებებზე. მეინინგენელები ისწრაფოდნენ, რეპერტუარში შეენარჩუნებინათ მაღალ-მხატვრული ხარისხი, ძირითადად დგამდნენ კლასიკას. ვაიმარის თეატრისგან, გოეთესეული პრინციპებიდან გამომდინარე, აიღეს ის, რომ თეატრში მთავარი რეჟისორია, ხოლო იმერმანისგან მემკვიდრეობით ერგოთ მისწრაფება ანსამბლურობისაკენ, ეპოქის ისტორიულ-ყოფითი დეტალიზაციით ასახვა. გერმანული ტრადიციული, ნაციონალური მემკვიდრეობის გარდა, მეინინგენელებმა ინგლისელი რეჟისორის, ჩარლზ კინის რეჟისურის ელემენტებიც შეითვისეს: ისტორიული სიმართლის ასახვასთან ერთად, ეფექტურობა და ბრწყინვალება.

რეპერტუარი ძირითადად კლასიკური პიესებისგან შედგებოდა, როგორც გერმანული, ასევე უცხოური. პირველ ადგილზე იყო

შილერი: „ფიესკოს შეთქმულება“, „ყაჩაღები“ „ვალენშტეინის ბანაკი“, „პიკოლომინი“, „ვალენშტეინის სიკვდილი“, „ვილჰელმ ტელი“. მეორე ადგილი შექსპირს ეკავა: „იულიუს კეისარი“, „მეთორმეტე ღამე“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „მაკბეთი“, „სამთრის ზღაპარი“, „ჭირვეული მორჯულება“. დგამდნენ აგრეთვე გოეთეს პიესებს „იფიგენია თავრიდში“, ლესინგის „მის სარა სამპსონი“ და კლაისტის „კეთხენი ჰეილბრონიდან“, „პრინცი ჰომბურგი“ ფრანგული დრამატურგიიდან დადგეს მოლიერის: „მეცნიერი ქალები“ და „მოჩვენებითი ავადმყოფი“.

მეინინგენელთა თეატრის რეჟისურა ისწრაფოდა დასრულებული და ერთიანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნისკენ, რომლის ყველა შემადგენელი ნაწილი, პიესის იდეის, მთავარი სათქმელის სრულყოფილად გამოხატვას დაექვემდებარებოდა. რეჟისურა, უპირველეს ყოვლისა, შეისწავლიდა და ამუშავებდა ეპოქის ისტორიულ, ყოფით დეტალებს. შემდეგ დასთან ერთად კითხულობდნენ პიესას, არჩევდნენ მთლიანობაში და ცალკეულ მოქმედებებად, ეპიზოდებად, სცენებად. დეტალურად ამუშავებდნენ როლებს, აკეთებდნენ ლიტერატურულ და ფსიქოლოგიურ ანალიზს. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ, დადგმის დეტალური გეგმის შედგენის შემდგომ, გადადიოდნენ მასობრივი სცენების რეპეტიციებზე. მასობრივი სცენების ზედმიწევნითი დამუშავება, სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის მისაღწევად, უმნიშვნელოვანეს მომენტს წარმოადგენდა. მეინინგენელები ებრძოდნენ უსიცოცხლობას და სტატიკურობას მასობრივ სცენებში. მასების ორგანულ მონაწილეობას აღწევდნენ სცენური ქმედების განვითარებაში. ჯგუფებად დაყოფილ სტატისტებს ჰყავდათ „ჯგუფის უფროსი“ - ხელმძღვანელი, რომელიც პასუხისმგებელი იყო დამდგმელი რეჟისორის წინაშე თავისი ჯგუფის მუშაობაზე. ხელმძღვანელები თვალყურს ადევნებდნენ, რათა მასობრივ სცენებში მონაწილე სტატისტებს, რეჟისორის გეგმის მიხედვით, სწორად გაეკეთებინათ ჟესტები, დროულად წარმოეთქვათ (ზოგჯერ სპეციალურად მათთვის დაწერილი) რეპლიკები, მათი პოზები არ ყოფილიყო ერთნაირი და ა. შ.

რეჟისურა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ეპიზოდური როლების დამუშავებას. მათ უარი თქვეს ე. წ. „ამპლუას“ სისტემაზე. ერთ სპექტაკლში მთავარი როლის შემსრულებელ მსახიობს სხვა სპექტაკლში ეპიზოდური როლი ჰქონდა, ან სულაც, მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა.

უდიდესიმნიშვნელობაენიჭებოდააგრეთვესპექტაკლისმხატვრულ გაფორმებას - სცენოგრაფიას. აქ უმთავრესი იყო ისტორიული, ამა თუ იმ, ეპოქის ყოფის ზედმიწევნითი ასახვა. ისინი პიესაზე მუშაობისას დეტალურად სწავლობდნენ მატერიალური კულტურის ისტორიულ წყაროებს. ადგილზე სწავლობდნენ დრამატურგიულ ნაწარმოებში

ასახულ გარემოს. მაგალითად, შილერის „ორლეანელ ქალწულზე“ მუშაობისას, მხატვარი გაემგზავრა ფრანგულ სოფელ დომრემში, საიდანაც იყო წარმომავლობით ჟანა დ'არკი. მათი დეკორაციები სიზუსტით ასახავდნენ არა მარტო ეთნოგრაფიულ გარემოს, არამედ ცხოვრებისეულ, სოციალურ ყოფით დეტალებსაც. მეინინგენელებმა ტილოზე დახატული არქიტექტურული დეტალები შეცვალეს სცენაზე აგებული დეკორაციით. სცენის სიბრტყე იყოფოდა რამდენიმე „ნაჭრად“, შემოიტანეს კიბეები, მოედნები, გადასასვლელი ხიდები, რაც ხელს უწყობდა მიზანსცენების დაგეგმარების დინამიკურობას, მხატვრულობას, ბუნებრიობას.

სცენური გამომხატველობის გასაძლიერებლად ფართოდ იყენებდნენ ხმოვან და განათების ეფექტებს. მაგალითად განათების ეფექტით იღებდნენ: წვიმის, მზის ჩასვლის და ამოსვლის, მთვარის შუქის, მოძრავი ღრუბლების გამოსახულებებს. ვირტუოზულად ამუშავებდნენ ხმოვან ეფექტებსაც. მაგალითად, „ვილჰელმ ტელში“ ქარიშხლის ეფექტის შექმნისათვის ხმაურების მთელ გამას იყენებდნენ: ქარის ყმუილს, ჭექა-ქუხილს, წვიმის, ტალღების ხმაურს და ა. შ. ხმაურებით მაყურებელში სივრცის ილუზიის გამომწვევ ეფექტსაც ახდენდნენ. მაგალითად, „ვალენშტეინის სიკვდილში“ სამხედრო ბანაკის დიდ ტერიტორიაზე განლაგების ილუზიის შესაქმნელად, დროდადრო, კულისებიდან გაისმოდა საყვირების სასიგნალო ხმები, მუსიკა, დოლზე დარტყმის ხმები და სხვ.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ ე. წ. „მხატის“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნის იდეაზე უდიდესი გავლენა იქონია მეინინგენელთა თეატრის გასტროლებმა მოსკოვში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელი თეატრი ითვლება ე.წ. „სარეჟისორო თეატრის“ ფუძემდებლად?
2. რომელი წლიდან იწყება „მეინინგენელთა თეატრის“ ე. წ. გაფურჩქვნის პერიოდი და ვის სახელს უკავშირდება?
3. ვინ იყო „მეინინგენის თეატრის“ პირველი დიზაინერი?
4. ვინ იყო „მეინინგენელთა თეატრის“ მფლობელი და რა სიახლეები შეიტანა მან თეატრის განვითარების საქმეში?
5. როგორი იყო „მეინინგენის თეატრის“ სტრუქტურა და მენეჯმენტი?
6. რა სიახლეები შემოიტანა „მეინინგენის თეატრმა“ სასცენო ხელოვნებაში?
7. დაწერეთ მოკლე მიმოხილვა „მეინინგენელთა თეატრის“ მნიშვნელობასა და ნოვატორობაზე.

რუსული იმპერიული თეატრი

ალექსანდრე გრიბოედოვი, ალექსანდრე პუშკინი, მიხეილ ლერმონტოვი, ნიკოლოზ გოგოლი, ალექსანდრე ოსტროვსკი, ივანე ტურგენევი, სამემსრულებლო ხელოვნება



ალექსანდრე გრიბოედოვი (1795-1829) ენციკლოპედიურად განათლებული, იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული, დრამატურგი და პოეტი, გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწე და დიპლომატი, ჩინებული მუსიკოსი და მეცნიერი. დაიბადა მოსკოვში (რუსეთი) საშუალო შეძლების მემამულის ოჯახში. ბავშობაში ჩინებული განათლება მიიღო, შემდეგ სწავლა მოსკოვის უნივერსიტეტში განაგრძო, სადაც ეუფლებოდა სიტყვიერებას, იურისპრუდენციას, ბუნებისმეტყველებასა და მათემატიკას. მან კარგად იცოდა რამდენიმე ენა: ფრანგული, გერმანული, ინგლისური, იტალიური, არაბული და სპარსული. გრიბოედოვი მეცნიერული მოღვაწეობისათვის ემზადებოდა, მაგრამ 1812 წლის სამამულო ომის დროს თავი მოვალედ ჩათვალა, სამხედრო სამსახურში შესულიყო. გრიბოედოვს ბრძოლებში მონაწილეობა არ მიუღია, მაგრამ სამხედრო სამსახურმა უდიდესი როლი შეასრულა მომავალი მწერლის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. შემორჩენილია მისი ტრაგედიის „1812" გეგმა და ნაწყვეტი, სადაც მთავარ მოქმედ გმირად გამოყვანილია ყმა გლეხი, რომელიც გმირობას გამოიჩენს, მაგრამ ომის შემდეგ უხეში მებატონის ტირანიის მსხვერპლი გახდება.

სამამულო ომის დასრულების შემდეგ, გრიბოედოვი საცხოვრებლად გადადის პეტერბურგში, პუშკინთან და მომავალ დეკაბრისტ ვილგელმ კიუხელბეკერთან ერთად, საგარეო სამქეთა კოლეგიაში იწყებს სამსახურს. სწორედ ამ პერიოდში რუსეთში იწყება დეკაბრისტული მოძრაობა. გრიბოედოვი აქტიურადაა ჩართული საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ და თეატრალურ ცხოვრებაში.

გრიბოედოვი დაინიშნა რუსეთის დიპლომატური მისიის მდივნად სპარსეთში, რის გამოც პეტერბურგის დატოვება მოუხდა. იგი ხშირად ჩამოდიოდა თბილისში, ხოლო 1821 წლიდან გადმოსახლდა საქართველოს დედაქალაქში და მთავარმართებლის, გენერალ ალექსეი

ერმოლოვის დიპლომატიურ მდივნად დაიწყო მუშაობა. სწორედ თბილისში წერდა თავის გენიალურ ნაწარმოებს - „ვაი ჭკუისაგან“. 1823 წელს გრიბოედოვი ხანგრძლივი შვებულებით მიემგზავრება მოსკოვსა და პეტერბურგში, სადაც 2 წელი დაჰყო. საქართველოში დაბრუნებისას, გზაში დააპატიმრეს, რადგან ზოგიერთმა დეკაბრისტმა ის ფარული საზოგადოების წევრად დაასახელა, მაგრამ მეფის მთავრობამ გრიბოედოვს დამამტკიცებელი საბუთები ვერ მოუძებნა და მალევე გაათავისუფლეს.

გრიბოედოვი აგრძელებს დიპლომატიურ მისიას, მას რუსეთის სრულუფლებიან წარმომადგენლად ნიშნავენ სპარსეთის სამეფო კარზე. ამ პერიოდში (1828 წ.), ის ცოლად ირთავს ნინო ჭავჭავაძეს, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქალიშვილს. 1829 წელს თეირანში შეიარაღებული ბრბო თავს დაესხა რუსეთის საელჩოს და ამოჟლიტა თანამშრომლები, მათ შორის იყო 34 წლის გრიბოედოვიც. მწერლის ნეშტი თბილისში ჩამოასვენეს და მთაწმინდაზე დაკრძალეს.

გრიბოედოვის შემოქმედებაში „ვაი ჭკუისაგან“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დრამატული ნაწარმოებია. მასში ასახულია ეპოქისათვის დამახასიათებელი ორი მსოფლმხედველობის შეჯახება - ფეოდალური წყობილების დამცველთა და რევოლუციურ ძალათა გააფთრებული ბრძოლა. საზოგადოებრივი კონფლიქტის გარდა, ნაწარმოებში მეორე, სასიყვარულო ხაზიცაა - ჩაცკისა და სოფიას კონფლიქტი. ეს კონფლიქტი სულ უფრო მძაფრდება და პიესის ბოლოს კულმინაციას აღწევს. კომედიის დასაწყისში ალექსანდრე ჩაცკი მშვიდ და მხიარულ ახალგაზრდად გვევლინება. უცხოეთში სამწლიანი მოგზაურობის შემდეგ მოსკოვში ბრუნდება და დილაადრიან მიაშურებს ფამუსოვების ოჯახს, რომლის ქალიშვილი სოფია ბავშვობიდანვე უყვარდა. თავიდან ჩაცკი თავდაჭერილად აკრიტიკებს თავის ნაცნობ-ნათესავებს, მოსკოვის მაღალი საზოგადოების წევრებს, მაგრამ როცა სოფია გულცივად დახვდება, ეს კრიტიკა სულ უფრო მწვავე ხასიათს იღებს. ჩაცკი ყოველთვის გამოარჩევდა სოფიას, რომელიც, მისი აზრით, მრავალი ღირსებით იყო შემკული, მაგრამ ეს უკანასკნელი იმედიც თანდათან გაუქარწყლდება. სოფიამ მლიქვნელ ქონდრისკაცზე - მოლჩალინზე გაცვალა, მასზე კი ჭორი გაავრცელა - შეშლილიაო. ჩაცკი საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ფამუსოველთა წრეს არც საღი გონება გააჩნია და არც ჭეშმარიტი სიყვარულის უნარი.

საზოგადოებრივი და პირადი დრამები ერთმანეთს ავსებენ და ამძაფრებენ მოქმედებას. პიესა მთავრდება აღშფოთებული ჩაცკის მოსკოვის არისტოკრატიული საზოგადოებისაგან საბოლოო განშორებით. ნაწარმოებში მოცემულია უგუნურთა, უსულგულოთა მთელი გალერეა. თითოეული პერსონაჟი განსახიერებულია თავისებურად, ინდივიდუალურად, კონკრეტულად. პავლე ფამუსოვი,

მოსკოვის მაღალი საზოგადოების წევრი, მდიდარი მოხუცი, რომელმაც თავის მაღალ მდგომარეობას, არა საქმიანი მონაცემების წყალობით, არამედ მისი უქონლობით მიაღწია. ის ცდილობს უფროსებს ასიამოვნოს. ფამუსოვისთვის სამაგალითოა განსვენებული ბიძა - მაქსიმ პეტროვიჩი, რომელიც, თუკი „დიდთა საამებლად საჭირო იყო, ისიც ცდილობდა - წელში მდაბლად რომ მოხრილიყო“. ერთხელ სასახლეში მიღებისას მაქსიმ პეტროვიჩი შემთხვევით წაიქცა, როცა შენიშნა, რომ მეფეს ამაზე გაეღიმა, ადგა და განგებ მეორეჯერ დაეცა. ფამუსოვმა იცის, რომ „მაღალ საზოგადოებაში“ ადამიანი პირადი ღირსებით კი არ ფასდება, არამედ სიმდიდრით და ჩინ-მედლებით. სწავლა-განათლებას მხოლოდ უბედურება და ბოროტება მოაქვს. იგი მთელ დროს გართობასა და სტუმარ-მასპინძლობაში ატარებს.

თუ ფამუსოვის სახით, გრიბოედოვმა რუსეთის ბიუროკრატიული სახე წარმოაჩინა, სკალოზუბის პერსონაჟის გამოსახვით, მწერალმა ბრიყვი „სალდაფონის“ ტიპაჟი შექმნა. მას ერთ ჭკვიანურ სიტყვასაც კი ვერ დააცდევინებ, შეუძლია ილაპარაკოს მხოლოდ სამხედრო კარიერასა და გამდიდრებაზე, რომელთა მისაღწევად ყველაფერს იკადრებს. ფამუსოვისა და სკალოზუბისგან განსხვავებით, მოლჩალინი უბრალო წარმოშობის პატარა მოხელეა, ფამუსოვის მდივნად მუშაობს და წარჩინების მისაღწევად საიმედო საშუალება - დუმილი - აირჩია. ის იმეორებს - „მე ვერ გავბედავ საკუთარი აზრის გამოთქმას“. დიდ კაცებს მოსწონთ ამ ქონდრისკაცის უსიტყვო მორჩილება და ლაქიური ხასიათი. ამ თვისებებით მან ყველას მოაწონა თავი და სოფიას სიყვარულიც დაიმსახურა. ფამუსოველთა წრეს ეკუთვნის ბრიყვი რეპეტილოვიც, რომელიც, თუთიყუშის მსგავსად, სხვის ნათქვამს იმეორებს.

სოფიას პიროვნება უფრო რთულადაა ასახული. ის საკმაოდ ჭკვიანი და ნაკითხი ქალია, ნებისყოფა და თავმოყვარეობაც გააჩნია. ერთი შეხედვით თავის წრეზე გაცილებით მაღლა დგას, მაგრამ დიდადაც არ განსხვავდება. სოფიას ჩაცკი „საშიშ ადამიანად“ მიაჩნია და სრულებით არ იზიარებს მის პროგრესულ შეხედულებებს. სოფიას იდეალია „ქმარი - მსახური“ და არა მეამბოხე გმირი.

თუ ფამუსოველებს ავტორი სატირული ხერხებით გვიხატავს, ჩაცკის იგი ლირიკულ ასპექტში ძერწავს. ტრაგიკულია ჩაცკის მდგომარეობა ბრიყვ ფამუსოველთა წრეში, რომლებიც მას გიჟად აცხადებენ, სწორედ იმიტომ, რომ ჩაცკი არსებითად დეკაბრისტულ შეხედულებებს ქადაგებს. ჩაცკი აღშფოთებით საუბრობს მებატონეთა სიმხეცეზე ყმების მიმართ, ამათრახებს არა მარტო სოციალურ უსამართლობას, ბატონყმობას, არამედ პოლიტიკურ რეჟიმსაც, თვითმპყრობელობას, ცარიზმის მსახურთ. მისი აზრით, ეს საზოგადოება ნამდვილ ევროპულ კულტურას ვერ დაეუფლება, მხოლოდ გარეგნულად ბაძავენ ყოველივე უცხოს. მაღალმა საზოგადოებამ განათლებული და ჭკვიანი გმირი გიჟად შერაცხა.

ერთი შეხედვით „ვაი ჭკუისაგან“ კლასიცისტურ კომედიას მიეკუთვნება. მასში დაცულია „სამი ერთიანობის კანონი“. ოთხივე მოქმედება მიმდინარეობს ფამუსოვების სახლში, 4 მოქმედება გრძელდება ერთი დღე-ღამის განმავლობაში, მოქმედება ვითარდება „პირდაპირი ხაზით“. პერსონაჟების სახელები მეტწილად მათი შინაგანი თვისებების გამომხატველია, როგორც ეს კლასიცისტურ კომედიებში იყო მიღებული. მაგალითად: მოლჩალინი (სიტყვა-სიტყვითი თარგმანით) გაჩუმებული, რეპეტილოვი გამეორება. მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ გარეგნული ხასიათისაა. არსებითად „ვაი ჭკუისაგან“ რეალისტური ხასიათისაა. გრიბოედოვმა მხატვრული სიმართლით ასახა ცხოვრებისეული რეალობა, გამოხატა ეპოქის ტიპური და დამახასიათებელი მოვლენა ორი იდეოლოგიის შეურიგებელი ბრძოლა. ავტორმა პიესას კომედია უწოდა. ფამუსოველთა საზოგადოებას მართლაც კომიკური ხერხებით ძერწავს, მაგრამ ამ ნაწარმოებს შეიძლება დრამა და უფრო მეტიც, ტრაგედიაც კი ვუწოდოთ, ვინაიდან ჩაცკის არსებობა ამ საზოგადოებაში ტრაგიკულია. ნაწარმოებში შერწყმულია ტრაგედია და კომედია, სასაცილო და სერიოზული, სატირა და ლირიკა. პიესა ლექსადაა დაწერილი. ავტორი ზოგჯერ ორი-სამი ფრაზით იძლევა ადამიანის ცოცხალ სახეს, გმირის ხასიათს. თითოეული პერსონაჟის ენა შეეფერება მის შინაგან თვისებებსა და ხასიათს.

დაუსრულებელია გრიბოედოვის „რადამისტი და ზენობია“ – ისტორიულ-პოლიტიკური ტრაგედია. სიუჟეტი აღებულია საქართველოსა და სომხეთის ისტორიიდან (I ს.). „ქართული ღამიდან“ შემონახულია მხოლოდ ფრაგმენტები.

ალექსანდრე პუშკინი (1799-1837) ახალი ლიტერატურისა და ახალი სალიტერატურო ენის ფუძემდებელია რუსეთში. მან სალიტერატურო ენა დაუახლოვა ცოცხალ, ხალხურ მეტყველებას. ის იყო რეალისტი, მის შემოქმედებაში მაღალმხატვრულად აისახა რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე სინამდვილე. ალექსანდრე პუშკინი დაიბადა მოსკოვში. მშობლებს მის აღზრდაში თითქმის არავითარი მონაწილეობა არ მიუღიათ. მამამისს - სერგეი პუშკინს, აზნაურთა გვარის ძველისძველ წარმომადგენელს და დედას - ნადეჟდა ჰანიბალს (პეტრე



I-ის მიერ აღზრდილი აფრიკელი აბრამ ჰანიბალის შვილიშვილი) მხიარული და უდარდელი ცხოვრება უყვარდათ, ბალ-მასკარადებზე სიარულს არ იკლებდნენ. ალექსანდრესა და მის და-ძმას ფრანგი გუვერნიორები, დეიდა მარიამ ჰანიბალი და ძიძა გლეხი ქალი არინა როდიონოვნა ზრდიდნენ. ძიძა მათ უყვებოდა ზღაპრებს, იცოდა ხალხური ზნეჩვეულებანი, უამრავი ანდაზა და თქმულება. 1811 წლიდან პუშკინი სწავლობდა ლიცეუმში, რომელიც ამავე წელს გახსნეს ცარსკოე სელოში, პეტერბურგის მახლობლად. ლიცეუმს უნდა მოემზადებინა სახელმწიფო აპარატისთვის საჭირო მოხელეები, მაგრამ იგი გადაიქცა თავისუფალი აზროვნების ერთ-ერთ კერად. ლიცეუმი დახურული სასწავლებელი იყო, ამიტომ მოსწავლეებს 6 წლის განმავლობაში იქიდან გასვლა ეკრძალებოდათ. ლიცეუმელები ქმნიდნენ წრეებს, უშვებდნენ ხელნაწერ ჟურნალებს. ლიცეუმმა, პუშკინისა და მისი წრის მეოხებით, „თავისუფალი აზროვნების ბუდის" სახელწოდებით გაითქვა სახელი. ამ წრეში შედიოდნენ პოეტი ანტონ დელვიგი, მომავალი დეკაბრისტები - ვილგელმ კიუხელბეკერი, ივანე პუშჩინი და სხვ. ლიცეუმის მოსწავლეებზე უდიდესი გავლენა იქონია 1812 წლის სამამულო ომმა. ლიცეუმელთა რევოლუციურ-პატრიოტულ შეხედულებათა გაძლიერებას ხელი შეუწყო, სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ,სამშობლოშიდაბრუნებულმადაცარსკოესელოში დაბანაკებულმა ჰუსართა პოლკმა. ლიცეუმელები მეგობრობდნენ პოლკის წევრებთან, მოწინავე ოფიცრებთან, განსაკუთრებით პიოტრ ჩადაევთან, რომელსაც პუშკინმა ლექსი მიუძღვნა. 1817 წელს პუშკინი ამთავრებს ლიცეუმს და გადადის საცხოვრებლად პეტერბურგში, სადაც ინიშნება საგარეო საქმეთა კოლეგიაში მდივნად. ის ვერ ეგუება ჩინოვნიკურ სამსახურს. 1819 წელს პუშკინი შევიდა ახალდაარსებულ საზოგადოებაში, რომელსაც „Зелёная лампа" (მწვანე სანათური) ერქვა. ეს იყო დეკაბრისტულ-ფარული ორგანიზაციის - „Союз благоденствия" (კეთილდღეობის კავშირი) ერთ-ერთი ლიტერატურული ფილიალი. პუშკინის პეტერბურგში ცხოვრების პერიოდს დაემთხვა დეკაბრისტული მოძრაობის აღმავლობა. თავად პუშკინი არ იყო ამ ორგანიზაციის წევრი, მაგრამ მათთან პირადი და იდეური მეგობრობა აკავშირებდა.

პუშკინის ლექსების დაბეჭდვას ვერავინ ბედავდა, მაგრამ ისინი ვრცელდებოდა ხელნაწერის სახით და დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. დეკაბრისტები პუშკინის ლექსებს კითხულობდნენ კრებებზე და არიგებდნენ ჯარის ნაწილებში. ალექსანდრე I-ს პუშკინი საშიშ ადამიანად მიაჩნდა. ერთხელ ცარსკოე-სელოში სეირნობისას იმპერატორმა პუშკინის ყოფილ მასწავლებელს, ლიცეუმის დირექტორს, ალექსანდრე ენგელგარდტს უთხრა: „საჭიროა პუშკინის გადასახლება ციმბირში, მან წალეკა მთელი რუსეთი აღმაშფოთებელი

ლექსებით. მთელი ახალგაზრდობა იზეპირებს მათ". პუშკინი გაციმბირებას გადარჩა, მაგრამ ალექსანდრე I-ის ბრძანებით 1800 წელს სამხრეთში გადაასახლეს. ის ჩადის ეკატერინოსლავში (ახლანდელი დნეპროპეტროვსკი), სადაც უნდა ემსახურა სამხრეთ კოლონისტთა ხელმძღვანელთან - გენრალ ივანე ინზოვთან. იქ პუშკინმა დნეპრში იცურავა და გაცივდა. მას სტუმრად ეწვია სამამულო ომის გმირი გენერალ რაევსკის შვილი ნიკოლოზი - პოეტის დიდი მეგობარი, რომელიც პეტერბურგიდან კავკასიაში მიემგზავრებოდა. რაევსკის თხოვნით, გენერალმა ინზოვმა პუშკინი სამკურნალოდ გაუშვა კავკასიაში. სანამ პუშკინი კავკასიასა და ყირიმში მოგზაურობდა, გენერალ ინზოვის კანცელარია ეკატერინოსლავიდან გადაიტანეს კიშინიოვში, რომელიც დეკაბრისტების ბუდე იყო. პუშკინი მათ წრეში ტრიალებდა. 1823 წელს პუშკინი კიშინოვიდან გადაიყვანეს ოდესაში, ნოვოროსისკის გენერალ-გუბერნატორ გრაფ მიხეილ ვორონცოვთან. პოეტსა და გენერალს შორის ურთიერთობა იძაბებოდა. ვორონცოვი ქედმაღლურ და დამამცირებელ დამოკიდებულებას იჩენდა პუშკინისადმი, რომელიც თავის მხრივ, მწვავე ეპიგრამებით უმასპინძლებოდა გენერალ-გუბერნატორს. ვორონცოვი მთავრობას გამუდმებით პუშკინის უარყოფით დახასიათება უგზავნიდა და ბოლოს თავისას მიაღწია, პოეტი ოდესიდან სოფელ მიხაილოვსკოეში (ფსკოვის გუბერნია) - მისი მშობლების მამულში - გადაასახლეს, ადგილობრივი მმართველობის მეთვალყურეობის ქვეშ. სოფელში პუშკინი კიდევ უფრო ახლოს ეცნობა ხალხურ შემოქმედებას, გლეხთა ცხოვრებას. აქ მან 5 წელი გაატარა. გადასახლებაში პუშკინმა დაწერა პოემები: „კავკასიის ტყვე", „ყაჩაღი ძმები", „ბოშები", „ბაღჩისარაის შადრევანი". ამ ნაწარმოებებს უწოდეს სამხრეთული პოემები. სამხრეთული პოემები ახალი ეტაპი იყო, არა მარტო პუშკინის იდეურ-შემოქმედებით განვითარებაში, არამედ საერთოდ რუსულ ლიტერატურაში. ამ ნაწარმოებებით პუშკინი გვევლინება პროგრესული რომანტიზმის ფუძემდებლად რუსეთში. პუშკინის რომანტიზმში გამოვლინდა რეალისტური ტენდენციები. 1824 წელს მან დაიწყო „ბორის გოდუნოვის" წერა. ტრაგედიაში ასახულია XVI-XVIII საუკუნეთა მიჯნაზე (1598-1605) რუსეთში მომხდარი დრამატული ამბები (არეულობის ხანა). პუშკინმა შეისწავლა მატიანეები, დოკუმენტური მასალა, პოეტ ნიკოლოზ კარამზინის „რუსეთის სახელმწიფო ისტორია" სადაც, ავტორი ცოცხლად და დაწვრილებით აღწერს ბორის გოდუნოვის ეპოქას. ხალხისა და მეფის ურთიერთობა - „ბორის გოდუნოვის" ძირითადი პრობლემაა. პუშკინის აზრით, ისტორიულ მოვლენებში გადამწყვეტ როლს ხალხი ასრულებს, ყველაფერი დამოკიდებულია ხალხზე და არა ცალკეული პიროვნების ღირსება-ნაკლოვანებაზე. მაგალითად: ცრუ დიმიტრის წარმატება, ბორის გოდუნოვთან ბრძოლაში, უკანასკნელის ხალხთან

კავშირითაა განპირობებული. ცრუ დიმიტრი გამოყვანილია ქარაფშუტა ავანტიურისტად, ხოლო გოდუნოვი - ჭკვიან, გამოცდილ სახელმწიფო მოღვაწედ. თვითმარქვია ვერაფერს დააკლებს ბორისს, ისევე როგორც ვერაფერი დააკლეს მას დიდგვაროვანმა ბოიარებმა, რომლებიც თავიდანვე მტრულად იყვნენ განწყობილი ამ „უგვარო მეფის“ მიმართ. ბორისი გაუმკლავდებოდა რეაქციონერ ბოიართა შეთქმულებებსაც და უცხოელი ინტერვენტების დახმარებით გამოლაშქრებულ გაიძვერა ცრუ დიმიტრისაც. საქმე იმაშია, რომ ისინი მიმართავენ ყველაზე საშიშ ძალას ხალხს. ყოველი სოციალური ჯგუფი ცდილობს მიიმხროს და გამოიყენოს ეს ყოვლისშემძლე ძალა. ცრუ დიმიტრი გულუხვი აღმოჩნდა დაპირებებში. გლეხობამ გულუბრყვილოდ დაიჯერა, რომ ბორისის დროს გაბატონებული „შიში, დასჯები, გადასახადი, სასტიკი შრომა და შიმშილი აუტანელი“ მოისპობა ახალი მეფის მიერ, რომ დიმიტრი „მოწყალის თვალით გადმოხედავს - ღარიბს, მდაბიოს“. ამიტომაც ხალხი ცრუ დიმიტრის მიემხრო. „ბორის გოდუნოვი“ სოციალური ტრაგედიაა, რომელშიც ჩანს, რომ სამშობლოს ბედის გადაწყვეტისას ხალხს უდიდესი როლი ენიჭება. პუშკინის ტრაგედიაში ბორისი ტახტის მემკვიდრის მკვლელი და დესპოტია, მაგრამ ამასთან ერთად ჭკვიანი სახელმწიოფო მოღვაწე და გულისხმიერი მშობელიცაა. დანარჩენ მოქმედ პირებსაც, ავტორი რეალისტურად, სოცილაური და ფსიქოლოგიური სიმართლით ასახავს. პუშკინმა გაათავისუფლა რუსული დრამატურგია კლასიციზმისგან და შექმნა რეალისტური ტრაგედია.

პუშკინი გადასახლებაში იმყოფებოდა, როცა დეკაბრისტები აჯანყდნენ. აჯანყება დამარცხდა, პუშკინს ადარდება მეგობრების ბედი. ხელისუფალნი დარწმუნდნენ, რომ თუმცა პოეტი საიდუმლო საზოგადოების წევრი არაა, თავისი რევოლუციური ლექსებით დიდი როლს ასრულებს დეკაბრისტულ მოძრაობაში. იმპერატორმა გადაწყვიტა, ან მკაცრად დაესაჯა, ან დაემორჩილებინა. 1826 წელს პუშკინი ჩაიყვანეს მოსკოვში იმპერატორთან. ნიკოლოზ I-ის შეკითხვაზე, თუ როგორ მოიქცეოდა, 14 დეკემბერს პეტერბურგში რომ ყოფილიყო, პუშკინმა უპასუხა: „ჩავდგებოდი აჯანყებულთა რიგებში“. მეფემ თავი ისე დაიჭერა თითქოს დაკმაყოფილდა მისი გულწრფელი აღიარებით და „მამობრივი პატიების“ სცენა გაითამაშა. იმპერატორმა პოეტს თითქოს ყველაფერი აპატია. სინამდვილეში კი მან პუშკინი მესამე განყოფილებას „გადააბარა“ და ჟანდარმთა შეფს - ალექსანდრე ბენკენდორფს დაავალა, თვალყური ედევნებინა მისთვის. ამიერიდან ნიკოლოზ I-ის ნებართვის გარეშე პოეტს არა თუ რაიმეს დაბეჭდვა არ შეეძლო, არამედ ნაბიჯის გადადგმაც კი. 1829 წელს პუშკინი სამხედრო გზით თბილისში ჩამოდის. აქ ის უშუალოდ გაეცნო საქართველოს კულტურას, მის ისტორიულ წარსულს.

პუშკინს ეკუთვნის მცირე ტრაგედიები „ძუნწი რაინდი“, „მოცარტი და სალიერი“, „ქვის სტუმარი“, „ლხინი ჟამიანობის დროს“ (ეს უკანასკნელი ინგლისელი პოეტის ჯონ უილსონის (John Wilson ფსევდონიმი Christopher North) პოემის „ჭირის ქალაქი“ (The City of the Plague) თავისუფალი თარგმანია. **„ძუნწი რაინდი“** XVI საუკუნის საფრანგეთია ასახული. პუშკინი იძლევა მოხუცი ბარონის ცოცხალ სახეს, რომელშიც მანკიერი თვისება (სიძუნწე) ინდივიდუალურადაა გამოძერწილი. ბარონი გამოირჩევა ხასიათის სიმტკიცით და მიზანსწრაფვით. ის ჭეშმარიტად რაინდული თავდავიწყებით ემსახურება თავის სათაყვანებელ კერპს ოქროს. ბარონი პოეტური გრძნობითა და მოკრძალებით ლაპარაკობს ოქროზე. მას ისე გაგიჟებით უყვარს ოქრო, როგორც ახალგაზრდა ჭაბუკს შეიძლება უყვარდეს სათაყვანებელი ქალიშვილი. ნაწარმოების დედააზრი იმაში მდგომარეობს, რომ მთავარია არა რაინდული ნებისყოფა თავისთავად, არამედ მიზნის ღირებულება, რომლის მიღწევასაც ეს ნებისყოფა ემსახურება. ბარონის მიზანი თავიდან ბოლომდე ეგოისტური და ყალბია, მისი ნებისყოფა და ენერგია არავითარ ღირსებას არ მოიცავს. **„მოცარტი და სალიერის“** საფუძვლად დაედო გავრცელებული ამბავი იმის შესახებ, თითქოს სალიერიმ შურის ნიადაგზე მოწამლა მოცარტი. **„ქვის სტუმარში“** მოქმედება შუა საუკუნეების ესპანეთში ვითარდება. მთავარი გმირია დონ-ჟუანი. ესაა წინააღმდეგობებით აღსავსე სახე გულწრფელი და მატყუარა, ვნებიანი და გულცივი, ჭკვიანი და თავქარიანი. ის დაჯილდოებულია მამაკაცური სილამაზით და სიმამაცით, მტკიცე ნებისყოფით, მიმზიდველობით და მჭევრმეტყველებით, მაგრამ ყოველივე ამას იყენებს მხოლოდ ქალების დასაუფლებად. მას მრავალი ღირსება ჰქონდა, მაგრამ მისი ცხოვრება უაზრო და ტრაგიკული აღმოჩნდა, რადგან ისიც ეგოისტური „ვნებით“ იყო შეპყრობილი. მცირე ტრაგედიებში პუშკინმა ადამიანთა სულის ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზი გადმოსცა. ამ ტრაგედიების ღირსება ლაკონიურობაა. თითოეული თემა ბრწყინვალედაა ასახული 2-3 სცენისგან შემდგარ ტრაგედიებში. აქ ყველაფერი წარმოდგენილია ცოცხლად, მკვეთრად და ლაკონიურად.

1831 წელს პოეტმა ცოლად შეირთო ნატალია გონჩაროვა. დაქორწინების შემდეგ, ცოლთან ერთად, სამუდამოდ დასახლდა პეტერბურგში. პუშკინი კმაყოფილი იყო ოჯახური ცხოვრებით, ლამაზი და საყვარელი მეუღლით, მაგრამ ეს საამური ცხოვრება ხანმოკლე აღმოჩნდა. მალე მას მძიმე საზოგადოებრივი და ოჯახური პრობლემები შეექმნა. იმპერატორმა ახალი ძალით დაუწყო ბრძოლა თავისუფლების-მოყვარე პოეტს და ამ ბრძოლაში ბრმა იარაღად მისი მეუღლე გამოიყენეს. ნატალია გონჩაროვას უყვარდა მეფის კარზე გამართულ წვეულებებზე სიარული და თაყვანისმცემელთა ყურადღება, რაც ეჭვიანობის საბაბს

იწვევდა. ამ პერიოდში პეტერბურგში ჩამოდის ჟორჟ დანტესი, იგი იშვილა რუსეთში ჰოლანდიის ელჩმა ბარონმა იაკობ გეკერენმა (Jacob Derk Burchard Anne baron van Heeckeren tot Enghuizen), რომელსაც საეჭვო რეპუტაცია ჰქონდა. გვარდიის ოფიცერი, ფუქსავატი, უზნეო, მაგრამ ლამაზი დანტესი, რომელიც მამობილის მეშვეობით პეტერბურგის სასახლის წრეებში მიღებული იყო, ყველა ღონეს ხმარობდა, რათა კარისკაცთა ყურადღება მიეპყრო და კარიერა გაეკეთებინა. დანტესმა პუშკინის ცოლს დაუწყო არშიყი. ნატალიაც არ გაურბოდა დანტესთან შეხვედრას, რაც ათასგვარი ჭორებისა და მითქმა-მოთქმის საბაბი გახდა. პუშკინს ანონიმურ წერილებს წერდნენ. პოეტმა ვერ აიტანა შექმნილი ვითარება და 1837 წლის 26 იანვარს გეკერენს მკვახე წერილი გაუგზავნა, ამ წერილის მიღებისთანვე დანტესმა პუშკინი დუელში გაიწვია, დუელი შედგა მეორე დღეს 27 იანვარს. დანტესმა გაისროლა სწორედ იმ დროს, როცა პუშკინი უმიზნებდა. დაჭრილი მწერალი 2 დღის შემდეგ გარდაიცვალა. იმპერატორის განკარგულებით პუშკინი ყოველგვარი ცერემონიების გარეშე დაკრძალეს მიხაილოვსკოეს მახლობლად, სვიატოგორსკის მონასტერში.

მიუხედავად ჯოჯოხეთური პირობებისა, პოეტი თავისი ცხოვრების ამ უკანასკნელ პერიოდში აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ამ პერიოდის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი უჭირავს პროზას. აგრეთვე წერს შესანიშნავ პოემებს, ზღაპრებსა და ლექსებს.



მიხეილ ლერმონტოვი (1814-1841) მოღვაწეობდა XIX საუკუნის 30-იან წლებში. რუსეთის ისტორიაში ეს პერიოდი ცნობილია „უდროობის ეპოქად“, „გარდამავალ ხანად“. დეკაბრისტების აჯანყების განადგურებისთანავე, ნიკოლოზ I-მა ბატონყმური სისტემისა და პოლიტიკურ-ბიუროკრატიული აპარატის განმტკიცების და თავისუფალი აზროვნების მოსპობის მიზნით, მრავალი ღონისძიება გაატარა. შექმნა ე. წ. მესამე განყოფილება, რომლის სათავეში იდგა მისი ერთგული მოხელე, ჟანდარმთა უფროსი ალექსანდრე ბენკენდორფი. ჟანდარმერია რუსეთის პოლიციის უმაღლესი ორგანო იყო, რომელიც სასტიკად სდევნიდა პოლიტიკურ დამნაშავეებს, პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანებს. ამავე წელს შექმნეს ცენზურის ახალი წესდება, რომელსაც თანამედროვეებმა „თუჯის წესდება“ უწოდეს, რადგან ის მძიმედ დააწვა

მეცნიერებას, ლიტერატურას, ხელოვნებას. ოფიციალურ იდეოლოგიად აღიარებულ იქნა განათლების მინისტრის სერგეი უვაროვის ფორმულა: „მართლმადიდებლობა, თვითმპყრობელობა, ხალხურობა“ (რაც შემდეგნაირად იშიფრებოდა: მართმადიდებლური ეკლესია საზოგადოებრივი და ოჯახური ბედნიერების წყაროა, რუსეთის პოლიტიკურ-ადმინისტრაციული არსებობის მთავარი პირობაა, ხალხურობა - გულისხმობს რუსი ხალხის უსიტყვო მორჩილობას მეფისა და მემამულეებისადმი). მკაცრი პოლიტიკური ზომების მიუხედავად, მთავრობამ ვერ შეძლო პროგრესული აზრის განვითარების შეჩერება. ასეთ ვითარებაში იწრთობოდა პროგრესულ მოაზროვნეთა ახალი თაობა - ლერმონტოვი, ბელინსკი, გერცენი და სხვანი. 1825 წლამდე რუსული საზოგადოების განვითარების ცენტრი პეტერბურგი იყო. დეკაბრისტების განადგურების შემდეგ, ამგვარ ცენტრად მოსკოვის უნივერსიტეტი გადაიქცა. აქ სწავლობდნენ ლერმონტოვი, ბესარიონ ბელინსკი, ალექსანდრე გერცენი, ივანე ტურგენევი, ივანე გონჩაროვი და სხვანი. უნივერსიტეტში ქმნიდნენ წრეებს. 30-იანი წლების რეაქციის მძვინვარების ხანაში, რუსულმა ლიტერატურამ წინა პერიოდთან შედარებით, გაცილებით უფრო მძაფრი კრიტიკულ-მამხილებელი ხასიათი მიიღო.

მიხეილ ლერმონტოვი დაიბადა 1814 წელს მოსკოვში. მამა სამხედრო სამსახურიდან კაპიტნის ჩინით გადამდგარი, ღარიბი აზნაური იყო, ხოლო დედა - მარია არსენიევა, მდიდარ და გავლენიან თავადაზნაურთა წრეს ეკთვნოდა. დედა მშობლების თანხმობის გარეშე მისთხოვდა ღარიბ აზნაურს. ბავშვის დაბადების შემდეგ ლერმონტოვები პენზის გუბერნიაში, არსენიევების მამულში გადასახლდნენ. ხალხთან და ბუნებასთან სიახლოვემ განსაზღვრეს მიხეილ ლერმონტოვის მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური ღირებულებები. 3 წლის ასაკში მიხეილს დედა გარდაეცვალა. დავა სიძესა და სიდედრს შორის გამწვავდა. მდიდარმა ელიზავეტა არსენიევამ ღარიბ სიძეს აჯობა და შვილი წაართვა. პატარა ლერმონტოვი განიცდიდა მამისა და ბებიის ცუდ ურთიერთობას. 13 წლის განმავლობაში ლერმონტოვს უცხოელი აღმზრდელ-მასწავლებლები ჰყავდა. ფიზიკურად სუსტი ბავშვი ძალიან ნიჭიერი იყო. მან სწრაფად შეისწავლა გერმანული, ინგლისური, ფრანგული ენები. ბებია ყველაფერს აკეთებდა, რათა შვილიშვილისთვის კარგი განათლება მიეცა. სხვა საგნებთან ერთად მუსიკასა და ფერწერასაც ასწავლიდა. ბავშვის განათლებისათვის მოსკოვში (1827 წ.) გადასახლდა, ხოლო 1828 წელს ლერმონტოვი მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულ პანსიონში მიაბარა. 1830-32 წლებში ლერმონტოვი მოსკოვის უნივერსიტეტის ეთიკურ-პოლიტიკურ, ხოლო შემდეგ სიტყვირების ფაკულტეტზე სწავლობდა. იგი უკმაყოფილო იყო ლექციებით და ლიტერატურას დამოუკიდებლად სწავლობდა.

როგორც ჩანს, უნივერსიტეტის პროფესორები ამას გრძნობდნენ და მოინდომეს ლერმონტოვის თავიდან მოცილება. 1832 წელს პოეტი აიძულეს დაეწერა განცხადება უნივერსიტეტიდან განთავისუფლების შესახებ. ამავე წელს ლერმონტოვი პეტერბურგში ჩავიდა სწავლის გასაგრძელებლად, მაგრამ უნივერსიტეტის ადმინისტრაციამ მოსკოვში გავლილი ორი კურსი არ ჩაუთვალა. ლერმონტოვი იძულებული გახდა სამხედრო სასწავლებელში შესულიყო, სადაც 2 წელი ისწავლა. 1834 წელს დაამთავრა სასწავლებელი და კორნეტის ჩინით სამხედრო სამსახურში ჩაირიცხა.

მიხეილ ლერმონტოვმა ლიტერატურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობა პანსიონში ყოფნის დროს დაიწყო. წერდა ლექსებს, პოემებს, დრამებს, პროზაულ ნაწარმოებებს. ადრეულ ლირიკაში ჩანს ახალგაზრდა პოეტის მეამბოხე სულისკვეთება. ლექსებში სუბიექტურ-რომანტიკულ ასპექტშია წარმოდგენილი თვითმყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლა. თავისუფლება, სამშობლოს კეთილდღეობა, ზიზღი ყოველგვარი ჩაგვრისა და დესპოტიზმისადმი - მისი იდეალი იყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1830 წლის საფრანგეთის რევოლუციისადმი მიძღვნილი ლექსები. ის ამართლებს მეამბოხე ხალხს, რომელიც თავისუფლების მოსაპოვებლად აჯანყდა (ლექსი „30 ივლისი“). პოეტის ადრეული ლირიკა გაჟღენთილია რევოლუციურ-რომანტიკული იდეებით. სევდა და მწუხარება, ჭმუნვა და სულიერი ობლობა, თავისუფლებისაკენ სწრაფვა ახასიათებს მის ადრეულ შემოქმედებას. XIX საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, ლერმონტოვი, პუშკინის მერე, რუსეთის მეორე უდიდესი პოეტი იყო, მაგრამ რუსეთი მას არ იცნობდა. ის თავის ნაწარმოებს არსად არ ბეჭდავდა. ლერმონტოვის ლექსმა „პოეტის სიკვდილი“, რომელიც პუშკინს ეძღვნება, საზოგადოებაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მას ხელით იწერდნენ და ზეპირად სწავლობდნენ. ლექსის ერთი ეგზემპლარი ნიკოლოზ I-მა მიიღო წარწერით „მოწოდება რევოლუციისაკენ“. მეფემ ლერმონტოვის სასტიკი დასჯა გადაწყვიტა. მისი ბრძანებით პოეტი გადაისროლეს კავკასიის მოქმედ არმიაში. გზაში ის ავად გახდა და სამკურნალოდ ქ. პიატიგორსკში დარჩა, შემდეგ კი საქართველოს მიაშურა. 1837 წელს ნიკოლოზ I თბილისში ჩამოდის, სხვასთან ერთად ჯარებიც დაათვალიერა. მასზე განსაკუთრებით კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა ნიჟეგოროდის დრაგუნთა პოლკმა, სადაც პოეტი მსახურობდა. მეფის კარგი განწყობით ისარგებლეს და მოხუცი ქალის, ელიზავეტა არსენიევას უმორჩილესი თხოვნა - მისი შვილიშვილის რუსეთში დაბრუნების შესახებ - მოახსენეს. მეფემ დააკმაყოფილა თხოვნა და რამდენიმე თვის შემდეგ პოეტი პეტერბურგში დაბრუნდა. დედაქალაქში უკვე როგორც სახელმოხვეჭილი პოეტი ჩავიდა. მას მთელი რუსეთი იცნობდა ლიტერატურული შედევრებით

- „ბოროდინო“, „პოეტის სიკვდილი“, „სიმღერა ვაჭარ კალაშნიკოვზე“ და სხვ. პეტერბურგში ლერმონტოვი სამხედრო სამსხურთან ერთად მეტად ნაყოფიერ ლიტერატურულ-შემოქმედებით საქმიანობას ეწეოდა. ლექსებთან ერთად წერს პოემებს - „ტამბოველი ხაზინდარის ცოლი“, „მწირი“, „დემონი“, რომანს - „ჩვენი დროის გმირი“ და სხვ. თანდათან იზრდება პოეტის ავტორიტეტი რუსეთის პროგრესულ ინტელიგენციაში და ამასთან, ღრმავდება განხეთქილება პოეტსა და სამეფო კარის არისტოკრატულ საზოგადოებას შორის. 1840 წელს პოეტს დუელი მოუხდა საფრანგეთის ელჩის შვილთან, ატაშესთან ერნესტ-სებასტიენ ბრიუჟიე დე ბარანტთან. ლერმონტოვის წყალობით დუელი უსისხლოდ დასრულდა, მაგრამ იგი მაინც დასაჯეს. მეფემ დუელში მონაწილეობისათვის ისევ კავკასიაში გადაასახლა. ლერმონტოვი მეფის ბრძანებით მონაწილეობდა რუსეთის ჯარების სამხედრო მოქმედებაში. ერთ-ერთი შეტაკება ჩერქეზებთან მან მხატვრულად აღწერა ლექსში „ვალერიკი“, რომელშიც ასახულია მთიელების და რუსი ჯარის სისხლიანი შეტაკების საშინელი სურათი. პოეტი გმობს საზოგადოდ ომს, სისხლისღვრას და აიდეალებს ადამიანისათვის მისაბაძ ბუნებას, სადაც საოცარი სიმშვიდე და ჰარმონიულობა სუფევს.

დაღუპვის წელს ლერმონტოვმა დაწერა ლექსი „წინასწარმეტყველი“. აქ იგი კვლავ უბრუნდება ადრე დაწერილი ლექსის - „პოეტის“ თემას. პოეტი ხალხის შემაკავშირებელი ტრიბუნია და არა წყნარი მგალობელი. მისი აზრით პოეტს დიდი საზოგადოებრივი, მოქალქეობრივი მოვალეობა აკისრია, მაგრამ ეს მოვალეობა მეტად მძიმეა, რადგან პოეტი ვალდებულია ამხილოს სზოგადოების მანკიერი მხარეები. ადამიანი კი, მისი აზრით, ბუნებით ისეთია, რომ ვერ იტანს თავისი მანკიერების მხილებას, ამიტომ იგი პოეტს - მამხილებელს სდევნის. აქედან გამომდინარეა პოეტის მძიმე ხვედრი, მისი ტრაგიკული ბედი საზოგადოებაში. ლექსი „წინასწარმეტყველი“, მართალც წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. პიატიგორსკში დატრიალებული ტრაგედია ლოგიკური იყო, იმ ინტრიგებიდან გამომდინარე, რომლებიც პეტერბურგში დაიწყო. ლერმონტოვის მკვლელი ნიკოლაი მარტინოვი, პოეტის მტრების ბრმა იარაღი იყო. მას ლერმონტოვი მოაკვლევინეს. დუელი შედგა 1841 წლის 15 ივლისს ქ. პიატიგორსკში მაშუკის მთაზე. ლერმონტოვმა გასროლის წინ სცადა შერიგება, მაგრამ მარტინოვმა უარი თქვა. პოეტმა თავისი დამბაჩით მაინც ზევით გასიროლა, რის შემდეგ მარტინოვი მიუახლოვდა ლერმონტოვს, გულში დაუმიზნა და ესროლა. მთავრობამ არც მკვლელი და არც სეკუნდანტი არ დასაჯა. თანამედროვეთა გადმოცემით, სამეფო კარი ამ ამბავს სიხარულით შეხვდა.

ლერმონტოვის პოემები შეიძლება დაიყოს 2 კატეგორიად: რომანტიკულად და რეალისტურად. რომანტიკული პოემების („იზმაილ

ბეი", „ჰაჯი აბრაგი", „აზრაილი", „სიკვდილის ანგელოზი", „აღსარება", „მწირი", „დემონი" და სხვ.) ცენტრში ძლიერი, ამაყი მეამბოხეა. სიუჟეტი ემსახურება გმირის სულიერ განწყობილებათა განშლას. პერსონაჟთა რიცხვი მინიმუმამდეა დაყვანილი. მთავარია რომანტიკული გმირის ხასიათის გახსნა. ლექსი უაღრესად რიტმულია, მუსიკალური, ძლიერი ჟღერადობის.

ლერმონტოვს დაწერილი აქვს 5 პიესა: „ესპანელები", (1830), „ადამიანები და ვნებანი", (1830), „უცნაური კაცი" (1831), „მასკარადი" და „ორი ძმა" (1836). აქედან იდეური და მხატვრული სრულყოფით გამოირჩევა **„მასკარადი"**, ცენზურამ მისი სცენაზე დადგმა აკრძალა. ლერმონტოვი ვერ მოესწრო პიესის სცენურ განხორციელებას, პიესაში ბევრი რეალისტური სურათია, მაგრამ რომანტიკული ელემენტები სჭარბობს. მთავარი მოქმედი პირი არბენინი - ამაყი, შეუპოვარი, სკეპტიციზმით შეპყრობილი ადამიანია. იგი ბანქოს მოთამაშეა, ეგოისტია, მაგრამ სხვებისგან განსხვავებით, არბენინი ძლიერი პიროვნებაა, იგი ტრაგიკულად განიცდის თავისი ცხოვრების უაზრობას, უფერულობას. მისგან თავის დაღწევის მიზნით, ის ცოლად შეირთავს ნაზ და სათნო ქალს - ნინას, მაგრამ ვერც ოჯახმა გააბედნიერა ცხოვრების წინააღმდეგ ამხედრებული არბენინი. მას მტერი ჩააგონებს, თითქოს ნინა ღალატობს და ეჭვით შეპყრობილი უდანაშაულო ნინას მოწამლავს. შემდეგ შეიტყობს, რომ ცოლს არ უღალატია და შეძრწუნებული ჭკუიდან იშლება. ლერმონტოვს რეალისტურად აქვს დახატული კარტის მოთამაშეთა ტიპაჟები. ამ წრის ბინძურ სახეს ფარავს ნიღაბი, რომლის ახდაც მოისურვა პიესის მთავარმა გმირმა არბენინმა და დაიღუპა. პიესაში შერწყმულია რომანტიკული და რეალისტური ელემენტები.

პროზაული ნაწარმოებებიდან გამორჩეულია - „ჩვენი დროის გმირი", რომელიც 5 ნაწილისაგან შედგება: „ბელა", „მაქსიმ მაქსიმიჩი", „ატამანი", „თავადის ასული მერი", „ფატალისტი". ნაწარმოები დაწერილია ბრწყინვალე ენით, ბუნების აღწერის საუკეთესო სურათებით, სულიერი ცხოვრების ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზით. ამ ნაწარმოებმა დასაბამი მისცა რუსულ ლიტერატურაში სოციალურ-ფსიქოლოგიურ რომანს.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რაში მდგომარეობს გრიბოედოვის პიესის „ვაი ჭკუისაგან" მთავარი იდეა?
2. რა დრამატურგიული ხერხები გამოიყენა გრიბოედოვმა პიესაში „ვაი ჭკუისაგან" ?
3. წაიკითხეთ გრიბოედოვის პიესა „ვაი ჭკუისაგან".

4. რა ჟანრს განეკუთვნება პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“?
5. ჩამოთვალეთ პუშკინის „მცირე ტრაგედიები“
6. წაიკითხეთ პუშკინის „მცირე ტრაგედიები“ და „ბორის გოდუნოვი“
7. რამდენი პიესა აქვს დაწერილი ლერმონტოვს და რომელი გამოირჩევა მათ შორის?
8. რომელი მიმართულების წარმომადგენელი იყო მისეილ ლერმონტოვი?
9. წაიკითხეთ ლერმონტოვის „მასკარადი“

მარინა ხარატიშვილი



ნიკოლოზ გოგოლის (1809-1852) - ადგილი რუსული ლიტერატურის, დრამატურგიის და საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში განუზომლად დიდია. იგი სამართლიანად ითვლება კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებლად. მისი შემოქმედება ახალ ეტაპად იქცა რეალისტური ხასიათის დრამატურგიის განვითარებაში.

ნიკოლოზ ვასილის ძე გოგოლი დაიბადა უკრაინის ერთ-ერთ სოფელ სოროჩინსკში. მისი წინაპრები მღვდლები იყვნენ. გოგოლის ოჯახში მართლმადიდებელ წეს-ჩვეულებებს მკაცრად იცავდნენ. მისი მშობლებიც მორწმუნეები იყვნენ, ამიტომ ქრისტიანული სარწმუნოება მწერლის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ერთ-ერთ ძირითად ლაიტმოტივად გასდევს.

მამა წვრილი მემამულე იყო. მას კარგი განათლება ჰქონდა მიღებული, უყვარდა პოეზია და თეატრი, წერდა კომედიებს და თავად ასრულებდა მთავარ როლებს ოჯახურ სპექტაკლებში. დედა ნიჭიერი ქალი იყო, მჭევრმეტყველი, საკუთარ ვაჟიშვილს ბავშვობიდანვე უნერგავდა დიდ სიყვარულს ეროვნული სალხური შემოქმედებისადმი. დედის ზღაპრები და საუბრები ღრმად აღიბეჭდა ნიჭიერი ბავშვის ცნობიერებაში.

გოგოლმა ბავშვობა სოფელ ვასილიევკაში გაატარა. 1818 წელს იგი მშობლებმა პოლტავის სამაზრო გიმნაზიაში მიაბარეს, სოლო ორი წლის შემდეგ გადაიყვანეს ნეჟინის გიმნაზიაში. აქ გატარებულმა წლებმა დიდი გავლენა იქონია მწერლის სულიერ განვითარებაზე, მის შეხედულებათა ჩამოყალიბებაზე. სწორედ აქ სწავლის პერიოდში გოგოლი ჩამოყალიბდა, როგორც მომავალი მწერალი და მოაზროვნე.

გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში იგი ხარბად დაეწაფა მხატვრულ ლიტერატურას და თვითონაც დაიწყო წერა. ნეჟინში ცხოვრების დროს ყველაზე მეტად თეატრალური ხელოვნებით იყო გატაცებული. როგორც მსახიობი და მხატვარ-დეკორატორი, იგი ხშირად მონაწილეობდა სპექტაკლებში, რომლებიც ადმინისტრაციის ნებართვით გიმნაზიის თეატრის სცენაზე იდგმებოდა. ყველაზე უკეთ იგი კომიკურ როლებს თამაშობდა. მიუხედავად ამისა, გოგოლი მაინც სახელმწიფო სამსახურში შესვლაზე ოცნებობდა და გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, ახალგაზრდული იმედებით შეპყრობილი, პეტერბურგისაკენ გაემართა. მას ჰქონდა მოლოდინი, რომ სატახტო ქალაქში თავისი შესაძლებლობების რეალიზაციისათვის დიდი ასპარეზი დახვდებოდა, თუმცა იმედი გაუცრუვდა.

1829 წელს მან შინაგან საქმეთა სამინისტროს ერთ-ერთ დეპარტამენტში დაიწყო მუშაობა. კანცელარიაში ყოფნამ მას სახელმწიფო სამსახურისადმი ინტერესი დაუკარგა, სამაგიეროდ, იქ მდიდარი მასალა მოაგროვა თავისი მოთხრობებისა და პიესებისათვის.

პეტერბურგის ჩინოვნიკური, ბიუროკრატიული ცხოვრების გაცნობის შემდეგ, გოგოლი ხელს იღებს სახელმწიფო სამსახურის განზრახვაზე და კვლავ ლიტერატურულ ასპარეზზე ცდის ბედს. ამ დროისათვის მან უკვე დაბეჭდა რამდენიმე მოთხრობა უკრაინულ თემებზე, რომლებმაც მოწონება დაიმსახურა. 1831 წელს მან გაიცნო ალექსანდრე პუშკინი. დიდი რუსი პოეტი ახალგაზრდა პროზაიკოსის ლიტერატურული ხელმძღვანელი გახდა. სწორედ პუშკინმა მისცა გეზი მის შემოქმედებას, ჩამოაყალიბა და დახვეწა გოგოლის გემოვნება.

1831 წელს გოგოლმა გამოსცა უკრაინული მოთხრობების პირველი კრებული „საღამოები დიკანკის მახლობლად ხუტორში“ (პირველი ნაწილი). ამ კრებულმა საერთო აღტაცება გამოიწვია. ყველა დარწმუნდა, რომ გოგოლის სახით რუსულ ლიტერატურას უნიჭიერესი მწერალი შეემატა. გოგოლისთვის დაძაბული შემოქმედებითი წლებ.ი დაიწყო. ამ დროისათვის უკვე ჩამოყალიბდა გოგოლის მსოფლმხედველობა და ბოლომდე გამოვლინდა მისი შემოქმედების ძირითადი თავისებურებები. თავისი მხატვრული შემოქმედებით გოგოლი ებრძოდა ბატონყმობასა და მის ყოველგვარ გამოვლინებას სოციალურ თუ სულიერ სფეროში. იგი ქვეყნის ცხოვრების სტილს აკრიტიკებდა. გოგოლი უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა მწერლის მისიას. იგი წერდა: „მხოლოდ იმ მწერალს, რომელიც დაჯილდოვებულია შემოქმედებითი ნიჭით თავად შექმნას მხატვრული სახეები, უპირველეს ყოვლისა, მართებს, საკუთარ თავში აღზარდოს სამშობლოს მოქალაქე, ადამიანი და მხოლოდ ამის შემდეგ ხელი მოჰკიდოს კალამს“. იგი საკუთარ თავს მოვალედ თვლიდა, სამშობლოს მსახურებაში ყოფილიყო.

„პეტერბურგულ მოთხრობებში“ გოგოლმა შესანიშნავი ოსტატობით დაგვიხატა დიდი ქალაქის ცხოვრებისგან დაბეჩავებული და შევიწროვებული ადამიანების არსებობა. იდეურ-მხატვრული ღირსებით გოგოლის „პეტერბურგული მოთხრობები“ („ნევის პროსპექტი“, „პორტრეტი“, „შეშლილის წერილები“, „ცხვირი“ და „შინელი“) მის ცენტრალურ ნაწარმოებებს - „მკვდარ სულებსა“ და „რევიზორს“ უახლოვდება. მათში მწერალმა თავადაზნაურულ-ჩინოვნიკური პეტერბურგის სოციალური წინააღმდეგობები ამხილა, აჩვენა საოცარი კონტრასტები სიმდიდრის და სიღარიბის, უფლებამოსილების და ჩაგვრის, დახატა უსამართლობის მძიმე სურათები წვრილ ჩინოვნიკთა ცხოვრებიდან, გვიჩვენა ე. წ. „პატარა“ ადამიანთა ტრაგედია. „შინელი“ გოგოლის შედევრია. ამ ნაწარმოების შემდეგ შეურაცხყოფილი და დამცირებული „პატარა ადამიანი“ რუსულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი დიდი ფიგურა გახდა.

გოგოლმა დრამატულ ჟანრს ხელი მოჰკიდა იმ დროს, როდესაც რუსულ სცენაზე უშინაარსო მელოდრამა და ვოდევილი იყო გამეფებული. სოციალური დრამა რუსული სცენიდან განიდევნა, რადგან თეატრისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. იგი შეცვალა ფრანგულიდან გადმოკეთებულმა უშინაარსო ვოდევილმა და მელოდრამამ, რომელთაც არაფერი ჰქონდა საერთო რუსეთის ცხოვრებასთან, რუსი ხალხის ეროვნულ ხასიათთან და მათთვის დამახასიათებელ პრობლემებთან.

გოგოლი თეატრალურ ხელოვნებასა და დრამატურგიაში მთავარ პრინციპად რეალიზმს აღიარებდა. მისი აზრით, თეატრი ცხოვრების სარკე უნდა ყოფილიყო. თავის ნაწარმოებში „სპექტაკლის შემდეგ“ იგი წერს: „კომედია უნდა იყოს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების სურათი და სარკე. მან ჩვენი ცხოვრება უნდა ასახოს სრული სიმართლით“. ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილება კი, გოგოლის აზრით, არ შეეძლო არც იაფფასიან ვოდევილს და არც ყალბპათოსიან მელოდრამას. რეალიზმის დამკვიდრებასთან ერთად, გოგოლი მოითხოვდა რუსული თეატრის დემოკრატიზაციას, მის ხალხურობას.

მწერალი დენის ფონვიზინისა[1] და ალექსანდრე გრიბოედოვის რეალისტური ტრადიციების მემკვიდრე იყო. იგი აგრძელებდა პუშკინის გზას, ავითარებდა რუსულ კრიტიკულ რეალიზმს, რეალისტურ სატირას. გოგოლის სატირის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არსებული ბოროტებისა და უზნეობისათვის მხოლოდ თავის პერსონაჟებს კი არ აკისრებდა პასუხისმგებლობას, არამედ ყოველივე ამას გვიჩვენებდა, როგორც საზოგადოებრივ მოვლენას, განპირობებულს სოციალურ-ეკონომიკური სისტემით. ავტორმა ერთად შეკრიბა ყველანაირი გადაცდომა და უმსგავსოება, რაც რუსეთში იყო დამკვიდრებული და დაცინვის, დაუნდობელი

[1] დენის ფონვიზინი (1744/45-1792) რუსი მწერალი. დრამატურგი.

მხილების საგნად აქცია იგი. გოგოლის სატირა ყველაზე თვალსაჩინოდ მის „რევიზორში“ გამოვლინდა. ეს არის რეალისტური სოციალური კომედიის ნოვატორული სახეობა.

„რევიზორის“ სიუჟეტი გოგოლს პუშკინმა მიაწოდა. პიესის დასრულების შემდეგ ავტორმა შეკრიბა ახლობლები და მოაწყო მისი პირველი წაკითხვა, რომელსაც ესწრებოდა პუშკინი, ტურგენევი და სხვები. მოგვიანებით ტურგენევი იხსენებდა: „გოგოლი შესანიშნავად კითხულობდა. გამაოცა თავისი უბრალოებით და თავშეკავებით, იგი რაღაც მნიშვნელოვანზე მოგვითხრობდა, მაგრამ ამავე დროს, ამას აკეთებდა მიამიტური გულწრფელობით, თითქოს მისთვის მნიშვნელოვანი არ იყო, უსმენდა ვინმე, თუ არა და რას ფიქრობდნენ მასზე. ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, თითქოს გოგოლი მხოლოდ იმაზე ფიქრობდა, როგორ ჩასწვდომოდა ამ ახალი ამბის არსს და ზუსტად გადმოეცა საკუთარი შთაბეჭდილებები“. პუშკინი აღფრთოვანებით შეხვდა გოგოლის კომედიას, ბევრი იცინა და იხალისა.

კომედიამ დიდი აურზაური და შფოთი გამოიწვია. სატახტო ქალაქის ოფიციალური წრეები შიშით შეხვდნენ „რევიზორს“, ბიუროკრატიულმა აპარატმა პერსონაჟებში თავისი თავი იცნო. კომედიის გამოქვეყნების გამო ავტორი კინაღამ გააციმბირეს. „საკმარისია სულ მცირე ჭეშმარიტება, რომ ერთი ადამიანი კი არა, მთელი წოდება ამხედრდეს შენს წინააღმდეგ“- წერდა გოგოლი.

„რევიზორი“ სოციალური სატირაა, ამასთანავე, კომედიის სიუჟეტი ანეკდოტს მოგვაგონებს. სიუჟეტი კი ასეთია: რუსეთის ერთ-ერთ პროვინციულ ქალაქში შემოწმების მოლოდინით შეშინებული ჩინოვნიკები ახალგაზრდა ხლესტაკოვს შეცდომით რევიზორად მიიჩნევენ. ქალაქის თავს - გოროდნიჩის სურს თავის სამფლობელოში ყველაფერი იდეალურად წარმოაჩინოს, ქალიშვილი ხლესტაკოვს მიათხოვოს და დარჩენილი ცხოვრება უზრუნველად გაატაროს. რევიზორის გამოჩენით ატყდება ორომტრიალი, შეიქმნება კრიტიკული სიტუაცია, რომლის დროსაც თითოეული მოქმედი პირი საკუთარი ხასიათის ჭეშმარიტ ბუნებას გამოამჟღავნებს. ყველა ჩინოვნიკი თავისას ცდილობს, რათა თავი გადაირჩინოს. იწყება ერთმანეთის დაბეზღება, ქრთამის შეთავაზება, ღალატი, შური. მაგრამ გოგოლი თავის კომედიაში მხოლოდ ამ კონკრეტულ ქალაქში მომხდარ ამბავს კი არ წარმოაჩენს, არამედ იმ პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების, ზოგადად ბიუროკრატიული რუსეთისთვის დამახასიათებელ ტიპურ მოვლენებს წარმოაჩენს. კერძოდ: ბიწიერებას, მექრთამეობას, ქურდობას, ძალმომრეობას, გამფლანგველობას, გაიძვერობას, უსამართლობას, ბოროტმოქმედებას, ხალხის ექსპლუატაციას, გონებრივი და სულიერი ცხოვრების სიღატაკეს და სხვ. ბუნებრივია, „რევიზორში“, პროვინციელ მოხელეებთან ერთად, თავიანთი თავი პეტერბურგის მსხვილმა ჩინოვნიკებმაც ამოიცნეს. .

გოგოლის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას ცხოვრების ფართო მასშტაბით წარმოსახვა, მრავალფეროვანი ხასიათების შექმნა წარმოადგენს. მის ყოველ პერსონაჟს მკვეთრად განსხვავებული, ძალზე სპეციფიკური ინდივიდუალური სახე აქვს.

კომედიის მთავარი პერსონაჟი გოროდნიჩია სკვოზნიკ-დმუხანოვსკი. მას საკმაოდ დიდი გზა აქვს გავლილი, ვიდრე მაღალ თანამდებობას მიაღწევდა. თავისი უზნეო ყოფაქცევა მან ბიუროკრატიულ აპარატში შეიძინა, სადაც გამოცდილ მექრთამედ, გაიძვერად, ქურდ და გულქვა ადამიანად ჩამოყალიბდა. „ოცდაათი წელიწადია სამსახურში ვარ და ვერც ერთმა ვაჭარმა, ვერც ერთმა მოიჯარემ ვერ შეძლო ჩემი მოტყუება, არამზადების უსტაბაშებს ვატყუებდი, ისეთ თაღლითებსა და ჯიბგირებსაც კი ვაბამდი მახეში, რომლებიც მზად არიან მთელი ქვეყანა გაძარცვონ... სამი გუბერნატორი მომიტყუებია“ ამბობს იგი. გოროდნიჩის ტიპის სოციალური არსი ბიუროკრატიის ფართო განზოგადებაა. სწორედ გოროდნიჩისნაირები ძარცვავდნენ და ატყუებდნენ სახელმწიფოს, ამიტომაც კერძომესაკუთრული მისწრაფებები, კარიერიზმი, მოხვეჭის სურვილი მათი ცხოვრების მთავარ არსს წარმოადგენდა. გოროდნიჩი თავისი ეპოქის შვილია. იგი დარწმუნებულია, რომ მისი დაჭერა და დასჯა შეუძლებელია: ირგვლივ ხომ ყველა მექრთამეა, ყველა მანკიერი ცხოვრებით ცხოვრობს.

სახელმწიფო აპარატის უფრო მრავალმხრივი დახასიათების მიზნით, გოგოლმა სხვა მოხელეების ტიპებიც გამოიყვანა - მოსამართლე ლიაპკინ-ტიაპკინი, რომელიც არანაკლები გაიძვერა და მექრთამეა. იგი მთელ დროს ნადირობაში ატარებდა, სამსახურში იშვიათად დადიოდა, თავის მოვალეობას ცუდად ასრულებდა, სიმართლის დადგენისათვის თავს არასოდეს იწუხებდა. უზნეო მოხელისთვის მართალი მხოლოდ ის იყო, ვინც მას კარგი ჯიშის მეძებარ ძაღლს საჩუქრად მიართმევდა.

ხლესტაკოვი განსხვავებული პერსონაჟია - ინტელექტუალურად მოუმწიფებელი, შინაგანად ცარიელი, უგუნური და თავგასული. მან განასახიერა ის უხამსობა და უარყოფითი თვისებები, რაც ქალაქის ჩინოვნიკობას ახასიათებდა. ხლესტაკოვიც იმავე სოციალური გარემოს პროდუქტია, ისეთივეა, როგორიც გოროდნიჩი, ლიაპკინ-ტიაპკინი, ზემლიანიკა და სხვები. ხლესტაკოვის სულიერი სამყარო საოცრად ღარიბია. მისი ხასიათის ძირითადი თვისებებია პატივმოყვარეობა, თავქარიანობა და წვრილმანი ეგოიზმი. გოგოლის სიდიადე იმაშიც მდგომარეობს, რომ ხლესტაკოვის სახით მან არა მარტო სრულად წარმოგვიდგინა მაშინდელი რუსეთის ჩინოვნიკური ფენის დამახასიათებელი თვისებები, არამედ შექმნა ტიპი, რომელიც შორს გასცდა იმ დროსა და სინამდვილის საზღვრებს. ამ ხასიათში გამოვლინდა თავხედობა, ყოყოჩობა, უხამსობა და რაც მთავარია, მისწრაფება - თავი მოგვაჩვენოს იმად, რაც სინამდვილეში არ არის.

ხლესტაკოვი ყველაზე კომიკურ სიტუაციაში მაშინ ვარდება, როცა სხვის მიერ გავრცელებულ სიცრუეს, მისი რევიზორობის შესახებ, თვითონაც დაიჯერებს და თავს მართლაც რევიზორივით დაიჭერს.

პიესაში არც ვაჭრები გამოიყურებიან უკეთესად. ისინი ასევე უსინდისოდ ატყუებენ ხალხს, როგორც მოხელეები. ეს გაიძვერა მოხელეები, ვაჭრები, პოლიციელები და მემამულეები ქალაქში ქმნიან მძიმე, გულშემზარავ ვითარებას.

გოგოლის ამ კომედიაში მოქმედება ძალზე დინამიკურად ვითარდება. დრამატურგიული ინტრიგა პიესის პირველსავე სცენაში, გოროდნიჩის პირველივე რეპლიკით იწყება, რომელიც თავის ხელქვეითებს რევიზორის მოსალოდნელ ჩამოსვლას აუწყებს: „მე უნდა გამცნოთ ფრიად არასასიამოვნო ამბავი. ჩვენთან ჩამოდის რევიზორი“- ამბობს იგი. ამ ამბავმა ყველა შეძრა. ეს ინფორმაცია ყურმარასავით გასკდა. პიესის კვანძი შეიკრა. ყველა პერსონაჟის სახე და ხასიათი, გარდა ხლესტაკოვისა, მკითხველისთვის გასაგები გახდა. აღსანიშნავია, რომ გოგოლის პიესაში მამოძრავებელი ძალაა არა ერთი რომელიმე გმირი, არამედ მისი იდეა, აზრი.

კომედიაში სატრფიალო ინტრიგა არ არის. ხლესტაკოვი ერთსა და იმავე დროს ეარშიყება გოროდნიჩის ცოლსაც და ქალიშვილსაც, მაგრამ სიყვარულზე აქ ლაპარაკიც ზედმეტია. გოგოლისთვის სიყვარულის თემა უმნიშვნელოა, რადგან „ფული და ხელსაყრელი ქორწინება“ გაცილებით მნიშვნელოვანია.

გოგოლმა თავისი „რევიზორით“ გვიჩვენა ხელისუფალთა არა მარტო აღმაშფოთებელი თავგასულობა და სიბილწე, არამედ ისიც, რომ ამგვარი მდგომარეობა რუსეთში აღიარებულად, დაკანონებულად და იდეალურად ითვლებოდა.

პიესის დადგმა მხოლოდ მაშინ გახდა შესაძლებელი, როდესაც იმპერატორი დაარწმუნეს, რომ კომედიაში მხოლოდ უვარგისი პროვინციელი ჩინოვნიკების მხიარული დაცინვაა ასახული. „რევიზორის“ პრემიერა სატახტო ქალაქში - ალექსანდრინსკის თეატრში 1836 წლის 19 აპრილს შედგა. პირველმა დადგმამ დიდი აურზაური გამოიწვია. ავტორი ლანძღვისა და მუქარის ობიექტად იქცა. პირველი წარმოდგენით ავტორი უკმაყოფილი იყო და საამისო მიზეზიც ჰქონდა, სამწუხაროდ, ვერც მსახიობებმა, ვერც კრიტიკოსებმა ვერ გაიგეს პიესის სატირის სოციალური მნიშვნელობა, მისი სიღრმე. უმრავლესობამ იგი აღიქვა როგორც ფარსი და გაითამაშეს იგი როგორც ვოდევილი, ზოგმა მასში ჩინოვნიკების კარიკატურა დაინახა. 1836 წლის 24 მაისს „რევიზორი“ დაიდგა მოსკოვის საიმპერატორო თეატრის სცენაზე (გოროდნიჩის როლს შჩეპკინი თამაშობდა, ხოლო ხლესტაკოვის - ლენსკი). გოგოლის ეს კომედია იმთავითვე ქვეყნის ლიტერატურულ, თეატრალურ თუ საზოგადოებრივ მოვლენად იქცა.

1842 წელს გოგოლმა გამოაქვეყნა კომედია „**ქორწინება**“. ამ სატირულ

კომედიაში ავტორი შეეცადა იმდროინდელი რუსული სინამდვილის არსი და მისი ყველა თავისებურება წარმოეჩინა. ავტორმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა თავადაზნაურულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივი კრახი, თუ როგორ გახდა ქორწინება სარფიანი გარიგების საგანი. ამ კომედიის თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ გოგოლმა აჩვენა მჭიდრო ურთიერთობა პირად და სოციალურ ცხოვრებას შორის, აჩვენა, თუ როგორ ყალიბდება ამ ადამიანების მორალური ხატი.

საპატარძლოს - აღათია ტიხონოვნას მამა - ვაჭარია. მისი საქმროები, პოდკოლესინი, იაიჩნიცა, ანუჩკინი და ჟევაკინი, კარგად არ იცნობენ აღათია ტიხონოვნას, უფრო მეტიც, საერთოდ არ აინტერესებთ მისი გაცნობა. ბუნებრივია, არც ერთს არ უყვარს იგი და არც ფიქრობენ მის შეყვარებას. ისინი მხოლოდ მდიდარ პატარძალს ეძებენ. პიესაში ყველაფერი ქორწინების გარშემო ხდება, მაგრამ არავინ არ არის შეყვარებული და ამიტომ კომედიაში სიყვარულის კვალი არ ჩანს. ქორწინება არ არის გმირთა სასიყვარულო ურთიერთობის შედეგი. გოგოლმა უარი თქვა ტრადიციულ სასიყვარულო ინტრიგაზე. აქ საცოლეს, როგორც შემოსავლის წყაროს ისე უყურებენ. ყოველ საქმროს მხოლოდ ორი ინტერესი ამოძრავებს - მატერიალური და ავხორცული. მათთვის მთავარია, რომ ქალს კარგი მზითევი ჰქონდეს და „თეთრი, ფუნთუშა, ლოყაწითელი“ იყოს. ამიტომ თითოეული მათგანი საპატარძლოს ოთახში შესვლისას ჯერ სამზითვო სიაში შეტანილ ნივთებს ათვალიერებს, ხოლო შემდეგ აღათიას ტანს. მათთვის ქორწინება მხოლოდ სარფიანი გარიგების საგანია, სადაც ნამდვილ სიყვარულს, ჭეშმარიტ გრძნობებს ადგილი არ აქვს. ქორწინება მხოლოდ ბიზნესია.

მწერალი გვიჩვენებს, რომ ოჯახის შექმნას მხოლოდ ფულისა და ქონების დაგროვების გამხრწნელი ჟინი უდევს საფუძვლად. გოგოლის აზრით, ზნედაცემული საზოგადოება, რომელიც ობივატელური ცხოვრების ჭაობშია ჩაფლული, არ შეიძლება კეთილშობილური, ამაღლებული, გულწრფელი გრძნობების მატარებელი იყოს, ზნეობრივად გადაგვარებულ ადამიანებს, რომლებიც მთელ სიცოცხლეს უაზრო გართობასა და ღრეობაში ატარებენ, არ შეიძლება ნამდვილად უყვარდეთ ქალი, მეგობარი, მოყვასი. ქალის დაუფლებისათვის საქმროთა ტრადიციული მეტოქეობა და ქიშპობა ნაწარმოებში ავტორის მიერ პაროდირებულია. სატრფიალო მეტოქეობა დრამატურგმა შეცვალა უხამსი ადამიანის ჩვენებით. ამ უხამსობის კრიტიკა წარმოადგენს კომედიის მამოძრავებელ იდეასა და მის მთავარ ძარღვს. თუ „რევიზორში“ მთავარი ყურადღება ეთმობა მოქმედების დინამიკურ განვითარებას, „ქორწინებაში“ მოქმედების ტემპი ოდნავ შენელებულია. დრამატურგისათვის აქ მთავარია ხასიათების ღრმა და დეტალური სოციალურ-ფსიქოლოგიური დამუშავება.

„ქორწინება“ საყოფაცხოვრებო თემაზეა დაწერილი, ამიტომ მისი მასშტაბი უფრო მცირეა, ვიდრე „რევიზორის“. „ქორწინებაში“ ჩინოვნიკობა წარმოდგენილია არა ადმინისტრაციული მოქმედების ასპარეზზე, არამედ ოჯახში, საყოფაცხოვრებო პირობებში, ამიტომ პერსონაჟების ზნეობრივი პორტრეტის დახატვას ყველაზე მეტი ყურადღება ექცევა, თუმცა მათი სულიერი სიმახინჯე სოციალური მიზეზებით არის ახსნილი. ავტორმა დრამის ცენტრში ოჯახი დააყენა, ადამიანის სოციალური სახე, მისი ზნეობრივი ცხოვრება და საზოგადოებრივი მისწრაფებები. გოგოლმა იმდროინდელ ბიუროკრატიულ სისტემას, ამ წრის ადამიანთა სულიერ სამყაროს, მათ მთავარ მანკიერებებს მიაყენა დარტყმა. „ქორწინება“ სოციალური კომედიაა. ავტორი დასცინის არსებული რეალობის პრიმიტიულობას, სტაგნაციას.

პიესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია პერსონაჟების უნიკალური დიალოგები, რომლებიც ძალზე ხატოვნად წარმოაჩენს მოქმედ გმირთა ხასიათს, მათ ფსიქო-ემოციურ სამყაროს. გოგოლის დრამატურგიის ერთ-ერთი თავისებურება სწორედ პერსონაჟების ხასიათების მრავალფეროვან წარმოდგენაშიც გამოიხატება, რაც როლის სცენური ინტერპრეტაციისათვის შესანიშნავ საშუალებას იძლევა. მისი პერსონაჟები განსაკუთრებული სიცოცხლისუნარიანობით გამოირჩევიან.

ამკომედიისპირველიწარმოდგენაპეტერბურგისალექსანდრინსკის თეატრში 1842 წლის დეკემბერში გაიმართა, ხოლო 1843 წლის თებერვალში მოსკოვის „მცირე თეატრის“ სცენაზე შედგა.

საინტერესოა გოგოლის შეხედულებები თეატრალური ესთეტიკის საკითხებზე. იგი წერდა, რომ „ჭეშმარიტება“ და „გაბრაზება“ ანუ რეალობის თამამად წარმოჩენა და მისი დაუნდობელი კრიტიკა, კომედიების მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპია. „სატირამ უნდა გამოავლინოს საზოგადოების საშინელი წყლულები“. გოგოლის კომედია, უპირველეს ყოვლისა, ამ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა.

მწერალი მწვავედ განიცდიდა რეაქციონერთა მტრულ დამოკიდებულებას. „თანამედროვე მწერალი, მწერალი კომედიისა, მწერალი მორალისა სჯობს სამშობლოდან გადაიხვეწოს“, - აღნიშნავდა იგი. გოგოლი მართლაც მალე გაემგზავრა საზღვარგარეთ. 1836 წელი მან გერმანიაში, შვეიცარიასა და საფრანგეთში გაატარა. საზღვარგარეთ ყოფნის პერიოდში იგი მუშაობას იწყებს „მკვდარ სულებზე“. მწერლის მამხილებელი კრიტიკული რეალიზმი და გენიალური მხატვრული ნიჭი მთელი სისრულით სწორედ ამ ნაწარმოებში გამოვლინდა. მხატვრული კონცეფციის და მისი შესრულების, რუსული ყოფის დეტალების და მოქმედ გმირთა ხასიათების სიღრმისეული შრეების წარმოჩენის მხრივ, ეს ნაწარმოები სრულიად გამორჩეულ ადგილს

იკავებს გოგოლის შემოქმედებაში.

„მკვდარ სულებში“ გოგოლმა უფრო მაღალ ხარისხში გვიჩვენა ბატონყმური საზოგადოების ღრმა მორალური გახრწნილობა, გაბატონებული კლასების სულიერი სიღატაკე. მწერალმა განსაკუთრებული ძალით გამოააშკარავა ამ ეპოქის არა მარტო ცალკეული უმსგავსოებები, არამედ მთელი ფეოდალურ-ბატონყმური სისტემის ლპობა და გადაგვარება.

გოგოლი გვიხატავს ამ მკვდარ სულთა გალერეას, მორალური სიმახინჯის განსახიერებებს, როგორც იმდროინდელი რუსული სინამდვილის ობიექტურ პროდუქტს. ესაა ჩიჩიკოვი - მლიქვნელი, კომბინატორი და სპეკულიანტი, ანტისაზოგადოებრივი პიროვნება, მოქნილი გაიძვერა, ენერგიული საქმოსანი, უხამსი და ცინიკოსი. ესაა მანილოვი - ზარმაცი, წმინდა პარაზიტი, კორობოჩკა - უაღრესად ჩამორჩენილი, ძუნწი ადამიანი, სობაკევიჩი - ხარბი, უძღები მესაკუთრის კლასიკური განსახიერება, ნოზდრიოვი - ქურდი, ლოთი, აზარტული მოთამაშე და ბოლოს პლიუშკინი - მებატონეთა სულიერი და მორალური, თავადაზნაურობის გახრწნის სიმბოლო, სიძუნწის განსახიერება. ასეთია ამ გადაგვარებულ ადამიანთა გალერეა, რომლებიც ყიდულობენ და ყიდიან „მკვდარ სულებს“. მართალია, გოგოლის „მკვდარი სულები“ პროზაული ნაწარმოებია, მაგრამ დრამატურგიული თვალსაზრისით, ძალზე ღირებული ნაწარმოებია და მისი ინსცენირებული ვერსია დღესაც ძალზე წარმატებულად იდგმება თეატრის სცენაზე.

თეატრი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა გოგოლის ცხოვრებაში. სცენისადმი სიყვარული მას ბავშვობიდან მოყვებოდა. თანამედროვე ხელოვნება, თეატრი და დრამა მისი მუდმივი ფიქრისა და ზრუნვის საგანი იყო. იგი გამუდმებით ეძებდა პასუხს კითხვებზე: რაში გამოიხატება ეროვნული ხელოვნების თვითმყოფადობა? როგორია რუსული თეატრის მომავალი? სად არის ის გზა, რომელსაც ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნისკენ მივყავართ?

„1836 წლის პეტერბურგულ ჩანაწერებში“ გოგოლმა მის მიერ გააზრებული პროგრამა განათავსა. ამ პროგრამაში წარმოდგენილია დრამატურგის შეხედულებები თეატრის, სასცენო ხელოვნების საკითხებზე. გოგოლი ისევე, როგორც მისი პედაგოგი და მოძღვარი - პუშკინი, სახალხო, ეროვნული თეატრის იდეას უწევდა პროპაგანდას. მას არ აკმაყოფილებდა თანამედროვე პეტერბურგის სასცენო ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, მისი რეპერტუარი. იგი წერდა: „ბალეტი და ოპერა - პეტერბურგის თეატრის მეფე და დედოფალია“. გოგოლის ასეთი შეფასება ნათლად მეტყველებს იმდროინდელი დრამატული თეატრის მდგომარეობაზე. იგი წერდა: „თეატრი ვაქციეთ საჩხარუნებლის მსგავს სათამაშოდ, რომელსაც ბავშვების თავშესაქცევად ვიყენებთ. ჩვენ გვავიწყდება, რომ თეატრი ის კათედრაა, საიდანაც ქვეყანას

ბევრი კარგი რამ შეიძლება ვამცნოთ, ხალხის დიდ მასას ღირებული გაკვეთილი ჩავუტაროთ, მაგრამ „ჩამოსული სტუმრები“ – „ამაზრზენი მელოდრამები“ და ფრანგულიდან გადაკეთებული ვოდევილები მაყურებელში ვერ აღძრავს ვერც მაღალ ემოციებს და ვერც სერიოზულ აზრებს. ოპერაში ხანდახან მაინც გაისმის ხალხური მელოდიები, რუსული სიმღერების ჰანგები. დრამაში კი?! სად არის ჩვენი ცხოვრება? ჩვენი თვითმყოფადობა, უცნაურობები და ვნებათაღელვა? განა მსგავსი რამ გვინახავს ჩვენს მელოდრამაში? ძალზე უსინდისოდ ტყუის ჩვენი მელოდრამა.“ მწერალი ძალზე მაღალ მისიას აკისრებდა თეატრს.

გოგოლი ყურადღებას ამახვილებს კომედიაზე და სწორედ მასთან კავშირში აყალიბებს საკუთარ ესთეტიკურ შეხედულებებს. კომედიას იგი მიიჩნევს იმ ჟანრად, რომელიც სრულად პასუხობს ეროვნული კულტურის ტრადიციებს. სატირა მისთვის ყველაზე ახლობელი, ყველაზე მისაღები და ორგანული ჟანრია. გოგოლი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სიცილს. საკუთარ კომედიებში მან საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი მანკიერებები წარმოაჩინა, უფრო მეტიც, გროტესკის რანგში აიყვანა, როგორც პერსონაჟები, ასევე ცალკეული ეპიზოდები. მის ნაწარმოებებში იდეა, ზნეობრივი, მოქალაქეობრივი პოზიციაა მთავარი. გოგოლმა კომედიას საზოგადოებრივი მნიშვნელობა მიანიჭა, რამაც ბევრად განსაზღვრა მისი დრამატურგიის ნოვატორული ხასიათი.

გოგოლი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობას. იგი აღნიშნავდა, რომ მდარე ხარისხის დრამატურგიული ნაწარმოები „აცარიელებს მსახიობის სულს“, აკნინებს მის შემოქმედებით შესაძლებლობებს. მას სურდა ამასთანავე, სცენაზე რუსული ხასიათები ეხილა. გოგოლი მართებულად მიიჩნევდა, რომ სცენაზე რეალისტური რუსული ხასიათების შექმნა, მსახიობებისგან შესაბამისი საშემსრულებლო უნარების განვითარებას, სამსახიობო ოსტატობის სრულყოფას საჭიროებდა. თავად დრამატურგი როლის შესრულებისას მსახიობებისგან სისადავეს და უბრალოებას მოითხოვდა. გოგოლის კომედიები მსახიობის პროფესიული დაოსტატებისთვის შესანიშნავ საშუალებას იძლევა. მის კომედიებზე აღიზარდა თაობები და ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება.

გოგოლი რეჟისორის ფუნქციასაც ითავსებდა. იგი აქტიურად ერეოდა როლების განაწილების დროს. უფრო მეტიც, მსახიობებისთვის თავად წერდა პერსონაჟების დეტალურ დახასიათებას, ქმნიდა ერთგვარ სამოქმედო პარტიტურას, რომელიც მათ ეხმარებოდა როლის ინტერპრეტაციაში. მისთვის მთავარი იყო მსახიობთა შესრულებაში რეალისტური ტენდენციების ხაზგასმა. „როლზე მუშაობისას მსახიობმა უნდა გაიაზროს მთავარი - რისთვის არის მოწოდებული მისი პერსონაჟი, რას ემყარება მისი სცენური ცხოვრება. როცა მთავარი განსაზღვრულია, წვრილმანები თავად დალაგდება, ისინი ხომ როლის სხეულს და სამოსს წარმოადგენენ, და არა მის სულს“. გოგოლისთვის

მსახიობი დრამატურგის თანაავტორია, „მსახიობი შემოქმედი“ წერდა გოგოლი შჩეპკინისთვის გაგზავნილ წერილში. დრამატურგს მიაჩნდა, რომ მსახიობზე ბევრადაა დამოკიდებული პიესის წარმატება, რადგან მას დიდი წვლილი შეაქვს როლის ინტერპრეტაციაში. „დრამა მხოლოდ სცენაზე ცხოვრობს, მის გარეშე, იგი სულს ჰგავს სხეულის გარეშე“- წერდა გოგოლი.

„რევიზორის“ დადგმისას გოგოლი მიზანსცენების დამუშავებაშიც აქტიურად მონაწილეობდა. ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო[1] აღნიშნავდა, რომ გოგოლი სცენის შეგრძნების საოცარი უნარით იყო დაჯილდოებული. სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხი მისთვის გამუდმებული ფიქრისა და ზრუნვის საგანი იყო. გოგოლისთვის რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლის შექმნას უნდა ემსახურებოდეს, შემოქმედებითი პროცესის სრულუფლებიანი წარმმართველი უნდა იყოს. ამასთანავე იგი აღნიშნავდა, რომ რეჟისორმა არ უნდა შეზღუდოს მსახიობის შემოქმედებითი ინიციატივა, პირიქით, სრული თავისუფლება უნდა მიანიჭოს მას, მაგრამ ყველაფერი სპექტაკლის მთავარ იდეას უნდა ემსახურებოდეს.

40-იანი წლების მეორე ნახევარი კრიზისის წლებია გოგოლის შემოქმედებაში. იგი აშკარად გრძნობდა თავისი შემოქმედებითი ენერგიის გამოფიტვას. მისი ჯანმრთელობა დღითი დღე უარესდებოდა. მწერალი ხშირად ფიქრობდა სიკვდილზე, კარჩაკეტილად ცხოვრობდა, გაურბოდა მეგობრებს, მთელ დღეებს საეკლესიო წიგნების კითხვაში ატარებდა. ცხოვრების ბოლო წლებში მას დაუახლოვდნენ ეკლესიის ბნელი მსახურები, ისარგებლეს მისი რელიგიურ-მისტიკური განწყობით და დაჟინებით მოსთხოვეს ხელი აეღო მწერლობაზე.

მნიშვნელოვანია გოგოლის როლი რუსული სასცენო ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, რუსული სამსახიობო სკოლის ჩამოყალიბებასა და სადადგმო კულტურის განვითარებაში. გოგოლმა მთელი ცხოვრება უმეცრებასა და უხეშობასთან დაუცხრომელ ბრძოლაში გაატარა. მან თვითმპყრობელურ რუსეთს სატირის გასაოცარი ძალით უკიჟინა, რათა ჩაგრული ხალხის თვითშეგნება გამოეღვიძებინა. გოგოლი სიცილის დიდოსტატი იყო, ოღონდ ეს იყო ცრემლნარევი სიცილი.

გოგოლის ნაწარმოებები დღემდე იდგმება როგორც მსოფლიო, ასევე ქართული თეატრის სცენაზე. ქართული თეატრის სცენაზე განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდა გოგოლის კომედია „რევიზორი“. ამ კომედიამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ეროვნული რეალისტური თეატრის შექმნაში, სასცენო ხელოვნების განვითარებაში.

[1] ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო (1858-1943) რუსი თეატრალური რეჟისორი, პედაგოგი, დრამატურგი, მწერალი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის (МХАТ) ერთ-ერთი დამფუძნებელი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი (1936).

გოგოლის „რევიზორი“ ქართულ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს თბილისში 1881 წლის 19 აპრილს. ამ დადგმის ინიციატორი ვასო აბაშიძე იყო. გაზეთი „კავკაზი“ მაღალ შეფასებას აძლევდა წარმოდგენას. განსაკუთრებით აღინიშნა მსახიობების შესრულება: ვ. აბაშიძის- ხლესტაკოვი, ნატო გაბუნიას - მარია ანტონოვნას როლები. მოგვიანებით ვ. აბაშიძემ „რევიზორი“ თავის საბენეფისოდ დადგა (1882 წლის 22 დეკემბერს). ხლესტაკოვის როლი თავად შეასრულა, გოროდნიჩის როლი - კოტე ყიფიანმა, ხოლო ოსიპის - კოტე მესხმა.

რუსული კლასიკური დრამატურგიის ეს ნაწარმოები დიდი წარმატებით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე როგორც 80-იან წლებში, ისე შემდეგაც: 1892-93 წლებში ქუთაისის დრამატულ თეატრში (კ. მესხის ხელმძღვანელობით), 1895 წელს თბილისში (ამჟამად ვ. აბაშიძემ გოროდნიჩის როლი შეასრულა), 1899 წელს თელავში, 1916 წელს რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ „რევიზორის“ დადგმა თბილისის რუსულ თეატრში განახორციელა და ა. შ. ასეთია გოგოლის „რევიზორის“ დადგმის ქრონოლოგია რევოლუციამდელ ქართულ სცენაზე.

1951 წელს კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ალექსანდრე თაყაიშვილმა დადგა „რევიზორი“. (გოროდნიჩის როლს - შალვა ღამბაშიძე ასრულებდა, ხლესტაკოვს - ვასო გოძიაშვილი, ანა ანდრეევნას - ცეცილია თაყაიშვილი, მარი ანტონოვნას მარინა თბილელი). 1972 წლის 7 ივლისს კ.მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში შედგა „ქორწინების“ პრემიერა. (რეჟისორი დოდო ალექსიძე, ფეკლა ივანოვნა - მარინა თბილელი, კოჩკარიოვი - ირაკლი უჩანეიშვილი, პადკალიოსინი - ზურაბ ლაფერაძე და აგაფია ტიხონოვნა - სოფიკო ჭიაურელი).

დღეს „რევიზორის“ დადგმა ახალ სიცოცხლეს იძენს (ქუთაისის ლადო მესხიშვილის თეატრში რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე, გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე - რეჟისორი ავთო ვარსიმაშვილი). გოგოლის დრამატურგია ახლებურად გააზრების მრავალ შესაძლებლობას იძლევა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. სად გაეცნო ნ. გოგოლი ჩინოვნიკურ-ბიუროკრატიულ ცხოვრებას, რომელიც საფუძვლად გამოიყენა თავისი მოთხრობებისა და პიესებისათვის?
2. ვინ შეასრულა გზამკვლევის როლი ნ.გოგოლის შემოქმედებაში?
3. რომელ ნაწარმოებში ასახა ნ. გოგოლმა „პატარა ადამიანის“ ტრაგედია?
4. რა იყო ნ. გოგოლის შემოქმედების მთავარი პრინციპი?
5. რა არის ნ. გოგოლის სატირის მთავარი თავისებურებები?
6. განიხილეთ ნ.გოგოლის კომედია „რევიზორი“.
7. განიხილეთ ნ.გოგოლის კომედია „ქორწინება“.
8. რა პრინციპს ემყარება ნ. გოგოლის თეატრალური ესთეტიკა?

ალექსანდრე ოსტროვსკის ცხოვრება და მოღვაწეობა

XIX საუკუნის დასაწყისის რუსული თეატრის რეპერტუარი ეროვნული დრამატურგიის სიმწირით გამოირჩეოდა. ამ პერიოდში რუსულ თეატრში რუსი ავტორის მხოლოდ სამი პიესა: დენის ფონვიზინის „უმწიფარას“, ალექსანდრე გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და გოგოლის „რევიზორი“ იდგმებოდა. რუსული თეატრის რეპერტუარი ძირითადად ფრანგულ დრამატურგიას ეყრდნობოდა, რომელიც რუსული საზოგადოებისთვის უცხო იყო. სწორედ ამ პერიოდში სამოღვაწეო ასპარესზე გამოდის **ალექსანდრე ოსტროვსკი** (1823-1886), რომელმაც, ფაქტობრივად, შეავსო რუსული თეატრის რეპერტუარი ეროვნული დრამატურგიით. მან თავის პიესებში ასახა თანამედროვე რუსეთის ცხოვრება.



ცნობილი რუსი მწერალი, დრამატურგი, თეატრალური მოღვაწე და მოაზროვნე, რუსული რეალიზმის ფუძემდებელი და რუსული ნაციონალური რეპერტუარის შექმნელი რუსულ თეატრში, სანქტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ოსტროვსკი დაიბადა მოსკოვის ძველ, მდიდარ ვაჭართა გარეუბანში 1823 წელს. აქვე გაატარა მან ბავშვობა და ახალგაზრდობა. მამა ნიკოლაი მღვდლის შვილი იყო და მასაც სასულიერო განათლება ჰქონდა მიღებული, ჯერ კოსტრომსკის სემინარია, ხოლო შემდეგ მოსკოვის სასულიერო სემინარია დაამთავრა, მაგრამ როგორც სასულიერო პირს არ უმოღვაწია, მან სემინარიის დამთავრების შემდეგ მუშაობა სასამართლოში დაიწყო, როგორც პრაქტიკანტმა. დედა ლუბა (ლუბოვ) ივანოვა, ალექსანდრეს მაშინ გარდაეცვალა, როდესაც ის 9 წლის იყო. ოსტროვსკების ოჯახში კიდევ ოთხი ბავშვი იყო, რომელთა აღზრდაზე ზრუნვაც ალექსანდრეს მამამ, ნიკოლაიმ აიღო თავის თავზე. ის ზრუნავდა შვილების განათლებაზე. ნიკოლაიმ მეუღლის გარდაცვალებიდან 5 წლის შემდეგ შეირთო მეორე ცოლი, ბარონესა ემილია ფონ ტესინი. დედინაცვალში ოსტროვსკის შვილებს გაუმართლათ, რადგან ემილია ზრუნავდა ბავშვების განათლებაზე. ბავშვობა და ახალგაზრდობა ალ. ოსტროვსკიმ მოსკოვის გარეუბანში

გაატარა. მამის მდიდარი ბიბლიოთეკის წყალობით, ის ბავშვობაშივე გაეცნო რუსულ ლიტერატურას და გამოამჟღავნა მიდრეკილება ნაწარმოებების წერისკენ, მაგრამ მამას სურდა, რომ ალექსანდრე იურისტი გამხდარიყო.

1835 წელს, ალ. ოსტროვსკი მიიღეს მოსკოვის გუბერნიის გიმნაზიის მესამე კლასში, რომლის სრული კურსი 1840 წელს დაასრულა. ამავე წელს გახდა მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი, რომელიც არ დაუმთავრებია (მოსკოვის უნივერსიტეტში მხოლოდ 3 წელი ისწავლა) იმის გამო, რომ არ ჩაბარა გამოცდა რომის სამართალში. მამის თხოვნით, ალექსანდრემ მუშაობა მოსკოვის სასამართლოს კანცელარიაში დაიწყო, სადაც დაჰყო 1850 წლამდე.

1840-იან წლებში თეატრი სტუდენტური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი და განათლებული მოსკოვის მთავარი გასართობი ადგილი იყო. მოსკოვის დრამატული დასის სახელგანთქმული მსახიობები **პაველ მოჩალოვი**[1] და **მიხაილ შჩეპკინი**[2] რომელთაც ბევრი გულშემატკივარი ჰყავდა ახალგაზრდების სახით, შექსპირისა და გოგოლის პიესებში თამაშობდნენ. ოსტროვსკის, როგორც თეატრის ხშირ სტუმარს, ესმოდა, რომ მისი მოღვაწეობა დრამატურგიასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული, უნდა ეწერა ისეთი პიესები, რომლებშიც გმირების პრობლემები მაყურებელთა პრობლემების იდენტური იქნებოდა.

1846 წლისთვის ალექსანდრე ოსტროვსკის უკვე დაწერილი ჰქონდა რამდენიმე სცენა, მათ შორის, კომედიის „გადახდისუუნარო მეკალე" (საბოლოო ვერსიაში „ჩვენი ხალხი ვიანგარიშებთ", ზოგიერთ ქართულ თარგმანში „ბანკროტი, ანუ ჩვენები არიან - გავსწორდებით") [illegible]

[1] პაველ მოჩალოვი Павел Степанович Мочалов (1800-1848), რომანტიზმის ეპოქის რუსი მსახიობი, დაიბადა მსახიობთა ოჯახში 1803 ოჯახი გადავიდა მოსკოვიდან პეტერბურგში. მისი დებიუტი შედგა 1817 წელს, თანამშრომლობდა მოსკოვის დიდ და მცირე თეატრებთან. ხშირად პაველი მშობლებთან ერთად თამაშობდა სპექტაკლებში, ისინი სცენური პარტნიორები იყვნენ. მისი დებიუტის შესახებ ცნობები არ არის შემორჩენილი. თუმცა ს აქსაკოვის მოგონებებიდან ირკვევა, რომ მას დიდი წარმატება ხვდა წილად მსახიობი წარმატებით ასრულებდა როლებს შექსპირის პიესებში. ასევე ანტიკური დრამატურგების ტრაგედიებში. მას ზედმეტსახელი „დაუდგრომელი რომანტიკოსი" შეარქვეს მისი სახელი ლეგენდად იქცა რომანტიზმის ეპოქის რუსულ თეატრში. რომანტიზმის ესთეტიკა მის მიერ შესრულებულ როლებს გარეგნულადაც ეტყობოდა. რადგან პერსონაჟები, რომელთაც ის ასრულებდა სცენაზე. ლირიკულები იყვნენ. მოჩალოვის რომანტიზმმა გზა გაუკაფა რუსულ თეატრს შექსპირის დრამატურგიისკენ. სანმოკლე კარიერის მანძილზე მსახიობმა თეატრში 100-ზე მეტი როლი შეასრულა.

[2] მიხაილ შჩეპკინი Михаил Семенович Щепкин (1788-1863) რომანტიზმის ეპოქის რუსი მსახიობი. რუსული სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი. სწავლობდა სუხანსკის სახალხო სასწავლებელში. სწავლის დროს, 1800 წელს პირველად ითამაშა მოახლის როლი სუმაროკოვის კომედიაში „შფოთისთავი". 1801-1802 წლებში იყო გრაფ ვოლკენშტეინის საოჯახო თეატრის მსახიობი. ერთი პერიოდი როლების გადაწერადაც მუშაობდა. 1805 წლიდან იწყება მისი პროფესიულ სცენაზე აღმასვლა (ლუი სებასტიან მერსიეს „ზოია") 1816 წლიდან სარკოვის თეატრის მსახიობია. 1822 წელს ის ბრუნდება მოსკოვში და აგრძელებს კარიერას. მას ხშირად უწევდა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული როლების შესრულება და ამ ამოცანას ყოველთვის წარმატებით ართმევდა თავს.

და ესკიზები „მოსკოვორეცკის[1] მცხოვრების ჩანაწერები“. ორივე პიესა დაიბეჭდა ჟურნალში „მოსკოვის ქალაქის ფურცლები“ 1847 წელს.

ოსტროვსკის პიესებს გამოეხმაურა მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი სტეფან შევირიოვი[2], რომელმაც საკუთარ სახლში პიესების კითხვა მოაწყო, მიულოცა ავტორს წარმატება და პიესების გამოცემის ფაქტს „დრამატურგიის ახალი ნათება რუსულ ლიტერატურაში“ უწოდა.

კომედია „გადახდისუუნარო მევალე“ (საბოლოო ვერსიაში - „ჩვენი ხალხი - ვიანგარიშებთ“) 1850 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „მოსკოველი“ („Москвитянин“). ნაწარმოების ავტორებად ჟურნალში ინიციალებით მითითებული იყო: „ა. ო. და დ. გ.“. საქმე იმაშია, რომ ალექსანდრე ოსტროვსკის პროვინციელმა მსახიობმა დიმიტრი გორევმა[3] შესთავაზა თანამშრომლობა პიესის წერისას, მათი თანამშრომლობა მხოლოდ ერთი ეპიზოდით შემოიფარგლა. ამ თანაშრომლობამ ალექსანდრე ოსტროვსკის დიდი უსიამოვნება მოუტანა, რადგანაც 1856 წელს მსახიობმა ის პლაგიატში დაადანაშაულა. პიესას დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა საზოგადოებაში, მას გამოეხმაურა ნიკოლაი გოგოლი და ივანე გონჩაროვი[4], თუმცა მისი დადგმა თეატრში აიკრძალა. ალექსანდრე ოსტროვსკი დაითხოვეს სახელმწიფო სამსახურიდან და ნიკოლოზ I ბრძანებით მიუჩინეს ზედამხედველი პოლიციელი, რომელიც ალექსანდრე II გამეფების შემდეგ მოუხსნეს, ხოლო პიესის დადგმის უფლება ავტორმა 1861 წელს მოიპოვა.

პირველი პიესა, რომელიც რუსული თეატრის სცენაზე დაიდგა, იყო „არ იჯდე შენს საჯდომში“. პიესა დაწერილია 1852 წელს და მისი პრემიერა შედგა მოსკოვის დიდ თეატრში 1853 წლის 14 იანვარს. 1853 წლიდან, 30 წლის მანძილზე, თითქმის ყოველ სეზონზე იდგმებოდა ოსტროვსკის პიესები მოსკოვის მცირე და პეტერბურგის აკადემიური თეატრების სცენებზე. 1856 წლიდან ოსტროვსკი გახდა ჟურნალ „სოვრემენიკის“[5] (Современник) მუდმივი თანამშრომელი. ამავე წელს

[1] მოსკოვორეცკი - რაიონი (უბანი) მოსკოვში, სადაც მოსკოვის სასამართლო მდებარეობს

[2] სტეფან შევირიოვი - Степан Петрович Шевырёв (1806-1864), რუსი ლიტერატურის კრიტიკოსი და ისტორიკოსი, პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი და ფილოლოგიის ფაკულტეტის დეკანი, სანქტ-პეტერბურგის აკადემიის აკადემიკოსი.

[3] დიმიტრი გორევი - Горев (Тарасенков) Дмитрий Андреевич, (1810-1860) – მსახიობი და მწერალი, მილებული ჰქონდა უმაღლესი განათლება, თამაშობდა როგორც ტრაგედიებში, ისე კომედიებში. მსახიობის კარიერა დაიწყო 1841 წელს. წერდა ლექსებს, რომლებიც იბეჭდებოდა რუსულ პრესაში. დაწერილი აქვს რამდენიმე პიესა.

[4] ივანე გონჩაროვი - Иван Александрович Гончаров (1812-1891), რუსი ნოველისტი, მწერალი და კრიტიკოსი, სანქტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, მუშაობდა რუსული ენის განმარტებითი ლექსიკონის შექმნაზე.

[5] ჟურნალი „სოვრემენიკი“ (Современник) რუსული ლიტერატურული და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ჟურნალი, გამოდიოდა 1836-1866 წლებში, ჟურნალის დამარსებელია ცნობილი რუსი პოეტი ა. პუშკინი, გამოდიოდა პეტერბურგში, წელიწადში 4 ნომერი. ჟურნალში იბეჭდებოდნენ ისეთი ცნობილი მწერლები, როგორებიც არიან: ნ. გოგოლი, ა. ტურგენევი და სხვები.

გამოჩენილი თავადის, კონსტანტინე ნიკოლაევიჩის ინიციატივით, რუსეთის გამორჩეული ადგილების შესწავლის მიზნით, მოეწყო მწერლებისა და მეცნიერების ტური. ალექსანდრე ოსტროვსკის სურვილით, ამ ინიციატივის ფარგლებში, ის მოგზაურობდა მდინარე ვოლგის სათავიდან ნიჟნი ნოვგოროდამდე.

1859 წელს, გრაფ გ. კუშელიოვის დახმარებით, ალექსანდრე ოსტროვსკიმ გამოსცა ესეების ორტომეული. ამ კრებულს ნიკოლაი დობროლუბოვმა[1] ბრწყინვალე შეფასება მისცა, ხოლო 1860 წელს პიესაზე „ჭექა-ქუხილი" საგანგებო რეცენზიაც - „შუქის სხივი ბნელ სამეფოში" - დაწერა. ამავე პერიოდში ალექსანდრე ოსტროვსკი ინტენსიურად თანამშრომლობდა ისტორიკოს ნიკოლაი კოსტომაროვთან[2].

1863 წელს ალექსანდრე ოსტროვსკი დაჯილდოვდა უვაროვის პრემით პიესისთვის „ჭექა-ქუხილი" და აირჩიეს სანქტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტად. 1866 წელს (ზოგიერთი წყაროთი 1865 წელს) ალექსანდრე ოსტროვსკიმ ჩამოაყალიბა არტისტული წრე, რომელმაც გაერთიანა მოსკოვში მოღვაწე ბევრი ნიჭიერი მსახიობი და თეატრის მოღვაწე. მის სახლს ხშირად სტუმრობდნენ - ი. გონჩაროვი, დ. გრიგორევიჩი, ი. ტურგენევი, ა. პისემსკი, თ. დოსტოევსკი, პ. სადოვსკი, ლ. ტოლსტოი, პ. ჩაიკოვსკი, მ. ერმოლოვა და სხვა გამოჩენილი ადამიანები.

1874 წელს ალექსანდრე ოსტროვსკიმ ჩამოაყალიბა რუსული დრამატული მწერლებისა (იგულისხმება რუსი დრამატურგების) და საოპერო კომპოზიტორთა საზოგადოებრივი გაერთიანება, რომლის თავმჯდომარეც სიცოცხლის ბოლომდე თავად იყო. ამ ორგანიზაციის ძალისხმევით ბევრი რეფორმა გატარდა რუსულ თეატრში, რომლის წყალობითაც რუს ხელოვანებს, რომლებიც საიმპერატორო თეატრებში მოღვაწეობდნენ, მუშაობისას შეექმნათ მეტი კომფორტი. ოსტროვსკი იყო იმ კომისიის ხელმძღვანელი, რომელიც იმპერატორმა „თეატრების მენეჯმენტის გადასახედად" შექმნა. 1885 წელს ალექსანდრე ოსტროვსკი დაინიშნა მოსკოვის თეატრების სარეპერტუარო განყოფილების გამგედ და თეატრალური სასწავლებლის ხელმძღვანელად. მიუხედავად იმისა, რომ 1883 წლიდან იმპერატორმა ალექსანდრე III ალექსანდრე ოსტროვსკის დაუნიშნა ყოველწლიური პენსია, მიუხედავად ამისა, დრამატურგს მუდმივად ჰქონდა ფინანსური პრობლემები. დაძაბულმა და ინტენსიურმა შრომამ ოსტროვსკის ორგანიზმი გამოფიტა. 1886 წელს იგი გარდაიცვალა თავის სახლში, კოსტრომის ოლქში. მისი ბოლო ნამუშევარი, უილიამ შექსპირის (საყვარელი დრამატურგის)

[1] ნიკოლაი დობროლუბოვი - Николай Александрович Добролюбов (1836-1861), რუსი მწერალი, პოეტი, ლიტერატურული კრიტიკოსი, პუბლიცისტი

[2] ნიკოლაი კოსტომაროვი - Николай Иванович Костомаров (1817-1885), რუსი ისტორიკოსი, პუბლიცისტი, მწერალი, პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე. სანქტ-პეტერბურგის საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი. ავტორი უამრავი გამოცემისა, მათ შორის, ისტორიის, ეკონომიკის, პოლიტიკის სფეროში.

„ანტონიუსი და კლეოპატრას“ თარგმანი გახლდათ. დაკრძალულია მამის გვერდით კოსტრომის გუბერნიის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის სასაფლაოზე.

ალექსანდრე ოსტროვსკი დაჯილდოებული იყო გრიბოედოვის პრემიით, რომელიც გამოჩენილ რუს მოღვაწეებს გადაეცემათ ერის წინაშე გაწეული განსაკუთრებული ღვაწლისთვის.

მწერლის გარდაცვალების შემდეგ მოსკოვის დუმამ[1] გახსნა ოსტროვსკის სახელობის სამკითხველო. ალექსანდრე ოსტროვსკის სახელს ატარებს რამდენიმე სახელმწიფო დრამატული თეატრი, ასევე, ქუჩა და სკოლა რუსეთში.

ალექსანდრე ოსტროვსკი შემოქმედებითი აქტიურობით გამოირჩეოდა. დრამატურგს რამდენიმე ათეული პიესა აქვს დაწერილი, მათ შორის, „ოჯახური სურათი“ (1847), „მოულოდნელი შემთხვევა“ (1850), „ახალგაზრდა კაცის დილა“ (1850), „საწყალი პატარძალი“ (1851), „სიღარიბე არ არის გულის მანკი“ (1853), „ისე არ იცხოვრო, როგორც გსურს“ (1854), „შემოსავლიანი ადგილი“ (1856), „სადღესასწაულო სიზმარი სადილამდე“ (1857), „გამზრდელი ქალი“ (1859), „ჭექა-ქუხილი“ (1859), „ძველი მეგობარი უკეთესია ორ ახალზე“ (1860), „შენი ძაღლები იკბინებიან, უცხო თავს არ გაბეზრებს“ (1861), „ბალზამინოვის ქორწინება“ (1861), „რთული დღეები“ (1863), „დატვირთულ ადგილზე“ (1855), „თვითმარქვია დიმიტრი და ვასილი შუისკი“ (1866), „ცხელი გული“ (1869), „ცოფიანი ფული“ (1870), „ტყე“ (1970), „ფიფქია“ (1873), „გვიანი სიყვარული“ (1874), „შრომის პური“ (1874), „მგლები და ცხვრები“ (1875), „მდიდარი პატარძლები“ (1876), „სიმართლე კარგია, მაგრამ ბედნიერება უკეთესია“ (1877), „უკანასკნელი მსხვერპლი“ (1878), „უმზითვო“ (1878), „კეთილი ბარონი“ (1879), „ველური ქალი“ (1879), „გული ქვა არ არის“ (1880), „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (1883), „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“ (1882), „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ (1868), „ლამაზი ვაჟკაცი“ (1883) და სხვა. ალექსანდრე ოსტროვსკის პიესების უმრავლესობა გამოქვეყნებისთანავე წარმატებით იდგმებოდა მოსკოვისა და სანქტ-პეტერბურგის წამყვანი თეატრების სცენაზე. მისი პიესების ნაწილი დრამატურგის სიცოცხლეშივე ითარგმნა რამდენიმე ენაზე, მათ შორის, ქართულადაც. XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს და 90-იანი წლების დასაწყისიდანვე ქართულ ენაზე ითარგმნა და ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა ალექსანდრე ოსტროვსკის რამდენიმე კომედია.[2] ოსტროვსკის პიესების მიხედვით გადაღებულია

[1] მოსკოვის დუმა ქალაქ მოსკოვის სათათბირო, საკანონმდებლო ორგანო, იგივე, რაც საკრებულო.

[2] ოსტროვსკი საქართველოში მხოლოდ ერთხელ, 1883 წელს არის ნამყოფი. მის სიცოცხლეში ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა: „შემოსავლიანი ადგილი“, „შრომით ნაპოვნი პური“ და „ბალზამინოვის ქორწილი“. მას შემდეგ არაერთხელ დაუდგამთ ქართულ სცენაზე „შემოსავლიანი ადგილი“, მათ შორის, დრამატურგის სიცოცხლეში. პიესაში მთავარ როლს - პოლინას, ქართული

მხატრული და მულტიპლიკაციური ფილმები, ტელესპექტაკლები. მისი შემოქმედების მიმართ ინტერესი არც დღეს განელებულა, რადგან მისი პერსონაჟები დღესაც ცოცხლები და ჩვენი თანამედროვენი არიან.

ალექსანდრე ოსტროვსკის 50-მდე პიესიდან უმეტესობა ჟანრობრივად კომედიასა და დრამას მიეკუთვნება, მცირე ნაწილი ისტორიულ დრამებს. ყველაზე დიდი პოპულარობა და წარმატება დრამატურგს მოუმატა პიესებმა - „უმზითვო", „უკანასკნელი მსხვერპლი", „ტალანტები და თაყვანისმცემლები" და სხვა.

ალექსანდრე ოსტროვსკი, გარდა იმისა, რომ რუსული დრამატურგიის მამამთავარია, მის სახელს უკავშირდება მნიშვნელოვანი რეფორმები რუსულ თეატრში. ის ხელმძღვანელობდა 1881 წელს საიმპერატორო თეატრების დირექტორატს. ოსტროვსკის ხელმძღვანელობით შეიქმნა საკანონმდებლო აქტები, რომელთა შედეგადაც საგრძნობლად გააუმჯობესეს შემოქმედებითი ცხოვრება - გაჩნდა მოტივაცია მსახიობთა წრეში. ის დიდ დროს უთმობდა ანტიკური დრამატურგიის თარგმანს, რითაც ამდიდრება რუსული თეატრის რეპერტუარს.

ალექსანდრე ოსტროვსკის დრამატურგია

ალექსანდრე ოსტროვსკი, მიუხედავად იმისა, რომ რუსეთის არისტოკრატიულ წრეებს მიეკუთვნებოდა, მუდმივად ახლოს იყო

თეატრის პირველი თაობის ვარსკვლავი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა ასრულებდა. სპექტაკლს ესწრებოდა ავტორი, რომელმაც მსახიობს მაღალი შეფასება მისცა. პიესა დადგმულია თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში 1961 წელს (რეჟისორი მ. ვახნიანსკი). პიესა 1984 წელს რუსთაველის თეატრში განახორციელა გიგა ლორთქიფანიძემ. ასევე 2012 წელს გიორგი სიხარულიძემ მესხიშვილის თეატრში „შემოსავლიანი ადგილი" დადგა. ოსტროვსკის პიესათაგან ერთ-ერთი გახმაურებული დადგმა იყო „ტალანტები და თაყვანისმცემლები", განხორციელებული დიმიტრი ალექსიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში 1973 წელს (პიესა თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ, მხატვარი მამია მალაზონია, კომპოზიტორები - ოთარ თაქთაქიშვილი, მშაგი შილაგაძე. ქორეოგრაფი იური ზარეცკი). დადგმაში მონაწილეობდნენ. იაკობ ტრიპოლსკი და სოფიკო ჭიაურელი. ქართულ სცენაზე ხშირად იდგმებოდა ა. ოსტროვსკის „უმზითვო", მათ შორის, აღსანიშნავია ვახტანგ ტაბლიაშვილის 1944 წლის დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში (მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე), აღნიშნული პიესა ასევე დადგმული აქვს ცნობილ ქართველ რეჟისორს შალვა გაწერელიას თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ხოლო რეჟისორ შალვა ინასარიძეს ბათუმის დრამატულ თეატრში. პიესა „უდანაშაულო დამნაშავენი" დადგმულია ბათუმის (1940), გორის (1943), სოხუმის (1955), ჭიათურის (1956), ოზურგეთის (1963), ფოთის (1948) დრამატული თეატრების სცენებზე. ოსტროვსკის პიესებში წარმატებით აქვს როლები შესრულებული ქართული თეატრის პირველი თაობის ვარსკვლავს ვასო აბაშიძეს. მას დიდი წარმატება მოუტანა ბელოგუბოვის და მშაგის როლების შესრულებამ ალექსანდრე ოსტროვსკის პიესებში „შემოსავლიანი ადგილი", „უდანაშაულო დამნაშავენი". „ჭექა-ქუხილი" თავდაპირველად „ტორმის" სახელწოდებით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. პიესა დადგა ვახტანგ ნიკოლაძემ გრიბოედოვის რუსულ დრამატულ თეატრში 2012 წელს, საბჭოთა პერიოდში კი - ფოთის დრამატულ თეატრში. პიესა „ზოგჯერ ბრძენიც იშეცდება" განხორციელდა რუსთაველის თეატრში 1944 წელს რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის მიერ. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: გოგი გეგეჭკორი და მედეა ჩახავა.

უბრალო ხალხთან, ადევნებდა თვალს მათ ცხოვრებას. ამიტომაც დრამატურგის პიესებში აისახა რუსეთის ყველა სოციალური ფენა, ყველა ტიპის საზოგადოება. მიუხედავად იმისა, რომ ოსტროვსკის დრამატურგია ჟანრობრივად მრავალფეროვანია, ის მაინც საუკეთესო კომედიების და დრამების ავტორად რჩება.

ალექსანდრე ოსტროვსკი სამართლიანად ითვლება რუსული სცენის მამად. მის კომედიებსა და დრამებზე აღიზარდა რუსი მწერლებისა და დრამატურგების მთელი თაობები. მის კალამს 50-მდე პიესა ეკუთვნის, რომლებიც დრამატურგის სიცოცხლეში და მის შემდეგაც სისტემატურად იდგმება სხვადასხვა ქვეყნის თეატრების სცენებზე. ყველაზე პოპულარული პიესებია „უდანაშაულო დამნაშავენი", „ჭექა-ქუხილი", „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება", „უმზითვო", „ტალანტები და თაყვანისმცემლები" და სხვა.

პირველი პიესა „ბანკროტი, ანუ ჩვენები არიან-გავსწორდებით" ოსტროვსკიმ 1847-1850 წლებში დაწერა. მასში, კრიტიკოს ნ. დობროლუბოვის თქმით, „ნაცარტუტადაა ქცეული და თავხედურადაა ფეხქვეშ გათელილი ადამიანური ღირსება, პიროვნების თავისუფლება, სიყვარულისა და ბედნიერებისადმი რწმენა, პატიოსანი შრომა". პიესაში, ცნობილი ზამოსკვორეჩიეს ცხოვრების გარემო, ოჯახური და საქმიანი ურთიერთობების საშუალებით, უმნიშვნელოვანესი სოციალური საკითხების მთელ ნაკრებთან ერთადაა წარმოდგენილი. კომედიაში ავტორი გვაცნობს რუსული სავაჭრო სახლის მეთაურს - ბოლშოვს, რომელიც თავისი სიმდიდრით ამაყობს, ადამიანურ გრძნობებზე უარს ამბობს და მხოლოდ საკუთარი ფირმის შემოსავლები აინტერესებს. კომერციის სფეროში ყოველგვარი სამართლებრივი ნორმების უგულებელყოფა, ოჯახური იერარქიის ურყეობისადმი ბრმა რწმენა - ბოლშოვს გამდიდრების იმედს აძლევს. პიესის მთავარი გმირი მხოლოდ გამდიდრებაზე ფიქრობს, იმედი აქვს, რომ შვილის მორჩილი ბუნებით ისარგებლებს და „მომგებიანად" დააქორწინებს. მაგრამ, სასიძო, პოდხალიუზინი მოულოდნელად, მოჩვენებითი სამართლიანობით ამხელს ბოლშოვის ჩანაფიქრს და გამოაცხადებს, რომ თითქოს გაკოტრდა. სასიძო უფრო უარესი გაიძვერაა, ვიდრე ბოლშოვი, რადგან ამ გზით მასაც გამდიდრება სურს. პიესიდან ცხადი ხდება, რომ ცხოვრების ასეთი წესი საზოგადოებას სერიოზულ საფრთხეს უქმნის. პიესა რეალისტური ენითაა დაწერილი, პერსონაჟები ცხოვრებისეულად მეტყველებენ. დიალოგები ხალხური აფორიზმებით, ანდაზებით და იუმორითაა გაჯერებული. ამგვარი სამეტყველო ენა ოსტროვსკისმომდევნო პიესებში მეორდება.

პიესაში „უდანაშაულო დამნაშავენი"[1] მოქმედება XIX საუკუნის

[1] პიესის „უდანაშაულო დამნაშავენი" ქართულ ენაზე თარგმანი ეკუთვნის ელო ანდრონიკაშვილს, ისევე როგორც ა. ოსტროვსკის პიესისა „უმზითვო". „უდანაშაულო დამნაშავენი" გაცილებით ადრე ქართულ ენაზე შეასრულა ცნობილმა მთარგმნელმა – ივ. მაჭავარიანმა და მას ეწოდებოდა

მეორე ნახევრის პროვინციული რუსული ქალაქის გარეუბანში მიმდინარეობს. პიესა იწყება მთავარი გმირის - ლუბოვ (ლუბა) ოტრადინას და მისი მოახლის დიალოგით. ქალბატონი განიცდის, რომ მისთვის უცნობი მიზეზის გამო ვერ მოხერხდა ქორწილის დღის დანიშვნა შეყვარებულთან, შვილის მამასთან. ისინი საუბრისას, ასევე განიხილავენ ქალაქში მოულოდნელად დაბრუნებული ლუბოვ ივანოვნა ოტრადინას მეგობარ შელავინას საკითხს, რომელიც მდიდარ მოხუცს მიჰყვება ცოლად და საქორწილო სამზადისშია. ამ დროს სახლში ბრუნდება მუროვი, რომელიც უცხადებს საცოლეს, რომ ვერ ეტყვის დედამისს მათი ქორწინების შესახებ, რადგან არ შეუძლია უთხრას, რომ მისი შვილი ქორწინდება უმზითვო ქალზე. ამ საქციელით მუროვი გამოხატავს გულგრილობას შვილის მიმართაც. სწორედ ამ დროს მათ სტუმრობთ შელავინა. მუროვი საძინებელში იმალება. ივანოვა ყველაფერს ხვდება და ცდილობს მის გაგდებას. ამ დროს მოირბენს შეშინებული გალჩიხა, რომელიც ატყობინებს მათ, რომ მათი შვილი იღუპება. ბავშვთან მუროვი გაეშურება.

17 წლის შემდეგ, ქალაქის მდიდარი ვაჭარი დუდუკინი, რომელიც სამსახიობო ხელოვნების მოყვარულია, ელოდება ცნობილ მსახიობს გასტროლებზე ელენე კრუჩინინას, რომელიც სინამდვილეში ყოფილი ლუბოვ ივანოვნა ოტრადინაა. კრუჩინინა შემთხვევით იცნობს გალჩიხას, რომელსაც სთხოვს გაიხსენოს, სად არის მისი შვილი. გალჩიხას პრაქტიკულად არაფერი ახსოვს, ის მსახიობს ეუბნება, რომ ბავშვი უშვილო წყვილს გადასცა, ხოლო მუროვმა, შეიტყო რა ამის შესახებ, ფულიც კი მისცა წყვილს. წარმოდგენის დასრულების შემდეგ აღფრთოვანებული მუროვი კრუჩინინას ყვავილების თაიგულს მიართმევს. მსახიობი მუროვს ეკითხება, თუ სად არის მისი შვილი. მუროვი გვიან იცნობს ყოფილ შეყვარებულს, გამოუტყდება ჩადენილ დანაშაულში და გამოთქვამს სინანულს ჩადენილი საქციელის გამო. ამბობს, რომ უბედურად ცხოვრობდა და სთხოვს კრუჩინინას შერიგებას, მაგრამ მსახიობი ქალი ერთადერთ პირობას უყენებს მუროვს, სანამ არ დააბრუნებს მათ ვაჟს, მანამდე არ დაელაპარაკება. მუროვის თქმით, ბავშვი დაკარგულია, რადგან მისი აღმზრდელები დაიღუპნენ და ურჩევს კრუჩინინას ქალაქის დატოვებას, რაზეც ის უარყოფით პასუხს მიიღებს. წარმოდგენის წარმატებით დასრულების შემდეგ ნეზნამოვი სადღეგრძელოთი წარმატებას ულოცავს კრუჩინინას და უცებ ცვლის თემას და ამბობს სადღეგრძელოს დედების შესახებ, რომლებიც ტოვებენ შვილებს. მისი გამოსვლა ირონიულია და სატირული. გაოცებული

„უდანაშაულოდ დასჯილნი", მაგრამ 1938 რუსთაველის თეატრში დადგმისას (რეჟ. ა. ვასაძე) მიუცა მას თანამედროვე სახელწოდება („უდანაშაულო დამნაშავენი"). 1950 წელს, თბილისში, ცნობილი მწერლის, დ. შენგელაიას საერთო რედაქციით გამოიცა ა. ოსტროვსკის პიესათა კრებული. რომელშიც 4 პიესაა წარმოდგენილი. აქედან ორი პიესის თარგმანი ელო ანდრონიკაშვილის მიერაა შესრულებული.

კრუჩინინა, ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგ, მიდის ნეზნამოვთან და მკერდზე ამჩნევს ოქროს მედალიონს. აცნობიერებს, რომ მის წინ შვილი დგას, კრუჩინინას გული მისდის. გაოგნებული ნეზნამოვი აცოცხლებს დედას და ჰპირდება, რომ არავისზე იძიებს შურს.

დრამატურგი თავისებურად გამოეხმაურა ქალთა უფლებებთან დაკავშირებულ საკითხებს, რაც რუსულ საზოგადოებაში ჟორჟ სანდის იდეებისა და რომანების წყალობით გახდა აქტუალური. პიესა „ღარიბი პატარძლის“ პერსონაჟი, რომელიც ჟორჟ სანდის რომანების გმირებივით, პიროვნული თავისუფლებისა და ბედნიერებისაკენ ისწრაფვის, დრამატურგს „იდეალური სიმაღლიდან“ მიწაზე ჩამოჰყავს. ამ პიესით ოსტროვსკის დრამატურგიაში იკვეთება ახალი ხაზი, რომელშიც სიყვარული და მატერიალური ინტერესები (რომელთა მონებადაც იქცნენ დრამატურგის თანამედროვენი) წინა პლანზეა გამოტანილი.

ევროპაში მოგზაურობის შემდეგ პერიოდში ალექსანდრე ოსტროვსკი წერს პიესას „ცოდვა და განსაცდელი ვის არ სტუმრებია“, რომელშიც წარმოდგენილია ძლიერი ხასიათის ადამიანების დრამა. პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირი-ვაჭარი ლევ კრასნოვი გამოყვანილია თავნება და დიდი მისწრაფებების პიროვნებად, რომელშიაც სიყვარული და ეჭვიანობა თანაარსებობენ და რთულ სინთეზს ქმნიან. ლევ კრასნოვი თითქოს როგოჟინის უშუალო წინამორბედია დოსტოევსკის რომანიდან „იდიოტი“. კრიტიკოსები, ამ პიესის გამოქვეყნებისა და დადგმის შემდეგ, ოსტროვსკის შექსპირს ადარებდნენ. პიესებისთვის „ჭექა-ქუხილი“ და „ცოდვა და განსაცდელი“ ოსტროვსკი უვაროვის სახელობის აკადემიური პრემიით დააჯილდოვეს.

პიესის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ მთავარი გმირი ეგორ გლუმოვი, მოსკოვის ერთ-ერთ კეთილმოწყობილ და სუფთა ბინაში, დედასთან ერთად ცხოვრობს. გლუმოვი დედას ეუბნება, რომ ის ერთნაირად ჭკვიანი და ბოროტია, რომ შეძლებს შეიქმნას კარიერა და მოიპოვოს მის მიმართ მაღალი საზოგადოების კეთილგანწყობა. ის ავსებს დღიურს და წერს იმ ადამიანების სიას, რომელთა კეთილგანწყობის მოპოვებას მოახერხებს. ეგორ გლუმოვი, ძალიან სიმპათიური და მომხიბვლელი მამაკაცია. ის ხიბლავს კონსერვატორებსა და რეფორმატორებს, გულუბრყვილო ახალგაზრდა გოგონებსა და გამოცდილ ქალბატონებს. პიროვნული შარმი ეხმარება შენიღბოს თავისი ნამდვილი ზრახვები. მისმა ახლობლებმა არც კი იციან, თუ რა გზებით აპირებს იგი ბრწყინვალე კარიერის გაკეთებას. ეს პერსონაჟი გი დე მოპასანის „ლამაზი მეგობარის“ გმირ - ჟორჟს მოგაგონებთ. ისიც სიმპათიურია და გარეგნული შარმის ფაქტორს თავისი კარიერისთვის წარმატებულად იყენებს. ეგორი თავდაუზოგავად ცდილობს ცხოვრების გაუმჯობესებას, მოპოვებული კეთილგანწყობით და ამას ოსტატურადაც ნიღბავს. ის ჩვეულებრივი

კარიერისტია, სნობური ცნობიერებით. ერთ დღესაც მთავარ გმირს ყველაფერი წყალში ეყრება, რადგან მისი დღიურის ჩანაწერები გეგმების შესახებ გაზეთში მისივე ფოტოსთან ერთად გამოქვეყნდება. ფარისეველი გლუმოვი უხერხულ სიტუაციაში აღმოჩნდება. „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ მსუბუქი რეკრეაციული ფუნქციით დატვირთული კომედიაა სატირის ელემენტებით.

პიესაზე „უმზითვო“ ოსტროვსკი 4 წლის განმავლობაში მუშაობდა (პირველად გამოქვეყნდა 1879 წელს). სპექტაკლმა, რომელიც 1878 წელს მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე დაიდგა, მაყურებელსა და კრიტიკოსებში პროტესტი გამოიწვია. გაზეთი „Русские ведомости“ პრემიერის შესახებ წერდა: „დრამატურგმა დაღალა მთელი აუდიტორია, მათ შორის ყველაზე გულუბრყვილო მაყურებელიც“. ეს იყო ყველაზე დიდი მარცხი ოსტროვსკის მოღვაწეობაში. პიესა წარმატებული ავტორის გარდაცვალებიდან 10 წლის შემდეგ გახდა (დადგმის წარმატება რუსულ ნაციონალურ თეატრში (Александринский театр) უკავშირდება მსახიობ ვერა კომისარჟევსკაიას[1] სახელს). მკვლევრები ფიქრობენ, რომ პიესის სიუჟეტი ნამდვილ ამბავზეა აგებული. ნაწარმოებს საფუძვლად დაედო ე. წ. „დუერის შეთქმულება“, როცა ივან კონოვალოვი მისმა ახალგაზრდა მეუღლემ მოკლა. გამოქვეყნებამდე ავტორმა „უმზითვო“ წაუკითხა მოსკოვის პროფესიულ წრეს, რომელთა შორის ავტორის მოწინააღმდეგეებიც იყვნენ, თუმცა ყველამ ერთხმად აღიარა, რომ „უმზითვო“ საუკეთესო პიესაა. „უმზითვოს“ მთავარი პერსონაჟია ლარისა ოგუდალოვა, ერთგვარი „რუსი კარმენი“, თუმცა გარს ახვევია არა რომანტიკული ტორეადორები და სამხედრო წესდების დამრღვევი ჯარისკაცები, არამედ, საქმიანი ადამიანების სასტიკი იერარქიული გუნდი, რომლებსაც უცნაური და გამოგონილი სახელები ჰქვიათ. ამ პიესის პერსონაჟები, რუსული შავი კომედია „დელ არტეს“ პერსონაჟებად აღიქმებიან, ხოლო ოსტროვსკი, რუსულ დრამატურგიაში განსაკუთრებული ჟანრის ფუძემდებელად.

პიესაში „უმზითვო“ მოქმედება XIX საუკუნის რუსეთში, მდინარე ვოლგის ნაპირას ქალაქ ბრაახიმოვში, ვითარდება. პიესის მთავარი გმირი ლარისა ოგუდალოვა, ღარიბი ქალია, რომელსაც ათხოვებენ უმზითვოდ. ლარისა იძულებულია უსიყვარულოდ მისთხოვდეს ბატონ კარანდიშევს. მოულოდნელად ქალაქს სტუმრობს ბატონი პარატოვი, რომელზეც შეყვარებულია ლარისა. პარატოვი ზრუნავდა

[1] ვერა კომისარჟევსკაია - Вера Фёдоровна Комиссаржевская (1864-1910). რუსი თეატრისა და კინოს მსახიობი, გაიზარდა რუსი ოპერის მხატვრისა და მუსიკის მასწავლებლის ოჯახში. მისი დებიუტი სცენაზე შედგა 1891 წელს. მონაწილეობდა კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში. თეატრში შესრულებული აქვს 60-ზე მეტი როლი. მოღვაწეობდა ალექსანდრინსკის თეატრში პეტერბურგში, რომლის დატოვების შემდეგ გახსნა საკუთარი თეატრი. ორი სეზონის განმავლობაში ის მართავდა გასტროლებს, რათა ფინანსურად გაემართა თავისი თეატრი, რომლის რეპერტუარიც შედგებოდა იბსენის, ჩეხოვისა და ოსტროვსკის პიესებისგან.

ლარისაზე, მაგრამ მოულოდნელად გაუჩინარდა მისი ცხოვრებიდან. პარატოვი სტუმრობს ლარისას და დედამისს. მარტოდ დარჩენილი ქალი პარატოვს უტყდება სიყვარულში. თავის მხრივ, პარატოვი შეყვარებულია სხვაზე, თუმცა ამის შესახებ ლარისას უმალავს. ერთ საღამოს პარატოვი ლარისას ვოლგის პირას სასეირნოდ დაპატიჟებს, ისინი ატარებენ მხიარულ საღამოს გემზე. ლარისას იმედი აქვს, რომ პარატოვი მასზე დაქორწინდება, რომლის გამოც მან ოჯახი და საქმრო მიატოვა. პარატოვი გამოუტყდება ლარისას, რომ მას სხვა ქალი უყვარს. ლარისა ღირსებაშელახულია. ამ დროს ჩნდება ლარისას საქმრო კარანდიშევი, რომელსაც ლარისა კიდევ ერთხელ ეუბნება უარს ცოლობაზე, ეჭვიანობისგან დაბრმავებული კარანდიშევი ესვრის ლარისას. დაჭრილი ქალი პისტოლეტს ხელში იჭერს, რათა მისი სიკვდილი თვითმკლელობად შეაფასონ.

„ჭექა-ქუხილი" 5-მოქმედებიანი დრამაა, რომელიც 1859 წელს რეფორმებამდე, სოციალური აღმავლობის შუა პერიოდში დაიწერა. პიესის მთავარი გმირის - კატერინას პროტოტიპი მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობი ლუბოვ კოსიცკაია[1] იყო. კატარინას როლის პირველი შემსრულებელი. გადმოცემით ცნობილია, რომ მწერალს მასთან რთული პირადი ურთიერთობა ჰქონდა. გარკვეული პერიოდი ალექსანდრე ოსტროვსკის უიმედოდ უყვარდა მსახიობი, რომელიც დაქორწინებული იყო მცირე თეატრის მხატვარ ი. ნიკულინზე. პიესის პრემიერა შედგა 1859 წელს მცირე თეატრში. როლებს ასრულებდნენ ცნობილი რუსი მსახიობები.

პიესაში მოქმედება XIX საუკუნის შუა ხანებში, ქალაქ კალინოვში, ვოლგის ნაპირზე მიმდინარეობს. პიესის მთავარი გმირი ახალგაზრდა, კეთილი და მგმნობიარე ბუნების ქალი კატერინა კაბანოვაა, რომელიც დაქორწინებულია ტიხონ კაბანოვზე. კატერინა უკმაყოფილოა ქმრის ოჯახით, რადგან ოჯახის უფროსი ტიხონის დედა ბოროტი მოხუცია, ხოლო მისი ვაჟიშვილი კი დედამისს ყვეალფერში ემორჩილება. კატერინა შეყვარებულია ბორისზე და ამის გამო შეწუხებულია. ერთხელ ტიხონი ტოვებს ქალაქს ორი კვირით. კატერინას მული, ვარვარა კაბანოვა ეხმარება რძალს ბორისთან შეხვედრაში. ტიხონი დანიშნულ დრომდე ადრე ბრუნდება ქალაქში. კატერინა ქმარს და დედამთილს სიმართლეს უყვება. ქმარი მზად არის აპატიოს ცოლს ღალატი, მაგრამ დედამთილი - არა. ამ დროს ბორისი ციმბირში უნდა გაემგზავროს,

[1] ლუბოვ კოსიცკაია - Косицкая Любовь Павловна (1827-1868) რუსი თეატრის მსახიობი. დაიბადა ნიჟნი ნოვგოროდის გუბერნიაში. 13 წლის ასაკში გახდა ცნობილი ვაჟრის დოლგანოვის მსახური, რომელმაც იგი პირველად თეატრში მიიყვანა. 1844 წელს კი მოსკოვის იმპერიული თეატრის სამსახიობო ჯგუფის წევრი გახდა. ამავე წელს მან სწავლა დაიწყო მოსკობის თეატრალურ სკოლაში, რომლის დამთავრების შემდეგ 1847 წლიდან ის მონაწილეობდა ტრაგედიებში, კომედიებსა და ვოდევილებში. მის მიმართ აუდიტორია ყოველთვის კეთილგანწყობილი იყო. 1851 წელს ის ცოლად გაჰყვა მხატვარ ი. ნიკულინს. 1867 წელს, სასცენო მოღვაწეობის 20 წლისთავზე, ის ბენეფისით გამოემშვიდობა სცენასა და მაყურებელს.

კატერინა სთხოვს, თან წაიყვანოს, მაგრამ ბორისი შიშის გამო ვერ რისკავს. იმედგაცრუებული კატერინა თავს მდინარეში იხრჩობს. საზოგადოება კატერინას სიკვდილში ტიხონის დედას ადანაშაულებს.

ალექსანდრე ოსტროვსკის ერთ-ერთი ცნობილი პიესაა „შემოსავლიანი ადგილი“, 5-მოქმედებიანი კომედია, პირველად გამოქვეყნდა 1856 წელს. პიესის დადგმა რუსულმა საიმპერატორო ცენზურამ აკრძალა, მხოლოდ 6 წლის შემდეგ მოიპოვა ავტორმა მისი განხორციელების უფლება ალექსანდრინსკის თეატრის სცენაზე ელიზაბეთ ლევკეევას[1] საბენეფისოდ. პიესა იმავე წელს დაიდგა მოსკოვის მცირე სცენაზეც ეკატერინა ვასილევას საბენეფისოდ[2]. დრამატურგიული ნაწარმოების მთავარი გმირი ახალგაზრდა ამბიციური ჩინოვნიკი ჟადოვია. მას იდეალისტური შეხედულებები აქვს სამყაროზე, არ სურს აიღოს ქრთამი, ისარგებლოს პროტექციით. ჟადოვი მზადაა იცხოვროს ღარიბულად, მაგრამ პატიოსნად. მალე ჟადოვი ექცევა გარშემომყოფთა ზეგავლენის ქვეშ, რომლებიც ეუბნებიან, რომ მატერიალური კეთილდღეობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პრინციპები. პარალელურად ის სულ უფრო მეტს კამათობს თავის ცოლთან - პოლინასთან. ბოლო აქტში ჟადოვი იძულებულია დასთანხმდეს ცოლს და მოძებნოს შემოსავლიანი ადგილი ისე, რომ არ უღალატოს პრინციპებს. ჟადოვს მიაჩნია, რომ ყველა თაობაში არიან წესიერი ადამიანები, მაგრამ ესმის მისი მეუღლისაც, რომელსაც სიღარიბე დისკომფორტს უქმნის. ის იძულებულია, გაუშვას ცოლი. თავის მხრივ, პოლინა ირწმუნება, რომ არ აპირებდა მის დატოვებას და ის მხოლოდ ნათესავების რჩევას ითვალისწინებს.

პიესა პირველად კაზანის თეატრში 1857 წელს დაიდგა. შემდეგ ალექსანდრინსკის თეატრში, 1863 წელს.

1881 წელს დაასრულა ალექსანდრე ოსტროვსკიმ მუშაობა ოთხ-მოქმედებიან კომედიაზე „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, პიესა პირველად მცირე თეატრის სცენაზე იმავე წელს დაიდგა, მსახიობ

---

[1] ელიზაბეთ ლევკეევა - Елизавета Матвеевна Левкеева (1829-1881) რუსი მსახიობი, სწავლობდა ჩალუტს პეტერბურგის თეატრის სკოლაში. ჯერ კიდევ სწავლის პერიოდში მისი დებიუტი შედგა ალექსანდრინსკის თეატრის სცენაზე. 1845 წელს დაამთავრა კოლეჯი და ჩარიცხა ამავე თეატრის დასში. მსახიობს დიდი წარმატება მოუტანა ეოდევილებში და კომედიებში თამაშმა. სცენაზე მოღვაწეობდა თითქმის 40 წლის განმავლობაში. მისი ბენეფისი შედგა ალ. ოსტროვსკის პიესაში „შემოსავლიანი ადგილი“, რომელიც მის მშობლიურ თეატრში დაიდგა.

[2] ეკატერინე ვასილევა - Екатерина Николаевна Васильева (1829-1877) რუსი მსახიობი, დაიბადა მოსკოვში. სწავლობდა დებომის პანსიონში. 1843 წელს სწავლას იწყებს მოსკოვის თეატრალურ სასწავლებელში. მისი დებიუტი პროფესიულ სცენაზე შედგა 1845 წელს მცირე თეატრში. მოღვაწეობდა ალექსანდრინსკის თეატრში. 1863 წელს შედგა მისი ბენეფისი ალ. ოსტროვსკის პიესაში „შემოსავლიანი ადგილი“. 1872 წელს კი მოსკოვის მცირე თეატრში გადაიხადა სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავი. საიუბილეოდ დაიდგა ს. ტურგენევის „ერთი თვე სოფელში“. გარდაიცვალა ბერნში (შვეიცარია), სადაც მკურნალობდა ტუბერკულოზს. დაკრძალულია ვაგანკოვსკის სასაფლაოზე (მოსკოვი).

ნიკოლაი მუზილის[1] საბენეფისოდ. პიესის მთავარი გმირი ლამაზი, მაგრამ ღარიბი მსახიობი ნეგინაა. მისი საქმრო მელუზოვი ასწავლის მას პატიოსან ცხოვრებას და მეცნიერებას. თავადი დუბილოვი ცდილობს ახალგაზრდა ქალის გამოყენებას და სთავაზობს მეურვეობას. ნეგინა მტკიცე უარს ეუბნება თავადს შემოთავაზებაზე, რაზეც დუბილოვი აღშფოთებულია და შურისძიებას ცდილობს. ის მსახიობს არაერთ ინტრიგას მოუწყობს და ცდილობს მისი სპექტაკლის ჩაშლას, მაგრამ ნეგინა მეგობრების - ელიკაციოვისა და ვასიას დახმარებით პრობლემას თავს გაართმევს, სპექტაკლი შედგება და დიდ შემოსავალსაც მოიტანს. ბილეთების უმრავლესობა დუბილოვმა შეიძინა, რადგან მსახიობმა საზოგადოებაში პატივისცემა არ დაკარგოს. წარმატებული ბენეფისის შემდეგ, ერთმანეთის მიყოლებით, მსახიობთან საგრიმიოროში შედიან ნარაკოვი, მელუზოვი და ველიკატოვი, რომლებიც მას სიყვარულში უტყდებიან. საბოლოოდ, ნეგინა შორდება მელუზოვს და ველიკატოვთან ერთად მიემგზავრება ქალაქიდან იმის იმედით, რომ შემოქმედებაში დიდებას მიაღწევს.

„ტალანტები და თაყვანისმცემლები“ 1881 წლის შემდეგ რამდენჯერმე დაიდგა (1885, 1895, 1900, 1902, 1912) მოსკოვის მცირე თეატრში. რუსეთში პიესა დადგმულია 60-მდე თეატრში და გადაღებულია რამდენიმე ეკრანიზაცია.

პიესაში „მორევი“ განსაკუთრებული დამაჯერებლობითაა აღწერილი ახალგაზრდა ჩინოვნიკისათვის გამორჩეული ცდუნება ქრთამის აღება. პიესაში საზოგადოების პოზიცია დედის პერსონაჟის სახით მჟღავნდება, რომელიც ამბობს, რომ ოჯახში საჭმელი აღარ აქვთ და ქრთამის აღების გარდა სხვა გზა არ არსებობს. აქვე ისმის სიმამრის რეპლიკა, რომ სასამართლოში მაინც ყველა ქრთამს იღებს. ყველაფერი კი იქამდე მიდის, რომ გმირი იძულებულია საბუთები გადააკეთოს, გააყალბოს და ამაში გასამრჯელო აიღოს. მექრთამეს კი სინდისი ქენჯნის და ჭკუიდან იშლება.

ოსტროვსკის პიესებში ტიპურ ხასიათებს, ღრმა ფსიქოლოგიური მხატვრული სახეები ცვლის, რომელთა ბედიც პირდაპირ უკავშირდება სოციალურ მდგომარეობას, ყოფით გარემოს. პიროვნება თვითგამოხატვის გზაზე, სულიერად თავისუფლდება, მაგრამ სინამდვილე სანუკვარ მისწრაფებათა განხორციელებაში უშლის ხელს.

---

[1] ნიკოლაი მუზილი - Николай Игнатьевич Музиль (1836-1906), რუსი მსახიობი, საიმპერატორო თეატრების დამსახურებული არტისტი (1903), არტისტული დინასტიის ერთ-ერთი გამორჩენილი წარმომადგენელი. სწავლობდა მოსკოვის პირველ გიმნაზიაში, სადაც მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში ალექსანდრე გრიბოედოვის ხელმძღვანელობით. გიმნაზია არ დაუმთავრებია, რადგანაც ოჯახს გადასვლა მოუწია ეკატერინოსლავში, სადაც მუშაობდა ფოსტის ტელეგრაფისტად. 1865 წელს შედგა მისი დებიუტი პროფესიულ სცენაზე (მოსკოვის მცირე თეატრი). როლების უმრავლესობა (20-მდე) შესრულებული აქვს ა. ოსტროვსკის პიესებში. ნიკოლაი მუზილი რუსული პროფესიული სცენის გამორჩეული წარმომადგენელი იყო, რომელსაც დიდ პატივს სცემდა კონსტანტინე სტანისლავსკიც.

პიროვნებასა და არსებულ საზოგადოებას, ცხოვრების წესსა და შექმნილ გარემოებას შორის კონფლიქტს მწვავედ განიცდის დრამატურგი. ალექსანდრე ოსტროვსკი თავისი პიესებისთვის სიუჟეტებს ეძებს ყველგან, სადაც უსამართლობა ხდება.

ოსტროვსკის გვიანდელი პერიოდის პიესები, გარკვეულწილად, ანტონ ჩეხოვის დრამატურგიის წინამორბედებია. თუმცა კრიტიკა მკაცრად ეპყრობა ხანშესულ დრამატურგს. კრიტიკა დრამატურგს პიესებში გასართობი ელემენტების სიმრავლეზე მიუთითებს, რასაც მაყურებელი მოითხოვს. დრამატურგის დაკრძალვას მხოლოდ ნათესავები და რამდენიმე მეგობარი დაესწრო. მსახიობები არ გამოჩენილან. მომდევნო წლებში ოსტროვსკის პიესების დადგმაც შენელდა, თუმცა მალე მოსკოვის მცირე თეატრს „ოსტროვსკის სახლი" უწოდეს და მისი პიესების დადგმაც, XX საუკუნის დასაწყისშივე რუსეთის სხვადასხვა თეატრის სცენებზე აქტიურად განახლდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა რეფორმა გაატარა ალექსანდრე ოსტროვსკიმ რუსულ საიმპერატორო თეატრში?
2. რა თემებსა და პრობლემებზე წერს ალ. ოსტროვსკი თავის პიესებში?
3. წაიკითხეთ ალექსანდრე ოსტროვსკის პიესები: „უმზითვო", „ჭექა-ქუხილი", „უდანაშაულო დამნაშავენი"



ივანე ტურგენევის ცხოვრება და მოღვაწეობა

ცნობილი რუსი მწერალი, დრამატურგი და მთარგმნელი, ნოველისტი, რუსული რომანტიზმისა და რეალიზმის გამორჩეული ფიგურა, ოქსფორდის უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორი, სანქტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი რუსული ენისა და ლიტერატურის განხრით, **ივანე ტურგენევი** (1818-1883) რუსული ლიტერატურის „ოქროს საუკუნის" წარმომადგენელია. მას უწოდებდნენ „ყველაზე დახვეწილ პოეტს,

რომელსაც ოდესმე პროზაული ნაწარმოები დაუწერია". ალბათ, სწორედ ამიტომ, მოთხრობები – „პირველი სიყვარული" და „გაზაფხულის მღელვარე ნაკადები", უპირველეს ყოვლისა, არა ეპიზოდების, არამედ პერსონაჟთა ემოციების თანამიმდევრობაა, და ყურადღებას მუსიკალურობით იპყრობს. ივანე ტურგენევის ნაწარმოებები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში შექმნილ მრავალ სპექტაკლს, ფილმსა და ტელეფილმს დაედო საფუძვლად.

რუსული ლიტერატურის კლასიკოსი ივანე ტურგენევი, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსეთში საზოგადოებრივი აზრის განვითარებაში, დაიბადა 1818 წელს რუსეთში - ორიოლში, ხელმოკლე აზნაურის ოჯახში. ოჯახი მოსკოვში 1827 წელს გადასახლდა. ივანე ტურგენევი თავდაპირველად მოსკოვის, შემდეგ პეტერბურგისა და ბერლინის უნივერსიტეტებში სწავლობდა. 15 წლის ასაკში ის მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა, ერთი წლის შემდეგ, იმის გამო, რომ ოჯახი საცხოვრებლად პეტერბურგში გადავიდა, ტურგენევმა სწავლა პეტერბურგის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე განაგრძო. თავდაპირველად ივანე ტურგენევს სურდა პოეტი გამოსულიყო და რამდენიმე ლექსიც დაწერა. რუსული ლიტერატურის პროფესორმა პეტრე პლეტნევმა[1] ის წაახალისა და უთხრა, რომ მის ლექსებში არის მწერლის თვალით დანახული სამყარო. დამწყებ პოეტს მოტივაცია აუმაღლდა და რამდენიმე ლექსი ჟურნალ „სოვრემენიკშიც" დაბეჭდა. 1936 წელს „საზოგადოებრივი განათლების სამინისტროს ჟურნალში" ივანე ტურგენევის პირველი პუბლიცისტური წერილი „წმინდა ადგილებში მოგზაურობის შესახებ" გამოქვეყნდა.

უნივერსიტეტის დამთავრების (1836) შემდეგ, ივანე ტურგენევი მეცნიერებით დაინტერესდა, 1838 წელს გაემგზავრა გერმანიაში და სწავლა განაგრძო ბერლინის უნივერსიტეტში. გატაცებით სწავლობდა რომანისა და ბერძნული ლიტერატურის ისტორიას, ანტიკურ ლიტერატურას და ფილოსოფიას, ბერძნულ და ლათინურ გრამატიკას. ძველი ენების სწავლა მას ეხმარებოდა ორიგინალში თავისუფლად წაეკითხა მსოფლიო კლასიკა. ტურგენევი ესწრებოდა ჰეგელიანელთა ლექციებს, გატაცებული იყო გერმანული იდეალიზმით. გერმანიამ მის

[1] პეტრე პლეტნევი Пётр Александрович Плетнёв (1792-1866) - კრიტიკოსი, პუშკინის თანამედროვე პოეტი, სანქტ-პეტერბურგის საიმპერატორო უნივერსიტეტის პროფესორი და რექტორი. განათლება მიიღო ტვერსკის სემინარიასა და მთავარ პედაგოგიურ ინსტიტუტში. ასწავლიდა ქალთა სასწავლებელში, კადეტთა კორპუსსა და სანქტ-პეტერბურგის პანსიონში. ვ. ჟუკოვსკის რეკომენდაციით, 1828 წელს პეტრე პლეტნევი ასწავლიდა ლიტერატურას რუსი თავადების შვილებს. 1832 წლიდან მოღვაწეობას იწყებს სანქტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში რუსული ლექსიკონის კათედრაზე, ამავე უნივერსიტეტს ხელმძღვანელობდა 1840-1861 წლებში. ის იყო რუსეთის საიმპერატორო კართან დახლოებული პირი. მეგობრობდა რუსეთის გამორჩეულ საზოგადოებასთან - მწერლებთან და მეცნიერებთან. ეკუთვნის ათეულობით შრომა ლიტერატურისა და პუმანიტარული მეცნიერების სხვადასხვა სფეროში.

მსოფლმხედველობაზე გარდამტეხი გავლენა იქონია. ის ფიქრობდა, რომ მხოლოდ უნივერსალური განათლება დაიხსნიდა რუსეთს იმ სიბნელისგან, რომელშიც ის ჩაეფლო.

1830-1850 წლებში გაფართოვდა და ჩამოყალიბდა ტურგენევის ნაცნობების და მეგობარ მწერალთა წრე. ის ურთიერთობდა პუშკინთან, ვ. ჟუკოვსკისთან, ა. ნიკიტენკოსთან, ა. კოლცოვიმთან, ლერმონტოვთან და სხვებთან.

ტურგენევის ნაწარმოებები გერმანულად ჯერ კიდევ 1850-იან წლებში ითარგმნა, ხოლო 1870-1880 წლებში ყველაზე საყვარელ და კითხვად რუს მწერლად იქცა გერმანიაში. გერმანელმა კრიტიკოსებმა იგი შეაფასეს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი თანამედროვე პროზაიკოსი და რომანისტი. იგი გატაცებული იყო გერმანული იდეალიზმით. ზოგადად, დასავლეთევროპულმა ხედვამ ძლიერი შთაბეჭდილება იქონია მწერალზე. ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა, სტუდენტი ტურგენევი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „მხოლოდ უნივერსალური კულტურის ძირითადი პრინციპების ასიმილაციამ შეიძლება რუსეთი გამოიყვანოს სიბნელიდან, რომელშიც ის ღრმად ჩაეფლო“. ამ გაგებით ტურგენევი ნამდვილი პროდასავლელი იყო. ცნობილი ინგლისელი პროზაიკოსი და ნობელის პრემიის ლაურეატი ლიტერატურაში, ჯონ გოლსუორსი ტურგენევის შემოქმედებას პროზაული ხელოვნების უმაღლეს ნიმუშად მიიჩნევდა და აღნიშნავდა, რომ ტურგენევმა რომანის პროპორციები სრულყოფილებამდე მიიყვანა. მისთვის ტურგენევი იყო „ყველაზე დახვეწილი პოეტი, რომელსაც ოდესმე რომანები დაუწერია“.

1841 წლამდე ივანე ტურგენევი მოგზაურობდა იტალიასა და ავსტრიაში, 1841 წელს სამშობლოში დაბრუნდა და მოსკოვში დასახლდა. 1842 წელს ივანე ტურგენევმა მოსკოვის უნივერსიტეტს მიმართა ფილოსოფიის მაგისტრის ხარისხის მისაღებად, მაგრამ ვინაიდან ამ თანამდებობაზე ადგილი არ იყო, მას უარი უთხრეს. ამიტომაც, ივანე ტურგენევი პეტერბურგში გაემგზავრა და სანქტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის ბერძნული და ლათინური ფილოლოგიის მაგისტრის ხარისხი მოიპოვა.

ლიტერატურული მოღვაწეობა 1834 წლიდან დაიწყო (დრამატული პოემა „სტენო“), ამავე პერიოდიდან წერდა რომანტიკულ ლექსებს, პოემებს, რომელთაგან აღსანიშნავია: „პარაშა“ (1843), „მემამულე“ (1846) და პროზაულ ნაწარმოებებს. შექმნა მოთხრობების ციკლი „მონადირის ჩანაწერები“. განსაკუთრებული აღიარება მწერალს მოუტანა მოთხრობებმა: „ანდრია კოლოსოვი“ (1844), „სამი პორტრეტი“ (1846), „მუმუ“ (1854). ივანე ტურგენევი გამორჩეული რომანების „რუდინი“ (1856), „აზნაურთა ბუდე“ (1859), „წინადღით“ (1860), „მამები და შვილები“ (1862) და პიესების ავტორიცაა.

1852 წელს, ნიკოლაი გოგოლის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული გამოქვეყნებული ნეკროლოგის გამო, ივანე ტურგენევი დააპატიმრეს და თავის სოფელში გადაასახლეს.

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან ტურგენევის ყურადღების ცენტრში მოექცა რუსი ინტელიგენციის ბედი. ამ თემას განეკუთვნება: „ზედეტი ადამიანის ბედი" (1850), „იაკობ პასინკოვი" (1855), „მიმოწერა" (1856), „ასია" (1858).

1862 წელს გამოცემულ რომანს „მამები და შვილები" დიდი ვნებათაღელვა მოჰყვა საზოგადოებაში. საჭირბოროტო საკითხებისა და ადამიანთა ხასიათების შერწყმამ, ახალი თაობის თემამ, ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები გამოიწვია. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა მწერალს „მხდალი მოქალაქე" უწოდა, რადგან ტალახში არ ამოსვარა მთავარი პერსონაჟი, ბაზაროვი და ტენდენციურობაში, რეაქციონერობაში დაადანაშაულა. მას ადანაშაულებდნენ მამების დაცვასა და შვილების გამათრახებაშიც. ბრალდებებმა მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა მწერალზე, რომელიც ღრმად სწვდება ახალგაზრდებისა და მშობლების სულის სიმებს და სიმართლეს შთამბეჭდავად გადმოსცემს. მთავარ გმირს სძულს საზოგადოებრივი ინსტიტუციები, სადაც მხოლოდ ფული და ტიტული ფასდება. მას ლაბორატორიული ანალიზები უფრო აინტერესებს, ვიდრე დოგმები და ლოზუნგები. ახალგაზრდა რადიკალი და ნოვატორი ბაზაროვი თავს ნიჰილისტს უწოდებს, ის ყველა ეპოქის შვილია. საუკუნეზე მეტი გავიდა ამ რომანის გამოცემიდან და დღემდე აღელვებს კაცობრიობას, რადგან მარადიულ თემებს ეხება.

სიცოცხლის ბოლო ოცი წელი ივანე ტურგენევმა საზღვარგარეთ გაატარა, ცნობილი მომღერლის **პოლინა ვიარდოს**[1] ოჯახში. 1843 წლის 14

[1] პოლინა გარსია ვიარდო - Pauline Viardot (1821-1910) XIX საუკუნის წარმატებული და ცნობილი ოპერის მომღერალი, კომპოზიტორი და პედაგოგი იყო. მისი საოპერო თუ საკონცერტო გამოსვლები ევროპასა და რუსეთში ტრიუმფით სრულდებოდა. პოლინას შეცო სოპრანო ჰქონდა, რომელიც ფრანგმა კომპოზიტორმა კამილ სენ სანსმა ასე დაახასიათა. „მისი ხმა არ არის არც სავერდოვანი, არც კრისტალურად სუფთა, არამედ მწარე. როგორც პომერასცი (ციტრუსის სახეობა)". ძომღერალი პარტიებად გადადიოდა სოპრანოდან ალტში. ის იყო ჰ.ბერლიოზის, ჯ.მეიერბერის, შ. გუნოს, კ.სენ სანსის და სხვა ცნობილი კომპოზიტორების მუზა. პოლინამ საოპერო სცენა 1863 წელს მიატოვა, მაგრამ საკონცერტო გამოსვლები 1882 წლამდე გააგრძელა. მის რეპერტუარში ცნობილი ევროპელი კომპოზიტორების ვოკალური ნაწარმოებების გარდა, დიდი ადგილი ეკავა ასევე რუსულ რომანსებს. სცენის დატოვების შემდეგ ის აქტიურ პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა. გარდა ამისა, ქმნიდა კამერულ და საფორტეპიანო მუსიკას. ოპერეტებს, რომანსებს, ამუშავებდა სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებსა და სხვადასხვა ერის ხალხურ სიმღერებს. პოლინა, მუსიკის გარდა, დიდ დროს უთმობდა უცხო ენების შესწავლას. საუბრობდა ფრანგულ, ესპანურ, იტალიურ და ინგლისურ ენებზე. მოგვიანებით შეისწავლა რუსული და გერმანული ენებიც. უცხო ენების ცოდნა პოლინას არიების სხვადასხვა ენაზე შესრულებაში ეხმარებოდა. პოლინას საოპერო დებიუტი 1839 წლის მაისში ჯერ ლონდონში, ხოლო ოქტომბერში პარიზში დუზდემონას პარტიით ოპერაში „ოტელო" შედგა. მის გამოსვლას ესწრებოდა ხელოვნების ისტორიკოსი და პარიზის იტალიური თეატრის დირექტორი ლუი ვიარდო (1800-1883). ვიარდო იმდენად მოიხიბლა პოლინას შესრულებით, რომ მას თავის თეატრში სიმღერა შესთავაზა. 1839-1840 წლებში პოლინა პარიზის იტალიური თეატრის მთავარი



ოქტომბერს პოლინა და ლუი (მისი მეუღლე) ვიარდოები პირველად ეწვივნენ რუსეთს. პეტერბურგში მაყურებელმა პოლინა ძალიან თბილად მიიღო. „სევილიელი დალაქის“ რუსული პრემიერის დროს, პოლინამ ერთ-ერთ სცენაში ა. ალაბიევის „ბულბული“ შეასრულა, რითაც რუსული პუბლიკის განსაკუთრებული აღფრთოვანება დაიმსახურა. მომღერლის პოპულარობა დღითიდღე იზრდებოდა. ვიარდოების სახლში იკრიბებოდნენ მელომანები, მუსიკოსები, მწერლები. თავად პოლინა აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ზამთრის სასახლეში გამართულ მუსიკალურ საღამოებში.

ოპერაში პოლინას ერთ-ერთ გამოსვლას ახალგაზრდა რუსი მწერალი ივანე ტურგენევიც დაესწრო. ის იმდენად მოიხიბლა მომღერლის ხმით, რომ თავდავიწყებამდე შეუყვარდა. ტურგენევი ამ დროს 25 წლის იყო, პოლინა კი 22-ის. ამ დღიდან მოყოლებული ის ცდილობდა უფრო ახლოს გაეცნო და დაახლოებოდა პოლინას. პირველად ტურგენევმა მისი ქმარი ლუი ვიარდო გაიცნო, ორივე ნადირობის დიდი მოყვარული იყო და სწორედ მათი ნაცნობობაც ერთ-ერთი ნადირობის დროს შედგა. თავად პოლინა მწერალმა 1843 წლის 1 ნოემბერს ერთ-ერთ საღამოზე გაიცნო. ამ თარიღს ტურგენევი ყოველწლიურად აღნიშნავდა. პოლინას ის წარუდგინეს, როგორც „ახალგაზრდა რუსი მემამულე, კარგი მსროლელი, სასიამოვნო მოსაუბრე და ცუდი მელექსე“ ტურგენევმა პოლინაზე დიდი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა. „როდესაც ის ოთახში შემოვიდა“ იხსენებდა მოგვიანებით მომღერალი „გოგანტად მომეჩვენა, საშინლად მაღალი, გასაოცრად ლამაზი, ჭკვიანი ცისფერი თვალებით. მიჭირს იმის თქმა, რომ მისით იმწუთშივე მოვიხიბლე. დიდი ხნის განმავლობაში მას ყურადღებას საერთოდ არ ვაქცევდი“. ტურგენევი იმედს მაინც არ კარგავდა და სწამდა, რომ ერთხელაც პოლინა მას სათანადო ყურადღებას მიაქცევდა და ასეც მოხდა.

სოლისტია. 1840 წელს პოლინამ ცნობილი ფრანგი მწერალი ჟორჟ სანდი გაიცნო. რომელთანაც წლების მანძილზე დიდი მეგობრობა აკავშირებდა. სწორედ პოლინა იქცა ამწერლის ცნობილი რომანის „კონსუელო“ მთავარი გმირის პროტოტიპად. პოლინა ამ პერიოდში პოეტ ალფრედ დე მიუსეს ხვდებოდა და მასზე გათხოვებასაც კი აპირებდა, მაგრამ ჟორჟ სანდმა გადააფიქრებინა, რადგან კარგად იცოდა. თუ რა გაუწრნასწორებელი ხასიათი ჰქონდა მის ყოფილ საყვარელს. მწერლის რჩევით. პოლინა 1840 წლის აპრილში ცოლად გაჰყვა ლუი ვიარდოს. ლუი ცოლზე 21 წლით უფროსი იყო. დაქორწინების შემდეგ ლუი ვიარდომ თეატრის დირექტორის თანამდებობა დატოვა და მთელ დროს ცოლის კარიერას უთმობდა. ანარმოებდა მოლაპარაკებებს თეატრის დირექტორებთან, ორგანიზებას უკეთებდა პოლინას კონცერტებსა და ტურნეებს და ყოველთვის თან ახლდა. პოლინა გარდაცვალებამდე აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა პოლინა გარსია ვიარდო 1910 წლის 18 მაისს 89 წლის ასაკში გარდაიცვალა. დაკრძალულია მონმარტრის სასაფლაოზე.

მოგვიანებით პოლინამ ტურგენევის მიმართ დამოკიდებულება შეიცვალა. მწერალი პოლინას რუსული ენის შესწავლაში ეხმარებოდა, რამაც მათ დაახლოებას ხელი დიდად შეუწყო. ამ გაკვეთილების წყალობით მომღერალი კონცერტების დროს ხშირად ასრულებდა რუსულ რომანსებს. მის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ა. დარგომიჟსკის რომანსებს.

1845 წელს პოლინა მეორედ ესტუმრა რუსეთს და რუსი პუბლიკის წინაშე ახალი რეპერტუარით წარსდგა. 1845 წლის მაისში ვიარდოების ოჯახი პარიზში გაემგზავრა. ტურგენევიც მათ გაჰყვა. გარდაცვალებამდე რუსი მწერალი დიდ დროს ვიარდოების ოჯახთან ატარებდა, მოგზაურობდა მათთან ერთად. როდესაც პოლინა ზაფხულს კურტაველში, საკუთარ ვილაში ატარებდა, ტურგენევი მისი ხშირი სტუმარი იყო. თუ მწერალი პოლინასთან ყოფნას ვერ ახერხებდა, სიყვარულით სავსე წერილებს უგზავნიდა. მათ შორის მიმოწერა 1844 წელს დაიწყო. შემორჩენილია მხოლოდ ტურგენევის წერილები. ვიარდომ მწერლის გარდაცვალების შემდეგ მისი არქივებიდან საკუთარი წერილები ამოიღო და გაანადგურა.

1850 წელს ტურგენევი დედის ავადმყოფობის გამო რუსეთში დაბრუნდა. სპასკის მამულში მწერალმა აღმოაჩინა, რომ მის ქალიშვილ პელაგიას (დედამისი ავდოტია ერმოლოვა მკერავი იყო) დედამისი ცუდად ექცეოდა. პოლინა ვიარდოს თანხმობით მან ქალიშვილი საფრანგეთში გაამგზავრა. გოგონა რამდენიმე წელი ვიარდოების ოჯახში იზრდებოდა. პოლინას კეთილშობილურმა ჟესტმა, რომ ის მზად იყო ეზრუნა ტურგენევის ქალიშვილზე, მწერლის გრძნობები მომღერლის მიმართ კიდევ უფრო გაამყარა. ტურგენევის ქალიშვილი საერთოდ არ იზიარებდა მამის აღტაცებას პოლინას მიმართ. პელაგიას მამასთან და დედობილთანაც საკმაოდ რთული ურთიერთობა ჰქონდა.

1852-1853 წლებში ვიარდო კიდევ ერთხელ ეწვია რუსეთს. პეტერბურგში მისმა კონცერტებმა კვლავ ანშლაგით ჩაიარა. ტურგენევს ამ პერიოდში შინაპატიმრობა ჰქონდა მისჯილი გოგოლის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული კრიტიკული სტატიის გამო. 1853 წელს ვიარდომ მოსკოვში გამართა კონცერტები. ტურგენევი სხვისი პასპორტით ჩავიდა მოსკოვში და პოლინასთან რამდენიმე დღე გაატარა.

1854-1855 წლებში მწერალსა და მომღერალს შორის ურთიერთობა გაცივდა. ტურგენევი ამ პერიოდში ცდილობდა მოეწყო პირადი ცხოვრება, მაგრამ მისი რომანი შორეულ ნათესავთან - ოლგა ტურგენევასთან მალევე დასრულდა. 1856 წელს ტურგენევი პარიზში ჩავიდა და პოლინას შეხვდა. მათი ურთიერთობა განახლდა. ზაფხული მწერალმა კურტაველში, ვიარდოებთან გაატარა.

1863 წლის აპრილში პოლინა დიდ სცენას დაემშვიდობა და ქმარ-

შვილთან ერთად ბადენ-ბადენში (გერმანია), 1862 წელს შეძენილ ვილაში გადავიდა საცხოვრებლად. მალე ტურგენევიც ჩადის ბადენ-ბადენში და ვიარდოების მეზობლად სახლდება. მწერალსა და ლუი ვიარდოს თბილი და მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა. მათ ბევრი საერთო ჰქონდათ. ორივეს უყვარდა ნადირობა, ლიტერატურა, თეატრი, ორივე თარგმნიდა. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი დამაკავშირებელი რგოლი პოლინას სიყვარული იყო.

პოლინა ვიარდოს ვილა ბადენ-ბადენში ნამდვილ მუსიკალურ ცენტრად იქცა, სადაც იკრიბებოდნენ ხელოვანები, თავადები. პოლინა ვიარდო ბადენ-ბადენში ცხოვრების დიდ დროს კომიკური ოპერებისა და ოპერეტების შექმნას უთმობდა, რომელთათვისაც ლიბრეტოს ძირითადად ტურგენევი წერდა. წარმოდგენა ვილის ბაღში იმართებოდა, სადაც პოლინამ პატარა ოპერის სახლი ააგებინა. ოპერეტებში მონაწილეობას იღებდნენ პოლინა, მისი შვილები და მოსწავლეები. 1867 წლის 20 სექტემბერს ოპერეტების „Trop de Femmes" და „Le Dernier Sarciere", 1868 წლის 23 მაისს „L'Ogre"-ს პრემიერები გაიმართა.

1870-იანი წლების ბოლოს მწერლის მოხეტიალე ცხოვრება დასრულდა. ტურგენევი საფრანგეთში დასახლდა. იგი ზამთარს პარიზში ატარებდა, ზაფხულს კურორტ ბუჟივალში, მაგრამ ყოველ გაზაფხულზე აუცილებლად ჩადიოდა რუსეთში, სადაც მას ახალგაზრდებთან შეხვედრები, გამოსვლები და წვეულებები ელოდა. 1879 წლის მარტში, მოსკოველ სტუდენტებთან შეხვედრის ბოლოს, თავის სამადლობელ სიტყვაში მწერალმა ასეთი რამ განუცხადა მათ: „თქვენი სიმპათია მხოლოდ მწერალს კი არ ეხება, რომელმაც მოახერხა თქვენთვის თავი მოეწონებინა, არამედ ეხება ადამიანსაც, რომელმაც ბოლომდე არ შეცვალა თავისი მხატვრული და ლიტერატურული შეხედულებები, ლიბერალური მიდგომები". ამ სიტყვებში ნათლად გაისმა თავშეკავებული სიამაყე, რომელიც იმის რწმენას ეფუძნებოდა, რომ ღირსეულად იცხოვრა. ტურგენევმა ახალგაზრდებს უთხრა, რომ მის ახალგაზრდობაში სიტყვა „ლიბერალი" გულისხმობდა პროტესტს ყველანაირი სიბნელისა და ჩაგვრისადმი. ამავდროულად, ეს მეცნიერებისა და განათლებისადმი პატივისცემას, პოეზიისა და ხელოვნების სიყვარულს და ბოლოს, ყველაზე მეტად ხალხის სიყვარულს ნიშნავდა, რომელიც ჯერ კიდევ ბატონობის უღლის ქვეშ იმყოფებოდა და საკუთარი შვილების აქტიური დახმარება სჭირდებოდა. „მონადირის ჩანაწერების" შემქმნელმა სიხარულით დაადასტურა, რომ „ჩვენთან შედარებით, ახალგაზრდა თაობამ მრავალი ნაბიჯი გადადგა წინ". ამასთან ერთად, „მამებისა და შვილების" ავტორმა ხაზი გაუსვა, რომ ახალგაზრდებსაც შეუძლიათ „რაღაც ისწავლონ ჩვენგან, მოხუცებისგან". ტურგენევმა საკუთარ თავს სხვა თაობის წარმომადგენელი, „ძველი ლიბერალი", „ძველი მხატვარი" უწოდა.

ტურგენევი გრძნობდა, რომ ცხოვრების შეჯამების დრო დამდგარიყო, თუმცა რა ფორმით მოხდებოდა ეს, ჯერ არ გადაეწყვიტა. აღიარებული მწერალი რომანს წარსულ ეტაპად თვლიდა და რაღაც უფრო ახალ, მანამდე უცნობ ჟანრზე დაიწყო ფიქრი.

1879 წელს ტურგენევმა კიდევ ერთხელ სცადა პირადი ცხოვრების აწყობა, მაგრამ ისევ უშედეგოდ. მისი რომანი ახალგაზრდა მსახიობ მარია სავინოვასთან მალევე დასრულდა. მწერალი პარიზში დაბრუნდა. პოლინას სახლში მას ზედა სართული ეკავა. ივანე ტურგენევი წერდა: „მიყვარს ოჯახი, ოჯახური ცხოვრება. მაგრამ ალბათ არ მეწერა საკუთარი ოჯახის შექმნა და სხვისი ოჯახის წევრი გავხდი. აქ მე მექცეოდნენ, არა როგორც მწერალს, არამედ როგორც ადამიანს, მათთან მე თავს მშვიდად ვგრძნობდი“.

1883 წელს პოლინას მეუღლე ლუი ვიარდო გარდაიცვალა. ტურგენევი, რომელსაც კიბოს დიაგნოზი დაუსვეს, სიცოცხლის ბოლო დღეებს ითვლიდა. ქმრის გარდაცვალების შემდეგ პოლინა მთლიანად ტურგენევზე გადაერთო. აპრილში მწერალი ბუჟივალში, პარიზის ახლოს მდებარე ვილაში გადაიყვანეს.

პოლინა ყოველთვის ახერხებდა ბუჟივალში ჩასვლას მწერლის მოსანახულებლად. შეიძლება ტურგენევი ვერ დაქორწინდა თავის დიდ სიყვარულზე, სამაგიეროდ, შეძლო და მისი ცხოვრების თანამგზავრად, განუყოფელ ნაწილად იქცა. სიცოცხლის ბოლო საათებიც საყვარელ ქალთან გაატარა. მომაკვდავ ტურგენევთან მუდმივად იყვნენ პოლინა, მისი ორი ქალიშვილი და ორი მომვლელი. გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე ტურგენევმა პოლინა იცნო და უთხრა „აი, დედოფალი, დედოფალთა შორის, რამდენი სიკეთე გააკეთა მან“.

პოლინამ მწერლის გარდაცვალება მძიმედ გადაიტანა. მომღერალმა, ტურგენევის ანდერძის თანახმად, მოაწესრიგა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ვიარდო ყოველთვის პირველი ეცნობოდა მის რომანებს, ლექსებს. მოგვიანებით პოლინამ პეტერბურგის პუშკინის მუზეუმს გადასცა პუშკინის ოქროს ბეჭედი-თილისმა სერდოლიკით და მედალიონი პოეტის თმებით. ეს ორი რელიქვია ტურგენევს პ. ჟუკოვსკიმ აჩუქა. მწერლის გარდაცვალების შემდეგ ვიარდო სხვა ბინაში გადავიდა საცხოვრებლად. მისაღები ოთახი ცოცხალი და გარდაცვლილი მეგობრების პორტრეტებით მორთო. ყველაზე გამოსაჩენ ადგილას კი ტურგენევის პორტრეტი ეკიდა.

მწერლის უკანასკნელი რომანია „ყამირი“ (1877). ევროპაში ცხოვრებისას დაწერა მოთხრობები: „ბრიგადირი“ (1868), „უბედური“ (1869), „გაზაფხულის ნიაღვრები“ (1872), „საათი“ (1876) და სხვა.

ივანე ტურგენევი პარიზის მახლობლად ბუჟივალში გარდაიცვალა.

მისი ანდერძის თანახმად, ის რუსეთში, სანქტ-პეტერბურგში, ვოლკოვსკის სასაფლაოზე, „ლიტერატურის ხიდზე“ დაკრძალეს, ცნობილი პუბლიცისტის, ლიტერატორის, ფილოსოფოსისა და კრიტიკოსის - ბესარიონ ბელინსკის გვერდით, სადაც სხვა გამოჩენილი რუსი მწერლები, მსახიობები, ხელოვანები და საზოგადო მოღვაწეები არიან დაკრძალულნი. სამგლოვიარო პროცესიას უამრავი ადამიანი დაესწრო. მათ შორის 179 სხვადასხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციისა და რიგი დაწესებულებების თანამშრომლებიც. ტურგენევის საფლავზე მათ დიდი გვირგვინები მიიტანეს. ყველაზე „ძვირფასი“ გვირგვინი კი გახლდათ ცხოველთა დაცვის საზოგადოების წარმომადგენლების მიერ მიტანილი, რომლის ფართო ლენტზედაც მხოლოდ და მხოლოდ ორი სიტყვა ეწერა – „მუმუს“ ავტორს“.

ივანე ტურგენევის შემოქმედება 1850 წლიდან ცნობილი იყო ქართველი მკითხველისთვისაც. ქართველი მწერლები, ლიტერატურის კრიტიკოსები და მთარგმნელები მუდმივად ინტერესდებოდნენ, აღიარებდნენ, მაღალ შეფასებას აძლევდნენ და თარგმნიდნენ მას. ილია ჭავჭავაძემ შესანიშნავად თარგმნა ტურგენევის მინიატურები ციკლიდან - „ლექსები პროზად“. 1868 წლიდან ტურგენევის თხზულებების ქართული თარგმანები სისტემატურად იბეჭდებოდა „ივერიაში“, „დროებაში“, “კვალში“, „ჯეჯილში“. ივ. ტურგენევს დიდად აფასებდნენ ა. წერეთელი, რ. ერისთავი, ა. ფურცელაძე, ი.გოგებაშვილი და სხვ. თუმცა, XX საუკუნის 90-იანი წლების ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ, მისი შემოქმედებისადმი, ისევე როგორც ზოგადად რუსი მწერლებისა და რუსული კულტურის მიმართ, ინტერესი საგრძნობლად შესუსტდა. 1992 წელს, ალმანახში „ახალი თარგმანები“ დაიბეჭდა 7 მინიატურა ივ. ტურგენევის ციკლიდან „ლექსები პროზად“.

ივანე ტურგენევის მიერ შექმნილმა ნაწარმოებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია XIX საუკუნის მეორე ნახევრის არა მხოლოდ რუსული, არამედ დასავლეთევროპული რომანის პოეტიკაზე, სტილზე. ის იყო პირველი, რომელმაც დაიწყო „ახალი ადამიანის“ პიროვნების შესწავლა, მისი ზნეობრივი თვისებებისა და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების შესწავლა.

ივანე ტურგენევის დრამატურგია

1840-იანი წლების ბოლოს და 1850-წლების დასაწყისში ივანე ტურგენევი გატაცებული იყო დრამის თეორიის და ისტორიის საკითხებით. სერიოზულად დაინტერესდა დრამატურგიით. 1848 წელს ტურგენევმა თავადაც დაწერა რამდენიმე პიესა: „სადაც ვიწროა, იქ გაწყდეს“ და „მუქთამჭამელი“, 1849 წელს „საუზმე ლიდერთან“, „მარტოხელა კაცი“ (უცოლშვილო), 1850 წელს „ერთი თვე სოფლად“,

1851 წელს „პროვინციელი ქალი“, რომლებმაც წარმატებული დადგმების წყალობით კიდევ უფრო მეტი პოპულაროზა მოუტანა ავტორს. ტურგენევს სულ ათი პიესა აქვს დაწერილი. თავად ავტორს ახარებდა „მარტოხელა კაცის“ სცენაზე წარმატება, მთავარი როლის შემსრულებელ ალექსანდრე მარტინოვის[1] გამო. მსახიობი მის ოთხ პიესაში თამაშობდა მთავარ როლს.

თავისი შეხედულებები რუსული თეატრის მდგომარეობაზე ივანე ტურგენევმა ჯერ კიდევ 1846 წელს გამოაქვეყნა. ის თვლიდა, რომ სათეატრო რეპერტუარის კრიზისი დაიძლეოდა ნიკოლაი გოგოლის რანგის დრამატურგებით და არა მისი მიმდევრობით. ტურგენევი ბევრს მუშაობდა ბაირონისა და შექსპირის ტექსტებზე, თარგმანებზე. თარგმნისას პირდაპირ არ გადმოჰქონდა შექსპირის დრამატურგიული ხერხები. მას თავისი ინტერპრეტაციით გადმოჰქონდა რუსულ ენაზე შექსპირის გმირების ხასიათები, მაგრამ არ არღვევდა დრამატურგიულ მოდელს. ის თვლიდა, რომ მსოფლიო დრამატურგია შექსპირის „ჩრდილის ქვეშ“ იდგა და მისი აზრით, „თანამედროვე რუს დრამატურგებსაც არ შეუძლიათ გათავისუფლება შექსპირის მოგონებებისგან, ბევრს კითხულობენ, მაგრამ ცოტათი ცხოვრობენ მისით“.

დრამატურგია ივანე ტურგენევის შემოქმედების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს. დრამატურგიაში მან შექმნა საკუთარი სისტემა, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში იწვევს კამათს პროფესიულ წრეებში. ტურგენევის დრამატურგიამ დიდი გავლენა იქონია რუსულ დრამატურგიასა და თეატრზე. ცხოვრების დიდი ნაწილი მან თეატრს მიუძღვნა და ეს არა მხოლოდ ორიგინალური პიესების შექმნაში გამოიკვეთა, არამედ თარგმანებში, სათეატრო პროცესისადმი მიძღვნილ კრიტიკულ წერილებში, საოპერო ლიბრეტოების შექმნაში. ტურგენევის გმირები ოცნებობენ კარგ პარტიაზე (ბანქოს თამაშში), ახორციელებენ მომგებიან ქორწინებებს, ზრუნავენ მათი ქონების გაზრდაზე, ისინი მუდმივად მზად არიან, მსხვერპლი გაიღონ კარიერისა და პირადი კეთილდღეობისთვის, არისტოკრატიულ საზოგადოებაში თავის

[1] ალექსანდრე მარტინოვი - Александр Евстафьевич Мартынов (1816-1860). რუსი მსახიობი, რუსული სცენური რეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. დაიბადა სანქტ-პეტერბურგში. სწავლობდა პეტერბურგის თეატრალურ სასწავლებელში (1827-1835) თავდაპირველად საბალეტო კლასში, ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, პ. კარატიგინის ვოდევილში „ნაცნობი უცნობები“ თამაშის დროს, რუსეთის საიმპერატორო თეატრების ხელმძღვანელობამ შენიშნა მისი ნიჭიერება და შესთავაზა დრამატულ თეატრში მოღვაწეობა. მარტინოვმა სწავლა დრამატული ხელოვნების მიმართულებით განაგრძო პ. კარატიგინის კლასში. 1831 წელს შედგა მისი დებიუტი პეტერბურგის აკადემიური თეატრის სცენაზე. ერთი წლის მანძილზე მან 70-მდე როლი შეასრულა. 1836 წელს, სასწავლებლის დასრულების შემდეგ ჩაირიცხა ალექსანდრინსკის თეატრის დასში. მალევე მოიპოვა „პირველი კომიკური არტისტის“ ტიტული. მიუხედავად კომიკური როლების შესრულებისა, მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟები გამოირჩეოდნენ ლირიზმით, დრამატიზმითა და შინაგანი სევდით. ის ბოლომდე დარჩა რეალისტური სამსახიობო ესთეტიკის ერთგული.

დამკვიდრებისთვის. ჩინოვნიკები, მიწათმფლობელები, სახელმწიფო მოხელეები კომფორტულად გრძნობენ თავს იმ სოციალურ გარემოში, რომელშიც ცხოვრობენ. ბრძოლა არსებობისთვის ან ოფიციალურ პირებს შორის ერთმანეთთან დაპირისპირება ტურგენევის პიესებში კონფლიქტის მიზეზი არ არის. თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყარო, ეპოქის გმირი, მორალური ტანჯვა და მუდმივად ვიღაცაზე დამოკიდებულება - აი, ეს არის ტურგენევის პიესების დრამატიზმისა და კონფლიქტის წყარო.

კომედია „მუქთამჭამელა“ (Нахлебник) ივანე ტურგენევმა 1848 წელს დაწერა. თავდაპირველად მსახიობ მიხაილ შჩეპკინის საბენეფისოდ. პიესის პირველი რედაქცია განკუთვნილი იყო მესამე ნომრად „სამამულო ჩანაწერებისთვის“, მაგრამ 1849 წელს ცენზურამ ნაწარმოები აკრძალა. პირველად პიესა ჟურნალში „სოვრემენიკი“ გამოქვეყნდა სათაურით „უცხო პური. კომედია ორ მოქმედებად“. პიესის მესამე რედაქცია ავტორმა 1861 წელს შექმნა მიხაილ შჩეპკინის საბენეფისოდ, რომელიც 1862 წელს დაიდგა მოსკოვის დიდ თეატრში. პიესის ეს ვარიანტი 1869 წელს გამოქვეყნდა. ცენზურამდელი ვარიანტი კი არასდროს დადგმულა. იტალიელმა კომპოზიტორმა ცეზარე დალოლიომ პიესის მიხედვით დაწერა ოპერა, რომელიც აქამდე დადგმული არ არის.

პიესის „მუქთამჭამელა“ პეტერბურგული პრემიერა 1862 წელს შედგა მსახიობ ფეოდოსია სნეტკოვას საბენეფისოდ. 1889 წელს კი პეტერბურგის ალექსანდრინსკის თეატრში პიესის მხოლოდ პირველი მოქმედება დაიდგა მსახიობ ვლადიმერ დავიდოვის საბენეფისოდ. პიესა პარიზში 1890 წელს თეატრში „ლიბრი“ (Théâtre libre) დაიდგა, რომელიც ანდრე ანტუანმა განახორციელა. პიესა დადგმულია - მოსკოვის სამხატვრო თეატრში (1912, 1913, 1969), ალექსანდრინსკის თეატრში (1916), მოსკოვის მცირე თეატრში (1924, 1959), ასევე კიევის (2013) და პენზის (2019) სახელმწიფო დრამატულ თეატრებში. პიესის მიხედვით შექმნილია რამდენიმე მხატვრული და სატელევიზიო ფილმი. 1972 წლის ეკრანიზაციაში მთავარ როლს მიხაილ იაშკინი ასრულებს. მანამდე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დადგმაშიც მთავარ როლს მიხაილ იაშკინი ასრულებდა. პიესის გმირები ცხოვრებისგან სარგებელს ეძებენ, კეთილდღეობისთვის ყველაფერზე წამსვლელები არიან, შენიღბულები ნამდვილ სახეს არ აჩვენებენ და ამ ნამდვილი სახის დამალვაში ფულსაც იხდიან.

ერთმოქმედებიანი კომედია „საუზმე ლიდერთან“ ივანე ტურგენევმა 1849 წელს დაწერა, მაგრამ 1856 წლამდე ის არ გამოუქვეყნებია. პირველად პიესა მკითხველმა ჟურნალ „სოვრემენიკის“ ფურცლებზე წაიკითხა, თუმცა მანამდე 1849 წელს პიესა რუსული თეატრების სცენაზე იდგმებოდა, პირველად მოსკოვის მცირე თეატრის

სცენაზე დაიდგა. მთავარ როლებს ასრულებდნენ რუსული სცენის ვარსკვლავები: მიხაილ შჩეპკინი, აგრაფინა საბუროვა, ივან ნემჩინოვი და პეტრე სტეფანოვი. მოსკოვური პრემიერიდან ორი კვირის შემდეგ პიესა პეტერბურგში, ალექსანდრინსკის თეატრის სცენაზეც დაიდგა. მთავარი როლის შემსრულებელი ალექსანდრე მარტინოვი ხანგრძლივი აპლოდისმენტების შემდეგ ტოვებდა სცენას. ანა კაუროვას როლს კი ელენა სოსნიცკაია ასრულებდა, რომელზედაც პრესა წერდა: „მსახიობმა პერსონაჟი გასაოცარი ტიპუროობით და სიზუსტით დახატა“ 1953 წელს „მოსფილმმა“ პიესის მიხედვით გადაიღო ფილმი-სპექტაკლი (რეჟისორები: ანატოლი რიბაკოვი და ბორის ლიფანოვი).

პიესის მთავარი გმირი ნიკოლაი ბალაგალაევი დილიდან შლის დიდ სუფრას, საუზმეზე ბევრ სტუმარს ელოდებიან, როცა გამოჩნდება მეზობელი ალუპკინი, რომელიც რამდენიმე ხნის წინ გადმოვიდა საცხოვრებლად ამ მხარეში, განმარტავს, რომ შეკრება საუზმეზე უკავშირდება გაჭიანურებულ საქმეს მესაკუთრესა და მის ქვრივ დას შორის. მესამე წელია მემკვიდრეობა ვერ გაიყვეს, საქმე სასამართლომდეც მივიდა, მაგრამ წინ არ წასულა. ნიკოლაი ბალაგალაევის ინიციატივა სწორედ ამ პრობლემის გადაჭრას ემსახურებოდა შუამავლების დახმარებით. ლიდერის მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდება. მხარეები ინიციატორის შეთავაზებით უკმაყოფილონი არიან. კონფლიქტი იქამდე მივიდა, რომ ბალაგალაევი სტუმრებს ტოვებს.

„ერთი თვე სოფლად“ ტურგენევმა 1850 წელს დაწერა და 5 წლის შემდეგ გამოაქვეყნა. პიესა 1872 წელს მოსკოვის მცირე თეატრში (რეჟისორი ა. ბოგდანოვი) ეკატერინე ვასილევას სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის საბენეფისოდ დაიდგა. 1879 წელს პიესა ალექსანდრინსკის თეატრმაც განახორციელა. ნაწარმოები არაერთხელ დადგმულა მოსკოვის მცირე, ალექსანდრინსკის და რუსეთის ათობით თეატრების სცენებზე. პიესა დადგმულია ამერიკაშიც, ნიუ-იორკში 1930 წელს რეჟისორ რუბენ მამულიანის მიერ. „ერთი თვე სოფლად“ ლონდონშიც (დიდი ბრიტანეთი) დაიდგა. პირველად 1943 წელს რეჟისორმა ემლინ უილიამსმა, ხოლო მეორედ 1949 წელს „New Theatre“-ში რეჟისორმა მაიკლ სენტ-დენმა განახორციელა. 1956 წელს ნაწარმოები ნიუ-იორკის Phoenix Theatre-ში მაიკლ რედგრეივმა დადგა. ასევე განხორციელდა საფრანგეთში, პარიზის თეატრ ატელიეში (რეჟისორი ანდრე ბარსაკი), ირლანდიაში დუბლინის სააბატო თეატრში (რეჟისორი მაიკლ ათენბორუ), ესპანეთში ბარსელონას ნაციონალურ თეატრში (რეჟისორი იოზეფ მარია მესტრისი), უკრაინაში, კიევის აკადემიურ დრამატულ თეატრში. პიესის მიხედვით 10-მდე ეკრანიზაციაა შექმნილი.

ტურგენევის პიესების უმრავლესობა ინტიმურია, მოვლენები ოჯახურ ატმოსფეროში ვითარდება. ავტორს, უპირველეს ყოვლისა,

აინტერესებს პერსონაჟის ფსიქოლოგია, მათი შინაგანი სამყარო, მოვლენებით გამოწვეული მათი მდგომარეობა, გრძნობები, აზრის ფორმირება და განვითარება. ტურგენევის პიესების ადრესატები იყვნენ რუსი ინტელიგენცია, კეთილშობილები, რომლებიც ჰეშმარიტებას ეძებდნენ. ტურგენევის ეპოქის მაყურებელი ვითარდებოდა მისი თეატრში დადგმული პიესებით, რომლებიც მაყურებლის გართობას კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ დაფიქრებასა და თანაგრძნობის გამოწვევას. მოქმედების მსვლელობისას მაყურებელს უნდა გაეანალიზებინა გმირთა ქმედებები, აზრები და კრიტიკულად შეეფასებინა ისინი, ამიტომაც ტურგენევის პიესებმა საზოგადოებრივი ჟღერადობა შეიძინა.

XIX საუკუნის რუსული დრამატული თეატრის ოსტატები

XIX საუკუნეში რუსულ თეატრს მართავდა ერთი ორგანო - რუსეთის საიმპერატორო თეატრების ადმინისტრაცია, რომელიც არჩევდა კადრებს რუსული თეატრისთვის, ქმნიდა რეპერტუარს. პიესა დადგმამდე მკაცრ ცენზურას გადიოდა. ცენზურას არაერთხელ აუკრძალავს გამოჩენილი რუსი დრამატურგების პიესებიც კი. მიუხედავად ცენზურისა, რუსული დრამატული თეატრი XIX საუკუნეში მაინც ვითარდებოდა და ამ განვითარებაში უდიდესი წვლილი რუსულ ნაციონალურ დრამატურგიას მიუძღოდა. საიმპერატორო რუსული თეატრების სცენას ამშვენებდა მსახიობთა თაობები, რომლებმაც გამორჩეული ამაგი დასდეს რუსულ თეატრს. სწორედ რუსული თეატრის მსახიობები ამკვიდრებდნენ რომანტიზმისა და რეალიზმის ესთეტიკას რუსულ თეატრში.

რუსული სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურა იყო **პეტრე კარატიგინი** (1805-1879), სწავლობდა პეტერბურგის თეატრალურ სკოლაში, თავდაპირველად ბალეტმაისტერ დიდლოსთან, ხოლო შემდეგ სწავლა დრამის მიმართულებით გააგრძელა. სამსახიობო კარიერა დაიწყო 1823 წლიდან საყვარლების როლების შესრულებით დრამებსა და კომედიებში, მაგრამ მისი სტიქია ვოდევილები იყო და დაწერა კიდეც თავად რამდენიმე ვოდევილი. მთავარ როლებს ასრულებდა მისი ეპოქის ყველა დრამატურგის, შემდგომში რუსული ლიტერატურის კლასიკოსების პიესებში,



მათ შორის, ალ. გრიბოედოვის, ნ. გოგოლის, ი. ტურგენევის და სხვათა პიესებში. რუსი კრიტიკოსი მასზე წერდა, რომ ის იყო კომედიის ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი, რომელიც მხოლოდ ერთეულებს აქვთ საუკუნეში. კარატიგინი ისევე წარმატებით თამაშობდა დასავლეთ ევროპის დრამატურგთა (მოლიერის, ბომარშეს, შერიდანის, გოლდონის) პიესებში, როგორც რუსი ავტორების. 1832-1838 წლებში პეტრე კარატიგინი ხელმძღვანელობდა ჯგუფებს პეტერბურგის თეატრალურ სასწავლებელში. მისი პედაგოგობის ხანა შეფასებულია, როგორც რუსული სათეატრო სკოლის ბრწყინვალე ერა. ის არა მარტო ასწავლიდა ახალგაზრდებს მსახიობის ხელოვნებას, ოსტატობას, არამედ სასწავლებლის გარეთ ეძებდა ნიჭიერ ახალგაზრდებს. ასე აღმოაჩინა მან შემდგომში ცნობილი მსახიობები: ა. მაკსიმოვი, ს. მარკოვეცკი, პ. გრომოვა და სხვ.

პეტრე კარატიგინმა 70-მდე პიესა დაწერა, მათ შორის, 46 ვოდევილი, დანარჩენი გადმორუსულებული უცხოური პიესებიდან. მისი პირველი ვოდევილი იყო „ნაცნობი უცნობები“, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში.



ამ პერიოდის გამოჩენილი მსახიობი იყო **იაკობ ბრაინსკი** (1791-1853). მსახიობი ღარიბ ოჯახში დაიბადა. მისი ბავშვობისა და ადრეული წლების შესახებ ცოტა რამ არის ცნობილი. ბავშვობიდან ოცნებობდა თეატრზე, მსახიობობაზე. დიდმა გულმოდგინებამ და მონდომებამ თავისი გაიტანა. სწავლობდა შახოვსკისთან „ახალგაზრდათა დასში“ მისი დებიუტი შედგა პეტერბურგში 1811 წელს. იყო ტრაგიკული ამპლუის მსახიობი. შესრულებული აქვს შექსპირის ტრაგედიებში: ოტელო, შაილოკი, იაგო... ასევე ფრანც მოორი შილერის „ყაჩაღებში“, ტანკრეტი ვოლტერის „ტანკრეტში“, ფილიპე შილერის „დონ კარლოსში“, კვაზიმოდო ჰიუგოს „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“ და სხვა. იაკობ ბრაინსკი კლასიცისტური სკოლის წარმომადგენელი იყო და ამ ესთეტიკის ერთგული დარჩა ბოლომდე. იაკობ ბრაინსკი ხშირად ითავსებდა რეჟისორის ამპლუას. თავის ბენეფისზე ის წარდგა როგორც რეჟისორი. საბენეფისოდ მან ალ. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ განახორციელა. დადგმაში თავად გორიჩის როლი შეასრულა. 1832 წელს ალ. პუშკინის პიესაში „მოცარტი და სალიერი“ სალიერის როლი შეასრულა, ის იყო რიჩარდ III უბადლო შემსრულებელი შექსპირის ტრაგედიაში „რიჩარდ III“



ფეოდოსია, იგივე ფანი სტეპკოვა (1838-1929) რუსი მსახიობების იმ პლეადას მიეკუთვნება, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს რუსულ პროფესიულ სამსახიობო სკოლას. 1858 წელს დაასრულა სწავლა პეტერბურგის თეატრალურ სასწავლებელში, ვერა სამოილოვას ხელმძღვანელობით. მისი დებიუტი შედგა ალექსანდრინსკის თეატრში ოლგას როლში კონდრატი ეფიმოვიჩის პიესაში „ვლადიმირ ზარევსკი“ ალექსანდრინსკის თეატრის დასში ის 1856-1863 წლებში ირიცხებოდა. მისი თანამედროვეები ფეოდოსიას „სიზმრების დედოფალს“ უწოდებდნენ. მის მიერ შესრულებულ როლებში მსახიობი ყოველთვის იყო გულწრფელი და კეთილშობილური, არასდროს ყოფილა ყალბი სცენაზე. ფანი სტენკოვა ასრულებდა კატერინას როლს ალექსანდრე ოსტროვსკის „ჭექა-ქუხილში“, პირველ პეტერბურგულ პრემიერაში.

1863 წლის 31 იანვარს გაიმართა ფანი სტენკოვას გამოსამშვიდობებელი ბენეფისი. სცენასთან გამოთხოვების გადაწყვეტილება მსახიობმა თავად მიიღო პირადი მიზეზებით (ცოლად გაჰყვა ლეიტენანტ სერგეი პერფილევს). მის მიერ შესრულებული როლებიდან გამოირჩევა: ოფელია, კორდელია, დეზდემონა (შექსპირის „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“, „ოტელო“), ბელოვა (ი. ტურგენევის „მარტოხელა კაცი“), სოფია (ალ. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“) და სხვა. კრიტიკოსები, მათ შორის, მწერლები და დრამატურგები ერთხმად აღნიშნავდნენ მის იშვიათ სილამაზეს, მგრძნობელობას, პროფესიონალიზმს, მელოდიურ ხმას, მაგრამ, ამასთანავე დასძენდნენ, რომ მას რუსული სავაჭრო ყოფის არაფერი გაეგებოდა.



განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა რუსული პროფესიული თეატრის ცხოვრებაში **ვლადიმერ დავიდოვმა** (ნამდვილი სახელი ივან გორელოვი, 1849-1925), რუსმა მსახიობმა, რეჟისორმა, პედაგოგმა, საიმპერატორო თეატრების დამსახურებულმა მსახიობმა და რუსეთის სახალხო არტისტის წოდების მფლობელმა. ვლადიმერ დავიდოვი დაიბადა ქალაქ ნოვომირგოროდში, ხერსონის გუბერნიაში, ღარიბ ოჯახში. სკოლაში სწავლისას ჯერ კიდევ პატარა ვლადიმერი მონაწილეობას იღებდა სასკოლო სპექტაკლებში. ასრულებდა ერთმანეთისგან განსხვავებულ როლებს, მათ შორის, ქალების როლებსაც. 1866 წელს

დაამთავრა გიმნაზია და მოსკოვში გადავიდა საცხოვრებლად, სადაც საბოლოოდ დაუკავშირა ცხოვრება თეატრს, ესწრებოდა სპექტაკლებს მცირე თეატრში და მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებს ცნობილ მსახიობ ივან სამარინთან.

1867-1880 წლებში დავიდოვი გამოდიოდა რუსეთის პროვინციების სცენებზე ორლში, სარატოვში, კაზანში, ვორონეჟში, ასტრახანსა და ტამბოვში (პეტრე მედვედევის ანტეპრიზაში).

1880 წელს ვლადიმერ დავიდივი ჩაირიცხა ალექსანდრინსკის თეატრის დასში, სადაც მოღვაწეობდა კარიერის დასასრულამდე, 1924 წლამდე. მის რეპერტუარში იყო კომედიური და ტრაგიკული როლები, ხშირად გამოდიოდა ვოდევილებში და მაყურებლის წინაშე ქალის როლებითაც წარმდგარა არაერთხელ. ყველაზე დიდი წარმატება და პოპულარობა მას მოუტანა ჩეხოვისა და ოსტროვსკის პიესებში მთავარი როლების შესრულებამ.

ვლადიმერ დავიდოვი ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას. მისი აღზრდილები არიან კონსტანტინე ზუბოვი, ვერა კომისარჟევსკაია, იური ოზაროვსკი, ნიკოლაი ხოდოტოვი, ლეონიდ ვივენი და სხვები. 1934 წელს ნიკოლსკის სასაფლაოდან გადაასვენეს ხელოვნების ოსტატთა აკლდამაში.



XIX საუკუნის გამოჩენილ სათეატრო მოღვაწეებს შორის, გამორჩეული ადგილი უჭირავს მსახიობს, პედაგოგსა და დრამატურგს **ივან სამარინს** (1817-1885). დაიბადა გლეხის ოჯახში. 1837 წელს დაამთავრა მოსკოვის თეატრალური სასწავლებელი (პედაგოგ შჩეპკინის ჯგუფი) და გახდა მოსკოვის მცირე თეატრის დასის წევრი. სამსახიობო მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდშივე ითამაშა მოლჩალინი (გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“) და ხლესტაკოვი (ნ. გოგოლის „რევიზორი“), კარიერის დასაწყისშივე გამოავლინა კომიკოსობის ნიჭი და ჩამოყალიბდა კომედიების საუკეთესო შემსრულებლად. ამავდროულად, მას ახალგაზრდა შეყვარებულების როლების თამაშიც უწევდა. მსახიობს კარიერის მანძილზე ბევრჯერ განუცდია მარცხი, თუმცა ის არ ნებდებოდა და უფრო მეტს მუშაობდა საკუთარ თავზე, ხასიათების დახვეწაზე, სანამ არ მიაღწევდა ჰარმონიულობას სცენაზე. რუსული კლასიკური დრამატურგიის გარდა, მის რეპერტუარში იყო შექსპირის კომედიებიც.

ივან სამარინი ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც. 1862 წლიდან ის ასწავლიდა მოსკოვის თეატრალურ სასწავლებელში (მისი მოწაფეები იყვნენ შემდგომში ცნობილი მსახიობები გ. ფედოტოვა და ნ. ნიკულინა), 1874 წლიდან ხელმძღვანელობდა დრამატულ განყოფილებას მოსკოვის

კონსერვატორიაში. 1879 წელს საოპერო სტუდიის ძალებით პირველმა დადგა მცირე სცენაზე პეტრე ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“

ივან სამარინი პიესების ავტორიცაა. მისი რამდენიმე პიესა - „დილა საღამოზე გონიერი“, „დაფქვა-ფქვილად იქცევა“, „თვითმარქვია ლუბა“ და სხვა რუსეთის პროვინციის თეატრებში იდგმებოდა.

რუსი მსახიობი **პელაგია გრომოვა** (1819-1887) სწავლობდა პეტერბურგის თეატრალურ სასწავლებელში (პ. კარატიგინის ჯგუფში). მისი დებიუტი შედგა 1838 წელს ალექსანდრინსკის თეატრში ბორმოტოვას გვარით. ალექსანდრინსკის თეატრის მსახიობია 1886 წლამდე. მისი კარიერა მეორეხარისხოვანი როლების შესრულებით დაიწყო, მოგვიანებით კი სახასიათო და კომედიურ როლებს თამაშობდა. 1850-იან წლებში დაკავებული იყო ალექსანდრე ოსტროვსკის საპრემიერო სპექტაკლებში (ოსტროვსკის 10-მდე პიესაში ითამაშა ზრდასრული და მოხუცი ქალების როლები). მისი მეუღლე მსახიობი ვასილი გრომოვი გახლდათ, რომელიც ამავდროულად პეტერბურგის თეატრალური სასწავლებლის მასწავლებელი იყო.



ალექსეი მაკსიმოვი (1817-1861), იგივე მაკსიმოვ I, პეტერბურგის თეატრალური სასწავლებლის (პ. კარატიგინის ჯგუფი) კურსდამთავრებული იყო, რომელიც ალექსანდრინსკის თეატრის დასში ჩარიცხეს 1834 წელს. ახალგაზრდობაში ხლესტაკოვისა და ჩაცკის როლები შეასრულა, ხოლო ნიკოლაი დიურას გარდაცვალების შემდეგ ასრულებდა ახალგაზრდა შეყვარებულის როლებს. გარდაცვლილი პედაგოგის პ. კარატიგინის ხსოვნას მიუძღვნა ჰამლეტი.

მსახიობი, რეჟისორი, ანტეპრენიორი და კულტურის მოღვაწე **პეტრე მედვედევი** (1837-1906) თეატრალურ ოჯახში გაიზარდა. უფროსი და ნადეჟდა და დედა აკულინა მსახიობები იყვნენ. სწავლობდა მოსკოვის საიმპერატორო თეატრალურ სასწავლებელში. წლების შემდეგ, მსახიობმა ე. კლიმოვსკიმ თავის მემუარებში ასე დაახასიათა პეტრე მედვედევი: „ეს უნიჭიერესი მსახიობი ჩვენ შორის ყველაზე სპეტაკი ადამიანი იყო. ის არასდროს ყოფილა ჩემი პედაგოგი, მაგრამ ყველაფერი მისი საუბრებიდან ვისწავლე, მისმა საუბრებმა ხელოვნებაზე გაგვიმდიდრა თვალსაწიერი...“.



პეტრე მედვედევმა ჩამოაყალიბა მრავალი საოპერო და დრამატული ანტეპრიზა, მან შექმნა პირველი რუსული საოპერო დასი. მისი დასი გასტროლებს მართავდა კაზანში, ხარკოვში, ტულაში, კოსტრომში, ტვერში, დინაბურგში, ასტრახანში, ვორონეჟში, კურსკში, კამიშნაში, პენზაში, ეკატერინბურგში, სიბირში და სხვა ქალაქებში. მის ანტეპრიზაში მუშაობდნენ: პ. სტრეპეტოვა, მ. სავინა, ვ. დავიდოვი, კ. ვარლამოვი, მ. პისარევი, ა. ლენსკი, ა. შუბერტი და სხვები. 1872-1874 წლებში ის ხელმძღვანელობდა ორლოვის თეატრს. ეს წლები გამორჩეული იყო ორლოვის თეატრის ისტორიაში. თეატრში მოიყვანა ნიჭიერი ახალგაზრდა თაობა და რეპერტუარი გაამდიდრა როგორც კლასიკით, ისე თანამედროვე პიესებით, თეატრის რეპერტუარი გამრავალფეროვნდა ჟანრობრივადაც. ფინანსური პრობლემების გამო 1889 წელს იძულებული გახდა შეეწყვიტა ანტრეპრენიორული საქმიანობა. სამაგიეროდ, სიცოცხლის ბოლომდე იყო ალექსანდრინსკის თეატრის მსახიობი, 1890-1893 წლებში ამავე თეატრის მთავარი რეჟისორი. ალექსანდრინსკის თეატრში მან შეასრულა საუკეთესო როლები: ქალაქის თავი (გოგოლის „რევიზორი“), პოდკოლესინი (გოგოლის „ქორწინება“), ფამუსევი (გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“), შმაგა (ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“), სკაპენი (მოლიერის „სკაპენის ოინები“), ორგონი (მოლიერის „ტარტიუფი“), ხლინოვი (ოსტროვსკის „ცხელი გული“), სგანარელი (მოლიერის „დონ ჟუანი“) და სხვა მრავალი. ერთ-ერთმა პირველმა მიიღო საიმპერატორო თეატრების დამსახურებული არტისტის წოდება (1896), დაკრძალულია ნიკოლსკის სასაფლაოზე, 1940 წელს გადაასვენეს ხელოვნების ოსტატთა აკლდამაში.

XX საუკუნის დასაწყისიდან, როცა რუსულ თეატრში სამოღვაწეო ასპარესზე გამოდიან ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო და კონსტანტინე სტანისლავსკი, რუსული თეატრის სარეპერტუარო და სტილისტური კურსი რადიკალურად იცვლება. სამხატვრო თეატრის ჩამოყალიბების შემდეგ გეზი იცვალა სამსახიობო ხელოვნებამაც.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა გავლენა მოახდინა დასავლეთევროპულმა განათლებამ ივანე ტურგენევზე?
2. როგორ და რატომ დაუკავშირდა თეატრს ივანე ტურგენევი?
3. რა პრობლემებს აყენებს ტურგენევი დრამატურგიაში?
4. დაახასიათეთ რუსული სამსახიობო სკოლა XIX საუკუნეში.
5. წაიკითხეთ ივანე ტურგენევის პიესა „ერთი თვე სოფლად“.

XIX საუკუნის დიდი ბრიტანეთის თეატრი ქვეთავებით: ამერიკული სათეატრო ხელოვნება; ინდური სათეატრო ხელოვნება

ბრიტანეთის სოციო-პოლიტიკური მდგომარეობა

XIX საუკუნეში დიდ ბრიტანეთს უკვე ჰქონდა გაერთიანებული სამეფოს სტატუსი, რომელიც ერთ მთლიანობაში განიხილებოდა, როგორც პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური, ასევე, კულტურულ-საგანმანათლებლო კუთხით. 1707 წელს ინგლის-შოტლანდიის უნიის აქტის შედეგად, წარმოიქმნა დიდი ბრიტანეთი, დომინანტი კოლონიალური იმპერია ამერიკასა და აზიაში. ამერიკის ბრძოლამ თავისუფლებისთვის ცამეტი კოლონიის დამოუკიდებლობა განაპირობა, რის შედეგადაც იმპერიამ ამერიკაში თავისი უძველესი და ყველაზე დასახლებული კოლონიების ნაწილი დაკარგა. ბრიტანეთმა კოლონიალისტური პოლიტიკა გააძლიერა აზია - აფრიკასა და წყნარ ოკეანეზე. საფრანგეთის რევოლუციურ და ნაპოლეონის ომებში (1792–1815) ფრანგების დამარცხების შემდეგ, ბრიტანეთი XIX საუკუნის უმთავრესი საზღვაო ძალა და უძლიერესი იმპერია გახდა. ზღვაში დაუმარცხებლობით გამოწვეულ დომინაციას მოგვიანებით შეარქვეს „Pax Britannica“ („ბრიტანული მშვიდობა“). ამ პერიოდში, 1815 – 1914 წლებში, როდესაც ევროპასა და მსოფლიოში მოჩვენებითი მშვიდობა სუფევდა, ბრიტანეთის იმპერია მსოფლიო ჰეგემონი ხდება და იმავდროულად ასრულებს „მსოფლიო პოლიციელის“ როლს.

XIX საუკუნის დასაწყისში ინდუსტრიულმა რევოლუციამ ბრიტანეთის ტრანსფორმაცია განაპირობა. 1851 წლის დიდი გამოფენის დროს ბრიტანეთი აღწერეს, როგორც „მსოფლიოს სახელოსნო“ (ინგლ. Workshop of the world). ბრიტანეთის იმპერიის კონტროლის ქვეშ იყო ინდოეთი, აფრიკის დიდი ნაწილი და მსოფლიოს სხვა ტერიტორიები, რომელთა გეოგრაფიული მდებარეობის წყალობით ბრიტანეთი აკონტროლებდა მსოფლიო ვაჭრობას და შესაბამისად, სხვადასხვა რეგიონთა ეკონომიკასაც.

იმპერიის შიგნით, ძირითადი პოლიტიკური პოზიციები მხარს უჭერდნენ თავისუფალ ვაჭრობას, Laissez-faire-ს და საარჩევნო უფლების თანდათანობით გაფართოებას. XIX საუკუნეში მოსახლეობისა და, აქედან გამომდინარე, ურბანიზაციის სწრაფმა ზრდამ, ეკონომიკური და სოციალური დაძაბულობა გამოიწვია. ამავე დროს, კონსერვატიულმა

პარტიამ **ბენჯამინ დიზრაელის**[1] ხელმძღვანელობით, ახალი ბაზრის და ნედლეულის მოსაპოვებლად გააძლიერა ექსპანსია, რამაც ბრიტანეთის იმპერიას შემატა ეგვიპტე, სამხრეთ აფრიკა და სხვ. ამდენად, XIX საუკუნის I ნახევარი დიდი ბრიტანეთისთვის აღმავლობის პერიოდი იყო, რომელიც დიდხანს არ გაგრძელებულა და, XIX საუკუნის შუა პერიოდში ბრიტანეთშიც პოლიტიკური და სოციალური არეულობა დაიწყო. „მშიერი ორმოციანების" დეპრესიამ, „ირლანდიის კარტოფილის შიმშილობამ" (1845-1852) და ჩარტისტულმა აჯანყებამ ინგლისის სოციალურ სტაბილურობას საფრთხე შეუქმნა. ამ პერიოდში, ბრიტანელი ხელოვანები რელიგიურ და ასევე, ზნეობრივ თემებზე რეალისტურ ნამუშევრებს ქმნიდნენ, მაგრამ ეს რეალიზმი საკმაოდ განსხვავდებოდა ფრანგული და ამერიკული რეალიზმისგან. თუმცა, რეალიზმამდე იყო რომანტიზმი.

ბრიტანული რომანტიზმი

ლორდ ჯორჯ გორდონ ბაირონი (George Gordon Byron, 1788-1824)



ვინ იყო ჯორჯ გორდონ ბაირონი? ძველი არისტოკრატიული, მაგრამ გაღატაკებული ოჯახის შთამომავალი, დაიბადა ლონდონში. ათი წლის ასაკიდან, მას შემდეგ, რაც მან მიიღო ლორდის წოდება მემკვიდრეობით, დედასთან ერთად ცხოვრობდა ცისე-სიმაგრეში და, შესაბამისად, სწავლობდა დახურულ პრივილეგირებულ სკოლაში, შემდეგ - კემბრიჯის უნივერსიტეტში.

12 წლის ასაკში გამოსცა თავისი პირველი ლექსების კრებული, დაახლოებით 1806-1809 წლებში, სახელწოდებით „მოცალეობის საათები" ბაირონის ლექსების ამ კრებულს პრესაში დიდი კრიტიკა მოჰყვა. ამის საპასუხოდ, პოეტმა, 1809 წელს, გამოაქვეყნა სატირული ლექსი: „ინგლისელი ბარდები და შოტლანდიელი დამკვირვებლები", რომლითაც მან დაგმო რომანტიკოსთა რეაქციული ტენდენციები. საკუთარი შემოქმედებით, ბაირონი აშკარა უარყოფით და დამცინავ განწყობილებას გამოხატავდა ინგლისის მაღალი საზოგადოების მიმართ, მიუხედავად იმისა,

[1] ბენჯამინ დიზრაელი - ინგლისის სახელმწიფო მოღვაწე და მწერალი; დიდი ბრიტანეთის მე-40 პრემიერ მინისტრი 1868 წელს, ასევე 42-ე პრემიერი 1874-1880 წლებში. ასევე იყო „სოციალური რომანის" წარმომადგენელი.

რომ თვითონაც ამ საზოგადოების თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახლდათ. ამ საზოგადოების სხვა წარმომადგენლები, მის ლექსებსა თუ პოლიტიკურ გამოსვლებში, კითხულობდნენ დაუნდობელ სიმართლეს, რომელიც მათი პრივილეგიების წინააღმდეგ იყო მიმართული. ისინი ყოველნაირად ცდილობდნენ შეელახათ მისი რეპუტაცია, მოენათლად იგი აღვირახსნილ და უზნეო ადამიანად. ბაირონის სიძულვილი ლონდონის არისტოკრატიული წრეებისადმი და ინგლისის მაღალ საზოგადოებასთან ადრევე დაწყებული კონფლიქტი გახდა მიზეზი, რომ მას დიდი ბრიტანეთი დაეტოვებინა და სამოგზაუროდ წასულიყო. ბაირონი ინგლისიდან ჯერ შვეიცარიაში გაემგზავრა, იქიდან იტალიაში და ბოლოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლაში მონაწილეობის მისაღებად საბერძნეთში ჩავიდა, სადაც მალე ავად გახდა და გარდაიცვალა. ზოგადად, ბაირონის შემოქმედება მჭიდრო კავშირშია ეროვნულ–განმათავისუფლებელ მოძრაობებთან: ინგლისში - ლუდიტების[1], ირლანდიაში - ბრიტანეთის კოლონიალური რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლასთან, ესპანეთში, იტალიასა და საბერძნეთში ეროვნულ–განმათავისუფლებელ მოძრაობებთან.

ბაირონის, როგორც შემოქმედის, პოპულარობა პოემით „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა“ - დაიწყო. ამ ნაწარმოების შექმნის იდეა მაშინ დაებადა, როდესაც მოგზაურობის თითქმის ნახევარი განვლილი ჰქონდა. პოემას საფუძვლად დაედო მოგზაურობისას დაგროვილი ჩანაწერები, შთაბეჭდილებები, დღიურების ფრაგმენტები. სწორედ ამ მიზეზით, გამოქვეყნებისთანავე ავტორი პოემის გმირთან გააიგივეს. თუმცა, ბაირონიუარყოფდაპერსონაჟთანიდენტიფიცირებას. ნაწარმოებში, უკვე ნათლად ვლინდება ბაირონი, როგორც რევოლუციური რომანტიზმის წარმომადგენელი. პოემის კომპოზიცია ქაოსურია, არ არის ჰარმონიული სიუჟეტი, პოემის გმირი ჩაილდ ჰაროლდი შიგადაშიგ ქრება პოემის ფურცლებიდან, ხოლო IV სიმღერაში კი პრაქტიკულად უჩინარდება. მას სხვა გმირებისგან გამორჩეული ხასიათი აქვს. იგი საზოგადოებისგან ზურგშექცეული პიროვნებაა. ჩაილდ ჰაროლდი, არისტოკრატული წარმოშობის ახალგაზრდა, ტოვებს სამშობლოს და მიდის სამოგზაუროდ შორეულ ქვეყნებში. მას მობეზრდა ყველაფერი: მაღალი საზოგადოება, მხიარულება, გარშემო მყოფი ადამიანები, მშობლიური კუთხე, მეგობრები. იგი გაურბის ცხოვრებას. ჩაილდ ჰაროლდი არ მოგზაურობს რაიმე ცოდნის, გამოცდილების ან შთაბეჭდილების შესაძენად. მას არც ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის პოვნა აინტერესებს. მთელი პოემა ცხოვრებით უკმაყოფილო პიროვნების პოეტური აღსარებაა, რომელიც

[1] ინგლისში (XVIII ს.-ის ბოლოს და XIX ს.-ის პირველ ნახევარში) მუშათა სტიქიური აჯანყებების მონაწილენი, რომელთაც ჩასქანები მიაჩნდათ თავიანთი გაღატაკების მიზეზად და ამსხვრევდნენ მათ. ლუდიტები ეწოდათ ვინმე Ludd-ის სახელის მიხედვით, რომელსაც მიაწერენ საქსოვი დაზგის დამსხვრევას.

თავდავიწყებას მოგზაურობაში ეძებს. თუმცა, ამას ვერ ახერხებს; მისი გაქცევაც ტრაგიკულად მიმდინარეობს, რადგან ყველა და ყველაფერი, რასაც იგი ნახავს, კიდევ უფრო აღრმავებს მის პიროვნულ ტრაგედიას, რომელიც ფართო ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს იძენს. პოემის პირველ სიმღერაში მოთხრობილია გმირის მოგზაურობის შესახებ პორტუგალიასა და ესპანეთში. მოცემულია ესპანელი ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლა ნაპოლეონის დამპყრობლური შემოსევის წინააღმდეგ. პოეტი აკრიტიკებს დაპყრობით ომს, მიესალმება განმათავისუფლებელ ბრძოლას და ხედავს ხალხის – იმ უბრალო ესპანელი ადამიანების როლს ამ ბრძოლაში, რომლებმაც სამშობლო მტრებისა და მოღალატეებისგან იხსნეს. იგი აქვე ამხელს მმართველ ძალას, რომელმაც უღალატა სახელმწიფოებრივ ინტერესებს.

მეორე სიმღერა ეძღვნება ალბანეთსა და საბერძნეთს. ჰაროლდის ალბანეთში მოგზაურობით, ბაირონი საკუთარ თავგადასავალს აღწერს. ის პატივისცემით მოიხსენიებს ალბანელებს - სიკეთისთვის, გულუხვობისა და სტუმართმოყვარეობისთვის. იმედგაცრუების ნოტები ჟღერს ჰაროლდის თხრობაში, როდესაც იგი საბერძნეთს სტუმრობს. ქვეყანა თურქეთის უღელქვეშაა მოქცეული. ბაირონი ბერძნებს ბრძოლისკენ მოუწოდებს, თავადაც უშუალოდ მონაწილეობს საბერძნეთის ეროვნულ–განმათავისუფლებელ ბრძოლაში. სწორედ ამ ქვეყანასთან არის დაკავშირებული პოეტის ცხოვრების და შემოქმედების უკანასკნელი ეტაპი.

მესამე სიმღერა იწყება და მთავრდება ბაირონის სულისშემძვრელი მიმართვით საკუთარ ქალიშვილ - ადასადმი, რომლის ნახვა მას აღარ ეწერა. მესამე სიმღერა შეიცავს ბიოგრაფიულ და პოლიტიკურ სკეტჩებს. ბელგიის გადალახვის შემდეგ, მოინახულა ვატერლოოს ბრძოლის ველი. აქ გამოთქმულია აზრი, რომ ეს ბრძოლა მსოფლიო ისტორიის ერთ–ერთი ტრაგიკული ფურცელია. რთულია მისი დამოკიდებულება ნაპოლეონის მიმართ. ერთი მხრივ, მან იმპერატორი მიიჩნია ტირანად, მეორე მხრივ მიიჩნევს, რომ იმ რეაქციულმა ძალებმა, რომლებმაც დაამარცხეს ნაპოლეონი, უფრო მეტი ზიანი მოუტანეს ევროპის ერებს.

მეოთხე სიმღერა ბაირონმა იტალიას მიუძღვნა; იგი ხატავს დიდი წინაპრებისა და ტრადიციების ქვეყანას. იგონებს წარსულის საგმირო მოვლენებს და ეს ჟღერს, როგორც მოწოდება განმათავისუფლებელი ბრძოლისკენ ქვეყნის გასაერთიანებლად. ჩაილდ ჰაროლდის ტრაგიზმს ყველაზე მეტად ზრდის იმის შეგრძნება, რომ ადამიანი ასე დაკნინებული და დაბეჩავებულია უცხოელი დამპყრობლების წინაშე.

„ჩაილდ ჰაროლდში“ არავითარი სიუჟეტური ჩარჩოები არაა დაცული, ბაირონი თავის აზრებს სხვადასხვა ქვეყნის ღირსშესანიშნავი ადგილებისა თუ იქ მიმდინარე მოვლენების ფონზე გამოთქვამს. ნაწარმოები რევოლუციური სულისკვეთებით, თანამედროვე ცხო-

ვრების კრიტიკული გააზრებითაა აღსავსე. პოემაში ბუნების გაცოცხლებული სურათები: ზოგჯერ მშვიდი და წყნარი, ზოგჯერ ქარიშხლიანი და ბობოქარი – პოეტის მოუსვენარი სულიერი მდგომარეობის ანარეკლია.

აღსანიშნავია ბაირონის დაუსრულებელი პოემა „დონ ჟუანი“, რომელშიც მკვეთრადაა გამოხატული შემოქმედის ინდივიდუალისტობა, პიროვნული ამბოხი მსოფლიო სოციალური სისტემის წინააღმდეგ, პესიმისტური მსოფლაღქმა. ნაწარმოებში ბრძოლის რომანტიკულ პათოსს ენაცვლება პიროვნების მნიშვნელობის აღიარება, მომავლის რწმენა, რაც, აშკარად, მიანიშნებს ბაირონის შემოქმედების განვითარებას რომანტიზმიდან რეალიზმისაკენ. თუმცა, მის ნაწარმოებებში მკვეთრადაა გამოხატული პოეტის ყოვლისმომცველი მელანქოლიური განწყობა, რომელიც განსაკუთრებით ვლინდება 1813-1816 წლებში შექმნილ აღმოსავლური პოემების ციკლში („გიაური“, „აბიდოსელი სარძლო“, „კორსარი“, „ლარა“, „კორინთის ალყა“, „პარიზიანა“). ტიპური რომანტიკული პოემების სიუჟეტები ეგზოტიკური აღმოსავლეთის ფონზე ვითარდება. მასში არსებული პერსონაჟები, ისტორიული სინამდვილის მიმართ, აბსტრაქტულ პროტესტს გამოხატავენ. ისინი ყაჩაღები, მეკობრეები, საზოგადოებას მოკვეთილი ადამიანები არიან – ძლიერნი, ამაყნი, და დასაღუპად განწირულნი.

1817 წელს დაწერილი ფილოსოფიურ-დრამატული პოემა/პიესის „მანფრედი“ გმირი უკიდურესი ინდივიდუალისტია - განდგომილი, სარწმუნოების, ძალაუფლებისა და დიდების უარმყოფელი; ამასთანავე, მანფრედს ადამიანის გონებრივი შეასაძლებლობების სწამს, რომელსაც ბუნების ძალების/სულების დამორჩილება ძალუძს. პოემა/პიესა ფაუსტური იდეის რომანტიკული ინტერპრეტაციაა. „მანფრედი“ ბაირონიესული - „ფილოსოფიური ხასიათის ლირიკული დრამაა“ (ბელინსკი). მოქმედება ვითარდება ალპებში. ალპების მკაცრი ბუნება პიესის მონუმენტურობისა და პირქუშობის თანხვედრია. მარტოსული, განხიბლული, ამაყი მანფრედი - ტიპური ბაირონისეული გმირი-პერსონაჟია. ადრე მას კაცობრიობა უყვარდა, ახლა კი მას აღარ სჯერა: ადამიანების, სიკეთის, მეცნიერება-სწავლულობის და მისი დაღუპვის მიზეზი სწორედ ეს „ურწმუნოებაა“. დრამატული ნაწარმოების არსი ქმედებაში კი არ გამოიხატება, არამედ მანფრედის გრძელ მონოლოგებში. მოვლენები და სახე-ხატები განზოგადებულად ფილოსოფიურია და სიმბოლური ხასიათისაა. მაგალითად, ფინალური სცენა, სადაც პიესის „კეთილი საწყისი“ ადამიანური „გონის“ დაუძლეველობაა, მანფრედი უარყოფს რელიგიას და იმავდროულად ეზიზღება ბნელი ძალები, რომლებსაც მისი სული ეკუთვნის („მიჰყიდა სული“).

„მანფრედი“ თავდაპირველად არ იყო გათვლილი სცენაზე

დასადგმელად; დაიწერა, როგორც დრამატული ლექსი ან, როგორც ბაირონმა თავად უწოდა, „მეტაფიზიკური“ დრამა. შემდგომ, 1852 წელს, კოპმოზიტორმა რობერტ შუმანმა, დაწერა - „მანფრედი – დრამატული პოემა მუსიკით სამ ნაწილად“ რომელიც გერმანიის ქალაქ ლაიფციგის გევანდჰაუზის სცენაზე განახორციელა. მოგვიანებით კი, 1885 წელს, რუსი კომპოზიტორი პიოტრ ჩაიკოვსკი, თხზავს - „მანფრედის სიმფონია B მინორით“. ნაწარმოები დრამატული თეატრის სცენაზე არ განხორციელებულა - თემის, შინაარსისა და ხასიათის სირთულის გამო, თუმცა, 1988 წელს BBC-ის რადიო 3-მა, რადიო პიესად გააცოცხლა (რეჟისორი პაულინ ჰარისი - Pauline Harris) და მანფრედის პერსონაჟი რონალდ პიკაპმა (Ronald Pickup) აამეტყველა. რადიო პიესა პოპულარული გახდა მთელს ბრიტანეთში. 2017 წლის 8 იანვარს, „მანფრედის“ გამოქვეყნებიდან 200 წლის იუბილეს აღსანიშნავად, იმავე BBC-ის რადიო 3-მა კვლავ აამეტყველა „იდუმალებით“ მოცული პიესა, მისი ორიგინალური მუსიკით, რომლის კომპოზიცია და შესრულება ოლი ფოქსს (Olly Fox) ეკუთვნის, ხოლო მანფრედს მსახიობი ჯოზეფ მილსონი (Joseph Millson) ასრულებდა.

1821 წ. ბაირონმა დაწერა „კაენი“, რომლის გმირიც ხასიათით მანფრედის მონათესავეა. მწერალმა ბიბლიური სიუჟეტი აიღო (აბელისა და კაენის ამბავი) და გადაამუშავა. ნაწარმოები ბიბლიური მითის ბაირონისეული ინტერპრეტირებაა. ძველ აღქმაში კაენი ძმის მკვლელი, შურიანი, ბოროტი არსებაა. ბაირონთან იგი, ღვთიური უსამართლობის წინააღმდეგ, პირველი ამბოხებული ადამიანია. მისი კაენი, არსებული, დაკანონებული მსოფლმოწყობის, მსოფლიო წესრიგისადმი მონური მორჩილების წინააღმდეგია და აპროტესტებს კიდეც. კაენი, როგორც სახე-ხატი ესქილესეული პრომეთეს მსგავსია (შესაძლოა პარალელის გავლება).

კაენი უარყოფს ქრისტიანულ რელიგიაში არსებულ მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც, სამყაროში კეთილთან ერთად არსებობს ბოროტი, რადგანაც შემოქმედს მიაჩნია, რომ ვიმსახურებთ ამას. ბოროტება, ადამიანთა ცოდვების გამო, უბედურების სახით გვევლინება. ადამიანის ტანჯვა სამართლიანია, რადგანაც ღმერთს სურს, რომ ბოროტების, განსაცდელის მოვლინებით სიკეთეს ვეზიაროთ. ნაწარმოების დასაწყისში კაენი მორჩილების ზღვარზეა, მაგრამ როგორც კი არჩევანის წინაშე დგება - ღვთის სიყვარული თუ ყველაფრის შეცნობა - არჩევანს ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ აკეთებს, მიუხედავად ადას (ბაირონისეული ერთ-ერთი პერსონაჟის) თხოვნისა: „ოჰ კაენ, აირჩიე სიყვარული“ - კაენი სიყვარულს აბსტრაქტულ ცოდნას არჩევს. კაენის არჩევანი მას არც ბედნიერებას და არც კმაყოფილებას ანიჭებს. კაენი უბედური და საბრალოა. აბელი სავსებით მართებულად ეუბნება, რომ ეს დაღონება და მწუხარება კარგს არაფერს მოუტანს. კაენი ეძებს ცოდნას,

როგორც გზას ბედნიერებისაკენ, მაგრამ სრულიად საპირისპირო შედეგს იღებს. როდესაც კაენი რწმენას გონებას ანაცვლებს, მისი ცხოვრება შფოთიანი და მტანჯველი ხდება. იგი მარცხდება, როდესაც ცდილობს რაციონალური ახსნა მოუძებნოს ღმერთისადმი შეწირულ მსხვერპლს და კლავს საკუთარ ძმას. იგი სინანულის ცრემლით აღვსილი სიმშვიდეს ითხოვს. როგორც ამბობენ, ბაირონს სიცოცხლის ბოლო დღეებში, როდესაც სარეცელს იყო მიჯაჭვული, ოდნავი რწმენა გაუჩნდა, რწმენა რომელსაც მთელი ცხოვრება გაურბოდა. ასეთი რამ უთქვამს: „სამყარო და მარადიულობა ჩემამდეა და მადლობა ღმერთს, რომ ბედნიერი და მშვიდი ვარ. მარადიულ ცხოვრებაზე და ამქვეყნად კვლავ მოსვლაზე ფიქრი უდიდესი ბედნიერებაა. ღმერთს ყველაფრის გადაწყვეტა შეუძლია, მისთვის დრო და სივრცე არ არსებობს. მე მწამს მისი“.[1] შესაძლოა, სიმშვიდის თხოვნა, რომელიც კაენისთვისაა დამახასიათებელი, თვით ბაირონს მიესადაგებოდეს.

„კაენი“ განსხვავებული ფორმის პიესაა, ე. წ. წასაკითხი დრამაა (A closet drama). წასაკითხი დრამა, განსხვავებით ტრადიციული დრამატული ნაწარმოებისგან, არ უნდა იყოს განხორციელებული სცენაზე. ამგვარი პიესების დაწერის მიზანი გახლდათ, პირველ რიგში, მკითხველის განმარტოება ავტორისეულ პერსონაჟებთან, სადაც, ის, ანუ მკითხველი, თავად განიცდიდა მისეული ინტერპრეტაციით იმ ემოციას, რასაც ავტორი სთავაზობს. ასევე, მსგავს პიესებს, ხმამაღლა, მხატვრულად კითხულობდნენ მცირე ჯგუფებში, სადაც, სურვილისამებრ ინაწილებდნენ როლებს. ბაირონმა „კაენი“ მისტერიის ჟანრს მიაკუთვნა, რადგან მას სურდა, რომ იგი შუა საუკუნეების ევროპაში შექმნილი პიესების ენის შეესატყვისი ყოფილიყო, რომლებიც მოგვითხრობდნენ ამბებს, როგორც წარმართული რელიგიური წიგნებიდან, ასევე, ბიბლიიდან. ამასთან, განსხვავებით შუასაუკუნეების საიდუმლო პიესებიდან, რომლებიც მეტწილად ღმერთს ადიდებდნენ, ბაირონის მისტერიას აშკარად ირონიული ელფერი ახლავს.

ლორდ ბაირონის პერსონაჟი ლუციფერი ღიად კითხულობს: არის თუ არა ღმერთი ბოროტი? და, თავადვე სცემს პასუხს, რომ შემქმნელი ანადგურებს იმდენს, რამდენსაც ქმნის. გარდა ამისა, ბაირონის ლუციფერის მიზანია აჩვენოს კაენს, თუ რამდენად უმნიშვნელოა ადამიანი და რამდენად მწირად აქვს გააზრებული ან ესმის სამყარო.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ 1821 წელს, ბაირონი წერს გოეთესადმი მიძღვნილ ისტორიულ ტრაგედიას „სარდანაპალუსი“, რაც იმის მანიშნებელია, რომ ინგლისელი რომანტიკოსი უდიდეს პატივს სცემდა და, იმავდროულად, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, გოეთეს დიდ გავლენას განიცდიდა. ესაა ლექსად დაწერილი პიესა, რომლის მოქმედება მიმდინარეობს ბველ ნინევიაში და აღწერს ასურეთის

[1] ლორდი ბაირონი. კაენი. 2020 წ. გვ.: 85

მონარქიისა და მისი სავარაუდო უკანასკნელი მეფის დაცემას. ბაირონი ეყრდნობა დიოდორუს სიკოლუსის[1] ისტორიულ მასალასა და უილიამ მიტფორდის[2] ისტორიულ ნარკვევებს, რომელთაც საბერძნეთში მოგზაურობისას გაეცნო. „სისხლისმღვრელ ქალაქად" წოდებულმა და მისი მაცხოვრებლების, ასურელების სისასტიკით ცნობილმა ტრაგედიამ დიდი გავლენა იქონია ევროპულ კულტურაზე. ამ ნაწარმოებმა შთააგონა დელაკრუას,[3] შეექმნა ცნობილი ფერწერული ტილო „სარდანაპალუსის სიკვდილი" (1827 წ.), ხოლო, კომპოზიტორებს: ჰექტორ ბერლიოზს[4], ფერენც ლისტსა[5] და მორის რაველს[6] - მუსიკალური ნაწარმოებები. პიესა პირველად, ლონდონის „როიალ თეატრის" (Royal Theatre) სცენაზე, 1834 წელს განხორციელდა.



პერსი ბიში შელი (Percy Bysshe Shelley, 1792-1822) აღიარებულია, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო ლირიკული პოეტი ინგლისურენოვან პოეზიაში. შელის თანამოაზრეები და უახლოესი მეგობრები იყვნენ ჯონ კიტსი და ჯორჯ გორდონ ბაირონი. მისი მეუღლე იყო ცნობილი ნოველისტი მერი შელი.

დაიბადა ფლეისში, ინგლისში მდიდარ, არისტოკრატიულ ოჯახში. მამა ტიმოთი შელი პარლამენტის წევრი გახლდათ, ხოლო დედა ელისაბეთ პილფორდი უზარმაზარ მამულს ფლობდა სასექსში. ოჯახი ოცნებობდა, რომ მათი შვილი დიდი პოლიტიკოსი ყოფილიყო. ნიჭიერმა ბავშვმა დაწყებითი განათლება სახლში მიიღო. ყველაზე მეტად შესაძლებლობები ლიტერატურასა და ფიზიკაში გამოავლინა. ბევრს კითხულობდა. რუსოს, ჰელვეციუსის, ჰოლბახის, ვოლტერის, დიდროს, უილიამ გოდვინის ნაწარმოებთა შესწავლა-დამუშავების შემდეგ, ადრეულ ასაკში დაიწყო წერა. წიგნი „პოლიტიკური სამართლიანობა" სიმპათიას უღვივებს უტოპიური სოციალიზმისადმი, რაც მის შემოქმედებაშიც აისახა.

---

[1] დიოდორუს სიკოლუსი - ძვ. წ. I საუკუნის ბერძენი ისტორიკოსი. იგი ცნობილია, როგორც ავტორი ორმოც ტომიანი ისტორიული წიგნისა „ისტორიის ბიბლიოთეკა". რომელთაგან თხუთმეტმა ტომმა ჩვენამდე მოაღწია და ინახება დიდი ბრიტანეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

[2] უილიამ მიტფორდი - (1744 -1827)ინგლისის პარლამენტის წევრი. ისტორიკოსი. საბერძნეთის ისტორიის მკვლევარი.

[3] ფერდინან ვიქტორ ეჟენ დელაკრუა - (1798-1863) ფრანგი ფერმწერი და გრაფიკოსი. ფრანგული რომანტიზმის ფუძემდებელი

[4] ლუი ჰექტორ ბერლიოზი (1803-1869) ფრანგი კომპოზიტორი და დირიჟორი. ცნობილია, როგორც „ფანტასტიკური სიმფონიის" და „რეკვიემის" ავტორი.

[5] ფერენც ლისტი - (1811-1886) უნგრელი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი, პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე.

[6] მორის ჟოზეფ რაველი - (1875-1937) ფრანგი კომპოზიტორი, პიანისტი და დირიჟორი.

1810 წელს შელი გადადის ოქსფორდის უნივერსიტეტში, მაგრამ ათეისტობის გამო, მალევე გამორიცხეს. ლონდონში იწყებს პოლიტიკური ეკონომიკის შესწავლას, უმეგობრდება უილიამ გოდვინს.[1]

ლონდონში ცხოვრების პერიოდში უბედურება დაატყდა თავს. თანაგრძნობის გამო დაქორწინდა, მედუქნის თექვსმეტი წლის ქალიშვილზე, რომელსაც მამა მუდმივად სცემდა. მათ ორი შვილი გაუჩნდათ. შელის მეუღლე ფსიქიკურად დაავადებული აღმოჩნდა. წყვილი განქორწინდა, სასამართლომ, ათეიზმის გამო, შელის უარი უთხრა შვილების მიკუთვნებაზე.

1812 წლის თებერვალში შელი დუბლინში მიემგზავრება, ირლანდიელი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობაში მონაწილეობის მისაღებად. დაჭერის საფრთხემ და ყოფილი მეუღლის თვითმკვლელობამ აიძულა შელი დაეტოვებინა ინგლისი. გოდვინის ქალიშვილ მერისთან ერთად, რომელიც შემდეგ მისი კანონიერი მეუღლე გახდა, ირლანდიიდან შვეიცარიაში გაემგზავრა, სადაც დაუმეგობრდა ბაირონს. სწორედ შვეიცარიაში დაწერა მერი შელიმ თავისი ცნობილი რომანი „ფრანკენშტეინი" გარკვეული დროის შემდეგ, შელი მეუღლესთან ერთად დაბრუნდა ინგლისში, მაგრამ იმის შიშით, რომ წაართმევენ ბავშვს, 1818 წელს იტალიაში გადადიან საცხოვრებლად.

1922 წლის 8 ივლისს, მეუღლეები იახტით ზღვაში იყვნენ გასულები. მოულოდნელად ატეხილმა ქარიშხალმა იმსხვერპლა ორი უნიჭიერესი ახალგაზრდა შემოქმედის სიცოცხლე.

1819 წელს იტალიაში შელიმ, ბაირონის ლექსით შთაგონებულმა, დაწერა ლირიკული დრამა „გათავისუფლებული პრომეთე" ამ დრამაში მისი პრომეთე იმ ადამიანური თვისებებისა და ბუნების გამოვლინება ხორცშესხმა იყო, რომელიც აერთიანებს სიყვარულს, სიკეთეს, ჰარმონიასა და შემეცნება-ქმნადობისაკენ სწრაფვას. შელის „პრომეთე" ესქილესთან ერთგვარი პოლემიკაა. შელი შესავალში წერდა: „სიმართლე რომ ვთქვათ, მე შემზიზღდა ამგვარი კვანძის გახსნა: სიმართლისათვის მებრძოლი საბოლოოდ ემორჩილება (ურიგდება) დესპოტს, მჩაგვრელს... პრომეთეს თვისებების მატარებელია ჯონ მილტონის სატანა „დაკარგულ სამოთხეში" (პოემა), მაგრამ მილტონის გმირი ამბიციურია, შურიანია, შურისმაძიებელია". შელის კი სურს შექმნას რევოლუციური სულისკვეთებით აღვსილი გმირის სახე, რომელსაც არ ექნებოდა ეს მანკიერი თვისებები. აქედან გამომდინარე, მისთვის პრომეთე, როგორც თავად წერს შესავალში: „უმაღლესი მორალისა და ინტელექტუალური სრულყოფილების

[1] უილიამ გოდვინი (1756 – 1836) ფილოსოფოსი, ჟურნალისტი და რომანისტი. ანარქიზმის ერთ ერთი პირველი წარმომადგენელი. გამომცემლობის „ახალგაზრდული ბიბლიოთეკა" დამფუძნებელი (1805).

გამოვლინებაა, რომელიც უანგაროდ, უდიდეს მიზანს ემსახურება. [...] „გათავისუფლებულ პრომეთეში“ ზევსს მარადისობა ამარცხებს, სხვა სიტყვებით - თავად ისტორიული განვითარების გზა, რომელიც ადამიანის ცნობიერებასა და სულს თანდათანობით ნათელს ჰფენს. როდესაც ადამიანი საბოლოოდ გათავისუფლდება როგორც პიროვნება, მაშინ ზევსის ძალაუფლება შეუძლებელი იქნება“.

იმავე 1819 წელს, შელი ქმნის, მის შემოქმედებაში ყველაზე მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ნაწარმოებს ტრაგედიას „ჩენჩი“ (1819). შესავალში, შელი წერდა, რომ ამ პიესაში ეცადა გადგომოდა იმ ლირიკულ სტიქიას, რომელიც მომძლავრებულად ჰქონდა „გათავისუფლებულ პრომეთეში“ და შეეცადა შეექმნა ნაწარმოები, რომელიც დრამატურგიული ჟანრის მოთხოვნებს უპასუხებდა. ტრაგედია დაიწერა სცენაზე დასადგმელად და შელი მთავარი გმირი ქალის როლზე, „კოვენტ გარდენის“ მსახიობს - ელიზა ო'ნილს მოიაზრებდა. მოხუცი ჩენჩნის როლის შემსრულებლად კი, ედმუნდ კინზე ოცნებობდა. თეატრის დირექტორისაგან, რომელსაც პიესა გაუგზავნა, შელიმ ამგვარი პასუხი მიიღო: „კოვენტ გარდენის“ სცენა ვერ შეირცხვენს თავს, ასეთი უხერხული შინაარსის პიესის დადგმით, ხოლო ქალბატონი ო'ნილი შეურაცხყოფილი იქნება ამგვარი უხამსი პიესიდან რაიმე როლის შეთავაზებითაც კი“. პირველად ამ პიესის მიხედვით სპექტაკლი 1886 წელს დაიდგა კლუბში „შელის საზოგადოება“. მას შემდეგ ხშირად იდგმებოდა სხვადასხვა თეატრში.[1]

„ჩენჩი“ ეფუძნება ძველ XVI საუკუნის იტალიურ ქრონიკებს, რომელშიც ასახულია იმ პერიოდის იტალიელი გრაფის ჩენჩის ბოროტმოქმედებები, დანაშაულები, რომელიც მოკლა მისივე ქალიშვილმა - ბეატრიჩემ. ჩენჩი ერთდროულად „ფეოდალური წყობის ველურობის“ და „ოქროს საშინელი და სამარცხვინო“ ძალაუფლების გამოხატულებაა. ეს ადამიანი, მთლიანად მოცულია საკუთარი მდაბალი ინსტინქტების დაკმაყოფილებით, შემზარავ დანაშაულებს სჩადის და მერე რომის პაპისგან, ღვთის უმაღლესი მსახურისგან „პატიებას/ მიტევებას“ ყიდულობს.

შელის ტრაგედია „ჩენჩი“ ბაირონის „კაენის“ წინამორბედია, ეს არა მხოლოდ ანტიფეოდალური, ანტიბურჟუაზიული, არამედ ღვთისმგმობი პიესაცაა. „ჩენჩიში“ - პაპისა და ღვთის ძალაუფლება ერთმანეთთან ასოცირდება. პიესის ეს ხაზი პიკს აღწევს, როდესაც ჩენჩი იძულებულია, საკუთარ ვაჟიშვილებს, რომლებიც, ფაქტობრივად შიმშილობენ, გაუზარდოს მატერიალური დახმარება, ლოცვას აღავლენს და ღმერთს შესთხოვს, რომ დაღუპოს მისი შვილები. ჩენჩი მალევე იგებს, რომ უფალი გამოეხმაურა მის მოთხოვნას - იმავე ღამეს ერთი

[1] აღსანიშნავია, რომ 1920 წელს, შელის ტრაგედია, მოსკოვში „კორშის თეატრში“, კ. მარჯანიშვილის მიერ იყო დადგმული.

შვილი მოკლეს, მეორე კი ეკლესიის ნანგრევებში, ანუ „ღვთის სახლში“ დაიღუპა.

სიამოვნებათა ძიებისას, რომლებიც ჩენჩის შეეძლო განეცადა საკუთარი ქალიშვილი გააუპატიურა. ბეატრიჩე, რომელიც მოთმინებას ქადაგებდა და დედინაცავლს მხარში ედგა ჩეჩნის დამცირებების გადასატანად, სასტიკად იძიებს შურს. დაქირავებულ მკვლელებს მძინარე მოხუცს მოაკვლევინებს. ბეატრიჩე თავის ღირსებას იცავს, თავიდან სისხლიანი შურისძიებით, შემდეგ სასამართლოსთან ბრძოლით და საბოლოოდ, სასიკვდილო განაჩენის აღსრულებისას, საოცარი ვაჟკაცობის გამოვლენით. შელისთან ბეატრიჩეს პერსონაჟი უჩვეულოდ ძლიერი, მიზანმიმართული და მთლიანი სახეა. თუკი ადრე ღვთისადმი რწმენა მას მორჩილებას კარნახობდა, რწმენის დაკარგვა - ამბოხისკენ უბიძგებს.

სისტემა, რომლის წინააღმდეგაც ბეატრიჩე აღდგა და იბრძოლა - შეურყეველი დარჩა. სწორედ, ამაშია ბაირონისა და შელის რომატიზმი, რომ მათი გმირები, ტირანებთან, ბოროტმოქმედებთან შერკინებისას, არ ზომავენ, არ წონიან საკუთარ ძალებს. მაშინაც კი, როდესაც იციან, რომ დამარცხდებიან. ისინი მზად არიან თავი გასწირონ საკუთარი ღირსების დასაცავად და ასევე, თავისუფლებისთვის ბრძოლაში წვლილის შესატანად.

ჩენჩის ისტორია - ოჯახური ტირანისა, რომელმაც პირველი ცოლი საფლავში ჩადო, ტანჯავს, ამცირებს მეორე ცოლს, მის შვილებს დედობას რომ უწევს, საკუთარ ვაჟიშვილებს ანადგურებს - მოგვაგონებს იმას, რასაც ბალზაკმა მოგვიანებით უწოდა „ბურჟუაზიული ტრაგედიები სისხლისა და მახვილის გარეშე“, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ შელის პიესაში „სისხლიცაა და მახვილიც“. ამ ნაწარმოებით შელი ამბობს, რომ თუ ცასა და დედამიწაზე, არავინაა ადამიანის დამცველი, მაშინ ადამიანმა თავად უნდა დაიცვას თავი.

1818 წლიდან შელი მუშაობს დრამაზე „კარლოს I“, რომელიც XVII საუკუნის ინგლისის ბურჟუაზიული რევოლუციის მოვლენებს ეძღვნება. პიესაში შელის განმათავისუფლებელი იდეები ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით აისახებოდა. სამწუხაროდ, დრამა, რომელიც მწერალს შექსპირის ისტორიული დრამების, ტრაგედიების მაგალითზე უნდა აეგო, დაუმთავრებელი დარჩა.

1821 წელს, თურქების წინააღმდეგ საბერძნეთის განმათავისუფლებელი ომის დაწყების გამოძახილი იყო, შელის ლირიკული დრამა „ჰელადოსი“, რომელშიც ესქილეს „სპარსელებს“ ბაძავს.

ვიქტორიანული პერიოდი და ბრიტანელი რეალისტები

„ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ (Art for Art's Sake)

XIX საუკუნის შუა პერიოდის ბრიტანული თეატრალური ცხოვრება, ისევე როგორც ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები, მდიდარია ჟანრებითა და პრობლემატიკით. თუ რომანტიზმის ხანაში წამყვანი პოეტური ენა იყო და დრამატურგიული ნაწარმოებებიც ლექსად იწერებოდა, 30–იანი წლებიდან უპირატესობა პროზას მიენიჭა. ლიტერატურული ნაწარმოების ყველაზე გავრცელებული ფორმა გახდა რომანი, რომლის ინსცენირებაც კი ხდებოდა სპექტაკლის განსახორციელებლად. რომანის ფართო გამომხატველობითი შესაძლებლობები საშუალებას აძლევდა მწერალს, ნათლად გადმოეცა კერძო პირებისა თუ ფართო მასების ყოფა.

რეალისტურმა ლიტერატურამ უარი თქვა რომანტიკულ გმირზე. რეალისტების ფოკუსში რიგითი ადამიანი მოექცა, რომელიც, როგორც თეკერეის[1] მიაჩნდა, სულაც არ არის გმირი, სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

ინგლისელ რეალისტებს ახასიათებთ სატირული განზოგადება. სატირა, მთელი თავისი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით, დიკენსისა და თეკერეის ყველაზე ბასრი იარაღია.

დიკენსის მსგავსად, უილიამ თეკერეის მთავარი თემა თანამედროვეობაა, თუმცა დიკენსისგან განსხვავებით, თეკერეი შორს იყო მშრომელი ხალხის ცხოვრებისგან, მისი მოქმედებისა და განხილვის სფერო ინგლისური საზოგადოების უმდიდრესი ფენებია.

ვიდრე ოსკარ უაილდს და მის შემოქმედებას შევეხებოდეთ, ორიოდე სიტყვით მაშინდელი ხელოვნების მიმდინარეობა შჭ- ესთეტიზმი უნდა გავიხსენოთ, რომელმაც თავისი სრულყოფილი სახე ინგლისურ ლიტერატურაში, სწორედ ოსკარ უაილდის შემოქმედებაში მიიღო.

XIX საუკუნის 50-იანი წლებისათვის უკვე აღარავის სჯეროდა განმანათლებლობაში აღიარებული აზრის, რომ ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა ან ხელოვნების ნიმუშმა შეიძლება გაანათლოს ან შეცვალოს ადამიანი. ასევე ეჭვქვეშ დადგა არისტოტელესეული კათარზისის თეორია, რომლის თანახმადაც ლიტერატურულ ნაწარმოებს ევალება ადამიანის სულიერი განწმენდა.

ნელ-ნელა ესთეტიკური პრინციპების ფონზე გამოიკვეთა ლოზუნგი „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ (Art for Art's Sake).

ესთეტიზმი ამტკიცებს, რომ ხელოვნება სიკეთის სწავლებისადმი

[1] თეკერეი უილიამ (William Thackeray - 1811-1863) - XIX საუკუნის ინგლისელი რომანისტი. იგი ცნობილი იყო თავისი სატირული ნაწარმოებებით, მათ შორისაა „ამაოების ბაზარი“, რომელიც ინგლისური საზოგადოების პანორამულ სურათს წარმოადგენს.

და მორალისტურობისადმი გულგრილი უნდა იყოს. შესაბამისად, დრამატურგთა შემოქმედებაში მთავარი გმირის ადგილი ძირითადად ამორალურ, ძლიერ პიროვნებას უკავია, რომლისთვისაც „ყველაფერი დასაშვებია“

ინგლისური ესთეტიზმის პარალელურად, ევროპის სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში, ნატურალიზმის მოზღვავებას, ესთეტიზმმა შესაძლოა მცდარი, მაგრამ მშვენიერი თეორია დაუპირისპირა ცხოვრების ხელოვნების ნედლეულად გადაქცევისა, მოითხოვა რა, მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრის სპექტრში გატარებული სინამდვილე. ბრიტანული კულტურის ცხოვრებაში ვიქტორიანულმა ეპოქამ თავისი კორექტივები შეიტანა. ლიტერატურისთვის ეს წლები კრიტიკული რეალიზმის ფორმირების დროდ გადაიქცა (ჯორჯ ელიოტი, უილიამ თეკერეი, ჩარლზ დიკენსი).[1]



ჩარლზ დიკენსს (Charles John Huffam Dickens 1812-1870) უკავშირდება ინგლისური თეატრის გადასვლა კლასიციზმიდან თანამედროვე დრამატურგიაზე. თეატრისთვის დაწერა მელოდრამატული პიესები „სოფლის კოკეტკები“ (1836), „მეჩირაღდნე“ პირველად გამოქვეყნდა 1879 წელს და სხვ. დიდი წარმატება მოიპოვა დიკენსმა, როგორც დრამატურგმა, ექსცენტრიკული კომედიის - „უცნაური ჯენტლმენები“- გამოქვეყნების შემდეგ, რომელიც საკუთარი ესსეს - „ბოზას ნარკვევები“- მიხედვით დაიწერა. 1836-1837 წლებში დიკენსის ყველა პიესა, გარდა „მეჩირაღდნისა“, თეატრის „სენთ ჯეიმსი“ სცენაზე იდგმებოდა. მწერალმა ასევე, თავისივე რომანი - „დიდი იმედები“ - გაასცენიურა,

---

[1] ცნობილია, რომ „ვიქტორიანული ეპოქის“ ინგლისში 1837-1901 წლებში - დედოფალი ვიქტორიას მმართველობის პერიოდში - განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ადამიანთა მაღალ მორალურ თვისებებს, და. ზოგადად, მორალს. საყურადღებოა, რომ, ზოგჯერ, მორალური პრინციპებისთვის ბრძოლა გასაოცარ ამბურდამდეც კი მიდიოდა. ეს იყო ეპოქა კონფლიქტური თეორიებისა და განმარტებებისა, სამეცნიერო და ეკონომიკური თავდაჯერებულობისა და სოციალური და სულიერი პესიმიზმისა, პროგრესის აუცილებლობის გამძაფრებული შეგრძნებისა და აწმყოთი ღრმა უკმაყოფილებისა. საჭირო იყო მოძებნა ტრადიციული გზებისა. საყოველთაოდ აღიარებულ ჭეშმარიტებათა და სამკურნალო სამუალებათა და, სწორედ ამის შედეგად, გაჩნდა ფილოსოფიური და იდეოლოგიური დაძაბულობა ვიქტორიანულ ლიტერატურაში დაწყებული 1830-იანი წლების კარლაილისეული მწვავე კრიტიკით და 1840 იანი წლების დიკენსისეული სოციალური რომანებით, და ამას მოყოლებული 1870-იანი წლების არნოლდისეული განაზრებებით და დამთავრებული - 1880-იანი წლების მორისისეული სოციალისტური წინასწარმეტყველებებით. აქვე უნდა ვახსენოთ ტენისონის ადრეული მღელვარე პოეზია და პოპკინსის დამაბრმავებელი თეოლოგია.

თუმცა, პიესა სცენაზე არ განხორციელებულა. დიკენსის პიესები დიდი პოპულარულობით სარგებლობდა არა მხოლოდ ინგლისში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. დიკენსის რომანების სიუჟეტებზე აგებულია არა ერთი საოპერო სპექტაკლიც.

1851 წელს მწერალმა დააარსა მოყვარულთა თეატრი, რომლის რეპერტუარი კლასიკური და თანამედროვე ნაწარმოებებისგან შედგებოდა. მრავალმა ახალგაზრდა ინგლისელმა დრამატურგმა შემოქმედება სწორედ ამ თეატრიდან დაიწყო. დიკენსს კარგი სამსახიობო მონაცემები ჰქონდა, მან საკუთარ თეატრში, სპექტაკლში - „უინძორელი მხიარულ ქალები" შელოუს როლი ითამაშა. მწერალი ასევე ცნობილი იყო, როგორც საუკეთესო დეკლამატორი. იგი საკუთარ ნაწარმოებებს ხშირად კითხულობდა სცენიდან.



დიკენსის თანამედროვე ინგლისელი პოეტი და დრამატურგი **რობერტ ბრაუნინგი** (Robert Wiedeman Barrett Browning 1812-1889) 22 წლის ასაკიდან იწყებს სათეატრო მოღვაწეობას. მისი პირველი პიესა „პარაცელსიუსი" 1835 წელს გამოქვეყნდა. მოგვიანებით, ბრაუნინგი საზოგადოებამ გაიცნო ისტორიული დრამებით - „სტრაფორდი" (1837), „დრუზების დაბრუნება"(1839), „მეფე ვიქტორი და მეფე ჩარლზი" (1842) რომლებიც დაწერა თეატრისათვის „კოვენტ გარდენი". ამ დადგმებში მთავარ როლს უილიამ მაქრედი თამაშობდა.

1843 წელს „კოვენტ-გარდენში' დაიდგა ბრაუნინგის პიესა „ლაქა გერბზე" ხოლო, 1853 წელს ამავე სცენაზე მისი კიდევ ერთი პიესა: „კოლუმბის დაბადების დღე" განხორციელდა.

ბრაუნინგის რომანტიკული ნაწარმოებები, ისევე როგორც მისი ისტორიული პიესები, ბაირონისა და შელის პოეტურ დრამებთან ასოცირდება. იმ პერიოდში, როდესაც ინგლისის სცენაზე ყველაზე ხშირად იდგმებოდა მელოდრამები, ბრაუნინგი ისწრაფვოდა მაყურებელთა ყურადღება მიეპყრო სერიოზული წარმოდგენებისკენ. მწერალი თანდათანობით გადავიდა სცენური დრამატურგიიდან ე. წ. „საკითხავი პიესების" ჟანრისაკენ, რომლებიც მისი თანამედროვეებისათვის გაუგებარი აღმოჩნდა.



თანამედროვე რეალისტურ თეატრთან ასოცირდება ინგლისელი მწერალი და დრამატურგი **ედვარდ ჯორჯ ბულვერ-ლიტონის** (Edward George Bulwer-Litton 1803-1873) შემოქმედება, რომელიც ასევე ცნობილი პოლიტიკური ფიგურა იყო. მისი საყვარელი ჟანრები ისტორიული რომანები და დრამები გახლდათ. თუმცა, ბულვერ-ლიტონის შემოქმედებაში არსებულ ისტორიულ ავთენტურობას ჩრდილავდა, მის მიერვე საკუთარ ნაწარმოებებში გამოყენებული მელოდრამატული მოტივები და გარეგნული ეფექტები.

დრამატურგს პოპულარობა მოუტანა პიესებმა: „ლიონელი ლამაზმანი“ (1838) და „რიშელიე“ (1839). პოლიტიკური შინაარსის მატარებელმა, მაგრამ, იმავდროულად გასართობი, სცენური და დინამიკით აღსავსე დრამატურგიულმა ნაწარმოებებმა იმთავითვე მიიპყრო ბრიტანელი რეჟისორების ყურადღება. რეჟისორმა ჰენრი ირვინგმა ლონდონში თეატრ „ლიცეუმის“ სცენაზე სპექტაკლი „რიშელიე“ განახორციელა, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში ანშლაგით მიმდინარეობდა.

ედვარდ ბულვერ-ლიტონი არა მხოლოდ ისტორიულ პიესებს, არამედ კომედიებსაც წერდა. მაგალითად, პიესებში „ჩვენ ისეთი ცუდები არ ვართ, როგორებადაც ვჩანვართ“ და „ფული“ (1840) ავტორი დასცინოდა ვიქტორიანული საზოგადოების ზნე-ჩვეულებებს. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგი არ უღრმავდებოდა სოციალურ კრიტიკას, მისი შემოქმედების რეალიზმმა მაყურებლის ყურადღება მიიპყრო. ბულვერ-ლიტონის კომედიები მრავალი წლის განმავლობაში იყო ბრიტანული თეატრების რეპერტუარში.

ბულვერ-ლიტონის ისტორიული რომანით „რიენცი“ - ცნობილი გერმანელი კომპოზიტორი რიხარდ ვაგნერი დაინტერესდა და 1840 წელს იმავე სახელწოდებით საოპერო წარმოდგენა დადგა.

საშემსრულებლო (სასცენო) ხელოვნება

ორმა გარემოებამ განსაზღვრა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ბრიტანული თეატრის ხასიათი: თეატრალურმა მონოპოლიამ და უმკაცრესმა ცენზურამ.

საუკუნის პირველ ნახევარში ლონდონში კოვენტ გარდენი და დრური-ლეინი კვლავ წამყვან თეატრებად მოიაზრებოდა.[1] მათ უპირისპირდებოდა ე. წ. „პატარა" თეატრების დიდი ჯგუფი.

პრივილიგირებულ თეატრებს ჰქონდათ ე. წ. „სწორი" დრამების დადგმის უფლება. მცირე თეატრებს, კი მხოლოდ, პანტომიმების, ოპერების, მელოდრამების, ფარსების იმ დრამატული ჟანრების თამაში შეეძლოთ, რომლებიც მუსიკის თანხლებით სრულდებოდა. ამ გარემოებამ თეატრების განვითარება დაღი დაასვა. თეატრალური მონოპოლიის გაუქმებისათვის ინგლისის პროგრესული ინტელიგენცია ათეული წლები იბრძოდა, საბოლოოდ 1834 წელს ბრძოლა წარმატებით დასრულდა.

თეატრალური მონოპოლიის გაუქმების შემდეგაც, ცენზურა ძალაში რჩებოდა. იგი უკრძალავდა თეატრებს სერიოზული საზოგადოებრივი თემების წარმოჩენას. ცენზურის გაძლიერება აღრმავებდა თეატრის მოწყვეტას ლიტერატურისგან. ლიტერატურა თანამედროვე იდეებით ცხოვრობდა, თეატრი კი ჩამორჩებოდა პოეზიასაც და პროზასაც (ბაირონი, შელი, დიკენსი და თეკერეი). ეს უფსკრული დიდ ლიტერატურასა და თეატრალურ რეპერტუარს შორის თეატრალური კულტურის დონეზე აისახა, მით უმეტეს, რომ მისი გადალახვა მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოს მოხერხდა.

ინგლისური თეატრის რთული მდგომარეობა, რომელსაც არ შეეძლო თავისი დროის მოწინავე იდეების გამოხატვა, კიდევ უფრო გართულდა და კრიტიკულ ზღვარს მიაღწია, როდესაც წამყვანი თეატრები „კოვენტ გარდენი" და „დრური-ლეინი" იძულებულები გახდნენ შენობა გაწვრთნილი ცხოველების ჩვენებისათვის, საცირკო სანახაობებისა და მამლების ბრძოლებისათვის დაეთმოთ.



1850 წელს ფინანსური კრახის გამო „კოვენტ გარდენმა" არსებობა შეწყვიტა, „დრური-ლეინი" ედმუნდ კინის პროვინციიდან მიწვევამ გადაარჩინა.

სამსახიობო ხელოვნებაში რომანტიკული მიმდინარეობა დაკავშირებულია ნიჭიერ ტრაგიკოს მსახიობთან - **ედმუნდ კინთან** (Edmund Keane -1787-1833).

ედმუნდ კინი დაიბადა მსახიობის ოჯახში. მისი მშობლები გარდაიცვალნენ, ჯერ კიდევ მაშინ, როცა იგი პატარა იყო. რის გამოც, იძულებული გახდა, ლუკმა-პური თავად გამოემუშავებინა. ყმაწვილი კინი მოხეტიალე დასს დაჰყვებოდა ინგლისის ქალაქებსა და სოფ-ლებში. ოცი წლისა

[1] იხ. „მსოფლიო თეატრის ისტორია", წგ. II. გამ. „კენტავრი" თბ. 2018. გვ. 197-220.

უკვე ინგლისის მრავალ კუთხეში ნამყოფი გახლდათ, ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფლად ხეტიალი კარგი სკოლა გამოდგა ახალგაზრდა არტისტისათვის. კითხვაზე, რა უნდა გააკეთო, რომ კარგი მსახიობი გამოსვიდე, უკვე ცნობილი კინი პასუხობდა: „შეგეძლოს შიმშილობა“.

მოხეტილე დასთან მოგზაურობისას ედმუნდმა გამოსცადა საკუთარი თავი სხვადასხვა ამპლუასა და ჟანრის პიესებში. სიღარიბეში გაზრდილი მსახიობი, საკუთარ ხალხზე ნაკლებად მზრუნველი, უსაქმური არისტოკრატებისა და მთავრობის მიმართ ზიზღს განიცდიდა.

პროვინციული თეატრის სცენაზე მოპოვებული პოპულარობის შემდეგ, 1814 წელს მსახიობმა ლონდონის თეატრისგან „დრური-ლეინი“ (Drury Lane Theater) მიიღო მიწვევა. მისი დებიუტი დედაქალაქის თეატრში შეილოკის როლში შედგა. „დრური-ლეინის“ ხელმძღვანელობამ აქცენტი პროვინციული დასის მსახიობზე გააკეთა და არც შემცდარა: შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარში“ დიდებული თამაშით, კინმა აღაფრთოვანა განებივრებული ლონდონელი მაყურებლები.

შექსპირი კინის საყვარელ დრამატურგად იქცა. დიდი დრამატურგის ნაწარმოებებში მას შეეძლო თავისი ტრაგიკული მსოფლაღქმის გამოხატვა, თანამედროვე ცხოვრების პრობლემურობის ასახვა, სადაც არც სამართლიანობაა, არც თავისუფლებაა და არც ბედნიერება. სწორედ შექსპირულმა როლებმა მოუტანეს მსახიობს დიდი აღიარება. მან ითამაშა შეილოკი, ოტელო, რიჩარდ მესამე, ჰამლეტი, მაკბეთი, იაგო, ლირი, რომეო. კინმა შექსპირის სასიათებში ახალი ქვაკუთხედები გახსნა, ყველა ტრადიციას მამაცურად ამსხვრევდა. იმ დროის ინგლისური კრიტიკა კინის თამაშს შექსპირის ნაწარმოებების საუკეთესო ინტერპრეტაციებად მიიჩნევდა.

შექპირის ინტერპრეტაციების ნოვატორულობა პირველსავე ლონდონურ სპექტაკლში გამოვლინდა. შეილოკის სახის გახსნისას კინი ინგლისურ ტრადიციაზე ამბობს უარს და შეილოკი არ გამოჰყავს ბოროტმოქმედად. შეილოკის რთული შინაგანი ბუნების გადმოცემით, რომანტიკული თემა ბოროტებისა, თითქოს გამართლებული იყო. გარშემომყოფთა მიმართ სარკაზმი და მარტოსულობის მტკივნეული აღქმა, სიძულვილი და დაუცველობა, შინაგანი მორჩილება და შინაგანი ბოროტება ერთდროულად აღიქმებოდა კინის შეილოკში. საშინელი სიცილი უეცრად ბღავილით იცვლებოდა. კოსტიუმის წითელი და შავი ტონები საშიშ კომბინაციას ქმნიდა. ტრადიციულ მოწითალო ფერის პარიკს შავი ხვეული თმა ცვლიდა, ყველაფერი ეს მოულოდნელი აღმოჩნდა ინგლისელებისათვის, რომლებიც პროვინციელი მსახიობის სანახავად მივიდნენ თეატრში.

შეილოკის ეგოიზმთან ერთად, იგი მის ადამიანურობასაც წარმოაჩენდა. შესანიშნავი შთაბეჭდილება მოახდინა ბრიტანელ

მაყურებელზე კინის მიერ შექმნილმა შეილოკის სახემ, რომელმაც გააერთიანა მის გარშემო მყოფი ხალხის მიმართ არსებული ირონიული დამოკიდებულება და მარტოობის მწარე გრძნობა, ღრმა მელანქოლიასა და სულისშემძვრელ სიძულვილთან. საუკუნეების განმავლობაში ფეხქვეშ თელავდნენ, დევნიდნენ შეილოკის თანამოძმეებს - ებრაელებს. კინის შესრულების ემოციური მუხტი იმდენად ძლიერი იყო, რომ პირველივე სპექტაკლის შემდეგ იგი აღიარეს ინგლისის უდიდეს მსახიობად.

კინის საყვარელი როლები იყო ჰამლეტი და ოტელო. ჰამლეტში, მსახიობისთვის მთავარი იყო სამყაროს ფოკუსირებული და სევდიანი გააზრების პროცესი, სადაც ბოროტების (რომლის წინააღმდეგ შეუძლებელია არ აღდგე) დამარცხება შეუძლებელია. აქედან მომდინარეობდა ჩუმი სევდა, გახელებული ყვირილის მაგივრად, დედასთან სცენაში; ოფელიას ღრმა სიყვარული, რომელიც აიძულებდა ჰამლეტს სიტყვების: „მონასტერში წადი“ შემდეგ სწრაფად მობრუნებულიყო და სინაზე გამოეჩინა ოფელიას ხელზე ამბორისას.

ოტელოს როლში კინის დეზდემონასადმი უსაზღვრო სიყვარულს გამოხატავდა. მასში აისახებოდა ოტელოს ხასიათის საუკეთესო მხარეები - მიზანდასახულობა, სისუფთავე, ადამიანებისადმი რწმენა. სიყვარულის კრახი აღნიშნავდა ქაოსისა და სრული სიბნელის დადგომას. ამგვარად, კინისეული ოტელოს ინტერპრეტაცია პუშკინისას დაემთხვა: „ოტელო ბუნებით ეჭვიანი კი არ არის, პირიქით, იგი მიმნდობია“. მაკბეთის თამაშისას, კინმა ამჯერადაც უარი თქვა ტრადიციულ ინტერპრეტაციაზე. მისი მაკბეთი მხოლოდ ბოროტმოქმედი არ იყო, მსახიობს მთელი ყურადღება გადაჰქონდა გმირის რთულ და ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობების შინაგან ბრძოლაზე. რიჩარდ მესამეში კინი გამოხატავდა „რბილ და მომღიმარ ბოროტმოქმედებას“, მისი რიჩარდი იყო ჭკვიანი, მამაცი, მომხიბლავი, განსაკუთრებით ლედი ანასთან სცენაში.

ჰენრიხ ჰეინე კინის შექსპირულ როლებზე წერდა: „მე თითქოს ახლა ვხედავ მას შეილოკის, ოტელოს, რიჩარდის, მაკბეთის როლებში და მისი თამაში დამეხმარა მთლიანად გამეცნობიერებინა ზოგიერთი ბნელი ადგილი შექსპირული პიესებისა. მის ხმაში იყო მოდულაციები, რომელშიც საშინელებით აღსავსე მთელი ცხოვრება იხსნებოდა. მის თვალებში - ცეცხლი, ტიტანის სულის სიბნელეს ანათებდა, ხელების, ფეხების, თავის მოძრაობაში იყო მოულოდნელობები, რომელიც უფრო მეტს გეუბნებოდა, ვიდრე ოთხტომიანი კომენტარები“.

დიდი წარმატება მოუტანა კინს უზურპატორ ოვერიჩის როლმა, ინგლისელი დრამატურგის **ფილიპ მესინჯერის** (Philip Massinger - 1583-1640) პიესიდან „ძველი ვალების გადახდის ახალი შესაძლებლობა“. მსახიობის თამაშით დატყვევებულმა მაყურებელმა ცრემლი ვერ

შეიკავა. გადმოცემის თანახმად, წარმოდგენაზე მყოფი ბაირონი ისე შეძრა კინის შესრულებამ, რომ გული წაუვიდა.

ვნებიანი ემოცია, რომანტიკული პათეტიკა განსაზღვრავდა კინის თამაშის მანერას. კინი ფლობდა ნიჭს, ყველაზე დაძაბულ მომენტებში გაეხსნა ადამიანთა ფსიქიკის დაფარული სიღრმეები.

ჰაინე კინს აიგივებდა სატანისეული ღვთიური ძალის მატარებელ ადამიანთან, რომელსაც ჩვენ დემონურ საწყისს ვუწოდებთ. სწორედ ეს ანიჭებდა მის ქმნილებებს, ბაირონის გმირებისთვის დამახასიათებელ, მასშტაბურობას და ტიტანიზმს. ბაირონისა და კინის გმირი-პერსონაჟები იტანჯებიან მარტოხელები, მოუსვენრად, მტკივნეულად ეძებენ ბედნიერებას, სამართლიანობას და სამყაროს ბოროტების წინააღმდეგ ამხედრებულნი იღუპებიან უთანასწორო ბრძოლაში.

კინის რომანტიკული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი იყო შესრულების არათანმიმდევრულობა. იგი წინასწარ განსაზღვრავდა როლის კულმინაციურ ნაწილებს, რომლებიც თითქოს ამოანათებდნენ, მსხვილი ხედით იძლეოდნენ გმირის ხასიათის ძირითად თვისებებს. კინის თამაშის ამ განსაკუთრებულობამ ინგლისელ პოეტ კოლრიჯს საშუალება მისცა ეთქვა: „კინის თამაშის ყურება, იგივეა რაც შექსპირის კითხვა ელვის შუქზე“.

რომანტიკული მსახიობისათვის დამახასიათებელი ვნების, გრძნობის, ემოციის ჰიპერბოლიზაცია, ემოციური კონტრასტების მკვეთრი ცვლა გამოიხატებოდა როლის პლასტიკური ნახაზის გულუხვ სხვადასხვაობაში ჟესტის მკვეთრ დინამიკურობაში, სცენაზე მოუსვენარ სრბოლაში, ყვირილიდან ჩურჩულზე გადასვლაში, აჩქარებული რიტმებიდან სიტყვების შენელებულ გაწელვაში, პაუზების გამოყენებაში. მაგალითად, „ოტელოში“ ძლივს შესამჩნევი პაუზა დეზდემონას სახელის ყოველი წარმოთქმის წინ მეტყველებდა ოტელოს სიყვარულზე უფრო მეტად, ვიდრე ლამაზად წარმოთქმული სიტყვები. ამ ემოციურობასა და მდიდარ შემოქმედებით ფანტაზიასთან ერთად, კინი არასდროს ეყრდნობოდა მხოლოდ ინტუიციას, აღმაფრენას. ბევრს მუშაობდა - კითხულობდა, განათლებას იფართოვებდა, სპორტს მისდევდა, იყო ინგლისის ერთ-ერთი საუკეთესო მოფარიკავე, ხმის ტექნიკას ხვეწდა, სარკის წინ როლის რთულ ნაწილებსა და მოძრაობებს ათასჯერ იმეორებდა. ყველა წარმოდგენა კინის მონაწილეობით იყო ერთი მსახიობის - კინის სპექტაკლი.

1833 წლის 25 მარტს კინი ბოლოჯერ გამოვიდა სცენაზე. იგი თამაშობდა თავის საყვარელ ოტელოს. სიტყვების წარმოთქმისას: „დასრულდა ოტელოს შრომა“ - მსახიობმა გონება დაკარგა და სამი კვირის მერე გარდაიცვალა.

ასე დასრულდა ბრწყინვალე, არახანგრძლივი, შინაგანი დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრება ედმუნდ კინისა, რომელმაც ღრმა

კვალი დატოვა მსოფლიო სასცენო ხელოვნებაში. იგი იყო უდიდესი მსახიობი-რომანტიკოსი.



მსახიობი იყო ედმუნდ კინის ვაჟიც, **ჩარლზ კინი** (Charles Keane; 1811-1868). მისი პირველი როლი გახლდათ ჯონ ჰოუმის (John Home) „დუგლასში", რომლის პრემიერა 1827 წლის 1 ოქტომბერს „დრური-ლეინის" თეატრის სცენაზე გაიმართა, სამწუხაროდ, წარუმატებლად. 1828 წელს მან დატოვა ლონდონი და მოღვაწეობდა გლაზგოში, სადაც მამა-შვილმა ერთად ითამაშეს არნოლდ პენის (Arnold Payne) „ბრუტუსში", უფროსი კინი ბრუტუსის, ხოლო, უმცროსი ტიტუსის როლს ასრულებდა.

1830 წელს, ამერიკის შეერთებული შტატებში გასტროლების შემდეგ, მან პოპულარულობა მოიპოვა. 1833 წელს ჩარლზ კინი კოვენტ-გარდენის სცენაზე ჯორჯ კოლმენ უმცროსის პიესა „რკინის გულმკერდში" სერ ედმუნდ მორტიმერის „ნიღაბს" ირგებს და როგორც არტისტი, თეატრის მოყვარულებს საკუთარ თავს ამახსოვრებს.

1838 წელს იგი ბრუნდება დრური-ლეინის თეატრში და შექსპირის „ჰამლეტში", როგორც ტრაგიკოსი მსახიობი, საოცარ წარმატებას აღწევს.

ჩარლზ კინი ევროპასა და ამერიკაში ერთ-ერთი ცნობილი მსახიობი გახლდათ. იგი, თავის მეუღლესთან, მსახიობ ელენ თრისთან (Ellen Tree) ერთად, 1845-1947 წლებში, ძირითადად, საგასტროლო ტურნეებში იმყოფებოდა, როგორც ევროპაში, ასევე აშშ-ში. გასტროლებიდან ინგლისში დაბრუნების შემდეგ, წარმატებით ჩაება ჰაიმარკეტ თეატრის (Haymarket Theatre) მმართველობაში, ხოლო, 1950 წელს, მსახიობ-მენეჯერ რობერტ კელისთან (Robert Keeley) ერთად, ლონდონის პრინცესას თეატრის (Princess's Theatre) მოიჯარე გახდა.

ჩარლზ კინი შექსპირის დრამატურგიას სცენაზე ყოველგვარი ინტერპეტირების გარეშე ახორციელებდა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჩარლზ კინი შექსპირის პიესებში ქალის მთავარი როლის შესრულებისას, ყოველთვის უპირატესობას ანიჭებდა მსახიობ ელენ ტერის (Ellen Terry - 1847–1928), რომელიც გახლდათ მელოდრამატული პერსონაჟების უბადლო შემსრულებელი.

1854 წელს მწერალმა ჩარლზ რიდმა სპეციალურად ჩარლზ კინისთვის დაწერა პიესა „ლიონის კურიერი", რომელიც ვიქტორიანულ პერიოდში, ერთ-ერთ პოპულარულ დრამატურგიულ ნაწარმოებად ითვლებოდა, სწორედ ჩარლზის შესრულების შემდეგ.

სარეჟისორო ხელოვნების განვითარებისათვის უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩარლზ კინის შემოქმედებით მოღვაწეობას. მან სახელი გაითქვა სალონური მელოდრამისა და ფრანგული რომანტიკული დრამის შესრულებით. ფრანგული რომანტიკული დრამის ტექნიკას იყენებდა შექსპირისეული როლების შექმნისას. ამ მიმართულებით ზრდიდა იგი თავის მსახიობებსაც.

მისი სარეჟისორო მოღვაწეობა იწყება 1850 წლიდან, როდესაც სათავეში ჩაუდგა „პრინცესას თეატრს", რომელიც, ფაქტობრივად, სამეფო თეატრს უტოლდებოდა. აქ, 9 წლის განმავლობაში კინმა დადგა შექპირის 17 პიესა, ამასთან, ყოველი სპექტაკლი გამოირჩეოდა დეტალების მართებულობით. მის დადგმებს თანამედროვენი ახასიათებდნენ, როგორც „დაუსრულებელ ცვალებადობას მხატვრული, ტექნიკური და მუსიკალური ეფექტებისა" დეტალურად ამუშავებდა მასობრივ სცენებს. მასში მონაწილე მსახიობები, პატარა ჯგუფებად იყოფოდნენ, თითოეულ ჯგუფს ჰქონდა მკვეთრად მიცემული ამოცანები, რაც ცხოვრებისეულ შეგრძნებას ქმნიდა. სპექტაკლის ისტორიული და ეთნოგრაფიული მხარე ყოველთვის დამუშავებული იყო ზედმიწევნით. ასე მაგალითად, 1853 წელს „სარდანაპალის" დადგმისას კინმა გამოიყენა ცოტა სნის წინ ასირიული დედაქალაქის - ნინევიის არქეოლოგიური გათხრების რეზულტატები, მაყურებელს პროგრამასთან ერთად ურიგდებოდა სპეციალური „არქეოლოგიური ფურცელი"

ასევე ზედმიწევნით სკრუპულოზურად მუშაობდა შექსპირის პიესების დადგმებზე. მაგალითად, „ვენეციელი ვაჭრის" დადგმისას, სპეციალურად ვენეციიდან ჩამოიტანეს ნამდვილი გონდოლა. ყველაფერი ეს მხოლოდ მაყურებელზე გათვლილი არ იყო. კინი გახლდათ პირველი რეჟისორი, რომელიც შეეცადა მსახიობისთვის სცენაზე მის გარშემო არსებულის ნამდვილობის შეგრძნება შეექმნა.

ჩარლზ კინმა ინგლისური თეატრისათვის მყარი რეპერტუარის სისტემა შექმნა. ადრე სპექტაკლს რამდენჯერმე თამაშობდნენ, ახლა კი, 100-150-ჯერ, რამაც ხელი შეუწყო სპექტაკლების ანსამბლურობას და დადგმის მაღალმხატვრულ შემოქმედებით ხარისხს.

ჩარლზ კინის ექსპერიმენტებს სუსტი მხარეც ჰქონდა. დადგმითი ეფექტები ხშირად უკანა პლანზე სწევდა მსახიობებს, ისინი იშვიათად სცდებოდნენ „კარგ საშუალო დონეს", ეფექტებისათვის დროის გამოსათავისუფლებლად ძალიან ამოკლებდა შექსპირისეულ ტექსტებს და ა. შ. მაგრამ, სწორედ მათი წყალობით, საფუძველი ჩაეყარა იმ „სარეჟისორო თეატრს", რომელმაც რამდენიმე წლის შემდეგ უმაღლეს გამოხატულება/გავითარებას მიაღწია გერმანიაში.

1866 წელს, მსოფლიოს გარშემო ტურიდან დაბრუნებული, ჯანმრთელობაშერყეული ჩარლზ კინი, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შედეგად, 57 წლის ასაკში გარდაიცვალა.



ჯერ კიდევ ედმუნდ კინის სიცოცხლეში ინგლისურ სცენაზე იწყება რეალისტური მიმართულების დამკვიდრება. პირველი ნაბიჯები და შემდეგ წარმატება დაკავშირებულია **უილიამ ჩარლზ მაკრედის** სახელთან. მაკრედის მამა იყო პროვინციული თეატრის მსახიობი, რომელსაც საკუთარი დასი ჰყავდა. მან შვილი, ერთ-ერთ უძველეს, დახურული ტიპის სკოლაში მიაბარა, რათა იგი „ნამდვილი ჯენტლმენი" გამხდარიყო. მისი დასის საქმე ცუდად წავიდა და ფინანსური კრიზისის გამო, იძულებული შეიქნა შვილი სკოლიდან გამოეყვანა.

მაკრედიმ სკოლის პერიოდშივე დაიწყო სასცენო მოღვაწეობა, როგორც მოყვარულმა მსახიობმა პროვინციულ სცენაზე და დიდ წარმატებას მიაღწია. 1816 წელს კოვენტ-გარდენის თეატრში მიიღეს. რამდენიმე წლის მერე დაიწყეს მასზე საუბარი, როგორც კინის შესაძლო კონკურენტზე. ლირის, მაკბეთის, ჰამლეტის როლებში წარმატებამ კიდევ უფრო გაამყარა მისი მდგომარეობა. კინის სცენიდან წასვლის შემდეგ მაკრედი ინგლისური თეატრის ცენტრალური ფიგურა ხდება.

კონტრასტულ, რომანტიკულად ამაღელვებელ კინის მანერას მაკრედიმ დაუპირისპირა პერსონაჟის დეტალური, უფრო რეალური, ყოფასთან მიახლოებული დახასიათება. იგი დიდხანს ქმნიდა გმირის სახეს, რათა უფრო კარგად ჩასწვდომოდა მის ბუნებას, შესულიყო როლში, რითაც განივითარა ძალიან კარგი შინაგანი ტექნიკა.

მაკრედი არაჩვეულებრივი გარეგნობის გახლდათ: მაღალი, ლამაზი სხეულით, ძლიერი ხმით, პლასტიკით, მეტყველი სახით. მისი პლასტიკა გამოირჩეოდა გამომსახველობით. თუმცა, მას აკლდა კინისეული გულწრფელი აფეთქებები და ამ მხრივ, თითქოს, უკან გადადგა ნაბიჯი კლასიციზმისაკენ. თავად მსახიობი თვლიდა, რომ მისი მეთოდი ჩამოყალიბდა მანამდე არსებული ორივე სკოლის გავლენით: რომანტიკულის, რომლის მთავარ დამსახურებად მაკრედი ვნებათა ძალას მიიჩნევდა, და ასევე, კლასიცისტურის, მისი დახვეწილი გემოვნებით, ნათელი ლოგიკით, დამუშავებული ფორმებით. თავის მასწავლებლად მიაჩნდა ტალმა, კლასიცისტი, რომელიც ყველაზე უფრო მიუახლოვდა რომანტიზმს. მაკრედიმ 1822 წელს ნახა ტალმას თამაში და მას შემდეგ, უდიდესი ფრანგი ტრაგიკოსი მის წარმოსახვას აღელვებდა.

მაკრედის ღირსებათა შორის თანამედროვენი გამოჰყოფდნენ კულტურულობას, პროფესიისადმი ერთგულებას. იგი დიკენსის და სხვა მრავალი გამოჩენილი ლიტერატორის და ხელოვანის მეგობარი იყო.

1837 წლიდან მაქრედი რეჟისორობს. ინგლისური რეჟისურის განვითარება, რომელიც დაიწყეს გარიკმა და კემბელმა, შემდგომში შეწყდა.[1] ინგლისური რომანტიკული თეატრი, განსხვავებით ფრანგულისგან და გერმანულისგან, იმისდამიუხედავად, რამდენი ადამიანი გამოდიოდა სცენაზე, ითვლებოდა ერთი მსახიობის თეატრად. მაქრედიმ გააგრძელა რეჟისორული ტრადიციები და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სამსახიობო ანსამბლის შექმნაში. იგი დიდ ყურადღებას უთმობდა მასობრივი სცენების დადგმას, მიისწრაფოდა სპექტაკლები აეგო როგორც ერთი მთლიანობა. თუმცა, რომანტიკულმა „პრემიერობამ" მაინც იქონია მასზე გავლენა. მაგალითად, „ოტელოს" კონცეფციას, ინტერპრეტირებას ცვლიდა იმისდამიხედვით, თუ ვის როლს თამაშობდა: იაგოსი თუ ოტელოსი.

მაქრედიმ უარი თქვა შექსპირის პიესების სცენურ ვარიანტებზე, რომლებიც გამყარდა ინგლისურ თეატრში ჯერ კიდევ XVII საუკუნიდან და შორს იყო შექსპირის ორგინალებიდან. მაქრედი დაუბრუნდა პირველწყაროებს, მოითხოვდა სპექტაკლების გაფორმებისას, ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ისტორიულ სიზუსტეს და ისტორიული კოსტიუმების ავთენტურობას.



სამუელ ფელფსი (Samuel Phelps - 1804 - 1878) ინგლისელი მსახიობი და თეატრის მენეჯერი, მსოფლიო თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც უილიამ შექსპირის პერსონაჟების უბადლო შემსრულებელი. ფელფსის დებიუტი ლონდონის ჰაიმარკეტის თეატრში (Haymarket Theatre), 1837 წელს, შედგა შექსპირის შეილოკით და თეატრ როიალის (Theatre Royal) მენეჯერის უილიამ ჩარლზ მაქრედის (William Charles Macready) ყურადღება მიიპყრო. ფელფსი მაქრედიმ აღნიშნულ თეატრში გადაიყვანა. და მისცა შანსი, როგორც მსახიობს, თავი გამოეჩინა. ფელფსის პირველი წარმატება დუგლას უილიამ ჯეროლდის (Douglas William Jerrold) მელოდრამაში „ომის ტყვე" (1842), კაპიტან ჩანელის შესრულებამ მოუტანა. ასევე, წარმატებული იყო მის მიერ განხორციელებული მეორე როლი - ლორდ ტრეშამი რობერტ ბრაუნინგის (Robert Browning) პიესაში „დარტყმა სკუტეონში" (1843).

სამუელ ფელფსს რაოდენობრივად, ყველაზე მეტჯერ, განხორციელებული აქვს შექსპირის ტრაგიკოსი გმირი ჰამლეტი, თუმცა, ითვლება, რომ, როგორც მსახიობმა, უდიდესი მიღწევა და პოპულარულობა მოიპოვა მაკბეთის, კარდინალ ვოლსისის,

[1] ის. „მსოფლიო თეატრის ისტორია". წგ. II. გამ. „კენტავრი" თბ. 2018. გვ. 197-220.

ლეონტესისა და ბოტომის პერსონაჟების გაცოცხლებით. იმ ეპოქაში სამუელ ფელფსი მეფე ლირის საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა, რომლის შესახებ, 1845 წელს დაიწერა: „ის სიდიადე, რომელიც ლირის, როგორც მამის სახეში იკვეთება, ესაა მეფის მწუხარება, სასოწარკვეთა და სიგიჟე, ხოლო როგორც მეფე, ჩვენს წინაშე ფელფსი წარდგა, როგორც ტრაგიკული ხელისუფალი“.

ფელფსის კიდევ ერთი შესანიშნავი სახე ფალსტაფი ყოფილა, რომელიც გერმანელმა მკვლევრებმა მის საუკეთესო როლად აღიარეს. 1846 წელს მსახიობმა შექსპირის ტანსრული რაინდის პერსონაჟი ქრონიკაში - „ჰენრი IV“ (ნაწ. I) გააცოცხლა. მიუხედავად იმისა, რომ სამუელ ფელფსი არ გახლდათ ემოციურ/გრძნობადი მსახიობის ტიპი, სენსიტიურობა კი, ტრადიციულად, თან სდევდა ფალსტაფის განსახიერებას, შექსპირის პერსონაჟის ინტერპრეტაციისას იგი თავის ინტელექტსა და არისტოკრატულ თავაზიანობას დაეყრდნო. ფელფსის შექსპირისეული „პერიკლე“, რომელშიც იგი ტიროსის უფლისწულის როლს თამაშობდა, XVII საუკუნიდან მოყოლებული ბრიტანეთის თეატრებში თითქმის აღარ იდგმებოდა. სანახაობით, სცენური ეფექტებით გამორჩეული წარმოდგენა „პერიკლეს“ მომავალი დადგმებისთვის საუკეთესო ნიმუშად იქცა.

1864 წ. შექსპირის 300 წლისთავის საიუბილეოდ, ფელფსმა დრურილეინის თეატის სცენაზე, - „ციმბელინში“ - მთავარი როლი შეასრულა. სემუელ ფელფსი მსოფლიო თეატრის ისტორიაში შესულია, როგორც ერთ-ერთი წარმატებული და ნიჭიერი ტრაგიკოსი არტისტი.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა პოლიტიკური ძვრები იყო XIX საუკუნის დიდ ბრიტანეთში?
2. რატომ მოვიხსენიებთ XIX საუკუნეში დიდ ბრიტანეთს და არა, მხოლოდ, ინგლისს?
3. რას ნიშნავს ტერმინი რომანტიზმი და რა განვითარება მოჰყვა მას დიდ ბრიტანეთში?
4. ვინ იყო ლორდ ჯორჯ გორდონ ბაირონი?
5. გააანალიზეთ ჯორჯ ბაირონის პოეტური თხზულება „კაენი“.
6. როგორი რომანტიზმის წარმომადგენელი გახლდათ ჯორჯ ბაირონი?
7. დაახასიათეთ პერსი ბიში შელის შემოქმედება.
8. დაასახელეთ პერსი ბიში შელის პიესები.
9. რა ჟანრის პიესებს წერდნენ ჯორჯ ბაირონი და პერსი ბიში შელი?
10. ბაირონისა და შელის პიესები სცენაზე დასადგმელად იყო განკუთვნილი თუ წასაკითხად?

11. ვისი ლოზუნგია „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ (Art for Art's Sake) და რატომ?
12. აღწერეთ ვიქტორიანული პერიოდი და ინგლისელი რეალისტები.
13. რომელი მიმდინარეობის მწერალი გახლდათ ჩარლზ დიკენსი და მოკლედ გააანალიზეთ მისი შემოქმედება.
14. გააანალიზეთ ჩარლზ დიკენსის ნაწარმოები „დიდი იმედები“.
15. ვინ იყო ედვარდ ბულვერ-ლიტონი და რომელმა პიესებმა მოუტანა მას პოპულარულობა?
16. მოკლედ აღწერეთ სამსახიობო ხელოვნება XIX საუკუნის ბრიტანეთში.
17. ვინ ჩაუყარა პროფესიულ რეჟისურას საფუძველი დიდ ბრიტანეთში?
18. ჩამოთვალეთ ამ პერიოდის წარმატებული მსახიობები და ახსენით, თუ რა იყო მათი წარმატების მიზეზი.

XIX საუკუნის ამერიკის, როგორც დიდი ბრიტანეთის კოლონიის სათეატრო ხელოვნება

XIX საუკუნის დიდი ბრიტანეთის სათეატრო ხელოვნების ისტორიაზე საუბრისას, შეუძლებელია არ განვიხილოთ ამერიკული თეატრი. ამერიკის, როგორც ახალი ქვეყნის თვითდამკვიდრების პროცესი საკმაოდ სწრაფი ტემპით მიმდინარეობდა. ვითარდებოდა ზუსტი მეცნიერებებისა და ტექნიკის სფერო, მაგრამ ეროვნული კულტურის ფორმირება გრძელი და წინააღმდეგობებით აღსავსე გახლდათ. ახალი მატერიკის ათვისების თანმდევმა ეკონომიკურმა პრობლემებმა სულიერი ფასეულობები უკანა პლანზე გადასწია. ამერიკული კულტურა ბევრად ჩამორჩა ევროპის სახელოვნებო/საგანმანათლებლო ცენტრებს. სამი საუკუნის განმავლობაში ამერიკული კულტურა, ისევე როგორც ამერიკელი ერი, ჯერ ისევ ჩამოყალიბების პროცესში იყო. თვითმყოფადობის სურვილის მიუხედავად, ბრიტანეთს დიდი გავლენა ჰქონდა ამერიკის საზოგადოებაზე (როგორც ცნობილია, საუკუნეების განმავლობაში ამერიკა დიდი ბრიტანეთის კოლონია გახლდათ). ბრიტანეთმა გავლენა იქონია კულტურის ყველა მიმართულებაზე და განსაკუთრებით სათეატრო ხელოვნებაზე.

1800 წლის 4 ივლისს, ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, შემოქმედებს უნდა შეექმნათ არა მხოლოდ ორიგინალური, ნაციონალური კულტურა, არამედ ახალგაზრდა ერის რთული ეთნიკურ-ფილოსოფიური კოდექსი. ამერიკელმა მწერლებმა, ევ-როპელი რომანტიკოსების მსგავსად, უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიული

მისია შეასრულეს. მათ შეძლეს ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის საზღვრების გაფართოება. XVIII საუკუნის განმანათლებლური რაციონალიზმი ამისათვის საკმარისი არ იყო. ამერიკელი კოლონისტების განმათავისუფლებელი ბრძოლა, რევოლუციური ძვრები, ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების განვითარება, იმ დროისათვის უფრო თამამ შემოქმედებით ფანტაზიას, მაღალ ეთიკას მოითხოვდა, რომელსაც შეეძლო გადატრიალებების გრანდიოზულობა და ტრაგიზმი გამოეხატა. გამარჯვების მომტანი ბრძოლის შედეგი, ამერიკელი ერის ჩამოყალიბების ხანგრძლივი პროცესი დასასრულს მიუახლოვდა. კონტინენტის კოლონიზაციის დასაწყისში ეს საკითხი არც კი დამდგარა. ახალმოსახლეები რამდენიმე თაობის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ თავისი ერის ნაციონალურ თვითშეგნებას. ამას მოწმობს რუკაზე გაჩენილი დასახლებებიც: ახალი ჰოლანდია, ახალი ინგლისი, ახალი ორლეანი... ემიგრანტები ამგვარად ინარჩუნებდნენ კავშირს ძველ სამშობლოსთან. საჭირო გახდა გამოეცვლოთ ისტორიული განვითარების გრძელი გზა, სანამ ახალმოსახლეებში გაჩნდებოდა ახალ ერად ჩამოყალიბების იდეა, რაც გააერთიანებდა ინგლისელებს, ჰოლანდიელებს, ფრანგებს, გერმანელებსა თუ ირლანდიელებს. არც თუ ცოტა დრო გავიდა, სანამ ცალკეული კოლონიის - როდაილენდის, ნიუ ჰემპშირის, მერილენდის მცხოვრებნი გათავისუფლდებოდნენ რეგიონალური დამოკიდებულებისაგან. თითოეულს ხომ თავისი ისტორია, ეთნიკური თუ რელიგიური განსაკუთრებულობა და ტრადიცია გააჩნდა. ამერიკელთა შორის ნაციონალური ერთიანობის შეგრძნება დამოუკიდებლობისათვის ომის პერიოდშიც კი არ იყო საყოველთაო. მაგალითად, ჯონ ადამსი თავის შტატს, მასაჩუსეტს „ჩვენს ქვეყანად“ მოიხსენიებდა, მის წარმომადგენელს ამერიკულ კონგრესზე კი „ჩვენს ელჩად“ და მაინც ნაციონალური კონსოლიდაციის პროცესი განუხრელად მიმდინარეობდა.

ამერიკაში გადასახლებული ევროპელები რეფორმაციისა და განმანათლებლობის შვილები იყვნენ. ამერიკული კულტურა გარკვეულწილად ევროპულის გამომახილი იყო. თუმცა, უდავოა, რომ ამერიკული ხალხური კულტურის ხასიათი, ტრადიცია, ფოლკლორი, ძირითადად დასავლეთში ანუ ფრონტირთა შორის ჩამოყალიბდა. ბევრი ამერიკელი თეორეტიკოსი ამერიკაში რომანტიზმის განვითარების საფუძვლის ჩამყრელად ფრონტირთა სამყაროს თვლის. მართალია, ფრონტირი არ წარმოადგენდა ერთადერთ მხარეს ამ რთულ პროცესში, მაგრამ ის მაინც მთავარი საყრდენი იყო XVIII საუკუნის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში. სწორედ საზღვარზე აღიზარდნენ ის ადამიანები, ვისთვისაც ყოველივე ინგლისური უცხო იყო, ვისგანაც ამერიკელი ხალხის ეროვნული თვითშეგნება დაიბადა. ფრონტირის გავლენის მნიშვნელობას ამერიკელი თეორეტიკოსები სწორად აღნიშნავენ, მაგრამ ხშირად ამის ერთგვარ აბსოლუტიზირებას

ახდენენ, რადგან ივიწყებენ, რომ თავად ფრონტირი ამერიკაში კოლონიალური ცხოვრების პირობებში წარმოიშვა და წარმოადგენდა ძირეული გარდაქმნების შედეგს და არა მიზეზს.

ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე, ვერნონ ლუის პარინგტონი, ვინც პირველად დასვა ამერიკული რომანტიზმის საკითხი, თავის წიგნში - „რომანტიკული რევოლუცია ამერიკაში", რომანტიზმის წარმოშობას უკავშირებს არა იმდენად ნაციონალურ ტრადიციებს, არამედ ევროპულს და ამის მიზეზად საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რევოლუციას ასახელებს. ამერიკულ კულტურას დამკვიდრებისათვის ბრძოლა უხდებოდა ინგლისურთან კონკურენციის პირობებში. ბრძოლა ნაციონალური ხელოვნებისა და ლიტერატურის დამკვიდრებისათვის ბევრ კრიტიკოსს სხვა უკიდურესობაში აგდებდა. ისინი სულიერი კულტურის უნივერსალურობის იდეას ავითარებდნენ. ანტიბრიტანული განწყობის გამწვავებამ ხელი შეუწყო არა მხოლოდ შტატების ერთიან კავშირად გაერთიანებას, არამედ ამერიკელების სწრაფვას, ყველაფერში ინგლისელებს დაპირისპირებოდნენ. ადრე ეს სწრაფვა მეტი აქტივობით პოლიტიკის სფეროში მჟღავნდებოდა, გარკვეული პერიოდის შემდეგ უკვე კულტურის სფეროსაც დაუკავშირდა. დაიწყო აქტიური ბრძოლა იმ ინგლისური შტამპებისა და მხატვრული სახეების წინააღმდეგ, რასაც არავითარი შეხება არ ჰქონდა ამერიკულ ბუნებასთან. 1832 წელს ვ. ბრაიანტმა თავის ძმას, რომელმაც ტოროლაზე დაწერა ლექსი, მისწერა: „ტოროლა ინგლისური ჩიტია და ამერიკელი, რომელსაც ის თვალით არ უნახავს, მისით არ შეიძლება აღფრთოვანდეს!" იმავე წელს ჰენრი ლონგფელოუ ახალგაზრდა ამერიკელ პოეტებს ურჩევდა - ირგვლივ მიმოეხედათ, დაენახათ მშვენიერი ამერიკული ლანდშაფტი და თავი დაენებებინათ აკვიატებული იდეებისათვის, ანუ ტოროლებისა და ბულბულებისათვის, რომლებიც მხოლოდ წიგნებში ჰყავდათ ნანახი. ჰენრი თოროც მოუწოდებდა თანამედროვეებს, მოფრთხილებოდნენ ამერიკულ მეჟოლიას. ამ „ჩიტების" მხატვრული სახეების უკან ამერიკელი ხელოვანებისთვის ამაღელვებელი საკითხი იმალებოდა. ეს იყო ნაციონალური თემატიკის პრობლემა. შეცდომა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ხელოვნების ეროვნული ნიშან-თვისებები მაინცდამაინც ამერიკულ სიუჟეტში უნდა ეძებნათ. ისინი ფიქრობდნენ, რომ თემატიკა უნდა ეხმარებოდეს ნაციონალური პრობლემის წინა პლანზე დაყენებას და არა ინგლისური ლანდშაფტის სურათების აღწერას, არაბული ქვიშებით ან ეგზოტიკური ქვეყნებით დაინტერესებას.

ამერიკის ნაციონალური ლიტერატურის და შესაბამისად, დრამატურგიის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი შეასრულეს ამერიკელმა რომანტიკოსებმა. ამერიკული რომანტიზმის თაობაზე კამათი ას წელზე მეტია რაც გრძელდება. თეორეტიკოსებს შორის ბევრი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს.

ზოგიერთ თეორეტიკოსთან ამერიკული რომანტიზმის ინტერპრეტაცია

გაოცებას იწვევს. აიჰოვას შტატის უნივერსიტეტის პროფესორი კლარკ გრიფიტი, ავტორი მთელი რიგი ნაშრომებისა, ამტკიცებს: „რომ რომანტიზმის ესთეტიკური კონცეფცია უნდა აიხსნას ედგარ პოს, ჰერმან მელვილის, ნათანიელ ჰოთორნის წიგნების სიმბოლიკით. ეს არის ტყუილის სამეფო, სადაც „არაფერი არ არის რეალური, სადაც მომხდარი ნდობას არ იმსახურებს“,[1] ბოლოს ის მიდის პესიმისტურ დასკვნამდე, რომ ამერიკელმა რომანტიკოსებმა თავიანთ შემოქმედებაში მეტნაკლები სისრულით გამოხატეს ადამიანის დანიშნულება დარჩეს გამოქვაბულის მცხოვრებად, რადგან ამქვეყნიური ყოფიერება სინამდვილისაგან ყრუ კედლით არის განცალკევებული. ადამიანი, საკუთარი არსებით შეცდომებისკენ არის მიდრეკილი და გარემომცველი ცხოვრება მას ყოველთვის ატყუებს.

თავისი არსებობის თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში რომანტიკულმა ხელოვნებამ რთული ევოლუცია განიცადა. ინგლისის წინააღმდეგ ამბოხებული კოლონისტების პატრიოტული დეკლარაციიდან - აბოლიციონიზმამდე და ამერიკული ბურჟუაზიული სისტემის უკომპრომისო კრიტიკამდე.

ამერიკელ მკვლევართა უმეტესობა, რომანტიზმის ეპოქის ათვლას მხოლოდ XIX საუკუნის ოციანი წლებიდან იწყებს, თუმცა უილიამ ბრაიანტსა და ფილიპ ფრენოს პირველ ეროვნულ რომანტიკოსებად თვლიან. ამერიკული რომანტიზმი მოწოდებული იყო, საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი სოციალური ნორმები, ახალი კანონზომიერებები აესახა. ამიტომ, XIX საუკუნის ლიტერატურა და შესაბამისად, დრამატურგია კულტურული, რელიგიური, პოლიტიკური და სოციალური მიზეზების გამო სახესხვაობით გამოირჩევა. პურიტანული ფსიქოლოგიზმი და ტემპერამენტი შენარჩუნდა, მაგრამ ძველი დოგმების ტყვეობისაგან გათავისუფლდა. ახალი ინგლისის კალვინიზმისაგან მოვიდა უნიტარიანიზმი, შემდეგ კი ტრანსცენდენტალიზმი. ამერიკულ რომანტიზმს მეტი ოპტიმიზმი ახასიათებს ვიდრე ევროპულს, რაც კრიტიკოსის აზრით ფრონტირის დამსახურებაა.

ამერიკულ რომანტიზმში არ არსებობდა მკვეთრი იდეური სხვაობა, რამაც ევროპაში ისეთი ოსტატების მსოფლმხედველობის დაპირისპირება გამოიწვია, როგორებიც იყვნენ: ბაირონი და საუთი, ჰიუგო და შატობრიანი, ნოვალისი და ჰაინე. ამერიკაში კონსერვატიულმა მსოფლმხედველობამ ვერ იპოვა ნიადაგი ფეოდალური ან კათოლიკური ტრადიციების სახით. ამერიკელი რომანტიკოსებისათვის უცხო იყო ის რევოლუციური, მეამბოხე ნაკადი, რომელიც ევროპულ რომანტიზმს ასულდგმულებდა. ეს აიხსნება ამერიკულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რევოლუციური სიტუაციის არ არსებობით, რაც ესოდენ მძაფრი იყო ევროპაში.

საგულისხმოა, რომ ამერიკული რომანტიზმის ერთ-ერთმა ყველაზე

[1] Griffith. C. Caves and Cave Dwellers. The Study of a Romantic Image. JEGP; 1963 vol.62.N3

მნიშვნელოვანმა მკვლევარმა ფ. ო. მატისენმა თავის ფუნდამენტალურ შრომას „ამერიკული რენესანსი" დაარქვა, თუმცა თავადვე აღიარებდა, რომ „XIX საუკუნის ამერიკული კულტურისათვის აღორძინების სახელდება მოკლებულია სიზუსტეს, რამდენადაც აქ ადგილი არა აქვს ამერიკაში მანამდე არსებული ღირებულებების აღორძინებას".[1] მატისენი აღიარებდა რომანტიზმისა და აღორძინების ეპოქების ერთგვარ სიახლოვეს, რადგან ორივეს მთავარი თეზისი იყო დაეყენებინათ ადამიანი იდეოლოგიური სისტემის სამყაროს ცენტრში.

რომანტიზმის მომწიფებულ პერიოდს „რომანტიკულ ჰუმანიზმსაც" უწოდებენ. მაგრამ აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ მისი განსხვავება რენესანსული ჰუმანიზმისაგან. რომანტიკულ ჰუმანიზმს არ გააჩნია ამ უკანასკნელის სივრცე და უნივერსალურობა. ის ინტერესდება არა ადამიანით ზოგადად, ან მისი სამყაროს ცენტრში დგომით, არამედ კონცენტრირებულია ადამიანის პიროვნებაზე, მის ცნობიერებაზე. თვით ადამიანისა და ბუნების ურთიერთქმედების კვლევისას ანგარიშგასაწევია მხოლოდ სულიერი ასპექტი.

მხატვრული ათვისების მთავარი ობიექტი არის ადამიანის ცნობიერება მის ინტელექტუალურ ზნეობრივ თუ ემოციურ გამოვლინებებში. რა თქმა უნდა, საუბარია არა ზოგადად ცნობიერებაზე, არამედ XIX საუკუნის ამერიკელის ცნობიერებაზე. მკვლევარები რომანტიზმის განვითარების ამ ეტაპზე უდიდეს მხატვრულ მოვლენად ედგარ პოს, ნათანიელ ჰოთორნის, ჰენრი ლონგფელოუს და სხვათა შემოქმედებას მიიჩნევენ.

საზოგადოებრივი ბოროტების ბუნებისა და პირველწყაროს დადგენის მცდელობას რომანტიკოსები ადამიანთან - მის ინტელექტთან, ზნეობრივ ცნობიერებასთან, მის ფსიქოლოგიასთან მიყავდა. ამგვარად პიროვნება გამოდიოდა ყოველგვარი ბოროტების სათავე და მატარებელი.[2]

XIX საუკუნის სამოციან წლებში რომანტიზმმა დაკარგა გაბატონებული მდგომარეობა. მისი გავლენა შესუსტდა. ამერიკელმა მწერლებმა და მოაზროვნეებმა შეიცნეს, რომ რომანტიკულ მეთოდოლოგიას არ ჰქონდა ძალა გამკლავებოდა ცხოვრებისეულ პრობლემებს, მის გამოცანებს, ან ეპოვა გზა ამ წინააღმდეგობების გადასაწყვეტად. სამოქალაქო ომის წლებში რომანტიკული ხელოვნების ნაკადში უკვე რეალიზმის ნიშნები შეიმჩნევა. თუმცა ეს გამოიხატებოდა მხოლოდ იუმორისტულ მოთხრობებსა და ნარკვევებში.

XIX საუკუნეში ამერიკული თეატრის არაოფიციალური იდეოლოგიის არსებობამ ყველაზე უბრალო და უხეში ფორმების განვითარებას შეუწყო

[1] Matthiessen. F. American Renaissance. Art and Expression in The Age of Emerson and Whitman. Oxford University Press. 1968

[2] ჯიღარია ნ. „ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანის თავისებურება". დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. გვ. 9-43. http://doc.atsu.edu.ge/geo/sadoq-toro%20disertacia/disertacia_cbigvariaNAT.pdf?fbclid=IwAR2a5_Aax79bo_HGjMbFSVEQUo_H8BE-kgWaf-mVareFrKIxFk3St_reRo (16/09/2020)

ხელი, რომლებიც გამოუცდელ, უბრალო, უპრეტენზიო მაყურებელზე იყო გათვლილი. ევროპიდან გადმოსახლებული თეატრალური დასები და ცალკეული მსახიობები, არცთუ ნიჭიერნი, რომლებმაც თავიანთ ქვეყანაში წარმატებას ვერ მიაღწიეს, ბევრს ვერაფერს მატებდნენ ამერიკულ ხელოვნებას. ამ ეპოქაში ძალზე გავრცელდა მოხეტიალე დასები. მათი რეპერტუარი მათივე მცირერიცხოვნებამ განაპირობა – ესენი გახლდათ უმთავრესად კომიკური ნომრები, სკეტჩები, მუსიკალური ან პატარა საცეკვაო სცენები. XIX საუკუნის შუა წლებში აშშ-ში თეატრის ძირითადი მიმართულება გასართობი და თავშესაქცევი ჟანრები იყო. ერთ-ერთ ასეთ გასართობ წარმოდგენაში, „მინსტრელ-შოუ“, „თეთრი“ მსახიობები ზანგების ყოფა-ცხოვრებაზე სასაცილო პაროდიებს ქმნიდნენ (მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრი „მინსტრელ-შოუ“[1] XIX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა). შავების კულტურით ამგვარმა გატაცებამ „მინსტრელ შოუში“ ჯაზი ჩასახა, რამაც განსაკუთრებული როლი შეასრულა ამერიკის მუსიკალური და თეატრალური ხელოვნების ფორმირებაში.

საინტერესოა, რომ თეთრი პლანტატორებისა და შავი მონების ცხოვრება გვერდიგვერდ მიედინებოდა. პლანტატორები ერთობოდნენ ზანგების მანერებით – როგორ დადიოდნენ, როგორ ეცვათ, როგორ მღეროდნენ, როგორ ცეკვავდნენ, როგორი აქცენტით ლაპარაკობდნენ. ყველაფერი ეს მათ ძალზე კომიკური ეჩვენებოდათ. „მინსტრელ-შოუში“ თეთრი არტისტები სცენაზე შავი გრიმით გამოდიოდნენ და ფსევდოზანგური ტიპაჟებით პაროდიებს განასახიერებდნენ. ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის სამოქალაქო ომის დასრულების შემდეგ გაჩნდნენ ზანგების დასები, რომლებმაც თეთრი მენესტრელების ტრადიციები გააგრძელეს – შექმნეს საკუთარი „მინსტრელ-შოუ“, სადაც თეთრების მიერ ზანგების პაროდირების პაროდირებას ეწეოდნენ. ათეულობით წლის განმავლობაში მიმდინარე ეს პროცესი, როდესაც თეთრები და შავები კარიკატურულად განასახიერებდნენ ერთმანეთს, კეთილ ურთიერთდამოკიდებულებას ბადებდა მათ შორის. „მინსტრელ-შოუს“ პოპულარობის პიკი 1870 წელს დასრულდა. მან საფუძველი ჩაუყარა და განავითარა მიუზიკლი - ერთ-ერთი ყველაზე თავისებური ჟანრი, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს წარმოიშვა აშშ-ში (აქტიურად XX საუკუნეში განვითარდა) სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა სტილის შერწყმის შედეგად. მიუზიკლში ერთმანეთს თანასწორი უფლებით ერწყმის დრამატული, მუსიკალური, ვოკალური, ქორეოგრაფიული და პლასტიკური ხელოვნება. მსოფლიო აღიარება ამ ჟანრს ბროდვეის მიუზიკლებმა მოუტანა.

სტრუქტურული თვალსაზრისით მიუზიკლი შემდეგნაირად შეიძლება დაიყოს:

[1] „მენესტრელების შოუ“, რომელიც, როგორც ისტორიიდან ვიცით შუა საუკუნეების სათეატრო ხელოვნების გადმონაშთია. მენესტრელი - Fr. Ménestrel მოხეტიალე პოეტ-მუსიკოსი შუა აუკუნეებში საფრანგეთსა და ინგლისში.

მიუზიკლი დიალოგებით – „მუსიკის ჰანგები“, „ჩიკაგო“;

სასიმღერო მიუზიკლი – „განკიცხულნი“, „ოპერის მოჩვენება“;

შინაარსობრივად:

მიუზიკლი-ზღაპარი – „ჯეკი და ჰეიდი“;

მიუზიკლი-საგა – „განკიცხულნი“, „რეგტაიმი“;

მიუზიკლი-დრამა – „მეეიოლინე სახურავზე“;

მიუზიკლი-კომედია – „პროდიუსერები“;

სიუჟეტურად:

- ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვით – „რომეო და ჯულიეტა“;
- ფილმების მიხედვით – „ტიტანიკი“;

ანიმაციური ფილმების მიხედვით – „მზეთუნახავი და ურჩხული“;

- ოპერის მიხედვით – „აიდა“;

მუსიკალური ენის მხრივ:

პოპ-მიუზიკლი – „ვარსკვლავური ექსპრესი“, „რომეო და ჯულიეტა“;

- როკ-მიუზიკლი – „იესო ქრისტე – სუპერვარსკვლავი“, „მოცარტი. როკ-ოპერა“)

ბროდვეის თეატრის სტილის მიუზიკლები, სადაც ბირითადი მუსიკალური ენაა ჯაზი – „პროდიუსერები“;

შექმნის ადგილის მიხედვით:

აშშ, დიდი ბრიტანეთი, გერმანია, საფრანგეთი.[1]

1809 წელს ამერიკელმა ცირკის მსახიობმა **ვიქტორ პეპინმა** (Victor Pépin - 1780 - 1845) და ფრანგმა მოჯირითემ **ჯინ ბრეშარდმა** (Jean Baptiste Casmiere Breschard) ფილადელფიაში ვოლნათის ქუჩა 825-ში დაარსდეს „Walnut Street Theatre“ („ვოლნათ სთრით თეატრი“), რომელიც ამერიკაში ერთ-ერთ უძველეს თეატრად ითვლება. მათი პირველი სპექტაკლი გახლდათ რიჩარდ შერიდანის[2] კომედია „მეტოქეები“. პრემიერას ესწრებოდნენ პრეზიდენტი თომას ჯეფერსონი და მარკიზ დე ლაფაიეტი. სპექტაკლი ვერ შეფასდა როგორც მხატვრული ღირებულება, მაგრამ, თავად პრეზიდენტის დასწრება, მნიშვნელოვანი გზავნილი იყო საზოგადოებისთვის, რომ ყურადღება მიექციათ სათეატრო ხელოვნების განვითარებისთვის. ზოგადად, ამერიკის პროვინციული თეატრები საკმაოდ მძიმე ფინანსურ მდგომარეობაში იმყოფებოდა, უმეტესად არ ჰქონდათ სითბო, განათება და სახსრები რეკვიზიტების შესაძენად და დეკორაციის მოსაწყობად.

ქვეყნის დასავლეთით გაფართოებისთანავე, მეწარმეებმა სათეატრო

[1] გოგსაძე მ. „მუსიკალურ თეატრში მოგზაურობა (II ნაწილი)“. 2014 წ. http://mastsavlebeli.ge/?p=4067&fbclid=IwAR1Q5mluNsJlj19oazFx-2gSxtriM-kABywJr0Or4OKpq37i-DT-ebUa5q8 (16/09/2020)

[2] იხ. მსოფლიო თეატრის ისტორია, წგ. II, გამომც. „კენტავრი“, თბ. 2018. გვ. 207-220.

ხელოვნების პოპულარიზაციისთვის ე. წ. „მოძრავი“ თეატრების ამოქმედება დაიწყეს ბარჟებსა[1] და მდინარის ნავებზე, რომლებიც ქალაქიდან ქალაქში გადაადგილდებოდნენ.

XIX საუკუნის ამერიკული თეატრის რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა მელოდრამებისა (მათ შორის ჰოპულარული გახლდათ ჯორჯ აიკენის (George Aiken) მიერ ჰარიეტ ბიჩერ სტოუს რომანის „ბიძია თომას ქოხი“ ადაპტირებული ვარიანტი) და ასევე, როგორც წესი, უილიამ შექსპირის პიესებისგან.

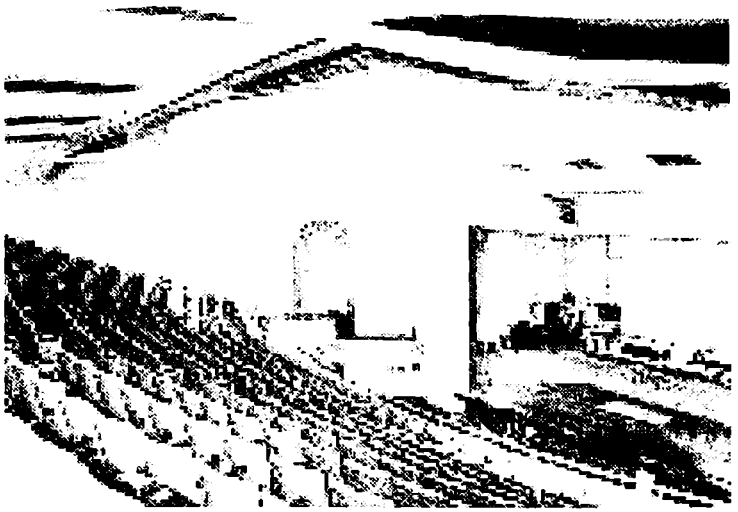


1821 წელს, დრამატურგმა **უილიამ ჰენრი ბრაუნმა** (William Henry Brown 1815 1884) ნიუ-იორკში „აფრიკული გროუვ თეატრი“ („African Grove Theatre“) დააარსა. ეს გახლდათ აფრო-ამერიკული თეატრის დაარსების მესამე და ყველაზე წარმატებული მცდელობა. დასი ხშირად დგამდა შექსპირის პიესებს. თეატრის არსებობა მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ პირველად, მსოფლიო თეატრის ისტორიაში განხორციელდა აფროამერიკელი დრამატურგის, თეატრის დამაარსებლის პიესა „მეფე შოთვეის დრამა“ სამწუხაროდ, თეატრი სულ რამდენიმე წელიწადში, 1823 წელს დაიხურა. უილიამ ბრაუნმა აქცენტი გააკეთა არა მხოლოდ საკუთარ დრამატურგიაზე, არამედ სხვა აფრო-ამერიკელების შემოქმედებაზეც, რომელთაგან, ზოგიერთი მათგანი ყოფილი მონა იყო. აქედან გამომდინარე, ხელისუფლება და ზოგადად, თეორკანიანი საზოგადოება აფრო-ამერიკულ ნამუშევრებს აღარ განიხილავდა და კრძალავდა კიდეც.



ამერიკის XIX საუკუნის საოეატრო ხელოვნება ძირითადად ასოცირდებოდა ჰედონიზმთან და ძალადობასთანაც კი, ხოლო მსახიობები (განსაკუთრებით ქალები) მეძავეებად აღიქმებოდნენ. **ჯესი შარლოტა ბონდი** (Jessie Charlotte Bond. 1853 1942) ინგლისელი მომღერალი და მსახიობი - წერდა, რომ XIX საუკუნის შუა ხანებში „სასცენო ხელოვნება დაბალ დონეზე იყო, ელისაბედური ხანის დიდება, რომელიც ბრიტანელებს მეტნაკლებად უნდა გაევრცელებინათ ამერიკაში, ერთნაირად გაიცვითა და წარსულში დარჩა. სტიქიური ტრაგედია და ვულგარული ფარსი

[1] ბარჟა Fr. Barge შუა საუკუნეების იალქნიანი გემი, რომელიც ბალინგერს ან ბარკას ჰგავს, მაგრამ უფრო დიდი ზომისაა



იყო მათი არჩევანი, და თეატრი იქცა ბოროტების სათავედ“ [1] ჯესი ბონდი ბოროტების საითავეში გულისხმობდა 1865 წლის 15 აპრილს განვითარებულ მოვლენას.



მეეროებული შტატების სამოქალაქო ომის დასრულებიდან დაახლოებით ერთ კვირაში, აბრაამ ლინკოლნი ვაშინგტონში ფორდის თეატრში სპექტაკლის ყურებისას სასიკვდილოდ დაჭრა პოპულარულმა მსახიობმა **ჯონ უილკის ბუთმა** (John Wilkes Booth 1838 1865). იმ დღეს თეატრი წარმოადგენდა ლაურა კინის დადგმას „ჩვენი ამერიკელი ბიძაშვილი“ სამხრეთელთა მხარდამჭერი ბუთი სცენაზე ავარდა და დაიყვირა: „Thus ever to tyrants!“- „მუდამ ასე მოუვათ ტირანებს“ თავიდან მაყურებლებს ეს სიტყვები დრამის ნაწილი ეგონათ, თუმცა პირველი ლედის კივილმა ყველა გააოცა. მეორე დილას ლინკოლნი გარდაიცვალა.

26 აპრილს ჯარმა ალყა შემოარტყა და ცეცხლი წაუკიდა სახლს, სადაც ბუთი და მისი თანამზრახველი ჰაროლდი იმალებოდნენ.

[1] „The Life and Reminiscences of Jessie Bond -- Introduction“ math.boisestate.edu 2012. Retrieved October 4, 2017

ჰაროლდი გამოვიდა ცეცხლწაკიდებული სახლიდან, თუმცა ბუთი მაინც არ ნებდებოდა. სერჟანტმა მას ყელში ესროლა. მტკიცების თანახმად, მკვლელი იარაღის გამოყენებას ცდილობდა. ბუთმა დაჭრიდან მხოლოდ 3 საათი იცოცხლა და მისი ბოლო სიტყვა იყო: „Useless, useless" – „ამაოა, ამაო".

ბუთის დებიუტი 17 წლის ასაკში, 1855 წლის 14 აგვისტოს შედგა - ბალტიმორის ჩარლზ სთრითის თეატრში (Charles Street Theatre). მან შექსპირის პიესაში „რიჩარდ III" რიჩმონდის როლი განასახიერა. ბუთის რიჩმონდმა საზოგადოება აღელვა.

მსახიობმა - როგორც ამბობენ - საერთოდ შეცვალა პერსონაჟის სახე და ყოველ ჯერზე ტექსტის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ახდენდა სურვილისამებრ. თუმცა ჯიმ ბიშოპი[1] (Jim Bishop) წერდა, რომ ბუთი გადაიქცა სცენის აღმაშფოთებელ ქურდად, მაგრამ იგი ისეთი აღტაცებით თამაშობდა რიჩმონდის სცენებს, რომ მაყურებელმა კერპად აქცია. პარალელურად იგი ბალტიმორის ჰოლიდეის ქუჩის თეატრის (Holliday Street Theater) დასის წევრიც ყოფილა, რომელიც ჯონ თ. ფორდს (John T. Ford) ეკუთვნოდა, იქ ბუთი ერთ-ერთ წამყვან არტისტად ითვლებოდა.

1857 წელს, ფილადელფიაში, იგი Arch Street Theater-ის საფონდო კომპანიის წევრი ხდება, სადაც მან მთელი სეზონი ითამაშა. მსახიობს საზოგადოება ჯ. ბ. ვილკესის (J.B. Wilkes) ფსევდონიმით იცნობდა.

1858 წლის თებერვალში ბუთს, სპექტაკლის „ლუკრეცია ბორჯია" პრემიერაზე („Lucrèce Borgia"), რომელიც „არჩ სთრითის" თეატრის (Arch Street Theatre) გახსნის ღამეს განხორციელდა, უცაბედად სცენის შიში დაეუფლა და ერთ-ერთი სცენის გათამაშებისას ტექსტი აურია. იმის ნაცვლად, რომ პარტნიორი მსახიობი ქალბატონისთვის ეთქვა: „ქალბატონო, მე ვარ პეტრუჩიო პანდოლფო", მან წამოიძახა: „ქალბატონო, მე ვარ პონდოლფიო პეტი - პედოლფიო პეტ - პანტუჩიო პედი - საწყალი! ვინ ვარ მე?". მაყურებელს სიცილი აუტყდა. მსახიობს შეცდომა ჩვეულ ჟესტად ჩაუთვალეს და მას შემდეგ, ბუთი სცენაზე ხშირად მიმართავდა სიტყვებით თამაშის ხერხს. იმავე წელს ბუთი საგასტროლოდ პეტერბურგში გაემგზავრა, სადაც ჯეიმზ ფენიმორ კუპერის „უკანასკნელი მოჰიკანი" დაიდგა და მსახიობმა ინდიელის შვილის - უნკასის როლი განახორციელა. როგორც ვიცით, რომანი ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელებზე მოგვითხრობს. წიგნში ინგლისსა და საფრანგეთს შორის ინდიელთა მიწების დაპატრონებისათვის გაჩაღებული ომის ერთი ეპიზოდია აღწერილი. მთავარი გმირი, ნეტი ბამპო, იგივე ქორის თვალი, მისი ძმადნაფიცი ინდიელი - ჩინგაჩგუკი და ამ ინდიელის შვილი უნკასი ომში ინგლისის მხარეს იბრძვიან.

[1] ჯიმ ბიშოპი (1907-1987) - ამერიკელი ჟურნალისტი და ავტორი წიგნისა „დღე, როცა ლინკლონს ესროლეს".

ავტორი ინდიელი მეომრების საოცარი ვაჟკაცობისა და თავდადების ამბავს აღწერს.

ბუთის გარეგნობა და მომხიბვლელობა იმდენად შეერწყა პერსონაჟს, რომ მაყურებელი აღაფრთოვანა. ამ სპექტაკლით დასი ვირჯინიის რიჩმონდის თეატრს (Richmond Theatre) ესტუმრა. ბუთის სცენურმა ენერგიამ და შარმმა, არა მხოლოდ დამსწრე საზოგადოება, არამედ, თავად კომპანიის წარმომადგენლები დაატყვევა და თეატრის დასში ულაპარაკოდ ჩარიცხეს. აქ განსორციელებული როლებიდან უნდა აღინიშნოს შექსპირის „ჰამლეტიდან" - ჰორაციოს პერსონაჟის „ნიღბის" შექმნა. აღტაცებული მაყურებელი ტაშითა და ოვაციებით აცილებდა მას სცენიდან. თუმცა, არტისტი, ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ მისი ყველაზე წარმატებული და საყვარელი როლი ტირანი, მკვლელი ბრუტუსი იყო.

მსახიობი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ 1850-იანი წლების დასასრულს თავისი შემოქმედებით საკმაოდ დიდი ქონება დააგროვა. როგორც არტისტი, წელიწადში 20,000 დოლარს გამოიმუშავებდა (რაც ახლა დაახლოებით 569,000 აშშ დოლარს უტოლდება). 1860 წლის შუა პერიოდში ბუთი თამაშობდა ნიუ-იორკში, ბოსტონში, ჩიკაგოში, კლივლენდში, სენტ-ლუისში, კოლუმბში, ჯორჯიაში, მონტგომერიში, ალაბამასა და ახალ ორლეანში. პოეტმა და ჟურნალისტმა უოლტ უიტმენმა (Walt Whitman - 1819 - 1892) - ამერიკელი პოეტი, ესეისტი, ჟურნალისტი და ჰუმანისტი) მსახიობი ბუთი ასე დაახასიათა: „მას ჰქონდა საოცარი უნარი სცენიდან დარბაზში უდიდესი ემოცია გადმოეშვა, ფანტასტიკური პასაჟები განეხორციელებინა, ვფიქრობ, ნამდვილად გენიალური იყო".[1] თეატრის კრიტიკოსი, „ფილადელფია პრესის" (The Philadelphia Press) ჟურნალისტი წერდა: „მიუხედავად ედვინის (ბუთის ძმის, რომელიც ასევე მსახიობი იყო) კულტურისა და ინტელექტისა, მისტერ ბუთი ბევრად უფრო მეტად ქმედითი იყო სცენაზე, სიცოცხლის წარმოსახვისა და ჩვენების უფრო მეტი შესაძლებლობა ჰქონდა. და, ვფიქრობ, უფრო მეტად გენიოსი იყო".[2]

დაახლოებით 1860 წელს ბრიტანეთიდან ამერიკაში შემოიტანეს ვიქტორიანული ბურლესკი, კომიკური თეატრის ფორმა, რომელიც დასცინოდა მაღალ ხელოვნებასა და კულტურას და რომელმაც ფარსის ფორმა მიიღო, სადაც ქალი მამაკაცის როლში ეცხადებოდა მაყურებელს. მათი მთავარი „დასარტყამი ობიექტი" ხელისუფლება და „გადაპრანჭული" საზოგადოება იყო. დასცინოდნენ იმდროინდელ პოლიტიკასა და კულტურას. საკმაოდ თამამად და ხანდახან

[1] Stacy, Jason. Walt Whitman's Multitudes: Labor Reform and Persona in Whitman's Journalism and the First „Leaves of Grass", 1840–1855. New York: Peter Lang Publishing. 2008. P.: 46.
[2] https://libwww.freelibrary.org/databases/philapress/help.cfm

ვულგარულადაც მოქმედებდნენ, რის გამოც, ძალიან მალე, წარმოდგენის ეს ფორმა უარყოფილი იქნა „ლეგიტიმურ სცენაზე“ და მან სალონებსა და ბარებში გადაინაცვლა.



ბურლესკური წარმოდგენების ყველაზე მნიშვნელოვანი და იმდროისთვის პოპულარული სახე, თავისი სექსუალურობით **ლიდია (ელიზა) ტომპსონია** (Lydia Thompson 1838 1908). იგი გახლდათ ინგლისელი მოცეკვავე, კომედიანტი, თეატრის მსახიობი და პროდიუსერი. მან შემოქმედებითი კარიერა დიდ ბრიტანეთში, 1850 წლიდან დაიწყო, როგორც პანტომიმის მსახიობმა. ლიდია ტომპსონმა ჯერ კიდევ ლონდონის სცენაზე ბურლესკი პოპულარულ ჟანრად აქცია. შემდგომ, 1868 წლიდან, ელისაბედური ბურლესკი ამერიკის შეერთებულშტატებსგააცნო,საკუთარიდასის „ბრიტანელი ქერები“ მეშვეობოთ. ბურლესკი ყველაზე პოპულარულ გასართობად იქცა ნიუ–იორკში, 1868–1869 თეატრალურ სეზონზე. პანტომიმისა და ბურლესკის ექსცენტრულობა - კომედიის, პაროდიის, სატირის, იმპროვიზაციის, სიმღერისა და ცეკვის საინტერესო კომბინაცია იყო. მრავალფეროვანი გამომსახველობითი ქმედებები, საკმაოდ უხამსი და გამომწვევი კოსტიუმები, ექსტრავაგანტური სცენური ეფექტები, თამამი ხუმრობები და კაშაშა ფერების ნიღბები

ბრიტანული აუდიტორიისთვის საკმაოდ ნაცნობი იყო, მაგრამ ნიუ–იორკისთვის პირველი და საკმაოდ ამაღელვებელი. ამიტომაც, ხელისუფლებამ მსახიობს აუკრძალა ამგვარი წარმოდგენების გამართვა. ტომპსონი დასთან ერთად ლონდონში დაბრუნდა, სადაც გააგრძელა მოღვაწეობა, თუმცა ამერიკას, კონკრეტულად კი, ნიუ-იორკს ხშირად სტუმრობდა: 1886, 1888 და 1891 წლის ზამთრის სეზონებში. 1887 წელს იგი, როგორც პროდიუსერი და მენეჯერი, ლონდონში აარსებს „სამეფო სტრენდის“ თეატრს (the Royal Strand Theatre), სადაც, ძირითადად, კომიკური ხასიათის ოპერეტებსა და მუსიკალურ კომედიებს დგამდნენ, რომლებშიც ტომპსონიც მონაწილეობდა. მაგრამ, მას ამერიკა იზიდავდა და 1894 წელს იგი კვლავ ესტუმრა ნიუ-იორკს, თუმცა, წარმოდგენა „საზოგადოების ქერქში“ - წარუმატებელი აღმოჩნდა დიდ კონტინენზე. ლიდია ტომპსონი იძულებული გახდა ლონდონს დაბრუნებოდა.

ომამდელი პერიოდის ამერიკული დრამა ფორმით ევროპულ მელოდრამებსა და რომანტიკულ ტრაგედიებს ბაძავდა, მაგრამ შინაარსობრივად, იმ დროინდელ მიმდინარე მოვლენების დრამატიზირებას ახდენდა და ამერიკელი გმირებს ხოტბას ასხამდა.

დრამატურგები ძირითადად შემოიფარგლებოდნენ „მომგებიანი“ თემატიკით, რაც იმ დროისთვის საზოგადოებას მოიზიდავდა და მოხიბლავდა. ძირითადად დრამატურგობდნენ მსახიობები ან თეატრის პროდიუსერ/მენეჯერები, მაგალითისთვის, შეიძლება დავასახელოთ **ჯონ ჰოვარდ პაინი** (John Howard Payne 1791-1852) ამერიკელი მსახიობი, პოეტი, დრამატურგი და მწერალი, რომელმაც თეატრალური კარიერა და წარმატება ლონდონში მოიპოვა. იგი დღეს ცნობილია, როგორც ავტორი სიმღერისა „სახლი! ტკბილი სახლი!“ („Home! Sweet Home!“), რომელიც დაწერა 1822 წელს და გამოქვეყნებისთანავე პოპულარული გახდა ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ბრიტანეთში. და, არა მხოლოდ. მან ამ სიმღერის ტექსტითა და მელოდიით მსო-ფლიო აალაპარაკა. ბრიტანეთიდან ამერიკაში პაინი ჩეროკ ინდიელებთან (ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელი ხალხი) ჩადის და მათთან ერთად განაგრძობს ცხოვრებას, რაც მკვეთრად ეტყობა მის შემოქმედებასაც. იგი იწყებს მუშაობას და აქვეყნებს ისეთ პიესებს, რომლებიც ეხება უძველეს ტომებსა და ერებს, სახელწოდებით „ათი დაკარგული ტომი“, სადაც აქცენტი გაკეთებულია უძველეს ებრაელ ხალხზე, მათ კულტურასა და ადათ-წესებზე. 1842 წელს ჯონ პაინს ტუნისში, ამერიკის საკონსულოში აგზავნიან, სადაც იგი სიკვდილამდე, ათი წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა. ტუნისმა შემოქმედზე ძალიან დიდი გავლენა იქონია.



დიონ ბოუსიკაულტი (Dion Boucicault, 1820-1890) ირლანდიელი მსახიობი და დრამატურგი, რომელიც ცნობილია თავისი მელოდრამებით. XIX საუკუნის ბოლოს, ბოუსიკაულტი ატლანტის ოკეანის ორივე მხარეს გახდა ცნობილი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული მსახიობი-დრამატურგი-მენეჯერი. მიუხედავად იმისა, რომ გაზეთმა „ნიუ-იორკ თაიმსმა“ მისადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში მოიხსენია, როგორც „XIX საუკუნის ყველაზე თვალშისაცემი ინგლისელი დრამატურგი“, დიონ ბოუსიკაულტი და მისი მეუღლე აგნეს რობერტსონ ბოუსიკაულტი, მუდამ ამერიკელებად თვლიდნენ თავს. მათ, 1873 წელს, მოქალაქეობაც კი მიიღეს.





აღსანიშნავია აგრეთვე, ირლანდიელ-ამერიკელი, „არისტოფანეს“ ზედმეტსახელით ცნობილი მსახიობი და დრამატურგი **ჯონ ბროუჰამი** (John Brougham 1814 1880), რომელმაც სახელი კომედიებით გაითქვა. მას თანამედროვე დროის კრიტიკოსსა და ცინიკოსს უწოდებდნენ. ბროუჰამს შექმნილი აქვს 120-მდე კომედია.

იმ პერიოდის დრამატურგიაში პოპულარული იყო ისეთ პერსონაჟთა ტიპები, როგორებიცაა: „იანკი“, „ზანგი“ და „ინდუსი“, ასევე ყურადღება ეთმობოდა ევროპელთა: ბრიტანელების, ფრანგების, გერმანელების, ირლანდიელე-ბის, ზოგადად კათოლიკეების და ა. შ. კრიტიკასა და დაცინვას. იწერებოდა აგრეთვე, ისეთი დრამები, რომლებიც ეხებოდა ქალთა უფლებებს ამერიკაში და მორმონიზმის პრობლემებს.[1]

ამ პერიოდის საუკეთესო პიესებად ითვლება ჯეიმს ნელსონ ბარკერის (James Nelson Barker) „ცრურწმენა ანუ ფანატიკოსი მამა“, ანა კორა მოვატის (Anna Cora Mowatt) „მოდა ანუ ცხოვრება ნიუ-იორკში“, ნათანაელ ბანისტერის (Nathaniel Bannister) „პუტნამი, 76 რკინის ვაჟი“, დიონ ბოუსიკაულტის (Dion Boucicault) „ოქტორონი ანუ ცხოვრება ლუიზიანაში“ და კორნელიუს მათეუსის (Cornelius Mathews) „ჯადოქრობა ანუ სალემის მოწამეთა“

ჩრდილოეთის რეკონსტრუქციის, ე. წ. პოსტბელუმის ეპოქაში (Postbellum North, 1863 - 1877 წლები), თეატრის აყვავების ხანა დადგა. ამერიკული სარკინიგზო ტრანსპორტის ამუშავებამ, სათეატრო კომპანიებს, მის მსახიობებსა და ტექნიკურ პერსონალს საშუალება მისცა, მარტივად ემოგზაურათ ქალაქიდან ქალაქში. ელექტროგანათების გამოგონებამ და პრაქტიკულმა გამოყენებამ გამოიწვია დეკორაციების სტილის შეცვლა და გაუმჯობესება. გაუმჯობესდა თეატრის ინტერიერისა და დარბაზში დასაჯდომი ადგილების დიზაინი და კომფორტიც. სწორედ, ამ პერიოდს მიეკუთვნება 125-ე ქუჩის 253W-ში, მანჰეტენზე, კერძოდ ჰარლემში, აშშ-ის ერთ-ერთ ისტორიულად ყველაზე მნიშვნელოვან შავკანიანთა უბანში, აგებული ცნობილი სათეატრო შენობა თეატრი აპოლო (Apollo Theater), რომელიც აშშ-ში ერთ-ერთი ყველაზე განთქმული მუსიკალური დარბაზი და კლუბია და თითქმის ექსკლუზიურად, აფრო-ამერიკელ შემსრულებლებთან ასოცირდება. ეს შენობა შეტანილია ისტორიულ ადგილთა ეროვნულ

[1] მორმონიზმი რელიგიურ-სექტანტური მიმდინარეობა. რომელიც შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1830 წელს და წარმოადგენს მრავალღმერთობისა და ქრისტიანობის ნაერთს. სახელწოდება აღებულია მითური წინასწარმეტყველის მორმონის - სახელიდან

რესტრში. აქ ტარდებოდა საქვეყნოდ ცნობილი სატელევიზიო შოუ-ვარიეტე „Showtime at the Apollo“, კონკურსი ახალი ტალანტებისთვის. დაწესებულება XIX საუკუნის შუა წლებში გახსნა სამოქალაქო ომის ყოფილმა გენერალმა ედვარდ ფერერომ, როგორც საბანკეტო დარბაზი. 1872 წელს შენობა თეატრად გადაკეთდა, თუმცა, მომდევნო საუკუნის დასაწყისშივე დაიხურა. მიუხედავად ამისა, სახელი „Apollo Theater“ - დარჩა.

XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულში, ამერიკაში დაიწყო სათეატრო შენობების - დასებისა და ტექნიკური საშუალებების - ე. წ. პრივატიზება. მაგალითისთვის, გავიხსენოთ 1896 წელი, როცა ჩარლზ ფრომანმა (Charles Frohman), ალ ჰეიმანმა (Al Hayman), აბე ერლანგერმა (Abe Erlanger), მარკ კლაუმ (Mark Klaw), სამუელ ფ. ფლენდერსონმა (Samuel F. Flenderson) და ჯ. ფრედ ზიმერმენმა (J. Fred Zimmerman) ჩამოაყალიბეს თეატრალური სინდიკატი[1]. ისინი აკონტროლებდნენ თეატრის ადმინისტრაციასა და მენეჯმენტს, რაც ითვალისწინებდა კონტრაქტებს, ბილეთის ჯავშნებს, გასტროლებს და ა.შ. XX საუკუნის დასაწყისში მათ გამოუჩნდათ კონკურენტი - ძმები შუბერტების სახით - რომელთაც დააარსეს: „ძმები შუბერტების კონცერნი“.[2]

ომის შემდგომი პერიოდი ამერიკული ნაციონალური დრამატურგიული ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისითაა უკვე აღსანიშნავი. მიუხედავად იმისა, რომ მელოდრამები და ფარსი კვლავ პოპულარული გახლდათ, ევროპის ზეგავლენით პოეტური დრამა და რომანტიზმი თითქმის მთლიანად გაქრა და აქცენტი გაკეთდა რეალიზმზე, კონკრეტულად ამერიკულ რეალიზმზე. ჟანრობრივად, ეს მიმდინარეობა მკვეთრად განვითარდა დრამაში, მელოდრამასა და კომედიაში. იგი განსხვავდებოდა ევროპული რეალიზმისგან. ცხოვრების ნაკლებად რომანტიკული ხედვით და უფრო მეტი ნატურალიზმით, რომელიც თან ახლავს იმ პერიოდის კულტურულ არეულობას.

ჯეიმზ ჰერნი (James Herne - 1843 – 1916) - ამერიკელი მწერალი და ლიტერატურული კრიტიკოსი. ყველაზე კარგად ცნობილია რომანებით, ნოველებითა და მოთხრობებით ცნობიერებასა და მორალის თემებზე. ჯეიმზი გახლდათ ერთ-ერთი პირველი, რომელიც იბსენისა და ზოლას იდეებზე წერს არაერთ წერილსა თუ ესეს, რითაც ცდილობს - ამერიკელ საზოგადოებას დაანახოს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია რეალიზმი. აღსანიშნავია მისი პიესა „მარგარეტ ფლემინგი“ („Margaret Fleming“

[1] კაპიტალისტური მონოპოლიის ერთ-ერთი სახე. რომლის თავისებურებას წარმოადგენს შეთანხმება საქონლის ერთობლივი გასაღების შესახებ; კარტელის უმაღლესი ფორმა.

2 აღნიშნული ორგანიზაცია. რომელიც დღემდე არსებობს. ძმებმა - სემ. ლი და ჯაკობ შუბერტებმა დაარსეს. ისინი მაყურებელს შოუებით იზიდავდნენ, მათი ორგანიზაციის ქვეშ გაერთიანებული წარმოდგენები იყო ეფექტური და მათი ნახვის სურვილი ყველას უჩნდებოდა. მათ მორის სემ შუბერტი 1905 წელს გარდაიცვალა და საქმიანობა დანარჩენმა ორმა ძმამ განაგრძო. ძმები შუბერტების კონცერნის რეორგანიზაცია 1973 წელს განხორციელდა. 2008 წლისთვის ორგანიზაცია ნიუ-იორკის ბროდვეის 17 თეატრს ფლობდა და ამერიკის სხვა ქალაქებიც მოიცვა.

1890), მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი მაყურებელს არ მოეწონა. კრიტიკამ და აუდიტორიამ მიიჩნია, რომ ნაწარმოები ძალიან ბევრ თემას ეხებოდა და ამიტომაც სცენები ერთმანეთს ლოგიკურად ვერ ებმოდა. აკრიტიკებდნენ ნატურალისტური ხერხების გამოყენებისთვისაც, რომლებიც იმდროინდელი პუბლიკისთვის მიუღებელ სცენებს მოიცავდა. მაგალითად, მარგარეტი, როგორც მეძუძური დედა, ჩვილს, რეალურად ბუძუთი კვებავდა. თუმცა, ძალიან მალე, დრამატული რეალიზმის, ნატურალიზმის ამგვარი ფორმები მელოდრამაში უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. განმარტეთ ამერიკული რომანტიზმი და მისი საფუძვლები.
2. რას ნიშნავს „მინსტრელ-შოუ"?
3. ჩამოთვალეთ მიუზიკლის სტრუქტურული ერთეულები.
4. რომელია ამერიკაში უძველესი თეატრი?
5. რა ერქვა პირველ აფრო-ამერიკულ პიესას და ვინაა მისი ავტორი?
6. რა არის ბურლესკი?
7. რა მნიშვნელოვანი ძვრები განხორციელდა სათეატრო ხელოვნებაში „Postbellum North"-ის ეპოქაში?
8. რას ნიშნავს ტერმინი - თეატრალური სინდიკატი?
9. ვინაა ავტორი პიესისა „მარგარეტ ფლემინგი" და რა მიმდინარეობას მიეკუთვნება ის.

XIX საუკუნის ინდური, როგორც დიდი ბრიტანეთის კოლონიის, თეატრი

დიდი ბრიტანეთის კოლონიებიდან, მნიშვნელოვანია ყურადღება გავამახვილოთ ასევე აზიის ქვეყნების სათეატრო ხელოვნებაზე და რა თქმა უნდა, გამოვყოთ ინდოეთი, რადგანაც, სწორედ ინდურმა თეატრმა განიცადა ყველაზე ძლიერად ბრიტანელების გავლენა როგორც პოლიტიკურ-სოციალური, ასევე კულტურული თვალსაზრისით.

ისტორიიდან ცნობილია, რომ XVI საუკუნეში რამდენიმე ევროპულმა ქვეყანამ, მათ შორის პორტუგალიამ, ნიდერლანდებმა, საფრანგეთმა და დიდმა ბრიტანეთმა, ვაჭრობის გასავითარებლად, დაიპყრეს ინდოეთი, გადაინაწილეს ძალაუფლება და დაიწყეს

ბრძოლა კოლონიების შესაქმნელად. ბრიტანელები სხვებზე უფრო წარმატებულნი აღმოჩნდნენ და 1856 წლისთვის ინდოეთის უდიდესი ნაწილი ბრიტანეთის ოსტ-ინდოეთის კომპანიის კონტროლქვეშ იმყოფებოდა. ერთი წლის შემდეგ, ქვეყნის სამხედრო შენაერთებმა და სამთავროებმა[1] აჯანყება მოაწყვეს, რომელმაც მთელი ინდოეთი მოიცვა. ეს აჯანყება ისტორიაში შესულია, როგორც „პირველი ომი დამოუკიდებლობისათვის“ ან სიპაების აჯანყება. ბრიტანეთის კონტროლის წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლა სასტიკად ჩაახშვეს, შედეგად ოსტ-ინდოეთის კომპანია ლიკვიდირებული იყო და ინდოეთი უშუალოდ დედოფლის ქვეშევრდომი გახდა. ინდოეთის ისტორიაში ეს იყო ყველაზე ტრაგიკული მოვლენა, ვინაიდან ქვეყანამ დაკარგა სახელმწიფოებრიობა. სწორედ, პოლიტიკურმა სიტუაციამ განაპირობა, რომ სახელოვნებო დარგები, ლიტერატურა და მათ შორის თეატრი, სრულად მოექცა ბრიტანული კულტურის გავლენის ქვეშ. დიდ ბრიტანეთში შემავალი სხვა კოლონიებისაგან და სხვა სახელოვნებო სფეროებისგან განსხვავებით, ამ პერიოდში ინდური სამსახიობო ხელოვნება კოლონიზატორების მიერ ხელშეუხებელი დარჩა. მიზეზი ბრიტანელების ცრურწმენა გახლდათ. მათ სჯეროდათ, რომ ინდუსი მსახიობები მისტიკური არსებები იყვნენ და სწამდათ, რომ არტისტებს მათთვის იღბლისა და კეთილდღეობის მოტანა შეეძლოთ. თუმცა, ევროპულ და განსაკუთრებით ბრიტანულ მწერლობას, დიდი გავლენა ჰქონდა ინდურ ლიტერატურასა და, შესაბამისად, დრამატურგიაზეც. ამის საფუძველზე, XIX საუკუნის პირველი ნახევრის, ინდური სათეატრო ხელოვნება შესაძლებელია დავახასიათოთ, როგორც ნაციონალური თეატრალური სივრცის გადაკვეთა დასავლეთის სათეატრო ფორმებთან და კონვენციებთან. ისტორიულ ცნობებში ბრიტანელები ინდურ თეატრს აღწერენ, როგორც სიმბოლურ-მეტაფორულს, რომლის მიღმაცაა მაგია, მაგრამ, იმავდროულად, მათთვის ინდუსების წარმოდგენები ერთგვარი კომერციული, მატერიალური პროდუქტი გახლდათ.

შესაბამისად, ბრიტანეთის კოლონიალური მმართველობის პერიოდში, ნელ-ნელა ინდურ ტრადიციულ თეატრს შეერწყა ევროპული სათეატრო ფორმები. როგორც ვიცით, ამ პერიოდამდე, ინდური თეატრი გახლდათ რელიგიური სანახაობები ან სამოედნო თეატრები, რომელთა თემატიკა, ძირითადად, მითოლოგიურ-რელიგიურ და რეალურ გმირებზე იყო აგებული. ასევე, არ უნდა დავივიწყოთ თოჯინების თეატრი, რომელსაც საფუძველი ჯერ კიდევ, ძველი წელთ აღრიცხვით ჩაეყარა. რაც შეეხება, კლასიკურ ევროპულ სათეატრო სანახაობით ფორმას, მისი გამოყენება დასავლეთ ბენგალში დაიწყო. აქ იქმნებოდა დრამატურგიაც, რომელიც აუცილებლად უნდა

[1] იმ პერიოდში ინდოეთი სამთავროებად იყო დაყოფილი.



განხორციელებულიყო სცენაზე. სწორედ მშობლიურ დრამატურგიას არგებდნენ ევროპულ სათეატრო სანახაობით ფორმებს. ერთ-ერთი ასეთი დრამატურგი გახლდათ **მაიკლ მოდხუსუდონ დატი** (Michael Madhusudan Dutt 1824-1873) ბენგალელი პოეტი, მწერალი და დრამატურგი. იგი ტრაგედიის ჟანრის ავტორთა ჯგუფს მიეკუთვნება. მისი სონეტები პოპულარული იყო იმ პერიოდის თეატრალურ წრეებში. სონეტებს ხშირად ახორციელებდნენ სცენაზე. მაგალითად, სონეტი „ბურო შალიქერ გარა რო" („Buro Shalikher Ghaare Roa") გამოქვეყნდა 1860 წელს და იმავე წელს ბენგალურ ენაზე გაცოცხლდა თეატრში. ნაწარმოებმა და სპექტაკლმაც დიდი პოპულარობა მოიპოვა ახალგაზრდებში. დადგმაში ნაჩვენებია, თუ როგორ იტაცებს მემამულე ბჰაქტაპრასადი ღარიბი გლეხის - ბაჩასპატის მიწას, რადგან მან გადასახადების გადახდა ვერ შეძლო. თუმცა, სპექტაკლი ე. წ. „ჰეფი ენდით" მთავრდება და აჩვენებს, თუ როგორ შეუძლია ხალხის ერთიან მოძრაობას სასოგადოებაში უსამართლობის ამოძირკვა და გამარჯვება.



აღსანიშნავია იმ პერიოდის კიდევ ერთი ცნობილი ბენგალელი დრამატურგი **დინაბანდჰუ მიტრა** (Dinabandhu Mitra 1830-1873). მისი პიესა „ნილ დარპიენი" („Nil Darpan") დაიწერა 1858–1859 წლებში და გამოქვეყნდა დჰაკაში 1860 წელს, ავტორის ფსევდონიმით. ნაწარმოების ამბავი დაფუძნებულია ბენგალში ცნობილ, ე. წ. „ინდიგოს" აჯანყებაზე, რომელიც გრძელდებოდა 1859 წლის თებერვლიდან მარტის ჩათვლით, როდესაც ფერმერებმა უარი განაცხადეს თავიანთ მინდვრებში ინდიგოს დათესვაზე, რითაც პროტესტი გამოხატეს ბრიტანელ რაჯასთან მუშაობის პირობებზე. სპექტაკლმა გავლენა იქონია ბენგალში თეატრის განვითარებაზე. დადგმამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა აგრეთვე **გირიშ ჩანდრა ჰოშიზე** (Girish Chandra Ghosh), რომელმაც 1872 წელს, დააარსა ეროვნული თეატრი კალკუტაში. „ნილ დარპიენი" იყო პირველი პიესა, რომელიც იქ დაიდგა, როგორც კომერციული ე. წ. „სალარო" სპექტაკლი. ხალხი სპექტაკლზე ამბოხებული თანამემამულეების სანახავად მიდიოდა,

რათა ეზეიმათ მათი გამარჯვებით. დინაბანდჰუ მიტრას, მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი დრამატურგიული თხზულება აქვს შექმნილი, რომლებიც მის სიცოცხლეშივე იდგმებოდა სცენაზე და ძირითადად აგებულია კოლონიალისტების მჩაგვრელ დამოკიდებულებაზე ინდუსების მიმართ, რეალისტურად აქვს აღწერილი თანამედროვეების ყოფა-ცხოვრება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი პიესა „ნილ დარპიენი“ დინაბანდჰუ მიტრა ცნობილია აგრეთვე, როგორც პოეტი და ნოველისტი.



XIX საუკუნის ინდურ სათეატრო ხელოვნებაზე საუბრისას შეუძლებელია არ გავიხსენით თაგორი. **რაბინდრანათ თაგორი** (Rabindranath Tagore - 1861 - 1941) ბენგალელი მწერალი, პოეტი, კომპოზიტორი, მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე. 1913 წელს მას მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში ღრმა, მგრძნობიარე, ორიგინალური და შესანიშნავი ლექსებისათვის, რომლებშიც დიდი ოსტატობითაა გადმოცემული პოეტური აზროვნება, რაც მისივე თქმით, „დასავლური ლიტერატურის ნაწილია“ თაგორმა კლასიკური ფორმების და უცვლელი ლინგვისტური სტრუქტურების უარყოფით ბენგალური ლიტერატურული ენა გაათანამედროვა. მისი ნოველები, მოთხრობები, სიმღერები და ესეები დაწერილია მარტივი ენით. „Gitanjali“ („სიმღერების შეთავაზებები“), „Gora“ („პატიოსან-სახიანი“), „Ghare-Baire“ („სახლი და მსოფლიო“) მისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებებია.

თაგორმა პირველი პიესა „ვალმიკის გენიოსი“ („Valmiki Pratibha“) ოცი წლის ასაკში, 1881 წელს, ინგლისიდან დაბრუნების შემდეგ, დაწერა საოპერო სპექტაკლისთვის და საკუთარ სახლში დადგა. 1890 წელს გამოქვეყნებული დრამა: „მსხვერპლშეწირვა“ („Visarjan“), თაგორის საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებად მიიჩნევა. თავად ავტორი თვლიდა, რომ მის პიესებში მთავარი ემოციაა და არა მოქმედების განვითარება. თაგორის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში მრავლადაა რთული ქვეტექსტები, ხშირად იყენებს ვრცელ მონოლოგებს. ფილოსოფიური და ალეგორიული თემებითაა აღჭურვილი მოგვიანებით დაწერილი პიესა - „ფოსტა“ („DakGhar“) და ასევე ცეკვისთვის განკუთვნილი დრამები - „ჩანდალიკა“ („Chandalika“), „წითელი ოლეანდრები“ („Rakta-Karabi“).

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, თითქმის ერთი საუკუნის განმავლობაში, ინდური თეატრი და დრამატურგია, ზოგადად

ხელოვნება მიმართული იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის პროპაგანდისკენ, მათი უპირველესი მიზანი ბრიტანელებისგან თავის დაღწევა და დამოუკიდებლობის მოპოვება იყო.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რომელი ქვეყნის გავლენა განიცადა ინდურმა სათეატრო ხელოვნებამ და რატომ?
2. რა წარმოდგენა ჰქონდათ ბრიტანელებს ინდუს მსახიობებზე?
3. რატომ გახდა პიესა „ნილ დარპიენი“ საეტაპო სპექტაკლი?
4. ვინ იყო რაბინდრანათ თაგორი და რა როლი მიუძღვის მას XIX საუკუნის ინდური თეატრის განვითარებაში?

ახალი დრამა
ჰენრიკ იბსენი, ანტონ ჩეხოვი

ახალი დრამის წარმომადგენლებად მიიჩნევენ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივ–ეთიკური პოზიციებისა და მხატვრული სტილის მქონე დრამატურგებს: იბსენს, სტრინდბერგს, ზოლას, ჰაუპტმანს, შოს, მეტერლინკს და სხვებს, რომლებიც დაუპირისპირდნენ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ტრადიციულ, ძველ თეატრალურ სისტემას. ახალი დრამის ავტორებმა შეცვალეს დრამის არა მარტო ფორმა და სტრუქტურა, არამედ პრობლემატიკაც. თანამედროვე ადამიანის განცდები, მისწრაფებები, აზრები, გარე სამყაროსთან მისი ურთიერთობა – ყოველივე ამის ახლებურმა აღქმამ, გაანალიზებამ და პრობლემების განსხვავებული ფორმით გამოსახვამ ხელი შეუწყო XIX-XX საუკუნეებში მთელი რიგი ახალი მიმდინარეობების (ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ინტელექტუალური დრამა და სხვ.) შექმნასა და განვითარებას.

ამ წიგნში მხოლოდ ჰენრიკ იბსენის და ანტონ ჩეხოვის დრამატურგიას დავუთმობთ ყურადღებას.

ჰენრიკ იბსენი (Henrik Johan Ibsen 1828-1906)

იბსენის შემოქმედების და პიროვნების საერთო დახასიათება, ნაციონალური და ზოგადსაკაცობრიო საკითხები მის შემოქმედებაში



ჰენრიკ იბსენის საოცრად სწრაფი და მასშტაბური წარმატება მხოლოდ მის ნიჭიერებას არ განუსაზღვრავს, აქ ისეთმა ფაქტორებმა იქონიეს გავლენა, როგორებიცაა მისი ჩრდილოური, სკანდინავიური ტემპერამენტი და (როგორც სხვა დიდი მწერლების შემთხვევაში) ღრმა ნაციონალიზმი. გასაგებია, თუ რატომ არ შეიძლება დიდი მწერალი მოწყვეტილი იყოს საკუთარი ქვეყნის ისტორიას და გამოცდილებას. ის, რაც უეცრად იბადება პოეტის თუ მწერლის ცნობიერებაში, გამომუშავდება ხალხური ფოლკლორის სიღრმეებში

წვდომით, საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი რაციონალური თუ ირაციონალური ცოდნითა და ინტუიციით. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად სახალხო მწერალი შემოიფარგლება საკუთარი ქვეყნის კონკრეტული პრობლემებით და ის გასაგები ვერ ხდება მსოფლიოსთვის, იმიტომ რომ ეს ლიტერატურა არ მოიცავს ზოგადსაკაცობრიო თემებს და სატკივარს ის მხოლოდ ლოკალურ პრობლემებზეა ორიენტირებული.[1]

იბსენისა და მისი თანამედროვე მწერლებისთვის, საბედნიეროდ, ნორვეგიამ დიდი ხნის წინ გაიარა თავისუფლებისათვის ბრძოლა და ამ დროისთვის განათლებული ხალხით იყო დასახლებული. პოლიტიკური თავისუფლება ნორვეგიაში უფრო ადრე დამკვიდრდა, ვიდრე დანარჩენ ევროპაში.[2] ჯერ კიდევ 1814 წლიდან აქვთ საკუთარი კონსტიტუცია, რომელიც შურის და მიბაძვის საგანი გახდა გერმანიისათვის. საგანმანათლებლო კუთხითაც ეს ქვეყანა მაგალითი იყო დანარჩენი ევროპისათვის. ნორვეგია თითქმის ერთადერთი ქვეყანაა, სადაც XVIII საუკუნიდან არ ჰყავთ წერა-კითხვის უცოდინრები და სადაც საშუალო და უმაღლესი განათლება საყოველთაოა. გვებადება კითხვა - რატომ იყო XIX საუკუნემდე ნორვეგიული ლიტერატურა ჩრდილში? ამის მიზეზი ნაციონალურ ხასიათში უნდა ვეძებოთ და ამ ხასიათის შეუთავსებლობაში მანამდე არსებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან. პოეზიასა და ლიტერატურაში გამეფებული რომანტიზმი ჩრდილოელი შემოქმედისთვის გაზვიადებულ სიტყვათა ნაკრები გახლდათ, მაგრამ როგორც კი დრომ და გარემოებებმა მოითხოვეს ცხოვრების რეალური ასახვა, აქ ნორვეგიელი მწერალი საკუთარი ვნებების, მისწრაფებების გარემოცვაში აღმოჩნდა და მან უცბად და იოლად დაიმკვიდრა ადგილი მსოფლიო ლიტერატურაში. საქმე იმაშია, რომ ჩრდილოელის ფსიქოლოგიასა და რეალური ხელოვნების ხასიათს შორის ბევრი საერთოა, ზოგ შემთხვევაში ჰარმონიაც კი სუფევს. თუ დავსვამთ კითხვას - რაში მდგომარეობს ახალი ხელოვნების არსი? ვუპასუხებთ - სიმართლესა და უბრალოებაში, ყოველგვარი გაზვიადების, შელამაზების, პათეტიკურობის უარყოფაში, ფსიქოლოგიური ანალიზისთვის, ინტრიგასთან მიმართებით, უპირატესობის მინიჭებაში. ყველა ეს მახასიათებელი - სიმართლის ასახვა, რეფლექსია, გაბედული აზრი, ინდივიდუალიზმი - მკვეთრად გამოიხატა ჩრდილოური ტემპერამენტით. აქ ბედნიერი და იშვიათი

[1] გავიხსენოთ იბსენის თანამეროვე ქართველი დრამატურგი - დავით კლდიაშვილი, რომელიც ჩვენი რეჟისორებისთვის დღესაც ინსპირაციის წყაროა, მაგრამ ვერ და არ გასაგებია ევროპელი მემოქმედებისათვის, რაც მის მნიშვნელობას სრულიად არ აკნინებს, მაგრამ, როგორც მოგახსენეთ, ვერ ხდება მსოფლიოსთვის საინტერესო. იგივე შეიძლება ითქვას რუს გრიბოედოვზე, არავინ იცნობდა რუსულ დრამატურგიას ჩეხოვამდე და ლიტერატურას დოსტოევსკიმდე და ტოლსტოიმდე. ასე რომ ჩვენ არ ვართ გამონაკლისი.

[2] Gudleiv Bo, The History of a Norwegian National Identity, p .7 - https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Nation-building-the-Norwegian-way.pdf

დამთხვევა მოხდა ზოგადსაკაცობრიო ტენდენციებსა და ნაციონალური ხასიათისა და სულიერი განვითარების კუთხით. რაც შეეხება ნორვეგიელების მართალ და პატიოსან ბუნებას, ამაზე ცნობებს ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ქრონიკებში ვაწყდებით. მიცემული სიტყვის ძალა მთავარია აქაურებისთვის.

სწორედ ამ ხასიათის თვისებებზე მოგვიწევს ყურადღების გამახვილება, როცა ვსაუბრობთ იბსენის დრამებზე. სადაც მხოლოდ გამონაკლისის სახით ვხვდებით მლიქვნელობას, მზაკვრობას და სიცრუეს. თუ ამ დრამების გმირებს უწევთ ტყუილის თქმა, მხოლოდ მაღალი, კეთილშობილი იდეების გასატარებლად და მოყვასის ან ქვეყნის საკეთილდღეოდ. როგორც წესი, ეს გმირები პირველივე სიტყვებიდან ამხელენ საკუთარ მიზნებსა და ზრახვებს და ინტრიგა ფსიქოლოგიური, შინაგანი რჩება. სწორედ ამიტომ, რაც არ უნდა პესიმისტური იყოს იბსენის პიესები, ისინი მკითხველს არნახული სულიერი განახლების შეგრძნებას უტოვებენ. თვითონ აზრის გადმოცემის მანერაში, იბსენის დამოკიდებულებაში ცხოვრების ასახვასთან, გამოიხატება ეს ნორვეგიული გულწრფელობა და პატიოსნება. დრამატურგმა შეძლო პირობითი, გამოგონილი სიმართლის ერთპიროვნული მხატვრული სიმართლით ჩანაცვლება. მოქმედების ინტენსიურობა, ენის უბრალოება და მოქნილობა კი მის ტექსტებს რეალობის მშფოთვარე ალუზიად აქცევს.[1]

ნატურალიზმი მწერლისგან, გარეგნული სიმართლის გარდა, ფსიქოლოგიურ ანალიზსაც მოითხოვს, ამის გათვალისწინებითაც იბსენის ნაწარმოებები უბადლოა, დრამატურგმა ამ თვალსაზრისითაც სრულყოფილებას მიაღწია. სკანდინავიელების თვითკრიტიკულობა, თვითანალიზი უსაზღვროა. ასევე ცნობილია მათი სიტყვაძუნწობა და ინტროვერტობა. დასაშვებია, რომ სწორედ ეს ნაციონალური თვისებები სძენს უდიდეს მომხიბვლელობას იბსენის დრამებს. თითქმის ყოველ მათგანში გვხვდებიან ჩუმი, ფაქიზი სულები, რომელთა შინაგანი სამყაროც დუღს და გადმოდუღს. იბსენის პერსონაჟები არ წუწუნებენ და არ აღფრთოვანდებიან, საერთოდ არ გამოხატავენ მოძალებულ გრძნობებს, მხოლოდ ამ გრძნობების გაჩენის პროცესზე მოგვითხრობენ. სიტყვები ცოტაა, მაგრამ ისინი შინაგანი კონფლიქტის გამომახილია. მკითხველსაც და მაყურებელსაც ყურადღების დაძაბვა გვიწევს იმისთვის, რომ ბევრი რამ გამოვიცნოთ, ბევრ რამეს მივხვდეთ. ეს პიესები ლაკონურ ჰეროიზმს შეიცავენ, რაც მომნუსხველად მოქმედებს მკითხველზეც და მაყურებელზეც. ასეთი ლაკონური ჰეროიზმი უდიდეს ნებელობასა და სულიერ წვრთნას გულისხმობს, ამ შემთხვევაში გრძნობები იმდენად ღრმაა, რომ წარმოუდგენელია მათი

[1] Lindmark, D. Educational History in the Nordic Region: Reflections from a Swedish Perspective. 2015- http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:825730/FULLTEXT01.pdf

მსუყე დიალოგებით გადმოცემა. ვახსენეთ რა ნებელობა, მივადექით იბსენის მსოფლმხედველობის ცენტრალურ ღერძს. აქაც ბედნიერი თანხვედრაა მწერლის ტემპერამენტსა (რომელიც მემკვიდრეობით ერგო საკუთარი ხალხისგან) და თანამედროვე ევროპულ ფილოსოფიურ მიმდინარეობებს შორის. XX საუკუნის ფილოსოფოსები, დაწყებული შოპენჰაუერიდან ნიცშეთი დამთავრებული, ეთიკის ცენტრში თვითმყოფადი პიროვნების, ინდივიდის იდეას აყენებენ. ისინი ნებელობას სხვა სულიერ ფუნქციებზე დომინანტად წარმოგვიდგენენ. შოპენჰაუერისთვის ნება/ნებელობა აბსოლუტთან ასოცირდებოდა, ნიცშე უფრო შორს წავიდა - სიცოცხლის ერთადერთ მიზნად პიროვნული ზრდის ისეთ მასშტაბებს ითხოვდა, რომ ადამიანი ყოვლის მომცველ სიკეთედ, მსოფლიო სიკეთედ უნდა ქცეულიყო.

XX საუკუნეში ინდივიდუალიზმის ზეობა ორმა ფაქტორმა განაპირობა. პირველ რიგში ევროპაში პოლიტიკური განხიბვლა მოხდა, რევოლუციის დიდი მოლოდინები არ გამართლდა, პარლამენტარიზმის ხიბლიც გაქრა. მასებმაც დაკარგეს უკეთესი მომავლის რწმენა. მეორე მხრივ, იმავე რეზულტატის წინაშე დააყენა ევროპა ანგლო-საქსი მწერლების დიდაქტიკურ-ქრისტიანულმა სწავლებებმა, რამეთუ ზნეობრივად საკუთარი თავის წვრთნის გარეშე ვერ ამაღლდები და ის ეწინააღმდეგება კულტს საზოგადოებრივი ფორმებისა. ყველა ამ მიმართულებამ - ისტორიულმა, ფილოსოფიურმა თუ ლიტერატურულმა - შექმნა ღრმა ცენტრალური დინება, მაგარმ ჯერ კიდევ ბუნდოვანი განწყობა, რომელსაც ინდივიდუალიზმს ვეძახით. პოლიტიკაში ამ განწყობამ ანარქიამდე მიიყვანა ევროპა, ხელოვნებაში კი - პირადი გრძნობების პოეზიამდე, მომენტის ეპოქაზე დომინირებამდე.

დაბოლოს იბსენის უკანასკნელი თვისება, რომელიც მას დანარჩენებისგან გამოარჩევს ეს რაციონალიზმია. მისი პიესების ზღაპრულ იდუმალებას არავითარი საერთო არ აქვს არც რელიგიურ, არც ფილოსოფიურ მისტიციზმთან.[1] იბსენი წერდა თავის მეგობარს: „არც ზნეობრიობის ტაბუ და არც ხელოვნების რომელიმე ფორმა არ არის მუდმივი!" „ვინ დამაჯერებს, რომ 2X2 იუპიტერზე 5-ს არ უდრის? სტოკმანს კი პიესაში „ხალხის მტერი" ათქმევინა: „დაბადებიდან ჯანმრთელი ჭეშმარიტების სიცოცხლისუნარიანობა საშუალოდ 15-16 წელია, ყველაზე ბევრი - 20 წელი - უფრო მეტხანს იშვიათობაა". ამ სიტყვებით იბსენი ეჭვქვეშ აყენებს ყოველგვარ ნააზრევს, ნაფიქრალს და მოგვიწოდებს სიტუაციურად მოქმედებისკენ, ანუ უნდა ვიმოქმედოთ მოცემულ დროსა და სიტუაციაში. აქ და ახლა უნდა ჩავიდინოთ „ლაკონური გმირობები".

[1] Минский Н.: Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность.
Глава I, Источник: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/minskij-genrik-ibsen/glava-i.htm

რეალიზმის და ტექნიკური სრულყოფილების გარდა, არის იბსენის შემოქმედებაში ისეთი რამ, რასაც დიდხანს არ მოაკლდება მიმბაძველები, მის პიესებში გარეგანი ინტრიგა ადგილს შინაგანს უთმობს, უწინდელი ვნებებისა და ხასიათების დრამა ჩანაცვლებულია სინდისის დრამით. ამითაა იბსენის თეატრი არაჩვეულებრივი, მომნუსხველი. ზემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთა გამო ჰენრიკ იბსენს სამართლიანად უწოდებენ ახალი დრამის მამას.

ჰენრიკ იბსენის პიესების კლასიფიკაცია ამგვარად არის მიღებული: პირველი პერიოდი - 1850-1862 - ამ დროს იბსენი ნაციონალისტია და წერს ისტორიულ დრამებს სკანდინავიაზე. მეორე პერიოდი - 1863-1867 - ქმნის ისეთ დრამატულ პოემებს, როგორებიცაა „ბრანდი", „პერ გიუნტი" და ბოლოს - 1868 წლიდან იბსენი იწყებს თანამედროვე ცხოვრებაზე დრამების წერას, ამ პიესებს ისეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს მსოფლიოსთვის, როგორც ნორვეგიისთვის. ეს პიესები, თავის მხრივ, იყოფიან მქადაგებლურ და პოეტურ დრამებად.

იბსენის ახალგაზრდობა - „კატილინა", ბერგენის თეატრის მმართველობა - ისტორიული პიესები, იბსენის ემიგრაცია

ჰენრიკ იბსენი 1828 წელს ნორვეგიის პატარა ქალაქ შიენში დაიბადა. მამა - კნუტ იბსენი - ნორვეგიელი იყო, რომელსაც შოტლანდიურ-გერმანული სისხლიც ჰქონდა შერეული, დედა კი გერმანული ოჯახიდან გახლდათ. იბსენის ბიოგრაფები, მისი ცხოვრების შესწავლისას, ამ გარემოებებს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ. ამტკიცებენ, რომ პურიტანული ბუნება შოტლანდიურმა სისხლმა გამოიწვია, ხოლო აბსტრაქტული აზროვნება გერმანელი წინაპრებისგან მიიღო მემკვიდრეობით. ისინი იმასაც ამბობენ, რომ იბსენის მოხეტიალე ბუნება სწორედ ასეთმა გენეტიკურმა მრავალფეროვნებამ გამოიწვია.[1]

კნუტ იბსენი მდიდარი ვაჭარი გახლდათ, მხიარული და ენამოსწრებული კაცი იყო, იმავეს ვერვიტყვით დედაზე, ის სიტყვაძუნწი და გულჩათხრობილი გახლდათ. იბსენების კარი მუდამ ღია იყო სტუმრებისთვის, მხიარული და მდიდარი მამა იზიდავდა ხალხს.

მაგრამ მაშინ, როცა ჰენრიკს 8 წელი შეუსრულდა, ოჯახის კეთილდღეობა დასრულდა, მამა გაბანკროტდა და მათ მოუწია ძველ მიტოვებულ მამულში გადასვლა. ამ ცვლილებამ ოჯახზე მძიმედ იმოქმედა. მიჩვეულები ლაღ, ბედნიერ ცხოვრებას მომჭირნეობაში ყოფნამ გაანადგურა და ჰენრიკის სულშიც ბოღმამ დაისადგურა. ის უკონტაქტო გახდა, გაურბოდა და-ძმებს, საათობით იკეტებოდა ხუხულაში. იბსენის და იხსენებს: „ჩვენ ის უყმურად და არაკეთილგანწყობილად გვეჩვენებოდა, ამიტომაც ყველაფერს

[1] Henrik Ibsen - https://www.britannica.com/biography/Henrik-Ibsen

ვაკეთებდით იმისათვის, რომ გამოგვეწვია და გამოგვეყანა საკუთარი სამალავიდან, ხან ქვებს ვესროდით ფარდულს, ხან თოვლის გუნდებს, ვავიწროვებდით როგორც შეგვეძლო, რომ ჩვენთან ეთამაშა, ხშირად ამით გამოდიოდა წყობიდან და გამოქანდებოდა გაბრაზებული, მაგრამ ყველაფერი მშვიდობიანად მთავრდებოდა".[1] იბსენი არ გახლდათ აგრესიული ბავშვი და ის ყვირილითა და ბუზღუნით იფარგლებოდა.

რას აკეთებდა ფარდულში ზამთარ-ზაფხულ გამოკეტილი პატარა ბიჭი? ის ხან ძველებურ საზღვაო წიგნებს ათვალიერებდა, ხან ფოკუსებს ამუშავებდა, რომლებსაც შემდგომ, მშობლების ნებართვით, სტუმრებს აჩვენებდა. აქ არ შეიძლება არ აღინიშნოს იბსენის ადრეული სწრაფვა ყოველგვარი იდუმალისა და საშიშისკენ, მისი სურვილი - გააოგნოს და შეაშინოს დამსწრე საზოგადოება. ფოკუსების გარდა, ის ხატავდა და ქალალდის ფიგურებს ამზადებდა. ეს ფიგურები თითქოს ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს. ამგვარი გამოცდილება შეიძლება პირველ სასცენო მცდელობებად ჩავუთვალოთ მომავალ დრამატურგს.

14 წლის იყო იბსენი, როცა მშობლები შიენში დაბრუნდნენ და ის რეალურ სასწავლებელს მიაბარეს. ამ სკოლას ორი თეოლოგიის მაგისტრი მართავდა. ჰენრიკი საათების განმავლობაში იჯდა საკლასო ოთახში ბიბლიით ან ისტორიული წიგნებით ხელში და მეცადინეობდა. ის დედასავით სიტყვაძუნწი იყო...

16 წლის იბსენმა მშობლების ეკონომიკური მდგომარეობის გაუარესების გამო სკოლა დატოვა, ამიერიდან მას თვითონ უნდა ეზრუნა საკუთარი თავის რჩენაზე. ჰენრიკი გრიმსტადში, შიენზე პატარა, ზღვისპირა ქალაქში დასახლდა. აქ აფთიაქარის თანაშემწედ დაიწყო მუშაობა. მალე აფთიაქი ქალაქელების თავშეყრის ადგილად იქცა, სადაც იბსენი აგიტატორის და სატირის როლს ირგებდა, მისი მგზნებარე პატრიოტული და ანარქისტული გამოსვლები პატარა ქალაქის ობივატელურ მოსახლეობას აშინებდა და აღელვებდა, მაგრამ ამ „წარმოდგენების" გამოტოვება არავის სურდა. ამ პერიოდში ახალგაზრდა იბსენი გატაცებულია პოლიტიკით, ის მთლიანად მოცულია ევროპაში მიმდინარე მოვლენებით, 1848 წელს ეროპაში რევოლუცია მოხდა. პროვინციულ სიჩუმეში მან აღფრთოვანებული ოდა დაწერა, რომელიც უნგრელი ხალხის თავისუფლებისთვის ბრძოლას მიუძღვნა. მთელი ციკლი სონეტებისა შვედეთის მეფეს გაუგზავნა, სადაც ის მოუწოდებდა ოსკარს - ჩადგომოდა ჯარს სათავეში და დახმარებოდა შლეზვიგ-გოლშტეინს.[2]

იბსენმა იცოდა, რომ მთელ ცხოვრებას აფთიაქარობას ვერ მიუძღვნიდა და დაიწყო მომზადება სამედიცინო კოლეჯის გამოცდებისთვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ლათინური გამოცდისთვის მან

[1] Миниский Н.: Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность.

[2] ადგილ-მდებარეობა - ძველი იუტლანდია. დღეს ჩრდილოეთ გერმანიის ნაწილი

სალუსტის „კატილინა“ და ციცერონის სიტყვა კატილინას წინააღმდეგ[1] დაამუშავა და ისე აღეგზნო და მოიხიბლა ამ რომაული ამბით, რომ სამ თვეში პირველი ისტორიული დრამა „კატილინა“ დაწერა.[2]

იბსენმა პიესის დაწერის შესახებ ორ მეგობარს ამცნო, ერთ-ერთი ულე სკიულერუდი ისე აღფრთოვანდა „კატილინათი“, რომ თავისი სახსრებით დაბეჭდა. პიესას სტუდენტურ წრეებში ჰქონდა წარმატება, მაგრამ კრიტიკამ ის გააკამტვერა. 25-წლიანი საზღვარგარეთ მოგზაურობის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულმა იბსენმა გაიხსენა საკუთარი პიესა და გადაწყვიტა წინასიტყვაობა დაეწერა მისთვის და ახალი რედაქციით გამოეცა. აი რას წერდა ის წინასიტყვაობაში: „ნაწილობრივ პიესის შინაარსი დავიწყებული მქონდა. მაგრამ თავიდან წაკითხვისას აღმოვაჩინე, რომ მასში ბევრი ეპიზოდია, რომელთაც დღესაც მოვაწერდი ხელს... ბუნდოვნად აქ უკვე ვხვდებით ჩემი შემდგომი ნაშრომების მონახაზს: დაპირისპირება ძალასა და სურვილს, ნებასა და შესაძლებლობებს, კაცობრიობასა და ინდივიდს, ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის. ამიტომ გადავწყვიტე ახალი გამოცემის მომზადება და საზოგადოებისთვის მისი წარდგენა“.[3]

პიესა „კატილინა“, გარკვეული ასპექტით, შეიძლება მოვიაზროთ პიესა „ბრანდის“ წინამორბედად. პიესაში კატილინა მეამბოხეა, ის ილაშქრებს უსამართლობისა და ადამიანის ცოდვიანი ბუნების წინააღმდეგ. მას სურს, რომში აღადგინოს ბველი რესპუბლიკის სათნოება და თავისუფლება. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის ტექსტი აბსტრაქტულია, ხოლო სიუჟეტი გულუბრყვილო და თან ეს არის რომანტიკულ სტილში დაწერილი ერთადერთი ნაწარმოები, მასში მაინც იკითხება პათოსი, პათოსი თავისუფლებისთვის ბრძოლისა.[4] სწორედ „კატილინაში“ იბადება ადამიანის პიროვნებად ქცევის და მისთვის არჩევანის გაკეთების აუცილებლობის თემა, რაც შემდგომ გაგრძელდა იბსენის შემოქმედებაში. ამ პიესის გარდა შენარჩუნებულია მთელი რიგი ლირიკული ლექსებისა, რომლებიც იბსენმა გრიმსტადში დაწერა.

1850 წელს იბსენი საცხოვრებლად კრისტიანიაში გადავიდა, სადაც ცნობილ ჰელტბერგის სკოლაში ჩააბარა. ამ სკოლაში ის დაუმეგობრდა შემდგომში სკანდინავიის ყველაზე ცნობილ ადამიანებს: ნობელიანტ ბიორნსტიერნე ბიორნსონს, იუნას ლის. გამოცდა დიდი წარმატებით ვერ ჩააბარა, მაგრამ შემდგომში ფილოსოფიის დოქტორის ხარისხი მიიღო.

1850 წლის 26 სექტემბერს სწორედ კრისტიანიაში წარმოადგინეს მისი დრამა „მეომართა ყორღანი“ („The Warrior's Barrow“/Kjæmpehøjen).

---

[1] ცნობილია ციცერონის 4 სიტყვა კატილინას წინააღმდეგ. ასეთი ფორმის დებატები ქრ.შ. 63-62 წლებიდან გვხვდება რომში და მათ კატილინარიები ეწოდებოდათ.

[2] Биографическая библиотека Павленкова Ф., ЖЗЛ, 2001.

[3] Ибсен Г., Собрание Сочинений , Том 1, М. 1956, с. 61.

[4] Адмони В., Генрик Ибсен. Собрание сочинений , Том 1, М. 1956, с. 8.

ის სამჯერ ითამაშეს, რაც იმ დროისთვის დიდ წარმატებას ნიშნავდა. მერე პოლიტიკურ სატირაში მოსინჯა ბედი. 1852 წელს კი ბერგენის თეატრის დამაარსებელმა ულე ბიულმა იბსენს თეატრის დირექტორობა შესთავაზა. თან ურჩია, კულტურული მოვლენების გასაცნობად და სიახლეებში გასარკვევად ემოგზაურა კოპენჰაგენსა და დრეზდენში, სადაც გაემგზავრა კიდეც. ამ მოგზაურობამ, დანიური და ევროპული პიესების კითხვამ, მსახიობებთან და დრამატურგებთან შეხვედრებმა, განსაკუთრებით თეატრის ხელმძღვანელობამ და სასცენო ხელოვნების ტექნიკის გაცნობამ დადებითი გავლენა იქონია მისი ტალანტის განვითარებაზე. ამავე დროს, იბსენი მთლიანად მოიცვა ნაციონალისტურმა იდეებმა.

1848 წლამდე ნორვეგია ჯერ კიდევ დანიური კულტურის გავლენის ქვეშ იყო, მაგრამ ნაციონალური მოძრაობა, რომელიც თითქმის ევროპის ყველა ქვეყანას მოედო, ნორვეგიაშიც გამძაფრდა. ნორვეგიული დიალექტის გამოყენება მწერლობაში სავალდებულო გახდა. ნაციონალისტური მოძრაობა იმდენად ძლიერი იყო, რომ იბსენიც ჩაითრია, იბსენი, რომელიც ყოველგვარი ჩარჩოების წინააღმდეგი გახლდათ. მაგრამ ჰენრიკისთვის ამ მოცემულობაში ნაციონალური პატრიოტიზმი ინდივიდუალიზმის განვითარებასთან იგივდებოდა. „სანამ ადამიანი იპოვის საკუთარ თავს, მისმა ხალხმა უნდა დაიმკვიდროს ადგილი ისტორიასა და ხელოვნებაში". ბერგენში დაწერილი ყველა ნაწარმოები სათავეს იღებდა სკანდინავიური ფოლკლორიდან და ნორვეგიის ისტორიიდან. ამ დროს დაწერილი პიესები წინააღმდეგობაში არ მოდიან შემდგომი პერიოდის პიესებთან. ეს პიესები განიხილება როგორც ზრდის, განვითარების ეტაპი პოეტის შემოქმედებაში.[1]

ხუთი წლის შემდეგ იბსენი ტოვებს ბერგენის თეატრს და ქრისტიანიაში ბრუნდება, სადაც თავის საუკეთესო ისტორიულ დრამას - „ჩრდილოელ დევგმირებს" ამთავრებს. ეს დრამა თითქოს ფოლადისგანაა ჩამოსხმული, ლაკონური, ძლიერი ხასიათებით თითქოს თანამედროვე საზოგადოებისთვის სილის გასაწნელად შექმნილი. აქაც იბსენისთვის ყველაზე დიდი სატკივარი - ნებელობა და ადამიანია. სიგურდ მძლეთამძლე, თავისი დროის პირველი ვიკინგი, ძმადნაფიცად ნაკლებად ძლიერ, მაგრამ კეთილშობილ გუნარს ირჩევს. ისინი ისლანდიაში ვიკინგ ერნულფთან ხვდებიან, რომლის სახლშიც ორი ქალია ერთი მისი ქალიშვილი, მოკრძალებული დაგნია და მეორე ნაშვილები - იორდისი. იორდისი ფურიას ჰგავს,

[1] ამ ჟანრის ექვსი პიესაა შემორჩენილი. ესენია: St. John's Eve (Sancthansnatten) 1852; Lady Inger of Oestraat (Fru Inger til Østeraad) 1854; The Feast at Solhaug (Gildet paa Solhaug) 1855; Olaf Liljekrans (Olaf Liljekrans) 1856; The Vikings at Helgeland (Hærmændene paa Helgeland) 1858.

ის ძლიერი ნებელობითაა დაჯილდოებული და ველურ კატასავით დაუმორჩილებელია. ორივე რაინდს უყვარდება იორდისი, მაგრამ გუნარი პირველი გამოტყდება და ამიტომ სიგურდი მას დახმარებას აღუთქვამს, ამით მეგობრობის სახელით ის უარს ამბობს საკუთარ გრძნობებზე, სწორედ აქ იწყება კონფლიქტი. ის საკუთარ თავს ღალატობს, ცოლად ირთავს მოკრძალებულ დაგნიას, რომელიც არ უყვარს, აქედან გამომდინარე, დაგნიაც ვერ არის ბედნიერი. გუნარსაც აღარ ეღირსება მშვიდი და სიხარულით სავსე ცხოვრება, რადგან იორდისი შურისძიებას გადაწყვეტს ჯერ მამინაცვალზე და შემდეგ ქმარზე და მის რჩეულ სიგურდზეც. პიესის ფაბულა და პერსონაჟებიც იბსენმა განთქმული ეპოსიდან - „საგა ვოლსუნგებზე“ ისესხა, თავის მხრივ, ამ ნაწარმოებს ბევრი საერთო აქვს „ნიბელუნგებთან“.

ნორვეგიელი ხალხის ბრძოლა დანიური გავლენის მოსასპობად 50-იან წლებში აპოგეას აღწევს. ქრისტიანიაში საქმე იქამდეც მივიდა რომ თეატრში დანიელი საუკეთესო მსახიობების ჩანაცვლება დაიწყეს ნორვეგიელი მსახიობებით. იბსენიც ამ ბრძოლის მონაწილე გახლდათ, მაგრამ სულ მალე შეიცვალა პოზიცია. მისი მდგომარეობა და გავლენა შეირყა, პიესებში სასაცილო თანხას უხდიდნენ, თეატრები უსახსრობის გამო დაიხურა, კრიტიკა მისი ნაწარმოებების მიმართ დაუნდობელი გახდა. მწერალი ისეთ სიდუხჭირეში აღმოჩნდა, რომ მეგობრებმა მისთვის საბაჟო ჩინოვნიკის ადგილის გამონახვა სცადეს. პირად უსიამოვნებებს დაემატა პოლიტიკური ვითარების გაუარესება, დანიას და გერმანიას შორის ომი დაიწყო, ნორვეგია კი გვერდზე გადგა. ეს ბოლო წვეთი იყო დრამატურგისთვის და მისი ერთადერთი მიზანი სამშობლოდან გაქცევა და საკუთარი ნიჭის გადარჩენა გახდა. მან მწერლის შემწეობა მოსთხოვა ნორვეგიის მთავრობას, რომელიც დიდი ორჭოფობის შემდეგ მაინც დაუნიშნეს. 1864 წელს იბსენმა გაბრაზებულმა დატოვა ნორვეგია, 25 წლის შემდეგ კი გამარჯვებული დაბრუნდა, როგორც მსოფლიოს პირველი დრამატურგი. ის რომში გაემგზავრა, საიდანაც ფილოსოფიური დრამატული პოემები: “ბრანდი“ და “პერ გიუნტი“ გამოაგზავნა.

სიორენ კირკეგორი, იბსენის დრამატული პოემები „ბრანდი", „პერ გიუნტი"



ჰენრიკ იბსენის და საერთოდ XX საუკუნის ნაწარმოების და ხელოვნების გაგებისათვის აუცილებელია **სიორენ აბი კირკეგორის** (Søren Kierkegaard - 1813-1855) - დანიელი ფილოსოფოსის, თეოლოგის, კრიტიკოსის, პოეტის, ქრისტიანული მორალის და ეთიკის წარმომადგენლის ძირითადი ფილოსოფიური პოსტულატების გაგება, გაანალიზება. დღემდე საკამათოა, იცნობდა თუ არა იბსენი კირკეგორის ნაშრომებს, მაგრამ, როგორც მოგახსენეთ, ესარსებითადმნიშვნელოვანი არ არის. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ უკვე XXI საუკუნეში ვიცით და XX ვიცოდით, რომ არა კირკეგორი, არ იქნებოდა ეგზისტენციალიზმის ფსიქოლოგია და არ დაიწერებოდა ლიტერატურული შედევრები.

სიორენი ძალზე უცნაური ადამიანი იყო, უბედური პირად ცხოვრებაში, დაშორდა საცოლეს და მძიმე ცხოვრება განვლო. თავდაპირველად, მის ფილოსოფიურ მოძღვრებას რეზონანსი არ გამოუწვევია თანამედროვეებში, შემდგომ კი დიდი პოპულარობა მოიპოვა და დოსტოევსკისთან ერთად ითვლება ეგზისტენციალური ფილოსოფიის წყაროდ. ეს არის ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოების პრობლემა, ადამიანის არაკომუნიკაბელურობის პრობლემა: ადამიანი მარტოა ამ სამყაროში, კირკეგორს უნდოდა შეექმნა ისეთი ფილოსოფია, რომელიც დაეხმარებოდა ადამიანს.

მისი აზრით, ფილოსოფია სისტემა კი არ უნდა ყოფილიყო, არამედ ფილოსოფოსობა უნდა გამხდარიყო ჩვენი არსებობის განუყოფელი ნაწილი. კირკეგორი დაუპირისპირდა ჰეგელს, რადგან მის სისტემაში პიროვნება აბსოლუტურმა სულმა შთანთქა. ჰეგელთან აბსოლუტური სული მარადიულ განვითარებას განიცდის და აუცილებლობით მივა პროგრესის მაღალ საფეხურამდე. ე. ი. შენ რაც არ უნდა გააკეთო, შენ მაინც მიხვალ მწვერვალამდე. ჰეგელთან ბუნება, საზოგადოება წარმოდგენელი იყო როგორც აბსოლუტური სულის განვითარება. ჰეგელი ფიქრობდა, რომ ამით მოიხსნებოდა კაცობრიობისათვის მტკივნეული პრობლემა - ადამიანის გაუცხოების პრობლემა. გაუცხოება - ნიშნავს იმ გარემოებას, რომ ადამიანის ნამოქმედარი დაუბრუნდება მას, როგორც მისგან დამოუკიდებელი უცხო პროდუქტი, რომელიც ადამიანის წინააღმდეგაა მიმართული. მართლაც, ყველაფერს

ქმნის ადამიანი. ჩვენ ვარსებობთ ორგვარი სამყაროს წიაღში. ერთი არის ბუნება, ჩვენგან დამოუკიდებელი კანონებით და მეორე, იმ ხელოვნურ სამყაროში, რომელიც ადამიანების შექმნილია. ყოველივე ეს ხშირად ადამიანს უპირისპირდება. ცივილიზაციაც ექვემდებარება კანონზომიერებას, რომლის დარღვევაც ძნელია. გაუცხოებისგან უნდა გავარჩიოთ გასაგნობრიობა. ლიტერატურაში მას ასხვავებენ. გასაგნობრიობა ადამიანისათვის ბუნებრივი მოვლენაა. ადამიანს არ შეუძლია არსებობა იმის გარეშე, თუ საკუთარი თავი არ გაასაგნობრივა რომელიმე კულტურის მიმართ. გაუცხოება იქ არის, სადაც გასაგნობრიებული სამყარო შორდება ადამიანს და აღარ ემორჩილება მას. ადამიანი ამ სამყაროში გრძნობს თავის თავს უცხოდ. ეს არის მთელი თანამედროვე თეატრის და ლიტერატურის ძირითადი მახასიათებლები. ადამიანმა დაკარგა საკუთარი თავი იმ სამყაროში, რომელიც თავად შექმნა. ფილოსოფიურ მოძღვრებებში არსებობენ იდეალისტები, რომლებიც თვლიან, რომ ადამიანის ყოველგვარი მოქმედება გაუცხოებაა. ე. ი. ისეთი პროცესი, რომლის მოსპობა არ შეგვიძლია. გაუცხოების პროცესმა, რომელიც კირკეგორსაც ჰქონდა გაცნობიერებული, მიიყვანა იგი იმ აზრამდე, რომ არსებობს ორნაირი ისტორია. ერთი გარეგანი ისტორია, რომელიც ვითარდება მისთვის ნიშანდობლივი კანონზომიერებით და ეს კანონზომიერება ჩვენგან დამოუკიდებელია. ის არის ობიექტურად არსებული აუცილებლობა, რომლის დაძლევა არ შეგვიძლია. ამ ისტორიას უპირისპირებს კირკეგორი ადამიანის შინაგან ისტორიას, მისი სულის, მისი შინაგანი სამყაროს ამბავს. თითოეულ ჩვენგანს თავისი განუმეორებელი შინაგანი ისტორია აქვს. ადამიანი გარეგნულად კარგავს თავისუფლებას, მაგრამ შინაგანად იგი თავისუფალი რჩება. კირკეგორი ამბობს, ეს არის ერთადერთი ნამდვილი ისტორია ადამიანისა. ის სფერო, რომელიც მისი კუთვნილებაა. ამიტომ, პიროვნება თავისუფალია საკუთარ შინაგან სამყაროში. კირკეგორის წინაშე დგას პრობლემა - გამოიკვლიოს: რა პირობებში არის ადამიანი პიროვნება და რა პირობებში კარგავს ის პიროვნულ თვისებებს. კირკეგორის ძირითადი პრობლემა ხდება ნებისყოფის, თავისუფლების პრობლემა. თუ ჩვენი ნებისყოფა არ არის თავისუფალი, მაშინ ჩვენ რობოტებად გადავიქცევით. ამ სამყაროსთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის მთლიანობას, ჰარმონიულობას, ადამიანი თავისი თავის მბრძანებელი უნდა იყოს. მას უნდა გააჩნდეს „მეობა“, „თვითობა“ ამ შინაგან ერთიანობას ქმნის „თვითმყოფადობა“ - ის, რაც ყველაფერს ჩემში განაგებს და წარმართავს. ამ პიროვნულ „მეს“ ვერავინ დაერაფერი წაგართმევს-წარმართავს, თუკი ჩვენ წარვმართავთ შინაგან ისტორიას და არ დავემორჩილებით იმას, რაც ხდება გარეთ, ჩვენ მიღმა. ადამიანის ყოფიერება უაღრესად ტრაგიკულია ამბობს კირკეგორი. ამისდამიუხედავად, მაინც უნდა ვიფიქროთ სიხარულით

ჩვენს არსებობაზე და არ უნდა ვიფიქროთ სიკვდილზე.

კირკეგორთან ადამიანის თავისუფლების სფერო არის მისი შინაგანი სამყარო ან შინაგანი სამყაროს ისტორია. კირკეგორი მკვეთრად განასხვავებს ერთმანეთისაგან ინდივიდს და პიროვნებას. ყველა ადამიანი ინდივიდია, მაგრამ ყოველი არ არის პიროვნება. მასთან პიროვნების გაგება სპეციფიკურია, პიროვნება არის იქ, სადაც ადამიანი თავისუფალია, სადაც ადამიანს აქვს უნარი, განახორციელოს თავისი შინაგანი შესაძლებლობა, რომელიც თავისუფლებაში მდგომარეობს. თავისუფლება არის შესაძლებლობა, რომლის განხორციელების დროს ინდივიდი გარდაიქმნება პიროვნებად. კირკეგორი ასხვავებს ერთმანეთისგან თავისუფალ არსებობას, თავისუფლების განხორციელების ეტაპებს და შესატყვისად, ის ასხვავებს ადამიანის არსებობის 3 წესს. ესენია: ესთეტიკური, ეთიკური და რელიგიური.

სამივე ეს წესი, განსაკუთრებით ესთეტიკური და ეთიკური, საკმაოდ მკვეთრად გამოხატულია იბსენთან. ნაკლებადაა რელიგია-რწმენის მომენტი, შესაძლოა, ეს იბსენს არ ესაჭიროებოდა, როგორც შემოქმედს. მისთვის ძირითადი იყო ეთიკური პრობლემა. ესთეტიკური არსებობის წესი, უპირატესად ადამიანის პიროვნული არსებობის წინარე ისტორიაა. ესთეტიკური არსებობის საფეხურზე ის ჯერ კიდევ არ არის ნამდვილი, ჰეშმარიტი პიროვნება. ესთეტიკური არსებობის დროს, ადამიანი არ არის თავისუფალი, ის მოწყენილია და ამიტომ ეძებს გასართობს, ეძებს გზებს - როგორ დაამარცხოს მოწყენილობა. მისი აზრით, ადამიანის ორი მოცემულობა არსებობს: პირველი ადამიანი არის მოწყენილობა. გაირთო შენი თავი ესთეტიკურად, ანუ ყველანაირად, რომანტიკული სიყვარულით, ფილმით, თამაშით... ამ შემთხვევაში ძალიან მნიშვნელოვანია, ისწავლო გახსენების და დავიწყების ხელოვნება. ის ამას ეძახის მარცვლების თამაშს, ცვლის ხელოვნებას, ანუ ჯერ ერთ რაღაცას დათესავ, მერე მეორეს. ჯერ ერთ ქალს უხსნი დიდ სიყვარულს, შეაცდენ, მერე გბეზრდება და სხვასთან გაიქცევი. ეს ინდიფერენტული სიამოვნებებია, ამ თვალსაზრისით, ესთეტიკური არსებობის წესი არის თავისუფლების წინარე ისტორია. და შენც ხვდები, რომ ეს არ ხსნის შენი არსებობის დილემას. აბა რა ხსნის? რა, და დიდი ვნება. როდის არის ნამდვილი ვნება? მაშინ, როდესაც შენ აყენებ საკუთარ თავს არჩევანის დილემის წინაშე.

რას წარმოადგენს კირკეგორთან ესთეტიკური წესი? ის ეყრდნობა სიამოვნების პრინციპს, ეს არის ბუნებრივი პრინციპი. ბუნება გვაძლევს უნარს - ცხოვრებიდან მაქსიმალურად მივიღოთ სიამოვნება, დავტკბეთ ცხოვრებით. ამ საფეხურზე ადამიანი ხელმძღვანელობს ერთი ორიენტირით - ეს მსიამოვნებს, ეს არ მსიამოვნებს; ეს - მინდა, ეს - არ მინდა. ადამიანი შეიძლება დატკბეს საჭმლით, იყოს გურმანი; შეიძლება დატკბეს თავისი სილამაზით, დატკბეს ფიზიკური

ღონით, ჯანმრთელობით, უნარით იყოს რაღაც პროფესიის წარმომადგენელი.

ეთიკური არსებობა არის პიროვნებად ჩამოყალიბებული ადამიანის თავისუფალი არჩევანი. ანუ ესთეტიკური ცხოვრება არ არის სწორად ცხოვრება. სწორად ცხოვრებაა, როცა რადიკალურ გადაწყვეტილებას მიიღებ შენს ცხოვრებაზე და თავს მიუძღვნი შენს არჩევანს, ვნებიანად მიუძღვნი. ნებისმიერი შეიძლება იყოს ეს არჩევანი, შეიძლება არასწორიც კი იყოს ის, მაგრამ მაინც გაახლოებს უსასრულობასთან. ეს ვნებიანი არჩევანი რაღაცნაირად წილნაყარია უსასრულობასთან. ანუ მთავარი კირკეგორისთვის არა კეთილი და ბოროტია, როგორც ტრადიციულ ფილოსოფიაში, იქ ჩვენ გვიყურებენ როგორც რაციონალურ ცხოველებს, ანუ რას ნიშნავს ეს? ჩვენ შეგვიძლია გავარჩიოთ კეთილი ბოროტისგან. კირკეგორი არ ამბობს, რომ ჩვენ რაციონალური ცხოველები ვართ, ის ამბობს, რომ ჩვენ ნებელობითი ცხოველები ვართ - ანუ გადაწყვეტილების მიმღები არსებები. ამაშია ჩვენი უსასრულობა. ჩვენ უნდა დავიყენოთ ჩვენი თავი არჩევნის წინაშე - ან, ან. ეთიკური ადამიანი თავის თავს ქმნის. ადამიანი პროექტია თავის თავისთვის. ეს არ არის კირკეგორის ნათქვამი - შემდეგ ითქვა, მაგრამ სწორედ მან მიგვიყვანა აქამდე. ეს პროექტირება ეთიკური ადამიანისათვის უნდა იყოს რადიკალური და ვნებიანი. კირკეგორს ზღაპრები მოჰყავს მაგალითად. ცხრა ზღვა, ცხრა მთა გადაიარა, მიაგნო, მოიპოვა სიყვარული და შეუღლდნენ. აქ მთავრდება ზღაპარში ამბავი. ეთიკური ადამიანისთვის კი სწორედ აქ იწყება ყველაფერი. ეთიკური ადამიანი ხვდება, რომ რომანტიკულ სიყვარულში რაღაცა ღვთიური არსებობს. ეთიკურ ადამიანს შეუძლია ეს რომანტიკული სიყვარული გადაარჩინოს, მას შეუძლია ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეინარჩუნოს ის, რაც დასაწყისში ჰქონდა, ის ვნება გაახანგრძლივოს მარადისობამდე, როგორც ამის ფიცი დადო დასაწყისში. ამას სჭირდება ყოველდღიური შრომა, მოთმინება. პოეტურად ამის გამოხატვა თითქმის შეუძლებელია. პოეტურად გამოხატავ - დრაკონი როგორ დაამარცხე, როგორი კოცნა გქონდა პირველად, ან როგორ წვიმდა როცა შეგიყვარდა; მაგრამ პოეტურად გადმოსცე შენი ყოველდღიური შრომის და მოთმინების ამბავი, შენი მარადისობასთან შერწყმის გზა წარმოუდგენელია. შენ გაქვს ამოცანა - მარადისობა გადაარჩინო დროში. ეს არის ჩუში კონტინიუმი და მას ხომ ვერ გამოხატავ ერთ ლექსში ან მხატვრობაში. ლექსი და მხატვრობა გამოხატავს რაღაც ეფექტს, მაგრამ ეს არის პროცესი, რომელიც დროში გადაარჩენს მარადიულს. ასეთია ეთიკური ადამიანი და ასეთი ცხოვრება არის თავმიძღვნილი ცხოვრება. კირკეგორისთვის ადამიანობა არ არის მოცემულობა, მისთვის ადამიანობა არის ამოცანა. ანუ ჩვენ ადამიანებად არ ვიბადებით, ჩვენ ადამიანები ვხდებით. ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, მაგრამ სწორედ ამ დროს გამოჩნდება

შენი დამოკიდებულება მოცემულობასთან. ვთქვათ, დიდი სურვილი გაქვს გახდე პიანისტი, ნიჭიერიც ხარ, საშუალებაც გაქვს, პირობებიც ამისთვის და ნებისყოფაც, მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს ისე მოიტეხე ორი თითი, რომ ატროფია დაგემართა და აი როგორ იქცევი შენ ამ დროს? და რა ხდება ამ დროს - შენ ახალი მოცემულობის წინაშე დგახარ და სწორედ აქ უნდა დაიბადოს შენი პიროვნება. მოცემულობასთან შენი დამოკიდებულება, ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, მაგრამ შენ როგორ მოექცევი ამ ახალ მოცემულობას, რა ურთიერთობა გექნება ამ ახალ ურთიერთობასთან (ანუ ვეღარ ხარ პიანისტი და ვეღარც აისრულებ შენს სურვილს. ანუ ახალი ურთიერთობაა სურვილსა და შესაძლებლობას შორის.) მაგრამ აქ მესამე უნდა დაიბადოს - შენი ურთიერთობა ამ ურთიერთობებთან. ამაში ვერავინ ჩაერევა, შენ როგორც გადაუწყვეტ შენ თავს, ისე იქნება. აი ამ გადაწყვეტილებაში, რომელიც მარტო შენზეა, ყალიბდება შენი თვითი, შენი გონისმიერი ასპექტი და არა სულისმიერი. ამ ასპექტში შენ უძლეველი ხარ, ვინაიდან გარემოებას არა აქვს ამაზე გავლენა.

კირკეგორს პატარა იგავი აქვს: ავედი ოლიმპოს მთაზეო და ღმერთებმა მკითხეს, რა გინდა რომ გიბოძოთო, პარისმა სიყვარული გვთხოვა... მე ასეთი რამ ვთხოვე - მომეცით უნარი, რომ ბოლოს სულ მე გავიცინომეთქი და ღმერთებმაც სიცილით მიბოძეს ბოლოს სიცილის ბედნიერება. რისი თქმა სურს ამით? პავლე მოციქულს აქვს: ქრისტიანს ყოველთვის უნდა უხაროდესო,[1] ეს ნიშნავს, რომ იმპერატიული სიხარულით უნდა გიხაროდეს, რაც არ უნდა შეგემთხვას, როგორც არ უნდა დატრიალდეს ბედის ბორბალი, შენ მაინც უნდა აღმოაჩინო პრინციპი, რომ გიხაროდეს, ეს არის იმპერატიული სიხარული. ეთიკური ადამიანი ამ უსასრულობას ამოქმედებს, გადაარჩენს დროში მარადიულს, ან დროს გადაარჩენს მარადისობისთვის. რას იგებს ამით ეთიკური ადამიანი? აქ კირკეგორი კანტს ჰგავს, როგორც კანტთან, აქაც არაფერს გაძლევს კატეგორიული იმპერატივი, შენ ვალდებული ხარ, იგივე შეასრულო და შეასრულო. ისეთი ხასიათი ჩამოიყალიბო, რომ ეთიკური გადაწყვეტილებები სულ მიიღო და მიიღო. ხასიათი ყალიბდება, მეტი არაფერი, არაფერს არ იგებ გარდა იმისა, რომ შენს ხასიათს იყალიბებ. მაგრამ კირკეგორი ხედავს, გრძნობს, რომ ეს არ არის ადამიანის საბოლოო მდგომარეობა.

ეთიკური ადამიანი სულ განიცდის უკმაყოფილებას, კირკეგორი ამას სხვა ტერმინს უწოდებს. პირველი ხომ მოწყენილობა იყო, ახლა ის ამბობს, რომ ადამიანს თან სდევს სასოწარკვეთილება, რომელიც ახასიათებს ყველას, - რაღაცნაირი განწირულობა. სწორედ ეს გახლავთ ეთიკური ადამიანის არსებობა. მაშ სად ვეძებოთ გამოსავალი?

---

[1] ფილოსოფოსისა და თეატრმცოდნის - ელენე თოფურიძის სალექციო კურსი (ხელნაწერის უფლებით).

იკითხავს ადამიანი, ამაზე პასუხი კირკეგორისთვის რელიგიური არსებობის მესამე საფეხურია. რომელზეც ქვემოთ მოგახსენებთ.

რაც შეეხება „ბრანდს“, ქართველი ფილოსოფოსი, ხელოვნებათმცოდნე ელენე თოფურიძე თავის წიგნში: “რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში“ ამტკიცებს, რომ იბსენმა გარკვეული იდეები კირკეგორისგან აიღო. ის ამბობს, „კირკეგორის მოძღვრებაში იბსენის ყურადღება ესთეტიკური და ეთიკური მსოფლმხედველობის ურთიერთდაპირისპირებამ და ამ უკანასკნელის არჩევის აუცილებლობის იდეამ მიიქცია“.[1] სცადა ეჩვენებინა, თუ როგორ გარდატყდება ამგვარი ფილოსოფიური მიდგომა - ცხოვრებაში. ბრანდის კრედო, რომელიც გამოიხატებოდა სიტყვებში: „ყველაფერი ან არაფერი“, კირკეგორისეულია. სიმკაცრე ადამიანის - ქცევის - მიმართ, ზოგადად ადამიანის მიმართ. ადამიანი, პიროვნებად რომ იქცეს, უნდა იყოს მთლიანი. პერ გიუნტი არც ესაა, არც ისაა. „ბრანდში“ ძალიან ბევრია გაუგებარი. ყოველი ეპიზოდის, ყოველი ფრაზის მიღმა, დგას გარკვეული შინაარსი. იბსენმა ჯერ „ბრანდი“დაწერა, ხოლო შემდეგ „პერ გიუნტი“. ბრანდი (პერსონაჟი) ეთიკური ყოფიერების ადამიანია. მან ამოირჩია გარკვეული ღირებულება და უნდა, რომ მისდიოს მას. ბრანდი არის პიროვნება, რომელმაც არ იცის, არ ძალუძს, ერთხელ გაკეთებული არჩევანიდან გადახვევა. ის მიდის პირდაპირ, მისი არჩეული გზით, რაგინდ მძიმე არ უნდა იყოს ეს გზა. ვინაიდან, ის ყოველივეზე და ყოველზე პასუხისმგებელია, მოითხოვს (ითხოვს) არა მარტო საკუთარი თავისგან, არამედ სხვისგანაც.[2] „ბრანდში“ დაპირისპირებულია ორი მსოფლმხედველობა: ერთი - ბრანდის, მეორე - პრობსტის. პირველი - მორალურია, რომელიც უნარჩუნებს ადამიანს პიროვნულ არსებობას, პიროვნულ მთლიანობას. მეორე გზა ნაჩვენებია სოფლის თავკაცის სახით. პრობსტი არის ესთეტიკური არსებობის წესის წარმომადგენელი. ის თვლის, რომ შეიძლება ემსახურო ორ ღმერთს, ვინაიდან, თავად ცხოვრებაა ამგვარი. ერთი - არის წმინდა, მკაცრი ღმერთი, რომელსაც ხარკი უნდა მიუზღა. მეორე - ყოფითია, რომელიც მოითხოვს შენგან (ადამიანისგან) კომპრომისებზე წასვლას. იბსენი ხედავს, რომ ყოველგვარი კომპრომისი შეგუებაა ისეთთან, რაც სინამდვილეში მიუღებელია. ამიტომ პრობსტი არის ადამიანი, რომელიც ემსხურება ორ ღმერთს და გახლეჩილი ცნობიერების მქონე ადამიანის განსახიერებაა. ის არწმუნებს ბრანდს, რომ შეიძლება, ერთი მხრივ, იდეალებზე ილაპარაკოს, ხოლო მეორე მხრივ, როცა საქმე რეალურ ცხოვრებას ეხება, ცხოვრებისეულად იმოქმედო. ბრანდის იდეალი არის ადამიანის სრული თავისუფლება. თავისუფალი

[1] თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, ტ.1 გამომცემლობა კენტავრი 2009, გვ. 107.

[2] ფილოსოფოსისა და თეატრმცოდნის - ელენე თოფურიძის სალექციო კურსი (ხელნაწერის უფლებით).

არჩევანი კირკეგორს ესმოდა, როგორც ეთიკური ცხოვრების არჩევანი. ბრანდი თვლის, რომ იგი უნდა იყო „ეთიკური ცხოვრების“ მომხრე. „ბრანდში“ გადახლართულია ზოგადფილოსოფიური და სოციალური პრობლემატიკა. ბრანდი ძალიან წუხდა, იმის გამო, რომ რეალურ ცხოვრებაში ადამიანის, როგორც პიროვნების ნიველირება ხდება. ყველა ერთ ყაიდაზე ყალიბდება. პრობსტი ეუბნება, „საჭიროა მივაღწიოთ საერთო ნიველირებას“ და ბრალს დებს ბრანდს იმაში, რომ მან ხელი შეუწყო პიროვნებათა დაბადებას. სახელმწიფოს არ აწყობს ადამიანთა პიროვნული არსებობა. „ბრანდში“ იბსენი რელიგიური პრობლემატიკის საკითხსაც წამოსწევს (განსაკუთრებით ბოლო მოქმედებაში), სწორედ ეს განასხვავებს იბსენსა და კირკეგორს. ბრანდს აინტერესებს, თუ როგორ უნდა გარდაიქმნას ადამიანი - ადამიანად. იბსენი ამბობს, ბუნებამ შეგქმნა შენ თავისუფალ არსებად, ე. ი. შენს შესაძლებლობაშია იქცე პიროვნებად. ეთიკურს აქვს ეთიკური მსოფლმხედველობა. „ბრანდში“ იბსენი იყენებს სიმბოლოებს. ბრანდი ამბობს: „ძველი ღმერთი მოკვდა და მე მივდივარ ახალი ღმერთის საძიებლად“. „დაკნინდა ადამიანური სული იმის გამო, რომ მას ჰქონდა არასწორი შეხედულება ღმერთზე“... იბსენიც, როგორც კირკეგორი, გამოდის ქრისტიანობაში გავრცელებულ შეხედულებათა წინააღმდეგ: „ძველი ღმერთი დაავადდა, ის მოითხოვს მკურნალობას“, ე. ი. ძველი ნორმები დღეს მოძველდა. „მე მივდივარ ძველი ღმერთის დასამარხად“ - ეს ნიშნავს, რომ მან უარყო ძველი ღირებულებები და ამ ძველს უნდა დაუპირისპიროს ახალი. სწორედ იმისთვის მიდის, რომ ააღორძინოს ადამიანები, ვინაიდან: „ადამიანის სულები დაჩლუნგდნენ“. ბრანდი ამბობს, რომ მან არ იცის - ქრისტიანია თუ არა, მაგრამ მან ძალიან კარგად იცის, თუ რა მიზანს უნდა მისდიოს, - „მე ადამიანი ვარ. მე ვხედავ ბოროტებას, ავადმყოფობას, რომელიც ამ ჩვენს ქვეყანას ჭირს“. დაავადებაში იგულისხმება, რომ ძველი ეთიკური ნორმები დაძველდნენ. ბრანდი ქრისტიანია, მაგრამ ძველი ღირებულებები არ მოსწონს. ბრანდი არის ყოფილი საეკლესიო მსახური, რომელმაც გაიხადა მღვდელმსახურის ტანსაცმელი, მოსწყდა ოფიციალურ ეკლესიას და მიდის, რათა დიდ საქმეს ემსახუროს. ბრანდი გამოჰყოფს 3 ტიპის ბოროტებას. პირველი - ფუქსავატობა, მეორე-გონებაჩლუნგობა, მესამე - უაზრობა. „ბრანდში“ - ამ „ბოროტი სულებისაგან“ სამყაროს გადარჩენა შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როდესაც აღადგენ შენი (პიროვნული) შინაგანი სამყაროს მთლიანობას. ადამიანის ცნობიერების გახლეჩილობა, გაორება წარმოადგენს იბსენთან, ისევე როგორც კირკეგორთან, თანამედროვე საზოგადოების ყველაზე მწვავე პრობლემას, უბედურებას.

ბრანდი - „დღეს ყოველმა ადამიანმა ისწავლა იყოს ცოტა ეს, ცოტა ის“. თანამედროვე ადამიანი ერთს ეთაყვანება თეორიულად, პრაქტიკულად კი მეორეს აკეთებს. ყველაზე ცუდი ის არის, რომ ეს „დანაწევრებულობა“ კლავს მთლიანობას. ბოროტების ყველაზე დიდი ბოროტება ის

არის, რომ ის კლავს ადამიანის შინაგან „მე"-ს. ყოველი (თითოეული) ადამიანის ერთადერთი კუთვნილება, რომლის გაცემა (გაღება) მას არ შუძლია, არის - „მე" (პიროვნული მეობა არ უნდა დაკარგო). ეს არის ყველაზე უმთავრესი რამ. ამიტომ გაორება, ნახევრადობა არის ის, რაც ხელს უშლის ადამიანს იქცეს პიროვნებად და იყოს ისეთი, როგორიც შექმნა ღმერთმა (იმავე პოსტულატს გვთავაზობს იბსენი „ჩრდილოელ დეკლაცებში").

ბრანდის შეურიგებლობა ადამიანებთან: მკაცრია დედის, შვილის, მეუღლის მიმართ. თან ამბობს, რომ ადამიანები, რომლებსაც სურთ გაამართლონ თავიანთი ქმედება, ამართლებენ მას სიტყვით - ჰუმანიზმი (სიყვარული ადამიანების მიმართ). ასეთ სიყვარულს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან აიძულებს ადამიანს, ემსახუროს ორ ღმერთს. თავისუფლების ქვეშ იბსენი, როგორც კირკეგორი, გულისხმობს ადამიანის მიერ არჩევანის გაკეთებას.

„ბრანდში" - ვინც მრუდედ დადის, ის კომპრომისზე წამსვლელია, შინაგან მთლიანობას კარგავს. გეპატიება მხოლოდ ის, რისი გაკეთებაც ვერ შეძელი. ბრანდი გლეხს ეუბნება: „შენ საცოდავი მონა ხარ"... „შენ მკვდარი ხარ, თუმცა ცოცხლობ". ე. ი. ადამიანს, რომელსაც არ უნდა არჩევნის გაკეთება, ის ცოცხალია გარეგნულად, მაგრამ - მკვდარია შინაგანად, ის ცარიელია, ფუყეა. ნებისყოფის აქტი იმდენად მნიშვნელოვანია ბრანდისათვის, რომ გადარჩენას იგი ხედავს არა სიკვდილში, არამედ სურვილში - აირჩიოს მოქმედება. ადამიანმა-პიროვნებამ არჩევანში - არჩევანი უნდა გააკეთოს. ბრანდი ხედავს დიად საქმეს არა დიდ კეთებაში, არამედ არჩევანში. „უნდა მთელი გულით და სულით გინდოდეს". თავად არჩევნის აქტი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ბრანდი უშვებს ბოროტების არჩევის შესაძლებლობას. ის ამბობს: „შენს ქმედებაში რაღაც პრინციპი უნდა იყოს"... „არ უნდა იყო დღეს სხვა, ხვალ სხვა" (იბსენთან „ჯობია იყო ცუდი, ვიდრე არაფერი")... „იყავი რაც გინდა, მაგრამ მთლიანი იყავი". საბოლოო ჯამში, ბრანდისათვის აუცილებელია ეთიკური არჩევანი. ბრანდის პოზიცია არ არის იდეალიზმის იმგვარი სახე, სადაც უპირატესობა გონით - სულიერ საწყისს მთლიანად ეკისრება. ბრანდი მოითხოვს მატერიალურ ფასეულობაზე უარის თქმას მაშინ, როცა ამით ეთიკური ითრგუნება. ბრანდის აზრით, ყველაფრის უფლება გვაქვს, მაგრამ შინაგანად საკუთარ პრინციპს არ უნდა უღალატო. საინტერესოა, რომ ბრანდი პრინციპულად არ უარყოფს კარგ ცხოვრებას და ამ მხრივ, საინტერესოა შემდეგი ფაქტი, - ამბობს უარს გადაარჩინოს გაჭირვებისაგან ადამიანები იმიტომ, რომ გაჭირვებამ იმდენად შეზღუდა ისინი, რომ ამ გაჭირვების იქით ვერაფერს ხედავენ.

ბრანდი, რომელსაც გადაწყვეტილი ჰქონდა დიდ ასპარეზზე მოღვაწეობა - რჩება (არ ტოვებს თანასოფლელებს), რადგან მისდევს

პრინციპს „ან - ყველაფერი, ან - არაფერი“. ამ პატარა სოფელს უჭირს, ამიტომ ამისთვის უნდა დათმო დიდი. ამით თმობს თავის სახელს (სახელმოხვეჭას, განდიდებას). ის რჩება ამ სოფელში და მასთან ერთად რჩება ქალი, რომელმაც ინტუიტურად იგრძნო, რომ ბრანდის ეს - საქციელი-ქმედება - დიდი გმირობაა.

ძალიან უცნაურია ბრანდის დამოკიდებულება, მომთხოვნელობა - თავისი მრევლისადმი. თითქოს გაუგებარია - რა უნდა. გამუდმებით ეჩხუბება მრევლს. რატომ მიჰყავს ხალხი მაღლა მთებში, როცა ტაძარი აუშენა. „ბრანდში“ ხალხი ნიველირებულია. როცა ბრანდი დედის ფულს მიიღებს, ხარჯავს ამ თანხას ტაძრის ასაგებად. პრობსტი ეუბნება, - რად გინდა ტაძარი თუ სხვა არაფერი არ გვაქვს. ბრანდი საკუთარ კეთილდღეობაზე უარს ამბობს, ვინაიდან თვლის, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში, ხალხი ისევ დაიქსაქსება. მან უნდა აღზარდოს თანასოფლელებში პიროვნება და ფიქრობს, თუკი ისინი შეძლებენ დათმონ ყველაფერი, ისინი გარდაიქმნებიან პიროვნებებად, თუ ვერ შეძლებენ დათმობას, მაშინ ვერ გახდებიან პიროვნებები. ბრანდი ხედავს, რომ ამ ხალხმა მხოლოდ თავიანთი ღმერთი შეცვალა. ბრანდს უნდა, რომ თითოეული ადამიანი დამოუკიდებელი გახდეს და არა, მისი მონა. სწორედ ამიტომ გადაწყვეტს ბრანდი, წაიყვანოს ხალხი მთაში - მასის-ბრბოს თვალის ასახელად. მაგრამ, მისი ჩანაფიქრი არ განხორციელდება (თანასოფლელები არ გაჰყვებიან). ბრანდი აღმოჩნდა აბსოლუტურ მარტოობაში. მარტოობა დამახასიათებელი თვისებაა ეთიკური არსებობისათვის. ერთადერთმა, მისი იდეების ერთგულმა ქალმა - აგნესმაც ვერ გაუძლო ამ გამოცდას და ის მოტყდა. ბრანდმა იცის, რომ აგნესი მოკვდება, მაგრამ პრინციპულად არ ამბობს უარს საკუთარ არჩევანზე. „ჯობია ჩვენ არ ვუღალატოთ და მოვკვდეთ, ვიდრე ვუღალატოთ“ - ამბობს იგი. ბრანდი არ ითხოვს ყოველდღიური ცხოვრების შეცვლას, არამედ მიაჩნია, რომ ეს საქმიანობა შეთანხმებული უნდა იყოს შენს შინაგან, პიროვნულ არჩევანთან. ხალხი ეუბნება ბრანდს: „იცხოვრო შენთვის, სხვისთვის და ემსახურო ღმერთს ერთი და იგივეა“... ბრანდი კი პასუხობს: „სულიერად უნდა გწამდეს ეს ღმერთი და სულიერად ისეთი წმინდა იქნები, რასაც მოითხოვს ეს ღმერთი. ჩვენი სულები არიან ტყვეობაში. გავათავისუფლოთ და განვიწმინდოთ“.

როცა ფოგტი მოსთხოვს ბრანდს - დატოვოს ეს ადგილი, ბრანდი უპასუხებს, რომ ჩემს „მე-ს“ სურს დარჩენა. იბსენთან ბრძოლა თავისუფლებისათვის დაკავშირებულია ტანჯვასთან, ისევე, როგორც კირკეგორთან. ბრანდი იტანჯება. თავისუფლების არჩევანთან დაკავშირებული ტანჯვა იმდენად დიდია, რომ ბრანდში არა ერთხელ იბადება სასოწარკვეთილების გრძნობა, მას ეჭვიც კი იპყრობს. არავინაა მის გვერდით, ვინც ეტყვის - სწორად იქცევა თუ არა. აქ, როგორც

კირკეგორთან, ბრანდი აბსოლუტურად მარტოა და სასოწარკვეთილია. როცა ბრანდს შეხვდება „გამოშიგნული“ მხატვარი, ბრანდს ემატება ძალა, ვინაიდან იგი (ბრანდი) დარჩა მთლიანი. მარტოობა არის აუცილებელი თვისება ჭეშმარიტი ყოფიერებისათვის. როცა „ადამიანი ნამდვილი ცხოვრებით ცოცხლობს, ის აუცილებლად მარტოა“ - ამბობენ კირკეგორი და იბსენი. „მე „ავწევ“ საკუთარ დრამას, მე ვივლი ბოლომდე თუ სხვები ჩამომრჩებიან“ - ამბობს ბრანდი. ბრანდი მზად არის, კიდევ ერთხელ გაიაროს სატანჯველი გზა - „ერთს ბევრის გაკეთება შეუძლია, თუ ნებისყოფა ღარიბი არ აქვს“. ბრანდის სასოწარკვეთილება განპირობებულია იმითაც, რომ იგი აგებს პასუხს აგნესის, დედის, შვილის, მრევლის წინაშე. აგნესისთვის ბრანდი იდეალია. იბსენი აგნესის მიმართ ბრანდის სისასტიკეს აჩვენებს, ვინაიდან ადამიანმა უნდა დათმოს ყველაფერი. „რამდენ მოვალეობას გვაკისრებს პატარა სიტყვა სიცოცხლე. შენი მშობლებისთვის, შენი წინაპრებისთვის უნდა აგო პასუხი“. აგნესი ამბობს: „მე თავისუფალი ვარ“.... მაგრამ ამატებს, რომ უკანასკნელი სიტყვა მაინც შენ გეკუთვნისო. შენ ან უნდა დათმო, ან - არა. აირჩიე. შენ ორი გზის გასაყარზე ხარ. ბრანდი უპასუხებს: მე არჩევანი არა მაქვს. ვინაიდან, თუ ის მეორე გზით წავიდა, ყველაფერს გაკეთებულს წაშლის. ბრანდი საზოგადოებას კი არ ებრძვის არამედ ამ საზოგადოებისთვის იბრძვის. ბრანდი, რომელმაც აირჩია აგნესის სიკვდილი, ეუბნება მას: „ყველაფერს დაკარგავ, მაგრამ გაიმარჯვებ. ის, რაც წავიდა შენგან, სამუდამოდ შენია“.

ბრანდს ახასიათებს ყველა ის თვისება, რომელსაც კირკეგორი ეთიკური განვითარების საფეხურზე მყოფი ადამიანისგან მოითხოვს. თავისუფალი არჩევანი, როგორც საფუძველი ადამიანის პიროვნებად ქცევისა. თავისუფლება, რომელიც გაგებულია როგორც შინაგანი თავისუფლება, როგორც თავისუფალი დამორჩილება შენში არსებული მოვალეობისა. ადამიანში გაორების მოსპობა, მისი მთლიანობის აღდგენა. პასუხისმგებლობა ყველაზე, ისეთი განცდებია, რომლებიც დაკავშირებულია მარტოობასთან: სასოწარკვეთილება, დაეჭვება.

რამდენად აისახა და აისახა თუ არა კირკეგორის რელიგიური მოძღვრება „ბრანდში“? მხოლოდ ნაწილობრივ. მთლიანი მოძღვრება იბსენისთვის მიუღებელი იყო. რელიგიური მოძღვრება კირკეგორმა დაამუშავა ნაწარმოებში - „შიში და ძრწოლა“, რომელიც აგებულია აბრაამის მითის გადააზრების საფუძველზე. კირკეგორმა ამ მითს თავისებური ინტერპრეტაცია შესძინა. კირკეგორი მიდის დასკვნამდე, რომ იგი ცოდვილია და გადარჩენა, მხოლოდ ღმერთის დახმარებით შეუძლია. კირკეგორმა ევოლუცია გაიარა. აბრაამს ესმის ღმერთის ხმა: „შენ უნდა შემომწირო შენი შვილი“. აბრაამი არავის არაფერს ეუბნება - არც შვილს, ისააკს, არც სარას, რადგან ისინი ვერ გაიგებენ, თუ როგორ შეიძლება შვილის შეწირვა. აბრაამმა იცის, რომ მან თავად უნდა

გააკეთოს არჩევანი - არის თუ არა, ეს, ღმერთის ხმა, იქნებ, ეს ეშმაკის ხმაა, ცდუნებაა. აბრაამი ვერავის ვერ სთხოვს ამ სიტუაციაში დახმარებას, მან თვითონ უნდა მიიღოს გადაწყვეტილება და იღებს კიდეც - მიჰყავს შვილი შესაწირად (აბრაამი არის რწმენის განსახიერება). მას მიჰყავს შვილი მთაზე... აი უნდა მოკლას შვილი და კვლავ ღმერთის ხმა ესმის - „შვილი არ მოჰკლა“. აბრაამმა ისევ უნდა გადაწყვიტოს, არის, თუ არა, ეს ეშმაკის ხმა. ისევ, მხოლოდ მან, მარტომ უნდა გადაწყვიტოს. აბრაამი ირჩევს - ეს ღმერთის ხმაა. მან უკვე მიიღო გადაწყვეტილება - შეეწირა შვილი ღმერთისთვის. რადგანაც შეძლო ასეთი გადაწყვეტილების მიღება, ე. ი. ის მზადაა იყოს ღმერთის მონა მორჩილი. მას აქვს უფლება გადაწყვიტოს, რომ ეს ღმერთის ხმაა და არა ეშმაკის. ვინც ღმერთს ესაუბრება, მისი მარტოობა არაფერს არ შეედრება. აქ, ეთიკური მოვალეობა შვილის წინაშე, დაემორჩილა რელიგიურ მოვალეობას. ჩანაცვლდა ეთიკური რელიგიურით.

მეორე ნიშანი - არჩევანი შეიცავს რისკს. რელიგიურ არსებობას მარადიულ ნიმუშად თვლის კირკეგორი (ეს არის აბსურდული სიტუაცია). შენ რომ ემორჩილები ამ აბსურდს, ვერავინ ვერ გაგიგებს, ვინაიდან რწმენა აბსურდულად ეჩვენება იმას, ვისაც ეს რწმენა არა აქვს. აბრაამი მარტოა - რისკისა და აბსურდის წინაშე. მაგრამ, აბსურდულ სიტუაციაში, ადამიანი მაინც არ კარგავს რწმენას.

თუკი ადრეულ ნაწარმოებებში მთავარი იყო ეთიკური პრობლემა, შემდეგ აღიარებს, რომ რწმენის გარეშე ადამიანი ვერ გადარჩება. არსებობის მესამე წესი არის რელიგიური არსებობის წესი. ეს წესი კიდევ უფრო მკაცრია. აღსავსეა სასოწარკვეთილებით, შიშით, ძრწოლით. ადამიანი როცა აკეთებს ეთიკურ არჩევანს, ის მაინც დაკავშირებულია გარკვეულ ნორმებთან. რელიგიური არჩევნის დროს საზოგადოება არ არსებობს. თუ, ადამიანი რელიგიურ არჩევანს აკეთებს, მაშინ - ადამიანი - უმორჩილებს ეთიკურ მოვალეობას რელიგიურს. ეთიკურ არჩევანში ზოგადი უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე ინდივიდი - პიროვნება. ამ რელიგიური არჩევანის დროს ინდივიდუალური ზოგადზე მაღლა დგება. აქ - ადამიანი - აბსოლუტურ მარტოობაშია - ღმერთთან პირისპირ. სანამ ბრანდთან აგნესი იყო, იგი მარტო არ იყო. რელიგიური არჩევანის დროს, შენ გარდა არავის ესმის, თუ რატომ აკეთებ, რატომ ჩადიხარ გარკვეულ საქციელს.

არსებობს აზრი, რომ ბრანდი - თითქმის უკანასკნელ მოქმედებაში აკეთებს რელიგიურ არჩევანს. ამის საპირწონედ, შეიძლება ის აღვნიშნოთ, რომ ბრანდი მაინც პიროვნებისათვის იბრძვის, რომ მისი საქციელი სხვა ადამიანისთვისაც აუცილებელია. ასევე, ამ აზრის საწინააღმდეგოდ ლაპარაკობს ის გარემოება, რომ „ჰერ გიუნტში“ აღარაა საუბარი რელიგიაზე. თუ იბსენმა კირკეგორის რაღაც გავლენა განიცადა, ეს არ იყო მისთვის მთავარი (არსებობს განსხვავება

კათოლიკურ ქრისტიანულ რელიგიასა და გერმანულ პროტესტანტულ რელიგიას შორის. უკანასკნელი ძალიან მკაცრი რელიგიაა). ყოველივე ამის შემდეგ გქონდეს „შიში“: ბრანდის ღმერთი კეთილი მამა კი არაა, არამედ - მოსამართლეა. ბრანდს სწყამს: „ღმერთმა გმირობისთვის მომიწოდა და ის, მე, არ დამღუპავს.“ აგნესი ეუბნება: „ღმერთს არა აქვს უფლება, ჩვენგან მოითხოვოს უცოდველი ბავშვი“. ბრანდს ახსენდება აბრაამი. ბრანდი ფიქრობს: „ეს არ იყო მსხვერპლი, ეს იყო არჩევანი“. ბრანდის დაღუპვის სცენა: ახსენდება კარგი დღეები. „ტყუილა გავიღე „მსხვერპლი“ - რაღაც მაცდუნებელი ძალა ეუბნება, რომ შენ - შეცდიო. ბრანდი მთაშია, სიცივეა, (სიმბოლიკა) მას ახსენდება ქრისტე და მოეხსნება (თავისუფლდება) საშინელი ტვირთი. როგორ გავიგოთ ეს ბოლო სცენა? გერდი - დედამისის ცოდვის ქალიშვილია. გერდი არის სიმბოლო იმ შინაგანი ხმისა, რომელიც ბრანდში ვერ დაითრგუნა. დაეჭვდა ბრანდი იმის გამო, რომ უცბად ქრისტე გაახსენდა. ამ დროს, გერდი გამოჩნდება და რომ არ გატყდეს ბრანდი, გერდი ლაპარაკობს მასზე, რომ ბრანდი-ადამიანი ყველაზე მაღლა დგას. გერდი ფიქრობს, რომ მას ვიღაც აცდუნებს. გერდი ესვრის ფრინველს. ბრანდი ვერ ასწრებს უარის თქმას იმაზე, რასაც შესწირა ცხოვრება. გერდი არის ბრანდის რაღაც „მე“-ს ნაწილი, რომელიც გაიმარჯვებს. ბრანდი ბოლოს მიმართავს ღმერთს და ეს სიტყვები ძალიან დისონანსურად ჟღერს პიესაში. ბრანდი დაეჭვდება ყველაფერში. მთელი მისი ცხოვრება არარაობად იქცევა. როცა ბრანდში იბადება ეჭვი, გერდში თითქოს გრძელდება ბრანდის ის ყველაფერი, რაც მასში (ბრანდში) იყო. გერდი ხომ ბრანდის ორეულივითაა. იბსენი ბოლომდე არ მიჰყვება ბრანდის გზას. („როდესმე გაიგებენ, რომ დამარცხება არის ყველაზე დიდი გამარჯვება“).

„პერ გიუნტის“ შინაარსი - პოემის მოქმედება მოიცავს XIX ს. 60-იანი წლებს და ხდება ნორვეგიაში (გურდბანის ველზე და მიმდებარე მთებში), ხმელთაშუა ზღვის მაროკოს სანაპიროზე, საჰარის უდაბნოში, კაიროს საგიჟეში, ზღვაზე და ისევ ნორვეგიაში, გმირის სამშობლოში.

ახალგაზრდა სოფლელი ბიჭი პერ გიუნტი სულელობს და დედას, ოსეს ატყუებს. უყვება მოუსვენარ ირემზე ნადირობის ამბავს. დაჭრილი ირემი მასზე ამხედრებული პერით მთის მწვერვალზე აირბენს და სიმაღლიდან ხტება სარკესავით სუფთა ტბაში და მიესწრაფვის საკუთარ ანარეკლს. ოსე სულგანაბული უსმენს. უცებ ვერ ხვდება: ეს ამბავი ხომ იცის - პერი მხოლოდ ოდნავ ასხვაფერებს ძველებურ გადმოცემას და თავის თავზე ირგებს მას. შვილის დახეულ ტანსაცმელს სხვა ახსნა აქვს - მჭედელ ასლაკთან იჩხუბა. მეზობელი ბიჭები ხშირად ეჩხუბებიან პერს: უყვარს ფანტაზიორობა, ოცნებებში საკუთარ თავს ზღაპრების ან ლეგენდების გმირად ხედავს - უფლისწულად ან მეფედ, ირგვლივ მყოფნი კი მის ისტორიებს ცარიელ ტრაბახად და სისულელედ

თვლიან. და საერთოდ, პერი ძალიან ქედმაღალია! რა თქმა უნდა, ის ხომ კაპიტნის შვილია, თუნდაც გალოთებულისა, რომელმაც ქონება გაანიავა და ოჯახი მიატოვა! და კიდევ ერთი - პერი გოგონებს მოსწონთ. ამის გამო დედა ღელავს: რატომ არ მოჰყავს ცოლად ინგრიდი, მდიდარი გლეხის ქალიშვილი? მაშინ ხომ მიწაც ექნებოდათ და მამულიც! არადა, ინგრიდი აშკარად თვალს ვერ წყვეტდა პერს. საწყენია! სწორედ ამაღამ მისი ქორწილია, ინგრიდი მონს მიჰყვება ცოლად. მონს? უნიათოს და ტეტიას? ეს არ მოხდება! პერი ქორწილში მიდის! უნდა გადაათქმევინოს. დედას გაყოლა სურს, პერი კი სიცილით და თამაშით დედას სხვისი სახლის სახურავზე შესვამს: აქ იჯდეს, სანამ არ ჩამოიყვანენ, თავად კი დღესასწაულზე შეივლის.

ქორწილში დაუპატიჟებელ სტუმარს ცუდად მიიღებენ. გოგონები საცეკვაოდ არ მიჰყვებიან. პერი უცებ გამოარჩევს მათ შორის სოლვეიგს, გადმოსახლებული სექტანტი გლეხის ქალიშვილს. ის ისეთი მშვენიერი, სუფთა და მოკრძალებულია, რომ მასაც კი, თავქარიან ბიჭს, ეშინია მიუახლოვდეს. პერი რამდენიმეჯერ საცეკვაოდ გამოიწვევს სოლვეიგს, მაგრამ მუდმივად უარს იღებს. ბოლოს და ბოლოს გოგონა გამოუტყდება: რცხვენია ნასვამთან სიარულის. გარდა ამისა, მას არ სურს, მშობლებს გული ატკინოს: მათი რელიგიის მკაცრი წესები არავისთვის არ უშვებენ გამონაკლისს. პერი ნაწყენია. ბიჭები მომენტით ისარგებლებენ და დალევას შესთავაზებენ, რომ შემდეგ დასცინონ. პერს ამავე დროს აბრაზებს და აღიზიანებს მოუხერხებელი ნეფე, რომელმაც არ იცის, როგორ უნდა მოეპყრას დედოფალს... საკუთარი თავისთვისაც მოულოდნელად პერი იღლიაში ამოიჩრის დედოფალს და „ღორივით“, როგორც ერთ-ერთი სტუმარი იტყვის, გააქანებს მთებში.

პერის ვნებიანი გატაცება ხანმოკლეა, თითქმის იმავწამს გაუშვებს ინგრიდს, მას ძალიან ბევრი უკლია სოლვეიგამდე! გაცოფებული ინგრიდი მიდის, ხოლო პერს ჩაუსაფრდებიან. ტყის სიღრმეში იმალება, სადაც მიიღებენ მწყემსი გოგონები, რომლებიც მის გამო თავის მეგობარ ტროლებს უარყოფენ. აქ დილით პერი ხვდება მწვანე ლაბადიან ქალს, ტყეში მცხოვრები უწმინდური ძალების - ტროლების, კობოლდების, ჯადოქრებისა და კუდიანების მმართველი დოვრის მეფის ასულს. პერს იზიდავს ქალი, მაგრამ უფრო მეტად ნამდვილი უფლისწულობა იზიდავს, თუნდაც ეს ტყის სამეფო იყოს! დოვრის პაპის (ასე უწოდებენ ტყის კარისკაცები მეფეს) პირობები სასტიკია: ტროლები „ნიადაგის“ პრინციპებს აღიარებენ, არ ცნობენ ტყის მიღმა თავისუფალ გასვლას და მხოლოდ შინაური საჭმლით, ტანსაცმლით და ადათებით კმაყოფილდებიან. მეფის ასულს გააყოლებენ პერს, მაგრამ მანამდე კუდი უნდა გაიკეთოს და აქაური თაფლი (თხევადი ნაკელი) უნდა დალიოს. პერი დაიჯყანა, მაგრამ ორივე პირობას დათანხმდა. დოვრის პაპის კარზე პერი გაუხეშებული და უსახურია, მაგრამ ეს,

როგორც დოვრის პაპა განმარტავს, მხოლოდ ადამიანის ცხოვრებაზე შეხედულების დეფექტია. თუკი ოპერაციას გაუკეთებენ და თვალს დაუელმებენ, თეთრის ნაცვლად შავს დაინახავს, ხოლო უშნოს ნაცვლად ლამაზს, ანუ ჭეშმარიტი ტროლის მსოფლმხედველობას ეზიარება. მაგრამ ოპერაციას პერი, რომელიც ძალაუფლებისა და დიდებისთვის ყველაფერზე წამსვლელია, არ თანხმდება - ის იყო და რჩება ადამიანად! ტროლები თავს დაესხმიან მას, მაგრამ საეკლესიო ზარების ხმას გაიგონებენ და გაუშვებენ.

პერი გულწასულია სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. უხილავი მრუდე შეკრავს და მისი აღსასრულისთვის ფრთოსან დემონებს მოუხმობს. პერს ფეხი დაუცდება და წაიქცევა, მაგრამ ისევ ისმის საეკლესიო გალობა და ზარის ხმა.

პერს ტყეში დედა და სოლვეიგი პოულობენ. ოსე ატყობინებს შვილს: ინგრიდის მოტაცებისთვის იგი კანონგარეშედაა გამოცხადებული და მხოლოდ ტყეში ცხოვრება შეუძლია. პერი ქოხს იშენებს. თოვლი მოვიდა და სახლი თითქმის მზადაა, როდესაც მასთან თხილამურებით მოქანდება სოლვეიგი: იგი მკაცრ, მაგრამ საყვარელ მშობლებს გამოექცა და გადაწყვიტა, სამუდამოდ მასთან დარჩეს.

პერს თავისი ბედნიერების დაჯერება უჭირს. ქოხიდან ფიჩხისთვის გამოდის და ტყეში მეტად უშნო ქალს ხედავს, რომელსაც ხელში მახინჯი ბავშვი უჭირავს. ქალი ეტყვის, რომ ბავშვი მისია. სხვათა შორის, მამას მეტად მტრულად ხვდება („მამიკოს ნაჯახით ავკუწავ!"). ტროლი ქალი ითხოვს, რომ პერმა სოლვეიგი გააგდოს! ან იქნებ ერთ სახლში სამმა ერთად იცხოვროს?! პერი სასოწარკვეთილია, მას აწუხებს დანაშაულის მძიმე გრძნობა. ეშინია, არ გასვაროს სოლვეიგი თავისი წარსულით და არ სურს მისი მოტყუება. ეს იმას ნიშნავს, რომ უარი უნდა თქვას მასზე! გამოეთხოვება და ქოხიდან ერთი წუთით, სინამდვილეში კი სამუდამოდ მიდის.

პერს სხვა არაფერი რჩება, ქვეყნიდან უნდა გაიქცეს, მაგრამ დედას არ ივიწყებს და ესტუმრება მას. ოსე ავადაა, მეზობელი ქალი ეხმარება; ოჯახის ქონება სასამართლო ბოქაულმა აღწერა. დედის უბედურებაში, რა თქმა უნდა, შვილია დამნაშავე, მაგრამ ოსე ამართლებს მას, ცუდი ბიჭი არ არის, უბრალოდ, ღვინომ დაღუპაო. დედაბერი გრძნობს, რომ დიდი ხნის სიცოცხლე არ დარჩენია - ფეხები ეყინება, კარს კატა ფხაჭნის (ცუდი ნიშანია!). პერი ლოგინზე ჯდება და ანუგეშებს დედას, სიმღერით უყვება ზღაპარს: ორივენი მიწვეულნი არიან სურია მურიას გრძნეულ კოშკში. შავი ცხენი უკვე შეკაზმულია, ისინი თოვლიან ველზე მიდიან ტყეში. აი კარიბჭეც! მათ თავად წმინდა პეტრე ხვდებათ და ოსესთვის, როგორც ძვირფასი ქალბატონისთვის, მოაქვთ ყავა და ნამცხვარი. კარიბჭე უკანაა - ისინი ციხე-კოშკთან არიან. პეტრე აქებს დედას მისი მხიარული ხასიათის, მოთმინებისა და მზრუნველობის გამო, ადრე ამას

ვერ აფასებდა, მაგრამ დაე სიკეთისთვის მიუზღოს სასახლის პატრონმა! პეტრემ გადახედა ოსეს და ხედავს, რომ ის გარდაცვლილა. პერი აღარ დაელოდა დაკრძალვას (კანონის მიხედვით, ტყის გარეთ ნებისმიერმა შეიძლება მოკლას) და მიემგზავრება „ზღვის მიღმა, რაც უფრო შორს, მით უკეთესი“.

გადის მრავალი წელი. პერ გიუნტი თითქმის ორმოცდაათისაა. მოვლილი და წარმატებულია, მაროკოს ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე სტუმრებს იღებს. იქვე ზღვაში დგას იახტა ამერიკული დროშით. პერის სტუმრები: საქმიანი ოსტატი კოტონი, ღრმააზრიანი ფონ ებერკოპფი, ბომონდური მუსიე ბალონი და სიტყვაძუნწი, მაგრამ ფიცხი ტრუმპეტერსტროლე (შვედი) აქებენ მასპინძელს სტუმარმასპინძლობისა და სიუხვისათვის. როგორ შეძლო უბრალო ხალხიდან გამოსულმა კაცმა ასეთი ბრწყინვალე კარიერის გაკეთება! ფრთხილი გამოთქმებით, ისე, რომ არ შეურაცხყოს სტუმრების ლიბერალურ-პროგრესული შეხედულებები, პერ გიუნტი მათ სიმართლეს უყვება: ჩინეთში საეკლესიო ანტიკვარიატით სპეკულირებდა და ამერიკის სამხრეთ შტატებში მონებით ვაჭრობდა. ახლა იახტით მიემართება საბერძნეთში და შეუძლია მეგობრებს საქმე შესთავაზოს. შესანიშნავია! ისინი სიამოვნებით დაეხმარებიან აჯანყებულ ბერძნებს თავისუფლებისთვის ბრძოლაში!

დიახაც, დიახაც, ადასტურებს გიუნტი, მას უნდა, აჯანყების ალი ავარდეს რაც შეიძლება უფრო მძლავრად. მით მეტი იქნება იარაღზე მოთხოვნა. იგი იარაღს თურქეთს მიჰყიდის, ხოლო მოგებას ერთად გაინაწილებენ. სტუმრები შეშფოთდებიან. რცხვენიათ და, ამავე დროს, მოგების ხელიდან გაშვება არ უნდათ. ფონ ებერკოპფი იპოვის გამოსავალს - სტუმრები გიუნტს იახტას წაართმევენ და გასცურავენ. პერი არშემდგარ კომპანიონებს წყევლა-კრულვას და მუქარას გაატანს და - საოცრება! - იარაღით დატვირთული იახტა აფეთქდება! ღმერთი იფარავს პერ გიუნტს მომავალი გმირობებისთვის.

დილაა. გიუნტი მტაცებელ მხეცებს პალმაზე ემალება, მაგრამ მაიმუნების საზოგადოებაში აღმოჩნდება. იმავწამს გაერკვევა და ეგუება მათ კანონებს. თავგადასავალი წარმატებით სრულდება. ხიდან ჩამოსული გმირი უდაბნოში მიდის და თავის წარმოსახვაში სახარის მორწყვის გრანდიოზულ პროექტს ახორციელებს. პერ გიუნტი უდაბნოს იდეალურ ქვეყნად - გიუნტიანად აქცევს, მასში დაასახლებს ნორვეგიელებს და ხელს შეუწყობს, რომ მეცნიერება და ხელოვნება განავითარონ, რომლებიც აყვავდება ასეთი თბილი კლიმატის პირობებში. ერთადერთი, რაც არ ყოფნის, ცხენია. გასაოცარია, მაგრამ გიუნტი მას მაშინვე მიიღებს. ცხენს და ძვირფას ტანსაცმელს ქვიშის ბორცვს მიღმა მალავდნენ ქურდები, რომლებიც ჩაფრებმა შეაშინეს და გაიქცნენ.

აღმოსავლურ ტანსაცმელში გამოწყობილი გიუნტი გზას განაგრძობს და ერთ-ერთ ოაზისში არაბები მას მნიშვნელოვან პერსონად მიიღებენ - როგორც თავად გიუნტი თვლის, მას წინასწარმეტყველად შეიცნობენ. ახალგამოჩეკილ წინასწარმეტყველს სერიოზულად გაიტაცებს ადგილობრივი ჰურიას - ანიტრას მომხიბვლელობა, მაგრამ ქალი მოატყუებს მას - მისი სული კი არ სჭირდება (არადა, სწორედ სულს სთხოვდა), არამედ გიუნტის ძვირფასეულობა. წინასწარმეტყველის როლმაც არ გაუმართლა.

პერის შემდეგი გაჩერება ეგვიპტეშია. სფინქსის და მემნონის სტატუას რომ უყურებს, პერი თავს სახელგანთქმულ ისტორიკოსად და არქეოლოგად წარმოიდგენს. გონებაში აგებს მოგზაურობებისა და აღმოჩენების გრანდიოზულ გეგმებს, მაგრამ... სფინქსის სახე ვიღაცას აგონებს. ვის? დოვრის ჰაპას ხომ არა? ან გამოუცნობი მრუდესი?

თავის აღმოჩენებს ვინმე ბეგრიფენდელდტს უზიარებს და ისიც, თანამოსაუბრით ფრიად დაინტერესებული, ჰპირდება, რომ თავის კაიროელ მეგობრებს გააცნობს. დახურულ დარაბებიან სახლში ბეგრიფენდელდტი უაღრესად საიდუმლოდ ატყობინებს: ზუსტად ერთი საათის წინ გარდაიცვალა აბსოლუტური გონება - ისინი საგიჟეში არიან. ბეგრიფენდელდტი აქაური დირექტორია და აცნობს პერს ავადმყოფებს: გუტუს - ინდოელი მაიმუნების ძველი ენის აღორძინების ქომაგს; ფელახს, რომელიც თავს ძველი ეგვიპტელების წმინდა ხარად, აპისად მიიჩნევს და ჰუსეინს, რომელმაც თავი კალმად წარმოიდგინა, რომელიც დაუყოვნებლივ უნდა გაითალოს, რასაც თავად აკეთებს, როცა ყელს გამოიღადრავს ჯიბის დანით. მთელი ეს ფანტასტიკური სცენა კარგად ესმოდათ იბსენის თანამედროვეებს, მასში „ეგვიპტური“ მასალის გამოყენებით დაშიფრულია თავდასხმა ნაციონალური ნორვეგიული რომანტიზმის წინააღმდეგ: გუტუ, როგორც ვარაუდობენ, ეს ივარ ოსენია, ლენსმოლის, ხელოვნური ენის შემქმნელი, რომელიც შედგენილია გლეხური დიალექტების საფუძველზე (სხვათა შორის, მასზე ამჟამად კითხულობს და წერს ქვეყნის მოსახლეობის თითქმის ნახევარი), ფელახი, ეს ნორვეგიელი ბონდია (ანუ გლეხი), ნორვეგიელი რომანტიკოსების „წმინდა ბროხა“ და იდეალი; ჰუსეინი საგარეო საქმეთა მინისტრი მანდერსტრემი, რომელმაც 1864 წლის დანიურ-პრუსიული საომარი კონფლიქტის დროს უღალატა სკანდინავიზმის იდეალებს: შვეციისა და ნორვეგიის კონკრეტული მოქმედებები დანიის დასაცავად შეცვალა პროტესტის გაუთავებელი ნოტების წერით, რის გამოც იბსენმა მას საგაზეთო სტატიაში „ნიჭიერი კალამი“ უწოდა. სიგიჟის ატმოსფეროთი და მის თვალწინ განხორციელებული თვითმკვლელობით ჭკუადაკარგული პერი გონებას კარგავს, ხოლო ყვითელი სახლის გიჟი დირექტორი მას ცხენივით მოახტება და თავს სულელის ჩალის გვირგვინით შეუმკობს.

კიდევ ბევრი წელი გაივლის. სრულიად გაჭაღარავებული პერ გიუნტი სამშობლოში ბრუნდება. მისი გემი ნორვეგიის ნაპირებთან იძირება, მაგრამ გიუნტი ზღვაში ჩაშვებულ ნავს მოეჭიდება და გადარჩება. ხომალდზე პერს დასდევდა უცნობი მგზავრი, რომელიც მას სხეულს სთხოვდა „სამეცნიერო მიზნებით“ - პერი ხომ, მისი აზრით, მალე აუცილებლად მოკვდება. ეს მგზავრი ზღვაშიც ჩნდება და გადაბრუნებულ ნავს ჩაეჭიდება. კითხვაზე, სატანა ხომ არ არის, მგზავრი მიკიბულ-მოკიბულად კაზუისტიკური კითხვით უპასუხებს კითხვაზე და, თავის მხრივ, ამხელს პერს, როგორც სულით არც ისე მტკიცე ადამიანს.

პერი მშვიდობიანად მიაღწევს მშობლიურ მხარეს. შემთხვევით აღმოჩნდება სასაფლაოზე, სადაც ესმის მღვდლის საქებარი სიტყვა ერთ-ერთი მოსახლის კუბოსთან - ამ კაცმა ომის დროს ნამგლით თითი მოითალა (პერი სიყმაწვილეში ამ სცენის მოწმე გახდა). ამ კაცმა მთელი ცხოვრებით და, განსაკუთრებით, დაუღალავი შრომით გამოისყიდა თავისი სულმოკლეობა და საზოგადოებისგან პატივისცემა დაიმსახურა. მღვდლის სიტყვებში პერს საყვედური ესმის - მას ხომ არც ოჯახი შეუქმნია, არც სახლი აუშენებია. თავის ყოფილ სოფელში ინგრიდის დაკრძალვაზე პერი ძველ დაბერებულ და თითქმის მივიწყებულ ნაცნობს ხვდება. მასაც ვერ ცნობენ, თუმცა იგი ახსოვთ. მაგალითად, ადგილობრივი პოლიცმაისტერი, პერს რომ იხსენებს - პოეტს უწოდებს, რომელსაც საკუთარი გამოგონილი ზღაპრული რეალობისა სჯეროდა. სამაგიეროდ, ტყეში პერს მეღილე მაშინვე იცნობს, ის ხომ დიდი ხანია მას დაეძებს. გიუნტის დრო დედამიწაზე დამთავრდა და მეღილე აპირებს ახლავე გადააქციოს მისი სული ღილად - ვერც სამოთხეში, ვერც ჯოჯოხეთში ვერ მოხვდება პერის სული, იგი მხოლოდ გადასადნობად თუ გამოდგება. მეღილე არამზადად არ მიიჩნევს პერს, მაგრამ კარგი კაციც ხომ არ ყოფილა? ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ პერ გიუნტმა ვერ შეასრულა დედამიწაზე თავისი დანიშნულება თავის თავად (უნიკალურ და განუმეორებელ პიროვნებად) არ იქცა, მხოლოდ მოირგო რამდენიმე განსხვავებული გასაშუალოებულ-სტანდარტული როლი. ეს პერმაც მშვენივრად იცის, ცოტა ხნის წინ ხომ თავად შეადარა საკუთარი თავი ხახვს. ხახვსაც არ გააჩნია მყარი ბირთვი და მხოლოდ კანისაგან შედგება.

პერ გიუნტი მართლაც შეშინებულია. რა შეიძლება იყოს სულის გადადნობაზე უფრო საშიში - თუკი იგი აბსოლუტურად ამორფულ უსახო ნაცრისფრად იქცევა? მეღილეს გადავადებას სთხოვს, დაუმტკიცებს, რომ მის ბუნებაში რაღაც მაინც იყო მთლიანი! მეღილე გაუშვებს პერს. ხვდება ძველი ძლიერების დაკარგულ დოვრის პაპას და ჩონჩხს (სატანას?), მაგრამ ეს შეხვედრები არაფერს აძლევს, გიუნტს კი ამჯერად სწორედ ეს განსაზღვრული რამ სჭირდება. ტყეში

ხეტიალისას ოდესღაც მის მიერ აგებულ ქოხს წააწყდება. ზღურბლთან ხვდება სოლვეიგი, დაბერებული, მაგრამ ბედნიერი, რომ ისევ დაინახა. მხოლოდ ახლა ხვდება პერ გიუნტი, რომ გადარჩა. განსხვავებული ნიღბებით მთელი თავისი ჭრელი ცხოვრების მანძილზე იგი თავს არ ღალატობდა, იგივე რჩებოდა იმ იმედით და რწმენით, რომ მას მუდმივად ელოდა ქალი, რომელსაც უყვარდა.

მეღილე უშვებს პერს გაფრთხილებით, რომ შემდეგ გზაგასაყარზე დაელოდება. კიდევ მოასწრებენ ერთმანეთთან საუბარს.

იბსენის ეს პიესა ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მაღალმხატვრული ნაწარმოებია. თავად პერ გიუნტის პერსონაჟია საოცარი. კითხვისას, ის თითქოს უნდა იწვევდეს უარყოფით რეაქციას, მაგრამ იმავდროულად მომხიბვლელი სახეა. პერსონაჟის - „უარყოფითობა“ - უფრო ბოლო მოქმედებაში ჩანს, ვიდრე პირველში. ყოველ სახეს, რაღაც შინაგანი ლოგიკა აქვს. „ბრანდი“ და „პერ გიუნტი“, შინაარსის თვალსაზრისით, ურთიერთგარეშე ვერ გაიგება. იდეურად, ეს ორი პიესა, ასე ვთქვათ, თეზა და ანტითეზაა. „ბრანდში“ მოცემულია, როგორი უნდა იყოს პიროვნება, რას ნიშნავს არსებობის ჭეშმარიტი წესი. ეგზისტენციალისტები ასხვავებენ არსებობის ანუ ეგზისტენციის ორ წესს. ეგზისტენცია მიესადაგება მხოლოდ ადამიანის არსებობას. ეგზისტენციის თვალსაზრისით, ჭეშმარიტი არსებობა - ბრანდის არსებობაა. პერ გიუნტი კი, არის არაჭეშმარიტი. კირკეგორის მოძღვრების თვალსაზრისით, ბრანდი ეთიკურია, პერ გიუნტი- ესთეტიკური.

იბსენმა დაწერა ჯერ „ბრანდი“, შემდეგ „პერ გიუნტი“. მათი განსხვავება იმაშია, რომ იბსენი „პერ გიუნტში“ გარკვეულწილად გადააფასებს და ცვლის თავის პოზიციას. „პერ გიუნტში“ - დამოკიდებულება პიროვნებისადმი და მისი შეფასება, ერთგვარად ახალი პოზიციიდან ხდება.

„პერ გიუნტის“ ანალიზისას, უკვე მოვიხმართ ეგზისტენციალურ ცნებებს. მაგალითად, როგორც პირანდელოსთან, ვინაიდან იგი ეგზისტენციალიზმის წინამორბედია, ეგზისტენციალისტებთან პიროვნება ფასდება მხოლოდ და მხოლოდ მისი აქტების (მოქმედების) საფუძველზე. რა ჰქონდა ჩაფიქრებული და ვერ გააკეთა - არ არის მთავარი და მნიშვნელოვანი. ამას არ აქვს მნიშვნელობა პიროვნების შეფასებაში. მსგავსი პოზიციაა „ბრანდში“: თუ შენ არ განახორციელე ბოლომდე ყველაფერი ან არაფერი, თუ შენ ვერ თქვი უარი იმაზე, რაც ეთიკური არ არის, მაშინ შენ პიროვნებად ვერ გამოდგები“.[1]

„პერ გიუნტში“ იბსენის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იცვლება. ახლა, ის თვლის, რომ უნდა გავითვალისწინოთ, არა

[1] თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, ტ.I. გამომცემლობა კენტავრი 2009, გვ. 79.

მარტო ის, თუ რა გააკეთა ადამიანმა (ქმედება, ქცევა), არამედ, მისი შინაგანი შესაძლებლობები. რა უნდოდა და რა ვერ გააკეთა. ავტორმა არ გაწირა პერ გიუნტი, მიუხედავად იმისა, რომ მან გაიარა ასეთი ცუდი ცხოვრების გზა. „პერ გიუნტი“ ახლოსაა კირკეგორის ესთეტიკასთან. პერ გიუნტი წამდაუწუმ იმეორებს, რომ უნდა იყო „ის“, რაც ხარ (სხვებისგანაც ამას მოითხოვს). ამ ნაწარმოებში დგას პიროვნების პრობლემა, მისი ნიველირების ფაქტი. პიროვნების მიერ თანამედროვე საზოგადოებაში „თვითობის“ დაკარგვის პრობლემა. ავტორის მიზანდასახულობა მდგომარეობს იმაში, რომ მას სურს დაანახოს მკითხველს, რომ საშინელებაა, როცა პიროვნება თავის „მე“-ს კარგავს. ამასთანავე, რა უნდა გავაკეთოთ იმისათვის, რომ ავიცდინოთ თავიდან ეს ნიველირება. ავიცდინოთ ადამიანის ანონიმურ მასაში გათქვეფა, ადამიანის ანონიმურ პიროვნებად გადაქცევა. პერ გიუნტი - „არანამდვილი არსებობის“ გამომხატველია. დრამატურგი ყველგან ხაზს უსვამს პერ გიუნტის სახის სიმბოლურ ხასიათს. იბსენი ხშირად ხმარობს სიმბოლიკას. ეს მხატვრული ხერხი ერთ-ერთი წამყვანია მის შემოქმედებაში. თუ არ გავშიფრავთ ამ სიმბოლოებს, ვერცერთ იბსენის ნაწარმოებს ვერ გავიგებთ. პერ გიუნტის სიმბოლიკა მდგომარეობს იმაში, რომ ეს არის ადამიანი, რომელიც ამტკიცებს იმას, რომ მე პერ გიუნტი ვარ და სხვა არავინ. ყოველივე, რასაც პიერ გიუნტი საკუთარ თავზე ამბობს, ირონიულად ჟღერს. ირონიაც უმნიშვნელოვანესი ხერხია იბსენთან.

პერ გიუნტი ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ იყოს ის ვინც არის, მაგრამ ყველაფერი საწინააღმდეგოდ გამოდის. დირექტორი - პერ გიუნტი, რა თქმა უნდა, ეს სიმბოლოა. პერ გიუნტი - „მე ყოველთვის ვცდილობდი ვყოფილიყავი ისეთი, როგორიც ვარ“. საავადმყოფოს დირექტორი - „ამის ფსკერზე უცნაური, დამაფიქრებელი შინაარსი დევს“. პერ გიუნტის სიტყვებს პირდაპირი მნიშვნელობით ვერ გავიგებთ. „ვიყო ის, ვინც ვარ“ - ეს სიტყვები, თითქმის ყოველთვის, ირონიულად ჟღერს და მათ ორ მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ნამდვილი არსებობა მდგომარეობს იმაში, რომ იყო ის, ვინც ხარ, მაგრამ ამაში, მეორე მხრივ, დაცინვაცაა. პერ გიუნტი ამბობს - მე ვარ ის, ვინც ვარ, მაგრამ სინამდვილეში, თავის ქმედებებში, არ არის - ის - ვინც არის. ამ პიესაში წამყვანი დებულებაა „ადამიანო, იყავი - ის - ვინც ხარ“.

კირკეგორის მსგავსად, იბსენი აკავშირებს ესთეტიკურ არსებობას რომანტიკულ მსოფლმხედველობასთან და ავლენს რომანტიკული მსოფლმხედველობის უსუსურობას. მათ მსოფლმხედველობაში იბსენი დასცინის გენიოსის უსაზღვრო თავისუფლების კულტს და ააშკარავებს მის გაუმართლებლობას. არ შეიძლება ადამიანი იყოს აბსოლუტურად თავისუფალი ცხოვრებაში. რომანტიკული იდეები შინაგანად წინააღმდეგობრივი, გაუმართლებელია.

გემის ბაქანზე არის მოგზაური, რომელიც პერს ეუბნება: მე განსაკუთრებით მაინტერესებს, სად არის ფანტაზიორობის სპეციალური ორგანო. ჩვენ დაგშლით და გავარკვევთ, სად არის ეს ორგანო. პერი ფანტაზიორია და, მართალაც, პირველ მოქმედებაში, ის ცხოვრობს თავის ოცნებებში. იგი მოწყვეტილია რეალურ ცხოვრებას. პერს უყვარს ბუნება, ნაზი და მოსიყვარულე ადამიანია.

პერი მიდის ქორწილში. აქაც მისი ოცნებებია ნაჩვენები. სოლვეიგთან შეხვედრა მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს. სოლვეიგს და პერ გიუნტს „ერთი ნახვით" უყვარდებათ ერთმანეთი. სოლვეიგი უცბად განჭვრეტს „მის ცუდ" და „კეთილ" ბუნებას. პერი, სოლვეიგისგან მიღებული უარის შემდგომ უშვებს ინგრიდს, რადგან გრძნობს, რომ ინგრიდი არ უყვარს. მარტოდ დარჩენილი პერ გიუნტი, თავის თავში უდიდეს ძალას, ენერგიას გრძნობს. იგი ამბობს - ყველაფერს ვაკეთებ, რაც მინდა, როგორც მინდა. აქ ვლინდება თვითნებობა და არა თავისუფლება, მაგრამ ეს თვითნებობა ყოველთვის შეზღუდულია გარე მოვლენებით.

პიესის შემდეგ სცენებსა თუ ეპიზოდებში: სიმდიდრე და ძლევამოსილება პერ გიუნტს ანიჭებს ძალაუფლებას, მაგრამ იგი კარგავს სიმდიდრეს და აღარაფერს წარმოადგენს. პერი წინასწარმეტყველი ხდება, მაგრამ როგორც კი ეს შესაძლებლობა მოეხსნება, ის კვლავ არაფერს წარმოადგენს. ის მოწყალე ხდება, დაარიგებს თავის სიმდიდრეს, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ანიტრას მხოლოდ მისი სიმდიდრის ხელში ჩაგდება სურს და როგორც კი ჩაიგდებს, მირბის მისგან. ყველაფერი, რაც უქმნის მას „საზოგადოებრივ" მდგომარეობას, დამოკიდებულია გარე ამბებსა თუ მოვლენებზე და არა მის შინაგან-პიროვნულზე, მის „მე"-ზე. პერ გიუნტს არ ძალუძს (არ შეუძლია), ვერ ლახავს დაბრკოლებებს (როცა ჩეხავს ყველაფერს). დაბრკოლებისთანავე იგი წინ ვერ მიიწევს, ვერ მიდის (ესეც სიმბოლოა).

პერ გიუნტი ბოლომდე კონფორმისტია, ბოლომდე ადამიანია. ბრანდისგან განსხვავებით, მას არ შეუძლია თქვას: ამას გავაკეთებ და მართლაც გააკეთოს. ვინაიდან, სიძნელეების გადასალახად ნებისყოფის სიმტკიცე არ გააჩნია. ის რომანტიკოსია. მერე გავაკეთებ, ამბობს პერ გიუნტი და ცდილობს გაექცეს მის შიგნით არსებულ სიცარიელეს, ოცნებებით გადაფაროს ის. ასევე, გაურბის სერიოზულ ფიქრს, განსჯას, იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს და რას გააკეთებს. ამიტომაცაა, რომ პერ გიუნტი სხვადასხვა ნიღაბს ირგებს. პერ გიუნტი ერთი, მთლიანი არსად არ არის. როცა ესა თუ ის ნიღაბი ჩამოეშლება, მის შიგნით არაფერი რჩება, რადგან პერ გიუნტი ცხოვრობს ესთეტიკური პრინციპით - „უნდა დატკბე".

პერ გიუნტი ერთ-ერთ სცენაში პირდაპირ მიმართავს ადამიანებს, რომლებთანაც ქეიფობს და ამბობს: „რადგანაც შენ

შექმნილი ხარ ტკბობისთვის დატკბი“ (კირკეგორის ესთეტიკური არსებობის პრინციპია ტკბობა). პერ გიუნტი ყველაფრით ტკბება - ფანტაზიორობით, ფიზიკური ძალით, ქალებით, სიმდიდრით, ძალაუფლებით, და ა. შ. ყველა ეს ტკბობის წყარო არაფერს აძლევს ადამიანს, უფრო მეტიც, „ტკბობის წყაროებს“ დაღუპვამდე მიყავს ადამიანი, ვინაიდან გარე სამყაროს ემონება. ანიტრას გაქცევის შემდეგ პერი ამბობს: „მთელი შეცდომა მოხდა იმის გამო, რომ ჩემი მდგომარეობა არ იყო მყარი. ის იყო ძირითადი, გარეგანი მდგომარეობა და არა ჩემი პიროვნება (პიროვნული), ამიტომაც ანიტრასთან დამარცხდა ჩემი მდგომარეობა“.[1]

პერ გიუნტი გაუცნობიერებლად, გამუდმებით წუხს. ის, სულ იმართლებს თავს სხვების წინაშე. გიუნტის ეს მდგომარეობა სასოწარკვეთილებაში გადაიზრდება. კირკეგორთან არსებობს ამგვარი შედარება, რომ - „ესთეტიკური არსებობა მცენარის არსებობას გავს. თუ მცენარე დარგე კარგ მიწაში, ის გაიზრდება, თუ არა, ნაყოფს არ გაძლევს“.[2] უნაყოფობას რომ დააღწიო თავი, საჭიროა ნებისყოფა, რომელიც პერს არ გააჩნია. გიუნტის დედა: „ამბობს ამას გავაკეთებო, იმას გავაკეთებო, მაგრამ როცა საქმე საქმეზე მივა, არაფერი არ არის“. პერ გიუნტი, მუხედავად ფიზიკური ძალისა, უსუსური,სუსტი ადამიანია.

მივაქციოთ ყურადღება „პერ გიუნტის“ სტრუქტურას.

1 და 2 მოქმედება ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. 3-4-5 მოქმედება ძალიან დანაწევრებულია, დაქსაქსულია. იბსენი, როგორც დრამატურგი, იყო არაჩვეულებრივი ოსტატი, სტრუქტურულად ერთიან, შეკრულ ნაწარმოებებს ქმნიდა. ამ შემთხვევაში („პერ გიუნტში“), საქმე იბსენის უუნარობას კი არ ეხება, არამედ, მის გარკვეულ ჩანაფიქრს. კირკეგორი ამბობდა: ისტორიაში შინაგანი ისტორია ერთიანია და ის ადამიანს შეიძლება გააჩნდეს იმ შემთხვევაში, როცა ადამიანი გააკეთებს არჩევანს. პერს ეს შინაგანი ისტორია არ გააჩნია. ამას თავისებურად გარეგნულ ფორმაში გამოხატავს იბსენი. 1 და 2 მოქმედებაში პერი არ არის დეგრადირებული პიროვნება, მისი დაცემა ჯერ მხოლოდ ჩანასახშია, შემდგომში კი პერი „ნაწევრდება“, პერი არასოდეს არ არის ვინმე ერთი. ის ყოველთვის სხვაა, იმისდა შესატყვისად, თუ რა სიტუაციაში მოხვდება. პერი ექსცენტრიკული პიროვნებაა. დამოკიდებულია გარეგანზე და ყველაფერი სურს. ამიტომაც მისი „მე“ იშლება, ქუცმაცდება. თავად ამბობს: „ჩემი მე არის მისწრაფებათა და სურვილთა დემონი“. როცა მას ეკითხებიან: „სად უნდა მეფობა“, ის უპასუხებს: „ყველგან და ყოველთვის“. მთელი სამყაროს მოპოვების სურვილი აკარგვინებს პერს ყველაფერს. „თუ მოიპოვებ მთელ დედამიწას და დაკარგავ საკუთარ

[1] თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, ტ.1. გამომცემლობა კენტავრი 2009. გვ. 73

[2] სიორენ კირკეგორი, ესთეტიკურისა და ეთიკურის წონასწორობა პიროვნულობის განვითარების გზაზე. თარგმნა თამაზ ბუაჩიძემ, ჟურნ. „მნათობი“, 9-10, 2002. გვ. 127

თავს, შენი გამარჯვება თავის ქალაზე დაგადგება გვირგვინად“.

იბსენი გვიჩვენებს რომანტიკული მსოფლმხედველობის კავშირს მომხმარებლურ პრაქტიციზმთან. ეს ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი ყველაფერს უდგება პრაქტიკული თვალსაზრისით გამოადგება თუ არა ესა თუ ის გარემოება, ადამიანი, თუ ნივთი. იბსენი, ამ მდგომარეობას, ისევე როგორც ადამიანის ნიველირებას, უწოდებს ტროლიზმს. ტროლიზმი და გიუნტიზმი, ფაქტობრივად, გაიგივებული ცნებებია. ტროლიზმისა და გიუნტიზმის შინაგანი სიმახინჯის გამოსააშკარავებლად სიმბოლიკას მიმართავს, რომელიც გვიჩვენებს, თუ რა მახინჯია გიუნტიზმის არსი (ღორის და ძროხის ცეკვა). პერ გიუნტი დაინახავს ქალს მწვანეში და აღიქვამს როგორც მზეთუნახავს, შემდეგ კი ხედავს რომ მახინჯია (ძროხას და ღორს ჰგვს). ორნაირი საზრისი აქვს ყველაფერს, ტროლიზმი მომხიბვლელია გარეგნულად, მაგრამ მახინჯია თავისი არსით. სანამ ადამიანი არ ისწავლის გარეგნულისა და შინაგანის გარჩევას, ის ვერ დაინახავს ამ შეუსაბამობას. თუ რა განსხვავებაა ტროლებსა და ადამიანებს შორის, ამას იბსენი ხსნის დოვრის პაპის სიტყვებით: „განსხვავება იმაშია, რომ ადამიანთა პრინციპია (ნამდვილი ცხოვრებით მცხოვრები ადამიანები იგულისხმება): იყავი ის, რაც ხარ. ხოლო ტროლების პრინციპია: „იყავი კმაყოფილი საკუთარი თავით“. პერ გიუნტი ბოლომდე განაგრძნობს იმის მტკიცებას, რომ გიუნტია. მას, ეს მდგომარეობა, რაღაც განსაკუთრებულ მდგომარეობად მიაჩნია.

აქაც, როგორც კირკეგორი ამბობს - „ყველაფერს დათმობს ადამიანი, თავისი მეობისათვის“. - არ მინდა ჩემი ცხოვრება, სხვისი ცხოვრება მინდა გავიარო, მაგრამ არა მისი, არამედ ჩემი სახელით. აქ იბსენი გიუნტის უცბად დაკნინებას უსვამს ხაზს, მაგრამ ხაზს უსვამს მის მეობასაც. გიუნტს სიცრუით სურს მოიშოროს გრძნობა, რომელიც ეუბნება: „შენ აღარა ხარ ის, რაც იყავი“. პერი ამბობს: შენ ისეთივე უნდა დარჩე, როგორც დაიბადე. გიუნტი ყველაფერს აბრალებს იმ სიტუაციებს, რომელშიც აღმოჩნდა.

პერს სურს გახდეს ისტორიკოსი. აქაც, იბსენი გვეუბნება: მხოლოდ ინსტინქტებით ადამიანი ვერ იქცევა პიროვნებად. ერთ-ერთ სცენაში, რომელიც ხდება საგიჟეთში, გიუნტი დასცინის ჰეგელიანურ ინტელექტუალურობას. დირექტორი ამბობს გარდაიცვალა აბსოლუტური გონება. მხოლოდ გიჟების მეფემ შეიძლება იფიქროს, რომ ინტელექტის საშუალებით შეიძლება ადამიანმა რამეს მიაღწიოს.

პირველი მოქმედება სიმბოლურია, პერ გიუნტი ხვდება გასვენებაში. მანამდე ის ხვდება გლეხს, რომელსაც ჯარში წასვლა არ უნდა და ამისათვის ის თითს მოიჭრის. გიუნტი ამბობს: მე მესმის, რომ შესაძლოა ჩავიფიქრო მსგავსი რამ, მაგრამ როგორ უნდა განვახორციელო...

იბსენი არ გულისხმობს იმას, რომ ადამიანმა აუცილებლად დიდი საქმეები უნდა გააკეთოს. „ამიტომ - ამბობს მღვდელი - ჩვენთვის ის იყო ხეიბარი. ღმერთის წინაშე არა მგონია, რომ ის ხეიბრად წარსდგეს“. პერს ძალიან შეაწუხებს ეს სცენა.

ბოლო მოქმედებაში უცნობი ეუბნება პერს „ხომ არ გამოგიცდია დიდი შიში“? აქ ლაპარაკია იმ შიშზე კი არა, რომელსაც ადამიანში ყოველდღიურობა ბადებს, არამედ იმ შიშზე, რომელიც იბადება იმის შედეგად, როცა ადამიანმა იცის, რომ ყოველი მოქმედების გამო უნდა აგოს პასუხი. ადამიანის გატეხვა - ფიქრობს იბსენი, შეუძლებელია. ამიტომ დოვრის პაპა ამბობს: „ადამიანებს აქვთ დიდი უნარი გამოვიდნენ ძალიან მძიმე მდგომარეობიდან“.

სფინქსის სახე - სიმბოლოა ცხოვრების საიდუმლოების გაგებისა. ეს, ერთი მხრივ, ადვილია, მეორე მხრივ - ძალიან რთული. სფინქსი, ამბობს პერი, უბრალოდ არის ის, რაც არის. ადამიანი კი ძალზე თავისებურია, ბევრს არ ესმის მისი, განსაკუთრებით - როცა ძალიან პრინციპულია.

ბოლოს პერ გიუნტი მაინც გადარჩება. გადარჩება სოლვეიგის მეშვეობით. სოლვეიგი ყველაფერს პატიობს. პერი ეკითხება: სად ვიყავი ის, რაც ვარ... სოლვეიგი უპასუხებს: ჩემს რწმენაში, იმედში, სიყვარულში... პერ გიუნტს შეეძლო ადამიანში დაენახა წმინდა. პერი წმინდას დედასა და სოლვეიგში ხედავდა. ქალების საყვარელი პიროვნებაა - ამბობენ ტროლები.

სწორედ, ქალური ინტუიციაა საჭირო, რომ დაინახო პიროვნებაში ღრმად ჩამარხული თვისებები. დედამ და სოლვეიგმა დაინახეს, რომ პერი არაა ისეთი, როგორსაც სხვები ხედავენ.

სოლვეიგი სიმბოლური სახეა, რომელიც თავისებურად ღვთისმშობელს წააგავს. „მე დედა ვარ“ - ამბობს სოლვეიგი. „ვინ არის მამა, ის ხომ არ არის, ვინც გპატიობს დედის თხოვნით“?

ყველა ქრისტეს შვილები ვართ და ჩვენთვის დამახასიათებელი უნდა იყოს პატიების უნარი. სწორედ ამით განსხვავდება პერი ბრანდისგან, აქ, ფაქტობრივად, ქრება რელიგიური თემა, მხოლოდ მეტაფორის სახითაა შემორჩენილი.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რამდენ პერიოდად იყოფა იბსენის შემოქმედება? ჩამოთვალეთ პიესები თანმიმდევრულად.
2. რომელ ლიტერატურულ ჟანრშია დაწერილი „ბრანდი“ და „პერ გიუნტი“?
3. განმარტეთ კირკეგორისეული ადამიანის არსებობის სამი საფეხური.

იბსენის კომედიებს განსაკუთრებულ ხიბლს მათი ინტიმურობა მატებს. როცა ვკითხულობთ ამ პიესებს, მიუხედავად მათი დიდაქტიკური ტონისა, სიუჟეტის მრავალფეროვნებისა, ისეთ განწყობას გვიქმნის, თითქოს მოქმედება ერთსადაიმავე პატარა ქალაქში ვითარდება, უცვლელი მოსახლეობით, რომელიც ბოლოსდაბოლოს ჩვენთვის ახლობელი და სასიამოვნო ხდება. ამ ქალაქში ყველა ერთმანეთს იცნობს, მეტსაც გეტყვით - ყველამ ყველაფერი იცის ერთმანეთის შესახებ, თუ ვინმეს ოდესმე შეუცოდავს, მის შვილთაშვილებსაც კი წამოაძახებენ. იბსენის პიესებში რამდენიმე ასეთ მამაკაცს შეხვდებით, მაგრამ რაც შეეხება ქალბატონებს ან ქალიშვილებს - დაცემულს ვერ ნახავთ.

ამ მოსახლეობის სატკივარი და საზრუნავიც პრიმიტიული და ყოფითია - ქორწილი, პატივცემული მოქალაქის იუბილე, დეპუტატების არჩევა რაიხსტაგში და ასე შემდეგ. ცხადია, თანამედროვეობის სიკეთეებიც აღწევს ასეთ პატარა ქალაქში, მაგ., პატარა დემოკრატიული გაზეთი, ახალი მანქანები...

მაგრამ მთავარი ამ კომედიებში გახლავთ პიროვნების დაპირისპირება საზოგადოებასთან, მისი თავისუფალი არჩევანი. იბსენს სამი სოციალური პიესა აქვს დაწერილი: „ახალგაზრდობის (ან ახალგაზრდული) კავშირი“, „საზოგადოების ბურჯნი“, „ხალხის მტერი“. დრამატურგი პირველ ორ პიესაში გვიხატავს ადამიანებს, რომლებიც ნიღაბს ატარებენ, ვითომ საზოგადოებისთვის თავდადებული პიროვნებები არიან, სინამდვილეში კი ცრუობენ და მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობაზე ზრუნავენ. პირველ პიესაში საზოგადოების „გულშემატკივრები“ რადიკალური მისწრაფებებით გამოირჩევიან, მეორეში ხალხის - „გულშემატკივრები“ კონსერვატორები არიან. მაგრამ იბსენი ამით არ დაკმაყოფილდა, მას ეცოტავა საერთო კეთილდღეობაზე „მზრუნველი“ ობივატელების მხილება და გადაწყვიტა ეჩვენებინა, რომ საზოგადოებრივი სიკეთეც სხვა არაფერია თუ არა ადამიანების უფრო დიდი, კრებითი ნაწილის ეგოისტური ინტერესები, რაც უფრო აღმაშფოთებელი და ამაზრზენია, ვიდრე ცალკეული ინდივიდის სულმოკლეობა. სწორედ ეს იდეა უდევს საფუძვლად „ხალხის მტერს“, სადაც დემოკრატიული პრინციპების სიყალბე და უბადრუკობა მტკიცდება. იბსენი საკითხს ასე აყენებს: რა იქნებოდა, ხალხის მლიქვნელი წინამძღოლები, რომლებსაც მხოლოდ პირადი სარგებელი აინტერესებთ, მასებს კი თვალში ნაცარს აყრიან (ვითომდა თავისუფლ არჩევანს გაძლევთ, თქვენ არ მოგვიყვანეთ ხელისუფლებაშიო?), საკუთარი ქალაქის მოყვარულ, უკომპრომისო და თავდადებულ პიროვნებას რომ ჩაენაცვლებინა? ამ კითხვას იბსენი ასე პასუხობს - ასეთ ადამიანს თავისუფლების იდეას და საყოველთაო

კეთილდღეობას ამოფარებული ნებისმიერი საზოგადოება ხალხის მტრად გამოაცხადებს და გაწირავს. ექიმი სტოკმანი ამბობს: „ჭეშმარიტების და თავისუფლების მტრები არიან გაერთიანებული ლიბერალების უმრავლესობა.“ და ეს მართლაც ასეა. პიესის შინაარსი ამგვარია - პატარა ზღვისპირა ქალაქში აღმოაჩენენ სამკურნალო წყალს, ეს ნორვეგიაა და ამიტომ ამგვარი წყლის აღმოჩენა ნავთობის საბადოს აღმოჩენის ტოლფასია. ქალაქის მერის - პეტერის ძმა გახლავთ ექიმი სტოკმანი, რომელიც აღმოაჩენს, რომ წყალი მოწამლულია და სიკეთის ნაცვლად ხალხს ავადმყოფობას მოუტანს. ამას ამცნობს ძმას, მაგრამ ძმა ურჩევს დადუმდეს და სიმართლე თავისთვის შეინახოს. ამის შემდეგ სტოკმანი შეკრებს წარჩინებულ საზოგადოებას და ამცნობს ახალ ამბავს, რა თქმა უნდა, საზოგადოება სიმართლეს საკუთარ კეთილდღეობას ამჯობინებს. სტოკმანი მარტო რჩება, მაგრამ ის საკუთარ თავს არ უღალატებს და საკუთარ პრინციპებს არ დათმობს. რა თქმა უნდა, ასეთი პერსონა საზოგადოებისგან განწირულია და ხალხის მტრად გამოაცხადებენ.

ექიმი სტოკმანის ანტიპოდია „ახალგაზრდობის კავშირის“ პერსონაჟი - ადვოკატი სტენსგორი. ის თავისუფლებისა და თანასწორობის იდეას კარიერისა და სიმდიდრის მოპოვების საშუალებად თვლის და არც მალავს საკუთარ მოსაზრებას. ის ჩადის უცხო ქალაქში, საკუთარი აგიტაციით იყოლიებს მასებს და აყალიბებს ახალგაზრდულ კავშირს, დემოკრატიულ პარტიას, რომლის დახმარებითაც იმარჯვებს არჩევნებში. და თუ ბოლომდე ვერ იმარჯვებს, ეს ორი ქალის - აგნესის და გერტეს - დამსახურებაა, რომლებმაც მალევე ამოიცნეს ადვოკატში მზაკვარი, მერკანტილური ადამიანი. სტოკმანი კი პრინციპულად საწინააღმდეგო სახეა, მისთვის ადამიანების საერთო კეთილდღეობა ცხოვრების მიზანია; სწორედ ამიტომ გარიყავს და შეაჩვენებს საზოგადოება, სწორედ ამიტომ დაუშენს ქვებს ექიმის ბინის ფანჯრებს, მაგრამ ის დაუდგება ყველას მყარად და უშიშრად და მამაც მებრძოლს მხოლოდ ორი ქალი არ დატოვებს - იოჰანა და პეტრა. სიმეტრია დაცულია ამ ორ პერსონაჟს შორის, მაგრამ „ხალხის მტერი“ რიტორიკული კომედიაა, ხოლო „ახალგაზრდული კავშირი“ იბსენის ერთ-ერთი ყველაზე მხიარული პიესაა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. ჩამოთვალეთ ჰენრიკ იბსენის სოციალური პიესები;
2. რა პრობლემატიკა დასვა იბსენმა პიესაში „ხალხის მტერი“?
3. გადმოეცით „ხალხის მტერის“ მოკლე შინაარსი.

იბსენის სასიყვარულო და ოჯახური პიესები: „სიყვარულის კომედია", „ელიდა", „თოჯინების სახლი"

ჰენრიკ იბსენის თანამედროვე ლიტერატურის განმასხვავებელ ასპექტად შეიძლება ჩაითვალოს შუასაუკუნეებში შექმნილ და რომანტიკოსების მიერ გაფეტიშებულ სიყვარულზე თავდასხმები. დანტესთან სიყვარული ეფემერულია, ხელშეუხებელი ვნებაა, ყოველგვარ მიწიერებას მოკლებული, დანტესთან სიყვარული მხოლოდ ზეციურია და მასთან მიახლოვებული ან უნდა დაიფერფლოს, ან კეთილშობილ რაინდად იქცეს. ერთი ქალის ერთგულება მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, სინამდვილეში (აქ შოპენჰაუერის დამოწმებაც შეგვიძლია) კაცი პოლიგამიური არსებაა (და დღეს უკვე ქალიც, როგორც გაირკვა), ქრისტიანული მორალი ამ შემთხვევაში თავს ახვევს კაცობრიობას მონოგამიას. აქედან გამომდინარე, ქორწინებაში ერთგულებაც არაბუნებრივია კაცისთვის, როგორც იბსენი თვლის, ხოლო ქალისთვის კი პირიქით ორგანულია. „ისეთი დიდი მოაზროვნეებისთვის, როგორებიც დარვინი და შოპენჰაუერი იყვნენ, სიყვარულის იდეა დადის გამრავლების საშუალებამდე. მაგრამ მეცნიერებზე მეტად სიყვარულს, როგორც ცნებას, თავს პოეტები და მწერლები დაესხნენ. ბაირონი წერდა: "Thy Love is Just, Thyfreindship all a cheat" (შენი სიყვარული ლტოლვაა მხოლოდ მთელი, მეგობრობა კი - ტყუილი!). მთელი იმდროინდელი ლიტერატურა, დაწყებული გუსტავ ფლობერის „ქალბატონი ბოვარით" და ლევ ტოლსტოის „კრეიცერის სონატით" დამთავრებული, ყველგან მცდელობაა სიყვარულის, როგორც დიდი გრძნობის დაკნინებისა და მხილების. მათ სურთ დაამტკიცონ სიყვარულის შემთხვევითობა, ეფემერულობა, თვალთმაქცობა. ამ მონდომებულ ლიტერატორებს შორისაა იბსენიც. მაგრამ მისი შეხედულებები თვითმყოფადია".[1]

სიყვარულს და ოჯახს იბსენმა სამი პიესა მიუძღვნა: „სიყვარულის კომედია", „ელიდა" (ქალი ზღვიდან) და „თოჯინების სახლი". სამივე პიესის ლაიტმოტივი შემდეგშია: ის გრძნობა, რომელსაც რომანტიკულ სიყვარულს უწოდებენ, არ არსებობს; არ არსებობს მარადიული სიყვარული და ამიტომაც მხოლოდ სიყვარულზე დაფუძნებული ოჯახისთვის გარდაუვალია ტანჯვა და ურთიერთობა კრახით მთავრდება, ანუ განშორებით. არც ერთმანეთის სიყვარული, არც შვილებისადმი სიყვარული გადაარჩენს ოჯახს დანგრევისგან. ვნება პირველივე თვეებში ცხრება; შვილების ბედნიერება კი ვერ ჩაანაცვლებს პირად ბედნიერებას. მხოლოდ ერთი გრძნობაა ძლევამოსილი და მუდმივი - ეს საკუთარი თავის სიყვარულია, ვნებიანი წყურვილი - იყო ის, ვინც ხარ, შეინარჩუნო ინდივიდუალიზმი, იბრძოლო საკუთარი თავისუფლებისთვის. მხოლოდ ურთიერთპატივისცემა, ერთმანეთში

1 Минский Н.: Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность. Глава V, 2018.

ხელშეუხებელი პიროვნებების აღიარება, მხოლოდ ეს გრძნობა მოგიტანთ ბედნიერებას და სიმშვიდეს ცოლქმრულ ცხოვრებაში.

ამ იდეას იბსენი ზემოთ ჩამოთვლილ პიესებში ორი ხერხის გამოყენებით ატარებს. „სიყვარულის კომედიასა“ და „ელიდაში“ მგრძნობიარე ქალს ორი ტიპის მამაკაცის სიყვარულის არჩევნის. წინაშე აყენებს. ერთი ახალგაზრდა, ვნებიანი და სიყვარულით შეპყრობილი, ეჭვიანი და შმაგი და მეორე - ასაკოვანი, მაგრამ მისი ბუნების და სილამაზის დამფასებელი. ქალი უპირატესობას მეორეს ანიჭებს. „ნორაში“ კი იგივე იდეა უარყოფის საშუალებით მტკიცდება: მგრძნობიარე ქალი ტოვებს საყვარელ მეუღლესა და შვილებს, როცა დარწმუნდება, რომ ის მხოლოდ უყვართ და არ აღიარებენ მის სულიერ თავისუფლებას და დამოუკიდებლობას.

„სიყვარულის კომედია“ ლექსად დაწერილი პიესაა, საოპერო ლიბრეტოს სახე აქვს მიცემული და მასში დრამატული მოქმედება საერთოდ არ არის. ის ძალიან გრძელი და მოსაწყენია, აქ იბსენი დაუნდობლად, სიხარულით ამსხვრევს ილუზიას სიყვარულზე. ის ამბობს სიყვარული - ეს სიცრუეა, დაავადებაა. ეს პიესა 1862 წელს დაიწერა, ანუ იბსენი მხოლოდ 34 წლის გახლდათ, 30 წლის შემდეგ კი დაწერა „ელიდა“- სადაც „სიყვარულის კომედიის“ იდეა პირდაპირ გადმოიღო, მაგრამ განსხვავებულია ენა, საინტერესოა ფაბულა, პიესა ცოცხალი ქმედებითაა სავსე.

სიყვარულის უძლურება თავისუფლებისკენ სწრაფვის წინაშე - ეს იდეა აქვს გატარებული იბსენს მესამე პიესაშიც. „თოჯინების სახლის“ მთავარი გმირი ნორა ქმარს და ოჯახს იმიტომ კი არ ტოვებს, რომ სხვა შეუყვარდა, არამედ იმიტომ, რომ მის ღირსებას შეეხნენ, არ დააფასეს მისი თავგანწირვა, არ გაუწიეს ანგარიში მის გრძნობებს. ანუ იბსენი თავისუფალ სიყვარულს კი არ უმღერის, არამედ სიყვარულისგან განთავისუფლებას, პიროვნული თავისუფლების სასარგებლოდ. სიყვარულის გრძნობა უსუსურია, როცა ადამიანში თავისუფალი ნება იღვიძებს, სწორედ ამაზეა ეს დრამა და სწორედ ამიტომ არ კარგავს აქტუალობას დღესაც.[1]

პიესის შინაარსი: მოქმედება იბსენის თანამედროვე ნორვეგიაში ხდება. ადვოკატ ტორვალდ ჰელმერისა და მისი მეუღლის, ნორას მყუდრო და იაფად მოწყობილი ბინა.

ჰელმერი კაბინეტში განმარტოვდება, ხოლო სასტუმრო ოთახში შემოდის ნორას ძველი მეგობარი ფრუ ლინდე, რომელიც ახლახან ჩამოსულა მოგზაურობიდან. ქალებს დიდი ხანია არ უნახავთ ერთმანეთი - თითქმის რვა წელია, ამ ხნის განმავლობაში მეგობარმა მოასწრო ქმრის დაკრძალვა, რომელთან ქორწინებაშიც შვილები არ

[1] ვანო ხუციშვილმა განახორციელა „თოჯინების სახლის“ დადგმა თავისუფალ თეატრში, სპექტაკლი 10 წლის განმავლობაში რჩებოდა რეპერტუარში.

ჰყოლია. ნორას ამბებით დაინტერესებული მეგობარი კითხულობს - ისევ ისე უდარდელად ცხოვრობს? რაზეც ნორა გულწრფელ პასუხს აძლევს და თავის თავგადასავალს უყვება. ჰელმერს ჯანმრთელობა შეერყა და ექიმებმა სამხრეთული ჰავა ურჩიეს წამლად, ამიტომ ერთი წელი იტალიაში მოუწიათ ცხოვრება, რაც დიდ ხარჯებთან იყო დაკავშირებული. ნორამ ქმარი მოატყუა და ფული მამას კი არ გამოართვა, არამედ ხელწერილის ქვეშ ისესხა ბანკიდან, ამაში კი ჰელმერის თანამშრომელი დაეხმარა.

ტორვალდ ჰელმერი რწმუნებულ კროგსტადს სამსახურიდან ათავისუფლებს. არ უყვარს შერყვნილი რეპუტაციის ხალხი. თავის დროზე კროგსტადმა (ჰელმერი მასთან ერთად სწავლობდა) - ფულად დოკუმენტზე ხელმოწერა გააყალბა. მართალია, სასამართლოს გადაურჩა და რთული სიტუაციიდან თავი დაიძვრინა, მაგრამ ეს ხომ კიდევ უფრო უარესია! დაუსჯელი მანკიერება ირგვლივ გადაგვარების თესლს თესავს. ასეთ კაცს, როგორიც კროგსტადია, ბავშვების გაჩენაც უნდა აეკრძალოს - ასეთი აღმზრდელის ხელში ხომ მხოლოდ დამნაშავე თუ გაიზრდება. ჰელმერი ასე სწორხაზოვნად აზროვნებს, მისთვის დადგენილი ნორმებიდან გადახვევა კატასტროფის ტოლფასია.

მაგრამ გაყალბება, როგორც ირკვევა, ნორამაც ჩაიდინა. სესხის ხელწერილში, რომელიც კროგსტადს დაუდო (სწორედ მან მისცა იტალიისთვის ფული), მან გააყალბა თავდებად დამდგარი მამის ხელმოწერა, თუმცა სხვა გზა არ ჰქონდა, ამ დროისათვის მამამისი მომაკვდავი იყო და ხელს როგორღა მოაწერდა დოკუმენტს. მეტიც, დოკუმენტი დათარიღებულია რიცხვით, როდესაც მამა უკვე გარდაცვლილი გახლდათ. სამსახურიდან გაგდებული კროგსტადი სთხოვს ნორას, რომ სიტყვა შეაწიოს, ბანკში მშვენიერი რეკომენდაცია ჰქონდა, მაგრამ ახალი დირექტორის მოსვლამ ყველა მისი გეგმა არია. ჰელმერს სურს დაითხოვოს არა მხოლოდ ბნელი წარსულისთვის, არამედ ფამილარობისთვისაც (ძველი ნაცნობობის გამო ერთი-ორჯერ „შენობით“ მიმართა). ნორა თხოვს კროგსტადის სახელით, მაგრამ ჰელმერი შეუვალია, მაშინ კროგსტადი შანტაჟზე მიდის და ნორას მხილებით ემუქრება: ჰელმერს მოუყვება, საიდან გაჩნდა იტალიაში გასამგზავრებელი ფული. და მართლაც უგზავნის ჰელმერს პირდაპირი მუქარის შემცველ წერილს - თუკი ნორას მიერ ხელწერილის გაყალბება ცნობილი გახდება საზოგადოებისთვის, მისი ქმარი ბანკის დირექტორის პოსტს ვერ შეინარჩუნებს. ნორა აქეთ-იქით აწყდება გამოსავლის ძიებაში. ჯერ ოჯახის მეგობარს, ექიმ რანკს ეპირფერება. ექიმს საიდუმლოდ უყვარს, მაგრამ სასიკვდილოდაა განწირული, - შთამომავლობითი სიფილისი აქვს. რანკი ნორასთვის ყველაფერზე წამსვლელია და ფულსაც მისცემდა, მაგრამ ექიმ რანკის ისტორია ტრაგიკულად მთავრდება - ცოლ-ქმარი ჰელმერები მისგან

ფოსტით შავჯვრიან ბარათს მიიღებენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ექიმი განმარტოვდა და აღარავის აღარ იღებს: ის კვდება მარტოობაში, მაგრამ მის დამახინჯებულ დატანჯულ სახეს ვერავინ ნახავს. რაღა უნდა ქნას ნორამ? სირცხვილი და მხილება აშინებს, უკეთესია, თავი მოიკლას! მაგრამ დაუნდობელი კროგსტადი აფრთხილებს: თვითმკვლელობას აზრი არ აქვს, ასეთ შემთხვევაში თქვენს ხსოვნას შეურაცხვყოფო.

დახმარება მოულოდნელი მხრიდან - ნორას მეგობარი ფრუ ლინდესგან მოდის. გადამწყვეტ მომენტში იგი კროგსტადთან თავის ურთიერთობას გაარკვევს: წარსულში მათ სიყვარული აკავშირებდათ, მაგრამ ფრუ ლინდე სხვას გაჰყვა: სარჩენი ჰყავდა მოხუცი დედა და ორი უმცროსი ძმა, ხოლო კროგსტადის ფინანსური მდგომარეობა არამყარი იყო. ახლა ფრუ ლინდე თავისუფალია: დედა და ქმარი მოუკვდა, ძმები უკვე ფეხზე წამოდგნენ - იგი მზადაა, გაჰყვეს კროგსტადს, თუკი მას კიდევ სჭირდება. კროგსტადი გახარებულია, მისი ცხოვრება ეწყობა, ბოლოს და ბოლოს პოულობს სიყვარულსაც და ერთგულ ადამიანსაც და უარს ამბობს შანტაჟზე; მაგრამ უკვე გვიანაა - მისი წერილი ჰელმერის საფოსტო ყუთშია, რომლის გასაღებიც მხოლოდ მას აქვს. რა გაეწყობა, დაე ნორამ გაიგოს, სინამდვილეში რას წარმოადგენს მისი ჰელმერი თავისი ფარისევლური მორალით და ცრურწმენებით! - გადაწყვეტს კროგსტადი.

მართლაც, წერილს რომ წაიკითხავს, ჰელმერი ისტერიკაში ვარდება და მას მართალი კაცის მრისხანება მოიცავს. როგორ? მისი მეუღლე - მისი ჩიტუნია, მისი ტოროლა, მისი თოჯინა - დამნაშავეა? და ეს მის გამოა! ჰელმერი ნორას ბავშვებს ვერ გააფუჭებინებს! ამიერიდან მათზე მეურვეობა ძიძას დაეკისრება! საზოგადოებაში ბედნიერი ოჯახის სახე რომ შეინარჩუნონ, ჰელმერი ნორას სახლში დარჩენის უფლებას აძლევს, მაგრამ ამიერიდან ცალ-ცალკე იცხოვრებენ!

ამ მომენტში შიკრიკს მოაქვს კროგსტადის წერილი, რომელშიც ის უარს ამბობს თავის მოთხოვნებზე და სესხის ხელწერილს უბრუნებს ნორას. ჰელმერის განწყობა მყისიერად იცვლება. გადარჩნენ! ყველაფერი ძველებურად იქნება, უკეთესადაც კი! მაგრამ აქ, მოულოდნელად, ნორა დაუპირისპირდება მას. სახლიდან მიდის! მიდის სამუდამოდ! ჯერ მამა, შემდეგ ჰელმერი მას ექცეოდნენ, როგორც ლამაზ თოჯინას, რომლის მოფერება სასიამოვნოა. ეს ადრეც ესმოდა, მაგრამ ჰელმერი უყვარდა და პატიობდა. ახლა სხვა საქმეა - მას სასწაულის იმედი ჰქონდა - რომ ჰელმერი, როგორც მოყვარული ქმარი, მის დანაშაულს საკუთარ თავზე აიღებდა. ახლა ჰელმერი აღარ უყვარს, როგორც ადრე ჰელმერს არ უყვარდა - მას უბრალოდ იზიდავდა შეყვარებული ყოფილიყო. ისინი ერთმანეთისთვის უცხონი არიან. და ძველებურად ცხოვრება ნიშნავს გარყვნილებას, საკუთარი თავის გაყიდვას კეთილმოწყობისა და ფულისთვის. ნორა კარს გაიჯახუნებს და ეს კარის გაჯახუნება მთელი

იმდროინდელი ევროპისთვის სილის გაწნა აღმოჩნდება. ნორა პირველი ქალი პერსონაჟია, რომელმაც ფარისევლობას და ამორალურობას კარი მიუჯახუნა. ნორა გმირია ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

სამივე კომედიის წაკითხვის შემდეგ ერთი კითხვა ჩნდება: დასაშვებია სვანჰილდას, ელიდას და ნორას არსებობა ფრანგულ, ინგლისურ, გერმანულ ლიტერატურაში? რა თქმა უნდა არა! გულისმიერის გონისმიერისგან ასეთი უარყოფა მხოლოდ სკანდინავიელებს შეუძლიათ, ეს წმინდა წყლის ნორვეგიული გაგებაა არსებობისა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რაში მდგომარეობს „თოჯინების სახლის“ იდეა?
2. როგორ შეაფასებდით ნორას საქციელს?
3. დღესაც აქტუალურია თუ არა „თოჯინების სახლში“ დასმული პრობლემატიკა და თუ კი რატომ?

იბსენის სიმბოლისტური პიესები

1884 წელს იბსენი წერს თავის ფანტასმაგორიულ პიესას „გარეული იხვი“. უნდა აღინიშნოს მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის დრამები დრამატურგის აქამდე შექმნილი ნაწარმოებების ერთ მთლიანობას წარმოადგენს, იბსენი ამ პერიოდის დრამებში სულ სხვაგვარ მწერლად წარმოგვიდგება. ბუნებრივია დეკადენტური ეპოქის კითხვა - რატომ? ჰენრიკსაც მოსვენებას არ აძლევდა. ის ვერაფერში ველარ იქნება დარწმუნებული. „ყველაფერი ან არაფერი“ ამ ეპოქისთვის ნაივიზმია, ინფანტილიზმის ტოლფასია. ამიტომაც დრამატურგის ხელწერა იცვლება, მისი პიესები პირქუში და ტრაგიზმით სავსე ხდება. „დაახლოებით 1910 წელის დეკემბერში ადამიანმა ფერი იცვალა“,[1]

ეს ფრაზა ვირჯინია ვულფს ეკუთვნის[2], იგულისხმება, რომ ამ დროისთვის პიროვნების კულტურულ, ფილოსოფიურ ცნობიერებაში გარდატეხა მოხდა, ჰომოსაპიენსი დაიბნა, დაკარგა კავშირი ღმერთთან, თუ გნებავთ, აბსოლუტთან, ამიტომაც ხელოვნებაში, და, კერძოდ,

[1] Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене: конец XIX- половина XX в. М., «Наука». 1985г., с. 133.

[2] ვირჯინია ვულფი სრულიად შეგნებულად ასახელებს 1910 წლის დეკემბერს. ის გულისხმობს პოსტმოდერნისტების პირველ გამოფენას, რომელსაც ნოემბერში გაზეთში - Time - ასეთი გამოხმაურება მოჰყვა: როგორც ანარქია პოლიტიკაში, ეს არის გამოფენა, რომელიც მთელი მსოფლიო ცივილიზაციის უარყოფაა.

თეატრალურ ხელოვნებაში ფუნდამენტური გადატრიალება დაიწყო.[1]

განვითარებული მოვლენების ავანგარდში იბსენი მოექცა, მას მალე ახალი დრამის მეფეს უწოდებენ. დრამატურგი იმედგაცრუებულია, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის შექმნას ისეთი შედევრები, როგორებიცაა: „გარეული იხვი“, „მოჩვენებები“, „როსმერსხოლმი“, „ჰედა გაბლერი“, „მშენებელი სოლნესი“.

პიესაში „გარეულ იხვი“ იბსენი ღარიბ, მოკრძალებულ და თავისებურად ბედნიერ ოჯახის ყოფას გვიხატავს. თუმცა მთელი ეს ბედნიერება პირობითია და ტყუილს ემყარება.

ოჯახი ოთხი წევრისგან შედგება - ფოტოგრაფი ილმარ ეკდალი, მოხუცი მამა, ფოტოგრაფის ცოლი, რომელიც რამდენიმე წლით უფროსია ქმარზე და 14 წლის ქალიშვილი ჰედვიგი. მოხუცი ეკდალი, ლეიტენანტი, ოდესღაც მდიდარი მეტყევე და თავგადაკლული მონადირე გახლდათ. არაკანონიერი გზით, კომერსანტ ვერლესთან ერთად, დიდი ტყე შეიძინა, მაგრამ ვერლემ სამართალდამცავი ორგანოებისთვის თავის დაძვრენა მოახერხა და მთელი პასუხიმგებლობა ეკდალს დააკისრა, რომელიც დააკავეს, ყველაფერი ჩამოართვეს და პატიმრობა მიუსაჯეს. ახალგაზრდა ეკდალს, განვითარებული მოვლენების გამო, უნივერსიტეტის დატოვება მოუხდა. ვერლე, რომელმაც დაღუპა მამა ეკდალი, შვილის „ჯალათადაც“ იქცა. სწორედ იმ ქალს, რომელიც მისი შეცდენილია, მიათხოვებს ეკდალს, რათა დაფაროს ჩადენილი ბოროტების კვალი (ანუ ქალი ორსულადაა). ის ქალისთვის მზითვსაც არ იშურებს და ეკდალს ფოტოგრაფიულ სახელოსნოს მოუწყობს. სტუდენტი თავს ანებებს სწავლას და მოკრძალებული ხელობით იწყებს თავის რჩენას. მას აზრადაც არ მოსდის, რომ სხვის საყვარელზე იქორწინა, რომ ჰედვიგი მისი ქალიშვილი არ არის, და რომ მთელ ამ ობივატელურ „კეთილდღეობას“ ცოლის საყვარელს უნდა უმადლოდეს. ამის წყალობით ილმარი ბედნიერია, უყვარს ცოლ-შვილი და ფოტოგრაფის სტატუსითაც არ არის უკმაყოფილო. ეს პირველი ტყუილია, ქმრის მოტყუებასთან გვაქვს საქმე. მეორე ტყუილი ცოლ-შვილს ეხება. მათაც არ იციან, რომ ილმარ ეკდალი არ არის გენიოსი, დაკავებული ახალი, უდიდესი აღმოჩენით ფოტოგრაფიის სფეროში. ამიტომაც მას არაფერზე აწუხებენ, ყველა მოვალეობას საკუთარ თავზე იღებენ, დაფოფინებენ ილმარს, თვითონ ბევრ რამეს იკლებენ და ილმარს ყოველდღიურად სასმელით და საკვებით ამარაგებენ. სინამდვილეში ახალგაზრდა ეკდალი უქნარა და ეგოისტია, ის მთელი დღეების განმავლობაში ლუდს სვამს, ბუტერბროდებს აყოლებს და ძინავს, ელის, როდის ეწვევა შთაგონება ახალი მწვერვალების დასაპყრობად. მაგრამ ეს ყველაფერი ცოლ-შვილმა არ იცის, და თავისმხრივ ბედნიერები არიან. მესამე ტყუილი, უფრო სწორად, თავის მოტყუება მოხუც ეკდალს ეხება.

[1] მამაცაშვილი მ., ორჯერ ორი არ უდრის ოთხს, გამ. "კენტავრი" 2016 წ., გვ.4.

მოხუც მონადირეს სხვენში ნაძვებისგან მოწყობილი აქვს მინი ტყე და პისტოლეტით შეიარაღებული ყოველდღე ადის „ტყეში“ და თავის მოშენებულ ქათმებს, კურდღლებს და მტრედებს დასდევს... ნადირობს კაცი, მეტი რა ქნას?! და ისიც თავისმხრივ ბედნიერია. კურდღლების განადგურებაში „დიდი გამომგონებელი“ ეხმარება, ხოლო საკუთარ საქმეს - ფოტოების გამყღავნებას თვალებმტკივან ქალიშვილს აბარებს. ასეთია ეკდალების ცხოვრება. სიმართლე კი იმაში მდგომარეობს, რომ მოხუცი გადავარდნილია ბავშვობაში და თან გალოთებულია, მისი ვაჟი - მუქთახორა და ეგოისტია, რძალი - დაცემული ქალია, შვილიშვილი - „ნაბიჭვარია“, კომერსანტი ვერლე კი ყველა ამ პერსონაჟის კოშმარია. მეორე მხარე ამ ტყუილისა კი იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა პერსონაჟი ბედნიერია, მათ უყვართ ერთმანეთი და აკმაყოფილებთ ის ცხოვრების წესი, რომლითაც 14 წელია ცხოვრობენ. ბოროტი ვერლე კი უჩუმრად აგრძელებს მათ ფულად დახმარებას. ამ ამაღლებული ტყუილის სიმბოლოდ პიესაში გარეული იხვი გვევლინება. გარეული იხვი სიცოცხლის გადარჩენისთვის აუცილებელი ტყუილის სიმბოლოს წარმოადგენს. ერთხელ ვერლემ ნადირობისას ფრთაში დაჭრა გარეული იხვი; ის ტბის ძირისკენ გაცურდა, მაგრამ ძაღლმა ფეხში ჩაავლო და ამოათრია წყლიდან, დაჭრილი იხვი მისცეს მოხუც ეკდალს, იხვი ნელ-ნელა გამოჯანმრთელდა, მოსუქდა და ოჯახის საყვარელი ბინადარი გახდა. მასზე ზრუნავენ, თავს ევლებიან. სხვენში საპატიო ადგილი აქვს დაკავებული, ლამაზი კალათია მისი ლოგინი და წყალი და საჭმელი გობში არ უთავდება. ყოველი დილა იწყება იხვის ჯანმრთელობის მოკითხვით; მოხუცს არ მოსწონს, როცა იხვს ჩიტად მოიხსენიებენ, ჰედვიგი ერთნაირად ლოცულობს მამისა და იხვისთვის. ეკდალებს ჰყავთ ერთი ნაცნობი, ექიმი რელინგი, ის პიესის იდეის გამტარებელია: ერთდროულად ტყუილის აუცილებლობასა და იდეალების მსხვრევას ქადაგებს. განზრახვა კეთილშობილი აქვს - ადამიანების გაბედნიერება სურს, ის თითოეულ პერსონაჟს უნერგავს ამაღლებულ ტყუილს - მაგ., ეკდალი დაარწმუნა, რომ ის გენიალური გამომგონებელია.

ასეთ ამაღლებულ ტყუილში ცხოვრებაში განვლო 14-მა წელმა. ელმარი გასუქდა, გარეული იხვიც, ჰედვიგი ნაზ და მოსიყვარულე გოგონად ჩამოყალიბდა, რომელმაც არ იცის, რომ მალე დაბრმავდება, ელმარის ცოლი, გინა, ფოტოსახელოსნოს მართავს და გენიალური ქმრისთვის ლოცულობს, მოხუცი სვამს კონიაკს, ხოცავს კურდღლებს და როცა სახლში მარტოა, გამოაქვს ლეიტენანტის მუნდირი და იცვამს მას. ყველა ბედნიერია... და აი ჩამოდის ვერლეს ვაჟი - ახალგაზრდა გრეგერს ვერლე, ილმარის უნივერსიტეტელი ამხანაგი, აბსოლუტური სიმართლის მქადაგებელი - ის ბრანდის სახის ვარიაციაა. მაგრამ რამხელა უფსკრულია გმირ მღვდელსა და კომერსანტის შვილს შორის! და როგორ შეიცვალა დრამატურგის დამოკიდებულება იდეალურის,

სიმართლის მიმართ! მოთხოვნა „ყველაფერი ან არაფერი“ ისევე ყალბია, როგორც ეკდალების ურთიერთობები. გრეგერს ვერლე ისევე ჰგავს ბრანდს, როგორც ეკდალების მოსუქებული იხვი, თავისუფლებაში მყოფ გარეულ იხვს.

გრეგერს ვერლეს სპულს მამამისი, ის დაკომპლექსებული ახალგაზრდაა, ვინაიდან ვერ უპოვია საკუთარი ადგილი ცხოვრებაში, ამიტომაც დიდაქტიკოს-მსაჯულადაა ქცეული. აი დაბრუნდა და შეიტყო სიმართლე ეკდალებზე და მის საცოდავ არსებობას ბოლოს და ბოლოს აზრი მიეცა. ის გადაწყვეტს, გადაარჩინოს ილმარი, შესანიშნავი ადამიანი, რომელსაც წლებია ატყუებენ. გადაწყვეტს - ის შეატყობინებს გინას წარსულს, ქმარს შეარიგებს მათ და ტყუილში აღარ მოუწევთ ცხოვრება. ამ „მართალი“ საქციელით გრეგერსიც გამოისყიდის ცოდვას, განთავისუფლდება უბადრუკი, სამარცხვინო მემკვიდრეობისგან. „შენ გამიმწარე მთელი ცხოვრება“, - ეუბნება გრეგერსი მამას, - „მხოლოდ შენ გამო მიწევს ხეტიალი ერთი ადგილიდან მეორისკენ, შენ მაქციე მოხეტიალედ! სულ თან მსდევს სულის მტანჯველი ტკივილი.“ ამ ბრალდებებს მამა არად აგდებს. გრეგერსი უარს ამბობს „კანტორაში“ სამსახურზე და მამას სამუდამოდ ემშვიდობება. კითხვაზე, - როდემდე ეყოფა ის თანხა, რაც აქამდე გამოიმუშავა, შვილი პასუხობს: - ჩემს სიკვდილამდე მეყოფა. მშვიდობით.

ასე შორდება მამა-შვილი ერთმანეთს... შვილმა აგრძნობინა, რომ ამიერიდან სიცოცხლე მისთვის არაფერს ნიშნავს, რომ განიწმინდება ცოდვებისგან და... აქ ვხედავთ მინიშნებას თვითმკვლელობაზე. მსგავსი სცენები მრავლადაა იბსენის ბოლო პერიოდის დრამებში. ასეთი ტექსტი შემზარავია და დამაფიქრებელი.

მამა ვერლეზე მეტად ექიმი რელინგი ღიზიანდება გრეგერსის შეშლილ ქადაგებებზე. ისმენს რა გრეგერსის გამოსვლებს, გინას ცუდი წინათგრძნობა იპყრობს და ექიმ რელინგს ეკითხება, მართალია თუ არა, რომ ახალგაზრდა ვერლე შეურაცხადია? - სამწუხაროდ, არა, - პასუხობს ექიმი, - მაგარამ ის ავადაა.

გინა - რითია ავად?

რელინგი გეტყვით. ის სიმართლის ციებ-ცხელებითაა შეპყრობილი.

ექიმი იმავეს უმეორებს გრეგერსსაც და უხსნის, რამდენად დამღუპველია სიმართლე ისეთი ადამიანებისთვის, როგორებიც ეკდალები არიან. მაგრამ გრეგერსი თავისას არ დაიშლის და ილმერს გინას შესახებ სიმართლეს უყვება. ილმარი იგებს, რომ ჰედვიგი მისი შვილი არ არის. ილმარის რეაქცია ყოველგვარ ღირსებას მოკლებულია, ის ისტერიკას მართავს და სახლიდან წასვლით იმუქრება, გაოგნებული გრეგერსი ჰედვიგს სთავაზობს, გარეული იხვი მოკლას და ამით დაუმტკიცოს მამას სიყვარული, ილმარი განაგრძობს ყვირილს და ვაი-

ვიშს, უეცრად მაგიდაზე ყავას და ბუტერბროდს დაინახავს, აიღებს, სვამს, მერე რაღაცის ძებნას იწყებს, ის თურმე კარაქს ეძებს, მისთვის ბედნიერება ილუზორულ სიმართლეშიც არ არის, ბედნიერება ამ წუთას კარაქიანი პურია, საოცრად უსუსური და გამაღიზიანებელია, საერთოდ არ იწვევს თანაგრძნობას. ამ დროს ჰედვიგი იხვის ნაცვლად ტყვიას გულში თვითონ იკრავს და კვდება. სასოწარკვეთილი გრეგერსი მიდის, რომ თავი მოიკლას, სულმოკლე ადამიანები კი ისევ თავისებურად ბედნიერები იქნებიან, დახოცავენ კურდღლებს, შეჭამენ ბუტერბროდებს და ისევ მოატყუებენ ერთმანეთს. სიმართლე და ბედნიერება შეუთავსებელი ცნებებია. ასე მთავრდება პიესა.

„მოჩვენებანი“[1] იბსენის მეტად დრამატული და ქმედითი პიესაა. აქ დრამატურგი დაინტერესებულია მემკვიდრეობითობით, თუ როგორ აისახება ადამიანზე მისი წინაპრების საქციელი, მათი ჩადენილი ცოდვები. მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი, რაც პიესაშია დასმული, არის ის, თუ რა უფრო მნიშვნელოვანია - მოვალეობები თუ ცხოვრებით ტკბობა, ყოველი წუთის დაფასება და გამოყენება. აქ მთავარი მოქმედი პირი ქალია, „სულიერად ძლიერი“ (როგორც მას შვილი უწოდებს) ქალი, ფრუ ალდვიგი, რომელმაც საკუთარ მოვალეობებს შესწირა სიყვარული, სულიერი სიმშვიდე და სიმართლეც კი. საშინელი სიმართლე, რომელიც მითს მისი ოჯახის შესახებ გააცამტვერებს, მოჩვენებასავით სულ თან სდევს ფრუ ალდვიგს. ტყუილი სიკეთისთვის - კრახით სრულდება, სიმართლეს ფარდას თვით ეს გონიერი ქალ-ბატონი ახდის, პიესა ტრაგიკულად, ვაჟის, ოსვალდის, სიკვდილით, რეგინას იმედგაცრუებით მთავრდება.

ამ შემთხვევაში, იბსენი დაუნდობელია ტყუილის მიმართ, რაც არ უნდა კეთილშობილური მიზნებით იყოს გამოწვეული. ის თვლის, რომ დროულად გამჟღავნებული სიმართლე ცხოვრების თავიდან დაწყების და გაგრძელების საწინდარია, ხოლო ტყუილი მაინც გაცხადდება და ისეთ სავალალო შედეგამდე მიგვიყვანს, როგორც პიესა მთავრდება. ადამიანის მიერ ჩადენილი არც ერთი საქციელი უკვალოდ არ ქრება, ამ საქციელს აუცილებლად მოყვება შედეგი, რაც არ უნდა სამწუხარო იყოს ეს. ასეთია პიესის მორალი.

პიესა „ჰედა გაბლერს“ ვერ დააფასებენ, ვერ ჩასწვდებიან მის ღრმა ფაბულას ვერც იბსენის თანამედროვე მაყურებელი და ვერც ანტერპრენიორები. მაგრამ ლიტერატურაზე ამ ქალის სახე დიდ გავლენას მოახდენს. ჰედას მსგავსი პერსონაჟები მრავლად გვხვდებოდა ევროპულ ლიტერატურაში, მაგრამ იბსენმა, ჰედას შექმნით ყველა აქამდე არსებული პერსონაჟი ქალის კრებითი სახე მისცა ლიტერატურას.

---

[1] ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებანის“ დადგმა თემურ ჩხეიძემ 1976 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განახორციელა. ფრუ ალდვიგს ვერიკო ანჯაფარიძე თამაშობდა, პასტორ მანდერსს - აკაკი ვასაძე, რიგინას - სოფიკო ჭიაურელი, ოსვალდს - ნოდარ მგალობლიშვილი, რიგინას მამას - გივი ბერიკაშვილი. სპექტაკლი დიდი წარმატებით სარგებლობდა ქართველ მაყურებელთა შორის.

ბოლო ორ პიესაზე: „მშენებელი სოლნესი“ და „პატარა ეიოლფი“ ორიოდ სიტყვას მოგახსენებთ. პირველ პიესაში ბევრი მკვლევარი ავტორის აღსარებას ამოიცნობს ხოლმე, რაც არ არის ლოგიკას მოკლებული. ახალგაზრდობაში სოლნესი აშენებდა საეკლესიო კოშკებს, ზუსტად ისე, როგორც იბსენი წერდა მორალურ, ფილოსოფიურ და რელიგიურ პოემებს, შემდგომ სოლნესი ივიწყებს ეკლესიას და ყოფითი ნაგებობების მშენებლობას იწყებს, გავიხსენოთ იბსენის სოციალური დრამები, ოჯახური კომედიები. ბოლოს და ბოლოს სოლნესს სურს ჰაეროვანი კოშკის ქვის საძირკველზე აგება

სიმბოლიკა ირაციონალურის დაშენება რაციონალურზე, ანუ მისტიციზმი მეცნიერებაზე დაფუძნებული, ქვაზე დაშენებული ჰაერი. და ბოლო სცენა, როცა მშენებელი მიძვრება კოშკის წვერზე, რათა იქ ღმერთს გაესაუბროს და მუდმივად არფაზე დაკრულ მუსიკას უსმინოს. ვერ ვიტყოდი, რომ ეს იბსენის საკადრისი ფინალია, მაგრამ გვაგონებს ბრადის სურვილს დაძლიოს მანძილი და მიაღწიოს მწვერვალს. თუმცა არის პიესაში საგულისხმო პერსონაჟი ჰილდა ვანგელი, რომელიც ამ დრამას ზოგადსაკაცობრიოს ხდის. ის ქალსა და კაცს შორის დამყარებული ახალი ურთიერთობები, რომლებზეც იბსენი „სიყვარულის კომედიაში“, „თოჯინების სახლში“, „ელიდაში“ ოცნებობდა, ბოლოს და ბოლოს განხორციელდა ჰილდას და სოლნესის კავშირში. ეს არც სიყვარული, არც მეგობრობა, არც ამხანაგური კავშირია, ეს უფრო მშვენიერი და მართებული გრძნობაა, რომელიც სიტყვებით ვერ გადმოიცემა, აღწერა შეუძლებელია, მაგრამ კითხვისას ვგრძნობთ და გვესმის. იბსენის დახატულ ქალთა გალერეას ჰილდა ღირსეულად ასრულებს.

ჰენრიკ იბსენის ბოლო დრამას - „პატარა ეიოლფი“ ვერ დავაყენებთ დრამატურგის შედევრების გვერდზე, ის კი არადა, ეს პიესა ორიგინალურობითაც არ გამოირჩევა. დრამა მოყვასის სიყვარულსა და ქველმოქმედებაზეა.

ჰენრიკ იბსენი ახალი დრამის ფუძემდებლია. მან ბოლომდე გაითავისა და დაინახა პატარა ადამიანის ტკივილი, სიხარული, უბედურება, ბედნიერება. ის ისეთ თემებს შეეხო, ისეთი პრობლემები დასვა თავის დრამებში, რომლებიც დღესაც, XXI საუკუნეშიც, აქტუალური და საინტერესოა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. ჩამოთვალეთ იბსენის სიმბოლისტური დრამები.
2. გადმოეცით „გარეული იხვის“ შინაარსი.
3. რომელი ორი, მთავარი საკითხია დასმული დრამაში „მოჩვენებანი“?
4. რატომ მიაჩნიათ კრიტიკოსებს დრამა „მშენებელი სოლნესი“ იბსენის აღსარებად?

ანტონ ჩეხოვი (1860-1904)

შემოქმედების საერთო დახასიათება



„თოლია“, „ძია ვანია“, „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“ ამ პიესების ავტორი „ახალი დრამის“ დრამატურგთა გვერდით დგას. სწორედ ჩეხოვის სახელთანაა დაკავშირებული სასცენო ხელოვნების ტრანსფორმაცია და ახალი თეატრალური სისტემის დაბადება. „ახალი დრამის“ ავტორთა შორის ისეთი დიდოსტატები არიან, როგორებიც იყვნენ: იბსენი, სტრინდბერგი, ჰაუპტმანი, მეტერლინკი... ისინი განსხვავებულ ნაციონალურ კულტურასა და მხატვრულ მიმართულებას წარმოადგენდნენ. ლოგიკურია, გამოჩენილიყო ავტორი, რომელიც ახალი დრამის გამოცდილებას მეტს შესძენდა, გადაასხვაფერებდა, გააღრმავებდა და მეტად ჰარმონიულ აზრთა გამას მიანიჭებდა. ამ ამოცანას თავი რუსმა დრამატურგმა, მწერალმა და ექიმმა ანტონ ჩეხოვმა გაართვა. მეტსაც გეტყვით სწორედ ჩეხოვია ახალი დრამა, მან ახალი დრამა გაუთანაბრა კლასიკური დრამატურგიის შედევრებს, აიყვანა აღორძინების თეატრალური სისტემის დონემდე და ერთ რიგში დააყენა შექსპირთან.

ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვის სახელს უკავშირდება, სრულიად ახალი ტიპის თეატრის დაბადება ჯერ რუსეთში და შემდგომ მთელ დასავლურ სამყაროში. აღსანიშნავია, რომ მსოფლიომ ჩეხოვი არა მისი პროზით, არამედ დრამატურგიით გაიცნო. ჯერ დრამატურგია გაითავისეს, შეიყვარეს და შემდგომ დაინტერესდნენ ჩეხოვის პატარა მოთხრობებით და პროზით. შეიძლება სწორედ იმიტომ, რომ მკურნალი ექიმი იყო, ის განსაკუთრებულად კარგად იცნობდა ადამიანს, მის ბუნებას, მის გენეტიკურ, თუ შეძენილ თვისებებს, იცნობდა და უყვარდა ადამიანი. ამიტომაც მისი პერსონაჟები არც გმირები არიან, არც ნაძირლები, არც კეთილშობილი რაინდები, ჩეხოვის გმირები ჩვეულებრივი გამვლელები გახლავან საკუთარი ტკივილებით, ამბიციებით და ოცნებებით. და რა არის ამაში განსაკუთრებული? - იკითხავთ თქვენ. ასეთ ადამიანებს ხომ ყოველდღიურად ვხვდებით, ვიცნობთ მათ და გაბეზრებულიც კი გვაქვს მათთან ურთიერთობა. რატომ უნდა დავინტერესდეთ იმ მხატვრული ნაწარმოებით თუ სპექტაკლით, რომელიც მათზე მოგვითხრობს. მაგრამ აქ მთავარი სწორედ ის არის, თუ როგორ მოგვითხრობს დრამატურგი

ასეთ პერსონაჟებზე, როგორ გადმოაცემინებს საკუთარ განცდებსა თუ სიხარულს, როგორ გააერთიანებს ტრაგიკულსა და კომიკურს, როგორ დაგვანახებს იმ უხილავს, რაც სცენის კი არა, პიესის მიღმაცაა.

ჩეხოვის მკვლევრები მის შემოქმედების შესწავლის და გაგების ორ გზას განიხილავენ პირველნი ეძებენ პარალელებს ანტიკურ თეატრთან, შექსპირის თეატრთან. მეორენი ჩეხოვში ნოვატორ დრამატურგს ხედავენ და ამ ნოვაციების არგუმენტირებულად გამყარებას ცდილობენ.

დიმიტრი მაგარშაკი ჩეხოვის პიესებში ანტიკური თეატრის ელემენტებს ხედავს და ამას იმით ამტკიცებს, რომ დრამატურგის პიესებში მნიშვნელოვან ფუნქციას უხილავი პერსონაჟები ასრულებენ (ნინა ზარეჩნაიას მშობლები „თოლიაში"; პროტაპოვი და ვერშინინის მეუღლე „სამ დაში"; რანევსკაიას პარიზელი საყვარელი და იაროსლაველი დეიდა „ალუბლის ბაღში"). ეს უხილავი პერსონაჟები ძლიერები არიან და მოქმედების დინამიკურ განვითარებაში დიდ მონაწილეობას იღებენ. ასეთი ფუნქცია ანტიკურ დრამაში, საკუთარ თავზე, ღმერთებს აქვთ აღებული. იქ მეტი მოვალეობაც აქვთ ოლიმპოს მკვიდრთ - ისინი პერსონაჟების ბედს განაგებენ. ანტიკური დრამის ყველაზე მნიშვნელოვან მემკვიდრეობად მაგარშაკი ჩეხოვის პიესებში არსებულ პერიპეტიების ხელოვნებას მიიჩნევს.[1]

რ. ლ. ჯექსონი „თოლიას" ბოლო მოქმედებაში ანტიკური მითის მოტივებს ხედავს.[2]

ფ. ფერგიუსონს, აგრძელებს რა ანტიკური დრამის ნიშნების ძიებას ჩეხოვის პიესებში, პირველ არგუმენტად პიესების ოთხი მოქმედება მოჰყავს. ძველბერძნული ტრაგედიები ხომ ოთხი კომპოზიციური ელემენტისგან შედგებაო.[3]

ყურადღების მიღმა ვერ დავტოვებ იმ ფაქტს, რომ აუცილებელი შესასწავლია, თუ როგორ მუშაობს ჩეხოვის პიესებში ტრაგიკული ირონიის პრინციპი. სოფოკლე იყო ის პირველი დრამატურგი, რომელმაც ეს გამოიყენა ტრაგედიაში, მაგრამ მასთან ეს პრინციპი სხვაგვარად განხორციელდა - აქ პერსონაჟების ქმედებებზე ღმერთების ნება და ბედისწერა ზეიმობს. ჩეხოვთან კი ტრაგიკული ირონიის ფორმა გამოიყენება იმისათვის, რომ დაგვანახოს, თუ როგორ ამსხვრევს ლოგიკა ადამიანების შეხედულებებს, იმედებს, რწმენას, უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, ცხოვრების ალოგიკურობა.

ასე რომ ასეთი პარალელების გავლება უსასრულოდ შეიძლება. აღორძინების ეპოქის დიდი დრამატურგი შექსპირიც შეიძლება მოვიაზროთ ჩეხოვის ინსპირაციის წყაროდ. ამაზეც ბევრი თქმულა და

[1] Magarsback D. Chekhov the Dramatist/2nd ed. New York 1960 P. 163-170.

[2] Jackson R.L. Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Gold Cave/ Chekhov: A Collection of Crirical Essays, Englewood Cliffs, 1967, P. 109-111.

[3] Fergusson F. The Idea of a Theatre. Prinston, 1953. P. 163.

ითქმება კიდეც, მარტო პიტერ ბრუკის და არტურ მილერის მოსაზრება რად ღირს.[1] როგორც მოგახსენეთ, პარალელები, ანალოგიები, ნასესხები ხერხები, ეს ყველაფერი ჩეხოვის დრამატურგიას მსოფლიო თეატრის განვითარებასთან აკავშირებს. ასეთი შესწავლა აუცილებელია, მაგრამ საერთოდ არ არის საკმარისი, რამეთუ თვითონ ჩეხოვი „დრამატული ხელოვნების დადგენილი კანონების საწინააღმდეგოდ მოქმედებდა“. მაქსიმ გორკი წერდა, რომ ჩეხოვი აბსოლუტურად ახალი ტიპის დრამატული ხელოვნების ავტორია, მსგავსის შეცნობისას არამსგავსი უნდა იგულისხმოო, ანუ უნდა გამოიყენო წარსულის გამოცდილება ახლის დაბადებისთვის. სწორედ ეს მოახერხა ჩეხოვმა. მაგრამ მაინც როგორ უნდა შევაფასოთ მისი დრამატურგია გაზვიადების გარეშე? როგორ უნდა მივაგნოთ იმ განსაკუთრებულს, რაც მხოლოდ ჩეხოვისეულია?

იყო დრო, როცა რუსეთში ჩეხოვის დრამატული ტექსტის ნოვატორობაში დარწმუნებულნი იყვნენ. შემდგომში გამოჩდა ნამუშევრები, რომლებმაც აჩვენეს, რომ ჩეხოვის დრამატურგიას ძალიან ბევრი საერთო აქვს „ახალ დრამასთან“, დასავლეთევროპის ისეთი დრამატურგების შემოქმედებასთან, როგორებიც იყვნენ: იბსენი, ჰაუპტმანი, სტრინდბერგი. აღმოჩნდა, რომ ჩეხოვის დრამატურგია საუკუნეების მიჯნაზე დრამატურგიის განვითარების კანონზომიერებაში ეწერებოდა და „ახალი დრამის“ თვალნათელი გამოხატულება გახლდათ. მაგრამ კონკრეტულად ჩეხოვის პიესები, პირველ რიგში, იმიტომ გახდნენ სიახლის ფლაგმანები მსოფლიო დრამატურგიის განვითარებაში, რომ ასახეს სამყაროს და კონკრეტული ადამიანის განსაზღვრული მდგომარეობა საკმაოდ ისტორიულად გამყარებული და, ამასთან ერთად, რაღაც გაგებით უნივერსალური, ამ პიესებს შეუძლიათ გაცოცხლება სხვადასხვა ნაციონალურ და ისტორიულ გარემოში, ისე რომ ყველასათვის გასაგებნი და ახლობელნი გახდნენ.

ჩეხოვს ახალი იდეები არ შემოუთავაზებია, მაგრამ შემოგვთავაზა ახალი გზები ამ იდეების და შეხედულებების განსახილველად. მასთან არც ახალ გმირებს შეხვდებით, მაგრამ ახალი კუთხიდან, ახლებური პრიზმიდან დაინახავთ პერსონაჟებს, რომლებიც ჩვეულებრივი მოკვდავები არიან. მისი პერსონაჟების გალერეა მრავალფეროვანია, თან გამაერთიანებელია ისეთი ხასიათების, როგორებიცაა: უიმედობა, ცხოვრების დაკარგული ორიენტირი, სიკეთის ილუზორულობა, გადაწყვეტილებების ტრაფარეტულობა, დოგმატური აზროვნება. თუ რაში მდგომარეობს „ნამდვილი სიმართლე“ ჩეხოვის გმირებმა არ იციან, მაგრამ დროდადრო უჩნდებათ მოთხოვნილება (მართალია გაუცნობიერებლად) მისკენ ლტოლვისა.

[1] Жур. Театр, 1985 №1, С 139-141.

კონფლიქტი და მოვლენების განვითარება ნებისმიერი დრამატურგიული ნაწარმოების საფუძველია. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ჩეხოვის პიესების ორიენტირი სუფთა სააზროვნო პროცესია, რომ მისი მთავარი ინტერესი ირაციონალურითა და ცნობიერების სფეროთი შემოიფარგლება. მაგრამ სწორედ ამაშია საქმე, რომ მოვლენებსა და საგნებზე პირადი შეხედულებით განისაზღვრება ჩეხოვის გმირების საქციელი. არამერკანტილურ, უხილავ მოვლენებს მივყავართ საკმაოდ ხელშესახებ ქმედებებამდე და კვანძის გახსნამდე.

პირველი სამი პიესა „მონოდრამატულია". ერთი ცენტრალური გმირი კონფლიქტში შედის დანარჩენებთან და ამით გამოირჩევა მასისგან. ეს ცნობილი ხერხია, მაყურებლისთვის ნაცნობი გმირია სცენაზე, რომელიც ან დადებითია, ან უარყოფითი. ხოლო პერსონაჟთა ის ხასიათები და იმ ტიპის კონფლიქტი, რომლებზეც ზევით მოგახსენეთ, დაიბადებიან პიესა „თოლიაში".

„თოლიას" შექმნის ისტორია არანაკლებ საინტერესო და ამოუხსნელია, ვიდრე თვით პიესა. აქ გაფანტული ჭორები და განხილული ხასიათები ჩეხოვის გარემოცვიდან ბევრ პერსონას მოგაგონებთ. მაგ., ისააკ ლევიტანს, კონსტანტინ ბალმონტს, ეგნატე პოტაპენკოს,[1] მსახიობ ქალებს, მაგრამ ამას დიდი მნიშვნელობა არ აქვს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩეხოვი მთელი თავისი არსით თეატრის კაცი იყო. ის პიესებს კონკრეტული დასისთვის წერდა, კულისებში ნერვიულად დადიოდა, რომ მზადებისთვის თვალი ედევნებინა, თუმცა დადგმაში არ ერეოდა - როცა რამეს ჰკითხავდნენ, პასუხი ერთი იყო: - მანდ ხომ ყველაფერი წერია. ამიტომაც მისი გარემოცვა ისეთი ადამიანებისგან შედგებოდა, როგორებიც იყვნენ: კონსტანტინე სტანისლავსკი, ივანე ბუნინი, მაქსიმ გორკი... მიუხედავად ავადმყოფობისა (ის ჭლექით იყო დაავადებული), ანტონ ჩეხოვთან იალტაში, მოსკოვში მაგიდა, სტუმრების მოლოდინში, სულ გაშლილი იყო. სწორედ აქ იკრიბებოდნენ იმდროინდელი რუსეთის ნათელი გონების წარმომადგენლები. მხიარული, ენაკვიმატი, ოპტიმისტი და ხალისიანი ანტონ პავლოვიჩის საყვარელი ფრაზა გახლდათ: - მისმინეთ! ეს ხომ შესანიშნავია![2] მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როცა რომელიმე სტუმარი ღირებულ ტექსტს წაიკითხავდა. საქმიანი და თან იუმორითა და გროტესკით სავსე ატმოსფეროს შექმნის დიდოსტატი გახლდათ ანტონ ჩეხოვი.

საგულისხმოა, რომ „თოლიას" პირველ დადგმას პეტერბურგის „ალექსანდრინსკის თეატრში" წარმატება არ მოჰყოლია, მეტიც, სპექტაკლი ჩავარდა, მაყურებელმა ვერ გაიგო ეს აბსურდული დიალოგები, დაუმთავრებელი ხასიათები, მათთვის და კრიტიკი-

[1] ისააკ ლევიტანი - რუსი მხატვარი, პეიზაჟისტი; კონსტანტინე ბალმონტი - რუსი სიმბოლისტი პოეტი და მთარგმნელი; ეგნატე პოტაპენკო - რუსი მწერალი, დრამატურგი, ფელეტონისტი.

[2] Станиславский К. С. Статьи/ Речи/ Заметки/ Дневники/ Воспоминания, 1877-1917. Искуство, М., 1958 стр. 331.

სთვისაც ეს ახალი დრამატურგია რებუსი შეიქნა, რამაც დიდი დარტყმა მიაყენა ავტორს. სწორედ ამიტომ არ თანხმდებოდა მოსკოვში დადგმას. სტანისლავსკი იგონებს, რომ ვერაფრით გაიგო, როგორ მოახერხა ნემიროვიჩ-დანჩენკომ ანტონ ჩეხოვის დათანხმება.

1898 წლის მაისში ნემიროვიჩმა დასტური მიიღო ჩეხოვისგან „თოლიას" სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში შეტანაზე.

ჩეხოვი ხარკოვის გუბერნიაში გაემგზავრა და სტანისლავსკი მარტო დატოვა პიესასთან. სტანისლავსკი წერდა: „ძალიან რთული ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდი, რადგან, ჩემდა სამარცხვინოდ, მე არ მესმოდა პიესა... და მხოლოდ მუშაობისას ჩავწვდი და გაუცნობიერებლად შევიყვარე ის".[1]

სამხატვრო თეატრში დიდი ვნებები გათამაშდა, შიში მეორე მარცხისა თან სდევდა როგორც ავტორს, ასევე დამდგმელ ჯგუფს, არადა, თეატრს ამ პიესით უნდა დაეწყო არსებობა. რეპეტიციები ხან წყდებოდა, ხანაც ახლდებოდა. ბოლოს და ბოლოს 1898 წლის 17 დეკემბერს სამხატვრო თეატრში პრემიერა შედგა.

სტანისლავსკი თავის მოგონებებში წერს, რომ პირველი მოქმედება საერთოდ არ ახსოვს, მხოლოდ სცენაზე და კულისებში დამდგარი კატაბალახას სუნი სცემდა ცხვირში. ბოლოს დაეშვა ფარდა და სიჩუმე, ბუზის გაფრენას გაიგონებდით, ისეთი სიჩუმე დადგა დარბაზში, მსახიობები გვერდულად იდგნენ, ვერ ბედავდნენ მაყურებლისკენ გახედვას და ამ შემაძრწუნებელი სიჩუმის შემდეგ წარმოუდგენელი ოვაციები ატყდა. მაყურებელი სცენაზე ავარდა, კოცნიდნენ მსახიობებს, ტიროდნენ და ავტორს ითხოვდნენ... ასეთ წარმატებას არავინ ელოდა, მაგრამ მოსახდენი მოხდა, შედგა დრამატურგისა და დასის ერთობა და ახალი სიტყვა, ახალ თეატრთან ერთად დაიბადა.

სპექტაკლის შემდეგ გამეფებული სიჩუმე სწორედ ის სიჩუმეა, რომელზეც ათეული წლების შემდეგ პიტერ ბრუკი დაწერს - მაშინ გაიმარჯვა დასმა, როცა მაყურებელი დუმს და ნანახს გონებაში და სულში ატარებს და აფასებსო[2]. ეს მოხდა დეკემბრის იმ საღამოს სამხატვრო თეატრის სცენაზე.

---

[1] Станиславский К. С. Статьи/ Речи/ Заметки/ Дневники/ Воспоминания. 1877-1917. Искуство, М., 1958 стр. 331.

[2] Brook P. The Sifting Point. "Methuen Drama". 1988.

(შინაარსი)

მოქმედება პეტრე ნიკოლაევიჩ სორინის მამულში ვითარდება. მისი და ირინა არკადინა, დისშვილი კონსტანტინე გავრილოვიჩ ტრეპლევი, ასევე ბორის ალექსეევიჩ ტრიგორინი - საკმაოდ ცნობილი (40 წლის) ბელეტრისტი სტუმრობენ. ტრიგორინს ნაცნობები ჭკვიან, უბრალო, კეთილსინდისიერ და ოდნავ მელანქოლიისკენ მიდრეკილ მამაკაცად ახასიათებენ. რაც შეეხება მის ლიტერატურულ მოღვაწეობას, საკმაოდ სასიამოვნო წასაკითხია, მაგრამ ტოლსტოის და ზოლას შემდეგ ვეღარ მიუბრუნდები. ყოველ შემთხვევაში, ტრეპლევი ასე თვლის.

ტრეპლევიც ცდილობს წერას. ფიქრობს რა, რომ თანამედროვე თეატრალური ფორმები მოძველებულია, ახალ გამომსახველობით ფორმებს ეძებს თეატრალურ ქმედებაში. მამულში შეკრებილნი პიესის გათამაშებას ელიან, ის ავტორმა დადგა და სცენოგრაფიად ლანდშაფტი გამოიყენა. სპექტაკლში ერთადერთი როლი ნინა ზარეჩნაიამ, ახალგაზრდა გოგონამ, მდიდარი მემამულეების ქალიშვილმა უნდა შეასრულოს. სწორედ მასშია შეყვარებული კონსტანტინე ტრეპლევი. მშობლები არ იზიარებენ შვილის გატაცებას თეატრით, ისინი კატეგორიული წინააღმდეგნი არიან, ამიტომაც გოგონა უნდა გამოიპაროს სახლიდან.

ტრეპლევისთვის მეორე წინაღობა გახლავთ საკუთარი დედა. ის დარწმუნებულია, რომ დედას არ მოეწონება შვილის ჩანაფიქრი, ვინაიდან იეჭვიანებს ბელეტრისტსა და ნინაზე. თან კონსტანტინე ფიქრობს, რომ ის დედას საერთოდ არ უყვარს, ვინაიდან, როცა 25 წლის შვილის გვერდითაა, მისი ასაკი თვალნათელი ხდება. ამას გარდა, შვილს მოსვენებას არ აძლევს დედის წარმატება, ის ხომ ცნობილი მსახიობია. ის თვლის, რომ მას და მის მეშჩანური ფესვების მამას მხოლოდ იმიტომ იღებენ სამსახიობო, ლიტერატურულ წრეებში, რომ არკადინას შვილია. მოკლედ, ბიჭი კომპლექსებითაა დახუნძლული. მას ისიც თრგუნავს, რომ დედას სააშკარაოზე გამოაქვს ტრიგორინთან რომანი და გაზეთებიც მუდმივად აკრიტიკებენ მსახიობს, წერენ, რომ ის ძუნწი, ცრუმორწმუნე და სხვის წარმატებაზე ეჭვიანობს, ისე ეჭვიანობს, რომ იძულებს კიდეც კონკურენტსო.

ამ ყველაფრის შესახებ კონსტანტინე, ნინას მოლოდინში, ბიძას, სორინს უყვება. ბიძაც თავის მხრივ გამოუტყდება, რომ წერა თვითონაც უნდოდა, ლიტერატორი სურდა გამხდარიყო, მაგრამ არ გამოუვიდა, ტალანტი არ ეყო. სამაგიეროდ, 28 წელი სასამართლო დაწესებულებაში იმსახურა.

სპექტაკლს სხვა პერსონაჟებიც ელოდებიან: ილია აფანასევიჩ შამრაევი, გადამდგარი პორუჩიკი, რომელიც ამჟამად სორინის

მოურავია, მისი ცოლი - პოლინა ანდეევნა და ქალიშვილი - მაშა, ექიმი ევგენი სერგეევიჩ დორინი, მასწავლებელი სიმონ სიმონიჩ მედვედენკო. მედვედენკო შეყვარებულია მაშაში, მაშას კი კონსტანტინე ტრეპლევი უყვარს.

ბოლოს და ბოლოს ზარეჩნაია მოდის, ის ნახევარი საათით გამოეპარა მშობლებს, ამიტომაც მაშინვე იწყებენ წარმოდგენას. ფიცარნაგზე დეკორაცია არ არის: მხოლოდ ფარდა და კულისები. სამაგიეროდ, საოცარი ხედი იშლება ტბაზე. ჰორიზონტზე სავსე მთვარე მოჩანს, რომელსაც წყალი აირეკლავს. ნინა ზარეჩნაია თავიდან ბოლომდე თეთრ სამოსშია გამოწყობილი, ჯდება დიდ ქვაზე და იწყებს კითხვას დეკადენტური[1] ლიტერატურის სტილში, რაც არკადინას არ ეპარება და აღნიშნავს კიდეც. მთელი კითხვის განმავლობაში არ წყდება ერთმანეთში გადალაპარაკება, მუსაიფი გააღიზიანებს ტრეპლევს, წყვეტს სპექტაკლს და მიდის. მაშა დაედევნება, რომ დაამშვიდოს. ამასობაში არკადინა ტრიგორინს ნინას წარუდგენს და ხანმოკლე საუბრის შემდეგ ნინა მიემგზავრება.

პიესა მაშას და დორინის მეტს არავის მოეწონა. დორინს უნდა, ტრეპლევს სასიამოვნო შეფასებები გაუზიაროს, რასაც აკეთებს კიდეც, მაშა კი ექიმს გამოუტყდება, რომ კონსტანტინე უყვარს და რჩევას ეკითხება, დორინი ვერაფრით ეხმარება.

ერთი კვირა გაივლის. სორინის სასადილო ოთახში მაშა ტრიგორინს ტრეპლევის მიმართ თავის გრძნობებზე მოუყვება, მაგრამ აქვე ამცნობს საკუთარ გადაწყვეტილებას - მედვედენკოს გაჰყვეს ცოლად, მიუხედავად იმისა, რომ ის საერთოდაც არ უყვარს. იქნებ ამ ნაბიჯმა კონსტანტინე დაავიწყებინოს. არკადინა შვილის გამო მოსკოვს მიემგზავრება, მასთან ერთად ტრიგორინიც, რომელიც ტრეპლევმა დუელში გამოიწვია. ნინა ზარეჩნაიაც მიემგზავრება, რადგან მსახიობობა სურს. ის პირველ რიგში ტრიგორინს ემშვიდობება და მედალიონს ჩუქნის, რომელზეც ბელეტრისტის წიგნიდან გვერდია 121 ამოტვიფრული. ტრიგორინი თავის წიგნს მოძებნის, გადაშლის 121-ე გვერდზე - „თუ ჩემი სიცოცხლე როდესმე დაგჭირდეს, მოდი და წაიღე!“[2] ტრიგორინი მზადაა, ნინას გაეკიდოს, ვინაიდან ჰგონია, რომ ეს სწორედ ის დიდი გრძნობაა, რომელიც აქამდე არ განუცდია. შეიტყობს რა საყვარლის გადაწყვეტილებას, ირინა არკადინა მუხლებში უვარდება და თხოვს - არ მიატოვოს. ტრიგორინი მოატყუებს, სიტყვიერად დაპირდება, მაგრამ მოსკოვის გზაზე უჩუმრად ნინას შეხვდება და გაიქცევიან.

---

[1] XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისის ანტირეალისტური ლიტერატურული მიმდინარეობა.

[2] ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ #7, 1980 წელი, მიხეილ ქვლივიძის თარგმანი https://piesebi.files.wordpress.com/2016/03/e18397e1839de1839ae18398e18390.pdf

გადის ორი წელი... სორინი უკვე 62 წლისაა, ავადმყოფობს,მაგრამ სიცოცხლის წყურვილი არ განელებია. მაშას და მედვედენკოს შვილი შეეძინათ, მაგრამ ბედნიერებას მათი ოჯახის კარი არ შეუღია. მაშას არც ქმარი უყვარს და არც შვილი ეხატება გულზე. ამის გამო მედვედენკო დიდ განცდებშია.

დორინი ნინას ბედითაა დაინტერესებული და ტრეპლევიც დაუზარელად უყვება მის თავგადასავალს. ტრიგორინს და ზარეჩნაიას შვილი შეეძინათ, რომელიც მალევე გარდაეცვალათ. ტრიგორინს გადაუყვარდა ნინა და არკადინას დაუბრუნდა. მკაცრმა მშობლებმა უარი თქვეს ქალიშვილზე, ის თავდაუზოგავად შრომობდა, მაგრამ პოპულარობა ვერ მოიპოვა, როგორც მსახიობმა. ის ტრეპლევს სწერდა წერილებს, რომლებშიც არასდროს წუწუნებდა. წერილს ხელს ასე აწერდა - თოლია. ის ახლა ქალაქშია და კონსტანტინეს სტუმრობას დაპირდა, რაც დაუჯერებელია.

მაგრამ ტრეპლევი შეცდა... მოულოდნელად ნინა ესტუმრება. კონსტანტინეც მერამდენეჯერ შესთავაზებს ხელს და გულს, ის მზადაა, ყველაფერი დაივიწყოს და აპატიოს, მაგრამ ნინას ისევ ტრიგორინი უყვარს. ის იმიტომ მოვიდა, რომ პროვინციაში მიემგზავრება სათამაშოდ და ტრეპლევსაც ეპატიჟება, შეაფასოს მისი სამსახიობო ხელოვნება, როცა ის დიდი ვარსკვლავი გახდება.

ნინას წასვლის შემდეგ განრისხებული და გამწარებული ტრეპლევი მთელ თავის ხელნაწერებს ხევს და მაგიდის ქვეშ ყრის. გადის სხვა ოთახში. ამ დროს არკადინა, დორინი, ტრიგორინი და სხვები შემოაბიჯებენ ტრეპლევის ოთახში, ისინი მშვენიერ განწყობაზე არიან და მოლხენას აპირებენ. უეცრად სროლის ხმას გაიგებენ, დორინს ჰგონია მისი რომელიმე წამლის ქილა აფეთქდა და გარბის შესამოწმებლად, უკან დაბრუნებულს ტრიგორინი ავანსცენაზე გაჰყავს და ეუბნება: „ირინა ნიკოლაევნა სადმე გაიყვანეთ, ეს წუთია კონსტანტინ გავრილოვიჩმა თავი მოიკლა“.[1]

„თოლიას“ მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი თემაა ახალგაზრდობა, რომელიც მუდმივ კონფლიქტშია წარსულის დოგმატებთან, ვისთვისაც ყველა და ყველაფერი წინაღობაა, რომელიც, რაც შეიძლება, მოკლე დროში უნდა გადალახოს და დაამარცხოს. ეს ამბოხი სამართლიანიც არის და ამავე დროს ვიწრო დიაპაზონისაც, რადგან უპირისპირდება ფეტიშებს და კერპებს და ამავე დროს ხელოვნების კანონების მარადიულობასაც აღიარებს. მეამბოხე არ ინდობს არამარტო მოწინააღმდეგეებს, არამედ საკუთარ თავსაც. ეს აზრია „თოლიაში“ გატარებული. ახალგაზრდა მეამბოხე ტრეპლევის გვერდით არსებობენ მისი უზურპატორები, რომლებიც

[1] ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ #7, 1980 წელი. მიხეილ ქვლივიძის თარგმანი https://piesebi.files.wordpress.com/2016/03/e18397e1839de1839ae18398e18390.pdf,გვ.131

ხელოვნებაში იტაცებენ ადგილებს - დედა მსახიობი თავისი საყვარლით, მასწავლებელიც (მედვედენკო), რომელიც ეწინააღმდეგება ხელოვნების განვითარებას და ცხოვრების არსს ყოფით საკითხებში ხედავს და თვლის, რომ ხელოვნებამ სწორედ ეს ყოფა უნდა ასახოს.

თოლია
(ანალიზი)

თავდაპირველ ვერსიაში თვითონ თოლია, პიესის გმირი, არ არსებობდა, ჩანაწერებში ვერ ვხვდებით ნინა ზარეჩნაიას.

1895 წლის ივლისში ჩეხოვი ჯერ კიდევ ამუშავებდა პიესის სიუჟეტს და მხოლოდ ოქტომბერში მთავარი გმირის გვერდით გამოჩნდა პერსონაჟი ქალი - ნინა-თოლია. თოლიას დაბადებით ხელოვნებაში ახალი გზების ძიება მყარად გადაეჯაჭვა სიყვარულის თემას. პიესაში მაშას უყვარს ტრეპლევი, ტრეპლევს - ნინა, ნინას ტრიგორინი, არკადინას - ტრიგორინი, მედვედენკოს - მაშა. ყველამ ყველაფერი იცის, ყველა გულწრფელია და საკუთარი მიზნისკენ მიემართება ისე, რომ არ დაგიდევთ დანარჩენების გრძნობებს, ყველას საკუთარი სიმართლე აქვს და თუ რას მოიტანს ეს სიმართლე, ამაზე არცერთი არ ფიქრობს.

პიესაში თითოეული პერსონაჟის სიყვარული უპასუხოდ რჩება, ამას მივყავართ მეორე თემამდე. გაუცხოება და მარტოობა ქმედების რაღაც ეტაპზე ყველა პერსონაჟს ეწვევა. ყველაზე იზოლირებული პერსონაჟი კონსტანტინეა. „თოლიაში“ არის შექსპირის „ჰამლეტის“ ხაზი. პიესაში ისევე თამაშდება დედის დაბრუნების, შვილისკენ მობრუნების ხაზი, როგორც შექსპირთან. ტრეპლევს ისევე სურს დედის ტრიგორინისგან განცალკევება, როგორც ჰამლეტს გერტრუდასი ბიძამისისგან, ორივე პერსონაჟის გონება და სული ილტვის დედების დაბრუნებისკენ, მათი სიმართლისკენ მოსაბრუნებლად. ამაშიც მარტოა ტრეპლევი (ისევე როგორც ჰამლეტი), ის იზოლირებულია საკუთარი მხატვრული სტილის გამოც, რომლის შექმნაც ასე სწყურია, მაგრამ დარწმუნებულია, რომ ამაში დედა უშლის ხელს, არკადინაა მისი ბედისწერა. ტრეპლევის ბოლო იმედი ნინაც უარს ეუბნება სიყვარულზე და ის სასოწარკვეთილია... თუ ყურადღებით წავიკითხავთ პიესას, უკვე მეორე და მესამე მოქმედებას შორის მივხვდებით, რომ კონსტანტინე განწირულია, რომ ის სუიციდით დაასრულებს სიცოცხლეს.

ზუსტად ასე მარტოსულად გრძნობს თავს სორინიც, მას არასდროს სწვევია ნამდვილი სიყვარული და არც ეწვევა. რაც შეეხება ნინა-თოლიას, მან სიყვარული, შვილი და მშობლებიც დაკარგა, ის სულ მარტოა, ისიც განწირულია. როცა ადამიანი მარტო რჩება, ის ავტომატურად იწყებს ფიქრს და განსჯის საკუთარ ცხოვრებასა და ქმედებებს, ფიქრობს, როდის და რა შეეშალა, რა არ გააკეთა სწორად. ამ

რეფლექსიას მივყავართ მესამე თემამდე - თვითშეფასების, რომელიც მოიცავს თვითშემეცნებასაც.

პერსონაჟებს ამისთვის დრო საკმარისად აქვთ, ჩეხოვის შემოქმედების მთავარი იდეა ხომ შინაგან მოქმედებაში გამოიხატება. სორინი თვლის, რომ მან ქალაქში უნდა იცხოვროს, რადგან სოფლის გარემოში მხოლოდ წამოგორება და ძილი შეუძლია. არკადინა დარწმუნებულია, რომ იმიტომ გამოიყურება მაშაზე ახალგაზრდულად, რომ სულ ქმედებასა და მოღვაწეობაშია, „ჩემი გული და გონება ყოველთვის დაკავებულია" - ამაყად ამბობს ის. სორინი თვლის, რომ მიუხედავად ალკოჰოლის და თამბაქოს ჭარბი მიღებისა, დორინი მაინც სისხლსავსე ცხოვრებით ცხოვრობს. ნინა საკუთარ ცხოვრებას აფასებს იმით, რომ დარწმუნებულია, სახელოვანი მსახიობი გახდება. და სანამ პერსონაჟები თვითშეფასებით არიან დაკავებულები, ისინი ინტერესდებიან ცხოვრების აზრით, აი ესეც შემდეგი თემა პიესისა.

ეს არის ეგზისტენციალიზმის თემა. ეგზისტენციალიზმი გულისხმობს, რომ კაცობრიობამ უნდა მიაგნოს იმ მთავარს, რაც ცხოვრებას გააზრებულს და ლოგიკურს გახდის, ცხოვრება გაცნობიერებული საქციელების ჯაჭვად უნდა იქცეს და ადამიანიც აღარ იქნება დაკარგული ამ სამყაროში. ერთ-ერთი ასეთი პერსონაჟია მაშა, რომელიც პირველივე სცენაში ტრაურით გვევლინება, მედვედენკოს საყვედურზე: „მიუხედავად იმისა, რომ 23 მანეთი მაქვს ჯამაგირი, თქვენსავით ჭირისუფალივით არ ვიცვამ!" მაშას პასუხი: "ღარიბ ადამიანსაც შეუძლია იყოს ბედნიერი".[1] ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ქალის ცხოვრება აზრს და ხალისს მოკლებულია, ის უიმედოდ შეყვარებულია და იცის, რომ საწადელს ვერასდროს მიაღწევს.

„გავთხოვდები და სიყვარულზე ფიქრის თავიც აღარ მექნება, ათასი საზრუნავი გამიჩნდება, ყველაფერი დამავიწყდება".[2] ამბობს მაშა. კონსტანტინე და ნინა კი ცხოვრების აზრის პოვნას შემოქმედებაში, მუშაობაში აპირებენ. კითხვისას არასდროს რჩება შთაბეჭდილება, რომ ტრეპლევის გულში სიცარიელეს მისი გამოქვეყნებული ნაშრომები, ტექსტები შეავსებენ. ზუსტად ასევე ვერასდროს გაიგებს სორინი, თუ რისთვის მოევლინა ქვეყნიერებას, რა მისია აქვს დაკისრებული, და საერთოდ რატომ არის ჯერ კიდევ ცოცხალი?

და უკანასკნელი თემა, რომელიც უთუოდ განსახილველია შემოქმედის თემაა. ოთხივე მთავარი გმირი - არკადინა, ნინა, კონსტანტინე და ტრიგორინი - ხელოვანები არიან. ზოგი დამწყები და ზოგიც განთქმული. ოთხივე შეყვარებულია, მაგრამ სხვადასხვაგვარად უმკლავდებიან საკუთარ სიტუაციას. ტრეპლევი საკუთარ ოსტატობას ხმარობს, რომ დედის ქება დაიმსახუროს, თან ფიქრობს, რომ თავისი

[1] ჟურნალი "საბჭოთა ხელოვნება" #7, 1980 წელი. მიხეილ ქვლივიძის თარგმანი. გვ. 3, https://piesebi.files.wordpress.com/2016/03/e18397e1839de1839ae18398e18390.pdf

[2] იქვე. გვ. 11

წარუმატებელი საქმიანობის ბრალია, რომ ნინას სიყვარული ვერ დაიმსახურა. ის ამბობს: „ყველაფერი იქიდან დაიწყო, როცა ჩემი პიესა ჩავარდა, ქალი არასდროს გპატიებს მარცხს!"[1] კონსტანტინეს საწინააღმდეგო მხარესაა წარმატებული და ცხოვრებით კმაყოფილი ტრიგორინი, რომელიც საკუთარი დიდების გამო მუდამ ყურადღების ცენტრშია. მას ყველა პატივს სცემს და არ განიკითხავს, ამიტომაც გასაგებია ტრეპლევის შეურაცხყოფილი გრძნობები, მისი მარცხის სიმწარე. ყველაფერ ამას კი ნინას უარი ემატება და მისი გრძნობების გამოაშკარავება ტრიგორინის მიმართ კონსტანტინეს ფეხქვეშ მიწას გამოაცლის. კონსტანტინე დამარცხდა, როგორც ტრიგორინთან, არკადინასთან და ნინასთან, ასევე საკუთარ თავთან. თვითმკვლელობით კონსტანტინე ყველაფერს თავის ადგილს მიუჩენს.

ენა, დიალოგები, სიმბოლიკა

დიალოგების საშუალებითაა პიესა დაძაბული, დინამიკური, იმიტომ, რომ მოქმედება არც ისე ბევრია. ამ მიზეზით ტექსტი სავსეა პაუზებით, განსაკუთრებით ქმედებებს შორის, ეს პაუზები და სიჩუმე ფუნქციურია, ისეთივე მონაწილეობას იღებენ ქმედებაში და განწყობის შექმნაში, როგორსაც დიალოგები. ჩეხოვი გასაგები ენით საუბრობს, არ შეაქვს ტექსტში მაღალფარდოვანება. „სიტყვას" მასთან პირველადი მნიშვნელობა აქვს. პერსონაჟები ცხოვრების ჭეშმარიტი გამოვლინებები არიან, ამიტომაც ურთიერთობენ ამგვარად, ანუ ისე, როგორც რეალურ ცხოვრებაში. ხანდახან ისინი მოკლე წინადადებებით საუბრობენ და არა აბზაცებით, ამით ქმედების დატვირთვას აძლიერებენ. კონსტანტინეს პიესა „თოლია" გაფორმებულია, როგორც პერსონიფიკაცია[2]... დასაწყისი მთვარე, ამ შემთხვევაში, სულ ტყუილად „ინთება". ჩეხოვს უყვარს გამოჩენილ პერსონაჟებთან გასაუბრება, მიმართვა, მაგ: ნაპოლეონთან, ცეზართან, მაკედონელთან. ის ასევე ხმარობს შექსპირიდან ციტატებს: „Thou turn'st my eyes into my very soul" - „შენ ჩემ თვალს, ჩემი გულისკენ მიმართავ". როგორც უკვე აღვნიშნე „თოლიასა" და „ჰამლეტს" შორის არსებობს რამდენიმე შედარება. დიალოგი სავსეა აღწერებით, ჩეხოვი პიესის უმცირეს დეტალებსაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგალითად, როცა არკადინა ამბობს, რომ რა შესანიშნავად გამოიყურება, ის მართლაც გამოდის როლის ჩარჩოებიდან. დორინი ხშირად მღერის ერთსა და იმავე სტრიქონს, პერსონაჟები ხშირად სხდებიან და ცხოვრების ამაოებაზე ფილოსოფიურად მსჯელობენ. ჩეხოვი ხშირად მიმართავს

[1] ჟურნალი "საბჭოთა ხელოვნება" #7. 1980 წელი, მიხეილ ქლივიძის თარგმანი, გვ. 3, https://piesebi.files.wordpress.com/2016/03/e18397e1839de1839ae18398e18390.pdf გვ. 100.

[2] საგნებისა და გამოგონილი სამყაროსთვის ადამიანის ფსიქიკისთვის დამახასიათებელი მნიშვნელობის მინიჭება.

მეტაფორებს. მაგალითად, როცა ტრეპლევს უნდა გადმოსცეს ნინას მიმართ საკუთარი გრძნობები, ის ამბობს: გაიღვიძე იმისთვის, რომ აღმოაჩინო - ეს ტბა ამოშრა და მიწად იქცა.

სიტყვების გამეორებას კი ეგზისტენციალური ახსნა აქვს, ისინი მეორდებიან იმიტომ, რომ არაფერი იცვლება იმათ ცხოვრებაში, ვინც ამ სიტყვებს იმეორებს და იმეორებს, სტაგნაციას მოუცავს სორინის მამული. უმეტესი სიტყვები სამჯერ მეორდება. სამი ცუდის მაუწყებელი, უბედურების მომტანი ციფრია. ვინაიდან პიესა ნატურალისტურია, ჩეხოვი ყოველდღიურობიდან იღებს ფრაზებს, მაგ: უნდა ვწერო, ვწერო, ვწერო. ჩეხოვის ხერხი - დააჯილდოვოს საკუთარი პერსონაჟები ათასობით დეტალით, იმისთვის, რომ ისინი დარჩნენ ერთგულნი საკუთარი თავისა, ამავდროულად, პერსონაჟები ურთიერთქმედებენ და საერთო განწყობასაც ასახავენ.[1]

პიესის მთავარი სიმბოლო თოლიაა, პიესასაც ასე ჰქვია. რაც არ უნდა უცნაური იყოს, მანამდე ჩეხოვი მკვდარ ჩიტს გადააწყდა სანაპიროზე. პიესის დასაწყისშივე ახსენებენ თოლიას და შემდეგაც სულ ჩაგვესმის თოლია, თოლია, თოლია. ის სიმბოლოა უცოდველი ჩიტის, რომელსაც ხანმოკლე სიცოცხლე აქვს. თავიდან თოლიას ტრეპლევთან ვაიგივებთ, შემდეგ ის კლავს მას და ნინას ფეხებთან უდებს, ემუქრება, რომ მის სიცოცხლესაც ასე დაამთავრებს. კონსტანტინე მანამდე, სანამ თოლია არ მოკლა, თავს დამწყებ ხელოვანად თვლიდა, სწორედ ის თოლია გამოასალმა სიცოცხლეს, რომელსაც დედამისი ვერ იტანდა. ძალადობა, რომელსაც კონსტანტინე სჩადის უსუსურ ჩიტზე, გვევლინება იმ შინაგან კონფლიქტად, იმ ძალადობის წყაროდ, რომელიც ტრეპლევშია და არსად მიდის. როცა ნინა ზარეჩნაია ტრიგორინს წერილებს სწერს, ასევე ასოცირებს თოლიასთან საკუთარ თავს. ის გადატანილი ქარტეხილების შემდეგ ძალას იკრებს, როგორც თოლია და ამბობს - მე თოლია ვარ...

პიესაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლოა - ტბა. თითოეული პერსონაჟისთვის მას განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს. ტრიგორინისთვის ეს ადგილი სიმშვიდის ნავსაყუდელია, სადაც მას საათობით შეუძლია თევზის ჭერა და ფიქრი. ნინასთვის ეს ადგილი თავშესაფარია, რომელიც სახლს აგონებს და თავს კომფორტულად მხოლოდ აქ გრძნობს. ტრეპლევისთვის ტბა ინსპირაციაა, რომლისგანაც სასურველ სისადავეს იღებს საკუთარი დადგმის დეკორაციისთვის.

ვინაიდან ჩეხოვი ნატურალიზმისკენ იხრება, პიესაში ამინდი ხასიათის სიმბოლო ხდება. ყოველ ჯერზე, როცა ქარიშხალი ამოვარდება, მკითხველმა იცის, რომ პერსონაჟებს შორის კამათი დაიწყება. ცუდი ამინდია, როცა ტრეპლევის სპექტაკლი ჩავარდება და ცუდი ამინდია, როცა ის თავს იკლავს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვა, ამინდს ჩეხოვი იყენებს როგორც ავის მომასწავებელ ნიშანს.

[1] Banham, M. Cambridge Guide to Theatre. New York: Cambridge University Press. 1988.

სწორედ ჩეხოვია ის დრამატურგი, რომელსაც ოთხ არც თუ დიდ მოქმედებაში შეუძლია ჩაატიოს ადამიანის ტკივილი, სიხარული, სასიყვარულო სამკუთხედი, სუიციდი, შემოქმედებითი წვა, სიმბოლოებით დატვირთული ქმედებები და პაუზები.

ასეთივე ვნებებით, ხალისით, მაღალი პროფესიონალიზმით და იუმორით განვლო საკუთარი ხანმოკლე ცხოვრება ანტონ პავლეს ძემ. ის გლეხის ოჯახიდან გახლდათ. დაიბადა 1860 წლის 17/29 იანვარს ტაგანროგში. მამამისი მესამე გილდიის ვაჭარი გახლდათ. ჩეხოვის ბავშვობამ დაუსრულებელ რელიგიურ ზეიმებსა და დაბადების დღეების აღნიშვნაში გაიარა. მან სწავლა ტაგანროგის გერძნულ სკოლაში დაიწყო. გიმნაზისტი ანტონი ადგილობრივი გაზეთებისთვის იუმორისტულ მოთხრობებს, ფელეტონებს წერდა. 1876 წელს ჩეხოვის მამა გაკოტრდა და ანტონი იძულებული გახდა თავი თვითონ ერჩინა.

1879 წელს მოსკოვის სამედიცინო უნივერსიტეტში აბარებს და პარალელურად მასწავლებლობას იწყებს. 1882 წლიდან ჩეხოვს გვერდით ცნობილი ექიმები იყენებენ და ნიჭიერ სტუდენტს ასისტირების უფლებას აძლევენ.

ჩეხოვი წარმატებული ექიმი გახლდათ, მაგრამ როგორც თვითონ ამბობდა, გადაღლისას კალამს იღებდა ხელში და წერდა და წერდა. ასე მიიღო კაცობრიობამ გენიოსი შემოქმედი. ჩეხოვი ჭლექით დაავადდა, მაგრამ ამ გარემოებასაც იუმორით უდგებოდა და წუთს არ კარგავდა, რომ არ ემუშავა. ის 44 წლის ასაკში გერმანიაში გარდაიცვალა. სიკვდილის წინ ექიმს უთხრა: ნუღარ გაირჯებით - მე ვკვდები, ოღონდ დიდი ხანია შამპანური არ გამისინჯავს, იქნებ ერთი ბოკალი მომიტანოთო. დაცალა ჭიქა და მიიცვალა. სიკვდილიც თეატრალური მოიწყო.

„თოლიას“ წარმატების შემდეგ ჩეხოვი წერს პიესას „Леший“ იგივე „ოჩოპინტრე“. ეს გახლდათ კომედია ოთხ მოქმედებად, გამოქვეყნდა 1890 წელს, შედგომში ეს კომედია გადაკეთდა „ძია ვანიად“. სათაურიდანაც მიხვდება მკითხველი, რომ პიესა პასტორალურია, ჩვეულებრივი ადამიანების ყოფაზე, მათ ოცნებებსა და ტკივილზეა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. გადმოეცით „თოლიას“ მოკლე შინაარსი;
2. რა სიმბოლოებს ეხვდებით პიესა „თოლიაში“?

ძია ვანია

(მოკლე შინაარსი)

მოქმედება მამულში ხდება. ბაღში ბებერი ხის ქვეშ ჩაის მისართმევად გაუშლიათ სუფრა. სამოვართან მოხუცი ძიძა მარინა დგას და ექიმ ასტროვს ჩაის და ტკბილეულს სთავაზობს, ის უარზეა, რატომღაც არ შია.

გამოჩნდება ტელეგინი, გაღარიბებული მემამულე, რომელიც სხვის მამულსაა შეკედლებული. ის კმაყოფილია ამინდითაც და ჩიტების ჭიკჭიკითაც რასაც ვერ ვიტყვით ელენა ანდრეევნაზე, სერებრიაკოვის ახალგაზრდა ცოლზე. ეს ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფრაზები საკამათო დიალოგში გადაიზრდება, რითაც წინა პლანზე გამოაქვთ დაძაბული დრამის არსი. რომელიც საკუთარ თავზე გადააქვთ პიესის პერსონაჟებს. ასტროვი წუწუნს იწყებს - 10 წელი შრომაში გაატარა, ერთი ავადმყოფიდან მეორესკენ. დღე და ღამ შრომა და წვალება, დაბერდა, არაყსაც მიეძალა, აღარ ჰგავს ძველ ასტროვს.

ვოინიცკი შემოდის... ის არ მალავს, რომ შურს პროფესორის განსაკუთრებითმისიქალებთანწარმატებისშურს.არცისმოსწონს,რითია დაკავებული - რაღაცას ჩაკირკიტებს სულ. სხვები კი ემსახურებიან. სამაგიეროდ, მის დედა - მარია ვასილევნა აღფრთოვანებულია სიძით.

ვოინიცკის სიძულვილი სერებრიაკოვისადმი გასაგებია - მას ელენა ანდრეევნა უყვარს, ქმარს კი ამადლის, რაც მისთვის აქამდე გაუკეთებია, მითუმეტეს, რომ ის არაფერს წარმოადგენს, მისი ცოდნა საპნის ბუშტივითაა, რომელიც ერთ დღესაც გასკდება. სერებრიაკოვი გაშიფრულია, ის აღარავის უყვარს, მხოლოდ სონია, მისი ქალიშვილი პირველი ქორწინებიდან იჩენს გულწრფელ თანაგრძნობას. მაგრამ ეს საკმარისი არ არის.

ერთ დღესაც პროფესორი სასადილო ოთახში ყველას თავს მოუყრის, ვინაიდან მამულის გაყიდვაზე საკუთარი გადაწყვეტილება უნდა ამცნოს. ის გაყიდის მამულს და აგარაკს იყიდის ფინეთში. ეს აღმოჩნდება ბოლო წვეთი ვოინიცკისთვის! - როგორ ბედავს! ეს მამული სონიას ეკუთვნის და ვოინიცკიც რა, არ არის ადამიანი? 20 წელი იმსახურა ამ მიწაზე, სერებრიაკოვს რომ არაფერი მოკლებოდა... განრისხებული ძია ვანია ამოიღებს იარაღს და სერებრიაკოვს ორჯერ ესვრის... ორივეჯერ ააცილებს.

შეშინებული, შემთხვევით გადარჩენილი პროფესორი ხარკოვს აფარებს თავს. ასტროვიც მიემგზავრება საკუთარ პატარა მამულში, რათა გააგრძელოს გლეხების განკურნება. სასიყვარულო ინტრიგებიც იფერფლება. ელენა ანდრეევნას არ ყოფნის სიმამაცე, სიყვარულითვე უპასუხოს ასტროვს. სონია კი რწმუნდება, რომ მას - ასეთ უშნოს - ასტროვი არასდროს შეიყვარებს.

თითქოს ყველაფერი თავის ადგილს უბრუნდება, სერებრიაკოვი ისევ გადაუხდის კაპიკებს ვოინიცკის, სონია ისევ გადმოიღებს საბულალტრო აღრიცხვის წიგნს და დაუძახებს ძია ვანიას - მოდი, გავაგრძელოთ ჩვენი საქმიანობაო. ძიძა ისევ სარწეველაში ქსოვას დაიწყებს, მარია ვასილევნა ისევ ჩაუჯდება ძველი ბროშურის კითხვას.

თითქოს ახდა ძიძის წინასწარმეტყველება და ყველაფერი თავის ადგილს დაუბრუნდა, მაგრამ პიესა ისეა აწყობილი, რომ მკითხველის და გმირების მოლოდინს აცრუებს.

ფინალში თითქოს ვოინიცკი და სონია მომავალზე ოცნებობენ, მაგრამ სონიას მონოლოგი მკითხველში გამოუსავლობის და ტრაგიზმის გრძნობას ტოვებს... მართლაც, ცხოვრებამ უკვე გაიარა და რაში? უაზრობასა და ტანჯვაში.

ძია ვანია

(ანალიზი)

პიესაში „ძია ვანია" გადმოცემულია რთული ურთიერთობები პესონაჟთა შორის, მათ მეტად განსხვავებული ხასიათები აქვთ. ჩეხოვის დრამა პერსონაჟებს შორის კონფლიქტს ხაზს უსვამს ენის, მუსიკალური და ბგერითი ეფექტებით, დეკორაციით და კოსტიუმებით. სიმბოლიკითაც დატვირთულია პიესა. მაგალითად, რა აუცილებელია აფრიკის რუკის გაკვრა რუსეთის სოფელში?

პიესის სათაურითაც მიგვანიშნებს ავტორი, იმ უბრალოებასა და ობივატელურ ყოფაზე, რაც დრამაში ვითარდება.

თავგანწირვა სხვისთვის, კერპის შექმნა - აი ის შეცდომები, რასაც პერსონაჟები უშვებენ. 20 წელი ემსახურა სერებრიაკოვს ძია ვანია და დღეს ღატაკია, საკუთარი არაფერი გააჩნია, სიყვარულიც არ ღირსებია 40 წლის კაცს, მაშ რა აზრი აქვს მის სიცოცხლეს? ყველაზე მტკივნეული კი ის არის, რომ არარაობას ემსახურა, ეგოისტ ნარცისს. რამდენი ასეთი ადამიანი შეგხვედრიათ ცხოვრების გზაზე, რომლებიც უანგაროდ ემსახურებოდნენ გაურკვეველ კერპებს და სიმართლესთან შეჯახებისას პიროვნულად ინგრეოდნენ, ნადგურდებოდნენ, ასეთებს დღესაც ბევრს შევხვდებით, თუ გონებას კარგად დავძაბავთ.

მხილების თემა - ემსახურო ცრუ კერპებს - ჩეხოვისეულია და ამ თემამ მთელი სიმძაფრით ამოხეთქა ამ პიესაში. მის ამბოხსაც აზრი არ აქვს, იმიტომ რომ მხოლოდ ერთი პერსონისკენაა მიმართული და არა იმ მახინჯი მოვლენისკენ, რომელსაც უაზრო თავგანწირვა შეიძლება ვუწოდოთ.

მომაკვდავი, მილეული, გამქრალი სილამაზის თემა პიესის ლეიტმოტივად გვევლინება. ის გადაჯაჭვულია ყველა მთავარ მოქმედ პერსონაჟთან.

ჩეხოვის და მისი გმირების აზრით, მხოლოდ შრომა და შემოქმედება ქმნიან ადამიანურ სილამაზეს, ცხოვრების სილამაზეს. შრომის პოეტურობა და მონატრება ამ პოეტურობისა - აი რაშია ჩეხოვის გმირების მომხიბვლელობა.

პიესის ლეიტმოტივი - მომაკვდავი სილამაზე - ბევრგან გაისმის. თვით ასტროვის ნაღველი და ლტოლვა ცხოვრების დაკარგული სილამაზისკენ, ისიც ხომ სიმბოლოა მომაკვდავი სილამაზისა, ჩვენი გულებიდან გამქრალი მშვენიერებისა, დაცარიელებული სულებისა.

ჩეხოვმა ფინალში შეძლო გამოეხატა ადამიანური სასოწარკვეთის ისეთი სილამაზე, რომელსაც, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, - კიდევ დიდხანს ვერ გაიგებენ და ვერ აღწერენ...

ფინალის სიბრძნე კი იმაში მდგომარეობს, რომ ნახსენებია ნათელი, მშვენიერი ცხოვრება, ეს ის ცხოვრებაა, რომელსაც სონია, ძია ვანია და ასტროვი იმსახურებენ და მათთან ერთად ყველა ის „პატარა“ ადამიანი, რომლებიც თავდაუზოგავად შრომობენ სხვების საკეთილდღეოდ.

ამ პიესაში ჩეხოვის ოცნებაც ჟღერდება... ოცნება მომავალზე, როცა ადამიანში ყველაფერი მშვენიერი და ჰარმონიული იქნება. ჩეხოვთან მშვენიერებაზე წარმოდგენა გადაჯაჭვულია სიმართლესთან, შემოქმედებით დაღლასთან. ის თვლიდა, რომ სიმართლე და შრომა მუდმივი, ცოცხალი ინსპირაციაა სილამაზის შექმნისა და მასში ცხოვრებისათვის.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა არის ადამიანის მთავარი შეცდომა ჩეხოვის „ძია ვანიას“ მიხედვით.
2. გადმოეცით პიესა „ძია ვანიას“ მოკლე შინაარსი;
3. რა არის პიესის ლეიტმოტივი?

სამი და

(პარადიგმები)

გურზუფი, ერთი პატარა ადგილია, შავი ზღვის პირას. ახლა უკვე კარგად ცნობილი ლიტერატორებისა და ხელოვნების მოყვარულთათვის, რადგანაც სწორედ აქ 1900 წლის აგვისტოში ჩეხოვმა 2 დღეში, დადო „სამი დის“ შავი ვარიანტი. ეს 2 დღე და ღამეც ანტონი შეპყრობილივით წერდა და წერდა. თავისი არსით სწორედ ეს პიესა გახდება გადატრიალება თეატრის, ლიტერატურის, ფილოსოფიის ისტორიაში.

ეს ჭეშმარიტი ტრაგი-კომედიაა, რატომ? იმიტომ რომ თუ ანტიკურ სამყაროში ტრაგედიები და კომედიები თვისობრივად

განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან, გმირები იკეთებდნენ ან ტრაგიკულ ნიღბებს, ან კომიკურს, პიესას კი აუცილებლად ან სასიკვდილო დასასრული უნდა ჰქონოდა, ან საქორწინო. შექსპირმა მსოფლიოს ასწავლა ერთ პიესაში ეცინათ და ეტირათ ერთდროულად - თავიდან ყველა ხუმრობს და შემდეგ კვდებიან, ჩეხოვმა კი მესამე გზა გვიჩვენა, მან გვითხრა, რომ ხუმრობა მომაკვდინებელია, ხოლო სიკვდილი - კომიკური.

რის საფუძველზე ვამტკიცებთ, რომ „სამი და“ არა მხოლოდ ახალი თეატრის დასაწყისია, არამედ უმსხვილესი ფილოსოფიური ნაწარმოებია ეგზისტენციალიზმის მიმართულებით, ის ჭეშმარიტად ეგზისტენციალური პიესაა. რატომაა, რომ ტრაგი-კომედია და ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიური მიმდინარეობა, რომელიც ასახავს ზღვარზე მყოფ, უფსკრულთან მიბჯენილ სიტუაციას, ასე ახლოს არიან ერთმანეთთან.

„სამი დის“ კითხვისას, რაც უფრო მეტად ვიძირებით მის ინტერ ტექსტში, ვხვდებით, რომ სიუჟეტს ტრადიციული გაგებით, აქ ვერ ამოვიკითხავთ, თანაც ვრწმუნდებით, რომ აქ მთავარი პოსტულატი ეგზისტენციალურია, ეს არის - ყოფის სისუსტე და უსუსურობა, ადამიანის უსუსურობა, ამწუთიერი მოცემულობის უსუსურობა, საზღვარზე ყოფნა სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, ნებისმიერ დროს შეიძლება გავქრეთ და ჩვენს მერე არაფერი დარჩეს.

პროზოროვების ოჯახში სტაგნაციას დაუსადგურებია. - მოსკოვში, მოსკოვში! - ამბობს ირინა. მაგრამ არ მიემგზავრებიან და არც არასდროს მიაღწევენ დედაქალაქს.

არც მოსკოვია და არც მომავალი, მხოლოდ აწმყოა ხელშესახები, მხოლოდ აქ და ახლა შეიძლება რამე მოხდეს. ამ მომენტში უნდა დაიჭირო ბედნიერების წამი. მაგრამ ეს შეუძლებელია, ვინაიდან ჩეხოვის გმირები კონტაქტურები არ არიან. თითოეულ მათგანს საკუთარი ჩაკეტილი, მხოლოდ თვითონ რომ ატარებს, ის სამყარო დააქვს კუს ჯავშანივით. და სწორედ ასეთ სამყაროში აგრძელებენ ცხოვრებას, მაგრამ თითოეული მათგანი გრძნობს სამყაროს დასასრულს, საკუთარ დასასრულს, გრძნობს, რომ ასე ვეღარ გაგრძელდება და სიკვდილიც არ ალოდინებს დიდხანს.

პიესის ფინალი ლიტერატურულ მონტაჟს ჰგავს, აი დგანან სცენაზე სამი და, ყელმოღერებულები და მომავალზე საუბრობენ, რომელ მომავალზე, რომელიც არ აქვთ? ლოთი ბუტირგინი ერთადერთია, რომელსაც ირინა უყვარს მთელი გულით და სულით, მაგრამ რას აკეთებს - არაფერს, მხოლოდ დაუჩემებია სულერთია სულერთია, პიესაც ასე მთავრდება - სულერთია. პიესის გმირები ოთხჯერ მაინც იმეორებენ ამ სულერთიას, რა არის სულერთი? - შრომა, სიცოცხლე,

სიყვარული? ნეტა რა ენერგიას გრძნობდა ჩეხოვი, როცა ამ რეფრენს წერდა, რას ფიქრობდა თვითონ ცხოვრებაზე?

ჩეხოვი ამისკენ დიდხანს მიდიოდა, როგორც ხელოვნებათმცოდნე მიხეილ კაზანიკი ამბობს: ის პირველი პოლიფონიური მწერალია, ანუ მისი ტექსტები მრავალხმიანია, ორი ან მეტი ხმა, რომლებიც შეიძლება გადაეჯაჭვონ ერთმანეთს, ან არც შეეხონ, ისე როგორც უძველეს მუსიკაში, პარალელურად და შექმნან მთლიანის ჰარმონია[1]. ასეა პიესაშიც, ჩეხოვი 1900 წელს წერს უკვე სამ განზომილებაში. გავიხსენოთ, როგორ იწყება პიესა: პროზოროვების სახლში, სვეტებიან ოთახში საუზმისთვის მაგიდას შლიან, გარეთ შესანიშნავი ამინდია. ოლგა ამინდზე საუბრობს და თან ირინას ახსენებს, რომ ზუსტად ერთი წლის წინ მის დღეობაზე, 5 მაისს, მამა გარდაეცვალათ. ირინას არ უნდა ამის გახსენება, თეთრებშია გამოწყობილი. ოლგა არ ჩერდება...

როგორც ვხედავთ, ოლგას ანტაგონისტები, ჩებუტიკინი და ტუზენბახი, დარწმუნებულნი არ არიან გოგონას ოცნებების რეალობად ქცევაში. ჩებუტიკინი, რომელიც მხოლოდ გაზეთებს კითხულობს და სხვა ინტერესი საერთოდ არ აქვს და ტუზენბახი, ირინას საქმრო, ისინი დასცინიან ოლგას სენტიმენტებს.

რეკავს საათი. მალე კულიგინი შემოდის, შეხედავს საათს და ამბობს: თქვენი საათი 7 წუთით ჩამორჩება! ე.ი. საათიც არ არის გამართული.

ოლგა განაგრძობს: რა სასიამოვნოდ დათბა დღეს. ფანჯრის გამოღებაც შეიძლება... ამ დილით თვალი რომ გავახილე, ზღვა სინათლე დავინახე, გაზაფხული შემომეგება და სიხარულმა ისე ამაფორიაქა, საშინლად მომინდა მოსკოვში ყოფნა.

ჩებუტიკინი: ვერ მოგართვეს.

ტუზენბახი: სისულელეა![2]

ოლგა ავანსცენაზე საუბრობს, უკან კი ტუზენბახი და ჩებუტიკინი იცინიან. - სისულელეა, ვერ მოგართვი! საათიც გაუმართავია, გარდაცვალება და დღეობაც ერთ დღეს აბსურდია, მოკლედ, ქაოსური სიტუაციაა. ეს გასაოცარი პოლიფონიაა, ეს გასაოცარი ორ-სამ განზომილებიანი ტექსტია.

როგორ მთავრდება პიესა? - ის გვითრევს თამაშში, თამაშში, რომელსაც გონებით ვერ ახსნი, მას მივყავართ ეგზისტენციალიზმისკენ, ტრაგი-კომედიისკენ, რომელიც კომიკური იმიტომაა, რომ არავინ და არაფერი არ მოდის ერთობაში, არ ერთიანდება და ტრაგიკულია - იმიტომ, რომ ვერავინ ვერავისას ვერ გაიგებს. მიაქციეთ ყურადღება - შემოდის ჩებუტიკინი, ის დუელიდან დაბრუნდა, დუელზე ექიმი იყო, რისი უფლებაც ჰქონდა, და ის მოდის დებთან, რომ შეატყობინოს

[1] https://www.youtube.com/watch?v=yPceT0MfT9U Чехов А (Три сестры).

[2] ჩეხოვი ა. „სამი და", ოთხმოქმედებიანი დრამა, ლია ღლონტის თარგმანი, "საბჭოთა ხელოვნება" 1989 # 9, გვ. 134

ტრაგედიის შესახებ - ამ წუთას დუელზე მოკლეს ბარონი ტუზენბახი, ირინას საქმრო.

ჩებუტიკინი: ოლგა სერგეევნა..

ოლგა: რა მოხდა?

პაუზა.

ჩებუტიკინი: არაფერი... არ ვიცი როგორ გითხრათ... (ყურში რაღაცას უჩურჩულებს).

ოლგა: (შეშინებული) შეუძლებელია.

ჩებუტიკინი: დიახ ასე მოხდა... დავიღალე, დავიტანჯე, ლაპარაკის თავიც არ მაქვს... (წყენით) თუმცა ყველაფერი სულერთია.

[...]

ირინა : (ჩუმად ტირის) მე ვიცოდი, მე ვიცოდი.[1]

ჩებუტიკინი სკამზე ჯდება, გაზეთს ამოიღებს, ეს მგონი მერვე გაზეთია, და წაიმღერებს: აკაკაჩია ბაკაკაჩია... სულერთია, ყველაფერი სულერთია.

და ამ დროს სამი და ავანსცენაზე ჩახუტებულები, უნდა ვიცხოვროთ, უნდა ვიშრომოთ... ყველაფერი კარგად იქნება... ამას ირინა ამბობს, 2 წუთის წინ საქმრო რომ მოუკლეს! მაგრამ რას ვიზამთ, ეს ხომ ჩეხოვია, ის ჩეხოვი, ტრაგიკულში რომ სარკაზმს და ირონიას აქსოვს. სადღაც უთქვამს ჩეხოვს - ვწერ ძალიან ჭკვიან სისულელესო! და მართლაც დაწერა ძალიან ჭკვიანი „სისულელე“. როცა დაკვირვებით კითხულობ „სამ დას“, ხვდები ხაზების პარალელურობას, მათი გადაკვეთა შეუძლებელია და ამ ხაზების მიღმა ჩაგესმის ის პოლიფონია, რომელიც ასე უხვადაა პიესაში.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა პრობლემური საკითხია დასმული პიესაში „სამი და“?
2. წაიკითხეთ და გააანალიზეთ პიესა „სამი და“.

ალუბლის ბაღი
რექვიემი

პიესა „ალუბლის ბაღი“ კლოუნადაა, ბუფონადაა, თავისი ნიღბებითა და ეფემერული პერსონაჟებით. ჩეხოვმა, კომედია ოთხ მოქმედებად, 1903 წელს დაწერა და ის 1904 წლის თეატრალური სეზონის ჰიტად იქცა. დაიდგა სამხატვრო თეატრში. მთელი მოსკოვი მხოლოდ პიესაზე ლაპარაკობდა და დასწრებას მრავალჯერადად ცდილობდა.

[1] ჩეხოვი ა. „სამი და“, ოთხმოქმედებიანი დრამა, ლია ღლონტის თარგმანი, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1989 # 9, გვ.158.

არც ერთ ჩეხოვის სხვა პიესას არ ჰქონია ამგვარი წარმატება. რამ გამოიწვია ასეთი აღფრთოვანება? ეს თეატრის ისტორიაში თვისობრივად ახალი მიმართულებაა სამი პარამეტრით: პირველი სიმბოლოები - აქ ყოველ წამს გხვდებათ, მეორე ესაა პაროდია და ბოლოს რექვიემია იმ ეპოქისაც და ჩეხოვის ცხოვრებისაც. „ალუბლის ბაღით“ მთავრდება რუსული კლასიკური ლიტერატურის ოქროს ხანა და იწყება ვერცხლის ეპოქა, თვითონ ჩეხოვი ერთ წელიწადში გარდაიცვლება. რატომ მაინდამაინც ალუბლის ბაღი და არა მაგალითად ვაშლის, რომელიც უფრო გავრცელებულია რუსეთში. იმიტომ რომ ალუბალი, პრინციპში, ხეც არ არის, ის ბუჩქს უფრო ჰგავს, ნაზი და ეფემერულია, მისგან შემოსავალსაც ვერ მიიღებ - კარგ მურაბას თუ მოხარშავ, მისი არსებობა ისეთივე მყიფეა, როგორც პერსონაჟების და იმ ეპოქის, როცა პიესა დაიწერა.

მხოლოდ ალუბლის ხე არ არის სიმბოლო, პიესაში სიმბოლოების კასკადია, მაგ., კარადა, რომელსაც ოდას უძღვნის გაევი. რკინიგზა და მასთან ერთად შემოჭრილი პროგრესი და ასე შემდეგ. ჩვენ ამ საკითხს კიდევ მივუბრუნდებით.

მეორე სიახლე, რაც აქამდე რუსულ ლიტერატურაში არ ყოფილა, ეს გახლავთ ინფორმაციული სინოეზი. დიახ „ალუბლის ბაღი“ ტრაგედიაა, სიცოცხლე მთავრდება, მაგრამ ყველფერ ამასთან ერთად პიესა-პაროდიაა - მწარე, დაუნდობელი, შხამიანი კომედიაა, ეს თავგანწირული დაცინვაა მთელ ამ ადამიანებზე. ყველაზე მთავარი ის გახლავთ ამ პაროდიულ ტრაგედიაში, თუ გნებავთ „მაღალ პაროდიაში“ ფინალში ჩნდება სინათლე და ეს მესამეა - რაც პიესას ნოვატორულს ხდის.

„ალუბლის ბაღი“ ანტონ ჩეხოვის წინასწარმეტყველური მანევრია ახალ ეპოქაზე. დრამატურგი პიესაში წარმოაჩენს რუსული საზოგადოების მდგომარეობის ცვლილებას, ფეოდალიზმის დასასრულისა და კაპიტალიზმის ჩასახვის პერიოდში. ამაზე ის პირდაპირ არ წერს, არც ახსენებს, უბრალოდ, ისეთ სიტუაციებს ქმნის, რომ ეს ყველაფერი ნათელია.

ამ პიესაში ჩეხოვი საზოგადოების განვითარების სამ სტადიას და ამ სამი სტადიის ლიტერატურაში ასახვას გვიხატავს.

ქალბატონი რანევსკაია, ბაღისა და მამულის მეპატრონეა. ცნობილია ამ მამულის მშვენება და ისტორიული ღირებულება. ლუბას მიჯაჭვულობა ამ ადგილისადმი უსაზღვროა. მას ის უყვარს იმ რომანტიზმისთვის, რომელიც გარშემო სუფევს, ბაღში ბულბულები გალობენ, ვარდები თავბრუდამხვევ სურნელს აფრქვევენ. ის ბაღის ერთგულია თავისი წინაპრების პატივისცემის გამოც, მათი სულების სიმშვიდისთვისაც. რანევსკაიას ძმა - ლეონიდ გაევი აბსოლუტურად იზიარებს დის განცდებს და გრძნობებს მამულის მიმართ. მისი

წარმოთქმული ოდა კარადისადმი ფარსის ელემენტებსაც შეიცავს და რაღაც დოზით გულწრფელიცაა.

გაევი: „დიახ... კარგი ქმნილებაა! (კარადას ხელით მოეალერსება) ძვირფასო, დიდად პატივცემულო კარადავ! მივესალმები შენს არსებობას, რომელიც აგერ უკვე საუკუნეზე მეტია სიკეთისა და სამართლიანობის ნათელ იდეალებს ემსახურებოდა! ასი წლის მანძილზე ერთი წამითაც არ მიჩუმებულა შენი უსიტყვო ძახილი, ნაყოფიერი შრომისკენ რომ მოუწოდებდა ჩვენი ოჯახის მრავალ თაობას... (ცრემლი მოერევა)".[1]

გაევის და რანევსკაიას კოლექტიური აზროვნება, წარსულშია, ისინი „მამებივით" აზროვნებენ და ფიქრობენ. ეს არის არისტოკრატიის მესაკუთრული დამოკიდებულება გლეხობასთან. ეს პატერნალიზმი[2] - მომაკვდავი კლასის რომანტიზმს ჰგავს (აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ XIX საუკუნის რუსეთთან გვაქვს საქმე, როცა უმოქმედობა და უსაქმურობაც რომანტიზმის ვუალით ინიღბებოდა, ბოლოს და ბოლოს ტერმინიც შემორჩათ - ობლომოვშჩინა), იმ კლასისას, რომელსაც არ და ვერ მიუღია სიახლეები, ვერ გაუგია, რომ მხოლოდ თავისუფალ ადამიანს შეუძლია იყოს ბედნიერი.

ალუბლის ბაღის მოქმედი გმირების ცხოვრება იყოფა ორ ნაწილად ალუბლის ბაღის გაყიდვამდე და გაყიდვის შემდეგ. ცვლილებასთან ერთად ალუბლის ბაღის სიმბოლური მნიშვნელობაც იცვლება. მოქმედი გმირების წარსულში ალუბლის ბაღი გარკვეულ როლს თამაშობს, ლუბას გონებაში ის ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილია. ის სარკესავით ასახავს ლიუბოვ რანევსკაიასა და მისი ოჯახის განცდებს. რანევსკაია ყოველგვარი ეკონომიკური წყაროს გარეშე დარჩა. ის დიდ ვალებს იმის გამო იღებს, რომ ვერ ელევა საკუთარ და თავისი ოჯახის საზოგადოებრივ სტატუსს. სურს, მათი კეთილდღეობა უწინდებური იყოს და ცდილობს უზრუნველყოს ცხოვრების ის საფეხური, რომელზეც ის და მისი ოჯახი აქამდე იმყოფებოდნენ. თუმცა ლიუბოვ ანდრეევნა ამაყი მეპატრონეა ბაღისა და მისი სამემკვიდრეო სახლის, რომელთანაც ბევრი მშვენიერი და საყვარელი მოგონება აკავშირებს, მაგრამ, ამავდროულად, მისი მეუღლისა და ვაჟის გარდაცვალებაც ამ ბაღთან ასოცირდება.

მან იცის, რომ თუ რამდენიმე თვეში არ დაფარავს ვალებს, ბაღიც და დანარჩენი ქონებაც აუქციონზე გაიყიდება. მაგრამ ამის თავიდან ასაცილებლად არაფერს აკეთებს. ამ დილემის გადაჭრის ერთადერთ გზას ყოფილი ყმის ვაჟი - ლოპახინი სთავაზობს. 15 მილის დაშორებით - რკინიგზაა, უნდა დათანხმდე ბაღის გაჩეხვას და რკინიგზის გაყვანას. მიწა დამსვენებლებისთვის კოტეჯებით უნდა დატვირთო და გადასცე ქირით. მიიღებ არანაკლებ 25000 მანეთს წელიწადში.

[1] ჩეხოვი ა. "ალუბლის ბაღი", "საბჭოთა ხელოვნება" 1982, #2 მიხეილ ქვლივიძის თარგმანი, გვ. 139.

[2] ადამიანების მოსყიდვა, მათზე მამობრივი ზრუნვა. რისი სახლოო შედეგია მორჩილება.

მაგრამ გაევისა და რანევსკაიასთვის ეს წარმოუდგენელია. გაევი ამბობს - ეს ბაღი ენციკლოპედიაშია შესულიო.

როგორც მოგახსენეთ, ალუბლის ბაღი დიდი ფულის ფასადაა იპოთეკაში ჩადებული და ვინაიდან სენტიმენტებს და რომანტიკას არ შეუძლიათ ვალების დაფარვა, ის კომერციალიზმის მკაცრ ხელში ხვდება. მამულის ახალი მეპატრონე ერმოლაი ლოპახინი გახდება. გახარებული ყოფილი ყმა თავს ვერ შეიკავებს და წამოიყვირებს „ალუბლის ბაღი ჩემია!...ჩემი! (ხარხარებს) ღმერთო დიდებულო, ალუბლის ბაღი ჩემია!".[1]

და აი, ალუბლის ბაღში ახალი მეპატრონეების მართვის პირობებში განსხვავებული ცხოვრება იწყება. ახალი ეპოქა შემოიჭრება მინავლებულ, რომანტიზირებულ წარსულში. და კომერციის რკინის ხელი გაანადგურებს ბუნებას, დააცარიელებს ბაღს სილამაზისგან და ყოველგვარი საზეიმო ბრჭყვიალებისგან. მერკანტილური ყვირილი გაისმის ყველა მხრიდან: დაჰკარით ნაჯახი ალუბლის ბაღს... ჩვენ აქ ვილებს განვალაგებთ...

მატერიალიზმი მეფობს ყველა კუთხე-კუნჭულში. ძლიერი ხელით მართავს ბაღს, მამულს და დარწმუნებულია საკუთარ ტრიუმფში, სჯერა რომ დაეპატრონა როგორც ადამიანებს, ასევე მათ სულებს. მაგრამ ამ დამჰყრობლის ეგზალტირებულ მდგომარეობას წინაღობა ხვდება - სადღაც იქვე გაცოცხლებული და ხელშესახებად არსებული იდეალიზმის სული. ტროფიმოვი და ანია გამოხატულება არიან ამ ხელშესახები სულისა. მატერიალისტების საოცარი მიღწევები მათში არც ენთუზიაზმს და არც აღფრთოვანებას იწვევს. ისინი განთავისუფლდნენ ლოპახინის კერპისგანაც და არისტოკრატიზმის ტრადიციებისგანაც. ტროფიმოვი ამტკიცებს, რომ სანამ აწმყოთი დავიწყებთ ცხოვრებას, მანამ უნდა გამოვისყიდოთ წარსული და განვთავისუფლდეთ მისგან. ამის შემდეგ გავხდებით თავისუფლები, ქარივით თავისუფლები. ახალი თაობა გრძნობს მომავალ ცვლილებებს და არ ეწინააღმდეგება მათ.

ეს შთამაგონებელი გზავნილია „ალუბლის ბაღისა". ჩეხოვს პიესა კომედიად ჰქონდა ჩაფიქრებული, რასაც სტანისლავსკი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა.

ჩეხოვი შესანიშნავი მემონტაჟეა, ნაცვლად იმისა, რომ ერთი სურათიდან მეორეზე გადავიდეს, ის გრძნობიდან გრძნობაზე გადადის... იმ მომენტში, როცა მაყურებლის ყურადღება მიჯაჭვულია ერთ პერსონაჟზე, უეცრად წარმოიქმნება სიტუაცია, რომელიც გვაბნევს და გვაოცებს. ჩეხოვი გვიჩვენებს ადამიანებს და საზოგადოებას მუდმივ ცვალებადობაში, ის ცხოვრების და ქმედების მწერალია, ცხოვრების,

[1] ჩეხოვი ა. "ალუბლის ბაღი", "საბჭოთა ხელოვნება" 1982, #2 მიხეილ ქვლივიძის თარგმანი, გვ. 151.

რომელიც ერთდროულად სერიოზულიცაა და მხიარულიც, სასაცილოც დამტკივნეულიც, ჩეხოვს სძაგდა დრამატული ტონი, ამიტომაც იყოსულ კონფლიქტში სტანისლავსკისთან. ჩეხოვისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი იყო, ხელოვანს გადმოეცა სიმართლე, მხატვრული სიმართლე და არ ეკეკლუცა მკითხველის თუ მაყურებლის წინაშე.

ჩეხოვის ყველა პიესაში სიკვდილი ლამის პერსონაჟია. სიკვდილზე დაცინვა, სიკვდილისთვის კომიზმის შეძენა ოსტატურად გამოსდიოდა ანტონ პავლეს ძეს, მან საკუთარი სიკვდილიც პაროდიად აქცია - დალია შამპანური და იმ ვაგონს, რომლითაც სამშობლოში მიასვენებდნენ მის ცხედარს, დააწერეს: „ახალი ხამანწკები“.

მე ვიტყოდი გენიოსი რომელმაც კაცობრიობას თავსატეხი დაუტოვა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა ჟანრს მიაკუთვნებდით „ალუბლის ბაღს“?
2. გადმოეცით „ალუბლის ბაღის“ მოკლე შინაარსი.
3. რატომ აყენებენ ჩეხოვს „ახალი დრამის“ შემქნელ დიდოსტატ დრამატურგთა ავანგარდში?

იტალიური თეატრი XIX საუკუნეში

XVIII საუკუნის ბოლოს, იტალიაში იწყება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, რომელიც ისტორიაში შევიდა რისორჯიმენტოს სახელწოდებით (სიტყვასიტყვით - გამოცოცხლება). იტალიის ისტორიული განვითარების თავისებურებას, ასწლეულის განმავლობაში, წარმოადგენდა მისი პოლიტიკური დანაწევრება, რომელიც გამოწვეული იყო უცხოელი დამპყრობლების ხანგრძლივი მმართველობით. ამიტომ, ქვეყნის პროგრესული საზოგადოებრივი ძალების ბრძოლა დრომოჭმულ ფეოდალურ-აბსოლუტარულ წესებთან მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული ეროვნული განთავისუფლებისთვის ბრძოლასა და იტალიის გაერთიანებასთან.

იტალიური რისორჯიმენტო მოიცავს მთელ ისტორიულ ეპოქას 1789 წლიდან 1870 წლამდე და ორ ძირითად ეტაპად იყოფა, რომლის ზღვარს 1848 წელი წარმოადგენს. იტალიის რევოლუციური მოძრაობის დასაწყისი განპირობებული იყო 1789 წლის საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციით. იტალიაში საფრანგეთის რესპუბლიკური არმიის შესვლის შემდეგ, გენერალი ბონაპარტის მეთაურობით, მის ტერიტორიაზე შეიქმნა რესპუბლიკები: ციზალპინის, ლიგურიისა და სხვ. ქვეყანა, ფაქტობრივად, საფრანგეთის ნახევრადკოლონიად გადაიქცა. ამის საპასუხოდ, იტალიაში შეიქმნა კარბონარიების პირველი საიდუმლო რევოლუციური საზოგადოებები.

1815 წლის ვენის კონგრესმა გაამყარა იტალიის დანაწევრება. ძლიერდება ავსტრიის მმართველობა, რესტავრირდება აბსოლუტიზმი, კლერიკალიზმი. რისორჯიმენტოს მოძრაობა შედის კარბონარული რევოლუციების პერიოდში, რომელსაც ავსტრიელები სასტიკად თრგუნავდნენ.



1830-1840-იანი წლები უკავშირდება **ალესანდრო მანძონის** (Alessandro Francesco Tommaso Antonio Manzoni 1805-1872) და მის მიერ დაფუძნებული იატაკქვეშა რევოლუციური ორგანიზაცია „ახალ-გაზრდა იტალიის“ ქმედებებს. ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში ჩნდება მეორე, ზომიერად ლიბერალური მოძრაობაც, რომელიც „ზემოდან“ მუშაობდა ქვეყნის გაერთიანებაზე.

რისორჯიმენტოს მეორე ეტაპის დასაწყისი 1848-1849 წლების რევოლუციის გმირული მოვლენებია, როდესაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში ერთვება ხალ-ხის ფართო მასები. რეაქციონერებმა რევოლუცია ჩაახშეს ინტერ-ვენტების ჯარის მეშვეობით, მაგრამ რისორჯიმენტოს ისტორიაში ახალი ეპოქა დაიწყო, რომელმაც საერთო ეროვნული, სახალხო ხასიათი მიიღო.

რისორჯიმენტოს დასკვნითი პერიოდი უკავშირდება 1859-1860 წლების რევოლუციას, რომელმაც მთელი იტალია მოიცვა და დასრულდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამარჯვებით, რომელსაც იტალიური დემოკრატიის ბელადები ალესანდრო მანძონი და ჯუზეპე გარიბალდი მეთაურობდნენ. 1861 წელს, გმირული ბრძოლისა და ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ, იტალიის ხელახლა არჩეულმა პარლამენტმა მიიღო კანონი იტალიის სამეფოს ჩამოყალიბების შესახებ. ქვეყნის გაერთიანება 1870 წელს დასრულდა.

XVIII საუკუნის დასასრულს იტალია დაიპყრო ნაპოლეონ ბონაპარტმა[1] და გამოაცხადა საფრანგეთის იმპერიის ნაწილად. 1814 წელს, როცა ნაპოლეონი დამარცხდა ევროპაში, დიდმა სახელმწიფოებმა გაიყვეს ევროპა და იტალია ჩრდილოეთ ავსტრიას ერგო.

იტალიაში XVIII საუკუნის ბოლოს იქმნება განცდა, რომ იტალია ერთიანი სახელმწიფოა, ამიტომაც რომანტიზმი, როგორც მიმდინარეობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ძალიან ადრე განვითარდა, თუმცა იტალიური რომანტიზმი განსხვავდებოდა გერმანულისგან. გერმანიაში რომანტიზმი დაკავშირებული იყო ნაციონალურ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან, იტალიაში კი არ არის ლიდერი, რომელიც პოლიტიკურად მართავს ქვეყანას. ამიტომაც, იტალიაში შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობის გამო, იტალიური რომანტიზმი ახლოსაა ისტორიულ რეალისტურ დრამასთან. სტენდალი[2], იგივე ანრი მარი ბეილი, ამ პრინციპს

---

[1] ნაპოლეონ ბონაპარტი საფრანგეთის სამხედრო და პოლიტიკური ლიდერი, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ევროპის ისტორიაში. იყო საფრანგეთის რევოლუციის გენერალი და საფრანგეთის მმართველი, როგორც საფრანგეთის კონსულატის პრემიერ-კონსული 1799-1804 წლებში და შემდგომ როგორც „ფრანგთა იმპერატორი" 1804-1815 წლებში, იტალიის მეფე ნაპოლეონ I-ის სახელით 1805 1814 წლებში და რაინის კავშირის პროტექტორი 1806-1814 წლებში.

[2] მარი ანრი ბეილი (სტენდალი) დაიბადა საფრანგეთში. 1783 წელს. 1796 წელს სტენდალი გრენობლიში ახალდაარსებულ სკოლაში გააგზავნეს, სწავლის დროს ის დიდ ყურადღებას უთმობდა ლათინურს, ზუსტ მეცნიერებებს და ფილოსოფიას. დიდი ინტერესით აკვირდებოდა საფრანგეთში მიმდინარე მოვლენებს, განსაკუთრებით რევოლუციას და ნაპოლეონ ბონაპარტის აღზევებას. 1799 წელს სტენდალი პარიზში გაემგზავრა, ახალგახსნილ პოლიტექნიკურ უნივერსიტეტში სწავლის გასაგრძელებლად მწერალს მათემატიკის შესწავლა ჰქონდა გადაწყვეტილი, მაგრამ მის გეგმებს 18 ბრიუმერის გადატრიალებამ შეუშალა ხელი. 1799 წლის 9 ნოემბერს საფრანგეთში დამყარდა ახალი პოლიტიკური წყობილება და ქვეყანას სათავეში ნაპოლეონ ბონაპარტე ჩაუდგა. მწერალი ნაპოლეონის დიდი თაყვანისმცემელი იყო და მისი გამზედაობით, ვაჟკაცობით აღფრთოვანებულმა სამხედრო კარიერის გაკეთება გადაწყვიტა. ამიტომ ძმებ დერუებთან ერთად 1800 წელს ნაპოლეონს გაჰყვა იტალიაში. სტენდალი ბრძოლებში უშუალოდ არ მონაწილეობდა, უფრო დამკვირვებლის როლს სჯერდებოდა. სტენდალმა იმ

ავრცელებს საფრანგეთში. რომანტიზმის პირველი მანიფესტიც სწორედ სტენდალს: ეკუთვნის - „რასინი და შექსპირი", სადაც განვითარებულია აზრი იმის შესახებ, რომ რომანტიზმი შექსპირის შემოქმედების გზით უნდა განვითარდეს, მაგრამ ინტელექტუალური საზოგადოება ამ გზით არ მიდის. იტალიაში მალე გამოჩნდნენ პატრიოტები, რომლებმაც დაიწყეს ნაპოლეონის წინააღმდეგ ბრძოლა. შეიქმნა შეთქმულთა წრეები, რომელთაც „კარბონარიები" ერქვათ. ამ ჯგუფებში შედიოდა ახალგაზრდობა და იტალიის ინტელექტუალური ელიტის გარკვეული ნაწილი. მისი სულის ჩამდგმელები იყვნენ ჯოვანი ბერშე[1], სილვიო პელიკო[2], ლუდოვიკო დი ბრემე[3]. ორი წლის განმავლობაში იტალიაში

მწერლების ბედი გაიზიარა, რომლებმაც საკუთარ ეპოქას გაუსწრეს და მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ მოიპოვეს დიდება და აღიარება. დღეს სტენდალი რეალიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის ერთ-ერთ ფუძემდებლად და მის მნიშვნელოვან წარმომადგენლად მიიჩნევა. მისი რომანები ფრანგული და მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკას წარმოადგენს. მისი შემოქმედებისათვის (ის მოიცავს რომანებს, ნოველებს, მოგზაურის ჩანაწერებს. კრიტიკულ ესეებს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს შესახებ) დამახასიათებელია რეალობის ობიექტური და შეულამაზებელი აღწერა, მოვლენების ისტორიულ ჭრილში განხილვა, ადამიანური განცდების ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზი. განსხვავებულად მოაზროვნე ადამიანი, რომელსაც გარემოცვა რიყავს და ხელს უშლის მის განვითარებს, მაგალითია საზოგადოების უუნარობის - თავად განვითარდეს და მიაღწიოს პროგრესს. მწერალი. რომელიც იმ ეპოქის არა ერთი მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენის მომსწრე და მონაწილე იყო, მიიჩნევდა, რომ ისტორიული ძვრები ხელოვნებაზე თავის კვალს ტოვებს. იტალიაში სტენდალმა უამრავი ნაცნობი და მეგობარი შეიძინა, აქვე გაიცნო და დაუმეგობრდა ინგლისელ პოეტ ჯორჯ ბაირონს. იტალიის მთავრობას შეუმჩნეველი არ დარჩენია მწერლის ახლო ურთიერთობა კარბონარებთან. ამიტომ სტენდალი 1821 წელს იძულებული გახდა საფრანგეთში დაბრუნებულიყო. პარიზში ის დაუახლოვდა სოციალისტებს, ფილოსოფს ანტუან დესტუტ დე ტრასის წრეს, იყო აქტიური სტუმარი ლიტერატურული სალონების.

[1] ჯოვანი ბერშე (იტალ. Giovanni Berchet - 1783 - 1851) - იტალიელი პოეტი. ერთ-ერთი პირველი რომანტიკოსი იტალიაში. მონაწილეობდა კარბონარების მოძრაობაში, აჯანყების ჩახშობის შემდეგ სამშობლოდან გაიხიზნა. ბერშეს პოეტური მრწამსი ასახულია „ოქროპირის ნახევრად სერიოზულ წერილში" (1816), რომელიც იტალიელ რომანტიკოსთა მოძრაობის თავისებურ მანიფესტადაა მიჩნეული. თავისი საუკეთესო ლირიკულ-პატრიოტული ლექსები „პარტიელი დენილები" (1821), „ფანტაზიები" (1828), პოლიტიკური რომანსები გამოაქვეყნა ინგლისში.

[2] სილვიო პელიკო (იტალ. Silvio Pellico 1789 - 1854) - იტალიელი მწერალი. 1820 წელს კარბონართა შეთქმულებაში მონაწილეობისათვის სიკვდილი მიუსაჯეს, რაც 15 წლის პატიმრობით შეუცვალეს. ციხეში დაწერა ავტობიოგრაფიული თხზულება „ჩემი საპყრობილენი" (1832), რომელშიც უკვე ქრისტიანულ მორჩილებას ქადაგებდა. ეს ნაწარმოები რომანტიკული პროზის ბრწყინვალე ნიმუშადაა აღიარებული. პელიკოს ეკუთვნის მრავალი პიესა, რომელთაგან მსოფლიო რეზონანსი გამოიწვია ჰეროიკულ-პატრიოტულმა ტრაგედიამ „ფრანჩესკა და რიმინი" (1815). წერდა ტრაქტატებსაც.

[3] ლუდოვიკო დი ბრემე (Ludovico di Breme, 1780 - 1820) - იტალიელი მწერალი და მოაზროვნე და ასევე მილანის მთავარი რომანტიკული ჟურნალის რედაქტორი. ცხოვრობდა მილანში. ეკავა სამეფოს სახელმწიფო საბჭოს მრჩეველის პოსტი. იგი ენერგიულად უჭერდა მხარს ახალ რომანტიკულ მოძღვრებებს. განიცდიდა და ინტენსიურად წერდა იმ კრიზისზე, რომელსაც იტალია განიცდიდა. ის ფიქრობდა, რომ იტალია ზნეობრივად განიცდიდა კრიზისს. ლუდოვიკო დი ბრემემ სრულად იცოდა, რომ იტალიური კულტურის განახლებისთვის აუცილებელია ევროპული სულის უნივერსალურობაში მონაწილეობა. მან რომანტიზმი გააცნობიერა, როგორც ყველა ლიტერატურული, პოლიტიკური და კულტურული შეზღუდვებისგან განთავისუფლება და მასში ხედავდა შემოქმედებითი იმპულსის მწვერვალს. მას ახლო მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა მისი პერიოდის ევროპის გამოჩენილ მოაზროვნეებთან: ჯორჯ ბაირონთან და სტენდალთან.

გამოდიოდა ჟურნალი „იკონჩილიატინე“. (იკონჩილიარე - შერიგებას ნიშნავს), რომელსაც განსაზღვრული მისია ჰქონდა - იტალიის ყველა კუთხის გაერთიანება, შერიგება.

კლასიციზმის მიმდევრობა იტალიაში ითვლებოდა ავსტრიული ორიენტაციის გამოხატულებად, რაც ასოცირდებოდა არა მხოლოდ კონსერვატიზმთან, არამედ საგარეო უღელთანაც. რომანტიზმმა კი გააერთიანა იტალიის ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი ძალები და ხელისუფლების ოპოზიციური ნაწილი. იტალიელმა რომანტიკოსებმა რთული გზა განვლეს საკუთარი იდეალების დასაცავად. ისინი იბრძოდნენ ბარიკადებზე, ისხდნენ ციხეებში, დიდი ხნის განმავლობაში ცხოვრობდნენ გადასახლებაში. მათ შორის იყვნენ: გუსტავო მოდენა[1], სილვიო პელიკო, ტომაზო სალვინი[2], ერნესტო როსი[3], ადელაიდა რისტორი[4], პაოლო ფერარი და სხვები.

XIX საუკუნის დამდეგს სამხრეთ იტალიაში წარმოიშვა ფარული

---

[1] გუსტავო მოდენა (Gustavo Modena - 1803-1861) იტალიელი მსახიობი, მენეჯერი და პოლიტიკური აქტივისტი, აქტიურად მონაწილეობდა 1831 წლის ბოლონიის აჯანყებაში და 1848-1849 წლის რევოლუციებში. 1824 წელს მან დაიწყო სამსახიობო კარიერა, რამაც ოგი გახადა მძლავრი მეწარმე კულტურის სფეროში. მისი რეპერტუარი ძირითადად მოიცავდა ვიტორიო ალფიერის ნაწარმოებებს.

[2] ტომაზო სალვინი (Tommaso Salvini 1829-1915) იტალიელი ტრაგიკოსი მსახიობი. დაიბადა მსახიობთა ოჯახში. მისი დებიუტი პროფესიულ სცენაზე შედგა 14 წლის ასაკში. თანამშრომლობდა გუსტავო მოდენის და ადელაიდა რისტორის დასებთან. მალე მოიპოვა პოპულარობა და დაიწყო დამოუკიდებელი გასტროლიორობა ევროპის, სამხრეთ და ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტებზე. საგასტროლოდ იმყოფებოდა რუსეთსა და საქართველოშიც. 1903 წელს მან დატოვა სცენა და შეუერთდა იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას. განსაკუთრებული წარმატება მოუტანა მას შექსპირის, ალფიერის, გოლდონის პიესებში მთავარი როლების შესრულებამ. იყო რომანტიზმის იდეების გამტარებელი, თუმცა მას მაინც რეალისტ მსახიობად მიიჩნევენ.

[3] ერნესტო როსი (Ernesto Rossi -1827 - 1896) - ე.წ. "წარმოდგენის სკოლის" იტალიელი მსახიობი. 1846 წელს დაიწყო სასცენო მოღვაწეობა საგასტროლო წარმოდგენებით. ერნესტო როსიმ თავისი როლების უმრავლესობა შესასრულა რომანტიკული დრამატურგების ნაწარმოებებში: პაოლო (პელიკოს „ფრანჩესკა და რიმინი“), ანტონიო ფოსკარინი და ჯოვანი და პროკიდა (ნიკოკოლინის „ჯოვანი და პროკიდა“ და სხვ.), ასევე დიდი წარმატება მოუტანა შექსპირის გმირების როლების შესრულებამ, მათ შორის, ოტელო ("ოტელო"), მაკბეთი ("მაკბეთი"), რომეო ("რომეო და ჯულიეტა"), ლირი ("მეფე ლირი"), კორიოლანუსი ("კორიოლანუსი") და სხვ. როგორც მსახიობს ჰქონდა გამორჩეული პლასტიკა, ძლიერი ხმა, იცოდა ინტონაციების სწორად დასმა სცენაზე კითხვის დროს, ზედმიწევნით კარგად გრძნობდა სივრცეს. 1855 წლიდან მოყოლებული, როსმა ბევრი იმოგზაურა ევროპასა და ამერიკაში, ეგვიპტესა და თურქეთში. მან რამდენჯერმე იმოგზაურა რუსეთში და გასტროლები გამართა საქართველოშიც. 1890 წლის 27 მაისს სათავადაზნაურო ბანკში წარმოდგინა უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“. ხოლო 17 ივნისს შექსპირის „ჰამლეტი“. წარმოდგენებს დაესწრო ილია ჭავჭავაძე. მსახიობს მასპინძლობას უწევდა ილია ჭავჭავაძე. ქართველმა პოეტმა ის საგურამოშიც მიიპატიჟა სტუმრად. ერნესტო როსიმ გასტროლები ბათუმშიც გამართა.

[4] ადელაიდა რისტორი (Adelaide Ristori - 1822-1906) - იტალიელი მსახიობი, დაიბადა მსახიობთა ოჯახში, ბავშვობიდან მშობლებთან ერთად მონაწილეობდა მელოდრამატულ დადგმებში, რომელთაც იტალიის პროვინციებში დგამდნენ მისი მშობლები. მისი სასცენო დებიუტი შედგა 1836 წელს. ჩამოყალიბდა ტრაგიკული ამპლუას მსახიობად, მის რეპერტუარშია შექსპირის, შილერის, რასინის, გოლდონის დრამები. მონაწილეობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში და მეგობრობდა ჯუზეპე გარიბალდისთან.

პოლიტიკური ორგანიზაციები, რომელთა წევრებს კარბონარიებს უწოდებდნენ. კარბონარიები წარმოდგება სიტყვისაგან მენახშირე. იტალიელი კარბონარიები მიზნად ისახავდნენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას ფრანგების, შემდეგ კი ავსტრიელების წინააღმდეგ. კარბონარიების სოციალური შემადგენლობა ჭრელი იყო. ამან განაპირობა მათი ბრძოლის მიზნებისა და საშუალებების ნაირფეროვნება. კარბონარიები ბრძოლის მეთოდად უპირატესად იყენებდნენ შეთქმულებასა და ტერორს; 1831 წელს კარბონარიების ნაწილი შეუერთდა მოძრაობა „ახალგაზრდა იტალიას". კარბონარიები ორ ჯგუფად იყოფოდა - ჩრდილოეთისა და სამხრეთის, მათგან უფრო ძლიერი ჩრდილოეთის, მილანის ჯგუფი იყო.

იტალიურ რომანტიზმში, განსხვავებული პოლიტიკური პირობების გამო, არ ხდება საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირება, რადგან მთლიანად საზოგადოება და ცალკეული პიროვნებებიც იბრძოდნენ იტალიის ნაციონალური გაერთიანებისათვის. შესაბამისად, იტალიური რომანტიზმი განსხვავდება თავისი აქცენტებით და პრობლემებით გერმანული და ფრანგული რომანტიზმისგან.

როგორც აღვნიშნეთ, იტალიური რომანტიზმი უშუალო კავშირში იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. მისი ერთ-ერთი ბელადის, გამოჩენილი საზოგადო-პოლიტიკური მოღვაწის, ს. პელიკოს (1789 - 1854) ტრაგედია „ფრანჩესკა და რიმინი" პირველად მილანის თეატრში 1815 წელს განხორციელდა და ათწლეულების განმავლობაში არ ჩამოდიოდა იტალიური სცენიდან. ამ პიესის სიუჟეტში ძლიერია ნაციონალური ხაზი, რაც დამახასიათებელია ზოგადად იტალიური რომანტიზმისთვის. სილვიო პელიკო განსაკუთრებული მოვლენა იყო იტალიურ რომანტიზმში.

იტალიაში რომანტიკული დრამის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ა. მანძონის (1785-1873) საქმიანობა. ცნობილი რომანის, „განწირულების" ავტორმა, რომელშიც აღწერილია იტალიელი ხალხის ცხოვრება, მანძონიმ ბევრი იბრძოლა ეროვნული თეატრის განვითარებისათვის. მისი ტრაგედიები „გრაფი კარმანიოლა" (1820) და „ადელჰიზი" (1822) - რომანტიკული დრამის გამარჯვებაზე მეტყველებდა. „გრაფი კარმანიოლას" წინასიტყვაობაში, მანძონიმ იტალიური რომანტიკული თეატრის პრინციპები ასახა. კლასიციზმის ტრადიციებს მანძონი უპირისპირებს შექსპირის და XVIII საუკუნის გერმანელი დრამატურგების პრინციპებს, რომლებიც მისთვის ახლოს დგას ახალ იტალიურ თეატრთან.

ქვეყნის პოლიტიკური დანაწევრების და რეაქციის მმართველობის პირობებში, ლიტერატურა და თეატრი იტალიის სულიერი გაერთიანების საშუალებას წარმოადგენდა. რა გასაკვირია, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი ბელადი

მანძონი თანამედროვე იტალიური ხელოვნების ამოცანად გმირული სახეების შექმნას და „მიუკერძოებელი ბრძოლისკენ მოწოდებას“ აცხადებდა.

თავის ნაწარმოებებში იმავე იდეებს კვეთდა დ. ბ. ნიკოლინი (1782 - 1861), იგი განაგრძობდა და ავითარებდა მანძონის რომანტიზმის პრინციპებს. ნიკოლინის პიესები განმსჭვალულია განმათავისუფლებელი ბრძოლის პათოსით, უცხოელი დამპყრობლებისგან ჩაგვრისა და ძალადობის, ფეოდალური წესრიგის უსამართლობის, ეკლესიის ძალაუფლების წინააღმდეგ. მათში შეიმჩნევა ბაირონისა და შილის გავლენა. მაგალითად, ტრაგედიები „ანტონიო ფოსკარინი“ (1827) და „ბეატრიჩე ჩენჩი“ (1838). ნიკოლინის სხვა პიესებში, რომლებიც წარმოადგენს ეროვნული რომანტიკული ტრაგედიის შექმნის მცდელობას, იგრძნობა შექსპირისა და შილერის გავლენა - ესენია „ჯოვანი და პროჩიდა“ (1830), „არნოლდ ბრეშიანელი“ (1843).

ნიკოლინის ტრაგედიებში, გმირულ-პატრიოტული პათოსი და სამოქალაქო პათეტიკა გადაჯაჭვული იყო მოქმედების დაძაბულ დრამატიზმთან, ხაზგასმულ თეატრალურ ეფექტურობასთან, რაც აახლოვებდა ამ ნაწარმოებებს საოპერო თეატრის რომანტიკულ სტილთან. შემთხვევითი არაა კომპოზიტორ ვერდის დასესხება ნიკოლინის პიესებზე (ოპერები „ნაბუქოდონოსორი“ და „სიცილიური საღამო“).

იტალიის ცხოვრების სოციალურ-ისტორიულმა პირობებმა განსაზღვრეს რომანტიზმის ძალა და მდგრადობა - ეს მიმართულება არა მხოლოდ დომინანტად რჩებოდა ხელოვნებაში, არამედ, მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა იტალიური რეალიზმის თავისებურების განვითარებას. შესაძლებელია, იტალიურ ხელოვნებაში რომანტიზმის სიცოცხლისუნარიანობა განპირობებული იყო ეროვნული ხასიათით, რომელიც უშუალოდ გამოიხატებოდა სამსახიობო ხელოვნებაში.

იტალიაში რომანტიზმის ეპოქაში შენარჩუნდა კლასიციზმის პრინციპი, რაც გამოწვეული იყო ისტორიული პირობებით. ალესანდრო მანძონიმ[1], რომელიც იტალიური რომანტიზმის მამამთავრად არის მიჩნეული, მალე გაიჩინა თანამოაზრეები. მათ შორის, იტალიის ეროვნული გმირი ჯუზეპე გარიბალდი[2] მისი მთავარი თანამზრახველი

[1]ალესანდრო მანძონი (1785-1873) - იტალიელი პოეტი და დრამატურგი, მწერალი და სოციალური აქტივისტი. იტალიის ეროვნული გმირი. ალესანდრო მანძონი იყო კომპოზიტორ ჯუზეპე ვერდის საუკეთესო მეგობარი. ვერდიმ მანძონის ხსოვნას მიუძღვნა რეკვიემი.

[2]ჯუზეპე გარიბალდი (Garibaldi, 1807–1882) - იტალიის ეროვნული გმირი, ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და გაერთიანებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი, გენერალი. 1833 წელს ჩაება განმათავისუფლებელ ბრძოლაში. 10 წელიწადზე მეტი იბრძოდა სამხრეთ ამერიკის რესპუბლიკების დამოუკიდებლობისათვის. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, 1848–49 წლებში, მის მიერ ჩამოყალიბებული მოხალისეთა რაზმის სათავეში იბრძოდა ავსტრიელთა

გახდა. ისინი არასდროს წყვეტდნენ კომუნიკაციას ხალხთან, ამიტომაც ყოველთვის გრძნობდნენ იტალიის საერთო გასაჭირს.

იტალიური რომანტიზმის ფუძემდებელ ალესანდრო მანძონის ნაწარმოებთა ძირითადი პერსონაჟები იყვნენ სტუდენტები. იტალიური რომანტიზმის პერიოდის პიესებში გმირი ძლიერი პიროვნებაა, სამართლიანობისა და თავისუფლებისთვის მებრძოლი, თავისუფლების იდეაში ისინი არა პიროვნულ, პერსონალურ თავისუფლებას, არამედ სამშობლოს თავისუფლებას მოიაზრებდნენ. ეპოქის ამოცანა იყო იტალიის გაერთიანება და საზოგადოების დარაზმვა საერთო ეროვნული ამოცანების გადასაჭრელად. ერთი მხრივ, მათ უარი თქვეს კლასიციზმის მკაცრ წესებზე, მაგრამ მეორე მხრივ, იტალიელი რომანტიკოსები მაინც ექცეოდნენ კლასიციზმის გავლენის ქვეშ. იტალიური რომანტიზმის დრამატურგიის მთავარი წყარო ისტორია და მითოლოგიაა. სპექტაკლები, რომლებიც ამ პერიოდში იდგმებოდა მწვავე პოლიტიკური ხასიათისა იყო და თანამედროვე იტალიის აქტუალურ პრობლემებს ეხმიანებოდა. ამ პერიოდის საუკეთესო ტრაგედიებად ითვლება ვინჩენტო მონტის[1] „კაი გრაკხ“ (1796 წ; ზოგიერთ თარგმანში „კაიუს გრაქკუსი“), იპოლიტო პინდემონტეს[2] „არმინო“ (1804), უგო ფოსკოლოს[3] „აიქსი“ (1811), „გრაფ კარმანოლა“

წინააღმდეგ, ავსტრია-იტალიის ომში. 1849 წელს საფრანგეთის ჯარებისაგან რომის დაცვის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი იყო. 1859 წელს, ავსტრია-იტალია-საფრანგეთის ომის დროს, წარმატებით მეთაურობდა ალპურ მსროლელთა კორპუსს. 1860 წელს სათავეში ჩაუდგა „ათასეულის“ ლაშქრობას ნეაპოლის სამეფოში. 1862 და 1867 წლებში შეიარაღებული გზით ცდილობდა რომის განთავისუფლებას პაპის ხელისუფლებისაგან. მონაწილეობდა 1866 წელს ავსტრია-იტალიის ომში. 1870–71 წლებში, საფრანგეთ-პრუსიის ომის დროს, მეთაურობდა ფრანგულ ვოგეზების არმიას.

[1] ვინჩენტო მონტი (Vincenzo Monti - 1754-1828) იტალიელი პოეტი, დრამატურგი და ფილოლოგი. მისი სამწერლო დებიუტი შედგა 1776 წელს და მიიღეს რომის აკადემიაში. რომშივე გამოსცა თავისი პირველი ლექსების კრებული. ახალგაზრდობაშივე დაიწყო პიესების წერა, რამც მას დიდი პოპულარობა და წარმატება მოუტანა. მისი ცნობილი ტრაგედიებია: „არისტოდემუსი“ (1787), „გალატო მანფრედი“ (1788), „კაი გრაკხ“ (1796). აქტიურად იყო ჩართული იტალიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში, რის გამოც გადასახლება მოუწია საფრანგეთში. სამშობლოში მარენგოს ბრძოლის შემდეგ დაბრუნდა პავიის უნივერსიტეტის მჭევრმეტყველების პროფესორად.

[2] იპოლიტო პინდემონტე (Ippolito Pindemonte - 1753-1828) - იტალიელი პოეტი, დრამატურგი, მთარგმნელი და მოგზაური. მის კალამს ეკუთვნის პოემა „საფრანგეთი“ (1789). მისი როგორც პოეტის დებიუტი შედგა 17 წლის ასაკში. 1819 წელს გამოსცა ლექსების კრებული „სატირა“. მისი ყველაზე პოპულარული პიესაა „არმინო“.

[3] უგო ფოსკოლო (Niccolò Ugo Foscolo - 1778-1827) - იტალიელი პოეტი. 1788 წელს ოჯახი პოეტის მამის გარდაცვალების გამო ვენეციაში გადავიდა საცხოვრებლად. უგო ფოსკოლომ დაამთავრა „პადუის უნივერსიტეტი“. მოგვიანებით აქტიურად ჩაერთო ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. იბრძოდა ნაპოლეონ ბონაპარტის არმიაში, თუმცა მალევე შეაფასა ნაპოლეონის რეალური მიზნები და არმია დატოვა. 1816 წელს ემიგრაციაში წავიდა ინგლისში. მიუხედავად იმისა, რომ „ბისლიან ალბიონზე“ გამგზავრებამდეც წერდა ლექსებს, პირველი პოეტური აღიარება მაინც იქ მოიპოვა. უგო ფოსკოლომ რევოლუციური კლასიციზმის ტრადიციის მიხედვით შექმნა ტრაგედიები – „თეისტი“ (1797 წელს),„აიაქსი“ (1811 წელს) და „რიჩარდა“ (1813 წელს). 1806 წელს კი დაწერა დღემდე შედევრად აღიარებული ლირიკული ჟანრის პოემა – „აკლდამები“. გარდა პოეტური ქმნილებებისა, უგო ფოსკოლოს კალამს ეკუთვნის რომანი – „იაკოპო ორისტის უკანასკნელი წერილი“, რომელიც გამოცემამდე (1816 წელი) რამდენჯერმე

(1820), „ადელგიზი“ (1822), ა. მანძონის „ჯოვანი და პროჩიდა“ (1830) და „არნოლდ ბრეშიანსკი“ (1843) და სხვა. პიესების უმრავლესობა კლასიკური ხასიათისა იყო, პოლიტიკური აქცენტებითა და ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი პათოსით სავსე. ყველაზე დიდი წარმატება ხვდა წილად სილვიო პელიკოს ტრაგედიას „ფრანჩესკა და რიმინი“ (1815).

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გმირულ ტრაგედიას მელოდრამა ანაცვლებს. კომედიებთან ერთად, იტალიურ თეატრში მელოდრამა იკიდებს ფეხს და ეს ჟანრი უფრო მეტ მაყურებელს იზიდავს. პირველი იტალიელი დრამატურგი, რომელმაც მელოდრამა დაწერა იტალიურ ენაზე, **პაოლო ჯაკომეტი** (Paolo Giacometti 1816–1882) იყო, რომელსაც 80-მდე პიესა ეკუთვნის. მისი საუკეთესო პიესებია: „ელიზაბეტ, ინგლისის დედოფალი“ (1853), „ჯუდიტი“ (1858) და XIX საუკუნის ერთ – ერთი ყველაზე საუკეთესო მელოდრამა „სამოქალაქო სიკვდილი“ (1861). ჯაკომეტის დრამატურგია უკვე თავისუფალია კლასიციზმისაგან, მისი პიესები აერთიანებს კომედიისა და ტრაგედიის თვისებებს, ის რეალისტური მანერით ხატავს პერსონაჟებს. იტალიური თეატრები ინტენსიურად იღებდნენ მისი პიესების დადგმის უფლებას. კომედიოგრაფებს შორის გამოირჩეოდა **პაოლო ფერარი**[1] (Paolo Ferrari, 1822–1889), კარლო გოლდონის ტრადიციების გამგრძელებელი. მისი პიესები XIX საუკუნის ბოლომდე არ ტოვებდა იტალიურ სცენას და დღესაც იდგმება იტალიაში.

1870-იან წლებში გამარჯვებულ და ერთიან იტალიაში გაჩნდა ახალი მხატვრული ტენდენცია, ვერიზმი[2]. ვერიზმის თეორეტიკოსები, ლუიჯი კაპუანა და ჯოვანი ვერგა ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვანმა უნდა

შეასწორა. ნაწარმოებში კი სენტიმენტალური და პატრიოტული პათოსი სჭარბობს. მანვე გაუკეთა ისტორიული მნიშვნელობის მქონე კომენტარები გენიალური იტალიელი პოეტის – დანტე ალიგიერის შედევრებს – „დეკამერონს“ და „ღვთაებრივ კომედიას“, რითაც უდიდესი წვლილი დაიდო ფილოლოგიაში. სწორედ ამის შემდეგ იქნა იგი აღიარებული იტალიაში – "რომანტიკული კრიტიკის" ფუძემდებლად.

[1] პაოლო ფერარი (Paolo Ferrari - 1822-1889) იტალიელი კომედიოგრაფი, კარლო გოლდონის შემოქმედებითი მემკვიდრე და მისი იდეების გამგრძელებელი. მის კომედიებში უპირისპირდებოდა არისტოკრატიას, ებრძოდა უსამართლობას და იღვწოდა დემოკრატიული იდეალების დამკვიდრებისთვის. მისი კომედიები სავსეა პატრიოტული იდეებით, თავადაზნაურობის მიმართ ირონიით. მისი კომედიები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელში და ინტენსიურად იდგმებოდა XIX საუკუნის იტალიური თეატრების სცენებზე. მისი პიესებია: „გოლდონი და მისი 16 ახალი პიესა“, „პარინი და სატირა“, „პროზა“, „ქალი და სკეპტიკოსი“ და სხვა.

[2] ვერიზმი (იტალ. Verismo, vero - ნამდვილი, მართალი) - მიმართულება იტალიურ მუსიკაში. ლიტერატურასა და სასცენო ხელოვნებაში, რომელიც წარმოიშვა XIX ს. დასასრულს. ვერისტული ოპერის პირველი ნიმუშებია: პ. მასკანის ოპერა „სოფლური ღირსება“ (1890) და რ. ლეონკავალოს „ჯამბაზები“ (1892); საოპერო ვერიზმის კლასიკური ნიმუშებია: ჯ. პუჩინის „მანონ ლესკო“ (1893), „ბოჰემა“ (1896), „ტოსკა“ (1900), „ჩიო-ჩიო-სანი“ (1904) და სხვ. ვერიზმის სხვა წარმომადგენლები: უ. ჯორდანო („ანდრე შენიე“), ფ. ჩილეა („არლელი ქალი“), ფ. ალფანო და სხვ. იტალიური ვერიზმის გავლენა ჩანს ფრანგულ (ა. ბრიუნო, გ. შარპანტიე), გერმანულ (ე. დ'ალბერი) და სხვა ოპერებში, მოგვიანებით თავს იჩენს ჯ. მენოტის ოპერებში.

ასახოს მხოლოდ ფაქტები, აჩვენოს ცხოვრება განსახიერების გარეშე, ის უნდა იყოს მიუკერძოებელი და თავი შეიკავოს მისი შეფასებებისა და კომენტარებისგან. დრამატურგთა უმეტესობა ამ წესებს მკაცრად იცავდა. საუკეთესო ნამუშევრები ეკუთვნის ჯოვანი ვერგას კალამს (1840-1922), რომელიც თანამედროვეებისგან განსხვავებით უფრო ხშირად არღვევდა თეორიულ წესებსა და შემოთავაზებულ რეცეპტს. მისი ორი პიესა „სოფლის ღირსება“ (1884) და „მგელი“ (1896, ზოგიერთი თარგმანით „მუმგელა“) კვლავაც იტალიური თეატრების რეპერტუარშია. მისი პიესები ოსტატურადაა დაწერილი. ჟანრობრივად ისინი მიეკუთვნება ტრაგედიებს ხალხის ცხოვრებიდან. ვერგას პიესები გამოირჩევა დრამატიზმით, გამომსახველი საშუალებების სიმძიმით და თავშეკავებით. 1889 წელს კომპოზიტორმა პიეტრო მასკანიმ დაწერა ოპერა „სოფლის ღირსება“, ვერგას ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

1870 წლის შემდეგ, იტალია მისი ისტორიის ახალ ფაზაში შედის. მიუხედავად იმისა, რომ იტალია ვერ გახდა რესპუბლიკა, ქვეყნის გაერთიანებამ კაპიტალიზმის სწრაფ განვითარებას შეუწყო ხელი. 70-იანი წლები იტალიაში, მუშათა სოციალისტური მოძრაობების ფორმირების პერიოდია. იტალიის მუშათა მოძრაობის განვითარებაში მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო 1892 წელს სოციალისტური პარტიის ჩამოყალიბება. 90-იან წლებში, როდესაც იტალიის ბურჟუაზია რეაქციული დიქტატურის ღია ფორმებზე გადავიდა, კლასობრივმა ურთიერთწინააღმდეგობამ განსაკუთრებულ სიმწვავეს მიაღწია. იტალიაში სულიერი კულტურის განვითარება XVIII საუკუნის ბოლოდან 1870 წლამდე, რისორჯიმენტოს იდეის გავლენით ხდებოდა.

XIX საუკუნის ბოლოს სამოღვაწეო ასპარეზზე ჩნდება დრამატურგი გაბრიელ დ'ანუნციო, რომლის გმირები ცნობილი ხდებიან არა მხოლოდ იტალიაში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. საკუთარ პიესებს (50-მდე) ავტორი ტრაგედიებს უწოდებდა. დ'ანუნციოს დრამატურგიული ნაწარმოებები თარგმნილია ევროპის მრავალ ენაზე. მას ხშირად სიმბოლიზმისა და ნეო-რომანტიზმის მამამთავრადაც მიიჩნევენ იტალიაში, თუმცა მისი დრამატურგია უფრო ნეოკლასიცისტური თვისებებით გამოირჩევა. მათში ვერიზმის მოტივებს ორგანულად ერწყმის ესთეტიზმი.

ეპოქა მოითხოვდა გმირულ-პათეტიკურ ხელოვნებას. თეატრში, რომანტიკული დრამატურგიის განსასახიერებლად, საჭირო იყო რომანტიკული მსახიობი. ამისთვის კი, საჭირო იყო, სამსახიობო ხელოვნების ახალი სკოლის შექმნა და პირველ რიგში, ტრიბუნი-მსახიობის, მოქალაქე მსახიობის გამოზრდა. ახალ, ახალგაზრდა იტალიას, რომელიც თავისუფლებისთვის იბრძოდა, სჭირდებოდა მსახიობი, რომელსაც მაყურებლის გულების ანთება, გმირული

გრძნობებითა და მიღწევებით დამუხტვა შეეძლო.

XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში იტალიაში, სამეფო თეატრებთან ერთად, რომლებშიც გამეფებული იყო ოპერა, არსებობდა ქალაქური თეატრების ფართო ქსელი. ქალაქურ თეატრებში, უპირატესად, მოხეტიალე სამსახიობო დასები თამაშობდნენ. რეპერტუარში ძირითადად იყო კომედიები, რომელთა შორისაც გამოირჩეოდა გოლდონის პიესები. საგანმანათლებლო იდეები, თავისუფლების დაცვის თემები, ტირანიის დამამხობელი იდეები, რომლებიც სრულყოფილად გაიშალა XVIII საუკუნის ოპერაში, ასწლეულის ბოლოს იტალიურ ტრაგედიაში ეჭრება.

XIX საუკუნე იტალიურ თეატრში მაინც მსახიობების ხანაა. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგიაში იტალიამ დიდ წარმატებას მიაღწია, განსაკუთრებული გავლენა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე მაინც ვერ მოახდინა. ტრაგიკული თემა იტალიიდან კი მაინც ესმოდა მსოფლიოს და ეს ხდებოდა იტალიური ოპერის ხარჯზე. XIX საუკუნის იტალიელმა კომპოზიტორებმა შექმნეს ისეთი ოპერები, რომლებმაც მალევე მოიცვა მთელი მსოფლიო სათეატრო ხელოვნება და ამ პერიოდის ოპერების მიმართ დღემდე არ შენელებულა ინტერესი მსოფლიო თეატრში.



მსახიობის ახალი ტიპის აღზრდის ამოცანა **გუსტავო მოდენამ** (Gustavo Modena, 1803 1861) განახორციელა. მოდენას მრავალწახნაგოვან საქმიანობაში, განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო მოწინავე იტალიური ხელოვნების კავშირი განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. იგი მსახიობიც იყო და რევოლუციონერიც. სცენაზე თამაშით, ახალგაზრდა მსახიობების სწავლითა და აღზრდით, ავსტრიელი პოლიციელების წინააღმდეგ ბრძოლებში მონაწილეობით, რომლებიც გადმოტყორცნილნი იყვნენ სახალხო აჯანყებების ჩასახშობად, მოდენა ერთ საქმესემსახურებოდა. სწორედ ესაძლევდა მის თამაშს ძალას და დამაჯერებლობას ალფიერის, პელიკოსა და მანძონის დრამებში. თეატრი, მოდენასთვის, ადამიანი-გმირის აღსაზრდელ სკოლას წარმოადგენდა. ხელოვნება, რომელიც მაღალი იდეების მატარებელი იყო, მართალი და გულწრფელი უნდა ყოფილიყო. მსახიობები, რომლებიც აღიზარდნენ მოდენას შეხედულებებისა და შემოქმედების

გავლენით, იბრძოდნენ კლასიციზმის მკვდარი კანონების, ცივი რიტორიკისა და ყალბი გრძნობების, პომპეზური მჭევრმეტყველებისა და ხაზგასმული თეატრალური პლასტიკის წინააღმდეგ.

მაღალი სამოქალაქო პასუხისმგებლობა, ცხოვრებისეული სიმართლის შერწყმა რომანტიკულ შთაგონებასთან ასეთი იყო მოდენას სკოლის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც განსაზღვრავდნენ რეალისტური სამსახიობო ხელოვნების განვითარებას.

მოდენას გავლენით, შეიქმნა სამსახიობო ხელოვნების სკოლის იდეოლოგიურ-ესთეტიკური პრინციპები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მსოფლიო თეატრის განვითარებაზე. მას მიეკუთვნებოდნენ იტალიური სცენის დიდებული მხატვრები - ადელაიდა რისტორი, ერნესტო როსი და ტომაზო სალვინი. ახალ ისტორიულ პირობებში, მის ტრადიციებს აგრძელებდა და ავითარებდა გენიალური ელეონორა დუზე.

1848 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ, იტალიური ბურჟუაზიის მნიშვნელოვანი ნაწილი განერიდა განმათავისუფლებელ მოძრაობას. ეს აისახა იტალიური თეატრის რეპერტუარსა და სცენურ ხელოვნებაზეც, სადაც კიდევ უფრო შესამჩნევი იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის რომანტიკის დაკარგვა და გადანაცვლება ბურჟუაზიული არსებობის რეალობასთან. რისორჯიმენტოში გმირულ-რომანტიკულ ტრადიციებთან კავშირის გაწყვეტა უფრო ნათლად ვლინდება მოგვიანებით, მონარქიული წყობის დამკვიდრებისა და ბურჟუაზიული წესრიგის სრული გამარჯვების შემდეგ.

ახალი ეპოქა ლიტერატურისა და თეატრის წინაშე აყენებდა იტალიური საზოგადოების რეალისტურად ასახვის ამოცანას. 70-იანი წლების მეორე ნახევარში, პროგრესული მწერლების ჯგუფმა შექმნა ლიტერატურულ-მხატვრული მოძრაობა, რომელიც ცნობილი გახდა ვერიზმის სახელით (სიტყვიდან „vero" - ჭეშმარიტი, მართალი). ამ ლიტერატურულ-მხატვრული მოძრაობის შემქმნელები და ყველაზე ნიჭიერი წარმომადგენლები იყვნენ - **ჯოვანი ვერგა** (Giovanni Verga - 1840-1922) და **ლუიჯი კამპანა** (1836 - 1915).

რომანტიზმის საპირისპიროდ, რომელმაც მხატვარს უფლება მიანიჭა, სუბიექტურად დაენახა და აესახა ცხოვრება, ვერისტები ისწრაფოდნენ მხატვრულ ხელოვნებაში ხელოვნების მეთოდების შეტანისკენ. ვერისტების ინტერესი, მეცნიერების ანალიტიკური მეთოდის მიმართ, რომელიც გამოიყენებოდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, ვერიზმს ნატურალიზმთან აახლოებს. ვერისტების ძირითად თემას წარმოადგენდა იტალიელი გლეხის არსებობის ტრაგიზმის გაშლა ქვეყნის კაპიტალისტური განვითარების პირობებში. სოციალური პრობლემატიკის სიმწვავე, ზნე-ჩვეულებების და ყოფა-

ცხოვრების თავისებურება იქცევდა ვერისტი დრამატურგების ყურადღებას. რეპერტუარში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა დ. ჯაკოზის, დ. როვეტისა და მ. პრაგის დრამები. მათ პიესებში უპირატესად გაშლილი იყო ადიულტერული ხასიათის სიუჟეტები, რომლებიც, არც ისე იშვიათად, იყენებდნენ „ჯარგად შექმნილი პიესის“ ხრიკებს.

XIX საუკუნის იტალიური კულტურის ცენტრებად ერთდროულად რამდენიმე ქალაქი - სიცილია, ნეაპოლი, პიემონტი, ვენეცია, მილანი - იქცა. იტალიელი მსახიობები სხვადასხვა დიალექტზე მეტყველებდნენ. იტალიელმა მსახიობებმა XIX საუკუნეში ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც გაითქვეს სახელი, ისინი ბევრს მოგზაურობდნენ საგასტროლოდ, არა მხოლოდ ევროპაში, არამედ, ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკის კონტინენტებზე. თანაბრად პოპულარულები იყვნენ როგორც კომიკოსი, ისე ტრაგიკოსი მსახიობები. მათ შორის, გამორჩეულია **ჯოვანი გრასი**[1] (1873-1930), **ედუარდო ფერავილა**[2] (1846-1916), **ანტონიო პეტიტო**[3] (1822-1876), **ედუარდო სკარპეტა**[4] (1853-1925) და სხვა.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, იტალიურ სცენაზე თავს იმკვიდრებს სარდუს, ოჟიეს და დიუმა შვილის ფრანგული დრამები. საზღვარგარეთული დრამატურგიიდან, რომელიც იტალიური თეატრის რეპერტუარში შევიდა, განსაკუთრებით უნდა გამოიკვეთოს იბსენის პიესები, რომლებიც ხელს უწყობდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის იტალიურ სცენაზე დამკვიდრებას. საერთო ჯამში, ისტორიული გარემო, რომელიც ავსტრიული უღლისგან განთავისუფლების შემდეგ ქვეყანაში არსებობდა, სრულიად არ უწყობდა ხელს ეროვნული თეატრის განვითარებას. ამ პერიოდის იტალიურმა დრამატურგიამ ვერ

---

[1] ჯოვანი გრასო - სიცილიელი ტრაგიკოსი მსახიობი. მისი სამსახიობო დებიუტი შედგა პუპის ოპერის თეატრში. მის სამსახიობო კარიერის შექმნას ხელს უწყობდა ცნობილი პოეტი ნინო მარტოლიო. სწორედ მათმა კოლაბორაციამ მოახერხა მძლავრი თეატრალური კომპანიის შექმნა იტალიაში, რომელსაც მრავალფეროვანი რეპერტუარი ჰქონდა და ბევრს მოგზაურობდა მთელ ევროპაში. ჯოვანი გრასო აგრეთვე იყო იტალიური კინოს გამორჩეული ფიგურა

[2] ედუარდო ფერავილა - მილანელი მსახიობი, დაიბადა მსახიობთა ოჯახში. დედაც და მამაც ცნობილი შემსრულებლები იყვნენ. ედუარდოს ნიჭიერება შენიშნა მილეტანის თეატრის დამფუძნებელმა კლეტო არიგმა, რომელმაც 1870 წლიდან ის თავის დასში მსახიობად მიიღო. მსახიობმა მაყურებელში მალე მოიპოვა პოპულარობა და მისი მონაწილეობით ასობით წარმოდგენა იმართებოდა. მის პოპულარობას ხელი შეუწყო კინოში მოღვაწეობამაც. ის რამდენიმე მოკლემეტრაჟიან ფილმში გადაიღეს, რაშაც მსახიობს უფრო მეტი პოპულარობა მოუტანა.

[3] ანტონიო პეტიტო - იტალიელი თეატრის მსახიობი და დრამატურგი. ის იყო პულჩინელას ცნობილი შემსრულებელი და ნეაპოლიტანური თეატრის მნიშვნელოვანი ფიგურა მე -19 საუკუნეში. პეტიტო კიდევ ერთი პულჩინელას, პეტიტო სალვატორეს და დონა პეპას შვილი იყო. პეტიტოს სცენური დებიუტი 1831 წელს შედგა. როგორც დრამატურგი, თავად ვერ წერდა, ის იფიქრებდა სიუჟეტებს და მის მიერ მოთხრობილ სიუჟეტს მისი ასისტენტი ჯაკომო მარული პიესად აქცევდა. მისი გარდაცვალების შემდეგ სან-კარლინოს თეატრმა მუშაობა გააჩერა, მსახიობის შემცველების პოვნამდე.

[4] ედუარდო სკრაპეტა - მსახიობი, კომედიების ავტორი. იგი ითვლება ერთ-ერთ საუკეთესო მწერლად, რომელიც შთაგონებულია მეოცე საუკუნის დასაწყისის ნეაპოლის ყოველდღიური რეალობით. მიუხედავად იმისა, რომ ის არ იყო მსახიობთა ოჯახიდან. მისი დებიუტი სცენაზე 4 წლის ასაკში შედგა, მას შემდეგ ის მსახიობის პროფესიის ერთგული დარჩა სიცოცხლის ბოლომდე. ეკუთვნის 50-მდე პიესა და ათობით თარგმნილი ნაწარმოები ფრანგული ენიდან.

შექმნა ვერც ერთი პიესა, რომელიც მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანდა მსოფლიო დრამატურგიაში.

ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ რისტორი, სალვინი და როსი, რომელთა თამაშშიც ცოცხალი იყო გმირულ-რომანტიკული ხელოვნების თვისებები, აღარ იყვნენ იტალიის ბურჟუაზიის „აზროვნების მმართველები". ამ ტრაგიკოსების ხელოვნებასა და რეალობას შორის ჩნდებოდა უფსკრული, რომელმაც გარკვეული სიტუაცია შექმნა მსახიობები, რომლებიც იტალიის ეროვნული განთავისუფლების აქტიურ მონაწილეებს წარმოადგენდნენ, იძულებულნი იყვნენ, დროის მნიშვნელოვანი ნაწილი გაეტარებინათ უცხოეთში, გასტროლებზე.

XIX საუკუნის ბოლოს, იტალიის ლიტერატურულ და თეატრალურ ცხოვრებაში ვლინდება ბურჟუაზიული კულტურის კრიზისის ნიშნები. იტალიური მოდერნიზმის განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენდა ანტიბურჟუაზიული მიმართულების არქონა.

მოდენას გავლენით შეიქმნა ტრაგიკული მსახიობი ადელაიდა რისტორის ხელოვნება. მსახიობის სასცენო გზა დაიწყო პროვინციულ თეატრში, სადაც მისი მშობლები თამაშობდნენ. ბავშვობაში იგი მელოდრამებში ასრულებდა საბავშვო როლებს. 1836 წელს მან უკვე ითამაშა ფრანჩესკა პელიკოს ტრაგედიაში „ფრანჩესკა და რიმინი" მის რეპერტუარში იყო კომედიური როლებიც (მირანდოლინა გოლდონის „მედუქნეში" და სხვ.).



ადელაიდა რისტორის საუკეთესო ტრაგიკული სახეები აქვს შექმნილი, როდესაც ალფრედ დე მიუსემ რისტორი ნახა ს. პელიკოს „ფრანჩესკა და რიმინიში", ზუსტად განსაზღვრა იტალიელი მსახიობის ტრაგიკული და პატრიოტული არსი, უწოდა რა მას „დაპყრობილი დიადი ერის განსახიერება"

რისტორის მანერის ძირითად თვისებებს წარმოადგენდა სიმართლე და ტრაგიკული ვნებების გამოხატვის თავისუფლება. სასცენო რეალიზმი თანხვედრაში მოდიოდა მის მკაფიოდ გამოხატულ რომანტიზმთან. თავად რისტორი მის მხატვრულ მეთოდს განსაზღვრავდა, როგორც რეალიზმს, მიუთითებდა რა მის თავისებურებას და უწოდებდა „კოლორიტულ რეალიზმს": „მე, როგორც დრამას, ისე ტრაგედიას ყოველთვის ვთამაშობდი იტალიური სიცხარით და მხატვრულობით. ყოველთვის მსურდა, შემენარჩუნებინა ჩვენი ხასიათის

მნიშვნელოვანი თვისებები ვნებების ცეცხლოვანი გამოხატულება, არ ვემორჩილებოდი მათ აკადემიურ პოზებს. წართვით იტალიელ მსახიობს ვნება და შეცვალეთ მისი ბუნება, და იგი გახდება როგორც გაურკვეველი, ისე უხასიათო"

რომანტიკული ვნება და აღმატებულობა რისტორის თამაშში თანხვედრაში მოდიოდა ხასიათის ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებისა და ელფერის გახსნის უნარით, როლში ღრმად შესვლის გზით. ამისათვის, მსახიობი ყურადღებით შეისწავლიდა ისტორიულ ეპოქას, მისი გმირების ცხოვრების გარემოებებს. რისტორის რეპერტუარში შედიოდა შექსპირის („მაკბეთი"), შილერის („მარია სტიუარტი"), ალფიერის („მირა") ტრაგედიები, ჰიუგოს („ლუკრეცია ბორჯია"), სკრიბის („ადრიენა ლეკუვრერი") დრამები. მსახიობის საუკეთესო ქმნილებად, თანამედროვეები მიიჩნევდნენ იტალიელი დრამატურგის, ჯაკომეტის პიესაში „იუდიფი" შესრულებულ როლსაც. რისტორის მიერ შექმნილი გოგონა გმირის როლი, რომელიც საგმირო საქმეს სჩადიოდა, მისი მოწოდება წმინდა ბრძოლისკენ სამშობლოს დამპყრობლების წინააღმდეგ, ცეცხლოვან პატრიოტულ სულისკვეთებას იწვევდა დარბაზში.

რისტორის ხელოვნების მოქალაქეობრიობა და პატრიოტიზმი დააფასა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთმა ბელადმა გარიბალდიმ, გამოხატა რა მისი ჯარისკაცების სახით მადლიერება „იტალიელი ქალის მიმართ, რომელმაც არტისტის დიდებას დაუმატა პატრიოტის დიდება".



ტრაგიკული მსახიობი **ერნესტო როსის** ხელოვნება აღინიშნა სასცენო სიმართლით და რომანტიკული ვნებით, რომელიც ამტკიცებდა ჰუმანიზმის იდეებს.

როსიმ სამსახიობო საქმიანობა პროვინციაში დაიწყო.1848 წელს იგი მოდენას დასში შევიდა და მისი ერთგული მოსწავლე გახდა. 1856 წელს როსიმ საკუთარი დასი ჩამოაყალიბა. ამ დასში იგი ძირითადად თამაშობდა იტალიურ პიესებში, რომლებიც შეესაბამებოდა ახალგაზრდა მსახიობის პატრიოტულ, თავისუფლებისმოყვარე განწყობას. წლებთან ერთად, ტირანიის რომანტიკულ-ცეცხლოვანი გამოვლენა იცვლება დესპოტიზმის ბუნების ანალიზით ლუდოვიკო XI-ს (კ. დელავინის „ლუდოვიკო XI"),

მაკბეთის (შექსპირის „მაკბეთი“), ივანე მრისხანეს (ა. ტოლსტოის „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“) როლებში. ძალაუფლების მოყვარეობის ბუნება, მისი წარმოშობის მიზეზების და პირობების, მისი განვითარების ყველა სტადიის გაშლა, მისი გავლენა ადამიანის ხასიათზე, მსახიობის მთავარ ამოცანად იქცა. ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეებში ჩაწვდომისკენ სწრაფვით, ადამიანის წინააღმდეგობრივი, რთული შინაგანი სამყაროს შესწავლით, როსი მიმართავდა შექსპირის დრამატურგიას, ქმნიდა ოტელოს, მაკბეთის, ჰამლეტის, რომეოს, ლირის, რიჩარდ III-ის, კორიოლანოსის როლებს.

ფსიქოლოგიური მასალის ძიებაში, როსი მიმართავდა პუშკინის დრამატურგიას. განსაკუთრებით, მას ხიბლავდა „პატარა ტრაგედიები“ - მან დადგა „ქვის სტუმარი“ და სცენები „ძუნწი რაინდიდან“.

პრინციპების შესახებ, რომლებითაც ხელმძღვანელობდა მსახიობი როსი, მან არაერთხელ განაცხადა. პირველ რიგში, იგი დიდროს „სამსახიობო პარადოქსს“ დაუპირისპირდა. როსი ამტკიცებდა, რომ მსახიობს არ შეეძლო არ გარდასახულიყო, და რაც უფრო მჭიდროდ მოხდებოდა მსახიობის შერწყმა როლთან, მით უფრო ძლიერი იქნებოდა მისი ხელოვნების გავლენა. როსის აზრით, მსახიობის შრომის სირთულე განისაზღვრება განცდის და ანალიზის, გრძნობისა და გონების შერწყმის აუცილებლობით. როსის მიაჩნდა, რომ „არტისტი უნდა იყოს მგრძნობიარეც და მიმღებიც, ჰქონდეს უნარი, გამოხატოს ყველა ვნება, მაგრამ ამ ვნებების მართვა მან უნდა მიუძღვნას ხელოვნებას, რომელიც მის გონებაშია“.

მსახიობი როსი ხელოვნებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სასცენო ტექნიკის სრულყოფას: დიქციაში, პლასტიკაში, ფარიკაობაში, ცეკვაში, სპორტის ყველა სახეობაში გაძლიერებულ მეცადინეობას. ამან როსის შესაძლებლობა მისცა, სამოცი წლის ასაკშიც ეთამაშა რომეო. ცნობილი რუსი მსახიობის იურევის თქმით, როსი თამაშობდა „ისე გაბედულად, თამამად, ისეთი ყმაწვილური ტემპერამენტით, რომ გაოცება შეიძლებოდა, საიდან იღებდა ამდენ ძალას“.

როსის საყვარელი როლი იყო ჰამლეტი, რომელზეც იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე მუშაობდა. ჰამლეტში მსახიობი აქცენტს აკეთებდა იმედგაცრუების, გადაუწყვეტელობის, დაღლილობის თვისებებზე. შექსპირისეული როლის ამგვარი გაგება, მისი აზრით, თანამედროვე და ერთადერთი შესაძლებელი იყო, ვინაიდან გამოხატავდა დაბნეულობას, რომელმაც მოიცვა იტალიური ინტელიგენციის გარკვეული წლები, 1848 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ.

ოტელოში, პირველ რიგში, როსი ხედავდა გრძნობებით აღსავსე ვნებას, ეჭვიანობას, რომელიც მავრს გაცეცხლებულ ცხოველად აქცევდა. ზოგჯერ, ვნების და მისი შედეგების გაშლა მსახიობს ზომიერებას

არღვევინებდა, ნატურალისტურ ტექნიკასთან მიმართებაში. ამგვარად, ლუდოვიკო XI-ს ძალაუფლების პათოლოგიური სიყვარულის გამოვლენით, იგი მის როლში გამოყოფდა ფიზიკური გახრწნის თავისებურებებს: „... ჩამოკიდებული, ტკბილეულის სიყვარულისგან სველი ტუჩი, უსუსურობის მომენტში ენის გადმოვარდნა, აკანკალებული ხელები, მძიმე სხეული სუსტ ფეხებზე“.

როსის საუკეთესო შექსპირისეულ როლებს შორის, საერთო აღიარებით, იყო ლირი, რომლის ტრაგედიასაც იგი იგებდა, როგორც „ეგოიზმის ტრაგედიას“. ლირის ეგოიზმი ესაა „თავშეუკავებელი და ცუდად მიმართული ამპარტავნება“, რომელიც მეფეს აიძულებდა, თავისი ძალაუფლებით კმაყოფილება ეძია ყველგან. მისთვის მიუღებელია ჭეშმარიტი ადამიანური გრძნობები: „მას სურს ჩანდეს სამართლიანი და დიდსულოვანი, მაშინ, როცა არცერთია და არც მეორე“. ძალაუფლების დაკარგვის, იმედგაცრუების, ტანჯვის განცდის შემდეგ, როდესაც სიგიჟემდე მიდის, ლირი ადამიანად იქცევა. უბედური, შეშლილი მოხუცი შეიცნობს ცხოვრების მთელ ჭეშმარიტებას. როსის თქმით, ლირში იღვიძებს სამართლიანობის გრძნობა, „მხოლოდ ახლა, როდესაც მან გააცნობიერა, რა არის სიცრუე“. და მიუხედავად იმისა, რომ ლირის როლის ტრაგიზმი შედარებით კნინდება, როსის მისწრაფებით, ხაზი გაუსვას მის ფიზიკურ მიხრწნილობასა და სიგიჟეს, ადამიანობის გამარჯვების ჰუმანური თემა მთლიანი ძალით ჟღერდა მსახიობის შესრულებაში.

როსის ბოლო როლი ივანე მრისხანე იყო, რომელიც მან 1895 წელს მოსკოვსა და პეტერბურგში ითამაშა. მეფის როლში, როსი ცდილობდა, არა მხოლოდ ხაზი გაესვა მისი დესპოტიზმისთვის, არამედ, ტრაგიკული მარტოობისთვისაც, რომლიდანაც მომდინარეობდა მისი ეჭვიანობა, რომელიც სისასტიკედ გარდაიქმნებოდა. ივანე მრისხანე - როსის შესრულებით, იწვევდა არა მხოლოდ შიშს, არამედ თანაგრძნობასაც. სპექტაკლს „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“ დიდი წარმატება მოჰყვა. ამ როლისთვის, როსიმ უამრავი მასალა შეისწავლა, რომლებიც უკავშირდებოდა რუსეთის ისტორიას, ყოფა-ცხოვრებას და თვისებებს, რომლებითაც იგი ძალიან ინტერესდებოდა.

თეატრის, როგორც ერის ეთიკური და ესთეტიკური აღზრდის საშუალების განმტკიცებამ, სიცოცხლის სიმართლისკენ სწრაფვამ, მაღალმა მოთხოვნებმა საკუთარი თავის მიმართ - დააახლოვა როსი რუსული თეატრის მოწინავე მოღვაწეების იდეურ მისწრაფებებთან.

XIX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მსახიობი იყო იტალიელი ტრაგიკოსი **ტომაზო სალვინი** (1829-1915), რომლის შემოქმედებამაც მსოფლიო თეატრის ისტორიის მთელი ეპოქა შექმნა. სალვინი მსახიობების ოჯახიდან იყო; თოთხმეტი წლიდან იგი თეატრში მუშაობდა, სადაც სამსახიობო სკოლაში დაიწყო სწავლა, მოდენას

ხელმძღვანელობით. 1848 წელს, სალვინი გარიბალდის რაზმში შედის და იარაღით იბრძვის იტალიის თავისუფლებისთვის. თეატრში დაბრუნების შემდეგ, სალვინი მალევე ჩაუდგა სათავეში საკუთარ დასს (1856). ევროპასა და ამერიკაში მრავალი გასტროლის შემდეგ, მსახიობი არაერთხელ ეწვია რუსეთს, სადაც მის შემოქმედებას დიდი წარმატება ხვდა წილად.

სალვინის თეორიულ გამოთქმებში მკაფიოდაა ასახული მისი შემოქმედებითი პრინციპები. პირველ რიგში, ესაა სიმართლე. მსახიობი უნდა შეისწავლიდეს „ადამიანების და ნივთების ცხოვრებას, ნაკლოვანებებსა და სიკეთეებს... კარგ და ცუდ ვნებებს, რომლებიც ღრმადაა ჩაზრდილი ადამიანის ბუნებაში“. როლზე მუშაობისას, სალვინი ითხოვს სრულ შერწყმას, სრულ გარდასახვას. მაგრამ სალვინი მსახიობს აფრთხილებს „აღვირახსნილი, დაუმუშავებელი, არაპროპორციული ემოციის“ ძალაუფლების ქვეშ მოხვედრის საფრთხის შესახებ, რომელიც „თითქმის ისტერიამდე მიდის“



სალვინის მხატვრული მეთოდი საშუალებას იძლევა, ჩავთვალოთ იგი რეალისტ მსახიობად, თუმცა, მისმა შემოქმედებამ, ისევე, როგორც იტალიურმა რეალიზმმა, რომანტიზმისგან მემკვიდრეობით მიიღო მომატებული ემოციურობა, გამომხატველობითი საშუალებების ხაზგასმულობა. სალვინის შემოქმედება ამტკიცებდა მაღალ ადამიანურ იდეალს. იგი მაყურებლებს აოცებდა ვნებებისა და ხასიათების სიღრმით, მათი განშლის სიმართლით. სალვინის რეალიზმს განასხვავებს განზოგადებულობა, მონუმენტური გმირული ხასიათების შექმნისკენ სწრაფვა. მსახიობის ოსტატურად გამოხატული სხვაობა ჰუმანურ, გმირულ იდეალებსა და რეალურ ცხოვრებას შორის, მის შემოქმედებას რომანტიკულ თვისებებს ანიჭებდა.

სალვინის საყვარელ დრამატურგად შექსპირი იქცა, რომლის სახეებშიც მსახიობი პოულობდა შესაძლებლობას, ტრაგიკულთან ერთად გამოეხატა ცხოვრებისეული მსოფლმხედველობა (ოტელოს, ჰამლეტის, მაკბეთის, ლირის, კორიოლანის, რომეოს, იაგოს როლებში). შექსპირისეული როლების გარდა, იგი თამაშობდა ოროსმანს ვოლტერის „ზაირაში“, პაოლოსა და ლანჩოტოს პელიკოს „ფრანჩესკა და რიმინიში“. ამავდროულად, მისთვის უცხო არ იყო დიუმა შვილის

და სარდუს ბურჟუაზიული დრამა. მისი ინტერესებისა და სამსახიობო შესაძლებლობების მიღმა რჩებოდა იბსენის დრამატურგია.

ჰუმანისტი და ტრაგიკოსი მსახიობი, სალვინი იბრძოდა დიდი აზრებისა და გრძნობების, ღრმა და უბრალო ხელოვნებისთვის, რომელიც აღსავსე იყო სულიერი სიჯანსაღითა და სილამაზით. მსახიობის სწრაფვამ, შეექმნა ბუნებრივი, სულიერად თავისუფალი გმირის სახე, რომელსაც ნათელი, უბრალო, მიამიტურად ბრძნული და სუფთა მსოფლმხედველობა აქვს, განხორციელება ჰპოვა ოტელოში.

სალვინისთვის, ოტელო ის ერთადერთი როლი იყო, რომელსაც ბევრი მსახიობი მთელი ცხოვრება ელის და რომელშიც შემსრულებლის ყველა გარე და შინაგანი შესაძლებლობების უფრო სრულყოფილი განშლის საშუალება არსებობს. სალვინი „ოტელოს“ განმარტავდა, როგორც მიმნდობი, ბავშვურად მიამიტი ადამიანი მებრძოლის ტრაგედიას, რომელმაც შეიცნო სამყაროს სისასტიკე და ბოროტება. დეზდემონასადმი სიყვარული - ესაა ნათელი სიცოცხლის დაწყების, ადამიანების რწმენა, და მაშინ, როცა იგი მოკვდება, მის სულში იბადებიან ბნელი ძალები იგი გარე სამყაროს მსხვერპლი ხდება. სალვინი-ოტელოს გარეგნული შესახედაობა საოცარ ჰარმონიაში იყო მისი სულის ვაჟკაცურ და ნათელ წყობასთან: „იგი საოცრად კარგად გამოიყურებოდა თავისი ყავისფერი კანით, მაღალი, ნაოჭებით დაფარული სხეულით, ბრწყინვალე მუზარადით, ცეცხლოვანი თვალებით, თეთრი მოსასხამით, რომლის ქვეშაც გზინავდა ლატები. მისი გარეგნობის მხატვრულობა და ვაჟკაცური სიმარტივე ორგანულად ერწყმებოდა პლასტიკის დახვეწილობასა და ძალას, ჟესტების სკულპტურულ გამომხატველობასთან“.

სალვინი აჩვენებდა, რამდენად მტანჯველად აუტანელია ოტელოსთვის საყვარელი ქალის მიმართ ნდობის დაკარგვა. „ეს უკვე სხვა ადამიანი იყო. პროცესი სულში განვითარდა... შხამმა მასში შეაღწია... გატეხილი გულის კვნესისა და პირქუში კონცენტრაციიდან იგი გადავიდა კივილის და მძვინვარე ვეფხვის ნახტომისკენ, იაგოს დასახრჩობად, როგორ ძლიერდება ეს კივილი, ეს მხეცის ღრიალი - ამის სიტყვებით გადმოცემა შეუძლებელია“.

თანამედროვე პიესებში, სალვინის საუკეთესო როლი იყო კორადო, ჯაკომეტის მელოდრამაში „სამოქალაქო სიკვდილი“. ზოლა, რომელიც თავად აღიარებდა, რომ სიფრთხილით და უნდობლობით ეკიდებოდა იტალიელ მსახიობებს, ელოდა რა მათგან ხელოვნურობასა და გადაჭარბებას, გაოცებული იყო, როცა სალვინი ნახა: „არასოდეს მინახავს, ვინმე ასე მომკვდარიყოს თეატრში. სალვინი თანმიმდევრულად გადმოსცემს მომაკვდავის უკანასკნელ წუთებს, ისე ჭეშმარიტად, რომ მთელ დარბაზს აშინებს. თქვენ წინაშე ჭეშმარიტად მომაკვდავი ადამიანია, დაბინდული თვალებით, გაფითრებული და

წაშლილი სახით და გაშეშებული ნაკვთებით".

უზარმაზარი ბუნებრივი ნიჭის პატრონი, სალვინი გამოირჩეოდა საოცარი შრომისუნარიანობითაც. როლზე მუშაობა, მისი აზრით, არასოდეს უნდა წყდებოდეს. იგი უზარმაზარ მნიშვნელობას ანიჭებდა პუბლიკას, როლის დახვეწის პროცესში. სპექტაკლისთვის ყოველდღიური მოსამზადებელი სამუშაო ამ გენიოსისთვის საჭირო იყო, ასჯერ ნათამაშევი როლისთვისაც კი. დიადი იტალიელი ტრაგიკოსის შემოქმედება მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენს რეალისტური სამსახიობო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. სტანისლავსკი სალვინის განცდის ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლებს შორის ასახელებდა.



დიდებული ტრაგიკოსი მსახი-ობის, **ელეონორა დუზეს** (1858 – 1924) სახელს უკავშირდება სამსახიობო ხელოვნების ახალი ეტაპის განვითარება. დუზეს მშობლები მოხეტიალე მსახიობები იყვნენ, და იგი უკვე ოთხი წლის ასაკში „თამაშობდა" კოზეტას, ჰიუგოს „საბრალონიში", თხუთმეტი წლის ასაკში მიიღო პირველი დიდი როლი ჯულიეტა „რომეო და ჯულიეტაში" ამის შემდეგ, ძალიან განსხვავებული როლები ენაცვლებოდა ერთმანეთს. 80-იანი წლების ბოლოს, მსახიობმა საკუთარი დასი დააარსა, საზღვარგარეთ გასტროლებისთვის. 1909 წელს, დუზემ, რომელსაც თანამედროვე სამყაროზე გული აუცრუვდა, სცენა დატოვა. თუმცა, 1921 წელს, დიდი აზრების და მხატვრული სიმართლის თეატრის შექმნის იდეით ანთებული, იგი სამსახიობო საქმიანობას დაუბრუნდა. 1924 წელს, დუზე გასტროლებით ამერიკაში გაემგზავრა, საკუთარი თეატრის შექმნისთვის ფულის შესაგროვებლად, თუმცა, იგი იქ ავად გახდა და გარდაიცვალა. დუზე, მისი სურვილის თანახმად, დაკრძალულია მშობლიურ იტალიაში.

დუზეს შემოქმედება აგრძელებდა სალვინის ტრადიციებს. თუმცა, თუკი სალვინი გმირულ მონუმენტურ სახეებს ქმნიდა, უპირატესად, კლასიკური მასალის საფუძველზე, დუზეს ტრაგიკული ხელოვნება იქმნებოდა, ბირითადად, თანამედროვე, უცხოური დრამატურგიის საფუძვლებზე. ეს აიხსნება მისი ხელოვნების მიმართულებითა და ამოცანებით, რომლებიც უშუალოდ აისახებოდა ორი ასწლეულის - XIX და XX საუკუნეების მოსაზღვრე რეალობაში. თეატრალური კრიტიკოსი,

ა. კუგელი ასე განსაზღვრავს დუზეს სტილის არსს: „ეს სტილი ჩვენ თვითონ ვართ. ეს სტილი - ჩვენი თანამედროვეობაა, ჩვენი დაძაბული, დაღლილი, მოწყვეტილი, მოუსვენარი საუკუნე“.

თავისი დროის სულისკვეთების გამოხატვის ძლიერი სურვილი აიძულებდა დუზეს, მიემართა დიუმა შვილის, სარდუს პიესებისთვის; იგი სულიერ ძალებს სარჯავდა იმაზე, რომ ცოცხალი, ტანჯული სული შთაებერა ამ ნაწარმოებების მუყაოს ქმნილებებისთვის. თუმცა, მისი საყვარელი დრამატურგი იბსენი იყო: „მე... ისე ვიტანჯებოდი, რომ მხოლოდ სიკვდილზე ვფიქრობდი. მაგრამ როგორც კი იბსენის თამაში დავიწყე, მან მე მიხსნა“ დუზემ იბსენისეულ რეპერტუარში ფრაუ ალვინგის, ნორას, ჰედა გაბლერის, რებეკა ვესტისა და სხვათა სახეები შექმნა.

იბსენის პიესებში დუზემ იპოვა მასალა, რომელიც მის გენიას შეეფერებოდა. იბსენისეული გმირების კონფლიქტები და სულიერი განწყობა მისთვის ახლობელი იყო, და მათი სცენაზე განსახიერება დუზესთვის შემოქმედებით საჭიროებასა და უდიდეს კმაყოფილებას წარმოადგენდა.

დუზესთვის თეატრი ადამიანების განწმენდის, უკეთესობისკენ შეცვლის, მათთვის სიხარულის მინიჭების საშუალება იყო. „ხელოვნებაში ერთნი სულს აღამაღლებენ, მეორენი კი წმენდენ მას. დუზე მეორე კატეგორიას მიეკუთვნება: იგი სულს ტანჯვით, ცოცხალი არსების ტკივილით და იმ საოცარი სიახლოვით წმენდს, რომელსაც მასში თანამედროვეობა გრძნობს“ მსახიობის ყოველ ხასიათში, მნიშვნელოვანი იყო იმ კარგის, ნათელის აღმოჩენა, რომელიც ბუნებისგან ჰქონდა მინიჭებული და რომელიც ცხოვრებამ, ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ურთიერთობების სისტემამ დაამახინჯა, რომელიც ადამიანებს აიძულებდა, მოეტყუებინათ, ადაპტირებულიყვნენ, ყოფილიყვნენ სასტიკები. მის მიერ შექმნილ თითოეულ სახეში იხსნებოდა დუზეს პიროვნება, მისი შინაგანი სამყარო. მაგრამ მისი ქმნილებები იმდენად მრავალფეროვანი იყო, რომ თვითგანმეორებებზე საუბარიც კი ზედმეტი გახლდათ. აღიარება, რომელიც მსახიობს განასხვავებდა და ბეჭედს უსვამდა მის შემოქმედებას, არანაირად არ აერთიანებდა მისი შემოქმედების შინაარსს. მსახიობის გამოსვლის შემსწრე წერდა: „სცენაზე ელეონორა დუზე ყოველთვის საკუთარ თავად რჩებოდა. ტანსაცმლის, გრიმის, ვარცხნილობის საკითხები მისთვის ყოველთვის მეორეხარისხოვანი იყო, მაშინ, როცა სიარული, ხელების მოძრაობა, თვალების გამომეტყველება, ბოლოს და ბოლოს, ხმის ტემბრი ყოველ როლში განსხვავდებოდა“.

მსახიობის საყვარელი გამომხატველობითი საშუალება იყო მისი მეტყველების ინტონაციური სიმდიდრე, მიმიკის გამომხატველობა და განსაკუთრებით, ხელების პლასტიკა. ადამიანის სულის ცხოვრების

სრულად გახსნისთვის სწრაფვაში, დუზემ უარი თქვა გრიმზე. უბრალოება და ემოციური ძალა, რომელიც განაპირობებდა დუზეს საქვეყნო დიდებას, განსაკუთრებული აღტაცებით იყო მიღებული რუსი მაყურებლისა და კრიტიკოსების მიერ, რუსეთში მისი გასტროლების დროს (1891 - 1892, 1897, 1908 წლები). კრიტიკოსი წერდა: „იტალიურ ენაზე დუზე რუსულად თამაშობს". მისი შემოქმედების სიახლოვე რუსულ კულტურასთან თავად მსახიობმაც იგრძნო, რომელიც საუბრობდა მის განსაკუთრებულ კავშირზე რუსულ პუბლიკასთან. დუზე ოცნებობდა კატერინას როლზე „ქარიშხალში", მატრიონაზე - „სიბნელის ძალაუფლებაში", ლიზავეტაზე - „მწარე ხვედრში". 1905 წელს მან ვასილისას როლი ითამაშა გორკის პიესაში „ფსკერზე", პარიზის თეატრ „შემოქმედების" დადგმაში, რომელიც განახორციელა რეჟისორმა ლიუნიე-პომ.

დუზე სარა ბერნარის თანამედროვე იყო, თამაშობდა იმავე რეპერტუარს. სრულიად ბუნებრივია, რომ იმ წლების თეატრალურ ლიტერატურას ავსებდა ამ მსახიობების შედარება. ამ თავისებურ შეჯიბრში, იტალიელი მსახიობის გამარჯვება უდავო იყო. შეუძლებელი იყო იტალიელი მსახიობის მართალ, ადამიანურ, საოცარ შემოქმედებას ვერ ეჯობნა სარა ბერნარის შესანიშნავი, ტექნიკურად სრულყოფილი, თუმცა ერთგვარად ცივი ოსტატობისთვის.

თანამედროვე რეპერტუარში, მსახიობის საუკეთესო როლი იყო მარგარიტა გოტიე დიუმა შვილის დრამაში „ქალი კამელიებით". „ქალი კამელიებით" ის ოქროს ძაფია, რომელიც აერთებს ამ დრამის ყალბ მარგალიტს, ვნების ოქროს ძაფით", - წერდა დუზე. მარგარიტა გოტიეს სახის შესრულებით გამოწვეული შოკი მიიღწეოდა იმით, რომ მსახიობი, საოცარი სიღრმით, მრავალფეროვნებით და გრძნობის ძალით, მთელი პიესის მანძილზე აშიშვლებდა ამ „ოქროს ძაფს" და აჩვენებდა ამ ვნების დაღუპვის გარდაუვალობას, მისი გმირის სიყვარულის ტრაგიკულ განწირულობას. დუზე პიესაში არსებული სიტუაციის მელოდრამატულობას და ხელოვნურობას მაღალი დონის ტრაგედიად აქცევდა. მარგარიტა გოტიეს ბედში, მსახიობისთვის არ არსებობდა რაიმე შემთხვევითობა. სამყაროში, რომელიც სავსეა არაადამიანური სისასტიკით, მლიქვნელობით, გულგრილობით, შეუძლებელია, სიყვარული არ დაიღუპოს.

დუზესთვის მნიშვნელოვანი არ იყო მისი გმირი ქალის კურტიზანობა. მისი შესრულებით, მარგარიტა გოტიე უბრალოდ შეყვარებული ქალი იყო, სათუთი, უბრალო, ქალური, დაუცველი და უკიდეგანოდ დაღლილი. დუზე - მარგარიტას პირველივე გამოჩენა მთელი ხასიათის ექსპოზიციას ახდენდა: ტანადი, დახვეწილი ქალი, კაბა დავარდნილი, თავისუფალი ნაკეცებით, კორსაჟთან იების თაიგულით, კეფაზე გადავარცხნილი თმებით, - და გაფითრებულ, დაღლილ სახეზე,

საცარი თვალებით, „უზარმაზარი, უძირო შავი თვალები და რაღაც უცნაურად მორკალული ჭუთუთოები, რომლებიც დაღლილობის და სევდის შთაბეჭდილებას უქმნიდა ამ შესანიშნავ თვალებს". სტუმრებს შორის, მარგარიტა მარტოსული იყო, არ მონაწილეობდა მათ მხიარულებაში; იგი თავისი დაფარული და სევდიანი ცხოვრებით ცხოვრობდა. მას შემდეგ, რაც შეუყვარდა, დუზე-მარგარიტა გარდაისახა. მისი სახე შეიფაკლა, მოძრაობები შეუმსუბუქდა, მისი ხმა უფრო მჟღერი და ღრმა გახდა, გაქრა დაღლილი ინტონაციები. და, მხოლოდ თვალები იყო კვლავ სევდიანი - მათ არ სჯეროდათ ბედნიერების.

დუზეს შესრულებით მარგარიტას სიკვდილი შემზარავი იყო მისი დამაჯერებლობით. სარაბერნარი ეფექტურ სცენას გაითამაშებდა ხოლმე, იწვევდა რა აპლოდისმენტების ქუხილს, იატაკზე მისი დავარდნით - პირდაპირ, ზურგის მოუხრელად. დუზე შეუმჩნევლად კვდებოდა. „სიცოცხლე ნელ-ნელა ქრებოდა, როგორც ნაზი, მოსიყვარულე გული, მაყურებლის თვალწინ წყვეტდა ფეთქვას. ასე კვდებოდა მარგარიტა-დუზე, ზედმეტი მოძრაობების გარეშე, იჯდა რა სავარძელში და თავი დიუვალის მხარზე ედო". და შემრული მაყურებელი დარბაზში ჩუმად იჯდა, ავიწყდებოდა რა აპლოდისმენტები.

მსახიობის იბსენისეული სახეებიდან საუკეთესოა ნორა „თოჯინების სახლიდან". მაყურებლის თვალწინ ხდებოდა „ტროლას", „ციყვის" გარდასახვა მტკიცე, ძლიერ ადამიანად. პიესის ფინალში, დუზე არ ამბობდა ნორას ბოლო მონოლოგს, ცვლიდა რა მას მუნჯი თამაშით: „... როდესაც ქმარი, გაცოფებულია მისი დარღვეული კეთილდღეობის და მოწყვლადი უსამსობის გამო, პატარა, გამწარებული დარბის ოთახში... იგი სცენის სიღრმეში დგას, ეყრდნობა როიალს და თვალებისა და თავის მოძრაობით აკვირდება მის მოძრაობებს. მას ოდნავ წამოწეული აქვს კისერი, კორპუსი წინ აქვს გადაწეული, და სწრაფად მოსიარულე ქმრისგან თვალის მოწყვეტის გარეშე, მექანიკურად ატრიალებს თავს მის კვალდაკვალ. ამ ელვარე თვალების უფსკრულში - აღმოჩენაა... ეს ნორა არ შეურიგდება მას; მას ახლა ცხოვრებაში ერთი საქმე აქვს, ადამიანისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი: საკუთარი თავის რეალიზება".

თანამედროვე თეატრით დაუკმაყოფილებლობამ, მისი ახალი ფორმების ძიებამ მსახიობი სიმბოლიზმს დააახლოვა. დ'ანუნციოს პიესებში თამაში მას, როგორც მსახიობს, არ აკმაყოფილებდა, ვერ უჩვენებდა მას ჭეშმარიტ გზას. ამით იყო განპირობებული 1909 წელს მისი წასვლა თეატრიდან.

დუზეს, როგორც მსახიობის მნიშვნელობა, მისი ზემოქმედების ძალა და ფართო ხელმისაწვდომობა, მისი შემოქმედების დემოკრატიზმი იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი თავისი ეპოქის ტრაგიკულ მოვლენებს ასახავდა. მის შემოქმედებაში ჩნდებოდა კეთილშობილი

ქალის სახე, რომელიც ეჯახებოდა სასტიკ რეალობას. მას, როგორც არავის, შეეძლო სულის სიღრმეში შეღწევა და ადამიანის სულის მაღალი სულისკვეთების მშვენიერების ჩვენება. მაგრამ ადამიანის დამკვიდრების თემა ყოველთვის ჟღერდა, როგორც ტანჯვის თემა. მის შემოქმედებაში შფოთვის, მოუსვენრობის, ტრაგიკული წინათგრძნობის შეგრძნება ცხოვრობდა, ხოლო მისი გმირებისთვის დამახასიათებელი იყო უზარმაზარი შინაგანი აქტივობის შერწყმა იმ ფსიქოლოგიურ სინატიფესთან, რომელიც მათთვის განსაკუთრებით მწვავეს და მტკივნეულს ხდიდა ცხოვრებისეულ დარტყმებს. მაგრამ, დუზეს შემოქმედებაში გამოხატული არ იყო სასოწარკვეთა და დაცემა. იგი მოიცავდა ვნებიან სულისკვეთებას სულიერი თავისუფლებისკენ და სასტიკი და უხამსი ბურჟუაზიული არსებობიდან განთავისუფლებისკენ სწრაფვას.

XIX საუკუნის იტალიელი მსახიობი მაინც კლასიცისტური სტილის მსახიობია. იტალიურ თეატრში, რომანტიზმის შემოჭრის მიუხედავად, სამსახიობო ხელოვნებაში მაინც დარჩა დეკლამაციის, რიტორიკის, კანონიკური პოზებისა და ჟესტების სტილისტიკა. საშემსრულებლო ხელოვნების რეფორმა, კარლო გოლდონის რეფორმის შემდეგ, XIX საუკუნის შუა ხანებში განახორციელა ბრწყინვალე მსახიობმა და თეატრის რეჟისორმა გუსტავო მოდენამ (1803–1861). მრავალი თვალსაზრისით, იგი თავის დროს უსწრებდა. მოდენამ სცენაზე ადამიანი შემოიყვანა, თავისი ყველა მახასიათებლით, ბუნებრივი მეტყველებით, პათეტიკისა და დეკლამაციის გარეშე. მან შექმნა მსახიობობის ახალი სტილი, რომლის ძირითადი თვისებები იყო სიმარტივე და სიმართლე. მან იტალიურ თეატრში პირველად წამოჭრა საკითხი სამსახიობო ანსამბლის შესახებ. გუსტავო მოდენას მეთოდებმა და მიდგომამ მსახიობის პროფესიისადმი უზარმაზარი გავლენა იქონია მის თანამედროვე კოლეგებზე.

ყველა ქვეყანაში რომანტიზმი ძალზე თავისებურია და განპირობებულია აღნიშნული ქვეყნის ისტორიულ-სოციალური თავისებურებებით. ამის გამო იტალიური რომანტიზმი ძალიან ახლოა ისტორიულ-რეალისტურ დრამასთან. დრამატურგები იღებენ სიუჟეტებს თავიანთი ისტორიიდან და ქმნიან შექსპირის კვალობაზე ისტორიულ პიროვნებებს. პირველმა სტენდალმა აიღო ეს პრინციპი და დანერგა საფრანგეთში. პირველი რომანტიზმის მანიფესტიც ეკუთვნის მას. სტენდალმა დაწერა ტრაქტატი „რასინი და შექსპირი“, რომელშიც დიდი მოაზროვნე აღიარებს შექსპირის გენიას, რაც ფრანგული საზოგადოებისთვის არ იყო მისაღები პოლიტიკური ფაქტორების გამო. მიუხედავად ასეთი ატმოსფეროსი შექსირის მიმართ, სტენდალს ეყო გამბედაობა, საკადრისად ეღიარებინა დიდი პოეტი და დრამატურგი. საბოლოოდ, სტენდალის მანიფესტის გზით საფრანგეთის რომანტიზმი

არ წავიდა. ამ გზით წავიდა მხოლოდ მერიმე, რომელმაც დაწერა „ჟაკერია“.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. რა პოლიტიკურ-სოციალური პირობები უწყობდა ხელს იტალიაში რომანტიზმის თავისებურ განვითარებას?
2. რატომ არ შეიქმნა მსოფლიო მნიშვნელობის დრამატურგია XIX საუკუნის იტალიაში?
3. რა ფაქტორებით იყო განპირობებული სამსახიობო სკოლის განვითარება იტალიურ თეატრში XIX საუკუნეში და ვინ იყვნენ ამ პერიოდის გამოჩენილი მსახიობები იტალიაში?
4. რა პრობლემებს ეხმიანებოდა იტალიური თეატრი XIX საუკუნეში?
5. რომელი დრამატურგები მიეკუთვნებიან იტალიურ რომანტიზმს?
6. ჩამოთვალეთ XIX საუკუნის გამოჩენილი იტალიელი მსახიობები და გვიამბეთ მათ მიერ შესრულებულ როლებზე.

XIX საუკუნის იტალიური მუსიკალური თეატრი

XIX საუკუნე მუსიკის ისტორიაში იტალიური ოპერის ოქროს ხანად არის აღიარებული. ოპერა თავისი არსით უნიკალური ჟანრია. ამ უნიკალობას მისი სინთეზური ბუნება განაპირობებს. ის აერთიანებს მუსიკას, დრამას, ლიტერატურას, ქორეოგრაფიას, დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებას, მხატვრობას.

ოპერა, როგორც მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრი, XVI საუკუნის ბოლოს იტალიაში, ფლორენციაში ჩამოყალიბდა. პირველი ოპერის ავტორებმა მიზნად ანტიკური ტრაგედიის საფუძველზე ახალი ჟანრის შექმნა დაისახეს. ადრეული ოპერების თავისებურებას, მათი განმსაზღვრელი ტერმინი **drama per music** (დრამა მუსიკით) განსაზღვრავდა. პირველი ოპერა „დაფნა" 1594 წელს ფლორენციაში იაკობო პერიმ და ოტავიო რინუჩინიმ დაწერეს. იმავე ავტორების მეორე ოპერა „ევრიდიკა" 1600 წელს დაიდგა. ფლორენციის შემდეგ საოპერო ხელოვნებამ რომი, ნეოპოლი და ვენეცია მოიცვა, მალე კი ფრანგული, გერმანული და ინგლისური ოპერის ნიმუშები შეიქმნა.

XVIII-XIX საუკუნის ზღვარზე, შექმნიდან ორი საუკუნის შემდეგ, რამდენიმე რეფორმის მიუხედავად[1], იტალიური ოპერა კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა. მთავარი პრობლემა დრამისა და მუსიკის სინთეზის რღვევაში გამოიხატა და რაც მთავარია, ოპერაში დაიწყო მომღერლების თვითნებობა. ისინი ცდილობდნენ თავიანთი შესაძლებლობების დემონსტრირებას და არ იცავდნენ პარტიტურის სიზუსტეს. იტალიაში კვლავ იდგმებოდა ტრადიციული ოპერა სერიას[2] და ოპერა ბუფას[3] ნიმუშები, მაგრამ საოპერო ხელოვნება მთელი რიგი კრიტერიუმების გადაფასების აუცილებლობის წინაშე დადგა.



XIX საუკუნის პირველი ნახევრის იტალიური საოპერო ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია **ჯოაკინო როსინი** (Gioachino Antonio Rossini 1792-1862). როსინიმ შეაჯამა სხვადასხვა საოპერო სკოლის მიღწევები და გააგრძელა

[1] იგულისხმება ქრისტოფ ვილიბალდ გლუკის (1714-1787) და ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის (1756-1791) რეფორმები.

[2] Seria - სერიოზული ჟანრის ოპერა.

[3] Buffa - კომიკური ჟანრის ოპერა.

მოცარტის ხაზი ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში. თავისი ხანგრძლივი შემოქმედების მანძილზე კომპოზიტორმა 40-მდე ოპერა შექმნა. როსინი საოცრად ნაყოფიერი და აქტიური შემოქმედებით გამოირჩევა, წერდა სწრაფად და ლაღად. ცნობილია, რომ მისი ყველაზე პოპულარული ოპერა „სევილიელი დალაქი" 20 დღეში დაიწერა. წლების განმავლობაში როსინი მოღვაწეობდა იტალიის საოპერო ცენტრებში, ასევე ვენაში, პარიზსა და ლონდონში. სხვადასხვა წლებში წარმატებით იდგმებოდა მისი ცნობილი კომიკური ოპერები „ქურდი კაჭკაჭი", „კონკია", „სევილიელი დალაქი", "იტალიელი ქალი ალჟირში "და სხვა.

როსინის შემოქმედების ძირითადი ნაწილი ოპერა ბუფას ეთმობა, თუმცა მან ააღორძინა ოპერა სერიას ჟანრი და მის საფუძველზე, ახალი ტიპის რომანტიკული იტალიური მუსიკალური დრამა შექმნა. ამ ტიპის ოპერებს მიეკუთვნება „ელიზაბეტა", „ბრიტანეთის დედოფალი", „ოტელო", „მოსე ეგვიპტეში", „ტანკრედი", „ვილჰელმ ტელი"

როსინის ნაყოფიერი შემოქმედება 37 წლის ასაკში „ვილჰელმ ტელის"პრემიერის შემდეგ შეწყდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ოპერის შექმნის შერე თითქმის 40 წელი იცოცხლა, მან უარი თქვა ოპერების წერაზე. მკვლევართა ნაწილი ამას ჯანმრთელობის მდგომარეობის გაუარესებას უკავშირებს, ნაწილი კი ამბობს, რომ კომპოზიტორმა უბრალოდ სხვებს დაუთმო ასპარეზი. 1830-1855 წლებში როსინი ძირითადად პარიზსა და ბოლონიაში ცხოვრობდა, ამ პერიოდში წერდა ძალიან ცოტას, მაგრამ არა საოპერო ჟანრში. ის 1868 წელს პარიზში გარდაიცვალა. 1887 წელს გადაასვენეს იტალიაში და დაკრძალეს ფლორენციაში მიქელანჯელოსა და გალილეის საფლავების გვერდით.

როსინის ყველაზე პოპულარული ოპერაა „სევილიელი დალაქი" ბუფას ჟანრში დაწერილი ოპერის საფუძველი ფრანგი დრამატურგის პიერ ბომარშეს[1] ტრილოგიის „შემლილი დღე, ანუ ფიგაროს ქორწინება" პირველი ნაწილია. ლიბრეტოს[2] ავტორია ჩეზარე სტერბინი[3]. „სევილიელი დალაქის" პრემიერა რომის საოპერო თეატრში Teatro Argentina[4] 1816 წლის 20 თებერვალს შედგა.

ოპერის მთავარი გმირებია: გრაფი ალმავივა, ფიგარო (დალაქი), ბარტოლო - როზინას აღმზრდელი, როზინა - გრაფ ალმავივას საცოლე, დონ ბახილიო მუსიკის მასწავლებელი. ოპერის სიუჟეტი მხიარულ ინტრიგებზეა დაფუძნებული. გრაფ ალმავივასა და მშვენიერ როზინას უყვართ ერთმანეთი, ბევრი წინააღმდეგობის მიუხედავად, ფიგაროს

[1] პიერ ბომარშე (1732-1799), ფრანგი დრამატურგი. პიესა დაიდგა 1775 წელს Comédie-Française ში მისი ტრილოგიის პირველი ნაწილის მიხედვით დაიდგა რამდენიმე ოპერა მათ შორის, ჯოვანი პაიზიელოს - 1782 წ ნიკოლა იზუარის 1796 და ფრანცისკო შორლაკის 1816 წელს. ტრილოგიის მეორე ნაწილი კი მოცარტის „ფიგაროს ქორწინების" (1786) საფუძველი გახდა.

[2] ლიბრეტო - ოპერის სიტყვიერი ტექსტი.

[3] ჩეზარე სტერბინი (1784-1831) - იტალიელი მწერალი და ლიბრეტისტი.

[4] Teatro Argentina - რომის საოპერო თეატრი გაიხსნა 1732 წელს.

დახმარებით, ახალგაზრდების სიყვარული ქორწილით სრულდება.

ორი მოქმედებისგან შემდგარი ოპერა დასრულებული ნომრების მონაცვლეობაზეა აგებული. გმირთა სახეებს და ხასიათს სოლო ნომრები - არიები[1], არიეტები[2], კავატინები[3], დუეტები, სხვადასხვა ანსამბლი გამოხატავს. სასურველი მხატვრული ეფექტის მისაღწევად კომპოზიტორი უხვად იყენებს გამომსახველ ხერხებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია კრეშჩენდო[4] დონ გაზნილიოს ცნობილ არიაში ცილისწამება, სწრაფსათქმელები[5] ფიგაროს კავატინაში, უხვი ფიორიტურები[6] როზინას კავატინაში.

ოპერამ, რომელმაც მუსიკის ისტორიაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა და დღემდე დიდი წარმატებით იდგმება მსოფლიო საოპერო სცენებზე, მაყურებელთან პირველი შეხვედრისას ფიასკო განიცადა. „სევილიელი დალაქის" პრემიერის მიმდინარეობისას აუდიტორია სტვენდა და დასცინოდა კომპოზიტორს. როგორც ისტორიული წყაროებიდან ჩანს, ეს შემთხვევით არ მომხდარა. ცნობილმა იტალიელმა კომპოზიტორმა პაიზიელომ,[7] როსინიმდე დიდი ხნით ადრე, 1782 წელს დაწერა იმავე სახელწოდების ოპერა ბომარშეს კომედიის მიხედვით და შეურაცხყოფილად თვლიდა თავს როსინის ახალი ოპერის გამო[8]. რომის მუსიკალური საზოგადოებაც არ შეხვდა აღფრთოვანებით ახალგაზრდა როსინის ცნობილ კომპოზიტორთან დაპირისპირებას (როსინი მაშინ 23 წლის იყო). პაიზიელოს მომხრეები პრემიერის წინ იმდენად გააქტიურდნენ, რომ როსინიმ და ლიბრეტისტმა დაწერეს მიმართვა საზოგადოებისადმი, რომელიც დაურთეს პროგრამას. მიმართვაში კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი ოპერის აღწერის შემდეგ საუბრობდნენ პაიზიელოს დამსახურების შესახებ იტალიური ოპერის წინაშე. თუმცა პრემიერის დღეს თეატრი პაიზიელოს მომხრეებით და როსინის მტრების მიერ დაქირავებული კლაკერებით[9] იყო სავსე. ამას რამდენიმე გაუთვალისწინებელი შემთხვევაც დაემატა. კერძოდ, სასიყვარულო ბალადის სიმღერისას გრაფ ალმავივას როლის

---

[1] არია (იტალ. „ჰაერი") - ოპერის, ორატორიის, კანტატის დასრულებული ვოკალური ეპიზოდი, რომელსაც მომღერალი ორკესტრის თანხლებით ასრულებს. არიას ოპერის დრამატურგიის განვითარებაში ისეთივე ადგილი უჭირავს, როგორც მონოლოგს დრამაში.

[2] არიეტა - მცირე ფორმის არია.

[3] კავატინა - მცირე ფორმის ლირიკული საოპერო არია.

[4] Crescendo- ჟღერადობის თანდათან გაძლიერება მუსიკალურ ნაწარმოებში.

[5] სწრაფსათქმელები საერთოდ დამახასიათებელია კომიკური ოპერების პერსონაჟებისთვის.

[6] ფიორიტურები - მელოდიის შემამკობელი ნოტები, მელოდიის ორნამენტული შელამაზება.

[7] ჯოვანი პაიზიელო (1740-1816) - იტალიელი კომპოზიტორი, კომიკური ოპერების ავტორი.

[8] საინტერესოა, რომ როსინის გარდაცვალებამდე ორი დღით ადრე დაიდგა კომპოზიტორ კონსტანტინო დალ'არჟინეს (1862-1877) იმავე ლიბრეტოზე დაწერილი ოპერა. მან პრემიერა როსინის მიუძღვნა, ოპერა არ ჩავარდნილა, მაგრამ კრიტიკოსებმა ახალგაზრდა კომპოზიტორს ეს დიდ ამბიციად ჩაუთვალეს.

[9] კლაკერები - ადამიანთა ჯგუფი, ხელოვნურად უწყობს ხელს ხელოვნების ნაწარმოების წარმატებას ან ჩავარდნას.

შემსრულებელს, მანუელ გარსიას[1] გიტარა აეშალა, დონ ბაზილიოს შემსრულებელს ცხვირიდან სისხლი წამოუვიდა და ა.შ.

სასტიკი მარცხის მიუხედავად, როსინი ფარ-ხმალს არ ყრიდა. მეორე პრემიერამ მოლოდინი გაამართლა. ორი წლის შემდეგ კი, 1818 წელს, „სევილიელი დალაქის" პრემიერა ინგლისში კოვენტ გარდენში[2] ინგლისური ლიბერტოთი შედგა. 1919 წელს ამერიკაში დაიდგა ასევე ინგლისურ ენაზე.

სერიოზული ოპერის ჟანრში დაწერილი „ვილჰელმ ტელი" როსინის, როგორც მუსიკოსის და დრამატურგის უდიდესი მიღწევაა. ფრიდრიხ შილერის დრამის მიხედვით ლიბრეტო დაწერეს ეტიენ დე ჟუი[3] და იპოლიტ ბისმა[4]. ოპერა დაიდგა პარიზში 1829 წელს.

„ვილჰელმ ტელი" შვეიცარიული ლეგენდის სიუჟეტზე აგებული სახალხო დრამაა. მოქმედება მიმდინარეობს ალტდროფში (შვეიცარია) დაახლოებით 1308 წელს. ოპერა აგებულია სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის მონაცვლეობაზე: დიდი ადგილი უჭირავს ბუნების სურათებს (ხან იდილიური, ხან მძვინვარე), ავსტრიელი მეფისნაცვლის, გესლერის და მისი ჯარისკაცების დახასიათებას, მატილდასა და არნოლდის სიყვარულის ისტორიას. ეს ყველაფერი წარმოდგენილია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ფონზე. ჟანრიდან გამომდინარე, განსაკუთრებული ადგილი ოპერაში მასობრივ სცენებს უჭირავს. აქ თითქმის ვერ შევხვდებით საზოგადოდ იტალიური ოპერის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელ დასრულებულ სოლო ეპიზოდებს. საინტერესოა, რომ მთავარი გმირი ვილჰელმ ტელი არც ერთი არიით არ არის წარმოდგენილი. ძირითადი დრამატურგიული ხაზი დიდი მრავალფეროვანი სცენების (ანსამბლები, გუნდები, სოლო ნომრები, რეჩიტატივები[5], ინსტრუმენტული ეპიზოდები) მონაცვლეობით ვითარდება.

თუ მანამდე, იტალიურ ოპერაში ორკესტრი მოკრძალებულ აკომპანემენტს უწევდა მომღერალს, ,,ვილჰელმ ტელში" გაზრდილია ორკესტრის დატვირთვაც. ეს უკანასკნელი იღებს თავზე ლოკალური კოლორიტის გადმოცემასაც. ოპერის უვერტიურა[6] რელიეფურ კონტრასტულ თემებზეა აგებული, ის 4 ეპიზოდისგან შედგება და შეიძლება ითქვას, რომ მთელი დრამის მოკლე პრეზენტაციას წარმოადგენს. პირველი ეპიზოდი - ვილჰელმ ტელის ფიქრები სამშობლოზე - ვიოლონჩელოს სოლო; მეორე - ბრძოლის დრამატიზმი;

[1] მანუელ გარსია (1805-1906) - ესპანელი მომღერალი და პედაგოგი.
[2] კოვენტ გარდენი - სამეფო ოპერის თეატრი ლონდონში.
[3] ეტიენ დე ჟუი (1764-1846) -ფრანგი დრამატურგი.
[4] იპოლიტ ბისი (1789-1855) - ფრანგი დრამატურგი და ლიბრეტისტი.
[5] რეჩიტატივი - სალაპარაკო ეპიზოდი ოპერაში ორი სახის რეჩიტატივი არსებობს: secco-მშრალი, რომელსაც კლავესინი უწევს თანხლებას და accompaniato -ორკესტრის თანხლებით.
[6] უვერტიურა - ოპერის, ორატორიის, ბალეტის, დრამის საორკესტრო შესავალი.

მესამე - ბუნების პოეტური სურათები - ინგლისური ქარახსის სოლო და მეოთხე - გამარჯვებული ხალხის საზეიმო მარში.

„ვილჰელმ ტელი“ ფრანგულენოვანი ოპერაა, საინტერესოა, რომ როსინის ყველაზე მასშტაბური ოპერა, უჩვეულოდ დიდხანს, 6 თვის განმავლობაში იწერებოდა. „ვილჰელმ ტელის“ პირველი წარმოდგენა 6 საათს გაგრძელდა (რედაქტირების შემდეგ კი სრული ვერსია 4 საათამდე შემცირდა). საზოგადოების ნაკლებად დაინტერესების მიზეზი სწორედ მისი ხანგრძლივობა გახდა. სპექტაკლს ხალხი აღარ ესწრებოდა და ოპერის კუპიურებით შესრულება დაიწყეს, რამაც ძალიან გააღიზიანა კომპოზიტორი.

„ვილჰელმ ტელი“ როსინის უკანასკნელი ოპერაა, მისი პრემიერის შემდეგ მან 40 წელი იცოცხლა და თვალს ადევნებდა იტალიური ოპერის განვითარების პროცესს, რომელიც მისი თანამედროვე კომპოზიტორების - **ვინჩენცო ბელინისა, გაეტანო დონიცეტის** შემოქმედებით აქტივობაში გამოიხატებოდა.

ბელინისა და დონიცეტის ოპერებში არ იყო როსინისეული ბრწყინვალება, სიხალისე და უბრალოება, არც მისთვის დაახასიათებელი ლაღი მელოდიკა. ისინი უპირატესობას დრამატულ ვოკალს ანიჭებდნენ, რაც მორგებული იყო მათი თანამედროვე იტალიელი მომღერლების (მარია ფელისიტა მალიბრანი[1], ჯუდიტა პასტა[2], ადელინა პატი[3], ჯულია გრიზი[4], ჯოვანი ბატისტა რუბინი[5], ანტონიო ტამბურინი[6] და სხვ.) შესაძლებლობებზე.



ვინჩენცო სალვატორე კარმელო ბელინი (Vincenzo Bellini 1801-1835) XIX საუკუნის ადრეული წლების იტალიური რომანტიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურაა. ის ძირითადად საოპერო ჟანრში მოღვაწეობდა. ბელინი 11 ოპერის ავტორია. მათგან გამოირჩევა „სომნაბულა“, „პურიტანები“, „ნორმა“ და სხვა. ბელინის მუსიკა ამაღლებული პათოსით გამოირჩევა, თუმცა ამ პათოსს რომანტიკული ელემენტები ამდიდრებს. ბელინის ქმნილებებში მისი თანამედროვე იტალიის შესატყვისი განწყობაა გადმოცემული. ამიტომაც მისი ოპერების დადგმები ხშირად პატრიოტული დემონსტრაციებით მთავრდებოდა,

[1] მარია მალიბრანი (1808-1836)-ესპანელი კოლორატურული სოპრანო.
[2] ჯუდიტა პასტა (1797-1865) - იტალიელი სოპრანო.
[3] ადელინა პატი (1843-1919) - იტალიელი საოპერო მომღერალი.
[4] ჯულია გრიზი (1811-1869) - იტალიელი საოპერო მომღერალი.
[5] ჯოვანი ბატისტა რუბინი (1794-1854) - იტალიელი ტენორი.
[6] ანტონიო ტამბურინი (1800-1876) - იტალიელი ბარიტონი.

მაყურებელი მათში აქტუალურ პოლიტიკურ იდეებს ხედავდა, რაც ბელინის შემოქმედებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. კომპოზიტორის შემოქმედების მნიშვნელოვანი მხარე, რამაც მსოფლიო საოპერო სივრცეებში მისი პოპულარობა განაპირობა, არის ლირიზმი, მდიდარი მელოდიკა. ბელინის ლირიზმის სათავე იტალიური ხალხური სიმღერებიდან მოდის.

კომპოზიტორის ერთ-ერთი პოპულარული ოპერა „ნორმა" 1831 წლის 26 დეკემბერს მილანის Teatro alla Scala-ში დაიდგა. 1830 წელს, ზაფხულში მილანში გაფორმებული კონტრაქტის მიხედვით, ბელინის კარნავალის პერიოდში უნდა დაედგა ახალი ოპერა. კომპოზიტორი დაუკავშირდა ლიბრეტისტ ფელიჩე რომანის[1] და მას შესაფერისი სიუჟეტის მოძიება სთხოვა. ლიბრეტისტი დაინტერესდა ალექსანდრე სუმეს პარიზში დადგმული ტრაგედიით „ნორმა," ანუ „ბავშვთა მკვლელი". პიესის ცენტრში დგას დრუიდების ქურუმი ქალი, რომელიც დაუქორწინებლობის აღთქმას არღვევს და შვილებს გააჩენს თავისი მოწინააღმდეგისგან. რჩეულის ღალატის გამო, ნორმა შურისძიებას ორი შვილის მოკვლით გადაწყვეტს. თუმცა ნაწარმოების ბოლოს დედობრივი გრძნობა შურისძიებაზე მაღლა დგება და ნორმა მსხვერპლად ეწირება თავის დანაშაულს. მასთან ერთად მისი რჩეულიც კოცონზე ასრულებს სიცოცხლეს.

ტრაგედიის ფრანგულ ენაზე გაცნობის შემდეგ კომპოზიტორმა და ლიბრეტისტმა ერთობლივი მუშაობა დაიწყეს. „ნორმას" ლიბრეტო უჩვეულო იყო იმ დროისთვის. იმპრესარიო უარზე იყო დაერღვია ტრადიციები და ინოვაციით გაეღიზიანებინა პუბლიკა. თუმცა საბოლოოდ დასთანხმდა კომპოზიტორის ახლებურ ხედვას. საზოგადოება უნდა შეგუებოდა ტრადიციულზე ნაკლები რაოდენობის მოქმედ გმირს და ეფექტური ვოკალური ნომრების არარსებობას. ბელინის გადაწყვეტილებით, პერსონაჟი მღეროდა იმდენს, რამდენიც საჭირო იყო სიუჟეტის განვითარებისთვის. კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი ერთობლივად ქმნიდნენ სცენებს სხვადასხვა ხმისთვის და ცდილობდნენ ოპერის ეფექტურად დასრულებას.

ბელინი მუშაობის პროცესში მომღერალთა მონაცემებსაც ითვალისწინებდა და ისე წერდა პარტიებს. „ჩემი ოპერის დასაყრდენი პასტა (იტალიელი სოპრანო Judith Pasta) და დონცელი[2] იქნებიან, ამიტომ სიუჟეტიც ამ ორი მომღერლის შესაძლებლობების მიხედვით უნდა აიგოს, დანარჩენ ვარსკვლავებს ეს ორი მზე გაანათებს", - ამბობდა ბელინი[3].

მილანში გამართულ პრემიერას მაყურებელი საკმაოდ გულგრილად

[1] ფელიჩე რომანი (1788- 1865) - იტალიელი პოეტი და მეცნიერი.

[2] დომენიკო დონცელი - 1790-1873 - იტალიელი ტენორი, როსინის საუკეთესო შეგობარი და საყვარელი მომღერალი.

[3] Пастура Ф., Белини М., 1988 . გვ.133.

შეხვდა. გამოხმაურება საკმაოდ მკაცრი იყო. სპექტაკლი სტვენით დასრულდა. კომპოზიტორის აზრით, ასეთი შედეგი მომღერალთა გადაღლამ გამოიწვია.

ოპერა „ნორმა“ ლირიკული ტრაგედიაა. შედგება ორი მოქმედებისა და 5 სურათისგან.

ოპერის გამორჩეული ნომერია ნორმას ლოცვა არია Casta Diva. ეს გახლავთ ერთ-ერთი ყველაზე რთული და პოპულარული არია ოპერის ისტორიაში. სრულდება პირველ მოქმედებაში, როცა ნორმა ადის ტაძარში მსხვერპლის შესაწირად და წინასწარმეტყველებს რომაელების მმართველობის დაცემას. არიაში ლირიკული განცდებიც იჩენს თავს. ამ ლოცვაში გადაჯაჭვულია ნორმას პირადი დრამა და მისი გულისტკივილი თავისი ხალხის მდგომარეობის გამო.

როსინის პარიზული ოპერა „ვილჰელმ ტელის“ მსგავსად, ბელინიმ იტალიურ ოპერაში რომანტიკული ელემენტები განავითარა. როსინის აღნიშნული ოპერის გავლენა განსაკუთრებით იგრძნობა ბელინის უკანასკნელ ოპერებში - „ნორმასა“ და „პურიტანებში“



ბელინის გარდაცვალების შემდეგ იტალიურ სცენაზე გაეტანო დონიცეტის ეპოქა დაიწყო. **გაეტანო დონიცეტი** (Gaetano Donizetti 1797-1848) – bel canto[1]-ს სტილის მიმდევარია. მისი საოპერო შემოქმედება უკავშირდება ნეაპოლს, რომს, ვენას, მილანს, პარიზს, სადაც იმ პერიოდში აქტიური საოპერო ცხოვრება მიმდინარეობდა. დონიცეტი აგრძელებს როსინისეული კომიკური ოპერის ხაზს. 28 წლის მანძილზე დაწერა 70-მდე ოპერა. ყველა ოპერა, რასაკვირველია, არ არის ერთნაირი ხარისხის, თუმცა ყველა მათგანი ნათელი, მხიარული თემატიკითაა სავსე, გაჟღენთილია ხალხური იუმორით და მუსიკალური თემებით.

დონიცეტის ოპერები განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა. მელოდიკის განსაკუთრებული სიმსუბუქე, მოხდენილი და ადვილად გასაგები სტილი, თეატრალური ხერხების მრავალფეროვნება და ეფექტურობა, ბრწყინვალე ვოკალური ვირტუოზულობა ევროპის მრავალი ქვეყნის მსმენელს იზიდავდა. დონიცეტის ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებებია „ლუჩია დი ლამერმური“ (ლირიკულ-დრამატული ოპერა), „ფავორიტი ქალი“ (დრამატული ნაწარმოები

[1] ბელკანტო - ძველნიერი სიმღერა. მე-17 ს. შუა წლებში იტალიაში ჩამოყალიბებული ვოკალურ-საშემსრულებლო სტილია. წარმოადგენს იტალიური ვოკალური სკოლის საფუძველს. მისთვის დამახასიათებელია ვოკალის სილამაზე და პლასტიკურობა, სიმსუბუქე და მოხდენილობა.

ფრანგული ოპერის სტილში), „დონ-პასკუალე", „სიყვარულის ნექტარი" (ოპერა ბუფა) და სხვა.

ოპერა „ლუჩია დი ლამერმური"[1] გაეტანო დონიცეტიმ 1835 წელს დაწერა. ნაწარმოების საფუძვლად დაედო უოლტერ სკოტის რომანი „პატარძალი ლამერმურიდან". ლიბრეტოს ავტორია სალვატორე კამარანო[2]. ოპერის პრემიერა 1835 წლის 26 სექტემბერს ნეაპოლის თეატრ სან-კარლოში[3] შედგა. უნდა აღინიშნოს, რომ დონიცეტიმ ლუჩიას ფრანგულენოვანი ვარიანტიც შექმნა.

ოპერის მოქმედება XVI საუკუნის შოტლანდიაში ხდება. მოვლენების ცენტრშია ლუჩია, ლორდ ჰენრი ეშტონის (ენრიკო) – ლამერმურთა საგვარეულო ციხესიმაგრის ბატონის და, რომელსაც ფარულად უყვარს საგვარეულოს მტერი ედგარ რავენსვუდი. სწორედ ეს სიყვარული ხდება მისი ტრაგედიის მიზეზი. ძმისგან მოტყუებული და საყვარელი ადამიანისგან მიტოვებული ლუჩია მწუხარებისგან ჭკუიდან შეიშლება. ის არასასურველ საქმროს მახვილით კლავს. მოჩვენებასავით გაფითრებულ, გასისხლიანებულ საქორწინო კაბაში გამოწყობილ ლუჩიას სახეზე ბედნიერი გამომეტყველება აქვს, რადგან ედგარი ელანდება და ჰგონია, ჯვარს მასთან იწერს. იგი გრძნობს, რომ სიკვდილი მალე დადგება და ზეცაში იქნება ბედნიერი საყვარელ ადამიანთან ერთად. ლუჩიას გარდაცვალების შემდეგ ედგარიც თავს იკლავს. „ლუჩია დი ლამერმური" ერთ-ერთი ურთულესი ოპერაა თავისი მრავალრიცხოვანი პასაჟებითა და მაღალი ბგერებით დატვირთული არიებით. განსაკუთრებული სირთულით გამოირჩევა ლუჩიას სიგიჟის სცენა, რომელიც მთავარი როლის შემსრულებლის 18-წუთიან არიას Spargi d'amaro pianto-ს („მწარე ცრემლები იღვრება ჩემს ვუალზე") წარმოადგენს. ლუჩიას პარტია, ძირითადად, სრულდება კოლორატურული სოპრანოების მიერ. მათი ხმის ტემბრი და შესრულების ტექნიკა bel-canto-ს სტანდარტებში ჯდება.

1843 წლის 3 იანვარს პარიზში დონიცეტის კომიკური ოპერა „დონ პასკუალეს" პრემიერა შედგა. ოპერა სამი მოქმედებისგან შედგება. ლიბრეტოს ავტორი ჯაკომო რუფინია[4]. ოპერის პერსონაჟები ახლოს დგანან იტალიური კომედია დელ არტეს[5] პერსონაჟებთან, მაგალითად, დონ პასკუალე პანტალონეს პროტოტიპია, ერნესტო პიეროსი, მალატესტა - სკარბინოს, ნორინა - კოლუმბინასი და ა.შ..

ოპერის მოქმედება მიმდინარეობს XIX საუკუნეში რომში. ოპერა სავსეა კომიკური სიტუაციებით, სადაც აღწერილია მოხუცი, მდიდარი

[1] 1851 წლის 9 ნოემბერს თბილისის პირველი საოპერო სეზონი ამ ოპერით გაიხსნა.

[2] სალვატორე კამარანო (1801–1852) - იტალიელი დრამატურგი და ლიბრეტისტი.

[3] თეატრი სან კარლო Teatro Reale di San Carlo გაიხსნა 1737 წ.

[4] ჯაკომო რუფინი (1807–1881) – იტალიელი მწერალი.

[5] Commedia dell'arte სიღბების კომედია რომელშიც პროფესიონალი მსახიობების მონაწილეობენ.

ბერ-ბიჭას დონ პასკუალეს გამასხარავება. მას სურს ცოლად შეირთოს ახალგაზრდა ქვრივი, რომელიც მის ძმისშვილ ერნესტოს უყვარს. სიტუაციური კომედიის დასასრულს ახალგაზრდა წყვილი ერთად რჩება და ყველა ბედნიერია, მათ შორის დონ პასკუალეც.

მიუხედავად იმისა, რომ დონიცეტიმ ოპერა უსწრაფესად (11 დღეში) დაწერა, დონ პასკუალეს პრემიერა ტრიუმფით დასრულდა. ოპერა მაშინვე აიტაცა ევროპის სხვადასხვა წამყვანმა სცენამ.



XIX საუკუნის საოპერო მუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა იტალიური ოპერის კლასიკოსი **ჯუზეპე ვერდი** (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi 1813-1901). მისი მუსიკა თანამედროვე ცხოვრების ასახვის საუკეთესო მაგალითია. ვერდი 26 ოპერის ავტორია. მისი პირველი წარმატება დაკავშირებულია ოპერა „ობერტოსთან" 1839 წელს. 1841 წელს კი დაიდგა „ნაბუქოდონოსორი", რომელმაც კომპოზიტორს სახელი გაუთქვა. ვერდის ძალიან ბევრი ოპერა აქვს დაწერილი ისტორიულ-დრამატულ სიუჟეტზე, თუმცა მისი შემოქმედების მთავარი ხაზი მაინც ლირიკულ-დრამატული ოპერებისკენ იხრება. კომპოზიტორი ოპერების ლიტერატურულ წყაროს მსოფლიო შედევრებში - შილერის, შექსპირის, ჰიუგოს ნაწარმოებებში ეძებდა. მისი ოპერები: „რიგოლეტო", „აიდა", „ტრავიატა", „ოტელო", „დონ კარლოსი", „ბალმასკარადი", „ტრუბადური" დღესაც მსოფლიო საოპერო თეატრების რეპერტუარშია. საინტერესოა, რომ ვერდიმ მოღვაწეობა ერთადერთი კომიკური ოპერით დაასრულა. შექსპირის მიხედვით დაწერილი ოპერა „ფალსტაფი" 1892 წელს, ვერდის გარდაცვალებამდე 9 წლით ადრე დაიდგა.

ვერდის შემოქმედებაში ადამიანის სულის სიღრმე, სილამაზე, კეთილშობილება ამოუწურავი მელოდიზმით არის გადმოცემული. მთელი თავისი ხანგრძლივი შემოქმედების მანძილზე ვერდი უკომპრომისო იყო შემოქმედებით გადაწყვეტილებებში. მისი მოღვაწეობა დაუღალავი ძიებების პროცესია. განსაკუთრებით მომთხოვნი იყო საკუთარი თავისადმი, ასევე ლიბრეტისტების და შემსრულებლებისადმი. ყველასგან გულწრფელობას ითხოვდა, არ უყვარდა სიყალბე, გაუმართლებელი ვირტუოზულობა.

ვერდის ლიბრეტისტებს ძალიან დიდი შრომა უწევდათ, თუმცა

კომპოზიტორი იშვიათად იყო კმაყოფილი ლიბრეტოთი. მუსიკის შექმნის პროცესში ოპერის სცენური განხორციელების გეგმასაც სახავდა. მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მონაწილეების არა მარტო ვოკალური, არამედ გარეგნული და სამსახიობო მონაცემები.

კომპოზიტორის მიზანი იყო ცხოვრებისეული რეალური დრამის შექმნა. ამიტომ ვერდის ოპერებისთვის დამახასიათებელია რელიეფური დრამატული სიტუაციები, მკაფიოდ გამოძერწილი სახეები. საინტერესოა, რომ ის არასდროს არ წერდა ოპერებს გამზადებულ ლიბრეტოზე. მისი მიმოწერა სავსეა ლიბრეტისტებისთვის გაგზავნილი შესწორებებით, სურვილებით, გარკვეული დეტალიზებით. „მე არასოდეს დამიწერია ოპერა გამზადებულ, ვიღაცის მიერ ცალკე გაკეთებულ ლიბრეტოზე, ამბობდა კომპოზიტორი - ვერაფრით გამიგია, როგორ შეიძლება საერთოდ დაიბადოს სცენარისტი, რომელიც ზუსტად გადმოცემს იმას, რისი განსახიერებაც მე შემიძლია ოპერაში“[1].

ვერდის „რიგოლეტოს“ სახით იტალიურ ოპერაში ახალი ტიპის მუსიკალური დრამა გამოჩნდა. ოპერის პრემიერა 1851 წლის 11 მარტს შედგა ვენეციაში, პუბლიკა დიდი ოვაციებით შეხვდა სპექტაკლს. ოპერამ მოიარა იტალია და ევროპის ყველა სცენა. თუმცა კრიტიკა თავშეკავებულად შეხვდა ოპერის ახალ კონცეფციას და სტრუქტურას.

ვიქტორ ჰიუგოს რომანმა „მეფე ერთობა“ ვერდი მასხარას ტრაგიკული ისტორიით მიიზიდა. რამდენადაც ჰიუგოს დრამა აკრძალული იყო იმ პერიოდში, ცენზურა სასტიკ წინააღმდეგობას უწევდა ამ სათაურის და შინაარსის ოპერის დადგმას. კომპოზიტორმა ოპერის ლიბრეტო ფრანჩესკო პიავეს[2] შეუკვეთა. ვერდი და პიავე ერთად მუშაობდნენ ლიბრეტოზე, ეს იყო დაუღალავი პროცესი. კომპოზიტორს და ლიბრეტისტს დღე და ღამე გასწორებული ჰქონდათ. ამასთან პარალელურად უხდებოდათ ცენზურის მოთხოვნებთან გამკლავება. ავტორები იძულებული გახდნენ, დათმობაზე წასულიყვნენ და გარკვეული დეტალები შეცვალეს. მაგალითად, საფრანგეთის მეფე მანტუის ჰერცოგად იქცა, მოქმედების დრო და ადგილი შეიცვალა, შეიცვალა მოქმედ გმირთა სახელებიც. თუმცა ვერდიმ მაინც არ დააკმაყოფილა ცენზურის აბსურდული მოთხოვნა კუზი მოეშორებინათ რიგოლეტოსთვის.

„რიგოლეტო“ შედგება სამი მოქმედებისაგან. ის აგებულია დასრულებული ნომრებისა და გამჭოლი განვითარების სცენების მონაცვლეობაზე. მთავარი გმირებია რიგოლეტო - სასახლის მასხარა, მისი ქალიშვილი ჯილდა, ჰერცოგი, სპარაფუჩილე ბანდიტი, რომელსაც რიგოლეტო ჰერცოგის მოკვლას შეუკვეთავს, სპარაფუჩილეს და მადალენა. ოპერაში არის ერთი გმირი, რომელიც ძალიან მოკლე

[1] დრუსკინი მ., საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორია. თბ., 1975. გვ. 277-278.

[2] ფრანჩესკო მარია პიავე (1810 1876) იტალიელი ლიბრეტისტი.

მონაკვეთში ჩანს, თუმცა მისი არსებობა იგრძნობა მთელი ოპერის მანძილზე. ეს გახლავთ მონტერონე, რომელიც ოპერის დასაწყისში გამოეცხადება სასახლეში გასართობად შეკრებილ საზოგადოებას და ჰერცოგს პასუხს სთხოვს თავისი ქალიშვილის ღირსების შელახვის გამო. სწორედ აქიკვრება კვანძი, რიგოლეტო თავის მოვალეობას ასრულებს და დასცინის გამძვინვარებულ მონტერონეს. მოხუცი წყველის მასხარას და რიგოლეტო ამ წყველის მძევალი ხდება. მას წყევლა აუხდება, ჰერცოგი მის გადამალულ ჯილდამდეც მიაღწევს. რიგოლეტოს ერთადერთი ქალიშვილი მამის მიერ შეკვეთილი მკვლელობის მსხვერპლი ხდება (შეყვარებული ჯილდა ჰერცოგის ნაცვლად იღუპება).

ოპერის ცენტრშია კუზიანი, ცხოვრებით დატანჯული მასხარას ტრაგიკული სახე. მისი სხვადასხვა თვისებათა ექსპონირება ხდება მთელი ოპერის განმავლობაში. ოპერის დასაწყისში ის სასახლის მასხარაა დამცინავი, დაუნდობელი რეპლიკებით, მომდევნო მოქმედებაში მოსიყვარულე და მზრუნველი მამა, მოგვიანებით შერცხვენილი შურისმაძიებელი და ბოლოს ტრაგიზმით სავსე შვილმოკლული გაუბედურებული ადამიანი.

ოპერის მნიშვნელოვანი პლასტი ცხოვრებისეული კონტრასტების ჩვენებაა, ბრწყინვალე მეჯლისის[1] სცენას ჰერცოგის სასახლეში უპირისპირდება გენუის ბნელი ქუჩა, სადაც ქალაქის ღარიბი ფენა ცხოვრობს. სწორედ ამ ადგილას, პირქუშ, იდუმალ ფერებშია გადაწყვეტილი რიგოლეტოს შეხვედრა სპარაფუჩილესთან. ფაქიზი განწყობით არის გაჯერებული რიგოლეტოსა და მისი ქალიშვილის შეხვედრა.

მართალია, ოპერის მთავარი გმირი რიგოლეტოა, მაგრამ დრამის და ტრაგედიის მთავარი იმპულსი მისი ქალიშვილია. ჯილდას ცხოვრება სხვა სამყაროა, ის მოწყვეტილია რეალობას და მხოლოდ თავისი ოცნების ჭრილში აღიქვამს სინამდვილეს. ქალაქგარეთ გადამალულმა არ იცის, რომ ცხოვრება დაუნდობელი შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ არ უნდა ენდოს პირველივე შემხვედრს. რიგოლეტო სთხოვს ჯილდას, არ გავიდეს მარტო სახლიდან და არავის დაენახოს. ეს სასჯელია ახალგაზრდა გოგონასათვის, რომელიც არ იცნობს სამყაროს. მამის უსაზღვრო სიყვარული კი იმ გალიის ნაწილია, რომელშიც ჯილდა იმყოფება. ამიტომ ღარიბი სტუდენტის სახით მოვლენილი ჰერცოგი ჯილდასთვის ხსნაა და ის თავის ილუზიურ სიყვარულს ეწირება კიდეც.

„რიგოლეტო“ მნიშვნელოვანი საფეხურია ვერდის შემოქმედებაში. ამ ოპერაში უკვე იკვეთება ნომრული სტრუქტურისა და გამჭოლი

[1] ვერდის ოპერებში ხშირად ვხვდებით მეჯლისის სცენებს. მაგალითად, ორი მეჯლისი „ტრავიატაში“, მეჯლისის ფონზე ვითარდება ტრაგიკული მოვლენები „ერნანსა“ და „ბალმასკარადში“, საინტერესოდაა გადაწყვეტილი სამეჯლისო სცენები „მაკბეთსა“ და „სიცილიურ მწუხრში“.

განვითარების პრინციპის სინთეზი. ნაწარმოებში მოქმედების განვითარება მხოლოდ სოლო ნომრების ხარჯზე არ ხდება. ძალიან გაიზარდა დიალოგური სცენების მნიშვნელობა, დრამატულად მღერის სტილმა შეცვალა სტერეოტიპული დუეტები ადრეული ოპერებიდან. დუეტები მნიშნელოვან როლს ასრულებს ოპერის მოქმედების განვითარებაში და ასევე გმირთა დახასიათებას ახალი შტრიხებით ავსებს.

მნიშვნელოვნად გაიზარდა ოპერაში ორკესტრის დრამატურგიული ფუნქცია. ის მოქმედების აქტიური ნაწილია და არა მხოლოდ თანხლება. ძალიან მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ბოლო სცენაში ქარიშხლის ეპიზოდი, რომელიც არამხოლოდ ბგერწერითი მნიშვნელობისაა, არამედ ეხმიანება მოქმედ გმირთა ტრაგიკულ მდგომარეობას.

1853 წელს ვენეციის საოპერო თეატრში La Fenice[1] ოპერა „ტრავიატას" პრემიერა შედგა. ოპერა დაიწერა ალექსანდრე დიუმას[2] (შვილი) რომანის „ქალი კამელიებით"[3] მიხედვით. რომანში აღწერილია ახალგაზრდა კურტიზანი ქალის - მარგარიტა გოტიეს ტრაგიკული ცხოვრება. რომანი მალე პიესად გადამუშავდა და დაიდგა. სპექტაკლის პრემიერას ვერდი დაესწრო და მალე დაიწყო ოპერაზე მუშაობა. ოპერის ლიბრეტოს ავტორი ფრანჩესკო პიავეა.

„ტრავიატას" არც თუ წარმატებული პრემიერის შემდეგ, ვერდი თავის მეგობარ ემუანულე მუციოს სწერდა: „ტრავიატა" გუშინ ფაქტობრივად ჩავარდა, ვისი ბრალი იყო ეს, ჩემი თუ მომღერლების - ამას დრო განსაზღვრავს".[4] ოპერის ფიასკოს ერთი მიზეზია მთავარი გმირი, საზოგადოებისგან გარიყული კურტიზანი ქალი. მეორე მიზეზი კი, ოპერის თანამედროვე სიუჟეტი, კოსტიუმები, ვარცხნილობა გახლავთ, რაც ასე იშვიათი იყო იმ პერიოდის ოპერისთვის.[5]

ოპერის შექმნის იდეას ხშირად უკავშირებენ ვერდისა და ცნობილ საოპერო მომღერალ ჯუზეპინა სტრეპონის[6] თანაცხოვრებას. სტრეპონის გამოჩენა ვერდის პირად ცხოვრებაში საზოგადოებისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. ამას ადასტურებს 1852 წლის 21 იანვარს ვერდის მიერ ყოფილი სიმამრისადმი გაგზავნილი წერილის ფრაგმენტი: „თქვენი ქალაქის მცხოვრებთ ძალიან ცუდი თვისება აქვთ – ცხვირს ყოფენ

[1] La Fenice - საოპერო თეატრი ვენეციაში, გაიხსნა 1792 წელს.

[2] ალექსანდრე დიუმა (შვილი) – 1824-1895. ფრანგი მწერალი და დრამატურგი.

[3] გმირი ქალის პროტოტიპი იყო ცნობილი პარიზელი კურტიზანი მარია დიუპლესი, რომლის სილამაზე იზიდავდა იმ დროის მრავალ გამოჩენილ ადამიანს, მათ შორის იყო ახალგაზრდა დიუმაც. იგი მამის დაჟინებული მოთხოვნით ხანგრძლივ მოგზაურობაში გაემგზავრა. პარიზში დაბრუნებულს მარია დიუპლესი ჭლექით გარდაცვლილი დახვდა. რაც რომანი "ქალი კამელიებით" დაიბეჭდა, მის გმირ ქალში, მარგარიტა გოტიეში, ყველამ შეიცნო მარია დიუპლესი და არამან დიუვალში თვით ავტორი.

[4] ჯუზეპე ტაროცი, ვერდი, თბილისი, 2012. გვ.132.

[5] სწორედ ამიტომ ვერდიმ მეორე პრემიერისთვის მოქმედება XVIII საუკუნეში გადაიტანა. თუმცა ეს დროებითი გადაწყვეტილება იყო.

[6] ჯუზეპინა სტრეპონი (1815-1897) - იტალიელი სოპრანო. ვერდის მეორე მეუღლე.

სხვის საქმეებში (...) ჩემს სახლში ცხოვრობს ერთი თავისუფალი და დამოუკიდებელი სენიორა, რომელსაც ჩემსავით უყვარს განმარტოებით ცხოვრება... არც მე და არც ის მოვალენი არ ვართ ვინმეს ანგარიში ჩავაბაროთ. ...ჩემი აზრით, მას ჩემს სახლში ისეთივე პატივისცემით უნდა ექცეოდნენ, როგორც მე. ის კი არა, უფრო მეტადაც უნდა სცემდნენ პატივს".[1]

„ტრავიატა" ლირიკულ-ფსიქოლოგიური ოპერაა. ოპერის დრამატურგია ძალიან უახლოვდება თეატრალურ პრინციპებს. თითქმის ყველა მოქმედება ვითარდება გრძელ მუსიკალურ დიალოგებში. აქ ვერ შევხდებით იმ პერიოდის ოპერისთვის საზოგადოდ დამახასიათებელ მონუმენტურობას, თეატრალურ ეფექტებს, სანახაობითობას, რითაც გამოირჩეოდა ვერდის ადრინდელი ოპერებიც. ეს ყველაზე მშვიდი, კამერული ოპერაა ვერდის შემოქმედებაში. ორკესტრში გაბატონებულია სიმებიანი ინსტრუმენტები, ფაქტურა გამჭვირვალე და ფაქიზია. დინამიკა ძალიან მოკრძალებულია.

ოპერა სამი მოქმედებისგან შედგება. „ტრავიატაში" ყველაფერი ძალიან უბრალოა. მოქმედი გმირების მინიმალური რაოდენობა, ჩახლართული ინტრიგის არარსებობა. მთავარი გმირებია: კურტიზანი ქალი ვიოლეტა ვალერი, ალფრედ ჟერმონი, ჟორჟ ჟერმონი, ვიოლეტას მეგობრები და პარიზის საზოგადოება.

ოპერის დრამატურგია შეკრული და მთლიანია. ის აგებულია დასრულებული ნომრების (არიები, დუეტები, ანსამბლები და ა.შ.) მონაცვლეობის პრინციპზე, თუმცა ეს ნომრები ხშირად გაერთიანებულია ერთ დრამატულ სიტუაციაში და განვითარების უწყვეტ ხაზს ქმნის. ამას ხელს უწყობს ოპერის მთავარი გმირების დამახასიათებელი მუსიკალური თემები, რომლებიც ლაიტმოტივის[2] ფუნქციამდეა აყვანილი. ასეთია მაგალითად ოპერის საორკესტრო შესავლის ორი თემა. პირველი ნაზი, დახვეწილი, ფაქიზი, გამჭვირვალე ფაქტურის თემა ვიოლეტას მუსიკალურ სახესთან ასოცირდება. II თემა კი განაზოგადებს ალფრედისა და ვიოლეტას სიყვარულს. აღნიშნული თემები არაერთხელ გვხვდება ოპერის მანძილზე შესაბამის სიტუაციებში. ოპერის მთელი კომპოზიციური ქსოვილი სიყვარულის თემებით არის გაერთიანებული.

ოპერაში ყველაფერი ვიოლეტას ირგვლივ ვითარდება. საინტერესოა, რომ მეორე მოქმედების პირველი სურათის გარდა, ვიოლეტა სულ სცენაზეა. მთავარი გმირის სახე ყველაზე მკაფიოდ არის გახსნილი მის სცენა-არიაში პირველი მოქმედებიდან. ამ

[1] ჯუზეპე ტაროცი. ვერდი. თბილისი, 2012. გვ. 214-215.

[2] ლაიტმოტივი - გერმანული სიტყვაა, ნიშნავს წამყვან მოტივს. მოკლე, ხშირად გაშეორებული მუსიკალური ფრაზა, რომელიც დაკავშირებულია კონკრეტულ პერსონაჟთან, ადგილთან, იდეასთან.

სცენაში მკაფიოდ არის გადმოცემული ვიოლეტას მრავალმხრივი სულიერი სამყარო. გულისხმიერი, ნელი ვალსის მსგავსი მელოდია გადმოსცემს ოცნებას ბედნიერებაზე. მას უპირისპირდება ბრწყინვალე, მოქნილი ფიორიტურებით შემკული არიის მეორე ნაწილი „ყოფნა თავისუფალი“, „ყოფნა უზრუნველი“, რომელსაც ერწყმის სიყვარულის თემა. პირველივე მოქმედებაში, ალფრედთან შეხვედრის შემდეგ, ვიოლეტა სავსეა ბედნიერებით, თავდავიწყებით. ის შეყვარებულია, თუმცა ახსენდება მისი ადგილი საზოგადოებაში და ცდილობს ბედს შეეგუოს, გააგრძელოს უდარდელი, უშფოთველი ცხოვრება. მღელვარე რეალიზმი, რომელიც ვიოლეტას ცნობილ სცენაშია მოცემული, რთული მისაღწევია, იშვიათად შეიძლება ერთ სცენაში იყოს გამოხატული ადამიანის გრძნობათა ასეთი სიმრავლე.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს საცეკვაო ჟანრების, განსაკუთრებით კი ვალსის დიდი მნიშვნელობა ამ ოპერის დრამატურგიაში. „ტრავიატას“ ხშირად ვალსების ოპერასაც უწოდებენ, რადგან განსაკუთრებულად თვალშისაცემი ოპერაში ვალსის რიტმია. ვალსის სახეობრივ-ემოციური დატვირთვა კი სიტუაციიდან გამომდინარე იცვლება და მისი საშუალებით მოქმედ გმირთა გრძნობათა სამყარო იშლება. ვალსის თანხლება აქვს ვიოლეტას გამოსამშვიდობებელ არიასაც.

მართალია, ოპერის პრემიერა ჩავარდა, თუმცა მალე „ტრავიატა“ ერთ-ერთ პოპულარულ ოპერად იქცა მსოფლიო მუსიკალური თეატრის რეპერტუარში. ალექსანდრე დიუმა, ოპერის ნახვის შემდეგ ამბობდა, რომ ვერდიმ მისი რომანის უკვდავყოფა მოახერხა.

1869 წლის 17 ნოემბერს სუეცის არხის გახსნასთან დაკავშირებით კაიროში საოპერო თეატრი აშენდა. 1870 წელს ეგვიპტის მთავრობამ ვერდის ეგვიპტურ სიუჟეტზე ოპერის შექმნა სთხოვა. კომპოზიტორს მეგობარმა გამოუგზავნა ფრანგი ეგვიპტოლოგის, აუგუსტ მარიეტის[1] ტექსტის საფუძველზე შექმნილი სცენარი, რის მიხედვითაც ანტონიო გისლანცონიმ[2] ლიბრეტო შექმნა. ვერდის და გისლანცონის მიმოწერა ცხადყოფს, რომ ამ უკანასკნელმა მართლაც უდიდესი როლი ითამაშა ლიბრეტოს საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში, თუმცა კომპოზიტორმა, ჩვეულებისამებრ, საკუთარი ჩანაფიქრის ორბიტაში მოაქცია გისლანცონი. მუშაობის პროცესში ვერდი ბევრს კითხულობდა ეგვიპტეზე, მის ისტორიაზე, ტრადიციებსა და ზნე-ჩვეულებებზე.

„აიდას“ მსოფლიო პრემიერა 1871 წლის 24 დეკემბერს კაიროს ოპერის თეატრში შედგა და უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად. თავად კომპოზიტორი ოპერის პრემიერას არ დასწრებია.

1871 წლის სექტემბერში ვერდიმ „აიდას“ დადგმა მილანში, ლა

[1] ოუგუსტ ფერდინანდ მარიეტი (1821-1881) - ფრანგი მეცნიერი, არქეოლოგი. ეგვიპტოლოგი. კაიროს პრემიერისთვის კოსტიუმები და დეკორაცია მისი რეკომანდაციის მიხედვით შეიქმნა.
[2] ანტონიო გისლანცონი (1824-1893)- იტალიელი პოეტი, ნოველისტი.

სკალაში გადაწყვიტა. კომპოზიტორი განსაკუთრებულად ემზადებოდა ამ დადგმისთვის. თავად ასწავლიდა პარტიებს მომღერლებს. თუმცა მხოლოდ მომღერლებთან ურთიერთობით არ შემოიფარგლებოდა მისი აქტიურობა. ვერდი მუშაობდა სცენოგრაფიის ცალკეულ დეტალებზეც. მაგალითად, ითხოვდა, სცენაზე ის ადგილები მონიშნულიყო, საიდანაც სტატისტები და მომღერლები უნდა გამოსულიყვნენ. ვერდის აზრით, ორკესტრი არ უნდა ჩანდეს სცენაზე. „ეს ჩემი იდეა კი არ არის, ვაგნერს ეკუთვნის და დიდებულიცაა. რა უაზრობაა, დღემდე ჩვენი საცოდავი ფრაკები და ჰალსტუხები ეგვიპტელების, ასირიელების და სხვათა კოსტიუმებში რომ არის არეული... ამას კიდევ ის დაუმატეთ, რომ ჰაერში ჩანს არფების თავი, კოტრაბასების თავები და დირიჟორის სწრაფი ჟესტიკულაცია“.[1]

ოპერაში ორი დაპირისპირებული მხარეა ეთიოპიელები და მათი დამპყრობლები - ეგვიპტელები. ოპერის ცენტრში ორი ქალია, ორივე მეფის შთამომავალი და სიყვარულის მსხვერპლი: ამნერისი - ეგვიპტის ფარაონის ასული, უიმედოდ შეყვარებული ეგვიპტის მხედართმთავარ რადამესზე და ამ მხედართმთავრის რჩეული, ეთიოპიის მეფის ასული, ტყვე ქალი აიდა. მთელი ოპერის განმავლობაში ეგვიპტისა და ეთიოპიის დაპირისპირება ამ ორი ქალის ურთიერთდამოკიდებულების ფონზე მიმდინარეობს. ოპერის დრამატურგია მოქმედი გმირების და მათი გრძნობების დამახასიათებელი ლაიტმოტივების ურთიერთმიმართებაზეა აგებული.

აიდას სახის დრამატულობას არჩევანი განსაზღვრავს - არჩევანი მამასა და თავის რჩეულს შორის, სამშობლოს თავისუფლებასა და სიყვარულს შორის. აიდას უპირისპირდება ამნერისი, რადამესისგან უარყოფილი ქალი, მეფის ასული, რომელიც ყველანაირ ხერხს მიმართავს შეყვარებულების დასაშორებლად. აიდა მსხვერპლია, სიყვარულის მსხვერპლი, მის უმწეობას ტყვეობაც ამძიმებს. თუმცა ის გულწრფელია და ეს თვისება მისი გამარჯვების იმპულსია. აიდა სიმართლით იმარჯვებს ამნერისზე.

სიყვარულის და მოვალეობის გრძნობათა დაპირისპირებით ვითარდება ეგვიპტის მხედართმთავარ რადამესის სახე. მის მუსიკალურ დახასიათებაში ლირიკული და მარშისებური ინტონაციების მიმართება, სწორედ ამ გაორებას ასახავს.

სამშობლოს ერთგულების სიმბოლოა ეთიოპიის მეფე, აიდას მამა. სცენა მამასთან განსაკუთრებით დრამატულია ოპერაში. აიდა უპირისპირდება მამას, თუმცა ვერ უპირისპირდება თავის ქვეყანას და განაჩენი გამოაქვს რადამესისა და საკუთარი თავისთვის.

დიდი დრამატურგიული დატვირთვა აქვს ორკესტრს ოპერაში. ოპერის საორკესტრო შესავალში ძირითადი დრამატული კონფლიქტია

[1] ჯუზეპე ტაროცი, ვერდი, თბილისი, 2012. გვ. 221.

გადმოცემული. აიდას სახის ამსახველ ნათელ, ფაქიზ მელოდიას ვიოლინოები ასრულებენ და მას უპირისპირდება ქურუმების მკაცრი, დაუნდობელი თემა.

ოპერაში დიდი ადგილი ეთმობა მასობრივ სცენებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მეორე აქტის ფინალი, ოპერის პირველი კულმინაცია, რომელიც ეგვიპტელების ზეიმს ასახავს. აქ მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს აღმოსავლურ კოლორიტს, რომელიც იქმნება მუსიკალური და ტემბრული გამომსახველობით. ეს არის დიდი მასშტაბის სცენა, დიდი დეკორაციებით და გუნდებით, საზეიმო მარშებით, ქურუმთა გალობით. ეგვიპტელები გამარჯვებას აღნიშნავენ და ეთიოპიელი ტყვეები მოჰყავთ (მათ შორის არის აიდას მამა ამონასრო).

მეორე კულმინაცია კი სასამართლოს სცენაა (მეოთხე მოქმედება). ეს ყველაზე იდუმალი და დრამატული მონაკვეთია ოპერაში. ამნერისი კიდევ ერთხელ სთავაზობს რადამესს, დაივიწყოს აიდა და მასზე დაქორწინდეს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებს მის გადარჩენას. რადამესი უარზეა, მას ღალატისთვის სიკვდილს მიუსჯიან, ის ცოცხლად დაიმარხება აკლდამაში. ამ სცენაში განსაკუთრებით საინტერესოა ამნერისის სახის განვითარება. მის სულში ეჭვი, სიყვარული, შურისძიების სურვილი ებრძვის ერთმანეთს.

სასიყვარულო სამკუთხედი სრულად არის წარმოდგენილი ოპერის ფინალში. ვერდის გადაწყვეტილებით, ორ ნაწილად გაყოფილი სცენის ზედა ნაწილში ჩანს ეგვიპტური ღმერთის - რას ტაძრის ინტერიერი, სადაც ორი ქურუმი აკლდამას ქვას ახურავს. ქვემოთ კი ნაჩვენებია აკლდამის შიდა სივრცე, სადაც შესულ რადამესს აიდა ხვდება. მან არ მიატოვა თავისი სიყვარული და გადაწყვიტა, რადამესთან ერთად დაიღუპოს. მათი დუეტის პარალელურად ტაძარში შესული ამნერისი აკლდამის ქვასთან დაჩოქილი ლოცულობს. ვერდის სურდა, ფინალი ძალიან მშვიდი და სულისშემძვრელი ყოფილიყო, ყოველგვარი სასოწარკვეთილების გარეშე. „ოპერის ბოლოს ვისურვებდი, წერდა იგი გისლანცონის, გავთავისუფლებულიყავი ჩვეულებრივი აგონიისაგან ... მინდოდა რაღაც უფრო ნაზი, ჰაეროვანი, უმოკლესი ფრაზა ორ ხმაში, სიცოცხლესთან გამოთხოვება, აიდა მშვიდად მიესვენოს რადამესს მკერდზე. ამ დროს ქვაზე მუხლებით დაჩოქილი ამნერისი, რომელიც მიწისქვეშეთის შესასვლელს ხურავს, მღეროდეს Requiescat in pace (ლათ. განისვენეთ მშვიდად!)".[1]

„აიდას" მილანურ პრემიერას მსმენელი ენთუზიაზმით შეხვდა. პრემიერიდან ათი წლის განმავლობაში ოპერა დაიდგა მსოფლიოს 155 თეატრში, მათ შორის ნიუ-იორკში, ფილადელფიაში, ჩიკაგოსა და ბოსტონში. 1913 წელს ვერდის უკვდავი ოპერით საზეიმოდ გაიხსნა

[1] ჯუზეპე ტაროცი, ვერდი, თბილისი, 2012. გვ. 233.

ყოველწლიური საოპერო მუსიკის ფესტივალი ვერონაში.

ჯუზეპე ვერდის შემოქმედება XIX საუკუნის იტალიური ოპერის განვითარების კულმინაციაა. მისი შემოქმედების განსაკუთრებულობა ტრადიციის და ნოვატოროობის სინთეზში გამოიხატება. ვერდის შემოქმედებაში თავი მოიყარა იტალიური ოპერის განვითარების მნიშვნელოვანმა ტენდენციებმა, რომელთა საფუძველზე რეალისტური მუსიკალური დრამა შექმნა.

XIX საუკუნის იტალიური ოპერის განვითარების გზას თუ გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ საოპერო ჟანრი საოცარი სიზუსტით ასახავს ისტორიული მოვლენების განვითარებას და ამ მოვლენებით გამოწვეულ საზოგადოებრივ ძვრებს. რასაკვირველია, კომპოზიტორები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ ასახავდნენ მოვლენებს, მაგრამ მათი შემოქმედებითი პოზიციების საუკეთესო ამსახველად ყოველთვის ოპერა რჩებოდა.

საკონტროლო კითხვები და დავალებები:

1. განმარტეთ ოპერა სერია და ოპერა ბუფა. ჩამოთვალეთ ამ ჟანრების ნიმუშები XIX საუკუნის იტალიელი კომპოზიტორების შემოქმედებაში.
2. რა არის უვერტიურა?
3. რა არის რეჩიტატივი? რამდენი სახის რეჩიტატივი არსებობს? ნახეთ ფრანკო ძეფირელის ფილმი „ტრავიატა“ (1982).
4. მოუსმინეთ ნორმას არიას Casta DIva - მარია კალასის შესრულებით (იხ. ბმული: https://www.youtube.com/watch?v=TYl8GRJGnBY)

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაირონი ჯ. გ. კაენი. 2020 .
2. ბუხნიკაშვილი გ., „გოგოლი ქართულ სცენაზე“, თბ., „ხელოვნება“, 1954.
3. გოგსაძე მ., „მუსიკალურ თეატრში მოგზაურობა (II ნაწილი)“, 2014 .
4. დანელია ს., ლერმონტოვის ცხოვრება და შემოქმედება. თბ., „საბლიტგამი“, 1946 .
5. თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, ტ.1. გამომ. „კენტავრი“, 2009.
6. კირკეგორი ს. ესთეტიკურისა და ეთიკურის წონასწორობა პიროვნულობის განვითარების გზაზე, თარგ. თამაზ ბუაჩიძემ, ჟურნ. „მნათობი“. 9-10, 2002.
7. მამაცაშვილი მ., ორჯერ ორი არ უდრის ოთხს, გამომცემლობა “კენტავრი“, 2014 .
8. მეგრელიშვილი ტ., “რუსული თეატრის მამამთავარი“: ალექსანდრე ოსტროვსკი.
9. მესხი ნ., რუსული მხატვრული პროზის ქართულ ენაზე თარგმნის პრობლემები, თბ. 2020.
10. „მსოფლიო თეატრის ისტორია“, წგ. II. გამ. „კენტავრი“, თბ., 2018. საბედისწერო ბიოგრაფიები: XIX საუკუნე, თბ., 2011.
11. ქარელიშვილი ე., ალექსანდრე ოსტროვსკი და ქართული თეატრი, თბ., 1948.
12. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. III, თბ., 1978.
13. შალუტაშვილი ნ., ა. ოსტროვსკი ქართულ სცენაზე, თბ.,1958
14. ჩეხოვი ა., „თოლია“. ჟურ. “საბჭოთა ხელოვნება“, #7, 1980,
15. ჩეხოვი ა., „სამი და“. ოთხმოქმედებიანი დრამა, ჟურნ., “საბჭოთა ხელოვნება“, # 9, 1989.
16. ჩეხოვი ა., „ალუბლის ბაღი“, ჟურნ., “საბჭოთა ხელოვნება“, #2, 1982.
17. ჭიღვარია ნ., „ნათანიელ ჰოთორნის რომანტიკული რომანის თავისებურება“. დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. http://doc.atsu.edu.ge/geo/sadoqtoro%20disertacia/disertacia_chigvariaNAT.pdf?fbclid=IwAR2a5_Anx79bo_HGjMbFSVEQUo_Hf8BE-kgWaf-mVareFrKIxFk3St_reRo
18. Banham, M. Cambridge Guide to Theatre. New York: Cambridge University Pres. 1988
19. Banham, M. Cambridge Guide to Theatre. New York: Cambridge University Pres. 1988
20. Booth, Michael R. Nineteenth-Century Theatre. In John Russell Brown. 1995. The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford: Oxford University Press.
21. Brockett, Oscar G. and Franklin J. Hildy. History of the Theatre. Ninth edition, International edition. Boston: Allyn and Bacon. 2003.
22. Brook P. The Sifting Point. “Methuen Drama“. 1988.
23. Fergusson F. The Idea of a Theatre. Prinston, 1953.
24. Griffith. C. Caves and Cave Dwellers. The Study of a Romantic Image. JEGP; 1963, vol.62.N3.

25. Ibsen Henrik, biography https://www.britannica.com/biography/Henrik-Ibsen
26. Jackson R.L. Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Gold Cave/ Chekhov: A Collection of Crirical Essays, Englewood Cliffs, 1967.
27. Magarshack D. Chekhov the Dramatist/2nd Ed. New York 1960.
28. Manohar Laxman Varadpande History of Indian Theatre, Volume 2. Abhinav Publications, 1987.
29. Matthiessen. F. American Renaissance. Art and Expression in The Age of Emerson and Whitman. Oxford University Press. 1968
30. Stacy, Jason. Walt Whitman's Multitudes: Labor Reform and Persona in Whitman's Journalism and the First „Leaves of Grass", 1840–1855. New York: Peter Lang Publishing, 2008. https://libwww.freelibrary.org/databases/philapress/help.cfm
31. The Life and Reminiscences of Jessie Bond – Introduction math.boisestate.edu. 2012. Retrieved October 4, 2017.
32. Аверкиев Д. В. критический очерк. "Эпоха". №9. 1864.
33. Альтшуллер Я. „Очерки истории русской театральной критики" Л. „Искусство" 1975.
34. Базанов В. Г. Прийма Ф. Я. Фридлендер Г. М. и др. Академия наук СССР. Л. «Наука», 1972.
35. Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене: конец XIX- половина XX в. М., «Наука», 1985.
36. Биографическая библиотека Павленкова Ф., ЖЗЛ. 2000.
37. Бобрыкин П. Д. статья "Островский и его сверстники", "Слово", № 7-8. 1878.
38. Богословский Н. В. Тургенев / Н. В. Богословский. - 3-е изд. - Москва : Молодая гвардия, 1964.
39. Бояджиев Г. "От Софокла до Брехта за сорок театрпальных вечеров" М. "Гитис", 2009.
40. Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г. А. Бялый ; [ред.: М. И. Дикман, Л. А. Николаева ; худож. Н. Нефедов]. - Ленинград : Советский писатель, 1990.
41. Генералова Н. П. И. С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. РХГИ, 2003.
42. Данилов С. С. „Очерки по истории русского драматического театра" М. „Искусство". 1948.
43. Дессе Р. Сумерки любви. Путешествия с Тургеневым. М. 2009.
44. Еверинов Н. СабашееВ Л. Волынский А. Лешков Д. История русского театра. М.: Эксмо, 2011. 477 с. http://www.teatr-lib.ru/Library/Histotry_evt/history/
45. Журнал Театр, №1. 1985.
46. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа / [сост. П. В. Алексеева ; подгот. текста и примеч. Р. Медведевой К. вступ. ст. В. Н. Жукова, М. А. Маслина]. - Москва : Республика, 2005.
47. Ибсен Г., Собрание Сочинений , Том 1, М. 1956.

48. Ибсен Генрик, Собрание сочинений , Том 1, М. 1956.
49. Игнатова С. "История западноевропейского театра" Москва-Ленинград "Искусство"1940.
50. История зарубежного театра, Т. II. Под редакцей Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой и А. А. Якубовского. Москва. "Просвещение", 1984.
51. История западноевропейского театра. Том III. "Искусство". М 1943.
52. Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского / Министерство культуры РСФСР; Государственный литературный музей. - М. Госкультпросветиздат, 1953.
53. Коровин В. Л. Тургенев, Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818-1858), Сост. Никитина Н. С.. СПб., 1995.
54. Курдюмова Т. Ф. Тургенев в школе. - М.: Просвещение, 1981.
55. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. - М. Искусство, 1976.
56. Лакшин В. Я. Театр А. Н. Островского. - М. Советская Россия, 1985.
57. Лебедев Ю. В. Иван Сергеевич Тургенев : книга для учащихся старших классов средней школы / Лебедев Ю. В. - Москва : Просвещение, 1989.
58. Лобанов М. П. Островский. - М. Молодая гвардия, (Жизнь замечательных людей ; вып. 1 (587)). 1979.
59. Лотман Л. М. Драматургия И. С. Тургенева / Под ред. Баскакова В. Н.. 2-е издание. М. Наука, 1979.
60. Маркович В. М. Ч. 2 : М-Я / Тургенев, Иван Сергеевич /М.: Просвещение, 1990.
61. Мастерство русских классиков : сборник. - Москва : Советский писатель, 1969.
62. Минский Н. Генрик Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность. Глава V, 2018.
63. Миронов А. В. Великий чародей в стране берендеев, Очерк жизни и творчества А. Н. Островского в Щелыкове. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1973.
64. Петров С. М. И. С. Тургенев : творческий путь / С. М. Петров. - (2-е изд.). - Москва : Художественная литература, 1979.
65. Полякова Л. И. Повести И. С. Тургенева 70-х годов. - К.: Наукова думка, 1983.
66. Проблемы изучения творчества А. Н. Островского К 150-летию со дня рождения / Редколлегия: В. Бочкарёв А. (отв. ред.) и др. Куйбышев. 1973.
67. Произведения Грибоедова А. С. http://griboedov.net/proizvedeniya.shtml
68. Пушкин Александр Сергеевич – жизнь и творчество. http://rushist.com/index.php/literary-articles/3398-pushkin-aleksandr-sergeevich-zhizn-i-tvorchestvo
69. Рахманькова Е. А. А. Н. Островский - либреттист. ГОУ ВПО «ШГПУ», 2011.
70. Ревякин А. И. А. Н. Островский в Щелыкове. - Кострома, Книжное издательство, 1957.

71. Ревякин А. И. Москва в жизни и творчестве А. Н. Островского. - М. Московский рабочий, 1962.
72. Станиславский К. С. Статьи/ Речи/ Заметки/ Дневники/ Воспоминания, 1877-1917. Искуство, М., 1958.
73. Творчество И. С. Тургенева : сборник статей: пособие для учителя / ред.-сост. И. Т. Трофимов ; под общ. ред. С. М. Петрова. - Москва : Учпедгиз, 1959.
74. Труайя Анри. Иван Тургенев / пер. с фр. Л. Сережкиной. - Москва Эксмо, 2003.
75. Тургенев в русской критике: сборник статей / вступ. ст. и примеч. К. И. Бонецкого. - Москва : Гослитиздат, 1953.
76. Тургенев И. С.: Новые материалы и исследования / Ред. тома А. Н. Дубовиков и И. С. Зильберштейн. - М.: АН СССР, 1967.
77. Чернов Н. М. Провинциальный Тургенев, М.: Центрполиграф, 2003.
78. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / Отв. ред. У. А. Гуральник/. М. Наука, 1979.

სახელთა საძიებელი

ა

აბაშიძე ვასო 144
ათენბორუ მაიკლ 170
აიკენი ჯორჯ 208
აკოსტა ურიელ 96
ალაბიევი ალექსანდრე 162
ალექსანდრე I (რომანოვი, რუსეთის იმპერატორი) 67, 124, 125, 147
ალექსანდრე II (რომანოვი, რუსეთის იმპერატორი) 147
ალექსანდრე III (რომანოვი, რუსეთის იმპერატორი) 149
ალექსიძე დიმიტრი (დოდო) 144, 150
ალფანო ფრანკო 296
ალფიერი ვიტორიო 292, 297, 301
ანტიე ბენჟამენი 56
ანტუან ანდრე 169
არნო ანტუან ვენსანი 50,
არსენიევა ელიზავეტა 129, 130
არსენიევა მარია 129
ანჯაფარიძე ვერიკო 97, 263

ბ

ბაირონი ჯორჯ გორდონ 26, 27, 104, 167, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 192, 194, 195, 200, 201, 205, 255, 290, 291, 293
ბალზაკი ონორე დე 21, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 55, 65, 104, 187
ბალმონტი კონსტანტინ 268
ბანისტერი ნათანაელ 214
ბარანტი ერნესტ-სებასტიენ ბრიუჟიე დე 131
ბარკერი ჯეიმს ნელსონ 214
ბარსაკი ანდრე 170
ბეკეტი სემუელ 28, 114, 281, 287
ბელინი ვინჩენცო 316, 317, 318
ბელინსკი ბესარიონ 129, 166, 181
ბენკენდორფი ალექსანდრე 126, 128
ბერგი ალან 94
ბერგსონი ანრი 112
ბერიკაშვილი გივი 263
ბერნარი სარა 308
ბერშე ჯოვანი 290
ბიზე ჟორჟ 45, 46, 47, 48, 49
ბიორნსონი ბიორნსტიერნე 227
ბისი იპოლიტ 315
ბიული ულე 228
ბიუხნერი გეორგ 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
ბიშოპი ჯიმ (ფსევდონიმი ვილკესი ჯ.ბ.) 210
ბოგდანოვი ალექსანდრე 170
ბოკაჟი პიერ 49, 52, 53, 59
ბომარშე პიერ 171, 313, 314,
ბონაპარტე ნაპოლეონ 6, 10, 43, 62, 67, 68, 88, 177, 180, 275, 288, 290, 295
ბონდი ჯესი შარლოტა 209, 210
ბოუსიკაულტი დიონ 213, 214
ბოუსიკაულტი რობერტსონ აგნეს 214
ბრაიანსკი იაკობ 172
ბრაუნი უილიამ ჰენრი 200, 208
ბრაუნინგი რობერტ 199
ბრემე ლუდოვიკო დი 290
ბრეშარდი ჯინ 207
ბრიუნო ალფრედ 296
ბროუჰამი ჯონ 214
ბრუკი პიტერ 267, 269
ბუთი ჯონ უილკის 209, 210, 211

ბულვერ-ლიტონი ედვარდ ჯორჯ 191, 201
ბუნინი ივანე 268

ზ

გაბუნია ნატო 144
გალილეი გალილეო 313
გარიბალდი ჯუზეპე 289, 292, 293, 301, 304
გარიკი დევიდ 199
გარსია მანუელ 314
გეკერენი იაკობ 128
გეორგ II საქს-მეინინგენის ჰერცოგი 216, 217
გერცენი ალექსანდრე 37, 129
გიოლდერლინი იოჰან ქრისტიან 73
გისლანცონი ანტონიო 325, 328
გო ედმონ 65
გოგებაშვილი იაკობ 166
გოგოლი ნიკოლოზ 120, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 161, 167, 171, 174, 176, 329
გოდვინი უილიამ 184, 185
გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 70, 74, 85, 106, 117, 183
გოლდონი კარლო 292, 295, 297, 301, 310, 171
გოლსუორსი ჯონ 160
გონჩაროვა ნატალია 127
გონჩაროვი ივანე 129, 147, 148
გორევი დიმიტრი 147
გორკი მაქსიმ 267, 268, 308
გოცი კარლო 29, 84
გოძიაშვილი ვასო 144
გრასო ჯოვანი 200
გრიბოედოვი ალექსანდრე 120, 121, 122, 123, 132, 135, 144, 145, 149, 150, 152, 171, 172, 173, 174, 171, 176, 222
გრიგორევიჩი დიმიტრი 148
გრომოვა პელაგია 171, 174
გრომოვი ვასილი 175
გუნო შარლ 45, 160, 162
გუცკოვი კარლ ფერდინანდ 95, 96, 97, 106

დ

დავიდოვი ვლადიმერ 168, 173, 174, 175
დ'ალბერი ეჟენ 296
დალოლიო ცეზარე 168
დალ'არჯინე კონსტანტინო 315
დანტე ალიგიერი 255
დანტესი ჟორჟ 128, 255
დანტონი ჟორჟ ჟაკ 16, 91
დ'ანუნციო გაბრიელ 296, 308
დარგომიჟსკი ალექსანდრე 163
დარვინი ჩარლზ 255
დატი მაიკლ მოდხუშუდონ 218
დევრიენტი ლუდვიგ 80, 101, 103, 104, 105, 106, 107
დელავინი კაზიმირ
ჟან ფრანსუა 302
დელაკრუა ფერდინან
ვიქტორ ეჟენ 184
დელვიგი ანტონ 124
დემულენი ლუსი სემპლის კამილ ბენუა 91
დერვიენტი ლუდვიგ 103, 104, 107
დიდლო შარლ ლუი 171
დიდრო დენის 184, 302
დიზრაელი ბენჯამინ 178
დიკენსი ჩარლზ 55, 188, 189, 190, 192, 193, 198, 201
დიუგაზონი 17

დიუკანჟი ვიქტორ 12, 54, 57
დიუმა ალექსანდრე 25, 26, 52, 54
დიუმა-შვილი ალექსანდრე 15, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 299, 304, 307, 308, 323, 325
დიუმენილი მარი 50
დიურა ნიკოლაი 175
დიუსი ჟან-ფრანსუა 51
დობროლუბოვი ნიკოლაი 148, 151
დოდე ალფონს 47, 48
დონიცეტი გაეტანო 318, 319, 320
დონცელი დომენიკო 317
დორვალი მარია ამელია ტომასა 15, 49, 53, 54, 55, 59
დოსტოევსკი თეოდორ 148, 153, 222, 230
დრუსკინი მიხეილ 322
დუზე ელეონორა 298, 302, 306, 307, 308, 309, 310

ე

ეინემი ფონ გოტფრიდ 95
ელიოტი ჯორჯ 189
ენგელგარდტი ალექსანდრე 124
ენგელსი ფრიდრიხ 68
ერისთავი რაფიელ 166
ერლანგერი აბე 215
ერმოლოვა ავდოტია 163
ერმოლოვა მარია 148
ერმოლოვი ალექსეი 121
ეფიმოვიჩი კონდრატი 172

ვ

ვაგნერი რიხარდ 81, 107, 108, 109, 114, 116, 191 326
ვარლამოვი კონსტანტინე 175
ვარსიმაშვილი ავთანდილ (ავთო) 144
ვასაძე აკაკი 152, 263
ვასაძე მარინე (მაკა) 4, 67, 120
ვასილევა ეკატერინა 156, 170
ვერგა ჯოვანი 296, 297, 298
ვერდი ჯუზეპე 293, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328
ვესტრისი 17
ვიარდო ლუი 162, 163, 164, 165
ვიარდო ჰოლინა გარსია 162, 163, 164, 166
ვივენი ლეონიდ 174
ვილარდი ლუდვიგ 88
ვილარი ჟან 94
ვინი ალფრედ დე 26, 27, 54
ვოიცეკი იოჰან ქრისტიან 93
ვოლტერი (ფრანსუა მარი არუე) 172, 184, 304
ვორონცოვი მიხეილ 125
ვულფი ვირჯინია 259

ზ

ზეიდელმანი კარლ 101, 105, 106, 107
ზიმერმანი ჯ. ფრედ 215
ზოლა ემილ 216, 221, 270, 305
ზუბოვი კონსტანტინე 174

თ

თაგორი რაბინდრანათ 219, 220
თაყაიშვილი ალექსანდრე 144
თაყაიშვილი ცეცილია 144
თბილელი მარინა 144
თეკერეი უილიამ 188, 189, 192
თორო ჰენრი 203
თოფურიძე ელენე 4, 234, 235, 247, 250, 329
თრი ელენ 196

ი

იაშკინი მიხაილ 169
იბსენი კნუტ 225
იბსენი ჰენრიკ 4, 73, 109, 110, 154, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 235,236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 262, 263, 264, 265. 267, 299, 305, 307, 308, 310
ივანოვა ლუბა (ლუბოვ) 146, 153
ინზოვი ივანე 125
იმერმანი კარლ ლებრეხტი 117
იურევი იური 302

კ

კაზანიკი მიხეილ 282
კამარანო სალვატორე 319
კანტი იმანუელ 8, 70, 71, 72, 74, 85, 114, 234
კაპუნა ლუიჯი 296, 298
კარამზინი ნიკოლოზ 125
კარატიგინი პეტრე 167, 171, 172, 174, 175
კეისარი გაიუს იულიუს 275
კელი რობერტ 197
კემბელი პატრიკ 199
კენიე ლუი შარლ 12
კირკეგორი სიორენ აბი 73, 110, 111, 112, 114, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 247, 248, 250, 251, 264, 329
კინი ედმუნდ 104, 186, 192, 193, 196, 198, 193, 194, 195
კინი ლაურა 210
კინი ჩარლზ 118, 196, 197, 198
კიუხელბეკერი ვილგელმ 120, 124
კლაისტი ჰაინრიხ ფონ 80, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 118
კლაუ მარკ 215
კლერონი იპოლიტა 50
კლიმოვსკო ევგენი 175
კოლმენ ჯორჯ 196
კოლცოვი ალექსეი 160
კოლრიჯი სემუელ ტეილორი 195
კომისარჟევსკაია ვერა 154, 174
კონოვალოვი ივან 154
კორნელი პიერ 16, 58
კოსიცკაია ლუბოვ 155
კოსტომაროვი ნიკოლაი 148
კრომველი ოლივერ 21
კრონეკი ლუდვიგ 116, 117
კუგელი ალექსანდრე 307
კუპერი ჯეიმზ ფენიმორ 210
კუშელიოვი გრეგორი 148

ლ

ლაბიში ეჟენ 38, 62, 63, 64, 66
ლამარტელიერი ჟან ანრი
ფერდინანდი 10, 16
ლანსივალი ლიუს დე 50
ლანხოფი ვოლფგან 94
ლაფაიეტი მარკიზ დე 207
ლაფერაძე ზურაბ 144
ლეგუვე ერნესტ 59
ლევიტანი ისააკ 268
ლევკეევა ელიზაბეთ 156
ლეკენი ანრი ლუი (ნამდვილი გვარი კაენი) 50
ლემეტრი ფრედერიკ 15, 41, 42, 49, 55, 56, 57, 59, 104
ლენსკი ალექსანდრე 139, 175
ლეონკავალო რუჯერო 296
ლერმონტოვი მიხეილ 329, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 160

ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაიმ 98, 106, 118
ლი იუნას 227
ლისტი ფერენც 184
ლიუშე ოგიუსტ 13
ლიფანოვი ბორის 169
ლუი XIII (დე ბურბონი) 21
ლუი XVI (დე ბურბონი) 17
ლუი ფილიპე ორლეანელი 13, 41

მ

მაგარშაკი დიმიტრი 266
მათეუსი კორნელიუს 214
მაკე ოგიუსტ 26
მაკედონელი ალექსანდრე 275
მაკსიმოვი ალექსეი 172, 175
მამაცაშვილი მარიკა 4, 221, 259, 329
მამულიანი რუბენ 170
მანაგაძე ხათუნა 4, 313
მანძონი ალესანდრო 288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297
მარატი ჟან პოლ 17
მარეშალი პიერ-სილვენ 16
მარიეტი აუგუსტ 325
მარკოვეცკი სემიონი 172
მარმონტელი ანტუან 46
მარტინოვი ალექსანდრე 167, 169
მარტინოვი ნიკოლაი 131
მარქსი კარლ 68
მარჯანიშვილი კონსტანტინე (კოტე) 97
მასკანი პიეტრო 296, 297
მატისენი ფრანცისკ ოტო 205
მაქრედი უილიამ ჩარლზ 190, 198, 199
მგალობლიშვილი ნოდარ 263
მედვედევა აკულინა 175
მედვედევა ნადეჟდა 175
მედვედევი პეტრე 173, 175,
მედიჩი ალესანდრო 31
მედიჩი ლორენცო 31
მენოტი ჯანკარლო 296
მერიმე პროსპერ 21, 33, 34, 35, 36, 48, 311
მერინგი ფრანც 115
მესინჯერი ფილიპ 194
მესტრისი იოზეფ მარია 170
მესხი კოტე 144
მეტერლინკი მორის 221, 265
მეტერნიხი კლემენს ფონ 67, 99
მეფე შარლ მეათე 21
მილსონი ჯოზეფ 182
მილტონი ჯონ 185
მიტრა დინაბანდჰუ 218
მიტფორდი უილიამ 184
მიუსე ალფრედ დე 28, 29, 30, 31, 32, 47, 65, 160, 300
მიქელანჯელო ბუონაროტი 313
მოდენა გუსტავო 291, 297, 298, 300, 301, 304, 310
მოვატი ანა კორა 214
მოლიერი ჟან ბატისტ 16, 65, 104, 106, 118, 171, 176
მონველი ლუი მორის ბუტე 10, 16
მონტი ვინჩენტო 294
მოჩალოვი პაველ 104, 146
მოცარტი ამადეუს ვოლფგანგ 314
მუზილი ნიკოლაი 157
მუციო ემანუელე 323

ნ

ნევშატო ფრანსუა დე 17
ნემიროვიჩ-დანჩენკო ვლადიმერ 119, 143
ნემჩინოვი ივან 169
ნიკიტენკო ალექსანდრე 160

ნიკოლინი ჯუზეპე 293
ნიკოლოზ I (რომანოვი, რუსეთის იმპერატორი) 126, 128, 130, 147
ნიკულინა ნადეჟდა 174
ნიკულინი ივან 158
ნიცშე ფრიდრიხ ვილჰელმ 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 224
ნოდე 17

ო

ოზაროვსკი იური 174
ო'ნილი ელიზა 186
ოჟიე ემილ 15, 60, 64, 65, 299
ოსტროვსკი ალექსანდრე 120, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 173, 174, 175, 176
ოსტროვსკი ნიკოლაი 145, 146
ოფენბახი ჟან 46, 81
ოცხელი პეტრე 97

პ

პაიზიელო ჯოვანი 314, 315
პაინი ჯონ ჰოვარდ 213
პარინგტონი ვერნონ ლუის 203
პასტერნაკი ბორის 88
პელიკო სილვიო 290, 292, 293, 295, 297, 300, 304
პენი არნოლდ 196
პეპინი ვიქტორ 207
პერი იაკობო 313
პერფილევი სერგეი 173
პეტიტო ანტონიო 299
პია ფელიქს 13, 52, 57
პიავე ფრანჩესკო მარია 321, 324
პიკაპი რონალდ 182
პიკსერეკური გილბერ 11, 12, 14
პილფორდი ელისაბეთ 184
პინდემონტე იპოლიტო 294
პისარევი მოდესტ 175
პისემსკი ალექსეი 148
პლეტნევი პეტრე 159
პრაგი მარიო 299
პოტაპენკო ეგნატე 268
პრაცი მარიო 300
პუშკინი ალექსანდრე 30, 120, 123, 124, 125,126, 127,128, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 148, 160, 166, 172, 194, 302
პუშკინი სერგეი 123,
პუშჩინი ივანე 124
პუჩინი ჯაკომო 296

ჟ

ჟუი ეტიენ დე 315
ჟუკოვსკი ვასილი 160, 166

რ

რაევსკი ნიკოლოზ 126
რაველი მორის 184
რასინი ჟან 10, 16, 58, 291, 292
რაშელ ფელიქს ელიზა 15, 57, 58, 59
რედგრეივი მაიკლ 170
რეინჰარდტი მაქს 94
რიბაკოვი ანატოლი 169
რიდი ჩარლზ 196
რინუჩი ოტავიო 313
რისტორი ადელაიდე 292, 298, 300, 301
რიშელიე არმან ჟან დიუ პლესი (კარდინალი რიშელიე) 21, 22
რობესპიერი მაქსიმილიან 6, 17, 91, 92
როდიონოვნა არინა 124
როვეტი დანიელე 299
რომანი ფელიჩე 317

როსი ერნესტო 292, 298, 300, 301, 302, 303
როსინი ჯოაკინო 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319
რუსო ჟან-ჟაკ 184
რუფინი ჯაკომო 319

ს

საბუროვა აგრაფინა 169
სადოვსკი პროვ 148
სავინოვა მარია 165, 175
სალვინი ტომაზო 291, 298, 300, 303, 304, 305, 306
სამარინი ივან 173, 174
სამსონი ჟან 58
სანდი ჟორჟ 153, 160
სარდუ ვიქტორიენ 15, 60, 62, 299, 304, 307
სენ-სანი კამილ 48
სენ-სიმონი კლოდ ანრი დე რუვრუა 96
სენ-ჟიუსტი ლუი ანტუან 91
სენტ-დენი მაიკლ 170
სიკოლუსი დიოდორუს 184
სიხარულიძე გიორგი 144, 150
სკარპეტა ედუარდო 299
სკიულერუდი ულე 227
სკრიბი ოგიუსტ ენეჟენ 36, 37, 38, 59,60, 63, 301
სკოტი უოლტერ 318
სნეტკოვა ფეოდოსია 168, 172
სოსნიცკაია ელენა 169
სტანისლავსკი კონსტანტინე 176, 268, 269, 286, 287, 307, 119, 154, 157, 306
სტენდალი (ნამდვილი სახელი და გვარი ანრი მარი ბეილი) 10, 289, 290, 291, 310, 311
სტერბინი ჩეზარე 313
სტეფანოვი პეტრე 169
სტოუ ჰარიეტ ბიჩერ 208
სტრეპეტოვა პოლინა 175
სტრეპონი ჯუზეპინა 323
სტრინდბერგი ავგუსტ 221, 265, 267
სუმე ალექსანდრე 317

ტ

ტალმა ფრანსუა ჟოზეფ 15, 17, 21, 49, 50, 51, 59, 198
ტაროცი ჯუზეპე 324, 327, 328
ტერი ელენ 196
ტესინი ემილია ფონ 146
ტიერი ოგიუსტენ 35
ტიკი ლუდვიგ 70, 73, 80, 82, 84, 89, 102, 103
ტოლსტოი ალექსეი 303
ტოლსტოი ლევ 114, 148, 222, 255, 270, 302
ტომპსონი ლიდია (ელიზა) 212, 213
ტურგენევა ოლგა 164
ტურგენევი პელაგია 163
ტურგენევი ივანე 120, 129, 136, 148, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 176

უ

უაილდი ოსკარ 188
უვაროვი სერგეი 148, 153, 129
უილიამსი ემლინ 170
უილსონი ჯონ 127
უიტმენი უოლტ 211
უჩანეიშვილი ირაკლი 144

ფ
ფედოტოვა გლიკერია 174
ფელფსი სამუელ 199, 200
ფლობერი გუსტავ 255
ფერავილა ედუარდო 299
ფერარი პაოლო 292, 295
ფერგიუსონი ფრანცისკ 266
ფერერო ედვარდ 215
ფერომანი ჩარლზ 215
ფიხტე იოჰან გოტლიბ 8, 70, 71, 72, 73, 74
ფლეკი იოჰან ფრიდრიხ
ფერდინანდ 80, 101, 102, 103, 107
ფლენდერსონი სამუელ ფ. 215
ფონვიზინი დენის 135, 145
ფორდი ჯონ თ. 210
ფოსკოლო უგო 294
ფოქს ოლი 182
ფრანცი ელენ 117
ფრანცისკ პირველი 13
ფრომანი ჩარლზ 215
ფურცელაძე ანტონ 166

ქ
ქვლივიძე მიხეილ 271, 272, 274, 275, 285
ქირია ნინო 4, 120

ღ
ღამბაშიძე შალვა 144

ყ
ყიფიანი კოტე 144

შ
შარპანტიე გუსტავ 296
შახოვსკი ალექსანდრე 172
შევირიოვი სტეფან 147
შელი მერი (ქალიშვილობაში გოდვინი) 185
შელი პერსი ბიში 184, 185,186, 187, 190, 192, 200, 201, 293
შელინგი ფრიდრიხ ვილჰელმ იოზეფ 70, 74, 75, 80
შენიე მარი ჟოზეფ 9, 15, 17, 50
შერიდანი რიჩარდ 171, 207
შექსპირი უილიამ 10, 20, 21, 26, 29, 31, 32, 50, 51, 52, 84, 87, 98, 101, 102, 104, 106, 109, 117, 146, 149, 153, 167, 168, 172, 173, 174, 187, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 210, 211, 265, 266, 267, 273, 275, 280, 291, 292, 293, 294, 301, 302, 304, 305, 310, 320
შილერი ფრიდრიხ 16, 71, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 117, 118, 172, 293, 294, 301, 315, 320
შლეგელი ავგუსტ 8, 69, 70
შლეგელი ფრიდრიხ 8, 69, 70, 74
შოპენჰაუერი არტურ 114, 224, 255
შრიოდერი ფრიდრიხ ლუდვიგ 102, 107
შორონი ეტიენ 57
შუბერტი ალექსანდრა 175, 215
შუმანი რობერტ 81, 182
შჩეპკინი მიხაილ 138, 143, 146, 168, 169, 174

ჩ
ჩადაევი პიოტრ 125
ჩაიკოვსკი პეტრე 48, 81, 148, 174, 182
ჩეხოვი ანტონ 4, 154, 158, 174, 221, 222, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288
ჩილეა ფრანცისკო 296

ჩხარტიშვილი ლაშა 4, 185, 288,
ჩხეიძე თემურ 97, 263

ც

ცაგარელი თამარ 4, 177
ცშოკე ჰაინრიხ 88

წ

წერეთელი აკაკი 166
წუწუნავა ალექსანდრე 144

ჭ

ჭავჭავაძე ალექსანდრე 121
ჭავჭავაძე ილია 166, 292
ჭავჭავაძე ნინო 121, 135
ჭიაურელი სოფიკო 144, 150, 263

ხ

ხარატიშვილი მარინა 4, 5, 133,
ხოდოტოვი ნიკოლაი 174
ხუციშვილი ვანო 256

ჯ

ჯაკოზი დევიდი 299
ჯაკომეტი პაოლო 295, 301, 305
ჯეროლდი დუგლას უილიამ 199
ჯეფერსონი თომას 207
ჯექსონი რობერტ ლუის 266
ჯორდანო უმბერტო 296

ჰ

ჰაინე ჰაინრიხ 96, 194,196, 204
ჰანიბალი აბრამ 124
ჰანიბალი მარიამ 124
ჰანიბალი ნადეჟდა 124
ჰაუპტმანი გერჰარტ 221, 265,
267, 110
ჰებელი კრისტიან ფრიდრიხ 98, 99,
100, 101
ჰეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ
71, 73, 74, 75, 230, 251
ჰეიმანი ალ 215
ჰეინე ჰენრიხ 96, 195
ჰერნი ჯეიმზ 2015
ჰელვეციუსი კლოდ ადრიან 184
ჰიუგო ვიქტორ 10, 14, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25, 27, 51, 52, 54, 55, 56, 57,
65, 74, 172, 205, 301, 307, 320, 321
ჰოლბახი პოლ ანრი 184
ჰოფმანი ერნსტ თეოდორ
ამადეუს 72, 73, 80, 81, 89, 104
ჰოში გირიშ ჩანდრა 219