

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნინო მერაბის ასული ბალანჩივაძე

თორნთონ უაღდერის დრამატურგიის
მითოპოეტიკური ელემენტები

10.01.05 ევროპისა და ამერიკის ხალხთა ლიტერატურა

ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად
წარდგენილი დისერტაციის

მეცნიერ კონსულტანტი-ფილოლოგიურ
მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი თ.დ. კობახიძე

თბილისი
2006

შინაარსი

შესავალი

თავი I. მითი და მითოსი (მეთოდოლოგიური პრობლემები)

თავი II. მითოპოეტიკური ელემენტები თ. უაილდერის

30-40-იანი წლების დრამატურგიაში

2.1. პიესა «მაჰანკალი» და ირონია ადრეულ

დრამატურგიულ ნაწარმოებებში.

2.2. «ბეწვის ხიდზე». ბიბლიური ალუზიები და მითოსი.

2.3. «ჩვენი ქალაქის» დრამატურგია და მითოსი.

დასკვნა

გამოყენებული ლიტერატურა

შესავალი

თორნთონ ნივენ უაილდერის თვითმყოფადი, ძალზე თავისებური შემოქმედება ყოველთვის განზე იდგა ამერიკული ლიტერატურის საერთო მდინარებისაგან, მაგრამ დღეს მას თავის სამშობლოში სრულიად დამსახურებულად ასახელებენ მეოცე საუკუნის სხვა ცნობილ მწერალთა გვერდით.

თ. უაილდერმა თემატურად და ჟანრობრივად მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დატოვა (პროზა, დრამატურგია, თარგმანები, თეორიული და კრიტიკული გამოკვლევები), ხოლო ლიტერატურული მოღვაწეობის თითქმის ყველა სხვა სფეროში მოახერხა საკუთარი სიტყვის თქმა.

ევროპის ქვეყნებსა და აშშ-ში, წლიდან წლამდე იზრდება ინტერესი თ. უაილდერის შემოქმედებისადმი. თ. უაილდერის მხატვრული შემოქმედება ტრადიციულიცაა და მოდერნისტულიც. ამას იმიტომ აღვნიშნავთ, რომ მისი შემოქმედების ირგვლივ იწერება მონოგრაფიები, სტატიები და ამასობაში, არანაირად არ ფიქსირდება მწერლის, ორი, ერთმანეთის მსგავსი გაგება-შეფასება.

თ. უაილდერის შემოქმედება, საქართველოში ნაკლებადაა ცნობილი ფართო მკითხველისათვის, ხოლო მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ჩვენს ხელთ არსებულ მასალებზე დაყრდნობით, ჯერ არ გამხდარა სერიოზული ლიტერატურათმცოდნეობის კვლევის საგანი.

30-40-იანი წლების დრამატურგიის ანალიზი (ერთმომქმედებიანი პიესები: «ჩვენი ქალაქი», «ბეწვის ხიდზე», «მაქანკალი»), საშუალებას იძლევა, დავინახოთ თ. უაილდერის ოსტატობა, ხაზი გავუსვათ იმ მხატვრულ ხერხებსა თუ გავლენებს, რომლებიც ასე ამდიდრებენ მის შემოქმედებას.

სპეციალური ბიბლიოგრაფიული შრომები მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას თუ შეგვიქმნის თ. უაილდერის შემოქმედების ირგვლივ დაწერილ ნაშრომთა მთელ მრავალფეროვნებაზე.

მაიკლ გოლდსთაინის, რექს ბერბენკის, ქიუნერის ნაშრომების სახით, თ. უაილდერის უმნიშვნელოვანესი ცხოვრებისეული თუ შემოქმედებითი ფაქტების განხილვის თვალსაზრისით არის ყურადსაღები.

რ. ბერბენკის აზრით, თ. უაილდერის პიესები ერთგვარი რელიგიური ზეიმია – სიცოცხლის დღესასწაულია. იგი აღნიშნავს, რომ სიცოცხლე, რომელსაც უაილდერი ზეიმობს, უმარტივესი და ყველაზე ნაკლებ პრეტენზიული წარმოსახვაა და მაინც, რაც უნდა ზომიერად და თავმდაბლად წარმოგვიდგინოს დრამატურგმა თავისი ცხოვრებისეული ხედვა, მისი პიესები გვხიბლავს მითიური ჭკრეტით, რომელიც თანამედროვე ცხოვრებას «ყველასთან, ყველგან და ყოველთვის აკავშირებს» (18, 75).

იგი, აგრეთვე აღნიშნავს, რომ უაილდერის მთელი შემოქმედება არ თავსდება არც ერთ მოდელში და არ შეესაბამება ერთ რომელიმე მეთოდს. ძნელია, მისი შემოქმედება, ცალსახად რომელიმე ლიტერატურულ მოდელს შევუსაბამოთ. იგი წერს, რომ თ. უაილდერი – მორალისტი ემერსონის, ტ. ჰაიკერისა და სხვათა ტრადიციებს აგრძელებს. როგორც სატირიკოსი კი უოლტერის, შერიდანის, გოლდსმიტის გვერდით დგას (18, 134).

მ. გოლდსთაინის აზრით, ხელოვნების საოცრება, რომელიც უაილდერმა შექმნა, იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ყოველდღიურ ყოფაში, ის პოულობს ადამიანური სიტბოს დამალულ წყაროს. ყოფიერებაში წაშლილი შთაბეჭდილებების აღდგენის პროცესში, მკვლევრის აზრით, დიდი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული მითს, პანტონიმას, იმ «უსაგნო მოქმედებას», რომელიც, რაც უნდა მნიშვნელოვანი იყოს, არა მხოლოდ აღადგენს საგნების სახეს, არამედ გვაიძულებს, რომ ისინი ხელახლა დავინახოთ» (43, 75).

თ. უაილდერის შემოქმედების ერთ-ერთმა პირველმა მკვლევარმა რიჩარდ გოლდსთოუნმა, რამდენიმე ეტაპი გამოყო მის შემოქმედებაში: პირველ პერიოდს მიაკუთვნა მისი ადრეული პროზაული ნაწარმოებები («კაბალა» «ქალი ანდროსიდან», «წმ. ლუდოვიკოს ხიდი»), რომლებიც 1926-1930 წლებში შეიქმნა.

შემდეგ იგი გამოარჩევს თ.უაილდერის კომედიოგრაფიულ ნიჭს, რაც მკაფიოდ გამოვლინდა 30-40-იან წლებში.

და მესამე – ომის შემდგომი პერიოდი. ამ დროის რომანებში, ჭარბობს თ. უაილდერისეული ცხოვრების ფილოსოფიური პრობლემები (45, 10).

სალიტერატურო კრიტიკაში არსებობს სხვა მკვლევართა მიერ შემოთავაზებული პერიოდიზაციაც, თუმცა, თითქმის ყველა მათგანი ეთანხმება ზემოთ წარმოდგენილ სქემას, თუმცა აზრთა, უმნიშვნელო სხვადასხვაობაც შეინიშნება.

ჩვენი დაკვირვებით, უაილდერის შემოქმედების ლიტერატურათ-მცოდნეობით შესწავლაში რამდენიმე ეტაპის გამოყოფა შეიძლება.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია პრესაში გამოქვეყნებული სტატიები, რომლებიც მიმართულია თ.უაილდერის მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ. სამშობლოში თ.უაილდერს იმის გამო კიცხავდნენ, რომ მან თავის შემოქმედებაში ვერ ან არ ასახა ქვეყნის იმდროინდელი აქტუალური საკითხები (მაიკლ გოლდი, ლ. ბროსარი). მეორე მხრივ, საზოგადოების პროგრესულმა ნაწილმა, მაშინვე დადებითად შეაფასა თ.უაილდერის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლის ფაქტი და მას დამფასებელიც ბევრი გამოუჩნდა არა მარტო სამშობლოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

სინკლერ ლუისი, თ.უაილდერს თავისი დროის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მწერლად ასახელებდა. იგი სამართლიანად მიაკუთვნებდა მას სკოტ ფიტცჯერალდის, უილიამ ფოლკნერის და ჰემინგუეის თაობას. მკვლევარი თვლის, რომ უაილდერი მათთან ერთად შევიდა ლიტერატურაში და გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა.

მისი მეგობრები: გ. სტაინი, ჯ. ჯოისი და ს. ფრეიდი, თ. უაილდერს «ეკლექტიკურს», «კოსმიურს», «უნივერსალურს» უწოდებდნენ.

ჩვენი აზრით, კამათი მისი შემოქმედების ირგვლივ იმითაც იყო გამოწვეული, რომ თ.უაილდერმა თავისი ნოვატორული ნაწარმოებების შექმნისას უამრავი მსოფლმხედველობრივი თუ ლიტერატურული გავლენა განიცადა (ნეოჰუმანიზმი, ექსპრესიონიზმი, ეგზისტენციალიზმი და სხვ.).

20-30-იანი წლები თ. უაილდერის შემოქმედების მეორე ეტაპს წარმოადგენს. ეს ის პერიოდია, როდესაც მოდერნისტული ლიტერატურის წარმომადგენლები ილაშქრებენ ყოველგვარი ტრადიციულის წინააღმდეგ და როგორც ფლეჩერი ამბობს, თავიანთი უშუალო წინამორბედის უარყოფის საშუალებით ცდილობენ თვითდამკვიდრებას».

კრიტიკოსები მიუთითებენ პარიზის ლიტერატურული სკოლის გავლენის შესახებ ამერიკულ მოდერნისტულ სკოლაზე, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენელიც მწერლის უახლოესი მეგობარი გ. სტაინი იყო. ცნობილია, რომ პარიზი იმ დროს

ამერიკელი მწერლების მიზიდულობის ცენტრს წარმოადგენდა. ისინი საკუთარი იმედგაცრუების განსაკუთრებულ საშუალებას მოდერნისტულ კონცეფციებსა და თეორიებში ეძებდნენ.

მკვლევართა სხვა ჯგუფი: დონალდ ჰაბერმანი, ბენ ავრაამი, ჯ. ჰარისონი, თ. პორტერი ცალკეული ნაწარმოებების საფუძველზე განიხილავენ თ. უაილდერის შემოქმედების თავისებურებებს. ბ. ავრაამი საუბრობს დროის უაილდერისეულ გაგებაზე. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ დრამატურგი აწმყოსა და ნამყოს შორის განსხვავებას დროის ნაკადის მეშვეობით ხსნის, რაც მას ბერგსონთან აახლოებს. იმავდროულად თ. უაილდერი დემონსტრირებას ახდენს «ახალი თავისუფლების» (9, 127), რომელიც თავისუფალია დროისა და გარემოს პირობითი მანიპულაციებისაგან.

თ. პორტერი თავის ნაშრომში - «Myth and Modern American Drama» (85) («მითი და თანამედროვე ამერიკული დრამა»), საუბრობს მითის ადგილის შესახებ თ. უაილდერის შემოქმედებაში. მისი აზრით, პიესაში «ჩვენი ქალაქი», დრამატურგმა მითი გამოიყენა, როგორც გამომსახველობითი საშუალება.

თ. უაილდერის შემოქმედების შესახებ არსებობს სხვა ავტორთა გამოკვლევებიც: ლეონ სიმონის, ჯორჯ ჰარისონისა. საყურადღებოა ისიც, რომ გამოქვეყნებულია უამრავი სტატია თ. უაილდერის შემოქმედების ირგვლივ.

თ. უაილდერმა, როგორც დრამატურგმა, მრავალმხრივი გავლენა განიცადა, მაგრამ ბრმა მიმბაძველი არასოდეს ყოფილა. ფრენსის ფენგიუსონი «სევენს რევიუში» გამოქვეყნებულ სტატიაში, სამი ალეგორისტის - ბრეტის, უაილდერისა და ელიოტის შემოქმედებით თავისებურებებს განიხილავს. იგი აღნიშნავს, რომ ფილოსოფია, რომელსაც უაილდერი წარმოგვიდგენს, ბრეტის ფილოსოფიისაგან სრულიად განსხვავებულია. მკვლევარი ამბობს, რომ თ. უაილდერი ცდილობს, მოქმედების არე პიესის ყველა ნაწილში გადაიტანოს, ამიტომაც მისი თეატრი მოკლებულია წინააღმდეგობებს. ის ცდილობს მაყურებელი ლამაზი ფერებით მიიზიდოს. მისი ფილოსოფია კი რეალობას უფრო მოკლებულია, ვიდრე ბრეტისა. (31, 533)

Wilder tries to take his stance above all parties; he preaches the timeless validity of certain great old traditional ideas, and his theatre is almost devoid of conflict, wooing its

audience with flattery. Wilder's philosophy - that of a most cultivated man - is more sophisticated than Brecht's and more subtly presents.

ეპოქის სოციალურმა ვითარებამ, აიძულა ზოგიერთი მწერალი, ადამიანის სიცოცხლისათვის საყრდენი გამოენახა და ყოველი მათგანი მას თავისი იდეურ-ფილოსოფიური პოზიციებიდან გამომდინარე ეძებდა. ძიების ამ პროცესში თ.უაილდერიც იყო ჩართული. იგი ცდილობდა, ესაუბრა ყველაზე ძვირფასის – სიცოცხლის შესახებ.

1938 წელს ჯიმ ბრაუნმა გამოაქვეყნა სტატია - «თ. უაილდერის «ჩვენი ქალაქი», რომელშიც აღნიშნა, რომ პიესა ძალზე მნიშვნელოვანია. ის ერთ-ერთი უჭკვიანესი და ღრმა ადამიანურობით გამორჩეული სცენარია, რომელიც კი ოდესმე ჩვენი თეატრების სცენაზე დადგმულა. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ პიესა გვხიბლავს დროთა კომპლექსური შერწყმით, ბიბლიური ელემენტებითა და სატირით (16, 190).

მკვლევარი მაიკლ გოლდი თ. უაილდერს იმას საყვედურობდა, რომ მან თავის შემოქმედებაში სათანადოდ ვერ ასახა სოციალურ-ეკონომიკური მოვლენები, რომ იგი გაიტაცა მითოლოგიურმა სახეებმა, რომლებიც შორს იყვნენ უაილდერის დროინდელი ამერიკული ცხოვრებისაგან. მოგვიანებით მანვე უწოდა უაილდერს «მკვდარი ხელოვანი» (41, 199-200).

ანალოგიური აზრი გამოთქვა ლუის ბრუსარმა. მან განაცხადა, რომ თ. უაილდერის ოპტიმიზმი, ეპოქისადმი მისი გულგრილი დამოკიდებულების შედეგია (75, 17).

საგულისხმოა, რომ არა მარტო იმდროინდელ ამერიკულ კრიტიკაში, არამედ თანამედროვე რუსულ ლიტერატურათ-მცოდნეობაშიც ვხვდებით მ. გოლდის აზრის გარკვეულ მხარდამჭერებს. საამისოდ შეიძლება გავიხსენოთ რუსი მკვლევრის დ. ურნოვის პოზიცია იმასთან დაკავშირებით, რომ მ. გოლდის კრიტიკული პათოსი, მას გამართლებულად მიაჩნია.

ჩვენი აზრით, ამგვარი საყვედურები უსაფუძვლო იყო, თუმცა, მათ ალბათ გარკვეული საფუძველი მაინც გააჩნდათ. ისინი გარკვეულწილად, თ. უაილდერის მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი პოზიციის სპეციფიკიდან აღმოცენდნენ.

ცნობილი პოეტი არჩიბალდ მეკლეიში აცხადებდა, რომ ამერიკაში არ მოიძებნება ადამიანი, რომლის სიტყვა (ხმა) დედამიწის ყველა კუთხეს ისე სწვდებოდეს, როგორც უაილდერისა. (18, 127)

There is no man in America... whose words will carry farther around the earth than Wilder's (18, 127).

თ. უაილდერის პირველი მოთხრობის – «კაბალა», ხოლო მოგვიანებით, «მეფე წმ. ლუდოვიკოს ხიდის» გამოქვეყნების შემდეგ, ამერიკელმა ნეოჰუმანისტებმა იგი თავის ლიდერად გამოაცხადეს, რადგან მის შემოქმედებაში მათ ნეოჰუმანიზმის იდეების პრაქტიკული განხორციელება დაინახეს.

თორნთონ უაილდერი თავისი დროის სინამდვილის სურათს ქმნის და გვიჩვენებს ადამიანის არსებობის არა სოციალ-პოლიტიკურ, არამედ სულიერ-კულტურულ მხარეს, საუბრობს საზოგადოების მწვავე მორალურ-ფსიქოლოგიურ პრობლემებზე. იგი თავის შემოქმედებას განიხილავს როგორც სწრაფვას აღმოაჩინოს ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანების სიღრმე იმ უდიდესი გრანდიოზული მასშტაბების გათვალისწინებით, რაც მას ყოველგვარ სიღრმეს და თითოეული ინდივიდუალური გრძნობის ღირებულებას უკარგავს (110, 98).

თანამედროვე მითოლოგიაში XX საუკუნის მოდერნიზმის ესთეტიკასთან და მის პოეტიკასთანაა დაკავშირებული. ამდენად, ჩვენ გავითვალისწინეთ ფილოსოფიური, ეთნოლოგიური, ფსიქოლოგიური მონაცემები, რომლებმაც ზეგავლენა მოახდინეს მოდერნიზმის მხატვრულ კონცეფციებზე. მათი ერთგვარი შეჯამება წარმოადგენს იმ მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რომლის პოზიციიდანაც ჩვენ ვაწარმოეთ თ. უაილდერის შემოქმედების კვლევა.

მითს თ. უაილდერი მხოლოდ შაბლონურობისაგან თავის დასაღწევად არ იყენებს, არამედ როგორც ცხოვრების მხატვრული ასახვის ერთ-ერთ საშუალებას. დრამატურგმა მითი და მითოსი ადამიანური ხასიათის წვდომის, ყოველდღიური წვრილმანის აღმოჩენის და ანალოგიების წვდომის მიზნით გამოიყენა. მან შექმნა სოციალური წინააღმდეგობებისაგან დაცლილი მითოსური სივრცე, რაც მონათხრობის საყოველთაო ზედროულობასა და ზეისტორიულობას გულისხმობს, რადგან სოციალურ წინააღმდეგობათა ასახვა დრამას ძალიან კონკრეტულ-ისტორიულ კონტექსტში მოათავსებდა.

თ. უაილდერი აწმყოს, ნამყოს და მომავალს ცხოვრების ერთ განუყოფელ ნაკადად აერთებს. იგი ცდილობს გვიჩვენოს, რომ ყველაფერი თავიდან მეორდება და ყოველთვის თავისებურად, ისე როგორც არასოდეს არ ყოფილა.

დრო რომ მედინი არ იყოს, მაშინ აღარ იარსებებდა შთაბეჭდილებები, მოგონებები, ანუ წარსული—აწმყოში არსებული მოგონება. თ. უაილდერის შემოქმედებაში აღნიშნულ მომენტს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი წარსულს ყოვლისმომცველ დროდ თვლის, რადგანაც მის გვერდით აწმყოც, მომავალიც, ციკლური დროც მოქმედებს. დროს მხატვრული და აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება.

თ. უაილდერის პიესების ხასიათთა სისტემის სიმბოლური ბუნება იმით ძლიერდება, რომ ისინი ადვილად იწვევენ ანალოგიებს და ასოციაციებს ბიბლიასთან. ამ ხერხით დრამატურგი, დრამის საყოველთაო მიწვდომას აღწევს, რადგანაც ბიბლია ბავშვობიდანვე გვესმის და აუცილებელი ასოციაციები ადვილად გვებადება.

მ. გოლდის წერილის შემდეგ თ. უაილდერმა თავი წარუმატებელ პროზაიკოსად ჩათვალა და ახალ ძიებებში ჩაეფლო. თავისი ლიტერატურული ძიებების ასპარეზად, თ. უაილდერმა თეატრი აირჩია. მან შემოქმედებითი გზა დაიწყო როგორც პროზაიკოსმა, მაგრამ მისი ძიებები უფრო წარმატებული აღმოჩნდა დრამატურგიაში. აშკარაა, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში არცთუ ისე ხშირია მოვლენა, როდესაც პროზასა და დრამატურგიაში შემოქმედი თანაბარი სიძლიერით წარმოჩინდება. თეატრისადმი სიყვარული და ინტერესი თ. უაილდერს ტეიჩერის სკოლაში სწავლისას გაუჩნდა. აქ გაეცნო იგი ლე ლიბერტის თეატრს, რომელიც მას უდიდეს სიამოვნებას ჰგვრიდა. ყოველ კვირას, ლე ლიბერტის თეატრი ახალ-ახალ სპექტაკლს უჩვენებდა და ისიც ამ თეატრალური სანახაობების მუდმივი მყურებელი გახდა. გ. გოულდი აღნიშნავდა, რომ თეატრმა ახალგაზრდა უაილდერი ისე გაიტაცა, რომ იგი მის მიმდევრად იქცა. ამ ფაქტს თ. უაილდერის შემოქმედებით ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მას სწორედ თეატრმა შთააგონა შემდგომი ლიტერატურული სახეები (46, 205-206).

ამას ერთი გარემოებაც დაემატა. 30-იან წლებში თ. უაილდერი დასთან ერთად ევროპაში მოგზაურობდა. მან მოინახულა ევროპის მრავალი თეატრი, გაეცნო სხვადასხვა ქვეყნის სასცენო ხელოვნებას, შეისწავლა «სამწუთიანი» პიესების მეთოდი. ის, ერთი დღის განმავლობაში 5 პიესას დაესწრო. შემოქმედი მათ დეტალურად

სწავლობდა. იგი ვიზუალურ ინტერესს ამჟღავნებდა სცენის ყოველი წვრილმანისადმი, მუსიკისა თუ როლის შესრულების სტილისადმი. სწორედ მოგზაურობის წლებში ჩამოყალიბდა საბოლოოდ დრამატურგის გემოვნებაცა და კრედიც.

თ. უაილდერი მიხვდა საითკენ უნდა მიისწრაფოდეს და რას უნდა გაურბოდეს. მისი ძიებები, ნოვატორობა ნათლად ჩანს დრამატურგიაში. თ.უაილდერის აზრით, თეატრი ხელოვნების უმაღლესი სახეა. ის საუკეთესო საშუალებაა იმისათვის, რათა ადამიანს შესაძლებლობა მიეცეს გაიაზროს, რას ნიშნავს იყო ადამიანი (110, 137).

ამ წლებში თ. უაილდერის მეგობრების წრეს თეატრალური კრიტიკოსები, მსახიობები, დრამატურგები და რეჟისორები შეემატნენ. თ. უაილდერი დარწმუნდა, რომ ჟანრობრივად დრამა უფრო მაღალ საფეხურზე იდგა, ვიდრე ბელეტრისტიკა, როგორც ხელოვნების ფორმა, რადგან თეატრის აუდიტორია მასში «წმინდა არსებობას» (18, 72) ხედავს მაშინ, როდესაც ბელეტრისტიკის მკითხველმა უნდა მიიღოს ის, რასაც ავტორი გადმოსცემს ცხოვრების შესახებ. ესეში «ფიქრები დრამატურგიაზე» თ. უაილდერი დრამის ოთხ პირობას გვთავაზობს (110, 47).

ერთი პირობა ისაა, რომ დრამა, რომანისაგან განსხვავებით, არ არის ერთი ადამიანის, მხატვრის თუ ავტორის ნება. მის დასრულებაში დიდი როლი, სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭებათ მსახიობებს, რეჟისორებს. ავტორი იძულებულია ნაწარმოები იმ სახეცვლილებით მიიღოს, როგორც მას რეჟისორი წარმოადგენს. იგი რეჟისორს ენდობა, რადგან რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობს პიესის ისე ორგანიზებას, რომ მისი ძალა წარმოჩინდეს არა გარეგნულ მხარეში, არამედ მოვლენათა მსვლელობაში, თხრობაში, იდეის გამომჟღავნებაში.

აუდიტორია პიესის თანამონაწილეა. მოვლენათა თანამიმდევრობაში იდეაზე კონტროლს ავტორი ისე სრულყოფილად განამტკიცებს, რომ მსახიობთა სიმახინჯე, ფიზიკური გარეგნობა უმნიშვნელოა. დროის პრობლემას, თვალთმაქცობის ელემენტსა და ა.შ. დრამაში თხრობის ელემენტი უფრო მაღალ საფეხურზე აჰყავს, ვიდრე რომანში. არასწორ ახსნა-განმარტებათა შესაძლებლობასთან შეპირისპირებით მწერალი იძულებულია თვალყური ადევნოს თხრობის კანონებს, მის ლოგიკას, იმის ღრმა საჭიროებას, რომ გაერთიანებული იდეა უფრო ძლიერად იყოს წარმოდგენილი, ვიდრე მოვლენათა უბრალო ერთობლიობა.

თ. უაილდერი გრძნობდა, რომ დრამაში შეიძლებოდა იმის მიღწევა, რასაც რომანში ვერ შესძლებდა. დრამატურგის აზრით, მოქმედ პირებს, სცენიდან საკუთარი თავის წარმოჩენის შესაძლებლობა ეძლევათ. რა თქმა უნდა, მსახიობს ავტორი გარკვეულ მინიშნებებს სთავაზობს, მაგრამ, ამავე დროს, საკუთარი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც აძლევს. ამიტომ, წარმოდგენა უფრო ობიექტურია, ვიდრე რომანი.

მესამე პირობაში უაილდერი აღნიშნავს, რომ თეატრი თვალთმაქცობის სამყაროა. ის სიცოცხლის რეალიზმის პრინციპის უარყოფაა. თეატრში არსებობს მოჩვენების სამყარო, რომელიც ზოგადი სიმართლისაკენ ილტვის. დეკორაცია მოქმედებას ზღუდავს და იგი მაყურებელს წარმოსახვის საშუალებას უკარგავს. უაილდერი ამ საკითხთან დაკავშირებით ბერძნულ და ჩინურ კომედიებს იმოწმებს, აგრეთვე, რასინსა და კორნელს მიმართავს, რომლებიც თვლიდნენ, რომ «სინამდვილისათვის» დეკორაცია არ არის აუცილებელი. უაილდერს არისტოტელეს მაგალითიც მოჰყავს, რომელიც დეკორაციას პიესის იერარქიული ნაწილების ბოლო საფეხურად მიიჩნევდა. ჩინური დრამა კი აფიშებს იყენებდა დეკორაციისათვის.

მეოთხე პირობაში უაილდერი გვიმტკიცებს, რომ თეატრი თხრობის უფრო მაღალ საფეხურს წარმოადგენს, ვიდრე რომანი. დრამა მისთვის უბრალო ამერიკელის ყოფის წარმოსაჩენი მარტივი საშუალებაა. იგი გრძნობდა, რომ მითურ თვალთახედვასთან გაერთიანებული ამგვარი დრამატურგია იმ საზეიმო ან რიტუალურ ატმოსფეროს აღადგენდა, რომელიც თეატრს ჰქონდა თავისი ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე. უკეთესი დროების ჟამს, სცენაზე თამაში რელიგიური ცერემონიის სახეობას წარმოადგენდა, რომელშიც მაყურებელი ინდივიდის ბუნებასთან, კაცობრიობასთან და კოსმოსთან კავშირს ჰკვრეტდა.

წინასიყვარობაში, რომელიც უაილდერმა «ოიდიპოს მეფეს» წაუმძღვარა, იგი სინანულით შენიშნავს, რომ რელიგიური გამოცდილება, რომელიც ბერძენ მაყურებელში იგრძნობოდა, თანამედროვე სცენას აღარ მოეპოვებოდა. თეატრმა დაკარგა ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ეფექტი - მოკრძალება, რომელიც რელიგიური განცდითაა გამოწვეული. თანამედროვე ეპოქაში ის მოკრძალება აღარ იგრძნობა, რაც ბერძნულ აუდიტორიას ახასიათებდა (18, 75).

მთელი მისი დრამატურგია იმის მცდელობას წარმოადგენს, რომ თანამედროვე მაყურებელს კვლავ გაუღვივოს ის გრძნობა, რომელიც ინდივიდსა და ბუნებას, კაცობრიობასა და სამყაროს აზრობრივად აკავშირებს, საიდუმლოებისა და სიყვარულის ის ელემენტები აღადგინოს, რომელიც უმაღლესი არსებობის დამადასტურებელია. უაილდერი ამტკიცებდა, რომ 20-30-იანი წლების თეატრში მიმდინარეობდა ბრძოლა იმ შინაგანი ძალის დასამღევეად, რომელსაც თეატრალური სამყარო ეწოდებოდა.

ამ ფაქტის შესახებ ჯერალდ ვილმსმა ამგვარი კომენტარი გააკეთა: ბრძოლა, რომელიც უაილდერსა და თეატრალურ სამყაროს შორის მიმდინარეობდა, მის მიერ დროით იქნა მოგებული. მიუხედავად იმისა, რომ მისი არგუმენტი მცდარი არ არის, ერთგვარად, მაინც მაცდუნებელია. დღესდღეობით, თუ ვინმე თეატრში მაშინ შეიხედავს, როდესაც ერთ-ერთი უდიდესი პიესის პრემიერა მიმდინარეობს, დაინახავს რომ ყოველი პიესის პრემიერა მიმდინარეობს, დაინახავს, რომ ყოველი პიესის დადგმას, მატერიალურადაც რომ გავწვდეთ, მის დასამკვიდრებლად ერთი, ან რამდენიმე ვარიანტი მაინც უნდა არსებობდეს.

ჩვენი ნაშრომის მიზანია გავარკვიოთ თ. უაილდერის შემოქმედებაში მითისა და მითოსური ასპექტის მნიშვნელობა და მითოსური ასპექტის შემადგენელი სხვა კომპონენტები (ბიბლიური ელემენტები, დროის სპეციფიკა), რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდებიან ერთმანეთს პიესებით და ქმნიან ერთ მთლიან სისტემას. უაილდერის მითოსური მეთოდის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა ცხადყოფს, რომ მკვლევართა უმრავლესობას ვიწროდ ესმის მითოსური ასპექტის მნიშვნელობა. არ არსებობს ნაშრომი, რომელშიც კომპლექსურად, მონოგრაფიულად იქნებოდა შესწავლილი მოცემული პრობლემა. მრავალრიცხოვან ბიოგრაფიულ და კრიტიკულ ნაშრომებში გაფანტულია უამრავი ღირებული და ყურადსადები ინფორმაცია ამ საკითხთან დაკავშირებით.

ჩვენი მიზანია, საკვლევო პრობლემის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გათვალისწინებითა და 30-40-იან წლებში შექმნილი პიესების მხატვრული ტექსტის ანალიზზე დაყრდნობით, გავარკვიოთ თ. უაილდერის მითოსური მეთოდის სპეციფიკა, წარმოვაჩინოთ მითოსის როლი პიესებში. მითოსი სიუჟეტს რადიკალურად უახლოვდება და იგი უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას ასრულებს პიესების სტრუქტურის ორგანიზებაში. ჩვენი მიზანი მითოსური ასპექტის

შემადგენელი კომპონენტების კლასიფიკაციის შედგენა და თითოეული მათგანის დანიშნულების განხილვაა. აქვე შესასწავლია ისიც, თუ როგორ ახდენს მწერალი მხატვრული დროისა და სივრცის, ბიბლიური ელემენტების მოდელირებას, ხოლო თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული ზოგადთეო-რიული კონცეფციების შეჯერებისა და ანალიზის საფუძველზე გვსურს წარმოვაჩინოთ XX საუკუნის «მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტის» არსი, მისი კავშირი მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან.

როგორც ლიტერატურის მოკლე მიმოხილვამ ცხადყო, ჩვენი ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე გამოიხატება პრობლემის დასმის კუთხით. ჩვენთვის ცნობილი ნაშრომებიდან მითოსის პრობლემა თ. უაილდერის შემოქმედებაში არავის გადაუქცევია სპეციალური გამოკვლევის ცალკე, ვრცელი მსჯელობის საგნად. სიახლე ნაშრომისა იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი თ. უაილდერის შემოქმედების საქართველოში პირველი მონოგრაფიული გამოკვლევაა.

ნაშრომი შედგება შესავლის, ორი თავისა და დასკვნისაგან. შესავალში მოცემულია პრობლემის ზოგადი დახასიათება, განსაზღვრულია კვლევის საგანი და მიმოხილულია მოცემული პრობლემის გარშემო არსებული ძირითადი უცხოური და რუსული წყაროები, კრიტიკული ლიტერატურა.

პირველ თავში განხილულია 30-40-იანი წლების მოდერნისტული ტენდენციები. მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტის არსს, მის ესთეტიკურ სიახლეს განსაზღვრავს არა მისი მსგავსება-განსხვავება მითის ადრეულ, კლასიკურ ფორმებთან, არამედ მისი კავშირი მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან.

მეორე თავში მოცემულია თ. უაილდერის 30-40-იანი წლების პიესების ანალიზი.

დასკვნაში მოცემულია განხილულ საკითხთა შეჯამება, განსაზღვრულია ის როლი, რასაც მითოსი ასრულებს თორნტონ უაილდერის დრამატურგიაში და მთლიანად მის მხატვრულ მსოფლალქმაში.

თავი I

მითი და მითოსი

(მესოდოლოგიური პრობლემები)

მითთან და მითოსთან დაკავშირებით, სპეციალურ ლიტერატურაში აზრთა უკიდურესი სხვადასხვაობა არსებობს. თითქმის ყველა ჰუმანიტარულ დარგს «მითისა» და «მითოსის» საკუთარი და ხშირად, წინააღმდეგობრივი პოზიცია გააჩნია.

მითსა და მითოსთან დაკავშირებული პროცესები, მხოლოდ მოდერნისტული მწერლობის პრიორიტეტი არაა. ამ საკითხისადმი ახლებური მიდგომა, ზოგადევროპულ პროცესს წარმოადგენდა და იგი, მოდერნისტებმა, პირველებმა განაახლეს.

მითისა და მითოსის ერთიანი ცნების შესამუშავებლად, პირველ რიგში, ალბათ, პასუხი უნდა გაეცეს რამდენიმე კითხვას: სად გადის ზღვარი «მითოსურ» და «არამითოსურ» მხატვრულ ნაწარმოებებს შორის? რა იგულისხმება «თანამედროვე მითომემოქმედებაში»? და მრავალი სხვ.

მითი უძველესი დროის ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყაროს ანარეკლია, ეპოქის პოეტური სურათია, კაცობრიობის ბავშვობის გულუბრყვილო, ხალასი ასახვაა და ის, არა მარტო თავისთავადაა საინტერესო ამბავი, არამედ მრავალმხრივ საგულისხმო და მნიშვნელოვანაცაა. მითი შედგება ბუნების ძალთა მეუფებისა ადამიანზე. ადამიანის ამალლებასთან, გონების გამარჯვებასთან ერთად, ქრება მითი და ადამიანი ბუნებაზე ბატონდება, თუმცა, რჩება მითი, როგორც მისი შემოქმედებითი გენიის მონაპოვარი, როგორც სიმბოლური ჭეშმარიტება ჩრდილავს ისტორიის ყოველგვარ ფალსიფიკაციას.

მითი სინთეზურ ფენომენს წარმოადგენს. იგი არც ისტორიაა, არც რელიგია, არც ზღაპარი და არც ლეგენდა, მაგრამ ყველა ხსენებულ ელემენტს შეიცავს. მითი ხალხებისა და თაობების შემოქმედებითი საგანძურის უშრეტი წყაროა. მწერლები თავისებური მოტივებით ამუშავებენ მითოსს. ტრაგიკოსებმა ათობით და ასობით ნაწარმოებში ასახეს და თავისებურად შეცვალეს, გადაამუშავეს არსებული მასალა.

მითს, მითოლოგიურ სიუჟეტებს, სულ უფრო ხშირად უბრუნდება თანამედროვე მწერალიც, კინორეჟისორიც, თეატრიც და არა როგორც ეგზოტიკის სამყაროს, არამედ,

როგორც სიბრძნეს, პირველქმნილ სილამაზეს, ცხოვრების თავდაპირველ განუმეორებელ სურათს.

მითის გამოყენება თანამედროვე ლიტერატურაში, ძირითადად, მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკას უკავშირდება.

სწორედ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან მიმართებაში განიხილავს თანამედროვე მითშემოქმედებას თ.კობახიძე, რომელიც ძალზე საინტერესო შეხედულებებს გვთავაზობს ნაშრომებში: «ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი» და «მითოსი და მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა» (Myth and The Literary Aesthetics of Modernism). მისი აზრით, მითი ლიტერატურაში უნდა განისაზღვროს როგორც ლიტერატურული და არა როგორც ფსიქოლოგიური, ეთნოლოგიური, ისტორიული, კულტურული თუ სხვაგვარი ფენომენი, რაც საშუალებას მისცემს მკვლევარს, გამოიყენოს იგი როგორც სალიტერატურო კრიტიკის ტერმინი. მითი, როგორც არაცნობიერი ფსიქოლოგიური მონაცემი, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება. ყოველ მათგანში მოიპოვება მდიდარი არაცნობიერი კონოტაციის მქონე სახეები, რომლებიც სპორადულად წარმოიშობიან «პირველყოფილი შემოქმედებითი ბნელი წიაღიდან, რომელიც ჩვენი წარმოსახვის საფუძველს წარმოადგენს». ვინაიდან ლიტერატურა ადამიანის სულიერი და ესთეტიკური მოღვაწეობის სფეროა, აქედან გამომდინარე, სავსებით შესაძლებელია, რომ იგი განიხილებოდეს როგორც ფსიქიკური პროცესების შედეგიც.

პროფ. თ. კობახიძის აზრით, მითი ლიტერატურულ ფენომენად შეიძლება აღვიქვათ არა მაშინ, როდესაც ის ტექსტში არსებობს, როგორც არაცნობიერი სიმბოლო, რომელიც ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციის საგანია, არამედ მხოლოდ მაშინ, როცა იგი ცნობიერად და მიზანმიმართულადაა გამოყენებული, როგორც ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ორგანული შემადგენელი ნაწილი, პოეტური სტრუქტურის ელემენტი. ე.ი. მითი მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება იქცეს ლიტერატურული კრიტიკის კვლევის ობიექტად.

მკვლევარი ასევე საუბრობს მითისა და მითოსის ტერმინოლოგიური ფარგლების დადგენის შესახებ. იგი თვლის, რომ რუსულისაგან განსხვავებით, ამ ორ ტერმინს შორის გავლებული უნდა იქნეს ზღვარი, რამდენადაც რუსულში ეს ორი ცნება ერთი

სიტყვით აღნიშნება, ხოლო ქართული ენა საშუალებას იძლევა, რომ მითი და მითოსი არა მხოლოდ აზრობრივად, არამედ ტერმინოლოგიურადაც განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან. ბერძნული სიტყვის ტრანსლიტერაცია, ტერმინი «Mythos», ხშირად გვხვდება ინგლისურენოვან სპეციალურ ლიტერატურაში, სადაც იგი, ასევე «მითისაგან» (Myth) განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარება. თ. კობახიძის აზრით, როდესაც მითს ან «მითოლოგიას» ვახსენებთ, ვგულისხმობთ ადრეული ეპოქების ადამიანთა მიერ შექმნილ ზეპირსიტყვიერ სიუჟეტებს, რომლებშიც აისახა მათი ფსიქოლოგიური სამყარო და რომლებიც თავად აისახნენ უძველეს ლიტერატურულ წყაროებში. სიტყვა მითი, აღნიშნავს მითოლოგიურ სიუჟეტს, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურაში უხსოვარი დროიდან გამოიყენება. მითოსი სიუჟეტი კი არ არის, არამედ უამრავი სიუჟეტის უზოგადესი, სქემატური საფუძველია. მკვლევრის აზრით, უძველესი მითოლოგია სხვა არაფერია, თუ არა მითოსურ სქემათა სიუჟეტური ხორცშესხმის ისტორიულად ყველაზე ადრეული, არქაული ფორმა (4, 39).

თ. კობახიძე იმასაც აღნიშნავს, რომ პრიმიტიული რიტუალი, არქაული, პირველყოფილი კულტურული მოდელი, თითქმის ყველა ლიტერატურულ ქმნილებაში მოიპოვება. იგი გვხვდება იმ მწერალთა ნაწარმოებებშიც კი, რომელთა შემოქმედება XX საუკუნის პირველი ნახევრის მოდერნისტების «მითოსური ექსპერიმენტის» არსს უპირისპირდება. მითის ცნობიერი, არჩევითი გამოყენება გამორიცხავს მისი, როგორც არაცნობიერი ფსიქოლოგიური მონაცემის, პრიმიტიული გონების არქაული მოდელის არსებობას მხატვრულ ქმნილებაში. ფსიქიკის არაცნობიერი, პირველყოფილი მითოსური საწყისი, არაცნობიერი შემოქმედებითი იმპულსი, დიდ როლს თამაშობს შემოქმედის შთაგონებასა თუ წარმოსახვაში, მაგრამ «არაცნობიერი მითოსური მონაცემების» შემცველი ყველა ნაწარმოები როდი შეიძლება ჩაითვალოს «მითოსურად» ლიტერატურული თვალსაზრისით. «მითოსურად» შეიძლება ვადიაროთ ის მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებშიც მითი ცნობიერადაა გამოყენებული როგორც ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილი (61, 19-20)

ჩვენ ვეთანხმებით თ. კობახიძის მიერ შემუშავებულ დებულებებს, რადგანაც ისინი საშუალებას გვაძლევენ ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ «მითოსური» და

«არამითოსური» მხატვრული ნაწარმოებები, ხოლო «მითოსი» გავიაზროთ როგორც ლიტერატურული კრიტიკის კონკრეტული ტერმინი.

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ «მითისაკენ მიბრუნებას» XX საუკუნის ლიტერატურაში, მოდერნიზმს უკავშირებენ, მაგრამ რუსი მკვლევარის, ე.მელეტინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, «მითოლოგიზმი» უფრო ფართო, რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენაა, რომლის ანალიზი დამატებითი ფაქტორისა და ასპექტის გათვალისწინებას მოითხოვს (122, 10). მკვლევარი რამდენიმე პრობლემურ საკითხს გამოყოფს, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია XX საუკუნის «მითოლოგიზმის» არსის გასაგებად. ე. მელეტინსკის დაკვირვებით აუცილებელია მითის სტრუქტურის ანალიზი და ძველი მითოლოგიის სპეციფიკის მიმართების დადგენა XX საუკუნის მითოლოგიზმთან. მისი აზრით, აუცილებელია მითის კლასიკური ფორმების დაკავშირება მათ წარმომშობ ისტორიულ სინამდვილესთან, განსაკუთრებით კი XX საუკუნის მითოლოგიზმისა XX საუკუნის საზოგადოებრივ სიტუაციასთან. გარდა ამისა, ასევე აუცილებელია იმ განსხვავებათა გამოვლენა პირველყოფილ მითსა და თანამედროვე მითოლოგიზირებას შორის, რომლებიც აქედან გამომდინარეობენ., ხოლო მითის სტრუქტურის ანალიზი, მისი აზრით, აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც მითის უახლესი ინტერპრეტაციები წინა პლანზე წამოსწევენ მითს (და რიტუალს) როგორც ერთგვარ ფორმასა თუ სტრუქტურას, რომელსაც ხელეწიფება ადამიანის აზროვნებისა, სოციალური ქცევისა და მხატვრული პრაქტიკის ყველაზე ფუნდამენტური ნიშნებისათვის ხორცის შესხმა (122, 7-11). მკვლევარი თავის მონოგრაფიაში ორ ძირითად ამოცანას აყალიბებს: მითოლოგიის განხილვა თანამედროვე თეორიების შუქზე და მითის თანამედროვე მეცნიერული და მხატვრული ინტერპრეტაციებისა და მითისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების პირობების შესწავლა, მითის კლასიკური ფორმების დღევანდელი ინტერპრეტაციების გათვალისწინებით (ანუ «მითოლოგიზმის» პრობლემა XX საუკუნის ლიტერატურაში).

მითის შემოქმედების კვლევისას ე. მელეტინსკი ყურადღებას ამახვილებს მოდერნიზმის ფილოსოფიურ, მსოფლმხედველობრივ თავისებურებებზე და საინტერესო და ზუსტ დაკვირვებებსაც გვთავაზობს. მკვლევარი ეთნოლოგიისა და ფსიქოლოგიის დარგში არსებულ იმ ნაშრომებსაც ითვალისწინებს, რომლებმაც

გარკვეული გავლენა მოახდინეს მოდერნისტთა მხატვრულ კონცეფციებზე (მაგალითად, ფრეზერის «ოქროს რტო», იუნგისა და ფროიდის კონცეფციები).

ჩვენ ვეთანხმებით ე. მელეტინსკის თვალსაზრისს, რადგანაც იგი XX საუკუნის «მითოლოგიზმის» სპეციფიკის გამოსაკვლევად, მოდერნიზმის თავისებურებებზე ამახვილებს ყურადღებას და არ საუბრობს პირველყოფილი მითოლოგიისა და XX საუკუნის «მითოლოგიზმის» სპეციფიკის შესახებ, რასაც, სწორედ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა განსაზღვრავს.

მითოკრიტიკის ამერიკული სკოლის წარმომადგენლები (ნ. ფრაი, უ. ტროი), მხატვრულ სახეებსა და ლიტერატურულ მოტივებში პირველყოფილი რიტუალის გამოძახილს ეძებდნენ, ანუ მათი ნაშრომები შეიცავს ლიტერატურის პირველწყაროზე_მითსა და რიტუალზე დაყვანის მცდელობას, მითის ნიშნების ძიებას თითქმის ყველა მხატვრულ ნაწარმოებში.

ნორთონ ფრაის მიხედვით, მითი მხატვრული თხრობის გარკვეულ ტიპს, სიტყვიერი ხელოვნების ფორმას წარმოადგენს. მისი აზრით, თანამედროვე ლიტერატურა, უფრო ძველი მითოლოგიიდან მომდინარეობს, ვიდრე თანამედროვე ემოციური აუცილებლობიდან. ფრაის მიხედვით ლიტერატურა მოვლენაა, რომელიც ბუნდოვანი «ერთიანი ცენტრიდან» კი არ ვითარდება, არამედ კონკრეტული მითიდან, პირველმითიდან. მითები, არქეტიპები ლიტერატურაში მთელი მისი ისტორიის მანძილზე ცოცხლობს. ძველი, არქაული მოდელები, ლიტერატურის ძირითად მიმართულებებს, ჟანრებსა და სტრუქტურულ თავისებურებებს განსაზღვრავს (35, 364), ნ. ფრაის კონცეფციის მიხედვით აუცილებელია მითის ცნების გამოყენება ლიტერატურის ისტორიის სისტემატიზაციისა და ლიტერატურული კრიტიკის მწყობრი სისტემის შესაქმნელად.

ნ. ფრაის ამოსავალ წერტილებს, ფრეზერის «ოქროს რტო» და კ. იუნგის კონცეფციები წარმოადგენს. იგი მითისა და რიტუალის, მითისა და არქეტიპის ერთიანობას ამტკიცებს. ფრაის მიხედვით, მითი-ცენტრალური ჩამომყალიბებელი ძალაა, რომელიც არქეტიპულ მნიშვნელობას ანიჭებს რიტუალს და ამის მაგალითად დრამა მოჰყავს, რომელიც, მისი აზრით, უშუალოდ რიტუალიდან არის აღმოცენებული.

დრამა, არა ქრონოლოგიურად, არამედ ლოგიკურად ამოდის რიტუალიდან, ხოლო რიტუალი არის არა საწყისი, არამედ დრამატული ნაწარმოების შინაარსი.

რიტუალი_თხრობის ერთეულია, არქეტიპი კი_პოეტური კომუნიკაციისა. ნ.ფრაი ასევე აღნიშნავს, რომ სალიტერატურო კრიტიკაში, მითი საბოლოოდ, მაინც მითოსს ნიშნავს, ანუ ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულ მაორგანიზებელ პრინციპს (35, 341) In literary criticism myth means ultimately mythos, structural organizing principle of literary form.

ნ. ფრაი სხვა უამრავ კონცეფციასაც გვაწვდის. ხოლო თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა აღიარებს ფრაის დიდ დამსახურებას ლიტერატურის კვლევის საქმეში. დაფასებულია მის მიერ გაკეთებული მრავალი ლიტერატურული აღმოჩენის დიდი მნიშვნელობაც. ამასთანავე, მას აკრიტიკებენ კიდევ იმისათვის, რომ მან ვერ შესძლო სრულყოფილად შეემუშაებინა საკუთრივ ლიტერატურული მიდგომა მხატვრული ნაწარმოების მიმართ. ეს, ალბათ, იმ მიზეზის გამო ხდებოდა, რომ მან, ლიტერატურული ნაწარმოების გამოკვლევას, საფუძვლად დაუდო ფსიქოლოგიური და ანთროპოლოგიური ანალიზი, ნაცვლად ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის მეთოდისა.

«თანამედროვე მითშემოქმედების» არსსა და XX საუკუნის «მითშემოქმედთა» თვისებებზე საუბრობს დ. ზატონსკიც ნაშრომებში: ЗИскусство и миф⁴ და ЗФранц Кафка и проблемы модернизма⁴. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ «თანამედროვე მითშემოქმედება» არ დაიყვანება ძველი მითების გარდასახვასა თუ ხელახალ გააზრებამდე. მწერლები, რომლებიც მითისაგან გამოხატვის ხერხს სესხულობენ, ნებსით თუ უნებლიეთ იყენებენ მის მასალას, თუმცა, დ.ზატონსკი ამტკიცებს, რომ ეს სულაც არ არის აუცილებელი, რამდენადაც ბერძნული მითების ნათელი ატმოსფერო, მკვეთრ კონტრასტს ქმნის მრავალი მოდერნისტი მწერლის განწყობასთან (119). იგი ასევე გვთავაზობს საკუთარ კრიტერიუმს იმის გასარკვევად, თუ რომელი ნაწარმოებია მითოსური და რომელი_არა. მკვლევრის აზრით, შექსპირის, დანტეს, სერვანტესის, გოეთეს ნაწარმოებების მიმართ ტერმინის_»მითი«_გამოყენება, შეუძლებელია, რადგანაც ისინი თავიანთ ეპოქებს ასახავენ, თანაც იმდენად ღრმად, რომ ზოგიერთ ზოგადსაკაცობრიო სიღრმისეულ პლასტსაც სწვდებიან. ისტორიულმა კონკრეტულობამ

აქცია დონ კიხოტის, დოქტორ ფაუსტის სახეები იმდენად მოქნილად, რომ ყოველ ახალ თაობას შეუძლია დაინახოს მათში რაღაც «საკუთარი». დ.ზატონსკის მიხედვით, არც შექსპირი და არც გოეთე, მითებს არ თხზავდნენ. «დონ კიხოტი» და «ჰამლეტი», დიდ სიმბოლურ განზოგადებად, შემდგომმა საუკუნეებმა აქცია. თვით ჰომეროსიც არ ქმნიდა მითს «ილიადაში». იგი მხოლოდ ტროას ომის კონკრეტულ ისტორიას წერდა. რაც შეეხება თანამედროვე მწერლებს, მკვლევრის აზრით, ისინი წერენ მითს და არა ისტორიას. ამგვარ შემოქმედებას იგი ძველი იდეალიზმისა და ძველი მეტაფიზიკის პირმშოდ მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ არ ღირს მისი «გასაღება ნოვატორობად» (119, 193).

ზატონსკის მიერ წარმოდგენილ კონცეფციებში ბევრი რამ სადავოა. მაგალითად, მიუღებელია «მითოსურ» და «არამითოსურ» ნაწარმოებთა გასარჩევად შემოთავაზებული კრიტერიუმი ან «მოდერნისტული მითშემოქმედების» მკვეთრი გამიჯვნა ხალხური პოეტიკისაგან. მკვლევრის მიერ თანამედროვე «მითოლოგიზმისა» და პირველყოფილ მითს შორის გავლებული პარალელები ზედაპირულ ანალოგიებს ეფუძნება და არა მათ თვისობრივ მსგავსებას. თანამედროვე მოდერნისტული ლიტერატურა, ისევე როგორც პირველყოფილი მითი, არა მარტო გამოთქვამს, არამედ თავადვე წარმოადგენს იმას, რასაც ამბობს, მაგრამ მისი ეს თავისებურება სხვადასხვა მიზეზითაა განპირობებული. პირველყოფილი მითისა და მისი მასალის განუყრელ მთლიანობას, იგივეობას, განაპირობებს პირველყოფილი მითოსური ცნობიერება, რომელსაც არ შეუძლია ობიექტისა და სუბიექტის, ფორმისა და შინაარსის, მთელისა და ნაწილის, საგნისა და მისი ატრიბუტების ერთმანეთისაგან განზოგადება და ისინი აბსოლუტურად იდენტურად წარმოუდგენია.

დ.ზატონსკის მიხედვით თანამედროვე «მითოლოგიზმი» პირველყოფილი მითოლოგიის იდენტურია და თვისობრივად ახალ ესთეტიკურ მოვლენას კი არ წარმოადგენს, არამედ ძველი იდეალიზმისა და ძველი მეტაფიზიკის პირმშოა. ზატონსკის ამგვარი მოსაზრებები ნამდვილად სადავოა და მიუღებელი, რამდენადაც მას, ჩვენი აზრით, ერთი სურვილი ამოძრავებს, დააკნინოს მოდერნისტული ლიტერატურის მნიშვნელობა.

მოდერნისტი მწერლები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ჯ. ფრეზერის, ზ. ფროიდის, კ. იუნგის და სხვათა ნაშრომებს მითოლოგიის სფეროში. ისინი ამ მეცნიერთა ნაშრომებიდან ითვისებდნენ მხოლოდ იმას, რაც მათ მხატვრულ კონცეფციებს ესადაგებოდა და, რაც საკუთარი მხატვრული მიზნების განსახორციელებლად სჭირდებოდათ. მითის მეცნიერული კვლევა და მისკენ მიბრუნება ლიტერატურაში, პროფ. თ.კობახიძის მართებული შენიშვნით, ორი ურთიერთდაკავშირებული პარალელური პროცესია, რომლებიც ერთმანეთს ამდიდრებენ და არც ერთი არ არის ცალმხრივად დამოკიდებული მეორეზე; უფრო მეტიც, განახლებული ინტერესი მითისადმი პირველად სწორედ ფილოსოფიასა და მხატვრულ სფეროში გამოვლინდა და არა ანთროპოლოგიასა, ეთნოლოგიასა თუ რომელიმე სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში (4, 31).

მითისაკენ მიბრუნებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა მოდერნიზმის ესთეტიკის ზოგიერთმა არსებითმა მომენტმა. მაგალითად, მოდერ-ნისტთა მისწრაფებამ დრო_სივრცითი ჩარჩოების გადალახვისაკენ, რაც განპირობებული იყო შიშით ისტორიის წინაშე.

დროის პრობლემამ XX საუკუნის მეცნიერეთა განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. აღნიშნულმა პრობლემამ, ერთ-ერთ ძირითადი ადგილი დაიმკვიდრა ხელოვნებასა და მხატვრულ ლიტერატურაში.

ნაშრომში «უ. ფოლკნერის რომანის პოეტიკა», ე. თოფურიძე მართებულად შენიშნავს, რომ მრავალ თანამედროვე უცხოელ მწერალს თავისებურად ესმის დრო, მაგრამ ამ საკითხთან დაკავშირებით, მათ აერთიანებთ ერთი ნიშანდობლივი მხარე: ობიექტური, რეალური დროის დინების გადმოცემაზე მეტად, ისინი, პირველ რიგში, ცდილობენ სუბიექტური, ფსიქოლოგიური დროის გამოხატვას. მკვლევარი აქვე იმასაც დასძენს, რომ დრო მათთან, უაღრესად რთულ კატეგორიად წარმოგვიდგება, რადგან ობიექტურ და სუბიექტურ დროთა შორის, ისინი უმეტესწილად გადაულახავ შეუსაბამობას ხედავენ. ე.თოფურიძე ამბობს: «დროის პრობლემით დაინტერესებული უცხოელი მწერლები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები, ლიტერატურის თეორეტიკოსები, ერთხმად აღიარებენ, რომ XX საუკუნის აზროვნებაში სუბიექტური,

ადამიანური, პირადი განცდის დრო მეტისმეტად დაშორდა ობიექტურ, რეალურ, ფიზიკურ დროს...» (2, 67).

XX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში «დროის პრობლემის» მიმართ დიდი ინტერესი შეინიშნება. დროის საკითხმა და მხატვრული დროის ძიებებმა ამერიკულ ლიტერატურაში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიმკვიდრა ადგილი. «დაღუპული თაობის» ამერიკელი მწერლების (ჯონ დოს პასოსი, ტომას ვულფი, უილიამ ფოლკნერი) შემოქმედებაში წინა პლანზეა წამოწეული დროის პრობლემა, სუბიექტური დროისა და მხატვრული დროის ურთიერთმიმართების საკითხები.

დონ პასოსის თანახმად, დრო წყვეტილია. მისთვის არ არსებობს არც წარსული, არც მომავალი, არსებობს მხოლოდ აწმყო, ისიც, დაფანტული შთაბეჭდილებების სახით. ცხოვრება უაზრობაა, ობიექტური დროც უაზრობაა, არსებობს მხოლოდ აწმყო, ე.ი. განცდის სუბიექტური დრო, ისიც დანაწევრებული, უაზროდ მიმოფანტული და წარმავალი.

ტომას ვულფის კონცეფციის თანახმად, დრო ორგვარია_ერთი მარადიული, უცვლელი, გაქვავებული, მეორე - სწრაფწარმავალი, ადამიანის არსებობის დრო, რომელიც განცდის, სუბიექტური განზომილების დროცაა. ტ. ვულფს აინტერესებს ამ ორი დროის, მარადიულისა და წარმავალის ურთიერთმიმართება. მის წარმოდგენაში დროის კატეგორია «უცნაური» და «აუხსნელია», რადგანაც მარადიული, წარმავალი და ცვალებადი მომენტი მარადიული, გაქვავებული დროის ანარეკლია. უმოძრაო დროდ მას წარმოუდგენია მდინარეების, მთების, ოკეანეების, მიწის დრო. ამ მარადიული და უცვლელი სამყაროს დროზე, მისი აზრით, დაფუძნებული უნდა იყოს ადამიანის სიცოცხლის წარმავალობა, მწარე წარმავალობა მისთვის მიკუთვნებული დროის მონაკვეთისა.

უ. ფოლკნერთან წამყვანია სუბიექტური, პირადული, ინდივიდუალური დრო, ადამიანური, ფსიქოლოგიური დრო. ეს ის დროა, რომელსაც სუბიექტი პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით აღიქვამს, პირადად ადამიანი შეიცნობს, მის ცნობიერებაში ილექება შთაბეჭდილების სახით. ე. თოფურიძის მოსაზრებებიდან გამომდინარე, ფოლკნერული პირადული, სუბიექტური დრო არის მოგონებისა და მეხსიერების დრო, ამდენად, უმეტესად წარსული. ამიტომაც, ფოლკნერული დროის კონცეფცია ადამიანის

პირადული წარსულია., ფოლკნერთან წარსული თითქმის ყოვლისმომცველია, რომელიც ლამის სრულად შთანთქავს აწმყოსაც და მომავალსაც.

თავის დროის თეორიას ფოლკნერი შემდეგნაირად აყალიბებს: «დრო არის დინებადი, რომელსაც ინდივიდუალური ადამიანების მიერ წამიერი გაღმერთების გარდა, სხვა არსებობა არ გააჩნია. ისეთი რამ, როგორცაა «იყო», არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ «არის». «იყო» რომ არსებობდეს, მაშინ არ იქნებოდა არც ნაღველი და არც ტანჯვა. დროის ფოლკნერისეული განსაზღვრების თანახმად, წარსული უწყვეტი პროცესია, რომელიც შთანთქავს მომავალს, ჩვენ ბუნდოვნად ვგრძნობთ, რომ ჩვენი წარსული ჩვენთვის რჩება აწმყოდ, ე.ი. წარსული არ ეძლევა დავიწყებას, ის ახლაც, აწმყოშიც განაგებს ადამიანის განცდებს, დალექილია არაცნობიერში. ამასთანავე, ფოლკნერი არ უარყოფს საათით გაზომილი, ანუ ობიექტური დროის რეალობასა და მნიშვნელობას ცნობიერებისათვის, მის უშუალო ზეგავლენას ფსიქიკაზე. მას არც მესხიერება მიაჩნია მხოლოდ ბერგსონისეულ არაცნობიერის სფეროდ (2, 67-68).

დრო თხრობის ერთ-ერთი აუცილებელი სტიქიაა ისე, როგორც ის წარმოადგენს ცხოვრების ერთ-ერთ სტიქიას, აღნიშნავს თომას მანი.

ცნობილია, რომ დრო, სივრცის გარეშე არ არსებობს. ეს ჭეშმარიტება მხატვრულ ნაწარმოებშიც მოქმედებს. მხატვრულ ნაწარმოებში დროისა და სივრცის თანაარსებობაზე საუბრობს მ. ბახტინი სტატიაში «დროისა და ქრონოტიპების ფორმა რომანში». იგი ლიტერატურაში არსებულ დროისა და სივრცის ურთიერთკავშირს ქრონოტიპს უწოდებს. ქრონოტიპს, მკვლევრის აზრით, ლიტერატურაში ჟანრობრივი მნიშვნელობა აქვს. შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრი განისაზღვრება ქრონოტიპითა და ამასთან ერთად, მის საწყისს, ლიტერატურაში დრო წარმოადგენს. ქრონოტიპი, როგორც ფორმალური კატეგორია, განსაზღვრავს ადამიანის სახეს ლიტერატურაში და ეს სახე მთლიანად ქრონოტიპურია.

მეოცე საუკუნეში შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებები ქრონოტიპების დაუმრეტელ შესაძლებლობებს შეიცავს (115, 234-235).

საზოგადოდ, მეოცე საუკუნის დასავლურ ლიტერატურაში ნიშანდობლივი მხარეა დროის გასუბიექტურება, დროის ერთგვარი გართულებული კონცეფცია. ამერიკულ ლიტერატურაში ეგზისტენციალისტებმა დიდი ინტერესი გამოიჩინეს დროის რაობის

მიმართ; ეს პრობლემატიკა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დამკვიდრდა და დროის საკითხმა, საერთოდ, მხატვრული დროის ძიებებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა.

ეგზისტენციალისტები სუბიექტურ დროს არ უარყოფენ, მაგრამ მას პირადულ დროსთან კავშირში განიხილავენ. ეგზისტენციალისტების მიხედვით, დრო არის ადამიანის არსებობის მთავარი კატეგორია, ოღონდ ის დრო, რომელსაც განიცდის თვით ინდივიდი და არა ის დრო, რომელსაც გადმოგვცემს ბუნებისმეტყველი მეცნიერი.

ა. ოიზერმანი ნაშრომში-«თანამედროვე ეგზისტენციალიზმი» ამ მიმდინარეობის მიზეზებსა და გავრცელებაზე საუბრობს. მკვლევარი სამ პერიოდს გამოყოფს: მეორე მსოფლიო ომამდე, ომის შემდეგ და ორმოცდაათიანი წლების შემდგომ. რაც შეეხება დროის პრობლემას, იგი ჰაიდეგერის აზრს იზიარებს და ამბობს, რომ დრო არ არსებობს არც სუბიექტში და არც ობიექტში (125).

ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ მთავარ საკითხს ადამიანის მიერ დროის განცდის საკითხი წარმოადგენს. მეიერჰოფი აღნიშნავს, რომ ეგზისტენციალისტები ადამიანს დროით შეპყრობილ ცხოველად თვლიან. ჰაიდეგერის აზრით, ცოცხალ არსებათა შორის მხოლოდ ადამიანმა იცის, რომ ის სიკვდილისაკენ მიემართება. ჰაიდეგერი და სხვა არარელიგიური ეგზისტენციალისტების დროის სიკვდილისაკენ მიმართულების აღიარებისას ასაბუთებენ ადამიანის ბედისწერის გარდაუვალობას. აქვე მეიერჰოფი ასკვნის, რომ ეგზისტენციალისტური კატეგორიები: ზრუნვა, შიში, თავისუფლება, ბუნდოვანება-გაორება და სხვა, მოთავსებულია დროის მიმართულებაში სიკვდილისაკენ და აზრს იძენს მხოლოდ მაშინ, როცა განხილულია სუბიექტურ კონტექსტში. ამ მსჯელობის საფუძველზე გასაგებია, თუ რატომ მიიჩნიეს ეგზისტენციალისტებმა უაილდერი ეგზისტენციალიზმთან მიახლოებულ მწერლად. უაილდერთან მათ დაინახეს სწორედ ბედისწერის გარდაუვალობა, რადგან დროს ყველა ადამიანი სიკვდილისაკენ მიჰყავს.

ჩვენი აზრით, სამწუხაროდ, მათ გადააჭარბეს და დროის გაგების ამგვარი აღქმა მთელ მის შემოქმედებაზე განავრცეს.

უცხოურ და რუსულ სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს სხვა მკვლევართა მოსაზრებებიც, მაგალითად, ჯ. უაილდის «ეგზისტენციალიზმის გამოძახილი» (J. Wild. The challenge of Existentialism, Garbondall, 1961) «ეგზისტენციალიზმი როგორც

ფილოსოფია» (Existentialism as a Philosophy. 3The Journal of Philosophy.4 N.Y. 1960, vol. 57 N2), ვ. ბარეტის «ირაციონალური ადამიანი. ეგზისტენციალური ფილოსოფიის კვლევა» (W. Barrett. Irrational Man. A Study in Existential Philosophy, N.Y. 1958)7 პ.პ. გაიდენკოს «ეგზისტენციალიზმი და კულტურის პრობლემა» (Гайденко П.П. Экзистенциализм и проблема культуры. М. 1963) და სხვა. ამ მეცნიერული ნაშრომების დაწვრილებითი განხილვა შორს წაგვიყვანს. ფაქტი ისაა, რომ ისინი აღნიშნავენ ეგზისტენციალიზმის, როგორც მიმდინარეობის, არსებობას და მათი კვლევის უმთავრესი საკითხი ადამიანისა და დროის არსებობა წარმოადგენდა. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მეოცე საუკუნის ლიტერატურა პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით, დროის გასუბიექტურობის ტენდენციას შეიცავს.

თ. უაილდერს, ისევე როგორც სხვა დიდ ამერიკელ მწერლებს- უილიამ ფოლკნერს, ჯონ დოს პასოსს, ტომას ვულფს ადელვებდათ დროის პრობლემა. ამ გამოჩენილ ადამიანთა მწვავე ინტერესმა დროის პრობლემის მიმართ უდავოდ გააძლიერა თ. უაილდერის ინტერესთა და ძიებათა არეალი.

ზემოგანხილული მეცნიერული ნაშრომების შეჯერების საფუძველზე, შესაძლებლად მიგვაჩნია ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება და ამასთან ერთად, საკითხისადმი საკუთარი პოზიციის გამოხატვა:

მითი სალიტერატურო კრიტიკის ანალიზის ობიექტს წარმოადგენს მაშინ, როდესაც ესა თუ ის მწერალი იყენებს მას როგორც მხატვრულ ხერხს საკუთარი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად;

თანამედროვე «მითოლოგიზმი» XX საუკუნის მოდერნიზმის ესთეტიკასთან და მის პოეტიკასთანაა დაკავშირებული;

თანამედროვე «მითოლოგიზმის» არსის გასარკვევად საჭიროა მისი შეპირისპირება არა პირველყოფილ მითოლოგიასთან, არამედ მისი შესწავლა მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან მიმართებაში;

მითოსის მხატვრულ ფუნქციას წარმოადგენს არაერთგვაროვანი ელემენტების ერთმანეთთან დაკავშირება მხატვრულ ქსოვილში, ანუ უამრავი სიუჟეტის უზოგადესი, სქემატური გაერთიანება.

აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ფილოსოფიური, ეთნოლოგიური და ფსიქოლოგიური მონაცემებიც, რომლებმაც ზეგავლენა იქონიეს მოდერნიზმის მხატვრულ კონცეფციაზე.

თავი II

მითოპოეტიკური ელემენტები თ. უაილდერის 30-40-იანი წლების დრამატურგიაში

2.1. პიესა «მაჭანკალი» და ირონია ადრეულ დრამატურგიულ ნაწარმიებებში

თ. უაილდერი მიიჩნევდა, რომ ხელოვანი თვითონ უნდა წვრთნიდეს საკუთარ თავს, კარგად უნდა იცნობდეს თანამედროვე ტექნიკურ პროცესებს (მასში იგი სინტაქსს, ლიტერატურულ მიმდინარეობებებს და ა.შ. გულისხმობდა). დრამატურგი ხაზს უსვამს ტექნიკურ პროცესს და აშკარაა, რომ ის, თავის ყველა მოთხოვნას ითვალისწინებს.

1931 წელს გამოქვეყნდა მისი პიესების პირველი კრებული «ხანგრძლივი საშობაო სადილი» (The Long Christmas Dinner). ამ კრებულში შევიდა ისეთი პიესები, როგორიცაა: «გრძელი საშობაო სადილი», «საძილე ვაგონი ჰაივათა» (Pullmanullman Car Haiwatha), «ბედნიერი მოგზაურობა ტრენტონსა და გემდენში» (The Happy Journey to Trenton And Gamden) და სხვა. ამ პიესებში მან გამოამჟღავნა ის ძირითადი მხატვრული ელემენტები, რომლებიც მოგვიანებით სრულყო ცნობილი და გახმაურებულ პიესებში «Our Town» და «The Skin of Our Teeth».

უაილდერის ადრეულ პიესათა მოქმედი გმირები საკმაოდ ინდივიდუალურები არიან იმისათვის, რათა ისინი იმ განსაკუთრებულ პიროვნებებად გავაცნობიეროთ, რომლებიც ასოციაციურ მრავალმხრივობას ირონიის მეშვეობით იძენენ.

პიესაში «საფრანგეთის დედოფალი» (Queens of France), მთავარი მოქმედი პირი გაიძვერა «ნიუ-ორლეანელი» ადვოკატი ქეჰუსეკია. ის უბრალო, რომანტიკულ, მაგრამ სრულიად გამოფიტულ ქალებს ფუჭი საუბრებით ატყუებს. ქეჰუსეკი არწმუნებს მათ, რომ ისინი საფრანგეთის ტახტის მემკვიდრეები არიან. აქ თ.უაილდერმა წინა პლანზე

გონებაზეზღუდული, მაგრამ იმავდროულად, პრაქტიკულად მოაზროვნე პიროვნება წამოწია.

მოქმედება განსაზღვრულ ადგილას - «ნიუ-ორლეანში» და განსაზღვრულ დროს - 1869 წელს ხდება. ადვოკატის მსგავსად, ამ სამი მანდილოსნის ქმედება ინდივიდუალურია, მაგრამ ეს ქმედება სულიერად დაცლილი, დაშრეტილი ადამიანის საქციელს მოგვაგონებს. მოქმედების მსვლელობისას კი ისინი უფრო ქედმაღალნი ხდებიან, რადგან მათში იზრდება იმის რწმენა, რომ სულ მალე ისინი საფრანგეთის დედოფლები გახდებიან. ეს ქეკუსექისათვის უფრო ხელსაყრელია და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რათა თავისი წილი ხარკი მიიღოს.

თითოეული ქალბატონი საზოგადოებაში მდგომარეობის «ამაღლებას» ცდილობდა. ისინი სასაცილონი და პათეტიკურები არიან. ამ პიესაში თ.უაილდერისათვის, ირონია შემეცნების თავისებური ხერხია და არა პიროვნების თავისუფლების განმტკიცების საშუალება. ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქმე გვაქვს ეპიკურ ირონიასთან, რომელსაც თ.მანი ამგვარად ახასიათებდა: «ეპიკური ირონია, უფრო სიყვარულით სავსე გულის ირონიაა., ეს ის სიდიადეა, რომელიც ნაზი გრძნობებითაა განმსჭვალული პატარის მიმართ». (~122, 277).

ამგვარი ირონია სრულად შეესაბამება თ.უაილდერის პიესას, სადაც ირონია შემოქმედებითია, ობიექტურია, ე.ი. ეპიკურია. ის თანამედროვე მოვლენების რეფლექსურ გააზრებას ეფუძნება. ამის მეშვეობით დრამატურგი ცდილობს გვიჩვენოს, თუ რა არის მნიშვნელოვანი და რა არის უმნიშვნელო უბრალო ამერიკელთა ცხოვრებაში.

ირონია საშუალებას გვაძლევს, ერთდროულად დავინახოთ გმირების საოცარი სულიერი თვისებები და მათი ფუჭი იმედები. ირონიის საშუალებით, თ.უაილდერი გმირების უკმაყოფილებას გამოხატავს, იმ გარემოს ამოწმებს, რომელშიც ისინი იმყოფებიან.

გმირთა აზრობრივსა და ემოციურ დატვირთვაში აშკარად გამოიხატება ავტორისეული პოზიცია, თუმცა ეს პოზიცია არ არის თვალშისაცემი, ის მხოლოდ მინიშნებულია.

უსაგნო, არაფრისმთქმელი საუბარი, ყოველდღიურ წვრილმანთა სიუხვე, ჟესტისა და უცარი შთაბეჭდილებების, სულიერი სიცარიელის გახსენება, ცხოვრებისეულ სიტუაციათა ტრაგიკომიკური შეუსაბამობის, მათი ალოგიკურობის მძაფრ განცდას წარმოშობს. ყოველდღიურ, ყოფით შთაბეჭდილებათა ქაოსს, თ.უაილდერი მხატვრული მიზანშეწონილობის ლოგიკით, ე.ი. მითოსის საშუალებით აწესრიგებს.

მსგავს ირონიას ვხვდებით პიესაში «სიყვარული და, როგორ განვკურნოთ იგი» (Love and How to Cure it). როგორც თავად პიესის სათაური მიგვანიშნებს, მასში საუბარია სიყვარულზე. პიესის გმირები უცნაური ადამიანები არიან. ერთ-ერთი მათგანი - არტური - სამედიცინო კოლეჯის სტუდენტია. მან მიზნად დაისახა იმ ფუქსავათტი გოგონას, ლინდას მოკვლა, რომელიც უყვარდა. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ლინდამ აბუჩად აიგდო მისი სიყვარული. პიესაში ასევე მონაწილეობენ ლინდას დედა, როუენი, ჯოი და მაყურებელი. ისინი ცდილობენ, არტურს აზრი შეაცვლევინონ.

თ. უაილდერი თავის ადრეულ პიესაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ყოფით დეტალებს, მაგალითისათვის: «არტური შემოდის იარაღით ხელში, როგორც მონადირე», «მხურვალე და აღელვებული, ისე მძიმედ სუნთქავს, როგორც ლომი» და ა.შ. საგულისხმოა, რომ ოციან-ოცდაათიან წლებში ანალოგიურ ხერხს მიმართავდნენ სხვა მოდერნისტი მწერლებიც: ელიოტი, ადრეული კრებულები. ეს ყოფითი დეტალები ირონიულ ეფექტს ქმნიან.

პიესა «ასეთი რამ მხოლოდ წიგნებში ხდება» (Such Things Only Happen in Books), იმ აზრის მატარებელია, რომლის მიხედვითაც ნაშრომი, უმჯობესია ცხოვრებასთან კავშირს გამოხატავდეს. პიესის მთავარი გმირი მწერალია, მაგრამ გულმავიწყი მწერალი. ის გამუდმებით გამოთქვამს უკმარისობას იმის გამო, რომ თავისი მოთხოვნილებების შესაფერისი სიუჟეტი არ გააჩნია. მას, რა თქმა უნდა, აქვს ბანალური სიუჟეტებიც, მაგალითად: მკვლელები მუდამ თავიანთი დანაშაულის უკან დგანან და ხარბად ათვალისწინებენ გარემოს, (The Plot murderers always steal back to the scene of their crime and gloat over the place) ან, ყველა გათხოვილ, 35 წლის ქალს, ჰზავს საყვარელი (all married women of thirty five have lovers).

ამგვარი ამბები, მისი აზრით, მხოლოდ წიგნებში ხდება. მწერალის თქმით, წიგნები და პიესები მშვიდ, უწყინარ ტყუილს წარმოადგენენ ცხოვრების შესახებ (Books and plays are a quiet, harmless fraud about life).

მან სრულიად არაფერი იცის იმის შესახებ, რაც მის ირგვლივ ხდება. მწერალის ცოლს ახალგაზრდა ექიმი ჰყავს საყვარლად, რომელიც მათ მოსამსახურეს მკურნალობს. მოსამსახურე შემხვევით დაიწვა ძმის გამო. ეს უკანასკნელი, ციხიდანაა გამოპარული და მწერლის სახლში იმალება. მან საკუთარი მამა მოკლა რამდენიმე წლის წინ და სურს, რომ მწერლის სახლში დამალული ფული წაიღოს. დამ კი, ეს ფული უკვე მისაკუთრა.

პიესა ისახავს ხელოვანის შეხედულებას ცხოვრებაზე. ამისათვის ავტორმა ხელოვნური სიუჟეტი შექმნა. თ. უაილდერს სურდა, სათანადო აზრი გადმოეცა, თუმცა ჩვენი აზრით, აქ მან დასახულ მიზანს ვერ მიაღწია. სიუჟეტმა თავისი მისია ვერ შეასრულა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს იყო თ. უაილდერის პირველი ნაბიჯი დრამატურგიაში.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თ. უაილდერის პიესებში ირონია და კონტრასტი ფარულ ხასიათს ატარებენ. ხშირ შემთხვევაში ეს თვისება რთული ლიტერატურული და მითოლოგიური სიუჟეტების გადახლართვის გზით მჟღავნდება და ავტორისეული პოზიციაც ძნელად გასაგები ხდება.

პიესები: «ხანგრძლივი საშობაო სადილი», «ბედნიერი მოგზაურობა» და სხვ. იმ ნაწარმოებებს წარმოადგენენ, რომლებშიც დრამატურგი ყოველდღიურ ამერიკულ ყოფაში უნივერსალური რელიგიურობისა და მორალურ ღირებულებათა არსებობას ამტკიცებს.

თ. უაილდერის დებულებები დრამატურგიის შესახებ, თვით ამ პიესების შექმნის პროცესში იქნა ახსნილი. ისინი იმის საშუალებას გვაძლევენ, რომ ყოველდღიური ამერიკა დავინახოთ. დრამატურგი თვლიდა, რომ იდეები ზღუდავდა მოქმედებას და ამცირებდა გამომსახველობას. თ. უაილდერი ტექნიკურ თავისუფლებას მოითხოვდა.

დრამატურგიულ ტექნიკას, რომელიც უაილდერმა აღნიშნულ პიესებში გამოიყენა, ჯონ გასნერი «თეატრიკალიზმს» ("Theatricalism") უწოდებს.

"Theatricalism" the style that was supposed simply to evoke the pure joy of play-acting and theatricality (36, 15). საგულისხმოა, რომ თ. უაილდერი აღიარებდა თამაშს და არა იმ ცხოვრების ასახვას, რასაც რეალიზმი გულისხმობდა.

«სამი პიესის» შესავალში დრამატურგმა განაცხადა, რომ ის უკმაყოფილოა 1920-იანი წლების თეატრით, რადგან ამგვარ მცდელობებს, «ბავშვურ მცდელობად» მიიჩნევს. (112, 11)

"I was unable to lend credence to such childish attempts to "real".

პიესისათვის, მისი აზრით, საჭირო იყო სცენა და ერთი, ან, ორი «ძლიერი გრძნობა». იგი იხსენებს, რომ შექსპირის პიესებში, იშვიათად თუ ჯდება ვინმე, ინგლისისა და ესპანეთის თეატრის სცენებზე კი, ელისაბედ პირველის დროს სკამებიც არ იყო. (112, xi)

Have you ever noticed that in the plays of Shakespeare no one – except occasionally a ruller – ever sits down? There were not even chairs on the English or Spanish stages in the time of Elizabeth I.

თ. უაილდერი მოითხოვს, რომ თეატრი ფესტივალს გავდეს - კლასიკური ბერძნული თეატრის ტრადიციებით, სადაც მაყურებელიც ჩართულია მოქმედებაში და ის სიცოცხლის ახსნა - განმარტებას იძლევა.

პიესებში: «ხანგრძლივი საშობაო სადილი», «სამილე ვაგონი ჰაივიატა» და «ბედნიერი მოგზაურობა», ჩვენი აზრით, ზოგადად არის გამოხატული «თეატრიკალიზმი», რომელიც სრულყოფილად განვითარდა პიესებში «ჩვენი ქალაქი» და «ბეწვის ხიდზე».

ცირკულარული ფორმა «სადილისა» და რეჟისორის გეგმა - ცარიელი, ან თითქმის ცარიელი სცენა, წინასწარ განზრახული ჩანაფიქრია. ამ სამ პიესაში დრამატურგის მიზანს წარმოადგენს ის, რომ ნათელი გახადოს ყოველდღიურობის გაურკვევლობა, «რადაც» აღმოაჩინოს. (112, xii)

I want to make the opaque matters of everyday transparent, with a vien... to discovering somethings.

თითოეული პიესა ყოველდღიურ ყოფით საკითხებს ეფუძნება, ხშირად, ყველაზე უმნიშვნელოსაც კი, რომელშიც ის «რადაც» არის წარმოჩენილი. მოვლენები გმირთა

ცხოვრებაში უმეტესწილად ობიექტურადაა აღწერილი და ისინი არარეალისტური, სცენური ტექნიკით არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან. პიესებში «საძილე ვაგონი» და «ბედნიერი მოგზავრობა», რეჟისორი სცენას მართავს, ხოლო «ხანგრძლივი საშობაო სადილის» ციკლური ფორმა, განმეორებად მოვლენებსა და «ბედ-იღბალს» შორის კავშირზე მიგვანიშნებს.

აზრი იმის შესახებ, რომ ცხოვრებაში უმცირეს მოვლენებსაც კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, წარმოშობს კონფლიქტს დადგმის რეალისტურ და არარეალისტურ ხერხებს შორის. იმისათვის, რომ სრულიად უმნიშვნელო წვრილმანის გარეგნული სახე წამოატივტივოს, თ. უაილდერი სკობს რეალურობის საჭიროებას და მოქმედებებს მორალურ, ფილოსოფიურ, ან თეოლოგიურ დონეზე ავითარებს, ხოლო რაც შეეხება დეკორაციის შეცვლას, იგი დრამატურგისაგან ადამიანთა შენაცვლებას არ მოითხოვს. თ. უაილდერის აზრით, დეკორაციის გადაადგილება ისეთივე სწრაფი უნდა იყოს და შეუმჩნეველი, როგორც გონების სისხარტე.

«ბედნიერ მოგზაურობაში», მოქმედი პირები უბრალო ამერიკული ოჯახის წევრები არიან, რომლებიც მანქანით მოგზაურობენ. სცენაზე დგას ოთხი სკამი, არანაირი დეკორაცია არ არის. მოქმედი პირები უმნიშვნელო საქმიანობაში არიან ჩართული, ხოლო ფარდის გახსნისას, ოჯახის ვაჟი, არტური, ბურთულებით თამაშობს, ქალიშვილი, კაროლინა კი, მეგობრებს ესაუბრება. მათი დედიკო ქერბი, ქუდს იხურავს. პიესის გმირებს შორის, ვერ შეხვდებით ამაღლებულ დიალოგებს. ეს უბრალო ადამიანების ყოველდღიური საუბარია.

ყოფითი დეტალის ხაზგასმა, მისი შინაგანი მეტაფორიზაცია, თ. უაილდერის ადრეული პიესების მეტად მნიშვნელოვან მხატვრულ თავისებურებას წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ XX საუკუნის დასაწყისსა და 20-იან წლებში, ანალოგიურ ხერხს მიმართავდნენ სხვა მოდერნისტი მწერლებიც. მაგ. ჯოისი - «ულისემი», მარსელ პრუსტი - «დაკარგული დროის ძიებაში», ელიოტი - თავის ადრეულ პოეზიაში.

– დედა: სად არის მამიკო? რატომ არ არის აქ? მე ვაცხადებ, რომ ჩვენ ველარასოდეს გავემგზავრებით.

– არტური: დედა, სად არის ჩემი ქუდი? ვფიქრობ, ვერ წამოვალ, თუ ქუდს ვერ ვიპოვი.

_ Ma: Where's Your pa? Why isn't he here? I declare we'll never get started.

_ Arthur: Ma, where's my hat? I guess I don't go if I can't find my hat.

«მოგზაურობა», ასევე სავსეა ისეთი ყოფითი დეტალებით, როგორებიცაა ბენზინის ჩასასხმელად გაჩერება, ჰოთ-დოგის ჭამა, აფიშების კითხვა... მგზავრობის მიზანია, ეწვიონ ქალიშვილს, ბელას. ყოველი ეს უსაგნო, არაფრისმთქმელი საუბარი, ყოველდღიურ წმრილმანთა კორიანტელი, გადაკრული სიტყვა, ჟესტისა თუ უეცარი შთაბეჭდილების გახსენება, სიცარიელის, სულიერი სიძაბუნისა და ცხოვრებისეულ სიტუციათა ტრაგიკომიკური შეუსაბამობის, მათი ალოგიკურობის მძაფრ განცდას წარმოშობს.

პიესის მოქმედება მარადისობაში ვითარდება. მაყურებლებს განუწყვეტლივ ახსენებენ, რომ ისინი სპექტაკლს უყურებენ და არა რეალურ ცხოვრებას, ეს მოგზაურობა, მიუხედავად ყველაფრისა, ბედნიერია. აქ უმნიშვნელო მოვლენებიც კი მნიშვნელოვანია. დედილო ქერბი მორალურ, რელიგიურ მნიშვნელობას ანიჭებს თითოეულ იმ შემთხვევას, რომელსაც ან მხიარულების მწვერვალზე აჰყავს მისი შვილები, ან დეპრესიაში აგდებს მათ. კომიკურ-ირონიული ტონი, რომლითაც ის არის დახატული, ზღუდავს მისი მორალის შესაძლო სერიოზულობას. კომიკურად ჟღერს მისი სიმღერა პიესის ბოლოს:

There were ninty and nine that safely lay

In the shekter of the fold,

But one was out on the hills away

For off from the gates of gold.

დედილო ქერბის სიტყვები იმაზე მიგვანიშნებენ, რომ ყველაფერი, რაც კი ითქმის, სხვა არაფერია, თუ არა ჯოჯოხეთის მკვიდრთა აღსარება. მას ცხოვრება იმ უარყოფით ემოციათა და შთაბეჭდილებათა ჯოჯოხეთში უხდება, რომელსაც დიდი ქალაქის მკვიდრთა ზნეობრივი დეგრადაცია წარმოშობს. ასე იქმნება თანამედროვე ცივილიზაციის, როგორც ჯოჯოხეთური ჯურღმულის, უადრესად მნიშვნელოვანი ასოციაციური ხატი, რომელიც შემდგომში, აზრობრივ-ემოციურად უფრო ნოყიერი ხდება და არსებითად, დრამატურგის შემოქმედების მთელ ადრეულ ეტაპს მოიცავს.

პიესის ყველა რემინისცენცია, მზნიშნებები ბიბლიაზე, ასოციაციურ სტრუქტურაში სხვადასხვა სიღრმისეულ ფენას წარმოქმნის. რემინისცენციათა გადახლართვის წყალობით, თ. უილდერის გმირი, თითქმის ერთდროულად არსებობს რამდენიმე მხატვრულ სამყაროში: ერთში (უშუალო - თხრობითში) რეალურად, ხოლო ყველა დანარჩენში, - (ასოციაციურში) პაროდულად.

დედილო ქერბის, თავისი გულუბრყვილო რწმენა აძლებინებს, მხსნეობასა და ძალას მატებს მის ოჯახს. იგი ესაუბრება ქალიშვილს, რომელსაც მშობიარობისას შვილი დაეღუპა. მას სჯერა, რომ ღმერთმა უფრო უკეთ იცის ყველაფერი და თითოეულმა ჩვენგანმა საკუთარი საქმე უნდა აკეთოს.

God thought best, dear. God thought best. We don't understand why. We just go on, honey, do in our business.

ჩვილის სიკვდილის აღწერა სწორედ წვრილმანთა შინაგანი მეტაფორიზაციის ხარჯზე იძენს მკაფიო დრამატულ ჟღერაბოდას. ჩვეულებრივ, ბანალურ ამბავს, თ. უილდერი ასეთივე ბანალური, მშრალი და ყოველდღიური ფაქტების გარემოცვაში წარმოსახავს. იგი კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ამ ამბის ჩვეულებრიობას. ასეთი რამ ადრეც მომხდარა, მაგრამ განცდით ეფექტს, აქ ირონიით შეფერილი დამოკიდებულება იწვევს.

პიესის ძირითადი მხატვრული ღირსება ის არის, რომ ყოველდღიურ, ყოფით შთაბეჭდილებათა ქაოსს, თ. უილდერი მხატვრული მიზანშეწონილობის ლოგიკით აწესრიგებს. ერთი ოჯახის ყოფას და მასთან დაკავშირებულ უამრავ წვრილმანს, დრამატურგი განაზოგადებს, როგორც საერთოდ ადმიანური ყოფის აბსურდულობის სურათს.

«საძილე ვაგონი», მისი პიესებიდან ყველაზე «ამბიციურია» და ინტრიგებით დატვირთული. პიესის მოქმედებას წარმართავს რეჟისორი. იგი იმავდროულად ახსნა-განმარტებებსაც იძლევა. სცენაზე მატარებლის მონახაზის გაკეთების შემდეგ, რეჟისორი მსახიობებს იხმობს და ისინიც, სკამებით ხელში, რომლებიც «საწოლებს» და «კუპეებს» წარმოადგენენ, მათთვის განკუთვნილ ადგილს იკავებენ.

პიესის მოქმედი პირები არიან: შინაბერა ქალბატონი, საშუალო ასაკის ექიმი, ინჟინერი, რომელიც კალიფორნიაში მიდის, სულით ავადმყოფი ქალი და ახალგაზრდა წყვილი - ჰარიეტი და ფილიპე. პიესის ალეგორიული მოქმედი პირები ინტრიგებს

აწყობენ. მათ სახელებს მატარებელში, მათი ნომრების მიხედვით იძახებენ: მეორე კუპე, მესამე ქვედა ადგილი და... ქაოსი გრძელდება. პიესის დასაწყისში, წამყვანი სცენაზე მიდი-მოდის და მოქმედებას ორკესტრის დირიჟორის მსგავსად წარმართავს. იგი მოითხოვს მობინადრეების სცენაზე განლაგებას. ჰარიეტის სიკვდილის სცენაში, წამყვანი ისევ ერევა მოქმედებაში, რათა მატარებლის მოძრაობა უზრუნველყოს როგორც «გეოგრაფიულად, ისე მეტეოროლოგიურად, ასტრონომიულად და თეოლოგიურადაც» კი. (geografically, meteorologically, astronomically, theologically considered).

აქედან პიესის მეორე ნაწილი იწყება. მინდორში, მწერების ხმები, მატარებლის ხმას უერთდებიან, რასაც იმ ჰარმონიის სფეროში შევყავართ, სადაც ყველაფერი ერთმანეთთან არის შერწყმული. აქ ნაჩვენებია ქალაქი, თავისი მინდვრებითა და ცხოველებით, აქვე გვხვდება მოჩვენება, რომელმა მუშა მოკლა. პიესაში განსაკუთრებულია იმ მაწანწალას როლი, რომელიც მღერის ფრენკ სერვისის სიმღერას «გზა მანდელეისაკენ». ამ ბიჭის სიმღერით თ. უაილდერი თითქოს ცდილობას, რომ ცხოვრება მოჩვენებითი წესრიგის გარეშე გვიჩვენოს. წამყვანი ამბობს, რომ წუთები ჭორიკნები არიან, საათები - ფილოსოფოსები, გარდა თორმეტი საათისა, რომელიც იმავდროულად, ღვთისმეტყველიცაა.

Satge Managaer:

The minutes are gossips; the hours are philosophers; the years are theologians. The hours are philosophers with exeption of Twelve O'clock. who is also a theologian.

საათებს ლამაზად ჩაცმული გოგონები წარმოადგენენ. მათ სცენაზე რომაული რიცხვები შემოაქვთ და წარმოთქვამენ პლატონის, წმინდა ავგუსტინეს სტრიქონებს. ამის შემდეგ ეშვებიან პლანეტები, რომლებსაც მსახიობები თავიანთი ინდივიდუალური ხმებით წარმოადგენენ. ხოლო მათ შემდეგ გაისმის დედამიწის ხმა.

მესამე ნაწილი, დედამიწის ხმით იწყება. ამ ხმის გაგონებაზე, სცენაზე სულით ავადმყოფი ქალი შემოდის. იგი თხოვს დედამიწას, რომ რამეში გამოიყენოს, მისცეს მას რაიმე საქმე.

Insane Woman:

Use me. Give me Something to do.

ამ დროს წამყვანი, მთავარანგელოზების შემოსვლით გვაუწყებს «საძილე ვაგონის» თეოლოგიურ ადგილმდებარეობას. ისმის მუსიკა. განახლდება მოქმედ პირთა და პლანეტათა ხმები, რათა ფონი შეექმნას ლოცვას, გარდაცვლილი ჰარიეტისათვის. ყოველივე ეს კი, მზის სისტემის ხმებს წარმოშობს.

ჩვენ პიესის სამივე ნაწილში გვრძნობთ, რომ სიცოცხლის ჰანგები, ჰარმონიულ ურთიერთობაში მოდიან უფრო დიდთან, მთლიანთან, უპირველეს ყოვლისა, დედამიწასთან, შემდეგ სამყაროსთან და ბოლოს, მზის სისტემასთან.

ამ ჰარმონიის საპირისპიროდ, პიესაში ტანჯული პიროვნებებიც არიან წარმოდგენილნი, მაგალითად ჰარიეტი, სულით ავადმყოფი ქალი. იგი, ემილი უების მსგავსად, იმ აზრამდე მიდის, რომ ადამიანის სიბრძნვე, ცხოვრების საჩუქარია. ის უარს ამბობს, გაჰყვეს მთავარანგელოზებს, რადგან საკუთარ თავს, ამის ღირსად არ თვლის. მას სურს, რომ დაისაჯოს.

ჰარიეტში თ. უაილდერმა, თითქოს ორი ადამიანის სული ჩადო. პიესის დასაწყისში ჩვენ გვესმის სულით ავადმყოფი ქალის საუბარი მოსამსახურესთან და მომვლელთან, მაგრამ მთავარანგელოზებთან საუბარში, იგი ისეთ გამჭრიახობას ავლენს, რომელიც ზოგჯერ შერაცხად ადამიანებსაც კი აკლიათ. კუპეში წარმოდგენილი გმირები თავისი განსაკუთრებული ხასიათებით გამოირჩევიან, რომლებსაც სიბრძნე, მწუხარებისაგან უფრო უსწავლიათ.

ალეგორიული პიესა, რომელშიც დროისა და სივრცის ყველა დონე კომბინირებულია და რომელიც ცხოვრების არსს აკავშირებს მთელი სამყაროს ცხოვრებასთან, თემატურად და ტექნიკურად, ყველაზე უფრო ახლოს დგას პიესებთან «ჩვენი ქალაქი» და «ბეწვის ხიდზე».

პიესაში «საშობაო სადილი», დაბადება ნაჩვენებია «უცნაური კარიბჭით», რომელიც მორთულია ხილისა და ყვავილების გირლანდებით. სიკვდილი - მეორე კარიბჭით, მოპირდაპირე მხარეს, სადაც შავი ფარდა ჰკიდია. მსახიობთა უმეტესობა თეთრი თმის პარიკს ატარებს და თითოეული მათგანი გარკვეული დროის მაჩვენებელია. თუ ისინი ავად ხდებიან, ან მოხუცდებიან, ტოვებენ მაგიდას და შავ კარიბჭეს უახლოვდებიან. როდესაც კვდებიან, შავ კარიბჭეს გაივლიან და უმაღვე წარსულ დროში მოიხსენებენ.

დრამატურგი ცდილობს, ამ გზით გვიჩვენოს თაობათა ცვლა. ეს მცდელობა ირონიულიცაა და ტრაგიკულიც.

თ. უაილდერის კრებულში შემავალი პირველი პიესები, ევროპასა და შეერთებულ შტატებში იდგმებოდა. როგორი აზრიც არ უნდა არსებობდეს მათ შესახებ თეატრალურ სამყაროში, ჩვენი თვალთახედვით აშკარაა, რომ დრამატურგმა თავისი პირველი დრამატული ნაწარმოებებით, თანამედროვე ამერიკულ სცენაზე წარმატებას ვერ მიაღწია მანამ, სანამ 1938 წელს «ჩვენი ქალაქი» და «მაჭანკალი» არ გამოჩნდა. თუმცა ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ 1938 წლამდე თ. უაილდერს არაფერი შეუქმნია. მან ობეის «Lucrece» თარგმნა, ხოლო 1932 წელს, დაწერა თავის ყველაზე ცნობილი რომანი «ზეცა ჩემი მიზანია» (Heaven's my Destination).

პიესა «მაჭანკალი» (The Matchmaker), თ. უაილდერის ადრეული პერიოდის შემოქმედებას მიეკუთვნება. ავტორმა მასალის დიდი ნაწილი იოჰან ნესტროის პიესიდან აიღო (Einen Jux will er sich Machen, Vienna, 1842). თავად დრამატურგი, ამას ნესტროის პიესის «თავისუფალ გადაკეთებას» უწოდებს. თვით ნესტროის პიესა კი, ჯონ ოქსენჰამის «კარგად გატარებულ დღეს» (John Oxenham, A Day well spent, London, 1835) ეფუძნება. თ. უაილდერის აზრით, იმ «სისულელების» მოშორება, რომელიც XIX საუკუნის თეატრების სცენაზე სუფევდა, მხოლოდ ოხუნჯობითა და ირონიით იყო შესაძლებელი. (112, p/xiii)

One way to shake off the nonsense of the 19th century staging is to make fun of it.

აქვე ის განმარტავს, რომ ეს ნაწარმოები მას იმ პიესებს აგონებს, რომლებიც ლე ლიბერტის, ობლენდისა და კალიფორნიის თეატრებში უნახავს თავისი სიყმაწვილის ჟამს. (112, p/xiii)

This play parodies the stock-company plays that I used to see at Ye'Liberty Theatre, Oakland, California, when I was a boy.

ირონია, იუმორი, ისეთივე ძველი კომიკური, სცენური საშუალებითაა გამოხატული «მაჭანკალში», როგორც «შეცდომით მიმსგავსებაა». მაგალითად, ფარული ადგილებიდან უცარი გამოჩენა, საწინააღმდეგო სქესის ტანსაცმელში გამოწყობილი პერსონაჟები და ა.შ.

თ. უაილდერი აღნიშნულ პიესაში გვიხატავს ბანალურ პერსონაჟებსა და აბსურდულ სიტუაციებს. მაგალითად, არამზადა ვანდერგელდერის სახით მას გამოყვანილი ჰყავს პერსონაჟი, რომელიც ცდილობს, ხელი შეუშალოს ახალგაზრდა წყვილის - მისი ძმისშვილის - ერმენგარდეს და გაჭირვებული, უფულო მსახიობის - ემბოროს კემპერის ქორწინებას.

მოქმედება ხდება 1880 წელს, იონკერსში. ჩვენ თანდათან ვეცნობით პიესის მთავარ გმირებს, რომელთა კეთილდღეობა, ასე თუ ისე, ვანდერგელდერის ცხოვრებაში მონაწილეობით არის განპირობებული. ვანდერგელდერს ორი ნოქარი ჰყავს - კორნელიუსი და ბარნაბი, რომლებიც თავგადასავლების საძიებლად, ნიუ-იორკში მიდიან. შემდეგ ვეცნობით მაჭანკალს, რომელიც ცდილობს, რომ ვანდერგელდერს ახალგაზრდა, მომხიბვლელი ქალი, ირენ მოლოუ გაურიგოს, თუმცა სინამდვილეში იგი საკუთარი თავისათვის ირჯება. მაჭანკალი არავითარ მოძღვრებას არ ცნობს, გარდა საკუთარი ცხოვრებით სრული ტკბობისა. იგი ეწინააღმდეგება წარმატების ვანდერგელდერისეულ თეორიებს, რომლისათვისაც შრომა და ფული ცხოვრების უმაღლეს ფასეულობას წარმოადგენს. ვანდერგელდერი თავის წარმატებას, დაუზოგავ შრომაში ხედავს. კორნელიუსს, რომელიც მას რამდენიმე კვირით განთავისუფლებას თხოვს, უხსნის, რომ ამგვარი საქციელით იგი წარმატებას ვერ მიაღწევს. მისი ხნის რომ იყო, ხუთ საათზე დგებოდა და თუ საჭიროება მოითხოვდა, მაღაზიას სულ არ კეტავდა. მას საერთოდ არ ჰქონდა თავისუფალი დრო. ამიტომაც არის ის დღეს ისეთი, როგორსაც ხედავენ.

When I was your age, I got up five, I didn't close the shop until ten at night, and then I put in a good hour at the account books. The world's going to pieces. You elegant ladies lie in bed until six and at nine o'clock at night you rush to close the door so fast the line of customers bark their noses. No, sir – you'll attend to the store as usual, and on Friday and Saturday nights you'll remain open until ten – now hear what I say! This is the first time I've been away from the store overnight. When I come back I want to hear that. You've run the place perfectly in my absence. If I hear of my foolishness. I'll discharge you. An evening free. Do you suppose that I had evenings free? If I'd had evenings free I wouldn't be what I am now!

ფულის გამო დოლის სურს, რომ მასზე დაქორწინდეს. მას უნდა, რომ ვანდერგელდერის მონეტები, მიმოქცევაში გაუშვას. მისი აზრით, ფული ისეთივე მიმოქცევაში უნდა იყოს, როგორც წვიმის წყალი. ეს ფული ყველასთან უნდა მიდიოდეს - მკერავებთან, მეეტლეებთან. ისინი საქმეს წამოიწყებენ და კარგ ცხოვრებასაც მოიწყობენ.

Money should circulate like rain water. It should be flowing down among the people, through dressmakers and restaurants and cabmen, setting up a little business her, and furnishing a good time there.

დოლი ვანდერგელდერს დაიპყრობს და მისი ფული, შენახვის ნაცვლად, გაიფლანგება. ვანდერგელდერის ხმა, პირობით სოციალურ ფასეულობათა თვალსაზრისით, შუქია. მართალია, მან ფული მომჭირნედ ხარჯა, დაზოგა, ბევრს მუშაობდა და წინდახედულიც იყო, მაგრამ ის მაინც ისეთი გონებაჩლუნგი და პომპეზური ადამიანია, რომელიც სიმდიდრეს მონობასთან, კეთილ გრძნობასთან ათანაბრებს. ჭკვიანი დოლი ამ ბანალობის შეცვლას, საჭიროების მიხედვით ახერხებს.

Vandergelder:

Mrs. Molloy, I've got some advice to give you about your business. (Mrs. Molloy comes to the center of the room and puts Barnaby's hat on floor in window, then Cornelius' hat on the counter).

Mrs. Levi:

Oh, advice from Mr. Vandergelder! The whole city should hear this.

Vandergelder:

(Standing in the workroom door, pompously):

In the first place, the aim of business is to make profit.

Mrs. Molloy:

Is that so?

Mrs. Levi:

I never heard it put so clearly before. Did you hear it?

Vandergelder:

(Closing the room to the left).

You pay those girls of yours too much. You pay them as much as men. Girls like that enjoy their work. Wages, Mrs. Molloy, are paid to make people to work they don't want to do.

Mrs. Levi:

Mrs. Vandergelder thinks so ably. And that's exactly the way his business is run up in Younkers.

ვანდერგელდერი:

– ქალბატონო მოლუ, მე შემძლია რამდენიმე რჩევა მოგცეთ თქვენს საქმიანობასთან დაკავშირებით.

ქ-ნი ლევი:

– ოჰ, რჩევა ვანდერგელდერისაგან! მთელს ქალაქს უნდა ესმოდეს ეს.

ვანდერგელდერი:

– ბიზნესის მიზანს, უპირველეს ყოვლისა, ხეირის, სარგებელის ნახვა წარმოადგენს.

ქ-ნი მოლლუ:

– მართლა?

ქ-ნი ლევი:

– ადრე არასოდეს მსმენია ასეთი ნათელი აზრი. შენ გაგიგონია?

ვანდერგელდერი:

– თქვენ ძალიან ბევრს უხდით მოსამსახურე ქალებს., იმდენს, რამდენსაც კაცებს. მსგავს გოგონებს სიამოვნებთ თავიანთი სამუშაო. ქალბატონო მოლუ, ჯამაგირი იმისათვის უნდა გადავუხადოთ, რომ აკეთონ ის, რაც არ სიამოვნებთ.

ქ-ნი ლევი:

– ბატონი ვანდერგელდერი ძლიერ საღად აზროვნებს., ამიტომაც მიაღწია იონკერსის ბიზნესში წარმატებას.

უსაქმური მალაქი თვლის, რომ ადამიანს არავითარი სისუსტე, არავითარი ნაკლი არ უნდა გააჩნდეს, მაგრამ თუ კაცს ნაკლი არ გააჩნია, ის დიდი საშიშროების წინაშე დგას მან, შესაძლოა ღირსებისაგან შექმნას მანკიერება და ეს იყოს სერი.

ნოქრები - კორნელიუსი და ბარნაბიც, ვანდერგელდერის წინააღმდეგ ილაშქრებენ, მათ გართობა სურდათ და ნიუ-იორკში გადაწყვიტეს წასვლა. ისინი ვანდერგელდერის

მაღაზიაში ტომატიან ქილებს აფეთქებენ. მათ სურთ, რომ კარგი საკვები ჰქონდეთ, შეიგრძნონ საფრთხე, მაგალითად, დაიჭირონ, დახარჯონ თავიანთი თანხა (3 დოლარი), ეხვეოდნენ გოგონებს. პიესის მთელი იუმორის საუკეთესო ნაწილი, ამ ორ ნოქარს და მოლუს ეკუთვნის.

ირონია, დაცინვა პიესაში მიმართულია პირობით ცნებასთან - «წარმატება». ამ დაცინვის ადრესატი კი ვანდერგელდერია, აბსურდული პიროვნება, რომელმაც არაფერი იცის საკუთარი სისულელების შესახებ. თ. უაილდერი საკუთარი ხალხის საჩვენებლად უწყინარ გზას ირჩევს - მსუბუქ ირონიას და არა სატირას. სატირა ხომ კონკრეტულ სოციალურ მისამართსა და მკაფიოდ გამოხატულ იდეოლოგიურ ტენდენციას გულისხმობს. მართალია, პიესაში თ. უაილდერი უხვად იყენებს გროტესკს, რომელიც სოციალურ სატირად აღიქმება, თუმცა იგი კონკრეტულ კონფლიქტს, მაინც გლობალურ, საყოველთაო, მარადიულ პრობლემათა პლანში განაზოგადებს.

პიესა, ვფიქრობთ, უდავოდ «კრიზისულია» იმ თვალსაზრისით, რომ მასში ასახული მსოფლმხედველობა ყოველმომცველ კრიზისს, ზნეობრივ იდეალთა განადგურებას, სრულ ურწმუნოებასა და იმედგაცრუებას გამოხატავს. მაგრამ ეს ყველაფერი თ. უაილდერის შემოქმედებით კრიზისთან არ უნდა გავაიგივოთ., მართებულად შენიშნავს პროფ. თ. კობახიძე, რომ ნაწარმოების გააზრებისას, სიფრთხილესა საჭირო, რათა მსოფლმხედველობრივი კრიზისი, შემოქმედებით კრიზისთან არ გაიგივდეს. მისი აზრით, შემოქმედებითი კრიზისი, მწერლისა თუ პოეტის შემოქმედებით უუნარობას ნიშნავს. იგი ამბობს: «ხელოვნების ნებისმიერ დარგში - იმის განურჩევლად, იქნება ეს ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, ქანდაკება თუ არქიტექტურა, ყოველ ჩვენგანს უთვალავჯერ აღუქვამს ყალბი პათეტიკით გაბრწყინებული, სალი კლდესავით «მთლიანი» და «ჰარმონიული» ბუტაფორიები. ამგვარ ქმნილებათა უზადო «იდურობა», მათი ყუმბარასავით მომართული ოპტიმიზმი თუ ფსევდოაღმშენებლური პათოსი, სწორედ, რომ შემოქმედებით უუნარობაში იღებს დასაბამს და შემოქმედების კრიზისზე მსჯელობაც, ამ შემთხვევაშია მიზანშეწონილი. ყალბი და ნამალადევი «ჰარმონიის» საწინააღმდეგოდ, კრიზისულმა მსოფლმხედველობამ, შესაძლოა, მძლავრი ბიძგიც მისცეს მაღალ ესთეტიკურ ფასეულობათა შექმნას. მთავარია, შემოქმედი გულწრფელი იყოს და ნიჭით

დაჯილდოებული. დიდი ხელოვნების ისტორიიდან, ამის საუკეთესო დასტურია რენესანსულ იდეალთა კრიზისის ხანაში შექმნილი შედეგები: იგივე დონ კიხოტი ან მიქელანჯელოს გვიანდელი პიეტები, ელ გრეკოს, სურბარანის, ხუსეპე დე რიბერას ტილოები. შედარებით ახლო წარსულიდან ამასვე მოწმობს დოსტოევსკის დიდებული პროზა, მისი ავტორის კრიზისულ, გაორებულ, ხშირად, მისტიკურ - რელიგიურ მსოფლადქმას რომ ასახავს» (3, 27).

თუ 20-30-იან წლებში თ. უაილდერს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ნაპოვნი აზრის გამოთქმის საშუალება იმ საყოველთაო ფასეულობათა შესახებ, რომელიც მაშინდელი ამერიკის ცხოვრებაში არსებობდა, 1938 წელს, მას ამგვარი საშუალება უკვე მიეცა. თ. უაილდერმა შექმნა ისეთი ნაწარმოებები, რომელთაც აღიარება მოუპოვეს მას. მან თავის პიესებში განსაკუთრებული ტექნიკური ხერხები შემოიტანა და გვიჩვენა, თუ როგორ შეიძლება დრამის გათავისუფლება მკაცრი ქრონოლოგიური თანმიმდევრულობისაგან.

როცა თ. უაილდერი სატირას იყენებს, იგი ამას დინჯად აკეთებს. სატირა სკეპტიკოსისათვის ის იარაღია, რომელიც სწორად გამოყენების შემთხვევაში იმას ემსახურება, რომ გააკონტროლოს რწმენა და გადაჭარბებული სენტიმენტალობა. ასევე აკონტროლებს ის საზოგადოების მანკიერ მხარეებსაც. უკონტროლო სკეპტიციზმი იოლად გადადის ცინიზმში, რწმენის უარყოფაში. სატირა კი მიმართულია გულუბრყვილო და მიაშიტი პერსონაჟების მიმართ, შემცდართა მიმართ.

2.2. «ბეწვის ხიდზე». ბიბლიური ალუზიები და მითოსი

პიესა «ბეწვის ხიდზე», 40-იანი წლების ტრაგიკული მოვლენების გამოძახილს წარმოადგენს. იგი, 40-იანი წლების თ. უაილდერის კინოსცენარებს თუ არ ჩავთვლით, ერთადერთი და ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოებია. ამ პიესამ მხურვალე დისკუსიები წარმოშვა ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრალურ კრიტიკაში.

თვით ავტორის სიტყვებით, პიესის ძირითადი მიზანია, გვიჩვენოს ადამიანის სპირალური პროგრესი და მისი წინსვლა შეცდომისა და გამოცდილების გზით. ეს პიესა კაცობრიობის არსებობის პირობითი ქრონიკაა, ანუ ისტორიული მოვლენების და

ბიბლიური თქმულებების შერწყმა. მასში უაილდერი გვიხატავს კაცობრიობის გზას, პირველყოფილი სიბნელიდან, მეოცე საუკუნის ოცდაათიან წლებამდე, როდესაც, ჯერალდ რაბკინის თქმით, ერთადერთ სოციალურ მისიას გადარჩენის პრობლემა წარმოადგენდა. (86, 34)

ალბათ, უადგილო არ იქნება თუ გავიხსენებთ 1941 წლის ერთ პუბლიკაციას, რომელიც ჯეიმზ ჯოისს ეძღვნება. საქმე იმაში გახლავთ, რომ პიესის გამოსვლისთანავე, სკანდალი ატყდა.

როდესაც ჰენრი მარტინ რობინზონმა და ჯოზეფ კემპბელმა (ისინი «ფინეგენის ქელების» «გასაღებზე» მუშაობდნენ), ნახეს ეს პიესა, მათ მყისვე დაინახეს მსგავსება ჯოისის რომანთან. მათ სტატიების მთელი სერია გამოაქვეყნეს «სეთედი რევიუში», სათაურით – «ვისი კბილების კანით?» მკვლევარები ამტკიცებდნენ, რომ პიესა თემებით, სიუჟეტებით, ხასიათებით, დიალოგითა და გამოხატვის საშუალებებით «ფინეგენის ქელებიდან» მომდინარეობდა. ისინი თვლიდნენ, რომ პიესა გაამერიკულებულია და იგი, რომანის პირდაპირ და აშკარა იმიტაციას წარმოადგენს.

ჩვენი აზრით, მათი მსგავსება ეჭვგარეშე იყო, მაგრამ ბევრმა კრიტიკოსმა ცილი დასწამა უაილდერს პლაგიატობაში. ჯორჯ ჯეინ ნასანმა, არა მარტო მოიწონა კემპბელის და რობინზონის დასკვნები, არამედ მათ გვერდითაც დადგა. «ტაიმსი» არ ფარავდა თავის კეთილგანწყობილებას პიესისადმი, მაგრამ იმასაც აღნიშნავდა, რომ კემპბელი და რობინზონი ქვემოთ ჩამოტანილი შენიშვნებით (ე.ი. სქოლიოებით), ცდილობდნენ გავლენა დაესაბუთებინათ და ერთმანეთში ურევდნენ გავლენასა და იმიტაციას.

თ. უაილდერი ჯოისის რომანების გაცხარებული პროპაგანდისტი გახლდათ. ირლანდიელი პროზაიკოსის ამგვარი თაყვანისცემა, მისთვის სამწუხარო აღმოჩნდა. ცნობილ ფაქტს წარმოადგენს ის, რომ უაილდერმა დაწერა ნეკროლოგი, რომელიც სიყვარულის ახსნას უფრო გავდა და, რომელიც უაილდერის მტრებმა, მის წინააღმდეგ გამოიყენეს.

თ. უაილდერმა აღიარა საკუთარი ვალი ჯოისის წინაშე. დრამატურგმა ჯოისისაგან ისესხა გარკვეული მასალა, მაგრამ მან ეს მასალა საკუთარი, განსაკუთრებული მიზნებისათვის გამოიყენა. ეს გარემოება იმასაც უსვამს ხაზს, რომ დრამატურგი

ენდობოდა ჯოისს. ჯოისის გარდა, მას სხვა წყაროებიც აქვს პიესაში გამოყენებული. მაგ., მფრინავი დეკორაცია, მან ოლსენის და ჯონსონის კომედიიდან ისესხა («Hellzapoppin») და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯოისის შემოქმედების სპეციალისტებმა მკითხველისათვის ლიტერატურული ნასესხობის ნიშნების მთელი სია შეადგინეს, გოლდსთოუნი თვლის, რომ ამ კრიტიკოსთა ბრალდებები არცთუ ისე საფუძვლიანია. ეს თითქმის ისეთივე პრეტენზიებია, როგორსაც შექსპირის პიესებს უყენებდნენ. იგი ამბობს, რომ შესაძლოა, ჯოისის ნაწარმოების კარგად ცოდნამ გამოარკვია როგორც საერთო კომპოზიციის გამოყენება, ასევე პიესის მთავარი პერსონაჟებისაც, მაგრამ ეს პიესა, მაინც უაილდერის ნაწარმოებად რჩება.

ამ სკანდალის ჩაწყნარება ერთ-ერთმა გამოჩენილმა გავლენიანმა ლიტერატურათმცოდნემ, ედმუნდ უილსონმა შეძლო. მისი აზრით, ჯოისის ნაწარმოების ელემენტების გამოყენება აშკარაა, მაგრამ ეს პიესის შეფასებაზე არ უნდა ახდენდეს გავლენას. ჯოისი და ფლობერი ისეთ საბადოს წარმოადგენენ, რომლისგანაც სხვადასხვა მწერალი დიდ განძს მოიპოვებს.

დრომ თანდათან მოსპო ამგვარი დამოკიდებულება და დაადასტურა, რომ უილსონი მართალი იყო. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კამათი ამ პიესის ირგვლივ შეწყდა.

ბევრს შეიძლება უცნაურადაც მოეჩვენოს ამ პიესის სახელწოდება. მისი სათაური პირველწყაროში «ჩვენი კბილების კანია». ამერიკაში ეს გამოთქმა ძალიან გავრცელებულია. არა თმის, არა თითის, არამედ «კბილების» კანზე. რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ამ პიესის ორი სახელწოდება: «На коже наших зубов» და «На волоске от жизни». ჩვენ გავითვალისწინეთ პიესის სახელწოდების პირდაპირი თარგმანიც და მისი შინაარსიც. ქართველი მკითხველისათვის «ბეწვის ხიდზე» უფრო გასაგებად მივიჩნევთ, ვიდრე «ჩვენივე კბილების კანზე». გამოთქმა «ბეწვის ხიდზე», ხშირად გვხვდება ქართულ მეტყველებაში და კიდევ ერთი რამ, კაცობრიობა მუდმივ მოძრაობაშია და მუდამ უამრავი კატასტროფის წინაშე დგას.

პიესის სამი მოქმედება გვიჩვენებს კაცობრიობის ბრძოლას გადარჩენისათვის იმ უბედურებათაგან, რომლებიც მას თავს დაატყდა ცხოვრების ამა თუ იმ პერიოდში:

გამყინვარებისას, წყალდიდობისას თუ ომისას. პირველ მოქმედებაში ავტორს ადამიანი ბუნების წინააღმდეგ გამოჰყავს, მეორეში – მორალური წესრიგის საპირისპიროდ, მესამეში – საკუთარი თავის წინააღმდეგ; ადამიანთა მოდგმის ერთი ოჯახის – ანტროპუსების ოჯახის ცხოვრების ფონზე.

ეს ტიპური ამერიკული ოჯახია და ზოგადად ადამიანთა ოჯახს განასახიერებს. ანტროპუსთა მაგალითზე. ნაჩვენებია ადამიანის ბრძოლა კატასტროფების წინააღმდეგ, მისი დაცემა, ხსნა, ომები.

პირველი მოქმედება იწყება მსოფლიოში მიმდინარე ახალი ამბების გაცნობით, მაგრამ მოქმედება, უეცრად შუაგულში წყდება, სადაც ვღებულობთ ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ მეუზოვე ქალმა, ქორწინების ბეჭედი იპოვა წარწერით: «ეს, ადამისაგან». ახალი ამბების სერია გრძელდება და მალე შეიტყობთ სრულიად ახალ ცნობებს ბატონ ანტროპუსის ოჯახზე, რომელიც ცნობილია, როგორც საბურავების, ანბანის, გამრავლების ტაბულის გამომგონებელი. მან, თითქმის არაფრისაგან, რაღაც მნიშვნელოვანი შექმნა. აქ, ერთგვარ პარადოქსად აღვიქვამთ იმას, რომ ანტროპუსების ოჯახში ჰომეროსი, მამონტი და დინოზავრიც კი ცხოვრობენ. ისინი ჯერ კიდევ არ ამოწყვეტილან. აქ ნამდვილად ყველაფერი ერთმანეთს ერწყმის: მითი, ისტორია, თანამედროვეობა.

ამ დროს რეპორტაჟი წყდება. მეორე სურათით, ვეცნობით ქალბატონ ანტროპუსს, ვარდებით ხელში. იგი «წინსაფრის გამომგონებელია». ამით მოქმედებაც მთავრდება.

პირველი მოქმედება გამყინვარების ხანაში ხდება. ყინვა სითბოს, ე.ი. სიცოცხლის წყაროს ანადგურებს და მაინც, ხალხი, რომელმაც თავი მოიყარა ანტროპუსების ოჯახში, ბოლომდე უმკლავდება მოსალოდნელ ტრაგედიას. საბინა მაყურებელსაც მიმართავს და სთხოვს მათ, სკამების სცენაზე ატანას, რათა კოცონთან ცეცხლი არ ჩაქრეს. უაილდერი მაყურებელს მიმდინარე პროცესებში რთავს, რადგან კაცობრიობის გადარჩენა ყველას ვალია, განზე გადგომის უფლება არავის არა აქვს.

ადამიანი კოსმიურ კატასტროფებს ებრძვის. ყველა საუკუნეში, იგი ერთი და იგივე პრობლემის წინაშე დგება – გადაურჩეს კატასტროფას. კატასტროფულ ხასიათს კიდევ ერთი გარემოებაც უსვამს ხაზს: ყოველი მოქმედება განსაზღვრულ ისტორიულ ციკლს

წარმოადგენს. იგი იმედებით, სიხარულით იწყება, საბოლოოდ კი, შიშით, ტრაგედიით, მოწყენილობით და კატასტროფებით მთავრდება.

საბინას ცეცხლი უქრება. მას გაგდებით ემუქრებიან. მისის ანტრობუსი მას, როგორც დედა, ისე ესაუბრება:

Mrs. Antrobus:

Oh, Sabina I know you.

When Mr. Antrobus raped you home from your Sabine hills, he did it to insult me.

Hi did it for your pretty face, and to insult me.

You were the new wife, weren't you?

Far a year or two you lay on your bed all day and polished the nails on your hands and feet.

You made puff-balls of the combings of your hair and you blew them up to the ceiling.

And I washed your underclothes and I made you chochen broths.

I bore children and between my very groans I stirred the cream that you'd put on your face.

But I knew you wouldn't last.

You didn't last.

მისის ანტრობუსი:

– ო, საბინა, მე გიცნობ შენ იმ დროიდან, როდესაც მისტერ ანტრობუსმა მთების მწვერვალიდან ჩამოგიყვანა. მან ეს იმისათვის გააკეთა, რომ მე შევურაცხვეყე. შენ გახდი მისი ახალგაზრდა და ლამაზი ცოლი, ასე არ არის? შენ ლოგინში ეგდე მთელი დღეები და ფრჩხილებს ილამაზებდი... მე კი სუპს ვხარშავდი, ვრეცხავდი... ბავშვებს ვაჩენდი. მე ისიც ვიცოდი, რომ ეს დიდხანს არ გაგრძელდებოდა. შენ დიდხანს ვერ გაძელი...

Sabina:

But it was I who encouraged Mr. Antrobus to make the alphabet. I'm sorry to say it, Mr. Antrobus, but you you're not a beautiful woman, and you can never know what a man could do if he tried. It's girls like I who inspire the multiplication table.

I'm sorry to say it, but you're not a beautiful woman, Mrs. Antrobus, and that's the God's truth.

საბინა პასუხობს:

...მე შთავაგონე მისტერ ანტრობუსს გამრავლების ტაბულის შექმნა. მხოლოდ ჩემს მსგავს ქალიშვილებს შეუძლიათ, შთავაგონონ კაცებს გამრავლების ტაბულის შექმნა... არ მსიამოვნებს ამის თქმა, მისის ანტრობუსს, მაგრამ თქვენ ულამაზო ხართ და ეს, სრული ჭეშმარიტებაა».

მეუღლეს და საყვარელს შორის მუდმივ კამათს, ბუნება ბოლოს მოუღებს. ვნება, რომელიც ამ ქალებშია დაბუდებული, ბუნებრივი სტიქიების წინაშე ქრება. მოსამსახურე და ქალბატონი ანტრობუსი მშვენივრად უგებენ ერთმანეთს. საბინას ისტორია, რომელიც მისტერ ანტრობუსმა იცის, უფლებას აძლევს მას, ცოლს ამგვარად მიმართოს: «თქვენთვის სულერთია, როდის მოვკვდები, ან რამდენ ხანს ვიცოცხლებ. თქვენი ერთადერთი საზრუნავი შვილებია. ოღონდ ისინი გყავდეთ კარგად და სხვას არაფერს არ ინაღვლებთ».

შუა მოქმედებაში სასოწარკვეთილი საბინა ამბობს, რომ სურს, დადგეს 11 საათი და ეს «ოხერი» მოქმედებაც დასრულდეს. მისი ფუნქციაც ხომ მოქმედების არევა და მაყურებლისთვის იმ ილუზიის შექმნაა, რომ ყველაფერი თამაშია და მეტი არაფერი.

ბატონი ანტრობუსი სახლში დეპუშას გზავნის, რომ რაღაც ახალი აღმოაჩინა ციფრების თაობაზე, რომ «310X10=1004» ანტრობუსი _ ადამი, ამავე დეპუშით ურჩევს ოჯახს, ებრძოლონ ყოველგვარ სიცივეს და სითბო შეინარჩუნონ, თუნდ ყოველივე დაიწვას, შექსპირის წიგნების გარდა.

ქალბატონი ანტრობუსი კი მზადაა, დაწვას შექსპირიც, თუ ამას საჭიროება მოითხოვს.

Mrs. Antrobus:

Men! - He knows I'd burn ten Shakespeares to prevent a child of mine from having one cold in the head ~

მისის ანტრობუსი:

_ მე ათ შექსპირსაც კი დაწვავდი, რათა ბავშვები სიცივეს გადავარჩინო.

ბატონი, ტელეგრაფისტ ბიჭს ნემსს აწვდის იმისათვის, რათა მისმა ცოლმა თბილი ტანსაცმელი შეკეროს.

გამყინვარება მთელ მსოფლიოს ემუქრება. როცა თავშესაფრის მძებნელი დევნილები კარზე მიუკაკუნებენ, ქალბატონ ანტრობუსს არ სურს, მათი სახლში შეშვება. მისი ერთადერთი საზრუნავი, საკუთარი ოჯახის შველაა. ოჯახის თავკაცი, ბატონი ანტრობუსი, სწრაფად გაიზრებს საკუთარ მოვალეობას კაცობრიობის წინაშე და ლტოლვილებს თავშესაფარს აძლევს. ისინი არიან: მოსე წინასწარმეტყველი, ჰომეროსი და ცხრა მუზა. აქ ყველა რელიგია და კულტურაა პატივგებული, რის გამოც საბინა მაყურებელს კაცობრიობის გადარჩენისაკენ მოუწოდებს.

მეორე მოქმედება, უკვე ატლანტიკ-სიტიში მიმდინარეობს და წყალდიდობას აღწერს. ბატონი ანტრობუსი საბინას გამო მეუღლეს მიატოვებს; იმ საბინას გამო, რომელიც ახლა უბრალო მოსამსახურე კი არა, სილამაზის კონკურსზე გამარჯვებული მის ფიავეზაა. ბატონმა ანტრობუსმა მორალური დანაშაული ჩაიდინა. საინტერესოა ის სცენა, როდესაც ანტრობუსი ცოლს ყველაფერში გამოუტყდება. ქალბატონ ანტრობუსს არ სჯერა, რომ ცხოვრების თანამგზავრი, მას ამ მძიმე წუთებში, მსგავსი საქციელით გულს ატკენს. უაილდერის აზრს, ადამიანის მოვალეობათა შესახებ, ქალბატონი ანტრობუსი ამგვარად გადმოსცემს:

Mrs. Antrobus:

A didn't marry you because you were perfect. I didn't even marry you because I loved you. I married you because you gave me a promise.

(she takes off her ring and looks at it)

That promise made up for your faults. And the promise I gave you made up for mine. Two imperfect people got married and it was the promise that made the marriage.

მისის ანტრობი:

– მე იმიტომ როდი გავხდი შენი მეუღლე, რომ სრულყოფილი არსება იყავი, არც იმიტომ გადამიდგამს ეს ნაბიჯი, რომ მიყვარდი, მხოლოდ იმიტომ დაგთანხმდი, რომ პირობა მომეცი (ის ბეჭედს იძრობს და მას უყურებს) – შენს ნაკლს გამოასწორებდი და ჩემის მხრივ, მეც იმავეს გავაკეთებდი. ორი არასრულყოფილი პიროვნება დაქორწინდა რომ და როცა ჩვენი შვილები გაიზრდებიან, ეს სახლი აღარ იქნება ის ადგილი, სადაც ისინი თავს მყუდროდ იგრძნობენ. ის, რაც მათ იცავდა, ჩვენი სიყვარული კი არ იყო, არამედ ის პირობა, ერთმანეთს ქორწინებისას რომ მივეცი.

მშობელთა განხეთქილებამ თავზარი დასცა შვილებს, განსაკუთრებით, ქალიშვილს, რომელიც შვებას ცოდვების ჩადენაში ეძებს, თუმცა ჯერ კიდევ უცოდველია, მაგრამ ის ალისფერი წინდები, რომლითაც ის თავს იწონებს, მის დაცემას მოასწავებენ. მამის საშინელი გადაწყვეტილებით გამოწვეულმა საბოლოო შედეგმა, წარღვნის მოახლოება უფრო აშკარა გახადა. ანტროპუსის სასოწარკვეთილება უსაზღვრო და გულწრფელია. მას თავის მოკვლა სურს, მაგრამ სასოწარკვეთილება მალე გაუვლის, რადგან ის უნებისყოფია. მას რომანი აქვს საბინასთან, მაგრამ ამავდროულად მეუღლის მიტოვება არ სურს და ყოველთვის მასთან ბრუნდება.

მას შემდეგ, რაც ბატონი ანტროპუსი შეიგრძნობს საკუთარ მოვალეობას ახლობლების მიმართ, ის განუდგება როგორც საბინას, ისე საკუთარ თავს და ამით ათავისუფლებს ოჯახს. ამას შესანიშნავად გვიჩვენებს პიესის ბოლო აქტი. ყოველივე ეს კი, მკითხავმა ბევრად ადრე, მოხდენამდე იწინასწარმეტყველა. უაილდერი, მისი დახმარებით, ასეთ დახასიათებას გვაძლევს:

Fortune Teller:

...You know as well as I what's coming. Rain. Rain. Rain in floods. The deluge. But first you'll see shameful things - shameful things. Some of you will be saying: Let him drown. He is not worth saving. Give the whole thing. I can see it in your faces. But you're wrong. Keep your doubts and despairs to yourselves.

Again there'll be narrow escape. The survival of a handful. From destruction - total destruction.

მკითხავი:

– თქვენ ისევე გრძნობთ, როგორც მე, რაც გვიახლოვდება – წვიმა, წვიმა, წყალდიდობა და წარღვნა. ბოლოს ყველაფერს წყალი შთანთქავს, მაგრამ ჯერ უსიამოვნო და საშინელ ამბავს გაიგებ, შენს შესახებ თქმულს: «დაე, ის დაიხრჩოს, ის არ არის გადარჩენის ღირსი. ყველაფერი ამოიგდე თავიდან და მიატოვე. ამას ყველაფერს, თქვენს სახეზე ვკითხულობ, მაგრამ ცხვირს ნუ ჩამოუშვებთ, გამაგრდით, ეს არ შეგშვენით. თავს დააღწევთ, ოღონდ ტანჯვითა და ვაებით, – საბოლოო განადგურებამდე.

ანტროპუსი – მამა, საშუალო ფენის ამერიკელია, ადამი და ადამიანთა მოდგმის «მესაქე მამა» («Fathez Pilot»). (18, 9) მას ზოგადად გააჩნია ყველა დროის ადამიანური

სისუსტეცა და ღირსებაც. მისი ძირითადი მახასიათებელი თვისებაა, მისი უცვლელიობა წლიდან წლამდე, ისტორიის ერთი პერიოდიდან, მეორემდე. მისი პრობლემები ერთი და იგივეა თითქმის ყველა დროში. იგი ყოველთვის უბედურების ზღვარზეა. იმ უბედურებისა, რომელიც გამოწვეულია გარეშე ბუნებრივი ძალებითა თუ შინაგანი კონფლიქტებით. იგი მიუხედავად ყველაფრისა, გადარჩენას მაინც ახერხებს «ბეწვის ხიდზე» გავლით.

მისტერ ანტროპუსი ის ადამიანია, რომელმაც იმას მიაღწია, რასაც კი ადამიანმა შეიძლება მიაღწიოს. მას უამრავი უბედურების გადატანა მოუწევს, რომელთა გააზრებაც კი ძნელი წარმოსადგენია. უაილდერს აინტერესებს, შეუძლია თუ არა ადამიანს, ასეთ ურთულეს პირობებშიც კი დარჩეს კულტურის სუბიექტად, თუ ის იმ უბრალო ბიოლოგიურ ინდივიდად გადაიქცევა, რომლისთვისაც ამოსავალი კრედო, მხოლოდ გადარჩენის მოთხოვნილებაა.

უაილდერი პიესაში ცდილობდა, გაეაზრებინა ის მიზეზები, რომლებმაც ადამიანი სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნამდე მიიყვანეს. ანტროპუსი გვაოცებს იმით, თუ როგორ შეუძლია ადამიანს უღალატოს საკუთარ თავს. უაილდერი დარწმუნებულია, რომ ბოროტების ეპიდემიის უკანასკნელი მიზეზი, რომელმაც მთელი მსოფლიო მოიცვა, თვით ადამიანის შეგნებაშია და შემდეგ – ბუნებრივ, სოციალურ კატაკლიზმებში.

მისი ცოლი მარადიული ამერიკელი დედაა, ევაა. ზოგჯერ ის, მართალია, დიდი ინტელექტით არ გამოირჩევა, მაგრამ მისი მიზანია, გადარჩინოს ოჯახი. იგი თავისი ოჯახის ერთგული ქალია. ზოგჯერ მისი ქცევა ინსტინქტურიცაა, თუმცა ეს ძალა, სინამდვილეში ცხოვრების საიდუმლოს წარმოადგენს. ერთდროულად იგი ქარაფშუტაცაა და იდუმალიც.

ანტროპუსებს ორი შვილი ჰყავთ: გლედისი და ჰენრი. ჰენრი კაენის ყვითელ ემბლემას ატარებს და ოჯახისაგან მუდამ განცალკევებულია. იგი ნგრევისა და სიძულვილის თვითმიზნური გრძნობებითაა გამსჭვალული და თავისებურად ბოროტებასთანაა გაიგივებული.

პიესაში არის განსაკუთრებული პერსონაჟი, ანტროპუსების მოსამსახურე საბინა. იგი კეკლუცი ქალია, ცდუნების სიმბოლო. ისიც ბოროტია, მაგრამ მისი ცოდვები ოჯახურია და მისატევებელი. მის ერთადერთ სურვილს წარმოადგენს გახდეს მისის

ანტრობუსი. ბერბენკის თქმით, საბინა კეთილი გულის მოსამსახურეა, მაგრამ იმავდროულად მრავალმხრივი «ლილის» (ბოროტი ცოლის სული) სემიოტიკურ-მიოლოგიური ფიგურაც. (18, 90)

ჰაბერმანს მიაჩნია, რომ პიესაში ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეა საბინა. იგი პიესის სემანტიკური ცენტრია, რადგანაც უშუალოდ განასახიერებს უაილდერის წარმოდგენას ხალხზე. მისი აზრით, ეს იმ გარემოებით დასტურდება, რომ საბინას იმ გუნდის როლი აკისრია, რომელიც კომენტარს უკეთებს როგორც პერსონაჟებს, ასევე მოვლენებსაც.

ქალბატონ ანტრობუსის ფონზე, რომელიც გონიერი დიასახლისია, საბინა – სექსუალურობის განსახიერებაა. ბატონი ანტრობუსი ამ ორ პოლუსს – მისის ანტრობუსის მაღალ ზნეობრიობას და საბინას სტიქიურ სექსუალურობას შორის მერყეობს. საბინა მისის ანტრობუსის მუდმივი ანტაგონისტია, რადგანაც, მისი აზრით, სწორედ საბინას სექსუალური მიმზიდველობაა მისტერ ანტრობუსის შემოქმედებითი იმპულსი. მიუხედავად ყველაფრისა, საბინამ ვერ შეძლო მანკიერი სოციალური წრიდან თავის დაღწევა. ის მაინც სამზარეულოში რჩება და ამბობს: «სამზარეულო? რატომ? როგორც შორსაც არ უნდა წავიდე, მაინც სამზარეულოში ვხვდები?»

ნაწარმოების მთავარი გმირები ისეთი ამერიკელები არიან, რომლებიც თავიანთ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანთა მოდგმის ბედ-იღბლის გასაღებს მალავენ.

პიესის ავტორი თითოეული გმირის სულში უხეშად არ იქექება და მათ თვისებებზე არ მიუთითებს. ყველაფერი ეს, მხოლოდ მოქმედებასა და დიალოგებში უნდა ვეძებოთ.

უაილდერმა, ერთი ოჯახის ისტორია, ყველა ეპოქის მოდელად აქცია. იგი შეეცადა, შეექმნა კაცობრიობის ისტორიის მხატვრულ-სიმბოლური სურათი. სიმბოლური განზოგადება ჩანს ოჯახის სახელწოდებაშიც – «ანტრობუსების ოჯახი». «ანტრობუსი» – ბერძნული სიტყვაა და ადამიანს ნიშნავს. მისტერ ანტრობუსი, ერთდროულად ადამიცაა და ნოეც, მისი მეუღლე – ევა; ქალიშვილი – ადამისა და ევას ერთადერთი ქალიშვილი; ჰენრი – კაენი, მემამოხე სული. ასე, ყველა პერსონაჟი ადამიანის რომელიმე თვისებას განასახიერებს. იმისათვის, რომ უფრო მკაფიო გაეხადა ამა თუ იმ პერსონაჟის სახე, უაილდერმა თავისებური დროთა კომპლექსი გამოიგონა და ყოველი მოქმედება, რომელიმე ისტორიულ ეპოქას დაუკავშირა.

ანტროპუსების დავის პირველი უბედურება, ფიზიკური უბედურებაა, რომელიც გარედან მოდის. წყალდიდობა მეორე მოქმედებაში, მატერიალურია, რომლითაც ადამიანთა ნაწილის მორალური დაცემაა გამოწვეული. მესამე და ბოლო მოქმედება ომია – ადამიანის მცდელობა, გაანადგუროს საკუთარი თავი. ადამიანი იმიტომაც არის გონიერი არსება, რომ მას ნებისმიერ დროს შესწევს უნარი, თავისი ძალით გამოასწოროს შექმნილი სიტუაცია და თავიდან დაიწყოს ყველაფერი.

წარსულსა და აწმყოს შორის ისტორიის ბორბლის ტრიალის საჩვენებლად, უაილდერი ფართოდ იყენებს სიუჟეტებს ბიბლიური მოთხრობებიდან, რომისა და ამერიკის ისტორიიდან. იგი უხმობს გამყინვარების ხანის ორ წარმომადგენელს – დინოზავრსა და მამონტს. აქ საინტერესოაა მოცემული ამერიკელის თვალთ დასახული ავ-კარგი. ამ სიუჟეტის გამო ქიუნერი აღნიშნავს, რომ აქ ნათლად სჩანს ანდრეი ობეის თაყვანისცემა «ნოესადმი». ფრანგი დრამატურგისათვის, ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა მსახიობთა თამაში ცხოველების ფორმაში. განსაკუთრებით, ბიბლიურ სცენებში ნოესა და წარღვნის შესახებ. იმავეს ვხედავთ პიესაში «ბეწვის ხიდზე». (18, 145)

პიესის მთავარი თემის – მამისა და ძის ურთიერთმიმართების წარმოსაჩენად თ. უაილდერი ბიბლიურ ალუზიებს იყენებს. უამრავი ბიბლიური ალიზიაც, დრამატურგს სწორედ ამ თემის ხორცშესასხმელად სჭირდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბიბლიური მოტივების მთავარი ფუნქცია პიესის იმ მაგისტრალური თემის განსხეულებაა, რომელსაც თ. კობახიძე პოტენციურ სიუჟეტს, უამრავი სიუჟეტის უზოგადეს, სქემატურ საფუძველს უწოდებს. კონკრეტული რეალიზაციის გარეშე მხოლოდ შესაძლებლობის (სქემის, თარგის, ყალიბის) სახით რომ არსებობს ადამიანის ფსიქიკაში. (3, 39)

ეს მითოსური, პოტენციური სიუჟეტი თუ თარგი, «ბეწვის ხიდში» ზოგჯერ ბუნდოვანია და მიჩქმალული, მაგრამ დრამატურგი ახერხებს იმას, რომ იგი მისახვედრი იყოს. ჰენრი საქვეყნოდ ამჟღავნებს ზიზღს მამისადმი და თავისი უბედური სიჭაბუკისადმი. მას ახსენდება, თუ როგორ სძულდათ თანაკლასელებს და რა სიცარიელეს გძნობდა იგი ამის გამო. ის ამას ახლაც განიცდის. ჰენრი მუდამ სიცარიელეს გძნობდა.

Henry:

It's like I had some big emptiness inside me - the emptiness of being hated and blocked at every turn.

ჰენრი უარყოფს სიყვარულს, უარყოფს დედას, მამას. მას არ სურს, ვინმეს უყვარდეს.

Henry:

... I haven't got any father or any mother, or brothers or sisters. And I don't want any. And what's more I haven't got anybody over me; and I never will have. I'm alone, and that's all I want to be; alone.

ჰენრი:

_ მე არც დედ-მამა მყავს, არც და-ძმა. და არც მსურს ვინმე მყავდეს. მე მარტოსული ვარ და მინდა კიდევ, რომ ვიყო მარტო!

მაგრამ ჰენრი ერთადერთი მარტოსული არ იყო დედამიწაზე. ეს მთელი რასის პრობლემა გახლდა. იგი მამას უზიარებს საკუთარ აზრს სამყაროს მომავლის შესახებ, რომელიც ძალადობასა და ჩაგვრაზე იქნება დამყარებული. ბატონი ანტრობუსი ამის სასტიკი წინააღმდეგია და შვილს ასეთ პასუხს აძლევს:

Antrobus:

How can you make a world for people to live in, unless you've first put order in yourself? Mark my words: I shall continue fighting you until my last breath as long as you mix up your idea of liberty with your idea of liberty with your idea of hogging everything for yourself. I shall have no pity on you. I shall pursue you to the far corners earth. You and I want the same thing; but until you think of it as something that everyone has a right to, you are my deadly enemy and I will destroy you.

ანტრობუსი:

_ როგორ შემიძლია მოვერიო სხვებს, როცა შვილს ვერ ვუმკლავდები? დაიმახსოვრე ჩემი სიტყვები: უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე შეგებრძოლები, სანამ შენს მიერ აკვიატებულ თავისუფლების იდეას, თვითმპყრობელობის იდეაში შეურევ და განახორციელებ, სრულიად არ გითანაგრძნობ და არც მეცოდები. ჩვენ, ორივეს, ერთი მიზანი გვაძაბავს, მაგრამ სანამ შენ იფიქრებ ამაზე, როგორც ისეთ რაიმეზე, რისი

მოპოვების უფლებაც ყველას აქვს, მანამ შენი დაუძინებელი მტერი ვიქნები და იცოდე, აუცილებლად გაგანადგურებ.

ჰენრიმ თავიდან ამოიგდო კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში არსებული ყოველი საუკეთესო და ნაყოფიერი მოვლენა. ის სულითხორცამდე ბოროტია ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ სიტუაციაში. იგი შეუზრალეზლად ესვრის ქვას ადამიანს. პიესაში თითქოს ატლანტიკ-სიტი დაირღვა, ყველა ცხოველი უჩინარდება, ისმის ჭექა-ქუხილის ხმა. მთელს ამ არეულობაში, ქალბატონი ჰენრი-კაენს ეძახის. უაილდერი სცენაზე ხელუხლებლად ტოვებს იმ რეალობას, რომელშიც ნათლად ჩანს ანტრობუსების დამოკიდებულება სამყაროსადმი. ისინი ცდილობენ, თავი დაიხსნან გაქცევით, ეს კი, საერთოდ, ადამიანის მორალური და ემოციური გრძნობების კიდევ ერთი გამოვლინებაა. ჰაბერმანის მართებული აღნიშვნით, ეს შიდა სამყარო იდუმალია და არ შეიძლება დაემორჩილოს არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებულ ლოგიკას. სცენაზე წარმოდგენილია შემლილ მსოფლიოში არსებული, მიმდინარე უმნიშვნელოვანესი მოვლენები და ცრურწმენები. (49, 70)

ჰენრი-კაენის სადისტურ მიდრეკილებასა და გარეგნულ ნიშანს ყოველთვის დედა აფარებს ხელს. სწორედ მან მიიყვანა თავისი ბრმა სიყვარულით შვილი აქამდე. კვლავაც ამ გზაზე დგას და თავისი ამგვარი მიმტევებლობით, მეუღლესა და შვილებსაც ღუპავს. აქ უადგილო აქ იქნება, თუ გავიხსენებთ რამდენიმე ეპიზოდს. პირველ მოქმედებაში, მოსე ქალბატონ ანტრობუსს ეუბნება:

Moses:

Softly.

I undrstood you had two sond, Mrs. Antrobus.

(Mrs. Antrobus is blind suffering; she walks toward the footlights.)

Mrs. Antrobus:

(In a low voice)

Abel, Abel, my son, my son, Abelm my son, Abel, my son.

მოსე:

– მე შევიტყვე, რომ თქვენ გყავდათ ორი ვაჟიშვილი, მისის ანტრობუს. მოსეს შეკითხვას რომ თავი აარიდოს, დედა მაყურებელს მიუბრუნდება და დარბაზის მიმართულებით გაიძახის: «აბელ, აბელ, ჩემო ვაჟიშვილიო, ჩემო ბიჭუნა, აბელ!

დედა ოსტატურად არიდებს თავს პასუხს, რათა ჰენრის სადისტოზა არ გაამჟღავნოს. ან ეპიზოდი, როდესაც ჰენრი უყვება სკოლაში მომხდარ ამბავს. ჰენრი ამბობს, რომ ორ მასწავლებელს დაავიწყდა მისი სახელი და ძველი სახელი დაუძახეს – კაენი. ამ სიტყვების წარმოთქმაზე, ქალბატონი ანტრობუსი ხელს პირზე ადებს და სთხოვს ამ ამბის დავიწყებას, რადგან, როდესაც ის კარგი ბიჭი გახდება, მასწავლებლები ამას დაივიწყებენ.

Henry:

Mama, today at school two teachers forgot and called me by my old name. They forgot, Mama. You'd better wright nother letter to the principal, so that he'll tell them I've changed my name. Right out in class they called me: Cain.

Mrs. Antrobus: (Putting her hand on his mouth, too late)

Don't say it.

If you're good the'll forget it.....

საბინას შეხედულებით, კაცობრიობის მტერი, სამყაროდან უნდა განიდევნოს. ანტრობუსი – ადამი კი გადაწყვეტს, შვილს თვალყური ადევნოს. ამას იგი, არა მშობლიური სიბრალულის, არამედ იმის გამო აკეთებს, რომ ჰენრიმ ახალი შეცდომა არ ჩაიდინოს. ანტრობუსი სთხოვს მას, ყველაფერი თავიდან დაიწყოს. პირველ რიგში, საკუთარ თავში ჩაიხედოს. არ შეიძლება, ააშენო სამყარო, რომელშიც ხალხმა უნდა იცხოვროს და იმ ხალხში კი წესრიგი არ სუფევდეს, არ შეიძლება, ყველაფერი შენთვის გინდოდეს. მისი აზრით, კარგ საქმეზე კიდევ უნდა იდავო, სახლში იქნება ეს თუ გარეთ. ადამიანს არაფერი არ უნდა უშლიდეს ხელს ახალი სამყაროს შენებისას. ანტრობუს-ჰენრის, ანუ ადამ-კაენის მწვავე ურთიერთობა, ორი თაობის კონფლიქტია, ორი მსოფლმხედველობის ჭიდილია. ეს კონფლიქტი პიესაში იქამდე მიდის, რომ ჰენრის სურს, საკუთარი მამა სიცოცხლეს გამოასალმოს. ახლა იგი პატარა, უზნეო ბიჭი კი არ არის, არამედ შეურიგებელი ბოროტი სულია. ამ ორი სახით ნაჩვენებია

სიცოცხლისა და ისტორიის ორი მოწინააღმდეგე – გამანადგურებელი და შემოქმედი ძალა.

მიუხედავად იმისა, რომ ბატონი ანტრობუსი სასოწარკვეთილია, მაინც ცდილობს, მსოფლიოს გადასარჩენად (გამყინვარების და წარღვნის შემდეგ) გაისარჯოს. და აქაც, მის შეურიგებელ მტრად ჰენრი გვევლინება. ანტრობუსის აზრით, წიგნები დანგრეული სამყაროს აღდგენაში დაეხმარება კაცობრიობას. ჰენრი კი, წიგნების დაწვას მოითხოვს, რადგან ისინი, აუტანელს ხდიან ცხოვრებას.

Henry:

The first thing to do is to burn up those old books, it's the ideas he gets out of those old books. That makes the whole world so you can't live in it.

ჰენრი:

პირველი, რაც უნდა გაკეთდეს, ეს ძველი წიგნების დაწვაა, იმიტომ, რომ სწორედ ეს ძველი წიგნებია იმის წყარო, რაც დედამიწაზე ცხოვრებას აუტანელს ხდის.

ანტრობუსი კი ქალბატონ ანტრობუსს ამგვარად უხსნის თავის შეხედულებებს:

Antrobus:

Now I remember what three things always went together when I was able to see things most clearly : three things. Three things : the voice of the people in their confusion and their need. And the thought of you and the children and this house.. And... Maggie! I didn't dare ask you : my books!.. They as good as rebuilt the world.

Oh, I've never forgotten for long at a time that living is struggle. I know that every good and excellent thing in the world stands moment by moment on the razor-edge of danger and must be fought for- whether it's a field, or a home, or a country. All I ask is the chance to build new worlds. God has always given us that (Opening the book). And has given us voices to guide us; and the memory of our mistakes to warn us. We've come a long ways. We've learned. We're learning. And the steps of our journey are marked for us here...

ანტრობუსი:

– ახლა კი შევიცანი ის სამი რამ, რომლებიც უერთმანეთოდ ვერ იქნებოდნენ და რომელთა გარჩევაც უკეთესად შემეძლო. სამი რამ... ფიქრი შენზე, შვილებზე, სახლზე... და ...ჩემს წიგნებზე.

წიგნები აღადგენენ დანგრეულ სამყაროს. არასოდეს მავიწყდება, რომ ცხოვრება ბრძოლაა. ვიცი, რომ ყოველი კარგი და საუკეთესო, დიდი მსხვერპლის ფასად და ოფლისღვრით არის მოპოვებული და გარკვეული საფრთხის ქვეშ იმყოფება. ღმერთი ყოველთვის შეგეწევა ომში (გადაშლის წიგნს). ის გვაფრთხილებს, ვისწავლოთ საკუთარ შეცდომებზე. ჩვენ დიდი ხნის ისტორია გვაქვს და სულ სწავლისა და მიების პროცესში ვიმყოფებით. ყოველი ჩვენი საქციელის და მოქმედების ახსნაც, სწორედ აქაა მოცემული.

ანტროპუსის აზრით, კაცობრიობის გადარჩენა, შესაძლოა მხოლოდ კულტურისა და განათლების წყალობით. ანტროპუსი, რომელსაც სჯერა მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის, ინტუიციით ხვდება, რომ პროგრესი, საბურავის, ან გამრავლების ტაბულის გამოგონებამდე არ უნდა დავიყვანოთ. პროგრესის არსი კი, პიესის მიხედვით იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანში აღზარდო ადამიანი. აი, ამიტომაც უბრძანებს ანტროპუსი მეუღლეს, აზიაროს ქალიშვილი იმ კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც კაცობრიობამ დააგროვა.

ძველი წიგნები, რომელთა დაწვასაც ჰენრი-კაენი მოითხოვს, არ შეიძლება განადგურდეს, რადგან ისინი ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენენ. ისინი გამსჭვალული არიან კაცობრიობის მიერ შექმნილი ცოდნით და ეს ცოდნა და გამოცდილება, საუკუნეების მანძილზე გროვდებოდა. წიგნების მეშვეობით ადამიანი კვლავ იხსენებს, რომ ტყუილუბრალოდ არ უცხოვრია. შექმნილი ცოდნა, კაცობრიობის გზის მაჩვენებელია. წიგნებიდან მიღებული ცოდნა, ადამიანებს გზას უკვალავს წყვიდადიდან სინათლისაკენ, კვლავ ახსენებს მათ, რომ ისინი ტყუილუბრალოდ არ ცხოვრობენ.

დრამატურგი მიიჩნევს, რომ კაცობრიობის წინაშე, სხვა და სხვა პერიოდში, პრობლემების წრე თითქმის ერთნაირია. ეს არის – ბუნებრივ სტიქიასთან ბრძოლა, ბრძოლა ზნეობრივ ურთიერთობებს შორის, ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ და მრავალი სხვა.

თ. უაილდერი გვიხსნის ადამიანისა და სამყაროს კავშირს, პიროვნების მუდმივ მორალურ და ინტელექტუალურ სრულყოფას. დრამატურგს ერთი რამ აწუხებს: თვლის თუ არა ადამიანი საკუთარ თავს ამ დიდი სამყაროს ნაწილად. ამ კუთხით უნდა განვიხილოთ ანტროპუსისა და ჰენრი-კაენის კონფლიქტიც. ამ კონფლიქტს თავისებური

სოციალურ-ისტორიული მოტივი უდევს საფუძვლად. ის ყველა თაობის კონფლიქტია და იგი ტრაგიკული და გადაუჭრელიც ჩანს. მასში ორი, სრულიად განსხვავებული ადამიანის ბუნება, ერთმანეთს ეჯახება: ერთის მხრივ, ანტროპუსი, რომელიც ადამიანისა და სამყაროს მიმართ საკუთარ პასუხისმგებლობას გრძნობს, მეორეს მხრივ, ჰენრი-კაენი, რომელიც ბოროტებით არის გამსჭვალული.

საკმაოდ მძიმეა ანტროპუსის ხვედრი. მან იცის, რომ წინ დიდი ბრძოლა ელის. ბრძოლის აუცილებლობა აიხსნება არა ისტორიულ-სოციალური ხასიათით, არამედ ყოფითი სტრუქტურით, მისთვის საკუთარი დამახასიათებელი შინაგანი კანონებით, მისი კატასტროფული ბუნებით. სიკვდილი ყოფის ისეთივე ბუნებრივი პირობაა, როგორც სიცოცხლე. ამ ორი მარადიული ძალის დაპირისპირება, იმ გადაუჭრელ კონფლიქტს ქმნის, რომელიც ადამიანის ისტორიის ყოველ საფეხურს ახლდა თან. პიესის ერთ კუთხეში, კაცობრიობის არსებობის წინაისტორიული პერიოდია, მეორეში კი – დღევანდელი.

დრამატურგი ცდილობს, ცხოვრების პროცესის ერთიანობა, მარადიული კანონების ის გარდაუვალობა და უცვლელობა აჩვენოს, რომელიც კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეპოქისთვისაა აუცილებელი. თ. უაილდერი, ამასთანავე, ძველისა და თანამედროვეობის იმგვარ სინთეზს ქმნის, რომლებიც სინქრონულად არსებობენ ერთსადაიმავე ჩარჩოში.

თ. უაილდერს, ისევე როგორც სხვა დიდ ამერიკელ მწერლებს: უილიამ ფოლკნერს, ჯონ დოს პაროსს, ტომას ვულფს, დროის პროლემა აღელვებდა. ამ გამოჩენილ ადამიანთა მწვავე ინტერესმა დროის პრობლემების მიმართ უდავოდ გააძლიერა თ. უაილდერის ინტერესთა და ძიებათა არეალი.

თ. უაილდერი ცდილობს, აჩვენოს ცხოვრების პროცესის ერთიანობა, მარადიული კანონების გარდაუვალობა და უცვლელობა, რომელიც კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეპოქისთვისაა საჭირო. დრამატურგი, ამასთანავე, ქმნის წარსულისა და თანამედროვეობის სინთეზს, რომლებიც სინქრონულად ერთსადაიმავე ჩარჩოებში თანაარსებობენ.

მაშასადამე, თ. უაილდერი წარსულს, მომავალს, ცხოვრების ერთ განუყოფელ ნაკადად აერთიანებს. იგი ცდილობს გვიჩვენოს, რომ ყველაფერი თავიდან მეორდება და

ყოველთვის ისე თავისებურად, როგორც არასოდეს არ ყოფილა. სწორედ ამაშია ყოველი ადამიანის სიცოცხლის არსი, ყოველი დღის, ღამის და იმის შეგრძნობა, თუ რა პატარაა, ხანმოკლეა იგი და რომ მასში ყველაფერს ვერ შევცვლი, ვერ შეასწორებ, ვერ დააბრუნებ.

როდესაც უაილდერი დროის კატეგორიას, კონკრეტულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებით გვთავაზობს, იგი იმავდროულად ადამიანურ ღირებულებათა მტკივნეულ ძიებებსაც გულისხმობს. ბატონი ანტრობუსი, ამის აშკარა მაგალითს წარმოადგენს. იგი ყოველთვის ძიების პროცესშია. მაშინაც კი, როდესაც ცხოვრების რთულ პერიოდს განიცდის. ასევე იგივეა ძირითადად, მისი მიზნები და პრობლემები ყოველ დროში. ანტრობუსმა იცის, რომ სიცოცხლე, ცხოვრება, ბრძოლაა, რომ ყველაფერი საუკეთესო, რასაც ცხოვრება გვაძლევს, სულ ბეწვის ხიდზე კიდია... იქნება ეს სახლი, სამშობლო თუ ცოდნა. მას სურს, რომ ჰქონდეს ხელახალი შენების უფლება, რომ ამის საშუალებას, მას ღმერთი ყოველთვის აძლევდეს. ამასთან, შეცდომებიც უნდა გვახსოვდეს, რადგან ისინი, ჩვენთვის ერთგვარ გაფრთხილებასაც წარმოადგენენ.

თ. უაილდერს წარმოდგენილი აქვს ნაცნობ მოვლენათა მიმდინარეობა: დაბადება, ქორწინება, სიკვდილი. შეუძლებელია, თითოეულმა მაყურებელმა ერთნაირად განიცადოს ეს მოვლენები თავის ცხოვრებაში. თანმიმდევრობას, განსაკუთრებულ იერს სიკვდილის სცენა ანიჭებს. იგი ტკივილის შეგრძნობას მატებს და თითოეულ მაყურებელს ღრმად ჩააფიქრებს. განმეორებითი ცვლა დროში, იმის შეხსენებაა, რომ ცხოვრებისეულ მოვლენათა თანმიმდევრობის ყოველი ეტაპი, ნამდვილად არსებობს ადამიანთა ნებისმიერი რაოდენობისათვის, ნებისმიერ დროს, მეხსიერებას კი შესწევს უნარი, რომ ეს ყველაფერი აწმყო დროში წარმოადგინოს. ჰაბერმანის აზრით, ეს ის მეხსიერებაა, რომელიც სამარადისოდ ინახავს მოქმედებებს. (49, 58).

ბერგსონის მიხედვით, ჩვენი ცნობიერი არსებობის მთავარი საფუძველი მეხსიერებაა, ანუ, წარსულის გაგრძელება აწმყოში. თ. უაილდერი მეხსიერებას წარმოგვიდგენს, როგორც ნამდვილ საგანს, რომელსაც უფრო დიდი ფასი აქვს, ვიდრე გამოცდილებას. ის, რასაც მაყურებელი ხედავს თავისი უმნიშვნელო დეტალებით დაღარული ცხოვრების ფონზე, თითქოს ათასწლეულებიდან დანახული ხედაი.

მეხსიერება დროის დინებასთანაა დაკავშირებული. დრო რომ მედინი არ იყოს, მაშინ აღარ იარსებებდნენ შთაბეჭდილებები, მოგონებები, ანუ წარსული, რომელიც

მოგონებაა. თ. უაილდერის შემოქმედებაში ამ მოვლენას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

მითი ანტროპუსების ოჯახის შესახებ იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ყველაფერი ოდესღაც იყო ად შესაძლოა, განმეორდეს კიდევ. მითოსური სქემა-ადამი-ევა-კაენი, ივსება იმ უამრავი წვრილმანით, რომელშიც ძველი სტრუქტურა იკარგება. მითოსის მეშვეობით შეიქმნა ახალი იგავი ხალხის შესახებ, ანტროპუსებზე. თ. უაილდერმა, ადამიანთა საქმიანობის მრავალფეროვნება ერთ ოჯახში მოაქცია, ამიტომაც, ყველა ხასიათი ჭეშმარიტ სიმბოლოდ არის ქცეული. პიესის ხასიათთა სისტემის სიმბოლური ბუნება იმით ძლიერდება, რომ ისინი ადვილად იწვევენ ანალოგიებს და ასოციაციებს ბიბლიასთან. ამ ხერხით, თ. უაილდერი, ჩვენი დაკვირვებებიდან გამომდინარე, დრამის საყოველთაო მისაწვდომობას აღწევს, რადგან ბიბლია ბავშვობიდანვე გვესმის და აუცილებელი ასოციაციებიც ადვილად გვებადება მკითხველსა თუ მაყურებელს. დრამატურგი ცდილობს, ყველა ეს უდიდესი პერსონაჟი, თანამედროვე ყოფაში შემოყვანის მეშვეობით გაამიწიეროს. თ. უაილდერისათვის, ღმერთის არსებობა ჩანს ცხოვრების იმ რიტუალებში, ჩვეულებებში, ტრადიციებსა თუ ღირებულებებში, რომლებიც ადამიანებს ერთმანეთთან და თავიანთ რასობრივ წარსულთან აკავშირებენ. ეს დაკავშირება იმ რწმენის საფუძველია, რომ კაცობრიობა თავისი საუკუნეობრივი წმინდანებით გადარჩება.

მორისა და ელიოტისაგან განსხვავებით, უაილდერი არასოდეს არ აიგივებდა საკუთარ თავს, ორგანიზებულ რელიგიასთან, მაგრამ პროტესტანტიზმი, გიმიშვლებული სექტანტური შეფერილობით, მისი მისტიციზმის გულში დევს.

მისი ღვთისმეტყველი ძმა, ამოს ნივენ უაილდერი (ცნობილია, რომ იგი თეოლოგიის პროფესორი იყო), წერდა თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის «რეფორმისტული პრინციპის» შესახებ, პრინციპისა, რომელიც მოცემულია, ან იგულისხმება უაილდერის რომანსა თუ პიესაში და რომელიც ინდივიდს აძლევს თავისუფლებას საკუთარი მორალის არჩევაში, ეკლესიისა და სახელმწიფო ძალაუფლების მითითების გარეშე. ინდივიდმა, მორალი უნდა აირჩიოს სრული პასუხისმგებლობით, ისეთი ქრისტიანული ცნებების მიხედვით, როგორცაა სიყვარული, თავმდაბლობა, შემწყნარებლობა და თანაგრძნობა. ამ პრინციპის მთავარი

შედეგი კი ის არის, რომ თითოეული ადამიანი პასუხისმგებელია, იპოვოს და განავითაროს ეს მორალური ფასეულობები საკუთარ თავში. (198, 87).

რეალურ ცხოვრებაში დანახული ადამიანთა ჩვევები, ტემპერამენტი, გონება, აზრები, ორი მიმართულებითაა განზოგადებული-მხატვრულ-ტიპურად ად მითოლოგიურად. სწორედ ამ ორი მიმართულების შეჯერებით განიხილება ადამიანთა ურთიერთობა და მათი ხასიათების ევოლუცია სხვადასხვა ეტაპზე.

ევოლუციის საწყის ეტაპზე, ადამიანი ისეთ თვისებებს ამჟღავნებს, როგორცაა სწავლისადმი სწრაფვა, ახლობლებისა და მომავალ თაობაზე ზრუნვა. მაგრამ იმავდროულად, ის ძალზე ახლოსაა «გამოქვაბულის» ადამიანთან. თ. უაილდერი არ გვევლინება «ბენზრივ მდგომარეობასთან» ასეთი სიახლოვის წამახალისებლად. დიახ, ადამიანები ჯერ ბოლომდე არ დამორებიან ბუნებას-მათთან ერთად ცხოვრობენ დინოზავრები, მამონტები და ერთ ენაზეც საუბრობენ.

ბიბლიური ალუზიების გამოკვლევა, საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ მათ დრამატურგი, პიესის კონსტრუქციის ასაგებ ერთ-ერთ საყრდენად იყენებს. კიდევ ერთი რამ: ბიბლიური ელემენტები ღრმად იჭრებიან პერსონაჟების სულიერ სამყაროში, ისინი მხატვრული სახეების სტრუქტურის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტებად იქცევიან (ანქრობუსი იგივე ადამია, ჰენრი-კაენი და სხვა).

პიესის მხატვრულ და შინაარსობრივ იერს ამდიდრებს თანამედროვე ლექსიკა, ჟარგონი და ფრაზეოლოგია. როდესაც ანქრობუსი «სიტიდან» გამოქვაბულში ბრუნდება, იგი ველური ხმით ღრიალებს. ამ ღრიალს ასეთივე საშინელი სიტყვები ცვლის: «ძუკნა ძაღლი, თხის ხახით, გადაგიტვრევ ძვლებს! გამიღეთ კარები, თორემ ტვინს გასხმევენებთ!» ან, «როგორ არის უაზრო ოჯახი?... მეგი, ბებერო ქათამო, როგორაა საქმე? საბიან, როგორ არის საქმე, შე თევზის სატყუარავ?»

ამგვარი ლექსიკა, გაუგებარს ხდის არა მხოლოდ პიესის მოქმედებას, არამედ ისეთ წარმოდგენას ქმნის ცხოვრებაზე, რომელიც უწესრიგობას იწვევს. მხატვრული შედეგების თვალსაზრისით, დიალოგის ამგვარ სტრუქტურას არცთუ ისე უმნიშვნელო შედეგები მოაქვს.

პიესის პათოსი, სიცოცხლის (ცხოვრების) წინსვლითი მოძრაობის დამტკიცებითა და ადამიანის გონების მეშვეობით ხდება. ძველი წიგნები, რომელთა დაწვასაც ჰენრი-

კაენი მოითხოვს, არ შეიძლება რომ განადგურდეს, რადგანაც ისინი ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენენ. მათში გადმოცემული იდეებით, კაცობრიობის ყოველდღიური ცხოვრებაა განმსჭვალული. შეძენილი ცოდნა, კაცობრიობის გზის მაჩვენებელია. წიგნებიდან მიღებული ცოდნა, ადამიანებს წყვდიადიდან უკვალავას გზას სინათლისაკენ და კვლავ ახსენებს მათ, რომ ისინი ტყუილუბრალოდ არ ცხოვრობენ.

სიცოცხლე სამყაროს შექმნის განუწყვეტელი პროცესია. თითოეულმა რიგითმა, შეუმჩნეველმა ადამიანმა არც კი იცის, რომ ის შემოქმედია.

პიესის სიუჟეტი გვეუბნება, რომ ადამიანებს ცოტა რამ თუ შეუძლიათ იმისათვის, რათა პერიოდულ უბედურებებს გაუმკლავდნენ. ის გვიჩვენებს, რომ გავუფრთხილდეთ საუკეთესო სულიერ მიღწევებს.

თ. უაილდერი ძირითად ყურადღებას ყოფიერების საკითხებს უთმობდა: ადამიანის თვითშემეცნების პროცესს, იმ შესაძლებლობების აღმოჩენას, რომლითაც ბუნებამ ადამიანი დააჯილდოვა.

პიესა რომ უფრო შთამბეჭქავი გაეხადა, დრამატურგმა, ისევე როგორც პიესაში, «ჩვენი ქალაქი», მითს მიმართა. მითი ანტროპუსების ოჯახის შესახებ, იმაზე მიუთითებს, რომ ეს ყველაფერი ოდესღაც მოხდა და შეიძლება კვლავ განმეორდეს.

ჩვენი აზრით, მითოლოგიური კონტექსტის გამოყენება თანამედროვე ხალხის ცხოვრების არასრულყოფილების მიზეზების გამოკვლევითაა განპირობებული.

თ. უაილდერის აზრით, კაცობრიობის გადარჩენა, კულტურისა და განათლების გადარჩენითაა შესაძლებელი. პიესაში ეს მისია ანტროპუსს აკისრია. იგი ხვდება, რომ პროგრესი საბურავის, ან გამრავლების ტაბულის გამოგონებამდე არ უნდა დავიყვანოთ. პროგრესი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი ადამიანად აღზარდო და მისი სულიერი სამყარო გაამდიდრო.

მითოსი პიესაში, პერსონაჟთა ქაოტური ასოციაციების მოწესრიგებისა და ფასეულობათა უნივერსალიზაციის ფუნქციას ასრულებს. იგი, ამავე დროს, მთავარი თემის - მამისა და ძის ურთიერთმიმართების სხვა და სხვა ასპექტის ხორცშესხმაშიც ეხმარება. აქვე წამოიჭრება კითხვა, თუ საით მივყავართ მამისა და ძის ურთიერთმიმართების თემას. ანტროპუსის და ჰენრი-კაენის კონფლიქტი ორი თაობის

კონფლიქტია და იმავდროულად, ორი მსოფლმხედველობის პოზიციაც. ამ საკითხის გადაჭრა, ერთი პიესის ჩარჩოს სცილდება.

თ. უაილდერი ვერ გვიპასუხებს ყველა კითხვაზე, ან, ვის შეეძლო ეს 1942 წელს? დრამატურგმა იცოდა, რომ კაცობრიობა გადიოდა ყველაზე რთულ ეტაპს თავისი არსებობის ისტორიაში, მაგრამ რწმენა ადამიანის მიმართ, უაილდერმა იმ უმძიმეს დროშიც კი შეინარჩუნა. დრამატურგის კონცეფციის მიხედვით, მას განათლებისაკენ, ხელოვნებისაკენ მივყავართ.

შეუძლებელია, ააშენო ქვეყანა, რომელშიც იცხოვრებს ადამიანი, თუკი თვით შენში არ არის არც სიყვარული, არც კანონის გრძნობა და არც წესრიგი. ბატონი ანტროპუსი ამას მხოლოდ ბოლოში ხვდება, მაგრამ, ხვდება კი? ასწავლა კი, ამ სასტიკმა გამოცდამ ანბანური, მაგრამ უცილობელი ჭეშმარიტება მილიონ ანტროპუსს?

პიესა, «ბეწვის ხიდზე», დაუსრულებელია. ალბათ, პიესის დასასრული, თვით ცხოვრებას უნდა დაეწერა.

2.3. «ჩვენი ქალაქის»

დრამატურგია და მითოსი

პიესა «ჩვენი ქალაქი», რომლის პოპულარობაც დიდი ხანია გასცდა ამერიკის საზღვრებს, პირველად 1938 წლის დასაწყისში გამოჩნდა. თვით სათაური_«ჩვენი ქალაქი», გადმოგვცემს იმ ლამაზ ხედებს, რომელთა მეშვეობითაც აღნიშნავდა უაილდერი ყველაზე უმნიშვნელო მოვლენებს ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ეს არის ამერიკის ერთ-ერთი პატარა ქალაქის ცხოვრების დრამატიზებული ქრონიკა. თ. უაილდერმა პატარა ქალაქის ყოფაში ის ზღაპრული ჰარმონია დაინახა, რომელიც ყველა მსოფლიო გრიგალს ეწინააღმდეგებოდა. იგი ამბობს: ეს წარმოადგენს ცდას, გამოვაკლინოთ მაღალი კრიტერიუმები ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების წარმოსაჩენად» (112, 12).

უაილდერი პიესას როგორც ამერიკული სინამდვილის კრიტიკულ ასახვას როდი განიხილავს. პირიქით, ეს არის მცდელობა, უნივერსალურ რანგში აიყვანოს ამერიკული ცხოვრების პოეტიზაცია. უაილდერისათვის ამ პიესის სათაურს ფართო მნიშვნელობა

ენიჭება. «ჩვენი ქალაქი», მისი გაგებით, ეს არის ჩვენი ბავშვობის ქალაქი, რომელშიც იბადებოდნენ და ყალიბდებოდნენ ჩვენი პირველადი ცხოვრებისეული წარმოდგენები. როგორი ბანალურიც არ უნდა იყოს პიესაში ნაჩვენები ორი ოჯახის ყოველდღიური ყოფა: ამინდზე საუბარი, თეთრეულის დაუთოვება თუ მრავალი სხვა, ის მაინც საინტერესოდ გვეჩვენება. უაღდერის შემოქმედების გარკვეული თავისებურება, ჩვენი აზრით, იმაშიც მდგომარეობს, რომ ყოველდღიურ ყოფაში იგი ადამიანური სიტბოს დაფარულ წყაროს პოულობს, რომელიც გულუბრყვილობითაა აღსავსე.

თ. უაღდერის მიერ მითის გამოყენების საკითხის შესახებ მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. დრამატურგი მხატვრულ ლიტერატურაში გავრცელებულ მითოლოგიურ და ლიტერატურულ მოტივთა და სახეთა გამოყენების თითქმის ყველანაირ ხერხს მიმართავს. თუმცა, ერთი რამ ცხადია, რომ ამა თუ იმ სკოლამ თუ თეორიამ, შესაძლოა თვით დრომაც, გარკვეული ბიძგი მისცეს ამ მოტივთა გამოყენებას მის შემოქმედებაში.

რექს ბერბენკის აზრით, უაღდერი «მითის» მეშვეობით სპეციფიკურ ხასიათებს, მოვლენებსა და თემებს თავისებურ ჩარჩოში ათავსებს. იგი წერს, რომ მითი, მოცემულ მიკროკოსმიურ ძალებს, ხასიათებს, მოვლენებს, ურთიერთობებს აკავშირებს უნივერსალურ ძალებთან, რომლებიც, თავის მხრივ, ზემოქმედებენ ადამიანებზე. ის გვამღევს მაგალითს, რომლის მიხედვითაც, ღრმად განცდილი ინდივიდუალური საჭიროებები, სურვილები, მისწრაფებები ზოგადად ადამიანის დამახასიათებელი ხდებიან.

A myth puts specific characters, actions, and themes into a microcosmic relationship with the universal forces that act upon and from within men; it draws together past and present, and it provides an analogy by which deep-felt needs, desires, aspirations, and fears of the individual become an expression of those of all men... (მითი, რომელიც უნივერსალური ძალების საშუალებით ამყარებს მიკროკოსმიურ კავშირს გარკვეულ ხასიათებს, მოქმედებებსა და თემებს შორის, მომდინარეობს არა მარტო ადამიანიდან, არამედ თავად მასზეც მოქმედებს; აკავშირებს აწმყოსა და წარსულს და იშველიებს ისეთ ანალოგიას, რომლის საშუალებითაც ყველაზე ღრმა მოთხოვნილებები, _ლტოლვა, მისწრაფება და შიში ზოგადად ადამიანური ხდება (18, 81).

დონალდ ჰაბერმანის აზრით, უაილდერმა მითს იმისათვის მიმართა, რათა ადამიანებს საკუთარი თავი შეეცნოთ. ის ამბობს, რომ მასში მოცემულია ადამიანის არსებობის მარადიული კითხვები და არა პასუხები ადამიანის შესახებ. ის შემეცნების პროცესთანაა დაკავშირებული, პირველ რიგში კი ადამიანის მიერ საკუთარი თავის შემეცნებასთან. თ. უაილდერი შეეცადა ისე გაეთავისებინა მითი, რომ ყოფიერება განზოგადებულ-ფიზიოლოგიურად გაეაზრებინა (49, 116).

პიესაში «ჩვენი ქალაქი», მოქმედება უბრალოდ, «აქ» კი არ ხდება, არამედ სამყაროს ცენტრში, სივრცეში, რომელიც ყველა დროს მოიცავს და ყველა «აქ»-სა თუ «იქ»-ს. მოქმედი პირები იმდენად ინდივიდუალურები არ არიან, რამდენადაც ზოგადსქემატურნი.

პიესაში უბრალო ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებას ვადევნებთ თვალს. დრამატურგი ორ უბრალო ოჯახზე, მათ მეზობლებზე, მეგობრებზე, ურთიერთობებზე გვესაუბრება. მკვლევარი პორტერი აღნიშნავს, რომ ამ მითის ნიმუშში დრამატურგი ერთ პატარა კუთხეზე და საგვარეულოზე მოგვითხრობს. ეს კი, თანამედროვე დასავლურ დრამაში, იმიტაციის ყველაზე ზოგადი მეთოდია.

იგი წერს: «Our Town» იყენებს ისეთ ტექნიკას, რომელიც რიტუალის სახით გამოხატავს ამერიკულ მითს— თანასწორობა, დემოკრატია და რიგითი ადამიანის შინაარსიანი ყოველდღიურობა, გამომდინარე სპეციფიური ამერიკული დამოკიდებულებებიდან (85, 202).

Our Town is a play uses this technique, that expresses an American myth - the ideal of equality, democracy and meaningful daily life for the common man that emanates from a specifically American complex of attitudes - in a ritual mode.

მოქმედებას რაიმე ლოგიკური თანამიმდევრობა არ გააჩნია. ერთი მოვლენა მეორეს ცვლის, რადგან ეს ოდითგანვე ასე ხდებოდა. ფაქტობრივად, პიესას სიუჟეტი არა აქვს. მითოსი კი, ასოციაციური სამყაროს მომწესრიგებელი საწყისია, ყველა ნასესხებ სიუჟეტსა და მოქმედ პირს აერთიანებს და ერთ მთლიან სინთეზს წარმოადგენს.

გროვერს-კონერსი «მთის» ძირში მდებარეობს. აქ უფასო სახელმწიფო სკოლა და ეკლესიაა. ყველა სახლს უკანა ეზო აქვს და მხოლოდ ცხენისა და ეტლის მთავარი გზაა განათებული. ქალაქის მკვიდრთა უმრავლესობა, გაზეთის რედაქტორის თქმით, ქვედა

საშუალო ფენას წარმოადგენს. იგი ამბობს, რომ პოლიტიკური სტატისტიკა და მმართველობის ფორმა კონსერვატიზმზე მიგვიტოვებს. ოთხმოცდაექვსი პროცენტი რესპუბლიკელია, ექვსი პროცენტი-დემოკრატი, ოთხი პროცენტი-სოციალისტი, დანარჩენები კი გულგრილნი რჩებიან.

მისტერ უები:

– პოლიტიკურად 86 პროცენტი რესპუბლიკელები ვართ; 6 პროცენტი-დემოკრატები, 4 პროცენტი-სოციალისტები, დანარჩენით კი-ინდიფერენტულნი.

Mr. Webb:

Politically, we're eighty-six per cent Republicans; six per cent Democrats; four per cent Socialists; rest, indifferent.

ქალაქი რჩეულთა საბჭოს მითითებით ცხოვრობს. ყველა მამაკაცი არჩევნებში ოცდაერთი წლიდან მონაწილეობს. სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემები მართვადია. პიესაში ნათქვამია, რომ მოქალაქეები ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რათა დაეხმარონ მათ, ვინც საკუთარ თავს ვერ ეხმარება.

მისტერ უები:

ამავდროულად, არაფერს ვიშურებთ იმათ დასახმარებლად, ვისაც ეს თავად არ ძალუძს და მათ ვისაც ძალუძს მართო ვტოვებთ.

Mr. Webb:

Meanwhile, we do all we can to help those that can't help themselves and those that can we leave alone.

მერძევეს, პოლიციელს, გაზეთების დამტარებელ ბიჭს-თითოეულ მათგანს ქალაქის ცხოვრებაში საკუთარი წვლილი შეაქვს. აქ არ დგას რასობრივი პრობლემა, პრობლემა დამქირავებელსა და მშრომელს შორის. გროვერს-კორნერსის საზოგადოებას თავისი ერთობა შეგნებული აქვს, ანუ შექმნილია სოციალური წინააღმდეგობებისაგან დაცლილი მითოსური სივრცე, რაც მონათხრობის საყოველთაო ზედროულობასა და ზეისტორიულობას გულისხმობს, რადგან სოციალურ წინააღმდეგობათა ასახვა დრამას ძალზე კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტში მოათავსებდა. ამ საზოგადოების წევრები ძირითადად დადებითი ადამიანები არიან, მაგრამ ქალაქის ცხოვრება მაინც საკმაოდ

მოსაწყენია. აქ სიმშვიდე, პატიოსნების სინონიმად შეიძლება ჩაითვალოს. ქორმაისტერი ქალბატონებს მიაძიტი ჭორიკნობისა და გულმოწყალების შესაძლებლობას აძლევს. მღვდელი თვითმკვლელებსაც კი არ რიყავს ამ საზოგადოებიდან. ქალაქში კულტურის უკმარისობა იგრძნობა, მაგრამ ეს უკმარისობა დაინტერესებითა და ყურადღებით წონასწორდება.

რექს ბერბენკის აზრით, «ჩვენი ქალაქი» ყველაზე ჩვეულებრივი, შაბლონური მოვლენების ფასდაუდებელი ღირებულების აღწერის მაგალითია. გროვერს კორნერსის მოსახლეობა ბანალურად ცხოვრობს. მოქალაქეები ცხოვრების ზედაპირსა თუ ფსკერზე იშვიათად აღმოჩნდებიან ხოლმე, ამასთან, რასაც აანალიზებენ და ეცნობიან ფასდაუდებელია. მკვლევრის აზრით, ეს პარადოქსია. მისი თქმით, «ჩვენი ქალაქის» მთავარი მხატვრული პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრებისეული მოვლენები ისე არაა წარმოდგენილი, როგორც ეს სინამდვილეში შეიძლებოდა ყოფილიყო, რადგან ისინი თავისთავად იგულისხმებიან და ფასდაუდებელიც არიან. ამ პრობლემებს ის ყოველდღიური სცენების განმეორებით ადასტურებს. უაილდერი ცხოვრებას ერთდროულად ორ ფაზაში გადმოგვცემს. იგი საუბრობს მის ღირსშესანიშნაობასა თუ უფერულობაზე, სიდიადესა თუ აბსურდზე. (18, 79).

პიესა ადამიანთა ხასიათის, ვითომდა, უმნიშვნელო მხარეებს ძალზე მნიშვნელოვანსა და საყურადღებოს ხდის. ბრაუნის აზრით, პიესაში უაილდერი ცდილობს ადამიანთა ცხოვრების უმცირეს დეტალებსაც კი ღრმად ჩასწვდეს: (18, 79)

Mr. Wilder's is, from the audience point of view, an exceptionally personal play. More most plays, by its sweet simplicity it seeks to get contact with the inmost nerves of our living, it is living, it is the kind of drama which depends upon what we bring to it.

«მისტერ უაილდერის პიესა, მისივე აუდიტორიის აზრით, განსაკუთრებით პირადულია. პიესების უმრავლესობა გამორჩეული სიმარტივით უკავშირდება ადამიანის არსებობის ყოფის ყველაზე ღრმა ნერვს; ეს არსებობა დრამის გარკვეული სახეა, დამოკიდებული იმაზე თუ რას მივაწვდით მას.

პირველ მოქმედებაში წამყვანი ხვდება უნივერსიტეტის რექტორს, რათა გეოლოგიური სიტუაცია აღწეროს. ის სიამაყით აღნიშნავს, რომ ქალაქი პალეისტონის გრანიტზე და ბაზალტის შრეზე მდებარეობს. მისი სიტყვებით, საძირკველი უძველესი

გრანიტითაა გამაგრებული, მაგრამ, როგორც მოგვიანებით შევიტყობთ, ეს მითითებები არასრულყოფილია. პიესის ერთ-ერთი გმირი, რებეკა, ქალაქში მოსულ წერილზე ასეთ საფოსტო მისამართს წაიკითხავს:

რებეკა:

...ჯეინ ქროუფოტი; ქროუფოტების ფერმა; გროვერს კორნერსი; სატონის ოლქი, ნიუ-ჰემფშირი; ამერიკის შეერთებული შტატები...

Rebecca:

... Jane Crofut; The Crofut farm;

Grover's Corners; Sutton Country; New Hampshire; United States of America.

რექს ბერბენკი ნაშრომში - «Th. Wilder» აღნიშნავს, რომ უაილდერი მნიშვნელოვანი ფაქტებით გვამარაგებს, რათა მოქმედება ინდივიდუალური გახადოს. მიუხედავად ყველაფრისა, ნათელი ხდება, რომ პიესაში უფრო ზოგადი ცხოვრებაა წარმოდგენილი ვიდრე ინდივიდუალური (18, 76).

ჩვენი დაკვირვებით, ვაჟებისა და გოგონების ურთიერთკავშირიც კი ტიპურია. მთავარი გმირები-ჯორჯი და ემილი ისე ცხოვრობენ, როგორც მეზობელ გოგონასა და ბიჭს შეეფერებათ. ჯორჯი კეთილი გულის ამერიკელი ბიჭია, ემილი კი ჭკვიანი, მომხიბვლელი ქალიშვილი. იგი ჯორჯზეა დანიშნული. მათ სურთ, რომ ქალაქის მახლობლად, ფერმაში დასახლდნენ და მშობლების მსგავსად იცხოვრონ. მთავარ გმირებში უჩვეულო არაფერია. «ჩვენი ქალაქი» პატარა ქალაქის ამსახველი სურათი კი არ არის, არამედ იმის ცდაა, რომ ფასეულობები იმ პატარა-პატარა მოვლენებში აღმოვაჩინოთ, რომლებსაც ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილად ვთვლით.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი მკვლევარი უაილდერს იმისათვის კიცხავს, რომ თითქოს მან თავისი გამომხატველობითი ხერხების მნიშვნელობაც კი არ იცოდაო. მაგალითისათვის მოვიყვანთ პორტერის თვალსაზრისს. იგი ამბობს, როცა იგი (უაილდერი - ნ.ბ.) დრამატურგის შესახებ წერს, ტერმინი-«მითი», «იგავი», «რიტუალი» ხშირად მეორდება: «თეატრს სურს, წარმოადგინოს სიმბოლოები და არა თვით საგნები. იგი სულ ცრუობს. ტყუილია, რომ ის ქალი კეისრის მეუღლეა; ტყუილია, რომ ხალხი ცხოვრებას თეთრი ლექსების წარმოთქმაში ატარებს; ტყუილია, რომ იმ კაცმა ახლახან

კაცი მოკლა. ყველა ეს სიცრუე იმ ერთ სიმართლედ გადაიქცევა, რომელსაც ლეგენდა და მითი კარნახობს მას». (85, 206).

The theatre longs to represent the symbols of things, not the things themselves. All the lies it tells - the lie that this lady is Caesar's wife; the lie that people can go through life talking blank verse; the lie that that man has just killed that man - all those lies enhance the one truth that is there - the truth that dictated the story, the myth.

პორტერი ეხება მითის ადგილს ამერიკულ დრამატურგიაში და აღნიშნავს, რომ მითი «ჩვენს ქალაქში» რამდენიმე კატეგორიად იყოფა, რომელთაც ფრაი «აპოკალიფსურს» უწოდებს. პორტერს მაგალითისათვის ფრაის თეზისი მოჰყავს, რომლის მიხედვითაც «მითი ადამიანთა სურვილის უმაღლეს დონეზე მოქმედებს» (85, 206).

The myth that he presents in Our Town falls into that category that Frye calls "apocalyptic" - myth operating at the top level of human desire.

პიესაში "Our town" წარმოდგენილი მითი, ფრაის მიერ „აპოკალიფსურად“ წოდებული მითების იმ კატეგორიაში ხვდება, რომელიც ადამიანურ სურვილებსა და მისწრაფებებზე მაღლა დგას.

თხრობით ელემენტში მითი მოქმედების იმიტაციაა, სურვილის ახლო ან მისაწვდომის ზღვარი. მისივე აზრით, «ჩვენი ქალაქი» აპოკალიფსურ ასპექტს ეხება და მასში იდეალური ცხოვრების ხედვა ჩანს. ამ იდეალის შესაძლებლობა რეალურ კონტექსტში რომ აღვწეროთ, მისი იდეალურობა უნდა დაირღვეს. მკვლევრის აზრით, ჭეშმარიტება, რომელსაც უაილდერი ეხება, აპოკალიფსური თვალსაზრისით სიმართლეს წარმოადგენს.

მკვლევარი ამბობს: «ის ჭეშმარიტება, რომელსაც უაილდერი იკვლევს აპოკალიფსური, იდეალური ხედვის ჭეშმარიტებაა». (85, 207)

The truth Wilder is dealing with the truth of the vicion as apocalypse, as ideal...

პორტერი იმასაც აღნიშნავს, რომ ფრაისა და უაილდერის შეხედულებებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა. იგი მითის სტრუქტურულ პრინციპებზე საუბრობს და ყურადღებას დრამატურგისა და მაცურებლის მრწამსზე ამახვილებს. უაილდერი უზრუნველყოფს ურთიერთობას ავტორსა და მაცურებელს შორის. მკვლევრის აზრით,

დრამატურგი მაყურებლის სულისკვეთების გათვალისწინებითა და შეცნობით ასახავს საზოგადოების სულს.

ჩვენც ვეთანხმებით პორტერის აზრს იმის შესახებ, რომ მაყურებელი ამ ხერხით დრამის უშუალო მონაწილე ხდება. მაყურებლის მონაწილეობა ნაწარმოებში უაილდერის პიესის მოქმედების ძირითადი კონცეფციაა, რადგან მაყურებელიც პიესის მონაწილეა. ე.ი. მაყურებლისა და სპექტაკლის დრო იდენტურია, დროის ერთი წუთი სცენაზე მაყურებლის დროის ტოლფასია.

პატარა ქალაქი მორწმუნეთა სამყაროს წარმოადგენს. პორტერის აზრით, იგი ნათლად შეესაბამება ღვთაებრივ მოდელს. ეს მოდელი კი რიტუალშია განხორციელებული. პორტერი აღნიშნავს, რომ ამ მოდელის ახსნა მხოლოდ მისწრაფებებზეა დამყარებული, მაგრამ ჩვენ საკუთარ თავს პირველსახეთა დამახასიათებელი თვისებები უნდა შევახსენოთ. ჯგუფურ აზროვნებაში, მაყურებლის დამოკიდებულებაში ის პოტენციურად არსებობს და ღვთაებრივი მოდელის იდენტურია: უცვლელობა, მოთმინება, ადგილი, სადაც საპირისპირო მხარეები სრულ ჰარმონიაში იმყოფებიან. იგი აღნიშნავს: «უნდა გვახსოვდეს, რომ ქვეცნობიერებაში პოტენციურად არსებული არქეტიპის მახასიათებლები მაყურებლის აზრით, იდენტურია უცვლელ, მტკიცე ზეციურ მოდელთან, იმ ადგილთან, სადაც ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნებები სრულყოფილ ჰარმონიაში ირწყმება» (85, 213).

...we must remind ourselves that the characteristics of the archetype as it exists potentially in the group-mind, in the attitudes of the audience, are identical with the celestial model: changeless, enduring, a place where opposites are reconciled into perfect harmony.

პორტერი აღნიშნავს, რომ პროტოტიპული აზროვნებისათვის ქალაქი და სასახლე წარმოადგენს წმინდა მთის ასლს. არქიტექტონიკულ სიმბოლიზმს იგი ამგვარად აყალიბებს:

1. წმინდა მთა - ადგილი, სადაც ზეცა და მიწა ერთმანეთს ერწყმის. იგი მდებარეობს სამყაროს ცენტრში.

2. ტაძარი ან სასახლე, ერთი სიტყვით, ყველა წმინდა ქალაქი ან თითოეული სამეფო რეზინდენცია წმინდა მთაა. ამგვარად-სამყაროს ცენტრიც.

3. სამყაროს ღერძი-წმინდა ქალაქი... მიჩნეულია ზეცის, დედამიწისა და ჯოჯოხეთის შეხვედრის ადგილად. (85, 214)

1. The Sacred Mountain - Where heaven and earth meet - is situated at the center of the world.

2. Every temple or palace - and by extension, every sacred city or royal residence - is a Sacred Mountain, thus becoming a Center.

3. Being an axis mundi; the sacred city.... is regarded as a meeting point of heaven, earth and hell.

მოქმედების ძირითადი სტრუქტურა პიესაში ადამიანური გამოცდილების პროგრესად გვევლინება, იქნება ეს დაბადება, ზრდა, ქორწინება თუ სიკვდილი. ეს მოვლენები ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში გარდაუვალია. ისინი ცხოვრების ძირითად ნიმუშს ქმნიან. ეს ნიმუში ხაზოვანიც არის (ინდივიდისათვის) და ციკლურიც (საზოგადოებისათვის). პიესა ამ ორივე ასპექტს აერთიანებს. მთავარი გმირებისათვის, ჯორჯისა და ემილისათვის ზრდა, ქორწინება და გარდაცვალება, მხოლოდ ერთხელ ხდება.

საზოგადოებისათვის ცხოვრება მსგავსი მოვლენების წრეს წარმოადგენს. წელიწადის დროსა თუ საათების რიტმი, ცალკეულ წრებრუნვასთანაა დაკავშირებული, რაც ინდივიდის ცხოვრებაში მჟღავნდება. საინტერესოა ამ საკითხის იმგვარი ვიზუალური აღქმა, როგორსაც პორტერი გვთავაზობს (85, 214):

Morning	Stage Manager	Night
Act I	Act II	Act III
Daily Life	Massiage	Death
Spring	Summer	Summer-Winter
May 7, 1901	Juni 7, 1904	1013-Feb.11.1899
Sunshine	Rain-Sun	Rain-Snow
Morning	Morning	Afternoon
Afternoon	(Afternoon-evening)	(Morning)
Night	Afternoon	Night

წელიწადის დროთა და ბუნების ცვალებადობა ნოსტროფ ფრანსის მიხედვითაა ნაჩვენები. ნ. ფრანს ბუნების ცხოვრების მითთან და არქექტიპებთან მიმართებაში გამოყოფს ოთხ ფაზას:

1. ალიონი-გაზაფხული, დაბადება-მითები გმირის დაბადებაზე, აღდგომაზე, სიკვდილზე, ზამთარზე. დამხმარე პერსონაჟები-დედა და მამა. დითირამბული და რაფსოდული პოეზიისა და რომანსის არქეტიპი.

2. ზენიტი-ზაფხული, ქორწინება, ტრიუმფი-აპოთეოზის მითები, წმინდა ქორწილი, სამოთხის მონახულება. პერსონაჟები (გმირები)-თანამგზავრი და პატარძალი. კომედიის, იდილიის, რომანის არქეტიპი.

3. მზის ჩასვლა-შემოდგომა, გარდაცვალება. დაცემის, იძულებითი სიკვდილის, მსხვერპლად შეწირვის მითები, გმირის იზოლაცია, პერსონაჟები-მოღალატე და სირინოზი, ტრაგედიის არქეტიპი.

4. წყვდიადი-ზამთარი, გამოუვალი მგომარეობა. შავი ძალების ტრიუმფის მითი, წარღვნის მითი და ქაოსის დაბრუნება, გმირისა და ღმერთების სიკვდილი. პერსონაჟები-ჯადოქარი (კუდიანი) და გოლიათი, სატირის არქეტიპი. ნ. ფრაი კომედიას გაზაფხულის მითს უწოდებს, სარაინდო რომანს-ზაფხულის მითს, ტრაგედიას-შემოდგომის მითს, ირონიას ზამთრის მითს. თ. უაილდერიც თითქმის იმავე სქემას გვთავაზობს: გაზაფხული მხიარულების, დაბადების, საზოგადოების გადახალისების დროა; ზაფხული-რომანების, გმირთა ძიების, თავგადასავლებისა და ტრიუმფების დრო; ზამთარი-ირონიის. პირველ მოქმედებაში, მზის ამოსვლის შუქზე ოჯახური საზოგადოება და მისი ნაყოფიერი ცხოვრებაა ნაჩვენები. მეორე მოქმედების აკორდს ქორწილი წარმოადგენს, მესამე მოქმედება ზაფხულსა და ზამთარს აერთიანებს. ეს კონტრასტი აძლიერებს და გამოკვეთს სხვა კონტრასტს, რომელსაც ოჯახი ვერ ხედავს. ამ ეპიზოდით ტიპური დეტალები უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს. პირველ მოქმედებაში ეპიზოდების ტრიადა ხაზს უსვამს ოჯახური ცხოვრების იდილიას. პირველი ეპიზოდი: დილა მერძევის, გაზეთების დამტარებლის და ა.შ. შემოვლით იწყება. შემდეგ საუზმე ჯიბსების ოჯახში, დედა საუზმეს ამზადებს (იგივე ხდება II და III მოქმედების დილის ნაწილში) შვილებისათვის. ბავშვები სწრაფად მიირთმევენ და სკოლაშიც სწრაფად მიდიან. შემდეგ დედა წიწილებს აპურებს, კარის მეზობელთან ჭორაობს. შუადღისას ბავშვები სკოლიდან ბრუნდებიან. ჯორჯი ბეისბოლს თამაშობს, ხოლო ემილი მეცადინეობს. საღამოს მთელი ოჯახი სახლშია. მამა კითხულობს, დედა გუნდის მეცადინეობიდან ბრუნდება, ბავშვები დავალებებს ასრულებენ ან

გატრუნულები ვარსკვლავებს მისჩერებიან. ჩვეული ცხოვრება გროვერს-კორნერსში საათივითაა აწყობილი. იგივე «ტრიადული» სტრუქტურაა მეორე მოქმედებაშიც, მაგრამ აქ ყოველდღიური საქმიანობიდან ყურადღება განსაკუთრებულ მოვლენებზე გადადის. ეს ჯორჯისა და ემილის ქორწინებაა. ჩვენი აზრით, სიყვარულის სცენა ყოვლად ინტიმური და განსაკუთრებული მოქმედებაა პიესაში, მაგრამ ამ გამორჩეული მოვლენების შინაარსშიც უაილდერი ხაზს უსვამს უნივერსალურსა და ტიპურს. ბავშვები დაიბადნენ, გაიზარდნენ, მათ, რომლებიც საკუთარ თავს ახალგაზრდებად მიიჩნევდნენ უკვე სიბერის ნიშნები შეჰპარვიათ. მთხრობელი იმასაც აღნიშნავს, რომ კაცობრიობა ისეა მოწყობილი, რომ ადამიანები წყვილებად უნდა ცხოვრობდნენ. მეორე მოქმედებაში უაილდერი გარემოსა და ადამიანურ ბუნებას შორის ავლებს პარალელს. ის ქორწინებას ბუნების ფენომენთა კატეგორიას მიაკუთვნებს. ორივენი-დედამიწაც და გროვერს-კორნერსის მცხოვრებლებიც, პირველი მოქმედების შემდეგ სამი წლით გაიზარდნენ. ბუნება განვითარდა და სხვაგვარად მოეწყო; უამრავი ახალგაზრდა დაწვეტილდა. ამ ფაქტის შესახებ წამყვანი ამბობს:

– ვფიქრობ, ბუნება დაინტერესებულია არა მარტო რაოდენობით, არამედ ხარისხითაც, ამიტომაც გავხდი მოძღვარი.

Stage Manager:

... We all know that nature's interested in quantity, but I think she's interested in quality, too, - that's why I'm in the ministry.

მეორე მოქმედების პირველი ეპიზოდი, ქორწინების დღე, ჩვეულებრივად საუზმითა და ყავით იწყება. შემდეგ სასიძო ქვევით ჩადის. მის დანახვაზე, მშობლებს და სიდედრ-სიმამრს საკუთარი ქორწინების დღე ახსენდებათ. მთხრობელი იმასაც ადასტურებს, რომ ამ შემთხვევაში მაყურებელიც იხსენებს ახალგაზრდობის დღეებს და პირველი სიყვარულის განცდებს. მისტერ მორგანის გაზიანი წყლების ჯიხურთან ქალ-ვაჟი საკუთარ გადაწყვეტილებას იღებს, ცხოვრებაში იმ ერთადერთხელ მისაღებ გადაწყვეტილებას, რომლის ანალოგიც იმდენივეა, რამდენიც მაყურებელი ან თვით მკითხველი. ქორწილის სცენის შესახებ მკვლევარი ბერბენკი ამბობს, რომ უაილდერი, ბუნების ფიზიკური და სულიერი მიზნების შერწყმის ძირითად მოვლენას-ქორწინებას რელიგიურ კონტექსტში ათავსებს. ცხოვრება, რამდენადაც უბედურებითა და

ტკივილითაა აღსავსე, იმდენადვე ბედნიერებით და იგი ყოველთვის სიყვარულით მთავრდება. მესამე ეპიზოდი თვით ქორწინების ცერემონიალია. საკურთხეველთან მისვლამდე ჯორჯიც და ემილიც აფორიაქებული არიან. ისინი მოვლენების წამით შეჩერებას ცდილობენ. რუსი მკვლევრის ანა რომის აზრით, დროის მოძრაობის პროცესი შეუქცევადია, უაილდერისათვის კი იარაღია საოცრებისათვის ბრძოლაში. დრამატურგს სურს ადამიანებმა გაითავისონ ის, თუ რა ხანმოკლეა წუთისოფელი. უაილდერი მათთვის ისეთი გარემოს შექმნას ცდილობს, რომ სიცოცხლის დანახვა შესაძლებელი გახდეს არა შიგნიდან, არამედ გარედან და აღიქვან ის არა როგორც მონაწილეებმა, არამედ როგორც დამკვირვებლებმაც (124, 227).

ჯორჯს დაამალეს გაზრდილიყო, მაგრამ მას არ უნდოდა თანატოლთა ჯგუფისაგან გამორჩეული ყოფილიყო.

ჯორჯი:

– დედა, მე არ მინდა გავხდე დიდი. რა არის, რომ ყველა ამას მაიძულებთ?!

George:

Ma, I don't want to grow old. Why everybody pushing me so?

დედა საყვედურობს მას, რომ იგი უკვე დაკაცდა და თავისუფალია დედის გავლენისაგან. ამასთან, გადაწყვეტილებებიც თვითონვე უნდა მიიღოს. დედა ჯორჯს ათავისუფლებს შეზღუდვისა და დამოკიდებულებისაგან და ჯორჯიც ეთანხმება მას.

ემილი მამას მიუბრუნდა. მას სურს, «მამიკოს გოგოდ» დარჩეს და ასე მიმართავს მას.

ემილი:

– მე არასოდეს ვყოფილვარ ასე მარტოსული. მე მეზიზღება ჯორჯი. მე სიკვდილი მსურს, მამა!

Emily:

I never felt so alone in my whole life.

And George over there, looking so...! I hate him. I wish I were dead.Papa! Papa!

შიში უცხოს მიმართ, ახალი ვალდებულებები, საკმაოდ ტიპურია. ემილის შიში ქრება, მაგრამ არა მამის, არამედ ქმრის წყალობით. მას ჯორჯისაგან მხოლოდ სიყვარული უნდა. ჯორჯს ხელში აჰყავს ემილი და ამ სიყვარულის შენარჩუნებას

ჰპირდება. ამ სიმბოლური მოქმედების შემდეგ, ემილი და ჯორჯი ცოლ-ქმარი ხდებიან. ისმის იმპრესარიოს ხმა, რომელიც ქორწინების ფიცს კითხულობს.

მისის სომსი, როგორც მშვენიერი ქორწილის ტიპური მაცურებელი, ცრემლს ღვრის.

ქ-ნი სომსი:

– ნამდვილად მშვენიერი ქორწილია, უმშვენიერესი ქორწილი, ისეთი, როგორც კი როდესმე მინახავს!

Mrs. Soames:

Perfectly lovely wedding! Loveliest wedding I ever saw...

ეს ქორწინება იმითაც არის საინტერესო, რომ იდეალურია. ის გამოხატავს კავშირს, რომელიც ბედნიერებით აერთიანებს საზოგადოების წევრებს.

ამ «საოცრების» ჯადოსნურ გონებას, თვით ქორწილის სტუმრები ბუნდოვნად აღიქვამენ. გამორიცხული არ არის, რომ მისის სომსი სხვა ქორწილის შესახებაც იგივეს გაიმეორებს. ამაში იგი თავისებურად მართალია, რადგან ეს მოვლენები ისეთივე განუმეორებელია როგორც ადამიანის სიცოცხლის ყოველი წამი.

მესამე მოქმედება განშორება და სიკვდილია. როგორც თვით უაილდერი აღნიშნავს, სტრუქტურულ მოდელად მან დანტეს «ღვთაებრივი კომედია» გამოიყენა (112, 12). მსგავსება თვალშისაცემია, რადგანაც «ღვთაებრივი კომედიის» მთა და გროვერს-კორნერსის მთა ღმერთების ადგილია. მთა ადგილია, სადაც უცვლელი სამყარო და ბუნების ციკლური სამყარო ერთმანეთს უთანაბრდება. ეს ის ადგილია, სადაც პილიგრიმი უბიწოებას იბრუნებს და ცოდვებისაგან თავისუფლდება. მთაზე ემილი აღმოაჩენს იმას, თუ როგორი იდეალურია ცხოვრება სინამდვილეში. სწორედ აქ, სადაც სამყაროს ღერძია, სადაც ზეცა და მიწა ერთმანეთს ერწყმის, იგი ხვდება, თუ რა განსაკუთრებულია სინამდვილეში ყოველდღიური ყოფა. უაილდერი ცდილობს სიცოცხლის ბედნიერება სიკვდილის შემდეგაც განაცდევინოს ემილს და აქედან გამომდინარე, ზოგადად ადამიანს, მაცურებელს.

დანტესეული ელემენტის გამოყენების თაობაზე ბერბენკი წერს, რომ უაილდერი, დანტეს მსგავსად, გვთავაზობს სიყვარულს, რომელსაც ცხოვრებაში გარკვეული აზრი შეაქვს და რომ ის კოსმიური წესის მანიფესტაციას წარმოადგენს.

იგი წერს: «ის ფაქტი, რომ უაილდერმა დანტესგან ისესხა იდეა მისი პიესის უკანასკნელი აქტისათვის, ბადებს აზრს, რომ მას, დანტესავით სურდა საკუთარ ნაწარმოებში ეჩვენებინა სიყვრული როგორც არსებობის გამაცოცხლებელი და აზრის მიმცემი, საგანთა კოსმიური მოწესრიგებულობის მაჩვენებელი» (18, 22).

... The fact that Wilder borrowed the idea for the last act from Dante suggests that, like him, he intended his work to show that the love that animates and brings meaning to life is a manifestation of the cosmological order of things.

უაილდერის მიზანი ადამიანური თვალთახედვის გაფართოებაა. იგი ცდილობს აჩვენოს უთანასწორობა სიცოცხლის ნამდვილ ფასეულობასა და იმ ფასეულობას შორის, რომელიც გაცნობიერებული აქვთ მოქმედ პირებს. სიცოცხლის შეუფასებლობა სიყვარულის შეუფასებლობასთან არის გაიგივებული.

ჩვენი აზრით, უნდა გამოიყოს ერთი უმთავრესი მომენტი, როცა უაილდერი დანტესეულ ელემენტს მიმართავს, ამ დროს მისი ხედვა ამერიკულია. დრამატურგი სიტყვას - «სიკვდილი» სამი მოქმედების განმავლობაში მხოლოდ ერთხელ თუ ორჯერ იყენებს.

სიკვდილის განცდა გარდაუვალია. დრამატურგს სიცოცხლის კონტრასტული სცენები უმაღლეს დამაბულობამდე აჰყავს. მოქმედება სასაფლაოზე იწყება და ემილის მონოლოგი თანდათან იძაბება.

ემილი:

ოჰ, დედიკო, ერთი წუთით შემომხედე, ისე, როგორც ადრე მიყურებდი ხოლმე. თოთხმეტმა წელმა განვლო მას შემდეგ, რაც მე გარდავიცვალე. შენ ბებია ხარ. მე ჯორჯზე დავქორწინდი, მაგრამ ჩვენ ახლა ყველანი ერთად ვართ. დედიკო, ჩვენ მხოლოდ ერთი წუთით ვართ ბედნიერები. მოდი ერთმანეთს შევხედოთ!

Emily:

Oh, Mama, just look at me one minute as though you really saw me Mama, fourteen years have gone by. I'm dead. You're a grandmother, Mama. I married George Gibbs, Mama... But, just for a moment now we're all together. Mama, just for a moment we're happy. Let's look at one another.

ჩვენი აზრით, სიცოცხლე ამ ეპიზოდში მთელი თავისი სიხარულითა და მწუხარებით, ბედნიერებითა და ტანჯვით, მშვიდ და უშფოთველ სიკვდილს უპირისპირდება. ემილი სიცოცხლეს აფასებს, რადგან მან ის უკვე დაკარგა.

გარდა ამისა, პიესის სტრუქტურის კულმინაციას ყოველდღიური ცხოვრება წარმოადგენს. მითს შეუძლია ძალიან ხშირად, უბრალო კაცი გმირად აქციოს. უაილდერი უბრალო ადამიანების გამოცდილებას დრამის ცენტრალურ ნაწილად მიიჩნევს. «პატარა ადამიანების» თემა ამერიკულ ლიტერატურაში უაილდერამდეც იყო გამოკვეთილი. ისინი თავიანთი მცირე როლით სრულებით არ იტანჯებოდნენ., პირიქით, იმით ამაყოფნდნენ, რომ მათი მსგავსნი მილიონები იყვნენ და არა ერთეულები. პატარა ქალაქის მკვიდრთა ზრუნვას, სიხარულს, მათ გულისტკივილს ავტორი კოსმიური მასშტაბის მოვლენებს ადარებს.

პიესის ერთ-ერთ თავში წამყვანი გაზეთის რედაქტორს სთხოვს, რომ გროვერს-კორნერსზე გვიამბოს რაიმე. რედაქტორი ასეთ კომენტარს გვთავაზობს:

ბ-ნი უები:

– მე თუ მკითხავთ, ის ჩვეულებრივი ქალაქია, ოდნავ უფრო მოწესრიგებული, ვიდრე უმრავლესობა, თუმცა, აქ ბევრი გონებაჩლუნგიცაა...

Mr. Webb:

Very ordinary town, if you ask me. Little better behaved than most. Probably a lot duller.

უაილდერი არ ფარავს საშუალო ამერიკელის კულტურულ თუ გონებრივ ჩამორჩენილობას:

– (ლედი ლოჯაში):

– ბატონო უებ, არსებობს კი გროვერს-კორნერსში კულტურა ან სიყვარული?

– ბ-ნი უები:

– დიახ, მემ, მაგრამ არა იმ მნიშვნელობით, რომელსაც თქვენ ამ სიტყვას ანიჭებთ. საკმარისია გონება დავძაბოთ და ჩვენ მხოლოდ იმ რამდენიმე გოგონას სახელის გახსენებას შევძლებთ, რომლებიც პიანინოზე უკრავენ. ეს კი მათ სრულებით არ ახარებს. არა მემ, ჩვენ დიდი კულტურა არა გვაქვს, მაგრამ უკეთესია გავიხსენოთ რა ღირსებები გავაჩნია. ჩვენ გვიყვარს მზის ამოსვლის ცქერა, ბევრი რამ ვიცით ფრინველებზე, თვალს ვადევნებთ როგორ იცვლება წელიწადის დროები. ეს ყველას

ახსოვს, სხვა დანარჩენს რაც შეეხება, თქვენ მართალი ბრძანდებით მემ, არც ისე მდიდრები ვართ. რობინზონ კრუზო და ბიბლია, ძენდელის «ლარგო», უისტლერის «დედა»-აი, ზღვარი, რომელსაც ჩვენ ვაღწევთ.

Lady in a box:

Oh, Mr. Webb? Mr. Webb, is there any culture or love of beauty in Grover's Corners?

Mr. Webb:

Well, ma'am, there aren't much - not in the sense you mean. Come to think of it, there's some girls that play the piano at High School Commencement, but they ain't happy about it. No, ma'am, there is not much culture, but maybe this is the place to tell you that we've got a lot of pleasures of a kind here: we like the sun comin' up over the mountain in the morning, and we all notice a good deal about the birds. We pay a lot of attention to them. And we watch the change of the seasons, yes, everybody knows about them. But those other things- you're right, ma'am, - there aren't much.- Robinson Crusoe and the Bible, and Handel's "Largo", we all know that, and Whistler's "Mother" - those are just about as far as we go.

მართალია, გროვერს-კორნერსის მკვიდრნი დიდი ინტელექტით არ გამოირჩევიან, მაგრამ ისინი ბუნებასთან კავშირში ცხოვრობენ და მათი ტრაგედია ისაა, რომ ადამიანი სიცოცხლის ეტაპობრივ ძალას ვერ გრძნობს.

სასაფლაო გროვერს-კორნერსის ნაწილია. გარდაცვლილები აქ წყნარად, შეუბოჭავად სხედან. უაილდერი მათ ლაპარაკის ნებას აძლევს. ისინი საზოგადოების წევრებად რჩებიან და იმავდროულად რაღაცას ელოდებიან. მათ «ჩაიარეს». ეს გადაადგილება შორს არ მიდის. ფსიქოლოგიურად საბოლოო არ არის; ისინი თანდათან როდი ივიწყებენ საკუთარ წარსულ ცხოვრებას.

პიესის ეს ეპიზოდი მრავალმა მკვლევარმა გააკრიტიკა. ჯორჯ მესონ ბრაუნის აზრით, სიკვდილის ელემენტების შეჭრა პირველ ორ მოქმედებას შეესაბამება. ამ სევდას იგი ბუნებრივად მიიჩნევს. ბრაუნი ამბობს, რომ სიცოცხლის ნაცნობი ასპექტები, რომლებიც ასე ხატოვანია პირველ მოქმედებაში მნიშვნელობას თავიდანვე არ კარგავს და მაღალი გამომხატველობითი ხერხებით არ არის განმტკიცებული (18, 80).

გარდაცვლილები ისევე საუბრობენ, როგორც ცოცხლები. გარდაცვლილთა სიას ახალგაზრდა ემილიც შეემატა, მაგრამ ის იქაურ ცხოვრებას ვერ ეგუება. ისინი ემილის დაკრძალვას ყოველგვარი ემოციის გარეშე ესწრებიან. ემილი არ არის მზად იმისათვის, რომ ყველაფერი დაივიწყოს. იგი მთხრობელს სთხოვს, ხელახლა განაცდევინოს

განვლილი ცხოვრების ერთი დღე. ეს მეთორმეტე დაბადების დღეა, რომლის გახსენებაც ემილის ცნობიერებას აღრმავებს. იგი მეორე მოქმედების კულმინაციას წარმოადგენს. ეს დღე ჩვეულებრივად იწყება: მერძევე, გაზეთების დამტარებელი, პოლიციელი დილის შემოვლაზე არიან. მისის უები საუზმეს ამზადებს, ბავშვები სკოლაში წასასვლელად ემზადებიან. ემილს მაგიდაზე საჩუქრები ხვდება. მას იუბილარს ეძახიან. ემილი ხედავს ყველაფერს, ხოლო მისი დედ-მამა - ვერა, მაგრამ სამაგიეროდ, მაცურებელი აღიქვამს ყოველივეს ემილის თვალთ. ამიტომ მათთვის ეს ადგილი იმ დროის ნაწილია, რომელიც მიეძინება. ემილისათვის ეს დროის დინებისაგან თავის დაღწევის საშუალებაა. იგი მშვენიერი წარსულის დღეებს იხსენებს და ამგვარად ემშვიდობება ამქვეყნიურ სამყაროს:

ემილი:

_ მშვიდობით, მშვიდობით, ქვეყნიერებავ, მშვიდობით, გროვერს-კორნერსო. ...დედიკო და მამიკო... მშვიდობით, საათის წიკწიკო და დედიკოს მზესუმზირებო, ახალგაუთოებულო კაბავ, ცხელო აბაზანავ... დაძინებავ და გაღვიძებავ... ო, წუთისოფელო, შენ ძვირფასი ხარ ყველასათვის, ვინც კი შეგიცნობს...

Emily:

_ Good-by, Good-by, world. Good-by, Grover's Corners...

Mama and Papa. Good-by to clock ticking... and Mama's sunflowers. And food and coffee. And new - ironed dresses and hot baths... And sleeping and waking up. Oh, earth, you're too wonderful for anybody to realize you.

ამ ეპიზოდის თაობაზე პორტერი ამბობს, რომ ამერიკაში ძალზე ძლიერია ძველის გაიდეალების ტენდენცია. მისთვის დამახასიათებელია წარსულში გადასახლების გაიდეალება. ამ ნოსტალგიას ცრემლები მოაქვს, თუმცა, ადამიანს შეგნებული აქვს, რომ მშვენიერი დღეები მისი წარმოსახვის შედეგია. ამის გამო, იდეალი იდეალად რჩება. ემილი სასაფლაოზე უნდა დაბრუნდეს.

მკლევარი ამბობს: «წარსულის გაიდეალების ტენდენცია ძლიერია ამერიკაში. მისთვის დამახასიათებელია წარსულის გაიდეალების დაკნინება იმ პერიოდამდე, რომლიდანაც თავად წარმოიშვა. ძველი დროის ნოსტალგია ცრემლის მომგვრელია, მიუხედავად იმისა, რომ ის მხოლოდ ადამიანის წარმოსახვითი გამონაგონია. წარსულ

დღეთა ხედვა, რომელიც უაილდერმა გამოიგონა, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც მომაჯადოებელია. იდეალი იდეალად რჩება მთელი მისი შეუძლებლობის მიუხედავად. ამიტომაც ემილი იძულებულია სასაფლაოზე დაბრუნდეს (85, 219).

The tendency to idealize the past is strong in the American; it is characteristic of him to relegate the ideal to the past, to the period from which he has just emerged. This nostalgia brings tears to the eyes - even though the individual is conscious that good old days are a fiction of his imagination. The vision of them - which Wilder has created - nonetheless exercises a fascination. The ideal remains an ideal for all its impossibility of fulfillment. So Emily must return to her grave.

სამუდამოდ დაბრუნება ემილს არ ძალუძს. ერთხელ განვლილ გზაზე დაბრუნება უკვე შეუძლებელია. ამის დასტურია ემილის სიტყვები:

ემილი:

_ ნუთუ ვინმეს ოდესმე ცხოვრების ყოველი, ყოველი წუთი, სიცოცხლეშივე აღუქვამს?

წამყვანი:

_ არა... (პაუზა) წმინდანებსა და პოეტებს ნაწილობრივ აღუქვამთ.

Stage Manager:

No(Pause). The saints and poets, maybe - they do some.

მოყვანილი ფრაზების ქვეტექსტი ის არის, რომ თუ პიროვნება ძლიერ შეეცდება, იგი უთუოდ გახდება ამ საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, გაცნობიერებული ცხოვრება დროისაგან თავის დაღწევაა და ეს მოქმედება მხოლოდ დროებით არის შესაძლებელი. უაილდერი მუდმივობის იმედს არ იტოვებს. ეს აშკარა არ არის, მაგრამ სიკვდილის უბედურების სურათს მაინც ხსნის. გარდაცვლილნი, წამყვანის თქმით, რაღაც მნიშვნელოვანს ელოდებიან, როდესაც ამქვეყნიური ცხოვრების ნაწილი აღიქმება და მარადიული ნაწილი ამოტივტივდება. ეს ფინალური ცვლილება სიმბოლიზებულია ვარსკვლავებით, თუმცა, გარდაცვლილები ინტერესს კარგავენ დედამიწის მიმართ. ვარსკვლავები მარადიული ნაწილის ფუნქციას ასრულებს.

ზეცა, რომელიც მზეს, მთვარეს და ვარსკვლავებს იტევს აპოკალიფსური სამყაროს ზეციერთან არის გაიგივებული. ვარსკვლავები გროვერს-კორნერსში დილით და ღამით ანათებს. ისინი გარდაცვლილთა იმედს და ცოცხალთა მონდომებას ერთმანეთთან მარადიულ განზომილებაში აკავშირებენ.

თვით თ. უილდერის აზრით, მითი თვალთმაქცობაზეა დაფუძნებული და მისი ბუნებაც ამ თვალთმაქცობის სიმრავლეს ითხოვს და კიდევ ერთი, მოქმედება მუდმივად აწმყოში ხდება.

უილდერის მოსაზრება ადამიანის გონებისა და ბუნების შესახებ გერტრუდა სტაინის შეხედულებებს უკავშირდება. ცნობილი ფაქტია, რომ ისინი ახლო მეგობრები იყვნენ. სტაინი თვლიდა, რომ ადამიანის ბუნება ყოველთვის საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის დასამკვიდრებლად მისიწრაფის. იგი ყველაფერს ადამიანის გონებას უკავშირებდა და ამბობდა, რომ «თუ არსებობ, რაღაცას კიდევ უნდა ქმნიდე, იმას, რაც უშუალოდ ადამიანის გონების ნაყოფი იქნება». ჰაბერმანის აზრით, მეხსიერების უნარს წარმოადგენს ის, რომ ყველაფერი აწმყო დროში წარმოგვიდგინოს. მეხსიერება ყველა მოვლენას ისე ითვისებს, როგორც ცირკის მსახიობი, რომელიც მოქმედებებს სამარადისოდ ინახავს. უილდერი გვთავაზობს მეხსიერებას როგორც ნამდვილ საგანს, რომელსაც უფრო დიდი ფასი აქვს, ვიდრე გამოცდილებას.

ჰაბერმანი ამბობს: «მეხსიერება ცირკის მსახიობივით ჟონგლირებს ყველა მოვლენით, მოქმედებას სცენაზე უსასრულო აწმყოში ინარჩუნებს. უილდერისთვის მეხსიერება რეალური საგანია, გრძნობაა, რომელსაც გააჩნია უფრო მნიშვნელოვანი ღირებულება, ვიდრე რეალურ გამოცდილებას. ყველა მომხდარი ფაქტის დაგვიანებული შეფასება უპირატესობაა, მაგრამ უუნარობა რაიმე შეცვალო, ამდაფრებს ცხოვრების არაადეკვატურობის განცდას». (48, 58)

...memory, juggling all the events at once like a circus performer, keeps the action in the eternal now on stage. Wilder offers memory as the real thing, feeling that it has a greater value than the actual experience. Witnessing the past with all the advantages of hindsight but without the power to change anything dramatizes the anguish of the inadequacy of life.

უილდერს სურდა პრიმიტიული ცხოვრების უმარტივესი ტენდენციები გამოეკვლინა და აემაღლებინა დახავსებული ყოფა-ცხოვრება. პატარა ქალაქის გმირთა

არსებობა გარეგნულად არც კი გამოირჩევა ერთმანეთისაგან. ისინი ცხოვრების მდინარებას ლაღად და ბუნებრივად მიჰყვებიან. მთხრობელი დიდი თანაგრძნობით უყურებს იმ თავდაპირველ, ბუნებრივ მოვლენებს, რომლებიც პატარა ქალაქის მკვიდრებმა შეინარჩუნეს.

ჩვენი აზრით, უაილდერი პიესაში ცდილობს შეგვახსენოს, რომ ხვალინდელი დღეც მითია და რომ სამყაროც, სიყვარულიც, სინამდვილეც, ხალხიც, უსასრულობაც, დედამიწაც - მითებია, წარსულიც ხომ მითია, მთელი ისტორიაც სხვა არფერია, თუ არა იმ აზრების ერთობლიობა, რომლებსაც ჩვენ მითიურ ფასეულობებად ვსახავთ. საგანთა ყოველი საწყისი, მოვლენათა ყოველი დასაბამი, აკვანთან ნაზი სიმღერა-ესეც ხომ მითია.

პიესაში ვხედავთ, თუ როგორ შეწყვიტა სიკვდილმა ემილისა და ჯორჯის ხანმოკლე ბედნიერება. გოლდსტაინის აზრით, მათი მწუხარება, იმ ძნელად მოსაპოვებელი უკვდავების მწუხარებაა, რომელსაც ვერავითარი გმირობითა და ღირსებით ვერ მოიპოვებენ. მისი თქმით, თვით მაყურებელსაც კი შეძრავდა ემილის უსიტყვო, ანგარიშმიუცემელი გამოთხოვება. მკვლევარი ამბობს: «...მივიხედ-მოვიხედოთ. რეალურ ცხოვრებაშიც ემილისა და ჯორჯის მსგავსი ახალგაზრდები მრავლად მოიპოვებიან. სიცოცხლე ძილია, ხოლო სიზმარი-სიყვარული. ვისაც ყვარებია, კიდევაც უცოცხლია. გვწამდეს, რომ ემილმა სავსე ცხოვრებით იცხოვრა» (43, 103).

მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ «ჩვენი ქალაქი», უაილდერის დრამატული თეორიის მიხედვით, არის რელიგიური ზეიმი, სიცოცხლის დღესასწაული. მაგალითისათვის რექს ბერბენკს მივმართოთ. იგი ამბობს, რომ «სიცოცხლე, რომელსაც დრამატურგი განადიდებს, უმარტივესი და ყველაზე ნაკლებპრეტენზიული წარმოსახვაა და მაინც, რაც არ უნდა ზომიერად და თავმდაბლად წარმოგვიდგინოს უაილდერმა ცხოვრების მისეული ხედვა, ეს პიესა უდავოდ გვხიბლავს. მასში ის მითიური ჭკრეტის ისეთ წვრილმანებს გვიხატავს, რომელიც ნიუ ინგლენდის სოფლის ცხოვრებას ყველგან, ყველასთან და ყოველთვის აკავშირებს ერთმანეთთან» (18, 82).

Our Town is this a kind of religious festival - in accordance with Wilder's dramatic theory - celebrating Life. The Life it celebrates is the simplest and least pretensions imaginable; yet, as modestly as Wilder puts forth his view of life in Our Town, the play unquestionably captures

and portrays the essentials of a mythic vision that toes life in his New England village to the "All the Everywhere, and A ways".

ამ პიესის ერთ-ერთი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მოქმედება სრულიად ცარიელ სცენაზე მიმდინარეობს. გათრის აზრით, უაილდერი სცენას იმისათვის როდი იყენებდა, რომ ბუნების იმიტირება მოეხდინა, არამედ იმისათვის, რომ ეკონომიკური სიდუხჭირის, სერიოზული წარმოსახვისათვის აერიდებინა თავი. იგი ამტკიცებს, რომ «ცოტა აურზაური სცენარის ფორმაში, ბუტაფორიები და «ეფექტები» არა სიმპათიის პროცესის აშკარა დაბრკოლებაა. ეს ისაა, რაზეც შეიძლება ვთქვათ, რომ ეკონომიკურ საშუალებებზე შექმნილი სპექტაკლები აუცილებლად მოსაწყენად გამოიყურება. წარმოდგენა მაშინაც კი შეიძლება იყოს საინტერესო და ამაღელვებელი, თუ ის ძალზე მარტივად არის შესრულებული» (48, 113).

ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ყოფის დემონსტრირება, ცარიელ სცენაზე ხდება, ყოველგვარი ყოფითი აქსესუარების გარეშე. ანა რომის აზრით, «ცარიელი სცენა, რომელზედაც მსახიობები წარმოდგენითი საგნებით მოქმედებენ, არის მოჩვენებითი, საყოფაცხოვრებო პიესის ფილოსოფიური კონცეფციის რეალიზაციის ფორმა» (124, 26).

პიესაში «ჩვენი ქალაქი», ყოველდღიურისა და ჩვეულებრივის დემონსტრირება ცარიელ სივრცეში ხდება. მათი არყოფნა, განსაკუთრებული პერსონაჟების _ «წამყვანის» (65, 126) შეყვანით ივსება. უაილდერის შემოქმედების მკვლევარის, ქიუნერის აზრით, «წამყვანი» პიესაში ისეთსავე როლს ასრულებს, როგორსაც ქორო ანტიკურ თეატრში (Kuner, 126). უაილდერს სწამდა, რომ თანამედროვე დრამატურგებს, ბერძნული ქოროს მსგავსი უნდა აღმოეჩინა. თავად უაილდერმა, წამყვანი (Stage Manager) «აღმოაჩინა».

ანალოგიურ აზრს ავითარებს ცნობილი მკვლევარი რექს ბერბენკი. მისი აზრით, ფაქტობრივად, «წამყვანი» გვამლევს ქალაქისა და ხალხის დეტალურ აღწერას, გმირების მიერ დასმულ შეკითხვებს უპასუხებს, მაყურებელს სთხოვს არარსებული საგნების წარმოდგენას და ა.შ. მკვლევარი იმაზეც მიუთითებს, რომ ჩინური დრამის მსგავსად, «წამყვანი» უდეკორაციობასაც ავსებს: «წამყვანი» მაყურებელს სამუდამო პატიმრობამისჯილს წარუდგენს, კომენტარს უკეთებს ამ ფაქტს და პასუხობს მსახიობების მიერ აუდიტორიიდან დასმულ შეკითხვებს, ჩინურ დრამაში მესაკუთრეს

მსგავსად, ის მხოლოდ რამდენიმე წივოს დებს სცენაზე რამდენიმე მაგიდასა და სკამს, კიბესა და თამასას» (18, 76).

The Stage Manager presents the lifer on stage directly to the audience, addresses his comments about it to the audience, and at one point answers questions asked by actors planted in the audience like the property man in Chinese drama, he places the few properties on stage (which consists mainly of tables and chairs, ladders and planks)...

გ. გოლდსთოუნის ნაშრომში «Th. Wilder. An Intimate portrait», ამბობს, რომ «ჩვენი ქალაქის» უმთავრეს სიახლეს, სცენაზე « წამყვანის» გამოყვანა წარმოადგენდა მისი აზრით, ამგვარი სახე, ევროპულ და ამერიკულ თეატრში, უაილდერამდე არავის შეუქმნია. (45, 119-120)

წამყვანი, მიმიკის საშუალებით, სხვა მსახიობებთან ერთად, მაყურებელს აიძულებს, აზრობრივი რეკონსტრუქცია გაუკეთოს საგნებსა თუ ქმედებებს, რის შედეგადაც ეს საგნები იმ განსაკუთრებულ იერს იღებენ, რომელთა საშუალებითაც, მათ ახლებურად აღვიქვამთ.

პორტერის თქმით, უაილდერი ფარდას და დეკორაციას არ იყენებს. პიესა იწყება წამყვანის განცხადებით, რომელშიც იგი გამოთქვამს იმედს, რომ შიშველი სცენითაც მიიპყრობს მაყურებლის ყურადღებას და ახერხებს კიდევ იმას, რომ თვითონ დასახონ მაყურებლად. რეალისტური რეკვიზიტების გამოყენების საშუალებით, წამყვანი გამოდის და დააბიჯებს სცენაზე, თან, დროდადრო კითხულობს ნაწყვეტებს, იხსენებს წარსულის ამბებს და კომენტარს უკეთებს მათ. უფრო მეტიც, პიესაში არ არის «მთავარი მოქმედი პირი» პირობითი მნიშვნელობით, არ არის ცენტრალური ფიგურა, რომლის დასკვნებიც სიუჟეტის საყრდენ წერტილად გამოდგება. იგი წერს: «გმირი», მისი ტრადიციული გაგებით არ არსებობს, არც ცენტრალური ფიგურა, ვისი გადაწყვეტილებითაც იცვლება სიუჟეტი» (85, 200).

...There is no "hero" in the conventional sense, no central figure on whose decision the plot pivots.

წამყვანის ფუნქციას პიესაში, მხოლოდ თხრობა როდი წარმოადგენს. მას შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში, გადმოიტანოს მოქმედებები, რომ შეინარჩუნოს ძირითადი მოვალეობა სცენაზე, შევიდეს მოქმედებაში. ქორწილის სცენაში, იგი ასრულებს

როგორც აფთიაქის მეპატრონის, ისე მღვდლის როლსაც. მას შეუძლია, წუთიერად მიიღოს რომელიმე ეს სახე. ის ინარჩუნებს თავის ძირითად როლს, მკაფიოდ გამიჯნულს მღვდლის როლისაგან, რომელსაც თვად უკეთებს კომენტარს მაშინ, როდესაც ეს ორი როლი ერთდროულია. ეს ეპიზოდი მიუთითებს წამყვანის მრავალმხრივ ფუნქციაზე პიესაში (85, 209-210).

წამყვანი საუკეთესო გზით აერთიანებს ორივეს ფუნქციას. ეს არის მისი უპირატესობა, რომელიც ხაზს უსვამს რიტუალურ მეთოდს.

ბერძნული პიესები ყოველთვის იწყება პროლოგით და კარგად არის ცნობილი, რომ ეს პროლოგი ამჟღავნებს უფრო მარტივ რიტუალურ ფორმულას, რომელიც თავდაპირველად სანსკრიტ ნანდში გამოიყენებოდა (Sanskrit nandi). იგი არ გვაცნობდა გმირებს და რელიგიურ ცერემონიალს იმ ზეიმში წარმოადგენდა, რომელშიც პიესა ხორციელდებოდა.

უფრო მეტიც, ერთი პირი, რომელიც გადმოსცემს პროლოგს «Canaanite»-ს ბერძნულ «Choregos», ეი. «საღმრთო პანტომიმას». (85, 211)

ქოროს ხელმძღვანელს – კომენტატორს, მსახიობს, საზოგადოების წარმომადგენელს, შეუძლია დროში უკან დაგვიხიოს და ღვთისმსახური რიტუალურ ქმედებაში გვიჩვენოს. წამყვანის ეს «წმინდა» ასპექტი, სხვა ფუნქციებსაც მოიცავს. ის მაყურებლის რიტუალს წარმოადგენს მაშინ, როდესაც იგი თავად არის დამსწრე ამ რიტუალისა. ის არის ხიდი, ჯგუფურ აზრსა და მოქმედებას შორის.

როგორც «დამსწრე», ის ქმნის «ახლა»-ს, რომელშიც რიტუალური ქმედება ხდება, მისი კონტროლი დროზე, უბრალოდ იმას კი არ გულისხმობს, რომ მას შეუძლია შეაჩეროს, ან დაიწყოს მოქმედება, არამედ იმას, რომ ასევე შეუძლია განსაზღვროს ის სამყარო, რომელშიც მოქმედება ხდება (85, 211).

«Ведущий», ასე უწოდებს მთავარ გმირს რუსი მკვლევარი ანა რომი. «წამყვანი». პიესაში არა მხოლოდ მიმდინარე მოვლენებს უკეთებს კომენტარს, არამედ მაყურებლის შინაგან ემოციებზეც ახდენს ზეგავლენას.

თ. უაილდერს არასოდეს სჯეროდა ინდივიდუალური გამოცდილებისა. ამაზე მეტყველებს 1954 წელს, ჯოისის საზოგადოებაში წარმოთქმული სიტყვა: «მე ვხვდები, რომ ჩემი დარდი და სიხარული არის ერთი მრავალი ადამიანის სიცოცხლეში და

არასდროს არა აქვს მას თავისი რეალობა. მე ვიცი, რომ ეგზისტენციალური საგანი ჯერ კიდევ ძლიერია და ვგრძნობ, რომ მას შეიძლება აბსურდი ვუწოდოთ. აბსურდია, თავს «მე» უწოდო, დროის, ადგილის, თუნდაც რეპეტიციის დროს». უაილდერი დაასკვნის, რომ მწერლებმა უნდა იპოვონ ახალი გზები, და უჩვენონ აგრეთვე «ინდივიდუალობის სინამდვილე, როგორც აბსოლუტური». მთელი დრამა მოგონებაა.

«წამყვანის» დინჯი, აუჩქარებელი საუბარი, თითქოსდა იმაში გვეხმარება, რომ «დრო შევაჩეროთ» და ის, რაც საერთოდ უყურადღებოდ გვრჩება, შეუმჩნევლად გადააქვს ყურადღების ცენტრში.

«წამყვანის» მეშვეობით, თ. უაილდერი ყოფის მბჟუტავ შთაბეჭდილებას აშუქებს. ავტორი მათ პირვანდელ სინატიფეს უბრუნებს. ამაშია უაილდერის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მიღწევა (124, 224-225).

სხვა შემთხვევაში, რომი პიესის ამ პერსონაჟს «დამკვირვებელს», «კომენტატორს», «განმკარგულებელს» უწოდებს; რომი იქვე იმასაც აღნიშნავს, რომ ამავე სპექტაკლში, მას «რეჟისორი» ჰქვია.

«რეჟისორის თანაშემწედ», ქართველი ხელოვნებათმცოდნე მ. გოშაძე პიესის მთავარ გმირს მოიხსენიებს. მისი აზრით, «რეჟისორის თანაშემწემ», კონკრეტულ მოქმედებას საზოგადოებრივი შინაარსი მიანიჭა და რიგითი ამერიკელის ყოფა, კაცობრიობის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის კონტექსტში წარმოაჩინა (1, 44).

«წარმოდგენას უჩვეულო პერსონაჟი ხსნის», – ამბობს სმირნოვი. იგი ეგრეთ წოდებული «თეატრის დირექტორია», რომელიც დემიურგის როლში გამოდის და სიცოცხლის ძალას ქადაგებს. «დირექტორი» ამასთანავე, მომღვრის როლსაც ასრულებს, რომლის მონოლოგებიც სავსეა იმ იდეებით, რომლებიც ნაწარმოების საფუძველშია ჩადებული (126, 88).

როგორც ვხედავთ, ამ პერსონაჟის შესახებ, სალიტერატურო კრიტიკაში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს და არა მხოლოდ მისი სახელწოდების, არამედ, მისი როლის გამოც პიესაში.

პიესის ხასიათიდან გამომდინარე, ჩვენი აზრით, უფრო სწორი იქნება, თუ ამ პერსონაჟს « წამყვანის» ვუწოდებთ. იგი შენიშვნებს აკეთებს ნაწარმოების გმირების

ქცევაზე, იძლევა ამა თუ იმ მოვლენის შეფასებას და მთელი რიგი ავტორისეული წიაღსვლების დროს, თავის მოსაზრებებს გამოთქვამს.

ჩვენი აზრით, ამ გმირის შემოყვანა, ავტორს საშუალებას აძლევს, მონაწილეობა მიიღოს მოქმედებაში და თვითონაც იყოს პიესის მოქმედი პირი. მოქმედება გროვერს-კორნერსში ხდება. აქ ყოველდღიური ცხოვრებაა ასახული. თითოეული მოქმედება ჯორჯ გიბსისა და ემილი უების ოჯახების ყოველდღიურ მნიშვნელოვან მოვლენებს ასახავს. უაილდერი გვამარაგებს მნიშვნელოვანი ფაქტებით, თვით ქალაქის ისტორიის ჩათვლითაც კი. დრამატურგმა პატარა ქალაქის ყოფაში, ის ზღაპრული ჰარმონია დაინახა, რომელიც პიესის სტრიქონებს შორის იკითხება. ერთნი, ყოველ დღიით სკოლაში მიდიან, მეორენი, ალიონზე დგებიან, იცვამენ, საუზნობენ, სადილობენ, ვახშობენ, ახალგაზრდები ხვდებიან ერთმანეთს, იყვარებენ, უღლებიან, მესამენი – მათი შემყურე – ახალგაზრდობას იხსენებენ. ერთნი თავის დროზე, ან უდროოდ კვდებიან, მეორენი მათ მისტირიან, მაგრამ ცხოვრებას მაინც აგრძელებენ. სამი მოქმედების განმავლობაში, ჩვენ ორ ოჯახს ვადევნებთ თვალყურს – ტიპურ ამერიკულ ოჯახებს. ვადევნებთ მათ ცხოვრებას სამი დღის მანძილზე, რომლებიც ერთმანეთისაგან წლებით არიან დაშორებული.

«დროის პრობლემის» მწერლებთან, თ. უაილდერს ერთი რამ აკავშირებს: პიროვნების მიერ დროის შეგრძნების გადმოცემა. მისი მიზანია, თანამედროვეობის პიროვნების ბედის, რაობის, მორალურ ღირებულებათა ძიების, ღირსების დაცვის ჩვენება, ანუ დროისა და მითოსის ურთიერთდაკავშირება. ყოველივე კი, იგი დროის შეგრძნების თანხლებით ავსებს.

ერთ-ერთ სტატიაში, რომელიც «ამერიქან ლოუნელაინისმა» გამოაქვეყნა, თ. უაილდერი წერდა: «დრო არის ზოგჯერ ის, რასაც ჩვენ ვქმნით და არა ის, რასაც ჩვენ ვიმორჩილებთ». თ. უაილდერმა თითქოსდა თავისი საკუთარი დროს შექმნა, განცალკევებული იმ მაყურებელთა დროისაგან, რომელთა დროც წიკწიკით, ნელ-ნელა მიდის. დრამატურგი ცდილობს, გადაჭრას დროის პრობლემა თეატრში. სწორედ დროსთან ურთიერთობამ წაართვა თეატრს სიცოცხლე. უაილდერი ამით მხოლოდ თავის აზრს გამოთქვამს თეატრში გამართული პიესების შესახებ. იგი აღნიშნავს: «თუ თქვენ თეატრში მოქმედების ადგილს ზღუდავთ, ამით თქვენ უკვეთავთ, ავიწროვებთ,

არღვევთ დროს. თქვენ პიესის მოქმედება წარსულში გადაგაქვთ იმ დროს, როდესაც თეატრის ნამდვილი დიდება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მასში მუდამ არის ახლანდელი, ამჟამინდელი. დადგმის ასეთი მეთოდით, გმირები უკვე გარდაცვლილნი არიან მანამ, სანამ მოქმედება დაიწყება და ნუ შეეცდებით, ითამაშოთ ის გულით...» (110, 11).

უაილდერი მხარს უჭერს «დროის მიღმა» არსებულ თეატრს. დროის მისებური განმარტება, მას ბერგსონთან აახლოვებს, რომელიც დროის ნაკადის მეშვეობით, აწმყოსა და ნამყოს შორის განსხვავებას ხსნის. ამასთანავე, ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დროისადმი ასეთი სპეციფიკური ყურადღება, დამახასიათებელია უაილდერითვის, როგორც შემოქმედებისათვის. იგი ის მოაზროვნეა, რომელსაც ერთ რიგში იხსენიებენ ნიცშეს, შპენგლერის ისეთ სახელებთან, რომელთაც «ცხოვრების ფილოსოფოსებს» უწოდებენ. გოლდსთაინი, კრებულში «The American Theatre Today», სავსებით სწორად აღნიშნავდა, რომ «თ. უაილდერი თავისუფალია ჩვეული ზედმეტობისაგან» (97, 62).

პიესაში «ჩვენი ქალაქი» დროისა და სივრცის სხვადასხვა ფენაა მოცემული. აქ ისინი პარალელურად თანაარსებობენ, ხან კი, ურთიერთკვეთენ ერთმანეთს.

პიესაში რამდენიმე «დრო» შეიძლება გამოვყოთ: მთხრობელის დრო, მითოსური ციკლური დრო და მოქმედების მიმდინარეობის დრო. აქ აწმყო, წარსულსაც და მომავალსაც ერთდროულად გულისხმობს. დრამატურგი თავისუფლად იყენებს საუკუნეებს და ათასწლეულებს. დრო მიდის და არ ჩერდება ერთ ადგილზე.

პიესის ერთ-ერთი გმირი, წამყვანი, გვამცნობს, რომ პიესის ასლის გაკეთებას აპირებს, რათა ახალი ბანკის საძირკველში ჩადოს. ეს იმისათვის, რომ ათასი წლის შემდეგაც გაიგოს ახალმა თაობამ თუ როგორც ცხოვრობდნენ გროვერს-კორნერსში. მისი თქმით, ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ბაბილონში ორი მილიონი ადამიანი ცხოვრობდა, რომ მხოლოდ მეფეთა სახელები შემორჩა, შემოჩრა ხორბლის კონტრაქტის რამდენიმე მფლობელის გვარი, მონების გაყიდვის საბუთები, რომ ასე, ყოველ საღამოს, ყოველი ოჯახი ვახშმობდა, ოჯახის უფროსი სამუშაოდან ბრუნდებოდა, საკვამურიდან კვამლი ამოდიოდა, ყველაფერი ისე იყო, როგორც ჩვენთანაა...

წამყვანი:

_ ბიბლიასა ... და ამერიკის შეერთებული შტატების კონსტიტუციას, უილიამ შექსპირის პიესების ასლებს ვდებთ.

რას იტყვით ხალხო? რას ფიქრობთ?

ბაბილონი დაახლოებით ორი ათას ადამიანს იტევდა და ერთადერთი, რაც ვიცით მათ შესახებ, ორი მეფის სახელია, ხორბლის გაყიდვაზე რამდენიმე ხელშეკრულება და მონების კონტრაქტები. და მაინც, ყოველი ოჯახი საღამოს ჩვეულებრივ სავახშმოდ სუფრას უჯდებოდა, მამა სამსახურიდან სახლში ბრუნდებოდა და ბოლიც საკვამურში ისევე ადიოდა, როგორც დღეს. თვით ბერძნებსა და რომაელებზეც კი ერთადერთი რაც ვიცით, სახუმარო ლექსებსა და თეატრებისათვის დაწერილ კომედიებშია შემონახული.

ამიტომაც ვაპირებ მომავალ თაობებს დავუტოვო ერთ-ერთი პიესა, რომ წლების შემდეგ მათ ჩვენს შესახებ უფრო მეტი იცოდნენ, ვიდრე ვერსალის ზავი და ლინბერგის ფრენაა.

ხვდებით რას ვგულისხმობ?

ამგვარად-ხალხი ათასი წლის შემდეგ-გაიგებს, როგორც ვცხოვრობდით XX საუკუნის დასაწყისში ნიუ-იორკის ჩრდილოეთით პროვიციებში-როგორები ვიყავით-ბავშვობასა და ქორწინებაში, სიცოცხლესა და სიკვდილში.

Stage Manager:

We're putting in a Bible... and the Constitution of the United States - and a copy of William Shakespeare's plays.

What do you say follks? What do you think?

Y'know - Babylon once had two million people in it, and all we know about'em is the names of the kings and some copies of wheat contracts... and contracts for the sale of slaves. Yet every night all those families sat down to supper, and the father came home from his work, and the smoke went up the chimney, - same as here. And even in Greese and Rome, all we know about the real life of the people is what we can piece together out of the joking poems and the comedies they wrote for the theatre back then.

So I'm going to have a copy of this play put in the cornerstone and the people a thousand years from how'll know a few simple facts about us - more then the Treaty of Versailles and the Lindbergh flight.

See what I mean?

So - people a thousand years from now - this is the way we wear in the way we were: in our growing up and in our marrying and in our dying.

პირველსა და მეორე მოქმედებებს შორის სამმა წელიწადმა განვლო, მეორე-მესამე მოქმედებას შორის ცხრა წელიწადია, რომელთა შუალედებშიც უამრავი ცვლილება მოხდა. პიესა ცხრა წელიწადს მოიცავს, მაგრამ მოქმედება გროვერს-კორნერსის კუთხეში ინარჩუნებს მთლიანობის ადგილს. თუმცა წლებმა გაიარეს, პიესის სამივე მოქმედების სტრუქტურა მაინც ადასტურებს, რომ მას სურს, შეინარჩუნოს დროის მთლიანობა.

პიესაში «ჩვენი ქალაქი» ემილის გარდაცვალება და სასაფლაოს სცენა, აღნიშნულის აშკარა დადასტურებას წარმოადგენს. გარდაცვლილი ემილის გონებაში, არ დახშულა ის მოგონებები, რომლებიც უკან დარჩა. ისინი კი არსებობენ იმისდა მიხედვით, რაც ახსოვთ. აი, ამიტომაც, პიესაში, მიწიერი ცხოვრების მეთვალყურედ ისაა, ვინც ყველაზე ბოლოს შეუერთდა გარდაცვლილთა სიას. ეს არის ემილი ჯიბსი. მის მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლების სამყაროა. ის მთლად არ გამოთიშვია მას და ამიტომაც, ყველაზე უფრო მეტად ხვდება საკუთარი დანაკარგის ტრაგიკულობას.

დრამატურგის აზრით, ყველა რიტუალის და ქცევის ნიმუში, შემდეგ მტკიცებულებებს უნდა შეიცავდეს: თუ ჩვენ ყურადღებას არ ვაქცევთ მას, დრო არ არსებობს, გარდა იმისა, სადაც ის გაცნობიერებულია, ადამიანი ცოდვებს აღიარებს, ე.ი. მაშინ, როცა ადამიანი შორდება პირველსახეს და გადადის მარადისობაში. დრო შეიძლება გაუქმდეს, თუ მივიღებთ მას საკუთარ ხედში, თუმცა ეს ხდება განსაზღვრულ დროში, დროის სიმძიმეს არ ატარებს, არ იზიარებს დროის შეუქცევადობას, სხვა სიტყვებით, იგი მთლიანად უარყოფს, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი და გადამწყვეტია დროის შესაცნობად.

პირველი ნაბიჯი პიესებში, ამ მარადიული «ახლას» დაფუძნებისაკენ, მაყურებლის და მთხრობელის გაიგივებით გადაიდგა. მისი «დრო», არის იგივე, მაყურებლის დრო. მას შეუძლია შეკუმშოს წარსული, აწმყო და მომავალი, გროვერს კორნერსის დრო. მაგალითად, პიესაში წამყვანი მთხრობელი პირველ მონოლოგში აღნიშნავს, რომ უილიამ ბრაიანმა გროვერს კორნერსში მოხსენება გააკეთა და იქვე, თვალის დახამხამებაში უმატებს, რომ ხუთ წელიწადში, მთავარ ქუჩაზე პირველი ავტომობილი გაივლის.

წამყვანი:

_ ბრიაანმა ერთხელ სიტყვა სწორედ ამ საფეხურებზე წარმოთქვა. აქ არა ერთი ამბავი მომხდარა, ჰითჩინგის პოსტები და ცხენებით წინ გადაღობვა. პირველი ავტომობილი აქ ხუთ წუთში მოვა-ის ეკუთვნის ბანკის კარტრაიტს, ყველაზე მდიდარ მოქალაქეს... რომელიც გორაკზე დიდ თეთრ სახლში ცხოვრობს.

Stage Manager:

... Bryan here's row of stories, Hitching posts and horse blocks in front of them. First automobile's going to come along in about five years - belonged to Banker Cartwright, our richest citizen... lives in the big white house up on the hill...

ან, როდესაც ექიმი ჯიბსი სახლისაკენ მიმავალ გზაზე ჩნდება, თანამოსაუბრე აღნიშნავს, რომ ექიმი 1930 წელს გარდაიცვალა. აღნიშნავს იმასაც, რომ ახალ საავადმყოფოს მისი სახელი ჰქვია და რომ მისი ცოლი, მასზე უფრო დიდი ხნით ადრე გარდაიცვალა.

წამყვანი:

_ აი, ექიმი გიბსიც, მეინის ქუჩას მიუყვება, ავადმყოფი ბავშვისგან ბრუნდება. მისი მეუღლეს კიბეებზე ჩამოდის საუზმის გასამზადებლად. ექიმი გიბსი 1930 წელს გარდაიცვალა. ახალ საავადმყოფოს მის საპატივცემულოდ სახელი გადაარქვეს. ცუმცა ჯერ, დიდი ხნით ადრე, ქალბატონი გიბსი გარდაიცვალა, კანტონში, ოჰაიოში, დაზღვევის აგენტზეგათხოვილი ქალიშვილის-რებეკას სანახავად წასული, ფილტვების ანთებით, მაგრამ მისი სხეული აქ ჩამოასვენეს.

Stage Manager:

... There's Doc. Gibbs comin' down Main Street now, comin' back from that baby case. And here's his wife comin' downstairs to get breakfast.

Doc. Gibbs died in 1930. The new hospital's named after him.

Mrs. Gibbs died first - long time ago, in fact. She went out to visit her daughter, Rebecca, who married an insurance man in Canton, Ohio, and died there - pneumonia but her body was brought back here.

ყოველივე ეს, მოქმედების «ახლანდელობას» როდი უკუაგდებს. მაყურებელი ხედავს ქუჩაში მიმავალ ექიმ ჯიბსს, ე.ი. გროვერს კორნერის დრო, მაყურებლის «ახლათი» იზომება.

ან, სხვა მაგალითი: სასაფლაოზე, უძველესი საფლავები 1670-1680 წლებით დათარიღებული და საფლავის ქვაზეც იგივე გვარები გვხვდება, რა გვარის ოჯახებიც ახლა ცხოვრობენ ამ ქალაქში: ჯიბსები, ჰერსები... აქ არიან დასაფლავებული რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის ვეტერანები.

წამყვანი:

– სასაფლაოს ყველაზე ძველი აკლდამა ამ მთაზე 1660-1680 წ. არის დათარიღებული-ის გროვერისა და კარტრაიტს, გიბსისა და მერსის საფლავებია-და ეს იგივე სახელებია, რაც ჩვენს გარშემოა ახლა.

Stage Manager:

The earliest tombstones in the cemetery up there on the mountain say 1670-1680 - they're Grovers and Cartwrights and Gibbises and Merseys - same names as are around here now.

«მილიონობით» წინაპარი ესწრება ჯორჯისა და ემილის ქორწილს. ისინი ასევე მონაწილეობენ პიესის მოქმედებაშიც, ანუ «ახლაში». ასე რომ, გროვერს-კორნერსი, დედამიწის ფუნდამენტზე მდებარეობს და საუკუნეებითა გარშემორტყმული. სცენა, ფარდის ნაკლებობა მოქმედებებს შორის, სამყაროს სიმბოლიზებას ახდენს და მაყურებლის წარმოსახვაც დროისა და ადგილის აღქმით არ იძაბება. თვით ქალაქი, ისეა მოქცეული სამყაროს ფოკუსში, რომ პიესის მსვლელობის განმავლობაში, გროვერს-კორნერსი ხდება ამ სამყაროს ცენტრი, მისი ღერძი. ეს გამოხატავს ადამიანის დამოკიდებულებას თავის ქალაქთან, თავის მხარესთან. ამით ჩვენ ხაზს ვუსვამთ იმ აზრს, რომ სამყარო, რომელიც გარს გვაკრავს, ადამიანის ხელით არის შექმნილი. იგი არა მხოლოდ ქმნის თავის ქალაქსა და თავის ტაძარს. არამედ ირჯება მთელი იმ ქვეყნებისათვის, რომელშიც ის ცხოვრობს.

პიესაში «ჩვენი ქალაქი», განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს სიკვდილის სცენა, რომელიც ტკივილის შეგრძნებას ამძაფრებს და თითოეულ მაყურებელს ღრმად ჩააფიქრებს.

დროის კონცეფცია თ. უაილდერთან, ხასიათთა თავისებურებასაც განსაზღვრავს. ხასიათების ანალიზი დროის შეგრძნებასთან მიმართებით მოწმობს, რომ წარსულ და აწმყო დროებს, უაილდერის პიესებში წამყვანი ადგილი ეთმობა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს

იმას, რომ მწერალი წარსულს, ყოვლისმომცველ დროდ თვლის, რადგან მის გვერდით აწმყოც, მომავალიც და ციკლური დროებიც მოქმედებენ.

სიცოცხლე – წამი და სიცოცხლე – მარადიულობა – აი, ორი პოლუსი, რომლის შუაგულშიც მილიონი კონკრეტული ადამიანის ცხოვრება მიმდინარეობს. გუშინდელების, დღევანდელების, ხვალინდელების, ჩვენი წინაპრებისა და მათი, ვინც ჩვენ შემდეგ მოვა. თ. უაილდერი წარსულს, მყოფადს, ერთ განუყოფელ ცხოვრების ნაკადად აერთიანებს, როდესაც ყველაფერი თავიდან მეორდება და ყოველთვის თავისებურად ისე, როგორც არასოდეს ყოფილა. სწორედ ამაშია ყოველი ადამიანის სიცოცხლის არსი. ყოველი დღის, წამის და იმის შეგნება, თუ რაოდენ პატარაა, ხანმოკლეა იგი და რომ მასში ვერაფერს ვერ შეცვლი, ვერ შეასწორებ, უკან ვერ დააბრუნებ.

მართებულად შენიშნავდა გოლდსთაინი, რომ თუ ჩვენ თავს ჯორჯსა და ემილიში ამოვიცნობთ, ან დავინახავთ, არ უნდა შეგვემინდეს და თვალი არ უნდა ავარიდოთ მას. იგი შენიშნავს: «ორი პატარა ანგელოზი, მომიჯნავე სახლებში იზრდებოდა, ერთად თამაშობდნენ, ერთმანეთი შეუყვარდათ და დაქორწინდნენ. ეს არის და ეს, მაგრამ რამხელა ტრაგიზმი, ადამიანური ვნებები, წუთისოფლის უკუღმართობა დევს, ამ ერთი შეხედვით, მწირ შინაარსში. ემილი გარდაიცვალა დაქორწინებიდან ცხრა წლის შემდეგ. პიესა ჯორჯის მწუხარებით მთავრდება, რომელიც ემილის საფლავთან არის დაჩოქილი. ის ფიქრობს, რომ ცხოვრება მისთვისაც დასრულდა და სამყაროც შეჩერდა ერთი წუთით. მხოლოდ ერთი წუთით მივიხედ-მოვიხედოთ და დავრწმუნდებით, რომ რეალურ ცხოვრებაში მრავლად მოიპოვებიან ემილისა და ჯორჯის მსგავსი ახალგაზრდები. სიცოცხლე ხომ ძილია, ხოლო მისი სიზმარი – სიყვარული. ვისაც ყვარებია, კიდევ უცოცხლია. გვწამდეს, რომ ემილიმ სავსე ცხოვრებით იცხოვრა, მათზე უკეთესად, ვისაც არასოდეს არ ჰყვარებია.

თ. უაილდერთან გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, გმირები უშუალოდ განიცდიან დროს, თუ არა, პირდაპირი, ან არაპირდაპირი გზით აღიქვამენ მას, თუ არა. იგი ხასიათს ყოველთვის დროსთან მიმართებაში გვიჩვენებს. დრო ყოველთვის მოქმედებს და განსაზღვრავს ხასიათის თავისებურებას. მის პიესებში, დრო ასევე განაპირობებს თხრობის სისტემას, მთხრობელის როლს. აქედან გამომდინარე, დრო, თ.

უაილდერის შემოქმედებაში, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს როგორც აზრობრივად, ისე მხატვრულადაც. სწორედ დროსთან მიმართებაში ვლინდება მწერლის მსოფლმხედველობა და მხატვრული ოსტატობა.

იმის ნაცვლად, რომ ფარდა დაეშვას, უაილდერი ტელესკოპის ხანას ირჩევს და ქიუნერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, დროის ნახტომის მეშვეობით, სხვადასხვა ეპიზოდს გვიჩვენებს.

მებრძოლი პროვინციალიზმის დეკლარაცია, რომელიც ნაწარმოებშია მოცემული, ცოტა არ იყოს, მიაბიტიურად ჟღერს, მაგრამ მიუხედავად ამ გულუბრყვილობისა, მას სრულიად განსაზღვრული მისწრაფება ჰქონდა: მსოფლიო წყობის დონემდე აემალღებინა დახავსებული ყოფა-ცხოვრება. მას სურდა, ყურადღება მიექცია პრიმიტიული ცხოვრების უმარტივესი ტენდენციებისადმი.

ასე იქცევა უაილდერი. მას სურს, რომ სწორედ ამგვარი ყოფის ანარეკლს წარმოადგენდეს მისი პიესა. აქედან გამომდინარე, სიცოცხლის გაიდევალება, კოსმიურ მასშტაბებამდე ხდება. სწორედ ეს ფილოსოფიური კონცეფცია განსაზღვრავს იმ ჟანრობრივ ჩარჩოებს, რომელშიც უაილდერის შემოქმედება თავსდება.

თეატრალური ჟანრები, პირველ რიგში, ისტორიული სინამდვილის აღქმით იხსნება, მოცემულ შემთხვევაში ეს სრულიად განსაზღვრულია.

სამყარო, უაილდერის აღქმით, რაღაც წინასწარდადგენილ ჰარმონიას წარმოადგენს, სადაც შესაძლოა, ნორმებიდან გადახრა დასაშვები იყოს, მაგრამ ყველაფერს მაინც ჰარმონიამდე მივყავართ. ეს, რა თქმა უნდა, რომანტიკოსის მსოფლმხედველობაა. რომანტიკოსი კი იმით განსხვავდება სხვებისაგან, რომ არსებულ წინააღმდეგობებს არაკანონიერად თვლის და ცდილობს, იგი მთლიანად აკრძალოს. რეალისტებისაგან განსხვავებით კი, მას ვერ იგებს, რომ წინააღმდეგობა არა მხოლოდ ტრაგედიის წყაროა, არამედ შინაგანი განვითარების საფუძველიცაა და, რომ მისი ოცნების ჰარმონია, უტოპიური მდგომარეობაა.

ამგვარ დრამატურგიულ ჰარმონიას უაილდერიც ქმნის. რა თქმა უნდა, იგი ისეთი შემოქმედია, რომელსაც შეუძლებელია არ ესმოდეს, რომ ამგვარი აბსოლუტური ჰარმონია არ არსებობს. ამიტომაც, ის ძალზე მოქნილ გადაწყვეტილებას იღებს და დისჰარმონიულ ელემენტებს, თავიანთ ბუნებრივ მდგომარეობაში ტოვებს. ეს არ არის

ახლობელი ადამიანების უთანხმოება, სიკვდილის ბუნებრივი ტრაგედია, ცალკეული პერსონაჟების ტკივილი (126, 88).

უაილდერი ამ პიესაში მხოლოდ ყოფიერების აღწერით არ იფარგლება. «ჩვენი ქალაქი», როგორც ყოფითი, ისე ფილოსოფიური პიესაცაა. როდესაც უაილდერი პატარა ქალაქის სურათს გვაძლევს, მას მაყურებელი იმ აზრამდე მიჰყავს, თუ რაოდენ დიდ განძს წარმოადგენს ადამიანის სიცოცხლე, საერთოდ ცხოვრება.

ამ პიესის მთავარი იდეაა, შემდგომი ცხოვრების პროცესის შეუწყვეტელი მოძრაობა. ამ იდეის ავტორი სიბრძნით ამტკიცებს იმას, რომ ყველაფერი განმეორებადია და ამტკიცებს იმასაც, რომ მარადიულობასთან მიმართებით, ყველაფერი არარაობად შეიძლება წარმოგვიდგეს.

როდესაც ადამიანი კვდება, მის შემდგომ, სამყაროში სიცარიელე რჩება. თითქოს ამის თქმას ცდილობს უაილდერი. ასეთი ადამიანი ხომ ამჟვეყნად არასოდეს არ მოვლენილა. იქნებიან სხვები: უფრო ბრძენნი, კარგებიც, მაგრამ არა ისინი... უაილდერი ამბობს, რომ მხოლოდ სიკვდილის წინ ხვდებიან ადამიანები ყოველდღიური ცხოვრების არსს და ყოველი წამის დაფასებას ცდილობენ.

რა თქმა უნდა, ის, რასაც ამ პიესის გმირები განიცდიან, მრავალჯერ განმეორებულა და განმეორდება კიდევ მათ შემდეგ, მაგრამ მათთვის, ეს მოვლენა არასოდეს განმეორდება. ამიტომაც, ნამდვილად ფასდაუდებელია სიცოცხლის ყოველი წამი.

პატარა ადამიანთა სახეები, რომლებსაც ამერიკელი მწერლები გვიხატავდნენ, თითქოს არც კი თვლიდნენ საკუთარ თავს «პატარებად». ისინი სრულებით არ იტანჯებოდნენ თავიანთი უმნიშვნელობით, პირიქით, ამაცობდნენ კიდევ იმით, რომ მათი მსგავსნი, მილიონები არიან და არა ერთეულები. თუმცა მან ნოსტალგიის ხასიათი მიიღო. ეს მაშინ, როდესაც პატარა ადამიანის თვითშეგრძნება შესაძლებელი იყო. ამის მაგალითად, უაილდერის პიესაც გამოდგება. ყველასათვის უცნობი ჯეინ კროფუტი, აღიქმება არა როგორც «პატარა ადამიანების» ბრბოში დაკარგული არარაობა, არამედ, როგორც კოსმიური მიმოქცევის სრულუფლებიანი მონაწილე, თავისი ზუსტი მისამართით. ამ მისამართის მიხედვით, მისი პოვნა მსოფლიოს ყველა წერტილიდან არის შესაძლებელი. უბრალო ამერიკელს სწამს, რომ ის, როგორც ადამიანი, არაფრით არ

განსხვავდება რომელიმე მინისტრისაგან. ეს კი, ამერიკელის ეროვნული თვითშეგნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა.

უაილდერის ჩანაფიქრით, ეს პიესა, სიცოცხლის ფორმულად უნდა ქცეულიყო, მისი წარუხოცელი და მარადიული ზოგადსაკაცობრიო შინაარსით.

პიესაში დროისა და მარადიულობის, პატარისა თუ დიდის განუწყვეტელი ერთიანობა მყარდება, მაგრამ მათი ურთიერთობა არცთუ ისე იოლია. უფრო მეტიც, ის საფუძველშივე ტრაგიკულია. სცენიდან სცენამდე მატულობს მასში შინაგანი დაძაბულობა. ხოლო მწვერვალს მეორე მოქმედებაში აღწევს. ქორწილის სურათის ეპიზოდი თვალსაჩინო იმიტირებას უკეთებს დროის ამ მოძრაობას. მისი მოახლოება იმდენად ხმაურიანია, რომ იგი დრამის მონაწილეებსაც ესმით.

ხანმოკლე და სუსტი სიცოცხლე ცხოვრებას უფრო ძვირფასს წარმოაჩენს და დრამატურგის მთელი ძალ-ღონე იმისკენაა მიმართული, რომ აიძულოს ადამიანები, შეიგნონ ეს. ა. რომის აზრით, ამიტომაც ცდილობს უაილდერი აჩვენოს მათი ცხოვრება არა შიგნიდან, არამედ გარედან, არა მონაწილის, არამედ დამკვირვებლის თვალით. ამის გამო (დრამის კლასიკური კანონების შესაბამისად) მესამე მოქმედებაში მკაცრი შინაგანი გარდატეხა ხდება. ქორწილიდან პირდაპირ სასაფლაოზე ვხვდებით, სადაც გარდაცვლილები ერთმანეთს ეფუსფუსებიან. მისტიკაში შეჭრას კონკრეტული მიწიერი მიზანი ჰქონდა (124, 277).

უაილდერის პიესა, რომელიც თავისი აგებულებით ეგზისტენციალისტებთან არის ახლოს, ამჟღავნებს ამ მოძღვრების ერთ-ერთ შინაგან წინააღმდეგობას, «სასაზღვრო რიტუალის ფსიქოლოგიური შეუთავსებლობის ყოფის სიხარულის შეგრძნებას» (124, 228).

ის სიმწვავე, რომელსაც ყოველთვის ვერ ვიპოვით ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლებთან: მწერალი, რომელიც ნაწილობრივ იყო მათთან დაკავშირებული, ხედავს, რომ სიკვდილს შეუძლია ადამიანებში გააღვიძოს სიცოცხლის წყურვილი, მაგრამ მისგან ტკბობის საშუალებას გამორიცხავს.

პიესაში თეატრის თავისებური შესაძლებლობების დემონსტრირება ხდება. მაყურებლის მდგომარეობა, რაღაცით წააგავს მდგომარეობას, რომელიც ცხოვრებას გვერდიდან უცქერის. რა თქმა უნდა, ხელოვნება ვერ დაამარცხებს სიკვდილს, მაგრამ

მას შეუძლია, მოუწოდოს ხალხს, რომ ისინი მისი მოკავშირეები არ გახდნენ. სიცოცხლეს საფრთხეს, ისინი თავისი მოქმედებით უქმნიან (124, 228).

«ჩვენი ქალაქი» უაილდერის თეატრალური თეორიის მიხედვით, ერთგვარი რელიგიური ზეიმი, ერთგვარი სიცოცხლის დღესასწაული. სიცოცხლე, რომელსაც იგი ზეიმობს, უმარტივესი და ყველაზე ნაკლებად პრეტენზიული წარმოსახვაა და მაინც, რამდენადაც ზომიერად და თავმდაბლად არ უნდა წარმოგვიდგინოს უაილდერმა ცხოვრების თავისეული ხედვა «ჩვენს ქალაქში», ეს პიესა გვხიბლავს და გვიზიდავს მითიური ჭკრეტის იმ წვრილმანებით, რომლებიც ნიუ ინგლენდის ცხოვრებას «ყველასთან, ყველგან და ყოველთვის» აკავშირებს ერთმანეთთან.

მკლევარი რექს ბერბენკი აღნიშნავს: «ჩვენი ქალაქი», უაილდერის დრამატული თეორიის მიხედვით, არის რელიგიური ზეიმი, სიცოცხლის დღესასწაული. იგი ამბობს, რომ «სიცოცხლე, რომელსაც დრამატურგი განადიდებს, უმარტივესი და ყველაზე ნაკლებპრეტენზიული წარმოსახვაა და მაინც, რაც არ უნდა ზომიერად და თავმდაბლად წარმოგვიდგინოს უაილდერმა ცხოვრების მისეული ხედვა, ეს პიესა უდავოდ გვხიბლავს. მასში ის მითიური ჭკრეტის ისეთ წვრილმანებს გვიხატავს, რომელიც ნიუ ინგლენდის სოფლის ცხოვრებას ყველგან, ყველასთან და ყოველთვის აკავშირებს ერთმანეთთან» (18, 82).

Our Town is this a kind of religious festival - in accordance with Wilder's dramatic theory - celebrating Life. The Life it celebrates is the simplest and least pretensions imaginable; yet, as modestly as Wilder puts forth his view of life in Our Town, the play unquestionably captures and portrays the essentials of a mythic vision that toes life in his New England village to the "All the Everywhere, and Always".

ეს ხედვა განსაკუთრებით აკავშირებს ამერიკელებს, რომლებიც ჯერ კიდევ ებლაუჭებიან უიტმენისეულ ამერიკის იდეალს იმის შესახებ, რომ ეს არის «ერთა ერი». ის იზიდავს მათ მორალურ იმპულსებს და აფასებს იმ ძველი ბუნდოვანი შეხედულებებით, რომელიც დამახასიათებელია ცალკეულ პიროვნებათათვის. უაილდერს უყვარს თავისი ხალხი. მან მიაღწია იმას, რასაც ის და ჰერტრუდა სტიინი თვლიდნენ ლიტერატურული შედეგის უმთავრეს მიღწევად: ადამიანური ბუნების

გამოყენება მარადიულის, უნივერსალურის გამოსახატავად, რომელიც «ადამიანის გონებაში» ბინადრობს.

უაილდერი გამოყოფს მომენტს, სადაც ის ცდილობს დაარწმუნოს თითოეული მსმენელი თუ მკითხველი, რომ ჩვენ, ერთი უსაზღვრო ჯაჭვის წინაშე ვიმყოფებით, რომ ჩვენ, ყველანი ვიზიარებთ კუთვნილ საიმედო ფიქრებს და მოქმედებებს. ეს ჯეიმს ჯოისის იმ «მხატვრის პორტრეტს» გვაგონებს, როდესაც შტეფენი ღმერთზე ფიქრობს. სად მთავრდება უსასრულობა? ეს ის გრძნობაა, რომელსაც უაილდერი განიცდის. «ჩვენ ყველანი ერთნი ვართ ერთში», – ამბობს «პატარა ქალაქის» ერთ-ერთი გმირი, ქალაქის ლოთი, რომელიც გარდაცვლილთა სიაშია, რაღაც უგუნურად და უაზროდ საუბრობს ცხოვრებაზე.

სიმონ სტიმსონი:

– რომ იმოდროს უმეცრების სამყაროში: ... რომ გაატარო და გაფლანგო დრო, თუნდაც მილიონი წელი, რომ იყო ყოველთვის ეგოისტური გულმოწყალების ჟინით. ახლა უკვე იცი, რომ ბედნიერი ცხოვრება თქვენს გვერდითაა, უკან დაგიბრუნდებათ და შეხედავთ...

მაგრამ ემილის დედამთილი კიცხავს მას, რადგან რასაც ის ამბობს, სრულ სიმართლეს არ წარმოადგენს. გარდაცვლილი ადამიანი ჩვენს მეხსიერებას ემალება.

Simon Stimson (With mounting violence; biting):

Yes, now you know. Now you know! That's what it was to be alive. To move about in a cloud of ignorance; to go up and down trampling on the feeling of those... Of these about you. To spend and waste time as though you had a million years. To be always at the mercy of one self-centered passion, or another. Now you know - that's the happy existence you wanted to go back to. Ignorance and blindness.

Mrs. Gibbs (Spiritedly):

Simon Stimson, that ain't the whole truth and you know it. Emily, look at that star. I forget its name.

ბოლოს და ბოლოს ემილი ხვდება, რომ სიცოცხლე ყველას როდი უგებს. წამყვანი, როგორც ამ ქალაქის მობინადრეებზე მზრუნველი, კეტავს სახლს და გვამცნობს, რომ უკვე გვიანია და ქალაქში ყველას ძინავს. ვარსკვლავები «ამთავრებენ ჯვარედინ

მოგზაურობას ცაზე». იგი აქროლებს თავის მაჯის საათს, აცხადებს დროს. «11 საათია გროვერს-კორნერში». იგივე დროა თეატრშიც. ასე მთავრდება პიესა. წამყვანი ყველას მშვიდობიან ღამეს უსურვებს და ემშვიდობება მათ.

უაილდერი «სიახლეთა დამნერგავია» (65, 134). იგი დიალოგების ბანალურობით, მოქმედი გმირების ურთიერთსაუბრის ნაკლებობით გამოირჩევა. ზოგჯერ თითქმის შეუძლებელიცაა თქვა, თუ ვინ ლაპარაკობს. ყოველმხრივ შეთანხმებული გრძნობა უდროოცაა და უნივერსალურიც. არათანმიმდევრულ ეპიზოდებს იმ აზრამდე მივყავართ, რომ ცხოვრება _ სურნელია. დახლართული მოძრაობაა და ბოლოს, თენესი უაილიმზის, გლას მენეჯერის სტილისაგან იგი განსხვავებულია.

რა არის ემილის სიხარული და დარდი, მისი ალგებრის გაკვეთილები, დაბადების დღის საჩუქრები იმასთან შედარებით, როდესაც ჩვენ, მილიონობით გოგონების ცხოვრებას ავწონ-დავწონით.

რა გადაარჩენს პიესას სენტიმენტალიზმის ასაცილებლად _ მანძილის შეგრძნება. თითქოს სიურრეალიზმის ხერხით იყო გადმოცემული პორტრეტი _ სამი ხედვით- პროფილი და ფრონტალური ხედვა შედარებითი იყო, ამავდროულად, აუდიტორია ემილის მსგავსად ნულოვანი წერტილია. ეს იგივეა, რომ ხელით სატარებელი აპარატი გადაადგილო და შორეული ლინზა მთხრობელის მიმართულებით დააყენო. ამიტომაც, ნაკლებად სახარბიელო იქნება, რომ სცენაზე უჩვენო კონფლიქტი, სისუსტე, ტკივილი, მიცვალებული. ეს არ არის რაიმე ახალი ტექნოლოგიის შემუშავება, ან შესაძლო აპლიკაციებით დამუშავებული საგანი. იგი მომხიზვლელი სტილისა და მოცულობის ნარევი. არავის არ ძალუძს ერთმანეთისაგან მათი გათიშვა (65, 135).

თაობას, რომელსაც თ. უაილდერი ეკუთვნოდა, გადატანილი ჰქონდა პირველი მსოფლიო ომი და ახალი კატასტროფის წინაშე იდგა. უმძიმესმა სოციალურმა ძვრებმა, ეს თაობა იძულებული გახადა, რომ სიცოცხლისათვის ბრძოლის საყრდენი წერტილები ეძებნათ. მართლაც ყველა ეძებდა მას თავისი იდეურ-ფილოსოფიური შეხედულებების მიხედვით.

უაილდერმა წარსულის მყუდრო პროვინციული სამყარო გვიჩვენა. შემთხვევითი არაა, რომ მის პიესაში ისეთი პერსონაჟია, როგორც სტიმსონი _ უიღბლო, ლოთი, მომავალი თვითმკვლეელი, ე.ი. ცოცხალი მოწმე «არასასიკეთო მდგომარეობისა»,

რომელიც ამ ქალაქის თითქოსდა მშვიდი ცხოვრებისათვის არის დამახასიათებელი, თუმცა, იგი, მის შინაგან ტონალობას ვერ განსაზღვრავს, რადგან ის ეპიზოდური ფიგურაა (124, 27).

გოლდსთეინი ამბობს, რომ მთავარი გმირები, ალეგორიული ფიგურები არიან იმის გამო, რომ ის, რასაც ისინი წარმოადგენენ, რაიმე განსაკუთრებულ მხატვრულ ღირებულებას კი არ შეიცავს, არამედ ადამიანურ ვნებათა რთულ მაგალითად წარმოგვიდგებიან. მათ, ყოველგვარი თვითდარწმუნების გარეშე საუბრის ჩვეულებრივი მანერა აქვთ და სრულად აღიქმებიან იმ როლში, რომელსაც განასახიერებენ. აზრი მაინც ერთი და იგივე რჩება: თუ ჩვენ თავს ამოვიცნობთ, ან დავინახავთ ჯორჯსა და ემილიში, არ უნდა შეგვეშინდეს და თვალი არ უნდა ავარიდოთ მას. ორი პატარა ანგელოზი იზრდებოდა მოსაზღვრე სახლებში, ერთად თამაშობდნენ, ერთმანეთი შეუყვარდათ და დაქორწინდნენ. ეს არის და ეს, მაგრამ რამხელა ტრაგიზმი, ადამიანური ვნებები, წუთისოფლის უკუღმართობა დევს ამ, ერთი შეხედვით მწირ შინაარსში. ემილი გარდაიცვალა დაქორწინებიდან 9 წლის შემდეგ. პიესა ჯორჯის მწუხარებით მთავრდება, რომელიც ემილის საფლავთან არის დაჩოქილი. იგი ფიქრობს, რომ ცხოვრება მისთვისაც დასრულდა და სამყაროც შეჩერდა. ერთი წუთით, მხოლოდ ერთი წუთით მივიხედ-მოვიხედოთ და დავრწმუნდებით, რომ რეალურ ცხოვრებაშიც მრავლად მოიპოვებიან ემილისა და ჯორჯის მსგავსი ახალგაზრდები. სიცოცხლე ხომ ძილია, ხომ მისი სიზმარი – სიყვარული. ვისაც ყვარებია, კიდევ უცოცხლია. გვწამდეს, რომ ემილიმ სავსე ცხოვრებით იცხოვრა, მათზე უკეთესად, ვისაც არასდროს არ ჰყვარებია.

იმისათვის, რომ მაყურებელი დროებით მოწყვიტოს აწმყოს და მოვლენებს გაასწროს, უაილდერი წამყვანს ნებას რთავს, მისი შორსმჭვრეტელი ფანტაზია სხვა გზით წარმართოს. იგი ყურადღებას ამახვილებს არა მარტო მოქმედ პირთა წარსულსა და აწმყოზე, არამედ მათ მომავალზეც (42, 103).

უაილდერმა ახლებურად გაიაზრა ჯერალდ ვილსის თეატრალური იდეები და სრულიად შეცვალა ისინი. ჯერი ძალიან ბევრს წერს და საუბრობს თეატრის შესახებ თავის მრავალ წერილში და განსაკუთრებით «De L'inutilité du Théâtre au théâtre»-ში. ის დეტალურად აღწერს საკუთარ ბრძოლას იბსენისა და მისი რეალიზმის წინააღმდეგ.

მისი იდეები თეატრის შესახებ, ძალზე სხარტი და მორგებულია და არ არის დამოკიდებული პოლიტიკურ თუ სოციალურ შეხედულებებზე. ის ამტკიცებს, რომ ადამიანი შეიძლება ჩაითვალოს ცხოველად იმდენად, რამდენადაც თვით მასშია რაღაც ცხოველური, ველური, ოღონდ თითოეულ ინდივიდში ის მეტ-ნაკლებადაა განვითარებული (49, 66).

ჯერის იდეები, ყოველგვარი მკაცრი თავდადებულობისა და მისთვის დამახასიათებელი მეტყველების გარეშე, ძალზე ახლოს იდგა დრამასთან. ის მკვეთრად უპირისპირდებოდა XIX საუკუნის ბოლო ხანებში შექმნილ დრამატულ ნაწარმოებებს, რომლებიც სტუდენტის მიერ დაწერილ პიესებს უფრო წააგავდნენ, აგრეთვე რეალისტური პიესები. ჯერის მწერლობას ყოველთვის ანგარიშს უწევდა მისი პიროვნული ექსტრავაგანტურობის გამო, ცოტა ოდენ ხუმრობის გამო, რომელიც ძალიან კარგადაა შეზავებული ექსტრავაგანტურობასთან. მას არ უცდია რაიმე ახალი წესების დამყარება, რადგანაც ფიქრობდა, რომ თანამედროვე რეალიზმს არ ჰქონდა გაგრძელება.

ჯერის ბრძოლა, უმთავრესად ძველის წინააღმდეგ იყო მიმართული და სულაც არ არის გასაკვირი, რომ მასში უაილდერს საკუთარი ინტერესები დაენახა და მისი გამოძახილი ეგრძნო. «ჩვენს ქალაქში» მან გაიზიარა ჯერის რჩევა იმის შესახებ, რომ პეიზაჟი, მაგიდის მსგავსად ეტარებინა.

პიესაზე, ანდრეი ო'ზეის გავლენასაც აღნიშნავენ. ანდრეი ო'ზეის «Noah» და უაილდერის «ჩვენი ქალაქი», ბევრ რამეში ჰგვანან ერთმანეთს. ჩვენ ვეთანხმებით იმ მკვლევართა აზრს, რომლებიც თვლიან, რომ უაილდერმა, სწორედ აქედან ჩაიგდო ხელში თავისი პიესის გასაღები.

«ნოიში», «მსოფლიო» საფრანგეთის გლეხობაზე და მათ რელიგიურ რწმენაზეა აგებული, «ჩვენს ქალაქში» კი, «მსოფლიო» აგებულია პატარა ქალაქის პროტესტანტიზმზე და მის ცხოვრებაზე. ის, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ და ვსწავლობთ ადამიანური ცხოვრების ყოველგვარ ნიმუშს. სავსეა გამოცდილებით. გამოცდილების გარეშე, ძნელია იქ არსებობა და მოღვაწეობა. ეს ის გამოცდილებაა, რომელსაც პიესის იდეამდე მივყავართ.

ის ფაქტი, რომ უაილდერმა ანდრეი ო'ზეის «ნოი»-ს ელემენტებით ისარგებლა უდავოა, მაგრამ ჩვენი აზრით, ოდნავ გაუგებარი სიტუაციაა «ჩვენს ქალაქში».

მაყურებლის გონებამდე ვერ აღწევს. ეს არის ის ხელისშემშლელი ფაქტორი, რომელიც იდეას სენტიმენტალურსა ხდის და არ არის ხორცშესხმული. მას აკლია გამომხატველობითი საშუალება. «ნოის» შემთხვევაში. იდეა უფრო ნათელია და გასაგებად გადმოცემული (მხედველობაში გვაქვს მოქმედი პირების დიალოგები, ენა). თ. უაილდერთან ყველა მოქმედება თუ დიალოგი მშრალია და ლაკონური. ჯერის პესიმისტური შეხედულებები «ადამიანის არარაობაზე», უაილდერის არაჩვეულებრივმა ოპტიმისტურმა რწმენამ შეცვალა.

უაილდერის წიგნები ადამიანური ტანჯვის მთელ სიმძიმეს შეიცავენ. ის იმედგაცრუებით როდი უყურებს ადამიანის მდგომარეობას მეოცე საუკუნეში, პირიქით, ის მიანიშნებს, რომ ცხოვრება არის სასწაულებრივი საჩუქარი და მას სათუთად უნდა გავუფრთხილდეთ. მას არა აქვს სენტიმენტალური ილუზია ადამიანის თანდაყოლილი კეთილშობილების შესახებ. იგი ემერსონსა და უიტმენს წააგავს, რომლებიც ღმობიერად უყურებენ მათ მიერ წარმოდგენილ უბრალო მოკვდავთა ხასიათის სისუსტეებს და ტუქსავენ მათ ცუდი საქციელისათვის, თუმცა სჯერათ, რომ მათ არსებობას აზრი გააჩნია. მისი, როგორც მწერლის *raison d'être*, ყოველთვის იყო გზის მინიშნება, მკითხველისა და აუდიტორიისათვის ცხოვრების ფასეულობისა და მნიშვნელობის მისეული რწმენის გადაცემა. იმ მეტაფორების გარდა, რომელთა პოვნაც უაილდერის პიესებშია შესაძლებელი, სუპერნატურალიზმის კვალიც კი არსად გვხვდება.

თ. უაილდერი პატარა ქალაქის ყოფას ისე ანახლებს, როგორც ეს ოდესღაც იყო შესაძლებელი და როგორც ეს ყოველთვის დარჩება ჩვენს მეხსიერებაში. მისი მოზინადრეები დროში ისე არიან გაყინულები, როგორც ფიგურები «Keat's Ode om a Grecian Urn» (65, 134).

უაილდერის ერთ-ერთი გმირი (ცეზარი), ისეთ შეკითხვებს სვამს, როგორც შესაძლოა უაილდერის, როგორც გამოჩენილი რომანისტის და დრამატურგის შესახებაც დასმულიყო: «ადამიანი. რა არის იგი? რა ვიცით მის შესახებ? მისი ღმერთები, თავისუფლება, გონება, სიყვარული, ბედი, სიკვდილი. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? ცხოვრებაში გამოუვალი სიტუაციების წინაშე სიმამაცე და ადამიანთა ცხოვრებისეული ტანჯვის შემსუბუქების წინაშე არსებული პასუხისმგებლობა არის მოცემული

უაილდერის ნაშრომებში. მორალური მოთხოვნები მეტად საჭირო საფუძველდამდები ცნებებია ნაყოფიერ და ბედნიერ ცხოვრებაში ეს კი სრულიად თავისუფალი მონაწილეობაა და ცხოვრების გაანალიზებაა, რასაც უაილდერი უპირველეს ყოვლისა მოგვიწოდებს (18, 131).

His Caesar the questions that concerned that concerned Wilder as a novelist and dramatist: "Man - what is that? What do we know of him? His Gods, liberty, mind, love, destiny, death - what do these mean?" Courage before the unalterable circumstances of life and responsibility for alleviating the suffering of one's fellowmen - these are the moral imperatives repeated in his works. They are indispensable elements in a meaningful, fruitful, and happy life; and it is for a full, free participation in and realization of life that Wilder appeals above all else.

ალბათ, დროულია ასეთი შეკითხვის დასმა: არის ეს ფილოსოფიური ტრადიცია, საიდანაც, მისი აზრით, ცხოვრება და სამყარო ხატავს ინტელექტუალურს? როგორც ჰენრი ჯეისმა აღნიშნა, «მნიშვნელოვანია ის საკითხი, თუ როგორ გრძნობს პოეტი ან რომანისტი ცხოვრებას? რა არის მისი ფილოსოფია? ან როგორია მისი ფილოსოფია? როცა ძლიერი მწერლები სიმწიფეს მიაღწევენ, ჩვენ საშუალება გვეძლევა, მათ ნაშრომებში დავძებნოთ გამონათქვამები ტოტალურ თვალთახედვაზე სამყაროს შესახებ, რომელსაც ისინი ასე აქტიურად ადევნებდნენ თვალყურს. სწორედ ეს არის ყველაზე საინტერესო მათ ნაშრომებში. უაილდერის «ტოტალური თვალთახედვა», ჰუმანისტის ხედვაა, თუმცა ის ირვინგ ბებიტის და პოლ ელმერ მორის ჰუმანისტურ ტემპერამენტს იზიარებს. უაილდერი თავს არიდებს მათ მისწრაფებებს ჰუმანიზმის დოგმატურ, სისტემურ ფილოსოფიად გადაქცევის შესახებ. უფრო მეტიც, იგი ცხოვრებაში სრული, თავისუფალი მონაწილეობისაკენ მოგვიწოდებს. ის ჰუმანიზმის ლოგიკურ მნიშვნელობებს უფრო დამაჯერებლად ეწინააღმდეგება, ვიდრე ამას ბებიტი და მორი აკეთებდნენ. ედმუნდ ვილსონი სამართლიანად აკრიტიკებდა ბებიტსა და მორს იმის გამო, რომ მათთვის «სათნოება, შეკავების სურვილის ტოლფასი იყო». უაილდერისათვის მნიშვნელოვანია ისეთი მორალური და ეთიკური ღირებულებები, როგორცაა: სიყვარული, მოვალეობა, პასუხისმგებლობა, სამართლიანობა და შემწყნარებლობა. ისინი ცხოვრებაში დადებით ვალდებულებებს წარმოადგენენ. უაილდერთან უფრო ნაკლებად ჩანს კალვინიზმის სული, ვიდრე ბებიტთან და მორთან,

განსაკუთრებით, «დაბალ ბუნებასთან» მიმართებაში, რომელსაც უაილდერი, მათგან განსხვავებით, აბუჩად არ იგდებს.

უაილდერი ისეთ ფიზიკურ თავშეკავებას უჭერს მხარს, რომელიც სრულყოფს სულს. ამით ის, ჰუმანისტური მოძრაობის ლიდერებისაგან განსხვავებით, ბერძნული ზომიერი დოქტრინის მიმდევრად გვევლინება. უფრო მეტიც, უაილდერის აზრით, ის, რასაც «Wandering desires» და «Blind impulses» ეძახის, უფრო მეტი მნიშვნელობის შემცველია, ვიდრე ჩანს და, რომ ყოველდღიური, უმნიშვნელო მოვლენებიც მნიშვნელოვანია (18, 132).

გარდა ამისა, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ დრამატურგი განმტკიცებული იყო ინდივიდუალურ პასუხისმგებლობაში პროტესტანტულ-ჰუმანისტური რწმენით, უაილდერის რწმენა ცხოვრების ფასეულობასა და მიზანზე დაფუძნებულია მის დაჯერებულობაზე იმის შესახებ, რომ ოჯახი მოიცავს სიყვარულის მსხვერპლად შეწირვისა და სხვაზე ზრუნვის ტრადიციულ ფასეულობებს (18, 133).

უაილდერი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის ღირსებასა და ცხოვრების შეუფასებელ ღირებულებებს ამკვიდრებს მის თანამედროვე სხვა მნიშვნელოვან მწერალთაგან განსხვავებით, ის არასოდეს მიუთითებდა ადამიანის სულმდაბლობაზე, დაწვრილმანებასა და პირუტყვობაზე. მისი სამყარო არაა დასახლებული პაპუასებით და კონგო ჯეიკებით. ის ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ შეხედულება, ან მოძღვრება, რომელიც ადამიანის პიროვნებას მისი გახრწნილებისა და უსუსურობის მინიშნებით ამცირებს, ვერასოდეს მიიყვანს კაცობრიობას გადარჩენამდე.

თუ ადამიანები უგრძობელნი, სასტიკნი და პირუტყვნი არიან და ამ მდგომარეობის გამო გამხეცებულნი, ან სასოწარკვეთილი, განვითარებული მგრძობელობის მქონე და გონიერი ადამიანების მოვალეობას, სიბრძნის მოხმობა და მხნეობა წარმოადგენს, რათა ხელი შეაშველონ ტანჯულთ, აჩვენონ გაგება და თანაგრძნობა; ცოტა რამ შეუძლია ადამიანს იმისათვის, რომ ბოროტებას გაუმკლავდეს. სამაგიეროდ, მათ თავიანთი მორალური სიმამაცითა და რწმენით შეუძლიათ ეს ძალები შეამცირონ, შეინარჩუნონ ქვეყნად ადამიანთა სიცოცხლისუნარიანობა და შეუქმნან საკუთარ თავს აზრიანი და ბედნიერი არსებობის უნარი (18, 134-135).

1954 წელს, ჯეიმს ჯოისისადმი მიძღვნილ სიტყვაში, უაილდერმა დაიცვა შემდეგი დებულება: «ადამიანი, როგორც ინდივიდი, ინდივიდუალური გამოცდილებით». თუმცა მე მივხვდი, რომ ჩემი მხიარულება ან მწუხარება ზღვაში წვეთია კაცობრიობის ცხოვრებაში. ამის მიუხედავად, მას თავისი რეალობის შეგრძნება გააჩნია. მე ვიცი, რომ ჩემი საარსებო წყარო, რომელიც ჩემში ნაწილობრივ მხიარულებითა და ნაწილობრივ შიშით არის შემოფარგლული და რომელსაც ჯერ კიდევ ვგრძნობ, შეიძლება აბსურდი დავარქვათ. უაზრობაა იმის მტკიცება, რომ «მე» ვარ «მე» დროისა და ადგილის ფართო გაგებით, განმეორებებით ცხოვრებაში», მეტად ღირებული მტკიცებულებაა.

ფრენსის ფერგიუსონი, უაილდერის შემოქმედებას ბრეტის და ელიოტის მოღვაწეობას ადარებს. იგი თვლის, რომ ფილოსოფია, რომელსაც უაილდერი წარმოგვიდგენს, ბრეტის ფილოსოფიისაგან სრულიად განსხვავებულია. ფერგიუსონი ამბობს: «...უაილდერი ცდილობს, რომ მოქმედების არე, პიესის ყველა ნაწილში გადაიტანოს და არარეალურად აქციოს ძველი, ტრადიციული იდეები. ამიტომაც, მისი თეატრი, წინააღმდეგობებს არის მოკლებული. იგი ცდილობს, მაყურებელი ლამაზი ფერებით მიიზიდოს» (31, 443). მისი აზრით, უაილდერის ფილოსოფია, ბრეტთან შედარებით, ფართო რეალობას არის მოკლებული. ეს უკანასკნელი, უფრო ნათლად და რეალურად წარმოგვიდგენს თავის შეხედულებებს ამა თუ იმ საკითხზე. მკვლევარი თვლის, რომ პიესას – «ჩვენი ქალაქი», ზოგმა, შესაძლოა, «რელიგიური პლატონიზმის» ნიშნები მიაკუთვნოს, ვიდრე უნიტარინიზმისა, ან ეთიკური კულტურისა.

ფერგიუსონის აზრით, «ჩვენი ქალაქი», დღესდღეობით თ. უაილდერის შედეგად უნდა ჩაითვალოს. მისი ნოსტალგიის გამქარვებელი და გონების აღმდგენი, «გროვერს კორნერის» კუთხეა, რომელიც მას უფრო მეტად კვებავს და ასაზრდოებს, ვიდრე სხვა მისი ნამუშევრები.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ბრეტის მსგავსად, უაილდერსაც სრულყოფილად აქვს შესწავლილი ალეგორიული ხელოვნება. «ილუზია» – ალეგორიული მიზნებისათვის. ყველა თეატრი «დაპირებით ცხოვრობს», – წერს იგი და დაპირება თანხმობაზე დამყარებული ტყუილია» (31, 555-556).

შეთანხმებას ორი ფუნქცია აქვს: ის, მაყურებლის წარმოდგენაში შემოქმედებით შერწყმას იწვევს და მოქმედება, სპეფიციკურიდან ძირითადად გადააქვს. სცენა

განუწყვეტლივ ცდილობს, გვითხრას ეს «გაურკვეველი» სიმართლე. სწორედ ესაა წარმოსახვის კიდევ ერთი ელემენტი, რომელიც მეტ დამაჯერებლობას მატებს მას. თეატრალური შეთანხმების ახსნის საოცარი გზა შესანიშნავადაა გადმოცემული «ჩვენს ქალაქში... შიშველი სცენა... წამყვანი, რომელიც წარმართავს მაცურებლის წარმოსახვას და მიმართულებას აძლევს მას გარკვეული მოსაზრებისაკენ, ან ეუბნება მსახიობებს, რა გააკეთონ, მას შეუმჩნეველად გადმოჰყავს ისინი თავის მხარეზე და აიძულებს მათ წარმოიდგინონ პატარა ქალაქის გაღვიძება დილით. ამავდროულად გულახდილად გვაფრთხილებს, რომ მსახიობები ხალხად არ აღვიქვათ. ის ამას აკეთებს შემპარავად, საოცარი გარდასახვის ხელოვნებით. გაურკვეველი სიმართლე არის ის, რომ ჩვენ ვარსებობთ ღმერთის გონებაში, იმისა, რასაც ვუყურებთ და რისთვისაც ვუყურებთ.

თ. უაილდერი თვლიდა, რომ ყველა დრამა «ალეგორიაა». მოვლენათა თანწყობა, ძირითადი იდეის წარმატებით გამომჟღავნების საწინდარია. «მითები, იგავ-არაკები, ბიბლიური თქმულებები, მხატვრული ღირებულებებია, _ წერს უაილდერი, _ და მათში უფრო მკაფიოდ და ნათლად ვხედავთ მოთხრობის დიდაქტიკურ და მორალურ მოტივს. ზოგიერთი კრიტიკოსი, პიესის ძირითად იდეას უკანა პლანზე წევს. მათ წარმოსახვის საოცარი ხელოვნება უფრო იზიდავს, ვიდრე მთლიანად არსი» (31, 556).

ფერგიუსონი აღნიშნავს, რომ ორივე დრამატურგის ხელოვნებაში, მონახაზის შედგენა, მოთხრობისა და იდეის დემონსტრირება, ერთდროულად უნდა ხდებოდეს. უაილდერი უფრო მეტად არის დაყრდნობილი წინასწარ მონახაზზე, ვიდრე ბრეხტი. ის თვლის, რომ დრამატურგი აკონტროლებს სცენას, მსახიობებს, დიზაინერს თავისი მიზნებისათვის» (31, 557). იგი ცდილობს, ორგანიზება გაუკეთოს პიესას ამ გზით და არავის გარეგნობა, მისი კონტროლის გარეშე არ დარჩეს.

პიესა «ჩვენი ქალაქი», პირველ რიგში, მოვლენათა საოცარი თანამიმდევრობაა, დილიდან დაღამებამდე, დაბადებიდან სამარემდე, დაქორწინებიდან დაკრძალვამდე. მოვლენათა ეს თანამიმდევრობა, განუწყვეტლივ მართავს იდეას. უაილდერის ფილოსოფია, მთლიანად არის დამყარებული პიესის ამ სამ მოქმედებაზე, რომელიც დიდ თანაგრძნობას იწვევს მაცურებელში.

«ჩვენი ქალაქი», ბრძნული ქმნილებაა, იმის მიუხედავად, ემილი ცოცხალი დარჩება თუ არა. სენტიმენტალურობას არავითარი კავშირი არა აქვს ვნებებთან. ის წამლობს

(არჩენს) ყოველგვარ ადამიანურ სისუსტეებს და ემოციურ ძალებს ამძაფრებს. პიესის შედეგს გვაძლევს არა სენტიმენტალური გრძნობების გაღრმავება, არამედ გონებაში მინიმალური მტკივნეული ადგილის შეხება და იმის შეგრძნება, რომ ყველაფერი კარგი ცხოვრებაში, ჯერ კიდევ წინა გვაქვს (42, 10).

პატარა ქალაქის ქრონიკა, ადამიანის ცხოვრების ქრონიკაა – აკვნიდან სასაფლაომდე. ცხოვრება გროვერს-კორნერსში დილაადნია იწყება: ადამიანები ფუსფუსებენ... ქორწინდებიან... კვდებიან, ე.ი. ცხოვრების წრე იკვრება.

ბერბენკის აზრით, უაილდერმა შექმნა პატარა ქალაქი ყველგან და ყველა დროში და ამ ქალაქის მკვიდრთა ცხოვრება, მითიურ სამყაროს დაუკავშირა. ეს ხერხი მყარადაა ჩაქსოვილი პიესის თემებთან. მისი თქმით, «...ნებისმიერი ადამიანი იტყვის, რომ «ჩვენი ქალაქი», წარმატებას სხვა საშუალებით ვერ მიაღწევდა» (18, 83).

...Our Town could not have succeeded by any other means.

ხელოვნების საოცრება, რომელიც უაილდერმა შექმნა, იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ყოველდღიურ ყოფანი, ის პოულობს ადამიანური სიტბოს იმ დამალულ წყაროს, რომელიც სავსეა გულუბრყვილო, უემმაკო ლირიზმით.

შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ პიესა, რომელშიც ხაზგასმულია ყოველდღიური ცხოვრების მრავალი საოცრება, შესაბამისობაში არ მოდის თანამედროვე ლიტერატურასთან, მაგრამ ჩვენი აზრით, არ უნდა გავაიგივოთ უაილდერის იდეები, მისი გმირების სენტიმენტალურ განცხადებებთან.

თითოეული სიცოცხლე, უზარმაზარი ადამიანური ყოფის პატარა ნაწილია: იცვლება თაობები, ყოფა კი გრძელდება. ამაზე საუბრობს უაილდერიც: სიცოცხლეზე თუ სიკვდილზე, მაღალ ზნეობასა თუ პროზაულზე, ბანალურობასა თუ ამადლებულზე.

აქედან გამომდინარე, უნდა ვაღიაროთ, რომ უაილდერმა ადამიანური ხასიათის წვდომის, ყოველდღიური წვრილმანის აღმოჩენისა და ანალოგიების მიზნით გამოიყენა მითი.

მიუხედავად იმისა, რომ აქ მკვლევართა განსხვავებული მოსაზრებები აღვნიშნეთ, უნდა ითქვას, რომ არც ერთი მათგანი მითის გამოყენებას არ უარყოფს. მათი აზრი მითის გამოენების მხატვრული ფუნქციის განსაზღვრის საკითხშია განსხვავებული.

მითის მეშვეობით უაღდერი ტკბილ-მწარე სიმართლეს გვიხატავს და ადამიანებს საკუთარი თავს შეცნობის საშუალებას აძლევს.

მითისა და მითოსის გამოყენებით მან დაგვანახა, რომ უდიდესი მთლიანობაში შესაძლოა ადამიანი მცირე როლს ასრულებდეს, მაგრამ თითოეული ინდივიდის არსებობა, მისი მისწრაფებები, საყოველთაო ევოლუციური პროცესის თანაზიარია. თ. უაღდერი სრულიად მიზანდასახულად იყენებს მითოსის შესაძლებლობებს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი მშვენივრად იცნობს მითისადმი მიძღვნილ უახლეს ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ ლიტერატურას. ძველი კულტურისადმი, მითისადმი ინტერესს ის ფაქტი ადასტურებს, რომ თ. უაღდერმა ორი წელი რომის აკადემიაში დაჰყო, სადაც უამრავ არქეოლოგიურ ძიებაში მიიღო მონაწილეობა.

ზოგადი დასკვნები

თ. უაღდერმა როგორც თემატურად, ასევე ჟანრობრივად, უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დატოვა (პროზა, დრამა, თარგმანები, კრიტიკული გამოკვლევები ხელოვნების დარგში და მრავალი სხვა).

თ. უაღდერის ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ საკმაოდ რთული უარყოფა-აღიარების გზა გაიარა. არაერთგვაროვანი და წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება მისი მრავალმხრივი შემოქმედების მიმართ პირველ რიგში იმ ეპოქის სირთულეებით უნდა აიხსნას, რომელშიც ცხოვრობდა და ყალიბდებოდა დრამატურგი, როგორც პიროვნება და შემოქმედი, ხოლო მეორე მხრივ კი თვით თ. უაღდერის ინდივიდუალურობით, მისი განუმეორებლობით და ხელოვნების პრინციპებისადმი მისი თავისებური მიდგომა.

ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად, უკვე შესაძლებელია შემდეგი ზოგადი დასკვნების გაკეთება. კერძოდ:

1. მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტის არსს, მის ესთეტიკურ სიახლეს განსაზღვრავს არა მისი მსგავსება-განსხვავება მითის ადრეულ, კლასიკურ ფორმებთან, არამედ მისი კავშირი მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან, რადგანაც თანამედროვე მითოლოგიზმი XX-ს. მოდერნიზმის ესთეტიკასთან და მის

პოეტიკასთანაა დაკავშირებული. ამასთან ასევე უნდა გავითვალისწინოდ ის ფილოსოფიური, ეთნოლოგიური თუ ფსიქოლოგიური მომენტებიც, რომლებმაც უშუალო ზეგავლენა მოახდინეს მოდერნიზმის მრავალფეროვან მხატვრულ კონცეპციებზე.

2. დანიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენს მიერ განხილული 30-40-იანი წლების პიერების სტრუქტურულ საფუძველად მივიჩნევთ “მიტოსს”-“პოტენციურ სიუჟეტს”, მრავალი სიუჟეტის უზოგადეს მოდელს, საკვანძო მიტოსურ სიტუაციას, რამდენადაც თვით “მიტოსის” მხატვრული ფუნქცია არაერთგვაროვანი ელემენტების ერთმანეთთან დაკავშირებაა მხატვრულ ქსოვილში, ანუ უამრავი სიუჟეტის უზოგადესი, სქემატური გაერთიანება.

3. მითის და მიტოსის გამოყენებით, თ. უაილდერმა დაგვანახა, რომ ადამიანი შესაძლოა, მცირე როლს ასრულებდეს უდიდეს მთლიანობაში, მაგრამ თითოეული ინდივიდის არსებობა საყოველთაო ევოლუციური პროცესის თანაზიარია, რამდენადაც სწორედ მიტოსის მეშვეობით ხდება მარადგანმეორებადი მოდელის ერთ-ერთ ვარიანტად წარმოჩენა.

4. მიტოსი თ. უაილდერის პიესებში პერსონაჟთან ქაოტური ასოციაციების მოწესრიგებისა და ფასეულობათა უნივერსალიზაციის ფუნქციას ასრულებს. დრამატურგმა შექმნა სოციალური წინააღმდეგობებისაგან დაცლილი მიტოსური სივრცე, რაც მონათხრობის საყოველთაო ზედროულობასა და ზეისტორიულობას გულისხმობს. რადგან სოციალურ წინააღმდეგობათა ასახვა დრამა, ძალზე კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტში მოათავსებდა.

5. პიესის “ბეწვის ხიდის”_სტრუქტურის მიტოსურ საფუძველს მამისა და ძის ურთიერთობა წარმოადგენს. აღნიშნული პრობლემის ხორცშესასხმელად შერჩეული წყაროები, მართალია, გარეგნული “მიტოლოგიზმისაგან” თავისუფალნი არიან, მაგრამ ასოციაციური სიუჟეტის სქემატური ნიშნის წყალობით, პიესის საერთო-მიტოსური სტრუქტურის განუყოფელ ნაწილად იქცევიან.

6. ქრისტიანული მითის მეშვეობით თ. უაილდერი ახერხებს იმას, რომ პიესის მაგისტრალურმა თემამ მუდმივად ზედაპირზე იტრიალოს, ხოლო ბიბლიურ

ალუზიებს დრამატურგი იყენებს როგორც ერთ-ერთ ძირითად საყრდენს პიესის კონსტრუქციის ასაგებად.

7. ბიბლიური ელემენტები ღრმად იჭრებიან პერსონაჟთან სულიერ სამყაროში და მხატვრული სახეების სტრუქტურის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტებად იქცევიან (ანტროპუსი-იგივე ადამია, ჰენრი-კაენი და ა.შ). პიესის ხასიათთა სისტემის სიმბოლური ბუნება იმით ძლიერდება, რომ ისინი ადვილად იწვევენ ანალოგიებსა და ასოციაციებს ბიბლიასთან. ამ ხერხით თ. უაილდერი, დრამის “საყოველთაო მისაწვდომობას” უწყობს ხელს, რადგან ბიბლიას ბავშვობიდანვე შევიცნობთ და აუცილებელი ასოციაციებიც ადვილად ჩნდებიან სულიერ სამყაროში.

8. დრამატურგი მყოფადს, ნამყოს, მომავალს ცხოვრების ერთ განუყოფელ ნაკადად აერთებს. იგი ცდილობს გვაჩვენოს, რომ ყველაფერი თავიდან მეორდება და ყოველთვის თავისებურად, ისე როგორც არასოდეს არ ყოფილა.

9. დრო რომ მედინი არ იყოს, მაშინ აღარ იარსებებდა შთაბეჭდილებები, მოგონებები, ანუ წარსული-მოგონებაა. თ. უაილდერის შემოქმედებაში აღნიშნულ მომენტს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. წარსულით მოცულ გმირებს უპირისპირდებიან მომავალზე ორიენტირებული ხასიათები. ისინი გმობენ წარსულს და მომავლისაკენ ისწრაფიან. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი წარსულს ყოვლისმომცველ დროდ თვლის, რადგან მის გვერდით აწმყოც, მომავალიც, ციკლიური დროც მოქმედებენ. თ. უაილდერთან დრო ყოველთვის მოქმედებს და განსაზღვრავს ხასიათის თავისებურებას. დროს მხატვრული და აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭება.

10. თ. უაილდერი მხატვრულ ლიტერატურაში გავრცელებულ მითოლოგიურ და ლიტერატურულ მოტივთა და სახეთა გამოყენების თითქმის ყველა მრავალფეროვან ხერხს მიმართავს. ცხადია, რომ ამა თუ იმ სკოლამ თუ თეორიამ, შესაძლოა თვითონ დრომაც, გარკვეული ბიძგი მისცეს ამ მოტივთა გამოყენებას მის შემოქმედებაში. მითს თ. უაილდერი მხოლოდ შაბლონურობისაგან თავის დასაღწევად კი არ იყენებს, არამედ როგორც ცხოვრების მხატვრულად ასახვის ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებას. დრამატურგმა მითი და მითოსი ადამიანური ხასიათის წვდომის, ყოველდღიური წვრილმანის აღმოჩენისა და ანალოგიების წვდომის მიზნით გამოიყენა.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. გოშაძე მ. - თ. უალდერის თეატრი. ცისკარი, 1988 10.
2. თოფურიძე ე. - უილამ ფოლკნერის რომანის პოეტიკა. «საბჭოთა საქართველო», თბ. 1984, 223 გვ.
3. კობახიძე თ. - ტ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბ., თსუ, 1991, 126 გვ.
4. კობახიძე თ. - ჯეიმზ ჯოისი და ტ.ს. ელიოტი: მითისა და წესრიგის ძიება. ჯეიმზ ჯოისი 100 (საიუბილეო კრებული), ნ. ყიასაშვილის რედაქციით. თსუ გამომცემლობა, 1984.
5. «ჩვენი პატარა ქალაქი» - «საბჭოთა ხელოვნება», 1982 10.
6. ჭარხალაშვილი ზ. - «ეპიკური დრამა და თეატრი», თბ. «ხელოვნება», 1986, გვ. 390.
7. American Literature - Durham, California, 1968 January N4, p. 579-580.
8. Anderson J. - Saturday rev. of literature. N. Y. 1938 April 2, p. 14.
9. Avram B.R. - The act and the image: Ine. "Our Town" by Th. Wilder a. "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare. N. Y. Odyssey press, 1969, 292 p.
10. Atkinson B. - New York Times, 1959 March 24, p. 46.
11. Adcock S.H. - Thornton Wilder. Bookman, London. 1929 March. p. 316-319.
12. Barrett W. - Irrational Man. A study in Existential Philosophy. N.Y. 1958.
13. Bogart T. and Oliver W.L. - Modern Deama. N.Y. 1965.
14. Bookman - London. 1928 December, p. 187-188.
15. Brown J.M. - Broadway in review. N.Y. 1940. p. 124-127.
16. Brown J.M. - Tw on the aisle: Ten years of American theatre in performance. N.Y. 1938 (p. 187-193), p. 321.
17. Brooks W.R. - Outlook and Independent. London, 1931 December 16, p. 507.
18. Burbank R. - Thornton Wilder. N.Y. Twayne, 1961, 156 p.
19. Brown J.M. - Dramatis personae: A retrospective show. N.Y. The Viking press. 1963. 563 p.
20. Carrigan R.W. - The Wilder and tragic sence of life. -In: Essays in the Modern Drama. Boston. 1964.
21. Christian century - Chicago. 1931 March 3 p. 293.

22. Cohn R. - Currents in Contemporary Drama. Indiana University Press. Bloomington and London. 1969 p. 276.
23. Clurman H. - Theatre. The Nation, December 17, 1955 N25.
24. Clurman H. - Theatre. The Nation, September 3, 1955.
25. Colin S. - Wilder Premiere. Plays and players, 1962 February N5 p. 26.
26. Colin S. - Wilder, Kazan and Strasberg. Plays and players, January N4, 1962 p. 5.
27. Cowie A. - The Plays of Th. Wilder. American Literature. January N4. 1968 p. 579-580.
28. Eastman F. - Christian century, Chicago. August 3, 1938 p. 943-944.
29. Elanagan J.T. - American Literature. March N1 1973 p. 135-136.
30. Existentialism as a Philosophy - "The Journal of Philosophy N.Y. 1960., vol. 57 N2.
31. Fergusson F. - Three Allegorists: Brecht, Wilder and Eliot. - In: Fergusson F. The human image in dramatic literature; Essays. Garden City, 1957 p. 41-71.
32. Firebaugh J. - Th. Wilder. American Literature. 1962 N4 p. 545-546.
33. Frenz H. - The reception of Th. Wilder's plays in Germany. Modern Drama. Kans. 1960 Sept. N2 p. 123-137.
34. Fuller E. - Th. Wilder: The notation of the heart. In: Fuller E. Books with men behind them. N.Y. 1962 p. 35-62.
35. Frye N. - Anatomy of Criticism. Princeton. At thenaeum. 1957.
36. Gassner J.W. - The theatre in our times: A survey of the men, materials and movements in the modern theatre. Grown Publ. N.Y. 1955 p. 608.
37. Gassner J.W. - One-act-play mag. Boston. 1938 p. 948.
38. Gassner J.W. - Form and idea in modern theatre. The Dryden press, N.Y. 1956, 290 p.
39. Gilder R.V. - Old Indestructible. Theatre arts. N. Y. January. 1943 p. 9-11.
40. Gilder R.V. - Th. Wilder. Cosmopolitan, April 1948 p. 18, 120, 123.
41. Gold M.A. - Literary Anthology.
42. Goldstein M. - The art of Thornton Wilder. Lincoln: Univ. of Nebraska press, 1965 p. 179.
43. Goldstein M. - Thornton Wilder. - In: The American theatre today. N.Y. London. 1967.

44. Goldstone R.H. - Th. Wilder: An annotated bibliography of works by and about Th. Wilder. AMC. N.Y. 1982. p. 104.
45. Goldstone R.H. - Th. Wilder: An intimate portrait. Saturday rev. press. N.Y. Durrone a. Co., 1975-XX, p. 299.
46. Gould J. - Modern American playwrights. N.Y. 1966.
47. Gubeta P.M. - Modern drama for analysis. N.Y. The Dryden press, 1955 p. 785.
48. Guthrie T. - In various directions: A view of theatre. London. 1955 p. 110-118.
49. Haberman D. - The plays of Thornton Wilder: A critical study. Middletown. Conn.: Wesleyan univ. press. 1967-XII, 162 p.
50. Hartley A. - Contemporary arts. Spectator, September 2, 1955 p. 305.
51. Harper's - N.Y. February 1956 p. 83-84.
52. Hatcher H. - Creating the modern American novel. N.Y. Farrar and Rinehart, 1935. p. 307.
53. Hatcher H. - Modern American dramas. N.Y. Harcourt, Brace. 1941, 394 p. (p. 325-329).
54. Hayman R. - The first trust: The Chichester Festival theatre. London. Davis-Poynter. 1975 p. 215 (p. 139-142).
55. Holiday - N.Y. 1956 February, p. 14-15.
56. Horizon - London, 1945 August p. 89-98.
57. Harrison G.A. - The Enthusiast a life of Th. Wilder. Tickner and Fields. New Haven and N.Y. 1983 p. 403.
58. Hewes H. - Saturday Review. February 3, 1962 p. 25.
59. Hughes C.R. - Plays and players, 1970 February N5. London.
60. Independent woman - N.Y. 1942 December, p. 368.
61. Kobakhidze T. - Myth and the Literary Aesthetics of Modernism. State University of Tbilisi Press 1998.
62. Krutch J.W. - "Our Town" The Nation, February 19, 1938.
63. Krutch J.W. - More matter and less Art. The Nation, January 14, 1939.
64. Krutch J.W. - Drama "Lucrece". The nation, January 11, 1933, N.Y. p. 47-48.
65. Kuner M.C. - Thornton Wilder: The bright and the dark. N.Y. Crowell, 1972, p. 207.
66. McCarthy M. - Theatre chronicles, 1937-1962. N.Y. Farrar, Straus. 1963, p. 248.
67. McClatchy J.O. - Wilder and the Marvels of the Heart. The N.Y. Times Book Review, April 13, 1997. N.Y. p. 35.

68. Millett F.B. - Contemporary American authors: A critical survey and 219 bibliographies. N.Y. 1944 p. 716.
69. Morning Star - London, 1969 May 24 p. 2.
70. Modern Drama - Kans, 1959 February N1, p. 258-264.
71. Modern Drama - Kans, 1960 September N2, p. 123-137.
72. New York - 1979 September 1, p. 1700.
73. New York Daily News - 1938 February, p. 21.
74. New York Daily News - 1955 August 18.
75. New Republic - 1930 October.
76. Newsweek - N.Y. 1954 March 31 p. 44.
77. Newsweek - N.Y. 1962 January 22 p. 50-51.
78. New York Herald Tribune - 1955 August 18, p. 9.
79. New York Herald Tribune - 1942 November 19 p. 22.
80. New York Times Books rev. - 1965 May 16, p. 8.
81. New York Times Books rev. - 1983 November 6, p. 11, 20.
82. Parmenter R. - Novelist into playwright. Saturday rev. of literature. N.Y. 1938 June 11, p. 10-11.
83. Poet Lore - Washington. 1943. Summer, p. 187-188.
84. Poetry - J. Joyce. March 1941.
85. Porter Th. E. - Myth and modern American Drama. Detroit: Wayne State univ. press, 1969, p. 285.
86. Rabkin G. - Politics in American Theatre of the thirties. N.Y. 1964.
87. Rabkin G. - The Skin of our teeth and the theatre of Th. Wilder. - In: The forties: Fiction, Poetry, Drama. Deland. Fla. 1969.
88. R.E.R. - Bookman, London, 1928 December, p. 187-188.
89. Saturday rev. of Literature - N.Y. 1931 December 12.
90. Saturday rev. of Literature - N.Y. 1955 December 24, p. 26.
91. Saturday rev. of Liter. - N.Y. 1955 September 10, p. 42.
92. Saturday rev. of Liter. - N.Y. 1955 August 27, p. 22.
93. Saturday rev. of Liter. - N.Y. 1955 February 13, p. 16-19.
94. Shorter E. - Drama, London, summer 1973 N109, p. 32-39.
95. Smith A. - Human Puppets and puppet humans. Theatre arts, N.Y. 1933 March, p. 179-180.
96. Squire T. - Theatre Arts. N.Y. 1938 August, p. 624.

97. The American Theatre today - N.Y. L. 1967.
98. Twentieth century drama:
England, Ireland, The United State - N.Y. Random House, 1966, p. 629.
99. The family in Modern Drama
by Arthur Miller - Atlantic, 1956 April N4, Boston, p. 35-41.
100. Theatre Arts - N.Y. 1955, September, p. 66-69.
101. Theatre Arts - N.Y. 1938 March, p. 173-174.
102. Theatre Arts - N.Y. 1956 February, p. 14-15.
103. Theatre Arts - N.Y. 1939 March, p. 173-174.
104. Theatre Arts - N.Y. 1943 January, p. 21-30.
105. Ulrich D. - Thornton Wilder: Professor and playwright. Univ. of Chicago mag. 1938 April, p. 7-9.
106. Wescott G. - Talks with Th. Wilder. - In: Wescott G. Images of truth: Remembrance and criticism. London. 1963, p. 310.
107. Wild J. - The challenge of Existentialism, Carbondall, 1961.
108. Wilder Th. - The Long Christmas dinner and other plays. Time. N.Y. 1931 Niv. 23, p. 56.
109. Wilder A.N. - Th. Wilder and his public Philadelphia: Fortress, 1980, p. 102.
110. Wilder Th. - American characteristics and other essays. N.Y. etc: Harper and Row. cop. 1979, p. 298.
111. Wilder Th. - The Long Christmas Dinner. N.Y. 1980.
112. Wilder Th. - Three Plays. Harper and Row. Publishers. N.Y. 1985, p. 401.
113. Wineapple B. - Yrs. Gtrde. N.Y. Times Book rev. 1997 January 12 N2.
114. Аверинцев С.С. - Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. "Вопросы лит-ры", 1973 №3.
115. Бахтин М. - Вопросы литературы и эстетики. М. 1957.
116. Гайденко П.П. - Экзистенциализм и проблема культуры. М. 1963.
117. Гулыга А. - Пути мифотворчества и пути искусства. "Новый мир", 1965 №5.
118. Дорошевич Д.Г. - Миф в литературе XX в. "Вопросы литературы" 1970 №2.
119. Затонский Д. - "Искусство и Миф" ("Франу Кафка и проблемы модунизма").
120. Карумидзе З. - Мифопоэзия и музыкальное формотворчество. "Литературная Грузия", 1986 №6.
121. Лосев А.Ф. - Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 8 М. 1969.

122. Манн Т. - Стрaдание и величие Рихарда Вагнера. В кн.: Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти т. М. "Художественная литература", 1974, т. 10.
123. Мелетинский Е.М.- Поэтика мифа. М. "Наука", 1976.
124. Ромм А. - Американская драматургия первой половины XX в. Л. "Искусство", 1978, 245 стр.
125. Ойзерман Т. - Современный экзистенциализм. "Мысль", М. 1966, 565 стр.
126. Смирнов Б.А. - Театр США XX в. Л. 1976, 254 стр.
127. Юнг К.Г. - Архетипика мифа. В кн.: Душа и миф. Киев-Москва, 1977.