საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი

ლამარა დოლონაძე

გმირი და ცხოვრება

(50—70-იანი წლების ქართული საბჭოთა დრამატურგიის საკითხები)

გამომცემლობა „მეცნიერება"
თბილისი
1982

8Г2
83.3Гр7
899.962.1.09—2
დ793

წინამდებარე წიგნი 50—70-იანი წლების ქართული დრამატურგიის არსებითი საკითხების დამუშავების ცდას წარმოადგენს. ამ საკითხებს ავტორი იხილავს ილო მოსაშვილის, მარიკა ბარათაშვილის, ნოდარ დუმბაძის, ლევან გოთუას და თამაზ ჭილაძის შემოქმედების ფონზე. მკვლევარის აზრით, თუ ი. მოსაშვილის საგმირო კონცეფციით გამორჩეული დრამატურგია ზუსტად ესიტყვებოდა 50-იანი წლების ქართული თეატრის გმირულ-რომანტიკულ ტრადიციებს, ასევე ესიტყვებოდა ქართული კომედიური ყოფითი კოლორიტით და ლირიკული წიაღსვლებით მდიდარი მ. ბარათაშვილის დრამატურგია და ლ. გოთუას ლირიკული კომედია „თუთის პატარძალი“ დროის მოთხოვნილებებს და ქართული თეატრის ბუნებას. ხოლო თამაზ ჭილაძის პიესებში და ნოდარ დუმბაძის სცენურ ნაწარმოებებში ავტორი ხედავს ქართული დრამატურგიის განვითარების ახალ ეტაპს და ამის კვალობაზე იკვლევს თანამედროვე დრამაში ეპიკურობის პრობლემას.

70202
დ 94—82
M 607(06)—82

© გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1982

ილო მოსაშვილის დრამატურგიის ჰეროიკულ-რომანტიკული ხასიათები

ნამდვილი შემოქმედი ყოველთვის ეროვნულ ნიადაგზე დგას და ამ გზით აღწევს ზოგადს, მხოლოდ ეს არის ჭეშმარიტი ხელოვნების გზა, რომელიც გვაღელვებს თავისი თანადროულობით, აქტუალობითა და იდეური გამიზნულობით. ნამდვილი ხელოვანის წარმატების საიდუმლოება არის მშობლიური მიწა-წყლის სილამაზისა და, რაც მთავარია, თანამემამულეების განუმეორებელი სახეების სრულყოფილი წარმოსახვა.

ასეთ შემოქმედთა პლეადის ერთ-ერთი ორიგინალური წარმომადგენელია პოეტი-დრამატურგი ილო მოსაშვილი.

ილო მოსაშვილმა მეტად შინაარსიანი ცხოვრების გზა გაიარა, ათეული წლების მანძილზე მხარში ედგა თავის ხალხს მშვიდობიანი შრომის დროს, სამამულო ომის ქარიშხლიან დღეებში, ომის შემდგომ პერიოდში და თავისი წვლილი შეჰქონდა საბჭოთა ხალხის ყველა წარმატებაში. იგი ერთ-ერთი პირველი უპარტიო მწერალი იყო, რომელმაც თავის პოეზიაში სიმართლით წარმოაჩინა ჩვენი სამშობლოს ნარ-ეკლიანი წარსული, მჩქეფარე აწმყო და წარმტაცი მომავალი, ხოლო ქართული დრამატურგია გაამდიდრა ფრიად აქტუალური პიესებით: „სადგურის უფროსი“, „ჩაძირული ქვები“, „მისი ვარსკვლავი“ და „გზა მომავლისა“. როგორც პოეზიაში, ისე დრამატურგიაში ილო მოსაშვილი მოგვევლინა საკუთარი ხელწერის მქონე ძლიერ მხატვრად, ნაზი ლირიკული სიწრფელითა და ვაჟკაცური პათოსით გამორჩეული ნაწარმოებების ავტორად.

ამ ღირსებებმა მას სიცოცხლეშივე დაუმკვიდრეს დიდი ავტორიტეტი როგორც მთელ საბჭოთა ლიტერატურაში, ისე განსაკუთრებით ქართულ პოეზიასა და დრამატურგიაში.

ი. მოსაშვილის ბიოგრაფია ერთი შეხედვით თითქოს მარტივია, არ მოიცავს რთულ ცხოვრებისეულ წიაღსვლებს, მაგრამ, თუ ღრმად ჩა-

ვუკვირდებით, მასში ბევრი რამ არის საგულისხმო მისი სამწერლო და მოქალაქეობრივი მოღვაწეობის განმსაზღვრელი და ტონის მიმცემი.

„დავიბადე 1896 წლის 7 იანვარს ფშავში, სოფელ ჩარგალში (მაშინ თიანეთის მაზრა, ახლა დუშეთის რაიონი). დედა სრულიად უწიგნო გლეხის ქალი მყავდა, მამა — ჯერ დიაკვანი მერე მღვდელი, რომელიც გარდამეცვალა 13 წლისა რომ ვიყავი“[1].

ჩარგალი!... ეს ხომ დიდი ბრძენკაცის — ვაჟა-ფშაველას სოფელია!

„ვაჟას ღარიბული სახლი მდინარე ჩარგლეულას გადასცქერის და ასიოდე ნაბიჯიდან ძლივს მოჩანს. ზურგიდან აყუდებული მთები, გვერდით — ჭიჭახევის ვიწრო ხეობა, გაღმა ტყით დაბურული თავჩაჩქნიანი ახუნის გორა და შორს, მარცხნივ, ვაჟას საოცნებო საშუბის მთები, მარად მრისხანე და ზვავიანი.

სიჩუმეა ირგვლივ, განაბული მყუდროება.

ფერდოდან ფერდოზე კაცის ოშვიათ გადაძახილს სხვადასხვა ხმაზე იმეორებენ ხევები. თითქოს, კლდეებში დასაფრებულნი, ერთმანეთს მუქარას უგზავნიანო“[2].

ასე იგონებს უკვე დაღვინებული მწერალი თავის მშობლიურ კუთხეს, ასე ჩარჩა ხსოვნაში ვაჟას სიახლოვეს გატარებული ყრმობის წლები, ვაჟა კი — არა მარტო შთაგონების წყარო ყოფილა, არამედ ნათესავი და ახლობელი დედის მხრიდან.

ი. მოსაშვილის მეორე სამშობლო ვაქირია, მამამისის მშობლიური კუთხე-ადგილი. ამ სოფელსაც და საერთოდ ქიზიყს წარუშლელი კვალი დაუმჩნევიათ მომავალი მწერლის ჩამოყალიბებაზე.

მას ჯერ თელავის სასულიერო სასწავლებელი დაუმთავრებია, შემდეგ კი თბილისის სასულიერო სემინარიაში გაუგრძელებია სწავლა, სადაც, მისივე გადმოცემით, ვაჟა-ფშაველას დახმარებით, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას სტიპენდია დაუნიშნია. 1912 წელს ი. მოსაშვილს მონაწილეობა მიუღია სემინარიელების გაფიცვაში ახლად გამწესებული ბერის მიერ ქართული ენის აბუჩად აგდების გამო.

თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ ი. მოსაშვილი ჯერ კიევის, ხოლო შემდეგ ხარკოვის უნივერსიტეტების სტუდენტია. 1913-1917 წლებში არდადაგებს კახეთში ატარებს. აქ შეურთავს ცოლად სოფელ მაღაროს მთავარდიაკვნის ასული თამარი, შემდგომ ოთხი ათეული წლის მანძილზე უახლოესი მეგობარი, მისი რთუ-

---

[1] მ. მოსაშვილი. ილო მოსაშვილის ცხოვრების ქრონიკა, 1973, გვ. 5.

[2] იქვე, გვ. 6.

ლი ცხოვრების განუყრელი თანამეცხედრე. აქედანვე დაიწყო მოსაშვილის დიდი მეგობრობა ს. შანშიაშვილთან, ს. ახმეტელთან და ქართული კულტურის სხვა გამოჩენილ მოღვაწეებთან და ამავე დროიდან მოუსინჯავს თავისი კალმის ფხა—ლექსების, პატარა მოთხრობებისა და ფელეტონების წერაში („თეატრი და ცხოვრება", „ხმა კახეთისა"), მაგრამ შემდგომ ისინი „ჭაბუკობის დროის ვარჯიშობად მიაჩნდა, ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მათ მწერლის სიცოცხლეში გამოცემულ ვერც ერთ კრებულში ვერ ვხვდებით"[3].

ამავე პერიოდიდან იწყება მოსაშვილის გატაცება თეატრით. თავისი უმაწვილკაცობის დროს იგი ახლოს იდგა თეატრთან, წარმოდგენებშიც მონაწილეობდა და უმთავრესად მთავარ როლებს ასრულებდა. მეტიც, „იგი ამ წლებში სიღნაღის თეატრისათვის წერდა პიესებს, რომელთა დადგმასაც თვითონვე ანხორციელებდა. ეს პიესები იყო: „ზღაპარი სალამურაზე". „სიკვდილის ღმერთი", „მოწყვეტილი ყვავილი", „ორი მეგობარი" და სხვა. აღსანიშნავია, რომ ამ პიესებში მთავარ როლებსაც, როგორც წესი, თვით ილო მოსაშვილი, ავტორი და რეჟისორი, ასრულებდა"—წერს მინდია მოსაშვილი „ილო მოსაშვილის ცხოვრების ქრონიკაში" და იქვე მიუთითებს, ჩამოთვლილი პიესები მწერლის არქივში ინახებაო.

1917 წლის თებერვლის ბობოქარ დღეებში ცარიზმის წინააღმდეგ სტუდენტთა რევოლუციურ მოძრაობაში აქტიური მონაწილეობის გამო ი. მოსაშვილი იძულებული გახდა მიეტოვებინა ხარკოვი და საქართველოში დაბრუნებულიყო, მაგრამ მენშევიკების უდღეური ბატონობის პირობებში მისმა შემოქმედებითმა ნიჭმა სარბიელი ვერ ჰპოვა და ეს ხანა „სრული აბნეულობის პერიოდად" ითვლება მის ცხოვრებაში.

მხოლოდ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების დღიდან იწყება დიდი გზა ი. მოსაშვილის ცხოვრებაში, გზა გამოჩენილი მწერლისა და აქტიური საზოგადო მოღვაწისა.

იგი საქართველოში ოქტომბრის მზის უნიჭიერესი მომღერალი გახდა, „დიახ, 1921 წელს ილო მოსაშვილი მეორედ დაიბადა" (კ. გოგიავა).

ამ დროიდან ჩამოყალიბდა ილო მოსაშვილი უაღრესად ენერგიულ საზოგადო მოღვაწედ, მოწინავე საბჭოთა მოქალაქედ, გამოჩენილ პოეტად და დრამატურგად, რომელიც სიკვდილამდე — 1954 წლის 3 აგვისტომდე — ერთგულად მხარში ედგა ახალ ცხოვრებას და არასოდეს

---

[3] მ. მოსაშვილი. ილო მოსაშვილის ცხოვრების ქრონიკა, 1973, გვ. 16.

არ უღალატია იმ ნათელი მრწამსისათვის, რაც ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში ასე აქვს ჩამოყალიბებული: „ყველაფერი ადამიანისათვის — აი, კომუნისტური პარტიისა და ჩვენი საბჭოთა მთავრობის მაღალი, უკეთილშობილესი მიზანი დღეს, ამ ადამიანებისადმი უდიდესი სიყვარულით უნდა იყვნენ გამსჭვალულნი ჩვენი დიდი საბჭოთა კულტურის მშენებლები და პირველ რიგში — ჩვენ, საბჭოთა მწერლები. ამ ახალი, ჯერ უნახველი ცხოვრების შემოქმედი ადამიანის მომღერალი უნდა იყოს ყოველი ჩვენგანი, ჩვენი მხატვრული სიტყვა ამ კეთილშობილ საქმესა და მისწრაფებას უნდა ემსახურებოდეს, დაუნდობლად ებრძოდეს, რაც მას აბრკოლებს და წინ ეღობება კომუნიზმისაკენ ძლევამოსილ მსვლელობაში“[4].

•

ქართული ლიტერატურის სარბიელზე ილო მოსაშვილის სახელი ხელახლა 20-ანი წლებიდან გამოჩნდა, ხოლო 30-იან წლებში ის უკვე ნათლად მოაზროვნე, საკუთარი ხელწერის მქონე პოეტია და ამ დროისათვის ა. აბაშელის, გ. ტაბიძისა და სხვების გვერდით იხსენიება, რომელთა ნაწარმოებები იმ პერიოდის ქართული პოეტური კულტურის აღმავლობაზე მიგვანიშნებენ.

ილო მოსაშვილი ფეხდაფეხ მისდევდა ცხოვრებას, ახალი ყოფიერების სითბოთი და სიხარულით აღავსებდა თავის მკითხველებს და ეჭვმიუტანელი შემოქმედებითი გამარჯვებებით მიიწევდა წინ ქართული პოეზიის სიმაღლეებისაკენ. მან დროისათვის შესატყვისად მიაგნო თავის სათქმელს, სადა, ბუნებრივი ლექსებით გაამჟღავნა თავისი ნათელი მრწამსი და შექმნა აქტუალური აზრით დამუხტული მხატვრული სამყარო, კოლორიტული პოეტური საგალობლებით გამორჩეული სამყარო. „იგი დიდის გულმოდგინებით ამუშავებდა ლექსის ყოველ დეტალს, მის რიტმულ წყობას, კეთილხმოვნად შერჩეულ რითმებს, გონებამახვილურად მოფიქრებულ მეტაფორებსა და შედარებებს. იგი თავისუფლად ფლობდა მშობლიური ენის სტიქიას და უცდომელი ოსტატობით იმორჩილებდა მის ნათელ სიმდიდრესა და სიუხვეს პოეტური ჩანაფიქრის შთამბეჭდავად და ამაღლებულად გამოთქმისათვის, ბუნებისა თუ ყოფაცხოვრების სურათების გაცოცხლებულად დახატვისათვის“[5].

---

[4] ი ლ ო მ ო ს ა შ ვ ი ლ ი, რჩეული თხზულებანი, 1972, ტ. III, გვ. 371.

[5] ბ. ქ ე ნ ტ ი, ილო მოსაშვილი, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1964, № 39.

ი. მოსაშვილის, როგორც დრამატურგის, მოღვაწეობა 30-იანი წლებიდან იწყება. ამ დროს დაიწერა მისი პირველი ვრცელი დრამა — „ორი ნაპირი“, რომლის მოქმედება წარმოებს 1921-1922 წლების აღმოსავლეთ საქართველოში. სათაური უკვე მიგვანიშნებს, რომ დრამაში ლაპარაკია სოციალისტური რევოლუციის მიერ გაჩენილ იმ მიჯნაზე, რომლის ერთ ნაპირზე არიან კულაკები, მემამულეები, ხალხის სხვა მტრები, ხოლო მეორე ნაპირზე — ყოფილი მოჯამაგირეები, ბოგანოები, სოფლის უღარიბესი გლეხკაცობა და ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის მებრძოლი ადამიანები. „ორ ნაპირში“ აისახა ის ისტორიული ძვრები, რომლის თვითმხილველი იყო რუსეთიდან საქართველოში დაბრუნებული ახალგაზრდა ილო მოსაშვილი, მენშევიკების გაკოტრებისა და ახალი ცხოვრების ტრიუმფალური გამარჯვების დღეები, რომლებმაც ძირფესვიანად შესძრეს ქართველი ხალხის ცხოვრება, მისი სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების გზები.

დრამის ცენტრში დგას ლევანი, წითელი მეთაური, ბოლშევიკი, ლენინური გვარდიის ერთგული შვილი, კომუნისტური იდეალებისათვის თავგადადებული კაცი. ომში წასული ლევანი სოფელში დაღუპული ჰგონიათ. დაქვრივებულ ნათელას მისი სილამაზით მოხიბლულნი „ძლიერნი ამა ქვეყნისა“ ვნებისაგან ამღვრეული თვალებით უტრიალებენ ირგვლივ, მის ხელში ჩაგდებას ცდილობენ. შავებში გახვეული ლევანის დედა ხვარამზე „შვიდი წელიწადი დაილია მწუხარებაში, შვიდი გაუთავებელი წელიწადი გათავდა დარდიან მოლოდინში“[6]. შვიდი წელი თვალზე ცრემლი არ უშრება დედას, შვილი კი —არა და არა ჩანს. მაგრამ აი, დადგა 1921 წლის თებერვალი, სოფელი ნელ-ნელა იღვიძებს კოშმარული ძილისაგან — ბოლშევიკებს მეზობელი სოფლები გაუთავისუფლებიათ ბობოლებისაგან და ახლა აქეთ მოდიან. „მაგათ მოსვლას გაუმარჯოს! მაშ ბოლშევიკებს გაუმარჯოს, დაიხრჩეთ ჯავრისაგან ბობოლებო და მუქთახორებო!“ — ხალხის სახელით ამბობს ნამოჯამაგირალი ნაპოვნელა და ქუდებს ჰაერში ისვრიან გახარებული ბოგანო გლეხები.

პიესის ექსპოზიციაში უკვე საცნაური ხდება სოციალური უთანასწორობა, რომელიც დამახასიათებელი იყო რევოლუციამდელი ქართული სოფლისათვის. თუ სოფლის უღარიბესი გლეხობა გულში ჩასახული იმედით ეგებება თავის გამათავისუფლებლებს, მემამულეები და

---

[6] აქ და შემდგომ ციტატები პიესებიდან მოყვანილია წიგნიდან: ი ლ ო მ ო ს ა შ ვ ი ლ ი, რჩეული თხზულებანი, ტომი II, თბილისი, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

კულაკები გესლიანი თვალებით უყურებენ შემოსულ წითელ ჯარს, რომელსაც წინ სოფელში კარგა ხნის გამოტირებული ლევანი მოუძღვის.

...ლევანის დაბრუნების დღიდან თანდათანობით იკვეთება დრამაში ორ ნაპირს შორის გავლებული სოციალური წინააღმდეგობის მიჯნა და იწყება სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, რომელიც ბოლოს ახლის გამარჯვებით მთავრდება.

პიესაში არის სიმბოლიკის ელემენტი — დრამაში ასახული ამბების პოეტური გააზრების ცდა. ჩვენ მხედველობაში გვყავს ხეიბარი მეჩონგურე. მის სიმღერებში ამოიცნობა იმდროინდელი ყოფის ტკივილები („დედა შვილს ტირის, ცოლი ქმარს, ყველგან თალხები ჰფენია, ობლები მშობლებს გლოვობენ, ცხარე ცრემლები სდენიათ, ცელს აშრიალებს გალესილს, სიკვდილმა ჩამოიარა“ და ა. შ.), მაგრამ მთლიანად სიუჟეტის განვითარება მაინც სწორხაზობრივია და დრამისათვის შესაფერისი სიმძაფრე არ ახასიათებს, უფრო სწორად, პიესას ჯერ კიდევ აკლია გაწაფული ხელი, ამიტომაც ფინალურ სცენაში ლევანის მიმართვა ხალხისადმი: „ამხანაგებო გულს ნუ გაიტეხთ, თავები მაღლა, კომუნა ცოცხლობს, მტრის ბუნაგი მიგნებულია!“ — შთამბეჭდავად არ გაისმის, რადგან მკითხველმა უკვე წინასწარ იცის ამ ბუნაგის არსებობა და მისგან მოსალოდნელი მაქინაციების ამბავი.

და მაინც ამ პიესას დღესაც არ დაუკარგავს ისტორიული მნიშვნელობა — თანამედროვე მკითხველი მასში ეცნობა ქართველი ხალხის ცხოვრების უკვე წარსულად ქცეულ დიდ მოვლენას, იმ სოციალურ-ეკონომიკურ ფაქტორებს, რომელთა ფონზე დასრულდა ახალი ცხოვრების დამკვიდრების რთული პროცესი ქართულ სოფელში.

„ორ ნაპირსა“ და „სადგურის უფროსს“ შორის 17 წელი ძევს. დროის ეს მონაკვეთი უაღრესად მძიმე ხანაა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში. ის იყო მოიშუშა ქვეყანამ პირველი მსოფლიო ომის ჭრილობები, პირველმა სოციალისტურმა სახელმწიფომ ოდნავ სული მოითქვა სხვადასხვა ჯურის ინტერვენტების შემოსევისაგან, დაიწყო ქვეყნის სოციალისტურ გარდაქმნათა გრანდიოზული ამოცანების შესრულება, რომ დაიწყო მეორე მსოფლიო ომი, ომი ისტორიაში გაუგონარი მასშტაბისა, ომი საბჭოეთის მრავალეროვანი ხალხის უდიდესი გამოცდისა, პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს გამძლეობის შემოწმებისა. მძიმე და საშინელ სისხლისმღვრელ ბრძოლებში საბჭოთა ხალხს უნდა დაემტკიცებინა ახალი საზოგადოებრივი წყობილების, ახალი ფორმაციის უძლეველობა, თავისი სულიერი ქედუხრელობა და ახალი წყობილების ეკონომიკური საფუძვლების სიმტკიცე და უპირატესობა ბურჟუაზიულ სისტემასთან შედარებით.

ფაშიზმის მესვეურნი ვარაუდობდნენ, რომ ომის პირველი დღეებიდანვე გასტეხდნენ საბჭოთა ხალხის მორალურ ერთიანობას, გამიჯნავდნენ პარტიასა და ხალხს, ერთმანეთს წაჰკიდებდნენ საბჭოთა ერებს და „თიხის ფეხებზე შემდგარ ქვეყანას“, როგორც ისინი ჩვენს სახელმწიფოს უწოდებდნენ, დაამხობდნენ. მაგრამ საბჭოთა ხალხმა გაუძლო ყველა განსაცდელს, ენით აუწერელ მძიმე დღეებს, ვაჟკაცურად გადაიტანა უკან დახევის სიმწარე ომის პირველ პერიოდში და მერე თვითონ გადავიდა შეტევაზე. ისტორიაში არნახული გმირობით დაამტკიცა თავისი სახელმწიფოს სიცოცხლის უნარიანობა, მაღალი პატრიოტული გრძნობა და ომიდან კიდევ უფრო სულიერად და მორალურად განწმენდილი გამოვიდა, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ მისი თავისუფლება მხოლოდ სოციალისტური სახელმწიფოებრივი სისტემის პირობებშია შესაძლებელი.

დიდი განსაცდელის დროს, ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე, საბჭოთა ხალხს მხარში ამოუდგა მხატვრული სიტყვა, სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა, მთელი საბჭოთა ხელოვნება. ეს იყო ისტორიაში არნახული ერთობა ხალხისა მწერლობასთან, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მუშაკებთან, მთელ საბჭოთა ინტელიგენციასთან.

„ომმა სათავე დაუდო საბჭოთა ლიტერატურაში ახალ ეტაპს, ახალ პერიოდს. ჩვენ მოწმენი ვართ საოცარი მოვლენისა. ომის ქუხილს თითქოს უნდა დაეხშო პოეტის ხმა, უხეში და უბრალო უნდა გაეხადა ლიტერატურა, სანგრების ვიწრო ჭრილში უნდა ჩაეკეტა იგი, მაგრამ მებრძოლი ხალხი, თავისთავში პოულობს რა სულ ახალ-ახალ ზნეობრივ ძალას სისხლისმღვრელ დაუნდობელ ბრძოლებში, სადაც მისი ხვედრია ან გამარჯვება ან სიკვდილი — კიდევ უფრო დაჟინებით მოითხოვს თავისი ლიტერატურისაგან ამაღლებულ სიტყვას და საბჭოთა ლიტერატურა ომის დღეებში იქცა ჭეშმარიტ სახალხო ხელოვნებად, ხალხის გმირული სულის გამომხატველ ძალად“,—წერდა 1943 წლის იანვარში სახელგანთქმული მწერალი ალექსეი ტოლსტოი[7].

ხალხისა და ქვეყნის ვალში არც თეატრი დარჩენილა. მის მსახურთა ერთი ნაწილი თუ მოქმედ არმიაში იარაღით ხელში იბრძოდა, ხალხის მხარდამხარ და ბევრი მათგანი გმირულად შეეწირა სამშობლოს თავისუფლებას მუსა ჯალილისა და ა. აფინოგენოვის მსგავსად, მეორე ნაწილი უშუალოდ ფრონტის მისადგომებთან სახელდახელოდ ჩატარებული სპექტაკლებითა და კონცერტებით ამხნევებდა მებრძოლთ,

[7] საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია, ტომი V, გვ. 6, 1969, მოსკოვი (რუსულ ენაზე).

ახალი სულით აღანთებდა მათ და გამარჯვების რწმენას უნერგავდა.

ომის დაწყების პირველ თვეებშივე შეიქმნა საბჭოთა დრამატურგიაში ოპტიმისტური სულით გაჟღენთილი პიესები: ა. კორნეიჩუკის „პარტიზანები“, „უკრაინის ტრამალებზე“, ნ. ზარიანის „შურისძიება“, ბ. ქერბაბაევის „სამშობლოს სიყვარული“, ა. აფინოგენოვის „წინადღით“, გ. მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“ და სხვ. მაგრამ ომის დროინდელ ამ პირველ პიესებს მეტ-ნაკლებად გააჩნდათ არსებითი ხარვეზები — გაიოლებულად იყო წარმოსახული ომის პერიპეტიები და ხასიათი, ბოლომდე არ იყო გახსნილი მისი არსი. განსაკუთრებით მოიკოჭლებდნენ ერთმოქმედებიანი პიესები, მათ ახასიათებდათ ყალბი ინტრიგა და სქემატიზმი.

გაცილებით უკეთ პასუხობდა ომისდროინდელ ამოცანას საბჭოთა დრამატურგია, როცა თეატრების სცენაზე გამოჩნდა კ. სიმონოვის „რუსი ადამიანები“, ა. კორნეიჩუკის „ფრონტი“ და ლ. ლეონოვის „შემოსევა“. ამ პიესებში მაღალ იდეურ-მხატვრულ კოლიზიებში იყო წარმოსახული როგორც ზურგის, ისე ფრონტის ადამიანების — მთელი საბჭოთა ხალხის მებრძოლი სული, სიმართლით იყო გახსნილი, რაც მთავარია, ომის დღეებში განცდილი უსაზღვრო ტანჯვა-წამება, იგი მთელი ხალხის საერთო ტკივილად, საერთო მწუხარებად იყო გააზრებული, ხოლო ცალკეული ადამიანების გმირობა — მთელი ხალხის საერთო გმირობად.

ამ ნაწარმოებებმა სწორი გეზი მისცა მთელი საბჭოთა დრამატურგიის შემდგომ განვითარებას, ახალი სული შთაბერა მას და ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა აგრეთვე ქართულ დრამატურგიაზე. გ. მდივნის „მოსკოვის ცის ქვეშ“ და „პარტიზანები“, ს. კლდიაშვილის „ირმების ხეობა“, კ. კალაძის „ერთი ღამის კომედია“, გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“ და სხვა პიესები სამამულო ომის თემაზე შექმნილი პატრიოტული სულისკვეთებით გამორჩეული დრამატული ჟანრის მხატვრული ნაწარმოებებია.

ამათ გვერდით ფართო რეზონანსს იძენს ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკა. ქართველმა დრამატურგებმა წარსულიდან გამოიხმეს დიდი მამულიშვილები — ეროვნული და სოციალური თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირთა აჩრდილები — და ისინიც სიმამულო ომის ფრონტებზე მყოფი საბჭოთა ადამიანების პატრიოტული სულის გაღვივების სამსახურში ჩააყენეს. ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, „იმერეთის ღამეები“, „ხევისბერი გოჩა“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, ი. ვაკელის „დიდი შოურავი“, ლ. გოთუას „ერეკლე მეფე“, მ. ჯაფარი-

ძის „ჟამთაბერის ასული“, ა. სამსონიას „ბაგრატიონი“ — ფრონტზე შიმავალ ვაჟკაცებსა და ზურგში მყოფთ სამშობლოს სიყვარულის უწმინდეს გრძნობას უნერგავდა და მიხაკისფერ ჭირთან დაუნდობელი ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა.

ამ პიესებისათვის მეტ-ნაკლებად ნიშნეული იყო მწვავე კონტრასტები, მკვეთრად გამოხატული კონფლიქტები, დაპირისპირებულ ძალთა უკომპრომისობა, პერსონაჟების ხასიათებში მოჭარბებული გმირული საწყისი, მძაფრი პატრიოტული სულისკვეთება, სახალხო საქმის გამარჯვების უდრეკი რწმენა და საგმირო კოლიზიების წინა პლანზე წამოწევა, ოპტიმისტური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი პათოსით, ხალხის გმირული სულისკვეთების წარმოჩენა ხელოვნების ენაზე, ძასობრივი სცენების მასშტაბურობით, კონფლიქტის გახსნა პუბლიცისტური მგზნებარებით, ამაღლებული ემოციურობა და ბოლოს, ჩაუქრობელი რწმენა იმისა, რომ სამამულო ომის ფრონტზე სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლებში წყდება ფაშიზმისაგან არა მარტო საბჭოთა ხალხის, არამედ მთელი კაცობრიობის გადარჩენის ბედი.

მაგრამ ჩამოთვლილ ღირსებათა პარალელურად ომის თემაზე შექმნილი პიესების მეტი ნაწილი თავისუფალი არ იყო სერიოზული ნაკლისაგან, ჩრდილებისაგან, არც თუ იშვიათად კონფლიქტების გახსნას აკლდა ფსიქოლოგიური თანამიმდევრობა, დამაჯერებლობა და ბუნებრივი კოლიზიები. პერსონაჟები არ სტოვებდნენ სისხლსავსე გმირების შთაბეჭდილებას, მათ სახეებში შეინიშნებოდა შტამპი, სქემატიზმი, ერთი სიტყვით, იგრძნობოდა თემის აჩქარებული დამუშავება, პუბლიცისტურ სიმძაფრეზე აქცენტირებით სიუჟეტის გაუბრალოება და სხვა. ეს „ჩრდილები“ დაღივით აჩნდა სპექტაკლების იდეურ-ხატვრულ სრულფასოვნებას.

„ეს ჩრდილები“ ახლა უფრო თვალში საცემია, მაგრამ იმ დროს, როცა ქვეყანა დიდი განსაცდელის წინაშე იდგა, როცა საერთო ატმოსფერო უაღრესად დაძაბული იყო, როცა ყოველ დღესა და წუთს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, იმ სპექტაკლებმა სულიერი მხნეობის მქუხარე ზარი ჩამორეკა ჩვენი ქვეყნის სამხედრო ძლიერების განმტკიცებაში, პატრიოტული გრძნობების გაღვივებაში და, რაც მთავარია, მტერზე საბოლოო გამარჯვების რწმენით პარტიის დროშის ქვეშ ხალხის დარაზმვაში.

საავდრო ღრუბლები გადაიკრიფა, სიცოცხლის დღეგრძელობის მრავალფეროვან ცისარტყელად იწამა მთელმა პროგრესულმა კაცობრიობამ დიდ სამამულო ომში ჩვენი ქვეყნის ისტორიული გამარჯვება. საბჭოეთის ხალხმა მთელ მსოფლიოს დაუმტკიცა სოციალისტური სის-

ტემის უძლეველობა. მიწყდა ქვემეხების გუგუნი, მაგრამ კვლავ ხმიანობდა ომისდორინდელი ექო. ცხოვრებას თავისი დაუწერელი კანონები აქვს; არ შეუძლია დიდი მოვლენის ჩავლის შემდეგ უცბად გამოდარება, ცოცხლობენ წარსულთა ნათელი აჩრდილები, ცოცხლობენ ისინი, ვინც ომის გზები მოიარა, ვინც არ დაიშურა არაფერი, რომ დედამიწაზე დაემკვიდრებინა ლამაზი, სამართლიანი ცხოვრება. ამიტომ სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ ომის შემდგომი წლების საუკეთესო დრამატული ნაწარმოებები ისევ დიდი სამამულო ომის თემაზე მოგვითხრობდნენ, რომ სცენაზე ჯერ კიდევ იდგა დენთის სუნი, მაგრამ ახლა უკვე წინა პლანზე წამოიწია პიესების იდეურ-მხატვრული დონის ამაღლების საკითხმა, თვისობრივად ისეთი დრამატურგიის შექმნამ, რომელიც მაყურებლის წინაშე ღრმად და ემოციურად გახსნიდა ომის თემას, ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით წარმოაჩენდა ომის წლებში ხალხის ცხოვრებას, მორალურ-ზნეობრივი ასპექტების ჭრილში გახსნიდა იმდროინდელ სინამდვილეს.

მართლაც, სწორედ ამ გზით მიემართებოდა საბჭოთა დრამატურგია, მაგრამ ზემოთ ომის თემის დამუშავების შესახებ მინიშნებული ხარვეზებიც საგრძნობი იყო. ამ ხარვეზებმა მომდევნო წლებში, კერძოდ 50-იან წლებში, მოამრავლა ე.წ. უკონფლიქტობის თეორიის თარგზე გამოჭრილი პიესები და მათ საფუძველზე დადგმული სპექტაკლები, რომლებშიც ცალმხრივად იყო დახატული ცხოვრება, ყურადღების ცენტრში იდგა ჩავლილ ბრძოლებში გამარჯვებული გმირი. ამ გმირმა რაკი მტერი დაამარცხა, თითქოს უკვე გადალახული იყო ყველა ცხოვრებისეული წინააღმდეგობა. სინამდვილის ამგვარი წარმოსახვის გამო სცენაზე მიწყდა ცხოვრების მძლავრი ხმა, მინელდა სიყალბესა და ფარისევლობასთან ბრძოლის პათოსი, უნებურად დავიწყებულ იქნა ბოროტების უჯიათობა, მისი გამძლეობა, რომელიც უთესველად, მოუვლელად, დაუკითხავად აღმოცენდება ხოლმე, თავს თავისთავად ამოჰყოფს სიკეთის ყანაში და მშრომელი ადამიანების მარჯვენით ნაამაგარ ჯეჯილს კალიის გუნდივით გადაუვლის.

უკონფლიქტობის თეორიის არსი ნამდვილი ხელოვნებისაგან განდგომა იყო, უარყოფა ყოველივე იმისა, რის წიაღშიც იბადება დადებითი გმირის ხასიათი, რომლის მიღმა „არაფერი ჭეშმარიტად დიადი არ იქმნება და გმირები კასტრირებულ რეზონიორებს ჰგვანან“ (ჰეგელი).

უკონფლიქტობის თეორიამდე დრამატურგიის არსებითი ნაკლოვანებები სამართლიანად დაჰგმო ჩვენი პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის 1946 წლის 26 აგვისტოს დადგენილებაში „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შე-

სახებ“, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ომის შემდგომი პერიოდის საბჭოთა დრამატურგიისა და კერძოდ, ქართული თეატრის განვითარებაში. მომდევნო წლების ქართული თეატრის რეპერტუარიდან უნდა აღინიშნოს სამამულო ომის თემაზე დაწერილი პიესები: მ. მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერა“ და გ. შატბერაშვილის „რკინის პერანგი“, რომელთაც საზოგადოების მოწონება დაიმსახურეს. შეიქმნა აგრეთვე პიესები, რომლებიც ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებას, სოციალისტური მშენებლობის დროს გონებრივი და ფიზიკური შრომის შეპირისპირებასა და სხვა პრობლემებს ეხებოდა, მაგრამ, იმხანად, მაინც სჭარბობდა სამამულო ომის თემაზე დაწერილი ორიგინალური პიესები, რომელთა შორის საგანგებო ყურადღება მიიქცია ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსმა“. სწორედ „სადგურის უფროსით“ დაიწყო ილო მოსაშვილის ფრიად ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობა დრამატურგიაში“[8].

1947 წლის მაისში რუსთაველის თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით განხორციელდა ამ პიესის პრემიერა და პირველი დღეებიდანვე ცხოველი ინტერესი გამოიწვია მაყურებელთა შორის.

ქართულმა თეატრმა თითქოს ამ სპექტაკლით უპასუხა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ისტორულ დაგენილებას „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“, რომელმაც საბჭოთა თეატრის წინაშე ეპოქალური მნიშვნელობის უაღრესად საპასუხისმგებლო ამოცანები დააყენა.

ილო მოსაშვილი ქართველი მწერალთაგან ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინაც სამამულო ომის მრისხანე დღეებში ნიადაგ მხარში ედგა ხალხს, მხატვრული სიტყვით ამხნევებდა ომში მიმავალთ თუ ზურგში მყოფთ, გამარჯვების იმედით, ჩვენი ქვეყნის უძლეველობის რწმენით აღავსებდა მათ. განსაკუთრებით აქტიურ მოღვაწეობას ეწეოდა ილო მოსაშვილი იმ პერიოდში, როცა ფაშისტ-დამპყრობელთა ურდოები კავკასიონის მთაგრეხილს მოადგნენ და საქართველოში შემოსასვლელ მოკლე გზა-ბილიკებს ეძებდნენ. იმ დღეებში იგი არაერთხელ იმყოფებოდა ჩრდილოეთ კავკასიაში საცეცხლე პოზიციებზე წასასვლელად გამზადებულ სამხედრო ნაწილებში, ამაღელვებელი სიტყვებითა და ახალი პატრიოტული ლექსებით აღაგზნებდა ქართველ მეომრებს, მტრის წინააღმდეგ გმირული ბრძოლებისაკენ მოუწოდებდა მათ.

---

[8] ბ. ქ ე ნ ტ ი. ოქტომბერი და ქართული მწერლობა, ჟურნ. „მნათობი“, 1967, № 11, გვ. 158. აქ და შემდეგაც ციტატები კრიტიკოსების ნააზრევიდან მოტანილია მ. მოსაშვილის წიგნიდან — „ილო მოსაშვილის ცხოვრების ქრონიკა“. 1973.

დიდება ვაჟკაცს! გზა საომარი,
წინ გაჰფენოდეს იად და ვარდად!
სამშობლოსათვის თავდადებული,
ჩვენმა ლამაზმა ქვეყანამ ზარდა,
სამშობლოსათვის კვდება და მაინც
სხვა გზა არა სწამს სამშობლოს გარდა.

„სადგურის უფროსში“ ავტორმა მასშტაბურად წამოჭრა ქვეყნისათვის თავდადებული, სულითა და ხორცით მისთვის თავგანწირული ადამიანის პრობლემა და ამ თემის გაშლა-წარმოსახვა დააკისრა რკინიგზის სადგურის უფროსს ლევან ჩადუნელს. ამ პერსონაჟით გამოიკვეთა განზოგადებული სახე მთელი საბჭოთა ხალხისა. ამ სახითვე იკვრება ამ პიესის იდეურ-მხატვრული რკალი.

მძიმეა ლევან ჩადუნელის ხვედრი, მძიმეა ტვირთი, რომელიც მან უნდა ზიდოს, მაგრამ დრომ მოიტანა და ლევანმა უნდა გაუძლოს ტვირთის სიმძიმეს მომავალი გამარჯვებისათვის, სხვა გზა არ არის, პარტიის გადაწყვეტილებით მოცემულ სიტუაციაში მხოლოდ მან უნდა შეიძლოს „მოღალატე“ კაცის როლის შესრულება მტრების მიერ დაპყრობილ ხუტორ ორლოვკაში. „...მძიმე საქმეს გავალებ, მაგრამ მეტი გზა არ არის, შენც აქ უნდა დარჩე“, — ეუბნება რაიკომის მდივანი სერგეი პეტროვიჩი და ლევან ჩადუნელი, როგორც პარტიის ერთგული შვილი, „მოღალატე“ კაცის ავადსახსენებელი სახელით რჩება ხუტორში დაკისრებული როლის შესასრულებლად, მაგრამ ცხოვრება სცენა არ არის და არც ჩადუნელია მსახიობი — გარდასახვის ცნობილი ნიღბებით შეასრულოს იუდას როლი, ის პროფესიით რკინიგზელია, ხელოვნებისაგან დიდი მანძილით დაშორებული დარგის მუშაკი... და მაინც ლ. ჩადუნელი შედის „როლში“ — მაღლა აწეული წითლად განათებული ფანრით გააჩერებს აყრილ ლიანდაგთან ფაშისტებით სავსე დრეზინას და თუ ამით ფაშისტი მაიორისაგან ხოტბას იმსახურებს — „ბრავო, მოლოდეც რუს“ — თავისიანებისაგან თავს ლაფი დაესხმება: „აი, თურმე რად უნდოდა ფარანი. ფუ შენს კაცობას,“ — მის გასაგონად ამბობს გზის დარაჯი კუზმიჩი.

ამ მომენტიდან ჩადუნელი იძულებულია ორმაგი სიცოცხლით იცხოვროს—ერთი მხრივ, გულში დაფარული მამაცობითა და უბიწოებით და, მეორე მხრივ, გარეგნულად, გასაკიცხი, თანამოძმეთა თვალში შეჩვენებული კაცის სახელით, და გუშინ ყველასაგან პატივდებული, პატიოსნებითა და სიდარბაისლით სავსე ლევან ჩადუნელი მოღალატისა და სამშობლოს გამყიდველის იარლიყით დაღდასმულ ცხოვრებას იწყებს ორლოვკაში. „მჯერა და არცა მჯერა... ფულით თუ შეაცდინეს.

ფულზე კაცობა როგორ გაყიდა! შეაშინეს და — ამ შერცხვენილ სიცოცხლეს სიკვდილი როგორ არ ერჩიენა!“ (კუზმიჩი).

ლევანის გული ღრმად ინახავს თავისიანების სიყვარულს, ვისთვისაც სასწორზე დაუდია სიცოცხლე, მაგრამ გარეგნულად — მოღალატეა, და რაკი ცხოვრობს და „იუდას“ როლს თამაშობს თავისიანებს შორის, რომლებმაც არ იციან მისი „ფერისცვალების“ საიდუმლოება, ეს ტრაგიკული კოლიზია უაღრესად დრამატულ პერსონაჟად აქცევს ლევან ჩადუნელს.

ლევანის „გაორების“ რთული ფსიქოლოგიური კოლიზია ილო მოსაშვილს დიდი ტაქტით აქვს დამუშავებული, ამიტომ მაყურებელი თუ მკითხველი გაუნელებელი ცნობისმოყვარეობით ადევნებს თვალს ლევან ჩადუნელის ცხოვრებას. აი, ერთი ეპიზოდი:

„ლევანი, (კუზმიჩს დააცქერდა). ის ძველი საკუბოე ჯვარ-მედლები რატომ მოგიხსნია? რისა შეგეშინდა?

კ უ ზ მ ი ჩ ი. (ეწყინა) მე ის ჯვარ-მედლები გერმანელების ლაქიობაში როდი მიმიღია, — გერმანელებთან ბრძოლაში მივიღე!

ლ ე ვ ა ნ ი, შენ ენა დაიმოკლე და მაგ საქმეს მიხედე.

კ უ ზ მ ი ჩ ი. თავისი საქმის მოღალატე მაღალმა ღმერთმა დარისხოს. ორგულ და უნამუსო კაცს თვალის სინათლე უნდა გაუთავდეს, რომ ვისაც შეხედავს, ყველა უნამუსო არ ეგონოს“.

ამ დიალოგის ქვეტექსტი დამუხტულია ლევან ჩადუნელის პიროვნული ტრაგიზმით — იგი იძულებულია დამალოს თავისი გულის სიმართლე, ის რაც ნამდვილად სწამს, რაც ლამაზია მასში, ამაღლებული, კაცურკაცური და წარმოაჩინოს გასაკიცხი, დამამცირებელი, ჩასაქოლი. ლევან ჩადუნელს ძალიან უჭირს პროფესიული მზვერავის ნიღბით მოქმედება, ასეთი ნიღაბი არასოდეს არ უტარებია მას, პერსონაჟის რთული ცხოვრების კოლიზიები—მოჩვენებითი ნიღბით უფსკრულის პირას ვიწრო ბილიკზე გავლა, ორმაგი თამაშით, თავისი სამშობლოს, თავისი ხალხის სამსახური, რომელიც მას, როგორც ლაქიას, გამცემს, ღვთისაგან შერისხულს უყურებს — ავტორს, ვიმეორებთ, ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით აქვს დამუშავებული და გახსნილი.

ლევან ჩადუნელის ეს „ორსახეობა“ განსაკუთრებით კარგად წარმოჩნდება გერმანელ მაიორთან დიალოგში. ამ გარეწარს ოცდაოთხი წლის წინათ უნახავს პირველად საქართველო: „ნამდვილი სამოთხეა, ღვინოც ბევრია და ლამაზი ქალებიც, აღარ მეთმობა, მაგრამ (პაუზა) აი ეხლა ისევ ვნახავ. ჩვენს ოფიცრებს უკრაინაში მიწებს ურიგებენ,

იქ ხომ ნოყიერი შავი მიწაა. მე უარი ვთქვი, საქართველოში, შავი ზღვის პირას მირჩევნია-მეთქი. მგონი არ მოვტყუებულვარ —ხომ უკეთეს მიწას ვიშოვნი საქართველოში?!“ — ეკითხება მაიორი ლევანს.

„რადგან იქ გირჩევნიათ, თქვენი საკადრისი შავი მიწა საქართველოშიც მოინახება“, — მშვიდად პასუხობს ლევანი და მაიორის ცინიკურ შეკითხვას უაღრესად მოსწრებულ და დახვეწილ ცინიზმს უპირისპირებს, რაც კიდევ უფრო ალამაზებს და ცხოვრებისეულს ხდის ლევანის იერსახეს.

ჩვენ თითქმის ვერ ვხედავთ ლევანს საგანგებო დავალებების შესრულების პროცესში, მაგრამ ქვეცნობიერად ვგრძნობთ მის აქტიურ მოქმედებას — ლიანდაგიდან ცვივიან იარაღითა და ჯარისკაცებით დატვირთული ფაშისტური ეშელონები, ორიენტაციას კარგავენ მტრები, კერ მიუგნიათ რაიკომის მდივნის საფარისათვის, პარტიზანები ყველაფერს იგებენ, რაც ხდება ორლოვკაში, იციან ფაშისტების ჩანაფიქრის ასავალ-დასავალი, პარტიზანთა ტყვიებისაგან სიცოცხლეს ესალმებიან პატიოსან ადამიანებზე მოთარეშე ფაშისტები და ა. შ.

ლევან ჩადუნელში პიროვნულ ტრაგიზმს ისიც აღრმავებს, რომ მისი გაორების საიდუმლო მხოლოდ რაიკომის მდივანმა სერგეიმ იცის. დაგეშილი ფაშისტები გამალებით დაეძებენ მას და თუ მიაგნეს, უთუოდ სიცოცხლეს გამოასალმებენ. „ერთი შავი ფიქრი არ მაძლევს მოსვენებას, მტერმა თქვენს კვალს მიაგნო.... ყოველ წუთს, ყოველ საათს.. დღეს არა, — ხვალ მოსალოდნელია, აქაც გაჩნდნენ“, — ეუბნება ლევანი სერგეის. — „შეიძლება ასეც მოხდეს“, — მშვიდად პასუხობს სერგეი.—„მეც სწორედ მაგისათვის მეშინია. თქვენი სიცოცხლე ხალხისათვის საჭიროა, მაგრამ ყველაზე მეტად მე მჭირდება, ამხანაგო სერგეი, თქვენ რომ დაიღუპოთ, მაშინ მე? შერცხვენილი სახელით ჩავიდე საფლავში? ჩემს ამბავს ვინღა იტყვის? რას იტყვის ქვეყანა?“

საზოგადოსა და პირადულის შესანიშნავი დაპირისპირებაა ამ დიალოგში. საერთო საქმის გამარჯვებისათვის თავდადებული ლევანისათვის ორგანულია პირადული ემოციები, მაგრამ მათ პირადი სარგებლობა როდი უდევთ საფუძვლად, არამედ კაცური კაცობის შენარჩუნების მრწამსით არის შეპყრობილი — ლევან ჩადუნელს არ სურს მოკვდეს შერცხვენილი სახელით, იუდას სახელით ჩავიდეს საფლავში. ერთი სიტყვით, ლევან ჩადუნელში სამშობლოს სიყვარული და კაცური ცხოვრების იდეალი — საერთო სახალხო და პირადი ემოციები — ორგანულად არის ჩაკირული ერთ დიდ გრძნობად და სარისკო გმირობის ჩადენის ელექსირსაც სწორედ ამ გრძნობისაგან იღებს.

ლევან ჩადუნელის ხასიათი გამოიკვეთება იმ ეპიზოდშიც, როცა ის სერგეისაგან მოისმენს როსტოველი ქალის შემზარავ ამბავს: გერმანელებს ქალაქში ჩარჩენილ მცხოვრებლებზე ასორმოცდაათი გრამი პური დაუწესებიათ დღეში, ასორმოცდაათი გრამი ქატო და ნახერხი, რომ ნელ-ნელა შიმშილით ამოეხოცათ ისინი. ერთ გულკეთილ ქალს, რომელსაც ოჯახში შვიდი წლის დედისერთა ბიჭის მეტი არავინ ჰყოლოდა, დაჭრილი წითელარმიელი დაემალა სარდაფში და იმ ერთ მუჭა ქატოს სამი სული იყოფდა თურმე. ასე მიათრევდნენ გაწამებულ სიცოცხლეს სიცივესა და შიმშილში, სანამ იმ სამთაგან ყველაზე ადრე შვიდი წლის ბიჭი არ დაიღუპა. მაგრამ იმ უბედურ დედას შვილის სიკვდილი არავისთვის გაუმხელია, თვენახევრის განმავლობაში მიცვალებული შინ შეუნახავს, რომ მისი წილი პურის ულუფა ისევ მიეღო და დაჭრილი წითელარმიელი შიმშილისაგან სიკვდილს გადაერჩინა.

თავზარდაცემული ლევანი უმალ ბოდიშს მოუხდის სერგეის, — მივხვდი რისთვისაც მიამბეთო, შემდეგ დაიფიცებს, არც ჩემი თავი, არც ჩემი შვილი მე არ მენანებაო და ბოლოს ღრმა გულისტკივილით გაანდობს „ჩემს სიცოცხლეში ასე ორად გაყოფილს არასოდეს არ მიცხოვრია. ვინც მიყვარდა, — სიყვარულს პირში ვეუბნებოდი, ვინც მძულდა, — იმასაც პირში ვაფურთხებდი, ახლა კი აქეთ მტერი უნდა დავარწმუნო, რომ მისი ერთგული ვარ, იქ კიდევ სოფელი უკან მომდევს და მომძახის: სამშობლოს გამყიდველოო!“ — ამ სიტყვებში ლევან ჩადუნელის წუთიერი სისუსტეა, კაცური კაცის ალალმართალი გულიდან ამოხეთქილი ტკივილია გამხელილი. შემდეგ იგი ვაჟკაცურად ძლევს ყველა სიძნელეს და ნაბიჯ-ნაბიჯ ადის უკვდავების კვარცხლბეკზე. ლევანი ჩვეულებრივი ადამიანია, მაგრამ — ძლიერი, ამტანი, ამაღლებული, მებრძოლი, ვისთვისაც გმირობა საბჭოთა მოქალაქის ქცევის ბუნებრივი ნორმაა და, ამის კვალობაზე, ერთი იმათგანია, ვინც ყველაზე უფრო უფლებამოსილია ეზიაროს ნამდვილ ბედნიერებას, სწორედ ამას ადასტურებს პიესის ფინალი: „— ამხანაგო ლევან, შენ უსახელო სიკვდილისა გეშინოდა, სახელოვანი სიცოცხლე ამიტომ მოიპოვე“, — ეუბნება სერგეი და გადაეხვევა. ღია ფანჯრებში წითელი დროშების ტყე გამოჩნდება, ისმის მომავალი საბჭოთა არმიის გამარჯვების სიმღერა — ასე მთავრდება პიესა.

ლევანის გარდა პიესაში თვრამეტი პერსონაჟია — მგზავრები, გლეხი ქალები, გზის მუშები, გერმანელი სამხედრო პირები. მთელი

ეს „არმია“ მთავარი გმირის ირგვლივ არის შემოკრებილი და თავთავის პოზიციიდან აფასებენ მის „ფერისცვალებას“. მათ შორის არის ის, ვინც იცის ლევანის „გაორების“ საიდუმლო, არიან ისინიც, რომლებმაც ირწმუნეს მისი ღალატი და მტრულ თვალით უყურებენ, აგრეთვე ისინი, ვინც ვერაგული მიზნების მისაღწევად ცდილობენ ლევანი გამოიყენონ. მაგრამ არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ეს პერსონაჟები მხოლოდ „ნედლი მასალა“ იყოს მთავარი გმირის ხასიათის გასახსნელად, ანდა მხოლოდ ფონს ქმნიდეს ლევანის გმირობისათვის. პირიქით, თითოეულ მათგანს მეტ-ნაკლებად საკუთარი სახე გააჩნია და თავისი კუთხე უკავია, მაგრამ იმ კონფლიქტის ორბიტაში ტრიალებს, იმ ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემის წარმოჩენას ემსახურება, რომელიც დრამაში თამაშდება. ეს პრობლემა გახლავთ დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის უძლეველობის მთავარი მიზეზის გახსნა ანუ, უფრო სწორად, პასუხის გაცემა კითხვაზე—რამ განაპირობა ჩვენი ქვეყნის გამარჯვება ძლიერ მტერზე—ფაშიზმზე. არც პრობლემა იყო ახალი და არც კითხვა, ერთმაც და მეორემაც ომისდროინდელ და მისი მომდევნო პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში არაერთგზის ჰპოვა ასახვა. მიუხედავად ამისა, დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე დამაჯერებლად ამ პრობლემის არსი „სადგურის უფროსში“ წარმოჩინდა და ზემოთ დასმულ კითხვასაც სწორი პასუხი ამ ნაწარმოებმა გასცა: ჩვენი გამარჯვების მთავარი პირობა იყო ადამიანისადმი ნდობა, იგი აათკეცებდა მათში შინაგან ძალას, მოქმედების იმპულსს აძლევდა და ყველა დაბრკოლებისა და განსაცდელის გადალახვაში ეხმარებოდა. ადამიანების მაღალი ზნეობრივი იდეალების რწმენისადმი ნდობა ცოცხლად, ცხოვრებისეული სიმართლით დაგვანახა „სადგურის უფროსმა“. ჩვენ ხშირად ვიმეორებთ ხოლმე პარტიის უდიდეს დამსახურებაზე ამ გამარჯვებაში. ეს ლიტონი სიტყვები არ არის — მრავალგზის დამოწმებული უტყუარი ფაქტია. ესეც დედააზრივით გასდევს „სადგურის უფროსს“, მაგრამ ზერელედ კი არა, — სცენაზე წარმოსახული მძაფრი ცხოვრებისეული კოლიზიებით.

ნდობისა და რწმენის მოტივს პიესაში თავისი გამტარებელი ჰყავს— ეს არის რაიკომის მდივანი სერგეი. იგი იატაკქვეშეთიდან განაგებს ფაშისტების მიერ დროებით ოკუპირებულ ორლოვკას და თავის გარშემო იკრებს სულით უდრეკ ადამიანებს, ადგენს პარტიზანულ ჯგუფს და თუმცა თვითონ დაჭრილია, მაინც მხარში დგომით ამხნევებს ადამიანებს, მომავალი გამარჯვების რწმენით აღავსებს მათ. განსაკუთრებით ცოცხლად მოჩანს სერგეის პიროვნება ლევანთან კონსპირატიული შეხვედრის სცენაში. მასთან საუბრის დაწყებისას ლევანი ჯერ ხელს შე-

აშველებს დაჭრილ სერგეის — ჩამოვსხდეთ, ფეხი გეტკინებაო და მერე თავისი პირადი გასაჭირის მოყოლას აპირებს. სერგეი ლევანის ხელს იცილებს — არ მომწონს, რა პირადი ამბავიაო, და იქვე სრულიად მარტივად განუმარტავს ლევანს საერთოსა და პირადის არსს: „...დღეს მე და თქვენ პირადი ცხოვრება აღარ გაგვაჩნია. როდესაც კაცი საქვეყნოდ უღელში შეებმება, მის პირად ტვირთსაც საქვეყნო ფასი ედება“. ეს სიტყვები და შემდეგ უბრალო როსტოველი ქალის ამბავი, რომელიც ზემოთ ვახსენე, ძირისძირობამდე შესძრავს ლევანს და მტერზე შურისძიების უწმინდეს რწმენას უმტკიცებს.

სერგეის პირადი გასაჭირი, მეგობრობის, ამხანაგობის, ურთიერთგაგების ნიჭი და უტყუარი ლოგიკა ლევანს კეთილი გულის ადამიანად, პირად ტკივილებზე (მისი ქალიშვილი ტყვედ ჩავარდება) ამაღლებულ და უმძიმეს საერთო საქმისათვის თავდადებულ მებრძოლად გადააქცევს.

პიესაში უაღრესად კოლორიტულ სახეებად მოჩანან გზის დარაჯი კუზმიჩი და მისი ცოლი პელაგია. ისინი პატარა, მივარდნილი სტანიცის უბრალო ადამიანები არიან, მაგრამ თავისი მარტივი ბუნებით თავიანთი ქვეყნის მიწასთან შეზრდილი ხალხის გულისთქმას გამოხატავენ, რის გამო ჩვენ უბრალო რუს პატრიოტ ადამიანებად აღვიქვამთ მათ. ი. მოსაშვილს ემარჯვება რამდენიმე შტრიხით პერსონაჟის სულიერ სამყაროს გადმოშლა და ამ ხერხს ხშირად იყენებს თავის დრამატურგიაში.

კუზმიჩი და პელაგია მთელი არსებით განიცდიან მშობლიურ მიწაწყალზე მტრის ფარფაშს და საშინელი ტკივილით შეიცხადებენ ლევანის „ღალატს“.

ასევე ლაკონიურად, კალმის ერთი მოსმით, მოზომილად შერჩეული ტექსტით აცოცხლებს დრამატურგი ოსი მწყემსის ასლან ბეკოევის, ახალგაზრდა კაზაკის პავლიკას, ტყეში გახიზნულთა მეთაურის მაქსიმეს, გზის მუშა პარტიზანი შკურატის, ახალგაზრდა გლეხი ქალის ლიზას, სადგურის ბუფეტის გამგის არსენ ლეჟავას და სხვების იერსახეებს. ესენი სხვადასხვა ერის შვილები არიან, მაგრამ მრავალეროვანი საბჭოთა ხალხის ერთ მჭიდროდ შედუღაბებულ მთლიან კოლექტივად აღიქვება, რამაც დიდი სამამულო ომის ისტორია ლეგენდარული გმირობისა და სამშობლოს ერთგულების არნახული მაგალითებით გაამდიდრა. საგანგებო ყურადღებას იქცევს მოხუცი მეფანდურე. მასაც კონკრეტული საქმე აკისრია — იატაკქვეშელების, პარტიზანებისა და სოფლის ადამიანების მეკავშირის ფუნქცია. მაგრამ ამასთან ერთად ბრმა

მეფანდურე დიდი განსაცდელისა და გამარჯვების დიადი მზის ამოსვლის ჩაუქრობელი იმედის სიმბოლიური სახეა, რომლის მეშვეობით ავტორი შავი ღრუბლების გადაკრეფისა და გამოდარების რწმენით გვავსებს ჩვენც. „ბრმა ვარ და შენს ნათელს, მზეო, თვალდაშრეტილიც ვხედავ, მარად გვიძღოდე ქვეყნად, მზეო, სინათლის დედავ. ეს რა ღრუბელი მოჩანს, რა წარღვნა მოდის ნეტავ, ბნელეთისაგან გვიხსენ, მზეო, სინათლის დედავ. ცაში არწივებს ვთვლიდი, ეხლა ყორნები სხედან, ბრმა ვარ და უსინათლო, ბნელეთის მოსვლას ვხედავ. მზეო, იხსენი ხალხი, მზეო, სინათლის დედავ“.

პიესაში მარინესა და ბორისის სიყვარულის ლირიკული ისტორიით ავტორი კიდევ უფრო ღრმად გვახედებს თავისი გმირების სულიერ სამყაროში. ლევანის ფერისცვალების შემდეგ ქალ-ვაჟს შორის უეცრად ღრმა უფსკრული ჩნდება — კუზმიჩი და პელაგია თავიანთ რძლად აღარ ისურვებენ მოღალატე ლევანის ქალიშვილს მარინეს, აუგად მიაჩნიათ ოჯახში მისი შემოყვანა. ისახება ახალი კონფლიქტი, რომელიც კიდევ უფრო ამწვავებს მთავარ იდეურ კონფლიქტს. მიკროკონფლიქტებით მთავარი კონფლიქტის გამძაფრების მხატვრული ხერხიც ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ილო მოსაშვილის მწერლური სტილისა. ამ ხერხით ავტორი ემოციურ ჟღერადობას მატებს ნაწარმოებს, ზრდის მის იდეურ-მხატვრულ ტონალობას, საინტერესო კოლიზიების ჭრილში შეჰყავს მკითხველი.

„სადგურის უფროსში“ განსაკუთრებით ყურადსაღებია ილო მოსაშვილის კიდევ ერთი სტილისტიკური ხერხი — სამი მოქმედების მანძილზე კოლიზიები მოვლენების განვითარების თვალსაზრისით ინერტულად მიედინება, ხოლო მთავარი ამბები ბოლო სურათებშია თავმოყრილი. ნაწარმოების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ფინალურ სცენებამდე პერსონაჟები მეტწილად ერთმანეთთან ურთიერთობის პერიპეტიებს არკვევენ — მსჯელობენ, კამათობენ, კიცხავენ, იწონებენ, სამოქმედო გეგმებს ადგენენ — ერთი სიტყვით, თითქოს უჩინარ ბარიკადებს აგებენ, ხოლო როცა ყველა პერსონაჟი თავის პოზიციას დაიკავებს, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება შეჯახება, მთავარი კონფლიქტის ნაწილ-ნაწილ გახსნა. ბოლო სცენაში გებულობს კუზმიჩი, რომ ლევანს სამშობლო არ გაუყიდია, ფინალურ ეპიზოდში მეფანდურის ჩაგონებით ვარდება გულისხმაში პელაგია, რომ ლევანი თურმე ღვთის კაცი ყოფილა, მან კი ქვები დაუშინა. რატომ მაშინვე ხელები არ შემახმა, როდესაც ქვა ვესროლეო, მწუხარებით აღმოხდება მას. პიესის დასასრულს იგებენ ფაშისტები, რომ ლევანი „ქვემძრომი ყოფილა“ და აწა-

მებენ. მარინეც ფინალურ სცენაში შეიტყობს, რომ მასზედ ბედნიერი შვილი ამ ცისქვეშ არავინ დადის და ა. შ.

სამამულო ომის შემდეგ ადამიანისა და გმირობის პრობლემამ ლიტერატურის ყველა ჟანრისა და მეტ-ნაკლებად ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში ჰპოვა ასახვა. მწერლები ახლაც საგულდაგულოდ იკვლევენ ამ პრობლემის ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ-ეთიკურ მხარეს და მის პოეტურ არსში წვდომას ცდილობენ.

ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ პრობლემასთან მჭიდრო კავშირში განიხილება აგრეთვე მაქსიმალიზმის თემა — საკუთარი თავისადმი უდიდესი ზნეობრივი მომთხოვნელობისა და დაუშრეტელი აქტიურობის თემა. ომის წლები მდიდარია საბჭოთა ადამიანების მორალური გამძლეობის ანუ სულიერი მაქსიმალიზმის მაგალითებით. ილო მოსაშვილმა „სადგურის უფროსში“ ომის ჩავლილი ამბებიდან ერთი დრამატული კოლიზია აირჩია იმის სათქმელად, რომ დღეს, ომის მომდევნო წლებში, განვითარებადი სოციალიზმის პირობებში, გმირობა თავდადებული გარჯაა, მამაცური დაძლევაა იმ დაბრკოლებების, რაც ხელს უშლის წინსვლას და ბოლოს, ჩვენი სახალხო მეურნეობის ეკონომიკისა და ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფო მართვა-გამგეობის ისეთი გარდაქმნაა, რაც ხელს შეუწყობს ცხოვრებაში საბჭოური ზნეობრივ-ეთიკური ნორმების მაქსიმალურ დამკვიდრებას.

ამგვარი გმირობა ადამიანისაგან მოითხოვს მთელი შინაგანი ძალების მობილიზაციას, დაკისრებული საქმისადმი ნამდვილ პასუხისმგებლობას და, თუ საჭირო იქნა, თავგანწირვასაც. ილო მოსაშვილმა ეს პრობლემა უზადო სიმართლით დაგვანახა „სადგურის უფროსში“ და ამით ქართულ დრამატურგიაში სინამდვილის ასახვის დამკვიდრებული ტრადიციები გაამდიდრა. ესე იგი, პიროვნების ნდობა ხალხისადმი, კოლექტივისადმი, და, პირიქით, ხალხის და კოლექტივის ნდობა პიროვნებისადმი. დრამატურგთა ყურადღების ცენტრში მოექცა ახალ საზოგადოებრივ პირობებში ყოველი ადამიანის ქმედობის შეფასება ხალხის სამსახურის პოზიციიდან, თანამედროვეთა ცოცხალი, ემოციურად მდიდარი ხასიათების წარმოჩენა, რომლებიც გამოირჩევიან რა მამაცობითა და შეუპოვრობით, ამასთან ერთად დაჯილდოვებულნი არიან სულიერი სინაზით და ირგვლივ მყოფთა მიმართ ყურადღება-მზრუნველობით.

სწორედ ამ მხრივ არის დღეს ჩვენთვის ილო მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“ მეტად საინტერესო ნაწარმოები და უთუოდ ამ ღირსებებმა მოუპოვეს სახელი და დიდება 50-იან წლებში რუსთაველის თეატრის კედლებში ამ პიესის სცენურ ცხოვრებას. მდიდარი საგმირო

რომანტიკული ტრადიციების მჭონე სახელოვანმა თეატრმა თითქოს ახალი საზრდო აღმოაჩინა „სადგურის უფროსში“ და ჩვეული ოსტატობით კიდევ უფრო საცნაური გახადა მაყურებლისათვის ამ დრამატული ნაწარმოების ღირსება.

„სადგურის უფროსი“ დარჩება ქართული დრამატურგიის ისტორიაში, როგორც ეპოქალური ტილო, რომელზედაც აისახა საბჭოთა პატრიოტების მკაფიოდ გამოკვეთილი სახეები და ხასიათები“, — წერდა გიორგი ნატროშვილი. „მას ძალზე მკვრივად შეკრული სიუჟეტი აქვს, რომელიც შეუნელებლად ვითარდება. სპექტაკლმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა. ეს ხდება იმიტომ, რომ მაყურებელი სცენაზე ხედავს ადამიანებს, რომლებიც მისაბაძნი არიან თავიანთი სულიერი მონოლითობით. ისინი თავდადებით იბრძვიან სახალხო საქმისათვის, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის... პიესა დაწერილია რომანტიკული პათოსით“[9], — აღნიშნავდა შ. აფხაიძე.

ასეთივე დიდი წარმატება ხვდა „სადგურის უფროსს“ რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს, 1947 წელს, ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქ მოსკოვში.

*

* *

ილო მოსაშვილის დრამატურგიისათვის ნიშანდობლივია პროგრესული იდეალების ქომაგობა, სიმართლის ძიება, სოციალისტური საზოგადოების მოწინავე ადამიანის ამაღლებული თვისებების წინა პლანზე წარმოსახვა და მათი გახსნა დრამატული კოლიზიების ჭრილში. იგი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ჩვენი დროის დადებითი გმირის ინტელექტზე და მისი ხასიათის ჰდიდარ ემოციურ ზნეობრივ-ეთიკურ ფასეულობაზე, ცდილობს ადამიანი შეიცნოს საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომის პროცესის არა პასიურ დამატებად, არამედ მის მაორგანიზებლად, გამამდიდრებლად, გამლამაზებლად.

ამ პრობლემის დრამატურგიული წარმოსახვით „მის ვარსკვლავს“ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ილო მოსაშვილის შემოქმედებაში.

პიესა დაწერილია1950 წელს. იმავე წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმატებით განხორციელდა მისი დადგმა, რომელიც ქართული დრამატურგიისა და თეატრის დიდ გამარჯვებად იქნა აღიარებული

---

[9] გ. ნატროშვილი, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951, № 6; შ. აფხაიძე, „სადგურის უფროსი“ რუსთაველის სახელობის თეატრში, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, № 21.

— მაყურებელმა იხილა ცოცხალი ნატურიდან, ესე იგი ცხოვრებიდან აღებული ახალი სცენური სინამდვილე.

„მისი ვარსკვლავი“ მიმზიდველი სპექტაკლია, იგი დრამატურგისა და თეატრის ნამდვილი გამარჯვებაა“[10].

„მისი ვარსკვლავის“ დადგმა განხორციელდა რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის მიერ. გამოჩენილმა ხელოვანმა მოსაშვილის დაბადების 80 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე ამაღელვებელი სიტყვებით გაიხსენა ღვაწლმოსილი პოეტი და დრამატურგი და თავისი დადგმული სპექტაკლი სხვათა შორის ასე დაახასიათა: „...იქნებ დღეს საინტერესო არ იყოს რაზე დაობდნენ ამ პიესაში გულმეცნიერი, ყელამდე მართალი კაცი გიგაური და დოგმატიკოსი პროფესორი ზანდუკელი. მთავარია, ისინი შეუპოვრად დაობდნენ ცხოვრებაზე. დაობდა ნიჭი და უნიჭობა, ცოცხალი აზრი და რუტინა, ეს დროის მძაფრი დავა იყო. ამ კონფლიქტის კონკრეტული შინაარსი იქნებ მოძველდა კიდეც, მაგრამ განა გათავდა ჩვენში შეურიგებელი ბრძოლა კონსერვატიზმსა და ნოვატორობას შორის?“[11].

მოსწრებულად დასმული კითხვაა! დიახ, არ გათავებულა ჩვენში შეურიგებელი დავა ცოცხალ აზრსა და რუტინას, სიახლესა და დახავსებულს შორის. ეს დავა დღესაც გრძელდება და ილო მოსაშვილის პიესა ახლაც ზურგს უმაგრებს იმათ, ვისაც წინ მიაქვს ამ ბრძოლის დროშა.

50-ანი წლების პრესამ სწორედ ეს დავა მოიწონა და ხაზგასმით აღნიშნა: პიესაში დავა მძაფრი დრამატული კოლიზიებით ვითარდება და ცხოვრებიდან აღებული მხატვრულად განზოგადოებული მასალის ფონზე უაღრესად ტიპობრივი სახეებით გადმოიცემა დავის არსიო.

მწერლობა, რა თქმა უნდა, გვერდს ვერ აუვლიდა გახმაურებულ პრობლემას, არც აუვლის და აი, რ. მოსაშვილმა „მისი ვარსკვლავით“ თქვა თავისი სიტყვა, მისთვის ჩვეული ტემპერამენტით, ცოცხალი აზრის გამარჯვების უდრეკი რწმენით და გაუტეხელი იმედით.

„მისი ვარსკვლავის“ პროგრესულად მოაზროვნე გმირის თავგადასავალი, ხალხის სახელით ბუნებასთან შერკინებული მეცნიერი კაცის ამბავი, დღესაც გვაღელვებს ახალი იდეალისადმი თანადგომით.

„მისი ვარსკვლავის“ მთავარი გმირია მეცხვარეობის საბჭოთა მეურნეობის დირექტორი, ზოოტექნიკოსი გიორგი გიგაური. უფრო ამტანი და სარგებლობის მომცემი ცხვრის ახალი ჯიშის გამოყვანით იგი

---

[10] ე. ქ ა რ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი. „კომუნისტი, 1950, № 259, გვ. 3.

[11] დ. ა ლ ე ქ ს ი ძ ე, სიტყვა ილო მოსაშვილზე, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1977, გვ. 20.

მეცნიერებაში სიახლის შეტანას აპირებს. გიორგის მხარში უდგანან მწყემსი გია, ვეტექიმი ნინო, სტუდენტი ეთერი და სხვები. გონებრივი განვითარებით ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ გრძნობენ გიორგის სიმართლეს, მოსწონთ გამბედაობა ბუნების გამოუცნობი საიდუმლოების მკვლევარისა, რომელიც დარში თუ ავდარში დღენიადაგ მწყემსებთანაა, დაღლილი-დაქანცული ლაბორატორიებში ათენებს ღამეს და ეძიებს.

გიგაურს უპირისპირდება უკვე სახელმოხვეჭილი მეცნიერი სოლომონ ზანდუკელი, მას არ სწამს გიორგის ძიება, არ გააჩნია სიახლის გრძნობა და ყოველმხრივ ცდილობს სახელი გაუტეხოს ახალგაზრდა მეცნიერის შეუპოვარ სწრაფვას. სოლომონ ზანდუკელს არიან მიტმასნებული ისინი, ვისაც არ მოსწონთ გიგაურის წამოწყებული საქმე. მეურნეობის ბუღალტერი ნიკიფორე უკლება მოვლენის მხოლოდ გარეგან მხარეს ხედავს, მის არსში წვდომა არ შეუძლია და გიგაურის ცდების შესახებ დამცინავად ჰყვება: „კაცმა თუშური ცხვარი, მერინოსი, რამბულიე, პრეკოსი და კიდევ რაცხა ეშმაკი აჯაფსანდალივით არია ერთმანეთში. ყველაფერი რომ ეირია, ჩვენებურ ცხვარს ერთბაშად დუმა კუდად გადაექცა, აბა?! ახლა ეს კუდი არ მოეწონა, იარა, ეძება და ერთ მშვენიერ დღეს მთელს ფარაში გოჭებივით ტიტველ-ტიტველი ბატკნები დეიბადნენ. თებერვლის გადარეულ ქარბუქში შიშველი კაცი რომ ქუჩაში გააგდო, მოკვდება, აბა რა ჯანდაბა დაემართება? რა თქმა უნდა, ის ბატკნებიც სულ დეიხოცნენ ბოლოს, რავარც იყო, ის საძაგელი თეთრი ვარსკვლავი დაიბადა და ნეტავი სულ არ დაბადებულიყო“.

ნიკიფორე გონებადახშული ადამიანია, ოცნების ფრთები არ გაჩნია, გიგაურის წამოწყებული საქმე ირონიულ ღიმილს ჰგვრის.

ნიკიფორესავით ბნელი და ურწმუნოა უხუცესი მწყემსი იასეც. მართალია, გულკეთილი კაცია იასე, მაგრამ ვერც ის ჩაწვდომია გიგაურისა და სოლომონ ზანდუკელის დავის არსს და გაკვირვებული კითხულობს: „იმ მგლის შესაჭმელმა ერთმა ცხვარმა ეს ორი პატიოსანი კაცი ეგრე როგორ უნდა გადაჰკიდოს ერთმანეთსა?“

ავტორი ამათ სიახლის მტრებად და ჩამორჩენილ ადამიანებად სახავს. ამავე ბანაკს მიაკუთვნებს ი. მოსაშვილი კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორს, გიორგის სტუდენტობის ამხანაგს სამსონ ნებიერიძეს, მინისტრის მოადგილეს ანდრო ვაშაკიძეს, სოლომონის მეუღლეს დარეჯანს. ავტორს ესენი საკუთარ კეთილდღეობაზე მზრუნველ ობივატელებად მიაჩნია, რომლებიც ცხოვრებას მხოლოდ პირადი გამორჩენის თვალით უყურებენ, მათთვის სიახლისაკენ სწრაფვა უცხო ხილია, ამიტომაც უცნაურ ახირებად სთვლიან გიგაურის მეცნიერულ ძიებას.

პიესას ორიგინალური კომპოზიცია აქვს. დაპირისპირებულ პერსონაჟებს შორის კონფლიქტი ჯერ კიდევ პიესის დასაწყისშია ჩასახული. ასე აქვს ჩაფიქრებული ავტორს ნაწარმოების გამომსახველობითი სტრუქტურა. ჩანაფიქრი გამართლებულია, — პირველ მოქმედებიდანვე იძაბება სიტუაცია და ჩვენ უნებურად ფეხდაფეხ მივყვებით სიუჟეტის განვითარებას, რომელიც ძალზე შთამბეჭდავია და ასე გგონიათ, მოქმედება ტრაგედიის ჭრილში მიმდინარეობს. ამის დასტურია თუნდაც პირველი სურათი, სადაც კვლევითი ინსტიტუტის სხდომათა დარბაზში დაიწყება თუ არა გიგაურსა და ზანდუკელს შორის დისკუსია, კამათი მზარდი ექსპრესიით დიდ სიმძაფრეს იძენს. გიგაური გაბედულად ისწრაფვის დაასაბუთოს ბუნების ურთულესი მოვლენების დიდი საიდუმლოების მისეული ამოხსნის მნიშვნელობა, პროფესორი ზანდუკელი კი გიგაურის სწრაფვას ახალგაზრდა კაცის ნაოცნებარად მიიჩნევს და მის მოსაზრებას მეცნიერული კვლევის ღირსადაც არ სცნობს.

გიგაურის წინააღმდეგ სოლომონ ზანდუკელის გალაშქრება მოკლებულია საღ მეცნიერულ განსჯას, გიგაურის ძიება კი დამაჯერებელია. როცა იგი ამბობს, რომ ჩვენ მათხოვრებივით ხელგაწვდილები ვერ დავუცდით, თვითონ ბუნება სავსე ხონჩას როდის მოგვართმევსო, — ეს სიტყვები ფრიად სარწმუნოდ გაისმის.

ასევე სარწმუნოა გიგაურის არგუმენტი, ჩვენს ქვეყანაში სოციალისტური წყობილების გამარჯვებაზე, რაზედაც კაცობრიობის ყველაზე დიდი მეცნიერი ვ. ლენინი ოცნებობდა იმ დროს, როცა სოციალისტური წყობილების ნასახი არსად არ იყო. მაშინ იგი განუხორციელებელ ზღაპრად მიაჩნდათ ჭაობისა და რუტინის ქონდრისკაცებსო, — ეუბნება გიგაური ზანდუკელს და იქვე უმატებს: ფანჯრები გახსენით და დაინახეთ, ეს ოცნება დღეს სინამდვილედ იქცაო.

მომდევნო სურათებში როგორც დადებით, ისე უარყოფით პერსონაჟებს შინაგანი წუხილის გრძნობა ეუფლებათ. ყოველი მათგანი თავს დამნაშავედ სცნობს და იტანჯება. აქ სიტყვა „დანაშაულს“ ჩვენ პირობითად ვხმარობთ, რადგან არც ერთი არ არის სისხლის სამართლის ნამდვილი დამნაშავე. ამდენად არც მათი წუხილია ნამდვილი ბოროტმოქმედის მომნანიებელი ტანჯვა. მათი შინაგანი წუხილი ყოველი მათგანის განსხვავებული იდეურ-მორალური მრწამსის ანარეკლია, უფრო სწორად, ჯერ კიდევ ბოლომდე მოუწესრიგებელი ცხოვრებით გამოწვეული განცდაა. ნინო იტანჯება იმიტომ, რომ მამამისი იასე უმეცრების გამო ვერ ჩასწვდა გიგაურის ძიებას და სიკეთის სახელით დანაშაული ჩაიდინა, ხოლო ალალმართალი სიმონი დაუმსახურებლად უნდა დაისა-

ჯოს მართლმსაჯულების მიერ. ეთერი იმას სწუხს, რომ არ შეუძლია გაიზიაროს მამის — ზანდუკელის პოზიცია, მაგრამ იმის ძალა არ შესწევს, რომ დაარწმუნოს იგი, აზრი შეაცვლევინოს, ნიკიფორეს სტანჯავს გონებაშეზღუდულობა და უვიცობა და ა. შ.

ი.მოსაშვილის სტილისათვის ნიშანდობლივია დრამატული სიტუაციის შექმნა, რომელშიც პერსონაჟი არჩევანის წინაშე დგება, ე. ი. ან უნდა გაბედულად გაჰყვეს სიმართლის გზას, ანდა ჩაიკეტოს საკუთარ ნაჭუჭში. გიორგი გიგაური თავისთავზე იღებს სიმონისა და ნიკიფორეს „დანაშაულს“, ნინო ფიქრობს, როგორ გადაარჩინოს სიმონი და მამა, ეთერი ცდილობს, რომ მამამ დროზე აღიაროს სიმართლე, სოლომონს გამბედაობა არ ჰყოფნის თავი დამნაშავედ იცნოს. იასე გრძნობს თავის დანაშაულს, მაგრამ ჩიხიდან გამოსავალი გზა ვერ უპოვია. იქმნება უაღრესად დრამატული სიტუაცია. მთავარ დამნაშავედ გიგაურს სთვლიან, მას ეგოისტად და კარიერისტად ნათლავენ, მეცნიერებაში შემთხვევით ადამიანს უწოდებენ, მაგრამ ცხოვრების მართალი ხმა მაინც არ იხშობა, ადამიანების სულიერ წყვეტებას ისევ გიგაური უღებს ბოლოს და ყველასათვის შვება მხოლოდ ახალგაზრდა მეცნიერის ნიჭს, საქმისადმი ბოლომდე უანგარო თანადგომას მოაქვს.

ილო მოსაშვილი შთამბეჭდავად ხატავს თავისი გმირების ხასიათებს, მათ მეტყველებაში ბუნებრივად ურთავს ტექსტს, რომელიც სახიერად გადმოგვიშლის პერსონაჟების სულიერ სამყაროს. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გიგაური. მთავარი გმირის დამახასიათებელი თვისებები ავტორს ისე მარჯვედ აქვს მინიშნებული, რომ ჩვენ ოდნავი ეჭვიც არ გვეპარება გიგაურის კაცურკაცობაში და იმ საქმეში, რომელსაც თავისთავში დარწმუნებული ადამიანის გამბედაობით ემსახურება იგი.

გიგაურის საუბრის კილო თავის სიმართლეში დარწმუნებული კაცის კილოა, ყოველთვის ისე გაბედულად ლაპარაკობს, თითქოს ბუნების გამოუცნობი საიდუმლოების გასაღები ხელთ ჰქონდეს. ასე ახასიათებს მას ეთერი.

გიგაური შორსმჭვრეტელი, შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული მეცნიერია, შეუცნობელ ჰორიზონტებს იქით იყურება, როგორც ეს ჭეშმარიტ მეცნიერებს სჩვევიათ. გიორგი მეშჩანური უსულგულობის, უძრაობისა და რუტინის მტერია. მას მოსწონს ისეთი ადამიანები, ერთთავად რომ წუწუნებენ, მათი გაკეთებული საქმე ფუჭად მიაჩნია. გიორგი ოცნებით გამოსხმული ფრთებით ისწრაფვის საქმისაკენ.

ი. მოსაშვილის მთავარი პერსონაჟები მონუმენტურნი არიან.

ეს წამოცდენილი ფრაზა არ არის. მშვენიერებისაკენ მიმავალ რთულ გზაზე გიორგი ისეთ გიგანტურ ძალას ავლენს და მისი შემართება ისეთ სიმაღლეს აღწევს, სულაც არ გვეუხერხულება, მას ღმერთკაცს რომ უწოდებენ. „როდესაც გიორგის ვუსმენ, ასე მეჩვენება, სრულიად უცხო სამყაროში გადავდივართ, სადაც ადამიანის მოუსვენარი ხელი მთებსა და მდინარეებს, ზღვასა და ხმელეთს თავის ნებასურვილზე აწყობს და ალაგებს“ (ეთერი).

ეს საოცრად მოხდენილი და ხატოვანი დახასიათებაა გმირის. ეთერის სიტყვებით თითქოს დღევანდელი ადამიანი ლაპარაკობს, ატომური ენერგიისა და კოსმოსის მომსწრე, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის სასწაულებით ფრთებშესხმული ადამიანი. საერთოდ ი. მოსაშვილი გაურბის ინერტულ და უსიცოცხლო დიალოგებს, მისი ლექსიკა ყოველთვის ღრმააზროვანია, ტევადი და ნიუანსებით მდიდარი.

გიგაური რომანტიკული გმირია. ოცნება ის ანკარა წყაროა, რითაც საზრდოობს მისი საქმე, გიორგი დარწმუნებულია, რომ ვისაც თავისი საქმე არ სწამს, მას ოცნება არ შეუძლია, ხოლო სადაც ოცნება არ არის, იქ შემოქმედებაც არ არის.

გიგაური მგზნებარე ოპტიმისტია, ღრმად დარწმუნებულია, რომ „ჩვენ ქვეყანაში სიმართლე არ დაიკარგება“ (გიორგი). ამავე დროს იგი შეუპოვარიცაა, საბოლოო გამარჯვების უდრეკი რწმენით არის დამუხტული და მაქსიმალური შინაგანი ენერგიით მიილტვის მიზნისაკენ, ისევე როგორც ლევან ჩადუნელი „სადგურის უფროსში“.

გიგაურის პიროვნების დამახასიათებელი მასალა, როგორც დავინახეთ, უმთავრესად ეთერის სიტყვებში ამოიკითხება, ეს დეტალიც ავტორის სტილიდან მომდინარეობს. ი. მოსაშვილი ამით ორ საქმეს აკეთებს. ერთი მხრივ, გიგაურის ცოცხალ დახასიათებას იძლევა, მეორე მხრივ, თვით ეთერის სულიერ სამყაროშიც გვახედებს. გიგაურის პრინციპული მეტოქის, სოლომონ ზანდუკელის, ქალიშვილი ეთერი პირუთვნელი საბჭოთა ახალგაზრდაა, რომელიც ნათესაური მიკერძოებით როდი უყურებს საერთო-სახალხო საქმეს, არამედ ჩვენი ქვეყნის უწმინდესი იდეალების სიმაღლიდან აფასებს მას.

სალიტერატურო ენისა და ხალხურ კილო-თქმათა მდიდარ არსენალში მოძებნილი მოსწრებული სიტყვებით ერთდროულად ორი პერსონაჟის ხასიათის წარმოჩენა ილო მოსაშვილის სამწერლო სტილის ერთ-ერთი ნიშანია, ძალზე საგულისხმო და საერთოდ დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის მეტად აუცილებელი.

აი, კიდევ მაგალითი. ნიკიფორე გიგაურის შესახებ ამბობს: „კაცი ამ საქმეს გადაჰყვა. გოსკონტროლი მოგვდგომია და ეს მაინც იმ დასა-

წყევლ თეთრ ვარსკვლავს გაიძახის". ეს სიტყვები ამდიდრებს გიგაურის შეუპოვარ ხასიათს. ამავე დროს თვითონ ნიკიფორეს უსუსურ, უმეცარ, მშვენიერის წვდომის უნარს მოკლებულ, მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე მზრუნველ ადამიანად გვიხასიათებს.

გიგაური გარეგნობით არ ბრწყინავს. ის არ არის სიფაქიზით გამორჩეული, ნატიფი გარეგნობის მეცნიერი, იგი უფრო რიგით მუშაკს ჩამოჰგავს. „უბრალოდ აცვია... კაცი ბუნებაში გადატრიალების მოხდენას აპირებს და რომ შეხედავ, ერთი უსწავლელი ვინმე გეგონება" (ეთერი). და მაინც, გიგაურს პატივს !სცემენ კოლეგები, ხალხი. ეს პატივი მას თავისი მოქალაქეობრივი და ადამიანური ღირსებებით მოუხვეჭია. ესეც ნიშანდობლივია ი. მოსაშვილის დრამებისათვის: მაღალი იდეალებისათვის შეწირულ პერსონაჟებს დიდი საქვეყნო საქმე პატიოსან და მამაც ადამიანებად ხდის. ი. მოსაშვილის დადებითი გმირები თავიანთი მამაცობითა და გარჯით საკუთარი პერსონის გამდიდრებისაკენ როდი ისწრაფვიან, ანდა კარიერისტული მიზნები როდი ამოძრავებთ,—საზოგადო-სახელმწიფოებრივი გაუხდიათ პირად საქმედ და ყოფაცხოვრებაშიც იმ საქმის წარმატებისათვის იღწვიან. „შენი საქორწილო კაბა მისი მატყლის (თეთრი ვარსკვლავის—ლ. დ.) პირველი ქსოვილისაგან უნდა შევაკერინო, — ეუბნება სიმონი ნინოს, — საქმე გაიმარჯვებს და ჩვენი გულის ნატვრაც მალე ასრულდება". ანდა: „ყველა ადამიანის პირადი ბედნიერება ჩვენს ქვეყანაში საზოგადოებრივ საქმესათან არის დაკავშირებული" (გიორგი), ხოლო პირადი სურვილები — პატრიოტულ მოვალეობასთან, დროის პროგრესულ ტენდენციებთან და ხალხის სამსახურთან: „რასაც უნდა ვაკეთებდეთ, ჩვენს საქმეს მხოლოდ ერთი სახელი აქვს, სიმონ, ეს სახელია სამშობლო. ჩვენ საკუთარი დიდებისა და ბედნიერებისათვის რომ ვიბრძოდეთ, მაშინ ხომ ნებიერიძეებს დავემსგავსებოდით" (გიორგი).

გავიხსენოთ „სადგურის უფროსიდან" სერგეისა და ლევანის საუბარი. ორივე პიესაში ქვეყნის წინაშე მოვალეობა უპირველეს მოვალეობად არის აღიარებული

გიგაურისათვის უცხო არ არის მძიმე სულიერი განცდები. ი. მოსაშვილი თავის გმირებს ასეთ წუთებშიც წარმოგვიდგენს, მაგრამ მაშინაც საცნაურია საზოგადოებრივი პრიმატი პირადულთან, გიორგის სამეშაოდან მოხსნა იმდენად როდი აფიქრებს, რამდენადაც „ჯეირანივით ყელმოღერებული" თეთრი ვარსკვლავის დაღუპვა.

ასევე იტანჯება გიორგი სიმონის დაპატიმრების გამო. ამ ფაქტში უპირველეს ყოვლისა მტრების მიერ შეგნებულად გაზვიადებულ დანაშაულს ხედავს. პატიოსანი ადამიანის მორალური დათრგუნვის მიზ-

ნით, რათა „მცირე ხნით მაინც შეუკრან ხელები ბუნებასთან გამართულ ჭიდილში“.

„მის ვარსკვლავში“ ახლებურად არის გააზრებული ადამიანების ქმედება სიკეთის სახელით. იასე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სასიკეთოდ ცდილობს გიორგისა და ზანდუკელის შერიგებას, აუცილებლად მიაჩნია ადამიანების ერთმანეთისაგან გათიშვა და მათ შორის მტრობა. იასე გულწრფელად სწუხს, რომ ამდენ ხალხში ერთი კაცი არ გამოჩნდა ორივეზე გულშემატკივარი. იასესთანა ადამიანებსაც ი. მოსაშვილი იმ ჭრილში წარმოაჩენს, რომელშიც მიმდინარეობს დისკუსია — დავა ახლის შექმნაზე, პროგრესული იდეალების რწმენაზე. მისი აზრით, სიკეთე აბსტრაქტულია, თუ იგი შეცნობილი არ არის ზუსტად გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციიდან, თუ იგი მაღალ იდეალებს არ ხმარდება. უფრო მეტიც, განყენებულმა სიკეთემ შეიძლება გზა გაუხსნას ბოროტებას და ხელი შეუწყოს მას. შერიგების მიზნით იასემ გიორგის სახელით ბატკანი მიართვა ზანდუკელს, მტრებმა კი იასეს საქციელი ახალგაზრდა სწავლულის დასამცირებლად გამოიყენეს, ხოლო საზოგადოებამ იასეს დანაშაულად ჩაუთვალა გულუბრყვილოდ გადადგმული ნაბიჯი.

იასეს ტრაგედია მის უმეცრებაშია. უმეცრების გამოა, რომ გიორგის ამაღლებული სულიერი სიწმინდე და იდეალებისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა მისთვის მიუწვდომელია. „კაცს რო ახალი სულდგმულის გაჩენა შეეძლოს, მაშინ ხო კაცი კი არა, ღმერთი იქნებოდა“, — გაკვირვებული ამბობს იასე და გაოცებულია, რომ გიორგის სამსახურის დაკარგვა არ აწუხებს, ისევ თეთრ ვარსკვლავს მისტირის.

საერთოდ, იასე არ სცნობს სიახლეს, ადამიანებს ერთმანეთისაგან რომ თიშავს. ამიტომაც ესახება მას თეთრი ვარსკვლავი საბედისწერო ძალად, რომელიც მის კეთილ გულში ბოროტებას ჰბადებს: „შავმა ჭირმა წაიღოს, იმ ერთი ცხვრის გულითვინ ამდენი ხალხი რო გადაგკიდათ ერთმანეთსა“ (იასე).

როგორც „სადგურის უფროსშია“, აქაც კონფლიქტს დაპირისპირებული მხარეების შეჯახების სიმძაფრე ახასიათებს. პერსონაჟები უკომპრომისოდ მოქმედებენ, დაუფარავად ამბობენ თავის გულისნადებსა და ნაფიქრ-ნააზრევს. ამით უნდა აიხსნას, რომ დიალოგები მშვიდად როდი გადმოგვცემენ გმირების ფიქრებს, არამედ დამუხტულნი არიან კამათის, პაექრობის შინაგანი ძალით და, რაც მთავარია, ჰეშმარიტების დადგენის ზოგადი ზნეობრივ-ეთიკური მრწამსით.

ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში საცნაურია კონფლიქტის ასეთი განვითარების ტენდენცია. ამ სტილისტური ხერხით გვახედებს იგი

ბუნებრივად გმირების სულიერი სამყაროს სიღრმეში. წინამდებარე დრამაშიც არ ღალატობს არჩეულ გზას, მთავარ კოლიზიებს ისეთი თანამიმდევრობით ავითარებს, რომ ჩვენთვის საცნაურს ხდის, როგორ ეჯახება ერთმანეთს ცხოვრებისეული ფაქტორების გააზრების განსხვავებული ფილოსოფია: შემოქმედებითი ნიჭი და ნოვატორული შემართება უსულგულო მეშჩანურს, კარიერისტულს, კონსერვატულს, უფრო მეტიც, ორი მსოფლმხედველობის დახასიათების დროს ავტორი მხატვრულ სიმბოლიკასაც არ ერიდება და ამას ჩვენც გვაგრძნობინებს ძალზე მარტივი, მაგრამ მოსწრებული შედარებით: თუ გიგაური ახალი ჯიშის ცხვრის გამოყვანის ნოვატორია, რისთვისაც თაობიდან თაობამდე შრომობდნენ და იბრძოდნენ მოწინავე ადამიანები, ვაიმეცნიერი სამსონ ნებიერიძე „სამტრედიული ქათმის ბიბილოსა და ჯუმბულის“ შესწავლაზე დამაშვრალა. ნებიერიძეს და მის მომხრეებს აშინებთ გიგაურის მეცნიერული ძიებანი, გრძნობენ, რომ მისი ახალი სიტყვა ბოლოს მოუღებს იმ ჭაობს, რომელშიც თვითონ იმყოფებიან. „შეიძლება ერთ ცხვარს თან გადაჰყვეს მთელი მათი გაბერილი ავტორიტეტი და, რაც მთავარია, მდგომარეობაც“ (სიმონი).

ფერადოვანი კოლორიტით და ცოცხალი დიალოგებით გამოირჩევა ის ეპიზოდები, რომლებშიც მხატვრული სინამდვილის ფონზე წარმოებს ნოვატორულ და ცრუ-მეცნიერებას შორის გაჩაღებული ბრძოლის პერიპეტიები. ამ ეპიზოდების დამუშავებას არ აკლია არც ცხოვრებისეული ცოდნა და არც მწერლური ოსტატობა.

სიუჟეტის მძაფრი განვითარების შესატყვისია კომპოზიცია. შეიძლება ითქვას, რომ „მისი ვარსკვლავი“ კომპოზიციურად მკვიდრად შეკრული დრამატული ნაწარმოებია. საწყისი სიტუაცია მოქმედების დაწყებამდე მომხდარი ამბებიდან მიმდინარეობს. წინა ამბებსა და პიესის სიუჟეტს შორის ხიდი იდება სამეცნიერო საბჭოს სხდომაზე, სადაც სჯა-ბაასით ფარდა ეხდება გიგაურისა და სოლომონის საკონფლიქტო უთანხმოებას. მომდევნო სცენებში მოქმედება თანდათან იმუხტება და თითქმის ტრაგედიის სტრუქტურისათვის დამახასიათებელ სიმძაფრეს იძენს. ისევე, როგორც „სადგურის უფროსშია“, ავტორი აქაც დაძაბულ სიტუაციას ქმნის ხალხური იუმორით შეფერილი ცოცხალი დიალოგებით, რომლებიც თანდათან საცნაურს ხდიან მთავარი გმირისა და სხვა პერსონაჟების ბიოგრაფიებს. ამას მოსდევს კვანძის შეკვრა -- გიგაურის სახელით სოლომონისთვის იასეს მიერ ბატკნის მირთმევა. იასეს უმეცარ ნაბიჯს მტრები ახალგაზრდა მეცნიერის სახელის გასატეხ ფაქტად იყენებენ და იქმნება ახალი დრამატული სიტუაცია, რომელიც მთავარ გმირს მოულოდნელი დაბრკოლების წინაშე აყენებს.

„მე ვალდებული ვარ, ამ საქმეს უფრო ღრმად შევეხო, — სახელმწიფო ინტერესების თვალსაზრისით“, — დაასკვნის მინისტრის მოადგილე ვაშაძე და გიგაურს რევიზიას უგზავნის.

მეორე მოქმედებაში, როგორც მოსაშვილის სტილისათვის არის დამახასიათებელი, დროებით ჩერდება სიტუაციის განვითარება და დრამატულად დაძაბულ პერსონაჟებს საშუალება ეძლევათ დამშვიდებული საუბრით აწონ-დაწონონ შექმნილი ვითარება თავთავისი მოქალაქეობრივი პოზიციიდან (იასე, ნინო, სიმონი, გიგაური). ამავე მოქმედების მეორე სურათში ისინი გაიგებენ თუ არა ბატკნის მირთმევის ამბავს, მოქმედების განვითარება ახალ ბიძგს იღებს და პერსონაჟები აქტიურდებიან. „შენ ვითომ გიორგისათვის სიკეთე გინდოდა... მაგრამ, ბოლოს, რა გამოვიდა?.. ეხლაც ვერ მიპატიებია შენთვის, რევიზორებთან მაინც რამ გათქმევინა?“ — საყვედურობს ნინო იასეს და მზად არის საქვეყნოდ გაამხილოს მამამისის წინდაუხედავად გადადგმული ნაბიჯის საიდუმლო. სოლომონ ზანდუკელის ქალიშვილი ეთერი აშკარად აღიარებს, რომ სწამს და იზიარებს გიორგის იდეას და საქმეს: „მამაჩემიც გიორგის მეოცნებეს ეძახის, მე კი სწორედ ეს მომწონს იმისი, თუმცა დღეს მის ოცნებას ფრთები შეაკვეცეს, მე მაინც გული მეუბნება, საბოლოოდ გაიმარჯვებს“. სიმონს სთავაზობენ გიგაურის თანამდებობას და სამეცნიერო ხარისხს ჰპირდებიან. სამსონი გიგაურის შრომის მითვისებას გადაწყვეტს და ამ ავანტიურაში სოლომონის ჩათრევას ცდილობს. გიგაურს ათასგვარ დანაშაულში სდებენ ბრალს, სახელმწიფო ქონების გამნიავებლად აცხადებენ. გიგაური მაინც ქედს არ იხრის: „...მოვალ სასამართლოში არა როგორც ბრალდებული, არამედ როგორც თქვენი უსულგულობის, თქვენი უკაცურობის ბრალმდებელი“ და ა. შ.

მეორე მოქმედების ბოლო სცენები თავბრუდამხვევი ტემპით ვითარდება. კიდევ უფრო საცნაური ხდება იასეს აღშფოთება თეთრი ვარსკვლავის გამო: „მთელი ჩვენი ხალხი იმან არია.... დარეჯანმა თქვა, სანამ ის თეთრი ვარსკვლავი ამ ქვეყანაზე ბოგინობს, სოლომონი ვერ მოისვენებსო“. დრამატული მოვლენების ჯაჭვში ბუნებაც ჩაერთვება, ხევში წარღვნაა, საცდელ ფარას ნიაღვარი გადიტაცებს, წყალს მიაქვს აგრეთვე თეთრი ვარსკვლავი. ახალგაზრდა მწყემსი გია მის გადარჩენას ცდილობს და მდინარეში გადაეშვება, მაგრამ სტიქია ამასაც გადაიტანს. იასეს სინდისი ჰქეჯნის, იტანჯება: ...ვაი შენ, ჩემო თავო, ის ბიჭი რო დაიღუპოს, ქვეყანაზე როგორღა ვიარო“.

მესამე მოქმედების პირველ სურათში სამსონი ახალი ბრალდებით ამძიმებს გიგაურის ხვედრს. იგი ვაშაძეს არწმუნებს, ჩვენ რომ ზომე-

ბი არ მიგვეღო ფარის გადასარჩენად, გიორგი გამოღმა გამოგვედავებოდა, ალგეთის უბედურებას ჩვენ დაგვაბრალებდაო, და იქვე ყურში ჩააწვეთებს, გიორგის რომ წინსაწარი განზრახვა არა ჰქონოდა, იმ ღამით ალგეთის პირას რა მოიყვანდაო: „რომელი მოხსნილი დირექტორი იწუხებს თავს იმ საქმეზე, რასაც ოდესღაც განაგებდა“.

მეშვიდე სურათში ავტორი ისევ ანელებს მოქმედების ტემპს და გიგაურის სულიერი წამების მოწმედ გვხვდის, მას არა სჯერა პატიმრობაში აყვანილი სიმონის დანაშაული — საცდელი ფარის განგებ დაღუპვის ბრალდება. პირიქით, ღრმად სწამს სიმონის ზნეობრივი სიწმინდე და მის დაპატიმრებას პატიოსანი კაცისათვის ხელფეხის შეკვრად მიიჩნევს.

მეშვიდე სურათის ბოლოს, პარტიის წარმომადგენლის ჩარევით, თანდათან ისახება გიგაურის უდანაშაულობის კონტურები, მერვე სურათში ეს კონტურები უკვე ხორცს ისხამენ, რეალურ სახეს იძენენ და მოქმედების განვითარებას კიდევ უფრო ამძაფრებენ: თანდათან თვალი ეხილება იასეს და გონებაგახსნილი მწყემსი ახალი სულიერი წამების ორბიტში ექცევა. მომხდარი ამბების გამო ძირისძირობამდე აღშფოთებულია გია: „თუ ეს ჩვენში ვინმემ ჩაიდინა, კაცი კი არა, — ძაღლი ყოფილა... როგორ დომხალივით არიეს აქაურობა“.

სულიერი წამების გოლგოლთაზე დგას ნინო: „ჩემს ტანჯვას დასასრული არ უჩანს... ორ ცეცხლში ვარ ჩავარდნილი“.

მეოთხე მოქმედება დასაწყისიდანვე კიდევ უფრო რეალურს ხდის გიგაურის მოქალაქეობრივი პორტრეტის უკვე წინა სურათებში მინიშნებულ კონტურებს. სამსონი დარეჯანს უმხელს, რომ მათი ქალიშვილი ეთერი სადიპლომო შრომაში მთლიანად მხარს უჭერს გიორგის. ისტერიკით აფორიაქებულ დარეჯანს ეთერი პირში მიახლის მთელ სიმართლეს, რის გამოც იტანჯება. „თქვენ უსულგულონი ხართ... თქვენ ის შეუგნებელი მოხუცი დაღუპეთ. აი რა უბედურება დაატრიალეთ!“ ეთერი იმდენად აღშფოთებულია, აღარ შეუძლია ოჯახში გაჩერება, ვიდრე მამამისი სამარცხვინო ლაქას არ მოიშორებს.

ამრიგად, მოვლენები გამძაფრებული ტემპით ვითარდება, თავის ორბიტში ითრევს ყველა პერსონაჟს და მოქმედება დრამატიზმის აპოგეას აღწევს: სოლომონი ხვდება თავის დანაშაულს, მაგრამ ინტელიგენტური უხერხემლობა სიმართლის აღიარებას ვერ აბედვინებს. „ეთერი მართალია. ჩემი მიზეზით უდანაშაულოდ ისჯება მენაბდე... მაგრამ ეს რომ განვაცხადო, რა იტყვის ქვეყანა?... ნინო, იასე, მენაბდე იმ დღეში არიან... ეს პირდაპირ წამებაა... ეს რა მოულოდნელი უბედუ-

რება დამატყდა“. სოლომონი გადაწყვეტს აღიაროს ყველაფერი, უნდა მოიშოროს ტვირთი, რომელიც სინდისს უმძიმებს, მაგრამ სამსონი არწმუნებს, შენს დანაშაულს პოლიტიკურ ხასიათს მისცემენო და ამ დემაგოგიური გაფრთხილების გამო სოლომონი სიმართლის აღიარებას ვერ ბედავს.

გიგაურს ისევ უბრუნდება ადრინდელი გამბედაობა, რომელიც მოვლენების უკუღმართი განვითარების გამო მის ხასიათში დროებით მიყუჩდა და სახალხოდ აცხადებს: თუ სიმონი დამნაშავე აღმოჩნდება, მე ვაგებ პასუხსო. ეთერი მთელი არსებით განიცდის სოლომონ ზანდუკელის დუმილს, ესე იგი, დანაშაულის გულწრფელი აღიარებისათვის თავის არიდებას.

ფსიქოლოგ-ანალიტიკოსის სიზუსტით არის დახატული სოლომონის მდგომარეობა, რომელშიც იგი ჩაუყენებია პროგრესისადმი ურწმუნოებას და მინდობილი საქმისადმი უსულგულო დამოკიდებულებას. ავტორის აზრით, პიროვნება ეთხოვება სულიერ სიმშვიდეს და ტრაგიკული დამნაშავე ხდება, როცა კარგავს დაკისრებული საქმისადმი პასუხისმგებლობისა და სიახლისადმი სწრაფვის კეთილშობილურ გრძნობას და პირიქით, პიროვნებას არასოდეს არ გარიყავს საზოგადოება, თუ იგი შემოქმედებითი აღმაფრენით ემსახურება ადამიანების ბედნიერებისათვის გამიზნულ საქმეს.

ამ მრავლისმთქმელ იდეალს ი. მოსაშვილი შთამბეჭდავი მხატვრული კოლიზიით წარმოაჩენს პიესის ფინალში: მწყემსი გია გახარებული შემორბის სცენაზე და იქ მყოფთ ამცნობს, რომ 120 თეთრი ვარსკვლავი დაიბადა, ესე იგი, გაიმარჯვა საქმემ, რომელსაც ახალგაზრდა მეცნიერი გიორგი პროგრესისადმი ღრმა რწმენით ემსახურებოდა ადამიანების საკეთილდღეოდ.

„ხედავთ, რასაც ებრძოდით, იმან გადაგარჩინათ... თქვენს გადარჩენას, ამხანაგო პროფესორო, მხოლოდ გიგაურს უნდა უმადლოდეთ“ (ვარლამი). ფინალი ბევრ სითბოსა და სიხარულს გვანიჭებს. ჩვენს ხსოვნაში დაუვიწყარ სახედ რჩება ჩვენი ყოფიერებიდან ამოზრდილი ზნეობრივად სპეტაკი და სულით მაღალი ახალი ადამიანის ხატება, რომელიც დღევანდელობაში სჭვრეტს ახალი ცხოვრების ხვალინდელ ჰორიზონტებს, რომელიც ნათელი გონებითა და დაუშრეტელი რწმენით მიილტვის იმ ახალი ჰორიზონტებისაკენ და ხალხსაც იქით უხმობს. ამიტომ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ გიორგი გიგაური, მის პიროვნებაში დიდი დოზით ჩაკირული ახალი ადამიანის ხასიათით, ავტორის მიერ ზუსტად მიგნებული გმირია, ჩვენი ცხოვრების სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი.

ი. მოსაშვილმა თავის პიესაში—„მისი ვარსკვლავი“ თქვა ხალასი სიმართლე, ის, რაც იყო ჩვენს ყოფა-ცხოვრებაში და ისიც, რაც გვჭირდება მომავალში — და ამით კიდევ ერთხელ შეგვახსენა ხელოვნების დანიშნულება: „ხელოვნებისაგან უნდა მოვითხოვოთ სიმართლე, ყოველთვის სიმართლე, მაგრამ ყოველი სიმართლე როდია უველგან და ყოველთვის მნიშვნელოვანი და ერთნაირად როდი შეუძლია აღძრას ყურადღება. ყოველ საუკუნეს, ყოველ ხალხს აქვს თავისი მოთხოვნილებანი. საჭიროა საუბარი იმაზე, რა სჭირდება ჩვენ საზოგადოებას, ჩვენ დროს“ (ნ. ჩერნიშევსკი).

„მისი ვარსკვლავში“ იმაზე იყო საუბარი, რაც სჭირდებოდა ჩვენს საზოგადოებას 50-იან წლებში, მასში ის მოთხოვნილებები წარმოჩინდა, რაც იმ დროს აღელვებდა ჩვენს ხალხს, ამიტომაც იქნა იგი აღიარებული ქართული დრამატურგიის აღმავლობის მკაფიო მაჩვენებლად, ხოლო სპექტაკლი — რუსთაველის თეატრის დიდმნიშვნელოვან გამარჯვებად.

ი. მოსაშვილის პიესა „ჩაძირული ქვები“ დაიწერა 1948 წელს, ხოლო სცენური ცხოვრება დაიწყო 1949 წლიდან. პირველად ეს პიესა წარმოადგინა სოხუმის თეატრმა (დადგმა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ს. ჭელიძისა და გ. ვასაძისა). სპექტაკლს არაჩვეულებრივი წარმატება ხვდა და იმ დღიდან დაიწყო „ჩაძირული ქვების“ დიდი გზა, მისი ტრიუმფალური სვლა რესპუბლიკის როგორც ქართულ, ისე სხვა ეროვნულ (თბილისის რუსულ და სომხურ) თეატრებში.

ყოველი ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოები იქმნება ავტორის ჯოჯოხეთური ტკივილებით, მისი მთელი ნერვიული სისტემის დაძაბულობით. იოლი არ არის სიმართლის მძიმე ტვირთის ზიდვა, გმირების ნარ-ეკლიანი გზებით სიარული განსაკუთრებით მაშინ, როცა ავტორი ისტორიულ თემას შეეჭიდება და მისი წარმოსახვა იმ გარემოს მხატვრულ ამეტყველებას ცდილობს, სადაც ფეხი არასოდეს არ დაუბიჯებია, მაგრამ რაკიღა იქიდან მოდენილ ხმებს მწერლის გულში შეუღწევიათ, ამ უკანასკნელს აღარც გაჩუმება და დუმილი შეუძლებია.

აღსანიშნავია, რომ ი. მოსაშვილის ისტორიზმის პრინციპს ორმაგი გაგება ახლავს, — ჯერ ერთი, ავტორი ამ პრინციპით თავის მხატვრულ ნაწარმოებს ისტორიულ სიმართლეს ჰმატებს, მეორეც, ისტორიულ გარემოდან აღებული მასალით ქმნის თავისი გმირების ხასია-

თებს, რომლებიც თავიანთი ზნეობრივ-ეთიკური მრწამსით ჩვენი საუკუნის 40-იანი წლების ადამიანების ხასიათებს უტოლდებიან, მათ მორალურ კრედოს ეხმაურებიან.

„ჩაძირულ ქვებში“, როგორც ხატოვნად განსაზღვრა პროფ. დ. ჯანელიძემ[12], ერთი მხრივ, ისტორიული წარსულიდან მომდინარე, თანამედროვე რომანტიზებული ამბავია მოთხრობილი, კერძოდ, ორად გაყოფილი ეროვნული სხეულის მეორე ნაწილის ტკივილებია გამხელილი, იმ მიწის ჭრილობებია გახსნილი, სადაც ჩვენი სისხლით მონათესავენი სახლობენ, სადაც გურჯებად ქცეული ქართველები ქვებად ქცეულ წინაპრების სულს დარაჯობენ არტანისა და ართვინის, ოლთისისა და თორთუმის, ბაიბურთისა და იპპირის, გიუმიშხანესა და ლაზისტანის რაიონებში და, მეორე მხრივ, ძალადობის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტია გასაგნობრივებული.

„ჩაძირული ქვები“ შთამბეჭდავად აღვიძებს ჩვენს გულში ორ გრძნობას: ერთია, ბანასა და ოშკის, იშხანისა და ხახულის დიდებული ხუროთმოძღვრების ტრფობა და მეორეა — ყოფილი პატრონისა და მოჭირნახულის ცეცხლოვანი სიყვარული თავისი წილხვედრი, მაგრამ ისტორიული უკუღმართობით დაკარგულ ქვეყნისადმი.

ამ ორი გრძნობის მხატვრული ასახვაა „ჩაძირული ქვების“ სიუჟეტი. ავტორი ენერგიულად, თანამიმდევრულად, ჩაუქრობელი რწმენით მოგვითხრობს გურჯების სწრაფვას თავიანთი ეროვნული სულის შენარჩუნებისათვის და ამით მებრძოლ ხასიათს მატებს თავის ნაწარმოებს. მასში მამულიშვილური სითბოთია დახატული იმ მიწაზე დარჩენილი ადამიანები. ისინი საყვარელი საქმისათვის შეწირულ უდრეკ ხასიათებად და უწმინდესი იდეალების გამარჯვებისათვის ბოლომდე თავგადადებულ ცოცხალ გმირებად რჩებიან ჩვენს ხსოვნაში.

პერსონაჟების ასეთი წარმოჩენა ნიშანდობლივია ი. მოსაშვილის პიესების პოეტიკისათვის საერთოდ, და, კერძოდ, „ჩაძირული ქვებისათვის“. ავიღოთ, თუნდაც, ბეჟან აღა. მას თავისი სიცოცხლის დღეები ზიარეთის ნანგრევების მზრუნველობაში გაუტარებია: „ჩემი სიცოცხლე იმ ქვებს შევალიე, თუ რამე შესაწირავი შემოსულა, ჩემიც დამიმატებია. სანამ პირში სული მიდგას, ზიარეთის ნანგრევებს ვერავის დავანებებ“. მშობლიური მიწისადმი გულში ჩაკირული სიყვარული ახასიათებს შუქრის, ჯემალს, გაიანეს, რუსუდანს და სხვა გურჯებს. შუქ-

---

[12] დ. ჯანელიძე. ქართველი ხალხის საუკუნეობრივი ოცნების ამსახველი სპექტაკლი, გაზ. „კომუნისტი“ 1949, № 84, გვ. 3.

რი ისე ამაღელვებლად ამჟღავნებს თავის გულის ნადებს — მამულისადმი სიყვარულს, რომ ოფიციალურად თურქეთის სამსახურში მყოფი ჯემალიც ველარ მალავს თავის აღფრთოვანებას. ასევეა წარმოსახული ხალხი, ისიც უდრეკია მამულისადმი ერთგულებაში. გურჯები ერთსულოვნად აცვივდებიან ნანგრევებზე, კედლების ძირში ჩაწვებიან და მზად არიან მსხვერპლად შეეწირონ ზიარეთის ნანგრევებს.

„ჩაძირული ქვების“ მთავარი კონფლიქტის კვანძიც ზემოთ დახასიათებული ორი გრძნობის კვალობაზე იკვრება. ერთ მხარეზე არიან ვილაეთის უფროსი აბდულ სადაყი, ამერიკელი ინჟინერი ჯონ რაიტი, პოლიციის შეფი რამაზან ალი, ციხის დარაჯები, ჩაფრები და მათი ავანჩავანნი, ესე იგი მიტაცებული მიწა-წყლის ბატონ-პატრონები, მეორე მხარეს, თავისავე მიწაზე უფლებააყრილი, ძალით ნახევრად გამუსულმანებული ქართველები ყოფილი მასწავლებლის ბეჟან აღას თაოსნობით. იმისათვის რომ საბოლოოდ ჩაჰკლას ქართველებში ეროვნული გრძნობა, თურქეთის მთავრობა სამხედრო გზის გაყვანის საბაბით ცდილობს ზიარეთის ნანგრევების მოსპობას. ქართველები წინააღმდეგობას უწევენ, რადგან ის ერთი გოჯა-მიწა უწევს მათ სამშობლოს მაგივრობას. ბეჟან აღა მოსალოდნელ საფრთხეს ამოიცნობს და თავისი სინდისის კარნახით თავისიანებს მოძღვრავს: „ამ ორმოცი წლის წინათ, როცა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მასწავლებელი ვიყავი, ზიარეთში ერთი გაშოჩენილი ქართველი ჩამოვიდა. მე მას მეგზურად ვახლდი შავშეთში, იმერხევსა და ჰანეთ-ლაზეთში. იცით, იმ მარადხსენებულმა რა მითხრა? სანამ ეს ნანგრევები დგას, — თქვენც ხალხში სწერიხართ, როცა ეს ნანგრევები მოიშლება, — მაშინ თქვენი სახსენებელიც ამოვარდებაო ამ ქვეყანაზე“. თავის პატარა მეგობრებს კი ბეჟან აღა ასე მიმართავს: „მათ სწადიათ დაგვავიწყონ ჩვენი ქართული დედაენა, რომ პირუტყვებს დაგვამსგავსონ და უფრო ადვილად იბატონონ ჩვენზე. თუ ჩვენ სამშობლო გვეყვარება, თუ ჩვენს დედაენას არ დავივიწყებთ, ადამიანობასაც ვერავინ წაგვართმევს“. ბეჟან აღას ავტორი მტკიცე ხასიათის გმირად, პატიოსან განმანათლებლად და დედა სამშობლოს ერთგულ შვილად სახავს, რომელიც მომავლის რწმენით აღანთებს თავისიანებს: „...და მე თუ ველარ ვეღირსები, —თქენ მაინც მოესწრებით მზის ამოსვლას, ამ ზღვის იქით რომ ყველასთვის ანათებს“.

თურქეთის მთავრობის გადაწყვეტილების წინააღმდეგ მიმართულ მგზნებარე პროტესტს მომდევნო სურათებში დიდი შინაგანი მღელვარებით დაძაბული სიტუაციები მოსდევს — ჟამთა უკუღმართობისაგან მომდინარე უსამართლობის მამხილებელი სცენები, რომლებიც თავიანთი რეზონანსით ვიწრო ქართული ეროვნული პრობლემის ფა-

რგლებს სცილდება და მძაფრი პოლიტიკური სიმახვილით განზოგადების ასოციაციებს აღძრავენ ეროვნული ჩაგვრის მარწუხებში მოქცეული სხვა ერების ბედზე, რომლებიც დღესაც განაგრძობენ ბრძოლას თავიანთი ეროვნული ღირსებების დასაცავად.

მძაფრი შეხლა-შემოხლის ფონზე ვითარდება დრამატული კოლიზიები. რომანტიკული სუნთქვით გამთბარ სცენებს ავტორი მიგნებულად უმარჯვებს ახლანდელი თურქეთისათვის დამახასიათებელ უაღრესად ცხოვრებისეულ სურათებს ცოცხალი, ტიპიური სახეებითურთ, რომელთა შორის ცენტრალურ ფიგურას ვილაეთის უფროსი აბდულ სადაყი წარმოადგენს. ავტორი არაფერს გვეუბნება ამ კაცის წარსულზე, არც მის წინაპრებზე, მაგრამ ჩვენ მაინც ვგრძნობთ, რომ იგი — ევროპულ კოსტიუმში გამოწყობილი, ოდნავ ცივილიზებული დიპლომატი — გაიძვერა, იმ წინაპართა ნაშიერია, რომელთა ველური ურდოები თავს ესხმოდნენ საქართველოს, და არა მარტო საქართველოს, ნასახლარებად აქცევდნენ ხალხის გარჯითა და შრომით გალამაზებულ სოფლებს, იტაცებდნენ და ხასად მიჰყავდათ თავიანთ ჰარამხანებში ქალიშვილები.

„როდესაც ჩემი დანიშვნის ბრძანებას ხელი მოაწერა მისმა აღმატებულებამ ბატონმა მინისტრმა სიტყვასიტყვით ასე მითხრა: თუ ჩვენს ჩრდილო-აღმოსავლეთ ვილაეთებში კიდევ სადმე გადარჩენილა ქართული კულტურის ნიშან-წყალი, დაუყოვნებლივ უნდა აღიგავოსო პირისაგან მიწისა... მთელი ეს მხარე ასეთი ძეგლებით არს მოფენილი, წინათ ბევრად უფრო მეტი იყო, — ვანგრევთ და ვერ გავათავეთ“.

ასეთია ცივილიზებული დიპლომატი მოღვაწის პოლიტიკური მრწამსი.

პუბლიცისტური განზოგადების დიდ ძალას აღწევს ავტორი კერძოდ, აბდულ სადაყისა და ამერიკელი ჯონ რაიტის დიალოგში. ამ სცენაში თუ, ერთი მხრივ, მხილებულია უცხო ეროვნული კვალის აღმოფხვრის თურქული ტენდენციები, მეორე მხრივ, სამსჯავროზეა გამოტანილი მცირე ერების კულტურისადმი ომის გამჩაღებელთა, პირველ რიგში, ამერიკის მონოპოლისტთა მტაცებლური ბუნების არსი, რომელიც, ხალხთა შეუპოვარი წინააღმდეგობის მიუხედავად, დღესაც გრძელდება. ავტორი იქვე ფარდას ხდის და სამზეოზე გამოაქვს ვერაგული დიპლომატიის არსი, რომელთაც ხელმძღვანელობენ თურქი და ამერიკელი რეაქციონერები.

დარჩენილი მოსახლეობისა და მისი კულტურის ძეგლების ბედის გადაწყვეტის დროს, ხალხის თვალისახვევის მიზნით, ჯონ რაიტი და აბდულ სადაყი ჯემალს არწმუნებენ, ნანგრევების ყველა ძვირფა-

სი წარწერა, ჩუქურთმა და ბარელიეფი თოვლში, ქარბუქში, წვიმასა და ქარიშხალში რომ არ დაიღუპოს, სჯობია ეს ყველაფერი ოსმალეთის სახელმწიფო მუზეუმში იყოს დაცულიო, მის ზურგს უკან კი ის ქვები მიაქვთ და ზღვაში ჰყრიან.

კომპოზიციური სტრუქტურით „ჩაძირული ქვები“ „მისი ვარსკვლავის“ ტყუპის ცალია. აქაც პირველი მოქმედების პირველივე სურათში მომხდარი ამბიდან მომდინარე საწყისი სიტუაციის საკონფლიქტო კვანძად შეკვრა ხდება, ხოლო თუ „მისი ვარსკვლავის“ სიმბოლიკა თეთრი ვარსკვლავია, აქ კაციდან კაცზე, თაობიდან თაობაზე გადასული ჩუქურთმებამღერებული ზიარეთის ნანგრევებია სიმშობლოს სიმბოლო და ხატი,—ობიექტურად არსებული კონკრეტული ხატი. ეს ხატი ასულდგმულებს ამ მიწაზე მცხოვრებთ, მას შემოუნახავს აქაურების გულში საყრდენები სამშობლოს სიყვარულისა, ეს საყრდენები როგორც კი მოიშლება, ეროვნული გრძნობაც სამუდამოდ ჩაქრება. ამიტომაც პატრონობს ამ ფსიქოლოგიურ საყრდენს ბეჟან აღა გასაოცარი სინაზით, ხოლო მსხვერპლად ეწირება ჯემალი. ამითვე საზრდოობს ი. მოსაშვილის პიესის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი მოქალაქეობრივი აქტიურობა, რომელიც ადამიანებს ხდის სინდისიერ, კაცურკაცურად მებრძოლ გმირებად. როცა ხოჯა სულეიმანი ეკითხება ბეჟან აღას, შენ ამ ნანგრევების მოვლა-პატრონობა ვინ ჩაგაბარაო, იგი მყის უპასუხებს, ჩემმა სინდისმა და კაცობამო.

მოქალაქეობრივი აქტიურობის გრძნობა „ჩაძირულ ქვებში“ პერსონაჟს მაშინაც არ ღალატობს, როცა ის არჩევანის წინაშე დგას — ან უნდა გაჩუმდეს და შეურიგდეს მდგომარეობას, ანდა გაიაროს წამების გზა, რომ ბოლომდე იყოს პატიოსანი, ალალმართალი, გაბედული. ასეთი არჩევანი გმირებს გამოუვალ მდგომარეობაში აყენებს: „ეს რომ გავამხილო, მაშინ ხომ ნამდვილად დავღუპე შუქრიც, ჩემი ძმაც... ამ ცეცხლს თავი როგორ დავაღწიო?“ — თავის სინდისს ეკითხება გაიანე. არჩევანის წინაშეა შუქრიც. დაკითხვის სცენაში იგი სიმართლეს ვერ უმხელს ჯემალს, რადგან მისი დის, გაიანეს სახელს უფრთხილდება.

მოქალაქეობრივი აქტიურობის ტოლფარდია პიესაში რწმენის თემაც. ი. მოსაშვილის პერსონაჟებს არ შეუძლიათ ბრმად, გარკვეული იდეალის უქონლად მოქმედება. როგორც „სადგურის უფროსში“ და „მის ვარსკვლავშია“, ავტორი აქაც სხვადასხვა ასპექტითა და ვარიანტით უბრუნდება რწმენის თემას თავისი პერსონაჟების დახასიათების დროს. „სიმართლის იმედი რომ არ მქონდეს, კაცის სისხლში გავერეოდი?“ (ბეჟან აღა). ჯემალი ბოროტმოქმედად თვლის შუქრის,

ვიდრე არ დარწმუნდება, რომ იგი ნამდვილად უდანაშაულოა. შუქრიც უნდობლად უყურებს ჯემალს და საეჭვოდ მიაჩნია მისი დახმარება ციხიდან გაქცევის თაობაზე, სანამ არ დარწმუნდება, რომ ჯემალი პატიოსანი კაცია, რომ მას ოსმალებისათვის არ მიუყიდია სული, რომ იგი თავისი ხალხის ერთგული შვილია და ა. შ. ერთი სიტყვით, მოსაშვილის გმირები ნამდვილად იტანჯებიან ურწმუნოების წუთებში და, აგრეთვე, იმ დროსაც, როცა სხვებს მათი არა სჯერათ.

ი. მოსაშვილი „ჩაძირულ ქვებშიც“ არ ღალატობს ადრინდელ პიესებში არჩეულ გზას — საწყის სიტუაციაზე კომპოზიციური სტრუქტურის აგების გზას. აქაც მისი ჩანაფიქრ-ნააზრევის მთელი სიუჟეტური კომპლექსი, ძირითადი ტენდენციებითურთ, საწყის სიტუაციაში ჩასახული კონფლიქტის განვითარებაში ისხამს ხორცს და ცნობიერდება. ეს პროცესი რთული კოლიზიებით მიმდინარეობს და თან აუჩქარებლად მოგვითხრობს ოსმალეთში დარჩენილ ჩვენს თანამემამულეთა ცხოვრების მძიმე ტრაგედიას: ისტორიული ძეგლების მოსპობას, ხომალდებიდან ქართველთა გაძევებას, სიყვარულის გამო ტანჯვა-წამებას, პატრიოტი ქართველების ფიზიკურ განადგურებას, თურქების მაქინაციებს და ა. შ.

ამრიგად, ავტორი ერთიმეორეზე ქმნის რამდენიმე დრამატულ სიტუაციას, შემდეგ უეცრად სცვლის კომპოზიციის რაკურსს და, ერთი მხრივ, საწყისი სიტუაციის მიმართ თავისი პერსონაჟების რეაქციას გვაცნობს, ხოლო, მეორე მხრივ, მათი სულიერი წამების კოლიზიებს გადაგვიშლის. შუქრის საქმის გამოძიებას ჯემალი სინდისის ქენჯნით იწყებს იმიტომ, რომ დარწმუნებულია, მეგობრის თვალში იგი თავისი ხალხის მოღალატეა. გამოძიების ფინალში ჯემალი რეაბილიტირებულია. ესე იგი, პიესის კომპოზიციურ აღნაგობაში ჩნდება საწყისი სიტუაციის უარყოფის ტენდენცია და ამით კიდევ ეფრო ემოციურად იძაბება მომდევნო სცენები. ან კიდევ — საწყის სიტუაციაში ამოიცნობა გურჯების წინააღმდეგ ოსმალთა ყველა ინტრიგისა და მწვავე ფაბულარული პერიპეტიების ფესვები, კვანძიც ბეჟან აღას პროტესტით იკვრება, მიუხედავად ამისა, მეორე მოქმედებაში მაინც შიშვლდება ეს ფესვები და, როგორც ეს დამახასიათებელია ი. მოსაშვილის პიესებისათვის, ამის შემდეგ ვითარდება კოლიზიები მწვავედ, სწრაფად და, რაც მთავარია, ტრაგიკული ტონალობით. მრავალი დაბრკოლება ელობება შუქრისა და გაიანეს სიყვარულს. ჯემალი რწმუნდება, რომ მისი ხალხის მტერი შუქრი კი არა, ოსმალები არიან. ყველა დადებითი გმირი იტანჯება, რადგან თურმე დარღვეულია ამბების ლოგიკური მდინარება — სხვა რწმენა ჰქონდათ და სულ სხვა აღმოჩნდა. ჯემალი

არ გასწირავს თავის ბავშვობის მეგობარს, პირიქით, სიცოცხლეს უნარჩუნებს და ციხიდან გაქცევაში ეხმარება. შუქრი საშინლად იტანჯება, რომ გამოძიების პირველ წუთებში ჯემალმა არ ირწმუნა მისი გულწრფელობა და კაცურიკაცობა მეგობრობაში და სამშობლოს სიყვარულში: „ხელები შემიკარი და მერე მეგობრობას მეფიცები? ფუ, მაგ კაცობას“ (შუქრი) და ა. შ.

ი. მოსაშვილის პიესების კომპოზიციური სტრუქტურის განვითარებას კიდევ ერთი თავისებურება ახასიათებს. ეს გახლავთ კონტრასტულობა. იგი თავს იჩენს დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟების შეჯახების კოლიზიებში. რაც მეტ ეშმაკობასა და მოქნილობას ამჟღავნებს უარყოფითი გმირი დადებით გმირთან ურთიერთობაში, მით უფრო მზარდ წინააღმდეგობას უწევს დადებითი პერსონაჟი, თავისი გმირობით თვითონ მტერსაც კი აკვირვებს და თითქოს აფრთხილებს, რომ მომდევნო კოლიზიებში მეტი გონიერება გამოიჩინოს. „მე გთხოვთ ყველაფერი ისე გააკეთოთ, რომ ხალხი, განსაკუთრებით გურჯი მოსახლეობა, უკმაყოფილო არ დაგვრჩეს“ (აბდულ სადაყი). „თქვენ, როგორც ვილაეთის უფროსმა, მეტისმეტად ფრთხილად უნდა იმოქმედოთ“ (ჯონ რაიტი) და ა. შ.

გმირთა ხასიათების ასეთ კონტრასტებზეა აგებული „ჩაძირული ქვების“ მთელი კომპოზიციური სტრუქტურა და ამავე ასპექტებში გაშლილი ფაბულა. რთული კოლიზიებით მიემართება პიესის სიუჟეტი დრამატული კულმინაციისაკენ, სადაც კვანძი საწყისი სიტუაციის უარყოფის ტონალობით იხსნება.

ილო მოსაშვილის პიესებში, საერთოდ, და კერძოდ „ჩაძირულ ქვებში“, ყოველთვის ჰარმონიულ მთლიანობაშია და ერთიმეორეს განაპირობებენ კონკრეტულ-ფაბულარული, ანუ პირადი და იდეოლოგიური, ანუ საერთო პლანები. როგორც ეს დამახასიათებელია დრამის სტრუქტურისათვის, ი. მოსაშვილთან ერთი ამბავი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირშია მეორე ამბავთან და არ მოიცავს იმ ეპიკურ ელემენტებს, რომლებიც ჩნდება 60-70-იანი წლების ქართულ დრამატურგიაში. კონკრეტულ-ფაბულარული პლანი ავტორს გულმოდგინედ აქვს დამუშავებული, პირადი ურთიერთობის ინტრიგები ამაღელვებელია და ემოციური. შინაგანი ტკივილებისაგან გატანჯულ გაიანეს რომ თავისი ძმის, ჯემალის კაბინეტში გული შეუღონდება, ფსიქოლოგიურად გამართლებულია. არც ის იწვევს ეჭვს, რომ გურჯი ქალიშვილის სათნოებას მოწყურებული აბდულ სადაყის — ვილაეთის უფროსის — გადა-

წყვეტილების გამო ახალგაზრდა შეყვარებულები ოსმალეთიდან გარბიან. პიესას გარკვეულ აღმოსავლურ კოლორიტს მატებენ ეგზოტიკური კაფე და გრძელსაყურეებიანი შავგვრემანი ქალის მომხიბვლელი სიმღერები.

და მაინც, „ჩაძირული ქვების“ მთავარი სცენური და ემოციური ზეგავლენის სტიმულატორები არიან სულიერ-მორალური დაძაბულობის მომენტებში დახატული გმირები და მათი ბრძოლა დაუმსახურებლად პატივაყრილი სიმართლისათვის. ეს ბრძოლა ჩვენში, მკითხველებში, კანონიერ თანაგრძნობასა და მხარდაჭერას იწვევს იმიტომ, რომ სიმართლის გასაგნობრიობის ორბიტში ტრიალებს პიესის სიუჟეტი და ამ პრობლემის გაცნობიერების საყრდენებზე მიმდინარეობს დრამატული სიტუაციები, რომლებშიც გმირები შინაგანი კონფლიქტებით სძლევენ მათ წინაშე წამოჭრილ რთულ ცხოვრებისეულ სიძნელეებს.

პერსონაჟთა ეს შინაგანი კონფლიქტები, თავისი სიმართლის დასაცავად გმირის პირადი ტანჯვა-წამებით გართულებული, ი. მოსაშვილმა ღრმა ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით გადმოგვიშალა და ამით ჩვენც გვაზიარა ნაწარმოების სილამაზეს, გვიჩვენა თუ როგორი პოზიციიდან მოქმედებენ გმირები, როგორი რწმენით ასრულებენ თავიანთ ისტორიულ მისიას, უკომპრომისოდ და გამიზნულად, როგორ იბრძვიან თავისი ხალხის იდეალების გასამარჯვებლად ხან პოლიტიკური მრწამსის დაუფარავად, ხანაც შეფარვით, ძლიერი პიროვნების შინაგანი ენერგიის მაქსიმალური დახარჯვით, რაც თავის აპოგეაში, ხალხის წყევლა-კრულვის და უნდობლობის გამო, გმირის თავგანწირვა დრამატული რიტუალის მასშტაბს აღწევს (გაიხსენეთ ჯემალის სიკვდილი).

და მართლაც, მხოლოდ თავგანწირვით იხვეჭენ ისინი, თუმცაღა წამიერად, სანუკვარი იდეალების უკვდავებით მონიჭებულ ბედნიერებას, თავისიანებთან ჰარმონიული განზავების სიტკბოს და ჩავლილი სიცოცხლიდან სხვებისათვის უხვად გაცემული დღეების გამო სიხარულს. ასეთი ემოციური დრამატიზმის მოწმენი ვართ ჩვენ „სადგურის უფროსში“ და „მის ვარსკვლავში“, ასევეა „ჩაძირულ ქვებშიც“. ი. მოსაშვილი საგანგებო სიტუაციაში ამოქმედებს თავის გმირებს, აიძულებს მათ დამალონ თავიანთი ნამდვილი მრწამსი, რის გამოც ხალხის უნდობლობას იმსახურებენ, უფრო სწორად, გმირებს ისეთ მძიმე გარემოში უწევთ მოქმედება, რომ იგი სცილდება დრამის ტრადიციული ჟანრის საზღვრებს და ოპტიმისტური ტრაგედიის ასოციაციებს იწვევს.

ავტორი თავის პიესებს დრამებს უწოდებს, მაგრამ მათი კომპოზიციური არქიტექტონიკა, დრამატული სიტუაციებისა და კოლიზიების

ტრაგიკული აღმავლობა, ძლიერი ვნებებით გართულებული ხასიათები გმირებისა, თავისუფლების სამსხვერპლოზე თავგანწირვა ფინალში, რომელიც საწყისი სიტუაციის მოხსნით მთავრდება — ყველაფერი ეს უნებურად გვაფიქრებინებს, რომ ეს პიესები ოპტიმისტური ტრაგედიის ჟანრს მივაკუთვნოთ.

„ჩაძირული ქვები“ გამათავისუფლებელი იდეით გამოფხიზლებული ხალხის მამაცობის ამსახველი მხატვრული ტილოა, უაღრესად აქტუალური და შთამბეჭდავი, რომელშიც ავტორი რომანტიზირებული კოლიზიებით მოგვითხრობს ადამიანების ბედზე, მათი ცხოვრების ავ-კარგზე. დაუვიწყარია შუქრის სიტყვები: „გახსოვს, იმ სულით განათლებულმა ბექან აღამ ერთხელ რო გვითხრა?.. შენ ჯაფარ ოღლუ კი არა, ჯაფარიძე ხარო... შენ კიდევ თურმან ოღლუ კი არა, თურმანიძეო... ჯემალ, ძმაო... ჩვენ ქართველები ვართ“. ასევე ამაღელვებელი და ჟრუანტელის მომგვრელია თურქების ტყვიით გულდაკოდილი ჯემალის უკანასკნელი სიტყვები: „გოგიჩა... შენი ჭირიმე, ბიჭო... ბექან აღა მართალს გვეუბნებოდა, — ჩვენ ქართველები ვართ.. ესენი კი ოსმალები არიან. გიყვარდეს შენი სამშობლო... საქართველო“. ეს სიტყვები დედა სამშობლოსათვის მგზნებარე მოწოდებასავით გაისმის ფინალში.

დაუსაბუთებელი ბრალდება იქნება, ვინც „ჩაძირული ქვების“ ამ კოლიზიებს მხოლოდ ავტორის რომანტიკულ-პუბლიცისტურ პათოსს მიაწერს. დიახ, თითქოს მართლაც თვალნათლივ ვხედავთ თხზულების ავტორს, თითქოს გვესმის კიდეც მისი სუნთქვა, მაგრამ ამასთან ერთად არა ნაკლებად ვგრძნობთ მშობლიური ქვეყნისაგან მოკვეთილ მიწაზე დარჩენილი ჩვენი თანამემამულეების სოციალურ სინამდვილეს, მათ მძიმე ცხოვრებას, იმ ჟამთა სიავეს, რაც ოდითგან მოსდევს ჩვენი ერის ისტორიას და ამის კვალობაზე დედასამშობლოსადმი ხალხის ერთგულებას, თავდადებას, სიყვარულს.

„ჩაძირულ ქვებში“ გამხელილია თავისი წილხვედრი მიწის ნამდვილი პატრონისა და მოჭირნახულის გულზე შეუხორცებელ ჭრილობასავით დარჩენილი ტკივილები და ფიქრი მარტო სადღეისოზე კი არა, — სახვალიოზეც, ე. ი. ფიქრი შვილზე, შვილიშვილზე, მომავალზე. ეს ტკივილი თავისთავად ბევრის მთქმელია. ალბათ ამიტომაც ვერ დაიტია იგი დრამის ჟანრის ტრადიციულმა ჩარჩოებმა, გასცდა მის საზღვრებს და ტრაგიზმის ჟანრში შეაღწია. ამ გაგებით „ჩაძირული ქვები“ ჰეშმარიტად დიდი მხატვრული ტილოა, რომელშიაც ილო მოსაშვილმა, პირველმა ქართულ დრამატურგიაში, რომანტიკული პათოსით წარმოაჩინა ისტორიული სინამდვილის წიაღიდან მომდინარე

დღესაც ამაღელვებელი პრობლემა — „რა ძნელი ყოფილა, სამშობლოში იყო და სამშობლო არა გქონდეს“.

წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს „ჩაძირული ქვების“ ენობრივი ქსოვილი. ავტორის წინაშე რთული ამოცანა იდგა. თუ იგი მიტაცებულ მიწაზე შემორჩენილი ქართველი ძმების მეტყველებას, უცხო ქვეყნის კოლორიტით შეფერილი ნიუანსებითურთ, ცოცხლად და ბუნებრივად გამომსახველ ენობრივ გარსში არ მოაქცევდა, მარცხი უთუოდ გარდუვალი იყო. მაშასადამე, მთავარი დაბრკოლება ამგვარი გარსის მონახვა იყო. „ჩაძირული ქვები“ ამ მხრივაც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს. ი. მოსაშვილს დღევანდელ სალიტერატურო ენაში მოუძებნია თავისი ქმნილების ენობრივი სამოსელი, მაგრამ თავისი ლექსიკის ემოციურობას საჭირო შემთხვევაში აძლიერებს უმთავრესად ისევ ქართული ენის საგანძურში შემონახული აღმოსავლური იერის მქონე ასაკოვანი, ძირმაგარი სიტყვებით, სახელებით და გამოთქმებით — ვილაეთი, გურჯი, ალაჰი, აზარფეშა, ღანიჩარი, იუზბაში, ფეშქაში, თურმან ოღლუ, ბალამ-ბალამ, ბაირამობა, უსტაბაში, ფაშა, ბაირახტარი, ოინბაზხანა, კამერტაბი, რამაზან ალი, მარჯანი და სხვა, რითაც „შესანიშნავად დასძლია უცხო ქვეყნის ყოფა-ცხოვრების ასახვასთან დაკავშირებული უდიდესი სიძნელე, გამოიჩინა დიდი ნიჭი და ზომიერება, შექმნა უაღრესად დამაჯერებელი გარემო, მოქმედების ადგილისათვის დამახასიათებელი კოლორიტულობითა და სპეციფიკით“[13].

ოსტატურად მონახული ენობრივი ქსოვილი დიდად უწყობს ხელს „ჩაძირული ქვების“ შთამბეჭდაობას, ემოციურობას და მის უდიდეს წარმატებას სცენაზეც. ამის დასტურია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, რომელიც ერთხმად აღიარებული იქნა ქართული დრამატურგიის და თეატრალური ხელოვნების დიდ მონაპოვრად, — ხალხის სანუკვარი იდეებით მაყურებლის აღზრდის უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებად.

„მსახიობთა შესანიშნავი თამაშით, სიუჟეტის დრამატული განვითარებით და მწვავე პოლიტიკური აქტუალობით პიესა საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს... და როცა ვუყურებთ „ჩაძირულ ქვებს“. როცა ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს გურჯების თავგანწირული ბრძოლა ნაციონალური თვითმყოფობის შენარჩუნებისათვის, კიდევ უფრო ძალუმად შეიგრძნობა საქართველოს საბჭოთა სოციალისტუ-

---

[13] გ. ც ი ც ი შ ვ ი ლ ი. ილო მოსაშვილის დრამატურგია, კრებული „ლიტერატურული ძიებანი“, № 8, გვ. 209.

რი რესპუბლიკის კულტურისა და ხელოვნების გაფურჩქვნა, მისი საუცხოო აღმავლობა"[14].

1951 წელს „ჩაძირული ქვებისათვის" ილო მოსაშვილს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის საპატიო წოდება მიენიჭა. სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები გახდნენ აგრეთვე სპექტაკლის მონაწილე მსახიობები: აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, ვალერიან დოლიძე, გიორგი საღარაძე, ემანუილ აფხაიძე, მედეა ჩახავა და მხატვარი დიმიტრი თავაძე.

ეს იყო ქართული თეატრალური ხელოვნებისა და ქართული ორიგინალური დრამატურგიის დიდი გამარჯვება, კერძოდ, ილო მოსაშვილის, როგორც დრამატურგის, საყოველთაო აღიარება და პოპულარობა.

დღეს უკვე ისტორიას ეკუთვნის „ჩაძირული ქვების" ტრიუმფალური წარმატება, მაგრამ წარსულში არ დარჩენილა და არც შეიძლება დარჩეს ის ტკივილები, ამ პიესამ რომ მიგვანიშნა. ისინი ჟამთა სიავისაგან გამოყოლილ შეუხორცებელი ჭრილობებივით აჩნევია ჩვენ ხალხს გულზე და უნებურად კიდევ და კიდევ მიგვახედებს ხოლმე უკან, რადგან ტრაგიკული პრობლემა — „რა ძნელი ყოფილა, სამშობლოში იყო და სამშობლო არა გქონდეს" — დღესაც არ მოხსნილა დღის წესრიგიდან.

ილო მოსაშვილმა ეს პრობლემა, ვიმეორებთ, ოსტატურად შეკრულ სიუჟეტიან ნაწარმოებში დააყენა და დედასამშობლოსაგან მოკვეთილ მიწაზე შემორჩენილი ქართველების სოციალური ყოფის უაღრესად განზოგადოებული რეალური კოლიზიები რომანტიკული სიმძაფრით წარმოსახა იმის დასტურად, რომ მიწა არ დაჰკარგავს თავის ნამდვილ პატრონსა და ამაგდარს და არც ამ უკანასკნელს შეუძლია დაივიწყოს თავისი გვარ-ტომობა — მრავალ ქარცეცხლში გამოტარებული ეროვნული საწყისი.

და ბოლოს, ორიოდე სიტყვა „ჩაძირული ქვების" სცენური ცხოვრებისა და მისი დიდი წარმატების თაობაზე. მხედველობაში გვაქვს კერძოდ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, რომელიც ყველაზე უფრო იღბლიანი აღმოჩნდა მარტო ავტორისათვის კი არა, — რუსთაველის თეატრის მთელი კოლექტივისთვის. ჩვენი ღრმა რწმენით, გამარჯვება განაპირობა იმან, რომ რომანტიკული პათოსით შექმნილი დრამატურგიული ნაწარმოები ზუსტად მოერგო რუსთაველის თეატრის საგმირო-რომანტიკულ ტრადიციებს, უფრო სწორად, მოხდა საბედნიერო შეხვედრა ხელოვნებაში ანუ ნიჭიერი ავტორისა და

[14] ჟურნ. „ოგონიოკი", ჩაძირული ქვები, 1949, № 104.

ნიჭიერი თეატრის სულიერი დანათესავება იმ თვისებების, მრწამსის და გემოვნების საფუძველზე, რომლებიც ორივეს გააჩნდა.

ნამდვილი თეატრი ყოველთვის ეძებს ნამდვილ ავტორს და პირიქით. და როცა ისინი ერთმანეთს პოულობენ, როცა ისინი ეჩვევიან ერთი მეორეს, მათ შორის იბმება ჰარმონიული შეთანხმების უჩინარი ძაფები დრამატურგიული პერსონაჟების სცენური სიცოცხლისათვის, ე. ი. იბადება ამაღელვებელი სპექტაკლი, ემპირიული ყოფიდან ამოზრდილი, მიწიერ სიმართლეზე ნაგები და ოპტიმიზმის შუქით გაბრწყინებული.

სპექტაკლი „ჩაძირული ქვები“ ავტორისა და თეატრის ასეთი ჰარმონიული თანამშრომლობის წიაღიდან აღმოცენებული ხელოვნება იყო და ამიტომაც აღმოჩნდა იგი ფეხბედნიერი.

•

•

1953 წლის 1 იანვარს „კომუნისტის“ საახალწლო ნომერში ილო მოსაშვილი წერდა: „ამ ნაწარმოებში ვცადე ამესახა ქართველი ხალხის ისტორიული სწრაფვა ჩვენს მოძმე დიდ რუს ხალხთან თავისი ბედის სამუდამოდ დაკავშირებისა, რასაც მან, ბოლოს, მიაღწია ერეკლე მეფის პოლიტიკის შედეგად. ერეკლე მეფის მიერ არჩეულ ამ ისტორიულ გზას ვუწოდე „გზა მომავლისა“.

პიესას წამძღვარებული აქვს სტრიქონები ნ. ბარათაშვილის ლექსიდან „საფლავი მეფის ირაკლისა“, რომელშიც პოეტი მაღალ შეფასებას აძლევს ერეკლე მეფის ხელმწიფურ აზრს — „სადაც აქამდინ ხმლით და ძალით ჰფლობდა ქართველი, მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს აწ ხელი“-ო.

ნ. ბარათაშვილის მოხმობა შემთხვევითი არ არის. ი. მოსაშვილმა დრამის დასაწყისამდე გაამხილა დიდი პოეტის იდეური მრწამსისადმი თანადგომა, ხოლო თავისი პიესით კიდევ ერთხელ ცხადყო ერეკლე მეფის ხელმწიფური აზრის უკვდავება.

„გზა მომავლისას“ პირველი სურათიდანვე გადავყავართ XVIII საუკუნის საქართველოში. განჯის ციხის გამგებელი, სპარსთა სარდალი ჩალაბხანი, ჩრდილოეთის დიდი ვარსკვლავის გამოჩენით თავზარდაცემული, თავისთან იხმობს ერეკლეს მეფობით უკმაყოფილო დიდებულებს — ბატონიშვილ პაატას, სახლთუხუცეს ამილახვარს და პაატას დამქაშ თავად ციციშვილს და იგი მათი მხარდაჭერით შეთქმულებას აწყობს ერეკლე მეფის წინააღმდეგ.

ასე ისახება პიესაში იდეოლოგიური პლანი — შინაური აშლილობის კონტურები, რომელსაც ცოტა ქვემოთ ერეკლე მეფე ასე დაახასიათებს: ვერც სპარსეთი, ვერც ოსმალო ვერაფერს დაუშავებს საქართველოს, თვითონ ქართველები რომ ერთმანეთს არ სჭამდნენო.

სხვა განზომილებით იკვრება კერძო პლანი. აქ აქცენტი გადატანილია ქართველი გლეხობის ყოფითი რეალიების ჩვენებაზე. ავტორი ეპიკური ჟანრისათვის დამახასიათებელი სიმშვიდით მოგვითხობს გლეხობის უბრალო და ალალმართალი ცხოვრების ამბებს, რომლებიც სავსებით ესიტყვება XVIII საუკუნის ქართული სოფლის სინამდვილეს. ასე გგონიათ ი. მოსაშვილი ბატონყმობის დროინდელი ისტორიული მასალებისა და საარქივო დოკუმენტების საფუძველზე ქმნისო თავისი ნაწარმოების მხატვრულ სინამდვილეს. პირველი მოქმედების II სურათიდანვე იშლება ჩვენს თვალწინ მეორე პლანი. საჭორწილოდ ემზადებიან ღარიბული ქოხები, სანეფო და საპატარძლო კაბა-ახალუხით ირთვებიან მექორწინენი, მაგრამ უეცრად შემოიჭრებიან ჩაფრები და ერეკლე მეფის სახელით სოფლიდან იტაცებენ ლამაზ ქალიშვილებს, მათ შორის საპატარძლო მზექალას და მახარეს დას მაიკოს.

შეთქმულთა მუხანათური ჩანაფიქრის ნაყოფია ჩაფრების ძალგომრეობა ერეკლეს სახელით, რათა ხალხი აუმხედრონ მეფეს. „ესეც თქვენი მეფე ერეკლეო“ — ნიშანს უგებს პაატა გლეხებს, სასიძო მახარეს კი ჯერ მეფის ავკაცობაში არწმუნებს, მერე ყმობისაგან ანთავისუფლებს, რადგან შეთქმულნი მახარეს ხელით ვარაუდობენ მეფის ფიზიკურ მოსპობას.

ასე იკვრება მთავარი კვანძი, რომელშიც ერთმანეთზეა გადახლართული იდეოლოგიური და პირადი პლანები. მომდევნო სცენებში თანდათან ფარდა ეხდება შეთქმულთა ორგულობას, ერთი მხრივ, და ერეკლე მეფის ხელმწიფურ აზრს — რუსეთთან საქართველოს შეერთების გარდუვალობას — მეორე მხრივ.

ი. მოსაშვილი არსად არ უხვევს ისტორიას, ჩინებულად ხატავს ერეკლე მეფის პიროვნების დამახასიათებელ შტრიხებს, რომლებიც ქართულ ისტორიოგრაფიაში და ხალხურ თქმულებებშია შემონახული. მწერალი პატარა კახს წარმოგვიდგენს სამშობლოს ბედზე, თავისი ხალხის გასაჭირზე, შინაგანი აშლილობის და გარეშე მტრების მოძრაობისაგან დაუძლურებული ქვეყნის გონიერ გამგებლად. ერეკლე მეფის მთავარი საზრუნავი სამწყსოს მოვლა-პატრონობაა. ამ გრძნობით

სულდგმულობს იგი, ამ გრძნობას აყენებს ყველაფერზე მაღლა და პირად სიამოვნებასაც ამ ერთადერთ გრძნობას უქვემდებარებს. ერეკლეს არ შეუძლია სუფრაზე ლხინობდეს მაშინ, როცა გრემს ლეკების ურდო დასხმია თავს და ხალხს აწიოკებს.

ხელისუფლების გაძლიერება არის ერეკლე მეფის მიზანი, ერთიანი, უძლეველი სახელმწიფოს შექმნისაკენ ისწრაფვის იგი, მაგრამ მეფის ოცნებას წინ ეღობებიან სპარსული ოქროთი მოსყიდული მსხვილი ფეოდალები და ხელს უშლიან საქვეყნო საქმეში. პატარა კახის ისტორიული ტრაგედია შესანიშნავად არის გახსნილი ი. მოსაშვილის მიერ. ავტორი იმდროინდელ სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური ვითარების ფონზე ჩვენი თანამედროვეობის პოზიციიდან აფასებს ერეკლეს დამსახურებას, ხოლო საქართველოს ერთიანობის მტრებს — სამ იუდად წარმოდგენილს, მშობლიური მიწის გამყიდველებად სახავს, რომელთაც კვლავ სპარსთა უღელი უნდათ დაადგან საქართველოს. ერეკლე მეფე მისთვის ჩვეული სიმკაცრით სჯის მათ ისევე, როგორც სჯიდა ხოლმე საქართველოს ყველა ორგულს, ვისაც სურდა ქართველი ხალხისათვის მოეშალა გზა მომავლისა.

ერეკლე გონიერი მეფეა. მას საქართველოს ძლიერების ბურჯად შინ გუთნის დედა და ომში გამრჯე-მხედარი გლეხობა მიაჩნია. მაგრამ იგი ხედავს, რომ ეს ბურჯი, დიდებულების ძალმომრეობის გამო, პატივაყრილია, გლეხებს პირუტყვივით ჰყიდიან ბაზრებზე, ჭირნახულს სტაცებენ, ნამუსს ხდიან, კაცობას ურცხვენენ „ესა ღუპავდა საქართველოს უწინაც, მერეც, მიტომ დაჩლუნგდა მისი ხმალი დაუსვენარი“, — ამბობს ერეკლე.

ერეკლეს მტკიცედ სწამს, რომ ხალხი მაშინ იქნება ძლიერი, როცა სასიკეთო ნაყოფის მომცემი მარცვლიდან ნამატს ოცჯერ, ორმოცჯერ მეტის მიღებას შეეცდება ცოდნის წყალობით, რომ ქართველი კაცი ამიერიდან ამ ქვეყნად ფონს ვეღარ გავა მარტო სახნისით და იგი ამიერიდან ახალ ცხოვრებას ფეხს ვერ შეუწყობს თუ არ ეზიარა იმ სიახლეს, რუსეთსა და სხვა ქვეყნებში ახალ დროებას რომ მოაქვს რკინის მანქანების სახით.

ერეკლე ავისა და კარგის პირუთვნელი მსაჯულია, თუ იგი ამოღებული ხმალია ორგულთა მიმართ, სათნო და გულუხვია საქვეყნო საქმისათვის თავდადებულ ადამიანებთან ურთიერთობაში და არაფერს იშურებს მათი ბედნიერებისათვის. რუსეთიდან გამოქცეულ მეფოლადე სედოვს, რომელიც ზარბაზნების ჩამოსხმას ასწავლის ქართველებს, მეფე უხვად ასაჩუქრებს.

ერეკლე მეფე არ არის თავისი სოციალური ფენისაგან გამ-

დგარი მოღვაწე, იგი თავისი დროის შვილია, თავისი ფეოდალური კასტის წარმომადგენელი, მაგრამ პროგრესულად მოაზროვნე, მას მტკიცედ სწამს, რომ გლეხობა არის ქვეყნის ძლიერების ძალა, ამიტომაც უწევს ქომაგობას გლეხებს, მტკიცედ იცავს მათ ადამიანურ უფლებებს.

და ბოლოს, ერეკლე სამშობლოს მომავალზე ფიქრით დამაშვრალი მეფეა, გულის იდუმალი კარნახით მიხვედრილი, რომ „ჩვენი გზა სპარსეთისას ვეღარ გაჰყვება, ის გზა შავია, უკუღმართი და სისხლიანი. ჩვენ ერთი გზა გვაქვს — რუსეთისაკენ! გზა მომავლისა, ამ კურთხეულ გზას ძალუძს იხსნას ქართველი ერი, მან უნდა ნათელს აზიაროს ჩვენი გონება, სწავლას და სიბრძნეს დაგვაწაფოს, ვით უშრეტ წყაროს, ჩვენ დაღლილ ხმალსაც კვლავ დააგოს ბასრი მახვილი“.

ერეკლე მეფის სახე დრამაში გახსნილია საქართველოს ისტორიულ წარსულსა და აწმყოსთან მჭიდრო კავშირში, ხალხის ცხოვრებასთან სისხლხორცეულ კავშირში, სწორედ აქედან იღებს სათავეს ი. მოსაშვილის პატარა კახის ხასიათში ჩაკირული დიდი გრძნობა სამშობლოს სიყვარულისა, რაც უკვე ხანდაზმული მეფის მიერ „ქართლის ბედის“ გადაწყვეტის დროს საზოგადოებრივ-ისტორიული პროცესის შეცვლის უდიდეს ენერგიად გარდაიქმნება.

სიყვარულის გარდაქმნა ქმედების ენერგიად — ნაცნობი მოტივია ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში. მოტივი არა განყენებული და ცაში გამოკიდებული, არა სინამდვილეს მოწყვეტილი და მხოლოდ პერსონაჟის სიტყვებში გამოხატული, არამედ ისტორიული აუცილებლობით ნაკარნახევი და გმირის მოქმედებით ხორცშესხმული.

„გზა მომავლისაში“ სიმართლით არის წარმოსახული უბრალო ადამიანების ცხოვრება. ავტორი თითქოს აგრძელებს ქართული დრამატურგიის ტრადიციებს, მაგრამ იგი ბრმად როდი მიჰყვება ტრადიციას, მეტი სიმძაფრითა და ისტორიული დამაჯერებლობით წარმოაჩენს მას. არასოდეს არ ყოფილა რევოლუციამდელი ქართველი გლეხის ცხოვრების გზა ია-ვარდებით მოფენილი. ამის უარყოფა ისტორიული სიმართლის დამახინჯება იქნება. მახარეს, მაიკოს, მზექალას ცხოვრებისეული ტრაგედია ერეკლეს დროინდელი საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ანარეკლია, რომელთა დადებითი თვისებებიც ქართველი გლეხკაცობის დამახასიათებელი ზოგადი თვისებებია, რომელიც დრამატიზმით აღსავსე სცენურ სიტუაციებში წარმოაჩინა ავტორმა. სამწუხაროდ, ამას ვერ ვიტყვით ყველა პერსონაჟზე. მაგალითად, სედოვი რამდენამდე მკრთალია. მას აკლია მხატვ-



მწერალი ილო მოხაშვილი



ილო მოსაშვილის ,,მისი ვარსკვლავი''. სცენა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან. დარეჯანი — ვ. ანჯაფარიძე. ეთერი — მ. ჯაფარიძე



გ. შავგულიძე — ნიკიფორე (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი")



პ. კობახიძე — პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენელი (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“)



ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“.
მეცხვარე — შ. ქორქორაძე,
გოგაური — ს. ზაქარიაძე



ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი".
ტასიკო — მარინე თბილელი



მოსაშვილის ,,ჩაძირული ქვები''.
გაიანე — მ. ჩახავა
ჯემალი — ვ. დოლიძე



ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“. სცენა შოთა რუსთაველ-
ის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან. დადგ. [illegible] მ. ჩახავა

რული სრულყოფა და ცხოვრებისეული სიმართლე. სედოვ-მაიკოს სამიჯნურო დუეტიც არ დგას ნამდვილი ხელოვნების დონეზე.

მიუხედავად ამისა, „გზა მომავლისა" მაინც ცოცხლად ეხმაურება იმ ფიქრებს, რომლებიც ჩვენს საზოგადოებას აღელვებდა ათეული წლების მანძილზე. ავტორმა თამამად დააყენა თავის ნაწარმოებში ცხოვრების სინამდვილით ნაკარნახევი ისტორიული პრობლემა და თანამედროვეთ კიდევ ერთხელ შეახსენა, რომ სამშობლოს ძლიერება იქმნება მთელი ხალხის ერთსულოვნებით, ქვეყნისადმი ერთგულებით და, რაც მთავარია, მოძმე ხალხებთან თანამეგობრობით, კერძოდ, დიდ რუს ხალხთან ძმური კავშირით. რომ რუსეთთან საქართველოს შეერთება ეს იყო უდიდესი მნიშვნელობის ისტორიული აქტი ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, ქართველი ხალხის რუს ხალხთან სამარადისო მეგობრობა იყო ერთადერთი სწორი გზა, რომლის სიდიადე სრულიად ცხადდება სოციალიზმის წლებში ქართველი ხალხის ისტორიულმა მონაპოვარმა სასახლო მეურნეობის ყველა დარგში, მათ შორის ქართული კულტურისა და ხელოვნების არაჩვეულებრივ აღმავლობა-გაფურჩქვნაში.

ილო მოსაშვილის სიცოცხლე იყო ერთი უწყვეტი და დაუცხრომელი ბრძოლა მწერლობის სისხლხორცეულად დაკავშირებისათვის ხალხის ცხოვრებასთან, მის სანუკვარ იდეალებსა და მისწრაფებებთან. ი. მოსაშვილის უაღრესად შინაარსიანი სიცოცხლის ხუთი ათეული წლიდან სამი ათეული წელი გაიხარჯა ჩვენი ხალხისათვის დიდად მნიშვნელოვანის, ამაღლებულისა და საჭიროს შექმნაში. მწერალი ნიადაგ ცდილობდა არ მოწყვეტოდა თავისი გმირების შინაგან სამყაროს, მათი სულთა ღელვით ესწრაფვოდა მრავალჭირნახულ მშობლიურ მიწაზე სიკეთისა და ბედნიერების დამკვიდრებას.

სამი ათეული წელი დრო-ჟამის უსასრულობაში წვეთია ზღვაში, მიუხედავად ამისა ი. მოსაშვილმა მაინც მოასწრო თავისი სიტყვის თქმა და თავისი სახელის უკვდავყოფა, ამიტომ არის, რომ ი. მოსაშვილის პიროვნება და მარადიულობის შარავანდედით მოსილი მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დღესაც ხმალამოღებული რაინდივით გვესახება ჩვენი ქვეყნის უახლოესი ისტორიის ეს-ეს არის ჩავლილი წლებისა და ჩვენი თანამედროვეობის მიჯნაზე, როგორც თავისი თაობის ერთ-ერთი მოწინავე წარმომადგენელი, რომელმაც პროგრესული იდეებით შთაგონებული მწერლის გამჭრიახობით ჩაიხედა მშობლიური ხალხის გულში, შეიცნო იქ დამალული, მანამდე სრულყოფილად გაუმხელელი უწმინდესი ოცნებები და მთელი საზოგადოების

კუთვნილებად აქცია. რაზედაც არ უნდა ეწერა, იყო ეს სამამულო ომის თუ ოსმალეთის მიერ მიტაცებულ მიწა-წყალზე დარჩენილი თანამემამულეთა ცხოვრება — მის შემოქმედებას მუდამ გასდევდა უწმინდესი ოცნებების რომანტიკული სუნთქვა. მისი კალამი ყოველთვის ალესილი იყო საქართველოსათვის, მისი აწმყოსა და მომავლის ფიქრებზე და მუდამ გამოირჩეოდა მშობლიური ქვეყნისათვის სიცოცხლეშეწირული მოღვაწის პათოსით, თავისი ხალხის უმაღლესი იდეალებისადმი თანადგომით, მისი სახელოვანი შვილებისადმი უსაზღვრო სიყვარულით. ი. მოსაშვილი ყოველი ნერვით განუყრელად იყო დაკავშირებული ჩვენი თანამედროვეობის სასიცოცხლო ინტერესებთან და გასაოცარი ინტიმურობით ეხმაურებოდა ახალი საზოგადოებრივი ცხოვრების მდინარებას, ახალი დროის მაჯისცემას, მის ყველაზე აქტუალურ ამოცანებს.

რთულ პერიოდში მოუხდა ი. მოსაშვილს დრამატურგიის ასპარეზზე გამოსვლა. ეს იყო ის წლები, როცა სხვადასხვა დაპირისპირებული სტილისტური მიმართულებები ბატონობდა ქართულ დრამატურგიაში. ერთი მხრივ, კომედიის პრიორიტეტი, საყოფაცხოვრებო ჟანრების უპირატესობა, უკონფლიქტობის თეორიის კვალობაზე შექმნილი პიესები, მეორე მხრივ, მ. მრევლიშვილის, ვ. გაბესკირიას, მ. ბარათაშვილის, ს. კლდიაშვილის დრამატურგია, რომელშიც წინა პლანზე იდგა ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემები, წარსულის ღირებულებათა გადაფასება, ახალ პირობებში უკვე ჩავლილი სიცოცხლის გააზრება, პიროვნების ჩამოყალიბება, ახალგაზრდობის აღზრდა. ასეთი იყო ქართული დრამატურგიის თემატიკური რკალი. და მაინც, იმ დროის მეტწილ პიესებში საცნაური იყო დადებითი გმირის უფერულობა, სქემატურობა. ყურადღების ცენტრში იდგა უმეტესად წარსულის გადმონაშთებისა და პატრიარქალური საფუძვლების მხილება და არა კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი ახალი ადამიანის რთული სულიერი სამყაროს მხატვრული გახსნა.ასეთივე მდგომარეობა იყო რუსულ დრამატურგიაშიც იმ განსხვავებით, რომ აქ აქცენტი გადატანილი იყო პროგრესულად მოაზროვნე მუშაკის კონფლიქტზე ბიუროკრატ ხელმძღვანელთან და ა. შ.

სწორედ ამ პერიოდში გაისმა ი. მოსაშვილის ხმა დრამატურგიაში, ხმა განუმეორებელი, გამორჩეული, ორიგინალური, მაჟორული, რომელიც გმირული ხასიათის საკუთარი კონცეფციით ზუსტად ესიტყვებოდა ქართული თეატრის გმირულ-რომანტიკულ ტრადიციებს.

ი. მოსაშვილის პერსონაჟები თავის თავში იდეურ-მორალურ ღირებულებათა ძიებით გართული გმირები როდი არიან, არამედ უკვე

დასრულებული, ჩამოყალიბებული, გამოჩარხული, გარკვეული მრწამსით თავის ქმედებაში ღრმად დარწმუნებული ადამიანები, რომელთა მეშვეობით ი. მოსაშვილმა უკეთ ჩაგვახედა თავისი თაობის ფიქრებში და უკეთ დაგვანახა ეპოქალური მოვლენების გამარჯვებისათვის თავდაუზოგავად ბოლომდე მებრძოლი პიროვნების შემართება, მისი ლამაზი სულიერი სამყარო და კეთილშობილება. ეს ი. მოსაშვილის უდიდესი დამსახურება იყო, ამან მოუხვეჭა მას სახელი და იგი აქცია რევოლუციის მომდევნო პერიოდის მხატვრული ინტელიგენციის ერთ-ერთ აღიარებულ მოღვაწედ და იმ მოწინავე მწერლების კოლეგად, რომლებმაც თავისი დროის ისტორიული აზრის პროგრესულობას გვაზიარეს. „... ჯერ კიდევ ყრმობის წლებიდან ამედევნა განცდა მსოფლიოში მომხდარი უდიდესი ამბებისა, რომლებიც არღვევდნენ ცხოვრების „ნორმალურ“ მდინარებას, მე განსაკუთრებული გრძნობით აღვიქვამდი იმ ეპოქის ისტორიას, რომელშიც ვცხოვრობ... მიმაჩნია, რომ მარტო მე კი არა, ასევე შეიგრძნობდნენ მაშინ ჩემს ირგვლივ მყოფნიც. ჩემი თანატოლებიც ყოველდღიურ ამბებს ისტორიიდან შეიგრძნობდნენ, ამიტომაც მიიჩნევდნენ თავიანთ გულუბრყვილო ჩანაწერებსა და დღიურებს მატიანედ, ხოლო მეგობრებსა და ამხანაგებს „თანამედროვეებად“, არც მეტი და არც ნაკლები“[15].

ქართულ მწერლობაში ი. მოსაშვილმა პირნათლად მოიხადა თავისი ვალი, მან გულწრფელად გამოხატა თავისი ხალხის იდეალები, თავისი დროისა და თაობის ეპოქალური ამბების შეგრძნებები. ერთი სიტყვით, ის მარად უჭკნობი განცდები, რომლებიც აწუხებდა მას და მის თანატოლებს ახალი ცხოვრების განთიადზე.

ი. მოსაშვილის პიესების მთავარი გმირები ისტორიული პროცესის უშუალო მონაწილენი არიან, ისინი არიან ახლისა და პროგრესულის შემოქმედნი, ფაქტიურად მათ მიაქვთ წინ სიმართლისა და ბრძოლის დროშა შეუპოვრად, გაბედულად, მიზნისაკენ დაუოკებელი სწრაფვით.

გმირის ხასიათის ჩამოყალიბების ესთეტიკური პრინციპი ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში ორიგინალურია და განსხვავდება სხვა ავტორების ხელწერისაგან. ისინი უშუალოდ ცხოვრებიდან ამოზრდილი გმირები არიან. მათი დამახასიათებელი ფაქტურა არსებითად ცხოვრებისეული მასალის ისტორიულ გააზრებას ეყრდნობა. ამის გამოა, რომ ი. მოსაშვილის გმირების მხატვრული წარმოსახვის ფაქტურაც ორიგინალურია — თავიანთი ამაღლებული ზნეობრივ-ეთიკური ღირსებებით

---

[15] В. Катаев, Разное, М., 1970, с. 19—20.

ისინი წინა პლანზე დგანან და სხვა პერსონაჟებისაგან მონუმენტურობით გამოირჩევიან. ერთი სიტყვით, მათ ხასიათში ჩაკირულია „ხალხის მსოფლმხედველობის შეგრძნება, მისი ისტორიული გამოცდილება, გინდაც მისი მთელი იდეოლოგია“ (ვ. კოჟევნიკოვი).

გმირის ხასიათის გამოძერწვის ასეთ პრინციპს არც ერთ პიესაში არ ღალატობს ი. მოსაშვილი.

ოსტატური თავისებურებით გამოირჩევა ი. მოსაშვილის პიესების კონფლიქტებიც. მისი სტრუქტურა ისახება უარყოფითი და დადებითი პერსონაჟების შეჯახების მყარი ჩარჩოებით შემოზღუდულ სიტუაციებში. გმირი უნებურად ექცევა არჩევანის გზაჯვარედინზე ქმედების ფორმის ძიების კოლიზიაში. ძიების პროცესი მჭიდრო კავშირშია მის შინაგან განცდებთან, გამძაფრებულ ჭიდილთან საკუთარ თავთან. უფრო სწორად, მთავარი კონფლიქტი ი. მოსაშვილთან ყოველთვის მწიფდება გმირის შინაგანი განცდების ლაბირინთში და თან ახლავს საკუთარი იდეური მრწამსისადმი ერთგულების მძიმე სულიერი ტკივილები.

კონფლიქტის წიაღშივე ისახება ერთ-ერთი წამყვანი კოლიზია — საერთო სახალხო ინტერესების შეჯახება ეგოიზმთან და პირად კეთილდღეობასთან. დადებითი გმირი პირადულს საერთო სახელმწიფოებრივს უქვემდებარებს, გულნამცეცა კი მხოლოდ საკუთარი ცხოვრების მოწყობას ცდილობს. აქაც, რა თქმა უნდა, გმირის უმაღლესი იდეალები იმარჯვებენ.

ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში ტრადიციული დრამის სტრუქტურის მიხედვით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული კონკრეტულ-ფაბულარული და იდეოლოგიური პლანები, ერთი ამბავი მიზეზ-შედეგობრივ დამოკიდებულებაშია მეორესთან და პირიქით, ამას ავტორი აღწევს ეპიკური ელემენტების გამოუყენებლად, მიუხედავად ამისა, ორივე პლანი გამოირჩევა მიმზიდველი ინტრიგებით და მაყურებელზე ზემოქმედების ემოციურობით.

ოსტატის ხელით არის დამუშავებული ექსპოზიცია. ექსპოზიციის სცენოგრაფიული კოლიზიები ისე ვითარდება, რომ შეუცდომლად ამოიცნობა ი. მოსაშვილის პერსონაჟების შეხედულებები, ცხოვრებისეული პოზიცია, მსოფლმხედველობა, რწმენა, მორალური სახე. მათ განსჯაში თითქოს განსხეულებულია ისტორიულ სიტუაციაში გააზრებული ქმედების საწყისები. დამახასიათებელია, რომ ი. მოსაშვილის გმირები აქტიურ მოქმედებას იწყებენ პიესის შუა ნაწილიდან იმის შემდეგ, როცა უკვე გაცხადებულია ზნეობრივი იმპულსები. შემდეგ

უეცრად იქმნება დრამატიზმით დამუხტული სიტუაციები, აქედან უცაბედადვე იცვლება კომპოზიციის რაკურსი და აქცენტი გადადის პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ რეაქციაზე.

დრამატული კულმინაცია, როგორც წესი, გადატანილია ბოლოში და მეტწილად ემთხვევა ფინალს. კულმინაცია არსებითად კვანძის გახსნის ფუნქციასაც ასრულებს, ერთი მხრივ, და ამავე დროს საწყისი სიტუაციის თავისებური უარყოფა არის, მეორე მხრივ.

დრამატიზმი ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში იქმნება კონკრეტული ადამიანური ბედისწერის ისეთ ასპექტში წარმოსახვით, რომელსაც მაყურებელი აღიქვამს როგორც დროის ზოგად მორალურ კოლიზიას და ამავე დროს ერთი თაობის მიერ გადატანილ მძიმე ტვირთს.

ი. მოსაშვილის გმირები ემოციურ ზემოქმედებას იმითაც ახდენენ, რომ ისინი სიმართლისათვის დაუმსახურებელი წამების გოლგოთაზე მდგარნი გამოჩნდებიან ხოლმე და სულიერად და მორალურად უაღრესად დაძაბულნი არიან. ასეთ წუთებში გმირის განცდები თანდათან ტრაგიკულ სიმძაფრეს იძენს, რადგან ამბები უაღრესად სახიფათო სიტუაციებში ვითარდება, უნებლიე დანაშაული ახალი სულიერი ტანჯვის მორევში ითრევს მათ (მახარე, მზექალა, გიორგი, ჯემალი, სოლომონი, იასე) და ისინი სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე დგებიან. ასეთი კოლიზიების შექმნა საოცრად ემარჯვება ი. მოსაშვილს და ამ მსატვრულ-სტილისტურ ხერხს თითქმის ყველა პიესაში იყენებს. სწორედ ამ ხერხით აღწევს იგი სიტუაციების მაქსიმალურ დრამატიზმს, როცა ინდივიდს ერთადერთი გზა რჩება—გზა თვითშეწირვის, ანუ სულიერი მაქსიმალიზმისა საშობლოს საკეთილდღეოდ, რასაც ავტორი გმირის ტიტანური წამების რაკურსში ხატავს. ტიტანურ წამებად ჩვენ მიგვაჩნია ის წუთები, როცა თავისი ხალხის საქმისათვის მტრების მიერ სასიკვდილოდ განწირულ ადამიანს მოულოდნელად თავს ატყდება თავისივე ხალხის უნდობლობა და წყევლა-კრულვა იმიტომ, რომ ის მოქმედებს განსაკუთრებულ სიტუაციაში, იძულებულია დამალოს ნამდვილი სახე, ცხოვრებისეული ვითარება კარნახობს ნიღაბი ატაროს, დროებით განუდგეს თავის პიროვნულ ღირსებებს.

ბუნებრივი ტრაგიზმის გამო, განხილული პიესების კომპოზიციურ სტრუქტურას რომ თან ახლავს, ი. მოსაშვილის დრამატურგია ტრაგედიის ჟანრში აყვანილ შემოქმედებად გვესახება, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ავტორი დრამებს უწოდებდა.

ი. მოსაშვილის ჟანრობრივ-სტილისტური თავისებურებაა აგრეთვე

რემარკებში მინიშნებული სიტუაციების მეტაფორული განზოგადება. „ტოტებგაშლილი ასწლოვანი მუხა“, რომელიც სადგურის მარჯვენა მხარეს დგას, ჩვენი ქვეყნის მხარგაშლილობის სიმბოლიური სახეა. ომით აფორიაქებული სადგურ ორლოვკას დახასიათებას, ამ პატარა სოფლის კი არა, მთელი ქვეყნის გადასახლების მეტაფორული გაგება ახლავს. ასეთივე სურათის მოწმენი ვართ „გზა მომავლისაში“. შუა დარბაზში ქანდაკებასავით უძრავად გაჩერებულ ჩალაბ-ხანისა და მის ირგვლივ პირქვე დამხობილ თეთრი სამოსელით შებურვილი შვიდი ფეხშიშველა დავრიშის პოზაში, რიგრიგობით რომ წამოიჭრებიან ზე-ზე და თითქოს უხილავ ბოროტ სულს იგერიებენო, ჩრდილოეთის დიდი ვარსკვლავის შიში ამოიცნობა.

მეტაფორულად აღიქმება პიესებში ჩართული ლექსებიც, რომლებსაც სიმღერით წარმოთქვამენ მეფანდურეები, ხალხი, ზოგჯერ პერსონაჟებიც. „ირგვლივ ღამეა, მეფობს ბნელეთი“ — ერეკლეს დროინდელ საქართველოს დაპყრობაზე კბილებალესილი სპარსეთი და ოსმალეთი იგულისხმება. „ვაი, რა ადრე დაეცა, ირემი მთასა მყვირალი“, — მოსთქვამს მეჩონგურე („ორი ნაპირი“). ამ გლოვაში უგზოუკვლოდ დაკარგული ლევანის გახსენებაა, რომელიც ავტორს ვაჟა-ფშაველას პოეტური წარმოსახვის რიტმზე აქვს გაწყობილი. „ეს რა ღრუბელი მოსჩანს, რა წარღვნა მოდის ნეტავ“, — ასე მღერის მეფანდურე, ფაშისტების ერთგვარი წარმატების დღეებში, მაგრამ, როცა იწყება ოკუპანტების განდევნა-განადგურება, მეფანდურის ლექსიკაში თავს იჩენს ოპტიმისტური ინტონაციები — მზის მოტივით: „ყრუ ვარ და ზეცის ხმა მესმის, ბრმა ვარ და ნათელსაც ვხედავ, ხალხი დაიხსენ, ხალხი, მზეო სინათლის დედავ“.

ტრაგიკულ ტონალობაზე მიგვანიშნებს მძიმე კვერის დარტყმა ლიანდაგზე. „სამგლოვიარო ზარივით ისმის ერთფეროვანი წკარუნი“ და ა. შ.

მეფანდურის სიმღერა, რომელიც ხან წყვდიადის შიშით შეპყრობილი, ხანაც ღრმად მორწმუნე კაცის ლოცვას გვაგონებს, თუმცა აბსტრაქტულია, მაგრამ ემოციურობით პოეტურ სახედ გასდევს პიესა „სადგურის უფროსს“ და დასაწყისში თუ ტრაგიკულ ტონალობას მატებს, მერე და მერე ოპტიმიზმით ავსებს სცენურ სიტუაციებს.

საერთოდ, ი. მოსაშვილის დრამატურგიაში ხშირად გვხვდება მთავარი კოლიზიებისა და ბუნების პეიზაჟების პოეტური წარმოსახვა, რაც მწერალს ფშავში და ქიზიყში გატარებული ყრმობის წლებიდან გამოჰყოლია.

ი. მოსაშვილის დრამატურგიამ გმირული ხასიათების ბუნებრიობით, პათეტიკური ჟღერადობით, პერსონაჟთა ვნებების პუბლიცისტური მგზნებარებით, უწმინდესი იდეური მრწამსის გულწრფელობით, მაღალი იდეალებისადმი რომანტიკული თავდადებით — წარმტაცი სიუჟეტებით ტრაგიკულ სიტუაციებთან ჰარმონიულად შერწყმულმა — ადვილად გაიკაფა გზა თეატრისაკენ და ფართო ასპარეზი გადაუშალა მსახიობებს ხალასი ვნებებითა და ემოციური დამაჯერებლობით მიეტანათ მაყურებლამდე მოქალაქეობრიობის არსი.

ი. მოსაშვილის თანამშრომლობა ქართულ თეატრთან დაემთხვა იმ პერიოდს, როცა ქართულ დრამატურგიაში საყოფაცხოვრებო კომედიების ჟანრი ჭარბობდა. იმ პერიოდში ი. მოსაშვილმა მოახერხა ამ რკალის გარღვევა და ჩვენი ცხოვრებიდან აღებული გმირები თამამად წარმოაჩინა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. ისინი რომანტიკული სუნთქვით გამთბარ მონუმენტურ სახეებად გაცოცხლდნენ მაყურებლის წინაშე და კიდევ ერთხელ ცხადყვეს თეატრის ტრადიციებზე მარჯვედ დამკვიდრებული სოციალისტური რეალიზმის დრამატურგიის წარმატება.

ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნის მთავარი კანონი უპირატესად არჩეული თემის შინაარსია, რომელსაც ავტორი აუღელვებია. როცა ავტორისეული მღელვარების პათოსი თეატრის კოლექტივსაც გაიყოლიებს, მხოლოდ ამ გზით იქმნება ხოლმე წარმტაცი, ამაღელვებელი სპექტაკლები. ამ კანონის შეუვალობის ბრწყინვალე მაგალითია ქართული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში ი. მოსაშვილის თანამშრომლობა რუსთაველის თეატრთან. ერეკლე მეფის აელვარებული ხმლის ქება-დიდებით დასრულდა ი. მოსაშვილის დრამატურგია. შესანიშნავ მწერალსა და მოქალაქეს ცხოვრების შუა გზაზე უღალატა გულმა. მისი უეცარი სიკვდილი ღრმა გულისტკივილით შეიცხადა როგორც ქართველმა ხალხმა, ისე მთელმა საბჭოთა საზოგადოებრიობამ.

და დარჩა მისი ნათელი ხსოვნა, რადგან იგი იყო იმ მწერალთაგანი, რომლებსაც უნარი შესწევთ ცხოვრების რთულ შრეებში დაინახონ სილამაზე, ყველაზე პროზაულ მოვლენებში ამოიცნონ წინსვლისა და პროგრესის გზები.

მას სრული უფლება ჰქონდა ეთქვა:

როცა ვმღეროდი, რაც უნდა მეთქვა,
სამშობლოვ ჩემო, შენზე ვმღეროდი!

მან სამშობლოს კეთილდღეობას შეალია თავისი ნიჭი და ენერგია. სამშობლოც პატივისცემით ინახავს მის ხსოვნას, ხოლო მადლიერი შთამომავლობა მომავალშიც დიდის ინტერესით წაიკითხავს მის ნაწერებს[16].

[16] ა. მირიანაშვილი. ილო მოსაშვილი, ჟურ. „ცისკარი", 1964, № 2, გვ. 116.

მარიჯა ბარათაშვილის დრამატურგიის ზნეობრივი გმირი

მ. ბარათაშვილის მოსვლა დრამატურგიაში დაემთხვა იმ დროს, რომელიც ლიტერატურის მკვლევართა მიერ ერთხმად აღიარებულია რთულ პერიოდად. 40-ანი წლების მეორე ნახევარი და 50-ანი წლების დასაწყისი აღინიშნა ლიტერატურის, მუსიკალური ხელოვნების, დრამატურგიის, თეატრისა და კინემატოგრაფიის საკვანძო საკითხებზე პარტიის დადგენილებებით, რომლებშიც დაგმობილი იყო სქემატიზმი, გამოგონებული სიტუაციები, ყალბი სიუჟეტები და სხვა ანტირეალისტური მოვლენები. განსაკუთრებით ყურადსაღები იყო უკონფლიქტობის თეორიის წინააღმდეგ მიმართული სარედაქციო სტატია გაზეთი „პრავდისა“ (1952).

ჩვენი სახელმძღვანელო ცენტრალური გაზეთი ხელოვნების მუშაკთა წინაშე სახავდა ამოცანას, რომ თეატრს ჰქონოდა ზუსტი მისამართი: უნდა იცოდეს, ვის მიმართავს და რა მიზნით, რომელ ამაღელვებელ ჰეშმარიტებას აუწყებს მზყურებელს, საით მოუწოდებს.

საკავშირო მასშტაბით გაიშალა ეს ბრძოლა ხელოვნების განახლებისათვის, მწვავედ იქნა გაკრიტიკებული მთელი რიგი წამყვანი თეატრების დადგმები, მათ შორის ქართული პიესებიც, კერძოდ, ი. ვაკელის „ფოლადი“, ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“, პ. კაკაბაძის „ბედნიერების სამჭედლო“.

პარტია მოუწოდებდა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთ გაბედულად და ნოვატორული შემართებით მოეკიდათ ხელი თანამედროვეობის თემატიკისათვის, ღრმად და სერიოზულად დაემუშავებინათ სადღეისო ცხოვრებისეული საკითხები.

ამასთან ერთად, როგორც დრამატურგიაში, ისე თეატრში განსაკუთრებული ინტენსივობით მიმდინარეობდა ახალი ფორმების ძიების პროცესი, პრესის ფურცლებზე ფართო აღიარება ჰპოვა ამ საკითხებზე დისკუსიამ, კამათობდნენ ახალი ფორმების შექმნაზე, რომლებიც უფრო სისხლსავსედ წარმოაჩენდნენ ცხოვრებას, მის დადებით და ჩრდილოვან მხარეებს.

„50-ანი წლების პირველი ნახევრის თეატრალურმა კრიტიკამ უკონფლიქტობასთან ბრძოლის პერიოდში დიდი შრომა გასწია პიესებში დრამატული საწყისის დამკვიდრებისათვის... ამ მიზნით წინა პლანზე ჩვეულებრივად გამოჰყავდათ საპირისპირო ხასიათები, განსხვავებული იდეების, ინტერესებისა და ცხოვრებისეული მისწრაფებების პერსონაჟები. დიდი აღიარება ჰპოვა ბელინსკის ცნობილმა გამონათქვამმა „ხასიათების“ შეჯახება, ყველას ეს ფრაზა გვეკერა პირზე. რომელიმე დრამატული იერსახის გარჩევისას ჩვენ ყოველთვის მოვითხოვდით ხასიათები გახსნილი ყოფილიყო მოქმედებაში, პერსონაჟების შეხლა-შემოხლაში, ავტორის ჩაურევლად. დიდი ყურადღება ექცეოდა იერსახის ფორმირების პროცესს. ჩვენ მას ვხედავდით სიუჟეტური განვითარების მწვავე ასპექტებში, დაძაბული ამბებისა და მოვლენების შუაგულში... პიესის კომპოზიციის ანალიზის დროს განუყრელად თან გვახლდა ფიქრი იმაზე, რომ დაძაბულობა და შეხლა-შემოხლა ყოფილიყო ყველა სცენისათვის დამახასიათებელი. კომპოზიციის ზოგადი შეფასების დროს ძირითადად ვხელმძღვანელობდით სიუჟეტის კონსტრუქციით. იგი უნდა ყოფილიყო გაწყობილი ადვილად გასაგები ეპიზოდებით და ტრადიციულად: კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა... მიუხედავად ამისა, ძნელი არ არის იმის დანახვა, რომ ზოგიერთი პრინციპი, რომელიც ახლო წარსულში სავალდებულოდ ითვლებოდა, თანამედროვე პიესებში შეცვლილია“[1].

შემდეგ კრიტიკოსი განმარტავს, რომ ეს საგრძნობი ცვლილებები დრამატურგიაში მიმდინარეობდა ცხოვრებაში მომხდარი გარდაქმნებითა და მათი განმსაზღვრელი გავლენით...

„ბალადა ჯარისკაცზე“ ფილმის სცენარი სიუჟეტური სტრუქტურის თვალსაზრისით იმდენად უსუსურია, რომ არ პასუხობს დრამატული სიმართლის მოთხოვნებს — ერთიანი ინტრიგის მწვავე და დინამიურ მოძრაობას. მიუხედავად ამისა, დღეს ვერავინ დაეჭვდება იმაში, რომ მისმა ავტორმა ძალზე ღრმად გადაგვიშალა გმირის ზნეობრივი საწყისები და ფსიქოლოგია, საბჭოთა ადამიანის ხასიათის ძალმოსილება და სილამაზე“[2], — წერს კარაგანოვი.

მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, თეატრალური ხელოვნების ახალი ფორმების გამო გამძაფრებულ კამათში მთავარი ადგილი დაიკავა ჩვენი თანამედროვე ადამიანის ხასიათის დრამატურგიული აღქმისა და გამოხატვის პრობლემამ.

---

[1] А. Караганов. Сборник «О современнике и современности», Изд. «Искусство», М., 1964, с. 6.

[2] იქვე.

ამ პრობლემაზე დისკუსიამ სხვადასხვა შეხედულებები დაბადა. ერთი იმათაგანი იყო. ა. მაკეევის აზრი, რომელმაც ნიკოლოზ პოგოდინის საპასუხო რეაქცია გამოიწვია. 1961 წელს „იზვესტიაში“ დაიბეჭდა ნიკოლოზ პოგოდინის სტატია — „ჩვენი დროის გმირი“. სტატია მიმართული იყო დადებითი გმირის ყალბი, ზედაპირული წარმოსახვის წინააღმდეგ. იგი მწვავედ ეკამათებოდა ა. მაკეევს. რომელიც გმობდა ფსიქოლოგიურ დრამას, რთულ სულიერ კოლიზიებს და „მზამზარეული გმირის“ პრინციპებს ქადაგებდა: „ერთობ დიდი სურვილი მაქვს ვიხილო ისეთი გმირი, ვისი ხასიათიც სპექტაკლის დაწყებამდე ჩამოყალიბდა, მინდა თანამედროვე გმირი მაყურებლის წინაშე წარსდგეს გმირის კოსტიუმით, კოსმონავტის ჩაფხუტით, თანამედროვე რაინდის აბჯრით ხელში“[3] — წერდა ა. მაკეევი.

აბჯროსანი გმირის კონცეფციას, რომელშიც გაერთიანებული იქნებოდა კომუნიზმის მშენებელის ზნეობრივი ქცევის კოდექსის მაქსიმუმი, უპირისპირდებოდა სხვა კონცეფცია, სოციალიზმიდან კომუნიზმში გადასვლის ისტორიული პირობებით გამოწვეული ღრმა ცვლილებების ამღიარებლობის კონცეფცია, ჩვენი თანამედროვის სულიერ და ზნეობრივ ჩამოყალიბებაში ამ ცვლილებათა პრიორიტეტის შეუვალობის კონცეფცია.

ხასიათის განვითარების პროცესში რთული სულიერი კოლიზიები, აზრისა და გრძნობის მოძრაობა — ეს ყველაფერი მჭიდრო კავშირშია იმ აღმზრდელობით როლთან, რომელსაც თამაშობს ახალი ადამიანის ზრდასა და ჩამოყალიბებაში შრომა, ყოველდღიურ საქმიანობაში დახარჯული ენერგია. დისკუსიებში ძირითადად ამაზე იყო გამახვილებული ყურადღება. შრომა აღიარებული იყო თანამედროვე ადამიანის სოზოგადოებრივი ღირებულების განმსაზღვრელ მთავარ ფაქტორად.

სერიოზულ საშიშროებას წარმოადგენდა ისიც, რომ მოკამათეთა ერთი ნაწილის ყურადღება უმთავრესად მიპყრობილი იყო გამომსახველობითი ფორმების დადგენაზე. „ამასთან ერთად ნაწარმოების ფორმაში მეტწილად გულისხმობდნენ მხოლოდ ხერხებს ანუ მხატვრული გამომსახველობითი ხერხების ჯამს... შემთხვევითი არ იყო, რომ კამათის დროს, ტრადიციისა და ნოვატორობის საკითხები პრაქტიკულად დაყვანილი გახლდათ სცენური კომპოზიციების პროპაგანდამდე ანდა რეტროსპექტული სიუჟეტების, გუნდის, წამყვანთა უარყოფამდე ან

---

[3] ნ. პ ო გ ო დ ი ნ ი ს წერილიდან, გაზ. „იზვესტია“, 1961, № 292.

ხაზგასმული პირობითობის დაცვამდე, რომელშიც რაციონალურს ემოციურობა უპირისპირდებოდა“[4].

და რაოდენ მართალი იყვნენ კარაგანოვი, ანასტასიევი, გორბუნოვა და სხვები, რომლებიც სიახლეს ხელოვნებაში განიხილავდნენ, როგორც სამყაროს ახალ აღმოჩენას, ახალი გმირის დაბადებას და სინამდვილის ახალი სიღრმეების მიკვლევას, დღემდე უცნობსა და აღმოუჩენელს.

დიდი სამამულო ომი საბჭოთა ხალხის ბრწყინვალე გამარჯვებით დასრულდა და დაიწყო ომის შემდგომი პერიოდი. იოლი არ იყო უზარმაზარი სახალხო მეურნეობის გადაყვანა ომის რელსებიდან მშვიდობიანი დროის ეკონომიკაზე. იგი ახალ შრომით ენთუზიაზმს, ახალ შემართებას, ახალი ენერგიის ხარჯვას მოითხოვდა. ჩვენი ხალხის სასახელოდ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მას — უმძიმეს ომგამოვლილ ხალხს — აღმოაჩნდა საჭირო ენთუზიაზმი, შემართება და ძალ-ღონე ამ ამოცანის გადასაჭრელად.

ასევე რთული საქმე იყო ხელოვნების შემობრუნება ომის თემატიკიდან ხალხის მშვიდობიანი ცხოვრების მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად, მით უფრო, რომ ომის მომდევნო წლებშიც წამყვანი ადგილი კვლავ ომის თემას ეჭირა და ასეც უნდა ყოფილიყო—იოლი როდია ფსიქოლოგიურად განთავისუფლება ისეთი დიდი მოვლენისაგან, როგორც ომი იყო ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში. მართალია, ქვემეხები დადუმდნენ, მაგრამ ჯერ კიდევ ახალი იყო ომიდან გამოყოლილი ჭრილობები, ისინი ყოველ წამს ხალხს მოაგონებდნენ ეს-ეს არის ჩავლილ მძიმე დღეებს, ენით აუწერელ განსაცდელებს, დაუვიწყარ დანაკარგებს, მატერიალურ და სულიერ ღირებულებათა განადგურებას. დრამატურგია კვლავაც ცდილობდა ამ თემის ხორცშესხმას, უფრო ღრმა ასპექტში გააზრებას, უფრო სრულყოფილად წამოსახვას იმ მძიმე გზისა, რომელიც ჩავლილ წლებში გამოიარა ხალხმა, ესე იგი ცხოვრება პირველ რიგში მოითხოვდა იმ უბრალო ადამიანური ხასიათების ფართო პლანით წარმოსახვას, რომლებმაც საკუთარ ზურგზე იწვნიეს ომის სუსხი და მაინც ბოლომდე დარჩნენ სამშობლოს ერთგულ შვილებად. დრამატურგიამ სწორედ ასეთი გმირების ჩვენება ირწმუნა სადღეისო ამოცანად და ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან ომის ექო ჯერ კიდევ ხმიანობდა, ხოლო ადამიანური ტკივილები მთელი ხმით ღაღადებდნენ გუშინ ჩავლილი წლების სიმკაცრეს.

---

[4] Е. Горбунова. Характер современного героя и проблема новаторств,а В сборн. «О современнике и современности», Изд. «Искусство», М., 1964, с. 85.

ამრიგად, სახელდობრ უბრალო მოკვდავში გამოვლენილი ჰეროიკულის ასახვა ხდება ომის შემდგომი პერიოდის დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი თემა და შედეგმაც არ დააგვიანა: ქართული თეატრის სცენაზე ერთიმეორეზე გაჩნდა ომიანობის ამსახველი სპექტაკლები — ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი“, ბ. ლავრენიევის „მეზღვაურები“, ი. მოსაშვილის „სადგურის უფროსი“, ლ. გოთუას „ქედუხრელნი“, გ. შატბერაშვილის „რკინის პერანგი“ და სხვ.

მაგრამ ეს ხანა უკვე მაინც სხვა დრო იყო, თეატრს არ შეეძლო მარტო ომის თემატიკით არსებობა, მშვიდობიან ცხოვრებას თავისი კანონები აქვს, თანამედროვეობას თავისი სიხარული და ცრემლი გააჩნდა, ჭას თავისი დრამატურგია სჭირდება, თავისი კომედიები და დრამები, ერთი სიტყვით — თავისი ხელოვნება.

ასეთი იყო დროის მოთხოვნა და დრამატურგიას პასუხი უნდა გაეცა აგრეთვე ახალი მოთხოვნილებებისათვის, არ შეეძლო და უფლება არც ჰქონდა განზე გადგომისა, არ შეეძლო ზურგი შეექცია თანამედროვეობისათვის, რადგან მწერლობის უპირველესი ამოცანაა ღრმად და სრულად ამოიკითხოს თავისი დროის ცხოვრების სულიერი ყოფის ამბავი და სცენურ სახეებში წარმოაჩინოს იგი. ეს ამოცანა რთულია, ყველას არ შეუძლია მისი დაძლევა, ცხოვრებას მრავალი უცნობი განზომილება ახასიათებს და მისი ამოკითხვა ყველას არ ხელეწიფება. ამიტომაც პირველი ნაბიჯები მაინცდამაინც სახარბიელო არ იყო. მთელი რიგი დრამატურგიული ნაწარმოებების მთავარი ნაკლი გახლდათ კავშირის გაწყვეტა პირადულსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის. არ იყო ორგანული მთლიანობა: ან უარყოფითი პერსონაჟები გაცილებით უფრო დამაჯერებლად გამოიყურებოდნენ, ვიდრე დადებითი, ანდა სრულყოფილად არ იგრძნობოდა ამ ყოფის მაჯისცემა, რასაც ცხოვრება ჰქვია და რაც შესაშური მუდმივობით ავლენს თავის კანონებს ყველგან და ყოველთვის.

ცხადი გახდა ისიც, რომ ჩვენი დრამატურგების ერთი ნაწილი მაინცდამაინც ხალისით არ ჰკიდებდა ხელს საყოფაცხოვრებო დრამებსა და კომედიებს, თუნდაც იმიტომ, რომ რესპუბლიკის წამყვანი თეატრი — რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრი პრინციპულად მიჰყვებოდა მონუმენტურ-რომანტიკული ხელოვნების გზას და ფართო ეპიკური ხასიათების წარმოსახვა უფრო შეესიტყვებოდა მის მხატვრულ კონცეფციას, ვიდრე ყოფით დეტალებზე აქცენტირებული თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებები.

შედარებით სხვა მდგომარეობა იყო მარჯანიშვილის თეატრში. იგი უფრო ახლოს იდგა ქართული დრამატურგიის ზოგად ხასიათთან, უფრო მიჩვეული იყო და გამოცდილებაც ჰქონდა კონკრეტული და სა-

ყოფაცხოვრებო დეტალებით, იუმორითა და ქართული კოლორიტით მდიდარი პიესების წარმოდგენაში. კ. მარჯანიშვილის თეატრი ცდილობდა კვალში მიჰყოლოდა ცხოვრებას, არ ჩამორჩენოდა თანამედროვეობას... და დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, მარჯანიშვილელებმა კიდევაც მიაღწიეს მნიშვნელოვან წარმატებებს. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის პერიოდი, როცა მის სცენაზე დაიდგა მ. მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერა“ და მ. ბარათაშვილის „მარინე“ ანუ „ჭრიჭინა“. ამ პერიოდში მარჯანიშვილის თეატრი ცდილობდა მეტი სიცხადით ეჩვენებინა სცენაზე ქართული ყოფა, ქართველი კაცის სულიერი ცხოვრება ყოველდღიური წვრილმანებითურთ.

ამრიგად, ამ პერიოდის ქართულ თეატრში, თანაბარი უფლებამოსილებით, დამოუკიდებლად არსებობდა სხვადასხვა სტილისტური მიმართულება, რომელთა შორის ლიდერობდნენ რუსთაველის თეატრისა — ჰეროიკულ-რომანტიკული და მარჯანიშვილისა — რეალისტური ყოფიერების ამსახველი.

მ. ბარათაშვილმა მოღვაწეობა დაიწყო ქართული კომედიის რეალისტური ტრადიციების შემდგომი განვითარების ნიშნით და სისხლსავსედ დახატულ და ყოფითი კოლორიტით მდიდარ პიესებში შეიტანა ლირიკული საწყისი, რითაც დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში. მას იმთავითვე თავისი თემა ჰქონდა, საკუთარი ხელწერა, სტილისტური თავისებურება. ყველა პიესაში თანამედროვეობის რომელიმე მტკივნეულ საკითხს ეხებოდა, თანამედროვეობის ხასიათების ჭიდილს ასახავდა. თანამედროვეობის სუნთქვით ცხოვრობს მასთან ყველა სფერო, ეს იქნება სამგორის არხის გაყვანა თუ ახალი ბაღლივი სახლების აშენება, ხელოვნების დანიშნულება თუ ოჯახის პრობლემა, ჩოფლის ტრადიციებისადმი მხარდაჭერა თუ მისი მამაპაპური საყრდენების რღვევა.

მ. ბარათაშვილის შემოქმედების თანამედროვე საკითხებს თან ერწყმის გარკვეული მორალური სიღრმის პრობლემები, რომლებიც ესოდენ დამახასიათებელია 60—70 წლების დრამატურგიისათვის. იგი მიყვება იმ სტილისტური მიმართულების გზას, რომელიც იკვლევს შრომითი ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ თანამედროვე ხასიათებს.

მ. ბარათაშვილის ყველა პიესაში, მართალია, ცხოვრობენ და მოქმედებენ საზოგადოების წინაშე ვალის მოხდის მრწამსით შთაგონებული ადამიანები, რომლებიც კიდეც ებრძვიან ობივატელურ და მეშჩანურ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, შეცნობილი აქვთ საქმის სილამაზე და რომანტიკა (მაგალითად, გედეონს, არჩილს, დავითს), ასეთ პერსონაჟებს გააჩნიათ ბევრი დადებითი თვისება, მაგრამ საბოლოო

ანგარიშში, ჩვენი აზრით, დრამატურგის გულთან, ეტყობა, უფრო ახლოა ახალგაზრდა ქალიშვილთა ცხოვრებასთან შეხვედრის თემა. დამახასითებელია, რომ ავტორის ყველაზე სანუკვარი ფიქრები ამ ასაკის ქალებთან არის დაკავშირებული. ქალთა სახეების თემა მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში წამყვანი თემაა. ყველა პიესაში წინა პლანზე გვხვდებიან ისინი, ყოველთვის ამოიცნობა მეტამორფოზა იმ ცვლილებათა გამო, რასაც ისინი განიცდიან ქალიშვილობის წლებიდან ოჯახის შექმნამდე, დედად გახდომამდე.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში საგანგებო თანაგრძნობითი არიან მოსილი ქალიშვილები, ალბათ ამით აიხსნება, რომ გამორჩეული ემოციურობით აღიქვება ახალგაზრდა ქალების კონფლიქტი სინამდვილესთან. ეს კონფლიქტი ყოველთვის მწვავეა და ეფექტური, რეალობასთან შეჯახებას წითელი ხაზივით გასდევს მოვლენის ნამდვილ არსში წვდომისაკენ მისწრაფება, რომელიც ზარ-ზეიმის მიღმაა დამალული („მაღალი ოცნება“, „სიყვარულის წისქვილი“, „სართულები“, „ჩემი ყვავილეთი“). მ. ბარათაშვილის გმირები მზამზარეული და ზერელე წარმოდგენებით გამოდიან არენაზე და მხოლოდ სულიერ-მორალური ჩამოყალიბების პროცესში შეიცნობენ ცხოვრებას და თავიანთ საზოგადოებრივ ინტერესებს.

შეხვედრა სინამდვილესთან აქტიურად არ მიმდინარეობს. ჭრიჭინა, მაკა, მანანა, ეკა, მეტწილად პოეტურად აღიქვამენ რეალობას და საბოლოოდ გაცრუებული იმედების ფასად უჯდებათ ის სულიერი დრამები, რომელთა გადატანა უწევთ ცხოვრებაში.

ქალიშვილების წინაშე ყოველთვის მაღალი ბარიერივით არის აღმართული სინამდვილე თავისი მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული გამოვლინებებით. უნდათ თუ არ უნდათ, ახალგაზრდებმა უნდა გადალახონ „ბარიერი“ და როცა მის მიღმა ახალ რეალობად გადიშლება სრულიად სხვა სამყარო, ისინი მაშინღა ხვდებიან, რომ თურმე ახლა შეაღეს ნამდვილი ცხოვრების კარი. ასეა „ჭრიჭინაში“, „სიყვარულის წისქვილში“, „სართულებში“, „მაღალ ოცნებაში“, „ჩემს ყვავილეთში“.

ოცნებების გაცრუება ყველა პიესაში ამოიცნობა, თითქოს ყველა პერსონაჟის ხვედრია სანუკვარი იდეალების დაღუპვა. მ. ბარათაშვილის ყველაზე დიდი საწუხარი სწორედ ქალიშვილური ოცნებების დაღუპვაა, მწერალი ქალის მთელი დრამატურგია ამის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტია. ავტორი ცდილობს ერთგვარ ცხოვრებისეულ კანონზომიერებას მიაღწიოს, რომ რომანტიკულ ბურუსსა და რეალობას შორის არ იყოს დიდი ზღვარი, მკვეთრი დისტანცია. მ. ბარათაშვილი მწვავე ტკივილივით განიცდის, როცა პოეზიით შუქფენილ მის პერსონაჟ ქალებს სევდა და მწუხარება უბურავთ სახეს, როგორც კი ფეხს

შეადგამენ ცხოვრებაში. აქედან გამოსავალ ერთადერთ გზად, ცხოვრებისეული ტკივილების განკურნების ერთადერთ საშუალებად მ. ბარათაშვილს შრომა შეუცვნია, მაგრამ შრომა არა ძველი გაგებით, არა პატივაყრილი, ადამიანური ღირსებების დამამცირებელი, არამედ — შრომა პოეტური შუქით მოსილი, შემოქმედებითი. მხოლოდ ასეთი შრომით იღება, ავტორის აზრით, ურღვევი ხიდი ცხოვრებასთან, მისით ხდება ადამიანი თავისი კოლექტივის სრულფასოვანი წევრი, მხოლოდ ამ ხიდის გავლით მიაღწევს ადამიანი ჯერ უცნობ სიმაღლეებს. მაგრამ ეს გზა არ არის ია-ვარდით მოფენილი — იგი ნარ-ეკლიანია, გზის ყოველ მონაკვეთზე დგანან ობივატელები და მეშჩანები, ისინი ცხოვრებას უყურებენ გამორჩენის თვალით, არ გააჩნიათ საერთო საზოგადოებრივი ინტერესები. მათთვის უცნობია შრომით მოპოვებული სიხარული, სამყაროს გარდაქმნის მაღალი ოცნება, ისინი ბორკილებად ედებიან ფეხებში პოეზიის მაძიებელ გმირებს, ხალხის ბედნიერებაზე მეოცნებეთ, რომლებიც თანდათან ერწყმიან ბუნებას და საერთო-სახალხო დოვლათის გამრავლება ურწმუნიათ დიდი ამოცანების რეალიზაციის ერთადერთ პირობად. ამიტომ არის რომ ბუნებასთან შერწყმისა და მასში განზავების თემასაც საგანგებო ადგილი აქვს დათმობილი მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში („ჩემი ყვავილეთი“, „ჟრიჟინა“, „მაღალი ოცნება“).

ჩვენი თანამედროვეობისათვის ძალზე ახლობელია მ. ბარათაშვილის ახალგაზრდების ფიქრები ბუნების შემოქმედებით გარდაქმნაზე, მათი მზადყოფნა, ენერგიის დაუშრეტელად შეებან ამ საქმეს. ისიც ლოგიკურია, რომ ავტორს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გაღებული ენერგიის ერთადერთ ფორმად პატიოსანი შრომა მიაჩნია, რადგან შრომა არის ადამიანების აღზრდის ყველაზე საიმედო ფაქტორი. ეს თემა მ. ბარათაშვილთან ყოველთვის დიდ პატივშია, მწერალ ქალს ვერც წარმოუდგენია თავისი პერსონაჟების კეთილდღეობა უშრომლად.

ნიშანდობლივია, რომ მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში მხოლოდ ის იმარჯვებს, ვისაც საზოგადო საქმე თავის პირად საქმედ გაუხდია, ვისი შემოქმედებითი ფანტაზია და რომანტიკული გატაცება მჭიდრო კავშირშია ცხოვრების პრაქტიკულ ამოცანებთან, ესადაგება მას, ხაზოგადოებას წინსვლაში ეხმარება.

ახალი ადამიანის თემის დამუშავებისას ავტორი ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს პიროვნებაში მიმდინარე ფსიქოლოგიური პროცესების ჩვენებას და ამის ნაცვლად აქცენტი გადააქვს კოლექტივის როლის ჩვენებაზე, ამის გამოა, რომ მაყურებლის თვალსაწიერის არეში ექცევა

პიროვნებისა და კოლექტივის სტანდარტული ურთიერთობა და სოციალური მოტივი. მაგრამ ავტორი უნებურად მიჰყვება მრავალთემიანობის გზას და ამის გამო ძნელი ხდება მთავარის გარჩევა მეორეხარისხოვანისაგან. მაგალითად „ჩემს ყვავილეთში“ მრავალი სერიოზული ცხოვრებისეული პრობლემა დგას და იმიტომაც გაძნელებია ავტორს ყოველი მათგანის მხატვრული განზოგადების დონემდე დაყვანა.

და მაინც, ეს პიესა იმსახურებს მოწონებას თემატური აქტუალობით, ლაღი, კომედიური საწყისით, რომანტიკული სიწრფელითა და ცხოვრებაზე სერიოზული ფიქრებით.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში საცნაურია უკვე გახმაურებული ხერხებისა და საშუალებების გამოყენება, რომლებიც იმ წლებში ნოვატორულად ითვლებოდა. საერთო პლანის წარმოსაჩენად, ეპიზოდების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი დარღვეულია ჩანართებით, ლირიკული წიაღსვლებით, მოგონებებით, სიმღერებითა და ლექსებით. ჩანართებში აუცილებელი ახსნა-განმარტებებია, რომლებსაც პერსონაჟები იძლევიან. ჩანართები მდიდარია ბუნების აღწერებით, ისინი ქმნიან გარემოს ემოციურ-ლირიკული აღქმის ამაღლებულ ტონალობას, გმირი თავის კოლეგებს ისეთი სიყვარულით წარმოგვიდგენს, ასე გგონიათ უშუალოდ მაყურებელთან ჰქონდეს კავშირი, პირდაპირ მას უზიარებდეს მოზღვავებულ გრძნობებს, რომელთა მოთოკვა ვერ მოუხერხებია. გმირი ჩანართებით გვიმხელს ზოგჯერ მისთვისაც შეუცნობელ ფიქრებს. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ჩანართებში თვითონ ავტორიც მიმართავს მაყურებელს, რითაც ხაზი ესმება პიესის ლირიკულ-ეპიკურ საწყისს. პროლოგისა და ეპილოგების სცენაში გმირი პირდაპირ კონტაქტშია მაყურებელთან, მას უზიარებს თავის გულისნადებს („ჩემი ყვავილეთი“), ხანაც ჩანართები ანალოგიის პრინციპზეა აგებული („ფრთხილად, სასიკვდილოა“). მაგალითად, მერის წუხილი ბავშვების გამო, მისი განცდები ტრაგიკული ტონალობით ანუის ტრაგიკული იდუმალების თეზისს ეხმიანება თითქოს. გავიხსენოთ პიესაში ჩართული სცენები ანუის ნაწარმოებიდან.

მოგონებები მეტწილად „ფრთხილად, სასიკვდილოა“ და „სართულებშია“ გამოყენებული. ამ ხერხით აღწევენ მ. ბარათაშვილის პერსონაჟები წარსულის ჭვრეტას ანუ რეტროსპექციას. ურიგო ხერხი არ არის. იგი ხელსაყრელ ატმოსფეროს უქმნის გმირებს გამოიკვლიონ თავიანთი ჩავლილი ცხოვრება, ანალიტიკური შეფასება მისცენ მას. ამით საშუალება ეძლევათ პერსონაჟებს პატიოსნების, სამართლიანობის, სულიერ ფასეულობათა კატეგორიების ფონზე განსაჯონ წარსული.

ამგვარი შეხვედრა წარსულთან მიგნებულ ფორმად გვესახება

თუნდაც იმიტომ, რომ ყურადღების ცენტრში ექცევა პერსონაჟების პროფაქცევის მოტივები, ამ მოტივების ბიოგრაფია და მათი ძირების გაშიშვლება-გამომზეურება.

დრამატული ფორმის ახალი ნიშნები მ. ბარათაშვილის პიესებში მაინცდამაინც ხაზგასმული არ არის, ვერ ვიტყვით, რომ თვალში საცემი იყოს სიახლეების შემოტანის მცდელობა.

„დროის ფორმები“ დრამატურგს შემოაქვს არა მარტო თავისი პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს გასახსნელად, არამედ, აგრეთვე, საზოგადოებასთან პიროვნების დასაკავშირებლად. ეპიკურ-ლირიკული საწყისი და ხელწერის ტრადიციული მანერა ჰარმონიულ მთლიანობაშია და შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ერთმანეთს ავსებენ.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიის სტილისტური თავისებურებებიდან განსაკუთრებით საცნაურია ჭარბი ლირიზმი. და ეს ხდება იმის გამო, რომ მწერალი ქალი დრამატურგიაში მუშაობის დროს არასოდეს არ ემიჯნება პოეზიას, მის პიესებზე თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია, რომ გამოვიტანოთ დასკვნა: მ. ბარათაშვილი დრამატურგიაში აგრძელებს იმის თქმას, რაც ლექსებში ვერ ჩაუტევიაო.

მწერალი ქალის დრამატურგია მნიშვნელოვანი მოვლენაა, მასში ბევრია ეროვნული კოლორიტით შეფერილი იუმორი, მჩქეფარე სიცოცხლის სიყვარული, თემატური აქტუალობა, ამაღლებული პოეტური განწყობილება, ნაზი ლირიზმი, ქალის ბედისადმი მოქალაქეობრივი მზრუნველობა. ეს ღირსებები პიესების მოქმედების მდინარებაში ზეშთაგონების ძალით გაიელვებენ ხოლმე. ამიტომ არის, რომ მ. ბარათაშვილის დრამატურგია დღესაც ეხმარება ადამიანებს ცხოვრების მოწყობაში, მის პიესებში დასმული პრობლემები დღესაც აღელვებს საზოგადოებას, კვლავაც კამათისა და საზოგადოებრივი განსჯის ობიექტია. მწერალი ქალი წრფელი გულმხურვალებით ეხება ამ პრობლემებს, გონებას უფხიზლებს ადამიანებს და წინსვლაში ეხმარება მათ.

*

„მარინეზე“ ადრე მ. ბარათაშვილმა დაწერა დრამა „მაღალი ოცნება“, რომელიც კულტურის სამინისტროს კონკურსზე წარმოდგენილი 300 დრამატურგიული ნაწარმოებიდან 10 მოწონებულ პიესაში აღმოჩნდა, მაგრამ „მარინე“ სცენაზე დადგმული პირველი პიესაა, ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ მ. ბარათაშვილის მჭიდრო მეგობრობა ქართულ თეატრთან, დღესაც ასე ცხოველმყოფლად რომ გრძელდება, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე „მარინეს“ ხორცშესხმის დღიდან იწყება.

მაგრამ დრამატურგ მ. ბარათაშვილს წინ უსწრებდა პოეტი — ვ. ბარათაშვილი. მან მოღვაწეობა საბავშვო ლექსებით დაიწყო. მართალია, მან უხმაუროდ შემოაღო ქართული პოეზიის კარი, მაგრამ მის ლექსებს იმთავითვე არ ჰკლებია სითბო, სინათლე, ფერადოვნება. ლექსისათვის უცილობელი ამ სამი თვისებით გამორჩეული პოეტური სამყაროს ცენტრშია მ. ბარათაშვილის კეთილი ფიქრები, სამშობლოს ყოვლისმომცველი და უზადო სიყვარული, რომლის ძალითაც დასდინდა ცრემლი, რომლის გამო დადგა გალობად და რომლის გარეშეც ვერც წარმოუდგენია სიცოცხლე.

მე გულის კარი გაუხსენი ფართოდ,
სიყვარულისთვის დავტოვე ღიად...
მე გულის კარი გავუხსენ ფართოდ
ყველაფერს, რასაც მშვენება ჰქვია,
თუ ეს მშვენება ვერ დამთრობს,
თუ სიყვარული ვერ გამათბობს,
ნუმც მიცოცხლია.

უკომენტაროდაც ნათელია, რომ პოეტი ქალის სიყვარულის უპირველესი საგანი მშობლიური ქვეყანაა, მისთვის გაუღია ფართოდ კარი, რადგან მხოლოდ მშობლიურ მიწა-წყალს გააჩნია მარად უჭკნობი მშვენება.

და მართლაც, მ. ბარათაშვილის პოეზიაზე თვალის ერთი გადავლებითაც კი ამოიცნობა, თუ როგორი განსაკუთრებული თრთოლვითა და ადამიანური მღელვარებით უმღერის იგი თავისი ქვეყნის მიწა-წყალს, მის ამიერსა და იმიერს.

ამის დასტურად მისი ერთი მშვენიერი ლირიკული ლექსი — „საპოვნელაც“ კმარა, რომელიც რა ხანია ხალხმა სიმღერად აქცია და დღესაც სიამოვნებით იმეორებს:

ოქტომბერში თუ ჩვენს მხარეს გაგივლია,
შეამჩნიეთ მოწმენდილ მინდორ-ველად...
პაწაწინა, მარჯნისფერი ყვავილია,
იმერეთში ეძახიან საპოვნელას.

ბარემ აქვე ვიტყვით, რომ ძალიან მჭიდრო თემატური კავშირი არსებობს მ. ბარათაშვილის პოეზიასა და დრამატურგიას შორის. მისი ცნობილი პიესის „ჩემი ყვავილეთის“ სცენაა გამჭღავნებული ბისივე ერთ-ერთ ლექსში, რომლის სტრიქონები ასე იკითხება:

გულის ტკივილით თუ გარინდებით
ჩამწკრივებულან კართან შინდები,
ამრიალებენ ფიქრებს ალვები,
შორეულ გზისკენ რჩებათ თვალები,

მიყუჩებულა ბეღელ-მარანი,
ოჩოფეხებზე თვლემს სასიმინდე...
დადის სიჩუმე გულშემზარავი
და ძნელს საფიქრალს ჩამოგვირიგებს.

და არა მარტო აქ, ყველგან შეინიშნება, რომ მ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში თითქოს ყოველთვის თანაარსებობენ დრამატურგია და პოეზია, მათ შორის არ შეინიშნება დიდი მიჯნა, წყალგამყოფი, პირიქით, პოეტი ქალი ელტვის იმას, რომ ცხოვლად გვიჩვენოს თავისი ნაფიქრ-ნააზრევი, ორივე ჟანრის ენაზე და, შეიძლება ითქვას, რომ მიზანს აღწევს კიდეც.

როგორც ვთქვით, „მარინეთი“ დაიწყო მ. ბარათაშვილმა ქართულ თეატრთან მჭიდრო მეგობრობა. ფეხბედნიერი აღმოჩნდა „მარინე“ ავტორისათვის. საოცრად მრავალფეროვანია „ჭრიჭინას“ სცენური ბიოგრაფია. იგი საბჭოთა კავშირის 170 და უცხოეთის 22 სცენაზე დაიდგა, ითარგმნა და ცალკე წიგნად დაისტამბა რუსულ, უკრაინულ, ესპანურ, იტალიურ, ჩინურ, ჩეხურ, პოლონურ და სხვა ენებზე. დაიდგა ოპერა (მუსიკა ალ. შავერზაშვილისა), მუსიკალური კომედია (მუსიკა რ. გაბიჩვაძისა), გადაღებული იქნა კინოფილმი „ჭრიჭინა“ (რეჟისორები ს. დოლიძე და ლ. ხოტივარი). ასეთი პოპულარობის გამო იყო, რომ „მარინე“ აღიარებული იქნა ქართული საბჭოთა დრამატურგიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად.

მაგრამ რამ განაპირობა მისი პოპულარობა? ანდა სად უნდა ვეძიოთ მისი კონფლიქტის არსი?

„მარინეს“ წარმატება განაპირობა, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგის შემოქმედებითი ჩანაფიქრის პრობლემატურობამ, ჩვენ იმდენად მოგვწონს ამ კომედიის მთავარი პერსონაჟის ხალასი გრძნობები, ემოციები, აზრები, საერთოდ მისი ბუნება, რომ ეს ქალიშვილი ბუნებრივად, თავისთავად შეინაკადებს ჩვენს ფიქრებს, ემოციებს, აზრებს და ხალისით მივყვებით კვალში, რა თქმა უნდა, იმ კონფლიქტის ჩარჩოებში, რომელთა ჭრილში ექცევა ამ დაუდგრომელი, ცქრიალა გოგონას ცხოვრება.

ერთი შეხედვით მარინე უდარდელი და მხიარული ქალიშვილის შთაბეჭდილებას სტოვებს, მას არ სურს სერიოზულად გაისარჯოს, გაურბის ისეთ საქმეს, რომელიც მუყაითობას და შრომას მოითხოვს... ასეთ პიროვნებად გვაცნობს ავტორი მარინეს კომედიის დასაწყისში. ჭრიჭინა თუთის ხის ტოტზეა ჩამომჯდარი, ყურს უგდებს ფრინველთა გალობას, ბეღურები ჟივიან, მერცხლები ჭიკჭიკებენ. გუგული „გუ-გუს“ გაიძახის, ბულბული კვნესის. მარინე ჩიტების ამ

სიმფონიას აღიქვამს როგორც ფრინველთა ლხინს და, ჩის ტოტებში მიმალული, ბაძავს მათ, უსტვენს, ჭიკჭიკებს, ესე იგი პოეტურად განიცდის ბუნების მუსიკას და გული იქით მიუწევს, სადაც სიმღერა ეგულვის. ეს ლტოლვა იმდენად ძლიერია, რომ ჭრიჭინა ყოველთვის მღერის, სიმღერით ერწყმის ამღერებულ ბუნებას, ზარზეიმით მოღუღუნე სამყაროს. ერთი სიტყვით, მარინე სიმღერის საშუალებით გვამცნობს თავის პოეტურ გუნება-განწყობილებას, თავის ემოციურ ხასიათს.

მერე ელვის სისწრაფით დაეშვება ხიდან, ისკუპებს, ეფროსინესთან დახტება, ხელს დაავლებს, დაატრიალებს: „რა მიხარია, რა მიხარია“!.. გაიძახის, თან ტრიალებს, ხტის.

და აქვე ვგებულობთ, ჭრიჭინას, მართლაც, ძალზე სათუთი და ნგრძნობიარე გული ჰქონია: ეფროსინესაგან შეიტყობს თუ არა, უფროს მარინესათვის შრომის გმირის წოდება მიუნიჭებიათო, ვარდებს დაკრეფს და თაიგულით ხელში ჩიშკრისაკენ გარბის, რომ თავის სეხნიას მიულოცოს დიდი გამარჯვება.

მაგრამ პიესის ეს სურათი ჭრიჭინას „ოინებით“ არ მთავრდება. ავტორი პოეტურად განცდილ და რომანტიკულად გაცოცხლებულ წალკოტს შრომის პათოსით ასულდგმულებს. სოფლის მშენებლებისა და კოლმეურნეთა ხმაურითა და შეძახილებით ივსება სოფელი. ეს უკვე შრომით მინიჭებული სიხარულის ანარეკლია და შრომის თემა იქცევა იმ მხატვრულ კომპონენტად ანუ პიესის მოქმედების მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორად, რომელიც ბუნებრივად ქმნის სოციალურ გარემოს მთავარი პერსონაჟების ცხოვრებისეული ხასიათის ჩამოყალიბებისათვის. წინა პლანზე დგება შრომითი ენთუზიაზმი, ყველანი საქმით არიან გართულნი, ყველგან შრომითი ატმოსფეროა. მეზობელი კოლმეურნეობიდან გამოცდილების გაზიარების მიზნით მოდიან. არა მარტო სოფლად, ქალაქში მცხოვრებ პროფესორ ნამორაძის, ჭრიჭინას ბიძის, სახლშიც, ხოტბას ასხამენ შრომას და მუჭთახორებს კიცხავენ...

შრომის თემა მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში გამორჩეული თემაა, ამ თემის დამუშავებას ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს, იგი ადამიანში ყველაზე მეტად შრომისმოყვარეობას და სიკეთეს აფასებს, სხვა ყველაფერი, მისი აზრით, ამ თვისებებიდან გამომდინარეობს. ვისაც უყვარს შრომა, მას სხვებიც უყვარს და მთელი არსებით ისწრაფვის საზოგადოების საკეთილდღეოდ.

ასეთია მ. ბარათაშვილის დრამატურგიის კრედო. იგი ყველა პიესაში იგრძნობა და, როგორც ზემოთ დავინახეთ, არც „ჭრიჭინა“ არის

გამონაკლისი. პოეტური სიცოცხლის სიხარულითა და შრომის პათოსით არის შეფერილი მთელი პიესა. მარინე ამ მოზეიმე სამყაროს ნაწილაკად გვევლინება, მას ამაღლებული იდეალები გააჩნია, მთელი სამყარო აყვავებულ ბარაქიან წალკოტად ესახება და ამ წალკოტის გამშვენიერების ფიქრით აღტაცებული აგრონომად გახდომაზე ოცნებობს. „აგრონომი რომ ვიქნები, ისეთი შტო უნდა დავამყნო ამ ხეს, რომ ფოთლის მაგივრად თუთას ისხამდეს... ჰო, ჰო, ჰო, რა ბაღებს გავაშენებ, რა ვენახებს!“[5] უფრო მეტიც, მარინეს სურს მთელი სამყარო სიყვარულით ჩაიხუტოს გულში, ექიმი იყოს ან მასწავლებელი, მაგრამ ბოლოს ისევ აგრონომობას ირჩევს. ამ სიყვარულს ასაზრდოებს უფრო დიდი სიყვარული, ქალაქში განცდილი და გულში ღრმად ფესვგადგმული სიყვარული შოთასადმი. ამიტომაა, რომ იგი ესოდენ რომანტიკულად აღიქვამს ბუნებას, გარემოს, ადამიანებს, მარინე სიყვარულის ბურუსშია. იოლი არ არის ამ ბურუსიდან გათავისუფლება. უფრო ძნელია, თუ კი ჯერჯერობით არც თვითონ მარინეა მონდომებული გათავისუფლდეს. ასეთ მდგომარეობაში იმყოფება პიესის მთავარი პერსონაჟი და რაც პოეზიის სფეროდან გამოყვანას უქადის, ჩრიჭინა იმიტომაც უკუაგდებს ყველაფერს, მათ შორის კონკრეტული შრომიდან გამომდინარე საზრუნავსა და გარჯას. გავიხსენოთ ეპიზოდი: ჩრიჭინა ხეზე ზის, მღერის, თუთის ხიდან ჩამოცვენილი ფოთლები ხალიჩასავით ეფინება მიწაზე. „ერთ ჩელტ აბრეშუმის ჭიას ეყოფოდა ჯერზე“, — ამბობს ბებია ეფროსინე, ჩრიჭინა კი აინუნშიც არ აგდებს ბებიის შენიშვნას. „ეს ფოთოლი წაგემძღვარებია... მადლია, ჭიას დააპურებდი“, — სთხოვს ბებია, მაგრამ ჩრიჭინას ასეთი წვრილმანებისათვის არა სცალია. პიესაში უნებურად ისახება ორი სხვადასხვა ცხოვრებისეული პრობლემა. ერთია რომანტიკულ ბურუსში გახვეული პიროვნება, რომელსაც მაღალი იდეალები გააჩნია და მეორეა ამ იდეალების განხორციელების გზები...

მ. ბარათაშვილი სწორედ ამის გარკვევას ცდილობს თავისი პერსონაჟის ხასიათში.

სოფელში მარინესათვის ჩრიჭინა შეურქმევიათ, რადგან ნიადაგ მხიარული და უდარდელია, არ სურს ხელი მოჰკიდოს რაიმე საქმეს, მუყაითობასა და სერიოზულ დამოკიდებულებას რომ მოითხოვს, არც უმაღლეს სასწავლებელში სწავლის გაგრძელებაზე ფიქრობს

---

[5] გვ. 6. აქ და შემდგომ, პიესიდან მოტანილი ციტატები ამოღებულია წიგნიდან— მ ა რ ი ჯ ა ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, ჩრიჭინა, პიესები, სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

სერიოზულად. შემთხვევით გაცნობილი შოთა მთელი საათობით ამეცადინებდა გამოცდების წინ, მაგრამ „მე მხოლოდ იმისი ხმა მესმოდა მუსიკასავით... თავში კი არაფერი შედიოდა“ — აღიარებს მარინე (გვ. 15).

მარინე მუქთახორა არ არის, როგორც ბევრნი ფიქრობდნენ, არსებითად წესიერი ადამიანია, შრომისმოყვარეობის ფასიც ესმის, მაგრამ ვაი რომ ჯერ კიდევ დაუღვინებელია, ლამაზი ჩიტივით გალობს და ჭიკჭიკებს, ისე იქცევა, თითქოს ბუნების შვილი იყოს მხოლოდ, მისგან გამოუყოფელი არსება, არ გააჩნია გარემოსთან გონიერი ადამიანის დამოკიდებულების ჩვევა, როგორც ღირებულებათა შექმნისათვის სამყაროსთან შეგნებული დამოკიდებულების უმაღლესი გამოხატულება. ეს ყველაფერი მისთვის ბუნების ჰარმონიულობაშია განზავებული. ერთი სიტყვით, ჭრიჭინა ზნეობრივად ფაქიზი გმირია, ქვეცნობიერად გრძნობს, რომ შრომითი საქმიანობა ბუნებასთან შეგნებული დამოკიდებულების უმთავრესი ფაქტორია, მაგრამ ეს ფაქტორი მასში ჯერ კიდევ თვლემს, არ არის ნათლად ჩამოყალიბებული. ამასთან ერთად, ჭრიჭინას არ გააჩნია კოლექტივთან საქმიანი ურთიერთობის ჩვევა, იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროს გარეშე დგას, ჩართული არ არის თანასოფლელთა შრომითი საქმიანობის საერთო ფერხულში.

ამრიგად, პიესის ცენტრში დგას ლაღად მეოცნებე პერსონაჟი, რომელსაც ახასიათებს ახალგაზრდული დაუფიქრებლობა და, ამასთან ერთად, დროის ფლანგველობა, რაც ზემოთ რომანტიკული ბურუსით ავხსენით. ეს რომანტიკული ბურუსი ცხოვრებისადმი საშიშ თავქარიან დამოკიდებულებად აღიქვება. დღის წესრიგში დგება იმის აუცილებლობა, რომ ჭრიჭინამ ჩამოიცილოს ეს ნაკლი, რადგან თუ იგი არ განთავისუფლდა ამ ხარვეზისაგან, თუ თავის თავზე არ გაიმარჯვა, — შრომა ჭრიჭინასათვის კეთილშობილურ ქმედებად ვერ გადაიქცევა, სამშობლოსათვის, ქვეყნისათვის, ხალხისათვის სარგებლობის მოტანის საშუალება ვერ იქნება, არამედ — მხოლოდ წამება, ტანჯვა, იძულებით გაღებული ხარკი, უსიამოვნო ბეგარა.

პიესის ექსპოზიციაში ვრცლად არის წარმოდგენილი ჭრიჭინას პოეტური სამყარო. მაგრამ აქვე ისახება სინამდვილესთან ქალიშვილის დიდი ოცნებების შეუსაბამობით გამოწვეული იუმორი. თუთის ხავერდოვან ფოთლებში ჩაფლული ჭრიჭინა ლამაზად ლაპარაკობს, თავის სანუკვარ ფიქრებს აყოლილი, გაშეტებით მღერის, პრაქტიკულად კი არაფერს აკეთებს. იმიტომაც შეუძახებს ხის ტოტზე მჯდარ შვილიშვილს ბებია ეფროსინე: „ხეზე სად გაგონილა, გოგო, ამისთანა

საქმის გადაწყვეტა, ან რაღა დროის შენი ხეებზე პოტიალია“ (გვ. 7). ამ რეპლიკაში უკვე ამოიცნობა ჭრიჭინას სასაცილო პერსონაჟად გადაქცევის სიმპტომები, ავტორი იწყებს სერიოზულის წარმოჩენას იუმორისტულად, ხოლო პოეზიის სფეროში შეჭრილი იუმორი, როგორც ეს ხდება ხოლმე კომედიაში, სხვადასხვა ვარიანტით იმეორებს დასახულ საწყის სიტუაციას — მთელი კოლექტივი და ყველა ახლობელი მოწადინებულია, რომ ჭრიჭინამ მიიღოს განათლება, იყოს შრომისმოყვარე, საზოგადოების სასარგებლო წევრი. მართალია, დედით ობოლია, ბებიამ გაანებივრა, მამის მაგარი ხელიც აკლია, მაგრამ უკვე დროა ნამდვილ საქმეს მოჰკიდოს ხელი, თავისი უნარი და ენერგია საერთო კეთილდღეობას მოახმაროს.

პიროვნებისადმი საზოგადოების მიერ წაყენებული მოთხოვნა, ესე იგი კოლექტივის საერთო განწყობილება, ამ პიესაში საწყისი სიტუაციის ფუნქციას რომ ასრულებს, პერსონაჟების ქმედობისა და საქციელის განსხვავებული მოტივების კოლიზიას ბადებს და იწყება საწყის სიტუაციაში მინიშნებული კონფლიქტის გათამაშება ანუ საწყისი სიტუაციის ვარიაცია — სახეცვლილება, ქმედობის იმ კომპლექსით, რასაც თავქარიანობას აყოლილი მარინე სჩადის ჯერ სოფელში და მერე ქალაქში.

ასე შემოაქვს მ. ბარათაშვილს პიესაში სოციალურად საშიში და მავნე მოვლენის — მუქთახორობის თემა შრომითი გმირობის პარალელურად და ამ ორი თემის შეპირისპირების ფონზე წყვეტს თავისი მთავარი გმირის ბედს.

დიდად ნიშანდობლივია ამ მხრივ ჭრიჭინას ქალაქში გამგზავრების მზადების სცენა, რომელსაც პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ — „ჭრიჭინას ქარი უქრის თავში“.

„გმირს რომ გავყვები გვერდით, მთელი რუსთაველის გამზირი ჩვენ დაგვრჩება“(გვ.16) .

„შენი დარიგება სულ აქაა ჩაბეჭდილი (შუბლზე მიიდებს ხელს). კარგად ვისწავლო, ძია ირაკლის გავუგონო, წერილები გწეროთ, კიდევ... ჰო, მახსოვდეს, რომ ადამიანი შრომით ფასდება და არა მხიარულობით. აჰა, დამმახსოვრებია თუ არა?“ (გვ. 18).

„რა იქნება ახლა ერთი პროფესორის ბედი რომ დამეკეროს? ბებია, ეფროსინე ბებია, პროფესორ სიძეს ჩამოგიყვან თბილისიდან, პროფესორს“ (გვ. 19). ბაქიბუქის ავტორი ჭრიჭინაა. ამ სიტყვებში კიდევ ერთხელ ჩანს მისი უდარდელობა, მას ისევ თავბრუდამხვევ ზეიმად წარმოუდგენია ცხოვრება, სადაც სპეციალურად შეკერილი ახალი კაბით ზღაპრულ ფერიასავით სურს ინავარდოს, იმღეროს, იჭიკჭიკოს.

ასე ემზადება ჭრიჭინა თავისი პირველი შრომითი ნაბიჯების გადასადგმელად.

მ. ბარათაშვილი ცუგრუმელა გოგონას ხასიათში ხედავს სიცოცხლის ხალისს, შინაგან პატიოსნებას, სიკეთეს, და ჩვენც გვარწმუნებს, რომ ჭრიჭინა ხელიდან წასული ქალიშვილი არ არის, რომ მას განახლების პოტენცია გააჩნია ანუ ის ნიშანთვისება, რომელსაც საბოლოოდ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მარინეს მოქალაქეობრივ ჩამოყალიბებაში.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ჭრიჭინას ოცნებები არ შეესაბამება რეალობას, სხვა ადამიანების, მთელი საზოგადოების შეხედულებებს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ცხოვრებას არ უყვარს მოლაყბენი, ნამდვილ საქმეებთან თავქარიანი დამოკიდებულება. ეს შეუსაბამობა ბადებს იუმორს, რომელიც თანდათან ძლიერდება იმის შემდეგ, როცა ქალაქში შრომის გმირის წოდებამინიჭებულ პიროვნებად თავქარიანი ჭრიჭინა ჰგონიათ, ხოლო პროფესორი ირაკლი თავისი ოჯახის სახელით დეპეშას უგზავნის სოფელ ბჟოლეთში თავის ნათესავ ეფროსინეს: გულით გილოცავთ ძვირფას მარინეს წარმატებასო.

ეფროსინე თავისებურად აღიქვამს დეპეშის შინაარსს და ჰგონია, რომ მისი ჭრიჭინა მიიღეს ინსტიტუტში უგამოცდოდ. მაგრამ ამით არ თავდება დეპეშის ამბავი, ქალაქელი ნათესავის მაღალი პროფესიონალიზმით თავის მოწონების ცდუნება აიტანს ეფროსინეს და კოხტასთან დიალოგში ასე ახასიათებს მას: „ეგერ ჰკითხე ცქრიალას, მაგ საცოდავს, ირაკლიმ საკუთარი ხელით გაუხსნა კეფა, ტვინი ამოულაგა, გარეცხა, გააჩახჩახა და ისევ თავის ალაგას დააბინავა". — „ეტყობა კარგად ვერ გაურეცხია" — არ ეთანხმება კოხტა და სინამდვილესთან ეფროსინეს არგუმენტაციის უსუსურობის დასტურად დასძენს, რომ ცქრიალა „ნამეტანი მოჩხუბარია, ის დალოცვილი. ოღონდ აყაყანე და არც საჭმელი უნდა, არც სასმელი" (გვ. 50).

ამგვარი პარადოქსების ფეიერვერკში ნათელი ხდება როგორ გათიშულან ნათესავები ერთმანეთისაგან ოჯახური კარჩაკეტილობის გამო, დაკარგულია რეალური კავშირი კოლმეურნე ეფროსინესა და ქალაქში მცხოვრებ პროფესორ ირაკლი ნამორაძის ოჯახს შორის. მიუხედავად ამისა, ირაკლის იმდენად დიდი სურვილი აქვს ნახოს ახალგაზრდობა მათი მაქსიმალური შესაძლებლობებით, რომ მხურვალედ მიესალმება ჭრიჭინას წარმატებას, ხოლო მისი ცოლი და ქალიშვილი, პატივმოყვარეობას დახარბებულნი, რომ საზოგადოებაში თავიანთ ოჯახს გამორჩეული ოჯახის სახელი მოუხვეჭონ, სიხარულით უზიარებენ ნაცნობ-მეგობრებს თავიანთი ნათესავის წარმატების ამბავს.

ასე ხდება პრიჭინას შრომის გმირად აღზევება.

თეატრთმცოდნე გ. ა. გუკოვსკი იმოწმებს ბ. ბელინსკის და წერს: „თევზის დეტალი არის ერთადერთი კონკრეტული არგუმენტი, რომლითაც ხლესტაკოვში რევიზორს შეიცნობენ... სხვა არგუმენტები, ადრე რომ მოჰქონდათ, ვერ აჯერებდნენ გოროდნიჩის, აი თევზის არგუმენტმა კი—დაარწმუნა! ამ დეტალითვე გაირკვა, რომ აქ შეუძლებელია რაიმეს არგუმენტირება, რადგან შეცდომას „რევიზორის“ სიუჟეტი რომ ეყრდნობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დემონსტრატიულად არ გააჩნია მოტივირება, იგი აბსურდულია“[6].

ასევე შეიძლება ითქვას მ. ბარათაშვილის კომედიის შესახებ. მისი შინაარსი მდიდარია ყოველგვარი აშკარა გაუგებრობებითა და ოინებით, პრიჭინა რომ სჩადის, სირცხვილისაგან თავის დახსნის მიზნით. და რაც უფრო ცდილობს პრიჭინა კომედიური სიტუაციებისაგან გაქცევას, სირცხვილის გრძნობას რომ ბადებს მასში, მით უფრო მეტად ეხვევა გაუგებრობათა აბლაბუდაში, ხოლო რაც უფრო ახალ-ახალ უტყუარ მიზეზებს იშველიებს ქალაქიდან გაქცევისა, მით უფრო მეტ ტკივილს აყენებს ნათესავებს, მათაც კომიკურ მდგომარეობაში ჩააყენებს და კიდევ უფრო აღრმავებს თავის დანაშაულს ახლობელი ადამიანების წინაშე, თუმცა სირცხვილს დრამატული ემოციურობით განიცდის, როგორც ეს სჩვევია დადებით პიროვნებას: „მარინემ რომ გაიგოს ეს ამბავი, განა დაიჯერებს, რომ მე არაფერ შუაში ვარ? ეს რა მომსვლია! მარინეს ხვედრი პატივისცემა მრგებია წილად. რა გმირი, რის გმირი, ამიტომ მევლებოდნენ თავს?... ცა მენგრევა თავზე. არა, ასე გაშოდის რომ... მე მოვატყუე, ყველა მოვატყუე... (უეცრად) ახლავე რომ ვთქვა? ვაი სირცხვილო, როგორ ამიღებს ყბად მთელი ქალაქი“ (გვ. 44).

ამ დრამატულ აღსარებას უნებურად ენაცვლება მოჩმახული ამბავი ელპიტეს უეცარი გარდაცვალების შესახებ და პრიჭინას წყვეტება ისევ კომიკურ კალაპოტში ექცევა. ირაკლის ქალიშვილი თინა თავის მეგობრებს აცნობებს ნათესავ გოგონას — პრიჭინას თავს დატეხილ უბედურებას, თინას მეგობარი სანდრო დიდის მოკრძალებით სვამს ძვირფასი მარინეს მოამაგის, პატივცემულ ეფროსინე ბებიას ბიძაშვილის, მარად მოსაგონარ ელპიტეს შესანდობარს. უეცრად შემოსწრებული ნამდვილი შრომის გმირი მარინე ყოვლად წარმოუდგენლად თვლის ელპიტეს გარდაცვალებას, — გუშინ კარგად იყოო. ამაზე პროფესორ ირაკლის მეუღლე ელენე გაეპასუხება: „მოხუცი ერთ წუთს ასეა, მეორე წუთს კი...“ ეს სცენა კიდევ უფრო სასაცილო ხდება, როცა უეც-

[6] Г. А. Гуковский. „Реализм Гоголя,“. М.-Л., 1959, с. 416.

რად შაკიკი დაემართება ჭრიჭინას (მორიგი აბდაუბდა) და ირაკლის ოჯახში მისი მკურნალობის თადარიგი იწყება. ამ სცენის ლოგიკურ კულმინაციას წარმოადგენს ირაკლის გაქცევა სამძიმრის დეპეშის გასაგზავნად. ამას მოსდევს არა ნაკლები კომიკური სცენა — თაიგულით ხელში შოთას ჩამოსვლა სოფელში ბებია ელპიტეს დაკრძალვაში მონაწილეობის მისაღებად.

ასეთი აურზაურითა და ქაოსით ვითარდება პიესის სიუჟეტი და ამნაირივე პასაჟებით იძენს იგი ანეკდოტურ სიმწვავეს. ჭრიჭინას ყოფაქცევის უარყოფითი მხარეებით ანუ ჭრიჭინას ოინებით იქმნება ისეთი კომიკური სიტუაცია, რომ ვერც თვითონ ჭრიჭინა თავისუფლდება შექმნილ სასაცილო მდგომარეობიდან და ვერც ნათესავები გარკვეულან რა ხდება. ამ მდგომარეობის კომპოზიციური მონტაჟის ეპიზოდები ხაზგასმით მეტყველებენ თანასოფლელების ერთსულოვანი საერთო შრომის ატმოსფეროში ჭრიჭინას უპასუხისმგებლობას, ხოლო რაც შეეხება მის მორალურ კრახს, იგი გამოწვეულია სირცხვილის გრძნობით „ან ხალხს რა ვუთხრა, ან მამას როგორც გავუსწორო თვალი“ (გვ. 54), — ამბობს ქალაქიდან გამოპარული ჭრიჭინა, რომელსაც კვალდაკვალ მოჰყვება შოთა. სოფელში შოთას ჩამოსვლა თაიგულით ხელში ბებია ელპიტეს დაკრძალვაში მონაწილეობის მისაღებად, ბუნებრივად აგრძელებს წინა ეპიზოდებიდან მომდინარე კომედიურ სიტუაციას.

ჭრიჭინას კიდევ უფრო მეტად მიეძალება სირცხვილის გრძნობა, როცა ეფროსინეს ეგონება, რომ ჭრიჭინა ქალაქიდან ელპიტეს დასატირებლად ჩამოსულა: „ცოცხალია, შვილო, ელპიტე, ცოცხალი, ვინ მოჭორა ასეთი სისულელე, ვინ გაგიხეთქა გული, ჩემო გულჩვილო გოგო! (უალერსებს). უიმე, უიმე, ელპიტეზე რომ ასე გამწარდი, ჩემს სიკვდილზე რაღას იზამ? მყოლია დამტირებელი, დედაა! დამშვიდდი, შენ შემოგევლე, დამშვიდდი, ბებია გენაცვალოს! რად არ მოვკვდები! რა ფერი გადევს, გოგო?“ (გვ. 53). „ისევ მე ვეცოდები“ (გვ. 54) — ამბობს მარტოდ დარჩენილი ჭრიჭინა და აღარ იცის, როგორ მოიქცეს, თავი როგორ გაართვას ქაოსს.

საწყისი სიტუაციის თავისებური ვარიაციაა ჭრიჭინას სოფელში დაბრუნება. მხოლოდ სიტუაციის რაკურსია შეცვლილი იმის საპირისპიროდ, რაც ნამორაძის სახლში მოხდა. ახლა ჭრიჭინას როგორც გმირს როდი ღებულობენ, არამედ, პირიქით, იგი დაცინვის პირდაპირი ობიექტია. მართალია, თანასოფლელები აშკარა დაცინვას ვერ უბედავენ მამის ხათრით, რაც არ უნდა იყოს, ნიკიფორე კოლმეურნეობის თავმჯდომარეა, ესე იგი სოფლის თავკაცია, სამაგიეროდ თვითონ ნიკიფორეა გაცეცხლებული და მის სიტყვებშია ჩართული მთელი შრომითი კოლექტივის აღშფოთება ჭრიჭინას მიმართ: „გაგეგებინებინა, სად-

გურზე დაგხვდებოდით, მუსიკით, ზეიმით, ყვავილებით დაგხვდებოდით... ასე უჯაფოდ და უწვალებლად შენი კოლმეურნეობაც ასახელე, გვარიც და ოჯახიც... მადლი გექნა, რადიოში გამოსულიყავი, მთელი რესპუბლიკისათვის გაგეზიარებია შენი გამოცდილება“ (გვ. 56).

მ. ბარათაშვილი განუხრელად მიჰყვება კომედიური ჟანრის კანონებს და ჭრიჭინას დაბნეულობას იკვლევს როგორც იოლად გამოსასწორებელ ნაკლს. უკვე ჩავლილი პერიპეტიების შემდეგ ჭრიჭინა შინაგანად შეიცნობს თავის შეცდომებს და სინანულის გამო გულწრფელად იტანჯება. ამ მომენტიდან მოქმედება ისევ უბრუნდება საწყის სიტუაციას, როცა ჯერ კიდევ გაუმჟღავნებელი იყო მთავარი გმირის პოტენციური შესაძლებლობანი და ვიდრე იგი დროებით მოექცეოდა ჭაოსის, დაბნეულობისა და ოინების ტყვეობაში.

ორი აზრი არ შეიძლება იყოს იმის თაობაზე, რომ მ. ბარათაშვილს „ჭრიჭინაში“ გამოყენებული აქვს შემთხვევითობის ხერხი, რომლის მეოხებითაც ერთმანეთის მოგვარე და მოსახელე პერსონაჟები ერთი გამრჯე, შრომისმოყვარე, მეორე კი უზრუნველი, უდარდელი, ერთმანეთში აერევათ და ასეთი არევა იწვევს კომიკურ სიტუაციებს. ეს ხერხი არ არის ახალი, იგი კომედიური ჟანრისათვის დამახასიათებელი ძალზე ცნობილი და გახმაურებული კლასიკური ხერხია, არა ერთ სასცენო ნაწარმოებში გამოყენებული დიდი დრამატურგების მიერ.

ქართულ დარამატურგიაში მ. ბარათაშვილმა ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა ეს კლასიკური ხერხი თავის პიესაში თანამედროვე ცხოვრების ასახვისას და არც თუ ურიგოდ.

შეიძლება ითქვას, რომ კომედიური ძარღვი „ჭრიჭინაში“ მთავრდება იმ სცენაში, როცა ორი მარინეს აღრევის საიდუმლო იხსნება. აქედან პიესის კომპოზიციური სტრუქტურა ვითარდება მთავარ გმირში დაფარულ პოტენციურ შესაძლებლობათა და მისი ნამდვილი სულიერი სამყაროს გამჟღავნების ნიშნით. გაუგებრობაზე აღმოცენებული კონფლიქტი, როგორც ადრე გვეჩვენებოდა, ერთი შეხედვით, თანდათან იხვეჭს სოციალურ-პოლიტიკური სიმწვავის ფუნქციას ანუ ადამიანის დანიშნულებისათვის ბრძოლის ფუნქციას. ეს არ არის ჰეშმარიტების შეცნობისათვის წყვეტება, როგორც ნ. დუმბაძის შემოქმედებაშია, არც იმ სულიერი პროცესის აღწერა, საზოგადოებაში თავისი ადგილის მაძიებელ და ადრინდელ ღირებულებათა გადაფასების მოსურნე ადამიანს რომ სჩვევია (თ. ჭილაძე), არც განვლილ ცხოვრებაზე თვალის გადავლება (გ. ხუხაშვილი), არამედ, ვიმეორებ, პიროვნებაში დამალულ შესაძლებლობათა სრული გამჟღავნებისა და საზოგადოება-

ში თავისი თავის პოვნის თემა, ანუ წარსულის მწარე გაკვეთილებიდან მიღებული ცოდნის საფუძველზე პერსპექტივაში ხასიათის დანახვისა და ახალი ადამიანის დაბადების თემა.

მაგრამ აქვე საჭიროა ერთი შენიშვნის გაკეთება: ამ თემის დამუშავებისას ავტორს, შეიძლება ითქვას, იმდენად ჭრიჭინას ფსიქოლოგიური გარდაქმნის პროცესი არ აინტერესებს, რამდენადაც მის არსებით ფერისცვალებაში კოლექტივის როლის ჩვენება. მ. ბარათაშვილის ყურადღების ცენტრშია პიროვნებისა და კოლექტივის ურთიერთობა, უფრო სწორად, გარემოს დადებითი გავლენა ადამიანზე, სოციალური მოტივი, ამ მოტივის წინა პლანზე წამოწევა.

ამ მოტივზე საგანგებო ყურადღების გამახვილებით მ. ბარათაშვილი თავის კომედიით უშუალოდ ეხმაურება 50-იანი წლების დროის მოთხოვნებს, რომელიც ასე შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: კოლექტივია ის კერა, სადაც უნდა გამოიჭედოს ახალი ადამიანის ხასიათი, პიროვნებას სწორ გზაზე მხოლოდ კოლექტივი გამოიყვანს, კოლექტივს კი ადამიანის გარდაქმნის ერთადერთ უტყუარ საშუალებად შრომა, ოფლის დაღვრა მიაჩნია.

კოლექტივისა და საზოგადოების ეს როლი პიროვნების მიმართ მ. ბარათაშვილის კომედიაში იმდენად სახიერად არის წარმოჩენილი, რომ ჭრიჭინას მამასაც კი მხოლოდ თანასოფლელთა, ესე იგი შრომითი კოლექტივის იმედი აქვს, რომ მისი შვილი გამოსწორდება და ნამდვილ საქმეს მოეკიდება: „ასეა თუ ისე, გოგოს მიხედვა უნდა. ერთი პარტორგი ხართ, მეორე კომკავშირის ორგანიზაციის მდივანი. ბოლოსდაბოლოს ვისი საქმეა, აბა ახალგაზრდების აღზრდა?“ (გვ. 57).

მ. ბარათაშვილის კომედიაში დახატულია ომის მომდევნო წლების ისტორიული სიტუაცია, საბჭოთა ადამიანების ცხოველმყოფელი ენთუზიაზმი, მასში გაისმის მჭუხარე ხმა მშვიდობიანი ცხოვრებისა, ჩანს ცეცხლსა და ბრძოლებში გამოვლილი ხალხის სახელმწიფოებრივი უძლეველობა და, ამის კვალობაზე, ყოველგვარი დაბრკოლებისა თუ ნაკლოვანების იოლად დაძლევის ვარაუდი იმის შეგნებით, რომ ესენი დროებითი და წარმავალი მოვლენებია.

კოლექტივზე აქცენტის გადატანის მომენტიდან კომედიის სტრუქტურული აღნაგობის განვითარებაში კოლექტივის ნებისყოფა დგება წინა პლანზე, საზოგადოების ხმას ეძლევა პრიორიტეტი და არა ჭრიჭინას ჭირვეულობას, მის აბდაუბდა ლაყბობას. კოლექტივს ქალიშვილის აღზრდის მაღალი იდეალი ამოძრავებს, ამ იდეალისაკენ სწრაფვა ძალუმად იგრძნობა პიესაში, მაგრამ მოქმედების განვითარებას რომ კომედიის მეტი მაორგანიზებელი ასპექტები გააჩნდეს, საწყის სიტუაციის ვარიაციის ხარჯზე, დროდადრო ისევ თავს იჩენს ჭრიჭინას ჭირვეულო-

ბა—მარინე სხვების დაუხმარებლად ცდილობს სამუშაოს თავი გაართვას. იგი დუმს, აღარ ისმის მისი სიმღერები, კითხვებზე უსიცოცხლოდ იძლევა პასუხს. თურმე არც ისე იოლი ყოფილა ნებისმიერად აღებულ საქმეზე პასუხისმგებლობა. ვაზის ყლორტები ჩამოუტეხია: „უი, ღმერთო მომკალი და ესაა! რა გიქნია, გოგო! ასეთი ყლორტები რომ ჩამოგიტეხია ვაზისათვის, რაღა დაუტოვე?... კიდევ კარგი ბევრის წახდენა ვერ მოგისწრია“ (გვ. 60) — საყვედურობს ბებია ეფროსინე, მაყვალა დასცინის, მაღალ ქუსლიანი ფეხსაცმლით ვენახში რამ ჩამოგიყვანაო. ხოლო როცა ზედ ვენახში წასვლაზე ჩამოაგდებენ ქალები საუბარს და ჭრიჭინაც გამოთქვამს სურვილს იქ მუშაობაზე, ეფროსინე მკაცრად გააფრთხილებს: „ჩონგური და გიტარა არ დამანახო ვენახში და ისე, თუ რამეს გააკეთებ...“ (გვ. 61). კოლექტივი ერთსულოვანია: ჭრიჭინამ უნდა მოინდომოს მუშაობა, სხვა გზა არ არის: „თუ მოინდომე, რითი ხარ ჩვენზე ნაკლები“, — ეუბნება მაყვალა. „ჩვენც ის არ გვინდა, რომ შენ შრომაში ჩვენთან იყო?“ — ამბობს ერთ-ერთი პერსონაჟი. ბოლოს ჭრიჭინას გამოსწორებას მისი სეხნია მარინე კისრულობს, იგი ივალდებულებს ჭრიჭინას გაწრთვნას, ასწავლის გარჯას, აზიარებს საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომას. შრომაში დახმარება, ხელის შეშველება, კოლექტივის აქტიური როლი ჩამორჩენილი ამხანაგის მიმართ, მისი გაწრთვნა მუშაობაში არა მარტო „ჭრიჭინაში“, — მ. ბარათაშვილის ყველა პიესაში ამოიცნობა. უყვარს ავტორს ამ თემაზე საუბარი, განსაკუთრებული გულისხმიერებით ამუშავებს მას, შრომისმოყვარეობა მისი გმირების ღირსებაა და ამ თვისებით ისინი ძალზე ენათესავებიან ერთმანეთს.

ადამიანის მოქალაქეობრივი ჩამოყალიბება მძიმე პროცესია, უაღრესად ფრთხილი, ყურადღებიანი და გონივრული მოპყრობა სჭირდება ადამიანის ფეხზე დაყენებას და საზოგადოების სასარგებლო წევრად გახდომას. ასეთი გაგება ახლავს მ. ბარათაშვილთან ამ თემას. მაგრამ როცა ადამიანი მიეჩვევა შრომას, როცა შრომა პიროვნების სიამოვნების დაუშრეტელ წყაროდ იქცევა, მაშინ იგი სახალისოა, ბედნიერების მომტანია, მის გარეშე არსებობას აზრი ეკარგება, შრომა წამება როდია, როგორც ზარმაცები და უქნარები აღიქვამენ, — უდიდესი სიხარულია.

ჭრიჭინას უკეთესობისაკენ მოქცევა ერთი შეხედვით კონტრასტულ-პარადოქსალურია, მაგრამ თავად სიტუაციის ამგვარი გადაწყვეტა არ არის უცხო კომედიის ჟანრისათვის, ყველა კომედიას ახასიათებს სიტუაციის კონტრასტულ-პარადოქსალური გადაწყვეტა ფაბულის ლოგიკური თანამიმდევრული ცვალებადობით, ანდა პიესის შუა

ნაწილში შემოტანილი გმირის ხასიათის შემცველი სრულიად ახალი ფაქტორების გავლენით.

მ. ბარათაშვილის მთავარი პერსონაჟი არ განიცდის არსებით მეტამორფოზას, ესე იგი ახალი ფაქტორების გავლენით გარდაქმნას, იგი ბოლომდე ინარჩუნებს თავიდანვე დამახასიათებელ მომხიბვლელობას, ლირიულობას, ცხოველმყოფელობას, ამიტომ არის, რომ ადრინდელ სიტუაციასთან მშვიდობიანი დაბრუნება „ჭრიჭინაშიც“ მიმდინარეობს თვითონ გმირის ბუნებრივი თვისებების წყალობით, ესე იგი, იმავე ნიშანთვისებებით, რომელთა წყალობით მოექცა კოლექტივის გავლენის ქვეშ. მარინეს ხასიათში იმთავითვე იყო ღრმებითი მარცვალი და ეს მარცვალი მაგნიტივით მიიზიდა კოლექტივის, საზოგადოების ნებისყოფამ. ჭრიჭინას ხომ ყოველთვის უყვარდა ყველათერი, რასაც სიცოცხლის მადლი ახლდა. რაც ბუნების სასწაულმოქმედ მარჯვენას გაუჩენია მიწაზე. ჭრიჭინა გასაოცარი სინაზით ეკიდება სამუშაოს, სათუთად ეალერსება თუთის ფოთლებს. სიყვარულით თავს ევლება აბრეშუმის ჭიებს, ბუნების სასწაულმოქმედი მარჯვენით შექმნილ ტანშრიალა მატერიად აღიქვამს ამ ჭიებს, ხოლო როდესაც ჭიები დაავადდებიან, გულწრფელად დასტირის. სიყვარულით ნაზარდ პაწაწინა არსებებს უწოდებს მათ, დღეღაც არ შორდება.

მაგრამ, როგორი ამაღლებულიც არ უნდა იყოს კეთილი ქმედობის ტონუსი, პიროვნებას არ შეუძლია სიძნელეთა დაძლევა კოლექტივის დაუხმარებლად, კოლექტიური აზრის ჩაურეველად, მისი რჩევა-დარიგების გვერდის ავლით. გამოცდილი მეაბრეშუმეებისათვის უნდა გეკითხა, — საყვედურობს მარინე ფერაძე და შელახული თავმოყვარეობის გამო ჭრიჭინა კიდევ ერთხელ განიცდის სინდისის ქენჯნას, ესირცხვილება, რომ კოლექტივის გარეშე თავი ვერ გაართვა ნებისმიერად აღებულ საქმეს.

დამახასიათებელია, რომ ყოველგვარი გაუგებრობა, რაც კი პიესაში ხდება ჭრიჭინას გამო, შემთხვევით ხასიათს ატარებს, მაგრამ გამართლებულია ცხოვრებისეული პროცესების ლოგიკით და მოტივირებულია გარემოს სოციალური კანონებით. საზოგადოება ისეთ მოთხოვნებს უყენებს ადამიანს, რომ იგი სხვაგვარი არ შეიძლება იყოს. მაგალითად, ჭრიჭინა მოქმედების დასაწყისში გმირად რომ არ მიეღოთ, ესე იგი კომიკურ სიტუაციაში რომ არ მოხვედრილიყო, მაინც სხვა ამბავი გადახდებოდა, ან უარესი — დრამატული, ანდა— უფრო სასაცილო.

ერთი წლის შემდეგ საჭიე სახლი მზად არის, მისი მშენებლობა წარმატებით მთავრდება. ჭრიჭინას ისევ უბრუნდება ხალისი, მხი-

არულია, სიცოცხლით აღსავსე და დიდის მონდომებით ასრულებს მძიმე სამუშაოს.

როგორც მხატვრული სახე, ჭრიჭინა ყველა სხვა პერსონაჟს აღემატება. მას შრომის შემოქმედებითი აღქმა შეუძლია, რაც უცხოა სხვებისათვის. შრომის გმირი მარინე ფერაძეც კი მოკლებულია შრომის სილამაზეში წვდომის უნარს, ამიტომ ჭრიჭინა უფრო მიმზიდველია, ვიდრე მარინე ფერაძე. ჭრიჭინასთან ჰარმონიულ მთლიანობაშია გარჯა და ოფლის ღვრა გაღვიძებული ბუნების განცდასთან ერთად.

კვლავ მოგვნახა გაზაფხულმა
სად იყო და სად არა,
ყვავილების ჭრელა-ჭრელა,
თავზე გადმოგვაყარა (გვ.78).

ჭრიჭინასათვის შრომა წარმოუდგენელია თუ მასში იგი სილამაზესა და მშვენიერებას არ ჰვრეტს. ამ გაგებით ძალიან დიდი ზღვარია მასა და სხვა პერსონაჟებს შორის, მსგავსების ერთი ფაქტის გახსენებაც კი გაჭირდება. თუ მარინე ფერაძისათვის სიმღერა და მუშაობა ერთდროულად შეუძლებელია, შეუთვისებელია, ორი სხვადასხვა კატეგორიაა, ჭრიჭინასათვის პირიქითაა, შრომა არაფრად ვარგა თუ ის მხიარულებასა და სიცოცხლის ხალისს არ ბადებსო, — ამბობს იგი და ამ დევიზით არსებობს და შრომობს. პიესაში შრომისა და შემოქმედების თემა, უფრო სწორად, შემოქმედებითი შრომის თემა ისეა გამოკვეთილი, რომ მ. ბარათაშვილის კომედია ამ კუთხით უთუოდ სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მაგრამ 50-ანი წლების პრესამ ამ კუთხის მისამართით ერთი შენიშვნა მაინც გააკეთა: პიესა მეორე ნახევრიდან მხატვრულად მოისუსტებს, რადგან ავტორმა ჭრიჭინას გარდაქმნა-განახლების ფსიქოლოგიური პროცესების ჩვენება ვერ შესძლო.

შენიშვნა უმართებულოდ მიგვაჩნია. იმ ამოცანის გადაწყვეტა, რაზედაც პრესა მიუთითებს ავტორს, სხვა ჟანრობრივი სტრუქტურის ჩარჩოებში შეიძლება მომხდარიყო, მაგალითად, დრამასა და არა კომედიაში, რადგან ფსიქოლოგიური პროცესი რთული და სერიოზული სულიერი მდგომარეობაა ადამიანისა, ვერ თავსდება კომედიის ჟანრობრივ სტრუქტურაში გინდაც იმიტომ, რომ: „კომედიის საფუძველია კონფლიქტის გადაწყვეტა წინააღმდეგობების მსუბუქი დაძლევით“. „...უშუალო დაბრუნება საწყის მდგომარეობასთან, როგორც მოქმედების მაორგანიზებელ პრინციპთან, ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანთვისებაა კომედიისა“. „კომედიის პრინციპია ისე წარმოსახოს მოცემული საწყისი მდგომარეობა, როგორც მისი მიმართულების შე-

ცვლის შესაძლებლობა. ამის კვალობაზე ხდება გათამაშებული კონფლიქტის თავისებური კომედიური დამუხრუჭება და თანდათანობით დაბრუნება საწყის სიტუაციაში ანუ მისი ვარიაცია და არა განვითარება“[7].

ზოგადი თეორიული ხასიათის ეს ავტორიტეტული გამონათქვამები ჩვენ იმ აზრის დასტურად მოვიყვანეთ, რომ კომედიას არ ძალუძს ფსიქოლოგიურ სფეროში ჩაღრმავება, ამ შემთხვევაში ჭრიჭინას სულიერი განცდების ღრმა შრეებში ჩახედვა. ავტორს თავისი გმირი ქალის გარდაქმნა-განახლების წარმოსახვა ლირიკული კომედიის ჟანრში უფრო უადვილდება იმ მარცვლის მხატვრულად წარმოჩენა, რომელიც ჭრიჭინას სულიერ შესაძლებლობათა გამჟღავნების ანუ პიროვნების შემოქმედებითი სასწაულის მოხდენის მასალას აძლევდა.

ეს „მარცვალი“ გვესახება ჩვენ იმ წყაროდ, რითაც საზრდოობს „ჭრიჭინაში“ ამაღლებული იდეალების და შემოქმედებითი სასწაულების პოეზია. „წყარო“ იგი იმდენად მჩქეფარეა და დაუშრეტელი, რომ ყოფით სამყაროსაც სწვდება და თბილი, ადამიანური ურთიერთობით აკავშირებს ერთმანეთთან თანასოფლელებს. ამ სითბოს ანარეკლია საზოგადოების სანუკვარი სურვილი — კოლექტივის სასარგებლო წევრად იხილოს ჭრიჭინა.

ასეთივე ფუნქცია აქვს დაკისრებული სოფელსაც. სოფლის თემა არც ერთ ქართველ დრამატურგთან არ არის ისე პოეტურად გახსნილი, როგორც მ. ბარათაშვილთან. მარტო „ჭრიჭინაში“ კი არა, თითქმის მის ყველა პიესაში იგრძნობა ავტორის თანადგომა სოფელთან. სოფელი დრამატურგი ქალის შემოქმედებაში აყვავებული ბაღივით შემოდის თავისი ყვავილნარებით, ტალავერებით, ხეხილით და სიჯვარულით. იმერეთის სოფლის თავისებური კოლორიტი უტყუარი რეალიზმით სუნთქავს მ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში, იქაური გარემო, ცხოვრებისეული სიტუაციები, იმერული კილო-ყაიდა ამოიცნობა ადამიანების ურთიერთობაში ყველგან, როგორც პირად ურთიერთობაში, ისე საერთო შრომის ფერხულში. ერთიმეორეზე ზრუნვითა და საზიარო მოფერება-ალერსით არის გამთბარი მთელი პიესა და ჩვენც გვავსებს ამ სიკეთით, ერთმანეთის გატანისა და შეწყნარების საოცრად ადამიანური სითბოთი.

კიდევ ბევრი ადამიანური ფიქრი და გრძნობა აწუხებს „ჭრიჭინას“ გმირებს, მაგრამ პიესა სდუმს, რადგან მკაცრად რეგლამენტი-

[7] Теория литературы, Изд. «Наука», 1964, с. 238.

რებულია მისი თვალთახედვის საწიერი 50-ანი წლების დრამატურგიის საერთო სენით, ე. წ. უკონფლიქტობის სენით. „ამ სენმა“ დაამკვიდრა დრამატურგიაში სქემები, რომელთა გადაბიჯება უჭირდათ იმ დროის მწერლებს.

უკონფლიქტობის ავადსახსენებელმა თეორიამ დიდად დააზარალა საბჭოთა დრამატურგია, დაამუხრუჭა მისი განვითარება, უფრო სწორად, სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების არა სწორი გაგების გზაზე დააყენა იგი. ამას შედეგად მოჰყვა სუროგატული, ფსევდორეალისტური პიესების ერთგვარი მომრავლება, რომლებშიც ადამიანური ურთიერთობა შეცვლილი იყო თანამდებობრივით, სიუჟეტი აგებული იყო მოჩვენებით კონფლიქტზე, კონფლიქტი წყდებოდა სადღაც ზემდგომ ინსტანციებში სწორედ ისე, როგორც ვარაუდობდა მაყურებელი.

ამგვარი მდგომარეობის კვალობაზე თანდათან ფეხი მოიკიდა მცდარმა აზრმა, რომ ამიერიდან ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრება თითქოს სხვა ხასიათის მოთხოვნას უყენებდა ლიტერატურას, რომლის არსი მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: განვითარების პროცესში მყოფი ცხოვრების ასახვისას ადამიანები უნდა გამოიხატოს არა ისეთნი, როგორიც არიან სინამდვილეში, არამედ ისეთად, როგორც ახალ ცხოვრებას ესაჭიროება.

ეს შეხედულება ძირშივე მცდარი იყო, არ ჰქონდა საყრდენები რეალურ ყოფაში და არც ცხოვრება იძლეოდა ამგვარი დრამატურგიის შექმნის მასალას. მაგრამ რაღაც ხომ მაინც უნდა გაკეთებულიყო, ჰოდა, იწერებოდა კიდეც ისეთი პიესები, რომლებშიც წარმოსახული იყო ავტორის მიერ გამოგონებული ყალბი სამყარო უსიცოცხლო ადამიანებითურთ, ამასთან ერთად, უინტერესო პიროვნება —საინტერესოდ, უმნიშვნელო — შესანიშნავ მოღვაწედ, უგუნური — გონიერად, მოსაწყენი და უსიცოცხლო — ენერგიულ და აღმაფრენის გამომწვევ ადამიანად. ერთი სიტყვით, შეცდომა იმაში მდგომარეობდა, რომ ერთგვარ მოდად იქცა სუსტი და უღიმღამო ხელმძღვანელ მუშაკთა შელამაზება, მათი წარმოჩენა დადებითი ადამიანების პოზით. ასეთი ადამიანები მშრალ, რეზონიორ სახეებად გვევლინებოდნენ სცენიდან და ჩვენ, გვინდოდა თუ არა, საზოგადოების მოწინავე ადამიანებად უნდა გვერწმუნა ისინი.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ომის შემდგომი პერიოდის ბევრ პიესაში აღარ იგრძნობოდა ქართული სინამდვილის რეალური მაჯისცემა, კოლორიტი, მოქმედი გმირები სისხლნაკლულ პერსონაჟებად იქცნენ, დაირღვა კავშირი პიროვნებასა და ცხოვრებას შორის, მოიშალა მოქმედ პირთა ბუნებრივი ქმედობის ლოგიკა, მათ თითქოს ვიღაცის

უჩინარი ხელი განაგებდა, თითქოს ის აძლევდა არსებობის უფლებას და ა. შ.

ასეთი საძწუხარო მდგომარეობა იყო ხელოვნების სხვა დარგებშიც. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიქმნა რამდენიმე კარგი ნაწარმოები, რომლებშიც მეტ-ნაკლები წარმატებით გადაწყდა ზნეობრივ-მორალური პრობლემები. მაგალითად, მ. მრევლიშვილის „ხარატაანთ კერაში“ პატრიარქალური კარჩაკეტილობა დახატულია ისეთ მტრულ ძალად, რომელიც ხელ-ფეხს უბორკავს პიროვნებას, სწყვეტს საერთო-საზოგადოებრივ ინტერესებს, კოლექტივი კი წარმოდგენილია ისეთ კრებით ორგანიზმად, რომელიც ამსხვრევს ამნაირ ბორკილებს და შრომით ასპარეზზე გამოჰყავს ქალი. გარკვეული მოწონება დაიმსახურა აგრეთვე ამავე ავტორის დრამამ „ზვავმა“. თინიბეგი ნიღაბაფარებული ცდილობს ახალ ცხოვრებაში სახელისა და ადგილის მოპოვებას, ჩუმჩუმელა გაიძვერობითა და უკეთურობით ესწრაფვის ვერაგული ზრახვების რეალიზაციას. ვ. გაბესკირიას ყურადღების ცენტრშია ზნეობრივად ფაქიზი ადამიანის დაცვა ბურჟუაზიული ამორალიზმისაგან.

იმ დროის პიესების დადებითი გმირები გაჭრილი ვაშლივით ჰგვანან ერთმანეთს, ყველანი იდეალურნი, უნაკლონი არიან, ეპოქის ძოწიხავე ადამიანის ყველა ამაღლებული ნიშანთვისება გააჩნიათ.

ერთი სიტყვით, თავისი გარეგნობით, მეტყველებით, ქცევათა კომპლექსით ისინი მართლაც ეფექტიურნი იყვნენ, მაგრამ, სამწუხაროდ, მაყურებლისათვის მიუწვდომელი იყო მათი შინაგანი სამყაროს ღრმა შრეები, ასეთი რამ ამ გმირებს თითქმის არც ჰქონდათ, ამასთან ერთად, შეიმჩნეოდა დრამატურგების ძალდატანება თავიანთი პერსონაჟების საქციელზე.

როგორც კრიტიკამ დროზე აღნიშნა, უკონფლიქტობის თეორიის სუსხი განიცადა აგრეთვე კომედიის ჟანრმაც. ერთი მხრივ, დრამატურგისაგან მოითხოვდნენ მანკიერებათა შჩედრინისეული პათოსით მხილებას და, მეორე მხრივ, ნაკლოვანებათა გამჟღავნებზე აქცენტის გადატანას მიიჩნევდნენ საბჭოთა ადამიანებზე ცილისწამებად, ჩვენს სინამდვილეზე თავდასხმად.

ამ გაორებულ შეხედულებათა კვალობაზე ქართულ დრამატურგიაში, სადაც, საერთოდ, წამყვანი ადგილი კომედიას უჭირავს, სატირიკულ თემას მოენაცვლა დღიურ ჭირვარამზე კომიკური ურვა-წუხილი, ხოლო კრიტიკის მახვილი მიიმართა საქმოსნების, კარიერისტების, ანონიმისტების წინააღმდეგ ანუ იმ ნეგატიურ მოვლენათა წინააღმდეგ, რომელიც თვალში საცემი იყო, აშკარად ჩანდა, ყველა ხედავდა და სიხაძდვილის სიღრმისეულ შრეებში წვდომას არ საჭიროებდა.

და მაინც იმარჯვა ქართულმა კომედიამ. სხვა ჟანრებთან შედარებით იგი უფრო ელასტიური გამოდგა, შეიძლო იმდროინდელი ცხოვრების კოლორიტის გადმოცემა. კომედიამ მხიარულისა და ლირიკულის სახელით შემოიტანა სიმღერები და ცეკვები და ამ კომპონენტების ფონზე მოსწრებულად დასცინოდა უკვე დრომოჭმულ ადათ-წესებს.

მხიარულისა და ლირიკულის სახელით შემოტანილმა სიხარულმა, ხარბა და ზეიმმა ახალი პერსპექტივები გადაუშალა კომედიას, რამდენადმე გააფართოვა მისი თვალსაწიერი. სწორედ ამ მხრივ იმსახურებს მ. ბარათაშვილის „ჭრიჭინა“ მოწონება-აღიარებას და არა თემატურად: კოლექტივის მისწრაფება აღზარდოს და შრომაში ჩააბას თავისი წევრი, ესე იგი პიროვნებაზე საზოგადოების ზემოქმედების თემა მრავალგზის იყო გახსნილი დრამატული სიტუაციის რაკურსში. ეს თემა დრამატურგიისათვის ახალი არ იყო. ამავე გზას რომ გაჰყოლოდა „ჭრიჭინას“ ავტორი, ესე იგი, დრამატული წიაღსვლები რომ აერჩია ზემოთ ხსენებული პრობლემების წარმოსაჩენად, ჩვენ დღეს, ალბათ, ხელთ გვექნებოდა უფერული, მოსაწყენი, მკვდარი სქემა. ბაგრამ დრამატურგი არ გაჰყვა გატკეპნილ გზას, მან იგი უარყო და შრომის აუცილებლობისა და უსაქმურობის მავნებლობის გახმაურებული პრობლემა იუმორის სფეროში გადაიტანა. არჩევანმა გაუმართლა. ავტორის წინაშე ფართო ასპარეზი გადაიშალა, ქილიკობასა და სიცილ-ხარხარში მ. ბარათაშვილმა არა მარტო ცხოვრების უარყოფითი მოვლენები აიგდო აბუჩად, რაც დაცინვის საერთო ობიექტი იყო იმ დროის ყველა პიესაში, არამედ, ამასთან ერთად, იმ ხარვეზებსაც გაჰკრა კბილი, დადებით გმირებს რომ გააჩნდათ.

ერთი შეხედვით „ჭრიჭინაში“ დადებითის ბალანსი აღემატება უარყოფითისას. მიუხედავად ამისა, პიესაში ისე ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი მათი შეპირისპირება, რომ იგი ითავსებს აგრეთვე იმ შოთხოვნებს, რომლებსაც უყენებდა დრო 40-ანი წლების დამლევისა და 50-ანი წლების დასაწყისის დრამატურგიას, კერძოდ, დადებითი ადამიანების ბრძოლას საქმოსნების, უსაქმურების, კარიერისტების და გაიძვერების წინააღმდეგ.

„ჭრიჭინაში“ დადებითი გმირების შეფასების ახალი ხერხია გამოყენებული, თითოეული მათგანი ფასდება ჭრიჭინასთან მიმართებაში, ხოლო მათი ავკარგი მათივე შეცდომების ჭრილში. აქედან გამომდინარე, ავტორს აეცვებს პროფესორ ნამორაძის მოქმედება. იგი ლაპარაკის მოყვარულია, ფუნდამენტურ მოსაზრებებს აყენებს ახალი ცოდნის აღზრდის პრობლემებზე, მაგრამ საქმით კი არაფერს აკეთებს.

კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ნიკიფორე ფერაძეც თავს დიდად არ იწუხებს შვილის ბედით, ისიც მხოლოდ სიტყვიერად ეწევა ქალიშვილის აღზრდას, ამიტომაც საყვედურობს მას პარტორგი გიორგი: „არ იცი, როგორ უნდა შვილთან ლაპარაკი“.

როცა აკვირდები ამ კეთილმოსურნე კოლმეურნე გმირებს და ხედავ თავისივე რიტორიკას როგორ ემსხვერპლებიან ისინი, უნებურად გებადება აზრი: დროა სხვა ფორმები გამოიძებნოს საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომაში პიროვნების ჩასაბმელად. ასეთად აღიქმება ჭრიჭინას ოინები. თავისი ანცობით იგი თითქოს დასცინის უსიცოცხლო, სისხლნაკლულ გმირებს, ლაპარაკს რომ არიან გადაყოლილნი, მაგრამ სიხამხვილეში თითს თითზე არ აკარებენ ახალგაზრდობის აღზრდისათვის, ხოლო რაც შეეხება ჭრიჭინას ოცნებას გმირთან ერთად რუსთაველის პროსპექტზე გასეირნებაზე, იგი სინამდვილის კომიკური შელამაზებაა, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, უეცრად შეჭოჭრილი მოტივია ღირებულებათა გადაფასებისა იმიტომ, რომ საყოველთაოდ აღიარებულ ფასეულობაზე ნამდვილი გმირები როდი ოცნებობენ, არამედ უქნარა ჭრიჭინა.

ასეთია ავტორის თვალსაზრისი, რომლითაც გაჟღენთილია პიესის მთელი მოქმედება. იუმორის ფონზე უბრუნდება მაცოცხლებელი ძალა დიდი ხნის ცნობილ ჭეშმარიტებას, სიცილის ძალა მატებს მას ეფექტურობას და, რაკი ისევ ცხოველმყოფელი სიცილით შედიან პერსონაჟები კონფლიქტში ცხოვრების რეალურ მოვლენებთან, ამის კვალობაზე იქმნება ამბების ნებისმიერი მდინარების უცნაური კოშტიური გაშიშვლება, სასაცილო ხდება ჩამორჩენილობა, დოგმატიზმი, პერსონაჟების წყვეტება და ა. შ.

მ. ბარათაშვილი თავისი გზით იჭრება ცხოვრებისეულ სიმართლეში. მისი პიესები მდიდარია ყოველდღიური საზრუნავით, გარჯითა და შრომით. მართალია, სიუჟეტებს აკლია სიმკვეთრე, მაგრამ პიესები მაინც ითავსებენ მრავალ პერსონაჟს, რომლებიც ბევრს ლაპარაკობენ ყველაფერზე, ზოგჯერ სრულიად უმნიშვნელოზეც. ავტორი ამ ხერხით იმდენად ამდიდრებს სიუჟეტს მიმდინარე ცხოვრების დეტალებით, რომ სიუჟეტი პარალელურ განშტოებას იქმნის, რომელშიც გზადაგზა მეორდება მთავარი ხაზი. ამ გამეორების კვალობაზე რყევას განიცდის სიუჟეტის მაორგანიზებელი საყრდენები, ხოლო უხვად მოტანილი შემთხვევითი ელემენტები, მართალია, არღვევენ პიესის მხატვრულ მთლიანობას, მაგრამ ამავე დროს, დადებით გავლენასაც ახდენენ — არაჩვეულებრივი ძალით იგრძნობა პრინციპული შეტევა შკაცრი რეგლამენტით აგებულ სიუჟეტებზე.

„ჭირიჭიხას“ კოხკრეტულ-ფაბულარული პლანი ძირითადად მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ეპიზოდებს ეყრდნობა, რომლებშიც ჭეშმარიტების დადგენა მიმდინარეობს ჭრიჭინას ანცობითა და ოინებით შემოთავაზებულ სხვადასხვა გაუგებრობათა გარკვევის ფონზე. ეს ოინები ქმნიან კომედიურ ნაკადს და კიდევ ერთხელ ადასტურებენ ცნობილ ჭეშმარიტებას, რომ „კომედია“ უმთავრესად ასახავს ყოველდღიური ცხოვრების წვრილმანებსა და შემთხვევითობებს, ხოლო იდეოლოგიური პლანი ამოიცნობა იმ რჩევა-დარიგებებში, რომლებითაც შოძღვრავენ ჭრიჭინას თანასოფლელები. მაგრამ ნაწარმოების ძთავარი აზრი პიესის კომპონენტებშია ჩაქსოვილი, რომლებსაც პირდაპირი კავშირი არა აქვთ ფაბულარულ აღნაგობასთან. ავტორის იდეალი სიმღერებსა და რემარკებშია შეფარებული. სიმღერებსა და რემარკებს შეტაფორული დანიშნულების ძალა გააჩნიათ, ზეშთაგონების სხივი და პოეტური ლირიზმი შეაქვთ პიესის მოქმედების მდინარებაში, შემოქმედებითი ენთუზიაზმით აცისკროვნებენ შრომის პროცესებს და მათივე წყალობით იქმნება ლირიკულ-ოპტიმისტური ნაკადი, რომელიც პიესის კომპოზიციურ სტრუქტურას მუდამ გასდევს, მის ორგანულ ელემენტს წარმოადგენს და, საბოლოო ანგარიშში, ლირიკული კომედიის ჟანრად აქცევს პიესას.

ალბათ ზედმეტია იმაზე საუბარი, რომ მ. ბარათაშვილი სწორედ ლექსებით გადმოგვიშლის თავისი გმირის პოეტურ სულს და სიმღერებითვე გვახედებს მის სულიერ სამყაროში იმის დასანახავად თუ რაოდენ ძდიდარია ქალიშვილის ჯერ კიდევ გაუმჟღავნებელი პოტენციური არსი. სიმღერებში ცოცხლად არის დანახული ბუნება, მიგნებულია შრომასთან ჰარმონიულობის ის იდუმალი უნარი, რომელიც მხოლოდ ადამიანის ფანტაზიას, მის შემოქმედებით ენერგიას გააჩნია.

ბუნების ამგვარი აღქმა ჭრიჭინას დიდად ეხმარება პოეზიასა და შრომას შორის არსებული კავშირის წვდომაში, უფრო სწორად, იმის გაგებაში, რომ შრომაშიც არის ბუნების იდუმალებათა ამოცნობის პოეზია. ამ ღირსების გამო ჭრიჭინა ყველა სხვა პერსონაჟზე მაღლა დგას, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა პიესის ფინალში. ერთი სიტყვით, კომედიის დასასრულს ჭრიჭინა ახალი ტიპის გმირად გვესახება.

დაარღვია რა უარყოფითი და დადებითი პერსონაჟების მკაცრად მოხაზული ტრადიციული სქემა, მ. ბარათაშვილმა ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიშანთვისებებით წარმოგვიდგინა, მაგრამ ამან გამოიწვია ხასიათების განშრევების ტენდენცია, მრავალფეროვან ასპექტებში გადაწყვეტის მისწრაფებითურთ. მაგალითად, მარინე ფერაძემ ზეობრივი ღირსებებით მიაღწია შრომაში მაღალ მაჩვენებლებს, მა-

გრამ მარტო მუშაობაში თავის გამოჩენა არ კმარა თუ მას თან არ ახლავს შემოქმედებითი პოეზიის მადლიო, — ამბობს ავტორი.

ცნობილია, რომ, ჰეგელის მოძღვრების თანახმად, ლირიკული კომედიის გმირად ითვლება საკუთარი თავისადმი კრიტიკულად განწყობილი პერსონაჟი[8]. თუ ამ განმარტების კვალობაზე შევხედავთ მ. ბარათაშვილის გმირს, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჭრიჭინას ზნეობრივი კატეგორიების არსში ძევს მისივე აღზრდა-გადახალისების განმსაზღვრელი ფაქტორი.

„ჭრიჭინა" დაიწერა 1948 წელს და პასუხობდა „დრამატული თეატრების რეპერტუარის შესახებ" პარტიის ცკ-ის 1946 წლის ცნობილ დადგენილებას. მიუხედავად ამისა, პიესა მაინც არ არის უნაკლო. ძხიარულ, ცხოველმყოფელ კომედიაში, რომელიც ხალისით მოგვითხრობს ახალგაზრდობის აღზრდის სადღეისო ამოცანებზე, აქაიქ გვხვდება დოგმატიზმის ელემენტები, თუნდაც იმის თაობაზე, რომ ჩვენი ახალგაზრდა სხვანაირი არ შეიძლება იყოს თუ არა წესიერი, შრომისმოყვარე, განათლებული, საზოგადოების სასარგებლო წევრი.

„ჭრიჭინა" კიდევ იმით იქცევს ყურადღებას, რომ მის ფურცლებზე ყრუდ გაისმის ხასიათის ახლებურად გახსნის ანუ დრამატურგიის განვითარების შემდგომი ეტაპის შორეული ხმები, როცა პიროვნება პირადი შიშისა და რისკის ხარჯზე იწყებს ნებისმიერ მოქმედებას, ხოლო თავისი ქმედობის მიზანი საერთო მიზნად აქვს შეცნობილი. ჭრიჭინას მოქმედების ბიძგს აძლევს, ერთი მხრივ, პოეტურობით შეფერილი ლამაზი შინაგანი ბუნება, მეორე მხრივ, გაღვიძებული გრძნობა პირადი პასუხისმგებლობისა, მას უნდა თავი გამოიჩინოს ჰიების მოვლაში, რაც მისთვის არავის დაუვალებია.

უკონფლიქტობის პერიოდში, როცა ყველა დავას, უთანხმოებას თახაშდებობის პირები წყვეტდნენ, მ. ბარათაშვილმა თავისი საზოგადოებრივი იდეალი ცხოვრებაში ახლად ფეხადგმულ ქალიშვილს მიანდო, რომელიც თავად ცდილობს თავისი ბედის განმგებლობას და რომელსაც თანასოფლელთა ყოფიერებაში შეაქვს სამყაროს შეგრძნებისა და შრომის სიხარულის პოეზია, სითბო და გულითადობა. ეს უკვე რეალისტური და ლირიკულ-პოეტური პლანების ერთგვარი შერწყმა იყო ახალი ნიშნებითურთ და ამიტომაც ამ კომედიამ, სხვა დრამატურგების შემოქმედებასთან ერთად, ხელი შეუწყო დრამის განვითარების შემდგომ ეტაპს, საზოგადოებრივი განვითარების ახალი პერიოდის ამსახველი დრამის აღმავლობას ანუ სინამდვილის გა-

[8] დ. ივაშვილი, ქართული კომედიის წარსული და აწმყო, 1978, „ხელოვნება", გვ. 379.

მოხატვის ახალი ნაკადის გაჩენას ქართულ დრამატურგიაში, რომელიც ცოტა გვიან, საკუთარი სტილისტური მიმართულებით ცალკე გამოიყოფა და თავის სრულყოფილ გამოხატულებას იპოვის ნ. დუმბაძის სასცენო ნაწარმოებებში.

საქართველოში „ჭრიჭინას“ სცენური ბედი ფეხბედნიერი აღმოჩნდა, მისი წარმატება და ხანგრძლივი სიცოცხლე უთუოდ უნდა ძივაჭეროთ სცენაზე შედეა ჯაფარიძეს, ხოლო ეკრანზე — ლეილა აბაშიძეს.

„ჭრიჭინას“ არაჩვეულებრივმა პოპულარობამ, რასაც, რაღა თქმა უნდა, ალბათ, თვითონ ავტორიც არ მოელოდა, დრამატურგიის ასპარეზზე მუშაობის ახალი ენერგია შემატა მ. ბარათაშვილს, და მართლაც, ერთიმეორეზე იწერება პიესები, რომელთა ფურცლებიდან იგი თანამემამულეებს „ურჩევს უმოქმედოდ არ გალიონ წუთისოფელი“[9], აძრავლონ საქმენი საკეთილონი, თესონ სიკეთე და სიყვარული, თვალის ჩინივით გაუფრთხილდნენ ყველაფერს, რასაც მიწისა და ხალხის საძსახური ჰქვია. ერთი სიტყვით, მ. ბარათაშვილს აღელვებს ჩვენი თანამედროვეობის ცხოვრებისეული პრობლემები და ცდილობს მათ პასუხი გასცეს სცენიდან თავისი პიესებით.

ერთ-ერთი ამ პიესათაგანია „სართულები“ (დაიწერა 1965 წ.). ამ დრამატული ხაწარმოების თვალსაწიერში დგას თანამედროვე ადამიანის შეგნებაში შემონახული გადმონაშთები წარსულისა, რომლებიც ხელს უშლიან ახალი სართულების მშენებლობას. უფრო სწორედ, ეს პიესა ებრძვის იმ ხელისშემშლელ მოვლენებს, ბოროკილად რომ ედება ფეხებში ახალი ცხოვრების ადამიანებს.

ავტორი დასახულ თემას ზედაპირულად არ იკვლევს, არამედ წინა პლანზე აყენებს პატიოსნების მორალურ კატეგორიებს და ამ კატეგორიების ფოხზე ახდენს ანალიზს. ესე იგი, აღებულ თემას მ. ბარათაშვილი საშართლიახობის, სულიერი დამონების დაგმობის, თავისუფალი ნებელობისა და ზნეობრივი სიმტკიცის ასპექტებში იკვლევს.

პიესაში ერთმანეთის პირისპირ დგანან ადამიანები, რომლებიც სხვადასხვა გზა-ბილიკებით მოსულან აწმყოსთან და ახლა იმის გარკვევას ცდილობენ თუ ვინ და როგორ აპირებს ახალი სართულების აძეხებას. საშამულო ომის ვეტერანისა და მრავალშვილიანულ გედეონისათვის ახალი ცხოვრების მშენებლობა სისხლ-ხორცეული

[9] რ. ლორია, გაზ., „კომუნისტური შრომა“, 1975, 19/III.

საქმეა, ამიტომ წარსულიდან იმას იგონებს, რაც აწმყოში სტიმულის ძიძცემ ფაქტორად გამოადგება. „ჰო, აი იქა, სადაც ახლა სპორტის სასახლეა, სწორედ იმ ალაგას, შმორსა და ჭაობში იწვა უზარმაზარი გველეშაპი და პირიდან შხამის ოხშივარი ამოსდიოდა. ის არც იარაღით შეშოგვსევია, არც ყუმბარები დაუშენია — უხმოდ შემოიპარა და შუა ქალაქში მოიკალათა, მაგრამ ვისაც კი კაცთაგანს მისი შხამი ძეუსუხთქავს, იღუპებოდა. მერე... მოვიდნენ გულადი ბიჭები, იმ გველეშაპს შეუტიეს და წესი აუგეს, ის შმორიანი ჭაობი გაწმინდეს და ძის ალაგას ის ლამაზი სასახლე წამოიმართა და ლარივით ქუჩები გაიჭიმა“. მერე დასძენს: „კიდევ უკეთესი უნდა ავაშენოთ, — საჩვენებელი“[10].

ალექსი ამ „გულადი ბიჭების“ თაობას ეკუთვნის, მას ოქროს ხელები აქვს, ძაგრამ რა გაძოვიდა! წარსულის შმორი გამოჰყოლია, ლოთია, გზაკვალაბნეული და სახელგატეხილი, ორი ოჯახი დაუნგრევია, ერთი ცოლი საიქიოს გაუსტუმრებია, მეორე ცოლთან გაყრილია. ალექსისაც უნდა ახალი ცხოვრებისათვის თვალის გასწორება, სახალხო ძეუხებლობის ფერხულში ჩაბმა, მაგრამ ამისათვის საჭიროა ძველისაგან გათავისუფლება, მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება უფლებამოსილი მონაწილეობა მიიღოს ახალი ცხოვრების მტკიცე საყრდენების ძიებაში.

ასე ისახება კონფლიქტი, მაგრამ ეს კონფლიქტი იმ სიმკვეთრით არ ხასიათდება, რომელიც უშუალოდ დაპირისპირებულ მხარეთა შორის მიმდინარეობს ხოლმე, დადებით და უარყოფით გმირებს შორის, ამ პიესაში კონფლიქტი გამოხატულია პერსონაჟების შინაგანი განცდების დრამით, რომლის ქვეტექსტია: ადამიანებმა თავიანთი ტანჯვით უხდა გამოისყიდოს წარსულში ჩადენილი ცოდვები და მერე ეზიარონ ახალ ცხოვრებას. მაგრამ „გამოსყიდვა“ იოლი არ ყოფილა. ამისათვის საჭიროა მთელი არსებით გარდაქმნა, ზნეობრივად განწმეხდა, და იწყება ბჭობა მორალურ ფასეულობათა შესახებ.

ასე იკვრება სიუჟეტური რკალი. ბჭობა, კამათი არ არის დაბაბული, შეშტევი, პირიქით, შენელებულია, მაგრამ ხელს უწყობს პერსონაჟების ზნეობრივი მრწამსის გახსნას, ამასთან ერთად, გადმოგვცემს პერსონაჟების მაჯისცემას, გვახედებს მათ ფიქრებში, სურვილებში.

გედეონი ურყევად მიჰყვება პატიოსანი ხელმძღვანელი მუშაკის გზას, მას მიაჩნია, რომ „ვინც შრომის ყადრი არ იცის, ის ცხოვრე-

---

[10] მ. ბარათაშვილი, „სართულები“, გვ. 7—10, გამომც. „ხელოვნება“, 1969. ციტატები ამ გამოცემიდან არის მოხმობილი.

ბის გემოსაც ვერ გაიგებს“ (გვ. 46). „ჩვენც კარგი მუშები გვჭირდება. მხოლოდ იცოდეთ, ყალთაბანდობას მოუკვდა დედა“ (გვ. 42). „ბიჭმა დღეს კაცს უღალატა, ხვალ მოიპარავს კიდეც, შემდეგ იოლად ნა-ძოვნი გაუტკბება, ძრომასა და სწავლას გულს აჰყრის“ (გვ. 65). „ხელოსანიცაა და ხელოსანიც! ზოგის გალესილი კედელი ხრიალით მოდის ძირს, ბისგან დაკიდებულ კარ-ფანჯარაში ქარი გადი-გამოდის, მისი მოწყობილი ონკანებიდან რომ წყალი მოთქიშინობს, ბინასაც ატუჩებს და მეზობლებსაც სამუდამოდ გადაჰკიდებს ერთმანეთს, კაცს ძოსვეხებას უძხაძავს და საქვეყნო საქმეზე გულს უყრის“ (გვ. 64) და ა. შ.

ასეთია გედეონის ცხოვრების მრწამსი, ამ რწმენით ზრდის იგი მშენებლობაზე მოსულ ახალგაზრდებს, რომელთაც სიზმარში ნანახი ძრავალსართულიანი სახლების, ბედნიერების დიდი სახლების აშენება ოცნებად აქვთ გამხდარი.

ალექსიც ცდილობს ფეხი აუწყოს ამ მეოცნებე ახალგაზრდებს, ესე იგი, ახალ ცხოვრებას, მაგრამ წარსულიდან გამოყოლილი ცოდვები აძძიძებს, თავის თავს გადაბრუნებული ურმის ბორბლებსქვეშ მოყოლილს უწოდებს, მართალია, ახალ გზას ხედავს, მაგრამ ბორბლების ქვეშიდან ვერ გამოსულა, რომ იმ გზას დაადგეს, ცოდვები კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ალექსის არც თუ ცოტა აქვს, გვარიანად არის დაღდასმული. იმ ცოდვებმა დაუმახინჯეს ფსიქიკა, დაუნგრიეს პირადი ცხოვრება. შემდეგ კი ეცადა თავაუღებელი შრომით შელახული სახელის დაბრუნებას: — „საქმეს დავეჯახე, შევეჭიდე და ძახამ არ დავბრუხდი, სახამ სახელი არ დავიბრუნე“ (გვ. 58), მაგრამ ძძიმე ცოდვათა ჩრდილი მაინც ვერ ჩამოიცილა, ისევ თან ახლავს, თავისი დარღვეული ცხოვრებისათვის თავი ვეღარ გაურთმევია... და იმის ხაცვლად, რომ თავს სძლიოს, ერთხელ და სამუდამოდ სულიერი განწმენდის გზას დაადგეს, — ახალ ცოდვებში ეხვევა, ყიდის დასანგრევ ზოლში ძოხვედრილ ბინას, მზად არის შელესოს ცუდად აშენებული სახლი. ერთი სიტყვით, წარსული ცოდვების გამოსყიდვას ახალი ცოდვებით ცდილობს.

ალექსის მსხვერპლია ნინო, ალექსიმ მოუწამლა სიცოცხლე მას და აგრეთვე შვილსაც. თამაზი ჯერ კიდევ ბავშვი გაიქცა ოჯახიდან, იმ ქოხიდან, სადაც პატივაყრილი იყო მისი ბავშვობა. ეს მოგონებები დღესაც სიცოცხლეს უწამლავს მას, მამამ ჩაჰკლა მასში ყრმობა, დაიძოხა სულიერად და ახლა მას აღარ გააჩნია შინაგანი თავისუფლება, ძორალური სიმტკიცე. ეს კი არა და, იმის ძალაც აღარ შესწევს, რომ ისწავლოს ანდა იმუშაოს და მაკასთან ერთად ეზიაროს ბედნიერებას.

ძამის უკეთურობისაგან თამაზი ისეა გამოცვლილი, რომ ბავშვობის მეგობარ მაკასაც ვერ უცვნია: „...ის იყო ბავშვური გატაცება. გავიდა წლები. მე კი მიხდა ვიცოდე, ვინა ხარ ახლა შენ, რა გძულს, რა გიყვარს, რას ფიქრობ, რა გინდა“ (გვ. 38).

მაკა სულ სხვა წრთობის ქალიშვილია, ის ნათელი ბუნების ახალგაზრდაა, მართალია, დღესდღეობით თავისი ბავშობის ილუზიებით ცხოვრობს მაგრამ მაინც მტკიცე ნებისყოფის მქონე ძლიერი მამაკაცის მოლოდინშია, მხოლოდ ასეთი ადამიანი მიაჩნია ღირსად, რომ თავისი გრძნობები მიუძღვნას. ბავშვობის მოგონებები მხნეობას მატებენ იცხოვროს თავისი ცხოვრებისეული რწმენით, არ დაიბნეს, სულიერად არ დაეცეს განსაკუთრებით მაშინ, როცა მისი შეყვარებული თამაზი დროებით სოხუმში გაემგზავრება და ქალიშვილი თბილისში მარტოდმარტო რჩება.

„სართულებში“ მოგონების თემას დიდი ადგილი უჭირავს. ყველა პერსონაჟი იგონებს წარსულს, ჩავლილი წლების ცხოვრებისეულ დეტალებს. მოგონებებია ამოსავალი წერტილი, საიდანაც იწყებენ მოქმედებას ისინი. ერთი შეხედვით მთავარი კონფლიქტიდან განზე გამდგარ პერსონაჟად მოჩანს ოთარი, მაგრამ ამასაც მოგონებები აკავშირებს წარსულთან, ისიც მოგონებათა ასპექტში მოქმედებს, ძალიან უჭირს თავის ყრმობასთან განშორება, ძთვრალივითაა, ლაძის გაიგუდოს, როცა გაახსენდება ის ადგილები, „სადაც ფეხი აძიდგაძს, სიყვარული პირველი სადაც გამიმხელია... ჩეში ალვის ხეები, ძღელვარებით გაწვდილი მოცახცახე ხელებით“ (გვ. 21). ოთარი წარსულის მოგონებებს გაცოცხლებულ სინამდვილესავით აღიქვაძს, მან იცის, რომ სულ მალე ახალი ცხოვრების გუგუნი დაფარავს მოგონებებისაკენ ლტოლვას, რომ თავის თავში იპოვის თავისი სისუსტეების დაძლევის ძალას. თუმცა უყვარს მაკა, ამ სიყვარულს გულში ჩაიმარხავს, ნამარდობას არ ჩაიდენს ძმაკაცის მიმართ, ბოლოძდე სულგრძელი დარჩება... და ასეც იქცევა — იგი ეხმარება თამაზს, გაყიდული სახლის ფულს ართმევს ალექსის, იგრეკს უბრუნებს და ცდილობს კეთილად მოუწყოს ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს, მაკასა და თამაზს ცხოვრება. ერთი სიტყვით, ოთარიც იბრძვის თავისი „ძეს“ სიწმინდისათვის. მართალია, იგი მეტისმეტად ახალგაზრდაა, მაგრამ ახალგაზრდებსაც არ აწყენთ თვითკონტროლი, ზნეობრივ სიწმინდეზე ზრუნვაო, — გვეუბნება ავტორი.

როგორც ამ მიმოხილვიდან დავინახეთ, „სართულების“ ყველა პერსონაჟში პოულობს გამოძახილს წარსული და ამ გამოძახილის კვალობაზე ისწრაფვიან ისინი ახალი ცხოვრებისაკენ.

მაგრამ წარსულის გამოძახილი ზოგისთვის ავბედითია, ზოგის-

თვის საამო და სულის სარგო. წარსულის ექო ის ფონია, რაზედაც იკვეთება დადებითი და უარყოფითი. დადებითი პერსონაჟები მაღალი იდეალებით აღჭურვილი ადამიანებია, მათ გატაცებით უყვართ სამშობლო, ნიადაგ მზად არიან რაიმე სიკეთე მოუტანონ მას. მაკა ქალაქში თავის ჩამოსვლას იბერიაში წმინდა ნინოს გამოცხადებასავით აღიქვამს, ის მზად არის აამაღლოს თბილისის ჭერი, ააშენოს სართულები, ახალი ეშხი და ლაზათი შესძინოს საყვარელ ქალაქს: „მე მაკა... მოვედი, რომ ავამაღლო თბილისის ჭერი, მე ავაშენებ სართულებს... მოვედი როგორც წმინდა ნინო ივერიაში“ (გვ. 29).

„სართულები“ მდიდარია კრიტიკული შენიშვნებით, რომლებშიც ჩვენი სიხაძდვილის ჩრდილოვანი მხარეებია მხილებული და დაგმობილი. სულ ცოტა ხნის წინათ არც თუ ისე იოლი იყო იმ ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ გალაშქრება, რასაც ადგილი ჰქონდა ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში. აქ კრიტიკული ტონი არც თუ სუსტია და „სართულები“ ამითაც იქცევს ჩვენს ყურადღებას. ავტორი გედეონის სახით უპირისპირდება სხვების უკეთურობას, იგია ახალი ცხოვრების შემოქმედი მთავარი ძალა, გედეონში ვცნობთ გმირს, რომელიც სათავეში ჩაუდგება ისეთ ახალგაზრდა მშენებლებს, თბილისის ჭერის აძაღლება რომ დაუსახავთ მიზნად. მას მოსდგამს მრავალჭირნახული ადამიანის მოქალაქეობრივი შემართება და პათოსი, მაგრამ, ბარემ აქვე ვიტყვით, რომ გედეონის სახეს აკლია ხორცშესხმა, დასრულება.

„სართულები“ იწყება წინა ამბით, რომელიც მოგვითხრობს საბურთალოს ბაზრის ისტორიას. ამ ამბის ჭრილშია დანახული პერსონაჟების ხასიათები. ნინო იტანჯება იმიტომ, რომ ისევ უყვარს ალექსი. ამ უკახასკნელს შრომაში უპოვია სულის სიმშვიდე, მაგრამ მარტოობისაგან ესეც იტანჯება. იტანჯება აგრეთვე თამაზიც, რომელსაც ახსოვს რა წარსული, მამას ვერ შერიგებია. თამაზის გამო სულიერ გვემას განიცდის მაკაც. ადამიანებს აწამებთ საბურთალოს ბაზრის „გველეშაპი“ ანუ ალეგორიული სახე იმისა, რაც დაუტოვებია მემკვიდრეობად სპეკულიანტებისა და ჩარჩ-ვაჭრების ამ ცნობილ ბუდეს ხალხისათვის.

პიესაში დიდი ზარის რეკვასავით გაისმის წინ მიმავალი ცხოვრების რიტმი — ექსკავატორების, ამწეებისა და ბულდოზერების გუგუნი. ამ ტექნიკამ მოსპო საბურთალოს „გველეშაპი, გაწმიხდა ჭაობი“ და ახლა სულ ზევით და ზევით მიაქანებს ადამიანს.

ამ პიესაშიც ცალკეულ ეპიზოდებში ჩართულია ლექსები, რომლებიც პერსონაჟების ყველაზე სანუკვარ ფიქრებსა და ამაღლებულ გრძნობებს გამოხატავენ. ზოგი ლექსი წინა ამბავივით უძღვის და პოეტური ელფერით ავსებს მომდევნო სცენას. მაგალითად, 21-ე გვერდ-

ზე მოთავსებული ლექსი იმ ადგილების გახსენებაა, სადაც ფეხი აუდგამს ოთარს. 48-ე გვერდში ჩართული ლექსი ჰიმნია სართულებზე, რომელშიც ავტორის იდეალია გამოხატული, მზესთან თბილისის მთების აზიდვის ოცნებითურთ.

პიესას დაწერის თარიღად 1965 წ. აწერია, მაგრამ სიუჟეტური აძბავი უფრო ადრინდელ დროს მიეკუთვნება. ამას გვაფიქრებინებს პიესის ანალიზი: კონფლიქტის ხასიათითა და გამომსახველობითი ხერხებით „სართულები“ 1950-ანი წლების დრამატურგიის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს.

პიესა დაწერილია დრამის ჟანრში. საწყის სიტუაციაში მინიშნებული თემა — წარსულის ცოდვების გახსენება — ყველა რაკურსში მიმდინარეობს გამოკვლევის პრინციპით, როგორც ეს დამახასიათებელია დრამისათვის. თითოეული პერსონაჟის მორალური სიმტკიცე და ამტანიანობა მოწმდება პატიოსნებასთან შეფარდებით. ალექსი დასანგრევ სახლს გაყიდის და ფულს ოთარს აჩუქებს. ერთი შეხედვ ალექსიმ თითქოს კეთილი საქმე ჩაიდინა, ყმაწვილ კაცს დაეხმარა, ხელი გაუმართა. მაგრამ იგი თურმე საქმისადმი არაკეთილსინდისიერ დამოკიდებულებასაც ასწავლის ოთარს: „აჰა, ეს სალესი. აგერ, კიდევ ხსნარი და შენ იცი, იმ ბზარებს როგორ კოხტად გადალესავ. მიდი, მიდი, რაღაც ორი კაპიკი გერგება და უპრემიოდ ან შენ რად უნდა დარჩე ან სხვას რას ერჩი?“ (გვ. 82). ამ უკეთური რჩევის პასუხად ოთარი პატიოსნებას უხმობს და ალექსისაც გაახსენებს, რომ ადამიანი თვითონ არის თავისი ბედის მჭედელი... ოთარი თუმცა პატიოსან გზას ირჩევს ცხოვრებაში წიხსვლისათვის, მაგრამ მაინც სწუხს, მის სულში შინაგახი ბრძოლა მიმდინარეობს, თამაზის გადარჩენაც უნდა და თანაც ფრთხილობს, მეგობრის დახსნა, მაკას გამო, უკეთურ საქციელად აღ ჩაძოართვახ. ოთარი რომ ბოლომდე რჩება კეთილსინდისიერ მოქალაქედ, იძითაც მტკიცდება, რომ ალექსის მიერ ცუდად შელესილ კედელს ანგრევს, ალექსისა, რომელიც პრემიისათვის ბრძოლამ ისე გაიტაცა, რომ დანაშაულის ჩადენასაც არ მოერიდა. ოთარი გედეონის საქმის ნამდვილი გამგრძელებელია. ისიც იმავე აზრისაა, რასაც გედეონი მშენებლობაზე მოსულ ახალბედა მუშებს შთააგონებდა, არ შეიძლება ნამუსის გადალესვაო.

„სართულებში“ დიდი სჯა-ბაასია სიმართლეზე, პატიოსნებაზე, კეთილსინდისიერებაზე: „ვისაც არ უშრომია, დღე ვოლგაშია, და ღამე აწვალებს შიში, ლოგინში არ აძინებს, რა წუთში გაებმება მახეში, არ იცის“ (გვ. 66). „ხომ დაიხა ეს ჯიბე, ამდენი უნამუსო ხელის ფათურით?“ (გვ. 67). „ვისთვის გვინდა ეს სართულები, თუ შვილები

კაცის მოღალატეებად დავზარდეთ?“ (გვ. 69). „ალექსი, მე რომ მტერს ვებრძოდი, რომ ამ ქალაქში არ შემომეშვა, თურმე შენისთანები ჩემი თბილისის მიწას მტკაველ-მტკაველ ჰყიდდნენ“ (გვ. 70 და ა. შ.).

ფინალში დრამატული სიტუაცია იძაბება. ალექსი ოთარს გადაარჩენს დაღუპვისაგან, მაგრამ მაინც მარტოდმარტო რჩება. ასეთია ხვედრი იმისა, ვინც სულიერად განწმენდილი არ მიჰყვება ახალ ცხოვრებას, ვისაც სინათლე არ გააჩნია ჭერქვეშ. პიესა მთავრდება ალექსის ვედრებით: „ძირს არ დამტოვოთ, არ დამტოვოთ... მეც ზევით, ზევით სართულებზე თან წამიყვანეთ“ (გვ. 88).

ვიმეორებთ, პიესაში გამოყენებულია 50-იანი წლების დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი გამოსახველობითი ხერხები. ისინი ქმნიან წარსულის გახსენების ორგანული გამოხატვის ფორმას. რათა უკეთ გამჟღავნდეს სცენაზე ადამიანის ცნობიერებაში შემონახული იდეალები, დღესაც რომ აქტუალური მნიშვნელობა აქვთ.

„სართულების“ ნაკლად მიგვაჩნია მეტად მტკივნეული პრობლემების გახხილვა საბურთალოს ბაზრის ფონზე, ვფიქრობთ იმ დროს სხვა, უფრო საჭირბოროტო ნეგატიური მოვლენის დანახვა შეიძლებოდა.

ეს-ეს არის ვთქვით, რომ პიესის ცენტრში მოექცა ალექსის სახე. იგი ვერა და ვერ შეეგუა პატიოსან ცხოვრებას, ვერ მოახერხა საზოგადოებრივ იხტერესებთან ორგანული შერწყმა, შრომისადმი შეგნებული დამოკიდებულება და სამუშაოს სიყვარული. ამიტომაც დარჩა საბოლოოდ გარიყული. ასეთია იმათი ხვედრი, ვინც მთელი არსებით არ ირწმუნებს საზოგადოებისადმი პატიოსანი სამსახურის გზას. „იცი, როდის იქნები კმაყოფილი?—ეუბნება გედეონი ალექსის.—როდესაც ეგ შენი ოქროს ხელები, ტვინი და გული შეთანხმებულად იცხოვრებენ“.

ალექსის ხვედრი მოელის ყველას, ვინც სუფთა სინდისით არ მივა ახალ ცხოვრებასთან, — გვეუბნება ავტორი.

„მაღალი ოცნება“ (პიესა 4 მოქმედებად, პროლოგით, დაიდგა ჭიათურის თეატრში 1953—54 წლის სეზონში) ქრონოლოგიურად უსწრებს „ჭრიჭინას“. ამ ნაწარმოებით გამოვიდა პოეტი ქალი დრამატურგიის ასპარეზზე. „მაღალმა ოცნებამ“ კულტურის სამინისტროს დახურულ კონკურსზე მიიქცია ყურადღება (300-დან გამორჩეულ 10 პიესას შორის აღმოჩნდა) და ამან წაახალისა ავტორი დრამატურგიაში.

პიესა იწყება მ. ბარათაშვილისათვის ჩვეული ამაღლებული პოეტური განწყობილებით. გიტარაზე ამღერებული მელოდია გვა-

უწყებს, რომ ზღვისპირა სანატორიუმში მოაგარაკე თამარსა და შიოს, არჩილსა და ნანას ერთმანეთისადმი სატრფიალო ლტოლვას კეთილი პირი უჩანს. აქვე ვგებულობთ პოეტი ქალი თამარისაგან, რომ ახლო მომავალში თბილისის პეიზაჟიც შეიცვლება, მზით გადახრუკული გორაკები მწვანე საფარით შეიმოსება და დახუთული ჰაერი ნოტიო გახდება თბილისის ზღვისაგან, რომელიც იქმნება სამგორის მშენებელთა ხელებით. მერედა მერე პიესა მგზნებარედ მოგვითხრობს სამგორის მშენებელთა თავდადებულ შრომაზე და იმაზე თუ სამგორის ველიდან შემოჭრილი ივრის წყალი როგორ იქცევა თბილისის ზღვად. ამ დიდი მშენებლობის ფერხულში არიან ჩაბმული ინჟინრები არჩილ ახალკაცი, შიო ნათაძე და სხვები.

მაგრამ მოქმედების განვითარების შემდგომ საფეხურზე ირკვევა, რომ სულ სხვა ოცნებებითა და იდეალებით ყოფილა გატაცებული არჩილის მეუღლე ნანი ნებიერიძე. მას არ ესმის თბილისის ზღვის დანიშნულება, ვერ გაუგია, რომ ეს ზღვა იქნება სამგორის ველის მაცოცხლებელი, მისი უკვდავების წყარო, „თბილისში ჩაკეტილა თავის პატარა ატელიეში და რაღაც აბსტრაქტული გამოსახულების ჭახდაკების დამთავრებაზე მუშაობს, რომელსაც მაღალ ოცნებას უწოდებს და რომელსაც საერთო არაფერი არა აქვს რა ხალხის ნამდვილ ოცნებებთან და იდეალებთან“[11].

„მაღალი ოცნება“ გამორჩეული ნაწარმოებია მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში, რომელშიც ადამიანები მოქმედებენ მთელი ხალხის მომავალზე ოცნებით. ეს ოცნება ყოველდღიურ საქმიანობაში ეხმარება, ათბობს მათ, ქმედობის სტიმულს აძლევს, ერთ ოჯახად აერთიანებს. მხოლოდ ნანი გამდგარა განზე ამ დიდი ოჯახიდან და კვლავ თავის ჭანდაკებას დასტრიალებს. ასე იქმნება კონფლიქტი ცოლ-ქმარს შორის. აღმოჩნდება, რომ არჩილი და ნანი დაპირისპირებული ხასიათებია. ერთის ოცნებაა სამგორის მწირი მიწის აყვავება, მისი გამოცოცხლება და გადარჩენა, მეორის — ობივატელური კარჩაკეტილი ოჯახის შექმნა. ნანის მიზანია არჩილმა ასპირანტურა დაამთავროს, დისერტაცია დაიცვას და ბრწყინვალე კარიერა გაიკეთოს.

არჩილი ბუნების სილამაზეს ხედავს მის რეალურ გამოყენებაში ხალხის სასარგებლოდ, ის მოკლებული არ არის ბუნების პოეტური აღქმის უნარს, მაგრამ მის თვალში პოეზია მხოლოდ წმინდა ხელოვნების სფეროს როდი მიეკუთვნება, ამიტომ მას ბუნების გარდაქმნის აქტიური შეშოქმედებითი გეგმები უფრო იზიდავს, ვიდრე მისი სილამაზით ტკბობა, ტალღების მიმოქცევის ძალის გამოყენება და ზღვის

[11] გაზ., „ჭიათურის მაღაროელი“, 1954, 21/IV.

ზედაპირზე მცურავი ელექტროსადგურების აშენება ურჩევნია, აისისა და დაისის ჟამს ზღვის თვალწარმტაცი პეიზაჟების ცქერას. ნანი სულ სხვა თვალით უყურებს ბუნებას, მისთვის ბუნება პირველქმნილი სილამაზით უნდა არსებობდეს, — ხელუხლებლად. თუ ადამიანმა ხელი შეახო, დამახინჯდება მარადიული სილამაზე. არჩილისათვის დამახასიათებელია მგზნებარება, ენთუზიაზმი, აღმაფრენა, პათოსი. იგი ყოველდღიურ საქმიანობაში ხედავს პოეზიას, შემოქმედებას, ტალანტს და ეს უველაფერი მას მომავალი ადამიანის საკეთილდღეოდ უნდა, ხოლო ვისაც ეს თვისებები არ გააჩნია, არჩილი იმათ უსულგულო, გრძნობებისაგან დაცლილ მეშჩანთა ანუ პროზაული ცხოვრების ფსკერზე ჩაძირულ ადამიანთა წრეს აკუთვნებს.

ეს თემა სხვა პიესებშიც ამოიცნობა მეტ-ნაკლებად, კერძოდ „ჩემს ყვავილეთში“. მ. ბარათაშვილის დრამატურგიისათვის საერთოდ ნიშანდობლივია დღევანდელისა და ხვალინდელის ზღვარზე ჩასახული თემების მინიშნება, თემებისა, რომლებიც ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია, ახლა იღებს ფორმას და განვითარების ტენდენციით მეტად საინტერესოა.

ახალისადმი სწრაფვის ნიშნით ვითარდება მოქმედება „მაღალ ოცნებაში“. „ჩვენ იქ დღეს ღამესთან ვასწორებთ, შენ კი აქ ასე ფუჭად ხარჯავ დროს. ვის უნდა შენი ასეთი ოცნება?“ — კიცხავს არჩილი ნანას და ამსხვრევს მის უაზრო აბსტრაქტულ ქანდაკებას. ასეთი განაჩენი გამოაქვს არჩილს ცისკენ თვალებმიპყრობილ მაღალი ოცნებისათვის. ეს იყო დღევანდელობის შემოქმედებითი პათოსისაგან მოწყვეტილი ხელოვნების — წმინდა ხელოვნების ანუ „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ დაგმობა და, ამასთან ერთად, ისეთი ხელოვანის კრიტიკა, რომელიც განზე გამდგარა თანამედროვეობისაგან, არ აღელვებს მისი პრობლემები, ანგარიშს არ უწევს სადღეისო ამოცანებს, ზურგი შეუქცევია ხალხის ნამდვილი ოცნებისათვის.

სპექტაკლის დადგმის წელს პრესამ აღნიშნა: მ. ბარათაშვილის პიესაში ასახულია სოციალისტური რეალიზმის გამარჯვება ფორმალიზმზეო[12]. რომ არაფერი ვთქვათ ამ მცდარ შეფასებაზე, რომელსაც კრიტიკოსი აძლევს პიესის თემას, მას ისიც ვერ გაუგია, რა აზრის გამომხატველია ალეგორიულად ნანას ხელით შექმნილი ქანდაკება. ამ შემთხვევაში არსებითია არა ცისკენ მიპყრობილი მზერა, ქანდაკებას რომ ახასიათებს, არამედ მთავარი თვითონ ნანას პიროვნებაა. როგორ მოხდა, რომ ხელოვანი ქალი მოსწყდა ნამდვილ ცხოვრებას,

[12] გაზ. „კომუნისტი“, 1954, 20/V.

გაიზიარა „წმინდა ხელოვნების“ პრინციპები და მის საფუძველზე თანამედროვეობისათვის მიუღებელი ნაწარმოები შექმნა!..

პიესის ფინალში ნანა უკვე გამოცვლილი გვევლინება. თავისი აბსტრაქტული ოცნების სიმაღლიდან იგი ნელ-ნელა უბრუნდება მიწიერ ცხოვრებას და ხალხის დიადი მისწრაფების თანამოზიარე და მისი ძლევამოსილების მეხოტბე ხდება. გაუჭირდა ნანას უაზრო ხელოვნებაზე ხელის აღება და რეალური ხელოვნების პოზიციებზე გადმოსვლა, მაგრამ მან ეს სიძნელე გადალახა, რადგან ცხოვრებამ თვითონ აგრძნობინა, რომ სულ მალე იგი ხიდან ფრიალით ძირს ჩამოვარდნილ და მარტოდ დარჩენილ ფოთოლს დაემსგავსებოდა. სწორედ ცხოვრებამ დაანახვა ნანას, რაოდენ მაღალი ოცნებით გაბრწყინებული ჩადგა სამგორში ნამდვილი უკვდავება, როგორ სათუთად ეპყრობოდნენ ადამიანები ხელოვანს, რომელიც ხალხის ოცნებას იზიარებდა, და ამ ოცნებას ნანამ კიდეც შეასხა ხორცი სამგორის არხის მშენებელთა ჯგუფურ ქანდაკებაში, რომელიც აყვავებული სამგორის ბაღის შესავალში აღიმართა.

ხალხის დიდი ოცნების თავისებურ განშტოებას წარმოადგენს მზიას ოპტიმიზმი, მისი მიკროოცნება. მზიას ნიკოსთან ერთად გადაუწყვეტია დაწეროს ბარათი: „დღეს, სამგორის ზღვის დაბადების დღეს, ამ ზღვის ფსკერზე ვსვამთ თქვენს სადღეგრძელოს. სამგორის მშენებლები მზია და ნიკო“, — ჩადოს ბოთლში, დალუქოს და ჩაფლას ზღვის ფსკერზე იმ იმედით, რომ ოდესმე, 100 წლის შემდეგ, ნავით სეირნობის დროს, ვინმე შეყვარებული ქალ-ვაჟი იპოვის ამ ბარათს, მოიგონებენ და იტყვიან: „მათაც ექნებოდათ თავიანთი მიზნები, თავისი ოცნება“.

მზიასა და ნიკოს მსგავსი მეოცნებე ადამიანებით არის დასახლებული მ. ბარათაშვილის პიესა. მათ ამოქმედებთ წმინდა იდეალი და ეს იდეალი ყოველთვის პოულობს განსახიერებას მათსავე მოღვაწეობაში. მთელი ნაწარმოები სუნთქავს თანამედროვეობის მაჯისცემის რიტმზე. ყოველი მხრიდან ყოველ წამს რეპროდუქტორის საშუალებით პიესაში იჭრება სინამდვილის ხმა: „დღეიდან სიცოცხლე დაუბრუნდება 48000 ჰექტარ სამგორის მკვდარ ველს“... დიახ, ასეთია ცხოვრების ლოგიკა და ნანას უფლება არა აქვს განზე იდგეს, მან, თუ ის ნამდვილი ხელოვანია, სიცოცხლე უნდა შთაბეროს თავის ქანდაკებას, ქალიშვილის სახეს აზრიანობა, იმედი და ხალხის კეთილდღეობისათვის განკუთვნილ დიად საქმეთა გამარჯვების რწმენა უნდა მიანიჭოს.

ნანა ვალში არ რჩება თანამედროვეობას, კვალში მიჰყვება მას. ასე იკვრება პიესის სიუჟეტური რკალი და ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით ავტორის ჩანაფიქრს — ისტორიზმის იმ პრინციპს, რომ ადამიანე-

ბი არიან ისტორიის ნამდვილი შემოქმედნი, ისინი ქმნიან ნამდვილ სულიერ და მატერიალურ ფასეულობებს, ამიტომაც ოცნებობენ ისინი ისტორიულ პირებად გახდომას, ამიტომაც კითხულობენ — ჩვენი სახელები სადღა დაიწერებაო.

და მაინც, უნდა შევნიშნოთ, რომ ფინალს აკლია დამუშავება. ბოლომდე დამაჯერებელი არ არის ახალი ცხოვრებისაკენ ნანას შემობრუნება, ეს პროცესი ილუსტრაციულია. საქმეს ვერ შველის სადღეისო არქიტექტურული ანსამბლის წინა პლანზე წამოწევა, ადამიანის ფსიქოლოგიურ გარდაქმნას სხვა სიღრმისეული ძვრები ახლავს.

ამრიგად, ნანასა და არჩილის ოჯახში მიმდინარე კონფლიქტმა საზოგადოებრივი ინტერესების სფეროში გადაინაცვლა თუ არა, პიესის ცენტრში დააყენა ხელოვნების არსის პრობლემა. ამ პრობლემის გადაწყვეტა ავტორმა საზოგადოებას მიანდო. საზოგადოებამ მიიღო ეს დავალება, უარყო ხელოვნების მიმართ ძალმომრეობა, არჩილმა რომ გამოიჩინა, ნანას შემობრუნებისათვის დარწმუნების გზა აირჩია და შედეგმაც არ დააყოვნა: მხოლოდ სამგორთან და მის მშენებლებთან კონტაქტების შემდეგ ხვდება ნანა თავის შეცდომას, იმას, რომ ხალხის ცხოვრების მიღმა ოცნება სინამდვილიდან მოწყვეტილი უაზრობაა.

ამიტომ არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ მ. ბარათაშვილის „მაღალი ოცნება“, მიუხედავად ფინალის ერთგვარი სისუსტისა, კომპოზიციურად მკვეთრად შეკრული სასცენო ნაწარმოებია, მას ხელოვნების არსის რაობის მრავალი წახნაგი გააჩნია, დღესაც რომ არ დაუკარგავს აქტუალობა.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგიაში ფრიად ლამაზ სამყაროდ არის დანახული სოფელი, იგი სიკეთითა და სასიცოცხლო ნექტარით ავსებს ადამიანს. ასეთი ფიქრი უთუოდ გამოჰყვება სპექტაკლიდან იმას, ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს სცენაზე „ჩემი ყვავილეთი“. და ეს იმით უნდა ახიხსნას, რომ კერიის სიყვარული, ოჯახისადმი ერთგულება და სოფლის იდილია, ყოფითი ხასიათის კონფლიქტში განზოგადებული. ავტორს ისეთი მსუბუქი და ხალისიანი უმორთ აქვს პოეტურად გადმოცემული, რომ იგი ლაღად მიდის მაყურებლის გულის სიღრმემდე, ფიქრისა და განსჯის მასალას აძლევს მას.

„ჩემი ყვავილეთი“ იმითაც იქცევს ყურადღებას, რომ აქ დასმულმა პრობლემამ მომდევნო წლებში ფართო ადგილი დაიკავა არა მარტო ქართულ დრამატურგიაში, არამედ საერთოდ ხელოვნების სხვა დარგებშიც საკავშირო მასშტაბით. სოფლიდან ქალაქში მიგრაციისა და მშობლიური კერიის კეთილი ტრადიციების დაცვის საკითხები იმდენად

პრობლემატური გახდა ჩვენი დროისათვის, რომ მშვიდად გვერდის ავლი აღარ ეგების, ალბათ, ამით უნდა აიხსნას, „ჩემი ყვავილეთი“ ერთდროულად რამდენიმე თეატრში რომ დაიდგა და დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

პიესა პროლოგით იწყება. ნაწარმოების ლირიკული გმირი, თვრამეტი წლის ქალიშვილი მარინე, თავის მშობლიური კუთხის სილამაზით მოხიბლული, პოეტური მგზნებარებით ამბობს: „ნეტავი ჩემი თვალით დაგანახათ ჩემი ყვავილეთი“ და აქვე ლექსით გვახედებს თავის გულში:

ო, როგორ მიყვარს ეს ჩემი მხარე
და უსასრულო ქვეყანა ვრცელი...
მზე როს წამწამებს შეახამხამებს
და გადმომხედავს ღიმილით, მწველით,
მსურს მისკენ ავყვე სხივთა ნაწნავებს,
იქ ცისარტყელას ჩავავლო ხელი...(გვ. 93)[13]

მარინეს ცნობიერებაში ბუნება გასულიერებულია, მზე წამწამებითა და ქალური ღირსებით არის შემკული. სოფლის ირგვლივ შემორტყმული მთების ერთ-ერთ მწვერვალს „სიყვარულის მწვერვალი“ ჰქვია. მარინე ამ მთასაც ისე უყურებს, როგორც სულიერს, ხოლო თავიდათავი მაინც სოფელია, ეს არის მარინეს ყველა ოცნებათა საუფლო, ყვავილებად ქცეული სამეფო. რა ვუყოთ, რომ მან არ იცის, როდის მოსულან მისი მამა-პაპანი ამ მიწაზე, მას თუ არა, აბ ბებერ კაკლის ხეს ხომ ეცოდინება, შუა სოფელში რომაა აღმართული.

ასე პოეტურად შეევყავართ ავტორს თავისი პერსონაჟების ქვეყანაში და პროლოგიდანვე ჩვენს ცნობიერებაში სიმბოლური ხატივით მკვიდრდება ეს ბებერი კაკლის ხე, სოფლის ახლანდელი სიამაყე, სოფლის თავზე გადავლილი წლების, ქარიშხლიანი თუ მზიანი დღეების უტყვი მოწმე, იმ წლებისა და დღეებისა, რომელთაც, ვინ იცის, რამდენი ოცნება, სიხარული თუ მწუხარება მოუტანიათ ყვავილეთში ან წაუღიათ.

პროლოგი თავდება იმ ჰაბუკის მოლოდინით, რომელიც შორიდან მოვა ყვავილეთში და მარინეს ეტყვის მიყვარხარო. მაგრამ იმ გმირს შორიდან მოსვლა არ სჭირდება თურმე, იგი იქვეა, ოდნავ გასაგონად დაიძახებს: „მარინე, მიყვარხარ“... და მიიმალება. ესეც აქაურია, სახელად გია ჰქვია, ისიც 18 წლისაა, ისე უყვარს მარინე, რომ სიცოცხლეს არ დაიშურებს მისთვის. ჰოდა, ამათი სიყვარულია ყვავილეთის სალბუნი, ესენი არ გასწირავენ მას, ამათი ტრფობა შეინახავს იმ ბებ-

[13] ვ. ბარათაშვილი. ჭრიჭინა. პიესები, სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

ერი კაკლის ხესაც, არ ჩააქრობს სიცოცხლის კერას ყვავილეთში — ასეთ და ამის მსგავს გრძნობებს აღვიძებს ჩვენში პროლოგი. მაგრამ მარინე — გიას სიყვარულის ფინალი ჯერ შორს არის, მანამდე ბევრი წყალი ჩაივლის ყვავილეთში, ბევრი რამ შეიცვლება უკეთურობისაკენ... და ავბედით ცვლილებათა ექო მაშინვე ხვდება ჩვენს ყურთასმენას, როგორც კი ყვავილეთის მიწაზე ფეხს დაადგამს ნინო ანუ ჭიმოზა, დავით მშვენიერაძის მეუღლე.

ეზოში ხალხი დაფუსფუსებს, სახლისაკენ ჭურჭელს, სკამებს ეზიდებიან, ყველაზე მეტად მაკრინეა აწრიალებული, გოჭს ყურები და კუდი თუ დაეწვა რაღად ვარგაო. ეზოს სიღრმიდან ყარამანი ახლოვდება, ხელში დოქი უჭირავს. უკან სევასტი მოჰყვება ბარითა და ჩაფით ხელში. ორასი პური, სამოცი ხაჭაპური, ასი მჭადი, ძროხა, ორი ცხვარი, ოთხი გოჭი, ხუთი ინდაური, ათი დედალი, ოცდაათი ვარია. დღეს აქ ქორწილია, ნინოსა და დავითის ქორწილი...

სოფელი კერაა სამშობლოსი, მამა-პაპის მიწაა, მას სათუთი მოვლა-პატრონობა უნდა, თორემ სამუდამოდ დაიკარგება ადამიანის ვინაობა, მისი სადაურობა! — ნიადაგ ისმის პიესის დასაწყისიდან, მაგრამ იგი სულაც არ აწუხებს საქართველოს განმანათლებლის მოსახელე ქალაქელ ნინოს. მართალია, ქორწილის მომდევნო დღეებში იგი ანგელოზის ნიღბით ეჩვენება აქაურებს, მეუღლეს იმაშიც კი გამოუტყდება, რომ უყვარს ყვავილეთი და ოცნებობს დახატოს იგი: „მე უკვე მიყვარს... და იცი, რაზე ვოცნებობ? ვხატო — ქვეყანას დავანახო ყვავილეთის სილამაზე“ (გვ. 102). მაგრამ ეს ცარიელი სიტყვებია. ნინოს სულაც არ უყვარს სოფელი, პირიქით, ისე მოიქცევა, რომ სულ მალე სოფლის უპატივცემლობას დაიმსახურებს.

პიესაში სოფლის ყოველდღიური ყოფა, აქაურთა სიხარული თუ მწუხარება საუკუნეობრივი ტრადიციების კოლორიტითაა გამოხატული, გაზღაპრებულია ყვავილეთის ბუნება: „არსად არ თენდება ისე ლამაზად, როგორც აქ, მზე გამოსტყორცნის თუ არა სხივებს, ყვავილები მისკენ იბრუნებენ პირს და ფეხის წვერებზე აიწევიან, იფიქრებ, გაფრენას აპირებენო“ (გვ. 101).

ყვავილეთი მდიდარია, აგრეთვე, თავისი ხალხით, შრომისმოყვარე, პატიოსანი ადამიანებით. „შენ ამათ გული უჩვენე და თან გადაგყვებიან“, — ეუბნება დავითი ნინოს. ისინი თვინიერნი არიან, სათუთი გულისა, თუ კი შუა ეზოშია საჭირო ახალი ბაღის გაშენება, რომ ველური ყვავილების სამაგიეროდ ნამდვილმა ყვავილებმა გაიხარონ, თუკი ნინოს სურვილის აღსრულებას ბებერი კაკლის ხე უშლის, — ამ ხესაც მოჭრიან. „მოგიკვდეს ყარამანი! ძირში მოვჭრი!... მაინც გადასაბელია,

აღარ ისხამს. ქალმა ერთი რაღაც მთხოვა და. . .სიტყვა — სიტყვაა! ხე რაა, ბიძიკო " (გვ. 108).

და სოფელი ყვავილეთი თავისი მშვენიერების უტყუე მოწმეს, მისი მარადიულობისა და უკვდავების სიმბოლო ბებერი კაკლის ხეს მსხვერპლად სწირავს ქალაქელი ნინოს ქარაფშუტულ ახირებას, რომელიც ახირებადვე რჩება.

აქაურები ოცნებობენ, რომ ამ სოფლის შვილი, სახელმოხვეჭილი ინჟინერი დავით მშვენიერაძე აქ დაესახლოს, კერა არ ჩააქროს, ოჯახს მოეკიდოს. თვითონ დავითიც ამავე აზრისაა: „მე სულ ამ დღეზე ვოცნებობდი, ისე მომენატრა ჩემი ყვავილეთი! გადავწყვიტე, აქ დავრჩე, სამეცნიერო თემასაც აქ დავამუშავებ... ჰო, ჩვენი შვილებიც აქ დაიზრდებიან, ამ ყვავილეთში" გვ. 103).

მაგრამ ამ ოცნებებს აღსრულება არ უწერია, ნინოს თურმე არ ეჭაშნიკება სოფელი და პატარა უსიამოვნება მოხდება თუ არა, ნიმფასთან ერთად გაემგზავრება სოფლიდან და დავითსაც თან გაიყოლებს. მართალია, ფინალში დავითი ისევ უბრუნდება სოფელს, მაგრამ ასე არ ხდება სინამდვილეში, ეს მხოლოდ ავტორის სურვილია.

და ასეთი ვითარების გამოა, რომ ყარამანი გულდაწყვეტილი ამბობს: „ეჰ, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს ბებრები დავბორძიკობთ კიდევ, თორემ ხელოსანი აღარ ეყოლება სოფელს".

ამაო ოცნებები, ცარიელი დაპირებები, სიტყვის გატეხვა, გარე-გარე ხეტიალი ანგრევს სოფელს, ნელ-ნელა აცლის ძალას, ასუსტებს, ნასახლარად აქცევს. ამიტომაც ამბობს უღრმესი ტკივილით ყარამანი: „არა, როგორი ანგარიშია, მაინც ვერ გამიგია! ვინც ორი ანბანი ისწავლა, სოფლად აღარ ჩერდება, ქალაქში კი „პროფესორი ვარო", შვილს არავინ იჩენს" (გვ. 124). და მოხუცთა ამარა რჩება სოფელი, მხოლოდ ისინი არიან ყვავილეთზე გულის ძარღვებით გადაჭიმული.

პიესაში არაჩვეულებრივი სიყვარულითა და უსათუთესი სინაზით არის წარმოსახული სოფლის მთლიანობის იდეა, აქაურებს საოცრად ფაქიზად უყვართ თავიანთი სოფელი, ისინი ერთარსებასავით აღიქვამენ მას, სოფელი მათი სალოცავი ხატია: „ყვავილეთი, ჩემი ტკბილი, ტურფა ყვავილეთი... ჩემი სოფლის სილამაზე უღვინოდ მათრობს" (გვ. 99). ნინო უცხო ძალასავით შეიჭრა სოფელში და ხელჰყო მისი საუკუნეობრივი სიმშვენიერე. „იცი, ამირან, რაც ეს კაკლის ხე მოიჭრა, აქაურობას ვეღარ ვცნობ, ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს ჩვენს სახლში რაღაც უცხო შემოიჭრა" (გვ. 145).

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი" მიეკუთვნება იმ მხატვრულ ნაწარმოებთა რიგს,

რომლებშიც დიდი ეროვნული გულისტკივილით დაგმობილია სოფლის საუკუნეობრივი სიმშვენიერის დანგრევა. ეს აზრი შეუნელებელი პათოსით გასდევს ამ პიესას და ამაშია მისი ღირსება. შეიძლება ითქვას, რომ სოფელზე ზრუნვის თემა, ასე მასშტაბურად დახატული, ქართულ დრამატურგიაში არც თუ მაინცდამაინც ბევრი მოიძებნება.

პიესაში მიგნებულად არის გამოყენებული ე. წ. ჩანართები, პერსონაჟების ახსნა-განმარტებანი: „ეს ჩემი ბებია მეძახის... ა, ეს ჩემი ბებიაა! მაკრინე ბებია!“... „ეს კი ჩემი ყარამან ბაბუაა!... ა, სულ ასე მხიარულია“ (გვ. 94). ჩანართები მდიდარია ბუნების აღწერებით. ისინი ქმნიან გარემოს ემოციურ-ლირიკული აღქმის ამაღლებულ ტონალობას: „ხედავთ? ცა იფერება... განთიადია ჩემს ყვავილეთში... არა, არსად არ თენდება ისე ლამაზად, როგორც აქ. მზე გამოსტყორცნის თუ არა სხივებს, ყვავილები მისკენ იბრუნებენ პირს და ფეხის წვერებზე ისე აიწევიან, იფიქრებ, გაფრენას აპირებენო“ (101). ჩანართებში გმირი სიყვარულით წარმოგვიდგენს სხვა პერსონაჟებს, ისეთი უშუალობით, ასე გვონით, მაყურებელს უზიარებდეს მოზღვაებულ გრძნობას. თბილი ატმოსფერო ხელს უწყობს ადამიანების ერთმანეთთან დაახლოებას, მათ შორს მყარდება ბუნებრივი კონტაქტი, რაც თავის მხრივ ახალ ბიძგს აძლევს მოქმედების შემდგომ განვითარებას.

მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ ჩანართები ზოგჯერ სრულიად ახალ ფუნქციასაც ითავსებენ. მაგალითად, მანანა, ხანდახან, ჩანართებით გვიმხელს ჯერ თვითონ მისთვისაც შეუცნობელ სანუკვარ ფიქრებს: „...წუხელ თვალი არ მომიხუჭავს!.. ჩემი ფიქრი ხან დავით ბიძიას დასტრიალებდა, ხან გიას აედევნებოდა... ვითომ დაბრუნდება დავით ბიძია? ხომ უყვარს ყვავილეთი, ჩვენც ვუყვარვართ, მაგრამ უყვარს ნინოც... ნინო კი... თუმცა ეს თქვენ ჩემზე უკეთ იცით!“ (გვ. 164).

პიესა მდიდარია მაყურებლისადმი უშუალო მიმართვებით, რომლებშიც გამოხატულია პიესის ეპიკური საწყისი. პროლოგსა და ეპილოგში გმირი პირდაპირ კონტაქტშია მაყურებელთან, მას მოუთხრობს თავგადასავალს, უზიარებს თავის ლირიკულ განცდებს. მაყურებელთან კონტაქტის დამყარების ხერხი, ვიმეორებთ, პიესაში კარგად არის გამოყენებული და ამ ხერხით საოცრად რეალურნი მოჩანან პერსონაჟები სცენაზე.

„ჩემი ყვავილეთი“ გვიამბობს სახელოვანი ტრადიციებით მდიდარ სოფელზე, იმაზე, რომ ახალგაზრდობა ასეთ სოფელსაც კი ტოვებს, რომ მშვენიერ ყვავილეთსაც აღარ ჰყავს პატრონი და მოჭირნახულე, რომელსაც ესმის და გაეგება მიწისა. ავტორი დაბეჯითებით

იკვლევს პიროვნების მდგომარეობას, რამდენად ერთგულია თავისი იდეალებისა, სოფლის კეთილდღეობას რომ ეხება, როგორ სრულდება მისი ოცნებები საყვარელი საქმის მიმართ, რომდენად დაუტყვია თავისი ხელი ამ საქმისათვის, ანდა რაოდენ გაულამაზებია ხორცშესხმულ იდეალებს პიროვნება, ბოლოს და ბოლოს, ხომ ცხადია, რომ საქმე ამშვენებს ადამიანს, ის უხვევს მას კაცური კაცის სახელს და არა ფუჭსიტყვაობა. თუ ამ კუთხით შევხედავთ პიესის მოქმედ გმირებს, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დაუვიწყარი მხატვრული სახეა მანანა. იმდენად კოლორიტულია მისი პოეტური ბუნება, რომ იგი უნებურად აღვიძებს ჩვენში მიწის, შრომის, მშობლიური კუთხის უანგარო სიყვარულს, ის გვესახება ერთადერთ ძალად, რომელიც არ შეუშინდება ცხოვრებისეულ სიძნელეებს, ბოლომდე დარჩება ერთგული სოფლისა, არაფერში და არავისში არ გაცვლის თავის ყვავილეთს, რამეთუ მისთვის ეს სოფელია ის წალკოტი, სადაც უხარია დღის გათენება.

„ჩემი ყვავილეთი“ მეტად საინტერესო ნაწარმოებია იმითაც, რომ აქ ნიადაგ „სახეზეა“ ფიქრი პიროვნების მოვალეობაზე ქვეყნის, სოფლის მიმართ. მთავარია, რას აკეთებს ადამიანი და არა — თუ რას ლაპარაკობს. ქვეყნის სარგო საქმეთა თარგზეა გამოკვეთილი მთელი სიცხადით პერსონაჟების საწუხარი, მათი ხასიათები და კონფლიქტების არსიც—ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას შორის ანუ ცხოვრებისადმი მეშჩანური და შემოქმედებითი დამოკიდებულების არსი. ეს კონფლიქტი ხელოვნების სიმაღლეზეა დახატული და თან ახლავს ავტორის პოზიციაც, უთუოდ პროგრესული და ამაღლებული, მაგრამ იგი გაშიშვლებულ ტენდენციად კი არ გასდევს პიესას, არამედ ეჭვმიუტანელ ხალას სიმართლედ, რომლისთვისაც ბრძოლა დღესაც გრძელდება, რამეთუ დღესაც დიდი ყურადღება ეთმობა ცნობილ პარტიულ დოკუმენტებში სოფელს და მისი სასიცოცხლო ბურჯების გამაგრებას.

„რატომ?“ (კომედია 3 მოქმედებად, პროლოგით).

აქაც პერსონაჟები ეძებენ პოეზიას სიყვარულში, მეგობრობაში, საქმეში, შინ და გარეთ. ჩვენ არ გვიკვირს — ეს ხომ მ. ბარათაშვილის შემოქმედების ქვაკუთხედია, ყველაზე ნაცნობი და ახლობელი თემა, მეტ-ნაკლებად ყველა პიესაში ჩართული!... მწერალი ქალი უბრალოდ თავს ვერ იკავებს მისმა გმირებმა უპოეზიოდ იცხოვრონ და იმოქმედონ, მას ეს ვერც კი წარმოუდგენია საერთოდ. აი, ამ პიესაში კი საგანგებოდ გვესაუბრება ცაზე ჩიტაღდნების ანთებაზე სიყვარულში, მეგობრობაში, შინ და გარეთ ადამიანებს შორის ურთიერთობაში.

ცაზე ჩირაღდნების ანთების პრობლემა აქ ყველა პერსონაჟს აწუხებს და არც თუ უმიზეზოდ, იმიტომ რომ, თურმე, ადამიანები ერთს ამბობენ მაღალფარდოვნად, ზარ-ზეიმით, ტრიბუნიდანაც კი იძლევიან დაპირებას და მეორეს ფიქრობენ, სხვას აკეთებენ, მათ სიტყვასა და საქმეს შორის დიდი ზღვარია. სწორედ ეს ზღვარი აშინებთ მათ, უნდობლობას ბადებს, ერთმანეთს აშორებთ, უნდობლობა კი ცაზე ჩირაღდნებს როდი ანთებს, პირიქით, აქრობს. მ. ბარათაშვილის გვირები სწუხან, რომ ძლიერმა სიყვარულმა, რომელმაც ერთმანეთს დააკავშირა ქალ-ვაჟი, მოჩვენებითი და უდღეური აღმოჩნდა, სულ მცირე გამოცდასაც ვერ გაუძლო. ამას განსაკუთრებით ქალები ჩივიან: „რა შევინარჩუნეთ იმ დიდი ოცნებებიდან? ან რაც დავკარგეთ, რატომ?“ — ამბობს ლილი. მას უყოყმანოდ ეთანხმება ნანა, მაგრამ აქვე უმალ ეჭვი ეპარებათ თავიანთ სიმართლეში: „რატომ... რატომ... ჩემი და შენი ბრალიც ხომ არ არის, ლილი?“—კითხულობს ნანა.

საოცნებო იდეალების დაკარგვას ისინი მოუწყობელ ცხოვრებას მიაწერენ, უფრო სწორად, არასრულყოფილ საყოფაცხოვრებო პირობებით ხსნიან, რადგან ერთი შვილის გაჩენას თუ კიდევ შეჰგუებიან, მეორე შვილის გაჩენა უამრავ ახალ საფიქრალს უჩენს მათ, და ისინი უარს ამბობენ მრავალშვილიანობაზე, რადგან დარწმუნებულნი არიან, ეს აღემატება მათ ძალ-ღონეს, და ოცნებობენ იმ დროზე, როცა სამსახურიდან შინ დაბრუნებულ ცოლ-ქმარს შემოეგებება კოხტად დალაგებული ბინა, ტანსაცმლის გამოცვლას ვერ მოასწრებენ, რომ ზედიზედ დაირეკება ზარი და შემოიტანენ დიდებულ სადილს, გატკიცინებულ სარეცხს, ყოველგვარ სურსათ-სანოვაგეს, სკოლიდან, ბაღიდან, ბავიდან მერცხლებივით მოფრინდებიან ბავშვები, ერთი, ორი, სამი, ოთხი, ხუთი, ექვსი... (გვ. 204)[14].

არჩილის მიერ დახატულ ოჯახურ იდილიას ოპტიმისტურ ჟღერადობას მატებს რვა მარტის აღსანიშნავ საზეიმო სხდომაზე ლევანის სიტყვა, რომელსაც იდენტური ტონალობით ეხმიანება რეპროდუქტორიდან წარმოთქმული ფრაზები: „დიახ, ჩვენი ვალია ვიზრუნოთ ქალის შრომის შემსუბუქებაზე, ყურადღების ცენტრში დავაყენოთ ოჯახურ სამუშაოთა მექანიზაცია. ერთი სიტყვით, დავეხმაროთ ჩვენს ქალებს წინსვლაში. გაუმარჯოს საბჭოთა ქალს — ჩვენი სიცოცხლის შნოსა და ლაზათს“ (გვ. 216).

და მაინც იმსხვრევა ოცნებები იმიტომ, რომ ადამიანები ერთს ლაპარაკობენ და მეორეს ფიქრობენ. ლევანმა საზეიმო სხდომაზე აღ-

[14] აქ და შემდგომ ციტატები მოტანილია პიესების კრებულიდან—მ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, ჭრიჭინა, პიესები, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

ტაცებაში მოიყვანა იქ დამსწრენი თავისი ორატორული მჭერმეტყველებით ქალთა ემანსიპაციაზე საუბრისას, მაგრამ შინ ცოლს დაწერილ დისერტაციას მისი ხელით გაკეთებული სადილი ურჩევნია (გვ. 213).

კომედიურ ტონალობას პიესაში სწორედ სხვაობა ქმნის, პერსონაჟების სიტყვასა და საქმეს რომ ახასიათებს. ეს ხერხი ზოგჯერ მიგნებულად არის გამოყენებული და მართლაც, სასაცილო დეტალების მოწმე ვართ.

მ. ბარათაშვილის პერსონაჟები პიესის პირველ ნახევარში ცხოვრების პოეზიაზე შეყვარებული ადამიანები არიან, სჯერათ მაღალი იდეალების, ხვალინდელ დღეზე ოცნებებით სულდგმულობენ, მეორე ნახევრიდან მათ საოცნებო პოეტურ იდეალებს ყოველდღიური ოჯახური საზრუნავები ენაცვლება, ესე იგი პოეზიის ადგილს ყოფითი პროზა იჭერს, იგი იმონებს მათ სულს და ყოველდღიური საზრუნავები შთანთქავს პიროვნებას.

ურიგო თემა არ არის, კომედიური ტონალობის გამძაფრება, ალბათ, დამატებით მასალას მისცემდა ავტორს სასაცილო ეპიზოდების შესაქმნელად, მაგრამ აქცენტი გადატანილია საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესების პერსპექტივებზე. დიდი ადგილი ეთმობა აგრეთვე უმნიშვნელო ოჯახურ უთანხმოებებს. მოქმედება ეძღვნება არა იმდენად ფსიქოლოგიური პროცესების ჩვენებას და გმირების სწრაფვას პოეტური ცხოვრების მოსაწყობად, რამდენადაც იმ აზრის კონსტატაციას, რომ ყოველდღიურობა, გაუთავებელი წვრილმანი საზრუნავები შთანთქავს პიროვნებას, იმონებს მის სულს, ხელ-ფეხს უბორკავს, გასაქანს არ აძლევს, დროს არ უტოვებს იმაზეც იფიქროს რასაც სულის საზრდო ჰქვია. შემდეგ მოქმედება გადაირთვება მ. ბარათაშვილის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ ცნობილ ხერხზე, იქმნება გაუგებარი სიტუაცია, ნანას და ზურაბის შერიგებას რომ ახლავს, და მეორდება პარალელური სიუჟეტური ხაზი ვარდიკო-ივლიანეს ურთიერთობისა, რომელიც მთავარი სიუჟეტური კონფლიქტის პაროდირებას წარმოადგენს.

ოჯახის თემას ეხება აგრეთვე ორმოქმედებიანი დრამა „ფრთხილად, სასიკვდილოა“! პიესის იდეოლოგიური პლანის ქვაკუთხედია ზრუნვა მომავალ თაობაზე, მშობელთა მოვალეობა-ვალდებულებანი შვილების მიმართ. ისევე როგორც ოჯახის სხვა მტკივნეული საკითხი, ეს თემაც მ. ბარათაშვილის ერთ-ერთი საყვარელი თემაა, და ეს შემთხვევითი არ არის. მწერალი ქალი, როგორც მოქალაქე და საზოგადო მოღვაწე, დარწმუნებულია, რომ ოჯახია სახელმწიფოს ძლიერების ბურჯი, ოჯახია ის კერა, სადაც ფრთიანდებიან მომავალი მო-

ქალაქეები, ქვეყნის მომავალი ბატონ-პატრონები. იმიტომაც დგას პიესაში მთელი სიმკაცრით ოჯახის თემა. ავტორის აზრით, ყოველი მოქალაქე ვალდებულია გრძნობდეს პასუხისმგებლობას ოჯახისა და საზოგადოების წინაშე. „ადამიანებო, იყავით ფრთხილად, ყოველგვარი პირადული უფიქრელად დათმეთ შვილების ბედნიერებისათვის, ოჯახის შენება დაიწყეთ იმასთან, ვისთანაც წმინდა, უანგარო სპეტაკი სიყვარული გაკავშირებთ. ჰოდა, გაუფრთხილდით ოჯახს — სახელმწიფოს ამ პატარა უჯრედს, რადგან ოჯახი ერის ძლიერების პირველი წყაროა“[15]. აი, დაახლოებით ამ ჭრილში ვითარდება პიესის მოქმედება და ამავე ჭრილში მიმდინარეობს შვილების მიმართ მშობელთა მოვალეობა-ვალდებულების რთული პრობლემის გახსნა.

„ფრთხილად, სასიკვდილოა!“ იწყება ლირიკული წიაღსვლით. „მე მიყვარს, მიყვარს ეს ჩემი მხარე“ (გვ. 3). შემდეგ უეცრად იჭრება ანუის „ქანა დარკთან“ ანალოგიის თემა. ჩიორას სურს ჰგავდეს ლეგენდარულ ქანა დარკს, რომელსაც უყვარს სიცოცხლე, თავისი საფრანგეთის ცა, მზე... ამას მოსდევს ავბედითი ფიქრი: ვაითუ იმისთვის ომობენ, რომ „იგრძნონ ცვრიანი ბალახის ნამდვილი სურნელი განთიადზე“ (გვ. 3). ეს წინადადება შემთხვევით არ არის წაცდენილი, ცოტა გვიან მისი პერიფრაზით იმართლებს თავს მერიც, რომელმაც თექვსმეტი წელი იცხოვრა მეუღლესთან უსიყვარულოდ, ორი ბავშვი გააჩინა, აღზარდა. თავიდან თითქოს ყველაფერი კარგად მიდიოდა, ქალი ზრუნავდა ოჯახზე, შვილებზე, მაგრამ შეხვდა თუ არა თამაზს, მთელი ძალით იფეთქა თვრამეტი წლის წინათ ჩახახულმა გაუმქღავნებელმა სიყვარულმა, ესე იგი მერიმ იგრძნო ის, რაც აქამდე არ ეგრძნო დიმიტრისთან ერთ ჰერქვეშ ცხოვრების თექვსმეტი წლის მანძილზე. უფრო მეტიც, მერისა და თამაზს ისე დარია ხელი სიყვარულმა, ისიც კი დაივიწყეს, რომ ღმერთმა თუ ეს განგაცდევინა, იქვე გზის ბოლოს სიკვდილის ლანდიც ფარფატებს.

მაგრამ მერის სიკვდილის ლანდიც აღარ აშინებს, სურს თავისი გულის სიმართლით იცხოვროს, თამაზთან შეხვედრის შემდეგ მზად არის უარი თქვას წარსულზე, გუშინდელი დღისაგან ყრუ კედლით გამოთიშვა სწყურია, რომანტიკის სფეროში ცხოვრებისაკენ ისწრაფვის, სურს მთვარე ძირს ჩამოიღოს და ვარსკვლავები ჩამოჰკრიფოს... მაგრამ უკვე გვიან არის, ამაოა წყვეტება, გუშინდელი დღისაგან ყრუ კედლით გამოთიშვა შეუძლებელია, იმ კედლის იქით შვილები

---

[15] რუბრიკა: სკოლა, ოჯახი, თეატრი —ახალგაზრდობის იდეურ-ზნეობრივი აღზრდის ჟურნალი, გაზ. „ჭიათურის მაღაროელი“, 1975, 5/XI.

არიან, მერის სისხლი და ხორცი, ისინი შეაგონებენ მას: ფრთხილად, სასიკვდილოაო!

პიესის დასაწყისში ავტორი მრავალგზის მიგვანიშნებს რომანტიკულ გრძნობებზე, გმირების პატიოსნებაზე, რომ მათ არ სურთ ყალბ ატმოსფეროში ცხოვრება, რომ ისინი გარბიან შეცდომებზე აგებული ოჯახიდან. საქმიანი ლაპარაკია ქალის შინაგანი მონობისაგან თავისუფლებაზეც, მისი შემოქმედებითი უნარის გამჟღავნებაზეც (მერის ხმა აქვს. შენ ისწავლი, კონსერვატორიაში დაამუშავებ ხმასო, — ჰპირდება თამაზი), მაგრამ შემდეგ არ ხდება ამ თემის გაშლა-განვითარება. პიესის სიუჟეტში უეცრად ჩაერთვება მათიკოს ბინა და საუბარი გრძელდება არისტოკრატი დედაბრების წრეში, სადაც თამაშდება სხვის გულში ხელის ფათურის სცენა.

მერის ამბავი შეცნობილი საზოგადოებრივი ინტერესების ფონზე როდი ვითარდება, არამედ მერის ხელახალი დამონებისა და მისი გრძნობების გაყინვის ჭრილში მიმდინარეობს: „მე აღარაფერი არ მინდა“, — აცხადებს მერი. ამ პოზაში მერი უკან დაბრუნებულ ფრინველს ჰგავს, რომელიც გალიიდან იმიტომ გამოფრინდა, რომ თამაზთან დროებით ნეტარებას მისცემოდა.

აქედან მოქმედების მთელი სიმძიმე ავტორს გადააქვს ბავშვების ტრაგედიაზე, პირველი თემა მკრთალდება და მის ადგილს იჭერს მეორე. მერი მწვავედ განიცდის ბავშვების დრამას... ტრაგიკული ტონალობით ეს ეპიზოდი თითქოს ეხმიანება ანუის ტრაგიკული იდუმალების თეზისს. ამას გვაფიქრებინებს ის დასკვნა, რომელიც ახლავს მერის თემის კულმინაციურ განვითარებას: რაც არ უნდა ჩაიდინოს ქალმა, გინდაც კარგი და სამართლიანი, სულ ერთია, მის მოქმედებას ტრაგედია მოაქვს ბავშვებისათვის. ესე იგი, პიროვნების არაჩვეულებრივ შეგრძნებათა წინა პირობაა სიკვდილის ლანდის ფარფატი.

სხვაგვარად წარიმართებოდა კონფლიქტი, რომ იგი საზოგადოებრივი ინტერესების სფეროში დატრიალებულიყო. მაშინ მერის თემა ეგრე ორთოდოქსულად არ გადაწყდებოდა, სხვა კოორდინატებზე გავიდოდა, სხვა ჟღერადობა მიეცემოდა. ახლა კი პიესაში აქცენტი გადატანილია უფროსების ამორალობაზე, იმ ნეგატიურ მოვლენებზე, რასაც მსხვერპლად ბავშვები ეწირებიან. ამიტომ, ფრთხილად, სასიკვდილოა!... ბავშვების ბედთან დაპირისპირებაში ყველაფერი უნდა დამარცხდეს, ყველა გრძნობა, მათ შორის სიყვარულიც, თუ გინდ ამას დიდი ტრფობის სახელი ერქვას.

პიესაში განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი სახეა ჩიორა. ლაღი გოგონაა, ამაყი და ჟანა დარკის მაგალითით აღტაცებული. თამაზის ვაჟიშვილთან შეხვედრის დროს იგი იმდენად ცხოვრებისეულია, რომ

უნებურად გველვიძება მხარდაჭერა იმ ბავშვების მიმართ, რომელთაც ჰყავთ მშობლები, მაგრამ მაინც ობლად გრძნობენ თავს და გერი შვილების მომდურავი თვალებით უყურებენ ცხოვრებას.

ასევე წარმტაცი ქალია დიმიტრის დედა ანეტა. ის ანთებული კვარია, რომელიც სინათლესა და ფერადოვნებას ანიჭებს პიესას. იგი ქართველი დედის სიმბოლოა, დედისა, რომელიც პატიოსანი, მართალი, ალალი თვალებით დადის მიწაზე და თავის ბედნიერებას შვილებისა და ოჯახის ზრუნვაში ხედავს.

პიესა მკაცრად გვაფრთხილებს, რომ ბავშვებისა და საერთოდ ახალგაზრდის საპატიო საქმეს შევწიროთ ყველაფერი, რასაც პირადული და ინტიმური ჰქვია. ამიტომ არის, რომ პიესა დღესაც წარმატებით იდგმება რესპუბლიკის თეატრებში, ბავშვთა საერთაშორისო წელთან დაკავშირებით.

„სიყვარულის წისქვილის“ მთავარი თემა ახალგაზრდა ქალიშვილის საზოგადოებრივი ცნობიერების ჩამოყალიბება და აღზრდაა. წინასწარ შექმნილი წარმოდგენით ჩამოდის სოფელში ნესტანი. მას ჰგონია, რომ სადგურში ისე შეხვდებიან, როგორც გმირებს ეგებებიან. მაგრამ იმედი უცრუვდება, უფრო მეტიც, ყოველ ნაბიჯზე ხვდება ყოველდღიური საზრუნავებით გამოწვეული დაბრკოლებები და თანდათან უქრება ბავშვობის წლებიდან გამოყოლილი ილუზიები, იქმნება ცხოვრების შესახებ მისი ცოდნის შესაფერისი კომიკური სიტუაცია. კოლექტივის წევრები არიან ამის მოთავე, ისინი კეთილი თვალით უყურებენ ნესტანს, ეხმარებიან, ხშირად მის სამუშაოსაც ასრულებენ, ხოლო როცა ნესტანის დედა ჩამოვა ქალაქიდან შვილის სანახავად, თავი ისე უჭირავს, თითქოს მისი ქალიშვილი ხელმძღვანელი მუშაკი იყოს. ასეთი კომიკური სიტუაციით ჩააბამს ნესტანს კოლექტივი რეალურ შრომით საქმიანობაში.

ასეთი მსგავსი გაუგებარი კომედიური სიტუაციებით ვითარდება სიუჟეტი იმის ნათელსაყოფად, რომ ახალგაზრდა ადამიანების საზოგადოებრივი შეგნების ჩამოყალიბება რთული პროცესიაო.

„ცეკვა-სიმღერის მასწავლებელიც“ ლირიკული კომედიის ჟანრშია დაწერილი. მისი მახვილი მიმართულია ადამიანთა ურთიერთობის ზნეობრივი ნორმების ხელმყოფთა წინააღმდეგ. არ შეიძლება უღირსი ადამიანი ანგარების მიზნით სხვის დიდებას ამოეფაროსო, — გვეუბნება ავტორი. ასეთი მომხვეჭელი პიროვნებაა პიესაში აჩიკო. იგი ცდილობს სოციალისტური შრომის გმირის, სახელმოხვეჭილ მეჩაიე ლიას გულის დაპყრობას იმ მიზნით, რომ მის ჰერქვეშ მიეცეს განცხრომასა და პარაზიტულ ცხოვრებას. აჩიკო შრომა-გასწორების კო-

ლონიაში იმყოფება, იგი აქ თაღლითობის გამოა, მაგრამ ჯერ ეს დანაშაული არ გამოუსყიდია, რომ ახალი ბოროტმოქმედების ქსელსა ქსოვს. შეიტყობს თუ არა გაზეთიდან, რომ სოფელ საჩაიეში ვინმე ლია სიორაძეს ჩაის კრეფაში რეკორდი დაუმყარებია, ხოლო პატიმარი სერგო ამ ლიას დიდებულ დიასახლისად და შეძლებულ შინაბერად დაახასიათებს — სამი ოჯახის რჩენა შეუძლიაო, ის რომ ხაჭაპურებს დააცხობს ან სუფრას გაშლის ტოლი არ ჰყავსო, ერთადერთი ბებიის მეტი არავინ გააჩნიაო—აჩიკო გულში ჩაითქვამს, ესტუმროს. მაგრამ ჯერ საჭიროა გათავისუფლდეს პატიმრობიდან. ამ მიზნით თავის პირველ ცოლ-შვილს ატყუებს, ოჯახის მოყვარულ კაცად აჩვენებს თავს, ოღონდ აქედან გამიყვანეთ და მზადა ვარ ცხვირით ავჩიჩქნო მიწაო, — ჰპირდება მეუღლეს და სთხოვს: მიმართე მთავრობას, ორი წელი ხომ გავატარე საპატიმროში და კოლონიაში, ჰოდა, ორი წელი მაპატიონ, სანაქებო მქსოველი ხარ, ფაბრიკის თვალი, ნოვატორი, თუ შენ მოინდომე, არ შეიძლება ანგარიში არ გაგიწიონო.

მართლაც „ანგარიშს უწევენ“, აჩიკოს ათავისუფლებენ, მაგრამ შინ დაბრუნების ნაცვლად აჩიკო პირდაპირ სოფელ საჩაიეში მიემგზავრება და კალამბურებით, სიმღერებით, მოხდენილი ცეკვა-თამაშით ცდილობს ჩაის კრეფის რეკორდსმენის გულის მოგებას და, წარმოიდგინეთ, მიზანს კიდეც აღწევს, მაგრამ კოკა წყალზე ტყდება, ნიღაბს ჩამოხსნიან და სააშკარაოზე გამოჰყავთ. პიესას ბოლომდე გასდევს ლაღი იუმორი, მაგრამ ფინალი ისე მიმდინარეობს, თითქოს ავტორს ერიდებაო სააშკარაოზე გამოყვანილი აჩიკოს გაკიცხვა და არც სიტყვა გაკიცხვა გამოდგება ამ თაღლითისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების გამოსახატავად. აჩიკო პარაზიტული ელემენტია, იგი მეტად საშიშია და მის წინაშე არავითარი კომპრომისი არ შეიძლება. აჩიკოს ცხოვრების გზაზე ორი ლია დგას. ერთი სახელოვანია, მეორეც. თუ აჩიკო პატიოსან ცხოვრებას ინებებს, ერთთანაც ბედნიერი იქნება და მეორესთანაც. მაგრამ აჩიკო უკვე ზნეობაწაბზარია, მას პატიოსნად ცხოვრება აღარ შეუძლია და რაკი ამაში გვარწმუნებს ავტორი, ამიტომ აჩიკოს უფლება აღარა აქვს, თქვას: „მოხდი ცხოვრებას ნაღებს, სულს ამოგხდის, არ მოხდი — უარესად ამოგხდის“. ეს უკვე სულ სხვა თემაა და ამ თემის კომედიურ ჟანრში გათამაშება სხვა სანახაობრივ სიტუაციებს საჭიროებს.

მ. ბარათაშვილის ყველა პიესას საგანგებოდ აწერია: „დრო — ჩვენი დღეები“. ქართულ დრამატურგიაში მ. ბარათაშვილი ერთი იმათგანია, ვისაც ყოველი პიესა რომელიმე თანადროული პრობლემის გარკვევის ნიშნით დაუწერია, რომ მას ღრმად სწამს თეატრის საზო-

გადებრივი რეზონანსის ფასი, ხალხის შეგნების ფორმირებაზე სცენის ზემოქმედების ძალა. იგი სცენის ფიცარნაგებზე ეძებს მწვავე სოციალური, მორალური, ეთიკური საკითხების და ათასი საზრუნავისა და საფიქრალის გადაჭრას. მ. ბარათაშვილი ერთი იმათგანია, ვისაც სცენა თანამედროვეობის აშაღელვებელი პრობლემის გარკვევის სამჭედლოდ უცვნია ანუ იმ დაწესებულებად, რომლის მოწოდებაა, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენი ცხოვრების ხატი“. „ცხოვრების ხატის“ თვალწინ გატარება ძალიან რთული, მრავალპლანიანი და ზიგზაგური პროცესია, ახალი, ჰარმონიული ურთიერთობა მტკივნეულად იკიდებს ფეხს ადამიანთა შორის, რადგან იგი ადამიანების ყველაზე მგრძნობიარე სიმებს ეხება, მისი სულის სიღრმეებში მიმდინარეობს. ამის კვალობაზე ყოველთვის ვერ ხერხდება ცხოვრებაში წამოჭრილი ამა თუ იმ პრობლემის ხორცშესხმა თეატრის პოეტიკის ენაზე. ზნეობრივი განწმენდა, რასაც ასე დაჟინებით მოითხოვს ავტორი თავისი პერსონაჟებისაგან, სწორხაზობრივად არ მიმდინარეობს, ზოგჯერ საჭირო ხდება მსხვერპლშეწირვა, რომ სხვები გონს მოეგონ და შეიცნონ საკუთარი შეცდომები. უთუოდ ამის თავისებურ დასტურს წარმოადგენს „ფრთხილად, სასიკვდილოა!“ და ამითაც იქცევს იგი ჩვენს ყურადღებას.

საერთოდ, მ. ბარათაშვილი ჩაუქრობელი შემოქმედებითი მგზნებარებით ცდილობს ჩვენი ყოფა-ცხოვრების თანადროული ჩრდილების მხილებას, განსაკუთრებით იმ ნაკლოვანებათა გამომზეურებას და გაკიცხვას, რომლებიც ოჯახურ პრობლემებს მიეკუთვნება. საბჭოთა ქალის სულიერი სამყარო, მისი პირადი, ოჯახური, სამსახურებრივი და საზოგადოებრივი ინტერესების ერთობლიობა არის ის მთავარი სფერო, რომელსაც საგულისხმოდ იკვლევს მ. ბარათაშვილი პუბლიცისტური აქტიურობით. იგი კარგად იცნობს და ხედავს ქალთა საქმიანობას, მათ ყოფა-ცხოვრებას, იზიარებს მათ პირად და საზოგადოებრივ სარბიელზე წარმატებას, პირუთვნელი უშუალობით გულთან მიაქვს მათი ბედ-იღბალი და თანაუგრძნობს.

დანარჩენი ორი პიესაც („ჩქარი მატარებელი“, „ასეთი ხასიათი“) ზემოთ განხილულ ნაწარმობთა რიგს მიეკუთვნება თავისი იდეურ-გამომსახველობითი ღირსებებით.

ახლა, როდესაც სახეზეა მწერალი ქალის მთელი დრამატურგია, ნათლად ჩანს, რომ მ. ბარათაშვილის პიესებმა გარკვეული სამსახური გაუწია ადამიანის სულიერი ცხოვრების ერთგვარ დაწმენდას და გაკეთილშობილებას. ამ პიესების გმირებს სცენიდან მაყურებლამდე მიჰქონდათ და დღესაც მიაქვთ თვალსაჩინო ქართველი საზო-

გადო მოღვაწის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს IV და თბილისის საქალაქო საბჭოს რამდენიმე მოწვევის ყოფილი დეპუტატის, ამჟამად სხვადასხვა კომიტეტებისა და კომისიის წევრის, ჟურნალ „საქართველოს ქალის“ მთავარი რედაქტორის მ. ბარათაშვილის სანუკვარი ფიქრები და გრძნობები, მისი ახალგაზრდული მგზნებარება, ცხოვრებისადმი დაუშრეტელი ინტერესი, სადად და გულწრფელად განცდილი ჩვენი ყოფიერების უდიდესი სიყვარული, საერთოდ, პოეტი ქალის წრფელი გულმხურვალება.

მ. ბარათაშვილის დრამატურგია უმთავრესად ასახავს თანამედროვე სოფლის ყოფას, იქაურთა სიხარულსა და საზრუნავს, მათ ტკივილებსა და საწუხარს. ეს შემთხვევითი არ არის, მისთვის ეს თემა ცხოვრებისეულია და ძალზე ახლობელი. მ. ბარათაშვილი დაიბადა 1908 წელს ჰიათურაში, რომელიც იმ დროს ფაქტიურად სოფელს წარმოადგენდა. იგი განათლებულ ოჯახში აღიზარდა, მის მშობლებთან მეგობრობდნენ ქართული კულტურის მოღვაწენი: კიტა აბაშიძე, იროდიონ ევდოშვილი, იპოლიტე ვართაგავა, მოგვინებით ალექსანდრე აბაშელი, იოსებ გრიშაშვილი, ბესო ჟღენტი და სხვები. ასეთმა ოჯახურმა გარემომ კეთილი გავლენა მოახდინა მოზარდ გოგონაზე და სწავლისადმი სიყვარული ჩაუნერგა. 1945 წელს მ. ბარათაშვილმა დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის დაუსწრებელი განყოფილება პედაგოგიური განხრით.

მწერალმა ქალმა მოწაფეობის წლებიდან დაიწყო საბავშვო ნაწარმოებების წერა. მისი პირველი მხატვრული ნაწარმოები პოემაა და „ნანული“ ჰქვია. იგი საინტერესო აღმოჩნდა სხვა ეროვნების ბავშვებისათვისაც (თარგმნილია რამდენიმე ენაზე) და ამ ფაქტმა მას სამწერლო მოღვაწეობის ასპარეზი გადაუშალა. „ნანულის“ მოყვა სხვა საბავშვო პოემები და ლექსები. მ. ბარათაშვილი დღეს რამდენიმე საბავშვო და ლირიკული კრებულის ავტორია და ახლაც აქტიურ მონაწილეობას იღებს ქართველ მწერალთა ცხოვრებაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართული თეატრის კარი „ჭრიჭინათი“ შემოაღო და ამ კომედიით მ. ბარათაშვილმა საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ დრამატურგიაში. იმ დღიდან მოყოლებული მისი ბევრი პიესა დაიდგა ქართულ სცენაზე და დრამატურგი ქალი დღესაც მთელი დატვირთვით განაგრძობს მოღვაწეობას, რადგან სხვაგვარად ყოფნა არ შეუძლია, მისი ხასიათის მთავარი თვისებაა, როგორც თვითონ აცხადებს, კარგ ჩანაფიქრზე ხალისიანი მუშაობა. ჩანაფიქრების მასალას კი მწერალ ქალს უხვად აწვდის ჩვენი მღელვარე ცხოვრება.

შრომა, გარჯა, ოფლის ღვრა—ეს არის ყოველი ადამიანის უმაღლესი მოწოდება. წყნარი ოჯახის შექმნა, ბავშვების ბედ-იღბალზე ზრუნვა, შეუპოვარი ბრძოლა ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ —ეს არის ყოველი ადამიანის მაღალი ზნეობრიობა. ამ ორი ნიშანთვისებით გამორჩეული ადამიანების პირუთვნელი და გულწრფელი მეხოტბეა მ. ბარათაშვილის მთელი დრამატურგია.



ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი", სცენა შ. რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან
ეთერი — მ. ჩახავა, ქვემოთ მ. ჩიხლაძე



ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავის“ სპექტაკლის შემდეგ:
ქ. საკანდელიძე, მ. ჩახავა, დ. ალექსიძე, ხორავა, თ. ჭავ-
ჭავაძე, ე. საყვარელიძე, გ. თოხაძე, მ. გეგეჭკორი, ვ. დოლი-
ძე, მ. ჩიხლაძე, გ. დავითაშვილი, ვასაძე, ე. აფხაიძე



ი. მოსაშვილის „სადღურის უფროსი“. შოთა რუსთაველის სახ. თეატრი. პარტიზანი — კ. პახარაძე



ზ. ბარათაშვილის „მარინე". სცენა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეა-
ტრის სპექტაკლიდან. ჰრიჭინა — მ. ჯაფარიძე
მარინე ფერაძე — მარინე თბილელი



მ. ბარათაშვილის „მარინე“
კრიპინა — მ. ჯაფარიძე



ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“
ანო ბატონიშვილი — დ. ჯიჯინაძე



ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე".
ბესიკი — ი. ტრიპოლსკი



ნ. დუმბაძის ..საბრალდებო დასკვნა". სცენა რუსთავის თეატრის სპექტაკლიდან
ტიგრანა — გ. ბერიკაშვილი
ზაზა შ. გოგოლაძე

ლევან გოთუას ლირიკული კომედია „თუთის პატარძალი“

ლ. გოთუას პიესაში „თუთის პატარძალი“ ნაჩვენებია ცალკეულ კოლმეურნეთა ინტერესების შეუსაბამობა საზოგადო ინტერესებთან. გარკვეულ პირობებში ეს შეუსაბამობა იქცევა კონფლიქტად, მწვავე წინააღმდეგობადაც კი.

ჯავახეთში ზემორაჭველების ერთი ოჯახის კერძო მაგალითზე კომედიის ავტორმა, ცხოვრების შესაბამისად, დაგვანახა, რომ ამჟამად კუთხურ განსხვავებას (დიალექტში, ზნეჩვეულებებში, ფოლკლორში და სხვაგან) არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა ხალხის ცხოვრებაში. ცალკეულ ადამიანთა შეგნებაში ამ განსხვავებათა გაზვიადებამ, შესაძლოა, ფანტასტიკური ხასიათი მიიღოს, მაგრამ ცხოვრება ადვილად აჭარწყლებს ასეთ ილუზიებს და ამით შეპყრობილ პირებს სასაცილო მდგომარეობაში აყენებს. დღევანდელ საბჭოთა სინამდვილეში საქართველოს ეროვნული ერთიანობა მტკიცე საფუძველს ემყარება. ავტორის აზრი გატარებულია ყველა სიუჟეტურ პერიპეტიაში, გამოვლინებულია პიესის ჟანრობრივი თავისებურებით.

პიესაში საგრძნობლად გაფართოებულია პროლოგისა და ეპილოგის დანიშნულება, ასევე გაზრდილია ექსპოზიციის როლი, მასში მკვეთრად მოჩანს საკვანძო კონფლიქტების სათავეები, რომლებიც შემდგომ მოქმედებაში გადაიზრდებიან.

ჯავახეთში რაჭველების დასასახლებლად გამოყოფილ მიწის ნაკვეთზე წინათ სხვა ოჯახი ესახლა. ამ ოჯახის წევრები ხელუკუღმართი ადამიანები იყვნენ, რომლებიც პატიოსან შრომას გაურბოდნენ და მეზობლების ქონების მიტაცებით ირჩენდნენ თავს. ძალიან დიდხანს დაუმუშავებელი რჩებოდა ამ ოჯახის შავნიადაგიანი ნოყიერი მინდვრები. ოჯახს საცხოვრებელ ბინად ჰქონდა ბნელი მიწური. უპატრონოდ მიტოვებული შარაგზა მთლიანად ჩაიჭცა და მთელი უბანი მიწყდა ქვეყანას. გაღმელმა მეზობლებმა ჩაანგრიეს მტკვარზე აგებული ხიდი იმ მიზნით, რომ თავი დაეცვათ მათი ყაჩაღური თავდასხმებისაგან. ბევრი ჭირი და უბედურება ახსოვდათ მათგან გაღმელებს, მაგ-

რამ ბოროტმა მეზობლებმა დიდხანს ვერ იბოგინეს, სადღაც გადაიკარგნენ და თავის თავზე მხოლოდ ავი მოგონება დატოვეს. წინანდელი ავი მეზობლებისაგან გაწამებული მესხები, ცოტა არ იყოს, შიშით ელიან ახალ გადმოსახლებულებს. მესხების ნაწილს წინასწარ მტრული აკვიატებული აზრი გამოუმუშავდა რაჭველების წინააღმდეგ, ჰგონიათ, რომ გადმოსახლებულნი წინანდელი მეზობლებივით მტრობას დაუწყებენ, რომ ისინიც არ მოერიდებიან მათ ძარცვა-გლეჯვას, დაიწყებენ თავდასხმებს, ქალების მოტაცებას. მესხი კოლმეურნეების მეორე ნაწილი არ ჰკარგავს იმედს და თავს ინუგეშებს იმით, რომ შეიძლება რაჭველები კეთილი მეზობლები გამოდგნენ.

ამ გაორების ბეჭედი აზის ყველაფერს, რასაც ისინი ახლადგადმოსახლებულების შესახვედრად ამზადებენ. ერთი მხრივ, მზადება უნდა ამჟღავნებდეს მასპინძელთა სტუმართმოყვარეობას და კეთილ გულს. მეორე მხრივ, იგი უნდა იქცეს გადმოსახლებულთა გამოცდად. ასე, მაგალითად, გრძელ და განიერ ტილოზე მასპინძლებმა ცარცით წააწერეს „გაუმარჯოს თქვენს მოსვლას“. გადმოსახლებულები უნდა გახაროს ასეთმა მისალმებამ, მაგრამ თუ ისინი მომჭირნე მეურნეები არიან, შეხვედრის დამთავრების შემდეგ ცარცით წარწერილ მისალმებას წაშლიან და ტილოს მეურნეობაში გამოიყენებენ. მასპინძლებმა ჩამოსულებს დაახვედრეს ხე-ტყე, ფიცარი და თავხეები, რომელიც უნდა ცხადყოფდეს გადმოსახლებულთა თვალში მათ უანგარო დახმარებას. ამასთან, იმისდა მიხედვით თუ როგორ ისარგებლებენ ამ ხე-ტყით ჩამოსულნი, დაიწყებენ დანგრეული ხიდის აღდგენას. თუ თავიანთი სახლების აგებას, ანდა უბრალოდ დასწვავენ მას შეშად ბუხარში, ამისდა მიხედვით მესხები გამოიტანდნენ დასკვნას, გულღია. ხალისიანი ხალხია ჩამოსული, თუ გოროზი და მიუკარებელი. მასპინძლები ჩამოსულთა დასაბინავებელ ადგილზე სტოვებენ გაბზარულ დოქს, თან ფიქრობენ — თუ ჩამოსულებს დოქიდან წყალი გაეპარათ, ჩვენც ასევე გაგვიქარწყლდება მათდამი კეთილი განწყობილებაო, ასე და ამგვარად ყოველი წვრილმანი მათთვის ერთგვარი გამოცდაა.

ამ გამოცდამ უნდა გაარკვიოს და გადაწყვიტოს დამხვდურთა ეჭვი, მერყეობა, შინაგანი წინააღმდეგობა. ასეთ გამოცდებს დაჭვეშდებარებული გადმოსახლებულნი უნდა გახდნენ დამხვდური მესხების კეთილი მეზობლები, საერთო კოლექტიური შრომის თანამონაწილენი ან მათ შორის უნდა დაიწყოს შუღლი და მტრობა.

ხოლო მანამდე, ვიდრე გადმოსახლებულნი ამ გამოცდებს გაივლიან, მესხები ყოველ შემთხვევისათვის ერიდებიან მათთან შეხვედრას, მაგრად კეტავენ ურდულით სახლს და ბოსელს, გარეთ აღარ უშვებენ ბავშვებს, ერთი სიტყვით, წინასწარ ღებულობენ ზომებს, რომ

ჩამოსულების წყალობით თავზე რაიმე უბედურება არ დაატყდეთ. ასე და ამგვარად. მესხები, რომლებიც სრულიად არ იცნობდნენ რაჭველებს და რაღაც ფანტასტიკური წარმოდგენა ჰქონდათ მათზე, თავიდანვე ეჭვით და შიშით აღივსნენ მათ მიმართ.

თავის მხრივ, ერთ ოჯახად გაერთიანებული რაჭველები მიემგზავრებიან ახალ კუთხეში ისე, რომ წარმოდგენა არა აქვთ, თუ ადგილობრივი მკვიდრნი მათ ასე ორპოფულად დახვდებიან. ოჯახის ხნიერ წევრებს ზურგს უკან ხანგრძლივი ცხოვრების გამოცდილება აქვთ მიწათმოქმედებასა თუ ხელოსნობაში, არც ისე ადვილია მათი გულის მოგება ახალ მიწაზე.

ჩამოსულებს მეტისმეტად აოცებთ, ასე ვთქვათ, ასეთი შეხვედრა ჯავახეთის მიწაზე. თუმცა შათ მოიწონეს ყველაფერი ეს: ტრანსპარანტი ზედ წარწერილი მისალმებით, ეს გაჩაღებული კერიაც. მაგრამ მათ მძიმედ შემოაწვათ გულზე ის გარემოება, რომ არ შემოეგება არც ერთი სულიერი არსება, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თუთის ხეზე შემოსკუპულ ყვავს, რომლის მეოხებით მთელ უბანს „ყვავის ბუდე უწოდეს“. რაჭველებსაც შეეპარათ გულში შიში და უნდობლობა ამ მიუკარებელი მეზობლებისადმი. ამრიგად, როგორც ადგილობრივ მცხოვრებლებში, ისე გადმოსახლებულებში ფეხს იკიდებს ერთგვარი შინაგანი ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობანი. როგორც დამხვდურებში, ისე მოსულებში ისადგურებს ცრუ შიში, ერთმანეთზე ფანტასტიკური წარმოდგენები, წინასწარ აკვიატებული აზრები, რომლებიც არ შეესაბამებიან სინამდვილეს, მაგრამ რომლებითაც შეპყრობილია ორივე ბანაკი. ეს გახლავთ მხოლოდ მოჩვენებითი წინააღმდეგობანი, რომლებიც ცხოვრებაში კი არ არსებობენ, არამედ მოჭშედ პირთა ფანტაზიაში.

ნამდვილი, ცხოვრებისეული კონფლიქტი პერსონაჟებს შორის თავს იჩენს შემდგომი მოქმედების პროცესში. ამასთან ამ კონფლიქტში მოქმედი პირები უპირისპირდებიან ერთმანეთს საზოგადოებრივი ინტერესების და არა კუთხური წარმომავლობის მიხედვით. ერთ პოლუსზე არიან ის რაჭველები და მესხები, რომლებიც ცდილობენ, უწინარეს ყოვლისა, დაიკმაყოფილონ პირადი მოთხოვნილებანი, ხოლო მეორე პოლუსზე ორივე მხარის ის წარმომადგენელნი, რომლებიც უფრო მეტი შორსმჭვრეტელობით და გამჭრიახობით გამოირჩევიან, საზოგადოებრივი ინტერესების შეგნებით მოქმედებენ და მათ უქვემდებარებენ საკუთარ ინტერესებს. საერთო ფორმით ეს წინააღმდეგობა წარმოდგენილია როგორც წინააღმდეგობა საზოგადოებრივისა და პირადულს შორის. როგორც ლევან გოთუას საერთოდ ჩვეია,

ეს საზოგადოებრივი აზრი გამოხატულია არა აბსტრაქტული კატეგორიებით, არამედ გარკვეული კონკრეტული საბეებით.

ეს წინააღმდეგობა ჩაისახა „ყვავის ბუდეში“ რაჭველების მოსვლისთანავე. მაშინ, როცა მათ წინაშე ცხოვრებამ წამოჭრა საკითხი. რითი დაეწყოთ— ბინის თუ ხიდის მშენებლობით. იმ კონკრეტულ ვითარებაში, რომელშიაც რაჭველები აღმოჩნდნენ, ამ საკითხს სასაცილო მნიშვნელობა ჰქონდა. რაჭველ კოლმეურნეებს, რომლებიც შეჩვეულნი იყვნენ საფუძვლიანად ნაგებ ოდებს, ვერც კი წარმოედგინათ ცხოვრება მოუწყობელ ჯავახურ მიწურში. უწინარეს ყოვლისა. საჭირო იყო ეფიქრათ ახალი სახლის აგებაზე. შაგრამ ყოვლად შეუძლებელი იყო ცხოვრება ეულად, განმარტოებულად, მეზობლების დაუხმარებლად. ეს კი მოითხოვდა მტკვარზე ხიდის აგებას და გზის საფუძვლიან შეკეთებას. ამიტომ, სავსებით ბუნებრივია, რომ რაჭველ გოგრიჭიანთა ოჯახი ორ ბანაკად გაიყო. ერთნი მოითხოვდნენ შესდგომოდნენ სახლის მშენებლობას, მეორენი — ხიდის აგებას. მაგრამ, თუ უფრო გულდასმით ჩავუკვირდებით გოგრიჭიანთა ოჯახში აღძრულ დავას, ადვილად მივხვდებით, რომ მათ კამათი აქვთ არა უბრალოდ ცხოვრების კეთილმოწყობაზე, არამედ ბევრად უფრო მნიშვნელოვან პრინციპულ საკითხზე. ორივე ბანაკი დაობს იმაზე, თუ რას მისცემს უპირატესობას, პირადულს თუ საზოგადოებრივს, როგორ აჯობებს — დაეყრდნონ მხოლოდ საკუთარ ქალებს, გამოეთიშონ მეზობლებს, მათ დაუხმარებლად ააგონ სახლი, იცხოვრონ განკერძოებულად, თუ დროებით დაჯერდნენ მიწურ ბინას, ააგონ ხიდი, დაუკავშირდნენ მეზობლებს, ასწავლონ მათ ხელოსნობა, მათგან მიიღონ დახმარება, შემდეგ ააგონ ახალი სახლი და მეზობლებთან ერთად იცხოვრონ კოლექტივში.

ასეთივე წინააღმდეგობანი ღრღნიან დამხვდური შესხების გულს და გონებას. აქაურ დედაკაცს დარიას, რომელმაც იმ მიზნით, რომ სოფელი ეხსნა გაღმელი მეზობლების ავაზაკური თავდასხმებისაგან, ერთ დროს ხიდიც კი ჩაანგრია, ახლა ყველაზე უფრო ეზარება ჩამოსული რაჭველები (ისინიც ყაჩაღები ჰგონია) და გაგონებაც არ სურს მათთან კავშირის დამყარებაზე, დანარჩენები, ასე თუ ისე, არ არიან წინააღმდეგნი, თუ ახლად მოსულები მათთან დაახლოებას მოინდომებენ.

ასე ისახება და ირკვევა პიესაში მთავარი კონფლიქტი, რომლის წინაწილე ხდება ყველა მოქმედი პირი. თავიანთი ინდივიდუალური თვისებების და ინტერესების მიხედვით, ერთნი უკან —განკერძოებისაკენ მიიწევენ, მეორენი მიდიან წინ — გაერთიანებისა, თანამშრომლობისა და შეგობრობისაკენ. ბოლოს, საქმე თავდება იმით, რომ პირ-

ველნი სასაცილო მდგომარეობაში ვარდებიან, ხოლო მეორენი გამარჯვებას ზეიმობენ. იმთავითვე პიესაში თავს იჩენს ორი გამჭოლი კონფლიქტი. ერთი მათგანი მოჩვენებითია. მასში მოქმედი პირები უპირისპირდებიან ერთმანეთს იმის მიხედვით, თუ ვინ რომელ კუთხეს ეკუთვნის, ამ კონფლიქტის საწყისები შორეული წარსულიდან მომდინარეობენ და მოქმედ პირთა არსებაში ბუდობენ, როგორც წარსულის გადმონაშთი. მეორე კონფლიქტი რეალურია, მასში პიესის პერსონაჟები უპირისპირდებიან ერთმანეთს იმის მიხედვით, თუ ვის როგორი მიდგომა აქვს პირადული და საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი. ორივე ამ კონფლიქტს გავლენა აქვს პერსონაჟების ყოფაქცევაზე, მაგრამ მთავარი და წამმართველი მეორეა.

ავტორმა თავისი პიესის პერსონაჟები ღრმად ინდივიდუალიზებულ სახეებად გამოკვეთა. ყოველი მათგანი აღბეჭდილია მთელი რიგი ფსიქოლოგიური თვისებებით, რომლებიც ქმნიან გარკვეულ ხასიათს. ყოველ მათგანს აქვს თავისი განსაკუთრებული ინტერესები, მიდრეკილებანი, ტემპერამენტი. ყოველი მათგანი დასრულებული თავისებური პიროვნებაა.

მაგრამ, მიუხედავად მოქმედ პირთა მკვეთრი თავისებურებებისა, მაინც შეიძლება ისინი დავყოთ ორ ჯგუფად, რომელთაგან თითოეულს აქვს გრძნობების, აზრების, ნებასურვილის ასე თუ ისე ერთნაირი მიმართებულობა, ცხოვრებისადმი ერთნაირი დამოკიდებულება.

პირველ ჯგუფს შეიძლება შევაკუთვნოთ ამბროლა, დარია, ხოლო მეორე ჯგუფს — დათვია, თუთია და ლომჯა.

ამბროლას სახით მოცემულია ერთი მისწრაფებით, ერთი იდეით შეპყრობილი კაცის ტიპი. მას მთელი გზნებით უყვარს თავისი ხელობა — მექოთნეობა. ის არის მისი შთაგონების წყარო, მასში ხედავს ცხოვრების აზრს, ამას უტრიალებს გარშემო მისი ფიქრები და განცდები, მას უმორჩილებს თავის და სხვის ინტერესებს. ამბროლა დასახლდა ჯავახეთში მხოლოდ იმ იმედით, რომ იქ უფრო უკეთესს საჭურჭლე თიხას იპოვიდა. მისთვის სამოთხეც კი სამოთხე არაა, თუ იქ საქოთნე თიხა არ მოიპოვება. ავტორმა გვიჩვენა ამბროლას ინტერესთა შეზღუდულობა. საკოლმეურნეო და ოჯახური ცხოვრების ყოველ ფაქტს იგი მექურჭლის თვალით ხედავს და აფასებს. თუ რომელიმე საქმისათვის საჭიროა მისი დაზგის ამუშავება, იგი ამ საქმეს მზარს უტერს, თუ საჭირო არაა, ამ საქმის წინააღმდეგია. ამბროლა განსაკუთრებული თანმიმდევრობით და გულმოდგინებით დგას ამ პოზიციაზე. ასეთი თვალსაზრისის კაცად წარმოგვიდგება იგი ექსპოზიციაში, ასეთად რჩება შემდეგშიაც. თავისი საქმის (მექურჭლეობის) თვალსაზრისზე დადგა ამბროლა, როცა ირჩეოდა საკითხი, თუ პირველ რიგში

რა სამუშაო დაეწყოთ, სახლის თუ ხიდის აგება. როგორც უკვე ითქვა, ის ახალმოსახლენი და ადგილობრივი მკვიდრნიც, რომლებიც საზოგადოებრივი ინტერესებით ხელმძღვანელობდნენ, ურთიერთთან დაახლოებას და ერთ კოლექტივში გაერთიანებას ცდილობდნენ, მათ აუცილებლად მიაჩნდათ პირველ რიგში ხიდის აღდგენა. ახლად მოსახლენი კი, რომელნიც მხოლოდ და მხოლოდ პირადი ინტერესებიდან გამოდიოდნენ, უწინარეს ყოვლისა, სახლის მშენებლობის დაწყებას მოითხოვდნენ. ამბროლა ამ უკანასკნელთა რიგში აღმოჩნდა. ამ საქმეში ამბროლას პირადი ინტერესები კვლავ არ დაემთხვა საერთო ინტერესებს. ამასთან, ამბროლას მოპირდაპირე ჯგუფში აღმოჩნდნენ არა მარტო მისი ნათესავები, არამედ გაღმელი და გადმოსახლებული ახალგაზრდები.

ახალ კონფლიქტში ამბროლას დაჟინება — აშენდეს სახლი, ჩანს პირადი ინტერესებით შეპყრობილი ადამიანის ახირებად, მაშინ, როდესაც მის მოწინააღმდეგე ახალგაზრდობას აღაფრთოვანებს მეგობრობის, კეთილმეზობლობის და კოლექტივიზმის უფრო მაღალი იდეალები. მორალური და მატერიალური ძალების ასეთი თანაშეფარდებისას ამბროლას შეჯახება ახალგაზრდობასთან გარდუვალი ხდება. შეტაკების საბაბად იქცა ხიდის ასაგებად საჭირო ხე-ტყის ნაკლებობა. ლომჯა სთხოვს მამას (ამბროლას) ნება მოგვეცი ადგილობრივ მკვიდრთა მიერ გადმოსახლებულთა საჭიროებისათვის დამზადებული კოჭები ხიდის გასადებად გამოვიყენოთ. ამბროლა უარზეა—კოჭები სახლის ასაგებად დაგვჭირდებაო. სამაგიეროდ მოხუცი მეჭურჭლე მზადაა ახალგაზრდებს დაუთმოს ეზოს შუაგულში მდგარი თუთის ხე. ამბროლამ უკვე მოიქნია ცული ხის მოსაჭრელად, რომ უცებ ცულსა და ხეს შორის აღიმართა ლომჯა. ლომჯა თავისი სხეულით აღუდგა წინ მამის მოქნეულ ცულს, სურდა რა დაეცვა ახალი ცხოვრების ახალგაზრდა მშენებელთა კეთილშობილური წამოწყება.

ეს ბუმბერაზი ძალა უხილავად სწვდა ხელში ამბროლას და ცული ხელიდან გააგდებინა. ვერც სახელმოხვეჭილი მეჭურჭლის ავტორიტეტმა, ვერც ხანდაზმულობამ და ვერც ოჯახის უფროსის ავტორიტეტმა ვერ მისცა ამბროლას იმდენი ძალა, რომ შვილს და მის თანამოაზრეებს დაპირისპირებოდა, — ამბროლამ უკვე დაინახა და წინ გაუშვა ისინი, ვინც აგებდა ხიდს, ქმნიდა კოლექტივს, ამაგრებდა რაჭველების და მესხების ერთობა-მეგობრობას.

აღათოს სახით ავტორს წარმოდგენილი ჰყავს დიასახლისი მთის პარტრიარქალური ოჯახისა, სადაც ყოველ წევრს მკაცრად გარკვეული ფუნქცია აკისრია. აღათოს მოვალეობას შეადგენს იზრუნოს მამაკაცების მოვლაზე, დაუკეროს, გაურეცხოს ტანსაცმელი, მოუმზადოს

კერძი და ა. შ. მაგრამ აღათო არ ეკუთვნის იმ დედაკაცებს, რომლებიც უყოყმანოდ და უდრტვინველად იფარგლებიან ტრადიციულ მოვალეობათა შესრულებით. სწორედ იმის გამო, რომ აღათოს სხვა დედაკაცებზე უფრო ღრმად აქვს შეგნებული ოჯახური მოვალეობა, მას ძალიან ხშირად უხდება გასცდეს თავისი მოვალეობის ფარგლებს და ენერგიულად, თუმცა ერთგვარი ტაქტით, შეიჭრას მამაკაცთა საქმიანობის სფეროში. აღათოს აზრით, ახალ სამოსახლოზე ყველაფერი ხელს უწყობს გადმოსახლებულთა ოჯახურ კეთილდღეობას, —მსუყე შავი ნიადაგიც, სავენახე მიწაც და ხეხილის ბაღიც. გუნებაში კიდეც გადაწყვიტა ახალ მიწაზე მოეწყოს და დამკვიდრდეს. ამ გადაწყვეტილების ნიშნად ის მაკრატლით ჭრის მამაკაცებისათვის საახალუხედ ტრანსპარანტის ტილოს (რომელზედაც მისალმება იყო წარწერილი), ამით აღათო წინასწარ წყვეტს საკითხს, რომელიც მამაკაცებს ჯერ კიდევ ვერ გადაუწყვეტიათ.

აღათო პიესაში წარმოდგენილია ისეთ მოხუცად, რომელიც თავს აღწევს პატრიარქალურ გადმონაშთებს და მთელი ძალ-ღონით ცდილობს მამაკაცთა უფლებებთან გათანასწორებული დედაკაცის უფლებებით სარგებლობას, თავისი ოჯახის კეთილდღეობის კარნახით. საზოგადოებრივი ინტერესები, რომლებიც სიცლდება ოჯახის ფარგლებს, მისთვის ჯერ კიდევ გაუგებარი და მიუწვდომელია. აღათოს ჯერ კიდევ შეგნებული არა აქვს, რომ ცალკე პიროვნების თუ ოჯახის კეთილდღეობის გარანტია მხოლოდ საზოგადოებრივი კეთილდღეობაა. მას ვერ წარმოუდგენია საზოგადოების, კოლექტივის კეთილმყოფელი გადამწყვეტი გავლენა ოჯახის კეთილდღეობაზე. ამიტომ მის მსჯელობაში და მოქმედებაში ვამჩნევთ ზრუნვას, უწინარეს ყოვლისა, თავის თავზე, თავის ოჯახზე, იმაზე, რომ უშუალოდ გაიუმჯობესოს ყოფა-ცხოვრება.

ასეთია აღათო მასთან ჩვენი პირველი შეხვედრისას. მაგრამ შემდეგ მას თანდათან ეხილება თვალი. თვალის ახელის პირველი ნიშანი ჩანს თუთიასთან გათამაშებულ ღამის სცენაში. ბნელ ღამეში აღათო თუთის ხის ქვეშ ზის, ჭრაქის სინათლეზე კერავს და თან ბუზღუნებს — იგი გულმოსულია ქმარზე, რომელსაც ხვალ დილაადრიანად ოჯახი სადღაც მიყავს. შემოდის თუთია და დედისაგან აღათოსათვის ძღვნად მოყავს შამალი, ხოლო თვითონ აღათოს აძლევს რაღაცას ჩვარში გამოკრულს. აღათომ გახსნა შეკრული, მასში ერთი მუჭა მიწა აღმოჩნდა. აღათოს გონება დაუბნელდა, ეს გოგო აბუჩად მიგდებს თუ როგორაა მისი საქმეო და ჭიორული წყეველა-კრულვით უმასპინძლდება თუთიას. ქალიშვილი სულგრძელად იტანს შეურაცხყოფას, ხედავს, რომ მწვავე გულისჯავრმა გონება დაუბნელა აღათოს, მაგრამ

ეს მიწა ხომ ის თიხაა, რომელსაც ამბროლა ეძებდა. აღათოს სახე გაუბრწყინდა. თუთია ავმაცდური მოჩვენება კი არა, მისი მხსნელი. კეთილ ანგელოზი ყოფილა. ახლა მისი ოჯახი უთუოდ დარჩება იქ. უკვე შეიძლება გაშენდეს კარგი ბოსტანი და მშვენიერი ბაღი. ახლა აღათომ უკვე იცის, რა უნდა უთხრას მამაკაცებს: მე მინდა გზა გავდო იქითკენ, საიდანაც კეთილი ანგელოზი მოგვევლინა, მაშ შევუდგეთ ჩიდის მშენებლობას, სახლის აგებას კი შერეც მოვასწრებთო.

ახლა აღათომ იმავე ენერგიით და გულმოდგინებით მოკიდა საერთო საქმეს ხელი, როგორი დაჟინებითაც წინათ უარს ამბობდა მასზე.

პატარა გოგონა დუხტი, რომელიც ერთ-ერთი პირველი შეეგება გადმოსახლებულებს, მრავალი კომიკური გაუგებრობების მიზეზი გახდა. თავისი დისაგან—თუთიასაგან განსხვავებით, დუხტი მეტისმეტად მგრძნობიარე, ფანტაზიორი, გაზვიადებული შთაბეჭდილებისაკენ მიდრეკილი გოგონაა, რომელსაც ყოველივე ფანტაზიით წარმოსახული სინამდვილე ჰგონია.

ამ თვისების მეოხებით გოგოს ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეაქვს ზღაპრულობის, ფანტასტიკის ელემენტი და უნებლიედ აძლიერებს თავის თანასოფლელთა ეჭვიანობას და უნდობლობას გადმოსახლებული მეზობლებისადმი. მართალია, სოფლელები, რომლებმაც იციან დუხტის ხასიათი, ადვილად ხვდებიან, რომ ის ვეშაპი ბერიკაცი, რომელსაც იღლიაში რაღაც აქვს გამოჩრილი და რომელიც საშინელ დალამაზ ამბებს ყვება შაირით, სხვა არავინაა, თუ არა მესაზანდრე გუდა-სტვირით. დევი, რომელიც უზარმაზარ ეროს იქნევს, მჭედელია, ხოლო მესამე გოლიათი, რომელიც მიწას ეძებს და წამდაუწუმ ჭოთნებზე გაყვირის — მეჭურჭლეა და სხვა არაფერი. დუხტის ნაამბობს —სპილოსოდენა დევკაცებზე მუგუზლებივით მობრიალე თვალებით, წელზე უღელივით უზარმაზარი სატევრებით — მართალია, უნდობლად უსმენენ, მაგრამ დუხტის ნაამბობი მაინც იწვევს შიშს, კომიზმი და დაბნეულობა შეაქვს მეზობელთა ურთიერთობაში.

დუხტის დედას — დარია მელიქაძეს ანუ ხიზაბავრელ დედაკაცს, რომელსაც ისედაც შიშს გვრიდა უცხო მეზობლების ჩამოსახლება, მთლად აურია გზა-კვალი ქალიშვილის ზღაპრებმა.

დარია აღგზნებული ტემპერამენტის დედაკაცია, იგი უმალვე მშფოთვარედ ეხმაურება ყველაფერს, რაც მის გარშემო ხდება. ერთბაშად ღებულობს გადაწყვეტილებას, სრულიად არ უფიქრდება სწორი და გონივრულია თუ არა იგი. ასე მაგალითად, ახალმოსახლენი ყა-

ჩაღად მიიღო და მოინდომა სხვებიც დაეჯერებინა ამაში, დაუყოვნებლივ ჩარაზა კარები ახალი ურდულით, აუკრძალა შვილებს გარეთ გასვლა, მოეჩვენა, რომ წყალგაღმა მის თუთიას თოფი ესროლეს. დარდისა და სიბრაზისაგან დუღს და დორბლებს ყრის, შფოთავს და ღელავს დედის გული იმის გამოც, რომ ამ ამბავმა ვერ დაურღვია სიმშვიდე მის ქმარს ჭარუხას. დარიას ალიაქოთმა ლამის მთელი სოფელი ფეხზე დააყენოს და დასძრას ქალიშვილის საშველად.

დარიამ რაჭველებს მიაწერა ბოროტი ზრახვები და თვითონაც ირწმუნა მათი ბოროტება. დუხტის გაზვიადებულმა მონაჭორმა „ყვავის ბუდეში“ თუთიას თავზე დატრიალებულ ამბავზე — ცეცხლზე ნავთი გადაასხა. დარია — ეს დაუდგრომელი ხიზაბავრელი დედაკაცი კიდევ უფრო მეტი ენერგიით შეუდგა თავისი სახლის მომზადებას ხანგრძლივი თავდაცვისათვის. ქალი ამაყობს კიდევაც იმით, რომ ერთ დროს თვითონ ჩატეხა ხიდი. ახალმოსახლეებთან რაიმე ურთიერთობის დამყარებაზე დარიას გაგონებაც კი არ სურს.

როცა მისი ფანტაზიით წარმოსახული მტრები მისი პატარა ციხე-სიმაგრის კედლებთან გამოჩნდნენ იმ მიზნით, რომ გაცნობოდნენ და დამოყვრებოდნენ მის ოჯახს, მან ისეთი ალიაქოთი ატეხა, რომ უშიშარი მეზობლები იძულებულნი გახდნენ უკან დაეხიათ. არსებობს ძველისძველი ლეგენდა ციხე-სიმაგრეზე, რომელმაც გაუძლო მტრის ყველა იერიშს, მაგრამ დაიქცა საყვირების გაბმული ყვირილით: ხიზაბავრელი დედაკაცის დარიას ციხე-სიმაგრის კარებს კი ერთი ურდულიც კი ვერ აძრო სახელმოხვეჭილი რაჭველი მესაზანდრის დანამღერმა ჯადოსნურმა ჰანგებმა.

მაგრამ რა კომიკურ მდგომარეობაში ჩავარდა დარია, როცა პატარა გოგონამ დუხტიმ დედა დააბრუნა რეალურ სინამდვილეში ისეთივე გულუბრყვილობით, როგორითაც მას გზა-კვალი აუბნია. საქმე იმაში იყო, რომ სანამ დარია თავდაცვისათვის ემზადებოდა და ახლადმოსული მეზობლებისადმი თავის თავში ეჭვებს და მტრულ გრძნობებს აღვიძებდა, ამასობაში მისმა ქალიშვილმა თუთიამ, თავის ახალგაზრდა თანასოფლელებთან და რაჭველებთან ერთად, უკვე მოასწრო დარიას მიერ ჩატეხილი ხიდის აღდგენა, და მანამდე, ვიდრე დარია თავის „ციხე სიმაგრის“ გასაღებს გამოუტანდა შეჯამავლებს, თუთია და ლომჯა უკვე შეხვდნენ ერთმანეთს ხიდზე და დამეგობრდნენ.

შეიტყო რა ყველაფერი ეს, დარია მიხვდა, რომ ამიერიდან წინააღმდეგობის გაწევას ყოველგვარი აზრი დაეკარგა და რომ მას ისღა დარჩენია, ცრემლებით გამოეთხოვოს თავის ილუზიებს და ქვეყანას გამოფხიზლებული თვალით შეხედოს. მისი ფანტაზიით შექმნილ სამყაროდან რეალობამდე გადებული ხიდი დარიამ გაბედულად გაიარა.

თუმც უნდობლობის მთელი ტვირთი როდი დაუტოვებია იმ ნაპირზე.

არ შეიძლება ითქვას, რომ დარია მოკლებული იყო ამხანაგობის გრძნობას და ამიტომ გაურბოდა ახალმოსახლეებთან ურთიერთობას. მისი სიფრთხილე, უბრალოდ, ნაკარნახევი იყო წარსულის მწარე გამოცდილებით. დათვიას გულითადმა მესტვირულმა სიტყვებმა რამდენადმე მოალბო მისი გული, მაგრამ დარია დარია არ იქნებოდა, რომ ლიტონ სიტყვებს ნდობოდა, საჭირო იყო მას ყველაფერი საკუთარი თვალით ენახა და ყველაფერში თვალნათლივ დარწმუნებულიყო.

დარიამ შუამავლები ოჯახში შეუშვა. მათი მასპინძლობა სხვებს მიანდო, შეუმჩნეველად გამოცოცდა სახლიდან, აღდგენილი ხიდით გაემგზავრა მეზობელ გოგრიჭიანებს მიადგა.

როცა შუა ხიდზე თვალი მოკრეს ერთმანეთზე შეყვარებულ ხელიხელჩაკიდებულ თავიანთ შვილებს, დარიამ და აღათომ იგრძნეს, რომ უკვე სამუდამოდ იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი ამ ხიდითაც, შვილების სიყვარულითაც და ურთიერთსიმპათიითაც.

ოჯახის უფროსის დათვია გოგრიჭიანის სახე ავტორს დახატული აქვს გულის სითბოთი და ფერადოვნებით. დათვია არა მარტო იმის გამო, რომ გვარში უფროსი კაცია, არამედ თავისი შესანიშნავი პირადი მორალური და გონებრივი თვისებების მეოხებით, მართლაც, ყველაზე მაღლა დგას, ყველაზე უფრო შორს ხედავს და შესწევს უნარი ყველაზე ადრე მოკიდოს ხელი საჭირო საქმეს. სხვებისაგან იგი ვაშოირჩევა მახვილი დაკვირვებულობით, გამჭრიახობით, ფართო ინტერესებით. ამასთან მას მომადლებული აქვს სახალხო მთქმელის მესტვირე-შესაზანდრის ნიჭი. ყველაფერს აგვირგვინებს მისი ხასიათის მთავარი თვისება — ადამიანებთან ახლო დამოკიდებულების დამყარების, მათი ხელშეწყობის, მათთან კეთილი ურთიერთობის ბრძნული მოწესრიგების უნარი. დათვიამ უმალვე შენიშნა გონივრული საწყისი ლომჯას წინადადებაში ხიდის აღდგენის შესახებ. ხიდი უნდა გადებულიყო არა მარტო ნაპირებს შორის, არამედ ორივე ნაპირის მცხოვრებთა შორის. უფრო გვიან, როცა შეამჩნია თუ რა მხურვალედ უყვარს ლომჯას თუთია, თუ რა ერთსულოვნად, ხალისიანად მუშაობს ხიდის აღსადგენად ახლად ჩამოსული და დამხვდური ახალგაზრდობა, დათვია საბოლოოდ დარწმუნდა დამხვდურებთან ძალიან ახლო კეთილმეზობლური ურთიერთობის დამყარების საჭიროებაში.

მტკვარზე ხიდის აღდგენისთანავე — დათვიამ ხელი მოკიდა სხვა ხიდების გადებასაც. ამ საქმისათვის საჭირო იყო არა ფიცრები და ლურსმნები, არამედ ადამიანები, მათი შრომისუნარიანობით, კოლექტიურად მუშაობის და ერთ ოჯახად ცხოვრების სურვილით და მისწრაფებებით. მაგრამ მეზობლების უნდობლობის აღკვეთა და მათში

კეთილმოსურნეობის გაღვივება დათვიასთვის ადვილი საქმე როდი იყო. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ დარიას დათვიას და მისი ძმების სახლში შეშვებაც კი არ უნდოდა, ისინი ყაჩაღებად მიიღო. რა მჭერმეტყველებას, მოსაზრებულობას და მოხერხებას ამჟღავნებს დათვია, როცა მას სურს საერთო ენა გამონახოს დარიასთან, რა რიგად მოხარულია იგი, როცა ქარუხის სახით პოულობს ჩუმ, უსიტყვო თანამოაზრეს.

დარიას შიმხრობის შემდეგ, დანარჩენი საკითხების მოგვარება დათვიასათვის უკვე ძნელი აღარ იყო. ყველაფერი თითქმის უკვე მოგვარდა. ხიდი აღდგენილი იქნა, სახლის შენება დაიწყო, ორივე მხარის ახალგაზრდები დამეგობრდნენ, ლომჯაც და თუთიაც შეთანხმდნენ დაქორწინებაზე.

თავისი ხასიათის მიმართულებით დათვია უახლოვდება კოლმეურნე ქარუხა მელიქაძეს. ქარუხას მიხრა-მოხრა, მოძრაობა ზანტია, ის სიტყვაძუნწია და აუჩქარებელი. მისი ემოციური აღგზნება ძალიან ძნელია, მაგრამ ერთი შეხედვით ამ სქელკანიან კაცში დიდი და თბილი გული ძგერს. მას არ ძალუძს რაიმეში შეედავოს და დააჯეროს თავისი ჭირვეული ცოლი დარია, მაგრამ თვითონ მტკიცედ სწამს, რომ ახალმოსახლენი კარგი ადამიანები არიან და ყველაფერს აკეთებს გადმოსახლებულებთან თავისი თანაზიარების დასაახლოებლად — ცდილობს გაფანტოს უნდობლობა მათდამი, მოუწოდებს ქალიშვილს მონაწილეობა მიიღოს ხიდის აღდგენაში.

კაცია, ხელობით მჭედელი, ფიცხი ხასიათისაა. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, საბერველივით ადვილად იბერება და ასევე სწრაფად იფშუტება. ის არ იწუხებს თავს იმაზე, თუ რომელი ადგილი აირჩიოს სამოსახლოდ ან რას შეუდგნენ პირველად: ხიდის თუ სახლის მშენებლობას. მისთვის სულერთია, ხიდისთვის გაჭედავს ლურსმნებს თუ სახლისათვის. უბრალოდ, მას მობეზრდა უსაქმოდ ყოფნა და სული მიუდის მალე გამართოს სამჭედლო. მანამდე კი იგი ფასდაუდებელ დახმარებას უწევს მშენებლებს, აწვდის აუცილებელ რკინეულს.

„თუთის პატარძალში“ დრამატურგმა გამოკვეთა აქტიური, სიცოცხლის მოყვარული ახალგაზრდა ადამიანების სახეები. მათ შორის ერთ-ერთი ყველზე მკაფიო სახეა — თუთია.

პირველ ხანებში ახალმოსახლეებს თუთია ხან კუდიანი ჰგონიათ, ხან ანგელოზი. დაცოცავს ხეებზე, იმალება მიწურში, დაძვრება ბუხრის საკვამლე მილში, უცებ ამოხოხდება იქიდან და სადღაც ბინდბუნდში უჩინარდება. ლომჯას ელაპარაკება გამოცანებით, აძლევს კეთილ რჩევასაც, მაგრამ ეს შთაბეჭდილებები მალე ქრება და ჩვენ წინა-

შეა ძალიან ჰკვიანი, საქმიანი და გულითადი ქალიშვილი. ეს კოლმეურნე გოგონა თუთია მესხების ხორცი ხორცთაგანია, მაგრამ დედისაგან იმით განსხვავდება, რომ წინასწარ აკვიატებული შეხედულებები არა აქვს ჩამოსულებზე. მას სწადია, უშუალოდ გაეცნოს ახალმოსახლეთ და იმოქმედოს იმის შესაბამისად, თუ როგორი აღმოჩნდებიან ისინი სინამდვილეში. ამიტომ ადგილობრივ მკვიდრთაგან მხოლოდ თუთია, თუთის ხეზე ფოთლებში მიმალული, რტოებში გაჩხერილ დასთან ერთად, უთვალთვალებს და ყურადღებით აკვირდება ჩამოსულებს. ჩუმად მოსმენილი მათი ფიქრები, ზრახვები, დარდები, საზრუნავი საქმეები თუთიას ისე გასაგები და საზრუნავი ეჩვენა, რომ მაშინვე აღეძრა მათთვის დახმარების გაწევის სურვილი, რომელიც შემდგომში მთელი მისი მოქმედების შთავარ მოტივად იქცა.

ყოველ შემდგომ სცენაში თუთიას სახე უფრო და უფრო მკაფიოდ იკვეთება. მის ხასიათში არის ერთი მკვეთრად გამორჩეული თვისება, რომელიც განუმეორებელ თავისებურებას ანიჭებს მთელ მის ყოფაქცევას. ვისთანაც არ უნდა ჰქონდეს საქმე, რა საქმესაც არ უნდა მოჰკიდოს ხელი, ყველგან ამჟღავნებს რომანტიულობით და ამავე დროს სიცელქით აღბეჭდილ აქტიურობას. მას დაუცხრომლად შეაქვს შესწორებები სოფლის ცხოვრების მიმდინარეობაში, გვევლინება თავისი და სხვა ადამიანების ბედნიერების მომტანად. თუმც თუთიას ყოფაქცევაში ჭარბობს საზოგადოებრივი მოტივები, მისი პირადი ცხოვრებაც ეწყობა ადვილად, ხალისიანად, ლაღად და თავისუფლად.

თუთია პირველი კარნახობს ლომჯას აღადგენინოს თავისიანებს ხიდი, თუ მათ სწადიათ კეთილმეზობლური ცხოვრება მეზობლებთან. შანვე ხელი ააღებინა ჩამოსახლებულებს უკან გაბრუნების განზრახვაზე. თუთიამ მონახა საჭურჭლე თიხა ამბროლასათვის, მანვე გამოიყვანა თავისი სოფლის ახალგაზრდობა ხიდის აღსადგენ სამუშაოებზე და ა. შ.

ერთ-ერთ უკანასკნელ სცენაში ხელიხელჩაკიდებული ლომჯა და თუთია შუა ხიდზე ჩერდებიან. ვარსკვლავებიანი ცის ფონზე მხოლოდ მათი სილუეტებია გამოკვეთილი. მათი ხმა არ მოგვესმის, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ ახალმა მოსახლეებმა და აჭაურებმა მარტო ურთიერთთან შემაერთებელი ხიდი კი არ გასდეს, რაღაც ხიდის მაგვარი გაიდო ლომჯასა და თუთიას, აღათოსა და დარიას, ქარუხასა და ძმებს გოგრიჭიანებს შორის. ჩვენ ვგრძნობთ და გვესმის, ეს უბრალო ხიდი, უბრალო კავშირი როდია, რომ ეს არის შეგობრობა შრომაში, ეს არის დიდი ადამიანური სიყვარული.

ჩინებულად დაწერილ უკანასკნელ სცენაში საქორწინო სუფრის გარშემო ავტორი თავს უყრის ყველა მოქმედ პირს (ეს ლომჯასა და

თუთიას საქორწინო ლხინია). ისმება ბევრი სადღეგრძელო, მათ შორის, სადღეგრძელო „მტკვრის და რიონის შეერთებისათვის“. მოულოდნელად თამადა (დათვია) პატარძალს თხოვს თუთის ხეზე ავიდეს და ნაყოფით დახუნძლული ტოტები დაარხიოს. თუთია სიხარულით ასრულებს თხოვნას. თაფლივით ტკბილი ნაყოფი ცვივა მოლზე, სუფრაზე, ჯამებში. თუთის სეტყვა თანდათან ძლიერდება და გგონიათ, რომ თვით მადლიანი, უხვი და ხვავრიელი ჯავახეთი აჯილდოებს ყოველივე თავისი სიკეთით თავის შრომისმოყვარე შვილებს.

პიესის კომპოზიცია ჰარმონიულადაა აგებული. ავტორი ერთიმეორის შენაცვლებით გვიჩვენებს ხან ახალმოსახლეთ, ხან ადგილობრივ მკვიდრთ, მაგრამ ყოველ მომდევნო სცენაში მათ უკვე ვხედავთ რამდენადმე გამოცვლილთ. ცვლილება, განვითარება, ეჭჩნევა არა მარტო ადამიანთა ფსიქოლოგიას, არამედ მათ ნამოქმედარს. თუ პირველ ხანებში „ყვავის ბუდე“ მართლაც ყვავების საბუდარ ადგილად წარმოგვიდგება, შემდეგ ვხედავთ, რომ აქ შრომობენ ადამიანები, ეს უკაცრიელი მიწა დასახლებულა, საცხოვრებელი შენობებით და მეურნეობებით შემოსილა. ნიშანდობლივია მამლის გამოჩენა ამ მეურნეობაში. თუ პირველ აქტში ყვავის დანახვა ჩვენს არსებაში იწვევს ლეშთან დაკავშირებულ უსიამოვნო წინათგრძნობას, ოქროსფრთიანი მამალი და მისი ყივილი აღძრავს სულ სხვა წარმოდგენებს, სიცოცხლის და სიხარულის ასოციაციებს.

მაყურებელი მოწმეა იმის თუ როგორ იწყებენ ახალი მოსახლენი ხიდის აგებას, როგორ უყრიან საფუძველს სახლს, აგებენ საჭურჭლე სახელოსნოს და სამჭედლოს. უკანასკნელ სცენაში ჩამოსახლებულნი და ადგილობრივი მკვიდრნი ერთობლივი შრომით ამთავრებენ ხიდის აგებას, დგამენ ოდას, აწყობენ მეურნეობას. ყველა ამ ცვლილებას თან სდევს მოქმედ პირთა სულიერი ამაღლება. თუ პირველ ხანებში ისინი ეჭვებით და ერთმანეთის შიშით არიან შეპყრობილნი, შემდგომში თავს აღწევენ ამ გრძნობებს და იმსჭვალებიან ერთმანეთისადმი ნდობით, დაახლოების და თანამშრომლობის სურვილით. ამასთან ავტორი ოსტატურად გვიჩვენებს თუ როგორ არწმუნებს თვით ცხოვრება ადამიანებს, რომ მიზანშეწონილი და სასარგებლო არ არის საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი პირადი ინტერესების დაპირისპირება, აუცილებელია მათი შეხამება, პირველისათვის მეორის დაქვემდებარება.

„თუთის პატარძალი“ ლირიკული კომედიაა. მისი ჟანრობრივი თავისებურება თვით ნაწარმოების შინაგანი ლოგიკიდან გამომდინარეობს.

კუთხურ განსხვავებათა გაზვიადება-ჰიპერბოლიზაცია ბადებს კომედიურობას. „თუთის პატარძალი“ დაწერილია ფაქიზი იუმორით, კეთილგანწყობილი ირონიით, გულიანი სიცილის გამომწვევი შიზეზებით. კომიკურად არის მოცემული ბევრი სცენა, სიტუაცია, მოქმედ პირთა ქცევები და განცდები. ავტორი ღიმილით ამასხარავებს ზოგიერთი პერსონაჟის უცნაურობას, ახირებულობას.

აღსანიშნავია, რომ პიესაში პერსონაჟთა ერთი და იგივე მორალური თვისებები და განცდები დახატულია სხვადასხვაგვარ პლანში —ლირიკულსა და კომიკურში. ხოლო ყოველი კომიკური სცენა, ყოველი კომიკური განცდა ასახულია თავისებური განუმეორებელი ხერხით. მაგალითად, აბბროლას აკვიატება (საჭურჭლე თიხის ძებნა) მეტისმეტ სასაცილო ხასიათს ღებულობს სცენაში, როცა იგი თუთის ხის გამო შვილს ეჩხუბება. აბბროლას იგივე თვისება ღრმა ლირიზმითაა გამოხატული სცენაში, სადაც აბბროლა მიიღებს თუ არა თიხას, მაშინვე იწყებს დოქის ძერწვას, თან აუწერელ სიხარულს და ზეიმს ეძლევა.

ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, შეუძლებელია ვაჟკაცობის კომედიურად გამოსახვა. „თუთის პატარძალში“ გაბათილებული და უარყოფილია ეს აზრი. უფრო მეტიც, რამდენად უფრო უშუალო, უფრო უტყუარი და ინტენსიურია დათვიას ვაჟკაცობა სცენაში, სადაც იგი იარაღით ხელში გაბედულად და შეუპოვრად იცავს თავისი გვარის ღირსებას მიწურში დამალული მოჩვენებითი მტრისაგან. დარიასთან შეჯახების სცენაში კი დათვიას ვაჟკაცობა დახატულია, როგორც მაღალი მორალური თვისება. პიესა დაწერილია ისე, რომ ჩვენ ვიმსჭვალებით გულკეთილი იუმორით, კარგად გვესმის, თუ რა სასაცილოა კუთხური გადმონაშთების თავისებურებათა ხაზგასმა და გაზვიადება მაშინ, როცა მათ სოციალური მდგომარეობის, მორალურ-პოლიტიკური ინტერესებისა და კულტურის მხრივ ბევრი რამ აქვთ საერთო.

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოების ინსცენირების საკითხისათვის

უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს თანამედროვე თეატრის ერთი ტენდენცია — ინსცენირების სიუხვე რეპერტუარში. ინსცენირება გახდა თითქმის მამოძრავებელ ღერძად თანამედროვე ქართული თეატრის რეპერტუარისა. ეს მოვლენა ახსნას თხოულობს. უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, ანგარიშგასაწევია ის, რომ თანამედროვე დრამატურგიის ფორმები კარგად ეგუებიან სხვა ჟანრების სპეციფიკას, ამიტომაც სცენიდან სრულყოფილად აღწევენ მაყურებლამდე პროზისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ინსცენირებამ არა მარტო შეავსო დრამატურგიაში კარგი პიესის ხარვეზი, არამედ იქცა მის თითქმის მთავარ მამოძრავებელ ძალად. ინსცენირების ფორმები თავისთავად იქცა თანამედროვე დრამატურგიის ახალ გამომსახველობით ხერხად. გაჩნდა უფრო უხვი საშუალებები გმირის შინაგანი სამყაროს ჩვენებისა, მაგალითად ავტორისეული დიალოგის ტექსტის თითქმის ხელშეუხები შეერთება პროზაულ ჩანართებთან, გმირის ლირიკული აღსარება, თხრობა სცენაზე, გადახვევა სიუჟეტიდან, შინაგანი მონოლოგი, საწყისი სიტუაციის უარყოფის ახალი ფორმის დამკვიდრება, ინტროსპექცია. რეტროსპექცია და ა. შ.

ქართული პროზის ინსცენირებასთან დაკავშირებით უნებურად ისმება საკითხი: რამდენად სარგებლობს დღევანდელი ქართული თეატრი თანამედროვე რომანის გამოცდილებით?

დღევანდელი ქართული პროზის საუკეთესო ნაწარმოებების ინსცენირებანი თუმცა ამდიდრებენ ეროვნული თეატრის რეპერტუარს, მაგრამ დადებითი გმირის მხატვრული გამოსახვის საშუალებები ხშირ შემთხვევაში მაინც ვერ გასცდა პუბლიცისტური გააზრების ჩარჩოებს.

ამ სცენური ნაწარმოებების შექმნისას ქართულმა თეატრმა ახლოლდ პირველი ნაბიჯები გადადგა გამოსახვის იმ ახალი საშუალებების დაუფლების თვალსაზრისით, რომელთა დახმარებით ის შეიჭრა ადამიანის ფიქრებისა და ხედვის იმ სფეროში, რომელიც დღემდე რომანის პრივილეგიად ითვლებოდა.

თანამედროვე ქართული თეატრი ხალისით ეტანება ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ყურადღების ცენტრში დგას აქტიურად მოქმედი გმირი.

ამგვარი კონცეფციის გმირებისადმი ჩვენი თეატრის ცხოველი ინტერესი მარტო ტრადიციებისადმი ერთგულებით არ არის გამოწვეული.

ლიტერატურაში და ხელოვნებაში სტილისტურ-ჟანრობრივ მიმართულებათა ახალი მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების ძიება გმირის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. ლიტერატურა დღევანდელი სინამდვილით ამოწმებს გმირის სახეს, სწავლობს დროის სოზოგადოებრივ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს და ამასთან ერთად აყალიბებს ახალი ჟანრობრივი სახეობის ფორმებს,

ინსცენირებულ ნაწარმოებში, ისევე როგორც თანამედროვე პიესების სტრუქტურაში, გარდაუვალად შესულია განსხვავებული ჟანრობრივი საწყისები, მაგრამ ისინი არც ნთქავენ წამყვან ჟანრობრივ პროფილებს და არც თავის არსში განაზაკებენ მათ, საკუთრივ დრამატულს თუ კომედიურს.

ახალი ჟანრობრივი სახეობის ფორმათა ჩამოყალიბება დაკავშირებულია ადამიანის შინაგან სამყაროს შეცნობა-ამოხსნასთან.

თუ 20—30-იანი წლების დრამის საუკეთესო ნიმუშები (დადიანი, კაკაბაძე, შანშიაშვილი) ასახავდა, ძირითადად, კლასობრივ კონფლიქტებს, შემდეგი დროის დრამატურგიაში წინა პლანზე წამოიწია ზნეობრივმა კონფლიქტებმა. 40—50-იანი წლების დრამაში ახალი მხატვრული ფორმების ძიება და განახლება ეფუძნებოდა პიროვნების გმირულ ხასიათს, განსაკუთრებულად გამორჩეულ სიტუაციაში, რომელიც ბოლომდე დარწმუნებული იყო თავისი ქმედების სიმართლეში, ამიტომაც იყო შეუპოვარი და ბოლომდე პრინციპული. შემდგომ, 60—70-იანი წლების დრამატურგიაშიც არანაკლებ პოპულარულია ასეთი გმირი, მებრძოლი და შემართებითი პათოსით აღსავსე, მაგრამ ჩნდება ახალი ტენდენციაც, რომელიც არსებითად უარყოფს მოქმედ პირთა მკაცრად დაყოფას დადებით და უარყოფით პერსონაჟებად. ამ ახალი სტილისტური მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ჩვენება ზნეობრივი ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ახალგაზრდა კაცისა, რომლისთვის ბევრი რამ გასარკვევი და დასადგენია. 60—70-იანი წლების დრამატურგიის გმირები განსხვავდებიან 40—50-იანი წლების დრამატურგიის გმირებისაგან, რომელნიც აგრეთვე იზიარებენ პირადი ზნეობრივი პასუხისმგებლობის დამოუკიდებლობის პრინციპებს, მაგრამ მოქმედებენ განსაკუთრებულ სიტუაციაში. 60—70-ანი წლებ-

ის დრამატურგიის გმირები კი სინდისის პოზიციებიდან აფასებენ თანამედროვე ადამიანის ხასიათს, მის სულს, მის ადგილს ცხოვრებაში. ფაქტიურად ეს არის სინდისის დრამა. სინდისის დრამაში გმირად ქცეულ ჩვეულებრივ, საშუალო პიროვნებას სურს ჰარმონია დაამყაროს თავის ყოველდღიურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის.

ომის შემდგომი ქართული მწერლობის მოქალაქეობრივი პათოსი მიმართული იყო ყოფიერების შეშჩანურ-ობივატელურ დამოკიდებულების წინააღმდეგ, ჩვეულებრივ თავს რომ იჩენს ხოლმე საზოგადოებრივი ცხოვრების სტაბილურობის პერიოდში. სწორედ ამ წლებში ალაპარაკდნენ მწერლები მოქალაქეობრივი გულგრილობისა და უსულგულობის წინააღმდეგ ბრძოლაში პიროვნების უმაღლეს მოწოდებაზე, მის შემოქმედებით დამოკიდებულებაზე საზოგადოებასთან, მშრალი პრაქტიკოსის წინააღმდეგ, რომელიც მხოლოდ სარგებლობისა და გამორჩენის თვალით უყურებს ცხოვრებას, რაც ადამიანში კლავს კაცურ კაცობას. ამ ნაწარმოების გმირებს ერთმანეთთან აკავშირებს აზროვნების შემოქმედებითი ცხოველმყოფელობა, მორალურ ღირებულებათა გადაფასება, გარემოზე დაკვირვება და თავის თავში ჩახედვის დაუცხრომელი მისწრაფება.

ამასთან ერთად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბოლო წლების დრამატურგიისათვის ნიშანდობლივია თემის პრობლემურ განზოგადოებამდე აყვანა.

მწერლები გულმოდგინედ სწავლობენ დამკვიდრებულ თვალსაზრისის სიღრმისეულ შრეებს, ახლებურად აფასებენ ცხოვრებისეულ სიტუაციებს. ის, რაც უწინ შესაძლოა იყო დადებითი და წინ წევდა ცხოვრებას, ამჟამად ზოგჯერ კონსერვატულად ქცეულა და ახალ შეფასებას, ახალ მიდგომას თხოულობს.

აღსანიშნავია, რომ რუსი დრამატურგების—ვ. როზოვის, ვ. ვოლოდინის და სხვების პიესებში იმ დროს წინა პლანზე დადგა ზნეობრივი ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ახალგაზრდა, რუსულ საბჭოთა კინემატოგრაფიაშიც ამ თვალსაზრისით დაიწყო ერთგვარი განახლება და შეიქმნა ფილმი „ბალადა ჯარისკაცზე“.

60-იანი წწ. ქართულ თეატრში ამგვარი ტიპის წარმოჩენა ნოდარ დუმბაძის სახელთან არის დაკავშირებული. ნ. დუმბაძემ სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე მიიპყრო მკითხველი საზოგადოების უურადღება. მისმა გმირებმა, ღრმა ემოციური დამოკიდებულებით ხალხის ტკივილებისადმი, საერთო და პირადულ ყოფისადმი, მყის დაიპყრეს საზოგადოების ყურადღება. ისინი მათ საყვარელ გმირებად იქცნენ. ამ სიყვარულმა ისე იმძლავრა, რომ ხალხს დაუძლეველი სურვილი გაუჩნდა ცხადლივ ეხილა ისინი, უფრო ახლოს მისულიყო მათ

გრძნობებთან, ოცნებებთან, მათ გულთან. ასე დაიბადა ნ. დუმბაძის სცენური ნაწარმოებები.

ასე დაიბადა „საბრალდებო დასკვნის“ ორი ინსცენირებაც—ერთი რუსთავის, ხოლო მეორე რუსთაველის თეატრში. რუსთავის თეატრმა რომანის ინტერპრეტაციას ტრაგი-კომიკური ჟანრი მიუსადაგა, რუსთაველის თეატრმა კი პუბლიცისტური დრამისა. ორივე თეატრის ძიება შეიძლება ითქვას წარმატებით დამთავრდა. ამჯერად ჩვენ საუბარი გვექნება მხოლოდ რუსთავის თეატრში დადგმულ „საბრალდებო დასკვნის“ ავკარგზე. შემდგომ ეს სპექტაკლი გ. ლორთქიფანიძემ აღადგინა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში.

შეიძლება ითქვას, რომ პირველმა ნ. დუმბაძემ დაიწყო გარემოსთან ადამიანების პირველადი კავშირების გამორკვევა — უშუალობა ურთიერთობაში, ერთმანეთის მხარში დგომა, ერთიმეორის მიმართ თანაგრძნობიერი დამოკიდებულება და მოვლენების ემოციური აღქმა. ერთი სიტყვით, ნ. დუმბაძემ თავის ნაწარმოებების თემად აირჩია ყველაფერი ის, რაც გვახედებს ადამიანის სულიერ სამყაროში, რაც თავს იჩენს როგორც ახლობლებთან, ისე სხვებთან ურთიერთობაში, ანათესავებს, აახლოებს ადამიანებს ერთმანეთთან და, ბოლოს, რაც მიწიერ რეალობად აქცევს სულთა ნათესაობას და, ამასთან ერთად, გასაგებსა ხდის შეცნობილსა და შეუცნობელს.

მწერალი ერთობ კონკრეტულად და ამავე დროს სარწმუნოდ გვიხატავს, ერთი მხრივ, თავისი გმირების პირველ შეხვედრას ცხოვრებასთან, ადამიანებთან, მეორე მხრივ, უტყუარ გარემოს, რომელიც მომხდარი ამბების არაჩვეულებრივი კონკრეტულობითა და რელიეფურობით იმდენად გამოირჩევა, რომ „ცხოვრებიდან ამოღებული“ სინამდვილის შთაბეჭდილებასაც კი ქმნის, სადაც დუმბაძის გმირები საოცარი ადამიანური გულითადობით ამეღავნებენ საკუთარ აზრებსა და გრძნობებს. აქ მოსალოდნელი იყო ამბების კამერულ ჩარჩოში ჩაკეტვა და გმირის სამოქმედო ყოფითი გარემოს შემოზღუდვის საშიშროება. მაგრამ ნოდარ დუმბაძე ისე ავითარებს მოქმედებას, რომ ცხოვრებისეული კერძო ფაქტები განზოგადების დონეზე იწევა, ავტორი ზღვარს არ სდებს თავის გმირების პირადულ და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის, პირიქით, ორივეს ერთ პლანში აქცევს. მწერალს ერთნაირად აინტერესებს ცხოვრებისეული მოვლენა, პირადი იქნება თუ საზოგადოებრივი სფეროდან მომდინარე.

აღსანიშნავია, რომ იმ დროს დასავლეთისა და რუსული დრამის ირგვლივ წამოწყებულ პოლემიკაში სხვადასხვანაირად არის განხილული პიროვნების როლი საზოგადოებაში. ერთნი აღიარებენ ადამიანის აქტიურ ქმედით უნარიანობას, მეორენი ეჭვის თვალით უყურებენ ამ-

ას (მაგალითად, როზოვის უსოვი), მესამენი კი, პიროვნების მოქმედების დისკრედიტიზაციის გზით, შის აბსურდულობას და შეუსაბამობას ამტკიცებენ (ბეკეტი „გოდოს მოლოდინში“).

ამ პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში და, კერძოდ, ნ. დუმბაძის სცენურ ნაწარმოებებში წინა პლანზეა წამოწეული ადამიანის პირადი პასუხისმგებლობის პრობლემა. ნოდარ დუმბაძე აღიარებს პიროვნების აქტიურობას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და მიაჩნია, რომ თანამედროვე ადამიანი სწორედ აქტიური მოქმედებით ავლენს თავის მორალურ იერს, თავისი სულიერი სამყაროს სილამაზეს, საზოგადოებრივ პროცესებში თავის პიროვნულ როლს.

მწერლის აზრით, ყოველი მოქალაქე პასუხისმგებელია საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ უარყოფით მოვლენაზე, რაც კი ცხოვრების გზაზე ხვდება მას. პიროვნებას უნდა შესწევდეს გამბედაობა ხმა აიმაღლოს ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ, მეტიც, გაბედულად ჩაერიოს ცხოვრებაში, თუნდაც ეს ჩარევა საკუთარი სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს.

ნოდარ დუმბაძე „საბრალდებულო დასკვნაში“ თამამად ამზეურებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩრდილოვან მხარეებს: მკვლელობას, ქურდობას, სახელმწიფო საკუთრების ხელყოფას, სპეკულაციას და ამ ბოროტებათა გამოაშკარავებით იკვლევს არსებულ სინამდვილესთან პიროვნების აქტიური დამოკიდებულების პრობლემას ქმედობისადმი, რომელიც ესოდენ აქტუალურია დღეს საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურაში.

„საბრალდებულო დასკვნაში“ ნოდარ დუმბაძე სრულიად სხვა კუთხით აყენებს გმირის პირადი პასუხისმგებლობის პრობლემას. ამ ნაწარმოებში ეს პრობლემა ცრუ სიტუაციასთან ბრძოლის აუცილებლობის, მისი დაშლის გარდუვალობის ასპექტშია გადაწყვეტილი.

ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟია ზაზა ნაკაშიძე, რომლის პირადი ცხოვრების ფონზე გამომჟღავნებულია მისი მოქალაქეობრივი არსი. ტრაგიკული გაუგებრობის რკალში მოხვედრილ ზაზას ავტორი ზერელედ არ უყურებს, პირიქით, ცდილობს ჩაიხედოს მისი სულიერი განცდების დაფარულ შრეებში. ერთი შეხედვით თითქოს ყველაფერი ჩათელია — ადამიანს ბრალად ედება მკვლელობა. პერსონაჟი მოხვდება ყალბ სიტუაციაში — მეტისმეტად პათეტიკური ტონით გაზეთი იუწყება რესტორანში მომხდარი მკვლელობის ამბავს. წერილის ავტორი მჭერმეტყველურად ცდილობს დააჯეროს მკითხველი თავის ჭეშმარიტობაში, ნამდვილად კი მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეს არ შეეფერება, გაყალბებულია მკვლელობის ფაქტი.

ციხის საკანში ზაზა ცდილობს პატიმრები დაარწმუნოს, რომ ის

უდანაშაულოა, მაგრამ, როგორც წესი, პატიმრები უნდობლად შეხვდებიან, მეტიც, აბუჩადაც კი იგდებენ, აქ მოხვედრილი ყველა ადამიანი თავს ანგელოზად ასაღებსო. სიტუაცია კიდევ უფრო იმუხტება დაკითხვის სცენაში. გამომძიებელ გაგუას მკვლელობის ფორმალური მხარე უფრო აინტერესებს, ვიდრე მოვლენის არსი და ცდილობს, რაც შეიძლება მალე დაამთავროს საქმის გამოძიება, რადგან ყველაფერი გამორკვეულად მიაჩნია.

ავტორი ამ სიტუაციას აშიშვლებს ზაზას შინაგანი სამყაროს თანდათანობითი ანალიზით. ზაზა მორალურ უფლებას იხვეჭს, რომ საქმის ობიექტური შესწავლა მოითხოვოს ფაქტების ფორმალური ძიების ნაცვლად.

ნოდარ დუმბაძემ ერთ-ერთმა პირველმა დაგმო ადამიანების ქმედობის ფორმალურად განსჯა. თავისი შემოქმედების ამ სანუკვარი თემის გაშლას ავტორი აღწევს გულმართალი ჭაბუკი პერსონაჟის საშუალებით. ალალმართალი გულით მიუყვება ეს ჭაბუკი ცხოვრების რთულ გზას და მის არსებაში თანდათანობით ყალიბდება ძლიერი, გონიერი, თავდადებული, საქმისადმი ერთგული მოქალაქის პიროვნული ხასიათი.

ადამიანი თანდათან ყალიბდება მოქალაქედ, როცა იგი თავისთავზე იღებს რაიმე საქმისადმი პასუხისმგებლობას. სწორედ ამით ხელმძღვანელობს ნოდარ დუმბაძე თავის ნაწარმოებებში პერსონაჟების გამოძერწვის დროს.

ზაზა ნაკაშიძე იმიტომ როდია დადებითი პიროვნება, რომ მკვლელი არ არის, არამედ იმიტომ, რომ ცრუ სიტუაციაში მოხვედრილა, გმირისთვის ტრაგიკულ სიტუაციაში, და მაინც არ კარგავს სულის მხნეობას, ეძებს გამოსავალს და ამ ძიებისას თავის ნამდვილ ზნეობრივ ბუნებას ამჟღავნებს.

ახალგაზრდული მგზნებარებით და თავდაუზოგავი შემართებით იბრძვის სამართლიანობისათვის ზაზა. მსგავს სიტუაციაში ადრე, საეჭვოა, ვინმეს ხმა აემაღლებინა უმსგავსოებათა წინააღმდეგ.

არჩევანის წინაშე მდგარ ჭაბუკ ზაზას დაკითხვაზე შეუძლია ისარგებლოს მეგობრის ყალბი ჩვენებით, რომელიც თავის თავზე იღებს დანაშაულს, და თავი დაიხსნას, მაგრამ ზაზა ირჩევს სრულიად არასახარბიელო გზას, როგორც ვხედავთ, რთულმა სიტუაციამ წუთითაც არ შეურყია ნებისყოფა, არ დაბადა მასში ეგოისტური გრძნობა, თავის დაზღვევის ინსტინქტი. მაშასადამე, ყურადსაღებია, რომ ჭაბუკი არ შეუშინდა ყალბ სიტუაციას. ამ ზნეობრივ პრობლემას ჩვენ ნ. დუმბაძის ადრინდელ ნაწარმოებშიც („მზიანი ღამე") ვხედავთ.

ავტორს ცხოვრებისეულ სიტუაციასთან დამოკიდებულებაში თავისი თვალსაზრისი აქვს.

50-ანი წლების დრამატურგიაში დრამატული სიტუაცია საერთო-საზოგადოებრივი საწყისის უფლებამოსილებით თავის გავლენას პიროვნებაზეც ავრცელებდა.

60-ანი წლების დრამატურგიაში სიტუაციისადმი დამოკიდებულება სხვაგვარია. ამ პერიოდის მწერლები სიტუაციის გაგებისადმი დიდ სიფრთხილეს იჩენენ. ისინი უფრო გულმოდგინედ სწავლობენ დამკვიდრებულ თვალსაზრისის სიღრმისეულ შრეებს, ამ თვალსაზრისს ამოფარებული ადამიანების შინაგან სამყაროს და რწმუნდებიან, რომ მათ სიტყვასა და საქმეს შორის ზოგჯერ დიდი უფსკრულია.

ნოდარ დუმბაძე უკვე „მზიან ღამეში“ იკვლევს ისეთი ადამიანების ფსიქოლოგიას, რომლებიც ფორმალური ლოგიკის პრინციპებს არ იზიარებენ, ისინი ცხოვრების მხოლოდ გარეგნულ მხარეს აღიქვამენ, შის ზედაპირულ ფენას და გარეგნული ჯავშანის ქვეშ ვერ შეიცნობენ ჰეშმარიტ ადამიანობას. ასეთები ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებში უარყოფით პერსონაჟებს წარმოადგენენ (აბიბო, უშანგი). ისინი ცივი გონებით ისწრაფვიან ცხოვრებისეული სიმაღლეებისაკენ, მატერიალური კეთილდღეობისაკენ და უარყოფითის წინააღმდეგ მებრძოლ ძლევამოსილ ერთ მუჯა ხალხადაც გვევლინებიან. სწორხაზობრივი, ორთოდოქსული ხასიათები, თავის თავზე მეტისმეტად ბევრს რომ იღებენ და კომუნიზმის მშენებლობის მოტივებით უაპელაციოდ განაგებენ ადამიანების ბედს, სამოციანი წლების მწერლობის მიერ პატივაყრილნი არიან.

ამ საზოგადოებრივი ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანები ნ. დუმბაძის მიერაც დისკრედიტირებული არიან და მოცემულ სოციალურ სიტუაციაში, საზოგადოებრივ ფონზე კონსერვატულ ძალას წარმოადგენენ, რომელნიც ახალი თაობის წინააღმდეგ მიმართულ კონფლიქტურ სიტუაციას ქმნიან და თვითგამორკვევისა და თავისი მსოფლშეგრძნების განსაზღვრის პროცესში მყოფ ახალგაზრდებს უპირისპირდებიან („მზიან ღამეში“ ინსტიტუტის საერთო კრების კონფლიქტური სიტუაცია. თემოს შეჯახება აბიბოსთან).

ნოდარ დუმბაძის მიერ აღმოჩენილი გმირის ახალი ტიპი, რომელიც დაჯილდოებულია განცდით, ლირიკულ-რომანტიკული აღმაფრენით, ცხოვრების შეცნების სწრაფვითა და მოქალაქეობრივი აღქმით, „თეთრ ბაირაღებში“ ახალი რაკურსით წარმოჩინდება. ზაზა გმირულად იცავს თავს არა მხოლოდ ცილისწამებისაგან და ცრუ ბრალდებისაგან, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანების მიმართ იმ

გულგრილობისაგან, რომელიც ახასიათებს ადოლფიჩს. ეს ახალი შტრიხია 60-70-იანი წლების ლიტერატურისა და ამ შტრიხით სრულიად ახალ ელფერს იძენს ნ. დუმბაძის პერსონაჟების გმირობა.

ორივე გამომძიებელს ზაზა ეკამათება ვაჟკაცურად და თამამად. დადგა დრო, როცა ადამიანები მონურად არ უნდა მისდევდნენ ცხოვრებისეულ სიტუაციას, რადგან იგი შეიძლება იყოს მცდარი და ცვალებადი: დღეს ერთია, ხვალ კი — მეორე.

ზაზა ნაკაშიძე სწორედ ამ სითამამით გამოირჩევა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებების სხვა ახალგაზრდა გმირებისაგან. მხოლოდ ადამიანის სინდისია მყარი და ყველაფრის საზომი, და იგი სიტუაციას ბრმად არ უნდა ემორჩილებოდეს. ადამიანებს მხოლოდ უმწიკვლო საზიარო სიყვარულით შეუძლიათ შეიცნონ მოვლენების არსი, მხოლოდ მაშინ ედება ფასი სიტყვას, თუნდაც სიტუაცია მიმართული იყოს ადამიანის წინააღმდეგ. საკუთარი უბედურებით აფორიაქებული ზაზა აუცილებლად მიიჩნევს ადამიანებისადმი სათუთ, სიყვარულით გამთბარ დამოკიდებულებას: „არავინ არ იცის, რა უფრო დიდი დანაშაულია — იმ კაცის სიკვდილი თუ ჩემი უდანაშაულო დაპატიმრება“.

თანამედროვე გმირების ისტორიულ მისიად ავტორს მიაჩნია ცხოვრების მიმართ მათი შემოქმედებითი დამოკიდებულების პოტენცია.

ნ. დუმბაძემ ზედმიწევნით კარგად იცის, რომ ადამიანის ხასიათი ყველაზე მეტად მძიმე წუთებში ვლინდება.

ციხის საკანში მოთავსებული ადამიანები საზოგადოების მიერ მოკვეთილი პატარა ჯგუფია, თავისებური ცოცხალი უჯრედია. აქაც ისევე, როგორც ნებისმიერ საზოგადოებრივ საკრებულოში, ხალხი ირჩევს ურთიერთობის გარკვეულ ფორმას.

დაკითხვაზე გაყვანამდე ვეცნობით ჩვენ ყოველი მათგანის ასავალ-დასავალს. საკანში ურთიერთობა განსაზღვრული ზნეობრივი და მორალური კატეგორიების მიხედვით ყალიბდება და მასზე აღმოცენებული დაუწერელი კანონებით ასამართლებენ ისინი ერთმანეთს. ამიტომაც ყოველი მათგანი ინსცენირების ავტორებს წარმოდგენილი ჰყავთ მისივე ინდივიდუალური ლოგიკის შესაბამისად, პიროვნული მოქმედების მოტივებითურთ. მათი მოქმედების დანაშაულებრივი ხასიათი უფრო მძაფრად ვლინდება მაშინ, როცა ისინი ერთმანეთს ასამართლებენ არა იურიდიული პოზიციებიდან, როგორც ეს ხდება სასამართლოში, არამედ მართალი სამართლის დაუწერელი კანონებით. თუ სასამართლოში დაწერილი კანონებით ხდება დანაშაულის აწონ-დაწონა და მსჯავრის დადება, აქ სულ სხვა ვითარებაა. საკანში უარყოფილია იურიდიული აქტისა და კონფლიქტის კატეგორიები, აქ მთავარია ადამიანური სამართალი იმ პიროვნებებისა, რომლებიც თითქმის

ერთ კასტას ეკუთვნიან და რომელნიც ამჟამად თითქოს განზე გამდგარი უყურებენ ერთმანეთს. სწორედ ამას ვეძახით ჩვენ მართალი საბართლის ცნებას, რომელიც საკანში პერსონაჟის ხასიათის გახსნის ნაირსახეობის ფორმას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, და ჩადენილი დანაშაულის ზნეობრივი მხარის მხილებას, მეორე მხრივ.

ეს მოტივი მჭერმეტყველურად ვლინდება ისიდორეს გასამართლების სცენაში. ეს სასამართლო — „სცენა სცენაზე“ ერთგვარი მეტაფორული ხერხია ავტორებისა. ეს ხერხი საბოლოოდ მეტად სერიოზულ შინაარსს იძენს. ავტორები რამდენიმე მიგნებული დეტალით ხაზს უსვამენ, რომ ისიდორეს აღსარებაში ყველაფერი მართალია, დანარჩენი კი დეტალებია: გოგოლაძის გაღიმება ისიდორეს ფრაზაზე: „საუბედუროდ, ცოლები მაგას არ ეკითხებიან ქმრებს“, ე. ი. ცოლებს არ აინტერესებთ, ქმრები როგორ შოულობენ ფულს. ან კიდევ შოშია გოგოლაძის რეაქცია სალარიძის სიძის სიტყვებზე — იგი მთლიანად ისიდორეს სიძის მხარეზეა.

ამასვე ადასტურებს დევდარიანის მღელვარება, როდესაც იგი სალარიძის წინააღმდეგ საბრალდებულო სიტყვას ამბობს. სასამართლოს სცენაში პატიმრები წარმოგვიდგებიან ისეთ ადამიანებად, რომლებიც სხვების დანაშაულის განსჯის დროს თავიანთ ჭეშმარიტ დანაშაულს უნებურად ამზეურებენ. ყველა პერსონაჟი მართალია, როცა ის სხვას სდებს ბრალს, მაგრამ საბოლოო ანგარიშში ყველა უმართებულოა თავის სიტუაციაში. ეს სასამართლო პროცესი ცხადყოფს, რომ თუ გოგოლაძე და დევდარიანი ხელთ იგდებენ ძალაუფლებას, ისინი კვლავ ჩაიდენენ ახალ-ახალ დანაშაულს. ეს სცენა ბევრ სხვა საიდუმლოსაც აშკარავებს, ნაწარმოების ავტორისეული ჩანაფიქრიდან რომ გამომდინარეობს: პერსონაჟების ფსიქოლოგია მოცემულია ყოველგვარი შელამაზების გარეშე, მაგრამ არც ის იგრძნობა, თითქოს ავტორს მხოლოდ უარყოფით მოვლენებზე თხრობა ჰქონდეს თვითმიზნად, დადებითის დაჩრდილვის ხარჯზე. ინსცენირებაში უარყოფითი მოვლენები დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს შენიღბული მოჩვენებითობის პრობლემის კვლევაში — დოგმატიზმის, ფორმალიზმისა და უსულგულობის საშინელი შედეგების მხილების დროს. ადამიანის ბედის იგნორირება ქვეცნობიერად უპირისპირდება ადამიანის ჭეშმარიტი სიყვარულის პრობლემას და საბოლოოდ ამ უკანასკნელს ეძლევა პრიორიტეტი.

გაგუას ყალბ ფორმალიზმს, წარამარა კოდექსის მოშველიებას და მის გულგრილ დამოკიდებულებას ყმაწვილი კაცის ბედისადმი, ავტორი ბოროტმოქმედებას უწოდებს, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ამ თვისების მატარებელი ადამიანები რომელ სოციალურ ფენას ეკუთ-

ვნიან. ამ აზრით ერთიანდება ინსცენირების ყველა კომპონენტი, რომლებმაც ზოგიერთ კრიტიკოსს შეუქმნეს აზრი ერთგვარი აღრევისა, რასაც თითქოს ადგილი აქვს ნაწარმოებში.

ამრიგად, ინსცენირებაში პარალელურად ორი მიმართულებით ვითარდება კონფლიქტი. ერთია — ზაზას ბრძოლა მილიციის პირველი გამომძიებლის გაგუას გულგრილობის წინააღმდეგ, ანუ იმ თვისების წინააღმდეგ, რომელიც გაგუას ახასიათებს, მეორე — შინაგანი კონფლიქტია, რომელიც ყველა ხასიათს ამხელს მისთვის ნიშანდობლივი უმართებულო ქმედებითურთ.

ისიდორეს როლს სპექტაკლში ასრულებს აკაკი ვასაძე.

ისიდორეს როლის შესრულების გამორჩეული ოსტატობით აკაკი ვასაძემ სპექტაკლში განუმეორებელი ემოციურობა შეიტანა, ხოლო მისი გმირის ადამიანურმა სითბომ, კეთილშობილებამ, გულითადობამ, პრინციპულობამ მას ჰუმანური ჟღერადობა შეჰმატა, რაც ნიშანდობლივია ნ. დუმბაძის ნაწარმოებთათვის.

სასამართლოს წინაშე ისიდორე წარსდგება როგორც მკვლელი, მაგრამ იგი ღრმად არის დარწმუნებული, რომ მართალია, ერთხელაც ეჭვი არ შეჰპარვია, რომ რაღაცაში გადაუხვია თავის პრინციპებს. იგი დინჯად და თანამიმდევრობით მოუთხრობს „სასამართლოს“ თავისი სიძის უზნეო საქციელის დეტალებს. დაწვრილებით მონაყოლი ამბით ისიდორე — ვასაძეს სიტყვა თანდათან აღიქვება, როგორც აღსარება ვაჟკაცისა, რომელიც აუცილებლად დაიცავდა თავის თავს და საკუთარი ოჯახის ღირსებას.

აი, აქ იქმნება იგივე სიტუაცია, რომელშიც მოხვედრილი იყო ზაზა. ავტორს არ მოჰყავს დეტალები, ისიდორეს იურიდიულ დანაშაულს რომ დაამტკიცებდა.

„სახელმწიფო ბრალმდებელი“ დევდარიანი საქმის გარჩევისას ისიდორეს აბნევს ფორმალური ლოგიკითა და დასკვნებით, რის გამოც „ბრალდებულს“ ჭანცი გამოელევა. აკაკი ვასაძე დამაჯერებლად გამოხატავს თავისი გმირის სულიერ განცდებს.

დევდარიანის შემდეგ სიტყვას ამბობს შოშია გოგოლაძე. იგი ისე უწყობს დაკითხვას, თითქოს ისიდორეს გამოეწვიოს სიძე საჩხუბრად. ისიდორე ნერვიულობს, გოგოლაძეს უხარია, რომ მისმა შეკითხვამ გაანერვიულა იგი და მის რეაქციას სამხელად გამოაცხადებს. შოშიას უხეშ დაკითხვას ისიდორე ჯერ ჯიუტად უწევს წინააღმდეგობას, მაგრამ მერე ჰყვება თავისი სიძის თავგადასავალს, რომელიც ძალიან ჰგავს გოგოლაძის ცხოვრებას. აკაკი ვასაძე ხაზს უსვამს იმ დეტალებს, რომლებიც ისიდორეს შემდგომი თხრობის ქვეტექსტში აშკარად ჩანს.

დეტალები გამოხატავენ ცხოვრებისა და მისი ფასეულობისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების მქონე ადამიანების ორ სხვადასხვა პრინციპს.

ფორმალური დაკითხვის გაგრძელება კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ რაღა საჭირო იყო, როცა ფაქტიურად საკითხი მთლიანად ამოწურული იყო და „მოსამართლე“ სიტყვას აძლევს „სახელმწიფო ბრალმდებელ“ კაკო დევდარიანს.

ო. მეღვინეთუხუცესი ჩვეული არტისტული მიგნებებით განასახიერებს ბრალმდებელის როლს. იგი მაღალფარდოვნად და მჭერმეტყველურად ასაბუთებს თავის სიძულვილს მკვლელობისადმი და ისიდორეს უსჯის უმაღლეს ზომას დახვრეტას.

მისი გამოსვლა ენაწყლიანი, არტისტული და ორატორული ბრწყინვალებით დამშვენებული იყო, მაგრამ იგი ეხებოდა საქმის ფორმალურ მხარეს. იბადება კითხვა, მისი გამოსვლა პოზა ხომ არ იყო? რა თქმა უნდა, ნაწარმოები სხვას გვეუბნება. ო. მეღვინეთუხუცესი ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვით ადასტურებს თავისი გმირის ქმედობის სერიოზულობას. ის ღელავს, ფერწასულია, სიგარეტის მოკიდებასაც ვერ ახერხებს. დევდარიანის გამოსვლას „სასამართლოს წევრებიც“ და მაყურებელიც სერიოზულად აღიქვამენ,მაგრამ ყველაზე ტრაგიკულად საბრალო „ბრალდებული“ აღიქვამს, იგი მიხვდება, რომ ის ვეღარავის ვერ შეებრძოლება, ე. ი. სალარიძე-ვასაძე უსუსური აღმოჩნდება ხელოვნურად აღმართული კედლის წინაშე, რომელმაც ცხოვრებას მოწყვიტა. აღელვებული ისიდორე-ვასაძე ტრაგიკულად გადაგვიშლის თავისი სულის მოძრაობას, როცა ის გულისწამღები ხმით ემუდარება საკანში მყოფთ, უყურადღებოდ ნუ დასტოვებენ მის შვილიშვილს და ქალიშვილს. ეს სურათი „სასამართლოს“ ყველა წევრსაც ცრემლს მოგვრის.

ბერიკაშვილი ახალი გამომსახველობითი დეტალებით გადაგვიშლის თავისი პერსონაჟის იერსახეს. თითქმის ატირებული ტიგრანა მუხლებზე ეცემა ისიდორეს წინ: ყურადღებას ნუ მიაქცევო ლიმონას სიტყვებს და მზად არის მთელი დანაშაული თავის თავზე აიღოს, ოღონდ ისიდორე დაამშვიდოს.

სად არის ტრაგიზმი ამ სცენაში? რაში მდგომარეობს იგი?

ტრაგიკული სიტუაცია იქმნება იმით, რომ აქ კვლავ თავს იჩენს პარალელი ზაზასთან (რაც ავტორს დანაშაულად მიაჩნია). ზაზა ებრძვის ფორმალობას და უსულგულობას და იმარჯვებს, რადგან საბჭოთა მართლმსაჯულება ცალკეულ პირთა უფლებამოსილება როდია, ისიდორეს კი ასამართლებენ ბოროტმოქმედთა გარემოში და უფრო დიდი ბოროტმოქმედებაა, რომ ეს დამნაშავენი ბრალად სდებენ ადამიანის

შეგნებულ მკვლელობას, ე. ი. ამას აკეთებენ ის ადამიანები, ვისაც ყველაზე მეტი დანაშაული მიუძღვით და ყველაზე მეტად მოელიან შეწყალებას. სწორედ ამ შელამაზებული ფაქტის უკან იმალება ისიდორეს ტრაგედიის არსი.

ამრიგად, ავტორი ჯერ შეაჯახებს ისიდორეს ურთიერთსაპირისპირო საწყისებს და დამნაშავეთა ნაკადში მას. პირველად მკვლელად წარმოგვიდგენს, შემდეგ კი ადამიანებთან ურთიერთობაში გამოძერწავს მის ნათელ იერსახეს.„სასამართლოში“ ვასაძე თავდაპირველად საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებული ადამიანის როლს თამაშობს, მაგრამ დევდარიანი და გოგოლაძე თანდათან უკარგავენ რწმენას და ისიდორეში ხდება ცხოვრებისეული კატასტროფის გამომწვევი ფსიქოლოგიური გარდატეხა.

ავტორს ისიდორეს გამამართლებელი მრავალი არგუმენტი მოაქვს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც თითქოს არც ამართლებსო, ხოლო როცა თვითონ ისიდორე შეიცნობს ჩადენილ დანაშაულს, სიკვდილის წინ წარმოთქმულ სიტყვაში გმობს ადამიანის მიერ ადამიანის მოსპობის ავბედით მიდრეკილებებს.

„დასაბამიდან ყველა დროშა თეთრი იყო, თეთრი, სპეტაკი, შემდეგ შეიღება იგი სხვადასხვა ფერად: ჩალისფრად, შინდისფრად, წითლად, შავად, ყვითლად, ლურჯად, ნარინჯისფრად ანდა გაჭუჭყიანდა, შიწის ფერი გახდა. თეთრი ფერი უკეთილშობილესი ფერია დედამიწაზე, ხოლო თეთრი ბაირაღი უკეთილშობილესი ფერის ბაირაღია. იგი თავიდან თავის სისპეტაკეს, მშვიდობას, სიყვარულს, ძმობას და სათნოებას გამოხატავდა. შემდეგ ვიღაც ვიგინდარა ადამიანებმა იგი უძლურების, მონობის და მორჩილების სიმბოლოდ აქციეს, ოცი საუკუნე იქით და ოცი საუკუნე აქეთ თეთრი დროშები თავისას მოითხოვენ და მოელიან, თეთრი დროშები თეთრი თოვლიანი მწვერვალების მსგავსად სამყაროს თავზე უნდა იყვნენ აღმართულნი.

ერთი დიდი, თეთრი ბაირაღი უნდა ფრიალებდეს ამაყად ჯომოლუნგმაზე ნიშნად უსაზღვრო სათნოებისა, სიკეთისა და სიყვარულისა, ერთი თეთრი დროშა, ვეებერთელა თეთრი ბაირაღი!

„ახლა დაწექით და დაიძინეთ, ჩემო მეგობრებო!“

საკმარისია ყურადღებით ჩავუფიქრდეთ ამ მოწოდება-მონოლოგს, რომ ჩვენ უთუოდ გვეცნაუროს ავტორის ზეშთაგონებული ღაღადისი მშვიდობაზე, სიყვარულზე, ძმობასა და სათნოებაზე.

პირველ წყაროს შემოქმედებითი წყაროთხვა და მისი სცენური ეკვივალენტის ძიება დიდად იყო დამოკიდებული იმაზე თუ ჟანრობრივი გადაწყვეტის რამდენად საიმედო გზას აირჩევდნენ ინსცენირების ავტორები..

რუსთავის თეატრის შემოქმედებითი ძიება წარმატებით დამთავრდა. ეპიკური ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურის მორგებამ ტრაგიკომიზმის კანონებზე გაამძაფრა ნაწარმოების შინაგანი დრამატიზმი, გააშიშვლა პერსონაჟების ქმედობის მოტივები, მათი ფსიქოლოგია, სხვადასხვა ემოციურ მდგომარეობაში გადასვლის ნიუანსები. და ამასთან ერთად, ისე შეინარჩუნა რომანის სული, მხატვრული არსი, რომ არ დაურღვევია მისი იდეური კონცეფცია, სახეების თავისებურება და კონფლიქტების სულისკვეთება.

გიგა ლორთქიფანიძემ, „საბრალდებულო დასკვნის“ თანაავტორმა და ამავე დროს დამდგმელმა რეჟისორმა, მაღალმხატვრული ოსტატობით მოგვცა როგორც ტრაგიკული, ისე კომიკური სცენები. ხელოვანის ნათელი გონებით არის დამუშავებული ამ ეპიზოდებში მოქმედი პირების მიზანსცენები, თითქოს იგრძნობა კიდეც მათი სულის სულ უმნიშვნელო ნიუანსები, მაგრამ ამით არ ამოიწურება რეჟისორის დამსახურება, თავი და თავი ის არის, რომ მას უბადლო ოსტატობით აქვს გაკეთებული ტრაგიზმში იუმორის შეტანის ნაკადი და პირიქით. ლაღ. ბრწყინვალე და სახიერ იუმორს ადგილ-ადგილ ენაცვლება ასევე მძაფრი ტრაგიზმი, თანაც ისე ბუნებრივად, თითქოს იგი იუმორის გვერდით ყოფილიყოს სადღაც შეფარებული და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი თითქოს თანაარსებობენ. მეტიც, ხშირად ტრაგიზმი და იუმორი თითქოს ერთდროულად არსებობენ ერთი პერსონაჟის ხასიათში და ტრაგიკომიკურ სიტუაციებს ქმნიან. ცალკე პერსონაჟის ხასიათში ტრაგიკულისა და კომიკურის მონაცვლეობა, მთელი რიგი სცენების ტრაგიკომიკური გააზრება ჩვენ გვაფიქრებინებს, რომ რეჟისორს „საბრალდებო დასკვნის“ ინსცენირება ტრაგიკომიკურ ჭარგაზე აქვს აგებული. პერსონაჟების ხასიათის ამ ორპლანიანობას შესანიშნავად ასახიერებენ მსახიობებიც. ვასაძე, მელვინეთუხუცესი, გორგილაძე, ბერიკაშვილი, ანთაძე, მგალობლიშვილი... თითქოს კვალში მისდევენ რეჟისორს და თანდათან უახლოვდებიან ნ. დუმბაძის ნაწარმოების იდეალს, რომ ადამიანი ფრესკა როდია, არამედ მრავალსახიანი არსებაა, იგი დადებითის და უარყოფითის საოცარი ერთობლიობაა.

„საბრალდებულო დასკვნის“ პერსონაჟთა ხასიათების ორპლანიანობას განაპირობებს ავტორის ჩანაფიქრი, რომელიც თემის პრობლემატურ განზოგადოებამდეა აყვანილი და ნოდარ დუმბაძის მთელი შემოქმედებისათვის არის ნიშანდობლივი ნაწარმოების სიუჟეტის გაშლისას და რომელიც ამავე დროს მთელი მისი სტრუქტურის მთავარ გამოძახველობით ფაქტორს წარმოადგენს.

ინსცენირებაში მუდამ იგრძნობა ავტორის თანყოფნა თავის პერსონაჟებთან, ხოლო ქვეტექსტში გარკვევით ამოიკითხება მისი იდეალის დადებითი კრედო, ხან სატირულად მძაფრი, ხანაც თანაგრძნობის იუმორით შეფერილი.

ნ. დუმბაძის „საბრალდებულო დასკვნაში“ მოჩვენებითობისა და არსებულის პრობლემა დგას, ინსცენირებაში კი მკვეთრად არის გამოხატული მოჩვენებითი გამოვლინება პიროვნების თავისებურებათა არსისა, რომლის მიღმა მოვლენის ჰეშმარიტი რაობა იმალება.

ნ. დუმბაძის სცენური ნაწარმოები თუმცა ციხის ჩვენებით იწყება, მაგრამ ავტორის მიზანს არ წარმოადგენს პატიმართა ცხოვრების ასახვა, ეს არის სიტუაცია, რომელშიც ცხოვრების საბედისწერო წუთებში დაშვებული შეცდომების გამო მოხვედრილი ადამიანები ცდილობენ უცხო სახით წარუდგნენ ერთმანეთს, არ გაამხილონ თავიანთი პიროვნულ თავისებურებათა არსი.

ავტორი არაფერს გვეუბნება პატიმრების ბოროტმოქმედებათა მექანიზმების შესახებ. ბოროტმოქმედება არ ხდება ჩვენს თვალწინ იმიტომ, რომ ნ. დუმბაძის კვლევის საგანს შეადგენს ამ ხალხის ფსიქოლოგია, უფრო სწორად, ბოროტმოქმედების ჩადენის მოტივების ანალიზი.

ავტორი ცხოვრებისეულ მასალას განსხვისების პრინციპის მიხედვით ალაგებს. უფრო სწორად, მოვლენებს წარმოგვიდგენს თავისი პირუკუ მნიშვნელობით, ე. ი. ჯერ აღვიქვამთ ფაქტის ანუ პერსონაჟის საქციელის გარეგნულ მხარეს, შემდეგ კი მის ნამდვილ არსს.

შემთხვევითი როდია, რომ ნ. დუმბაძის რომანების სანუკვარი ფრაზაა: — „და მოხდა მოულოდნელი“, რაც დაახლოებით ამას ნიშნავს: ადამიანი, საგანი, მოვლენა ახლა თავის სხვა თვისებით წარმოგვიდგება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზაზას პიროვნული ღირსება მჟღავნდება შემთხვევითი პირუკუ სიტუაციის მეშვეობით, ისიდორესი—მისი ჩადენილი დანაშაულით, უსულგულო გაგუას ავკაცობა კი სკრუპულოზური ფორმულებით — კანონიერებისა და კოდექსის გამუდმებული მოშველიებით. გაუცხოების ეფექტით დალაგებული ცხოვრებისეული მასალა ინსცენირებაში მოვლენის შინაარსისა და მისი გამოვლინების რღვევისას იჩენს თავს. რა დროს ხდება ეს? — მაშინ, როცა პერსონაჟის დასახული მიზანი მისი საქციელის ლოგიკას არ შეესატყვისება და კომიკურ სახეს ღებულობს.

ზაზას როლის შემსრულებელი მ. გორგილაძე კვალში მიჰყვება ავტორს, მისი გმირი ვერ თავსდება „გონივრული“ მოქმედების აღიარებული ცნების ჩარჩოებში, ჩამოყალიბებულ დადებით ადამიანებს

რომ ახასიათებთ, ზაზა ყვირის, ბორგავს, ისტერიულად მოითხოვს, რომ დაუჯერონ მის სიტყვებს, პირუთვნელად შეისწავლონ მისი საქმე. ამ წუთებში იგი ბავშვური მიამიტობით გამოირჩევა, აღშფოთებული დიდი ბავშვის შთაბეჭდილებას სტოვებს. მეტიც, მზად არის თავი გაუჭეჭყოს მილიციის გამომძიებელს, რისთვისაც კიდეც იწსახურებს გამომძიებლის გულისწყრომას: „შენისთანა თავხედი პატიმარი ჯერ არ მინახავს“-ო. ზაზა (გორგილაძე) თავისი მდგომარეობით უაღრესად დრამატულია, მაგრამ რადგან მასში ჯერ კიდევ არ არის დადებითი გმირის მყარი ხასიათი, კომიკურ სიტუაციაში ვარდება და ხშირად თანაგრძნობის სიცილს იწვევს. მიუხედავად ამისა, კომიკური ბუნებრივად გადადის ჰეროიკულ პლანში.

როგორც ვხედავთ, გმირში ორი დაპირისპირებული ჟანრული პლანების დიალექტიკური შეხამებაა, რომელიც ესოდენ გამოკვეთილად ჩანს გორგილაძის იერში, რომელიც სიმპტომატურია ტრაგიკომედიისათვის. სერიოზულობა კომიკურის ქურაშია გამოტარებული, იგი ზაზას სახეს სქემატურობისა და სენტენციურობის ერთფეროვნებისაგანაც იცავს და გმირს პიროვნულ თავისებურებათა შენარჩუნებაშიც ეხმარება თითქოს.

მაზიაშვილი მაღალფარდოვანი სიტყვებით აწონებს თავს პატიმრებს, მე პოლიტიკური პატიმარი ვარო და მეტ ყურადღებას მოითხოვს თავის პიროვნებისადმი, ნამდვილად კი საბრალდებო დასკვნა ჯვარზე აკრავს მას. გამცემლიძის ამ პათოსს მაშინვე კომიკური იერი ეძლევა, როგორც კი გულოიანი მიახლის: „ჩერნიშევსკის კითხვა თუ გინდოდა, გარეთ უნდა წაგეკითხა, აქ საჯარო ბიბლიოთეკა კი არ არის“

გადაყენებული მაიორი, სასაფლაოს ყოფილი დირექტორი მებურიშვილიც (მსახ. სიხარულიძე) გაიძვერაა, მექრთამე, გამომძალველი, მაგრამ ცდილობს თავი დაიძვრინოს პასუხისმგებლობისაგან და დანაშაულს სენტიმენტალური ჰუმანიზმით ფარავს. „მე, გენაცვალე, ფალსიფიცირებული საფლავი ჩემთვის კი არ შემინახავს, ან რად მინდოდა 30 საფლავი, ისევ მეგობრებისათვის მინდოდა. თქვენთვის ვზრუნავდი, ბუნების შვილნი ვართ...“ მსახიობ სიხარულიძის თამაშში სახიერად შეიცნობა მებურიშვილის პიროვნულ თავისებურებათა თვისებები.

შოშიაც (მსახ. თ. მაისურაძე) სახელმწიფო ქონების დამტაცებელია, მაგრამ ისიც სენტიმენტალურ ჰუმანიზმს ეფარება და ჩადენილ დანაშაულს შვილებისადმი სიყვარულით ხსნის. მსახიობი მაისურაძე თავისი გმირის საქციელის ლოგიკის დარღვევას ხაზს უსვამს იმით, რომ თავის მართლების მიზნით ცოლს სდებს ბრალს, მაგრამ თუ ცი-

ხეს როგორმე დაუძვრა, იგივეს იფიქრებს, ოღონდ უკვე სირანასთან ერთად.

თავის შინაგან ბუნებას, ე. ი. თავის არსს გარკვეულ დრომდე არ ამჟღავნებს, აგრეთვე, მეტსახელად „ლიმონად“ შერქმეული დევდარიანიც. ამ როლს ბრწყინვალე არტისტიზმით ასრულებს ო. მეღვინეთუხუცესი. მსახიობი მრავალპლანიანი იერით ასახიერებს მოჩვენებითი რომანტულობით შეფერილ დევდარიანის რთულ სახეს. იგი „ექთანთან სცენაში“ ალმაფრენით წარმოთქვამს ლექსს და თან ისეთ პოზას შეირჩევს, რომ საბოლოოდ ხიბლავს ქალიშვილს და პატიმრებსაც, მეტიც, სამართლიანობის ქომაგადაც კი მოაქვს თავი, მაგრამ მერე და მერე, როცა სიტუაცია მძაფრდება, თანდათან ჩამოიხსნის ნიღაბს, მაიმუნობას უწოდებს სიყვარულით გატაცებას, ხოლო პატიოსანი კაცი ისიდორე თვითმკვლელობამდე მიჰყავს.

როგორც ვხედავთ, ყველა პერსონაჟს ახასიათებს დადებითისადმი მიმბაძველობა, ავტორი დიდი ოსტატობით გვიჩვენებს ამ მოჩვენებით სწრაფვას დადებითისადმი, თითქმის ჰიპერბოლასაც კი მიმართავს ამის გამოსახატავად, მაგრამ იქვე ნიღაბს ხდის დადებითის მიმბაძველობისადმი მოჩვენებითობას და დაცინვის საგნად ხდის მას, როგორც ეს ჩვენია ტრაგიკომედიას.

ჰუმანიზმი, უარყოფითთან ბრძოლის მოტივები, გულწრფელობა, ფაქიზი სიყვარული დრამატული გმირის განუყრელი თვისებებია, მაგრამ როცა ამ თვისებებს ეპოტინება უარყოფითი პერსონაჟი, ნიღაბივით ხმარობს მას, იქმნება კომიკური სიტუაცია.

კომედიურ ჩარჩოში ექცევა ებრაელი სპეკულანტი მოშიაშვილიც იმ ირონიული დახასიათებით, რომელსაც აძლევს მას ავტორი. მსახიობ მგალობლიშვილის საინტერესო დეტალები აქვს მოძებნილი ამ პერსონაჟის სცენიური იერსახისათვის: პლასტიკა, სახის გამომეტყველება, ჩაცმულობა, ლაპარაკის სპეციფიკური მანერა, პატიმრებიდან განზე განდგომის სურვილი, ყველაფრისადმი გულგრილობა, საბურთალოს ბაზრის სიმღერით გატაცება.

მოშიაშვილის სახეს პაროდირების იერს აძლევს და კომიკურ სიტუაციაში ამყოფებს თავდაჯერებულობა, სიმშვიდე და გულარხეინობა. მოქმედების მოტივს არ ესადაგება, როცა პატიმრებისაგან თავი შორს უჭირავს, თითქოს ციხეში არ შეიძლებოდეს დიდხანს მისი გაჩერება.

ბერიკაშვილს ტიგრანას როლში მიგნებული აქვს ის შეუსაბამობა, რომელიც მოვლენის რეალურ მდგომარეობასა და პერსონაჟის მიერ სიტუაციის აღქმას შორის იქმნება და რაც მსახიობის საუცხოო ნიჭის წყალობით კომიკური დეტალებით მჟღავნდება, ეს კი მაყურებლის გულწრფელ სიცილს იწვევს. ოსტატურად ახმობს მსახიობი ბერიკა-

შვილი თავის პერსონაჟში ემოციურობით შეფერილ გულთბილობასა და ადამიანურობას ქურდის სახესთან. ყველაფერ ამას მსახიობი ასრულებს უბადლო იუმორითა და გულწრფელობით.

ამრიგად, უარყოფითი დადებითის სამოსით გვევლინება, დადებითი კი კომიკურის კოლორიტით წარმოგვიდგება ხოლმე.

გოგოლის იერსახეში ჩანს ტრაგიკომედიისათვის ნიშანდობლივი თვისება — სერიოზულის გადმოცემა კომიკურით.

გოგოლის (თოლორაია) მიზანი სიკეთის სამსახურია, იგი იმას ცდილობს, რომ საკანში წესრიგი იყოს, მაგრამ მის კეთილ მიზანს არ ესადაგება მისივე ყოფაქცევა, საზოგადოებრივ ნორმებს სცილდება, ამიტომ წარამარა ხვდება კარცერში. გოგოლის იერსახეში თითქმის კონფლიქტია მიზანსა და მისი განხორციელების საშუალებებს შორის, რაც სიცილს იწვევს.

ინსცენირების ავტორები ნ. დუმბაძე და გ. ლორთქიფანიძე უარყოფით პერსონაჟებში სიცილით ხსნიან მათ შინაგან არასრულფასოვანებას. უფრო სწორად, მოქმედების კომიკური იერის საშუალებით ავტორები დაცინვის სამხილში ატარებენ ყველაფერ იმას, რაც შეადგენს იერსახის სერიოზულ შინაარსს — სულიერ სიღატაკეს, ვაჟკაცური ღირსებების დაკარგვას, ფიზიკურ კასტრაციას. ასეთი გააზრება უარყოფითი პერსონაჟებისა სახიერს ხდის მათი არსის რაობას და მასთან ერთად ირღვევა მისი გამომსახველობითი ფორმაც — მოჩვენებითობა. ასევე საინტერესოდ არის ნაჩვენები ინსცენირებაში ტრაგიკულის გადასვლა კომიკურში და პირიქით. ეს გადასვლები ნათლად ამოიცნობა მსახიობ ანთაძის შესრულებით ჭეიშვილის როლში. ანთაძე ნიღაბს ხდის პერსონაჟის ქცევის მიტოვების შეუსაბამობას იმ მიზნის მიმართ, რომლისთვისაც იგი იბრძვის. ნემსის გაკეთების სცენაში თავის გამართლებისას ჭეიშვილი უნებლიეთ გვახედებს გულში და თითქოს თვითონვე გამოაქვს თავისი განაჩენი, რაც ტრაგი-კომიკური სიტუაციისათვის არის დამახასიათებელი. „მამხილებელი ფაქტი სახეზეა. აი უკვე ხუთი თვეა, ჩემი ორგანიზმი ჩემდასაუბედუროდ არავითარ ემოციურ ფიზიკურ სქესობრივ იმპულსებს არ ამქღაღნებს, რასაც შეიძლება ტრაგიკული შედეგი მოჰყვეს“ — ამბობს ჭეიშვილი.

ჭეიშვილმა აღიარა თავისი პირადი ტრაგედია, საქვეყნოდ გაახმაურა, მაგრამ მაინც იმ არგუმენტს ეპოტინება, თითქოს სხვისი მიზეზით დაკარგა მამაკაცური ღირსება, როგორც დაარწმუნეს პატიმრებმა, და სინანულით აცხადებს, რომ „ჯერ არ მომიხდია ჩემი მამაკაცური

ვალი ჩვენი საგვარეულოს წინაშე, ჩვენი შთამომავლობის გენეტიკური გაგრძელების თვალსაზრისითო.“ ჰოდა, როგორც კი ირწმუნებს ჰეიშვილი დევდარიანის სიტყვებს ნემსის შესახებ, საკუთარი დანაშაულისაგან თავზარდაცემული წამოხტება და იკივლებს: „ჯანდაბას ნერვები!... ათი წელიწადი ცვედანი, საჭურისი, სკაპეცი, ევნუხი, დაკოდილი... აწი ვაპირებ მე ოჯახის შექმნას“. ჰეიშვილის ტრაგიკულ შეცხადებაში ქცევის მოტივების ლოგიკური დარღვევა შეინიშნება, რაც ტრაგიკომედიის მთავარ ელემენტს შეადგენს.

ნემსის გაკეთების სცენაში კომიკური სიტუაცია იქმნება დევდარიანის ბოროტი ხუმრობით, სიტუაციის დრამატიზმი კი იმით, რომ რის წინააღმდეგაც ენერგიულად იბრძოდა საბრალო ჰეიშვილი, თურმე მწვავე სიმართლე ყოფილა.

მხატვრული სახის ორპლანიანობა პერსონაჟში ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთდროული არსებობით არ ამოიწურება, არც იმით, პერსონაჟი მოჩვენებითად რომ წარმოგვიდგება და სულ სხვაა მისი ქმედობის შინაარსი. ნამდვილი ტრაგი-კომიკური ეფექტი სპექტაკლში იქმნება მაშინ, როცა მხატვრულ სახეში იგრძნობა მსახიობის სუბიექტური დამოკიდებულება თავისი პერსონაჟებისადმი, ე. ი. როცა მსახიობი თამაშობს, მაგალითად, არა ნამდვილ მკვლელს, არამედ კომედიის საგნად ქცეულ დამნაშავეს. მხატვრული სახის ასეთი გააზრება მსახიობის მიერ, ჩვენი აზრით, ყველაზე უფრო ენათესავება თავისი გმირებისადმი ნ. დუმბაძის ლაღი იუმორით შეფერილ დამოკიდებულებას, რომელსაც მძაფრი სატირის კვალი როდი გასდევს, არამედ ავტორის კეთილი ღიმილით არის განათებული.

ამრიგად, ინსცენირებაში კომიკური და ტრაგიკული გვერდის-გვერდ არსებობენ და ნიადაგ მონაცვლეობენ.

თავიდანვე ყველა პატიმარი ერთად არის ტრაგიკულ სიტუაციაში: ციხეს მათთვის თავისუფლებასთან ერთად ის გზაც გადაუჭრია, ცხოვრებისაგან გამორჩენა რომ ჰქონდათ, სხვადასხვა მაქინაციების მეოხებით ერთ ჭერქვეშ ყოფნისას ისინი თანდათან იბრუნებენ თავიანთ „მეს“. როცა ციხის ზედამხედველი იძახებს, ყოველი მათგანი თავისი ხასიათის სტიქიაშია, იუმორის ქვეტექსტში კი იკითხება: ჩვენ არიფები არ გეგონოთ, ჩვენი აყვანა ადვილი არ არის. შემდეგ კი, რაც უფრო ღრმად გვახედებს ავტორი პატიმრების ხასიათში, მით უფრო ტრაგიკულ ელფერს იღებს მათი სახეები.

მართალია, ინსცენირების პირობითობის ბუნება ჯლინდება ტრაგი-კომიკურ ჟანრში, ხოლო ფარული დრამატიზმი სახიერდება მაშინ,

როცა იცვლება ცხოვრებისეული სიტუაცია. წარმოდგენაში სიტუაციის ცვალებადობა მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს.

ინსცენირებაში სიტუაცია არ არის მყარი, მისი გამომხატველობითი ფორმები გზადაგზა იცვლება, არ შეესაბამება პირვანდელ არსს. იქმნება ფართო ასპარეზი სიტუაციების უარყოფისა, ანუ მოხსნისა, რომელთა ჭრილში იკვეთება მოვლენის არსი — ჯერ აღვიქვამთ პერსონაჟის საქციელის გარეგნულ მხარეს, შემდეგ კი მის სულში ვიხედებით და ვგებულობთ, რომ გარეგნულ მხარეს და სულში მიმდინარე ვნებათა ღელვას შორის არსებითი განსხვავება ყოფილა, რაც ხასიათს ორპლანიანს ხდის.

ინსცენირებაში დიდი გამომსახველობითი უშუალობით არის ნაჩვენები დაშლა-უარყოფა და ხელახალი ახსნა ფაბულისეული მასალისა და მოტივებისა, ერთ პერსონაჟს მკვლელად რომ წარმოგვიდგენს, მეორეს — სახელმწიფო ქონების დამტაცებლად, მესამეს — პოლიტიკური მოღვაწის ნიღაბს ამოფარებულ არამზადად და ა. შ.

ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფაქტებზე დამყარებული კავშირ-ურთიერთობა გვეხმარება მოვლენების დიალექტიკური განვითარების დანახვაში და ამ ფაქტებისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებით ყალიბდება აქტიური პიროვნება,

ავტორის შემოთავაზებულ სიტუაციაში გმირის მიერ თავის თავში შიშის დაძლევა და საკუთარი შინაგანი წინააღმდეგობის გადაწყვეტა გარემოსთან პერსონაჟის რთული ურთიერთობის ანარეკლია.

ამიტომ, თეთრი ბაირაღები ამ ნაწარმოებში განსაკუთრებული ფასეულობის აღმნიშვნელი სინონიმია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის გვერდით იხმარება და რეჟისორიც სპექტაკლის მეტად ორიგინალურ ფინალს გვთავაზობს: ჩრდილი ეფარება ციხის საკანს, ღრუბლის კვალი არსად ჩანს, მაღლა ცა ლურჯია, სუფთა, იგი უსაზღვრო სათნოებაზე, სიკეთეზე და სიყვარულზე მიგვანიშნებს, ამათი სიმბოლო კი თეთრი ბაირაღია.

ჟანრობრივ-სტილისტური ძიებანი ქართულ დრამატურგიაში
(თამაზ ჭილაძის პიესები)

ქართულ საბჭოთა დრამატურგიაში გამოჩენილი მწერლის თამაზ ჭილაძის პიესებმა 60-იან წწ. შემოიტანეს დრამის სინთეზური ფორმა, სინამდვილის უფრო მასშტაბური ასახვის ჟანრობრივი თავისებურება. მის სცენურ ნაწარმოებებში ეს სინთეზური ფორმა გამოვლინდა პიესა-დისპუტის ინდივიდუალური მხატვრული სახეობით

60-იანმა წლებმა უმნიშვნელოვანესი სიახლე მოიტანა ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ცხოვრებაში, ახალი ძვრები ხდებოდა სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში და ქვეყნის წინაშე აღმავლობის ახალი პერსპექტივები იშლებოდა. აღმავლობა ხალხის ესთეტიკურ აზროვნებაშიც იგრძნობოდა, განსაკუთრებით ხელოვნების დანიშნულების, მის სადღეისო ამოცანების განსაზღვრის სფეროში. დრომ მოითხოვა ძიება, გულმოდგინე კვლევა, ადამიანის სულში უფრო ღრმად ჩახედვა, მისი სულის მოძრაობის იდუმალი შრეების მრავალფეროვანი წარმოსახვა, ადამიანის განცდების მასშტაბური წარმოჩინება, სინამდვილის უფრო ღრმა შესწავლა, ახალი ხასიათები, ახალი კონფლიქტები, ახალი კონსტრუქციის სიუჟეტები და ამის მიხედვით დრამის ერთგვარი გამდიდრება ახალი გამომსახველობითი ხერხებით, რაც მსოფლიო მასშტაბით ყველაზე საცნაურად ჟანრების ურთიერთსაზიარო გამდიდრების სფეროში ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში გამომჟღავნდა.

ჟანრების მკვეთრი დაახლოების საწყისები უკვე შილერის და გოეთეს დრამატურგიაში შეინიშნებოდა.

ბ. ბელინსკი აღნიშნავდა, რომ დრამის ეპიზაციის პროცესის დროს ფაბულისეულ ამბებში თანდათან დასუსტებულ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ნაკადში მძაფრად იჭრება ამ ამბებზე უფრო ძლიერი მონოლოგი რომანტიკული დრამისა, რომელიც ვერ თავსდება მოქმედების ჩარჩოებში და მის მიღმა რჩება. ხოლო გოეთე ბაირონის „მანფრე-

დის“ გარჩევისას წერდა: „რომანტიკული დრამის მონოლოგები სცილდებიან დრამის უშუალო მოქმედებას“[1].

შემდეგ კი, გმირის პრობლემის ძიებისას, დრომ კვლავ მოიტანა ამგვარი ცვლილებების აუცილებლობა მე-20 საუკუნის რევოლუციური ქარტეხილების შედეგად, რამაც თავისებური გამოძახილი ჰპოვა ბ. შოუს, ბრეჰტისა და გორკის დრამატურგიაში.

დრამის ტრანსფორმაციას მსოფლიო მასშტაბით საზოგადოებრივ ურთიერთობაში მომხდარმა რადიკალურმა ცვლილებებმა და კაცობრიობის ცხოვრებაში მომხდარმა ეპოქალურმა ძვრებმა მოუმზადა ნიადაგი. ხელოვნებას ფეხი უნდა აეწყო ისტორიის მსვლელობისათვის, მისი სასიცოცხლო ინტერესებისათვის. ამან გამოიწვია, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების ჟანრების მკვეთრი დაახლოება, ერთმანეთში შეზრდა, მოიშალა ტრადიციული ბარიერები მათ შორის. ეპიკურმა ჟანრმა და მისმა ლიტერატურულმა გვარებმა დრამის მრავალი პრინციპი შეითვისა და პირიქით. ასეთივე პროცესი მიმდინარეობდა ხელოვნების სხვა ჟანრებშიც. ხელოვნების სინთეზური ფორმების შექმნის ტენდენცია არასოდეს არ ყოფილა ისეთი ცხოველმყოფელი, როგორც ჩვენს საუკუნეში იყო. იგი დრამატურგიაზეც გავრცელდა და ტრანსფორმირებული დრამა შექმნა, რომელშიც უმთავრესად ეპიკური ელემენტების შეჭრა იგულისხმება.

ეპიკური დრამა არის XX საუკუნის სინთეზური ფორმა დრამისა, რომელსაც შემონახული აქვს დრამისათვის დამახასიათებელი ყველა გვაროვნული ნიშანი (მოქმედება, გმირის სწრაფვა დასახულ მიზნისაკენ, მეტყველების ფორმები, მოქმედების, დროისა და ადგილის ერთიანობა, მოქმედების განვითარების ტემპი და სხვა), მაგრამ ადამიანის პიროვნების შეუცნობელი არსის, მისი პოტენციური უნარისა და საზოგადოებრივი პოზიციების გამოვლენისათვის ეპიკური ელემენტების დახმარებით (მოქმედების ერთიანობის დაურღვეველად) გაფართოებულია მოქმედების საზღვრები. „სცენები? არა, სცენებს უწოდებენ ისეთ რაღაცას, რაც პიესა არ არის, — ეს მთლიანი დრამატული ნაწარმოებია, ზაგრამ მეტი, ვიდრე პიესა. ამას რატომღაც საჭიროა ეწოდოს სხვა სახელი“, — სწერდა „ეგორ ბულიჩოვის“ წაკითხვის შემდეგ ნემიროვიჩ-დანჩენკო მ. გორკის. „მთლიანი დრამატული ნაწარმოები, მაგრამ მეტი, — ვიდრე პიესაა“, — ეს სიტყვები ზედმიწევნით განმარტავენ, არა მარტო მ. გორკის, როგორც დრამატურგის მნიშვნელოვანი ნაწარმოების სპეციფიკას, არამედ იმ ტენდენციებსაც, რომლებიც საერთოდ

[1] И. В. Гете, Собр. соч., том X, М.,-Л., Гослитиздат, 1937, с. 585.

ნიშანდობლივია XX საუკუნის რეალისტური დრამატურგიისათვის, — წერს ს. კურგინინი.

გმირის იდეურ-საზოგადოებრივი მრწამსი ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა დრამაში. იგი მუდამ იყო ხასიათის განმსაზღვრელი და მოქმედების განვითარების სტიმულის მიმცემი ფაქტორი. ამიტომ წინათაც სიუჟეტის ერთ-ერთ მთავარ შემადგენელ ელემენტს შეადგენდა. მაგრამ ჩვენს საუკუნეში გაცილებით გაიზარდა მისი ფუნქცია, იგი თანამედროვე დრამატურგიაში მოქმედების წამყვან ბერკეტად იქცა და თანდათან გაბატონდა დრამის სტრუქტურულ აღნაგობაზე.

თანამედროვე თეატრში იდეოლოგიური პლანის გამძაფრებამ მოითხოვა დრამის ტრადიციულ სტრუქტურაში ეპიკური ელემენტების შეტანა: ექსპოზიციის გაფართოება, შენელებულობა, მოქმედების დაშუხრუჭების ტენდენცია, სუსტი კავშირი შედარებით დამოუკიდებელ ნაწილებს შორის. ფაბულის მიზეზ-შედეგობრიობის დიალექტიკური კავშირის დაშლა. მართალია, აქაც ყოველი დეტალი, განცდა, ფიქრი, ქცევა, ერთსა და იმავე დროს, შედეგია წინამორბედი ამბებისა და მომდევნო სცენების საწინდარი, მაგრამ სცენები ერთმანეთისაგან გათიშულია ჩამატებული ეპიზოდებით, რომლებიც ფაბულის განვითარების მიღმა დგანან და იდეოლოგიური პლანის გაძლიერებას ემსახურებიან. ხოლო დრამატული მოქმედება ისეთი ტევადი და ელასტიურია, რომ ითავსებს და იქვემდებარებს ძალიან დაშორებულ ფაბულისეულ სიტუაციებს და აჩქარებს მათ გახსნას სიუჟეტურ კოლიზიებში. სიუჟეტიდან განდგომა ხდება სამეტყველო ფორმებშიც. საზოგადოებრივი პოზიციის გარკვევაში ჩართულია ყველა პერსონაჟი, დავა-პაექრობა ინტელექტუალურ დიალოგად იქცევა, მოქმედების მსვლელობაში ხდება პირად ურთიერთობათა გადანაცვლება მეორე პლანზე და საწყისი სიტუაციის უარყოფა. ეპიკური ელემენტების საშუალებით გმირებს უფრო ფართო ასპარეზი ეძლევათ თავიანთი ხასიათები გადაგვიშალონ მრავალმხრივი ურთიერთობის რთულ სიუჟეტურ სიტუაციებში და ამასთან ერთად უფრო სრულად ცხადყონ თავიანთი ისტორიული მისია. სინთეზური დრამა უფრო მასშტაბურად ასახავს რეალური ცხოვრების საზოგადოებრივ ტკივილებს, მწვავე ფსიქოლოგიურ კოლიზიებს, კიდევ უფრო დაძაბული ხდება ვნებათა და გრძნობათა ჭიდილი, მოქმედ პირთა დამოუკიდებელი სწრაფვა განსაზღვრული მიზნისაკენ, იდეურ-მხატვრული პლანი „უჩინარი მდინარეებით“ ნიადაგ გავლენას ახდენს მეორე პლანზე — სიუჟეტურ-ფაბულარულ ამბებზე — და მას დაძაბულ დინამიკურობას მატებს. ყველა მომენტი მოქმედების ორბიტაშია მოქცეული და ემსახურება საწყისი სიტუაციის გახსნას, რომელშიც ჩანასახის სახითაა მოცემული მოქმედების მბიძგებელი

კონფლიქტების მუხტი, რის გამოც დრამა გამძაფრებული იდეური ბრძოლის არენად წარმოგვიდგება. ეპიკური ელემენტების საშუალებით იქმნება თანამედროვე დრამაში ე. წ. ორპლანიანობა, ე. ი. კონკრეტული (ფაბულური) და საერთო (იდეური) პლანების თანაარსებობა ,უფრო სწორად, ეპიკური ელემენტებით მდიდრდება დრამაში მეორე პლანის მხატვრული გამოსახვის არსენალი.

„ეპიკური დრამა“ როგორც ტერმინი, ფართოდ დამკვიდრდა XX საუკუნის 20 წლებში, როდესაც ბრეჰტმა შექმნა „ეპიკური თეატრის“ თეორია.

ჰეგელის, გოეთეს, შილერის, ბელინსკის, ლუნაჩარსკის, როლანის მიერ საფუძვლიანად გამოკვლეული ეპიკური თეორიის არსი სრულყოფილად ბერტოლდ ბრეჰტის თეატრში გამოვლინდა და ამ თეატრის მრავალფეროვანი შესაძლებლობა ცხადჰყო. ბრეჰტის და შემდეგ მისი მოწაფეების მიერ დამუშავებული ეპიკური თეატრის ნოვატორული ფორმები XX საუკუნის თეატრის ისტორიის კუთვნილებად იქცა. მაგრამ პრივილეგიური ადგილი ამ ფორმებმა მხოლოდ „ბერლინერ ანსამბლში“ მოიპოვა.

რაც შეეხება თვით „ეპიკურ დრამას“, როგორც ჟანრულ სტრუქტურას, დრამის ეს სინთეზური ფორმა იმით გამოირჩევა ტრადიციული დრამისაგან, რომ თავის არსში ითავსებს სხვადასხვა გამომსახველობით საშუალებებს და ამდენად სინამდვილის ასახვის მდიდარი არსენალი გააჩნია.

ეპიკური დრამის მიერ დასახული პიროვნების შესწავლის აუცილებლობა სხვა არაფერია თუ არა ახალი მხატვრული ფორმების ძიება მომავალი ადამიანის სულიერ სამყაროში უფრო ღრმად ჩასაწვდომად, მისი ადამიანური პოტენციის შესაცნობად. კვლევის ობიექტის სიახლე გულისხმობს ახალი შესატყვისი ფორმების ძიების სითამამეს (კურგინინი).

ქართულ ხელოვნებაში ამგვარი ძიებისა და სინამდვილის მრავალმხრივი წარმოსახვის რთული პროცესი გამოთიშული არ ყოფილა რუსული და მსოფლიო ხელოვნების აღმავლობისაგან, პირიქით, მჭიდრო კავშირში იყო და საკუთარი ეროვნული თვითმყოფობით ეხმიანებოდა მას.

ეროვნულ დრამატურგიაში ეპიკურობის პრობლემის კვლევისა და თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში მისი გამოვლენის მხატვრული ფორმების შესწავლის დროს ჩვენ არ გვიცდია ქართულ პიესებში ბრეჰტის თეატრის დამახასიათებელ თავისებურებათა პირდაპირი ანალოგიების მონახვა.

პიესების დრამატულ სტრუქტურაში გამოვლენილი ეპიკური ნიშნების გააზრებისას ჩვენ ძირითადად ვხელმძღვანელობდით ეპოსის, დრამის და ლირიკის ზოგადი გვაროვნული და ჟანრობრივი თვისებებით და არა ბრეჰტის თეატრის სპეციფიკური თავისებურებებით.

ამასთან აღსანიშნავია, რომ ეპიკური ნაკადის ცალკეული ნიშნები ქართულ დრამატურგიაში ჯერ კიდევ ომის შემდგომ პერიოდში დაწერილ საუკეთესო პიესებში შეინიშნება. ამას ცხადჰყოფს ამ დროის პიესებში მოქმედების ადგილების აღწერა, ისინი თითქოს უშუალოდ იჭრებიან მოქმედებაში და თავიანთი სახეობრივი ბუნებით მხატვრული სიმბოლოების შთაბეჭდილების მომხდენ მეორე პლანის ატმოსფეროს ქმნიან. პიესებში იზრდება რემარკების ხვედრითი წონა, ისინი განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ მოქმედების გამძაფრებისათვის. საგრძნობლად გაფართოებულია პროლოგისა და ეპილოგის დანიშნულება. ასევე გაზრდილია ექსპოზიციის როლი, მასში მკვეთრად მოჩანს საკვანძო კონფლიქტების სათავეები, რომლებიც შემდგომ მოქმედებაში გადაიზრდებიან.

ქართულ პოესებში ეპიკური ნაკადის შემოჭრის ცალკეული ცდების მიუხედავად, ჩვენი დრამატურგები ძირითადად რჩებიან ტრადიციული დრამის ფარგლებში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ იმ ტრადიციული დრამის ჩარჩოებში დრამატურგებმა პ. კაკაბაძემ, მ. მრევლიშვილმა, ლ. გოთუამ, ვ. გაბესკირიამ და სხვა დამაჯერებლად ასახეს გმირების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ფიქრები, გრძნობები, მათი დამოკიდებულება პოეტურად გააზრებული უტყუარი სინამდვილისადმი ნიშანდობლივი ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებით.

მაგრამ დრამის ეპიზაცია ერთგვაროვნად არ მომხდარა დრამატურგების შემოქმედებაში, ყველა ავტორმა თავისებურად გაიაზრა იგი და ამ გააზრებაში გამჟღავნდა მისი ოსტატობა.

ეპიკურობის პრობლემას და მისი გამოვლენის ცალკეულ ნიშნებს თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ჩვენ განვიხილავთ როგორც მხატვრულ ფაქტორს, ესე იგი ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიების ასპექტში ერთ-ერთ ხერხს იმ მრავალსახეობათა შორის, რომლებიც გამომდინარეობენ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდიდან სინამდვილის ასახვისას.

ჩვენი ღრმა რწმენით, ძველი და ახალი გამომსახველობითი ხერხების მაღალი ოსტატობით გამოყენება არის ერთადერთი გარანტია, რათა სრულყოფილად წარმოჩინდეს თანამედროვე გმირი, მისი აზროვნების ცხოველმყოფელობა, გარემოზე ღრმა დაკვირვების უნარი, ცხოვრე-

ბაში შენიშნული უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ მისი შემართება და კომუნიზმის აქტიური მშენებლის უტყუარი მხატვრული სახე.

* * *

განახლებისა და ძიების მჩქეფარე ნაკადის მდინარება ქართულ დრამატურგიაში სათავეს იღებს 60-იანი წლების ქართული პროზიდან, რომელიც ლიდერობდა მაშინ ესთეტიკურ აზოვნებას და სწორედ ქართული პროზის ნიჭიერმა თაობამ იკისრა ამ მძიმე ტვირთის ზიდვა. მათი წყალობით ქართულმა დრამატურგიამ ბევრი რამ მიიღო პროზისაგან მემკვიდრეობით სინამდვილის ასახვის რთული ფორმების მიგნებასა და განვითარებაში. და თუ დღეს ქართულ თეატრში საგრძნობლად ფართოდ წარმოისახება ადამიანი მისთვის ნიშანდობლივი წინააღმდეგობებით და სინამდვილესთან რთული დამოკიდებულების ნიუანსებით, თუ გმირობის ტრადიციულ გაგებას ახალი კრიტერიუმებით უდგებიან, ამაში უთუოდ დიდი დამსახურება მიუძღვით კ. ლორთქიფანიძეს, ნ. დუმბაძეს, ა. სულაკაურს, მ. ელიოზიშვილს, ო. იოსელიანს და, რა თქმა უნდა, თ. ჭილაძეს, ამ თაობის ერთ-ერთ ნიჭიერ და საუკეთესო წარმომადგენელს. ქართული დრამის ერთგვარი ტრანსფორმაცია სწორედ მის სახელთან არის დაკავშირებული.

ხელოვნებაში, ისევე როგორც ლიტერატურაში, ახალი სტილისტურ-ჟანრობრივი გამომსახველობითი მხატვრული ხერხების ძიება გმირის პრობლემასთან არის დაკავშირებული. ქართულ დრამატურგიაში თამაზ ჭილაძეც ამ გზას მიჰყვება. შეიძლება ითქვას, რომ გმირის შინაგან სამყაროს გახსნის ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიება —დიალოგის შეერთება პროზაულ ჩანართებთან, გმირის ლირიკული აღსარება, თხრობა, გადახვევა სიუჟეტიდან, შინაგანი მონოლოგი, საწყისი სიტუაციის უარყოფის ახალი ფორმის დამკვიდრება, ინტროსპექცია, რეტროსპექცია და ა. შ. — სხვა დრამატურგებთან შედარებით თ. ჭილაძის პიესებში უფრო შეინიშნება.

ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიება ადამიანის შინაგანი სამყაროს შეცნობა-ამოხსნის აუცილებლობამ განაპირობა. 50-იან წწ. დრამატურგიაში მთავარი ადგილი განსაკუთრებულად გამორჩეულ გმირს, გმირული ქმედობის სიმართლეში ბოლომდე დარწმუნებულ პიროვნებას, შეუპოვარ, პრინციპულ მებრძოლსა და შემართებითი პათოსით მადლმოსილ მოქალაქეს ეკავა, და დრამატურგები ასეთ გმირს,

მეტწილად მის გმირობას ფაბულისეული ამბების ასპექტში გამოხატავდნენ. 60—70-იანი წლების დრამატურგიაში, დროის მოთხოვნილების შესაბამისად, ახალი გმირები, ისევე როგორც ადრინდელი გმირები, იზიარებენ ცხოვრებისადმი პირადი პასუხისმგებლობისა და ზნეობრივი დამოუკიდებულების პრინციპებს, მაგრამ ამასთან ერთად სინდისის პოზიციებიდან იკვლევენ თანამედროვე სინამდვილეს, თავიანთ ხასიათს, სულს, ადგილს ცხოვრებაში. ეს გმირი წარმოაჩინა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების სტაბილურობის პერიოდმა, რომელმაც ერთგვარად გამოააშკარავა ცხოვრებისადმი მეშჩანურ-ობივატელური დამოკიდებულება, მოქალაქეობრივი გულგრილობა და უსულგულობა, მშრალი პრაქტიკოსი, რომელიც მხოლოდ სარგებლობისა და გამორჩენის თვალით უყურებს ცხოვრებას და რომელიც ადამიანში კლავს კაცურკაცობას.

ამ ნეგატიური მოვლენების დაგმობა მეტ-ნაკლებად, რა თქმა უნდა, სხვა დრამატურგებთანაც გვხვდება, მოქალაქეობრივი პათოსის ხმა სხვა პიესებშიც გაისმის, მაგრამ ახალი გამომსახველობითი ფორმებით თანამედროვე გმირის სულიერი სამყარო, მისი ტკივილები, ზნეობრივი განსჯა, გარემოზე დაკვირვება, თავისთავში ჩახედვის დაუცხრომელი სწრაფვა, მორალურ ღირებულებათა გადაფასება, მოქალაქეობრივი სინდისის პოზიციებიდან მსჯავრის გამოტანა, ვიმეორებთ, თამაზ ჭილაძის დრამატურგიაში უფროა საცნაური.

თამაზ ჭილაძის პიესებში კვლევის მთავარ თემად აღებულია ცხოვრებისეული სიმართლისადმი ადამიანის მოქალაქეობრივი დამოკიდებულება და ამ სარბიელზე ქცევის მოტივები ინტელიგენტი პიროვნებისა, რომელიც ყოველდღიური საზრუნავისა და ობივატელობის რკალშია მოქცეული. უფრო სწორად, ორივე პიესის — „მოულოდნელი სტუმარი“, „დავიწყებული ამბავი“ — კონფლიქტის ხასიათს განსაზღვრავს ზნეობის სამსჯავროზე გამოტანილი პრობლემა — ინდივიდის პირადი პასუხისმგებლობა საზოგადოების წინაშე. ავტორის აზრით, ნამდვილი მოქალაქე არასოდეს არ უნდა იხშობდეს საკუთარი სინდისის ხმას, არც ერთ სიტუაციაში არ უნდა კარგავდეს რწმენას, რომ ის პიროვნებაა. სწორედ ამ ასპექტშია გახსნილი სიმართლესთან ადამიანის დამოკიდებულების პრობლემა და პერსონაჟების ხასიათები. თ. ჭილაძის პიესებში პერსონაჟები საცნაურს ხდიან, რა სიძნელეები ელობება სიმართლის გამარჯვებას, ისინი მსჯელობენ იმის შესახებ, რა ძნელია სიმართლის ტრიუმფი, როგორ ცდილობენ ადამიანები ილუზორულ სფეროს შეაფარონ თავი და ბოლოს, იმასაც ცხადყოფენ,

რომ როგორი დაბრკოლებაც არ უნდა გადაეღობოს ადამიანს სიმართლის ძიების გზაზე, მაინც ხმა უნდა აიმაღლოს სინამდვილის ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ.

თამაზ ჭილაძე თანმიმდევრობით იკვლევს ადამიანის ადგილს ცხოვრებაში, პიროვნების მოქალაქეობრივ ღირსებას, მის ჰეშმარიტ მოწოდებას და ამის ფონზე — პიროვნების ქმედობის არსს, რამეთუ პიროვნება სწორედ ქმედობაში გამოხატავს თავის თავს, თავის მეობას, ხასიათის დადებით და უარყოფით თვისებებს. ადამიანი მისი საქმიანობის უნარით ფასდება, ხოლო მეშჩანურ-ობივატელურ სამყაროსთან ბრძოლაში მოქალაქეობრივ აქტიურობას გადამწყვეტი როლი ენიჭება. ამ თვალსაზრისით ხელმძღვანელობს თ. ჭილაძე ადამიანის მორალური თვისებების შემოწმებისა და მასში პირადი პასუხისმგებლობის გაღვივების მიზნით და სწამს, რომ ადამიანის შემართებას შეუძლია უარყოფითი სიტუაციის შეცვლა.

ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ისეთ მომენტებზე, როცა გმირი მოქმედების მოქალაქეობრივი უფლებით არის მოსილი, მაგრამ ამ უფლების კარნახით არ ებრძვის ბოროტებას.

თამაზ ჭილაძე, ერთი მხრივ, გვიჩვენებს დეტერმინირებულ სიტუაციას, რომელიც ასაზრდოებს პიროვნების ნებისყოფის თავისუფლებას თანამედროვე საზოგადოებრივი განვითარების მოწინავე ტენდენციებით, მეორე მხრივ, ნეგატიურ სიტუაციას, რომლის შეცვლის უფლებამოსილება გმირის მთავარი მოწოდებაა.

თ. ჭილაძის პიესების გმირები ამ ორი სიტუაციის ტყვეობაში არიან, ნათელისა და ჩრდილის ზღვარზე დგანან და რატომღაც უჭირთ არჩევანის მოხდენა, ამიტომ ორივე პიესაში წარმოდგენილია მიძინებული და ტკივილებით გამოღვიძებული სინდისის დრამა.

თ. ჭილაძის პერსონაჟების მთავარი მტერი — ყოველდღიური საზრუნავია, ეს ტვირთი მძიმეა და ვინც მის ზიდვას უპატიოსნოდ გადაწყვეტს, ნეგატური ცხოვრების მარწუხებში აღმოჩნდება უთუოდ. ავტორი ამ პოზიციიდან უყურებს თავის გმირებს და უარყოფით პერსონაჟების მთელ გალერეას ხატავს. ისინი თავს არიდებენ ცხოვრებისეულ სიძნელეებს ეშინიათ არ დაკარგონ საკუთარი კეთილდღეობა და სიმშვიდე და ბრმად მიჰყვებიან ყოველდღიურობის მდინარებას, რის გამო გულქვა ყველაფრის მიმართ გულგრილნი ხდებიან, რაც მათ ირგვლივ ხდება და რაც მათ პირად კეთილდღეობას საფრთხეს არ უქმნის. ისინი მეტწილად პირადი ცხოვრების მოწყობაზე ფიქრობენ, მხოლოდ საკუთარი ინტერესები ამოძრავებთ, მათში თანდათან იხშობა მოქალაქეობრივი საწყისი, თავიანთი პირადულით ისინი საერთო-საზოგადოებრივ ინტერესებს ეთიშებიან და საქმოსნობისა და მოხერხებუ-

ლობის მოლიპულ გზას მიჰყვებიან. ასეთები არიან გაიოზი („მოულოდნელი სტუმარი“), ნოდარი („დავიწყებული ამბავი“). ნოდარი და გაიოზი ნივთიერ-მატერიალური გარემოს მე'მჩანური სულით დაავადებული ადამიანები არიან, მათ ცნობიერებაში პროზაული სამყაროს პრაქტიციზმს ჩაუკლავს ცხოვრებისადმი მოქალაქეობრივი დამოკიდებულების მრწამსი. ობივატელური მიზანსწრაფვა გამოყოფილია სულიერი სამყაროსაგან. ისინი საგნებს სულიერ არსებებად აღიქვამენ, აღმერთებენ მათ და ვეღარ ამჩნევენ, რომ ამ საგნებს შინაგანად გამოუფიტავთ. ნოდარი საკუთარი ბინის კეთილმოწყობით არის გატაცებული, გაიოზი კი საჩუქრებით თავბრუს ახვევს სალომეს ოჯახის წევრებს.

თ. ჭილაძე აანალიზებს. უარყოფითი ადამიანების ფსიქოლოგიას, ამხელს მათ და საზოგადოებრიობისათვის შეგნებულად ზიანის მიმყენებლებად ნათლავს, რადგან სიცრუესა და შემგუებულობაში იმდენად დახელოვნებულან, რომ უჩინრად ატარებენ პირმოთნეობის სოციალურ ნიღაბს, ოსტატურად შეზრდიან ამ ნიღაბს და ვეღარ ეთხოვებიან. ავტორს სწორედ ამ ადამიან-ნიღაბთან ბრძოლა მიაჩნია ყველაზე ძნელ საქმედ, რადგან ამისთანების ანკესზე ადვილად წამოეგებიან ხოლმე სუსტი, უხერხემლო ადამიანები.

სოციალური ნიღბის თემა თ. ჭილაძის პიესებში წინა პლანზე დგას. ავტორის აზრით, სოციალური ნიღაბი ადამიანის გაორებული ბუნების ანარეკლია. თუ ნიღაბი, ერთი მხრივ, პერსონაჟების ნამდვილ ფიქრებს მალავს, მეორე მხრივ, სამზეოზე გამოაქვს მათი თვალთმაქცობა შესაბამისად იმისა, ამა თუ იმ სიტუაციაში ცხოვრებიდან რა სარგებლობას მოელიან ისინი. ნოდარი და გაიოზი პრაქტიციზმის სენით დაავადებული ადამიანების ტიპიური წარმომადგენლები არიან.

თ. ჭილაძის უარყოფითი პერსონაჟები ამბიციით შეპყრობილნი არიან. ისინი თავის ირგვლივ ქმნიან მოჩვენებით-ილუზორულ სამყაროს, საზოგადოებას გულ'შემატკივარი და მზრუნველი ადამიანების სახით ევლინებიან. მაგალითად, გაიოზით ყველა მოხიბლულია. იგი სალომეს ყვავილებს, ბრილიანტებს და სხვა ძვირფას სამკაულებს უგზავნის, მის ძმას დახმარებას ჰპირდება ბინის მიღებაში, ზრუნავს ელისაბედის მეუღლის საფლავის კეთილმოწყობაზე, იშვიათ სიგარეტებს უგზავნის საჩუქრად ძია აბესალომს, წარმოიდგინეთ, უყურადღებოდ შინამოსამსახურე დაროსაც კი არ ტოვებს. გაიოზისათვის იოლია სათნოებისა და კეთილშობილების ნიღბით ილუზიური სამყაროს შექმნა, ამით იგი იმდენად თავბრუს ახვევს სრულიად უცხო ადამიანებს, რომ არავის უჩნდება სურვილი გაერკვას, ვინ არის სალომეს ეს საქმრო? რატომ იჭრება იგი მათ ცხოვრებაში? ყველა მოხიბლულია გაიოზის

ყურადღებით, იმიტომ რომ თითოეული მათგანი საჭიროებს ადამიანურ სითბოს.

ილუზიური სამყაროს შექმნა, პირადი გამორჩენის მიზნით შეგნებულად მისით სარგებლობა და სხვების მიერ ამ სამყაროს „რეალობის“ დუმილით აღქმა თ. ჭილაძის პიესებში უდიდეს ბოროტებად წარმოჩინდება.

თ. ჭილაძის ნიღბოსანი პერსონაჟები საშინელი ეგოისტები არიან. მათ არ გააჩნიათ მაღალი იდეალები, საქმის და ადამიანებისადმი ნამდვილი სიყვარული, და რაკი მხოლოდ პირად კეთილდღეობაზე ზრუნავენ, დაკარგული აქვთ ინდივიდუალობა. ნოდარი სულაც არ ისწრაფვის ჭეშმარიტი სიმართლის შეცნობისაკენ. მას სრულიად არ აწუხებს ანას ზნეობრივი გვემა, რომ ის ჩამოშორდა საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომას და არც რეზოსთან ურთიერთობაში ცდილობს მოვლენის არსში ჩაწვდომას. თავისი პიროვნების მიღმა მომხდარი ამბების მიმართ ნოდარი გულგრილია, ხოლო მოქალაქეობრივი ტკივილების საკუთარ ტკივილებად მიჩნევის უნარი დაკარგული აქვს. იგი უსამართლობის მიმართ ყურდახშობილია. ასეთივეა სალომეც. არც ის ცდილობს დაინახოს გაიოზის ნამდვილი სახე, ისიც მხოლოდ საკუთარ ბედნიერებაზე ოცნებაში ატარებს დღეებს. „დე, ვიყო ბრმა, ყრუ, არაფერი ვიცოდე, ოღონდ ბედნიერი ვიყო“, — ამბობს სალომე.

თ. ჭილაძე იმ პასუხისმგებლობაზეც მოგვითხრობს, რომელიც პატივმოყვარეობაში ჩაფლულ ინტელიგენტს დაუკარგავს ქვეყნისა და საკუთარი სინდისის წინაშე. ასეთი ინტელიგენტის სახეა რეზო. გადამწყვეტ წუთებში გამოჩენილი უგერგილობის გამო რეზოსათვის ჭეშმარიტების ძიება თვითგვემად გადაქცეულა. ის ცდილობს გაერკვეს, რატომ აღმოჩნდა ცოდვილის როლში და იმ დასკვნამდე მივა, რომ ვერავითარი ტაქტიკური მოსაზრებით ადამიანი პირად პასუხისმგებლობას ვერ მოიხსნის საკუთარი სინდისის წინაშე. მძიმეა ტვირთი ადამიანის ზნეობრივი თავისუფლებისა, თუ ნიადაგ საკუთარი სინდისი არ ახლავს მას მსაჯულად. რეზოს პატივმოყვარეობის გამო ყოველგვარი მსხვერპლი გაუღია, მაგრამ ნამდვილ ბედნიერებას მაინც ვერ აღწევს. რეზო მარტოხელაა, მან დაკარგა საყვარელი არსება, ის უძლურია, აღარაფერი შეუძლია შეცვალოს და შველას სხვაში ეძებს: „შენ შეგეძლო დაგებრუნებინა ჩემი თავი ჩემთვის“, — ეუბნება ანას, როცა ყველაფერი უკვე დაგვიანებულია.

თ. ჭილაძის დადებითი პერსონაჟებია გიორგი („მოულოდნელი სტუმარი“) და მათე („დავიწყებული ამბავი“). გიორგი მებრძოლი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მას თავის სიმართლეში ეჭვი არ ეპარება.

ბოროტებასთან პირისპირ შეჯახებისას გიორგი პატიოსან და პრინციპულ მოქალაქედ რჩება, მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ მისი მოქალაქეობრივი ძალა საკმარისი არ არის ბოროტებასთან საბრძოლველად. მან ვერ გააღვიძა პასუხისმგებლობის გრძნობა ობივატელში. უსინათლო მათე კი არსებობს როგორც ობიექტური ჭეშმარიტება. ის კონფლიქტში არ მონაწილეობს. ნიადაგ ზის სცენის კუთხეში, უხილავი სინდისივით, ყველა სიტუაციის მოწმეა, მაგრამ ეს სინდისი ბრმაა. მათე, მოსამართლის მსგავსად, აჯამებს პიესის მნიშვნელოვან ეპიზოდებს და მხოლოდ სიტყვიერი მსჯავრის გამოტანით კმაყოფილდება: „ცუდია, როდესაც კაცი თავის საქმეს არ აკეთებს, კალიასავით სულ გადახტომაზე რომ ფიქრობს, — ამბობს ის, — მაგრამ კალიასავით მხტომელებს ამით ბევრი არაფერი აკლდებათ“.

ასევე მარტონი არიან პოლიკო და მარინე, თუმცა მათი გული სათუთად დაატარებს ცხოვრებისეულ სიმართლეს.

ამგვარად, თ. ჭილაძის პიესებში არიან ადამიანები, ხმას რომ იმაღლებენ უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ, მაგრამ, ერთ-ერთი პერსონაჟისა არ იყოს, „მარტო კაცი ჭამაშიაც ცოდოა“.

თ. ჭილაძის პიესებში ახალგაზრდა გმირებს არ სურთ ბრმად ირწმუნონ უფროსი თაობის ცხოვრებისეული გამოცდილება, არ უნდათ იხელმძღვანელონ მზამზარეული ეთიკური ფორმულებით, წინამორბედ ისტორიულ პერიოდში რომ ჩამოყალიბდა. კანონზომიერია ამ ახალგაზრდების (გურამი, მარინე, პოლიკო და სხვები) გაკვირვება იმ მოქალაქეობრივი გულგრილობით, რასაც ადგილი ჰქონდა როგორც ყოფიერებაში, ისე საზოგადოებრივ ინსტიტუტებში გაბატონებული უსამართლობის მიმართ. მაგრამ მარტო გაკვირვება ავტორს საკმარისად არ მიაჩნია ბოროტების აღსაკვეთად. თ. ჭილაძე ამ ახალგაზრდების ხასიათებში მერყეობასა და დაეჭვებას ამჩნევს, ისინი საკუთარი ძალებით ვერ გაუმკლავდებიან საზოგადოებრივ გულგრილობას, ესოდენ ზიანი რომ მიაყენა მაღალი ადამიანური იდეალების დამკვიდრებას.

„ — ის არ არის წარმოუდგენელი, რომ ლექტორს მატრიკულში ფულს უდებდნენ და ისე გითვლიდეს საგანს? ექთანი მორფს რომ ყიდის? მატარებლის ბილეთს წვალებით რომ შოულობ და ვაგონი ნახევრად ცარიელი რომ გხვდება? — ჩივის მარიკა.

— მერე სად არის მილიცია? — ეხმიანება აბესალომი.

— ჩვენ სადა ვართ, ეს ქვეყანა განა ჩვენი არ არის?“ — აღშფოთებით პასუხობს მარიკა და პროტესტის ხმა აქ წყდება.

თ. ჭილაძემ დაგვანახა ახალგაზრდების თვითგაცნობიერება, მაგრამ პარალელურად ისიც გაგვიმხილა, რომ სინამდვილესთან შეჯახების დროს ისინი მოუმზადებელი არიან: ძალა არ შესწევთ მოიპოვონ

დამოუკიდებლობა, ისინი ადვილად ეგებიან გაიძვერებისა და საქმოსნების ანკესზე და ყრმობის წლებიდანვე იწყებენ იოლი გზებით სურვილების ასრულებას.

„დავიწყებული ამბავის“ პერსონაჟს, ახალგაზრდა ქალიშვილს, ეკას უჭირს ცხოვრებაში თავისი ადგილის პოვნა, პროფესიის არჩევა, პირველი სიყვარულის განცდა, ადამიანური ურთიერთობის სიმართლეში გარკვევას იგი მოხუცებულ უსინათლო მათესთან მეგობრობით ცდილობს. სალომეს კი თვალებს უხვევს საქმოსანი გაიოზის მდიდრული საჩუქრები და მზად არის ბრმად გაჰყვეს მოლიპულ გზას.

თ. ჭილაძის დრამატურგიაში მკვეთრად გაისმის პროტესტის ხმა მოქალაქეობრივი გულგრილობისა და უსულგულობის წინააღმდეგ და წინა პლანზე დგას პიროვნების უმაღლესი მოწოდების თემა, მისი შემოქმედებითი დამოკიდებულება ცხოვრებასთან.

* *

საზოგადოებრივ ყოფა-ცხოვრებაში შენიშნული უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ მოქალაქეობრივმა აქტივობამ და უკომპრომისობამ, საერთო-სახალხო მნიშვნელობის კატეგორიების ეთიკურ-მორალური შეფასების აუცილებლობამ დაბადა თ. ჭილაძის პერსონაჟებში კამათისა და განსჯის სურვილი. პიესებში პერსონაჟები ბევრს დაობენ და ამ დავის თემაა სხვადასხვა საკითხების ფრიად ფართო წრე. ორივე პიესაში დავის წამოწყების კერა წინა ამბავშია. წინა ამბავი განაპირობებს პიესებში მიმდინარე მოქმედების მთავარ ძარღვს. იქ არის მოცემული მოქმედების დაწყებამდე ჩავლილი ამბები და შემთხვევები, რომლებიც შემდგომ პერსონაჟებში დავისა და პაექრობის მიზეზი ხდება. სწორედ ამით აიხსნება, რომ პიესების დაწყებისთანავე მკვეთრად მოჩანს პერსონაჟთა ურთიერთობის კონტურები, ხოლო საწყის სიტუაციაში ფაბულარული დეტალები სავსებით ნათლად არის წარმოსახული. ერთი სიტყვით, თ. ჭილაძის ყველა პიესა დრამატული სტრუქტურის დამახასიათებელი ელემენტით, წინა ამბავით იწყება და შემდგომ პიესა ამის გაგრძელებას წარმოადგენს. მაგრამ ფაბულისეული ქარგა, მეტწილად ყოფაცხოვრებით ამბებზე საუბრით რომ ბიმდინარეობს, დანაწევრებული ხაზებით ვითარდება და როცა პერსონაჟები ემოციურად დაძაბულ მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან, წინ წამოიწევს იდეოლოგიური პლანი, ე. ი. აზრის დაძაბულობის, საქციელის მოტივების განხილვას ეთმობა მთავარი ყურადღება.

„მკვლელობაში“ წინა ამბავია გაიოზის მიერ გიორგის ოჯახის

წევრებისათვის საჩუქრების გამოგზავნა. ჯერ არავინ იცნობს, ვინ არის გაიოზი, სალომეს საქმროდ კია მონათლული, მაგრამ არავინ იცის, რა კაცია?

„დავიწყებულ ამბავში“ წინა ამბავია ანას მამის პროფესორ არჩილის გარდაცვალება და მისი ჩანთის დაკარგვა.

წინა ამბავი განაპირობებს პიესებში პერსონაჟების საქციელს. კომპოზიციურად საწყის სიტუაციაში წინა ამბავის კონტურზე იკვრება კვანძი და მისი გახსნა ფაქტიურად პიესის მეორე ნახევარში ხდება, ე. ი. როგორც დრამას სჩვევია, მოქმედება შემდგომში ვითარდება საწყის სიტუაციაში მოხაზული პერსონაჟების ურთიერთობის გამორკვევის მიმართულებით. გამორკვევა კი დავით, პაექრობით, ე. ი. ეპიკური დრამის პიესა-დისპუტის ჟანრული ფორმით მიმდინარეობს.

„მკვლელობის“ პირველ ეპიზოდებში რამდენიმე სიუჟეტური ნაკადი ისახება (სალომეს ურთიერთობა იდუმალ საქმროსთან, ცოლქმარ მარიკასა და ბადრის დავა, აბესალომის საუბარი ნესტანთან და ელისაბედთან).

დასაწყისი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს სალომე-გაიოზის ურთიერთობით იქმნება პიესის წამყვანი ხაზი, მაგრამ რაკი საქმრო მხოლოდ ფინალში გამოჩნდება, ფაქტიურად მათი ურთიერთობა არ ვითარდება. ამრიგად, არც ერთი სიუჟეტური ნაკადი მთავარ ხაზად არ იქცევა, მოქმედება პარალელურ კვანძებად ქუცმაცდება და სიუჟეტი თითქოს გახლეჩილ და დამოუკიდებელ ნაწილებად იშლება. ყოველივე ამის გამო მოქმედება შენელებულად, ეპიკური სიმშვიდით მიმდინარეობს, დრამატული დაძაბულობისათვის დამახასიათებელი სიმძაფრე არ გააჩნია და საბოლოოდ ყველა ამბავი და ეპიზოდი, ემოციურობის დონით, თანასწორუფლებიანად მოჩანს.

მოქმედების პარალელურ კვანძებად დაყოფა, სიუჟეტის გახლეჩა დამოუკიდებელ ნაწილებად, ამბების თანამიმდევრობაში ბზარის შეტანა, სცენებს შორის მჭიდრო მიზეზშედეგობრივი კავშირის დარღვევა და ყველა ეპიზოდის თანასწორუფლებიანობა თ. ჭილაძის პიესებში ეპიკური ნაკადის გაძლიერების მაუწყებელია.

საყურადღებოა, რომ „მკვლელობის“ პირველ სურათში მოქმედება ძირითადად პირად ურთიერთობათა ფონზე იშლება, უმთავრესად ყოფა-ცხოვრებით პლანში ვითარდება: მეზობლები ნაგვის გასატან ფულს აგროვებენ, შინამოსამსახურე სადილს ამზადებს, სოფლიდან ჩამოსულია მეტად კოლორიტული ნათესავი. ოჯახის დიასახლისს, ტიპიურ მეშჩან ქალსა და მის მეუღლეს შორის დავა მიმდინარეობს შვილების აღზრდის თაობაზე. მოქმედება იწყება ოჯახური საუბრით, მშობ-

ლები ქალიშვილს ელაპარაკებიან საქმროს, გაიოზის შესახებ, რომელიც ჯერ არ გამოჩენილა მათ სახლში. ამ ოჯახური საუბრის ქვეტექსტში უკვე მძაფრად იგრძნობა საერთო პლანის — იდეოლოგიური პლანის შემოჭრა: ოჯახის უფროსი გიორგი შეშფოთებულია, რომ ოჯახის წევრები აღტაცებულნი არიან გაიოზის მიერ შორიდან გამოჩენილი ყურადღებით და ამ ყურადღების მიღმა არ იყურებიან — მათ ხომ თვალით არ უნახავთ გაიოზი, არ იციან, ვინ არის იგი, სად მუშაობს.

მეორე პიესის — „დავიწყებული ამბავის“ საწყისი სიტუაცია ცოლ-ქმრის—ნოდარისა და ანას, აგრეთვე რეზოსა და ანას, რეზოსა და ეკას ურთიერთობა ოჯახური საზრუნავის ფონზე იშლება და ამ ჩარჩოებს არ სცილდება. პირადული ამბები ვითარდება უაღრესად ინტიმურ პლანში. ნოდარი მყუდრო ოჯახურ ცხოვრებას ესწრაფვის, კეთილმოწყობილ ბინაზე ფიქრობს. ქმარი ცდილობს ცოლი ჩამოაშოროს საზოგადოებრივ-სასარგებლო შრომას, სანუკვარ საქმეზე ხელი აღებინოს, მაგრამ ირკვევა, რომ ამ პირადი პლანის განვითარება ინტიმური ამბებით არ ამოიწურება, თანდათან აშკარავდება, რომ თურმე საქმე ეხება ანას მწვავე ტკივილებს, მის მორალურ კაპიტულაციას, ე. ი. საზოგადოებრივი და პიროვნული ხასიათის ცხოვრებისეულ იდეალებზე ხელის აღებას.

ზოგადიდეოლოგიური პლანი ამ პიესაშიც თავიდანვე დაუფარავად იგრძნობა უსინათლო მოხუცებულ მათეს სცენებში. მის მიერ დროდადრო წარმოთქმულ სიტყვებში აშკარად გამოხატულია პოზიტიური შეხედულებები, რომლებშიც კომპოზიციური მონაცვლეობით არის ჩართული შინაარსობრივად უაღრესად მდიდარი ფაბულური დეტალების გამომხატველ სცენებში. ერთი სიტყვით, ამ პიესებში დასაწყისიდანვე მძაფრი იდეოლოგიური პლანი ინტიმურ ინტონაციებით შეფერილ და მკვეთრად გამოხატულ კერძო პლანს უპირისპირდება. ცოლ-ქმრის—ნოდარისა და ანას დიალოგი, ანას სკოლაში მუშაობის თემაზე, ცხოვრებისეული შეხედულების გულწრფელ აღიარებასა და მოქალაქეობრივი პოზიციის გარკვევაში გადაიზრდება. „რა იქნები შენ ხუთი წლის მერე?“—ამბობს ნოდარი — „ბებრუცანა ქეთევანი რომ არის გეოგრაფიის მასწავლებელი, აი ისეთი იქნები, პატივცემულო მასწავლებელო, მეტი არაფერი. ცხოვრება კი მირბის, მაგრად უნდა ჩასჭიდო ხელი, მაგრად!“

ანასა და რეზოს ინტიმურ საუბარს მყისვე ენაცვლება ეკასთან მათეს მსჯელობა ადამიანის ნამდვილი მოწოდების შესახებ, მის მოვალეობაზე ხალხის წინაშე, ე. ი. ისევ იდეოლოგიური პლანი.

თ. ჭილაძის დრამატურგიული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია ეპიური დრამისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი ნიშანი — საწყის სიტუაციის უარყოფა ანუ მისი მოხსნა იდეოლოგიური პლანის გავლენით.

„მკვლელობის“ ფინალში საწყისი სიტუაციიდან მომდინარე ფაბულისეული ელემენტების ნაკადი(სალომე—გაიოზის, მარიკა—ბადრის, აბესალომ-ელისაბედის ურთიერთობა და მოქმედ პირებთან გაიოზის დამაკავშირებელი მოტივები) თითქმის კარგავს თავის პირვანდელ მნიშვნელობას მოქმედებაში, ხოლო პერსონაჟები — პოლიკო და ნუციკო აღარც კი მოიხსენიებიან პიესაში. ამ ნაკადს ენაცვლება მძაფრი იდეოლოგიური პლანი, რომელიც გიორგისა და გაიოზის შეჯახებით წარმოჩინდება.

იგივე სურათია „დავიწყებულ ამბავშიც“. აქაც სიყვარულსა და ოჯახურ კეთილდღეობაზე წამოყენებულ მსჯელობაში, საწყის სიტუაციაში რომ ვეცნობით, თანდათან მთავარი ყურადღება ექცევა პერსონაჟთა მოქმედების საზოგადოებრივ ხასიათს და როცა ეს მსჯელობა აშკარად გადაიზრდება მოქმედ პირთა მორალური სახის განსჯაში, პიესის ინტიმურ ტონალობას თანდათან ენაცვლება იდეოლოგიური პლანი, რომელშიც ცხოვრებისეული პრაქტიციზმის ტიპიური წარმომადგენელი ნოდარი ისე მძაფრად შეუტევს ისედაც სუსტხერხემლიან რეზოს, რომ მას პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძვლებში გარკვევის ძალაც კი აღარ შესწევს.

პიესის ფინალში ვგებულობთ, რომ რეზოსა და ანას ჩაშლილი სიყვარული კი არ ყოფილა წამყვანი ხაზი, — ის ფაქტიურად უცვლელია, — არამედ მათი საქციელის მორალური მოტივების გახსნა, ხოლო ანას პირადი ურთიერთობა რეზოსა და ნოდართან, ანდა ეკასი — რეზოსთან შემდგომ აღარ ღრმავდება, ახალ მიმართულებას ვერ იღებს, ადრინდელ ჩარჩოებში რჩება.

მაშასადამე, თ. ჭილაძის პიესების საწყის სიტუაციაში კერძო ხაზია წამყვანი — წინა ამბავში მკვეთრად გამოხატული პირადი ურთიერთობანი, პიესის დაწყებამდე ჩასახული მოვლენები. მერე და მერე კი, როცა გმირები იწყებენ მორალურ ფასეულობათა ძიებას და ცდილობენ ცხოვრებაში თავისი ადგილის მონახვას, მოქმედება შეუმჩნევლად, სხვადასხვა ცხოვრებისეულ პრობლემებზე თანდათანობით მსჯელობის ფონზე, დავა-დისკუსიის ხასიათს ღებულობს და აქ უკვე გაბატონებულ მდგომარეობას იჭერს იდეოლოგიური პლანი და არსებითად ეს პლანი განსაზღვრავს პიესის დრამატულ სტრუქტურას. ამ მომენტიდან ყოველი სიუჟეტური ხაზი თანამიმდევრულად ემსახურება პერსონაჟების

საზოგადოებრივი პრინციპებისა და მათი მოქალაქეობრივი რწმენა-შეხედულებების გამოვლენას, ხელს უწყობს გმირის საზოგადოებრივი პოზიციის ჩამოყალიბებას, ცხოვრებისადმი მის დამოკიდებულებას და მოქმედების განვითარებას იდეოლოგიური პლანით, რომელიც პიესის ყველა პერსონაჟს ისეთ ორბიტაში აქცევს, ისე იწყებენ მსჯელობას, თითქოს კონკრეტულ სიტუაციას განუდგნენო.

თ. ჭილაძის პიესებში ერთგვარად თავისებური ვარიანტით არის შემოთავაზებული დრამის, როგორც პოეტიკური გვარის, მთავარი თვისება — მოქმედების ერთიანობა, რომელიც ამბების თანმიმდევრულ განვითარებას გულისხმობს. სცენებს შორის არ არის მჭიდრო მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, ეს კავშირი დარღვეულია ეპიკური ჩანართებით, მთავარი სიუჟეტისაგან მოწყვეტილი სრულიად მოულოდნელი ეპიზოდებით.

თამაზ ჭილაძის დრამატურგიაში საცნაურია ჩვენი საუკუნის ე. წ. „დიდი დრამის“ დამახასიათებელი ზოგიერთი ელემენტი, რაც სინთეზური დრამის ძიების ცდებზე მიგვანიშნებს.

*
*

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თამაზ ჭილაძის პიესების მთავარი სტილისტიკური ნიშანია დავა-კამათი, ხოლო მისი განხორციელება ხდება ნაირ-ნაირი დიალოგიური ფორმების გამოყენებით. არსებითი მნიშვნელობა აქვს დავა-კამათს ნიუანსებით აღსავსე დიალოგებითურთ იმიტომ, რომ იგი ზოგჯერ კონფლიქტის ფუნქციასაც ითავსებს. თ. ჭილაძის პიესებში კონფლიქტი მიმდინარეობს საგანგებო დრამატული კვანძის გამოუყენებლად, ღრმა შრეებით, პერსონაჟთა ცხოვრების გზა მოქმედების წიაღში ისე მიემართება, რომ ახალი კონფლიქტური დაბრკოლებები აღარ ჩნდება. ყველაფერი უკვე მომხდარია მოქმედების დაწყებამდე ბევრად ადრე. ცალ-ცალკე ეპიზოდებს თუ თვალს გავადევნებთ, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ პიესის არსი, მისი მთავარი კონფლიქტი სიუჟეტში როდია, ე. ი. ფაბულური დეტალებით კი არ არის გამოხატული, არამედ პერსონაჟების დავა-კამათშია, ადამიანის ფსიქოლოგიის ცოდნით დაწერილ მწვავე დიალოგების ქვეტექსტში იმალება, უფრო სწორად, პერსონაჟების ხასიათების სულიერ დეტალებში, ცხოვრების შესახებ გმირების მსჯელობებშია ჩართული და როცა დავა-კამათი მძაფრდება, მხოლოდ მაშინ ცნობიერდება ხოლმე კონფლიქტის არსი.

„მკვლელობა“ იწყება ოჯახის წევრების წამოწყებული დავით

(უსიამოვნება და ახსნა-განმარტებები ცოლ-ქმარს შორის, მშობლებსა და შვილებს შორის, შვილებისა ერთმანეთთან, სიდედრისა სიძესთან, ნუციკოსი გურამთან). მწვავე დიალოგებით დაგვირისტებული ოჯახური დავა თანდათან გადაიზრდება იმ საკითხების ფიცხელ განხილვაში, რომლებიც თითოეული წევრის მორალურ სახესაც ამხელს და საზოგადოებრივ ინსტიტუტებში შემჩნეულ ნეგატიურ მოვლენებსაც. ბოლოს დავა კატეგორიული კამათის ფორმას იღებს და სერიოზულ კონფლიქტად ცნობიერდება გიორგისა და გაიოზს შორის. პატიოსანი კაცის — გიორგის უწმინდეს იდეალებს გაიოზის სახით უპირისპირდება მშრალი პრაქტიციზმისა და ობივატელობის ხორცშესხმული ძალა.

ასევე აგრძელებს თავის მხატვრულ ხაზს ავტორი „დავიწყებულ ამბავშიც“, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ დავა-კამათი პერსონაჟებს შორის კონფლიქტის ხასიათსაც განაპირობებს და მასთან, თავისებურ ხერხსაც წარმოადგენს, რათა გმირი ჰეშმარიტებასაც ეზიაროს. მაგალითად, რეზოს დისკუსია ნოდართან გმირის თავისთავთან დავას უფრო ჰგავს, ყოველ შემთხვევაში, ასე აღიქმება ეს დავა. ავტორი პიროვნებას უარყოფით პერსონაჟად წარმოგვიდგენს და ამავე დროს — ბოროტ სულად, რომელიც სადღაც როდი არსებობს, არამედ ყოველ ადამიანს აჩრდილივით ანუ ტყუპის ცალად დაჰყვება.

ამრიგად, დავა-კამათი განსაზღვრავს თ. ჭილაძის პიესების სტილისტიკას, დავა-კამათი სჭირდებათ პერსონაჟებს თავიანთი წარსულის გასარკვევად, რომ წარსულის აღქმით ზნეობრივი შეფასება მისცენ თავიანთ დღევანდელ ქცევას.

დავა მათთვის ჰაერივით საჭირო რამ არის, დავა გარდუვალია ჰეშმარიტების დასადგენად, ნამდვილი ზრახვებისა და ერთიმეორის პოზიციებისა და შეხედულებების გამოსააშკარავებლად. დავა საჭიროა პირადი ღირსებებისა და შეძენილი მეობის გამომზეურობის მიზნით.

თ. ჭილაძის პიესებში უარყოფითი პერსონაჟები მარჯვედ და ოსტატურად კამათობენ, მხედველობიდან არ უშვებენ მოწინააღმდეგეთა კონტრარგუმენტებს. დავის დროს ჯერ დადებითად აფასებენ პარტნიორების გულწრფელად აღიარებულ შეცდომებს, ხოლო შემდეგ მოხერხებულად სარგებლობენ ამავე შეცდომებით თავიანთი მოწინააღმდეგეების დასამარცხებლად. „დავიწყებულ ამბავში“ რეზოს გულწრფელ აღიარებას: „მე სხვისი შრომა მივითვისეო“, ნოდარი ჯერ თანაგრძნობით ეკიდება, ცუდი არაფერი ჩაგიდენიაო და დადებითად აფასებს პარტნიორის საქციელს, მერე კი, როცა მათ შორის დავა მწვავდება, რეზოს აღიარებულ შეცდომას კონტრარგუმენტად იყენებს და ისე ექცევა რეზოს, რომ აიძულოს თვითონვე გამოუტანოს თავის თავს განაჩენი.

თ. ჭილაძის უარყოფითმა პერსონაჟებმა მშვენივრად იციან ადამიანის ფსიქოლოგია. ისინი მოხერხებულად იმორჩილებენ პარტნიორებს. ავტორი მიგნებულად ამზეურებს, რა მოტივებითა და ფაქტორების გავლენით აღწევენ თავიანთ მიზანს — სხვების ფსიქოლოგიურ დამორჩილებას.

თ. ჭილაძის პერსონაჟების დიალოგებს თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, დავრწმუნდებით, რომ მისი გმირების მეტყველება არა მარტო კომუნიკაციის საშუალებაა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟის იდუმალი სულიერი სამყაროს გამომჟღავნების ხერხია. იდუმალში ჩვენ ვგულისხმობთ იმას, რაც პერსონაჟს თავად არ შეუცვნია, ჩვენ კი უკვე შევიცანით წინაამბიდან და მისი წყალობით ვხედავთ პერსონაჟის სულიერ მოძრაობასთან იმ ამბების გარეგან კავშირს, რომელსაც ნემიროვიჩ-დანჩენკომ „უჩინარი დინება“ უწოდა.

„უჩინარი დინება“ თ. ჭილაძის პიესებში საცნაური ხდება მეტწილად მაშინ, როცა ერთი პერსონაჟის რეპლიკა არ ესიტყვება მეორე პერსონაჟის პასუხს. ასეთ დიალოგში რეპლიკას მოულოდნელობის იერი დაჰკრავს, მაგრამ ჩვენთვის ნათელია, რომ მასში პერსონაჟმა თავისი შეუცნობელი აზრი გამოამჟღავნა. ასეთი დიალოგები ხშირად გვხვდება სალომესა და პოლიკოს, გურამისა და ნუციკოს, ნოდარისა და ანას საუბრების სცენებში.

თ. ჭილაძის პიესებში შინაგანი მონოლოგები ეყრდნობა პერსონაჟების საქციელის კონტრაპუნქტს და ქვეტექსტის საერთო გამაში პიესის მეორე პლანსა ქმნის. მაგალითად, ოჯახში ჭაღის ჩამოკიდებით გართულ ნოდართან საუბარში ანა ერთსა ფიქრობს და მეორეს ამბობს. ორივე პერსონაჟი სხვადასხვა ემოციურ პოზიციიდან წარმოთქვამს რეპლიკებს. ნოდარი მეორე ჭაღის შოვნაზე ოცნებობს, ანა კი ქმარს შეფარვით რეზოსადმი თავის გრძნობებზე ელაპარაკება. შინაგანი ბრძოლა ანას მეტყველებაში უფრო დაძაბული ხდება ეკასთან დიალოგში. ანა დაჟინებით ცდილობს ამოიცნოს, რეზო გამოუტყდა თუ არა ეკას სიყვარულში. ანას არ უნდა, რომ რეზომ და ეკამ ერთმანეთს გაუგონ, „შენ თვითონ მოიგონე ყველაფერი“, — ეუბნება ეკას. ანას არ უნდა რომ რეზოს ეკა შეუყვარდეს და რომ იმედი გაუცრუოს, ქალიშვილს პირში მიახლის: „...ვინ მიუშვებს შენისთანას ბედნიერებამდე“.

თ. ჭილაძის დრამატურგიაში დავა-დისკუსიას დავა-ორთაბრძოლა ენაცვლება, ორთაბრძოლას კი— დიალოგი — ნიღაბი, რომელიც გმირების ნამდვილ ზრახვებს ფარავს.

დავა-დისკუსია ეპიკური ნაკადის დრამის სტრუქტურაში შეჭრაზე მიგვანიშნებს, ამას ცხადყოფს დიალოგის განსაკუთრებული ფორმა,

რომელიც თ. ჭილაძის დრამატურგიაში პიესა-დისპუტის ეთიკურმა ტენდენციამ შემოიტანა და რომელიც რაც უფრო შორდება სიუჟეტს, მით უფრო ინტელექტუალურ შინაარსს იძენს, რადგან დიალოგის ამგვარი ფორმა მკვეთრად წარმოაჩენს გმირების საზოგადოებრივ პოზიციას და ამასთან ერთად განაპირობებს პიესის დრამატულ ბუნებას.

სიუჟეტიდან დაშორება, ფაბულური დეტალებიდან მოულოდნელი გადახვევები თვალსაჩინოდ ხდიან რომანთან დრამის დაახლოებას, დრამის ეპიზაციის პროცესს. ეს პროცესი ნიშანდობლივია თ. ჭილაძის პიესებისათვის და განსაკუთრებით საცნაურია პოლიკოსა და სალომეს, ნუციკოსა და გურამის სცენებში და გურამის დიალოგში მამასთან.

მსახიობი პოლიკო (სალომეს საქმროს — გაიოზის ყოფილი ცოლისძმა) ერთხელ გამოჩნდება სცენაზე სალომესთან გაიოზის მიერ მიტოვებული ბავშვების მატერიალური უზრუნველყოფის საკითხზე მოსალაპარაკებლად. იგი ამ თემაზე წამოიწყებს საუბარს შემოსვლისთანავე, მაგრამ თავისდაუნებურად გადავა ზოგად მსჯელობაზე და მაშინ ჩვენ მის ცხოვრებისეულ პოზიციასა და შეხედულებებს ვეცნობით, ე. ი. პერსონაჟი თავის სულიერ სამყაროში გვახედებს: „განა ჩვენ შეგვიძლია სიმართლის მოსმენა? განა ყველას არ ეშინია სიმშვიდის დარღვევისა? თუნდაც ეს უსინდისოდ იყოს მოპოვებული. განა ყველას არ ეშინია, რაიმე არ მოხდეს, რამე არ შეიცვალოს და ვერც კი ვგრძნობთ, როგორ ვეჩვევით გრაფიკს, მატარებლებივით დავდივართ ერთსა და იმავე გზით, ერთსა და იმავე დროს, წუთი წუთზე, დაუგვიანებლად და მატარებლებივით ვყრუვდებით. ჩვენ მოვქსოვეთ ჩვენთვის ბადე, ავაშენეთ კედელი, ჩამოვკიდეთ დაბამბული კარი. გვესმის მხოლოდ ის, რაც ხელს გვაძლევს, ვხედავთ მხოლოდ იმას, რაც საკმარისია, რომ ვიარსებოთ. მე თქვენ მეცოდებით, თქვენ გინდათ ილუზიები, არა მარტო თქვენ, ბევრს, ბევრს“.

პოლიკოს იმედი აქვს, რომ აუმხედრდება უმთავრეს ბოროტებას, „ქვეყანა ჩალით კი არ არის დახურული“, იმუქრება ის, მაგრამ ბოლოს აღიარებს, რომ დონკიხოტი ყოფილა.

პოლიკოს სიტყვების ძირითად ნაწილს — მის მონოლოგს არავითარი კავშირი არ აქვს დისშვილების მზრუნველობაზე საუბართან. პოლიკოს მსჯელობა მოწყვეტილია როგორც პიესის ფაბულას, ისე პერსონაჟების კონკრეტულ პირად ურთიერთობას, უშუალო კავშირი არა აქვს არც წინამორბედ და არც მომდევნო სცენებთან, ამიტომ არ მონაწილეობს საუბარში სალომე, ის მეტწილად სდუმს. მიუხედავად ამისა, პოლიკოს დიალოგი — მონოლოგი მაინც უფლებამოსილია იყოს პიესაში თავისი იდეურ-თემატური და აზრობრივი სიახლოვის გამო

გიორგის, მარიკას და სხვების მორალურ-ეთიკურ საკითხებზე მსჯელობასთან.

შემდეგ პოლიკო ისევ უბრუნდება სალომესთან დისშვილების ბედიღბალზე პირველად წამოწყებულ საუბარს, თითქოს ბოდიშსაც იხდის: „გთხოვთ, დაივიწყოთ, შეუძლებელი მოვინდომე! სასაცილოა, სასაცილო, ბევრ რამეს მიმახვედრა ცხოვრებამ, ჩემი ბრძოლა წყლის ნაყვაა მხოლოდ“, და საუბარს ამთავრებს თხოვნით, რომ სალომემ და გაიოზმა უპატრონოდ არ დასტოვონ ბავშვები.

ამ სცენაში ავტორი მიგნებული შტრიხებით მიგვანიშნებს ეპიკურ ნაკადზე, დრამაში რომანის ელემენტების შემოტანაზე, რაც ფაბულისაგან გადახვევის გზით ხდება.

ფაბულისეულ სიტუაციას პერსონაჟები უნებურად განუდგებიან ხოლმე, წინასწარგანზრახვის გარეშე, მათ სულიერ სამყაროს ღრმა შრეებში დამალული უნარისა და იდუმალი ფაქტორების კარნახით, რომლებსაც პიროვნების ხასიათის გამოვლინების სარბიელისაკენ ჯერ კიდევ ვერ უპოვიათ გზა და პერსონაჟში არსებობენ მთვლემარე, შეუცნობელ მდგომარეობაში.

ავტორის მიერ ამგვარი ფორმების ძიება მცდელობაა ადამიანის იდუმალი ოცნებისა და მისი ფანტაზიის გამოსახვისა და ერთგვარი გამოძახილია იმ თეორიისა, ჯერ კიდევ დიდმა გოეთემ რომ დაამუშავა გასული საუკუნის პირველ ნახევარში, ხოლო უფრო გვიან — XX საუკუნის 40-იან წლებში ბრეჰტმა ცნობილ გამოკვლევაში — „ეპიკური თეატრის თეორია“, რომელშიც ადამიანის არსში დამალულის არა პირდაპირი გამჟღავნების შესახებ არის საუბარი.

ფაბულიდან ლირიკული გადახვევები თამაზ ჭილაძის პიესებში განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ახალგაზრდების საუბრებისათვის (ნუციკო, გურამი), ე. ი. იმათთვის, ვინც ზნეობრივი ჩამოყალიბებისა და დავაჟკაცების პროცესშია. ამ მხრივ საინტერესოა გურამისა და ნუციკოს ეპიზოდ-დიალოგი. სიხარულიძეების ოჯახში სტუმრად მოსული ნუციკო თავის მასწავლებელს, ბადრის მოიკითხავს. გოგონა გურამთან შესახვედრად არის მოსული.

ქვეტექსტი მიგვახვედრებს, რომ ისინი შეყვარებულები არიან და ორივე სიმართლის გარკვევას ესწრაფვის, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ პირდაპირ, უბრალოდ გამოუტყდნენ ერთმანეთს გრძნობებში, ამიტომ მთელი დიალოგი დაუბოლოვებელი ფრაზებისაგან შედგება. ნუციკო თავის მარტოობასა და სევდიანობაზე საუბრით მიანიშნებს გურამს თავის გულისნადებს, გურამი გრძნობს ამას, მოკლე პასუხებს აძლევს და ცდილობს გოგონა გაანაწყენოს, გული ატკინოს.

მათი დიალოგი — იდუმალი ორთა ბრძოლაა, რომელშიც გმირთა ჭეშმარიტი გრძნობები და სურვილები იმალება იმიტომ, რომ არც ერთს არ უნდა გადალახოს მათ შორის აღმართული ცხოვრებისეული ყრუ კედელი. ეს კედელი იმის მაცნეა, რომ ვერ მოუნახავთ საერთო ენა, დარღვეულია მათ შორის ურთიერთგაგება, გულახდილობა, ემოციურობა, სიმართლე გულგრილობის ამ ყრუ კედელს აწყდება,პერსონაჟები ერთმანეთს ვერ უგებენ. ასეთ სიტუაციაში ისინი მალავენ თავიანთ გრძნობებს, არ ამხელენ გულისწადილს.

ერთგან გურამი საყვედურობს გოგონას — „რატომ ხარ ასეთი უშნო“. პასუხად ნუციკო ზღაპარს უყვება ჯართის შემგროვებელ გოგონაზე, რომელიც სიმბოლიურად ეხმიანება გურამისა და ნუციკოს სკეპტიკურ დამოკიდებულებას მომავლისადმი, ამიტომ ზღაპარი მეტაფორის მნიშვნელობას იძენს და მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ჯართის შემგროვებელმა გოგონამ იცის, ამით რა დიდ საქმეს აკეთებს და აღელვებს საერთო გულგრილობა საქმისადმი. ასევე არიან ახალგაზრდები, მათაც იმ გოგონასავით ვერ შეუცვნიათ თავიანთი შემოქმედებითი როლი სწავლაში, შრომასა და მომავალ ცხოვრებაში და პირადი ურთიერთობის სფეროს ვერ გასცილებიან, ხოლო როცა მამა არიგებს შვილს: „ჩვენ ყველანი ჩვენი სინდისის წინაშე პატიოსნები უნდა ვიყოთ, რაღაც უნდა გწამდეს, როცა გწამს, არც ისე ძნელია ცხოვრება“, — გურამიც პასუხად ზღაპარს იმეორებს ჯართის შემგროვებელ გოგონაზე და ზღაპრის შინაარსით ამჟღავნებს ქვეცნობიერად თავის რეაქციას უფროსების შეგონებაზე, რომ არ შეიძლება ურწმუნო ცხოვრება, რომ ადამიანს რაიმე ლამაზი იდეალი უნდა გააჩნდეს.

შვილის პასუხით დასტურდება, რომ თუ გურამის ცნობიერებაში დარღვეულია ჰარმონია პირადულისა და საზოგადოებრივის შეცნობისახ, ნუციკოსთან ერთმანეთისგან გათიშულია პირადული და საზოგადოებრივი ინტერესები ისევე, როგორც ზღაპრის გმირშია.

ნუციკოსა და გურამის ეპიზოდ-დიალოგში გამოხატულია თანატოლებს, კოლექტივს, საზოგადოებრივ მისწრაფებებს მოწყვეტილი ახალგაზრდების ეჭვიანობა, მერყეობა, მარტოობა და ნაწილობრივ ცხოვრების მოუწესრიგებლობით გამოწვეული სევდა.

თ. ჭილაძის პიესების დიალოგები გამოირჩევა გრძნობისა და აზრის დახვეწილი ნიუანსირებით, რომელსაც გართულებულ და სისხლსავსე შინაგან ცხოვრებაზე მიმნიშნებელი ქვეტექსტი გასდევს.

ამრიგად, თ. ჭილაძის პიესებში ეპიკურ და დრამატულ საშუალებათა სინთეზით ხდება გმირების მეტყველების ქვეტექსტის გახსნა და ამ გზით ყალიბდება ნაწარმოების მეორე პლანის დედააზრი, რომელსაც

სააშკარაოზე გამოაქვს გმირების შეხედულებები, რწმენა, საზოგადოებრივი პოზიცია.

თ. ჭილაძის პიესებს ყოველთვის საფუძვლად უდევს საინტერესო ნაფიქრ-ნააზრევი. ავტორის საინტერესო აზრი ხან პერსონაჟების მიერ არის პირდაპირ გაცხადებული, ხან კი მოქალაქეობრივი პაექრობისას ამოიცნობა. ეს თავისებურება „დავიწყებულ ამბავში“ უფრო შეინიშნება. მისი სიუჟეტი აზრის მოძრაობაზეა აგებული, მაგრამ მოქმედების ამგვარი ფორმა გარე პირობებზე როდია დამოკიდებული და ამბები დროის გარდუვალი ცვალებადობით როდი ხდება, პიესის სტრუქტურას გმირის ანალიტიკური აზრი განსაზღვრავს, ის უქმნის პიესას მხატვრულ მთლიანობას და მას აზრის დრამად აქცევს.

თამაზ ჭილაძის პიესები აგებულია გმირების ყოფაქცევის გამოძიების ფონზე. გამოძიებას თვითონ გმირებივე აწარმოებენ. ეს ეპიკური დრამისათვის დამახასიათებელი ნიშანია: პერსონაჟებს იმდენად ჩადენილი დანაშაულის განცდა არ აწუხებთ, რამდენადაც ანალიზის მიმდინარეობა. ფსიქოლოგიურად დამუხტული ატმოსფერო პიესაში იქმნება ანალიტიკური საუბრების დაძაბულობის ხარისხით, ხოლო მოქმედების ხასიათს განსაზღვრავს პერსონაჟთა სხვადასხვა მდგომარეობის კონტრაპუნქტი.

ამ პიესებში ყურადღება უმთავრესად გამახვილებულია გმირის დაძაბულ შინაგან ცხოვრებაზე, ამიტომ ავტორი მაქსიმალურად მოგვითხრობს ფაბულური დეტალების შესახებ. კამერული ხასიათის ჩაკეტილ სიუჟეტში, რომელშიც მეტისმეტად შეზღუდულია მოქმედების გარეგნული ეფექტები, ყურადღება მთლიანად ეთმობა თვითონ გმირებსა და მათ ურთიერთობაში წარმოშობილ ფსიქოლოგიურ კონფლიქტებს. ავტორი თავის პერსონაჟებს გვიჩვენებს ხასიათის თვითშემეცნების ქვეცნობიერი ჰვრეტის სფეროში, წარმოსახულს შინაგანი მონოლოგის ფორმით. საერთოდ ამ პიესის პოეტიკისათვის უცხოა უკიდურესი ემოციური დაძაბულობა. თხრობა მიმდინარეობს მდორედ, დამაფიქრებელი ინტონაციებით, რომელიც ადამიანის ბედნიერებაზე აზრიან საუბარს უფრო ჰგავს. მაგრამ, ამასთანავე, შეინიშნება, რომ აზრი თ. ჭილაძის პიესებში ზოგჯერ გაშიშვლებულია მეტისმეტად და ქვეტექსტის მიმნიშნებელი ისეთი სიტყვები არ ახლავს, ცხოვრებისეული ცხოველმყოფელობის შეგრძნებას რომ გამოიწვევენ მაყურებელში. მიუხედავად ამისა, ეპიკური ნიშნები მაინც ხელს უწყობს ნაწარმოების თემატიკურ მასშტაბურობას, საზოგადოებრივი მოვლენებისა და თანამედროვე გმირის შინაგანი სამყაროს დრმა შრეების შეცნობას, გმირის გაუხსნელი, პოტენციური უნარის

გამჟღავნებას, მაყურებლის ანალიტიკური აზროვნების გამოფხიზლებას და მომხდარი ამბებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას.

თ. ჭილაძე ესწრაფვის მაყურებლის ცნობიერებაზე გავლენის მოხდენას, მაგრამ ამ სწრაფვის დროს ბოლომდე გულმოდგინედ არ ამუშავებს პირად ურთიერთობათა ამსახველ დეტალებს, ამიტომ პიესების ემოციური ზემოქმედების ტონუსი ამაღლების ნაცვლად უფრო სუსტდება.

თ. ჭილაძის პიესებში მოცემულ დადებით და უარყოფით ფაქტორებს შორის ამგვარი თანაფართობა გამოსახვის ახალი ფორმების ფორმალური ძიებით არ აიხსნება, არამედ არსებულ ეპიკურ ელემენტებში საზოგადოებრივი ტკივილების ყოვლისმომცველობით, უფრო სწორად, ცხოვრებისეული საკითხების წინა პლანზე წამოწევით.

თ. ჭილაძის დრამატურგიამ, რომელიც ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების გარკვეულ ეტაპს უკავშირდება, სახიერად წარმოაჩინა თანამედროვე გმირის შეცვლილი ხასიათი, ნათელი მოჰფინა სინამდვილის ახალ მხარეებს.

საზოგადოებრივი აღმავლობის ეს ტალღა არ დამცხრალა, ახალი გმირის პრობლემა ჯერ არ ამოწურულა, პირიქით, ისევ აქტუალურია და კვლავაც მოითხოვს სინამდვილის ახალი შრეების უფრო ღრმა ანალიზს და, რაც მთავარია, კოლექტივთან პიროვნების ახალი ნიშნების გაშუქებას. ეს კი ქართული საბჭოთა დრამატურგიის გადაუდებელ ამოცანად მიგვაჩნია.

Резюме

В книге исследованы существенные проблемы истории грузинской драматургии 50—70 гг. XX века.

На материале пьес И. Мосашвили, М. Бараташвили, лирической комедии Л. Готуа «Тутовая невеста», пьес Т. Чиладзе и сценического произведения Н. Думбадзе «Обвинительное заключение» (инсценировка Н. Думбадзе, Г. Лордкипанидзе) автор анализирует разноречивые художественные тенденции послевоенной грузинской драматургии.

В пьесах этого периода отразились, с одной стороны, потребность народа видеть своего современника — участника великих сражений в «героических доспехах рыцаря», с другой стороны, устремления современности быть свидетелем духовного и нравственного становления героя, тех психологических изменений, которые происходили в личности и которые были вызваны историческими условиями перехода от социализма к коммунизму.

Эстетический принцип построения характера персонажей в драматургии И. Мосашвили основывается на историзме, проявляющемся в социальном и нравственном анализе характера героя в обстоятельствах изображаемого периода с позиций современности.

Предметом исследования пьес И. Мосашвили «Начальник станции», «Потопленные камни», «Дорога в будущее», «Его звезда» является прошлое грузинского народа и исторически пройденный им этап современности. Однако его герои — непосредственные участники исторических процессов своей нравст-

венной бескомпромиссностью воспринимались зрителями как современники, выражающие общественный идеал советского человека 40-х гг.

И. Мосашвили является последним представителем того стилевого направления драматургии 50-х гг., в чьем творчестве высокохудожественно проявилась концепция «рыцаря в героических доспехах». И. Мосашвили выдвинул идею сильной личности. Простые, рядовые люди из среды народа наделяются им исключительным характером уже сформировавшегося героя, с твердыми нравственными убеждениями, ясными мотивами действий. Герои И. Мосашвили находятся в исключительных обстоятельствах, конфликт в которых строится на четком противопоставлении и столкновении положительных и отрицательных сил. Однако цельный характер его героев уже заметно осложняется внутренними противоречиями в силу того, что они поставлены перед выбором своих действий. А драматическая структура его пьес обогащается лирико-эпическими элементами. Несмотря на открытые конфликты в его пьесах с антогонистическими силами враждебного лагеря, динамическое и напряженное движение единой интриги, действие в них замедляется нравственным аспектом размышлений героев.

И. Мосашвили максимально драматизирует ситуацию, доводит ее до наивысшего накала, возводит в трагический абрис. А духовный максимализм сильной личности подается в ракурсе титанических страданий, достигающих апогея в ритуале самопожертвования.

Концепция героизма драматургии И. Мосашвили соответствовала героико-романтическим устремлениям театра им. Ш. Руставели 50-х гг., тяготеющего к монументальным формам, укрупненным характерам, наделенным сильными страстями.

Развивая реалистические традиции грузинской комедии, ярко и красочно выписывая достоверность быта, М. Бараташвили пьесой «Стрекоза» внесла новую лирико-поэтическую струю в жанр комедии, которая в драматургии в дальнейшем выделялась в самостоятельное стилевое направление, получившее полное выражение в сценических произведениях Н. Думбадзе.

Драматургия М. Бараташвили относится к тому стилевому течению, которое выражает концепцию героя, находящегося в

процессе трудового воспитания и нравственного формирования под воздействием коллектива. Во всех пьесах М. Бараташвили, отражающих современность, живут и действуют персонажи с отчетливым чувством общественного долга. Ее герои вступают в бой с пошлостью и мещанским отношением к жизни, осознают красоту романтики своего дела. Но ведущей темой ее драматургии является встреча молодой героини с действительностью. От готовых умозрительных представлений о жизни она приходит к познанию истинной сути явления, скрытой за торжественно-праздничной личиной, и к осознанию в себе общественных интересов.

Открытием М. Бараташвили в показе героя нового типа явилась мысль о том, что созидательность как высшая ступень отношения к бытию для «Стрекозы» растворена в гармонии природы. Да и сама девушка словно еще не отделилась от природы. Однако поэтическое видение природы, одухотворенная проникновенность в ее гармонию помогли Маринэ в дальнейшем почувствовать поэзию труда, так как труд таит в себе поэзию постижения таинств природы и творческого ее преобразования. Этими качествами характера возвышается она над другими положительными персонажами. Эти черты и делают ее героем нового типа. Характерно, что главная мысль произведений М. Бараташвили заключена в компонентах пьесы, не имеющих прямой связи с ее фабулярным строем. Идеал автора скрыт в песнях, стихах, лирических излияниях героев, в воспоминаниях, обращениях к зрителю, в прологе и эпилоге, ремарках, которые, вплетаясь в композиционную структуру комедии, вносят свет лирики и внутренней одухотворенности в действие, высвечивают поэтичность девушки, свидетельствующую о невыявленной, потенциальной сущности духовного мира героини.

Воспоминания, которые часто тревожат героев в пьесах М. Бараташвили 60—70-х гг., это своеобразный ретроспективный взгляд в прошлое. Они создают атмосферу «расследования» героем своей жизни, аналитической оценки прожитых дней. Углубляясь в исследование моральных категорий чести, справедливости, духовной свободы, моральной стойкости своих героев, драматург пристально всматривается в мотивы поведения персонажей, которые посредством воспоминаний доходят до истоков происшедшего.

Начало 60-х гг. характеризуется развитием новых стилевых направлений в литературе.

Грузинская проза опередила драматургию в развитии новых усложненных форм отображения действительности. Из прозы и пришло в драматургию талантливое поколение писателей 60-х гг. и многое от прозы унаследовало. Правда, пьесы драматургов этого периода хотя качественно новое художественное явление, но отнюдь не самостоятельное. Органически связанные с грузинской прозой, они заметно отстают от нее.

Грузинская драматургия этого периода (П. Какабадзе, С. Клдиашвили, В. Габескирия, М. Мревлишвили, М. Джапаридзе, И. Вакели, Г. Хухашвили, К. Буачидзе, Г. Нахуцришвили, Г. Натрошвили, В. Канделаки, Л. Готуа, Р. Эбралидзе, Р. Табукашвили, А. Гецадзе, А. Чхаидзе, М. Абуладзе) родилась в связи с настоятельной потребностью современного театра в углубленном изображении действительности, духовного мира нашего современника. Характерно, что драматургия использовала формы нового романа и формы самой инсценировки. Грузинский театр обращается к инсценировке прозы. Большую роль в этом направлении сыграли произведения К. Лордкипанидзе, Г. Панчикидзе, Н. Думбадзе, А. Сулакаури, М. Элиозишвили, О. Иоселиани, Р. Джапаридзе, Н. Цулейскири и др.

В инсценированных произведениях 50-х гг. художественный принцип исследования жизненного материала выразился в тщательном анализе действительности. Лидером этого стилевого направления явился Н. Думбадзе. Следуя открытиям эпических жанров, Н. Думбадзе в своих инсценировках создает впечатление «выреза жизни». Характер его героя исследован в текучести каждодневной жизни, автором передан мыслительный процесс персонажей, переход от смутных настроений в чувства и убеждения.

Показывая процесс нравственного формирования и мужания нового поколения, Н. Думбадзе один из первых выступил в 60-х гг. против готовых формул, догматизма, формального подхода к действиям другого человека.

Вскрывая противоречия между видимостью и сутью жизненного явления, его герой от восприятия внешней стороны факта, поступка людей постигает суть явления. В своем открытии мира и пересмотре нравственных ценностей, молодежь по-ново-

му оценивает жизненную ситуацию прошлого. Его героям многое надо для себя уяснить, определить свое место в жизни. Прошлое входит в жизнь юношей и девушек как опыт предшествующего поколения, как уже сложившиеся жизненные убеждения взрослых.

Опровергая устоявшиеся представления, Н. Думбадзе подвергает драматическую ситуацию частой смене. Она снимается, отрицается, предстает в новом свете. Этого он достигает благодаря отчуждению жизненного материала. А исповедальное начало его лирического героя, которое несло раскрытие смысла изображаемого через восприятие современника, внушало большое доверие зрителю.

В драматургии Т. Чиладзе проблема личности и исследование связанных с нею нравственных проблем с позиции совести и творческого отношения к жизни сыграли положительную роль в развитии современной драматургии, в деле создания новых форм исследования внутреннего мира героя.

В пьесе «Забытая история» крупным планом подается психологическое состояние героев в настоящем времени, но аналитичность мысли уводит их к пересмотру, осмыслению своих поступков в прошлом. Анализ персонажами своего внутреннего мира осуществляется путем возвращения в себе прошлого. Так возникает необходимость в пьесе скрещивания времен, прошлого с настоящим, посредством чего в сознании персонажей всплывает всеми забытая история, которую Т. Чиладзе делает предметом психологического анализа и нравственного осмысления. Пьесы Т. Чиладзе внесли в современную грузинскую драматургию другую новую стилевую линию, связанную с показом новых сторон действительности и положившую начало пьесе-диспуту, пьесе-спору. Чередование разных диалогических форм спора — спор-дискуссия, спор-поединок — чередуется с диалогом-маской, вуалирующим истинные намерения его персонажей. Этическая тенденция пьесы-диспута Т. Чиладзе в свою очередь породила другую особую форму диалога, которая, ответвляясь от сюжетного русла, все чаще обретает интеллектуальную направленность. В пьесах Т. Чиладзе внефабульные, лирические отклонения выделены в диалоги, что характерно для самой молодежи, находящейся в процессе нравственного

формирования и мужания. Подобная форма диалога обнаруживает общественные позиции и убеждения героев, способствует раскрытию внутреннего мира современника, выявлению его потенциальных возможностей.

Исследуя проблему новаторства современной грузинской драматургии, автор увязывает поиски новых художественных форм с задачей отражения новых проблем времени и выявления потенциальной сущности современного героя. Выделяя в отдельную главу пьесы Т. Чиладзе и инсценировку Н. Думбадзе, автор на примере этих произведений анализирует проблему эпичности современной драмы и приходит к выводу, что драма 60—70-х гг., сохраняя основную свою структуру, благодаря взаимопроникновению родов и жанров литературы обретает синтетическую форму пьесы, тем самым расширяя границы художественного отображения действительности.

შინაარსი

ილო მოსაშვილის დრამატურგიის ჰეროიკულ-რომანტიკული ხასიათები 3
მარიკა ბარათაშვილის დრამატურგიის ზნეობრივი გმირი 57
ლევან გოთუას ლირიკული კომედია „თუთის პატარძალი“ 113
ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოების ინსცენირების საკითხისათვის . . 127
ჟანრობრივ-სტილისტური ძიებანი ქართულ დრამატურგიაში (თამაზ ჭილაძის პიესები) 146
Герой и жизнь (Резюме) 169

ЛАМАРА ДАВИДОВНА ДОГОНАДЗЕ

ГЕРОЙ И ЖИЗНЬ

(на грузинском языке)

1982

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

ИБ 1840

რეცენზენტები ფილოლოგ. მეცნ. კანდიდატები:
გ. მარგველაშვილი, გ. გაჩეჩილაძე

რედაქტორი მ. აბულაძე
გამომცემლობის რედაქტორი ელ. ბათიაშვილი
მხატვარი ვ. ხიდაშელი
მხატვ. რედაქტორი გ. ლომიძე
ტექრედაქტორი ნ. ოკუჯავა
კორექტორი მ. რამიშვილი

გადაეცა წარმოებას 2.2.1982; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.5.1982;
ქაღალდის ზომა 60×90 1/16; ქაღალდი № 1; ნაბეჭდი თაბახი 12. C;
საღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10.0;

უე; 00843; ტირაჟი 1500; შეკვეთა № 377;

ფასი 1 მან. 20 კაპ.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19