

ვასილ კიქნაძე

ღავით კდრიაშვილის თეატრი

გამომცემლობა „სალომეა“
თბილისი 1973

საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ ქართველი ხალხის ცხოვრებაში სრულიად ახალი ეპოქა დაიწყო. ეს იყო უდიდესი მოვლენა, ქვეყანამ დაისვენა ხანგრძლივი ომებისაგან. ფართოდ გაიშალა კულტურული საქმიანობა, ღრმად ეროვნულ შემოქმედებით ცხოვრებაში შემოიჭრა პროგრესული რუსული კულტურის ნაკადი „თქმა არ უნდა, — წერდა ილია — რომ რუსულმა ლიტერატურამ დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზე და დიდი შემოქმედება იქონია ყოველს მასზედა, რაც ჩვენ სულიერ ძალოვნს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობათა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავისი ავ-კარგია-ნობა“¹.

საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ ხელი შეუწყო „საქართველოს წარსულსა და აწმყოში მშრომელი საზოგადოების როლის წარმოჩენას“, მაგრამ ამასთანავე საქართველოს ისტორიის განვითარების ის სწორი გზა, რომელიც ერეკლემ დასახა, მეტად მძიმე და მტანჯველი გზა იყო, რადგან მრავალსაუკუნოვანი ფეოდალური დაქუცმაცებულობიდან ქართველი ხალხის თავდასაღწევი „ერთადერთი გზა ხალხთა საპყრობილოზე გადიოდა“².

ასე რომ, ქართველი ერის განვითარებისათვის ისტორიულად აუცილებელი გზა თავისთავად შეიცავდა დიდ წინააღმდეგობას.

ქართველი ხალხის ცხოვრების ისტორიულად განსაზღვრულმა პირობებმა თავისი კვალი დაამჩნია მის სულიერ შემოქმედებას. უფრო ზუსტად, იგი პროდუქტი იყო იმ ეპოქისა, რომელშიაც უხლებობდა ცხოვრება და მოღვაწეობა ქართველ კაცს.

წინააღმდეგობრივი, რთული და მძიმე გზა გაიარა ქართულმა თეატრმაც. მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში. ვიდრე საფუძველი

¹ ი. კ ა ვ კ ა ვ ა ძ ე. თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 8, გვ. 285.

² ნ. ბ რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი. საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი III, :966, გვ. 334—337.

ჩაეყრებოდა პროფესიულ თეატრს. ქართული თეატრალური ცხოვრების ძირითად ფორმას წარმოადგენდა სალონები. შინაური წარმოდგენები და ხალხური სანახაობანი. როგორც ერთგვარი „თეატრალური ფოლკლორი“.

ახალი საუკუნის თეატრალური ცხოვრება თავის საწყის პერიოდშივე იყო დიფერენცირებული ფორმების, ჟანრებისა და პრობლემ-ტიკის თვალსაზრისით. სალონებსა და შინაურ წარმოდგენებს თავადაზნაურობა მეთაურობდა, იგი დიდი ინტერესით ეკიდებოდა კინო-ლიასაც და დრამასაც. განსაკუთრებით კომედიას, რომელიც უფრო ხალხური და უფრო გასართობიც იყო თავისი ბუნებით. საერთოდ კი, როგორც შინაური წარმოდგენების, ასევე სადამო-შეკრებების ხასიათში კარვად ჩანს იმპაქმინდელი სოციალურ-პოლიტიკური ძვრების ანარქული. ორიგინალური თუ თარგმნილი კომედიისა და დრამისადმი ინტერესი გარკვევით გამოხატავდა თავადაზნაურთა სულიერ მოთხოვნილებებს, მათს განსხვავებულ მსოფლმხედველობას.

ამ ტენდენციებში იგრძნობოდა რუსიფიკატორული პოლიტიკის დაწოლაც და ქართველი ინტელიგენციის დიდი სურვილიც, დასწავებოდა პროგრესულ რუსულ კულტურას. ამავე გზით იჭრებოდა ცხოვრებაში ევროპული მწერლობა.

ითარგმნიებოდა რუსული კომედიები და ვოდევილები¹. იღვმებოდა სპექტაკლები, მაგრამ მათ გვერდით საკმაოდ ძლიერად იკვალავდა გზას რომანტიკული დრამა და ტრაგედია. ამ ტენდენციას მეთაურობდნენ ალ. ქავჭავაძე, ნ. ბარათაშვილი, ალ. ორბელიანი, დ. ყუფიანი, საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ალ. ორბელიანი განსაკუთრებით უკმაყოფილო იყო ევროპული პოლიტიკით. თავის მხრივ მეფის ბელისუფლებასაც განსაკუთრებულ საშიშ კაცად მიაჩნდა იგი. ალ. ორბელიანი თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი იყო, მისი შემოქმედებაც საქართველოს გამირული სულის განდიდებას ემსახურებოდა, ბუნებრივია, რომ იგი ამასვე მოითხოვდა თეატრისგანაც. ევროპული კი გართობის, მსუბუქი სანახაობების თეატრს უჭერდა მხარს. - თეატრს, რომელიც მაყურებელს არ გაუღვიძებდა პატრიოტიზმის გრძნობას.

ალ. ორბელიანი ევროპული საქმიანობას საქართველოში ახასიათებს. როგორც ცხიერულს, რომ ევროპულს სურდა შემპარავი პოლიტიკის მეოხებით ქართველები გადაეგვარებინა. „თუ ჩვენ წერდა ორბელიანი, ევროპული მიმართულებას გავცვებით.

¹ დ. ყუფიანი, მემუარები. 1930. გვ. 137.

ისეთ მდგომარეობამდე მივალთ, რომ ბოლოს იტყვიან: „ერთ დროს ამ ქვეყანაში ქართველები ცხოვრობდნენო“¹.

თ. ბავრატიონის ნაწარმოებებიც პატრიოტულ გრძნობის გალკიდებას, განმათავისუფლებელი გმირის დაბადების იდეას ემსახურება. ამასთანავე, ისტორიულ-პატრიოტულ დრამებთან ერთად, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვა საღამო-შეკრებებზე.

ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ 30-40-იან წლებში დიდი ადგილი უჭირავს დრამასა და საგმირო ნაწარმოებებს. ამ პერიოდში ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ნ. ბარათაშვილის გამოჩენაა ლიტერატურულ ასპარეზზე.

თავისთავად ბარათაშვილის ლექსები ტრაგიკულ მონოლოგებსა ჰგავს, მასში არის შექსპირული ვნებათაღელვა და გაქანება. ზოგიერთი სტრიქონი და ფილოსოფიური ჩაფიქრება უნებლიეთ გვაგონებს ჰაბუკი ჰამლეტის ტრაგიკულ სულს.

ალბათ არც ის იყო შემთხვევითი, რომ მაჩაბელმა „შექსპირის პიესები ნ. ბარათაშვილის თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსით თარგმნა. მან „თარგმანებს შეუწარმოა არა მარტო ბარათაშვილის ლექსის ფორმა, არამედ მისი პოეზიის დიდი მღელვარება და სიღრმე მისცა“².

ნ. ბარათაშვილი გრძნობდა, რომ თეატრი დიდი ტრიბუნა იყო ეროვნული იდეალების გამოსახატავად. ამიტომ იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა მის ცხოვრებაში. ის ფაქტი. რომ მან თარგმნა ჰაბუკი მწერლის ლეიზევიცის ტრაგედია, სრულიად ახლებურად წარმოგვიდგენს განახლებული ქართული თეატრის წინააღმდეგ. ლეიზევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარანტელი“ ითარგმნა 1841 წელს. ამ პერიოდში ალ. ჰავჭავაძემ თარგმნა კორნელის „სინნა“. ლ. ყოფიანმა „რომეო და ჯულიეტა“, „ოტელო“.

1841 წ. 28 მაისს ნ. ბარათაშვილი გ. ორბელიანს წერდა: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყოფიანმა გადმოთარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“ შექსპირის ტრაგედია, და მე ვთარგმნე (და არა გადმოაქართულა, როგორც ამას წერს ზოგიერთი მკვლევარი. ვ. კ.) „იულიუს ტარანტელი“ ტრაგედია ლეიზევიცისა. თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოთეკაში იყო დაბეჭდილი; მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა ვანათლებულმა ქალებმაც, ასე ვასინჯე. იტირეს“³.

1 ა. გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის თეატრის ისტორიიდან, 1957, გვ. 86.

2 ვ. ჭელიძე, ივანე მაჩაბელი, 1968, გვ. 245.

3 ნ. ბარათაშვილი, თხზულებანი, 1968, გვ. 174.

მაშასადამე, ორმოციან წლებში ტრაგედიის უნარს დასთმობია პეტი ყურადღება. არც ბარათაშვილს უთარგმნია შემთხვევით. მან ლეიზევიცის ტრაგედიასთან სულიერი ნათესაობა იგრძნო. მისთვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა „ქარიშხლისა და შეტევის“ ბუნტარული სულის კაბუჯი მწერლის ნაწარმოები.

„იულიუს ტარანტელის“ თარგმნა გმირული თეატრის სათავეებზე მიგვანიშნებს. „ბარათაშვილის ბუნების მწერლისათვის სავსებით ორგანული უნდა ყოფილიყო ამგვარი ეროვნული თეატრალური იდეალი. ასე რომ, ბარათაშვილი ერთი პირველთაგანი იყო, რომელსაც მოუხდა ფიქრი თეატრის გარშემოც და უთუოდ ამიტომ თარგმნა კიდევ ლეიზევიცის ტრაგედია“.

თარგმანმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია. იგი დაიკარგა, მაგრამ, იქნებ, არც ეს დაკარგვას შემთხვევითი? 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებას ხომ ძლიერი რეაქციაც მოჰყვა? ცენზურა განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ყოველგვარ თეატრალურ მოვლენას. ადვილი შესაძლებელია, ბარათაშვილის თარგმანიც ცენზურის მსხვერპლი გახდა. საამისო საფუძველს იძლეოდა პიესის მებრძოლი ხასიათი და თვით მთარგმნელის პიროვნება. იმხანად ძალიან მკაცრი ცენზურა იყო წარმოდგენებზე, სპეციალური ნებართვის გარეშე არც ერთი თეატრალური მოვლენა არ გაიქაჰანებდა.

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პიესები სცენაზე დასადგმელად ითარგმნებოდა. მზადდებოდა რეპერტუარი. სულ უფრო მეტად მტკიცდებოდა თეატრის შექმნის იდეა. თარგმნილი დრამატურგია კარგი საფუძველი გახდებოდა არა მარტო პროფესიული თეატრის შექმნისათვის, არამედ იგი ხელს შეუწყობდა კიდევ ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებას.

ი. მეუნარგიას ცნობით, თეატრალურ დრამატულ წრეს განუზრახავს ალ. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილი „სინნას“ დადგმა. როლებიც კი ყოფილა განაწილებული. პიესაში ერთ-ერთი როლი უნდა ეთამაშა ნიკოლოზ ბარათაშვილს. მოხდა ის, რომ რეპეტიციები ჩაიშალა. წარმოდგენა არ შედგა.

ამრიგად, ბარათაშვილის მიერ პიესის თარგმნა, კორნელის „სინნაში“ მისი თამაშის განზრახვა, „სუშბული და მწირის“ დრამატული ფორმა, ლიტერატურულ-დრამატულ საღამოებში აქტიური მონაწილეობა, ნათელს ჰფენს მის თეატრალურ ინტერესებს.

ამგვარად, თითქოს სავსებით რეალური საფუძველი არსებობდა

1 შ. ჯადიანი. ვახ. „ქართული თეატრი“, საიუბილეო გამოშვება, 1950 წ. 30 ოქტომბერი.

გმირულ-რომანტიკული თეატრის წარმოშობისათვის, მაგრამ მოხდა ისე, რომ მისი განვითარება შეჩერდა. ვფიქრობთ. იგი მრავალმა ფაქტმა განაპირობა:

1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა ორივე ფროა პროგრესულიცა და მონარქიულიც—ღრმა პატრიოტულ გრძნობებს ეყრდნობოდა. მეფის რუსეთის კოლონიური რეჟიმი იმდენად ძლიერი იყო. რომ ქართველ ხალხს მოთმინების ფილა აევენო. თავისუფლებისათვის ბრძოლის შეგნების გაღვივებას ხელი შეუწყო აგრეთვე რუსეთში დეკაბრისტების მოძრაობამ, პოლონეთის 1830—1831 წლების აჯანყებამ და რუსი და პოლონელი „მეამბოხეების“ გადმოსახლებამ საქართველოში. „ან უნდა გავწყვეტილიყავით სულ ერთიან ან არა და მამული გამოგვეხსნათ“, წერს ალ. ორბელიანი¹. იგივე განწყობილების სტრიქონებს ვხვდებით გრ. ორბელიანის ლექსში „იარალს“. საერთოდ კი, გმირობის იდეალი კარგად გამოხატავდა მაშინდელ განწყობილებას. ქართველი ქალებიც იმას ამბობდნენ. „კაცურად ჩაეცომთ და ჩვენს უკანასკნელ სისხლს დავღვრით მამულის გამოსახსნელადო“². ამავე პერიოდში იწერება გ. ერისთავის „ოსური მოთხრობები“, თავისი არსით საქართველოს თავისუფლების იდეას რომ გამოხატავენ.

ცხადია, ამ ატმოსფეროში, გმირულ-პატრიოტული, რომანტიკული სულის ნაწარმოებები უფრო საჭირო იყო, ვიდრე გასართობი. მაგრამ „მას შემდეგ, რაც 1832 წლის შეთქმულება დამარცხდა და ქართველ მწერალთა მთელი პლეადა (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, გიორგი ერისთავი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვანი) საქართველოდან გაასახლეს, საქართველოში უმკაცრესი ცენზურული რეჟიმი გამეფდა“³. მიუხედავად ამისა, გადასახლებიდან დაბრუნებულნი ერთხანს წერენ და თარგმნიან კიდევ დრამებს. მაგრამ თანდათან სული ეხუთება გმირულ-რომანტიკულ ტენდენციებს. ჯანგატეხილი და გულგაცრუებული მოღვაწეები ნელ-ნელა ეგუებიან შექმნილ ვითარებას და ახალი გზების ძიებას იწყებენ. „ახალი ფიცი რუსეთის ტახტის წინაშე, ჩინი, წარჩინება... შამილის დამორჩილებაში ქართველი ოფიცრების ღვაწლი“⁴, მათ უაღრესად რთულ გარემოში უხდებათ ცხოვრება. რომანტიკული იდეალები გზას უთმობენ პოლიტიკურ რეალიზმს.

¹ ა. გაჩეჩილაძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 83.

² იქვე.

³ ნ. ბარათაშვილი, თხზულებანი, 1968, პ. ინგოროვკას ნარკვევი,

⁴ ი. გრიშაშვილი. ლიტერატურული ნარკვევები. 1957, გვ. 59.

1850 წლის იანვარში გ. ერისთავი თავისივე პიესით საფუძველს უყრის განახლებულ თეატრს. გ. ერისთავის სეველიანი, ეროვნული ტიპილებით გამსჭვალული პიესა, აღსაყვ 1832 წ. შეთქმულების სულისკვეთებით, ავტორის გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ „პირწვეტიანი ხდება“ და მას ლოგიკურად მოსდევს მამხილებელი კომედია.

ვარდამავალი ეპოქის წიაღში წარმოქმნილ კომედიას სინარულით სედება ვორონცოვი. მისთვის, გ. ერისთავის კომედიების მხილული ტონი, მისი მამხილებელი პათოსი, ძირითადად ქართველი თავადაზნაურობის. სავაქრო ბურჟუაზიის, სომეხი ეპკრების წინააღმდეგ რომ არის მიმართული, მეტად დამამშვიდებელია. ვორონცოვი ეკონომიურად და მორალურად ხელს უწყობს ამგვარ დრამატურგიას და თეატრს, რათა საშუალება არ მისცეს მას გადაიქცეს ეროვნულ-პატრიოტულ ტრიბუნად, არ გააღვივოს ის გრძნობა, რომელიც 1832 წლის შეთქმულებამ წარმოშვა. მეფის ნაცვლის დიპლომატიურ ლიბერალიზმს, ერთგვარი სიმპათიითაც ხედებიან გარკვეულ წრეებში.

გ. ერისთავი ქმნის ახალ მიმართულებას, რომელმაც „შობა ახლისა გვარი მწერლობა“¹. ეს არის რეალისტური დრამატურგია და თეატრი, იგი ასახავს ვარდამავალი ხანის პროცესებს, თავადაზნაურობის დეგრადაციას, სავაქრო ბურჟუაზიის მოძალეებას, ქართული ზნე-ჩვეულებების რღვევას, მეშჩანურ ყოფას.

ეს არის ობიექტური სინამდვილე. გუშინდელი რაინდები კომედიის საგნად იქცნენ. მომრავლდნენ ფუქსავატი თავადაზნაურები (მაგ., პავლე დადებულიძე — „გაყრა“, გოდამბრელიძე — „დავა“) და ფეოდალურ-პატრიარქალური ყოფის წარმომადგენლები (ანდუყაფარი, ამირინდო და სხვა.). ხოლო ისინი, ვინც მენატრიან ძველი საქართველოს დიდებას, მამაპაპისეულ „ავთანდილის ხმალს“ (მაგ., არჩილი — „ძუნწი“), უკვე სასაცილოდ გამოიყურებიან, რომანტიკული ოცნება უხდებათ კარაპეტებისა და ანდუყაფრების ფონზე.

ქარაფშუტობა, უვიცობა, სიძუნწე, ერთმანეთის გაუტანლობა და მექრთამეობა. ბიუროკრატიზმი, ქართული ენის გაპარტახება ამ წრეებში — აი. რა შედეგი გამოიღო რუსიფიკატორულმა პოლიტიკამ, ქართველი კაცის რომანტიკული იდეალების კვდომამ.

გ. ერისთავი სატირის მახვილით დატრიალდა ამ საზოგადოებაში და გამანადგურებლად ახილა იგი. მხოლოდ კომედიის ენარს შეეძლო მთელი ამ სინამდვილის წარმოსახვა. ამ დროის „ქართველი თავადაზნაურობის განცდა მეტად მსუბუქი იყო ტრაგედიისათვის...

აღმავლობის ვიზაზე მდგარი ბურჟუაზია კი არც ტრაგიზმს განიცდიდა და არც ღრამას. ისტორიის მსვლელობით განებივრებულს, მას მხოლოდ ერთი საზრუნავი ჰქონდა (ჯერ კიდევ მოლიერისა და ვოლდონის დროიდან), ტიტულების შექმნა—ეს ნართლაც რომ კომედიური სურვილი¹.

ასე რომ, თვით ცხოვრებამ, ქართული დრამატურგიის თემამ, ბუნებრივად მოითხოვა შესაფერი ყანრი.

კომედიით დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის პირველი ეტაპი. რასაკვირველია, კომედიის ქანრული ერთგვაროვნება არ ნიშნავს მისი იდეურ-თემატიკური სამყაროს ერთსახოვნებას, იყო სხვადასხვა თემის, იდეისა და მსოფლშეგარძნების ნაწარმოებებიც, მაგრამ მაინც საერთო წარმმართველი როლი შეასრულა გ. ერისთავის, ა. ცაგარლის და ზ. ანტონოვის დრამატურგიამ. რომლებიც სტილისტურად ძალიან ახლოს იდგნენ ერთმანეთთან.

ილიას აზრით, გ. ერისთავის სატირა „გამოსაკეთებლად აწყულლებს ხოლმე იმას, ვისაც კი დაეძგერება, სხვას კი ყოველთვის აფრთხილებს“², ამავე მიზანს ისახავდა ა. ცაგარელისა და ზ. ანტონოვის დრამატურგიაც. თუმცა ზ. ანტონოვმა „გ. ერისთავისგანვე ფრთა-ასხმულმა... თავის ოსტატს გაასწრო“³ და ე. წ. „მდაბიო ხალხის“ ავკარგიანობაც დაგვანახა. 1850—1856 წლების სათეატრო რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა მოლიერის, გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, გ. ჯაფარიძის, ა. მეიფარიანის, გ. დვანაძისა და სხვათა კომედიებისაგან.

ამოდ ელოდნენ რუსიფიკატორები, რომ ქართული თეატრი ხელს შეუწყობდა „ტუზემცების“ (ადგილობრივი მოსახლეობის ვ. კ.) გათქვეფას რუსებში. მეტად მახვილი აღმოჩნდა გ. ერისთავის თეატრი. მაგრამ სამაგიეროდ, ცენზურა სულს ხდიდა თეატრს. ზედიზედ იკრძალებოდა სპექტაკლები (მაგ., „ყაჩაღები“. „დავა“).

1856 წელს თეატრმა შეწყვიტა არსებობა.

1856-დან 1879 წლამდე განვლილი პერიოდისათვის ძირითადად ისევ კომედია იყო დამახასიათებელი. რეპერტუარში კომედიასა და ვოდვეილს ეკავა უპირატესი ადგილი. ყველგან ტრიალებდა გ. ერისთავის სახელი, სცენაზე ცოცხლობდა მისი სული. გ. დვანაძე მამაკ უწოდებდა გ. ერისთავს, ერისთავის პრინციპებს იცავდა პიესებშიაც

¹ გ. ციციშვილი. წერილები თეატრსა და დრამატურგიაზე, 1959, გვ. 105.

² ი. კავჭავაძე, კრებული თეატრის შესახებ, ნ. გურაბანიძის შესავალი წერილითა და შენიშვნებით, 1955, გვ. 130.

³ ი. კ. ვ.

და სცენაზეც გ. ჯაფარიძე. „გ. ერისთავისა და მისი სკოლის დრამატურგებისა და აქტიორების მხარდაშემკერი და წამახალისებელი“¹ იყო მ. თუმანიშვილი. გ. ერისთავის ტრადიციებს იცავენ და აგრძელებენ თბილისის, ქუთაისის, გორის თეატრებში, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქის დრამატულ წრეებში, სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში. გ. ერისთავის თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები ძველსა და რბილში უჯდება არა მარტო თეატრალურ მოღვაწეებს. არამედ მაცურებლებსაც.

კომედიის ეანრის წარმატებას ხელს უწყობს თარგმნილი პიესებიც. ქართულ სცენაზე იდგმება მოლიერი, ა. ოსტროვსკი, პ. ბომარშე, იდგმება გ. სუნდუვიანცის კომედიები.

კომედიის ტრადიცია იმდენად ძლიერია, რომ იგი უკვე აშკარადაც ებრძვის დრამასა და ტრაგედიას. როცა დაიდგა სუვორინისა და ბურენინის „მედეა“, კრიტიკა მას მწყურალად შეეხდა. გაზეთ „დროების“ აზრით, „მედეა“ ცრემლიანი ნაწარმოებია და „იმერლებს ცხოვრების სცენაზედაც ეყოფათ სატირალი, საქიროა კომედიები და არა დრამებიო“².

ეფრო კლდიაშვილი იმავე გაზეთის საშუალებით გაეპასუხა რეცენზენტს: მაყურებელს მოსწყინდა ერთი და იგივე სასაცილო კომედიები და ვოდვეილებიო³. ასე იყო თუ ისე, ამ დაპირისპირებაში იგრძნობოდა ერთგვარი რეაქცია კომედიის თეატრის წინააღმდეგ⁴. ჩასაკვირველია, ე. კლდიაშვილი მართალი იყო. ქართულ თეატრში აშკარად იგრძნობოდა პიესების ერთფეროვნება, რაც, თავის მხრივ, უარყოფით გავლენას ახდენდა სასცენო ხელოვნების განვითარებაზე.

1879 წლის 5 სექტემბერს მუდმივიმოქმედი პროფესიული თეატრი გაიხსნა ბ. ჯორჯაძის კომედიით „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“. ასე რომ, ისევე კომედიით დაიწყო ქართული თეატრის ახალი ხანა. ამავე სეზონში დაიდგა ა. წერეთლის „კინტო“, „ბუტიაობა“. კ. გოლდონის „როგორც ქუხს, ისე არ წვიმს“, მოლიერის „ეორე დანდენი“. ახალი თეატრის რეპერტუარს ბურჯივით შეუდგა ა. ცაგარლის დრამატურგია.

როგორც ვხედავთ, კვლავ კომედია ბატონობს ქართულ სცენაზე. ბუნებრივია, რომ კომედიის თეატრს თავისი მახიობიც უნდა წარ-

¹ დ. ჯანელიძე. ლექციები ქართული თეატრის ისტორიიდან, გვ. 51. იხილეთ თეატრალური ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში, ხელნაწერის უფლებით.

² გაზ. „დროება“, 1875, № 44.

³ ნ. დვინეფაძე, ეფრო კლდიაშვილი, 1958. გვ. 30.

⁴ დ. ჯანელიძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 60.

მოექმნა და იგი იქმნება კიდევ. ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა, ნ. ვაბუ-
ნია, კ. ყიფიანი დასის სხვა წევრებთან ერთად განსაზღვრავენ ქარ-
თული სასცენო რეალიზმის ხასიათს. გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის
და ა. ცაგარლის დრამატურგიაზე „ალიზარდენ მთელი რიგი ხარის-
ხოვანი მსახიობნი, შესისხლხორცებულნი ერთმანეთში ერთგვარი
არტისტული თვისებით და ბუნებით“¹. ამ თეატრის ენა უფრო
დაუახლოვდა ხალხის სასაუბრო ენას და ყველასათვის ნაცნობი სო-
ციალური წრეების მეტყველებას. განსაკუთრებული ადგილი დაიკა-
ვა ყოფაცხოვრებითა უარგონმა და კუთხურმა კილოკავებმა. იმდენ-
ად დაკონკრეტდა თეატრის მხილების ობიექტი, რომ ი. ქაეკავაძემ
საგანგებოდ გააფრთხილა დასი „ყოველის ღონისძიებით ვრიდენი
კერძო პირთა მასხარად აგდებას სცენაზედ“².

შეიქმნა გარკვეული სცენური ნიღაბი ქართული კომედიისა. მა-
ყურებელიც შეეგუა და შეესისხლხორცა მას. ამგვარ პირობებში არ
შეიძლებოდა არ წარმოქმნილიყო თეატრალური ხერხებისა და სა-
შუალებების გარკვეული ერთსახოვნება, თუ გნებავთ შტამპიც.

1880 წლის 15 თებერვალს ქუთაისში გაიმართა ახალი თეატრის
(ძმები ხარაზიშვილების მიერ აგებული) პირველი სეზონი. გაზეთ-
„დროება“ იმედს გამოთქვამდა, რომ „ახლად შემდგარი ქართული
ტრუპა გვიგალობებს განთიადის ფსალმუნს, გამოვლენ კეთილი ადა-
მიანები და ცხოველი სიტყვით... გონებას გაგვიხსნიან“³.

პირველი სეზონის პირველ წარმოდგენად დაიდგა ზურაბ ანტო-
ნოვის ცნობილი კომედია „მზის დაბნელება საქართველოში“.

როგორც ვხედავთ ეს ეტაპიც კომედიით დაწყებულა. მაგრამ ამ
პერიოდში უკვე საგრძნობი ხდება დრამის მოთხოვნილებაც. მას
გზის გაკვლევა უხდება თეატრალური პრაქტიკის რთულ პირობებ-
ში. მეტად აკრელდა თეატრის რეპერტუარი. მომრავლდა უიდეო.
იაფფასიანი ნაწარმოებებიც. ვოდვეილური ხასიათის პიესებს ქმნიან
დიდი იდეალებისა და პრობლემების მწერლებიც კი. ეს რთული
პროცესი კიდევ უფრო ხაზს უსვამს დრამის, ანუ როგორც იტყვიან,
„სერიოზული“ ჟანრის განვითარების აუცილებლობას. ი. მაჩაბელი
მოითხოვს, რომ შეიქმნას ორი დასი, ერთი კომედიისა და მეორე
დრამისა. თვით ეს ფაქტიც ცხადყოფს, რომ ცხოვრებამ უკვე დააყუ-
ნა დრამატული თეატრის შექმნის საკითხი. მისი შესაფერისი დრამა-
ტურგია უნდა გახდეს საფუძველი ამგვარი თეატრისა. ეს პერიოდ

1 ს. ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 62.

2 ი. ქაეკავაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 62.

3 გაზ. „დროება“, 1880, № 31.

საყვებით ემთხვევა ლ. მესხიშვილის გამოჩენას ასპარეზზე. მსახიობის თავისებურება, მისი აქტიორული ბუნება მოიხზოვს უესათერის რეპერტუარს.

1882 წლის 20 იანვარს პირველად იდგმება ლ. ერისთავის „სამშობლო“. ამავე წლის სექტემბერში იდგმება ი. ჯავახიშვილის „დედა და შვილი“. დაიდგა ა. ყაზბეგის „არსენა“, ისტორიული დრამების გამოჩენა და თარგმნილი ტრაგედიები გარკვევით მიუთითებენ ქართული თეატრის დიპლომატიის გაფართოების პერსპექტივებზე. 80—90-იანი წლების თეატრში უკვე ობიექტურად არსებობს ორი ტენდენცია—არსებობს საყოფაცხოვრებო კომედიის თეატრი და თეატრი რომანტიკული პათოსისა. პირველის სათავეში დგანან ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია და პ. საფაროვა, ხოლო მეორის ლ. მესხიშვილი და მისი მოწაფეები. მართალია, ისინი ხშირად ერთადვე დგამენ სპექტაკლებს, მაგრამ, არსებითად, სრულიად განსხვავებული სტილის თეატრებია.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები და პატრიოტული თემატიკა განსაკუთრებით ახლობელი გახდა მსახიობისათვის. „დედა და შვილი“ იდგმებოდა ყველგან — სოფლად, ქალაქად, მას კითხულობდნენ საღამო-შეკრებებზე, სალონებში. „დედა და შვილი“ მალე შეემატა ი. ჯავახიშვილის „კაკო ყაჩაღი“.

ასე რომ, 80—90-იანი წლების თეატრში გაიღვიძა 30—40-იანი წლების თეატრალურმა იდეალებმა, ქართული თეატრის წინაშე კვლავ მწვავედ დადგა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოტივი. ილია და აკაკი სათავეში უდგებიან მთელ ამ მოძრაობას. თეატრმა დაიბრუნა რომანტიკული პათოსი, „დედა და შვილი“ და „სამშობლო“ ერთგვარი მობრუნების პუნქტი იყო ქართულ თეატრში.

„დედა და შვილის“, „არსენასა“ და „სამშობლოს“ დადგმით ასაღმა სიომ დაქროლა ქართულ სცენაზე. „სამშობლოს“ წარმოდგენის შესახებ ი. მეუნარგია წერდა: „ეს იყო პირველი ნამდვილი წარმოდგენა ქართულ ენაზე. თეატრი იმტერყვოდა შედუღებული ხალხის ტაშისკერისა და ეაშას ძახილისაგან, წარმოდგენა რომ გათავდა, ავტორს ლაჟნის გვირგვინი მიართვა საზოგადოებამ“¹. მეფის რუსეთის დამქაშებს არ მოეწონათ პატრიოტული ნაწარმოების ესოდენ დიდი წარმატება. კატკოვმა არ დაინდო ეროვნული დროშაც კი. ი. ჯავახიშვილმა გამანადგურებელი პასუხი გასცა შოვინისტს². არც პროგრესულ რუს მოღვაწეებს მოეწონათ კატკოვის გამოსვლა. გაზ. „დროებაში“ დაიბეჭდა პ. სემენკოვის წერილი. „მე შთამომავლობით

1 ქუენარგია, ქართული მწერლები, 1944, ტ. II, გვ. 135.

2 ჯავახიშვილი, კრებული, ტ. II, 1941, გვ. 145.

და გრძნობით რუსი, - წერს იგი საჭიროდ ვრაცს საქვეყნოდ გამოვაცხადო, რომ ამგვარი კორესპონდენციები... რუსებმა და ქართველებს შუა განხეთქილებას სთესენ; ამიტომაც ყოველ პატიოსან რუსს უნდა რცხვენოდეს. როდესაც ამგვარ ცილისწამების რანეგებს კითხულობს გაზეთში¹.

ცენზურამაც გააძლიერა თეატრზე ზემოქმედება. სულ უფრო მკაცრი იყო კონტროლი. ამ სიძნელეების პარალელურად თეატრის წინაშე წამოიჭრა ახალი პრობლემები. მაყურებლის ნაწილში გაიღვიძა „სამშობლოს“ მსგავსი პიესების მოთხოვნილებამ. პიესები კი არ იყო. ხალხის ნაწილი ისევ ძველ კომედიებს ეტანებოდა. უკვე აშკარად იგრძნობოდა მაყურებლის დიფერენციაცია. აშკარა იყო ორი სტილის ერთ ქერქვეშ შეუთავსებლობაც. თეატრში თავი იჩინა უთანხმოებამ. ამ უთანხმოებას ხშირად დრამატული საზოგადოების სუსტი ხელმძღვანელობით ხსნიან, ერთ-ერთი მიზეზი ესეც იყო, მაგრამ ძირითადი — მაინც ვ. აბაშიძისა და ლ. მესხიშვილის თეატრალური პრინციპების სხვადასხვაობა. მართალია, ამ ფაქტს აშკარა კონფლიქტის სახე არ მიუღია, მაგრამ შინაგანად იგი არსებობდა. მოხდა ისე, რომ დასი ორად გაიყო. ლ. მესხიშვილი რუსულ თეატრში გადავიდა რიგით მსახიობად. ქართული დასის სული და გული ისევ ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა და მათი მიმდევრები იყვნენ. კვლავ გაბატონდა კომედია. საზოგადოების ნაწილი უკმაყოფილო დარჩა ამ ტენდენციის გამარჯვებით. რაც კარგად გამოხატა გაზეთ „თეატრის“ რედაქციას: „ორი სეზონის განმავლობაში კომიტეტს ქართულ სცენისათვის მეტად დიდი ნაკლი შეუმჩნევია და ეს ნაკლი შეუფსია: რადგანაც ვ. მესხი მეტად უნიჭო, გამოუსადეგი აქტიორი ყოფილა (თურმე კარაპეტების როლს ვერ თამაშობს!) — გაუგზავნიათ ნოვეორდში რუსულ სცენაზე და მის მაგივრად აუყვანიათ ვებერთელა ნიკის პატრონი, რომელსაც თურმე ყველანაირ როლებს აძლევენ და ისიც მეტად ხელოვნურად თამაშობს კარაპეტას, ღაღოს, ჰეპოს. ტიმოთეს და სხვ. მომავალ სეზონში ამ ახალ ვარსკვლავს გამოიყვანენ ლირის, პაძლეტის და რომეოს როლებში“².

ამრიგად, მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების ქართულ თეატრში ისევ გ. ერისთავისა და ვ. აბაშიძის სკოლა ბატონობს. მაგრამ უკვე იგრძნობა მოთხოვნილება რეალიზმის არხების გაფართოებისა, ახალი თეატრალური მასშტაბების შექმნისა, განსხვავებული თემებისა და პრობლემების რეპერტუარის ჩამოყალიბებისა.

¹ დ. ჯანელიძე, ლექციები... გვ. 90.

² თურნ. „თეატრი“, 1889. № 9.

ეს ტენდენცია იგრძნობა დადგმული პიესების შემადგენლობის სტატისტიკურ მონაცემებშიც. ათი წლის მანძილზე (1879—1889) მუდმივ მოქმედ თეატრს 220-მდე პიესა დაუდგამს. აქედან მეტწილად კომედიები და ვოდევილები, მაგრამ რეპერტუარში უკვე მნიშვნელოვანი ადგილი დაუჭერია დრამებსაც. მათ შორის ბევრია თარგმნილი პიესა.

აღსანიშნავია ერთი მომენტიც. კოტე მესხის ხელმძღვანელობის პერიოდში ქუთაისის თეატრში წამყვანი ადგილი დაიკავა უცხოურმა რეპერტუარმა. განსაკუთრებით კი ფრანგულმა პიესებმა. კ. მესხი ცდილობდა, ევროპული კულტურა დაენერგა თეატრში, გრძნობდა სიახლეს. მაგრამ იმდენად რთული იყო თეატრის შინაგან ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები, რომ კონფლიქტი გარდუვალი აღმოჩნდა. „ამ დროს, — იგონებს ნ. ჩხეიძე — თეატრში ორი ბანაკია. ახალგაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინსვლა სწყურია და ძველი თაობა, რომელთაც ძველი წესების ძველი მიმართულების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შემნახველნი არიან“. და შემდეგ „როცა კოტემ, საფრანგეთიდან დაბრუნების შემდეგ, ახალი ფრანგული რეპერტუარი შემოიტანა, დიდი ძალა და ენერგია დასჭირდა ამ რეპერტუარის დამკვიდრებისათვის. ახალი შინაარსი, თამაშის ახალი სისტემა და სტილი ბევრს, უფრო ძველ მსახიობებს და გამგეობის წევრებს აშინებდა“¹.

კ. მესხიც წავიდა თეატრიდან.

როგორც ვხედავთ, მეტად რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები მიმდინარეობს ქართულ თეატრში. მეტად უჭირს ამ „ახალ სტილს“ არსებობა და დამკვიდრება. ასეა თბილისში და ქუთაისში — ორ ძირითად თეატრალურ ცენტრში; პერიფერიებში, რაიონებსა და სოფლებში კი კომედიების, ვოდევილებისა და ფარსების ტრიუმფია. იმდენად ძლიერია იგი, რომ ი. მაჩაბლის რედაქტორობით არსებული „დროება“ სპეციალურ სტატიასაც აქვეყნებს „ქართული თეატრის პამპულების“ სახელწოდებით.

ამ ბრძოლაში დამთავრდა თითქმის 90-იანი წლებიც. 1896 წელს ქუთაისში დაბრუნდა ლ. მესხიშვილი, თბილისში კი ვ. აბაშიძეა.

ცხოვრების მიერ ნაკარნახევ პრობლემებს ქართული თეატრი განახლებისაკენ მიჰყავდა. გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან საგრძნობი ხდება ევროპის თეატრალური ტენდენციების გარკვეული გამოძახილი ქართულ სცენაზე. ვხვდებით ევროპის თეატრების ანალოგიურ მოვლენებს. რასაკვირველია, ნაწილი აიხსნება გარკვეუ-

¹ ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი, 1956, გვ. 108—109.

ლი გავლენებით, მაგრამ, ძირითადად, ტენდენციად განპირობებულია თვით სინამდვილით. ქართველი მოღვაწეები კარჩაკეტილად როდი ცხოვრობდნენ, მათთვის ნაცნობი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპული თეატრალური სამყარო

გასული საუკუნის 80—90-იანი წლების რუსული თეატრი აღსავსეა რთული წინააღმდეგობებით. საყოფაცხოვრებო კომედია და ვოლგეელი, ერთი მხრივ, ხოლო ფსიქოლოგიური რეალიზმი, მეორე მხრივ, არსებითად განსაზღვრავენ რუსული თეატრის ხასიათს.

1880 წელს მოსკოვში იქმნება პირველი მულტიმემოქმედი კერძო თეატრი ანა ბრენკოს ხელმძღვანელობით (მის დასში მოღვაწეობდნენ საუკეთესო მსახიობები, აქ გადადგა პირველი ნაბიჯები ა. სუმბათაშვილმა)¹. ორი წლის შემდეგ გაიხსნა კორმის თეატრიც, ამ პერიოდის რუსულ თეატრში ერთნაირი ძალით ბრწყინავენ კ. დავიდოვის ღრმა ფსიქოლოგიური ხასიათები და კ. ვარლამოვის მიერ იმპროვიზაციული ოსტატობით შესრულებული კომედიური ტიპები. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული თეატრის არტისტიზმს სულ სხვა მასშტაბს აძლევს მოჩალოვის რომანტიკული სკოლა, და ერმოლოვას სახელი. ერმოლოვას მიერ შესრულებული ჟანა დარკი შილერის „ორლეანელ ქალწულში“, მხოლოდ ისტორიული პერსონაჟი როდი იყო. იგი ეღერდა როგორც რუსი მაყურებლისათვის უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოები. ჟანა დარკი გმირი რუსი ქალის იდეალს გამოხატავდა². მ. ერმოლოვა იყო ზეინაბის („ღალატი“) საუკეთესო შემსრულებელიც³. მ. ერმოლოვას გვერდით მოღვაწეობდა არა ერთი ბრწყინვალე აქტიორი. ფართო იყო მათი რეპერტუარი. ძირითადად მდიდარ ეროვნულ დრამატურგიას ემყარებოდა მათი შემოქმედება, მაგრამ უაღრესად დიდი იყო მასში დასავლეთ ევროპის კლასიკური დრამატურგიის წილხვედრიც. მცირე თეატრმა საცხებით დაიმსახურა „მოსკოვის მეორე უნივერსიტეტის“ რეპუტაცია. მისი ღრმა რეალისტური შემოქმედება დიდ შემოქმედებას ახდენდა არა მარტო რუსულ თეატრზე, არამედ რუსეთის იმპერიაში შემავალი სხვა ერების თეატრალურ კულტურაზეც.

მაგრამ რუსული თეატრის ისტორიაში მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა სამხატვრო თეატრის წარმოქმნასა და მის მო-

¹ С. Данилов, Очерки по истории Русского драматического театра, 1948, стр. 423.

² იქვე, გვ. 434.

³ მ. ერმოლოვას იუბილეზე კ. მესხმა უთხრა: „თქვენ ერთად ერთი რუსი ქალი ხართ, რომელიც იტანჯებოდა, როგორც ქართველი დედა“. კ. მესხი, წერილები, 1953, გვ. 48.

ღვაწეობას. იგი მოექცა რუსი ხალხის ესთეტიკური ცხოვრების ავან-
გარდში.

სამსატეოო თეატრი, ა. ჩხივი და მ. გორკი ქმნიან სრულიად
ახალ მხატვრულ სინამდვილეს, მათ ვირტუოზულ ოსტატობამდე
აქყავთ თავიანთი ხელოვნება. იქმნება დიდი რეალისტური თეატრი
და დრამატურგია, იქმნება პოეზიითა და ადამიანის სულას შინაგან-
დინამიკით აღსავსე სამყარო.

ქართულ თეატრში სულ უფრო მეტად იზრდება რუსული დრა-
მატურგიისადმი ინტერესი. ა. ოსტროვსკი ხდება ქართველი მაყუ-
რებლის საყვარელი მწერალი. ქართული თეატრის რეპერტუარში
(1874 წლიდან მოყოლებული) უცვლელადაა ოსტროვსკის პიესები.
რეპერტუარში მკვიდრდება ნ. გოგოლის „რევიზორი“. ლერმონტო-
ვის „მასკარადი“, გრიბოედოვის „ვაი კეუისაგან“. პუშკინის „ძუნწი
რაინდი“, ხოლო უფრო გვიან მ. გორკის ნაწარმოებები. რუსული
თეატრის მიღწევების პროპაგანდას ხელს უწყობს რუსი მსახიობე-
ბის გასტროლები საქართველოში¹. ეს არის ერთი, მაგრამ მნიშვნე-
ლოვანი ნაკადი პროგრესული რუსული კულტურისა. მეორე მხრივ,
ქართული თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს
დასავლეთ ევროპის დრამატურგია. ქართულ სცენაზე ვხვდავთ შექს-
პირის, მოლიერის, შილერის, ალ. დიუმას, გოლდონის პიესებს, მათ
გვერდით დიდი წარმატება აქვთ ე. ლაბიშის სალონურ ვოდევილებს.
იღვმება სკრიბის, ბომარშეს ნაწარმოებები. ამ ავტორების სახელებს
ვხვდებით ამავე პერიოდის ევროპის თეატრალურ აფიშაზეც, მაგრამ
მათ გვერდით გზას იკვლევს და მკვიდრდება ახალი დრამა.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპის თეატრებში (საფ-
რანგეთი, გერმანია) მომხდარი ბევრი მოვლენა ქართული თეატრის
მოვლენების ანალოგიურია. ასე მაგალითად, მსახიობის მუხე სიულის
გამოჩენა ფრანგულ თეატრში თავისი ძლიერი რომანტიკული გმირე-
ბითა და დიდი არტისტული ტემპერამენტით ლ. მესნიშვილის სახელს
გვაგონებს. პირველი 70-იან წლებში გამოვიდა ასპარეზზე, ქართვე-
ლი მსახიობი კი ათიოდე წლის შემდეგ, მაგრამ ორივემ ტრაგედიის
ჟანრის დამკვიდრებას მოახმარა თავისი უზარმაზარი ნიჭი.

1900-იანი წლების ფრანგულ თეატრში ჩნდება მორის მეტერლინ-
კის სახელი. იგი ქმნის „სტატისტიკური თეატრის“ კონცეფციას².

¹ 1899 წლის აგვისტოში თბილისის ოპერის თეატრში საგასტროლო რე-
პოზიციონ პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის მსახიობები. განსაკუთრებულ
წარმატება ხვდა ვ. დავილოვს გოროდნაჩისა და ფამუსოვის როლებში.

² История западноевропейского театра. т. V, 1970, стр. 36.

თეატრს ასწავლის „ღუმელის ცოდნას“. მისი აზრით, არსებობს უხილავი, კონკრეტული სინამდვილის მიღმა მოქმედი რაღაცა ძალა, რომელიც იჭრება ადამიანის სულის შინაგან სამყაროში და თავის ნებაზე წარმართავს მას.

მეტერლინიკის თანამედროვენი ა. ჩეხოვი, ჰ. იბსენი, გ. ჰაუპტმანი ეძიებენ და ქმნიან ახალი დრამის ფორმებს. სხვადასხვაა მათი ხედვის წერტილები, და ის პირობები, რომელშიაც მათ უხდებოდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა, მაგრამ, არსებითად, ისინი განსაზღვრავენ XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ დრამატურგიაში მომხდარი ცვლილებების ხასიათს.

ამავე პერაოდში ყალიბდება და გასაგები ხდება სცენური ქვეტექსტისა და მეორე პლანის აზრი, ცოცხალი განწყობილება და სცენური მოქმედება, შინაგანი მოქმედების სახით, სწორედ ამ დროს აღწევს თავის სრულყოფილებას.)

ევროპის კონტინენტის თეატრებზე უდიდეს გავლენას ახდენს ე. ზოლას ნატურალისტური ნაწარმოებები, მისი თეორიული ტრაქტატები. ნატურალიზმის გავლენა ემჩნევა ჰაუპტმანის შემოქმედების საწყის პერიოდს, ნატურალიზმი ფართოდ იჭრება სცენურ შემოქმედებაში (მაგ., ანტუანი).

ბრძოლა ახალ დრამასა და ძველს შორის მეტად მწვავეა, დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევს გზას ევროპულ თეატრში ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპები და იმარჯვებს კიდევც.

ევროპის ქვეყნების ახალ დრამას (მიუხედავად მისი წარმოქმნის სპეციფიკური პირობებისა და შემოქმედების ინდივიდუალური მანერისა) ბევრი რამ ჰქონდა საერთო. ხშირად ერთნაირად მძაფრად გახიციდნენ პიროვნების ბედს კაპიტალისტურ სამყაროში. 80—90-იანი წლების ფრანგული თეატრი გამოირჩეოდა დიდი პოლიტიკური აქტიურობით. ლ. მესხიშვილის თეატრიც ტრიბუნი იყო. მისი ბუნტარული სული აშფოთებდა და აკრთობდა ხელისუფლებას, იგი ხალხს რევოლუციისაკენ მოუწოდებდა. ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველოს ცხოვრებაში დიდი სოციალური და პოლიტიკური ძვრება ხდება. ფართო ასპარეზზე გამოდის მუშათა კლასი, იზრდება გლეხთა მოძრაობა, მადლდება ეროვნული თვითშეგნება. ცვლილებები დაეტყო ქართველი ხალხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ყველა მხარეს. გამწვავდა საზოგადოებრივი ურთიერთობა, წარმოიქმნა ამ ურთიერთობათა ახალი ნორმები. წინააღმდეგობათა რთულმა პროცესმა მოიცვა არა მარტო სოციალური ფენები, მის ორბიტაში მოექცა აგრეთვე საზოგადოების ყველა წევრი, რომელიც ნებისთი თუ უნებლიეთ ჩათრეული აღმოჩნდა ფარული თუ აშკარა კონფლიქტების მე-

ქანიზმში. ძველი ცხოვრების ნორმების რღვევა და ახალი გზების ძიება განსაკუთრებულ სპეციფიკურ პირობებში ხდებოდა ჩვენში. ეს ის პერიოდია, როდესაც „რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევდა საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში, ანიველირებდა მის ადგილობრივ თავისებურებებს — ძველებური პატრიარქალური კარჩაეტილობის ნაშთს, — ჰქმნიდა ბაზარს თავისი ფაბრიკებისათვის... კავკასიის გაძლიერებული კოლონიზაციისა და მისი მიწათმოქმედი მოსახლეობის გაძლიერებული ზრდის პროცესთან ერთად სწარმოებდა აგრეთვე (ამ ზრდით მიჩქმალული) პროცესი მოსახლეობის მოზიდვისა მიწათმოქმედებიდან მრეწველობისაკენ“¹.

საქართველოს სოციალური და ეკონომიური ძვრები, გარკვეულ კავშირშია სხვა ქვეყნებში მომხდარ ცვლილებებთან. მართალია, ზოგიერთ ქვეყანაში იგი უფრო რელიეფურ, უფრო მწვავე და ხშირად კლასიკურ ფორმასაც იღებს, ვიდრე ეს საქართველოშია, მაგრამ ქართველმა ხალხმაც თავისებურად გაიარა და განიცადა კაპიტალიზმის განვითარების რთული ისტორიული პროცესი. გაქრა „პატრიარქალური ცხოვრების საუკუნო მოსვენება“², დადგა ახალი, მე-20 საუკუნის წინააღმდეგ, რომელმაც მოითხოვა ქართველი ხალხის ცხოვრების ახლებურად გარდაქმნა და გადახალისება.

ხანმოკლე პერიოდში მოუხდა საქართველოს დიდი ისტორიული მოვლენების გადატანა, ამ მოვლენებმა კი თავისი ელფერი მისცა იმ ცვლილებებს, რომლებიც სოციალურის, ფსიქოლოგიის, ეკონომიკის, მორალისა და ტრადიციების სფეროში მოხდა. ქართველმა კაცმა უფრო მძაფრად განიცადა თავისი მამაპაპისეული კერის მიტოვება და მისთვის ჯერ კიდევ უცხო, ქალაქურ ყოფაში მოქცევა.

ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამას არ შეიძლებოდა თავისი გამოხატულება არ ეპოვა ლიტერატურაში. „რადგან ყოველი თვალსაჩინო სოციალური ცვლილება თავის ელფერს დებს გონებრივ მოძრაობას, რის გამო ლიტერატურაც ფერს იცვლის, ახალ მიმართულებას ადგება“³.

„მსოფლიო ბრუნვაში“ მოქცეული საქართველოს მწერლობა და თეატრი გრძნობს ევროპის სუნთქვას. სულ უფრო და უფრო ერთობლივი და აქტიური ხდება რუსეთისა და საქართველოს საუკეთესო შვილთა ბრძოლა ცარიზმის წინააღმდეგ.

ეპოქის წინააღმდეგობანი თავის გამოძახილს პოულობენ ღრა-

1 ვ. ი. ლენინი, ტ. III, მე-4 გამოც., 1948, გვ. 704.

2 ა. წულუკიძე, თხზულებანი, 1967, გვ. 91.

3 იქვე.

მატურგიასა და თეატრში. იქმნება ბრძოლის პირობები სხვადასხვა დრამატურგიულ და თეატრალურ მიმდინარეობებს შორის.

აი, ზოგადად ამგვარი წინამძღვრები იყო თეატრში, როცა დ. კლდიაშვილი გამოვიდა შემოქმედებით ასპარეზზე.

ახალგაზრდობის წლებში დ. კლდიაშვილი გატაცებული იყო ემილ ზოლათი და პაულ ბურჟეთი. ს. კლდიაშვილის ცნობით, დავითის „წრფელ გულს“ ეპიგრაფად წამძღვარებული ჰქონდა ერთი ფრაზა ბურჟეს რომანიდან „სიცრუე“, „თუ იცი და გრძნობ, რომ შენში არის სული, ეცადე იგი შენზე ადრე არ მოკვდეს“. მაგრამ ეს იყო და ეს. დავით კლდიაშვილს არ უყვარდა ლიტერატურული მოდის აყოლა, იგი შორს იდგა რაიმე გავლენისაგან. თვით ცხოვრება იყო მისი ყველაზე დიდი მასწავლებელი და არც არასოდეს არ უღალატია ამ გზისათვის.

ქართული ფსიქოლოგიაში დრამის სათავესთან...

დ. კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებით“ შემოვიდა ქართულ დრამატურგიაში. პიესამ დაბეჭდვისთანავე მიიქცია ყურადღება¹. გამოქვეყნდა რამდენიმე კრიტიკული წერილი, სადაც საკმაოდ ვრცლად იყო განხილული პიესის ავკარგიანობა. თითქმის ყველა რეცენზენტმა აღნიშნა, რომ დ. კლდიაშვილის ეს ახალი ნაწარმოები არ გავდა სხვა ქართულ პიესას. თუმცა უმეტესობამ სცენურობის მხრივ სუსტ ნაწარმოებად მიიჩნია იგი (განსაკუთრებით მეორე მოქმედება). ი. ნაკაშიძის აზრით, „ჩვენმა სიმპატიურმა ავტორმა აირჩია ძველი თემა, ძველი განზრახვა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ სანახევროდ განაახლა იგი. პირველი მოქმედება მის ნაწარმოებში სიცოცხლით სავსეა, მეორე კი სუსტი“. მიუხედავად ამისა, ი. ნაკაშიძე მადლობას უხდის ავტორს, რადგან დავითი მწერალთა იმ მცირე რიცხვს ეკუთვნის, „რომელთაც ორიგინალობის ბეჭედი ატყვიათ, იმ მერცხალთა გუნდსა, რომელნიც თუმცა მოშორებულს, მაგრამ მაინც მომავალ გაზაფხულს გვიქაღიან“².

პიესის სიახლე უფრო ხაზგასმით აღნიშნა ხომლეღმა. იგი დ. კლდიაშვილის ტალანტის მთავარ ღირსებად მიიჩნევს ღრმა დაკვირვების უნარს, რეალიზმს, ჩაფიქრებულობას, ნაზ იუმორსა და პოეტურ ნაღველს. „ირინეს ბედნიერებას“ „შესანიშნავ დრამატიულ პიესას“ უწოდებს, ცალკე განიხილავს სახეებს. მისი აზრით, „აბესალომ სალამთაძის მსგავს ხალსს იცნობს ჩვენი ლიტერატურა. ეს იერემია წარბას და მისი აჩრდილის — ტარიელ მკლავაძის ახლი მონათესავეა, მაგრამ აბესალოს ნიჭიერმა ავტორმა მაინც შთაბერა ახალი სული და ცხოვრების განსხვავებულ გარემოებაში დაგვიჩაბათა იმისი ხასიათი და საქციელი“, რაც შეეხება ვიქტორს, იგი „სრულიად ახალი ტიპია“ ქართულ ლიტერატურაში. „აქამდე ვინც კი შე-

¹ დაიბეჭდა ჟურნ. „მოამბეში“, 1897, № 12.

² ი. ნაკაშიძე, ჟურნ. „მოამბე“, 1898, № 3.

ხებია, — განაგრძობს ხომლელი, — ჩვენ თავად-აზნაურთა ცხოვრებას, ყველანი უარყოფით და რაღაც ერთხელ აჩემებულის ტენდენციით ეკიდებოდნენ ხოლმე თავის საგანს. კლდიაშვილმა ღრმად და შეგნებით ჩაიხედა ცხოვრებაში და თავად-აზნაურთა შორის დღეს დაინახა მეტად სიმპატიური და ნათელი არსება, რომელსაც ყოველს სიტყვა-პასუხში და საქმეში ეტყობა გონიერი მოქმედება“¹.

კარგად შენიშნა ხომლელმა ვიქტორის სახე. იგი სავესებით იმსახურებს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

ვიქტორი სიკეთისა და გონიერების სიმბოლოა პიესაში. იგი მართლაც-და „მეტად სიმპატიური და ნათელი არსებაა“, რომელიც მაღალი ზნეობრივი პრინციპებისაკენ მოუწოდებს ადამიანებს, მას, როგორც თანამედროვე ინტელიგენტს, ვერ წარმოუდგენია ქალის ძალით გათხოვება, სიყვარულის გამო ადამიანის დასჯა. მიუხედავად მისი წარმომავლობისა, იგი ამ მხრივ თავისუფალია კლასობრივი შეზღუდულობისაგან. ვიქტორის ზოგადპუმანური იდეალები ეწინააღმდეგება მკაცრ სინამდვილეს. ეს არის კონფლიქტი, რომელიც შეტნაკლებად ეხება პიესის ყოველ გმირს. მწვავე ბრძოლაა გაშლილი ძველსა და ახალ მორალურ პრინციპებს შორის.

ვიქტორი სავესა ადამიანური გრძნობებით, ღირსებით, ინტელიგენტი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ტაქტიკითა და კეთილშობილებით. როცა მას ეუყურებთ, ჩვენ გვჯერა, რომ მიუხედავად თავად-აზნაურთა საზოგადოების გადაგვარებისა, მათში მაინც არის ის ნაწილი, რომელიც თავისი ღირსებით სცილდება კლასობრივ შეზღუდულობას. ამ ადამიანებს კეთილი საქმე უქცევიათ ცხოვრების მიზნად. სძულთ ყველაფერი ის, რაც ძალადობასთანაა დაკავშირებული, მაგრამ ისინი გმირები არ არიან. მათი ბრძოლა ხშირად უარყოფითი მოვლენების მხილებით განისაზღვრება. გადაგვარების გზაზე დამდგარ თავდაზნაურობას არ შეუძლია წარმოშვას მებრძოლი გმირი. იგი არჩევს შექმნას ახალ დროსთან შემგუებლის ტიპი. გადაუჭრელ წინააღმდეგობათა რთულ კონფლიქტში მოქცეული ვიქტორი ცდილობს კეთილსინდისიერად შეასრულოს „შემგუებლისა“ და „შემრიგებლის“ როლი. მაგრამ, რასაკვირველია, იგი არ გავს არც ავეტიკასა („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) და არც მიხეილის („დავა“) „შემრიგებლობას“. ავეტიკა კომიკური ტიპია, იგი თავის მოხერხებულობაზე ამყარებს წარმატების მთელ იმედს. სიტუაცია, რომელშიაც ავეტიკა ექცევა, სასაცილოს ხდის მის „შემრიგებელ“ პოლიტიკას. სულ სხვა მდგომარეობა გვაქვს „დავაში“. მიხეილს, არსებითად, ძალიან პა-

¹ ხომლელი, აკაკის კრებული, 1899, № 9.

ტარა წინააღმდეგობა აქვს დასაძლევვი, რადგან ბეგლარისა და ნინოს სიყვარულს წინ ეღობება მხოლოდ ონოფრე (ნინოს მამა). ეს წინააღმდეგობა კი თავისი მასშტაბითა და სიღრმით ვერ უტოლდება არამც თუ აბესალოს არამედ თვით ფილიპე ბარბაქაძის წინააღმდეგობის მასშტაბსაც კი. ფილიპეს სურვილს, რათა ძალით გაათხოვოს ირინე, პიესის კონფლიქტში შენაკადის ფუნქცია აქვს და არა ძირითადის. სულ სხვა გარემოცვაშია ნინო. იგი მართლაც ბედნიერია ირინესთან შედარებით. ამდენად მეტად მარტივ ფორმებში ვლინდება მიხეილის შემრიგებლური პოლიტიკაც.

მიხეილის ხასიათში არის სინათლე, ერთგვარი პოეტური განწყობილება, მაგრამ ვიქტორის სახე ნამდვილი შემობრუნება იყო ქართულ დრამატურგიაში, შემობრუნება ახალი, ნათელი და კრისტალური სულის ადამიანის სადიდებლად, ვიქტორი მეგობრობას, სიყვარულსა და ჰარმონიას ესწრაფვის ადამიანთა შორის, მაგრამ იმდენად ღრმად კონფლიქტი სწორედ იქ, სადაც იგი მთლიანობას ეძებს, რომ მისი მოხსნა აღემატება ვიქტორის შესაძლებლობებს. ცხოვრების მკაცრი სინამდვილე ბატონობს სიყვარულზე, პოეზიაზე, მაღალ ჰუმანურ იდეალებზე, მას თრგუნავს ადამიანის ბედის განმგებელი ძალა. „რას იზამ ძმა, — ეუბნება ვიქტორი როდამიშვილს — ჯერ კიდევ მხეცობაში გვიდგია ფეხი!“...

წარსულის სიმძიმე მაქლაჯუნასავით აწევს ადამიანის სულს. მუდამ ბრძოლაშია კეთილი და ბოროტი, ძველი და ახალი. ასე გრძელდება თაობიდან თაობაში საუკუნეების მანძილზე.

და აი, ერთი ასეთი დაპირისპირების მაგალითი მოგვცა დ. კლდიაშვილმა „ირინეს ბედნიერებაში“. აქ ერთმანეთს დაუპირისპირდა ვიქტორი და აბესალო, აბესალო და ირინე, ფილიპე და ირინე, აბესალო და როდამიშვილი. სხვადასხვა ენაზე, სხვადასხვა გრძნობით ალაპარაკდნენ ისინი. მათ შორის მოციქულივით დგას ვიქტორი, რომელიც ამაოდ ცდილობს ერთი გრძნობითა და აზრით ვამსკვალოს ყველა. იგი კონფლიქტშია ამ სინამდვილესთან. მაგრამ მისი დაპირისპირება მოკლებულია სიმძაფრეს, მოწინააღმდეგე მხარე უფრო გაბედული და შემტევია. ვიქტორს ისლა დარჩენია, როდამიშვილს თხოვოს „შეიმაგროს თავი, რომ არავის შეამჩნევინოს შეწუხება“... თავი ისე ეჭიროს, თითქოს ირინე არც კი ჰყვარებოდეს, „ისე შეახედინოს ყველას, თითქოს“ მათ შორის „ნამდვილი არაფერი ყოფილიყოს“. როდამიშვილიც მორჩილებით წამოიძახებს, „გადაგიწყდა ყოველივე სიყვარული, აბესალო სალამთაძევ! გადაგიწყდა!“

ასე მთავრდება პირველი მოქმედება.

მაგრამ ვიდრე დაიწყება შემგუებლობა, ვიდრე ვიქტორსა და

როდამიშვილს შექმნილი სიტუაციის გამო სევდისა და მწუხარების გრძობა დაეუფლებათ, მანამდე ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ შთაგონებით, თხოვნით შეიძლება აბესალოს განზრახვის დათრგუნვა. ამიტომ პირველ ხანებში ვიქტორიაც და როდამიშვილიც უფრო აქტიურები არიან.

აბესალოსა და ვიქტორის ინტერესების შეჯახება, მათი ხასიათებისა და სურვილების დაპირისპირება, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა მშვენიერად არის გადმოცემული პირველი მოქმედების მეხუთე გამოსვლაში:

ა ბ ე ს ა ლ ო — „სად წამიხვალ, სად?.. სად წამიხვალ?!

ვიქტორი — რას სჩადიხარ, ყმაწვილო რა ამბავში ხარ?!

ა ბ ე ს ა ლ ო — გვედრები, თავი დამანებო!.. ხომ მხედავ...

ვიქტორი — რომ შენს ჭკუაზე არა ხარ...

ა ბ ე ს ა ლ ო — ჰო, ჰო სწორედ ჩემს ჭკუაზედ არა ვარ!.. და თავი დამანებე, თორემ მაწყენინებები შენთვის და დამემღურები!..

ვიქტორი — ყმაწვილო, თავი როგორ დაგანებო, როცა ვხედავ, რომ ირინესთან შენს საქციელს შეუძლია აქ ერთი აყალმაყალი ატეხოს... გეუბნები, იმ ქალს ყავს ამორჩეული საქმრო, ის კაცი თავს გამოიდებს და...

ა ბ ე ს ა ლ ო — ჯანდაბას მისი თავი და ტანი!... გთხოვ, ჩემთან მას ნუ ახსენებ... ირინესთან იმას ხელი აღარა აქვს დღეიდან, არა, ასე მოახსენე...

ვიქტორი — როგორ თუ ხელი აღარ აქვს? რა გინდა ამით თქვა?

ა ბ ე ს ა ლ ო — ის, რომ ირინეს საუკუნოდ გამოეთხოვოს...

ვიქტორი — აბესალო!..

ა ბ ე ს ა ლ ო — ჰო, აბესალო, აბა ვინა ვარ?

ვიქტორი — შენ რაღაცას უცნაურს აპირებ, აბესალო...

ა ბ ე ს ა ლ ო — რასაც ვაპირობ, კიდევაც ავასრულებ...

როგორც ვხედავთ, აბესალო უფრო ენერგიულად იბრძვის თავისი სურვილის აღსასრულებლად, იგი მოქმედებს, ვიქტორი კი მორალს უკითხავს. მართალია, არც ვიქტორია მოკლებული გარკვეულ მოქმედებას, მაგრამ აბესალოს საქციელს განსაზღვრავს მიწიერი და მძაფრი შინაგანი ძალა, რომელიც ვნებით გახლებული ადამიანის ენერგიით არის სავსე მაშინ, როდესაც ვიქტორის სურვილები მაინც უფრო ზოგადი მსჯელობის სფეროში რჩება.

და მაინც პიესაში ვიქტორის გამოჩენა სინათლის გამოშუქებასა

ჰგავს. მისი მსგავსი ადამიანების არსებობა აუცილებელი ხდება შემდეგ საუკუნეშიც. უფრო მეტიც, იგი ფილოსოფიურ განზოგადებას იძენს მე-20 საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. იქმნება ფილმები, სპექტაკლები, იწერება მოთხრობები, სადაც ადამიანისადმი რწმენის სიმბოლოებადაა გამოყვანილი ვიქტორის მსგავსი კეთილი სულები (მაგ., თუნდაც როკო, ფილმიდან „როკო და მისი ძმები“). მათი არსებობა მოთხოვნილებად იქცევა განსაკუთრებით კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. სადაც ექვექვეშაა დაყენებული ადამიანის პიროვნება, მისი სიკეთე. ძალადობა ბატონობს ყველგან, ადამიანი უძლურია წინ აღუდგეს მას, ამგვარ გარემოში აქა-იქ გაიეღებენ ხოლმე სახეები, ადამიანებს ადამიანურ მოვალეობას რომ მოაგონებენ. მოუხმობენ სინდისს. ამგვარი ადამიანები ხშირად მორალისტებად რჩებიან, მაგრამ ისინი მაინც იმ ჯარისკაცების რიგში დგანან, რომლებიც ადამიანის სიცოცხლეს აზრსა და სინათლეს აძლევენ.

გარკვეული შინაგანი კონტაქტი არსებობს ვიქტორსა და აბესალოს შორის. ისინი ერთად არიან, ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობენ. აქეთ ნათესაური კავშირიც, მაგრამ სხვადასხვაა მათი ხასიათიცა და მორალური პრინციპიც. პირველი ახალი ადამიანის სახეა, მეორე — ძველისა. აბესალო „ღირსეული“ მემკვიდრეა დათიკოს („გლახის ნაამბობი“), ერემია წარბას („პირველი ნაბიჯი“), ტარიელ მკლავაძისა („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“) და მის მსგავსთა ტიპებისა. იგი საკმაოდ ძლიერია ეკონომიურად, აქვს პრივილეგირებული მდგომარეობა. მის ძარღვებში ჩქეფს მისივე კლასის წინაპართა სისხლი. იგი არ ასვენებს მას, ვიდრე არ დაიმონებს მისი სურვილის მოწინააღმდეგეს (ე. ი. ირინეს).

დამონების, დამორჩილების ეს სურვილი აღსავსეა ვნებით, ჭაბუკური გახელებით. ამიტომ არ იქნება მთლად ზუსტი, თუ აბესალოს სულსწრაფვას, დაიახლოვოს ირინე, — მარტო მისი „კლასობრივი უინით“ ავხსნით. მართალია, იგი დათიკოსა და მის მსგავს „რაინდთა“ ნაშეირია, მაგრამ აბესალოსთან ახალი ნიუანსები ჩნდება. მას გულწრფელად სჯერა, რომ ირინე მისი კარგი მეუღლე იქნება. ვიქტორმა იცის აბესალოს ხასიათი და ვერ წარმოუდგენია, თუ იგი ირინეს შეირთავს, „რავა დავიჯერო მართლა უნდოდეს ირინეს ცოლად შერთვა... უინმა წამოუარა, სხვა მეტი არაფერია“... მაგრამ აბესალო იმას აკეთებს, რაც ვიქტორსაც არ სჯერა. იგი ხელს თხოვს ირინეს. ირინეს კი როდამიშიგოილი უყვარს და, როგორც პატიოსან ქალს შეჭფერის, კატეგორიულ უარს ეუბნება აბესალოს.

პიესის დასაწყისშივე ჩანს, რომ ირინეს დანახვამ სულამდე შესძრა აბესალო, ცეცხლივით მოედო ვნება, აქამდე შეუმჩნეველი ირი-

ნე ახლა მისთვის სათაყვანებელი გახდა; აბესალოს აღარ შეუძლია, გონივრულად განსაჯოს თავისი ნაბიჯი. ამასთანავე, აბესალო ხომ ტიპიური წარმომადგენელია იმ წოდებისა, რომელმაც ძალადობისა და უსამართლობის მთელი ინსტიტუტი შექმნა?

აბესალოს მორალური გადაგვარება, როგორც მისი კლასის დეგრადაციის უტყუარი ნიშანი, დიდი სიმართლით გამოიხატა პიესაში.

„აბესალომებით არის საესე ქუთაისის სასტუმროები — წერდა „კვალი“, — უაბესალომით არ ჩაივლის არც ერთი სოფლის დღესასწაული, არც ერთი ქორწილი კეთილშობილ ოჯახში“¹.

ცხოვრებით იყო ნაკარნახევი აბესალოს ტიპის გამოიქნა პიესაში. მანვე განაპირობა იმ ახალი ნიუანსების წარმოქმნაც, რომელიც აბესალოს სახეშია გამოვლენილი.

როგორც უკვე ვთქვით, თავის დროზე დიდი კამათი გამოიწვია მეორე მოქმედებამ. პირველ რიგში იგი შეეხო აბესალოს სახეს. გაზეთ „ივერიაში“ გამოქვეყნდა ხელმოუწერელი წერილი². ავტორი უსაყვედურებს მწერალს, რომ, თითქოს, მან ვერ დაიკვა მნატვრული მთლიანობის პრინციპი. რეცენზენტი წინააღმდეგობას ხედავს პირველსა და მეორე აქტს შორის. მისი აზრით, აბესალო გაორებულია. პირველ მოქმედებაში იგი „ჟინიანი მკლავაძეა“, მეორეში კი — ცოლის პატიოსნებაში გულწრფელად დაეჭვებული ქმარი.

სხვა რეცენზენტები თითქმის ერთხმად შენიშნავენ, რომ აბესალოს მიერ ირინეს მოკვლა ავტორის მელოდრამული ექსტიაო. „ირინეს ბედნიერების“ პირველ წარმოდგენას ძალზე კრიტიკულად გამოენმაურა „კვალი“. კრიტიკა ძირითადად პიესას შეეხო. „სწორედ მოგახსენოთ, მთელი ის სცენა, როცა აბესალო კლავს ირინეს (ხაზი ჩვენია. ვ. კ.), ყოველად წარმოუდგენელი და გაუგებარია, იგი რაღაც სცენური უხერხულობის ნიმუშია“³. არც ხომელმა მოიწონა პიესის ფინალი. ეფექტური, მაყურებლისათვის „შიშის ზარის დასაცემი“. „დრამატიზმის“ შექმნა არ შეეფერება სადა, ცხოვრების სიმართლით ამსახველ პიესასო. დაახლოებით ამგვარი შენიშვნები მისცეს სხვა რეცენზენტებმაც. შენიშნულ იქნა ერთი მომენტიც: ი. იმედაშვილი წერდა: „აბესალო ჰკლავს ირინეს და როდამიშვილს კი არაფერს უშვება. იმ წრეში, რომელსაც ავტორი გვიხატავს, არც ისაა ვგონებ წარმოსადგენი, რომ ახალგაზრდა კაცი მივიდეს ოჯახში,

¹ „ირინეს ბედნიერება“ ქუთაისში, ჟურნ. „კვალი“, 1902, № 46.

² გაზ. „ივერია“, 1902, № 223.

³ ჟურნ. „კვალი“, 1901, № 39.

სადაც მას მოსაკლავად არ დაინდობენ და გამოუცხადოს საჯაროდ ქმარს, მე შენ ცოლს არ ვყვარობო“...¹

აბესალო სალამთაძის ხასიათში მართლაც შეინიშნება ერთგვარი გაორება. მაგრამ წინააღმდეგობა, რომელშიც აბესალო მოექცა, ავტორის მხატვრული შეცდომა კი არა, იმ ახალი ნიუანსების აღმოჩენაა, რომელიც თვით ცხოვრებამ წარმოქმნა აბესალოს ხასიათში. მისი გმირი არ არის სწორხაზოვანი, ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებას მოკლებული. სულაც არ არის პარადოქსი, როცა მას ექვი აღძვრის ირინესადმი. იგი პირველ ხანებში, როცა დაუმცხრალი ვნებით იყო აღტყინებული, ანგარიშს არ უწევდა ირინეს გულგრილობას, მაგრამ როგორც კი აისრულა წადილი და დამშვიდდა, მიხვდა, რომ ირინე თავისი შინაგანი სამყაროთი მას არ ეკუთვნოდა, მან დაიმორჩილა იგი, მაგრამ თავისად ვერ აქცია. ირინე პატიოსანი ქალია და წმიდათაც იცავს ოჯახის ტრადიციას, ქმრისადმი პატრიარქალური მორჩილების ნორმებს, მაგრამ აბესალოს მაინც არ ასვენებს როდამიშვილის სახე. ექვექვეშ დგება მის მიერ ძალადობით მოპოვებული გამარჯვება. სულ უფრო და უფრო ხშირად აგონდება როდამიშვილი. თითქოს იგი რაღაც უხილავი, ფარული შინაგანი დინებაა, რომელიც მის სულში იჭრება და უცნაურად აფორიაქებს. აბესალოს უპირატესობა თანდათან ფერმკრთალდება. როდამიშვილი ბედავს კიდევ მის სახლში მისვლას. ეს არის მისი კიდევ ერთი ვაჟკაცური ყესტი, ირინესადმი მისი დიდი სიყვარულის ახალი დადასტურება. აბესალოს აღარ შეუძლია ასე ცხოვრება და იგონებს ტყუილს, რომლის მსხვერპლიც თავად ხდება.

„აბესალოსათვის ტრაგიკულ სატანჯველად ქცეულა სწორედ მის მიერვე შეთხზული ტყუილი... თავად მშვენივრად იცის, რომ ირინე პატიოსანი ქალია, მაგრამ საწინააღმდეგოში დაარწმუნა თავი“ და „ტყვეა თავისივე გამონაგონისა, სჯერა მისი და ამიტომაა იგი ასე სვეგამწარებული. მან პირველმა შეთხზა ფანტასტიკური ტყუილი — თითქოს ირინე მას ღალატობს როდამიშვილთან და პირველმაცე ირწმუნა ამ ცილისწამების სისწორე, ახლა იგი გამომდგარა და საქვეყნოდ ლაპარაკობს ირინეს ღალატის შესახებ. აბესალოს თავისივე გამონაგონი მთელ არსებაში იმდენად გაუჭდა, რომ არ შეისმინა მშობლებისა და მეგობრების საწინააღმდეგო მოსაზრებანი...“ ვძულდე, ვეძაგებოდე, ყორიფელი სისაძაგლით აივსოს ჩემზე გული, ოღონდ სხვას, სხვას ნუ ამჩნევიანებს, სხვას ნუ ახვედრებს ამაში, თორემ მაგისი სიყვარული სრულიადაც არ მეჭირვება მე. სრულიადაც არ მეჭირვებ-

¹ ია, „ქართული თეატრი“, გაზ. „ივერია“, 1901, № 208, გვ. 3.

ბა... რა ჯანდაბათ მინდა, ოღონდ ქვეყანაში ვაეკაცობის სახელს ნუ მისვრის ტალახში“. ირინეს, როგორც გულწრფელ ქალს, არ შეუძლია დაფაროს თავისი ანტიპათია აბესალოს მიმართ, ხოლო აბესალოს ეს თავისი ვაეკაცობის შელახვად მიაჩნია“¹.

პიესაში გარკვევით არ ჩანს, რომ აბესალო ირინეს კლავს. რეცენზენტები კი თითქმის ერთხმად უეჭოვნებენ ავტორს, რომ თითქოს ირინე კვდება. ხშირად სცენაზეც ასე — ირინეს სიკვდილით მთავრდება სპექტაკლი. მაგრამ აქ მწერალი რა შუაშია? არამც თუ ძველ თეატრში, შემდეგ პერიოდშიაც არაერთხელ გამხდარა ფინალის ეს მხარე საკამათო, მაგრამ ყოველთვის სრულიად უმართებულოდ ესხმოდნენ თავს მწერალს. ეს რომ ასეა, დავიმოწმებთ პიესის შეცამეტე გამოსვლას.

კონფლიქტი აქ კულმინაციურ წერტილამდეა მისული. ირინეში იღვიძებს პროტესტის გრძნობა. თავისი ქალური ღირსების დაცვის ინსტინქტი და უსამართლობა მებრძოლ ქალად აქტივს მას.

შეურაცხყოფილი ირინე აბესალოს მიმართავს: „თავად ჩაიხედე ვაჟბატონო, შენს გულში, თავად ჩაიხედე! შე მართლა წუშაკო მართლა წუშაკო! თუ არა და ეგ გალრინებდა ვაჟბატონო?“

ფილიპე — ირინე, შვილო!

ეკა — ირინე, დედაშვილობას ჩუ, დედაშვილობას!

ირინე — თუ არა და თელ ქვეყანაში მოდევი ჩემი უნამუსობის ამბავი! მე გამოველ გარყვნილი და შენ კი პატიოსანი! შენ კი პატიოსანი! შენი უწმინდურობა ჩემზედ გადმოიტანე, შე გლახა, გლახა.

აბესალო — ხმა ჩაიწყვიტე ახლავე!

ირინე — მე მწამებ უპატიოსნებას!! თავათ რა კაცი ბრძანდები?

ექტორი და ეკა — ირინე, დაწყნარდი, ღეთის გულისათვის!

ფილიპე — ირინე, თავი შეიკავე, თავი შეიკავე!

ირინე — რაში დაგეტყო პატიოსნება, ვაეკაცო? ფუი შენს კაცობას! ფუი!

აბესალო — გაჩუმდი თვარა გაგათავებ ამ წამში! ხმა არ ამოილო!

სამსონ — აბესალო შეჩერდი, მითქვამს შენთვის!

ირინე — უწმინდურო, ჩემს გულში რა უნდა ნახო შენ? შენსავით ბილწი გგონია ყველა? პატიოსნება თავად რომ არ გაქვს, სხვაში რაფერ დაგანახებს შენი გაფუჭებულობა, შენი სიგლახე?

¹ ნ. გურაბანიძე, სცენა, რეჟისორი, მსახიობი, 1966, გვ. 182.

ა ბ ე ს ა ლ ო — ხმა, თორემ მოგკალი ეს არი... (მიიწევს ირინესაკენ, ყველანი შეაჩერებენ)

ფ ი ლ ი პ ე — ირინე, კარგი შეილო!

ი რ ი ნ ე — გლახაკი მეტს რას იზამს? მეტი რა შეუძლია?! გლახაკო, გაფუჭებულო!

ა ბ ე ს ა ლ ო — ოჰ!.. შენი სული! შენი სული! შენი (ნახევრად იძრობს ხანჯალს და ეძგერება ირინეს. საერთო კვილი ყმაწვილები მივარდებიან აბესალოს და აქეთ გააშორებენ) (ხაზი ყველგან ჩვენია. ვ. კ.).

ს ა მ ს ო ნ — რა ქენი, შე უბედურო, რა ქენი ეს? ქალი მოჰკალი განა?!

ე კ ა — უიმე, უიმე! ირინე! შეილო! ირინე!

ფ ი ლ ი პ ე — მიშველეთ, მიშველეთ! მომიკლეს შეილი? ირინე, შეილო, შეილო...

ი რ ი ნ ე — ნეტავი მართლა და მოვეკალი... მაინც ამით არ გათავდება!.. აი, ჩემი ბედნიერება, მამა!.. ხომ ხედავ?.. ხომ ბედნიერი ვარ!.. ხომ ბედნიერი ვარ, ჩემო მამა, ა?..

ფ ი ლ ი პ ე — შეილო ნუ გეშინია! ნუ გეშინია, შენი ჭირიმე!

ი რ ი ნ ე — შემახედეთ ამ ვაჟკაცისათვის, შემახედეთ ერთი!.. ყოჩაღ! ყოჩაღ! ვიშ, რა ვაჟკაცობა გამოიჩინა, ვიშ!.. მამა!.. მამა!.. (მტირალი ჩაეკვრება გულში მამას)

სიტუაცია იმდენად დრამატულია და ისეთი ატმოსფეროა შექმნილი, რომ მელოდრამის მოყვარულ თეატრს შეუძლია ირინეს სიკვდილით დაუსვას წერტილი მოქმედებას. ასეც ხდებოდა ხოლმე. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, აბესალოს ქარქაშიდან ხანჯალი არ ამოუღია. მან „ნახევრად იძრო“ ხანჯალი და გაექანა ირინესაკენ, მაგრამ „ყმაწვილები მივარდებიან აბესალოს და აქეთ გააშორებენ“. სხვები კი აბესალოს ხანჯალზე ხელის მოკიდებისთანავე შეჰკივლებენ მოსალოდნელი უბედურების შიშით. არეულობაში არც ფილიპეს დაუნახავს ყოველივე, იგიც შეჰკივლებს „მიშველეთ, მიშველეთო“ მაგრამ იქვე კითხულობს „მომიკლეს შეილი?“ „ნ ე ტ ა ვ ი მ ა რ თ ლ ა მ ო ვ ე კ ა ლ ი ო“ პასუხობს ირინე. ასე რომ, ირინე ფიზიკურად არ კვდება, მაგრამ ის რაც მოსდა, მისთვის სიკვდილს უდრის. მან ისიც იცის, რომ ამით ტანჯვა არ დამთავრდება. („მაინც ამით არ გათავდება!..“) მის ცხოვრებას ახალი სევდა და ტკივილი შეემატება, მაგრამ ეს უკვე მომავლის საქმეა.

„ირინეს ბედნიერებამდე“ ქართველი დრამატურგები არაერთხელ შეეხნენ ქალის პრობლემას. მე-19 საუკუნის 80—90-იან წლებში

განსაკუთრებით მწვეველ დადგა ქალის საკითხი. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ქალი გადაიქცა სავაჭრო საქმედ, ოჯახმა დაკარგა მყარი მორალური ერთობა. ქორწინება, როგორც შემოსავლის წყარო კარგად გამოიხატა გ. ერისთავისა და ა. ცაგარლის ნაწარმოებებში. მათ პიესებში, ერთი მხრივ, ნაჩვენებია მეშჩანური საზოგადოება (მაგ., „შეშლილში“ ანახანუმი. ნინო), მეორე მხრივ, კი ისინი, რომლებიც ქადაგებენ სიყვარულის თავისუფლებას, იცავენ მაღალ ზნეობრივ პრინციპებს. ასეთ შემთხვევაში ოჯახი ეფუძნება არა ძალადობას, უთანასწორობას, არამედ სიყვარულს, მტკიცე მორალურ საფუძვლებს. სწორედ ამგვარი ურთიერთობაა ტასოსა და ბეგლარს („შეშლილი“) შორის, სიყვარული აკავშირებს ბეგლარსა და ნინოს („დავა“), მაგრამ მიუხედავად მათი კეთილშობილური იდეალებისა, ისინი (ნინო, ტასო) მაინც არ არიან მებრძოლი ქალები. მათი შეხედულებანი ხშირად რიტორიკულია. თანამედროვეობის თემაზე დაწერილ პიესებში ახალგაზრდა ქართველი ქალის სახე ჯერ კიდევ ვერ პოულობს სრულყოფილ ასახვას. მაგრამ ის რაც იქმნება, მაინც ბიგვანიშნებს იმ ცვლილებებზე, რაც საზოგადოებაში ხდება. ჯერ კიდევ ძლიერია ოჯახზე პატრიარქალური წარმოდგენის ინერცია. მე-19 საუკუნის ბოლოსათვის ისევ ცოცხლობს (განსაკუთრებით სოფლად) ქმრის წინაშე ქალის უსიტყვო მორჩილების ინსტიტუტი. ქართულ დრამატურგიაში ამ პერიოდში ჯერ კიდევ არ ჩანს აქტიური, ფართო დიაპაზონის მეამბოხე ქალი, როგორც ამას ვხედავთ იბსენის დრამატურგიაში — „ნორა“, „მოჩვენებანი“, „ჰედა გაბლერი“. აქ არიან ძლიერი ნებისყოფის ქალები. ისინი უპირისპირდებიან საზოგადოებრივ მორალს, ამის გამო ხშირად ტრაგიკულ კონფლიქტებში იხლართებიან, განიცდიან დიდ ტანჯვასა და გვემას, მაგრამ მათ ბრძოლაში იგრძნობა ახალი მორალური პრინციპების მომავალი.

ყირინეს ხასიათის ევოლუციაში კარგად ჩანს ქალის პატრიარქალური მორჩილებიდან თავის დაღწევის რთული გზა. საზოგადოებრივი მორალური პრინციპები იმდენადაა გაბატონებული ცოლ-ქმრულ ურთიერთობაზე, ქალის დანიშნულებაზე, რომ ქალი იძულებულია მონური მორჩილებით აიტანოს ქმარი, ოჯახი, რომელიც არ უყვარს, ამ მორალის მსხვერპლია ირინეც. არ უყვარს ქმარი, მაგრამ მასთან უნდა იყოს. ირინე ითმენს ყოველივე ამას მანამდე, ვიდრე მას არ დაემატება ახალი და უფრო საშინელი უსამართლობა. ირინეში იღვიძებს შელახული ღირსების დაცვის სურვილი, რომელიც სრულიად ახალ ასპექტში წარმოგვიდგენს მის სახეს.

ირინეს გაბრძოლება მთავრდება საყვედურითა და ტკივილით

აღსავეს სიტყვებით „აი ჩემი ბედნიერება მამა... ხომ ხედავ“, „მომართავს იგი მამას, და ეს არა მარტო ირინეს მიმართვაა ფილიპესადმი, არამედ მონობაში მყოფ, უფლებააყრილ ქალთა გულშემზარავი საყვედურია, საჩივარია იმ სოციალური წყობის მიმართ, რომელსაც თვითმპყრობელობა ერქვა“¹.

ირინეს ბედი გამონაკლისი არ იყო იმ საზოგადოებაში, განაასევე ძალით არ დაატარებენ კარიდან კარზე გასათხოვრად კაროუნასა და ნატალიას მათი მშობლები? ვინღა დაეძებს უსიყვარულოდ გათხოვებას, ოღონდ შეძლებული კაცი, ოღონდ ქალის მარჩენალი, ან „ჩინებული ოჯახიშვილი“ ნახონ სასიძოდ.

დ. კლდიაშვილმა ირინეს დრამაში დიდი სოციალური ბოროტება გამოხატა. დაგვანახა ქალის უუფლებობა, მისი ღირსების დამცირება. ამასთანავე, გვაჩვენა გავდიხებული გონება ახალგაზრდა ქალისა, რომელიც თავისი პროტესტით უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს სხვებზე. ჩაგვრისა და უსამართლობის წინააღმდეგ განაწყობს პიესის ყველა მოქმედ პირს.

მანამდე არც ერთ დრამატურგს არ მოუცია ახალგაზრდა ქალის ასე მკვეთრი, სოციალურად მძაფრი და სრულყოფილი სახე. „ირინეს ბედნიერება“ ამ მხრივაც მნიშვნელოვანი მოვლენაა.

რასაკვირველია, უფრო ადრინდელ პიესებში გვხვდებიან მებრძოლი ქალები, მაგრამ ეს სულ სხვა სახეებია. ისტორიულ თემაზე შექმნილ პიესებში („სამშობლო“, „ღალატი“ და სხვა) ქალი ამქლავნებს ძლიერ ნებისყოფას, სიმტკიცეს. ზოგჯერ ტრიბუნივით დგას ქალი სამშობლოს სადარაჯოზე („ქართველი დედა“) და ხალხს მამულისათვის თავდადებისაკენ მოუწოდებს, მაგრამ მათი ბრძოლა რამდენადმე უფრო ადვილია, რადგან იგი ებრძვის მთელი საზოგადოების, მისი ხალხის მტერს. ბრძოლის ცენტრი გადატანილია გარეთ, მათ გვერდით არის მთელი ხალხი.

სრულიად განსხვავებულ ვითარებაში მოქმედებენ ირინე, ჯავარა („მოკვეთილი“), ალაზა („სტუმარ მასპინძელი“). ვაჟა ფშაველასა და დავით კლდიაშვილის გმირი ქალების კონფლიქტი უფრო რთულ საწყისზეა აშენებული. მათ უხდებათ საუკუნოვანი დოგმების წინააღმდეგ ბრძოლა, ახალი მორალური პრინციპების დაცვა. თვით სულში, შინაგან ფსიქოლოგიურ საძეაროშია გადატეხილი ეპოქის წინააღმდეგობანი. პიროვნების დაქვეითების, მისი ღირსების შებლაღვის პროცესს, ასე მწვავედ რომ იგრძნობა ახალი საუკუნის

¹ ნ. დ. უ. მ. ბ. ა. ე. დ. კლდიაშვილი, 1949, გვ. 132.

მიჯნაზე, ადამიანის „ლამაზი არსის“ გადარჩენის იდეით ხვდებიან ვაჟსა და კლდიაშვილის გმირი ქალები.

პიესაში მხატვრულად ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სახეა ფილიპე ბარბაქაძე. მისი მძიმე ეკონომიური მდგომარეობა და ძველი წარმოდგენები ოჯახზე, სიყვარულზე მის ხასიათში სიმტკიცეს ბადებს, თავისი გადაწყვეტილება შეუვალად მიაჩნია. იმ ეპოქაში, რომელშიაც იგი ცხოვრობდა, ჯერ კიდევ ძლიერი იყო პატრიარქალური ურთიერთობის ინერცია. განსაკუთრებით ეთიკისა და მორალის სფეროში. ქართულ სოფელში დიდხანს, ძალიან დიდხანს სჯეროდათ, რომ ქალიშვილის გათხოვების ბედს უნდა წყვეტდეს არა სიყვარული, არამედ მშობლების სურვილი. სიყვარული კი ცოლქმრული ურთიერთობის შემდეგ წარმოიშვება, მერე მოხდება ერთმანეთთან შეგუება და შეჩვევა, ქალი გახდება ქმრის მორჩილი და შვილების დედა, ასე იყო წარსულში, ასე იქნება მომავალშიც. სხვაგვარად ვერც წარმოდგენია ფილიპე ბარბაქაძეს. მან იცის, რომ აბესალო ეკონომიურად შეძლებულია, არც შესახედაობა აკლია და არც ჩამომავლობით არის მდაბიო, სხვა რაღაა საჭირო ირინეს ბედნიერებისათვის? — არაფერი. იგი ვიქტორს გაოცებული ეუბნება „წარმოდგინე, შენმა ნათლისშვილმა, აბესალომ იმისთანა პატივი დამდვა, რომ ჩემი ღარიბი ოჯახიდან ჩემი შვილის ცოლად შერთვა ისურვა“.

ფილიპეს წარმოდგენით სიყვარული სამარცხვინოც კია გაუთხოვარი ქალისათვის. ირინეს რეპლიკაზე, აბესალო „არ მიყვარსო“, ფილიპე პასუხობს: „ჩუ, აბა, ჩუ!.. ხმა არ ამოიღო!.. დიახ, მანამდე ნუ გათხოვდები, სანამ ვინმე არ შეიყვარო ქალიშვილობაში და კისერზედ არ მოეხვიო ისე მაგრად, რომ ვერსად გაგექცეს... დიახ, შენმა სიცოცხლემ! არ მიყვარსო? არ გიყვარს, მერე შეგიყვარდება — მანამდე რომელი თავმოყვარე ქალიშვილი დეიწყებს შენსავით ისე მოურიდებლად სიყვარულზე ტარტალს!.. ამას მოველოდი შენგან?.. ამის იმედი მქონდა მე შენი?.. მარა სულელი და უქკუო მე ვარ, ამდენი ლაპარაკის ნებას რომ გაძლევ... შენი უქკუობისათვის ამნაირ ბედნიერებას რავე დაგაკარგვინებ? მერე მადლობასაც კი მეტყვი“.

აქ იგრძნობა ფეოდალურ-ბატონყმური ურთიერთობის ძალა. ფილიპე შეშფოთებულია იმის გამო, რომ მისი ქალიშვილი შეყვარებულია. „მომკლა კაცი, გამათავა!.. — შესჩივის ვიქტორს — ვილაცამ შემიცდინა... ვილაცამ გამისულელა!.. არ მიყვარსო დაუჯინია! ჰმ, არ მიყვარსო! მოდი და ელაპარაკე ქალბატონს! აბა, უნდა ვუყურო, სანამ ვისმეს არ შეიყვარებს და სირცხვილს არ მაქმევს?..

ასე რომ, ფილიპეს გაავება მართო მდიდარი სასიძოს დაკარგვის შიშით არ არის გამოწვეული. იგი ტყვეა ძველი წარმოდგენებისა. ამ მომენტს მარჯვედ იყენებს აბესალო და საწადელსაც მიღწევს. ამასთანავე, ფილიპეს ვერ წარმოუდგენია, რომ „ვილაცა ბარბაქაძეს სალამთაძე ხელს“ უწვდიდეს და დამოყვრებაზე უარი უთხრას.

ჯერ კიდევ ცოცხლობს წოდებრივი იერარქიის ძალა.

პიესაში რამდენიმე შტრიხითაა დახატული მეორე მოხუცის, აბესალოს მამის — სამსონის სახე. იგი პატარა ესკიზურ ჩანახატს ჰგავს, მაგრამ მაინც ჩანს, რომ სამსონიც ძველი ყაიდის კაცია. ცდილობს ოჯახში შეინარჩუნოს ფეოდალურ-ბატონყმური წესრიგი. თვით აბესალოც კი იძულებულია ანგარიში გაუწიოს მას. სამსონი აბესალოს უდიერი ქცევის მიზეზს ხედავს ახალ დროში, ცხოვრების ახალ პირობებში. იგი გრძნობს მორალურ ფასეულობათა დეგრადაციას. „ანგარიშის გასწორება, შვილო, ვაჟკაცურად ვიცოდით ჩვენს დროში!“ ეუბნება აბესალოს. ფრაზის ინტონაციაში იგრძნობა სამსონის უკმაყოფილება ძველი რაინდული ეთიკის მოშლის გამო.

პიესაში შინაგან წინააღმდეგობათა მრავალი პლანია. ზოგი ელინდება მოქმედ პირთა აშკარა შეჯახებაში, ზოგიც ირიბი რეპლიკებით. არის ქვეტექსტების ღრმა და ფარული შინაგანი დინება, რომელიც ხაზს უსვამს ნაწარმოების ემოციურ ატმოსფეროს, გმირთა ფსიქოლოგიურ განწყობას.



ლიტერატურის მუზეუმში ინახება „ირინეს ბედნიერების“ ვარიანტები. ერთ-ერთ მათგანს¹ სათაურად „შეურაცყოფა“ აწერია. მეღნით დაწერილ პიესას ფურცლის გვერდზე ფანქრით მინაწერებიც აქვს. ეს ზოგიერთი დიალოგის ვარიანტია. ასე მაგალითად, როდამიშვილი ეუბნება ვიქტორს: „აქედან დღეს ან მე, ან აბესალომი ცოცხალი ვერ წავალთ, თუ მაგ მხეცმა თავი არ შეიკავა.. კმარა რაც მაგას უსაქციელობა ჩაუდენია... ღმერთმანი კმარა მართალია, განთქმული ვაჟკაცია და თავი მოაქვს, მაგრამ მე არ მივხედავ მაგის დევგმირობას“. გვერდზე ფანქრით ასეთი ტექსტია მინა-

¹ გიორგი ლიონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში. დ. კლდიაშვილის ფონდი, 14686—6.

წერი: „მაგ, მიჩვეულია ყოველგვარ სისაძაგლეს და გათავხედებულა, რომ ყველა ერიდება და ხმას არ სცემს... მაგრამ დღეს მე მოთმინებიდან გამომიყვანს, ვატყობ, და ან მე ვიქნები და ან მაგ... მე არ მივხედავ, რომ ვაეკაცობით მოაქვს თავი...“ ეს ტექსტი კიდევ შეიცვალა და საბოლოოდ ასეთი სახით დაიბეჭდა: „შენც არ მომიკედე ის იმდენად მთვრალი არ იყვეს!.. და ამას კი გეტყვი, ვიქტორ, თუ მაგან ირინეს თავი არ დაანება; ღმერთმანი, მეტს აღარავინ მოუთმენს და ყველასათვის უსიამოვნებით გათავდება დღევანდელი დღესასწაული... ძმობას ვფიცავარ, ვიქტორ!“

პიესის წინა ვარიანტში ვიქტორი შედარებით უფრო მეტბრძოლი, აქტიური ახალგაზრდა ჩანს, ვიქტორის ძლიერი სურვილია, როგორმე როდამიშვილს შერთოს ირინე. იგი ამასვე სთხოვს ფილიპეს, სთხოვს, რათა ჩამოიშოროს აბესალო. აბესალოს ხელში ირინე ვერ გაიხარებს... ევედრება ფილიპეს, „ნუ მოჰკლავ შვილს... მიეცი უფრო გამოუჩენელ ყმაწვილს, მაგრამ იმისთანას, რომ კაცური, ერთმანეთისათვის სიყვარულიანი სიცოცხლით გაატარონ ეს წუთისოფელი! ფილიპე, გაფიცებ იმ შენს ქალიშვილს, გაფიცებ ნამის გრძნობას მისადმი, ირინეს რამიშვილს ნუ დააშორებ“ (რამიშვილი იგივე როდამიშვილია). პიესის საბოლოო ვარიანტში ვიქტორის ეს მუდარა შერბილებულია, სრულიად ამოღებულია ვიქტორის სიტყვები „ღმერთო რა მხეცობაა... რა მხეცობაა... რა ამბავია“, ამას იგი წარმოთქვამს მხოლოდ მაშინ, როცა ვერაფერს გახდება ფილიპესთან საუბარში.

ლიტერატურის მუზეუმში¹ დღიურების ორი წიგნაკი ინახება. ერთი წიგნაკი პატარაა. აქ მხოლოდ ერთი დიალოგია ჩანიშნული. მწერალმა იგი გამოიყენა აბესალოს საუბარში ვიქტორთან. დღიურში წერია: „თავის გულში გინდ მტერივით ვძულდე, ოღონდ სხვას არ შეამჩნევინოს, — გონებაში ვძულდე, ჩემთვის სულ ერთია... ოღონდ ქვეყანაში თავს ნუ მკრის, მუ მარცხვენს, ნუ მამცირებს იმაზედ, რომ როდამიშვილს ჩემზე უპირატესობას აძლევს“. ამ ტექსტმაც განიცადა გარკვეული ცვლილება, პიესაში „ირინეს ბედნიერება“ იგი წარმოდგენილია შემდეგი სახით: „...ვძულდე, ვეძაგებოდე, ყორიფელი სისაძაგლით აივსოს ჩემზე გული, ოღონდ სხვას, სხვას ნუ ამჩნევინებს. სხვას ნუ ახვედრებს ამაში, თორემ მაგის სიყვარული სრულიად არ მეჭირვება მე!.. სრულიადაც არ მეჭირვება!.. რა ჯანდაბად მინდა, ოღონდ ქვეყანაში ვაეკაცობის სახელს ნუ მისვრის ტალახში და სასაცილოდ ნუ მიხდის!.. ეს მიკლავს გულს, ეს მიხუ-

¹ ლიტ. მუზეუმი, დ. კლდიაშვილის ფონდი, 147 44—7.

თავს სულს ამის მოთმენა არ შემძლია ამას ვერ შევაწევ, ვერა ვერა ნუ მსვრის ტალახში ვიღაცა ლაწირაკისათვის!“.

როგორც ვხედავთ, დიპლოგი პიესაში არსებითად უცვლელია. „ირინეს ბედნიერების“ არსებული ვარიანტები უფრო საინტერესოდ წარმოგვიდგება, თუ გავითვალისწინებთ დ. კლდიაშვილის პირველ დრამატურგიულ ცდებს. პიესების „დაუმთავრებელ ფრაგმენტებში“ არის ზოგიერთი მოტივი, ან როლი (თუ ესკიზური მონახაზი), რომელიც „ირინეს ბედნიერების“ ასოციაციას იწვევს.



„ირინეს ბედნიერება“ მისი დაწერიდან ოთხი წლის შემდეგ დაიდგა. 1899 წლის 1 სექტემბერს დ. კლდიაშვილმა დრამატული საზოგადოების კომიტეტს წერილით მიმართა: „ვთხოვ კომიტეტს მიიღოს გასარჩევად ჩემი პიესა სახელწოდებით „ირინეს ბედნიერება“, საპრემიოდ წარმოდგენილ პიესებთან ერთად. თუ იმ მიზეზით, რომ პიესა დაბეჭდილია და საპრემიო პიესებთან არ მიიღება, ვთხოვთ კომიტეტს ამ შემთხვევაში იგი ცალკე გაარჩიოს, თუ რამდენად გამოსადეგია იგი სცენისათვის და შესაძლებელია თუ არა მისი მიღება ქართულ თეატრში წარმოსადგენად“.

მიუხედავად მწერლის ამ თხოვნისა, პიესა მხოლოდ 1901 წლის 23 სექტემბერს იქნა წარმოდგენილი ქართული დრამატული დასის მიერ ვ. აბაშიძის რეჟისორობით. ავტორმა კი პიესა ვ. ბალანჩივაძეს უძღვნა. სპექტაკლმა აზრთა დიდი სხვადასხვაობა გამოიწვია. პირველი დადგმა ჩავარდა. მარცხის მიზეზებს მომდევნო თავში მოგახსენებთ, ახლა კი გაგაცნობთ საზოგადოების აზრს ამ დადგმის ირგვლივ.

კრიტიკოსების ნაწილი ფიქრობდა, რომ პიესას ერთგვარი წარმატება მაინც ხვდა, ხოლო ავტორი და მისი თანამოაზრეები დიდად უკმაყოფილონი იყვნენ წარმოდგენისა. აქაც გამოჩნდა ორი ტენდენცია. გაზეთი „ნოვოე ობოზრენიე“ ასე აფასებდა პიესის დადგმას: „კლდიაშვილი ქართული სოფლის ცხოვრების ყოფითი სცენების გამონახატვის ოსტატია. და ეს მან თავის პიესითაც დაამტკიცა. შემსრულებელნი გატაცებით თამაშობდნენ, მაგრამ უცოდინარობის გამო როლები ჩაუვარდათ“, ხოლო როგორც დავითი ამბობდა, „თბილისის ლისტოკის“ რეცენზენტმა ავტორს „პირდაპირ ბღღვერი“ აადინა¹. გაზეთი წერდა: „პიესა ავსებულა დაუჭერებელი სიტუაციებით, პიე-

¹ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 242.

სა სრული მარცხისაგან იხსნა შესანიშნავმა შემსრულებლებმა, განსაკუთრებით კარგი იყო კარგარეთელის ქალი“. უფრო დადებითად გამოეხატა „ცნობის ფურცელი“, დიდი ხანია, — წერდა რეცენზენტი — საზოგადოება ისე კმაყოფილი არ გამოსულა ქართული თეატრიდან, როგორც გუშინ, საუცხოვოდ წარმოადგინეს „ირინეს ბედნიერება“, ჩვეულებრივზე უკეთესად და თითქმის სრულიად უწყლოდ თამაშობდა ბ. სვიმონიძე აბესალოს როლს. კარგად და გრძობიერად თამაშობდა ირინეს როლს ქ. კარგარეთელი. მოსაწონი და დარბაისელი მოთამაშეა ყველა როლებისა ბ. გამყრელიძე“¹.

გაზეთ „ივერიის“ რეცენზენტმა (ია — ი. იმედაშვილი) პიესა გააკრიტიკა, სპექტაკლი კი მოიწონა. „რაც შეეხება წარმოდგენას, ჩვენმა არტისტებმა ამ საღამოთიც ისახელეს თავი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მოვიხსენიოთ აბესალოს როლის შემსრულებელი ბ. სვიმონიძე. ამ არტისტმა მშვენიერად დაგვიხატა თავადიშვილობითა და ხმალ-ხანჭლით გაამაყებულნი... იმერელი თავადიშვილი“².

პიესა კატეგორიულად უარყო „კვალმა“. „ჩვენი აზრით ეს პიესა სცენისათვის არ არის დაწერილი და არც მისი დადგმა ღირდა სცენაზე... მაყურებელი ვერ ხედავს ვერც მოქმედებას, ვერც სიცოცხლეს, ვერც ხასიათებს“...³ ასე უკმეხად შეხვდა გაზეთი დ. კლდიაშვილის პირველ პიესას. არც მსახიობების შემსრულება მოიწონა, მაგრამ გაზეთის მომდევნო ნომერში სპექტაკლის წარუმატებლობა ახსნილიქნა როლების არასწორი განაწილებითა და თვით პიესის ხასიათით.

„უმეტესად ჩვენ გვიკვირს, — განაგრძობს იგივე „კვალი“ — გედევანიშვილი როგორ დათანხმდა დარბაისელი იმერელი თავადიშვილის როლის⁴ ასრულებას, ჩვენ ვაფრთხილებთ ჩვენ არტისტებს, რომ თავიანთ ნიქს ასე ნუ მოექცევიან, თორემ იმასაც დაკარგავენ, რაც აქვთ. ბ. სვიმონიძე საზოგადოდ ისეთი იყო, როგორც არის. ამ პიესაში მისი თამაშობის ნაკლს თვით პიესის ნაკლოვანებით ვხსნი“.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენის მარცხის ძირითად მიზეზად პიესაა მიჩნეული. წარმოდგენას დასწრებია ლ. მესხიშვილიც. გავუმხნევებია მწერალი და დაჰპირებია, რომ პიესას ქუთაისში დადგამდა. „არ გაუვლია თვეს, — იგონებს დ. კლდიაშვილი, — ლადოსაგან დეპეშა მივიღე — პიესა მიდისო და ამოდით. გავეშურე ქუთაისისაკენ გულაძგერებულნი. დილით რეპეტიციაა.

1 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1901, № 1592.

2 ი. იმედაშვილი, თეატრის მატრიანე, გაზ. „ივერია“, 1901, № 208, გვ. 3.

3 ურნ. „კვალი“ 1901, № 40.

4 მ. გედევანიშვილი პიესაში სამსონ საღამოაძის როლს ასრულებდა.

— დათიკო, დაჭეკი და უყურე. მერე მითხარი, თუ რამ აკლდეს — მითხრა ლადომ.

დაიწყო რეპეტიცია. ყველა ხალისიანადაა. ხალისიანად იწყება, აბესალოს თამაშობს შალვა დადიანი — ჩინებულია; აგერ შემოთაფსურდა ფილიპე — ვასო ბალანჩივაძე, ჩემი ფილიპე, ნამდვილი ფილიპე; ჩემ სიხარულს საზღვარი აღარ აქვს; როდამიშვილი — გიორგი თუთბერიძე, ირინე — გვეტაძის ქალი. სიხარულისაგან გაბრუებული ვარ¹.

პრემიერასაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. „ეს იყო გრძელი გაბმული სიხარულის წუთები“, ავტორისათვის დაუეციყარი წუთები. „ძვირფასმა ლადომ მაჩუქა ის დაუეციყარი წუთები, — წერს დავითი „მემუარებში“, — ერთ კვირაზე ვასო ბალანჩივაძე მიწვეული იქნა თბილისში და თავისი თამაშით ალტაცებაში მოიყვანა საზოგადოება და პიესას სიციცხლე დაუბრუნა“².

მაშასადამე „ირინეს ბედნიერება“ პირველად ქუთაისშიც 1901 წელს დადგმულა. თბილისში კლდიაშვილის პიესასთან ერთად წარმოუდგენიათ ველჩენკოს კომედია „პირველი ბუზი“ (გადმოკეთებული ე. გუნიას მიერ), ხოლო ქუთაისში — „ვენეციელი ვაჭარი“. ძნელი წარმოსადგენია ერთ საღამოს „ვენეციელი ვაჭარი“ და „ირინეს ბედნიერება“, მაგრამ მაშინ ქართულ თეატრში ფართოდ იყო დამკვიდრებული ორი სხვადასხვა პიესის ერთ საღამოს წარმოდგენის პრაქტიკა, მაყურებელიც შეჩვეული იყო სპექტაკლის გვიან, ზოგჯერ ნაშუალამევეს დამთავრებას.

ქუთაისის სპექტაკლს გამოეხმაურა გაზეთი „ივერია“. „საუცხოვოდ ჩაიარა მეორე პიესამ. — წერდა გაზეთი — რომელიც, როგორც გვამცნო აფიშამ, მზადდებოდა პატივცემული ავტორის ხელმძღვანელობით“... „ირინეს ბედნიერება“ მეტად მოსაწყენი პიესაა, მაგრამ ჩვენმა მსახიობებმა თავი ისახელეს და მთელი პიესა თავიდან ბოლომდე ისე ჩაატარეს, რომ ალტაცებაში მოიყვანეს დამსწრე საზოგადოება, განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა ბ-ნ ბალანჩივაძემ (ფილიპე), მისი ბუნებრივი თამაში გავიწყებთ, რომ თეატრში იჭეკი და სცენაზე მსახიობს უყურებდი... ასე მწყობრად და ასეთის ანსამბლით იშვიათად ჩაუვლია წარმოდგენას ჩვენს სცენაზედ და მგონია, ავტორის „ხელმძღვანელობას“ უნდა უმაღლოდეთ, რომ საზოგადოება ასე ნასიამოვნები წავიდა თეატრიდან“³.

დავით კლდიაშვილის „მემუარებში“ მინიშნებაც კი არ არის იმა-

¹ დ. კლდიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 242—243.

² იქვე.

³ ს. ს. კვავაძე, ქუთაისის თეატრი, გაზ. „ივერია“, 1901, № 245, გვ. 2.

ზე, რომ სპექტაკლი მისი „ხელმძღვანელობით“ დაიდგა. რეპეტიცი-ზე დასწრება და თუნდაც შენიშვნების გამოთქმა პიესის დადგმის ხელმძღვანელობას არ ნიშნავს. ეს ასეა, მაგრამ აფიშა ხომ ლ. მესხი-შვილის ნებართვის გარეშე ვერ დაიბეჭდებოდა? არ არის გამორიცხული, რომ დადგმის ხელმძღვანელად დავითის გამოცხადება ხალხის დაინტერესების მიზნით გაკეთდა, მაგრამ ამგვარ რეკლამასაც ხომ გარკვეული საბაზი სჭირდებოდა? როგორც ჩანს, ასეთი საბაზი არსებობდა. ბუნებრივია, რომ დ. კლდიაშვილის — დრამატურგის სავალდებულო მონაწილეობა წარმოდგენაში (შენიშვნებით, რჩევით და ა. შ.) მის „ხელმძღვანელობად“ ვერ მიიჩნეოდა, ლ. მესხიშვილმა კი ამით მწერლისადმი თავისი დიდი პატივისცემა გამოხატა.

წარმატებით ჩატარდა ვ. ბალანჩივაძის გასტროლებიც თბილისში. პრესის ფურცლებიდან ირკვევა, რომ თბილისის სპექტაკლში მხოლოდ ვ. ბალანჩივაძე მონაწილეობდა ქუთაისიდან.

თბილისის საზოგადოება ინტერესით შეხვდა ვ. ბალანჩივაძის გამოსვლას. ვრცელი სტატიით გამოეხმაურა მას ს. ფირცხალავა. წერილში რეცენზენტი რამდენიმე საგულისხმო საკითხს შეეხო. მისი აზრით, ქუთაისში „ირინეს ბედნიერების“ წარმატება აიხსნება არა მარტო იმით, რომ „პიესის შინაარსი იმერულ ცხოვრებიდან იყო“; არამედ წარმოდგენის მაღალი რეჟისორული და აქტიორული დონით. ამის საილუსტრაციოდ რეცენზენტი ასახელებს ვ. ბალანჩივაძეს ბარბაქაძის როლში. იგი წერს: „ტანისამოსით, გრიმით, მიხვრამოხვრით, კილოთი, ხასიათით — საზოგადოების წინ იდგა ტიპიური იმერელი აზნაური, რომლის ერთი სახე იწვევდა ინტერესს, ეს სახე შეიძლება პირდაპირ დახატოთ ქალაქზე და სიამოვნებით უტკიროთ როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს. მაინც უნდა ურჩიოთ ბ. ბალანჩივაძეს, ერიდოს იმ მკირე გადამეტებულობას, რომელიც ხანდახან წამოსცდება ხოლმე, რომელიც ავნებს ფილიპეს ტიპის სინამდვილე¹. ფილიპე თავის თავად სასაცილოა და აქტიორი უნდა ერიდოს ცოტაც არის ფარსული ხასიათი მისცეს მას“. და ბოლოს „...ზოგიერთ ჩვენ არტისტებს არ უყვართ ბუნებრივად იყვნენ და ილაპარაკოს სცენაზე. წარმოდგენის დროს ყველაფერში უნდა იყოს დაცული ბუნებრიობა და სინამდვილე, უბრალო წვრილმანებშიც კი“², ხოლო „ივერია“ ბალანჩივაძის ამავე გასტროლის შესახებ აღნიშნავდა, რომ მან შექმნა ისეთი განზოგადებული სახე, როგორც ლუარსაბ თათქარიძე ან ობლომოვია მწერლობაშიო².

¹ ფირცხალავა, ქართული წარმოდგენა, გაზ. „სნობის ფურცელი“, 1902, № 1958.

² გაზ. „ივერია“, 1902, № 223.

აქვე უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ დ. კლდიაშვილმა ვ. ბალანჩივაძისადმი მიძღვნილ პიესას წააწერა „ვეუძღვნი ჩემს (ფილიპე ბარბაქაძეს) საყვარელ მსახიობს ვასო ბალანჩივაძეს“.

მიუხედავად ვ. ბალანჩივაძის ასეთი დიდი წარმატებისა, მეტად ჩაგაფიქრებს ს. ფირცხალავას შენიშვნა. ჩვენ არ გაგვიკვირდებოდა იგი დარისპანის, სოლომონის ან სამანიშვილების შემსრულებელთა მისამართით რომ თქმულიყო. ფილიპე ბარბაქაძე არ იძლევა იმის საბაბს, რომ მისმა შემსრულებელმა „ფარსული“ იერი მისცეს სახეს. არც რეცენზენტის აზრია მთლად სწორი, თითქოს „ფილიპე თავის თავად სასაცილოა“. რასაკვირველია, თანამედროვე მაყურებელში ღიმილს იწვევს, როცა ირინეს ნიტყვაზე, „არ მიყვარსო“, ფილიპე პასუხობს, „არ გიყვარს? სხვა არაფერი... სხვა არაფერია?“ მაგრამ ეს ხომ ადამიანის რწმენაა, რომელსაც ფესვები საუკუნეების სიღრმეში აქვს გადგმული. ადამიანის უკეთილშობილესი გრძნობა — სიყვარული მუდამ ბრძოლითა და ტანჯვით იკვლევდა გზას და ირინეს სულში ჩამდგარი ეს შუქიც თავის სწორს ეძებს, მაგრამ აქ უფრო ძლიერია ის წარმოდგენა სიყვარულზე, რომელსაც ფილიპე იცავს. ფილიპეს მდგომარეობაში არის დრამატულიცა და სასაცილოც. პირველის საფუძველია გულწრფელობა, მეორესი — მისი გამოხატვის ფორმა — შეუსაბამობა ახალ მორალთან.

ამდენად ს. ფირცხალავას აზრი სიმართლესაც შეიცავს, მაგრამ, როგორც მის ნააზრევში, ისე თვით ვ. ბალანჩივაძის შესრულებაშიც, შეინიშნება კომიკურისადმი იმ აქცენტების ინერცია, რომლის შესახებაც ჩვენ შემდეგ გვექნება საუბარი.

გაზეთი „დროება“ ირინეს ბედნიერების“ ერთ-ერთ საყურადღებო დადგმას ასე შეხვდა: „ცხოვრების ცოდნამ და ნიჭიერმა გამპკრიახობამ დაახატინა ეს სურათი ჩვენს ავტორს ამნაირად და ასე შეწყობილად. მოზღვავებული მხიარულება საწინააღმდეგო კონცერტად დაედო წინა სცენას (ლაპარაკია მამა-შვილის ცეკვაზე. ვ. კ.) უფრო მკაფიოდ, უფრო მკვეთრად გამოიხატა მამა-შვილს შორის ტრაგიკული კვანძის დედააზრი. თეთრი, მხიარული ფერი, შავ არშიად გარს შემოვლებული უფრო განაცხოველებს, უფრო თვალსაჩინოთ გადმოგვეცემს ხოლმე „შავი ფერის მწუხარე სანახაობას“¹.

და მართლაც, განა ერთი დიდი მწუხარე სანახაობა არ არის დ. კლდიაშვილის გმირთა მთელი სამყარო?!

1913 წ. ნაძალადევის თეატრმა ბ. სვიმონიძის დადგმით წარმოადგინა „ირინეს ბედნიერება“. პრესის აზრით, „წარმოდგენა მშვე-

1. ი. ნაკაშიძე, ჟურნ. „მოამბე“, 1898, № 3.

ნიერი იყო. აიხადა ფარდა თუ არა, ხუთმეტამდე ქალი და კაცი სოფლის აზნაურის ფილიპე ბარბაქაძის ეზოში კაკლის ქვეშ გაშლილ სუფრას მისხდომოდნენ და გაემართათ მშვენიერი, ნამდვილი იმერული სიმღერა. ამას მოჰყვა ლექური დაირასა და სალამურზე, რამაც დიდად ასიამოვნა დამსწრე საზოგადოებას. ბ. სვიმონიძე განხორციელებული აბესალოში იყო. უმჯობესი აბესალოში არ მინახავს. ძალიან კარგი იყო ფილიპეს როლში სევანიძე“.

ქართულ თეატრში „ირინეს ბედნიერება“ მრავალჯერ დაიდგა; პრესაში ხშირად იბეჭდებოდა ხოლმე პატარა-პატარა ინფორმაციები პიესის დადგმის შესახებ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და სოფელში. 1911 წელს პიესა წარმოუდგენიათ სოფ. ანაგაში. „სახალხო გაზეთის“ ცნობით, „ირინეს ბედნიერებაში“ კარგნი იყვნენ: ირინე (როსტომაშვილისა), აბესალო (შ. მირიანაშვილი), ზოგ ადგილას კარგი იყო, ზოგან კი აქარბებდა ყვირილით და თვალების ხუჭვით. ვიქტორი (მჭედლიშვილი) სუსტობდა. სცენის მოყვარენი უნდა ცდილობდნენ, რომ გამოთქმა მაინც კარგი ჰქონდეთ“¹.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე „ირინეს ბედნიერება“ სხვადასხვა დროს დაუდგამს ვ. აბაშიძეს, ლ. მესხიშვილს, ა. წერეთელს, ვ. გუნიას, ვ. შალიკაშვილს, ვ. გამყრელიძეს, ნ. გვარამიძეს, ა. ფალავასა და სხვებს. ამ დადგმებში მეტნაკლებად აირეკლა ის ტენდენციები, რომლებიც საერთოდ მეღავენდებოდა ხოლმე დ. კლდიაშვილის შემოქმედებითი ბუნების ამოხსნაში.

„ირინეს ბედნიერების“ დადგმებიდან გამორჩეული ადგილი უჭირავს ა. ფალავას სპექტაკლებს. მან ორჯერ (1920, 1922 წლებში) დადგა იგი.

დ. კლდიაშვილის პიესები ქართული თეატრის ცხოვრების რთულ ეტაპზე დაიდგა. თეატრში ხდებოდა ძალთა გადაჯგუფება. ბევრი რამ იყო გაურკვეველი და დაუდგენელი, თავს იჩენდა კრიზისული მოვლენები სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში. ამ პერიოდში განსაკუთრებულად ინტენსიური გახდა სტილისტური ხასიათის ძიებანიც. უფროსი თაობის მსახიობთა გვერდით გამოჩნდნენ ახალგაზრდები, რომლებმაც სულ მალე წამყვანი მდგომარეობა დაიკირეს თეატრში „ა. ფალავას სპექტაკლმა, — იგონებს დ. ანთაძე — ცხოველი გამონმაურება ჰპოვა როგორც აუდიტორიისა, ისე პრესისა, ხალხი ალტაცებაში მოჰყავდა ყოფით ფორმებში გადაჭრილ სპექტაკლს... სპექტაკლში განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს აქტიორებმა, და მთავარი სწორედ ეს იყო. ისინი თამაშობდნენ ბუ-

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 269.

ნებრივად, კოლორიტულად. მეტად საინტერესო, დაუეიწყარი სახე აბესალომ სალამთაძისა შექმნა აკაკი ვასაძემ. ასევე დამაჯერებელნი იყვნენ მიშა ლორთქიფანიძე და შალვა ღამბაშიძე. პატარა ეპიზოდურ როლში საერთო ყურადღება მიიპყრო მიშა გელოვანმა. იგი მთერალ იმერელ აზნაურს თამაშობდა“¹.

აქტიორული, ანსამბლის, დიდი და პატარა როლებისადმი ერთ-ნაირი ყურადღება სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილებითაც იყო ნაკარნახევი. რეჟისორი დიდ ანგარიშს უწევდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიღწევებს და ბუნებრივია, რომ იგი თავის გამოხატულებას პოულობდა ა. ფალავას რეჟისურაშიც, მაგრამ მიუხედავად სამხატვრო თეატრისადმი მისი განსაკუთრებული ერთგულებისა, იგი ძირითადად მანუკ პიესის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებებს ეყრდნობოდა და ეს კარგად იგრძნობოდა სპექტაკლშიც.

წარმოდგენას მაღალი შეფასება მისცა პრესამ.

გაზ. „საქართველო“ წერდა: „უნაკლოდ იყო წარმოდგენილი „ირინეს ბედნიერება“, არც ერთი მოძრაობა არ იყო გაუმართლებელი, სრული მიზანშეწონილობა, სრული ილუზია გამეფებულისა სცენაზე და იმერეთის სოფლის ცხოვრება ხელის გულავით გაგვეშალა თვალწინ. ჭეშმარიტად დიდი დაკვირვება და გემოვნება გამოუჩენია ბ-ნ ა. ფალავას. ასეთი მუშაობა და გულმოდგინება თავდება იმისა, რომ ჩვენი დრამა განახლებისა და განმტკიცების გზიდან აღარ გადაუხვევს და მალე ეშველება ჩვენს ხელოვნებას, ჩვენს თეატრს, ჩვენს საზოგადოებრივ გამოფხიზლებას...“ და შემდეგ: „ახალი დრამა ავალებს ახალ ხაზს ჩვენს ცხოვრებაში, ხაზს ხელოვნებისას ზეალმტაცს, ხაზს სწორს. დიდად დამნაშავე იქნება ჩვენი საზოგადოება, თუ თავისი ჩვეულებრივი გულგრილობით მოადუმებს სასიცოცხლოთ აყდერებულ სიმებს ჩვენის ახალი თეატრისა“².

ქართულ თეატრს უნდა მოენახა „ახალი დრამის“ განმსაზღვრელი ახალი გზები. ამისათვის ერთგვარი მუშაობა უკვე სწარმოებდა. მწიფდებოდა შინაგანი პირობები თეატრის რეფორმისათვის. ამ მოსამზადებელი, დიდი თეატრალური გადატრიალების წინაღვე იყო რამდენიმე საუკეთესო დადგმა და მათ შორის ა. ფალავას „ირინეს ბედნიერებაც“.

რეჟისორის ნიჭიერების დასამტკიცებლად ყოველთვის არ არის სავალდებულო მრავალი სპექტაკლის წარმატებით დადგმა. ნიჭიერება ერთ ნაწარმოებშიც შელავნდება. ა. ფალავას რეპერტუარიდან ასე-

¹ დ. ანთაძე, „დღეები ახლო წარსულისა“, 1962, გვ. 82.

² ი. ც., თეატრი და მუსიკა, გაზ. „საქართველო“, 1920, № 141.

თი იყო დ. კლდიაშვილის პიესები. ნ. გვარამის თქმით: „აკაკი ფალავამ სრულიად ახალი დეკორაციებით და ახალი მიზანსცენებით დადგა დავით კლდიაშვილის „უბედურება“ და „ირინეს ბედნიერება“, რომელშიაც აკაკი ვასაძე მშვენიერად თამაშობდა აბესალომს“¹.

„საქართველოში“ დაიბეჭდა ორიგინალური წერილი დ. კლდიაშვილის შესახებ, მისი პიესების დადგმასთან დაკავშირებით. გამოთქვა საგულისხმო მოსაზრებანი. რეცენზენტი პარალელს ავლებს დ. კლდიაშვილის და თ. დოსტოევსკის შემოქმედებას შორის, იმოწმებს დოსტოევსკის გამონათქვამებს. მისი აზრით, დოსტოევსკისათვის თვისთონ სინამდვილე იყო ფანტასტიკური. იგი ამბობდა: „ჩემთვის რა იქნება უფრო ფანტასტიკური და მოულოდნელი ვიდრე სინამდვილე?.. რასაც უმრავლესობა უწოდებს ფანტასტიკურს და უცნაურს, ჩემთვის იგი შეადგებს თვითონ არსებას სინამდვილისას... მე ძლიერ მიყვარს რეალიზმი ხელოვნებაში, რეალიზმი დასული ფანტასტიკურობამდე.“

იმერეთის სინამდვილე ფანტასმაგორიაა თავისთავად. დ. კლდიაშვილი არაფერს უმატებს მას. იგი ამ მხრივ რეალისტია ნამდვილი. დოსტოევსკისა და კლდიაშვილს შორის ის განსხვავებაა, რომ პირველის რეალიზმი მართლაც დასულია ფანტასტიკურობამდე. მეორისაკი მხოლოდ მიახლოებულნი: დოსტოევსკის კითხვის დროს პირდაპირ გადადიხართ ფანტასტიკაში, კლდიაშვილის ათვისების დროს კი საჭიროა განზე დადგე, რომ გაიფიქრო (მხოლოდ გაიფიქრო) ფანტასტიკურობა. კლდიაშვილი ბოლოსდაბოლოს დღევანდელი ამსახველია. შესაძლოა ეს გარემოება აძლევს მის დრამატიულ სცენებს ერთგვარ სიმსუბუქეს“².

ამ თავისებურად საინტერესო მოსაზრების შემდეგ განხილულია „ირინეს ბედნიერების“ დადგმა. „დადგმაში, განაგრძობს გაზეთი — არის ნატურალიზმის ხაზები, მაგრამ ეს აქ საჭიროა, სცენაზე პირველ მოქმედებაში წარმოდგმულია იმერული პატარა ოდა, მის წინ ნამდვილი თუთის ხე (იმერული „ბჟოლა“), განზე იმერული სასიმიინდე, იმერული ღობე და სხვ. ერთი სიტყვით, იმერული გარემო არასოდეს არ ყოფილა ჩვენს სცენაზე ასე კარგად გადმოცემული. მსახიობთა თამაში უნაკლო იყო. აქ უკვე ჩანდა ის საჭირო ტემპი, რომელიც აკლდა „დარისპანს“³.

სპექტაკლის ნატურალისტურ მანერას შენიშნავს დ. ანთაძე.

¹ ნ. გვარამი, თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 263.

² გაზ. „საქართველო“, 1920, № 135.

³ იქვე.

„ნატურალისტური თეატრის პირობა დაცული იყო იქამდეც კი, რომ სცენაზე ნამდვილი ღომი შემოჰქონდათ. ქვაბს ოსშივარი ასდიოდა, რადგან ღომს იქვე, სარეკვიზიტო-საბუტაფორო საამქროში ვამზადებდით. მაგრამ ეს არ იყო მთავარი“¹.

ასე რომ, დ. კლდიაშვილის პიესის დადგმაში ჩნდება ახალი შტრიხი — ნატურალიზმის ელემენტები. რით უნდა ავხსნათ ამგვარი ტენდენცია? ხომ არ იყო ეს გამოწვეული სამხატვრო თეატრის რეალისტური პრინციპებისადმი ზედაპირული დამოკიდებულებით? იქნებ ეს იყო თავისებური რეაქცია გ. ერისთავის სკოლის ტრადიციის მიმართ?

ჩვენ იმის მტკიცებას არ დავიწყებთ, თუ რამდენად სწორია პარალელი თ. დოსტოევსკის შემოქმედებასთან. აქ საგულისხმოა ისიც, რომ ქართულ თეატრში სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა უქმარისობის გრძობა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ათვისებისას. ამასთანავე, გონებამახვილურადაა შენიშნული, რომ „კლდიაშვილის ათვისების დროს საჭიროა განზე დადგე, რომ გაიფიქრო (მხოლოდ გაიფიქრო) ფანტასტიკურობა“. მართალია, აზრი ერთგვარად მოკლებულია სინათლეს, მაგრამ „განზე გადგომა“ და ისე წარმოსახვა დ. კლდიაშვილის ნიღბებისა, მეტად საინტერესო ხერხია მწერლის ბუნების ამოსახსნელად!

ასეა თუ ისე, აშკარად იგრძნობა სურვილი, მრავალ პლანში იქნას მოსინჯული დ. კლდიაშვილის დრამატურგია, მის გამოსახატავად მოინახოს განსხვავებული სცენური ფორმები და საშუალებები.

1922 წელს ა. ფალავამ კვლავ დადგა „ირინეს ბედნიერება“. ამჯერად „უბედურებასთან“ ერთად. სპექტაკლში შექმნილია აქტიური ანსამბლი. გამოირჩეოდა ა. ვასაძე. „ა. ვასაძემ (აბესალო) მოხდენით და გაგებით — წერდა „კომუნისტი“ — განახორციელა ეს ტიპი. მოკლედ: უკეთესი შესრულება ამ როლის საექვოა. უ. ჩხეიძე (ვიქტორი) ნიკიერი მსახიობია. ამ როლში ეს კიდევ უფრო სჩანდა, არც ერთი დაეჭვება, რომ ის თამაშობს, რომ ის გრიმშია, მისი ქცევა, მისი ხმის იმიტაცია ბუნებრივობით იყო გამთბარი. შ. ლამბაშიძე (როდამიშვილი), რომელიც შეყვარებულია ირინეზე და გულნატკენი აბესალოს თავხედობით, უნაკლოთ შეასრულა და ქონდა საუკეთესო ადგილებიც. ანსამბლი კარგი იყო. დადგმის მხრივ უნდა აღინიშნოს პირველი მოქმედება: ეზო პატარა ბაღით, ბანიანი სახლი², რომელსაც ეტყობა შექმნილი რიკულების გამოცემა, შეხამება,

¹ დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, 1962, გვ. 82.

² წარმოდგენის მხატვრობა ეკუთვნოდა ვ. სიღამონ-ერისთავს.

და გიტარა ღია ფანჯარასთან ჩამოკიდებული. შემდეგ დაგვიანებული სტუმრების შემოსვლა და განსაკუთრებით სოფლის მასწავლებლის კიშკარში გამოჩენა ცუდით და გახუნებული, ნახევრად დახეული ქალის ზონდიკით“¹.

სპექტაკლში უნიკიერესი ახალგაზრდების მონაწილეობას არ შეიძლება თავისი გავლენა არ მოეხდინა წარმოდგენის წარმატებულ მართალია, ისინი მაშინ ოცი-ოცდაორი წლის ჯაბუკები იყვნენ და ჯერ კიდევ წინ იყო მათი აქტიორული ტრიუმფი, მაგრამ საფიქრებელი იყო, რომ ახალი თაობა ახლებურად გადაწყვეტდა პიესას, ეს იყო კ. მარჯანიშვილის „ცხერის წყაროს“ დადგმის წინააღმდეგ. ახალგაზრდა მსახიობებს არ ჰქონდათ გარკვეული სკოლა, სათანადო აღზრდა, მაგრამ ის, რასაც ა. ფალავამ ამ ახალგაზრდებთან ერთად მიიღწია. გარკვეული თელსაზრისით, მოასწავებდა ახალ ეტაპს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების სცენურ ისტორიაში.

ა. ფალავას დამსახურებაა ისიც, რომ მან უარყო დ. კლდიაშვილის პიესასთან ერთად ერთ საღამოს სხვა ავტორის ნაწარმოების დადგმის ტრადიცია. იგი მთელ საღამოს წარმოდგენდა მხოლოდ კლდიაშვილის პიესებს. შემდეგ წლებში ეს პრაქტიკა მტკიცედ დამკვიდრდა ქართულ სცენაზე.

1949—1950 წლების სეზონში კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში შ. ლამბაშიძემ დადგა კლდიაშვილის სამივე პიესა. გარდა მარჯანიშვილის თეატრისა, პიესები დაიდგა ქუთაისის, ბათუმის, გორის, ჭიანჭურის, მახარაძისა და სხვა ქალაქებისა და რაიონების თეატრების სცენაზე². არაიშვიათად წარმოდგენენ ხოლმე სახალხო თეატრებშიც.

თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქცია ქუთაისისა (რეჟისორი ა. ვასაძე) და გორის თეატრების (რეჟისორი ლ. იოსელიანი) სპექტაკლებმა. ა. ვასაძემ, რომელიც გამოირჩევა დიდი აქტიორული ტექნიკითა და წარმოსახვის მაღალი ოსტატობით, „ირინეს ბედნიერების“ დადგმაში და მის აქტიორულ განსახიერებაში საყურადღებო შედეგს მიიღწია. სპექტაკლში ხაზგასმით გამოიხატა მწერლის მაღალი ჰუმანიზმი, მისი ფიქრი და ტკივილი ადამიანის ბედზე. წარმოდგენა გააზრებულ იქნა ფართო პლანში, მასშტაბურ აქტიორულ მონასმებში ისახებოდა მოქმედი პირობების ცხოვრება.

სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა სერგო კლდიაშვილმა. იგი წერდა: „ქუთაისის სპექტაკლს განსაცვიფრებელი მთლიანობა ახა-

¹ გაზ. „კომუნისტი“, 1922, № 254.

² გაზ. „ლენინის დროსა“ (1953, № 5) აქებდა თ. წეროძის დადგმას. განსაკუთრებით აღნიშნავდა ფილიპეს როლის შემსრულებელს მსახიობ ე. თალაკვაძეს.

სიათებს. ყველა მსახიობი თავის ადგილზეა და ყველა ხელს უწყობს სპექტაკლის გამარჯვებას“. მარტო მხატვრული მოლიანობა და ანსამბლურობა როდი გამხდარა სპექტაკლის წარმატების საფუძველი. ს. კლდიაშვილი შენიშნავს, რომ ჩვენ სცენაზე ვხედავდით „ჩვეულებრივ ყოფა-ცხოვრების ამსახველ პიესას კი არა, არამედ მძაფრ დრამას, სადაც დიდი მხატვრული ძლიერებით გამოკვეთილი ხასიათები მოქმედებდნენ“¹.

სპექტაკლის დეკორაციული მხარე (მხატვარი დ. თავაძე) ფართო მასშტაბებში იყო გააზრებული. რეჟისორი და მხატვარი განსაკუთრებული ყურადღებით მოეყიდნენ სივრცის პრობლემას. დანადგარიც ასე იყო „მოშიშვლებული“, რომ მსახიობისათვის ხელი არაფერს არ უნდა შეეშალა, ლხინის სცენაც ღარიბული სუფრით იყო წარმოდგენილი. ასე გეჩვენებოდათ სიხარულის კი არა ქელხის სუფრააო. ეს მომენტი გარკვეულ აქცენტს უკეთებდა სპექტაკლის დრამატულ საწყისს, ყველაზე უფრო ფილიპე ბარბაქაძის (შ. ხაჯალია) ხასიათში იგრძნობოდა კლდიაშვილის გმირის „მეორე პლანი“. მისი სულის შინაგანი ღინება, რომელიც აღსავსე იყო შეუცნობელი მომავლის შიშით, სევდანარევი მხიარულებით და ზუსტი ფსიქოლოგიური განწყობილებით. ამასვე ვერ ვიტყვით ყველა შემსრულებელზე. აბესალოს (ე. სვანაძე) სახეში არსებითად ჩვენ იერემია წარბას ვხედავდით, იგი კი არ მოგვეგონებდა, არამედ ზუსტად გამოხატავდა იმას, როგორც უნდა ყოფილიყო სცენაზე იერემია ან დათიკო. რასაკვირველია, როლის ამგვარი გააზრება ძალზე შორს არ არის აბესალოს ბუნებისაგან, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მაინც იკარგება ის ნიუანსი, რომელიც მხოლოდ დ. კლდიაშვილის მწერლურ სამყაროს ეკუთვნის.

„ირინეს ბედნიერება“ გ. ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრშიც დაიდგა. მისი დადგმა ამ ნახევარი საუკუნის წინათ რომ მომხდარიყო, რეცენზენტები ალბათ შენიშნავდნენ, რომ გორელი მსახიობები იმერულ კილოს არ იცავდნენო. კარგიც არის რომ ასეა, მაგრამ ეს ახლა აღარავის უკვირს, კლდიაშვილის პიესების დადგმის თანამედროვე ეტაპზე ეს ხომ „მინიმუმია“!..

ლილი იოსელიანის რეჟისორული მანერისათვის ახლობელია დ. კლდიაშვილი. მას უყვარს დრამები და ტრაგიკომედიები. იგი დიდხანს არჩევს თავის საყვარელ თემებს, დაყინებით ეძებს იმ გმირებს. რომლებიც მის იდეალებს გამოხატავენ. მაგრამ ყველაზე მეტად

¹ ს. კლდიაშვილი, სწორი გასაღებით, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1962, № 42.

ექებს რთულ ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა უწყვეტი ნაკადის წარმომქმნელ სიმართლეს. ამგვარ ატმოსფეროში ცხოვრობენ მისი სპექტაკლების გმირები.

რეჟისორმა კარგად იცის ამ სიმართლის ფასი. იგი მუდამ ეჩიება ზიესის „ქვედაფენებს“, ეძებს გმირთა საწყის მდგომარეობას და „ქიმიური ანალოზის“ შემდეგ უბრუნებს მათ მხატვრულ სინამდვილეს.

სწორედ ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, მეტყველი პაუზებითა და სადა თეატრალობით გამოირჩეოდა ლ. იოსელიანის „ირინეს ბედნიერება“. მართალი სცენური ატმოსფერო ცოცხლობდა სცენაზე და ყოველი გმირიც ბუნებრივად გრძნობდა თავს გარემოში.

სპექტაკლმა გვაჩვენა გარდასული ცხოვრების ნაღვლიანი დრამა, რომელიც დღევანდელ მაყურებელშიც იწვევს ტკივილს.

სპექტაკლში კარგად არის მოქმენილი სოციალური ფონი. — ეს არის რთული სინამდვილე, რომელიც ადამიანთა შორის კონფლიქტს, ურთიერთობის რღვევას წარმოშობს.

ასე „დაშლილი“ სახით უპირისპირდებიან ისინი დიდ სოციალურ ბოროტებას.

„ირინეს ბედნიერება“ გორის თეატრში შეიცავს დ. კლდიაშვილისეულ ინტონაციებს. მწერლისეულია საერთო ატმოსფეროც. სპექტაკლის გმირების მოქმედებას ახასიათებს კლდიაშვილისეული ტაქტი და დახვეწილი მანერები.

რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო იზრდება „ირინეს ბედნიერებისადმი“ ინტერესი. მისი სცენური ისტორია, „დარისპანთან“ და „უბედურებასთან“ ერთად, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის პრინციპების დამკვიდრების ბრძოლის ისტორიაც არის.

პირველი ქართული ტრაგიკომედიის სცენური ისტორია

„დარისპანის გასაქირი“ ქართულ დრამატურგიაში სრულიად ახალი მოვლენაა. მანამდე ქართული დრამატული მწერლობა ასე სრულყოფილ ტრაგიკომედიას არც იცნობდა¹.

90-იანი წლების აზნაურთა ყოფის დრამა, „ირინეს ბედნიერებაში“ რომ აისახა, ახალი საუკუნის დასაწყისისათვის უკვე კომიკურ ფორმაში მოექცა. აზნაურები ზედმეტ ადამიანებად იქცნენ, მათმა არსებობამ თითქმის დაქარგა ფუნქცია; ცხოვრების ზედაპირზე არიან წამოტივტივებულნი, საზოგადოებისათვის აღარაფერს ქმნიან. თითქოს მათ გარეშე მიმდინარეობს ღრმა სოციალური და ეკონომიური ძვრები, ბედისწერასავით თავის ნებაზე რომ ატრიალებს მათ ცხოვრებას. პიესაში უშუალოდ არ ვლინდება არც ბურჟუაზიული ურთიერთობა და არც პროლეტარიატის სახელით ცნობილი ახალი პროგრესული ძალა, მაგრამ სწორედ ეს ფაქტორები ქმნიან ცხოვრების ახალ პირობებს.

პიესაში იგრძნობა ეს ატმოსფერო. „დარისპანის“ გმირების აწრიალებული ხეტიალი კარიდან კარს, ძიება იმისა, რომ გამართლება და მიზანი მოუნახონ თავიანთ არსებობას, სწორედ ამ ატმოსფეროს ზემოქმედების შედეგია.

პიესის კომედიური გარსის მიუხედავად, დარისპანის გასაქირის შინაგანი პათოსი ტრაგიკულია. ტრაგიკულია არსი პიესის გმირთა მდგომარეობისა, ისტორიული აუცილებლობის შედეგად რომ წარმოიქმნა. პიესის გმირები გრძნობენ, თუ რა ყოფაში ჩააგდო ახალმა ცხოვრებამ, ცდილობენ თავი დააღწიონ შექმნილ პირობებს. „კირსა შიგან გამაგრება“, როგორც თვითდაცვის ინსტინქტი და ქართული ხასიათის ეროვნული კოლორიტი, მათ აიძულებს იმოქმედონ თავიანთი პირობების შესაცვლელად. ასეც არის. კლდიაშვილის გმირები:

¹ რასაკვირველია, აქა-იქ შეინიშნებოდა ცალკეული გამოვლინება „ცრემლიანი სიცილისა“, მაგრამ მას აკლდა განზოგადოება და მხატვრული სრულყოფა.

უღრესად მოძრავი და მოქნილი ადამიანები არიან. თითქმის ყველა რაღაცას აკეთებს, ყველა თავისებურად ცდილობს გაუმკლავდეს ცხოვრების სიმძიმეს, მაგრამ ისტორიულად განწირული კლასის ბედის წაღმა შეტრიალება შეუძლებელია.

ქიდილი მძაფრი და უკომპრომისოა, ადამიანთა ნაწილი პირდაპირ შოკირებულია არა მარტო ცხოვრების პირობებით, არამედ იმიტომაც, რომ დარღვეულია თვით ყველაზე ახლობელ ადამიანებთან ურთიერთობაც. ყველაზე მეტად ეს ჩანს „დარისპანის გასაქირში“, კარონა და ნატალია გაოცებულნი შესცქერიან მშობლებს. რადგან მშობლები თავს არ ზოგავენ, ოღონდ როგორმე გაასაღონ თავიანთი შვილები. ახალგაზრდების წარმოდგენაში მშობლის ცნებაც კი განიცდის ცვლილებას; ხდება ღირებულებათა გადაფასება. ალერსიანი, უანგარო მშობლის ადგილს იჭერს პრაქტიციზმით შეპყრობილი ექსცენტრული ადამიანი. შვილები გრძნობენ ამ კონტრასტს და გულისტკივილით ამბობენ: „ვიქნებით ჩვენთვისო“, მაგრამ მათი სურვილი ვერ ხსნის წინააღმდეგობას, იგი უფრო ართულებს და ამძაფრებს სიტუაციას, ქმნის უფრო მრუემ სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს. მათ სიტყვაში ისახება რაღაც ღრმა ტრაგიკული გრძნობა.

დარისპანის და პელაგიას ყველაზე ტრაგიკული ფრაზაც მათი შვილების იმ ერთ სიტყვასთან არის დაკავშირებული.

როცა გაირკვევა, რომ ოსიკოს დანიშნული პუოლია, გაწილებული დარისპანი და პელაგია თავიანთ ქალიშვილებს იმ ერთი სიტყვის პასუხად, გამოაგნებელი სიტყვებით უმასპინძლებიან:

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — იქნება მისთვის!.. ჰმ! შენახვა არ გინდა, ქალბატონო? ვერ შეგინახეთ ყველა ბოშო, ვერა, ვერა... მინდა პატრონს ჩაგაბარო... რომ ვეღარ შევხვდით იმ სულწაწყმედილს! მარა, ვაი თუ ღმერთს არც კი გეეჩინოს თქვენი ბელი და ილბალი, ვაი თუ კენტებათ ყევხართ გაჩენილები?

პ ე ლ • გ ი ა — ათასნაირად ვეწვალეები, თავს ვიკლავ — კაცმა ხელი არ მოგვიდათ, თავი რომ დაგანებოთ, ვინდა შემოგხვდეთ თქვე შავ დღეზე გაჩენილებო, ვილა?.. უნდა ჩაბერდეთ თქვენს ნაცარში, თქვე უბედურებო?!

როგორც ვხედავთ, დარისპანსა და პელაგიას ერთნაირი რეაქცია აქვთ შვილების ბედის მიმართ. ერთნაირად განიცდიან შიშს უპერსპექტივო მომავლის წინაშე. შვილების გაუთხოვრობას მათთვის ორმხრივი უბედურება მოაქვს. პირველი დაკავშირებულია ეკონო-

მიურ ფაქტორთან. მეტად გაძნელებულა დარისპანისა და პელაგიას ეკონომიური მდგომარეობა. საკუთარი შვილიც კი ზედმეტად ქცეულა ოჯახში. ეს მართლაც ნამდვილი ტრაგედიაა, მაგრამ სულ სხვა კატეგორიაში გადადის ტრაგიკული განცდა, როცა დარისპანს ეჭვი გაუჩნდება, რომ შეიძლება ბედმა მის შვილს მარტოობა გადაუწყვიტა ამ ქვეყანაზე. სხვა ვარიაციაში, მაგრამ იგივე წუხილი ისმის პელაგიას სიტყვებში. „კენტად გაჩენა“ და „ნაცარში ჩაბერება“ აქ ტოლფასოვანი ცნებებია. მარტოობის განცდა ზარავს არა მარტო მშობლებს, არამედ კაროენასა და ნატალიასაც. მშობლების სიტყვები ისე დიდი სევდითა და ტკივილით არის ნათქვამი, რომ კაროენასა და ნატალიას უკვე აღარაფერი აქვთ სათქმელი. ისინი დუმან და ასე მწუხარებისაგან გახევებულნი გადიან მოქმედებიდან. მკითხველში თუ მაყურებელში რჩება პროტესტის გრძნობა უკუღმართი ცხოვრების მიმართ.

დ. კლდიაშვილთან ადამიანის „კენტად გაჩენის“ საკითხი, ერთი შეხედვით, ძალიან უბრალო და მარტივ ფორმაში ვლინდება, მაგრამ არსებითად, მას ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს. როცა დარისპანი დაეკვდება, რომ იქნება ღმერთმა მის შვილს მართლაც წინასწარ გადაუწყვიტა მარტოობა, მას ეუფლება შიშის გრძნობა. მის სულში ისახება შინაგანი კონფლიქტი, მის იდეალებს და შვილის მომავლის შეუცნობელ შესაძლებლობას შორის. თუ მომავალი მართლა ისეთია, როგორიც დარისპანს ესახება, მაშინ კაროენა „უბედურ დღეზე გაჩენილა“. ადამიანის დაბადება, როგორც წყარო სიცოცხლისა და სიხარულისა დარისპანისათვის იქცევა „შავ დღეთ“. რადგან „ნაცარში ჩაბერებულნი“ და „კენტად გაჩენილნი“ წყვეტენ სიცოცხლის გაგრძელების პერსპექტივას, და აი, აქ ხდება საკითხის სრული შემობრუნება, პესიმიზმი გზას უთმობს ყოვლისმომცველ ჰუმანიზმს, რადგან მწერალი უმღერის სამყაროს განაზღვრებისა და სიცოცხლის გაგრძელების იდეას და არა მის დასასრულს.

„დარისპანის გასაქირი“ სახეების მთელი გალერეაა. ეს კი თეატრის საშუალებას აძლევს შექმნას სრულქმნილი მხატვრული ხასიათები, გვაჩვენოს მათი სცენური ცხოვრება. ცხოვრება იმ ადამიანებისა, რომლებსაც ერთი დღეც კი არ გაუტარებიათ უზრუნველად და უშფოთველად. დარისპანის სულიერ დრამას კომიკური უზერხულობა ანელებს. ამ სვეგაწარებულ ადამიანს ცხოვრებამ მძიმე ხვედარი არგუნა. ოდესღაც მდიდარი, სახელოვანი გვარიშვილის შთამომავალი იქამდე მივიდა, რომ თვით დაუწყო მამულობა საკუთარ ქალიშვილს. კარდაკარ დაჰყავს კაროენა, რომ ეგებ ვინმემ კეთილი

თვალით შესედოს და გაათავისუფლოს ტვირთადქცეული შვილისაგან.

დარისპანი, ისევე, როგორც პიესის სხვა გმირები. ერთმანეთს იშვიათად ეუბნებიან სიმატლეს. არა იმიტომ, რომ უბრალოდ არიან გულწრფელნი, არამედ უპირთ თვალი გაუსწორონ სინამდვილეს, მათ ჰგონიათ, რომ ამით ღირსებას ინარჩუნებენ. მაგრამ როდესაც აუცილებელია სიმატლეს თქმა. ამბობენ კდევ, დარისპანი ჰირდაპირ ეუბნება მართას იმას, რაც სსკებისათვის დაფარული უნდა იყოს. „შენ რაღა დაგიძალო მართა ჩემო, ჩემი სისხლსოცი სარ, აგერაც წელში გადავწყდებით... ნამეტან გაქირვებაში ვიყოფებით. მარა ამ ქალიშვილისაგან უფრო გვემატება გასაკირი. შენ გენაცვალე... შენ გაშორა ღმერთმა ეს დღე, ჩვენ რომ გვადგია... ერთა გყავდა და ქე მოახერხე მისი გათხოვება. ჩვენ კი ერთობ განვალღებულნი შევიქენით. მართა ჩემო... ოჯახს ვერ ნახავ, რომ სამი და ოთხი ქალიშვილი არ ჰყავდეს გასათხოვარი და მთხოვნელი კი არსადაა, შენი კირი შემეყაროს... არსად არის! რაღაც უბედურებამ გული შეუცვალა ახლანდელ ყმაწვილებს... აღარ ეკიდებიან ოჯახობას... ე გოგონები კი გვიყრიან სახლში და გვიბერდებიან საცოდავად სახლში“..

არ შეიძლება დარისპანისადმი თანაგრძნობით არ განიძსკვალო. როცა ამ გოდებას ისმენ. ეს არის დიდი დრამა, რომელიც „გაყლენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით“ (კ. მარჩანიშვილი).

მაგრამ დარისპანი ცხოვრების კაცია და იცის, რომ საქმეს ვერ უშველის წუწუნი, იგი ხშირად ფიქრობს ერთს და აკეთებს მეორეს. მართასთან გულწრფელი საუბრის შემდეგ იწყებს სრულიად საწინააღმდეგო მოქმედებას. გავისხენოთ დარისპანის საუბარი პელაგისთან.

დარისპანი — ისე არიან გადამკვდარი საქმეზე, რომ გარეშე მოსამსახურე არც ბიჭი და არც გოგო ახლოს არ გეიკარეს... სახლში არ შემომაცყვანიეს... თავის ხელით უნდათ აკეთონ ყველაფერი!.. ღვთის წყალობაა ქალიშვილი ოჯახში!.. თქვენ რამდენა გყავთ. ბატონო პელაგია, ქალიშვილი?

პელაგია — სამი, ბატონო! თქვენ?

დარისპანი — მე... ამინათ ოთხი!.. დიახ, ოთხი! მარა გათხოვება მეძნელება.

პელაგია — კირს, ბატონო, ერთობ კირს...

დარისპანი — არა... მენანება მოშორება! კაი ოჯახში ნამყოფი, კარგად შენახული, თუ ისევ ხეირიან ოჯახში არ

ჩააგდე, ცოდვია. ამიტომ უფრო არ ვეჩქარი მაგათ დათხოვებას... თვარა მთხოვნელები ბევრი დამიღიან!..

პ ე ლ ა გ ი ა — ვისაც შეუძლია ქალიშვილის შენახვა, რა შეაწუხებს...

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — ვწუხვარ კი არა... ჰმ, ჩემისთანა მოლხენილი კაცი არ მეგულებს!.. არაფერი არ მაწუხებს!.. მივდიმოდვდივარ ამ ჩემს ნათესაებებში, კეთილებში, ნაცნობებში, ყველგან კარი ღიად მხვდება, ყველგან უხარიათ ჩემი ნახვა...

ლამაზად ხატავს დარისპანი თავის „მოლხენილ“ ცხოვრებას, მაგრამ რაოდენ მოჩვენებითია ეს სიხარული!

...მართას ოჯახში მოვიდა დარისპანი. მოვიდა და თან მოიტანა ღრმა გულსტიკივილი და საუბრის უცნაურად პლასტიკური მანერა. როგორც დ. კლდიაშვილის გმირებს ჩვევიათ, ისინი უკმეხად არასოდეს ხვდებიან ერთმანეთს. თითოეულ მათგანს მეზობელთან თუ ნაცნობთან შეხვედრის თავისებური კილო და ინტონაცია აქვს გამომუშავებული.

როცა მართამ დარისპანი დაინახა, თავისთვის შეიცხადა: დასწყევლა ღმერთმა, საიდან გაჩნდაო, მაგრამ როგორც კი სტუმარს მიუახლოვდა, ისე შესძახა „მობრძანდი, მობრძანდი, დარისპან ჩემო“—თითქოს სულ დარისპანის ნატვრაში იყო. აღამიანთა ურთიერთობის ამ მაღალ ეთიკურ ნორმებს კარგად იცნობენ დ. კლდიაშვილის გმირები და ამიტომაც არ უძნელდებათ წარამარა იარონ ერთმანეთთან. ამგვარ შეხვედრა-საუბრებში ერთმანეთს ამხნევენ, ახალი-სებენ, დარდს უმსუბუქებენ და აიძვებენ ხვალისდელი დღით. დარისპანს კაროენას საქმროს თუ არა, ამ სანუგეშო „წამლის“ შოვნის იმედი მაინც ჰქონდა, ალბათ, ეზოდან რომ გადმოდიოდა...

ასე იყო თუ ისე, დარისპანმა დაიწყო მოგზაურობა და აქვე დაიწყო მისი გაორებული ცხოვრებაც. მან კარგად იცის თავისი ოჯახის ყოფა. იცის, თუ რა მძიმე ხვედრი არგუნა დრომ, მაგრამ მას არ შეუძლია, არ შექმნას ახალი, მეორე მოჩვენებითი სამყარო, რომელიც უმთავრესად სხვების დასანახად არის გამოგონილი. ეს მეორე სინამდვილე მას ზოგჯერ ეხმარება კიდევც, ისედაც შელახული თავმოყვარეობის დაცვაში. სწორედ აქ ძვეს ზღვარი სიცილსა და მწუხარებას შორის. ჩვენ გულწრფელად თანაუფგრძობთ დარისპანს, მასთან ერთად ვწუხვართ, როცა მას სდევნის ცხოვრება, როცა აღამიანი იძულებული ხდება პირადი ღირსების დამამცირებელ გზას

დაადგეს, მაგრამ, ამასთანავე გულიანად გვეცინება მის საქციელზე, თუ რა უცნაური საშუალებებით ცდილობს ბედის მოტრიალებას. მდგომარეობა კომიკურია, ხოლო გმირის დამოკიდებულება მოვლენასთან — სერიოზული. ამგვარ ტრაგიკომიკურ პლანშია გამოხატული დარისპანის გარებული ბუნება.

ჯღარისპან ქარსიძე ბრწყინვალედ დახატული სახეა დავით კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურთა“ გალერეაში. კუდაბზიკა აზნაურს ერთადერთი „სიმღიდრე“ შერჩა — ესაა მისი მოქნილი ენა. ესღა მისი უკანასკნელი იარაღი და საშუალება, რომლითაც ცდილობს შეღავათი მოიპოვოს და შეიმსუბუქოს თავისი „გაძაღლებული“ ცხოვრება¹.

პიესაში არის ერთი ასეთი სცენა. დარისპანმა მოამთავრა ერთ სოფელში მგზავრობა. ამაოდ იწვალა კაროენამ, რომ ოსიკოსათვის თავი მოეწონებინა. ტყუილად შეემდურა პელაგისაც იმის შიშით, რომ ნატალია არ შესცილებოდა კაროენას ბედში. დამთავრდა ეს უცნაური შეჯიბრი. შერცხვა და დამცირდა დარისპანი. მაგრამ არა, იგი სცენიდან ისე არ გავა, თავისი კაცური ღირსება რომ არ აღადგინოს. მან ხომ იცის, რომ პელაგიაც მის დღეშია. ამიტომ მიმართავს ასე მორიდებით „ბატონო პელაგია, მგონი რაღაც გეწყინათ ჩემგან“... და როცა გაიგო — არა, ჩემო ბატონო, რატომ ნებულობთო, მის სულში წამიერად იფეთქა სიხარულის ახალმა გრძნობამ, რომ ახლობელი საბოლოოდ არ მოიმდურა. გამხნევებული და გახალისებული დარისპანი წამოიძახებს „რასაკვირველია, იმისთანა ბიჭის გულისათვის რაღა წავიკიდებთ ჩვენისთანა ქალიშვილების პატრონები“... ამ სიტყვებმა პელაგიაც შეახალისა და ასე იმედიანი დაშორდნენ ერთმანეთს, მაგრამ დარისპანს მხოლოდ კარებამდე მიჰყვა ეს ილუზია. კარებთან კი ნაღვლიანად წაიჩურჩულა — „ღმერთო, კეთილად დააბოლოვე ჩვენი მგზავრობა!..“

ნაღვლიან იუმორს იწვევს დარისპანის ეს მოქმედებაცა და სიტყვაც.

დარისპანი და კაროენა პიესის ორი უძლიერესი სახეა. ერთნაირად მძიმე ფიქრითა და განცდით შეპყრობილან ისინი, მაგრამ, რაც უნდა იყოს, დარისპანი მაინც ახერხებს ნაღველის განქარებვას. კაროენას ეს „ბედნიერებაც“ წაართვა ცხოვრებამ. მას არ შეუძლია ხმამაღლა სიტყვის თქმაც კი. იგი მღუმარე, მწუხარე სახით მიჰყვება თავის გრძელსა და მოსაწყენ გზას.

¹ დ. კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაქირი“, ს. კლდიაშვილის ბოლო-სიტყვაობა, 1947, გვ. 29.

ათელი წლები მანძილზე ვერ გაიგეს კაროენას სასუ, ვერ მისცეს მას სწორი სცენური გადაწყვეტა. თეატრში ამ გმირის ბედი ძალიან ჰგავს საერთოდ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ბედს აქაც მხოლოდ კომედიური მომენტები იყო აქცენტირებული, დასცილდნენ, ამოტრახებდნენ კაროენას. იგი ხან სრულიად ულამაზო ქალი იყო. ხან კიდევ — ეკლი. მის შესახებ არა იშვიათად წერდნენ ხოლმე: „დარისპანი ცდილობს თავისი მახინჯი ქალიშვილი ვინმეს მიათხოვოს როგორმე“!

კაროენა ფართო განზოგადოების დრამატულ ფორმაში გააზრებული და ჩამოძვრული სახეა, თუმცა მისი სიტყვიერი მასალა მხოლოდ ოცდათერთმეტი სიტყვისაგან შედგება („ორასი გამოტეხა... მარა კირმა გაგვიწყვიტა“... „ბურია!“... „რა მიკირს ბატონო?“... „კი ბატონო“... „ყაბალახი რა უყავი?“... „მიაგდებ ყოველთვის სადმე“... „ჩემი რა ბრალია, ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მომადგები?“... „მე არა გათხოვთ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის“). სულ ეს არის და ეს.

დრამატურგიის ისტორიაში ალბათ ძნელად მოიძებნება მეორე როლი, რომელსაც ასე ცოტა ჰქონდეს სიტყვიერი მასალა, მაგრამ ასე ბევრი სამოქმედო და სათქმელი. პიესაში ჩვიდმეტი გამოსვლაა. კაროენა კი მხოლოდ ხუთ გამოსვლაში იღებს ხმას. დანარჩენ შემთხვევაში დუმს და ამ ყრუ დუმბილში ამხელს იგი თავის ტრაგედიას. ყოველი მისი სიტყვა სამი წერტილით მთავრდება. იგი თითქმის ვერცერთ ფრაზას ვერ ამთავრებს, სათქმელი კი ბევრი აქვს და ჩვენ უსიტყვოდაც სავსებით ვუგებთ მას. სწორედ მდიდარი ქვეტექსტების. უსიტყვო, შინაგანი სულიერი მოძრაობის მეშვეობით. თუმცა, ერთი შეხედვით, კაროენა პასიურია, მაგრამ, სინამდვილეში იგი მოქმედებს. პასიურია იგი თავისი მონური მორჩილებით გარემოსადმი, მაგრამ ეს სულ სხვა სახის პასიურობაა.

დ. კლდიაშვილი არ მიუთითებს კაროენას ფიზიკურ ნაკლზე. მის თვალტანადობაზე. მაგრამ, ჩვენი აზრით, იგი ლამაზი გოგო უნდა იყოს. ამით იგი ამალღებულია და ტრაგიკულიც. მან იცის, რომ უბედურების მიზეზი ცხოვრების პირობებია, რადგან მის წინაშე ბედისწერასავით არის აღმართული მზითვის პრობლემა. სიმდიდრეშია ქალის ღირსება და არა პიროვნებაში. ამის შეგნება ათეცად აძლიერებს ტრაგიზმს. კაროენა რომ მახინჯი იყოს, გაუთხოვრობის მიზეზიც ამაში იქნებოდა და, მაშასადამე, ვერც იმ დროის უკუღმართობას შევიცნობდით ასე ნათლად. მახინჯი ქალის ამგვარ მარტოხელო-

13. კე შე ლ ა ვ ა, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936, № 3, გვ. 38.

ბას ყოველთვის და ყოველ დროში ერთნაირი მიზეზი აქვს. მიზეზი თვით მის პიროვნებაში ძევს. აქ კი მიზეზი ობიექტურ სინამდვილეშია საძიებელი. ეს სინამდვილე კი იმდენად მკაცრია, რომ კაროენა უტლურია მის წინაშე. სწორედ თეატრის მცდარ გააზრებაში უნდა ვეძიოთ იმის საფუძველიც, რომ ხალხის შეხედულება კაროენაზე, როგორც მახინჯი, გაუთხოვარ ქალზე. — დასცილდა ლიტერატურულ ტიპს.

კაროენამ იცის, რომ ძალით, უსიყვარულოდ გათხოვება საშინელებაა. დრომ დაარღვია ადამიანთა ბუნებრივი ურთიერთობა და ორი ახალგაზრდის ბედის შეერთების ყველაზე სასიხარულო აქტი ძალადობისა და ვაქრობის საგნად აქცია.

კაროენას ბევრჯერ სმენია დარისპანის სიტყვები — „დავითრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყველგან: — ნათესავეებში, კეთილებში, დღეობებში. — ეგებ ვინმეს ან მოეწონოს. ან ვინმემ სხვანაირ გუნებაზე თვალი გადაავლოს და გამანთავისუფლოს მისგან“: კაროენა გულისტკივილით ისმენს ამ სიტყვებს და გულჩათხრობილი დაჰყვება მამას სოფლიდან სოფელში. როგორც დიდი ცხოვრების სევდიან გზაზე და ცრემლნარევ ღიმილს ჰგვრის მკითხველს.

კაროენა „დარისპანის გასაჭირის“ ერთ-ერთი მთავარი გმირია. იგი გონების თვალთ უყურებს მის ირგვლივ მომზდარ მოვლენებს. შინაგანი და გარეგანი მოქმედების სისავსე რაღაც საგნობრივ იერს აძლევს მისი სულიერი ნოჰარობის ყოველ ნიუანსს. აქ თითქოს ისიც ვასაგები ხდება, თუ რას უნდა ფიქრობდეს კაროენა მოცემულ ვითარებაში. სანამუშოდ ყოველი სურათი გამოდგება. ვთქვათ მართას გამოსვლა.

მართა სახელდახელოდ აწყობს სუფრას. ყურადღების ცენტრში ოსიკოა. კაროენასა და ნატალიას შორის დაფარული შინაგანი ჭიდილია. ორივეს დიდი სურვილი აქვს, რაც შეიძლება უკეთ გამოიჩინოს თავი. ეს სურვილი იწვევს აზრით სავსე შინაგან მოქმედებას. უკიდურესად არის დაძაბული დარისპანიც. ერთი სიტყვით, არის ცდილობა—ვინ უფრო უკეთ გამოჩნდება ოსიკოსთან. ნატალია მურაბას პიართმევს, საქციელს შეუქებენ („ნამეტანს უშვები შენ გენაცვალე! ასე უცბად მოგაწონა თავი ამ ბედნიერმა კაცმა?“). ჯერი კაროენაზეა. იგი წამოდგება და ჩაის მისართმევად გაემზადება. ნატალია დედას გადახედავს და ოდნავ გაიღიმებს. ვითომდა, დამშვიდდი, ვერ მაჯობებსო. დაძაბული მისჩერებია კაროენას დარისპანი და ფიქრობს „აბა, ჰე, მიშველე, მიხსენი“. ღელავს ნატალია. კაროენას ფინჯანი გაუვარდება და გატყდება. თავზარდაცემული წამოვარდება დარისპანი. მზად არის მოკლას კაროენა. მაგრამ რა ქნას. მის წინ ოსიკოა,

იმედი ჯერ არ დაშრეტია, იქნება გადმოხედოს ღმერთმა. სიმწრისაგან მაინც წამოსცდება — „ძალიან არ დამიმოწმა თავის სიძარჯვე“ და იქვე გაამართლებს: გამოუბრუნებლად რავე გაგლახა მგზავრობამო.

აქ არ მთავრდება კაროენას წამება, ახლა „ბუზიკა“ უნდა დაუქრას და იცეკვოს. კვლავ ნატალია იწყებს პირველად. იგი ცეკვავს. ცეკვავს ოსიკოც. ყველა მოწადინებულია დაწყვილების სიმბოლოდ იქცეს ეს ცეკვა. მხოლოდ დარისპანია შეშფოთებული, დანადვლიანებულია კაროენა. აღელვებული, სულამდე შეძრული დარისპანი თავის ქალიშვილს თხოვს იცეკვოს, მაგრამ დამკერელი არავინაა—არაფერიო, ისევ წამოიძახებს გამწარებული დარისპანი. ქეც დაუქრას და ქეც ითამაშოსო. კაროენა „ააკვიყინებს გარმონიკას“, ამ დროს მოქმედი პირები აივანზე გადიან. მისი ცეკვა ცარიელ დარბაზში წარმოდგენილ ტრაგედიასა ჰგავს...

დამარცხდა კაროენა, დამარცხდა ნატალიაც, ამოდ იწვალეს. მთელი ეს სცენა, რალაც შემადრწუნებელი აუქციონია. იყიდება ქალი!..

ზოგჯერ ვამბობთ ხოლმე, რომ ოსიკო კაროენას მხატვრულ სახის ერთგვარი ორეულია. იგი თავისებური კაროენაა. მთელ პიესაში მასაც რამდენიმე სიტყვა აქვს¹. უმთავრესად ერთსა და იმავეს იმეორებს და სრულყოფილი სახე კი იხატება. მწერალი კალმის ერთი მოსმით. სულ რამდენიმე ფრაზით ხატავს ღრმა შინაარსის სცენურ სახეებს. ეს სახეები კი მთელი სისრულით ავლენენ არა მარტო საკუთარ სულიერ სამყაროს, არამედ იმ დროის ღრმა სოციალურ პროცესებსაც.

მაგრამ კაროენასთან ოსიკოს შედარება მაინც პირობითია. მსგავსება მწერლის ხატვის მანერაშია, და არა მათ მორალურ საფუძველში, ოსიკო ზნეობრივად გადაგვარებული აზნაურის ტიპიური სახეა. იგი ერთ სიტყვას ამბობს („აქვს რამე?“) და ჩვენ უკვე მის ხასიათს ვხედავთ. ცოლის თხოვას უპირველესად ეკონომიური თვალსაზრისით უყურებს, მისთვის მთავარია ფული, მზითვი და არა ქალი.

„დარისპანის გასაქირის“ თითქმის ყველა მოქმედ პირს აქვს „მეორე პლანი“. ეს საერთოდ დამახასიათებელია კლდიაშვილის გმირებისათვის. ამჯერად ყურადღება მხოლოდ ერთ დეტალზე გვინდა შევაჩეროთ, „დარისპანის გასაქირში“ ოსიკო ერთადერთი გმირია. რომელსაც პირზე ღიმილი არ შორდება. მწერალი რემარკაში ხშირად მიაინიშნებს ამ მომენტს. ასე მაგალითად, მართა ოსიკოს გასაგო-

¹ კაროენას, ნატალიას და ოსიკოს — სამივეს ერთად სულ 140 სიტყვისაგან შემდგარი 32 სტრიქონი აქვთ. თაბახის ერთ ფურცელსაც კი არ ავსებს სამივე გმირის სალაპარაკო სიტყვა!

ნად ეუბნება ონისიმეს: — „ახლანდელი ყმაწვილები მოწონებას უყურებენ მარტო... მოწონებით იციან საქმის გათავება... ასე არაა ოსიკო ჩემო“ — დასტურისათვის შეანამუსებს ახალგაზრდას. ოსიკოც ღიმილით ეთანხმება — „კი, ბატონო!“ მაგრამ ამ ღიმილში იგრძნობა, რომ ოსიკო სულაც არ არის მართას აზრისა, მისთვის მთავარია მზითვი და არა მოწონება.

ცხოვრების მსგავსად, ლიტერატურაშიც ხშირად სხვადასხვა ადამიანთა ბედი ერთმანეთს მიაგავს. ბედი კი არა, ზოგჯერ ხასიათებიც ერთმანეთის მსგავსია ხოლმე.

წელაგია, დარისპანის არ იყოს, ქალიშვილების გათხოვების სურვილმა აიძულა სოფლიდან სოფელში ეძია სასიძო. ერთმა ბედმა შეახვედრა დარისპანი და პელაგია მართას ბინაზე. შეხვედრა ასე დაიწყო:

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — (მოკლე სიჩუმის შემდეგ) — აქაური მცხოვრები ბრძანდებით?

პ ე ლ ა გ ი ა — აქაური, ჩემო ბატონო!.. თითქმის მეზობელი ჩემი მართასი...

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — კაი დაგემართოსთი. .

ეს იყო მოპირდაპირე მხარეთა დიპლომატიური მოსინჯვა. კლდიაშვილის გმირები ხშირად არ ენდობიან ერთმანეთის სიტყვებს და ამიტომ ნიადაგ იმას ცდილობენ, როგორმე შეიტყონ დაფარული აზრი.

დარისპანმა შორიდან მოუარა სათქმელს. მან ჯერ მართა შეაქო: „ერთობ მარჯვე ქალია ეს ჩემი ნათესავი ქალი, ჩვენი მართა“. იგივე თქვა პელაგიამაც! „უმაგისოდ რა გვეშველებოდა, ჩემო ბატონო?“ — და ამ სიტყვებით მათ შორის რაღაც განსაკუთრებული ურთიერთობა მყარდება.

პელაგიას ამ სიტყვებმა უფრო შეათამამეს დარისპანი. მან კიდევ შეაქო მართა, შემდეგ კი პირდაპირ დაიწყო ადრე ჩაფიქრებულ თემაზე საუბარი: „სადაც კი ფეხი დადგეს ჩვენი გვარის ქალებმა, ყველგან სასახლოდ უქირავთ საქმე!“.. აქ დარისპანი მართაზე ლაპარაკობს, მაგრამ არსებითად საკუთარ ქალიშვილებს ადიდებს. მისი ამოცანაც სომ ეს იყო!..

პელაგია გულწრფელად ამბობს თავის გასაკირს. დაუფარავად ლაპარაკობს თავის გამწარებულ ცხოვრებაზე — იმაზე, რომ სამი ქალიშვილი ჰყავს გასათხოვარი და პატრონი კი არსად ჩანს.

სიტყვებს შორის სამი წერტილი დარისპანის დაუმთავრებელი სათქმელია. ამაშიაც არის დაფარული დარისპანის ტკივილი. დიხს.

მას კი არ „ენანება მოშორება“. არამედ უკირს ქალიშვილების გა-
თხოვება.

დ. კლდიაშვილს არ უყვარს რთული დრამატურგიული ხლართე-
ბი და პერიპეტეიები. სადაა ძისი პიესების ფაბულა. კრისტალივით
ნათელია და გამჭვირვალე სიუჟეტის განვითარებაც.

არა მარტო პიესები, საერთოდ დ. კლდიაშვილის მთელი შემოქ-
მედება განსაცვიფრებლად ნათელია. იგი ეყრდნობა ხალხურ აზ-
როვნებას და ამ სინათლის თაყუყაროც ის არის.

ეს მოპენტი კარგად შენიშნა ს. ჩიქოვანმა. „ალ ყაზბეგი,
ვაჟა-ფშაველა და დავით კლდიაშვილი იყვნენ დიდი ეპიკური ბუნე-
ბის ქართველი მწერლები. რომლებიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახე-
ვარში და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ნამდვილ ხალხურ მხატვრულ
აზროვნებას ეყრდნობოდნენ. მათი ქმნილებების დასაბამი ქართულ
ხალხურ შემოქმედებაში და ხალხურ ფანტაზიაში უნდა ვეძიოთ“¹.

მაგრამ ხალხური აზროვნების სისადავე სრულიადაც არ ამარტი-
ვებს ცხოვრებაში მომხდარ რთულ პროცესებს. „დარისპანის გასაქი-
რის“ მარტივი დრამატურგიული წყობისა და გმირთა სადა ურთიერ-
ობის მიღმა შეიგრძნობა უდიდესი სოციალური და ეკონომიური
ძვრები, ჩანს ადამიანთა ახალ მორალურ კატეგორიაში გადასვლის
სირთულე.

დ. კლდიაშვილმა „დარისპანის გასაქირსა“ და საერთოდ თავის
პიესებს სურათები უწოდა. ეს მისთვის ჩვეული მოკრძალებაც იყო
და სიმართლაც. მისი პიესები მართლაც ცხოვრების ცოცხალი სურა-
თებია. მასში ფერწერულადაა ჩახატული ყოველი მოქმედი პირი.
მაგრამ დრამატურგიაში სურათის ცნება მაინც ნაკლებად ტევად სცე-
ნურ ფორმასთანაა დაკავშირებული. ამ თვალსაზრისით კლდიაშვი-
ლის პიესები არ არის მხოლოდ სურათები. ამასთანავე, როგორც კარგ
სურათში, არაფერია ზედმეტი დ. კლდიაშვილის პიესებში.

ა. ჩეხოვი ერთ ახალგაზრდა მწერალს ეუბნებოდა, კარგ ნაწარ-
მოებში „ყველაფერი ისე უნდა იყოს გაზომილი, როგორც სამხედრო
გეშუეა ხოლმე. არაფერი იქ ზედმეტი არ არის“², ასეა დ. კლდიაშვი-
ლის პიესებშიც. „დარისპანის გასაქირსი“ ყოველი სიტყვაც კი ზუს-
ტად მოძებნილ ადგილასაა ჩასმული. ასევე ზუსტია გმირის ქცევა:
ინტონაცია... ეს სიზუსტე ხელს არ უშლის მწერალს იყოს მრავალ-
ფეროვანი და ფრთაშესხმული. დ. კლდიაშვილი პატარა ამბის განზო-
გადობის ოსტატია. ამის საუკეთესო მაგალითია „დარისპანის გასა-

ს. ჩიქოვანი. რჩეული წერილები. 1963, გვ. 531.

² ჩეხოვი. თხზულებანი, ტ. I, 1961, გვ. 8.

ქირიკ... სულ პატარა დეტალშიც კი უაღრესად დიდსა და მნიშვნე-
ლოვან აზრს დებს ხოლმე. გავიხსენოთ, თუნდაც, არტისტისმით,
ვირტუოზული ოსტატობით დაწერილი დარისპანისა და ონისიმეს
ქვერტექსტებით მდიდარი დიალოგი (გამოსვლა მეცხრე).

დარისპანი საუბარს იწყებს თავისი წოდების ღირსების დაცვით.
ამავე ტონში მიჰყავს საუბარი ონისიმესაც, როცა თავიანთი „მდიდა-
რი“ ოჯახების შესახებ ტრაბახს მოამთავრებენ: დარისპანი ჰკითხავს
ონისიმეს: „ქალიშვილები რამდენი გყავთ, ონისიმე ჩემო?

ონისიმე — სამი!

დარისპანი — ისემც კარ დაგემართოს!

ამ ერთი ფრაზით ყველაფერია თქმული. იგი იმდენად ელადარი
ქვერტექსტით, რომ ძნელია კატეგორიულად განვაცხადოთ. კონკრე-
ტულად რას გულისხმობს მასში დარისპანი. ეწყინა ქალიშვილების
სიმრავლე, რომელიც პოტენციურად საფრთხეს უქმნის მისი გოგოე-
ბის დათხოვებას, გაეხარდა, რომ მარტო მე არ ვარ ამ დღეში და ერ-
თი შენც გამოსცადე ჩემი გასაქირო, თუ კიდევ სხვა აზრია ნა-
გულისხმები?!..

„დარისპანის გასაქიროში“ მთავარ გმირებს თითქმის ერთნაირი
როლები აქვთ (მაგალითად, ნატალია და კაროენა, დარისპანი და პე-
ლაგია, ზოგიერთ გამოსვლაში დარისპანი და ონისიმე). ისინი ჰგვანან
ერთი და იმავე როლების სხვადასხვა შემსრულებელს, ამიტომ იქ-
ნება მრავალფეროვნება, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელო-
ბა აქვს დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში.

„დარისპანის გასაქიროში“ მოქმედი პირები სშირად უცვლიან
ერთმანეთს როლებს ისე, რომ უცვლელი რჩება დედააზრი. ეს უმ-
თავრესად იმის გამო ხდება, რომ გარემომცველი სინამდვილე სში-
რად მათ ერთნაირ პირობებს უქმნის. დარისპანის ცნობილ რეპლიკას
(„ისემც კარგი დაგემართოს!..“ ონისიმე მდიდარი და შეგნებულ
კაცის პოზით ხედება (თუმცა ოდნავ დაწეული ტონით). „ვისაც
ამოირჩევენ და მოიწონებენ, იმას გავატან, თუ არა და, იყვენ... ჩა-
ვაცმევ, დავახურავ, ფეხშიშველს არ გავარონიებ და“... ამ სიტყვებს
წინ უძღვის ფრაზა (დარისპანის რეპლიკის პასუხად) „კაი არაა, მარა,
რა უყოთ?“. სიმართლე წამოსცდა ონისიმეს და ამიტომ კვლავ წა-
მოიწყო ახალი აქცენტებით აღსავსე ტრაბახი, კერძოდ ის, რომ იგი
შეგნებულა, ახალი დროის კაცია და ქალიშვილს უსიყვარულოდ არ
ვაათხოვებს. დარისპანი მიუხვდა გადაკრულ სიტყვას და პასუხიც არ
დააყოვნა. „სანამ კარგ ყმაწვილს არ შეხვდება. არც კარგი მშობელი

და არც გონიერი გასათხოვარი, რასაკვირველია, საქმეს არ გადაწყვეტს... იცოცხლეთ, მთხოვნელები ბევრი დამიდის... მარა, სანან კარგს არ შეეხედავ, რაზე გავაგლო ჩემი მასიამოვნებელი ქალიშვილი ოჯახიდან?“. სიტყვებს მოსდევს ონისიმეს პასუხი — „ნამდვილია... ნამდვილი!“ არსებითად, გამეორდა იგივე. ონისიმეც ისე მრავალმნიშვნელოვნად დაეთანხმა დარისპანს, როგორც ეს უკანასკნელ ონისიმეს, როცა სამი ქალიშვილის ყოლა მოუწონა.

„დარისპანის“ გმირების მთელი ურთიერთობა აგებულია ფარულ შინაგან დინამიკაზე. მათი ინტერესების შეპირისპირება ზოგჯერ მოქმედების რალაც უჩინარ პროცესებზეა დამოკიდებული, მაგრამ ყველგან და ყოველთვის იგრძნობა გარეშე ძალის აქტიური ზემოქმედება.



როგორც ირკვევა, დ. კლდიაშვილი დიდხანს ამუშავებდა ხოლმე პიესებს. მას არ უყვარდა უმწიფარი, დაუღვინებელი ნაწარმოების გამოტანა სამზეოზე. დ. კლდიაშვილს დარჩა პიესების ვარიანტები. რომლებიც გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს არა მარტო მათი შექმნის ევოლუციაზე, არამედ მოქმედ პირთა ხასიათებში შეტანილ ცვლილებებზეც. სამწუხაროდ, „დარისპანის გასაქირის“ ვარიანტები სრული სახით არ არის შემორჩენილი, დარჩენილია მხოლოდ პირველი ვარიანტის ნაწყვეტი. ვარიანტს დაწერის თარიღი არ აქვს, მაგრამ 1904 წლის 24 იანვარს, როგორც ეს ნ. გაბუნიას წერილიდან ჩანს. პიესა უკვე დაწერილი ყოფილა. წერილში პიესა მოხსენიებულია „დარისპანის გასაქირის“ სახელწოდებით, პირველ ვარიანტში კი დარისპანს დიმიტრი, რქმევია. არ არის გამორიცხული, რომ დავითს პიესაზე მუშაობა 1903 წელს დაეწყო. პირველსა და საბოლოო ვარიანტს შორის არის ერთგვარი განსხვავება. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ დავითი პირველი ვარიანტის შექმნის შემდეგ ნაწარმოებს ერთხანს შინ ინახავდა¹, საკმაო საფუძველს გვაძლევს „დარისპანის გასაქირის“ დაწერის თარიღად 1903—1904 წლები მივიჩნიოთ.

„დარისპანის გასაქირი“ პირველ ვარიანტშიც მართასა და პელაგიას საუბრით იწყება, მაგრამ მათი ტექსტი რამდენადმე განსხვავებულია. დანარჩენ სურათში მხოლოდ ცალკეული სიტყვა და ფრაზაა შეცვლილი, საერთო შთაბეჭდილება კი ისეთია, რომ პირველ ვარიანტში უფრო ხაზგასმულია ნატალიას ქირვეული ხასიათი საქმროე-

¹ ამის შესახებ არაერთხელ აღუნიშნავთ ს. კლდიაშვილსა და მ. ქორელი.

ბის შერჩევისას. ჩანს, რომ თავისი „ტუჩაბზუების“ გამო რამდენჯერმე ჩაუშლია საქმე. აქ ნატალია უფრო თამამი და გაბედული ქალი ჩანს. უფრო ხმამაღალია მისი პროტესტიკ მშობლების „უგუნურებისა“ და „უკუუობის“ გამო, რომლებიც „სირცხვილში აგდებენ“ გასათხოვარ ქალებს.

რასაკვირველია, საყურადღებოა ამგვარი აქცენტები, იგრძნობა, რომ ქალი (ნატალია) იბრძვის თავისი ბედის გამგებლობისათვის, დამოუკიდებლობისათვის, მაგრამ თავისთავად ამ საინტერესო ტენდენციასში, რომელიც ვარიანტის ფრაგმენტშია მოცემული, არ ჩანს ისეთი შინაგანი სევდა, როგორც ეს ბოლო ვარიანტშია. ვარიანტებში შეინიშნება სხვა ხასიათის ცვლილებებიც, მაგრამ, არსებითად, ეს მხოლოდ დეტალებია¹.

თუ რა ხასიათისაა ცვლილებანი პირველ და ბოლო ვარიანტს შორის, დავიმოწმებთ რამდენიმე მაგალითს (პირველი და მეთხუთმეტე სცენა).

პ ი რ ვ ე ლ ი ვ ა რ ი ა ნ ტ ი 2

მ ა რ თ ა — სად ხარ პელაგია ჩემო, გიცდი რა ხანია!..

პ ე ლ ა გ ი ა — ბოსტანში ვეგდე, შენ გენაცვალე... ორიოდე ძირი ხახვი მქონდა, თავს ვეველებოდი, იქნებ ორიოდე გროში მეშონა, არ დამიყენა...

მ ა რ თ ა — რა დროს ხახვია შე დალოცვილო, საქმეა საქირო.

პ ე ლ ა გ ი ა — რა ამბავია, შენ გენაცვალე.

მ ა რ თ ა — რა და ამ საღამოს აქ მეყოლება ერთი ჩემი შორებელი ნათესავი ყმაწვილი, ჩინებული ყმაწვილია, სამსახურში მყოფი, კაი დედმამიშვილი. პო და ვანახოთ ერთმანეთი, დაუკვირდნენ, შეხვდნენ. მეც შევაგულეებ იმ ყმაწვილსა, ეგებ მტერს თვალი დაუყენოთ.

პ ე ლ ა გ ი ა — უი, მაგას მევესწრებოდე და მაგ დღე გამითენდებოდეს, ჩემ ბედს ძალლი არ დაჰყეფს, რაკი სიძეს თვალით დაეინახავ. მერე თუ გინდ სხვებიც გამეთხოვებინოს.

მ ა რ თ ა — მარა ეს ტუჩების აბზუვება რომ იცის, ის არ შეამჩნივოს, თვარა ჩემს დღეში აღარ მიეხედავ.

¹ მაგალითად, დარისპანი ონისიმესთან წაიტრახებებს: „გასაკირო შეიქმნა დღეს მოლონიერებულ მეოჯახისათვის სოფელში ცხოვრება. ნამეტანე სულია შეწუხებულ“ (ე. ი. ლარიბი ნათესაეების წასვლა-მოსვლით).

² ლიტ. მუზეუმი, დ. კლდიაშვილის ფონდი 14690-6.

- მართა — ახლავე აქ მომიყვანე ჩემი ნათლული. პელაგია ჩემო! ამ საღამოს მესტუმრება ონისიმე მათარაძის ბიძაშვილის ელჟიკის, ხარაბაძეს რომ ყავს, შვილი... ეგებ ღმერთი შეგვეწიოს და ჩემი ნატალიას ბედმა გასკრას!..
- პელაგია — მიშველე, ჩემო ბატონო, ჩემო მწყალობელო!.. იცხონე სული... მოისხი ჩემი შვილების მადლი!.. ერთი, ერთი ვინმე... რას დავეძებ, ვინ იქნება, სახლში სიძეთ შემომაყვანიე და გაჭირვებისაგან გისხნივართ! ერთი ვინმე პირველი მაშოვნინე და მერე მე ვიცი... საშველს არ ვაღირსებ, სანამ თითო სიძე თითო ცოლისდას არ გამათხოვებინებს... შენ არ მომიკვდე...
- მართა — (იცივის) ეგ ძალიან მოგიფიქრებია, პელაგია! ხა, ხა, ხა!
- პელაგია — უიმე, რას არ მოგიფიქრებ, შენ გენაცვალე, როცა ჩემისთანა ოხერ-გაჭირვებულს სამი გასათხოვარი სახლში მიზის და მთხოვნილი კაცი არსადა ჩანს!
- მართა — კაი ოჯახის პატრონია, იცი?..
- პელაგია — არ დავეძებ, შენ გენაცვალე!.. ცოდვისაგან მიხსნის, ქალიშვილობაში შვილი არ დამაბერებინოს და მის სიმდიდრეს რას დავეძებ!..
- მართა — მერე, თუ ღმერთმა ქნა და ყმაწვილმა სხვანაირი თვალთ დეინახა ჩემი ნატალია, ეგებ არც კი დაგვეჭირდეს რამე. ვინ იცის, რა თვალთ შენედავს! თუ არა და — ერთი ათი, თუთხმეტი თუმნით მოვიტყუოთ (პელაგია ამოიოხრებს) აბა, შე ქალო, რას იზამ!.. ყველაფერს ბედი უნდა...
- პელაგია — ბედი უნდა... ბედი უნდა. ჩემო მაცხონებელო... ბედი უნდა...
- მართა — რასაკვირველია! მერე, ნათლი-დედა, ნატალიას უთხარი. მე ვეტყვი, მარა შენც უთხარი: ქე რომ გადაპრანკვა და ტუჩის აბუჟკვა იცის, თავი დაანებოს, თვარა ვლახა საქმეს უზამს თავის თავსაც და დებსაც... თავათაც ჩარჩება, ჩაბერდება ქალიშვილობაში და იმათა ცჩააბერებს!.. ნულარ იგვიანებ, პელაგია ჩემო!.. გასწი, და ამ წამსვე მოლით ორივე!

(დილოგს იწყებს ნატალია)

- ნატალია — სიკვდილი სჯობია თქვენს ხელში ყოფნას! სიკვდილი სჯობია, კი, კი...
- პელაგია — დეიწყე, დეიწყე შენებურათ! ვაი, ვაი, ჩემი ბრალი თქვენს ხელში, ვაი ჩემი ბრალი!..
- ნატალია — ატყდებით, მიეხეთქებით ვილაც პირველ შემხდომ ოხერს, რაცხას შვებით აღარ გესმით.
- პელაგია — აბა რა ვქნა შეილო? რა ვქნათ მითხარი!..
- ნატალია — რა ვქნათ!.. რა ვქნათ!.. დავგანებეთ თავი... რაც იქნება, ის იქნება. სირცხვილში მაინც ნუ გვაგდებთ. თქვენი უგუნურობით, თქვენი უკულობით (ნატალია გადის).
- პელაგია — ფუი, ფუი, რა გითხრა შეილო, მაგნაირ ენისათვის. მაგ ენა დაგლუპავს შენითვე, შენ თავს — სხვა არაფერი. არა!.. ვაი ჩემი ბრალი, ვაი ჩემი ბრალი... ვაი ჩემს გაძალღებულ სიცოცხლეს!“ (გადის)

იმავე სურათის ბოლო ვარიანტი

(იწყებს პელაგია)

- პელაგია — დანიშნული ყოლია მაგ ოხერს!
- ნატალია — რა იყო ახლა... რას გამოჩნით, რომ მაიმუნივით მაჩანაღლეთ ვილაც ოხრის წინ? რას გამოჩნით?
- პელაგია — დეიწყე... დეიწყე შენებურათ! მოგეცა მიზეზი...
- ნატალია — სიკვდილი სჯობია თქვენს ხელში ყოფნას, სიკვდილი.. არც-კი გესმით, რას ჩადიხართ! დეინახავთ ვილაც ოხერს თუ არა და...
- პელაგია — აბა, რა ვქნა, შე დაწყევლილო. რა ვქნა, რა? მასწავლე ერთი, ღმერთმანი, აღარ ვიცი, რა შევ წყალში გადავარდე!.. შე უკუღმართო, თუ კაცს შენი თავი არ დაანახვე, შენი ღირსება არ აჩვენე, ისე რომელი სულელი მოგკიდებს ხელს? რომელი გადარეული გეცემა ცოლად წამომყევით?
- ნატალია — გადარეულებიც და სულელებიც თქვენვე ხართ!
- პელაგია — გაგიხმა მაგ მწარე ენა, შეილო!.. მაგ მწარე ენა გაგიხმათ!.. რატომ გაუჩნდით თქვენ თქვენს დედას საწვალეבלად. რატომ, რატომ?

ნ ა ტ ა ლ ი ა — არავინ არ გაწვალებთ... თქვენ იწვალებთ თავს...
თქვენვე თავი დაგვანებეთ... ათასჯერ მითქვამს!..

პ ე ლ ა გ ი ა — ათასნაირად ვეწვალები, თავს ვიკლავ — კაცმა ხელი
არ მოგკიდათ, თავი რომ დაგანებოთ, ვილა შემოგხე-
დავთ თქვე შავ ღღეზე გაჩენილებო, ვილა?... უნდა ჩა-
ბერდეთ თქვენს ნაცარში, თქვე უბედურებო.

ნ ა ტ ა ლ ი ა — ჩაბერდებით — ჩაბერდებით!.. რა ვქნათ ახლა?

პ ე ლ ა გ ი ა — უბედურებო,.. უბედურებო!.. ჩემი შრომის მაგიე-
რია!.. ვაი დედი თქვენის ბრალი... ვაი დედი თქვენის
ბრალი... თქვენს ხელში (გულდაწყვეტილი გადის, ნა-
ტალიაც უკან გაპყვება).

ასეთია ძირითადი სხვაობა ვარიანტებს შორის.

* *

„დარისპანის გასაპირს“ აქვს თავისებური, მაგრამ მეტად საინტერესო სცენური ბიოგრაფია. მისი ბედი არაფრით განსხვავდება კლდიაშვილის სხვა პიესების ბედისაგან. აქაც იგივე ორი გზა, ორი ტენდენციაა.

დავითს პიესა ვ. ბალანჩივაძის საბენეფისოდ დაუწერია. ეს ჩანს ბალანჩივაძის მოგონებებიდანაც, სადაც დამოწმებულია დ. კლდიაშვილის წერილი. „ჩემო ვასო! — წერს დავითი — შენგან ფილიპეს როლის შესრულებით ისე აღტაცებული წამოვედი ქუთაისიდან, რომ ჩემ გონებიდან არ გამოდის შენი სცენაზე გამოფაფხურება, ხელში გოქის თავითა და ღომით, — ეხლა პირადათ შენთვის ვწერ პიესას — „დარისპანის გასაპირს“, გიძღვნი შენ და იმედია ისევე ჩაუდგამ დარისპანს სულს, როგორც ფილიპეს“¹.

ნ. გაბუნია ვასო ბალანჩივაძეს წერდა:

ძვირფასო ძმაო ვასო!

კლდიაშვილის ერთმოქმედებიანი კომედია, რომელიც შენ საბენეფისოდ დაუწერია, ოთხშაბათს წავიკითხე... ძალიან კარგი რამ არის, რასაკვირველია, უპირველესი როლი შენია, დარისპანისა, სახელითაც ისა ჰქვიან „დარისპანის გაპირება“. ახლა აი რას გთხოვთ. თუ შესაძლებელი იყოს, ჩემს ბენეფისზე მინდა ვითამაშო, რასა-

¹ ვ. ბალანჩივაძე, ჩემი მოგონებები, გვ. 39. დაცულია საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში.

კვირველია, შენ უნდა ითამაშო დარისპანი. მგონია ჩვენ ერთმანეთს არ დაუშლით, უფრო კარგია შენთვისაც და ჩემთვისაც, რადგანაც ავტორმა თვითონ მითხრა ბათუმში, შენთვის და ბალანჩივაძისათვის დავწერეო. მე რასაკვირველია, ვიცი სუსტი ეიქნები, რადგანაც კილო მლალატობს, მაგრამ მე მინდა შენ დააკმაყოფილო ჩემი სტუმრები, რადგანაც დარწმუნებული ვარ, მთელი საღამო შენი იქნება და არა ჩემი. ძალიან კარგი როლი გაქვს. კლდიაშვილიც იმ დაქვს იქ იყო. მე უთხარი, ვასოს წერილს მივწერ-მეთქი. პიესა ჩემთან არის. ბენეფისიც 3 თებერვალს არის დანიშნული. გადავიწერო როლი თუ პიესა გამოგიგზავნო, ჩქარა მოიწერე. ვასო, სრული იმედი ნაქვს, შენ არ მილატებ.

პატივისცემა შენს ქალბატონს.

შენი და, ამხანაგი ნ. გაბუნია-ცაგარელისა. 24 იანვარი“.

წერილი დაუთარილებელია, მაგრამ ნ. გაბუნიას მიერ ნაგულისხმევი ბენეფისი შედგა 1904 წლის 2 თებერვალს (ნაცვლად 3 თებერვლისა, როგორც ეს წერილშია). აფიშაშიც იყო გამოცხადებული „დარისპანის გასაქირი“, მაგრამ გაბუნიას მართას როლი აღარ უთამაშია, ვერც ბალანჩივაძემ მიიღო მონაწილეობა ბენეფისზე. არსებითი მიზეზი ის გახლდათ, რომ გაბუნია სულ სხვა სკოლის მსახიობი იყო, სულ სხვაგვარ როლებს თამაშობდა (მაგ., ხანუმა).

„დარისპანის გასაქირი“ თბილისში პირველად წარმოადგინა მსახიობთა ამხანაგობამ 1904 წლის 30 მარტს.

დარისპანის პირველი და საუკეთესო შემსრულებელი იყო ვალერიან შალიკაშვილი. დ. კლდიაშვილი თავის „მემუარებში“ წერს: „დარისპანმა იპოვა თავისი მოსიყვარულე, განსხვავებული მოსიყვარულე გამომსახველი — ვალერიან შალიკაშვილი. დარისპანი კაროენას დაათრევდა, მე კი ორივეს: მინდოდა რიგიანი რამ ყოფილიყო. ნატო გაბუნიამ მთხოვა პიესა მის საბენეფისოდ. შევეთავაზე „დარისპანის გასაქირი“. პიესა წაკითხული იქნა პართენ გოთუასთან, მოწონებულიც. მაგრამ ნატომ არ დადგა, არ მოეწონა მართა. ამით ისარგებლა შალიკაშვილმა და თავის ბენეფისზე დარისპანის როლით გამოვიდა. ეს იყო ნამდვილი სიყვარულიანი დრამა, სიყვარულიანი მხატვრობა, ავტორის გადაუხდელი დაჯილდოება“¹.

როგორც ვხედავთ, დავითი თითქმის პირდაპირ ასახელებს მიზეზს, თუ რატომ არ ითამაშა ნატო გაბუნიამ მართა.

მწერლის აღტაცება სავსებით დაუმსახურებია ვ. შალიკაშვილს. სხვადასხვა რეცენზენტისა და თეატრალური მოღვაწის

¹ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 243.

მოგონებებში ყოველთვის გამორჩეული ადგილი აქვს დათმობილად შალიკაშვილის დარისპანს.

იმდენად ძლიერი ყოფილა ვ. შალიკაშვილის დარისპანი, რომ ვ. ბალანჩივაძეს უარი უთქვია ამ როლის შესრულებაზე. კლდიაშვილს კი ძალიან აინტერესებდა მისი დარისპანი.

„ვალეკო შალიკაშვილმა, — წერდა დავითი ვასოს — დიდებულად შეასრულა დარისპანის როლი. მაგრამ მე მაინც მინდა გნახო შენ ამ როლში“. მაგრამ მოხდა ის, რომ ვალეკომ ქუთაისში ითამაშა დარისპანის როლი „ისე კარგად, ისე მოხდენილად, რომ აღარ მითამაშია“ — დაასკვნის ბალანჩივაძე¹.

დარისპანი დამკვიდრდა ვ. შალიკაშვილის რეპერტუარში. მსახიობის ბუნებისათვის. მისი აქტიორული მანერისა და მრწამსისათვის ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა დ. კლდიაშვილის გმირი. სრულა პარმონია. რომელიც როლსა და შემსრულებელს შორის დამყარდა, ნათლად გამოხატავდა მწერლისა და მსახიობის საერთო თეატრალურ-ესთეტიკურ იდეალს.

შალიკაშვილმა არსებითი როლი შეასრულა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის შინაგანი არსის ამოხსნაში. მსახიობთაგან დარისპანის ბუნება პირველად ყველაზე უკეთ მან გაიგო. საქმე უბრალოდ ნიჟიერებაში როდი იყო. ნიჟიერი მსახიობი სხვაც ბევრი ჰყავდა თეატრს, მაგრამ მათ დარისპანს აკლდა შალიკაშვილის მაღლი და გმირის ფსიქოლოგიურ სამყაროში წვდომის ის ძალა, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა შალიკაშვილი.

ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლები, შესრულებული როლები და ესთეტიკური შეხედულებანი გამოირჩეოდა სიახლით, გაბედული ძიებით. იგი „იყო რეჟისორი ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის“ (ი. იმედაშვილი). ისტორიულად გამართლებული იყო მისი „შტურმი“ ძველი თეატრალური ნორმების წინააღმდეგ. „უეჭველად იმ დროს, — წერდა აკაკი ვასაძე, — მესხიშვილის, ვასო აბაშიძის თეატრმა მოითხოვა განახლება. ამ განმანახლებელთა შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი ეკირა ვ. შალიკაშვილს².

საესეებით ბუნებრივია, რომ ვ. შალიკაშვილმა ასე წარმატებით შეასრულა დარისპანის როლი. როცა იგი დარისპანს ასრულებდა: „თქვენს თვალწინ მსახიობი კი არა. — იგონებს ტასო აბაშიძე, — ნამდვილი ცოცხალი დარისპანი იდგა. ამ როლს მაღალმხატვრული ოსტატობით ასრულებდა, და თუ ვინმეს უნახავს შალიკაშვილი და-

1 ვ. ბალანჩივაძე, დასახ. ნაშრ.

2 ვ. შალიკაშვილი, წერილები, მოგონებანი, 1962, გვ. 154.

რისპანის როლში, უთუოდ ყოველთვის ალტაცებით გაიხსენებს მას სანამ კლდიაშვილი ცოცხალი იყო, დარისპანის არც ერთ წარმოდგენას არ დაჰკლებია, ისე მოწონდა ეს შესანიშნავი წყვილი¹ (ე. ი. ვ. შალიკაშვილი (დარისპანი) და ნ. ჯავახიშვილი (ჯაროენა). ვ. კ.)

ქართულმა თეატრმა იცის დარისპანისა და ჯაროენას როლის საუკეთესო შესრულების რამდენიმე ფაქტი. უკვე ვთქვით, რომ ვ. ბალანჩივაძე და ე. შალიკაშვილი დიდებულად ანსახიერებდნენ დ. კლდიაშვილის გმირებს. „დარისპანის გასაჰირი“ წინათაც გვინახავს სცენაზე — წერდა გაზეთი „საქართველო“², — როცა უმთავრესი გმირის დარისპანის როლს ასრულებდა ხოლმე განსვენებული ვ. შალიკაშვილი. და ვისაც ის უნახავს, ადვილად ვეღარ მოეწონება სხვა ვინმე ამ როლში“.

1911 წელს პიესა ქართულ საზაფხულო თეატრში წარმოადგინეს. პრესა დადებითად გამოეხმაურა ფაქტს. „დარისპანის გასაჰირმა“ ძლიერ დააკმაყოფილა საზოგადოება. კარგები იყვნენ ჯავახიშვილისა და ჩერქეზიშვილისა. კარგი იქნებოდა აგრეთვე ქ. ვიქტორელი, რომ კილო იმერული (ისევ „იმერეთის კოლორიტი“ ვ. კ.) ჰქონდეს. ასეთი ხასიათის როლებს ვიქტორელი ვერ შეასრულებს, რადგან კილო არ აქვს იმერული და საინტერესოა ვიცოდეთ, რა მოსაზრებით გამოჰყავს რეჟისორს ახალგაზრდა მსახიობი შეუფერებელ როლში. მშვენივრად შეასრულა დარისპანის როლი ვ. შალიკაშვილმა³.

სამწუხაროდ, იმჟამინდელ თეატრალურ კრიტიკას არ ჰქონდა პროფესიული საფუძველი. ამიტომ ძნელია გაიგოს კაცმა, თუ კონკრეტულად რას ნიშნავს როლის მშვენივრად შესრულება. ამ ზოგადი ფრაზის იქით ძნელია ცოცხალი სახის აქტიორული გამოსახულება დავინახოთ.

და მაინც, ისევ იმ უშუალოსა და უპრეტენზიო წყაროებს უნდა ვენდოთ, როცა რაიმე დასკვნები გამოგვაქვს ამა თუ იმ თეატრალურ მოვლენაზე.

საქართველოში თითქმის არ დარჩენილა ქალაქი თუ რაიონი, „დარისპანის გასაჰირი“ რომ არ დაედგა.

საინტერესოა საღამო მოეწყო თელავში 1914 წელს. მას „თეთრი საღამო“ ეწოდა. საღამოზე „დარისპანის გასაჰირი“ წარმოადგინეს. ამის შესახებ პრესაში იტყობინებოდნენ: „ეს პიესა დროის შესაფერისია და თელავში პირველად იდგმება. მოთამაშეებს მომზადება

1 ტ. აბაშიძე, მოგონებანი, 1954, გვ. 124.

2 ი. ც., თეატრი და მუსიკა, გაზ. „საქართველო“, 1920, № 141.

3 „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 309.

ეტყობოდათ. როლებიც შეესწავლათ, მაგრამ სრული ანსამბლისათვის ეს საკმარისი არ არის. ნ. სულხანიშვილმა (დარისპანი) და ქართული დრამატიული დასის მსახიობმა თ. გოგოლაშვილმა (კაროენა) მართლა რომ უნაკლოდ ჩაატარეს ბოლომდე თავიანთი როლები და საზოგადოებასაც ძლიერ მოეწონა“¹.

ქართული თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ ვალში იყვნენ „დარისპანის გასაქირის“ წინაშე. ამიტომ იღვმებოდა იგი ხშირად, ამიტომ გაჩნდა სურვილი, რაღაც ახალი და განსხვავებული კუთხის დაენახათ დ. კლდიაშვილის გმირთა ცხოვრება.

საზოგადოება თითქმის ყოველთვის კმაყოფილი რჩებოდა სპექტაკლით, როცა ვ. შალიკაშვილი დარისპანის როლს ასრულებდა... „შემდეგ თამაშეს „დარისპანის გასაქირი“, რომლის ჰუმორი იმდენად საუცხოოა, რომ რამდენიც არ უნდა უსმინო, იმდენს რაიმე ახალს პოულობ და გულიანად იცინი. მშვენიერად გადმოცემულია კლდიაშვილის ჰუმორი ვ. შალიკაშვილის მიერ. მისი დარისპანი კლასიკურია“².

ნ. გვარამის მოგონებიდანაც ჩანს, რომ ვ. შალიკაშვილი, სადაც არ უნდა წასულიყო, ყველგან თამაშობდა დარისპანს. მისი საუკეთესო პარტნიორი იყო ნ. ჯავახიშვილი. ცოლ-ქმარი ამ პიესაში დიდებულად თამაშობდნენ და საზოგადოებაც ალტაცებაში მოჰყავდათ ხოლმე. „რომელ სეზონშიაც ნატაშა და ვალიკო მსახურობდნენ, იქ „დარისპანის გასაქირი“ უსათუოდ იღვმებოდა... მახსოვს, ხონში ძალიან უყვარდათ ეს პიესა და ძალიან ხშირადაც თამაშობდნენ. რომელიმე სამმოქმედებიან დრამას უსათუოდ დარისპანს „მიუდგამდნენ“ ხოლმე“³.

„დარისპანის გასაქირის“ თეატრალურ ბიოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლ. მესხიშვილის დადგმას. როცა იგი რუსეთიდან დაბრუნდა (1908 წ.), პირდაპირ შეუდგა „დარისპანის გასაქირის“ რეპეტიციებს. ნ. გვარამი ამის შესახებ წერს: „ლადო ქუთაისში რომ ჩამოვიდა, მისივე მოწაფეები დავხვდით ყველანი და მან ალტაცებით დაიწყო მუშაობა. ამ მუშაობის შედეგად ქუთაისის საზოგადოებაც ალტაცებაში მოვიდა პირველი წარმოდგენის ნახვით. პირველად დავდგით „დარისპანის გასაქირი“, სადაც მშვენიერად თამაშობდნენ ვალიკო შალიკაშვილი — დარისპანს და ნატო ჯავახიშვილი — კაროენას“⁴.

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1914, № 1188.

² „სახალხო გაზეთი“, 1914, № 1111.

³ ნ. გვარამი, თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 151.

⁴ იქვე, გვ. 104—105.

ოსიკოს როლის შემსრულებელთაგან განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ვ. ურუშაძე „უკეთესი ოსიკო—ჯერ მე ქართულ სცენაზე არ მინახავს და მეტი იქნება ვთქვა, რომ არც იქნება. ხალხი პიესას ცოტა დაესწრო. დასი კარგი, პიესა ახალი, ხალხი ცოტა, მახლას!“¹

რეცენზენტის ეს გაოცება სავსებით ბუნებრივია. მართლაც-და თუ დადგმაში ყველაფერი კარგი იყო, რატომ არ უნდა დასწრებოდა სპექტაკლს მაყურებელი?... მაგრამ ამ მოვლენას აქვს თავისი ახსნა. ამ წელს თითქმის უმაღლეს ფაზას მიაღწია თეატრის კრიზისმა. მსახიობთა პირველ ყრილობაზე ამის შესახებ გარკვევით ითქვა. ერთგვარი გაორება და დაბნეულობა იყო მაყურებელშიც. თეატრი ცდილობდა ძველი გზის მიტოვებას და ამის გამო განაწყენებულნი იყვნენ უფროსი თაობის მსახიობები, ხოლო ახალ გზას ბევრი რამ არ ჰქონდა გარკვეული.

ქართულ საბჭოთა თეატრში ბევრჯერ დაიდგა „დარისპანის გასაჭირი“, თითქმის არ არის თეატრი, რომ იგი არ დაედგას, მაგრამ მათ შორის პრინციპული მნიშვნელობა მხოლოდ ორიოდ დადგმას ჰქონდა. ბევრ სხვა შემთხვევაში პიესა ხშირად ძველი ვოდევილის ხერხებით წარმოსდგებოდა. სპექტაკლში მთავარი იყო დაცინვა, მეტწილად უაზრო სიცილი. ამგვარი მოვლენის ტიპური მაგალითი ყოფილა სახალხო სახლში წარმოდგენილი სპექტაკლი. „სამწუხარო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმის ასეთი გაგება. ეს პიესა კლასიკური სიღრმის არის და მისი გასარჩევა ყოვლად დაუშვებელია. აქ უეჭველია სიცილს ცრემლი უნდა მოსდევდეს და არა დაუსრულებელი ხარხარი“².

დამოწმებულ ციტატაში კარგად ჩანს „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმის ის ტენდენცია, რომელიც არაერთხელ გამოვლენილა საერთოდ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების სცენურ გააზრებაში.

ა. ფალავას ცნობილი დადგმის შემდეგ „დარისპანის გასაჭირის“ პრინციპულად ახალი და საინტერესო დადგმა არ ყოფილა თითქმის მთელი ოცი თუ ოცდახუთი წელი, მაგრამ ამ მხრივ ერთგვარი შემობრუნება მოხდა ომის შემდგომ პერიოდში. უფრო ინტენსიურადაც იდგმებოდა „დარისპანი“ თბილისისა და სხვა ქალაქების სახელმწიფო თეატრების სცენაზე. მათ შორის უნდა აღინიშნოს შ. ლამბაშიძის დადგმა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (1949 წ.). შ. ლამბაშიძე ბუნებით რეალისტური მანერის მსახიობი იყო და ეს კარგად ჩანდა ამ დადგმაშიაც, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ წარმოდგენას რაი-

¹ ძურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, № 38, გვ. 14.

² გაზ. „კომუნისტი“, 1923, № 85.

მე დიდი სიახლე შეეტანოს დ. კლდიაშვილის პიესების სცენურ ისტორიაში.

საგანგებო ყურადღების ღირსი იყო მ. თუმანიშვილის, ლ. იოსელიანისა და თ. ჩხეიძის დადგმები. მ. თუმანიშვილმა „დარისპანის გასაქირი“ ორჯერ დადგა. ერთხელ რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრის მცირე სცენაზე და მეორედ ტელესტუდიაში, თეატრში პიესა წარმოდგენილ იქნა „პოეზიის საღამოს“ მეორე აქტში. რეჟისორის გარკვეულ პოზიციებზე მიგვანიშნებდა ის ფაქტი, რომ პიესა პოეზიის საღამოს რეპერტუარში შეიტანა. ეს რომ ასე იყო, იგი საღამოს საერთო განწყობილებიდანაც ჩანდა. ლექსების კითხვის დროს წინა პლანზე წამოწეულ იქნა დრამატული პათოსი, ლირიკული, მევიტყოდი, ერთგვარი ძელანქოლიური განწყობილებაც კი, რაც აშკარად იგრძნობოდა საღამოს პირველ ნაწილში. მეორე ნაწილი, ანუ „დარისპანი“, სრულიადაც არ წარმოადგენდა პირველი ნაწილის კონტრასტს. პირიქით, იგი არ არღვევდა საღამოს საერთო ატმოსფეროს. ეს კი ძირითადად გამოწვეული იყო დარისპანის სახის ორიგინალური გააზრებით. რეჟისორმა და მსახიობმა (ს. ზაქარიაძე) პირველი სურათიდანვე გაამუქეს როლის დრამატური საწყისი. მწუხარე და სევდიანი კაცის ინტონაცია, რომელიც დარისპანის სცენაზე შემოსვლისთანავე ვიგრძენით, ბოლომდე არ მოშორებია სპექტაკლს. გავიხსენოთ თუნდაც მეორე გამოსვლა, როცა მართას ოჯახში შემოდის დარისპანი. მართას პირველსავე შეკითხვაზე „ჩემი რძალი ხომ კარგათაა?“ ზაქარიაძის დარისპანი ისეთ მწუხარე გამომეტყველებას იღებს, რომ თითქოს რაღაცა საშინელი ამბავი ჰკითხესო, მერე წამიერად შეფიქრიანდება და დაიწყებს უცნაურ მოთქმას თავის უსაშველო მდგომარეობაზე. ზაქარიაძე იმდენად უსვამდა ხაზს კარსმომდგარ უბედურებას, ისე დაეინებით ჩააცქერდებოდა მართას, რომ მის პარტიორს შეშინებულის გამომეტყველება ეძლეოდა. ამგვარი განწყობილების შემდეგ მისი სიტყვები „სანამ თავისით მიაგნებდეს, ე შვილი კიდევ დამიბერდა“... მაყურებელში ღიმილს იწვევდა, გარკვეულ კონტრასტს ქმნიდა დარისპანის ხასიათში, მაგრამ ყველგან იგრძნობოდა, რომ ზაქარიაძე შეგნებულად ერიდებოდა სიცოცხლისა და ტირილის კონტრასტის პრინციპზე აეგო როლის გადაწყვეტა. მისთვის მთავარი დარისპანის „გაძალღებული სიცოცხლის“ გამოხატვა იყო.

მ. თუმანიშვილმა და ს. ზაქარიაძემ კარგად იცოდნენ, რომ „დარისპანის“ მრავალი დადგმის დიდი მანკიერი მხარე იყო პიესის დრამატული საწყისის უარყოფა, ან მისი შეუფასებლობა. ამიტომ, ახალი დადგმა სრულიად დაუპირისპირეს ამ ტენდენციას. ამდენად, ეს დადგმა სადავო და საკამათო იყო. სპექტაკლმა მუქ ფერებში წარ-

მოადგენს არა მარტო პიესის სოციალური ფონი, არამედ გმირთა შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. სცენაზე მოქარბდა ცრემლი და გაქრა ღიმილი. ს. ზაქარიაძის დარისპანს მოაკლდა მადლიანი იუმორი, რომლითაც იმსუბუქებს იგი ცხოვრების სიმძიმეს. რასაკვირველია, ამ მხარის იგნორირება მთლად სწორი როდია, მაგრამ თავისთავად ასეთი გააზრება მეტად საგულისხმო იყო. ქართულ სცენაზე „დარისპანი“ ასე არასოდეს არ წარმოუსახავთ. ცხადია, როლის „დამძიმება“ მის გასერიოზულებას არ ნიშნავს, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორული და აქტიორული ინტერპრეტაცია სწორედ პიესის სიღრმისეული პათოსის მთელი სერიოზულობით წარმოდგენას გულისხმობდა. გადახრა ტრაგიკულისაკენ, რომელიც სრულიად შეგნებულად მოხდა, პიესას არ უქმნიდა იმ საფრთხეს, როგორც ეს ტრადიციულად კომიკური საწყისის გაფეტიშებამ მოუტანა მას. „დამძიმებული“ აღმოჩნდა ყველაზე იუმორისტული სცენებიც. წარმოუდგენელია, სიცილი არ მოგვგაროთ იმ სურათმა, რომელშიც დარისპანი პელაგიას ეტრამხება.

...ათიოდე წუთის წინ ჩვენ უკვე მოვისმინეთ ზაქარიაძის დარისპანის გულახდილი საუბარი თავისი გაჭირვებული ცხოვრების შესახებ. სევდის მომგვრელია ეს საუბარი. მაგრამ სულ მალე მეტამორფოზ: ზღბა დარისპანის ხასიათში, პელაგიასთან შეხვედრის შემდეგ უცნაურად იცვლება იგი. ზაქარიაძე ყაბალახს მოიგდებდა გვერდზე. რაღაც ქედმაღლურ პოზას დაიჭერდა და ისე, პელაგიასკენ ნახევრად მობრუნებული, იტყოდა, „ჰმ, ჩემისთანა მოლხენილი კაცი არ მეგულდება! არაფერი არ მაწუხებს!.. მივდი-მოვდივარ ამ ჩემს ნათესაებში, კეთილებში, ნაცნობებში... ყველგან კარი ღია მხვდება, ყველგან მიუხარიათ ჩემი ნახვა“.

პირველ სტრიქონს რომ ამბობდა, ღიმილს იწვევდა. იგრძნობოდა, რომ თამაშობდა, მაგრამ გაწუხებდათ მისი გადაკრული სიტყვა. მერე ყოველი ფრაზის წარმოთქმის შემდეგ სახე თანდათან სევდით უხდებოდა, ღრმა ფიქრში წასული კაცივით ერთ წერტილს მიაჩერდებოდა, მისთვის სიტყვები პირდაპირ მნიშვნელობას კარგავდნენ. ჩვენ წინ ხდებოდა დაფარული აზრის არა მარტო უბრალო გადმოცემა, არამედ მისი დიდი ემოციური სამყაროს განცდაც.

ს. ზაქარიაძისათვის პიესაში არაფერი იყო მეორეხარისხოვანი. იგი ყოველ დეტალს (ყოველგვარ სიტუაციაში) დიდი სერიოზულობით, სიღრმით, დრამატიზმით წარმოადგენდა. მისთვის, დარისპანის სცენურ ბიოგრაფიაში წვრილმანსაც კი არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამიტომ მის შესრულებაში თითქმის ერთ სიბრტყეზე მოექცა ყველაფერი და რადგან მსახიობის მიერ შესრულებული ყოველი დე-

ტალის იქით დარისპანის ცხოვრების დრამატული საწყისის ძიება იგრძნობოდა, სპექტაკლშიაც უპირატესად დრამატული ხაზი გამოჩნდა. ეს მომენტი საკითხის სხვა მხარესაც გულისხმობდა. თეატრს სურდა, უფრო მევეთრად და მკაფიოდ გამოეხატა დ. კლდიაშვილის ჰუმანიზმი, მისი კაცთმოყვარული სული.

თეატრალურმა მაყურებელმა სწორად გაიგო რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის „ახალი გადახრა“. მიუხედა რეჟისორსა და მსახიობს განაზრახს, მაგრამ ფართო მაყურებლისათვის მაინც საესებით მისაღები არ აღმოჩნდა სპექტაკლის გადაწყვეტა. როგორც ჩანს, მაყურებელი უფრო ადვილად ეგუება და ითმენს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების დადგმებში კომედიურის გადაჭარბებას, ვიდრე დრამატულისას. ასე იყო, თუ ისე, პიესის ამ დადგმას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. წარმოდგენას მალე მოაკლდა მაყურებელი. ეს გარემოება ბუნებრივად ბადებდა კითხვას, ხომ არ მოძველდა პიესის პრობლემატიკა? იქნებ კოსმოსური ეპოქის ადამიანებს აღარ აინტერესებთ „დარისპანის გასაჭირი“? სად უნდა ვეძიოთ მიზეზი ამ მაღალკვალიფიციური სპექტაკლის დღემოკლეობისა?

მიზეზი შეიძლება მხოლოდ ერთი იყოს. იმდენად რთულია და სპეციფიკური დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები თავისი ფორმითა და დაფარული შინაგანი მდინარებით, რომ იგი მოითხოვს გასაოცარ სიზუსტეს განსახიერების დროს. საკმარისია ოდნავი ზედმეტი აქცენტი კომედიურ მხარეზე, რომ სცენური ნაწარმოები დაშორდეს თავის პირველწყაროს. იგივე ხდება დრამატული საწყისის გადაძლევის შემთხვევაშიც. „დარისპანის გასაჭირი“ თავისი არსით ტრაგიკომედიია და იგი ვერ ეგუება ყანრიდან გადახრას. სამწუხაროდ, „დარისპანის გასაჭირის“ ყველაზე საუკეთესო დადგმებსაც კი აკლდათ სრულყოფა.

მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს ჩვენი შენიშვნა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლისადმი, იგი მაინც წარმოადგენს მნიშვნელოვან მოვლენას „დარისპანის გასაჭირის“ სცენურ ისტორიაში.

ამ მნიშვნელობას ზრდის ის ფაქტიც, რომ რეჟისორმა „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმა გაიმეორა ტელესტუდიაში. თეატრის სპექტაკლის გამეორება შეეხო ნაწარმოების კონცეფციას, მისი გამოხატვის მანერას. ძირითადად იგივე დარჩა ტრაგიკული აქცენტებიც. ტელესპექტაკლში მონაწილეობდნენ ახალი მსახიობები, თუმცა დარისპანის როლს ისევ ს. ზაქარიაძე ასრულებდა, კაროყენას როლის სწორი გააზრებით გამოირჩეოდა მ. ჭაფარიძე, მან კაროყენა წარმატებით შეასრულა გ. ერისთავის სახ. გორის სახ. თეატრშიც.

მ. ჭაფარიძის გამოსვლა კაროყენას როლში იმაზე მეტყველებ-

და, რომ პრინციპულად უარყოფილ იქნა კაროენას სახის ტრადიციული გაგება. საეხებით მოიხსნა კაროენას სიკოქლისა და სიმახინჯის თეორია, რომელსაც გულმოდგინედ იცავდა ძველი თეატრი, მ. ჯაფარიძემ გვაჩვენა გარეგნული მშვენიერებით შემკული ქალის ტრაგედია, ქალისა, რომელმაც იგრძნო, რომ ქვეყნად სილამაზესაც კი დაკარგული აქვს ფასი, რადგან ფული გახდა ყველაფრის საზომი.

მ. თუმანიშვილის ტელედადგმაში გამოჩნდა ახალი აქცენტები. რამდენადმე შერბილდა დრამატული ინტონაციები, უფრო ლაღი და მსუბუქი გახდა დარისპანის როლის შესრულების მანერა. თითქოს უფრო გამოიკვეთა იუმორიცი, ეს მომენტი იმაზე მიგვანიშნებდა, რომ გარკვეულ ევოლუციას განიცდიდა „დარისპანის გასაჰირის“ დადგმების ისტორია.

ლ. იოსელიანის „დარისპანის გასაჰირი“, რომელიც გ. ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრში დაიდგა, მრავალმხრივ იყო საინტერესო. პირველ რიგში გმირთა სწორი ფსიქოლოგიური გააზრებითა და მართალი სცენური ატმოსფეროთი. რეჟისორმა სცადა ზუსტად დაეცვა ეპოქის კოლორიტი ეთნოგრაფიული დეტალიზაციის გარეშე.

წარმოდგენაში ახლებურად გადაწყდა კაროენასა და ოსიკოს ურთიერთობა. ორივე მშვენიერი, თანამედროვე ახალგაზრდაა. მშვენიერია კაროენა, ხოლო ოსიკო საკმაოდ ელეგანტური ქაბუკია. რეჟისორი ამგვარი გააზრებით გვარწმუნებს, რომ, თუ არა ცხოვრების უკუღმართობა, კაროენა და ოსიკო შესანიშნავი წყვილი იქნებოდაო.

ერთიცა და მეორეც საეხებით ჯანსაღი, ლამაზი ახალგაზრდები არიან. აი, აქ ძვეს ტრაგიკულის საფუძველიც. დრომ გააუფასურა მათი სილამაზე. მოვიდა ეპოქა, რომელმაც ქალის ღირსება ორი სიტყვით განსაზღვრა: „აქვს რამე?“

ლ. იოსელიანმა მ. ჯაფარიძის კაროენას ქ. მარდიშვილის ოსიკო დაუპირისპირა. გარეგნულად თითქოს ეს ასეა, მაგრამ არსებითად აქ დაპირისპირება კი არა, ბუნებრივი დაწყვილებაა ერთმანეთის შესაფერი ქალ-ვაჟისა, რეჟისორი ყველგან ხაზს უსვამს ამ მომენტს და სოციალური უკუღმართობის მძაფრ კრიტიკას იძლევა. თანამედროვეობის გრძნობით დადგმული ეს სურათები ტონს აძლევს მთელ წარმოდგენას.

განსაკუთრებით ძლიერია „შეჯიბრის“ სცენა. ოსიკოს საამებლად იმართება ცეკვა და ჭიჭა ჩაიზე მიპატივება, ციბრუტივით ტრიალებს ნატალია, დატრიალდა კაროენაც, მერე იწყება სიმღერა. დარისპანი ხმას აუწყობს ქალიშვილს, მისი მოძახილი კენესასავით იშმის ნაძალადევი მხიარულების ფონზე.

სასაცილოა და სატირალი მთელი სურათი. კლდიაშვილს ეს სცენა უფრო შეეკუმშულ ფორმებში აქვს დახატული, რეჟისორი კი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ „ლხინს“, ნაღმავს დიდი შინაგანი დრამატიზმით, მაგრამ როდი აშარყებს, არამედ ლოგიკურად გამოდის სიტუაციიდან, ნაწარმოების ბუნებიდან, პერსონაჟთა ხასიათებიდან.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ პიესის პროგრამას აწერია „ტრაგიკომედია“. დ. კლდიაშვილისეული წარწერა — „სურათი ერთ მოქმედებად“ შეცვლილია ჟანრის ზუსტი განსაზღვრით. მანამდე ხომ „დარისპანს“ ვოდვეილს უწოდებდნენ. ლ. იოსელიანმა ზუსტად გამოხატა თავისი დამოკიდებულება პიესის მიმართ. ეს იგრძნობოდა არა უბრალოდ პიესის ჟანრის განსაზღვრაში, არამედ სპექტაკლის მთელ მხატვრულ ქსოვილში, მის გააზრებაში, შესრულების მანერაში.

სადავოც ბევრი რამაა წარმოდგენაში, მაგრამ არა პოზიციური. დავა შეიძლება შესრულების დონეზე, მხატვრული ოსტატობის ხარისხზე.

მ. თუმანიშვილმა ძირითადი აქცენტი დრამატული საწყისის გამოსახატავად ს. ზაქარიაძის დარისპანზე გადაიტანა, დარისპანის თვალთ დაგვანახა ყოველი პერსონაჟი და მთელი იმჟამინდელი სინამდვილე.

ლ. იოსელიანმა თუმცა არ შეანელა დარისპანისადმი ყურადღება, მაგრამ სპექტაკლის ცენტრში კაროენა და ოსიკო მოაქცია. კომპოზიციურადც ისე ააგო მიზანსცენები, რომ ყველაზე საინტერესო და ღრმააზროვანი სურათებიც ამ ახალგაზრდების სახელთან იქნა დაკავშირებული, ეს სპექტაკლი უფრო ზომიერი იყო დრამატული ინტონაციების გამოხატვაში. ამ მხრივ მისი პოზიცია არ იყო რადიკალური. რასაკვირველია, გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ მ. თუმანიშვილის წარმოდგენაში დარისპანის როლს ს. ზაქარიაძე ასრულებდა—მსახიობი, რომელსაც საერთოდ უყვარდა დრამატული აქცენტების გაძლიერება, მაგრამ ამ შემთხვევაში გადაამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა რეჟისორისა და მსახიობის პოზიციას.

სხვაგვარი გადაწყვეტა მოუძებნა პიესას რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მაყურებლის სპეციფიკის გამო, რეჟისორი სერიოზული გამოცდის წინაშე იდგა, როცა ხელი მოჰკიდა დ. კლდიაშვილის პიესის დადგმას. თ. ჩხეიძემ გამოიჩინა ტაქტი და გონიერება, რომ დარისპანი ბავშვების დაცინვის ობიექტად არ აქცია, თუმცა სპექტაკლს არ აკლდა იუმორი.

რეჟისორის ნააზრევში, როგორც სპექტაკლის უმთავრესი ფენომენი, არ გამოცალკევებულა არც კაროენა და ოსიკო, და არც დარის-

პანი. ჩვენ ვლაპარაკობთ მთლიანიდან ნაწილის მხოლოდ იმგვარ გამოყოფაზე, როგორც ეს მ. თუმანიშვილისა და ლ. იოსელიანის დადგმებში იყო. თ. ჩხეიძემ აქცენტი მთლიან ანსამბლზე, სოციალურ გარემოზე გადაიტანა, აქ თითქმის ყველა მოქმედი პირი ერთ სიბრტყეზე იქნა დაყენებული, მეტნაკლებად ყველა აღმოჩნდა ჩათრეული სოციალური უკუღმართობის იმ მექანიზმში, რომელმაც ამდენი ტკივილი და უბედურება მოუტანა ადამიანებს.

განსხვავებათა და ნაკლოვანებათა მიუხედავად, სამივე სპექტაკლი იმაზე მეტყველებდა, რომ ჩვენი თეატრები შეეცადნენ მეტი სიღრმითა და სიძლიერით გამოეხატათ დ. კლდიაშვილის პიესის არსი. მოისინჯა სხვადასხვა ფორმა და საშუალება, რათა ახლებურად გადაეწყვიტათ ეროვნული ტრაგიკომედია სცენაზე. მიუღწეველი დარჩა ბევრი რამ, მაგრამ გადაიდგა სერიოზული ნაბიჯები.

...როცა პიესა მთავრდება, იხურება უკანასკნელი ფურცელი, ჩვენს ხსოვნაში სამუდამოდ რჩებიან კლდიაშვილის ტრაგიკომიკური ნიღბები...

ჩვენ თითქოს გვესმის მათი „ცრემლიანი სიცილი“, გვესმის დარისპანის გამამხნეველებელი შეძახილიც, „ჩემზე მოლხენილი კაცი არ შეგულება“.

„დარისპანის გასაჭირის“ ეს ბრწყინვალე პორტრეტები ჯერ კიდევ ელიან თავიანთი სულის ორეულების გაცოცხლებას სცენაზე დიდი არტისტული შემართებით!..

ტრაგედია სანთლების შუქზე

„უბედურების“ მოქმედება იწყება და მიმდინარეობს ღია ცის ქვეშ. ბევრი ანტიკური ტრაგედიის მსგავსად, არც „უბედურების“ დეკორაციული პეიზაჟია დეტალებით გადატვირთული. ისლით დახურული კოლხური სახლის წინ დგას დიდი ხე, ხის ძირას დასაჯდომი ქვებია. მარცხნივ ყორე და წნელის კიშკარია, გადაღმა მოჩანს სოფლის შარავზა... აი, ამ ფონზე იშლება მოქმედება. იგი იწყება დილით და მთავრდება სანთლების შუქზე.

უკვე პირველ სურათშივე იქმნება ისეთი ატმოსფერო, თითქოს სპექტაკლი თეატრალური ფარდის გარეშე უნდა გათამაშდეს. აქ თვით ბუნება ასრულებს დეკორატორის ფუნქციას. ამ ბუნებრივ გარემოში მოქმედება ეფექტურად იწყება/კიშკარს მოაღგება ყავარჯნიანი კაცი, როგორც კი მას თვალს მოჰკრავს ეზოში მოფუსფუსე მათა, ხმაურითა და მხიარული შეძახილით შეეგებება: „ჩემო ბატონო... ჩემო სინათლე! რა კაი დღე გამთენებია!.. მობრძანდი, ჩემო ბატონო, მობრძანდი, შენი ჰირიმე!“... ამ ალერსიანი სიტყვებით შემოუძღვება მათა ილიას ეზოში. ეს არის ხაზგასმული არტისტული მიგებება სტუმრისა, რომლის მსგავსი ძალზე ცოტაა ჩვენი დრამატურგის ისტორიაში. მათას ხასიათში არტისტულობა შეერთებულა სოფლელი ქალის დიდ უშუალობასთან. ეს მისი ბუნებაა, მისი ჰუმანიზმისა და ქართული სტუმარ-მასპინძლობის საუკუნოვანი ტრადიციების გამოძახილი.

მათამ კარგად იცის, თუ რა სევდა და წუხილი მოაქვს ყოველი დღის გათენებას. რამდენი ტანჯვა და კენესა მოჰყვება ცისკრის ვარსკვლავს, მაგრამ ყველაფერს ავიწყებს ის დილა, რომელსაც ადამიანი შემოჰყავს ეზოში. ამიტომ ამბობს:—რა კაი დღე გამთენებიაო ეს არ არის ყალბი სიტყვა. იგი გულწრფელია. მან იცის, რომ ადამიანები სწორედ მწუხარების უამს უნდა იყვნენ ერთად. ერთმანეთს უნდა უთხრან თავიანთი სატკივარი, მათთვის მართლაც—და „დიდი ლხინია

„კირთა თქმა“, რადგან ბრძოლის სხვა საშუალება აღარ დარჩენიათ. ეს ბრძოლა კი არა, ტკივილისაგან განთავისუფლების სურვილია.

...იწყება მაიასა და ილიას საუბარი. მართალია, ორივე ერთ დღეშია, მაგრამ მათ დიალოგში ჩანს ცხოვრებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულება. ეს სხვაობა არ ქმნის კონფლიქტს, არ არის აშკარა დაპირისპირება, მაგრამ არსებობს ფარული შინაგანი წინააღმდეგობა ორივე ცდილობს უფრო ცხადი და დამაჯერებელი გახადოს თავისი პოზიცია, ცდილობს „დაამტკიცოს“, რომ სამყაროს მისეული აღქმაა სწორი. „ილიას თვალში“ მთელი ქვეყანა მწუხარებისაგან მოღლილა, სიბნელე და უხალისობა დაუფლებია ყველაფერს. გამაოუვალობის ამ გრძნობამ აიძულა იგი მაიასთან მისულიყო, რადგან იქნება მის „ეზოს გადაღმა არც ისე უხალისო და შეწუხებული“ ჩანდეს ეს ქვეყანა.

ილია ხედავს, რომ მძიმე სოციალურ პირობებში ადამიანები თანდათან კარგავენ „მზიარული სიტყვის“ წარმოთქმის ხალისს, „ყველა სწუხს, ყველა დაღონებულია“... ასე ესახება ილიას წუთისოფელი და უნდა, რომ მაიამაც გაიზიაროს მისი განცდა. მაიას კი განსხვავებული თვალსაზრისი აქვს. „გაჭირვება არავის გვაკლია“, მაგრამ მაინც „გულმაგრად უნდა ვიყოთ“, პასუხობს იგი. ილია მხოლოდ „კირთა თქმაში“ ხედავს შვებას, მაია „კირთა შიგან გამაგრებისაკენ“ მოუწოდებს.

ილია ისეა სასოწარკვეთილი, რომ თითქმის აღარაფერი უკლია „ყოველ იმედდამკარგველი“ შეიქმნას, მაგრამ სულიერი კრიზისის ამ მომენტში ძლიერი აღმოჩნდა მაიას წამალი, მალე გამოიყვანა ილია დეპრესიული მდგომარეობიდან.) „სწორედ, რომ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მაია!.. თუ შენი ბალახებით ვერ არჩენ, შენი ე მაგ სიტყვით... შენი ე მაგი ნათქვამის კილოთი კურნავ“...

ილია არ შემეცდარა, ეზოს გადაღმა რომ ეძებდა იმედს. „გული გაუხსნა ხალხის დანახვამ“.

მაიასაგან „განკურნებული“ ილია ახლა თავად იწყებს სხვის „განკურნებას“. „მესამე სურათში“ ილია უკვე ისეთივე ოპტიმისტიცაა, როგორც მაია. მისი სურვილია ამირანას გადასდოს ოჯახის განწყობილება. „რას იზამ ჩემო ამირან! გეუბნები, ყველა გაჭირვებაში ვართ, ყველას თავთავის გაჭირვება თან გვახლავს და ჩვენდა საუბედუროთ, ჭერ-ჭერობით ჩვენს გაჭირვებას ჩვენ-ჩვენი ძალ-ღონით უნდა ვეჭიდოთ, ჩვენი საკუთარი ძალ-ღონით ვებრძოლოთ!“.

ურთიერთდამედებისა და გამხნევების თემა, რომელიც პიესის შესავალში დაიწყო, მომდევნო სურათებში ახალ ასპექტს და ახალ ნიუანსებს იძენს. ილიას პესიმიზმის ამოსავალი საფუძველი იყო მისი ფიზიკური ხეიბრობა, ქალაქში შექმნილმა ყავარაჩენმა ფი-

ზიკურად და სულიერად დააძაბუნა „ყველას შესაწუხებლად“ დავარდნილი „ყმაწვილი კაცი“. პიროვნულის მიღმა დიდი სოციალური ტრაგედიაა გაშლილი, მაგრამ კიდევ უფრო რთულ ფონზე უხდება ილიას ამირანას გამოყვანა უიმედობის ტრანსიდან, მარტოხელა დარჩენილა ოთხმოცი წლის მოხუცი და ეს არის დიდი სოციალური დრამა. შეილებმაც მიატოვეს ამირანა, ქალაქში გადაიკარგნენ ისინი, ამირანა კი ღრმა გულისტკივილით კითხულობს: „...რა ვქნა, ჩემი ხნის ადამიანმა, ა?.. თუ არ შემძლია? არავინ უნდა მომხედოს? ყველამ უნდა წამიყრუოს?“

ილია — ოჰ, ეგ კარგ კითხვას იძლევი, ამირანა!

ამირანა — ოჰ, რა ვქნა, რა... როცა აღარც ღონეა და აღარც ძალა მაქვს... ა? (იცინის) ა, მაგარ კითხვას ვიძლევი, შენი ჰირი შემეყაროს?!

კიდევ ერთხელ გაიმეორებს: „ა, მაგარ კითხვას ვიძლევი, ა, შენი ჰირი შემეყაროს?!“ ბევრის მთქმელია ეს ორი სტრიქონი. ფრანზის იქით იმეამინდელი სოფლის მტკივნეული პრობლემა დგას. მოხუცს გაეხარდა, რადგან მან ისეთი კითხვა დასვა, რომ პასუხს ადვილად ვერავინ სცემს. ამ კითხვით მან თითქოს გვითხრა, მართალია, უკანასკნელ გაჭირვებაში ვარ, „ამ ხნის ადამიანი ასე საცოდავად მიმატოვეს, ჩემსას აღარაფერს კითხულობენ“, მაგრამ მეც მაქვს ჩემი ღირსებანი, სიბრძნე და გამოცდილება, მეც საჭირო ვარ ქვეყნისათვის. და შემძლია ისეთი მაგარი კითხვა მოგცეთ, რომ ვერც კი მიპასუხოთო.

ამირანამ თითქოს ამ სიცილში იპოვა შეება.

დ. კლდიაშვილის გმირები ხშირად ანუგეშებენ ერთმანეთს. გამხნეება და იმედი მათ ურთიერთობაში რაღაც განსაკუთრებულ მორალურ ძალას იძენს. დაიმგდების თემა დავითის თითქმის ყველა ნაწარმოებშია, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი მაინც „უბედურებაში“ ჩანს.

დავითის ყველა მოთხრობისა და პიესის პირველი ფურცლები ხალისიანი განწყობილებით იწყება და ცხოვრების დიდი დრამით მთავრდება. დასაწყისში კლდიაშვილის გმირები აჯერებენ თავიანთ თავს და ერთმანეთს, რომ არც ისე უსაშველოა მათი ცხოვრება. ამიტომ საგულდაგულოდ ალაპაზებენ და აზვიადებენ იმ პატარა სიკეთეს, რასაც ცხოვრება მათთვის გაიმეტებს ხოლმე ხანდახან, ისინი იცინიან გულიანად, იცინიან მოგონილი მხიარულებით, მაგრამ რაღაც შინაგანი ურწმუნოება ახლავს თან ამ მხიარულებას.

დიდხანს ველარ ძლებენ გულმხიარული კაცის პოზაში, კომიკურიდან ტრაგიკულისაკენ იხრება მათი როლები. ეშვება ფარდა მათი ცხოვრებისა და რამპის იქიდან გულსაკლავი ქვეთინი გვესმის...

† მწუხარე და ნაღვლიანია „ირინეს ბედნიერებისა“, „დარისპანის გასაჰირის“ ფინალიც, კიდევ უფრო საშინელია „უბედურების“ დასასრული!

ამ კონტრასტებშია მოქცეული დ. კლდიაშვილის მთელი მხატვრული სამყარო, მისი გმირების გზა. არსებითად, ეს არის ადამიანთა უცნაური თავგადასავლებით აღსავსე ერთი მთლიანი დიდი წიგნი!

დ. კლდიაშვილის გმირები, როგორც უკვე ვთქვით, უნუგეშო ცხოვრებაშია ც პოულობენ რალაც სანუგეშოს. ეს არის იმედი და მოთმინება. „იმედდაკარგული მტერი გიმყოფოსო“ — ამბობენ ისინი, და მართლაც, იმედის გარეშე წარმოუდგენელია მათი ცხოვრება. ეს იმედია ის ძირითადი ტონი, რომელიც განსაზღვრავს ამ მწერლის ოპტიმიზმის ხასიათს, ამქლავნებს გმირთა ბუნებას. იგი არის იუმორის წარმოქმნის მარჯვე საშუალება. ამ გმირთა ყოველი დღე საესეა მწუხარებით, გაჭირვებით, მაგრამ თვით გამუდმებული ჩივილიც კი ისეა მოტანილი, თითქოს მწერალმა მწუხარების შესამსუბუქებლად მოიგონა იგი.

ახალი, მოჩვენებითი იმედების სამყარო დ. კლდიაშვილის „უბედურებაში“, და საერთოდ მთელ შემოქმედებაში, ორ საწყისზეა აშენებული: წარსული ბედნიერების მოგონებაზე და მომავლის იმედზე. თუმცა ამ ადამიანებმა მშვენიერად იციან, რომ არც ერთ მათგანს არ შეუძლია მათი დღევანდელი მდგომარეობის შეცვლა.) ეს დ. კლდიაშვილის გმირთა ჭერქვეშ დროებით შემოტყუებული ბედნიერებაა, მაგრამ სხვა გზა არ არის. ისინი ადამიანები არიან და არ შეუძლიათ უიმედოდ იცოცლონ, იმედი აძლევეს მათ ძალას, ჰმატებს ხალისს. ოღონდ იმედი მისცეს მეზობელს და მათა მზად არის თავიანთი გაჰკირვება ბუნებას გადააბრალოს. „ცუდი გაზაფხული გვექონდა, ნაყოფმა ვერ იხარა, ძალა ვერ გამოიტანა დედამიწიდან. მაგრამ იმედით ვიყოთ, ღმერთი უკეთეს გაზაფხულს შეგვასწრებს“ ანუგეშებს ილიას. „მოვესწრებით კი კაი გაზაფხულს?“ — კითხულობს მოხუცი. „კი, მოვესწრებით!.. — დამარწმუნებლად პასუხობს მათა.

ი ლ ი ა — ოღონდ იმედით ვიყოთ!

მ ა ი ა — ოღონდ იმედით ვიყოთ!

† ა. გაწერელია, ლიტერატურული ნარკვევები, 1948, გვ. 153.

ილია — ასე რომ, მაია ჩემო, პირველი წამალი იმედი და მოთმინება
ყოფილა, ა?

მაია — სწორედ!.. სწორედ...

ილია — სწორედ რომ ნამდვილი მკურნალი ხარ, მაია!.. შენი ეგ-
სიტყვები, მე და ჩემმა ღმერთმა, ნამდვილი წამალია!..
მაშ ასე, ჩემო კარგო მაია, მოთმინება და იმედი!.. მოთ-
მინება და იმედი!..

მაია — კი, ბატონო, კი! კი, შენი ჰირი შემეყაროს!

მოთმინება და იმედი არის დ. კლდიაშვილის გმირების მთავარი-
სასიცოცხლო ძალა. ზოგჯერ ეკარგებათ მოთმინება, რაღაც ექს-
ცენტრულნიც ხდებიან, მაგრამ იმედს მაინც არ კარგავენ. ამ იმედით
უკავშირდებიან ისინი ერთმანეთს.

ასე რომ, გაზაფხულის იმედიანი დღეებით იწყება კლდიაშვი-
ლის გმირების ცხოვრება და ნაგვიანევი შემოდგომის მწუხარე ფე-
რებით მთავრდება იგი, გამწარებულებს ისღა დაარჩენიათ რომ ერთ-
მანეთი გაამხნევონ და დააჯერონ, რომ თითქოს „ღმერთი უკეთეს
გაზაფხულს შეასწრებს“, ისე არ დასტოვებს „მისგან გაჩენილს“.

ამ იმედით იწყება „უბედურება“¹ ამ რწმენით შედიან მისი გმი-
რები ცხოვრების სიღრმეებში.

მაგრამ „საერთო კოლორიტი ამ პიესისა მწუხარება და სევდიანი.
უპერსპექტივო, ნაპირზე გადმოყრილ თევზებივით ფართხალეზენ
ადამიანები“. და მაინც „არ ნებდებიან გაჭირვებას, ყველა თუ არა,
ერთი ნაწილი მაინც ენერგიული ხალხია, იბრძვიან, შრომობენ, წე-
ლებზე ფეხს იდგამენ, არსებობისათვის ბრძოლაში ტანჯვით მიათრე-
ვენ წლიდან წლამდე თავის გაწვალებულ სიცოცხლეს“¹.

მეორე გამოსვლაში არსებითად არ იცვლება პიესის ტონალობა.
მაგრამ დასაწყისის ხალისიან შეძახილს თანდათან ამძიმებს ყოველი
ახალი გმირის შემოსვლა. თუმცა აქ ატმოსფერო მრუმეა, ჯერ მაინც
აკლია მას დრამატურგიული სიმძაფრე. (ექსპოზიცია მეოთხე გამოს-
ვლამდე მშვიდად ვითარდება. მეორე გამოსვლაში მაიასა და ილიას
ტუფია და ნატალია შემოემატება. ნაჯაფარი, დაღლილი ტუფია ქოთ-
ქოთით შემოვა ეზოში, სწყევლის თავის შვილს ნატალიას, რომელ-
მაც დროზე ვერ გაუღო ჰიშკარი, მაგრამ როგორც კი სტუმარს დაი-
ნახავს, შეცბუნდება, „უი მე! მაპატიეთ უზრდელობა“, ვერ დაგინა-
ხეთო. ტუფია იქამდეა გამწარებული, რომ უკვე „თავს ვეღარ ერევა“.

¹ დ. კლდიაშვილი. „უბედურება“, 1948, გ. ნატროშვილის ბოლო-
სიტყვა, გვ. 22.

პირველად აქ ირკვევა, რომ ტუფიას ქმარი, ანტონა ავად ჰყოლია. აქ იღებს სათავეს გმირთა საბედისწერო მომავალი. მაგრამ ანტონას ავადმყოფობის ფაქტს არბილებს ის, რომ იგი ჯერ კიდევ ფეხზე დგას და ყანაშიც მუშაობს.

ტუფიამ იცის, რომ „ავადმყოფ კაცს ყანაში“ არ გაესვლება, მაგრამ სხვა გამოსავალი არ არის, დასვენებაზე რომ იფიქროს, სულ ამოწყდებიან, იმდენად მძიმეა მათი ხვედრი.

მესამე გამოსვლაში ანტონას თემა იცვლება სოფლის ცხოვრებაში მომხდარი ღრმა პროცესების ჩვენებით. აქ ერთმანეთს ხვდება ქალაქში ნამყოფი ილია და მოხუცი ამირანა, რომლის შვილებიც იმავე გზას გაჰყვნენ, რასაც ადრე ილია ადგა. საქმე ეხება სოფლიდან აყრას და უკეთესი ცხოვრების ძიებას ქალაქში.)

ილიაზე უფრო ადრე ოტია ქამუშაძეს სჯეროდა, რომ შეეძლო ქალაქში დაეწყო ახალი ცხოვრება. მაგრამ ეს გარემოება დაკავშირებული იყო დიდ სულიერ ძვრებთან, ღრმა განცდებთან, რასაკვირველია, ოტია ამირანასავით გულუბრყვილოდ არ ფიქრობდა, რომ ქალაქში მოლხენით იცხოვრებდა, და „თეთრ პურზე იქნებოდა“. მაგრამ სხვა გამოსავალს ვერ ხედავდა და ეს აიძულებდა ქალაქის გზას გაჰყოლოდა.

დ. კლდიაშვილის სევდიან კილოში იგრძნობა გულისტკივილი, თუ როგორ შებღალა ღრმად ბუნების შვილთა ადამიანური ღირსებანი, მაშინ, როდესაც მათი ქვეყანა წალკოტს წააგავს. მწერალი თითქოს გვეუბნება: შეხედეთ, ცხოვრებამ სადამდე მიიყვანა ადამიანი, რომელიც ოდესღაც რაინდული სულით იყო სავსეო. ამ სევდიანმა ტონმა ღრმად ჩააფიქრა ქართული საზოგადოებრიობა, მან აზნაურთა უმწეო ყოფის მიღმა უფრო დიდი და ზოგადეროვნული პრობლემა დაინახა, რომელმაც შემდგომ ფართო გამოძახილი ჰპოვა ახალ ქართულ ლიტერატურაშიც.

დ. კლდიაშვილმა ადრევე იგრძნო, რომ შეირყა ფუძემდგარი ქართული სოფლის სტაბილური ცხოვრება, ქალაქისაკენ დაიძრა ხალხი, მომრავლდა ნასახლარები და ჩამქრალი კერები. ახალი კაპიტალისტური ურთიერთობა თავის რთულ მექანიზმში ითრევდა ყველას.

გაპარტახების წინაშეა აზნაურობაცა და გლეხობაც. ერთნაირად ტრაგიკული სურათი იშლება ჩვენ წინ, როცა ვუყურებთ ამირანას, ოტიას, ლევანას განწირულ სახეებს, მათ ჩამქრალ თვალებს.

...„ბევრი რამ იმეცადინა“ ოტიამ, მან ეკვირინესთან ერთად მეორე (მოჩვენებითი) სინამდვილეც კი შექმნა, რომ სონიას არ ეგრძნო მათი ხელმოკლეობა, მაგრამ მომავლის ეს ილუზია მაინც უძ-

ლური აღმოჩნდა ცხოვრების საშინელი სურათების დასაეიწყებლად. მან ვერ გაუძლო სიდუხჭირეს და გამოეთხოვა საყვარელ სოფელს, თავისი უცოდველი ბავშვობისა და სიკაბუჯის მყუდრო სახანეს. მწერალი ასე გადმოგვცემს ოტიას სულიერ დრამას: „ოტია ჯერ წამოჭდა, მაგრამ ჯდომაც აღარ ეხერხებოდა, წამოდგა, გადმოვიდა აივნიდან და მიიარ-მოიარა ეზო. რაღაც უცნაური სევდით შეჰყურებდა ამ ლამეში ყოველ საგანს, რაც წინ შეხვდებოდა, რაღაც სიყვარულით აჩერდებოდა სათითაოდ ყველაფერს, რაც მის საკუთრებას შეადგენდა. მისი გული საკვირველად დუღდა, გმინავდა.

ამ ლამეში, ამ ბნელაში, გაქირვებული ოტია ემშვიდობებოდა აქაურობას, ესალმებოდა ამ მიდამოს, რომელიც დევნიდა და იძულებულს ხდიდა თავის კეთილდღეობა სხვაგან ეძია“.

დ. კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში გვაჩვენა თავადაზნაურული საზოგადოების უმწეობა და მიზნის სიცარიელე, ცხოვრების ასპარეზიდან მათი გასვლის ისტორიული აუცილებლობა, მაგრამ, ამასთანავე, მან მწერლობაში ერთ-ერთმა პირველთაგანმა შენიშნა ქართველი კაცის მიერ მწვავედ განცდილი გრძნობა სოფლიდან აყრისა, მიწას მოწყვეტისა. დავით კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში იმდენად მწვავე საკითხი წამოჭრა, რომ მეტად დიდია მისი „მოქმედების რადიუსი“, იგი სწვდება ჩვენს თანამედროვეობას და ახალ პირობებშიაც აქტუალურ ელერადობას იძენს.

ფაქტია, რომ ჩვენს დროში ძირეულად შეიცვალა სოფლად მდგომარეობა, დამკვიდრდა ახალი კოლექტიური ურთიერთობა. გაჩნდა სულ სხვა ინტერესები და ქალაქში ხალხის მოძალების სხვა მოტივებიც, მაგრამ, საერთო ოპტიმისტურ ფონზე, მაინც მტკივნეულად გილად ჩანს სოფლებში ხალხის თანდათან კლების, მიტოვებული მოხუცებისა და ჩამქრალი ბუხრების პრობლემა.

ჩვენში თითქმის არ არის მწერალი, თავისი ხარკი რომ არ გაეღოს ამ თემისათვის. ამ მხრივ ტიპიურია სერგო კლდიაშვილის ერთი პატარა მოთხრობა „ნაბოლარა“. ეს სულ რაღაც ექვსგვერდიანი ნაწარმოებია, მაგრამ ჩვენ წინ მთელი სურათია გადაშლილი ერთი ქართველი გლეხკაცის ცხოვრებისა, იმ ადამიანის (იორდანე ჰქვია), რომელსაც ერთი შვილი ფრონტზე დაეღუპა და უმცროსის მოიმივდე შეიქნა. ამ უკანასკნელმა კი უმძალესი განათლება მიიღო და საბოლოოდ პირი ქალაქისაკენ იბრუნა. „რატომ, — კითხულობს მოხუცი, — შენს თავს შემოვევლე, სოფელში არ დაედგომება ნასწავლ კაცს?.. რომელ წიგნში ამოიკითხეს, სახლ-კარი მიატოვე, გადაშენდი, გადავარდი, შენიანიც დაივიწყე და შენი ბუდეც მოშალეო? კიდევ მადლობა ღმერთს, ყველა ჩემი შვილივით არ არის. ზოგ-ზოგი ვინ-

წე, ვინც აქ დარჩა, ურიგოდ არ ცხოვრობს. ვინც შრომას არ გაექცა, აგერ შენც ხედავ, ახალი ოდა-სახლები წამოიქმნა. წინათ რომ კრახით ვიქვარტლებოდით, ახლა აქაურობა ელექტრონით არის განათებული. კარგი საქმეა, მარა, ბატონო, ეს ხალხი თუ შემოეცალა სოფელს, ვიღას გაუნათოს ელექტრონმა?“ იორდანეს ვაყი კი არა, ქალიშვილიც წასულა სოფლიდან. „ვიფიქრე, ბიჭმა იმედი არ გამიპართლა, ეგერ ქალიშვილი მყავს და ხანდახან მაინც მომხედავს-მეთქი... მივედი ყმაწვილო და... ხიხი! სადღაა ჩემი ქალიშვილი, ან მისი ქმარის ისინი კი არა, ნასახლარის კვალიც აღარ ჩანს მათ ბარობაზე. მიუყიდნ-მოუყიდნიათ თუ რამ გააჩნდათ და ქალაქის ადგილას გადასულან“.

ეს ნამდვილი თანამედროვეობის სულით გაქლენთილი ნაწარმოებია. მართალია, ს. კლდიაშვილის გმირი საერთო ოპტიმისტურ გარემოცვაშია, მაგრამ მაინც ღრმად გვაფიქრებს მისი ბედი, ბევრს გვეუბნება მისი სევდანარევი ღიმილი. ამ გლუხკაცის სახეში შეიცნობა სულიერი ნათესაობა დ. კლდიაშვილის გმირებთან, ოღონდ სულ სხვა გარემოსა და პირობებში გამოვლენილი.

იორდანე და ამირანა სხვადასხვა დროის ადამიანები არიან, მაგრამ თითქმის ერთნაირია მათი ბედი, ერთნაირად მწვავედ განიცდიან იმას, რასაც მარტობა ჰქვია, რასაც კერიის მოშლა ჰქვია.

ასე დიდი და ღრმა „უბედურებაში“ დასმული საკითხის მნიშვნელობა, პიესის დრამატული კონფლიქტის ფონი.

ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა უმართებულოდ ივიწყებდნენ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სცენური გადაწყვეტისას ყოველივე ამას; ივიწყებდნენ იმას, თუ როგორი იყო ქართველი კაცის პოზიცია. მისი ფსიქოლოგიური განცდა, როცა იგი ტოვებდა თავის კარ-მიდამოს, იმ ეზო-კუთხეს, ბავშობიდანვე რომ შეზრდია, ეს უბრალო მიწა როდია, არც მარტო საზრდოს მომცემი და მარჩენალია, იგი რალაც უფრო დიდია და უფრო მნიშვნელოვანი. ადამიანის ფსიქიკაში იგი უხსოვარი დროიდან შეჭრილა და ისე ღრმად დამკვიდრებულა, რომ პეტად ძნელია მისი მოცილება, მასზე გულის აყრა. და ჩვენ სავსებით გვესმის, ოტია „უცნაური სევდით“ რომ შეჰყურებდა უკუნთამეში ყოველ საგანს, რომელიც ასე სისხლხორცეულად იყო დაკავშირებული მის ბიოგრაფიასთან. ოტია ერთი არ არის, არც მისი განცდაა გამონაკლისი, იგი გამომხატველია იმ ადამიანთა სულიერა თრთოლვისა და წუხილისა, რომელთაც მშობლიურ მიწაზე ფეხი ჰკოუსსლტათ.

თავისი თვისებებით, სულიერი მისწრაფებებით და საერთოდ მთელი ფსიქიკური სამყაროთი ოტია უფრო გლახის შთამომავალია.

ვიდრე კუდაბზიკა აზნაურისა. იგი შრომას როდი გაუბრის. პირიქით. რაც უფრო მეტად დევნის თავისი მიდამო, მით უფრო ღრმად უახლოვდება მას, იკრებს უკანასკნელ ძალას და მაინც ამაოდ. მძიმე, სევდიანი ბურუსით დაბინდულა გზა, რომელსაც იგი გასცქერის, მაგრამ ეს მაინც ერთადერთი გზაა და მას უნდა გააყვეს.

როცა „ქამუშაძის გაკირვება“ დაიწერა და ასე დიდი ძალით გამოისახა სოფლისა და ქალაქის ურთიერთობის თემა, ცნობილმა კრიტიკოსმა ა. წულუკიძემ შენიშნა, რომ, შესაძლოა, დ. კლდიაშვილს რაიმე იმედი აქვს მისი გმირების ქალაქად უკეთ მოწყობისაო.

„მისი მოქმედი პირნი, სახლდებიან ქალაქში, ოტია აქ თავისი ქონების გაყიდვიდან აღებული ფულით ყიდულობს მიწის ნაკვეთს და სახლს იშენებს“, როგორც ავტორი გვარწმუნებს, სოფლის ასეთმა „უკმაყოფილოებმა“ აქ მთელი დაბა შექმნეს. ისინი მხოლოდ „ხელსაყრელ შემთხვევას“ ელიან, რომ „სავესებით შეეგუონ ახალ ცხოვრებას“ და უკვე აღარ დაუბრუნდნენ თავიანთ მინდვრებსა და ტყეებს.

როგორი უნდა იყოს ეს „შემთხვევა“, როგორ ელიან მას ისინი და როგორია ის „ახალი ცხოვრება“, რომელსაც ისინი უნდა შეეგუონ? ავტორის გადაკრული სიტყვები დამაჯერებლად არ გვეჩვენებდა. იქნებ ავტორი ფიქრობს, მათი ცხოვრება უზრუნველყოფილად და ბედნიერად მოეწყოს? არა გვეგონია, იგი ხომ სინამდვილეს გვისატყვის, დაუუცადოთ, რას მოგვითხრობს მომავალში ყოფაცხოვრების ეს ნიჟიერი მწერალი“¹.

რასაკვირველია, დ. კლდიაშვილს არ სჯეროდა, რომ სოფლიდან აყრილები უკეთეს ცხოვრებას მოაწყობდნენ, არ სჯეროდა და მით უფრო დიდი გულისტკივილით წერდა მათზე.

იმთავითვე რომ ასე იყო, ეს შემდეგ „უბედურებაშიც“ გამოჩნდა, ამის მაგალითია ილია. მასაც ხვდა წილად იმ გზით სიარული, რომელსაც თოთხმეტი წლის წინათ გაჰყვა ოტია. ბევრი იბრძოლა კიდევ, მაგრამ ფიზიკურად განადგურებული დაბრუნდა სოფელში.

სოფლიდან ქალაქში წამსვლელთაგან, ზოგს გულწრფელად სჯეროდა, რომ ქალაქში უკეთეს ცხოვრებას მოაწყობდა. პიესაში ამაზეც არის პასუხი: ილია ამირანას ეუბნება: „თეთრი პურის კი არა, შავი პურის ლუქმის შოვნა ქალაქ ადგილას, შენ არც კი იცი, რა ძნელი საშოვარია, ჩემო ამირანა!.. აი, ჩემიანებსაც შენსავით ეგონათ, მეც ბევრი საყვედურები გამიგონია მათგან იმ დროს, როცა მე გაკირვებულ ცხოვრებას ვებრძოდი... მინდოდა ჩემთვისაც და სხვე-

¹ ა. წულუკიძე, თხზულებანი, 1943, გვ. 75.

ბისტვისაც უკეთესები შემეძინა, მაგრამ ხომ ხედავ, რა შევიძინე“.

ქალაქმა დააძაბუნა ილია, დაუთრგუნა მებრძოლი სული. კაპიტალისტური ურთიერთობის მარწუნებში მოქცეულმა ვერაფერი გააწყო და მშობლიურ კერას მიუბრუნდა.

დ. კლდიაშვილი განსაკუთრებული გულისტკივილით განიცდიდა უკაცრიელი სოფლების პრობლემას. 1915 წელს დავითი კ. აბაშიძისადმი აპარიდან გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში წერდა: — „...სად წავიდა ამოდენა ხალხი? სად გადაიქარგა, სად აიჩინა ბინა ამ აუარებელმა მცხოვრებლებმა?..“

და ეს არემარე ჩაჩუმებული, ჩადუმებული, ოხრად მიტოვებული, სამარეს დამსგავსებული, რაღაც საბედისწერო დუმისლ მოუცავს, დუმისლ, რომელიც თუ დაუკვირდებით, თუ ყურს დაუგდებთ, თავზარდამცემი სიმფონიით არის სავსე, ხოლო როცა ამ იღუმალებით მოცულს და სიჩუმეში ნაშობ სიმფონიას დაარღვევს ხოლმე ხანდიხან შიმშილით მიხრწნილი ძაღლის ყმუილი — ბუნებაში უცნაური ქვითინის ხმა გაისმის“.

შემადრწუნებელი სურათია!

ასე ტრაგიკულად განიცდიდა მწერალი ქართველი კაცის ბედს. იმპერიალისტური ომი, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა, ხალხის უკიდურესი სიღატაკე და სიბეჩავე აწიშვლებდა და ამცირებდა ადამიანის პიროვნებას, ფეხქვეშ თელავდა მის სულს. დავითი ხედავდა ხალხის ამ ყოფას და გული სტკიოდა. ჩვენს ხალხს „ჭერ სამათხოვროთ არ უვლიათ, — მიმართა დავითმა მაზრის უფროსს, როცა შიმშილისაგან გამეალტყავეებული თანასოფლელები დაინახა — მათხოვრობას ჩვეულნი არ არიან, მაგრამ დღევანდელმა გამწარებამ ტომრები ამოაიღლიავენინათ“, იგი კიდევ უფრო საშინელი სურათის მოწმე გამხდარა: „საზარელი სურათი იშლებოდა თბილისის ქუჩაზე, სადაც მოწყობილი იყო დამრიგებელი პუნქტი... ხშირი იყო ტირილი, თითო პეშვი სიმინდი დიდ რამედ მიაჩნდათ, მანსოვს, ერთხელ, როცა პარტია გამოილია, გამოუცხადეს მომდგარ ხალხს, რომ სიმინდი დღეს აღარ იქნებაო. იატაკზე მხოლოდ მტვერი ეყარა: ხალხი ვერ შევაჭვრეთ, იძულებული ვიყავი კარები გაგვეღო და საწყობში შეგვეშვა ხალხი. შემოსეთქილი ხალხი ეცა ამ მტვერს. რადგან მასში იქა-აქ მოინახებოდა სიმინდის მარცვალი და გაფაციცებით ყრიდა ტომარაში. შეიქმნა ყვირილი, შეცილება, ჭიდილი — ისე აწმინდეს იატაკი, თითქოს ცოცხით გაეხვეტოთ. ისმოდა საზა-

1 წერილი პირველად გამოაქვეყნა შ. გოზალიშვილმა დ. კლდიაშვილის საიუბილეოდ გაზ. „კომუნისტში“, 1962, 22. IX.

რელი ტირილი დედაკაცებისა, როპელნიც ხელცარიელნი უნდა გაბრუნებულიყვნენ უკან¹. ეს იყო 1912 წელს, როგორც დასაწყისი „იმ ზედმეტი გამწარებისა, რომელიც ელოდებოდა წლინახევრის შემდეგ საშინელი ომის სახით“². ეს ატმოსფერო იყო „უბედურების“ ფსიქოლოგიური წინამძღვარი.

ასე რომ, კაპიტალისტური ურთიერთობის წარმოქმნასა და განვითარებას, ქართველი გლეხის ჩაგვრისა და დამონების ახალი ფორმები მოჰყვა; „უბედურების“ პირველ ნაწილში სწორედ ეს მხარეა წამოწეული წინა პლანზე. მართალია, იგი შემდეგ ფონად იქცევა, ძირითადი თემის მიღმა დარჩება, მაგრამ ნაწარმოების საერთო ატმოსფეროზე მაინც მოქმედებს ბოლომდე.

...მე-4 გამოსვლაში უკვე იცვლება პიესის სასაუბრო ტონი და აქტიურდება დრამატული მოქმედება. აქ წყდება ილიასა და ამირანას მიერ წამოწყებული საუბარი. თავიანთ გასაკვირზე ფიქრი გადადის მეორე პლანზე. მათ ცხოვრებაში იჭრება ახალი მოვლენები. მოქმედებაში შემოდის მაცნე — ბიჭი, რომელიც სამწუხარო ამბავს მოიტანს. ანტონას ქალიშვილი ნატალია ერთს შეჰკივლებს „უი მე! უი მე! და გავარდება ეზოდან. ამიერიდან ირღვევა პიესის „მშვიდი ტონი“. ახალი სურათი გვაჩვენებს რეაქციას, რომელიც ნატალიას შეკივლებას მოჰყვა. მოსალოდნელი უბედურებით შემოფოთებულნი აწრიალდებიან ტუფია, მათა, ილია და ამირანა. მერე გაიხსნის ტუფიას შემადრწუნებელი ხმა „მიშველეთ, მიშველეთ!“

მეექვსე გამოსვლაში ტრაგედია უფრო კონკრეტულ სახეს იძენს. ირკვევა, რომ ანტონა გამსდარა ცუდად. დიდი უბედურება დაატყდა მის ოჯახს. ეზო ივსება ხალხით. მოდიან მეზობლები, ნათესავეები. ყველას აღელვებს ანტონას ბედი, მზად არიან დაეხმარონ, მხარში ამოუდგნენ, გაიზიარონ „მეზობლის ვაჟაჭირი“... „ყველამ უნდა გავიზიაროთ“ — აცხადებს პავლია. „ყველამ, ყველამ!“ ეთანხმება ხალხი. მხოლოდ ილიას არ სჯერა რომ ამ ხალხის სიტყვა შეიძლება საქმედ იქცეს რით აიხსნება ამგვარი სკეპტიციზმი? იქნებ, უბრალოდ არ სჯერა მეზობლებისა?

ხალხის განწყობილება, რომელიც ჩვენ მეექვსე, მეშვიდე და მერვე გამოსვლაში დავინახეთ, საცხებით გულწრფელია და იგი დაკავშირებულია ქართველი ხალხის მაღალ ჰუმანურ ტრადიციებთან. მწერალს სჯერა ადამიანის სიკეთისა. „უბედურების“ გმირებიც ადამიანურად იქცევიან. მათ შეუძლიათ თავიანთი გაჭირვების ატანაც

¹ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 225.

² იქვე.

და სხვისი მწუხარების გაზიარებაც. ასე გრძელდება, ვიდრე მათ არ დაუპირისპირდება ისეთი ძალა, რომელიც ხალხს გამოიყვანს ბუნებრივი, ადამიანური მდგომარეობიდან. ფიზიკური განადგურებებს შიში დაიბუღებს მათში, ამიერიდან ისინი უკვე სხვად იქცევიან.)

ეს მომენტი შეიძლება პიესის კულმინაციურ წერტილად ჩაითვალოს. მეცხრე სურათში სერაპიონი ანტონას სახლეს წინ ანტიკურ ქოროსავით მლაღადებელ ხალხს აუწყებს, რომ ტუფია გადალოცვას აპირებს.

ტრაგედია აქამდე კულისების მიღმა იყო (იქიდან მოტანილი ამბის შესაფერისად რეაგირებდა ხალხი) და აი, ახლა იგი ეზოში გადმოიღვარა, დაეუფლა ხალხს და გონება დაუბნელა. მათ სულში გაიღვიძა მრავალსაუკუნოვანმა რწმენამ უბედურების „განსხივების“ შესაძლებლობის შესახებ.

ერთთავად იფეთქებს ხალხის სტიქიური ძალა. ყველას საკმარისზე მეტი აქვს თავისი უბედურება. ტუფია კი, მათი რწმენით, ახალს და კიდევ უფრო დიდ საშინელებას უმზადებს. „აქეთ არ წამოხვიდე!“ — გამძვინვარებული ჰყვირიან გუშინდელი მოკეთენი.

ხალხი ორ მოწინააღმდეგე ნაწილად გაიყო. ამ ღრმად მწუხარე სანახაობას რაღაც დიდი შინაგანი ძალით კიდევ უფრო აესებს და ამძაფრებს ამირანასაგან მრავალჯერ წარმოთქმული ფრაზა: „ოჰ, ჩემო ანტონა! იგი დროდადრო გაისმის, როგორც ტრაგიკული ნოტი. მთელი სოფელი თითქოს ანტიკური ქოროა, ამირანა კი პირველი მთქმელი. იგი პიესაში ყველაზე მოხუცია, მის წუხილში, ჩვენ კარგად ვგრძნობთ ცხოვრებისაგან დაღლილი ადამიანის ხმას. და თუ სიბერე, როგორც ვაჟამ თქვა, სიკვდილის ერთი მხარეა, მაშინ ამირანას ამგვარ გლოვას რაღაც განსაკუთრებული ძალა ენიჭება.

მეთერთმეტე გამოსვლაში იწყება რელიგიური მისტერიის მსგავსი სერობა. სცენის სიღრმიდან მოდის ტუფია სანთლებით ხელში და თითქოს თან მოაქვს გადასალოცავი უბედურება, თან მოჰყვება დედაკაცთა გუნდი. ისმის ლაღადი. პირველი მთქმელი ტუფიაა: „ჩემზე მომდგარ უბედურებას გზა დაგელოცა, კვალმა შენმა იხარა... იხარა შენმა სავალმა... იკმარე ჩემი სიმწარე!.. იკმარე ჩემი გაქირვება!“..

მაგრამ დიდი სასოებით წარმოთქმულ ამ ლაღადისს პავლიას ყვირილი აჩერებს: „ტუფია, აქეთ ნუ მოდიხარ!... ჰროცესია მაინც გრძელდება. მას წინ მიუძღვის სერაპიონი. ხალხი ირევა ერთმანეთში, შედიან ექსტაზში და ერთმანეთს ხელკეტებით დაეჩევიან.

პიესა მთავრდება ნიკოს შემზარავი შეძახილით: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რა ამბავია, ეს რა ამბავია?.. რა ამბავია?.. რა სა-

შინელებაა!!!“ ნიკოს ამ განწირულ წამოძახილში „მოისმის თვით მწერლის ხმა, თავისი ხალხის, თავისი ქვეყნის ჩაგვრითა და უბედურებით აღმფოთებული მწერლის გულისტკივილი და პროტესტია ჩაქსოვილი ამ სიტყვებში“¹.

რა არის ის ძალა, რომელმაც ასე აამხედრა „უბედურების“ გმირები? ზოგიერთი ამას ეგოისტური გრძნობით ხსნის. „უბედურებაში“, მთელი სოფელია ეგოიზმით შეპყრობილი და მლოცველის წინააღმდეგ ამხედრებული. — ერთი წუთის წინ ვითომ-და კეთილი, სათნაო ადამიანები ცრურწმენის გამო საშინელ ეგოისტებად გადაიქცევიან და სასიკვდილოდ დაერევიან ერთმანეთს“². ასე რომ იყოს, მაშინ, ალბათ, არც კი ეღირსებოდა პიესას დაწერა. ისეთ ჰუმანისტს, როგორც დ. კლდიაშვილია, ყოვლად წარმოუდგენელია, რომ მთელი სოფელი ეგოისტებად გამოესახა.

დ. კლდიაშვილის გმირები ბევრ გაკვირვებას უძლებენ, მაგრამ მაინც იცავენ ადამიანურ ღირსებებს. ისინი არასოდეს არ ემორჩილებიან ქვეცნობიერ, ცხოველურ ინსტინქტებს, მაგრამ, როდესაც დადგება ფიზიკური არსებობის-საკითხი, როდესაც იგრძნობენ, რომ გადალოცვას გაკვირვება კი არა, ფიზიკური განადგურება მოაქვს, მათ სულში იფეთქებს სიცოცხლის შენარჩუნებისათვის ბრძოლის უინი. ჰოდა, ის სულიერი კატასტროფაც სიცოცხლის დაუთმობლობის გრძნობაა და არა ეგოიზმი. „უბედურების“ გმირები რელიგიურა ექსტაზით არიან შეპყრობილნი. მათ გულწრფელად სჯერათ გადალოცვისა. ფანატიზმით არის დაბანგული გლეხკაცის გონება. არ არის სწორი ნ. დუმბაძის მოსაზრება, რომ თითქოს ეს ხალხი „ხატისა და მისი სალოცავის გმობას“ გადალოცვის წინააღმდეგ ამხედრებით გამოხატავდეს. მკვლევარის აზრით, „კაცია საგუნაშვილიცა და ხალხიც აქამდე ეგოიზმს, ამ მანე თვისებას მიჰყავდა“³... ეგოიზმი როგორც პიროვნების „წამყვანი“ გრძნობა არაფრით არ მტკიცდება „უბედურების“ ან „შერისხვის“ მაგალითზე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „წამყვანი“ გრძნობა ურთიერთ გამხნეება და დაიმედებაა, ვიდრე თავიანთ თავს თვითონ განაგებენ „უბედურების“ გმირები, ხოლო როცა მთელ ხალხს მოიცავს გარეშე ძალა — ბედისწერასავით გარდუვალი უბედურება, — ისინი სხვად იქცევიან და მათ მოქმედებასაც გარეშე ძალა განაგებს.

„უბედურების“ გმირების თავზე დამოკლეს მახვილი ჰკიდია.

¹ ბ. უღენტო, „დავით კლდიაშვილი“, 1962 წ. გვ. 98.

² ნ. დუმბაძე, „დავით კლდიაშვილი“, 1949, გვ. 122.

³ იქვე.

მათ არ შეუძლიათ გაექცნენ მას. გაქირვებასთან შეგუებულნი უმოქმედოდ სხედან ანტონას ეზოში და ერთმანეთს უზიარებენ დარდს, აუცილებელია რაღაც ახალი ბიძგი, ან ძლიერი დარტყმა, რომ უმოქმედობიდან გამოიყვანოს, და აი, ფიზიკური განადგურების შიში მათში ახალ სასიცოცხლო ენერჯიას აღვიძებს, უცნაურად აამოქმედებს ყოველ მათგანს. მაგრამ ბრძოლის ეპიცენტრი გადატანილია სხვაგან — ერთმანეთის წინააღმდეგ. ასე იქცევიან ისინი, რადგან თითქმის ყოველ მათგანში ცოცხლობს რწმენა უბედურების „გადაღოცვის“ შესაძლებლობის შესახებ. თავად ეს რწმენა და ის გარემოა უბედურება, ამგვარ მდგომარეობაში რომ ჩააყენა ადამიანი, ძველი ბერძნული ტრაგედიების მსგავსად, ფატალური გარდუვალობა აქაც თავის ნებაზე წარმართავს გმირთა მოქმედებას. რადგან ბედისწერაა მწუხრი იმ შედეგისა, ჩვენ რომ „უბედურების“ ფინალში ვიხილეთ, ბუნებრივია, კლდიაშვილის გმირები თავისუფლდებიან ერთმანეთის მიმართ ჩადონილი დანაშაულისაგან. ამიტომ ისინი ჩვენში სიბრალულის გრძნობას აღძრავენ, ისინი არ იწვევენ გაკიცხვას, ზიზღს. ამაშია ტრაგედიის სათავეც.

მთელ ამ ტრაგედიაში ილია მისანს გვაგონებს. მან თითქოს წინასწარ იცის, რაც მოხდება. „თქვენ ნახავთ, თუ აქ ერთი უცნაურობა არ დატრიალდეს“ — აცხადებს იგი. ეს არის რელიგიური ფანტიზმისაგან თავისუფალი ადამიანი. მისი გონება ნათლად ქვრეტს შედეგს, რომელიც ლოგიკურად უნდა მოჰყვეს წინა სიტუაციას. მისი უკანასკნელი ფრაზა — „გეიზიარეს მეზობლის გაქირვება, გეიზიარეს!“ — ირონიად ქლერს გამძვინვარებულ ადამიანებზე. „უბედურებაში“ დაცულია დროის, ადგილისა და მოქმედების მთლიანობა. მთელი სოფელი, რომელიც უბედურებას მოუცავს, მოკლებულია ინიციატივას. თითოეული მათგანი ერთმანეთთან თავისი უბედურებით არის დაკავშირებული. პიესაში არ არის გარეგნულად მკვეთრი ტრადიციული დრამატურგიული კოლიზიები, ეფექტური შეჯახებანი. მას არც მრავალი განშტოებით მდიდარი ფაბულა აქვს, შემცირებულია თვით ამბის ფუნქციური მნიშვნელობა პიესაში. ძველი დრამისაგან განსხვავებით, აქ ყველაფერი ადამიანის სულშია გადატანილი.

დ. კლდიაშვილი „უბედურების“ შესახებ წერდა: „ჩემი პირველი მოთხრობა ანთებულ სანთლებით დავიწყე, ოცდახუთი წლის შემდეგ ეს პიესაც ანთებული სანთელივით თავდება, თითქოს გათავდა ყველაფერი“¹.

¹ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961.

ამ ორ ნაწარმოებს შორის მოქცეული გზა მძიმე, წინააღმდეგობრივი და კონფლიქტებით აღსავსე გზა იყო, დ. კლდიაშვილის გმირებმა თავიანთ სულში, ფსიქოლოგიურ სამყაროს ფარულ დინებაში გადაიტანეს ეს კონფლიქტები.

„ირინეს ბედნიერების“ შემდეგ „დარისპანის გასაჰირი“ დაიწერა. მას მოჰყვა „უბედურება“. ასე რომ, „ირინეს“ დრამა „დარისპანის“ ტრაგიკომედიაშე შეცვალა, ხოლო „დარისპანი“, „უბედურების“ ერთმოქმედებიან სურათში მოქცეულმა ტრაგედიაში. დრამატულ სიტუაციიდან ადამიანი ტრაგიკომიკურ ფორმაში გადავიდა. დ. კლდიაშვილის პერსონაჟების ამ ევოლუციას ლოგიკურად მოჰყვა კომიკურის მოხსნა და ტრაგიკული მსოფლშეგარჩენების ჩამოყალიბება. ეს არის არა მარტო დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის განვითარების საფეხურები, არამედ თვით ცხოვრებით ნაკარნახევი სინამდვილე.

„უბედურების“ მეორე ვარიანტი, რომელიც ქუთაისში დაუწერია დავითს, 1913 წლის 10 დეკემბრითაა დათარიღებული. როგორც ჩანს, პიესა პირველად მ. ქორელისათვის მიუტანია, მ. ქორელს თავის მოგონებებში საკმაოდ ვრცლად აქვს აღწერილი ეს ამბავი. გავაცნობთ მცირეოდენი შემოკლებით: „დავითს თეატრი ძალიან უყვარდა, ხშირად მოდიოდა თეატრთან, რეპეტიციების დროს დგებოდა ქადრის ქვეშ და თავისუფალ მსახიობებს ესაუბრებოდა: ერთხელ მოვიდა ისევ თეატრთან, განზე გაიხსმო და მორიდებით მითხრა: „თქვენი ახალგაზრდა დასის მუშაობამ დამარწმუნა, რომ თქვენი ახალი გზა საწინდარია ავტორის წარმატებისა. ამიტომ მინდა გავაცნოთ ერთი ჩემი პიესა. ახლად დაწერილია და არსად არ დადგმულა. წაიკითხეთ და მითხარით, შეიძლება თუ არა მისი დადგმა თქვენს სცენაზე, მხოლოდ, გთხოვთ ნუ მომერიდებით. თუ არ მოგეწონებათ, არც თქვენ, არც არტისტებს, გულწრფელად მითხარით, მე იმ ავტორთაგანნი არა ვარ, რომელთაც უარყოფითი კრიტიკა სწყენთ. ძალიან დაინტერესებული ვარ, რას მისცემს ხალხს ჩემი პიესა. ამნაირი პიესა ჯერ არ დამიწერია.“

...და უბიდან ამოიღო ლურჯი რვეული — „ერთი მოქმედება არის, უფრო ფართოდ გაშლა ამ თემის არ მინდოდა... შთაბეჭდილება ვანელდება, „უბედურება“ დავარკვი“. შემდეგ ქორელი განაგრძობს: ეს იყო დიდი დრამის დიდივე შტრიხები. ამავე დროს დავინახე, რომ პიესაში მოქმედ პირთა სიმრავლეა, თითოეული სახე სრული და ძნელი. ჩვენი ახალგაზრდა დასი კი მცირერიცხოვანი იყო, პიესის მასშტაბში კი — დიდი. ჩვენი დასი ამ ამოცანას ვერ

1 საქართველოს თეატრალური მუზეუმის ფონდი I, საქმე 88, № 6—16390.

დასძლევდა. ჩემზე პიესამ ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა. საშინელი, გააფთრებული ბრძოლა ორ სოფელს შორის—ეს ტრაგედისაა აქენ აელის საფეხური იყო“.

მეოთხე დღეს მ. ქორელი შეხვედრია დავითს. ქუთაისის ბაღში ჩამომსხდარან. „თქვენი პიესა წავეკითხე ბ-ნო... — მერე? რას იტყვით?“ და განზე იყურებოდა. — „უნდა გაწყენინოთ, ჩვენი დასი თქვენი პიესის შესრულებას ვერ შესძლებს“. ნაღვლიანად შემომხედდა და სთქვა: „მე მეგონა: ამ პიესაში მთავარი როლები არც ისე ბევრია. დანარჩენებს თითო-ოროლა სიტყვა აქვს, მხოლოდ მე მეგონა, რომ“... „ბ-ნო დავით, ამ პიესის შესრულება მხოლოდ „მხატვრული“ შეუძლია“. ისევ დაფიქრდა“...

დავითს სევდიანად გაუღიმიო, მერე უამბუნია, პიესის ამბავს მე თვითონ წავესწარიო. ხოლო წერის დროს სრულებით არ მიფიქრია რამდენი მოქმედი პირია. შემდეგ „რვეული უბის ჭიბეში ჩაიღო, წავიდა... მოტრიალდა და რბილი ღიმილით მითხრა: არ მინდა დაგიმალოთ, თქვენთან შეხვედრას გავუბოდი და როცა შეგხვდი ამ პიესაზე ლაპარაკს ვერ ვახერხებდი. წარმოგიდგენია, ვლელავდი: ვაი თუ, პიესის დადგმაზე უარს მეტყვის მეთქი. მეშინოდა კიდეც. თურმე რა ყოფილა ნერვები და ავტორის ყალბი თავმოყვარეობა“¹.

მოსალოდნელი იყო, რომ პიესას სწორედ მ. ქორელი დადგამდა. ამის საფუძველს იძლეოდა მისი რეჟისორული მანერა და ის „ახალი გზა“, რომელსაც იგი ადგა ახალგაზრდებთან ერთად. კლდიაშვილსაც ამიტომ მიუტანია პიესა პირველად მასთან. რასაკვირველია, მცირერიცხოვანი დასისათვის პიესის მოქმედ პირთა სიმრავლეს გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ საეკვოა, რომ მ. ქორელს ამის გამო ეთქვა უარი დადგმაზე. მთავარი მაინც სხვა იყო. საკითხი ისევ ქართული ფსიქოლოგიური პიესების დადგმის ტრადიციის უქონლობას ეხება. საგულისხმოა შენიშვნაც, რომ ამ პიესას მხოლოდ „მხატვი“ დადგამდაო. ე. ი. რეჟისორი არ იყო დარწმუნებული, რომ მისი მსახიობები შეძლებდნენ „უბედურების“ წარმოდგენას, და ეს მაშინ, როცა ისინი უცხოურ კლასიკურ პიესებს დგამდნენ. მაგრამ „უბედურება“, ისე როგორც დავითის სხვა პიესები, სრულიად ორიგინალური მოვლენა იყო ქართულ მწერლობაში და აქედან წარმოსდგებოდა სიძნელეებიც.

• • •

არსებობს „უბედურების“ რამდენიმე ვარიანტი, მაგრამ მათ შორის არ არის პრინციპული განსხვავება. იმდენად ერთი ამოსუნ-

¹ თეატრ. მუზეუმი, დასახ. ფონდი.

თქვითა დაწერილი პირველი ვარიანტი, რომ მას თითქმის აღარ დასჯრეებია არსებითი კორექტივები. პირველსა და მეორე ვარიანტს შორის განსხვავება მხოლოდ ცალკეულ ფრაზაშია, აქა-იქ არის ახალი სტრიქონებიც, უფრო გაშლილი, ან უფრო შეკუმშული წინადადებები. ხასიათების, მოქმედ პირთა ბუნება, და მათი დანიშნულება ერთი და იგივეა. კიდევ უფრო მცირე სხვაობაა მეორე და მესამე ვარიანტს შორის.

საილუსტრაციოდ დავიმოწმებ ტიპიურ მაგალითებს.

პიესის დასაწყისში ილია მაიასთან საუბარში გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას სინამდვილესთან. სინამდვილეში კი, მისი აზრით, „ყველაფერი ჩამობნელებული, უხალისო და უსინათლოა“ (პირველი ვარიანტი). შემდეგ ამ აზრს უფრო აკონკრეტებს და ხაზს უსვას თავის სუბიექტურ განცდას. „ყველაფერი ჩემს თვალში ჩამობნელებულია, ჩამოშვებულია, უხალისოა!“ (მეორე ვარიანტი) ხოლო საბოლოოდ ასეთ სახეს იღებს „ყველაფერი უხალისო, უფერული ჩამობნელებული მეხატება“ (მესამე ვარიანტი). ეს უკანასკნელი უფრო ზუსტად გამოხატავს ილიას მსოფლშეგრძნებას. აქ უფრო მკვეთრად ჩანს სამყაროს უფერულობისა და უსიცოცხლობის მისეული განცდა.

პიესის ფინალი (პირველ ვარიანტში) ილიას სიტყვებით მთავრდებოდა: „გეიზიარეს, გეიზიარეს მეზობლის გასაჭირი, ვეზიარეს მეზობლის გასაჭირი“,—ამბობდა ილია და საერთო ალიაქოთის, ცემის, ყვირილისა და კივილის ფონზე ეშვებოდა ფარდა. მეორე და მესამე ვარიანტში უფრო გამძაფრებულია ეს მომენტი, მაგრამ აქ ირონიას უკვე აღარა აქვს ის პრეტენზია, პირველ ვარიანტში რომ ჰქონდა. იგი არ ამთავრებს პიესას და, ამდენად, ილიას სიტყვები მისი პირადი განწყობილების გამომხატველად რჩება.

„უბედურება“ მთავრდება ნიკოს ვედრებითა და სასოწარკვეთილებით აღსავსე შეძახილით „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რა ამბავია ეს, რა ამბავია? რა ამბავია? რა საშინელებაა!!!“

* *

ხანმოკლეა „უბედურების“ სცენური ისტორია. დავითის პიესებს შორის თეატრის მიერ იგი ყველაზე ნაკლებად არის შესწავლილი. დიდად საწყენია, რომ მ. ქორელმა არ დადგა „უბედურება“. ვინ იცის, იქნებ სხვაგვარად შეტრიალებულიყო პიესის ბედი.

დღემდე ეს პიესა სულ რამდენჯერმე წარმოადგინეს ჩვენს სცე-

ნაზე. „უბედურების“ დაწერიდან კი ნახევარ საუკუნეზე მეტი დრო ვავიდა! პირველი ცნობები პიესის დადგმის შესახებ ეკუთვნის 1915 წელს.

1915 წელს გაზეთი „სახალხო ფურცელი“ იუწყებოდა: „ქუთაისის ქართველ მსახიობთა ამხანაგობა ამზადებს „უბედურებას“. ეს არის ტრაგედია ჩვენი სოფლის ცხოვრებიდან“¹. სპექტაკლის რეჟისორი იყო კ. ანდრონიკაშვილი. გაზეთის ცნობით, იგი მოლაპარაკებია ავტორს „პიესის კარგად მოწყობისათვის“, შეუგროვებია მასალა. დავითი „მემუარებში“ პატივისცემით იხსენიებს კ. ანდრონიკაშვილს ამ დადგმისათვის. იგი უკმაყოფილო არ იყო არც ა. ფალავას დადგმის, მაგრამ პიესის „შეღავათიანი მიღება“, რომელიც ასე ახარებდა დავითს, სრულადაც არ იყო საჭირო. ეს ერთხელ კიდევ მეტყველებს იმაზე, თუ რა ღიდსულოვანი და მოკრძალებული ადამიანი გახლდათ დავით კლდიაშვილი.

ა. ფალავასა და კ. ანდრონიკაშვილის დადგმებში შეინიშნებოდა ტენდენცია, თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით გამოეხატათ გმირთა ფსიქოლოგიური განცდები, რაც შეიძლება მეტის ძალით დაეახლოებინათ სცენური სიმართლე ცხოვრებისეულთან. ამ მხრივ უფრო გამოირჩეოდა ა. ფალავას დადგმა.

გაზეთი „ქართული სიტყვა“ ამის გაშო წერდა: „აკაკი ფალავას დადგმაში ჩემი ყურადღება მიიქცია დ. კლდიაშვილის „უბედურებაში“. ეს პატარა სურათი მხოლოდ წელს ვიხილე ავტორთან ერთად. მე გადაჭრით ვამბობ, რომ მის პიესებში ეს სურათი ნამდვილი შედეგარია. ამდენი უბრალოება სულისა და ამდენი აღძვრულობა მე სცენაზე ნაკლებ მინახავს. ავტორი ჩემთან ერთად იჯდა და ცრემლებს ღვრიდა“².

უკანასკნელი წლების დადგმებიდან აღსანიშნავია მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი (რეჟისორი თ. ჩხეიძე). წარმოდგენის შესავალშივე ნაპოვნი იქნა სწორი ტონი, რომელმაც სპექტაკლის პირველ ნაწილს ერთგვარი ეპიკური სიღრმე მისცა, სცენაზე თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება. მეზობლები სოფლის ტრადიციისამებრ ხვდებიან ერთმანეთს და ჰყვებიან ცისა და ბარის ამბებს, მაგრამ მათ საუბარში თანდათან იჭრება ახალი ინტონაციები და ახალი რიტმი, ატმოსფერო თანდათან იძაბება. ეს გარდამავალი პერიოდი მოჩვენებითი სიმშვიდიდან ტრაგიკულ აფეთქებამდე ყველაზე საუკეთესო მომენტია სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორმა ბო-

¹ გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1915, № 221.

² გაზ. „ქართული სიტყვა“, 1924, № 145.

ლომდე ვერ შეძლო მისი განვითარება. შემდეგ მან ერთგვარი ინერციული ხასიათი მიიღო და არ გადაიზარდა ექსტაზში. ამიტომ მეზობლების შეჩახება, თუმცა სანახაობრივად რამდენიმე კარგი პლასტიკური ნახაზით გამოიკვეთა, შინაგანად მაინც ვერ ამაღლდა დიდ მხატვრულ განზოგადებამდე.

„გადალოცვის“ სცენაში არის საინტერესო რეჟისორული განაცხადი. მოძებნილია ეფექტური მიზანსცენა. სანთლებით გამოდის არა მარტო ტუფია, არამედ მისი თანმხლები ქალებიც. შავად მოსილი გუნდი მოძრაობით, და სანთლების ლიცლიცით მწუხარე სანახაობის ილუზიას ქმნის. რეჟისორი მიუახლოვდა მწერლის ჩანაფიქრს, მოძებნა მართალი ინტონაცია, მაგრამ შეჩერდა იქ, რის შემდეგაც იწყება სულის შემძვრელი სანახაობა, იმლება გოდებითა და მუდარით აღსავეს სურათი.

სანთლების შუქზე მკვეთრად ისახება ახალი უბედურებით თავზარდაცემული ადამიანების სილუეტები, ერთიანდება პატარა ადამიანების ფსიქოლოგიური განცდები და ფიზიკური განადგურების შიში მოიცავს ყველას. უბედურება გარდუვალი ხდება.

... ტრაგედია გათამაშდება სანთლების შუქზე.

„უბედურების“ დადგმას ფართო მხატვრული მასშტაბები სჭირდება. იგი მოითხოვს ყველა დეტალისა და სურათის, ყველა პერსონაჟის მოქმედებისა და განწყობილების მთლიანობას, სრულ პარმონიას. ქართულ თეატრს, რომელსაც უკვე აქვს ტრაგედიებისა და ფსიქოლოგიური დრამების დადგმის ტრადიცია, ჯერ კიდევ არ უცდია „უბედურების“ ისე დადგმა, როგორც ეს ლ. კლდიაშვილის პიესას ეკადრება.

სცენაზე მოთხრობების გადატანის პრაქტიკა ახალი არ არის. ინსცენირების პრობლემა დიდი ხანია აღელვებს თეატრალურ სამყაროს. მუდამ დიდი იყო კლასიკურ პროზაში შექმნილი სახეების გაცოცხლების სურვილი. ძველი თეატრი რომანსა თუ მოთხრობას სცენაზე ძირითადად წმინდა ინსცენირების გზით ამკვიდრებდა. პროზისა და თეატრის დაახლოების, სცენაზე თანაარსებობის პროცესი ყოველთვის რთული და წინააღმდეგობრივი იყო, მაგრამ თეატრი მაინც არ ერიდებოდა თავის ენაზე ამგებულებებს ინსცენირებული ნაწარმოები. სურვილი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ათეული წლების მანძილზე ინსცენირების საფუძველზე დადგმული სპექტაკლების დიდი ტრადიცია შექმნა. ეს მით უფრო ფასეულია იმ ქვეყანაში, სადაც არსებობს დიდი ლიტერატურა და არ არსებობს მისი ბადალი დრამატურგია; სწორედ ამგვარ შემთხვევას აქვს ადგილი საქართველოში. მართლაც, ძნელია წარმოიდგინო ქართული თეატრის გზა დიდი ქართული ლიტერატურის როლისა და ადგილის გარეშე. ქართულ თეატრს არა ერთი რეჟისორული და აქტიორული გამარჯვება მოუტანა ინსცენირებულმა ნაწარმოებებმა. გავიხსენოთ „გლახის ნაამბობი“, „ოთარაანთ ქერივი“, „კაცია ადამიანი!“, „ნინოშვილის გუგია“, „სოლომონ ისაკიჩ მეჭლანუაშვილი“, „პირველი ნაბიჯი“, „ხევისბერი გოჩა“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, მათ უნდა მივუმატოთ საბჭოთა მწერლების მოთხრობებისა და რომანების საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლებიც.

იმ ქვეყნებშიც კი, სადაც ერთობ სახელოვანი დრამატურგია აქვთ, თეატრები დროდადრო მაინც მიმართავენ ინსცენირების პრაქტიკას.

ინსცენირებას რუსულ თეატრშიც მიმართავენ. წარმოუდგენელი იყო სცენა ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, ნ. გოგოლისა და სხვათა პროზის გარეშე, თუმცა არსებობდა რუსული კლასიკური დრამატურგია. დიდი იყო ცთუნება, სცენაზე წარმოედგინათ ადამიანური ვნებები, ღრმა სოციალური პროცესები—ეპოქალური ძვრები.

რაც მთელი სისავსით გამოიხატა ამ მწერლების ნაწარმოებებში — რუსი ხალხის ხასიათი, მათი ცხოვრების ნათელი სურათი. ამ მისწრაფებას კიდევ უფრო უწყობდა ხელს ზემოაღნიშნული მწერლების ნაწარმოებთა სცენურობა.

ანალოგიური ამბები ხდებოდა ევროპის თეატრებშიც. ეს, ერთი მხრივ, გაპრობებული იყო ახალი დრამატურგიული მასალის ძიებით, და კიდევ იმით, რომ თანამედროვე პროზა დრამატურგიაზე დროულად და ძლიერად ასახავდა საუკუნის მნიშვნელოვან მოვლენებს.

მით უფრო მეტი საბაბი ჰქონდა ქართულ თეატრს, მიემართა ინსცენირებისათვის. სადავო არ არის ის ფაქტი, რომ ძველ ქართულ პროზაში ღრმად და მრავალმხრივ გამოიხატა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები. ქართული პროზა მრავალსაუკუნოვანია, დრამატურგია კი სრულუფლებიანი ჟანრის სახით თავის სათავეს XIX საუკუნის დასაწყისში იღებს. ამდენად, შეუძლებელია თეატრს ეკეება მხოლოდ არსებული დრამატურგიული ლიტერატურით. უცხო დრამატურგია კი ყოველთვის არ შეესაბამებოდა ეპოქალურ ეროვნულ ტკივილებსა და მოთხოვნებს.

ქართულ დრამატურგიაში არაფერი იქმნებოდა ვაჟა-ფშაველას, ილიას, აკაკის, ბერათაშვილის ნაწარმოებთა ტოლფასოვანი, ქართული ფოლკლორის დარი და როგორ შეიძლებოდა, რომ თეატრს სურვილი არ გასჩენოდა რომელიმე ამ მწერლის ნაწარმოები წარმოედგინა სცენაზე. ნაწარმოებები, შეიძლება, ფორმისა და ჟანრის მხრივ მთლიანად ვერ პასუხობდა სცენურ მოთხოვნებს, მაგრამ ეს არსებითად ვერ ჩრდილავდა ინსცენირების მნიშვნელობას.

ეს ტენდენცია არც შემდგომ შენელებულა, პირიქით, გაძლიერდა პროზისა და პოეზიის თეატრალიზება. თავის მხრივ, სცენაზე იჭრება ლიტერატურული თეატრის პრინციპები. საზღვარგარეთ სხვა განმაპირობებელმა მიზეზებმა ლიტერატურული თეატრი შექმნეს, შეიქმნა სპექტაკლი-რომანები.

ქართულ თეატრში ეს ლიტერატურული სწრაფვა, ინსცენირების გარდა, პოეზიის თეატრალიზებულ საღამოებით გამოიხატა. მაგალითად, პოეზიის საღამოები სპექტაკლის სახით დაიდგა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში: ამგვარ საღამოზე მეორე განყოფილებაში რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი იყო „დარისპანის გასაჰირი“. ცალკე მოეწყო „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვა-სპექტაკლი. მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა „ნოველების საღამო“. ლიტერატურული და წმინდა თეატრალური საშუალებების სინთეზის საინტერესო ცდები ჩატარდა ვაჟა-ფშაველას პოემების განსცენიუ-

რების საფუძველზე („ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“). ყველა ეს დადგმა (მარჯანიშვილის თეატრში რეჟ. ლ. მირცხულავა, ბათუმის — რეჟ. გ. ქავთარაძე, სოხუმის თეატრში — რეჟ. ლ. პაქსაშვილი), მიუხედავად დადგმის განსხვავებული ხარისხისა და აქტიორული შესრულებისა, ქართული თეატრისათვის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა, განსაკუთრებით, სოხუმის თეატრის დადგმული „ორი პოემა“.

რაც თქმა უნდა, ქარბი გატაცება წმინდა ლიტერატურული მასალით თეატრში დრამატურგიის სიღარიბეზე მეტყველებს. მაგრამ, ზოგ შემთხვევაში, ქართული კლასიკური მწერლობის ნიმუშების სცენაზე გამოტანა საგანგებო მისწრაფებასა და დაინტერესებაზე ღალადებს.

სხვა არის, როდესაც თეატრში პროზისა თუ პოეზიის მოძალე-ბაზე ვლადპარაკობთ. აქ არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ პროცესი ორმხრივია. თეატრი ეძებს ახალსა და საინტერესო გზებს მაყურებელთან კონტაქტის დასამყარებლად. თავისი სათქმელის ახალ ფორმაში გამოსახატავად. მეორე მხრივ, პოეტისა და პროზაიკოსისათვის ეს დიდი ტრიბუნაა, რომელსაც მაყურებელზე (ანუ მისი ნაწარმოებების მკითხველზე) ზემოქმედების მდიდარი არსენალი აქვს. ამგვარი თეატრი ამრავლებს პოეზიის პატივისმცემელთ, ხელს უწყობს მწერლის პოპულარობას.

მაგრამ მთელ ამ პროცესს, დაწყებულს ინსცენირების პრიმიტიული ფორმიდან დიდ მიღწევებამდე, მუდამ თან სდევდა მისი „აქილევსის ქუსლი“. ინსცენირებას ახასიათებს ფრაგმენტულობა, ილუსტრაციულობა, არ ხდება ხასიათების განვითარება, სწორად ღარიბია ქვეტექსტებით. მეორე პლანებით, მოკლებულია შინაგანი მოქმედების დრამატურგიულ გაშლას. იმ შემთხვევაში კი, როცა ინსცენირებული ნაწარმოები გაბატონებულ ადგილს იკავებს რეპერტუარში, იგი ხდება ორიგინალური დრამატურგიის საზიანო. ქართულ საბჭოთა თეატრში იყო ინსცენირებებით ლიტერატურულ-თეატრალიზირებული საღამოებით გატაცების ტენდენცია, რომელმაც ხელი შეუშალა ქართული ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებას და თეატრში მნიშვნელოვანი რამის შექმნას¹.

ინსცენირებისათვის არ გამოდგება ყველა რომანი, მოთხრობა

¹ მაგალითად, 1964 წლიდან მოყოლებული სამ წელიწადში რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებმა ათი ინსცენირება დადგეს და ეს გატაცება სამართლიანად იქნა გაკრიტიკებული.

თუ პოემა¹. ჩვენს ბელეტრისტიკაში არის ნაწარმოებები, რომლებიც თავისი ბუნებით ახლოს დგანან თეატრალურ სინამდვილესთან. ზოგი იმდენად დრამატურულია, რომ უკვე კითხვის დროს იქმნება განუმეორებელი თეატრალური ილუზია. მართალია, იშვიათია ამგვარი ნაწარმოები, მაგრამ იგი მაინც არსებობს. სწორედ ასეთი იშვიათი გამოჩაყლისია დ. კლდიაშვილის პროზა.

დ. კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება თავისებური თეატრია. მას აქვს ორიგინალური სახე. მკაფიო, ელასტიკური და საოცრად არტისტულად მოქმედი ხასიათები. ისინი ჩვენ წინ ჩაივლიან, როგორც დიდი სოციალური პანოდან გაცოცხლებული ტრაგიკომიკური ნიღბები. მათი საუბარი მდიდარია ქვეტექსტებით, დიალოგი — ვირტუოზული ოსტატობითაა დაწერილი, ქცევა, შესტი — პლასტიკურად გამომსახველია, თვით ყველაზე „მშვიდი“ პერსონაჟიც კი აღსავსეა შინაგანი დაძაბულობითა და მიზანდასახული მოქმედებით. სასაცილოსა და სერიოზულის შეპირისპირება, იქნება ეს სიტუაციებში თუ თვით ხასიათების ქცევაში, მოთხრობაში სანახაობით ხასიათს ატარებს. მის პროზასა და დრამატურგიას აერთიანებს არა მხოლოდ მწერლის სტილი, მისი მსოფლშეგრძნება, ხატვის მანერა და ეთიკური პრინციპები, არამედ დიდი სიახლოვე თვით ხასიათების ბუნებაში. მისი მოთხრობების ზოგიერთი გმირი თითქოს პიესებში აგრძელებს სიტუაციებს. მოთხრობების ამგვარი თვისებები კი „პროზის დრამატურგიას“ ქმნის.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობების დრამატურგიული განფენილობა, რაოდენ პარადოქსალურადაც არ უნდა გვეჩვენოს, დამატებით სიძნელეებს უქმნის თეატრს. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრს არ შეუძლია მიმართოს ჩვეულებრივი ინსცენირების დადგმის ერთგვარად განსაზღვრულ წესს. ტრადიცია აქ ბევრს ვერაფერს დაეხმარება. საძიებელია მხოლოდ ახალი და ორიგინალური გზა.

მწერლის მოთხრობებიდან ყველაზე მეტად „სამანიშვილის დედინაცვალს“ აქვს ხანგრძლივი და საინტერესო სცენური ისტორია. სხვა მოთხრობებზე უფრო ადრე იგი იქცა თეატრალური ინტერესის საგნად. ეს ნაწარმოებები მითაც არის საინტერესო, რომ მან თეატრი აიძულა ეფიქრა ახალ გამომსახველობით საშუალებებზე, მოეძებ-

¹ არსებითად იგივე პროცესი ხდება კინემატოგრაფიაშიც. ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი შემთხვევა, რომ პროზაული ნაწარმოების ეკრანიზაციის დროს მისი პირველწყაროს (რომანი, მოთხრობა) ტოლფასოვანი იყოს. ქართულ კინოეკრანზე რამდენჯერმე გამოჩნდა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები. იყო მეტად საინტერესო ძიებანიც — „კარდაკარ“, „მიქელა“.

ხა იმგვარი ფორმა, რომელიც მოთხოვას თეატრალურ ფორმად
 ცეცხლად. ამასთანავე, შეუნარჩუნებდა მას თავის მხატვრულ-ლიტერატურულ
 ღირსებას. ამის გამო სპექტაკლში შევიდა ახალი პერსონაჟი.
 მკითხველის სახით. თეატრს გაუჩნდა ახალი საზრუნავი ერთიანე-
 თისათვის შეერწყა მხატვრული კითხვა და სცენური მოქმედება.
 სათვის საჭირო იყო კითხვას ჰქონოდა ერთგვარი თეატრალისებური
 ფორმა. პირველად ქუთაისის დრამატულმა დასმა წარმოადგინა სპე-
 ტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“. პრესა ფართოდ გამოეხატა
 ურთა ამ ფაქტს. საღამო, რომელზედაც დაეთვის მოთხოვას წარმო-
 ადგინეს. თავისებური და ორიგინალური იყო. საღამო-წამოადგენ
 საერთო სათაურად „მწუხრო“ ერქვა. პროგრამაში შედიოდა მარტე-
 ბი, სცენები „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“. „ლალატიდან“ და „სამანიშვილის დე-
 დინაცვლიდან“. ახლა ძნელია ვამტკიცოთ, თუ რა პრინციპით იყო
 შერჩეული ნაწყვეტები, რატომ ერქვა „მწუხრო“ და „იუძორისტუ-
 ლი საღამო“ ერთსა და იმავე დროს?.. „სამანიშვილის დედინაც-
 ვლის“ ამ დადგმის გამო ნ. ლორთქიფანიძე წერდა: -სცენაზე ნახე-
 რად წაკითხვამ და ნახევრად წარმოდგენამ მშვენიერი შთაბეჭდილე-
 ბა მოახდინა. არ იცვლებოდა დეკორაცია, თამაშს შუა წყვეტდა
 კითხვა. მაგრამ მაყურებელი მაინც საკმაოდ ხედავდა გაკვირვებანი
 ჩავარდნილ იმერელი აზნაურის ხრიკს, ტანჯვას და ბედს. განსა-
 კუთრებით კარგნი იყვნენ ვ. არაბიძე, დ. ჩარკვიანი და ო. ლოლოზ-
 რიძის ასული“¹.

ამავე გაზეთის მომდევნო ნომერში გამოქვეყნებული რეცენზი-
 იდან ჩანს, რომ სპექტაკლი საინტერესო იყო. რეცენზია კი მრავალ-
 მხრივ არის საყურადღებო: „ე. არაბიძემ, — წერს გაზეთი საუცხო-
 ოდ შეასრულა პლატონის როლი. მსახიობმა ბუნებრივი იმერული
 მიმოქცევით და კილოთი გადმოგვცა პლატონის გაკვირვებული და
 სასაცილო მდგომარეობა“. იქვე ვკითხულობთ: „ბეკინა ფართო
 ადამიანურ თარგზე აპრილი ტიპია... იმერული სამოსელი, შიგნით
 ბეკინას ტრაგიკომედიაც ღრმა ადამიანური ტრაგიკომედიაა. ბე-
 კინა გვახარებს თავისი ძალუმი სასიცოცხლო ენერგიით... პლატო-
 ნი? მართო იმ ნიშნით, რომ ორნაქმარევე და უშვილო დედინაც-
 ვლის მკმუნვარე მძებნელია, იგი ღირსია იმისა, რომ უკეთეს ტრა-
 გიკომიკურ სახეთა შორის ჩადგეს. იგი გვაცინებს თავის საოცრად
 უცნაური თავგადასავლით, გვალონებს და თანაგრძნობის ნაპერ-

¹ გაზ. „იმერეთი“, 1912, № 53.
² გაზ. „იმერეთი“, 1912, № 54.

წკალსაც კი გვიღვივებს გულში თავისი მწარე დარღითა და ბო-
მით, გვაშფოთებს თავის გამხეცებით“...

სალამოს წერილით გამოენხმაურა „სახალხო გაზეთი“:

„წარმოდგენა მეტად მხიარული აღმოჩნდა, თუმცა მხიარულე-
ბა ცრემლის ნალესით იყო შეზავებული. საზოგადოებას განსა-
კუთრებით ძლიერ მოეწონა სცენები „სამანიშვილის დედინაც-
ვლიდან“, სადაც ჩვენ ნიკიერ ბელეტრისტს დ. კლდიაშვილს სი-
ნამდვილით აქვს აღწერილი აზნაურის პლატონ სამანიშვილის გა-
საქირი... ეს მშვენიერი მსატკრული სცენები დიდის ხელოვნებით,
უნაკლოდ დაგვიდგა თვალწინ მსახიობმა ვ. არაბიძემ. გულითად
სიცილს საზღვარი არ ჰქონდა“¹.

ნ. ლორთქიფანიძის ცნობა, რომ სპექტაკლში მოთხრობის
„ნახევრათ წაკითხვამ და ნახევრაათ წარმოდგენამ — მშვენიერი
შთაბეჭდილება მოახდინა“, იმაზე მიუთითებს, რომ მოთხრობელს
ზუსტად მოძებნილი ადგილი ჰქონდა. მაგრამ კლდიაშვილის ნაწარ-
მოების წარმოდგენის ბუნების გარკვევისათვის, უფრო დიდი მნიშ-
ვნელობა აქვს, თუ როგორ ესმოდათ პლატონისა და ბეკინას სახე-
ები, როგორ აფასებდნენ არაბიძის შესრულების სტილს. მიუხედა-
ვად იმისა, რომ აქაც „იმერულ სულისკვეთებაზეა“ ლაპარაკი
და „გულითად სიცილსაც საზღვარი“ არ ჰქონია, მაინც სწორად
არის შენიშნული ბეკინასა და პლატონის ხასიათების ტრაგიკომი-
კური გაორება.

რევოლუციამდელ თეატრში არ შექმნილა მოთხრობის ტოლ-
ფასოვანი სპექტაკლი. ეს მეტად ძნელიც იყო იმ პირობებში. ამი-
ტომ ცალკეულ მიღწევასაც კი დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მოთხ-
რობის ზემოაღნიშნული დადგმის შემდეგ „სამანიშვილის“ სცენურ
ისტორიაში პრინციპულად ახალი არაფერი მომხდარა 1924 წლამ-
დე.

1924 წელს რუსთაველის თეატრში შ. შარაშიძის (თაგუნა)
ინსცენირებით დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ათასგვარი
ლიტერატურული იზმების, თეატრალური რეფორმების პერიოდში
ნაწარმოების ასე დადგმა ერთგვარად პოლემიკურიც იყო. განახ-
ლებული ქართული თეატრის სცენაზე ახალი და მრავალფეროვანი
ფორმების ზეიმი იყო. „ცხერის წყაროს“ დადგმის შემდეგ ქარ-
თველმა მაყურებელმაც სულ სხვა მოთხოვნილებებით შეხედა ქარ-
თულ თეატრს. ექსპრესიონიზმის, იმპრესიონიზმისა და ნატურა-
ლიზმის მიღწევები სცენაზე უპირისპირდებოდა რეალიზმს. ჯერ

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1912, № 763.

კიდევ ბევრი რამ საბოლოოდ დაუდგენელი, დაუხვეწავი და გაურკვეველი იყო ქართულ თეატრში. თეატრი კი სულ უფრო და უფრო ღრმად ეძებდა ქართული პლასტიკის, რიტმის, ტემპერამენტის გამომსახველ საშუალებებს. ამოდ არ იხარჯებოდა ეროვნული თეატრალური ენერჯია. და აი, ამგვარ პირობებში ა. ფალავა დაჟინებით იცავდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის იმ ნორმებს, რომელიც სიკაბუკეშივე იწამა და შეიყვარა.

სპექტაკლმა გამოიწვია აზრთა სხვაობა, მაგრამ ძირითადად აქებდნენ წარმოდგენას: „ასეთი შეუწყვეტელი და ხალასი სიცილი მაყურებელთა დარბაზისა ჯერ არ გვინახავს მთელი სეზონის განმავლობაში“¹.

სპექტაკლს თავისი მთხრობელი ჰყოლია. რეცენზენტი მას „კონფერანსიეს“ უწოდებს. მისი ფუნქცია სცენაზე მოქმედებაში წარმოუსახავი ამბის თხრობაში გამოიხატებოდა. მთხრობელის როლს ასრულებდა ს. ჟორჯოლიანი. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლის ე. წ. წამყვანის ანუ მთხრობელის გამოყვანა სიახლედ მიუჩნევია კრიტიკას.

პლატონ სამანიშვილის როლს წარმატებით ასრულებდა შ. ლამბაშიძე, არისტოსას — უ. ჩხეიძე.

წარმოდგენის შესახებ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „რუსთაველის თეატრი დიდი ხანია ასე არ ამეტყველებულა მშობლიური განცდითა და ფიქრებით... დღეს აკაკი ფალავამ დადგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. წარმოდგენას თან ახლდა მთხრობელი, რომელიც სასცენოდ გადმოღებულ სურათებს შორის გამოტოვებულ ადგილებს მოუთხრობდა დამსწრეთ. თხრობა და სანახაობა ერთი მეორეს ავსებდა, ეს იყო ახალი. ქართული მსახიობები ძლივს თავის ქერკში დავინახეთ — და გასაოცარი სინამდვილითაც განასახიერეს ჩვენი ცხოვრების ცრემლნარევი სიცილით მოსასმენი ამბავი, ნამდვილი ტრაგედია. მხატვრული სრულქმნილებით ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ა. ვასაძე და ა. ჟორჯოლიანი, შ. ლამბაშიძე და უშ. ჩხეიძე, პლ. კორიშელი და რომელი ერთი ჩამოვთვალათ. საღამო იყო ჯანსაღი სიცილისა, ყოფაცხოვრების ნამდვილი სარკე, გასართობი და ამავე დროს ჰკუთის მასწავლებელი“².

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენაში იგრძნობოდა ნაწარმოების

¹ ვახ. „კომუნისტი“, 1924, № 69.

² ეურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1924, № 10.

ტრაგიკოძედიური ხასიათი. ცრემლნარევი. სიცილი სომ დ. კლდია-
შვილისეული სიცილია?!..

იმ დადგმაში ერთი მომენტიც არის საყურადღებო. რეცენზი-
აში წერია: „პლატონ სამანიშვილის ნათხოვარი მკლე ცხენიც კი
ამიერიდან გაუყვავდა, ---ესეც ახალი ყაიდა? სცენაზე ცხენები
მოგზაურობდნენ“!

ზოგს სადავოდ მიაჩნდა ცხენის (იგულისხმება ბუტაფორიულ-
ცხენი!) გამოყვანა, მაგრამ მთავარია არა თვით ფაქტი, არამედ
პრინციპი. თუ როგორ იყო გამოყვანილი პლატონის ეს მუდმივი
თანამგზავრი.

ღ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში გმირები ხშირად მოგზაუ-
რობენ. ისინი გაძვალტყავებული ცხენებით დადიან. მაგრამ მაინც
ცხენით და არა ფეხით. ამას ისინი პრინციპულ მნიშვნელობას ანი-
ჭებენ. თავდაზნაურული კუდაბზიკობა და მათი ქცევის სასა-
ცილო მსარეები კიდევ უფრო რელიეფური ხდება ღონემისილი
ცხენების ფონზე.

გავისხენოთ ერთი დეტალი „სამანიშვილის ღედინაცვლიდან“.
პლატონი სადედინაცვლოს საქებრად გაემზადა: „— წავალ...
ხვალ წავალ! — ამოიოხრა პლატონმა, — ეგებ ცხენი გამოვართვა
ვისმეს და წავალ... თუ. დავიგვიანე, მაგ დალოცვილი მე აღარც
მომიციდის და თავისას იზამს!.. ჰეი, ჰეი! — ნაღვლიანად წამოიძახა
მან და მეზობლებში წავიდა ცხენის სათხოვრად“. მეზობლებმა
კარგად იციან ერთმანეთის ხასიათი. ამიტომ ისინი ერთმანეთს არ
აფრთხილებენ. რომ ცხენი სუსტია და არ გამოდგებაო. პლატონმა
მეზობლისაგან „ძალზე გამხდარი, ზურგდაშავეებული ცხენი გა-
მოიყვანა ეზოში“. მელანომ ეს რომ დაინახა, ქმარს ჰკითხა:
„---ამაზე ჯდომა რაეა შეიძლება? —

— აბა. ფეხით ვის მივადგე, შე ქალო?

— კი. მარა სულ არ მოგჯება ამ საცოდავს ზურგი?

--- ფეხ-ფეხა მივყვები. ბატონო, ფეხ-ფეხა მივყვები!..

--- სირცხვილისათვის მიმყავს. თვარა რა!...“

და კიდევ ერთი საუბარი: ბეკინა ცხენით მიმავალ პლატონს
რომ დაინახავს. რძალს ეტყვის: „--- არ დაუეარდეს ვზაში. შე
ქალო!

--- სხვის შესახედავად წაიყვანა. ბატონო... სირცხვილ-სანამუსოდ.
თვარა სხვებზე რას არგია!“

ამ ფაქტში შესანიშნავად არის გამოხატული ნაწარმოების კო-

1 ეურნ. „რეპორტი და ცხოვრება“. 1924, № 10.

მედითრი მხარე. გაძვალტყაებულთ. ცხენი ომ პატრონის თავყოფა-
ყვარობას იცავს. თავისთავად. ეს უკვე იუძორია. როგორც ჩანს.
სწორედ ამ კომიკური უხერხულობის, თავად-აზნაურთა კუდაბზიკო-
ბის სამხილებლად იყო გამოყვანილი ცხენი იმ სპექტაკლშიც.

მიუხედავად გარკვეული სიახლისა, ა. ფალავა მაინც მორიდე
ბია გაბედულ ექსპერიმენტებს. ზოგიერთი რეცენზენტის აზრით,
„სამანიშვილს“ განსახიერება შეიძლება ორი გზით. ერთი გზა
არის ის, რომლითაც ჩვენ ვიხილეთ ეს პიესა 22 და 24 აპრილს. ეს
გზაა — სადა, რეალისტურ ხაზებში მომწყვდეული. გარეშე ყო-
ველგვარი ტრიუკებისა, მაგრამ იუძორის წყაროში განბანილია.
მეორე გზაა. გზა — სტილიზაციის, გროსტესკის ხაზებში გამართვი-
სა. ეს გზაც საინტერესო იქნებოდა და, ცხადია, რეალიზმის მოწი-
ნალმდევე ბანაკს უფრო დააკმაყოფილებდა“¹.

სპექტაკლში სუსტი ყოფილა დეკორაციული გადაწყვეტა და
საერთო ტექნიკური დონე. „კომუნისტის“ რეცენზენტი აღნიშნავს
ამ ნაკლს. „პირველი ხუთი სცენა სახელდახელოთ იყო მოწყობი-
ლი, ყველა ვიცნობთ მცხეთის მიდამოებსა და ჯვრის მონასტერს.
ნუთუ ამაზე მეტი დეკორაცია ვერაფერი ნახეს იმერეთის პეიზაჟი-
სათვის“² (სპექტაკლი გააღორმა ვ. სიღამონ-ერისთავმა). სხვების
აზრით, „პიესის დადგმას რაკვირება ემჩნეოდა, თუმცა ცხოველ-
ყოფილობა აკლდა, დეკორაციებს მკვდრული ელფერი დაჰკრავდა.
თითქოს ნაჩქარევად მოცფიშფიშებინათ. აგერ-იგერ განათებაც
შოიკოვლებდა. რაც უცხო პიესების მომზადება დადგმაზე ისარჯე-
ბა, მისი ნათალი რომ ამ ნაწარმოების მომზადებისათვის მოენდო-
მებინათ — რეპერტუარის გვირგვინი შეიქმნებოდა“³.

როგორც ინსცენირება, ისე სპექტაკლი შეაქო პრესამ. აღნიშ-
ნა მისი ავკარგი. მაგრამ წარმოდგენაში ბევრი რამ იყო სადავო
და საკამათო, ქართულ თეატრს ჯერ ისე ბევრი რამ ჰქონდა საძი-
ებელი და მისაკვლევევი კლდიაშვილის შემოქმედებაში.

და მაინც, „სამანიშვილის დედიაშვილი“ ეკუთვნოდა იმ სპექ-
ტაკლთა რიცხვს, „რომლებიც ავლენდნენ ქართული თეატრისა და
დრამატურგიის ეროვნული ტრადიციების ძალასა და პროგრესიუ-
ლობას“⁴.

1937 წელს მარჯანიშვილის სახ. თეატრმა (რეჟისორი შ. ლამ-

1 გაზ. „ქართული სიტყვა“, 1924, № 24.

2 გაზ. „კომუნისტი“, 1924, № 69.

ეურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1924, № 10.

4 დ. ჯანელიძე, პროგრამა-კონსპექტი ქართული საბჭოთა თეატრის ის-
ტორიის კურსისა, 1951, გვ. 110.

ბაშიძე, მხატვარი დ. კაკაბაძე) ჰ. გელეიშვილის ინსცენირებით დადგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. სპექტაკლი რეალისტურად იყო გადაწყვეტილი. წარმოდგენა არ გამოირჩეოდა პრინციპულად ახალი გადაწყვეტით. მაგრამ ის ზომიერებაც კი, რომელიც სპექტაკლში იყო მიღწეული, მაყურებლის პატივისცემასა და სიმპათიას იწვევდა.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ სხვადასხვა დროს დაიდგა ქუთაისის, ქიათურის, ფოთის, ზუგდიდის, მახარაძის თეატრებში. მეტწილად იდგმებოდა ჰ. გელეიშვილის ინსცენირებით. შ. შარაშიძის ინსცენირებისაგან განსხვავებით, აქ მიღწეული იყო მეტი სცენურობა და მოქმედების დრამატურგიული მთლიანობა.

„სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმის ისტორიაში გარკვეული ადგილი უკირავს ქიათურის თეატრს. მის რეპერტუარში თითქმის ყოველთვის იყო დ. კლდიაშვილის რომელიმე ნაწარმოები, განსაკუთრებით კი ხშირად იდგმებოდა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. პირველად იგი 1925—1926 წწ. სეზონში წარმოადგინეს რეჟისორ ი. პირველის ინსცენირებით და მისივე დადგმით. სპექტაკლი, როგორც იტყვიან, არ გამოვიდა, მაგრამ თეატრს არ შეუწყვეტია ფიქრი „სამანიშვილის დედინაცვალზე“.

1938 წელს ს. ცომაიამ (ინსცენირება ჰ. გელეიშვილის, მხატვარი ვ. სიღამონ-ერისთავი) წარმატებით დადგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“. მას შემდეგ აგერ, 35 წელი გავიდა და ს. ცომაიას დადგმა კვლავ რეპერტუარშია. პირველი შემსრულებლებიდან თითქმის აღარავენ დარჩა. მაგრამ სპექტაკლი გადადის თაობიდან თაობაზე და მაყურებელი შეუწელებელი ინტერესით ნახულობს მას!

ს. ცომაიას წარმოდგენას ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. საგულისხმო აზრი გამოითქვა გაზეთ „ქიათურის მალაროელის“ ფურცლებზე. „ბეკინა. — წერს გაზეთი — სულითა და გულით წარსულს ეკუთვნის, ხელგაშლილ ცხოვრებას შეჩვეულ, ქალებისა და ქეიფის მოყვარულ მოხუცს მომავალი აშინებს. მას (მსახიობი გ. ნუცუბიძე) არ უნდა, იგრძნოს აზნაურების ტრაგედია, სავაჭრო კაპიტალიზმის შექმნით გამოწვეული. სულ სხვაგვარი მოაზროვნეა ბეკინას შვილი პლატონი (მსახიობი მ. ვაშაძე), თუ მისი მამა ძველ ცხოვრებას ეკუთვნის. პლატონი პირიქით, იგი ღრმად გრძნობს მომავლის მოწოდებას“².

რით უნდა აიხსნას „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ესოდენ ხან-

¹ გ. ხარატიშვილი, გ. ნუცუბიძე, 1969, გვ. 12.

² გაზ. „ქიათურის მალაროელი“, 1938, № 100.

გრძლივი სცენური ისტორია კიათურის თეატრში? განა ეს სპექტაკლი თავისი მხატვრული ხარისხით ტოლფასოვანი იყო მოთხრობისა? იქნებ „იმერლობის“ თამაშმა განსაზღვრა წარმატება?

სპექტაკლი ფორმის მხრივ არ გამოირჩეოდა დიდი სიახლით. ნაკლები იყო მახვილგონიერი მიზანსცენები, მკვეთრი და პლასტიკური მონახაზები, მაგრამ მთელ სპექტაკლში იგრძნობოდა სადა, ხალხური, რეალისტური აზროვნება, ნაწარმოების კოლორიტის გამოსახვას ახასიათებდა ზომიერება (გამონაკლისის გარდა!) და ძალდაუტანებელი, შინაგანად გამართლებული იუმორი. ამასთანავე, როგორც ცნობილია, კიათურის თეატრი ყოველთვის გამოირჩეოდა ქართული რეპერტუარით და შესრულების რეალისტური მანერით. დიდროლი შეასრულა იმ ფაქტმა, რომ კიათურაში მოღვაწეობდნენ რეალისტური სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლები: ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი და მ. ქორელი. ტრადიციამ, რომელიც მათ შექმნეს, დიდი როლი შეასრულა კიათურის თეატრის ისტორიაში!..

კიათურის თეატრმა 1962 წელს დადგა „ქამუშაძის გაკირება“ (რეჟ. გ. სებისკვერაძე). ამ სპექტაკლშიც გამოჩნდა კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი თეატრის განსაკუთრებული სიყვარული და მოკრძალება.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობების ინსცენირებები იდგმებოდა სხვადასხვა სახელწოდებით. მაგ., „შემოდგომის აზნაურები“, „აზნაურები“, „მათი გასაქირი“. ახმეტელი კი ფიქრობდა, რომ თავის დადგმას „ნიღბების თეატრს“ უწოდებდა, ხოლო დ. ალექსიძე თავის სარეპერტუარო განაცხადში „კლდიაშვილის თეატრს“. სპექტაკლების (განხორციელებული თუ განუხორციელებელი) სახელწოდებანი გარკვევით მიგვანიშნებენ იმ ცვლილებებზე, რაც დროთა მანძილზე მოხდა კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი თეატრის დამოკიდებულებაში.

კუდაბზიკა აზნაურების თემის წინა პლანზე წამოწევა და მისთვის დ. კლდიაშვილის შემოქმედებითი არსის გამომხატველი როლის მინიჭება ერთგვარად ზღუდავდა დიდი მწერლის შემოქმედებით მასშტაბებს. მეტისმეტად პატარაა დ. კლდიაშვილისათვის „აზნაურთა მამხილებელი“ მწერლის ტიტული!..

მაგრამ 30-იან წლებში საკითხი სხვა ასპექტში იხილებოდა. მწერლის ავტორიტეტის საზიანოდ ხშირად კლდიაშვილში მხოლოდ აზნაურთა მემატიანეს ხედავდნენ. ამ ტენდენციისაგან თავისუფალი არ იყო რუსთაველისა და მუსიკალური კომედიის თეატრებში განხორციელებული თითქმის არც ერთი დადგმა. რუსთაველის თეატრის დადგმას „შემოდგომის აზნაურები“ ერქვა, ხოლო მუსიკომედიის ყვე-

დადგმას „აზნაურები“-ს. რუსთაველის თეატრის დადგმაც მუსიკალურად იყო გადაწყვეტილი. გამმაფრებული იყო „სატერის მახვილი“.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი მაღალი პროფესიული კულტურით იყო დადგმული (რეჟისორი კ. პატარიძე), გამოირჩეოდა აქტიორული შესრულებით. საინტერესო დეკორაციული მხატვრობით (დ. თავაძე). ლიტერატურული გემოვნებითა და სცენის დრმა ცოდნით შესარულა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების საფუძველზე ეს ინსცენირება ს. კლდიაშვილმა. სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად. ვულისსმიერად გამოეხმაურა მას მაყურებელი და პრესა.

მას შემდეგ გავიდა ოცი წელი და რუსთაველის თეატრმა თავის რეპერტუარში აღადგინა „შემოდგომის აზნაურები“. იგივე დამდგმელი, მხატვარი და მთავარი როლების შემსრულებლებიც თითქმის იგივენი იყვნენ, მაგრამ მაყურებელი იყო ახალი და მან არ მიიღო სპექტაკლი. რატომ მოხდა ასე? რა შეიცვალა? წარმოდგენის პირველ დადგმაში, რომელიც ძირითადად წარმოადგენდა „სოლომონ შობელაძისა“ და „დარისპანის გასაჰირის“ შერწყმას, არის ერთი საგულისხმო სიტუაცია: ბესარიონზე განაწყენებული (რადგან ბესარიონი უარს ამბობდა შვილის გათხოვებაზე, თუ ქაიხოსრო სამზითვო ფულს არ დაუკლებდა) სოლომონი (ჯვრისწერის ჩაშლის შიშით) ამ ოჯახში გზად შემოსწრებულ დარისპანს გამოიყენებს ბესარიონის დასაშინებლად — ეტყვის ქაიხოსროს ვაჟი კაროენას ირთავსო. დარისპანი გახარებულია კაროენას გათხოვებით. სოლომონი დარისპანს იბარებს ეკლესიაში ჭვარისწერისათვის. ყველანი აქ არიან, მაგრამ ჭვარს იწერენ ქაიხოსროსა და ბესარიონის შვილები. დარისპანი გამასხრებული რჩება.

დარისპანის გამასხრების მომენტი სისარულთ მიიღო იმჟამინდელმა კრიტიკამაც და მაყურებელმაც, როგორც კიდევ ერთი მაგარი სილის გაწნა აზნაურებისათვის, სოციალისტური საქართველოს „კლასობრივი მტრისათვის“. მაგრამ დ. კლდიაშვილს არასოდეს გაუმასხრებია ცხოვრებისაგან ისედაც დამცირებული ადამიანი. ახალ მაყურებელს არ გამოორჩა ეს მომენტი. მან არ მიიღო დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა ასეთი გააზრება. მაყურებელს სურდა ეხილა მწერლის ნამდვილი გმირები თავიანთი დიდი ტკივილით. მწერლის ზოგადსაქაცობრიო ჰუმანიზმი და მართალიც იყო. დ. კლდიაშვილმა სო

1 ე. ანაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში რამდენჯერმე დაიდგა „აზნაურები“. ინსცენირებას ავტორები იყვნენ ბორის გამრეკელი, ვალ. რობაქიძე, რეჟისორ კალ. ნობაქიძის მონტაჟით დაიდა თელავშიც.

საჯაროდ განაცხადა თავის იუბილეზე (1930 წ.), „იგი არავის ცნობდა“...

1954 წელს ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრმა ს. კეიშვილის ინიციატივით დადგა „მათი გასაჯირობა“. წარმოდგენაში (რეჟისორი: ყუშიტაშვილი, მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი ალ. მაჭავარიანი) ძირითადად სწორად იყო გახსნილი დ. კლდიაშვილის ლიტერატურული სამყარო, იგრძნობოდა სახეების ტრაგიკომიკური ბუნება, მაგრამ მაინც აკლდა ხასიათების სიღრმე და განზოგადება. კაროვანას სახე კი თითქმის სრულიად შორდებოდა ორიგინალს:..

რაგორც ვხედავთ, დ. კლდიაშვილის მოთხრობებს საინტერესო სცენური ბიოგრაფია აქვს. თეატრი ცდილობდა დროის მოთხოვნების შესაფერისად დაედგა მოთხრობები. მაგრამ ბევრ დადგმას აკლდა კლდიაშვილის ჰუმანიზმის მადლი. აკლდა ის, რითაც განსხვავდებოდა დავითი სხვა მწერლებისაგან.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობების დადგმის ისტორიაში სრულიად გამორჩეული ადგილი უკირავს რუსთაველის თეატრის „სამაწიშვილის დედინაცვალს“.

რუსთაველის თეატრმა ჩვენი საუკუნის 60-იან წლებში რთული, წინააღმდეგობრივი, მაგრამ ძიებით აღსავსე გზა გაიარა. იგი „რომანტიკული“, „ფსიქოლოგიური“ და „ინტელექტუალური“ თეატრის ტენდენციებს შორის ეძებდა თავის ახალ სახეს. ჩატარდა ბევრი ექსპერიმენტიც, მაგრამ ვერცერთმა ფორმამ ვერ ჰპოვა კლასიკური სრულყოფა. იმის მიუხედავად, რომ ამ თეატრმა სწორედ გმირულ-რომანტიკული სპექტაკლებით მოიპოვა სახელი და დიდება, ახლის მაძიებლებისათვის იგი მაინც იმგვარი ტრადიცია იყო, რომელიც მხოლოდ წარსულს ჩაბარდა!

ძიების, ექსპერიმენტების, ხშირი წარუმატებლობის, სულიერი გარებისა და მერყეობის მტანჯველ გზაზე აქა-იქ გაიღვავა მიღწევებმაც, რაც თეატრის განახლების იმედს იძლევა. ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანია. რაც ამ წლებში გაკეთდა. „სამაწიშვილის დედინაცვლის“ წარმატება იყო. იგი მოასწავებდა ახალ ეტაპს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების სცენურ ისტორიაში. ახალი სიცოცხლე შეიძინა დ. კლდიაშვილის მოთხრობამ სცენაზე. თანამედროვე აუდიტორიისათვის საოცრად ახლობელი და გასაგები გახდა ეს „გარდასული“ ცხოვრების ფურცლები. ნაწარმოები სცენაზე ძალზე თანამედროვედ აქლერდა. „გათამაშების“ პირობითი თეატრალური პრინციპი, რომელმაც ხშირად იყენებს ხოლმე ნიღბების თეატრი, ორგანულად მიესადაგა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით ბუნებას. უფრო ზუსტად, იგი ამ ბუნების ლოგიკური შედეგია, მისი თეატრალური გამოსახულებ-

პაა. კლდიაშვილის შემოქმედებაში ყველაფერი არტისტულია. თითქოს ყველას თავისი როლი აქვს. ყველაფერი მოძრაობს და „თამაშობს“, „თამაშობენ“ მისი გმირები. ისინი ერთმანეთს ართობენ, ამ ქვეყნიდან მიმავალნი თითქოს დროებით შეჩერებულან გზაზე. არც მათ სახლებს, არც ეზო-ციშკარს, არც ერთ ნივთს არა აქვს სტაბილური მდგომარეობა. ყველაფერი იცვლება. ირყევა. აქ აღამიანებს თითქოს თეატრის დეკორაციებში უპოვნიათ დროებითი თავშესაფარი. მათი ტრაგიკომიკური ნიღბები უცნაურად ართობს და ანაღვლიანებს მაყურებელს.

რუსთაველის თეატრმა თითქოს უცებ იპოვა სპექტაკლის „გასაღები“. მაგრამ ამ „უცებ“ ნაპოვნის მიღმა შეიგრძნობა სცენაზე დ. კლდიაშვილის შემოქმედებითი სამყაროს ამოხსნისათვის ჩატარებული ძიების რთული გზა.

...სპექტაკლი იწყება სადად, უბრალოდ, სრულიად არათეატრალურ ატმოსფეროში. სცენაზე შემოდინან დ. კლდიაშვილის სახლმუზეუმის დამთვალეირებული ექსკურსანტები. ეს ჩვენი მსახიობები არიან. ისინი აუჩქარებლად და საგულდაგულოდ ათვალეირებენ სტენდებს, კლდიაშვილის ნაწარმოებთა გამოცემებს, ნივთებს, ფერგადასულ დოკუმენტებს. თითქოს ძალიან დიდი მანძილია გარდასულ ისტორიასა და თანამედროვე ექსკურსანტებს შორის, მაგრამ თანდათან ცოცხლდება „ისტორიის სული“. ყოველ მათგანში შეუმჩნეველად იჭრება გარდასული ყოფის დეტალები. სცენაზე მუზეუმის ატმოსფერო და განწყობილება თანდათან, ძალდაუტანებლად იცვლება მხატვრული გარემოთი. იშლება წიგნის ფურცელი და გ. გეგეჰკორის მიერ ჩაკითხული რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ იბადება სპექტაკლის ექსპოზიციაც. სავსებით საკმარისი აღმოჩნდა რამდენიმე სტრიქონი, რომ მაყურებლისათვის ნათელი გამხდარიყო დაქვირეებული ბეკინა სამანიშვილის წარსულიცა და მისი დღევანდელი ახირებულობაც. მოხუცმა გადაწყვიტა ცოლის თხოვა და აქედან დაიწყო მამა-შვილის კონფლიქტიც. ვიდრე ამ ამბავს შეიტყობდა გ. გეგეჰკორი, იგი უბრალოდ მხოლოდ მოთხრობის მკითხველი იყო, მაგრამ როგორც კი საქმე მის პლატონს შეეხო, სულ რამდენიმე შტრიხით გარდაიქმნა როლის შემსრულებლად. „პოირგო“ პლატონის ნიღბი და ოსტატურად გარდაისახა. უცებ ნირი ეცვალა ყველა ექსკურსანტს. ყოველი მათგანი გარდაისახა. კამერტონის როლს ასრულებს პლატონი. მისია პირველი ფრაზა და პირველი გადადგმული ნაბიჯი.

„— მღუპავ, მამა? — მივიდა იგი ბეკინასთან, „ მღუპავ? დანას

ბიური ყელში?... რატომ მიმეტებ, შენი ქირიმე? -- ძლივს წაბრძო-
თქვა პლატონმა და ხმაჩაწყვეტილმა უნუგეზოდ ხელები გაშალა...

გეგეკორის პლატონი უცნაურად სევდიანი თვალებით მიუახ-
ლოვდა ბეკინას და ს. ზაქარიძის გაცეხულ მზერას წააწყდა.
ქარმაგი მოხუცი ილიმებოდა და თან გაკვირვებული ეკითხებოდა
პლატონს: — „გლუპავ?!.. რათა, შვილო, რათა?... შენისთანა შვილი
უნდა დაღუპოს მამამ?!“

— აბა რაა?..

— კარგი, თუ გიყვარდე, კარგი! — შე კარგო კაცო, მე ერთ-
ბებრუხანა მოვათრიო, შენ რატომ უნდა დაიღუპო, შვილო?! რა
დაგლუპავს, თუ გიყვარდე?

— შვილი გეყოლება...

— ხა, ხა, ხა!.. შვილი გეყოლებაო... ხა, ხა, რა დროს ჩემი შვი-
ლია, შე კაცო!.. ხა, ხა, ხა...“

კომიკური სიტუაცია, რომელიც დასაწყისში შეიქმნა, თითქმის
მთელი სპექტაკლის მანძილზე გრძელდება სხვადასხვა ფორმით.
მაგრამ არსად არ იკარგება მისი მეორე პლანი — სევდა და ნალექ-
ლი. აქ ყველანი, დაწყებული „წნელის ცხენით“, „სიცილისა და
ცრემლის საზღვარზე დგანან“² და ეს არის სპექტაკლის უპირველე-
სი გამარჯვება, რადგან იგი ზუსტად გამოხატავს კლდიაშვილის ნა-
წარმოების თავისებურებას.

სპექტაკლის მსვლელობის დროს გ. გეგეკორი რამდენჯერმე
გამოეთიშება პლატონის სახეს იმისათვის, რომ მიუახლოვდეს რამ-
ბას, უშუალო კონტაქტი დაამყაროს მაყურებელთან და თავს იდ-
ვას არა მარტო სიუჟეტური მოქმედების ლოგიკური დამსაბუ-
თებლის მისია, არამედ გადაშალოს მის წინაშე რეჟისორული ჩანა-
ფიქრის მთელი იდეურ-ემოციური კონცეფცია“³.

რეჟისორები თ. ჩხეიძე და რ. სტურუა გემოვნებით, დიდი
ტაქტითა და გონებამახვილობით ქმნიან მრავალფეროვან მიზანსცე-
ნებს, უხვია რეჟისორული გამომგონებლობა, პირობითი, უაღრუ-
სად ეფექტური სცენური მონახაზი ისეთივე მარტივია და უშუალო,
როგორც მოთხრობის ყოფა-ცხოვრების სურათები. ზუსტია სპექ-
ტაკლის პლასტიკური ხედვა, რომელსაც კლდიაშვილის შემოქმედე-
ბაში ესთეტიკური ღირებულება აქვს.

გამომგონებლობა და ფიცხელი რეჟისორული ფანტაზია არც

1 დ. კლდიაშვილი, მოთხრობების კრებული, 1959.

2 კ. მარჯანიშვილი, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2.

3 ე. გ. გ. შვილი, ჟურნ. „მომამბე“, 1971, გვ. 11.

ყოფილი სცენარის არ არღვევს სპექტაკლის სტილისტურ მთლიანობას ნაწარმოების საერთო იდეურ-ემოციურ გადაწყვეტას. მოთხრობის ყველაზე რთული ადგილებიც კი, რომლებიც თითქოს ადვილად უნდა შეგუებოდნენ სცენას, მოხდენილად და ორგანულად მოქცეხეს სპექტაკლის სტილისტურ თავისებურებაში. აღტაცებასა და დიდ ესთეტიკურ კმაყოფილებას იწვევს ბეკინას საცოლის მოტაცების ინსცენირება, აგრეთვე სადენდინაცლოს საძებრად წასული პლატონის მოგზაურობა, ბეკინასა და ელენეს დაქორწინების სცენა, კერემონიალი ბეკინას მეშვეობის შეძენის გამო და სხვა მრავალი სცენა თუ დეტალი. ყველგან იგრძნობა ორი პლანი, ყველგან დაცულია ტრაგიკომიკური გაორება. ირონია იცვლება იუმორით, იუმორი დრამატული სევდითა და ნაღველით. მეტწილად კი ისინი ერთად თანაარსებობენ, ერთსა და იმავე დროს ცოცხლობენ.

ს. ზაქარიაძემ რამდენჯერმე ითამაშა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში. იგი ყოველთვის ცდილობდა წინ წამოეწია დრამატული საწყისი (მაგალითად, დარისპანის როლში), მრუმე ფერებში გამოეცატა გმირის სევდა და ნაღველი. განსახიერების ეს გზა, როგორც ვთქვით, გარკვეული რეაქცია იყო კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ვოლდვილიზაციის წინააღმდეგ, მაგრამ ამგვარი ტენდენციურობის გამო ერთგვარად ირღვეოდა სახის მთლიანობა, ზოგჯერ იკარგებოდა იუმორი. ბეკინას როლში მან მიიღწია დრამატულისა და კომედიურის მთლიანობას. მსუბუქ ძალდაუტანებელ შესრულებას, სისადაეს.

ს. ზაქარიაძის ბეკინა ფართო მასშტაბის მხატვრული სახეა. დიდ განზოგადებამდეა აყვანილი მთელი მისი ცხოვრება. ღრმა სოციალური კონფლიქტი, რომელსაც იგი ატარებს, ზოგად ადამიანურ ხარისხშია აყვანილი.

ბეკინას სჯერა. რომ „ყოველ სულიერს თავისი ბედი აქვს“. ადამიანის გაჩენაც ღმერთის ნებაა. მას, როგორც ძველი ყოფის კაცს, უერ წარმოუდგენია დედის მუცელში ჩასახული ბავშვის მოსპობა. ამისთვის ეს მკვლევლობას უდრის. ამიტომ პლატონის თხოვნაზე, დედინაცვალმა მუცელი მოიშალოსო, ბეკინა განცვიფრებული პასუხობს „ღმერთი დეივიწყე, შე უბედურო?.. ღმერთი აღარ გაგახსენდა, მაგისტანა აზრები რომ თავში მოგივიდა? მოხუცებულ კაცს მაძალდებენ სულის წასაწყემენდი საქმე ჩავიდინო?.. ღვთის ჩასახული კაცი მოკვლა?.. გაგიჟდი შე ღმერთგამწყრალო?..“ პლატონმა იცის. რომ ღმერთის გმობას უდრის „კაცის მოკვლა“ და ისევ ღმერთის ბედი აქვს. „ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს“.

...არსებობის, ფიზიკური გადარჩენის ცხოველური ინსტიქტის
იღვიძებს პლატონის სულში და გამხეცებული წიხლებს დაუშენ
ფეხმძიმე დედინაცვალს. მოხდა საშინელება. აღაშინა ადამიანი თავი.
სი ჭიშის წინააღმდეგ. „ამ დღიდან პლატონი ნამდვილი ნადირაკოთ
შეიქმნა. დღისით საღდაც დაესეტებოდა. შინ მსოლოდ საჯამოობით
მოდიოდა; ისიც დაწოლის ხანს“.

სცენის ეთიკის მიხედვით და ესთეტიკურადაც, არ იქნებოდა
მიზანშეწონილი ამ მომენტის გამოტანა სპექტაკლში. რეჟისორებმა
სხვა გზა აირჩიეს. მათ არ მოხსნეს მემკვიდრის დაბადებით გამოწ
ვეული წუსილი, მაგრამ მას იმგვარი სცენური ფორმა მოუძებნეს.
რომ გამოგონება სავსებით ბუნებრივად შეერწყა ჯ. კლდიაშვილის.
მხატვრულ სამყაროს. მეტი სიმკვეთრე და მეტაფორული სახიერა
ბა მიენიჭა სიტუაციის ტრაგიკომიკურ ბუნებას.

... სამოქალაქო პანაშვილის მძიმე და მწუხარე, სევდიანი მო
ცაობის რიტმშია გამონატული მემკვიდრის დაბადებით გამოწვე
ული მწუხარება. მაგრამ რიგში ჩამწკრივებული ადამიანები ბეკინას
სეღს ართმევენ და ულოცავენ შვილის გაჩენას. სასიხარულო ფა
ქტი სამგლოვიარო ფორმითაა გადმოცემული. ეს შეუსაბამობა მი
ყურებელში სევდიან სიცილს იწვევს.

მიზანსცენა, რომელიც რეჟისორებმა შეთხსეს. კლდიაშვილის
ეულია. მისი პირმშოა, მოცემული განწყობილების ლოგიკური შე
დეგია.

დიდი ოსტატობით შესრულებული პლატონი და ბეკინა არსე
ბით როლს ასრულებენ სპექტაკლში, მაგრამ ეს სრულიად არ იქნე
ბოდა საკმარისი, რომ სხვაგვარად გადაწყვეტილყო კირილე მიმინ
ნიშვილის სახე რ. ჩხიკვაძის შესრულებით. არსებითად ზოგადი სა
ხით საკითხი ეხება ისევ დრამატული და კოჟედური საწყისის
თანაფარდობის პრინციპს. ადვილი შესაძლებელი იყო მსახიობი გა
ყოლოდა კირილე მიმინიშვილის გამოსახვის ნაცად ვოდველიურ
გზას. საბედნიეროდ, ასე არ მოხდა. ვირტუოზული ოსტატობით
შესრულებული სახე სპექტაკლში ფეიჯერკული გონებაშახვილო
ბით, სიცოცხლით, არსტისტიზმით ბრწყინავს; დაქანების გზაზე დაძ
დგარი აზნაურის ქარაფშუტობა და მუდამ მოლხენილი კაცის მსუ
ბუქი ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალი გამსკვალულია იუმო
რით. კირილე მუდამ იქაა. სადაც მეტი ლხინი და გართობაა. მაგ
რამ იქ. სადაც არც ლხინია და არც გართობა, თავად იგონებდა მან.
ოლონდ „გასართობს დასწაფებოდა“ და სხვას არას დაეძებდა. უსი
მონო შემთხვევის მეორე დღეს ახალ ფათერაკს ეძებდა. იგი ხა
ლისიანად იყო მუდამ, როცა „ბევრ რასმე გასართობს გამოელოდა“.

როგორც ცნობილია, დ. კლდიაშვილი ბრწყინვალე პორტრეტისტია. მის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ე. წ. ეპიზოდურ სახეებს. კოლორიტით, მკვეთრად განსაზღვრული პორტრეტული ნახაზით, მოქმედების სიზუსტით რომ გამოირჩევიან. მწერალი ხშირად ერთ ფრაზაში, ერთ პლასტიკურ მანერასა და მოხდენილად შერჩეულ ინტონაციაშიც კი ამქლავნებს ხოლმე სახის ბუნებას. იგი შესანიშნავად პოულობს გმირის დამახასიათებელ ტიპურ მომენტებს და დიდი რეალიზმით ავლენს მათ.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობებისა და პიესების ეპიზოდური როლები განსაკუთრებულად ეფექტურია სცენისათვის. ისინი მდიდარი არიან ქვეტექსტებით.

ეპიზოდური სახეების პრობლემა არაერთხელ გამხდარა ქართულ თეატრში კამათისა და ცხოველი გამომხატურების საგანი. იგი ყურადღების გარეშე არ დარჩენია არც ი. ჭავჭავაძეს. ძველ თეატრში ფეტიშად იყო ქცეული მთავარი როლი. ანსამბლს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მოპოვებული თავისი ადგილი. ილიას ერთ-ერთ პიესაში შეუძმჩნეველი არ დარჩენია ეპიზოდური სახე და საგანგებოდ აღუნიშნავს კიდევ. „შესანიშნავი იყო — წერდა იგი— „სტოროჯი“ სასამართლოსი. სცენაზე ბევრი სალაპარაკო და სამოქმედო არა ჰქონდა რა, მაგრამ იმდენად ხერხიანად იყო, ისე თავის დროზე და გარემოების შერჩევით გაივლ-გამოვივლიდა ხოლმე... ან ისე სასაცილოდ აიტუზებოდა, არც არავის უშლიდა, არც არავის ეჩხირობოდა წინ... ყოველივე ასო, ყოველი მიხვრა-მოხვრა, წარბეჭერული სახის მეტყველება და, ამასთანავე, რაღაც სულელური გულზვიადობა ტყუილის მედიდურობით გაბრიყვებული კაცისა — ყოველივე ეს ერთად უთქმელად გვეუბნებოდა: ეგრე ნუ კი მიყურებთ... მეც ნახირ-ნახირაო“¹.

დიდი ილიას ეს ქებათა-ქებაც კი არ იქნებოდა ზედმეტი „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ეპიზოდების შემსრულებელთათვის. ისინი ქმნიან შესანიშნავ ანსამბლს, მართალ სცენურ გარემოს, ყოველ მათგანს აქვს თავისი სამყარო, თავისი სახე და ადგილი. საოცარი გულისყურით უსმენენ ერთმანეთს (ე. საკანდელიძე, ლ. ძიგრაშვილი, ელ. საყვარელიძე, გ. საღარაძე, ლ. ჩხეიძე, ნ. მგალობლიშვილი, გ. თალაკვაძე, ა. მახარაძე). ხშირად უთქმელადაც ესმით ერთმანეთის. ამ „პატარა ადამიანებს“ აქვთ თავიანთი საფიქრალი და სატკივარი, დიდა იგი თუ მცირე, ეს მათი სამყაროა, მათი ცხოვრებაა.

... მაყურებელი ისე მალე ეგუება სპექტაკლის პირობით ფორ-

¹ ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 86.

მას, მისთვის იმდენად ახლობელი ხდება ყოველი გმირი, რომ შემდეგ ყურადღებას აღარ აქცევს გარდასახვას და მისგან განდგომით გამოწვეულ ცვალებადობას. მსახიობები სრულიად თავისუფლად, ძალდაუტანებლად „გამოეთიშებიან“ ხოლმე როლს და შორიდან სპერეტენ თავიანთი სულის ორეულესს. მაყურებლის თვალწინ, უბრალოდ და შეუმჩნევლად მთავრდება სპექტაკლი. ქრება „წარსულ დროთა“ მოგონების ილუზია. მსახიობები უბრუნდებიან თავიანთ საწყის მდგომარეობას. დეკორაცია (მხატვრები ა. რამიშვილი, მიხ. ჰავევაძე) და ბუტაფორია თანდათან კარგავს მხატვრულ ფუნქციას. საგნები, რომლებიც კლდიაშვილის გმირების ხელში ვარკვეულ მნიშვნელობას იძენდნენ, კარგავენ კონკრეტულ შინაარსს. სცენაზე რჩება მუზეუმის გაყვითლებული ექსპონატები.

ბუხარში ჩაფერფლილი ნალვერდალივით ცივდება სცენა.

მაგრამ საკმარისია მეორე დღეს ისევ მოვიდნენ მუზეუმის ექსკურსანტები, გადაშალონ კლდიაშვილის მოთხრობის ფურცლები, რომ ყველაფერს დაუბრუნდეს სითბო და სიცოცხლე.

ეს სპექტაკლი „ქეშმარიტად ნოვატორულია. რომელშიც კლდიაშვილის შემოქმედების რთული პრობლემატიკა ოანამედროვე ცხოვრების პრიზმაშია გადატეხილი და წარმტაცად მრავალმეტყველადაა მოტანილი“¹.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი ახალ წინამძღვრებს ქმნის, რათა სცენაზე უფრო ღრმად და მრავალმხრივ გამოხატონ დ. კლდიაშვილის შემოქმედების მთელი სიმდიდრე.

თ. ჩხეიძის რეჟისორული ძიებანი, მისი სწრაფვა ფსიქოლოგიური პიესებისადმი კარგ წინამძღვრებს ქმნიდა „სამანიშვილის დედინაცვალთან“ შესახებდრად. „დარისპანის გასაქირისა“ და „უბედურების“ დადგმამ რეჟისორს ბიძგი მისცა უფრო გაბედულად ემუშავა „სამანიშვილის დედინაცვალზე“, არც ს. ზაქარიაძისათვის იყო ახალი დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებზე მუშაობა. ასე რომ, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ წარმატებას სერიოზული პირობები უძღოდა წინ.

რაც შეეხება რ. სტურუას, მისთვის დ. კლდიაშვილის დრამატურგიულ მასალაზე მუშაობა ახალი საქმე იყო, იგი ახალი სცენური ფორმების მაძიებელი რეჟისორია და ამას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ამ სპექტაკლისათვის. რ. სტურუას შემოქმე-

¹ შ. შაქვაძის ნი. სცენური სიმართლის ძალა, ეტრნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1970, № 11, გვ. 111.

დღებში ასე კარგად არასოდეს არ ამეტყველებულა ქართული წარმოები. ამას პოინციპული მნიშვნელობა აქვს.

როგორც ვხედავთ, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ წარმატებ რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა.

„სამანიშვილის დედინაცვლის“ გამარჯვება იმიტაც არის მნიშვნელოვანი, რომ ამიერიდან ქართულ თეატრს შეუძლია უფრო გაბედულად მოჰკიდოს ხელი დ. კლდიაშვილის მოთხრობების გასცენურების საქმეს. მოთხრობები კი სავსებით იმსახურებენ ამ ყურადღებას.

დ. კლდიაშვილის პიესები საქართველოს ბარათ

დ. კლდიაშვილის პიესები საქართველოს გარეთაც იდგმებოდა. წარმოდგენების ავტორები ქართველები იყვნენ: პეტერბურგში, მოსკოვში, ბაქოში მცხოვრები ქართველები და ისინი, ვინც ამ ქალაქებში სასწავლებლად იყვნენ ჩასულნი, არც თუ იშვიათად მართავდნენ ლიტერატურულ და თეატრალურ საღამოებს. ამ საღამოებს დიდი ეროვნული და კულტურული მნიშვნელობა ჰქონდა. აქ სდებოდა ქართული კულტურის პროპაგანდა, აპასთანავე, მშობლიურ გრძნობებს უღვიძებდა ადგილობრივ ქართველებს. მიუხედავად იმისა, რომ ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის პირობებში დიდი გმირობა იყო ქართული საღამოების გამართვა, განსაკუთრებით პეტერბურგსა და მოსკოვში, საღამოები მაინც იმართებოდა. ამ პატრიოტულ საქმეს ხშირად სცენისმოყვარენი მეთაურობდნენ. არც საქართველოდან აკლებდნენ ყურადღებას ჩვენი მსახიობები. ზოგჯერ საგასტროლოდაც ეწვეოდნენ ხოლმე.

1913 წელს მოსკოვსა და პეტერბურგში ამ ქალაქების კულტურული ცხოვრების გასაცნობად საქართველოდან ჩავიდნენ ვ. შალიკაშვილი, მისი მეუღლე ნ. ჯავახიშვილი და ი. ზარდალიშვილი ვ. შალიკაშვილი ადრეც იყო მოსკოვში და გეარიანადაც იცნობდა სამხატვრო თეატრს. მაშინ შალიკაშვილმა მეტად სერიოზული საქმე წამოიწყო. სურვილი ჰქონდა, შეექმნა ქართული დრამატული სტუდია. ამ საკითხზე საინტერესო ცნობაც გამოაქვეყნა გაზ. „დროება“ 1909 წელს: „მოსკოვიდან გვატყობინებენ, რომ იქაურ ქართველ მოსწავლეთა შორის შემდგარა დრამატიული დასი; რომელსაც განუზრახავს რამდენიმე საუკეთესო დრამატიული თსზულების შემზადება. დრამატიული დასი გაზაფხულზე ჩამოვა საქართველოში და თბილისსა, ქუთაისსა და ბათუმს წარმოდგენას გამართავს. დასი ცნობილი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით უკვე შესდგომია „ექიმ შტოკმანის“ შესწავლას.

„შტოკმანის როლს ასრულებს ვალ. შალიკაშვილი“. ამ მნიშვნელოვან საკითხთან დაკავშირებით მეტად საყურადღებოა ვ. შალიკაშვილის წერილი მეუღლისადმი. „ჩემი მუშაობის საქმე ძალიან კარგად მიდის. აქ დავაარსე ქართული წრე, სტუდენტებისა და კურსისტებისა, რომელთაც ვამზადებთ. აქ შკოლაც გვექნება და გაისად ჩამოხვალ შენც. სამეცადინოთ. დიდი საქმე დავიწყე ერთობ და იმედი მაქვს გავიმარჯვებ. სუმბათაშვილი ძალიან მეხმარება, კ. მარჯანიშვილი, ჰროფესორი ხახანაშვილი და სხვები“¹.

როგორც ჩანს, სტუდიას მხატვრულ ხელმძღვანელობას კ. მარჯანიშვილი უწევდა, ხოლო ორგანიზაციულ საკითხებს ვ. შალიკაშვილი აგვარებდა.

ამ კულტურულმა საქმიანობამ, მოსკოვში რომ ეწეოდნენ ქართველები, ნაყოფიერი ნიადაგი შეუშალა თეატრალურ წარმოდგენებს. რამდენიმე ხნის შემდეგ, ვ. შალიკაშვილი მოსკოვში ჩასვლისთანავე შეუდგა სპექტაკლის მზადებას. 1913 წლის პირველ აპრილს გაიმართა წარმოდგენა, ამის შესახებ „სახ. გაზეთის“ ფურცლებზე დაიბეჭდა ცნობა. ცნობაში ვკითხულობთ: „1 აპრილს, საკომერციო ინსტიტუტის სტუდენტთა სასარგებლოდ გაიმართა პირველი ქართული წარმოდგენა. მონაწილეობდნენ აქ მყოფნი ჩვენი მსახიობნი. ზარდალიშვილი, ქ-ნი დავითაშვილი, წარმოადგინეს ორი მხიარული ვოდევილი: „დარისპანის გასაქირი“, და „უბედური დღე“. რა თქმა უნდა, ამ სადამოს თავი მოიყარა მოსკოვის მთელმა ქართველობამ“².

წარმოდგენების შემდეგ შეუსრულებიათ ცეკვები და სიმღერები.

„სახალხო გაზეთის“ ცნობაში შენიშნავს იმსახურებს ორი ფაქტი. დასახელებულია, რომ თითქოს ვ. შალიკაშვილთან და ი. ზარდალიშვილთან ერთად სპექტაკლში მონაწილეობდა ნ. დავითაშვილი. როგორც ჩანს, ეს გვარი შეცდომით არის დასახელებული. უნდა იყოს ჭავჭავიშვილი, ეს რომ ასეა, ჩანს სხვადასხვა დოკუმენტიდან³ და თვით ნ. ჭავჭავიშვილის მოგონებიდან.

ნ. ჭავჭავიშვილი თავის მოგონებებში წერს: „როცა მოსკოვის ქართველმა სტუდენტებმა გაიგეს ჩვენი ჩასვლა, კომერციული უნივერსიტეტის სტუდენტები მოვიდნენ ვალიკოსთან და სთხოვეს, გაემართა ქართული წარმოდგენა სტუდენტთა სასარგებლოდ, ვალიკო სიამოვნებით დათანხმდა, გადაწყვიტა „დარისპანის გასაქირის“, და

¹ ვაზ. „დროება“ 1908, № 260.

² ვ. შ ა ლ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, წერილები, მოგონებები, 1962, გვ. 98.

³ „სახ. გაზეთი“ 1913, № 873, გვ. 3.

⁴ დ. მ ე ბ უ კ ე, ვალერიან შალიკაშვილი, 1956, გვ. 69.

„უბედური დღის“ დადგმა. მაგრამ ჩვენ ხომ თან არაფერი გვქონდა. დავიწყეთ სამზადისი. ყველა გვეხმარებოდა და წავედი „ტალკუჩ-კაზე“, ვიყიდე კაროქენასავით კაბა, ქოლგა. ვიყიდეთ საჭირო ინვენტარი. დავნიშნეთ წარმოდგენის დღე. სპექტაკლს ბევრი ხალხი დაესწრო. გარდა მოსკოველი ქართველებისა, დაგვესწრნენ რუსი სტუდენტები, ურნალისტები, მწერლები, წარმოდგენა ძალიან მოეწონათ¹.

სპექტაკლში, დარისპანის როლს ასრულებდა ვ. შალიკაშვილი, კაროქენას — ნატო ჯავახიშვილი, ხოლო ოსიკოს — იუზა ზარდალიშვილი. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ქართველი სტუდენტები.

„სახალხო გაზეთის“ ცნობაში ორივე პიესა ვოდვევილადა დასახელებული. ვ. ბალანჩივაძის „უბედური დღე“ მართლაც ვოდვევილია, მაგრამ თუ რა ვოდვევილია „დარისპანის გასაჭირი“, მკითხველს კარგად მოეხსენება.

მსახიობთა იმავე სამეულს მოსკოვის შემდეგ იგივე პიესები წარმოდგენია პეტერბურგში. სპექტაკლს აქაც დასწრებია რუსი მაყურებელი.

1914 წელს პეტერბურგში ქართველ სცენისმოყვარეებს დიდი მუშაობა ჩაუტარებიათ. დაუდგამთ ა. წერეთლის „პატარა კახი“, ა. ყაზბეგის „ელეონორა“, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

ახლა ძნელია იმის გარკვევა, მხატვრულად რა დონეზე იდგა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები, მაგრამ აქა-იქ გაბნეულ საინფორმაციო ცნობებიდანაც ჩანს, რომ თეატრალური წრე დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა თითოეული წარმოდგენის მომზადებას. პეტერბურგში შემდეგ პერიოდშიაც დაუდგამთ დ. კლდიაშვილის პიესები. „სახალხო ფურცლის“ ცნობით, სცენისმოყვარეებმა „დარისპანის გასაჭირი“ დიდი შეთანხმებით ჩაატარეს. აღმსრულებელთა პირველობის დაფნა უთუოდ ვ. არაბიძეს უნდა მიეკუთვნოს, რომელმაც ხელოვნურად, შეგნებულად ჩაატარა მთავარი როლი². ეს ყოფილა ქართველი სათვისტომოს სასარგებლოდ გამართული საღამო. საღამოს პროგრამა თურმე მარტო ქართული ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა.

ქართული წარმოდგენები იმართებოდა არა მარტო მოსკოვსა და პეტერბურგში, არამედ ოდესაში, ბაქოსა და სხვა ქალაქებშიც.

1914 წ. ოდესაში შექმნილა ქართული წარმოდგენების მმართვე-

1 თეატრ. მუზეუმი, საქმე 188, № 6-11939.

2 გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1961, № 511 გვ. 4.

ლი წრე: გაზეთ „ერის“ ცნობით, ამ დროს ოდესაში ყოფილა 30-მდე ქართული ოჯახი, ნავსადგურში 200-მდე ქართველი მუშა და ამდენივე მოსწავლე. პირველ წარმოდგენად გაუმართავთ „დარისპანის გასაჰირი“, „შესაფერი რეფერატით დ. კლდიაშვილის შემოქმედების შესახებ, სტუდენტ გრ. ამალლობელის მიერ წაკითხული“¹.

ქართული კულტურის დიდი კერა იყო ბაქოში. ბაქოს ქართულ თეატრში ხშირად ჩადიოდნენ გასტროლებზე ქართული სცენის ოსტატები, ამასთანავე დიდი სიყვარულით მოღვაწეობდნენ ადგილობრივი პროფესიონალები და სცენისმოყვარეები. 1913 წლის შემოდგომაზე აქ გაუმართავთ დ. კლდიაშვილის საღამო. „ამ საღამოსათვის, — იგონებს ნ. გვარამძე — გამგეობამ ბაქოში მოიწვია თვითონ ავტორი, რომელიც წარმოდგენას დაესწრო: დავითი ძალიან კმაყოფილი დარჩა წარმოდგენით და განსაკუთრებით სანდრო ჟორჯოლიანის თამაშით, რომელიც დარისპანს ასრულებდა. დავდგით „ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანის გასაჰირი“, ბაქოს ქართველობა დიდი პატივით შეხვედა დ. კლდიაშვილს... ეს საღამო დავით კლდიაშვილს იუბილედ გადაექცა. ჩვენი თეატრი გაქედნილი იყო ხალხით... დავითის პიესები მაშინ ბაქოში პირველად დაიდგა და ბაქოს ქართველებზე კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა“².

ამ საღამოს საქართველოს პრესაც გამოეხმაურა: „მოთამაშენი — წერს გაზ. „მერცხალი“ — თითქმის ყველანი თავთავიანთ ადგილას იყვნენ. მხოლოდ ბ. ქარქაშიძე შეუდარებელი იყო ფილიპე ბარბაქაძისა და შემდეგ „დარისპანის გასაჰირში“, დარისპან ქარსიძის როლში“³.

1915 წელს სეზონის გამოსათხოვარ ორგანყოფილებიან საღამოზე წარმოუდგენიათ ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჰირი“, დარისპანის გასაჰირმა ბევრი აცინა საზოგადოებაო.

„დარისპანის გასაჰირი“ ბაქოში სხვა დროსაც წარმოუდგენიათ.

ბაქოს ქართულ თეატრში მუშაობდა დიდი პატრიოტული საქმე იყო (ჩამოყალიბდა 1904 წელს დ. თედეიშვილის ინიციატივით). „ამ წლებში ბაქოში ცხოვრობდნენ ქართული თეატრის ისეთი ცნობილი მოღვაწეები, როგორებიც იყვნენ ეფემია მესხი და ნინო ჩხეიძე.

¹ გაზ. „ერის“, 1914, № 5, გვ. 4.

² ნ. გვარამძე. თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 206.

³ გაზ. „მერცხალი“, 1913, № 101.

⁴ ეურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, № 9

⁵ ალ. წუწუნავას ბენეფისზე. 1917 წელს 2 თებერვალს.

მათი უშუალო მონაწილეობით ჩაეყარა საფუძველი ქართულ სათე-
ატრო მუშაობას აზერბაიჯანში¹. შემდეგ მას სათავეში ჩაუდგა კ.
მესხი. თანდათან იმძლავრა დასმა, შეემატნენ ც. ამირაჯიბი, უფრო
გვიან ნ. გამრეკელი-თორელი, აქ მოღვაწეობდნენ დ. აწყურელი,
ლ. გეგეჭკორი და სხვები. ასე რომ, სრული შესაძლებლობა იყო, ბა-
ქოს ქართულ სცენაზე დიდი წარმატებით დაედგათ პიესები. ამ დიდ
ეროვნულ საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დ. კლდიაშვილ-
მაც.

დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმებში (მოსკოვი, პეტერბურგი,
ბაქო,) მეტნაკლებად აირეკლა ის ტენდენციები, რომლებიც საქართ-
ველოში კლდიაშვილის პიესების სცენურ ისტორიას ახლავს. ამდენად,
ეს იყო ერთიანი პროცესი მთელი თავისი სირთულითა და წინააღმდე-
გობებით. სპექტაკლის დამდგმელები და შემსრულებლებიც ყველგან
ქართველები იყვნენ და, ბუნებრივია, არ უნდა მოველოდეთ, რომ სა-
ქართველოს თეატრისაგან რადიკალურად განსხვავებული პოზიცია
ექნებოდათ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებთან დამოკიდებულებაში.

დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმა საქართველოს ფარგლებს
მიღმა დიდი კულტურული და პატრიოტული საქმე იყო. იგი თავისი
ჰუმანიზმით და მაღალი ზნეობრივი იდეალებით ხელს უწყობდა ცა-
რიზმის ბატონობის პირობებში ერთ ბედქვეშ მყოფი ხალხების და-
ახლოებასა და მეგობრობას.

¹ ნ. უ რ უ შ ა ძ ე, ცაცა ამირაჯიბი, 1958, გვ. 48.

უცნობი პიესების ფრაგმენტები

დავით კლდიაშვილის „დღიურებმა“ და მ. ქორელის მოგონებებმა ბევრი ახალი თემა, დეტალი და მხატვრული ჩანაფიქრი გამოამზეურა მწერლის შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან. რატომღაც „დღიურებისათვის“ საგანგებო ყურადღება არავის მიუქცევია¹. ეს, ალბათ, იმიტაც აიხსნება, რომ ლიტერატურის მკვლევარებს უმთავრესად დავითის პროზისაკენ ეჭირათ თვალი. დღიურების სახით ჩვენ საქმე გვაქვს დიდად საყურადღებო ფრაგმენტებთან. აქ გვხვდება ძირითადად მომავალი პიესების ჩანაწერები, რაც ბევრ საგულისხმო და საყურადღებო ფაქტს არკვევს. ჩვენ ახლა საშუალება გვაძლევს უკეთ განვსაზღვროთ, თუ რა პრობლემები აღელვებდა მწერალს თავისი მოღვაწეობის დასაწყისში, რა უანრი იტაცებდა მის სულს და როგორი იყო ის პირველი მხატვრული იდეურ-თემატური სამყარო, რომლიდანაც დაიწყო მან თავისი სამწერლო კარიერა.

დღიურს, რომელშიც პიესის ფრაგმენტებია, ბექდური წესით აწერია „1885“. ეს არის წიგნაკის გამოცემის თარიღი. წიგნაკის შუა ადგილას მკრთალად ფანქრით მიწერილია 1889 წელი, სექტემბერი. ამდენად დ. გელდიაშვილი ცდება, როცა ამბობს, დავით კლდიაშვილს დღიურები 1882-1885 წლებში უწარმოებიაო. შესაძლოა, ნაწილი მართლაც ეკუთვნის 1885 წელს, მაგრამ ჩანაწერების უმრავლესობა 1889 წლითაა დათარიღებული.

ასე რომ, ჩვენ საქმე გვაქვს დავით კლდიაშვილის ერთ-ერთ

¹ 1962 წელს დაიბეჭდა (იხ. ჟურნალი „დრ.შა“, № 9) საინფორმაციო ხასიათის ცნობა დ. კლდიაშვილის „დღიურების“ შესახებ. ცნობას ზელს იწერს დ. გელდიაშვილი. წერილში უცნობი პიესების შესახებ თითქმის არაფერია თქმული, შენიშნულია ორიოდე სტრიქონი, როგორც ვიქტორისა და აბესალომის („ირინეს ბედნიერება“) დიალოგის ვარიანტი. კლდიაშვილის უცნობი პიესების ფრაგმენტები თითქმის სრული სახით პირველად ჩვენ მიერ იქნა გამოქვეყნებული 1964 წ. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 11, გვ. 41-48).

პირველ ლიტერატურულ ცდებთან¹. როგორც ცნობილია, დავითის პირველი მოთხრობა „შერისხვა“ ეკუთვნის 1893 წელს. მაშასადამე, დღიურებში შეტანილი ჩანაწერები, ნაწყვეტები ოთხი წლით უსწრებს „შერისხვას“.

ჩვენთვის მთლად გარკვეული არ არის ძირითადი ფრაგმენტის, ანუ მომავალი პიესის სათაური, მაგრამ ჩანაწერამდე ორი გვერდიანი ცალკე ფურცელზე წერია „ფარდა ახდელი“. იქნებ ეს იყო მომავალი პიესის სახელწოდებაც?.. გადაჭრით თქმა მაინც ძნელია, თუ რას უწოდებდა დავითი თავის პიესას.

დასახელებულია პიესის ექვსი მოქმედი პირი:

1. ავქსენტი იმნაძე, ნაფიცი ვეჩილი.
2. ნატალია, მისი ცოლი 25 წლის ქალი, თავადიშვილის ჩამომავალი.
3. ვალერიანი, ძმა ნატალიასი, არაფერი საქმე არ აქვს, 28 წლის.
4. პელაგია, დედა ავქსენტის.
5. ბეჟან ერიძე, ჩინოვნიკი.
6. ვასილ ნოდარიძე.

ამათ გარდა ტექსტში ნახსენებია ვინმე ირაკლი, ვერა, დიმიტრი, მარო და დედამისი.

ამგვარად ათი-თორმეტი მოქმედი პირი მაინც იქნებოდა, პიესა რომ დამთავრებულიყო. მოცემული მასალის ანალიზიდან ირკვევა, რომ მწერალს ფართო დრამატურგიული გეგმა ჰქონია. მას სურდა, ფსიქოლოგიური დრამის ენაში აესახა რთული სოციალური კონფლიქტი, უკვე ჩანს, რომ პიესის მთავარი გმირი უნდა ყოფილიყო ფუქსავატი თავადიშვილი (ვალიკო): მოქმედების დასაწყისიდან ირკვევა, რომ ვალიკოს (იგივე ვალერიანს) მოსწონებია ახალგაზრდა მზითვიანი გოგონა მარო. ვალიკო უფულოა, მაგრამ თავადიშვილის ჩამომავლობა აქვს. იგი ეძებს ფულს, რათა სასიყვარულო რომანი დაატრილოს ლამაზსა და მზითვიან ქალთან. დახმარებისათვის მიმართავს თავის დას ნატალიას. მან იცის, რომ ნატალიას მეუღლე ავქსენტი მალე ხუთასთუმნიანს მიიღებს. ნატალია გახარებულია მოსალოდნელი გამდიდრებით და ძმას დახმარებას აღუთქვამს. შემდეგ ირკვევა, რომ ვალიკომ მართლაც მიიღო სიძისაგან საჭირო თანხა, შეერთო ცოლად მარო, მაგრამ მალე მიატოვა იგი. რა მოხდა, რატომ მიატოვა მარო? პიესაში ამის პასუხიც არის:

¹ ს. კლდიაშვილის ცნობით, დ. კლდიაშვილის დაუმთავრებელი მოთხრობის „შთამომავალის“ ფრაგმენტები ეკუთვნის 1885 წელს (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1936, 15 მაისი, № 6, გვ. 3).

ვერა — ეგ ვინ იყო შენთან ვალიკო?

ვალკო — სიძე ჩემი გახლდა...

ვერა — თქვენ რაღაც უსიამოვნო ლაპარაკი გქონდათ.

ვალკო — უსიამოვნო...

ვერა თხოვს უთხრას რაიმე მისი ცოლის შესახებ. და აი, გრძელდება მათი საუბარი:

ვალკო — დიახ, დიახ! მომადუღეს თავი წერილებით და ასლა აქაც კი მომძებნეს... ვითომდაც დედამიწა ილუპებოდეს...

ვერა — ყურს ნუ უგდებ...

ვალკო თხოვს ვერას ცოლად გაჰყვეს, სურს სახლში მიიყვანოს იგი: — ჯერ დავაცალოთ, ხანმა გაიაროს, თორემ ვინ იცის, როგორ მიგვიღებენ... პასუხობს ვერა.

შემდეგ გრძელდება მათი საუბარი:

ვალკო — როგორც წინად ვყოფილვარ მიღებული — რასაკვირველია ესევე ეხლაც...

ვერა — შენ კი, მაგრამ მე?

ვალკო — შენც, შენც, ყველას შეტყობილი აქვს, რომ მარო ვითომც დამნაშავე იყვეს...

ვერა — ვალკო განა მართალია, ესეთი საქმე ჩაიდინე? გულანდილად მითხარი, თუ მართლა გიყვარვარ...

ვალკო — რასაკვირველია...

ვერა — მართალი მითხარი, თავს გაფიცებ...

ვალკო — გეუბნები.

ვერა — ვერ დამიჯერებია...

ვალკო — კარგია თუ გიყვარდე, მე კი ასე მიტყვამს, შენ რა გადარდებს? თუ არ უნდოდა, არ მოიმოქმედებდა.

ვერა — არა შეგამთხვიონ რა მაროს ნათესავეებმა...

ვალკო — ვერავენ თითს ვერ შემახებს, შემარცხვინოს ღმერთმა. თუ მე რამე გავაბედინო, მათ თვითონ იციან, თუ რა შვილი შემომატყუეს. ვინ გაუწევს ქომაგს, ერთი მითხარი.

ვერასა და ვალიკოს ამ ინტიმურ საუბარში იჭრება ვასილ ნოდა-რიძე. ირკვევა, რომ ვალიკოს უზნეო საქციელს აღუშფოთებია საზო-გადოება. უღანაშაულო ქალის ბედს აულელვებია ხალხი. დიდად შე-წუხებულან მაროს ახლობელნიც. იქმნება დრამატული სიტუაცია. ეს იგრძნობა შემდეგ დიალოგშიც:

ვასილი — ყველას პირზედ აკრავს რაღაც საძაგელი ამბავი, რომ-ლის დაჯერება ყოვლად შეუძლებელია.

ვალიკო — ალბათ ეგრე იქნებოდა, თუ ამბობენ...

ვასილი — მაგრამ იმასაც ამბობენ, რომ თვით შენ გითქვამს პირველი...

ვალიკო — მაკვირვებს შენი ამბავი... თუ კი მე არ შემძლია ერ-თად ცხოვრება, მეტი ადგილი არ არის, უნდა გავე-ყაროთ...

ვასილი — თქვენი იყვეს, რადგანაც თქვენ ხართ მიზეზი.

ვალიკო — ჩემის აზრით ეგ უნდა იყვეს თქვენიდან (ვასილი ეხე-რის).

აქ გამოტოვებულია ადგილი. რემარკა „ვასილი ესერის“, გარკვე-ვით მიგვანიშნებს, რომ კამათს მწუავე ხასიათი ჰქონდა. აქელან ისიც ირკვევა, რომ ვასილი მაროს ახლობელი უნდა ყოფილიყო. პოლემი-კური ხასიათისაა სიძისა და ცოლისძმის საუბარიც:

ავქსენტი — ბავშვი კისერზედ აწევს...

ვასილიკო — მე რა ვქნა?

ავქსენტი — ჩემო საყვარელო, შენ სრულიად დაგიკარგავს კაცის სახე, შეეცდი, რომ შოვედი და ამ საგანზე ლაპარაკი დაეიწყე.

ვასილიკო — ესეც შესაძლებელია.

ავქსენტი — განა შენ არ დასდევდი ყოველგან მაროს, მოსვენე-ბას არსად აძლევდი... ყმაწვილ ქალს თვალწინ ჰყა-ვი წარმოსადეგი, სიცოცხლით სავსე და მარჯვე ვაყ-კაცი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქ-ცევდა. ამას, რასაკვირველია, განუკითხველი სიყვა-რული უნდა გამოეწვია, რომელსაც შენ შენებურად აქეზებდი... დღეს კი უღონო ქალს არა ვაყვაცურად ეპყრობი...

ვასილიკო — მე მაგლახავენს შენი მსჯელობა, ავქსენტი, ღმერთმა-ნი, მაკვირვებს... თუმცა ნაფიცი ვეჭილი ხართ... გა-

მიგონე... ვთქვათ, შენ შემოგიჩნდა ვინმე ლამაზი ქალი... რაღა შორს მივდივართ, აგერ პენტებერის ცოლის ამბავი!.. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იოსების ბოლო მაროს უნდა აესრულებინა. რაკი გამოძევა ყოვლისფერის მომლოდინე უნდა ყოფილიყო და თუ მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდებოდა, თავის თავი დამნაშავედ უნდა ეცნო... თავის ნებით შვრებოდა ხომა... ჰოდა... მე პირობა ხომ არ მიმიცია, რომ გავაბედნიერებდი... ეს ღმერთს შეუძლია და ჩვენ, უფრო ეშმაკებსა ვემსგავსებით. ჩემის აზრით, კიდევაც უნდა მიმადლოდეს (იციანის). ჩემით მან შეიძინა მიზანი ცხოვრებისა, ისეთი საგანი, რომ შეუძლია შესწიროს თავისი ცხოვრება და მეტი რა უნდა... აი ჩემგან რა აქვს მას. მე რა შემიძენია მისგან, აბა მკითხე...

ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი — იცი რა უნდა გითხრა, ვალიკო... მე გაკვირვებული ვარ, განა ახლა შეუძლია კაცს მხიარული იყვეს და მასხრობდეს კიდეც?

ვ ა ლ ი კ ო — ეჰ ჩემო ძმარ, ყოველ სიტყვის საფუძვლიანობას რომ გამოვეკიდო, ერთ თვეში ჰკუთხე შევიშლები.

აქ წყდება ჩანაწერის ნაწილი ჩვენ არ ვიცით, თუ როგორ წარიმართა მაროს ბედი, რით დასრულდა ვალიკოსა და ვერას ურთიერთობა. რა გულისწუხილს გამოთქვამდა აექსენტის დედა პელაგია. არ ვიცით სხვა მრავალი იდეური და ფსიქოლოგიური მხარე მოქმედ პირთა ცხოვრებისა, მაგრამ თითქმის გარკვეულია ვალიკოს სახე, იგი კიდეც უფრო რელიეფურად იკვეთება სხვა დიალოგებში. მისი მორალური სახე კარგად ჩანს ნატალიასთან საუბარში.

ვ ა ლ ი კ ო — გემრიელი ლუკმა კია... სილამაზით აბა ვინ დაიწუნებს, თან ერთი ათი ათასი... ვაჰ... რა კარგად მოეწყობა ჩემი ცხოვრება.

ნ ა ტ ა ლ ი ა — დიდხანს კი გაგიძლებთ. მერე?

ვ ა ლ ი კ ო — ერთ ღროს ხომ მეყოფა.

ნ ა ტ ა ლ ი ა — მის შემდეგ?

ვ ა ლ ი კ ო — ღმერთი მოწყალეა... რამე ახალ სახსარს ამოგვიჩენს, მალე მოგაცილებთ ჩემს თავს, ეხლა კი ხელი მომიმართეთ.

დ. კლდიაშვილი ნატალიასა და ვალიკოს დიალოგში გვაჩვენებს მათ მორალურ დონეს.

ფრაგმენტებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკირავს ნატალიასა და ვალიკოს სახეებს, მათ რწმენას, მათ სულიერ ზრახვებს. ყოველივე ეს კარგად ჩანს ნატალიას ერთ მონოლოგში და აგრეთვე დაძმის დიალოგში:

ნატალიას სულიერი სამყარო, მისი პორტრეტი მშვენივრად არის დახატული მონოლოგში:

ნ ა ტ ა ლ ი ა — მადლობა ღმერთს საზაფხულოდ აბასთუმანს წავალ... ამ მოკლე ხანში კი ბალის გამართვასაც შევიძლებთ. სირცხვილს მაინც გადავრჩები... სხვები რას არ ახერხებენ. აექსენტი რა ფულს შოულობს, მაგრამ მაინც ყოველთვის სხვებს უკან ჩამოვრჩებით ხოლმე... ერთი ის საყურეებიც უნდა გამოვართვა, ამას წინად რომ ვნახე... დღესვე წამოვიღებ, რატომ აექსენტიმ არაფერი მითხრა, თუ ამ მოკლე ხანში ელოდა ამდენ ფულებს... უნდოდა ალბათ გავეკვირვებინე მოულოდნელის შეტყობით... მაგრამ მეც გავიკვირვებ, ვასიამოვნებ რაიმე უცხო საჩუქრით... რა ამოვურჩიო, რა უფრო ვასიამოვნება (არჩევს)... (სარკესთან ისწორებს თავს. მეტად მხიარულად). ამ საღამოს ფაეტონებით უნდა წავიდეთ ფერმის იქით... ქეთო! (შემოდის) პავლეს უთხარი, კიდევ ტკბილი რამ მოუმატოს სადილზედ და შემახვეწე, კარგი რამ იყვეს. ცოტა დააჩქაროს კიდევ. ესე უთხარი, არ დაგავიწყდეს... ერთი ვასილს მივწერ სადილათ მოვიდეს და მემრე ერთად წავალთ ფაეტონებით. ამას თავისი უნდა, მეც მინდოდა ერთი ხუთასი მანეთი.

ვ ა ლ ი კ ო — (შემობრუნდება) ეხლავე, ბეჟან, ფაეტონს დაუძახე... ეხლავე მოვალ. ნატალია, თუ ჩემი სიყვარული გაქვს—ეხლა დამიმტკიცებ, ყელს გამოძკრი, რომ ვარი მითხრა... დამლუპავ...

ნ ა ტ ა ლ ი ა — რა იყო? თქვი ბარემ...

ვ ა ლ ი კ ო — თუ შენ აასრულებ... ღმერთმანი, ეგ მეტად ადვილი საქმეა... შენი სულის ჭირიმე...

ნ ა ტ ა ლ ი ა — ოჰ, ღმერთო... კარგი, კარგი, ოღონდ გამაგებინე რა გინდა... ფული...

ვ ა ლ ი კ ო — თუ დაძმობას გაფიცებ... აექსენტის ეხლა რაში და-

კირდება თლათ ხუთასი თუმანი... ერთი ათასი... შენი სულის კირიმე...

ნატალია — ვალიკო!..

ვალიკო — დამღუპავ და ის იქნება... მასესხეთ, სულს ვფიცავარ, მოკლე ხანში გადავიხდი.

ნატალია — ვალიკო, ჩვენ უამისოთაც ნამეტანს ხარჯს ვაძლევთ ავქსენტის და იგიც გულ-კეთილობით ვარს-არასოდეს არ გვეუბნება... ღმერთმანი ნამეტანია...

ვალიკო — მასესხეთ, მასესხეთ... მხოლოდ მასესხეთ... თუ არ მენდობა... შენ მასესხე...

ნატალია — ბევრსა თხოულობ, ვალიკოს მზემ, ან კი რათ გინდა მაგდენი ფული, რაში გეჭირება?

ვალიკო — ყელი გამომკვერი და ის იქნება... დალოცვილო, ალბათ მკირია, თუ კი ამნაირათ გაწუხებ... მემრე თვითონ ნახავ და გაგეხარდება კიდევაც, უარი რომ არ მითხარი... იმედი მქონდეს... დაიმედებული ვარ, აბა...

ნატალია — კარგი, მერე, მერე...

ვალიკო — დღესვე შენი სულის კირიმე... მიშოვნე და ყორისფელს დაწვრილებით მოგახსენებ... აბა შენ იცი... ისე შენებურათ... ისეთი სიტყვა უთხარი — შენი ქმარი ვარს გეტყვის? — განა თვითონ არ იცი... ნახვამდი, ეხლა კი... ბეჯან, მოვდივარ ეს არის...

შემდეგ მოსდევს ახალი სურათი.

ვალიკო — რა ქენი, მოგცა ფულები.

ნატალია — ერთი კაპიკიც არა...

ვალიკო — ვარი გითხრა თუ რა... ჰა?!.

ნატალია — რა ახირებული ხარ; შემოსვლისთანავე ყელში ვეცემოდი, ფულები მომეცი თქო, თუ როგორ ფიქრობ...

ვალიკო — მაშ ეგრე მითხარი არა მითქვამს თქო და ის იქნებოდა.

ნატალია — თუ ძმა ხარ, თავი დაანებე და მაგას ამარიდე...

ვალიკო — ბატონი ბრძანდები... მაგრამ ამას კი გეტყვი, რომ შენის გამოისობით მე ვინ იცის რას არ ვკარგავ.

ნატალია — რას ჰკარგავ...

ვალიკო. — მხოლოდ იმის გამო, რომ გეძნელება ერთი სიტყვის

თქმა... მე საცხოვრებელ ლუქმას მიკარგავ...

ნატალია — საიდან ყმაწვილო...

ვალეკო — რავა, მე გადავსწყვიტე. აი, ეს კოკობი ვარდი შევირ-
თო... ხომ იცი მაგის მზითვი...

ნატალია — ვალიკო... ვალიკო...

ვალეკო — სრულიადაც არა.

ნატალია — შენ არ მოგცემენ მაგას...

ვალეკო — ნუ შეწუხდებით... რატომ არ მომცემენ...

ნატალია — ჯერ ერთი, რომ შენი და მათი მდგომარეობა სხვანაი-
რია. სიძეს ეძებენ...

ვალეკო — შენ და აქსენტი... შუამავლობას ვერ... მგონი...

ნატალია — კაცის და ქალის საქმე სულ სხვაა...

ვალეკო — რაღას ვაგრძელებთ ლაპარაკს... ქალი ლამაზი... მე
რომ არ მომკენ... ფული ბლომათ აქვს... მეც ჩემის
მხრით, ყოველ ღონისძიებას არ ვაკლებ, მისი სიყვა-
რული უფრო გავაძლიერო... ერთი სიტყვით, ფული,
ფული, მომაწოდეთ, დავაბოლოვო საქმე... რომ არ
ამისრულო თხოვნა, თავს მოვიკლავ და სხვაც ვისეს-
ხებ, მაგრამ თქვენ კი ჩემთვის ვითომც არც კი არსე-
ბობდეთო, ღმერთმანი... ისეთს ახირებულს საქმეს
მოგახვევთ თავზედ რომ...

ნატალია — რა მოგდის, რა გემაართება, ვალიკო?

ვალეკო — მიშველეთ, აბა მომეხმარეთ. მინდა როგორმე თავი
მოვაწონო... შენ კი ქმრის გერიდება... ბევრს აწუხებ,
ჰმ... ჩემს მდგომარეობას არ უყურებთ.

ნატალია — კარგი, კმარა... გაათავე, ჩვენ მარტო არა ვართ. ამ
სახლში, მიგვიტოვებია...

ვალეკო — ყველა ფეხებზე მკიდია, თუ კი არა გამოდის ჩემი
ცდისაგან, სალამოსთვის პასუხი დამახვედრე... (გა-
მოვლენ ოთახიდან) უკაცრავათ, მიგატოვეთ, მაგრამ
ნატალის ვეხვეწებოდი წამოსულიყო ჩვენთან...

ამ პიესის ფრაგმენტებში არის კიდევ ერთი საინტერესო ჩანაწე-
რი, იგი ეხება აქსენტისა და ვალიკოს საუბარს, ამ დიალოგსაც
მთლიანად ვიმოწმებთ:

აკსენტი — შენის მხრით, მართალი ვითხრა, მეტისმეტი გაბე-
დულობაა ამ ყოფით დაბრუნება, როგორც შენ
დაბრუნდი, ვალიკო. ფეხებზედ მკიდია, ვინ რას გა-

მიბედავს... ფულებს მედავება ბატონო, თვითონ მას. მოუნდა ის ფულები... ათი ათასი! არა, შენ თქვი სინდისის ქვეშ, რა ხელით აბნევედა ფულს მარო?

ვ ა ლ ი კ ო — (სიტყვას გააწყვეტიანებს) მაშ მე რაღა ბრალს მდებთ: ავქსენტი, ვითარცა ძმას გეტყვი... მე რომ მომიწყენია, ჩემი თავისთვის დამიკლია, ღმერთმა იცის... სხვები ხომ არას მითვლიან, რა გაეწყობა... აქამდის ვუძლებდი, ესლა კი აღარ შემიძლია და მივატოვე... არ შემიძლია უწინდებურად ცხოვრება, თუ მოინდომებს ყოველგვარი გაჭირვება აიტანოს, ბატონი ბრძანდები, მაგრამ არა ნებავს — მე რა ვქნა, არა მაქვს, ვერც ვერას მოვუძებნი... ჩხუბის თავი არა მაქვს.. მშვიდობით, თავი დაუჟკარი და გამოვეცალე... მე სრულიადაც არ ეუშლი, რითაც ნებავს იმ საშუალებით თავი ირჩინოს...

ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი — აბა ეგ რა თქმაა, ვალიკო!..

ვ ა ლ ი კ ო — გამიგონე ავქსენტი... განა ჩვენს მეტს არ მოსვლია მაგგვარი საქმე... სხვა არ ჩავარდნილა ამ მდგომარეობაში?.. მითხარი?..

ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი — მერე...

ვ ა ლ ი კ ო — რაღა მე გამომიყვანეთ, ქვეყანა ააყაყანეთ... პირში გეტყვი, თქვენ რომ არა, ჩვენ გავშორდებოდით ერთმანეთს ისე, რომ ვერავინ ვერაფერს გაიგებდა... რამდენი ცოლ-ქმარი ერთმანეთს დაშორებიან!.. ახალი საქმეა?... მაგრამ თქვენ ჰაი, ჰაი და ისე გაამწვავეთ სქმე, რომ ვინ იცის და ერთი უბედურება თავს არ მომახვიოთ... აი, მართალი თუ გინდა... ჩვენ გაყრაში უცხო და საკვირველი არა გახლავთ რა...

ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი — მაგ შენს გრძელ და ცხარე სიტყვებზე მხოლოდ იმის თქმა შემიძლია, რომ მე მართლა დამნაშავე ვარ, შენ სწორი და მართალი მითხარი... მე შეეცდი, რომ მონაწილეობა მივიღე და სახსარი მოგეცი შენი წადილის აღსასრულებლად...

ვ ა ლ ი კ ო — მეტად სტდები. მე შემეძლო სხვაგანაც მეშოვნა ის ფულები...და თუ შენ გინდა გამახსენო, რომ მე მმართებს კიდევ...

ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი — სრულიადაც არა...

ვ ა ლ ი კ ო — ჯერ მადლობას მოგახსენებთ და მერე (ჯიბიდან ამოიღებს ფულს და გადაუგდებს) შემიძლია კიდევაც

დაგიბრუნოთ სრულიად, თუ მიიღებთ სარგებლი-
თაც...

- ავქსენტი — უფლება არა გაქვს, ეგრე უხამსად მესროლო სიტყვები. საიდან იზოვე შენ ეს ფულები?
- ვალიკო — ავქსენტი, დაანებეთ ამ უსიამოვნო ლაპარაკს თავი.... განა არ შეიძლება სხვაზე ვილაპარაკოთ...
- ავქსენტი — ნახვამდის... იმედი მაქვს, უკეთეს ღროს შევხვდებით ერთმანეთს...
- ვალიკო — მეც მეტად მონატრე ვარ მაგისი... (ავქსენტი გაღის) ჰკეას მარიგებს...

იი, სულ ეს გახლავთ „ფარდა ახდლის“ ფრაგმენტები.

რასაკვირველია, ჩანაწერებს აკლია მწერლის ოსტატობა, იგი ჯერ კიდევ ნედლი მასალაა, მაგრამ მაინც ძვირფასი დოკუმენტია. კლდიაშვილის დრამატურგიისა და საერთოდ, მისი შემოქმედების ევოლუციის შესწავლისათვის.

პირველ რიგში უნდა გაირკვეს, თუ ვინ არიან ვალიკო, ნატალია და ავქსენტი.

ვალიკო ქართული ლიტერატურისათვის ცნობილი ტიპია. დავით კლდიაშვილი რეალისტი მწერალი იყო და ნათლად ხედავდა იმ ღრმა სოციალურ პროცესებს, რომლებიც იმჟამინდელ ცხოვრებაში ხდებოდა. იგი ამჩნევდა, რომ ერემია წარბასა და დათიკოს სულიერი მემკვიდრენი ასპარეზიდან ჯერ კიდევ არ ჩამოსულიყვნენ. ახალ-სოციალ-პოლიტიკურ გარემოში ტრიალებდნენ ვალიკოსდარი ტიპები. ისინი ღრმა ეკონომიურმა ძვრებმა ცხოვრების ზედაპირზე წამოატივტივა, დაუქარგა მტკიცე ეკონომიური ბაზა და მართო წოდების ამარა დატოვა. მაგრამ თავადიშვილობით ცხოვრება აღარ შეიძლებოდა. ვალიკომაც ამიტომ გადაწყვიტა, შეერთო მდიდარი ქალი. მიზანს მიაღწია, ყველა ღონე იხმარა. ქალში აღძრა წმინდა გრძნობა სიყვარულისა და შემდეგ უღმერთოდ მიატოვა იგი.

ვალიკო უაღრესად პრაქტიკული ადამიანია, ფულის მოხვეჭის სურვილს მასში ჩაუკლავს თვით მშობლიური გრძნობაც კი. მისთვის არ არსებობს მორალური და ეთიკური ბარიერები. „რამდენი ცოლ-ქმარი ერთმანეთს დაშორებიან... ახალი საქმეა?“—გაოცებულნი ეკითხება ავქსენტის. ოჯახისადმი ვალიკოს ამგვარ დამოკიდებულებაში იგრძნობა ახალი, კაპიტალისტური მორალის შექრა ცოლ-ქმრულ ურთიერთობაში, იგრძნობა რღვევა სტაბილური, პატრიარქალური ნორმებისა, მაგრამ ეს პროცესი წინააღმდეგობის გა-

რამე როდი მიმდინარეობს. ვალიკოს შეხედულებებსა და საქციელს წინ აღუდგება აექსენტი.

მაგრამ არც აექსენტი თავისუფალი მიწიერი ცოდვებისაგან. ვალიკოს გადაკრული სიტყვა („ვთქვათ შენ შემოგინდა ვინმე ლამაზი ქალი... რაღა შორს მივდივართ, აგერ პენტეტერის ცოლის ამბავი...“) და მწერლის მიერ მისი დახასიათება რემარკაში ნათელს ჰყენს ამ ნიქიერი ვეჟილის ბიოგრაფიის ზოგიერთ მხარეს.

ვინ არის აექსენტი? ამაზე იძლევა პასუხს: „იმედაძე ღარიბი ოჯახიდანაა გამოსული, ახალგაზრდობიდანვე ოცნებობს ფეხი მოიკიდოს მაღალ წრეებში, გატაცებული მათი ხელგაშლილი, თითქოს უდარდელი და რიხიანი ცხოვრებით. ნიქიერი ვეჟილი, სახელის მქონე, ყოველ ღონისძიებას ხმარობს, რომ შეერთოს კნიაენა ნატალია — გულცივი, უშინაარსო არსება. მისი მახვილი, ვაჟკაცური სიმართლე სიცოცხლით სავსე არსებას სრულიად მოხიბლავს და კოდევაც შეერთავს მას“.

ასე რომ, კლდიაშვილის ჩანაფიქრში ჩანს აექსენტის მრავალპლანიანი სახის კონტურები. მაღალი საზოგადოებისაკენ ლტოლვა და ამ მიზნით „კნიაენას“ შერთვა — ხოლო, მეორე მხრივ, სამართლიანობის გრძნობა, რომელსაც იგი ვალიკოსთან საუბარში ამჟღავნებს, გვაფიქრებინებს, რომ კლდიაშვილის შემოქმედებაში ისახებოდა სრულიად ახალი ტიპი. იგი თითქმის არ ჰგავს კლდიაშვილის არცერთ გმირს. თითქმისო ვამბობთ იმიტომ, რომ მასში რაღაც შორეული მსგავსებაა ვიქტორთან. ვიქტორიც ამხელს აბესალომის უზნეობას, მის თავგასულობას, ისევე როგორც ამას აკეთებს აექსენტი ვალიკოს მიმართ. საერთოა მათი ჰუმანური პოზიციებიც, მაგრამ მსგავსება, არსებითად, მხოლოდ ამ სფეროში ძევს. სხვა მხრივ მათ თითქმის არაფერი აკავშირებთ ერთმანეთთან. ვიქტორი უფრო კრისტალური და ერთსახოვანი ტიპია, ამასთანავე არც სულიერი მისწრაფებებით და ბიოგრაფიით ჰგავს აექსენტის. ვიქტორს არა აქვს გარკვეული საზოგადოებრივი ფუნქცია, იგი არც აექსენტივით შემტევი და აქტიური ძალაა.

რაც შეეხება ვალიკოს, იგი აბესალო სალანთაძის ნამდვილი წინამორბედიცაა, ჩანს, რომ მწერალს დიდხანს აღელვებდა აბესალოს ტიპი. კლდიაშვილისათვის ეს იყო უტყუარი სინამდვილე. იგი გრძნობდა მისი გამოხატვის აუცილებლობას. ამით უნდა აიხსნას ის ფაქტიც, რომ მწერლის შემოქმედების დასაწყისშივე გაჩნდა ვალიკოს ტიპი.

ფრაგმენტების მიხედვით აშკარაა, რომ ნატალია ძალიან ჰგავს ვალიკოს. რასაკვირველია, თავისთავად არაფერია ამაში გასაკვირი,

მაგრამ ჩანს, რომ ძვერალი მსგავსების მიზეზს უფრო სოციალური ახლებურ-თ უყურებს, ვიდრე პილოლოგიურით. ისინი ერთი ეპოქის, ერთი სოციალური ბუნების ადამიანები არიან. მათი მსოფლმხედველობა და სინამდვილესთან დამოკიდებულების ფორმები იმ ღრმა პროცესების ანარეკლია, რომელიც მაშინდელ საქართველოში სდებოდა. სდაბიო წარმოშობის, მაგრამ ბურჟუაზიული ურთიერთობისაგან ეკონომიურად წარჩინებული ადამიანები ფულით იძენდნენ წოდებას, ხოლო მადალი წოდებისანი თავიანთი გვარიშვილობით ცდილობენ ეკონომიურად მომძლავრებას.

ღარიბი ოჯახიდან გამოსული აექსენტი ფულეპის წკალობით ერთავს „კნიაცნა“ ნატალიას, ხოლო ნატალია მდიდრადება თავისი „კნიაცნობით“. ანვარებიანი ურთიერთობა ტიპიური მოვლენა იყო ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში.

ხატალია ფუქსავატი ქალი ჩანს. იგი თავისი მის პროტოტიპია. მათი დილოგი ნათლად ამქლავნებს ორივეს ხარბ, მტაცებლურ ბუნებას.

„ირინეს ბედნიერებაში“ არ არის ნატალიას მსგავსი ტიპი, არც სხვა პიესები მოგვაგონებს „ირინეს ბედნიერებას“.

ასე რომ, „ფარდა ახდილის“ ფრაგმენტები არ შეიძლება „ირინეს ბედნიერების“ თუნდაც პირველ ვარიანტად გამოვაცხადოთ. თუმცა ცალკეული დეტალისა თუ მოტივის ვარიაციებს ესვდებით „ირინეს ბედნიერებაში“. არსებითად ჩვენ საქმე გვაქვს დ. კლდიაშვილის შემოქმედების იმ ეტაპთან, როცა ახალგაზრდა მწერალი, როგორც ჩანს, დრამატურგიულ მასალას აგროვებდა. ამ მასალიდან ვალკოს თემამ რთული ევოლუცია გაიარა და აბესალო სალამთაძის სახით გამოვლინდა „ირინეს ბედნიერებაში“, ხოლო ნაწილი მასალადვე დარჩა და შექმნაში განვითარება ვერ პოვა კლდიაშვილის შემოქმედებაში.

„ფარდა ახდილის“ ერთ-ერთ ფრაგმენტს, დათარღლებულს „1829 წლის 19 ენკენისთვის“, აწერია „მესამე“. სავარაუდოა, რომ პიესა სამ მოქმედებად იყო განზრახული. რას უნდა ნიშნავდეს გამოკვეთილი სათაური „მესამე“? რასაკვირველია, იგი შეიძლება ნიშნავდეს აგრეთვე მესამე სურათს, ან „მესამე სცენას“, მაგრამ პიესის კომპოზიციური მონახაზი, სიუჟეტური ჩანაფიქრის მასშტაბი და სათაურის გამოკვეთილობა გვაფიქრებინებს, რომ პიესა სამმოქმედებიანი უნდა ყოფილიყო.

ჩვენს ხელთა დავით კლდიაშვილის პიესების სხვა ფრაგმენტები. სამწუხაროდ, ძნელია გადაკრით თქმა, თუ რომელ წელსაა ისინი დაწერილი. საფიქრებელია, რომ ნაწილი ამ ფრაგმენტებისა და-

კარგულია. დარჩენილია მხოლოდ ერთი რვაგვერდიანი ჩანაწერი და ორი პატარა (სულ 4 გვ.) ფრაგმენტი. ერთი შეხედვით, შეუძლებელიც კია ამის მიხედვით რაიმე კონკრეტული დასკვნის გამოტანა, მაგრამ აქაც ბევრი საინტერესო და საგულისხმო ჩანს. ყოველ მათგანს აქვს თავისი მნიშვნელობა მწერლის დრამატურგიული ბიოგრაფიისათვის, განსაკუთრებით კი უნდა გამოეყოს რვაგვერდიანი ნაწყვეტი.

პიესა სამ მოქმედებიანი უნდა ყოფილიყო. შემორჩენილია მესამე მოქმედების მხოლოდ ორი გვერდი.

მოქმედება ქალაქში ხდება. ერთი ოჯახის ფონზე იშლება დრამატული სიტუაციები. ეს არის თანამედრობის პირის ალექსის ოჯახი და მასთან დაკავშირებული მოვლენები. ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტი იწყება ალექსისა და მისი მეუღლის ელიკოს დიალოგით. მათი საუბრიდან ირკვევა, რომ ალექსი შეძლებული კაცია. იგი მსგავსად მისი მეუღლისა, პრაქტიკული ადამიანია. მაგრამ უმჯობესია, მოვუსმინოთ მათ დიალოგს:

გამოსვლა VI

ე ლ ი კ ო — (მარტო) ვინ გაბედავს წინააღმდეგობას... ვნახოთ, თუ კეთილადქვს კისერი არ მოესტეხო... ჯანი გაიგდებინოს თედომ და ის ყაზახი კი უნდა საუკუნით მომაშოროს... ნეტავ მალე მოვიდოდეს, მაგრამ საკიროა რამეთი მაგეც დაასაჩუქროს კაცმა... თუ გნებავს, თვითონ მიბრძანდი და ამოუჩეჭი გვერდით სოფლის კაცებს, ბევრს ნახავ, თუ რა ხდება ქვეყანაზედ... მე კი უმორჩილესი მონა გახლავარ... იმედი ნუ გაქვს, ალექო, რომ მე სოფელში ჩემი სიცოცხლე გავიმწარო...

ა ლ ე ქ ს ი — ვინ ოხერი გადალებს... ფული ღვთის მადლით გვაქვს, სახლი ქალაქში გვაქვს, სოფელში წასასვლელათ რა გვიჭირს... სამსახურს ვის ვუტოვებთ, ჰა... ეს როგორ მოგივიდა, ჩემო ძმაო, საყვარელო ძმაო... ჰა, სამსახურს ვის ვუტოვებთ... გამომავდე თუ... (იციინის).

ე ლ ი კ ო — სამსახური მაშინ არის კარგი, რომ კაცს გამოადგება...
ა ლ ე ქ ს ი — (იციინის) და ჩვენ არ გამოგვადგა თუ... კარგი, ჩემო ელიკო, ჩემო ძმაო, როგორც გინდა ისე ქენი... არც ნესტორა მინდა, არც პეტრე და არც ივანე!.. შენ მყავდე და ვინ ოხერი სხვას დაენდობა...

ე ლ ი კ ო — ჰო, სანამ გულზედ არ ვახეთქამ, არ იქნება, რომ შენგან ხეირს ვახდეს კაცი.

ალექსი — ცხვარი ვარ შენი, ჩემო, ჩემო, ცხვარი... (მოკრძალებით) მაგრამ იცი ელიკო, მაინც უნდა რამე... მმართველი რომ მოვა, ვინ იცის საიდან... რომ მტერი გაჩნდეს...

ელიკო — ეგ მე ვიცი... გითხარი, რომ მე ვიცი...

ალექსი — კი, კი შენ იცი... თედოს რომ მეელაპარაკო... რალაცა კეთილაძემ იმ საქმეზე, შენ იცი... რაცხას აპირებსო... და...

ელიკო — ვინ? კეთილაძე!.. რას აპირობს, ვინ გითხრა... რაო? რას აპირობს...

ალექსი — თედო გამოჰკითხე, იმას ეცოდინება...

ელიკო — (კითხულობს წერილს) ჩემო საყვარელო და ძვირფასო ალექსი! ვერ დაგიმალავ, რომ შენზედ ბევრი საჩივარი მივიღეთ ამ უკანასკნელ ხანებში... ფრთხილად იყავი, თორემ, ხომ იცი, ბევრი ცვლილება ხდება. ეხლა და ვინ იცის, შენმა მტერმა არ გაიმარჯვოს. ეცადე როგორმე დააკმაყოფილო შენი მომდურავენი... ვინ არიან, ვგონებ, შენ თვითონ კარგად გეცოდინება... ყოვლისფერს გამოტეხით გწერ იმიტომ, რომ იცოდე, როგორ მოგიხდება თავის დაჭერა. მმართველმა არა ერთხელ გიკითხა... ვინ არისო... შეიძლება, იმან ამისთანა საქმეები ჩაიდინოსო, თუ არაო და მე, რასაკვირველია, დავაჯერე, რომ ეს სულ ორი-სამი კაცის ნამოქმედარია მეთქი, იმ კაცების, რომელსაც შენ სდევნი მათი ბოროტი ქცევისათვის... მმართველი აპირობს ამ მოკლე ხანში მხარის დატეხას და შენ იცი, როგორ დაუხვდები... თავი არ შეირცხვინო... შენი ერთგული სამარემდის ნიკოლოზ ზეკაცოვ.

ალექსი — ჰა! კარგად ვერ გავიგე!.. როდის მოდისო? და ის, ის, საჩივრებზედ რას იწერება?.. ერთი ხელახლად გადიკითხე ძამიკო!.. სმენამ მიკლო, თუ რა ამბავია...

ელიკო — რაო და მმართველი ამ ცოტა... ცოტა ხანშიო, მანდ იქნებაო და ვილაყეები რომ არიანო... გემდურნიანო... რა სისულელეა, ვინაა? ვისზედ ამბობს?.. ისენი მოიმადრიელეო!.. ვინა გყავს მოსამადრიელეებელი?.. რასაკვირველია, ახლა თუ ნადიმები არ გავმართე, არ იქნება უიმისოთ!..

ალექსი — (მძიმედ ამოიოხრებს) რა, მოდისო, ამ ცოტა ხანში... საჩივარიო იყო რალაცა.

- ელიკო — ვითომდა ვეღაცეებს ჩვენზედ საჩივარი შეეტანოს მმართველთან. ვიცი, რისთვის იწერება... მეო ასე და ასე უთხარი მმართველსო...
- ალექსი — კარვია, ელიკო! კაცი მართალს გეწერს... ამხანაგურათ გვატყობინებს ჩვენ საქმეს... მმართველსაც კიდევ უკითხივარ...
- ელიკო — დიდი კაცი ხარ... თუ არ მოგიკითხა.
- ალექსი — ქალო, მომიკითხა კი არა... ჩვენ უწესობაზედ კითხულობს...
- ელიკო — რასაკვირველია... ფულები შემოხარჯვია მაგ შენ ნიკოლოსს და ახლა მოგმართა... გიშოვნა ცხვარი... მივხვდი... ღვთის მადლით, თავი გვაბია და გვესმის... ბევრიც გვესმის...
- ალექსი — მე კი, ჩემო ძმაო, იმას გეტყვი. რომ უნდა მივსდიო იმ რჩევას, რომელსაც გვაძლევს ის კაცი ამ წერილში... დამიჯერე, ელიკო, ღმერთს გეფიცები...
- ელიკო — დღურივე ფულები ქვეყანას... ბევრი გვაქვს... ორიოდ კაპიკი რომ გქონდეს, კაცმა შეგატყოს და წართმევა მოგინდომოს, ხმასაც არ ამოიღებ... მიაართმევ... ბევრი საქირთა, რომ კაცმა შეგაშინოს...
- ალექსი — კი უნდა გეშინოდეს... ღმერთმანი უნდა გეშინოდეს... გამოტეხით გეტყვი... სხვა არაფერ არ ყურობს და... ელიკო, გვიწევს ერთ ღღეს ჩვენი ნამოქმედარი... თუ არ გავფრთხილდით ძალიან, ყველას ვაწყენინეთ... ყველა ჩვენი მომდურავია... დროს იშოვიან, ტალახში გაგვეგრიან...
- ელიკო — ალექსი, მე არა ერთხელ მითხოვია და ყოველთვის იმას გთხოვ, რომ ეგ ნესტორა არის თუ ვიღაცა თავიდან მოიშორე მეთქი... რომ აყვები მის სიტყვებს... მაგის მეტს ის არაფერს არ გეუბნება, ბიძაო ყველა გემდურის, ყველა მტრულათ გიყურებსო... ვიცი რა ალაბარაკებს იმას მაგნაირათ... სხვები კი არა, ის თვითონ არის ჩვენი პირველი კეთილის არამსურველი... დამიჯერე...
- ალექსი — მე თვითონ ვუყურებ, რომ ნესტორას სიტყვები მართალია, ღმერთმანი მართალია, ელიკო ნუ მომიკვდება... ელიკო...
- ელიკო — მელაა, მელა... ვის უნდა გაუძნელდეს, შენ რომ რამე-

ში დაგაჯეროს, მერე კიდევ ნესტორას... შენ ხუ უყუ-
რებ, წყნარია...

ალექსი — ნუ, ნუ ელიკო. მაგას ნუ ამბობ... შენ ტყვილათ გძულს
ის... ღმერთმანი გულკეთილი ყმაწვილია...

ელიკო — (გაჯავრებული) კარგი, კარგი აბა... მისღიე ნესტორა,
და მის წერილს და რაი ვინდა ის ქენი... მე ბრალი არ
ქმონდეს... შენ თუ ისენი დაგლეპამენ... ისენი იყვნენ
შენი მრჩეველნიც და ყველა... შენი ცოლი კი შენი
ორგულია... დიახ არც რამეში დაუჯერო და არც ყურო
ათხოვო... დაგლუპავს...

ალექსი — რაა მაგ, ელიკო!.. ძმაო ჩემო. ჩემო ელიკო, კაია თუ
ღმერთი გწამს... რას გულისხმობ... ვინ გეუბნება არ
დავიჯერებ, გაჩუმიდი, დაწყნარდი... მე სულაც არ მინ-
დოდა შენთვის შეწყენინებინა... ისე ვსთქვი...

ელიკო — არა, არა... იმათ გასღიე... ეგები ყველა შენი გულითა-
დი მეგობარი გახადო...

ალექსი — კაია, დალოცვილო.

ელიკო — ძლივს ორი კაპიკი შეინახე... სხვებს ჩვენს ადგილზედ
მილიონები ექნება... შენ ვინ რას მოგცემს, იქით თუ
კიდევ არავინ წაგაფტქვენა...

ალექსი — ვიშოვით, ვიშოვით... ჩემო სიცოცხლე... ოღონდ შენ
ჯანიანათ მეყოლე...

ელიკო — იშოვი... სირცხვილით თავს ვერსად გამოყოფ... ბრიყ-
ვი რომ არ დაგიძახონ, ხელში გაქვს ყოვლისფერი და
აბა თუ კაცმა მოახერხოს მისი მოხმარება... ვერა სე-
დავ პეტრე ლუკანაძეს რა ქონდა, რა ებადა. დღე-
პირველი კაცია... რითი... შენსავით კი ვერ გააბრიყვებ-
დნენ, ვის შეეძლო... თვითონ აბრიყვებდა ყველას...
დღეს ბატონია... შენ კი სამსახურიდან რომ გამოხვი-
დე, ლუკმა პური საკმელი არ გექნება...

ალექსი — მაგას რას ამბობ, ჩემო სულო, ღვთის მადლით მამულ-
გვაქვს... მოსავალი მოგვდის...

ელიკო — რასაკვირველია, მამული გაცხოვრებს... მოუდექი
იმას.. თონი ხელში დაიკავე და ის იქნება... ეს გაკლდა
კიდევ სათქმელათ...

დამოწმებული დიალოგიდან ჩანს, რომ ალექსის ოჯახი უწყისო
გზით აგროვებს ფულს. ალექსის კარგი მამულები ჰქონია, მაგრამ
სოფლისათვის ზურგი შეუქცევია და ახლა მის მეუღლეს სამარცხე-

ნოდაც კი მიაჩნია სოფლად ცხოვრება. „თოხი ხელში დაიკავე და ის იქნება... ეს გაკლდა კიდევ“ — ეუბნება ქმარს ელიკო.

დილოგის მთავარი თემაა ალექსის უწყსობის მხილების საფრთხე. ალექსი გრძნობს, რომ წერილის ავტორის გაფრთხილება საფუძვლიანია, შინაგანი მღელვარება იპყრობს მის სულს, მაგრამ ცოლის გავლენის ქვეშაა მოქცეული და იძულებულია დაფაროს შემფოთება. ჩვენ არ ვიცით, თუ რა გზებით ახერხებდა ალექსი სიმდიდრის დაგროვებას, ვის პარავედა, ან რას ითვისებდა, მაგრამ ჩანს, რომ ძირითადი წყარო სამსახური ყოფილა. ელიკოს აზრს („სამსახური მაშინ არის კარგი, რომ კაცს გამოადგება“) კვერს უკრავს ალექსიც: „ჩვენ არ გამოგვადგა თუ...“

მათ იციან, რომ ვილაცამ დააბეზლა ისინი უფროსთან. ელიკოს ამგვარ ადამიანად ნეხტორი მიაჩნია. ალექსი არ იზიარებს მეუღლის ექვს, მაგრამ ელიკოს აზრს წინ ვერავინ აღუდგება, მისი სიტყვა შეუვალია.

ალექსის ოჯახთან მეგობრობს ვინმე თედო. ელიკოს იგი შვილივით ჰყავს მიღებული, ენდობა სავსებით თედოც თვალთმაქცობს ოსტატურად. შემდეგი ფრაგმენტიც სწორედ თედოსა და ალექსის ოჯახის ურთიერთობას ეხება:

გ ა მ ო ს ვ ლ ა მ ე ს ა მ ე

თ ე დ ო — (უცბათ შემოვა) ელიკოს ღვთის წყალობა (ხელზედ აკოცებს) რა ამბავია?

ე ლ ი კ ო — დიდი არასფერი მაინცლა მაინც... გახსომს თედო..

თ ე დ ო — რა?

ე ლ ი კ ო — თედო, ხომ ღმერთმა იცის და კაცმაც, რომ შენ როგორც რომ ჩემი ღვიძლი შვილი ისე მიმაჩნინხარ...

თ ე დ ო — მაგაზედ რა საჭიროა ლაპარაკი... თქვენ რომ არ, თედოშკას კი არა თედოსიასაც არავინ დამიძახებდა... ვგონებ, ჭერ არასფერში დამტყობოდეს თქვენი ორგულობა, თქვენდამი ბოროტი განზრახვა...

ე ლ ი კ ო — აბა, აჰ!

თ ე დ ო — თუმცა კი ზოგნი ბევრს რამე გლახას გიჩურჩულებენ ყურში თქვენს და თქვენს ქმარს ჩემზედ... მაგრამ მე ძლიერ მადლობელი ვარ, ნამეტურ თქვენი, რომ სრულიათაც მნიშვნელობას არ აძლევთ ამ ჩურჩულს... თუმცა ბატონი ალექსი კი გულით ძნელი მოსაგებელი ყოფილა...

ე ლ ი კ ო — იმისაგან, თედო, არც კი უნდა გეწყინოს რამე, ღმერთს გეფიცები. ის იმისთანა კაცია, რომ რასაც ვინ ეტყვის, ყველას დაუჯერებს, მაგრამ საქმით იმას შენთვის კარგის მეტი არა უქნია და არც შემდეგში შეიძლებს, რომ რითიმე გავნოს...

თ ე დ ო — მჯერა! მჯერა! ნუთუ შეგიმჩნევიათ, რომ მე ურწმუნო თვალით ვუყურებდე, ან რამეში ვემდუროდე ალექსის?.. თავის დღეშიაც არა!

ე ლ ი კ ო — კი მართალია, თედო ჩემო, რომ ბევრნი მტრული თვალით გვიყურებენ და ბევრს სისულელესაც გვწამებენ, მაგრამ — ქვეყნის ყბაში ვინ არ ჩავარდნილა... რაც უნდა ისა თქვან, ილაპარაკონ...

თ ე დ ო — ოღონდ კი ჩვენ ვგრძნობდეთ ჩვენს თავს უდანაშაულოთ, უბიწოთ!..

ე ლ ი კ ო — რასაკვირველია! ძალიან არ მჭირდება, რომ ვინმე მოუსვენარი მოქალაქე, მოშურნე გამომიდგება და დამიწყებს, აი ამან ეს ქნაო, ამან ეს ჩაიდინაო, ამან ეს მოაუდინაო!.. თუ მოვისაქმე, ალბათ ჩემი სინდისი მაძლევდა ნებას, რომ მექნა ის მოქმედება.. გათავდა... რალა ტიტინი უნდა აქ... არ მოგწონს? ჯან გეშურება? რაც გინდა ის ქენი... ჩემთვის სულ ერთია... ვერვინ ვერაფერს დამაკლებს...

თ ე დ ო — როდესაც განსაკუთრებით ჩვენისთანა გმირები ერთათ არიან შეკავშირებულნი...

ე ლ ი კ ო — ნეტავი შენისთანა გმირი მართლა არა ერთი იყევს ამ სახლში!..

თ ე დ ო — მოცილები გამიჩნდებოდნენ... თქვენი ჩემდამი დედობრული სიყვარული მათთვისაც უნდა გაგენაწილებინათ მაშეინ...

ამ ნაწყვეტში ერთი დიდად საყურადღებო მომენტია შენიშნული. უწყსო გზით გამდიდრებულნი უკვე თავიანთი საქციელის გასამართლებელ მიზეზებზე მსჯელობენ. ისინი იმდენად თავისუფლად გრძნობენ თავს და ისე გათამამებულნი არიან, რომ საზოგადოებრივ აზრსაც აღარ უწყევენ ანგარიშს. უფრო მეტიც, მოითხოვენ, რომ საზოგადოება უნდა შეეგუოს მათი საქციელის ნორმებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში პატიოსანი ადამიანები მოშურნეებად მიიჩნევიან. ეს კარგად ჩანს ელიკოს ზემოთ დამოწმებულ სიტყვებში და თედოს დასტურში:

- ნატალია — ყველანი აქა ვართ! მშვიდობით, კარგათ.
- ნესტორი — კიდევ ისეთი თუ გადასხვაფერებულნი?.. კიდევ მიწყრება ელიკო? ჩემს ცუდ სსენებაშია, ეჭაერება ჩემი სახელის გაგონაც?
- ნატალია — აჰ! სრულითაც არა! ბიცოლა ელიკო სულ იმას სჯავრობს, რომ ვერ გიცნო, თუ რა კაცი იყავი მისი ოჯახისათვის, და იმდენი შეურაცხება მოგაყენა უკანასკნელ დროს... სულ შენს სსენებაშია... ნეტავი მანახაო... როგორ გაეხარდება, რომ გნახამს...
- ნესტორი — ნუ თუ მართლა... თავისი ღმერთი... თავისი თეღუშკა?.. კეთილი ანგელოზია... შეუღარებელი სიძე... ხა! ხა! ხა!
- ნატალია — მისი სახელის გაგონებაც კი ეჭაერება... თუმცა კი სრულიად არა სჯერა, რომ თედოს იმოდენა სისამაგლის ჩადენა შეეძლო!
- ნესტორი — თუ ეგრება, დარწმუნებული საბუთიც ხელში ვიგდე! აწი ვერსად წამივა ის ხელიდანა!.. ეჰ, თავი ღაუანებოთ მაგაზედ ლაპარაკს, ეგ მიოხარი, ალექსი რასა იქს...
- ნატალია — ბიძიამ ახალი ადგილი მიიღო...
- ნესტორი — რა ადგილი?
- ნატალია — მომრიგებელ-შუამავალია.
- ნესტორი — მართლა?.. რათ უნდა ეს სამსახური, დაჯდეს სასლში... იყოს თავისთვის, — ფული აქვს, შეძლებული კაცია! კიდევ რამეს გადაეკიდება... ეგ სასირცხო საქმე ხომ დამართეს... მეორეს ელის?..
- ნატალია — ბიცოლას სურვილია!.. და ხომ იცი, ბიძია ვერას გადუარს...
- ნესტორი — აჰ, კიდევ აქა ვარ, თქვენთან... არა, შენთანა ოჰ, ნატალია, შენ რომ მფარველათ არ გამჩენოდი იმ შავ დღეს ცუდათ იყო ჩემი საქმე... შენი ერთი სიტყვა ძალას, ღონეს მიმატებდა, რაღაც იმედს მაძლევდა შემდეგში... თორემ, იმ ზომამდი ვიყავი მისრული, რომ ან ის უნდა დარჩენილიყო ცოცხალი ან მე... ღმერთო, გახსოვს უკანასკნელი ჩემი ყოფნა თქვენსა... იმ დღეს რომ ალექსის სამსახურიდან დათხოვნის მოწერილობა მოუვიდა... და სულ იმის გამოძიებაში იყო, თუ ვინ დაუწერა კეთილამეს, ბეროშვილს და სხვებს თხოვნები... თუ ვინ ასწავლა ზოგაერთი აზნაუ-

რებს ესა და ეს მოახსენეთო მართებულსო... და ყო-
რისფელში მე გამოვდიოდი დამნაშავეთ... ოქვესც და-
უჯერეთ... და კიდევაც ელიკომ ნება მისცა თავს
თავს ეთქვა, როდესაც მე ჩამოვედი და მწუხარება გა-
ნუცხადე ალექსის: „ცბიერს და ავ კაცსო ღმერთი სა-
მართლიანად დასჯისო“. მე ვიცოდი, რომ ის სიტყვე-
ბი ჩემთვის იყო ნათქვამი, მაგრამ გული შევიშავრე და
არა მითქვამს რა... ვხედავდი, რომ ალექსი რალა-
ნაირათ სხვაფერ მიუყოებდა... იმისთანა ტანჯვაში
უუყოფილესი არ იქნებოდა ჯოჯოხეთში, რაც მე მა-
შინ ტანჯვაში ვიყავი!..

ნ ა ტ ა ლ ი ა — ოჰ, ერთი ახლა ბიკოლა შემოვიდოდეს!..

ნ ე ს ტ ო რ ი — რა რიგათ გაუჯერდება!

ნ ა ტ ა ლ ი ა — გაუხარდება!.. (გადაეშვება ფანჯარას) აი ესეც მო-
დის! ბიკოლა, ბიკოლა! მალე... ვინ დაგიხვდება, აბა
თუ იცი!

ე ლ ი კ ო ს ხ მ ა — ვინ არის?

ნ ა ტ ა ლ ი ა — უცხო სტუმარი... მოულოდნელი!

ელიკოს ეს ახალი მორალური კოდექსი დაფუძნებულია კაპიტა-
ლისტური ურთიერთობის ძალბომრებით პრინციპზე. დ. ვაღლი-
შვილს ალბათ არსად არ მოუცია ასე პირდაპირ, შიშველი ფორმით
ბურჟუაზიული მორალის სახე, როგორც ამ ფრაგმენტში.

ფრაგმენტის შემდეგ ნაწილში ირკვევა, რომ ნესტორი (რომე-
ლიც ასე ძულს ელიკოს) გამიჯნურებული ყოფილა ალექსის ძმის-
შვილზე, ნატალიაზე. ამავე სცენაში ისიც ირკვევა, რომ სწორედ
თედოს გაუცია ალექსი. ასე რომ, ოჯახის „მეგობარი“ მტერი აღმოჩნ-
და, ხოლო ორგულად მიჩნეული ნესტორი პატიოსნებით სავსე.

მესამე მოქმედების პირველი გამოსვლა ნატალიასა და ნესტო-
რის დიალოგს ეძღვნება, მეორე გამოსვლაში მათ შეემატებათ ელი-
კოც. გაგაცნობთ მთლიანად ორივე გამოსვლას:

მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა მ ე ს ა მ ე

გ ა მ ო ს ვ ლ ა 11

ნ ა ტ ა ლ ი ა — (გაიხედამს ფანჯარაში). ღმერთო ეს ნესტორია?!

ნ ე ს ტ ო რ ი — (შემოდის) ნატალია! როგორა ხართ?

ნ ა ტ ა ლ ი ა — შენ, ნესტორ? საიდან გაჩნდი? რამ მოგიყვანა?

ნესტორი — შენი ნახვის სურვილმა, ჩემო ნატალია, მითხარი, მიაშვე რასა იქ? როგორ ცხოვრობთ? ელიკო სად არის, ალექსი?

გამოსვლა III

ელიკო — (კარებში) ნესტორ!

ნესტორი — ბატონო, მე გავბედე აქ შემოსვლა იმ იმედით, რომ მართალ კაცს აქვს ნება ყოველთვის პირნათლად წარუდგეს ყველას, თუნდ იმასაც, ვინც მას თავის მოსისხლე სტრად თვლის.

ნატალია — ბრავო! ბრავო! ნესტორ! როგორ მოგიყვა ზეცოლა!?

ელიკო — გლახა გული გქონებია, ნესტორ! — თუმცა კი მართალია, მე ბევრი უსიამოვნება განახე, მაგრამ რადგანაც იცოდნი საიდგან წარმოსდგებოდა ჩვენთა შორის უსიამოვნება, უნდა დაგვეიწყუნა ყოლისფერი ყოფილი.

ნესტორი — მე ვგონებ, რომ აქ, თქვენთან მოსვლით, მე დავიწყებულნი მქვს ის უსიამოვნო დრო!

ნატალია — მაგ ისევ ჩვენი, ბიცილა! ხომ ნესტორ?

ნესტორი — ნეტავი შემეძლოს ვთქვა, რომ თქვენნიანი ვიყვე ამ სახლს.

ელიკოს სახით მწერალმა გვაჩვენა ძლიერი ნებისყოფის ქალი. გვაჩვენა მისი ანგარებიანი, პრაქტიკული ნიჭით დაჯილდოებული ბუნება. ეს არის სრულიად ახალი ტიპი დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. ელიკო არ ჰგავს დავითის ნაწარმოებების ნახსა და კდემამოსილ ქალებს. იგი არ ჰგავს სევდიან, მძიმე ცხოვრებისაგან განაწამებ ადამიანებს. პირიქით, ელიკო ძლიერი ადამიანია. მას ყველაფერი აქვს, მაგრამ მეტისაყენ უჭირავს თვალი. ამიტომ აიძულებს მისი გავლენის ქვეშ მყოფ ქმარს, რაც შეიძლება ბევრი ფული დააგროვოს. ალექსიც მორჩილად ასრულებს ელიკოს მითითებებს. ახალი სამსახურიც ელიკოს სურვილით დაიწყო.

პიესის ამ ფრაგმენტში არ ჩანს წოდებრივი ურთიერთობის საკითხები. თვით სიტყვა აზნაურიც მხოლოდ ერთხელაა ნახსენები.

მაგრამ საერთო ატმოსფერო ნაწყვეტებისა ისეთია, რომ მისი გმირები ეკონომიურად ჯერ კიდევ წელმაგარნი არიან. მათ სულში ჯერ კიდევ არ დამდგარა შემოდგომის მწუხრი, ჯერ კიდევ ომახიანად ისმის მათი ხმა. ამ ადამიანებს ჯერ იმის გასაჭირი არ დასდგომიათ, რომ მაშვლობითა და დიდის ვაი-ვაგლახით ირჩინონ თავი.

მართალია, ეკონომიურად ძლიერნი არიან დავით კლდიაშვილის ეს გმირები, მაგრამ მათი სული მაინც შეშფოთებულია. უკადრისი გზით შექმნილმა სიმღიდრემ ააფორიაქა ისინი, დაუკარგა ძილა და მოსვენება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ პიესის მოქმედება ქალაქში ხდება. ყოველ შემთხვევაში. რაიმე მინიშნებაც არ ჩანს, რომ პიესის სხვა მოქმედებები ან სურათები სოფლის ცხოვრების ფონზე გაიშლებოდა. თვით ტიპებიც ქალაქური ყოფის იერს ატარებენ.

„ფარდა ახდლისა“ და ამ ფრაგმენტის შედარება ბუნებრივად ბადებს კითხვას: ორივე ერთი პიესის განშტოებაა, ან ერთი ნაწარმოების სხვადასხვა ვარიანტია თუ დამოუკიდებელ პიესებად იყო ჩაფიქრებული?

როგორც უკვე შევნიშნეთ, „ფარდა ახდის“ გარკვეული თვალსაზრისით აქვს ერთგვარი მსგავსება „ირინეს ბედნიერებასთან“. მეორე ნაწყვეტი კი ორივესგან დაშორებულია, და თუ რაიმე პარალელებზე მაინც შეიძლება ლაპარაკი, პირველ რიგში ეს შეეხება ელიკოსა და ნატალიას. მათ შორის არის რაღაც საერთო, ისინი უფრო ერთმანეთს ჰგვანან, ვიდრე დ. კლდიაშვილის რომელიმე გმირებს, მაგრამ ეს მომენტი სრულიადაც არ იძლევა უფლებას ფრაგმენტები ან ერთი პიესის განშტოებით, ან მის ვარიანტებად მივიჩინოთ. ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ საქმე ეხება ორი სხვადასხვა პიესის ჩანაფიქრს.

საერთოდ ირკვევა, რომ დ. კლდიაშვილს განზრახვა ჰქონია დაეწერა რამდენიმე პიესა. გარდა ზემოაღნიშნული ნაწყვეტებისა, ჩვენამდე მოაღწია სხვა ფრაგმენტებმა. მართალია, მოცულობით ზოგიერთი ორიოდ გვერდს შეიცავს, მაგრამ მათ მაინც მრავალმხრივი მნიშვნელობა აქვთ.

საგანგებო ყურადღებას იქცევს დიალოგის ფორმაში დაწერილი ერთი პატარა ნაწყვეტი. ძნელია კაცმა გაარკვიოს, რა არის ეს. რა მიზანს ისახავდა ამით მწერალი. იქნებ იგი რომელიღაც დაუმთავრებული პიესის ფრაგმენტია. შეიძლება — უბრალოდ ჩანაწერი, მაგრამ ასეა თუ ისე, ჩვენ მეტად საინტერესო ფაქტის მოწმენი ვართ. ინტერესს აძლიერებს, ერთი მხრივ, ინტელიგენტის ტიპის მონოლოგი და, მეორე მხრივ, ის ფილოსოფიური შეხედულებანი, რომელთაც ეს გმირი გეთავაზობს.

პიესის გმირს პლატონი ჰქვია. მისი სახით მოცემულია ცხოვრებაზე გულაყრილი, ბრძოლაში დამარცხებული, ტრაგიკულად გაორებული ადამიანი.

პლატონს კარგახანს უბრძოლია ადამიანთა გულგრილობის,

სიცრუისა და პირფერობის წინააღმდეგ, მაგრამ მალე დადლილა, იმედი გაცრუებია და ბუნების წიაღში უსურვებია თაემესაფარი.

მაგრამ ვერც იქ უპოვნია სულიერი სიმშვიდე.

ცხოვრებამ პლატონი ზედმეტ ადამიანად აქცია. მართალია, მას არ შეუძლია საზოგადოების გარეშე იცხოვროს, მაგრამ არც საზოგადოებაში დარჩენა შეუძლია. ასე აფორიაქებული, გაორებული დგას იგი ჩვენ წინ და გარკვევით გვესმის მისი მწუხარე დაღი: „არ მინდა მე ეს სახელი... სახელი ჩემი, ტანჯული კაცის სახელია“.

ტრაგიკულ წინააღმდეგობას განიცდის პლატონის პიროვნება. სხვადასხვა პოლუსზე დარჩა მისი თეორიული საზარევი და ცხოვრების სინამდვილე. იგი აღუშფოთებია ადამიანთა გულგრილობას, სხვისი ტანჯვის არად ჩაგდებას. მისი აზრით, ახლანდელ კაცთათვის საინტერესოა ყურება სხვისი ტანჯვისა და ბრძოლისა. მაგრამ მათ არ აწუხებთ სხვისი განცდები, რას „გრძნობს იგი შემხედვარე გულგრილი მაყურებლისა... რა ლანძღვას, რა წყევლას და კრულვას უგზავნის იგი მათ, რომლებიც სტკებებიან მისი ტანჯვის ყურებით. ისე სტკებებიან მხოლოდ იმისათვის, რომ ნახონ საუცხოვო სანახავი და საზრდო ლაპარაკისა, მეცნიერნი კი მოხარულნი არიან, რათა გაამრავლონ თავიანთი განხილვანი ადამიანის ტიპებისა. ოჰ, ღმერთო, შენ იყავი მაგათი მსაჯული, მაგათი გულცივობისა და გულგრილობისა“.

მეორე მოქმედი პირი ელისაბედი პლატონს თხოვს დამშვიდდეს, მიატოვოს ის ქვეყანა, რომელშიც თავი მოაძულა და განერიდოს. „მიატოვე და მშვიდობასაც ნახავ“ — ეუბნება ელისაბედი. მაგრამ ამათა სიტყვები. „მიტოვება არ შემძლიან“ — პასუხობს პლატონი.

ამავე თემის გაგრძელებაა მეორე ნაწყვეტიც. სადაც მხოლოდ პლატონის მონოლოგია. მონოლოგს წინ უძღვის ავტორის რემარკა სურათის აღწერით.

„...მიგდებული ადგილი. შორს მოჩანან მთები. ახლოს ბარი ადგილი, მარჯვნივ დგას ორი-სამი ქოხი, მშვენიერი ბალები წინ. იქავე წმინდა წყარო, ჩრდილიანი ხეები; ხეების ძირს დგას სკამები.“

პლატონი — (შემოდის) რა მშვენიერებაა!.. ბუნებავე, მარტო შენ აძლევ კაცს, რაც მისთვის ყველაზედ ძვირფასია. შენ აძლევ კაცს მოსვენებას, მფარველობას; შენს გულში პოულობს იგი ათასს ნუგეშს და შენით იგრძელებს თავის სიცოცხლეს... როგორ არ უნდა დამ-

წვიდდეს მხედავი ამ არემარესი, თუნდა ჩემსაკით ცხოვრების მძიმე და შეუკავებელი ზვირთებით იქნეს ღონემისდილი. აქ შეიძლება კაცმა გაიქარვოს თავის სევდები. მიატოვოს მშფოთთავი და აღრინებული წუთისოფელი თავის შფოთით და დღევია და მიეცეს შეურყვეველ მოსვენებას, მშვიდობიან ცხოვრებასა. მოიშოროს თავიდან ათასნაირი ტანჯვანი და წვალებანი და იყოს კაცად. რა ტანჯვა გამოვიარე ჩემს ხანმოკლე სიცოცხლეში, როგორი უგულლო დედინაცვალივით მიმიღო ცხოვრებამ. რა ბრძოლები გადამანდევინა და რა მხნეობა და ძალა დამაკარვინა იმ ცრუ ბრძოლებში... ჩემი ტვინი, თეორიასთან შეზრდილი, ვერ შეუბრუნებდა პრაქტიკას და მე მეგონა, გულწრფელად ვივლი მაინც თეორიით ნაჩვენებ გზაზე და წინ აღუდგები ყოველივე იმას. რაც ეწინააღმდეგება კეჟუს... ამაო გახდა ყოველისფერი... მე ფუჟად დავკარგე რაც მქონდა, ძალ-ღონე, ჩემი კეჟუა და ცოდნა... მე დღეს უნდა უკუვექცეოდე ცხოვრებას და უნდა ვეძებდე იმ ადგილს, სადაც ვერ მისწვდება ნადველი, სიმწარე, ტანჯვა. ვაივაგლაზი და ყოველი სოფლის უბედურებანი და სიმწარენი... რატომ? — რომ არ შემიძლია ბრძოლა დაქანცულსა, დამძიმებულსა“.

ამ ვრცელ მონოლოგში მოცემულია ფილოსოფიურად მოაზროვნე ინტელიგენტის დიდი გულისტკივილი. ეს არის სევდა და მარცხებული მებრძოლისა. ისევე როგორც მეორე ფრაგმენტში ელიკო და ალექსი, არც პლატონის სახეა ნაცნობი კლდიაშვილის დრამატურგიისათვის.

დ. კლდიაშვილს ისტორიული პიესის დაწერაც განუზრახავს, სათაურად „ჰეროსტრატე“ რქმევია¹. ს. კლდიაშვილის აზრით, იგი 1885 წელს არის დაწერილი. მაშასადამე, ეს არის დ. კლდიაშვილის პირველი დრამატურგიული ჩანაფიქრის ფრაგმენტი. ვიმოწმებთ მთლიან მონოლოგს:

ჰეროსტრატე — დღენი რბიან, მე კი ისევ ის უპირო კაცი ვარ, რაც აქამდე ვიყავი... ღმერთო! მოვა

¹ პირველად გამოაქვეყნა ს. კლდიაშვილმა 1936 წ. 15 მაისს გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“ (№ 6).

დრო .შთავნთქავს და განქრება შენი სახე,
შენი სახელი! რა უნდა დაგრჩეს სიკვდილის
შემდეგ, ჰეროსტრატე, რა უნდა დაგრჩეს!
ვინ მოგიგონებს? ორიოდე წელიწადი და გამ-
ხსენებელიც არავინ გეყოლება. ანდა გათავ-
დეს ეს ნაწვალევი ცხოვრება და შემდეგ არა-
ფერი, არარაობა... ოჰ, ნეტარება თქვენ, დი-
დებულნო... არა, ზიზლი თქვენ, დიდებულნო,
რომელთა სახელი გაისმის სიკვდილის შემ-
დეგაც და არ იშლება კაცთ გონებაში. მშურს
თქვენი ბედნიერება. მთელი ცხოვრება სახე-
ლის ძებნაში გამიტარებია, ჩემი ძალღონე
ამაზე დამილევა, მაგრამ ჩემი ცდა ამოდ
მიდის. ბუნებას ჩემთვის ბედი არ მოუცია
თორემ, მაგრამ მე ამით ვერ დავმშვიდდები.
ბრძოლას გიცხადებ და თუ მაინც ვერაფერს
გავხდი, მაშინ ჩემს ტვინს ჩემივე ხელებით
დავაქცევ! ღონე მეღევა... ძალა აღარ მაქვს...

(შემოდის ცოლი)

ჰეროსტრატე — არაფერია, ნუ მიაქცევ ყურადღებას ჩემს
აღელვებას, ჩემო ძვირფასო, ჩემო კეთილო,
მიკვირს, როგორ ცხოვრობენ ადამიანები, —
არც კი აწუხებთ მათ გრძნობა იმისა, რომ
სიკვდილთან ერთად გაქრება მათი სახელი
და ხსენება, როგორ უმორჩილდებიან ასეთ
უსინათლო ხვედრს, როგორ ურიგდებიან ამ
ორი წუთის ცხოვრებას? დღეს ქუჩაზე მივ-
დიოდი და საზარელი სანახავი ვნახე, მისავე-
ნებდნენ მიცვალებულს. ჩავიხედე კუბოში
და ვნახე, რომ მკვდარი ვიღაც დედაკაცო
იყო. რა რიგ უბრძოლია მას სიკვდილთან,
მაგრამ სიკვდილს გაემარჯვა. რა მწუხარება
იხატებოდა ქალის სახეზე... საცოდავს თან
მიჰქონდა თავის მწუხარებანი, სიამეთა მო-
გონებანი, იმედები და რწმენანი. ადამიანს
ასეთი ბოლო აქვს? ვერ დავმარხავ ჩემს
გულს, ვერ დავმარხავ, თუ კაცმა არ გაიგო,
თუ რა ცეცხლი სწვავდა მას.

თუ კეთილით ვერ დაგიტოვებ ხსენებას, სიავით ხომ ადვილია! ღმერთო. ან არ-გაჩენა. ან გაჩენასთან ბედნიერება“.

საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში დაცულია მ. ქორელის მოგონებები ვ. კლდიაშვილზე¹. მოგონებები ძირითადად „უბედურებასა“ და კლდიაშვილის ახალი პიესის ჩანაფიქრს ეხება. „უბედურებაზე“ საუბრიდან კარგა ხნის შემდეგ მწერალი და რეჟისორი ისევ შეხვედრიან ერთმანეთს ქუთაისის ბაღში. დ. კლდიაშვილს ქორელისათვის უამბია მომავალი პიესის ფაბულა. კომედია თურმე სევდიანი კლოთი იწყებოდა და სიცილით მთავრდებოდა.

დავითის ნაამბობს ასე გადმოგვცემს ქორელი: „იმერელი თავადიშვილის ამბავია, — დაუწყია საუბარი დავითს, — უკეთ რომ ვთქვათ, იმერული ოჯახის ამბავი. ჯერ სამწუხარო, შემდეგ კი სასაცილო.

...შეგნებულმა თავმომოწონე თავადიშვილმა მთელი თავისი ქონება ქარს გაატანა: აგირავებდა, ყიღდა, ქამდა. სიკვდილის შემდეგ ორი მტკაველი მიწა, ველები და სამი ვაჟკაცი შვილი დარჩა. ცნობილი მეეტლე „მელიას“ ვალიც კი დარჩა. მამის სიკვდილის შემდეგ ვაჟები ცხოვრებას ყოველნაირად ებლაუქებოდნენ, შრომა არც შეეძლოთ, არც უნდოდათ, მზითვიან ქალებს ეძებდნენ. ორმა ცოლები შეირთეს, მაგრამ მოტყუებდნენ, მზითი ზღაპარი აღმოჩნდა“.

— მესამე ვაჟმა რა გააწყო? — გკითხე მე.

მომიბრუნდა დავითი, წარბები გახსნა, გაიღიმა და თქვა: „მესამეს, ეს უმცროს ვაჟს, როგორც ზღაპრებშია ხოლმე, დიდი ბედი ეწია. ...მილიონერის ქალი შეირთო. ქალი, წოდებით დახარბებული, კნენია თუ გრაფინია გახდა, ხოლო ვაჟმა მზითვად მილიონები შეიძინა... სწორედ აქედან დაიწყება ამ კომედიის სცენური განსახიერება, რაც მანამდე გიამბე, ყველაფერი მოქმედების გაშლის დროს გამომქლავნდება თავ-თავის დროს. მე მგონი, ყველა წვრილმანი თავის ადგილს მონახავს.

...უმცროსი ვაჟი თავის წარმატებას ძმებს მისწერს და აცნობებს, რომ ამა და ამ დროს მეუღლითურთ ქუთაისში ჩამოვა. უფროს ძმებში და რძლებში დიდი ფუსფუსია, დიდი მზადება. აქ შურიც იქნება, მლიქვნელობაც, დარდაც და, რომ როგორმე თავისი სიღარიბე დაუმალონ ახალ რძალს, მთელი ბჭობა შეიქმნება, როგორ და სად მიიღონ ეს უცხო სტუმარი ქალი. მთელი ჩხუბია, ვის ბინაზე მიიყვანონ, რძლებმა როგორ ჩაიცვან და საერთოდ როგორ მოიქცენ.

¹ თეატრ. მუზეუმი, ფონდი I, საქმე 88, № 6—16390.

ჩაძვლიან. მისალმებები, რძლების უხეირო „პარუსკობა“. „მე-
ლიას“ ფაეტონი სადგურიდან მოსაყვანად. შემდეგ უკვე ბინაზე...
ძველი რძლები ახალი რძლის სამკაულებს, კაბებს სინჯავენ. რუსი
რძალი არ მოსწონთ, ჩასუქებული, ლოყაწითელი, ნამღვლილი „კუპა-
ლისა-მათუშკაა“. შემდეგ ნადიმი, სტუმრები, „რეჩები“, სიმღერა:
ლეკური...“

შემდეგ ძმებმა გადაწყვიტეს, რადგან მათი „საგვარეულო გან-
ძით“, წოდებით გასდა მათი ძმა მილიონერი — შეეზიარონ, წი-
ლი მოითხოვონ, ძმები შეთანხმდებიან, იმოქმედონ ნებით ან პა-
ლით. „კანონი? — ... ფული, ძეგო, ყოველნაირ კანონს თავის ნე-
ბაზე ატრიალებს... სულიც ჩვენი იქნება, კანონიც“ — აცხადებს ძმა.

— შემდეგ ძმებმა გაუმხილეს.

ამის შემდეგ უფროსი ძმები იწყებენ მოქმედებას. მწერალს
აქ დაზუსტებული არ ჰქონია, თუ რა სახის ინტრიგას დაატრია-
ლებენ, რა „ხრიკებს“ მიმართავენ. „ახლა ზესტაფონის, სამტრე-
დიის სასამართლოებში უნდა ვიარო და მგონი, იქ შევსვდები სა-
სურველ მასალასო“ — განუცხადებია დავითს.

პიესის სიუჟეტი ისე უნდა აგებულიყო, რომ მაყურებელს არ
სცოდნოდა. ეინ გაიმარჯვებდა, მაგრამ ბოლოს მაინც უმცროსი ძმა
იმარჯვებს, როგორც ეს ზღაპრებშიაო, უთქვამს მწერალს.

მ. ქორელის მოგონება ასე მთავრდება.

„გავიდა დრო. რა ბედი ეწია მის კომედიას — დამთავრა და-
პირებული ფაბულა, დროებით უჯრამი შეინახა, თუ სულ უარი
თქვა ამ თემაზე, რომელიც შესაძლოა გაკვირთ შოველინა მის შე-
მოქმედებას და გაჰქრა ისევე, როგორც გაჩნდა, — არ ვიცი. მისი
გარდაცვალების შემდეგ ამ განზრახული კომედიის ბედი მაინტერე-
სებდა. გამოვეკითხე შვილებს, ზოგიერთ დრამატურგს, არტისტებს.
მაგრამ ვერაფერს ვერაფერი ვერ მითხრა — არაფერი ვიცი, არ
გაგვიგონიაო, ასე რომ, ჩანს მხოლოდ მე გავხდი შემთხვევითი
მსმენელი მისი ახალი, ასე ხალისიანად მთხრობელი ჯერ დაულაგე-
ბელი კომედიისა“¹.

ამრიგად, დავით კლდიაშვილის უცნობი დიალოგები, ფრაგმენ-
ტები, ცალკეული სურათი და ქორელის მოგონება უფრო სრულად
და მრავალფეროვნად წარმოგვიდგენს მწერლის დრამატურგიულ
მემკვიდრეობას. ამასთანავე, მათში ჩანს დ. კლდიაშვილის ინტენ-
სიური თეატრალური აზროვნება და მისწრაფება, დრამატურგიული
ფორმით გადმოსცეს ნაწახი და განცდილი.

¹ თეატრ. მუზეუმი, დასახ. ფონდი.

დ. კლდიაშვილი დიალოგის ნამდვილი ვირტუოზია. ქართულ დრამატურგიაში ძნელად თუ მოიძებნება სხვა ვინმე, ასე ოსტატურად ფლობდეს დიალოგის ხელოვნებას. მისი პიესები გამსჭვალულია შინაგან მოქმედებათა დიალოგით. სისავსით, დამაჯერებლობით. დიალოგში მოცემული მოქმედება გარეგნულად ძუნწია. მისი ფრაზა ლაკონიურია და კონკრეტული.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა დიალოგში განსაკუთრებულად არის განვითარებული პარტნიორისადმი უსაზღვრო ყურადღების მომენტი. ამ მხრივ მას ჩვენში ბადალი არ ჰყავს.

ყოველი მოსაუბრე მთელი ძალით ცდილობს ღრმად შეიპკრას პარტნიორის სულის სიღრმეში, გაიგოს მისი სიტყვის ნამდვილი აზრი. ამოიცნოს ფრაზის იქით დაფარული „მეორე პლანი“. გამოცნობის სურვილი კიდევ უფრო მეტად ააქტიურებს მათ დიალოგს. ურთიერთისადმი ეს შეუწელებელი სწრაფვა თავშეკავებულია მხოლოდ გარეგნულად. სინამდვილეში კი შინაგანად იმდენად სავსეა, რომ ეს თავშეკავებულობა დაძაბულ ატმოსფეროს ქმნის. პარტნიორის ყურადღების საოცარი სიმახვილე და სიფაქიზეც სწორედ მიუწვდომელის წვდომისკენაა მიმართული, შინაგანად იგი კარგად გრძნობს „მეორე პლანის“ არსებობას და ამიტომაც ასე აქტიური მისი ყურადღებაც.

დიალოგი, როგორც პერსონაჟის დახასიათებისა და ჩვენების ხერხი, პირველ პლანზე დგას დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში.

„დ. კლდიაშვილს, — წერს ა. გაწერელია—დაქერილი აქვს იმეორელი აზნაურის საუბრის ყოველი ნიუანსი, წინადადების მიმოხრა, თავისებური გამოთქმები, აკვიატებული სიტყვები და ხშირად—მნიშვნელობას მოკლებული ბგერებიც კი. საკმარისია მისი პერსონაჟებმა ხმა ამოიღონ, რათა ყოველგვარი საზღვარი წაიშალოს სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის, — იმდენად ცოცხალნი და დამაჯერებელნი არიან ისინი“¹.

1 ა. გაწერელია, ლიტერატურული ნარკვევები, 1948, გვ. 145.

საუბრის დროს კლდიაშვილის გმირები ხშირად იმეორებენ ერთსა და იმავეს, მაგრამ სულ სხვადასხვა აზრს და განწყობას ქმნიან. მრავალპლანიანი ქვეტექსტები სიტუაციის შესაფერის განწყობას უქმნიან გმირებს. ახლებურად ამეტყველებენ დიალოგს. საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ დარისპანისა და პელაგიას შეხვედრის სცენა: ...დარისპანი და პელაგია თავიანთი ქალიშვილებით მართას ოჯახში შეხვდნენ ერთმანეთს. ორივეს ერთი მიზანი აქვს: როგორმე გაათხოვონ ქალიშვილები. დარისპანს ცუდად ენიშნა პელაგიას მოსვლა. მან თითქოს ინტუიციით იგრძნო კონკურენტი. იგივე განცდა აქვს თავის მხრივ პელაგიასაც. და აი, ისინი იწყებენ:

დარისპანი — (მოკლე სიჩუმის შემდეგ) აქაური მცხოვრები ბრძანდებით?

პელაგია — აქაური, ჩემო ბატონო!.. თითქმის მეზობელი ჩემი მართასი...

დარისპანი — კაი დაგემართოსთ!.. (მოკლე სიჩუმის შემდეგ) ერთობ მარჯვე ქალია ეს ჩემი ნათესავი ქალი, ჩვენი მართა.

პელაგია — ნულა ბრძანებთ!.. მაგით გვიდგია მთელ ამ კუთხეს სული!.. მაგაა ჩვენი შემხედვარე. ჩვენი შემბრალებელი, დამრიგებელი, რჩევის მომცემი და მწყალობელი! უმაგისოთ რა გვეშველებოდა, ჩემო ბატონო?

დარისპანი — ჰმ, საკვირველია... სადაც კი ფეხი ჩადგეს ჩვენი გვარის ქალებმა — ყველგან სასახელოდ უჭირავთ თავი... დიდი ღვთისწყალობაა, თქვენ ნუ მომიკედებით, ასეთი ამბავი!.. ასეთი სიკეთე გვაროვნობით რომ დაჩემდება... სახელს უკეთებს გასათხოვარსაც!..

პელაგია — კაი ოჯახი კაი შვილს გაზრდის, ჩემო ბატონო, რაღა ლაპარაკი უნდა...

დარისპანი — ჭეშმარიტი ბრძანებაა!.. სწორედ ასეა!.. უკაცრავად, ვერ გავიგონე კარგათ თქვენი სახელი...

პელაგია — პელაგია, ბატონო ჩემო...

დარისპანი — ჭეშმარიტი ბრძანებაა, ბატონო პელაგია... თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ ოჯახები გვაქვს გვარში... თუ ყველას არა... ზოგიერთებს მაინც. ჩემს თავზე მოგახსენებთ — რომ მობრძანდეთ ჩემს ოჯახში, თამამდ შემიძლია ვთქვა, რომ ვერაფერს

დამიწუნებთ, თქვენ არ მომიკვდეთ!.. ერთობ გაწყობილი ოჯახი მაქვს!..

პ ე ლ ა გ ი ა — ღმერთმა მოგცეთ, ჩემო ბატონო!“

დიალოგი სავსეა ინტონაციებით, შინაგანი პაუზებით. პერსონაჟები თითქმის არც ერთ წინადადებას არ ამთავრებენ, იტოვებენ რაღაც უთქმელს, გაუმხელელს. აქ ორი ფარული მოწინააღმდეგე ერთმანეთს ნიადაგს უსინჯავს: ნათქვამი სიტყვების მიღმა მხოლოდ ერთი აზრია, ერთი სურვილი, გაიგონ ერთმანეთის მდგომარეობა და დაფარონ საკუთარი მიზნები. როცა დარისპანმა მართას გვარისშეილობა შეუქო, ამით პელაგიას თავისი ფარული აზრიც შეაპარა, — აზრი იმის შესახებ, რომ სადაც კი ფეხი ჩადგეს ჩვენი გვარის ქალებმა — ყველგან სასახელოდ უქირავთ თავიო... შინაარსიანი პაუზები, რომლითაც დაიწყო დარისპანისა და პელაგიას დიალოგი, თანდათან იზრდება, მძლავრდება და შეძახილებში გადადის. ცალკე წამოსროლილი ფრაზები, სიტყვები კი იმას გვაუწყებენ, რომ უთქმელობა აღარ შეიძლება. და აი, დარისპანი უკვე პირდაპირ იწყებს საუბარს თავის ქალიშვილებზე. იგი აქებს და ყოველგვარი სიკეთით მოსავს მათ.

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — ...ისე აპრიალებენ, კარხმალიანი თუ რამე შეხვდათ, რომ რომელი ქალაქელის მრეცხავი მოახერხებს!..

პ ე ლ ა გ ი ა — დიდი ღვთის წყალობაა, ჩემო ბატონო!..

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — ისე არიან გადამკვდარი საქნარზე, რომ გარეშე მოსამსახურე არც ბიჭი და არც გოგო ახლოს არ გეიკარეს... სახლში არ შემომაყვანიეს... თავის ხელით უნდათ აკეთონ ყველაფერი!.. ღვთის წყალობაა ქალიშვილი ოჯახში!..

დარისპანს მხოლოდ ცნობისმოყვარეობის გამო როდი სურს შეიტყოს, თუ რამდენი ქალიშვილი ჰყავს პელაგიას. მისი სურვილია გაიგოს, თუ რამდენი „კონკურენტი“ ჰყავს:

პ ე ლ ა გ ი ა — „სამი ბატონო? თქვენ?“

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — მე... ამიანათ ოთხი!.. დიახ, ოთხი!.. მარა გათხოვება მეძნელება.

პ ე ლ ა გ ი ა — კირს, ბატონო... ერთობ კირს!..

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — არა...მენანება მოშორება!.. კაი ოჯახში ნამყოფი, კარგად შენახული, თუ ისევ ხეირიან ოჯახში არ ჩააგდე, ცოდვია... ამიტომ უფრო არ ვეჩქარები მა-

გათ დათხოვებას... თვარა მთხოვნელები ბევრი და-
მიდიან!..

პ ე ლ ა გ ი ა — ვისაც შეუძლია ქალიშვილის შენახვა, რა შეაწუ-
ხებს...

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — ვწუხვარ კი არა... ჰმ, ჩემისთანა მოლხენილი კაცო
არ მეგულება!.. არაფერი არ მაწუხებს!“

ტრაგიკომიკურია მთელი ეს დიალოგი. რაც უფრო მძიმეა დარის-
პანის მდგომარეობა, მით უფრო სცრუობს იგი. მან ხომ კარგად იცის,
რომ მოსალხენი არაფერი აქვს, მაგრამ მდგომარეობა აიძულებს ასე
მოიქცეს. ფარავს თავის სატკივარს, „არაფერი არ მაწუხებსო“. სიტყ-
ვისათვის გადატანითი მნიშვნელობის აზრის მინიჭების ხერხს დავი-
თი ძალიან ხშირად მიმართავს ხოლმე. განა პიესის სათაური „ირინეს
ბედნიერებაჲ“ ასე არაა? მისი ნამდვილი შინაარსი ხომ „ირინეს უბე-
დურებაა“.

დარისპანი ჩინებულად იყენებს სიმართლის დასაფარავად მო-
ძებნილ პლასტიკურ საშუალებებსა და ინტონაციებს. იგი გრძნობს,
რომ მის მდგომარეობაში მყოფი კაცისათვის შეუძლებელია სხვა-
გვარად მოქცევა; ... მთელი ეს სცენები გამსჭვალულია ამოცანისა და
ზეამოცანის, პირდაპირი და ირიბი ტექსტებით. მოძებნილია მათი
მრავალმხრივი დაპირისპირება. დრამატურგი ბრწყინვალედ ფლობს
„თეატრალური დიალოგის“ ყველა საიდუმლოებას.

დ. კლდიაშვილის დიალოგი დინამიკურია, მოსწრებული სიტყვა
და რეპლიკა სისხარტითა და სიმსუბუქით გამოირჩევა. საილუსტრა-
ციოდ მრავალი მაგალითის დამოწმება შეიძლება, თუნდაც „უბედუ-
რებიდან“. გავიხსენოთ ის სცენა, როცა ეზოში თავმოყრილი ხალხი
ელოდება სახლიდან სერაპიონის გამოჩენას, რათა მეზობლებს შეატ-
ყობინოს ანტონას მდგომარეობა. „რაო, რას აპირებენო?“ კითხუ-
ლობს ერთი — „გადალოცვას აპირებენ“ — პასუხობს სერაპიონი და
ამ სიტყვებიდან იწყება შინაგანი რიტმით სავსე, ფსიქოლოგიურად
რთული, მაგრამ სადა და ლაკონიური დიალოგი გლეხებისა:

პ ა ვ ლ ი ა — რას აპირებენო? გადალოცვას?

ს ე რ ა პ ი ო ნ ი — ჰო, გადალოცვას.

პ ა ვ ლ ი ა — ვინ?

ს ე რ ა პ ი ო ნ ი — ვინა და ტუფია...

ხ მ ე ბ ი — (მოშორებით რომ დგანან) გადალოცვას აპი-
რებენ?

ს ე რ ა პ ი ო ნ ი — ჰო, ტუფია აპირებს გადალოცვას.

- ვასილა — მართლა გადალოცვას აპირებენ?
 ნიკო — ჰო, ისე, როგორც ეს იცით ხოლმე... ტუფიაც
 აპირებს გადალოცვას.
 ლომინა — სით ულოცავს?

შეკითხვას სრული გარდატეხა შეაქვს ხალხის განწყობილებაში. მან ფარდა ახადა, „გასცა“ ხალხის შეკითხვების დაფარული აზრი. ამიერიდან ამორგდება, ამოძრავდება ხალხის სული. „სით ულოცავს“, „სით ულოცავს“ ყვირიან ისინი. ყოველი მათგანი გრძნობს: რომ ვი-
 ლაცა ხელჰყოფს მათ სიცოცხლეს...

ტრაგიკული პათოსი, დიალოგის შმაგი რიტმი გადალოცვის ად-
 გილის დასახელებისთანავე იწყება.

- სერაპიონი — სით ულოცავს? ზევით ხომ არ შეუდგება იმ შელ-
 მართს? ქვევითკენ წაუა, აბა, სით უნდა წავიდეს?..
 პავლია — ქვევითკენ?
 სერაპიონი — ჰო, ქვევითკენ.
 პავლია — რატონ ქვევითკენ უსათუოდ?
 სეფე — რატომ და იქით? ასვლა უფრო მოსახერხებელი-
 ცაა... და ამონაყოლიც იქიდანაა...
 ლომინა — ზევითკენ წავიდეს.
 ვასილა — კი, ზევითკენ წავიდეს!
 რომანოზა — რაეა დოუშლი? ერთი შენ კიდეც!
 პავლია — რაეა და კარგად!
 რომანოზა — რა ძალა გაქვს ამისთანა, შე კაცო?
 პავლია — ეს მე ვიცი!

და ასე თანდათან იზრდება დაძაბულობა, ძლიერდება და მერე
 იფეთქებს...

დიალოგი აქ შინაგან დაძაბულობას, ბრძოლას გამოხატავს. „დრამატული ნაწარმოების მოქმედების განვითარება სწორედ ბრძოლის, წინააღმდეგობის გზით მიემართება, ვითარდება. ამ კი-
 დილში სიტყვა აქტიური ბრძოლის იარაღია. ამიტომაც სიტყვას დია-
 ლოგში დიდი მნიშვნელობა ეძლევა“¹. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოე-
 ბებში რეპლიკა მდიდარია სხვადასხვა ნიუანსით. იგი ქმნის მრავალ-
 ფეროვან განწყობილებებს, სათავეს უდებს ახალ სიტუაციას. დია-
 ლოგი, როგორც ორთა ბრძოლის, შეპირისპირების, წყრომის, და-

¹ მ. ზანდუკელი, ლიტერატურული ნარკვევები, ტ. 11, 1961, გვ. 238.

ჯერების იარაღი ხშირად სულ სხვადასხვა ფორმით ვლინდება. „ირინეს ბედნიერებაში“ არის პირდაპირი ბრძოლის მაგალითიცა და დაფარულიც — დარწმუნებითი მეთოდისაც.

გავიხსენოთ ირინეს განრისხება და პროტესტი. ჩვენ ამ დიალოგის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, მაგრამ სულ სხვა თვალსაზრისით, ახლა ჩვენ იგი გვკვირდება მრავალქვეტექსტიანი დიალოგის თვალსაზრისით.

ირინე — თავათ ჩაიხედე, ვაებატონო, შენს გულში, თავად ჩაიხედე! შე მართლა წუპაკო! მართლა წუპაკო! თუ არა და, ეგ გალრინებდა, ვაებატონო?

ფილიპე — ირინე, შვილო!

ეკა — ირინე, დედაშვილობას, ჩუ დედაშვილობას!

ირინე — თუ არა და, თელ ქვეყანაში მოდევი ჩემი უნამუსობის ამბავი! მე გამოველ გარყვნილი და შენ კი პატიოსანი! შენ კი პატიოსანი! შენი უწმინდურობა ჩემზედ გადმოიტანე, შე გლახა, გლახა!

აბესალო — ხმა ჩაიწყვიტე ახლავე!

ირინე — ზე მწამებ უპატიოსნებას!! თავათ რა კაცი ბრძანდები?

ვიქტორი და ეკა — ირინე, დაწყნარდი, ღვთის გულისათვის!

ფილიპე — ირინე, თავი შეიკავე, თავი შეიკავე!

ირინე — რაში დაგეტყო პატიოსნება, ვაჟაკო! ფუი შენს კაცობას! ფუი!

დ. კლდიაშვილი ოსტატურად აგებს დიალოგს არა მარტო პიესაში, არამედ მოთხრობებშიც. სწორედ ამის გამოა, რომ ასე ხშირად მიმართავენ მისი მოთხრობების ინსცენირებას.

როცა ჩვეულებრივად ვლაპარაკობთ მოთხრობის სცენურობის შესახებ, პირველ რიგში ვითვალისწინებთ, როგორია იგი დიალოგის სასიათის გამოკვეთილობის, მოქმედებისა და ქვეტექსტების თვალსაზრისით. კლდიაშვილის მოთხრობები სცენურია სწორედ დიალოგის აგების, მდიდარი ქვეტექსტების, პლასტიკური და სახიერი პორტრეტების ხატვის მხრივ. ამასთანავე, მისი პროზის გმირები ხშირად პიესებიდან გადმოსულებს ჰგვანან. ისინი თითქოს მოთხრობებსა და პიესებს შორის მოგზაურობენ.

მოთხრობის სცენური დიალოგის საილუსტრაციოდ დავიმოწმებთ რამდენიმე მაგალითს „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“.

არისტო ეკითხება პლატონს, მართლა ეძებთ თუ არა სადედინაცვლოსო:

- „ვეძებ! — მიუგო მან ბოლოს.
- თქვენ ძმა გყავთ?
- არა,
- ღა?
- გათხოვდა!
- კაი დაგემართათ“.

პლატონის შეკითხვაზე ნამდვილად ორნაქმრევიამამიდათქვენი თუ არაა — არისტო პასუხობს:

- „—რასაკვირველია, ორნაქმარები... წინედ უცნობლაძეს ჰყავდა, მერე — ბრეგაძეს.
- შვილი არ ჰყოლია არც ერთთან?
- გეფიცებით პატიოსნებას, შვილი არ ჰყოლოდეს თავის დღეში!
- დიდხანს ჰყავდა უცნობლაძეს?
- თხუთმეტი წელიწადი — და არისტოს გაეცინა.
- თხუთმეტი წელიწადი... ბრეგაძეს?
- რვა! — ისევ სიცილით მიუგო არისტომ.
- რვა.
- ჰო, რვა, ეგ ნამეტანია, ყმაწვილო! — ველარ იკავებდა სიცილს არისტო.

დილოგი აქ გმირის დახასიათების მარჯვე ფორმაცაა. მნიშვნელოვანი აზრის მოკლედ გამოთქმაში მკაფიოდ ვლინდება დ. კლდიაშვილის ენისა და საერთოდ სტილის ბუნება. კლდიაშვილისათვის ინტონაცია ძლიერი მხატვრული საშუალებაა. იგი ავსებს გმირის ხასიათს, ქმნის გარკვეულ განწყობილებას, მიუთითებს პერსონაჟის პოზიციას ამა თუ იმ საგნის მიმართ. გმირის ინტონაციები ნამდვილი არტიზმით არის შეფერილი და, რაც მთავარია, საოცრად მდიდარია ქვეტექსტებით. როდესაც ჩვენ ვუსმენთ დ. კლდიაშვილის გმირებს, ვგრძნობთ, თუ რა მნიშვნელობით წარმოსთქვამენ ხოლმე თითქოს სრულიად სხვა დანიშნულების ფრაზას. როცა არისტო მივიდა ბრეგაძეებისას, მან წინასწარ იცოდა, რომ იმ ღამით სხვაგან ვერ წავიდოდა საუბარი კი ასეთი გაიმართა მათ შორის:

„—ბატონი ძალიან გემღუროდათ, რომ არ ნახულობდით, — მიმართა არისტოს ნუჩიამ ჩვეულებრივი მისალმების შემდეგ.

— ახლა საქმე ისე მაქვს, რომ აწი აღარ ვათქმევინებ მაგნაირ სამღურავს ჩემზე! — მიუგო არისტომ.

— კაი დაგემართოსთ! — თქვა ელენემ.

— აგერ ნახავ! — თქვა არისტომ და მერე უცებ დაატა-

ნა: — უკაცრავად ვარ, სერაპიონ ჩემო, ცხენებისათვის რომ გთხოვე, აწი ქე დაღამდება და...

— ახლავე, ჰა, ახლავე! — წამოდგა სერაპიონი და ქვევით ჩავიდა“.

გაეიხსენოთ სხვა, უფრო მკაფიო მაგალითიც.

„...მშვიდობით ბრძანდებოდეთ!.. — და პლატონმა წასვლა დააპირა.

— გული რომ გაგიკეთე, იმიტომ მტოვებ, შე კაცო?! ეფროსინე: — დაიძახა სოლომონამ.

— რა იყო — იცითხა ეფროსინემ, რომელიც პალატიდან გამოვიდა, სადაც ჯორის დასახედავად იყო წასული.

— ხელად ერთი საუზმე მოგვართვი, თუ ქალი ხარ!

— აჰ, შენ არ მომიკვდე, მე დარჩენა არ შემეძლოს... უსათუოდ ახლავე უნდა წავიდე! — გაიწია პლატონმა.

„შენ არ მომიკვდე, მე შენ არ გაგიშვა!.. ბიჟო! — დაიძახა სოლომონამ: — პლატონის ცხენს უნაგირი მოხადე!

— შენ არ მომიკვდე, შენ, სოლომონ, მე დარჩენა არ შემეძლოს!.. — და პლატონი უკან-უკან იხევდა, სოლომონის ხელებიდან თავის ხელის განთავისუფლებას ცდილობდა, — სახლში მაქვს დაბარებული, უსათუოდ მოვალ ამაღამ თქვა, და რომ არ მივიდე, ჯავრით მოკვდებიან... გამიშვი, შენი ჰირიმიე... შემომალამდება... მერე ველარ ვივლი... —

დაგაწვენ, დაგახურავ, დაგაძინებ... დილით ადრე ადგები და წახვალ, შე კაცო!.. — არ ეშვებოდა სოლომონი.

— მოითმინეთ, ბატონო — შეეპატიეა ეფროსინეც.

— მადლობელი ვარ, ჩემო ბატონო... მეტად მადლობელი ვარ, მარა ნურას უკაცრავად... სწორედ რომ არ შემიძლია... მომიტევეთ. ნუ მიძრახავთ ჩემს უზრდელობას... მშვიდობით ბრძანდებოდეთ!..

— კაი, შე დალოცვილო!.. — მაინც არ ეშვებოდა სოლომონი“. როგორც იქნა თავი დააღწია პლატონმა. როცა მარტო დარჩნენ მასპინძლები, ეფროსინემ წყენით უთხრა სოლომონს:

— „რატომ ხარ ასე წინდაუხედავი, შე უბედურო?!

— რა იყო, შე ქალო? ცუდი რა ვქენი?

— აბა, რომ ეპატიყებოდი იმ კაცს, მისატანად რა გეგულებოდა სახლში?! ნეტავ შენ კუდაბზიკობა არ გკირდეს და სხვა არა მინდა რა!.. რომ დარჩენილიყო, რას აპირებდი?!

— ერთი-ორი შეპატიყებით, რავე დარჩებოდა, შე ქალო!.. გადამთიელი ხომ არ არის, ჩვენებური ჩვეულება არ იცოდეს“..

იუმორითა და კომედიური უხერხულობით არის აღსავსე

მთელი ეს სცენები. ამგვარი განწყობით შევეყვართ მოქმედ გმირთა სამყაროში დ. კლდიაშვილს.

დ. კლდიაშვილის გმირების ენა, მათი დიალოგი ხალხურ მეტყველებას ეყრდნობა. მათ ახასიათებთ ხალხური უშუალობა და სისადავე, ძალდაუტანებელი სიმსუბუქე და ხატოვანება.

ქართულ თეატრში რომ მხატვრული კითხვის, პროზაული დიალოგის წარმოთქმის მდიდარი ტრადიციები ყოფილიყო, რასაკვირველია, გაცილებით უფრო დიდი და საინტერესო იქნებოდა დ. კლდიაშვილის მოთხრობების სცენური ისტორიაც!..

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დ. კლდიაშვილი გრძნობდა, რომ მისი პიესების დადგმისათვის საჭირო იყო ახალი სცენური საშუალებანი. საჭირო იყო არა მარტო განსხვავებული ხერხების მოძებნა, არამედ სიახლე რეჟისორისა და მსახიობის მხატვრულ პოზიციაშიც. მან დაგვიტოვა შეტად საყურადღებო მოსაზრებანი, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების თეატრალური განსახიერების საქმეში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დ. კლდიაშვილის წერილს გურგენიძის ქალისადმი. წერილიდან ჩანს, რომ ერთ-ერთ სკოლას განუზრახავს „მსხვერპლის“ დადგმა. მწერლისათვის უთხოვიათ რჩევა-დარიგება, რაზედაც დავითს მისი ნაწარმოების დამდგმელისათვის შეტად საინტერესო პასუხი გაუცია. დავითი წერს:

„პიესის გამოგზავნა ამ ხანად საჭირო არ არის, როგორც გაქვთ გაკეთებული, ისე ითამაშეთ... მიიღეთ მხოლოდ რამდენიმე რჩევა: ერთდეთ გრძელ მონოლოგებს, ამასთანავე, ალაპარაკეთ, მაგალითად, ფეფენა არა როგორც მტარვალი, არამედ როგორც თვითონ მსხვერპლი, ბნელი გაწვალებული ცხოვრების მსხვერპლი, დატანჯული, გაკაყეებული, ერთი სიტყვით, იმის მთხოვნიელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მას მსხვერპლად ეწირება ადამიანი, გაბარებთ ფეფენას — უდიდეს მსხვერპლს ამ სიბნელისას, იგი გაკაყეებულია, გულგაყვავებულია ცხოვრებისაგან და არასდროს ცუდი ადამიანი არაა... გაწრთენით მისი გამომსახველი არტიისტი ისე, რომ ეს დაინახოს იმ სცენაში, როცა იგი მიდის ავადმყოფ მარინეს სანახავად. ერთდეთ, ერთი სიტყვით გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყველანი მსხვერპლად ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას, რომლის განათებისა და განკარგებისათვის უნდა ვმუშაობდეთ“¹ (ხაზი ჩვენია. ვ. კ.).

ეს არის დ. კლდიაშვილის თეატრალური ნააზრევის მთელი

¹ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1962, № 114.

ტრაქტატი. აქ ჩანს მწერლის პოზიცია, თუ როგორ უნდა იქნეს წარმოდგენილი სცენაზე მისი ნაწარმოები. მოცემულია სპექტაკლის „გასაღები“, რომელიც მხოლოდ მისი შემოქმედების ბუნებას მიესადაგება.

წერილადან განხილვისათვის უნდა გამოვეყოთ რამდენიმე მომენტს.

პირველი. დავითის აზრით, სცენაზე ისე უნდა გამოისახოს „მჩაგვრელი სიბნელე“ როგორც სოციალური საფუძველი ადამიანის უბედურებისა, რომ ნაწარმოებში იგრძნობოდეს ცხოვრების განკარგების იმედი.

დ. კლდიაშვილს სჯერა ადამიანის სიკეთისა, მისთვის ადამიანი არის უმაღლესი და უზენაესი ქმნილება, რომლისთვისაც ღირს თავის გაწირვა, და რაც უფრო ძლიერია მწერლის სიყვარული ადამიანისადმი, მით უფრო მძაფრად შეიგრძნობა გულისტკივილი ადამიანის მოუწყობელი ცხოვრების გამო. მან იცის, რომ ბოროტება ადამიანის პირველქმნილი ბუნება არა არის, დემონური სული მასში გარედან დაწოლის შედეგად ჩაისახება ზოლმე. მისი გმირები თავისუფალნი არიან მიზანტროპული მსოფლშეგრძნებისაგან.

დ. კლდიაშვილთან „მჩაგვრელი სიბნელე“ ფართო ცნებაა. მწერალს ის კი არ აწუხებს, რომ „შემოდგომის აზნაურები“ ტოვებენ ასპარეზს, არა, მას როგორც ჰუმანისტსა და პატრიოტს აფიქრებს ქართველი კაცის ბედი, რომელიც „მაღალი ძაბვის“ ორმხრივ „დაწოლას“ განიცდის — ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკა და ადამიანის პიროვნების უპერსპექტივობა ახალ კაპიტალისტურ ურთიერთობაში. ამ წინააღმდეგობაში მოხვედრილი ადამიანი იბრძვის კიდევ, მაგრამ მაინც მარცხდება, რადგან მისთვის ჯერ კიდევ ნათელი არ არის ბრძოლის გზები და საშუალებები. „ყველანი ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“, ასეთია ხვედრი თითქმის ყველა მისი გმირისა.

ამიტომ, როცა სცენაზე იდგმება დ. კლდიაშვილის პიესა თუ მისი მოთხრობის ინსცენირება, ყოველთვის უნდა ჩანდეს ნაწარმოების სოციალური საფუძველი, — მკვეთრად უნდა იხატებოდეს მიზეზი, რომელიც აიძულებს ადამიანს მოცემულ გარემოში იქცეოდეს სწორედ ასე და არა სხვაგვარად.

მაგრამ თავისთავად „შავბნელი ცხოვრების“ გამოხატვა და მის მსხვერპლთა ჩვენება ცალმხრივად წარმოგვიდგენდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების არსს, მასში რომ არ იგრძნობოდეს ამ ცხოვრების განკარგებისა და განათების იმედი. ალ. ყაზბეგისადმი გაგზავნილ წერილში კაბუკი დავითი (მაშინ 22 წლისა იყო!) ალტაცებას გამოსთქვამს „განკიცხულის“ გამო, რადგან იგი იძლევა ბორო-

ტებისაგან განწმენდის იმედს. „თქვენი მარი,—წერს დავითი,—ძლოერია სულით, ის იბრძვის, რამდენადაც ძალა შესწევს, თუმცა ყველა ბრძოლაში მარცხდება, მაგრამ მასში არის სულიერი ძალა, შეურიგებელი, ვერ დამტევი იმ ვიწრო ჩარჩოში, რომელშიაც სურთ მოამწყვდიონ ის“¹. დავითი აქვე მიაჩნებებს, რომ შემოქმედებაში მთავარია „მხატვრობა და ხასიათის სისწორით ასახვა“², რომლის გარეშეც მას არაფრად მიაჩნია ნაწარმოები. მაშინ კლდიაშვილს არცერთი მოთხრობა არ ჰქონდა დაწერილი, მაგრამ ის პრინციპი, რომელსაც იგი მოითხოვდა სხვებისგან, შემდეგ სავსებით დაიცვა თავის შემოქმედებაში.

ცხოვრების უკულმართობის ჩვენება სცენაზე დ. კლდიაშვილისათვის თვითმზიანი როდი იყო. იგი ხსნიდა ადამიანთა ურთიერთობაში წარმოქმნილი ახალი ნორმების საფუძვლებს, გვაჩვენებდა მორალისა და ეთიკის სფეროში მომხდარ ცვლილებებს, ამ ცვლილებათა შედეგად წარმოქმნილ დისპარმონიას.

თეატრი მოვალე იყო გამოენახა ფორმები ადამიანთა ამ ახალი ურთიერთობის გამოსახატავად.

ქართველმა მწერლებმა (გ. ტაბიძე, ვ. ბარნოვი, ვ. კოტეტიშვილი, კ. მაყაშივილი; შ. დადიანი, გ. ქუჩიშვილი და სხვ.) დ. კლდიაშვილს 1920 წელს, მის იუბილეზე ადრესით ასე მიმართეს: „პირზე ღიმილით, გულში სევდით, მაგრამ მუდამ გამამხნევებელი შექანლით მიდიოდი მტკიცე ნაბიჯით“³. და მართლაც, განუშორებელია დ. კლდიაშვილისათვის ღიმილი, სევდა და გამამხნევებელი შექანლი. ეს არის მთელი კიდე-განი. მწერლის შემოქმედებისა. ამიტომ იგი თეატრში მოითხოვდა თამაშის განსხვავებულ მანერას, ამ სტილს მწერალმა შემდეგ „მოსიყვარულე გამომსახველი“ უწოდა, ხოლო თვით სპექტაკლს „სიყვარულიანი დრამა“.

ამრიგად წამოიჭრა დ. კლდიაშვილის თეატრალური ესთეტიკის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი.

მეორე საკითხი ეხება ისეთი მსახიობის შერჩევას და „გაწვრთნას“, რომელიც სცენაზე მსხვერპლად შეწირული ადამიანების „მოსიყვარულე შემსრულებელი“ იქნება.

იმის გამო, რომ დ. კლდიაშვილის გმირების კონფლიქტი და „მწერლის პროტესტი სოციალური გარემოს წინააღმდეგ გადატანი-

¹ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1962, № 114, გვ. 3.

² იქვე.

³ ლიტ. მუზეუმის ფონდი 14650-53.

ლია ფსიქოლოგიურ სფეროში“¹, ბუნებრივად ჩნდება ახალი ეანრობრივი სახეობის პიესის წარმოქმნის აუცილებლობა და იგი იქმნება კიდევ. ამ სახეობას სჭირდება ახალი ტიპის შემსრულებელი. პირველ ყოვლისა, ფსიქოლოგიური განხრის მსახიობი, რომელიც თავის გმირისადმი დამოკიდებულებაში ადამიანისადმი განსაკუთრებული სიყვარულით გამოირჩევა. მაგალითად, თუ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიისათვის მთავარი იყო „პირწვეტიანი ეკალი“ (ი. ჭავჭავაძე), კლდიაშვილის „სიყვარულიანი დრამის“ „მოსიყვარულე გამომსახველის“ იარაღს წარმოადგენდა „ცრემლიანი სიცილი“.

მესამე. დ. კლდიაშვილი არ იცავს ადამიანების ბოროტებად და კეთილებად დაყოფის პრინციპს. იგი აქაც ემიჯნება გ. ერისთავის სკოლას. მისი გმირების „აბსოლუტური ვნება“ (ენგელსი) არ არის ერთი რომელიმე თვისება, როგორც ესაა, მაგალითად, მოლიერთან (ძუნწი — სიძუნწე), თვით ისეთი შედარებით მკვეთრად გარკვეული უარყოფითი ტიპიც კი, როგორც აბესალოა არსებითად მსხვერპლად ეწირება თავის კლასის სულიერ დანაღებესა და მის მიერვე გამოგონილ სიტყუეს. მასშიაც არის გაორება და წინააღმდეგობა, რომლის ფესვებიც იმ დროის თავისებურებაშია საძიებელი და არა დ. კლდიაშვილის „მხატვრულ შეცდომაში“, როგორც ეს მიაჩნდა „ივერიის“ ერთ ანონიმ რეცენზენტს (1902 წ., № 223).

მეოთხე. დ. კლდიაშვილი პიესის თეატრალურ ანუ სცენურ მხარეს რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ეს მის პიესებშიაც კარგად ჩანს, მაგრამ „მერისადმი“ გაგზავნილ წერილში არის ასეთი ფრაზა — „ერიდეთ გრძელ მონოლოგებს“. აქ. პირველ რიგში მწერალი ინსცენირებისათვის დამახასიათებელ ნაკლებ მიაჩნებებს. ამასთანავე, ნაგრძლობია მოქმედების ინტენსიობა, როგორც აუცილებლობა თეატრალური ნაწარმოებისათვის.

დ. კლდიაშვილის თეატრალური შეხედულებანი და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა ილიასა და აკაკის იდეებითაა შთაგონებული. იგი ისევე სიყვარულითა და თავდადებით, მაღალი ეროვნული შეგნებით ემსახურებოდა თეატრს, როგორც ეს ეკადრებოდა ქართული მწერლობის დიდებულ ტრადიციას. დავითი, ილიასა და აკაკის მსგავსად, დიდი გულისხმიერებით ესარჩლებოდა და ეხმარებოდა ქართული თეატრის ქურუმთა ღვაწლს. მისი გამამხნეველები, თბილი, „ენერგიის გამაღვიძებელი სიტყვა“ (კლდიაშვილი) ხშირად ისმოდა პრესის ფურცლებზე.

¹ ლ. დოღნაძე, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავეებთან, 1967, გვ. 10.

1919 წელს ნ. ჩხეიძის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 25 წლის-
თავზე დ. კლდიაშვილს მსახიობის ალბომში მეტად საყურადღებო
სტრიქონები ჩაუწერა:

„ნინო ჩხეიძე ერთი იმათაგანია, რომელნიც თავგანწირულებით
ემსახურებოდნენ ქართველ ერს საშინელ მონობაში მყოფობის
დროს მის სულიერ გაღონიერებისათვის, ოცდახუთი წლის განმავ-
ლობაში იგი მძიმე პირობებში მოქცეული შრომობდა და თავის
მომხიბლავი ნიჭის ძალით უამებდა ტკივილებს გულდაჩაგრულ
მონა-ერს; გადაგვარებისაკენ მიქანებულ ქართველობას აგონებდა
მის ვინაობას, აყვარებდა თავის სახეს, ამხნევებდა მას, უღვიძებდა
თავის რწმენას და პატივისცემას, მოსავდა იმედით და მის დაცემულ
სულს მალა წევდა.

შრომას უნაყოფოდ არ ჩაუვლია. მძიმე შრომის გარდამ-
ხდელი მშრომელი ბედნიერია, თავის თვლით რომ ხედავს ბრწყინ-
ვალე ნაყოფს გაწეულ შრომისას და ნინო ჩხეიძის ოცდახუთი
წლის მოღვაწეობის თავი, მისთვის 'ასიხაჩულო, ჩვენთვისაც სასი-
ხარულოა, ეს დღე — მისი დღესასწაული — დღესასწაულია მის-
თვისაც, ვისაც ქართველი ერისათვის სიკეთე სურს; ამიტომაც გუ-
ლით ვეგებებით ამ დღესასწაულს და შევსძახებთ აღტაცებით ძვირ-
ფასს მოღვაქეს ვაშას და ვუსურვებთ დღეგრძელობას“¹.

რასაკვირველია, წერილის ადრესატი მარტო ნ. ჩხეიძე არ არის.
იგი შეესება საერთოდ ქართული თეატრის სხვა მოღვაწეებსაც,
რომლებიც ნ. ჩხეიძესთან ერთად „გადაგვარებისაკენ მიქანებულ
ქართველობას აგონებდნენ მის ვინაობას, აყვარებდნენ თავის სახეს.
ამხნევებდნენ მას“. და უნერგავდნენ მომავლის რწმენას. ეს იყო სუ-
ლისა და გონების გამომათხიზნებელი ძალა, რომელმაც უდიდესი
როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში.

დ. კლდიაშვილისათვის თეატრი დიდი ზნეობრივი კათედრაა.
თეატრის ვალა სიმხნევე შემატროს მაცურებელს. აამაღლოს სულით
და გაუღვიძოს ეროვნული თვითშეგნება. იგი აქაც ერთგულად მის-
დევს ილიასა და აკაკის ნააზრევს. „სცენა — ამბობდა აკაკი — სარ-
კე უნდა იყოს ცხოვრების ავკარგიანობის უტყუვრად მანევენებელი
და იმავე დროს ხალხის გამწვრთნელი უმაღლესი სკოლაც“. აკაკი-
სათვის თეატრი იყო ის ასპარეზი, „საიდანაც შეგვიძლიან გავიგო-
ნოთ ჩვენი დედა-ენა. ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი,

¹ ნ. ჩხეიძის ალბომში ჩანაწერი პირველად ჩვენ გამოვაქვეყნეთ ვაზ. „სოფ-
ლის ცხოვრებაში“, დ. კლდიაშვილის დაბადების 100 წლისთავის საიუბილეო
დღეებში.

ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც შეგვიძლიან გავიხსენოთ წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი“¹ ო. ჭავჭავაძე ილია ოქრომქედლიშვილისადმი გაგზავნილ წერილში თეატრისადმი დახმარებას შესთხოვდა და აგონებდა, რომ თეატრის „მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“².

ილიასა და აკაკის ეს სტრიქონები დაიწერა მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში. მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა ცხოვრებაშიაც და თეატრშიც, მაგრამ არ შეცვლილა თეატრის დიდი ეროვნული დანიშნულება. დღის წესრიგიდან არ მოხსნილა ის ტკივილები, რომელსაც ასე მწვავედ განიცდიდა ილია და აკაკი. ბუნებრივია, არც დ. კლდიაშვილს შეეძლო გულგრილი მაყურებელი ყოფილიყო თეატრის ბედისა.

ქართული სცენის მოღვაწეებისადმი მიძღვნილ წერილებში და აგრეთვე პრაქტიკულ თეატრალურ საქმიანობაში ჩანს დ. კლდიაშვილის თეატრალური იდეალები. ამ იდეალში კი უმთავრესი იყო თეატრისა და სინამდვილის ურთიერთობის პრობლემა.

„მხოლოდ სინამდვილე, სინამდვილე“ იყო დ. კლდიაშვილის მწერლობის გზა, ამ გზას იგი „გადაუხრელად“ მიჰყვებოდა მთელი ცხოვრების მანძილზე. სინამდვილისადმი ერთგულება ხიბლავდა მას თეატრშიც.

1914 წელს ქართული სცენის მოღვაწეთა პირველ ყრილობაზე „სახალხო ფურცელმა“ გამოაქვეყნა რამდენიმე მოღვაწის ანკეტა შეკითხვით, თუ რას უსურვებდნენ ქართულ თეატრს. დ. კლდიაშვილმა უპასუხა: „რომ იგი იყვეს რაც შეიძლება ახლოს ჩვენს ცხოვრებასთან, რომ იგი იყვეს უპირველესად ქართველთ ეროვნული სულისკვებების რაც შეიძლება უტყუარი სარკე, რომ მას ხშირად ხედებოდეს ისეთი ბედნიერი დღეები, როგორც მას შეახვედრა „სინათლემ“³. ხელოვნების ცხოვრებასთან კავშირის ეს აპოლოგია ბუნებრივი გაგრძელებაა იმ იდეალებისა, რომელიც ილიამ და აკაკიმ დაუსახა თეატრს. შემთხვევითი არ იყო, რომ დ. კლდიაშვილმა ა. წერეთლის იუბილეზე დიდ მგოსანს ასე მიმართა: „შენი სულიერი შვილი, შენი დიადი ნიჭის გამათბობელ სხივებქვეშ აღზრდილი შვილი, მოგილოცავს შენს დიდებულ დღესასწაულს“⁴.

1 აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 70.

2 ო. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 133.

3 გაზ. „სახ. ფურცელი“, 1919 № 7.

4 ჟურნ. „დროშა“, 1962, № 8, გვ. 6.

დ. კლდიაშვილს მიაჩნდა, რომ თეატრის ვალი იყო ხალხში განვითარების შეტანა, იგი უნდა დახმარებოდა ქვეყანას უმეცრებასთან ბრძოლაში. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ დავითი არც თუ იშვიათად ხელმძღვანელობდა წარმოდგენებს, მისი მეცადინეობითა და რეჟისორობით იღვმებოდა სპექტაკლები. „კვალის“ ცნობით, ბათუმში სტუდენტ გ. მახარაძის სასარგებლოდ წარმოდგენილი პიესის „ხანუმას“ (რომელშიაც ნ. გაბუნია მონაწილეობდა) ინიციატორი დ. კლდიაშვილი ყოფილა. ამის შესახებ „კვალი“ წერს: „დიდი მადლობის ღირსია ჩვენი ბელეტრისტი დ. კლდიაშვილი, რომელმაც დიდი შრომა გასწია, რომ წარმოდგენას რიგიანად ჩაეარა, მას არც ერთი რეპეტიცია არ გამოუტოვებია, მისი დარიგებით, მისი რეჟისორობით წარმოდგენამაც ჩაიარა ისე კარგად, ისე საუცხოოთ“¹.

დავითი თავკაცობდა როტშილდის ქარხნის დრამატულ დასსაც. „მემუარებში“ ვკითხულობთ: „როტშილდის ქარხნის მუშებმა გადაწყვიტეს დრამატიული დასი შეედგინათ მუშებისაგან და კიდევაც სისრულეში მოიყვანეს ეს განზრახვა. მათ სურდათ ერთგვარი პიესები მიეწვდინათ მუშებისათვის. მომმართეს, მე მეკისრა ამ საქმის ხელმძღვანელობა. ამ მომართვამ დიდად გამახარა და თავგამოდებულად შეუდექი მუშაობას. საჭირო იყო ყოველმხრივი გაცნობა პიესის, მასში ასახული პიროვნების გაგება, გათვალისწინება — და ეს იწვევდა ერთგვარ მსჯელობას, ერთგვარ ბაასს მეტად საინტერესოს და საგულისხმოს. ამგვარი მზადება ისე იტაცებდა მოთამაშეთ, რომ გვიან ღამემღი რჩებოდნენ რეპეტიციებზე... დაიდგა, სხვათაშორის, იბსენის „ხალხის მტერი“ ანუ „დოქტორი შტოკმანი“, „ციმბირელი“ ცაგარელის, მისივე „ქართველი დედა“, „ქოხში“ ივ. გომართელის და სხვ...“

ამ რეპერტუარის მიხედვით თითქმის შეუძლებელია კლდიაშვილის, როგორც ხელმძღვანელის ერთ მთლიან მხატვრულ პოზიციაზე მსჯელობა. არსებითად ეს შეუძლებელიც იყო დრამატული წრის პირობებში და მას არც მოეთხოვება ამგვარი რამ, მაგრამ პიესების შერჩევაში მაინც იგრძნობა მუშათა განწყობილების თანახმიერი აქცენტები.

აქ მთავარი მაინც უფრო სხვაა: დ. კლდიაშვილის რეპეტიციებზე იმართებოდა კამათი, რასაკვირველია, სცენისმოყვარე მუშების მსჯელობის საგანი პიესის იდეურ-მხატვრული მხარე და მისი სცენური განსახიერება იქნებოდა, ამგვარი საღამოები თურმე ისე იტა-

¹ ჟურნ. „კვალი“, 1898, № 40, გვ. 663.

² დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 155.

ეებდა მოთამაშეებს, რომ გვიან დამემდე მუშაობდნენ. ასე ღრმად იკრებოდა თეატრი მუშათა ცხოვრებაში, აღვიძებდა მათ გონებას. ეხმარებოდა სინამდვილის შეცნობაში, მათი შრომისა და ბრძოლის მიზნის გარკვევაში.

ეს იყო ერთადერთი სფერო ბათუმის ცხოვრებისა. რომელიც აფხიზლებდა და ახალისებდა უღიმღამო დღეებს. ბათუმში ქართველი მსახიობების მუშაობას დავითი ასე იგონებს: „დღუნეთ მიმავალ ცხოვრებას აცოცხლებდნენ ხანდახან ქართველი არტისტები. ისინი ჩამოდოდნენ უფრო ზაფხულობით; თეატრი არ იყო მაშინ ბათუმში; წარმოდგენები იმართებოდა სამოქალაქო სასწავლებლის ეზოში მდგარ ერთ პატარა შენობაში, სადაც იყო მოწყობილი სცენა. ასიოდე მაყურებელი თუ დაეტეოდა. ამ დასის ერთ-ერთ ჩამოსვლისას მე გავეცანი ქართველ არტისტებს: — მარიამ საფაროვ-აბაშიძისას, ქეთო ანდრონიკაშვილისას, ვასო აბაშიძეს, სანდრო ყაზბეგს და ლალო მესხიშვილს. მათი გაცნობის გამო ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა“¹.

დ. კლდიაშვილს თავადაც მიუღია წარმოდგენებში მონაწილეობა. იგი გოგია დიაკვნის როლს ასრულებდა დ. ერისთავის „სამშობლოში“, მაგრამ პირველმა წარუმატებლობამ ხელი ააღებინა არტისტობაზე. უფრო ადრეც გამოსულა გ. ერისთავის „გაყრაში“ გაბრიელის როლის შესასრულებლად. მომავალ მწერალს თეატრი ქართული ენის შესწავლაშიაც დახმარებია. „ენის გასატეხად, ცალკე რეპეტიციები მქონდა“ ხოლმეო, იგონებს „მემუარებში“².

1903 წელს „ცნობის ფურცელმა“ დაბეჭდა თეატრალური კორესპოდენცია პეტერბურგიდან. წერილს ხელს აწერს „დ. კ.“ ინიციალების ქვეშ დ. კლდიაშვილი უნდა იგულისხმებოდეს³.

წერილი ეხება პეტერბურგში ქართველთა მიერ გამართულ საღამოს. „7 თებერვალი მეტად საინტერესო დღე იყო ქართველებისათვის, — წერს რეცენზენტი — ამ დღეს საზოგადოების „პალმას“ დარბაზში გაიმართა ქართული წარმოდგენა, საღამოს 9 საათზე დარბაზი სავსე იყო ხალხით. სჩანს პეტერბურგში მრავალი ქართველობა ყოფილა — ქალიც და კაციც. ამ საღამოს ინიციატორებად იყვნენ უმაღლეს სასწავლებელში მოსწავლე ჩვენი ახალგაზრდობა. ჯერ წარმოადგინეს ვ. გუნიას ვოდვეილი „არც იქით, არც აქეთ“. სი-

¹ დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 30—31.

² იქვე, გვ. 30.

³ ამ საკითხზე ჩვენი ყურადღება პირველად თ. მაქავარიანმა მიაპყრო, რისთვისაც მადლობას მოვასხვებთ.

მართლე მოითხოვს ვთქვათ, რომ ვოდევლი ვერ იყო შესაფერისად წარმოდგენილი. სამაგიეროდ შემდეგ წარმოდგენილმა აზიანის კომედიაში „გატრუებულმა იმედებმა“ მშვენიერი ანსამბლით და სიცოცხლით ჩაიარა. არ მოველოდი თუ ასე კარგად შეასრულებდნენ პიესას. გეგონებოდათ კომედიის გამოცდილი არტისტები ასრულებდნენო“¹.

„მემუარებში“ წერია, რომ ამ პერიოდში დავითი ათი თვით მივლინებული იყო პეტერბურგში, სწორედ მაშინ დასწრებია ქართულ სადამოსაც. „ჩემი მისვლის რამდენიმე დღის შემდეგ, — იგონებს დავითი — პეტერბურგში, საზოგადოების „პალმას“ დარბაზში ქართული წარმოდგენა იყო გამოცხადებული. რასაკვირველია, მე გავექანე აქეთ. დიდი დარბაზი საესე იყო ხალხით. წარმოდგენამ ჩინებულად ჩაიარა“². ამდენად ექვს არ უნდა იწვევდეს ის ფაქტი, რომ წერილის აქამდე უცნობი ავტორი დ. კლდიაშვილია.

პეტერბურგიდან მოსკოვში გზად მიმავალი კლდიაშვილი სამხატვრო თეატრში დასწრებია მ. გორკის პიესას „ფსეკრზე“. წარმოდგენას გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოუხდენია მასზე. „მთელი წარმოდგენა ისე გავატარე, თითქოს სიზმარში ვიყავი“, იგონებს „მემუარებში“ (გვ. 144). ადვილი წარმოსადგენია, რატომ მოახდინა მწერალზე სამხატვრო თეატრის სპექტაკლმა ასე დიდი შთაბეჭდილება, აქ მართო შესრულების და დადგმის ხარისხი როლი ანცივიფრება მწერალს, მან სპექტაკლში იგრძნო ფსიქოლოგიური რეალიზმის ის ძალა, რომელიც მას ასე იტაცებდა.

დ. კლდიაშვილმა გულთბილი სტრიქონები უძღვნა ვ. აბაშიძესა და მაკო საფაროვას. ამ წერილებში, რომლებიც რევოლუციის შემდეგაა დაწერილი, ისმის დ. კლდიაშვილის გულისტკივილი, მწერალი იგონებს ქართული თეატრის გარდასულ მძიმე დღეებს. „ვასო აბაშიძე — რკინიგზის აგენტი“ ასეთია ერთ-ერთი წერილის სათაური: „დიახ, — წერს დავითი — იყო შემთხვევა, რომ ჩვენი საყვარელი ვასო რკინიგზის აგენტად იყო. აუტანელმა გაჭირვებამ აიძულა სცენას დაშორებოდა და რკინიგზით შეენახა თავისი თავი, თავისი ცოლი, ჩვენი თეატრის ძვირფასი საუნჯე მაკო და თავისი პატარა ქალიშვილი — მომავალი ქართული თეატრისა — ტასო“.

წერილი ასე მთავრდება: „დიახ, ბევრის უცნაურობის ამტანნი იყვნენ ჩვენი თეატრის ქურუმები, რომლებმაც თავის მალალი სულიერი გამძლეობით შექმნეს ის დიდებული ტაძარი, რომელსაც

¹ გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 19 თებერვალი, № 20730.

² დ. კლდიაშვილი, მოთხრობები, 1961, გვ. 145.

ქვია ქართული თეატრი და რომლის აყვავებას შეჰხარის აღტაცებულნი ერი“.¹

მძიმე ეკონომიური პირობები აიძულებდა ქართული თეატრის მსახიობებს მხატვრულ კომპრომისებზეც წასულიყვნენ. თუმცა კომპრომისი რაა, როცა ზოგჯერ თავსაც იმცირებდნენ, ოღონდ სახალხო საქმისათვის ფული ეშოვათ. ერთხელ თურმე დავითმა ვასოს ჰკითხა: — „ვასო, რას მოესწრო ქართული თეატრი?! რა დღეშია? — მაშ, მაშა! სთქვა მან, — ჩვენ სულ წვალებაში ვიყავით! რამდენი გაჰკირვება არ გადავიტანეთ, რომ პიესა რიგიანად დაგვედგაო. ამის შემდეგ მან უამბო, თუ როგორ წავიდა იგი ი. მუხრანელთან 500 მანეთის სათხოვნელად. ივანე ხშირად ესწრებოდა თურმე სპექტაკლებს. დაინახა თუ არა ვასო, ჰკითხა — „ეს მითხარი, სად ისწავლე, ბიჭო, ისეთი სტუნვა, შენ რომ ამასწინათ იმ პიესაში შეხტი?“ — მოხუცმა დაიწყო გულიანი ხითხითი. ვასო იძულებული გახდა მოხუცის წინ კვლავ შეესტარიყო, რათა 500 მანეთი მიეღო მისგან...

ეს ტრაგიკომიკური ამბავი დავითმა მოგვითხრო თავის წერილში „გუშინ და დღეს“².

მართლაც-და დიდი სულიერი გამძლეობა სჭირდებოდა ძველ ქართულ თეატრში მოღვაწეობას. გასაგებია, თუ რატომ იყო, რომ ქართველი ერის თავკაცები თავიანთ სიტყვებში და წერილებში მუდამ ხაზგასმით აღნიშნავენ მსახიობთა პირად ვაჟკაცობას. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ამ მომენტს შემოქმედების ტოლფასოვანი მნიშვნელობა ენიჭება მათ ნააზრევში. ვ. აბაშიძის მოღვაწეობის ათი წლისთავზე ა. წერეთელმა სთქვა: „მძიმე უღელა და მწარე ტვირთი არტისტის ხვედრი“, განსაკუთრებით ჩვენშიო. ეს განსაკუთრებულობა გამოწვეული იყო საქართველოს პირობების თავისებურებით. ქართველი მწერლები გრძნობდნენ, თუ რაოდენ დიდი იყო მათი გამამხნევებელი სიტყვის ძალა ქართული თეატრის წარმატებაში, ამიტომ ბრძანებდა დიდი ილია: „ჩვენმა თეატრმა, მისმა ზრდამ და გამძლეობამ ცხადი მაგალითი გვიჩვენა იმისა, თუ რა შესძლებია მხნეობას, საქმისათვის თავდადებას. ტყუილად კი არ უთქვამთ ჩვენთა წინაპართა, მხნე იყავ და გაძლიერდიო“³.

დ. კლდიაშვილი ამ საკითხშიაც ილიასა და აკაკის ერთგული დარჩა. მან ამაღლებელი წერილი უძღვნა მაკო საფაროვას, როცა მსახიობი სცენას ჩამოშორდა. მწერალმა საგანგებო წერილით მი-

¹ ეურნ. „ხელოვნება“, 1925, № 1, გვ. 13.

² ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 142.

³ ეურნ. „ხელოვნება“, 1926, № 23-24, გვ. 38—39.

მართა საზოგადოებას: „არ დავიწყებთ მოყვრისა მოვალეობაა ყოველი შეგნებული ქართველისა“, მაკო საფაროვა უერთანმენის დაკლებამ ჩამოაშორა თეატრს, მაგრამ ეს „გარემოება საბუთს არ აღლევს ქართველობას დავიწყებთ მისცეს მისი მოღვაწეობა“.

მაკო საფაროვამ ისტორიულად დიდი საქმე გააკეთა იმითაც, რომ მან ერთ-ერთმა პირველთაგანმა დაიცვა ქართული თეატრის ღირსება. სწორედ მან აღადგინა ქართველი მსახიობის ავტორიტეტი. იგი იყო პირველთაგანი, რომელმაც ქართველ ქალს გზა გაუხსნა სათეატრო ხელოვნებისაკენ. ეს მომენტიც კარგად აქვს შენიშნული დ. კლდიაშვილს. თავისი მაღლიანი ნიჭით მან შეაყვარა თეატრი საზოგადოებასო, წერს იგი მაკო საფაროვას მოღვაწეობის 45 წლისთავთან დაკავშირებით.

დ. კლდიაშვილის წერილში იგრძნობა ნერვული ინტონაცია და რაღაც შინაგანი დაძაბულობა. ეს გამოწვეული უნდა იყოს ერთგვარი შიშით იმისა, რომ შეიძლება საზოგადოებამ მიივიწყოს სცენას ჩამომორებული მსახიობი. ზოგჯერ ამას ხელს უწყობს მსახიობის პროფესიის თავისებურებაც. როცა სცენიდან მიდის მოხუცი მსახიობი, მასთან ერთად მიდის მისი აუდიტორიაც. დროთა მანძილზე მიდის ახალი თაობა, ახალი მაყურებელი, რომლის ყურადღების ცენტრშიაც მხოლოდ ის ექცევა, ვისაც იგი უშუალოდ ხედავს და განიცდის.

დ. კლდიაშვილი გრძნობს ყოველივე ამას და საგანგებო წერილით აფრთხილებს საზოგადოებას, რომ არ დაივიწყოს მოყვასი. იგი მ. საფაროვას შემოქმედებას სხვადასხვა ასპექტში იხილავს, აღნიშნავს მსახიობის მეტყველებას, ქართული ენის ღრმა ცოდნას, კითხვის ოსტატობას, რეჟისორულ მოღვაწეობას...

ბუნებრივია, რომ მწერლისათვის განსაკუთრებით შესამჩნევი იქნებოდა, თუ როგორ ფლობდა მსახიობი ქართულ ენას. ამასთანავე: ეს მწერლის მარტო პროფესიული ინტერესი როდი იყო. დიდმა ილიამ საფაროვას ქალს პირველსავე გამოსვლაში შენიშნა, რომ მას „ყოველს სიკეთესთან ერთად ის სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელ დროში, როცა ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირფასი რამ არის“¹. მაშინ მ. საფაროვა 19 წლისა იყო. ილიას სიტყვების შემდეგ გავიდა ნახევარი საუკუნე და კლდიაშვილმაც აღნიშნა, რომ საფაროვას ჰქონდა „საოცარი ცოდნა ქართული ენისა, რომლითაც ის ხიბლავდა მსმენელს“.

¹ ი. ჰავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 60.

მ. საფაროვა მხატვრული კითხვის ოსტატიც ყოფილა. არც ეს მომენტი გამორჩენია დ. კლდიაშვილს. „მახსოვს, — იგონებს იგი, — როცა აკაკიმ დასწერა თავისი „სამგვარი სიყვარული“ ჩვენ საგანგებოდ ვთხოვეთ საფაროვი-აბაშიძისას წაეკითხა ჩვენთვის პირველი ნოველა. მან ეს თხოვნა აგვისრულა და პირდაპირ გაგვაგვიყა — დღესაც ყურში მესმის მისი მოზიზღლავი ხმა, უცნაური გამოთქმა“.

მ. საფაროვას შემოქმედებიდან მიღებული მხატვრული შთაბეჭდილებები არასოდეს განელეზბია დ. კლდიაშვილს და ეს იგრძნობა მის წერილშიც, სადაც ვედრებასავით გაისმა: „არ დავიწყება მოყვრისა აროდეს გვიზამს ზიანსო“.

სულ სხვაგვარ პირობებში დაიწყო ახალი ქართული თეატრის ცხოვრება. წარსულს ჩაბარდა დ. კლდიაშვილის სევედა ქართული თეატრის ბედზე. მწერალი აღტაცებული შეხვდა ქართული თეატრის სრულ განახლებასა და ჩვენი სცენის იმ რევოლუციურ გარდაქმნებს, რომელსაც სათავეში კ. მარჯანიშვილი ედგა. საბჭოთა საქართველოს თეატრის წინაშე წამოიჭრა ახალი ესთეტიკური პრობლემები. დაიწყო ბრძოლა ახალი თეატრალური ნორმების დასამკვიდრებლად.

დ. კლდიაშვილმა ახალი საქართველოს პირველსავე წლებში გამოხატა თავისი დამოკიდებულება იმისადმი, რაც ქართულ თეატრში ხდებოდა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მისი 1923 წელს ჟურნალ „სახიობაში“ გამოქვეყნებული წერილი, იგი ექვსი დეკემბრით არის დათარიღებული. ამ პერიოდში დავითი დიდად გახარებული იყო, რომ მისი პიესების დადგმას (რეჟისორი ა. ფალავა) წარმატება ხვდა. ეს ხალისიანი ატმოსფერო იგრძნობა წერილშიც. დავითი წერს: „ხარობ და უსაზღვრო სიხარულს ეძლევი, როცა ხედავ, თუ რა წარმატებაშია დღეს ქართული თეატრალური ხელოვნება, მწერალი აღტაცებაში მოდიხარ ამ წარმატებით და ენერჯიას გმატებს ახალი შრომისათვის; გული რწმენით ივსება, რომ შენი ნაწარმოებნი წარუდგება საზოგადოებას სავსებით აღსრულებული, როგორც გარეგნული, ისე შინაარსის მხრივ. ამას რომ მიაღწია ქართულმა სცენამ, აი სწორედ ეგ არის მიზეზი, რომ საზოგადოება განსხვავებულა ხალისით ეტანება თეატრს და მისდამი სიმპატია, სიყვარული და ნდობა თანდათან მძლავრდება. გამართლებული გახდა მუშაობა მთელ რიგ მომუშავეთა, რომელნიც თავიანთი ძალითა და ღონით ემსახურებოდნენ და ემსახურებიან ქართული სცენის წარმატებას. დაილოცა მათი მუშაობა, დაილოცა მათი სახელი. მათი წყალობით გაცოცხლდნენ და თავისი დიდებულობით წარმოადგინეს ისეთი

ნაწარმოებები, რომელნიც უსამართლოდ დავიწყებას ეძლეოდნენ“¹.

რა სიხარულითა და იმედით შესცქერის მწერალი ქართულ თეატრს! ამ სიხარულში ისიც ჩანს, რომ დავითი კმაყოფილი იყო მისი ნაწარმოებების რეჟისორული ინტერპრეტაციით. „გული რწმენით იესება, რომ შენი ნაწარმოები წარუდგება საზოგადოებას საგნებით აღსრულებული, როგორც გარეგნული, ისე შინაარსის მხრივ“. მის ამ სიტყვებში, რასაკვირველია, იგულისხმება მისივე პიესების დადგმა, მაგრამ აქ სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი საკითხიცაა, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება რეალისტური თეატრის პრინციპებს.

დ. კლდიაშვილს ქართული სცენის მთავარ მიღწევად მიაჩნია მისი თეატრალური მხარის შესაბამისობა შინაარსთან (ე. ი. როცა სპექტაკლის დადგმითი ნაწილი, მასი სანახაობრივი, ანუ როგორც მას დავითი უწოდებს „გარეგნული“ მხარე ბუნებრივი გამოსახულებაა ნაწარმოების შინაგანი მდგომარეობისა). სწორედ ესაა მიზეზი, რომ მაყურებელი განსხვავებული ხალისით ეტანება თეატრსო, შენიშნავს ავტორი.

წერილში ერთი მომენტიც არის აღსანიშნავი. დ. კლდიაშვილი წერს: „მათი (ე. ი. ახალი თეატრის მოღვაწეების. ვ. კ.) წყალობით გაცოცხლდნენ და თავისი დიდებულობით წარმოდგნენ ისეთი ნაწარმოებნი, რომელნიც უსამართლოდ დავიწყებას ეძლეოდნენ“. მაინც რომელ პიესებს უნდა გულისხმობდეს მწერალი? სახელმწიფო დრამის სცენაზე 1922 და 1923 წლებში სულ 27 პიესა დაიდგა. აქედან ქართულ ორიგინალურ ნაწარმოებს შორის თითქმის არც ერთი არ არის ისეთი, რომ შესამჩნევად მივიწყებულყო, გარდა „უბედურებისა“. კლდიაშვილის ეს პიესა ყველაზე იშვიათად იდგმებოდა ხოლმე. გამორიცხული არ არის (მაგრამ ნაკლებად საფიქრებელია!), რომ მწერალი დავიწყებულ პიესებში გუდისხმობდა უცხოურ ნაწარმოებებსაც, მაგრამ შეიძლება ასეთად დავასახელოთ ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, შექსპირის „ჰამლეტი“ ან „მაკბეტი“? იფიქრობთ, რომ არა. როგორც ჩანს, მწერლის გულისტკივილი მაინც „უბედურების“ მივიწყების გამო იყო.

მათ შორის, ვინც ყველაზე მეტი წვლილი შეიტანა ახალი ქართული თეატრის წარმატებაში, დავითი კ. მარჯანიშვილს ასახელებს. იგი მადლობას უძღვნის იმ რეჟისორებსაც, რომლებმაც დიდი ღვაწლი დასდეს განახლებულ ქართულ თეატრს. დავითი წერს: „სხვას არას

¹ დ. კლდიაშვილი, დღევანდელი ქართული თეატრი, ჟურნ. „საბიობა“, 1923.

ვიტყვი ამ ხანად: თუ ვინ რა ღვაწლი დასდო ქართული სცენის წარმატებას. მხოლოდ ვეტყვი ჩემს, მწერლის მადლობას იმ რეჟისორთა ჯგუფს — ძვირფას კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით რომ მოღვაწეობს, რომელმაც უნახავი დადგმებით გააბრწყინა ქართული სცენა. იმ ნიჭიერ მხატვარს, იმ შეხალისებულ, მუშაობაში გატაცებულ მსახიობთ, რომელთ ასეთ თვალსაჩინო წარმატებაში შეიყვანეს ქართული სცენა, თეატრალური ხელოვნება“.

დ. კლდიაშვილმა შემდეგ წლებშიაც არაერთხელ გამოხატა თავისი აღფრთოვანება ქართული საბჭოთა თეატრის მიღწევების გამო. ს. ახმეტელის სპექტაკლ „რღვევას“ ასე გამოეხმაურა: „გულგახარებული იმის დანახვით, რაც ვინილუ დასის მიერ წარმოდგენილ „რღვევაზედ“ — ვაშას შევძახებ სასიქადულო ახალი თეატრის დიდებულ მოღვაწეებს“¹.

დ. კლდიაშვილი მთელი სიცოცხლის მანძილზე აქტიურად მონაწილეობდა თეატრალურ ცხოვრებაში. მისი წერილები, სიტყვები, ჩანაწერები და პრაქტიკული თეატრალური მოღვაწეობა შთაგონებულია ქართული კლასიკური მწერლობის დიდი თეატრალური ტრადიციებით. მან დაიცვა და განავითარა იგი, შექმნა ახალი ტიპის დრამატურგია და მისი განხორციელების გზებიც გვაჩვენა.

¹ ინახება რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მუზეუმში.

დ. კლდიაშვილი და გ. ერისთავის სკოლა

როგორც უკვე აღინიშნა, გ. ერისთავმა და მისი სკოლის დრამატურგიაშ თავისი მძლავრი ტრადიცია შექმნა, გამოიმუშავა თავისი სტილი, თეატრში აღზარდა შესაფერი მანერის მსახიობი. ჩვენი თეატრები კი ამას ხშირად ივიწყებდნენ. დ. კლდიაშვილის დრამატურგიას პირდაპირ უკავშირებდნენ გ. ერისთავის ტრადიციას. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების სცენური გადაწყვეტა ხშირად იმავე პრინციპით ხდებოდა, როგორც გ. ერისთავის პიესებისა. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები კი ვერ შეეთვისებოდნენ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიის მხატვრულ-სტილისტურ მიმართულებას. ამ სკოლისათვის დამახასიათებელი, უკვე ერთხელ შემუშავებული კომედიური ხერხებით კლდიაშვილის გმირთა შინაგანი სამყაროს გახსნა, მათი გამომზეურება საფუძველშივე მცდარი იყო. აბა, რა საერთო აქვს გ. ერისთავის „ქუნწს“ ან „გაყრას“ დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაპირთან“?! განა შეიძლება მათი ერთნაირად დადგმა იმ მოტივით, როცა აქაო-და ორივე ერთი ჟანრის ნაწარმოებებიაო (აქაც იგივეობა!), განა აშკარა არ არის ის განსხვავება, რომელიც ერთმანეთს ამორებს „დარისპანსა“ და „ხანუმას“?

გ. ერისთავს, და საერთოდ მისი სკოლის დრამატურგიას, არასოდეს მხატვრულ პრინციპად არ უქცევია ფაქიზი იუმორი და ის სევდიანი კილო, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია დ. კლდიაშვილის შემოქმედება. არც დავითის წერის მანერა, არც კომედიური ხერხები და არც მხატვრული პრობლემები უშუალოდ არ უკავშირდებიან გ. ერისთავის დრამატურგიას და თუ ზოგჯერ მაინც მიმართავენ თემატიკური ხასიათის ერთგვარ პარალელებს, ეს უკვე მსგავსების სულ სხვა ფორმაა.

ის ფაქტა, რომ გ. ერისთავმა ასახა თავად-აზნაურთა კლასის დაკნინების პროცესი, ხმამაღლა დასცინა და სატირის მახვილით გაანადგურა ანდრუყაფარ და ივანე დიდებულებები, ის, რომ აბესალომის

წინაპრებს ჩვენ ტარიელ მკლავაძისა („ჩვენი ქვეყნის რაინდი“) და იერემია წარბას („პირველი ნაბიჯი“) ხასიათებშიც ვხედავთ, უფლებას არ გვაძლევს მთელის სიცხადით არ დავინახოთ დ. კლდიაშვილის მხატვრული თავისებურებანი, მისი სტილისა და მსოფლმხედველობის განსხვავებული მხარეები.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების ქანრის დადგენის დროს კრიტიკოსთა ნაწილი გულწრფელად ფიქრობდა, რომ მათ საქმე ჰქონდათ სატირასთან (მაგ., კ. აბაშიძე, ტ. ტაბიძე და სხვები). კ. აბაშიძე წერდა: „ეს ცრემლით შეზავებული სიცილი და სიცილით გაბრწყინებული ცრემლი — სატირაა დიკენსისა და ტეკერისა“¹, ამავე ნარკვევში კ. აბაშიძე შენიშნავს, რომ დავითს მოღვაწეობა მოუხდა პესიმისმის ხანაში, იგი „ნაღვლიანი მემკატიანეა წერილფეხა აზნაურების დაქვეითებისა“ და გაკოტრებისო. ამ მოსაზრებებს არ იზიარებს ვ. წულუკიძე და აღნიშნავს: „რა თქმა უნდა, პესიმისმი, უიმედობა, ადამიანისადმი ურწმუნოება არ ყოფილა საზრდო დ. კლდიაშვილის ღრმა ჰუმანური შემოქმედებისა, რომელიც კ. აბაშიძის მტკიცების წინააღმდეგ, სატირიკოსი მწერლის არავითარ ნიშანს არ ატარებს, არც ერთ სხვა კრიტიკოსსა და პუბლიცისტს არ მიუჩნევია დ. კლდიაშვილი პესიმისტად და სატირიკოსად“².

კ. აბაშიძე დ. კლდიაშვილის ერთ-ერთი პირველი კრკტიკოსია. და უნდა ითქვას, რომ მან ბევრი რამ სწორად შენიშნა ახალგაზრდა პროზაიკოსის შემოქმედებაში, მან პირველმა მოგვცა დ. კლდიაშვილის „მთავარი ნაწარმოებების ამომწურავი და დასაბუთებული ანალიზი“³. სამართლიანად აღნიშნა, რომ „კლდიაშვილის ნაწერებისაგან გამოწვეული სიცილი ყოველთვის ცრემლნარევი და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას“. ეს არის მთავარი მის შეფასებაში. იგი სატირას უწოდებს სულ სხვა შინაარსის ნაწარმოებებს სხვა გაგებით. ქართულ მწერლობაში სატირის ცნებაში ხშირად გულისხმობდნენ ცრემლიან სიცილს, მხილებას და სევდას ერთად შეზავებულს. ვაჟა-ფშაველა ზოგიერთ ლექსზე ამბობდა, რომ მათში „ჰკენესის სატირული ნაღველი“, და რომ ხალხში სატირა იბადება მაშინ, „როდესაც ხალხის ცხოვრება იცვლება და ერთის წყობიდან მეორეში გადადის“. ტ. ტაბიძე დ. კლდიაშვილისადმი მიძღვნილ წერილში (რომელიც 1931 წლით არის დათარიღებული) პირდაპირ წერს: „ის საუკეთესო წარ-

¹ კ. აბაშიძე, ეტიუდები, 1962, გვ. 128.

² ვ. წულუკიძე, დ. კლდიაშვილის პირველი კრიტიკოსები, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1952, № 39.

³ დ. გამეზარდაშვილის წინასიტყვაობა კ. აბაშიძის ეტიუდებისათვის, 1962, გვ. 75.

მომადგენელია ქართული რეალიზმის, მისი ჟანრი სატირული პროზისა, ახლაც ცოცხალი ჟანრია“¹.

მაგრამ თვით წერილის პათოსიდან ჩანს, რომ იგი სხვა შინაარსს დებს სატირის ცნებაში. ამაზე მეტყველებს თუნდაც დავითის შედარება ა. ჩეხოვთან და ი. ბუნიტან, უფრო მეტად კი ბუნიტან, იმ განსხვავებით, რომ დავითი არ მისტირის წარსულს, მისი სევდა არ არის უსახო.

სულ სხვა მდგომარეობა გვაქვს თეატრში. დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების გ. ერისთავის სკოლასთან მექანიკური დაკავშირებით, სატირის ცნება თავის პირდაპირ მნიშვნელობას იძენს, და ეს იყო დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ყველაზე მცდარი და უხეში გაგება.

თეატრის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა ყოველ დროში და ახლაც ის არის, რომ სწორად შეიცნოს დრამატურგის თავისებურება, მისი შინაგანი მხატვრული ცხოვრების სპეციფიკა.

ნაცვლად იმისა, რომ გარკვევით შევაფასოთ გ. ერისთავისა და დ. კლდიაშვილის მხატვრული თავისებურებანი, ზოგიერთი მკვლევარი პირდაპირ წერს:—„გ. ერისთავის მიერ წამოწყებული ლიტერატურული მიმდინარეობის ღირსეული გამგრძელებელია მე-19 საუკუნის დასასრულის და მე-20 საუკუნის დასაწყისის დიდი მხატვარი დავით კლდიაშვილი“².

როგორც კრიტიკაში, ისე თეატრში საკმაოდ ძლიერი აღმოჩნდა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების სპეციფიკის ნიველირების ტენდენცია. „1838 წლიდან 1905 წლამდე ამ კომედიის (ლაპარაკია საყოფაცხოვრებო კომედიაზე. ვ. კ.) შექმნა-განვითარებას მონაწილეობა თავისი ნიჭი გ. ერისთავმა, ზ. ანტონოვმა, გ. დვანაძემ, გ. ჯაფარიძემ, მეიფარიანმა, ა. ცაგარელმა, ნ. აზიანმა, დ. კლდიაშვილმა, გ. წერეთელმა და სხვ“³. ასე ერთ ჯამში, ერთი ჟანრის ნაწარმოებთა ჯგუფში მოაქციეს დ. კლდიაშვილის პიესებიც.

რაკი საერთოდ თეატრშიაც მოიკიდა ფეხი ამგვარმა შეხედულებამ, ბუნებრივია, რომ იგი თავის პრაქტიკულ გამართლებასაც ეძებდა. და აი, დაიწყო დ. კლდიაშვილის პიესების იმგვარი სცენური გადაწყვეტა, როგორც გ. ერისთავის სკოლას მიესადაგებოდა.

სწორედ ამ თეატრალურმა პრაქტიკამ შეუწყო ხელი იმ მცდარი თეორიის გავრცელებასაც, რომ თითქოს დ. კლდიაშვილი ულმობელი სატირიკოსია, რომ მისი ნაწარმოებები სატირის მახვილით ამ-

1 ტ. ტაბიძე, წერილები, ნაკვეთები, 1957, გვ. 48.

2 ნ. დუმბაძე, დ. კლდიაშვილი, 1959, გვ. 110.

3 „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, № 14.

ხელენ ადამიანთა მანკიერებას, მათ ჩამორჩენილსა და დრომოკმულ შეხედულებებს.

დ. კლდიაშვილის პიესების ლიტერატურული და სცენური თავისებურების უგულვებელყოფამ, გ. ერისთავის პიესების ტიპის დრამატურგიასთან მისმა მექანიკურმა დაკავშირებამ, გამოიწვია ის, რომ კლდიაშვილის პიესათა დადგმებში წინა პლანზე წამოსწია სასაცილო, კომიკური მხარე.

ცხადია, ჩვენ გულწრფელად გველიმება, როცა ვხედავთ, თუ როგორ „მიაქროლებს“ პლატონი ცხენს იმერეთის თვალწარმტაც გზებზე, რომ მამას ცოლი მოჰგვაროს, მაგრამ იმასაც ხომ კარგად ვგრძნობთ, თუ რაოდენი დიდი სულიერი მწუხარებაა ამ უხერხულობაში?! „მიქპრის“ ველად გაქრილი სამანიშვილი, და ასე გეჩვენებათ, რუსთაველისა არ იყოს, თითქოს, „მომავალი ცას შესტირის“.

„ირინეს ბედნიერებას“ ხშირად ვოდევდის, უკეთეს შემთხვევაში კომედიას უწოდებდნენ, ასევე „დარისპანის გასაჰირის“. ასე რომ, დ. კლდიაშვილის დრამამ და ტრაგიკომედიამ უნარულად სახეცვლილი ფორმა მიიღო სცენაზე. „სახალხო გაზეთი“ წერდა: „დეკემბერის პირველად წარმოდგენილი იქნა ნიჭიერი ბელეტრისტის მხიარული კომედია სოფლის ცხოვრებიდან „ირინეს ბედნიერება“¹. ადვილი წარმოსადგენია, თუ როგორი იქნებოდა სცენაზე ეს „მხიარული კომედია“! „კომედიის გარდა ჩვენში ორიგინალურმა დრამამ ფეხი ვერ მოიკიდა და 30 წელი ამაოდ ვეძებდით ორიგინალურ დრამას“². ამბობდა თავის მოხსენებაში კ. ანდრონიკაშვილი მსახიობთა პირველ ყრილობაზე. მომხსენებლისათვის შეუქმნეველი დარჩა „ირინეს ბედნიერების“, „დარისპანის გასაჰირის“ და „მოკვეთილის“ არსებობის ფაქტიც კი. იმდენად ძლიერი იყო დ. კლდიაშვილის პიესების სპეციფიკის ნიველირების ტენდენცია, რომ დავითი იძულებული გახდა ი. გრიშაშვილისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ ბარათში ხაზგასმით ჩაეწერა: „დარისპანის გასაჰირი“, სურათი, I მოქმედებად (და ა რ ა ვ ო დ ე ვ ი ლ ი)³.

შემთხვევითი არ იყო, რომ „ირინეს ბედნიერება“ ვ. აბაშიძის დადგმით ჩაეარდა. ა. ფაღავას სამართლიანი შენიშვნით, მას იგივე ბედი ეწვია თბილისის ქართულ თეატრშიც, რაც ა. ჩეხოვის „თოლიას“ პეტერბურგის ალექსანდრეს სახელობის საიმპერატორო თეატრის

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1910, № 175.

² გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1913, № 9.

³ დ. კლდიაშვილის წერილები ი. გრიშაშვილისადმი, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1962, № 42.

სცენაზე. ორივე შემთხვევაში ჩავარდნის მიზეზი ამ ახალი პიესები-სადმი ტრაფარეტული მიდგომა იყო, თუმცა ორივე შემთხვევაში დი-დი მსახიობები თამაშობდნენ.

რა დიდი ოსტატობითაც არ უნდა განესახიერებიათ დ. კლდია-შვილის ნაწარმოები ვ. აბაშიძის სკოლის მსახიობებს, ისინი იმდენად განსხვავდებოდნენ დრამატურგიული მასალისაგან, რომ მათი სინთე-ზი შეუძლებელი იყო. ასეც მოხდა.

ქართული კომედიოგრაფია სტილის მხრივ ძირითადად ერთი მი-მართულებით განვითარდა. გ. ურისთავმა, რასაკვირველია, უდიდესი როლი შეასრულა რეალისტური აქტიორული სკოლის ჩამოყალიბება-ში. ხოლო ამ სკოლამ თეატრი ცხოვრებას და ხალხს დაუახლოვა, მაგ-რამ თავის სტილსა და ხასიათში ჩაღრმავებული ეს ფორმა. იყო კი-საკმარისი ახალი საუკუნის თეატრალური იდეალებისათვის — მოგე-ცა თუ არა მან იმ ფორმების სიმდიდრე და მრავალსახეობა, რომე-ლიც აგრე ახასიათებს საერთოდ დიდად განვითარებულ ევროპულ კომედიოგრაფიას? ქალაქის (კერძოდ თბილისის) ყოფის ლოკალში ხომ არ ჩაიკეტა მისი გმირების სამოქმედო ასპარეზი?

ამ საკითხებით ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში დაინტერესდა ს. ახმეტელი. მას მიაჩნდა, რომ ქართული კომედიოგრაფიის იმ სახის განვითარება, რომელიც მე-19 საუკუნეში მოხდა, სავსებით კანონზო-მიერი იყო და სათანადო პატივითაც იხსენიებს მის შემქმნელებს, მაგრამ სამართლიანად შენიშნავს, რომ მათ გვერდით სხვაგვარი კო-მედიაც იყო საჭირო. რადგან ამას მოითხოვდა თვით ბუნება ქართ-ველი კაცისა. იუმორის ნიჭით დაჯილდოებული ქართველი ცხოვრე-ბაში უფრო ღრმად გრძნობდა კომიზმის მთელ ძალასა და მომხიბ-ვლელობას. ვიდრე ამას სცენაზე ვხედავდით. ა. ლაისტი გაოცებული იყო, რომ საქართველოს, ამ მახვილგონიერებისა და ჯანსაღი იუმო-რით მდიდარ ქვეყანს, თავისი სერვანტესი არ ჰყავდა. „საქართველო-ში ჯერ კიდევ ცოცხლობენ დონ კიხოტები და მოუთმენლად მოე-ლიან თავიანთი მხატვრის გამოჩენას“ — წერდა ქართველთა მახვილ-გონიერებით აღფრთოვანებული ლაისტი¹. როცა იგი სერვანტესს იგონებდა, ამით კომედიის გარკვეულ ფორმაზეც მიანიშნებდა. ამგვა-რი პოეტური ფორმის ტრაგიკომედია იტაცებდა ს. ახმეტელს.

რატომ ხიბლავდა მას ეს ფორმა? საქმე იმაშია, რომ ტრაგიკო-მედია ახლოს იდგა ახმეტელის თეატრის ესთეტიკურ იდეალთან. ახ-მეტელმა პირდაპირ სთქვა, რომ ძველი ქართული თეატრის ფსიქო-ლოგიაში ხაზგასმული იყო გართობის მომენტი. მან სავსებით ვერ გახსნა ქართველი ხალხის სულის სიღრმე, ვერ მოგვცა ეროვნული

¹ ა. ლაისტი, საქართველოს გული, 1923, გვ. 112.

თეატრალური სახიერების დიდი მხატვრული ფორმები ეროვნული დრამატურგიის საფუძველზე. ეს იმიტომ, რომ დრამატურგია არ იძლეოდა ამის საშუალებას, ქართულმა დრამატურგიამ ვერ შექმნა ტრაგიკომედიის ფორმა. მისი აზრით, კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიანობა მოგვეცემდა ეროვნული კომედიის ახალ ფორმას. ამ ფორმის წარმოქმნის აუცილებლობას თვით ერის ისტორია და მისი ხასიათი ხომ არ განაპირობებს?

სიცილს აქ დიდი სოციალური ძალა ენიჭება.

დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ხასიათი უკვე თავისთავად მოითხოვდა განსაკუთრებულ თეატრალურ პირობებს, ის-ის იყო რომ ისახებოდა ქართულ თეატრში მე-20 საუკუნის პირველ მეოთხედში. ჩვენ ვლამპარაკობთ ძირითადად რევოლუციამდელ ქართულ თეატრზე. სწორედ მე-20 საუკუნის ამ მეოთხედში ჩამოყალიბდა ლ. მესხიშვილის რომანტიკული სკოლა და წარმოიქმნა ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი, როგორც ქართული თეატრის ახალი გზის მაუწყებელი.

თავისი არსით „ცრემლზე მწარე“ კლდიაშვილისეული სიცილი ქართული თეატრის წინაშე ახალ ესთეტიკურ პრინციპს აყენებდა. მისი პრაქტიკული გამართლება იმას ნიშნავდა, რომ უნდა წარმოქმნილიყო და ჩამოყალიბებულიყო ახალი ხაზი ქართულ თეატრალურ შემოქმედებაში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ტრაგიკომედია. ეს იქნებოდა ქართველი ხალხის ისტორიის, მისი დღევანდლობისა და საერთოდ ეროვნული ცხოვრების თეატრალური სახიერების ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმა.

და ჩვენ აქ მივადექით ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ნააზრევის მეტად საინტერესო პრობლემას.

ს. ახმეტელი ამბობდა, რომ ხშირად ქართველი მაშინ იცინის, როდესაც სტირის მისი გულიო¹. ამას იგი ხსნიდა ჩვენი ისტორიის თავისებურებით. ეს თავისებურება თეატრში ტრაგიკომედიის სახით უნდა გამოვლენილიყო. ტრაგიკომედია კი ქართული თეატრალური სახიერების ერთ-ერთი აქტიური ფორმა იქნებოდა. მას მიაჩნია, რომ ქართველ დრამატურგს ვერ მოენახა ის ტრაგიკომედია, რომელიც, შესაძლოა, ქართული თეატრისათვის კომედიური ყანრიდან ყველაზე ბუნებრივი ფორმაც იქნებოდა. კომიკურისა და ტრაგიკულის ერთიანობა ეროვნული კომედიის ახალ სახეს ქმნის. მას თვით ერის ისტორია და მისი ხასიათი განსაზღვრავს. ქართველმა კაცმა საუკუნეების მანძილზე მტერთან ფსიქოლოგიური ბრძოლის თავისე-

¹ ს. ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 58.

ბური ფორმა გამოიმუშავა. იგი მუდამ მხნეა და ოპტიმისტურად განწყობილი. რაოდენ მიმე მდგომარეობაც არ უნდა ჰქონდეს, რაღაც განსაკუთრებულია მისი სიცილი და მხიარულება. მის იქით ხშირად ტრაგიკული შინაარსია დაფარული. ახმეტელის აზრით, ზოგნი ვერ გრძნობენ ამ შინაარსს, ვერ გრძნობენ სულის ნამდვილ ბუნებას და ამიტომ ფიქრობენ, რომ ქართველი „ცხოვრებას ზევ-ზევით, ცალმხრივად უყურებს; გაუბრის მის ღუბჭირს და სტკებება მხოლოდ მის მშვენიერებით“, რომ თითქოს იგი „ბუნებით ჰედონისტია, არ გრძნობს ღრმად ცხოვრების ტანჯვას; უღარდელია; ფუქსავ:ტი. სულდგმულობს ლხინით, ღვინით და მღერის მრავალჯამიერს“¹.

სულ სხვაგვარ განმარტებას აძლევს ს. ახმეტელი ქართველი კაცის ამ მომლხენ ბუნებას. ლხინი და ღრეობა, სიცილი და სიხალისე ქართველისა და ახმეტელისათვის ერთგვარი ტრაგიკული ნიღაბია იმ მისტერიისა, სადაც „უფლის ენებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორიაა განფენილი. ეს არაა ნიღაბი, მარტოდენ ქართული სანახაობების საუკუნოვანი ტრადიციებით დაკრისტალებული და ისე მოტანილი ჩვენამდე. იგი უფრო მეტია!

ახმეტელი ამბობს: დიახ, ქართველი იცინის, ლხინობს, მაგრამ მაშინაც. როცა ტირის მისი გული. „სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა“². აქ ავლენს იგი თავის მეამბოხე სულსა და შინაგან ექსპრესიას, სულიერ ლტოლვასა და ექსტაზს. მისი ტირილი დაძაბუნებას, ან სიბეჩავეს როდი მოასწავებს. სიცილის დროს წარმოქმნილი შინაგანი დრტვინვა მძლავრი იმპულსია ახალი სულიერი ენერჯის წარმოსაქმნელად. იქნებ იმიტომაც ლხინობს, მხიარულობს ქართველი, რომ არ უნდა თავისი ნამდვილი სახის, ტრაგიკული სულის ჩვენება? იქნება არ სურს მტერს გაუმხილოს მისი ცრემლი და მწუხარება? ან მუდამ საბრძოლოდ გამზადებულს არც სცალია ტირილისათვის? იქნებ რაც აკლია, რაც წაართვა ცხოვრებამ, იმას ელტვის? ვინ იცის, რას ელტვის ეს ამაყი და შეუპოვარი, უცნაურად ხელგამლილი და რაინდული სულის ქართველი კაცი? ასეთი კიოხვები აღელვებდნენ და აფიქრებდნენ დიდ რეჟისორს სანდრო ახმეტელს, უფორიაქებდნენ გონებას.

„დიახ, მართალია, — წერდა იგი, — ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იცით, რა მდგომარეობაშიც? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო, როგორც საქართველო, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა მოკვდა, როცა საქართველოს მზე ჩაესვენა და ერს მისი უმაღლესი წმიდათა-წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გა-

¹ ს. ახმეტელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 58.

² იქვე.

მოეცალა. მოიგონეთ იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის მათი კვნესა, ვაება, ტანჯვა, განა მაშინდელნი ქართველნი მოთქვამენ და ტირიან ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა?.. მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო. სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, გეგონებათ, საქართველო სტკებება უბედნიერესი წამებით. ლხინობდა ის ქართველი, რომელიც თავგ-წწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს¹.

ამ ფორმაში ისახებოდა ქართველი ხალხის ფიქრი და წუხილი. სიცილისა და ლხინის მიღმა დაფარული ტრაგედია გენიალურად იგრძნო ბარათაშვილმა, თეატრმა კი ვერა. უყურებთ მოზეიმე ხალხს, „გეგონებათ, საქართველო სტკებება უბედნიერესი წამებით“ და ნამდვილად კი მგოსანი გულჩათხრობილი ტირის და გლოვობს, მისი სული, ვით სპეტაკი სული მთელი ერისა „მოთქვამს მწარედ, გულსაკლავად“ და ამით გადმოგვცემს ზეიმის მიღმა დაფარულ აზრს.

ქართველმა პოეტმა იგრძნო ერის ტკივილი, გაიგო მისი ლხინის ნამდვილი ბუნება. ამგვარი ლხინი ძალიან მიაგავს ბრძოლის ველზე წამიერად შესვენებულ ჯარისკაცთა იმ სიცილსა და ხარხარს, რომელშიაც ძალუბად სჩქეფს სიცოცხლის სიყვარული. უყურებო მათ სახეებს და ასე გგონიათ, თითქოს ისინი მართლაც სტკებებიან უბედნიერესი წამებით. ვერ გრძნობენ ტანჯვასა და ბრძოლის სიმწარეს, მაგრამ ეს ხომ ის ჯარისკაცებია, რომელთაც ამდენი მეგობარი, ამდენი ახლობელი დაჰკარგეს გუშინ, იმის წინ და, შესაძლოა, ახლაც. თორიოდე საათის უკან, დაჰკარგეს ახლობლები და მაინც ლხინობენ. გურბიან ცხოვრების სიძვეს და სტკებებიან (თითქოს) მხოლოდ მისი მშვენიერებით. ამაში არის დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლე და სიჯანსაღე. ჩვენი წინაპრებიც ხომ მუდამ ასე საბრძოლოდ იყვნენ გამზადებულნი? ტრაგიკული სულის გამოსახატავად მათ შექმნეს სიცილისა და ლხინის დიდებული ფორმა. საუყუნეაა მანძილზე ისე წარმართა ქართველი ერის ცხოვრება, რომ მას მწუხარება და ტანჯვა უფრო მეტი ხვდა წილად, ვიდრე სიხარული, ვინ მოთვლის რამდენჯერ გადაურჩა იგი თავისი ეროვნული მეობის დაკარგვას, რამდენჯერ გადაიტანა ომი და აოხრება. აი, რის გამო იყო, რომ ქართველს სატირალი უფრო მეტი ჰქონდა, ვიდრე სამღერი, მაგრამ წუხილს არ აჰყვა. მან ჩინებული ფორმა მოძებნა მწუხარების განსაქარვებლად და რაც უფრო სტკიოდა, მით უფრო მეტად ეძალებოდა სიხარულს. ამ უცნაურ კონტრასტში აწრთობდა თავის რაინდულ სულსა და ათკეცად იხანგრძლივებდა ბრძოლის უნარსაც.

ძველი ბერძენი ისტორიკოსი, ქსენოფონტე, ჩვენს წელთა-

¹ ს. ახმეტელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

აღრიცხვამდე დიდი ხნით ადრე წერდა: ქართველები ომს სიმღერით იწყებენ და სიმღერითვე ამთავრებენო. ვინ იცის, რას უგალობდნენ წარმართული ხანის ქართველები — მათ მიერ გაღმერთებულ ასტრალურ სამყაროს, თუ ადამიანთა სიმამაცეს? მაგრამ რასაც არ უნდა ადიდებდნენ მათი სიმღერები, ცხადია, ჩვენს ხალხს იგი დიდ სიმხნევესა და ძალას მატებდა. სიმღერა იყო ის ძალა, რომელიც საბრძოლოდ გამზადებულ მეომართა ფსიქოლოგიურ მზადყოფნას გვაუწყებდა, სულიერ სიჯანსაღეს ემსახურებოდა ის სიმღერაც, ბრძოლის შემდეგ რომ სრულდებოდა.

ქართველთა მიწა-წყლის დამარბეველმა ასურეთის მეფემ სარგონმა თქვა: გადაწვი სახლები, აეჩეხე ვენახები, გვატიალე ყოველივე, მაგრამ გამოაცა ხალხმა, რომელიც ნიადაგ შრომობდა და მხიარულ სიმღერებს მღეროდაო.

ასე იწრთობოდა საუკუნეთა გრძელ გზაზე ქართველი ხალხის რაინდული სული, მისი ჯანსაღი, ხალისიანი ბუნება.

მხოლოდ დიდ შემოქმედს შეუძლია სავსებით იგრძნოს ჩვენი ხალხის ეს საუკუნოვანი სულისკვეთება და სცადოს შესატყვისი სცენური ფორმა გამოუძებნოს მას. ახმეტელი სწორედ ამგვარ მიგნებაზე ოცნებობდა. მისი კონცეფციით სიცილისა და მხიარულების ეს ფორმა სავსებით დაიტევდა ქართველი კაცის სულიერ დრამასა და სიხარულს და ახლებურ მიმართულებასაც მისცემდა ეროვნულ კომედიოგრაფიას. მხოლოდ ამგვარი კომედია იქნებოდა ქეშმარიტად პოეტური, სერიოზული და მაღალი ესთეტიკური იდეალების მატარებელი. ახმეტელი გულმოდგინედ იკვლევდა ეროვნული ფსიქოლოგიის ამ მომენტს და შენიშნავდა: „სიცილითა და ლხინით გადმოგვცემს ქართველი ხალხი იმ საშინელ დღეებს, როცა საქართველოს ლამპარი ჩაქრა“. მისი აზრით, ქართველმა უკიდურესი სულიერი ტანჯვისაგან თავის დაღწევის თავისებური ფორმა შეიმუშავა, იგი თვითმკვლელობაში არ ეძებს ხსნას, მისთვის მიუღებელია სულიერი დებრესიისაგან გათავისუფლების ეს ფორმა. „იგი იბრძვის თავგანწირვით, მიჰქრის შეუჩერებლივ თავის მიზნისაკენ, მაგრამ თუ მას ფეხი აუსხლტა, იმედი გაუმტყუნდა, მწარე ხელის ჩაქნევით სპობს ყველაფერს და დავიწყებას ეძღვევა, მერე იცინის და ლხინობს. საშინელებაა, როცა ქართველი ხელს იქნევს და ამბობს: „სულ ერთია“, „რაც იქნება-იქნება“; ეს „სულ ერთია“, „რაც იქნება, იქნება“ იგივე თვითმკვლელობაა; მხოლოდ სულიერი“¹. „დიდი ლხინია ჳირთა თქმა“, — თქვა რუსთაველმა და ახმეტელიც ამ დი-

¹ ს. ა. ხ მ ე ტ ე ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

დი ქართველის ნაკვალევს მისდევს. იგი აკაკის ლექსის ორ სტრიქონსაც იშველიებს და ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, თუ რა ღრმად გრძნობენ ქართველი მწერლები თავიანთი ხალხის სულსა და გულს. „ქართველი მგოსანი, — წერს იგი, — ეს უზენაესი ენა ქართველი ერის სულისა, მღერის, მღერის მწარედ:

ვინ არ იცის, რომ ეს გული მედარია.
რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა.

„ქართველი ერის სულის“ ამ უზენაესი ენით თქმული სიმართლე, ახმეტელის განმარტებით, თავის ყოველდღიურ დადასტურებას პოულობს ცხოვრებაში. „ქართველი ინსტინქტურად, გამოურკვეველი ინტუიციით აღრმავენს თავის თვისებას. „ბევრჯერ“ ეს მისთვის თითქოს ცოტაა, იგი ამბობს „უფრო“ და ამგვარად აკანონებს ყველასათვის, რომ სიცილი ქართველისა მწარეა“¹. ილია ჭავჭავაძე ამბობდა, საჭიროა „სიცილი პიესისა, ზუმრობისა და მხიარულების სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმაღზე უფრო მჭრელი სიცილი, რომელიც „ბევრჯერ ცრემლზედ მწარეა“. ამავე წერილში, „ქართული თეატრი“, ილია წერს: „ცრემლიანი სიცილი და სიცილიანი ტირილი არის იგი უზენაესი სიტკბოება, რომლის ფრთებითაც ჭეშმარიტი და უდიდესი ხელოვნება ადამიანისათვის უმწვერვალეს სიმაღლეზე აზიდავს ხოლმე კაცს, და გონებაში უწვდენელის თილისმითა დიდს ბოროტებასაც. დიდს მწუნარებასაც, როგორც დიდ კეთილსა და დიდ ბედნიერებას, ადამიანის გულში ჩააჩენინებს ხოლმე მაღლის მაცხოვარს შუქს, სათნოების კვირტის გამოსაკვანძავად და მერე მშვენიერი ყვავილის გარდასაშლელად“².

და განა სწორედ ეს „ცრემლიანი სიცილი“ არ არის დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში? იგი ხომ ამით უპირისპირდება ძირეულად გ. ერისთავისა და ა. ცაგარლის სიცილს. გ. ერისთავს „ქართველ მოლიერს უწოდებენ, ა. ცაგარელს კი — „ქართულ ოსტროვსკის“. ამ ფაქტში შეინიშნება ის შინაგანი ნათესაობა, რომელიც ქართველ კომედიოგრაფებს აკავშირებდა მოლიერთან და ოსტროვსკისთან. მათი პიესების ხერხები და თემები გარკვეულ გამოძახილს პოულობდა ქართველ დრამატურგებში. თუ საქმე პარალელებზე მიდგება, მაშინ ასევე შეიძლება ვთქვათ, რომ დ. კლდიაშვილი

¹ ვ. კიკნაძე, ს. ახმეტელი, 1967, გვ. 91.

² ი. ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. 1955. გვ. 89.

ქართველი ჩეხოვია“ (თუმცა, როგორც ცნობილია, ყველა შედარება მოიკოკლებს!)

მართლაც, დ. კლდიაშვილი „ქართულ დრამატიული განსახიერების ისეთივე ნოვატორია, როგორც რუსეთში ჩეხოვი იყო“¹.

მსგავსად ა. ჩეხოვის ნაწარმოებებისა, არც დაეითის მოთხრობები და პიესებია მძლავრ ენებათაღელვასა და რთულ კოლიზიებზე დაფუძნებული. უაღრესად სადა და ხალხურია მათი სიუჟეტი. იმდენად ძლიერია ცხოვრების სიმართლე მათში, ისე ხელშესახებად ახლოა მკითხველთან ყოველი გმირი, რომ ასე გვეგონებათ, თქვენ გვერდით ცხოვრობენ ისინი.

დ. კლდიაშვილი ყოველთვის აზოგადებდა წვრილმან მოვლენებს. ამიტომ ეპიზოდურ სახეებს განსაკუთრებული მხატვრულ ფუნქცია ენიჭებათ მის ნაწარმოებებში. მას „ადამიანი აპყავს წვრილმანი სინამდვილიდან ფილოსოფიურ განზოგადობამდე“, სწორედ ასე შეაფასა ჩეხოვი მ. გორკიმ. ეს შეფასება სავსებით მიესადაგება კლდიაშვილსაც.

...ირინეს პროტესტი კაროქნას დუმილით იცვლება, „უბედურებაში“ კი ყველაფერი სიბნელითაა მოცული. ადამიანი უკვე საცოდავია. იგი უძლურია ცხოვრების პირისპირ. იტანჯება, არ შეუძლია შეცვალოს სინამდვილე, ხშირად ტანჯვას დუმილით, ნაღვლიანი მზერითა და პაუზებით გამოხატავს. იცინის სევდიანად, იგი შეზღუდულია მოქმედების მასშტაბით, უძლურია ცხოვრების ხლართების წინაშე.

და ეს ყველაფერი მართლაც როგორ მოგვაგონებს ა. ჩეხოვს: „ჩეხოვის დრამა, — ახლად დრამა — წერდა ახმეტელი — ახალი ფორმებით, იგი მოიცავს მთელ თანამედროვე რუსულ ცხოვრებას, მისი ოსტატური ხელი შეეხო ყველაფერს, რაც მანამდე შეუხებელი და შეუმჩნეველი იყო.

მთელი ცხოვრება, მისი ინდივიდუალური ფსიქიკის ახალი მანერებით, სოციალური კლასებით, პიროვნებისა და საზოგადოების ახალი ურთიერთობებით, ყოველმხრივ ღრმა და ზუსტ დრამატურგიულ განსხვავებაში მოგვცა“².

ა. ჩეხოვმა განსნა დრამატული პოეზიისათვის მანამდე მიუწვდომელი მხარეები, იგივე გააკეთა საქართველოში დ. კლდიაშვილმა.

ა. ჩეხოვიც ხშირად სიცილით ტირის და ტირილით იცინის.

¹ დ. ქ ა ნ ე ლ ი ძ ე, „სახიობა“, 1958, გვ. 191.

² ს. ა ხ მ ე ტ ე ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 30.

მისი ღიმილი, ნაზი სევდა და იუმორი აღსაქვს ადამიანისადმი სიყვარულით.

დავითის მოალერსე სევდაც ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანიზმით არის შთაგონებული. მისი კომედიით გამოწვეული სიცილი კი „სატირალი ვითარების სამკურნალო საშუალებაა, და იგი მხოლოდ მწუხარების ცრემლებით განბანილის ხელშია გამართლებული და მოქმედი ძალა. ვისაც კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას არა აქვს უფლება იფიქროს, რომ იგი იცინის კლდიაშვილის სიცილით“¹.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობები და პიესები, მათი უანრული განსხვავების მიუხედავად, აღსაქვს კომიკური სიტუაციებით, იუმორისტული დეტალებით. მის ნაწარმოებებში იგი სხვადასხვა ფორმით ვლინდება, ხან სიტუაციური კომიზმის², ხან კომპოზიციურის და ა. შ. მათ ძირითადად განსაზღვრავს ეკონომიური სიღუბნეობა, აზნაურული ამპარტავნობა და ტრადიციის უნიადაგობა ახალ ყოფაში. დავითი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ „ტრადიცია და ამჟამინდელი ეკონომიური მდგომარეობა ერთმანეთს გამოირიცხავენ, რომ მათი თანაარსებობა სრულიად შეუთავსებელია“³. ამასთანავე, იგი გვაჩვენებს, თუ რა ძლიერია აზნაურებში წოდებრივი უპირატესობის გრძნობა, რომელიც აიძულებს მათ იმოქმედონ არა რეალური პირობების მიხედვით, არამედ თავიანთი ღირსების დაცვის სურვილით. ეს შეუსაბამობა იწვევს კომიზმს. აზნაურები თავადაც კარგად გრძნობენ, რომ ნიადაგი გამოეცალათ, ამიტომ მათი ყოველდღიური ცხოვრება საოცრად აფორიაქებული და ხვალინდელ დღეზე ფიქრით შემფოთებული. ექცევათ კერია და ლუკმაპურის საშოვნელად დადიან კარდაკარ, სოფლიდან სოფელში, თითქოს შინ აღარ დაედგომებათ და ამიტომ მოგზაურობენ მუდამ. „შე კურთხეულის შვილო, — ეუბნება ბესარიონი სოლომონს, — არ იცი, რა დრო მოგვესწრო, რა საცოდაობაშია ვართ ერთნაირად ჩავარდნილი?“ ასეთ ყოფაში ისინი არ ზოგავენ არაფერს, ოღონდ თავი დააღწიონ სიდუხჭირეს. იმდენად მძაფრია ეს მისწრაფება, რომ ისინი წარმოსახვაში ქმნიან ახალ, მოჩვენებით სინამდვილეს, რომელსაც სიხალისე და ოპტიმიზმი შეაქვს

¹ ა. ბ. კ. ო. რ. შ. ვ. ი. ლ. ი, სიცილით მკურნალი, გაზ. „კომუნისტი“, 1962, 25/IX.

² მაგალითად, სიტუაციური კომიზმის ბრწყინვალე მაგალითია „ბაკულას ღირებში“. განსაკუთრებით ის სცენა, როცა ღორები საპატიო სტუმრების სუფრას დაერევიან.

³ გ. რ. კ. ი. კ. ნ. ა. ძ. ე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, 1953, გვ. 413.

მათს ცხოვრებაში. კარგ მომავალზე ფიქრი იმედთან განწყობილებას ბაღებს მათში, ახალ პერსპექტივებს უშლის თვალწინ. მაგრამ ყველაფერი ეს რაღაც უცნაური ილუზიაა, რომელმაც ყოველ ოჯახში დაისადგურა და თითქოს ცდილობს კიდევ კვებარითი სინამდვილის ადგილი დაიმკვიდროს ადამიანთა სულში.

რამდენადაც მძაფრია ცხოვრების შემოტევა, იმდენად აქტიური ხდებიან ეს ადამიანებიც. ყველაზე ტრაგიკული სურათი გადაშლილია „ქაბუშაძის გაკირვებაში“ და ილუზიაც ყველაზე მეტად აქ არის გამოვლენილი.

ეკვირინე ყოველმხრივ ცდილობს რწმენა ჩაუნერგოს რძალს, პოეტურად, მიზიდველად დაუხატოს თავისი ოჯახის ცხოვრება „აქანაი, შვილო, კურები გვაქვს... — იცოცხლე შვილო, ამ კურში შარშან ღვინოები ჩაისხა... ბოსტანი მქონდა, შენ გენაცვალე, ისეთი ბოსტანი, რომ მარტო ერთი შეხედვით გული გაგეხსნებოდა, ქალი უკეთესს ვერ დაიჩემებდა, მარა რა გინდა, ვერ დავიცევი, ასე გამოთხარეს ქათმებმა, — ჩემმაც და სხვისამაც!.. იცოცხლე ეს ხახვი, ახლა ამას რომ ხედავ, ეს რაა იმასთან, შარშან რომ იყო... გედვირია, ბატონო, გედვირია, მარა რანეირად... რუსული პატრიჯანი რომაა. მანილორას რომ ეძახიან, იგიც მქონდა, წრეულს კი, რა დამემართა, აღარ ვიცი, სულ აღარ ამოსულა... გაისადაც ძალიან კაი ბოსტანი გაკეთდება, შვილო. ეს სასიმიინდეა, შვილო!.. იცოცხლე, შარშან მაგავში ჩაიყარა... — ეს ადგილიც... ამ ნაკვერ რასაც ხედავ, შვილო, ესეც ჩვენი იყო“ და ა. შ.

ეს მართლაც ბრწყინვალედ დახატული სურათია. ეკვირინე პირდაპირ არტისტული დამაჯერებლობით, ნამდვილი ოსტატობით ხატავს იმგვარ პეიზაჟს, რომელსაც აწმყო არ გააჩნია, აქვს წარსული და რაღაც ბუნდოვანი მომავალი: იყო და იქნება. აი, ამ ორ საწყისზეა აშენებული ეკვირინეს მიერ წარმოსახული სამყარო. ტრაბახი და ხუმრობა დ. კლდიაშვილის გმირების თვითმიზანი როდია. ისინი ხუმრობის გზით ცდილობენ დამამკირებელი მდგომარეობიდან გამოსვლას, ტრაბახით—ადამიანური ღირსების შენარჩუნებას. ეს ადამიანები ასე სჯიან: დე, სხვა ნუ დაინახავს ჩვენს სიწამლარეს და დაბეჩავებას. ნუ ვაგრძნობინებთ, რომ ცხოვრებამ გავთელა, გვეკვიროს თავი ისევე ამაყად, როგორც ბედნიერების ეამს. ჩვენ უპირველესად ადამიანები ვართ, და რაოდენ მკაცრადაც არ უნდა დაგვირიოს ხელი სილატაკემ, მაინც იმედით უნდა შევხვდეთ სვალინდელ დღეს, გავამხნეოთ და ვანუგეშოთ ერთმანეთი.

ასე რომ, მათი სიამაყე, ტრაბახი, და საერთოდ გულმხიარული კაცის პოზა, უმთავრესად ნაკარნახებია ადამიანური ღირსების დაც-

ვის მძლავრი ინსტიქტი; იგი თავისებური რეაქციაა იმ სოციალურ უბედურებაზე, ცხოვრებამ რომ მათ თავს დაატეხა. ვფიქრობთ. ეს მომენტიც ასრულებს გარკვეულ როლს, როცა კლდიაშვილის გმირები „ამჩნევენ, რომ მათს აზნაურობას“ ნიადაგი გამოეცალა. მაგრამ ნაკლებად გველაპარაკებოან ამის შესახებ. და საერთოდ. დ. კლდიაშვილის გმირებს უფრო მეტი აზრები აქვთ ვიდრე სიტყვები. სხვა რა შეიძლება უფრო სცენური იყოს? ნაკლები სიტყვით ბევრის თქმა თეატრის ოცნებაა. მისი ლტოლვაც ის არის, რომ სცენაზე შეძლოს ყოველი სიტყვა აზრით აღავსოს, სიტყვის იქით კი — მოქმედება, ნამდვილი სცენური მოქმედება.

საგულისხმოა, რომ ყველაფერი, რასაც დ. კლდიაშვილის გმირები სჩადიან, რაოდენ სათაკილო საქმესაც უნდა აკეთებდნენ ისინი. მაინც ყველგან იგრძნობა რაღაც სილამაზე, სიფაქიზე და ესთეტიკური ამალღებულობა. განსაკუთრებით სწორედ იქ, სადაც წამიერად ივიწყებენ თავიანთ გაქირებულ მდგომარეობას და საოცრად პლასტიკური მანერებით გვესაუბრებიან პირადულსა თუ ოჯახის ღირსებებზე. რა უცნაურობაც უნდა ახასიათებდეთ მათ, ცხოვრების როგორი უხეში ძალაც არ უნდა ერეოდეთ, ისინი მაინც ცდილობენ შეინარჩუნონ ცხოვრების ესთეტიკური განცდის უნარი.

როდესაც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟებს ვუსმენთ, ისინი სიბრაღულს იწყევენ, მაგრამ თითქოს თავად არ სურთ საბრალოდ გამოიყურებოდნენ და იწყებენ გაუთავებელ ტრაბახს. ეს მდგომარეობა მართლაც „სასაცილოა, სატირალი, რომ არ იყოს“. სიცილი არის კლდიაშვილის მთელი შემოქმედების დადებითი გმირი. ეს არის სიცილი დიდი ჰუმანისტისა, რომელიც ნაკლოვანებათა მხილევის გზით ამკვიდრებს სიკეთეს.

დ. კლდიაშვილის კომიკური სახეები მაყურებელსა და მკითხველში ზიზღსა და აღშფოთებას არ იწვევს. მისი კომიზმი სცილდება პლატონის ცნობილ აზრს კომედიის შესახებ, იქ, როცა იგი ლაპარაკობს სწორედ მაგნე და მახინჯი გრძნობების დანერგვაზე. სწორედ შენიშნა დ. ბენაშვილმა, რომ „კომედიაზე ამგვარი ნეგატიური თვალსაზრისი ღეთაებრივი პლატონისა განპირობებული იყო არისტოფანეს ერთი კომედიით, რომელშიც სოკრატე გაამასხარა და ამით სამწუხარო როლი ითამაშა ამ დიდი ფილოსოფოსის ცხოვრებაში. ამ გარემოებამ საბაბი მისცა პლატონს ეთქვა: კომედია კი არ ეხმარება სათნოებას, არამედ ზნეობრივად რყვნის საზოგადოებასო“¹.

¹ დ. ბენაშვილი, კომიკურის პრობლემისათვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, № 29.

ამასთანავე, სასაცილოს ობიექტიდან გაბატონებული კლასის გამოთიშვა გარკვევით მინიშნებდა მის კლასობრივ პოზიციაზე.

დ. კლდიაშვილის სიცილი, როგორც კომიკური გამოვლენის ფორმა, აყვანილია ესთეტიკურ ხარისხში.

კომიკურის წარმოქმნისა და მისი არსის ზუსტი განსაზღვრა მოგვცა კ. მარქსმა: „ისტორია საფუძვლიანია და მრავალ ფაზას გადის, როდესაც მას ძველი ფორმა სამარეში მიაქვს, მსოფლიო-ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზა კომედიაა. საბერძნეთის ღმერთები, რომლებიც ერთხელ უკვე ტრაგიკულად სასიკვდილოდ დაიჭრნენ ესჭილეს „მიჯაჭვეულ პრომეთეში“, კიდევ ერთხელ კომედიაურად უნდა დახოცილიყვნენ ლუციანეს „საუბრებში“, რატომ მიდის ასე ისტორია? — იმიტომ, რომ კაცობრიობა თავის წარსულს მხიარულად განშორდეს“¹.

დ. კლდიაშვილის გმირებს სიცოცხლის გამანვილებული გრძობა აქვთ. დიდი ცხოვრებისეული ოპტიმიზმის მანიშნებელია მათი სევდიანი კილოცა და იუმორიც. უჭირთ, უძნელდებათ ცხოვრება, მრუმე ფერში ჩანს მათი სილუეტები, მაგრამ როგორც კი მიუახლოვდებით, თქვენ დაინახავთ უცნაურად მომღიმარსა და ჩაუმქრალ თვალებს, რომლის იქით, შორს, სადღაც სიღრმეში რაღაც ბინდისფერი და ნაღვლიანი სამყაროა გარინდებული. საამყარაოზე მხოლოდ სიცოცხლის დიდი გრძობაა, უცნაურად ხალისიანი და მომღიმარი სანახაობაა გამოტანილი. და თუ წარამარა არ ტირიან დ. კლდიაშვილის გმირები, ეს გასაგებიც არის. მართალია, სატირლად კი აქვთ საქმე, მაგრამ იცინიან, მხიარულობენ, რადგან არ სურთ იტირონ მძიმე და გაუხარელი ცხოვრების გამო. ამ უცნაური ოპტიმიზმით იმსუბუქებენ ცხოვრების სიმძიმეს.

დ. კლდიაშვილს შეეძლო, ნ. გოგოლისა არ იყოს, ეთქვა: „საოცარი ძალით მოსჭილი მაქვს ჯერ კიდევ დიდხანს ვიარო ჩემს უცნაურ გმირებთან ხელიხელ ჩაკიდებულმა, ვუმზირო ამ დიდს, მსრბოლავ ცხოვრებას, ვუმზირო მას ქვეყნისათვის საჩინო სიცილით და მისთვის უჩინარი, უცნობი ცრემლით“.

რაღა თქმა უნდა, დასანანია, რომ გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიის გვერდით მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში თითქმის სრულიად ვერ განვითარდა ტრაგიკომედია.

მაგრამ იმ დროს, როდესაც ახმეტელის წერილი „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“ გამოქვეყნდა, დ. კლდიაშვილის

¹ კ. მარქსი, ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის, 1946, გვ. 10.

სამივე პიესა დაწერილი იყო. წერილის ძირითადი პათოსი სწორედ ტრაგიკომედიის ფორმის სადიდებლადაა მიმართული, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერც მან შენიშნა დ. კლდიაშვილი. უფრო მეტიც. 1917 წელს გაზ. „საქართველოში“ დაიბეჭდა ს. ახმეტელის სტატია „ქართული თეატრის ისტორიაში“. წერილში კონსპექტურად არის მოცემული „თეატრის ისტორია“, მაგრამ არც აქ არის დ. კლდიაშვილი მოხსენიებული, და ეს მაშინ, როდესაც იგი დიდად გულსტკივილით ამბობდა, რომ „ჩვენში დრამა-კომედიამ შესაფერი განვითარება ვერ მიიღო“¹. დრამატურგიის ეს უანრი კი დაკავშირებულია დ. კლდიაშვილის სახელთან. იგი წარმოიქმნა იმავე აუცილებლობით, როგორც გ. ერისთავის პიესები თავის დროზე, მაგრამ ორივე სხვადასხვა პოლუსზე აღმოჩნდა. მიუხედავად ამისა, თეატრი და კრიტიკა დაბეჭითებით ცდილობდა მათ შერწყმას.

1930 წელს ჟურნალი „დროშა“ წერდა: „მახვილი სოციალური სატირით მან შეუბრალებლად გაამასხარა აზნაურული წოდება... კლდიაშვილის ტიპები თვით ცხოვრების მიერ არიან სასაცილოდ აგდებულნი, რომლებსაც მწერალმაც უთავაზა თავისებური მახვილი სატირა“². ასე ეგონათ, რომ თითქოს დ. კლდიაშვილი ამასხარავენდა, „სასაცილოდ იგდებდა“ და მახვილი სატირით შანთავდა „შემოდგომის აზნაურებს“. სწორედ ამგვარ ტენდენციას აღუდგა ზოგიერთი მკვლევარი. ამ სწორი პოზიციის გამოვლინებას წარმოადგენს გ. ნატროშვილის აზრიც. „კლდიაშვილის სიცილი, — წერს იგი — თავისთავად ტრაგიკულია. მის მოთხრობაში იუმორის გრძნობას ყოველთვის ამარცხებს მწუხარება: მკითხველი ნათლად გრძნობს, რომ კლდიაშვილს ეცოდება ეს ხალხი და ამიტომ მისი სიცილი ცრემლზე უფრო მწარეა. ამაშია მისი თავისებურება. ეს უბრალო მხიარულება კი არ არის, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია“. ამ დებულებას ეკამათება მ. ზანდუკელი³. იგი უარყოფს კლდიაშვილის სიცილის ტრაგიკულ ძალას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ კლდიაშვილის პიესების ვოდევილ-ზაცია არსებითად ნიშნავდა მის გამოთიშვას ღრმა სოციალური პრობლემებიდან. ცნობილია, რომ ვოდევილს, როგორც უანრს.

¹ წერილი პირველად გამოაქვეყნა ვ. სიღამონიძემ (იხ. უერნ. „საბუთა ხელოვნება“. 1969, № 11, გვ. 58).

² უერნ. „დროშა“, 1930, № 11.

³ მ. ზანდუკელი, ლიტერატურული ნარკვევები, 11, 1961, გვ. 274 —

არასოდეს მოუტყავს საზოგადოებრივად რაიმე მნიშვნელოვანი პრობლემები. იგი მუდამ ემპირიული სინამდვილის ტყვეობაში იყო!

დ. კლდიაშვილის პიესები კი იმჟამინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთულეს პროცესებს გამოსახავენ. მან დიდი მხატვრის თვალით დაინახა ფეოდალური საზოგადოების რღვევისა და დაკნინების ისტორიული პროცესი. გვაჩვენა „თავადაზნაურული სამყაროს მწუხარი“, მისი წარუშლელი სურათები.

დ. კლდიაშვილის პიესების მიუტევებელი „ვოდვეილიზაცია“ თავის „თეორიულ დასაბუთებას“, როგორც ვთქვით, გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიის მსუბუქ საყოფაცხოვრებო მხარეებთან მექანიკურ გათანაბრებაში პოულობს. მეორე მხრივ, კი იგი ემყარება კლდიაშვილის გმირთა ოსიქოლოგიის ვითომდა პრიმიტიულობას. „ემოციურობის მხრივაც, — წერს შ. რადიანი — მოქმედ პირებს ახასიათებთ განცდათა სიღარიბე, ინტიმურ გრძნობათა პრიმიტიულობა, მთელი ცხოვრება ზედაპირზეა ამოტივტივებული. შინაგანი სიღრმე, შინაგანი ცხოვრება მათ თითქოს არც კი აქვთ“¹. ძნელი წარმოსადგენია „შინაგანი სიღრმისა“ და „შინაგანი ცხოვრების“ გარეშე შეიქმნას ისეთი ძლიერი მხატვრული სახე, როგორც სოლომონი, ბეკინა სამანიშვილი, ან დარისპანია. განცდათა რა სიღარიბე იგრძნობა, როცა „დარისპანის გასაჟირს“, ან „უბედურებას“ ვკითხულობთ? მარტო მიქელას სახეც კმარა, რომ ჩვენ წინ მთელი სისრულით წარმოდგეს ტრაგიკული ადამიანის ღრმად განცდილი სახე.

რაოდენ ნიჭიერი რეჟისორიც არ უნდა იყოს, რა ძლიერი აქტიორული კოლექტივიც არ უნდა მუშაობდეს დ. კლდიაშვილის პიესაზე, მარცხი გარდუვალია, თუ დადგმა გ. ერისთავის პიესების მხატვრულ პრინციპებს ვერ ასცდა. იგივე შეგვიძლია ერისთავია მიმართაც გავიმეოროთ. განა შეიძლება „გაყრა“, ან „დავა“ დაიდგას ისე, როგორც „დარისპანის გასაჟირი“ და მასში გ. ერისთავის შემოქმედებითი თავისებურება დავინახოთ? საქმე მარტო ჟანრში როდია. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მწერლის ესთეტიკურ იდეალს, მის მხატვრულ პრინციპებს.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგია ქართული თეატრისათვის ახალი იყო სხვა მხრივაც. კლდიაშვილანდე იმერეთის ყოფა თითქმის არც ასახულა ქართულ დრამატურგიაში. გ. ერისთავი, ა. ცაგარელი, ზ. ანტონოვი და სხვები ძირითადად ქალაქის ცხოვრებას, გარკვეული სოციალური წრეების ყოფას ასახავდნენ. პიესებში და სცე-

¹ შ. რადიანი, მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურა, 1959, გვ. 105.

ნაზე გაბატონებული იყო ქალაქური ჟარგონი. დასავლეთ საქართველოს (განსაკუთრებით იმერეთის) ტიპი მეტწილად პიესის კომედიური აქცენტებისათვის გამოიყენებოდა. მას არაერთარი მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ფუნქცია არ გააჩნდა. კლდიაშვილმა კი საქართველოს ამ მხარის ფონზე გამოხატა ქართველი ხალხის ყოფა. მისი ტკივილი და ფიქრი.

შ. დადიანმა ძალიან ზუსტად და კარგად შენიშნა: „ხალხი მიჩვეული იყო სცენაზე იმერელი უთუოდ „ლაქიად“ დაენახათ და ისიც გასარჩებელი, ასეთ სახეს იძლეოდნენ თვით გიორგი ერისთავი, ავქსენტი ცაგარელი და სომეხთა განთქმული დრამატურგი სუნდუკიანცი, რომლის პიესები ხშირად იდგმებოდა ქართულ სცენაზე.

ჩვენ ვიცით, რომ ხსენებული დრამატურგები ამ იმერელა „ლაქიებით“ თავიანთ პიესებში ერთგვარ მოლიერიზმს, თავისი მასკარადებით, სკაპენებით და სხვა, უხდიდნენ ხარკს და ამ ხარკის ძლევა თითქო გაბატონებულიც იყო ქართულ დრამატურგიაში. ამიტომ იმერლის სცენაზე წარმოდგენა სხვა მდგომარეობაში უჩვეულო იყო. მაგრამ აი, სახელოვანმა დავითმა დაარღვია ეს ტრადიცია...

თურმე იმერულ სოფლის მცხოვრებთაც აქვთ თავიანთი ტრაგიკული განცდანი და ისინიც ვარდებიან კომიკურ მდგომარეობაში გარემოების ხლართთა მიხედვით და არა იმიტომ, რომ ისინი ერთგვარი ჟარგონით ლაპარაკობენ და რაღაც განსხვავებულის მანქვა-გრენით იქცევიან“¹.

ქალაქურ ჟარგონს დაჩვეული თეატრისა და მაყურებლისათვის კლდიაშვილის პიესების მკვირცხლი, ტემპერამენტისანი და მოქნილი ხასიათები თავისებურ ეგზოტიკას წარმოადგენდა. ამიტომ იმერეთის კოლორიტის განსაკუთრებული ხაზგასმულობაც სასაცილო მომენტების აქცენტირებისათვის იყო გამიზნული.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ თავი იჩინა აგრეთვე დაქუცმაცებული ფეოდალური საქართველოს ინერციამ. ამ პერიოდისათვის ჭერ კიდევ არ იყო გადალახული ვიწრო, პარტიკულარული ფსიქოლოგიური ბარიერი საქართველოს სხვადასხვა კუთხის განკერძოებისა. იყო საფრთხე დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს მწერლებად დაჯგუფებისა. ამ მხრივ ყველაზე მეტად დაზარალდნენ ვაჟაფშაველა და დ. კლდიაშვილი. „მოკვეთილიც“ ხომ სრულიად მი-

¹ შ. დადიანი, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერების“ ბოლოსიტყვაობა, 1947, გვ. 41.

ვიწყებული დარჩა, 1894 წლიდან მოყოლებული ახალ ქართულ საბჭოთა თეატრამდე. ახალი დრამის დაბადების ერთ-ერთ პირველ მაცნეს სრულიად ვერ გაუგეს, მისი დადგმაც კი არ უტყდათ რევოლუციამდელ თეატრში. იმის მიუხედავად, რომ დავითის პიესები იდგმებოდა, ვაჟამ და დავითმა თავისებურად, მაგრამ მაინც გაიზიარეს ერთმანეთის ბედი. რა გასაკვირია ეს მაშინ, როცა ვაჟას ჩასვლა ქუთაისში მთელი მოვლენა იყო, ისე როგორც გორში — დ. კლდიაშვილისა. ასეთი იყო მწარე სინამდვილე ხანგრძლივი ფეოდალური ძილისაგან გამოფხიზლებული საქართველოსი:

თბილისის თეატრების სცენაზე ფენმოკიდებული დასაყვლეთ საქართველოს ტიპების ხანგასმული კოლორიტულობა იმდენად ძლიერი იყო, რომ თუ მსახიობი განსაკუთრებულად არ წარმოგვიდგენდა „იმერლობას“, კრიტიკაცა და მკაცრებელიც ხშირად მას ცეცხლითა და მახვილით ხვდებოდა.

როდესაც „ირინეს ბედნიერება“ თბილისსა და ქუთაისში დაიდგა, პრესამ იგი ასე შეაფასა: „თბილისელებს მაინცდამაინც არაფრად მოეწონათ ეს დრამა, იმერელმა აქტიორებმა კი მშვენიერად შეიგნეს იმერული ცხოვრება და ტიპები“¹.

სცენაზე კუთხური დიალექტი, ყარგონი გარკვეულ ეფექტს ახდენს, მსახიობს ხშირად უყვარს კუთხური ინტონაციებით წარმოადგინოს „კოლორიტული სახე“. ამ ცდუნებას ზოგჯერ კარგი პროფესიონალი მსახიობიც აპყვება ხოლმე... „არტისტებმა ვერ შესძლეს იმერული კილოს დაცვა სცენაზე და პიესამ უფერულად ჩაიარა“ ვკითხულობთ იმჟამინდელ ნაწერებში. ვკითხულობთ, და ვგრძნობთ, თუ როგორ ცდილობდნენ (ნებისთ თუ უნებლიეთ) „იმერეთის ლოკალში“ მოექციათ დ. კლდიაშვილის დრამატურგია, როგორ უძნელდებოდა მას გასულიყო ფართო შარაზე, რომ თავისი ღირსების შესაფერი როლი შეესრულებინა ქართული თეატრის ისტორიაში. ზოგჯერ საქმე იქამდეც მიდიოდა, რომ ასედაც წერდნენ: „ეგ სცენა (ლაპარაკია „დარისპანის გასაპირზე“. ვ. კ.) ცოცხლად აღბეჭდილი სურათია იმერულ-ქართულთა (ხაზი ჩვენია. ვ. კ.) ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი“². რას ნიშნავს „იმერულ-ქართველთა?!“

ჩვეულებრივი მოვლენა იყო „იმერელი“ მწერლის პიესებში „იმერული“ თამაშის მოთხოვნა: „კარგი იქნებოდა აგრეთვე ქ. ვიქ-

¹ გაზ. „ქალი“, 1901, № 49.

² გაზ. „ივერია“, 1904, 2 ივნისი.

ტორელი, რომ კილო იმერული ჰქონდეს“¹. ანალოგიური ხასიათის შენიშვნებითაა აქრელებული იმჟამინდელი პრესა.

„იმერლობია“ შეეხო კლდიაშვილის ყველა ნაწარმოებს. ის ფაქტი, რომ დ. კლდიაშვილის დიდი რეალისტური სიმართლით გამოხატული იმერეთის ყოფა, ზოგიერთმა კრიტიკოსმა „იმერეთის ლოკალში მოქცეული სინამდვილის ფოტოგრაფიულ სურათად აღიქვა, ამას და მხოლოდ ამას ნიშნავს ქვემოთ დამოწმებული სიტყვები: „თამაშობის მხრივ დიდად აღსანიშნავი არაფერია (ლაპარაკია „დარისპანის გასაქირის“ დადგმაზე. ვ. კ.) სცენებში არ არის არც ერთი საძნელო როლი, რომ მისი შესრულება მოითხოვდეს განსაკუთრებულ ნიჭს. ესენი არიან იმერეთის ყოველდღიურ ცხოვრებიდან გამოყვანილი პირები. მსახიობებზე თითქოს ყველა იმერლები იყვნენ და გასაქირიც არაფერია, რომ თავიანთი როლები შეასრულეს სულ ჩვეულებრივად“².

ამ პრიმიტიულ „ფილოსოფიაში“ ნათლად ჩანს, თუ როგორ აიგივებდნენ ხოლმე თეატრალურ სინამდვილეს ცხოვრებისეულთან. როგორ აკნინებდნენ და აწვრილმანებდნენ დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით სამყაროს.

დავითი არ იყო მხოლოდ იმერეთის პროვინციის მემკვიდრე. განა მის გმირებს, „იმერული“ თვისებების გარდა, საერთო „ქართული ეროვნული და ზოგადი ადამიანური თვისებები“ არ აქვთ? განა „ირინეს ბედნიერება“ ზოგად-ადამიანური ღრამა არ არის? სწორედ ამაშია „დავით კლდიაშვილის სიძლიერე, რომ მან კონკრეტულ ცხოვრების პირობებში დაინახა არა მარტო ის, რაც დროებითი და სწრაფწარმავალია, არამედ ისიც, რაც ყოველი კულტურული ეპოქის ადამიანისათვის მახლობელი და გასაგებია“³.

„ირინეს ბედნიერების“ პირველი დადგმის გამო დ. კლდიაშვილი წერდა: „პიესა, რომ იტყვიან, ჩაფლავდა. ჩაფლავდა უცნაურად. ტფილისელები სრულიად ვერ მიუღდგნენ პიესას. ვუყურებ და ვფიქრობ, ჩემი სახეები სად გაქრნენ. სად გადასხვაფერდნენ?! გათავდა წარმოდგენა ულაზათოდ, უშნოდ, ვწუხვარ“⁴.

თეატრში მწერლის ნაწარმოებთა მცდარ გაგებას ზოგჯერ ხელს უწყობდა თეატრალური კრიტიკაც. ხშირად იგი მსახიობთა შესრულებაში გასაქირიცებელს აქებდა. ასე მაგალითად, მაშინაც და დღესაც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა გაგებისას შეინიშნებოდა

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 309.

² გაზ. „კომუნისტი“, 1923, № 273.

³ გ. ქ ი ქ ო ძ ე. ჩვეული თხზულებანი, 1963, გვ. 261.

⁴ დ. კ ლ დ ი ა შ ვ ი ლ ი, მოთხრობები, 1961, გვ. 242.

და შეინიშნება ზოგიერთი ისეთი მოსაზრება, არსებითად რომ ამცირებს ამ ნაწარმოებთა დიდ მნიშვნელობას. ამ მოსაზრებათა არსის არის, რომ მწერლის შემოქმედებით სამყაროს ძირითადად „შეზოდგომის აზნაურთა“ თვისებების, მათი ცხოვრების სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოხატვით საზღვრავენ; უგულვებელყოფენ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სპეციფიკურ თვისებებს და მათ პირდაპირ, მექანიკურად უკავშირებენ ქართულ თეატრში კომედიების დადგმის საერთო ტრადიციას.

სინამდვილეში დ. კლდიაშვილი იმერეთის ჰორიზონტებზე უფრო შორს ისელება და უფრო ფართო საკითხებს ეხება, ვიდრე ეს აზნაურთა ცხოვრების გამოსახვაა.

დ. კლდიაშვილის პიესებისა და ინსცენირების დადგმისას ხშირად იმას ითვისებდნენ და ხაზს უსვამდნენ, რაც კომიკური და სასაცილო იყო. „იმერლობიას“ თამაში და „შემოდგომის აზნაურთა“ მხილების პათოსი, ამასთანავე პიესების დადგმისას ყანბრული თავისებურების უარყოფა, საკმარისად ნოყიერი ნიადაგი იყო გმირთა შინაგანი ცხოვრების გამოვლენის კომედიური საშუალებების გაბატონებისათვის. ამის გამო თითქმის სავსებით უარყვეს დრამატული საწყისი, მაშინ როდესაც ნაწარმოებთა დედააზრი სწორედ დრამატულ საწყისში ძევს. ამ საწყისშია მწერლის დიდი ჰუმანიზმი, რომელიც ეროვნულ ნიადაგზე იბადება და ზოგად-ადამიანური იდეებისა და სულიერი მისწრაფებების გამოხატვამდე მალდება. დ. კლდიაშვილმა დაგვანახა, რომ ეს გმირები საინტერესონი არიან არა მარტო იმერული კოლორიტით, ან კლასობრივი (ე. ი. აზნაურული) თვისებებით, არამედ იმ საერთო ადამიანური განცდებითა და ფიქრებით, რომლის გარეშეც ერთი დღეც კი არ უცხოვრიათ ამ ქვეყნად.

ხშირად ივიწყებდნენ, რომ დარისპანი, სოლომონი, ოტია, ან ეკვირინე ნამდვილი ქართული სასიათებია, ე. ი. აზნაურობა მათი ეროვნული თავისებურება კი არაა, კლასობრივი მდგომარეობაა. აჰ კლასობრივი ინტერესების მიღმა ჩვენ საერთოდ იმდროინდელი ქართველი კაცის ბედი უნდა შევიცნოთ.

დ. კლდიაშვილმა სწორად ასახა თავად-აზნაურთა ისტორიულ განწირულობის რთული პროცესი, ამასთანავე, გვაგრძნობინა თავისი ღრმა გულსტკივილი ქართველი კაცის ბედზე. მას შეეძლო ეთქვა — „ყველაფერს, რასაც ვწერდი, ადამიანისადმი სიყვარულით“ და არა აზნაურთა კლასობრივი ინტერესებისადმი სიმპათიით. მწერალი მასზე მალა იდგა. ამაშია მისი რეალიზმის ძალა და პროგრესულობა.

ამ სიყვარულის შედეგია, რომ დ. კლდიაშვილის გმირები ჩვენ-

ში არ იწვევენ ზიზღსა და სიძულელს, მაშინაც კი, როცა სტრუობენ, ტრაბახობენ, არღვევენ ეთიკურ ნორმებს და საერთოდ ადამიანისათვის სათაკილო რასმეს სჩადიან. აქ ისინი მხოლოდ სევდანარევი ღიმილს გვგვრიან.

ამრიგად, როგორც დავინახეთ, დ. კლდიაშვილის დრამატურგია თავისი არსით შორს იდგა გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიისა და ვ. აბაშიძის თეატრისაგან. მარცხით დამთავრდა ყველა ცდა, ძველი ხერხებით გაეხსნათ დ. კლდიაშვილის პიესები. იგი მოითხოვდა თეატრში ახალ გზას, ახალ თეატრალურ პრინციპებს.

ქართულ თეატრში კი ახალი გზის ძიება დაწყებული იყო!..

როგორც აღვნიშნეთ, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერების“ პირველი წარმატება ლ. მესხიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. იგი ლ. მესხიშვილისათვის უფრო ახლობელი აღმოჩნდა ვიდრე ვ. აბაშიძის სკოლის თეატრისათვის. ეს გარემოება თითქოს მეტ შესაძლებლობას ქმნიდა, რათა კლდიაშვილს თავისი განსაკუთრებული მისია შეესრულებინა ქართულ თეატრში. ამის იმედს იძლეოდა ის ფაქტიც, რომ ამ პერიოდში ქუთაისში ლ. მესხიშვილის გვერდით მოღვაწეობდნენ ალ. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე, ვ. ბალანჩივაძე, ვ. შალიკაშვილი და სხვები. ამავე დროს ქართულ თეატრში თანდათან მატულობს დრამატული როლების შემსრულებელთა რიცხვი, ძლიერდება ფსიქოლოგიური პიესების ნაკადი, ქართული სცენა სულ უფრო და უფრო მეტ ადგილს უთმობს რუსულ პიესებს. სამხატვრო თეატრის ქართველი თაყვანისმცემლები ცდილობენ, გამოიყენონ თეატრის მიღწევები, ასპარეზზე გამოდიან პროფესიონალი რეჟისორები (ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფაღავა), რომლებიც ფსიქოლოგიური დრამებისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენენ. ბრძოლა ქართული თეატრის ორ ტენდენციას, ორ სტილს შორის კიდევ უფრო აშკარა ხდება. მ. ქორელი სპექტაკლსაც კი დგამს „ძველი თეატრის გასამართლება“. ამასთანავე, რუსულ თეატრალურ კულტურას ნაზიარები ქართველი მოღვაწეები აცხოველებენ ბრძოლას თეატრის განახლებისა და გადახალისებისათვის. სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება ახლის ძიება, ძიება, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სულის შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად. ეს არის მძიმე, მაგრამ აუცილებელი გზა თეატრის განახლებისათვის. „ახალი გზით მოსულ სცენის მუშაკს, — წერს შალიკაშვილი, — უფრო ძნელი ამოცანა არგუნა ცხოვრებამ, ვიდრე მათ წინაპართა ჰქონდათ, „სამშობლოსა“ და „და-ძმის“ გმირთა დამახასიათებელ მსახიობებს სახელმძღვანელოც ხელთა ჰქონდა. ესეც არ იყოს, ყოველ ქართველში სუფევს ლევან, სვიმონ, გაიოზ და ოტია... „ხანუმას“ და „ხათაბალას“ ტიპებით სავსეა ავლაბარი და ანჩისხატი. მეტერლინკის და პში-

ბიშევესკის და სხვათა მწერალთა ტიპები კი თვით ავტორების სულსა და გულის სიღრმეში უნდა ეძიო. სტრიქონს შუა უნდა ეძიო. სტრიქონს შუა უნდა ამოგლიჯო დედააზრი და ერთი რომელიმე სიტყვიდან შექმნა მთელი პიესის სული და საერთო კარმონია¹. აქ უკვე ჩნდება ახალი ნიუანსი. ჩანს, რომ ლ. მესხიშვილის რომანტიკული სკოლა არაა ერთსახოვანი. მის წიაღში იბადება ახალი განტოლება, რომელიც ფსიქოლოგიურ რეალიზმს ემყარება. „სამშობლო“, „ღალატი“, „არსენა“ ეს ერთი გზა იყო ქართული თეატრისა. მეორე — „ხანუმა“, „გაყრა“ და „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ამ ძირითად ტენდენციებს შორის ახალი საუკუნის დასაწყისში თანდათან გამოიკვეთა მესამე — ფსიქოლოგიური რეალიზმის ნაკადი.

მართალია, ლ. მესხიშვილმა წარმატებით დადგა „ირინეს ბედნიერება“, მაგრამ, საერთოდ, რომანტიკული სკოლის მონუმენტალიზმი, ფართო სცენური პლასტები და გმირული, მეტროლი ხასიათები, რომელიც განსაზღვრავდა ლ. მესხიშვილის შემოქმედებას, სცილდებოდა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის ბუნებას. წარმატება უნდა აიხსნას ორი მიზეზით. პიესაში მონაწილეობდნენ მსახიობები, რომლებიც ფსიქოლოგიური რეალიზმის პოზიციებზე იდგნენ, მეორე მხრივ, რომანტიკული თეატრის გამახვილებული ყურადღება დრამატული საწყისისადმი გარკვეულ საფუძველს ქმნიდა დ. კლდიაშვილის პიესების წარმატებისათვის.

ლ. მესხიშვილი ეყრდნობოდა შექსპირის, შილერის, გუცოვის, იბსენის, მონტის, ჰაუპტმანის, დიუმას პიესებს, ქართულიდან — „სამშობლოსა“ და „ღალატს“. ეროვნული დრამატურგიის ნაკადი მაინც უფრო ძლიერი იყო თბილისის თეატრებში².

ლ. მესხიშვილის რეპერტუარში ევროპული მწერლობის ნაწარმოებები სჭარბობდა. მასში იმდენად ძლიერი იყო ეს ტენდენცია, რომ ა. წერეთელმა ამის გამო უსაყვედურა კიდევ მესხიშვალს, „ნიჰით საესე და ჩვენგან ცამდი აყვანილ მესხიშვილს აბა თუ ერთი რომელიმე როლი შეუქმნია, რომ ჩვენი ცხოვრებიდან იყოს აღებული და ქართული სული ედგას? ამ მხრით ბალანჩივაძეც კი სჯობნის“³.

ამას წერს აკაკი, რომელსაც მართლაც არა ერთხელ „აუყვანია ცამდე“ მესხიშვილი. წერს დიდი გულისტკივილით. ცხადია, აკაკიმ

1 ი. შალკაშვილი, წერილები, მოგონებანი, 1962, გვ. 64.

2 თბილისში ძირითადად იდგმებოდა გ. ერისთავის, ა. წერეთლის, ა. ცაგარლის, ზ. ანტონოვის, რ. ერისთავის, ვ. გუნიას კომედიები და ვოდევილჰა. იგივე რეპერტუარი მოქმედებდა თითქმის ყველა სხვა ქალაქსა და დაბაში, გარდა ჭუთაისისა.

3 ა. წერეთელი, თხზულებანი, ტომი XIV, 1961, გვ. 594.

ძალიან კარგად იცოდა, რომ მესხიშვილი და ბალანჩივაძე სულ სხვა-დასხვა მასშტაბებშია, და ამასთანავე, თეატრის ეროვნულობის განმსაზღვრელი მართო პიესა როდია, მაგრამ აკაკის მიაჩნდა, რომ ქართულ თეატრს პირველ რიგში ქართულ პიესებზე ზრუნვა მართებდა.

ამის გამო ლ. მესხიშვილს სხვებიც საყვედურობდნენ, მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება: ის ფაქტი, რომ დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ ლ. მესხიშვილმა სწორად გაიგო, დაინახა კლდიაშვილის დიდი რეალიზმი, იმაზე მეტყველებდა, რომ მან გარკვეული ინტერესი გამოიჩინა ქართული დრამატურგიის მიმართ.

ვეროპელ დრამატურგთა პიესების დადგმა აფართოებდა ქართული თეატრის დიაპაზონს, ზრდიდა მის მასშტაბებს. ლ. მესხიშვილი მეზრძოლი სულის ხელოვანი იყო და, ბუნებრივია, შესაფერის რეპერტუარსაც ეძებდა. ამ მხრივ მას ნაკლებ სამსახურს გაუწევდა როგორც დ. კლდიაშვილი, ისე გ. ერისთავი. მას შეეძლო დაედგა ყველა ქართული პიესა, მაგრამ იმდროინდელ ქართულ დრამატურგიაში თითქმის არ იყო ლ. მესხიშვილის აქტიორული ნატურის, მისი რომანტიკული იდეალების შესაფერისი მეზრძოლი გმირი. კარლ მოორა და გაიუს გრაკხუსი, ურიელ აკოსტა და ჰამლეტი — აი მესხიშვილის მასშტაბები... მესხიშვილი იყო ტრიბუნი, რომელიც ბარიკადებზე იდგა და ხალხს თავისუფლებისაკენ მოუწოდებდა, ასეთი იყო მისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპები.

შეიძლებოდა თუ არა, ამგვარ პირობებში იგი სავსებით ორგანულად შესისხლხორცებოდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას? რა თქმა უნდა, არა. მისი პერსონაჟები ხომ მეზრძოლი გმირები არ იყვნენ?

ახალი ტენდენცია პირველ რიგში ფსიქოლოგიური დრამის დამკვიდრებისათვის იბრძოდა. იგი შთაგონებული იყო სტანისლავსკის ესთეტიკური პრინციპებით და არა მისი მექანიკური გადმონერგვის სურვილით. ამ განსხვავებული გზის ძიების აუცილებლობაზე მეტყველებს ვ. შალიკაშვილის ზემოაღნიშნული სიტყვატ. მას მიაჩნდა, რომ ახალ საუკუნეს ველარ დააკმაყოფილებდა ვერც „გაყრა“ და ვერც „სამშობლო“.

ახალი გზის მაძიებლები (ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, ა. ფალავა) პირველი პროფესიონალი რეჟისორები იყვნენ. მათი ბრძოლა ძალზე ფართოდ გაიშალა. ძიება და ბრძოლა თვით ცხოვრებით იყო ნაკარნახევი.

დ. კლდიაშვილი ყველაზე უფრო ახლოს სწორედ ამ ახალი გზის მაძიებლებთან იდგა. ამიტომ იყო, რომ მან, როცა თავისი პიესა „უბედურება“ ქორელს მიუტანა, უთხრა, თქვენ, ახალგაზრდები, ახალ გზას ადგახართ. მწერალი გრძნობდა იმ სიხალეს, რაც მის ნაწარ-

პოეზებში იყო. ლოგიკური იქნებოდა, რომ ახალი გზის მაძიებელი ჩირითადად დ. კლდიაშვილს დაყრდნობოდნენ. სწორედ კლდიაშვილის შემოქმედება უნდა ქცეულიყო იმ ეროვნულ „შინაგან წყაროდ“, რომლის საფუძველზედაც შეიქმნებოდა ახალი თეატრალური პრინციპები. როგორც შემდეგ დავინახავთ, ვ. შალიკაშვილი, ა. ფალავა და სხვები გარკვეულ შედეგს აღწევენ კლდიაშვილის ნაწარმოებების საფუძველზე. მათი ისტორიული დამსახურება იყო კლდიაშვილის შემოქმედებაში „სატირული მახვილისა“ და „ვოდვეილური ოხუნჯობის“ უარყოფა. ისინი ყველაზე უკეთ მიუახლოედნენ დ. კლდიაშვილის შემოქმედების ბუნებას, რაც ახალ ეტაპს წარმოადგენდა დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმის ისტორიაშიც.

ვ. შალიკაშვილი სცენაზე ესწრაფვოდა ღრმა ფსიქოლოგიურა განცდების გამოხატვას, ცდილობდა თეატრის დემოკრატიული საფუძვლების განმტკიცებას. მას ჰქონდა შინაგანი წინააღმდეგობანიც. მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ პიროვნული, მასში ჩანდა ეპოქის თავისებურების ძლიერი გავლენა. რეჟისორის ფაქიზი, მგრძობიარე ბუნება ღრმად გრძნობდა თავისი დროის კონფლიქტებს, სულიერ რყევებს, ცხოვრების განმაახლებელი მოძრაობის მთელ სირთულეს.

ვ. შალიკაშვილი ძალიან ფართო ასპექტში ხედავდა რეალიზმს და ზოგჯერ, შესაძლოა, ვერც კი გრძნობდა, როგორ აფართოებდა მისი შემოქმედება ქართული თეატრის პორიზონტს. მას განსაკუთრებით აწუხებდა ქართული თეატრის განახლების პრობლემა. რადგან სჯეროდა, რომ ქართულ თეატრს ძველი გზით სიარული აღარ შეეძლო. ქართული დრამატული სტუდიის გახსნაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ვ. შალიკაშვილმა ახალგაზრდებს ასე მიმართა: „ქართულმა თეატრმა თავისი გზა ეკლიანი გმირულად განვლო და თავისი დროშა დღემდის მოიტანა იმ სახით, რა სახითაც იგი პირველად აღმართა. ცხოვრება შეიცვალა! ძველი დაინგრა და ამ ნანგრევებზე ახალი ცხოვრება შენდება. ძველი ქართული თეატრიც ამ უთანასწორო ბრძოლაში დაღლილ-დაქანცული, ღონემიხდილი უკანასკნელ სულისკვეთებას განიცდის, ახალი ცხოვრებისათვის ძველი სახის მატარებელი საკირო აღარ არის. თვის ცხოვრებამ უბრძანა მოკვდიო და ისიც კვდება, მაგრამ მოგეხსენებათ, სიკვდილს ახალი სიცოცხლე მოსდევს, — თვით სიკვდილი შობს ახალ სიცოცხლეს და აი, ახალმა ცხოვრებამ, ძველის მემკვიდრემ მოგიწოდათ თქვენ — ახალგაზრდებს“¹...

ამ სიტყვებში დიდი ტკივილი და დიდი სიმართლეა გამხელილი.

¹ ვ. შალიკაშვილი, წერილები, მოგონებანი, 1962, გვ. 99—100.

ქართული თეატრი იმხანად მართლაც კრიზისს განიცდიდა. ძველი თაობა, ღვაწლმოსილი კორიფეები წელთა დაღმართს დაუყვნენ და ძველებურად ვეღარ ბრწყინავენ. ასპარეზზე კი ჯერაც არ ჩანდა მათი ტოლფასოვანი ახალგაზრდობა. მხოლოდ აქა-იქ გაივლებდა ქართული არტისტიზმი, ნიჭიერი რეჟისორები სხვადასხვა გზით ცდილობდნენ ქართული თეატრის აღორძინებას, ქმნიდნენ ცალკეულ საინტერესო სპექტაკლს, ამზადებდნენ ნიადაგს განახლებისათვის, მაგრამ ფაქტიურად ახალი დიდი თეატრალური რეფორმის წინაღულს ქმნიდნენ. ეს იყო მძიმე და ვაჟკაცური ბრძოლა.

ვ. შალიკაშვილმა, სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ნაზიარევი რეჟისორების მსგავსად, დიდი ყურადღება დაუთმო სპექტაკლის ანსამბლურობის საკითხს. როცა მან შიუკაშვილის „სიმახინჯე“ დადგა, საზოგადოებამ სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა მას: „წარმოდგენაში სულ ახალგაზრდობა ღებულობდა მონაწილეობას. უნდა გამოტეხითა ვსთქვათ, რომ ამნაირი მწყობრი თამაში, ყოველი როლის შეგნება, ფსიქოლოგიური მომენტების შესწავლა-გადმოცემა თბილისის სცენაზე იშვიათად გვინახავს. ისე კარვად ჩაირა პიესამ, რომ ცალკე ამსრულებლებზე არას ვიტყვი, იმის გარდა, რომ ამნაირი მუშაობა ჩვენს მეღბომენას ძალიან გაახარებს“¹.

ანსამბლის საკითხის გადაწყვეტას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ თეატრში. თეატრში კი გამეფებული იყო გასტროლიორული სისტემა, ერთი მსახიობის გამორჩევის ტენდენცია. ამ მიმართულებით ბრძოლა თავისთავად დ. კლდიაშვილის წისქვილზე ასხამდა წყალს. ანსამბლის თეატრის პრინციპების გარეშე ხომ მართლა წარმოუდგენელია თუნდაც „უბედურების“ დადგმა?

ამგვარ პირობებში მართლაც გმირობა იყო ძლიერი ინდივიდუუმების „დამორჩილება“, მათი სურვილების შეფარდება სპექტაკლის საერთო ინტერესებისათვის. ცხადია, ანსამბლის თეატრისათვის ბრძოლაში ვ. შალიკაშვილი მარტო არ იყო. აქ უპირველესი როლი შეასრულა ა. წუწუნავამ. ანსამბლის საკითხში არსებითად ერთ პოზიციაზე იდგნენ ა. წუწუნავა და ვ. შალიკაშვილი. მათი დამსახურებისა და განსხვავებული შესაძლებლობის მიუხედავად, ისინი, მაინც ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიდნენ ახალი თეატრალური პრინციპებისათვის ბრძოლაში.

ვ. შალიკაშვილმა სამხატვრო თეატრისაგან ისწავლა დეტალები-სადმი გულმოდგინება და გმირის სოციალური ყოფის გადმოცემის სიზუსტე. იგი პიესის დადგმის დროს დიდი გატაცებით სწავლობდა

¹ აღმანახი „ხელოვნება“, 1910, № 1, გვ. 13.

ტიპაჟებს, ცხოვრებისეულ ფაქტებს და არც მის ფიქსირებას ერი-
დებოდა. მაშინ გაზეთებში ხშირად წერდნენ ხოლმე, „შალიკაშვილი
გაემგზავრა ზოგიერთი ადგილებისა და ტიპაჟების შესასწავლად“. ეს
არ იყო წმინდა წყლის ნატურალიზმი თეატრში, მაგრამ ზოგჯერ რა-
ღაც ამგვარი ილუზია იქმნებოდა.

ვ. შალიკაშვილი სამხატვრო თეატრის ბრმა თაყვანისმცემელი
როდი იყო. მან თავის სპექტაკლებში დიდი ადგილი დაუთმო მუსი-
კას. საილუსტრაციოდ ი. გედევანიშვილის „სინათლეც“ (I ნაწილი)
კმარა, რეჟისორმა სპექტაკლში გამოიყენა მუსიკა და საბალეტო ნომ-
რები. წარმოდგენისათვის სპეციალურად დაწერილ მუსიკას ასრუ-
ლებდა სიმებიანი ორკესტრი. ამ ფაქტს ფართოდ გამოეხმაურა სა-
ზოგადოება. „უჩვეულო“ ამბავმა თეატრისადმი ინტერესი გააღვიძა.
შალიკაშვილისათვის ბევრს ნიშნავდა ის, რომ მან, როგორც რეჟი-
სორმა, პირველმა დადგა ქართულ სცენაზე პიესა ცეკვით, სიმღერით
და ორკესტრით¹. წარმოდგენამ ფართო გამოხმაურება ჰპოვა. ხალხი
შიაწყდა თეატრს. წარმოდგენა თბილისის სცენაზე ზედიზედ ჩვიდ-
მეტჯერ დაიდგა. იმხანად ეს ნამდვილი სენსაცია იყო.

ყველაფერი, რასაც ეს რეჟისორები ეძიებდნენ, ახლობელი იყო
კლდიაშვილისათვის. „სინათლის“ დადგმით აღფრთოვანებულმა და-
ვითმა ერთ-ერთ შეკითხვაზე, თუ რას უსურვებდა ქართულ თეატრს,
უპასუხა — ხშირად ხედებოდეს ისეთი ბედნიერი დღეები, როგორიც
მას შეახვედრა „სინათლემ“.

მაგრამ ამგვარი სიხარული დავითს ბევრი არ უნახავს. ახლის მა-
ძიებლები მიუახლოვდნენ დავითს, იგრძნეს მისი შემოქმედების ორი-
გინალობა და სიდიადე. მაგრამ მოხდა ისე, რომ ნიჭიერმა და გემოვნ-
ებიანმა რეჟისორმა, როგორიც მ. ქორელი იყო, ვერ გაბედა
დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმა. იგი ფიქრობდა, რომ ქართული
თეატრი ჯერ კიდევ მზად არ იყო დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების
დასადგმელად. არსებითად ამავე აზრს იზიარებდა ვ. შალიკაშვილი,
როცა ამბობდა, ჩვენ ამისათვის მომზადებული არა ვართ.

ვ. შალიკაშვილისა და ა. ფალავას სპექტაკლებს აკლდა არტი-
ტიზმი, ის თეატრალური ამადლებულობა, რომლის გარეშე მხოლოდ
ცალმხრივად წარმოიჩინება დავითის ნაწარმოებები. მათ დადგმებში
შენიშნული ნატურალიზმიც სერიოზულ დაბრკოლებას წარმოად-
გენდა.

ა. წუწუნავა ოპერის თეატრში გადავიდა სამუშაოდ და ჩამოს-
ცილდა ღრამას, შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში გარდაიცვალა

¹ ნ. გვარამია, თეატრალური მემუარები, 1949, გვ. 150.

ვ. შალიკაშვილი, პედაგოგიურ მუშაობაზე გადაიტანა მთელი აქცენტი ა. ფალავამ. ასე რომ, კვლავ უყურადღებოდ აღმოჩნდა დ. კლდიაშვილი, კვლავ ბოლომდე ამოუხსნელი დარჩა მისი შემოქმედების საიდუმლოება, მაგრამ იგი არ ასვენებდა ქართული თეატრის მესვეურებს. ძიება გრძელდებოდა.

მართალია, პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა ბოლომდე ვერ შეაღწიეს დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით სამყაროში, მაგრამ მისი შემეცნებისათვის მაინც დიდი საქმე გააკეთეს. სწორედ ამ პერიოდში შენელდა კლდიაშვილის ნაწარმოებების „ვოდევილიზაციის“ ტალღა, მაყურებელს ინტერესი გაუღვიძეს ფსიქოლოგიური პიესებისადმი.

დრომ მოითხოვა ამ ახალი გზის ძიებაც. მე-19 საუკუნის დასასრულს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში „ახალი დრამის“ ძიება მსოფლიო მასშტაბით მიმდინარეობს. თითქმის ყველა მოწინავე ქვეყნის თეატრია ამ პროცესში ჩათრეული. საქართველოში იწერება თეორიული ხასიათის კრიტიკული წერილები თეატრის განახლების საკითხებზე. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია მ. ჯავახიშვილის ვრცელი წერილი „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“. ეს არის სტატია თეატრის „ძველი სტილის“ წინააღმდეგ. (გამოქვეყნდა 1903 წლის ნოემბერში „ცნობის ფურცელში“ შ. ადამაშვილის ხელმოწერით). წერილში მოთხრობილია მისი ერთი თეატრალური შთაბეჭდილება: „ძალუაჩემის თხოვნით, — წერს იგი — ამ სეზონში პირველად წავედი თეატრში. ფოიეში შევხვდი ერთ „პატივცემულ ქართველს“, რომელმაც მისაყვედურა თეატრიდან მოწყვეტა: „თქვენ ყველანი ეგეთები ხართ: სანამ ახალგაზრდობთ კიდევ არაფერი გიშავთ, ქართული თეატრი და ქართული პიესებიც გიყვართ, მაგრამ როცა წამოიზრდებით და რუსულ თეატრს გაეცნობით, არამც თუ ქართულ თეატრში არასოდეს შემოდიხართ, არამედ მზად ხართ მთელი ჩვენი რეპერტუარი დასწვათ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი — ეს ჩვენი ერთადერთი დაწესებულებაო“. ამის შემდეგ ლაპარაკი გექონდა რეპერტუარზეც. დასასრულ „პატივცემულ ქართველმა“ ხელი ხელში გამიყარა და ჩვენი დიდებული წარსულის სანახავად ზალისაკენ წამიყვანა. სცენიდან მესმის საოცარი ყვირილი, ხრიალი, ვიდაცამ ყარამანისებრი ხმით დაიყვირა — „საქართველოს გაუმარჯოს“, იგივე სიტყვები, ისეთივე ხმით მეორემ გაიმეორა. შეიქმნა ალიაქოთი. მე პალტო წამოვიხურე. საჩქაროთ კარებისაკენ წამოვედი, მომდევდა ამაზრზენი ბრახუნი, ყვირილი ხარხარი.

„პატივცემულმა ქართველმა“ რაღაც ღრმა გამოცანა მომცა, ვინ

არის მართალი — მე და ჩემისთანები, რომლებიც ასეთ თეატრში არ დავდივართ თუ ისინი, ვინც ამისათვის გვკიცხავენ?!”

ამას წერდა 23 წლის მიხეილ ჯავახიშვილი. ახალგაზრდა მწერალი აკრიტიკებდა ისტორიულ თემაზე დაწერილ პიესებს, აკრიტიკებდა „ამაღლებული სტილით“ მეტყველებას, პათოსს; მოჩვენებით მონუმენტურობას. იგი თეატრისაგან მოითხოვდა უბრალო, ე. წ. პატარა ადამიანების ცხოვრების ასახვას, ხალხის სულიერი განწყობილების გადაცემას. იმდენად დიდი იყო ფსიქოლოგიური რეალიზმის მოთხოვნა, რომ ჯერ კიდევ სრულიად უცნობმა ახალგაზრდამ ა. წერეთელს შეხებდა კრიტიკულად განეხილა დიდი პოეტის შეხედულებანი¹.

მ. ჯავახიშვილი აკრიტიკებს გ. ერისთავის სკოლის დრამატურგიასაც. მას მიაჩნია, რომ მაყურებლის ინტერესები და ამ ქართველი დრამატურგების მიერ ასახული სინამდვილე დაშორდა ერთმანეთს.

მ. ჯავახიშვილის წერილი, ახალგაზრდა ს. ახმეტელის სტატიები, ვ. შალიკაშვილის, მ. ქორელის, ა. ფაღავასა და სხვა მოღვაწეების გამოსვლები, იმაზე მეტყველებდნენ, რომ ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში მომწიფებული იყო ნიადაგი ფსიქოლოგიური რეალიზმის დასამკვიდრებლად. დ. კლდიაშვილის გვერდით იწერება კიდევ ნ. შიუქაშვილის, ტ. რამიშვილის, ი. გედევანიშვილისა და სხვათა პიესები. ეს პიესები იდგმება კიდევ სცენაზე, მაგრამ მათ განხორციელებაში მონაწილეობა არ მიუღიათ ლ. მესხიშვილის, ვ. აბაშიძის რანგის მსახიობებს, რომ ამ წარმოდგენებს მნიშვნელოვანი ადგილი დაეჭირა ქართული თეატრის ისტორიაში, თუმცა საქმე მარტო შემსრულებლებზე როდი იყო.

ტ. რამიშვილის პიესები „მეზობლები“, „საბედისწერო დამბაჩა“, „სტუმარმასპინძლობა“ და სხვა გარკვეულად მიგვანიშნებენ მის დემოკრატიულ ტენდენციებზე. დრამატურგი დიდხანს იყო დაკავშირებული სახალხო სახლთან, ხშირად ამ თეატრში იდგმებოდა მისი პიესები და მაყურებელიც გულთბილად ხვდებოდა მათ. ტ. რამიშვილის დრამატურგიაში გამოძახილი ჰპოვა 1905 წლის რევოლუციამ და მისი დამარცხების შედეგად წარმოქმნილმა განწყობილებებმა. მისი გმირები ეძებენ ნათელ გზებს, იბრძვიან კიდევ. მაგრამ გარშემორტყმულნი არიან რთული სინამდვილით. მწერალი

¹ მ. ჯავახიშვილის ამ წერილს ეხება ბ. ჯაფარიძე სტატიაში „მიხეილ ჯავახიშვილის ფიქრები ხილოვნებაზე“ (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962 წ. № 4), მაგრამ არსად არ აღნიშნავს თუ რა წყაროს ეყრდნობა, როცა იგი მ. ჯავახიშვილის მოკამათედ ა. წერეთელს ასახელებს. მ. ჯავახიშვილის სტატიაში არსად არ არის აკაკი პირდაპირ ნახსენები. მ. ჯავახიშვილის მოკამათის ვინაობა პირველად მხოლოდ ჩვენ მიერ იქნა დადგენილი (ეურნ, „ცისკარი“, 1959, № 7).

თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს, საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენებს უძღვნის თავის ნაწარმოებებს. ფსიქოლოგიური განწყობილებებისა და ადამიანის სულიერი სამყაროს შინაგახი ძვრებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი მას გარკვეულად აახლოვებს დ. კლდიაშვილთან.

1905 წლის დამარცხებას სასტიკი რეაქცია მოჰყვა. ეს იყო რეაქცია ფართო გაგებით, იგი თავისებურად თითქმის ყველას შეეხო. რეაქცია მოხდა სულიერ განწყობილებაში. იმედი, რევოლუციური აღტყინება გზას უთმობს სევდას, სიცარიელისა და უიმედობის ვრძნობას. ეს ტენდენცია იჭრება ამ პერიოდის დრამატურგთა ნაწარმოებებში, იგი ჩანს ისეთ საინტერესო პიესაშიც, როგორცაა ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“.

მე-19 საუკუნის მიწურულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის დრამატურგების შემოქმედებაში ფართო გასაქანს პოულობს რიტორიკული მსჯელობა და საერთოდ პერსონაჟების რეზონიორული აზროვნება. მეტი ყურადღება ექცევა მორალურ-ეთიკურ პრობლემებს. შენიშნულია ის ფაქტიც, რომ იგივე ტ. რამიშვილის, ი. გედევანიშვილისა და ნ. შიუკაშვილის პიესებში ძველი ქართული დრამატურგიისაგან (გ. ერისთავი, ა. ცაგარელი, ზ. ანტონოვი) განსხვავებით, პერსონაჟების ყოფითი ხალხური მეტყველება იცვლება საუბრის უფრო ზეაწეული, ლიტერატურული სტილით, ისინი ხშირად ფიქრობენ, მსჯელობენ წუთისოფლის აკვარგიაობის შესახებ, აწუხებთ ადამიანის ბედის, პიროვნების რაობის პრობლემები.

ამ პერიოდის ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს მელოდრამები. რევოლუციის დამარცხების შედეგად წარმოქმნილი საზოგადოებრივი განწყობილებანი ნაყოფიერი ნიადაგია ამისათვის. მაყურებელი დიდი ინტერესით ეტანება ამგვარ პიესებს. მელოდრამატულ პიესებს წერს ნ. შიუკაშვილი. პრესა თითქმის ერთხმად აღნიშნავდა ხოლმე დრამატურგის ამ თავისებურებას, მაგრამ ხშირად იმაზედაც მიუთითებდნენ, რომ ნ. შიუკაშვილის მელოდრამები მოკლებულნი არ იყვნენ მხატვრულ ღირსებას. „თავის დროზე, — წერდა შ. დადიანი—ჩვენს ავტორს პრესა უსაყვედურებდა მელოდრამატულობას და ამას ნაკლად უთვლიდა, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს საკითხი მელოდრამისა, თეატრში დღესაც სადავო საკითხია... აქვე უნდა ითქვას შიუკაშვილის სასახლოდ, რომ ის არ გაპყოლია მაინცდამაინც მდაბიო ხარისხის მელოდრამატული ელფერის მიცემას“¹.

¹ შ. დადიანი, ნ. შიუკაშვილი, პიესები, 1953, გვ. 9-10.

მელოდრამებისადმი გარკვეული ინტერესით უნდა აიხსნას ის ფაქტიც, რომ ამ პერიოდში „მხიარული კომედიის“, „ირინეს ბედნიერების“ სცენური გადაწყვეტა მელოდრამატული ელფერიტ ხდება (სპექტაკლი მთავრდება ირინეს მოკვლით!). თეატრი გარკვეულ ხარკს უხდოდა ამ მოდურ გატაცებას.

ამ პერიოდის არცერთი დრამატურგი არ ამალღებულა დ. კლდიაშვილის შემოქმედების დონემდე, ისინი იფარგლებოდნენ საქართველოში მიმდინარე პროცესებისა და საზოგადოებრივი განწყობილებების ფაქტების აღნიშვნით. საჭირო კი იყო ეკონომიკის, სოციალისა და საზოგადოებრივი ურთიერთობის სფეროში მომხდარი მოვლენების დანახვა, გაანალიზება და მხატვრული განზოგადება.

ასეთი იყო ზოგადი სურათი საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე. მას შემდეგ, რაც კ. მარჯანიშვილი ჩამოვიდა საქართველოში, ქართულ თეატრში ახალი ეპოქა დაიწყო. კ. მარჯანიშვილის გენიამ სრულიად ახლებურად გააშუქა ქართული თეატრი. სიტყვა „რეფორმატორი“, რომელსაც მარჯანიშვილის მისამართით ამბობენ ხოლმე, არ არის ზუსტი. „რეფორმატორები“ (თუ შეიძლება ასე ითქვას) უფრო ადრეც იყვნენ ქართულ თეატრში. ამიტომ, თქვა მარჯანიშვილმა, აქ ძიებები უკვე ჩატარებულიაო. ძიებანი, როგორც აღვნიშნეთ, მართლაც იყო, მარჯანიშვილი კი ნამდვილი რევოლუციონერი იყო და არა რეფორმატორი. მან გადატრიალება მოახდინა ქართულ თეატრში¹. რეჟისურიდან მას გვერდით ამოუდგას ს. ახმეტელი და ამრიგად თიოქმის ყველა პირობა შეიქმნა, რათა დაწყებულიყო ახალი საფეხური სურათოდ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების სცენურ ისტორიაშიც.

კ. მარჯანიშვილმა უმაღლეს იგრძნო დ. კლდიაშვილის პიესების თავისებურება. ზუსტად მიაჩნდა იმ შეცდომებზე, რომელიც დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმებში იყო დაშვებული. მან სთქვა, „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაპირიდან“ ანეგდოტური ვოდვილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაყენებულია ნამდვილი ტრაგიზმით. დიად, მე ვამბობ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების ზღვარზე“².

¹ გადატრიალება სრულიადაც არ ნიშნავს არსებული კულტურული მონაპოვარის მოსპობას.

² კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1—2. გვ. 195.

კ. მარჯანიშვილმა, რომელიც მუდამ გრძნობდა ხოლმე ასალსა და ნოვატორულს, კლდიაშვილის დრამატურგიაშიც დაინახა იგი. გენიალური რეჟისორის ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მდიდარია პერსონაჟების ფსიქოლოგიური სიღრმით, პლასტიკურობით. ფერწერული კადრებით. ფილმში იგრძნობა პერსპექტიულობა იმ ტენდენციისა, რომელიც დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების ტრაგიკომიკური ბუნების გახსნას გულისხმობს. სურათის გამოსვლის წინ ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაიბეჭდა ასეთი ცნობა: „კ. მარჯანიშვილმა უკვე დაასრულა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — დავით კლდიაშვილის ცნობილი მოთხრობა, რომლის სცენარი გაკეთებულია ს. კლდიაშვილის და ნ. შენგელიას მიერ. ამ ფილმში, რომელიც წარმოადგენს მხიარულ კომედიას იმერეთის აზნაურთა ცხოვრებიდან, რომლის მოქმედება გაშლილია იმერეთის ყოფა-ცხოვრების ფონზე. სავსებით დაცულია იმერეთის ცხოვრების სპეციფიკური ზნე-ჩვეულებანი და ქრელი კოლორიტი“¹. საქმე მწერლის პრიმიტივიზმში როდია. არც ისაა ამჯერად მთავარი კ. მარჯანიშვილის სურათი მართლა ასეთია თუ არა, — მთავარია ის ტენდენცია და ატმოსფერო, რომელშიაც დიდ რეჟისორს უხდებოდა სურათის გადაღება.

მას შემდეგ კარგა ხანი გავიდა. დიდ რეჟისორებს არაერთხელ მოუხდათ ფიქრი დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაზე, მაგრამ ისინი ისე წავიდნენ ასპარეზიდან, რომ მათ თეატრში არ დაუდგამთ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები. და ეს მოხდა მაშინ, როდესაც გამომჩნდნენ ბრწყინვალე აქტიორული ტალანტები, როდესაც შეიქმნა ელვარე თეატრალური ფორმები, როდესაც არსებობდა ყველა საფუძველი დ. კლდიაშვილის პიესების დიდი წარმატებისა.

ახლა ძნელია ზუსტად განისაზღვროს, თუ რატომ მოხდა, რომ ქართული თეატრის ყველაზე დიდმა რეჟისორებმა გვერდი აუარეს ყველაზე საინტერესო დრამატურგს. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ გვერდის ავლის მიზეზი თვით იმ პერიოდის თეატრალური და საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებში უნდა ვეძიოთ.

კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი, როგორც თავისი დროის დიდი თანამედროვენი, პირველ ყოვლისა, ეძიებდნენ ახალი ეპოქის იდეალების გამომხატველ გმირებს. დრო მოითხოვდა ძველისა და წარმავლისადმი შეურიგებელ მებრძოლს. ეს იყო მათთვის იმხანად მთავარი. დ. კლდიაშვილი კი ამ ბრძოლაში „მოკავშირედ“ ვერ გამოადგებოდათ. მეორე მხრივ, ეს იყო დრო მწვავე კლასობრივ ბრძოლისა. ყველაფერი იზომებოდა კლასობრივი ბრძოლის პოზი-

¹ ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927, № 1, გვ. 24.

ციებიდან, ასეთ პირობებში დ. კლდიაშვილის დადგენა ვერ ასცდებოდა გროტესკს, წარსულის სატირულ მხილებას. როგორც ვთქვით, კ. მარჯანიშვილმა დადგა კიდევ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ კინოში, მაგრამ აქაც საკმაოდ ქარბად გამოიყენა გროტესკის ხერხი.

დ. კლდიაშვილმა ს. ახმეტელის ყურადღება მიიქცია რეჟისორული მოღვაწეობის ბოლო წლებში. ხალხური ფორმების დაუცხრომელმა ძიებამ იგი კლდიაშვილამდე მიიყვანა. რეჟისორი ფიქრობდა, რომ შესაძლებელი იყო დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმა ნიღბების გამოყენებით.

რუსთაველის თეატრმა 1927 წლიდან დაიწყო ერთგვარი ექსპერიმენტული მუშაობა ქართული ნიღბების შექმნაზე, მაგრამ ძიებას წარმატება არ მოჰყოლია. ამიტომ თეატრმა კარგა ხნით შესწყვიტა მასზე მუშაობა, მაგრამ ს. ახმეტელს მაინც არ ასვენებდა ფიქრი ნიღბების თეატრზე; და აი, 1935 წელს მან კვლავ განაახლა ფიქრი ქართული ნიღბების უფრო რთულ ფორმაზე.

ამჯერად საკითხი ეხებოდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას. ახმეტელს სჯეროდა, რომ სამანიშვილი, სოლომონი, დარისპანი, კაროუნა და სხვანი გარკვეული სახის ნიღბებია, და ახლა მათ სკირღებათ შესატყვისი სცენური ფორმებით.

სარეპეტიციო დღიურებში ჩაწერილია ახმეტელის საუბრები აღნიშნული პრობლემის ირგვლივ.

დაახლოებით ასეთია ამ საუბრის შინაარსი:

...1935 წელი. 29 მარტი. გულწრფელად უნდა გითხრათ, რომ მე დიდი ხანია მალეღვებს ბერიკაობის პრობლემა თეატრში, — ამბობს ახმეტელი. მას მიაჩნია, რომ ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიება თითქმის წარმოუდგენელია ხალხური ნიღბების ღრმად შესწავლის გარეშე. რუსთაველის თეატრი თავისი არსებობის დღიდან ეძებს ხალხურ თეატრალურ ფორმებს და იგი არც არასოდეს არ შეწყვეტს ამ ძიებას...

ღღეს ჩვენ ვიწყებთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურებზე“. განა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გამოუყენებლად? დ. კლდიაშვილის გმირთა პორტრეტებში მე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს. მაგალითად, დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღაბია. საერთოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ბერიკები არ არიან ისეთი მსახიობები, როგორც ჩვენი პროფესიონალებია, ისინი ცხოვრების ნიღბებია...

როცა ბერიკა ანსახიერებს სახეს, უნდა იცოდეს მან ამ სახის წარსული, თუ ეს მარტო იმპროვიზაცია იქნება? მსახიობი აქ ორბუნებრივია, — პასუხობს ახმეტელი — როცა ბერიკა ბერიკაობს, ეს

პირველი სახეა, მსახიობობა კი—მეორე. ამ შემთხვევაში მოქმედმა პერიკამ იცის როლის წარსული. იმპროვიზაცია ზოგადი მომენტია თეატრალური შემოქმედებისა. იგი არასოდეს არ სტოვებს თეატრს.
...საუბარი რამდენიმე დღის შემდეგ გაგრძელდა.

— რატომ იღებს ბერიკა სხვადასხვა სახეს? ამ კითხვით იწყებს საუბარს ახმეტელი და იქვე იძლევა განმარტებას. ეს იმიტომ, რომ მდგომარეობა იცვლება. სხვადასხვა მდგომარეობა სხვადასხვა სახეს ქმნის. ეს არის დამატებითი ნერვი პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. ჩვენ „შემოდგომის აზნაურების“ პროლოგს ვთამაშობთ, როგორც ბერიკაობას. ბერიკებში ქმნიან სხვადასხვა სახეს და შემდეგ უბრუნდებიან ისევ წინა მდგომარეობას. ამ პიესაში პირველი ვაჟაკი ბერიკა და მეორე ქალი ბერიკა თავისი იუმორით ხალხურ „ცანგალასა და გოგონას“ უნდა წარმოადგენდნენ...¹

ეს იყო 1935 წლის გაზაფხულზე. ახმეტელს აღარ დასცალდა განეგრძო ძიებანი ხალხური ნიღბების სფეროში. ახლა ძნელი გასარკვევია, თუ როგორ ამეტყველდებოდნენ დ. კლდიაშვილის გმირები სცენაზე. როგორ გამოიხატებოდა მათი ტრაგიკომიკური ხასიათები.

ახმეტელს იმ სეზონის სარეპერტუარო გეგმებში უწერია: „დ. კლდიაშვილის ნიღბები“. სათაური უკვე იმას ნიშნავს, რომ წარმოდგენა ექსპერიმენტული ხასიათის იქნებოდა.

ამ ფაქტისადმი ინტერესს ისიც აძლიერებს, რომ ახმეტელს დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღბად მიაჩნდა.

როგორც ვხედავთ, ს. ახმეტელი დიდ იმედს ამყარებდა დ. კლდიაშვილზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში გარკვეული ევოლუცია ხდება მისი გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკაში. ამის მაჩვენებელია დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებისა და ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის?!“ დადგმის სურვილიც.

კ. მარჯანიშვილის მიერ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმა და ს. ახმეტელის ფიქრები „კლდიაშვილის ნიღბებზე“ წარმოადგენდა ახალი, ექსპერიმენტული ხასიათის ეტაპს დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმის ისტორიაში, ეს იყო ქართულ თეატრში ჩატარებული ძიებების ნაწილი ეროვნული თეატრის ახალი სახის გამოსაკვეთად.

ჩვენ არ ვიცით, როგორ აამეტყველებდნენ დავითის ნაწარმოებებს ეს დიდი რეჟისორები, ჩვენთვის ნათელია მხოლოდ მათი სურვილი, სცენაზე ენახათ კლდიაშვილის ქმნილებები მთელი

¹ ს. ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 174.

თავისი სიდიადით. ეს სურვილი ჩვენ გვპირდებოდა რაღაც ახალს, მანამდე შეუმჩნეველსა და გამოუსახველს.

დ. კლდიაშვილის პიესების დადგმის ისტორიაში შეიმჩნევა წყვეტილები. იყო პერიოდი, როცა არსებითი ხასიათის ცვლილებები არ მომხდარა, მაგრამ თეატრების ინტერესი დავითის პიესებისა და მოთხრობებისადმი მაინც არ შენელებულა, თითქმის ყველა შემდგომი დადგმა შედარებით „ზომიერისა“ და „ჩვეულებრივის“ კალაპოტში მოექცა.

იმ წინააღმდეგობებსა და სიძნელებებს შორის, ხელს რომ უშლიდა დ. კლდიაშვილის პიესების გზის გაკვლევას, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ თეატრში ნაკლები ყურადღება ექცეოდა დიალოგის წარმოთქმისა და მისი მოსმენის კულტურას, რა დასამალია და, ჩვენს სცენაზე თითქმის ყოველთვის ნაკლები წარმატება ჰქონდა იმ სპექტაკლებს, რომლებიც მოკლებულნი იყვნენ გარეგნულ, სანახაობით ეფექტებს.

შინაგან მოქმედებაზე აგებული დიალოგის სიმწირე დიდხანს იგრძნობოდა ჩვენს სცენაზე. იგი იყო ქართული დრამატურგიისა და თეატრის აქილევსის ქუსლიც!

...ჩვენი საუკუნის 50-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში სერიოზული ძვრები ხდება, მკვეთრად იგრძნობა თაობათა მონაცვლეობით გამოწვეული ცვლილებები. ყურადღება მახვილდება ფსიქოლოგიურ დრამაზე.

50—60-იანი წლები ყველაზე მნიშვნელოვანი საფეხურია დ. კლდიაშვილის თეატრის ისტორიაში. მოხდა ფსიქოლოგიური გარდატეხა არა მარტო დ. კლდიაშვილისადმი თეატრის დამოკიდებულებაში, არაჲედ თვით მაყურებელშიც. ახლა თითქმის აღარავის ეპარება ეჭვი, რომ დ. კლდიაშვილის დრამატურგია ბედნიერი და ორიგინალური მოვლენაა ქართული თეატრისათვის. ახლა საჭიროა ჩაღრმავება მის სამყაროში. საჭიროა თამამი ექსპერიმენტები, ძიებანი. ამ თვალსაზრისით იყო საინტერესო მ. თუმანიშვილის, ლ. იოსელიანის, თ. ჩხეიძის დადგმები, ანალოგიური ცდები ჩატარდა კინოში (მაგ., „კარდაკარ“, „მიქელა“), ტელევიზიაში („დარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“ — რეჟ. მ. თუმანიშვილი, „ირინეს ბედნიერება“ — რეჟ. კ. ლლონტი), და ბოლოს „სამანიშვილის დედინაცვალი“, როგორც საუკეთესო მაგალითი კლდიაშვილის შემოქმედების თანადროულობისა, მისი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინციპების გამართლებისა. ეს კიდევ უფრო ნათლად გამოჩნდა გერმანიასა და პოლონეთში ჩატარებული გასტროლების დროს.

შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ მაყურებელმა ასე ერთსუ-

ლოენად მიიღო და მოიწონა „სამანიშვილის დედინაცვლის“ უაღრესად პირობითი გადაწყვეტა. მაყურებელი უკვე მზად იყო ამისათვის.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგიამ დიდ წინააღმდეგობებსა და ბრძოლებს გაუძლო. ჩვენ შეგვიძლია ვუსაყვედუროთ დავითის ნაწარმოების დამდგმელებს სპექტაკლის გადაწყვეტაში დაშვებული შეცდომების გამო, ვეკამათოთ ქანრის გააზრებაში, აქტიორული შესრულების მანერაში, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ისინი საერთოდ უგულვებელყოფდნენ დ. კლდიაშვილს როგორც დრამატურგს. „ირინეს ბედნიერების“ პირველი დადგმის შემდეგ დ. კლდიაშვილს ქართული თეატრის რეპერტუარში თითქმის ყოველთვის ჰქონდა თავისი ადგილი. დავითის პიესების სცენური ისტორია საწყის პერიოდშივე კამათითა და აზრთა სხვაობით დაიწყო. მას შემდეგ არ შენელებულა ფარული თუ აშკარა წინააღმდეგობა დამდგმელთა განსხვავებულ პოზიციათა შორის. ეს პროცესი აცოცხლებდა და განხლებსაცენ უბიძგებდა ქართულ თეატრს.

...დრო დ. კლდიაშვილის სასარგებლოდ მოქმედებს. სულ უფრო და უფრო იზრდება მისი სახელი. დღეს კიდევ უფრო ამაყად გაიხმის მისი სიტყვა — ადამიანი კეთილია! პიროვნებასა და სოციალურ უკუღმართობას შორის წარმოქმნილ რთულ კონფლიქტში იგი ხედავს ადამიანის ტრაგიკომიკურ მდგომარეობას და ხმას იმალებს მის დასაცავად მის გმირები გაოცებულნი დგანან დიდი ურბანიზაციის პროცესის წინ და რაღაც უცნაურ სევდას განიცდიან იმის გამო, რომ ფეხქვეშ მიწა ეცლებათ.

დიდი სოციალური კონფლიქტების რთულ მექანიზმში მოქცეულან „პატარა ადამიანები“ და საცოდავად გამოიყურებიან ისინი, მაგრამ დ. კლდიაშვილმა იცის, რომ მწერლის უპირველესი ვალია, კი არ დასცინოს, არამედ მიეშველოს ადამიანს, „მოთმინება-გამძლეობაში გაამხნევოს, გული გაუმაგროს, მოაგონოს კიდევაც მამაცობა, პატიოსნება, იმედი, სიამაყე, თანაგრძნობა, სიბრალული, თავგანწირვა — ყველაფერი ის, რაც ადამიანის წარსულს დიდებით მოსახედა“¹.

დ. კლდიაშვილს მართლაც-და გულისტკივილამდე უყვარდა ადამიანი, მთელი მისი შემოქმედება იყო „სიყვარულიანი დრამის“ ერთი დიდი წიგნი, ხოლო მისი თეატრი, რომელსაც იგი ეძიებდა — ამ დრამის „მოსიყვარულე გამომსახველი“.

¹ უ. ფოლკნერი, ნობელის პრემიის მიღების დროს სტოკჰოლმში წარმოთქმული სიტყვიდან (ჟურ. „ხომლი“, 1971, № 6, გვ. 77).

სარჩემი

შესავალი	3
ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავესთან	20
პირველი ქართული ტრაგიკომედიის სცენური ისტორია	46
ტრაგედია სანთლების შუქზე	74
მოთხრობები სცენაზე	93
დ. კლდიაშვილის პიესები საქართველოს გარეთ	113
უცნობი პიესების ფრაგმენტები	118
დიალოგი	145
თეატრალური ნააზრევი	154
დ. კლდიაშვილი და გიორგი ერისთავის სკოლა	<u>168</u>
ძიება გრძელდება	190

რედაქტორი თ. ჭანელიძე
გამომცემლობის რედაქტორი ლია ლონტი
მხატვარი ზურაბ ლეჟავა
მხატვრ. რედ. ზურაბ კაპანაძე
ტექნორედაქტორი ქემალ ბურდული
კორექტორი მაყვალა ბეჟანიშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 7/III-73 წ. ანაწყოების ზომა 6×10.
ქალაქის ზომა 60×90¹/₁₆. ნაბეჭდი თაბახი 13, სააღრ-საგამომც.
თაბახი 12.7.

უე 01330. ტირაჟი 2,000, შეკვ. № 1039.
ფასი 91 კაპ.