



დალი მუმლაძე, თამარ ქუთათელაძე -
წიგნიდან ქართული დრამატურგიის
ისტორია, თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის გამომცემლობა

დავით კლდიაშვილი (1862-1931)

დავით კლდიაშვილი დაიბადა 1862 წლის 11 სექტემბერს იმერეთის პატარა სოფელ სიმონეთში. დავითის მამა მცირე მიწის მფლობელი აზნაური იყო, მაგრამ თბლად დარჩენილს ნათლაძემ, შეძლებულმა გლეხმა დათიკა გიორგაძემ უპატრონა. მისი შემწეობით სამსონ კლდიაშვილმა დაამთავრა ორკლასიანი სასწავლებელი ქუთაისში, გადამწერად მუშაობდა სამაზრო სასამართლოში და „კოლეჟსკი რეგისტრატორის“ სტატუსიც მოიპოვა. ცოლად შეირთო წელმაგარი აზნაურის ერთადერთი ასული, წიგნიერი, თვინიერი და გამრჯე კესარია ღოღობერიძე. დედამ შეაყვარა დავითს ზღაპრები, თქმულებები, არაკები და ასწავლა წერა-კითხვა. პატარა დავითმა უზრუნველი, სიყვარულით გარემოცული ბავშვობა განვლო. დათიკა გიორგაძე სიცოცხლის ბოლომდე ზრუნავდა მათი ოჯახის კეთილდღეობაზე და მხარში ედგა მათ.

1870 წელს დ. კლდიაშვილი მოსამზადებელ სასწავლებელში მიაბარეს ქუთაისში. ბინა დაუდეს ექიმ ივანოვის ოჯახში, სადაც მას ძალიან კარგად ეპყრობოდნენ და ასწავლიდნენ რუსულ ენასა და წერა-კითხვას.

1872 წელს დავითი ჩარიცხეს თავად-აზნაურთა შვილებისაგან შემდგარ ჯგუფში, რომელსაც რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა

ქალაქში აგზავნიდნენ განათლების მისაღებად. დაყოთი კიევში, მილიუტინის სამხედრო გიმნაზიაში განაპწესეს. სწავლობდა კარგად, დიდ გულმოდგინებას იჩენდა, მაგრამ იმპერიის ერთგული ქვეშევრდომის აღზრდის პროცესში მას, ისევე როგორც გიმნაზიის სხვა არარუს მოწაფეებს, თითქმის სრულიად გადაავიწყდა მშობლიური ენა. არდადეგებზე სიმონეთში დაბრუნებულ 12 წლის დაყოთს თარჯიმანი სჭირდებოდა მშობლებთან და ახლობლებთან ურთიერთობისათვის, მაგრამ ჩვეული თვითდისციპლინირების წყალობით, აგრეთვე, კიევში მცხოვრები ქართველი სტუდენტების, განსაკუთრებით კი, ნიკოლოძის შემწეობით, რომელიც უკვე ცდიდა ბედს სამწერლო ასპარეზზე, თანდათან გაიხსენა დაფიწყებული ენა და დაეწაფა ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის გაცნობას.

1880 წელს დ. კლდიაშვილმა დაამთავრა გიმნაზია და იმავე წელს მოსკოვის მე-3 სამხედრო სასწავლებელში ჩაირიცხა. 1882 წელს, კურსის დასრულებისთანავე იგი მიავლინეს პორტო-ფრანკოს (ასე იწოდებოდა ბათუმი 1885 წლამდე) სამხედრო ნაწილში. კარიერა პოდპორუჩიკის ჩინით დაიწყო. 1908 წელს, როგორც რუსეთის არმიის „არაკეთილსაიმედო“ ოფიცერი იგი გადააყენეს სამსახურიდან. ამ დროისათვის დ. კლდიაშვილს უკვე პოლკოვნიკის ჩინი ჰქონდა მიკუთვნებული. მისი „არაკეთილსაიმედობა“ განისაზღვრებოდა ადგილობრივი მოსახლეობის მხარდაჭერით და მრავალმხრივი, დაუღალავი მოღვაწეობით ბათუმის ასაღორძინებლად. ბათუმში მივლინებული „ახალგაზრდა ოფიცრის თვალწინ რუსეთ-თურქეთის ომის შედეგად ახალდაბრუნებული ბათუმი ძალე გადაიქცა უმნიშვნელოვანეს ნავსადგურად, ამიერკავკასიის მსხვილ სამრეწველო ქალაქად. 1883 წელს დამთავრდა ბაქო-ბათუმის რკინიგზის გაყვანა, ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ აშენდა ნავსადგური ამ ორ ქალაქს შორის. ბათუმს მრავლად შეესივნენ მრეწველები, ვაჭრები, სპეკულანტები და ყველა ჯურის საქმოსნები. ისინი ჩაღის ფასად იძენდნენ მიწებს, ჩენდნენ ახლომახლო ტყეებს, აშენებდნენ ფაბრიკებს, პლანტაციებს და ეს ხდებოდა მკვიდრი მოსახლეობის ელემენტარული უფლებების შელახვით, მისი უმოწყალო ექსპლოატაციის ხარჯზე... დ. კლდიაშვილი აქტიურად მონაწილეობდა უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ის იყო

არა მარტო მცოდნე და მრავალმხრივ განსწავლული სამხედრო პირი, არამედ ჯარისკაცების მზრუნველი მეგობარი, მათი აღამიანური ღირსების გულმხურვალე დამცველი.

1886 წლის ზამთარში, ეროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელი წერილის დაბეჭდვის გამო, დ. კლდიაშვილმა დუელში გაიწვია შავრაზმული გაზეთის „ჩერნომორსკი ვესტნიკის“ რედაქტორი პაღმი. 1902 წლის 9 მარტს, მუშათა ცნობილი გაფიცვისას, კაპიტანმა კლდიაშვილმა თავისი რაზმი არამც თუ არ გაიყვანა დემონსტრანტების წინააღმდეგ, როგორც ნაბრძანები ჰქონდა, არამედ ყოველნაირად შეეცადა ხელი შეეშალა სისხლიანი ანგარიშსწორებისათვის; როდესაც დ. კლდიაშვილმა მონაწილეობა მიიღო შავრაზმელების მიერ მოკლული დოცენტის საბა კლდიაშვილის გადმოსვენებისას მოწყობილ პოლიტიკურ დემონსტრაციაში, იგი დასაკითხავად გაიძახეს თბილისში, ჯალათ გენერალ გრიაზნოვთან, მაგრამ შემთხვევამ იხსნა: გრიაზნოვი მოკლეს.

მრავალმხრივ განათლებული დ. კლდიაშვილი გამოირჩეოდა ბათუმის ინტელიგენტურ წრეებში. მისი მოქალაქეობრივი და ლიტერატურული მიმართულების ჩამოყალიბებაში დიდ როლს ასრულებდნენ მამინ თქ მცხოვრები გ. წერეთელი, გრ. ვოლსკი,* დროდადრო ჩასული ა. წერეთელი, ალ. წულუკიძე, ალ. ყაზბეგი“!

დავით კლდიაშვილმა ბათუმში დაწერა თავისი პირველი მოთხრობები: „შერისხვა“, „სოლომან მორბელაძე“, „ქამუშაძის გაჭირვება“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ეს ნაწარმოებები ქართულ პერიოდულ პრესაში დაიბეჭდა და იმთავითვე ჰბოვა გულმხურვალე თაყვანისმცემლები.

1892 წელს დ. კლდიაშვილი დაქორწინდა აზნაურ პავლე მაჭავარიანის ასულ მარიამზე. მწერალი ხშირად სტუმრობდა სიმამრის ოჯახს, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა მასთან. მისი ნაწარმოებების არაერთი სიუჟეტი პავლე მაჭავარიანის მონათხრობებზეა აგებული. „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ერთ-ერთი პერსონაჟის — ჯიმშერის პროტოტიპი პავლე მაჭავარიანია.

სამსახურიდან გადაყენებული პოლკოვნიკი კლდიაშვილი ქუთაისში ცხოვრობდა, ინტენსიურად მოღვაწეობდა სამწერლო

ასპარეზზე, უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, როცა 1915 წელს იგი კვლავ გაიწვიეს სამხედრო სამსახურში და რუსეთ-თურქეთის ფრონტზე გააგზავნეს. ომიდან დაბრუნებული დ. კლდიაშვილი სიმონეთში დასახლდა. სიცოცხლის ბოლომდე იქ ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა.

1930 წელს დ. კლდიაშვილს დიდი იუბილე გადაუხადეს. დ. კლდიაშვილის შვილი — მწერალი სერგო კლდიაშვილი* იგონებს: „... თბერის თეატრი ხალხით იყო გადაჭედილი. გათეთრებული, უკვე საკმაოდ მოტყენილი და ვითი სავარძელში ჩააბრძანეს... მე და დედაჩემი გვერდით რომ დირექტორის ლოჟაა, იქ ვსწავდართ. საზეიმო საღამო მარიამ ორახელაშვილმა* გახსნა. გულთბილი სიტყვა თქვა, ზოგადად შეაფასა კლდიაშვილის შემოქმედება და აღნიშნა, რომ მწერალი დაუნდობლად ამათრახებდა და დასცინოდა ხელმოკლე აზნაურთა ყოფასო. ამგვარი აზრი ანლაც ბოგინობს და მით უმეტეს მაშინ, ათას ცნობას თცდაათში, აზნაურთა გამათრახება, რომ იტყვიან, ჩინებული ატესტაცია იყო მწერლისათვის. ორახელაშვილის ქალმაც მხოლოდ კეთილი განზრახვით თქვა ამგვარი რამ. ამის გაგონება და და ვითი სავარძელში შეწრიალდა. მაშას მოურიდებელი, პირდაპირი და ფიცხი ხასიათი ჰქონდა. ასაკმა თუ გაუმანვილა, თორემ არ მოუჩლუნგა ეს გრძნობები. დედამ ჩინებულად იცოდა ქმრის აზრებული ხასიათი და მიიურჩულა... არიქა, და ვითი ისე ცმუტურობს სავარძელში, რომ ერთ უცნაურობას ჩაიდენს. როგორმე უნდა გაგაფრთხილებინოთ, რომ ისეთი არაფერი წამოსცდეს და მთავრობასაც მადლობა გადაუხადოსო. სცენაზე პაოლო იაშვილიც იჯდა და ის გამოვინმე, ჩვენი შიში გავეუზიარე... პაოლომ იმარჯვა და შემონათვალი გადასცა იუბილარს. მე თვითონ ვიცი, ვის რა უნდა გადაუხადოსო, — უბასუნია მოღუშულ და ვითს. დამთავრდა მილოცვები და ჯერი იუბილარზე მიდგა. და ვითს ბევრი არ ულაპარაკია — გულწრფელი მადლობა გადაუხადა ყველა დამსწრეს, მთელ საზოგადოებას, ბოლოს კი დასძინა: „აქ ითქვა, თითქოს მე გამათრახებდი და დავცინოდი ცხოვრების სასხარგამოცლილ აზნაურობას. ჩემს სიცოცხლეში არაფისთვის დამიცინია. მე მეტრალეობდა ადამიანი, რომელიც ცხოვრებამ გააუბედურა და სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენა... რასაც ვწერდი, მხოლოდ ადამიანის სიყვარული მაწერინებდა“.²

დავით კლდიაშვილი გარდაიცვალა 1931 წლის 24 აპრილს, სიმონეთში. დაკრძალულია მთაწმინდის პანთეონში. ის იყო პირველი ქართველი მწერალი, რომელსაც რესპუბლიკის სახალხო მწერლის წოდება მიენიჭა.

დავით კლდიაშვილს „სინამდვილის ფანატიკოსს“ უწოდებდა გერონტი ქიქოძე. თავად მწერალი აღიარებდა, რომ მისი მიზანი იყო აესახა მხოლოდ სინამდვილეს, სინამდვილეს, რომელსაც გადაუხრელად ემსახურებოდა. ტანჯული ადამიანისადმი განსაცვიფრებელი თანაღმობით გამსჭვალული დ. კლდიაშვილი წერდა: „იმის მოხიზველი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპლად ეწირება ადამიანი... ერთდეთ... გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ყველანი მსხვერპლად ეწირებიან შავბნელ ცხოვრებას“.³ მწერლის უბის წიგნაკმა შემოგვინახა ჩანაწერი: „ლიტერატურის საგანი — მიმართულება, დღევანდელ პირობათა მიუხედავად, უმნიშვნელო, ჩვეულებრივი კაცის ბუნების ძიებაა... დიდია მნიშვნელობა ცხოვრების წვრილმანების შესწავლისა ... და უსარგებლოა ადამიანის ისე სინჯვა, თითქოს იგი იყვეს დამთავრებული ტიპი“.⁴

მართალია, დ. კლდიაშვილი ეყრდნობა მხოლოდ სინამდვილეს, აღწერს რეალურ, ზოგჯერ მართლაც უკვე მომხდარ ამბებს, არ დაღატობს რეალისტური სახვის არც შეთოდსა და არც სხვა პრინციპებს, როგორც ნოდარ კაკაბაძე* შენიშნავს — „რეალიზმი აქ ერთგვარად კომბინირებული, შერწყმული სახით არის წარმოდგენილი. რეალიზმი როგორც მსოფლმხედველობა, როგორც სტილი (ფართო გაგებით) და რეალიზმი როგორც შეთოდი“.⁵ მაგრამ მისი პროზაული თუ დრამატურული შემოქმედების წიადში ნათლად გამოკრთის ფანტასმაგორიულობა იმ სიფრცისა, რომელსაც მწერალი წარმოისახავს. ამ თვალსაზრისით გრ. რობაქიძე დოსტოევსკის* აღარებდა დ. კლდიაშვილს. სწორედ იმ რეალისტურად დახატული სურათებისა და მხატვრული სახეების გამო, რომელთა მიღმა ფანტასტიკური, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აბსურდული ბუნებრიობა წარმოსდგება.

დოსტოევსკი წერდა: „ჩემთვის რა იქნება უფრო ფანტასტიკური და მოულოდნელი ვიდრე სინამდვილეს? რასაც უმრავლესობა უწოდებს ფანტასტიკურს, ჩემთვის იგი შეადგენს თვითონ არსებას

სინამდვილისას... მე ძლიერ მიყვარს რეალიზში ხელოვნებაში, რეალიზში დასული ფანტასტიკურობამდე“.⁶ გრ.რობაქიძე აღნიშნავს, რომ „იმერეთის სინამდვილე ფანტასმაგორიაა თავისთავად. დ. კლდიაშვილი არაფერს უმატებს მას. იგი ამ მხრივ რეალისტია ნამდვილი. დოსტოევსკისა და კლდიაშვილის შორის ის განსხვავებაა, რომ პირველის რეალიზში მართლაც დასულია ფანტასტიკურობამდე. მეორისა კი მხოლოდ მიახლოებული. დოსტოევსკის კითხვის დროს პირდაპირ გადადიხარ ფანტასტიკაში, კლდიაშვილის ათვისების დროს კი საჭიროა განზე გადგე, რომ გაიფიქრო (მხოლოდ გაიფიქრო) ფანტასტიკურობა“.⁷ ამ შედარებაში, ალბათ, ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მაინც ისაა, რომ ორივე მწერალი, მართალია, სხვადასხვაგვარად, მხატვრული წარმოსახვის სხვადასხვა სიმწვავეთ, ფანტასმაგორიულობას სინამდვილის თავად არსებაში შეიგრძნობს.

დავით კლდიაშვილს ადარებდნენ აგრეთვე გოგოლს, დიკენსს, თეკერეისაც. პირველს — დრამატული ვითარებების კომიკურ საბურველში გახვევის ოსტატობის გამო, დიკენსს და თეკერეის — ინგლისური მწერლობისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქის, „წერის ირონიული კილოისა და იუმორის“ გამო. ამ, და ბევრი სხვა, ალუზიის მიუხედავად უნდა აღვნიშნოთ, რომ დ. კლდიაშვილი უაღრესად ორიგინალური, თვითმყოფადი და თვითკმარი მწერალია. იგი არავის არ ჰგავს. „მისი აზროვნება თავისუფალია ხელოვნურობისა და მწიგნობრულობისაგან... მას, როგორც მხატვარს, თანდაყოლილი აქვს რაღაც ბავშვური გულუბრყვილობა და ბავშვური სიბრძნე, რომელიც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრს წარმოადგენს და რომლის წყალობით ის სხვების მიერ ათასჯერ დანახულსა და განცდილს სრულიად სხვა თვალთ ხედავს და სხვა გულით განიცდის“.⁸

დავით კლდიაშვილის მიერ შექმნილი გადატაკებული „შემოდგომის აზნაურების“ მოელი გაღერება ცხადყოფს, რომ მისი პერსონაჟები სრულიად მოუძნალებელი არიან ახალი ცხოვრების მთხოვნებთან შესაგებებლად. მათ ვერ დათმეს ვერც წოდებრივი უპირატესობის განცდა და ვერც ჩვენში ახლად ფეხადგმულ „გელურ კაპიტალიზმს“ აუღეს ალღო. გაუცხოებულნი, გათითოვებულნი, ფუნქცია დაკარგული,

მარტოოდენ საკუთარ გასაქირზე მოწუხარი, ღირსებააყრილი ადამიანები იმ ტრაგიკომიკური ვითარების მოქმედი პირნი არიან (სოლომან მორბელაძე, პლატონ სამანიშვილი, თტია ქაშუშაძე, დარისპან ქარსიძე და მრავალი სხვა), რომელთაც არა მხოლოდ თავიანთი კარ-მიღამის დობე ჩამოეშადათ, არამედ დროთა კავშირის მორღვეულ ზღუდესთან დგანან და ვერავითარ გზას, საშველსა და გამოსავალს ვერ პოულობენ. გაოცებულნი, გამწარებულნი, აუხდენელი, მარად აუხდენელი ოცნების მოიძედენი, თითქოს ისტობარს არ იტყენ და თამაშობენ, ტრაბახობენ, ზოგჯერ თავდავიწყებოთაც, კეოილდღეობას, „საგსე ლუკმის“ ქონას, მიზნების განხორციელებას, მაგრამ ყველა მათგანის ბედი ერთნაირად ფატალურია და არსად არა ჩანს პერსპექტივა ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებისა.

დავით კლდიაშვილი აღწერს მათ სამოსახლოს, ხასიათს, სამოსელს, ჩვევებს. იგი ხშირად მიმართავს ლიტერატურის ისტორიისათვის კარგად ცნობილ ხერხს – მოგზაურობაში წარმოადგინოს, გახსნას გმირთა ხასიათები და სოლომან მორბელაძის სამაქანკლო „ოდისეას“ თუ ორნაქმარევი და უშვილო სადღეინაცვლოს ძიებაში „ფერდებამობუსკულ“, ნათხოვარ ცხენზე ამხედრებულ პლატონ სამანიშვილს დამგზავრებულ მკითხველს გულმომკველელ პანორამას უშლის თვალწინ: „იმერეთის ფაქიზი პეიზაჟები, მწვანით მოსილი კორტონები, ფირუზისფერი ცის გუმბათით დამშვენებული, და ამ სამოთხისებური ჰარმონიის სრული დისონანსი – ჩანგრეული ღობეები, წკნელის ქიშკარშებმული; ისლით, ან უკეთეს შემთხვევაში, ძველისძველ, მიყრილ-მოყრილი ყავრით დახურული ქოხები. ან კიდევ უარესი – „სადღაა სახლი. ფიცრები ყრია აქაც, იქაც... ავერ გამოუწყვიათ ახალი სახლი, სვეტია მხოლოდ და მასხრობასავით მარტო ერთი კარი ოუკიდნიათ“ ... ეზოებში კი ჩანან ღობეზე გამობმული თავჩაქინდრული, გახრეკილი ჯორები და ცხენები, „ფენოხებ-გამობზეკილი, უჭმელობით ძალზე გამხდარი სანაშენო ღორი“, კვინცხაზე შემომჯდარი „რაცნა ორიოდუ წიწილი“ ... ფეხშიშველი, მუცელგამობზეკილი ბავშვები, რომ ვერ გაარჩევ, ბიჭია თუ გოგო, გამხმარი ქადის ნატენით ხელში...

ყოველი სარკმლიდან, ყოველი ქონიდან, ყოველი ეზოდან

შიშის დიდი თვალეები იხედება“⁹ და, რა თქმა უნდა, ამ პანორამისა და ყოფის მიღმა მთელი ქვეყნის სურათი მოიაზრება და იგი უძძიმეს, დამორგუნველ შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან არა მხოლოდ მატერიალურ, არამედ უღრმეს სულიერ კრიზისზეც მიუთითებს, თუმცა კი, დრამატული პათოსი სასაცილო ამბების სამოსელშია შეფუთული და სწორედ ესაა მიზეზი იმისა, რომ თვალზე მომდგარი ცრემლი ღიმილში გაკრთება, ქცევის უღირსობით გამოწვეულ აღშფოთებას კი ზოგჯერ თანაგრძნობა ჩაენაცვლება.

დაიან, ზოგჯერ და არა ყოველთვის, რადგან დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისათვის მწვავე სატირა და გამანადგურებელი ირონიაცაა დამახასიათებელი. ლეო ქიაჩელი* შენიშნავდა: „დავით კლდიაშვილი საყვარელი მწერალია, მაგრამ ამავე დროს ის სასტიკიც არის და უღმობელი, უნდა იცოდეთ, რომ... ის თქვენ არ დაგზოგავთ და ნეტარ ღიმილს სახეზე უაღრესი მწუხარებით შეგიცვლით, თუ ცხოვრების სიმართლემ ეს მოითხოვა. თქვენ, იქნებ გგონიათ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ სტრიქონებმა იმიტომ გამოიწვიეს... ღიმილი, რომ ავტორის მიზანს შეადგენდა თქვენთვის სიამოვნება მოენიჭებინა და სხვა არაფერი? ... თქვენი ღიმილი დავით კლდიაშვილს იმ საშინელი კონტრასტული ეფექტის მოსახდენად სჭიროდა, რომელიც მას მოთხრობის ბოლოსთვის აქვს შემონახული.“

პლატონის მიერ დიდი ვაი-ვაგლანით მიგნებულ, ორნაქმარე, უშვილოდ დარჩენილ დედინაცვალს შვილი ეყოლა, — ოჯახს ახალი ადამიანი შეეძინა. წესით და ბუნებით ეს სასიხარულო, ბედნიერი მოვლენა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ... მოიგონეთ მოთხრობის ბოლო, რომლისთვისაც გამზადებდათ სასტიკი ავტორი. თქვენ უთუოდ შეგზარავთ ბოლოს საშინელება, და აქამდე ღიმილმორეულ სახეს მოგიქცევთ თავზარდამცემი შიში ადამიანისათვის“¹⁰.

თავად დ. კლდიაშვილი ადასტურებდა: „ბევრ მკითხველს უცინია ჩემი მოთხრობების წაკითხვაზე, მე კი მათი დამწერი, გეფიცებით, არა ერთხელ გულამღვრეული მოვშორებივარ მაგიდას და ზედ მიტოვებულ ნაწერს“¹¹.

მწერალი თანაგრძნობს იმ გმირებს, რომელთაც ჯერ კიდევ შერჩენიათ უნარი საკუთარი ქმედების კრიტიკული განსჯისა,

ერთგვარი მონანიებისა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს სოლომან მორბელაძე და ჩვენც მაშინვე წარმოვიდგინოთ ჯორჯე შექვდარ, „თავის ნაღვლიან, შავ-უკუდმა ფიქრებში წასულ“, ამ უაღრესად კოლორიტულ ფიგურას. იგი აღიარებს, რომ მისი (და არა მხოლოდ მისი ხ. ჩ.) არსებობის წესი გახდა „ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზე ტყუილი და უბირულობა ... მოგატყუეთ, მომატყუეს და ერთი მოტყუებული ხვალ ან ზევ კარზე მომადგება კიდევ... მშიერ კაცს სადა აქვს ღონე თავის პატიოსან სიტყვას გაჰყვეს?“

მაჭანკლობაში გაწაფული სოლომანის კიდევ ერთ ტიპურ ფრაზაში — „კარგ მოყვარეს შოულობთ, მერე სულ იაფად“, არეკლილია ე. წ. „აზნაურული რკალის“ ნაწარმოებებში გამოტანილი პრობლემები — უკიდურესი გაჭირვება, „გაფშეკილი კუჭი“, ამ გაჭირვებასთან ბრძოლის წყურვილი. ესაა მასალა, რომელიც განსაზღვრავს დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა დრამას და კომედიას, მათ ხასიათსა და საქციელს. შიში, სასოწარკვეთილება, იმედი და უიმედობა — იმდენად მკაფიოდაა გამოხატული, რომ კომპოზიციის მთავარ საყრდენს წარმოადგენს, მთლიანად განაპირობებს ნაწარმოებთა სახეობრივ სისტემას. მწერალი უხვად იყენებს ე. წ. „იმერიზმებს“, მაგრამ მას აქცენტი გადააქვს არა იმდენად იმერეთის კილოკავის მორფოლოგიურ-სინტაქსურ თავისებურებაზე, არამედ ამ კუთხისათვის დამახასიათებელ სიტყვის მოქცევაზე, ინტონაციებზე. სწორედ ეს ქმნის იმ განუმეორებელ აკუსტიკურ კოლორიტს, რომლითაც აღბეჭდილია ამ დიდი მწერლის მთელი შემოქმედება და მეტყველებს იმ „აბსოლუტურ სმენაზე“, რომელიც დიალოგის ოსტატობის თვისებადაა მიჩნეული¹².

დავით კლდიაშვილი, მართლაც, დიდოსტატია დიალოგის აგებისა და არა მხოლოდ ორი პერსონაჟის ერთმანეთთან შეჭიდების სხარტად, სახიერად, ქვეტექსტის ოსტატურად გამოკვეთის თვალსაზრისით. დიალოგურია თავად სისტემა მისი მხატვრული აზროვნებისა. მრავლობითობა დამოუკიდებელი და მაინც ერთმანეთთან შერწყმული იმ ხმებისა, რომლებიც მის ნაწარმოებებში ჟღერს, ათვალსაჩინოებს ავტორის მიერ შერჩეული მასალის დამუშავების ტექნოლოგიას, მის ორიგინალობას.

დავით კლდიაშვილის პროზასა და დრამატურგიაში

გამოყენებული სიუჟეტები, მათი, ხშირად, პაროდული, ანეკდოტური, გროტესკული ხასიათი ყოველთვის სრულიად ბუნებრივი, ორგანული ლექსიკური ქსოვილით არის შემოსილი, განათებულია დახვეწილი იუმორით, ავტორის ირონიული ინტონაცია კი ხშირადაა გადაფარული ავტორისავე თანაგრძნობით თავისი გმირებისადმი და სწორედ იგი განსაზღვრავს დ. კლდიაშვილის სტილის და მხატვრული აზროვნების მანერას.

დიალოგებზეა აგებული „ბაკულას დღეები“ და „სოლომან მორბელაძე“. დიალოგში დაშიფრული ქვეტექსტებისა და ზეამოცანის ზუსტად განსაზღვრის ოსტატობას მიჰყავს მწერალი ქართული დრამატურგიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუშის „დარისპანის გასაჭირის“ შექმნამდე, რომელიც, იმავედროულად, აშკარა თეატრალიზმითაც აღმოჩნდა აღბეჭდილი და დ. კლდიაშვილის შესაძლებლობათა კიდევ ერთი, დიდად მნიშვნელოვანი ასპექტი წარმოაჩინა. პიესის ტრაგიკომიკური ჟანრული სტრუქტურა და სახეობრივი სისტემა ქართული კომედიის გენეზისზე მიუთითებდა, განსაზღვრავდა მის საექტაპო მნიშვნელობას, თუმცა კი თავად დრამატურგი მას უბრეტენზიოდ უწოდებდა „სურათს ერთ მოქმედებად“.

გასილ კიკნაძე, ავტორი გამოკვლევისა — „დავით კლდიაშვილის თეატრი“, სამართლიანად მიიჩნევს, რომ „დარისპანის გასაჭირი“ ქართულ დრამატურგიაში სრულიად ახალი მოვლენაა. მანამდე ქართული დრამატული მწერლობა ასე სრულყოფილ ტრაგიკომედიას არც იცნობდა“.¹³ პიესაში იგივე თემებია დამუშავებული რაც დ. კლდიაშვილის შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი. დარისპანიც, „რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო“. აქაც, უკიდურესი გაჭირვება, მიზნის მიუღწევლობა, თვალთმაქცობა, თამაში და კვლავ ბრძოლის უნაყოფობაა გამოხატული. აქაც, კომედიური საბურველის წიაღში დრამატული ვნებები და მწვავე სოციალური პრობლემებია წარმოჩენილი, მაგრამ ამჯერად იგი აშკარა თეატრალიზმითაა შემოსილი და დიალოგების ოსტატურად აგებასთან, მის ფსიქოლოგიურ მოტივირებასთან ერთად, დრამატული ნაწარმოების შესაქმნელი ყველა აუცილებელი პირობაა გათვალისწინებული, იქნება ეს კოლიზიის წარმოქმნა, კონფლიქტის გაშიშვლება, კვანძის განასკვა თუ მისი გახსნა. თუმცა კი ამ პიესაში, ისე როგორც დ.

კლდიაშვილის პროზაულ ქმნილებებში, კონფლიქტმა ვერაფერი გადაწყვიტა, კოლიზია კვლავ განუმუხტავი დარჩა.

პიესის მთავარი გმირიც მოგზაურია. მისი პრობლემების არსი „ქამუშაძის გაჭირვების“ დარად აქაც სათაურშივეა გამონატული. დრამატურგი დარისპანს მისი უსაშველო მოგზაურობების მხოლოდ ერთ ეპიზოდში წარმოგვიდგენს, მაგრამ ამ ნაწილშიც საესკებო ნათლადაა გამჟღავნებული როგორც მისი, ისე მისი თჯახის წევრების, ნათესავების, ახლობლების, უფრო ფართოდ კი, ქართველ აზნაურთა სულიერი თავგადასავალი. დარისპანიც გაპარტახებული სოფლების მტვრიანი და კოლბოსებიანი შარავნებითაა მისული მართას სახლამდე. კაროენას დააბორწიალებს თან, მზადაა მაშველობა თავად გაუწიოს გასათხოვარ ქალიშვილს, თღონდ სასიძოს მიაგნოს და არას დაგიდევთ მორჩილი, უენო, თვინიერი ქალიშვილის უხერხულ, შეურაცხმყოფელ მდგომარეობაში ჩაყენებას.

პირველივე გამოსვლაში დარისპანი გულწრფელად აღიარებს: „ვართ ისე, მართა ჩემო!... რაგარც მოგესხენება ჩვენისთანების ამბავი! შენ რაღა დაგიმალთ... ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ — აგერაა წელში გავწყდებით, მართა ჩემო!... ნამეტან გაჭირვებაში ვიმყოფებით — მარა ამ ქალიშვილებისაგან უფრო გვემატება გასაჭირი, შენ გენაცვალე!... შენ გაშორა ღმერთმა ის დღე, ჩვენ რომ გვადგოა... ერთი გყავდა და ქე მოახერხე მისი გათხოვება — ჩვენ კი ერთობ გაწვალელები შევიქენით, მართა ჩემო!... თჯახს ვერ ნახავ, რომ სამი და ოთხი ქალიშვილი არ ჰყავდეს გასათხოვარი და მოხონელი კი არსადაა, შენი ჭირი შემეყაროს!... არსად არის! რაღაც უბედურებამ გული შეუცვალა ახლანდელ ყმაწვილებს... აღარ ეკიდებიან თჯახობას!... ე გოგოები კი გვიყრიან სახლში და გვაბერდებიან საცოდავად ხელში... ამას წინათ მაშველით მაინც მოახერხებდი კაცი საქმეს — ახლა იმათაც მიანებეს თავი, მაშველობას აღარ ჰკიდებენ ხელს — ვერაფერი გამოსარჩენი ხვდებათ და ტყვილა წანწალით როდიღა იწუნებენ თავს!... სხვა გზა აღარ გრჩება გასათხოვრის პატრონს — ისევ შენ თავად გამოძებნო და მონახო სადმე სასიძო!... არ დაგიმალავ, ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ, შენვალ ჩემს გასაჭირში — დავათრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყოველგან — ნათესავებში, კეთილებში, დღეობებში, — ეგებ ვისმე ან მოეწონოს, ან ვინმემ სხვანაირ

გუნებაზე თვალი გადააფლოს და გამანთავისუფლოს მაგისაგან!...
 ხად არ ყყოფილვარ, ცის კიდე მაქვს მორებული, მართა ჩემო
 — არაფერი იქნა! ახლა აგერ ერთმა, ჩემი ცოლის ნათესავმა,
 შემომითვალა, მომიყვანო... ვიდაც ყმაწვილი ჰყოლია სახეში —
 ვაჩვენებო!... მიმყავს იქ!... აბა რა ვქნა, შენი ჭირი შემეყაროს?!...
 უწინ თავად მოდიოდნენ სანახავად, ახლა შენ უნდა მოუყვანო!...
 რას იზამ?! წანწალმა მოშკლა... ეგებ ერთი კი გაუათხოვო,
 მარა რა, მადლი აღარ აქვს ამისთანა გათხოვებას!... შენთან
 შემოვუხვიე, ეგებ ცოტა დევისვენო და შენც კარგა ხანია, აღარ
 მინახავხარ!...“¹⁴

თითქოს ბედმა გაუღიმა დარისპანს, მოულოდნელად შესაძლო
 სასიძოს შეჰყარა და იგი უკვე ვედარ ითვალისწინებს მართას
 და პელაგიას ინტერესებს, რომელთაც ნატალიას მითხოვება
 უნდათ ოსიკოსთვის და სწორედ ამ მიზნითაა იგი აქ მოწვეული.
 დარისპანს თავად სურს სასიძოს ხელში ჩაგდება. „დაზვერვას“
 უკვე მორჩა, პელაგიას წვრილად გამოჰკითხა ყველაფერი.
 სტრატეგიული გეგმაც შეიმუშავა, მაგრამ მიზანი და მის
 მისაღწევად გამოყენებული საშუალებანი გამოდგა შეუსაბამო.
 სწორედ აქ იჩინა თავი კომიკურმა სიტუაციამ და დარისპანის
 პორტრეტს ახალ-ახალი შტრიხები შემატა.

დარისპანი არტიტია — გარდასახვის ოსტატი. ის თამაშობს!
 ცრუობს, მაგრამ თითქოს იჯერებს კიდეც თავისსავე გამონაგონს
 — ორ როლს განასახიერებს, ერთს, რომელიც სოციალური
 გარემოთი — ყოფის პირობებითაა განპირობებული, მეორეს
 კი იმას, თავად რომ მოსწონს შესასრულებლად. მეტოქეთა
 გამოჩენით შეცბუნებულ პელაგიას დარისპანი არწმუნებს...
 „თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ კაი ოჯახები გვაქვს
 გვარში!... თუ ყველას არა ... ზოგიერთს მაინც!... ჩემს თავზე
 მოგახსენებთ — რომ მობრძანდეთ ჩემს ოჯახში, თამამად შემოდით
 ვთქვა, რომ ვერაფერს დამიწუნებთ!... თქვენ არ მომიკვდეთ!...
 ერთობ გაწყობილი ოჯახი მაქვს!...“ და მერე: „ჩემისთანა
 მოლხენილი კაცი არ მეგულება, არაფერი არ მაწუხებს!...
 მივდი-მოვდივარ ამ ჩემს ნათესავებში, კეთილებში, ნაცნობებში...
 ყველგან კარი ღიად მხვდება, ყველგან უხარიათ ჩემი ნახვა.“¹⁵
 ეს არაჩვეულებრივად ზუსტად მიგნებული ფრაზა — „თამამად
 შემოდით ვთქვა“, განამხელს არა მხოლოდ სიყალბეს დარისპანის

ცხოვრების წესია, არამედ იმ სულიერ ტკივილებსაც, ჯერ კიდევ თავმოქმედონე ეს აზნაური რომ განიცდის თავისუფალი არსებების დაკარგვის გამო, კარგა ხანია, რაც მაშველად დაუღვა საკუთარ ქალიშვილს და ახლა ისევე ფაცურობს, ოსიკოს ბიძის — ონისიმე მათარაძის გადმოხირობას ცდილობს. ონისიმეც დიდადაა დაინტერესებული დარისპანით. მასაც გასათხოვარი ქალიშვილები ჰყავს და ხომ შეიძლება დარისპანს საცოლვე გაჟიშვილი ჰყავდეს შინ? ამ პერსონაჟთა ინტერესების როგორც დახირობირობა, ისე თანხვედრა, კიდევ უფრო ამძაფრებს კომიზმს.

დავით კლდიაშვილი მინიმალურ, ძუნწ, მაგრამ უაღრესად ტევად ფორმებს იყენებს გმირთა ხასიათების გამოსაკვეთად. კაროენა, ეს ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სრულქმნილი სახე ქართული დრამატურგიისა, მხოლოდ რამდენიმე ფრაზას, ზოგჯერ კი მხოლოდ ერთ სიტყვას წარმოთქვამს. ესენია: „ორასი გამოტეხა... მარა ჭირმა გაგვიწყვიტა“, „ბურია“, „რა მიჭირს ბატონო?“ „კი ბატონო“, „ყაბალახი რა უყავი? მიაგდებ ყოველთვის სადმე“, „ჩემი რა ბრალია ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მოძადგები?... მე არა გთხოვ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის“. სულ ესაა და ეს, მაგრამ რაოდენი სევდა, გულისმომკვლელი ტკივილი და ჭირთა დათმენის განსაცვიფრებელი უნარია გამონატული მიმტევებელ, მაგრამ მაინც მსხვერპლად მოაზრებულ ამ მარადიულ სახეში.

კაროენას ქმედებათა პლასტიკური სახიერება — ნაძალადევი ცეკვა-თამაში, ოსიკოსთვის ჩაის მირთმევის ცერემონია, მართას საგანგებო, მოულოდნელ შექანილზე ფინჯნის გატეხვა და სხვა, განსაკუთრებულ ცხოველმყოფელობას სძენს დიდი ოსტატობით დამუშავებულ ამ მხატვრულ სახეს და ქართული დრამატურგიის ჭეშმარიტ მიღწევათა არც ისე ვრცელ რიგს განაკუთვნებს.

კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია ოსიკოს ტექსტის სიმცირე. მისი ხასიათის გახსნას, ცხოვრებისეული პოზიციის გამოკვეთას ონისიტყვიანი ფრაზით აღწევს ავტორი. — „აქვს რამე?“ კითხულობს ოსიკო და სწორედ ამ ინტერესში ავლენს მთელ არსს თავისი ბუნებისა. ამ ახალგაზრდა კაცისათვის სულერთია ვის შეერთავს ცოლად — ნატალიას თუ კაროენას. მთავარია, საპატარძლოს მზითველი ჰქონდეს! მომგებიანი პარტიის შემთხვევაში ოსიკო დანიშნულზეც იტყვის უარს, თუ კი მას მართლაც ჰყავს საცოლვე და მოულოდნელი განცხადება ნიშნობის თაობაზე

მარტოოდენ უხერხული ვითარებიდან თავდასხნის სურვილით არაა ნაკარნახები. ოსიკო, ისე როგორც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა დიდი უმრავლესობა, გადარჩენის გზას დაეძებს. ამ გზაზე ნათლად იკვეთება მისი მსოფლმხედველობაც. ახალ სოციალურ ვითარებაში მოხვედრილი ეს სუბიექტიც მხოლოდ იმისათვის იბრძვის, რათა შეინარჩუნოს, ასე ვთქვათ — ბიოლოგიური, პრიმიტიული ფორმა არსებობისა და არსად არ იკითხება არამც თუ ძალისხმევა, არამედ მცირეოდენი სურვილიც კი, თავისი წარჩინებული გვარის, ჯიშის, კლასის სულიერ ღირებულებათა გადასარჩენად. სწორედ ეს შემგუებლობა, ერთგვარი მიმიკრია, კაპიტულაცია ახალი დროის გამოწვევათა წინაშე განაპირობებს „აზნაურთა შემოდგომაში“ გამოვლენილ დაკნინებას, დამცრობას პიროვნებისა. აქ გამოხატულია მთელი კლასის დეგრადაციის სურათი, მაგრამ ამ პრობლემების მიუხედავად, უკვე საუკუნეზე მეტია რაც მაყურებელი იცინის „დარისპანის გასაჭირზე“.

დავით კლდიაშვილის ეს პიესა ნაკლებად მიესადაგება ტრაგიკომედიის ძველ თუ ახალ განსაზღვრებებს. ეს არაა არც „ტრაგედია ბედნიერი დასასრულით“, არც „კომედია უბედური ფინალით“, მით უფრო იგი არაა „თავიდან აცილებული ტრაგედია“ ან „გადატანილი ტრაგედია“. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კოლიზიიდან განვითარებული კონფლიქტი არც ამ პიესაში პოულობს გადაწყვეტას, მაგრამ აქ ნათლადაა გამოვლენილი ტრაგიკომიკური ჟანრული სტრუქტურის ორპლანიანობა, ტრაგიკული და კომიკური საწყისების ურთიერთგამსჭვალვა და, რაც მთავარია, მათი იმგვარი მხატვრული ერთიანობა, რომელიც ცნადაყოფს ავტორის სტილის როგორც ორიგინალობას, ისე მის უღრმეს კავშირს ქართული კაცის მენტალობასთან.

გროგოლ კიკნაძე* აღნიშნავს: „დავით კლდიაშვილი იღებს სასაუბრო მეტყველებისათვის დამახასიათებელ ტონს, ანუ ისეთნაირ მეტყველებას ირჩევს, რომელიც დიდად არ განსხვავდება მისი პერსონაჟების მეტყველების ტონისა და მიმდინარეობისაგან. ამ მხრივ ავტორის მეტყველება კი არ უპირისპირდება პერსონაჟთა მეტყველების სტილს, არამედ თითქმის არც გამოირჩევა მისგან...“

ასეთი სტილის დაცვის შემთხვევაში მწერალი აღარ უპირისპირდება თავის ნაწარმოებში განსახიერებულ პერსონაჟებს

და დაცინვის დროსაც კი არ იღებს ხელს მათდამი გულთოდ
დამოკიდებულებაზე. ამასთანავე, ასეთი სტილის შერჩევა
ათავისუფლებს ნაწერს მოსალოდნელი პრეტენზიულობისაგან,
რადგან მწერალი იმდენად შესულია პერსონაჟთა ცხოვრებაში,
რომ აღარ არსებობს საფუძველი „ზევიდან ცქერისათვის“...
ე. ი. აღკვეთილია... მონრალიზების პირდაპირი გამოვლინების
შესაძლებლობა.

ასეთია ამგვარისტილის მხატვრული ფუნქცია... და ამიტომაცაა,
რომ მკითხველს არაფერი არ მიიჩნია არა თუ კარიკატურულად,
არამედ ასე თუ ისე მნიშვნელოვან გადაჭარბებადაც კი. მასში
ვერ შეხვდებით გამოთქმასა თუ ფორმას, რომელიც ამ ყოფის
მიმართ შეიძლება „ამაღლებულად“ მოგვეჩვენოს, საგანგებო
შერჩევით თუ დახვეწის კვალი ემჩნეოდეს. მწერალი სრულიად
ბუნებრივად და დაუძაბავად მეტყველებს და სწორედ ამით
აღწევს დიდ მხატვრულ ეფექტს... დ. კლდიაშვილს თითქოს
არაფერი არ შეაქვს თხზულების მიმდინარეობაში. იგი მხოლოდ
აკვირდება პერსონაჟებს და მხოლოდ იმას გადმოგვცემს, რასაც
ეს დაკვირვება უშუალოდ იძლევა... ამ აღწერიდან ყოველგვარი
კომენტარის გარეშე იშლება ვითარების ნათელი სურათი,
რომელიც უკვე თავის თავშივე შეიცავს შეფასებას.

ავტორი თითქმის არ გამოდის მსჯავრმდებლის როლში.
დავით კლდიაშვილი იმდენად იმას როდი გადმოგვცემს, თუ
როგორ შთაბეჭდილებას ტოვებს მასზე პერსონაჟის საქციელი,
რამდენადაც თვით პერსონაჟთა ურთიერთობის ფარგლებში
რჩება და მათი ურთიერთობის ჩვენებით კმაყოფილდება.
ამით გამოიწვევა დავით კლდიაშვილი, მაგალითად, ილია
ჭავჭავაძისაგან, რომელსაც სრულიად აშკარად გამოაქვს თავისი
განაჩენი „კაცია-ადამიანში?!“.

თუ ილია ჭავჭავაძე... ცივი და შეუბრალებელი მსაჯულია, თუ
იგი დაუზოგავად იყენებს სასტიკ ირონიას თავისი პერსონაჟების
დახასიათებისას, დავით კლდიაშვილი განსაკუთრებულ
ღმობიერებას იჩენს. „რა ქნას, სხვა გზა აღარ აქვს!“ – აი,
ამნაირად უდგება მწერალი თითქმის ყველა მოქმედ პირს
და თბილი ემოციებით დატვირთული გამოთქმებით სულ იმას
ცდილობს, რომ არც ერთ მათგანს არ მოაკლდეს მწერლის
მგრძნობიარე დამოკიდებულება”.¹⁶

ავტორის ამ განსაკუთრებული ხედვის, სტილური თუ მეთოდოლოგიური თავისებურებების სცენური ხორცშესხმა იოლი არ აღმოჩნდა იმდროინდელი ქართული თეატრისათვის. გიორგი ერისთავისა და მისი მიმდევრების დრამატურგიაზე აღწერილ იმ სახელგანთქმულ მსახიობებსაც კი, რომელთაც დიდ წარმატებას მიაღწიეს ქართული კომედიის ნიღბების ხორცშესხმაში, უჭირდათ დ. კლდიაშვილის პერსონაჟების წარმოდგენა.

კარგა ხანს დაუძლეველ ამოცანად რჩებოდა პიესის ტრაგიკომიკური შინაარსისა და ორიგინალური ფორმის ადეკვატური თეატრალური ინტერპრეტაცია და „დარისპანის გასაჭირის“ ვოდვევილიზაცია ერთგვარ ნორმად გადაიქცა. თუმცა, დარისპანის როლის პირველმა შემსრულებელმა — ვალერიან შალიკაშვილმა დიდ წარმატებას მიაღწია, მაგრამ იმ დროიდან შემორჩენილმა რეცენზიებმა არ დაგვიტოვეს რამდენადმე მაინც კონკრეტული აღწერილობა იმისა თუ სახელდობრ რას და როგორ თამაშობდა ქართული თეატრის ეს გამორჩენილი მოღვაწე.

„დარისპანის გასაჭირი“ 1904 წელს, დ. კლდიაშვილის პირველი პიესის — „ირინეს ბედნიერების“ დადგმის შემდეგ დაიწერა. ავტორი აღფრთოვანებული დარჩა ფილიბეს როლის შემსრულებლის — ვასილ ბალანჩივაძის თამაშით და ეს ახალი პიესა სპეციალურად მისი ბენეფისისათვის შექმნა, მაგრამ მონდა ისე, რომ არც ვ. ბალანჩივაძეს და არც ნატო გაბუნias, რომელსაც, აგრეთვე, თავისი ბენეფისისათვის, მართას როლის შესრულება უნდოდა, სპექტაკლი არ უთამაშიათ.

პირველად 1904 წლის 30 მარტს მსახიობთა ამხანაგობამ წარმოადგინა პიესა და სწორედ ამ სპექტაკლში თამაშობდა ვ. შალიკაშვილი. დარისპანის როლმა მას დიდი აღიარება მოუპოვა და იგი მუდმივად შედიოდა მის რეპერტუარში. კაროჟნას ვ. შალიკაშვილის მეუღლე — ნ. ჯაფანიშვილი ასახიერებდა. ვ. შალიკაშვილი, როგორც ვიცით, „ახალი ტიპის, ახალი ყაიდის“ შემოქმედი იყო და როცა „მესხიშვილისა და ვასო აბაშიძის თეატრმა, — წერს აკაკი ვასაძე, — მოითხოვა განახლება, ამ განმანახლებელთა შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი ეჭირა ვ. შალიკაშვილს“¹⁷ საფიქრებელია, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპების ერთგული, განათლებული, თანამედროვე

თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებში კარგად გარკვეული შემოქმედისათვის ძნელი არ უნდა ყოფილიყო დ. კლდიაშვილის პიესის თავისებურებათა დრამა წვდომა, ხასიათის ფსიქოლოგიური მოტივირება და ამ მხატვრული სახის ლოგიკური დაკავშირება სპექტაკლის მიმართებასთან. დ. კლდიაშვილი წერდა: „დარისპანმა იბოვა თავისი მოსიყვარულე, განსხვავებული მოსიყვარულე გამოქსახველი – ვალერიან შალიკაშვილი... ეს იყო ნამდვილი სიყვარულიანი დრამა, სიყვარულიანი მხატვრობა, ავტორის გადაუხდელი დაჯილდოება“.¹⁸

„დარისპანის გასაჭირი“ დაიდგა თითქმის ყველა ქართულ თეატრში, ის ძალიან პოპულარული პიესა იყო, მაგრამ მისი სცენური ინტერპრეტაცია სრულიად არ შეესაბამებოდა დედანს. ჯერ კიდევ მარჯანიშვილი წერდა: „დავით კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჭირიდან“ ანეგდოტური ვოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაუღიანოილია ნამდვილი ტრაგიზმით. ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლის საზღვარზე... ვისაც დ. კლდიაშვილის კომედიებში ტრაგედია ვერ დაუნახავს, მას უფლება არა აქვს იფიქროს, რომ იგი იცინის კლდიაშვილის სიცილით“.¹⁹

აზნაურთა გაბიაბურებისა და გაკიცხვის ტენდენცია დროთა განმავლობაში კი არ დაცნრა, არამედ კიდევ უფრო მომძლავრდა საბჭოთა იდეოლოგიისა და ე. წ. ნორმატიული ესთეტიკის ზეწოლის ქვეშ. და მხოლოდ „ყინულის ღღობის“ ეპოქაში გახდა შესაძლებელი დ. კლდიაშვილის პიესების მოაზრება პირველწყაროსთან შესაბამისობაში. ახალმა ქართულმა რეჟისურამ ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა ამ საქმეში.

მიხეილ თუმანიშვილმა 1964 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე „პოეზიის საღამოს“ მეორე განყოფილებაში წარმოადგინა „დარისპანის გასაჭირი“. რეჟისორს არ დაურღვევია ამ პიესის რომელიმე სხვა პიესასთან ერთად წარმოდგენის ტრადიცია, მაგრამ მან და მთავარი როლის შემსრულებელმა სერგო ზაქარიაძემ, გადატრიალება მოახდინეს დარისპანის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციაში.

სპექტაკლში განსაკუთრებულად იყო გამოკვეთილი პიესის დრამატული თემები, ტრაგიკული ინტონაციები. ს. ზაქარიაძის

საშემსრულებლო მანერისათვის დამახასიათებელი სიმწვავე, ვნებების პედალიზება და დრამატიზება კომედიური საწყისის ერთგვარ ნიველირებას ახდენდა, მიუხედავად იმისა, რომ ს. ზაქარიამე კომედიის წარმოსახვის დიდოსტატიც იყო. ამდენად, გარდასახვისა და ფსიქოლოგიური შთაწვდომის პრინციპებზე აგებული ეს შესანიშნავი სპექტაკლი ცალმხრივობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი, მაგრამ მან უადრესად დიდი როლი ითამაშა დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის ხელახალ გააზრებაში.

ამავე პერიოდში ლილი იოსელიანმა გორის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დადგა იგივე პიესა და მანაც არსებითი ცვლილება შეიტანა მისი სცენაზე წარმოდგენის ტრადიციაში. ლ. იოსელიანი იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც სპექტაკლის აფიშასა და პროგრამაში პიესის ჟანრი განსაზღვრა და მას ტრაგიკომედია უწოდა, სპექტაკლი ააგო ამ ჟანრის თავისებურებათა გათვალისწინებით და, რაც მთავარია, კაროუნას როლის შემსრულებლად დანიშნა მედეა ჯაფარიძე, რომლის მომზადებელი, ღვთაებრივი სილაშაზე კატეგორიულად ემიჯნებოდა კაროუნას შეუხედავ, დაბდურა, რამდენადმე გონებაშეზღუდულ პერსონაჟად წარმოდგენის ტრადიციას. მ. ჯაფარიძემ ითამაშა სათნო და კეთილშობილი, მიმტევებელი და კეთილშესურნე არსება, რომელიც სულის სიღრმემდე იყო შეძრული მისი პიროვნების დამამცირებელი გარემოებებით, მაგრამ იგი მამასაც თანაუგრძნობდა და ემორჩილებოდა.

ლილი იოსელიანი მსხვილი კურსივით გამოჰყოფდა კაროუნასა და ოსიკოს თემას, გვაგრძნობინებდა, რომ სხვა სიტუაციაში, ნორმალურ სოციალურ გარემოში ეს წყვილი ზედმიწევნით შესაფერისი აღმოჩნდებოდა. იგივე თემა იყო ხაზგასმული იმ სპექტაკლშიც, რომელსაც რუსთაველის თეატრში დგამდა ლ. იოსელიანი გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში. კაროუნას აქაც მ. ჯაფარიძე ასახიერებდა. ოსიკოს როლზე თვით თენგიზ არჩვაძე იყო მიწვეული, რომლის დიდი აქტიორული შესაძლებლობები და მომნიბლაკი სცენურობა კიდევ უფრო ათვალისაჩინოებდა რეჟისორის ჩანაფიქრს. დარისპანს აქაც ს. ზაქარიამე განასახიერებდა. სცენური სიმართლით აღსავსე ამ სპექტაკლში ჰარმონიულ მთლიანობაში იყო წარმოდგენილი პიესის ტრაგიკომიკური მიმართება, მაგრამ გენერალური

რეპუტაციის შემდეგ ს. ზაქარიადე მოულოდნელად გახდა ავად და მალევე გარდაიცვალა. თეატრს, ამ დიდი მსახიობის პატივისცემის ნიშნად, არც უფიქრია ურთულესი ამოცანა გადაეჭრა და შემცვლელი დაექვსა სერგო ზაქარიადისათვის. ასე რომ ეს შესანიშნავი სპექტაკლი მაყურებელს არ უნახავს.

XX საუკუნის II ნახევრის ქართულ თეატრში დ. კლდიაშვილის დრამატურგიის აქტუალიზებას თავისი ლოგიკა ჰქონდა. ვ. კიკნაძე მიიჩნევს, რომ „დ. კლდიაშვილის ახალი დადგმებით ქართული თეატრის ლექსიკის განახლებაში, სცენურ ფორმათა და ხასიათთა მრავალპლანიან ძიებაში ბევრი რამ იყო მიღწეული...“²⁰

მრავალმა რეჟისორმა დადგა „დარისპანის გასაჭირი“. ამ სპექტაკლებს ჰქონდათ გარკვეული ღირსებები, მაგრამ ახალი ხედვისა და მოულოდნელი, საინტერესო რაკურსით მისი შინაარსის წარმოდგენის თვალსაზრისით ორი დადგმა უნდა გამოიყოს, ესენია: გოგი ქავთარაძის მიერ ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში განხორციელებული „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“ და რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი „დარისპანის გასაჭირი“.

გიორგი ქავთარაძემ ერთ სპექტაკლად გაიაზრა „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“. მანაც გაამწვავა და გაამძაფრა „დარისპანის გასაჭირის“ დრამატული საწყისი, შეძლო ლოგიკურ მოღიანობაში წარმოედგინა პიესების სწავლასევა უანრული მიმართება და კაროენასა და ნატალიას მხატვრული სახეების ახალი, მოულოდნელობის ეფექტით განათებული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ისინი აქ წარმოადგენდნენ არა ერთმანეთთან მოქიშბე, დაპირისპირებულ ძალებს, არამედ დამამცირებელი ვითარებით შეურაცხოფილ იმ ახალგაზრდა ქალებს, რომელთაც ნება და ძალა აღმოაჩნდათ პროტესტი გამოენატათ და არ დამორჩილებოდნენ სასიძოს „მონიბვლის“ ყალბ რიტუალს. მართას საგანგებო შეძახილზე კაროენა დემონსტრაციულად ანარცხებდა იატაკზე ოსიკოსთვის მისართმევი ჩაის ფინჯანსა და ლამბაქს. ნატალია კი, აღტაცებული კაროენას ამ უქსით, ცოტა მოგვიანებით სრულიად ბუნებრივად იმეორებდა იმავეს. მიუღებელ სამყაროსთან დაპირისპირების ეს ფორმა ლოგიკურ

განვითარებას პოულობდა ირინეს პროტესტში და ქალის დაბეჩავებული მდგომარეობის წინააღმდეგ მიმართული ეს პათოსი, ახალი ადაშიანის დაბადების საწინდრად აღიქმებოდა. აქ ხაზგასმული იყო არა მხოლოდ გენდერული თანასწორობისათვის ბრძოლის აუცილებლობა, არამედ აუცილებლობა იმ თავისუფალი არჩევანისა, რომელიც განსაზღვრავს კიდევ ბინოვებად განხორციელების გზას. ამ თვალსაზრისით გ. ქავთარაძის სპექტაკლი „ახალი დრამისა“ და „ინტელექტუალური დრამის“ მსოფლმხედველობრივ პრინციპებთან იყო წილნაყარი და მის არეალში მოიაზრებდა დ. კლდიაშვილის პიესებს.

გიორგი ქავთარაძის სპექტაკლი, ისე როგორც სხვა წინამდებარე დადგმები, აგებული იყო ტრადიციული, მიმეზური თეატრის მნატვრულ პრინციპებზე, სადაც გარდასახვისა და ხასიათის ფსიქოლოგიური შთაწვდომის მეთოდი სცენაზე წარმოსახული სამყაროს ნამდვილობის ილუზიის შექმნას მიესწრაფოდა, თუმცა რეჟისორი აქ იყენებდა ბრენტის თეატრში აპრობირებულ „გაუცხოების ეფექტს“ და მსახიობები მნიშვნელოვანი განაცხადის გაკეთებისას ჯ. ფანუაშვილის სათამაშო სცენოგრაფიაში აქცენტირებულ შემადღებულ ადგილზე გამოდიოდნენ და ისე უზიარებდნენ მაყურებელს თავის ფიქრებს, მაგრამ ეს ერთგვარი „გასვლა მოქმედებიდან“ გამოყენებული იყო როგორც მნატვრული ხერხი, მთლიანად სპექტაკლი კი არ ეფუძნებოდა ანტიმიმეზური, ანტიილუზური თეატრის სხვა მეთოდოლოგიურ თავისებურებებსაც. ამავე ესთეტიკის საფუძველზე იყო შექმნილი თ. ჩხეიძის სპექტაკლიც და მისი რეჟისორული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ბუნებრიობა, ხასიათებისა და მოვლენის სიდრმისეული წვდომა მსჭვალავდა მოელი სპექტაკლის მნატვრულ სამყაროს. გ. ქართველიშვილი შენიშნავდა, რომ რეჟისორი უჩვენებდა ახალგაზრდების „წამებას“, უიმედო ხვედრისაგან თავდახსნის ყველა მცდელობის უშედეგობას. აქ კაროენასა და ნატალიას ბედს იზიარებდა თსიკოც. უღმობელ დროს ისიც თავისებურ შინაბერად გადაექცია და ქალივით გადაპრანჭული, კარგაკარ

დაწანწალებდა სარფიანი ქორწინების მოლოდინში. სამივე ახალგაზრდა აქ „ტუსალებად“ წარმოგვიდგებოდნენ და ისინი გულწრფელად თანაუგრძნობდნენ ერთმანეთს.²¹

სრულიად სხვა ვითარებას წარმოსახავდა XXI საუკუნის დასაწყისში (2006) რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილი სპექტაკლი. მისი ავტორები აღარ მიესწრაფოდნენ „დარისპანის გასაქირის“ უაღრეს დრამატიზაციას, რაც აშკარად შეინიშნებოდა XX საუკუნის მეორე ნახევარში განხორციელებულ დადგმებში. აქ თავმოყრილი იყო რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელისათვის დამახასიათებელი ყველა არსებითი თავისებურება – სხვადასხვა მიმართულების, სტილისა და შეთოდისათვის დამახასიათებელი თვისებების ურთიერთგამსჭვალვა, ცნობილი ტექსტების მოულოდნელი ინტერპრეტაცია, თამაშის, როგორც პერფორმაციული გარდაქმნის აღიარება თეატრალური წარმოსახვის საფუძვლად.

„დარისპანის გასაქირის“ დადგმამდე კარგა ხნით ადრე, ჯერ კიდევ 1969 წელს, რ. სტურუამ, თ. ჩხეიძესთან ერთად, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სპექტაკლს შემდგომ დიდ სცენაზე თამაშობდნენ და მას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის უახლესი მხატვრული ტენდენციების განსაზღვრაში. უაღრესად პირობით სცენურ გარემოში, რ. სტურუას სათეატრო მოდელისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თავისებურება უკვე ნათლად იყო გამოვლენილი, შესრულების ხარისხი კი სამსახიობო ხელოვნების უმაღლეს დონეზე გახლდათ აზიდული.* სპექტაკლის შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი, განსაკუთრებით კი სერგო ჯაქარიაძის ბეკინა სამანიშვილი, გიორგი გეგეჭკორის პლატონი და რამაზ ჩხიკვაძის სრულიად ფანტასტიკური კირილე მიმინოშვილი რუსთაველის თეატრის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო აქტიორულ მიღწევათა რიგს განეკუთვნებოდა. არც ამ თანამედროვე პრობლემებით გადავსებულ, პოლისტილისტურ, პოლისტრუქტურულ პრინციპებზე აგებულ სპექტაკლში იყო გამონათქვამი თანადგომა თუ თანაგანცდა მისი გმირებისადმი.

• იხ. ნოდარ გურაბანიძე, რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997.
• ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 2004.
• დავით მუშლაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, თბ., 1987.

რეჟისორები წარმოადგენდნენ სულიერი საწყისებისაგან დაცლილ, ზნეობაშემოძარცვულ საზოგადოებას, რომლის მთავარ ინტერესს მატერიალური „ვნებების“ დაკმაყოფილება შეადგენდა. სპექტაკლის ფინალში სცენაზე იდგა თავდახრილი და შეცბუნებული ბეკინა სამანიშვილი. ის ქირისუფადს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ვაჟიშვილის შეძენით აღტაცებულ მამას. მისალოცად მისული სხვა პერსონაჟები კი როგორც იყვნენ ჩამწკრივებულები და ძნელი დასადგენი იყო, ულოცავდნენ თუ უსამძიმრებდნენ მას...

დაახლოებით ორმოცი წლის შემდეგ, რუსთაველის თეატრი კვლავ მიმართავს დ. კლდიაშვილს და სპექტაკლის ავტორები დარისპანს წარმოადგენენ ე. წ. „ბოსტმოდერნულ სიტუაციაში“. მის უანრს კი განსაზღვრავენ როგორც ექსცენტრიკულ ტრაგიკომედიას. წარმოდგენა აღსავსე იყო პარადოქსებით, ირონიულობითა და აღუწიებით. თამაშით ტკბობა კი, ამ ახალი დისკურსის აშკარა პრიორიტეტს წარმოადგენდა. მსხვილ კალანდარიშვილი, სტატიაში – „XX საუკუნის დასაწყისის ქართული დრამატული ნაწარმოების თანამედროვე ინტერპრეტაცია“, წერდა: „ბოსტმოდერნიზმის ეპოქის რეჟისურაში ინტერპრეტაციის საკითხმა მნიშვნელოვნად იცვალა სახე. დრამატული ნაწარმოების დადგმაში აღარ იგულისხმება ამ პიესის არსში წვდომა, მისი პრობლემების რაც შეიძლება ამომწურავად, ან აქტუალური კუთხით გადმოცემა. დღევანდელი დადგმა ამკვიდრებს რეჟისორის, როგორც ახალი ტექსტის ავტორის უფლებებს, რომლის თვალსაზრისი თამამ დიალოგში შედის დრამატურგთან. თანამედროვე სცენური ინტერპრეტაცია გულისხმობს არა მხოლოდ ტექსტში მოცემულ პრობლემათა ახალ რეალობაზე მონგრებას, არამედ ამ პრობლემათა ველის განსჯის საკითხად ქცევას, მის გადატანას ფართო კულტურულ სივრცეში... რეჟისორები აფართოებენ პიესის ტექსტის არეს, ადგენენ ჰიპერტექსტს და გამოხატავენ საკუთარ დამოკიდებულებას პიესის ფენომენის მიმართ“.²²

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის ჰქონდა ფარდა და თანამედროვე თეატრში ასე იშვიათად გამოყენებული ეს ატრიბუტი, ისევე იყო გათამაშებული მირიან შველიძის შესანიშნავ სცენოგრაფიულ დიზაინში, როგორც ყველა სხვა საგანი თუ რეკვიზიტი.

სხვა სამყაროში შესაღწევ, ოდნავ ზეაწვეულ ფარდას
ჩაბლაუჭებული პერსონაჟი, რომელიც აშკარად თეატრში ცხოვრობს
და ახლა, ამ წუთას გაიღვიძა, უხერხულობის დაძლევის ცდილობს
და მაყურებელს განუძარტავს: „ისევ დავით კლდიაშვილი, ისევ
წარსული, ისევ „დარისპანის“... თქვენ თითონ იცით რაც“...
სპექტაკლის ავტორები თავიდანვე გვაუწყებენ, რომ ერთი
საუკუნის წინ დაწერილ პიესაში გამოვლენილი პრობლემები
კვლავაც აქტუალურია. უკიდურეს გაჭირვებას, „გაფშეკილ
კუჭს“, ვითარების გამოსწორების შეუძლებლობას, მიუსაფრობა
და უსახლკარობა დამატებია. რუსთაველის თეატრის დარისპანი
მსახიობია და ოღი აქ, თეატრში ცხოვრობს. ზაზა პაპუაშვილი,
რობერტ სტურუას თეატრის იმჟამინდელი უპირველესი
პროტაგონისტი და ამ დადგმის თანაავტორი, გასათვარი
ოსტატობით წარმოგვიდგენს დარისპანის მრავალწახნაგა,
მრავალფუნქციურ სახეს. გვიდასტურებს, რომ არსებითად არაფერი
არ შეცვლილა, შეიცვალა მხოლოდ ფორმა წინააღმდეგობებისა
და მან ექსცენტრიკული, პარადოქსული სასიამოო შეიძინა, შინაარსი
კი ოღივე დარჩა. დარისპანი აქ ცეკვავს, მღერის, თითქოს ღაღობს
კიდევ, მაგრამ გუდასავით ჰყავს მოკიდებული ზურგზე კართუნა
– მისი ეს მარადიული ტვირთი და ხვედრი. სცენის სიღრმეში
მოჩანს გამჭვირვალე ცელოფანში შეფუთული, რესტავრაცია-
რეგენერაციის უძეოდ მომლოდინე სიფლის პატარა, ძალიან
პატარა თეთრი საყდარი – სიმბოლო ქართული კულტურისა
და სულიერების. ფარდის კიდევ უფრო მაღლა აწევას ღამობს
ახლახან, მაყურებლის თვალწინ, შემხულ აბაზანაში განბანილი
დახვეწილი და ელეგანტური ნინო კასრაძის მართა. და ვიდრე
ოღი კვლავ ჩაერთვება კომპიუტერული თამაშების ვირტუალურ
სამყაროში, სცენის ფიცარნაგზე უწესრიგოდ მიყრილ,
გაუთავებელი სარემონტო სამუშაოებისათვის განკუთვნილ
იარაღებს, ასე აშკარად რომ ასოცირდება ჩვენს დღევანდელ
ყოფასთან, მრავალმნიშვნელოვნად დახედავს და ირინიულად
შენიშნავს – „დარისპანის გასაჭირი“... ფარდა ბოლომდე ახდება
და მაყურებლის თვალწინ წარმოსდგება სცენის პორტალის მოელ
სიმაღლეზე გამოფენილი სიქსტის მადონას ფრაგმენტირებული
სერიული როგი. სხვადასხვა ეპოქის, სტილის, მანერის, მასაღის
და ფაქტურის ერთ მოლიან მხატვრულ ქსოვილად წარმოდგენა

მირიან შველიძის სცენოგრაფიაში კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს ე. წ. „ბისტმოდერნულ მგრძობელობას“ და უამრავი აღუზიით, კოდების თვალსაჩინო სისტემით, ქვეტექსტითა და ზეამოცანით დატვირთულ სპექტაკლს ლაღად და მსუბუქად გაითამაშებენ რუსთაველის თეატრის შესანიშნავი მსახიობები, რომლებიც ძალიან კარგად ფლობენ რ. სტურუას თეატრის იმ დეკონსტრუქციულ მეთოდს, რომლის ფრაგმენტებისაგან სრულიად ახალი, მაგრამ ყოველთვის ლოგიკურად ნაგები ახალი მთლიანობა — ახალი მხატვრული სამყარო წარმოიქმნება.

სპექტაკლის ავტორები „დარისბანის გასაჭირის“ პერსონაჟებს ერთგვარ არქეტიპებად მოიაზრებენ, მოქმედებას ავსებენ დღევანდელი რეალიებით და ძველი პრობლემების თანამედროვე შინაარსს წარმოაჩენენ. რუსთაველელთა ამ სპექტაკლის კაროენა იღებს ფოტოებს. ფოტოობიექტივით აღბეჭდილი კადრები ასახავენ იმ უხერხულ სინამდვილეს, რომლის დამალვასაც გმირები ამაოდ ცდილობენ... — „კაროენა აქ არის თავის თავში ბუნებრივად გამოხატული ახალგაზრდა, რომლის ქცევა საყოველთაო მერკანტილური დაინტერესების ფონზე, კონტრასტულად ინფანტილური და შეუსაბამოა. ქეთი ხიტირის კაროენა ისეთია, როგორიც არის: მიაშიტი ბავშვი, რომელიც ამავე დროს კარგად ამჩნევს უფროსების მოჩვენებით კეთილზნეობას. ამიტომ იგი გამოპწვევად და ჯიუტად ეწინააღმდეგება მათ: ცოტა უხეშობით, სიტლანქით, დაუდევრობით და არ სურს თავი შეიწუხოს, რომ ოდნავ უკეთესი გამოჩნდეს.

კაროენასაგან განსხვავებით, ნატალია დახვეწილი, მშვენიერი, ზრდილი ქალიშვილია, რომელიც გამოხატავს ტრადიციულად ღირებულ იდეალს — მორჩილებას. მიუხედავად იმისა, რომ... ისიც ამჩნევს ოსიკოს ნამდვილ სახეს, მაინც ებძება უფროსების მიერ წამოწყებულ თამაშში და ყველა შემთხვევაში გამოხატავს ოსიკოსთან სრულ, იდეალურ შესატყვისობისათვის მზაობას. ეკა მოლოდინაშვილის მიერ შესრულებულ როლში ირონიზირებულია აბსურდამდე მისული კდემამოსილი და დამყოლი ქალწულის იდეალი, რომელიც მისგან ითხოვს, რომ თავის თავთანაც არ იყოს გულწრფელი და გაყალბებული ღირებულებების მსხვერპლი გახდეს...

კაროენა და ნატალია ერთად, სამშენებლო ამწეთი აღიან

ზემოთ, დრუბლებში... და იქ, სიქსტის მადონასთან, უსასრულო სივრცეში უერთდებიან ქალწულთა სეროულ რიგს, ხოლო მიწაზე დარჩენილები აქეთ-იქით, გაფანტულად, ცალ-ცალკე რჩებიან ყოველგვარი შექმდგომი პერსპექტივის გარეშე.

გაცრუებული იმედების კომედიის დასრულების შემდეგ, მაყურებელში რჩება კვალი იმ ტკივილის, რომლითაც რობერტ სტურუა და ზაზა პაპუაშვილი წარმოადგენენ დირებულებათა გაუფასურების წამლეკავ პროცესს²³.

სპექტაკლში წარმოდგენილი დაშლილი, დესტრუქციული სამყარო, გათითოვებული, მხოლოდ პირადი ინტერესებით შეპყრობილი ადამიანები, რომლებიც სრულებით ვერ თანაუგრძნობენ დარისბანის გასაჭირს, აშკარად ავლენს თეატრის ბოზიციას, რომელიც ამჯერადაც კატეგორიულად გამორიცხავს თანადგომასა თუ თანაღმობას მათ მიმართ.

ამ წარმოდგენაში ისევეა გამოხატული თავისი დროის სულისკვეთება, როგორც ზემოთ აღწერილ დადგმებსა თუ თავად დ. კლდიაშვილის დრამატურგიაში. მისი შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი და, შესაძლოა, ყველაზე უფრო გამჭრიახი მკვლევარი — კიტა აბაშიძე, ავტორი დ. კლდიაშვილის ხელწერის განმსაზღვრელი ფორმულირებისა — „ცრემლნარევი სიცილი“, აღნიშნავდა: „ილია ჭავჭავაძისა და დ. კლდიაშვილის ლიტერატურული იარაღი სატირაა, მაგრამ პირველის სატირა მკაცრია და შეუბრალებელი, ეს ვოლტერის სასტიკი სატირაა, ხოლო კლდიაშვილის სატირა ნაზვგრძნობიერია, დიკენსისებური. ...ილია ჭავჭავაძე ტიტანია, მას ზედვე ეტყობა იმ დიადი ეპოქის ბეჭედი, რომელშიაც აღიზარდა. ეს იყო ჩვენში ხანა იდეალიზმისა, ხანა გატაცებისა; მაშინდელ მწერლებს ძვალ-რბილში გამჯდარი ჰქონდათ რწმენა კაცის ყოვლისშემძლეობისა და მისი დიდებულობისა, იგი ღვთის სახედ მიაჩნდათ, ამიტომაც სასტიკად ეკიდებოდნენ მის დანაშაულობას, მისგან ღვთის სახის უარყოფას. დ. კლდიაშვილი ეკუთვნის ეპოქას პესიმიზმისა, როცა საზოგადოების საუკეთესო ნაწილი სევდა-ვარაპით იყო მოცული. იგი სასოწარკვეთილების ხანაშია დაბადებული და აღზრდილი. მის დროის მწერლებს ის აზრი ჰქონდათ ჩანერგილი, რომ ყოველი კაცი პირუტყვია, უღმობელის გარემოების მონა, საწყალი, უძლური და ბეჩავი ქმნილება, რომელიც ყოველ თავის

საზინჯრობით მაინც შესაბრალოა, იმიტომ, რომ მის ცოდვაში დიდი წილი უდევს საზოგადოებასა და ყოველ მის წევრსაცა... და რამდენად უფრო და უფრო მეტად ვეცნობით ამ ცხოვრებას, იმდენად უფრო და უფრო ჩვენში ფესვებს იღვამს მწარე მქვი კაცის დიაბოლის შესახებ“.²⁴

ეს განწყობილებანი, უიმედობისა და სასოწარკვეთილების გრძნობა, ყოფიერების შინაგანი დისპარმონიის გამოძნატველი მსოფლგანცდა აშკარადაა გამოვლენილი დ. კლდიაშვილის ბოლო, მესამე პიესაში — „უბედურება“, თუმცა კი, არც მისი პირველი პიესა — „ირინეს ბედნიერება“ მოკლებული ნეოიდეალისტურ თვალსაზრისს, რომლითაც გაჯერებულია დ. კლდიაშვილის დროინდელი მოდერნისტული ლიტერატურა და ხელოვნება.

„ირინეს ბედნიერება“ დაიბეჭდა 1897 წელს, უურნალ „მოამბის“ №12-ში. პუბლიკაციას აქტიურად გამოეხმაურნენ რეცენზენტები და მიმოძილველები. თითქმის ყველა მათგანი აღიარებდა, რომ „ეს პიესა არ ჰგავდა სხვა ქართულ პიესებს“. ი. ნაკაშიძე* წერდა: დ. კლდიაშვილი მწერალთა იმ მცირე რიცხვს ეკუთვნის, „რომელთაც თრიგინალობის ბეჭედი ატყვიათ, იმ მერცხალთა გუნდსა, რომელნიც თუმცა მოშორებულს, მაგრამ მაინც მომაველ გაზაფხულს გვიქადიან“. „სიმპატიურმა ავტორმა აინჩია ძელი თემა, ძველი განზრახვა, მაგრამ სამწუხაროდ, მხოლოდ სანახევროდ განაახლა იგი. პირველი მოქმედება ... სიცოცხლით სავსეა, მეორე კი სუსტი“.²⁵ ნომლელის ფსევდონიმით ცნობილი პოპულარული მიმოძილველი „შესანიშნავ დრამატულ პიესას“ უწოდებდა „ირინეს ბედნიერებას“ და საგულდაგულოდ განიხილავდა პერსონაჟთა ხასიათებს. იგი წერდა: „აბესალომ საღამთაძის მხგავს ხალხს იცნობს ჩვენი ლიტერატურა. ეს იერემია წარბასა და მისი აჩრდილის ტარიელ მკლაფაძის ანლო ნათესავია, მაგრამ აბესალოს ნიჭიერმა ავტორმა მაინც შთაბერა ანალი სული და ცხოვრების განსხვავებულ გარემოებაში დაგვისატა იმისი ხასიათი და საქციელი“.²⁶

კლდიაშვილამდელი ქართული დრამატურგია, მართლაც, არ იცნობს ასეთ ხასიათს. აბესალო სრულიად ანალი ფსიქოტიპია. იგი თავის თავში ჩაღრმავებული, რეფლექსიით გატანჯული, შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე, ღრმა დრამატული განცდების

მქონე პერსონაჟია. მართალია, პიესაში არ არის წარმოდგენილი აბესალოს სულიერი თავგადასავლის პროცესი, არც პროცესი ირინესა და აბესალოს პიროვნებათა გარდაქმნისა, მაგრამ აბესალოს ექვიანობა, ამ ექვიანობის აკადემიკოსური ხასიათი, შიში და შფოთვა შეურაცხყოფელ მდგომარეობაში აღმოჩენისა, მხოლოდ მის წარმოსახვაში არსებული ცოლის დალატის განცდა, აბესალოს ფსიქიკური ქცევის ირაციონალურ ხასიათს განამხელს და ახალი დრამის, მისი ფსიქოლოგიური და ნატურალისტური განშტოების გმირებთან აახლოებს მას, მიუხედავად იმისა, რომ ნატურალისტური დრამისთვის ნიშანდობლივი ბიოლოგიური არგუმენტაცია აქ არსად არ შეინიშნება.

ირინეც ახალი სახეა ქართული დრამატურგიისა. თვინიერი და დამყოლი ქალიშვილი იძულებულია დაჰყვეს მამის პრაგმატულ ინტერესებს, დაემორჩილოს ტრადიციულ ღირებულებებს, დასთმოს სიყვარული როდამაშვილისადმი და მისთვის მთელი დღეა, მასზე გახელებით შეყვარებულ თავნება თავადს, რომელსაც ვერ წარმოუდგენია თავისი ჟინისა და სურვილის საწინააღმდეგო ქმედება. ირინესა და აბესალოს ქორწინებას მწერალი ირონიულად უწოდებს „ირინეს ბედნიერებას“, რადგან ეს „ბედნიერება“ ძალიან უბედურებად შემოტრიალდება, მაგრამ სწორედ ამ პროცესში აღმოაჩნდება ირინეს ძალა და ნება გააპროტესტოს თავისი ხვედრი, ხმა აღიმართოს აბესალოს წინააღმდეგ და ხელყოს მოძალადე მუდლის შეუვალი ავტორიტეტი, დაიცვას თავისი შეღახული ღირსება და პატიოსნება. დ. კლდიაშვილის თანახმად, ირინეც მსხვერპლია ყავლგასული ტრადიციებისა, ქალის დაკნინებული მდგომარეობისა საზოგადოებაში. ვიქტორი, ეს კიდევ ერთი ახალი სახე ქართული დრამატურგიისა, ამბობს: „რას იზამ ძმა, — იგი როდამაშვილს მიმართავს, — ჯერ კიდევ მხეცობაში გვიდგია ფეხი“. ხომლედი შენიშნავდა: ვიქტორი „სრულიად ახალი ტიპია... აქამდე ვინც კი შეხება ჩვენ თავადაზნაურთა ცხოვრებას, ყველანი უარყოფით და რაღაც ერთხელ აჩემებულის ტენდენციით ეკიდებოდნენ ხოლმე თავის საგანს. კლდიაშვილმა დრამად და შეგნებით ჩაიხედა ცხოვრებაში და თავადაზნაურთა შორის დღეს დაინახა მეტად სიმპატიური და ნათელი არსება, რომელსაც ყოველს სიტყვა-პასუხში და საქმეში ეტყობა გონიერი

მოქმედება. ვიქტორი სიკეთისა და გონიერების სიმბოლოა პიესაში. იგი მაღალი ზნეობრივი პრინციპებისაკენ მოუწოდებს ადამიანებს, მას, როგორც თანამედროვე ინტელიგენტს, ვერ წარმოუდგენია ქალის ძალით გათხოვება, სიყვარულის გამო ადამიანის დასჯა... ვიქტორის ზოგადჰუმანური იდეალები ეწინააღმდეგება მკაცრ სინამდვილეს. ეს არის კონფლიქტი, რომელიც მეტნაკლებად ეხება პიესის ყოველ გმირს. აქ მწვავე ბრძოლაა გაშლილი ძველსა და ახალ მორალურ პრინციპებს შორის“.²⁷

დავით კლდიაშვილი მის პირველსავე პიესაში აღწევს თავისი პროზაული ქმნილებებისთვის დამახასიათებელი მსუბუქი სუნთქვის შენარჩუნებას, ხასიათებისა და მოვლენების ცხოვრებისეული სიმართლით გადმოცემას, პერსონაჟთა ქმედების ლოგიკის ამოხსნას, მძაფრი სოციალური და ზნეობრივი პრობლემების წამოჭრას. ცხოვრების მდინარების წარმოსახვის ოსტატობა, ძალდაუტანებელი, ორგანული ურთიერთობების გაშლა ერთმანეთთან კონფლიქტში მყოფ პერსონაჟთა შორის, ლექსიკის ბუნებრიობა, სათქმელის აქტუალობა და დიალოგების აგების ოსტატობა კვლავაც რჩება მისი ხელწერის ორიგინალობის განმსაზღვრელად.

პიესის ფინალში, ფარული თუ ღია კონფლიქტების გამოაშკარავებისას, მათი უაღრესი გამწვავების დროს, აბესალო ხანჯალს ამოსწევს ბუდიდან და ირინეს მოსაკლავად გაიწევს, თუმცა კი, არ ჰკლავს მას! ბოლო მონოლოგში გამოხატული პროტესტითა და ვნებათაღელვით ქანცგაწყვეტილი ირინე, მამის მკერდზე თავშიყრდნობილი ამბობს: „აი, ჩემი ბედნიერება, მამა!“ შვილის უბედურების თანამონაწილე ფილიბე ვერაფერს ვერ ცვლის და ავტორიც აქ ასრულებს პიესას: კოლიზიის განშუქვა და კვანძის გახსნა აქაც არაა წარმოდგენილი, არ ჩანს პერსპექტივა გმირების ბედის გადაწყვეტისა. საფიქრებელია, რომ ისინი ამ გაუსაძლის ყოფასთან შესაგუებლად არიან განწირულნი.

„ირინეს ბედნიერება“ პირველად მხოლოდ 1901 წლის 23 სექტემბერს დაიდგა. იგი ვასო აბაშიძის რეჟისორობით წარმოადგინა ქართულმა დრამატულმა დასმა. სპექტაკლი „ჩავარდა“. „ნოვოე თბიზრენიეს“, „ცნობის ფურცლის“, „კვალისა“ და სხვა ჟურნალ გაზეთის რეცენზენტები ამ მარცხს პიესის სისუსტით ხსნიდნენ. ღაღო მესხიშვილმა, რომელიც

პრემიერას ესწრებოდა და, როგორ ჩანს, თავიდანვე იგრძნო დ. კლდიაშვილის დრამატურგიული ქმნილების სიხალე და მნიშვნელობა, მაშინვე განიზრახა მისი ქუთაისის თეატრში დადგმა. დ. კლდიაშვილი თავის მემუარებში იგონებდა: „არ გაუკლია თვეს, ლადოსაგან დებეშა მივიღე — პიესა მიდისო და ამოდით. გავეშურე ქუთაისისაკენ გულამგერებული... დაიწყო რეპეტიცია. ყველა ხალისიანადაა... აბესალოს თამაშობს შალვა დადიანი — ჩინებულია, აგერ შექმთფაფხურდა ფილიბე; ჩემი ფილიბე, ნამდვილი ფილიბე — ვ. ბალანჩივაძე, ჩემს სინარულის საზღვარი არა აქვს“. პრემიერასაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. „ეს იყო გრძელი, გაბმული სინარულის წუთები... ძვირფასმა ლადომ მანუქა ის“...²⁸

„ირინეს ბედნიერების“ დადგმებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმყრობს აკაკი ფაღავას სპექტაკლები, რომლებიც მან 1920, 1922 წლებში განახორციელა. ეს უკანასკნელი „უბედურებასთან“ ერთად იყო წარმოდგენილი. ამ სპექტაკლებში ნათლად გამოინატა ქართული თეატრის უახლესი მხატვრული ტენდენციები, რომელიც „უკიდურესი რეალიზმისაკენ“, ნატურალისტური თეატრის ფორმათა ათვისებისაკენ იღებდა გეზს. რეჟისორის ერთგულება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებისადმი, მისი მისადაგება ქართული ხასიათისა და ყოფისადმი თვალში საცემი იყო. დ. ანთაძე შენიშნავდა — „ნატურალისტური თეატრის პირობა დაცული იყო იქამდეც კი, რომ სცენაზე ნამდვილი ღოძი შექმთქონდათ. ქვაბს ონშივარი ასდიოდა, რადგან ღოძს იქვე, სარეკვიზიტო-საბუტაფორო საამქროში გამზადებდით“.²⁹ ამ დადგმათა მნიშვნელობა იმიოაცაა განპირობებული, რომ მათში ანსამბლური სპექტაკლის პრინციპები იყო დანერგილი, გამოკვეთილი მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, დამწყები მსახიობების ნიჭიერება. როლებს ასრულებდნენ: აკაკი ვასაძე — აბესალო, უშანგი ჩხეიძე — ვიქტორი, შალვა დამბაშიძე — როდამაშვილი.

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

1949-50 წლების სეზონში მარჯანიშვილის თეატრში უ. ლამბაშიძემ დადგა კლდიაშვილის სამივე პიესა... თეატრალური საზოგადოების ყურადღება მიიქცია ქუთაისისა (რეჟისორი ა. ვასაძე) და გორის თეატრების (რეჟისორი ლ. იოსელიანი) სპექტაკლებმა. ა. ვასაძემ, რომელიც გამოირჩეოდა დიდი აქტიორული ტექნიკითა და წარმოსახვის მაღალი ოსტატობით, „ირინეს ბედნიერების“ დადგმაში და მის აქტიორულ განსახიერებაში საყურადღებო შედეგს მიაღწია... სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა სერგო კლდიაშვილმა...

ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, მეტყველი პაუზებითა და სადა თეატრალიზმით გამოირჩეოდა ლ. იოსელიანის „ირინეს ბედნიერება“. „მართალი სცენური ატმოსფერო ცოცხლობდა სცენაზე... ეს იყო რთული სინამდვილე, რომელიც ადამიანთა შორის კონფლიქტს და ურთიერთობათა რღვევას წარმოშობს...

რაც უფრო მეტი დრო გადის, მით უფრო იზრდება „ირინეს ბედნიერებისადმი“ ინტერესი. მისი სცენური ისტორია, „დარისპანთან“ და „ირინეს ბედნიერებასთან“ ერთად, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის პრინციპების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ისტორიაც არის“.³⁰

თანამედროვე ქართულ თეატრში, „ირინეს ბედნიერების“ საფუძველზე დადგმულ სპექტაკლებს შორის, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მოზარდთა ქართულ თეატრში შალვა გაწერელიას მიერ განხორციელებული წარმოდგენა (1982). 1983 წელს ეს სპექტაკლი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიით აღინიშნა. რეჟისორი ცნობილი ტექსტის სრულიად ახალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობდა. უ. გაწერელიას შემოქმედების მკვლევარი თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძე წერდა: „სპექტაკლში საზოგადოება განსაზღვრავდა პიროვნების ხვედრს და აქ აბესალოს სულიერ სამყაროში წარმართული პროცესის ამოცნობა იყო უმთავრესი. ირინეზე თავდავიწყებით შეყვარებული ამაყი, თეთრიონიანი და სცენური მომხიბვლელით გამოირჩეული ა. მახარობლიშვილის აბესალო ტრაგიკულად განიცდიდა თ. ლოლაშვილის ირინეს გულგრილობას. მისთვის შეუცნობელი რჩებოდა ქალის გაუცხოებული, საყვედურიანი მზერა და თავგანწირვით ებრძოდა მეტოქეს, ხოლო თ. შამათაყას შეშინებული პავლე როდამაშვილი ჰაერში დემონსტრაციულად

ცლიდა დაშბანას და მშველელს უხმობდა. სცენაზე სწრაფად გამოდიოდა ცნობისმოყვარე, თეორქოლოგიანი ჭირიკანა ქალების გუნდი, რომელიც მოუთმენლად ელოდა კონფლიქტის განვითარებას და თავადაც მონაწილეობდა მის გამწვავებაში.

წარმოდგენის მთავარი გმირები აშკარად ერიდებოდნენ ინტრიგის ეპიცენტრისადმი მიმსწრაფ ქაღთა ქოროს, რომლის აგრესიულობა და სხვისი ტკივილისადმი ტოტალური სიყრუე ხაზგასმული იყო სპექტაკლში.

მსახიობი თ. ლოლაშვილი ირინეს ამაც, თავისუფლებისმოყვარე, მებრძოლი ქალის სახეს ქმნიდა. მისი სიყვარულის ძალით მოპოვება შეუძლებელი იყო. მამის სიხარბით, შეყვარებულის პასიურობით და საკუთარი უმწეობით შეურაცხყოფილი, იგი პროტესტის ნიშნად ტოვებდა სცენას, გაურბოდა საზოგადოებას და თვითიზოლაციისაკენ მიმსწრაფოდა... სოფელი კი დაუსრულებლად მნიარულობდა და თანაგრძნობისათვის არავის ეცალა“.³¹

ელვარე თეატრალობით შემოსილი, თანამედროვე პრობლემებთან მისადაგებული ეს წარმოდგენა, უფაქიზეს ფსიქოლოგიურ ნიუანსებზე იყო აგებული და პირველად „ირინეს ბედნიერების“ დადგმის ისტორიაში, მაყურებელს აბესალოს დრამის თანამოწიარედ და თანამგრძნობად ხდიდა. სპექტაკლში გამოკვეთილი იყო მტრულად განწყობილ სამყაროში ადამიანის მარტოობის მარადიული თემა. აბესალოს აქ გული უსკდებოდა. ავანსცენაზე ზურგშექცევით მდგარ საგარძელში ღრმად ჩაფლულს, ხელები მოწყვეტით უვარდებოდა ძირს. ფინალის მოულოდნელობით შეცბუნებული, ღონის ექსტაზიდან გამოსული მოცეკვავე დასი გარინდული შესცქეროდა მისი ძალისხმევითაც შემდგარ აღსასრულს ადამიანისა, რომელიც აქ დასადუბად იყო განწირული.

შალვა გაწერელას დადგმა ადასტურებდა ქართული თეატრის ყველაზე უფრო პოპულარული დრამატურგის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი პიესის აქამდე უცხო სიღრმეთა შთაწვდომას და მის წარმოდგენას სრულიად ახალი რაკურსით. 90-იანი წლების მიწურულს, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელდა რ. სტურუასა და ა. ენუქიძის „ირინეს ბედნიერების“ პოსტ-პოსტმოდერნულ თეატრალურ ესთეტიკაში

განხორციელებული ექსპერიმენტული დადგმა. წარმოდგენაში შეიქმნა მოუგერიებელი ვნებით გახლებული ზაზა პაპუაშვილისა (აბესალო) და ნინო კასრაძის (ირინე) ორიგინალური მხატვრული სახეები.

პოსტმოდერნული ეპოქის რეჟისურის ლტოლვა ცნობილი ტექსტების ახლებური გააზრებისაკენ, ცხადია, დ. კლდიაშვილის მესამე პიესაზეც გავრცელდა, თუმცა მისი სცენური ისტორია არ არის ისე ფრცვლი, როგორც დანარჩენი ორისა.

„უბედურება“ ქუთაისში დაიწერა, იგი 1913 წლის 10 დეკემბრითაა დათარიღებული. ცნობილია, რომ პიესა ავტორმა „ახალი გზის“ წარმომადგენელ, თანამედროვე თეატრალურ პროცესებში კარგად ჩახედულ რეჟისორს, მიხეილ ქორელს გადასცა „გასასინჯად“. მ. ქორელი წერდა: „დავითს თეატრი ძალიან უყვარდა. ხშირად მოდიოდა... ერთხელ განზე გამიხმო და მორიდებით მითხრა: „თქვენი ახალგაზრდა დასის მუშაობამ დამარწმუნა, რომ თქვენი ახალი გზა საწინდარია ავტორის წარმატებისა. ამიტომ მინდა გაგაცნოთ 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... ერთი მოქმედება არის, უფრო ფართოდ გაშლა ამ თემის არ მინდოდა... შთაბეჭდილება განელდება“. ქორელი განაგრძობს: „ეს იყო დიდი დრამის დიდივე შტრიხები... მრავალ მოქმედ გმირთა სახე სრული და ძნელი. ჩვენი ახალგაზრდა დასი მცირერიცხოვანი იყო, პიესის მასშტაბი კი — დიდი“. შემდეგი შეხვედრისას რეჟისორს ავტორისათვის უთქვამს: „უნდა გაწყენინოთ. ჩვენი დასი თქვენი პიესის შესრულებას ვერ შეძლებს.. მისი შესრულება მხოლოდ „მხატვ“ შეუძლია“.³²

მიხეილ ქორელის ეს დასკვნა ცხადყოფს, რომ „უბედურების“ დადგმის სირთულე არა მხოლოდ პიესის პერსონაჟთა მრავალრიცხოვნებით იყო განპირობებული, არამედ, და ეს აქ უმთავრესია, მისი შინაარსის სიახლით, სიმძაფრითა და სიღრმით, რომლის სცენურ ხორცშესხმას ფსიქოლოგიური წვდომის იმგვარი ოსტატობა და საშემსრულებლო თუ სადადგმო კულტურის ისეთი მაღალი დონე ესაჭიროებოდა, რომლითაც სწორედ სახელგანთქმული რუსული თეატრი — „მხატვი“ (მოსკოვის სამხატვრო თეატრი) გამოირჩეოდა.

ე. წ. „მომიჯნავე სიტუაცია“, რომელიც „ახალი დრამის“, შემდგომ კი „ინტელექტუალური დრამის“ ქვაკუთხედი გახდება და არჩევანის განხორციელების აუცილებლობა განსაზღვრავს მის თავისებურებას, „უბედურებაში“ სრულიად აშკარად არის წარმოდგენილი.

ავადმყოფობის, ზაფხრის თუ ბედის გადალოცვის ძველთაგან შემორჩენილი რიტუალი, რომელიც აქ მოკლებულია მითოლოგიურ თუ რელიგიურ არგუმენტირებას, წარმოგვიდგენს ცრურწმენაზე ორიენტირებულ, ზნეობრივი იდეალებისაგან დაცლილ და სწორედ ამის გამო გათითოკაცებულ, უვიც, გაუცხოებულ, დაშლილ საზოგადოებას, რომელსაც, მართალია, სწადია გაერთიანება, თანადგომა, მაგრამ ექსტრემალურ, კრიტიკულ, „მომიჯნავე სიტუაციაში“ აღმოჩენილი, იგი ვერ უძლებს ზნესრულ ადამიანად დარჩენის მისიას და ოდენ საკუთარი თავის, საკუთარი თჯანის გადარჩენის წადილი ყველაზე უფრო ბნელი ინსტინქტების გამოღვიძების საწინდარი ხდება. სხვისი გასაჭირის შემყურე მეზობლები სიტყვით კი გამოხატავენ თანაგრძნობას, მაგრამ როგორც კი საქმე საქმეზე მიდგება და არჩევანი გახდება გასაკეთებელი, გასაოცარ ტრანსფორმაციას განიცდიან და ბრბოდ გარდასახულნი, ორ ბანაკად განსჯილნი ხელკეტებით უსწორდებიან ერთმანეთს.

დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობაზე აგებული ერთმოქმედებიანი პიესის არც თუ რთული ფაბულით, დ. კლდიაშვილი აღწევს დიდი ექსპრესიის გამოხატვას. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი დრამატული პათოსი აქ არსად არ არის გაჯერებული კომიკური თუ ტრაგიკომიკური ვარიაციებით. მოვლენათა თანამიმდევრობა, კონფლიქტის წარმოქმნის ლოგიკა და მისი შედეგები უძძძეს შთაბეჭდილებას ახდენდნენ, მაგრამ „უბედურებაშიცაა“ გამოხატული ავტორის სიბრაღული და თანაგრძნობა პერსონაჟებისადმი. აქ წარმოდგენილ ადამიანებსაც აქვთ კეთილშობილი გრძნობები, ისინიც მზად არიან თანაგრძნობისათვის. და აქ დატრიალებულ უბედურებაში, ისე როგორც ყოველთვის დ. კლდიაშვილთან, საერთო ვითარება, ადამიანის დამაკნინებელი გაუსაძლისი ყოფა, სიბნელე და უმეცრებაა დადგანაშაულებული. პიესა იმერული კოლორიტით გამოთბარ მზიან დილას იწყება

მართას აღტაცებული შექანილით: „ჩემო ბატონო... ჩემო სინათლე! რა კაი დღე გამოთენებია!... მობრძანდი, ჩემო ბატონო, მობრძანდი, შენი ქირიმე“. მკურნალი ქალი ქიშკართან მომდგარ, ყავარჯნებზე დაყრდნობილ ილიას ეგებება. მართა უფრო იმედიანი სიტყვით და არა წამლით კურნავს ქალაქში საშოვარზე წასულ და უკან მობრუნებულ გაწბილებულ, დაავადებულ ილიას. ცოტა ხანში სხვა მეზობლებიც იყრიან თავს მართას ეზოში. ყოველ მათგანს თავისი დარდი და გასაჭირი აქვს, მაგრამ მაინც ცდილობენ გაამხნეონ ერთმანეთი, იმედი ჩაუსახონ.

ბიესის ექსპოზიცია რვა გამოსვლას მოიცავს. ყოველი ახალი ბერსონაჟის გამოჩენა და თავგადასავალი უფრო და უფრო გამოჰკვეთს იმ პრობლემების სიმწვავეს, რომელიც გასაქანს არ აძლევს ამ ადამიანებს და „ნაპირზე გადმოყრილი თევზებივით“ აფართხალებს. ატმოსფერო თანდათან მძიმდება. მეზობლები ყანაში წასული ავადმყოფი ანტონას ცუდად გახდომის ამბავს იგებენ. მაცნე, სოფლელი ბიჭია. ანტონას ქალიშვილი — ნატალია, შეჰკივლებს. კივის ტუფიაც — ცოლი ანტონასი. მთელ სოფელს ედება მისი ხმა: „მიშველეთ, მიშველეთ!“ ეზო ივსება ხალხით, რომელიც გამოთქვამს მზადყოფნას ყოველნაირად დაეხმაროს მეზობელს, გაიზიაროს მისი გასაჭირი, მაგრამ უკვე მეცხრე გამოსვლაში ვითარება უკიდურესად იძაბება. სერაპიონი იტყობინება — „ტუფია გადალოცვას აპირებსო“. „თქვენ ნახავთ, თუ აქ ერთი უბედურება არ დატრიალდეს“, წინასწარმეტყველებს მრავალჭირნახული ილია. და მეთერთმეტე, საფინალო გამოსვლაში ანთებული სანთლებით, პირჯვრის წერითა და მეტანიით წარმოდგება ქალთა გუნდი, რომელსაც ტუფია მოუძღვის წინ. იგი დაღადაბს: „ჩემზე მომდგარ უბედურებას გზა დაგელოცა, კვალმა შენმა იხარა... იხარა შენმა სავალმა... იკმარე ჩემი სიმწარე! ... იკმარე ჩემი გაჭირვება“... მაგრამ ლოცვა და მეტანია აქ უფლის სიყვარულის და მისი მცნებებისადმი ერთგულებას კი არ მოახწავებს, არამედ შიშსა და ძრწოლას კარს მომდგარი უბედურების წინაშე და, მიუხედავად ამისა, ბავლიას კატეგორიული შექანილი — „ტუფია, აქეთ ნუ მოდიხარ!“ ვერ აკავებს აღტკინებულ ადამიანებს, რომელთა მიზანი მხოლოდ ისაა, რომ თავისი უბნიდან გაიტანონ ავადმყოფობა და ე. ი. სხვა, მეზობელ უბანს გადაულოცონ.

ინტერესთა კონფლიქტი გაცხადებულია, არჩევანი გაკეთებული, დაპირისპირება შექმდარი. გონდაბინდული, რიტუალურ ექსტაზში შესული ადამიანები სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ებმებიან და გამეტებით ურტყამენ ერთმანეთს ხელკეტებს. ილია წარმოთქვამს: „გეიზიარეს ერთმანეთის გასაჭირი, გეიზიარეს!“ ამ მწარე ირონიულ კომენტარსა და პიესის დასასრულს, ნანახით შეძრწუნებული ნიკოს მიერ წარმოთქმულ ტექსტში: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რა ამბავია, ეს რა ამბავია?... რა საშინელებაა“, დრამატურგის პოზიციაა გამოკვეთილი. მიუხედავად იმისა, რომ დ. კლდიაშვილი ერთდებოდა მსჯავრმდებლის როლში გამოსვლას და უმთავრესად მხოლოდ იმას წარმოსახავდა, რასაც უშუალო დაკვირვების შედეგად იღებდა, შეფასებას კი თავის თავშივე მოიცავდა აღწერილი მოვლენების ხასიათი, „უბედურების“ ფინალში არღვევს ამ წესს და ავტორის დამოკიდებულება აქ აშკარად ტრანსპარანტულია.

ცხადია, ამ პიესაშიცაა გამოხატული კლდიაშვილისეული სახვის ზემოთ მითითებული ხერხები, ინტონაციური, ლექსიკური, სემანტიკური თავისებურებანი, დიალექტიზმების მოჭარბებული სიუხვე, თითო-თროლა შტრინითა და დეტალით ხასიათის ხორცშესხმის ოსტატობა. გაცხადებს იწვევს ამ მრავალფეროვანი კომპოზიციის ლაკონურობა და რელიეფურობა, დინამიზმი და ზუსტად მიგნებული რიტმის ცვალებადობა, მნიშვნელოვანი, ექსპრესიულობითა და ტრაგიკულობის ნიშნით აღბეჭდილი ისეთი მოვლენების გამოხატვა, რომლებსაც თავისუფლად დაიტევდა გაცილებით უფრო დიდი მოცულობის დრამატული ქმნილება.

როგორც ძველ, ისე ახალ ქართულ თეატრში „უბედურება“ იშვიათად იდგმებოდა. წარმატების მქონე სპექტაკლთა შორის ცნობილია აკ. ფალავას დადგმა, რომელიც მან „ირინეს ბედნიერებასთან“ ერთად განახორციელა, რითაც დასაბამი მისცა მხოლოდ კლდიაშვილის პიესების წარმოდგენას ერთი საღამოს განმავლობაში.

ჩვენს დროში საინტერესო სცენური ინტერპრეტაციის ავტორები იყვნენ რეჟისორები: თემურ ჩხეიძე, იური კაკულია, სანდრო მრეველიშვილი. მათ მიერ შექმნილი სპექტაკლები მეტ-ნაკლები წარმატებით გამოხატავდნენ თავისი დროის სულისკვეთებას, აქტუალური პრობლემების მისადაგებას

დრამატურგის ტექსტთან, ქართული თეატრალური ხელოვნების უახლეს მხატვრულ ტენდენციებთან.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების საფუძველზე განხორციელდა არაერთი შესანიშნავი ტელედადგმა და მხატვრული ფილმი; მათ შორის შ. გაწერელიას სატელევიზიო დადგმა „ქამუშადის გაჭირვება“, სადაც შეიქმნა ორიგინალური სახე – ნიღბები: გიორგი ხარაბაძის – აბესალო, ნანი ჩიქვინიძის – ირინე, მალხაზ ბებურიშვილის – ვიქტორი, ნოდარ ცერცვაძის – ფილიპე. ორიგინალური აღმოჩნდა აგრეთვე ნ. შარაბაძის სატელევიზიო დადგმა „ქამუშადის გაჭირვება“, ზურაბ სტურუასა (ოტია) და ნინო კობერიძის (სონია) მონაწილეობით.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიხედვით გადაღებულია მხატვრული ფილმები: „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟ. კოტე მარჯანიშვილი, 1926; რეჟ. ელდარ შენგელაია, 1977), „ბაკულის დორები“ (რეჟ. ბიძინა რაჭველიაშვილი, 1976), „მიქელა“ (რეჟ. ელდარ შენგელაია, 1956), „უბედურება“ (რეჟ. გელა კანდელაკი, 1979) და სხვა, სადაც ქართული კინოსკოლის მიღწევები იქნა დემონსტრირებული. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დაიდგა გერმანიაში, საარბრიუკენის დრამატულ თეატრში. წარმოდგენა რუსთაველის თეატრის ცნობილი სპექტაკლის ავტორებმა განახორციელეს. მას დიდი წარმატება ხვდა წილად როგორც გერმანიაში, ისე საქართველოში თეატრის გასტროლებს დროს. ამ სპექტაკლმა ცხადყო ცხოველი ინტერესი დ. კლდიაშვილის სამყაროსადმი და კიდევ ერთხელ გამოავლინა მასში განუყენილი თემებისა და პრობლემების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარდაველიძე ბ., დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, თბ., 1981, გვ. 63
2. კლდიაშვილი ს., რჩეული პროზა, თბ., 1985, გვ. 73
3. კლდიაშვილი დ., ტ. II, თბ., გვ. 81
4. დავით კლდიაშვილის თხზულებანი, სასკოლო ბიბლიოთეკა, თბ., 1988, გვ. 51

5. კაკაბაძე ნ., ქართველი მწერლები სკოლაში, წიგნი XII, თბ., 2002, გვ. 91
6. კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1973, გვ. 41
7. კიკნაძე ვ., დას. წიგ, გვ. 46
8. ქიქოძე გ., წერილები, ესეები, ნარკვევები, თბ., 1985, გვ. 102
9. ჯონაძე მ., ჩემი დავით კლდიაშვილი, თბ., 1996, გვ. 73
10. ბარდაველიძე ბ., დას. წიგ, გვ. 80
11. ქიაჩელი ლ., ტ. II, თბ., 1972, გვ. 140
12. კლდიაშვილი დ., დას. წიგ, გვ. 132
13. კიკნაძე ვ., დას. წიგ, გვ. 52
14. დავით კლდიაშვილი, ტ. II, მემუარეები, პიესები, თბ., 1995, გვ. 351
15. დავით კლდიაშვილი, დას. წიგ, გვ. 53
16. ვასაძე ა., ნ. ჩუბინიძე, ნ. მუხაშვილი, ქართული 12, მოსწავლის წიგნი, თბ., 2008, გვ. 473
17. შალიკაშვილი ვ., წერილები, მოგონებები, თბ., 1962, გვ. 194
18. დავით კლდიაშვილი, დას. წიგ, გვ. 260
19. დავით კლდიაშვილი, ქართველი მწერლები სკოლაში, თბ., 1988, გვ. 97
20. კიკნაძე ვ., სინამდვილე და სახიობა, თბ., 1990, გვ. 174
21. ქართველიშვილი ვ., გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1978 წ. 14 იანვარი
22. კალანდარიშვილი მ., ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე, (კრებული), თბ., 2007, გვ. 77, 89
23. აბაშიძე კ., რჩეული ნაწერები თბ., 1913, გვ. 66
24. კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1973, გვ. 20
25. კიკნაძე ვ., დას. წიგ, გვ. 26
26. კიკნაძე ვ., დას. წიგ, გვ. 31
27. კიკნაძე ვ., დას. წიგ, გვ. 43, 45
28. კიკნაძე, დას. წიგ, გვ. 88
29. კლდიაშვილი დ., დას. წიგ, გვ. 242
30. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1962, გვ. 82
31. გაწერელია შ., — 80, კრებული, თბ., 2011, გვ. 51
32. კლდიაშვილი დ., „მემუარები“, თბ. 1995