

მუდმივი სცენა

საქართველოსათვის ბედნიერი გამოდგა 1879 წელი.

ილია ჭავჭავაძემ სპეციალური მიმოხილვით შეაფასა მისი ისტორიული მნიშვნელობა: „1879 წელი ღირსშესანიშნავი წელიწადი იყო ჩვენთვის და ქართველმა მემატანებმა რომ ამ წელიწადს მხარი აუქციოს არ უნდა ეპატივოს“. რა მოხდა ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ წელს? „ამ წელიწადმა ცხადის მაგალითით დაგვიმტკიცა, რომ ქართველობამ, აქამდის ერთმანეთზე დაშორებულმა, აქამდის ცალკე ცალკე მოარულმა იგრძნო, რომეგრეთ ყოფნა მწვადაც სწავას და შამფურსაც. თვითიულს კაცსაც ავნებს და მთელ საზოგადოებასაც. იგრძნო ეს ტკივილი და მალამოც იშოვა“. ამ წელს მოხდა სამი დიდი მნიშვნელობის მოვლენა, რომელმაც გააერთიანა ქართველობა: შესდგა თავადაზნაურთა საზოგადოება „ღარიბ მოსწავლეთა შემწეობისათვის. ამ საზოგადოებამ 1879 წელს გამართა ტფილისში ქართული შკოლა, სადაც სწავლა დედაენის შემწეობით არის მომართული“. შესდგა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება და ამავე 1879 წელს შესდგა ქართული თეატრის დასი, „მერე იმისთანა, რომ უკეთესი ნაატვრა - ჯერ ხანად მაინც - მეტის-მეტი ხარბობა იქნება ჩვენის მხრითა“.

ჩანს, რომ ილია ჭავჭავაძეს, რომელიც კარგად იცნობდა დასს. მოსწონა იგი. მუდამ რეალისტურად მოაზროვნე ილიას იმხანად უკეთესი დასი ვერ წარმოედგინა. მართლაც, დასიში უნიჭიერესი მსახიობები იყვნენ გაერთანებულნი. დასში იყვნენ: ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ნ. ვაბუნი, მ. საფაროვა, აქვ. ცაგარელი, ნ. შიშნიაშვილი, ზ. მაჩაბელი, მ. ყიფიანი, ბ. კორინთელი, დ. ერისთავი, ალ. ჩუბინოვი-რეთისორი გ. თუმანიშვილი. ამ მცირერიცხოვან დასს იმავე წელს შეემატა კ. მესხი. განისაზღვრა მათი თვითური ჯამაგირი და ბენეფისი. ასპარეზზე გამოდიან მწერლობის, მხატვრობის, მუსიკის, მეცნიერების დარგის მოღვაწენი. 60-იანელების გვერდით (ილია, აკაკი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ს. მესხი, დ. ბაქრაძე და სხვები). ჩნდება ახალი სახელები: ვაჟა-ფშაველა, ალ. ყაზბეგი, ივ. მაჩაბელი, მხატვრობაში გ. გაბაშვილი, ალ. მრეველიშვილი, ალ. ბერიძე, რ. გვესელიანი. მუსიკის

დარგში 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხ. სავანელის, ლ. აღნიაშვილის, ფ. ქორიძის, ა. ბენაშვილის, ა. კარბელაშვილის, იპოლიტ ივანოვის, მ. მაჭავარიანის და სხვების მოღვაწეობა, გაძლიერდა ხალხური მუსიკალური კულტურისადმი ინტერესი. რუსეთში ქართველოლოგიურ მოღვაწეობას ეწევიან ალ. ხახანაშვილი, ილ. ოქრომჭედლიშვილი. დიდი წარმატებები მოიპოვეს მეცნიერებმა დ. ბაქრაძემ, ი. თარხნიშვილმა, პ. მელიქიშვილმა, დიდმა ქართველოლოგმა მ. ბროსემ. გრძელდება 60-70-იან წლებში გამოსულ მეცნიერთა დასაზოგადო მოღვაწეთა საქმიანობა. იბჭდება წიგნები, გამოდის პრესა. ძალას იკრებს ქართული მხატვრული შემოქმედებითი და სამეცნიერო პოტენციალი, სადაც თავს იყრიან სხვადასხვა დარგის მოღვაწენი, უპირველესად კომწერლები. ამიერიდან ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი თეატრი ხდება.

მუდმივი სცენა წარმოიქმნა ქართული ინტელიგენციის ხანგრძლივი, მომქანცველი, მაგრამ მიზანდასახული მოღვაწეობის შედეგად. მას საფუძვლად დაედო დემოკრატიული, ხალხური აზროვნება, ზოგად ჰუმანისტური პრინციპები, რომელიც ეროვნულ იდეალებს ეფუძნებოდა. თეატრი „ქმნიანებოდა გასულისაუკუნის 80-იან წლებში წარმოქმნილ სათეატრო ესთეტიკას, რომლის გამომხატველი იყო საფრანგეთსა და გერმანიაში „თავისუფალი თეატრი“ და ინგლისში - „დამოუკიდებელი თეატრი“¹⁴¹. ხოლო შემდეგ „სამუდამო სცენა“ ცხრაასიან და 10-იან წლებში უკავშირდება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ესთეტიკას. ყველას ერთად კი „აერთიანებთ ეპოქის მიერ წამოჭრილი დემოკრატიული იდეები, სათეატრო ხელოვნების სარბიელზე წარმოქმნილი ახალი სასცენო ესთეტიკა. სხვადასხვა დონის თეატრები ამ ნიშნით უახლოვდებოდნენ ერთმანეთს“¹⁴². ამასთანავე, გერმანიის, საფრანგეთის, ინგლისისა და რუსეთის თეატრებისაგან ქართულ თეატრს უაღრესად განსხვავებული პირობები და მიზნები ჰქონდა. იგი კოლო-



ილია ჭავჭავაძე

ნიური ქვეყნის თეატრი იყო. ინგლისს, რუსეთს, საფრანგეთს და სხვა ევროპულ ქვეყნებს თავად ჰქონდათ კოლონიები. ისინი ბატონობდნენ სხვებზე. მართალია, მათი ბატონობა ბევრად უფრო ცივილიზებული და ლიბერალური ფორმისა იყო ვიდრე რუსეთის ცარიზმისა, მაგრამ ეროვნული მონობა - როგორც არ უნა იყოს, მაინც მონობა! ამიტომ ქართულ თეატრს თავისი სპეციფიკური პრობლემები ჰქონდა გადასაწყვეტი. მისთვის უფრო გასაგები და ახლობელი იყო პოლონეთის, უნგრეთის, ჩეხეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრების ბედი.

1863 წელს 16 მაისს, როცა პარლამენტი მოეწყო გრანდიოზული ნაციონალური მანისფესტაცია ახალი თეატრის საფუძვლის ჩაყრის გამო, „საზოგადოების“ ერთ-ერთმა თავკაცმა კ. სლადოვსკიმ თავის სიტყვაში თქვა: „თეატრი იყო უკანასკნელი საჯარო დაწესებულება, რომელმაც ერთგულად შემოუნახა შვილებს ჩვენი მამების ენა, მოვიდა დროს და თეატრი გახდა საჯარო დაწესებულება, საიდანაც ჩვენი ენა ამდენი ტანჯვის შემდეგ ისევ დაუბრუნდა თავის ხალხს. თეატრი იყო უკანასკნელი საჯარო დაწესებულება, რომელმაც შეინახა და განამტკიცა ეროვნული თვითშეგნება“. თეატრის მისიის ასეთი გაგება, ზუსტად მიესადაგება ქართული თეატრის დანიშნულებასაც. პოზიციათა თანდამთხვევა შედეგი იყო ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობისა. მხოლოდ დაზარალებული, დამონებული ქვეყნების თეატრებში აქცენტირდებოდა ეროვნული ენის შენახვისა და ეროვნული ცნობიერების ამოღების პრობლემა. ი. ჭავჭავაძე წერდა: „ჩვენს ენას ჩვენში მოედანი არა აქვს... ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ თბება. ამისთანა სავალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამჭკნარის ყვაილისათვის“.

მუდმივი თეატრის შექმნა მოხდა ისტორიულად რთულ პერიოდში. ეროვნულ გამოღვიძებას უმაღლესი დაუპირისპირდა ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკა. განსაკუთრებით გაძლიერდა საქართველოს კუთხეების დაპირისპირების ტენდენცია, კერძოდ კი სამეგრელოს დაპირისპირება. რუსეთმა თავის ნაცად ხერხს მიმართა. შეეცადა სამეგრელო სულიერად მოეწყვიტა ერთიანი საქართველოსაგან. კამპანია განათლების საკითხით დაიწყო. იანოვსკი, რომელიც განათლების საქმეს განაგებდა, ამტკიცებდა, რომ მეგრული ენა, როგორც მშობლიური ენა უნდა ისწავლებოდეს სამეგრელოს სკოლებში და შემდეგ მოსწავლეები პირდაპირ რუსულს სწავლებაზე უნდა გადავიდნენ. მის მზაკვრულ ჩანაფიქრს წინ აღუდგნენ: ილია, დ. ყიფიანი,

ი. გოგებაშვილი და სხვები. სამეგრელოში იანოვსკიმ ვერ ჰპოვა დასაყრდენი..

1881 წლის 1 მარტს მოჰკლეს რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრე მეორე. დაიწყო რეაქცია. განსაკუთრებით არარუსი ხალხების წინააღმდეგ. საქართველო დაიყო თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად, რომელიც პირდაპირ დაქვემდებარა ცენტრს და ხმარებიდან ამოვარდა პოლიტიკური ცნება - საქართველო. რეაქცია პირველ რიგში თავს დაატყდა განათლებას, კულტურას, ერის სულიერ ღირებულებებს. გაძლიერდა ცენზურა. ქართულ სკოლებში ქართული ენა იანოვსკის განკარგულებით ცხადდებოდა არასავალდებულოდ.

გ. ერისთავის თეატრის დახურვის საწყის საბაზად მეფის გარდაცვალება იყო. თითქოს იგივე სიტუაცია მეორედებოდა მუდმივი თეატრისათვისაც, მაგრამ იმდენად მასობრივი იყო სათეატრო მოძრაობა. (გ. ერისთავის დასისაგან განსხვავებით), იმდენად მოიცავდა მთელ საქართველოს და ისეთი ძლიერი ახალი თაობა ედგა სათავეში, რომ დახურვა ვერ გაბედეს, მაგრამ წინააღმდეგობათა სხვა არხები ამოქმედეს!

საქართველო აღმოჩნდა უაღრესად რეაქციონერი დიქტატორების ხელში. მთავარმართებელი ა. დუდნიკოვ-კურსაკოვი, კავკასიის სასწავლო ოლქის მზრუნველი იანოვსკი და ეგზარხოსი პავლე ერთიანი გეგმით ახორციელებდნენ რუსიფიკატორულ პოლიტიკას, ვითომცა „იცავდნენ“ აჭარის, სამეგრელოს, აფხაზეთისა და სვანეთის ინტერესებს, როგორც არაქართულს, ქართველებისაგან დაზარალებულ „ეროვნებს“, ყველა სფეროში გამეფდა რუსიფიკაცია. ქართული ეკლესიიდან განიღვენა ქართული. ი. გოგებაშვილმა გაიზრა მეფის ანტიქართული საქმიანობა და საზოგადოებას აჩვენა მისი მზაკვრული ჩანაფიქრი.

ასეთ პირობებში მართლაც „ცის ნამი“ იყო ქართული თეატრი.

1879 წლის 5 სექტემბერს დაიწყო თეატრის პირველი სეზონი. წარმოადგინეს ბ. ჯორჯაძის „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და რ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებული (რუსულიდან) პიესა „იჭვიანი“, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, მ. ყიფიანი და სხვები. სპექტაკლი დადგა გ. თუმანიშვილმა, სპექტაკლს დადებითად გამოეხმაურა პრესა.

ასე რომ, 1879 წელს ქართული თეატრის მზე მობრუნდა.

ეს იყო დრო, როცა ხალხი იღვიძებდა, თერგდალეულთა ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობა სახეს უცვლიდა ცხოვრებას. თანდა-

თან ყველაფერმა იწყო გამოცოცხლება, მიძინებულ ქვეყანას სული აუწრიალეს ილიამ და მისმა თანამოაზრეებმა. შუაფიქრიანეს, ღირსების გრძნობა გაუღვიძეს, ეროვნული განახლების რწმენა ჩაუნერგეს. უმძიმესი იყო ეს პროცესი. ცხოვრება მტკიცე კალაპოტში მოქცეულ მდინარესავით მიედინებოდა ერთხელვე გაკვალული გზით. დიდი იყო ინერციის ძალა. ხალხი შესწევოდა ჭირსა და ვარამს, თითქოს შესწევოდა მონობის უღელს, რომელიც მას ორმაგად ედო კისერზე. განიცდიდა და მანაც შეგუებოდა ყოველდღიური ცხოვრების რიტმს. მონობამაც იცის შეჩვევა, გათავისება, ერთობ დიდმა ძალამ უნდა უზიძგოს, რომ გამოიყვანოს ამ მდგომარეობიდან, უნდა დარღვეულიყო სულის სიმშვიდე, დაძლეულიყო ინერცია. ქვეყნის განახლებისათვის მოვიდა ახლი თაობა. თაობის ლიდერს ილია ჭავჭავაძეს დააწვა მხრებზე ძირითადი ტვირთი. ფართო ფართოდ იყო მოაზრებული ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი მოძრაობის მისეული კონცეფცია.

იდეების გავრცელებისათვის საჭირო იყო ტრიბუნა, - ადგილი, სადაც ხალხის თავყრილობა იქნებოდა.

ასეთად კი ყველაზე უპრიანი თეატრი იყო.

დიდი ეროვნული პროგრამა, რომელიც მაშინ წამოიჭრა, თანმიმდევრულად ვლინდებოდა თერგდალეულთა საქმიანობაში და თეატრიც იმავე მიზნისათვის უნდოდათ. ილიამ იცოდა, რომ სცენა „ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი“ ტაძარი იყო და სწორედ ამ გზით შეიძლება ახალი საქართველოს შექმნა, ახლებური ცხოვრების დაწყება.

ეს არის მისი ეროვნული იდეა, საქართველოს სულიერი გამთლიანების, მისი გაერთიანების გარეშე კი შეუძლებელია იდეების მატერიალურ ძალად ქცევა. ერის მთლიანობის მიზნებს ემსახურებოდა მისი თეატრის კონცეფცია.

ცარიზმის რუსიფიკატორული ბრწყალებიდან ქვეყნის თავდასხნა და სოციალური სამართლიანობის პრინციპების დანერგვა იყო საზრუნავი და თეატრსაც ამგვარსავე მისიას ავალებდა. იმდენად ღრმა და ყოვლისმომცველი იყო თავისუფლებისთვის ბრძოლა, მეფის რუსეთი ტირანული ძალმომრეობა, რომ იგი მუდამ თან დევდა ილიას სულს.

„იქნებ არ დაიჯეროთ, - წერდა „იმმოხილვაში“ - და ერთი საოცარი, უცნაური სენი დამჩემდა. ამბობენ, ეს სენი მარტო მე არ მჭირს, თურმე ნუ იტყვი, ყველას, ვისაც ჭკუასთან რაიმე საქმე აქვს, იმათაც ის ემართებათ, რაც მე. დაფიქრდები რაზედმე თუ არა, ან ჩაუკვირდები რასმე და ტვინის ძაფები მოძრაობაში შევლენ,

ერთი რაღაც სულთამხუთაესავით ამეტუზება თვალწინ და არ მშორდება... ესლაც თვალწინ მიდგა და საშინელს ჯადოს მიკეთებს, მე ერთის თქმა მინდა - ის სულ სხვას მალაპარაკებს, ენა ჩემი იძვრის - სიტყვა იმისა, კალამი ჩემი სწერს აზრი იმისი გამოდის. რა მემართება არც მე ვიცი. ქვეყანა ჩემ თვალწინ როგორღაც უხეიროდ, წაღმა-უკულმა ტრიალებს, თითქოს ღერძი გაუტყდა და საცა არის ტალახის გუნდასავით დაეცემა და დაიმსხვრევაო... ის ჩემი სულთამხუთავი კი თავს მადგია და იღრიჯება, ვეუბნები, იმან პასუხად ღორის ეშვებსავით თავისი სიბერისაგან ფანფალა ლოჯები წამომიყარა და ამოჭვარტლულ ბუხარსავით შავი პირი უფრო დიდად დაალო. ფუ. ეშმაკო-მეთქი, დაუვიყირე, შენც არ მომიკვდე, არც ამან მოაცვლეინა ფეხი. რა ყოფილა თქვენი ჭირიმეთ! ესე ამ ყოფაში ვარ ხოლმე, მანამ მამალი იყივლებს, რაკი ის დალოცვილი წამოიყივლებს ხოლმე, სულთამხუთავიც უცბად თვალწინ გამიფრთხება, გაქრება, როგორც ქარისაგან ბოლი. ესლა კი საათი ქვეყნისა მოშლილია და არ ვიცი, ამჟამად მამლის ყივილამდე ბევრი დრო დარჩა თუ არა. ვზივარ და შევყურებ სულთამხუთაეს, ვზივარ ლოდინით დაღლილი და ვნატრობ მამლის ყივილსა, როდემდის უნდა ვილოდინო, როდემდის! შე დალოცვილო მამალო, რაღას უყურებ და არ დაიყივლებ“.

საქართველოს მაჯლაჯუნასავით აწვა რუსეთის იმპერია. მამლის ყივილი კი, როგორც თავისუფლების სიმბოლო, ანუ განთიადის წინამორბედი არ ისმოდა, ილია ელოდა იმ ნეტარ დღეს, მაგრამ არა გულხელდაკრეფილი, არამედ დღენიად-ავ შრომის ოფლით გატანჯული.

1879 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნდა „დედა და შვილი“.

ავტოგრაფში ქვეასთაურარად აქვს: „სცენა მომავალი ცხოვრებიდან“. ეს არის ქართველ კაცის ტრაგიკული მონოლოგი. იგი სწორედ თეატრის სცენიდან უნდა წარმოთქმულიყო, როგორც თავისუფლებისათვის ბრძოლის მოწოდება.

„ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედობს, კასპიის ზღვიდან შავ ზღვამდინა, ერთს ფიქრსა ფიქრობს



გ. აბაშიძე

და ეს ფიქრია მთელ კავკასიის თავისუფლება“.

ამ სიტყვებს წარმოთქვამდა ნატო გაბუნია.

ქართველი ქალის მოწამებორივი ბრძოლა ეროვნული თავისუფლებისათვის მრავალჯერ განცხადდა ჩვენს მწერლობაში, ჩვენს თეატრში.

მოხვევს სიტყვებს: „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ ილიამ მოქმედების პროგრამა დაუდო საფუძვლად, - რეალისტური მოქმედების და „არა ოცნებით ღრუბლებში ცურვის“. მისი სამოქმედო პროგრამის ერთ-ერთი დიდი ნაწილი იყო მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაფუძნება. თეატრისა, რომელსაც დრამატული საზოგადოება ხელმძღვანელობდა, ხოლო მისი პირველი თავმჯდომარე თავად ილია ჭავჭავაძე გახლდათ.

მუდმივი თეატრის შესაქმნელად ფინანსები იყო საჭირო. ქართულ თეატრს ხომ მუდამ უჭირდა ეკონომიურად ხშირად წორედ იგი იყო მიზეზი შემოქმედებითი საქმიანობის ჩაშლისა.

საქართველოს არ ჰყავდა ეკონომიურად ძლიერი ბურჟუაზია. უფულოდ ვერავითარ ეროვნულ საქმეებს ვერ გააკეთებ.

ქართულ ბურჟუაზიას არ შეეძლო საჭირო თანხები დაეზანდებინა კულტურული ცხოვრების გასაშლელად. ის, რაც კეთებოდა მართლაც და მოწამებორივი იყო.

1879 წელს გაზეთ „დროებაში“ (№34) დაიბეჭდა ასეთი ცნობა: „ეს პირველი მაგალითია, რომ ქართველ კაცს ამდენი შეეწიროს რომელიმე საზოგადო საქმისათვის“. რა მოხდა? ერთმა მაიორმა იოსელიანმა ქართული დასის დასახმარებლად შესწირა 300 თუმანი. აი, ასეთმა ქველმოქმედებამ მისცა საშუალება დასი შემდგარიყო და მსახიობებს გარკვეული ხელფასი ჰქონოდათ.

თეატრს უნდა ჰქონოდა ორგანიზაციული საფუძველი და პროფესიული უფლება-მოვალეობანი. ამისათვის დაიწერა „მუდმივი დასის პირობა“ და მსახიობებთან დაიდო ხელშეკრულება.

პირობაში წერია: „ათას რვასს სამოცდაცხრამეტ წელს, მანისის ოცდათერთმეტს, ქ. თბილისს, ჩვენ, ქვემოხსენებულნი ვკრავთ ერთმანეთში შემდეგ პირობას:

1. ვალდებულნი ვართ გავმართოთ ქართული წარმოდგენები | ენკენისთვიდან 1879 წ. ენკენისთვემდე 1880 წლ. ქ. თბილისში და საქართველოს სხვა ადგილებში“. „მუდმივი დასის პირობა“ არის ისტორიული დოკუმენტი, იგი დაწერილია მაღალ პროფესიულ დონეზე

ჩამოყალიბებულია დასის პრინციპები, განსაზღვრულია მისი სტრუქტურა. დასის წევრთა უფლება-მოვალეობანი, ხელფასის სისტემა, რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის პრინციპები. ბევრი რამ, რაც უახლეს თეატრში „ექსპერიმენტის“ წესით ტარდება, - უკვე ასი წლის წინათ იყო ქართულ თეატრში. პირველ რიგში საკითხი ქება მსახიობის უფლებრივ მდგომარეობას, დასის შედგენის დემოკრატიულ პრინციპს. „პირობას“ ხელს აწერს 9 მსახიობი.

დასის კრების ოქმებში ვხვდებით საინტერესო ჩანაწერს. კ. ყიფიანმა, ნ. გაბუნია, მ. ყიფიანმა, ბ. კორინთელმა, ა. ცაგარელმა, ა. ჩუბინოვმა, ნ. შიშნიაშვილმა, ზ. მანაბელმა გადაეწყვიტეთ: გაბუნიას ქალს მიემატოს ორი თვიური მარკა.

ხელფასში ცვლილებები მოხდა სეზონის დაწყებისთანავე. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ „დასის პირობის“ თანახმად „კომიკურ ბებერს ქალს და პირველ დრამატულ აქტრისას“ ეძლეოდა 8 მარკა. ნ. გაბუნიას დიდი წარმატებების გამო დაემატა ორი მარკა. ე.ი. სულ 10 მარკა. ამრიგად გათანაბრდა მ. საფაროვასა და ნ. გაბუნიას ხელფასი.

„მუდმივი სცენის“ პროფილი იმთავითვე განისაზღვრა. დასის შემადგენლობა გარკვეულად გამოხატავდა თეატრის ესთეტიკის ხასიათს. გ. ერისთავის თეატრის მემკვიდრეობითობა სწორედ სტილისტიკურ თავისებურებებში იყო საძიებელი, თუმცა „დრამატურგიის თეატრი“ იცვლება „მსახიობის თეატრით“.

9 მსახიობიდან, რომელიც „პირობას“ ანუ ხელშეკრულებას ხელს აწერდა, თითქმის ყველა წამყვანი მსახიობი კომიკური როლების შემსრულებელი იყო. მათი ამპლუა ასეა განსაზღვრული: 1. კომიკირეზონისტი - კონსტანტინე ყიფიანი, 2. კომიკი ბუფ. კომიკური მთარშიყე - ვასილ აბაშიძე, 3. პირველი კომიკური და ვოდევილური აქტრისა - მარიამ საფაროვა, 4. კომიკური ბებერი (აქტრისა) - ნატალია გაბუნია“. დრამატულ როლებში მოწვეულნი იყვნენ: აქვ. ცაგარელი (მთარშიყე) და „პირველი დრამატული აქტრისა“ - მარიამ ყიფიანი, მეორეხარისხოვან მსახიობად ბ. კორინთელი, ნ. შიშნიაშვილი და ზაალ მანაბელი. ასე რომ, სავსებით ნათლად ჩანს თეატრის საწყისი მხატვრული პოზიცი, მისი სტილისტური თავისებურებანი, მაგრამ მას შემდეგ, რაც დასში მივიდა ლ. მესხიშვილი, მდგომარეობა თანდათან შეიცვალა.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ რეჟისორს თვიურად ჰქონდა საჩ-

უქარი (ანუ ხელფასის მაგიერი) 10 მარკა. პირველ დრამატულ აქტრისას - 8, ხოლო პირველ კომიკურ და ვოდვილურ აქტრისას - 10.

„პირობაში“ განსაზღვრულია მსახიობთა და რეჟისორთა უფლებამოვალეობანი. „თუ დაუმატა მოთამაშემ თავის როლს ბოროტგანზრახვით უმართებლო რამ, ტრუპას ნება აქვს ის გამორიცხოს თავის წევრთა რიცხვიდან“. ეს პროფესიული ეთიკის საკითხია. გააზრებულია ეთიკური, მაღალ პროფესიული და ადმინისტრაციული დისციპლინარული საკითხები. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ თუ „რეპეტიციასზე მსახიობი დაიგვიანებდა ნახევარ საათს ოთხი დღის ჯამაგირს იხდიდა“, ხოლო ერთი საათი თუ დაიგვიანა, ერთი კვირის ჯამაგირს იხდის“. ნასვამ მდგომარეობაში მოსული მსახიობი „თუნდა რომ ურიგობა არ მოახდინოს“ ერთი კვირის ჯარიმას იხდიდა. სექტაკლის დროს მსახიობი თეატრში უნდა გამოცხადებულიყო ერთი საათით ადრე, ხოლო პრემიერაზე საათნახევრით ადრე.

„პირობა“ თეატრის მნიშვნელოვანი მხატვრული და ორგანიზაციული საფუძველი იყო.

ამხანაგობაში გაერთიანდნენ გამოჩენილი მოღვაწენი: დიმიტრი ყიფიანი, გიორგი თუმანიშვილი, დავით ერისთავი, ნ. ავალიშვილი, ი. ბაქრაძე, მათ შუაგროვეს ფული. დაარსეს დრამატული კომიტეტი, გამოიკვლიეს ამხანაგობის წესდება. ასე რომ, ეროვნული საქმე საიმედო ხელში იყო.

მუდმივი დასი დაფუძნდა ოთხი დიდად ნიჭიერი და გამორჩეული მონაცემების მსახიობთა საფუძველზე. ვ. გუნის თქმით: „როგორც ყოველ მაგარ შენობას ეჭირვება ოთხი დედაბოძი, ოთხი კედელი, ისე ჩვენს თეატრსაც გაუჩნდა ოთხი დედაბოძი, ოთხი საიმედო საძირკველი, რომლებზედაც დიდი ტურფა შენობის აგება შეიძლებოდა“.

ოთხეულში გულისხმობდა - ვ. აბაშიძეს, კ. ყიფიანს, მ. საფაროვას, ნ. გაბუნას. (მაშინ ლ. მესხიშვილი არ იყო ქართულ თეატრში).

როგორც აღვნიშნეთ, 1879 წლის 5 სექტემბერს გაიხსნა მუდმივი თეატრის პირველი სეზონი და ეს არის რუსთაველის თეატრის ისტორიის სათავეც. „ეს იყო პირველი დებიუტი, ახლად შემდგარი ტრუპაობა. ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, ტრუპას შეუძლია თამაში უფრო სერიოზული პიესებისა“.

1879-1882 წლის სეზონის რეპერტუარში ძირითადად კომედიები და ვოდვილები იდგებოდა, თუმცა თანდათან ფართოვდებოდა რეპერტუარის თვალსაწიერი. მაგრამ ამსახიობო ხელოვნებაში ვ. აბაშიძის,

ნ. გაბუნასა და მ. საფაროვას, - განსაკუთრებით კი პირველი ორის კომედიებში დიდი წარმატება საფუძველს უყრის კომედიურ თეატრს. რეჟისორი გ. თუმანიშვილი ცდილობდა გაეფართოებინა რეპერტუარის ქართული ხასიათი.

მიუხედავად მსახიობთა დიდი ნიჭიერებისა, იქმნება გარკვეული შტამპებისა და ერთსახოვნების საფრთხე. მაყურებელს მოზეზრდა ერთი და იმავე პიესის ნახვა. დრო მოითხოვდა სცენაზე ახალი პრობლემების, ახალი თემების წამოჩენას. სწორედ ამ საკითხზე წუხდა თეატრის რეჟისორი გ. თუმანიშვილი. მისი მოგონებიდან საყურადღებოა ა. ყაზბეგთან შეხვედრის ფაქტი: „ყაზბეგს მე გავეცანი 1879 წელს განსაკუთრებულ მდგომარეობაში. ამ წელს საქართველოს ცხოვრებაში ადგილი ჰქონდა ღირსშესანიშნავ მოვლენას - ჩამოყალიბდა მუდმივი ქართული დრამატული დასი... რეპერტუარი კი შეიძლება ითქვას სრულებით არ იყო. ერისთავისა და ანტონოვის პიესამ ყველას საკმაოდ მოაზეზრა თავი, ახლები კი თითზე ჩამოსათვლელი იყო... სწორედ ამ მომენტში დ. ერისთავმა (დრამა „სამშობლოს“ ავტორმა) ახლად ჩამოყალიბებული არტისტების ამხანაგობას აუწყა მეტად სენსაციური ახალი ამბავი. მან, როგორც თვითონ ირწმუნებოდა, გამონახა პროვიდენციალური არსება, რომელსაც შეეძლებოდა ქართული თეატრის გადარჩენა. ამასთან მან დაასახელა მანამდის ყველასათვის უცნობი ა. ყაზბეგი, რომელიც, თუ არ ვცდები, ის იყო დაბრუნდა პეტერბურგიდან. ყაზბეგს, როგორც გადმოსცემდა დავით ერისთავი, ჰქონდა 25-მდე თარგმნილი პიესა ქართულ ენაზე“.

ეს მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტია, რომელსაც გარკვეული ახნა უნა. „სამშობლოს“ ავტორისათვის ა. ყაზბეგის გამოჩენას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. გ. თუმანიშვილს ინტუიცია არ ღალატობდა. ყაზბეგის პიესებს, მის მხატვრულ პოზიციას ქართული თეატრის დრამატული საწყისებისათვის იმპულსი უნდა მიეცა. დ. ერისთავი გრძნობდა თეატრის ამგვარი განახლების საჭიროებას. „სამშობლოს“ ავტორმა იცოდა, რომ ხალხს კომედიებთან ერთად დრამებიც სჭირდებოდა. ისახება დრამატული თეატრის პერსპექტივა. ეს ნიშნავდა თეატრის არა მარტო სტილურ შესაძლებლობათა გაფართოებას, არამედ ახალი თეატრალური ტენდენციების დამკვიდრებასაც, მას კი მოჰყვებოდა თეატრში ეროვნულ-განმანათლებლებელი იდეებისა და მძაფრი სოციალური მოტივების წარმოჩენა. გაფართოვდებოდა თეატრის ესთეტიკური თვალსაწიერი.

15 სექტემბერს წარმოადგინეს ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“.

ოქტომბერში ილიამ დაიწყო გაცხოველებულ მზადება „მეფე ლირის“ წარმოსადგენად. მან 20 ოქტომბერს წერილი მისწერა დ. ყიფიანს და ლირის როლი შესთავაზა. დ. ყიფიანს წინასწარ პირობად მიაჩნდა თავად ეთარგმნა ლირის როლი.

19 დეკემბერს დაიდგა ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“. პიესის პროგრამა იუწყებოდა, რომ „პირველი პიესის ანტრაქტში გაბუნიას ქალი იმღერებს ქართულ სიმღერებს“. მეორე პიესად წარმოდგენილი იქნა ვ. აბაშიძის მიერ გადმოკეთებული ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“.

მუდმივ თეატრში წესად იქცა ერთ საღამოს ორი პიესის წარმოდგენა. პირველი პიესა რამდენი მოქმედებისაც არ უნდა ყოფილიყო და რა ჟანრისაც – საღამო მაინც ვოდევილით უნდა დამთავრებულიყო. ზოგჯერ დივერსიმენტები ენაცვლებოდა ვოდევილებს. გვიან ღამით მთავრდებოდა წარმოდგენები. ხალხს დრო ჰქონდა, საგანგებოდ ემზადებოდნენ თეატრში წასასვლელად. პატრიარქალური ცხოვრების სიმშვიდე იგრძნობოდა.

რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდა თავისი სისხლსავსე რეალისტური ხასიათებით. კოლორიტის გრძობით, სოციალური მიზანდასახულობითა და ადამიანური სამართლიანობის პრინციპებისათვის ბრძოლის პათოსით. ეს ყოველივე მაყურებელში მუდამ პოულობდა გულწრფელ გამოძახილს.

1879 წელს ა. ცაგარელი მონაწილეობს ი. ჭავჭავაძის „ყმების განთავისუფლების პირველი დღეების სცენების“ წარმოდგენაში. ილია ჭავჭავაძემ შეაქო ახალგაზრდა მსახიობის პირველი ნაბიჯები. „ძალან კარგი იყო უფ. ცაგარელი ილ. ჭავჭავაძის სცენებში. ჩვენ გვეონია, მაგ-გვარ როლებში უფ. ცაგარელი შეუდარებელი იქნება“.

თანდათან აეწყო თეატრის საქ-



ალ. ყაზბეგი

მე. რეჟისორი გ. თუმანიშვილი განათლებული, მომთხროფი პიროვნება იყო. დასის წესდების მიხედვით ზუსტად განისაზღვრა რეჟისორის ფუნქციები. თითქოს ყველაფერი კარგად მიდიოდა, მაგრამ უცებ თავი იჩინა თეატრის სენმა – კონფლიქტმა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის. მსოფლიოს თეატრის ისტორიისათვის კარგად ცნობილი კონფლიქტების მოდელი ქართულ თეატრშიც შეიქმნა თავისი ეროვნული ტემპერამენტით. ამ მხრივ საინტერესოა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის მსახიობთა „წერილი რედაქტორთან“, მათ თეატრის გახსნის წლისთავზე მოითხოვეს რეჟისორ გ. თუმანიშვილის გადაყენება. „გამოცდილებით დავრწმუნდით, რომ თვით ჩვენგან არჩეულ რეჟისორს ჩვენოდენი სცენისა და იმის ტექნიკის ცოდნაც არ ჰქონია, – ვერც გამოთქმას გვასწავლიდა, ვერც მიხვრა-მოხვრას, ვერც სცენაზე მოძრაობას თვით პიესის აზრისამებრ“.

ერთობ მნიშვნელოვანი დოკუმენტია. მსახიობები უკვე თანდათან ეგუებინან იმ აზრს, რომ რეჟისორმა მათ უნდა ასწავლოს „გამოთქმა“, „მიხრა-მოხრა“. რეჟისორმა მათზე მეტი უნდა იცოდეს, უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს და ა.შ. თუ ვერ პასუხობს ამ მოთხოვნებს, იგი თეატრსაც არ უნდა მეთაურობდეს. აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ. თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ თვით პროცესი მსახიობთა და რეჟისორთა ურთიერთობისა. პროცესში კი ნათლად ჩანს მათი შინაგანი წინააღმდეგობა, ბრძოლა, რომელიც ერთობ ხანგრძლივი და მწვავე გამოდგა.

ვ. აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ. მესხთანაც, მაგრამ ეს იყო პოლემიკა სულ სხვა ასპექტით. შემთხვევას, რომელიც თეატრში მომხდარა, კონფლიქტის ხასიათი მიუღია. ერთ-ერთ სპექტაკლში მსახიობ სვიმონიძეს კარგად არ სცოდნია როლი, ამასთან ერთად, იგი თურმე წარმოდგენის ღამეს „უალაგო ალაგას დაეცა“, ამის გამო მსახიობი დაუჯარიმებიათ. ვ. აბაშიძეს სასჯელი უსამართლოდ მიუჩნევია, რადგან სვიმონიძეს მხოლოდ ორი დღე ჰქონდა როლის მოსამზადებლად. ჩვენთვის ძნელია საუკუნის წინათ მომხდარი კონფლიქტების დეტალების განხილვა. დადგენა იმისა, თუ ვინ იყო მართალი. მთავარი სულ სხვაა: ვ. აბაშიძე მოითხოვს: „1. დავალებული იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება რეპუტიციის დროს, არცა უზრდელად მოპყრობა და უკეთუ დააშავოს რამე მსახიობმა, მოხსენდებოდეს დაუყოვნებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას. 2. დავალებულ იქნას ბატ. რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ

მსახიობთა თავთავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შინის გამოყენება და მეორე მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა და, 3. აკრძალულ ექნათ სრულიად გარეშე მაყურებელთა და ცნობის მოყვანე პირთ დასწრება რეპეტიციებზე“.

დამოწმებულ წერილში კარგად ჩანს, რომ იგი დაწერილია გამოცდილი მსახიობისა და რეჟისორის მიერ. თითქოს მასში საკამათოც არაფერია. რასაც აბაშიძე მოითხოვს, ყველაფერი სამართლიანია. მაგრამ ეს მაინც საკითხის ასე ვთქვათ, ფორმალური მხარეა. სინამდვილეში კი ეს არის რეჟისორის „დიქტატურის“ წინააღმდეგ გამოსვლა. რეჟისორთა მომძღვარებული ავტორიტეტი, მათი გაზრდილი უფლებები ადვილი მოსათმენი აღარ არის. ვ. აბაშიძე, როგორც დიდი მსახიობი, გრძნობს, რომ თანდათან ფრთები ეკვეცება მსახიობთა სრულ თავისუფლებას, მსახიობი მორჩილი ხდება. მთავრდება არტისტული კაპრიზების საუკუნე!

ჩვენ ვლავარაკობთ არა მეორეხარისხოვანი მსახიობის წინააღმდეგობაზე, არამედ დიდი ხელოვანის პროტესტზე. ერთი მხრივ, ვ. აბაშიძე - რეჟისორი, აღმზრდელი, სხვებისთვის ჭკუის დამრიგებელი, მასწავლებელი, სამაგალითო ხელოვანი და მეორეს მხრივ, „თავისებურ წირვას“ მიჩვეული, თავისუფალი, თვითმყოფადი არტისტული ინდივიდუალიზმით განუზივრებული მსახიობი. თეორიულად იგი სხვებს ასწავლიდა, რომ რეპეტიციაზე ისევე უნდა ითამაშო, როგორც წარმოდგენაში, მაგრამ როცა მას იგივეს შესრულება მოთხოვს, გაწყრა: „რეპეტიციის დროს მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს. ამის აღრსულება მე ვერ შევძელი და ამიტომ 12 მან. 50 კაპ. გადამხდევინა“. ხედავთ, რას უჩივის რეჟისორი ი. მაჩაბელს?! როცა თავად დგამდა სპექტაკლს, მსახიობისაგან ხომ იგივეს მოითხოვდა?! ნუთუ მან შეიცვალა პოზიცია? რასაკვირველია, არა, არავითარი ცვლილება არ მომხდარა. მსახიობი ვ. აბაშიძე დაუპირისპირდა რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. ამ შემთხვევაში ი. მაჩაბელი, როგორც რეჟისორი ვ. აბაშიძის რეჟისორულ პოზიციებს იცავს. ასეთივე შემთხვევა მომხდარა ი. ჭავჭავაძის რეპეტიციაზეც. ი. ჭავჭავაძემ არ აპატიო თავის საყვარელ მსახიობს რეპეტიციაზე დისციპლინის დარღვევა, იგი დააჯარიმა წესისამებრ. ვ. აბაშიძე კი ჩივის: „ილია ჭავჭავაძეს რაღა დაუშაბე? რეპეტიციაზე გეახელით დანიშნულ დროს ვიცდიდი, სუფლიორი არსად არის, ვკითხავ ერთს, მეორეს, გვეღირსება

რეპეტიცია თუ რა? ყველამ მიპასუხა, სუფლიორი არა გყავსო, ვკითხე რეჟისორს (ილია ჭავჭავაძეს) სუფლიორისა, - მე რა ვიციო, რაღა გამეკეთებინა, ავდექი და წამოვედი“. ილია ჭავჭავაძემ კი რეპეტიციიდან „გაქცვისათვის“ იგი დააჯარიმა.

ჩვენ მიერ დამოწმებული ფაქტებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა დიდი წინააღმდეგობით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. საილუსტრაციოდ უნდ დავასახელოთ კიდევ ერთი ფაქტი. მუდმივმოქმედი პოფესიული თეატრის დაარსების წელსვე მოხდა მსახიობებსა და რეჟისორს შორის განხეთქილება. როგორც აღვნიშნეთ, დასში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია გ. თუმანიშვილის ზოგიერთმა დამოუკიდებელმა აქციამ. ამის პასუხად, მსახიობებმა კ. ყიფიანის მეთაურობით წერილი მისწერეს რედაქციას - „რეჟისორის მოვალეობა, როლი და ადგილი თეატრში“ - ასეთია წერილის სათაური. კ. ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. ამკითხვებში კარგად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობის დამოკიდებულება რეჟისურისადმი. შესაძლოა, აქ ბევრი რამ მართალიც იყო, ეგების მართლაც არ აკმაყოფილებდა დასს გ. თუმანიშვილის რეჟისურა, მაგრამ მასში უფრო ზოგადი და ისტორიულად მნიშვნელოვანი ტენდენციაა გამჟღავნებული. „რეჟისორს შემოაქვს ძალდატანებითი აზრი“ - ვკითხულობთ წერილში. საინტერესოა მე-7 კითხვა: „რათ აჩენს თავს რეჟისორი - თავის კერძო მოქმედებით, ვითომც იმას აქვს რაიმე განსაკუთრებული ძალა მთელ ტრუპაზედ“. ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: „პიესების ამორჩევა მართო რეჟისორისაგან არის დარღვევა ჩვენი წესდებულებისა, ამხანაგობისა“. ამკარად ჩანს, რომ მსახიობებს უჭირთ შეეფუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მათთვის უცხოა ერთი კაცის დიქტატი. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად. თეატრის ისტორიაში ეს არც პირველი და არც უკანასკნელი სურვილია. თეატრის ხელმძღვანელ რეჟისორთან მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა ხოლმე კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორიი მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში. იმდენად მძაფრი და მოუთმენელი ყოფილა მსახიობთა რეაქცია, რომ ეს წერილი დაწერილია 1879 წლის 22 სექტემბერს, ე.ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ. მეტისმეტად ნაჩქარევი ხომ არ იყო მსახიობთა რეაქ-

ცია? სულის მოთქმაც ვერ მოასწრო რეესორმა და უკვე მისი მოხსნა მოითხოვეს.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: „ცოტათი მაინც გონებაგახსნილი აქტი-
ორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეესორთან, რომელსაც არ
გაეგება თავისი საქმე“. აქვე ჩამოთვლილი, თუ რა შეადგენს
რეესორის მოვალეობას: 1. არტისტებს ასწავლოს თამაშობა, 2. მიხრა-
მოხვრა, 3. საზოგადოდ სცენური ხელოვნება, და 4. მისცეს გარეგანი
ლაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას“. ამის გარდა, რეესორი
ვალდებულია: „1. იყოს თავმჯდომარე ტრუპის სხდომებისა, 2.
ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩე-
ვისას, 3. როლების დარიგებისა, 4. წარმოდგენის დღის დანიშვნისა.
არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონეს
სხდომაში“⁴³.

ამ საინტერესო დოკუმენტში ჩანს, რომ ბევრი რამ, რასაც მსახიობები
მოითხოვენ, სამართლიანია. რეესორის ფუნქციების განსაზღვრისას
იგრძნობა დასის წადილი - დაეუფლოს მსახიობის ხელოვნებას, თეატრში
დამყარდეს დისციპლინა, სპექტაკლი გახდეს სანახაობითი. მაგრამ
ამავე დოკუმენტში ისიც კარგად ჩანს, თუ როგორ ზღუდავს დასი
რეესორს. მას არ უნდა, რომ რეესორს ჰქონდეს პიესის არჩევის
უფლება, დამოუკიდებლად არ უნდა მოქმედებდეს, „გადაწყვეტილებითი
ხმა“ არ უნდა ჰქონდეს სხდომებზე.

1879 წელი გარკვეულად აჯამებს 70-იანი წლების თეატრის
განვითარების შედეგებს, ამასთანავე, იწყება 80-იანი წლები, რომელ-
იც სათავეს უდებს ახალ პროცესებს.

სხვადასხვა ქვეყნის მოღვაწენი ხშირად ერთნაირად ფიქრობენ
ერთნაირი კრიტერიუმებით განიხილავენ თეატრალურ პროცესებს
ამიტომ გასაგებია, რომ საესებით ბუნებრივად იქმნებოდა სხვადასხვა
ქვეყნის თეატრალური პარალელები. მათ წარმოქმნას საფუძვლად
დაედო ერთის მხრივ, მსგავსი სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზები,
შემოქმედების საერთო, ზოგადი კანონზომიერებანი, ხოლო მეორე
მხრივ, ფართოდ განვითარებული თეატრალური ურთიერთობანი. სხვა
ხალხების კულტურისაგან მოწყვეტით არც ერთი ქვეყნის დიდი თეატ-
რალური ხელოვნება არ შექმნილა. არც საქართველო წარმოდგენდა
ამ მხრივ გამონაკლისს. ქართულ თეატრში ერთობ ძლიერი იყო რუსული
და დასავლეთ ევროპის გამოძახილი. ეს ხელს არ უშლიდა შენარჩუნე-
ბინა თავისი თვითმყოფადობა. პირიქით, ფართოდ გაშლილი კულტურ-
ული ურთიერთობა ხელს უწყობდა ახლის ძიებას, ამაღლებდა თეატრის

საერთო კულტურას. ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ერთობ ბევრი
პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ევროპას უკვე გადაეჭრა მთელი
რიგი თეატრალური პრობლემები, სწორგზაზე დაეყენებინა ესა თუ
ის თეატრალური საკითხი, მოენახა მისი გადაწყვეტის გზები. ერთ-
ერთი ასეთი საკითხი სპექტაკლის დადგმით პრობლემას ეხებოდა.
არსებითად ეს იყო რეესორის პრობლემა. მართალია, ევროპის რეესორა
იმდენად ფართო პლანში იაზრებოდა, ისე ყოვლისმომცველელი
ხდებოდა და ისეთ რთულ ინააღმდეგობებში ფორმირდებოდა, რომ
მის სრულყოფას ერთობ დიდძალი დასჭირდა, მაგრამ იგი თავისი
ღონით წინ უსწრებდა ქართული თეატრის რეესორს, შემდეგში კი
იმდენად იმძლავრა ქართულმა რეესორამ, ისე დინამიკურად განვი-
თარდა იგი, რომ მალე მხარი გაუსწორა მსოფლიოს საუკეთესო
რეესორულ მიღწევებს.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, უფრო 1879 წლიდან ქარ-
თული რეესორა განვითარების ეტაპების მიხედვით არსებითად ისეთსავე
გზას გაივლის, როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრი,
მაგრამ ქართული რეესორის ფორმირების პროცესი უფრო
ხანგრძლივია.

ილიასა და აკაკის, ვ. აბაშიძის, ი. მაჩაბელის, გ. წერეთლის, კ.
მესხისა და კ. ყიფიანის, ვ. გუნიათ თეატრალური შეხედულებანი
სავსებით ბუნებრივად თავსდება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის
მსოფლიოს მოწინავე თეატრალური ნააზრების საერთო დინებაში.
მათთვის ნაცნობი და გასაგებია მსოფლიოს დიდ მწერალთა და
თეატრალურ მოღვაწეთა შეხედულებები. ისინი იზიარებდნენ თეატრ-
ის ისტორიული მისიის მათებურ განსაზღვრას და ნათლად გამოხატა-
დნენ თავიანთ დამოკიდებულებას ქართული თეატრის დანიშნულებაზე.

დღითიდღე ვითარდება სამსახიობო ხელოვნება. 1879 წლის დასის
ძირითადი ბირთვი დიდი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობები იყვნენ.
თითქოს უცებ, ერთბაშად მოხდა მათი გახსნა, გამოვლინდა მდიდარი
შესაძლებლობანი. მსახიობის ხელოვნებისათვის მოულოდნელი არ
არის ამგვარი რამ, თეატრში ხშირად ხდება ხოლმე, როცა მოულო-
დნელად პირდაპირ გამოანათებს ხოლმე არტისტული ნიჭიერება,
რომელიც მანამდე სრულიადაც არ იგრძნობოდა, მიყუჩებული, სადღაც
სულის სიღრმეში იყო ჩამარხული.

გასრულდა ისტორიული 1879 წელი. ისევ იმძლავრა არტისტულმა
გენიამ. ამიერიდან სულ სხვა ცხოვრება დაიწყო ქართულ თეატრში,
ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

1880 წლის იანვარში ოთხი სპექტაკლი გაიმართა. დაიდგა რვა პიესა. მოეწყო ორი ბენეფისი (ნ. გაბუნია, კ. მესხი).

ბენეფისების სისტემას მოჰქონდა მსახიობთა არა მარტო მატერი-ალური წარმატება, არამედ ხელს უწყობდა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებას. მიუხედავად რიგი ნაკლოვანებებისა, რომელიც ამ სისტემას მოჰქონდა, თეატრის ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე მნიშვნე-ლოვან როლს ასრულებდა თეატრის პოპულარობისა და აქტიორული ინდივიდუალობის წარმოჩენის მხრივ.

მსახიობთა ბენეფისებისათვის იწერებოდა პიესები. მაგ. ნ. გაბუნიას ბენეფისისათვის ა. წერეთელმა დაწერა „კინტო“, ა. ცაგარელმა „ხანუმა“. აკაკის აზრით: „გაბუნიასა და საფაროვას ქალის შესადარი არტის-ტული ქალები არ გვეოლია და ეს გარემოება გვაიძულებდა, რომ პიესებიც მისთანა აგვეჩინა ხოლმე, სადაც ქალების როლი ნაკლები იყო - სეზონი თავდებოდა, უკანასკნელ დღეს გაბუნიას ბენეფისი იყო. მაგრამ რადგანაც რამოდენიმე დღის წინათ საფაროვას ქალი ავად გახდა მოულოდნელად, საბენეფისოდ ამორჩეული პიესის თამაში მოუხერხებელი შექიმნა და ბენეფისი აღარ შესდგებოდა, ახალგაზრდა ნიჭიერ გაბუნიას ქალს გული დასწყდა და და კიდევ მართებდა. სხვაც არა ყოფილიყოს-რა, მატერიალურად იჩაგრებოდა. დრო აღარ იყო, რომ სხვა პიესა აგვეჩინა და ვერც პიესა გამოგნახოთ მისთანა. რომ მარტო ერთი ქალი ყოფილიყოს მოთამაშე, ახალგაზრდა ნიჭის ყოველთვის თანამგრძობი ვიყავი და გაბუნიას დაღონებამ მეც შემაწუხა. მეტი ვეღარ მოვასერხე რა დავჯექი და იმ ღამესვე და გათენებამდე დავეწერე ეს სცენები „კინტო“, სადაც ერთი ქალის მეტი არ არის საჭირო და რომელსაც თვითონ მობენეფისე ითამაშებდა“¹⁴⁴.

ბენეფისი დიდი ზეიმით ჩატარდა, ნატო გაბუნია ბედნიერი იყო ამ დღით. თავის მოგონებებში ასე იხსენებს მას: „პირველი ბენეფისი 1880 წელს მქონდა იანვრის ცხრამეტში (უნდა იყოს 9-ში ვ.კ.) საზაფხულო თეატრს ეძახდნენ (პალმის თეატრი) ვითამაშე აკაკი წერეთლის პიესა „კინტო“, რომელიც ავტორმა ჩემთვის დაწერა. თეატრი ისე გატენ-ილი იყო ხალხით, რომ ტყვა აღარ იყო და ორკესტრში სკამები ჩადგმული იყო, სცენაზედაც ლოჯები გააკეთეს. მრავალი საჩუქარი მომცეს... თეატრი რომ გათავდა, გამომიყვანეს დიდი ამბით. თეატრის წინ გაკეთებული იყო ვენზილი ჩემი სახელი და გვართ, გამოსვლი-თანავე შუშუნები აუშვეს. ამ გაკეთებულ ვენზილს წაუვიდეს ცეცხლი და მთლად განათდა, ჩამსვეს ჩემთვის მომზადებულ ეტლში და წამიყვანეს ჩემს ბინაში“¹⁴⁵.

მსახიობი არაფერს არ აჭარბებს. პრესის მიხედვით უფრო მეტად

იყო გაკეთებული, ვიდრე ამას ნატო გაბუნია წერს. ასეთი საღამო იშვიათად რგებია არამცთუ სრულიად ახალგაზრდა მსახიობს, არ-ამედ გამოჩენილ მოღვაწეებსაც. საოცარი რამ მოხდა. ახალგაზრდა მსახიობი უცებ მიიღო ხალხმა, უცებ შეიყვარა. პროფესიულ თეატ-რში მოუშაობის ოთხი თვის თავზე ასეთი აღიარება მის ბენეფისს განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს „მსოფლიო ბენეფისების“ სისტემაში.

რამდენად პოპულარული უნდა ყოფილიყო ნატო, რომ „დროებას“ ასე დაეწერა: „გუშინდელი ბენეფისი გაბუნიას ქალისა დიდხანს დარჩება სასოცერად ჩვენს საზოგადოებაში, ისეთი დიდი ამბავი და ყოფა იყო, თითქოს ვინც ჩვენს ქალაქში წარჩინებული და თავმომწონენი არიან, ყველას სიტყვა მიუცია ერთმანეთისათვის, რომ ამ წარმოდგენაზე დასწრებულიყვნენ. მართლაც თეატრი ისე გატენილი იყო ხალხით, რომ ლოჯები და პარტერი, ორკესტრიც საესე იყო მაყურებლებით და როგორც ჩვენ გვითხრეს, ხუთ-ექვს მანეთს აძლევდნენ, რომ კულისებში ფეხზე დადგომის უფლება მიეცათ“.

რეცენზიის ავტორი იმდენად გახარებულია მომხდარი ფაქტებით და ნატო გაბუნიას ნიჭით, რომ ხაზგასმით წერს: „ბენეფიციანტკა ღირსიც იყო ამ ჩვენი საზოგადოებისაგან ყურადღებისა...“ რისთვის იყო ღირსი? რა გააკეთა ისეთი, რომ ერთსულოვანი აღფრთოვანება გამოიწვია? კითხვებზე მხოლოდ ერთი პასუხი შეიძლება გაეცეს. ნატო ეხვეოდა არტისტული ლეგენდების ბურუსში, იყო რაღაც საიდუმლო, აუხსნელი მის პიროვნებაში. მაშინდელი თბილისისათვის ალბათ იმასაც ჰქონდა მნიშვნელობა, რომ „ნატო ნამდვილი აღმოსა-ღური ტიპის ქალი იყო“ (ი. ზურაბაშვილი). თბილისში ერთობ



დ. ერისთავი. „სამშობლო“. სცენა სპექტაკლიდან

ძლიერი იყო აღმოსავლური კოლორიტის გრძობა. ქართულის აღმოსავლური ნაკადი ადვილად პოულობდა გამოძახილს მაყურებელთა გულში. ნატოს სევიან სიმღერებსა და მის შავ, ეშხან პროფილს შორის იყო რაღაც საერთო. იგი ყოფილა „ძალიან შავგვრემანი, წაბლისფერთვალეა“ ჰქონია მრგვალი პირისასე, ეოდნავ ნოლა ცხვირით და ვნებიანი ტუჩებით“. მისი სახე ადვილად ირგებდა თურმე გრიმს, ჩამრგვალებული ტანი კი სამოსელს. „ტუჩების უხმო მეტყველება ჰქონდა განსაკუთრებით იერიანი“. ხმაში იყო რაღაც განსაკუთრებული თავისებურება. დიქცია მკაფიო, გამოთქმა ნამდვილი ქართული, ინტონაცია მრავალფეროვანი, სახე გამომსახველი, მეტყველი, მიმზიდველი. მაგრამ ასეთი აღწერა ცალ-ცალკე არაფერს არ იძლევა, იგი მთლიანობაში წარმოდგინება მხოლოდ.

მხოლოდ ჰარმონიულობა და გამორჩეული ნიჭიერება აშუქებდა მსახიობის სულს.

„ერთი სიტყვით, როცა კი იგი სცენაზე იყო, დარწმუნებული უნდა ყოფილიყავით, რომ თუ წარმოდგენა თქვენ ლამაზ თაიგულად გეჩვენებოდათ, ნატოს ხელოვნება ამ თაიგულში უეჭველად ერთი საუკეთესო ყველთაგანი იქნებოდა“¹⁴⁶.

ნატოს ბენეფისი ახალი ქართული არტისტიზმის დაბადება იყო. აქამდე უცნობი, აქამდე შეუმჩნეველი არტისტიული სახიერების გამოჩნატება. „ბენეფიციანტკა და აკაკი წერეთელი უანგარიშით გამოიწვიეს“ - იუწყებოდა პრესა.

კოტე მესხის ბენეფისის აფიშაზე პიესების დასახელების შემდეგ ეწერა: „ანტრაქტებში: 1. ვ. აბაშიძე იმღერებს კომიკურ კუპლეტებს. 2. გაბუნას ქალი იმღერებს ქართულ სიმღერებს. 3. კ. მესხი წაიკითხავს იმერულ სცენებს“.

ამ პატარა განცხადებაში დიდი ინფორმაცია იქამინდელი თეატრის თავისებურებაზე.

„კინტოს“ კრიტიკული წერილით შეხვდა რ. ერისთავი. გააკრიტიკა ნ. გაბუნას მოკაზმულობაც. თუმცა კრიტიკა უფრო თეატრის მესვეურების მიმართ იყო გამოთქმული, ვიდრე ნ. გაბუნასადმი. „მიკვირს, რომ აკადრეს, ამპატიოსანმა პირებმა თავის თავს, საზოგადოებას და ერთს პირველთაგანს წარმომადგენელს ქართული ტრუპისას ნ. გაბუნასას, რომ ამ შემსრულებელს ისე უმსგავსოდ ჩააცვეს კინტოს როლში? სირცხვილი არ არის? სად იშოვეს ის ჩოხა? განა პირველ აქტრისას, მერე კიდევ იმის ბენეფისში ესე უნდა სცმოდა?“

წინარე ისტორია საკონფლიქტო სიტუაციათა ფონზე მიდიოდა.

თეატრის შექმნის სიხარულს მალე მწუხარებაც შეერია. თანდათან თავი იჩინა კონფლიქტურმა ვითარებამ. ჯერ გ. თუმანიშვილის ირგვლივ. კონფლიქტი გამოიწვია დ. ყიფიანის განცხადებამ ამხანაგობიდან გასვლის შესახებ. რა მოხდა? რატომ გადის ამხანაგობიდან თეატრისათვის (და საერთოდ ეროვნულ საქმეთათვის) თავდადებული ყიფიანი?

21 თებერვალს სათეატრო ამხანაგობის კრებამ განიხილა დ. ყიფიანის შემდეგი წინადადება: იგი მოითხოვდა გაუქმებულიყო დეკლამაციისა და დიქციის კლასები, გ. წერეთლის პიესისათვის „ოჯახის ასული“ მისცემოდა ჯილდო და ამხანაგობის წევრად მიეღოთ მ. ბებუთაშვილი. ამხანაგობამ არცერთი წინადადება არ მიიღო და ამის გამო დ. ყიფიანი ამხანაგობიდან გადადგა. ამის გამო ილია ჭავჭავაძემ ამხანაგობის სხვა წევრებთან ერთად გამოაქვეყნა შემდეგი განცხადება: „მართალია, ბატ. დ.ი.ყიფიანმა წარმოადგინა ამხანაგობაში მისაღებად თ. მიხეილ ბებუთაშვილი, მართალია წარმოდგენილება დ. ყიფიანისა არ შეიწყნარა ამხანაგობამ და ისიც მართალია, რომ დ.ი.ყიფიანმა სიტყვით განაცხადა ამხანაგობიდან გადვიდარო, ვიდრე თვითონ პატივცემული დ.ი.ყიფიანი არ მოიწადინებს, რომ სამწუხარო გარემოება საზოგადოებისაგან გარჩეულ იქნას და ამ წადილს ბეჭდვით არ გამოსთქვამს, იმ დრომდე ქართული სათეატრო ამხანაგობა არ მიაქცევს არავითარ ყურადღებას იმ ჭორებს, რომელსაც ამ საგანზედ გამართავენ. ხოლო როცა თვითონ ბატ. ყიფიანი მოიწადინებს, რომ ამ საქმის გარემოებამ საზოგადოების ყურამდე მიაღწიოს, მაშინ ამხანაგობა მოვალედ ჩასთვლის თავის თავს ყველაფერი ჯეროვანი საბუთებით აცნობოს საზოგადოებასა თქვენის, ბატონო რედაქტორო, პატივცემულის გაზეთის შემწეობით“. როგორც ვხედავთ, ამხანაგობა ცდილობს კონფლიქტი მოაგვაროს, თითქოს არ ჩქარობს, იმედოვნებს, რომ დ. ყიფიანი არ გართულდება მდგომარეობას, მაგრამ მოვლენები მაინც სწრაფად ვითარდება. იბადება წინააღმდეგობა ილიასა და დასის მთავარ წევრს ვასო აბაშიძეს შორის. ისედაც გართულებულ მდგომარეობას კიდევ უფრო ამძიმებს იგი. დ. ყიფიანი ხომ ერთ-ერთი უპირველესი თეატრალური მოღვაწე იყო, განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა დრამატული საზოგადოების შექმნაში. ამიტომ მისი გასვლა თეატრალური საქმიანობიდან სერიოზული მოვლენა იყო.

კ. მესხის ბენეფისის გამო „დროება“ წერდა: „ჩვენი საზოგადოება მესხის ბენეფისსაც არა ნაკლებს თანაგრძნობით დაუხვდა, ვიდრე

გაბუნის ქალისას თუ აბაშიძისას. დანარჩენი აქტიორები რაღაცას თამაშობდნენ, მაგრამ რას, რა წოდებისა და ტომის კაცებს - რა მოგახსენოთ“.

ასე კატეგორიულია რეცენზია.

22 ივნისს ქართული სათეატრო ამხანაგობა დაიშალა.

თეატრში გართულდა ატმოსფერო. ილიამ დახმარებისათვის კ. ყიფიანს მიმართა: „მეტად სამწუხაროა, რომ ჩვენი თეატრის საქმე ასე ფერხდება, ამხანაგობის წევრები დაიშალნენ და კაცი არ არის, რომ დასის საქმეზე იზრუნოს“. ილია სთხოვს კ. ყიფიანს დახმარებას: „გთხოვთ მაცნობოთ მათი სახელები (ლაპარაკია დასის წევრებზე - ვ.კ.) და მისამართები. მე თვითონ მივწერ მათ. იქნებ საქმე მართლაც მოგვარდეს“.

ასე ზრუნავს ილია თეატრზე. მის წადილს თანაუგრძნობენ სხვა მწერლებიც. თეატრის ირგვლივ შექმნილი ატმოსფეროს გამო რ. ერისთავი წერს: „როგორც შევიტყვე, ჩემდა სამწუხაროდ ქართული თეატრის წარმომადგენლებს შორის, რაღაც მითქმა-მოთქმა, ერთმანეთის აძულება, შური, ორმოების შემზადება, ერთმანეთში ენის მიტან-მოტანა და ოინები გაჩენილა, ერთიმეორის დასაცემად, დასამცირებლად!“

რ. ერისთავი მოუწოდებს ყველას თავი შეიკავონ ამგვარი ვნებათაღელვისაგან, მოიკრიბონ გონიერება რათა „არ დაღუპონ და არ დაამხონ ქართული თეატრის საქმე“.

აკაკი წერეთელი ვრცელი სტატიით გამოეხმაურა შექმნილ სიტუაციას. დასის შინაგანი წინააღმდეგობანი თანდათან გვარდებოდა. სპექტაკლები სპექტაკლებს მოსდევდა. თავისი რიტმით ცხოვრობდა თეატრი. მსახიობთა პირველი ნაბიჯების მხარდაჭერას თან სდევდა შენიშვნებიც. გამხნევება და მომთხოვნელობა - ასეთი იყო ქართველი მწერლების პოზიცია. თეატრი თანდათან ეგუებოდა კრიტიკას. ა. წერეთელმას ესმას როლის („კუდურ ხანუმი“) შესრულებაში ზომიერების დარღვევა უსაყვედურა გაბუნისას. „სანამ კომიკური ხასიათი ჰქონდა ესმას როლს, მშვენივრად თამაშობდა“, მაგრამ როგორც კი სადრამო მომენტი გამოჩნდა, სულ „აურ-დაურიაო“.

პრინციპული, მომთხოვნი და პროფესიულად ღრმა შინაარსიანი წერილი გამოაქვეყნა ი. მაჩაბელმა გაზეთ „დროებაში“ (№28) სათაურით: „წერილი ქართველ არტისტებთან“. წერილი უმთავრესად სასცენო მეტყველების პრობლემებს ეხება. განხილულია მსახიობთა მეტყველების დიქციის საკითხები კონკრეტული მასალის საფუძველზე.

ნ. გაბუნისას საყვედურობს, რომ იგი გაცხარების დროს „მთელ სიტყვებს ჰყლაპავს“.

22 ოქტომბერს დაიდგა „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“ (გად. რუსულიდან დ. ერისთავის მიერ). დივერსიტემენტში „ქართული ხმები იმღერა ნ. გაბუნისამ“. გაზეთ „დროების“ აზრით „დივერსიტემენტი მშვენივრად წავიდა. გაბუნისას ქალის სიმღერამ, აკ. წერეთლისა და კ. ყიფიანის ლექსების კითხვამ და ცაგარელის სცენებმა აღტაცებაში მოიყვანა მაყურებელი, თითოეულს რამდენჯერმე გაამეორებინეს და უხვი, უზოგველი ტაში და ბრაგო უძღვნეს“. მკითხველი უთუოდ შეამჩნევს რეცენზიის სტილს, სიტყვათა თავისებურ განლაგებას. მართლაც, ბევრჯერ „უძღვნეს ბრაგო“ ნატო გაბუნისას სპექტაკლებს ხშირად ამშვენებდა მისი სიმღერები.

პრესა არ ერიდებოდა მსახიობთა ნიჭისა თუ შესრულების სტილის შეპირისპირებას, გაბედულ პარალელებს, კრიტიკულ შეფასებებს. ზოგჯერ პროფესიულად უმწეო რეცენზიებშიც კი არის საინტერესო ინფორმაცია. თეატრი კონფლიქტური ბუნებისაა. თითქოს თეატრის, როგორც ხელოვნების სპეციფიკურ ბუნებაში ძევს მისი კონფლიქტურობა. შესაძლოა მთლად ზუსტი არ არის ეს აზრი, მაგრამ მსოფლიო თეატრების ისტორია და ისტორია ქართული თეატრისა გარკვეულად ადასტურებს აზრის სიმართლეს.

1880 წლის 11 ივნისს გაიმართა გრ. ყიფშიძის ბენეფისი - წარმოადგინეს „კინტო“ და ა. ცაგარელის „მათიკო“.

გრ. ყიფშიძე სუფლიორი იყო. ბენეფისი სუფლიორსაც ეკუთვნოდა. ბენეფისზე მოხდა უსიამოვნო ამბავი. ვ. აბაშიძე არ მოვიდა საღამოზე. 14 ივნისს ვ. აბაშიძემ „დროებაში“ გამოაქვეყნა განმარტებითი ხასიათის წერილი.

ვ. აბაშიძე ბრძოლას უცხადებს რეჟისორ გ. თუმანიშვილს და არა მარტო მას, არამედ რეჟისორ-ორგანიზატორის არსებულ სისტემას. დიდი მსახიობი არ ემორჩილება მას.

როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე, კონფლიქტი პირადი ურთიერთობის გართულებით იწყება. საბაბად ზოგჯერ პატარა მოვლენაც გამოდგება ხოლმე. ვ. აბაშიძე წერს: „თუ გაბედა აქტორმა და გ. თუმანიშვილის უკანასკნელ ბროშურაზე („ქართულმა თეატრმა ფეხი როგორ აიდგა“) თავისი აზრი წარმოთქვა, ვაი იმისი ბრალი. მაშინათვე ჯარიმას გადამასდევინებს, ან კიდევ, ვაი იმას, ვინც „ადვოკატ მელაძის“ ავტორს გაუბედა და სიტყვა შეუბრუნა: - 25 მანეთი შტრაფი მზად არის. ამ უკანასკნელ თვეში შტრაფებმა იქამდე მიაღწია, რომ ჯამ-

აგირიდან გროში კაპიკი არ მრგებოდა. ამ შემთხვევამ მე იძულებულმყო მომეხდინა ის სკანდალი, რომელიც მოხდა ოთხშაბათს 11 ივნისს“.

ამ წერილს უბალ მოჰყვა გ. თუმანიშვილის პასუხი: „ეს სიცრუეა, და თუ არ დაამტკიცა უფ. აბაშიძემ მოწმეებით ან სხვა რამ საბუთით, რომ სსენებულს ამბავი (ე.ი. წიგნის გინება - ვ.კ.) ნამდვილად მომხდარა, ეს ვაჟბატონი, რასაკვირველია პირმავე დარჩება“. არც ვ. აბაშიძემ არ დააყოვნა პასუხი...“ ამ უკანასკნელ დროს ქართული დრამატული ტრუპა რომ ბრუნდებოდა გორიდან, მე და თუმანიშვილს ვაგონში ლაპარაკი მოგვიხდა იმის უკანასკნელ ბროშურაზე“, დამემუქრა „მე გიჩვენებ შენ სეირსო“, მართლაც, მას მალე მოჰყვა ჯარიმაო. ამ მოვლენის პარალელურად გამოქვეყნდა „ერთი დამსწრეთაგანის“ წერილი, სადაც იგი აკრიტიკებს ვ. აბაშიძეს, რომ თითქოს აზვიადებს ჯარიმების რაოდენობას. აბაშიძემ უპასუხა: „გ. თუმანიშვილმა გადამხდევინა 8 მანეთი (თვე არ მახსოვს) იმიტომ, რომ მე და თუმანიშვილს ლაპარაკი მოგვივიდა კულისებში. დ. ერისთავმა გადამხდევინა 3 მანეთი 1/4 საათის დაგვიანებისათვის რეპეტიციასზე. ი. მაჩაბელმა გადამხდევინა 37 მან. 50 კაპ. 12 მან. 50 კაპ. მარტში „ადოკატ მელაძის“ რეპეტიციების დროს და მაისში 25 მან ა. ყაზბეგის სახლში. „მაჩაბელმა მიბრძანა სწორედ ისე მეთამაშა, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს. ამის შესაძლებლობა მე ვერ შევძელი და იმიტომაც 12 მან. და 50 კაპ. გადამხდევინა“.

საინტერესო დოკუმენტია, საქმე სულაც არ ეხება ჯარიმათა თვით ფაქტებს. მის მიღმა შეიგრძნობა ქართული თეატრის პროფესიული ფორმირების ურთულესი პროცესი, რომელიც თავის თავში ატარებს ძლიერი ინდივიდუუმების ბრძოლას თვითდამკვიდრებისათვის.

შემოქმედთა ურთიერთობა ღრმად არის გადაწული თეატრის ისტორიაში და ზოგჯერ ძნელია ანალიზისათვისაც კი მათი განცალკევება. ისინი თითქოს არც არსებობენ უერთმანეთოდ. ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით მკვიდრდება თეატრი, გრძელდება ისტორია.



აკაკი წერეთელი

ასე იყო მაშინაც.

ი. ჭავჭავაძისა და ს. მესხის რედაქტორობით გამოსულ გაზეთში („დროება“) ჩნდება ინფორმაცია: „ჩვენ შევიტყვევეთ, რომ „კაცია-ადამიანის“ ავტორი ამ მოთხრობას კომედიად აკეთებსო.

„ჩვენ შევიტყვევით“ - საინტერესოა, არა?

ინფორმაცია ამზადებდა მკითხველს. ეს ნოემბრის თვის ინფორმაციაა. პიესა უკვე დაიდგა ექვსში თვის შემდეგ, ნატო გაბუნისა ბენეფისზე.

დასრულდა პოფესიული თეატრის მოღვაწეობის ერთი სეზონი, ნატო გაბუნია და ვ. აბაშიძე უკვე დაწყვილა მაყურებელმა. მათ შორის სტილური ნათესაობა დაინახა. „გაბუნისა ქალის ნიჭი და აბაშიძისა ერთგვარნი არიან, და თუ განსხვავება არის რაიმე ამათ შორის, მარტო იმაშია, რომ გაბუნისა ქალმა ამ უკანასკნელ ხანებში უფრო და უფრო იჩინა თავი და წარმატებაშიც შევიდა“.

მსახიობის პროფესიულ დაოსტატებად მიიჩნევენ იმას, რომ მან მოიშალა ხელების ზედმეტი ქნევა, „ტუჩების ცმაცუნნი“, მოკლე დროში იმდენად ამაღლდა პროფესიულად, ისე დაოსტატდა თავისი ძლიერი ტალანტის წყაროებით, რომ თვით სუსტ პიესებშიც კი ბრწყინავსო. „ჩვენის ახლად ფეხადგმულ თეატრისათვის მაგისთანა აქტრისა პირდაპირ განძია“ და აქ დგება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემა. ქართული დრამატურგიის განვითარებაზე თეატრის ზემოქმედებითი ძალის საკითხი. ეს ის თეატრია, რომელიც ღრმა გავლენას ახდენს ქართული დრამატურგიის განვითარებაზე. თითქმის ყველაფერი რაც კი იწერება - იწერება კონკრეტული მსახიობისათვის, ამ მხრივაც გამორჩეულია ნატო გაბუნისა როლი.

ნატო გაბუნისათვის დაიწერა ა. წერეთლის „კინტო“.

ნ. გაბუნისათვის დაიწერა ა. ცაგარელის „ხანუმა“.

ნ. გაბუნისათვის გადააკეთა ილია ჭავჭავაძემ „კაცია ადამიანი?“ („მაჭანკალის სახელით“).

ნ. გაბუნისათვის აქართულებს კ. მესხი „მელანის ოინებს“.

ნ. გაბუნისა სთავაზობს მართას როლს დ. კლდიაშვილი. თითქმის ყველა დრამატურგი ოცნებობდა მის პიესაში ეთამაშა ნ. გაბუნისა, მისთვის წერდნენ, თარგმნიდნენ, აქართულებდნენ პიესებს. ნატო არ ასვენებდა დრამატურგებს, სთხოვდა მისთვის პიესა დაეწერათ. არსებითად იგივე ხდება მაკო საფაროვა-აბაშიძის მიმართაც.

ქალის როლის საზოგადოებრივ წარმოჩენას უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობა ჰქონდა.

უმძიმეს დღეში იყო ქართული ენა. ეროვნული თვითშეგნების დაქვეითებას მშობლიური ენის უცოდინარობა მოჰყვა. იმდენად ძლიერი იყო სენი, რომ ისტორიაში არსებობს ასეთი პარადოქსიც კი: ვორონცოვის მეუღლეს კნ. ვლისაბედ ვორონცოვისას 1850 წლის 18 დეკემბერს გ. ერისთავისთვის წერილი მიუწერია: „დღეს, 2/2 საათზე იქნება წმ. ნინოს ზავედნიამი ქართული ენის ეგზამენი. ჩემი დასწრება იქ, ამ ეგზამენის დროს, სრულიად უსარგებლო იქნება, მაგრამ რადგანაც მინდა შევიტყო, როგორ შეისწავლეს ქალებმა თავისი სამშობლო ენა, ამიტომ გთხოვთ პატივცემულო კ-ზო გიორგი დავითის ძეგ თქვენ დაესწართ იმ ეგზამენზედ“.

საინტერესო დოკუმენტია. მეფისნაცვლის მეუღლე დაინტერესებულია, თუ რამდენად შეისწავლეს მშობლიური ენა ქართველმა ქალებმა. ეს დროც კი სანატრელი ხდება 80-იან წლებში...

„დროების“ ამავე ნომერში ლაპარაკია ქართული ენის მდგომარეობაზე, პირდაპირ გოდებასავით ისმის: „აღარ სწამთ ახლანდელ ჩვენს ქართველ დედებსა და დებს არც ქართული ენა, არც სამშობლო მწიგნობრობა, არც ქართული ზნეობა-ქველმოქმედება, ერთი უმთავრესი მიზეზთაგანი ამისა ჩვენის აზრით ის არის, რომ ახლანდელ ჩვენს საქალებო სასაწავლებელში სამშობლო ენისა და არც სხვა არაფრის სამშობლოის ცოდნისა თითქმის არავითარი ყურადღება არა აქვს მოქცეული“¹⁴⁷. სკოლაში ქართულს კვირაში ერთი საათი ჰქონია დათმობილი, ქართულის მასწავლებელიც ნაკლებ ჯამაგირს იღებდა, ვიდრე სხვა საგნის სპეციალისტი.

კვლავ იზრდება თეატრის ფუნქცია. მას ერთდროულად მიენიჭა შემეცნებითი, საგანმანათლებლო და ეროვნული მნიშვნელობა, დაეკისრა როლი, რომელიც მეტისმეტად მძიმე იყო და საპატიოც. 60-იანი წლების დასაწყისშივე გამოიკვეთა თეატრის მძიმე გზა. პრესაში სულ უფრო და უფრო ხშირად ისმის ეროვნული მოტივები, ვლინდება ხალხის გაღვიძების ნიშნები. ერის თავკაცები ეროვნულ სულიერ მოძრაობაში რთავენ ყველა კულტურულ-საგანმანათლებლო და სოციალური მნიშვნელობის დაწესებულებებს. მწვავედ დგება რეპერტუარის გარდაქმნის პრობლემა. რეპერტუარი კი თეატრის ორიენტირია, მისი იდეების რუპორია. ის პერიოდი, როცა პიესის თვით შინაარსი, სიუჟეტიც კი სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს, როცა ჯერ არ არის ისეთი რეჟისურა, რომელსაც შეუძლია პიესათა ახალი ვერსიები შესთავაზოს მაყურებელს. იგი ჯერ პირველქმნილი უშუალოდ მიდის ავტორთან, ჯერ ისევ ეთაყვანება მისი ჩანაფიქრს. ლიტერატურ-

რული ქმნილება მისთვის თითქმის ხელშეუხებელი რამ არის. ეს თეატრის საფუძურია, მისი რთული გზის ეტაპია. „დრამატურგთა რეჟისურისა“ და „მსახიობთა რეჟისურის“ თანაარსებობის ეპოქაა. სიმძიმის ცენტრი გადატანილია დრამატურგზე, მისი პიესის სასიათზე. ინტენსიურ დრამატურგიულ მოღვაწეობას ეწევიან ა. წერეთელი, ა. ყაზბეგი, ა. ცაგარელი, რ. ერისთავი და სხვანი, რომელთა პიესებიც თეატრის ყოველდღიურ რეპერტუარს ავსებენ, მაგრამ ხშირად უკვალოდ ქრებიან. თეატრთან ერთად იზრდება და ფორმირდება 80-იანი წლების დრამატურგაც. მაგრამ გ. ერისთავის თეატრისაგან განსხვავებით მას უკვე აქტიორული ხელოვნება მიუძღვის წინ. იგი აღწევს დიდ სიმაღლეებს, „იმისთანა ნიჭიერ მოთამაშეთ, როგორებიც არიან გაბუნას ქალი, საფაროვას ქალი და კოტე ყიფიანი, - ამ სამ მოთამაშეზედ გაბედვით შემძლიან ვთქვა, რომ მათ მოჩუბარიძის კომედიაში გამოჩინეს ნამდვილი სასცენო ხელოვნება. მათ თავიანთი ნიჭიერების ძალით ფერი მისცეს თვით უფერულ მოქმედ პირთ“. ანონიმური რეცენზენტი დეტალურად იხილავს ამოხვევს პიესის („აღმზრდელი“) დადგმის ავ-კარგანობას და გამოყოფს სწორედ აქტიორული ხელოვნების მაღალ დონეს. სხვადასხვა რეცენზენტი სხვადასხვა მსახიობს გამოჰყოფს ხოლმე, მაგრამ საერთო სურათი ნათელია, ისევ აბაშიძის, გაბუნას, საფაროვასა და ყიფიანის გვარები ისმის მეტწილად.

ა. მოჩუბარიძის (ყაზბეგის) პიესა პრესაში გააკრიტიკეს. ა. ყაზბეგმა უპასუხა. იგი რეცენზენტებზე წერს, რომ „ენა მეტად წაიგრძელეს“, გულს უცრუებენ მაყურებელს. ყაზბეგი იცავს მსახიობის პრესტიჟს. „ჩვენს აქტიორებს, - წერს იგი სასყიდლისათვის კი არ მიუღიათ თავიანთ თავზე თეატრის საქმე, არამედ ემსახურებიან იმიტომ, რომ მართლა უყვართ თეატრი, იმიტომ, რომ თეატრიდან აქვთ იმედი, რომელიც ყველაზე უკეთ თანამემწეობს დედა-ენის აღდგენას“.

დისკუსიაში ჩაებნენ მსახიობები, რეცენზენტები. ფაქტი თავადაც საინტერესოა. თეატრალური აზროვნება ვითარდება, თეატრისადმი ინტერესი იზრდება. სპექტაკლის კრიტიკული შეფასებაც ხომ თეატრის გაჯანსაღების ინტერესებს გულისხმობს. რეპერტუარში თანდათან ჩნდება განსხვავებული ჟანრის პიესები. ა. ყაზბეგის ნაწარმოებების დადგმა აფართოებს თეატრის თემატურ თვალსაწიერს. ამასთანავე ა. ყაზბეგს მიაჩნდა, რომ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის პიესები „სომხებისა და იმერლების ქართული ენის დამახინჯებაზე არის აქცენტირებული და ეს ხელს უშლის ქართული ენის განვითარებას“.

1881 წელი თეატრში კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ფაქტით აღინიშნება.

იდგება ილია ჭავჭავაძის „მაჭანკალი“ და დ. ერისთავი წერს „სამშობლოს“.

ილია ჭავჭავაძე კარგად იცნობს ნატო გაბუნias შემოქმედებას, მან ზუსტად დაინახა ნატოს სტილოური თავისებურებანი და მისთვის არ იშურებს გარჯას. „კაცია-ადამიანი?“ – ს აკეთებს პიესად. ილიამ ყველაზე უკეთ იცის პიესის შექმნის სირთულე. იცის, რომ მას ადვილად ვერ შეხედავენ ხოლმე თვით გამოჩენილი მწერლებიც, მაგრამ იგი მაინც „ხედავს“ მოთხრობის გადაკეთების მნიშვნელობას. სჯერა ნატო გაბუნiasი, გატაცებულია მსახიობი ქალით, რომელიც მასზე ბევრად უმცროსია, როლებსაც თავად ილია ანაწილებს.

დავით თათქარიძე - 40 წლისა, შიშნიევი
ეკლისაბედი, მისი ცოლი 35წლისა, კორინთელისა
ლუარსაბ თათქარიძე ძმა დავითისა, 20 წ. ყიფიანი
მოსე გრძელაძე, თავადიშვილი, 45 წლისა, მაჩაბელი
ხორეშანი, სუტ-ქენინად ცნობილი, მაჭანკალი, 40 წლისა, გაბუნია.
როცა პიესა დაიდგა, ცვლილებები მოხდა როლების განაწილებაში.
ლუარსაბ თათქარიძე ნ. ჯორჯაძემ ითამაშა, მ. გრძელაძე - ვ. აბაშიძემ.
„მაჭანკალი“ ნატო გაბუნias საბენეფისოდ დაიდგა 31 მაისს.
„დროების“ განცხადება იუწყებოდა: „არწრუნის თეატრში, კვირას, 31
მაისს, ნ. გაბუნias ქალის სასარგებლოდ ქართული დრამატული
ტრუპისისაგან წარმოდგენილი იქნება I „მაჭანკალი“ - ორმოქმედებიანი
კომედია ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანისათვის“, II - ბაიყუში, ორმოქმე-
დებიანი ფარსი - ვოდვეილი, აქვ. ცაგარელისა, III - დივერტისმატი.
ბილეთები იყიდება არწრუნის თეატრის კასაში და „ივერიის“ თამბაქოს
მალაზიაში“, დასაწყისი 8 1/2 საათზე“.

ი. გრიშაშვილი წერს: „ილიას პიესები არ დარჩა. იგი გაურბოდა
შემოქმედების ამ დარგს, მაგრამ ვერ გაეცა ნატო გაბუნias ნიჭს...“
გასაგებია სამი წერტილი, დაუმთავრებელი სათქმელი. ვერ გაეცა
და პიესაც ისე ააგო, რომ ხელხვაიანი სათამაშო ჰქონდა ნატოს.
„ნატო გაბუნias გენიალური ტალანტი ახარებდა და აამაყებდა
გენიალურ ილიას“¹⁴⁸.

ნატოს ხორეშანი გენერალური რეპეტიცია იყო ხანუმაში, რომელ-
იც მან ერთი წლის შემდეგ ითამაშა.

„მაჭანკალმა“ ვერ გაიხმაურა, ილიას სახელის საკადრისი საზოგადო-
ებრივი ჟღერადობა ვერ მოიპოვა. რაც შეეხება ნატოს, მან „მშე-
ნიერი, ნამდვილად ხელოვნურად გამოხატა ჩვენებური მაჭანკლის

ტიპი მობენეფისემ, ამგვარ საქმეში, მოგესხენებათ, „გაბუნias ქალი
ნამდვილად არტისტია“.

ილიას პიესაში დარეჯანი არ არის გამოყვანილი. მთავარი ყურადღება
გადატანილია მოსე გრძელაძეზე და ხორეშანზე. სამართლიანად
ფიქრობს ი. გრიშაშვილი, რომ ილიამ საგანგებოდ ააწყო პიესა ისე,
რომ სწორედ ნატო წარმოჩენილიყო უპირველესად. მისივე აზრით,
მართალია „მაჭანკალმა“ ვერ გაიმარჯვა, მაგრამ ინსცენირებამ სტ-
იმული მისცა აქვ. ცაგარელს „ხანუმა“ დაწერა. ასე იხლართება
ერთმანეთში თეატრის ისტორია და ბედი ადამიანთა...
ილიას იმდენად დიდად უნდოდა ნატოს წარმატება, რომ თავის-
სავე გაზეთში დაწერა: „გაბუნiam ორი ახალი პიესა ითამაშა და
ორივე ისე რიგინად შესრულებით, რომ თუ ვინმე უკმაყოფილო
დარჩა, დარჩა მხოლოდ პიესებზე და არ მოთამაშეზე“.

ნატოსათვის თავის პიესაც გაწირა და ა. ცაგარელისაც.
1881 წელს მოხდა მნიშვნელოვანი მოვლენა, დასს შეემატა ნიჭიერი,
ლამაზი ახალგაზრდა მსახიობი ბ. ხერხეულიძე - ავალიშვილისა. კ.
მესხმა გაასცენიურა გრ. რჩეულიშვილის რომანი „თამარ ბატონიშე-
ილი“. თამარის როლის შესრულება მიანდო ახალგაზრდა მსახიობს.
ბ. ავალიშვილი იმავე სეზონში ასრულებს მანსფელდის პიესაში „შეშლ-
ილი“ ლედი ანას როლს. მას მოსდევს ელენეს როლის შესრულება მ.
ცაგარელის პიესაში „ერთი ნაბიჯით წინ“ და ასე თანდათან თეატ-
რში იჭრება და მძლავრდება დრამატული თეატრის ესთეტიკა. დასში,
სადაც პირველად კომედიის ხაზი იყო გაბატონებული, ორი-სამი წლის
შემდეგ ამკარად იგრძნობა დრამატული ნიჭის მსახიობთა წარმატებები.

გ. თუმანიშვილი თეატრს რეჟისორობდა 1879 წლიდან 1880
წლის I მარტამდე. ამ პერიოდში 37 პიესა დაიდგა, მათ შორის 17
ორიგინალური.
1881 წლისათვის დასში იყვნენ: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ნ.
გაბუნია, მ. საფაროვა, კ. მესხი, ბ. ავალიშვილი, მ. მძინარევი, ბ.
კორინთელი, მ. ყიფიანი, ნ. შიშნიაშვილი, ა. ცაგარელი, ა. ყაზბეგი
(მოხვევ), კ. მძინარევი, დასი საკმაოდ მობილური იყო.
1880 წლის სეზონის დასაწყისში თეატრს სათავეში ედგა ა. წერე-
თელი. წარმოდგენის მისი დრამა „კუდურ-ხანუმი“. ქართველი გმირი
ბატრიოტის როლი შეასრულა ა. ყაზბეგმა. მაყურებელი იმედიანად
შეხვდა წარმოდგენას, რადგან გამოჩნდა ჩამაფიქრებელი, სულის
ამაღლებელი ნაწარმოებები. არჩილის შეყვარებულის ელენეს როლს

მ. აბაშიძე ასრულებდა. ერთ-ერთი რეცენზენტის აზრით „ევროპის განვითარებული და გამოცდილი მოთამაშეების განაც ძვირად გვინახავს ჩვენ, რომ ამაზე უკეთ წარმოედგინოს სიყვარულის სცენა“.

როცა თეატრში დიდი ბრძოლით, შინაგანი წინააღმდეგობებით, მაგრამ მანაც წინ მიდიდა საქმე, მდიდრდებოდა სამსახიობო ხელოვნება, იზრდებოდა თეატრის ავტორიტეტი. ქართულ თეატრს წარმოდგენების გამართვის საშუალებას არ აძლევდა რუსული თეატრის ხელმძღვანელი პალმა, რომელიც ნებართვას აძლევდა წარმოდგენები გამართათ ოპერის, ბალეტის, სომხურ დასს - ქართულ კი არა, თითქოს ისტორია მეორდებოდა (გ. ერისთავის თეატრიდან), მაგრამ ქართველი მოღვაწეები არ შეუშინდნენ და დაარსეს დრამატული საზოგადოება. თეატრს გაუჩნდა მფარველი.

1879 წელს მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის (შემდეგში რუსთაველის თეატრად სახელდებული) დაარსებისთანავე შეიქმნა „ქართული წარმოდგენების მმართველი გამგეობა“, მაგრამ უფრო ფართო მოღვაწეობისათვის საჭირო გახდა ახალი ხელმძღვანელი კულტურული ცენტრის შექმნა. წესდების პროექტი განიხილეს საზოგადოების შექმნის ინიციატორებმა. დამფუძნებელი კრების დასტურის შემდეგ იგი წარუდგინეს მთავრობას დასამტკიცებლად. მთავრობა ხალისით შეხვდა ქართველ მოღვაწეთა გადაწყვეტილებას, აყონებდა პროექტის განხილვას. ქართველი მოღვაწეები ცილობდნენ გადაელახათ წინააღმდეგობანი, მაგრამ მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ მიიღეს საზოგადოების შექმნის ოფიციალური ნებართვა. 1880 წლის სექტემბერს „ხელმწიფე დიდმა მთავარმა კავკასიის ნამესტნიკმა ამ წესდებულების დამტკიცება ინება“. გაზ. „დროებაში“ დაიბეჭდა ცნობა: „ჩვენ შევიტყვეთ, რომ უმაღლეს მთავრობას დაუმტკიცებია ქართული დრამატული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც შარშან იყო წარდგენილი რამდენიმე პირისაგან. ამ მოკლე ხანში ჩვენს გახეთში დაკვივდავთ“. 1881 წლის 28 და 29 მარტს გახეთში დაიბეჭდა წესდება. იმავე წელს გამოვიდა ბროშურის სახითაც ქართულ და რუსულ ენებზე.

1881 წლის 18 იანვარს (30) შესდგა საზოგადოების წევრთა პირველი ყრილობა. ეს დღე არის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ოფიციალურად დაფუძნების, მისი დაბადების თარიღი, რასაც წინ უძღოდა საზოგადოების დაარსებისათვის ბრძოლით აღსავსე უმნიშვნელოვანესი მოვლენები (პროექტის შედგენა, განხილვა, დამტკიცება

და სხვა), რომლებიც მოსამზადებელ-ორგანიზაციულ პერიოდს განეკუთვნება.

1881 წელს ილია ჭავჭავაძე „შინაურ მიმოხილვაში“ წერდა: „ამ თვის მიმოხილვა უნდა შემდეგი სასიამოვნო ამბით დაგაბოლოვოთ: ამასწინათ მთავრობამ დაამტკიცა წესდება ქართული დრამატული საზოგადოებისა და კვირას, 18 იანვარს იყო ყრილობა ამ საზოგადოების წევრთა, ამოირჩიეს მმართველობა“.

მმართველობის თავმჯდომარედ აირჩიეს ილია ჭავჭავაძე. თავმჯდომარის ამხანაგად აკაკი წერეთელი, მდივნად კოტე ყიფიანი, საზინდარად გიორგი თუმანიშვილი, ამათ გარდა საზოგადოების დამფუძნებელთა შორის იყვნენ: ალექსანდრე ყაზბეგი, ვასო აბაშიძე, ივანე მაჩაბელი, დ. ყიფიანი, მხატვარი ალექსანდრე ბერიძე, ნიკო ავალიშვილი, რაფიელ ერისთავი, ანტონ ფურცელაძე და სხვები.

ამ დღიდან დრამატული საზოგადოება ყურადღების ცენტრშია. იყო აზრთა სხვაობა, მძაფრი დისკუსიები, შეხლა-შემოხლა, შეცდომები და წარმატებანი, მის წიაღში წარმოიქმნა განსხვავებული ტენდენციები, სოციალურ-ეროვნული იდელებისათვის ბრძოლის სიმძაფრეს ზოგჯერ ანელებდა გარკვეული კონსერვატიზმი, არათანმიმდევრობა, მაგრამ მთლიანობაში დრამატული საზოგადოება წარმოადგენდა დიდ კულტურულ ხელმძღვანელ ცენტრს, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა საზოგადოებრივი აზრი, ხელს უწყობდა თეატრის ეკონომიკურ და შემოქმედებითს წარმატებას, ამხნეებდა და ახალისებდა ქართუ დრამატურგიასა და თეატრალურ კრიტიკას, იღწვოდა თეატრის საერთო კულტურული დონის ამაღლებისათვის, - განსაკუთრებით კი მსახიობთა და რეჟისორთა მაღალი პროფესიონალიზმისათვის.

დრამატული საზოგადოების ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. საზოგადოების წლიური ანგარიშების ზერელე გაცნობაც კი ნათელ წარმოდგენას იძლევა, თუ რა შრომატევადი საქმიანობა გაუწევიათ, რა ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემები განუხილავთ. დიდი დრო და ადგილი დაუთმიათ საყოფაცხოვრებო საკითხებისთვისაც. დავასა-



ლ. ალექსი-მესხიშვილი

ხელებზე ზოგიერთს: რეპერტუარის შერჩევა, ახალი ქართული პიესების დასაწერად პრემიების დაწესება (რამდენჯერმე), საუკეთესო თარგმანებისათვის გასამრჯელოს შემოღება, პიესების ბეჭდვა (მაგ. გამოიცა ა. ერისთავის თხზულება, ა. გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“), დაგრძობილ მსახიობთათვის ფონდის შექმნა, თეატრისათვის შენობის დაქირავება, გასტროლების ორგანიზება, მსახიობთა ხელფასებზე ზრუნვა, ახალგაზრდა მსახიობთა მიზიდვა და მრავალი სხვა.

ქართული თეატრის ისტორიაში დარჩა საოცარი ფაქტი: ილია ჭავჭავაძე ზრუნავდა აბონემენტის გასაფრთხილებლად. სწორედ იმ წელს, როცა იგი საზოგადოების თავმჯდომარე გახლდათ, ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გავხვილ ბარათში ვკითხულობთ: „...ტრუპა სწორედ გითხრა ლაზათიანია... მაგრამ ხალხი არ დადის იმოდენად, რომ ხარჯი მინც ადგეს. მე ამის მნახველი, აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო, ძალად თუ ნებით, აბონემენტი დაფურცე. ერთი თორმეტი ლოჟა გავასაღე და ოცდაორი „კრესლა“, მაგრამ მინც ცოტაა, ამით ჩვენს ტრუპას სულს ვერ მოვუბრუნებთ. ცოდვია, ღმერთმა იცის, მომაკვდიანებელი ცოდვია, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს... ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის, მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

ი. ოქრომჭედლიშვილისგან დახმარების სახით მიღებული ფულის შესახებ ილია წერდა: „ეგ ფულები მოვასმაროთ რეპერტუარის გამდიდრებას, ტანისამოსისა და რეკვიზიტის შევსებას...“; ასე ზრუნავდა ილია თეატრის რეპერტუარზე, მის ეკონომიკურ მდგომარობაზე. ეს ტრადიცია გაგრძელდა. თავმჯდომარეები იცვლებოდნენ, მაგრამ საზოგადოების ხელმძღვანელთა ძირითადი ორიენტირი უცვლელი რჩებოდა.

ისტორიული მნიშვნელობისა იყო 1882 წელი. დაიდგა დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. ცაგარელის „ხანუმა“ და ა. ყაზბეგის „არსენა“.

აქვ. ცაგარელი დაქორწინდა ნ. გაბუნიაზე. ვ. აბაშიძემ და მაკო საფაროვამ ქუთაისში თეატრის გასტროლების დროს იქორწინეს. შეიქმნა თეატრალური ოჯახები, რომლებიც გარკვეულ ტრადიციას ამკვიდრებდნენ.

არცერთ პიესას არ შეუსოულებია ისეთი დიდი ეროვნული მისია, მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში, როგორც შეასრულა დ. ერისთავის „სამშობლო“.

1882 წელს, ოთხშაბათს, 20 იანვარს პირველად დაიდგა დავით ერისთავის „სამშობლო“.

1882 წლის 1 იანვარს ა. ყაზბეგის ბენეფისზე პირველად წარმოდგინეს მისივე „არსენა“.

1882 წლის 1 დეკემბერს ნ. გაბუნიას ბენეფისზე პირველად დაიდგა ა. ცაგარელის „ხანუმა“.

სამი ქართული პიესა ერთ წელს, სამივე პიესამ გაუძლო დროჟამს!

ა. ყაზბეგმა და დ. ერისთავმა ერთად დაუდეს სათავე გმირულ-რომანტიკულს, „ხანუმა“ კი ყოფით-კომედიურ ხაზს. ამ განსხვავებული სათეატრო ესთეტიკის ფორმირების, მისი სტატისტიკის დადგენისა და დამკვიდრებისათვის ბრძოლის პროცესში გამოიკვეთა ქართული თეატრის გზა. იგი მოიცავს არამარტო 80-90-იან წლებს, არამედ მის შემდგომ დიდ პერიოდსაც, - თუმცა მრავალმხრივ განახლებულსა და სახეცვლილს, მაგრამ მინც ამ ორი „სათეატრო“ არხის“ ღინებაში მოქცეულს.

რა არ დადგმულა გასული საუკუნის ქართულ თეატრში, მაგრამ „სამშობლო“ მინც ყველასაგან გამორჩეული მოვლენა იყო.

„სამშობლო“ სათავეს უდებს ახალ სათეატრო სტილისტიკას. აფუძნებს ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას. იგი ამთლიანებს რომანტიკული თეატრალური ტენდენციების წყვეტილ ხაზს. სცენაზე ავლენს ქართული ხალხის პატრიოტულ ენერჯიას, თეატრს პირდაპირ უკავშირებს ეროვნულ-განმანათლებლებელ მოძრაობას, მკვეთრად ამალვებს რეჟისურის როლს წარმოდგენის მთლიან გააზრებასა და გადაწყვეტაში.

„სამშობლო“ იყო პირველი პროფესიული რეჟისორული სპექტაკლი, რომელიც თავისი ხასიათით „უნივერსალური რეჟისურის“ წინამორბედად გვევლინება.

პიესაზე მუშაობა დ. ერისთავმა დაიწყო, ხოლო შემდეგ მ. ბებუთაშვილი მიიწვია. მ. ბებუთაშვილი ცნობილი იყო თეატრალური რეცენზიებით. იგი იმდენად კარგად იცნობდა თეატრს, სარეჟისორო ხელოვნებას, რომ მისი პიროვნებით დაინტერესდნენ მუდმივი დასის დაარსებისთანავე. დ. ყიფიანმა მოითხოვა მიეღოთ თეატრალური ამხანაგობის წევრად, როგორც რეჟისორი. „ამხანაგობამ“ არ მიიღო დ. ყიფიანის წინადადება. რაკი არ იქნა მიღებული დ. ყიფიანი სამი სურვილი (დიქციის კლასის გაუქმება, გ. წერეთლის „რჯახის ასულის“ ათი თუმნით დაჯილდოება და მ. ბებუთაშვილის წევრად მიღება) იგი გავიდა კომიტეტის შემადგენლობიდან. მისთვის პრინციპული