

# თეატრის განახლების საკუნე

## ზანთ კიხნაძე

ბრიგოლ ორბელიანს თავის დღიურში ჩაუწერია: „თეატრი რაოდენაც არს უკეთეს, ეგოდენ ერი“.

ისტორიულად ასე იყო ცივილიზებული ქვეყნებში.

მეოცე საუკუნის დასაწყისმა საზრუნავი გაუზარდა თეატრსაც. ახალი საუკუნე, ახალი ცხოვრება იწყებოდა. რაკი „თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა“ (გრ. ორბელიანი), ბუნებრივია ცხოვრება თავის ელფერს სძენდა თეატრსაც. ეს არის ეტაპი, როცა თეატრალური პროცესები განფენილია ძველსა და ახალს შორის. ახლის დაწყება ხომ მექანიკური პროცესი არ არის. სენეკას თქმისა არ იყის, „თალი ჩამოინგრეოდა, რომ ერთი ქვა არ ამავრებდეს მეორეს“.

ქართული თეატრის წინაშეც დგება განახლების საკითხი.

ცხოვრება დღეს და გადადღეს. ყველაფერი ირყევა, იცვლება, ყველაფერში ჰქრის განახლების სიო.

უმწვავეს ხასიათს იძენს ბრძოლები. სულ უფრო და უფრო მეტად ერთიანდებ-

ა ილიას წინააღმდეგ ახალი ძალები, მათ არ შეუძლიათ შეეგუონ არა მარტო მის ეროვნულ კონცეფციას, არამედ მის ლიდერობასაც.

ქართული მწერლობა კვლავ აგრძელებს თეატრის მეთაურობას.

მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში ერთმანეთს ეჯაჭვება განსხვავებული თეატრალური ტენდენციები.

1900 წლის 19 აპრილს თბილისში დიდი დემონსტრაცია გაიმართა. თითქოს ქვეყანას ეუწყა, რომ დაიწყო ახალი რევოლუციური გარდაქმნების საუკუნე. საქართველო თანდათან იძირებოდა კლასობრივი ბრძოლის ქაოსში.

რუსეთსა და საქართველოში იფეთქა სამრეწველო კრიზისმა. ათასობით მუშას ერეკებოდნენ ფაბრიკა-ქარხნებიდან მცირდებოდა ხელფასი, იზრდებოდა სამუშაო დღე. ყველაფერი ეს ახალ იმპულსს აძლევდა სახალხო მოძრაობას. ყველასათვის აშკარა გაზნდა ცხოვრების გარდაქმნის აუცილებლობა. ცხოვრების ეს განმანახლებელი მოძრაობა 1905-1907 წლების რევოლუციაში შეჯამდა. იგი დამარცხდა, მა-

\* გავრძელება, წერილი მეშვიდე.

გრამ ცხოვრება ისევ ბოზოქრობდა. დაიწყო მძლავრი რეაქციის პერიოდი. კიდევ უფრო გაღრმავდა წინააღმდეგობანი, მოხდა საზოგადოების მკვეთრი დიფერენცია. ქართველ ხალხს უადრესად რთულ პირობებში უზღებოდა ცხოვრება. მეფის რუსეთის მოხელენი განსაკუთრებულად იყვნენ დაინტერესებულნი ამიერკავკასიის ხალხთა ურთიერთდაპირისპირებით, გათიშვისა და ბატონობის მრავალგზის ნაცადი მეთოდით წარმართავდნენ თავიანთ ნაციონალურ პოლიტიკას.

საქართველოში, როგორც მრეწველობაში, ისე სოფლის მეურნეობაში, თავი იჩინა ღრმა კრიზისებმა. ყოველივე ამან თავისი გარკვეული გამოძახილი სულიერ ცხოვრებაშიც ჰპოვა, მაგრამ საზედნეიროდ, ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში ფეხი მტკიცედ ვერ მოიკიდა პესიმისმმა და დაცემულობამ.

კრიზისები, მასობრივი გაფიცვები, ქვეყნის განმანახლებელი ცვლილებები ხდებოდა დასავლეთ ევროპაში. ამ საერთო ფერხულში ჩაება თითქმის ყველა ქვეყანა. ახალი საუკუნის დასაწყისიდან განსხვავებული ცხოვრება დაიწყო რუსეთმა და გერმანიამ, საფრანგეთმა, ინგლისმა, იტალიამ... ამ ქვეყნების მოწინავე შეილები მოქმედებდნენ ერთმანეთთან კავშირში, ესწრაფოდნენ გაბედულად დაემსხვირათ ძველი და მის ნანგრევებზე შეექმნათ ახალი ცხოვრება. რაც უფრო ძლიერი იყო „ახალი ტალღის“ შეტევა, იმდენად უფრო მძაფრად ვლინდებოდა კონფლიქტი ძველსა და ახალს შორის.

დიდი ვარდაქმნები დაიწყო მეცნიერებისა და ტექნიკის სფეროში, რუსეთის, დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის მეცნიერთა მიღწევანი კარგ ფუნდამენტს უქმნიდა ახალ საუკუნეს.

ასეთი რთული და საინტერესო სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების, ცხოვრების განმანახლებელი მოძრაობის ფონზე უზღებოდა მოღვაწეობა ქართულ თეატრს. იგი ახლო კავშირში იყო რუსულ

და დასავლეთი ევროპის თეატრალურ კულტურასთან, ჰქონდა საერთო „შემხვედრი წერტილები“, მაგრამ ქართული თეატრი თავისი არსით ისევე თვითმყოფადი მოვლენა იყო, როგორც მისი მშობელი ხალხი, რადგან ვ. გუნიას თქმით — „თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოვლად შეუძლებელია თეატრის ავკარგიანობა, მეტნაკლებობა მჭიდროდ არ იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავკარგიანობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და წინამსვლელობაზე“.

თეატრის მესვეურები გრძნობდნენ, რომ დიდი ცვლილებანი მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თეატრი ვეღარ აკმაყოფილებდა ხალხის მოთხოვნილებას. „მეყურებელი მიეცა ახალ ცვალებად განწყობილებებსა და საზოგადოებრივ მიმდინარებებს“ (ანბმეტელი). ნაწილი ჯიოტად იცავდა ერთხელ დაკანონებულ თეატრალურ ფორმებს, სხვები კი გრძნობდნენ მისი შეცვლის აუცილებლობას. განმანახლებელი მოძრაობის სიომ დაჰქროლა და ვერც ქართული თეატრი დარჩებოდა საერთო პროცესებისგან იზოლირებულად.

მსახიობთა ძველი თაობა, რომელმაც ზურგით მოიტანა გასული საუკუნის თეატრი, კრიტიკულად აფასებდა ყოველ ახალ მოვლენას. ამასთანავე, მათთვისაც ნათელი გახდა, რომ თეატრში საჭირო იყო ცვლილებები.

ასეთ ვითარებაში თეატრში სულ უფრო და უფრო საჭირო ხდებოდა ისეთი პიროვნება, ვინც ხელში აიღებდა თეატრის სადავეებს. საუკუნის დასაწყისში ქართულ თეატრში იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ადრე იგრძნეს „მაგარი ხელის“ აუცილებლობა და თავად მიიღეს ეს ისტორიული მისია. მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში უფრო მეტი დრო ეთმობოდა რეჟისურის საკითხებს. 1903 წელს აკაკი წერეთელმა წარმატებით დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“ და „პატარა კახი.“ სპექტაკლებისათვის მხატვარ



ნოვაკს დაახატონ ახალი დეკორაციები. სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. აკაკის, როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედს, არ შეეძლო არ ეგრძნო, რომ საჭირო იყო ახალი ძალების გამოვლენა, თეატრის შევსება ახალგაზრდებით. ახალგაზრდებმა კი ისე ითამაშეს, რომ თითქმის მოკარნახე არ დასჭირვებიათ. ამნაირად დადგმული „პატარა კახი“ ჯერ არ გვახსოვს. ახალგაზრდა არტისტები სწორედ რომ ერთმანეთს სჯობდნენ — წერდა „ივერია“. რეცენზიის დასასრულს აღნიშნავდნენ: „თეატრის რეჟისორი, პოეტი-დრამატურგი აკაკი სასაზოგადოებამ რამდენჯერმე გააოხნომო სცენაზე და დიდი აღტაცებით მიიღო“.

თეატრში რეჟისორის ავტორიტეტის გაზრდას სხვადასხვა მოტივები ჰქონდა. ზოგჯერ აუცილებელიც იყო ის „დესპოტიზმი“, რომელსაც მსახიობის მიმართ იჩენდა რეჟისორი. დ. მესხის ცნობით, კ. მესხი „დიდი სასტიკი და მკაცრი რეჟისორი იყო... ეს ცხადია ნების შეგორკვა იყო მსახიობისა, მაგრამ იმ დროს უამისოდ არ ივარგებდა“. დაახლოებით ამავე პერიოდს ეხება კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „მძიმე წუთებში მშველთა რეჟისორის დესპოტიზმი, რომელიც კრონიკისაგან გადმოვიღე. მე მოვითხოვდი და ვაიძულებდი დამმორჩილებოდნენ. ბევრი მსახიობი ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს, რადგანაც ჯერ კიდევ არ იყვნენ მომზადებულნი, რომ ყოველივე შინაგანად ეგრძნოთ“. როგორი თანადაძოხევაა მოვლენებისა! როგორ ნათლად იკითხება სხვადასხვა ქვეყნის რეჟისურის განვითარების საერთო ნიშნები!...

უდიდესი იყო ვ. აბაშიძისა და ნ. გაბუნის ავტორიტეტი (მ. საფაროვას ყურს დააკლდა და ჩამოშორდა სცენას), მათ შემატათ ნიჭიერი მსახიობი ელ. ჩერქეზიშვილი, ასევე კომედიური სტილისა. ეს სიტუაცია კარგად არის გადმოცემული რეცენზიაში, რომელიც ვ. სუნდუკიანის „დაქცეული ოჯახის“ გამო დაიბეჭდა: „ბ-ნმა აბაშიძემ, ქ-ნმა გაბუნია-ცაგარელისამ და ჩერქეზიშვილისამ — აი, ამ სამმა ნიჭიერმა და გამოცდილმა მსახიობებმა მეტად ცოცხლად გადმოგვცეს ავტო-

რის მიერ დახატული სცენა. მაყურებელს ავიწყდებოდა, რომ წარმოდგენას უცქეროდა და არა ნამდვილ ცხოვრებას, ისეთი სიცოცხლისა და სინამდვილის ბეჭედი ესო მსახიობთა ყოველ სიტყვას, ყოველ მოძრაობას“.

ილუზიური თეატრი, — თეატრი არისტოტელესებური არის ძირითადი მიმართულება. მაყურებელი მას შეეჩვია, შეეზარდა. მსახიობის შეფასების კრიტერიუმიც ის არის, თუ რამდენად ზუსტად გამოხატავს ცხოვრებისეულ ტიპს, მისთვის კარგად ის არის, როცა „მაყურებელს ავიწყდება, რომ წარმოდგენას უცქეროდა“. მხატვრული ბუნებრიობის ამ პრინციპს ერთგულად იცავდნენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა და სხვა რეალისტი მსახიობები.

900-იან წლებში თანდათან გვარდება მაყურებლის პრობლემაც. პრესაში უკვე ვხვდებით ასეთ ცნობებს: „ამ წარმოდგენამ (იგულისხმება „ფული და ხარისხი“, „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“) ჩვეულდებრივ დიდძალი საზოგადოება შეკრიბა თეატრში, რაც ცხადია მაჩვენებელია იმისა, რომ ჩვენი ხალხი შეეჩვია თეატრს და ყოველთვის სიამოვნებით ესწრება წარმოდგენებს“. თითქოს უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეულა მაყურებლის დასწრებაც. თეატრისადმი ინტერესიც და მსახიობთა საუცხოო თამაშიც, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ამიერიდან მოთხოვნილებაც უფრო გაიზრდება. ამასთანავე, ეს არის პერიოდი, როდესაც დიდი ყურადღება ექცევა სპექტაკლის ტექნიკურ საშუალებებს, განათებას, ჩაცმულობას. სპექტაკლის სტრუქტურის თანდათანობითი გართულება თეატრის მესვეურთა დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ტანსაცმელი პირველშიც (იგულისხმება „დავა“), მეორეშიც (იგულისხმება „სამზადისი“) ზოგიერთ მსახიობს ეპოქის შეუფერებელი ეცვათ. ნუთუ რეჟისორი მოვალედ არ სთვლის თავის თავს მაშინ მაინც მიაქციოს ყურადღება ამ გარემოებას, როცა „დავა-სა“ და „სამზადისივით“ ტრადიციულ პიესებს თამაშობენ“ (გაზ. „ივერია“. 1901. № 3).

ეს არის არამართო რეჟისურის ფუნქციის გაზრდის მაგალითი, არამედ მაყურებლის გემოვნების ამაღლების მანიშნებელიც. მხატვრისადმი წაყენებული მოთხოვნა მოტივირებულია რეალისტური თეატრის ინტერესების დაცვით.

ეპოქის რეალობის დაცვა შესაბამისი უნდა ყოფილიყო განსახიერების რეალისტურ პრინციპებთან. რეცენზენტი იმასაც მიაწინებებს, რომ მეტი კონტროლი იყო საჭირო რიგითი სპექტაკლისადმი. ამასთანავე, ეს არის მიმდინარე რეპერტუარის პრობლემა. უკვე აწუხებთ ახალი და მიმდინარე რეპერტუარის თანაფარდობისა და შეპირისპირების საკითხი, აწუხებთ სპექტაკლის მთლიანობაში დანახვის პრობლემა. მხატვრული მთლიანობა კი მხოლოდ რეჟისორის გზით მიიღწეოდა და ამდენად გასაგებია შენიშვნის მისამართიც.

სეზონის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საბავშვო სპექტაკლების (უფრო სწორად — ბავშვებისათვის სპექტაკლების) გამოჩენა. დილის წარმოდგენების შემოღება არამართო აფართოებდა თეატრის ფუნქციას, არამედ მას ცვლილებები შეჰქონდა სარეპერტუაროპოლიტიკაშიც. ამიერიდან ამ საკითხზეც უნდა ეფიქრათ თეატრის მესვეურებს. ბავშვებისათვის დადგეს „ორი ობოლი“. თითქოს გასაგები უნდა ყოფილიყო პიესის ტენდენცია და რამდენადმე მიესადაგებოდა კიდეც „საბავშვო რეპერტუარის“ ცნებას, მაგრამ პრესამ არასწორად მიიჩნია მისი დადგმა. „საჭიროა დილის წარმოდგენების რეპერტუარის შეცვლა“ და წარმოდგინონ მოსწავლეთა „ჭკუისა და გულის მასაზრდოებელი რამ“. გამგეობისგან მოითხოვენ მეტი ყურადღება მიაქციოს ჟანრის საკითხსაც. როცა ასევე ბავშვებისათვის დადგეს „მეორედ გაყმაწვილება“ — ინტერესი გაიზარდა. დაესწრო დიდძალი მოზარდი-მსახიობნი თანაგრძნობით გაუმასპინძლდნენ ჩვენს მოსწავლეს ახალგაზრდობას, გამოიჩინეს ნიჭი და უნარი“...

თეატრი ზრდის მაყურებელს, ხდება პირიქითაც. მთლიანობაში ეს ურთიერთობა რთული პროცესია. გულუბრყვილო

მაყურებელი არ არის უბედურება, სინობისტურია საშინელი, რომელიც ყოველგვარ თეატრს კლავს, გულუბრყვილად კი პირიქით, თეატრს ახალისებს, ახალ იმპულსს აძლევს. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც. თეატრი მეტი ყურადღებით ეკიდებოდა სადადგმო ეფექტებს ანუ სანახაობით მზარეს, რაც თავისთავად ხელს უწყობდა დეკორატიული ხელოვნების განვითარებას.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ 1902 წელს უკვე გაჩნდა ინფორმაცია ა. წუწუნავას პეტერბურგში გამგზავრების შესახებ, „სამი წელიწადია, რაც წუწუნავა თეატრის ასპარეზზე შრომობს, ეხლა ბნ წუწუნავა, სასოვადოების დახმარებით — პეტერბურგს აპირებს წასვლას, სათეატრო ხელოვნების უკეთ შესასწავლად“. ეს მეტად საგულისხმო ინფორმაციაა. ა. წუწუნავა მოგვიანებით მართლაც წავიდა სათეატრო ხელოვნების შესასწავლად, — ოღონდ მოსკოვში. მისი დაბრუნების შემდეგ ქართულ თეატრში დიდი ცვლილებები იწყება, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა!...

ეს არის პერიოდი, როცა რეპერტუარში გაჩნდა დ. კლდიაშვილის პიესები, ქართულ მწერლობაში მოვიდნენ მ. ჯავახიშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ვ. ტაბიძე, გ. რობაქიძე, და სხვები. ჩნდება ახალი პრობლემები, ახალი თემატიკა. ქართული თეატრის ირგვლივ იწერება განსხვავებული სტატიები, რეცენზიები. ჩვენ ვლამაზობთ არა მხოლოდ სასცენო ლექსიკის განახლების, რეჟისურის პრობლემებზე, არამედ თეატრის მიმდინარეობათა თვით პრინციპზე, ამ მხრივ ტიპიურია მ. ჯავახიშვილის სტატია „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“.

მ. ჯავახიშვილი გულისტკივილით წერს, რომ მას აღარ მოუხარია ქართულ თეატრში, დაკარგა თავისი ყველაზე ახლობელი, დაკარგა ის, რითაც ცოცხლობდა, ის, რასაც შეაღია თავისი წრფელი ოცნება და მრავალი უძილო ღამე. სპექტაკლიდან დაბრუნებისას იგი მოუთმენლად ელოდა ხოლმე მეორე დღის დაღამებას, ელოდა, რადგან თითქოს „იმ ღამეს ჩემი, არა, ჩემი კი არა... საქართველოს ბედ-



იღბალი უნდა გადაწყვეტილიყო“ და „როცა ქართველები იმარჯვებდნენ, მზად ვიყავი, ჩემი ადგილიდან წამოვმხტარიყავი და იმათთან ერთად დამარცხებულ სხათ გამოვსდგომოდი. მაგრამ ეს იყო გარკვეულ ასაკში, ახლა უკვე გავიზარდე, უფრო ვრცლად გავხედე ქვეყანას და ილუზიებიც გაქრნენ“ — დასკვნის მ. ჯავახიშვილი. ის მთელი გულწრფელობით მოგვითხრობს: „ძალუაჩემის თხოვნით ამ სეზონში პირველად წავედი თეატრში. ფოიეში შევხვდი ერთ „პატივცემულ ქართველს“, რომელმაც მისაყვედურა თეატრისაგან მოწყვეტა. თქვენ ყველანი ეკეთები ხართ, სანამ ახალგაზრდობთ, კიდევ არაფერი გიშავთ, ქართული თეატრი და ქართული პიესებიც გიყვართ, მაგრამ როცა წამოიზრდებით და რუსულ თეატრს გაიცნობთ, არამცთუ ქართულ თეატრში არასოდეს შემოდინხართ, არამედ მზად ხართ მთელი ჩვენი რეპერტუარი დასწავთ და ზარბაზნებით დაანგრიოთ ქართული თეატრი — ეს ჩვენი ერთადერთი დაწესებულებაო“. ამის შემდეგ ლაპარაკი გვქონდა რეპერტუარზედაც. დასასრულ „პატივცემულმა ქართველმა“ ხელი ხელში გამიყარა და ჩვენის დიდებულის წარსულის სანახავად წამიყვანა. სცენიდან მესმის საოცარი ყვირილი, ხრილი, ვიღაცამ ყარამანისებული ხმით დაიყვირა: „საქართველოს ვაუმარჯოს!“, იგივე სიტყვები, ისეთივე ხმა, მეორემ გაიმეორა; შეიქმნა ალიაქოთი, მე პალტო წამოვიხურე; საჩქაროდ კარებისაკენ წამოვედი, მომდევნა ამაზრზენი ბრაზუნი, ყვირილი, ხარხარი“.

„პატივცემულმა ქართველმა“ რალაც ღრმა გამოცანა მომცა: „ვინ არის მართალი, მე თუ ჩემისთანები, რომლებიც ასეთ თეატრში არ დაედივართ, თუ ისინი, ვინც ამისთვის გვკიცხავენ?!“.

ასე ღრმად დააფიქრა ქართული თეატრის ბედმა ახალგაზრდა მწერალი. ჰქონდა თუ არა მას ამის საფუძველი? რამდენად სარწმუნოა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდის ამგვარი განწყობილება? ეს არის ახლებური სათეატრო აზროვნების გამოვლენა. თაობის ხმაში ისმის ეპოქის მოთხოვნილებები. ისმის თეატრის ახალი

ესთეტიკის ფორმირებისათვის ხმა.

მ. ჯავახიშვილის ნაზრევი და მხატვრული შემოქმედება ახალი დრამის პრინციპების თანაზიარია. ქართული თეატრი უკვე ფართო მასშტატებში მოიზარებს თავის ფუნქციას. მას აღარ აკმაყოფილებს არც საგანმანათლებლო ფუნქცია და არც პატრიოტული მიზანდასახულობა. პატრიოტიზმის გამოვლენაა, როცა სურს ქართული თეატრი ჩაერთოს „ევროპულ ფერხულში“, როცა ისწრაფვის განახლებისა და ახლებური აზროვნებისათვის. ერისადმი სამსახური ხდება განსხვავებული თეატრალური ფორმით.

მ. ჯავახიშვილის წერილების მთელი პათოსი უბრალო, „პატარა“ ადამიანისადმი არის მიმართული. იგი აღნიშნავს, რომ საჭიროა თეატრმა და დრამატურგიამ საპატიო ადგილი დაუთმოს პატარა ადამიანების ფსიქიკური სამყაროს გამოხატვას. ამ თეორიულმა ნაზრევმა, ამგვარმა წადილმა სულ მალე თავისი მხატვრული გამართლება ჰპოვა მისივე შემოქმედებაში. სწორედ ამავე წლის ნოემბერში წერს „ჩანჩურას“. თავისი ახალგაზრდობის პირველი ლიტერატურული ოცნება მან პატარა ადამიანის თემაზე შეაჩერა. იგი ღრმა სიბრაღულით უყურებს საზოგადოების მიერ დამცირებულ ადამიანს და გულისტკივილით გვესაუბრება მის ცხოვრებაზე. ჰუმანისტ მწერალს არ შეეძლო გულგრილი ყოფილიყო ამგვარი ადამიანების ბედის მიმართ. ჩანჩურა ადამიანია და ამდენად, იგი ბუნების ყველაზე საუკეთესო არსებაა. ამიტომ მწერალს დაუშვებლად მიაჩნია საზოგადოების მიერ ადამიანის გამახსრება, აბუჩად აგდება. აქ მარტო ჩანჩურას ბედი როდია ჩამაფიქრებელი. ჩამაფიქრებელია ის საზოგადოება, რომელიც ასე დასცილის სუსტ არსებას. პატარა ადამიანის ფსიქოლოგიის გახსნას, მისი სულიერი ცხოვრების ავლადიდების გამოტანას ემსახურება აგრეთვე „უპატრონო“, „კურკას ქორწილი“ და ამ პერიოდის სხვა მოთხრობები. ამ ნაწარმოებების მხატვრული პოზიცია თავის თეორიულ წინამძღვარს პოულობს თეატრალურ წერილებში და განსაკუთრებული

მნიშვნელობა აქვს მწერლის შემოქმედების პირველი პერიოდის გარკვევისათვის.

ამრიგად, მ. ჯავახიშვილის შეხედულებანი უშუალოდ ეხება ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ძირითად პრობლემებს. უნდა ვთქვათ, რომ ქართული კრიტიკული აზროვნების ისტორიაში ცოტა ისეთი ფაქტები, სადაც ასე გულახდილად და თამამად იყოს გაკრიტიკებული ქართული თეატრისა და დრამატურგიის სუსტი მხარეები.

როგორც ვხედავთ, აზრთა დიდი სხვაობაა საზოგადოებაში, მკაფიოდ იჩინეს თავს გარდამავალი ხანისათვის დამახასიათებელი მოვლენები. იგრძნობა გარემოს ტენდენციები. შეიმჩნევა მკვეთრი დიფერენციაცია მაყურებელთა შორის. ახალგაზრდობას სრულიად აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი, მიუხედავად ერთეულ მსახიობთა წარმატებებისა, სპექტაკლები მაინც უკმარისობის გრძნობას იწვევს. არ არის ანსამბლი, არ იგრძნობა რეჟისორის ახლებური აზროვნება. პიესაში უკვე აქცენტი რეჟისურაზე გადადის, მისგან მოითხოვენ თეატრის ყველა პრობლემის გადაჭრას, „ცნობის ფურცელში“ ლ. ყიფიანი წერდა: „თავი და თავი რიგინი რეჟისორის პოვნაა, რეჟისორი სცენის სული და გულია, იმისი მთავარი ძარღვია. ბევრი რამაა იმის ხელში, მთელი სცენის ძალა, პირველი არტისტიდან უკანასკნელ ბუტაფორამდე და მაშინისტამდე. სულ რეჟისორის ხელში უნდა იყვეს. რეჟისორს ისეთი ძალა უნდა ჰქონდეს, რომ სცენაზე ყველაფერს აერთებდეს და განაგებდეს, მთელ სცენას თავის ნებაზე ატრიალებდეს“.

საკითხის სიმწვავე დროის მოთხოვნით არის განპირობებული. ქართველი საზოგადოებისათვის უკვე ნათელია, რომ ეროვნულ თეატრს ვედარ შევლის მხოლოდ დიდი მსახიობების ძალისხმევა, ავტორიტეტი. მათ მეთაური სჭირდებათ. სიტუაციას ისიც ართულებდა, რომ ერთობ ძნელი იყო დიდი მსახიობების დამორჩილება.

ქართულ თეატრში კი ჯერ არ ჩანს ახალი ტიპის პროფესიონალი რეჟისორი. „მსახიობებს კი ერთსულად თანხმობით

მართვა არ შეუძლიათ“. სად არის გამოსავალი? ავტორის აზრით, უნდა შექმნილიყოს „მორიგეობითი რეჟისორობა“, ისინი ერთმანეთს შეეჯიბრებიან, „ყველა შეეცდება თავის მორიგეობაში პიესა კარგად დადგას“, ლ. ყიფიანი გრძნობს, რომ ეს არის საუკეთესო გამოსავალი, მაგრამ რეალურად ვერც სხვა გზას ხედავს.

სტატიაში ცხარე კამათი გამოიწვია. ეს იმის მანიშნებელია, რომ საზოგადოებაში მომწიფდა თეატრის განახლების იდეა. მოვლენები ძალიან სწრაფად ვითარდება. თეატრს კი უჭირს კვალში გაჰყვეს. ესეც კი ცოტაა. ის ავანგარდში უნდა იყოს დროის სულიერი ცხოვრებისა. ასეა თუ ისეა, შექმნილია კრიზისული სიტუაცია, მაგრამ ეს არ არის ნაბიჯი უკან. ძიებათა სიძნელეებია და ამდენად პერსპექტიული. „ქართულ თეატრს კრიზისი დაუდგა, მაგრამ ეს არ არის კრიზისი სიკვდილისა, არამედ მოასწავებს მერმისს და განახლებულ ცხოვრებას. ქართული თეატრის კრიტიკული მდგომარეობა სრულებით არ არის საშიში“. განახლებას მოითხოვს რეპერტუარი, სცენოგრაფია, სასცენო ლექსიკა, რა გზით შეიძლება ამის მიღწევა? რა უნდა იღონოს ქართულმა თეატრმა? შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსვლა შეიძლება მხოლოდ ახალი თეატრის შექმნით. ასეთია აზრი. „დღეს საზოგადოება განვითარდა, მისი ესთეტიკური მოთხოვნილება გაფართოვდა, ამაღლდა და მას უკვე არ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი, იგი მოითხოვს ახალ თეატრს. ეს სამწუხარო კი არა, სასიხარულოა“.

აი, ასე კატეგორიულად დაისვა საკითხი (ავტორის ფსევდონომია „კალამი“). ადვილი არ იყო ამის ვაკეთება. არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ძველ თეატრში მოღვაწეობენ ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მესხი და სხვები. ახალი თეატრის ტენდენციებს აელენენ ნ. ჩხაიძე, ა. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე და სხვები. სტატიის ავტორები ჯერ ასე არ ჰყოფენ დასს ერთმანეთისაგან და ეს გასაგებიც არის, მაგრამ ფაქტობრივად დეყოფა მაინც არსებობს, „ყველას პირველობა უნდა, პირველი როლის თამაში და

არ ფიქრობს ანსამბლზე — წუხს ავტორი. ეს რეალობაა. „პირველი როლი“ უნდათ არა მარტო ძველ მსახიობებს, არამედ ახლებსაც. ეს გარემოება კიდევ უფრო ართულებს მდგომარეობას. ავტორი მხარს უჭერს ლ. ყიფიანის წინააღმდეგ „მორიგეობითი რეჟისორების“ მიწვევას, მაგრამ შენიშნავს, რომ სავალდებულო არ არის რეჟისორის პროფესიის გამიჯვნის ტენდენცია, რომელიც მალე პრაქტიკულად შესრულდება.

რა გამოსავალი ნახა დრამატულმა საზოგადოებამ შექმნილი სიტუაციიდან? მან თეატრის ხელმძღვანელობა ა. წერეთელს სთხოვა მისი დიდი ავტორიტეტისა და გამოცდილების იმედით, მაგრამ აკაკი არ იყო პროფესიონალი რეჟისორი და მას არც შეეძლო თეატრის რადიკალური გარდაქმნა. ვერც გარდაქმნა, სულის მოთქმაც არ აცალეს. დაიწყო მისი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის კრიტიკა. პირველ რიგში რეპერტუარის საკითხში. ამაზე მოწმობს მ. ჯავახიშვილის დასახელებული სტატიისა და იგივე „კალმის“ წერილი, რომელიც „ცნობის ფურცელმა“ გამოაქვეყნა. 23 ოქტომბრის წერილში „ქართული რეპერტუარი“ ავტორი სვამს კითხვას: „ვისი ბრალია დღევანდელი ქართული რეპერტუარის უფარვისობა? აქტიორების, რეჟისორების?“. ავტორის აზრით, ისეთი დასი გვეყავს, რომელსაც ვერ შედგება იშვიათი „რუსული დასი“, მაგრამ „რეპერტუარი თუ ძველია“, თეატრისაგან მოვითხოვთ აზრს, იდეას, საჭიროა ახალი ევროპული პიესები, თანამედროვე სატკივარის გამომხატველი ნაწარმოებები, გამგეობა კი ამაზე არ ფიქრობს, ასეთია ავტორის ძირითადი დებულებები.

რეპერტუარის განახლება მიაჩნიათ იზსენის, მეტერლინიკის, გორკის, ჩეხოვის, ჰაუპტმანის პიესების დადგმით. „თანამედროვე დრამატურგები მედგრად იბრძვიან ცრუ საზოგადოების წინააღმდეგ. ისინი ძირს უთხრიან დღევანდელ წყობილებას, ისინი ნათლად გვიმტკიცებენ თანამედროვე ადამიანის გათავსირებას, თანამედროვე ცხოვრების სიყალბეს“. აქ

თითქმის ყველაფერია საჯაროდ თქმული თუ საით უნდა წარიმართოს ქართული თეატრის მოღვაწეობა, მეორე ავტორის აზრით, ისე არავის არ ესაჭიროება ის, რასაც თხოულობს და რისთვისაც იბრძვის იზსენი, როგორც ჩვენ, არავის არ შეუძლია ისეთი სიცოცხლე შემოიტანოს ჩვენს საზოგადოებაში, როგორც იზსენს“.

ასეთია საზოგადოებრივი აზრის მოთხოვნილებანი თეატრისადმი.

ა. წერეთელი მალე გადადგა თეატრის ხელმძღვანელობიდან!

თეატრი მძიმე ეკონომიკურ მდგომარეობაში იყო, რომელ ერთზე ეფიქრა, ახალი გზების ძიებაზე თუ არსებობის შენარჩუნებაზე. მაყურებელი ხომ ისევე დიდი სიხარულით ესწრებოდა იგივე „ხანუმას“, იგივე „მელანოს ოინებს“: „2 იანვრის სადღესასწაულო წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა“ — წერს „ცნობის ფურცელი“ — „ითამაშეს „ხანუმა“, შეცდომა იქნება ვინმართ აქ სიტყვა „თამაში“, რადგან სცენაზე არ ვხედავდით რასმე თამაშის მსგავსს, არამედ ნამდვილ ცხოვრებას, ნამდვილ ადამიანებს, ნამდვილ მაჭანკალს, არავინ არ იფიქროს, რომ სცენაზე ვაბუნია-ცაგარელისა თამაშობდა, ყველას თვალწინ უდგას ნამდვილი ხანუმა ცოცხალი, მხიარული, მოურიდებელი, მატყუარა, ენერგიით სავსე“. ეს მოხდა იანვარში, ხოლო 22 მარტს ასეთივე ტრიუმფი ხვდა „ხანუმას“ ქუთაისში.

აპრილში მოეწყო საიმპერატორო თეატრის (ე.ი. მცირე თეატრის) გასტროლები. საქართველოს ეწვია ალ. სუმბათაშვილი, რეპერტუარში ჰქონდათ „ჰამლეტი“, „ოტელი“ და სხვა. ეს მოვლენა ნაწილია საქართველოს თეატრალური ცხოვრებისა. იმეჭდება ცნობები დასავლეთ ევროპის თეატრებისა და დრამატურგიის შესახებ. ყველაფერი ეს აფართოებს ქართველი საზოგადოების სათეატრო ინტერესებს, ქმნის პარალელების საფუძველს, იწვევს ასოციაციებს...

პრესაში გულისტკივილით შენიშნავენ, რომ პეტერბურგის თეატრში ზოგჯერ პიესას 20-ჯერ თამაშობენ, ჩვენში კი სულ 2-3-ჯერ. მსახიობები ხანგრძლივად მუ-



შაობენ როლებზეო და სხვა. ეს უბრალო ინფორმაციები არ არის. ეს დიდი პრობლემაა, რომელიც ერთბაშად იყო გადასაწყვეტი.

საინტერესოა თბილისის თეატრალური ცხოვრების სურათი მარტო ერთ თვეში (იანვრის), ისიც არაზუსტი:

2 იანვარს „ხანუმა“ და „სამზადისი“ — თბილისში. მაგრამ თითქმის ყველგან გაიმართა ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი წარმოდგენები.

3 იანვარს — წარმოდგენა თბილისში აშხაბადის მიწისძვრით დაზარალებულთა სასარგებლოდ.

6 იანვარს — „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ —

6 იანვარს — „გაყრა“, „გაცრუებული იმედები“

9 იანვარს — „იაკობინელები“

12 იანვარს — „ჭირვეული ცოლის მოჩულება“

19 იანვარს — „ორი გმირი“, „გაცრუებული იმედები“

23 იანვარს — „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (ა. ჩეხოვის „ივანოვიდან“)

30 იანვარს — „აღლუმი“ (მ. საფაროვას საბენეფისოდ)

თბილისში გასტროლებზეა კამისარყევსკაია.

იუწყებია (12 იანვარს) ლ. მესხიშვილის ავადმყოფობას. მის დასახმარებლად (სახდვარგარეთ რომ გაემგზავროს სამკურნალოდ) საჭიროა საღამოს გამართვა.

ამ მშრალი სტატისტიკიდან შეიძლება ზოგიერთი დასკვნის გაკეთება. რეპერტუარიდან ჩანს, თუ რატომ არის საზოგადოება შეშფოთებული. ნაკლებად ჩანს ახალი პიესები, არ იგრძნობა ჟანრული მრავალფეროვნება. რასაკვირველია ერთი არ არის ყველაფერი — თეატრში უკვე იღებმა „მედეა“, ა. ყაზბეგის „კონსტანტინე ბატონიშვილი“, ზუღერმანის „მიკუნჭული ბედნიერება“, „ოტელო“ და სხვა, მაგრამ რადიკალური ცვლილებანი მაინც არ ჩანს.

თეატრიდან ა. წერეთლის გადადგომის შემდეგ, სეზონის დასამთავრებლად ისევ ვ. აბაშიძე ჩაუდგა სათავეში.

განსაკუთრებით კრიტიკული იყო საზოგადოებრივი აზრი იმ სუსტი თეატრალურ უცხოური პიესების მიმართ, რომლებიც ასე გულუხვად იდგმებოდა ქართულ თეატრში. იმდენად ბევრი იყო გადმოკეთებულთა თუ ნათარგმნთა რაოდენობა, რომ იგი ქმნიდა რაღაც ერთ დიდ დინებას, სადაც ხშირად იკარგებოდა ნამდვილად ღირებულიც. გაკრიტიკებული იქნა „მელანოს ოინებიც“, პიესის ღირსება კიდევ ის არის, რომ საესეა უკბილო ოხუნჯობებით“. პაუტმანის ეს პიესა კ. მესხმა თარგმნა. საერთოდ კ. მესხმა ბევრი ახალი პიესა შემოიტანა ქართულ რეპერტუარში, მაგრამ ცხადია, ყველა არ იყო მაღალმხატვრული. კრიტიკის აზრით „სუსტი, ორიგინალური პიესა არ გვიჩვენია სანახავად ამ გვარსავე უცხოურს? რა იყო „კოვერლის მკვლელობა“, რა იყო „გრიგალი“, „ლანდი“ და მრავალი სხვა ამ სეზონში წარმოდგენილი?“.

უცხოური პიესები მაშინ უნდა დაიდგას, თუ ქართველი ხალხი სატიკვარს ეხმარება. ჩვენ ჩვენი წყლული ვგტკივა და იმის წამალი გვინდა. უცხოური თეატრები დიდი ხნისანი არიან. ის, რაც ახლა გვინდა გვაკეთოთ თეატრის შემწეობით — ხალხის გათვითცნობიერება — იმათ ასის და ორასის წლის წინათ გააკეთეს. იმათ გზა გაკაფული აქვთ“. აი, რაზე უნდა ეფიქრა ქართულ თეატრს. არ იქნა და არ მოხდა „ქართლის ცხოვრების“ გარდაქმნა, ხალხის გათვითცნობიერების ისე ამაღლება, რომ თეატრი სხვა პრობლემაზე ფიქრობდეს. თერგალეულთა ბრძოლა ეროვნული თვითცნობიერების ამაღლებისათვის, ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის ჩაკლული სულის გაღვიძებისათვის ახალ საუკუნეშიც გრძელდება და ამ ბრძოლის წინა ხაზზე კვლავ თეატრი უნდა იდგეს.

პრესაში უკვე ჩნდება ცნობები: „მზადდება იბსენის პატივსაცემად „ნორა“. ნ. ჩხეიძე — ნორა, მედეა, გოტიე — ეს უკვე სულ სხვაა, სხვა ზაზია თეატრისა. ცალკე ზაზზეა — ნატო გაბუნია, მ. საფაროვა, მის ზურგს უკან დგას ე. ჩერქეზიშვილი და სხვა „კომიკი“.





მსახიობი კაცებიდან ერთ მხარესა ლ. მესხიშვილი და მისი მოწაფეები (ალ. იმედაშვილი), მეორეზე — ვ. აბაშიძე და მისი მიმდევრები.

უდიდესი მსახიობები ქმნიან ქართული სამსახიობოთა ხელოვნების მაღალ კულტურას. ამავე თეატრის წიაღში ფორმირდება „მსახიობთა რეჟისურა“. იგი გარდამავალი ეპოქა პროფესიული რეჟისურამდელი თეატრისა, ეს ეტაპი უნდა ვაეგლო ქართულ თეატრსაც, ისევე როგორც იგი გაიარეს დასავლეთ ევროპის თეატრებმა. ჩვენ ვხედავთ თუ რა რთული პროცესია იგი. გაზეთი „თეატრი“, რომელიც დიდ როლს ასრულებდა თეატრალურ ცხოვრებაში სისტემატურად აქვეყნებს წერილებს 30-იანი წლების რეჟისურის პრობლემებზე. ხშირად კონფლიქტი იყო ლ. მესხიშვილსა და რეჟისორს და ვ. აბაშიძესა რეჟისორს შორის. ისეთი რეჟისორიც კი, როგორც იყო გ. სულხანიშვილი, იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო. იგი არ იყო დიდი რეჟისორული ოსტატობით გამორჩეული, მაგრამ დასში დისციპლინას მოითხოვდა. ერთხელ ვ. აბაშიძემ ერთ-ერთ ახალგაზრდა მსახიობს მიაყენა შეურაცხოვა, ვ. სულხანიშვილმა იგი დასიდან დაითხოვა. ღონისძიებმა მეტისმეტად რადიკალური იყო და მან დასის აღშფოთება გამოიწვია, რის გამოც თავად გახდა იძულებული გასცლოდა თეატრს.

ქართული თეატრის ბედი საქართველოში ხშირად რუსულ თეატრთან იყო ვადა-ჯაჭვული. რუსული თეატრი კი დაუნდობლად უქცეოდა ქართულ დასს. იგი თბილისში თავს გრძობდა როგორც „უფროსი ძმა“. ქართველ მსახიობებს, როცა საღამოს რეპეტიცია ჰქონდათ, ადრე უნდა შეეწყვიტათ, „თორემ შემოვიდოდა რუსული დასის რეჟისორის თანაშემწე სცენაზე და გამოაცხადებდა: წარმოდგენისათვის სცენა უნდა მოეაწყოთ“ და ქართული დასიც იძულებული იყო რეპეტიცია შეეწყვიტა. უპირატესობა რუსულ დასს ჰქონდა, ფაქტიურად თეატრი მას ეკუთვნოდა, ქართულ თეატრში ქართული დასი სტუმრად ითვლებოდა. ქართული დასი თუ კვირაში მხოლოდ ერთ წარმოდგე-

ნას მართავდა, სამაგიეროდ რუსულ დასს კვირაში ხუთ წარმოდგენას უწყობდა. ასე რომ, თეატრის ბატონ-პატრონი რუსული დასი იყო“. ამას წერს ნ. გვარამია თავის „თეატრალურ მემუარებში“. იგი უშუალოდ მონაწილეობდა სათეატრო ცხოვრებაში.

იმეამინდელ ქართულ დასში ლ. მესხიშვილის გვერდით მოღვაწეობდა საოცრად ნიჭიერი, ლამაზი დრამატული მსახიობი ბაბო ავალიშვილი (მისი გვარი ხერხეულიძე იყო), იგი იყო პირველი ქეთევანი („სამშობლო“), მან შეასრულა ივდითის, ბოშა ქალი ზანდას (ამავე სახელწოდების პიესა), მარინეს (ვ. გუნიას „და-ძმა“), და მრავალი სხვა სადრამო როლი. ისტორია ყოველთვის როდია სამართლიანი. არსებითად მივიწყებული იქნა ამ მსახიობის შემოქმედება, საინტერესო წერილი გამოაქვეყნა ნ. ურუშაძემ ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“. კომედიის მსახიობთა ფეიერვერკულმა წარმატებებმა დაჩრდილეს იგი. ბედიც ტრაგიკული ჰქონდა. ნ. გვარამია იგონებს მასთან შეხვედრას საავადმყოფოში. მისი აზრით „ქალი ჭკუაზე შეცდა და საავადმყოფოში მოათავსეს“. ნიკო წასულა საავადმყოფოში, ბაბო ავალიშვილის ძმისშვილთან ერთად. „კარები გაიღო და ოთახში შემოვიდა თეთრთმინი, სახეგამხდარი ქალი. ეს იყო ყოფილი სახელოვანი არტისტი ბაბო ავალიშვილისა. თვალები უბრწყინავდა, მოგვიახლოვდა, თავისი ძმისწული ვერ იცნო, მე კი მომმართა „შენ მანსოგხარ ჩვენს სოფელშიო“, გამოგვიკითხა ამბები, ჩვენს თეატრზე ვუამბეთ. სახე უცბად მოედუნა და გაჩუმდა. გამგემ გვანიშნა — წადითო. ჩვენც გამოვემშვიდობეთ საყვარელ არტისტ ქალს და წამოვედით. ამის შემდეგ ის მალე საავადმყოფოში გარდაიცვალა“.

სულის შემძვრელია ბედი მსახიობისა. განა მარტო ბ. ავალიშვილისა, რამდენი ნიჭიერი მსახიობი დაიღუპა ისე, რომ ვერ მოასწრო თავისი შესაძლებლობების სავსებით გამოვლენა. სულ სხვაგვარი იყო ბედი გიორგი არაძელ-იშხნელისა, მაგ-



რამ განა მისი დრამატული ნიჭი მეეტლის ხელობაზე არ გაიცვალა?

დრამატული საზოგადოება, რომელსაც ილიას შემდეგ სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ აკაკი, რ. ერისთავი, ვ. თუმანიშვილი, პ. უმიკაშვილი, ვ. ავალიშვილი, ვ. გუნია და სხვები გამუდმებულ წინააღმდეგობაში იყვნენ მთავრობასთან. ქართული თეატრის მიძიმე მდგომარეობა აიძულებდათ ეძებნათ თეატრის გადარჩენის გზა. ისტორიული პირობები იმგვარი იყო, რომ ზოგჯერ ვერ ახერხებდნენ დასის მოვლა-პატრონობას. მათი მისამართით ისმოდა შენიშვნები, ხშირად მკაცრი კრიტიკაც.

ნიკო ქართველიშვილი „უაღრესად პატიოსანი და ზრდილობიანი ადამიანი იყო. ბევრი თავისი პირადი სახსარი დაახარჯა ქართულ თეატრს“ (ნ. გვარამაძე), მაგრამ ასეთი „სახსარი“ რომ ყველას არ ჰქონდა?

ნ. ქართველიშვილმა თეატრის ხელმძღვანელად აკაკი მოიწვია. მას იმედი ჰქონდა, რომ აკაკი მსახიობთა შორის წარმოქმნილ კონფლიქტებს მოაგვარებდა. ნაწილობრივ ასეც მოხდა, მაგრამ ის თეატრი რა თეატრია, სადაც მუდმივად არ ბოზოქრობენ არტისტული ვნებები?!..

1903-1904 წწ. სეზონში დასში მოხდა განხეთქილება, დასი გაიყო. ახალგაზრდებმა ცალკე ისურვეს მუშაობა. შეიქმნა ამხანაგობა. ერთ შენობაში იყვნენ. ახალგაზრდობის „ამხანაგობაში“ იყვნენ: დავითაშვილი, ვასო ნებიერიძე, ალ. იმედაშვილი, ს. ივანიძე, ვ. მატარაძე, ნ. გვარაძე, დ. ბაქრაძე და სხვები. დასის ხელმძღვანელი იყო ალ. იმედაშვილი.

1905/06 წლებში ისევ მოხდა ახალი დასის ფორმირება შ. დადიანისა და ვ. შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით. დასს შეემატნენ ნ. ჯავახიშვილი, ვ. ურუშაძე, მარო მდივანი. წარმოდგენებს ოპერის თეატრში დგამდნენ და მეტწილად მოგზაურობდნენ, ხშირად ჩადიოდნენ საგასტროლოდ ბათუმში.

თეატრალური მოვლენები შესაბამისი რთული პოლიტიკური კრიზისებისა და ცხოვრების ცვალებადობისა. 1905 წლის რევოლუციის მარცხი და მის შედე-

გად წარმოქმნილი საზოგადოებრივი განწყობილება თეატრისაგან მოითხოვდა მკაცრ სატყვის რეაქციას. თეატრს კი არც ეკონომიკური მდგომარეობა ჰქონდა სტაბილური მუშაობისათვის და არც ახალი რეპერტუარი. არადა, სხვაგვარად როგორ შეძლებდა გადაეჭრა ურთულესი ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი პრობლემები?

1906-1907 წლის დასს ვ. გუნია ჩაუდგა სათავეში. ეს კოლოსი სათეატრო აზროვნებისა, დიდი ორგანიზატორიც იყო. თეატრის საქმე უკეთესად აეწყო. თანდათან პირი იბრუნა თეატრისაკენ მყურებელმა. ამ პერიოდის თეატრისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა გიორგი არადელ-იშხნელის მოღვაწეობას. იგი ალ. სუმბათაშვილის ხელდასმით დგამდა ქართულ თეატრში ნაბიჯებს. იმედებსაც ამართლებდა. უცებ გახდა პოპულარული მსახიობი. მისი ანანია („ლალატი“), პენრისი („დაძირული ზარი“), შაპი („სამშობლო“), ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), გელა („მატარა კახი“), არსენა („არსენა“) და მრავალი სხვა როლი დიდი ტემპერამენტით იყო შესრულებული, რაც მყურებელში მხურვალე გამოძახილს პოულობდა. ამ პერიოდში პირველად თამაშობს ალ. იმედაშვილი ფრანც მთორს, ზოლო ნ. ჩხეიძე მარგარიტა გოტიეს. ახალი თაობის მსახიობები თეატრში ახალ ესთეტიკას ამკვიდრებენ.

ნ. ჩხეიძე პირველი დიდი ქართული ტრაგიკული ტემპერამენტის მსახიობი ქალი იყო. თავს ლაღო მესხიშვილის მოწაფედ თვლიდა. მათ შორის იყო საერთო ორთავე ავითარებდა ქართული თეატრის დრამატულ ხაზს. ფსიქოლოგიური რეალისტური აზროვნება და გმირული რომანტიკული ნაკადი მათში ორგანულ სინთეზს ქმნიდა. ნ. ჩხეიძე ტრაგიკოსი მსახიობი იყო. მისი ხმა, ტემპირი და სცენური მომხიბვლელობა განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენდა მყურებელზე.

ნ. ჩხეიძის რეპერტუარი იყო: მედეა („მედეა“), მარგარიტა გოტიე (ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“), კრუჩინინა (ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“),



ოფელია (შექსპირის „ჰამლეტი“), ივდი-  
თი კ. გუცკოვის („ურიელ აკოსტა“), მა-  
რიაჰ სტიუარტი (შილერის „მარიაჰ სტი-  
უარტი“), ზეინაზი (ალ. სუმბათაშვილის  
„ლალატი“), ნორა (იბსენის „ნორა“), და  
მრავალი სხვა. ეს არის სახეთა მრავალ-  
ფეროვანი სამყარო, რომელსაც დიდი  
გონებით აცოცხლებდა ნ. ჩხეიძე.

განსაკუთრებულია ნ. ჩხეიძის როლი  
კლასიკური რეპერტუარის შექმნაში, ადა-  
მიანის უფლებებისათვის ბრძოლის იდეა  
მის შემოქმედებაში გამოხატულია ძლიე-  
რი ხასიათებით. სიყვარულის გრძობა  
ერწყმოდა მოღვაწეობისა და ღირსების  
იდეებს.

სამასამდე როლი აქვს შესრულებული.  
სამასი ადამიანის სახე!..

იგი ნახევარი საუკუნის მანძილზე მო-  
უთხრობდა ქართულ აუდიტორიას ქალის  
ღირსებაზე და პატიოსნებაზე. მოუთხრო-  
ბდა იმაზე, თუ როგორ პოეტურად მოკე-  
და სიხარულის სიჭარბის ჟამს მარგარი-  
ტა გოტიე, როგორი სიმძაფრით აღზევდა  
ტრაგიკული მედეა ან რა საოცარი სული-  
ერი სიფაქიზე ჰქონდა დეზდემონას.

ნ. ჩხეიძე მკაფიოდ გამოკვეთილი ერ-  
ოვნული მსახიობი იყო. მისი გმირები, იქ-  
ნებოდა ეს ანტიგონე თუ კრუსჩინინა, ლა-  
ურენსია, იოკასტე თუ ლედი მაკბეტი,  
რუქაია თუ ლუიზა, — ყველგან იგრძნო-  
ბოდა, რომ მათ სცენურ სახეებს ქმნიდა  
ქართველი ქალი — საოცარი არტისტული  
მშვენიერებისა და კეთილშობილების ქა-  
ლი.

დ. კლდიაშვილი ნ. ჩხეიძის საოჯახო  
ალბომში წერს: „ნინო ჩხეიძე ერთი იმ-  
ათთავანია, რომელიც თავგანწირულობით  
ემსახურებოდა ქართველ ერს: საშინელ  
მონობაში მყოფობის დროს მისი სულიე-  
რი გაღონიერებისათვის, ოცდახუთი წლის  
გამავლობაში იგი მძიმე პირობებში მოქ-  
ცეული შრომობდა თავისი მომხიბვლელი  
ნიჭის ძალით, უამებდა ტკივილებს მონა  
ერს. გადაგვარებისაკენ მიქანებულ ქართ-  
ველობას აგონებდა მის ვინაობას, აყვარე-  
ბდა თავის სახეს, ამხნევებდა მას. უღვი-  
ძებდა თავის რწმენას და პატივისცემას,  
მოსაედა იმედით და მის დაცემულ სულს  
მალა სწევდა“.

მწერალს ზუსტად აქვს განსაზღვრული  
დიდი მსახიობის როლი და ადგილი ქართ-  
ველი ერის ისტორიაში.

ალ. იმედაშვილი ლ. მესხიშვილის მო-  
წაფე და მისი ტრადიციის თეატრის გამ-  
გრძელებელი იყო. იგი იყო ღრმა ფსიქო-  
ლოგიური განცდის მსახიობი. მისი ტრა-  
გიკული გმირები გამოირჩეოდნენ ფსიქო-  
ლოგიური სიღრმით, სულის უღრმესი  
ტკივილების გამოხატვით. მისი სამყარო,  
ტრაგიკული ბედის ადამიანთა სამყარო  
იყო. სწორედ აქ ავლენდა თავის დიდ არ-  
ტისტულ ტემპერამენტს. მის რეპერტუ-  
არს ამშვენებდნენ: ოტელო, ურიელი,  
კარლ მოორი, მაკბეტი, ოიდიპოსი, მეფე  
ლირი...

გასაგებია მსახიობის დიპლომის მასშ-  
ტაბები!

ა. იმედაშვილის ძლიერი ემოციური და  
შთაგონებული შესრულება როლებისა დიდ  
შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე.  
თაობებისათვის სამავალითო იყო მისი  
ოტელო და ოიდიპოსი. ახალგაზრდა ახ-  
მეტელმა სპეციალური სტატია დაწერა  
„ოიდიპოს მეფის“ დადგმის გამო. ახმეტე-  
ლი რადიკალი იყო. მკაცრი მომთხოვნე-  
ლობით აფასებდა ყოველ თეატრალურ  
მოვლენას. მიუხედავად ამისა იგი წერს:  
„რაც შეეხება ბატ. იმედაშვილის ოიდი-  
პოსს, უნდა გამოვტყვე და ვთქვა, რომ  
ფრიად სასიამოვნოდ გამაკვირვა“.. შეს-  
რულების გაანალიზებას მოსდევს ასეთი  
დასკვნა: „დიდი მხატვრული და ფსიქო-  
ლოგიური სიმართლეა, როდესაც ოიდიპო-  
სის გამოსვლის შემდეგ ბრბოს წინაშე მე-  
ფური სიღარბისლით გაჩერდა. აქ სულ  
უბრალო განძრევაც სხეულისა მეტია და  
საშოშიც კია. იგი მეფეა და, მძლავრი,  
ჭკვიანი მეფეც... ამგვარი სკულპტურული  
სიმშვიდე ტირენისთან შეხვედრამდე  
რჩება, მხოლოდ შემდეგში და უფრო კი  
მაშინ, როდესაც ტირენია მთელ უბედუ-  
რებას უხატავს, ოიდიპოსი სწრაფად იცე-  
ლება და მთელი მისი სხეული საშინლად  
ამოძრავდება... „მ-ნი იშხნელი პირველად  
ვნახე სცენაზედ. ბევრი კარგი გამოვიდა მა-  
სზედ, მაგრამ შემძლია ვთქვა, რომ ბევ-  
რი მგონი ვერც მიმხვდარა, თუ რა საგან-  
გებო მსახიობია იგი... უკანასკნელ სცენა-



ში ოიდიპოსთან იმდენი მხატვრული და ფსიქოლოგიური დაკვირვება გვიჩვენა, ისე დაუახლოვდა ნამდვილ ტირეზიას, რომ ცოტა მეტი შრომის შემდეგ ფრიად დიდ და მხატვრულ სახეს შექმნის“.

ასე, რომ, ქართულ თეატრში 900-იან წლებში მძლავრი დრამატული სამსახიობო სკოლის ნაკადი შეიჭრა და წაყვანი მდგომარეობაც დაიმკვიდრა. ეს ლაღო მესხიშვილის სკოლა!..

1900 წელს რუსეთიდან დაბრუნდა ლაღო მესხიშვილი. „მუღმივ სცენაზე“ გაიმეორა ადრე ნათამაშევი როლები. მაყურებელი მიაწყდა თეატრს. კ. მესხმა და კ. ანდრონიკაშვილმა წარმატებით დადგეს ვ. ყიფიანის პიესა „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“, სადაც ლაღო მესხიშვილი ასრულებდა ლევან დადიანის როლს. შეიკერა ახალი ტანსაცმელი, დაამზადეს დეკორაციები. ამაღლდა სადადგმო კულტურა. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. ამ სეზონში დაიდგა: კ. გუცკოვის „ურთელ აკოსტა“, ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“, თ. დოსტოვესკის „დანაშაული და სასჯელი“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“, შ. დადიანის „როს ნადიმობენ“, და სხვა. დასში იყვნენ: ე. ჩერქეზიშვილი, ტ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. მესხი, კ. შათირიშვილი (რომელიც რეჟისორობასაც ეწეოდა), ი. ზარდალიშვილი, ი. იმედაშვილი-ხაშმელი და სხვები. დასმა იმოგზაურა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში.

1914 წელს, 25 აგვისტოს ქართული თეატრის შენობა დაიწვა. დაიღუპა არქივი. დაიწვა გარდერობი, დეკორაციები. ერთი სიტყვით, ყველაფერი განადგურდა.

თეატრმა წარმოდგენების გამართვა დაიწყო სახალხო სახლში (ახლანდელი მარჯანიშვილის თეატრი). შენობაში იყვნენ სცენისმოყვარეები და სხვა ორგანიზაციები.

დაიწყო ქართული თეატრის შენობის ასაგებად ფულის შეგროვება. ერთხანს პატრიოტულ ემოციებზეც მოქმედებდა ამგვარი მოძრაობა, მაგრამ ენთუზიაზმი მალე ჩაქრა და შეგროვილი ფულიც სადღაც გაქრა, ვიღაცებმა ხელები მოითხეს,

როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ქართველოში..

„ქართულმა კლუბმა“ შეიკვდლა თეატრი და მოხდა დასის ფორმირება. სათავეში ჩაუდგა ვ. გუნია.

ეს უკვე 1916-1917 წლის სეზონია. ვ. გუნია მრეჟისორად მოიწვია ვ. შალიკაშვილი. დასში შედიოდნენ: ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ალ. იმედაშვილი, გ. იშხნელი, ნ. ჯავახიშვილი, ნ. დავითაშვილი, ტ. აბაშიძე, ა. ქიქოძე, ე. შალიკაშვილი, ი. ზარდალიშვილი, მ. ქილაჯიშვილი, ნ. გვარამია, ნ. ციციშვილი და სხვა.

სეზონი ვ. შალიკაშვილის პიესით („გადაჭრილი მუხა“) გაიხსნა. რეჟისორი ვ. შალიკაშვილი იყო. აქ დაიდგა შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, ნ. აზიანის „ფული და ხარისხი“, ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ და სხვა. გრძელდება ძიებებითა და შეცდომებით აღსავსე სათეატრო ცხოვრება. მსოფლიოში დიდ გამოძახილს პოულობს ხალხში. ომში მიდის ასობით ქართველი. „ქართული კლუბის“ პატარა დარბაზში სანთელივით ანთია ქართული თეატრის სპექტაკლები. თითქოს ირგვლივ შიმშილს და ათასგვარ უბედურებას იმედის გზას უნათებს თეატრი!

ერთ-ერთ კრიტიკოსს უთქვამს: ჩვენს თეატრს სიცილის ტალღა წალეკავდა, მესხიშვილი რომ არ გამოჩენილიყო. არის ამ მახვილგონიერულ შენიშვნაში სიმართლე. ორი დიდი ეპოქა ქართული თეატრის (გ. ერისთავის თეატრი და მუღმივი სცენა) ზომ კომედიებით დაიწყო.

ადვილი ასახსნელი არ არის ეს პროცესი, თუმცა სავარაუდოდ რამდენიმე ვერსია შეიძლება არსებობდეს. როცა ქუთაისში „მედეა“ დაიდგა და ნ. ჩხეიძის ტრაგიკული სული ბოზოქრობდა, ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა დაწერა: „ხალხს ცრემლი და წუხილი ცხოვრებაშიც ეყოფა, თეატრში ზემი და მხიარულება უნდაო“.

ზერელობის მანიშნებელი ზომ არ არის ეს?..

და მაინც, ქართულ თეატრს არც შემდგომ მოჰკლებია სამხიარულო სპექტაკლები. სიცოცხლისუნარიანი იყო ვ. აბაშიძის სკოლა. ამ სკოლის წარმომადგენელი იყო ნ. გოცირიძე.





ნ. გოცირიძე პირველად სცენაზე 1893 წელს გამოჩნდა. იგი ხშირად მონაწილეობდა სახალხო თეატრის სპექტაკლებში. ოც წელზე მეტი ვაატარა მათ შორის. ამ წრეში შედიოდნენ ი. იმედაშვილი, ვ. ჯაბაური, შ. მჭედლიშვილი და სხვები. ეს არ იყო უზრალო საქმე. ხალხის გათვითცნობიერებისა და კულტურული აღზრდის მიზნებს ემსახურებოდა იგი. სახალხო სახლში (ამჟამად მარჯანიშვილის თეატრის შენობა) ერთხანს ოსურ სცენის-მოყვარეთა გჯუფსაც ხელმძღვანელობდა. ია ეკალაძის თქმით „იზრდება სახალხო თეატრი და იზრდება ნიკო გოცირიძის ნიჭიც“. ამავე სცენაზე რეჟისორად მოღვაწეობდა კ. შათირიშვილი. ასე რომ, ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კულტურული კერა იყო.

1922 წლიდან ნ. გოცირიძე ქართული დრამის თეატრშია. კ. მარჯანიშვილმა ნ. გოცირიძე ასე შეაფასა: „ნიკო მთელი თავისი არსებით გამსჭვალულია ეგრეთ წოდებულ „სცენური მომხიბვლელობით“. ნუ დაივიწყებთ იმას, რომ წარმოდგენისათვის ეს თვისება ძალიან ხშირად უფრო საჭიროა, ვიდრე განსაკუთრებული მაღალნიჭიერება... აი, ეს „მომხიბვლელობა“ ისეთი თვისებაა ნიკოსი, რომ მიუხედავად ბანაკებად დაყოფისა ხელოვნებაში, დამოუკიდებლად მაყურებელთა და მსახიობთა პასაკისა, ნიკო მუდამ ყველასათვის „თავისი იქნება“. ნიკო ხიდია ძველისა და ახლისაკენ გადებული და მით უფრო ღირებული, რომ მოგვევლინა ხალხური მასის წიაღიდან... პირადად ჩემთვის, დიდ სიხარულს წარმოადგენს ნიკო გოცირიძესთან მუშაობა“.

ნ. გოცირიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, ალ. იმედაშვილი, ვ. ბალანჩივაძე, ვ. შალიკაშვილი და სხვები წარმოადგენდნენ XX საუკუნის დასაწყისის „ახალ ტალღას“. ისინი ნიჭიერებითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და არტისტული პროფილითაც, მაგრამ ურთულეს ისტორიულ ეპოქაში ქმნიან ხელოვნებას, რომელიც არამარტო ავსებს ქართული სცენის დიდი თაობის თეატრალურ პანორამას, არამედ სახავს პერსპექტივასაც.

ყოველწლიურად მწვავედ რეჟისორის პრობლემა.

ვახუთ „ივერიაში“ 1904 წელს „სცენისმოყვარის“ ფსევდონიმით გამოქვეყნდა მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი წერილი-ავტორი აჯამებს თეატრის განვლილ 25 წლის რეპერტუარის ხასიათს და იძლევა სტატისტიკურ ცნობებს. იგი ძოლად ზუსტი არ არის (მაგ. იბსენი გერმანულ მწერლად არის მიჩნეული და სხვა), მაგრამ საერთო სურათი მაინც საინტერესოა. გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს ქართული თეატრის რეპერტუარზე, მის ეროვნულ სტრუქტურაზე და სხვა. ოღონდ ეს არის ფაქტები. წელთა დინამიკაში არ არის მოცემული. მაგალითად: დრამები უფრო 90-იანი წლებიდან იდგმება. მიუხედავად ამისა, ქართული თეატრის ისტორიისათვის სტატისტიკას მაინც დიდი მნიშვნელობა აქვს: „1879 წლიდან დღევანდლამდე (ე. ი. 1984 წ. ვ. ა.) ქართულ რეპერტუარში ყოფილა სულ 397 პიესა. მათ შორის ორიგინალურია — 98, გადმოკეთებული — 80 და ნათარგმნი — 219, და ამათ გარდა ორი ორიგინალური ფერია, ორი ოპერა და ორი ოპერეტა. სულ ვიანგარიშით პიესათა რაოდენობა — 400. ეს რიცხვი მაინც და მაინც დიდი არ არის, რადგან საშუალოდ რომ ვიანგარიშით (400:25=16), ყოველ წლივ 16 პიესა მომატებია ჩვენ რეპერტუარს“. ჟანრების მხრივ 41 ყოფილა — „ტრაგედია, მელიდრამა და დრამა — 170, კომედია და ფარსი — 140, ვოდევილი — 90“. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ვოდევილი ძირითადად მაინც კომედიური ჟანრისა იყო და ამიტომ საერთოდ, რეპერტუარის „კომედიური ხაზი“ შეადგენდა 230 პიესას.

პიესების ავტორთა რაოდენობა (ორიგინალურის, გადმოქართულბულის) შეადგენს — 62-ს (მათ შორის 4 ქალი), მთარგმნელთა რიცხვი — 88-ს (11 ქალი), ქართველი მოღვაწეებიდან საერთოდ ორიგინალური, გადმოქართულბული და თარგმნილი პიესების რიცხვის მიხედვით ადგილები ასე განაწილებულა: 1. ვ. გუნიანი — 39, 2. ა. ცაგარელი — 25, ვ. ვ.



აბაშიძე — 17, 4. და. მესხი — 11, 5.  
 ი. მაჩაბელი — 10, 5. კ. მესხი — 10, 6.  
 კ. ყიფიანი — 38, 7. ა. წერეთელი — 9,  
 8. ი. მაჭავარიანი — 8, 9. დ. აწყურელი —  
 8, 10. თ. შველიძე — 6, 11. ი. ბაქრაძე —  
 5, 12. ვ. შალიკაშვილი — 5 და სხვა.  
 ეროვნული შემადგენლობა: 42 რუსი ავ-  
 ტორის 70-ზე მეტი პიესა (გოგოლი, გრი-  
 ბოედოვი, ლერმონტოვი, ჩეხოვი, ოსტრო-  
 ვსკი, სუხოვო-კობილინი), 32 ფრანგი  
 ავტორის 60-მდე პიესა (პიუგო, დიუმა-  
 მოლიერი, ბომარშე, კორნელი, სკრიბი,  
 სარდუ, დონერი, მარბო, ბრიე, კოპე და  
 სხვა), 16 გერმანელი ავტორის 35 პიესა  
 (გოეთე, შილერი, გუცკოვი, სტრინბერგი,  
 ზუდერმანი და სხვა).

დასახელებული სტატისტიკიდან შეიძ-  
 ლება დავასკვნათ, რომ ქართულ თეატრს  
 გვერდი არ აუვლია მსოფლიო დრამა-  
 ტურგიისათვის.

ქართულ თეატრში ერთმანეთს ერწყმის  
 განსხვავებული პროცესები, ერთმანეთს  
 კვეთს სხვადასხვა ტენდენცია და იქმნე-  
 ბა ზოგჯერ თითქმის ამორფული, ქაოტუ-  
 რი თვითდინებას მიშვებული სურათი. მა-  
 გრამ საერთო პანორამაში შეივრძობა  
 თეატრის ერთიანი განმანახლებული მო-  
 ძრაობა.

1905 წელს ქართულ თეატრში მნიშ-  
 ვნელოვანი მოვლენა ხდებდა. შემოდებული  
 იქნა „დასის წლიური შენახვა“. ამიერი-  
 დან რამდენადმე შეუმსუბუქდა ეკონომიკ-  
 ური მდგომარეობა ქართველ მსახიობებს.  
 ამასთანავე, დგება თეატრის რეორგანიზა-  
 ციისა და მხატვრული ორიენტაციის შეც-  
 ვლის საკითხი, თეატრი უნდა გადაერთოს  
 „რევოლუციურ და ფსიქოლოგიურ რე-  
 პერტურაზე“. საამისოდ თითქოს ყველა  
 პირობაა, — მაგრამ არ არის ძლიერი  
 რეჟისორი. „ახალ სცენაზე უკვე არ არსე-  
 ბობს ეგრეთ წოდებული „ამპლუა“, „შე-  
 ზღონური დაყოფა“, რთულ დღეში არიან  
 რეჟისორები „ინდივიდუალური აქტიორ-  
 ების გამო“, სათეატრო აზროვნებას ან-  
 ფითარებენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი,  
 ნ. ნიკოლაძე, ს. მესხი, არჩ. ჯორჯაძე,  
 ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, კ. ყიფიანი, მ. ზე-  
 ბუთაშვილი, პ. უმიკაშვილი და სხვები.

ქართულ თეატრში არის მაღალი დონის  
 სამსახიობო ხელოვნება, სათეატრო აზ-  
 როვნება, მაგრამ ჯერაც არ ჩანს ასეთივე  
 რანგის პროფესიონალი რეჟისორი.

ბენეფისების სისტემა მიიწვება გრძელდღე-  
 ბა!

ქართველმა ხალხმა დიდი აქტიობა გა-  
 მოიჩინა რევოლუციურ მოძრაობაში, უც-  
 ვებ დაიჯერა, რომ თითქოს ცარიზმის იმ-  
 პერიის აღსასრული დადგა. ხალხი გამო-  
 ფხიზლდა არა შინაგანი ეროვნული პრო-  
 ბლემების მოსაგვარებლად, არამედ ემო-  
 ციურად გაჰყვა რევოლუციურ აზვირ-  
 თებას. ამ გზით ცდილობდა რუსეთის იმ-  
 პერიისადმი შურისკებას. ერთმანეთში აი-  
 რია პოლიტიკური რომანტიკა და პოლი-  
 ტიკური პროვინციალიზმი, ერთობ ძლიერი  
 იყო ორივე ნაკადი, ყველაზე მეტად კი  
 აკლდათ პოლიტიკური რეალიზმი. უკე-  
 თესნი შვილნი ქართველთა სწორედ რე-  
 ალიზმისაკენ მოუწოდებდნენ ამობოქრე-  
 ბულ მასებს. სრული ინფლაცია იყო ემო-  
 ციის, ხოლო დეფიციტი გონიერებისა, რა  
 თქმა უნდა, ადვილია აქედან, ისტორიის  
 გადასახედიდან იმ მოვლენებზე ლაპარაკი,  
 მაგრამ სამაგიეროდ უკეთ ჩანს კარგიცა და  
 ცუდიც. იმდენად მძიმე დღეში იყო სა-  
 ქართველო, ცარიზმისაგან ისე შევიწრო-  
 ებული გახლდათ, რომ ხალხს მოთმინე-  
 ბის ფილა აევსო. ამიტომ გასაგებია მი-  
 სი ეგზალტაცია, უეცარი და ფეთქებადი  
 რეაქცია, მაგრამ ამას ის შედეგი მოჰყვა,  
 რომ ცარიზმი უსასტიკესი რეპრესიებით  
 გაუსწორდა საქართველოს. გადაწვეს ქა-  
 ლაქები, სოფლები, სისხლის მორევში ჩა-  
 ახშეს რევოლუციური მოძრაობა. მართე-  
 ბულად წერდა ფ. გოგიჩაიშვილი: „რე-  
 ვოლუციონერულ მოძრაობას ჩვენში პქო-  
 ნდა განსაკუთრებული, თავისებური ელ-  
 ფერი და გამოხატულება, რომელმაც სა-  
 ბაბი მისცა რეაქციას. რუსეთის საზოგა-  
 დოებრივ აზრს სრულებით არ მორიდე-  
 ბოდა და აქ მეტის სისასტიკით და დაუნ-  
 დობლობით ემოქმენდა“.

რევოლუციის მარცხს რეაქციის პერი-  
 ოდი მოჰყვა და კიდევ უფრო გართულდა  
 ქართული თეატრის მდგომარეობა, გაჩნ-  
 და წინააღმდეგობათა ახალი რგოლები და



შეიქმნა მთელი ჯგუფი. მისი გახსნა დროის საქმე იყო, დრო საოცარი ძალით იცვლებოდა.

საქართველოში ნამდვილი ომი გაჩაღდა პოლიტიკურ პარტიებსა და დაჯგუფებებს შორის. ეს ხომ ის 900-იანი წლებია, სადაც თანდათან მწიფდება „საზოგადოებრივი აზრი“ ილიას წინააღმდეგ. სადაც უკომპრომისო ბრძოლები მიდის საქართველოს ბედის ირგვლივ.

კვლავ იზინა თავი ქართულმა გულგრილობამ. იგი ხომ თითქმის ყველა ქართველმა იწუნია. საზოგადოებრივი ფიქრი და აზრი უფრო სხვა მოვლენებით იყო დაკავებული. ზდება ინტერესების გადაადგილება. სოციალ-დემოკრატები, სოციალ-ფედერალისტები და სხვა პარტიული მიმდინარეობანი აჩაღებენ დისკუსიას ეროვნულ საკითხზე. დღის წესრიგშია ეროვნული ავტონომიის პრობლემა. ავტონომიის ცნება კი ყველა კლასს თავისებურად ესმოდა. ზშირად ურთიერთგამომრიცხავი იყო იგი. ქართველ მარქსისტებს თავიანთ ბრძოლაში მეორე და მეათე ხარისხოვან საქმედ მიაჩნდათ ეროვნული პრობლემა, ისინი უფრო ბევრს ფიქრობდნენ რუსეთზე, მსოფლიო პროლეტარიატის ბედზე, ვიდრე ქართველ ხალხზე. პირდაპირ კერპად იქცა კლასობრივი ბრძოლის იდეა. დოგმად ქცეულ იდეას მექანიკურად უსადაგებდნენ საქართველოს ცხოვრების წესს.

სოციალ-ფედერალისტებს მიაჩნდათ, რომ ეროვნული საკითხი „ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს, დემოკრატიულ გარდაქმნათა პროცესში უნდა გადაჭრილიყო“. ისტორიული მომენტის მნიშვნელობის (ლაპარაკია 1905 წელზე) გაცნობიერება საშუალებას მისცემდა ხალხს (თვით რუს ხალხს) რეალურად შეეხება პროცესებისათვის. მხოლოდ ერთა თანასწორობას შეუძლია წარმოქმნას ურთიერთნდობა და სიყვარული. ასეთ პირობებში „როგორი იქნება არარუსთათვის ახლო მომავალი?“ — კითხულობდა გ. ლასხიშვილი. მისი აზრით: „რაც უნდა ოპტიმისტები ვიყოთ, რაწირი აზრისაც არ უნდა ვბ-

ყოთ განმათავისუფლებელ მომავალ წინაპრებზე, იმაში მინც ყველანი დარწმუნებულნი ვართ, რუსეთი ვერ გადაწყვეტს ახლო მომავალში დიად სოციალურ საკითხს: დიდი, დიდი, რუსეთი გაუსწორდეს ევროპის მოწინავე სახელმწიფოს და განახორციელოს ცოტა თუ ბევრად დემოკრატიული რეჟიმი, ამით არ მოისპობა ბურჟუაზიის ბატონობა და საოცნებო ერთობა არ დამყარდება. ბურჟუაზიის ბატონობას კი თან სდევს ერთი ერის მეორეზე გაბატონების პრინციპი, სადაც კი არსებობს დამპყრობელი და დაპყრობილი ერები ეროვნულ დაჩაგვრასაც ადგილი აქვს“.

იმდენად დიდია აზრთა სხვაობა, რომ იგი აშკარად უშლის ზელს ეროვნული ცნობიერების გამთლიანებას, ეროვნულ კონსოლიდაციას, რისთვისაც იბრძოდა ილია.

ასეთ რთულ პოლიტიკურ და სოციალურ ბრძოლათა ფონზე უხდება ქართულ თეატრს მოღვაწეობა. თითქოს ჩვეულებრივი ამბები ზდება: იმართება ბენეფისები, იდგმება წარმოდგენები, იქმნება სახეები, თეატრი თავისი გზით მიდის, მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ მოვლენათა ფაქტოლოგიური მხარეა. იცვლება თეატრალური ესთეტიკა. უკვე მეორე პლანზე გადავიდა კომედიის თეატრი.

1908 წელს პირველად იდგმება მ. გორკის „ფსკერზე“ („ნაძირალის“ სახელწოდებით). იგი კარგად თავსდება თეატრის ესთეტიკურ ძიებათა რკალში. მიესადაგება ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს, დროის განწყობილებას. ამ დროს გაზეთი „ცხოვრების სარკე“ ასე ახასიათებს: „მეტად მძიმე პირობებში უხდება ჩვენს გაზეთს თავისი მოღვაწეობის დაწყება ლიტერატურულ ასპარეზზე. ცხოვრების მაჯისცემა შეჩერებულია, მღელვარე ზღვა დღეს მიწყნარებულია, წინათ მქუხარე ხმა ჩაწყვეტილია. თვით საზოგადოების ყველაზე მოძრავი ელემენტი—მუშათა კლასი დღეს სულგანაბული ითმენს



ყველა იმ გაჭირვებას, დამცირებას და მოპოვებული უფლებების ფეხქვეშ გათელვას, რომლითაც მას ყოველდღე აჯილდოებენ მისი პოლიტიკური და ეკონომიური მოწინააღმდეგენი... თავისუფალ სიტყვას მაგარი საღებები აქვს მოჭერილი“..

პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისი აპოხიერებს სულიერს და ასე იქმნება წრე.

არც თეატრი იყო თავისუფალი ამ ატმოსფეროსაგან. დრო აყალიბებს თავის შესატყვის თეატრალურ ფორმებს. იგი არ არის ერთადერთი გზა, მაგრამ განმსაზღვრელ როლს მინც ასრულებს. საზოგადოება ფსიქოლოგიურ თეატრში პოულობს თავისი სულიერი განწყობილების თანახმიერ მოტივებს. მოტივები კი ერთსახოვანი არ არის.

1909 წელს ვ. შალიკაშვილი დგამს აღსუმბათაშვილის „ღალატს“. მაყურებელი ხედავს, რომ ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლი არ არის ტრადიციული, იგი ანსამბლის თეატრის პრინციპებთანაა წილნაყარი. გმირული შემართება და რომანტიკა ადამიანთა სულიერ სამყაროშია გადატანილი, რეჟისორს იტაცებს სპექტაკლის არა იმდენად გამომსახველობითი ეფექტები, არამედ შინაგანი სიმართლე, ფსიქოლოგიური ნაკადები, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ახლებურ თეატრალურ აზროვნებას. ისახება საწყისები რეჟისურის თეატრისა, რომელიც შემდეგ სულ სხვაგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის.

თეატრი ახალ გარდაქმნათა მიჯნაზეა.

და აი, ჩნდება ნ. გაბუნის სულისშემძვრელი „წერილი რედაქციის მიმართ“.

„როდესაც ქართული თეატრის სეზონი იწყებოდა და დასი სდგებოდა, დრამატული საზოგადოების გამგეობამ მე დასში არ მიმიწვია. გამიკვირდა ასეთი მოპყრობა ჩემდამი და მიზეზი ჩემის მიუწვევლობისა ვერ ამეხსნა. ოცდაათი წელი

სრულდება, რაც ქართული დრამატული დასი დაარსდა, ამ ხნის განმავლობაში მე სცენაზე ვმუშაობ. დასის შედგენამდე მე ველიწადი ვთამაშობდი აქ, ტფილისში. ასე რომ, ოცდაათ წელიწადზე მეტია, რაც მე ქართულ თეატრს ვემსახურები. ამიტომ ვერ წარმომედგინა, რომ მე დასში მიღებაზე უარს მეტყობდნენ, მაგრამ შეეუარიგდი ამ გარემოებას. ვიფიქრე, იქნებ ახალი ძალებია საჭირო და ჩვენ ის აღარ შეგვიძლია, რაც ამ ახალგაზრდებს მეთქი. შეეუარიგდი, მითუმეტეს, რომ მითხრეს, გასტროლებზე მიგიწვევთ“.

ეს არის 1909 წელი!

ტრაგიკულად ელერს დიდი კომედიური მსახიობის სტრიქონები. მის ცხოვრებაში პირველად გაჩნდა სამდურავი თეატრისადმი, საზოგადოებისადმი. მსახიობისათვის სრულიად გაუგებარი დარჩა, თუ რად მოექცნენ ასე სასტიკად? საზოგადოების სიყვარულითა და ყურადღებით განებივრებული მსახიობი პირდაპირ საგონებელშია ჩაყარდნილი. ათასი ეჭვი და ფიქრი ებადება, ათასნაირი ასოციაციები არ ასვენებენ.

რატომ? რატომ? სვამს კითხვებს და პასუხს ვერ პოულობს. იქნებ იმიტომ, რომ ახალი სათეატრო პროცესები დაიწყო და მისი ადგილი აღარ არის? იქნებ იმიტომ, რომ ილია ჭავჭავაძის ახლო მეგობარი იყო, ღმერთკაცი კი მოკლული იქნა? რა ძალები მართავენ მოვლენებს, რა ხდება პრაქტიკულად თეატრალურ კულუარებში? ასე შეიძლება გაგრძელდეს ფიქრთა და კითხვათა რიგი და მინც ერთი კონკრეტული პასუხი არ ჩანს. თუმცა თითოეულში არის ჭეშმარიტების მარცვალი. მათ შორის იმაშიც, რომ წარმოიქმნა „ახალი დრამა“.