

რომ განოსახლებდნენ კინემატოგრაფი-
სთვის შეუსაბამო ბუნება წარმოაჩინა.
(ცალკეული კადრის მოჩაჩოვება,
„ჩახერგვა“, შემოსაზღვრა და მისი ზე-
დმეტი პედალირება) დუქნის ინტერიე-
რის მოგვსებითი იდილია, სიმყუდრო-
ვე თითქოს უპირისპირდება გარემოს
ქაოტურობას, შეინიშნება კადრის სტა-
ტიკური სილამაზით ზედმეტად ტკბობა.
განოსახლებებაში აკრეფებული, ორნა-
მენტული ხალიჩის ფონზე თიხის დოქ-
ის ზედმეტად ფიქსირება; იქვე განლაგე-
ბული ნატურმორტი, თითქოს განზრახ
დალაგებულს. ესთეტიზირებულის
შთაბეჭდალდება ქმნის. ცალკეული ფე-
რადოვანი, თუ საგნობრივი, ზმოვანი
ამოვარდნები, ცარიელ პაუზებს, რიტ-
მულ ჩავარდნებს იწვევს ფილმში, ზო-
გიერთი ეპიზოდი, მხატვრული მიგნებე-
ბის ცდით, თვითმიზნობრივ ხერხში გა-
დადის, მარშის რიტმების ქვეშ მაყურებ-
ლისკენ ჭარისკაცის მიერ თოფის ლუ-
ლის მომართვა რამდენიმე კადრულ და-
ყოფაში! ემოციის ძალდატანებით გაღ-
ვივების მიზანს ასრულებს, სამ სხვადა-
სხვა სიერკობრივ განზომილებაში მი-
მდინარე მოქმედებანი დრამატურგიუ-
ლად ვერ გამოთლიანდა. რეჟისორი ბო-
ლომდე ვერ გახდა დღესასწაულის მო-
ნაწილე, თვითმხილველი.

მ. ჭავჭავაძის პროზაული ნაწარმო-
ებისთვის უცხოა მხატვრული სახის
თვითმიზნობა, დაქუცმაცება, მისი მხა-
ტვრული ორნამენტად გადაქცევა. მისი
პროზაული ენა ვერ ეგუება უცხო ენას.

ამ სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა
ფილმების ზოგადმა მიმოხილვამ დაგ-
ვანახა, რომ მწერალთან უშუალო დია-
ლოგში იქმნება ის „აღმოჩენის შთაბეჭ-
დილება“, რომელიც ავტორის თვით-
მყოფადი სამყაროს შემქმნელია.

1 სმოვანი მხარის ზედმეტად ხანგრძლივი — ბუნ-
ის, ცუკის ზუსტნი „პირდაპირ უმიზნებს“ მა-
ყურებლის სვენას.



მკითხველმა უნდა იცოდეს, როგორ
კვდება აღმოჩენა...

ნატურალიზმი ქართულ თეატრში

(ნაწილი პირველი)

მიხეილ კალანდარიშვილი

XX საუბუნის დასაწყისში ქარ-
თულ თეატრს საკმაოდ რთული ამოცა-
ნის დაძლევა უხდებოდა; იმ დროისათვის
მსოფლიო სასცენო ხელოვნებაში ჩა-
მოყალიბებულ ძირითად ესთეტიკურ
კონცეფციათა ნაკადში ორიენტირება.
ამ ამოცანის განხორციელებამ სამსახი-
ობო რეჟისურის ძალებით (ვ. აბაშიძე,
ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია) შესაძლებე-
ლი გახდა ძირითადი რეპერტუარული
გეზის (რომანტიკულისა და კომედიურ-
ყოფითის) გადასინჯვა, ისედაც მიმჭრა-
ლი რომანტიკული ტრადიციისადმი პი-
ეტეტის რღვევა და ახალი დრამის ნი-
მუშთა (სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ნა-
ტურალისტურ და სიმბოლისტურ) მი-
ხედვით დადგმული სპექტაკლების მო-
მრავლება.

თანამედროვე დრამების განხორციე-
ლების პირველმა ცდებმა უდიდესი ზე-
გავლენა იქონიეს ორიგინალური ეროვ-
ნული დრამატურგიისა და, საერთოდ,
ქართული სასცენო ხელოვნების განვი-
თარებაზე. ცხადია, პირველ ხანებში ნა-
ჩქარედად, ორი-სამი რეპეტიციით შე-
კოწიწებული სპექტაკლები ჯერ სრუ-
ლად ვერ პასუხობდა ახლადწარმოქმ-
ნილი ესთეტიკის მოთხოვნებს, მაგრამ
ლიტერატურულ-მხატვრულ მიმართუ-
ლებათა კურსში მყოფმა კრიტიკამ უკ-
ვე იმ დროს წამოიწყო ბრძოლა სცენუ-
რი გარემოს ცხოვრებისეულობის, ავტ-
ორისეული აზრის თანმიმდევრული გახ-
სნის, პიესების ანსამბლური შესრულე-

ბისათვის. შემთხვევითი არ არის, რომ საუკუნის პირველი ათწლეულის დადგმებზე მრავალრიცხოვან გამოხმაურებებში განუწყვეტლივ მეორდება პასაჟები იმის შესახებ, თუ რა უშლიდა „პიესის მოსმენას“ თეატრში. უშლიდა ნოუმზადებელი დარბაზის რეაქციები: სიცილი, ხმაური, გიმნაზისტების რეპლიკები, საუბარი მყურებელთა შორის, რომელთაგან ზოგი პაპიროსსაც აბოლებდა. არისტოკრატების ჩვევა — თეატრში დაგვიანებით მოსვლა. „მოსმენას“ ზელს უშლიდნენ მსახიობებიც, რომლებსაც კარგად არ ჰქონდათ დასწავლილდ თავიანთი როლები და აგრეთვე რეჟისორებიც, რომლებიც უგულვებელყოფდნენ სცენური გარემოსა და ანტიურაფის დამაჯერებლობის მოთხოვნებს.

საუკუნის პირველ წლებში პიესის ვიზუალური და მხატვრული აღქმა იშვიანობას წარმოადგენდა. ამიტომაც ყოველი შთამბეჭდავი თეატრალური წარმოდგენა, რომელმაც ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა მყურებელზე დასტურია ქართული ხელოვნების ზიარებისა ევროპის მხატვრულ აზროვნებასთან. მისთვის ჩვეულ სხვადასხვა მიმართულებების მრავალგვარობასთან, ამასთან აღსანიშნავია, რომ ამ ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ მიმართულებებს ახასიათებთ ერთგვარი სინკოპირებული მოძრაობა და თავის ძირეული სტრუქტურათა ნიშნებისა და თავისებურებების პოლიმორფულობა. მკაცრ კლასიციზმს, მეამბოხე რომანტიზმსა და დამაჯერებელ რეალიზმს ენაცვლება არამდგრადი, მოძრავი, ერთმანეთის წინააღმდეგობათა მიმართ მტრულად დაპირისპირებული მიმდინარეობანი, ამ პროცესს სახიერი და შთამბეჭდავი დახასიათება მისცა ემილ ზოლამ თავის საპროგრამო კრებულში „ნატურალიზმი თეატრი“, რომლის წინასწარმეტყველურ მსჯელობანი შორს სცილდება ხელოვნების შეცნობის საზღვრებს: „თავდაპირველად ამსხვრევენ შუშებს, სვამენ და გაყვირიან, ჩაქუჩებით ამტვრევენ ლერბებს... თავდაპირველად შეამბოხებენ აღზნება შეიპყრობს... როდესაც ყვე-

ლაფეოი დაწინარდება როდესაც ჩაცნება ეს აღზნებელი ციფრები, მათ გული დასწყდებათ ჩამოყვანილი ფახარის გამო, დაინახავს, თუ რა ზიანი მოაყენეს და მიხვდებიან, რომ ახალი ძალზე ნაჩქარევად მოფიქრებელი კანონები არაფრით არ არის იმათზე უკეთესი, რომელთა წინააღმდეგაც აჯანყდნენ, ამგვარია რომანტიკული დრამის მთელი ისტორიაც...“

ზოლას მკაცრი განაჩენი არა მხოლოდ რომანტიკული დრამის მიმართ აღმოჩნდა ზუსტი, არამედ — რაც მთავარია — კაცობრიობის მთელი ისტორიისადმი, რომელიც პასუხისმგებელია „ჩამტვრეული შუშების“ გამო. ლიტერატურასა და თეატრში ნატურალიზმის ფუძემდებელმა თავის პირამოს მარადიულ სიკაცულე უწინასწარმეტყველა: „მრავალი წლის მანძილზე. — წერდა იგი. — ნატურალიზმის საზღვრებს მიღმა მხოლოდ სწრაფმავალი მოდური მიმდინარეობებისა და ეფემერული ფანტაზიის ნაყოფთა წარმოქმნა იქნება შესაძლებელი, იგი, ვიმეორებ, საუკუნის გამოხატულებათა და რათა დაიღუპოს, საეკირია, რომ რალაც ახალმა ძვრამ, შერყევამ შესცვალოს ჩვენი... სამყარო“².

XX საუკუნის ხელოვნებამ კი არ უარყო ეს პროგნოზი, არამედ დაადასტურა მისი სისწორე, ამაში გვარწმუნებს მოდერნიზმის მთელი ისტორიაც, რომელშიც დღემდე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნატურალისტურ ტენდენციებს ნატურალიზმის თანამედროვე მოდიფიკაციების საკითხი, ცხადია, ცალკე თემა, რომლის განხილვა განსაკუთრებულ კვლევას მოითხოვს. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, უპრიანია ყურადღება მივაპყროთ ნატურალიზმის სრულიად განსხვავებულ კავშირებს, რომელიც თავს იჩენს სუპერმატიზმში, სიურრეალიზმში და სხვ შემთხვევით როდი აღნიშნავს მოდერნიზმის ავტორიტეტული მკვლევარი ს. მოუნიაგუნი: „თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის ყველა მიმდინარეობა ამა თუ იმ ხარისხით ნატურალიზმზე „მუშაობს“³.

ი. ტენის მიერ აღიარებულმა ფაქტობრივი აღწერილობის ელემტმა საქარ-

თველოშიც შეიძინა მომხრეები. ტენის თხზულებამ „ხელოვნების ფილოსოფია“ ტრადიციული ესთეტიკის საპირისპიროდ წამოყენებულმა მსჯელობამ ახალი მეთოდის შეახებ ფართო მხარდაჭერა ჰპოვა დემოკრატიულ ინტელიგენციას შორის: „ჩემი მოვლუობა იმაში მდგომარეობს მხოლოდ. — ამტკიცებდა ტენი, — რომ კარგად გაგაცნოთ ფაქტები და ავიხსნათ ამ ფაქტების წარმოშობა... ასე შეგნებულნი მეცნიერება არც ეკლესიისგან განკვეთავს, არც ცოდვებს შეინდობს“.⁴

რ. ტენისა და მისი მიმდევრის ფ. ბრიუნტიერის თეორია საფუძვლიანად და საინტერესოდ განმარტა ახალგაზრდა კიტა აბაშიძემ სტატიაში „მოდერნობა ევოლუციისა კრიტიკაში“, რომელიც 1894 წელს დაიბეჭდა „ივერიის“ ფურცლებზე. „ეს ტენი, — წერდა კ. აბაშიძე, — არის აღზრდილი საფრანგეთის პოზიტივიზმისა და ინგლისის ნატურალიზმის ნიადაგზე. ამის ხელში კრიტიკა გარდაქმნილია ბუნების მეტყველების ერთ-ერთ ნაწილად, როგორც ბოტანიკა ანუ ზოოლოგია... შესაძლებელია განა უკეთესი დამორჩილება ბუნების მეტყველებისათვის კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიისა“.⁵

უკვე ერთი თვის შემდეგ კ. აბაშიძე ახალგაზრდული მოუთმენლობით ცდილობს ახალი იდეები მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს მიუსადაგოს, იგი კიცხავს თანამედროვე ქართველ მწერლებს და კიდევ იმსახურებს მხოლოდ ანტონ ფურცელაძის რისხვას. თავის მწვავე პოლემიკურ ნაშრომში „მოამბის მორალისტები“⁶ კ. აბაშიძე მოუწოდებდა ლიტერატორებს მხატვრული გარემოს განვრცობისა და განახლებისაკენ, ხელუხლებელი თემებისა და სიუჟეტებისათვის. ასე იკიდებდა ფეხს ახალ მეთოდი და ამ პროცესთან თანხმობაშიც ყალიბდებოდა ეროვნული დრამატული ხელოვნების განვითარების ტენდენცია, როგორც სინამდვილის ნატურალისტური ასახვისაკენ თანამიმდევრული მისწრაფება.

ადამიანის ბედნი, რომელსაც ფატალურად განაპირობებს გარემო, ბიოლო-

გიური მოტივები, შთამომავლობითი ფაქტორები, სნეულებები და ინსტინქტები სულ უფრო ხშირად ხდებოდა სტენდარტი გამოსახვის ობიექტი. მიუხედავად იმისა, რომ იმდროინდელი ქართული თეატრის რეპერტუარი უაღრესად მრავალფეროვანია, უკვე საუკუნის დასაწყისშივე იგრძნობა ხელოვნების დამიწები-საკენ მიმართული უდიდესი ცენტრისკენული ძალის დაწოლა; ხელოვნებისა, რომელიც სულ ახლახან ციური სივრცეებისაკენ, ამალღებისაკენ ისწრაფოდა. თუკი საერთოდ რაიმე უშლიდა ხელს ნატურალიზმის პოსტულატების უპირობო აღიარებას, ეს იყო ადამიანის ცხოვრების სულიერი სფეროსადმი ერთგვარი შინაგანი დადგენილების გატარების ჯიუტი სურვილი. სწორედ ეს სწრაფვა ეწინააღმდეგებოდა პიპერტოროფირებულ სქემატიზმებსა და უსიციცხლო კლიშეებს, რომლებიც მხოლოდ გამორჩეულ ნაწარმოებებში ჰპოვებდნენ შინაარსობრივ წონასწორობას, დაეუბრუნდეთ საუკუნის დასაწყისის პირველ სეზონებს, რათა ნათელყოთ ის მთავარი თეატრალური მოვლენები, რომლებმაც შეამზადეს მაყურებელი ახალი მიმდინარეობის, როგორც ეროვნული თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ფაქტის აღქმისათვის.

1901 წლის შემოდგომაზე ქართული დრამატული საზოგადოების დასის ძალებით გათამაშებული იყო გ. ჰაუპტმანის ერთ-ერთი აღრეული ნატურალისტური დრამა „მშვიდობის დღესასწაული“, რომელიც წარმოდგენილ იქნა სათაურით „ავადმყოფი ხალხი“. არაჩანსალი მემკვიდრეობის თემამ პირველად გაიჟღერა ქართული სცენიდან და თავბრუდამხვევი დარტყმა მიაყენა ეროვნული აზროვნების პარმონიულ წყობას. და თუკი რუსულმა კრიტიკამ გამოაცხადა რა, რომ „ამ დრამას ქართული დასის შესრულებით არც შეიძლებოდა მოეხდინა სათანადო შთაბეჭდილება“⁷ მისი ქართულ სცენაზე განხორციელების შესაძლებლობაც კი უგულვებელყო, — ჩვენი რეცენზენტების რეაქცია სრულიად საპირისპირო აღმოჩნდა.

გადაქედელ დარბაზში, როდესაც ქანდარაც კი სამარისებულ სიჩუმეს მოეცვა, მაყურებელი სულმოუთქმელად ადევნებდა თვალყურს გათამაშებულ ტრაგედიას. როგორ უბრუნდება მრავალი წლის ხეტიალის შემდეგ თავის სახლს შობის დღესასწაულის შესახვედრად და ახლობლებთან შესარიგებლად მედიცინის დოქტორი, ნევრასთენიკი და ლოთი — ფრიც შოლცი (კოტე ყიფიანი). მაყურებელი გრძნობდა ერთის მხრივ, პიესის გამართა გულწრფელ სურვილს დიდი დღესასწაული გადაეჭიკათ კეთილდღეობისა და სიმშვიდის ხალისიან მაუწყებლად, მეორეს მხრივ კი, დიალოგებში ყოველი სიტყვის მიღმა მწიფდებოდა შენიღბული შინაგანი კონფლიქტები, რომელთა გამოაშკარავება გარდუვალი იყო. პაუტმანისეული სქემის თანახმად, ამ დაპირისპირებულ ძალებს არაჩანსალი მემკვიდრეობითობა ასაზრდოებდა და იმგვარი საქციელებისაკენ უბიძგებდა, რომელთა აუცილებელი შედეგი ოჯახის დანგრევა უნდა ყოფილიყო.

სპექტაკლის დიდ მიღწევად მიიჩნიეს ლადო მესხიშვილის თამაში. მან პიესის ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლი, დოქტორის ვაჟი — რობერტ შოლცი განასახიერა. მესხიშვილმა ოსტატობის უმაღლეს დონეზე შეასრულა ნევრასთენული გულყრის ეპიზოდი, რამაც საშუალება მისცა მსახიობს მაყურებლის წინაშე ანატომიური სისასტიკით გადაეშალა გამირის ავადმყოფი სულის ფარული წახნაგები, კრიტიკა აღნიშნავდა ამ ეპიზოდში სცენური ილუზიის სინამდვილესთან იმგვარ მიახლოებას, როდესაც „...ბევრს დაავიწყდა, რომ თეატრში იყო“.

ასეთი შედეგი მეტწილად ლადო მესხიშვილისა და კოტე ყიფიანის შთაგონებული დუეტის დამსახურება გახლდათ, ამათგან პარველმა შესაძლებლობა მისცა მაყურებელს თითქმის ფიზიკურად შეეგრძნო სიკვდილის მოახლოება, ხოლო მეორეს რამპის წინა ხაზზე გრძელი სცენურის პაუზა ეკავა და ჰიპნოზურ ზემოქმედებას ახდენდა დარბაზზე, რამდენიმე თვის შემდეგ სპექტაკ-

ლი გამეორეს ახალი შემადგენლობით. აღრინდელ წარმოდგენაში ვალდემარის როლის შემსრულებელი ვალდემარისგუნია ახალ რედაქციაში ფრიც შოლცის როლს განასახიერებდა.

გ. პაუტმანის „ოჯახურმა კატასტროფამ“ თავის მიზანს მიაღწია, კრიტიკის დაბნეულობა, კერძოდ, გამოვლინდა უსაგნო კამათში. — ვუწოდოთ თუ არა პიესის გამირებს ავადმყოფი ადამიანები, თუ უბრალოდ კლინიკური ავადმყოფები, სპექტაკლისაგან მიღებული შთაბეჭდილება სულ მალე შეასუსტა ჰ. ზუდერმანის მთელი რიგი პიესების დადგამამ, მით უფრო, რომ მისი დრამატურგიის ბურჟუაზიულ-დამცველობითმა ტენდენციებმა ცრემლნარევე-სენტიმენტალური ტონი შემატეს ნატურალიზმს, „სოდომის წარღვნა“, „მიკუქნული ბენდიერება“, „ბატიოსნება“ ერთმანეთის მიყოლებით გამოჩნდა თეატრის ფიცარნაგზე. მათთვის დამახასიათებელი მელოდრამატიზმი და სენტენციები თითქოსდა შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში გამოკვეთილი გარდამავალი ეტაპის თავისებურებებთან, მაგრამ პრაქტიკაში ჰ. ზუდერმანის პიესებმა რამდენადმე მნიშვნელოვანი კვალი ვერ დატოვეს.

სვიმონიძის ბენეფისად გათამაშებულ „სოდომის წარღვნაში“ ნატურალიზტური მოტივები იპდენად ქარბად იყო დეკორირებული მელოდრამატული სენტენციებით, რომ თეატრალურ ჰიმომხილველებს კრიტიკოსებში აერიათ და დრამატურგის მაგივრად შემსრულებელი გაიკაცეს, ყველაზე მეტი ვრგო ბენეფიციანტს, რომლის შესრულებაშიც, კრიტიკოსთა აზრით, ბუნებრიობისა და უბრალოების ნასახაც არ ყოფილა.

მაგრამ, ვფიქრობთ, არა თუ სვიმონიძეს არამედ უფრო დიდ ოსტატსაც გაუჭირდებოდა ისეთი პიესის თინალის „ბუნებრივად“ შესრულება, რომელიც თვით გერმანული თეატრის მკვლევარის აზრით, „მდარე გემოვნების სურათით“ მთავრდება წყალში დამხრჩვალ კლერხენას (ტ აბამიძე) გვამი შემოქო-

ნდამ მის სიკვდილში დამნაშავე მხატვრის — ვილის (სვიმონიძე) სახელოსნოში, ხოლო მხატვარი უმაღლეს დანაშაულებრივად ფუნჯს და ცდილობდა თავისი მსხვერპლის ტილოზე განსახიერებას; მაგრამ ამ დროს უეცრად მას გული უსკდება, რაც ხანგრძლივი ალკოპოლიზმის ბუნებრივი შედეგია.

აღსანიშნავია რეცენზენტის ერთი შენიშვნა ვასო აბაშიძისადმი, რომელიც „პატრონებაში“ მიუღინგის როლს ასრულებდა: „...დილოგის დროს მაყურებლის ზურგის შექცევა ყოველად უბედურდება“¹¹.

ეს დაგვიანებული კრიტიკული შემოტევა უკვე ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა. ამგვარ მოწოდებებს აღარ შესწევდა ძალა შეეჩერებინა დიდი წვალების მიუხედავად ეს-ესაა აღმოცენებული ახალი ხელოვნება, შეუღამაზებული სინამდვილის დაუოკებელი მოთხოვნილება. საეჭვოა, რომ ამგვარ შენიშვნებს ყურადღებას მიაქცევდა თვით ვ. აბაშიძეც, რომელიც ჯერ კიდევ 1894 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ სწორედ სცენური სიმართლის დამკვიდრებისათვის გამოდიოდა¹².

მაგრამ ამ ახალ გზაზე, რომელსაც ძველი გეზისგან მოშორებით იკვლევდა ჩვენი ხელოვნება, სწრაფი შედეგის მოლოდინი ნაადრევი იყო. საკუთარი ბენეფისის აღსანიშნავად ვ. გუნია მხელი მოჰკიდა ს. ნაიდიონოვის „ვანიუშინის შვილების“ გადმოქართულებას. ეს სპექტაკლი („დარღვეული კერა“, 1903 წ.) რეჟისორმა გაცილებით უკეთ მოაწყო სადადგმო თვალსაზრისით, ვიდრე ამ სეზონის დანარჩენი 36 წარმოდგენა. ამასთან ზედმეტად თავისუფლად მოეპყრო პიესას. მისეულ ვარიანტში ნაწარმოებმა დაკარგა მთელი თავისი მომხიბვლელობა, რითაც ამ დრამამ თავის დროზე ჩეხოვისა და გორკის ყურადღება მიიქცია. „ვანიუშინების“ ტექსტში მთელი სცენების მოზაიკურმა ჩართვამ სერიოზულად ააფორიაქა კრიტიკოსები, რომლებმაც ამგვარ ცდაში ორიგინალისადმი ზერელე

დამოკიდებულების ტენდენცია და გამოკვეთების უგემოვნობა დაინახეს. მკვეთრი უკმაყოფილება გამოიხატა მსხვერპლზე ქართულ ტექსტში ცალკეული რუსული სიტყვებისა და მთელი ფრაზების ჩართვამ, რაც ამცირებდა შთაბეჭდილებას. ჩერქეზოვილის, ლეჟავას, შათირიშვილის სამსახიობო ნამუშევრების სტილს ახასიათებდა ზაზგასმული ლაბიდარობა და ეს სრულებით აბათილებდა სპექტაკლში „განწყობის“ შესაქმნელად გაწეულ ძალისხმევას.

პრესის ფურცლებზე გამოთქმული ყველა ამ დამაჩრებელი არგუმენტის მიუხედავად, საფიქრალია, რომ ს. ნაიდიონოვის ცნობილი პიესის გადმოქართულების ფაქტი თავის ისტორიულ მნიშვნელობას მაინც არ კარგავს. აქედან მოყოლებული რუსული პიესების ადაპტაცია ქართული სცენის მოღვაწეთა სულ უფრო დიდ ყურადღებას იპყრობს. ეს პროცესი, არსებითად, საფუძველს უყარს ჩვენს თეატრში, შემდგომში ფართოდ გავრცელებულ რუსულ დრამატულ ნაწარმოებთა გადმოკეთების ტრადიციას.

ასე მაგალითად, „დარღვეული კერასთან“ თითქმის ერთდროულად იდგმებოდა „მსხვერპლი უხასიათობისა“ (1903) — ჩეხოვის „ივანოვის“ გადმოქართულებული ვარიანტი, — დადგმა განახორციელა ვ. გუნია. ამ ნამუშევრის მიმართ კრიტიკამ მეტი თანაგრძობა გამოიჩინა და მიესალმა კიდევ პიესაში ასახულ მოვლენათა ეროვნულ ნიშანზე გადმოტანას. „ივერია“ იუწყებოდა: „მსხვერპლი უხასიათობისა“, რომელიც კვირას წარმოადგინეს, კარგად არის გადმოკეთებული ქართულად. პიესა მშვენივრად ჰხატავს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა გმირებს“¹³.

უკმაყოფილება იყო გამოხატული მსახიობთა არათანაბარი თამაშის გამო: უფერულად მიჰყავდა ივანოვის (ნიკო) სახე ვ. გუნიას, გადამეტებული იყო ანიკო ლეჟავას ისტერიკები, ყოველივე ამან კრიტიკოსს საფუძველი მისცა დაესკვნა: „მოთამაშენი ხან მწვადს სწვავდნენ და ხან შამფურს“¹⁴.

ქართულ სცენაზე ნატურალიზმის

დამკვიდრებაში უდიდესი როლი შეასრულა კვლავ ჰაუტმანთან დაბრუნებამ. ჯერ კიდევ ტფილისის რუსულ თეატრამდე სწორედ ქართულ სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა როზა ბერნდტის ტრაგიკული ისტორია: უბედურ გლეხის ვაგოზე, რომელიც სასტიკმა გარემოცვამ აიძულა ჩაედინა უმძიმესი ცოდვა — მოეკლა საკუთარი ბავშვი.

1904 წლის ოქტომბრის თვის უკანასკნელ დღეს ქუთაისის თეატრს გარშემორტყმული ხალხი მაყურებელთა დარბაზში შეიჭრა, რათა ენახა „როზა ბერნდტის“ პირველი წარმოდგენა ლადო მესხიშვილის დადგმითა და მონაწილეობით. იმხანად გავრცელებული „კარგი“ ტონის შესაბამისად საკუთარი პერსონის დიდი მნიშვნელობის შეგრძნებით დაგვიანებით მისულ რეცენზენტს ფეხზე დგომა მოუწია. პიესაში ასახულმა მოვლენებმა, ესოდენ რომ გაიტაცეს მაყურებელი, კრიტიკოსთა კორესპონდენციებშიც პოვეს გამოძახილი. რეცენზენტები ცხოვრებისეულ საკითხებს აყენებდნენ — არსებობის უბადრუტობაზე, გმირის გარემომცველი სამყაროს უსულგულობაზე; რომ ამ გარემოში ხელოვნურად მოქსოვილი, გმირის ნების შემბოჭავი ქსელის გარღვევა შეუძლებელია, თუკი აღამიანი მისი ბუნებისათვის უცხო. საზარელ საქციელს არ ჩაიდენს.

როზას როლის შემსრულებელი ნ. დავითაშვილი ფართოდ იყენებდა მელოდრამაში ნაცად თამაშის ხერხებს და მაყურებლის თანაგრძნობის გამოწვევას ესწრაფოდა. ეს მომენტი ზუსტად დააფიქსირა კრიტიკამ: „მისმა გონიერმა, მოხდენილმა და გრძნობით სავსე თამაშმა ისე ვაგვიტაცა და შებრალებინს გრძნობები აგვიშალა, რომ თვალთა წამწვამი ცრემლთა ნაკადულით აღმევსო და ლამის ლაწვებზედაც ნაკადულადვე წამოვიდა!“¹⁵

ბევრი შენიშვნა გამოითქვა პიესის ნაჩქარევად შესრულებული თარგმანის მიმართ, კერძოდ, ამგვარი ფრაზების გამო: „მამა თანდათან მოხუცდა“, „არ მეშინია იმაზე გათხოვება“ და სხვ. და მაინც თარგმანის ხარვეზებმა ოდნავაც

ვერ შეასუსტეს პიესის წარმოდგენით მიღებული შთაბეჭდილება. რომელიც უდავოდ მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. არც თუ მართებული. ეს, შესაძლოა, თვით ჰაუტმანის ბრალიც გახლდათ, რომელმაც კი არ გაეცხა როზა, როგორც ლ. ტოლსტოიმ თავის პიესაში „მეუფება წყვილადისა“ ანისია, არამედ იგი გარემომცველი ყოფის უდანაშაულო მსხვერპლად გამოიყვანა.

ოთხი თვის შემდეგ „როზა ბერნდტი“ ტფილისელი მაყურებლის წინაშე ორ რედაქციაში იქნა წარმოდგენილი: 2 თებერვალს ქართულ სცენაზე ნუცა ჩხეიძის შესრულებით (რეჟისორი ლ. მესხიშვილი) და 6 თებერვალს ვს. მეიერჰოლდის დადგმითა და ქ-ნი ვესნოფსკაიას მონაწილეობით. დახვეწილი თეატრალა, რომელიც თავის რეცენზიებს აწერდა ინიციალებს ნ. მ. (H. M.), ვესნოფსკაიას თამაშს თავშეკავებითა და ირონიით გამოეხმაურა გაზ. „კავკაზ“-ში: „ადგილ-ადგილ იგი თითქოს ჩინებული იყო და ზემოქმედებასაც ახდენდა პუბლიკაზე, მაგრამ მთლიანი, მიმზიდველი სახე ვერ მოგვცა, მისი თამაშის შეფასებისას მზად ვარ იმ ფრანგ გლეხს დავემგვანო, რომელმაც ტურისტის შეკითხვაზე — „არის თუ არა ამ მდინარეში თევზი?“ — უპასუხა: „სათქმელად, რომ თევზი არის — უფრო არ არის, ხოლო, რომ ვთქვათ, არ არის — მაინც არის!“¹⁶

ამგვარი შეფასების მოხდენილობა და ორაზროვნება გვაიძულებს ვალიაოთ „კავკაზ“-ის მიმომხილველის შინაგანი არისტოკრატიზმი და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამ სიტყვებში გამოსკვივის, როდენ ესწრაფოდა და ელოდა მათი მთქმელი დასრულებული მხატვრული შთაბეჭდილებების მიღებას. ასე ხუმრობა შეუძლია მხოლოდ თეატრის ქუშმარიტ მცოდნეს, რომელსაც თანდაყოლილი დახვეწილობის გარდა ახასიათებს. თუ გნებავთ, ერთგვარი ზიზღი მდაბიური ცხოვრებისეული ქუქყისთვისებაში გაწაფული ამბის მთხზველობისადმი.

პრინციპულად განსხვავებული შეფასება მიეცა ნუცა ჩხეიძის თამაშს. ქარ-

თული დასის სპექტაკლში მის გარდა მონაწილეობდნენ სვიმონიძე (ფლამი), შათირიშვილი (შტრეკმანი), შალიკაშვილი (კვილი). თუმცა დადგმის ესთეტიკური ფასეულობა უპირველესად ნ. ჩხეიძის ოსტატობამ განაპირობა. მსახიობმა გადალახა მელოდრამატული შაბლონი, გაექცა როლის ზედპირულ გააზრებას და მოახერხა ქეშმარიტად ტრაგიკული დიაპაზონის სახის შექმნა. სპექტაკლის ფინალური სცენის აღწერისას რეცენზენტი აღნიშნავს სწორედ საშემსრულებლო ოსტატობით მიღწეულ მსახიობის უდიდეს შინაგან დაძაბულობას: „...და თავის შვილის მოკვლით გამოწვეული უბორო და რდი ისეთი სიძლიერითა, დრამატიზმითა და ხელოვნებით გადმოსცა, რომ მთელი დარბაზი შექბოკა. შეიპყრო და თავიდან ბოლომდე დამონებულებით ხელში ეჭირა“¹⁷.

„ივერია“-ში მსახიობს ურჩევდნენ არ დაემდაბლებინა თავისი ნიჭი იმგვარი როლების თამაშით, როგორცაა მედეა (ა. სუფორონისა და ვ. ბურენინის), არამედ ჩაღრმავებულყო რა ამოეცნო ისეთ გმირთა სულის ფსიქოლოგიური წახაგები, როგორცაა როზა და ნორა. რაც შეეხება ვ. გუნისა, რომელიც როზას მამას განასახიერებდა, რეცენზენტები მიუთითებდნენ — „...უადგილოადგილად ხელების ქნევასა და მხრების შქუშენას თავი უნდა დაანებოს“¹⁸.

„ცნობის ფურცელის“ მიმომხილველმა ზედმეტად „რეალური“ უწოდა პაუტმანის „როზა ბერნდტს“. და თუმცა იგი აშკარად არ იღებდა დრამატურგის ახალ მიმდინარეობას, ობიექტურად მაინც ვერ შესძლო გვერდი აექცია ნუცა ჩხეიძის ნამუშევრისათვის და აღნიშნა: „ქ-ნი ჩხეიძე, თუ შესაფერისად მოემზადება, ამ როლს ძალიან კარგათ შეასრულებს“¹⁹.

დღეს უკვე სრულიად ნათელია, რომ პაუტმანის პიესებმა „ავადმყოფი ხალხი“ და „როზა ბერნდტი“ ისტორიული მნიშვნელობის მისია შეასრულეს ქართულ სასცენო ხელოვნებაში. მათი მიხედვით დადგმულმა სპექტაკლებმა ჩვენი თეატრი ევროპული კულტურის თანამედროვე მიღწევებს აზიარეს და XX

საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ორიგინალური მოდერნისტული დრამატურგის ჩასახვას შეუწყვეს მოგვიანებით, უკვე გასაბჭოების პერიოდში ეს ძიებები მთელი სისასტიკით იქნა ჩახშობილი.

ამ წარმოდგენათა ერთ-ერთი მაღლიერი მასურებელი უექველად იქნებოდა ვერის საავადმყოფოს ყველასათვის უცნობი ექთანი ტრიფონ რამიშვილი — ადამიანი, რომელსაც სულ მალე ამ აუწყობელ ორკესტრში პირველი ვიოლინოს პარტია უნდა შეესრულებინა. არ იქნებოდა სწორი ტრიფონ რამიშვილზე საუბარი მხოლოდ, როგორც პაუტმანის ხიბლისა და გავლენის ქვეშ მოქცეულ დრამატურგზე, — ეს მისი ბრწყინვალე ნიჭისა და მკაფიო ინდივიდუალობის უგულებელყოფას ნიშნავს. ამ გავლენის გარეგანი კვალი უდავოდ ატყვია მის ნაწარმოებებს, მაგრამ ამასთან ტ. რამიშვილის შემოქმედება იზიდავს თავისებური ინტონაციით, გამოყენებული სიუჟეტებისა და თემების დამუშავებისადმი განსაკუთრებული სათუთი დამოკიდებულებით. რამიშვილის პიესები დღესაც გვეხმარებიან წარსულის, როგორც უწყვეტი აწმყოს, გააზრებაში. ესაა თავისებური „The present continues“ მთელ საუკუნეზე გაჭიმული. მათში აწმყელის დასაწყისის საქართველოში არსებული სიტუაცია აისახა ქეშმარიტი, შეულამაზებელი სახით: ბურჟუაზიული განვითარების დაუოკებელი სურვილი, სოციალურ-პოლიტიკურ წინააღმდეგობათა და პირისპირებით გამოწვეული პრობლემები და აქედან გამომდინარე პარადოქსები, განუწყვეტლივ რომ იჩენდნენ თავს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ჭანსალი ხალხი და სწეული ინტელიგენტი, გადაგვარებული არისტოკრატი და გააზნაურებული მდაბიო — ასეთია რამიშვილის პიესებში გამოკვეთილი სწორბაზოვანი და უკვე ამიტომ მცდარი, ანტითეზები.

პაუტმანის მსგავსად რამიშვილიც ცდილობდა სინამდვილის მეცნიერული

* აწმყო განვრცობილი (ინგლ.)

სოხუსტით გადმოცემას, შეიძლება ითქვას — ბაძავდა მეცნიერებას და ეს ხშირად ასუსტებდა მის მხატვრულ გემოვნებასა და შემოქმედებით ალღოს. სამაგიეროდ იგი შეუცდომლად შეიგრძნობდა თანამედროვეობას და სწორედ ამ თვისებით ბევრი ქართველი მწერალი, რომელიც ჭერ კიდევ ცდილობდა რომანტიკული სამოსის ახალ მოდაზე გადაკეთებას, უკან ჩამოიტოვა. ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკის ათვისებაში ტრიფონ რამიშვილს უდავოდ ხელს უწყობდა მისი პროფესია. ავადმყოფებთან ყოველდღიურმა ურთიერთობამ, სიკვდილ-სიაცოცხლის მიჯნაზე მყოფ ადამიანებზე დაკვირვებამ — რაც ექთნის უმთავრეს მოვალეობას შეადგენდა — ბევრად განაპირობებს მისი პიესების ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან სიახლოვე და დამაჭერებლობა, ადამიანის ტანჯვასა და სიკვდილთან მუდმივი შეხების გამოცდილებამ სცენისადმი ფანატიკურ ერთგულებასა და ლიტერატურულ ნიჭთან ერთად იმდენად პოპულარული გახადა ტ. რამიშვილის პიესები, რომ გარკვეულ ეტაპზე მან დაჯაბნა თვით აკაკი წერეთელი, რომლის თანამედროვეობის ამსახველი ახალი დრამა „განთიადი“ კრიტიკამ „პოპულარული პოეტის კალმის ცელქობად...“²⁰ შეაფასა.

ე. წ. „ცხოვრების სურათის“ შექმნის პირველ ცდას რამიშვილმა უწოდა „მეზობლები“, ამ პიესის შინაარსი გადმოცემულია გრ. კაკიაშვილის წიგნში „დრამატურგთა პორტრეტები“.²¹ თუმცა აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ძირითადმა მიმართულებამ, მისი ფორმისა და სტილის უმთავრესმა მომენტებმა წიგნში სრულად ვერ ჰპოვა ასახვა.

„მეზობლების“ სოციალური ტენდენციურობა (ორი ბანაჟის — არისტოკრატიისა და გლეხობის — დაპირისპირება) დეკორირებულია მოქმედების განვითარების მელოდრამატული ხერხებით (საყვარლის წერილი — ცოლის დალატის დამამტკიცებელი საბუთი, ცოლის მკვლელობა, ხოლო ფინალში თავად ირაკლი მორშანიძის თვითმკვლელობა).

დარბაზზე წმინდა თეატრალური შემოქმედების ამგვარ, მსოფლიო ლიტერატურაში მრავალგზის აპრობირებულ ხერხებთან ერთად, რამიშვილს ფართოხელად შემოაქვს ნატურალისტური ხასიათის ელემენტები. მაგალითად, მოქმედების ადგილის დაწვრილებითი აღწერა, პერსონაჟთა აღწერისას სავსებით ერთმნიშვნელოვანი მინიშნებანი. მათ ამა თუ იმ თავისებურებაზე, რემარკებშიც იგი ხშირად მიუთითებს გმირთა ნერვულ, აღგზნებულ მდგომარეობასა და ა. შ. პიესაში გაფანტული ეს ნიშნები ახალი შემოქმედებითი მეთოდის ათვისების მცდელობას ადასტურებს.

თუკი ტ. რამიშვილის პიესებში დასმული თამაშის პირობის გაშიფვრას შევეცდებით, აღმოჩნდება, რომ ნატურალისტური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტები მათში თითქმის სრული სახითაა წარმოდგენილი, ან ყოველ შემთხვევაში, სავსებით გამოკვეთილი. ერთ-ერთი ასეთი აუცილებელი ატრიბუტია მოქმედების ადგილის — ოთახისა თუ დარბაზის, დაწვრილებით დამუშავებული აღწერილობა. ავტორი ჩვენს ყურადღებას თავად ირაკლის პორტრეტულ დახასიათებას მიაპყრობს (ოცდათხუთმეტი წლის, შეკალარავებული, ფერმკრთალი მამაკაცი, ზოგჯერ სახე უწიფლდება, ჩანს, დროდადრო ლოთობს, აცვია ევროპულად — ქრელი ზოლებიანი საზაფხულო შარვალი); ასევე აღნიშნულია ტასოს ისტერიკა (ტანტზე დაემზობა, ქვითინებს) და ის დაძაბული შინაგანი ბრძოლა, რომელსაც განიცდის თავადი ირაკლი დასთან საუბრის შემდეგ: ავტორისეული რემარკის მიხედვით იგი მღელვარებისგან უნდა თრთოდეს და ბოლოსა სცემდეს სცენის ერთი ბოლოდან მეორემდე; მეორე მოქმედებაში ბუნების აღწერის ფონზე ქართული დრამატურგიისათვის იმხანად სრულიად უჩვეულო სურათია დახატული: სახლის აივნიდან გადაჰქიმულ თოქზე გამოკიდებულია თეთრეული — პერანგები, „პარუსინის“ საზაფხულო სამოსი, „თეთრი რაგოქის კიტელი“.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ილიკოსა და ლუარსაბის სცენა, რომელიც, უნდა ვივლინებოთ, შოკური თერაპიის დატვირთვას ატარებს. ილიკო უყვება თავის თანამოსაუბრეს, თუ რით დასრულდა დაკარგული ძმის ძებნა, როგორ იპოვა მეოთხე დღეს ძმის გვამი, რომელიც ისე დაუჭამიათ მატლებს, რომ სახლში მხოლოდ თავისა და ფეხების მოტანა მოახერხა.

მხატვრული თვალსაზრისით შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო რამიშვილის პიესის ფინალი, აქ დრამა თითქოს გარდატყდებოდა სიმბოლურ სახეებში. სიკვდილისა და სიცოცხლის, სიხარულისა და უბედურების მოტივები ერთმანეთში გადაიხლართებოდა. შორიდან ქართული სიმღერა მოისმის. ახლადდაქორწინებული ილიკო მენაბდიშვილი და ტასო სახლში ბრუნდებიან, იქ კი მოკლული ცოლის გვამი და ასწლოვან მუხაზე ჩამოხრჩობილი თავადი ირაკლი მორწანიძე დახვდებათ.

ტ. რამიშვილის „მეზობლებში“ კვანძის გახსნა არაერთმნიშვნელოვანია. მისი გარეგნული სიუჟეტური კონტრასტების ეფექტურობისა და თეატრალიზების მიღმა ძნელი არ არის უფრო ღრმა მოტივების ამოკითხვა. ისინი უკავშირდება ეროვნული ფსიქოლოგიისა და მის გამოვლინებათა თავისებურებების ავტორისეულ შეგრძნებას, სცენის კანონების ცოდნას, ამ კანონების ოსტატურ შეთავსებას ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობათა იმპერატივთან. ამ არსებითად რომანტიკულ ეფექტს პრინციპული ხასიათი ენიჭებოდა ტრიფონ რამიშვილის შემოქმედებაში და ამას ადასტურებს ისიც, რომ მას დრამატურგი კვლავ უბრუნდება თავის ერთ-ერთ საუკეთესო პიესაში „საბედისწერო დამბაია“, მაგრამ ამაზე მოგვიანებით.

„მეზობლები“ 1904 წელს გამოქვეყნდა „ივერია“-ში²². 1905 წლის აპრილის დასაწყისში შედგა ამ პიესის პირველი წარმოდგენა, ქართული თეატრის საქმიანობისადმი ჩვეულებრივ ქედმაღლობით გამორჩეული და საქებაარ სიტყვებზე ძუნწი რუსული პრესა აღნიშნავდა პიესის დიდ წარმატებასა და მის

მხატვრულ ღირსებას. პრემიერიდან ორი დღის შემდეგ „ტიფლისკოლის/ტოკ“-ი იტყობინება: „ახალგაზრდა მწერლის ტ. რამიშვილის ახალი ორიგინალური დრამა „მეზობლები“... მომგებიანად გამოირჩევა იმ უნიკო სიახლეთა შორის, რომელთაც ხშირად თავაზობენ პუბლიკას ქართული თეატრის მესვეურნი: მიუხედავად იმისა, რომ „მეზობლები“, ახალგაზრდა ავტორის პირველი ცდაა, ეს პიესა ააშკარავებს ავტორის დიდ დამკვირვებლობასა და სცენის ცოდნას. მოქმედი პირნი ხელოვნურად შექმნილი ტიპები როდი არიან, არამედ ცოცხალი ადამიანები, რომელთაც ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით“²³.

რეცენზენტის ეს უკანასკნელი აღიარება კვლავ ადასტურებს ტრიფონ რამიშვილის ჩანაფიქრის რეალურ განხორციელებას: იგი ზომ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ გმირთა სახეებისა და სიუჟეტური პერიპეტეიების ცხოვრებისეულობას ესწრაფოდა. „მეზობლების“ ვალერიან გუნიასეულ დადგმას ვრცელი და საინტერესო წერილით გამოეხმაურა „ივერია“²⁴. ეს პუბლიკაცია თავისი არსით, ტონითა და სტილით გამოირჩევა იმ წლებში გავრცელებულ რეცენზიათა შორის.

მიჭირს გავექცე მისი სრულად ციტირების ცდუნებას, მაგრამ არ შეიძლება გვერდი ავუარო იმ განსაკუთრებულ როლს, რომელიც ამ წერილმა შეასრულა ჩვენი მხატვრული აზრის განვითარებაში.

შესაძლოა საკამათოც იყოს სტატიის ავტორის მიერ წამოყენებული დებულებანი, მაგრამ ისინი მთელი რიგი კონკრეტული მაგალითებით განმარტებული და ლოგიკურად განმტკიცებულია და უნებლიედ განგვაწყობს ნდობით. „ქართული წარმოდგენა“ — ასე უწოდა მას ავტორმა, ხოლო თვითონ თავისი ვინაობის აღმნიშვნელი მხოლოდ ერთი ასო დაავიტოვა: „ი“. ყურადღებას იპყრობს სტატიის ავტორის მკაფიოდ გამოხატული პოზიცია, თუმცა მასში ყოველთვის არ არის გათვალისწინებული ტრიფონ რამიშვილის მიზნები და ამოცანები.

კრიტიკოსი სამართლიანად აღნიშნავს დრამის ერთობ გაწევილ „სალაპარაკო“ სცენებს, ცალკეული რუსული სიტყვებისა და ფრაზების უხვ გამოყენებას. ამასთან ავტორი რამიშვილისგან ურთიერთდაპირისპირებულ სოციალურ-დეტერმინირებულ ძალთა ბრძოლის უფრო აქტიურად ჩვენებას მოითხოვს, მაგრამ მხედველობიდან ეპარება პიესის მთავარი მიზანმიმართულება და არ ითვალისწინებს მთელ რიგ უპირატესობებს, წერის იმ უშფოთველ მანერას რომ ახასიათებს, რომლის ათვისებასაც ცდილობდა დრამატურგი. აი რას ვკითხულობთ რეცენზიაში: „ერთ ბანაკში არიან თავადნი... მეორე ბანაკში იმყოფებიან ხალხის პირშმო-შვილნი... გლეხნი. სულითა და გულით ველით ამ ბრძოლას... მაგრამ... ოთხის მოქმედების განმავლობაში, არც ერთხელ, ავტორს არ შეუხვედრებია ერთმანეთისთვის ეს მოსისხლე მტერნი“²⁵.

ამგვარად, რეცენზენტი ვერ მიხვდა ავტორის ამოცანას, ვერ გაარკვია ქართულ დრამატურგიაში „ახალი დრამის“ პირველი ნიმუშის თავისებურება, რომელიც ავადმყოფზე დაკვირვებას გულისხმობს და არა რეცეპტის გამოწერას. „მეზობლებში“ რამიშვილმა სწორედ დამკვირვებლის პოზიცია დაიკავა, განერიდა ბრძოლაში ჩართვას და მხოლოდ მთელი რიგი მისთვის საგანგაშო მორალურ-ზნეობრივი საკითხები დასვა.

თუმცა რაც ამ წერილში ეხება არა პიესას, არამედ სპექტაკლს, ვფიქრობ, ზედმიწევნით გადმოცემას იმსახურებს: „ქართველმა მსახიობებმა ეს პიესა შესაფერად ვერ წარმოადგინეს. გარდა ვ. აბაშიძისა, რომელიც ბებერ ექიმს საუცხოვოდ თამაშობს... რეჟისორს (ვ. გუნია — მ. კ.) უმუყაითობა ეტყობა — მაგალითები: ქ-ნი კარგარეთელისა მარჯვნივ გავიდა პიანინოზე დასაკრავად; პიანინოს უღერა კი მარცხნივ მოისმოდა. მერე ქ-ნი კარგარეთელისა ისევ მარჯვნივ კარებიდან შემოვიდა. ბ-ნი სვიმონიძე და ქ-ნი კარგარეთელისა ხელ-ხელ ჩახვეულნი ბაღში გავიდნენ და იქვე აივანზედ ბ-ნ ჩარკვიანს

(ქმარი კატოსი) შეეჯახნენ. პიესაში ასე როდი უნდა იყოს“²⁶...

უდავოდ ეს არის ერთ-ერთი უმჯობესი სტატია, რომელშიც ესოდენ დიდი ყურადღება ეთმობა რეჟისორულ ნამუშევარს, საქმე მხოლოდ იმაში როდია, რომ რეცენზენტის მიერ გამოთქმული პრეტენზია თეატრალურ ინტერპრეტაციასა და დრამატურგიულ პირველწყაროს შორის არსებულ შეუსაბამობას ეხება, არამედ იმაშიც, თუ როგორ მოითხოვდა იგი სცენური გარემოსა და რეალური ატმოსფეროს მართლმაცხრობის ურთიერთმიმართების დაცვას: „საქართველოს ბუნებას როდი შეეფერება რუსეთის პეიზაჟი და „Северное сияние“ (2 მოქმედება), არც თუ შტეიცარულ გემოვნებაზე აგებული სახლი შეესაბამებოდა“²⁷.

კრიტიკოსის სიმკაცრემ ამ შემთხვევაში კარგი სამსახური გაუწია საერთო საქმეს. რეცენზიაში აისახა „მეზობლების“ დიდი წარმატებაც და სიმშაგე აღფრთოვანებული მახურებლისა, რომელნიც „...მეტის-მეტად თავაშვებულად იქცეოდნენ; წამით-წამ დაბაზში ისეთი ღრიანცელი ასტყდებოდა ხოლმე, რომ ყურთა-სმენა აღარ იყო. უზომო აღტაცება, ერთმანეთის მიერ ერთის კუთხიდან მეორე კუთხესკენ გადაძახილი ისეთ ელფერს ჰფენდა აქაურობას, გეგონებოდათ ქუჩაში ვართ და არა სათეატრო დაბაზში“²⁸.

ასე არაერთმნიშვნელოვანი იყო გამომხატურება პრესაში ტრიფონ რამიშვილის პირველ დრამაზე „მეზობლები“, რომელმაც ნატურალისტური თეატრის ახალი ფურცელი გადაშალა.

უკვე შემდგომ 1906-07 წ. წ. სეზონში გამოჩნდა კიდევ ერთი ორიგინალური პიესა — შ. ნათაძის „ლევან ეგანაძე“²⁹, ტ. რამიშვილის ნაწარმოებთან მიხლოებულ მანერაში შესრულებული; თუმცა მათი შედარებისას სასწორი „მეზობლების“ სასარგებლოდ არ გადახრილა. არ. — ჯ-შვილის მიერ ხელმოწერილ რეცენზიაში მეტად თავისებურად და სუბიექტურადაა დახასიათებული ქართული დრამატული ლიტერატურის განვითარების პრო-

ესი. გ. ერისთავი და ავქ. ცაგარელი მასში წარმოდგენილნი არიან, როგორც კომპილიატორები, რომლებიც მეტ-ნაკლები წარმატებით ქმნიდნენ ცხოვრებიდან ამოგლეჯილ პატარა სცენებს, აი, რა შეფასებას აძლევს კრიტიკოსი ნ. აზიანსა და ტ. რამიშვილს: „რაც შეეხება წვრილ დრამატურგებს, როგორიც არიან, მაგალითად, ნ. აზიანი და ტ. რამიშვილი, მე არაფერს ვიტყვი, რადგან პირველმა კარგი ზნის მოღვაწეობის განმავლობაში ერთი ისეთი პიესა ვერ მოგვცა, რომელზედაც შეჩერება მაინც ღირდეს, მეორე კი ჯერ სრულიად ახალგაზრდაა“³⁰.

სამაგიეროდ „ლევან ეგანაძის“ მიმართ ავტორი ერთობ კეთილმოსურნეა: „ცხოვრებიდან ამოღებული ცოცხალი სურათები, აქა-იქ ჩაწნული ჩაგრებილი იუმორი, რომელსაც ჩვენებურ ჩვეულებრივ იუმორთან არაფერი საერთო არა აქვს (ჩვენებური იუმორი ხომ განსაკუთრებით სიტყვების დამახინჯებით, ქართულის მაგიერ რუსულის ლაპარაკით და კილოს გამოცვლით განისაზღვრება), მოქმედ პირთა ღრმა და დაკვირვებული პსიქოლოგიური ანალიზი, და ბოლოს აზრიანობა, — აი რა შეადგენს პიესის ღირსებას...“³¹

თუკი მხედველობაში არ მივიღებთ კრიტიკოსის განსაკუთრებულ მიკერძობას, „ლევან ეგანაძისა“ და „მეზობლების“ შედარებისას რამდენიმე საინტერესო დამთხვევას აღმოვაჩინებთ, მაგალითად, ლევანი, ისევე როგორც ტასო „მეზობლებში“ კითხულობს ნიციშეს და მოჰყავს მისი ციტატები, მაგრამ თუკი ტ. რამიშვილს ტასო აშკარად ჰყავს გამოყვანილი დადებით გმირად, რომელსაც პიესის იდეურ-შინაარსობრივი მოტივების დამუშავებაში გარკვეული დატვირთვა ენიჭება, მისგან განსხვავებით ლევან ეგანაძე ქართულ დრამატულ ლიტერატურაში პირველი ანტიგმირია, რომელიც უარყოფს მორალურ-ზნეობრივ ნორმებს, თანაგრძნობას, თანაგანცდას და თავის შეცოდებებს, ეგოიზმს, პიროვნულ სისუსტეს ფილოსოფოსთა ავტორიტეტით ნიღბავს, სამი ქალიშვილის მაცდუნებელი ლევან ეგანაძე ხალხ

კრავს თავისი უქანასწელი მსხვერპლის — თამარის სიყვარულს, საბრალო ქალი მზადაა თან გაყვეს და მასთან ერთად გადაიტანოს ყველა უბედურება, რასაც კი განგება უშზადებს; ლევანი კი მეტად თავისებურად აწყნარებს მას: ნუ სტირი, კიდეც რომ წამომყვე, ჩვენი სიყვარული ერთ კვირაზე მეტი მაინც ვერ გასტანს. მე მძავს ოჯახური დამოკიდებულება. იგი სიცოცხლეს მიწამლავს, ვინაიდან მე ავადმყოფი და ნერვიული ადამიანი ვარო.

1906-07 წ. წ. სეზონში ნატურალისტური მიმდინარეობის პიესებიდან ქართულ სცენაზე იდგმებოდა ფ. ლანგმანის დრამა „ბარტელ ტურაზელი“, რომელშიც მშრომელი ხალხის გაკვირვებული ცხოვრების სურათები იყო წარმოდგენილი (პიესა ქუთაისის სცენაზე დადგა შ. დადიანმა), და ბეიერლინის „სამხედრო ბანაკში“, მასში მოთხრობილი იყო ოფიცერზე, რომელმაც შეაცდინა ჯარისკაცის ქალიშვილი და უარი განაცხადა მის ცოლად შერთვაზე მათ შორის არსებული სოციალური უთანაბრობის მიზეზით. პირველი ნაწარმოების შეფასებისას კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ მოქმედების გაკვიანურებამ მოსაწყენი გახადა წარმოდგენა, თუმცაღა აღიარებდა, მასში აღძრული პრობლემები გარკვეულ ინტერესს იწვევსო. ხოლო მეორე პიესისადმი დამოკიდებულება სავსებით კონკრეტულ საფუძველს ემყარებოდა რეცენზენტმა ნათელი, ერთნიშნა და სავსებით სამართლიანი პასუხი გასცა მის მიერვე დასმულ კითხვას: „ბეიერლინის დრამა იმიტომ ვერ აკმაყოფილებს მაყურებელს, რომ მწერლის ძირითადი აზრი აშკარად ტენდენციური ფორმით გამოიხატება, აქ არ არის მხატვრული განვითარების თანმიმდევრობა. პირველ სამ მოქმედებას სიცოცხლე აკლია, თითქოს ყაზარამ და იმისმა მკვდარმა წესრიგმა ავტორიც დაჩაგრათ... „ნიჭი გამორჩევის უნარში გამოიხატება“ — თქვა მსოფლიოში ცნობილმა მწერალმა ლევ ტოლსტოიმ“³².

და მაინც, სწორედ ამ წლებში ქართულ თეატრში, ისევე როგორც ტფილისის რუსულ დასში, იგრძნობა ნატურ-

რალისტური ნაწარმოებებისადმი ინტერესისა და მოთხოვნის ზრდა. არტისტული საზოგადოების თეატრში 1925 წლის 25 ნოემბერს დაიდგა ე. ზოლას ცნობილი რომანის „ნანას“ სცენური ვერსია. მოგვიანებით ქართულ თეატრში დაიდგა ჩირიკოვის „ებრაელები“, იუშკევიჩის „მეფე“ და მზადდებოდა ე. ბრიეს საუკეთესო პიესა „წითელი მანტია“.

1906 წლის ოქტომბერში ჩვენ სცენაზე წარმატებით გავიდა ე. ბრიეს „ავი სენი“, ე. ლ. ფილკენშტეინის აზრით, „ბრიეს სტილზე ძლიერი ზემოქმედება იქონია დოკუმენტურობის „მეცნიერულობის“ ნატურალისტურმა მოთხოვნამ... იგი გამუდმებით გვამცნობს სხვადასხვა სტატისტიკურ მონაცემებს, ოფიციალურ დოკუმენტებსა და სხვ.³²

ეს იყო ახალი დარტყმა, რომელმაც თავზარი დასცა როგორც მაყურებელს, ისე კრიტიკას და ამიტომაც იმ მრავალრიცხოვან რეცენზენტთაგან, რომლებიც გამოეხმაურნენ სპექტაკლს, არც ერთმა არ შეაჩერა ყურადღება არც რეჟისორის, არც სამსახიობო შესრულების საკითხებზე. გამოჩაყლის წარმოადგენს მხოლოდ ერთი მონაკვეთი სტატიისა, რომელიც გაზეთ „მეგობარში“ გამოქვეყნდა: „ჩვენი არტისტები, როგორც ეტყობა, ცდილან, რადგან პიესა რიგიანად ჩაატარეს და როლების ცოდნაში არც ისე კოჰლობდნენ, როგორც ჩვეულებრივ“³⁴.

მაშ რაში იყო ამ დარტყმის ძალა? პიესის შინაარსში, რომელმაც თავის დროზე მთელი ევროპა შეაცბუნა და ცენზურის მიერ აკრძალულიც კი იყო მისი დადგმა, როგორც „უზნეო“ ნაწარმოების. საქმე იმაშია, რომ ბრიეს დრამა ააშკარავებდა სიფილისის სოციალურ-კლინიკურ სურათს, ანუ ავადმყოფობისა, რომელიც დაშინებული რეცენზენტის სიტყვებით — „უღმეუბნე უარესი და უსაშინლესია“³⁵.

პიესის გმირი დაგვიანებულ სინანულს განიცდის, ოჯახი კი მისი ფუქსავატობის ნაყოფს იმკის. რაოდენ სამწუხაროც არ უნდა იყოს, ბრიეს პიესაში სოციალური სურათი გაცილებით უფრო ზუსტი აღმოჩნდა, ვიდრე —

კლინიკური. ციტატები პროფესორთა მსჯელობებიდან სიფილისის შესახებ, თუმც კი აშინებდა მაყურებელს მაგრამ არა იმდენად, რომ ფიზიკურ კავშირებსა და სამიჯნურო ტკობაზე უარი ეთქვათ. სენტენციებით ზედმეტმა გატაცებამ მნიშვნელოვნად შეასუსტა პიესის ზემოქმედების ძალა. მაგრამ ბრიეს, როგორც ხელოვანის, სისუსტემ დიდაქტიური ზეგავლენა იქონია კრიტიკაზე: „უბედურება ის არის, — აღნიშნული იყო ერთ-ერთ რეცენზიაში, — რომ დღემდე და დღესაც არც სახელმწიფო და არც საზოგადოება თითქმის არავითარ ყურადღებას არ აქცევენ ამ სენს, რომელიც სწამლავს ოჯახს და ტანჯვა-ვაებაში ატდებს უდანაშაულო ქალებს და უსუსურ ბავშვებს“³⁶.

ამ სეზონების მანძილზე თანდათან იკვეთებოდა რეპერტუარის უფრო საფუძვლიანი შერჩევის, ცხოვრებისეული ილუზიის შექმნისა და სცენური სიმართლის მოთხოვნისადმი სერიოზული დამოკიდებულების აუცილებლობა. მიზნის მიღწევას კვლავ მრავალი მიზეზი უშლიდა ხელს: როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური სახის, ქართველ მსახიობთა სოციალური მდგომარეობა მეტად მძიმე იყო. მატერიალური თვალსაზრისით თეატრალური საქმე სავალალოდ წარმართებოდა და თავისი უზარმაზარი დეფიციტით მძიმე შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ნიშანდობლივია, რომ ვთქვათ ქუთაისში წარმოდგენებზე დარბაზი თითქმის ყოველთვის სავსე იყო, მაგრამ იყიდებოდა სულ 200-დან 300 ბილეთამდე. დანარჩენი მაყურებელნი კი თეატრის სამხედრო იერიშით აღების გამოცდილ ხერხს მიმართავდნენ.

თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ყურნალ „ნიშადურის“ გამოცემა. მას სათავეში ჩაუდგა ვ. გუნია და პირველივე ნომრებიდან ყურნალმა გაამართლა თავისი სახელწოდება. „ნიშადურის“ მწვავე, საკირბოროტო მასალები საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა საკითხებს შეეხებოდა და საქმაოდ სწრაფად მიიზიდა მრავალი მკითხველის ყურადღება. რად ღირ-

და თუნდაც ფილიპე მახარაძისადმი მო-
შიმშილეთა წერილების ვალექსილი პუ-
ბლიკაციები (იხსანად გურია შიმ-
შილს მოეცვა და ფ. მახარაძეს ბრალად
ედებოდა მათ დასახმარებლად შეგრო-
ვებული თანხის მითვისება):

„ახლა, იკმარე, გვაკმარე
მოგვეცი ჩვენი ფულია,
რასაც არ ვასცემ შენია,
ჩვენთვის კი დაკარგულია“.

და ამავე სტილში გაცემული პასუხი:

„მართალი არის. ფულები,
ბლომად მივიღე ძამია,
მაგრამ ისიც კი სწორეა
სულ მე არ შემიჭამია...
მეც იქაური შვილი ვარ,
დედის მოხმარდა შვილსაო...
ეს ბარი ბარში გავცვალოთ,
არ არის დაკარგულია,
რაც გურულებმა დაკარგეს,
ჩემს კუქში შენახულია“³⁷.

რა გასაკვირია, რომ განრისხებული
ფ. მახარაძე მოითხოვდა ამ საქმის
სასამართლო გარჩევას და ვ. გუნიას
პასუხისგებაში მიცემას ცილისწამები-
სათვის³⁸.

თუმცა ამგვარი სკანდალური ხასიათ-
ის პუბლიკაციებმა მხოლოდ გაზარდეს
ქურნალის ხელმომწერთა რიცხ-
ვი. „ნიშადურის“ პირველ ნომერში ყუ-
რადღებამ იქცევს რეპერტუარულ პიე-
სათა სათაურებით შესრულებული ორი-
გინალური კოლაჟი. ეს იყო მიმართვა
ქართული დრამატული საზოგადოების
გამგეობისადმი, რომლის არჩევნებიც
სულ მალე უნდა შემდგარიყო:

„პატიოსნება გვავალებს კიდევ გავი-
მეოროთ, რომ აწინდელი დრო მეტად
„უქუდმართი“ იყო, როგორც „ქალაქ-
ში“, ისე „სოფლად“ და „მებრძოლნი
აზრისათვის“ თითქოს „სამხედრო ბან-
აკში“ იყვნენ და რეაქციის „ღვარმა“
ერთი კი არა „ორი გმირი“ და შეტიც
მოსწყვიტა „ცხოვრების მეჯლისს“, მაგ-
რამ რაც უნდა იყოს, „ბრძოლა არსე-
ბობისათვის“ „კაცობრიობის კეთილის
მყოფელთაგან“ ერთ წუთსაც არ შეწყ-
ვეტილა მიუხედავად გახშირებულის
„გრიგალისა“, „ციხეში“ დამწყვედვისა
და უთვალავის „კიდევ ერთის მსხვერპ-

ლისა“... ახლა „მეტი გზა არ არის“
„მზეს მოკლებული“ ქართული
და „უბრალოდ დასჯილი“ ქართველთა
მსახიობნი მოგმართავთ „ქართული
დრამატული საზოგადოების“ კრებას.
აირჩიოთ გამგეობის წევრებად ისეთი
პირები, რომ „საქმის კაცები“ იყვნენ
და „არც მეორედ გაყმაწვილება“ სკი-
რდებოდეთ, მაშინ „საქართველოში
მზის დაბნელება“ აღარ იქნება!“³⁹.

რამდენიმე ნომრის შემდეგ კი რედა-
ქცია მიესალმება საზოგადოების ახალ
გამგეობას და გზას ულოცავს:

„გამგეობის პორტფელები უკვე გა-
ნაწილებულია: თავმჯდომარე — ალექ.
ჯაბადარი, მხატვრული მხარეს გამგე —
ალექ. სარაჯიშვილი, ხაზინადარი —
ალექ. ნანობაშვილი, მდივანი — დავით
ნახუცრიშვილი, წევრნი — ნიკ. ერის-
თავი და კონსტ. მაყაშვილი... ქართული
თეატრის ბედიღბლის ახალ გამგეთ ჩვენ
ვუსურვებთ სრულ წარმატებას და გა-
მარჯვებით მუშაობას ეროვნული ხელო-
ვნების საყეთილდღეოდ...“⁴⁰

წუთითაც არ გვეპარება ეჭვი „ნიშა-
დურის“ რედაქციის მილოცვის გულწ-
რფელობაში და ობიექტურობისა გამო
შეგნიშნავთ, რომ იმ დროისათვის საქა-
რთველოს კულტურულ ცხოვრებაში,
კერძოდ კი თეატრში, სიტუაცია სავე-
ბით მომწიფდა თვისობრივად ახალი
ნახტომისათვის, რომელიც ლიტერა-
ტურული აზრისა და სცენური პრაქტი-
კის მთლიანი განვითარებით იყო მომ-
ზადებული, შეიძლება ითქვას, რომ და-
სახული ძვრები სწორედ დრამატული
საზოგადოების გამგეობის ამ შემადგე-
ნლობამ განახორციელა.

მაგრამ ნუ გავუსწრებთ წინ მოვლე-
ნებს. დავუბრუნდეთ „ივერიის“ ერთ-
ერთ ნომერში გამოქვეყნებულ მაყუ-
რებლის წერილს, რომელიც ასახავს მის
მიამიტ რეაქციის „ექიმი სტოკმანის“
დადგმაზე:

„ოთხშაბათს, 20 ოქტომბერს დავეს-
წარი სახაზინო თეატრში ქართულ წარ-
მოდგენას, მაგრამ ვაი ამ დასწრებას!
ნეტავი ფეხები მომტეხოდა და არ დაე-
სწრებოდი. თქვენმა გაზეთმაც ზომ სა-

ქმე გააჰირა: გულგრილად ნუ ექცევით ქართულ თეატრსო; დავესწროთ ქართულ წარმოდგენასაო და სხვა, აი ბატონებო, დავესწარი; მაგრამ თავბედს ვიწყევლი... ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ — გადასაყრელი ფული ვისა აქვს, მეტადრე ამ გაჰირების დროს“⁴¹.

XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალის გულმართალი აღიარება უშუალოდ უკავშირდება და ასახავს კიდევ დღევანდელი ბილიების რეალიებს, დღეს როდესაც კარტოფილის ფასი მნიშვნელოვნად აღემატება თეატრალური ბილეთისას, ბელინსკის აფორისტული გამოთქმა — „წადით თეატრში და მოკვდით მასში“ — შეიძლება შიმშილობისკენ მოწოდებადაც იყოს აღქმული. შეგნებულად ვუვლი გვერდს განრისხებული მაყურებლის გამოძახილში მოხსენიებულ გამოჩენილ მსახიობთა გვარებს და შევეცდები თავი მოვუყარო ამ მთლიანი პროცესის მთავარ შედეგს, ასე თუ ისე, ჩვენ მიუვთხოვდით ქართულ თეატრში ნატურალიზმის ჩამოყალიბების ახალ მიჯნას, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ქართულ თეატრში რეჟისორული ხელოვნების დამკვიდრებას, ამ ცნების თანამედროვე გაგებით.

შენიშვნები:

1 Золя Э. Натурализм в театре. — Собр. соч., т. 25, М., 1966, с. 12.

2. იქვე, გვ. 17.

3 Можнягун С. О модернизме. — М., 1974, с. 30.

4 ი. ტენი. ხელოვნების ფილოსოფია. თბილისი, 1990, გვ. 14-15.

5 კ. აბაშიძე. მოძღვრება ევოლუციისა კრიტიკაში. ივერია, 1894, 4 აგვისტო, № 166.

6 იხ. კიტა. „მოამბის მორალისტები“ — ივერია, 1894, 11 სექტემბერი, №193.

7 Грузинский театр. Тифлисский листок. — 1901, 3 ноября (№ 257).

8. მონოლოგი. „ავადმყოფი ხალხი“ — ივერია, 1901, 6 ნოემბერი, № 242.

9. იხ. მაკ. ცნობის ფურცელი, 1902, 2 თებერვალი, № 1715.

10 Глумова-Глухарева Э. История западно-европейского театра. — т. 5, М., 1970, с. 459.

11. რეცენზენტი. ქართული თეატრი ცნობის ფურცელი, 1901, 18 სექტემბერი.

12. ვ. აბაშიძე. მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ. ივერია, 1894, 11/აგვისტო, №№ 171—172

13. ა-ნი. ქართული თეატრი — ივერია, 1903, 28 იანვარი.

14. იქვე.

15. თარხანი. ქართული წარმოდგენა ქუთაისში. ივერია, 1904, 5 ნოემბერი, № 253.

16 Н. М. Новая драма. — Кавказ, 1905, 6 февраля.

17. ა. თეატრი და ხელოვნება. — ივერია, 1905, 5 თებერვალი.

18. იქვე.

19. ქართული დრამა. — ცნობის ფურცელი. 1905, 5 თებერვალი

20 Грузинский театр. — Тифлисский листок. 1904, 27 января.

21. იხილეთ გრ. კაკიაშვილი. დრამატურგთა პორტრეტები. — თბილისი, 1961.

22. იხილეთ ივერია, 1904 №№ 198—219.

23 Ч. Грузинский театр. — Тифлисский листок, 1905, 6 апреля (№ 68).

24. ი. ქართული წარმოდგენა. — ივერია, 1905, 19 ნოემბერი, №210.

25., 26., 27., 28. იქვე

29. პიესა „ცხოვრების გარეშე დარჩენილი“ (იგივე „ლევან ეგანაძე“) ნაწილობრივ იმეჭლებოდა გაზეთ „შრომის“ დამატებაში.

30. არ. ჯ. — შვილი, ახალი პიესა — მეგობარი, 1906, 28 ნოემბერი, №64.

31. იქვე.

32. ქართული წარმოდგენა. — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, № 53.

33 Финкельштейн Е. Л. История западно-европейского театра. — т. 5, М., 1970, с. 111.

34. ქართული წარმოდგენა. — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, № 28.

35. გოჯასპირი. „ავი სენი“ ქართულ სცენაზე. — მეგობარი, 1906, 26 ოქტომბერი № 26

36. ქართული წარმოდგენა — მეგობარი, 1906, 28 ოქტომბერი, №28.

37. წერილი ფილიპეს მოშიშმილე გურულეებისგან. — ნიშადური. 1907. № 6. გვ. 10.

38. ფილ. მახარაძე. ღია წერილი „ნიშადურის“ რედაქტორს ვალ. გუნიას — ჩვენი გზა. 1907, 25 სექტემბერი, № 17.

39. რედ. ქართული დრამატული საზოგადოება. — ნიშადური, 1907, № 1. გვ. 5—6

40. თეატრის ახალი გამგეობა. — ნიშადური, 1907, №6. გვ. 4.

41. კუტუკ. უკანასკნელი ქართული წარმოდგენის გამო. — ივერია, 1904, 23 ოქტომბერი, № 242