

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება



ქართული თეატრის
მთავარი წიგნი

სასცენო ხელოვნების
შესახებ



წიგნი
მეორე



საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

✻

ველურძიან ბუნია

✻

დ. ჯანელიძის
რედაქციით



ტ ა მ მ ც ე მ ლ ი ა
«ხელოვნება»
19 თბილისი 53

კრებული შეადგინეს და შენიშვნები დაურთეს: დ. ჯანელიძემ.
კაპიტონ ბაწერელიამ და ელისო ქაპაშვილმა



ვალერიან გუნია

პაქიანი გენია

(1862 — 1938)

ვალერიან გუნიას მხატვრული ნიჭი ბავშვობიდანვე გამოაჩნდა. ეკლესიაში თეატრანსაცმელიან მლოცველებს ზურგზე ნახშირით ახატავდა ცხოველებსა და ფრინველებს. ბევრჯელ მას მათრახიც მოხვედრია, მაგრამ თავისას მაინც არ იშლიდა. თბილისის რეალურ სასწავლებლიდან, მისი სიყრმის მეგობრები, — შემდეგში ცნობილი ქართველი მხატვრები, — გიგო გაბაშვილი და ო. შმერლინგი შეხაროდნენ გუნიას ცხოველ და მკაფიო ნახატებს. დავაყვაცებისას, ეს ნიჭი გუნიამ თეატრში გამოიყენა და, ალბათ, მიტომაც ასე შესანიშნავი იყო მისი სადა და მეტყველი გრიძი.

ვ. გუნია თბილისის რეალურ სასწავლებელში სწავლობდა 1876 — 1881 წლებში. ის მონაწილეობდა ქართველი რევოლუციონერი-ხალხოსნების არალეგალურ წრეში. რევოლუციონერებმა რომ ალექსანდრე მეორე მოჰკლეს, თბილისის ერთ-ერთმა რევოლუციონერმა წრემ დიდუბეში ფარულად „შესანდობელი ქელეხი“ მოაწყო და იქ ახალგაზრდა ვალერიან გუნიამ ცარიზმის წინააღმდეგ მგზნებარე სიტყვა წარმოთქვა. პოლიციამ შეიტყო „ქელეხობის“ ამბავი და მისი მონაწილე — მოწაფენი, მათ შორის ვალერიან გუნიაც სასწავლებლიდან გარიცხეს.

ვ. გუნიამ მოსკოვს მიაშურა. აქ ის გატაცებულია რუსული რეალისტური თეატრის მიღწევებით. აქ ის სწავლობს არა მარტო მოსკოვის პეტროვო-რაზუმოვსკის სამეურნეო აკადემიაში, არამედ, რაც მთავარია, მოსკოვის მცირე თეატრში. ამ სიმართლის მეტყველი დიდი სცენით შთაგონებულმა ვალ. გუნიამ იწყო პიესების თარგმნა. აქ ამ თეატრში, სიამაყის გრძნობით გულამგერებული ესწრებოდა ის ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის პირველ გამოსვლას ჩაცკის როლში. რუსული რეალისტური სცენის დიდმა გაკვეთილებმა განამტკიცეს გუნიას მისწრაფებანი მართალი, ბუნებრივი და მხატვრული სისადავით მეტყველი ხელოვნებისადმი. მაგრამ ვ. გუნი-

ას არ დასცალდა მოსკოვში ხანგრძლივად სწავლა, — პოლიციან ვ. გუნიას მოსკოვში ცხოვრება აუკრძალა და, სხვა „საეკვო“ ახალგაზრდებთან ერთად, ისიც გასახლებულ იქნა ქალაქიდან. ვალ. გუნია, ამ დროს, კარგად ანსხვავებდა ერთმანეთისაგან ორ კულტურას, — მეფის პოლიციური მათრახის სიმწვავეს და გოგოლის, ოსტროვსკის, შჩეპკინის და მოჩალოვის სახლის თავისუფლებისმოყვარულ, გაბედულ მქადაგებლობას.

თბილისში დაბრუნებისას, სახალხო თეატრის იდეით გატაცებული ვ. გუნია მონაწილეობს სახალხო წარმოდგენების გამართველ წრეში, რომელიც კუკიაში აწყობს წარმოდგენებს. კ. ერისთავის, დ. აწყურელის, თამარ კეზელის და ვანო ჭაჭანაშვილის მონაწილეობით.

ვასო აბაშიძემ მალე შეამჩნია ენერგიული, მიზანმისწრაფებული, შეუპოვარი ხასიათის მქონე ახალგაზრდა ვ. გუნია და ის დაიახლოვა. მალე, ვ. გუნია თავის ნათარგმნ ჰიესებს კითხულობს ქართულ მწერალთა და მსახიობთა წრეში. ამიერიდან, ვ. გუნია ქართული თეატრის კულისების ხშირი სტუმარია. ვ. აბაშიძის ხელმძღვანელობით, ვ. გუნია გამოდის ქართულ პროფესიულ სცენაზე.

ვ. გუნიას სასცენო მოღვაწეობის 35 წლისთავის საიუბილეო აღმანახი ამგვარად მოგვითხრობს ვ. გუნიას პირველი დებიუტის ამბავს:

1883 წ. ერთსა და იმავე საღამოს მოხდა პირველი გამოსვლა (დებიუტი) ქართულ სცენაზე ვ. გუნიასი, და აწყურელი—გამყრელიძისა... ორივე ახალგაზრდა, ჯერ უწყვერულვაშო, დებიუტანტები ვასილ აბაშიძის ხელმძღვანელობით გამოდიოდნენ: ვ. გუნია, პიესაში „მეფე და პოეტი“, პოეტის როლს ასრულებდა, ხოლო აწყურელი „მათიკოში“ ოსეფას როლს.

მსახიობები და დებიუტანტები ყველანი მზად არიან შესაფერ გრიმებსა და ტანსაცმელებში გამოწყობილნი. დაჰკრეს მესამე ზარი, აიხადა ფარდა და წარმოდგენაც დაიწყო. სცენაზე: ალ. ყაზბეგი (მეფე) და შიშნიაშვილი (ვაჟარი) დიალოგში არიან გართულნი.

ამ დროს ვ. აბაშიძესთან, რომელიც კულისებში დაფუსფუსებს, ქაქანით მოვარდა დ. აწყურელი და ზარდაცემული ეუბნება:

— ფარდა ჩამოუშვით!... ვალიკო არ გამოდის! ვ. აბაშიძეს ელდა ე(ა).

— როგორ თუ 'არ გამოდის? ხომ არ გაგიყდა!..

— რა ვიცი. შეერთა... რომ მომკლათ არ გამოვალო! მგონი ტანსაცმელს იხდის კიდევ...

ვ. აბაშიძე ბრაზმორეული გაექანა საპირფარეშო ოთახში: იქ გაფითრებული ვ. გუნია ატუზულა ერთს კუთხეში და ისე ცახცახებს, თოქოს აციებსო.

— 'უკაცრავად, ვასო თამაში არ შემიძლია!... შიშმა ამიტანა... მაკანკალებს... ფეხზე ძლივსლა ვდგევარ!... კრძალვით ეხვეწება თავგზადაბნეული ვალიკო მრისხანე ვასოს.

— შენ გიჟი ხომ არა ხარ?! რა დროს შიში და უარია! წარმოდგენა უკვე დაიწყო... საცაა შენი გამოსვლაც მოაწევს... მე, ძმაო, გიჟი ჩემი თავიც მეჭავრება! გამოდი მალე!

— რა ვქნა, არ შემიძლიან!...

— არ შეგიძლიან? მაშ სკანდალი გინდა მომახვიო თავზე? აბა, თუ არ შეგიძლიან!... მე შეგაძლებინებ, მე!... დაიღრიალა აბაშიძემ. აბა ბიჭებო, სტაცეთ ხელი და ძალით გაიყვანეთ სცენაზე! გრენგუარი პიესით მართლაც ძალით შემოჰყავთ სცენაზე.

ჩვენს ვალიკოს მყისვე მივარდა ხუთი ყმაწვილი ჯარისკაცად ჩაცმული (მათ შორის დ. აწყურელიც იყო) და მოურიდებლად გააქანეს სცენისაკენ.

ვალიკო ილანძღებოდა, უძალიანდებოდა ყმაწვილებს ტანისამოსიც კი შემოაფხრინწეს, მაგრამ ერთი ხუთის წინააღმდეგ აბა რას გააწყობდა და თავის დროზე სცენაზე კი ამოაყოფინეს თავი.

მაყურებლები ანტრაქტებში ამბობდნენ — მეტად რეალურად და ბუნებრივადაც იყო წარმოდგენილი ეს სცენაო... (საიუბილეო დასურათებული აღმანახი ვ. გუნიას პატივსაცემად და 35 წლის მოღვაწეობის აღსანიშნავად, სოფრ. მგალობლიშვილის რედაქტორობით. თბილისი, 1917 წ., გვ. 23—24.)

ამის შემდეგ ვ. გუნია სცენას აღარ მოშორებია, მისმა ნიჰმა, შრომამ და ხასიათის შეუპოვრობამ, დაბრკოლებათა გადამლახველმა ძალამ ის დააწინაურა ქართული პროფესიული სცენის მოწინავე მსახიობად, ქართული თეატრის ორგანიზატორ-რეჟისორად, დრამატურგად და სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსად.

1

ქართული პროფესიული თეატრი, რომელიც 1879 წელს განახლდა ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის თაოსნობით, იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების მქადაგებელი, ის მიმართული იყო ბატონყმური წყობილების დამცველი თავადაზნაურობისა და მეფის პოლიციური რეჟიმის წინააღმდეგ. ცხადია, საზოგადოების რეაქციონერული ძალები, მეფის ერთგული მოხელეები და ძველი თავადაზნაურობა ცდილობდნენ ქართული თეატრი თავის სამსახურში დაეყენებიათ. ისინი ლამობდნენ გამართობი ვოდევილებით აევსოთ თეატრალური რეპერტუარი, სცენიდან გაედევნათ სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართული პიესები. ამ მხრით, — მეტად დამახასიათებელი იყო გიორგი თუმანიშვილის პოზიცია, რომელიც, ერთხანად, ქართულ დრამატიულ დასში რეჟისორობდა და მოიწადინა თეატრი, ხალხისაგან მოწყვეტით, მაღალი წრეების გამართობ დაწესებულებად ექცია, სრულიად გაედევნა სცენიდან ეპოქის მოწინავე იდეების გამომხატველი პიესები.

ქართული თეატრის რევოლუციურ-დემოკრატიული ზეალიზმის მიმართულებას ყოველნაირად სდევნიდა და ავიწროებდა ჭავჭავაძის საცენზურო კომიტეტი, რომელიც კრძალავდა, ასახიჩრებდა ამ დროის საუკეთესო პიესებს, აბრკოლებდა ქართველი, რუსი და სომეხი მწერლების საუკეთესო ნაწარმოებთა ქართულ სცენაზე განხორციელებას. თეატრის მაღალიდებული რეპერტუარის შექმნა-შენარჩუნებისათვის, რეალისტური ხელოვნების ტრადიციების განგრძობა-განვითარებისათვის ბრძოლას რეაქციულ ძალების წინააღმდეგ მეთაურობდნენ რუსეთის რევოლუციური დემოკრატების ბელინსკის, ჩერნიშევსკის და დობროლუბოვის ესთეტიკურ იდეებზე აღზრდილი მოღვაწენი: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი; ისინი ქართული თეატრის

განვითარებისათვის ფართოდ იყენებდნენ, მრავალსაუკუნოვანი ქართული თვითმყოფი ხალხური კულტურის საუკეთესო ტრადიციებთან ერთად, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რუსული რეალისტური თეატრის ძვირფასს გამოცდილებას. ამ კეთილშობილ ბრძოლაში, ეპოქის მოწინავე იდეების მქადაგებელი რეალისტური თეატრისათვის, ქართული სცენის მოღვაწენი პოულობდნენ გამამხნეველ თანაგრძნობას და მხარდაჭერას რუსული ლიტერატურისა და თეატრის მოწინავე ოსტატთა წრეში. ამის შესანიშნავი მაგალითია დიდი რუსი დრამატურგის ოსტროვსკისა და მცირე თეატრის დიდ მსახიობთა ძმური ურთიერთობა ქართული სცენის მოღვაწეებთან.

რეალისტური თეატრისათვის ბრძოლის თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ ჩვენ ამ ხნის თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწის — ვალერიან გუნიას შემოქმედებითი მემკვიდრეობა.

ვ. გუნია, გასულ საუკუნის 80-90-იან წლებში, რევოლუციურ-დემოკრატიული რეალიზმის პოზიციებიდან ებრძოდა თეატრალური ხელოვნების რეაქციონერულ ძალებს. ვ. გუნიას განსაკუთრებულ ზიზღს იწვევდა ცენზორი ლუკა ისარლოვი, რომელიც სულისშემბუთველ მაჩალაჯუნად აწვა ქართულ თავისუფალ სიტყვას. ვ. გუნია, 1835 წელს, გაზ. „დროების“ აკრძალვით გამწარებული. წერს თავის დღიურში: „დღეს საქართველოს ერთი უკეთესი გაზეთთაგანი „დროება“ დაიხურა... შემეცდარია, ვინც გულს იტებს, იმედი გვაქვს ახლო მომავლის, რომ ეს დრო გავა და მოვა სხვა უფრო სანატრელი დრო. აი, გიდი, სადა ხარ ხანჯალო და დროებავ, რომ ლუკა ისარლოვს არ გაუვლი გულში ყუყუტანებით“...

მალე, ვ. გუნია თვით განიცდის მეფის ცენზურისაგან დევნა-წამებას. 1886 წელს, ვ. გუნია რედაქტორობს ვასო აბაშიძის მიერ დაარსებულ ყოველკვირეულ სალიტერატურო და სამხატვრო გაზეთს „თეატრს“. ვ. გუნია თავის გულისმდღუღარებას დღიურის ფურცლებს ანდობდა: „გაზეთი „თეატრი“, ჩემი რედაქციის საქმეთანდათან უფრო ცუდათ მიდის. ცენზურამ ხელფეხი შემეკრა. სიტყვა არ მათქმევინეს, რა ექნა არ ვიცი...“ და შემდეგ ისევ: „ცენზურა მტანჯავს. ლუკა ისარლოვი ორმოს მითხრის! იმან ბევრს გაუთხარა ორმო, ნეტა როდის იქნება ის დრო, როცა ლუკას თავისი დაემართება. დროა კი ღვთის წინაშე... საცენზურო კომიტეტი მეძაზის კრასნი სოციალისტს“.

ვ. გუნია იძულებული გახადეს თავი გაენებებია თავის საყვარელი გაზეთისათვის. „თეატრი“ ჩაიბარა ანტრეპრენიორმა, ქართული დასის უნიჭო მსახიობმა ალ. ნებიერიძემ, რომელსაც თვით გუნია ამგვარად ახასიათებს: „ალ. ნებიერიძე ლებულობს გაზეთს. თუ ცენზურამ დაამტკიცა, მერე რად არ დაამტკიცებს? ვის გაუგონია მისი ავკაცობა პოლიტიკის მხრით.—*Филистер и явный консерватор*». აკაკი წერეთელი თავის ექსპრომტით თვალში აფურთხებდა ალ. ნებიერიძეს — ცენზორის ამ მონა-მორჩილ რედაქტორს.

ამის შემდეგ ი. ჭავჭავაძე ვ. გუნიას იწვევს გაზეთ „ივერიის“ თანამშრომლად, სადაც ის ათავსებს რეცენზიებს ვ ა ლ ი კ ო — ი ა ს ფსევდონიმით და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის თვალსაზრისით აფასებს თეატრალური ცხოვრების მოვლენებს, განაგრძობს ზრძოლას რეალისტური ხელოვნებისათვის.

ვ. გუნია, თავის უფროსი და გამოცდილი ამხანაგებისაგან, გულმოდგინედ და ბეჯითად სწავლობდა აქტიორულ ოსტატობას, მაგრამ ამით არ კმაყოფილდებოდა. მან ზედმიწევნით გაიცნო და შეისწავლა თავისი დროის სასცენო ხელოვნების თეორიული საფუძვლები, რუსეთის რევოლუციური-დემოკრატიების ბელინსკის, ჩერნიშევსკის და დობროლუბოვის ესთეტიკა, ის დაეწაფა ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მწერლობას და მალე გვერდში ამოუდგა ქართული აქტიორული განსახიერების რეალისტურ სკოლის ფუძემდებელს ვასო აბაშიძეს, როგორც ქართული რევოლუციურ-დემოკრატიული რეალიზმისათვის მებრძოლი, ქართული მოწინავე დრამატურგთა და მსახიობთა გამოცდილების განმზოგადობელი, 80-იანი წლების ქართული თეატრის პირველი მემატიანე და თეატრალური კრიტიკოსი.

ვ. გუნია ერთ-ერთი ნიჭიერი გამომხატველი იყო 80-იანი წლების ქართული თეატრის მოწინავე მიმართულებისა. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მისი ნარკვევი „ქართული თეატრი“, რომელიც ამ კრებულში მცირე შემოკლებით იბეჭდება, — წაკითხულ იქნა ქართული დასის მიერ საზეიმო წარმოდგენაზე, 1899 წელს, როგორც ამ დასის შემოქმედებითი მრწამსის გამომსახველი დოკუმენტი (გაზ. „ივერია“, 1889, № 199).

როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, XIX საუკუნის მეორე.

ნახევარში, ქართული თეატრის განვითარება დაკავშირებული იყო საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. თავის მხრივ თეატრი ხელს უწყობდა განმათავისუფლებელი იდეების გავრცელებას. „ვითარდება ვაჭრობა და გზები. ჩნდება დიდი ქალაქები. ხდება ერების ეკონომიური კონსოლიდაცია. გარიყულ ეროვნებათა მშვიდობიან ცხოვრებაში შექრილი კაპიტალიზმი აღვიძებს ამ ეროვნებებს და მოძრაობაში მოჰყავს ისინი. პრესისა და თეატრის განვითარება... ხელს უწყობს ნაციონალური გრძნობების გაძლიერებას. წარმოშობილი ინტელიგენცია „ნაციონალური იდეით“ იმსჭვალება და ამავე მიმართულებით მოქმედობს“... (ი. ბ. სტალინი, თხზულებანი, ტ. 2, გვ. 327). ამ ინტელიგენციის ერთ-ერთი მოწინავე წარმომადგენელი იყო ვ. გუნია.

ვ. გუნია, გამოხატავდა რა, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეების მქადაგებელი თეატრის მიმართულებას, აცხადებდა, რომ თეატრს დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხთა განათლებაში, ეროვნებებს დღეგრძელობაში, მისი ზნეობრივი ძალის გავრცელებაში (იხ. წინამდებარე კრებული, გვ. 94). ვ. გუნია განსაკუთრებული გულისხმიერებით ზრუნავდა, რომ თეატრს გარკვეული მიმართულება ჰქონოდა შემუშავებული. ყოველ საზოგადოებრივ საქმეს, ყოველ მოქმედ კაცს, ნათელ მიზანდასახულობას სთხოვდა. თეატრს, — ვალ. გუნიას აზრით, — ეროვნული მიმართულება უნდა გააჩნდეს, და მისი ყოველი წვრილმანი ამ მიმართულებას უნდა შეეწყოს (გვ. 17).

თეატრის მოღვაწენი, რომელნიც თავის რეაქციონერულ მიმართულებას გულუბრყვილო უბრალოებით ნიღბავდნენ ირწმუნებოდნენ, რომ ქართულად დაწერილი და გადმოთარგმნილი პიესები, ქართველი მაყურებელი თავისთავად ჰქმნიან ეროვნული მიმართულების თეატრსო. ვ. გუნია სასტიკად ებრძოდა ამ მიაშიტობით შენიღბულ აბდა-უბდას. ის ამტკიცებდა, რომ თეატრის მიმართულებას განსაზღვრავს გარკვეული მიმართულების რეპერტუარიო. თეატრის მიმართულების დედათესლიო, წერდა ვ. გუნია, — არის რეპერტუარი ე. ი. ისეთი მასალა, რომლისგანაც მზადდება ეროვნული სულიერი საზრდო (იქვე). ვ. გუნია, ამ მხრივ, განსაკუთრებით აფასებს სამოცდაათიან წლების შუა ხანას. ის, როგორც თეატრის მემკვიდრე აღნიშნავს, რომ 70-იან წლების დასასრული ყოველმხრივ ნაყოფიერი და.

მრავალშედეგიანი იყო კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა დაფუძნებითო: თეატრის ხელ-ახლა აღდგენას ვ. გუნია განიხილავს რეაქციასთან ბრძოლის თვალსაზრისით. — „განახლებულმა ქართულმა სცენამ თავისი გაიტანა, თავისი მაღალი დანაშნულება პირნათლად შეასრულა მიუხედავად იმისა, რომ მის საწინააღმდეგოდ ერთხანად ამხედრებული იყო თვით რეაქციის შავბნელი გოლიათი მიხეილ კატკოვიო (გვ. 165).

თეატრალური ხელოვნების დარგში მოქმედი რეაქციონერულა ძალებისათვის ხელსაყრელი იყო თუ კი თეატრს „მტკიცედ შემოფარგლულ სურვილთა და შეხედულებათა უქონლობა დასჩემდებოდა“. პროგრესული მიმართულების მოღვაწეები კი ამას არ ურიგდებოდნენ, რა კი ითვალისწინებდნენ, თეატრის საოცარ ზეგავლენას, ყოველ კაცზე და საზოგადოდ მთელ ხალხზე. (გვ. 91). ვ. გუნია გამოხატავდა პროგრესული თეატრალური მიმდინარეობის აზრს, როდესაც ცდილობდა რომ თეატრი ნათლად გარკვეული მიმართულებით ყოფილიყო შეიარაღებული. ის კარგად გრძნობდა, რომ თეატრს, თუ ერთ შემთხვევაში, შეეძლო პროგრესიული მიმართულებისათვის სარგებლობის მოტანა, სხვა შემთხვევაში, შეეძლო ზიანი და ვნება მიეყენებია მისთვის. — საქმე ის იყო თუ როგორ მიმართულებას დაადგებოდა თეატრი.

ვ. გუნია ებრძვის ისეთ თეატრს, რომელიც ბოროტებას ელაქუცება და პირბადეა აფარებს სიყალბეს, ებრძვის ისეთ სცენას, რომელიც ქვენა გრძნობების, პირუტყვისებური ინსტიქტების აღმძვრელია. გარყვნილების და ზნედაცემულობის მქადაგებელია. ასეთ ბალაგანურ სახიობას ვ. გუნია უპირდაპირებს თეატრს, რომელიც „ბიწიერებას, სიბოროტეს, სიმრუდეს სთელავს და ჰგმირავს“. ის არ ურიგდება ზალხის შეგნების საწამლავად ქცეულ სცენას, რომელიც „ართობს, ანაზებს და უაღერსებს საზოგადოების სამარცხვინო ზნე-ჩვეულებას“. ილია ქავჭავაძის და აკაკი წერეთლის ესთეტიკაზე აღზრდილი ვალერიან გუნია კარგად ერკვევა, რომ არ არსებობს თეატრი როგორც ზოგადი რამ, არამედ არსებობენ გარკვეული მიმართულების, ურთიერთს დაპირისპირებული თეატრები. თავისუფლებისმოყვარე, ეპოქის მოწინავე იდეების მქადაგებელი თეატრი უპირდაპირდება რეაქციონერულ ბალაგანს, რომელიც მოწაფინებულია გახრწნას მათურებლის ზნეობა (გვ. 94).

80-იანი წლების სულთაძხუთავი რეაქციის პირობებში, მოწინავე მოღვაწეები იძულებული იყვნენ ეზოპური ენით ეწერათ, რათა თავის გულისთქმა როგორმე ხალხისთვის მისაწვდომი გაეხადათ. იქ დროინდელი ნაწერები ამოხსნით წასაკითხავია. ასეთია ვ. გუნიას ნაწერებიც. ის თეატრი, რომელსაც თავს აკუთვნება ვალ. გუნია ებრძვის ბატონყმურ უსამართლობას, ცარიზმის სულს შემხუთველ რეჟიმს, იბრძვის ჩაგრულ ხალხის თავისუფლებისათვის. — ასე უნდა გავიგოთ ჩვენ, როდესაც ვ. გუნია წერს, რომ თეატრი, რომლის სახელითაც ის ლაპარაკობს, — „სცენიდან ღაღადებს ყოველი ნათელ-ცხოველი აზრი, სცენიდან იგმირება ბიწიერება, სიბოროტე, სისაძაგლე. აქედან გაისმის სიმართლის ქება, ზნეობის და სიკეთის დიდება“ (გვ. 92). ვ. გუნია, როგორც ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის ესთეტიკური მოძღვრების მიმდევარი, თეატრს აღიარებს ხალხის აღმზრდელ კერად, ზნეობრივი და გონებრივი მაგალითის დამსახველ სკოლად, რომელიც უპირდაპირდება ფუქიდროს გატარების, ოინბაზობის გამრყვენელ ბალაგანს (გვ. გვ. 18, 19, 93—94).

ვ. გუნია, გამოხატავდა რა რევოლუციურ-დემოკრატიულ რეალიზმის მრწამსს, იბრძოდა ხალხური მიმართულების თეატრისათვის. ხალხურობაში ეს გულისხმობდა თეატრის თანადროულობას. ხალხი თეატრს მაშინ სცემს პატივს, როცა იქ მისი თანამედროვე ცხოვრება იხატება (გვ. 182). განსაკუთრებით აფასებენ თეატრს იმის გამო, რომ მისი საშუალებით შეიძლება მშრომელი ხალხისათვის, მუშა-ხალხისათვის, რომელიც „მთელ თავის სიცოცხლეს განუწყვეტელ ჯაფასა და დღიურ სარჩო-საბადებლის ძებნაში ატარებს“ და რომელიც მოსახლეობის უმრავლესობას შეადგენს, მისაწვდომი გახადონ „ყველა ცხოველ-ნათელი ჭეშმარიტი აზრთა და განზრახულობათა საუნჯე, რომლითაც კაცობრიობა სარგებლობს და თავმოწონეობს (გვ. 93).

თეატრი რომ ხალხური იყოს ე. ი. ხალხს რომ უყვარდეს იქ სიარული, სცენა მის გულისწადილს უნდა ეხმაურებოდეს (გვ. 24). ხალხს უყვარს სცენაზე მისი თანამედროვე ცხოვრების სიმართლით ასახვა, მაგრამ ვ. გუნია აქვე შენიშნავს, რომ სიმართლით სცენაზე ნაჩვენებ ყოველ სურათს უეჭველად რაიმე აზრი უნდა ჰქონდეს. უმნიშვნელო, უაზრო და უსაგნო მართალ სურათს ფასი არა აქვს.

ქართული თეატრის რევოლუციურ-დემოკრატიული რეალიზმის მთელი არსია გამოხატული ვ. გუნიას შემდეგ სიტყვებში: „თუ მწერლის მართალ აღწერილობას აკლია საზოგადოებრივი ინტერესი, თუ იგი საერთო სენს და ჭიჩის არ მკურნალობს, თუ ცხოვრების უკუღმართ, უწესო და მავნებელ მოვლენებს არ ებრძვის, ვიშორებ, ამგვარი სიმართლე უფასურია, ამგვარი თხზულება უმნიშვნელოა“ (გვ. 29). დრამატიულ მწერალს ვ. გუნია სთხოვს აშკარად გამოხატულ დედააზრს, ტენდენციას და შეგნებულ მიმართულებას (გვ. 32). ამგვარად იბრძვის ვ. გუნია მალაღიდეური თეატრისათვის.

70-80-იანი წლების მოწინავე საზოგადოებრივი აზრი მოითხოვდა, რომ თეატრი „ცხოვრების გასამჯობინებელ იარაღად“ ყოფილიყო გამოყენებული. ამ აზრის გამომსახველი და გამტარებელია, ამ დროს თეატრალურ მწერლობაში ვ. გუნია. ის პიესებს არჩევს და აფასებს მათი დედააზრის და ტენდენციის მიხედვით, პიესის ავტორისათვის ვერ უპატიებია იდეასა და მიმართულებას მოკლებული ნაჯახირვეც; ის მზად არის მიწასთან გაასწოროს ყველა ისინი, ვისაც მისი საყვარელი თეატრი „დროს გასატარებელ კლუბად და საქეიფო ყავახანად“ მიუჩნევია („ორიოდე სიტყვა თეატრის მნიშვნელობაზე“, გაზ. „თეატრი“, 1886, № 34).

ვ. გუნია ვერ შერიგებია იმ „ცხარე თეატრალებს“, რომელნიც ალაპაზებდნენ თეატრის მატრიანეს, ისტორიას და სცენის შემარცხვენელ პიესებს ხელოვნების დიდ მიღწევად ასაღებდნენ. აჯამებდა რა თეატრის 1885—1886 წლების მუშაობას, ვ. გუნია აღნიშნავდა, რომ მსახიობთა შრომას საგრძნობი სარგებლობა არ მოუტანია, გაცვეთილი კომედიები და ვოდევილები ხალხის შეგნებას სწამლავენო,—„ორი წლის განმავლობაში 122 პიესა წარმოუდგენიათ, მათ შორის 13 ახალი პიესა, და ისიც მომეტებულად უხეიროო“ (გვ. 102).

ვ. გუნია სიტყვას უაზროდ არ წამოისროდა. მას უყვარდა გამოთქმული აზრის დასაბუთება, და ჭეშმარიტება, მიტომაც მისი ნაწერი დამაჯერებლობით არის მადლმოსილი. ის განმარტავს კიდევ რატომ არის მავნებელი თეატრისათვის „გაცვეთილი ვოდევილი“ და „უტენდენციო კომედია“. ვოდევილი „დროგასატარებელი, სასაცილო მოგონილება და თუ თეატრმა დაუხშირა მათ წარმოდგენას“ მაშინ სცენა მოწამლული აღმოჩნდება, რადგან „საგნის დახშირებას

აუცილებლად დაჩვევა მოსდევს“. ეს ჩვეულება კი ხრწნის თეატრის შემოქმედებას და არა მარტო სცენას, არამედ მაყურებელსაც. ეოდვეილებით გალოთებული თეატრი და მაყურებელი რამდენი დღეც გავა იმდენს უფრო მომეტებულ „მასხრულ წარმოდგენებს“ მოითხოვს და თუ დღეს კმაყოფილია ვოდვეილური გადაჭარბებული წარმოდგენებით, ხვალ „ჯამბაზურ ტაკი-მასხარობას“ მოიწადინებსო. ვ. გუნია რევოლუციურ-დემოკრატიულ რეალიზმის გამტარებელი იყო თეატრალურ მწერლობაში, რაც გულისხმობდა: — „უაზრო და უმნიშვნელო რეპერტუარს გადავაჩვიოთ მაყურებელი და სერიოზულ რეპერტუარს და სცენიურ თამაშობას მივაჩვიოთ“.

ვ. გუნია არც ისეთი გულუბრყვილო მწერალია, რომ 80-იანი წლების სუსხიანი რეაქციის პირობებში ეფექტა, რომ ეს ადვილად განსახორციელებელი წადილი იყო. მას უყვარდა მკაცრი სინამდვილისათვის თვალის გასწორება და წერდა კიდევ: „დიდი ხანი და უამი გაივლის, სანამ ხალხი და თეატრი ჯეროვან გზას დაადგებიანო“ (გვ. 19). მაგრამ ვ. გუნია არც ისეთი მოღვაწე იყო, რომ სიძნელეთა წინაშე ხელები დაეკრიფა. მისი შეუდრეკელი ხასიათი და მოუხვეწარი ბუნება „რიგიანი რეპერტუარისათვის“ ბრძოლაში იწრთობოდა. მან კარგად იცოდა, რომ უმთავრესი ყურადღება ორიგინალურ პიესების შექმნას უნდა მიქცეოდა (გვ. 20). — აქეთ იყო მიმართული მისი მწერლობაც და საქმიანობაც.

ამ დროს მოწინავე აზრი განსაკუთრებით ზრუნავდა, რომ თეატრი, — პროგრესული მწერლობის ტრიბუნად ამაღლებული, — საზოგადოებრივი ცხოვრების წინმსვლელობისათვის მებრძოლი ყოფილიყო. ამისდა შესაბამისად, განმარტავდა გუნია, სასცენო მწერლებში თეატრის მცნებას. თეატრი ცხოვრების ნაყოფად არის მიჩნეული, მისი ავ-კარგიანობა საზოგადოებრივ ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული. თეატრი საზოგადოებრივ მოქმედებას და გზაკვალს მიჰყვება, რაც საზოგადოებაა — მისი თეატრიც ისეთია (გვ. 179).

მაგრამ ვ. გუნია არ ამაღლებულა თეატრის კლასობრივი ბუნების გაგებამდე, თუმცა სათავადაზნაურო ბანკის ხელისშემყურე თეატრის მოღვაწე კარგად გრძნობდა, რომ სასცენო ხელოვნება ფულის ქისისაგან იყო დამოკიდებული (გვ. 180). ვ. გუნია სომხურ თეატრის მაგალითზე კარგად ხედავდა, თუ რამდენად ხელმოკერილი იყო ნაციონალური ბურჟუაზია თეატრის მიმართ (გვ. 103). თეატრს

ისევ მშრომელი ხალხის იმედი უნდა ჰქონოდა, იმ შაურიანი ძაყურებლისა, რომლისათვისაც ის ძირითადად იღწვოდა. ერთ-ერთ რეცენზიაში ვ. გუნია აღნიშნავდა, რომ წარმოდგენას ხალხი ბევრი დაესწრო, მაგრამ საყურადღებო ის არის, რომ ჩვენი მაღალი წოდების საზოგადოების ქაჰანიც არ იყო თეატრშიო (გვ. 107).

ვ. გუნია ფხიზლად ადევნებდა თვალყურს თეატრალურ მოვლენებს. ცდილობდა შეეფასებია ისინი მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის თვალსაზრისით, იჩენდა მიუდგომლობას ხელოვნებაში. ის მოუწოდებდა სცენისმოყვარეთ გამოეჩინათ შეუპოვრობა და დაბრკოლებათა გამამლახველი ძალა. „კაცი და მოღვაწე, — წერდა ის, ფასდება გაჭირვების დაძლევის და გამარჯვებით“. ამ პერიოდში ვ. გუნიას თეატრალური ნაწერები გამსჭვალულია მომავლისადმი რწმენით. 1889 წელს, მას სჯეროდა, რომ ქართული თეატრი არა თუ ათის, არამედ ასის და მეტი წლის ღვაწლსაც იღლესასწაულებდა.

და მართლაც, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, ვ. გუნია მოესწრო ქართული სასცენო ხელოვნების აყვავებას. 1950 წელს კი, სახალხო ზეიმად იქცა ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის 100 წლისთავი.

2

ვ. გუნიას აქტიორულ შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემა იყო ბატონყმური წყობილების დამცველი თავადაზნაურობის მხილება. მისი საყვარელი გმირი, 80—90-იან წლებში, იყო ფეოდალური ჩაგვრის წინააღმდეგ ამბოხებული გლეხი. ამიტომაც ვ. გუნიამ, სცენაზე შედგა ფეხი თუ არა, ილია ჭავჭავაძის პოემით შთაგონებულია დასწერა დრამა 5 მოქმედებად და 7 სურათად — „ყაჩაღი კაკო ბლაჰიაშვილი“, რომელიც თბილისის ქართულმა დასმა 1884 წლის 19 დეკემბერს წარმოადგინა (ი. გრიშაშვილი, „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“, ლიტერატურული ნარკვევები, თბილისი, 1952, გვ. 287). ამ პიესაში ვალერიან გუნია ასრულებდა კაკოს როლს¹. ვ. გუნიამ კარგად იცოდა, რომ ყველაზე დიდი სიმართლით შემამულეთა და გლეხთა ფეოდალური ურთიერთობის ამსახველი ფურცლები დაგვიხატა ილია ჭავჭავაძემ. მას განსაკუთრებით იზიდავდა ილიასეული სატირის სცენიდან ამეტყველება. ვ. გუნიამ

¹ ვ. გუნიას 1904—1905 წლის „ფიქრებსა და შენიშვნებში“ შეუტანია შესრულებული როლების სია.

„კაცია ადამიანიც“ გადააკეთა პიესად და ლუარსაბ თათქარძის როლსაც ასრულებდა. ის მონაწილეობდა ბატონყმური წყობილების დამცველ თავადაზნაურობის წინააღმდეგ მიმართული ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენებში“ და სხვადასხვა დროს შეუქმნია პოსრედნიკისა და მებატონის სახეები.

გ. ერისთავის კომედიაში „გაყრა“ ვ. გუნიას წარმოუდგენია თავადი ანდრუყაფარ დიდებულად. ერთი მხრით, — ვ. გუნია ჰქმნიდა მემამულეთა მამხილებელ სახეებს, მეორე მხრით, — ხატავდა თავისუფლებისათვის მებრძოლ გლეხის სახეს. ის ხშირად ასრულებდა არსენას როლს. მართალია, მას არ აკმაყოფილებდა ალ. ყაზბეგის პიესა; საყვედურობდა კიდევ ავტორს: „არსენა“ აჩქარებით, არასერიოზული შრომით არის დაწერილიო. — „არსენას თემა დახელოვნებული მწერლის ხელში ჩინებული სახალხო პიესა გამოვიდოდა, რადგან თვითონ არსენა, იმისი დრო და გარემოება მდიდარ მსახლას შეადგენენო“. ვ. გუნია შეეცადა, როლის სცენიური გააზრებისას, პიესის ზოგადი ნაკლი გამოესწორებია. მსახიობი ცდილობდა არსენას ტიპური განზოგადოებით გამოხატვას, მას აინტერესებდა შექმნა გლეხური რევოლუციის გმირის სახე. ამიტომაც არ შეუზღუდავს, არ დაუწვრილმანებია არსენას როლი ნატურალისტური, საყოფაცხოვრებო იერით. აკი რეცენზენტი აღნიშნავს კიდევ: გუნიას ქართლელი გლეხის ცოტა რამ ეტყობოდაო. ვ. გუნია გმირის, მისი მებრძოლი ბუნების გამოხატვით იყო გატაცებული და ამიტომაც „წოდებათა შერიგების“ თეორიით განმსჯელი რეცენზენტი გუნიას უწუნებს როლს შესრულებას, — არსენა რატომ დანაღვლიანებულად, სამართლიანად, გონიერ ქართლელ გლეხკაცად არ გამოხატაო (გაზ. „ივერია“, 1891, № 257).

ტარნოვსკის პიესაში „ლანდი“, ვ. გუნიამ შექმნა ბარონი ეშენბახის მამხილებელი სახე. მსახიობმა ისეთი სიღრმით, შთამბეჭდავი ძალით გამოხატა ბარონის ბოროტება, გულქვეობა და ვერაგობა, რომ არაჩვეულებრივი გამოხმაურება ჰპოვა მაყურებელთა დარბაზში (გაზ. „ივერია“, 1893, № 232). უარყოფითი გმირის მამხილებელი წარმოდგენისათვის, მსახიობის ერთსულოვანი ტაშით დაჯილდოება იმის მანიშნებელი იყო, რომ ხალხი დიდად აფასებდა მსახიობის სიმართლის მეტყველ ძალას, განმათავისუფლებელი მოძრაობის სულისკვეთებით როლის გააზრების ოსტატობას.

ვ. გუნია ანსახიერებდა ხარიტონ ფილიპჩის გ. ერისთავის პიესაში „დავა“. საიუბილეო აღმანახში მოთავსებულ სურათს რომ დახედავთ თქვენ თვალწინ წარმოგიდგებათ მეფის გაქნილი და გაიძვერა მოხელე, რომელსაც კავკასია ქრთამებით ხელმოსათბობ კალიფორნიად დაუგულვია. ვ. გუნია ამ როლის შესრულებითაც, გააგრძობდა ქართული რეალისტური თეატრის საუკეთესო ტრადიციას და ტიპური განზოგადებით კიდევ უფრო ამახვილებდა ამ სახის მამხილებელ ძალას. კ. მესხის „მელანიას ოინებში“ ვ. გუნია სცენაზე წარმოადგინა მეფის სამართლის „აბრუნდით“ კრავებაში ხელგაქნილი მოხელე ამალაძე, და ისე, რომ მისი ყოველი შეხის გადადგმაც კი, უსამართლობად იხატებოდა (გაზ. ივერია“, 1902, 235; „ცნობის ფურცელი“. 1902, № 1972).

ქართველი მსახიობების რეალიზმის მამხილებელი ძალა იწრთობოდა რუსულ კლასიკურ პიესებზე მუშაობით. ამ მხრით, დიდად დავალებულია ვ. გუნიაც. გრიბოედოვცის გენიალურ კომედიაში „ვაი ჭკუისაგან“ სკოლოზების როლზე მუშაობით, ის სწავლობდა თუ როგორ უნდა განასახიერო მეფის ყეყეჩი ჩინოსანი. განსაკუთრებით უყვარდა ვ. გუნიას გოგოლის „რევიზორი“. ერთ ხანად, გოგოლის „რევიზორი“ ვ. გუნიას რეჟისორობით იდგმებოდა და ამ კომედიაში მსახიობი ბრწყინვალედ ასრულებდა პოლიციელის ეპიზოდურ როლს. ეს გენიალური კომედია ვ. გუნიათ თარგმნა და დღესაც მისი თარგმანით არას დავალებული მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი.

900-იან წლებიდან, ვ. გუნიას შემოქმედებას გაორება დაეტყო; ერთი მხრით — ის განაგრძობს და აწვითარებს ქართული თეატრის დემოკრატიულ ტრადიციას, მეორე მხრით; — ის ნაციონალისტურ და პესიმისტურ-დეკადენტური რეპერტუარის ტყვეობაში აღმოჩნდება და ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ ინტელიგენციის პოზიციის გამომხატველი ხდება.

ვ. გუნიას შემოქმედების პროგრესული ხაზის მაჩვენებელია მის მიერ 1905 წელს რევოლუციური შოქრაობის ამსახველი დრამის წარმოდგენა. მსახიობის დღიურში შემონახულია ტრ. რამიშვილის „მეზობლების“ დადგმის რეჟისორული გეგმა, პირველი, მეორე და კეოთხე მოქმედების ნახაზები. მინაწერში ვკითხულობთ, რომ ეს დადგმა განუხორციელებია ვ. გუნიას 1905 წლის 8 ოქტომბერს.

კნობილია, რომ ერთი თვის შეძღვევ, ვ. გუნიას ამ დადგებით, ქართულმა დასმა „მეზობლები“ წარმოადგინა „განმათავისუფლებელი მოძრაობისათვის თავდადებულთა“ სასარგებლოდ. „მეზობლებში“ ვ. გუნიამ შექმნა რევოლუციური გლახობის „ბაიჩახტარის“, გლახთა წრიდან გამოსული რევოლუციონერი ინტელიგენტის — ნიკო მენაბდიშვილის სახე.

რეაქციის წლებში ვ. გუნია ერთი იმათგანი იყო, რომელმაც მხარი დაუჭირა, მაქსიმ გორკის პიესების დადგმით, რეალისტური ქართული თეატრის დემოკრატიული ტრადიციის შენარჩუნებას. 1908 წელს ვ. გუნია მონაწილეობს გორკის პიესაში „ფსკერზე“. ლუკას როლის შესრულებით მსახიობს შესაძლებლობა ჰქონდა მშრობელთა აუდიტორიის წინაშე ემხილება „დამამშვიდებელთა“ და „შემარიგებელთა“ საზოგადოებრივი ბოროტება. ეტყობა, ვ. გუნიას ამ პიესაში უფრო იზიდავდა სხვა როლი. 1910 წელს, ქუთაისის სცენაზე, მსახიობმა განასახიერა ამავე პიესაში პოლიციელი მედვედევი. რეცენზენტი აღნიშნავდა, რომ შეუღარებელი პოლიციელი მედვედევი იყო ვალერიან გუნია. ყველა ღირსებებთან გრიმიც ჩინებული ჰქონდაო (გაზ. „დროება“, 1910 წ. 24 იანვარი). ვ. გუნიას, მის მიერ შესრულებულ რჩეულ როლების სიაში მედვედევის როლი შეუტანია.

რეაქციის წლებშიც, ვ. გუნიას მიერ დადგმული წარმოდგენები თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ მიმართულ დემონსტრაციად ქცეულა ხოლმე. ერთი ასეთი წარმოდგენის შემდეგ, 1906 წელს, ვ. გუნია ჟანდარმერიის სამმართველოში დაიბარეს. ვ. გუნიამ უარი თქვა თავის ნებით ჟანდარმერიაში გამოცხადებაზე. პოლიციელებმა ის ძალდატანებით საკაცით წაიღეს ჟანდარმერიაში. ამ ამბებს პეტერბურგის თეატრალური პრესაც კი გამოეხმაურა („თეატრ ი ისკუსტო“, 1907, № 7).

3

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურები განსაკუთრებით ცდილობდნენ გაეღვივებიათ ხალხში პატრიოტული გრძნობები, სამშობლოსადმი სიყვარული და თავდადება, დაენერგათ ეროვნული ერთიანობის შეგრძნობა და სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლა შეერთებით ბატონყმური წყობილებსა და ცარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლასთან. ისინი ცდილობდნენ დაენერ-

გათ ხალხში ეროვნული სიამაყის გრძნობა იმ წვლილისათვის, რაც ქართველ ხალხს შექონდა, დიდ რუს ხალხთან ერთად, განმათავისუფლებელ ბრძოლაში, იმ წვლილისათვის, რაც ქართველმა ხალხმა შეიტანა მსოფლიოს კულტურის საგანძურში.

ამ დროის ქართული თეატრის რეპერტუარში საპატიო ადგილდაიკავეს პატრიოტულმა პიესებმა. მთელ რიგ პიესებში წინ იყო წამოწეული ხალხის თემა. ილია ჭავჭავაძე ვერ ურიგდებოდა ხალხის, როგორც ისტორიის მოქმედი პირის ჩრდილში დაყენებას (თხზულებანი, ტ. 1, გვ. 373; ტ. V, გვ. 201). ამიტომაც იყო, რომ „სამშობლოში“ გლეხი ქალის პატარა ეპიზოდური როლი, რომელიც ხალხის მებრძოლი სულისკვეთების გამომხატველა ჩააბარეს სცენის უძლიერეს ოსტატს — ნატო გაბუნიას, — მას ვისაც წილად ხვდა ჩამოეძერწა ქართველის დედის სცენური სახე. აკაკი წერეთელმა „პატარა კახში“ ისტორიის მოქმედ პირად შრომელი ხალხი გლეხკაცობა გამოიყვანა, ისტორიულ პიესაში სახალხო მასიური სცენები დაამკვიდრა. ამავე გზას მიჰყვას ალ. სუმბათაშვილი, რომელმაც ანანის, ისახარის, დათოს და ბესოს სახით, ისტორიაში ხალხის ძალა და მნიშვნელობა — თვალნათლივ გამოხატა. აკ. წერეთელმაც „ღალატი“ განმარტა, როგორც მეფეებისა და ფეოდალების საქართველოს დასასრული: — „ახლა სხვა დრო დგება, თავისუფალმა ქვეყანამ თვითონ აწარმოოს სამეფო! ამას უწინამძღვრებენ ხალხის ძუძუთი ანანია გლაზის გამოზრდილი დათოებიო“ (თხზულებანი, ტ. V, 1949, გვ. 578).

ქართველი ხალხის პატრიოტიზმის საუკეთესო გამომხატველი იყო სცენაზე ვალერიან გუნია. მან ილია ჭავჭავაძის „ქართველის დედაში“, — ამ საპროგრამო პატრიოტულ პიესაში, — განასახიერა შვილის როლი. აკაკი წერეთლის „პატარა კახში“ ვ. გუნია ასრულებდა მოხუცი გლეხის, გლეხკაცობის. მეთაურის გელას როლს. ვ. გუნიას გელა წინ უძღოდა ხალხურ სცენას მესამე მოქმედებაში, როცა მუშა ხალხით გარშემორტყმული ის ხალხს აფხიზლებს, სამშობლოსადმი ღრმა სიყვარულს და თავდადების გრძნობას უნერგავს. ის სამშობლოს ადარებდა მუხას, რომელსაც მუშლი ვერაფერს აკლებდა. ამ შთამაგონებელი სცენის ბოლოს მღეროდნენ „მუშლი ნუხასაო“, ეს იყო ამ სპექტაკლში პატრიოტული დემონსტრაციის გამომწვევი სცენა, მისი ზეგავლენის ძალა იმითაც აიხსნებოდა.

რომ გელას როლს ისეთი ძლიერი აღმსრულებელი ჰყავდა როგორც ვ. გუნია. მთელი 30 წლის მანძილზე ცოცხლობდა გელას სახე ქართულ სცენაზე ვ. გუნიას განსახიერებით. ამ მსახიობის მიერ შექმნილი საუკეთესო სცენიურ სახეთა შორის თეატრალური კრიტიკა განსაკუთრებით აფასებდა გელას („ივერია“, 1890, № 272). „პატარა კახის“ წარმოდგენას შესანიშნავს უწოდებდნენ, თუ კი გელას როლის ამსრულებელი გუნია იყო (ეურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1904, № 37).

განსაკუთრებული სიციხველით, შთამბეჭდავი ძალით გამოხატავდა ვ. გუნია ხალხის და ქვეყნის მოღალატის, ძმისა და მამის მკვლელს კონსტანტინე ბატონიშვილს ალ. ყაზბეგის პიესაში „წამება ქეთევან დედოფლისა“ (გაზ. „დროება“, 1909, № 252).

ვ. გუნიას სასცენო შემოქმედების შედეგად მიჩნეულია ოთარ-ბეგის სახე ალ. სუმბათაშვილის „ღალატში“. ამ როლში პირველად გამოსვლისთანავე, აღნიშნეს, რომ ის კარგი ოთარ-ბეგი იყო („ცნობის ფურცელი“, 1904, № 2440), შეუძლებელია სხვა რომელიმე მსახიობმა უკეთ შესძლოს ამ როლის შესრულებათ („ივერია“, 1904, № 140). განსაკუთრებით უწონებდნენ სცენას, როდესაც გუნიას ოთარ-ბეგი ზეინაბის შთამაგონებელი სიტყვებით შეშფოთებული შესძახებდა: „წყეულიმც იყოს ჩემი უკუღმართი გული, სირცხვილი ჩემს ჭიკარა თავს... სამშობლოსა და ღმერთის გამყიდველს პატივისა და ფუფუნებისათვის! არ გთხოვთ მოტყუებასა... შეუძლებელია შენდობა განდგომილისა, მოღალატისა, მაგრამ ვაზღვევინებ-ვი ამოვიყრი კი იმათ ჯავრს, ვინც ჩამაგდო ამ ყოფაში“ („ივერია“, 1904, № 247). აღნიშნავდნენ, რომ წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე ვ. გუნიას ოთარ-ბეგს სრულყოფა ემატებოდა.

აკაკი წერეთელმა ამომწურავად დაახასიათა ოთარ-ბეგი და მით ნათელი გახადა ვ. გუნიას მიერ შექმნილი სცენური სახის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. პოეტი წერდა: ოთარ-ბეგის „წაღმა-უკუღმა საფრიალო დროშაზე აწერია: „თუ მე აღარ ვიქნებო ქვა-ქვაზედაც ნუ იქნებო““. პირველობას ეძებს და რადაც უნდა მოიპოვოს ის და რა გზითაც, სულერთია მისთვის. ქართველობის დროს უპირატესი ქართველია და თათრობის დროს უპირატესია თათარი. ამისთანები იყვნენ უცხო კარზე აღზრდილნი ზოგიერთი ურისთავ-დიდებულები და ოთარ-ბეგიც ერთი მათგანია („ივერია“,

1904, № 55). ცხადია, რომ ასეთი სახის დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით წარმოსახვა კიდევ ერთი ლახვარი იყო რეაქციონერულ თავადაზნაურობის ბანაკისათვის, რომელიც თავის წოდების ისტორიული დამსახურებით ამპარტავნობდა. ვ. გუნიას სცენაზე გაცოცხლებული სახე ნათლად და მკაფიოდ გამოხატავდა ვერაგი და მტარვალის ფეოდალების ნამდვილ სახეს. აკაკი წერეთელს ოთარბეგის შემსრულებლად, თუ არა ვ. გუნია, სხვა ვერავინ წარმოედგინა. ის წერდა: ოთარ-ბეგის „სასცენო დასურათებას დიდი ძალა უნდა და ჭერჭერობით, ჩვენში არავინ მეგულება მართლა, რომ ოთარ-ბეგობა ისე შეფეროდეს, როგორც გუნიასო“ (იქვე).

ვალ. გუნიას მიერ ოთარ-ბეგის შესრულებით მონიბლული იყოთვით ამ პიესის ავტორი და ამავე როლის საუკეთესო შემსრულებელი, მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე, — ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინი. მისი აზრით, ვ. გუნია ამ როლს კი არ ასრულებდა, არამედ სასწაულ-მოქმედებდა, მთელი როლის მანძილზე იოტის ოდენა სიყალბეც კი არ ემჩნეოდა (შ. დადიანი, რჩეული ნაწერები, I, გვ. 188). „ღალატის“ ერთი წარმოდგენის შემდეგ ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინი თვალცრემლიანი გადახვევია ვ. გუნიას და უთქვამს: მე შენგან უნდა ვსწავლობდე ოთარის თამაშსო (ნინო ჩხეიძე, მონებანი, გვ. 172).

„ღალატის“ წარმოდგენა დიდ საზოგადოებრივ გამოხმაურებას პოულობდა, ხალხურ-პატრიოტულ დემონსტრაციაში გადადიოდა. ამიტომაც იყო, რომ პოლიცია „ღალატის“ ყოველ წარმოდგენაზე ფეხზე იყო დამდგარი. ყაზახებით გარსშემორტყმული ბოქაულები ყოველნაირად ცდილობდნენ წარმოდგენის ჩაშლას. თბილისის დასი. 1904 წელს, ბათუმში ჩავიდა „ღალატის“ წარმოსადგენად. პირველი მოქმედების შემდეგ, ანტრაქტის დროს, კულისებში პოლიციის ბოქაული შეიქრა, შარი მოსდო კოტე ყიფიანს—ანანიას, დააპატიმრა და ყაზახებს გადასცა საპოლიციო უბანში წასაყვანად. საპირფარეო-შოდან გამოიჭრა ვ. გუნია-ოთარბეგი. მან მკაცრად უსაყვედურა ბოქაულს ფილიმონოვს გრიმთა და სეცნის ჩაცმულობით მსახიობის საპოლიციო უბანში წაყვანის განზრახვა, — ეს ხომ სპექტაკლს ჩაშლისო. ვ. გუნია დაემუქრა ბოქაულს პასუხს აგებთო. ბოქაულმა ეს იწყინა და მკვანედ უპასუხა:

— ჩუმიად იყავი, თუ არა ამ გლეხს თავადაც ზედ მიგაყოლებო.

მოთმინებიდან გამოსულა ვ. გუნიამ შეძახა: -- რაკი ასეთი რეგენი ყოფილხარ, მე ვსარგებლობ თეატრის ადმინისტრატორის უფლებით, აქვე დაგამწყვდევე შენ და შენს წუნკალ ყაზახებსო, სანამ შენზე უფროსი არ მოვაო. ვ. გუნიამ მსახიობებს უბრძანა კარები გადაერაზათ და პოლიცემისტერი გამოეძახებიათ. თვით კი ხმალოდებული გადაუდგა ბოქაულს.

შეშინებულმა ბოქაულმა წამოილულლულა: -- ახლა თქვენებურად იყოს, მაგრამ შემდეგ კი ჩემებურად შევადგენ თქმსო, სამსახურის მოვალეობის შესრულების დროს წინააღმდეგობის გაწევისათვისო.

— როგორც გსურდეთ ისე მოიქეცითო, ოღონდ ჩამოგვეცალე წარმოდგენის დაწყებას ნუ გვიშლი, თორემ აღელვებული ხალხი, ჩვენი მოვალეობის შესრულების დროს წინააღმდეგობის გაწევისათვის, კუკუს ამოგკრავსო! — მიიძახა გუნიამ და წარმოდგენა განაგრძის.

ვ. გუნია ერთი წლის შემდეგ სასამართლოში გამოიძახეს, მას ბრალად ედებოდა პოლიციისათვის წინააღმდეგობის გაწევა და ბოქაულის შეურაცხყოფა. ვ. გუნიამ შესანიშნავად დაიცვა თავი და თვით გამოვიდა პოლიციის ბრალმდებლის როლში. 1905 წლის ამბებით შეშინებული სასამართლო იძულებული იყო ვ. გუნია გაეპართლებია. (კურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1917, № 18).

4

გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ თეატრში ერთმანეთს ებრძოდა ხალხური პატრიოტიზმი და თავადაზნაურულ-ბურჟუაზიული შოვინიზმი. რეპერტუარში გაჩნდა მთელი რიგი პიესები რომელნიც მეფე-დიდებულების საქართველოს იდეალიზაცია: წარმოდგენდნენ და გამოხატავდნენ თავადაზნაურულ-ბურჟუაზიული ინტელიგენციის შოვინისტურ სულისკვეთებას. ასეთი პიესების წინააღმდეგ მტკიცედ გაილაშქრა ილია ჭავჭავაძემ. ის სწერდა: „ყოვლად მხეცობა მტრისა, ყოვლადვე სისრულე და სავსება ქართველებისა, ბავშვური წადილია, კაცმა თავი მოაწონოს მაყურებელსა. ბუნება ადამიანისა — ქართველია თუ გარმიანელი — ავ-კარგიანობით არის სავსე და ქვეყანაზე არ არის იმისთანა ერი, რომ მოწყული ჰქონდეს, ან მარტო კარგი, ან მარტო ავი. ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაირ-

ბენა იწერლობაში“ (თსხულებანი, ტ. 2. თბილისი, 1941 წ., გვ. 122).

80--90-იან წლებში ვ. გუნიაც ამ ცნების მიმდევარი იყო. ის თეატრს, ხალხთა ურთიერთკავშირის, ერთმანეთის გაგების, ძმური თანამშრომლობის კერად სთვლიდა. ის წერდა: „თეატრის წყალობით ხალხთა შორის ხდება ახლად დაკავშირება, ერთმანეთის გაგება და გაცნობა, საერთო წადილთა და სურვილთა ერთად შედუღება“ (გვ. 91). მოწინავე პროგრესულ თეატრალურ მოღვაწეთა პატრიოტიზმში, სამშობლოს სიყვარულთან ერთად, ჩაქსოვილი იყო დიდი რუსი ხალხისა და სხვა მოძმე ხალხებისადმი, მათი კულტურისადმი პატივისცემის გრძნობა, მათი მწერლობისა და თეატრების მოღვაწეთა გაცნობისა და მათთან თანამშრომლობის წადილი.

ვ. გუნია განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა რუსული კულტურის მონაპოვარს, მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რუსული თეატრის მიღწევათა გამოყენებას ქართული თეატრის განვითარებისათვის. ვ. გუნიამ ქართული სცენისათვის თარგმნა გოგოლის „რევიზორი“, ლ. ტოლსტოის „წყვედიანთა სამეფო“, ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, „მგლები და ცხვრები“, „უდანაშაულოდ დასჯილნი“, „ბედნიერი დღე“. ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩენსკის ქორწინება“.

ვ. გუნიას, როგორც ქართული თეატრის რეჟისორს და მოწინავე მსახიობს კარგად ჰქონდა გათვალისწინებული რუსული კლასიკური შინაგონების აღმზრდელობითი ძალა, როგორც მაყურებლისათვის ასევე დასისათვის, და ამიტომაც ეპიზოდური როლების შესრულებასაც კი დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით ეკიდებოდა.

ვ. გუნიასათვის, ისევე, როგორც მთელი ქართული დასისათვის, რუსულ კლასიკურ რეპერტუარზე შემოქმედებითი მუშაობა წარმოადგენდა რეალისტური ოსტატობის სკოლას. თავის აქტიურულ მიღწევათა შორის ვ. გუნიას დასახელებული აქვს: სკოლოზუბი და რეპეტილოვი (გრიბოედოვის „ვაი ქუთისაგან“). ოსიპი და პოლიციელი (გოგოლის „რევიზორი“), ლინიაევი (ა. ოსტროვსკის „მგლები და ცხვრები“), დუდუკინი (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილნი“), მალიუტა (ა. ოსტროვსკის „ვასრლისა მელენტევა“), ფოდორი (სუხოვო-კობილინის „კრეჩენსკის ქორწინება“) სმირონოვი (ა. ჩეხოვის „დათვი“), ვოინიცი (ა. ჩეხოვის „ძია ვანო“), მედვედევი (მ. გორკის „ფსკერზე“).

ვ. გუნია თანაგრძნობით და გულისხმიერებით ეკიდებოდა მოძვე სამხურ თეატრს, გულთბილი პირუთვნელი რეცენზიებით ესმაუტებოდა სამხურ წარმოდგენებს. გ. სუნდუკიანის კოძედიში „მეულენი“, რომელიც ვასო აბაშიძის საბუნეფისოდ იყო წარმოდგენილი, ვ. გუნია ჩინებულად შეასრულა არკადი სამსონიანის როლი („ივერია“, 1904 წ. № 271). ვ. გუნია დიდ მნიშვნელობას აკეთვებდა დიდი სომეხი დრამატურგის გ. სუნდუკიანის წვლილს ქართული თეატრის განვითარების საქმეში.

ვ. გუნია ხსლო ურთიერთობაში იყო დიდ რუს მკახიობებთან. პირადად იცნობდა მცირე თეატრის სცენის ოსტატებს. განსაკუთრებით პატივს სცემდა დიდ რუს მსახიობს გლიკერია ფედოტოვას.

ვ. გუნია დიდად აფასებდა სამხური სცენის მშვენებას პეტროს ადამიანს და სამხური რეალისტური თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო წარმომადგენელს გ. ტერ-დავითიანს.

ვ. გუნია პირადად იცნობდა მ. კროპივნიცკის, მას უკრაინული თეატრის მამას უწოდებდა, დიდად პატივსცემდა მას, როგორც მწერალს და უნიკიერეს მსახიობს. მოძმე ხალხთა თეატრის მოწინავე მოღვაწეებთან შთამაგონებელ ურთიერთობაში ვ. გუნია პოულობდა აქტიორული შემოქმედების გამდიდრებისა და გაღრმავების ძალას.

5

გუნია, ქართული რეალისტური სცენის მოწინავე წარმომადგენლებთან ერთად ებრძოდა დასავლეთ-ევროპის ბურჟუაზიული, ბულვარული დრამატურგიის გამხრწნელ გავლენას, მაგრამ ამასთანავე მხარს უჭერდა ყოველივე იმის გამოვლენებას ქართული თეატრის განვითარებისათვის, რაც ღირებულია დასავლეთ-ევროპის დრამატიულ მწერლობაში. ვ. გუნია ქართული სცენისათვის სთარგმნა: უ. შექსპირის „ოტელო“, ვენეციელი ვაჭარი“, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“, „მარიამ სტიუარტი“, დონ კარლოსი“; მოლიერის „ძალად ცოლის შერთვევინება“, „სკაპენის ცუდლუტობა“; გოლდონის „როგორც ჰქუხს, ისე არა სწვიმს“; „მიკიტინის ქალი“; ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, ვ. პიუგოს „ერნანი“ და „რუი ბლანში“.

ვ. გუნია იყო ოტელოს როლის საუკეთესო შემსრულებელი რევოლუციამდელ თეატრში, სანამ ალ. იმედაშვილმა არ ანახელა

ქართული სცენა. შ. დადიანის აზრით: იმ დროინდელ ქართველ ოტე-
ლოებს — კოტე მესხს და ლადო მესხიშვილს უთუოდ სჯობდა ვალე-
რიან გუნია („რჩეული ნაწერები“, 1, გვ. 187). ვ. გუნია მისცა
საწყისი საქართველოში ოტელოს ნიჭიერ განსახიერებას, რაც
ბრწყინვალედ დააგვირგვინა საბჭოთა თეატრის საამაყო ოსტატმ:
აკაკი ხორავამ, რომელმაც ოტელოს როლში, გაზეთ „პრავდას“
სიტყვით, — მიაღწია მწვერვალს, რომლისთვისაც მსოფლიო თეატ-
რის ოსტატებში მხოლოდ ცოტას თუ მიუღწევია.

ვ. გუნიას ოტელოს როლში მრავალი დაბრკოლების გადალახვა
უხდებოდა. რაც მთავარი იყო მას უხდებოდა-იმ მაყურებელთა ურ-
წმუნოების დაძლევა, რომელთაც მისი ოტელო ჯერ არ ენახათ.
იშვიათად თუ ვინმეს ჯეროდა, რომ გუნია შეძლებდა მავრის დამა-
ჯერებელი სახის შექმნას. პირველ წარმოდგენაზე მრავალი მაყურე-
ბელი უფრო მსახიობის მოსალოდნელი „კურიოზული“ მარცხის
სანახავად ყოფილა მოსული. თეატრი ავსებულნი ყოფილა. საზოგა-
დოებს, პირველად, ვ. გუნია თავშეკავებით და ცივად მიუღია, მაგ-
რამ მესამე მოქმედებიდან მრავალჯერ ტაშისკვრით და „ვაშას“ ძა-
ხილით დაუჯილდოვებია მსახიობი.

პირველი მოქმედების მეორე სურათში (სენატის სათათბირო
დარბაზში) გუნია-ოტელო შედიოდა დამშვიდებული, თავის სიმარ-
თლეში დაჯერებული. პირველად მსახიობს ხმაში მღელვარება ემ-
ჩნებოდა, მაგრამ მალე ის სრულიად დაეუფლა სიტყვას. პირველი
სურათიდან მეორეში იყო გადმოტანილი ის სცენა, სადაც ბრაბა-
ნციო ოტელოს შეპყრობას ცდილობს. ბრაბანციო შემოდის სენატ-
ში და ოტელოზე მითითებით შესძახებს: „სტაცეთ ხელი მაგ ქურდს,
ავაზაკს!“ ბრაბანციოს და ოტელოს მხლებელი ოფიცრები ერთი-
მეორეზე იწევენ. ოტელო-გუნია, არა მრისხანედ, არამედ ირონიით
შენელებული მტკიცე და შეუვალი ხმით ბრძანებს: — „ჩააგეთ
ხმლები, თორემ დამის ნამი დაჟანგავს“...

გუნია-ოტელო განთქმულ მონოლოგს სენატის წინაშე წარმოს-
თქვამდა ისე, რომ უფრო მეტად იხატებოდა ოტელოს სიყვარული
დებდემონასადმი, ვიდრე მავრის რაინდული, მომაჯადოებელი ახო-
ვანება. მსახიობის ხმა მთლად ერთიანად დებდემონასადმი მიჯნუ-
რობის სინაზით იყო ათროლოებული. გუნიას ოტელო ამ სცენაში

უფრო მეტად თავდავიწყებამდე გრძნობამორეული მიჯნურია, ვიდრე ვენეციის ჭარის მუდამ ფხიზელგონიერი სარდალი. როდესაც ვენეციის მთავარი კიპროსზე შექმნილ სამხედრო ვითარებას აცნობს ოტელოს, ამ დროს სარდალი ჭერ კიდეც დეზდემონას ესიყვარულება და უცბად ვერ ერკვევა.

მეორე მოქმედებაში, კიპროსზე ნაშუაღამევს ატეხილი განგაშით შეშფოთებულ ოტელოს რისხვით ანთებული ხმა სქექდა, გრავინავდა: „სისხლი ამემღერა, თავდაპირვან ველარ ვახერხებ“. თითქოს ხმლის ტარი, მის მრისხანე ხელებში უნდა დაიფშვანას... და აი გამოჩნდა დეზდემონაც... რა საოცარი გადასვლა ჰქონდა... მრისხანე მეხთატეხას დაწყნარებული სულის სიმშვიდე სცვლიდა. მომხიბვლელი ბუნებრიობით ატარებდა მსახიობი ამ სცენას და მხოლოდ ამას შენიშნავდნენ: იმავე საომარი. ტანსაცმელით, იმავე საჭურველით რად გამოდის, რითაც კიპროსზე ჩამოვიდაო.

მაყურებლები თუმცა დარწმუნდნენ, რომ სერიოზული შეპოქანდებითი ცდის მოწმენი არიან, მაგრამ ჭერ კიდეც ცივად და თავშეკავებით შეპყურებდნენ სცენას. მესამე და მეოთხე მოქმედება ჭერ კიდეც წინ იყო.

და აი დაიწყო მესამე მოქმედებაც. იაგო იქვის საწამლავის ჩაწვეთებას იწყებს... ოტელო მაგიდასთან საქმით არის გართული. ცალყბად უსმენს იაგოს მიკიბულ-მოკიბულ სიტყვებს. გუნიას-ოტელოს კითხვების კილო უკვე აუწყებს მაყურებელს თუ რა შემპარავი თანდათანობით მოქმედებს იაგოს საწამლავი... თანდათან გუნიას ოტელოს მღელვარება ემჩნევა, იგი უაზროდ ურევს ხელებს ზრაგნილებში, ხან ერთ გრაგნილს აიტაცებს და ხან მეორეს... ბოლოს ტანმოშვებული წამოიწევს სავარძლიდან... თითქოს თვალთმისაპყრობელ ნიშანს დაეძებსო... და თვალი რომ ვერაფერზე შეუჩერებია, ხელთ შემორჩენილ ბატისფრთის ყალამს, თითებში გაჩრილს, — ამტვრევს და სრესავს... ნაწყვეტ-ნაწყვეტად სიტყვებს წამოისვრის, სწრაფად, ზედმიყრით... ხან მის ხმაში მდულარე სულის ხვეწნა-მულარა ისმის... იგი უკვე გალიაში მომწყვდეული ვეფხვივით აქეთ-იქით აწყდება, შფოთავს, თითქოს ჰაერი არ ყოფნისო, საკინძეზე ივლებს ხელს.

შემოდის დეზდემონა და ოტელოს თითქოს ეჩვენება. რომ ეხ-

ლავ სიმართლეს გაიგებს... თვალმისტერებით ჩააქცერდება დეზდემონას, თითქოს სულში უნდა ჩაწვდესო და თავის გულის პასუხი; პასუხი იმაზე, რაც ასე უწყალოდ ქეჯნის და სტანჯავს, — ამოიკითხოს, გაიგოს... სული ელევა, ხმა უსუსტდება... დეზდემონას ჰგონია, რომ ავად არის და შუბლს უხვევს გულამღვრეულ ოტელოს... დეზდემონას ხელის შეხება, — და თითქოს ჭრილობას შეეხენო, — სულს უშფოთებს, უკმეხად იშორებს ოტელო საეჭვოდ ქცეული მეუღლის ხელს — „ეგ ხელსახოცი პატარაა, დაე, დაეხსენ!“

ვ. გუნიას ოტელო მესამე მოქმედებაში გრძნობათაღძვრის უმაღლეს წერტილს აღწევდა, ეს მაშინ, როცა ეთხოვება თავის სულის სიმშვიდეს... „მშვიდობით სპანო ჯილოსანო. დიდნო ბრძოლანო“ — ამ მონოლოგს გუნია-ოტელო კითხულობდა ხმაშეკიდებით, არა მოთქმით, არამედ სეედიტ მოცული, კაეშნიანი ხმით.

ვ. გუნიას ოტელოს ადრინდელ შესრულებისას, უსაყვედურებდნენ, რომ ის წამი, როცა იაგო მავრის წინაშე დეზდემონას ასმენს — „მასთან წოლილაო“ და ხელსახოცის სცენა ვერ იყო ძლიერად შემზარავიო, მაგრამ შემდეგში ასეთი საყვედური აღარ გვხვდება და, ალბად, ეს სცენებიც მსახიობმა შთაგონებული შესრულებით შეავსო. ჯანსაყუთრებით ქებას ასხამენ გუნიას ოტელოს IV მოქმედების მეორე სურათში, — დეზდემონას ლალატში დარწმუნებული, რომ მიმართავს ემილიას: „დროა შეუდგე ქალბატონო შენს ხელობასა“. ამ სცენაში მსახიობი ანცვიფრებდა მაყურებელს; მას მთელი დარბაზი შეპყრობილი ჰყავდა ხან უწყალო ტანჯვის და ხან ავზნიანობის, ხან მძულვარებისა და ხან სიცილით გაკილვის გამომთქმელ, ათასნაირად მეღერ ხმას, როცა ოტელო ამხელდა და მოჩვენებით ნილაბს აგლეჯდა. დეზდემონასა და მის მხევალს. თანაც გუნია-ოტელო ერთი წამითაც კი თვალს არ აშორებდა დეზდემონას და ემილიას, გულთამხილავი მზერით ჰყავდა ისინი შეპყრობილი, რომ ყოველივე გარკვეულიყო. და რაოდენი შხამნარევი გესლით იყო აღსავსე მისი სიტყვები დეზდემონასადმი მიმართული: — „გთხოვ, მაპატიო, მე მეგონე შენ ის ცბიერი და უნამუსო დედაკაცი ვენეციიდან, აი ოტელომ რომ შეიერთო...“

„ოტელოს“ პირველ წარმოდგენებში, ვ. გუნიას მეხუთე მოქმედებისათვის ან ძალა არ ჰყოფნიდა, ან და ჭერ კიდევ არ ჰქონდა

ოგი დამუშავებული. ისე ჩამოვიდა ვ. გუნია სცენიდან, რომ ეს საყვედური მან ვერ გააქარწყლა. ესეც კი უნდა ითქვას, რომ ამავე მოქმედებაში მას გააჩნდა მაყურებლის ალტაცებაში მომყვანი სცენები. — მაგალითად, სცენა, როცა ოტელო ემილიას კარებს უღებს და ეკითხება: „ნეტავი ამას ვინ მოჰკლავდაო“;

ვ. გუნიას მიერ ოტელოს როლის შესრულება მაინც აშკარა გამარჯვება იყო. გაზ. „ივერია“ ორ ფელეტონში აღწერდა გუნიას-ოტელოს წარმატებას, აღწერდა მაყურებელთა ტაშისცემას და „ვაშას“ შეძახილებს და დაასკენიდა, რომ გუნია საამო სანახავია ოტელოს როლში (1903, № № 32,33).

ვ. გუნია კარგი შემსრულებელი იყო მეფე ლირის. ერთ სანახაობად შესანიშნავი დახელოვნებით შესრულებული გრიმი კმაროდა. „ქირვეული ცოლის მორჯულებაში“ სანაქებოდ ასრულებდა ტრანიოს როლს („ივერია“, 1895, №274)... ბევრჯერ დაუმსახურებია რეცენზენტებისაგან ქება ვ. გუნიას კარლოსის (შილერის „ყაჩაღები“) როლში („ივერია“, 1891, № 16). მოლიერის „დონ ჟუანში“ ვ. გუნიამ შექმნა დონ ლუისის — დონ ჟუანის მამის შთაბეჭდილება; ამ როლში მსახიობის წარმოსადგობა და სასიამო ხმა დიდ შთაბეჭდილებას სტოვებდა („ივერია“, 1890, № 7). ვ. გუნიამ შილერის „მარიამ სტიუარტში“ ჯალათის უსიტყვო როლი შეასრულა. ნინო ჩხეიძე გვიამბობს: ვაი თუ რაიმე შეცდომა დაუშვანო და სასჯელის სცენამ სათანადო შთაბეჭდილება არ მოახდინოსო და ეს არა სასიამოვნო უსიტყვო როლი თვითონ იკისრა. და აი, როდესაც ჯალათმა (ვ. გუნია) ცული აღმართა პიესის გმირი ქალის თავის მოსაკვეთად, ხალხში გაისმა — არა, არა, ნუ მოჰკლავ იმდენად ძლიერი იყო შთაბეჭდილება (ნ. ჩხეიძე, მოგონებანი გვ. 171).

6

ვ. გუნიას სასცენო მოღვაწეობის 35 წლისთავზე გამოითვალეს რომ მას მიღებული ჰქონდა მონაწილეობა 370 სხვადასხვა სახელისა და ხასიათის პიესაში; ზოგ პიესაში ის ორ-სამ და ოთხ როლსაც ასრულებდა, ასე რომ მას ნათამაშევი ჰქონდა ხუთასამდე როლი.

საბჭოთამდელი ქართული თეატრის ბედუქულმართობა აიძულებდა მსახიობებს ერთი-ორი რეპეტიციით, და, ზოგჯერ, მოუშვადებლადაც, შეესრულებიათ როლი. მთელ რიგ როლებს, მსახიობები

როგორც ხელოსნები ისე ასრულებდნენ და სრულიად დაშორებულნი იყვნენ ხელოვნებას, შემოქმედებას — სცენიური სახის სრულყოფას. მსახიობები მონაწილეობდნენ უამრავ უხამს და უმსგავსო, წარმავალ პიესაში, რომელიც მხოლოდ ერთხელ ახელდა თვალს სცენაზე და იქვე სამუდამოდ კვდებოდა. ასეთ პიესებში მონაწილეობა საბჭოთამდელი ქართველი ნიჭიერი მსახიობისათვის საწაჟღავნების მიღებას უღრიდა, რაც თავის დაღს აჩენდა შემოქმედის ნიჭსა და უნარზე.

მოწინავე თეატრალური კრიტიკა, ყოველნაირად ცდილობდა თეატრი და მსახიობები რეალისტური ხელოვნებისაგან გზააცდენით არ შესჩვეოდა ხელოსნობას, და ამიტომაც, თუ ერთის მხრით, — აქებენ მაღალიდებურ და მხატვრულ პიესებში ცოცხალი და დამაჯერებელი სახეების შექმნისათვის, მეორე მხრით, — ყოველნაირად არცხვენენ და ამხელენ უმსგავსო ნაჯახირევეში მონაწილეობისა და შემოქმედებიდან გზააცდენილი ხელოსნობისათვის.

ვ. გუნიასაც საყვედურობდნენ, რომ „უან ბოდრში“ ოლივიეს როლს ხასიათის გაურკვეველად ასრულებდაო და ამიტომაც გაუბედავად და მიბაძვით თამაშობდაო („ივერია“, 1891, № 254). პიესაში „გამწარებული ცხოვრება“ ვ. გუნიას ვერ გაუთვალისწინებია ვინ იყო და რა („ივერია“, 1894, № 23). ზოგჯერ გუნიას მიერ როლის უცოდინარობასაც აღნიშნავდნენ (გაზ. „დროება“, 1908, № 30).

გასაგებია, რომ რაკი მსახიობი გარკვეული არ იყო წარმოსადგენი როლის ხასიათში, თუ ვინ იყო და რა, და ზოგჯერ როლიც არ იცოდა, — ასეთ შემთხვევაში ის „კი არ თამაშობდა, მხოლოდ ლაპარაკობდა, ულაგო ალაგას იცინოდა“ („ივერია“, 1894, № 23). როცა მსახიობი როლის შინაარსში არ არის გარკვეული, გამორიცხულია შინაგანდ განცდით როლის შესრულება. ასეთ შემთხვევაში მსახიობი მიმართავს ხელოსნობის მექანიკურ ხერხებს და ვ. გუნიასაც შენიშნეს: „გარეგნობისათვის ძალის დატანება, უცნაური ბეჭების რხევა, შეუფერებელი მოძრაობა“ („ივერია“, 1904, № 32, № 55). როლის არსში გაურკვეველობა, მთელი ყურადღების სცენური სახის გარეგან გამოსახვაზე გადატანა მსახიობს სრულიად უკარგავს ზომიერების გრძნობას. სცენაზე როლის ნამდვილ მხატ-

ერულ განცდას აცდენილი მსახიობი ხშირად ახეულის ხელოვნურ კალიზიანებას მიმართავს და ეს ცოდვა გუნისათვისაც შეუძმნევი-ათ. ვ. გუნიას ელიზბარის როლში „თამარ ბატონიშვილი“ „ისეთი ძლიერი გაბოროტება მოუვიდა, რომ ჭავრი ყელში მოაწვა და სიტყვების თქმას ვეღარ ახერხებდა“ („ივერია“, 1891, № 222); „ალაგ-ალაგ მეტად ფიცხი გვეჩვენაო“ („დროება“, 1909, № 227). თანაც უჩივიან: „აკლდა სიძლიერე... მაყურებელს იმდენად არ სწვდებოდა გულში, რამდენადაც სასურველი იყო“ („ივერია“, 1903, № 22). ცხადია, რომ ასეთ შემთხვევაში თავი უნდა ეჩინა ერთფეროვნებას („ივერია“, 1904, № 9) და ნაძალადეგ იერს („ივერია“, 1902, № 263), და ამას აღნიშნავენ კიდევ. რიგი რეცენზიები ვ. გუნიას საყვედურობენ: სიზანტეს, უგუნებოდ, უსიცოცხლო თამაშს, უხასიათოდ, უმოძრაოდ და ძილის მომგვრელი ერთგვარობით, აღფრთოვანებას მოკლებულ შესრულებას („ივერია“, 1893; № 43; 1896, № 14; 1902 № 98; 1903, № 18; „კვალი“, 1893, № 5).

ვ. გუნიას სასცენო მეტყველებაში გააჩნდა ზოგიერთი ნაკლი. რაც განსაკუთრებით მკლავნდებოდა მოუშაღებლად და უგულოდ შესრულებულ როლებში. ვ. გუნია, ზოგჯერ, სიტყვების ბოლოს ჰკვეცავდა („კვალი“, 1893, № 5, 45). მსახიობს მეტისმეტი გულმოდგინება გამოუჩენია ამ ნაკლის დაძლევაში და მაშინ შეუნიშნავთ სიტყვების ბოლო მარცვლების გამოცალკევებით, თავისებური კილოთი გამოთქმა („ცნობის ფურცელი“, 1904, № 226). ვ. გუნიას აგრეთვე ემჩნეოდა თანხმოვანის ისე წარმოთქმა „თითქოს მას კიდევ ნახევარხმოვანი მოსდევს“ (იქვე). ზოგჯერ საყვედურობენ ერთკილოვან ლაპარაკს („ივერია“, 1903, № 18).

ყოველივე ეს შეადგენდა ვ. გუნიას, როგორც მსახიობის ჩრდილოვან მხარეს. ჩვენ ესეც აღვნიშნეთ, რადგან ნათქვამია — „ავს თუ ავი არ ვუწოდებ, კარგს სახელად რა დავარქვავო“? ახლა კი შევეხთ ვ. გუნიას აქტიორული შემოქმედების არსებით მხარეს.

ვ. გუნიას შემოქმედებაში აფასებდნენ და მისაბაძად სთვლიდნენ მის სამაგალითო და მისაბაძ შრომის კულტურას. მას რეცენზიებში ხშირად იხსენიებენ, როგორც სამაგალითოდ როლის მცოდნეს, რომელსაც შრომამ ტყუილად არ ჩაუარა („ივერია“, 1891, № 16). გაზეთებში ხშირად აღნიშნავდნენ ვ. გუნიას იშვიათ დაკვირვებას

და როლის ზედმიწევნით ცოდნასაც („ივერია“, 1901, № 199). ოტელოს როლის შემსრულებელ გუნიაზე წერდნენ „მომზადებულია უშრომნია... მსახიობს ეტყობა ბევრი უფიქრია, შეუსწავლია ოტელოს ბუნება და ზოგ ადგილას თითქმის უნაკლოდაც გადმოგვცა ოტელოს სულიერი მდგომარეობა“ („ივერია“, 1903, № 253); გუშაობა თვალსაჩინო ეტყობა მის თამაშსო („ივერია“, 1903, № 93).

როგორც აკაკი წერეთელმა სწორად შენიშნა, — ვ. გუნია იყო „ჭკუა-მეცადინეობით გაარტისტებული“ ოსტატი. მისი შესრულება იყო მოფიქრებული („ივერია“, 1904, № 24), აზრიანი („ივერია“, 1893, № 232). რადგან ვ. გუნიას მიერ შესრულებული როლები გააზრებით იყო ხორცშესხმული, ამიტომაც წერდნენ მის შესახებ: „დახელოვნებული და ჭკვიანი არტისტი“ („ივერია“, 1893, № 45). რეცენზენტები მზად იყვნენ მის მიმართ გამოეყენებიათ „ყველაზე უფრო აზროვანი და ხელოვანი მოთამაშის“ ეპიტეტი („კვალი“, 1893, № 45), რადგან მისი შესრულება ხშირად „დაკვირვებული და შეგნებულ“ იყო („ივერია“, 1903, № 253).

ვ. გუნია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა სოციალური კონფლიქტის გამომსახველ სცენებს და საბრძოლო განწყობილებით ასრულებდა კაკოს და არსენას, ნიკო მენაბდიშვილსა და ექიმ შტოკმანს, შილერის „ყაჩაღებიდან“ კარლოსს. ვ. გუნიას ედმუნდ კინს მეტად იწონებდნენ იმ სცენებში, სადაც ლორდი მეღვილი მსახიობს „აბიაბრუებს, ჯამბაზსა და მასხარას უწოდებს და გაჩვივარებული კინი უნდა ეცეს“ („ივერია“, 1889, № 256).

ვ. გუნიას განსაკუთრებით პატივს სცემდნენ, როგორც ქართული აქტიორული განხორციელების რეალისტური სკოლის მაღალნიჭიერ წარმომადგენელს, ამ სკოლის ფუძემდებლის ვასო აბაშიძის ღირსეულ თანამებრძოლს. მოსწონდათ ვ. გუნიას მიერ სინამდვილით ტიპის დახატვის ოსტატობა („ცნობის ფურცელი“, 1904, № 2519). მართლაც, ვ. გუნიას რამდენიმე სიტყვით და მიხარა-მოხარით შეეძლო ნათლად წარმოედგინა ტიპიური სახე და თანაც მამხილებელი ტენდენციით გამსჭვალული, ან მებრძოლი სულისკვეთებით აღსავსე დაეხატა იგი („ცნობის ფურცელი“, 1902, № 1972). რეცენზენტები ხშირად აღნიშნავდნენ, რომ მსახიობი როლს საკვირველი ბუნებრივობით ახორციელებდაო („ივერია“,

1903, № 218). ის შესამჩნევი იყო პატარა უპიზოდურ როლებში. შ. დადიანი იგონებს: ვ. გუნიას უნდარმს გოგოლის რევიზორში, მეეზოვეს — შალიკაშვილის „გადაქრილ მუხაში“... „მხოლოდ ორი სიტყვა, მაგრამ სახე, მიხრა-მოხრა ამ როლებისა იძლეოდა დასრულებულ ტიპს და მის მნახველს სამუდამოდ ებეჭდებოდა მახსოვრობაში“ („ჩვეული წერილები“, I, გვ. 185). შ. დადიანი ვ. გუნიას ქართულ თეატრში სცენური უბრალოების პიონერობას აკეთვნებდა („ჩემი მარაო“, 140). ეს შეფასება გადაჭარბებულადაც რომ მივიჩნიოთ, მაინც საგულისხმოა, რამდენადაც ვ. გუნიას რეალისტური ოსტატობის მკაფიოდ დამახასიათებელია.

ვ. გუნია სცენის სახელოვანი ოსტატების ლადო მესხიშვილის, კოტე ყიფიანის, კოტე მესხის თანამედროვე იყო და, მიუხედავად ამისა, მაინც ყურადღებას იხვევდა დრამატიული ნიჭის სიძლიერით. ის მიჩნეული იყო „ძლიერი გრძნობების გამომხატველ ოსტატად“ („ივერია“, 1903, № 225). მისი თამაშობა გამოირჩეოდა სისადავითა და შინაგანი ჯანცდის სიძლიერით.

გიორგი წერეთელი აღნიშნავდა, რომ ტარნოვსკის პიესაში „ლანდი“ გუნია შეუდარებელი იყო როცა მეფისტოფელურად გაიღიმებოდა და ბოხი ხმით, წელა თავშეკავებით ხარხარებდა („კვალი“, 1893, № 45). თეატრალური კრიტიკის მიერ ვ. გუნია აღიარებული იყო მესხიშვილის შემდეგ, პირველ დრამატიულ მსახიობად. გაზ. „ივერიის“ რეცენზენტის დახასიათებით, ვ. გუნიას „გრძნობით გაჟღენთილი ხმა მდიდარია სულიერი ვითარების ამა თუ იმ მიმოხრის გამოსახატავად. მაღალ ფარდებიდან დაწყებული დაბალ ფარდამდე ამ მსახიობს შეუძლიან იუმორიკ და ტრაგიზმიკ თანასწორი ძლიერებით აღბეჭდოს და ორივე შემთხვევაში სიყალბეს ვერ შენიშნავთ... ცრუ აფექტაცია მას არ სჩვევია, არც უაზრო მიხრა-მოხრა და ხელების ენერგიული ქნევა ტრაგიკულ პათოსის გამოსატქმელად. ერთი სიტყვით გუნია ჩვენს სცენაზე ერთად-ერთი მსახიობია (გარდა ვ. მესხიშვილისა). რომელსაც ძალუძს დრამატიული როლების ხელოვნურად აღსრულება“ („ივერია“, 1901, № 246).

ვ. გუნიას როლის სცენაზე გაცოცხლების უნარი შესწევდა. გუნია არამარტო სიმართლით და შინაგანი განცდით ასრულებდა

ამა თუ იმ როლს. არამედ დიდად ზრუნავდა მოქმედი პირის გარეგნული სახიერებისათვის. ამისათვის კი მას ყოველივე ხელს უწყობდა. მისი წარმოსადგეობა მას შველოდა მებრძოლი გამირების სახეთა გამოსაკვეთად, მისი პლასტიკა ზეგამოჭრილი იყო შეუდრეკელი და შეუპოვარი, მტკიცე და დიდბუნებოვანი ხასიათების გამოსაძერწად. აკაკი წერეთელი-გუნიასზე ამბობდა: სასცენოდ მომადლებული ხმა აქვსო („ივერია“, 1904, № 55). ყოველი ხალხისა და ხანის ტანსაცმელი ვ. გუნიას ვაჟკაცურ წარმოსადგეობას მოხდენილად შვენოდა. მას ხშირად უქებდნენ გრძნობით გაუღენთილ ხმას, წარმოსადგე შეხედულებას, მიხრა-მოხრას, თავდაჭერილ დიქციას. მრისხანების გამოსახვისას მის ხმას ჭკეა-ქუხილს და მესთატებსას ადარებდნენ.

ასეთი წარმოსადგეობის მქონე მსახიობი ებრძოდა „გარეგნულს“ თეატრში და სულიერ (— შინაგან განცდის) თეატრს შესაბრლოდა.

1905 წელს თავის დღიურში — „ფიქრებსა და შენიშვნებში“ გუნიას ჩაუწერია: „თეატრი განსაკუთრებით ის სამთავროა, სადაც მის ქურუმებს უთუოდ უნდა ჰქონდეთ სრული და მძლავრი გარეგნობა. საზოგადოების თვალში გარეგნობას დიდი მნიშვნელობა აქვს და, სამწუხაროდ, ხშირად უფრო მეტიც ვიდრე თვით ნიჭსა და ამ ნიჭიერების ძლევაგამოსილებას. თეატრი გრძნობა-გონებისა — სულიერი თეატრი, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ოცნებაში თუ არსებობს, ხოლო თეატრი გარეგნობისა — ხორციელი თეატრი არსებითი მოვლენაა ჩვენს ღრომში რადგან უფრო თვალსახედავია“.

ვ. გუნიას განვითარებული ჰქონდა ახლის გრძნობაც. ის ხედავდა თუ სად ისახებოდა და ძლიერდებოდა ეს ახალი „სულიერი თეატრი“; მის „ფიქრებსა და შენიშვნებში“ ჩვენ ვპოულობთ მოსკოვის სამხატვრო თეატრზე მითითებას. 1905 წ. თებერველში ვ. გუნიას თავის დღიურში ჩაუწერია: „ჩვენ თეატრს ძველი წესწყობილება მოგეზრდა და ახალს რასმეს მოელის... საზოგადოებაშიაც ხშირად ისმის საყვედური ძველისადმი და ნატვრა რაღაც ახალისა, რომელიც ჯერ-ჯერობით არც მნატვრელებს გამოუჩვენებიათ... და არც საკვირველია, — ეგ ახალი ჯერ რუსეთშიაც არ არის საკმაოდ გამორკვეული და განმარტებული, მაგრამ შედარებით იქ უფრო მეტია შეგნებული ამ ახალი თეატრის აზრი და საგანი. საკმარისია,

მოვიხსენიოთ მოსკოვის სამხატვრო-სალიტერატურო თეატრი და მისი საქმის დაყენება. ამ ახალ თეატრთან ახალი რეპერტუარიც შემოდის... სხვანაირ ხასიათის პიესებს სწერენ... სრულებით არ გვანან ძველებურ, ჩვეულებრივ პიესებს“...

ის კარგად ხედავდა ახლის ნიშნებს სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში, რაც სასცენო განსახიერების ახალ ფორმებს კარნახობდა. ვ. გუნია, მხარს უჭერს რა რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში, იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას, როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისას. ვ. გუნია შეხარის სიმართლის ღრმად გამომსახველ, ადამიანის სულის მოძრაობის გამომხატველ ახალ თეატრს.

ეს მეტად საინტერესოა, რამდენადაც ვ. გუნია ამით გამოხატავდა რწმენას მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რუსული თეატრისადმი, მისი მოსკოვის სამხატვრო სცენისადმი. ეს ერთხელ კიდევ მოწმობს იმას, რომ ქართული სცენის მოწინავე მოღვაწეთა საუკეთესო მისწრაფებანი დაკავშირებული იყო დიდი რუსი ხალხის თეატრის მიღწევებთან.

7

1870-1880-იან წლების პროგრესიული მოძრაობის თვალსაზრისით, ქართული თეატრის ისტორიის გაშუქებაში, ქართული რეალისტური სცენის და მისი ოსტატების გამოცდილების განზოგადებასა და მსახიობის ხელოვნების საკითხების დამუშავებაში მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი ვალ. გუნიას. წინამდებარე კრებული ვ. გუნიას თეატრალური მემკვიდრეობის ამ მხარეს გვაცნობს.

ვ. გუნია ცოდნით და დაკვირვებით ესწრაფოდა შეეცნო „აქტიორის თამაშობის კანონები“ და გამოემუშავებია „სასცენო ხელოვნების დაფასების საწყაო“.

აქტიორული ხელოვნების პირველ მცნებად ვალ. გუნიას მიაჩნია „მართალი, უტყუარი, უმეტ-ნაკლებო გამოსახულება ადამიანის ბუნებისა“. აქტიორებს ის ასწავლიდა რომ ბუნებრივი შესრულება გულისხმობს მსახიობის ბუნებრივ და ჩვეულებრივ საშუალებათა გამოყენებას, ყოველი გრძნობის მართებულად გამოხატვას. ვ. გუნია მოითხოვდა რომ მსახიობი სცენაზე თავის რო-

ლით ცხოვრობდეს და ამის მაგალითად ნათო გაბუნია მიაჩნდა. ვ. აბაშიძის სასცენო შემოქმედების მთავარ თვისებად ბუნებრივი სიმართლე მიაჩნდა.

ვ. გუნიას კარგად ჰქონდა გათვალისწინებული დრამატურგიის ფუძემდებელი მნიშვნელობა სასცენო ხელოვნებისათვის. აქტიორს სთხოვდა დრამატურგის მიერ მოცემული სურათის მართლად, სრულად და სახიერად წარმოსახვას. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავდა, რომ მსახიობს დრამატიული ნაწარმოებისათვის მონური პორჩილება გამოეჩინა. დრამატურგისადმი ის შემოქმედებით. კრიტიკულ მიდგომას მოითხოვდა. მსახიობს ძალა უნდა შესწევდეს კრიტიკულად გაარჩიოს, დააფასოს პიესა. მსახიობი „თვითმყოფელი აზრის“ წარმომადგენელი უნდა იყოს და მონურად არ უნდა ემორჩილებოდეს მწერლის ავტორიტეტს. ზოგჯერ მსახიობმა მწერალს შეცდომა უნდა გაუსწოროსო.

ვ. გუნია იმდენად დიდ მნიშვნელობას აძლევდა როლის სიმართლით განსახიერებას, რომ მან საგანგებო ტერმინიც შექმნა — „მართლწარმოდგენა“. სცენაზე მართლწარმოდგენა გულისხმობდა პიესის შესწავლა-შეგნებას, რომ განხორციელება მართო სიტყვიერი კი არ იყოს, არმედ „სისხლ-ხორცში შედუღებული“. მსახიობის დიდი ხელოვნების და დიდი ნიჭის მოწოდებად ვ. გუნიას მიუჩნევია: „გამსჭვალვა და ჩაძრომა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალშეუმჩნეველი სულის მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა, გრძნობა ოდნავ დასანახი გულის ცახცახისა, შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა“ (გვ. 80).

აქტიორის პიესაზე მუშაობას ის თესლის განვითარებას ადარებდა. მსახიობი პიესიდან ითვისებს დედააზრს (გუნიას თქმით თესლს) — იგი იხსნება „განვითარებაში შედის, ბოლოს სრულ სახეს ღებულობს და ცხოვლდება. — აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას“. ვ. გუნია კარგად გამოხატავს აქტიორული გარდასახვის პროცესს: — მსახიობის „ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნებაუნებლიედ მის გულსა და ღვიძლში შედის“.

ვ. გუნია მსახიობს იმისდამიხედვით აფასებდა. თუ რამდენად იყო იგი ნიჭით მომადლებული და ოსტატობით შეიარაღებული სცენაზე ტიპიური სახის წარმოსადგენად. ტიპიურობა გუნიასათვის აქტიორული ხელოვნების საზომია. - - რასაც უხდა განასახიერებდეს მსახიობი, მას მხედველობაში უნდა ჰქონდეს საერთო და სახასიათო.

ვ. გუნიას კალამი თავგამოდებით იცავდა აქტიორულ შემოქმედებაში მხატვრულ ზომიერებას. მან კარგად იცოდა, რომ ზომიერებას ბადებს „გონებრივი მოსაზრება და განვითარებული ჰქუა“ ამიტომაც იყო რომ ყოველმხრივად ზრუნავდა თეატრალური განათლებისათვის (ყურნალს, წიგნს, გაზეთსა და საგამოცდო წარმოდგენებს უნდა გაეწიათ სასცენო სასწავლებლის მაგივრობა). ის დიდ მსახიობებსაც კი, საჯაროდ არცხვენდა გადაჭარბებისა და გადაძლამებისათვის. მხატვრული ზომიერების მისაბამ მაგალითად მას მიაჩნდა ვ. აბაშიძისა და მარიამ საფაროვის შემოქმედება.

მსახიობი რომ მართალი და ზომიერი იყოს ის თავისი როლით უნდა ცხოვრობდეს სცენაზე და, ამავე დროს, თავისთავის სასტიკი კრიტიკოსიც უნდა იყოს. ამაშია ვ. გუნიას მართებული აზრით, აქტიორული შემოქმედების მთავარი სიძნელე და ამიტომაც მსახიობს აუცილებელ თვისებად ჩათვლება „ყველაფრის განმკვერტი გონება, უხვი და ფხიზელი ფანტაზია, (სწრაფი) მოსაზრება, მაღალი გრძნობიერება და ჰქუა“.

ვ. გუნიას მთელი ეს წიგნი წარმოადგენს სიმღერას შრომაზე. ის მსახიობს ასწავლის თავაულებელი მუშაობის აუცილებლობას: რომელი არტისტიც არ მუშაობს ის ვერაფერს ქმნის სცენისათვის. აქტიორული სრულყოფის საზღვარი, გუნიას აზრით, არ არსებობს. მსახიობს სრული შესაძლებლობა აქვს დაუსრულებელი წარმატების გზით იაროს.

გასაგებია, რომ ვ. გუნია დიდი გულისყურით ეკიდებოდა სასცენო მეტყველებას. მან შეისწავლა დიქცია და ამ საკითხზე საინტერესო ნარკვევიც დასწერა. მას არ გამოორჩენია აქტიორული ოსტატობის სხვა საკითხებიც (გრიმი, ტანსაცმელი და სხვა), რაც მოწმობს რეალისტური აქტიორული სკოლის ფართო ინტერესსა და ხელოვნების საკითხებში ღრმად გარკვევის მისწრაფებას.

ვ. გუნიას თეატრალური ნააზრევი, მისი შემოქმედებითი მემ-

კვიდრობა, რაც ამ წიგნშია წარმოდგენილი, ასახავს ქართული სასცენო რეალიზმის საუკეთესო ტრადიციას და ამდენად ის ღირებული და გამოსაყენებელია საბჭოთა თეატრალური კულტურისათვის.

8

ვ. გუნია მრავალმხრივი მოღვაწე იყო. ის მსახიობობდა და რეჟისორობდა, რედაქტორობდა ჟურნალ-გაზეთებს, იყო თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი დრამატიული მწერალი, თეატრალური კრიტიკოსი, მრავალი წიგნებისა და კრებულების გამომცემელი, მაგრამ 'ის მაინც უმთავრესად თეატრის შემოქმედებითი მუშაკი იყო.

ვ. გუნიას შემოქმედების და ნააზრევის განხილვისას ჟუნდა განვასხვავოთ სამი პერიოდი. პირველი: 80-90-იანი წლები, როდესაც ვ. გუნია რევოლუციურ-დემოკრატიული რეალიზმის ხელოვნების მოწინავე წარმომადგენელი იყო. ეს ხანა ყველაზე ნაყოფიერია ვ. გუნიას შემოქმედებაში, ვიტყვოდით, — ყველაზე ფასეულიც, რამდენადაც შეიცავს ქართული რეალისტური თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს. ამიტომაც არის, რომ ეს კრებული ძირითადად შეიცავს ვ. გუნიას მიერ გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში დაწერილ ნარკვევებსა და წერილებს.

ვ. გუნიას შემოქმედების მეორე პერიოდია 900-იანი წლებიდან 1921 წლამდე. 900-იან წლებში ვ. გუნია დაუკავშირდა ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ მიმართულებას, რამაც წინააღმდეგობებით აავსო მისი შემოქმედება და დააკნინა კიდეც. ერთი მხრით, — ვ. გუნია ცდილობდა განეგრძო 80-იანი წლების ქართული თეატრის დემოკრატიული რეალიზმის ტრადიცია (მისი მონაწილეობა მაქსიმ გორკის პიესის განსახიერებაში, რევოლუციონერის ნიკო მენაბდიშვილის სახის შექმნა ტრ. რამიშვილის „მეზობლებში“, ოსტროვსკის, ტოლსტოის, 'გოგოლის 'და ჰიუგოს პიესების თარგმნა), მეორე მხრით, — ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური ინტელიგენციის პესიმისტური სულისკვეთების, დაცემულობის გამოხატვა რეაქციის პერიოდში (არჩილის სახე ნ. შიუკაშვილის „მეგობრებში“, ონუფრი — ლ. ანდრეევის პიესაში „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ და მონაწილეობა შოვინისტურ, ცრუ-ისტორიულ პიესებში, რომელნიც ფეოდა-

ლური საქართველოს მეფეების, მთავრების და დიდებულების ოდელიზაციას წარმოადგენდნენ). ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური კრიტიკა ამ დროს ვ. გუნიას დიდ დამსახურებად უთვლიდა, თეატრის კლასთა ზავისა და კლასთა თანამშრომლობის თვალსაზრისით განხილვას. მსახიობის საიუბილეო ალმანახში წერდნენ: ვ. გუნიას სწამს, რომ „თეატრი და საზოგადოდ ხელოვნება საერთოა და აქ პარტიული ბრძოლისა და კინკლაობის შეტანის დიდი წინააღმდეგია“-ო (გვ. 4). ეს უკვე იმის მაჩვენებელი იყო, თუ რაოდენ შეზღუდული და ხელოვნების მოწინავე პოზიციებს იყო დაცილებული ვ. გუნიას ამ დროის ესთეტიკური შეხედულებანი.

ისევე, როგორც შემოქმედებით ჩინში მოქცეული მრავალი შემოქმედებითი მუშაკი, ვ. გუნიაც იხსნა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამ, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამ. ვ. გუნია ბედნიერი იყო, რომ კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელოვნებისადმი შეუწყნებელი მზრუნველობის პირობებში, მოესწრო ქართული სასცენო ხელოვნების აყვავებას. ვ. გუნია ერთი იმ მსახიობთაგანი იყო, რომელთაც იმ თავითვე დაიწყეს საბჭოთა ხელისუფლებასთან გულწრფელი თანამშრომლობა, საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშენებლობის საქმეში.

საბჭოთა მთავრობის მიერ, თეატრალური ხელოვნების დარგში. ერთ-ერთი პირველი ღონისძიების—მუშებისათვის უფასო წარმოდგენების მოწყობის საქმის, აქტიური მონაწილე იყო ვალერიან გუნია. 1921 წელს 6 მარტს დაიდგა ვ. გუნიას „სიძე-სიმამრი“. ამ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სცენის სახელოვანი ოსტატები ვასო აბაშიძე და ვალერიან გუნია, რამაც დიდი ინტერესი აღძრა წარმოდგენისადმი. ხორცი შეესხა ქართული სცენის დიდ მოღვაწეთა მისწრაფებებს ხალხური თეატრისადმი. თეატრი მუშებით იყო გაკედლილი. ასეთი აღვლევებით და აღფრთოვანებით მსახიობებს იშვიათად უთამაშნიათ. მუშა-მაყურებლებიც განსაკვიფრებელი სიყვარულით ხვდებოდნენ ხალხის საყვარელი მსახიობების სცენაზე გამოჩენას.

ეს იყო ზეიმი-წარმოდგენა, როდესაც დაიწყეს ხალხისათვის მისი კუთვნილი ხელოვნების გადაცემა (იხ. გაზ. „კომუნისტი“, 1921, № 6).

1921 წლის 9 აპრილს ვ. გუნია მშრომელი მაყურებლების წინაშე წარსდგა თავისი საუკეთესო როლით, ქართული რეალისტური თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ სცენურ სახით, — ოთარ-ბეგით. ამიერიდან, გუნია გამუდმებით შრომობს ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებისათვის, ის აქტიურად მონაწილეობს მსახიობთა პროფესიულ კავშირის მუშაობაში, 1923 წ. ქუთაისის დასშია და მონაწილეობს შალვა დადიანის „მღვიმეში“ და ს. შან-შიაშვილის „ლატაერაში“. 1928 წელს, ვ. გუნიას დაევალა მოგზაური დასის შედგენა. მან დასისათვის კარგი ძალები შეაჩია და დადგა ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ავქ. ცაგარლის „ხანუმა“ და თავისი „აღლუმი“. დასმა მოიარა: ბათუმი, ფოთი, გორი, თელავი, ქიათურა, ხაშური, ცხაკაია, ზუგდიდი, ხონი, ხარაგოული, სიღნაღი, გურჯაანი. „რღვევაში“ ვ. გუნიამ ჩინებულად შეასრულა ბერსენიევის როლი, რომელშიც მან გამოხატა ძველი ქართველი ინტელიგენციის საბჭოთა ქვეყნისადმი, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობისადმი გულწრფელი ერთგულება. ამით დაამთავრა ვალერიან გუნიამ თავისი 45 წლის შემოქმედებითი გზა. ამის შემდეგ, ავადმყოფობის გამო, იშვიათად თუ მიუღია მას მონაწილეობა წარმოდგენებში, მაგრამ სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებშიაც კი, დიდი ინტერესით აღევენებდა თვალყურს მისთვის მშობლიურ თეატრალურ ცხოვრებას.

საბჭოთა ხელისუფლებამ ქართული სცენის დიდად ნაამაგდარ მოღვაწეს ვალერიან გუნიას მიანიჭა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო სახელწოდება. 1936 წელს სექტემბერში, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დასის შეკრებას ეწვევივნენ ქართული სცენის უხუცესი მსახიობები ვალერიან გუნია და მარიამ საფაროვი-აბაშიძე, რომელნიც დასმა თავისი საპატიო წევრებად აირჩია. მსახიობთა ტაშის გრიალით გარემოცული ვალერიან გუნია, მაშინ ჯერ კიდევ მუხასავით იდგა და შეხაროდა ქართული საბჭოთა თეატრის მზიან და ბედნიერ დღეებს.

დიმიტრი ჯანელიძე

ვალერიან გუნია

**ქართული თეატრი (1879—1889), ჩეხანოვიები,
ნაკვეთები და პენიშენანი**

I

ქართული მუდმივი სცენა

1889 წლის 5 სექტემბერს შესრულდა სწორედ ათი წელიწადი წინ ქვეყნისათვის იმ ღირსშესანიშნავი დღიდან, რაც ქართული მუდმივი დასი¹ პირველად გამოჩნდა ახლად დაარსებულ მუდმივ სცენაზე. მართალია, სანამ მუდმივი სცენა დაარსდებოდა, 1873 წლიდან ქართული წარმოდგენები იმართებოდა დროგამოშვებით ხან კლუბებში და ხან კერძო ოჯახებში და ზოგი მოთამაშე თითქმის იმ კლუბის სცენაზე იყო კარგად დახელოვნებული, მაგრამ, რაც უნდა ყოფილიყო, ხსენებული კლუბის წარმოდგენები უფრო სცენისმოყვარეთა თავშესაქცევი იყო, ვიდრე სერიოზული საქმე. თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ იმ კლუბის წარმოდგენებმა ბევრად წასწია წინ მუდმივი სცენის მოწყობის საქმე. იმდროინდელ მოღვაწეთა შორის არ შეიძლება არ დავასახელოთ ბ-ნი როინიშვილი, რომელმაც ბევრი სამსახური გაუწია ამ საქმეს. სცენისმოყვარენი და წარმოდგენაზე დამსწრენი თანდათან შეეჩვივნენ თეატრს, როგორც ერთი, აგრეთვე მეორე მხრივ ინტერესი გაცხოველდა, წარმოდგენების ხალისი გაორკეცდა და როგორც ზემოთ ვთქვი, 1879 წლის 5 სექტემბერს პირველი ქართული წარმოდგენა გამართა ახლად შედგენილმა მუდმივმა დასმა. წარმოდგინეს კნ. ბარბალე ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“.²

ამ საქმის მეთაურები იყვნენ ჩვენი საზოგადოების წარჩინებული პირნი: მარად ნეტარხსენებელი დიმიტრი ყიფიანი³, რომლის მთელი ოჯახობა იღებდა მონაწილეობას წარმოდგენებში, გიორგი თუმანიშვილი⁴, დავით ერისთავი⁵, ნიკო ავალიშვილი⁶, იოსებ ბაქრაძე⁷, ალ. სარაჯიშვილი⁸, ილია ჭავჭავაძე⁹ და სხვანი. ამავე პატივცემულ პირებს მინდობილი ჰქონდათ გამოეკვლიათ ამხანაგობის წესდება რაც მალე შეასრულეს. ამგვარად შედგა დრამატული საზოგადოება¹⁰ და მისი გამგებელი კომიტეტი. შეაგროვეს ზოგი ხე-

ლის მოწერით, ზოგი წინანდელი წარმოდგენებიდან ცოტაოდენი ფული და საქმეს ბეჯითად შეუდგნენ.

იმ დღიდან მოყოლებული ქართული წარმოდგენა დღემდე არ შეჩერებულა, იმ დღიდან დაწყებული საქმე დღევანდლამდე ჩვენ-და საბედნიეროდ და სასიქადულოდ კარგად მიდის და ისე მტკიცედ და ღრმად აქვს გადგმული ფესვები საზოგადოებაში, რომ დღეს მისი უკუღმართად სვლა ყოველად შეუძლებელია, თუ კი რაიმე მოულოდნელი გარეგანი შემთხვევა და საზოგადოების გულგრილობა ძირს არ გამოუთხრის ამ ჩინებულ და ყოველად სასარგებლო საქმეს.

ქართულ მუდმივ სცენას, ბედმა წილად არგუნა ჩვენი საზოგადოების გამოფხიზლება და კიდევ ბევრი სხვა სიკეთის მოტანა ჩვენი ქვეყნისათვის, რისთვისაც ერი და ქვეყანა დიდი პატივისცემით და ღრმა სიყვარულით მოიგონებს მას.

ბუნებამ იმთავითვე ისე უხვად დააჯილდოვა ყოველივე ნიჭით ქართული მუდმივი სცენა და დასი, რომ მისი მომავალი დღეგრძელობა ყველასათვის ცხადი და აშკარა იყო.

ქართულ მუდმივ სცენას უხვად ჰქონდა ყველაფერი ის, რითაც შეიძლება საქმის რიგიანად წაყვანა, ცხოვრებაში კვალის დამჩნევა, თავის შესაძლებლობისა და ძალ-ღონის გაორკეცება, ნიჭის, იღუმალ სურვილთა და მისწრაფებათა აღფრთოვანება მომავალ დროთა და უაშთა გაცისკროვნება. ქართულ მუდმივ სცენას არ ჰყოლია სხვა სცენებსავე მფარველად ოქრო და სხვა ძლიერება ძალის მქონეთა, ურომლისოდ ძნელია წელში გაშლა და ფეხზე წამოდგომა. მართალია, ჩვენი სცენა ქვეყნად დაიბადა ღარიბად და უმწეოდ, მაგრამ სამაგიეროდ დაბადებისთანავე გამოყვა იმდენი ნიჭი, სიყვარული და გულქველობა, შრომის და ჯაფის ხალისი, მეცადინეობა და ჭაბუკისებური იმედი, შეუდრეკელი ხასიათი და ბრძოლის უნარი, რომ მტერი არ გაახარა და მოყვარე არ აატირა.

იშვიათად თუ მოხდება სადმე იმგვარად საქმის დაყენება, როგორც ჩვენში მუდმივი სცენის საქმე დაიწყო. იმ ხანებში ჩვენ სცენას ყველაფერი ხელს უწყობდა: ერთი მხრივ მომზადებული და მომწიფებული დრო, საზოგადოების მოლოდინი, მეორე მხრივ კარგად მოწყობილი, ნიჭით, შრომის სიყვარულით სავსე დასი, კარგი, თუმცა პაწია, რეპერტუარი, დახელოვებული და საქმის მცოდნე

გამგებელნი, ცოტაოდენი შეძლება — ეს ისეთი საბუთები იყო, რომ ყოველ ურწმუნო თომასაც-კი დაარწმუნებდა და მართლაც მაშინ ყველას სჯეროდა და იმედი ჰქონდა ქართული მუდმივი სცენის აყვავებისა.

განა შესაძლებელი იყო ვისმე ექვი აელო ქართული სცენის დღეგრძელობისა? ჩვენს თეატრს ერთბაშად გამოუჩნდა ოთხი ფრიად ნიჭიერი და სასარგებლო მოთამაშე: მ. საფაროვისა¹¹, ნ. გაბუნია¹², ვ. აბაშიძე¹³ და კ. ყიფიანი¹⁴; როგორც ყოველ მაგარ შენობას ეკირვება ხოლმე ოთხი დედაბოძი, ოთხი კედელი, ისე ჩვენს თეატრსაც გაუჩნდა ოთხი დედა ბოძი, ოთხი საიმედო საძირკველი, რომლებზედაც დიდი და ტურფა შენობის აგება შეიძლებოდა. საქმეს უკვე სული ჩაედგა, თეატრს უკვე კედლები ამართული ჰქონდა, აკლდა მხოლოდ ქერის დახურვა და მორთვა-მოწყობა. და აი, აქაც ჩვენს სცენას ბედმა არ უმტყუნა და ზედიზედ გამოჩნდნენ შემდეგი მოთამაშენი: ბ. ხერხეულიძისა (ავალიშვილი)¹⁵, კ. მესხი¹⁶, ვ. ალექსი-მესხიშვილი¹⁷, მ. მძინაროვისა¹⁸, ბ. კორინთელი¹⁹, მ. ყიფიანისა²⁰, ნ. თომაშვილი²¹ (შიშნიაშვილი), ა. მოხევე (ყაზბეგი)²² ვ. მაქსიმოძე (მძინაროვი)²³ და სხვანი.

ახლა ჩვენს მუდმივ სცენას ვერავინ დასდებდა წუნს და ვერავინ უძრახავდა. მართლაც, პირველ ნაბიჯიდანვე ქართულმა თეატრმა ისეთი მეცადინეობით და დაბეჯითებით გასწია წარმატებებისაკენ, რომ ჩვენი საზოგადოების გული ერთბაშად მოიგო, ხალხი გამოადვიდა და თან ისეთ აღტაცებაში მოიყვანა, რომ პირველ ხანს თეატრში მაყურებლისაგან ტევა არ იყო. უმთავრესი საგანი უკვე მიღწეული იყო: მშვენიერი დასი დაარსდა, საზოგადოება დაიძრა თეატრისაკენ, ჯერ ინტელიგენცია, მერმე მას მოჰყვა დიდძალი ხალხიც, ერთი სიტყვით, ქართველთ ცხოვრებაში გაჩნდა ახალი ნაკადი და ცხოველი მოძრაობა.

დრამატული კომიტეტი ქართულ სცენას პირველ ხანებში მარჯვედ და ბეჯითად განაგებდა, ოღონდ ეს სიმარჯვე მეტად ხანმოკლე იყო. ორი წლის შემდეგ დრამატულმა კომიტეტმა ქართულ თეატრზე ხელი აიღო, სწორედ იმ დროს, როცა უფრო მეტი სიმხნე და სიბეჯითე იყო საჭირო.

ქართულ სცენას, რომელიც ბევრ საუკეთესო რუსულ სცენას

არ ჩამორჩებოდა, გამგებლები შემოეფანტნენ. დადგა ძნელი დრო, ეს იყო 1880 წელი.

ამ ძნელ დროს ქართული სცენის მეთაურობა იკისრა ორმა სცენის საუკეთესო არტისტმა ვ. აბაშიძემ და კ. მესხმა (ეს უკანასკნელი პარიზიდან ახლად ჩამოსული იყო). მათ იკისრეს ქართული თეატრის მეთაურობა და წინ გაძლოლა — ანტრეპრენიურობა²⁴ და პირუთვნელად უნდა ვალიაროთ, რომ ჩინებულად და საუცხოვოდ წაიყვანეს თეატრის საქმე. დრამატული კომიტეტის მოშლა სცენას არ აგრძნობინეს, პირიქით, უფრო მეტი სიცხოველე შემატეს და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა თეატრისა გააორკეცეს. მაგრამ ჩვენში ხომ ხანგრძლივი არაფერი ყოფილა!

ვ. აბაშიძის და კ. მესხის ანტრეპრენიურობა დრამატულ კომიტეტებზედაც უფრო ხანმოკლე იყო, რალაც უცნაური მიზეზების გამო ამხანაგები ვერ მორიგდნენ და სერიოზულად დაწყებული საქმე ვოდვეილურად დააბოლოვეს. ქართულ სცენას ხელახლა დასჭირდა გამგებლის და მეთაურის ძებნა და მონახვა კიდევ.

ეს გახლდათ ჩვენი პატივცემული და სახელოვანი პოეტი აკაკი წერეთელი²⁵. ამ ანტრეპრიზისა ბევრი ვერაფერი ითქმის. ამით ერთხელ კიდევ დამტკიცდა, რომ შესაძლებელია ერთსა და იმავე დროს გამოჩენილი ადამიანი, ადმინისტრატორი და საქმის გამგებელი ცუდი მოშაირე იყვეს და პირიქით გამოჩენილი და დიდებული პოეტი ადმინისტრატორობას ვერ ეწყობოდეს. აკაკის ნახევარ სეზონამდეც ვერ მიუტანია ქართული წარმოდგენები...

ამის შემდეგ იწყება ქართული სცენის მერყეობა. 1884 წელს ქართული თეატრის საქმეს სათავეში ისევ ვ. აბაშიძე ჩაუდგა. პირველში საქმე კარგად მიჰყავდა, მაგრამ მალე თეატრს შემოსავალი შემოაკლდა. ხალხი ცოტა-ცოტად დაფრთხა, ზედ მიემატა ჭორები, ინტრიგები, ჩვენებური აჭია-ბაჭიაობა და დასი ისევ დაიშალა.

ახლა მეტად ძნელი იყო მოთამაშეთა თავის მოყრა, ზოგმა საუკეთესო არტისტმა უკან დაიხია. დარჩნენ ზოგიერთი რიცხვით მცირენი და საქმის სიყვარულით მდიდარნი, რომელთაც შეადგინეს ამხანაგობა და დაიწყეს ისევ წარმოდგენების მართვა. ამხანაგობა უწინარეს ყოვლისა ითხოვდა მისი წევრებისაგან სრულ მორჩილებას, თანხმობას და ერთმანეთის გამტანობას უმთავრეს საგნებში, ერთად შრომას და ჭაპანის წევას, და არა გასიებულ თავმოყვარეო-

ბას, აულაგმელ ჭირვეულობას. ამხანაგობას დიდხანს არ უთამაშნია სცენაზე და ათიოდე წარმოდგენის შემდეგ თეატრს ისევ ძველი და ძნელი დარი დაუდგა.

1885 წელს ანტრაპრენიორობას ხელი მოჰკიდა ალ. ნებიერიძემ²⁶. ნებიერიძეს თეატრისა იწი არ გაეგებოდა და თუმცა პირველ ხანებში არტისტებს ერთად მოუყარა თავი, მაგრამ მესამე თუ მეოთხე წარმოდგენიდან, უეცობის თუ უტოდინარობის გამო, ზოგი შემოეფანტა და ვაი-ვაგლახით სეზონი ბოლომდე მიიყვანა და თეატრს თავი დაანება კიდეც.

1885-86 წელს ქართულ დასს მეთაურობს მ. საფაროვ-აბაშიძისა. ამ პატივცემულ მსახიობი ქალის ხელში თეატრს ცოტა სიცხოველე და მეცადინეობა დაეტყო, მაგრამ ყველა მოთამაშე ვერ დაიახლოვა, რის გამო შემდეგ სეზონში იძულებული გახდა თავი დაენებებინა.

1887 და 1888-89 წლებში ქართულ თეატრს ისევ ახლად შემდგარი კომიტეტი მეთაურობს. ამდენი რყევით მოღლილ-მოქანცული არტისტები სიამოვნებით იყრიან თავს კომიტეტის ხელქვეშ და საქმე ისევ წელში იმართება. მაგრამ მსაყურებლების ერთხელ აცრუებული და გატეხილი გული როგორღაც ვერა ჰძღვნის მათ თანაგრძნობას და კომიტეტი ვაი-ვაგლახით, ძლივს-ძლივობით ახერხებს შემოსავალ-გასავლის ერთად მორიგებას. უკანასკნელ წელს თუმცა სააზნაურო ბანკმა შემწეობაც მისცა კომიტეტს, მაგრამ მაინც ორი წლის განმავლობაში დრამატულმა კომიტეტმა თავის უკანასკნელ საზოგადო კრებაზე ზემოხსენებული მიზეზი თითზე დაიხვია და ქართული სცენის საქმე თავიდან მოიშორა, ვითომ იმ საბაბით, რომ ჯერ შეძლებას მოგნახავთ და მერე გაუძღვებით ქართულ თეატრსო. იქნება ეს აზრი საფუძვლიანი იყვეს და ასეც უნდა მოქცეულიყო კომიტეტი, მაგრამ ჩვენი გამოცდილებიდან ვიცით, რომ ფულის მოგროვება ჩვენში არამც თუ თეატრისათვის, არამედ წერა-კითხვის გასავრცელებლადაც კი ძნელია და თითქმის მოუხერხებელია. ესეც რომ არ იყოს, მაინც ნათქვამია: „სანამ პეტრე მოვიდოდა, პავლეს ტყავი გააძვრესო“, სანამ კომიტეტი შეძლებას იშოვნის, ქართული სცენა ბევრს დაკარგავს, დაიკარგება აგრეთვე კომიტეტის ორი წლის მეცადინეობა და ვინ იცის კიდეც ასე ადვილი იქნება შემდეგ საქმის ხელახლად დაწყება და გაგრძელება? ამიტომ ჩვენ გვგონია,

რომ დრამატული კომიტეტი ვერ მოიქცა ისე როგორც რიგი იყო და ისევ ის შეცდომა განიმეორა, რაც 1881 წელს ჩაიდინა.

ასე და ამგვარად ხან ჯაგლაგით მიდიოდა, ხან კი მითხარაკობდა ქართული მუდმივი სცენის საქმე. ჩვენ წვრილმანებში არ შევსულვართ, გაკვრით შევეხეთ მხოლოდ თეატრის უმთავრეს წუთებს მისი ყოფნისას ამ ათი წლის განმავლობაში. რაც უნდა სამწუხარო და იქნებ ხშირად სასაცილო ყოფილიყო თეატრის ნაბიჯები ამ ათ წელიწადში, მაგრამ მაინც არ დაივიწყეთ ის გარემოება, რომ იმდენი უბედურების და ჭაპანწყვეტის ამტანს მუდმივ ქართულ სცენას ერთხელაც არ შეუჩერებია წარმოდგენები ათი წლის სეზონში. ავად თუ კარგად წარმოდგენები ყოველთვის იმართებოდა, თეატრს შეჩვეული ხალხი ცოტად თუ ბევრად ყოველთვის დადიოდა თეატრში.

აქ ურიგო არ იქნება მოვიყვანოთ ზოგიერთი სტატისტიკური ცნობანი მუდმივი ქართული დასის შესახებ. ეს ციფრები უფრო ნათელ და უტყუარ სურათს წარმოადგენს ქართული თეატრის ნამოქმედარისას, ვიდრე მაგალითებით შეუმოწმებელი სიტყვები.

დავიწყეთ მოთამაშეებიდან. ამ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში ქართულ სცენაზე უთამაშნიათ და იმავე დროს ცოტა თუ ბევრი სასყიდელიც მიუღიათ შემდეგ პირებს (რა თქმა უნდა, ზოგი მათგანი დრო გამოშვებით მსახურობდა, ზოგი კი მუდმივ).

მ ს ა ხ ი ო ბ ი ქ ა ლ ე ბ ი: მარიამ საფაროვ-აბაშიძისა, ნატალია გაბუნია-ცაგარლისა, ბარბალე კორინთელი-ყიფშიძისა, მარიამ მძინაროვის ქალი, მარიამ ყიფიანის ქალი, ქეთევან ანდრონიკოვისა²⁷, მერკულოვისა, იოსელიანი-სავანელისა, ტარიელოვისა, დიდებულიძისა, თამაროვის ქალი (იონათამოვისა), ჩერქეზიშვილი-მაჩაბლისა²⁸, არდაზიანის ქალი, ციციშვილისა, მ. წერეთლისა, ჯორჯაძისა, ე. მესხის ქალი²⁹, ბარბალე მელიქოვ-საფაროვისა, ანტონოვსკისა, ბათიევის ქალი, კიკნაძისა, წყრომელიძისა, რუსიევისა და სხვანი. (თითო ორ-ორჯერ რომ გამოსულან სცენაზე, როგორც სცენისმოყვარენი).

მ ს ა ხ ი ო ბ ი ვ ა ყ ე ბ ი: ვასილ აბაშიძე, კონსტანტინე ყიფიანი, კონსტანტინე მესხი³⁰, ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი, ზაალ მაჩაბელი³¹, ნოდარ ჯორჯაძე, ნიკოლოზ თომაშვილი (შიშნიაშვილი), კ. მაქსიმესძე (მძინაროვი), ავქსენტი ცაგარელი³², ივანე ცაგარელი, ვ. ელბაქიძე, ალ. ბერიძე³³, დ. აბდუშელიშვილი, ი. მიქელაძე, და-

ვით აწყურელი (გამყრელიძე)³⁴, ვიქტორ გამყრელიძე³⁵, ალ. მოხევე (ყაზბეგი), ვალერიან გუნია, ალექსანდრე ნებიერიძე, დავით მესხია³⁶, ლომიძე, ნიკოლოზ ტყეციაველი (ერისთავი), ი. ჯაჭანაშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე³⁷, ა. ჩუბინიშვილი³⁸, გ. ხუციშვილი, ა. აზნაუროვი, ნ. ვალუსტოვი, გ. კანდელაკი, კანდელაკი მეორე, ნ. აბაშიძე, ხუნდუხოვი, ზ. საფაროვი, ი. კობახიძე, ი. ნიობე (ტერ-გრიჭუროვი), ნიკიტინი, სარიდანძე და სხვა სცენისმოყვარენი, რომელნიც დრო გამოშვებით თამაშობდნენ ხოლმე. ამათ გარდა ქართულ თეატრს სასყიდელი მიუცია მომღერლებისა, მხატვრებისა და მემუსიკეთათვის.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ზოგიერთ მოთამაშეს უმსახურია სცენაზე დრო გამოშვებით და ზოგი კი პირველ წარმოდგენებიდან დღევანდლამდე ემსახურება ქართულ სცენას და არც ერთ წარმოდგენას არ დაკლებია.

ამ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში ქართულ სცენაზე გაუმართავთ, საშუალოდ სეზონში რომ 35 წარმოდგენა ვიანგარიშოთ და თვით სეზონი ხუთი თვით, — 350 წარმოდგენაზე მეტი.

ამ წარმოდგენებში პირველი ხარისხის არტისტებს შეუსრულებიათ 250-დან 400-მდე ახალი და ძველი როლი.

ათი წლის განმავლობაში ქართული თეატრის სალაროში შემოსულა სრული შემოსავალი 75.000 მან. ხოლო ნალდად დარჩენია 40.000-დან 45.000-მდე მანეთი.

პირველი ხარისხის არტისტებს რგებიანთ ათი წლის განმავლობაში ბენეფისების უფლებისა და სხვა საჩუქრების გარდა 3000-დან 6.000 მანეთამდე.

ათი წლის განმავლობაში ქართულ მუდმივ დასს წარმოუდგენია არა ნაკლები 225 პიესისა, მათ შორის კომედიები და ოპერეტები.

ათი წლის განმავლობაში ქართულ სცენაზე წარმოუდგენიათ გ. ერისთავის³⁹ პიესები. „გაყრა“, „დავა“, „ძუნწი“, „უჩინ-მაჩინის ქუდი“, „თილისმის ხანი“, „ყვარყვარე ათაბაგი“, და „თევზის კონტორა“. ზ. ანტონოვის⁴⁰ პიესები: „მზის დაბნელება“, „მე მინდა კნეინა გავხდე“, „ქორწილი ხევსურთა“, „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო“, „ქმარი ხუთი ცოლისა“, „ქოროლი“, „ტივით მოგზაურობა“ და „ორი მდგმური“.

ხოლო ამ ხანებში ახლად გადათარგმნილა და სცენაზე წარმო-
 უდგენიათ შემდეგი კლასიკური პიესები: მოლიერისა⁴¹: „ექვიო-
 ავადმოფი“, „სკაპენის ცულლუტობა“, „ჟორჟ-დანდენი“, „ძალად
 ცოლის შერთვევინება“, „სგანარელი ანუ სიყვარული მხატვრობს-
 და სიყვარული მკურნალობს“, ბომარშისი⁴² „სევილიელი დალა-
 ქი“, ბალზაქისა⁴³: „მერკადე“, შექსპირისა⁴⁴ „მეფე ლირი“, „ჰამლე-
 ტი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, გოგოლისა⁴⁵: „რევიზორი“, გრიბოედო-
 ვისა⁴⁶: „ვაი ჭკუისაგან“, ლერმონტოვისა⁴⁷ „მასკარადი“, პუშკინი-
 სა „ძუნწი რაინდი“, ოსტროვსკისა⁴⁸: „შემოსავლიანი ადგილი“,
 „ქორწილი ბალზამინოვისა“, „შრომით ნაშოგენი პური“, „ბედნიერი
 დღე“. ალ. დიუმასი⁵⁰: „ედმუნდ კინი“, კომოლეტისა⁵¹: „და ტერე-
 ზია“ ანუ „მონასტრის ზღუდეთა შორის“, ჯიოკომეტისა⁵²: „დამნა-
 შავის ოჯახი“, ეჩარადენისა⁵³ „ორ ცეცხლ შუა“, ვაკერისა⁵⁴ „უან
 ბოდრი“, სკრიბისა⁵⁵: „ვალერი“, ვ. დიუჟანჟის „ყომარბაზის ცხოვ-
 რება“^{55-ა}, „ესპანელი აზნაური“^{55-ბ}, გოლდონის „როგორც ქუხს ისე
 არ წვიმს“⁵⁶, „ორი ობოლი“^{55ა}, სარდუსი⁵⁷ „ქარაფშუტა“, ბაიარისა
 და ვერერბურხისა⁵⁸ „პარიზელი ბიჭი“, „შეშლილია“^{58ა}, ლაბიშისა⁵⁹
 „ბაქი-ბუქი“, „ჯერ თავო და თავო“, დიანჩკოსი⁶⁰: „ეხლანდელი
 სიყვარული“, „დანგრეული ოჯახი“, ნევეჟინისა⁶¹ „მეორედ გაყმა-
 წვილება“, ფროლოვისა „ცოლი მეუღლე“, მანსველდისა „მგოსა-
 ნი“,^{62-ა} სუხოვო-კობოლინისა⁶² „კრეჩინსკის ქორწილი“, ამათ გარ-
 და გადმოუკეთებიათ ჩვენი სცენისათვის „ადვოკატი მელაძე“⁶³,
 „ალერსთა ბადე“⁶⁴, „გზა დაკარგულნი ცხოვარნი“⁶⁵, „ალიაქოთი“⁶⁶,
 „ქმრების დამონავება“⁶⁷, „მაიკო“⁶⁸, „ცქირიალა საძაგელი“⁶⁹, „სა-
 დავო მფლობელობა“⁷⁰, „რაინდი უშიშარი და გულმართალი“⁷¹,
 „მეჭლისი იტალიელებთან“⁷² და სხვა, რომლებს სახელი არ გვახ-
 სოვს. ჩვენ აქ ჩამოვთვალეთ მხოლოდ ისეთი პიესები, რომელნიც
 ცოტად თუ ბევრად ყველა ევროპულ სცენაზე უთამაშნიათ და ისე
 თუ რითიმე შესანიშნავია.

ორიგინალური პიესები ამ ხანებში დაწერილა და წარმოუდგე-
 ნიათ კიდევ ქართულ სცენაზე შემდეგი: რაფიელ ერისთავისა⁷³
 „ბრილიანტი“, „ადვოკატები“, „ქაჩუა“, „პარიკმახერისას“. ამათ
 გარდა ამავე ავტორს გადმოკეთებული აქვს შემდეგი პიესები, რო-
 მელნიც წარმოდგენილია სცენაზე, „ჯერ დაიხოცნენ მერე იქორწი-
 ნეს“, „ბიძიასთან გამოხუმრება“, „პრისტავი“ და „სადილი მარშა-

ლისას“, აკაკი წერეთლისა⁷⁴: „ბუტიანობა“, „კინტო“, „კუდურ-ხანუშ“, „თამარ ცხიერი“ და „ახალი გმირი“; დავით ერისთავისა „სამშობლო“, ილია ჭავჭავაძისა⁷⁵ „გლახა ჭრიაშვილი“, „მაჰანკალი“ და „დედა და შვილი“, ავქსენტი ცაგარლისა⁷⁶, „ერთი ნაბიჯი წინ“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ!“ „ბაიყუში“, „მათიყო“, „ხანუმა“, „მკითხავი“ და „ციმბირელი“; გიორგი წერეთლისა⁷⁷ „ოჯახის ასული“, „დარია“ პეტრე უმიკაშვილისა⁷⁸ „მისანი“, ალექსანდრე ყაზბეგისა⁷⁹ „აღმზრდელეზი“, „ქართველი ქალი სტუდენტებში“, და „არსენა“, კნ. ბარბაღე ჯორჯაძისა „შური“, „რას ვეძებდი რა ვპოვე“, ადლო თუთაევისა⁸⁰ „ფლავი ვის უდგას და იშტა ვის აქვს“, გაბრიელ სუნდუკიანცისა⁸¹ „პეპო“, „ხათაბალა“, „დაქცეული ოჯახი“, „კიდევ ერთი მსხვერპლი“; „სალამოს ერთი ცხვირიც ხეირია“, გიორგი შარვაშიძისა⁸² „მომაკვდავნი სურათნი“, გიორგი თუმანიშვილისა „ბედნიერი ქალი“, ცერცვაძისა „ბედი უბედურთა“, დავით კეზელისა⁸³ სცენები „მიროვოი სულში“ და „ორცოლიანი“, ანტონ ფურცელაძისა⁸⁴ „ავაზაკები“, მიხეილ ჯორჯაძისა⁸⁵ „ჰაეროსტატი“, ვასილ აბაშიძისა⁸⁶ „ცოლი თუ გინდა ეს არის“, კონსტანტინე ყიფიანისა⁸⁷ „ვახუშტი“, კონსტანტინე მესხისა⁸⁸ „თამარ ბატონიშვილი“, „ბაგრატ მეოთხე“, დავით მესხისა⁸⁹ „ანუკა ბატონიშვილი“, „სურამის ციხე“, ვალერიან გუნიასი „უკანონო შვილი“, „აკაკო ყაჩალი“, გარსევანიშვილის „ცოლები დაკარგეთ“, კოლუბანსკის⁹⁰ „სიყვარული ახალგაზრდა ქალისა“ და ამათ გარდა ამ ხანებში კიდევ ხუთიოდე სხვა პიესა დაწერილა და წარმოუდგენიათ.

აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ ჩამოთვლილი პიესების გარდა კიდევ ბევრი პიესაა, როგორც თარგმნილი და გადმოკეთებული, აგრეთვე ორიგინალური, ხოლო ისინი ჯერჯერობით ქართულ სცენაზე არ წარმოუდგენიათ: „ქეთევან წამებული“, „პატარა კახი“, „გულჯავარ“, „მამის მკვლელი“, „ოტელო“, „ურიელ აკოსტა“, „ყაჩაღები“, „ეგემონტი“, „ბორკილები“, „ცხოვრების მეჯლისზე“ და სხვა.

ამრიგად სერიოზული და სარეპერტუარო პიესები ამ ათწლის განმავლობაში ორიგინალური, გადმოკეთებული თუ გადართარგმნილი ქართულ დასს წარმოუდგენია 220-ზე მეტი. ეს რიცხვი შედარებით მაინც სანუგეშოა, მაგრამ ის არის, რომ მომეტებული

* ქუთაისის სცენაზე წარმოადგინეს.

ნაწილი ორიგინალური და გადათარგმნილი პიესებისა ეკუთვნის ქართული მუდმივი სცენის დაარსების პირველ ხანებს, ესე იგი 1879 წლიდან 1883 წლამდე, შემდეგ წლებში კი ნაკლებ გადათარგმნილა და უფრო ნაკლები დაწერილა. ჩვენი აზრით ეს უნდა იყოს მიზეზი, რომ ქართულ სცენას ამ უკანასკნელი ხუთი-ექვსი წლის წინათ სისუსტე დაეტყო.

ძველი ნათამაშევი პიესების განახლება — გამეორება საქმეს აფერხებს, თეატრს აუძლურებს და იმ საზოგადოებასაც თავიდან იშორებს, რომელიც წინათ დადიოდა. ეს მეტად საგულისხმოა, თუ მხედველობაში მივიღებთ ჩვენი თეატრის საზოგადოების სიმცირეს. საზოგადოდ ყველა თეატრს ყავს თავისი საზოგადოება, რომელიც იშვიათ შემთხვევაში თუ იმატებს, თორემ სულ ერთ ჩვეულებრივ დონეზეა ხოლმე. მეტადრე ჩვენს თეატრს ეს ყოველთვის ეტყობოდა და დღესაც ეტყობა.

ხოლო რაც შეეხება ჩვენს სცენას და რეპერტუარს ამ ათი წლის განმავლობაში, ბევრ უთავდარიგობას დავინახავთ: ხშირად ძველ პიესებს იმეორებდნენ იმიტომ, რომ ახალის მომზადება ეძნელებოდათ სიზარმაცის გამო, ან კიდევ იმიტომ, რომ ხან არტისტის და ხან მწერლის გული მოეგოთ. ამგვარი საქმის ურიგობა ამტკიცებს გამგებელთა უხასიათობას, სიზარმაცეს და პირფერობასაც. ყველამ ვიცით, რომ პატარა საზოგადოებაში არაფერი დაიმალება და რატემა უნდა, ზოგიერთი არაშესაწყნარებელი გამგებლისა თუ მოთამაშეთა საქციელი ხალხში გადადიოდა, იბადებოდა უკმაყოფილება როგორც გარეთ, აგრეთვე კულისებში, რის გამო ორთავე მხარეს გული უცრუვდებოდა და ამავე დროს საქმეც უძლურდებოდა.

მართალია, ქართული რეპერტუარი ღარიბია, არც დასია მდიდარი მოთამაშეთა რაოდენობით, მაგრამ, რაც უნდა ყოფილიყო, მაინც რიგიანი და მცოდნე საქმეს გამგებელი აქაც კი მოძებნიდა. საშველს და ოციოდე იმისთანა პიესას ამოარჩევდა და გაანაწილებდა მოთამაშეთა შორის, რომ ყოველი სეზონი რიგიანად, მართებულად და სასარგებლოდ გაეტარებინა.

იქნება ზოგმა გვიპასუხოს და ბევრჯერ გაგვიგონია კიდევ, რომ, რაც უნდა ვიფიქროთ რეპერტუარზე, ყოველივე ამოა, რადგან ჩვენი დასის ძალ-ღონე შეძლებას არ გვაძლევს პიესების დადგმისათვის. ეს ჩვენი აზრით დიდი შეცდომაა და თან დიდი ტყუი-

ლიც. ჩვენი მუდმივი დასი იმდენად მაინც ღარიბი არ არის, რომ თავის ზურგზე ვერ აიკიდოს თუ საუკეთესო პიესები არა, საშუალო პიესები მაინც. ეს რომ ლიტონი სიტყვა არ არის, ამას ის გარემოება გვიმტკიცებს, რომ ათი წლის განმავლობაში ქართულ დასს ბევრი საუცხოო და ძნელი პიესა შეუსრულებია (იხილეთ ჩამოთვლილი პიესები).

ჩვენ დასს ბევრი საქმის გაკეთება შეუძლია და თუ ზმირად ვერაფერს აკეთებდა, ისევ საქმის გამგებლების ბრალია და არა დასისა. ქართულ დასს თუ აკლდა რამე და დღესაც აკლია, ეს ის არის, რომ მას არ ჰყავს მეორე და მესამე ხარისხის მოთამაშენი, რომელნიც არა ნაკლებ პირველ არტისტებზე საჭირონი არიან პიესის ჯეროვანი და ხელოვნური წარმოდგენისათვის, აგრეთვე რიგიანი რეპერტუარისათვის, ამ მხრივ საქმის გამგებლებმა ვერ გამოიჩინეს ის თვისება, რომელსაც უწოდებენ მიმზიდველობას. გვეტყვიან, შეძლება არ გვექონდაო. ეს ტყუილია. თუ პირველი ხარისხის არტისტების შენახვა შეიძლებოდა, როგორმე მეორენი და მესამენიც შეინახებოდა.

ჩემი აზრით ყოველი ნამდვილი გამგებლის პირველი მოვალეობა არის ახალგაზრდების მოზიდვა, ნიჭის და შრომის ერთად თავის მოყრა და ისიც იმ დროს, როცა გარემოება საქმეს გიძნელებს. კაცი და მოღვაწე ფასდება გაჭირვების დამლევით და გამარჯვებით.

საჭიროა აგრეთვე მოვიხსენიოთ ქართული დრამატული დასის ღვაწლი პროვინციებში. ჩვენი აზრით ქართულმა დასმა არა ნაკლები სამსახური გაუწია ჩვენი პროვინციების კუთხეებს, ვიდრე თბილისის მუდმივ სცენას. პირველად პროვინციებში წარმოდგენების გამართვა შემოიღეს ქართველმა არტისტებმა და ამ მხრით დიდი ქების და პატივისცემის ღირსნი არიან⁵¹. ქალაქი, მეტადრე თბილისი, რაც უნდა იყოს მაინც მოკლებული არ არის სულიერ მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, ხოლო პროვინცია — სოფლები და დაბები ყოველ შემთხვევაში როგორღაც განაპირებულნი არიან ყოველივე იმისგან, რითაც მდიდარია და რითაც თავმომწონეობს ქალაქი; ამიტომაც წარმოდგენები პროვინციებში, იმის გარდა, რომ დანაკლისს უქსებენ სოფლის მცხოვრებლებს, მეტად სასარგებლოა ყოველნაირად გონებისა თუ ზნეობის მხრივ, თუ სხვადასხვა ადგილებისა

შცხოვრებათა შეერთებით, საერთო ინტერესის გამსჭვალით და საზოგადოდ ცხოვრებაში ახალი გამომაფხიზლებელი სიოს შეტანით.

ათი წლის განმავლობაში ქართული დრამატული დასი ყოფილა საქართველოს ოციოდე სხვადასხვა კუთხეში, სადაც წარმოდგენები გაუმართავს და სადაც ყველანი სიხარულით დახვედრიან, ყოველგვარი შემწეობა აღმოუჩენიათ დახმარებით და ყოველთვის დიდი მადლობა და სიყვარული გამოუცხადებიათ დასისათვის. ეს გარემოება ნათლად გვიმტკიცებს, რომ ხალხში თეატრის მოთხოვნილება დღედღეზე იზრდება და მალე იმნაირ მოთხოვნილებად გადაიქცევა, როგორც ჭამა-სმნა, საჭიროა მხოლოდ საქმობა, მოქმედება და დროთი სარგებლობა.

ქართულ დასს წარმოდგენები გაუმართავს შემდეგ ადგილებში: ქუთაისში, ფოთში, ბათუმში, ოზურგეთში, გორში, თელავში, ქარელში, აწყურში, საქაშეში, ხოვლეში, ახალქალაქში, ნუხაში, კულაში, და სხვ. ადგილებშიაც.

ზემოაღნიშნული მაგალითებიდან აშკარად ჩანს თუ, რა გაუკეთებია ქართულ მუდმივ სცენას ათი წლის განმავლობაში ჩვენი ქვეყნისათვის და თუ დღემდე საქმე მაინც რიგიანად არ არის დაყენებული, ამის მიზეზი შინაური უთადარიგობა იყო.

ერთი მხრით, ხალხის გულგრილობა, ზოგთა მკვახე სიტყვები ზოგიერთთა მიმართ, მეორე მხრივ, თვით თეატრის შინაურ საქმეთა აწეწილობა, მტკიცედ შემოფარგლულ სურვილთა და შეხედულებათა უქონლობა, ჩხუბი და მუდმივი ჩივილი უსამართლო ქცევაზე, მძახლობა და მამამთილობა და სხვა მრავალი უწესობა, სიკერპეზე, ჟინზე და ხშირად პიროვნულ შეულაგმელ „მინდა არ მინდაზე“ აშენებული გულის თქმა, რასაკვირველია, ერთად ვერ თავსდებოდა და საქმეს აფუჭებდა. ამგვარ ჩივილს გაიგებდით ყოველთვის ყველგან და ყოველი მხრით საზოგადოებაში, მწერლობაში და თვით თეატრის ოთხკედელშია მოთამაშეთა შორის, იმავე დროს, გამგებლნი თუ მოთამაშენი ყველანი თავს იმართლებენ, დანაშაულობას, საქმის არცოდნას, ჭირვეულობას და ზარმაცობას ერთი მეორეს აბრალევენ, მეორე კიდევ მესამეს და ასე დაუბოლოვებლად. ამას მიუმატეთ ისიც, რომ ჩვენ არც სამყოფი რეპერტუარი გვაქვს, არც სკოლები, ან ამგვარი დაწესებულებანი, სადაც მოთამაშეთა ხელოვნება იზრდებოდეს, ხასიათი და გონება იწვრთნებო-

დეს, არც ის სიბეჯითე გვაქვს, რომელიც ცხოვრებაში და განსაკუთრებით საზოგადო საქმეში ერთ უმთავრეს მოქმედ ძალას შეადგენს. არც იმდენი შეძლება და თავისუფალი ფული გვაქვს, უროპლისოდ, არც ერთ საქმეს წელში გამართვა არ შეუძლია, არც იმდენი მაცურებლები გვყავს, რომლების სიმრავლეს თეატრისათვის ცხოვრების სახსრების აღმოჩენა შეეძლოს, არც ისეთი შემძლებელი მოთამაშენი გვყავს, რომელთა უსასყიდლოდ შეეძლოთ საქმობა, პირიქით, ყველა ისე ღარიბია, რომ დღიურს შენატრიან და კიდევ სხვა საბედნიეროდ სურვილი ყოველში ბევრისაგან ბევრი მოიპოვება, მაგრამ ცარიელი სურვილი ამაოა. სურვილს თან საქმეც უნდა მოსდევდეს, თორემ უსაქმო სურვილი ჰირზე უარესია, რადგან უფრო აუძლურებს ადამიანს, თან მბეზარ ყბედად ხდის. ამიტომ და მხოლოდ ამიტომ ჩვენი სცენისა და თეატრისათვის აუცილებელი საჭიროებაა ერთად შებმა საქმის უღელში, ერთად — ცოდნის და ნიჭის მიუხედავად — ჰაპანის წევა, მორიგება, მეგობრული და ძმური დამოკიდებულება ურთიერთმორის, ხშირად შეცდომათა შეწყნარება და განსაკუთრებით ყურის დაგდება, გაგონება და სრული მორჩილება საერთო საქმის მიმართ.

თეატრი ნაყოფია საზოგადოებრივი ცხოვრების თვითმოქმედებისა და გამარჯვებისა. ამიტომ ყოვლად შეუძლებელია თეატრის ავკარგობა, მეტ-ნაკლებობა მჭიდროდ არ იყვეს დამოკიდებული თვით საზოგადოების ავკარგობაზე, მის ცხოველ მოქმედებაზე და წინმსვლელობაზე.

ამიტომაც თეატრის საქმე ყველგან და განსაკუთრებით ჩვენში ნებაუნებლიედ იმგვარ კილოს და ფერს იღებს, რაც საზოგადოებრივ ცხოვრებას ეტყობა. ამიტომ საზოგადოებამაც მხარი უნდა მისცეს თეატრს და მის მეთაურებს, გამგებლებს; და როდესაც ეს კავშირი არა ცარიელი სიტყვით, არამედ საქმით გაიბმება და როდესაც თეატრი და საზოგადოება მხარი-მხარ გადაბმული ერთად ივლიან წარმატებისაკენ, მაშინ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ: ჩვენს ბედს ძალდი არ დაჰყევს და მტერი ზიანს ვერ მოგვაყენებს...

თუ მიუხედავად მრავალგვარი ნაკლოვანებისა, ამ ათი წლის განმავლობაში ქართული თეატრი და მისი სულის ჩამდგმელები მაინც ხორცში მატულობენ, თუ ამ ცოტა ხანში გამოჩნდენ მწერლები — დრამატურები, ქალ-ვაჟი მსახიობები, მხატვარნი და მე-

მუსიკენი, მშრომელნი და მეცადინენი, ნუ თუ ეს ნიშანი არ არის კეთილდღეობისა და წარმატებისა? და თუ ეს ქვეყნის კეთილდღეობა, ერის დღეგრძელობა ასე ადვილად მისაღწევია, განა ცოდვა და თავის შერცხვენა არ არის გულგრილობა და გულზე ხელის დაკრეფა, მით უფრო, რომ საქმე მსხვერპლს არავისგან არ თხოულობს და საჭიროა მხოლოდ ცოტა თანაგრძნობა და მცირედი საქმობა.

ცნობილია, რომ ქვა ყოველთვის იქითკენ გორავს საითკენაც უფრო დაღმართია, დაბლობია; წყალი იქ უფრო გუბდება სადაც ჩაღრმავებულია და ჩვენც ამისდაგვარად ქვა იქით ვაგოროთ, საითკენაც დაღმართია და წყალი იქ ვაგუბოთ, სადაც უფრო ჩაღრმავებულია და უფრო დრო, გარემოება ხელს გვიმართავს, თორემ მერე გვიან იქნება.

II

რა მსახიროება ქართულ თეატრს

რა ესაჭიროება ჩვენს თეატრს? ამის პასუხი ძნელიც არის და ადვილიც. რა გინდ კარგად გამართული თეატრი აიღეთ, მაინც ყოველად შეუძლებელია, რომ არა აკლდეს რა. თეატრის ბუნება და აგებულება მეტად რთულია და ხშირად სავსეა იმდენი წვრილმანით, რომ შეუჩვეველი თვალი ვერც კი შეამჩნევს და ამიტომაც, მისი ჭეროვან დონეზე დაყენება და მომართვა ძნელზე უძნელესია. ხშირად თითქოს სრულებით უბრალო და მცირე რასმე იმდენი შემაფერხებელი და ხელის შემწყობი მნიშვნელობა აქვს, რომ თუ მართლა კაცი ძლიერ დახელოვნებული არ არის თეატრის საქმეში და იმავე დროს თუ ძლიერ ახლო არა დგას თეატრის საქმესთან, ძნელად თუ შეამჩნევს რასმე, ძნელად თუ გააწყობს რასმე თეატრის საკეთილდღეოდ. ეს ზოგადი მოვლენაა საზოგადოდ ყოველი თეატრის არსებობისა, ხოლო რაც შეეხება ჩვენი ქართული თეატრის საჭიროებას, ეს საკითხი სულ სხვანაირ პასუხს თხოულობს, რადგან ჩვენი თეატრი, იმთავითვე, თუ ამ ხანებშიაც, ისეთ პირობებში, განსაკუთრებულ მდგომარეობაშია ჩაყენებული, რომ ადვილად შესაძლებელია იმან ავნოს, რაც სხვა თეატრს მოუხდება და პირიქით იმან არგოს, რაც სხვას ავენბს.

ჩვენი აზრით თავდაპირველი წადილი ჩვენი თეატრის მოთავე-
თა ის უნდა იყოს, რომ თეატრს, სცენას დაეტყოს ნამდვილი ეროვნული ხასიათი და ამისდაგვარად შესაფერი მიმართულება. განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია ეს მიმართულება, რადგან ყოველი საქმე საზოგადოდ, თუ რომელსამე განსაკუთრებულ ფერს და სწორად გალარულს მიმართულებას მოკლებულია, მაშინ ყოველად შეუძლებელია იმ საქმის სიმაგრე და ძლიერება.

ყოველ საქმეს საგანი უნდა ჰქონდეს, ყოველ მოღერებულ ხმალ-ხანჯალს მიზანი უნდა ჰქონდეს, ყოველ კაცს თუ საზოგადოებრივ საქმეს აუცილებლად მოეთხოვება, რომ მან იცოდეს სად მიდის, რას ესწრაფვის, რა სწადია, რისთვის მუშაობს და მეცადინეობს. როდესაც საქმეში და მით უფრო თეატრში ზემოხსენებული მიმართულება თეთრი ზოლივით გატარებული იქნება, მაშინ თვითონ საქმე, პირველ ხანებში ცუდადაც რომ იყოს, წელში გაიმართება, ნაკლს შეივსებს, ძალ-ღონეს მოიკრეფს და სასარგებლოც შეიქნება. ამგვარად ჩვენ თეატრს უწინარეს ყოვლისა უნდა ეროვნული მიმართულება ჰქონდეს და სხვა დანარჩენი წვრილმანიც შესაფერად მას შეეწყოს. ამ მხრივ ჩვენს თეატრს ეჭირვება ცვლილება, ხოლო ერთბაშად კი არა, არამედ ნელ-ნელა, თანდათან. იქნება ზოგიერთმა გულუბრყვილომ გვითხრას: ნუთუ ქართული თეატრისათვის ეროვნული მიმართულება არ შეგიმჩნევიაო. ჩვენ მოკლედ მოვუპკრით პასუხს: არა. ქართული ენა, ქართულად დაწერილი და გადათარგმნილი პიესები, ქართველი მაცურებელი, ხალხი მაინც კიდევ არ ნიშნავს იმ მიმართულებას, რომელიც ჩვენ გვწადიან და რომელიც აუცილებლად საქიროა.

დედათესლი კი ხსენებული მიმართულებისა ჩვენის აზრით არის რეპერტუარი — ესე იგი ისეთი მასალა, რომლისაგან მზადდება ეროვნული სულთერის საზრდო; ამის გარდა რეპერტუარი ისეთი ძლიერი მოქმედი თეატრის აგებულობის აღორძინებისათვის, რომ უიმისობა თეატრს ძირს დამხობას უქადის, რაც გინდა სხვაფრივ კარგად იყოს მოწყობილი თეატრის საქმე. კარგი და სერიოზული რეპერტუარის უქონლობა არც ნიჭიერ მოთამაშეთ გამოაჩენს და პირიქით ნიჭის პატრონსაც კი აფუჭებს, არც ახალგაზრდა მწერლებს გამოიწვევს სასცენო ასპარეზზე, არც მაცურებელთ ეხსნებათ ესთეტიკური გემოვნება, არც მათი წინსვლა და განვითარება

სერსდება, პირიქით, გემოვნება, გრძნობა მშვენიერისა უფრო ჩლუნგდება, ინტერესი იკარგება და თანდათან ის მაყურებელთა რიცხვიც კი მცირდება, რაც წინათ იყო. ერთი სიტყვით, თუ რეპერტუარი არ ახლდება, დროგამოშვებით მაინც არ ივსება და არ მეტდება ახლებით, მაშინ ბეჭითად შეიძლება ვთქვათ, რომ თეატრს უეპქველად გაუქმება მოელის.

რიგიან რეპერტუარს კი ბევრი შეუძლია—სულ რომ არა იყოს-
ნა, ხალხს მაინც იზიდავს, ან რიგიანობით ან სიახლით მაინც; სე-
რიოზული კომედიები, კლასიკური თუ თანამედროვე დრამა და ტრა-
კედიები შეადგენენ რეპერტუარის საძირკველს; ხოლო უაზრო,
უმნიშვნელო კომედიები, ვოდვეილები, ფარსები და სხვა ამგვარი
ამასხარო პიესები, ჩვენი აზრით, სენია თეატრის დღეგრძელობისა-
თვის. ზოგ ვოდვეილს და ფარსს აქვს მნიშვნელობა, მეტადრე კარ-
კად შესრულებული დრამის ან ტრაგედიის შემდეგ, რათა ტრაგე-
ჯიისა და დრამისაგან დაჭდეული მძიმე გრძნობა, აღელვებული და
ღმფრთხილებული მაყურებლის გული და სული ცოტა მაინც დაამშვი-
დოს ნახული ტანჯვის მაგალითებისაგან, შუბლშეკრულ და მოლ-
რუბლულ მაყურებელს სიცილი და ღიმილი მოჰგვაროს სახეზე, მოძ-
რაობაში მოსულ ტვინს და გონებას ვოდვეილის უაზრო, მაგრამ
ცხოველმა და სასაცილო შინაარსმა შვება და მოსვენება მისცეს.
ვოდვეილები და ფარსები ჩვენი აზრით, ამ მხრივ რეპერტუარში
უთუოდ უნდა იყოს, მაგრამ თუ იმათზეა მიქცეული მომეტებული
ყურადღება, თუ მათი რაოდენობა სხვა პიესებზე ერთიორად მომე-
ტებულია, მაშინ ვნების მოტანის მეტს ვერაფერს უნდა მოველო-
დეთ. რაც უნდა უზრუნველი იყოს ადამიანის სიცოცხლე, მაინც იმ-
დენი რამ არის კაცის დამაღონებელი სიცოცხლეში, რომ სიცილს
და დროს გატარებას ყველანი ეშურებიან. ვოდვეილი კი სწორედ
დროს გასატარებელი, სასაცილო მოგონილებაა და თუ თეატრმა
დაუხშირა მათი წარმოდგენა, მაშინ გადაჭრით შეიძლება ითქვას,
რომ თეატრი წაგებაში იქნება და არა მოგებაში. საგნის დახშირე-
ბას აუცილებლად დაჩვევა მოსდევს. როგორც თეატრი, აგრეთვე
ხალხი ეჩვევა უაზრო სიცილ-ხარხარს, მასხარულ პიესებს და რამ-
დენადაც დღე გავა, იმდენს უფრო მომეტებულ მასხარულ წარმოდ-
გენებს მოითხოვს და თუ დღეს კმაყოფილია ვოდვეილური გადა-
ქარბებული წარმოდგენით, ხვალ ჯამბაზურ ტაკი-მასხრობას მოიწა-

დინებს. ამას ყველაფერს რომ თავი დაეანებოთ, მაინც მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ უაზრო და უმნიშვნელო რეპერტუარს გადავაჩვიოთ მაყურებლები და სერიოზულ რეპერტუარს და ხელოვნურ თამაშობას მივაჩვიოთ. წახალისება მეტად ძნელია და დიდი ხანი და ეამი გაივლის, სანამ ხალხი და თეატრი ჯეროვან გზას დაადგებიან.

ამ სამწუხარო მოვლენის შედეგს დღესაც ვხედავთ ჩვენში. ზალხი სერიოზულ პიესებს ემალება, არტისტებს ეძნელებათ და მომეტებულად სულაც არ ეხერხებათ სერიოზული პიესების ხელოვნური წარმოდგენა.

ჩვენი აზრით, ამ გარემოებას ჯეროვანი ყურადღება უნდა მიექცეს და ახლავე, სანამ დრო არ დაკარგულა, უნდა ძირფესვიანად შეიცვალოს ეს სამწუხარო და მავნებელი პირობები. თეატრი აღმზრდელია ხალხისა, იგი სკოლაა, ზნეობრივი და გონებრივი მაგალითების შთამნერგველია და არა დროსგასატარებელი ოინბაზობის მოედანი, სადაც უგუნურება, ქვენა სურვილები და უმეცრობა უხვ საზრდოს პოულობს.

ვიცი გვეტყვიან: სერიოზული პიესების წარმოდგენისათვის საჭიროა დიდი სერიოზული დასიო, — ეს მართალია, მაგრამ, რაც უნდა იყოს, მაინც შესაძლებელია ხუთ სულელურ და უაზრო პიესაში ერთ-ერთი რიგიანი მაინც გამოერიოს, თუნდაც უხეიროდ წარმოდგენილი, ამით საქმე არ დაშავდება. სერიოზულ პიესას ის ღირსება და უპირატესობა აქვს, რომ, რაც გინდა სუსტად წარმოადგინონ, მაინც თავის ინტერესს არ ჰკარგავს, მაინც თავისი შინაარსით თუ სხვა ღირსებით ნაყოფიერად მოქმედებს მაყურებლებზე, უკვალოდ არ ჩაივლის მათ გულსა და გონებაში. რამდენ ათას და ათი ათას არტისტს უთამაშნია უკვდავი შექსპირის „ჰამლეტი“, იმ ათი ათასში ნახევარი მაინც უხეირო და უნიჰო არტისტები იყვენ და მაინც არც ერთი მაგალითი არ ყოფილა, რომ „ჰამლეტი“ მოთამაშებებს სრულებით გაეფუჭებიოს და ხალხს არ მოსწონებოდეს რამდენიმე სცენა და ალტაცებაში არ მოეყვანოს მთელი თეატრი. ეს ჩვენ გვემოწმება და ამავე დროს უტყუარი საბუთია იმისა, რომ უხეირო და სუსტი წარმოდგენა სერიოზულ და ნიჰიერ პიესას ღირსებას არ აკლებს და კეთილნაყოფიერად ხალხზედაც მოქმედებს.

ზემოთ ვთქვით, რომ ჩვენს თეატრს ექირვება რიგიანი რეპერ-

ტუარის მომზადება, მაგრამ რეპერტუარიც არის და რეპერტუარიც. უმთავრესი ყურადღება ორიგინალურ პიესას უნდა მიექცეს. ვიცი მიპასუხებენ: ჩვენ კი არ ვიცით, რომ ორიგინალური პიესები კარგია გვექონდეს; საიდან გავაჩინოთ? მართალია, დრამატურგის ძალად გაჩენა არ შეიძლება, მაგრამ შეიძლება ისეთი პირები დაიბადონ, რომ მწერლებს ეხალისებოდეთ სცენისათვის წერა და მუშაობა, ახალგაზრდებში გამოწვეულ იქნეს სურვილი და მეცადინეობა რისიმე შექმნისა, საჭიროა მხოლოდ მოხერხებულად შეუდგეს კაცი საქმეს, ინტერესი დაბადოს ან სასყიდელით ან სხვა რამ ჯილდოთი. ერთ სიტყვით, საჭიროა თავლის გაჩენა და ბუზები ასე თუ ისე გაჩნდებიან.

აგრეთვე აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს, განსაკუთრებით, ჩვენი სცენისათვის მუშაობა: პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლების ჭეოვნად განაწილება მოთამაშეთა შორის, როლების მომზადება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპის თუ ხასიათისა. შემდეგ საჭიროა და მეტად საჭირო რეპეტიციები, მაგრამ ისეთი რეპეტიციები, კი არა, სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობენ, არამედ ისეთი, სადაც შინ ბეჯითად გაზეპირებული პიესა ხელოვნურად მზადდება, მოთამაშენი ერთმანეთში შესაფერ დამოკიდებულებას იგნებენ, მიხრა-მოხრას, შესვლა-გამოსვლას, ადგომა-დაჯდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა მრავალ აუცილებელ წვრილმანებს ერთად შეიმუშავენ, რის შედეგადაც გამოდის ნამდვილი ხელოვნური წარმოდგენა, სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრივობა მოძრაობაში. მოქმედ პირთა შორის ყველა ამისათვის საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელად იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული, ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჭკუის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი, რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცენის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება, ესე იგი, დისციპლინა. მერე მზად უნდა იყოს ყოველივე სასცენო წვრილმანი საჭიროებანი. ტანისამოსი, სამკაული და სხვა მრავალი მორთულობა არტისტისა და სცენისათვის, სასყიდელი შრომისათვის, ყველას ვინც კი სცენაზე მსახურობს, უნდა ეძლეოდეს თუ ბევრი არა, იმდენი მაინც, რომ საცხოვრებლად ჰყოფნიდეს და ამასთანავე უსი-

კვდილოდ სწორედ დანიშნულ დროზე ეძლეოდას. პირველისათვის — დისციპლინისათვის საჭიროა რეჟისორის მტკიცე, მოუხსყიდველი პირუთენელი და პატიოსანი ხასიათი, მეორისათვის — სცენის მორთვისა და შრომის სასყიდლისათვის საჭირო ფული, რომელიც ხალხმა უნდა გაილოს და ფულს რომ გაიღებს, ეს ცხადია. ხოლო სამაგიეროდ უნდა მიეცეს კარგი პიესა, კარგადვე მომზადებული და ხელოვნურად წარმოდგენილი.

ჩვენი სცენის სისუსტეს სხვათა შორის შეადგენს მოთამაშეთა რაოდენობის სიმცირე. მარტო პირველი ხარისხის არტისტები როდია სამყოფი რიგიანი სცენისათვის. საჭიროა მეორე, მესამე და წვითხე ხარისხის მოთამაშენიც; ძალა მათშია; მათი შემწეობით ბევრი რამ გაკეთდება, ყოველნაირი პიესა დაიდგება. ხოლო თუ ისინი არ არიან, მაშინ ხეირიანი რეპერტუარის დადგმა ყოველად შეუძლებელია. სცენისმოყვარენი უფრო გამოდგებიან კარგი როლებისათვის, ხოლო უბრალო როლს, რომელსაც პირველი შეხედვით დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, უეჭველად ეჭირვება გამოცდილი მოთამაშე, რადგან ხშირად პიესის ხელოვნურად წარმოდგენა ამგვარ თითქოს უმნიშვნელო როლებზეა დამოკიდებული. ჩვენს სცენას განსაკუთრებით მოთამაშე ქალები აკლია და აგერ ათი წელიწადი გადის და ვინც პირველად გამოვიდა, იმათ მეტი არავენ ეკარება ჩვენს თეატრს. ამას ჭეროვანი ყურადღება უნდა მიექცეს და შეძლებისდაგვარად მოიზიდოს მოთამაშენი. როცა თეატრში, არტისტების რაოდენობა ცოტად თუ ბევრად საკმაო იქნება, მაშინ საქმიანობა ერთიორად გაადვილდება და ყოველი პიესის წარმოდგენა შესაძლებელი იქნება.

დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოდ ყოველ გამგებლობას და კერძოდ თეატრისას; მეტადრე გამგებელთა სიმხნევეს, სიბეჯითეს, გამჭრიახობას. ერთი სიტყვით თეატრის საქმის რიგიანად მომართვისათვის საჭიროა ადმინისტრაცია, მართალია, რაც გინდა თვალსაჩინო გამგებლობა და რიგიანობა სუფევდეს თეატრში, ეს მაინც ვერ აჩენს ვერც ნიქს და ვერც შესანიშნავ დრამატურებს და გამოჩენილ არტისტებს; ნიჭი და გენიოსები თავის თავად იბადებიან და დროს მისდევენ, მაგრამ მაინც წესიერი და რიგიანი გამგებლობა საქმეში ისეთი ნიადაგია, სადაც კეთილი თესლი იხსნება და თავს იყრის, ხოლო ღვარძლი ძირში ხმება.

თეატრი და მისი საქმის რიგიანობა, წესიერი გამგებლობა იმ ზომაზე უნდა იყოს დაყენებული, რომ ყოველ ნიჭიერ დრამატურგს თუ არტისტს და არამც თუ ნიჭიერს, არამედ უბრალო შრომისმოყვარულ კაცსაც კი თავის გამოჩენა შეეძლოს, საქმობა ეხალისებოდეს, რადგან კაცის ბუნება ყოველგვარი სასყიდლისა და ჭილდოს გარდა ზნეობრივ სიამოვნებასაც თხოულობს. ამიტომაც თეატრის გამგებლობამ ძველებურ უწესობას და ურიგობაზე ხელი უნდა აიღოს და ისეთი პირობები შექმნას ყველასათვის, ვინც კი ჩვენი ეროვნული სცენისათვის შრომობს და მეცადინეობს, რომ სამსახური არ ეთაკილებოდეს. ამ პირობებს უნდა მიეჭკეს უმთავრესი ყურადღება.

ამ თვალთ რომ შევხედოთ თეატრს და მისი საქმის რიგიანობას. მაშინ ყველა აუცილებლად დაგვეთანხმება, რომ თეატრი და მისი წინ გაძლოლა ისე ადვილი არ არის როგორც ბევრსა ჰგონია. თეატრის საქმე იმის გარდა, რომ მეტად რთულია და წერილმანებით სავსე, ეს საქმე მეტად სპეციალურია, მეტისმეტად განსაკუთრებულ ცოდნას და მომზადებას მოითხოვს საქმის გამგებლებისაგან. ყველა ვერ შეძლებს თეატრის მეთაურობას და წინ გაძლოლას. თუ თეატრის საქმის სათავეში ჯეროვნად მომზადებული და მცოდნე კაცი დგას, მაშინ საძნელო იმდენი არაფერია და საქმე თავისთავად დადგება სასურველ დონეზე.

არ შეგვიძლია უყურადღებოდ დავტოვოთ გამგებლობის წევრთა ხასიათი. შესაძლებელია კაცი ბუნებითვე ნიჭიერი იყოს, დრამატურგია იგი თუ არტისტი ან თვით გამგებელი, საქმის ცოდნაც და მომზადებაც ბევრი ჰქონდეს, მაგრამ ამავე დროს მაინც ვერ გამოდგეს თეატრის გამგებლად. ნიჭი და ცოდნა კაცს ჯერ კიდევ ნებას არ აძლევს გამგებლობისას. ყოველი ადმინისტრატორი, საქმის სულის ჩამდგმელი და რიგიანი გამგებელი უსათუოდ მტკიცე და შეურყეველი ხასიათის პატრონი უნდა იყოს, — ეს პირველი საქმეა. ხშირად ამბობენ, რომ გულკეთილი, ჩვილი ხასიათის კაცი საქმეს უკუაწაიყვანს და მეტს გააკეთებსო. ეს, ჩვენის აზრით, დიდი შეცდომაა. თეატრის საქმეში გულჩვილობა და სისუსტე ისე მავნებელია, როგორც ლაშქრის წინამძღოლისათვის გულმშიშრობა.

ამის გარდა თეატრის გამგებელმა ყოველი ღონისძიება უნდა ეხმაროს რომ თეატრი მწერლობას დაუახლოვოს, მათ შორის თან-

ხმობა, ურთიერთის დაჯერება და პატივისცემა ჩამოაგდოს, ხშირად გაიგებთ არტისტისაგან: ეს და ეს მწერალი ან კრიტიკოსი სულელია, გამოთაყვანებული და მეტიცაო, და, პირიქით, ზოგი მწერალი უარესს ამბობს არტისტებზე. რა თქმა უნდა, მიზეზი ხშირად პირადობაა. ან ერთი დაწერდა რასმე მკვახე სიტყვებით, ან მეორე დამარხავდა ავტორის მძოვრს, მაგრამ უმეტესად კი ჩვენი აზრით მიზეზი უფრო ღრმად არის. მათ შორის არ სუფევს ურთიერთობა, რის გამო ყოველად შეუძლებელია ან ერთმა ან მეორემ ერთმანეთს ხელი შეუწყონ და ძმური თანხმობით სწიონ წინ საერთო უღელი ვიმეორებთ, თეატრსა და მწერლობას შუა, ძმური მეგობრული კავშირი უნდა სუფევდეს, ურთიერთობის გრძნობა ტრიალებდეს. მაშინ საქმეც წინ წავა.

თეატრის გამგებლობისათვის საჭიროა აგრეთვე ერთი თვისება: იმან უნდა მიიზიდოს ახალგაზრდა მწერლები, დაიხლოვოს, გზა უჩვენოს, შრომა შეაყვაროს, მეცადინეობას დააჩვიოს და საზოგადოდ უნდა აიძულებდეს ყოველ ნიჭიერ ახალგაზრდას, აორკეცებდეს მათ მეცადინეობას. აქ ძნელი არაფერი არ არის, თუ კაცი გონივრულად საქმეს ხელს მოჰკიდებს. ბევრი ყოფილა მაგალითი, რომ სრულებით უბრალო შემთხვევას მეოთხე და მეხუთე ხარისხის მოთამაშე უეცრად აუწევია და აუმაღლებია პირველ ხარისხის არტისტობამდე. გამგებელი შემთხვევას როდი უნდა ელოდეს, თვითონ უნდა ჩხრეკდეს და ძებნიდეს. ამგვარებს. ან აიღეთ კიდევ ბენეფისები. თუ გამგებელ მოთამაშეთ ბენეფისის დროს ნებას მისცემს, რომ არტისტებმა თვითონ ამოიჩიონ პიესა, მაშინ აშკარაა, რომ მოთამაშენი ეცდებიან ახალი პიესის მოძებნას, ან დრამატურგებს და ახალგაზრდა მწერლებს მიმართავენ პიესისათვის. გადაათარგმნიებენ, ან გადმოაკეთებინებენ, რასაც, რა თქმა უნდა, ყოველი ახალგაზრდა მწერალი დიდი სიამოვნებით იკისრებს და შეძლებს კიდევ თუ კაცს კაცურად შეეხვეწებიან და მოექცევიან. ამასობაში კი მათ შორის დაახლოვებაც მოხდება და მაშასადამე ყოველი ამისგან წარმოსადეგ კეთილ ნაყოფსაც მივიღებთ.

ხშირად გავიგებთ ხოლმე, რომ ჩვენში ხალხის თანაგრძნობა ძლიერ ძვირობსო და თეატრის შესახებ იგი სრულებით გაგულგრილდაო. მართლაც, ჩვენ შორის კი იყოს და, მაგ მხრივ ძნელად თუ

საღმე მოიპოვება ისეთი საზოგადოება, როგორც ჩვენი. ჩვენ ძველი დროიდანვე გვეტყობოდა ეს თვისება და დღესაც უფრო აშკარად გვემჩნევა. უთანხმოება ურთიერთ შორის, განკერძოება, უთანაგრძნობლობა ამ საზოგადოებრივ ერთობლივი ინსტიტუტისა, რომელიც გაჭირვების თუ სხვა რამ საერთო საქმის დროს ყველას ერთად თავს მოუყრის ხოლმე, რაც გინდა სხვადასხვა ფერის და ჯურის ნაწილებიდან იყოს შემდგარი გაჭირვებული ხალხი. დღევანდელი ჩვენი ურთიერთობრივი გრძნობის უქონლობა აიხსნება ერთი მხრით შესაფერი სწავლა-განათლების უქონლობით, ცხოვრების ეკონომიური უსწორ-მასწორობით მოუმზადებლობით, მოწინავე დასთა და მოთავეთა სიმცირით და სხვა ამგვარი მიზეზებით. ჩვენ გვგონია, რომ ესეთი დრო დიდ ხანს ვერ გასტანს, ეს მხოლოდ დროებითი მოვლენაა — გარდამავალი; მაგრამ ამაშიაც ბევრი სანუგეშო არაფერია, მით უფრო, რომ უმრავლესნი ჩვენი საზოგადოების წევრთაგანი ამას სრულებით ყურადღებას არ აქცევენ და მაშასადამე არც დაახლოვებას და არც ერთად შერაზმვას ცდილობენ.

ვიმეორებთ, მართალია ჩვენს ყოველ საზოგადოებრივ საქმეს საერთო თანაგრძნობა ყოველთვის ჰქვია, რაც არც ჩვენს თეატრს აცდენია, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ საზოგადოებას ძალას ვერაგინ დაატანს და არც შეიძლება. აქაო და ქართული თეატრია და უეჭველად იარეო; ესეც ძალდატანებაა და შეიძლება ამგვარმა ყოფამ გასტანოს სულ ბევრი ორიოდვე წელიწადი, მაგრამ შემდეგ ამ პატრიოტულ სიმებზე ეღერა მბეზარი შეიქნება და უნაყოფოც.

იმისათვის, რომ ხალხი თეატრს თანაუგრძნობდეს და დადიოდეს კიდევ, უეჭველად საჭიროა, რომ თავითონ თეატრი იძლეოდეს იმას, რისი მოცემაც შეუძლია და რასაც კანონიერად მოითხოვს ხალხი. ხალხს არ შეუძლია თეატრი მერმისის გაუმჯობესებისათვის, რითაც ბევრს იმედი გასცრუვებია, დღეს იკმაროს იმისთანა თეატრი, რომელშიაც ძველი რაც იყო სულ ნახული აქვს და მობეზრებია კიდევ იმდენჯერ უნახავს, ახალს თუ ასში ერთხელ ნახავს, იმასაც მეტად უშნოს და უგემურს და, ვინცობაა თუ კარგია, ყოველად უხეიროდ და უწესოდ მომზადებულს და დადგმულს. საკმარისია თეატრში იყოს ისეთი რამე, რაც საზოგადოების გულს ელამება, რაც მის სულსა და გულს საზრდოს აძლევს და მერწმუნეთ რომ ხალხი უეჭ-

ველად მოვა და აავსებს თეატრს. თეატრი უნდა გადაიქცეს იმგვარ საზოგადოებრივ წყაროდ, საიდანაც ხალხს წყურვილის მოკვლა შეუძლია.

საზოგადოდ ვიტყვით, რომ ყოველ ხალხს ძლიერ უყვარს ღვიძლი ცხოვრების და ზნე-ჩვეულების დანახვა, გამოხატული დრამატულ მწერლობაში და სცენაზე წარმოდგენილი. ჩვენი ხალხიც ემორჩილება ამ ზოგად კანონს და ჩვენც გულგამოტებით უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართველ საზოგადოებას ეს არა ერთხელ და ათჯერ დაუმტკიცებია ამ უკანასკელი ათი წლის განმავლობაში. კარგად თუ ავად ხატავდენ და ადგენდენ ამ ცხოვრებას. ამის მიუხედავად ქართველ საზოგადოებას ყოველთვის აუვსია თეატრი, როცა კი სცენაზე ისეთი პიესა წარმოუდგენიათ, რომელშიაც იხატებოდა მისი ცხოვრება და ხასიათი, მისი ავ-კარგიანობა, სასაცილო და სამწუხარო მხარე, მისი წარსულის თუ აწინდელის მოვლინება ყოფა-ცხოვრებისა და მდგომარეობისა. ამ საგანსაც უნდა მიექცეს ჭეროვანი ყურადღება, რადგან ესეც ჩვენი თეატრის ერთ-ერთ საჭიროებას შეეხება.

ამით გავათავებდით, ქართული თეატრის საჭიროებაზე ლაპარაკს, მაგრამ არ შეგვიძლია უყურადღებოდ დავტოვოთ კიდევ ერთი საგანი, რომელსაც, ჩვენი აზრით, უკანასკნელი ადგილი არ უჭირავს თეატრის კეთილდღეობაში, ამიტომ სიტყვა ცოტა გაგვიგრძელებდა.

ჩვენს კრიტიკაზე ვლაპარაკობთ. პიესები თუ წარმოდგენები თუ მოთამაშეთა ხელოვნება უექველად კრიტიკული გარჩევით უნდა იდგამდნენ სულს და ახალ მაცოცხლებელ ძალ-ლონეს უნდა იღებდნენ მერმისი დღეგრძელობისათვის. კრიტიკას ორგვარი მნიშვნელობა აქვს, ერთი რომ ასწორებს და არკვევს აწინდელს და მეორე ის, რომ ნიადაგს უმზადებს მომავალს. ეს ზოგადი კანონია კრიტიკისა.

რაც შეეხება ჩვენს თეატრსა და სცენას, მისთვის ესთეტიკური კრიტიკა ამჟამად ერთიორად საჭიროა, რადგან ჩვენ არა გვაქვს არც სასცენო სკოლები, არც სპეციალური სახელმძღვანელო წიგნები, საიდანაც შეიძლებოდა სასცენო და დრამატული ხელოვნების შესწავლა და ჭეროვნად შეგნება და ამით მრავალგვარი წარმატება ამ საქმისა.

ამგვარ ყოფაში, რა თქმა უნდა, ესთეტიკური კრიტიკა ბევრს სიკეთეს შესძენდა ჩვენს თეატრს, ღრამატულ და სასცენო ხელოვნებას და თვით ხალხსაც.

იშვიათად შეხვდებოდა კაცი სხვაგან სადმე ისეთ არეულ-დარეულ შეხედულებას თეატრალურ ხელოვნებაზე, როგორც ჩვენში. საზოგადოებაშიაც და მწერლებშიაც ისეთ უცნაურ და ყოველად შეუძლებელ მსჯელობას გაიგებთ, რომ სირცხვილის ალმური დაგწავთ, თუ უცხო კაცმა ყური მოჰკრა მათ, კრიტიკოსობას და რეცენზენტობას ყველა კისრულობს, თითქოს ეს ისეთი ადვილი საქმე იყოს. პირველსავე შეხვედრილ კაცს, რომელმაც თავისი სახელი და გვარის ბოწერა იცის, რომ ჰკითხოთ: შეგიძლია რეზენცია ან კრიტიკა დაწერო, შეუბლსაც არ შეიკრავს, თვალსაც არ დაახამხამებს, ისე მარად გიპასუხებთ: როგორ არა, რამდენიც გინდაო. არც მომზადება, არც ცოდნა, იმათთვის არ არის საჭირო. ამიტომაც გამოდის ისე დომხალივით არეული შეხედულება, ისეთი უკიდურესი დაფასება ერთისა და იმავე საგნისა, ისეთი უცნაური დასკვნა მართალია, ჩვენში დღეს ერთსა წერენ, ხვალ მეორეს და ასე დაუბოლოვებლად და ბოლოს კი ყველაფერი ეს ძალიან ცუდად მოქმედებს მოთამაშესა და მწერალზე, გამოკეთების და სარგებლობის მაგიერ უფრო აფუჭებს და ზიანს აძლევს საქმეს. ერთიც და მეორეც სრულებით პატივს არა სცემს დაბეჭდილ სიტყვას, რის გამო მეორე მართებული შენიშვნაც რომ დაუწერო, არ დაგიჯერებს; ამის გარდა, ცრუ კრიტიკა აფუჭებს ესთეტიკურ შეხედულებას, გემოვნებას და საზოგადოდ რყვნის ყოველ ნიჭს და საქმის სიყვარულს, შრომას და მეცადინეობას.

აბა გადაშალეთ ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები თუ ისე შემთხვევით დაბეჭდილი წიგნაკები, სწორედ გაგაოცებენ ამდენი უცნაური „ჯანყით და ბურუსით მოცული კრიტიკოსები“; ვერსად შეხვდებით კრიტიკის ანბანის მცოდნეს. სრული უმეცრობა და თავმომწონე სისულელე ერთად მოიჭიმებიან, რომ გაგაკვირონ თავისი არარაობით.

საზოგადოდ, კრიტიკის უქონლობა ჩვენში, სამწუხაროდ, დიდო ხანია შემჩნეული, მაგრამ თეატრის რეცენზენტები მეტად უგვანო რამ არიან. ხშირად არაფერს წერენ და თუ დაწერეს რამე, — ხომ უფრო უარესი. ამავე დროს ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თუ მართლა

საჭიროა სადმე ნამდვილი კრიტიკა, ხელოვნების თეორია და კანონები, ისე არსად არ არის საჭირო, როგორც სასცენო და დრამატული ხელოვნებისათვის.

დრამატული თხზულება დანიშნულია არა წასაკითხავად, არამედ საჯარო წარმოსადგენად, სადაც იმისი ზემოქმედება და გავლენა ათასი და ათათასი ჯურისა და ფერის, წლოვანებისა და სქესის, მიმართულებისა და განვითარების ხალხზე ასე თუ ისე მოქმედებს, ამოღებს და ასპექტაკებს მისი სულის და გონების განძს, გზას უჩვენებს პათიოსნური მოქმედებისაკენ, ზრდის მათს ნებისყოფასა და გრძნობას. ამიტომაც თეატრალური კრიტიკა მეტად ძნელია, მეტად მრავალფეროვანი და მრავალმხრივია. ჩვენი თეატრისათვის კი მით უფრო საჭიროა კრიტიკა, რომ ჯერ არც თეატრი და სცენა, არც დრამატურგები და არტისტები და არც მაყურებელი ხალხი მომზადებული არ არიან. ჩვენში კრიტიკის ძალას დიდი მნიშვნელობა ექნება. კრიტიკა მართებულად გამოსკვნიდა დრამატული და სასცენო ხელოვნების თეორიას, ხოლო თეორიის გამოგონება არავის არ დასპირდებოდა, რადგან ის დიდი ხანია არსებობს. საჭიროა მხოლოდ იმისი საფუძვლიანად შესწავლა და იმ შესწავლილის და შეთვისებულის კრიტიკული საწყაოთი არწყვა და დაფასება ჩვენი დრამატული და სასცენო ხელოვნების მეტ-ნაკლებობისა.

ჩვენი აზრით კრიტიკა უნდა ეხებოდეს დრამატურგს თუ არტისტს ისე, რომ სახელს არ უტეხდეს და ტკივილისაგან არ აბრაზებდეს, მარტივად და მკაფიოდ აგრძნობინებდეს ნაკლს და შეცდომას, უჩვენებდეს და მიუთითებდეს კარგსა და ავსა და არა მარტო ლიტონის სიტყვებით, არამედ მაგალითებითაც. კრიტიკამ უნდა არჩინოს ავადმყოფობა და არა უფრო აშალოს სენი; ამასთანავე კრიტიკას ისიც უნდა ჰქონდეს თვალში, რომ მარტო დღეისათვის არა წერს, არამედ ხვალისათვის, მერმისისათვის, კრიტიკა მასწავლებელია და წინასწარმეტყველიც. როგორც ერთს, ისე მეორესაც უწინარეს ყოვლისა მხედველობაში სიმართლე უნდა ჰქონდეს. მიკერძობა, პირადობა და განზრახულება კრიტიკის ჟანგია. რაც გინდა ნიკიერი იყოს კრიტიკა, თუ მას ხსენებული ჟანგი აცხია, მისი მოქმედება ფუჭია და თვითონაც სამარცხვინო. კრიტიკის ძალა სიმართლეა და ამისათვის უნდა იბრძოდეს, ხოლო ეს ბრძოლა მოფიქრებული და

დინჯი უნდა იყოს, რისთვისაც საჭიროა კრიტიკას ჰქონდეს მეთო-
დი, ამის გარდა კრიტიკამ უნდა იცოდეს სად მიდის, რომ დანიშნუ-
ლი საგნისაკენ სწორი გზით იაროს. კრიტიკა ყოველ შემთხვევაში
უპირადო უნდა იყოს. იგი მნიშვნელობას არ უნდა აძლევდეს მო-
პირდაპირეს, გასარჩევი საგნის დამარცხებას თუ გამარჯვებას. კრი-
ტიკის ინტერესია მხოლოდ სიმართლის მოძებნა, მისი გამოქვეყნე-
ბა, ნაგავში მარგალიტების მონახვა და მათი ასხმა. სასცენო კრიტი-
კა უფრო ძნელია ჩვეულებრივ კრიტიკაზე, რადგან მოთამაშეთა ხე-
ლოვნების გარჩევა კრიტიკისაგან ითხოვს ჯეროვან სიღინჯეს და
დიდ სიფრთხილეს მსჯელობაში. წარმოდგენის შემდეგ არტისტის
ხელოვნებისაგან არაფერი ნივთიერი აღარ რჩება შთაბეჭდილების
მეტი, ხოლო პიესა სამუდამოდ და საყოველთაოდ რჩება და მაშა-
სადამე თუ დღეს კრიტიკა შეცდა მის დაფასებაში, ხვალ შეიძლება
ისევ ხელახლად გაარჩიოს ან სხვა ვინმემ გაარჩიოს და ამრიგად
კვლავ აღადგინოს მწერლის ან პიესის ღირსება ან ნაკლოვანება,
ხოლო არტისტის თამაშის დაფასება ყოველთვის სადავოა. ის შთა-
ბეჭდილება და ზემოქმედება, რომელიც მოახდინა არტისტის ხე-
ლოვნებამ, წარმოდგენისთანავე თავდება, მალე გარდამავალია და
ცოტად თუ ბევრად მისი ღირსების თუ ნაკლოვანების შენიშვნა
კრიტიკის ხასიათზე, პირად გემოვნებაზეა დამოკიდებული და ამი-
ტომ, ვიმეორებთ, თეატრალური რეცენზია და კრიტიკა ყოველ შემ-
თხვევაში დიდ სიფრთხილეს, კარგად დაფიქრებას და ჯეროვან სი-
ღინჯეს თხოულობს დამწერისაგან.

საზოგადოდ სერიოზული კრიტიკა და კერძოდ ფხიზელი და
ფრთხილი რეცენზია ჩვენს თეატრს და სცენას ძლიერ ეჭირება და
რაც მალე ეშველება ამ გასაჭირს, მით უფრო ერთიორად წინ წავა
ჭართული თეატრის საქმე.

III

მართვლი დრამატურგები

ძნელია, მეტად ძნელი, თანამედროვე მოღვაწეთა ავკარგიანო-
ბის გამყლავნება, მათი ღირსების და ნაკლოვანების აკინძვა.

რაც გინდა ჯეროვნად მოფიქრებული, უტყუარი და მართებუ-
ლი იყოს შენი დაფასება, შენი უპირადო, გულწრფელი და სიყვა-

რულით გაბოწვეული დასკვნა, ბაინც ყოვლად შეუძლებელია, რომ შენს მართებულ სიტყვას და წმინდა გულის სიღრმიდან ამოხეთქილ მსჯელობას რაიმე კილო არ გამოაბან, არ შებღალონ, ან პირადობა ან მიდგომლობა არ დაგწამონ, ან სიბრძნე ან უცოდინარობა არ გაკუთვნონ.

ეს სიძნელე ერთიათად უფრო ორკეცდება იქ, სადაც ჯერ კიდევ მაღალი კრიტიკის მახვილ ნესტარს არ უმუშავნია, სადაც მომეტებულთა თავმოყვარეობა იქამდის თავგასულია და სიმართლეს მოკლებული, რომ გამარჯვების თქმა ღვთისრისხვად მიაჩნიათ; სადაც არ სუფევს არც საზოგადოებრივი გაწვრთნილობა და არც ცოტაოდენი პატივისცემა დაბეჭდილი სიტყვისა, სადაც მსჯელობა და შეხედულება ისე არეულია, რომ მამა შვილს ვეღარ სცნობს.

ეს ჩვენ ყველაფერი კარგად ვიცით და არა ერთხელ და ორჯერ გამოგვიცდია ჩვენ თავზე, მაგრამ რაც უნდა იყოს, შიში „ვერ იხსნის სიკვდილსა, ცუდია დაღრეჯილობა“ და რაც ოდესმე მოსალოდნელია, სჯობს თუ დღესვე ასრულდება. ერთხელ ხომ ბაინც უნდა გაგვეძლავნებინა ჩვენი აზრი.

მართალია, ჩვენ არც ცხენი გვყავს შეკაზმული და არც ფეხი უზანგში ჩაგვიყვია, რომ სიმართლის თქმის შემდეგ გაქცევა შეგვეძლოს, პირიქით, ხელფეხი შეკრული გვაქვს, მეტს ვიტყვი, იქნებ დღიური ლუკმაც გაგვიწყვიტონ კიდევ, ეს ხომ მოდაშია ახლა, მაგრამ ჩვენ ბაინც ჩვენსას ავად თუ კარგად ვიტყვი და მერე რაც უნდა გვიყონ, იმათ სინდისს უყუროთ. ახლა ვგონებ კმარა ამდენი ბოდიშიც, საქმეს შევუდგეთ.

ამთავითვე ჩვენი მსჯელობის საწყას ასე გამოვხატავთ: ყოველი მწერლის ღირსება სიმართლის გამოხატულებით ფასდება, ხოლო სიმართლევ არის და სიმართლევ. მწერლის ყოველ სურათს უნდა შექველად რაიმე აზრი და საგანი ჰქონდეს. უმნიშვნელო, უაზრო და უსაგნო მართალ სურათს ფასი არა აქვს. თუ მწერლის მართალ აღწერილობას აკლია საზოგადოებრივი ინტერესი, თუ იგი საერთო სენს და ჰირს არ მკურნალობს, თუ ცხოვრების უკუღმართ, უწესო და მავნებელ მოვლენებს არ ებრძვის, ვიმეორებთ, იმგვარი სიმართლე უფასურია. იმგვარი თხზულება უმნიშვნელოა.

აღამიანის ნიჭის თუ გონების ძალა და ღონე, რა გინდ საგანშიაც იყოს იგი, უწინარეს ყოვლისა უნდა ფასდებოდეს ნიჭის თუ

გონების სიგრძე-სიღრმით, მნიშვნელობით, რაიმე საჭიროებით, იმ კითხვის ახსნით, რომელიც მწერალს თუ საზოგადოებას თავში და გულში უტრიალებს და მოსვენებას არ აძლევს. უმნიშვნელო, ბრტყელი და კუდმოკლე საგნებით და კითხვებით მხოლოდ უნიჭო, გონებაუსტი, ყრუ და თვალახვეული მწერლები არიან დაინტერესებული და მით იკვებებიან. ეს არის ჩვენი მსჯელობის საძირკველი.

პირველი საკითხი, რომელიც თავში მოუვა ჩვენი თეატრის მე-თვალყურეს, უეჭველად იქნება: გვაქვს თუ არა ქართველობას დრამატული და სასცენო ხელოვნება და გვყავს თუ არა მათი ღირსეული და ძლიერი წარმომადგენელი?

როცა ჩვენ თეატრსა, დრამატულ მწერლობასა თუ სასცენო ხელოვნებაზე დაიწყებს კაცი ლაპარაკს, ყოვლად შეუძლებელია თავისი საუბარი ნეტარხსენებული გიორგი ერისთავიდან არ დაიწყოს. გ. ერისთავი იყო საქმის დამწყები და ზვის მაჩვენებელი შთამომავლობისათვის. ამიტომაც, როცა ქართულ დრამატულ მწერლობაზე დავიწყებთ ლაპარაკს, უეჭველია, ჩვენ ვერ ავცდებით გ. ერისთავს და ზ. ანტონოვს.

გ. ერისთავი და ზ. ანტონოვი არიან ჩვენი პირველი დრამატურგები და ქართული დრამატული და სასცენო ხელოვნების დამბადებელი. ორივე, როგორც დრამატურგები, სამაგალითო შეიქნენ ჩვენში; მათი შექმნა პიესებისა, გარეგანის და შინაგანის მხრით, მოქმედებათა მსვლელობა, დასაწყისი მოძრაობა, განვითარება და დასკვნა პიესებისა, ხასიათი და ზნე; ქალები და კაცები, ძველი და ახალი თაობა, ვაჟრები, მემამულენი, სომხები, რუსები და ქართველები, გოგოები და ბიჭები, გლეხები და თავადები, კინტოები, იმერელი მომსახურეები და სხვა მრავალი მოქმედი პირები, რასაც დღეს ვხედავთ ჩვენს ახალ ორიგინალურ თუ გადმოკეთებულ პიესებში, სულ გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის შვილები არიან, მათი ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილნი და ხორცშესხმულნი.

გ. ერისთავის ორიგინალურ პიესებში, როგორც, მაგალითად, „გაყრაში“, „დავაში“ და სხვაში, ბევრი ნაკლი მოიპოვება როგორც პიესის აშენებაში, აგრეთვე ხასიათების ღირსებაში, მაგრამ ხსენებული პიესები პირდაპირ შეეხება თანამედროვე ცხოვრების ვითარებას და ამ მხრით გ. ერისთავის პიესები გადამეტებით სჯობნის ახლანდელ პიესებს, რომლებშიაც დედააზრი და ტენდენცია სრულე-

ბით დავიწყებულია უმნიშვნელო კომიკურ შინაარსისათვის და ხშირად სამასხარო გარეგნობისათვის.

ჩვენ არ გამოვუდგებით გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის პიესების გარჩევას და მათ დაფასებას როგორც დრამატურგებისას, ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ორმა პირმა გააჩინა ჩვენში დრამატული მწერლობა, ისტორიული თუ თანამედროვე ცხოვრების დრამა, ხასიათების ზნე-ჩვეულების და ყოფა-ცხოვრების კომედიები, ვოდევილები და ფარსები. მომეტებულად მათ კომედიებზე ჰქონდათ მიქცეული ყურადღება და ამ გარემოების მიზეზით დღესაც კი ჩვენს მწერლებს უფრო კმაჟილების წერა ეხერხებათ. გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის სახელი სამუდამოდ დარჩება ქართული დრამატული მწერლობის ისტორიაში.

გიორგი ერისთავის და ზ. ანტონოვის შემდეგ უეჭველად უნდა მოვიხსენიოთ გ. სუნდუკიანცი. ეს პატივცემული ავტორი თუმცა გვარტომობით სომეხია და სომხურადვე წერს თავის პიესებს, მაგრამ მის პიესებში გამოყვანილი პირები მეტად მჭიდროდ არიან დამოკიდებული და დაახლოვებული ჩვენს ცხოვრებასთან, უფრო გადაჭრით ვიტყვით ჩვენებური ვაჭრების წარმომადგენელნი არიან ამის გარდა გ. სუნდუკიანცის პიესები ქართული სცენის აღორძინებასთან ძლიერ დაკავშირებული არიან. ქართული დასი პირველი წარმოდგენიდან დღევანდლამდე თამაშობს სუნდუკიანცის პიესებს. ამ მოსაზრების გამო გ. სუნდუკიანცი ერთ საუკეთესო დრამატურგად უნდა ჩაითვალოს ქართულ მწერლობაშიაც, რადგან სუნდუკიანცმა დიდი და შეუფერხებელი გავლენა იქონია ჩვენს ახალ დრამატულ მწერლობაზე. მის პიესებს დიდი ნიჭის გარდა, ეტყობა დიდი ცოდნა ცხოვრებისა, დიდი შრომა და შემუშავება იმ მასალებისა, რომელთაც ცხოვრება იძლევა და რომლებიდანაც სუნდუკიანცი ასე ხელოვნურად აშენებს თავის პიესებს. გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვის შემდეგ გ. სუნდუკიანცმა შემატა ქართულ რეპერტუარს უტყუარი ხელოვნური კომედიები, პირდაპირ ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი მოქმედი პირნი, მართებული ხასიათები და ტიპები; სუნდუკიანცი თავის პიესებში ეხება თბილისის ცხოვრებას, აჭაურ ვაჭრებს, იგი აშკარად გვიჩვენებს მათ ნაკლოვანებას, ზნე-ჩვეულების სიღარიბეს, მათ ფუჭ ყოფა-ცხოვრებას და ყოველივე ამას ხატავს საოცარი ხელოვნებით. მწარედ დასცინის და სამარცხვინო ბოძზე აკრავს ცხოვ-

რების და პირების სისულელეს და სიბოროტეს. ამ მწერალს დიდ ღირსებად ჩაეთვლება აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ ყველა მის პიესაში აშკარად გამოსჭვივის დედააზრი, ტენდენცია და შეგნებულ მიმართულება, სუნდუკიანცის კალამმა არ იცის პირფერობა, იმისათვის ყველა ერთია: შავს შავად და თეთრს თეთრად გვიხატავს და სიმართლის გულისათვის არაფერს ზოგავს. ამიტომაც, თუ მართლა დრამატურგს სარგებლობის მოტანა შეუძლია, მაშინ სუნდუკიანცის შრომა დიდად სასარგებლო იყო სომეხი და ქართველი საზოგადოებისათვის. სუნდუკიანცის ერთ საუკეთესო პიესად ირიცხება „ხათაბალა“, სადაც პატივცემული ავტორის ნიჭი და ხელოვნება უმაღლეს წერტილამდე აღის. ამ პიესაში არც ერთი მოქმედი პირი, არც ერთი გამოსვლა თუ გასვლა, არც ერთი სტრიქონი და სიტყვა მეტი ან ნაკლები არ არის. ასე ხელოვნურად აშენებულ პიესას კაცი იშვიათად შეხვდება.

ერთი რამ ნაკლი აქვს ამ პიესას და ერთხელ კიდევ შეგვინიშნავს პატივცემული ავტორისათვის, მაგრამ ავტორმა აინუნშიაც არ მიიღო ჩვენი შენიშვნა და თავის პასუხში ჩვენი შენიშვნა უცოდინარობათ ჩამოგვართვა. ჩვენ მაშინ თუ არ ვუპასუხებთ ავტორს, ამაზე ბევრი მიზეზი იყო და სხვათა შორის პატივცემული ავტორის მეტიმეტად გაზვიადებული თავმოყვარეობა. ჩვენ მაშინ ვთქვით და დღესაც ვიმეორებთ, რომ სუნდუკიანცი დამნაშავეა მარგალიტას შესახებ; ეს დანაშაული და ნაკლი ის გახლავთ, რომ მარგალიტა ორ თუ სამ სცენაში თავისი მახინჯი და გონჯი სახის წყალობით სიცილს იწვევს საზოგადოებაში, მაშინ როდესაც ტირილი უნდა მოგვდიოდეს. ჩვენ ეს დანაშაულად ჩამოვართვით ავტორს და ვუთხარით, რომ ბუნებრივი ნაკლოვანების დაცინვა შეუწყნარებელი საქციელიათქო; ავტორმა იწყინა ეს შენიშვნა და გვიპასუხა: — მე კი არ დავცინი, პირიქით, გულიც შემტკივა მარგალიტასათვის და თუ ხალხი დასცინის, მე რა ვქნა, ეს ჩემი ბრალი როდია, ხალხის გაუნათლებლობააო. ავტორის პასუხი ჩვენ გვჯერა, მეტადრე ისა, რომ მე არ დავცინი, პირიქით, მებრალებაო. ხშირად სურვილს და საქმეს შუა საოცარი უთანხმოება ხდება და ეს არც სუნდუკიანცს აცდენია. ვინ ამბობს ავტორს იქნება ტირილი სურდა, მაგრამ სიცილი კი გამოუვიდა. ხალხს ყოველთვის ვერ გავამტყუნებთ და მეტადრე ამ შემთხვევაში — ჩვენი აზრით, ხალხი თუ იცინის, ალბათ სასაცილო

რამ არის პიესაში, ან ხასიათსა ან მდგომარეობაში. მარგალიტას დაცინვა ხალხისაგან უსაფუძვლო უმიზეზო როდია; მაშასადამე, თუ მიზეზი არის სიცილისა, მაშინ მარტო აეტორს უნდა დაედოს ბრალი. მოვიყვანთ ცოტა განმარტებას ჩვენი აზრისას. საზოგადოდ კომედიაში სასაცილო ის არის, რაც მაყურებელში სიცილს იწვევს, ხოლო სიცილი მაშინ იქნება კომედიაში გამოწვეული, როცა გარეგნობა შინაგნობას არ უხდება, საშუალება საგანს არ ეთანხმება, განზრახულობას შეძლება და სხვა ამგვარი უთანხმოება ჰბადებს განვითარებულშიც და უვიცშიც ნამდვილ კომიკურ სიცილს. მაგალითად, როდესაც გროშის პატრონი კაცი მილიონად ღირებული მამულის ყიდვას აპირებს, როცა ერთი ციდა-მტკაველა კაცუნია თავისი სულელური კვებით გოლიათის გაბრუნებას ფიქრობს, როდესაც სულელი კაცი გენიოსობას ჩემულობს და როდესაც გონჯი და მახინჯი ქალი სარკის წინ ფარფაშობს და უსურვაზის წნელივით იგრიხება და ლამაზ ვაჟზე გათხოვებას ლამობს (როგორც, მაგალითად მარგალიტა სუნდუკიანცისა), აი ასეთი უთანხმოება ფორმასა და აზრს შორის, სახესა და გულს შორის ჰბადებს სიცილს და როდესაც მწერალი ბუნებრივ და გარეგან სხეულის ნაკლოვანებას დასცინის, თუნდაც თავის უნებურად, ჩვენ ასეთი სიცილი უმართებულოდ და ცოდვად მიგვაჩნია.

სუნდუკიანცის მეორე პიესა, რომელმაც დიდი სახელი გაითქვა, არის „პეპო“. ეს პიესა, ჩვენ რომ გვკითხონ, იმდენი ღირსების არ არის, რაოდენსაც აქებენ და ერთიორად უფრო დაბლა დგას „ხათაბალაზე“. მართალია „პეპოს“ აზრიც აქვს, მიმართულებაც, კარგი სარჩული და პირიც, მაგრამ ცუდად შეეკერილია. პიესის უმთავრესი გმირი პეპო ნაჭირებია. სუნდუკიანცის პეპო ჩვენში არ არის და არც შეიძლება ჯერჯერობით იყოს, რადგან ყოველ პირს თუ ხასიათს ჰბადებს იმ წრის წესწყობილება, ზნე-ჩვეულება და სხვა მაგვარი ადამიანის აღმზრდელი პირობები, ხოლო ჩვენში ჯერ-ჯერობით „პეპოსათვის“ ნიადაგი არ არის. პეპო ჩვენ გვაგონებს საფრანგეთის, გერმანიის ან ინგლისის მუშას და არა თბილისელ მეთევზეს. იქაც, უცხოეთშიაც კი, პეპო მუშა კაცის ტიპად ვერ გამოდგებოდა პეპო უფრო იდეალური ქმნილებაა სუნდუკიანცის პატიოსანი ფანტაზიისა, ვიდრე ჩვენი ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი მუშის სურათი, საერთო ტიპი. ამის გარდა, პეპო ჩვენ გვაგონებს იმისთანა კაცს,

რომელსაც დიდი და უშველებელი, ხოლო ცარიელი და ჰაერით გაბერილი რუმბი აუკიდნია ზურგზე და ამ ვითომ და მძიმე ტვირთ-ქვეშ მოქცეული დადის და მძიმე-მძიმე ფერად სიტყვებს არახუნებს.

ამავე პიესაში საუცხოვოდ დახატულია ბებერი გამოსულელებული კაცის ტიპი გიქო და თბილისელი კინტო ბიჭი კაკულა. დანარჩენები, გარდა ზიშნიშოვისა, ფერმკრთალნი არიან. ზიშნიშოვი წარმოგვიდგენს თბილისელი ვაჭრების ისტორიას, მათს გაიძვერულ გაქანებას, სხვისი ოფლითა და ცრემლით ჯიბეგასქელებულს და გულგაქვევებულს. დანარჩენი პიესები სუნდუკიანცისა „კიდევ ერთი მსხვერპლი“ და „დაქცეული ოჯახი“ ყოველმხრივ დაბლა დგანან „ხათაბალაზე“. მართალია ამ პიესებშიაც არის წამდვილი ხასიათები, დედააზრიანი მიმართულება, ცხოვრების უკუღმართ მოვლენათა ხატებითი დასახვა და ავტორის მართებული გულის წყრომა.

გ. სუნდუკიანცის ღირსება, როგორც დრამატურგისა, არის საოცარი შემუშავების თვისება, სერიოზული მოქცევა თავისი საქმის მიმართ, დახელოვნებული ცოდნა ცხოვრების და თვით სცენისა, ღინჯი შრომა და მუდმივი მეცადინეობა პიესის გაუმჯობესებისათვის. რა თქმა უნდა, ასეთი ღირსებანი ნიჭიერ კაცს დიდ ძალას აძლევენ.

ქართულმა სცენამ ჩვენში ბევრ პოეტს და მწერალს ააღებია ხელში კალამი დრამებისა და კომედიების საწერად. ამ მწერლობის ახალ სახეს არ აცდებოდენ, რა თქმა უნდა, არც ჩვენი სახელოვანი პოეტებიც.

რად. ერისთავმა დაწერა ტრაგიკომედია „ბრილიანტი“, „ადვოკატები“, „პარიკმახერისას“, „ქაჩუა“, ამათ გარდა გადმოაკეთა ჩვენი ცხოვრების შესაფერად, და არა გადმოაჯაგლა ზოგიერთი ახლად გამოცხობილი დრამატურგივით, ბევრი კომედია და ვოდვეილი.

ჩვენი აზრით, რ. ერისთავი ბუნებით პოეტი, მგოსანი და არა დრამატურგი, მაგრამ მაინც მისი კომედია „ადვოკატები“ მეტად შესანიშნავია. პატივცემული პოეტი ამ პიესაში პირველი აქცევს ყურადღებას ჩვენი ცხოვრების იმ ახალ სენს, რომელიც ახალი ცხოვრების ტალღასთან ერთად შემოგვესია. ახლად შემოღებულ კანონებთან ერთად, ჩვენთან გაჩნდნენ ხახადაღებული, მაგრად კბილვებალესილი და გაუმაძლარი ქლესიები, ეგრეთწოდებული ადვო-

კატები, რომელნიც ცოტა ხანში ისეთი საოცარი სისწრაფით გამრავლდნენ, რომ კალიასაც კი გადააჭარბეს ვნებით და რაოდენობით. ერთი მხრით მოუშზადებელი, უეცი და ცხოვრებააწეწილი ხალხი და მეორე მხრით ზნეობაგახრწნილი არაფრის დამზოგველი, უპირწყალო და მადაგამხეცებული „ატუკანტები“, რა თქმა უნდა, სიკეთეს არ დააყრიდა უიმისოდაც მოუძღურებული ჩვენი ხალხის ცხოვრებას. ამ უბედურების ასაცდენად საჭირო იყო ერთისათვის თვალის ახილვა და მეორეთათვის ფრთების შეკვეცა და კბილების დაძრობა. ეს საპატიო შრომა და სამსახური იკისრა რ. ერისთავმა და მისი დასელოვნებული და ნიჭიერი კალმიდან გამოვიდა ზემოხსენებული კომედია „ადვოკატები“, რომელშიც კარგად გაცოცხა „ატუკანტები“, მაგრამ საუბედუროდ ამ ცოცხს, ნაგავი სულ არ გაყვა... რაც უნდა იყოს, რ. ერისთავის პიესას ნამდვილი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს, ადვოკატები ცხოველის და მკახე ფერადებით ყავს დახატული, მოქმედი პირნი მკვირცხლად არიან გამოსახულნი, ქალების გარდა, მეტადრე ახალგაზრდა ქალისა, რომლის სიტყვა-პასუხი და მონოლოგი, თუმცა ახალი თაობის ნაღველშია შეღებილი, მაგრამ ახალს ვერაფერს გვეუბნება და ძველსაც არა ჰგავს.

საზოგადოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ არც ერთ ჩვენს მწერალს ჭერჭერობით ცხოველი და სწორი სახე არ დაუხატავს ახალთაობის ვაჟების თუ ქალებისა არც მოთხრობა-რომანებში და არც დრამაკომედიებში.

ჩვენში ისეთი საზოგადოებრივი საქმე და დასაწყისი არ მოიპოვება, რომელშიაც ახლო მონაწილეობა არ მიეღო და ხშირად უღელშიაც არ გაბმოდა ჭაპანის საწვეველად ჩვენს სახელოვან მწერალსა და პოეტს აკაკი წერეთელს.

დაარსდა თუ არა მუდმივი ახალი სცენა, აკაკი მაშინვე შეუდგა საქმის შუაგულს, ხან თამაშობდა, ხან მეთაურობდა და იმავე დროს პიესებსაც წერდა. აკაკი წერეთელი, როგორც პოეტი-მგოსანი ბეერად და გადაჭარბებით სჯობნის და მაღლა დგას აკაკი წერეთელ დრამატურგზე. მართალია, მისი ბედნიერი და მაღალი ნიჭი დრამატულ ქმნილებაშიაც ნათლად გამოკრთის და მისებური ნიჭის დაღსა სდებს ყოველ მისი კალმიდან გამოსულ პიესას, მაგრამ ჭერჭერობით, იმის მიხედვით, რაც მას დაუწერია სცენისათვის, ჩვენი აზრით, შეუძლებელია აკაკის დრამატურგის სახელიც ვაკუთვნოთ;

თუმცა ვიძეობრებთ, რომ ძისი ღვაწლი სცენისათვის და დრამატული მწერლობისათვის მეტად ძვირფასი და შესანიშნავია. ამას გარდა, აკაკის თითქმის ყოველისფერი მოეპოვება, რაც კი საჭიროა პიესების შექმნისათვის, ნიჭი, საოცარი მკვირცხლი და გესლიანი ენა, მის ნაღველში გაღესილი სიცილი, გამოცდილება ცხოვრებაში, სცენის ცოდნა და ქართული სცენის სიყვარული, ეს ყველაფერი აკაკის შესაძლებლობას აძლევს კარგი სერიოზული და აზრიანი პიესის დაწერისას, მაგრამ საქმით სულ სხვა გამოდის.

ავილოთ აკაკის „კინტო“, რითაც უნდა ეხელმძღვანელა, რა მიზეზითაც უნდა გამოწვეულიყო ეს პიესა, მაინც ვერაფრით გავამართლებთ პატივცემულ პოეტს. ამ პიესაში არაფერი არ არის ისეთი, რაზედაც მაყურებელს დაფიქრება შეეძლოს, არც რაიმე ზნეობრივი მაგალითის გამოტანა, ჭკუა-გონების ან გულის საზრდოს შექმნა. თვით პიესის არაკიდან მოყოლებული ყველა მოქმედ პირამდე, ერთის გარდა, იმერელი ბიჭისა, სისწორეს და სიმართლეს მოკლებული არიან, არც ერთი მოქმედი პირი ცხოველ სახეს არ ჰგავს, პიესაში მოქმედებაც არ არის. არ არის აგრეთვე აკაკისებური ტენდენცია. შიგ უბრალო სურათების და რაღაც ნაკუწი სცენების მეტი არაფერია, მაგრამ მეორე მხრით, ნახეთ რანაირი სიცილ-ხარხარია თეატრში, როცა ამ პიესას წარმოადგენენ. დიდი თუ პატარა, ჭალი თუ კაცი, სწავლულნი თუ უსწავლელი ყველანი იცინიან და ეს სიცილი, სამწუხაროდ, სრულებით უაზრო, უმნიშვნელო და უბრალოა, რადგან სიცილს იწვევს არა მოქმედებათა და მოქმედ პირთა სერიოზული ხასიათი, ზნე და მდგომარეობა, არამედ მკვირცხლი სიტყვები, მოსწრებული და მარილიანი პასუხები. ერთი ცხოველი პირია პიესაში და ისიც უკვე შექმნილი გ. ერისთავისაგან — იმერელი ბიჭის როლი.

რაც შეეხება ზურნას, სიმღერებს, კინტოებს და სხვა ამგვარ სცენის ფოკუსებს, ეს ყველაფერი ზ. ანტონოვსაც ჰქონდა და უფრო უკეთესად. აკაკის „კინტოს“ ჩვენი სცენისათვის, მწერლობისათვის არტისტებისა და მაყურებლისათვის სულ არაფერი შეუძენია, თუ ანგარიშში არ მივიღებთ თეატრის სალაროში შემოსულ ფულებს, რაც ხუთი წლის განმავლობაში ყოველთვის საკმარისად შემოდიოდა. სცენას ხეირს აძლევს ხოლმე სერიოზული პიესა, არტისტებს კარგად შემუშავებული მოქმედ პირთა ხასიათი და ტიპები,

მწერლობას ამდიდრებს აზრიანი, მნიშვნელოვანი და ხელოვნურად შექმნილი თხზულება, ხალხს სარგებლობას აძლევს და გემოვნებას უკეთებს კომედია, რომელშიაც გატარებულია ზნეობრივი ტენდენცია. პირიქით, როდესაც დრამატულ თხზულებას ჩამოთვლილი ღირსებანი აკლია, მაშინ იგი უფრო მავნებელია, ვიდრე სასარგებლო, მეტადრე ჩვენისთანა სცენისათვის, რომელიც ჯერ-ჯერობით ჯეროვან დონეზე არ დამდგარა. ვერვინ იტყვის, რომ აკაკის ხასიათების დახატვა არ შეეძლოს. ვისაც მოუსმენია ან წაუკითხავს მისი „სცენები საპატიმროში“, ის უეჭველია დაგვეთანხმება, რომ აკაკის ძალაც და ხერხიც ბევრი აქვს ხასიათების შექმნისათვის, მაგრამ „კინტოში“ კი ყველაფერს უღალატნია ჩვენი დიდებული პოეტისათვის.

აკაკის საუკეთესო პიესად, ჩვენი აზრით, უნდა ჩაითვალოს „კულურ-ხანუმი“, ამ პიესამ დიდი აყალ-მაყალი გამოიწვია საზოგადოებაში. ვინ იცის რა არ შესწამეს პოეტს. მიტქმა-მოტქმას დასასრული არ ჰქონდა: ეს პირადობაა, ცილისწამებაა, უკბილო ჯავრის ძიებაა და სხვაო. მაგრამ ჩვენი აზრით, რაც უნდა თქვან, თვალში ჰყავდა პოეტს ვინმე ამოღებული თუ არა, ეს ჩვენი საქმე არ არის, ხოლო რომ პიესა ბევრი ლიტერატურული და სასცენო ღირსებით სავსეა, ამაში ეჭვი არ არის. პიესა აზრიანია, ტენდენცია მართებულია და ჩვენი ცხოვრების იარაღს ნესტრად ხედება და ჩვენი ცხოვრების მოქმედი პირებიც უტყუარი სისწორით არიან დასახულნი. ნახირ-ფაშა, კულურ-ხანუმი, არჩილი, ვალი, მოურავი და სხვა მოქმედი პირნი ცხოვრებიდან არიან ამოკრეფილნი. ნახირ-ფაშა იგივე ლუარსაბ თათქარიძეა, მხოლოდ ამდროინდელი, სხვა ქურქში ჩასმულია, ჩინიანი და ჯილდოიანი. კულურ-ხანუმებიც ბევრია ჩვენში. არჩილი ჩვენი დროის უღონო გულ-უხინჯო, ბევრის მოლაპარაკე და რალაცის მოცადინე ვაუკაცის სურათია. არჩილებიც ბევრი მოინახება ჩვენში, ხოლო პატიოსნებით იქნება ბევრად უკან ჩამორჩენს აკაკის არჩილს.

თუ პიესამ ყაყანი გამოიწვია და ბევრი უმართებულოდ აალაპარაკა, ეს სწორედ პიესის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს. ამ პიესაში აკაკიმ ბევრ დაფარულ სენს და ტკივილს პირბადე მოხადა, რისთვისაც დიდი მადლობის ღირსია. პიესის ნაკლს შეადგენს მოქმედებათა სუსტი მოძრაობა, მოქმედ პირთა შეუმუშავებელი დამწკრივება და

ერთ-ორ ალაგას გაკვიანურებული მონოლოგი. ამ პიესით აკაკიმ აშკარად დაგვანახა, რომ მას შეუძლია სერიოზული პიესის შექმნა, თუკი გულს დაუდებს და არ აჩქარდება. მწერლისაგან ისეთ დიდ შრომას არაფერი ითხოვს, როგორც პიესის დაწერა. პიესა ისეთი რთული და წვრილმანებით სავსე შენობაა, რომ რაც უნდა დიდი ნიჭის პატრონი იყოს მწერალი, თუკი დიდ შრომას და დიდ დაკვირვებას არ გამოიჩენს, ყოვლად შეუძლებელია არაფერი არ დაავიწყდეს. ძლიერ მავნებელია აგრეთვე აჩქარება ყოველს წერაში და მეტადრე პიესაში.

აკაკის შემდეგი პიესა „თამარ ცბიერი“ ლექსად არის დაწერილი და ეს, გ. ერისთავის შემდეგ („შეშლილია“), პირველი მაგალითია ჩვენს მწერლობაში. ამ მხრივ აკაკის პიესა საყურადღებოა. ამ პიესაში აკაკის საოცარი სიმსუბუქე ლექსთა-წყობისა, მშვენიერი აკაკისებური მუსიკალური და მელოდიური რითმები ყოველ სტრიქონში მოჩანს, მეტადრე საუცხოვო რამ არის თამარ ცბიერის და მგოსნის დიალოგი, სადაც ზოგიერთ სიტყვა-პასუხში ათასი აზრია, იდუმალი გულისწადილი, ათასი შეუპოვარი ვნებათღელვა, წყენა, გულსტკივილი, სინდისის ქეჩნა ერთიმეორესთან გადახლართული, გადამბული და შედუღებული აოცებენ მსმენელს და მაყურებელს.

ჩვენი აზრით „თამარ ცბიერი“ დრამა არ არის, იგი უფრო დრამატული პოემაა, ვიდრე ისტორიული დრამა.

საზოგადოდ აკაკი წერეთელს უხვად აქვს მომადლებული ბუნებისაგან ყოველგვარი ნიჭი ლექსების და პროზის წერაში; აკაკის ყოველისფერი შესწევს კარგი პიესის შექმნისათვის. აკაკი, ჩვენისაზრით, უფრო ძლიერი უნდა იყოს კომედიებში, სადაც საკირია აკაკისებური მახვილი გონება, მკვირცხლი ენა, მწარე, გულგამგმირავი სიცილი, ცხოვრების კომიკური მოვლენების გამჭვრეტი თვალი და გონება, ამიტომ იმედია, რომ აკაკის ხელოვნური კალამი ჭერ კიდევ არა ერთ და ორ სამაგალითო პიესას შესძენს ჩვენს სცენას.

ახალგაზრდა დრამატულ მწერლებში უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ალექსანდრე მოჩხუბარიძე (ყაზბეგი). დაარსდა თუ არა მუდმივი სცენა, ალ. ყაზბეგი სცენაზე გამოვიდა როგორც მოთამაშე და იმავე დროს პიესების წერას მიჰყო ხელი. მისი პირველი ნაბიჯი დრამატულ მწერლობაში იწყება ვოდვეილებიდან. საკვირველია, ჩვენში ყველანი ვოდვეილებიდან იწყებენ წერას. ვოდვეილებიდან ყაზ-

ბეგი გადავიდა კომედიებზე და პირველი მისი პიესა „აღმზრდელები“ მას ერთბაშად აძლევენ არა უკანასკნელ ადგილს ჩვენს მწერლებში. „აღმზრდელები“ ყაზბეგმა სამჯერ მაინც გადააკეთა, ჯერ ხუთმოქმედებიანი დრამა იყო, მერე ოთხმოქმედებიანი კომედია და ბოლოს სამმოქმედებიან კომედიად დარჩა და დღესაც ასე რჩება. „აღმზრდელებში“ ავტორი ეხება ჩვენი ყოფა-ცხოვრების ერთ უმთავრეს საკითხს — შვილების აღზრდას. ეს მეტად ყურადსაღები აზრი პატივცემულმა მწერალმა რიგიანად ვერ განახორციელა. მისი „აღმზრდელები“ ცოტად შეეხება ჩვენს აღზრდას ამ ოცი წლის წინათ, მაგრამ ის ცოტა ისეთ კალაპოტშია ჩასმული, რომ საგანს ვერ აღწევს. მოქმედი პირნი მეტად კარიკატურულად ჰყავს გამოყვანილი, თვით ის წრე, სადაც იზრდება ახალგაზრდა ყმაწვილი, მეტად განსაკუთრებულია, მაგალითად, თუმცა საერთო აქვს აღებულს; მაგრამ ისეთ პირობებში ჰყავს მომწყვდეული, რომ საერთოს და სახალისათოს ვერაფერს წარმოადგენს. მწერალს თუ შეძლება არ შესწევს და საერთო მაგალითი არ მოეპოვება, უნდა ეცადოს, რომ კერძო მაგალითი განმარტოს და საზოგადოებრივ მნიშვნელობამდე აიყვანოს. აზრს მარტო ის შეუძლია, რომ პიესას საერთო ხასიათი მისცეს, აზრი მხოლოდ პიესის ძაფია, რომელზედაც უნდა აისხას სხვადასხვა ფერის და სიმსხოს მძივები. ა. ყაზბეგს უკეთ შეეძლო შეემუშავებინა თავისი პიესის აზრი, რომ იმთავითვე შედგომოდა, თორემ იმდენ ცვლასა და გადასხვაფერებაში, რა თქმა უნდა, ბევრი ჯამ გაეპარებოდა, ბევრი დააკლებოდა და პირიქით ბევრს რასმე უადგილოდ მოუმატებდა, გააზვიადებდა.

მეორე მისი პიესა „არსენა“ სუსტია. „აღმზრდელების“ და „ქეთევან წამებულის“ შემდეგ „არსენას“ დაწერა აიხსნება სწორედ ავტორის აჩქარებით, არასერიოზული შრომით. არსენა დახელოვნებული მწერალის ხელში ჩინებული სახალხო პიესა გამოვიდოდა, რადგან თვითონ არსენა, იმის დრო და გარემოება მდიდარ მასალას შეადგენენ.

ძლიერ სამწუხაროა, რომ ყაზბეგმა იმ მტკიცე ნაბიჯის შემდეგ ასეთი ბარბაცი დაიწყო. ყაზბეგის ისტორიული დრამა „ქეთევან წამებული“ ჩვენს ლარიბ რეპერტუარში კარგ განძს შეადგენს, ჩვენ არ გამოვუდგებთ მოქმედ პირთა ისტორიულ სინამდვილეს, რომელიც, რა თქმა უნდა, რაკი პიესა ისტორიულია, არ უნდა იყოს უმარ-

თებულო და მწერლის ფანტაზიის ნაყოფს არ უნდა წარმოადგენდეს. ამ მხრივ ისტორიულ პიესას დიდი შესწავლა და შემუშავება ეჭირება. ჩვენ შევეხებით ყაზბეგის პიესას, როგორც ღრამას, მართებულად და კანონიერად აგებულ-აშენებულს, პიესის ინტერესით განვითარებას, მოქმედებათა თანდათანობით მიმდინარეობას, მოქმედ პირთა სიცოცხლეს და ფსიქოლოგიურ კეთილშეგობას. ამ მხრივ „ქეთევან წამებული“ შედარებით კარგად არის დაწერილი, მეტად რეკარგია ზოგიერთი სცენა სადაც ავტორი გვიხატავს მოქმედ პირთა სულის მდგომარეობის სურათს, ღრამატიზმს „ქეთევან წამებულის“ წარმოდგენა კარგ და ძლიერ შთაბეჭდილებას იქონიებდა მაყურებლებზე, მაგრამ საუბედუროდ, ზოგიერთი შუბლგარეცხილის და გულღვარძლიანის ფარისევლობის წყალობით ჭერ-ჭერობით ამ პიესის წარმოდგენა შეუძლებელია². ამ პიესის შემდეგ ყაზბეგს არაფერი დაუწერია და მეტად სამწუხარო იქნება, რომ ამით გაათავოს თავისი შრომა ეროვნული სცენისათვის, რომელიც მას ასე გულწრფელად და ძლიერ უყვარს.

დანარჩენ ჩვენს ღრამატულ მწერლებზე, ავქსენტი ცაგარელის გარდა, რომელზედაც ქვემოთ ვიტყვით, ბევრი არაფერი გვეთქმის. ილია ჭავჭავაძის სცენა „გლახა ჭრიაშვილი“ კარგი და ხელოვნურია.

გიორგი წერეთლის „ოჯახის ასული“ და „დარია“ ჩვენი აზრით ავტორში არ ამჟღავნებენ ღრამატურგის ნიჭს, თუმცა ორთავე მის პიესას ეტყობა ცხოვრების ცოდნა, თანამედროვე სენის შეგნება და მისი მკურნალობის უნარი, მაგრამ მართო ეს თვისებანი კაცს ღრამატურგად ვერ გახდიან. საჭიროა ამათ გარდა „ზეგარდმო ნიჭი“. ეს, ვგონებთ, პატივცემულმა მწერალმა ჩვენზე კარგად იცის და ამიტომ დიდი ხანია ღრამებს თავი დაანება და მოთხრობების წერა დაიწყო, რაშიაც ნიჭი და ხელოვნება გამოიჩინა.

ბარბარე ჯორჯაძის პიესებს „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და „შური“ უცილობელი ნიჭი ეტყობა, ხოლო ძლიერ შეუმუშავებელია და ამიტომ ძალას მოკლებული.

ანტონ ფურცელაძის „ავაზაკებს“ ტრაგედიისა არა აცხია რა, ტრაგიკული და ღრამატული ჩვენ იქ ვერა ვპოვეთ რა. „ავაზაკებში“ ათი ღრამაა, ერთი ტრაგედია და იმავე დროს არც ერთი, არ ვიცით;

რით ხელმძღვანელობდა პატივცემული ავტორი ამ პიესის წერის დროს, მაგრამ ჩვენი ფიქრით ავტორს რაც კი უნახავს და გაუგონია, სულ შიგ პიესაში მოუთავსებია და ჩაუქდევია, რის გამო არც სცენაზე და არც მაყურებელთ გონებაში ტევა და ჭღევა არ არის იმ უცნაური სხვადასხვა ჯურის, წოდების და წრის პირებისაგან, რომელთაც საერთოდ შეიძლება ავაზაკები ვუწოდოთ. ვინ ამბობს, კარგია როდესაც პიესაში რომელსაღმე დედააზრთან თავს მოიყრიან სხვადასხვა მრავალი საქმისა და საგნისათვის საჭირო პირები და გარემოებანი, მაგრამ არც ისე უნდა ყველაფრის ერთად არევა, როგორც „ავაზაკებშია“. ზომიერება და რიგი პირველი მცნებაა დრამატული ხელოვნებისა. ამას გარდა დრამატულ თხზულებას თავისი წესი და კანონები აქვს, რომლის გარდაცილება უდანაშაულოდ შეუძლებელია. დრამას თუ კომედიას ვიწროდ შემოფარგლული წრე აქვს, სადაც იმდენის დატევა შეიძლება, რამდენიც საჭიროა. ანტ. ფურცელაძის „ავაზაკებს“ უფრო მოუხდებოდა რომანის თუ მოთხრობის ჩარჩო, რაშიაც ავტორს ბევრი თავისუფალი ადგილი ექნებოდა თავისი ფართო განზრახულების განსახორციელებლად, და არამც და არამც დრამისა, სადაც ხშირად ერთი უადგილო სიტყვა, ერთი მომეტებული ან ნაკლები სცენა სრულიად აფუჭებს ჯეროვან შთაბეჭდილებას და თვით პიესის ღირსებასაც. ამ სახით ან. ფურცელაძის „ავაზაკები“ ყოვლად შეუძლებელია დრამატულ თხზულებად და მეტადრე ტრაგედიად ჩაითვალოს, თუნდაც რომ სულაც არ მივიღოთ მხედველობაში მისი მრავალი ნაკლოვანებანი. რაც უნდა იყოს, აქაც ამ შეუძლებელ ტრაგედიაში და შეუძლებელივე მოქმედ პირთა შორის მოიპოვება თითო-ოროლა მარგალიტი. საუცხვოვო რამ არის რიფსიმე თავის წმინდა სულით და ცხოვრებისაგან შეულახველი ჩვილი გულით. ძლიერ ხელოვნურად და დიდი ფსიქოლოგიური ჭეშმარიტებით არის გამოხატული რიფსიმეს ჭკუაზე შეშლა. კარგია აგრეთვე დარჩო, რომ ცოტა მაინც ცხოველ კაცსა ჰგავდეს. დარჩოს ხასიათი ვერ არის განვითარებული. ან შესაძლებელია განაორ-სამ სცენაში დაიხატოს პიესის ერთი უმთავრესი მოქმედი პირის ხასიათი? ჩვენ გვგონია, რომ ძნელია და ხშირად შეუძლებელიც.

არ შეგვიძლია არ მოვიხსენოთ, რომ ან. ფურცელაძე პირველია, რომელმაც შექსპირის „ჰამლეტი“ გადათარგმნა ქართულ ენა-

ზე პროზად. იმ თარგმნით ქართულ დასს წარმოუდგენია კიდევ რამდენჯერმე „ჰამლეტი“.

გიორგი შარვაშიძის პიესით „მომაკვდავნი სურათნი“ ავტორს აშკარად ემჩნევა ცხოვრების დაკვირვება, სცენის ცოდნა და ნახულ-გაგონილის შემუშავება. ეს კარგი ღირსებაა მწერლისათვის. დავით ერისთავის პიესა „სამშობლო“, თუმცა გადმოკეთებულია ვიქტორიენ სარდუს პიესიდან, მაგრამ იმდენად კარგად გადმოკეთებულია, ჩვენი წარსული ცხოვრების კალაპოტშია ჩასმული და ქართული იერის პატრონია, რომ სრულებით გვავიწყდება პიესის უცხო ენიდან გადმოღება. ამ პიესამ იმდენი გამოაღვიძა ჩვენში, იმდენს აუძგერა გულის სიდრმეში მიმალული გრძნობა, რომ მისი ხსენება დიდ ხანს დარჩება ქართველ საზოგადოებაში. „სამშობლომ“ კარგი სამსახური გაუწია ჩვენს საზოგადოებას და ძლიერი ზეგავლენა ჰქონდა. ამისი მაგალითი ბევრია აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში.

საზოგადოდ დავით ერისთავს ბევრი პიესა აქვს გადმოკეთებული და დიდი ღვაწლი მიუძღვის ჩვენი სცენის წინაშე, ამჟამად ერისთავი პიესების ერთ საუკეთესო გადმოკეთებლად ითვლება ჩვენში.

ნამდვილ დრამატურგებს გარდა, ჩვენ გვყვანან მათი თანამგზავრნი, რომელთაც შეიძლება ვუწოდოთ „გადმოკეთებული“ „კომედიის ოსტატები“, რომელნიც უცხო პიესიდან თხზავენ საკუთარ პიესებს... მათ შორის არიან დახელოვნებული და ნიჭიერნი მწერალნი, მაგრამ მომეტებული კი მხოლოდ გვარებს და სახელებს უცვლიან: პეტრეს იაკინთედ და მარიას თეკლედ მონათლავენ და სხვა არაფერი, გადათარგმნიან პიესას, ისიც ბარბაროსული ენით, მისცემენ რაიმე სახელს და გადმოკეთებული პიესა მზად არის. ამგვარ დრამატურგებს ყალბი მწერლების სახელი უფრო შეშვენით. მაგრამ, როგორც ზემოთ ვთქვით, არიან უფრო სერიოზული მუშაეები, რომელნიც მართლა შრომობენ, ფიქრობენ, საგანს უკვირდებიან და ისე ხელოვნურად შეიმუშავენ ბოლმე უცხო პიესას შინაარსით, ხასიათით და სხვა მხრით, რომ პიესა ორიგინალურსა ჰგავს და ხშირად ბევრად და გადამეტებით სჯობნის ზოგიერთ ორიგინალურ პიესებსაც.

ამ პატივსაცემ მწერლებს, რა თქმა უნდა, ეკუთვნიან: რ. ერისთავი, დ. ერისთავი, ი. მაჩაბელი, პ. უმიკაშვილი, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ა. ყაზბეგი და სხვები.

მთარგმნელებში პირველი ადგილი უჭირავს ივანე მაჩაბელს, რომელმაც იცის უცხო ენები: ფრანგული, გერმანული და ინგლისური; ამის გარდა მაჩაბლის ღირსება ის არის, რომ იგი სწორედ დედანთან თანახმად თარგმნის გასაგები და ცხოველის ენით პროზად თუ ლექსად. მაჩაბელმა ერთი წლის განმავლობაში საუცხოვოდ გადათარგმნა შექსპირის ორი საუკეთესო პიესა „ჰამლეტი“ და „ოტელო“, რაზედაც იმედია არ შეჩერდება, მით უფრო, რომ ხალხში დიდი მოთხოვნილებაა სერიოზული კლასიკური მწერლობისა.

კარგად თარგმნის აგრეთვე ნ. ავალიშვილი, ალექსი კიკინაძე, იოსებ ბაქრაძე. სხვა მთარგმნელებზე, ზოგიერთების გარდა, მხოლოდ ის ითქმის, რაც განსვენებულმა რუსეთის მწერალმა გრაფ სოლოგუბმა თქვა ერთხელ შექსპირის მთარგმნელებზე: **они не перевели, а переперли Шекспира.**

თარგმნასაც ნიჭი უნდა, მეტადრე დრამატული თხზულების თარგმნას. აქ როდია სამყოფი მარტო დედანთან სწორად გადათარგმნა, საჭიროა აგრეთვე პოეტური ძარღვი, მწერლის შეგნება, მის გულში ჩახედვა, მისი სულის შფოთვის და გულის ძგერის შეგნებული გრძნობა და იმავე დროს ორივე ენის ზედმიწევნით ცოდნა.

უფრო ძნელია პიესის გადმოკეთება. აქ, ზემომოყვანილ თვისებათა გარდა, საჭიროა ცხოვრების და ადამიანის ცოდნა, მეტ-ნაკლებობის გარჩევა, კრიტიკული გონება და ესთეტიკური გემოვნება, სცენის და დრამატული ხელოვნების კანონების შესწავლა. პიესის გადმოკეთება იგივე პიესის შეთხზვაა, ხშირად უფრო ადვილია ახალი პიესის დაწერა, ვიდრე ჯეროვნად და ხელოვნურად გადმოკეთება.

მუდმივი სცენის დაარსებიდან ახალი დრამატული მწერალი არ გამოჩენილა, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ორიოდ მწერალს, რომელთაც ჯერჯერობით დრამატულ მწერლობაში ფასიანი განძა არ შეუტანიათ. თუ წერდნენ და დღესაც წერენ. ისევ ის ჩვენი წინანდელი მწერლები, რომელნიც გამოვიდნენ საზოგადო ასპარეზზე სამოციან წლებში. ამგვარად ჩვენს მუდმივ სცენას ჯერჯერობით არ შეუქმნია, ერთის გარდა, ისეთი მწერალი, რომელსაც აუცილებლად შეეძლოს დრამატურგის სახელის დამკვიდრება.

ეს ზემოთხსენებული ერთი არის ავქსენტი ცაგარელი.

ა. ცაგარელი პირველად გამოვიდა მწერლობაში თავისი ორი-გინალური პიესით „რაც გინახავს ველარ ნახავ“, რომელსაც პირველად ტრაგედია უწოდა. პიესაში დრამატული და მით უფრო ტრაგიკული არაფერი იყო და ამ გარემოებამ მაშინვე ცხადად გვიჩვენა, რომ ახალგაზრდა ავტორი მართლაც და ძლიერ ახალგაზრდა იყო და ბუნებითაც არ ჰქონდა წარმოდგენილი დრამატული ხელოვნების კანონები. რომ ეს ცარიელი სიტყვები არ არის და არც უაღაგო დაცინვაა, ამას ისიც გვიმოწმებს, რომ ცაგარელის პირველი ტრაგედია დღეს შეუცვლელად ჩვეულებრივ კომედიად იღგმება.

ახალგაზრდა მწერალს ნიჭი ეტყობოდა. საზოგადოების და მწერლების ყურადღება ერთბაშად მიიპყრო. ჩვენ სცენას დიდი ხანია არ ენახა ასეთი ენამარიალიანი და ცხოველი პიესა. ავტორს მაშინვე შეეტყო ღირსებაც და ნაკლოვანებაც. ყველამ ერთხმად იცნო ა. ცაგარელი ნიჭის პატრონად, რომელიც პირველი ნაბიჯის მიხედვით „გვპირდებოდა“ მრავალგვარად გაფურჩქვნას და ყვავილოვნებას. მას შემდეგ გავიდა ათიოდე წელიწადი. ცაგარელმა ხუთიოდე პიესა დაწერა და საკვირველი ის არის, რომ დღესაც იმ პირველ გამოსვლასავით „გვპირდება“ თავისი ნიჭის და ხელოვნების წარმატებას. ჩვენი აზრით ხსენებული „დაპირება“ ცაგარლის ერთ უდიდეს და ფრიად სამწუხარო ნაკლს შეადგენს.

მართლაც, აიღეთ მისი მეორე პიესა „ერთი ნაბიჯი წინ“. რა მოგვცა ავტორმა ამ პიესაში? სრულებით არაფერი, ხოლო ბევრს „დაგვპირდა“ კი. მთელ პიესაში მარტო „ივან სპირიდონიჩის“ ძახილის და დაუბოლოვებელი წუწუნის მეტი არაფერია. ამ პიესას ავტორმა დრამა უწოდა, მაგრამ შიგ დრამის ჭაჭანიც არ იყო. პირველი ტრაგედიიდან კომედია მაინც დარჩა, ხოლო მეორედან სრულებით არაფერი, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იმ საუბედურო „დაპირებას“, რომელიც არ იქნა და არ ასრულდა. ეს ამკარად ამტკიცებდა, რომ ახალგაზრდა მწერალს ჭერ ვერ უპოვნია თავისი გზა, ხან დრამას ეცემოდა და ხან ტრაგედიას.

მესამე პიესა „მათიკო“ უფრო კარგი გამოდგა, აქ სამიოდე ცოცხალი კაცი მაინც ყავდა გამოყვანილი, მათ შორის ზოგი საუცხოვოდ იყო დახატული და სრულ ხასიათს წარმოადგენდა, მაგალითად, თავადი, ოსეფა, მამასახლისი თომა, ბებერი თავადიშვილი თორნიკე და სხვა. მაგრამ თვით პიესა ძლიერ ცუდად არის აშენე-

ბული. შიგ ზოლივით არ არის გატარებული საერთო აზრი, ინტერესი ყოველ ახალ სცენაზე ინაწილება, ბევრს ლაპარაკობენ და უფრო ბევრს ყბედობენ, მოქმედებას თანდათანობა აკლია, მეტად უძრავია, ხშირად მოსაწყენი, ძილის მომგვრელი გაქიანურებული სცენებია. ამ პიესაში უფრო ნათლად გამოჩნდა ცაგარლის ნაკლი და ღირსება, მისი სისუსტე და ძალღონე.

ცაგარლის ნიჰს სრულებით არ ეხერხება დრამის წერა და უფრო ტრაგედიისა, მისი შემოქმედებითი ნიჰი უფრო ძლიერია კომედიაში მეტადრე ზნე-ჩვეულების, ყოფა-ცხოვრების და ხასიათების კომედიებში. ამ გვარ მდგომარეობათა მოძებნა, სადაც ზნე-ჩვეულება რომელიმე წრისა ან წოდებისა აშკარად ჩანს, კაცს თვალში ეჩხირება. იმგვარი წოდების და წრის კაცს თუ აიღებს ავტორი თავისი კომედიისათვის, მაშინ კერძო მაგალითებს გზა უნდა აუქციოს და მარტო იმ წრეს და წოდებას უნდა ჩააცვიდეს, საიდანაც თავისი გმირი გამოჰყავს, რადგან ყოველი კაცი ზნეობრივად თუ გონებრივად შეილია და დამოკიდებული ნაყოფი იმ წრისა და წოდებისა, სადაც იგი იზრდება და იშლება. კერძო მაგალითი, რაც გინდა ფერადი ფერებით იყოს დახატული, მაინც ვერ წარმოგვიდგენს იმ ზნე-ჩვეულების და ყოფა-ცხოვრების სურათს, რომელიც ავტორს განუზრახავს. ეს, ვგონებთ, ცაგარელს ხშირად ავიწყდება ხოლმე.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ა. ცაგარლის ნიჰი უფრო ძლიერია კომედიებში, რომელშიაც მას დღეს ბადალი არა ჰყავს.

ა. ცაგარელი მიმდევარია გ. ერისთავის და ზ. ანტონოვისა, რომელთაც ჩვენში დაბადეს ეგრეთწოდებული კომედია ზნე-ხასიათისა და კომედია ყოფა-ცხოვრებისა.

დავაკვირდეთ კარგად გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და გ. სუნდუქიანცის ტიპებს და მერე თვალი გადავავლოთ ა. ცაგარლის მოქმედ პირებს. არამც თუ მათ შორის ნათესაობას შეამჩნევთ, არამედ გეგონებათ ტყუბები არიანო. ეს ვგონებთ ყველასათვის აშკარა უნდა იყოს და ვისაც არ სჯერა, იმათ ზემოთმოყვანილ მწერალთა პიესებზე მივუთითებთ.

ორში ერთი უნდა იყოს მართალი. ან ჩვენს ცხოვრებას ვერ შეუქმნია ახალი ფორმა ცხოვრებისა და ვერ გამოუჩენია სხვა მოქმედი პირნი და ისევ ისეთი დარჩენილა, როგორც ამ ორმოცი წლის წინათ, ან არა და ცაგარლის ნიჰს ჭერჭერობით თვითმყოფელობა

ვერ მოუპოვებია, დაკვირვება და გონების თვალი აკლია სხვა ახალი ცხოვრების ფორმების გასაქვრეტად. ეს უკანასკნელი, ჩვენი აზრით, ქკუასთან უფრო ახლოა და დასაჯერებელია.

ცხოვრება დღე-დღეზე იცვლება. იცვლება აგრეთვე ცხოვრების პირობები, მოთხოვნილება და სხვა, რის გამო აგრეთვე მოქმედი პირებიც.

ამის გარდა ცაგარელს კიდევ ბევრი ნაკლი აქვს და ბევრთა შორის ერთი მეტად მძიმეა. ეს არის პიესის უაზრობა, ტენდენციის გაუტარებლობა თავის კომედიებში, ურომლისოდ ყოველი პიესა ძალას და მნიშვნელობას მოკლებულია. ყოველგვარი თხზულება, და კერძოდ დრამატული, თუ რაიმე სასარგებლო საგნით და ცხოველმყოფელი აზრით არ არის გამსჭვალული, მაშინ მისი ყოფნა უნაყოფოა და უმნიშვნელო. ცაგარლის არც ერთ პიესაში, „ციმბირელის“ გარდა, არ არის გატარებული რაიმე აზრი და საჭიროების შესაფერი ტენდენცია.

ავიღოთ სამაგალითოდ მისი საუკეთესო პიესა „ხანუმა“. აბა მიჩვენეთ რა აზრი აქვს ამ პიესას, ვინ რას ებრძვის? პასუხს ნუ ელით, ვერ მიიღებთ. აქ ჩვენ უნდა შევნიშნოთ, რომ პიესის აზრს ვუწოდებთ იმ ძაფს, რომელზეც მძივებივით ასხმულია ხოლმე არაკი, მოქმედება, ინტრიგა, მოქმედი პირნი და სხვა. პიესის დედააზრი იგივე დედაბოძია. იმაზეა დამყარებული დანარჩენების ძლიერება და გამოსადეგობა.

ხოლო იმავე დროს „ხანუმას“ ბევრი ღირსება აქვს. მოქმედებათა და მოქმედ პირთა სიცხოველე, სიცხოველე ყოველ სიტყვაში, ყოველ ნაბიჯში, მიხრა-მოხრაში, ერთი სიტყვით, თქვენ ამჟამად გრძნობთ, რომ ავტორი მეტად ცხოველი კაცია, თვალი და ყური კარგად უჭრის, რომ მისი კალამი უსაქმოდ არ არის. პირიქით, სრულიად პატრონს ემორჩილება. ამის გარდა რამდენი მარლი და პილპილი აქვს მოყრილი მის სიტყვა-პასუხებს, რამდენი სასაცილო მდგომარეობა მოიპოვება ყოველ მის სცენაში. ოხუნჯობის ეს სიუხვე და სიმდიდრე განუწყვეტელი სიმხიარულე და სიცილ-კისკისი ხშირად იქამდე აქეზებენ ავტორის შეუპოვარ კომიკურ გრძნობას, მის მხიარულ ბუნებას, რომ კომედია ფარსად ხდება, ხასიათები კარიკატურებად, მოქმედება და სიცილი უაზრო ღრეჭიაობად. ამას ნათლად

ჯვიმოწმებს ცაგარელის პიესა „მკითხავი“, რომლისა ვგონებ, დღეს ოვითონ ავტორს რცხვენია.

კომედიის სიცილი სხვანაირი სიცილია. ეს სიცილი გამოწვეული უნდა იყოს კომედიაში გამოყვანილ პირთა მდგომარეობით, მათი მოქმედებით, ზნის და გონების სიფუყით და სიმართლის დაშორებით.

ეს უბრალო სიცილი როდია, ეს დაცინვაა, ზოგიერთ ჰკუამოკლეობის, ტვინთხელების, ფლიდი, ენა წაგდებულების და სხვა ათასი უწესო, ადამიანის ღირსების დამამცირებელი ნაკლოვანებისა და მანკიერებისა. ხოლო ამ სიცილსა და დაცინვაში ავტორის დედააზრი ყველგან ნათლად უნდა მოჩანდეს, უფრო სინათლეს უნდა ჰფენდეს სასაცილო საგნებს, მაშინ კომედია სასარგებლო და ჰკუის მასწავლებელი, ზნეობის თუ პატიოსნების დამცველი და სწორის მაჩვენებელია.

ცაგარლის კომედიებს სწორედ ასეთი სიცილი აკლია. თუ ხალხი ცაგარლის პიესების წარმოდგენაში უაზრო, უსაგნო სიცილ-ხარხარისაგან ფერდებს ძლივს იჭერს და ფილტვებს ივსებს, ეს მხოლოდ მოწმობს იმ ფრიად სამწუხარო დიდ ნაკლს ცაგარლის უხვი ნიჭისას, რომლის გამო ცაგარელს დღემდე არ შეუქმნია ისეთი საზოგადოებრივი ინტერესით გამსჭვალული პიესა, რომელიც შესანიშნავ განძად ჩაითვლებოდეს ჩვენს მწერლობაში, დღემდე ვერ ამალლებულა იმ საპატიო ხარისხამდე, რომლის ღირსია და რომელზედაც აქამდე უნდა ამალლებულიყო.

თავის უკანასკნელი პიესით „ციმბირელით“ ცაგარელმა დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ, ცოტად მაინც ასცილდა იმ ჩვეულებრივ ნაკლოვანებას, რომელნიც ასე ძვალრბილში გამჭდარი ჰქონდა იმის ნიჭს. „ციმბირელს“ საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც აქვს, აზრიც და ზნეობრივი ტენდენციაც. მოქმედებათა მსვლელობა სწრაფია, სცენები მარდად და მკვირცხლად არის დაწერილი. მეტია მხოლოდ უკანასკნელი მოქმედება. ამ მოქმედებას ავტორი სულ რომ მოაკლებდეს, პიესას არაფერი დაუშავდება და ბევრსაც მოიგებს. მოქმედ პირთა გამოსახვა, ზოგიერთების გარდა, ხელოვნებით და სიმართლით სავსეა. პიესის უმთავრესი გმირი, ციმბირელი ისე ვერ არის გამოხატული, როგორც სასურველია. ამის მიზეზი ის არის, რომ ციმბირელი სცენის უკან იტანჯება და უსამართლობის ფიალას ჩვენ

თვალწინ ვერა სვამს და როცა გვეჩვენება ჩვენ მხოლოდ თანაუგრძნობთ იმის უბედურებას და არა ვგრძნობთ იმის გამოვლის მწვავე და უზომო ტანჯვას, რადგან ველარ ვხედავთ. უტყუარად და ძლიერ ფერადად არის დახატული მაზუთიანის ხასიათი. მაზუთიანი ჩვენი თანამედროვე ხასიათია, სრული ნაყოფი და ნამდვილი სისხლ-ხორცი აწინდელი ყოფა-ცხოვრებისა, არაფრის დამზოგველია და არაფრის შემბრალებელი, უსინდისო და უზნეო, გულფლიდი და მშინშარა მბეზღებელია. მაზუთიანი ჩვენს ნიჭიერ დრამატურგს ვაჭრების წოდებიდან ჰყავს აღებული, მაგრამ იგი განსაკუთრებული წოდების ახ წრის ხასიათი როდია; მაზუთიანები ყოველგან მოიპოვება ჩვენს დროში, ხოლო სულ სხვა ქურქში, ტყავში, სახით და ყოფაქცევით... მაზუთიანი უკანასკნელი ზნეობაგახრწინილი, სულმდაბალი და ყველაფრით მყრალი კაცის სურათია. ჩვენი ნიჭიერი დრამატურგი დიდი მადლობის ღირსია, რომ მაზუთიანს არ შეუშინდა, პირდაპირ ქოჩორში წაავლო ხელი, საჯაროდ გამოაქვეყნა და სამარცხვინო ბოძზე გააკრა. ერთი ნაკლი, რომელიც გაჰპარვია ცაგარელს ამ ხასიათის შექმნის დროს, ჩვენი აზრით, არის ის აუხსნელი სისულელე მაზუთიანისა, რომელიც მას აშკარად ეტყობა ლაპარაკში ადვოკატ ქლესოვთან. მაზუთიანებში ზოგნი, მართალია, ვირ-ემშაყები გამოდიან, მაგრამ მომეტებული მათგანი მეტად ფრთხილი, ყოველი სიტყვის და პასუხის ამწონ-დამწონები არიან და მართო თავის თავს თუ გაუზიარებენ ხოლმე თავიანთ საქციელს და ისიც ჩუმად ხმაამოუღებლად. ცაგარლის მაზუთიანი კი თავის ხასიათის და ბუნების შესაფერისი გულუბრყვილობით უხსნის ყოველივე თავის სისაძაგლეს ადვოკატ ქლესოვს. მეორე ნაკლი ის არის, რომ საზოგადოდ მაზუთიანი ვერიწვევს მაყურებელში იმ ზიზღს, რასაც უეჭველია გამოიწვევდა ყოველი მაზუთიანი, აკლია ის სიღინჯე სიტყვა-პასუხში და ყოფა-ქცევაში, რომელიც მაზუთიანების აუცილებელ გარეგან ქერქს შეადგენს. ახალი ფორმის ადვოკატი ქლესოვი მეტად სულელია, თუმცა ავტორი კი ცდილობს ქლესოვი გაიძვერა და გაქლესილ კაცად დაგვიხატოს. აბა, რომელი ჰქვამყოფელი, გაიძვერა და ქლესა კაცი და ისიც ადვოკატი, იმას მოახდენდა, რაც ქლესოვმა ჩაიდინა. რამდენიმე წუთის წინათ ჯვრის დაწერამდე, როცა მაზუთიანის აუარებელი ქონება თავის ჯიბეში უნდა გადაეღაგებინა, ისე მოუფიქრებლად და სულელურად იქცევა თავის სასიამაოროს სახლში (მოსამსახურე გოგოს.

ეარშიყება), რომ უეცრად ყველაფერს კარგავს. ჩვენი აზრით, ეს ავტორის შეცდომაა. დანარჩენი მოქმედი პირნი, ციმბირელის ცოლ-შვილი და სხვა, მეტად მკრთალად არიან დასურათებული. მკრთალია აგრეთვე და მეტიც არის მაზუთიანის ქალი. ამ უკანასკნელს ცაგარელი იმდენ უცნაურ სიტყვებს ალაპარაკებს, რომ მის მაგივრად მაყურებელს რცხვენია. ავტორს კი მაზუთიანის ქალი სურდა გამოეყვანა ჩვენი თანამედროვე ახალი ფორმის ახალგაზრდა ქალად. რა შორს არიან ერთმანეთთან ავტორის სურვილი და საქმე, მაგრამ თუ მართლა ნამდვილი და მაღალი ნიჭით და პოეტური ხელოვნებით შექმნილი პირების ნახვა გსურთ, დააცქერდით „ციმბირელში“ გამოყვანილ ახალგაზრდა მოსამსახურე გოგოს და მის არშიყს, ქალაქელ ბიჭ პეტუას. ამათ დხატვაში ცაგარლის შემოქმედებითი ნიჭი საოცრად გაშლილია და საკვირველიც არ არის, რადგან ამგვარი ტიპები და ხასიათები ცაგარლის უსაყვარლეს პირებს შეაღვენდნენ. მთელი ის სცენა, სადაც გოგო და ბიჭი ლაპარაკობენ და საზოგადოდ ყველა ის სცენები, სადაც ერთად არიან, ისეთი ხელოვნებით და ნიჭით არის დაწერილი, რომ მაყურებელს გაცეების მეტი არაფერიღა რჩება. ყოველი მათი სიტყვა-პასუხი, მიხრა-მოხრა, შეხედულება. მათი სულისა და გულის თქმა, ძარღვის ცემა და ატოკებული სიყვარულის ჟრიამული ცაგარლისებური მაღლიანი და მჭევრ ენით არის შემკობილი. არც ერთი მარცვალი მეტი და ნაკლები არ არის. ეს ისეთი ადგილებია, რომ მარტო ამის გულისათვის შეიძლებოდა გვეპატიებინა ცაგარლისათვის თუნდაც მთელი პიესის უეარგისობა.

როგორც ზემოთ ვსთქვით, ცაგარელმა დიდი ნაბიჯი გადადგა წარმატებისაკენ და მისგან შეპირებული გაუმჯობესების იმედიც არ გაუმტყუნა საზოგადოებას. ამ პიესის შემდეგ სრული იმედია, რომ ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდა დრამატურგი, თუ შრომას და თავის აღზრდა-განვითარებას არ დაიზარებს, უფრო უკეთეს რასმე შექმნის ჩვენი მწერლობისა და სცენისათვის და აუცილებლად დაისაკუთრებს დრამატულ მწერლობაში იმ საპატიო პირველ ადგილს, რომლის ღირსიც არის.

ზემოთ გვექონდა ნათქვამი და აქაც ვიტყვი, რომ ჩვენს დრამატულ მწერლობაში არვინ არ აქცევს ყურადღებას ცხოვრების უსწორ-მასწორობას, მეტ-ნაკლებობას, მის სამწუხარო და სასიხარუ-

ლო მაგალითებს და მოვლენას, რის გამო მომეტებული ნაწილი ჩვენი დრამატული თხზულებებისა საზოგადოებრივ ინტერესს მოკლებულია. ჩვენს დროსა და ყოფაში ნამდვილი დრამატურგი რაც კი შეიძლება მეტ ყურადღებას უნდა აქცევდეს გამომათხიზლებელ, ზნე-ხასიათის გასპეტაკებულ ყოფა-ცხოვრების გასამჯობინებელ საგნებს. დრამატურგია უნდა ებრძოდეს ცხოვრების სიმახინჯეს, რომ ამით ძირი მოუთხაროს მავნებელ პირებს, სიბოროტეს და გაცუდების პირობებს. რაც უფრო უტყუარი სიმართლით იქნება დასურათებული ცხოვრების რომელიმე უგვანო მაგალითი და მოვლენა, მით უფრო ძლიერი იქნება მისი ზეგავლენა ხალხის გულსა და გონებაზე, მით უფრო მალე და ადვილად აღმოიფხვრება სიბოროტე და ღვარძლი და ნიადაგი მომზადდება კეთილი თესლისათვის. ჩვენ ამით ის არ გვინდა ვთქვათ, რომ დრამატულ ნაწარმოებში გარდამეტებით და ჭარბად იყოს ნაჩვენები ბოროტი ან კეთილი. ყოველ შემთხვევაში ზომიერება პირველი და თავი საქმეა. გარდამეტება და გადაძაბება, თუნდაც კეთილი განზრახვით იყოს, მავნებელია და საგანს ვერას დროს ვერ მიაღწევს. ჩვენი დრო ასეთი დროა, რომ რქიანი და ბრჭყალებიანი ეშმაკების და ჯოჯოხეთის ფერად-ფერად დასურათებით ვერვინ შეშინდება და სასაცილოდაც აიგდებენ კიდეც. ნამდვილი ლიტერატურული და ხელოვნური ნაწარმოები მით არის კარგი და ღირსეზიანი, რომ ყველაფერში მართებული ზომიერებაა დაცული. მასალები დრამებისა თუ კომედიებისათვის ყოველ ნაბიჯზე ყრია. თვით ცხოვრება იმდენად კარგად და ხელოვნურად ჰქმნის ხოლმე დრამებს და კომედიებს, რომ არაფრის გამოგონება და ფანტაზიის მორევში ტოპვა არავისთვის არ არის საჭირო. საკმარისია მხოლოდ რაიმე ზნეობრივი აზრის და საჭირო ტენდენციის გატარება პიესაში.

ამით ვათავებთ საუბარს ჩვენს დრამატურგიაზე. ექვი არ არის, ჩვენ ბევრი რამ დაგვავიწყდა, ბევრი რამ უყურადღებოდ დაგვრჩა, მაგრამ არც ჩვენა გვქონდა ისეთი განზრახვა, რომ ყველა წვრილის აწონ-დაწონვაში, გარჩევასა და დაფასებაში შევესულიყავით. ჩვენ განვიზრახეთ გაკვრით შევხებოდით ქართველ დრამატურგებს და ძალღონის დაგვარად აღგვენიშნა მათი უმთავრესი და სახასიათო თვისებანი, ნაკლი და ღირსებანი კერძოდ ყოველი დრამატურგისა

და საზოგადოდ ყველასი ერთად. რამდენად მართებულად შევასრულეთ ჩვენი განზრახვა, ეს სულ სხვა კითხვაა და მკითხველების გონების საქმეა.

IV

მართლმადიდებელი არტიზმები

სანამ ჩვენი სცენის მოთამაშეებზე და მათ ნაკლ-ღირსებაზე ჩამოვაგდებდეთ საუბარს, ურიგო არ იქნება განემარტოთ, თუ რას ვეძახით ჩვენ კარგ თამაშობას და წარმოდგენაში როლის ხელოვნურად შესრულებას. აქაც, როგორც მწერლებშიაც, უწინარეს ყოვლისა საჭიროა მართალი, უტყუარი უმეტ-ნაკლებო გამოსახულება ადამიანის ბუნებისა. დიდი უცოდინარობა და სისულელეა არტიზტის თამაშობა ფასდებოდეს სიტყვით „მომწონს“ და „არ მომწონს“. აქტიორის თამაშობასაც აქვს კანონები, დაფასების საწყაო. ხშირად მაყურებელი აქტიორის ხელოვნებას ხან მის გამოცდილებას, ხან ბედს, ხან შემთხვევას მიაწერს ხოლმე, ხშირადვე მაყურებელი ალტაცებაში მოდის აქტიორის თამაშობით და თვითონაც კარგად ვერ გაუგია თავისი ალტაცების მიზეზი; მაყურებელი აქტიორს ათანაბრებს თვით მოქმედ პირთან და ხშირად აქტიორის ნიჭს აწერს იმ შთაბეჭდვლებას, რომელიც მას ეძლევა მარტო დრამატურგისაგან. აქტიორის მოვალეობა არის მართლად, სრულად და სახიერად დაგვანახოს ის მასალა, სურათი, რომელსაც დრამატურგი აძლევს მას, და თუ ჩვენ ვიცით, რა მასალა აქვს აქტიორს ავტორისაგან მიცემული, მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია მისი ხელოვნების დაფასებას, მისი ნიჭის ძლიერების გარჩევას შევუდგეთ და საბუთიანად გამოვთქვათ ჩვენი აზრი და დასკვნა.

ქართული მუდმივი სცენის დაარსებიდან დღევანდელ დღემდე ბევრი მოთამაშე გამოსულა სცენაზე, მაგრამ მათ შორის ყველანი დღემდე არ დარჩენილან: ზოგი მოკვდა, ზოგმა თავი დაანება, ზოგი გათხოვდა, ზოგი კიდევ ვინ იცის სად არის. ჩვენ ვილაპარაკებთ მხოლოდ იმ არტიზტებზე, რომელნიც ასე თუ ისე რითიმე შესანიშნავი არიან, ან ნიჭით, ან შრომა-მეცადინეობით, ან ღვაწლი მიუძღვით რამე და სხვა. ერთი სიტყვით, მათს ყოფნას ქართულ სცენაზე რაიმე კვალი დაუმჩნევია თეატრისათვის.

ვასილ აბაშიძე. ჩვენს მუდმივ სცენას ფარდის პირველი ახდისთანავე, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, გამოუჩნდნენ ფრიად ნიჭიერი აქტიორები: მათ შორის, ჩვენი აზრით, ყოველი მხრით, ნიჭით თუ ხელოვნებით, შრომით თუ მეცადინეობით, სცენის სიყვარულით თუ საქმით, პირველი ადგილი ეჭირა და დღესაც სამარ-თლიანად უჭირავს ვასილ აბაშიძეს.

ვ. აბაშიძე, როგორც აქტიორი, სწორედ ბურჯინა ჩვენი სცენისა. ამ სამი წლის წინათ აბაშიძემ იდღესასწაულა თავისი ათი წლის შრომა ეროვნულ სცენაზე. ამ დღესასწაულში მონაწილეობა მიიღო თითქმის მთელი საქართველოს განათლებულმა ნაწილმა. მარტო ეს მაგალითი ნათლად მოწმობს აბაშიძის დიდ მნიშვნელობას ქართუ-ლი სცენისათვის.

ხშირად გაიგებთ საზოგადოებაში: ეს და ეს კაცი „ნიჭიერიაო“. სიტყვა — „ნიჭიერმა“ ჩვენში როგორღაც დაკარგა თავისი მნიშვნე-ლობა. თუ კაცს ცოტა რამ აბადია და აცხია ბუნებისაგან, იმას ჩვენ-ში მაშინვე ნიჭიერების გუნდში ჩასთვლიან. ეს ჩვენი აზრით შეც-დომაა და უსამართლობაც. რუსებს კარგი სიტყვა აქვთ პატარა ნი-ჭის და დიდი ნიჭის პატრონთა გამოსახატავად „Способный чело-век“ და „Талантливый человек“. „Способный“ ე. ი. უნარიანი, უკეთესი, უმჯობესი არ ნიშნავს „ტალანტ“-ს ე. ი. ნიჭს, რადგან შეიძლება ბევრზე უკეთესი უმჯობესი და უნარიანი იყოს კაცი, მაგრამ იმავე დროს ნიჭი არა ჰქონდეს. ეს ვგონებთ ცხადია. ვ. აბა-შიძე სწორედ ნიჭიერი არტისტია. ბუნებით კომიკოსი, აბაშიძე თით-ქოს განგებას სცენისათვის დაუბადია. სახის გამომეტყველება, ხმა, მიხრა-მოხრა, ლაპარაკის კილო, თავის დაჭერა და თვით აბაშიძის გერეგნობა მას სრულ უფლებას აძლევს კომიკური როლების წარმო-სადგენად, და აბაშიძეს არც ერთხელ არ უღალატნია თავისი ნიჭი-სათვის თოთხმეტი წლის ყოფნაში ქართულ სცენაზე. ამ პატივცე-მულ არტისტს შეუქმნია არა ნაკლებ ას ორმოცდაათი სულ სხვადა-სხვა ხასიათი, ტიპი, გონების, ზნეობის, ჩვეულების, ვნების და გრძნობის კაცი. ათი-თორმეტი წლის განმავლობაში აბაშიძეს შეუს-რულებია სულ უკანასკნელი რომ ვიანგარიშოთ, 400-ზე მეტი რო-ლი, რა თქმა უნდა, განმეორებია. ეს ისეთი რიცხვია, რომ სხვა უფ-რო დახელოვნებულ და ნიჭიერ არტისტებშიაც, რუსეთში თუ უც-ხოეთში, იშვიათი მოვლენაა და დიდ სახელს გაუთქვამდა აქტიორს.

აბაშიძეს, როგორც ყოველ თვითმყოფელ ნიქსს, სკოლით და სპეციალური განვითარებით გამოუწვრთნელს, რა თქმა უნდა, ნაკლოვანება აქვს. პირველი ნაკლი აბაშიძისა, როგორც ყველა ბუნებით მდიდარი ადამიანისა არის სიზარმაცე. თუმცა ვერც იმას ვიტყვით, რომ აბაშიძე ზარმაცი იყოს. ეს ტყუილია და უსამართლობა იქნება. აბაშიძეს უფრო მეტი შრომის დადება შეუძლია თავის ხელოვნებაზე მაგრამ აღარ ცდილობს, ეს ერთი მხრით იმით აიხსნება, რომ აბაშიძეს, როგორც მეტად ნიჭიერ აქტიორს, იმდენი შრომა არ ჭირდება როლის შესწავლისათვის, რამდენიც სხვა, უფრო იმაზე ბუნებით ღარიბს დასჭირდება, მაგრამ ეს ნაკლის ასახსნელი მიზეზია და არა მისი გასამართლებელი. პირველ ხანებში აბაშიძე მართლა ემზადებოდა ყოველი წარმოდგენისათვის, რაც მტკიცდებოდა მისი საოცარი ხელოვნური თამაშობით, მაგრამ ბოლოს შრომას და მეცადინეობას პირვანდელი ძალა მოაკლო. გამოჩენილი და გენიოსი არტისტები ყოველთვის მუშაობდნენ და ვინც კი იცის რა არის, რა წვალება და რა ტანჯვაა არტისტის მუშაობა, ის დაგვეთანხმება, რომ რომელი არტისტიც არ მუშაობს, ის ვერაფერს შექმნის სცენისათვის, სიზარმაცეს ეჩვევა და ბოლოს და ბოლოს ნიჭიც კი უსუსტდება. აბაშიძეს ამბლუა, ან ასე თუ შეიძლება ვთქვათ, მისი ნიქსის სარბიელი კომიკური როლებია. აბაშიძეს კომიზმი მეტად ცხოველი და ბუნებრივია. მართალია, კომიკურ როლებს ის უპირატესობა აქვს სხვა როლებთან, რომ რაც უნდა სუსტი იყოს აქტიორი, მაინც ხშირად კომიკური როლების მდგომარეობა თავის თავად გაიტანს თავს და თავისივე სასაცილო მდგომარეობით სიცილს იწვევს ხოლმე მაყურებლებში, მაგრამ აბაშიძე, როლის და მოქმედი პირის მდგომარეობის მიუხედავად, ყოველთვის სასაცილო და დროზე მოსწრებულია. კომიკურ აქტიორს ხსენებულ უპირატესობასთან თან სდევს ერთი სამძიმო თვისებაც. მართლა ძლიერ ზომიერი უნდა იყოს აქტიორი, რომ ან არ გადააჭარბოს, ან არ დააკლოს. კომიკურმა როლებმა ყოველთვის უკიდურესობა იცის. ერთსა და იმავე დროს უნდა დინჯიც იყო და ცელქიც, დამშვიდებულიც და აცუნცრუტეებულიც, მხიარულიც და თავდაჭერილიც. ერთი სიტყვით, კომიკური როლი ყინულია, სადაც აქტიორს ხშირად ფეხი წაუსხლტება, ხან ყირამალა გადადის და ხან ცხვირპირი ემტვრევა ხოლმე. ვ. აბაშიძე ზემოხსენებული უკიდურესობიდან ყოველთვის

გამარჯვებული გამოდის. ბუნებრივ ნიჭთან აბაშიძეს აქვს ნიჭის ხელშემწყობი პირობები, პატივცემული არტიტი ყოველთვის იმ ჯეროვანი ზომიერებით თამაშობს რომელსაც ჰქვია ხელოვნური თამაშობა და რომლისაგან მაყურებელი ყოველთვის კმაყოფილი რჩება ხოლმე. ხშირად გაგვიგონია აბაშიძის თამაშობაზე: აბაშიძე უმეტეს შემთხვევაში ყოველთვის ერთგვარია, ყოველთვის აბაშიძეაო. ამის მოქმედებს, ალბათ ავიწყდებათ, რომ აბაშიძესთან განსაკუთრებული აგებულების პატრონი რაც გინდა გრიმით და ტანისამოსით გამოცვლილი იყოს, მაინც ყოველად შეუძლებელია გარეგნობის, სახის და ხმის ისე გადასხვაფერება, რომ მაყურებელთ თვალწინ ყოველთვის სულ სხვადასხვა კაცად ჩანდეს. ხოლო თუ მოვიგონებთ იმ მრავალ როლს, რომელიც აბაშიძეს შეუხსრულებია, მაშინ აშკარა იქნება ყველასათვის რომ პატივცემულ არტიტის ნიჭს მრავალგვარი სულ სხვადასხვა ხასიათი და ტიპი წარმოუდგენია. აბა მოვიგონოთ აბაშიძის აკოფა, ისაია, ოსეფა, ზიმზიმოვი, ტერ-ოფოფიანცი, ტიგრანიანცი, პოლონიუსი, ივანოვი, ბელოგუბოვი, ხლესტაკოვი³³ დასხვა მრავალი ტიპი და ხასიათი, რომელიც აბაშიძეს შეუქმნია ამ ათ წელიწადში, მაშინ ვერც ერთი სასტიკი კრიტიკოსი ვერ იპოვნის აბაშიძისაგან წარმოდგენილ როლებში ერთგვარობას. აბაშიძის სარბიელი მეტად დიდი და ვრცელია და ისე ვერავინ გამოხატავს ჩვენს სცენაზე, როგორც აბაშიძე, ცრუს, ყბედს, უზნეოს, ვნებიან არშიყს, სულელს, ძუნწს, ვაჭრებს, ჩინოვნიკებს და სხვა მრავალი კომედიისა და ვოდევილის გმირებს, რომლების რიცხვი ასზე მეტი იქნება. აბაშიძეს ყოველთვის დიდი ხელოვნებით უთამაშნია მაღალ და ზნეობრივ კომედიებში და გადაჭარბებულ ფარსებშიაც და ყველგან და ყოველთვის მის თამაშობაში ბუნებრივი სიმართლე და სიმხიარულე, აზრიანი სიცილი და მწუხარება მოჩანდა ხოლმე.

რამდენჯერ გვინახავს და ჩვენს თავზედაც გამოგვიცდია, რომ რომელიმე მოთამაშის უღროვო დროს და უალაგო ალაგას მეტის მეტად აწეული ან დაწეული ხმის წყალობით მთელ სცენას სიცოცხლე წართმეული ჰქონდა, დანარჩენი აქტიორებიც ისე უგემურად თამაშობდნენ, რომ ხალხს ძილს მოგვრიდნენ, მაგრამ საკმარისი იყო აბაშიძის ფეხის მოდგმა სცენაზე და ყველაფერი იცვლებოდა. სიმხიარულეს და სიამოვნებას საზღვარი არ ჰქონდა. ამგვარი ხშირი

მაგალითები უტყუარი მოწმეა აბაშიძის დიდი სასცენო ნიჭისა და ბუნებრივი კომიკური მხიარულებისა, რომელსაც უხვად ჰყენს მთამაშეებს და მაყურებლებს. რაც შეეხება აბაშიძის თავის დაქვრას სცენაზე, მეტი თავისუფლად თამაშობა გადაჭარბებული იქნებოდა. აბაშიძე სცენაზე ისეა, როგორც საკუთარ ოთახში. შიში, კრძალვა, როლის შეშლა, თავბრუდასხმა აბაშიძისათვის გაუგებელი გრძნობაა. პირიქით, თავისი მახვილი გონების წყალობით თავის თავიც და ბევრი სხვა მოთამაშეც გამოუხსნია გაჭირვებული მდგომარეობიდან. აბაშიძე თან თამაშობს და თან ამხანაგს ასწავლის თამაშობას, ეს მეტად იშვიათი თავისუფლებაა სცენაზე.

აბაშიძის ხელოვნურ თამაშობას უმნიშვნელოდ არ ჩაუვლია ჩვენი სცენისათვის. იმის გარდა, რომ აბაშიძეს მრავალი ტიპი და ხასიათი შეუქმნია, მან შექმნა აგრეთვე თამაშობის წესი და რიგი, თამაშობის სკოლა. ეს რომ ლიტონი სიტყვები არ არის, ამას გვიმტკიცებს ის გარემოება, რომ დღეს აბაშიძეს მრავალი მიმდევარი და მიმბაძველი ჰყავს, მიმბაძველობის და მიმდევრობის გამოწვევა მარტო დიდ და სერიოზულ ნიჭს შეუძლია. ამ მხრივ ვ. აბაშიძე ბევრად მალლა დგას დანარჩენ ჩვენს მოთამაშეებზე. ჩვენი სცენის არც ერთ არტისტს იმდენი სამსახური არ მიუძღვის ქართულ თეატრთან, როგორც აბაშიძეს. იმ დროს, როდესაც ქართული სცენა გასაჭირში იყო და მომეტებული ჩვენი არტისტები თავს ანებებდნენ მას და ერთი, და ხშირად ორი და სამი წლის განმავლობაში ფეხიც არ გამოუყვიათ სცენაზე, აბაშიძე სულ სცენას უდარაჯებდა. იგი მუდამ ცდილობდა, შრომობდა ახალგაზრდა მოთამაშეთ სძებნიდა, წარმოდგენებს მართადა აქ, თუ პროვინციებში. ერთი სიტყვით, აბაშიძე ამ ათი წლის განმავლობაში, ერთხელაც არ მოშორებია ქართულ სცენას, არ დაკლებია არც ერთ წარმოდგენას, გასაჭირში თუ ბედნიერებაში ყოველთვის პირველი ყოფილა. მისი გული და გონება, ნიჭი და მეცადინეობა, სიყვარული და შრომა ყოველთვის ქართული სცენისთვის იყო დავალებული, რისთვისაც ქართველმა საზოგადოებამაც ღირსეულად დააფისა თავისი საყვარელი და ძვირფასი არტისტი ათი წლის დღესასწაულის დროს.

კონსტანტინე ყიფიანი. ჯერ კიდევ მუდმივი დასის ხსენებაც არ იყო, როცა კ. ყიფიანი ხან კლუბების და ხან კერძო ოჯახების სცენაზე თამაშობდა მაშინდელ სცენისმოყვარებთან.

იმ ხანებშივე დაეტყო კ. ყიფიანს სასცენო ნიჭი და დრამატულ როლებში მაშინ საუკეთესო სცენისმოყვარედ ითვლებოდა. დაარსდა თუ არა მუდმივი სცენა, ყიფიანს მაშინათვე შესაფერი ადგილი მისცეს და დროგამოშვებით დღემდე ემსახურება ქართულ სცენას. კ. ყიფიანი დრამატული არტისტია, ეგრეთწოდებული დრამატული რეჟონიორის ამპლუაზე, აგრეთვე მოხუცებული ბებრების კომიკურ როლებში დღემდე ბადალი არა ჰყავს, რომლებსაც დიდი ხელოვნებით ასრულებს ხოლმე. ამ მხრივ კ. ყიფიანის ნიჭი სწორედ შესანიშნავია. ძნელად გამოვა არტისტი, რომ ერთი და იმავე ხელოვნებით და ბუნებრივი სიმართლით ითამაშოს დრამატული და კომიკური როლები, ბებრები და ახალგაზრდები. ამ შემთხვევაში კ. ყიფიანი სრულებით არაჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ჩვენს სცენაზე მაინც და მართლაც, იშვიათი მოვლენა არ არის ისეთი უკიდურესი როლების შესრულება, როგორც მეფე ლირი და რევაზ თავქარიანი, ვენეციელი ვაჭარი, გლეხი სოსია („დატრიალდა ჯარაში“), რ. ჟან ბოდრი, სვიმონ ლეონიძე, ელიზბარ ერისთავი, გიქო ზამბახოვი, გოროდნიჩი, სიზოვი, ფოსტ-მეისტერი, ოსიპი, ანდუყაფარ, გვრიტიაშვილი⁸¹ და სხვა მრავალი. სულ სხვადასხვა ხასიათის, გონების, წლოვანების, ტემპერამენტის, წრის და წოდების პირნი კ. ყიფიანს ერთნაირი ხელოვნებით დაუხატნია ხოლმე ქართულ სცენაზე. განსაკუთრებით კარგია ყიფიანი ჩვენებური თავადიშვილის როლებში, რომლების ტიპები ჩვენს სცენაზე მომეტებულად კ. ყიფიანის ნიჭს და ხელოვნებას შეუქმნია.

ყიფიანის ნაკლი დრამატულ როლებში ჩვენის აზრით, არის ერთგვარად გატარება პათოსიანი ადგილებისა. ერთნაირი ხმის აწევდაწევა, ინტონაცია, თავის დაქერა, მიხრა-მოხრა, ვნებათა დღელვის გამოხატვა, მწუხარება და განრისხება ყველა დრამატულ როლებში ყიფიანის მიერ ერთნაირად იხატება. ეს შეადგენს მისი ნიჭის სისუსტეს და მისსავე ხელოვნების ნაკლს..

სამაგიეროდ ყიფიანს აქვს ერთი შესანიშნავი და საპატიო ღირსება: როლების საფუძვლიანად შესწავლა და შეგნება, მომზადება როლისა, თუმცა ამ უკანასკნელ ხანში როლის უცოდინარობა როგორღაც დაუხშირა. ყიფიანისაგან წარმოდგენილი ხასიათი ყოველთვის სრულ შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებელზე. ეს ნიშანია მისი შრომის და ბეჯითობისა. გარეგანი შეხედულება ყიფიანს ძლი-

ერ კარგი აქვს, ხმა ხელს უწყობს ყველა როლისათვის, განსაკუთრებით ხანშიშესული კაცებისათვის, ხოლო რაც შეეხება ყიფიანის სასცენო ლაპარაკს, ესე იგი დიქციას, ამაში კარგად საგრძნობელი სისუსტე ეტყობა და სიტყვის დაბოლოებების ყლაპვა ჩვეულებად აქვს გადაქცეული, ამ სამ თუ ოთხს წელიწადში ყიფიანს დააკლდა ის სიცოცხლე და ძალა დრამატულ როლებში, რაც დრამატულ ხასიათებს სიმხნევს და სიმტიკეს მატებს. ამას ჩვენ ვხსნით იმ გარემოებით, რომ ყიფიანი თვითონაც თანდათან, რაც დრო გადის, ხანში შედის და ნება-უნებლიედ აკლდება ის წინანდელი აღზნებული ვნებათა ღელვა, რომელიც უფრო ახალს და ჭანმრთელს სხეულში ბინადრობს ხოლმე. ამიტომ საკვირველი არც ყიფიანისა და არც ჩვენთვის არა იქნება რა, თუ პატივცემული არტისტი რამდენსამე ხნის შემდეგ სულ თავს დაანებებს დრამატულ როლებს და გადავა სახასიათო და დამშვიდებულ როლებზე, რომლის ხელოვნური შესრულება, თუ მეტს არა, ნაკლებს შრომას და ნიქს არ მოითხოვს აქტიორისაგან.

ყიფიანს ყოველთვის ებედებოდა, და დღესაც მაგ ყოფაშია, იმგვარი როლების თამაშობა, რომლის მიმართ მაყურებელთა თანაგრძნობა ცოტა არ იყოს ძვირობს ხოლმე, დიდკაცების, თავადაზნაურების, უმაღლესი წოდების და ხარისხის პირების, კერპ და ანჩხლ მამების და სხვა. ამ როლებზე მაყურებლის სიმპათია და თანაგრძნობა ძლიერ ძვირია. ამიტომ არ უნდა გვიკვირდეს, რომ კ. ყიფიანი ხალხს იმდენად არ უყვარს, რაოდენად პატივსა სცემს. ჩვენ არ გვახსოვს, რომ ერთ ბენეფისში მაინც თეატრი მაყურებლებით სავსე ჰქონოდა ყიფიანს. კ. ყიფიანი ჩვენი აზრით სახალხო აქტიორი არ არის, რომელიც ხალხის საყვარლად და სანატრელად ხდება, როგორც მაგალითად აბაშიძე და ნატალია გაბუნია. ყიფიანი უფრო, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, „საარისტოკრატი-არტისტი“. ხალხი ყიფიანისთანა არტისტს მოიწონებს, პატივსაც სცემს, მაგრამ საყვარლად კი ვერ გაიხდის. რაც უნდა იყოს, კ. ყიფიანი ამჟამად ერთი საუკეთესო არტისტია ჩვენში და კიდევ ბევრი ხანი გაივლის, სანამ ყიფიანს სცენაზე მემკვიდრე გამოუჩნდებოდეს, მისგან შექმნილი ხასიათები და ტიპები დიდხანს დარჩება ქართველი საზოგადოების ხსოვნაში და ბევრი ახალგაზრდა მოთამაშე მიჰბაძავს მას.

კ ო ნ ს ტ ა ნ ტ ი ნ ე მ ე ს ხ ი. შედარებით ვ. აბაშიძესთან და

ყიფიანთან კ. მესხი ნიჭით უფრო დაბლა დგას, მაგრამ სხვაფრივ ბევრში არ ჩამორჩება იმათ. კ. მესხზე უცოდველად ითქმის, რომ მას სცენა მშობელი დედასავით უყვარს, თუმცა ნიჭის სიძუნწე ხშირად დედინაცვლურად ექცევა, მაგრამ დაუღალავი შრომით და ჯაფით კ. მესხმა იმდენი იმოქმედა, რომ დღეს იმაქ თავის როლებში მოცილე არავინ ჰყავს. პირველი ნაბიჯი სცენაზე მესხმა მსახურის როლებიდან დაიწყო და იქამდე აიმაღლა თავი საოცარი შრომით და მეცადინეობით, რომ დღეს უმთავრეს როლებს თამაშობს კლასიკურ თუ თანამედროვე პიესებში. იმ პაწია მბეუტავი ნაპერწკლიდან, რომელიც ღვიოდა კ. მესხის ბუნებაში, დღეს სამაგალითო ცეცხლია გაჩაღებული. კ. მესხის საქციელი სამაგალითოა არაჰც თუ ჩვენი სცენის მოთამაშეთათვის, არამედ ყოველი საზოგადო მოღვაწისათვის, ყოველი ახალგაზრდა ქართველისათვის.

კ. მესხმა ნათლად დაამტკიცა, რა საოცარი ნაყოფის მოტანა შეუძლია შრომას. კ. მესხი ხელოვნურად ასრულებს ძლიერ დრამატულ როლებს: ჰამლეტს, ოტელოს, ურიელ-აკოსტას⁹⁵ და სხვა. საუცხოვოდ თამაშობს აგრეთვე ზოგიერთ კომიკურ სახასიათო როლებს, მეტადრე სულელს, გულუბრყვილოს და სხვას. ჩვენ არ გვინახავს მესხი ჰამლეტის როლში, და ვეჭვობთ, რომ ეს როლი მისი საუკეთესო როლი იყოს, რადგან ჰამლეტის ბუნება სრულებით არ ეხერხება მესხის ხასიათს. დამწვიდებული, წყნარი როლების თამაშობა, წყნარი მონოლოგების წარმოთქმა მესხს სრულებით არ შეუძლია. მისი ბუნება ითხოვს უკიდურეს მდგომარეობას, ვნებათაღელვას, სულის და გონების შფოთვას. კ. მესხს სცენისათვის არც გარეგნობა უწყობს ხელს, არც სახე და განსაკუთრებით ხმა, მაგრამ მაინც ზოგიერთ როლში ის შეუდარებელია. მისი საპატიო ღირსება მდგომარეობს როლის საოცარ შესწავლაში და ხასიათის შეგნებაში, დიდ ჯანგასაწყვეტ შრომაში და მუდმივ მეცადინეობაში. კ. მესხს იშვიათად სჭირდება მოკარნახე. ასეთი ცოდნა როლისა ჩვენს მოთამაშეებში მარტო მ. საფაროვ-აბაშიძისამ თუ იცის, თორემ სხვამ არავინ. მესხი გონიერი კაცია და მაყურებელი ამას აშკარად გრძნობს და ხედავს ყოველ მის სიტყვაში და ნაბიჯში სცენაზე. ესეთი ღირსებანი, რა თქმა უნდა, მესხს დიდ უპირატესობას აძლევს სხვა მოთამაშეთა შორის. ზოგიერთებისაგან გაგვიგია, რომ მესხს მაყურებლის აქრეოლება არ შეუძლია. მესხი უფრო მაყურებლის

გონებაზე მოქმედებს, ვიდრე გრძნობასა და გულზე. ეს არის ჩვენი აზრით მესხის ძლიერება და უძლურებაც. მესხს აკლია ის თვისება, რომელსაც მდაბიურად ეძახიან გრძნობის სინარჩარეს, გულის სიჩვილეს, ხასიათის სირბილეს, მესხს არ უვარგა ხმა, რომელიც თავი და უმთავრესი იარაღია ძლიერი ზეგავლენისათვის მაყურებლებზე, სამაგიეროდ საუცხოვოა მესხის გარეგანი თამაშობა, მიხრა-მოხრა, თავის დაჭერა და საზოგადოდ თავი უფლებს სცენაზე, თუმცა უნდა გამოვტყდეთ, რომ ყველაფერი ეს მეტად ერთგვაროვანი აქვს ყველა როლისათვის. მესხი აგურ ხუთი წელიწადია რაც თბილისის მუდმივ სცენაზე აღარ მსახურობს, ის მხოლოდ დროგამოშვებით თამაშობს თბილისში, წელიწადში სამჯერ თუ ოთხჯერ. ამჟამად კ. მესხი ქუთაისშია, სადაც კარგა ხანია, რაც იქაურ სცენისმოყვარეთაგან დასი შეადგინა და ყოველ წელიწადს 10-15 წარმოდგენას მართავს. კ. მესხის ღვაწლი ამ მხრივ თვალსაჩინოა და მადლობის ღირსია და ღმერთმა ჰქნას, რომ მიმბაძველები გამოუჩნდნენ. თეატრი რომ საქართველოს ყველა უმთავრეს კუთხეებსა და ქალაქებში იქნებოდეს, დიდ ბედნიერებად ჩაითვლებოდა ჩვენი ქვეყნისათვის.

ვ ლ ა დ ი მ ე რ ა ლ ე ქ ს ი - მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი . კ . მესხი და ვ. ალექსი-მესხიშვილი წარმოდგენენ იმ ქეშმარიტების საოცარ მაგალითს, თუ რა შეუძლია შრომას და რა უღონოა უშრომელი ნიჭი. ვ. ალექსი-მესხიშვილი ნიჭით ბევრად მალა დგას კ. მესხზე და იმავე დროს ერთიორად უფრო დაბლა დგას კ. მესხზე თავისი ხელოვნებით. ვ. მესხიშვილი უხვად დაჯილდოებულია ბუნებისაგან ყველა იმ თვისებით, რაც აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს აქტიორისათვის. ვ. ალექსი-მესხიშვილისთანა ხმა იშვიათი მოვლენაა არამც თუ ქართულ სცენაზე, არამედ უცხო სცენაზედაც კი. ისეთი რბილი, მელოდიური და გულის საძირკვლამდე ჩამწვდომი ხმა, როგორც მესხიშვილს აქვს, ვეჭვობთ რომ ბევრსა ჰქონდეს. სახე, თვალები და ტანის აგებულება ძლიერ მოხერხებული აქვს. მესხიშვილი სწორედ ზედგამოჭრილია იმ როლებისათვის, რომლებსაც იგი თამაშობს.

ამ როლებს ეწოდება „საარშიყო როლები“, ეს ამპლუა მეტად ძნელია მისთვის, ვისაც ბუნებრივი გარეგნობა ხელს არ უწყობს და მეტად ადვილია იმათთვის, ვისაც, როგორც მესხიშვილს, ყველაფერი უხვად მოეპოვება ამ როლებისათვის. მესხიშვილს ნიჭი უხვად

აქვს, მაგრამ საუბედუროდ ის თვისება აკლია, ურომლისოდ არცერთ ძვირფას საგანს ფასი არა აქვს ხოლმე. ეს არის შრომა. ვ. მესხი-შვილს შრომა სრულებით არ ეხერხება. შვიდი წლის განმავლობაში მესხიშვილს სამოცდაათამდე როლი შეუსრულებია, მაგრამ არც ერთში არ დაუნახვებია მაყურებლისათვის, რომ მას შრომა გაუწევია როლის შესწავლისათვის. ვერვინ იტყვის, რომ მესხიშვილს ჰქუა და გონება აკლდეს, პირიქით, ეს არტისტი კარგად განვითარებულია. მაგრამ, როგორც ზემოთ ვთქვით, მის თამაშობას ვერ შეატყობთ ჰქუას და შრომას. ჩვენი აზრით, მესხიშვილი სრულებით არ ემზადება ხოლმე როლებისათვის, იგი მხოლოდ როლსა სწავლობს, იზეპირებს და სხვა არაფერს. რაც შეეხება როლის შეგნებას, დაკვირვებას, შესწავლას და შემუშავებას, მოფიქრებას და შრომის დადებას, მაგას ნუ მოეთხოვთ მესხიშვილს. ხოლო თუ მესხიშვილი ამის მიუხედავად მაინც კარგად თამაშობს, ეს მხოლოდ მისი ნიჭის სიუხვეს და სიმდიდრეს ამტკიცებს. სადაც პიესაში რომელიმე როლი აქტიორისაგან ითხოვს დახლართული ხასიათის ახსნას, მართებულ სურათს, სულის და გულის ტკივილთა გამოსახვას, იქ მესხიშვილი სულ უღონოა. სამაგიეროდ მესხიშვილს იმდენი სულიერი ძალა და გრძნობიერებით აღსავსე ბუნება აქვს, რომ ყოვლად შეუძლებელია მისი თამაშობის დროს ზოგიერთ როლში მაყურებელი უგრძნობლად დარჩეს და ცრემლები არ აფრქვიოს. მესხიშვილს ძლიერ უადვილდება მწვავე მწუხარების, დარდის, მოშლილი და მოღლილ-მოქანცული ადამიანის წარმოდგენა, განსაკუთრებით კარგია მგრძნობიარე, ჩვილ ადგილებში. მესხიშვილს ისე გაიტაცებდა როლი, რომ სუყველა ავიწყდებოდა ხოლმე. ის თითქოს ის პირი იყო, რომელსაც არდგენდა, ამგვარი „შესვლა როლში“ დიდი ღირსებაა დრამატული არტისტისათვის, თუ კი, რა თქმა უნდა, არ გადააქარბებს ჯეროვან წრეს, ხოლო მესხიშვილმა ხშირად იცის გადაქარბება, რის გამო არა ერთხელ უსიამოვნო შთაბეჭდილება მოუხდენია. მესხიშვილს რომ შრომის სიყვარული, მეცადინეობა, დაკვირვება საგნისა, გამორკვევის და გამოქნის უნარი ჰქონდეს, მაშინ მისი თამაშობა სწორედ სამაგალითო იქნებოდა და ბევრ მოთამაშეს ჰარბად გაასწრებდა წინ. იმედია მესხიშვილმა არა ჩვენზე ნაკლებ იცის, თუ რა ძალაა მუშაობა და თავის დაღუპვას არ წონინდომებს, მით უფრო, მას არც იმდენი შრომა და ჯათა დასჭირ-

დება როლებსათვის, როგორც სხვებს, იმაზე უფრო ნიჭით და ბუნებით ღარიბებს...

ნოდარ ჯორჯაძე. ჩვენ სცენას რომ შეძლებოდა ყველა იმ ნიჭიერ მოთამაშეთა სამუდამოდ შენარჩუნება, რომლებიც როლისმე გამოსულან სცენაზე, მაშინ ჩვენი ქართველი დასი ბევრ რუსეთის თუ უცხოეთის დასებს არ ჩამოუვარდებოდა, მაგრამ ვერ იქნა, ყველა ვერ დაიმოყვრა ჩვენმა სცენამ. ამის მიზეზები ბევრია და ერთი უმთავრესი ის არის, რომ ჯეროვანი სარჩოს პიკემა არ შეუძლია მოთამაშესათვის. ნოდარ ჯორჯაძე ჩვენს სცენას დიდ ხანს არ ემსახურებოდა, მაგრამ ის ხანიც კი, რაც მას სცენაზე გაუტარებია, ისე სასურველია, რომ დღეს ყოველი ქართველი კაცი ინატრებდა მას. ნოდარ ჯორჯაძეს ნათლად ეტყობოდა დიდი კომიკური ნიჭი. მისი სარტისტო განსაკუთრებული გარეგნობა ერთიორად ხელს უწყობდა ამ ნიჭს. იშვიათად შეხვდება კაცი იმისთანა მხიარულს და სასიამოვნო თამაშობას, როგორც ნ. ჯორჯაძისას. ყოველი მისი სიტყვა და მიხრა-მოხრა უტყუარს და შეუპოვარ სიცილს იწვევდა თეატრში. ნ. ჯორჯაძის ღირსება ის არის, რომ ეს მოთამაშე თავის დღეში „არ აკეთებს“ სიცილს და სიმხიარულეს, არამედ ყოველივე თავისთავად, ბუნებრივად მოსდის ხოლმე. ერთ უმთავრეს ნაკლს ნ. ჯორჯაძის თამაშობისას ის შეადგენს, რომ სერიოზულ და მაღალ კომედიებში ვერ თამაშობდა შესაფერი სიღინჯით და თავის დაქერით. ერთი მხრით ეს აიხსნება ჯორჯაძის გარეგნობით, რომელიც მას ნებას არ აძლევს თავის თავი სერიოზული პირბადის ქსელში გაახვიოს. ჯორჯაძე ისე უბრალოდ და უსიტყვოდ რომ გამოსულიყო სცენაზე, მაინც სასაცილო იყო, ისეთი კომიკური გარეგნობა, ცხოველი თვალები და მოძრავი პირისახე ჰქონდა. რაც უნდა იყოს, ნ. ჯორჯაძე ერთი ნიჭიერი და საყვარელი არტისტთაგანი შეიქნებოდა ჩვენი სცენისათვის, რომ დღემდე დასში ყოფილიყო. იმედია, დრო თავისას მოიტანს და ნ. ჯორჯაძის ნიჭი უნაყოფოდ არ დაიკარგება ქართული სცენისათვის და თუ დღეს არა, ხვალ მაინც გარემოება ხელს შეუწყობს ან ჩვენ თეატრს ან თვით ჯორჯაძეს და ეს ნიჭიერი არტისტი ისევ სცენას დაუბრუნდება თავის სასახელოდ და ქართული თეატრის სასარგებლოდ.

ნიკოლოზ თომაშვილი (შიშნიაშვილი). დიდი ხანი გაივლის კიდევ და ქართულ მუდმივ სცენას, არა გვეგონია, გაუჩნდეს ისეთი განსაკუთრებული ბუნების არტისტი, როგორც აწ განსვენებული ნიკოლოზ შიშნიაშვილი იყო (სცენაზე თომაშვილი). ამ ნეტარხსენებულ არტისტს კარგი შრომა და ღვაწლი მიუძღვის ქართული სცენისათვის. პირველი წარმოდგენის გამართვიდან ნ. შიშნიაშვილი დაუღალავად შრომობდა და პატიოსნად ემსახურებოდა ქართულ თეატრს, სანამ შეუბრალებელმა სიკვდილმა არ მოაცილა იგი ამ წუთისოფელს.

ნ. შიშნიაშვილი ჯერ კიდევ სრულებით ახალგაზრდა მოთამაშე იყო და მერძისისათვის დიდ იმედს იძლეოდა. ჯერ 30 წლის არც კი იყო, როცა 1885 წ. 29 ივნისს გარდაიცვალა. ნ. შიშნიაშვილი ქართულ წარმოდგენებში მონაწილეობას იღებდა 1872 წლიდან და როცა მუდმივი დასი გაიმართა 1879 წელს, განსვენებული დასში ჩაირიცხა და ერთი საუკეთესო მშრომელი და პატიოსანი არტისტთაგანი იყო. ნ. შიშნიაშვილის ნიჭი არ იყო ისე ძლიერი, როგორც სხვა ჩვენი არტისტების და არც დიდი რეპერტუარი ჰქონდა, მაგრამ ყველაფერს, რასაც კი თამაშობდა, ისე კარგად და ხელოვნურად, რომ არავის უკან არ ჩამორჩებოდა. ნ. შიშნიაშვილის ნიჭი უფრო ეწყობოდა ჩვენებური გლეხების და თავად-აზნაურების როლებს. კარგი იყო ეგრეთწოდებულ „მდაბიო ხასიათების“ როლებში. შიშნიაშვილი როლებს ყოველთვის სინდისიერად ამზადებდა და თავის ძალღონისდაგვარად ყოველთვის ხელოვნურად თამაშობდა. შიშნიაშვილის ნიჭმა და ხელოვნებამ არა ერთი და ათი სახასიათო ტიპი შექმნა ქართულ სცენაზე და ამ მხრივ მისი ნიჭი ღირსია ყურადღებისა. ნამდვილი არტისტის ღირსება მდგომარეობს ტიპების და ხასიათების შექმნაში. შიშნიაშვილის უმთავრეს ნაკლს შეადგენდა ერთგვარობა ყველა როლში, რის გამოც არ შეეძლო დაემსახურებინა პირველი ხარისხის არტისტის სახელი. შიშნიაშვილის კომიზმი არ იყო გამოქნილი და მომხიბლავი, მაგრამ ყოველ მის სიტყვა-პასუხსა და ქცევაში აშკარად ჩანდა ნამდვილი ბუნებრივი სისაღე და სიმხიარულე. ამის გარდა, ერთ უმთავრეს მის ღირსებად ის უნდა ჩაითვალოს, რომ შიშნიაშვილი ერთნაირი სისწორით და საქმის სიყვარულით ასრულებდა ყველა როლს — უმთავრესს და უკანასკნელსაც ეს დიდი ღირსებაა. კარგი და სერიოზული არტისტი ყველა როლებ-

ში კარგი უნდა იყოს, ხოლო პირველი არტისტები ხშირად მეორე და მესამე ხარისხის როლებს როგორღაც ვერ ეწყობიან და ხშირად სულ უყურადღებოდ სტოვებენ, თითქოს ამ როლებს თამაშობა და ნიჭი არ უნდოდეს. ჩვენი აზრით, უბრალო და მკრთალი როლების შესრულებას არა ნაკლები ნიჭი უნდა, ვიდრე უმთავრეს როლებს. უმთავრესი როლები ხშირად აქტიორის ხელოვნების მიუხედეველად მაინც კარგად გამოდის დრამატული მწერლის წყალობით, რადგან ამგვარ როლებს მწერალი უფრო კარგად ხატავს. სულ სხვა არის მეორე და მესამე ხარისხის მკრთალი როლები. აქ მართლა ნიჭი და დიდი ხელოვნებაა საჭირო, რომ უმნიშვნელოს და უბრალოს მნიშვნელობა და ღირსება დაამჩნიოს არტისტმა. ეს კეშმარიტება მხოლოდ ნ. შიშნიაშვილს ესმოდა და ამ მხრივ მართო ის იყო ჩვენ არტისტებში იმისთანა, რომელიც ამგვარ როლებს არ თაკილობდა და პირიქით საამოვნებას ხედავდა ამგვარ შრომაში. ნიკოლოზ შიშნიაშვილის სახელი უეჭველად დარჩება ქართული სცენის ისტორიაში და შთამომავლობა დიდი სიყვარულით და პატივით მოიხსენიებს იმ კაცს, რომელმაც საუკეთესო დრო ახალგაზრდობისა და ჯანმრთელობისა სცენას მოახმარა და თითქმის თავიც შესწირა ეროვნულ თეატრს. ცნობილია, რომ ნიკოლოზ შიშნიაშვილი გაცივდა სცენაზე, რის შემდეგ ანთება გაუჩნდა, რასაც დიდი ტანჯვა-წვალების შემდეგ გადაჰყვა კიდევ. საუკუნოდ იყოს მისი ხსენება ჩვენში და კურთხეულ იყოს მისი პატიოსანი სახელი.

და ვ ი თ ა წ ყ უ რ ე ლ ი (გ ა მ ყ რ ე ლ ი ძ ე). ახალგაზრდა მოთამაშებში, რომელნიც სცენაზე გამოვიდნენ მას შემდეგ, რაც მუდმივმა დასმა ცოტათი ფეხი მოიკიდა, ჩვენში პირველი ადგილი უჭირავს დავით აწყურელს. ამ ახალგაზრდა მოთამაშეს სასცენო ნიჭი ეტყობა და კარგ იმედსაც იძლევა სამერმისოდ. აწყურელმა თავისი პირველი ნაბიჯები ქართულ სცენაზე მიბაძვით დაიწყო. ეს ყველგან ასეა. ყოველი ახალგაზრდა მოთამაშე მიბაძვით იწყებს ხოლმე. მეტადრე როდესაც თვალწინ უდგას დიდად ნიჭიერი და დახელოვნებული არტისტი, მაგრამ, რაც უნდა იყოს, მაინც მიბაძვა სისუსტის მომასწავებელია, თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ მიბაძვაც არის და მიბაძვაც. ზოგი მიბაძვას ვერ გადასცილდება და ზოგი კი გზას იკვლევს და წარმატებისაკენ მიდის და ბოლოს თვითონაც ისე გაიშლება და განვითარდება, თავისებურს ფერს და ხორცს

იღებს, რომ მას მალე სხვებიც გამოუჩნდებიან მიმბაძველად. ხოლო დ. აწყურელი დღემდე არ გასცილებია ამ მიმბაძველობას, თუმცა დრო კია, რომ თავიდან მოეშორებინა ეს სენი. ზოგიერთ როლში დაუჩვეველი მაყურებელი ვერც კი გამოიცნობს აწყურელს აბაშიძისაგან, ისე ჰგავს ხოლმე აწყურელი თავის მასწავლებელს. რა აქმა უნდა, ისიც კარგი ღირსებაა, რომ ახალგაზრდა მოთამაშე აბაშიძისთან არტისტს დაემსგავსოს, მაგრამ, ვიმეორებთ, ყოველისფერს ზომა და ბოლო უნდა ჰქონდეს. აწყურელი დღემდე აბაშიძის მეორე პირია და ისიც არა ყოველთვის სწორი და უტყუარი. ამით დ. აწყურელი რაოდენად თავის თავს აკლებს, იმდენად ხალხსაც აკლებს. ისე ძლიერ ბაძავს და კვალდაკვალ მიჰყვება აბაშიძეს, რომ ასე წარმოიდგინეთ, აწყურელს თავისებური, ყოველი აქტიორისათვის აუცილებელი, სახასიათო თვისებაც კი არ მოეპოვება. ხმა, ლაპარაკის კილო, მიხრა-მოხრა და სხვა წვრილმანები სულ აბაშიძისაა და თავისი კი არაფერი. ეს ფრიად სამწუხაროა, მით უფრო, რომ აწყურელს აშკარად ემჩნევა სასცენო ნიჭი და გარეგანი შეხედულებაც ხელს უწყობს. თუ აწყურელი შრომას არ დაიზარებს და თავისი ნიჭის განვითარებას უფრო გულიანად შეუდგება, იმედია, რომ ეს აქტიორი ერთი საუკეთესოთაგანი შეიქნება მერმისისათვის და აბაშიძის მაგიერობას გასწევს.

კონსტანტინე მაქსიმოძე (მძინაროვი). ადამიანის ხელის თუ ფეხის თითები ზომით ხომ ერთმანეთს არა გვანან. ერთი გრძელია, მეორე მოკლე, მესამე უფრო მსხვილი და სხვა. მაგრამ ყველანი ერთად ძლიერ საჭირონი არიან. ყოველ საზოგადოებრივ საქმეშიც და თეატრში კი განსაკუთრებით ასეა. მოთამაშენი თავისი ნიჭით და ხელოვნებით, ჭკუით და გონებით ერთმანეთს არა ვვანან, ზოგი ნაკლების, ზოგი მეტის ღირსებისაა. მაგრამ ყველანი კი საერთოდ საჭირო არიან და უერთმანეთოდ არ გამოდგებიან. კ. მაქსიმოძეს არც ნიჭი აქვს, არც იმდენი ხელოვნება, მაგრამ ეს აქტიორი ქართული სცენისათვის მაინც ძლიერ საჭიროა და, რაც უნდა თქვან, ასე თუ ისე ცოტაოდენი შრომა და სამსახური მასაც მიუძღვის ქართული სცენის მიმართ. ამიტომაც ჩვენ მოვალენი ვიყავით კ. მაქსიმოძეც მოგვეხსენებია ჩვენს წიგნაკში. მაქსიმოძეს არც ერთი როლი არ შეუქმნია ხელოვნურად და საექვოც არის, როდისმე შექმნას რამე, რადგან როლის შექმნისათვის საჭირო ნიჭი, ან უნა-

რი მაინც, სულ არ მოეპოვება მაქსიმუმს, მაგრამ მის ყოფნას ქართულ სცენაზე ბევრჯერ სარგებლობა მოუტანია და მოიტანს კიდევ. ამ მოთამაშეს არა აქვს არც თავისი როლები, არც თავისი შეძლების სარბიელი და სახასიათო თვისება, მაგრამ სადაც გინდა ჩაჩხირო, ყველგან საჭიროა და გამოსადეგიც. ეს ისეთი მოთამაშეა, ურომლისოდ არც ერთი პიესის მართებულად დადგმა არ მოხერხდება ხოლმე. ჩვენ ზემოთ გვქონდა მოხსენებული, რომ მეორე და მესამე ხარისხის მოთამაშეთა უყოლობა ჩვენი სცენის ნაკლს და საჭიროებას შეადგენს. მაქსიმუმე სწორედ ამ ნაკლის მალამოა და სასაჭიროის ტალკვესი. ზოგ როლებში მაქსიმუმესაც მოუხდენია შთაბეჭდილება მაყურებლებზე და პიესის რიგიანი წარმოდგენისათვის კარგი შემწეობა და სამსახური გაუწევია.

დანარჩენ მოთამაშეებზე ვაჟ-არტისტებზე ძველზე თუ ახლებზე ვერა ითქმის რა. თითო-ოროლა როლები ცოტად თუ ბევრად ყოველ მათგანს კარგად შეუსრულებია, მაგრამ ჯერ იმდენად სასცენო ნიჭი და ხელოვნება არ გამოუჩენიათ, რომ მართლა ნამდვილ აქტიორებად ჩაირიცხონ. იმედია, თუ ქართული სცენა წელში არ მოიხრება, ნიჭიერი მოთამაშენი თავს მალე გამოიჩენენ.

ახლა ენახოთ ქალი არტისტები.

მ ა რ ი ა მ ს ა ფ ა რ ო ვ ი ა ბ ა შ ი ძ ი ს ა. ნიჭი და ხელოვნება, შრომა და მეცადინეობა ისე არავის აქვს ერთად შეერთებული და ერთმანეთთან მეგობრულად შეწყობილი ჩვენი სცენის მოთამაშეთა შორის, როგორც მ. საფაროვ-აბაშიძისას. ამ პატივცემულ არტისტისათვის განგებას არაფერი დაუკლია სცენისათვის. იშვიათად შეხვდება კაცი ისეთ სრულ თანხმობას შინაგან ნიჭსა და გარეგან აგებულებას შორის, როგორც ეს აშკარად ჩანს ამ არტისტში. დიდ ნიჭსა და მალე მიმხვედრ კეჟუა-გონებასთან მ. საფაროვ-აბაშიძისას საოცარი თანხმობით ხელს უწყობს გარეგნობაც. მშვენიერი ხმა, ცხოველი, ლამაზი და მოძრავი პირისახე, აგებულება, სიარული, მიხრა-მოხრა, თავის დაქვერა, ლაპარაკის კილო, სიცილი და ტირილი. ერთი სიტყვით, ყველაფერი თითქოს განგებ სცენისათვის აქვს შექმნილი. საფაროვ-აბაშიძის სასცენო სარბიელი დიდი არ არის, პირიქით ის ვიწროდ შემოფარგლულია, იმისი ძლიერება მხოლოდ კომიკურ როლებშია და ისიც ახალგაზრდა ქალების როლებში, მაგრამ რასაც კი ასრულებს, ისე ყველაფრით ხელოვნური, სრული და

მართალია, რომ უკეთესის წარმოდგენა თითქმის შეუძლებელია. საფაროვი-აბაშიძის უპირატესობა სხვა ვაჟ-არტისტებთან თუ ქალ-არტისტებთან ის არის, რომ ისეთი როლის ბეჯითად ცოდნა, მომზადება და შემუშავება მოქმედი პირისა, ხასიათის შეგნება და ყოველი წვრილმანის ერთად აღნუსხვა არავის არ შეუძლია ქართულ დას-ში. საფაროვი-აბაშიძისაგან ყოველ წარმოდგენილ როლს, დიდი ნიჭის და ხელოვნების გარდა, საოცარი ჭკუა და გონებრივი შემუშავება და წვრილმანების დაკვირვება ეტყობა. მისი კომიზმი ნაჭირვევი და ნაძალადევი როდია, ის სანამ გაგაცინებდეს, ჭერ გაგაგებინებს სიცილის მიზეზს, დაგაფიქრებს, მოგამზადებს სასაცილოდ და ბოლოს გაცინებს და როგორ გაცინებს? შეუპოვრად და თავ-შეუკავებლად. მახვილი გონება და ნიჭის ძლიერება, გამოკრთიან მის ცხოველ თვალთაგან და სეტყვასავით ისწრაფვიან მისი პირიდან. ვისაც უნახავს მ. საფაროვი-აბაშიძისა „ბაიყუში“⁸⁶ თალიკოს როლში, სრულ დაფასებას შეიძლებს ამ ქალ-არტისტისას. განა შესაძლებელია კაცმა დაივიწყოს მისი ბავშვური ცელქობა, უმანკო სიყვარულის ლეღვა, წყენა, ცრემლები, სიხარული და სიცილ-კისკისი. ვოდვეილებში და ცქრიალა როლებში მ. საფაროვი-აბაშიძისას ბადალი ჩვენს სცენაზე არ ჰყოლია და, ვეჭვობთ, რომ როდისმე ეყოლოს. ასეთი ქალი არტისტი საუკეთესო ევროპულ სცენასაც კი სიმდიდრეს და სახელს შეუდგენდა. სამწუხაროა, რომ მ. საფაროვი-აბაშიძისას ვოდვეილების და ზოგიერთი მსუბუქი კომედიების გარდა არ შეუძლია თავისებური ხელოვნური თამაშობა, რადგან თვით ნიჭი და ბუნებრივი გარეგნობა ხელს უშლიან მას სხვა როლების შესასრულებლად, მაგრამ რაც უნდა იყოს, საფაროვი-აბაშიძისა ქართული სცენის ერთი უმთავრესი დედაბოძია. ვოდვეილების და მსუბუქი კომედიების როლები იმგვარი თვისებებისანია, რომ ბევრს დაკვირვებას და შრომას არ ითხოვენ მოთამაშისაგან და არც შეიძლება კაცმა ვოდვეილის მასალიდან რაიმე ხასიათი, პირი ან ტიპი შექმნას, რადგან შიგ მომეტებულად უცნაური მდგომარეობის, გადაჭარბებული და კარიკატურულ თვისებათა მეტი არაფერი მოეპოვება. მაგრამ მ. საფაროვი-აბაშიძისა შეუძლებელსაც შესაძლებელს ხდის; ყოველი მისგან წარმოდგენილი ვოდვეილის პირი სრულ ხასიათს გვიხატავს ზნისა, ჩვეულებისა თუ გონებისას. ეს ისეთი საპატიო ღირსებაა, რომ

ათასში ერთხელ მოხდება ხოლმე. მ. საფაროვი-აბაშიძისა ისეთი არტისტია, რომ ვერც ერთი სასტიკი კრიტიკოსი ნაკლს ვერ მოუნახავს მას. რა თქმა უნდა, ასეთ მოთამაშის ყოლა სცენაზე დიდ ბედნიერებას შეადგენს. მ. საფაროვი-აბაშიძისა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა და ჯანმრთელია და კიდევ დიდხანს იქნება ჩვენი სცენის დამამშვენებელი. ჩვენი აზრით, ამ პატივცემულ არტისტის ნაკლი ის არის, რომ იგი არ ცდილობს თავისი მემკვიდრეობისათვის სცენაზე. მ. საფაროვი-აბაშიძისთანა ნიჭიერი და მდიდარი ბუნების ადამიანს თავის ხელოვნების გარდა, მოეთხოვება აგრეთვე საზოგადოებრივ საქმიანობაზე ფიქრი და მეცადინეობა, სამერმისოზე ზრუნვა. ეს საზოგადოებრივი საქმიანობა და მერმისზე ზრუნვა უფრო საქმიანობა იმისთანა საზოგადოებაში, როგორც არის ჩვენი ქართველი საზოგადოება. ყველა ჩვენ არტისტებს ვალად აძევთ იფიქრონ და იზრუნონ მომავალზეც, თავიანთ მემკვიდრეობაზეც. უცხო ქვეყნის გამოჩენილი ვაჟი და ქალი არტისტები ნიჭის და ხელოვნების გარდა იმით არიან ქვეყნისა და ერისაგან პატივცემულნი და სათაყვანონი, რომ ყოველი მათგანი ცდილობს და ზრუნავს თავის მიმდევარზე. ისინი ზრდიან და ამზადებენ ახალ მოთამაშეთ, ეძებენ და ხელს უწყობენ ყოველ ნიჭის პატრონს, რათა თავიანთ მიმდევართ გზა გაუადვილონ წარმატებისაკენ, საერთო სამსახურისათვის. ესეთი ნამდვილი კაცებურე თვისება ჩვენს არტისტებში, ვასილ აბაშიძის მეტს, არავის ეტყობა. პირიქით, ზოგნი ვარამს იხეთქენ და ჯავრით თავს იმტვრევენ და სხვებსაც თავს აბეზრებენ, თუ ვინმე ახალი და ნიჭის მქონე სცენის ასპარეზზე გამოვიდა, თითქოს იმათ ვინმე ეცილებოდეს, ან ლუკმის პირიდან გამოტაცებას უპირებდეს. ეს სულელობას, კკუის სიმტკნარეს, თავმოყვარეობის სილაჩრის და გულხინჯობის მეტს არაფერს ნიშნავს. ეს ჩვენი სიტყვები მარტო არტისტებს არ შეეხება. ყველგან ვხედავთ ამის მაგალითებს, მეტადრე მწერლობაში. ეს საყოველთაოდ ითქმის ჩვენში. სამწუხაროა, რომ ამგვარ მოვლენას ვხედავთ, უფრო სამწუხაროა ამაზე ლაპარაკი, მაგრამ რასა იქ, სანამდის იყო: კაცი ჩუმად, სანამდის უნდა გუბდებოდეს ჩირქი იარაში.

ნ ა ტ ა ლ ი ა გ ა ბ უ ნ ი ა - ც ა გ ა რ ლ ი ს ა . ნიჭის ძლიერებით და ხელოვნების სიმადლით ნ. გაბუნია-ცაგარლისა თუ არ სჯობნის საფაროვი-აბაშიძისას არც უკან ჩამორჩება მას, გაბუნია-ცაგარლი-

სას განსაკუთრებული როლები აქვს, ეგრეთწოდებული „კომიკური ბებერი ქალების როლები“. ამ როლებში გაბუნია-ცაგარლისა შეუღარებელია. ვის არ ახსოვს გაბუნია-ცაგარლისაგან სრულად დახატული ხასიათები და ტიპები ხამფერასი⁹⁷, ხანუმასი, ფროშარისა, კუკუშკინასი, გოროდნიჩინასი, სანდროვისა და სხვ. იშვიათად შეხვდება კაცი ასე დახატულ ცხოველს სურათებს, სადაც ნაჩვენებია ყოველგვარი წერილმანი და ხშირად მეტადაც გამრავლებულია. საოცარი სინამდვილით ხატავს გაბუნია-ცაგარლისა კაპასობას, სიანჩხლეს, ენა-წაგდებულ ყბედს და მოლაქლაქე დედაკაცს. საუცხოვოდ ეხერხება აგრეთვე ვისიმე დაცინვა, მასხარად და აბუჩად აგდება. მისი კომიზმი ყოველთვის გულწრფელი და მსუბუქია. ყველა ამის გარდა, ამ ქალ-არტისტს საოცრად შესწევს და ხელს უწყობს თავის როლისთვის ხმა, სახე, გარეგნობა, სიარული და მიხრა-მოხრა. ხშირად სრულებით უბრალო როლს გაბუნია-ცაგარლისა ისეთი ნიჭის დაღს აკლდევს, რომ ორ-სამ სიტყვაში მთელ ხასიათს სახავს. ნაზოგადოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ გაბუნია-ცაგარლის ნიჭს ეხერხება დანაკლისების შევსება, ხასიათის და ტიპების განმარტება, სურათის გადიდება, და აქ ხშირად თავისდა უნებურად ზომას გადაღის კიდევ.

ჩვენი აზრით, ნიჭის ძლიერებით, სიგრძე-სიღრმით და სხივოსნობით ნ. გაბუნია-ცაგარლისა ყველა ჩვენს მოთამაშეებზე მაღლა დგას, თუმცა მისი ნიჭის სარბიელი მეტად ვიწროა და განსაკუთრებული. ამ ფრიად ნიჭიერ ქალ-არტისტის უმთავრეს ღირსებას, შედარებით სხვა მოთამაშესთან, შეადგენს ის თვისება, რომელსაც უწოდებენ ღვიძლ, ბუნებრივ თამაშობას. გაბუნია-ცაგარლისა ყოველ თავისი ნიჭის შესაფერი როლის ტყავსა და სულში ძვრება და ისე სრულად ახორციელებს როლს თავის არტისტულ ბუნებაში, რომ ხშირად თავდავიწყებამდე მიდის. გაბუნია-ცაგარლისას სრულებით ავიწყდება სცენაზე თავისი თავი, ის პირადად თითქოს არც კია სცენაზე, ის მხოლოდ როლით ცხოვრობს და სულს იმით იბრუნებს, იგი ჭაერობს და მხიარულებს, წუხს და იცინის, ტირის და ლხინობს მარტო იმ როლით, რომელსაც არდგენს სცენაზე. ასეთი ღვიძლი და თავის სისხლ-ნადველში შედუღებული თამაშობა იშვიათი ღირსებაა ყოველი ნიჭიერი არტისტისათვის, მაგრამ საუბედუროდ ამ დიდ

ღირსებასთან დიდი ნაკლიც მოსდევს ხოლმე. ცნობილია, რომ საზოგადოდ ყოველმა თავდავიწყებამ, განსაკუთრებით სცენაზე, უქველად ზომიერების დავიწყება, ჭეროვან წრეს გადაცილება და გადაჭარბება იცის ხოლმე. დიდად დახელოვნებული და გონება ძლიერი უნდა იყოს არტისტი, რომ თავდავიწყებული თამაშის დროს, გადამლახვებას და გადაჭარბებას აცილდეს. ნ. გაბუნია-ცაგარლისას ხშირად ემართება ეს უბედურება, რაც მის მაღალ ნიჭიერ და ღვიძლ თამაშობას ასუსტებს და ხშირად აფუჭებს კიდევ. ზემოხსენებული გადაჭარბება, ისე არსად შეეტყობა საგანს და მოქმედებას, როგორც სცენაზე. ამ შემთხვევაში სცენა მეტად სასტიკია და მართებულიც, მოთამაშის როგორც ღირსებას აგრეთვე ნაკლოვანებას მაშინათვე გაუმქლავნებს მაყურებელს. ნ. გაბუნია-ცაგარლისა, იმედია, უყურადღებოდ არ დატოვებს თავისი ღირსების ძლიერ შემასუსტებელ ნაკლს და მის გაქარწყლებას ეცდება... სხვაფრივ სასურველია, რომ ეს ნიჭიერი და პატივცემული არტისტი იმდენად არ ენდობოდეს თავის მართლა მაღალს ბუნებრივ ძალ-ღონეს და როლებს, უფრო მეტის გამორკვევით, მოფიქრებით და გონებით ამზადებდეს. როცა როლი ჭეროვნად მომზადებულია და გონებით შემუშავებულია, მხოლოდ მაშინ შეიძლება არტისტი თავისუფლად მიენდოს თავის შინაგან გულისთქმას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ნიჭიერი თამაშობაც კი სწორხელოვნური და ესთეტიკური არ იქნება.

ბ ა რ ბ ა ლ ე ა ვ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი (ხ ე რ ხ ე უ ლ ი ძ ი ს ა). ჭერ სანამ მუდმივი დასი არ იყო დაარსებული. ბარბალე ავალიშვილი თამაშობდა კ. ყოფიანთან ერთად კლუბების სცენაზე და მაშინ ახალგაზრდა ქალისათვის სცენაზე გამოსვლა დიდი გაბედულება და საძნელო საქმე იყო. ამ მხრივ ბარბალე ავალიშვილს კარგი ღვაწლი მიუძღვის ქართული თეატრისათვის. 1880 წლიდან ბარბალე ავალიშვილი დროგამოშვებით დღევანდლამდე მონაწილეობას იღებს ქართულ წარმოდგენებში. ამ ქალ-არტისტის როლები დრამატულია. რომლებსაც შედარებით გვართანად თამაშობს. ქართულ სცენას დრამატული როლების ამსრულებელი ქალი-არტისტები სულ არ ყოლია, მ. ყიფიანის ქალის გარდა, რომელმაც სამწუხაროდ სცენას დიდი ხანია რაც თავი დაანება. ბ. ავალიშვილის წყალობით ქართულ სცენაზე დადგმული იყო რამდენიმე კლასიკური პიესა და ეხლაც იმის მონაწილეობით თუ დაიდგმის, თორემ სხვა მოთამაშე არავინ არის.

ამ მხრითაც კარგი ღვაწლი მიუძღვის ამ პატივცემულ ქალ-არტისტს.

ბ. ავალიშვილის სასცენო ნიჭი მეტად ფერმკრთალი და უღონოა. მას ეხერხება მხოლოდ ზოგაერთი მტირალა და წუწუნა ქალების როლი; — სადაც საჭიროა დიდი გრძნობიერება, ვნება და სულიერი მოძრაობა, იქ ავალიშვილისა ძლიერ სუსტია. სახედა გარეგნობა თუმცა ხელს უწყობენ ავალიშვილს, მაგრამ ხმა არ უყვარება, მეტადრე ერთგვარი და ყოველთვის უცვლელი და ერთზომიერი ლაპარაკის კილო. რაც უნდა იყოს, ბარბალე ავალიშვილს კარგი სამსახური გაუწყვია ქართულ თეატრისათვის და დიდი მადლობის ღირსია.

ქ ე თ ე ვ ა ნ ა ნ დ რ ო ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი (კ ა ხ ა ძ ი ს ა). ზემოთ გვექონდა ნათქვამი, რომ თეატრის კეთილდღეობისათვის როდი კმარა მარტო პირველი ხარისხის არტისტები, საჭიროა და აუცილებელი საჭიროებაც, რომ სცენას ჰყავდეს მეორე და მესამე ხარისხის მოთამაშენიც, რადგან უამათოდ ერთი ნაბიჯიც ვერ გადიდგმის კარგად. ამგვარ მეორე ხარისხის მოთამაშეს ეკუთვნის ქეთევან ანდრონიკაშვილი. ამ ქალ-არტისტს ის ღირსება აქვს, რომ როგორც კომიკურ, აგრეთვე დრამატულ თითო-ოროლა როლებსაც კარგად თამაშობს, განსაკუთრებით კი ზოგიერთ ორიგინალურ პიესაში. ქ. ანდრონიკაშვილს სასცენო ნიჭი ცოტა აქვს, მაგრამ ბევრ როლს მეტად ხელოვნურად თამაშობს.

ბ ა რ ბ ა ლ ე კ ო რ ი ნ თ ე ლ ი (ყ ი ფ შ ი ძ ი ს ა). ამგვარივე მეორე ხარისხის მოთამაშედ, რომელიც პირველყო მუდმივი დასის დაწყებიდანვე გამოვიდა სცენაზე, უნდა ჩაითვალოს ბარბალე კორინთელი-ყიფშიძისა. ამ ქალ-არტისტს სასცენო ნიჭი აშკარად ეტყობა და თავის ხუთი თუ ექვსი წლის სამსახურის დროს არა ერთხელ უსიამოვნებია მაყურებლები. ბარბალე კორინთელი-ყიფშიძისა მარიამ საფაროვი-აბაშიძის მიმდევარი იყო და დღემდე რომ დარჩენილიყო სცენაზე, ძლიერ შესაძლებელია, მისგან კარგი და დახელოვნებული ქალი-არტისტი გამოსულიყო.

ლ ი ზ ა ჩ ე რ ქ ე ზ ი შ ვ ი ლ ი ს ა. ახალგაზრდა მოთამაშეთა შორის, რომელნიც ოთხი წლის წინააუ გამოვიდნენ, ჩვენი აზრით, უეჭველია, ნიჭით თუ ხელოვნებით პირველი ადგილი ეკუთვნის ლ. ჩერქეზიშვილისას, რომელიც ამ ცოტა ხანში უკვე შემჩნეულ იქნა ქართულ სცენაზე. ლ. ჩერქეზიშვილისას სასცენო ნიჭი აშკარად

ეტყობა, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ბევრი შემუშავება და განვითარება ექირვება. მის საუკეთესო როლებად ჩაითვლება ბებერი ქალების როლები, რომლებშიაც ჯერჯერობით ნ. გაბუნია-ცაგარლისას ბაძავს. კარგად თამაშობს აგრეთვე ახალგაზრდა ცქრიალა მოსამსახურე გოგოების როლებს. ჩერქეზიშვილისას კარგი მომავალი აქვს, თუ შრომას არ გაექცევა და ბეჯითად შეუდგება საქმეს. ეს ახალგაზრდა ქალი-არტიტი ნ. გაბუნია-ცაგარლის მიმდევარია და კარგი მიმდევარიც არის.

მ ა რ ი ა მ მ ძ ი ნ ა რ ო ვ ი (ლ ე ო ნ ი ძ ი ს ა). ამ პატივცემულ ქალ-არტიტს კარგი სამსახური მიუძღვის ქართული სცენის მიმართ. მის ხელოვნურს და გონივრულ თამაშობას მრავალჯერ დაუტკბია მაყურებელთა ესთეტიკური გემოვნება. განსაკუთრებით კარგი იყო მ. მძინაროვისა ზოგიერთ ბებერი ქალის როლებში. იმის თამაშობას დიდი ნიჭის შუქი არ ეტყობოდა, მაგრამ ყოველთვის სრულ და ჯეროვან შთაბეჭდილებას ახდენდა ხალხზე. ამჟამად მ. მძინაროვისა გათხოვდა და სცენაზე არ თამაშობს. ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ მ. მძინაროვისა, როგორც სცენაზე, ისე ცხოვრებაშიც სასარგებლო და ბეჯითი წევრი იქნება საზოგადოებისა.

დანარჩენ ქალ-არტიტებზე ჯერჯერობით ვერაფერი ითქმის, რადგან ჯერ ისეთი ვერაფერი შეგვიმჩნევია, ნიჭით თუ საქმით, რომ მათი არ მოხსენება დანაშაულად ჩაგვერიცხებოდეს.

V

დრამატული ხელოვნება

... ყოველი დრამატული თხზულება, მიუხედავად მისი სახისა (ესე იგი, დრამა, ტრაგედია, კომედია, ვოდევილი და სხვა), უნდა წარმოადგენდეს ერთ სრულ და უმეტნაკლებო სხეულს და ამასთანავე უმთავრესი ინტერესი დამოკიდებული უნდა იყოს პიესის უმთავრეს გმირზე, რომლის ბედ-იღბალშიაც უნდა მოჩანდეს მწერლის დედა-აზრი. ეს ინტერესი აუცილებლად ერთს რომელსამე წერტილზე უნდა იყოს აგებული და გაშლილი და არამც და არამც არ უნდა ნაწილდებოდეს მრავალგვარად, იფანტებოდეს. რომანსა და მოთხრობაში შეიძლება ინტერესი დაყოფილი იყოს მრავალ პირსა და საგანს შორის, თუმცა უნდა გამოვტყდეთ, რომ ეს არც იქ არის სასურველი, მაგრამ დრამატულ თხზულებაში არ უნდა იყვეს არც

ერთი პირი ან სცენა, სიტყვა და მოძრაობა, რომელსაც არ მოითხოვს პიესის ბუნება, შინაგანი „მექანიზმი“, პიესის მოქმედება და მოძრაობა.

უტყუარი სიმარტივე, მოკლედ მოჭრილი სიტყვა-პასუხი, სწრაფი ერთობლივი მოქმედება, ერთი დედააზრი და სიმართლე ყოველისფერში პირველი საქმეა ხელოვნურ არსებაში. პიესაში ყოველივე უნდა მიისწრაფოდეს ერთი საგნისაკენ, ერთი განზრახულებისაკენ, რათა მაყურებლის გულსა და გონებაში ერთი საზოგადო შთაბეჭდილება, ერთი აზრი ჩაესახოს, რომელიც ძვალ-რბილში და სისხლ-ხორცში უნდა გაუჯდეს მას, დააჯეროს და დაარწმუნოს ერთრამეში. რა ვნახე თეატრში, როგორი პიესაა? აი ის აუცილებელი კითხვა, რომელზეც სწორი პასუხი უნდა მიიღოს მაყურებელმა ავტორისაგან.

ნამდვილ ხელოვნურ პიესაში არაფერი არ უნდა იყოს გაკვირვებულ, მეტადრე საჭიროა, რომ პიესის დასაწყისში მოკლე იყოს, რათა მაყურებელი ერთბაშად შევიდეს პიესის ამბავში, გაიგოს მოქმედ პირთა გულის და გონების სიღრმე, მათი ნებისყოფის სიმტკიცე, ხასიათის სიბეჭითე, რათა იმთავითვე მიხვდეს მათს მოსალოდნელ ბედ-იღბლის ჩარხის ტრიალს, აუცილებელ შეტაკებას, მათს ყოფნას და არყოფნას და საზარო დასასრულს. ეს პირველი ნაბიჯია დრამატული ხელოვნებისა და ვინც წაბოროციდება, ის პიესის მანძილს ვერ გაივლის.

საზოგადოდ დრამატულ ხელოვნებაზე ის უნდა ითქვას, რომ იგი ერთი უძნელესი სახეა საერთო მწერლობაში. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, გარეგანი თვისება დრამატული თხზულებისა, მისი ტექნიკა მეტისმეტად ძნელი და რთულია. თვითონ საგანი და დანიშნულება პიესისა, ე. ი. თვალწინ წარმოდგენა ადამიანის შინაგანი ბუნებისა, აკინძვა და აღნუსხვა ადამიანის ბოროტი თუ კეთილი გულისტქმისა და წადილისა, ფილოსოფიური გამორკვევა მის განზრახულობათა და ყველა ამისი ერთად-ერთ კალაპორტში დალაგება და ყველაფრის ერთად აშვება და აშლა, რომ ბოლოს მაყურებლის გულსა და გონებაში დარჩეს ზნეობრივი სურათი, ესთეტიკური კმაყოფილება, შვება და მოსვენება. ყველაფერი ეს, ვიმეორებთ, მეტად ძნელია. აქ როდია საკმარისი მარტო ნიჭი მწერლისა, საჭიროა აგრეთვე, რომ დრამატურგს გულშივე თავის თავზე ჰქონდეს

ცოტად თუ ბევრად გამოცდილი დრამის გრივალი, ნაგრძნობი ცხოვრების უსამართლობა, ჰქონდეს საოცარი ჩვილი მუსიკალური ბუნება, რომ ცხოვრების ყოველმა მახინჯმა მოვლენამ და ადამიანის უმართლო ქცევამ ერთი დანახვით ააღელვოს და შფოთით ააქლეროს მისი მგრძნობიარე გულის და სულის სიმები. საჭიროა, რომ დრამატურგი იმავე დროს დიდად განვითარებული, ნასწავლი, ცხოვრებაში გამოცდილი, შეგნებული, ამწონ-დამწონი იყოს, ზედმიწევნით იცოდეს როგორც წარსულის, აგრეთვე აწმყოს ისტორია, დროთა და ქამთა ვითარება და გარემოებათა ფასი და მნიშვნელობა. უნდა იყვეს მამულის ერთგული შვილი, ერისა და ქვეყნის ავკარგიაზობის და გასაჭირის, მათ სურვილის და იღუმალ წადილთა მცოდნე, უნდა ჰქონდეს თანამგრძნობი, სიყვარულით აღსავსე გული, რადგან უსიყვარულოდ სიკეთის და სარგებლობის მოტანა შეუძლებელია. უნდა ჰქონდეს საოცარი მეხსიერება ნახულის და გაგონილისა, დაკვირვების, მოფიქრების და გარჩევის უნარი, შორსგამჭვრეტითვალა და გონება დინჯი და დალაგებული, შრომის ხალისი და სხვა მრავალი ღირსება. მაშინ და მხოლოდ მაშინ შეიძლებს დრამატურგი ნამდვილი და ხელოვნური პიესის შექმნას, საერთო დრამატურგის სახელის დამკვიდრებას.

ეხლა შევეუდგეთ დრამატული ხელოვნების სხვადასხვა სახის, ესე იგი ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, ვოდევილის და სხვათა გარჩევას. მაგრამ სანამ ამაზე ვიტყვოდეთ რასმე, მოვიგონოთ თუ რას ნიშნავს საზოგადოდ დრამატული თხზულება. დრამა არის იმისთანა თხზულება, რომელშიც იხატება დიალოგებით (ლაპარაკით) და მოქმედებით რომელიმე ცხოვრების მაგალითი ან მოვლენები, რომელიც მოძრაობს უმთავრეს მოქმედი პირის ნებისყოფით, მისი სურვილით თუ წადილით, ვნებით, სიყვარულით ან სიძულვილით, ბრძოლით და შეტაკებით, გარეშე ან შინაგან დამაბრკოლებელი მიზეზთან ან გარემოებასთან.

ამრიგად დრამა მოქმედებათა სურათია, რომელშიც მაყურებელი ხედავს მოქმედ პირთა ბრძოლას იმ დაბრკოლებასთან, რომელიც მათ უშლის საწადელის მიღწევას. მაგალითად, გულისთქმა ებრძვის მოვალეობას, სურვილი ზნეობასა და სხვა. ამგვარი ბრძოლის განვითარებას ეწოდება კოლიზია. დრამატული თხზულება გვიჩვენებს უმთავრესად იმას-კი არა, რაც მომხდარა, არამედ იმას როგორი და

რა მიზეზით მოხდა ესა და ეს მაგალითი, რამ აიძულა პიესის გმირი ამა და ამ საქმის ჩასადენად, რამ ასტეხა, რამ დააცხრო და სხვა. მოქმედი პირნი დრამატული თხზულებისათვის მომეტებულად არიან მაგარი და მტკიცე ხასიათის პატრონნი, ვნებიანი, გულის-თქმის ამყოლნი, რისიმე ძლიერ მოწადინე და მსურველნი. იმათაც აქვთ საკუთარი მტკიცე აზრი, მოვალეობის გრძნობა, ზნეობრივი საძირკველი, არიან შეუდრეკელი და ერთხელ განზრახულისაგან უკან არ დაიხევენ, თუნდაც იმის ასრულებისათვის სიკვდილიც და აუარებელი ტანჯვა-წამებაც მოელოდეთ. ხოლო რაც შეეხება დრამის სხვა გარეგნულ პირობებს, რომელშიაც მოქმედება წარმოებს, ეს მხოლოდ ხელის შემწყობი მასალებია, ბანის მიმცემი, ფერის და შუქის შემმატებელი. ასე დაწერილ თხზულებას ჰქვიან დრამატული თხზულება.

თუ პიესის უმთავრესი მოქმედი პირი — გმირი უდიდესი ვნების, სულიერი ძლიერების, შეუდრეკელი ხასიათის და ნებისყოფის პატრონია, თუ მის ფართო და მაღალ განზრახულებას საზღვარი არა აქვს, თუ თავის გულისთქმისა და სურვილისათვის არაფერს არ ზოგავს და სწირავს თავის სიცოცხლეს და არამც თუ მარტო თავისას, არამედ სხვების სიცოცხლესაც, თავის საყვარლების და მოკეთებებისას, თუ გმირი თავის თავს დამნაშავედ გრძნობს, იტანჯება და მაინც არ იშლის თავისას, თუ სინდისი, მოვალეობა და გონება წინაღუდგებიან, თუ მიუხედავად უძვირფასეს და უსაყვარლეს თავის საგნებს, ცოლქმრულ, მამაშვილურ, ძმურ-მეგობრულ კავშირს და დამოკიდებულებას სწირავს თავის მისაღწევ საგანს, აზრს და განზრახვას, საწადელს და სურვილს, თუ ბრძოლის შეტაკებაში იგი არც თავის პირად ბედნიერებას, სულის და ხორცის სიმშვიდეს არ ზოგავს, თუ ძლევა მოსილ დამაბრკოლებელ მიზეზთა ლახტის ქვეშ სულსა ლევს თვალ-ახილული და თავისი ცოდვების მონანიებით, ან კიდევ იმ უკანასკნელი იმედით, რომ მისი საწადელი მომავალში შესრულდება — მაშინ ამგვარ მოქმედ პირს უწოდებენ ტრაგიკულ გმირს და თვითონ პიესას ტ რ ა გ ე დ ი ა ს.

რაკი ტრაგედიის გმირს თავისი შესაფერი სურვილი და განზრახვა აქვს და რაც უფრო დიდი და ფართოა მისი განზრახვა და სურვილი, მით უფრო ძლიერია მისი დამაბრკოლებელი მიზეზებიც ადამიანის ვნება რაც უფრო ღრმაა, მით უფრო მწვავე და ძნელია

მისი ატანა, მაშასადამე ტანჯვაც და ქეჩნაც ტრაგიკული გაიზარდა არაჩვეულებრივია. ამიტომაც ტრაგედიის შთაბეჭდილება და ზემოქმედება მაყურებელზე ძლიერი, საოცარი და საზაროა. ამ ზემოქმედებას აუცილებლად ემატება მაყურებლის თანაგრძნობაც, მეტადრე თუ გმირი თავის ცოდოს, ვნებათა შეცდომას მოინანიებს და გამოისყიდის თავისი უნგარო ტანჯვით, სულის და გონების მშვიდობიანობის შერყევით და ხშირად სიკვდილით. ტრაგედიის გმირად ყოველი კაცი ვერ გამოდგება. ტრაგედიის არაკად ყოველი მაგალითი, თუ მოვლენა, წრე და წოდება ვერ გამოდგება. ორთავე შემთხვევაში საჭიროა განსაკუთრებული დრო, მოვლენები, წრე და წოდება. თუ პიესის მოქმედი პირი აღებულია ჩვეულებრივი წრისა და წოდებისა, თუ მათი მოქმედება მომეტებულად წარმოებოს ოჯახში, ცოლ-შვილში და საზოგადოდ თუ მათი ინტერესი უფრო პირადსა და ვიწრო სარბიელზეა აშენებული, თუ დამაბრკოლებელი მიზეზები და გარემოებანი მათი ბედნიერებისა იმდენად ძნელი და შიშვე არ არის, რომ მათი დაუძლურება სიკვდილს მოასწავებდეს, თუ ბრძოლა და შეტაკება მსხვერპლს ითხოვს, მაგრამ მაინც შესაძლებელია, რომ კაცი გამარჯვებული გამოვიდეს განსაცდელისაგან, თუ მოქმედი პირის ტანჯვა და უბედურება იმდენად გაზვიადებული არ არის, რომ მისი მონელება არ შეიძლებოდეს, თუ მათი ბრძოლა უფრო მიმართულია რომელსამე ძალისა ან შეძლების მქონე პირისადმი, ერთი სიტყვით, თუ მოქმედ პირთა საქმე ჩვეულებრივია და საყოველთაო, თუ თვითონ მაგალითის ან მოვლენების შთაბეჭდილება არ გვაოცებს და არ გვაკვირებს თავის საზარლობით, როგორც ტრაგედიაში, მაშინ ამგვარ პიესებს უწოდებენ დრამას. დრამა თითქმის იგივე კომედიაა, ხოლო შიგ უფრო დრამატული მდგომარეობა იხატება, ვიდრე კომიკური. ამ უკანასკნელ ხანებში დრამა და კომედია თითქმის ვერც კი გაიჩვენა, ისე დაუახლოვდნენ ერთმანეთს, და საკვირველიც არ არის, რადგან თვით ცხოვრებამ ტირილს გვერდზე სიცილი მოუსვა და ხშირად ისე გადახლართული და გაბმული არიან ერთმანეთთან, რომ არ იცი სად იწყება დრამა და სად თავდება კომედია.

კომედია არის იმისთანა პიესა, რომელშიც მოქმედი პირნი, რომელთაც თუმცა ხასიათიც აქვთ, ნებისყოფაც და ძალონეც, მაგრამ მათი სურვილი და წადილი, ვნება და განზრახვა ისე მცირე, ისე

მდაბალი და უზნეოა, ისე პირადი და საერთო, საზოგადო ხასიათს მოკლებულია, ისე შორდება ჩვეულებრივ იდეალს, კეთილს და სიმართლეს, რომ მაყურებელში სიბრაღის მაგიერად სიცილს იწვევს. კომედიაშიც არის ბრძოლა და შეტაკება, მრავალი დამაბრკოლებელი მიზეზი, მაგრამ ყველაფერი ეს მეტად ვიწრო და უმნიშვნელოა. კომედიის გმირი ხშირად თვითონ ჰბადებს თავის მჩატე გონებაში დაბრკოლებას და მათთან ბრძოლაში უფრო მეტ სიცილს იწვევს კაცში თავისი არარაობით. კომედიის მოქმედი პირების სახასიათო თვისებას შეადგენს თავმომწონე სისულელე, სიბრიყვე, ცრუ სიმართლე, გრეხილობა და პრანქილობა, მოდაზე სიარული, ჭორიკანობა, სრულებით უმნიშვნელო საგნის გაზვიადება და ალიაქოთის ატეხა, ცრუობა, გაზვიადება, ცრუ სწავლულობა, გონების სისუსტე, ჭკუის სიმჩატე და სიმტკნარე, ყბედობა, დაბალვნიბიანი ინსტიქტები და სხვა. აი კომიკური გმირის თვისებანი. კომედიის მოქმედების სარბიელი ყოველ წოდებაში და წრეში მოიპოვება. რაც უფრო მეტ სახასიათო თვისებას, საზოგადო და სერიოზულ ნაკლს გამოააშკარავებს და გამოაქვეყნებს მწერალი კომედიაში, მით უფრო უკეთესი და სასარგებლოა. კომედიის შთაბეჭდილება და ზეგავლენა ყოველთვის სიცილია. მაყურებელი დასცინის მოქმედი პირის სასაცილო მდგომარეობას, რომელშიაც თავისი არარაობით თვითონ გაიბა თავი. ამ სიცილს ხანდახან შებრალების გრძნობაც ემატება, თუ კომედიის გმირი ბედისაგან იტანჯება.

ამგვარად აშკარად ჩანს, რომ დრამატული თხზულება არის ხასიათების წარმოდგენა მოქმედებაში. საზოგადოდ კი მოქმედება არის რაიმე გარეშე მოვლენებისა და შინაგანი ხასიათების გამოხატვა; თუ დრამატულ თხზულებაში უფრო იხატება მოქმედ პირთა გულისთქმა და მისგან მოძრაობა, მაშინ ეწოდება ტრაგედია, ხოლო თუ უფრო იხატება ზნე-ჩვეულების, ყოფა-ცხოვრების სურათი, მაშინ ეწოდება კომედია. სხვა მხრივ რომ ვთქვათ, ტრაგედია სჯის და ჰკიცხავს ყოველივე იმას, რაც კი ზნეობრივ კანონზე მალა ადის, კომედია კი სჯის იმას, რაც ზნეობრივ კანონზე დაბლა დგას. ორივე შემთხვევაში ზნეობრივი კანონია მართმსაჯული და ბრალის მდებელი.

რადგან დრამატულ თხზულებაში იხატება მოძრაობა ადამიანის ნებისყოფისა, ამიტომაც აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს, რომ

პიესაში მართლა მოძრაობა და მოქმედება იყოს. მოქმედებას თან მოსდევს ხასიათები. ხასიათები, ზემოთაც იყო ნათქვამი, კომედიასა და ტრაგედიაში სხვადასხვაა. ხასიათების გამოსახვაში მწერალი როდი უნდა გადაეკიდოს კერძო მაგალითებს და იქიდან გადმოსწეროს თავისი სურათები, არამედ უნდა ცდილობდეს, რომ მისგან დახატულ ხასიათს საერთო რამე ეტყობოდეს. მწერალს შეუძლია თავისი ხასიათებისათვის მასალები ცხოვრებიდან ჰკრეფოს ან თავის ფანტაზიითაც შექმნას, ხოლო ორთავე შემთხვევაში საჭიროა, რომ ხასიათები თავისთავად სწორი და უტყუარი, ცხოველი და ლოგიკურად გამართლებული იყოს. ამგვარად, ხასიათში დაცული უნდა იყოს ერთგვარობა, ესე იგი არ იცვლებოდეს და არ სხვადასხვაობდეს, როგორც ტრაგედიაში, აგრეთვე კომედიაშიც ხასიათები პირველი საქმეა.

განსაკუთრებით კომედიაშია ხასიათების საჭიროება. კომედიაში მწერალი სხვადასხვა კომიკურ გარემოებას იმდენად აქცევს ყურადღებას, რამდენადაც ეს საჭიროა ხასიათების ნათელი გამოხატვისათვის. უმთავრესი საქმე ხასიათია, გარემოება კი მხოლოდ ხელშემწყობი მასალაა. კომედიაში გამოყვანილი ხასიათები ერთმანეთს არ უნდა ჰგვანდნენ. რაკი ხასიათები ერთგვარი არ იქნებიან, მაშინ აუცილებლად მათ შორის შეტაკება მოხდება, რის შედეგი მოძრაობა და ცხოველი მოქმედებაა. რაც შეეხება არაკს ან ფაბულას კომედიისათვის, ბევრი ვერაფერი ითქმის. ეს თვითონ მწერლის სურვილზეა დამოკიდებული. ხოლო აუცილებელ პირობას შეადგენს ზნეჩვეულების და ყოფა-ცხოვრების სამაგალითო სურათების გამოსახვა სრული და ზომიერი სისწორით, რომელსაც საწყაოდ ზნეობა უნდა ჰქონდეს.

თუ კომედიაში უმთავრესი ყურადღება მიქცეულია ხასიათებზე, ტრაგედიაში და დრამაში უმთავრესი ყურადღება უნდა მიექცეს მდგომარეობას, რომლიდანაც მომდინარეობს დრამატული და ტრაგიკული შედეგი. თუმცა ვიმეორებთ, რომ დრამაშიც საჭიროა ხასიათები. დრამის და ტრაგედიის ხასიათები არც გადაჭარბებული და არც რასმე მოკლებული უნდა იყოს. არაკი დრამისა და ტრაგედიისათვის სულ ერთია საიდან იქნება აღებული, თანამედროვე ცხოვრებიდან, წარსულიდან -- ისტორიული დროიდან თუ საკუთრად გამოგონებული, ხოლო ყოველ შემთხვევაში მარჩებულად და უტ-

ყუარად უნდა იყოს გამოსახული. ისტორიულ პიესებში მნიშვნელობა აქვს უმთავრესად ხასიათებს, დროებას და მის შესაფერ წესწყობილებას, ხოლო ისტორიული მაგალითები იმდენად არიან საჭირო, რამდენად იგი ხელის შემწყობია დრამის გმირის ხასიათის განსაზღვრად.

ახლა უადგილო არ იქნება განვმარტოთ, თუ რას ვეძახით ტიპს, ლიტერატურულ ხასიათს, ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებს უნდა უექველად საძირკველი საერთო და საზოგადოებრივი ჰქონდეს. ან უკეთ რომ ვთქვათ, რომელსამე პირსა და მოვლენაში გვიჩვენოს საერთო სურათი საზოგადოებისა, წრისა და წოდებისა, სქესისა. და წლოვანებისა, მიუხედავად დროთა და ჟამთა, ზნე-ჩვეულებათა და ყოფა-ცხოვრებათა, რაკი დრამატულ თხზულებაში უმთავრესად ისატება ხასიათები, ამიტომაც აქ ხასიათებიც უექველად საერთო საზოგადოებრივი უნდა იყოს. ამგვარ საერთო ხასიათებს ეწოდება ტიპი. ტიპი არის კრებული იმ მრავალ სახასიათო თვისებათა, რომელნიც ერთად შეერთებულნი და შედუღებულნი არავის არა გავს და იმავე დროს ყველა ცოტა-ცოტად გვანან მას. შეცდომით ამბობენ, რომ ესა და ეს ხასიათი, ეს და ეს ტიპი ამა და ამ კაცსა თუ ქალსა ჰგავსო. ლიტერატურული ტიპის ღირსება და თვისება ის არის, რომ მას ვერც ერთ კაცს ვერ შევადარებთ, ვერ დავამსგავსებთ ცხოვრებაში. ტიპი თავისთავად არავის არ ჰგავს, ხოლო ყოველ პირს კერძოდ შეიძლება ტიპის ან ჰქუა, ან ზნე, ან ხასიათი და სხვა რამე ფსიქოლოგიური თვისება მიუგავდეს. ლიტერატურული ტიპი საერთო სურათია, საერთო კრებულია იმ მრავალგვარი კერძო პირების სახასიათო თვისებათა, რომელნიც მასში შედიან და ერთდებიან. რა თქმა უნდა, ტიპში ყოველი ჩვენთაგანი რაიმე საკუთარ მონათესავე კავშირს პოულობს, რადგან ტიპი შეიცავს ჩვენსას, თქვენსას და სხვებისას რაიმე ნაწილს. ამიტომაც არის, რომ ტიპის სახელი ყოველთვის საზოგადო სახელად ხდება, რადგან ხელოვნური ტიპი სრული წარმომადგენელია რომელიმე დროების, გარემოების, ვითარების, წესწყობილების, ყოფაცხოვრების, ხასიათის, ჰქუაგონების, ფსიქოლოგიურის და შმაგური მდგომარეობისა და სხვა. ლუარსაბ თათქარიძე თვითონ ცხოვრებაში არ ყოფილა, არ არის და არც იქნება, ხოლო თათქარიძეებისთანა, მისი მსგავსნი მრავალი ყო-

ღილა და დღესაც ბევრია, აბიტომაც ჩვენ ვუწოდებთ მათ საერთო სახელს, რომელიც პოეტის მაღალმა ნიჭმა შექმნა.

რადგან ყოველი დრამატული ნაწარმოები, მიუხედავად მისი სხვადასხვა სახისა, უნდა შეიცავდეს სრულ ერთობას ხასიათისას. მოქმედებისას და აზრისას, რომელშიც ორი თუ სამი საათის განმავლობაში უნდა განვითარებულ იქნეს დასაწყისი, შუა ინტერესი და დასასრული და ისიც ისე სწრაფად და საგულისხმიეროდ, რომ მაყურებლის ინტერესი არამცდარამც არ შეჩერდეს, არამედ თანდათან სულ იზრდებოდეს, ამიტომ, როგორც ზემოთ გვქონდა ნათქვამი, დრამატულ თხზულებას უცილობლად ეკირვება შემდეგი პირობები:

უმთავრეს მოქმედ პირზე — გმირზე უნდა დამყარებული იყოს პიესის ინტერესი. სხვა საჭირო მოქმედი პირები დიდის სიფრთხილით და მოფიქრებით უნდა იყვნენ არჩეულნი, რათა პიესის თანდათან მსვლელობას, მოძრაობას და მოქმედებას არ აფერხებდენ. რაოდენობა მოქმედ პირთა რაც უფრო მცირე იქნება, უკეთესია. რადგან ამით ორნაირი სარგებლობაა, ერთი ისა, რომ პიესის ინტერესი არ ნაწილდება მრავალ მოქმედ პირთა შორის და მეორე — მოქმედება უფრო სწრაფი და ცხოველია. საჭიროა აგრეთვე მეორე და მესამე ხარისხის მოქმედი პირები ბევრს არ ლაპარაკობდნენ და ერთხელ გამოყვანილი პირები ბოლომდე გატარებული იყვნენ პიესაში. დროზე გამოსვლა და გასვლა, საჭიროებისდაგვარად მოქმედი პირების გამოყვანა პირველი საქმეა ხელოვნურ პიესაში. როგორც ბუნების ყოველ სხეულს სამი უმთავრესი დრო აქვს: შობა, ზრდა და სიკვდილი, აგრეთვე პიესას აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ეს სამი უმთავრესი წუთი პიესისა ერთად, ლოგიკურად გადაბმული უნდა იყოს და იმავე დროს პირველს მეორე და მეორეს მესამე უნდა მოსდევდეს სრული თანდათანობით, რაც შეეხება პიესის არაკს, ეს ისე უნდა იყოს დაყოფილი, როგორც თვითონ არაკი ნებას აძლევს მწერალს. უმჯობესია თუ თანახმად პიესის სამი უმთავრესი წუთისა, სამ ნაწილად, ესე იგი, სამ მოქმედებად იქნება დაყოფილი, მაგრამ ხშირად ეს მოუხერხებელია და ხან ოთხ და ხუთ და მეტ მოქმედებად ყოფენ პიესას. რაც უნდა იყოს, უწინარეს ყოვლისა მწერალმა ღონისძიება უნდა იხმაროს, რომ მოქმედე-

ბანი ერთმანეთს ლოგიკურად მისდევდენ და ამასთანავე ყოველი მოქმედება კერძოდ მთელის ერთ სრულ სხეულს წარმოადგენდეს და ყველანი საერთოდ ერთ სრულ სურათს, მოქმედებათა სისწრაფე და მოძრაობა, თანდათანობა და ინტერესი ცხოვლად უნდა მიდიოდნენ. პიესის მოქმედებათა თანდათანობა და მოძრაობა შეიძლება მთაზე ასვლის და ჩამოსვლის მაგალითს შევადაროთ. ჯერ კაცი ნელ-ნელა ადის სიმაღლეზე (ეს პირველი მოქმედებაა), ან თუ არა უმწვერვალეს წერტილზე (ეს მეორე მოქმედებაა), უნდა სწრაფად დაეშვას მთის მეორე ფერდობზე (ეს უკანასკნელი მოქმედებაა), ან კიდევ. სახლს ცეცხლი რომ გაუჩნდება — ჯერ ნელ-ნელა ეკიდება; მერე თანდათან ცეცხლი მატულობს, შემდეგ ყოველ მხარეს ადის ბუჩქი და ალი, მთელი სახლი ალსა და ცეცხლში იქნება შთანთქმული და ბოლოს რამდენიმე ხნის შემდეგ მთელი შენობა თავის ჰერით დაკედლებით საშინელი სისწრაფით ინგრევა და იშურება ცეცხლში. პიესის მოქმედებაც ეგრე უნდა იყოს, მაშინ მაყურებლის ინტერესი მოქმედი პირის პირველი სიტყვიდან უკანასკნელ სულის ამოსუნთქვამდე მთლად შეპყრობილი ექნება ავტორს.

დანარჩენი პირობები, როგორც, მაგალითად, მონოლოგები (თავისთავთან ლაპარაკი), თუ უიმისოდ შეიძლება, ძლიერ კარგია და პიესა მოგების მეტი, წაგებაში არ იქნება. თუ მაინც ვერ მოხერხდა უმონოლოგოდ, საჭიროა, რომ მონოლოგები იქ მოხმარდეს პიესას, სადაც იგი საჭიროა მოქმედი პირის მეტად აშფოთებული სულის გამოსახატავად ან როდესაც სხვა მხრივ, დიალოგში და მოქმედებაში არ შეიძლება გმირის ხასიათის გამოაშკარავება. ყოველ შემთხვევაში მონოლოგი მოკლე სჯობია, იგი უნდა გვიხსნიდეს მხოლოდ მოქმედი პირის გულისთქმას, გონების ტვირთს, გრძნობათა ტკივილს და სხვა. ლაპარაკი და მისი კილო ყოველთვის ცხოველი უნდა იყოს, აზრიანი, და ყოველთვის საჭიროების და მოთხოვნილების მიხედვით სწრაფი და ხელს უნდა უწყობდეს მოქმედების განვითარებას. ლაპარაკი ყოველ ხასიათს თავისებური უნდა ჰქონდეს, ხშირად ლაპარაკითაც იხატება კაცის ხასიათი. საზოგადოდ კი ლაპარაკი მეტად ცხოველი და მკვირცხლი უნდა იყოს. ლაპარაკში უნდა იღებდეს მონაწილეობას, ერთი მეორეს ასწრებდეს. ერთი სიტყვით, სიტყვა-პასუხი ბურთსავით უნდა ტრიალებდეს ყველა მოქმედ პირთა შორის. ენა პიესისა მეტად მკვირცხლი, მოსწრებელი, აზრიანი,

მალალი, მარდი და მოკლე, შექმობილი პოეტური შედარებებით, პირდაპირ საჭიროების გამოხატველი, ადვილად გასაგები, ტყბილი და მუსიკალური უნდა იყოს.

რაც შეეხება გარეგან სურათს, ისიც ხელოვნური უნდა იყოს, ტყე, ღამე, ქუხილი და სხვა ამგვარი გარეგანი ხელისშემწყობი მასალები მოფიქრებული და შესაძლებელი უნდა იყოს.

როგორც ჩანს დრამატული ხელოვნება მეტად ძნელია, სერიოზული პიესის შექმნა ერთი უძნელესი საქმეა. მწერალს დიდი ნიჭის გარდა, უნდა ჰქონდეს დიდი ცოდნა, გამოცდილება, ფილოსოფიური და პრაქტიკული ჰკუა-გონება და შრომის ხალისი. ზომიერება ყველაფერში, აზრის გატარება, ზნეობრივი იდეალით გამსჭვალვა პიესისა, შემუშავება მასალებისა, მოვლენათა შორსმხედველობა, სისასტიკე და სისწორე, მართებულობა და უპირადობა, უხვი და მდიდარი ბუნება, ჩვილი გული და ღრმა სული და სხვა მრავალი თვისება და ღირსება უნდა ჰქონდეს მომადლებული მწერალს, რომ საერთო და დრამატურგის სახელი დაიმკვიდროს.

VI

სასცენო ხელოვნება

სცენა საერო და საჯარო ტრიბუნაა, საიდანაც ღაღადებს სრული ჰემარიტება და რომელსაც ყურს უგდებს არა ერთი და ორი, არამედ ათასი და ათი ათასი. ყურს უგდებს არა მარტო ერთი რაინე გრძნობა ადამიანისა, არამედ ყველაფერი: ყური, თვალი, გრძნობა, გონება, სული და ყოველი ადამიანის ცხოველი ინსტიქტი.

სცენაზე თამაშობა ხელოვნებაა და ძნელი ხელოვნებაც. მასაც აქვს თავისი კანონები, თავისი ხელშემწყობი და ხელშემშლელი პირობები. როდესაც მაყურებელი აქტიორის ხელოვნებას აფასებს, უეჭველად კარგად შეგნებული უნდა ჰქონდეს სასცენო ხელოვნების კანონები.

როგორც უხეირო პიესა მავნებელია და ის ხალხის გემოვნებას აფუჭებს, აგრეთვე სცენაზე უხეირო თამაშობაც მავნე და ზიანის მომტანია. თუ კარგი პიესა კარგად არის წარმოდგენილი, მაშინ გადაქრით შეიძლება ვთქვათ, რომ ერი და ქვეყანა წარმატების გზას

დაადგა, ხოლო უხეირო წარმოდგენა, იმის გამო, რომ ხალხს გემოვნებას უფუძეებს და თეატრს აძულებს, სხვა გასართობს, მავნებელს, უსაგნოს და გონება-ზნეობის გამხრწნელს შექცევას აჩვენებს.

სიტყვა, რომლითაც დრამატურგი გვიხსნის და გვიშლის ადამიანის ბუნების შეუწყვეტელ დრამატულ თუ კომიკურ მოვლენებს, უსცენოდ ისე ძლიერ მოქმედი არ იქნებოდა, როგორც სცენაზე გაგონილი. რაც გინდა დიდი და მდიდარი ფანტაზიის პატრონი იყოს მკითხველი, მაინც დრამის და კომედიის წაკითხვის დროს იმას ვერ წარმოიდგენს, რასაც მას სცენა და სასცენო ხელოვნება მისცემს. ყოველი დუღილი და აშლილი ვნებათა ღელვა, ქარღვისა და სისხლის ფეთქება, ის ცხოველმყოფელი ცეცხლი, რომელშიც გამომწვარია და ნალველში გაღესილია მწერლის ყოველი სიტყვა, უსცენოდ სულ დაიკარგებოდა. დრამატული ნაწარმოები, რაც გინდ ძლიერი იყოს, თუ მარტო ფანტაზიის საზღვარში იტრიალებს, საგანს ვერ მიაღწევს. ძალა და ძლიერება პიესისა, მისი საოცარი ზეგავლენა მხოლოდ სცენის საშუალებით უნდა მოხდეს. განა ერთი და იგივეა კითხვა დრამატული თხზულებისა და ხილულად, სახიერად, სურათებად მისი თვალწინ წარმოდგენა. ცხოველი ადამიანი სისხლხორციანად და ყოველივე მისი მეტყველი ფსიქოლოგიური მოძრაობით, რა თქმა უნდა, მეტს გვაგრძნობინებს და მეტს გვაგებინებს, ვიდრე უსულო სიტყვები ქალაქდზე დანიშნული. განა შესაძლებელია ქალაქდზე დაიწეროს ყველაფერი ის, რასაც ადამიანი ფიქრობს და გრძნობს? განა ყოველი სულის და გულის წუთიერი მოძრაობა შესაძლებელია ქალაქდზე დაინიშნოს? ეს ყოველად შეუძლებელია. ადამიანის ბუნებაში იმდენი აუარებელი რამ მოიპოვება, რომლის გამოხატვა არც აზრით, არც მართლმსჯელობით და არც სიტყვით არ გამოითქმება. ტანის მოძრაობა, სახე, თვალები, ხმა, — აი ამათი შემწეობით შეიძლება ყველაფერი გამოიხატოს, ხოლო ყოველივე ეს სცენის კუთვნილებათა.

სასცენო ხელოვნების განსაკუთრებული თვისება ის არის, რომ სხვა ხელოვნებაში არტისტებს რაიმე მასალა აქვთ ხელთ და იმ მასალებიდან ჰქმნიან თავიანთ ხელოვნებას, ხოლო სასცენო არტისტი თვითონ, თავისთავად არის მასალა თავის სისხლ-ხორციით და გრძნობა-გონებით. ეს ცხოველი მასალა იმით არის ყურადსაღები, რომ

ერთსა და იმავე დროს მასალაც არის და შექმნილიც და ისიც მრავალმხრივი შემქმნელი.

სასცენო ხელოვნება ანუ აქტიორის ხელოვნება ახორციელებს და ასახიერებს მწერლის ნაწარმოებს. ეს განხორციელება მარტო სიტყვიერი როდია, არამედ სისხლ-ხორციში შედუღებულია. გამსჭვალვა და ჩაძრომა ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულში, გამოცნობა მისი ხასიათისა, გამორკვევა მისი იდუმალი, თვალთ შეუმჩნეველი სულის მოძრაობის მიზეზებისა და დახლართულ მდგომარეობათა, გრძნობა ოდნავ დასანახი გულის ცახცახისა, შეგნება სიტყვაში მიმაღული აზრისა და ყოველივე ამის განხორციელება დიდი საქმეა, დიდ ხელოვნებას და უფრო დიდ ნიქსაც თხოულობს.

როგორც მწერლის გონებაში წერის დროს იბადება ჭერ რაიმე თესლი, მერე ის თესლი იხსნება და თანდათანობით განვითარებაში შედის და ბოლოს სრულიად იღებს რომელსამე სრულ სახეს და ცხოველდება, ასრევე ხდება აქტიორის გონებაშიაც და არა თუ მარტო მის გონებაში, არამედ თვით მის ბუნებაშიც. აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავხორციში ძვრება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნებაუნებლიედ მის გულსა და ღვიძლში შედის.

ხშირად ორიგინალურ პიესებში ზოგი მოთამაშე ისე ხელოვნურად ჰბაძავს ხოლმე ვისმეს, რომ პირდაპირ ცხოვრებიდან ამოღებულ კაცსა ჰგავს ჩაცმა-დახურვით, გრძნობით, მიხრა-მოხრით, სიტყვა-პასუხით და სხვ. ხშირად ამგვარ აქტიორებზე ამბობენ: აი ეს არის ნიჭიერი აქტიორი, ნამდვილი არტისტი, თქმა არ უნდა, რომ ყოველ მიბაძვასაც ხერხი და უნარი უნდა, მაგრამ ეს ხერხი და მიბაძვის ხალისი ყოველ კაცს აქვს. ადამიანი მაგ შემთხვევაში მაიმუნსა ჰგავს და თვით ადამიანს ბუნებაში ბლომად აქვს ხსენებული მაიმუნობა და მიბაძვა. ამიტომუ როცა კაცი ხედავს კარგ მიმბაძველს, ან მკვახედ რომ ვთქვათ, კარგ მაიმუნს, მაყურებელს ეს ახალისებს და დახელოვნებულ მაიმუნს ხან ნიქს უწოდებს და ხან გენიოსს, მაგრამ ეს ჩვენი აზრით, შეცდომაა და თან დიდი ცოდვაც. მიმბაძველობაში როდია აქტიორის ნიჭი. ყოველ კარგ მიმბაძველს რომ ნიჭიერი აქტიორი ეუწოდოთ, მაშინ ხომ ყველა აქტიორად უნ-

და ჩაგვეთვალა, რადგან მიბაძვა და მაიმიუნობა ყველას ადვილად შეუძლია, მეტადრე თუ იმისთანა პირთ ბაძავს, რომელთაც ყოველ დღე ხედავს. ამიტომ მომეტებულად უნიჭო არტისტები ხშირად ძლიერ კარგნი არიან ეგრეთწოდებული ყოფა-ცხოვრების და ზნე-ჩვეულების კომედიებში, რადგან ამ პიესებში გამოყვანილი პირები რომეტებულად ჩვეულებრივი, ყველასათვის ცნობილი წრიდან არიან და ყოველი მოთამაშე კარგად იცნობს ყოველ მათგანს. ეს რომ ლიტონი სიტყვები არ არის, ამას ისიც ამტკიცებს, რომ ყველა იმ წარმოდგენაში, რომელშიც სცენისმოყვარენი თამაშობენ ხოლმე ორიგინალურ პიესებში მეტადრე ყოფა-ცხოვრების და ზნე-ხასიათების კომედიებში, ყოველი მოყვარე ცოტად თუ ბევრად კარგად თამაშობდა, ხშირად ხელოვნურადაც, თუმცა ის აქტიორი არ არის და არც იქნება.

მიბაძვას არც ნიჭი უნდა, არც ჭკუა-გონება. ხოლო ნამდვილი არტისტისათვის პირველი საქმე ნიჭი და ჭკუა-გონებაა და მიმბაძველობის უნარი მხოლოდ ხელშემწყობი გარემოებაა. სცენაზე თამაშობა თხოულობს დიდ შინაგან სულიერ და გონიერ ძალღონეს. არტისტს უნდა ჰქონდეს არაჩვეულებრივი ნარნარი გრძნობიერება და ყოველივე, ჩვეულებრივი თვალისაგან შეუძმჩნეველი, წვრილმანების გამჭკრეტელობა და ამ წვრილმანების ერთად აკინძვა თავის მგრძნობიარე და ნარნარი ბუნების ძაფზე.

არტისტი თავდაპირველად გრძნობს მთელი პიესის სიმშვენიერეს, მერე მისი კერძო ნაწილების სინამდვილეს. ეს სიმშვენიერე და სინამდვილე არტისტის ბუნებას ნელ-ნელა იპყრობს. არტისტი ჯერ ბუნდად, მაგრამ თანდათან უფრო ნათლად ხედავს მოქმედი პირების შთანაფქვრ სახეს, რომელსაც მისი ფიცხი და შემოკმედებითი ფანტაზია სხეულს აძლევს, სისხლ-ხორციით ავსებს. არტისტი სანამ როლს შეასრულებს, მანამ ათასფრად წარმოიდგენს მას თავის გონებაში. იგი შედის გარჩევაში, აწონ-დაწონვაში, დანაკლისს ავსებს და მეტს აკლებს. ერთი სიტყვით, რანდავს და ალაზათებს თავის საყვარელ საგანს, რომელიც თავის გულსა და სულში, ტვინსა და გონებაში უნდა ჩაისვას. ასეთი შრომა როლის წარმოდგენამდე წინკარია იმ დახლართული შენობის შესავლისა, რომელიც აქტიორმა უნდა გაიაროს წარმოდგენის დროს, არტისტის შრომა ორგვარია: ერთი წარმოდგენამდე, მეორე თვით წარმოდგენაში. პირველში არ-

ტიტი მასალას ამზადებს და მეორეში თვითონ მასალად იქცევა და მაყურებლის თვალწინ ათას ფრად იშლება. ამასთანავე ისიც უნდა ეთქვას, რომ არტისტის ხელოვნებასა და შემოქმედებაში ერთი რამ არის საკვირველი. არტისტი წარმოდგენაზე ერთსა და იმავე დროს თამაშობს კიდევ, გრძნობს და ისე გატაცებულია როლის წარმოდგენით, რომ პირადი მყოფლობა სრულებით დავიწყებული აქვს და იმავე დროს იგი სასტიკი კრიტიკოსია თავის თავისა, მკაცრი მსაჯულია თავის თამაშობისა, იგი გონების თვალთ შესცქერის თავის-თავს და მხოლოდ მას ფიქრობს, რომ არაფერი არ წაახდინოს, არაფერი არ დააკლოს ან არ გადააჭარბოს. რა თქმა უნდა, რომ ერთსა და იმავე დროს გრძნობიერება და უგრძნობლობაც, ალტაცება და სილინჯე, შეუპოვრობა და სიწყნარეც მეტის-მეტად ძნელია და დიდ ნიჭს, მდიდარ ბუნებას, ყველაფრის გამპყვრეტ გონებას, სრულ ზომიერებას, უხვ და ფიცხელ ფანტაზიას, სწრაფ მოსაზრებას, მაღალ გრძნობიერებას და ჭკუას თხოულობს.

ერთი უძნელესი საქმე სასცენო ხელოვნებაში არტისტისათვის არის ეგრეთწოდებული ბუნებრივი, ღვიძლი თამაშობა. ბუნებრივ თამაშობას ჩვენ ვეძახით იმგვარ თამაშობას, როდესაც აქტიორი ბუნებრივ და ჩვეულებრივ საშუალებასა ხმარობს თავისი ხელოვნებისათვის. ყოველი გრძნობის გამოხატვა მართებული უნდა იყოს, არც მომეტება, არც რა დაკლება რისიმე. იმის ლაპარაკის კილო არც ისეთი ტლანჭი უნდა იყოს, რომ ყურს ღალავდეს და არც ისეთი მუსიკალური, რომ ლაპარაკის მაგიერად სიმღერა გაისმოდეს, მიხრა-მოხრა მოქმედი პირის ხასიათს და ტემპერამენტს, წრეს და წოდებას, ვნებას და გონებას შეეფერებოდეს. თუ აქტიორი თავს მეტად აძლევს ვნებათა ღელვის ტალღებს, ის ჭეროვან შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს, აგრეთვე თუ მეტად ძვირობს გრძნობათა გამომყვანებაში, უსიამოვნო და უფერულია მისი თამაშობა. მომეტებულ შემთხვევაში კი აქტიორები უფრო უმატებენ როლებს ფერს და უმარულს, ვიდრე აკლებენ. ხოლო არც ერთი და არც მეორე არ არის სასურველი.

პირველი საქმე აქტიორისა არის სიმარტივე ყოველ ხელოვნებაში, სიმარტივე და ზომიერება ეკონომიას ცხოვრებაში. აქტიორი ყოველთვის უნდა არჩევდეს, ყოველთვის უკეთესს უნდა ეტანებოდეს. უკეთესობა სცენაზე იმას ჰქვია, როცა აქტიორი

სრულ ტიპს არდგენს. რასაც უნდა არდგებდეს აქტიორი, მხედვე-
ლობაში განსაკუთრებული და კერძო ზომები როდი უნდა ჰქონდეს,
არამედ ყოველთვის საერთო და სახასიათო.

რაც უნდა კარგად თამაშობდეს აქტიორი, თუ მას აკლია გარე-
განი გამოსახვა შინაგან გრძნობათა, ყოველად შეუძლებელია, რომ
მისმა თამაშობამ ძლიერი ზეგავლენა იქონიოს ხალხზე. საჭიროა
აგრეთვე, რომ აქტიორი ავტორს ყურს უგდებდეს და მარტო მის-
გან დახატულ სურათს განავითარებდეს და განახორციელებდეს;
ხოლო აქაც უნდა იქონიოს მხედველობაში სიღვიძლე და ბუნებ-
რივობა იმდენად, რამდენადაც ეგ საჭირო იქნება ხასიათის გამო-
სახვისათვის. ყოველ ხელოვნებას, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი,
საგნად ადამიანის სულიერი და გონებითი ესთეტიკური გრძნობათა
დაკმაყოფილება აქვს, მშვენიერის და ზნეობრივის თესლის ჩანერ-
გვა ადამიანის ბუნებაში, ამიტომაც აქტიორიც ყოველთვის მარტო
ამაზე უნდა ფიქრობდეს. ხმა, თვალები და ტანის მოძრაობა, — აი
მხოლოდ ეს არის აქტიორის ხერხები შინაგან გრძნობათა გამოხატ-
ვისათვის. თავის სახეზე. თუ აქტიორს გარეგნობით, ესე იგი სახის
მოძრაობით, არ ძალუძს გრძნობა გამოხატოს მაყურებლის თვალ-
წინ, იგი თავს ტყუილად იწუხებს და მაყურებელსაც ტანჯავს. ყო-
ველი გრძნობა აქტიორმა ისეთი თამაშობით უნდა გამოხატოს, რო-
მელიც ერთსა და იმავე დროს გასაგებიც უნდა იყოს, აღმტაცებე-
ლიც და მშვენიერ-ხელოვნურიც. ხმა თუ კარგი აქვს აქტიორს,
მაშინ მისი საქმე ნახევრად მოგებულა. ის ხმა, რომლითაც აქტიო-
რი აჯადოებს ხალხს, არც მომეტებულად მელოდიური ძლიერ სა-
სიამოვნო უნდა იყოს, ხოლო აუცილებლად მგრძნობიარე, ამაღელ-
ვებელი, გულის სიღრმიდან აღმოხეთქილი უნდა იყოს, რათა მაყუ-
რებელს თავისი სიმართლით და უტყუარობით ზიბლავდეს და შე-
საფერ გრძნობაზე მოყავდეს. ერთ ოხერას ან მრისხანე თვალის-
ელვას იმდენი ზეგავლენა აქვს, რომ მთელი თეატრის აერქოლება
და აკანკალება შეუძლია. მაყურებელი აქტიორს მხოლოდ თვალში
შესცქერის, მარტო მის ხმას უგდებს ყურს.

მიხრა-მოხრას და საზოგადოდ ტანის მოძრაობას უკანასკნელი
ადგილი როდი უჭირავს აქტიორის ხელოვნებაში. ამ შემთხვევაში
ზომიერება პირველი მცნებაა. საზოგადოდ სასცენო ხელოვნების
სიძნელე მხოლოდ ის არის, რომ აქტიორს მართებული ზომიერება

ხშირად ღალატობს. ხოლმე. არც ისე უნდა, რომ აქტიორს მოძრაობა მეტად ღარიბი ჰქონდეს. ამ შემთხვევისათვის ურიგო არ იქნება ერთი მაგალითი მოვიყვანოთ საქვეყნოდ ცნობილი ვოლტერის ცხოვრებიდან. ვოლტერი, თურმე ერთ ახალგაზრდა ქალს ასწავლიდა სასცენო ხელოვნებას და სცენისათვის ამზადებდა. ქალს უხვინიჭი ჰქონდა, მაგრამ საუბედუროდ ხელებს მეტად ხშირად შლიდა, უზომოდ ამოძრავებდა, რის გამო უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენდა ხოლმე. ვოლტერი ბევრს ეცადა გადაეჩვია ქალი ამ სენს, და ბოლოს რომ ვერა გააწყო რა, ხელები მსხვილი ძაფით შეუკრა. ქალმა დაიწყო როლის კითხვა, ჩვეულებრივად ხელების გაშლა მოინდომა, მაგრამ ძაფი ნებას არ აძლევდა. ერთ პათეტურ მგრძნობიარე ადგილს ქალმა ვერ მოითმინა, ძალზე გაიქნია ხელები და ძაფის ხსენებაც არ დარჩენილა. ქალს ძლიერ შერცხვა, მაგრამ ვოლტერმა მოუწონა და ასე უთხრა: „ძლიერ კარგია, ძლიერ, ამ ადგილას უეჭველად საჭირო იყო ხელის გაშლა“. ეს აშკარად გვიმტკიცებს, რაოდენად მოთქმებული უნდა იყოს აქტიორის თამაშობაში მოძრაობა და რაოდენადაც ალაგ-ალაგ მავნებელია, იმდენადაც შესაფერ დროზე მომარჯვებული და საჭიროა. აქტიორი ერთსა და იმავე დროს აღელვებულიც და დაწყნარებულიც უნდა იყოს. ვნებათ ღელვისაგან უნდა თრთოდეს და იმავ დროს სრულად უნდა ბრძანებლობდეს თავის თავს, რომ არ გადააჭარბოს ჭეროვან წრეს და მშვენიერება უშნო პრანქიაობით არ გადაქმნას. აქტიორი უნდა იყოს მეტად მგრძნობიარე, რომ ყოველივეს გრძნობდეს, მაგრამ მარტო თავისათვის კი არა, არამედ მაყურებლის დასანახავად. ყოველი ხელოვნება ხატებრივია, სურათებრივი, აქტიორის ხელოვნებაც მით უმეტესად. აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს მოქმედი პირის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ გულისთქმათა სურათებს. მხოლოდ ასეთი შინაგანი და გარეგანი შეთანხმებული თამაშობით იგნებს მაყურებელი დრამატული და სასცენო ხელოვნების სიმშვენიერეს.

როგორც დახელოვნებული მოლაპარაკე-ორატორი გრძნობს შესაფერი ხმის ხან აწევით ხან დაწევით ზემოქმედებას მსმენელზე, ისე ყოველი აქტიორი უნდა ცდილობდეს, რომ არ იყოს ერთგვარი და რაც კი შეიძლება მეტად ასხვაფერებდეს თავის თამაშობას, მე-

ტადრე დრამატულ და ტრაგიკულ პოესებში, სადაც გრძნობათა სიმწვავე და სიგრძე-სიღრმე ერთმანეთს ასწრობენ და შეუპოვრად მიმჩქეფარობენ.

აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს ყოველი აქტიორისათვის, სანამ როლის შესწავლას შეუდგებოდეს, ჯერ გადაიკითხოს პიესა და არა ერთხელ, არამედ ათჯერაც; კრიტიკულად გაარჩიოს, დააფასოს ყოველი მოქმედი პირის ღირსება და ნაკლი. ასეთი კითხვა, იმის გარდა, რომ თამაშობას დიდად შევლის, აჩვენებს აქტიორს ფიქრს და სერიოზულ მოსაზრებას, თვითმყოფელი აზრის შექმნას. უამისოდ ყოველი აქტიორი მონურად ემორჩილება მწერლის ავტორიტეტს, რაც ხშირად სრულებით სასურველი არ არის, რადგან შეცდომას ვერვინ წაუვა და მწერლებიც ხშირად ცდებიან. სანამ აქტიორი თამაშობას დაიწყებდეს, უნდა მოისაზროს ყოველი ნაბიჯი, ყოველი სიტყვა, ყოველი მიხრა-მოხრა, რომ წარმოდგენის დროს ორნაირი მუშაობა არ მოუხდეს: თამაშობაც და სწავლაც. კარგად შეგნებული როლის თამაშობას ის უპირატესობა აქვს, რომ აქტიორს ერთიორად უადვილდება ყოველივე სცენაზე. როცა აქტიორი მომზადებულია ჯეროვანად, მაშინ მისი თამაშობა უფეროც რომ იყოს, მაინც შრომის ბეჭედი დაეტყობა და ნიჭი თავისას მაინც გაიტანს.

ძლიერ უნდა ერიდებოდეს აქტიორი თავდავიწყებას სცენაზე, გრძნობის დამონავეებას და არც თუ ცივი უნდა იყოს. მისი თამაშობა მაყურებლებზე ესთეტიკურად უნდა მოქმედებდეს. ეს არის აქტიორის უძნელესი საქმე. ნამდვილად აქტიორს ყოველთვის ზომიერად აქვს შეწყობილი თავისი ბუნების სიფიცხე გონების სიღინჯესთან. რა თქმა უნდა, რომ აქტიორის გამოთქმას, დიქციას უმთავრესი ადგილი უჭირავს სასცენო ხელოვნებაში. აქტიორი ისე უნდა ლაპარაკობდეს, რომ მისი ხმა ყველას, ყოველ ალაგას ისმოდეს და იმავე დროს იმდენად მელოდიური იყოს, რომ ყურს არ ღლიდეს, ყვირილს არ გავდეს და უსიამოვნო შთაბეჭდილებას არ ტოვებდეს, მაგრამ იმავე დროს ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ერთ კილოზე ლაპარაკი, ხმის ერთგვარობა მეტად მავნებელია. ყოველივე რაც კი მაყურებლის გრძნობას აღელვებს, თუ ერთგვარი ხმით გამოითქმის სუსტი და უღონოა, სიტყვა არის გამოთქმა გრძნობისა.

ისე ძნელი არაფერი არ არის აქტიორისათვის, როგორც ჩვენე-

ბა ყურისგდებისა. მომეტებულად აქტიორის ნიჭი მხოლოდ ამით-ღა შეიძლება დაფასდეს. თვითონ თამაშობა აქტიორისა ნაჭირვევი და ნაძალადევი არ უნდა იყოს. მაყურებელი სიყალბეს მაშინათვე შეატყობს აქტიორს. ყველანი საერთოდ და ყოველი კერძოდ იმას უნდა ცდილობდეს, რომ შესაფერი სრული ზეგავლენა იქონიოს მაყურებელზე, ეს არის აქტიორთა საგანი. ყოველ აქტიორს მტკიცედ შეგნებული უნდა ჰქონდეს, რომ იგი მხოლოდ ერთი ნაწილია რომელიმე საგნისა და არამც და არამც თვით საგანი. სასცენო ხელოვნების საზღვარი თვალმიუწვდომელია. აქტიორს სრული შეძლება აქვს დაუბოლოვებელი წარმატების გზით იაროს. ამისათვის მხოლოდ საჭიროა, რომ აქტიორი ჯერ მოიფიქრებდეს სანამ იტყოდეს რასმე, ე. ი. ჯერ შრომობდეს და მერე თამაშობდეს.

აქტიორის ხელოვნება ემორჩილება ადამიანის ორ უმთავრეს თვისებას: კომედიასი ტემპერამენტს, ე. ი. შინაგან აგებულებას და ტრაგედიაში ვნებას და შთაბეჭდილებას. კომედიასი აქტიორის ტემპერამენტი ჰქმნის ტიპს და ხასიათს, ტრაგედიაში კი საჭიროა ვნებათა ძლიერება და შთაბეჭდილება. ვნებათა ძალას და ტემპერამენტს კაცი ვერ შეიძენს, თუ ბუნებითვე არ აბადია. ვერც გამოცდილება, ვერც უზომო სწავლა და მუშაობა ვერ მისცემს აქტიორს ზემოხსენებულ თვისებებს.

ბევრი რამ ითქმის სასცენო ხელოვნებაზე, მთელი წიგნები დაიწერება ამაზე; მაგრამ ჩვენ არც დრო და არც საგანი ნებას არ გვაძლევს რაც ვთქვით ამაზე მეტი ვილაპარაკოთ. ყველაფერი ზემოთქმულიდან აშკარად ჩანს, რომ ნამდვილ არტისტს ხელოვნური თამაშობისათვის ეკირვება: რომ მას ისეთი ბუნებრივი აგებულება ჰქონდეს, რომ ყოველი მოქმედი პირის სულსა და ტყავში ჩაძვრეს, ისე მალე იგრძნობდეს მწერლის აზრს და გაახორციელებდეს მას, როგორც კარგი ჩონგურის სიმები დამკვრელის თითის მიკარებით სასიამოვნო ხმით უღერს.

საჭიროა, რომ აქტიორის შემოქმედებითი ნიჭი შორს: გამკვრეტი და ღრმა იყოს, რომ ყოველივე ცხოვრების და მოვლენათა წერილმან სახასიათო თვისებებს იგნებდეს და მათ დაფასებას და გარჩევაში შედიოდეს.

აქტიორს უნდა ჰქონდეს მეტად ნაზი და იმავე დროს მეტად ძლიერი და ღრმა შთაბეჭდილება, რომლის წყალობით მას შეეძ-

ლოს უკიდურეს მდგომარეობათა, დრამატულ და ტრაგიკულ გრძნობათა გამოსახვა, რათა მისი თამაშობა ღვიძლი და ბუნებრივი იყოს. აქტიორს უნდა ჰქონდეს სწრაფად შეგნების და განხორციელების უნარი, რათა მწერლისაგან აღწერილი მდგომარეობა სწრაფად შეიგნოს და წარმოიდგინოს და იმ წამსვე განახორციელოს კიდევ. აქტიორი როდი უნდა ელოდეს შემთხვევას თავისი აღელვებისა და ათროლებისათვის, იგი თავის ნებით და სურვილით უნდა იწვევდეს თავის თავში სიმზიარულეს და სიმწუხარეს.

საჭიროა აგრეთვე აქტიორისათვის ზომიერების გრძნობა, რათა არცარა მოაკლოს და არცარა მოუმატოს როლს. როგორც მომეტებული სიძუნწე, აგრეთვე უთავბოლო ხელგაშლილობაც მავნებელია სცენაზე. ზომიერებას ჰბადებს გონებრივი მოსაზრება და განვითარებული ჰკუა, რაიც აქტიორისათვის აუცილებელია. რაც შეეხება აქტიორის გარეგნობას, აქაც საჭიროა ზოგიერთი პირობა ჭეროვანი ზეგავლენისათვის მაყურებელზე. 'საჭიროა, რომ აქტიორს თავისი ნიჭის სარბიელისათვის შესაფერი აგებულება ჰქონდეს, მიხრა-მოხრა ლაზათიანი, პირისახე მოძრავი და მეტყველი თვალები, რათა ამათი საშუალებით შეიძლოს ყოველი შინაგანი გრძნობის გარეგნად ხელოვნურად დასურათება. მიხრა-მოხრით და თავის დაჭერით უნდა ხატავდეს იმ ხასიათს თუ ტიპს, რომელსაც წარმოადგენს, და ბოლოს უნდა ჰქონდეს ხმა, ყოველივეს გამომთქმელი, მუსიკალური და მელოდიური, მრავალ გრძნობათა გამოხატვისათვის. ხმა ყურის გარდა, გულსაც უნდა ხედებოდეს და ათასგვარ ჰანგზე აქლერებდეს მაყურებლის გულსა და სულს. ყველა ამას უნდა დაემატოს შრომა და მეცადინეობა, ფიქრი და მართებული მოსაზრება, მსჯელი გონება, დაკვირვების ხალისი და უზომო სიყვარული თავისი საგნისა. ამით ვათავებთ ჩვენს საუბარს სასცენო ხელოვნებაზე, რომელიც მუდამ კაცობრიობის ცხოვრებასავით ცხოველია და თვით კაცობრიობის სხეულშივე ბინადრობს.

VII

თეატრის მნიშვნელობა

თეატრი ძალაუნებურად გადაიქცა ერთ უძლიერეს ზემოქმედად ქალაქის მცხოვრებლებზე, მეტადრე ამ უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში თეატრის ნაყოფიერი ზეგავლენა ჩვენს ერზე ეჭვს

გარეშე უნდა იყოს. დრამატულმა და სასცენო ხელოვნებამ ჩვენში ძლიერ ადვილად მოიდგა ფეხი, თეატრი საერო მოთხოვნილებად შეიქნა და ამ შემთხვევაში არაფერი არ შეედრება მას. ჭერ ჩვენში სხვა ხელოვნება არც კი აღორძინებულა და რომ ყოფილიყო კიდევაც, მაინც ისეთი საერთო კუთვნილება არ იქნებოდა, როგორც თეატრი. სხვა ყველაფერს თავი რომ დაეანებოთ, ადგილების სიიჟე მაინც ყველასათვის შესაძლებელს ხდის თეატრში ყოფნას. ყოველ ღარიბ კაცსაც შეუძლია დაესწროს თეატრში წარმოდგენას, რომელშიც ცოტად თუ ბევრად ყოველთვის ხედავს საერთო სიკოცხლის მაჯისცემას. ჩვენში თეატრი მარტო დროსგასატარებელი და თავშესაქცევი როდია, იგი საერო სკოლა და მასწავლებელია.

თეატრი და სასცენო ხელოვნება ნაყოფია ადამიანის მოსვენების წადილისა, შინაგან გრძნობათა დაკმაყოფილების სურვილისა. თეატრი ხელს უწყობს და შველის ცხოვრების კანონს და სადაც საერო კანონების ძალა თავდება, იქ იწყება ზნეობრივი კანონების მოქმედება ხალხზე და ამ ზნეობრივი კანონების სამსჯავრო მხოლოდ თეატრია. თეატრი სჯის ყოველივეს მრუდეს და უწყესოს და იმავე დროს სიბოროტის და სისაძაგლის გვერდით გვიჩვენებს სიკეთეს, სრულ ზნეობას და ჭეშმარიტებას. თეატრი თვალს გვიხელს და გვაფრთხილებს ცხოვრების ყოველი განსაცდელისაგან, რომელნიც წარმოდგებიან უმეტეს შემთხვევაში ადამიანის უღონობისაგან, გულისტკმისა, უგუნურობისა და უზნეობისაგან. თუ მრუდე კაცის გარანდვა არ შეუძლია თეატრს, მათს სიმრუდეს ხომ მაინც უჩვენებს დანარჩენებს, და პირბადე ახდილი უწყესობა თუ არ დაიმალება თეატრის მკაცრი სიცილის წინაშე, ჩვენ ხომ მაინც გავაფრთხილებს და შეგვზარავს იმათი ნახვით. თეატრი გვასწავლის ადამიანის სიყვარულს, გაჭირვებულის თანაგრძნობას, უბედურისათვის დახმარებას და უმწეოხათვის შემწეობას.

თეატრის წყალობით ხალხთა შორის ხდება ახლად დაკავშირება, ერთმანეთის გაგება და გაცნობა, საერთო წადილთა და სურვილთა ერთად შედუღება. თეატრი მარტო აწმყოს არ გვიჩვენებს, იგი წარსულსაც ცხოვლად გვანახვებს.

თეატრისთანა საოცარი ზეგავლენა, ისეთი ძლიერი და შეუფერხებელი მოქმედება კერძოდ ყოველ კაცზე და საზოგადოდ მთელ ხალხზე შეუძლებელია. ისე არაფერი ასაზრდოებს და განა-

ვითარებს ადამიანის სულიერ და გონიერ მოთხოვნილებას, ისე არა-
ფერი აცხოველებს და ამაღლებს კაცს, როგორც სათეატრო ხე-
ლოვნება. თეატრში სცენაზე ყველა ხელოვნებანი თავს ერთად იყ-
რის: მწერლობა, პოეზია. მუსიკა, მხატვრობა, არქიტექტურა, სკულ-
პტურა და სხვა. ამ ერთობლივ ხელოვნებათაგან, დაძმურად გადა-
ხვეულნი და დაკავშირებული, ნაწილებიდან შემდგარი ძლიერება—
თეატრი წარმოადგენს ერთ ახალ სხეულს, ერთ კერძო ქვეყანას.
თეატრში სცენიდან ღალადებს ყოველი ნათელ-ცხოველი აზრი,
სცენიდან იგმირება ბიწიერება, სიბოროტე და სისაძაგლე, ხოლო
იქიდანვე გაისმის სიმართლის ქება, ზნეობის და სიკეთის დიდება.

დრამა ხელოვნური ცხოვრებაა და ამ დრამის უკიდურესი
წერტილები — ტრაგედია და კომედია — ალაყვარდოვნებს ხალხის
სიბნელით და წყვდიადით მოსილ გონებას, არბილებს და ანაბებს
მის გაკერპებულ გრძნობას, გაქვევებულ გულგრილობას, სწმენდს
და ასპეტაკებს ცხოვრებას ჟანგისაგან.

როდესაც სცენაზე ორი-სამი საათის განმავლობაში მაყურებ-
ლის თვალწინ ფართოდ და ნათლად იშლება და იხსნება რომელიმე
ხელოვნური ნაწარმოების სიმდიდრე, როდესაც სცენაზე სახიერად
მოძრაობენ დასურათებული კკუა და გონება, ზნე და ჩვეულება,
ვნება და მოვალეობა, როდესაც ხელოვნური წარმოდგენით აღზნე-
ბული და გამოწვეული ადამიანის გულისთქმა, ადუღებული წყა-
ლივით სჩქედს და ჩუხჩუხებს, როდესაც გრძნობა შიშისა და შე-
საზარისა, სიმხიარულისა და თავდაუჭერელი სიცილ-კისკისისა,
გრძნობა დიადობისა, უმაღლეს ძლიერებათა და თავგანწირულობის
მაგალითებისა ქექა-ქუხილივით რიგ-რიგად, ზედი-ზედ მოქმედებენ
მაყურებელზე, როდესაც ამ უეცარ გრძნობათაგან წარმოდინებული
ცხოველ-ნათელი აზრები ათასნაირ საკითხავს აღვიძებენ ადამიანის
გონებაში და ათასნაირადვე აელერებენ მის გულის სიმებს, როდე-
საც სული აღშფოთებულია და ადამიანის მთელი ბუნება აღელვებუ-
ლია ხელოვნური პიესის ნახვით და ხელოვნურსავე წარმოდგენით
სცენაზე, მაშინ ექვს გარეშე უნდა იყოს ხალხის გონებითა და ზნე-
ობითი აღზრდა და განათლება.

უთეატროდ ვის ეცოდინებოდა შექსპირი, შილერი, მოლიერი,
გოეთე⁹⁸, ბომარშე, ლოპე დე ვეგა⁹⁹, კალდერონი¹⁰⁰, რასინი¹⁰¹,
კორნელი¹⁰², ლესინგი¹⁰³, გოგოლი და სხვა გამოჩენილ დრამატულ

მწერალთა სახელი. მხოლოდ თეატრის წყალობით ვიცით გამოჩენილ ნიჭთა და გენიოსთა აზრები, მათი იდეალები, ზნეობრივი ღრმადობები და პატიოსანი და მაღალი სურვილნი და განზრახულებანი, მრავალი ნიჭიერი არტისტების სწორხელოვნური და სრული თამაშობა, რაც ხალხის უმრავლესობისათვის დღეს გასაგები, თვალდასანახი და ადვილად შესაგნებია.

მართალია, წიგნი და განათლება ბევრს აძლევს საშუალებას უთეატროდაც გაიზიაროს დრამატული მწერლობის საუნჯე, მაგრამ განა ასის, ათასის და თუნდაც ათი ათასის ცოდნა, საერო-საქვეყნო ცოდნა და განათლება არის? ერის განათლება და ცოდნა გამოიხატება არა ერთისა და ორის ან სამის მაგალითით, არამედ საერთო სწავლა-განვითარებით. ხალხის დღეგრძელობა მდგომარეობს იმ საგნების საერთოდ სარგებლობაში, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთ არჩეულ პირთა საკუთრებას შეადგენს. სცენის უბირატესობა ის არის, რომ მის ზეგავლენაში შეუძლია იყოს ყოველი კაცი, ვისაც ყურთასმენა და თვალთახილვა აქვს. წარმოდგენის დროს ადამიანის უმთავრესი ორგანოები თვითეული კერძოდ და ყველანი ერთად მონაწილეობას იღებენ იმ შთაბეჭდილებაში, რომელსაც იძლევა სცენა ხელოვნური თამაშობით. ხშირად მაყურებელს ისე გაიტაცებს პიესის სიმშვენიერე და არტიტთა თამაშობა, რომ მას სრულებით ავიწყდება თავისთავი და მთლად შეპყრობილია იმ ზეგავლენით, რომლის ქვეშ იმყოფება. განა სხვა რამე ხელოვნებას შეუძლია ადამიანზე ასეთი ძლიერი გავლენა იქონიოს? ამიტომაც ამბობენ ხოლმე, რომ თეატრისთანა ძლიერი და შეუფერხებელი ზემოქმედი ძალა არაფერი არისო.

ყველა ცხოველ-ნათელ ჰუმანურ აზრთა და განზრახულებათა საუნჯე, რომელითაც დღეს კაცობრიობა სარგებლობს და თავმომწონეობს, უთეატროდ, თვინიერ დრამატული ხელოვნებისა სრულიად გაუგებარი დარჩებოდა ხალხის უმთავრესი ნაწილისათვის, ე. ი. გაუნათლებელთათვის, მეტადრე მათთვის, რომელნიც მთელ სიცოცხლეს განუწყვეტელ ჯაფასა და დღიური სარჩო-საბადებლის ძებნაში ატარებენ, და, მაშასადამე, შეადგენენ იმ უმრავლესობას, რომელსაც ეწოდება „ხალხი“. ვერც ერთი შესანიშნავი და გამოჩენილი წიგნი, ვერც ერთი უმკვერესი სიტყვა საზოგადო მოღვაწისა ვერ

მისცემდა ხალხს იმას, რასაც აძლევს მას თეატრი, რასაც აძლევს მას დრამატული და სასცენო ხელოვნება.

ვიმეორებთ, თეატრს დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხთა განათლებაში, ეროვნების დღეგრძელობაში, მათი ზნეობრივი ძალღონის გაორკეცებაში, მაგრამ როგორც ყველგან, აქაც საჭიროა ზოგიერთი აუცილებელი პირობა ნამდვილი სარგებლობის მოტანისათვის.

თეატრი მაშინ ასრულებს თავის მაღალ დანიშნულებას, მაშინ მიაღწევს თავის დიდ საგანს და საპატიო განზრახვულებას, როდესაც თეატრში ხალხი მუდამ ივლის. ხოლო ამისათვის საჭიროა, რომ თეატრი გადაიქცეს ხალხის მოთხოვნილებად, საიდანაც წყურვილის მოკვლა შეეძლოს. საჭიროა, რომ პიესები, წარმოდგენები და თამაშობა ნიჭიერი და ხელოვნური იყოს. მაშინ ხალხი ნება-უნებურად დაიძრება თეატრისაკენ და მუდამ ივლის.

როგორც წინათ ვთქვით, თეატრი ფრიად სასარგებლო რამ არის ხალხის კეთილდღეობისათვის, მაგრამ როგორც ყოველ საქმეში, აქაც შესაძლებელია სარგებლობის მაგივრად ვნება მოხვდეს. თუ თეატრი ჭეროვნად არ იქნება გამართული და სათავეში მცოდნე და პატიოსანი პირები არ იქნებიან დაყენებული, მაშინ როგორც სარგებლობის მოტანა შეიძლება, აგრეთვე ზიანიც და ვნებაც ადვილია. ამ შემთხვევაში ხალხს დიდი ზარალი ეძლევა ზნეობრივად და გონებრივად. სცენა მავნებელია, როცა იმის მაგივრად რომ ბიწიერება სიბოროტე და სიმრუდე სთელოს და გმიროს, იგი ელაქუცება ბოროტებას და პირბადეს აფარებს სიყალბეს, როდესაც სცენა ისეთი სამოსელით და სამკაულებით ირთვება, რომელნიც ხელს უწყობენ მაყურებლის პირუტყვისებურ ინსტიქტებს და მდაბალ სურვილებს, როდესაც გარყვნილებას და მრუშობას სასიამოვნოდ ხდის. თეატრი საწამლავია ხალხისათვის, როდესაც ართობს, ანაზებს და უაღერსებს საზოგადოების სამარცხვინო ზნეჩვეულებას. სცენა ამახინჯებს ხალხის გონებას, აჩლუნგებს მის ჭკუის სიმახვილეს, როდესაც ცხოველნათელი აზრების მაგივრად გაისმის გაცვეთილი უსაგო ოხუნჯობა, მტკნარი სისულელე და თავმომწონე უვიციობის სხაპასხუპი. სცენა რყვნის ხალხის გონებას, ზნეობას, ხრწნის მის კეთილ ბუნებას, როდესაც წრფელ პატიოსან და პირუფერო გრძნობათა მაგივრად სიცრუე, სიმრუდე და მლიქვნელობა დაიწყებენ მასზე ნავარდობას, ხალხის დღეგრძელობა შუა გზაზე ჩერდება და ხშირად უკა-

ნაც იწვევა, როდესაც თეატრში ნიქის და შრომის მაგივრად ბიხას იმკვიდრებს უნიჭო სიზარმაცე და თავმომწონე სიბრყივე. ყველაფერი, რაც ვთქვით, შეეხება საზოგადოდ მწერლებსაც, არტისტებსაც. წარმოდგენის მმართველებს და თეატრის ბედ-იღბლის სხვა გამგებლებსაც.

ყველა ზემოხსენებული სენის ასაცილებლად საჭიროა, რომ თეატრის დროშა ხელთ ეპყრას ყოველმხრით განვითარებულ, ნიჭიერ სანდო კაცს, რომელიც გამსჭვალული უნდა იყოს ამ საერთო საქმის სიყვარულით. საჭიროა, რომ პიესები მდიდარი იყოს შინაგანი ღირსებით, ცხოველყოფელი დედააზრით, მშვენიერი იყოს გარეგანი აგებულებით და სერიოზული შემუშავებით. საჭიროა, რომ მოთამაშენი ღირსნი იყვნენ თავიანთი მაღალი დანიშნულებისა და მძიმე მოვალეობისა: ნიჭიერნი, მშრომელნი, ბეჯითნი და საქმის ერთგულნი. საჭიროა, რომ თეატრში და სცენაზე სრული რიგიანობა და წესიერება სუფევდეს. მაშინ და მხოლოდ მაშინ თეატრი შეასრულებს თავის მოვალეობას და მაღალ დანიშნულებას, მხოლოდ მაშინ გამართლდება ის მნიშვნელოვანი სიტყვა: „თეატრი სკოლაა და მისი ნაყოფი საერთო სარგებლობა“.

ამით ვათავებთ ჩვენს წიგნაკს და ვისურვებთ, რომ ქართულ თეატრს და სცენას, ქართველ დრამატურგებს და ქართველ არტისტებს თანდათან ძალ-ღონე ემატებოდეს, რათა ქართველ ერს წარმატება ემარჯებოდეს ამ ძნელ დროსა და გასაჭირ მდგომარეობაში.

თეატრი ის მილია, რომლიდანაც იმდენი წყარო მოიხრიალებს და ყოველი ქართველი უნდა ცდილობდეს, რომ ეს მილი ქვეშით და ლამით არ გაიხიროს და იმედის წყარო არ შეწყდეს, — მაშინ ქართული თეატრი არამც თუ ათის, არამედ ასის და მეტი წლის ღვაწლსაც იღღესასწაულებს ჩვენი ერის და ქვეყნის სასიკადალოდ და საბედნიეროდ... 1

2. ძართული თეატრი ორი წლის განმავლობაში

ყოველ საქმეს საზოგადოდ და განსაკუთრებით საზოგადოებრივ საქმეს, როგორც ყოველ სხეულს ბუნებაში, უეჭველად აქვს თავისი დასაწყისი — ამ დასაწყისის მიმდინარეობა, ესე იგი თავისი ისტორია. ქართულ თეატრსაც აქვს თავისი ისტორია (თუმცა მოკლე), რომელიც ჩვენდა სამწუხაროდ, ჯერჯერობით არ არის გამოკვლეული, მეტადრე ის პერიოდი, საიდანაც იწყება ჩვენი თეატრის მტკიცე ნიადაგზე დაფუძნება, ესე იგი 1877 წლიდან მოყოლებული დღევანდლამდე. ვიმეორებთ არ არის გამოკვლეული, თუმცა გამოკვლეული უნდა ყოფილიყო; მიზეზი ჩვეულებრივი ჩვენი დაუდევრობაა, რომელიც იმის მაგიერ, რომ გაქარწყლებული ყოფილიყო, დღე დღეზე უფრო ძვალ-რბილში უჯდება ყოველ ჩვენთაგანს და საზოგადოდ მთელ ჩვენს საზოგადოებას.

რაც გინდა მცირე საზოგადო საქმე იყვეს, თუ მის დღეგრძელობას, თუ მის ავ-კარგობას და მის ისტორიას ცოტათი მაინც არ ეხება თანამედროვე ლიტერატურა, იგი ყუჩდება, თითქოს კვდებაო. ასეთი ლიტერატურის თვალყურის დევნა და მუდამ დარაჯობამით უფრო საჭიროა იმისთანა საქმისათვის, რომელიც შეადგენს საზოგადოების საკუთრებას, მის შვილს, რომლის სვე-ბედში საზოგადოების ყოველი ფხიზელი წევრი თავის ძალღონისამებრ მონაწილეობას იღებს. სწორედ ასეთია ჩვენი თეატრიც. იმისათვის, რომ საზოგადოებამ თვალყური ადევნოს თეატრს: ან იხაროს ან იგლოვოს მის აწმყოზე თუ მომავალზე, საზოგადოებამ უთუოდ უნდა იცოდეს თეატრის მოქმედების ჯამი, მის წარმოების დაწვრილებითი ანგარიში. აქამდე საზოგადოება მოკლებული იყო ასეთ ანგარიშებს და მხოლოდ ამიტომ ვიკისრეთ ჩვენ ამ წერილის დაბეჭდვა, რომ თუ ბევრად არა, ოდნავ მაინც გავაცნოთ მკითხველებს ჩვენი ქართული თეატრის მიმდინარეობის ანგარიში ამ ორი უკანასკნელი წლის განმავლობაში. ჩვენ ვგონებთ, ეს ანგარიში მით უფრო დროზე მოს-

წრებული იქნება, რომ ახლახან ახალი დრამატული კომიტეტი¹ ახალი მმართველობით შედგა, რომელზედაც დამოკიდებული არის ჩვენი იმედი, ჩვენი თეატრის იღბალი.

ქართული თეატრი დაბადა გ. ერისთავმა², რომლის მარჯვენა ხელს ზ. ანტონოვი³ შეადგენდა. ამათ დროს ქართული თეატრის საქმე სასიკაღულოდ მიდიოდა, მაგრამ შეუწყნარებელმა დრომ ჩამოაცალა თუ არა ისინი ჩვენს წუთისოფელს, ჩვენი ნორჩი, ძუძუმწოვარა თეატრი ჩავარდა ძიძების ხელში, რომელნიც უფრო თავიანთ საქმეს ზრდიდნენ, ვიდრე ეროვნულ თეატრს. ამრიგად ჩვენი სცენა დროებით კუტი შეიქნა, მართალია დროგამოშვებით თითქოს ნუგეშს აძლევდნენ, ბედს უქადდნენ მას, მაგრამ მარტო ნუგეშით ვინ გამრთელდება... ასე, ამ საცოდაობით ქართულმა თეატრმა მოაღწია ჩვენს დრომდე. ესე იგი 1873 წლამდე. აქედან კი ნელ-ნელა იწყება თეატრის გაფართოება, მისი ძარღვის ცემა, მისი მოძრაობა და მაშასადამე ცხოველი ზემოქმედებაც.

1879 წელს დაარსდა მუდმივი დასი და 1880 წლის 22 ივნისს დიდ მთავარ მიხეილისაგან ნებართვა მოვიდა დრამატული კომიტეტის დაარსებაზე, — ეგ შესამჩნევი გარემოება იყო, მაგრამ დღემდე ვერ გვისარგებლია ამ გარემოებით.

თითქოს განგება ხელს უწყობდა ჩვენს თეატრს, როდესაც მას ერთბაშად გამოუჩნდა ოთხი ფრიად ნიჭიერი და ერთობ სასარგებლო არტისტი — ესენი იყვნენ და არიან კიდევ: ჩვენი დასის პატრიარქი კონსტანტინე დიმიტრის-ძე ყიფიანი, ნატალია მერაბის ასული გაბუნია-ცაგარლისა, მარიამ მიხეილის ასული საფაროვი-აბაშიძისა და ვასილ ალექსის-ძე აბაშიძე. როგორც ყოველ მაგარ შენობას უეჭველად ეჭირვება ხოლმე ოთხი დედაბოძი, ოთხი კედელი, ისე ჩვენს თეატრსაც ერთბაშად გამოუჩნდა მართლაც და ოთხი დედაბოძი, ოთხი საიმედო საძირკველი. საქმეს უკვე სული ჩაედგა, ქართული თეატრის კედლება უკვე აემართნენ და მხოლოდ დახურვა და მართვა უნდოდა. და აი, აქაც ჩვენებს ბედმა არ უმტყუნა და ზედი-ზედ გამოჩნდნენ: კნეინა ბარბალე ანდრიას ასული ავალიშვილი (ხერხეულიძის ქალი), კონსტანტინე სიმონის-ძე მესხი, ვლადიმერ სარდიონის-ძე ალექსი-მესხიშვილი, მარიამ მაქსიმეს ასულა მძინაროვი, ბარბარე კორინთელი-ყიფშიძისა, ქეთევან ანდრონიკაშვილისა, ნიკოლოზ მაკარის-ძე თომაშვილი (შიშნიევი), ალექსანდრე

მიხეილის-ძე მოხვევ (ყაზბეგი), კონსტანტინე მაქსიმეს-ძე მძინარო-
ვი და სხვანი. ახლა თეატრის ბედს ვერავენ უზრახავდა და მართ-
ლაც ჩვენმა სცენამ ისეთი დაბეჭითებით და სასიქადულო მეცადი-
ნეობით გასწია წარმატებისაკენ დრამატული კომიტეტის ხელმძღვა-
ნელობით, რომ ჩვენმა საზოგადოებამ ერთბაშად გამოიღვიძა, გა-
ინძრ-გამოინძრა და ისეთს აღტაცებაში მოვიდა ამ მართლა და საკ-
ვირველის თეატრის რიხით, რომ ჩვეულებრივ ძილსაც კი გადახა-
ლისდა. უმთავრესი საგანი უკვე მიღწეული იყო — საზოგადოება
გამოფხიზლდა. რა თქმა უნდა, ჩვენ ინტელიგენცია არ გვყავს სა-
ხეში, არამედ ის უმრავლესობა ჩვენი საზოგადოებისა, რომელიც
მოკლებული იყო ამგვარ სანახავს და განვითარებას.

დრამატული კომიტეტის ხელქვეშ ქართული დასის საქმე საუც-
ხოვოდ მიდიოდა და ორ წელიწადს თეატრმა ისე მტკიცედ მოიღვა
ნიადაგი, ისე ღრმად ჩაუშვა თავისი ფესვები „საზოგადო მოთხოვ-
ნილებაში“, რომ მისი მომავალი თითქმის შეუწყვეელი იყო და რომ
საქმე გაეგრძელებინათ, ჩვენი სცენა ბევრ რუსულ სცენას არ ჩამო-
უვარდებოდა, მაგრამ... უმაგრამოდ ჩვენში ხომ არაფერი არ
ხდება — ჩვენმა დაუდევრობამ ურთიერთ შეუწყნარებლობამ, პი-
როვნულმა ჭიამ თავისი იმოქმედა და 1883 წლიდან, თუმცა დრამა-
ტული კომიტეტი ქალაქში ხსენებაში იყო, მაგრამ საქმით კი და-
კუტდა, ლეტარგიულ ძილს მიეცა. დადგა ძნელი დრო.

ამ ძნელ დროს თეატრის მეთაურობა იკისრა ორმა ჩვენმა დასის
არტისტმა ვასილ აბაშიძემ და კოტე მესხმა. (ეგ უკანასკნელი პარი-
ზიდან ახლად ჩამოსული იყო). ამათ იკისრეს საქმის წინ გაძლო-
ლა — ანტრეპრენიორობა და უნდა პირუთვნელად ვთქვათ, რომ საქმე
ჩინებულადაც წაიყვანეს. მაგათი ანტრეპრენიორობის დროს სცენის
სიცხოველე თითქოს გაორკვეცდა, მაგრამ... აქაც მაგრამ. ჩვეულებ-
რივი განხეთქილება თეატრს ყელში გაეხირა, მათი ანტრეპრენიორო-
ბა მეტად ხანმოკლე იყო, მხოლოდ ერთი სეზონი-და გასტანეს და
დინჯად დაწყებული საქმე ფარსად დააბოლოვეს.

ამის შემდეგ იწყება რაღაც არანორმალური ანტრეპრიზა. ვ.
აბაშიძე მართო დგება თეატრის მეთაურად, მაგრამ ანტრეპრენიორი
მოთამაშებებს ვერ უსწორდებოდა, ამას აუცილებელი „არეულობა“
მოჰყვა და თეატრი ხელახლა დაკუტდა. მერე იწყება რაღაც „ამხა-
ნაგობა არტისტთა შორის“. საზოგადოდ უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენმა

დასმა ბევრი „ამხანაგობა“ სცადა, მაგრამ ამხანაგობა და ჩვენები რალაც ვერ ეთანხმებიან ერთი-მეორეს, თითქოს ზეთი და წყალი იყვნენ, ისე თავილობენ ერთი-მეორეს. „ამხანაგობა“ თავდაპირველად თხოულობს, რომ ამხანაგობას და მის წევრებს საერთო საგნის სული ედგას, მისი ძარღვი უტყვდეს და არა თითო პირი, თითო წევრი ამხანაგობისა, თავის თავისაგან ამხანაგობას წარმოადგენდეს. პირად ჭირვეულობას საზოგადოდ ლაგამის ამოდება ეჭირება და ეგ მით უფრო საჭიროა საერთო, საამხანაგო საქმეში.

ასე, ამნაირი ჯაგლაგით მიფოფხავდა ჩვენი თეატრი. ხან ისე გაიწევდა, რომ ბედაურიც ვერ ასწრებდა და ხან კი კუსავია მიცოცავდა და ხშირად კიბოსავით უკან იხევდა. დადგა ახალი სეზონი. 1884/5 წლიდან ანტრეპრენიორად ალექსანდრე ნებიერიძე გახდა. ბევრი ვერაფერი ითქმის ამ ანტრეპრიზაზე, გარდა იმისა, რომ დაცალკეებულ და დაფანტული სცენის ქურუმებს ცოტად თუ ბევრად ყველას ერთად მოუყარა თავი და ამით მაინც განმარტა ის აზრი, რომ ქართულ თეატრს ძალა აქვს, თუ საქმის მცოდნე პირი გაუძღვება, მაგრამ ნებიერიძემ საქმის ცოდნა ვერ გამოიჩინა... ახლა სჯობს ანგარიშს შეეუდგეთ.

ა. ნებიერიძის დასი შედგებოდა შემდეგი მოთამაშეებისაგან: პირველი ხარისხის არტისტები: — მ. მ. საფაროვი-აბაშიძისა (ეს არტისტი ქალი დიდხანს არ დარჩენილა დასში), ბ. ავალიშვილისა, ნ. გაბუნია-ცაგარლისა, კ. ყიფიანი, დ. აწყურელი (გამყრელიძე) ნ. ტყვიაველი (ერისთავი); მეორე ხარისხის არტისტები: მ. მძინაროვისა, ბ. კორინთელი-ყიფშიძისა, ვ. მელიქიშვილისა, ქ. ანდრონიკაშვილისა, ა. მოხვეე, ნ. თომაშვილი, ნებიერიძე, ვ. გამრეკელი (გამყრელიძე). მესამე ხარისხის არტისტები: მ. მაქსიმიძე, ი. კავთელი, გ. დავითაშვილი, ნ. ჩუბინიძე, ვ. გუნია, თამაზიშვილი და სხვანი. ამ დასმა წარმოდგენები დაიწყო სექტემბრის დამლევის და ხუთნახევარი თვის განმავლობაში გამართა 38 წარმოდგენა (მათ შორის 2 გადადებულ იქნა) და 4 დიდი კონცერტი.

ამ სეზონში დადგმული იქნა შემდეგი პიესები: დრამები: „თამარ ბატონიშვილი“⁴, (2-ჯერ), „არსენა“⁵ (2-ჯერ), „ანუკა ბატონიშვილი“⁶ (ახალი), „ედმუნდ კინი“⁷ (ახალი), „სიყვარული ახალგაზრდა ქალისა“⁸ (ახალი), „მონასტრის ზღუდეთ შორის“, „ანუ და ტერეზია“⁹ (ახალი, 3-ჯერ), „დაქვეული ოჯახი“¹⁰ (2-ჯერ), „ორი ობო-

ლი¹¹, „ყვარყვარე ათაბაგი“¹², „ყაჩალი კაკო“¹³ (ახალი), „ბედი მართალთა“¹⁴ (ახალი), „შეკლოხა“¹⁵, „ქორ-ოლლი“¹⁶, „დამნაშავის ოჯახი“¹⁷, „მასკარადი“¹⁸ (ახალი). კომედიები: „მზის დაბნელება“¹⁹, „პარიზელი ბიჭი“²⁰ (2-ჯერ), „მკითხავი“²¹, „ხანუმა“ (2-ჯერ), „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“²³, „გაყრა“²⁴, „დავა“²⁵, „პეპო“²⁶, მაქანკალი“²⁷, ადვოკატი მელაძე“²⁸, „შემოსავლიანი ადგილი“²⁹, „ტივით მოგზაურობა“³⁰, „კინტო“³¹, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“³²; ვოდევილები: „ბაიყუში“³³, (4-ჯერ), „გულმა იგრძნო“³⁴; (2-ჯერ), „ოინბაზი“³⁵, „პარიკმახერისას“³⁶ (2-ჯერ) „უჩინ-მაჩინის ქული“³⁷, „დატრი-ალდა ჭარა“³⁸, (2-ჯერ), „ბიძიასთან გამოხუმრება“³⁹ (2-ჯერ), „ბნელ ოთახში“⁴⁰, ბუტიაობა“⁴¹ (2-ჯერ) და „დილა ქორწილის შემდეგ“⁴². ესე იგი სულ წარმოდგენილი იყო 15 დრამა (განმეორებით—19). კომედია—16 (განმეორებით—19), ვოდევილი—10 (განმეორებით—19);—57. მაშასადამე დადგმული იყო 41 პიესა, განმეორებით — 57. სხვათა შორის წარმოდგენილი იყო კერძო სცენები: „ჰამლეტიდან“, „ოტელოდან“, „კინიდან“, „მეფე ლირიდან“, „სამშობლოდან“, „მაკბეტიდან“, „ყაჩაღებიდან“, „მათიკოდან“, „რევიზორიდან“, და „შეშლილის წერილები“. ამათთან უნდა ჩავთვალოთ აგრეთვე კერძო დრამატული სცენებიც.

მთაბაშეებმა შეასრულეს შემდეგი როლები: ყიფიანმა სულ შეასრულა 54 როლი, აწყურელმა — 53, ტყვიაველმა⁴³ — 45, კნ. ავალიშვილმა — 27, ნ. გაბუნიაშვილმა — 21, მ. საფაროველი — 14, მეორე ხარისხის არტისტებმა: მ. მძინაროველი — 32, ანდრონიკაშვილმა — 37, კორინთელმა — 39, მელიქიშვილმა⁴⁴ — 19, ბოგატელომ — 19, მოხევემ — 27, გამრეკელმა⁴⁵ — 24, თომაშვილმა⁴⁶ — 17, მაქსიმოძემ — 27. ნებიერიძემ — 22. მესამე ხარისხის არტისტებმა: კავთელმა⁴⁶ — 37, ჩუბინიძემ⁴⁷ — 19, დავითაშვილმა⁴⁸ — 18, გუნიამ — 15 და თომაშვილმა — 37 როლი. როგორც მკითხველი დაინახავს ზოგიერთ მთაბაშეს ბევრი როლი უთამაშია, მაგრამ არც ეს უნდა დავივიწყოთ, რომ ახალი პიესები მხოლოდ რვა იყო, მაშასადამე ძველი როლები განმეორებით უთამაშნიათ მხოლოდ 28 წარმოდგენაში.

ხალხი შარშან დასაწყისში არ დადიოდა, მაგრამ ნოემბრის დამლევებიდან მოყოლებული დიდმარხვამდე თეატრი მომეტებულად ნახევარზე ნაკლები არ ყოფილა. განსაკუთრებით დიდი შემოსავალი იყო ერისთავის სახსოვრად გამართულ წარმოდგენაზე და ბენეფის-

ზე. აქ მართლა ურიგო არ იქნება მოვიხსენიოთ ბენეფისებიც. სულ გამართული იყო 14 ბენეფისი. მათ შორის ყიფიანს —2, ავალი-შვილს —ორი, გაბუნias —1, კორინთელს, აწყურელს და ტყვიან-ველს —ორი, მძინაროვას და ნებიერიძეს — თითო.

1885-1886 წელს ვ. აბაშიძის და მ. საფაროვის მეთაურობით დაარსდა ამხანაგობა, რომელიც შედგებოდა შემდეგი მოთამაშე-ებისაგან პირველი ხარისხის არტისტები: მ. საფაროვისა, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე, ვ. მესხიშვილი. მეორე ხარისხისა: მ. მძინაროვისა, ქ. ან-დრონიკაშვილისა, გიორგობიანი⁴¹, ა. მოხევე, აწყურელი, ნ. საბუ-ელი, (ჯორჯაძე), ი. ცაგარელი⁵⁰, ლომიძე⁵¹ და თამაზიშვილი⁵². ამ დასმა პირველი წარმოდგენა გამართა მარტის დამლევს და მაისის ბოლომდე თამაშობდა. შემდეგ დაიწყო ოქტომბრის დასაწყისიდან და დიდმარხვამდე გასტანა. შეიდნახევეარი თვის განმავლობაში გაი-მართა 45 წარმოდგენა (მათ შორის ორი გადაიდო) და ორი დიდი კონცერტი. წარმოდგენილი იყო შემდეგი პიესები: დრამები: „თამარ ბატონიშვილი“⁵³ (2). „ცხოვრების თანამოგზაური“⁵⁴ (2), „კულტურ-ჩანუშ“⁵⁵, „დამნაშავეს ოჯახი“ (2-ჯერ) „ბაგრატ IV“⁵⁶, „ჰამლეტი“⁵⁷ (2). „ქორ-ოლი“, „მგოსანი“⁵⁸ (ახალი) „ანუკა ბატონიშვილი“, „ორ ცეცხლშუა“⁵⁹, და „არსენა“. კომედიები: „საძაგელი“⁶⁰, (5), „ახლანდელი სიყვარული“⁶¹ (5), „პარიზელი ბიჭი“, „ქორწილი ხევ-სურთა“⁶², „ალერსთა ბადე“⁶³, (ახალი), ბედნიერი დღე“⁶⁴, (ახა-ლი), „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“⁶⁵, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“⁶⁶, „ხანუმა“⁶⁷, (2) და „ხათაბალა“⁶⁸. ვოდევილები: „სუსტი მხარე“⁶⁹ (4), „ბნელ ოთახში“ (3), „ბაიყუში“⁷⁰ (3), „ერიდეთ ცეცხ-ლსა“⁷¹, (3), „დატრიალდა ჯარა“ (2), „გულმა იგრძნო“⁷² (3), „ცელქე-ბი“⁷³, „ჰერკულესი“⁷⁴ (2) წუთით საცოლე“⁷⁵ (ახალი), „ბუტიაობა“⁷⁶, „იონბაზი“, „რეგვენი საქმეს გააფუქებს ფათერაკს დააბრალებსო“⁷⁷ და ოპერეტა „მეჭლისი იტალიელებით“⁷⁸ (2) ე. ი. სულ უთამაშნიათ: დრამა —11, განმეორებით 15; კომედია 14, განმეორებით —25; ვო-დევილი —12, მაშასადამე წარმოუდგენიათ 37 პიესა განმეორებით კი —65; სხვათაშორის წარმოადგინეს კერძო სცენები „ჰამლეტი-დან“, „ყაჩაღებიდან“, ახალი პიესები, დრამები, კომედიები 4. ვო-დევილი 1. სულ ახალი პიესები 6. მოთამაშეებმა შეასრულეს შემ-დეგი როლები: მ. საფაროვ-აბაშიძემ —51, გაბუნია —8, მძინა-როვმა —45, გიორგობიანმა —22, აბაშიძემ —49, მოხევემ —47,

მესხიშვილმა—37, საბუღალთა—22, მაქსიმოვი—39, ცაგარელმა—24, ლომიძემ—23. აწყურელმა—4, თამაზოვი—43 როლი. აქაც იმას ვხედავთ, რაც წინათ, თითოეულ მოთამაშეს ბევრი როლის აღსრულება უწევს. მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ 43 წარმოდგენაში მხოლოდ ექვსი პიესა იყო ახალი, მაშინ აშკარად დავინახავთ, რომ მომეტებული არტისტების ნაწილი მხოლოდ იმეორებდა ძველ როლებს. ამ სეზონში გამართული იყო 13 ბენეფისი. აბაშიძეს, ანდრონიკაშვილს, მესხიშვილს და მოხვევს ორ-ორი ბენეფისი. ჰქონდათ, გაბუნიას, საფაროვისას, მძინაროვისას და მაქსიმოვი—თითო, ერთი ბენეფისი მოლარეს სასარგებლოდ იყო გამართული.

აი დაახლოებითი ანგარიში ჩვენი დასის ამ ორი უკანასკნელი წლის განმავლობაში. მკითხველი აშკარად დაინახავს, რომ თუმცა მოთამაშეებს უმეცადინიათ, მაგრამ მათ შრომას არც ისე დიდი და საგრძნობელი სარგებლობა მოუტანია, როგორაც ყვიროდა ზოგიერთი ცხარე თეატრალი. საქმე ის არის, რომ გაცვეთილი კომედიებით და ვოდვეილებით ხალხის გონებას ვნების მეტს ვერაფერს მოუტანენ. ამ ორი წლის განმავლობაში წარმოდგენიათ სულ 122 პიესა, და მათ შორის მხოლოდ 13 ახალი პიესა!!! და ისიც მომეტებულად უხეიროა, ვერაფერი განძია თეატრის და საზოგადოების სასარგებლოდ თეატრი კი მუდამ გაიძახის „ხალხი არ დაიარება“. რა თქმა უნდა, არ ივლის, რადგან ერთ პიესას ათჯერ-ოცჯერ ხედავს და მთელი პიესის შინაარსი როლებითურთ თვითონ მოთამაშეებზე უკეთიციის, სცენა მაყურებელს ან პიესის სიახლით იწვევს ან ხელოვნურითამაშობით, ჩვენს თეატრს კი ეგ პირობა აშკარად აკლია. აი, დრამატულმა კომიტეტმა ახლა უნდა გამოიღოს თავი და ხელი მიაწვდინოს მომავლად თეატრს და ამ დახმარებით დაუვიწყარი სამსახური გაუწიოს ჩვენს საზოგადოებას. ვიმეორებთ ჩვენს წინანათქვამს: ჩვენი თეატრის იღბალი ახალ დრამატულ კომიტეტზე არის დამოკიდებული, ახლად ამორჩეული კომიტეტის მმართველობა შედგება იმისთანა პირობისაგან, რომლებსაგან საზოგადოება ბევრს მოელის და საბუთებიც აქვს, მაგრამ არც ის უნდა დაივიწყოს საზოგადოებამ, რომ მარტო იმედებით საქმე ვერ კეთდება. საჭიროა დახმარება, ხელის შეწყობა კომიტეტისათვის.

ერთი უსიამოვნო ამბავი კიდევ ყველამ იცის, რომ ჩვენი ნიჭიერი და დაუღალავი სცენის მუშაკი—არტისტი ნიკოლოზ მაკარის-ძე,

თომაშვილი (შიშნიევი) გარდაიცვალა შარშან 20 იენისს. პატიოსანი ნიკოს სიკვდილით ჩენს თეატრს ერთი უკეთესი წარმომადგენელთაგანი დააკლდა. ნეტარ იყოს მისი ხსენება. ჩვენი თეატრის პანთეონში ნიკოლოზ თომაშვილი ერთ უკეთეს ადგილს დაიჭერს.

ბოლოს ვისურვებთ, რომ ჩვენი ქართული თეატრი, დრამატული კომიტეტის ხელმძღვანელობით, ისეთ წარმატებაში შევიდეს, რომ შემდეგში წლიურ ანგარიშში 13 ძველი პიესით და 122 ახალით აღგვენიშნოს.

3. ქართული თეატრი

წარსულ ორშაბათს ქართული დრამატული კომიტეტის გამგეობამ გამართა პირველი წარმოდგენა. წარმოდგენილი იყო 4-მოქმედებიანი კომედია „ეხლანდელი სიყვარული“¹ და სცენა „მომრიგებელ მოსამართლესთან“² დავით სოსლანისა².

საზოგადოდ თეატრის გასუფთავება და სცენის მორთულობა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. დიდი მადლობის ღირსია თეატრის პატრონი — ჩვენი სააზნაურო ბანკი, რომ არც ფული და არც ჯაფა დაიშურა თეატრის გაუმჯობესებისათვის.

რაც შეეხება წარმოდგენას და აქტიორთა ხელოვნურ თამაშობას, თუ ისე გაგრძელდა, როგორც წარსული წარმოდგენა დაიწყო, ჩვენი თეატრი მალე მიაღწევს თავის საგანს და რამდენიმე ხნის შემდეგ ნამდვილი ცხოვრების სკოლად შეიქმნება.

როლი, მიხრა-მოხრა, ლაპარაკი, სიარული ყველა მოთამაშეთ საუცხოვოდ ჰქონდათ შესწავლილი. მაყურებელი მაშინვე შეატყობდა, რომ ჩვენი არტისტები ნამდვილი რეჟისორის ხელში იმყოფებიან.

მეტად ხელოვნურად შეასრულეს თავიანთი როლები ვ. აბაშიძემ³, მ. საფაროვ-აბაშიძემ⁴, ნ. გაბუნია-ცაგარელმა⁵, ვ. მესხიშვილმა⁶, კ. მაქსიმოძემ⁷ და ა. ნებიერიძემ⁸. ამათ გარდა საუცხოვოდ შეასრულა თავისი როლი ახალმა არტისტმა ქალმა ლ. ჩერქეზიშვილმა⁹. ამ ახალ მოთამაშეს ნიჭიც ეტყობა და ცოდნაც, თუმცა პატარა და უფერული როლი ჰქონდა, მაგრამ მაინც ჯეროვნად ითამაშა.

საზოგადოდ არტისტმა ნიჭი უნდა გამოიჩინოს უფერულ როლში, თორემ კარგ და „ფეროვან“ როლში უნიჭო და უხეირო არტის-

ტიც ხეირიანად გამოჩნდება და ამიტომ ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ ლ. ჩერქეზიშვილისა რამდენიმე ხნის შემდეგ დახელოვნდება, თუ შრომას არ დაიზარებს, და ჯეროვან ადგილს დაიჭერს ჩვენი ჯასის არტისტთა შორის.

კიდევ ერთი სიტყვა. ბ-ნს „ივერიის“ რეცენზენტს ნახევარი ნომერი აუჭრელებია თავისი უმართებულო კილვა-კიცხვით. საზოგადოდ უნდა შევნიშნოთ, თუ რეცენზენტს სურს, რომ მისმა რეცენზიამ მიაღწიოს თავის დანიშნულებას, ესე იგი, შეცდომა გაუსწოროს მოთამაშეს და რამე ასწავლოს კიდევ, უთუოდ საჭიროა რომ რეცენზია მართებული და უპირადო იყოს, თორემ უამისოდ რეცენზია პასკვილი ხდება და შენიშვნა ედარება კულაბზიკურ ჯავრის ყრას... სხვაფრივ ჩვენ ვერაფრით ვერ აგვიხსნია ბ-ნ „ივერიის“ რეცენზენტის შემდეგი მჭერმეტყველება: „ჩვენ კი სწორედ გიფხრათ ცირკის კლოუნი მოგვაგონდა. მართალია, ყველა ეს წვრილმანია, მაგრამ კარგმა არტისტმა არც წვრილმანები უნდა დატოვოს უყურადღებოდ“, ჩვენ ვარწმუნებთ ბ-ნს „ივერიის“ რეცენზენტს, რომ „კლოუნობა“ წვრილმანი არ არის და თუ ვასო აბაშიძის შეცდომა „წვრილმანი“ იყო, მაშინ არამც და არამც ამ წვრილმანს „კლოუნობა“ არ დაერქმის...

ცუდი ჩვეულებაა საზოგადოდ და მით უფრო არ შეეფერება დინჯი გაზეთის რეცენზენტს...

დღეს ქართულ თეატრში თამაშობენ სამმოქმედებიან კომედიას „როგორც ჰქუხს ისე არ სწვიმს“¹⁰ და ვოდევილს „ცელქებს“¹¹.

4. ქართული თეატრი

წარსულ ოთხშაბათს, 24 სექტემბერს, ქართული დრამატული საზოგადოების დასის მიერ წარმოდგენილი იყო ჯიაკომეტის ზუთმოქმედებიანი დრამა „დამნაშავის ოჯახში“¹. ეს პიესა უკვე ცნობილია ჩვენი საზოგადოებისათვის და ჩვენ ახალს ვერაფერს ვიტყვი. „დამნაშავის ოჯახში“ როგორც დრამა ვერაფერი შეილია და ჩვენ მხოლოდ გვაკვირვებს, როგორა სძლებს ეს პიესა ამდენ ხანს ევროპულ რეპერტუარში. მაგრამ თუ მოვიგონებთ, რომ უმთავრესი როლი ამ პიესისა, კორადო, სავსეა ფსიქოლოგიური ანალიზებით და მამასადამე აქტიორს შეუძლია თავის ნიჭის და ცოდნის

ფართოდ გაშლა, მაშინ ჩვენ ადვილად მივხვდებით, რად თამაშობს ამ პიესას ყველა გამოჩენილი არტისტი და თვით გენიოსი ტომაზო სალვინიცი? და მართლა დიდი ცოდნა, ხელოვნება და ნიჭია საჭირო, რომ აქტიორმა სწორად და უტყუარად გამოხატოს კორადოს სულის მდგომარეობა, მისი სასოწარკვეთილება, ექვი, სიბრალული, შიში, სიყვარული და სხვა მრავალი გრძნობანი, რომელნიც დაუღაგებლად უტრიალებენ კორადოს გულში და გაცხელებულ შანთსავით სდაღავენ მის უიმისოდაც დახშულ არსებას.

ჩვენი დასის პატრიარქი კოტე ყიფიანი³ თამაშობდა კორადოს როლს და საუცხოვოდაც თამაშობდა. განსაკუთრებით კარგი იყო სცენა დონ-ფერნანდოსთან, როცა კორადო შეიტყობს. რომ მისი ცოლი იმ სახლშივეა, სადაც ახლა თვითონ არის... აქ აქტიორმა ყოველივე დაგვავიწყა, მთლად დაიპყრო ჩვენი გული და გონება...: კარგი იყო აგრეთვე სცენა როზალიასთან და ესმასთან, მეტადრე ის ადგილები, როცა კორადო ნელი ხმით ცდილობს შეიღოს გაეაღერსოს, მაგრამ არ შეუძლია, არ შეუძლია იმიტომ, რომ თოთხმეტი წლის განმავლობაში მხოლოდ ბრაზი აღრჩობდა და წყევლა-გოდების მეტს ვერას ამბობდნენ მისი ტუჩები... საუცხოვო იყო სცენა არიგო პალმიერთან და მონსინიორთან, მეტადრე ის ადგილები, სადაც კორადოს ღირსებას ეხებოდნენ. აქ ნათლად ვხედავდით კორადოს ამაყ ხასიათს, მისი ტემპერამენტის ხასიათს, მისი ტემპერამენტის თვისებას, მის თავმოყვარეობას... უფრო უფერული იყო სცენა ესმასთან, სადაც მამა ეკითხება შეიღოს მის თავგადასავალზე. აქ კორანდო უფრო პოლიციელს, გამოძძიებელ-მოსამართლეს ჰგავდა, ვიდრე მოსიყვარულე მამას, რომელიც გრძნობს, რომ იგი მის წინა დგას, მაგრამ მაინც ვერ ბედავს ამის გამოამჟარავებას, თითქოს ეშინია მეტი სიხარულისაო, მეტი ბედნიერებისაო. სუსტი იყო ზოგიერთი ადგილი ცოლთან.

საუცხოვოდ შეასრულა თავისი როლი ვ. მესხიშვილმა. მ. საფაროვი-აბაშიძისა ჩვეულებრივი სითამამით და ხელოვნებით თამაშობდა. ვ. მელიქოვისას როლი რომ კარგად სცოდნოდა, უკეთ ითავაშებდა. ვ. აბაშიძე თავის როლში არ იყო და ამიტომ მონსენიორი მკრთალად გამოუვიდა... თუმცა საზოგადოდ მთელი როლი კარგად გაატარა. საზოგადოდ წარმოდგენამ კარგად ჩაიარა, მაგრამ საუბე-

დუროდ ხალხი ძლიერ ცოტა იყო. იმედია, რომ დღეს „ხანუმაზე“ ხალხი ბლომად დაესწრება, თორემ თუ ასე გაგრძელდა ხალხის თანაგრძნობა, როგორც აქამდე იყო, დრამატულ კომიტეტს საქმე გაუძნელდება.

წარმოდგენის ბოლოს კ. ყიფიანი ჩირალდნებით და ტაშით გააცილეს.

5. ქართული თეატრი

წარსულ კვირას ქართული დრამატული საზოგადოების დასისძიერ წარმოდგენილი იყო ავქსენტის ცაგარლის 3-მოქმედებიანი კომედია — ფარსი „ხანუმა“ და მეოთხე მოქმედება დრამიდან „თამარ ბატონიშვილი“¹ ბ-ნი კოტე ყიფიანის მონაწილეობით. ა. ცაგარელი და მისი პიესები საკმაოდ ცნობილია ჩვენს მწერლობაში და საზოგადოებაში. „ხანუმა“ არის უკანასკნელი პიესა, რომელშიც ნათლად მოჩანს ყველა ნაკლი და ღირსება პატივცემული დრამატურგისა. როგორც კომედია, „ხანუმა“ სრული არ არის, ეს ავტორს ჩვენზე კარგად უგრძენია და მიტომაც კომედია-ფარსად მოუნათლავს თავისი თხზულება. როგორც წინათ ვთქვით „ხანუმა“ უკანასკნელი ნაწარმოებია ბ-ნ ა. ცაგარელისა და, ვგონებ, შეცდომა არ იქნება ვთქვათ, რომ ამ პიესის შემდეგ შესაძლოა პატივცემული დრამატურგი დაადგეს სულ ახალ გზას, ესე იგი, აგებულება, ფერი, კილო და მანერაც შეცვალოს. საფიქრებელი არის და მოსალოდნელიც, რომ ა. ცაგარელმა „ხანუმით“ თითქმის დაასრულა პიესების ტიპი, იმისთანა როგორც მაგალითად არის თვითონ „ხანუმა“, სუნდუკიანცის „ხათაბალა“ და სხვანი.

წარმოდგენამ საუცხოვოდ ჩაიარა, განსაკუთრებით კარგად შეასრულეს თავიანთი როლები ნ. გაბუნია-ცაგარელმა. მ. საფაროვაბაშიძემ, ვ. აბაშიძემ და კოტე ყიფიანმა. არ იყო ურიგო აგრეთვე ივ. ცაგარელი². ამ ახალგაზრდა არტისტს, თუ შრომას არ დაიზარებს, თამამად შეუძლია თავის ამპლუად აირჩიოს ბებერი რეჟონიორის როლები. გაბედვით და ალაგ-ალაგ ცოდნითაც თამაშობდა თავის როლს ლ. ჩერქეზიშვილისა. მადლობის ღირსნი არიან აგრეთვე ვ. მელიქოვისა, ვ. მესხიშვილი და მ. შიძნაროვისა — ამათი წყალობით პიესის ანსამბლერ, მოქმედ პირთა ურთიერთ თანხმობა, სა-

უცხოვოდ მიდიოდა... კ. მაქსიმოძეს ხანდახან გლუხურ, კილოსათვის რომ არ ეღალატნა, ცუდს ვერაფერს ვიტყოდით მის თამაშობაზე. ხალხი საკმაოდ დაესწრო, მაგრამ საყურადღებო ის არის, რომ ჩვენი მაღალი წოდების საზოგადოების ქაჭანიც არ იყო თეატრში. რა მიზეზია? უფულობა? არა გვგონია...

ქართულ თეატრში დღეს წარმოდგენილი იქნება — „ბედნიერი დღე“ სამ-მოქმედებიანი კომედია სოლოვიოვისა³ და „ოინბაზი“ ვოდევილი ა. ცაგარლისა.

6. სომხური თეატრი

წარსულ 'ორშაბათს ჩვენ დავესწართ სომხურ წარმოდგენას. თამაშობდნენ ალ. დიუმას 4-მოქმედებიან დრამას „ედმუნდ კინს“ ბ-ნ ადამიანის¹ მონაწილეობით.

როგორც ჩვენ ქართველებს, სომხებსაც ამ წელს დაუარსდათ დრამატული კომიტეტი, რომელსაც უკისრია დრამატული 'დასის წინ გაძლოლა, მაგრამ საუბედუროდ ჯერ დასი ხეირიანად არც კი შეუდგენიათ. დასის უხეირობა აშკარად ეტყობოდა წარსულ წარმოდგენას. გარდა ბ-ნ ადამიანისა არავინ არ იყო თავის ადგილზე. გრაფების, გრაფინების და ჰერცოგების მაგივრად რალაც კაცის მსგავსი ავტომატები მოძრაობდნენ სცენაზე. ალაგ-ალაგ გვარიანად თამაშობდა ბ-ნი ავალიანი და ბატონი ტერ-დავითიანი². პიესას სრულებით არ ეტყობოდა რეჟისორის ხელი, ასე წარმოიდგინეო. ფანჯრებიც არ იყო თავ-თავის ადგილას. მაგალითად: სოლომონმა (ავალიანმა) ახალა ფანჯარას იმ განზრახვით, რომ სინათლე შემოსულიყო, მაგრამ ფანჯრის მაგიერ რალაც თალი გამოჩნდა, და კიდევ ბევრ მაგისტანა კურიოზებს შეხვდებოდა კაცი იმ სლამოს. ბ-ნი ადამიანი ედმუნდ კინის როლს ხელოვნურად ასრულებდა, ხოლო უკანასკნელი მოქმედება მეტად ჭარბად მოუვიდა: ის შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა, რომელსაც მოველოდით. ეს ფიასკო იმ გარემოებით აიხსნება, რომ ბატონი ადამიანი ცდილობს იმის მიხედვით, რომ სოლომონი აცხადებს: კინი ჭკუაზე შეიშალაო. ეს შეცდომაა ბ-ნ ადამიანის მხრით, ედმუნდ კინი ალ. დიუმას პიესაში სრულებით არ გიჟდება, არამედ ბრანდება თავდავიწყებამდე. ყველას უნდა მოეხსენებოდეს, და მით უფრო ბ-ნ ადამიანს, რომ გაბრანება და ჭკუაზე შეშლა ერთი და იგივე არ არის...

საკვირველი ის არის, რომ სომხური საზოგადოება სრულებით არ ესწრება წარმოდგენებს და წარსულ ორშაბათს მთელი თეატრითი თიქმის ცარიელი იყო. ეს გარემოება ჩვენ ვერას გზით ვერ აგვიბხსნია, მით უფრო, რომ სომხურ საზოგადოებაში ერთიათად შეძლებულნიც და ფულუბიანიც არიან, ვიდრე ჩვენში.

ხვალ წარმოდგენილი იქნება დრამა „მსხვერპლისათვის მსხვერპლი“³.

7. ორიოდე სიტყვა „ივერიის“ რეცენზენტის მიმართ

ყოველ უბრალო მომაკვდავს მოეთხოვება ცოდნა იმ საგნისა, რომელზედაც იგი სჯას აპირებს, რაზედაც ბაასობს და ლაპარაკობს. ეს უსუსური ჭეშმარიტება ბავშვებსაც უნდა ესმოდეთ და მით უფრო შეგნებული უნდა ჰქონდეს იმას, ვინც ლიტერატორობას ლამობს და თავისი უმეცრების ნაყოფით ავსებს გაზეთის სვეტებს და უცხო კრიტიკული მსჯელობის ნიმუშად ასაღებს შკითხველ საზოგადოებაში. დიახ, უთუოდ უნდა იცოდეს და შეგნებულიც ჰქონდეს, თორემ უამისოდ ყოველი სჯა, ყოველი ბაასი, ყოველი კრიტიკული განხილვა ავადმყოფის ბოდვას წაეგვანება. გიჟის ლოგიკას ედარება. ეს ერთი. მეორე: ყოველი კაცი უთუოდ მართებული უნდა იყოს. ყოველ მის ჭანზრახვას, სურვილს, შენიშვნას სარჩულად აუცილებლად სიფაქიზე, სიწმინდე, კეთილსინდისიანობა უნდა ედვას. ეს მით უმეტესად მოეთხოვება ლიტერატორს, გაზეთის თუ ჟურნალის თანამშრომელს, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში ლიტერატორს შარლათანი ეწოდება, უმართებულო ჭლაბნია დაერქმევა. დიახ, ყველა ეს ასე არის და ასეც უნდა იყოს. მაგრამ ხანდახან, როდესაც პირველი და მეორე გარემოება, ე. ი. უცოდნელობა ერთად მოიყრიან თავს, როდესაც ხელიხელ გაყრილი დაიწყებენ ნავარდობას, თუნდაც ისეთი დინჯი და ჭკუა-დამჯდარი გაზეთის ფურცლებზე, როგორიც არის „ივერია“, მაშინ უბრალო მომაკვდავს ვალად ედება ხმა ამოიღოს ამგვარი ლიტერატორის ასალაგმავად, პირახეული კრიტიკოსის პირასახვევად და ჩვენც მხოლოდ ამიტომ ვიღებთ ხმას.

დავიწყოთ ფაქტებით. „ივერიის“ 215 №-ში დაბეჭდილია რეცენზია ქართულ წარმოდგენაზე, რომელიც გამართული იყო წარსულ კვირას. ბ-ნი უცნობი რეცენზენტი (რადგან წერილს სახელი

არ აწერია, ამიტომ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ რეცენზია რედაქციის ერთერთ ბურჯს ეკუთვნის) რაღაც სასაცილო ავტორიტეტით მთელი გაზეთის ორ სვეტში იმას მოგვითხრობს, თუ რა არის ორიგინალური პიესა, რა სარგებლობა და მნიშვნელობა აქვს შედარებით თარგმნილ პიესებთან და სხვა. ან მთვრალი უნდა იყოს კაცი, ან სრულებით გამოყვეყჩებული, რომ მთელი ერთი საათი იმაზე ილაპარაკოს: ორიგინალური პიესების დადგმა სჯობია ნათარგმნი პიესების წარმოდგენასაო...

ნეტა ვიცოდეთ, სად ეგულება ბ-ნ „ივერიის“ რეცენზენტს ისეთი გულუბრყვილო მკითხველი, რომელსაც არ ესმოდეს ორიგინალური პიესების მნიშვნელობა? მაგრამ თქვენ ის თქვით, რომ როდესაც ბავშვი ისწავლის ხუთჯერ ხუთი რამდენია, მაშინ თავისი თავი არქიმედად მიაჩნია, და ბ-ნ „ივერიის“ რეცენზენტს თავის ქუაში, მსგავსი მსჯელობით, ამერიკა ხელახლა აღმოუჩენია.

„ბედნიერი დღე“ თვით რუსებსაც არ მოსწონთ, თუმცა მას დრამატურგ ოსტროვსკისა და სოლოვიოვის სახელიც აწერიაო“. ჩვენ არ ვიცით სად, ან რომელი წყაროებიდან ამოიკითხა ბ-ნმა რეცენზენტმა ასეთი დასკვნა, ხოლო ეს ჭეშმარიტებაა, რომ ბ-ნმა რეცენზენტმა იმდენად იცის რუსების თეატრის და დრამატული ხელოვნების ისტორია, რამდენადაც ცაგარლის აკოვამ საპოლიტიკო ეკონომია. ასეთი ტყუილი, როგორიც ბ-ნმა რეცენზენტმა გამოაცხო, ამ ჩვენ „სიცრუის დროშიაც“ იშვიათი მოვლენაა. „ბედნიერი დღე“ რუსულ რეპერტუარში ერთ უკეთეს პიესად ითვლება და 1876 წლიდან მოყოლებული დღევანდლამდე არც ერთ სცენას არ მობეზრებია და ესეც რომ არ იყოს, „ივერიის“ 22 №-ში „ბედნიერი დღე“ მხიარული პიესაა და მაყურებლები ბევრიც აცინაო. ამას ბ-ნი რეცენზენტი ამბობდა ამა წლის 29 იანვარს და 7 ღვინობისთვის კი სულ სხვა კილოზე ჭიკჭიკობს. რა მიზეზია? უთუოდ ისა, რომ ახლა პეტის მეტად ძალა დაუტანებია ჭკუისათვის.

შემდეგ ბ-ნი „ივერიის“ რეცენზენტი ბრძანებს, ქართულ დასს ნათარგმნი პიესების თამაშობა არ შეუძლიაო. ამის მთქმელი, უეჭველია, ქართულ წარმოდგენებს სრულებით არ დასწრებია. თუ ბ-ნი რეცენზენტი ამის წინააღმდეგ კრინტსაც დასძრავს, ჩვენ ვეცდებით ფაქტებით დავარწმუნოთ იგი. ეს კიდევ არაფერი: ბ-ნი რეცენზენ-

ტი თანდათან უფრო ტოპავს სიცრუის და პირადობის მორევში და აი რასა ბრძანებს თვითონ პიესის თამაშობაზე: „განა ჰგვანდა ქ-ნი გაბუნია-ცაგარელი ფოჩტმეისტერის ცოლს?“ და პასუხად ბრძანებს, არაო. ამას ამბობს ის კაცი, რომელიც იანვარში ისევ იმ — „ივერიის“ 22 №-ში წერს გაბუნია-ცაგარელზე: „მშვენიერი იყო ფოჩტმეისტერის ცოლის როლში ნ. გაბუნიას ქალი“. ნეტა რას მოასწავებს ასეთი ასკინკილობა ბ-ნ რეცენზენტის მხრით? უთუოდ იმას, რომ იანვარში ბ-ნ რეცენზენტის ფულურო ლოგიკაში ზენა ქარი ჰბერავდა და ღვინობისთვეში კი ქვენა ქარი... შემდეგ: „აბა აქვე ამის მაგიერ ქართულად თავი დაეხურა და შავ წამოსასხმელში გამოსულიყო, მაშინვე ისევ იმ ხანუმას წარმოიდგენდით, რომელიც წარსულ კვირას ნახეთო“. აფსუს ლოგიკავ. მართალია, ბ-ნო — „ივერიის“ რეცენზენტო, თქვენ ბევრი რამ შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ და ეს სრულ თქვენს უფლებათაშია და ასეც იქცევით კიდევ. ხოლო გარწმუნებთ, რომ თუ წარმოდგენა ასეთი შეურყეველი საბუთია სინამდვილისა, მაშინ ნეტარხსენებული გოგოლის ავქსენტი ივანიჩ პოპრიშჩინი¹ მართალი ყოფილა, რადგან თავისი თავი ესპანეთის მეფედ ჰქონდა წარმოდგენილი, სწორედ ისე, როგორც თქვენ, თქვენი თავი რეცენზენტად წარმოგიდგენიათ. რა განსხვავებაა თქვენსა და პოპრიშჩინის შორის? მხოლოდ ის, რომ პოპრიშჩინი გიყების ხალათით „სრა სასახლეში“ დასეირნობდა. თქვენ კი „ივერიის“ რედაქციაში დაგიმკვიდრებიათ ბინა და მის ფურცლებზე ნავარდობთ. თუ მართლა, ბ-ნო „ივერიის“ რეცენზენტო, თქვენმა წარმოდგენამ ფოჩტმეისტერის ცოლის მაგიერ „ხანუმა“ წარმოგიდგინათ, მაშინ აი რას გირჩევთ: როდესაც ფორთოხლის ჰამა მოგინდეთ, კარტოფილი ლეჭეთ და თან ლიმონს უსუნეთ... წარმოდგენა კი თავისას იმოქმედებს და ფორთოხლის გემოს მოგაგონებთ... სამწუხარო და დიახაც სამწუხაროა თქვენი წარმოდგენის სიფიცხე.

ერთი კურიოზი კიდევ და მოვრჩებით კიდევ. თქვენ, ბ-ნო რეცენზენტო, ბრძანებთ: „მესხიშვილს, ჯერ ერთი ნამდვილი ექიმის სახე გაეკეთებინაო“ კეთილ ინებეთ, ბ-ნო რეცენზენტო, და აგვიხსენით ჩვენ, უბრალო მომაკვდავს, რა არის ან რას ნიშნავს ეს კლასიკური ფრაზა: ნამდვილი ექიმის სახე? განა ექიმებს სხვა რამე არაჩვეულებრივი, განსაკუთრებული სახე აქვთ, და თუ მართლა

აქვთ, სად მოიპოვებოან ის ექიმები? რომელ სახელმწიფოში არიან, რომელ ქვეყანაში?... უეჭველია, ესეც თქვენი წარმოდგენის ბრალია: უთუოდ თქვენი ფიცხი წარმოდგენა წარმოგიდგენდათ ნამდვილი ექიმის სახეს!.

ბ-ნო „ივერიის“ რეცენზენტო, სხვა რომ არა იყოს რა, სიცხვილია! ტყუილი კი არ უთქვამს ვ. კუროჩკინს² ერთ თავის ლექსში, რომელსაც თქვენ გიძღვნით, ბ-ნო რეცენზენტო:

Друг мой, вот, тебе совет:
Если хочешь жить на свете, —
Свежим воздухом дыши
Без особенных претензий;
Если глуп, так не пиши,
А особенно рецензии.

8. ქართული თეატრი

წარსულ კვირას ქართული დრამატული საზოგადოების დასმა წარმოადგინა ორი კომედია: პირველი — „ბაქი-ბუქი“, ფრანგულიდან გადმოკეთებული ანასტასია თუმანიშვილის მიერ¹ და მეორე — „დროებით სიყვარული“² რუსულიდან გადმოკეთებული დ. ერისთავის მიერ.

„ბაქი-ბუქში“ თავიდან ბოლომდე გატარებულია ერთი აზრი და ამიტომ პიესა ბევრს იგებს მაყურებლის თვალწინ. მოქმედების სწრაფი მიმდინარეობა, სიცხოველე და სიმარტივე აადვილებს პიესის თამაშობას, არც გაჭიანურებული ლაპარაკი, არც ერთხელ გადაკრილი გზიდან გადახვევა, არც უმნიშვნელო და მოსაწყენი სცენები არ ღალავენ მაყურებლის მოთმინებას. ასეთი პირობები დიდ ღირსებად ჩაეთვლება ყოველ პიესას, მეტადრე ამ ჩვენს „ლიტერატურული ციებ-ცხელების დროს“. კომედიაში აშკარად იხატება ბაქიბუქობა, თვალთმაქცობა ყოველივე მისი ამპარტავნობით, სიცრუით და სასაცილო კვებნა-მედიდურობით. პიესის ენა სალი და მსუბუქია, თუმცა ხშირად იმეორება სიტყვა „მაგრამ“. რომელიც ყურს ძლიერ ეჩოთი-რებოდა.

დიდი ხელოვნებით და ცოდნით შეასრულა რეჟინოვის როლი ვ. აბაშიძემ, მეტადრე მშვენიერი იყო პირველი მოქმედების იმ აღ-

გილებში, სადაც იხატებოდა კრძალვისა და სიხარბის გრძნობანი. უნდა ენახა კაცს, რანაირი კილოთი, რანაირი კმაყოფილებით, ალტაცებით და დაკმაყოფილებული თავმოყვარეობით ამბობდა ბ-ნი აბაშიძე სიტყვას „ჩემო ძმაო“. ჩვენ ბ-ნი აწყურელი პირველად ვნახეთ ბებრის როლში და ვერ ვიტყვით, რომ კარგად შექსრულდებოდა თავისი როლი... არ იყვნენ ურიგო ქ-ნნი გაბუნია-ცაგარელი და მძინაროვი. ვ. მესხიშვილს სცენაზე თავი კარგად ეჭია. მაქსიმოძე ჯერ კიდევ ვერ დაეჩვია როლის თავიდან ბოლომდე, ერთგვარად, ერთნომიერად გატარებას. აქტიორი იმას უნდა ცდილობდეს, რომ ტიპის შესაფერ კილოს არ აუწიოს, თორემ შთაბეჭდილება ფუჭდება. მაქსიმოძე ერთ ფრაზაში ხანდისხან ათჯერ გამოიცვლის კილოს... სასურველი იქნება, რომ ამას ჯეროვანი ყურადღება მიაქციოს მაქსიმოძემ, მით უფრო, რომ ეს ადვილი გასასწორებელია: საჭიროა როლის ხმამაღლა, ერთს რომელსამე გადაჭრილ კილოზე კითხვა.

ახალგაზრდა ქალის, მაშოს როლს თამაშობდა სცენაზე ახლად გამოსული ქ-ნი ცაგარელი, ახალგაზრდა მოთამაშემ სასიამოვნო ზემოქმედება იქონია მაყურებელზე. სასურველი იქნება, რომ ბ-ნმარევისორმა რომელიმე უფრო ძნელ როლში გამოუშვას ქ-ნი ცაგარელი.

„დროებით სიყვარული“² ბევრჯერ უნახავს საზოგადოებას და ყოველთვის მშვენიერად ჩაუვლია ამ პიესის წარმოდგენას მ. საფაროვი-აბაშიძის წყალობით. მაგრამ წარსულ წარმოდგენაზე პატივცემული არტისტი — ქალი სწორედ შეუდარებელი იყო, მეტადრე პირველ მოქმედებაში განუსაზღვრელ ალტაცებაში მოიყვანა მთელი თეატრი თავის ჭკვიანი, დახელოვნებული და მიმზიდველი თამაშობით. ყოველ მის სიტყვას, ყოველ მიხრა-მოხრას, ყოველ ნაბიჯის გადადგმას ალტაცებაში მოჰყავდა დიდი და პატარაც და ამ ნამდვილი ესთეტიკური დაკმაყოფილებისათვის ღირსეულადაც დააჯილდოვა ხალხმა ტაშით და ვაშას ძახილით. კარგად თამაშობდა მ. მძინაროვისა თავის როლს. ურიგო არ იყო აგრეთვე ვ. მესხიშვილი ხიმიკაშვილის როლში. ივ. ცაგარელს ეტყობოდა, რომ როლი მთლად ვერ დაეძლია. ოთხშაბათს წარმოდგენილი იქნება „ესპანელი ვაჭარი“ კომედია ხუთ მოქმედებად.

9. რუსული თეატრი

წარსულ შაბათს რუსულ სცენაზე დადგმული იყო მეიერბერის ოპერა „დინორა“, ხოლო სიმღერა იტალიურ ენაზე იყო. საუცხოვოდ შეასრულა თავისი როლი ქ-ნმა კლიამენსკაიამ.² საზოგადოდ მას მშვენიერი და მაღალი ხმა აქვს და დინორას როლი ხომ განსაკუთრებით მაღალ ხმას თხოულობს. პატივცემული არტისტი — ქალი ათჯერ გამოიყვანეს სცენაზე ტაშის კვრით და ვაშას ძახილით. არ იყო ურიგო აგრეთვე ბ-ნი იაკოვლევი³ და თვით ბ-ნი რიადნოვიც⁴ კომიკურ კარენტინის როლში.

კვირას წარმოადგინეს ახალი რუსული ოპერა „მაზეპა“⁵. ეს ოპერა დიდ ხელოვნებას თხოულობს მოთამაშეთაგან და ამიტომ ბ-ნი იაკოვლევის მეტი ვერაფერს ახერხებდა როლების ჭეროვანად წარმოდგენას. ალაგ-ალაგ არა უჭირდარა ბ-ნ ვოლჩანოვსკის, თუმცა კოჩუბების როლი ამ არტისტის უკეთეს როლად ჩაითვლება. ყველაზე ცუდი ქ-ნი კრანოვისა იყო.

10. ქართული თეატრი

წარსულ კვირას ქართული დრამატული საზოგადოების დასმა წარმოადგინა კნ. ბარბაღე ჭორჯაძის 3-მოქმედებიანი კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „სუსტი მხარე“. „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, როგორც კომედია, როგორც სარკე საზოგადოებისა, მეტად სუსტი და მკრთალია, თუმცა ალაგ-ალაგ ეტყობა ავტორის სურვილი საზოგადო სატკივარის, დღიური ვარამის შეხებისა. რაც უნდა იყოს, პატივცემულ კნ. ბარბაღე ჭორჯაძისას ეტყობა რომ თვალის, ყურის და კალამის უჭრის... ეს კი სასიამოვნო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ჩვენს უსუსურ დრამატული მწერლობითი ასპარეზზე, მით უმეტეს. რომ დრამატურგად ამ შემთხვევაში ქართველი ქალი გამოდის. უმთავრეს როლებს ამ პიესაში ასრულებდნენ ივ. ცაგარელი, ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია-ცაგარლისა და მ. საფაროვ-აბაშიძისა.

ივ. ცაგარელს პასუხსაგები როლებისათვის არც ღონე და არც გამოცდილება. მოსდევს, ავეტიკას როლში ვ. აბაშიძე ჩვეულებრივად საუცხოვო რამ იყო, მ. საფაროვ-აბაშიძისამ თალალას უფერული როლი ჩინებულად წარმოადგინა და ერთ ადგილას თავის ამ

ხანაგს ნ. გაბუნია-ცაგარლისას დიდი სამსახური გაუწია, როცა ამ უკანასკნელმა ოსანა თალაღად მონათლა... გაბუნია-ცაგარლისა მაქთალას როლს კარგად თამაშობდა, მაგრამ როლი რომ უკეთ სცოდნოდა და წამდაუწუმ რა ჰქვიან, რა ჰქვიან, რომ არ ეხმარა, უფრო დიდ შთაბეჭდილებას იქონიებდა მაყურებლებზე. ერთი შენიშვნა კიდევ: სად გაუგონია გაბუნია-ცაგარლისას, რომ სცენაზე ადამიანს თვალში აფურთხებდნენ?... ასეთი „რეალიზმი“ ცოტა არ იყოს სამარცხვინოა... აქ უადგილო არ იქნება ერთი გარემოება აღვნიშნოთ. ბარბაღე ჯორჯაძის კომედიაში გამოყვანილი მაქანკალი მაქთალა ძლიერ წააგავს ავქსენტი ცაგარლის ხანუმას, ასე რომ, ზოგს ღვიძლი დები ჰგონია. ალაგ-ალაგ რომ დავაკვირდეთ, ფრაზებიც, სიტყვებიც და ტირადებიც კი გვანან ერთმანეთს, მაგალითად ის ადგილი, სადაც მაქთალა ამბობს: რამდენი გონჯი გამისაღებიო და სხვა... თუ მეხსიერება არ მალატობს, „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ უფრო ადრე არის დაწერილი, ვიდრე „ხანუმა“... ვ. მელიქოვისას თავისი როლი რომ უფრო გამორკვევით გამოეთქვა, უკეთესი და-სასიამოვნოც იქნებოდა. რაც შეეხება იმას, რასაც „ივერიის“ რეცენზენტი ამბობს, რატომ გონჯად და ბრუციანად არ ჰქონდა სახე გაკეთებულიო, ეს ჩვენი ფიქრით შემცდარი აზრია. სცენა ემტერება ყოველგვარ გარეგნულ სიგონჯეს, სიმანჩიჯეს და მართალიც არის. არა თუ სცენაზე, არამედ კერძო ცხოვრებაშიც კი გვეზარება ბრძების და დასახიჩრებულების ნახვა. მაქსიმოძე მოურავის როლში და აწყურელი გლეხის სოსიას როლში კარგები იყვნენ. ჩვენ ბ-ნი აწყურელი პირველად ვნახეთ გლეხის როლში და გვეშინოდა, მაგრამ შიში უსაფუძვლო გამოდგა.

ვოდვეილი „სუსტი მხარე“ მეტად მხიარულად წარმოადგინეს. დივერტისმენტში ვ. მესხიშვილმა წაიკითხა ვანტანგ ორბელიანის ლექსი „გელათი“ და პირველი შემთხვევისათვის კარგი იყო. სასურველი იქნება, რომ ვ. მესხიშვილმა მოამზადოს რამდენიმე ლექსი სცენისათვის, მით უფრო, რომ ჩვენ ჯერ არც ერთი ხეირიანი და არც უხეირო ლექსების მკითხველი არა გვყავს, მესხიშვილს კი, როგორც წარსულ კვირას შევატყუეთ, ლექსების კითხვა ადვილად შეუძლია, რადგან საუცხოვო მელოდიური ხმა აქვს, ნ. გაბუნია-ცაგარლის სიმღერა „ჭმუნვის მახვილი“ მეტად სუსტი იყო. ამის მი-

ზეზი თითონ პატივცემულ არტისტ ქალს ჩვენზე უკეთ უნდა მოეხსენებოდეს.

წარსულ ოთხშაბათს ქართულმა დასმა წარმოადგინა ოთხმოქმედებიანი დრამა „ცოლი მეუღლე“¹. ამ პიესაში იხატება ნამდვილი ცხოვრება, ყოველივე მისი ავ-კარგიანობით, ყოველივე მისი პროზით და პოეზიით. უმთავრესი დედააზრი პიესისა იხატება ორ სიტყვაში, რომელსაც ამბობს უკანასკნელ სცენაში გიორგი ბედკრულაძე: „მე ვამტყუნებ შენს მშობლებს, შენს აღმზრდელებს“. გარყვნილი, მედიდურობით გაბერილი, გაკოტრებული კნ. ბარბაღე მახარაძის ქალი „კნიაჟნა ნინო“, გაფუჭებული დედის აღზრდით და დედის შესაფერი საზოგადოებით, ცოლად მიჰყვება პატიოსან, მაგრამ სუსტი ხასიათის მუშაკს ყმაწვილ კაცს და, რა თქმა უნდა, პირველი მეუღლეობას ვერ უწყევს თავის ქმარს, რომელიც „ქრთამების აღებას არ კადრულობს“ და ბედნიერად დაწყებული ცოლქმრობა მეტად უბედურად თავდება...

საგანგებოდ შეასრულეს თავისი როლები ვ. მესხიშვილმა და საფაროვ-აბაშიძისამ, პირველმა სუსტი, უღონო, პატიოსანი ყმაწვილი კაცის როლი და მეორემ, — ქარიანი, გაფუჭებული, უგულო ბალების და „ვეჩერების“ მოყვარული ქალის როლი. ორივეს ეტყობოდა როლების დაკვირვება და გონების თვალთ გაზომვა როლების ხასიათებისა, თუმცა ბ-ნ მესხიშვილისაგან უფრო მეტს მოველოდით. მეტად ხელოვნურად თამაშობდნენ აგრეთვე ნ. გაბუნია-ცაგარლისა და ვ. აბაშიძე. ორივენი ჩვეულებრივი სიმართლით, ერთზომიერებით და ადვილად არდგენდნენ თავიანთ როლებს, თუმცა გაბუნია-ცაგარლისა როლის ცოდნაში მეტად კოქლობდა და ალაგ-ალაგ ხასიათის მართლწარმოდგენას ძლიერ შორდებოდა. მაგრამ დაფნის გვირგვინი ამ საღამოს ღირსეულად დაიჩემა მ. ლეონიძისამ, გიორგის დედის მარიამის როლში. დიდი დრამატიზმით და მწვავე გრძნობებით შეასრულა პატივცემულმა არტისტმა ქალმა შვილთან გამოთხოვების სცენა. მთელი თეატრი ააშფოთა, ყველა დიდიც და პატარაც ატირა, ასეთი წუთები სცენაზე იშვიათი მოვლენაა და ბედნიერია ის არტისტი, ვინც მაყურებელში გამოიწვევს ცრემლებს თავისი გრძნობიერი თამაშობით... კ. მაქსიმოძემ თავისი როლი უფრო ცუდად ითამაშა, ვიდრე ჩვენ მოველოდით. საზოგადოდ პიესამ

საგანგებოდ ჩაიარა და ღმერთმა ჰქნას, რომ ასე გაგრძელებულიყოს დასის საქმე. ხალხი კი ძალიან ნაკლებად დაესწრო პირველ წარმოდგენას და მეტადრე მეორეს: სალაროში სულ შვიდთუმანანახევარი შემოსულა; კომიტეტს კი ყოველი წარმოდგენა არა ნაკლებ ცხრა-ათი თუმნისა უჯდება...

11. ქართული თეატრი

ქართული დრამატული დასი ჩვეულებრივად მეცადინეობს და დღედღეზე უფრო მეტ მაყურებლებს იწვევს თეატრში. ამიტომ იმედია, რომ ხალხი თანდათან უფრო შეეჩვევა თეატრში სიარულს. მაგრამ ერთი გარემოება ხალხის ასეთ თანაგრძნობას ცოტა არ იყოს ფრთებს შეჰყვეცავს, საქმე ის არის, რომ აგერ მესამე თვე გადის, რაც ქართული დრამატული საზოგადოების დასი წარმოდგენებს მართავს. აგერ მეთოთხმეტე წარმოდგენა სრულდება, მას აქეთ რაც სეზონი გაიხსნა და ჯერჯერობით ერთი ახალი პიესაც არ უნახავს ჩვენს თეატრს. ჩვენი აზრით ეს გარემოება დიდ დანაშაულებად უნდა ჩაერიცხოს დრამატული კომიტეტის გამგეობას... ჩვენ გამოვტყდებით და გულწრფელად ვიტყვით, რომ თუ დღეს ხალხი თეატრში დაიარება, იმიტომ კი არა, რომ თეატრის საქმე მართლა საგანგებოდ იყოს დაყენებული, არამედ იმიტომ, რომ დახმარება უნდა და ამიტომ არც დროს და არც ფულებს ზოგავს.

მართლაც, რომ დავაკვირდეთ, რა უნდა იწვევდეს ხალხს თეატრში? მართალია, ჩვენი დასის არტისტები მეტად ხელოვნურად თამაშობენ და ყოველთვის სასიამოვნოა მათი ნახვა სცენაზე, მაგრამ რაც გინდა დახელოვნებული და სასიამოვნო თამაშობაც იყოს, თუ კი ხშირად იმეორებთ, ხელოვნებას ფასი ეკარგება და სიამოვნების სიმართლაც მალე ჩლუნგდება. ტყუილად კი არ უთქვამს ჩვენს დიდებულ პოეტს: „ოდეს ტურფა გაიფდეს, აღარ ღირდეს აღარც ჩირად“.

საზოგადოთ ჩვენს თეატრში სულ ერთი და იგივე ხალხი დაიარება და ამიტომ საკვირველი არა არის-რა, რომ ყველა მაყურებელმა კარგად იცის რას იტყვის ამ და ამ სცენაში მ. საფაროვ-აბაშიძისა, როგორ კისკისს მორთავს, როგორი სიკეკლუციით გადმოუბღვერს

ხალხს, კარგად იცის აგრეთვე როგორ გაშლის ხელებს ნ. გაბუნია-
ცაგარლისა, სად დადგება, როგორ მიაყრის ქოქოლას, ან რა სასაცი-
ლო სახეს გაიკეთებს ვ. აბაშიძე, ან კიდევ რომელ ადგილს წაივლებს
ხელს თმაში მესხიშვილი და სხვა და სხვა. იმ პიესებს, რომელთაც
დრამატული კომიტეტი უწყალოდ აჯაგლაგებს, ყოველი მაყურებე-
ლი იცნობს და ბევრმა ზეპირადაც იცის მთელი სცენები, მონოლო-
გები და დიალოგებიც. მაშ რაღა დარჩა ხალხის მოსაზიდველად?—
თითქმის არაფერი.

რით უნდა აიხსნას ასეთი უყურადღებობა რეპერტუარის შესა-
ხებ დრამატული კომიტეტის მხრივ? ნუ თუ ახალი პიესები არ მოე-
პოვება? თუ ორიგინალური არ არის, ნათარგმნი და გადმოკეთებუ-
ლები ხომ ბლომად იშოვება. ამბობენ ნათარგმნი პიესებზე ხალხი
არ დაიარება. ჩვენი ფიქრით ეს შემცდარი აზრია. ჩვენ ხშირად და-
ვსწრებივართ გადმოკეთებულ (ესე იგი გადმოთარგმნილ) პიესებს
და ხალხიც ბლომად გვინახავს თეატრში. ან იქნება ახალი პიესები
იყოს და კომიტეტს ეზარება ახალის მომზადება, მოთამაშეთა გაწვრ-
თნა და სხვა. მაშ რაღა მაქნისია თეატრის რეჟისორი? ერთი სიტყ-
ვით, კითხვები ბევრია და პასუხს კი ვერც ერთ კითხვაზე ვერ მივი-
ღებთ: ასე თუ ისე, მაინც, ყოველ შემთხვევაში კომიტეტი სუს-
ტობს და ეს სისუსტე ვგონებ სამუდამო სნეულებად გადაიქცევა.

დროა, რომ კომიტეტმა რეპერტუარზე იფიქროს. თორემ სეზონ-
ი თავდება, სულ თხუთმეტი-ღა წარმოდგენა დარჩა სეზონის ბო-
ლომდე და თუ ნახევარ სეზონში თოთხმეტ წარმოდგენაში ერთი
ახალი პიესა არ იყო დადგმული, არა გვგონია, რომ მომავალშიც რა-
მე გამოდნეს... ამიტომ ნუ ეწყინება ჩვენი გულწრფელი შენიშვნა
და ვისაც სურვილიც აქვს და ღონეც მოსდევს — იგულისხმოს.

12. რუსული თეატრი

რუსული თეატრის საქმე, როგორც მკითხველებს მოეხსენებათ,
მეტად უფერულად მიდიოდა და ბოლოს საქმემ იქამდე მიაღწია,
რომ ბ-ნმა ფითუაშვილმა ანტრეპრენიორობას თავი დაანება და ოპე-
რის იღბალი დირექციის ხელში გადავიდა. მიზეზი ამისა იყო საზოგა-
დოების გულგრილობა. საწყალი საზოგადოება. ყოველ შემთხვევაში
საზოგადოებას ამტყუნებენ, ყველაფერს მის გულგრილობას აბრალებ-

ბენ. ეს შემცდარი აზრია. მართალია, საზოგადოებას არ ეპატიება როდესაც იგი გულგრილად ეკიდება ასეთ საქმეს, როგორც არის თეატრი, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ გულგრილობა შედეგია რაიმე მიზეზისა. მიზეზი კი ამ შემთხვევაში არის დასის უვარგისობა. მაყურებელი თეატრში დადის სიამოვნების მიღებისათვის და როცა ფულს იძლევა, იმიტომ კი არა, რომ საქველმოქმედო განზრახვით იყო გამსჭვალული, არა, ქველმოქმედებას მაგ შემთხვევაში ადგილი არა აქვს. თუ კი თეატრი რიგზე არის დაყენებული და მართლა სიამოვნების წყაროდ არის გადაქცეული, მაშინ, ჩვენ დარწმუნებული ვართ, საზოგადოებაც საკმაოდ გამოიჩენს თანაგრძნობასა და ბლომდაც ივლის თეატრში. ბ-ნ ფითუაშვილის ანტრეპრიზას კი ამ მხრივ თავის მოწონება არ 'შეუძლია. ახლა ვნახოთ, როგორი გამგებლობის ნიჭს გამოიჩენს თვითონ თეატრის დირექცია დირექტორად ამჟამად არის ბ-ნი როგე. მოვიცადოთ, ვნახავთ.

6 2 4 3 3 3 2 0

13. დ ი ძ ც ი ა

აქტიორის ხელოვნება მომეტებულად ლაპარაკობითი-ბაასობითი ხელოვნებაა. ლაპარაკისათვის საჭიროა ენა და მერე ხმა. ხმა და ენა საზოგადოდ ყველას აქვს, მაგრამ აქტიორს ეჭირვება სრულე-ბით სხვანაირი: ხმა, ესე იგი ისეთი, რომელიც გამოხატავდეს ყოველ-გვარ გულის და სულის მოძრაობას, მაგალითად, გვიჩვენებდეს ტი-რილს, მრისხანებას, წუხილს, დაცინვას, ალერსს, სიყვარულს, მღელ-ვარებას, ვნებით საესე ჩურჩულს, მრისხანე ქუხილს, ნარნარ მხურ-ვალე თანაგრძნობას, ჯავრიან გრგვინვას, ერთი სიტყვით აქტიორს უნდა ჰქონდეს ხმა მუსიკალური, ჰარმონიული, პოეზიით სავსე, მე-ლოდიური, ასეთი ხმა იშვიათია. კიდევ ეგ არის მიზეზი, რომ ას აქ-ტიორში ერთს, ნამდვილი არტისტული ხმის პატრონს ძლივსღა შე-ხვდებით ხოლმე.

მაგრამ აქტიორისათვის როდი ემარა მარტო მუსიკალური ხმა. რაც გინდა იშვიათი და ჰარმონიული ხმა იყოს, თუ კი გავარჯიშე-ბული და შემუშავებული არ არის, არასოდეს არ იქონიებს ჩვენზე ჯეროვან შთაბეჭდილებას. კარგ ხმას კარგი გავარჯიშებაც ეჭირვება. ამ შემუშავებას და ხელოვნურ ლაპარაკს ჰქვიან დიქცია. დიქციას საგნად აქვს ხმის ტექნიკური მხარის გაუმჯობესება, ისე რომ არც ერთი წინადადება, არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ასო, ერთი მარც-ვალი შეუმჩნევლად არ დარჩეს მაყურებლის და გამგონისათვის — ერთი სიტყვით დიქცია ასწავლის აქტიორს დალაგებულ, გამორ-კვეულ და აზროვან ლაპარაკს. როგორც წერა-კითხვას ეჭირვება სწავლა და შრომა, აგრეთვე ხეირიან სასცენო ლაპარაკსაც ეჭირვება დიდი დაკვირვება და შესწავლა. სიტყვა კერძოდ და ლაპარაკი საზო-გადოდ ყოველთვის უნდა ეთანხმებოდეს მდგომარეობას. ადამიანის მდგომარეობა, როგორც გარეგნული, აგრეთვე შინაგანი, როგორც ყველამ ვიცით, ხშირად იცვლება ხოლმე, ესე იგი, დამშვიდებული

მდგომარეობიდან ადამიანი ხან აღტაცებაში შედის, ხან მღელვარებაში, ხან სიხარულში და სხვა, არისდაგვარად ხმაც ემორჩილება ადამიანის მდგომარეობას, მით უფრო, რომ ხმა ადამიანის სულია ერთი უმთავრესი ვექილთაგანია. ამისათვის ხმა, მდგომარეობისდაგვარად ხან აიწევს, ხან დაიწევს, ხან აკანკალდება, ხან დაღუმდება და სხვა...

ყველა ეს და ბევრი სხვა ამისათანა აუცილებელი საჭიროებანი ნათლად გვიმტკიცებენ, რომ აქტიორს ეჭირვება დიქციის შესწავლა, რომელიც ისეთ საჭიროებას შეადგენს აქტიორისათვის, როგორც თარზე დაკვრისათვის სიმების კომართვა. ჩვენ ვეცდებით ჩვენი ძალღონის შესაფერისად დიქციის შესწავლის ზოგიერთი საშუალებანი მოვნახოთ და იმავე დროს ამ ჩვენს წერილს მოკლე და მარტივი დიქციის თეორიის ხასიათი მივცეთ.

დიქციის ტექნიკურ მხარეს შეადგენს ხმა, გამოთქმა.

ჩვენი ხმა ისეთივე მუსიკალური იარაღია, როგორც საზოგადოდ ყველა სამუსიკო იარაღი, ხოლო ჩვენი ხმა უფრო მდიდარია, უფრო ძვირფასია და ყველა მუსიკალურ იარაღზე დახლოვნებული და უმჯობესია.

ორგანო ხმისა იმით განირჩევა სხვა ჩვენი ორგანოებისაგან, რომ ხმა არასოდეს არ დაიბადება კაცის უნებურად. ადამიანი მაშინ ლაპარაკობს, როდესაც სურს ლაპარაკი; მე ამით ის მინდა ვთქვა, რომ კაცი სმენას და ყურადღებას ვერ ისწავლის და ლაპარაკს კი ყოველთვის (რა თქმა უნდა, თუ კი მოიწადინებს) იმიტომ, რომ ლაპარაკი კაცის სურვილზე და ნებაზე არის დამოკიდებული. მაგალითად, როცა გინდა ხმას ასწევ, დასწევ, აამაღლებ-დააყრუებ, გაიციინებ, დაიყვირებ, მოკლედ, რომ ვთქვათ, ხმა არის ისევე ის ქნარი, რომელზედაც მცოდნეს სურვილისამებრ შეუძლია სხვადასხვა ხმები დაუკრას, სულ სხვადასხვა რიგად ააქლეროს ზოლმე.

ჩვენი ხმა იყოფა სამ ნაწილად: პირველი — დაბალი, მეორე — შუათანა და მესამე — მაღალი ხმა. დიდი ცოდნა და დაკვირვება გჭირვება აქტიორს, რომ ამ სამში ერთი რომელიმე ხმა იხმაროს. ყველაზე კარგი და უსაჭიროესი არის შუათანა ხმა — დაბალი ხმა უფრო ძლიერია (არა სიმალლით, არამედ მნიშვნელობით და ძალით) მაღალი ხმა უფრო მშვენიერი და ბრწყინვალეა.

ყველა გამოჩენილ დრამატულ არტისტს მომეტებულად შეუთან-
ხმა ჰქონდა. „უშუათანოხმოდ ვერც ერთი არტისტი სახელს ვერ
მოიხვეჭსო“, ამბობს საფრანგეთის გამოჩენილი არტისტი მოლე¹
და მართლაც, ვერაფერი ვერ შეედრება შუათანა ხმას. ამ ხმის ნქო-
ნე აქტიორს შეუძლია ყოველგვარი გრძნობის გამოხატვა.

დიდი სიფრთხილე მართებს აქტიორს დაბალი და მაღალი ხმის
ხმარებაში. უზომოდ და გაურჩევლად ხმარება ან პირველის ან მეო-
რისა ყოველთვის შთაბეჭდილებას აფუჭებს და მავნებელიც არის,
და აი რა მიზეზით: ვთქვათ აქტიორმა დაიწყო როლი მაღალი ან და-
ბალი ხმით — რადგან ეგ ხმები ჩვეულებრივი არ არის, მაშასადამე
ძნელიცაა. სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ აქტიორს მალე ელღე-
ბა ყელი, მერე თავი და, რა თქმა უნდა, თუ კი ერთხელ თავი
დაიღალა, მაშინ ფიქრიც და მოსაზრებაც ძნელდება — მაგისი შე-
დეგი ადვილი გასაგებია: თავის მოქანცვას გონების დაფანტვა მოს-
დევს, მაშასადამე, როლის დავიწყება და უხვირო თანაშობაც, გარ-
და ამისა, ამ ორი ხმის ხშირად ხმარებით მაყურებელიც იქანცება;
უკეთ რომ ვთქვათ, შთაბეჭდილება უჩლუნგდება.

სულ სხვა არის შუათანა ხმით ლაპარაკი. აქ მაყურებელი მად-
ლობელი რჩება და აქტიორიც კმაყოფილია, ამასთანავე არც
იღლება.

აქ საჭიროდ ვხედავ ისიც ვთქვა, რომ ბევრი იმ აზრისანი არი-
ან, თუ ხმა არა მაქვს, ვეცდები რომ ვიქონიოვო. პატიოსანი და კე-
თილი, მაგრამ მათ სამწუხაროდ უნდა გამოგიტყდეთ, რომ ეგ ასე
ადვილი შესაძლებელი არ არის და თითქმის ამაო ცდილობაცაა.

აქტიორს თუ კარგი ხმა აღარა აქვს, სჯობს სცენას თავი და-
ანებოს. ხმის შეძენა შეუძლებელია. საჭიროა, რომ აქტიორს ბუნე-
ბითვე ჰქონდეს ხეირიანი ხმა, რომ შრომით და ვარჯიშობით უფრო
გაიუმჯობესოს. გამოჩენილი გენიოსი — არტისტი ედმუნდ კინი² ამ-
ბობს: „ხმას ვერსად ნახავ და ვერც შეიძენ, ამას ის ამტკიცებს, რომ
ხმის დაკარგვა შეიძლება და პოვნა კი შეუძლებელიაო, ეგ მე ჩემს
თავზე გამოვცადეო“. მართლაც კინს ბოლო დროს ლოთობისაგან
და ფუჭი ცხოვრებისაგან ხმა სულ დაეკარგა.

ხშირად ლაპარაკის დროს აქტიორი იღლება და მით შთაბეჭდი-
ლებას აფუჭებს. ვისაც დიქცია შეუსწავლია, ის თავის დღეშიაც არ
დაიღლება წარმოდგენის დროს. და აი რადა: დიქცია შეეხება აგრე-

თვე სუნთქვას და სუნთქვის უცოდინარობით კი წარმოდგება დაღ-
ლილობა. ჩვენ ვსუნთქავთ ასე: ერთი სუნთქვით შეგვაქვს ჰაერი
ფილტვებში და მეორეთი კი გამოგვაქვს ხოლმე, და თუ ეგ სუნთქვა
ზომიერია, ლაპარაკისაგან დაღალვა სცენაზე ყოვლად შეუძლებე-
ლია. ერთ გამოჩენილ არტისტს ჰკითხეს: რად არ იღლებით, როდესაც
თქვენ ადინარო? იმიტომ არ ვიღლები, რომ სუნთქვა ვიციო.
მიუგო არტისტი. ახლა ვნახოთ სუნთქვა როგორი უნდა, რომ აქ-
ტიორი არ დაიღალოს. მაგრამ აქ სჯობია საფრანგეთის გამოჩენილ
არტისტს ტალმას⁸ დავუგდოთ ყური: „აქტიორი, რომელიც ლაპარაკის
დროს იღლებს, ის სახელს ვერას გზით ვერ გაითქვამს. ამ
სენის ასაცილებლად საკმარისია, რომ აქტიორმა ყოველი ლაპარაკის
დროს ხმოვან ასოებზე ზომიერად ისუნთქოს, სანამ შეეჩვევა
სცენისათვის შეთვისებულ ზომიერ სუნთქვას“.

ტალმას რჩევა მეტად საყურადღებოა და ადვილი ასასრულე-
ბელიც, მაგრამ ჩემი აზრით ყველა ხმოვან ასოზე სრულებით საჭი-
რო არ არის სუნთქვა. სრულად საკმარისიც იქნება, თუ აქტიორი
გაივარჯიშებს ამ ასოებზე: ა, ე, ო, უ. ეს ოთხი ასო ისეთი თვისე-
ბისაა, რომ მაგათი გამოთქმისათვის უთუოდ პირი დიდად უნდა გა-
იღოს და მაშასადამე ჰაერს თავისუფლად შეუძლია ფილტვებში შე-
სვლა-გამოსვლა, გარდა ამისა, ამ ბგერების წარმოთქმის დროს ვერც
მაყურებელი შეამჩნევს შესუნთქა აქტიორმა ჰაერი თუ გამოსუნ-
თქა. აქედან აშკარად ჩანს, რომ აქტიორს ცოტა შრომა უნდა, რომ
ერთი უბედურებათაგანი — დაღალვა აიცილოს და იმავე დროს
კარგად შეასრულოს ხოლმე თავისი როლიც. ხანდახან აქტიორი პა-
თეტიკურ ადგილებში თავდავიწყებაში შედის, ცხარდება, ჭავრობს,
ყვირის, როლიც შეცდება კიდევ, მაგრამ ეს ისეთი უბედურება არ
არის, როგორც ისა, როდესაც აქტიორი იღლებს, რადგან, როგორც
წინათ ვთქვით, დაღლილობას თამაშობის გაფუჭება მოსდევს ხოლ-
მე. ერთი სიტყვით, კანონიერი, ზომიერი სუნთქვა კარგი დიქციისა-
თვის ისეთ საჭიროებას შეადგენს, როგორც დაბნეულ, დახლართულ
ტყეში მოკლე ბილიკების ცოდნა.

დიდი და თითქმის უპირველესი მნიშვნელობა აქვს აქტიორი-
სათვის აქცენტაციას—ესე იგი კილოს და გამოთქმას. კარგ გამოთ-
ქმაზე დამყარებულია წინადადების გაგება, აზრის მიხვედრა, სიტყ-
ვების სიმახვილე და სიმშვენიერე, სისუფთავე და სიცოცხლე. როგორ

უნდა მიაღწიოს აქტიორმა ასეთ გამოთქმას? აი რას გვასწავლის დეკლამაციის პროფესორი რენიე: „დაჯექით თქვენი მეგობრის წინ, დაიწყეთ სრულებით ჩუმად, უხმოდ სიტყვების მარცვლებით გამოთქმა. ეცადეთ რომ ყოველი ასო, ყოველი მარცვალი გამოჰკრით, მნიშვნელობით გამოთქვათ, ისე რომ თქვენი ლაპარაკი ჩურჩულს მიჰგვანდეს, მაგრამ ჩურჩული გარკვეული უნდა იყოს. ილაპარაკეთ ასე რამდენიმე ხანი და დამერწმუნეთ, რომ ერთი ორი თვის შემდეგ—თქვენ მშვენიერი, გარკვეული გამოთქმა გექნებათ“ და მართლაც, ეს მარტივი საშუალება ერთი საუკეთესოთაგანია. ამ უკანასკნელ დროში ასეთი საშუალება კიდევ მიღებულია მუნჯების სასწავლებელში, სადაც სუნთქვით და ტუჩების აწევ-დაწევით კითხულობენ სიტყვის ასოებს, სიტყვებს და მთელ აზრებსაც. თუ კი აქტიორი ამ შრომის საგანს მიაღწევს, მაშინ მას ადვილად შეუძლია თავისი ხელოვნება წინ წასწიოს. ამის გარდა სიტყვას ეძლევა ძალა და აზრი, ენერჯია და სხვა ყოველგვარი მნიშვნელობაც. კარგი გამოთქმა ხანდახან უხეიროდ თამაშობას შველის. ბევრი მაგალითები ყოფილა, როდესაც დაბალი და სუსტი ხმის აქტიორს, რომელსაც ვერც შუათანა და ვერც მაღალი ტონების ატანა შეეძლო, კარგი გამოთქმის წყალობით დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია მაყურებელზე.

ბევრჯერ აქტიორს საქმეს უფუჭებს კილო. ეგ ადვილი ასაცდენია, თუ კი შრომას არ დაზარდება, საქირთა უკეთესი მწერლების ნაწარმოებთა ხმამაღლა კითხვა. საზოგადოდ მაღალი ლაპარაკი და ლექსების ხმამაღლა კითხვა დიდ სარგებლობას აძლევს აქტიორს. თუ აქტიორს მხედველობაში აქვს ნამდვილი ხელოვნების მსახურება და ამასთან სახელის მოხვეჭაც, მაშინ ის როდი უნდა გაექცეს სწავლას და შრომას, ურომლისოდ არამც თუ ხელოვნების მსახურება, არამედ სამოვრის აღუღებაც კი ძნელდება.

ხმა დიდი საუნჯეა, მაგრამ დაუხელოვნებელი, გაუფარჯინებელი ხმა ისეთივე ნაკლოვანებაა, როგორც ხმის უქონლობა. ხშირად მოხდება, რომ აქტიორს მშვენიერი ხმა აქვს, მაგრამ ხმის ხმარება კი არ იცის: ან გაურკვეველად ლაპარაკობს, ან მეტის მეცადინეობით ხმამაღლა ლაპარაკობს და სრულებით არყევს აზრების მნიშვნელობას, ან ხმოვანი ასოები უხმო ასოებს ყლაპავენ და ამრიგად სიტყვა სრულებით იკარგება. ერთი მხრივ, თითქოს მაღალი ხმით ლაპარაკი უნდა მოგვწონდეს, რადგან ყოველი სიტყვის გაგების საშუალებაა

გვაქვს, მაგრამ, თუ კარგად დავაკვირდებით მაღალ ლაპარაკს, მაშინვე მივხვდებით მის აკვარგობას. საზოგადოდ მაღალი, ერთნაირი, ერთზომიერი ლაპარაკი მალე მოგვწყინდება ხოლმე და ესეც რომ არ იყოს, მაღალი ლაპარაკი ისეთ ხმაურობას ახდენს ყურში, რომ სმენას და ყურადღებას გვიქანცავს და ბოლოს ეგ დაღლილობა ტანჯვად გადაგვექცევა ხოლმე. აქტიორმა უნდა ბევრჯერ გასინჯოს თავისი ტონი, რათა ნამდვილ კილოს, სწორ ტონს დაადგეს. აი ერთი მაგალითი: გამოჩენილი არტისტი დავით გარიკი⁴ მეფე ლირის როლს თამაშობდა და მესამე მოქმედებაში, სადაც თავის ქალს გონერილას წყევლის, პათეტიკურად, ხმამაღლა ლაპარაკობდა—საზოგადოდ ამ ადგილში ყველა აქტიორი ხმამაღლა ლაპარაკობს, მაგრამ ერთხელ რეპეტიციასზე ხმა წაუვიდა და ნება უნებლიედ იძულებული იყო ნელა—ჩუმი, გარკვეული ხმით ეთქვა თავისი როლი. წარმოიდგინეთ რანაირი შთაბეჭდილება მოახდინა თავის ამხანაგებზე, არტისტებზე, ყველა იქ მყოფი აატირა—ისეთი გრძნობიერი და ნამდვილი ტონით იყო თქმული მთელი მონოლოგი. ეს მაგალითი აშკარად გვიმტკიცებს, რომ აქტიორს დიდი სიფრთხილე მართებს ტონებზე არჩევაში და ხანდიხან, სადაც მაღალი ხმა საჭირო გვგონია, დაბალი, უტყუარი ხმა უფრო მომეტებულ და ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ხოლმე.

ზოგს, ხშირად კარგი ხმის მქონე აქტიორს, სჭირს ერთი უბედურება—ეგ არის ბლუობა, ენაჩლუნგობა. მე იმ ბლუებზე არ ვამბობ, რომელნიც ერთი საათის განმავლობაში ერთ სიტყვას ვერ იტყვიან ხოლმე, ისინი ვერასოდეს აქტიორად ვერ გახდებიან. არა, მე ვამბობ იმისთანებზე, რომელნიც „ლ“-ს და „რ“-ს ერთიმეორეს ურევენ ხოლმე. ეგ ნაკლოვანება ადვილი შესასწორებელია, თუ კი პატარა შრომა დაიდება. აქ ისევ იმ გენიოს არტისტ ტალმას მივმართოთ: „არის ოთხი ასო, რომელიც ენის წვერით წარმოითქმება. ესენია დ. ლ. ტ. რ. თავდაპირველად წარმოთქვით დ, მერე ლ. ეგ ორი ასო ადვილი წარმოსათქმელია. მერე ეგ ორი ასო მალ-მალე უნდა წარმოსთქვათ, მაგალითად: ერთ წუთში 20, 30 და 40-ჯერაც. შემდეგ მიუმატეთ მესამე ასო ტ და ისევ აუჩქარეთ გამოთქმას, მერე მიუმატეთ მეოთხეც რ და ნელ-ნელა დაიწყეთ, ისე რომ თითო ასოს გამოთქმა შეგეძლოთ, თუ კი ვერ მოხერხდა ისევ დაიწყეთ: დე-ლე-ტე-რე-და ეცადეთ, რაც კი შესაძლებელია, აუჩქაროთ გამოთქმას, მერე

რე შუაში დასვით: დე-რე-ტე-ლე, პერე წინ რე-დე-ტე-ლე, ბოლოს შეაერთეთ სამი ასო-დტრ-ისე რომ გამოთქმა ბარაბანის (დოლის) დაკვრას ემსგავსებოდეს. ამის შემდეგ მოაცილეთ დ შერე ტ. დარჩება რ. სცადეთ ეს საშუალება და წარმატებას შე გპირდებით“. სწორედ რომ საუცხოვო რჩევაა და ადვილი შესასრულებელიც. თვითონ ტალმა ძალიან ბლუობდა, მაგრამ ეგ ნაკლოვანება ამ საშუალებით გაისწორა. ასო ლ ცოტა აძნელებს საქმეს. მაგრამ ამასაც მოეღება ბოლო, თუ კი აქტიორი მოიწადინებს: აიღეთ სიტყვები სადაც არის „ლ“ მაგალითად: „ლული“, „ლალი“ და „მალ-მალ“ წარმოთქვით ხოლმე — შემდეგ აიღეთ სიტყვები სადაც „ლ“ და „რ“ არის, მაგალითად: რული, კრული, სრული, და ისევ იმ სწრაფი გამოთქმით ეცადეთ დახელოვნდეთ. ბევრს შველის აგრეთვე სიმღერა, სადაც „ლ“ და „რ“ ხშირად იმეორება ხოლმე. რ-ს ხელოვნურ ხმარებას ჰქვია ვიბრაცია და მართლაც იმისთანა სასიამოვნო არაფერია, როდესაც აქტიორი მართალი და სწორი ვიბრაციით ლაპარაკობს.

ხშირად აქტიორი „ზ“ მაგიერ „ს“ ხმარობს: ამ ასოების არევა როგორც სიტყვას, აგრეთვე აზრსაც აფუჭებს და აქტიორის ლაპარაკი სტვენასა ჰგავს ხოლმე; ზოგს კი „ს“ ხმარება სულ არ შეუძლია. მაგალითად, ჩვენი მდბიო ხალხი ლაპარაკობს ასე: კოპტანტილე, პრიპტავი, პტაქანი, რომტომა, ქრიპტინე და სხვა. ამის გასწორება ძალიან ადვილია. ამ ორ ასოს „ზ“ და „ს“ წარმოთქმის დროს ენის წვერი უთუოდ ზევითა წინა კბილებს მიებჯინება და მაშინ „ს“ და „ზ“ გამორკვევით ისმის, პირიქით, როდესაც ენის წვერი სხვადასხვა მიზეზის გამო, კბილებს გარეთ გამოდის ხოლმე, მაშინ ეგ ორი ასო სრულიად იკარგება: ახლა როგორც ვხედავთ მიზეზი უბრალო ყოფილა და მისი აცდენაც უბრალო საშუალებით შეიძლება. აქტიორმა უნდა ხშირად ავარჯიშოს თავისი ენა ამ ორი ასოს წარმოთქმით, ისე რომ ენის წვერი კბილების გარეთ არ სცილდებოდეს და მაშინ დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეგ ნაკლოვანება უთუოდ გასწორებული იქნება.

საზოგადოდ თუ აქტიორს რომელიმე ასოს წარმოთქმა უჭირდება, გავარჯიშებას შეუდგეს, ასჯერ, ათასჯერ წარმოთქვას ძნელა ასო, სანამ სწორ გამოთქმას არ დაეჩვევა. ურიგო არ არის აგრეთვე მთელი ანა-ბანას თვითო ასოებით გამოთქმა და დახშირებული გა-

მეორება. ეგ ადვილი მოსახდენია და იმავე დროს სასარგებლოც. დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე აქტიორისათვის სიტყვების მარცვლებით გამოთქმას (ყალიბებადგენად), რომ ამ საშუალებით თანდათან შეეჩვიოს ძნელი სიტყვების მკაფიოდ გამოთქმას.

გარდა ხსენებულ საშუალებათა, ძლიერ კარგია აგრეთვე ენის ვარჯიშობა ანუ გიმნასტიკა. დაიდგინა წინ სარკე და გამოყავით ენა, ეცადეთ რაც კი შეგიძლიათ ძალიან გამოყოთ. შემდეგ მიაბრუნეთ მარჯვნივ, მერე მარცხნივ, ბოლოს ასწიეთ ზევით, მერე ქვევით, ერთი სიტყვით იქამდე გრიხეთ და აწვალეთ ენა, სანამ არ დაიღლოთ. ამ ოპერაციის შემდეგ დაიწყეთ ძნელი მარცვლების წარმოთქმა. აქ ჩვენ არ ვასახელებთ ძნელ მარცვლებს და არც შეიძლება, მათი დასახელება, რადგან ყოველ აქტიორს თავისებურად ეძნელება ასო და თავისი ნაკლოვანება აქვს, რომელიც თითონაც კარგად იცის, (ხოლო უმთავრეს და საზოგადოდ ძნელ ასოებზე ჩვენ კიდევ ვთქვით ამას წინათ) საზოგადოდ ყოველი ნაკლოვანება ადვილი შესასწორებელია შრომით და ბეჯითობით.

ჩვენს ყოველდღიურ ლაპარაკში ხშირად გავიგებთ ხოლმე ასეთ სიტყვებს: „რა ტკბილად ლაპარაკობს, რა ტკბილი ხმა აქვსო“. აქ სიტყვა ტკბილი იმიტომ არის ნახმარი, რომ ნიშნავს სასიამოვნოს, რომელიც ნება-უნებლიედ გულსა ხვდება. მიდის სულის საძირკვლამდე და იქიდან თანაგრძნობას გვიღვიძებს და გვიწევს ხოლმე გარდა ამისა ეგ ტკბილი ლაპარაკი ადვილი გასაგებიცაა და ყველა ეს „ლაპარაკს ტკბილად“ ხდის. ასეთი ტკბილი და გასაგები ლაპარაკის მოხერხებას ჰქვია აქცენტაცია და ინტონაცია.

აქცენტაცია შეეხება გამოთქმის გარკვეულობას, მის გაუმჯობესებას, სიტყვის, ენის ტექნიკას, კილოს გასწორებას.

აქცენტაცია გვასწავლის სიტყვის ისეთ სწორ გამოთქმას, რომელიც მიღებულია ლიტერატურაში და მწერლობაში, ყველამ კარგად იცის, რომ იმერელის და ქართლელის ლაპარაკი ძლიერ განსხვავდება კილოთი ანუ აქცენტით. სწორი აქცენტით ან ლიტერატურული კილოთი გამოთქმას უნდა უეჭველად დაეჩვიოს აქტიორი, რომ მის სიტყვებს სისუფთავე და ხელოვნური სიმშვენიერე ეტყობოდეს. ამის დაჩვევა ადვილია. თუ თვითონ კარგად არ იცის ქართული ენა, უნდა სთხოვოს კარგ მცოდნეს, რომ წაუკითხოს უკეთესი ადგილები ჩვენი მწერლობიდან — ლექსები ან მოთხრობები.

ეცადეთ ყური კარგად დაუგდოთ, მერე წაკითხული თქვენვე წაკითხეთ ხმამაღლა და აუ შეგამჩნიათ შეცდომები, სთხოვეთ რომ გაგისწოროთ. ასეთი რეპეტიცია ათჯერ რომ მოახდინოთ, მეთერთმეტეჯერ, დარწმუნებული იყავით, თქვენ დახელოვნებით შეგიძლიათ სხვებსაც გაუსწოროთ და ასწავლოთ კიდევ სწორი აქცენტაციით კითხვა და ლაპარაკი.

აქტიორს ხშირად ისეთი როლების თამაშობა მოუხდება ხოლმე, სადაც ხმას უმთავრესი ადგილი უჭირავს; მაგალითად ჩვილი კაცის როლი, უძღურის, ან ცხოვრების ტვირთქვეშ მოზნეკილი კაცის როლი სრულებით სხვანაირ ხმას თხოულობს. რა თქმა უნდა, მაგისტანა როლებისათვის აქტიორმა უნდა მოძებნოს ისეთი ტონები, რომელნიც როლს, ან ტიპს ან ხასიათს უხდებოდეს, ეთანხმებოდეს მდგომარეობას, წლოვანებას, წოდებას და ვითარებას. ეს ძნელი საქმეა, მაგრამ აქტიორი აქაც იპოვის გამოსავალ გზას, თუ ჯეროვანი დაბეჯითებით და გულმოდგინებით შეუდგება თავისი მოვალეობის აღსრულებას.

როგორც წინათ ვთქვი, აქტიორის ხმაზე დამოკიდებულია როლის ან ხელოვნურად შესრულება, ან სრულიად გაფუჭება, მეტადრე მაშინ, თუ როლი აქტიორისაგან თხოულობს ხმის სიუხვეს. ეგ ხმის სიუხვე და სიმდიდრე აქტიორს უნდა იმ როლებში, სადაც საჭიროა ათასნაირი გრძნობების გამოხატვა, ხმაში ხან ტირილი, ხან წყენა, ხან სიხარული უნდა მოისმოდეს. ასეთი სხვადასხვაგვარ გრძნობათა ხმით გადაცემას და მის საშუალებას ჰქვია ტემბრი, ესე იგი გრძნობათა ისეთი გამოსახვა, რომელიც აშკარად უნდა გვიჩვენებდეს ხასიათის ან ტიპის სულიერ მდგომარეობას.

ტემბრთან უთუოდ საჭიროა მოდულაციაც, ესე იგი ერთი ტონიდან მეორე ტონზე შეუმჩნეველი, ზომიერი გადასვლა. ხშირად ასე მოხდება, რომ როლის აღსრულების დროს აქტიორმა ბევრი სხვადასხვა გრძნობა უნდა დაგვიხატოს, გრძნობანი და მდგომარეობანი ყველა თვითთულად იქნება კარგადაც იქნეს წარმოდგენილი, მაგრამ ამით საქმე როდი თავდება, უთუოდ საჭიროა, რომ აქტიორი ერთი ხმიდან მეორე ხმაზე ისე ხელოვნურად გადავიდეს, რომ არამც თუ მაყურებლებმა, არამედ თვითონაც არ შეამჩნიოს გადასვლა ერთი ხმიდან მეორეზე, ანუ ტონების ზომიერი მიმდინარეობა, ესე იგი მოდულაცია.

თუ აქტიორი სწორი აქცენტაციით, ტემპრით და მოდულაციით ლაპარაკობს, კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ იგი დახელოვნებულია დიქციაში. შესაძლებელია, აქტიორმა ყველა ზემოხსენებული დიქციის პირობანი იცოდეს, მაგრამ მაინც ვერ მოახდინოს ჭეროვანი შთაბეჭდილება. სცენაზე ლაპარაკი მეტად ძნელი და რთულია. შეიძლება აქტიორის ლაპარაკი, გამოთქმა ტექნიკის მხრივ კარგიც იყოს, მაგრამ, ვიმეორებთ, მარტო ეგ არ კმარა. საჭიროა აგრეთვე აქტიორმა თავის ლაპარაკს სული შთაბეროს, სიტბო მისცეს, გრძნობა და აზრი შთანერგოს, რომ ცხოველი გამოთქმით თამაშობის დროს მოგვეცეს სრული ილუზია, ესთეტიკური დაკმაყოფილება. ყველამ კარგად იცის, რომ ერთი და იგივე წინადადება სულ სხვადასხვა ნაირად უნდა წარმოითქვას. ზოგს ისე შეუძლია ღვთის წყალობა გითხრას, რომ იქნება ამ წყალობისათვის კარგი სილაც უთავაზო. რა მიზეზია? მიზეზი ის არის, რომ ყოველი სიტყვა კერძოდ და ყოველი წინადადება საზოგადოდ შეიძლება ითქვას სხვადასხვა ტონით, სხვადასხვა ხმით, სხვადასხვა გრძნობით. ხმა იმიტომ არის ყველა მუსიკალურ იარაღზე უმჯობესი, რომ რაც გინდა და რაც გსურს, ის შეგიძლია ამ ბუნებრივი მუსიკის საშუალებით გადასცე და გაუზიარო შენს მსმენელს.

ხერხს, რითაც აქტიორი სიტყვებს აცხოველებს, აზრს აფრთოვანებს და გრძნობით იწვევს ჩვენს თანაგრძნობას და ყურადღებას, ამ ხერხს, ამ საშუალებას ჰქვია ინტონაცია. სრულებით მცირე და უბრალო ხმის აწევასზე ან დაწევასზე დამოკიდებულია ეფექტის მოხდენა წარმოდგენის დროს, განსაკუთრებით პათეტიკურ ადგილებში. აქტიორის ნებაყოფლობაშია ერთი რომელიმე სიტყვას ან წინადადებას მეტი ყურადღება მიაქციოს ან მალე წარმოთქვას, ან კი სულ ჩუმად ან ხმამაღლა, ან ყველა ერთად სხაპასხუპით.

საზოგადოდ დიქცია და კერძოდ ინტონაცია უფრო მეტ დაკვირვებას და ცოდნას თხოულობს მოთამაშისაგან, ვიდრე რომელიმე ოპერის არიის სიმღერა. ერთ მცირე მარცვალს, რომელზედაც აქტიორი ან გაჩერდება, ან მალე წარმოთქვამს, შეუძლია სრულებით გააფუჭოს მთელი წინადადება, პირიქით, თუ ისევ ის მარცვალი ან სიტყვა სხვა დროს ჭეროვანი და მართალი ინტონაციით წარმოითქმის, მაშინ სულ სხვა ხასიათს და მნიშვნელობას მისცემს, გააცხო-

ველებს და გააზროვნებს სიტყვას, წინადადებას და როლის ხასიათსაც.

კარგი ტემბრის და მოდულაციის შექმნა შეიძლება ხშირი სიმღერით. საზოგადოდ სიმღერა აქტიორმა ცოტად მაინც უთუოდ უნდა იცოდეს; ჯერ ერთი, ყურთა სმენის გასავარჯიშებლად საჭიროა, რადგან სმენას ერთობ დიდი მნიშვნელობა აქვს აქტიორის ხელოვნებაში, მეორე სიმღერა ხმას ასუფთავებს და ანაზებს, აძლევს ძალას სიწმინდეს და ტემბრი და მოდულაცია ხომ განსაკუთრებით სიმღერით კეთდება. ურიგო არ იქნება, რომ აქტიორმა სიტყვები და ხანდისხან მთელი მონოლოგებიც მღერით ისწავლოს. ამ საშუალებით სამნაირ სარგებლობას მიაღწევს: როლის და ძნელი მონოლოგების მტკიცედ შესწავლას, გარკვევით გამოთქმას, ტემბრის და მოდულაციის გაუმჯობესებას.

საქმეს უფრო აძნელებს ინტონაცია, აქ აქტიორს ჟვითონ საკუთარი ნიჭი და ზედმიწევნა უნდა ეუბნებოდეს: რა ადგილი რანაირი ინტონაციით თქვას. საზოგადოდ კი როგორც სიმღერა, აგრეთვე ხშირი გამეორება სხვადასხვა ტონით ერთი და იგივე წინადადებისა, ინტონაციას ძალიან შველის. ეგ ხშირი გამეორება აუცილებელია სწორი ტონის მიჩვევისათვის, გარდა ამისა, ძლიერ კარგია, რომ უცხო პირს წააკითხოთ თქვენი როლი, კარგად ყური დაუგდოთ და დააკვირდეთ მკითხველის ინტონაციას, თქვენს უფლებაშია სწორი ტონების დასაკუთრება და ყალბის უარყოფა. მერე მეორეს, მესამეს და მეოთხესაც სთხოვეთ წაკითხვა, სანამ ყოველი მხრით არ გაიგებთ როლის შესაფერ ინტონაციებს. ეგ უკანასკნელი რჩევა ფრიად საჭირო და სასარგებლოა არამც თუ მარტო დიქციის გასასწორებლად, არამედ როლის შეგნებისათვის და ხელოვნური თამაშობისათვისც.

დეკლამაციაში დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე სასვენ ნიშნებს. საზოგადოდ ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებში სასვენ ნიშნებს არა მარტო მეორე ადგილი უჭირავთ და აქტიორს ხომ მომეტებული დაკვირვება მართებს ნიშნების სმარებაზე, რადგან უამისოდ კითხვა და ლაპარაკი სწორი, ხელოვნური დეკლამაცია ყოვლად შეუძლებელია. მიიმეს, წერტილს, კითხვით, გაკვირვებით ნიშნებს ყოველს თვითეულად თავისი დანიშნულება და ხასიათი აქვს.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში და წერა-კითხვაში ნიშნების დასმა და ხმარება გრამატიკით შეისწავლება ხოლმე, მაგრამ აქტიორს საქმე ცოტად უჭირდება, რადგან ზემოხსენებული ნიშნები აქტიორმა ხმით ისე უნდა გვიჩვენოს, ათქოს მაყურებელი თვალით ხედავს, რომ ამ და ამ ადგილას ეს და ეს ნიშნები ზის. რა თქმა უნდა, რომ ეგ ადვილი არ არის და მაგაში დახელოვნება აქტიორს შეუძლია მხოლოდ პრაქტიკით. საჭიროა უკეთეს დრამატულ და პოეტურ ნაწარმოებთა ხშირი კითხვა, შესაფერი ყურადღების მიქცევა ნიშნებზე და ამასთან ყველა ნიშნის ხმით გამოხატვა, ესე იგი დროზე შედგომა, შეჩერება, ხან გაკვირვება და სხვა.

ჩვენ შეგვეძლო ამ მოკლე აღწერით გაგვეავებინა წერილი დიქციაზე, მაგრამ კიდევ დაგვრჩა ერთი საგანი, რომელიც ჩვენი აზრით ძლიერ საჭიროა. ეგ არის რიტმი.

რიტმი ლაპარაკში ან დეკლამაციაში არ ნიშნავს მუსიკალურ რიტმს, ან განზომიერებას (ТАКТ) და აი რატომ: თუ აქტიორი რომელიმე წინადადებას ან როლს წარმოთქვამს მშვენიერი, სწორი მოდულაციით, ჯეროვანი აქცენტაციით, რბილი ტემბრით, ერთსიტყვით დეკლამაციის ყოველივე წესებს დაიცავს, მაგრამ იმავე დროს, თუ წინადადება მოკლებული იქნება რიტმს, მაშინ ჩვენ დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი ლაპარაკი ჯეროვან შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს თუნდაც, როგორც წინათ ვთქვით, დიქციის ყველა კანონი და წესი დაცული ჰქონდეს.

არისტოტელი⁵ თავის „რიტორიკაში“ აი რასა წერს:

«Рассуждая о голосе, можно установить, что он соразмеряется с каждой страстью, которую требуется изобразить — то сильной, то слабой, то средней, — смотря по тому, которое он в состоянии принять — то острой, то важной, то посредствующей, смотря по некоторым ритмам, подходящим ко всякому данному сюжету, в которых различаются обыкновенно три оттенка: величие, гармония и размер».

აქედან შკითხველი დაინახვს, რომ რიტმი როდია ზომიერება, არამედ რიტმში იხატება დიადობა, ჰარმონია და ზომიერებაც. და მართლაც, რიტმი არის ლაპარაკის სული, რომელიც მდგომარეობის დაგვარად იცვლება და იმავე დროს ცვლის თვით ლაპარაკის ხასიათს,

მის მიმდინარეობას, ერთი სიტყვით აძლევს ისეთ ფერს, რომელშიაც თვითონ არის შეღებილი.

საინტერესო ცნობას გვაძლევს აგრეთვე ფილოსოფოსი პლატონი⁸:

«Движения музыкальные сродственны движениям нашей души. Музы даровали нам музыкальную гармонию, чтобы доставить нам возможность соразмерить соответственно и подчинить законам беспорядочные движения нашей души, подобно тому, как они даровали нам ритм для изменения и улучшения манер большинства людей, лишенных размеренности и граций».

აქედანაც აშკარად ჩანს, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს რიტმს არამც თუ ლაპარაკისათვის, არამედ ჩვენი საყოველთაო მოძრაობისათვის, მიხრა-მოხრისათვის.

რიტმი საზოგადოდ ბუნების ყოველ მოვლენაში მოიპოვება: ქარის ქროლვაში, წვიმაში, წყლის მიმდინარეობაში, სიარულში და სხვა. აი სხვათა შორის ციტერონის⁷ აზრი: **„В падении капель мы можем заметить некоторый ритм, а в течении стремительного потока мы не можем“**.

და მართლაც, ყოველივე ზომიერს მიმდინარეობაში უთუოდ მოეპოვება რიტმი. ურიტმოდ არაფერს არ ექნებოდა სილაზათე და ჰარმონია ესე იგი, სიცოცხლეს მოკლებული იქნებოდა.

ჩვენი სუნთქვა ისევ ის ზომიერი მიმდინარეობაა, ჩვენი ხმა ლაპარაკის დროს თავისებურად ჰყოფს ამ ზომიერ მსვლელობას და ეს განყოფვა, განაწილება ლაპარაკის მიმდინარეობისა არის თვით რიტმი, უკეთ რომ ვთქვათ, რიტმი არის ჩვენი გულისთქმა. ჩვენი სულის ჰარმონიული ხმა. აქ სჯობია მოვიყვანოთ მეშუსიკე-კრიტიკოსის მატის ლიუსის სიტყვები: «Ритм состоит в том, что сильные и слабые звуки располагаются попеременно таким образом, что время от времени, по прошествии некоторых правильных или неправильных промежутков, какойнибудь звук представляет слуху ощущение отдыха остановки, более или менее полного конца. Звуки наполняющие промежутки между двумя отдыхами или остановками и составляют собственно ритм или часть ритмического построения. Но каким образом полу-

თუ აქტიორმა ყველა ზემომოყვანილი რჩევით და საშუალებით მიაღწია ხელოვნურად ხმის ხმარებას, ესე იგი დახელოვნდა და გაიწვრთნა სასცენო გამოთქმაში, ეს კიდეც მას ნებას არ აძლევს თავისთავი ნამდვილ დეკლამატორად ჩასთვალოს, ეგ დიდი შეცდომა იქნებოდა. აქტიორმა ამით მიაღწია მხოლოდ სწორ კითხვას, დიქციის ტექნიკას; მაგისტანა აქტიორს შეუძლია მთელი ხუთი, ექვსი საათი იკითხოს, არც თვითონ დაიღალოს და არც მსმენელები დაღალოს, მაგრამ ვიმეორებთ, მარტო ეგ როდია საკმარისი. საჭიროა ნიჭი დეკლამაციისა, სასცენო ტალანტი.

სასცენო ლაპარაკი სულ სხვანაირი ლაპარაკია და დიდად განირჩევა ჩვენი საყოველღეო ლაპარაკისაგან. ზოგნი და თითქმის მომეტებული ნაწილი, როგორც აქტიორთა შორის, აგრეთვე საზოგადოებაში, იმ აზრისანი არიან, ვითომც სცენაზე ისე უნდოდეს ლაპარაკი, როგორც კერძო ცხოვრებაშიო. ჩვენი აზრით ეს შეცდომითი შეხედულებაა და ესეც რომ არ იყოს, აქტიორს მაინც ეჭირვება კითხვის და ლაპარაკის სწავლა, რადგან ასში ერთი ძლივსდა ანერხებს ხეირიან ლაპარაკს. ჩვენი საყოველღეო ლაპარაკი სასცენო ლაპარაკისაგან დიდად განირჩევა და აი რატომ: აბა ერთი წამობრძანდით ჩვენს თავადაზნაურთა ყრილობაზე, ან ბანკის სხდომაზე, რას დაინახავთ? წამოდგება რომელიმე, თუ ორატორი არა, მისი მსგავსი მაინც, და დაიწყებს ლაპარაკს. კარგად დააკვირდით. მისი მიხრა-მოხრა, მისი ხმა, მისი ლაპარაკის კილო, თავის დაჭერა და ბევრი სხვა მაგვარი სრულიად არა ჰგავს იმ ლაპარაკს, როდესაც იგივე ორატორი შინ ან ქუჩაში გემუხაიფება. რა მიზეზია? მიზეზი ის არის, რომ საზოგადოების წინაშე ლაპარაკი და ნაცნობების ან მეგობრების წინაშე ერთი და იგივე არ არის. იქნება მიბასუხონ, რომ აქტიორი ტიპებს ადგენს და მაშასადამე ცხოვრების და საზოგადოების სწორი ნიმუშები და სურათები უნდა გვიჩვენოს და არც ლაპარაკში უნდა მოშორდეს სინამდვილესო. კეთილი და პატიოსანი, ჩვენ ხომ ამის მოწინააღმდეგე არა ვართ და არც ვიქნებით, ხოლო ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ სცენა მხოლოდ სცენაა და არა თვით ცხოვრება, აქტიორის ხელოვნება არის მიბაძვა, განხორციელების ხელოვნება და არა თვით უტყუარი, ნამდვილი სიცოცხლე, ნამდვილი ბუნება. გარდა ამისა, სცენა არის ხელოვნების სადგური, სადაც მის მსახურებს საგნად დაუდვიათ და ვალად უყისრიათ გემოვნების გახსნა,

სიმშვენიერის აღორძინება, მაშასადამე განუწყვეტელი შრომა და გარჩევა უვარგისისა ვარგისისაგან, მშვენიერისა უშნოსაგან. ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში კი ლაპარაკი სავსეა სხვადასხვა ელემენტებით, რომელნიც სცენაზე რომ გადმოტანილ იქნეს, სულ ერთიანად გააფუჭებდა შთაბეჭდილებას და ხელოვნების მნიშვნელობასაც. აქტიორის ლაპარაკი და თამაშობაც იმდენად უნდა იყოს რეალური, ესე იგი, მარტივი, ნამდვილი, რამდენადაც სცენას მოუხდება და ხელოვნებაც ითხოვს. თუ მხედველობაში ვიჭონებთ, რომ სცენა და ყოველი დრამატული ნაწარმოები არის ხელოვნება, ჩვენ აშკარად დავრწმუნდებით, რომ სასცენო ლაპარაკს სრულებით სხვა ხასიათი და კილო აქვს, ვიდრე ჩვენს საყოველღეო ლაპარაკს. მსახიობი კოლი სიბერი: «Сохранить середину между высокопарностью и безцветностью речи, приковать внимание слушателей скорее нравственной силой, чем простым возвышением голоса — вот самая трудная из всех достижимых целей». და მართლაც, რამდენი ხერხი, მეცადინეობა და ნიჭი ეჭირვება აქტიორს, რომ თავისი ლაპარაკით ყურადღება მიიქციოს და იმავე დროს ეგ ლაპარაკი ხელოვნური, მშვენიერი იყოს.

ლეგუვე ურჩევს აქტიორს: თუ კარგი დიქცია გინდათ, პატარა ყმაწვილებისაგან ისწავლეთო: იმათ ისეთი სწორი, ისეთი მართალი, უტყუარი ინტონაცია აქვთ, რომ ბევრი ნიჭიერი აქტიორი ინატრებდა მათ ხმასო. არ გაგიგონიათ ბავშვების ლაპარაკი რომელიმე ამბის შესახებ, როდესაც ისინი ათასნაირი ხმის აწევ-დაწევით, სხვადასხვა ინტონაციით, ტემპრით და გასაოცარი რიტმით გაიმბობენ ყველაფერს დაწვრილებით, მაგრამ აბა ისევ ის ამბავი დასწერეთ და ისე წააკითხვინეთ, გარწმუნებთ, რომ კითხვას ისე ვერ მოახერხებენ, როგორც ლაპარაკსო.

ეგ შეურყეველი ჰემმარიტებაა, ლაპარაკი და წაკითხულის თქმა დიდად განსხვავდება ერთი მეორისაგან და სწორედ დიდი ნიჭი და მეცადინეობა უნდა, რომ როლის კითხვა ნამდვილ ლაპარაკს მიაშგავსოს აქტიორმა.

ვთქვათ აქტიორმა ხმის ხმარება საფუძვლიანად შეისწავლა და როლის თამაშობის მეტი არაფერი აკლია: მაგრამ აქაც არ არის დაბოლოებული აქტიორის შრომა. როლიც არის და როლიც. ზოგი როლი სრულებით მშვიდი მიმდინარეობისაა, ესე იგი როლში სრუ-

ლიად არ არის ხოლმე პათეტური ადგილები, სადაც აქტიორი დაფიქვებაში შედის. მაგისტანა როლებში ხმის ხმარება ადვილი საქმეა, თუ კი აქტიორს დიქცია შემუშავებული აქვს. მაგრამ სულ სხვა არის ტრაგიკული როლები. აქ აქტიორი მომეტებულად დამოკიდებულია როლის სიძლიერისაგან და თავისი ტემპერამენტისაგან. ამ შემთხვევაში დიდი სიფრთხილე მართებს აქტიორს; რომ ხელოვნურად სწორად შეასრულოს თავისი როლი. ზოგი ადგილი ისეთია, სადაც აღელებს აქტიორისათვის აუცილებელია და მაშასადამე ხამდვილი დიქციიდან გადახტომა, ყვირილი და ხმის წასვლა ამ შემთხვევაში ძალიან ხშირი მოვლენაა. ამიტომაც, როგორც ყოველ მოჭირითეს ეჭირება კარგად გახედნილი და მორჩილი ცხენი, ისე აქტიორისთვისაც აუცილებელია გავარჯიშებული ბუნებრივად მდიდარი ხსა, რომელმაც არ უნდა უმტყუნოს ვაჭირებაში და ყოველი განსაცდელიდან გამარჯვებით გამოიყვანოს.

ჩვენ ვთქვით, რომ დეკლამაციისათვის არა მარტო ხმის გავარჯიშება, არამედ საჭიროა აგრეთვე ნიჭი და ტალანტი. რა არის ეს ნიჭიერება, ეს ტალანტი? ის, რომ, აქტიორმა ან დეკლამატორმა უნდა გვიჩვენოს, დაგვიხატოს, ჭათლად წარმოგვიდგინოს რომელიმე პოეტური ნაწარმოების სიმშვენიერე, ღირსება, მისი დიადობა და მნიშვნელობა, რომელთაც მომეტებულად ჩვენ ისე ვერ ვარჩევთ და ვერც იძღუნად ვგრძნობთ, როგორც მაგალითად სცენაზე. როგორ დაგვანახებს აქტიორი ხსენებული ნაწარმოების ღირსებათ. თუ კი თვისი არ ხედავს იმათ? და სწორედ ეს არის აქტიორის ნიჭიც: ყურ აუკითონ დაინახოს, მერე ჩვენ დაგვანახოს თავისი თამაშობით, თავისი ხელოვნებით. აქტიორი როლებში უნდა ეძებდეს ისეთ რამეებს, რომლებიც ჩვენზე ზეგავლენას მოახდენენ და რომელნიც, იმავე დროს, ხელოვნების წინააღმდეგი არ იქნებიან. მაშასადამე აქტიორი როლის სწავლის დროს სხვანაირადაც შრომობს, ესე იგი, იგონებს პოეტურ ნაწარმოებს და ამასთანავე კრიტიკულადაც, ზომავს ყოველ შეგნებულს, რათა ამ კრიტიკული მოსაზრებით, რაც რომ ცუდია როლში მოაკლოს და რაც კარგია და გამოსადეგი მოუშობოს და შეავსოს თავისი ფანტაზიით და ნიჭის ძალით. საზოგადოდ ყოველი მწერლის გაგება და დაფასება შეიძლება მხოლოდ მისი ნაწარმოების წაკითხვით. წაკითხვა, რა თქმა უნდა, ყველას შეუძლია, მაგრამ დაფასებაზე კი რა მოგახსენოთ. აქტიორ-დეკლამატორ-

რის შრომა ასეთია, რომ ეს დაფასება უთუოდ უნდა მოახდინოს, თორემ როლის წარმოდგენასაც ვერ შეიძლებს. აი, რას ამბობს ლეგუვე: „აქტიორ-დეკლამატორი არის კრიტიკოსი და მსაჯული, რომლის წინაშე იშლება ყოველგვარი შეცდომანი მრავალთათვის შეუმჩნეველნი. რამდენი სამწუხარო რამე აღმომიჩენია მე ჩემს სიცოცხლეში დეკლამაციის მადლობით, რამდენი გამოჩენილი მწერლები, რომლებისაგანაც წინათ აღტაცებაში მოვდიოდი და ახლა იქნება თქვენც იყვეთ აღტაცებულნი, დღეს ჩემ თვალში სულ სხვა ღირსებისანი არიან. დღეს მე ნათლად ვხედავ მათ ნაკლოვანებას. როგორც ამბობენ ხოლმე: ესა და ეს საგანი თვალში შემეფეთათ, მეც ისე — სუსტი მწერლის მხარე მაშინათვე ყურში მომხვდება, ან თვალში შემეფეთება ხოლმე“.

მართლაც, დიქცია უეჭველად თხოულობს ხმამალალ კითხვას, მაშასადამე აქტიორს თავისი წაკითხული უთუოდ უნდა ესმოდეს, და როგორც მოგახსენებთ ყური კი მეტად ცქვიტი დარაჯია: ის შეუმჩნეველად არაფერს არ გაუშვებს, ყური გრძნობს, ყურს ესმის, ყური ხედავს, როგორც მაყურებელი ხედავს და ესმის აქტიორის ყოველი სიტყვა, ისე აქტიორსაც ესმის თავისი სიტყვები და ზემოქმედება, რომელსაც ახდენს მაყურებელზე, აქტიორი ზომავს თავის წარმატებას და ღირსებას.

სასცენო ხელოვნების ისტორიაში ბევრი მაგალითია, როდესაც კარგი დიქციის პატრონ აქტიორებს ხშირად ისეთი ზემოქმედება ჰქონიათ მაყურებელზე, რომ სულ ერთიანად აუტირებიათ. ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, თავდაპირველად აქტიორის ნიჭია. მაგრამ ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ ბევრი ნიჭიერი აქტიორი მოკლებულია ასეთს ძლიერ გავლენას მხოლოდ იმიტომ, რომ დიქცია ცოტათი კოჭლობს. თუ აქტიორი ათასნაირი ტონებით და ხმის სხვადასხვა აწევ-დაწევით აძგერებს ჩვენს გულს, ათრთოლებს ჩვენს სხეულს — ეგ მომეტებულად ისევ იმ დიქციის მადლობით ხდება: კარგი დიქცია უხეირო თამაშობას და თითქმის უნიჭობასაც ფარავს.

ძნელი საქმეა ლექსების კითხვა. თუმცა დეკლამაციის კანონები ისეთივეა, როგორც დიქციისა, მაგრამ დეკლამაცია მეტ ჯაფას, მეტ დაკვირვებას და მეტ ხერხს თხოულობს. ლექსების კარგად კითხვა ისეთივე იშვიათი მოვლენაა, როგორც კარგი ლექსების წერა. დეკლამატორის ნიჭი უფრო ერთი მიმართულებისა და ერთი მიმდინა-

რეობისაა. აქტიორს ბევრი სხვადასხვა საშუალება აქვს როლის ხე-
ირიანად შესრულებისა სულ სხვაა დეკლამატორი. აქ საჭიროა,
რომ მკითხველი — დეკლამატორი მთლად შეუერთდეს პოეტის
სულს, მთლად გადაიბადოს და დააჩქეფოს თვისი გრძნობები პო-
ეტის გრძნობების თანაბრად და შემდეგ ეს გრძნობები და ფიქრები
ხმამალა გადმოგვეცეს და არა ისე, როგორც პოეტი: მკვდარი ნიშ-
ნების დაწერით. ბევრი პოეტია, რომელსაც თვისი ლექსის ხეირი-
ანად წაკითხვა სრულებით არ შეუძლია. ჩვენი აზრით კიდევ ებ
სიძნელეა მიზეზი, რომ აქტიორობა ყოველ კაცუნას შეუძლია და
დეკლამატორობა კი არა. ლექსების კითხვაში დიდი დაფიქრება
უნდა თვითონ ლექსის შინაარსს, დედა-აზრსა და მერე ლექსთა
წყობას — მის ზომიერებას. ზოგი ლექსი კარგი წასაკითხავია, პირი-
ქით ზოგი სულ არ ვარგა წასაკითხავად, ზოგი მშვენიერია მარტო
სამღერლად, საზოგადოდ კი უფრო ადვილი წასაკითხავია და უფრო
მეტ შთაბეჭდილებას ახდენენ მრავალმარცვლოვანი ლექსები.

ხეირიანი დიქციის და დეკლამაციის შესწავლა მარტო აქტიორს
კი არ ეჭირვება, არამედ ყველას. ყველასათვის საჭიროა ჯეროვნად
დიქციის ცოდნა და განსაკუთრებით ყოველი განვითარებული სა-
ზოგადო მოღვაწისათვის, რადგან მათი შრომა და სარბიელი მომე-
ტებულად საზოგადოებაში ტრიალებს, სადაც აუცილებელ საჭირო-
ებას შეადგენს კარგი, დალაგებული ლაპარაკი, ჯეროვანი დიქცია.
რადგან საზოგადოების ყოველი წევრის მონაწილეობა საერთო საქ-
მეში თანდათან მატულობს და რადგანაც ეს მონაწილეობა გამო-
იხატება მრავალი თათბირით და მსჯელობით, ერთი სიტყვით საჯა-
რო ხასიათს იღებს, ამიტომაც სიტყვაკაზმული ლაპარაკი — ორატო-
რობა ყველასათვის საჭიროა; ვისაც კი საზოგადო საქმე უყვარს და
სურს კიდევ ამ საზოგადო საქმეში გარევა ამის მოთხოვნილება
უკვე დაეტყო ჩვენს საზოგადოებას. აგერ რახანია სათავადაზნაურო
კრებები და ბანკის სხდომები არსებობენ, მაგრამ ჯერჯერობით
თითო-ოროლა ორატორის მეტი არა ჰყავს ჩვენს საზოგადოებას.
ამიტომ სასურველი იქნებოდა, რომ აქტიორების გარდა სხვებსაც
მიექციათ ღირსეული ყურადღება სიტყვაკაზმული ლაპარაკისათ-
ვის — დიქციისათვის.

ბოლოს ესღა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დიქციის შესწავლა და
გაუმჯობესება იმ სახით, რა სახითაც მოგვეყავს ამ წერილში, მეტად

შარტივი და ადვილი ასასრულებელია. ამით დავაბოლოვებთ ჩვენ წერილს, რომელიც, რა თქმა უნდა, მრავალი ნაკლოვანებით სავსე იქნება, მაგრამ ჩვენ ის გვაიმედოვნებს, რომ ჯერჯერობით ამ საგანზე ჩვენს მწერლობაში არაფერი თქმულა და მაშასადამე პირველი ჩვენს ცდა სხვების წაიღისაც გამოიწვევს და ამგვარად რაც დღეს არ გვაკმაყოფილებს, შეიძლება ხვალ გასწორდეს, შემუშავდეს და ბოლოს სრული დიქციის თეორიაც გვეღიროს.

14. მიმიკა

ამბობენ „ადამიანის სახე მისი სულის სარკეა“ და მართალიც არის. ჩვენი სახე ჩვენი შინაგანი სულიერი მოძრაობის სარკეა. სასცენო ხელოვნებაში პირისახეს უმთავრესი ადგილი უჭირავს აქტიორის ხეირიანი და ჯეროვანი თამაშობისათვის.

ხმა და განსაკუთრებით სიტყვა დიდი რამ არის ადამიანის ბუნებრივ სიმდიდრეში, მაგრამ მარტო ხმით და სიტყვით ჩვენ ვერ გავუზიარებთ სხვას ყოველივე იმას, რაც გვსურს და გვწადიან, ამ გაზიარებაში, ამ ყველა ჩვენს გულისთქმაში დიდ მონაწილეობას იღებს ჩვენი სახე კერძოდ და მთელი ჩვენი აგებულება ყოველივე მისი გარეგნული ასოებით საზოგადოდ, ეს ყველასათვის ცხადი უნდა იყოს.

ადამიანის შემოქმედებითი ძალა ან ჰქმნა (творчество) ორგვარად იყოფა: ერთი სიმბოლური, მეორე რომანტიული ან მხატვრობითი ჰქმნა (художественное творчество) კერძოდ ეს სიმბოლიკა იყოფა სამად: გარეგნული საგნების სიმბოლიკა, სიტყვიერი სიმბოლიკა და სიმბოლიკა ტანით. მოძრაობისა და მასთანავე მიმიკური ნიშნების სიმბოლიკა. ჩვენთვის საჭიროა ეს უკანასკნელი

მიმიკური სიმბოლიკა — ესე იგი მიმიკა, ან როგორც ამბობენ, ბუნებითი ენა, — ის არის, რომ ტანის სხვადასხვა მიმოძრაობით, ესე იგი მიმიკით, სულის და გულის მდგომარეობა გვიჩვენოს, შინაგანი მოძრაობა წარმოგვიდგინოს. მიმიკა ჩვენ პირდაპირ ბუნებითვე გვეძლევა. დავიბადებით თუ არა, მაშინათვე მიმიკური ნიშნებით ჩვენს მშობლებს ჩვენ სურვილს და წაიღისს ვაგებინებთ და ამიტომაც მიმიკა ყველგან, განურჩევლად გვარ-ტომობისა და დროისა, როგორც ბავშვებისათვის, აგრეთვე დიდებისათვის ადვილი

გასაგებია. კიდევ ამიტომ უწოდეს მიმიკას ბუნებითი ენა. მაგალითად, თავის დაკვრა, ძირს დახრა ნიშნავს თანხმობას, როგორც თავის გაქნევა — უარს.

მიმიკური მოძრაობა წარმოდგება ან სასიამოვნო ან უსიამოვნო, ან შინაგანი, ან გარეგანი გრძნობებისაგან. მიმიკური სიუხვე, სილამაზე და მრავალგვარობა დამოკიდებულია ადამიანის აღზრდა-განათლებაზე. მიმიკა, გამომსახველი ადამიანის სურვილისა, თანდათან ინსტიქტურ ნიშნებად ხდება და ბოლოს ჩვეულებადაც გადაიქცევა ხოლმე.

მიხრა-მოხრა და სხვა მიმიკური მოძრაობანი დამოკიდებულია კაცის უფლებებისაგან. ჩვენ შეგვიძლია ათასნაირი ფორმა და გამოხატულება მივცეთ ჩვენს სახეს, ტანს, ხოლო ჩვენს ნებაში არ არის და არც შეგვიძლია შევცვალოთ ის ნიშანი, ის მიმიკა, რომელიც ბუნებისაგან უკვე მოციმული გვაქვს და თავისი საკუთარი მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, მწუხარების მიმიკა ყოველთვის მწუხარებას ნიშნავს და სიხარულის კი — სიხარულს.

მიმიკის სამფლობელო, მისი ადგილი განსაკუთრებით არის პირისაზე, მომეტებულად თვალებთან, შუბლთან, წარბებთან და ტუჩებთან, შემდეგ ხელები და ფეხები. არ არის არც ერთი ისეთი სულის ან გულის მოძრაობა, რომელიც ან ხმაზე, ან სახეზე, ან ტანზე არ გამოისახოს. პირისახის მიმიკა დამოკიდებულია ძარღვებზე, რომელნიც აერთებენ თვალს, ტუჩს და შუბლს და ამასთანავე სისხლის მოძრაობით ფერს უცვლიან სახეს. ყველა ხსენებული მიმიკის იარაღები ყოველი თვითთულად და ყველანი ერთად ან ჩვენი ნებისაგებრ, ან შინაგანი მდგომარეობისდაგვარად მოძრაობენ.

მიმიკა წინ მიუძღვის სიტყვას და თან უფრო ააზროვნებს მას. უმიმიკოდ სიტყვა აზრს და აზრი მნიშვნელობას ისე მოკლებულია, როგორც უბრალო გამოსხმობა და ამიტომაც სასცენო ხელოვნებაში აქტიორის შრომაში მიმიკას უმთავრესი ადგილი უჭირავს, როგორც ხმას და დიქციას. მართალია, მიმიკური მოძრაობა ყველა კაცს აქვს და აქტიორს მით უფრო უნდა ჰქონდეს, მაგრამ სასცენო მიმიკას ისეთივე დაკვირვება და შესწავლა უნდა, როგორც საზოგადოდ სხვა უსაჭიროეს სასცენო წესებს.

მიმიკა, ასე რომ ვთქვათ, არის ჰაერში დახატული სურათი. როდესაც კაცი გაჯავრებულია ან რითიმე აღელვებულია, სახეზე

მაშინათვე ცვლილება დაეტყობა. სწრაფი, აჩქარებული სიარული, აღშფოთებული ხელების შლა, წარბების შექმუხვნა, სიცილი, ქვი-
თინი, ხარხარი და სხვა მაგისტანა მოვლენანი ეკუთვნიან მიმიკას.
როგორც წინათ ვთქვით, ადამიანის არც ერთი მცირე მლელვარება
ისე არ გაივლის, რომ არ გამოისახოს მიმიკურად, ესე იგი სხვადა-
სხვა ცვლილებებით სახეზე, სხვადასხვა ნიშნით ტანზე.

გარდა ამისა, ყოველ პირს თავისი პიროვნული — სუბიექტური
მიმიკური ნიშნებაცა აქვს, რომელნიც მოჩანან მის სიარულში, ხელე-
ბის შლაში, მიხრა-მოხრაში, მხრების აწევ-დაწვევაში და სხვაში,
ერთი სიტყვით, რაც შეადგენენ სახასიათო, განსაკუთრებულ თვისე-
ბას კერძო პირისას, და რადგან სასცენო ხელოვნება აქტიორისაგან
ხასიათების და ტიპების წარმოდგენას თხოულობს და რადგან ყოველ
ხასიათს და ტიპს თავისი პიროვნული — განსაკუთრებული მიმიკა
აქვს, ამიტომაც აქტიორს დიდი სიფრთხილე და დაფიქრება მართებს
მიმიკის ხმარებაში, მეტადრე თუ იგი სხვადასხვა როლს თამაშობს
ხოლმე.

აქ უადგილო არ იქნება უკვდავი შექსპირის გენიალური
„„ჰამლეტიდან“ მოვიყვანოთ ის დარიგება, რომელსაც ჰამლეტი
აქტიორებს აძლევს: „მიმიკა და სიტყვა ყოველთვის ერთიმეორეს
უნდა ეთანხმებოდეს. მეტად ნუ დაიგრიხებით, ხელებით მეტად ნუ
აზობთ ჰაერს, ყველაფერი ზომიერად იხმარეთ. მიხრა-მოხრა, მიმიკა
და ხმაც, რომ ზომიერის თამაშობით ჯეროვანი შთაბეჭდილება
მოახდინოთ მაყურებლებზე. ოჰ, მე ბრაზები მახრჩობენ, როდესაც
რომელიმე ახმახი ნაფლეთ-ნაფლეთად ჰგლეჯავს წმინდა გრძნობათა
და ამრიგად სტანჯავს მაყურებლის მოთმინებას: მერწმუნეთ, რომ
მაგისტანა აქტიორს დიდი სიამოვნებით ჯოხს გადავამტკრევი!“¹

ჰამლეტის ეგ საგულისხმო სიტყვები ნათლად გვიმტკიცებენ
რაოდენად მავნებელია ჯეროვანი და ხელოვნური თამაშობისათვის
მიმიკის უცოდინარობა, უადგილო მიხრა-მოხრა, უშნო გადაჭარბება.

ბევრნი, აქტიორთა შორის, იმ აზრისანი არიან ვითომ მიმიკის
შესწავლა სრულებით საჭირო არ არისო, რადგან წარმოდგენის დროს
მიმიკაც ჩვენდა უნებურად როლის შესაფერად გვეძლევაო. ამ
სიტყვებში ოდნავი სიმართლე არის. მართალია, თუ აქტიორი გამსჭ-
ვალულია როლით, ესე იგი გრძნობს თამაშობის დროს ყოველ თავის
სიტყვას, მაშინ შესაძლებელია გრძნობის და მდგომარეობის შესა-

ფერად სახემაც მრავალი ცვლილება მიიღოს ხოლმე, მაგრამ ვინ დაგვარწმუნებს, რომ აქტიორი ფარდის ახდისთანავე უკანასკნელ მოქმედებამდე, რასაც კი იტყვის, ყველაფერს იგრძნობს? ეგ ტყუილი იმედია და ცოტა არ იყოს ჭკუის სისუსტეც. მართალია, როლში ხანდისხან არის ისეთი ადგილები, სადაც აქტიორი სრულ დავიწყებაში, ესე იგი „როლში შედის“, მაგალითად, პათეტიკურს ადგილებში — ეს ჩვენ გვჯერა, მაგრამ ჯერ არც ერთი როლი არ ყოფილა ისეთი, რომელიც თავიდან ბოლომდე პათეტიკური ყოფილიყოს და მაშასადამე ვერც ის ცრუ თეორია მართლდება, რომ მიმიკა „თავისთავად მოვაო“, თავისთავად არაფერი არ ხდება ქეეყანაზე: ყველგან საჭიროა შრომა, მეცადინეობა და მეტადრე სასცენო ხელოვნებაში, სადაც ყოველ ნაბიჯს, ყოველ სიტყვას თავის განსაზღვრული მნიშვნელობა და განსაკუთრებული აზრი აქვს.

როგორც წინააღმდეგ ვთქვით, მიმიკური მოძრაობა ყოველ ადამიანს აქვს, მაგრამ აქტიორს სრულებით სხვანაირი, ასე რომ ვთქვათ, მიმიკური ნიჭი ეჭირვება მისი გულის მდგომარეობას. ეს აიხსნება მხოლოდ მიმიკური მოძრაობის უქონლობით, ან სახის სუსტი ექსპრესიით. ზოგი კი მომეტებულად არის დაჯილდოებული ბუნებისაგან; ასეთიც არის აქტიორთა შორის. ერთს უხვი მიმიკური საშუალება აქვს, მეორე კი ამას სრულებით მოკლებულია. ასეთი ბუნების სიძუნწე დიდ ნაკლს შეადგენს აქტიორისათვის და უფრო მეტი შრომა, ორკეცი მეცადინეობა მართებთ იმ აქტიორებს, რომელთაც მიმიკური მოძრაობა სუსტად აქვთ. -

ჩვენი ბაასი მიმიკაზე იქამდე მივიდა, რომ შეგვიძლია ვთქვათ: მიმიკა ყოველ შემთხვევაში უნდა იცვლებოდეს და სრულიად ეთანხმებოდეს ყოველი როლის მდგომარეობას. როდესაც ეს ქეშმარიტება აქტიორს შეგნებული ექნება, მაშინ მას სწორი მიმიკის ხმარება არ გაუჭირდება.

სანამ მიმიკის შესწავლაზე ვიტყვოდეთ რასმე, მინამ სჯობს თვითონ აქტიორის პირსახეზე ვთქვათ რამე.

აქტიორის პირისახე, ერთი ხუმარასი არ იყოს, უნდა ემსგავსებოდეს ცომს ან წმინდა სანთელს, რათა სურვილისამებრ სხვადასხვა მრავალგვარი გამოხატულება მისცეს თავის პირისახეს. ესეთი გამოხატულება, როგორც ვიცით, ხდება მიმიკის საშუალებით. მართალია, გრიმი დიდ შეღავათს აძლევს აქტიორს, მაგრამ არც ის უნდა

დავივიწყოთ, რომ გრიმი უმიმიკოდ დაემსგავსებოდა სურათს და არა ცხოველი ადამიანის სახეს.

საზოგადოდ აქტიორმა უწინარეს ყოვლისა უნდა იფიქროს პირისახეზე, ესე იგი, ეცადოს სახის მიმიკური მოძრაობა გაიმდიდროს. ეს შრომა ისე ძნელი არ არის, როგორც პირველი შეხედვით გვეჩვენება. პირველად აქტიორმა ჭეროვანი ყურადღება უნდა მიაქციოს შუბლს, რადგან საზოგადოდ შუბლზე ბევრი რამ იხატება, შუბლი და წარბები არის სულიერი მდგომარეობის გამომსახველი.

დაიდგით წინ სარკე და დაიწყეთ წარბების ხან აწევა და ხან დაწევა, ხან შუბლი შეკუმხნეთ, ხან კიდევ გაშალეთ, ერთი სიტყვით უნდა ეცადოთ, რომ შუბლი და წარბები დაჩვიოთ მრავალნაირ ცვლილებას, სურვილის და ნების დაგვარად მოძრაობას. შემდეგ ამისა შეუდექით თვალებს: აქაც უნდა ეცადოთ, რომ თვალები ხან მრისხანედ გადმოსცქეროდნენ, ხან ნაზად, ხან მოწყენით, ხან ალერსით და სხვა, ხოლო ამასთან ისიც უნდა იქონიოთ მხედველობაში, რომ თვალსა, შუბლსა და წარბებს შორის აუცილებელი თანხმობა და თანაბრობა იყოს. თუ თვალები სიხარულს ხატავენ, შუბლიც ამის მიხედვით გაშლილი, უდარდელი უნდა იყოს და სხვა. შემდეგ შეუდექით ტუჩებს. ტუჩებს დიდი მნიშვნელობა აქვს გრძნობათა გამოხატვაში, ტუჩებით შეიძლება ათასნაირი გრძნობა გადმოიცეს. ისე ვერაფერი გამოხატავს ირონიას, დაცინვას, ტანჯვას, გაჭავრებას, სასოწარკვეთილებას და სხვა მრავალ გრძნობას, როგორც ტუჩები. ამ შემთხვევაში ტუჩები აქტიორისათვის დაუფასებელი არის. პირის, ესე იგი, ტუჩების გიმნასტიკა, ვარჯიშობა ძლიერ ადვილია, რადგან ტუჩები ბუნებითვე მეტისმეტად მოძრავია. საჭიროა აგრეთვე ჭეროვანი ყურადღების მიქცევა ცხვირზე, რადგან ისიც ტუჩებთან ერთად მონაწილეობს მიმიკურ მოძრაობაში.

როდესაც აქტიორს სახის მიმიკა გავარჯიშებული ექნება, მაშინ მას შეუძლია თვით მიმიკის შესწავლას და ხელოვნურ განვითარებას შეუდგეს. აქტიორმა უეჭველად უნდა იცოდეს როლი და შეგნებულნი ჰქონდეს ტიპის ხასიათი და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგეს მიმიკის შესწავლას. დაჯექით დიდი სარკის წინ და დაიწყეთ როლის კლხვა. ამ კითხვის დროს ეცადეთ ყოველი სიტყვის და წინადადების წარმოთქმის დროს სახესაც შესაფერი გამომეტყველება მისცეთ,

ესე იგი, თუ როლში მხიარული, სასიამოვნო ადგილებია და თვითონ როლის ხასიათიც მხიარულია, სახეც უნდა გაიმხიარულოს, პირიქით, თუ როლი მწუხარეა და სევდიანი, მაშინ სახეც მოისევდიანეთ, შუბლი და წარბები ოდნავ მოიღრუბლეთ, თვალები ერთს ალაგას შეაჩერეთ და სხვა. თუ როლი და მისი ხასიათი მრისხანეა, შეუდრეკელი თვისების, სახეც ამისდაგვარად მრისხანებით აღიჭურვეთ, წარბები ძირს ჩამოუშვით, თვალები ფართოდ გაახილეთ, ტუჩები შეკუმშეთ და სხვა. ერთი სიტყვით, მოიქეცით ისე, როგორც თქვენი არტისტული გრძნობა, ნიჭი და ხელოვნების ესთეტიკა გეტყვით.

ამისთანა შემთხვევაში დარიგება არ შეიძლება, რადგან ყოველ აქტიორს თავისი პიროვნული, სუბიექტური, განსაკუთრებული ტემპერამენტი და ხასიათი აქვს, ამასთანავე სუბიექტური ხმა და სახის ექსპრესიაც, რომელიც, რაც უნდა ხელოვნურად თამაშობდეს აქტიორი, უთუოდ გამოსჭვივის მის თამაშობაში, უთუოდ თავის დაღს დასდებს აქტიორისაგან წარმოდგენილ როლს. ვიმეორებთ, რომ მიმიკის კანონიერების და წესების დასახელება არ შეიძლება. საქმე ის არის, რომ აქტიორმა პირისახე მოამზადოს მიმიკის მოძრაობისათვის, გაამდიდროს თავისი სახის ექსპრესია და სცენაზე გამოსვლის წინ სარკესთან გაიმეოროს ის, რასაც აპირებს სცენაზე წარმოადგინოს. ეს აუცილებელია აქტიორისათვის და კანონადაც უნდა იქონიოს ყოველთვის.

ამასთან აქტიორს ესეც უნდა ახსოვდეს, რომ რამდენი როლია, იმდენი სულ სხვადასხვა მიმიკაც. თუ აქტიორი სრულიად კმაყოფილია თავისი მიმიკით, ეგ სრულიად საკმარისია, რომ სცენაზე უშიშრად გამოვიდეს, რადგან მას საძირკვლად აქვს შრომა და მეცადინეობა, რომლით მომზადებულა წარმოდგენისათვის, მაგრამ საქმე ამით მაინც არ თავდება.

რადგან გრიმი სრულებით ცვლის სახეს და მამასადამე შესაძლებელიც არის, რომ გრიმმა დაზეპირებული მიმიკა ან გააფუჭოს ან არადა სრულებით სხვა ხასიათი მისცეს მიმიკას, ამიტომ უეჭველად საჭიროა, აქტიორმა გრიმის შემდეგაც გასინჯოს თავისი მიმიკა სარკის წინ. ერთი სიტყვით, დაზეპირებული მიმიკა გაიმეოროს ხელახლა და თუ გრიმშიაც გამოდგა მისი მიმიკა და თვითონ აქტიორიც კმაყოფილი დარჩა, მაშინ შეუძლია პირდაპირ სცენაზე

გავიდეს, თორემ ბევრი მაგალითი ყოფილა, როდესაც გრიმს მიმიკა სრულიად წაუხდენია.

ჩვენ წინათვე ვთქვით და ახლაც ვიმეორებთ, რომ მიმიკა უკუოდ უნდა შესწავლილი იყოს აქტიორისაგან. ჩვენ ესეც ვთქვით, რომ ზოგი აქტიორის პირისახე მიმიკური მოძრაობისათვის მდიდარია, ზოგის კი ღარიბი. როგორც ერთმა, აგრეთვე მეორემ დიდი შრომა უნდა დასდონ, ორივე შემთხვევაში საქმეს გაკეთება უნდა. ჩვენ ესეც ვთქვით, რა ადგილებს უნდა მიაქციოს აქტიორმა მეტი ყურადღება, მაგალითად, შუბლი, წარბები, თვალები, პირი, ტუჩები და ცხვირი აქტიორის უფლებაშია, ამ დასახელებულებში, რომელს უფრო მეტს მოიხმარებს და გაივარჯიშებს, ხოლო ყოველი მათგანი თვითუღალ და ყველა ერთად აქტიორისათვის მეტად საჭირონი არიან.

ჩვენი აზრით, უკეთესი საშუალება მიმიკის შექმნისა ის არის, რომ აქტიორმა უწინარეს ყოვლისა შეისწავლოს, დაწვრილებით გაიცნოს საკუთარი პირისახის მოძრაობა — მიმიკა და ამის მიხედვით ეცადოს მიმიკის გამრავალგვარობას.

ჩვენ მიმიკას დიდ მნიშვნელობას ვაძლევთ, ესე რომ თუ მიმიკური მოძრაობა აქტიორს არ უვარგა, მაშინ სჯობია სრულებით თავი დაანებოს სცენას, რადგან ჯერ ერთი თვითონ დაიტანჯება მუდმივი სირცხვილით და, მეორე, რაც უმთავრესია, მაყურებლებს დასტანჯავს, ჩვენ ასეთი მაგალითებიც გვინახავს: ზოგიერთ დრამატულ როლში, როდესაც ერთი მეორეზე უმწარესი გრძნობანი ზედიზედ სჩქეფენ, აქტიორის სახე არაფერს გვეუბნებოდა, თითქოს უძრავი მარმარილო არისო, პირიქით, ზოგჯერ, როდესაც როლი სრულიად მშვიდი ხასიათისაა, რომელიც არავითარ სახის მოძრაობას არ თხოულობს, აქტიორის მიმიკა ათნაირად იცვლებოდა. ყველა ეს გვიმტკიცებს, რომ აქტიორს მართებს დიდი დაკვირვება, მრავალი შრომა ხელოვნური თამაშობისათვის, როგორც ხმის ხმარებაში და ლაპარაკში, აგრეთვე მიმიკური მოძრაობის თანდათანობით განვითარებაში.

ჯერჯერობით ამით ვათავებთ ჩვენს წერილს მიმიკაზე. მართალია, აქ ჩვენ არ დავგისახელებია მიმიკის შესწავლის წესები, ასე რომ ვთქვათ, მიმიკის თეორიები და არც შეიძლება მათი დასახელებ-

ბა, ხოლო, ჩვენ, ვგონებთ, საკმაოდ აღვნიშნეთ მიმიკის მნიშვნელო-
ბა აქტიორისათვის სასცენო ხელოვნებაში.

15. გრიმი, ტანსაცმელი და სამკაულობა

აქტიორის ერთ უმთავრეს სასცენო საჭიროებას შეადგენს გრი-
მი, რაც უნდა გენიოსი იყოს არტისტი — უგრძობად ჯეროვან შთა-
ბეჭდილებას ვერასოდეს ვერ მოახდენს მაყურებლებზე. ამიტომაც
აქტიორმა უმთავრესი ყურადღება უნდა მიაქციოს გრიმირებას,
ურომლისოდაც თითქმის თამაშობა არ შეიძლება.

ყოველ ხასიათს თავისებური სახე აქვს; ყოველ ტიპს სულ
სხვადასხვა სახე აქვს, ესე იგი, სხვადასხვა გრიმი.

გრიმი ხელობაა. როდესაც აქტიორი სცენაზე კარგი გრიმით
გამოდის, ჩვენ ვამბობთ, რომ აქტიორს როლი კარგად შეუგნიაო
და ეს ტყუილი როდია. კარგი გრიმით გამოსვლა უთუოდ დაკვირვე-
ბას და როლის შეგნებას თხოულობს აქტიორისაგან.

ამისათვის, ვგონებთ, მეტი არ იქნება, ამ საგანზე თუ არ დავწე-
რილმანდებით, უმთავრეს საგანზე მაინც ვთქვათ რამე.

ყოველ გამოჩენილ არტისტს, თუ კარგად არა, ცოტათი მაინც,
მხატვრობა სჭირდება, რადგან გრიმირება, თითქმის იგივე მხატვრო-
ბაა როგორც მხატვრობაში, აქაც საჭიროა ფერები და სხვა სამ-
ხატვრო მასალა.

ბევრი მაგალითი ყოფილა, რომ კარგ გრიმირებას გამოუხსნია
აქტიორი გაჭირვებისაგან. ხანდახან გრიმი ისე მოხდენილად და ხე-
ლოვნურად არის გაკეთებული, რომ აქტიორის უხვირო თამაშო-
ბასაც ფარავს.

გრიმი შეეხება მხოლოდ პირისახეს და ამიტომ თავდაპირველად
პირისახე თავისუფალი უნდა იყოს გრიმის ყოველი დამაბრკოლე-
ბელი მიზეზებისაგან — წვერ-ულვაშისაგან.

თუ აქტიორი მართლა გულმოდგინედ ემსახურება სცენას და
არა დროს გასატარებლად, მაშინ როგორც წვერი, აგრეთვე ულვა-
შიც მოპარსული უნდა ჰქონდეს. ბევრი აქტიორი ულვაშებს იმ
მიზეზით არ იპარსავს ვითომ სახის სიმშვენიერეს გვიფუჭებსო. ეს
ჩვენი აზრით დიდი შეცდომაა. ულვაშები, მართალია, ბევრს უხდე-

ბა, მაგრამ თუ კი ერთხელ შესდგამს ფეხს სცენაზე, მაშინ მთლად უნდა დაემორჩილოს სცენის კანონიერ მოთხოვნილებას, უნდა დაივიწყოს რა ხდება კერძო ცხოვრებაში. აქტიორს, ედმუნდ კინისა არ იყვის, მხოლოდ ეს უნდა ჰქონდეს დევიზად: „ჯერ ხელოვნება და მკაცრებელთ დატკობა და მერე ჩემი პირადული სიხარული და პირვეულობა“. და მართლაც, რას დაეძებს მკაცრებელი, რა უხდება აქტიორს და რა არა. მკაცრებელი თხოულობს მხოლოდ თავისი ესთეტიკური გრძნობის დატკობას და დაკმაყოფილებას და ამ სასცენო ხელოვნურ ესთეტიკას აქტიორმა უნდა შესწიროს თავისი პირისახის ესთეტიკა და სიმშვენიერე. ესეც რომ არ იყოს, განა ულვაშის უქონლობა მახინჯობაა? სრულიადაც არა. მახინჯობა და ქულის სიმტკნარე ის არის, როცა ასეთ უსუსურ ქეშმარიტებას კაცი ვწინააღმდეგება და კერპობს.

ზოგჯერ ისეთი როლები უნდა ითამაშოს აქტიორმა, სადაც ულვაშში საჭირო არ არის; ულვაშში კი კონტად გადაუგრენია. როგორ მოიქცევა ამ შეთხვევაში? ერთი საშუალებაა არის: ან მოიპარსოს ან არა და მიიწეოს. ულვაშებს საშინლად აფუჭებს გრიმი. მე დარწმუნებული ვარ, რომ თუ აქტიორმა სცენაზე ულვაშებით ხუთი წელიწადი გაატარა, მეექვსეზე ერთი ბეწვიც აღარ შერჩება. ამაში ჩვენ ბევრი აქტიორი დაგვემოწმება¹.

ახლა ვნახოთ რა საშუალებით, ესე იგი, რანაირი ფერის წასმით რა გვარი ცვლილება ხდება პირისახეზე და მერე განვმარტოთ, როგორი გრიმი უფრო უხდება სხვადასხვა ტიპსა და ხასიათს.

გაყოფილი ანუ მსხვილი ნიკაპი. ნიკაპის შუაში უნდა წაისვათ ყავისფერი ფერადი და ნიკაპის ბოლო გაითეთროთ.

წ ვ რ ი ლ ი ნ ი კ ა პ ი. ნიკაპის შუა წაისვით თეთრი ფერადი და ნიკაპის ძირი გააშავეთ, მაგრამ ძლიერ კი არა, იმდენად, რომ თეთრი ლაქა შორიდან აშკარად გამოჩნდეს.

პ ა ტ ა რ ა პ ი რ ი (ტუჩები). ქვემო ტუჩზე შუაში გაუსვით ხაზი შავი ფერადით.

დ ი დ ი პ ი რ ი ს ნ ა პ ო ბ ი. ტუჩების ბოლოზე, სიგრძეზე გაუსვით შავი ხაზი, მაშინ პირი დიდდება.

გ ა მ ხ დ ა რ ი პ ი რ ი ს ა ხ ე. გაუსვით შავი ხაზი ლოყაზე ისე, რომ სამკუთხედი გამოვიდეს, მაგრამ ამ სამკუთხედის წვერი ძირს იყოს მოქცეული სწორედ ყბის ქვეშ.

მსუქანი პირისახე. შეიღებეთ ლოყები თეთრად.

წვრილი ტუჩები. ქვემო და ზემო ტუჩი სიგრძეზე თეთრად შეიღებეთ.

სქელი ტუჩები. ქვემო და ზემო ტუჩი სიგრძეზე წითლად შეიღებეთ.

პატარა ცხვირი. ცხვირის ძირი, ესე იგი, ნესტოები გაიშავეთ, გაიშავეთ აგრეთვე სიგანეზე ცხვირი თვალს და თვალშუა, შემდეგ ორივე მხარე გაიშავეთ.

დიდი, მოგრებილი ცხვირი. ისე კეთდება, როგორც წვრილი, ხოლო თეთრი ხაზი ცხვირის გრებილზე უფრო ფართოდ უნდა გაუსვათ.

დიდი თვლები. გაისვით ვიწრო შავი ხაზი ქვემო წამწამების ქვეშ ისე, რომ ხაზი ქუთუთოებს გადასცილდეს.

პატარა თვლები. წამწამების ბოლოებზე დასვით შავი ლაქი (წერტილივით).

ჩავეარდნილი თვლები. ცოტათი გაიშავეთ თვლების ქუთუთოები.

შუბლის სიმაღლეზე არის დამოკიდებული შუბლის გრიმი. მაღალი შუბლი სჯობია. მაღალი შუბლი ნიშნავს სახის მკერ-მეტყველებას.

ბერიკაცის შუბლი. პირველად ცოტათი გაიშავეთ შუბლი ისე, რომ პირზე მოშავო იყოს, შემდეგ გაუსვით ყავისფერი ხაზები, ესე იგი, გააკეთეთ ღარები. ღარების დასმა საზოგადოდ ცოტათი საქმეს აძნელებს, რადგან აქ დიდი დაკვირვება ეჭირება. ოცი წლიდან დაწყებული ოთხმოცამდე კაცს შუბლზე ღარები აქვს. საჭიროა, რომ აქტიორმა იცოდეს რამდენი წლისაა ტიპი, ან ხასიათი, რომელიც უნდა წარმოადგინოს და ამ წლოვანების შესაფერად დაისვას ღარებიც.

პატარა ღარები შუბლზე. თუ ტიპი გამოგყავთ ქერა, მაშინ წითელი ხაზი უნდა; თუ შავკვრემანი ყავისფერი გაისვით ხელახლა ოთხი ან ხუთი შავ-შავი ან წითელი ხაზები.

დიდი ღარები შუბლზე ისე კეთდება, როგორც პატარები, მხოლოდ საჭიროა ღარსა და ღარსშუა თეთრი ხაზები გაისვათ და თითოთი გასრისოთ.

ერთი დიდი ღარი შუბლზე. წარბების თავიდან

დაწყებული გაისვით ერთი დიდი ხაზი ზევით და თითოთ გასრისეთ, შემდეგ ხელახლა გაუსვით ღარი იმ ალაგს.

ღ ა რ ე ბ ი თ ვ ა ლ ე ბ თ ა ნ. რადგან ყოველ გრიმს აუცილებლად ესაჭიროება ღარები თვალებთან, ამისათვის ამას დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს, თვალ ქვეშ თითოთ წაისვით ყავისფერი ფერადი, ესეთივე ფერი გაუსვით თვალის ბოლოს (ქუთუთოებს), მეორე ხაზი უფრო ძირს, მესამე მეორეზე ძირს და მეოთხეც ამრიგად.

ღ ა რ ე ბ ი ც ხ ვ ი რ ს ა და ლ ო ყ ე ბ ს შ უ ა. თითქმის თვალის კილოდან დაწყებული ულვაშებამდე გაისმის წერილი ხაზი, რომელიც თითოთ უნდა გაისრისოს, მეორე ხაზი ნესტოებიდან ულვაშებამდე ისევე ამგვარად.

ღ ა რ ე ბ ი ტ უ ჩ ე ბ თ ა ნ. ყავისფერი ხაზი გაისვით ტუჩების კილოდან მოყოლებული ძირს. საზოგადოდ გრიმის დროს, როდესაც ხაზები ძირს მიდიან, ნიშნავს მოწყენილ, დაღვრემილ, მტირალ სახეს, როდესაც ძირიდან ზევით — სიმხიარულეს, ბედნიერებას, ჩეტადრე როდესაც ღარები თვალთან ან ტუჩებთან უნდა დაისვას. ხსენებული ორნაირი ხაზების ასმას დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს.

ე ლ ა მ ი თ ვ ა ლ ე ბ ი. ზემო ქუთუთოზე დაისვით, ცოტა განზე, შავი ლაქი.

ბ რ მ ა თ ვ ა ლ ე ბ ი. შეიღებეთ მთელი თვალის ორბიტი წითლად, ამის შემდეგ ქუთუთოს სიგრძეზე გაისვით წითელი სქელი ხაზი, წარმოდგენის დროს თვალები გადიბრუნეთ.

ხ ა ლ ი, მ ე ჭ ე ჭ ი, და ხ ე ჩ ი ლ ი, და ლ უ რ ჯ ე ბ უ ლ ი და სხვა მაგისტანა ნიშნები ისე კეთდება, როგორც მხატვრები ხატავენ ხოლმე.

როდესაც მსახიობი ქალი არდგენს იმისთანა ტიპს, რომელიც ფერ-უმარულს ხმარობს, მაშინ ლოყა უფრო უნდა გაიწითლოს.

საზოგადოდ მოთამაშე ფერწასმული უნდა იყოს, რადგანაც სცენიდან არა ჩანს ადამიანის ბუნებრივი სითეთრე და სიწითლე.

ყურების სილამაზისა და სიცხოველისათვის საჭიროა, რომ ყურების ბიბილოები წითლად შეიღებოს.

დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს აგრეთვე ხელებს. ძალიან ხშირად ხდება, რომ აქტიორი სცენაზე გამოდის ხოლმე მშვენიერი და ლამაზი გრიმით და ხელები კი მზარეულს მიუგავს, ეს დიდი

უმეცრება და დანაშაულებათა. აქტიორმა კანონად უნდა დაიდოს ყოველი ფარდის ახდის დროს ხელები დაიბანოს და გაისუფთავოს, ხშირად ხელებს უმარულით 'ითეთრებენ, მაგრამ ეს ცუდი ჩვეულებაა: უმარული და პუდრი აუცილებლად ტანსაცმელზე გადადის, მეტადრე შავზე, მაშასადამე უმარული ტანსაცმელსაც აფუჭებს და შთაბეჭდილებასაც.

მე არაფერი მითქვამს წარბებზე, რომელნიც გრიმში პირველ როლს თამაშობენ. წარბებზე არის დამოკიდებული ტიპების ხასიათი; მაგალითად:

ან ჩ ხ ლ ი კ ა ც ი ს წ ა რ ბ ე ბ ი ცხვირთან მუდამ აწეულია.

ვ ნ ე ბ ი ა ნ ი, მ ხ ნ ე და შ ე უ დ რ ე კ ე ლ ი კ ა ც ი ს წ ა რ ბ ე ბ ი შეერთებულია.

გ უ ლ ჩ ვ ი ლ ი და გ უ ლ კ ე თ ი ლ ი კ ა ც ი ს — წვრილი და მოლუნული.

მ რ ი ს ხ ა ნ ე და კ ე რ პ ი კ ა ც ი ს წ ა რ ბ ე ბ ი სქელია და თვალზე გადმოწოლილი.

ს უ ლ ე ლ ს ა და ბ რ ი ყ ვ ს წ ა რ ბ ე ბ ი არც კი ეზრდება და თუ აქვს, ძალიან ცოტა.

ჭ კ ვ ი ა ნ ი და გ ა ქ ნ ი ლ ი კ ა ც ი ს წ ა რ ბ ე ბ ი წვრილი და სწორია. დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ტუჩების და პირის ზომიერებას, მაგალითად:

გულკეთილი, პატიოსანი კაცის ტუჩები ყოველთვის მსხვილია. გ ა ქ ნ ი ლ ი, გ ა ი ძ ვ ე რ ა კ ა ც ი ს ტუჩები მუდამ წვრილია და უფერო.

ა ვ ა ზ ა კ ე ბ ს, დაუდევართ ტუჩები და პირი ყოველთვის დიდი აქვთ.

ს უ ლ ე ლ და რ ე გ ვ ე ნ კ ა ც ს პირი ყოველთვის დიდი და გადებული აქვს.

როგორც უფერადოდ და უფერუმარულოდ აქტიორს არ შეუძლია სცენაზე გამოსვლა, ისე უპარიკოდ არ შეიძლება თამაშობა.

პარიკს თავისი ხასიათი და მნიშვნელობა აქვს გრიმში და მეტადრე ტიპისთვის. ყოველ ხასიათს და ტიპს თავისებური პარიკი აქვს. გარდა ამისა, არის ეგრეთწოდებული კლასიკურ-ისტორიული და ეროვნული პარიკები. ყველა მათგანს სცენაზე როლის ხასიათისა და გვარად უნდა ხმარება.

ამათ გარდა არის აგრეთვე პარიკები კომიკური, ვოდველისა, ფარსისა, დრამისა და ტრაგედიისა. აქ ჩვენ ვერ დავასახელებთ დაწერილებით და არც შეიძლება, რადგან არის ას-ასი პიესა და ათი-ათასი როლი, ყველას თავისებური პარიკი უნდა. აქტიორს უნდა დიდი დაკვირვება, როგორც გრიმში, აგრეთვე მომეტებულად პარიკების ხმარებაში.

საჭიროა რომ აქტიორმა დაახლოვებით იცოდეს ის დრო და ეპოქა, რომელსაც ეკუთვნის მისგან წარმოსადგენი ტიპი და იმ დროის შესაფერად გაიკეთოს პარიკიც. ყოველ დროს თავისებური, სახასიათო მორთვა აქვს და ამ უკანასკნელ გარემოებაზე არის დამოკიდებული პარიკის ხმარებაც.

კომიკებს და რეზონორებს უხდებათ მელოტი ან გაკრეჭილი პარიკები — მდებრიო ტიპისათვის დიდ ბალნიანი პარიკი გამოდგება. კლასიკური პიესების ავაზაკებისათვის, აგრეთვე მხნე, შეუღრეკელ ბოროტმოქმედთათვის ხმარობენ მწითურ გაკრეჭილ პარიკებს. ხუჭუქთმიანი პარიკები უხდება უდარდელ, მუდამ მხიარულ ტიპს. შავი პარიკები უხდება სამხრეთის ტემპერამენტს. ქერა პარიკები უხდება ახალგაზრდებს, ჩრდილოეთის მცხოვრებთ და სხვა.

ერთი სიტყვით პარიკი ყოველ შემთხვევაში უნდა ეთანხმებოდეს ტიპს, ხასიათს, წოდებას, წლოვანებას, ტემპერამენტს და სხვა. გრიმისათვის ხმარობენ სხვადასხვა ფერებს, უმთავრესი მათგანი არის თეთრი, შავი, ყავისფერი ან ლეგა და წითელი. გრიმის აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს აგრეთვე ეგრეთწოდებული „კრეპე“ — ეს არის მომზადებული ბალანი, თმა, რომლიდანაც იკეთებენ წვერს, უღვაშებს და სხვა.

ახლა უცხოეთსა და რუსეთში ცოტათი განვითარებული და უკეთესი არტიტები ყველანი გრიმირებას თვითონ ეწევიან და უნდა ვთქვათ, რომ ეს მოვლენა სასცენო ასპარეზზე მეტად სასიამოვნოა. მაგრამ თუ აქტიორი თავის ხელით ვერ იკეთებს გრიმს, მაშინ საჭიროა, ფანქრით დახატოს იმ ტიპის სურათი, რომელიც უნდა წარმოადგინოს, რადგან ყოველ აქტიორს თავისი შეხედულება აქვს როლის სახეზე, ესე იგი გრიმზე და ამრიგად გრიმიორი, ან როგორც ჩვენში ეძახიან, პარიკმახერი სურათის მიმსგავსებით გაუკეთებს გრიმს, მაგრამ აქტიორმა თუ ხატვაც არ იცის, მაშინ უნდა დაწვრილებით აუხსნას პარიკმახერს თავისი როლის ხასიათი და თუ პარიკ-

მახერი დახელოვნებული და გამოცდილია, აქტიორის სურვილისა-
მებრ გააკეთებს გრიმს.

ყველა ეს შეეხება აქტიორებს, რომელნიც სცენით ცხოვრობენ.
მაგრამ ახლა ხშირად იმართება წარმოდგენები პროვინციებში სცე-
ნისმოყვარეებისაგან და ამათ არც პარიკმახერი მოეპოვებათ და არც
გრიმის მასალები. ამისათვის, ვგონებთ, ურიგო არ იქნება ცოტა
რჩევა მივცეთ სცენისმოყვარეებს გრიმის შესახებ.

ყველგან იშოვება ფერუმარული, თეთრი და წითელი პუდრი
და საცობი (პროპკა).

საცობს დიდი სამსახურის მოტანა შეუძლია პროვინციებში და
აი როგორ. საცობს ერთი თავი გაუწვრილეთ როგორც ფანქარს,
შემდეგ დაიჭირეთ სანთელზე, ცოტათი დაიწვის და ამგვარად შე-
გიძლიათ იხმართო როგორც შავი საღებავი. თუ დაგჭირდათ ყავის-
ფერი, დამწვარი საცობი აურიეთ ყვითელ პუდრში, თუ გინდათ
ნაცრისფერი — თეთრ პუდრში. ბებრის როლისათვის საკმარისია
თმაზე თეთრი პუდრი დააყაროთ, ამგვარადვე მოექცეით წვერ-ულ-
ვაშსაც. საზოგადოდ უნდა ისე მოიქცეთ, როგორც ზევით მოყვანი-
ლია რჩევა აქტიორებისათვის.

რა თქმა უნდა პირველი ნაბიჯი ყოველთვის ძნელია, მაგრამ
თანდათან შეეჩვევით.

როგორც გრიმს, აგრეთვე ტანსაცმელს, იარაღს და სამკაულო-
ბას პირველი ადგილი უჭირავს ტიპის გარეგნულ გამოსახულობაში.
აქაც როგორც გრიმირება, უფრო მეტად საჭიროა გაცნობა იმ დრო-
ისა და ეპოქისა, რომელსაც ეკუთვნის პიესის მოქმედება, მეტადრე
თუ პიესა ისტორიული და კლასიკურია. როდესაც აქტიორმა კარგად
იცის ისტორია და კულტურა იმ დროისა, რა დროსაც ეკუთვნიან
პიესის მოქმედი პირობები, მაშინ მას არ გაუძნელდება ტანსაცმლის,
იარაღისა და სამკაულის ხმარება, რომლის არჩევაში აქტიორს დიდი
სიფრთხილედ მართებს. საზოგადოდ, ისტორიული ტანსაცმლის არჩე-
ვა მოქმედი პირობებისათვის ძლიერ ძნელია, და არამც თუ აქტიორს,
არამედ თითონ ისტორიკოსსაც კი უჭირდება გადაჭრით თქმა რა
დროს რანაირი ტანსაცმელი და სამკაულობა ჰქონდათ. ეს საგანზე
უფრო სპეციალისტების საქმეა.

ახალი დროის ტანსაცმელი კი უფრო ადვილი ასარჩევია, მაგ-
რამ აქაც მართებს აქტიორს დაკვირვება, რადგან ყოველი

წლის შემდეგ, რაღაც „მოდა“ რომ იციან, დაულაღვად იცვლებოდა. განსაკუთრებით საქმეს აძნელებს ქალების კაბები და სამკაულები. მაგრამ ჯერ ერთი მაგალითი არა ყოფილა, რომ მსახიობი ქალი ცუდი ან „უმოდო“ ტანსაცმელით გამოსულიყო სცენაზე — მსახიობი ქალები თითქმის ნამეტნავად ცდილობენ ტანისამოსისათვის. იმათ ეს უნდა დაიხსომონ, რომ გემოგახსნილი, ესთეტიკური გრძნობის მცოდნე მაყურებელი არასოდეს არ დარჩება კმაყოფილი, თუ მსახიობი ქალი მარტო თავის ტანის სიმშვენიერეზე ფიქრობს და არა ტიპის მართალ გამოსახულებაზე გარეგნული სამკაულების მხრით.

ხანდახან როლი ახოულობს, რომ მოთამაშე გამოვიდეს სცენაზე დაგლეჯილი ტანისამოსით და ზოგ აქტიორს დიდ საქმედ მიაჩნია თუ გამოვა სცენაზე მართლა დაგლეჯილ-დაფლეთილი ტანსაცმელით. ეს დიდი შეცდომაა.

სასცენო ხელოვნებას მეტად ეჯავრება; ყოველივე ძველი და ჭუჭყიანი. სცენას მიზნად აქვს გვაჩვენოს გამოხატვით, წარმოდგენით, და მიმსგავსებით კაცობრიობის ცხოვრების აღმა-დაღმა ტრიალი და ამიტომაც, ვგონებთ, რომ ხსენებული აქტიორების უადგილო და უხეირო გულმოდგინება ბუნებრივ გარეგნობაზე საქმეს თუ სრულად არ გააფუჭებს, თავის დღეში წინ არ წასწევს.

წაღებიდან მოყოლებული ქულამდე აქტიორს ყოველივე შესაფერი მოწყობილი და სუფთა უნდა ჰქონდეს.

თუ საჭიროა როლისათვის, რომ აქტიორს ჭუჭყიანი პერანგი ეცვას, საკმარისია, რომ პერანგი გხამებული არ იყოს. ვთქვათ როლი თხოულობს დახეულ შარვალს — ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უთუოდ დახეული უნდა ჩაიცვას, მუხლები უჩანდეს. ეს შეცდომაა, ურცხოება. სრულიად კმარა, თუ ახალ შარვალს დაეკერება ზევით რამე ნაჭერი, რომელიც დაემსგავსება დახეულს და სინამდვილესაც არ მოშორდება.

ერთი სიტყვით, ნურავის ჰგონია, რომ სცენაზე ჩვენი ნამდვილი ცხოვრების გადატანა შეიძლებოდეს, სცენა არის მხოლოდ ცხოვრების სარკე და არა ავით ცხოვრება.

ვიდრე აქტიორი სცენაზე გამოვიდოდეს, ფარდის ახდამდე უნდა ყველაფერი გაისინჯოს: მაგრად აქვს იარაღი, პარიკი და სხვა აქსე-

სუარები თუ არა; ხშირად ყოფილა ისეთი მაგალითები, როდესაც აქტიორს სცენაზე შარვალი ჩაკვარდნია.

ხელთათმანები, ყელსახვევი და სხვა მაგისტანა რამ ყოველთვის სუფთა უნდა იყოს. დიდი ყურადღება მიექცევა აგრეთვე პერანგებს. შემცდარია ის აქტიორი, რომელიც ფიქრობს, რომ ღამეა და ჩემი პერანგის სისუფთავეს ხალხი ვერ დაინახავსო; ეს ტყუილი იმედია. მაყურებელს არაფერი არ გამოეპარება. ათასი კაცი ერთ კაცს როცა მიაჩერდება, მაშინ ტყუილი იმედია კონტრაბანდით გატანა თავისი ნაკლოვანებისა. წარმოდგენის დროს პერანგი ყოველთვის უნდა გამოიცივლოს.

იარაღებს ფარდის ახდამდე გასინჯვა უნდა, თორემ ბევრჯერ აქტიორი ძალზე ეწევა ხანჯალს, მაგრამ მისდა სამწუხაროდ ხანჯალი გაჭედვილია, არ ამოდის ქარქაშიდან და ამაზე ხალხს სიცილი მოსდის.

ამით დავაბოლოვებთ ამ წერილს. გრიმი, ტანსაცმელი და სამკაულობა აქტიორს ყოველთვის ხეირიანი უნდა ჰქონდეს, რადგან ესენი მხოლოდ გარეგნობას შეეხება და მაშასადამე ადვილი შესასრულებელია, თუ კი აქტიორი არ დაიზარებს და ხალხის ყურადღებას კრძალვით მოექცევა.

16. ვანო მაჩაბელი მართულ თეატრში

ივანე გიორგის-ძე მაჩაბელი პირველად რომ მოვიდა ქართულ თეატრში, იგი უკვე სახელით იყო შემოსილი.

უნივერსიტეტ დამთავრებული, საზღვარგარეთ ნამყოფი და ევროპული ენების მცოდნე და, რაც უმთავრესი იყო, ილია აქავე-ქავაძის პროტეჟე და მისი თანამშრომელი უილიამ შექსპირის „მეფე ლირის“ თარგმნაში.

ამ მხრივ მისი გამოჩენა ქართული თეატრის კედლებში ერთგვარი სენსაცია იყო...

ამას ზედ დაუმატეთ ახალგაზრდული გარეგნობა, მისი მალალი ახოვანი ტანი, ჭანსალი და სიცოცხლით აღსავსე იერი, იშვიათი გულწრფელობა და უმწიკვლო, უზადო ხასიათი.

ქართული თეატრიც ვანო მაჩაბლის მოსვლის დროს ერთგვარ გამოცოცხლებას განიცდიდა.

დიდი ხნის ხეტიალის და ჭაპანწყვეტის შემდეგ, მეფის მთავ-

რობისაგან დევნის შემდეგ, მან ძლივს იპოვა თავისი თავი და სამშვიდობოზე გამოვიდა.

ქართული ენის და კულტურის გულშემატკივართა წყალობით 1879 წელს მუღმივი დასი დაარსდა, რომლის შემადგენლობას ამშვენიერებდნენ ისეთი იშვიათი ნიჭისა და უნარის პატრონები, როგორც მარიამ მიხეილის ასული საფაროვა, ნატალია მერაბის-ასული გაბუნია, ვასილ ალექსის-ძე აბაშიძე, ნიკოლოზ თომას-ძე შიშნიაშვილი (თომაშვილი), კონსტანტინე დიმიტრის-ძე ყიფიანი, კონსტანტინე სვიმონის-ძე მესხი და სხვები.

ამ მუღმივ დასს პატრონად და ბედობლის ხელმძღვანელად გაუჩნდა ოფიციალურად დამტკიცებული ორგანიზაცია — დრამატული საზოგადოება.²

სწორედ იმ ხანებში ნიკო ნიკოლაძეს³ მეთაურობით კომისია იყო არჩეული, რომელსაც მინდობილი ჰქონდა შეემუშავნა დრამატული საზოგადოების მუხლობრივი წესდება საქართველოში თეატრისა და სასცენო ხელოვნების გასაგრძელებლად. ამ კომისიაში მთავარ როლს თამაშობდა ვანო მაჩაბელი.

ახალი წესდება დასამტკიცებლად და ხელმოსაწერად 1880 წ. წარედგინა მთავრობას და ამავე წლის 22 ივნისს იგი დამტკიცებულ იქნა ხელმწიფის ნაცვლის დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის-ძის მიერ.⁴

წესდების დამტკიცებას და მის დაჩქარებას ხელს უწყობდა ილია ჭავჭავაძის ქვისლი გენერალ-ლეიტენანტი სტაროსელსკი,⁵ რომელიც იმავე დროს იყო ნამესტნიკის მთავარსამმართველოს უფროსი მმართველი.

წესდება შედგებოდა 29 მუხლისაგან და დამფუძნებელ წევრთა რიცხვიც შედგებოდა 29 კაცისაგან. მათ შორის იყო ივანე მაჩაბელი, როგორც დამფუძნებელი კრების წევრი.

წესდების დამტკიცებასთან ერთად არჩეული და დამტკიცებული იყო ახალი დრამატული საზოგადოების გამგეობა შემდეგი შემადგენლობით: თავმჯდომარე ილია გრიგოლის-ძე ჭავჭავაძე. მისი მოადგილე აკაკი როსტომის-ძე წერეთელი, მდივანი კოტე ყიფიანი (დიმიტრი ყიფიანის შვილი), საზინდარი გიორგი მიხეილის-ძე თუმანიშვილი. გამგეობის წევრები რაფიელ დავითის-ძე

ერისთავი, ნიკოლოზ დავითის-ძე ქანანოვი⁹ და მიხეილ ქაიხოსროს ძე ყიფიანი⁷...

პირველად გამგეობის წევრად ვანო მაჩაბელიც იყო დასახელებული, მაგრამ ვანომ უარი განაცხადა დროის უქონლობის მიზეზით და მართლაც იმ ხანებში იგი სათავადაზნაურო სკოლის ინსპექტორად იყო და მოცლა არ ჰქონდა, წევრობა კი მარტო სახელით არ სურდა.

ვანო მაჩაბლის პირველი წვლილი ქართული სცენისათვის იყო გოლდონის კომედია „როგორც ჰქუხს, ისე არა წვიმს“⁸, რომელიც ვასო აბაშიძის, კოტე ყიფიანის და კოტე მესხის მეოხებით ხშირად მიდიოდა ქართულ სცენაზე.

მეორე მისი პიესა გადმოკეთებული ფრანგულიდან „ადვოკატი-მელაძე“⁹ ძალიან შეეფერებოდა მაშინდელ ცხოვრებას. მე მოგახსენებთ ორმოცდაათი წლის ამბავს, რომელმაც გამოიწვია ბევრი მიმბაძველიც, — გახშირებული და ტიპიური გაიძვერა და ქლესა ადვოკატები.

სხვათა შორის ვანო მაჩაბლის მიერ გამოყვანილი ადვოკატი მელაძის გავლენის ქვეშ დაწერილი აქეთ ადვოკატის ტიპი რაფიელ-ერისთავს, ასიკო ცაგარელს; დავით ერისთავს... პიესა მრავალ წელთა სეზონებში იდგმებოდა.

ვანო მაჩაბელს ხშირად მსახიობები მიმართავდნენ საბენეფისო-პიესებისათვის. მახსოვს ერთი ამისთანა მარიამ საფაროვის საბენეფისოდ ფრანგულიდან ნათარგმნი პიესა „ცქრიალა“ („ფრუნ-დრუ“)¹⁰. საზოგადოდ ვანო მაჩაბელი სწრაფი მომუშავე იყო.

მაგრამ ვანო მაჩაბლის, როგორც თეატრის მოღვაწის, უდიდეს დამსახურებად უეჭველად შექსპირის გადმოქართულება უნდა ჩაითვალოს.

ილიასთან „მეფე ლირზე“ მუშაობის შემდეგ განვლო თითქმის-ათმა წელიწადმა და ვანო ხელს არ ჰკიდებდა შექსპირის თარგმნას. რომ ერთ გარემოებას ხელი არ შეეწყო მისთვის.

ჩვენმა უპარესად ნიჭიერმა არტისტმა ლადო მესხიშვილმა თავის საბენეფისოდ შოიწადინა 1885 წ. სეზონში შექსპირის „ჰამლეტი“ დაედგა, რომელიც თარგმნილი იყო ანტონ ნიკოლოზის-ძე ფურცელაძის მიერ.

ანტონ ფურცელაძის ნათარგმნი ცოტას კი არა, ძალიან მოიკოკ-

ლებდა, რადგან ის თარგმნიდა რუსულიდან, ზოგს კრონენბერგისა და ზოგს პოლევოის ნათარგმნიდან, რომელთა თარგმანზე რუსულ მწერლობაში ასე ოხუნჯობდნენ: — Они не перевели Шекопира. а переперли.

რა თქმა უნდა, ანტონის ნათარგმნიც შესაფერისი ნაკლით იქნებოდა აღსავსე; მაგალითად, „კაროლი პადლეცი“, „კაროლი პაიაცი“ და სხვა ამისთანები... განთქმული ჰამლეტის „ყოფნა არ ყოფნა“ ანტონს ასე ჰქონდა გადაქართულებული „ვიყო თუ არ ვიყო? აი ეს არის გადასაწყვეტი“.

ეს ის ამბავი იყო, როცა ვასო აბაშიძემ გადმომცა თავისი კვირეული ჟურნალი „თეატრი“¹¹. 24-ე ნომრიდან ამ ჟურნალს პირადად მე ვხელმძღვანელობდი.

მე ვანოსთან იმ ხანებში კეთილი და მეგობრული დამოკიდებულება მქონდა. ერთხელ ანტონის თარგმანი ამოვიღე ილიაში და დილაადრიაანად გავწიე ვანოსთან, რომელიც არწრუნისეული თეატრის პირდაპირ იდგა სარაჯიშვილის სახლში. ჯერ წავიკითხეთ ანტონის თარგმანი და ვანომ ბევრი იცინა. ვანოს სიცილი ძალიან უყვარდა და ხმამაღალი, შეუპოვარი, თავდაუქერელი სიცილი და ხარხარი იცოდა. ავუხსენი შექსპირის „ჰამლეტის“ გადათარგმნის აუცილებლობა და შევპირდი, რასაც მოასწრებდა დაუყოვნებლივ დამებეჭდა ჟურნალ „თეატრი“¹², ხოლო ვლ. მესხიშვილს წარმოდგენას გადავადებინებ მეთქი. პატიოსანი სიტყვა მომცა ერთი კვირის შემდეგ რასაც მოვასწრებ მოგცემო...

ამის შემდეგ ლადოს მოველაპარაკეთ ერთი ან ორი თვით გადაედო თავისი ბენეფისი, მაგრამ ეს ვერ მოხერხდა, რადგან გაჭირვებული იყო და დროც ხელს არ უწყობდა... მაშინ ვთხოვე ვანოს, რომ მარიამ საფაროვისათვის, რომელიც ასრულებდა ოფელიას როლს, ეთარგმნა ყველა მისი სალაპარაკო და განსაკუთრებით სასიმღერო ადგილები. იგი დამეთანხმა და მართლაც მეორე დღეს ვანომ ჩაგვაბარა თავისი მშვენიერი თარგმანი — ოფელიას სასიმღერო და სალაპარაკო. ამრიგად, პირველად „ჰამლეტი“ წავიდა ქართულ სცენაზე დამახინჯებული თარგმანით. მხოლოდ ოფელიას როლი იყო მკვირცხლად და იშვიათი ხელოვნებით შესრულებული მარიამ საფაროვის მიერ და აგრეთვე პოლონიუსის როლიც — ნოდარ ჯორჯაძის მიერ.¹²

უკვე დამდგვი სეზონის დამლევში 11 და 15 თებერვალს (გან-
მეორებით), წარმოდგენილი იყო ვანო მაჩაბლის სრული თარგმანი,
რამაც დიდი და წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებ-
ლებზე.¹³

ამავე დროს დასრულებული იქნა „ჰამლეტის“ ბექდვაც, რო-
მელიც მე ცალკე წიგნად გამოვეუშვი.¹⁴

აღსანიშნავია ერთი ფაქტიც. იტალიიდან ახლად ჩამოსული
მხატვარი საშა ბერიძე¹⁵ ისეთი აღტაცებული დარჩა მარიამ საფა-
როვის მიერ ოფელიას როლის შესრულებით, რომ მან ზეპირად
ფერადით დახატა მისი სურათი ოფელიას როლში, რომელიც იგონი
ახლა სადღაც მუზეუმშია მოთავსებული.¹⁶

• ვანო მაჩაბელი მუდამ წუხდა, რომ ქართველ მსახიობს ჩვენი
საზოგადოების ჩამორჩენილობის გამო ბევრი შრომა და მეცადინე-
ობა სჭირდება, მაშინ როცა ევროპაში მსახიობის შრომა უფრო
იოლია. ქართველმა მსახიობმა ყოველ კვირა ახალი როლი უნდა მო-
ამზადოს, რადგან ხალხს ახალი პიესა აინტერესებს — მეუბნებოდა
ვანო მაჩაბელი, — თეატრი გაზეთი ხომ არ არის, რომ ყოველ დღე
ახალ-ახალი ამბები; წერილები და ფელეტონები იყოს... ევროპაში
კი მსახიობი წლის განმავლობაში ერთსა და იმავე როლს 200—300
ჯერ თამაშობს.

მუდმივი განახლება რეპერტუარისა, როლების, შემსრულებელ-
თა შემადგენლობისა, რეჟისორების და ხელმძღვანელთა ცვლა, რა
თქმა უნდა, აკმაყოფილებს ქართველ მაყურებელთა დიდ უმრავლეს-
ობას, მაგრამ სად არის ამის საშუალება და მაგდენი ღონისძიება.
ჩვენში, რა თქმა უნდა, ოთხი-ხუთი დასის შედგენა ძნელია და
არც არის საჭირო მაგდენი. საკმარისია ორი სრულსისხლიანი დასი,
რომელსაც ექნება მომზადებული შესაფერი რეპერტუარი. ერთი
დასი უნდა იყოს კომიკური განხრით, მეორე დრამატულით. ჩვენს
საზოგადოებას უყვარს სიცილი, მაგრამ არც ცრემლზე იტყვის
უარს. უპირველესი საქმე ის არის, რომ არც კომედია და არც დრამა
მოსაწყენი არ უნდა იყოს, ხალხში ინტერესს უნდა იწვევდეს.

თეატრში მთავარი ის კი არ არის, თუ რა სრულდება, არამედ
ისიც, თუ როგორ სრულდება. ნამდვილი თეატრალი, რომელსაც
შეგნებული აქვს სასცენო ხელოვნების დედაზრი, მისი მრწამსი,
საყურებლად კი არ წავა თეატრში, არამედ აქტიორის დასანახად.

ავიღოთ მაგალითად: „ჰამლეტი“ სომხის არტიტის ადამიანისა,¹⁷ „ჰამლეტი“ ქართველი არტიტის მესხიშვილისა და „ჰამლეტი“ იტალიელი როსისა¹⁸. ნამდვილი თეატრალისათვის ეს სამივე მსახიობი სულ სხვადასხვა სანახაობაა, სამი წყაროა სულ სხვადასხვა მხატვრული განცდისა და კმაყოფილებისა. უნდა ისეთი მძლავრი მსახიობი იყო, როგორც როსი, რომ ერთი და სამი წლის შემდეგ კიდევ მოგენატროს მისი ნახვა როლებში, რადგან დიდ მსახიობს განმეორებულ როლებში აქვს ახალი დეტალი, ახალი აღმფრენა, ახალი ინტონაცია, ახალი სტიქია და ახალი ჯადო, რომელიც წინათ არ უჩვენებია, ან წინათ შენ თვითონ არ შეგიმჩნევია.

თეატრში კაცს ის უნდა უყვარდეს, რაც ღირსია სიყვარულისა, ე. ი. მსახიობი მისი თამაშით, წარმოდგენით და განცდით.

ჩვენი საზოგადოების უმრავლესობას, თითქმის 90%, უყვარს და აინტერესებს ახალი პიესა, ახალი კოსტუმები, ახალი დეკორაციები, აქტიორის ნიჭი, შნო და უნარი — ეს თვისება ზოგს ბევრი აქვს, ზოგს — ნაკლები, საჭიროა შრომა და ბუნებით მოცემულ უვისებათა გალამაზება, გაშალაშინება. ჩვენში ეს შრომა უმრავლესობისაგან დაეიწყებულა. ნიჭი უწინარეს ყოვლისა უფლებას კი არ აძლევს ადამიანს, არამედ მოვალეობით ხარკავს. ნიჭის უფლება ის არის, რომ ნიჭის მქონემ გამოსახოს, გამოააშკარავოს თავის ნიჭის სიძლიერე, ნიჭის მომხიბვლელობა, ხოლო ეს გამოააშკარავება შეიძლება ტექნიკით, სწავლა-მეცადინეობით, გრძნობა-გონების ვარჯიშით, ტანჯვითა და წვალებით.

ჩვენში არიან ნიჭიერი მსახიობები, რომელნიც, სამწუხაროდ, უკვე გაუფუჭებული არიან ხალხისაგან ტაშისა და ვაშას ძახილით. მე არავის არ ვასახელებ, ალბათ თვითონ მიხვდებით ვისზე ვლაპარაკობ. მე, მართალი გითხრათ, ვერიდები ჩვენს მსახიობებს, ნაკლებია მათში კულტურა, ინტელიგენტური მსჯელობა, მოვალეობის წინ თავის მოხრა, ყველა გადარეულია ტაშის კვრით. ტაშის სიყვარული სწორედ უკულტურობას მოასწავებს.

ჩემი ნება რომ იყოს, სრულებით ავკრძალავდი ტაშს როგორც მავნე ჩვეულებას: მსახიობის გამრყენელს და მოუშანადებელი მაყურებლის გამაფუჭისავატებელს.

უეჭველია გეხსომებათ ვასო აბაშიძის ოინი „მეფე ღირში“-შარვალი რომ ჩამოუვარდა ედგართან დუელის დროს, რის გამო.

იძულებული იყო სცენიდან გავარდნილიყო, ხოლო სცენაზე მართოდ დარჩენილი ედგარი (ალ. მოხევე-ყაზბეგი) ძალზე ბეცი, ჰაერში იქნედა ხმალს, ვითომდა ედმუნდს ებრძოდა!!! — აქ აუვარდა ვანო მაჩაბელს ისტერიული სიცილი და კარგა ხნის შემდეგ ძლივს დამშვიდდა.

— ერთ ხანად თავის მართლებაც კი სცადა ვასომ; მოულოდნელ შემთხვევას აბრალებდა, მაგრამ ილია ჰევქავაძე! დღესაც ვერ დაარწმუნებთ, რომ ეგ წინგანზრახული ოინი არ ყოფილიყო.

ევროპაში მაგვარ თავხედური თავის მოჭრისათვის დამნაშავეს ჯვარს აცვამდნენ — არც ერთ თეატრში არ მიიღებდნენ. ეს უაღრესი თავხედობა და შეუგნებლობა... ერთი წიხლით თუ ტლინკით ძირს დაანთხიო და ნეხვით მორწყო ამდენი ხნის შრომა მეცადინეობა, ამდენი ხნის ილაჯ-გასაწყვეტი და სათუთი შრომა კაცისა. მერე რა დიდი კაცის — ილია ჰევქავაძის თარგმანი, რომელსაც მთელი ქართველობა გულის ფანქვალით მოელოდა. ბოლოს ვასომ განაცხადა: თქვენი ბრალია. მე კომიკი ვარ და თქვენ დრამატულ როლს მაკისრებთო...¹⁹

— არა, ჩემო ვალერიან, ჯერ კიდევ ბევრი გვაკლია, საჭიროა სრული გარდაქმნა, გადახალისება ჯანსაყუთრებით ხელოვნების დარგში. შორს რაღად მივდივართ — აი შენი დაყინებული თხოვნით „ჰამლეტი“ რომ ვთარგმნე, ნეტავ სულ არ მომეკიდნა ხელი... საყვედურებით გამავსეს ანტონის მეგობრებმა: ერთი თარგმანი ხომ იყო, მეორედ თარგმნას რატომ მოჰკიდე ხელიო... და ბევრი სხვა ამისთანები... არა, ცეცხლია საჭირო, დიდი გიზგიზა ცეცხლი, რომ სულ გადაბუგოს და ალში გახვიოს ყველაფერი, — მწარედ და ნაღვლიანად დაასრულა ვანო მაჩაბელმა.

ვანო მაჩაბელის ასეთმა გამწარებულმა კილომ, სასოწარკვეთილებით გაყენთილმა ნატვრამ ცეცხლის აგიზგიზებაზე, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და ცოტა რომ მაინც გამექარვა მისი წუხილი მახინჯ სინამდვილეზე, ბაასი ისევ შექსპირზე ჩამოვაგდე, მით უფრო, რომ სწორედ იმ ხანებში წაკითხული მქონდა იპოლიტ ტენის²⁰ წიგნი „ინგლისის ლიტერატურის ისტორია“, რომელშიც ცნობილი კრიტიკოსი შექსპირზე ასე იწყებდა საუბარს:

„მე ახლა უნდა შევუდგე იმ დიადი პიროვნების აღწერას, იმ

არაჩვეულებრივი ჭკუაგონებით დაჯილდოვებულისა, რაც ყველა ჩვენს ფრანგულ ზნე-ჩვეულებებს, ლოგიკას და ანალიზს მოურიდებლად აპირქვეავებს, იმ ბრწყინვალე შემოქმედის შესახებ, რომლის ბადალი კაცობრიობას ჯერ არ გააჩნია არც თავისი ჭკუა-გონების სიმახვილით და არც გრძნობა-განცდათა სიღრმე სიმაღლით.“

— ასეთი იშვიათი მსოფლიო გენიოსის ნაწერების თარგმნა თვითონ შენ, მიუხედავად ცუდი პირობებისა, დიდი სახელით შეგმოსავს და უკვდავსა გყოფს — მეთქი, ვუთხარი ვანოს. შექსპირის თანამედროვე სწავლული და დრამატურგი ბენ ჯონსონი²¹ თავისი ლექსის ერთერთ ტაეპში წერდა:

„იზეიმე და იდღესასწაულე ჩემო მშვენიერო ინგლისო, შენ თავისუფლად შეგიძლია ისახელო და იამაყო ისეთი ადამიანით, რომლის წინაშე ევროპის ყველა თეატრი პატივსცემით მუხლმოყრილი მის ქებას და დიდებას ლაღდება“.

რაკი ასეთი ძნელად სათარგმნი ტრაგედია „ჰამლეტი“ ასე სწრაფად და კარგად გადათარგმნე, რომლის შემსრულებელნი ლადო მესხიშვილის გარდა, უეჭველია, კვლავ სხვა ახალი ძალები აღმოჩნდებიან, — ახლა უნდა შეუდგე მეორე მისი პიესის თარგმნას შედარებით „ჰამლეტთან“ გაცილებით სათამაშოდ ადვილს — „ოტელოს“, რომელსაც ჩემი უხვირო თარგმანით ახლა ქუთაისში კოტე მესხი თამაშობს მეთქი.

— მომიტანე შენი თარგმანი, მინდა გადავსინჯო, — მითხრა ვანომ.

— ხვალ მოგართმევ, — ვუპასუხე... შევატყვე რა, რომ ჩემმა ლაპარაკმა შექსპირის შესახებ ვანო კარგ გუნებაზე დააყენა და ახალი თარგმანის საღერღელი აუშალა, ისევ შექსპირზე განვაგრძე საუბარი.

— მისი საფლავის ლოდზე სიკვდილის შემდეგ ახლად აგებულ მატურზე შემდეგი საგულსხმიერო წარწერა იყო: „გონებით — ნესტორ პილოსელი,²² გენიოსობით — ბრძენი სოკრატი²³ და ხელოვნებით — ვირგილიუსი.²⁴ დედამიწა მასზე ჰგლოვობს, ხალხი მასზე ტირის და ქვითინებს, ოლიმპი მისივთ ამაყობს. გაჩერდი მგზავრო, საით მიეშურები, თუ წაკითხვა შეგიძლია, დააკვირდი ვინ მოაქცია უღმობელმა სიკვდილმა ამა მატურის ქვეშ. უილიამ შექსპირი... მასთან ერთად მოკვდა ცხოველი ბუნება; მატურს უფრო ამშვენებს

მის წიაღში მდებარე სახელი, ვიდრე მატურის საფასური. ყველაფერი, რაც იმან დასწერა, თქვენთვისაა, ხელოვნება მისი ნიჭიერების მსახური იყო“... ასე წერდა იპოლიტ ტენი თავის შესანიშნავ წიგნში — „ინგლისის ლიტერატურის ისტორიაში“.

იპოლიტ ტენს, — მითხრა ვანოშ, — თავისი ნაწარმოების სხვადასხვა ადგილებში დაბნეული აქვს დიდებული აზრები; თუ როგორ უნდა უილიამ შექსპირის შესრულება, მისი თამაში, მისი განსახიერება. შექსპირის სწორუბოვარი შესრულება შეუძლებელია, თუ აღმსრულებელს არ ახლავს მძლავრი, მაღლიანი და გაბრწყინებული ტემპერამენტი. მართალია, შექსპირს სჭირდება დიდი შესწავლა, დიდი სულიერი გაუქრობელი ცეცხლი, გაუნელებელი, ცახცახი, წვა გულისა, დაუსრულებელი უბედურების მოლოდინი და შიში... ბარტო აზრთა ვარჯიშით, ხელოვნური ტრაფარეტით გაზომილი და გათვალისწინებული ტექნიკით, ლამაზი ფორმებით ნამდვილ შექსპირს ვერ მოგვცემს არტისტი.

თვით „შიგნით“ არტისტს თავის ბუნებაში უნდა ჰქონდეს გიზგიზა ცეცხლი, რომ მაყურებელს მსახიობის ცეცხლისაგან ცხელოდეს და მსახიობთან ერთად ისიც დაიფერფლოს.

შენ შემცდარი ხარ, როცა ამბობ, რომ „ოტელო“ იოლი სათამაშოა!... არა მგონია რომ კოტე მესხმა ოტელო დასძლიოს... მართალია, კოტე დიდი ტექნიკი და ხელოვანია, მაგრამ „ოტელო“ უაღრეს ტემპერამენტს მოითხოვს მსახიობისაგან.²⁵

მე სტუდენტობის დროს ილიასთან და ჩემ ძმა ვასოსთან ერთად პეტერბურგში გასტროლის დროს ვნახე დიდებული არტისტი აირა ოლრიჯი²⁶ „ოტელოს“ როლში, მერე „მეფე ლირში“.

ოლრიჯი შთამომავლობით შავკანიანი იყო; ჯერ მამა მისმა, აფრიკიდან წამოყვანილმა, დიდი განათლება მიიღო და ბოლოს პასტორად ეკურთხა, რომ ქრისტიანული პროპაგანდა გაეწია თავის ველურ ქვეყანაში. იქ ბევრი ხეტიალისა და მრავალი სახიფათო თავგადასავლის შემდეგ, ძლივს დაბრუნდა ამერიკაში თავის პატარა ვაჟით აირათი, რომელსაც მამამ მშვენიერი სწავლა მიაღებინა. მაგრამ ჭაბუკმა ოლრიჯმა მამის სურვილს უღალატა: აქტიორის მანტიას პასტორის ანაფორა ანაცვალა... ამერიკაში დიდი დაბრკოლებით გაიკვლია გზა დიდებისაკენ და მერე ინგლისში გადმოვიდა,

სადაც აღიარებულ იქნა ერთერთ უდიდეს არტისტად. ბოლოს სახელით შემოსილმა დაიწყო გასტროლები: იყო გერმანიაში, ავსტრია-უნგრეთში და მერე რუსეთსაც ეწვია ორჯერ, მის წარმოდგენებს ხალხი, როგორც თავლს, ბუზივით ეხვეოდა. მე ვნახე „ოტელო“, „მეფე ლირი“ (ორჯერ) და „მაკბეტი“. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. ახლაც თვალწინ ცხადლივ მიდგას... შენ კი ამბობ „ოტელო“ იოლი სათამაშოაო!?. ყოველ შემთხვევაში ვცდი „ოტელოს“ გადათარგმნას. მომიტანე შენი თარგმანიც, თუ კი გასარჩევი ხელითაა ნაწერი...

— ელენე ანტონოვსკაიას გადაწერილია, იმას მშვენიერი ხელი აქვს და ხვალვე მოგართმევ სიამოვნებით! — გახარებული გამოვემშვიდობე ვანოს, დარწმუნებული, რომ „ოტელოსაც“ მალე ჩაგვაბარებდა წარმოსადგენად...

მას შემდეგ გავიდა 30 წელიწადი. ოტელო ვანოს თარგმანით პირველად მე თვითონ ვითამაშე, ხოლო კოტე მესხმა—იაგო.

17. მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა

ქართულ მუდმივ სცენას დღიდან თავისი დაარსებისა (1879 წ. სექტემბერი) თან დაჰყვა ერთი დიდი ბედი, მას გამოუჩნდნენ ერთდროულად დიდად ნიჭიერი, მხნე და თავგამოდებული სცენის მუშაკნი—მარიამ საფაროვი, ნატო გაბუნია, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი. ზალიკო მაჩაბელი, ასიკო ცუგარელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვლ. მესხიშვილი და სხვანი.

რალა თქმა უნდა, ასეთ მსახიობთაგან შემდგარი დასი აუცილებლად მოინადირებდა მაყურებელთა გულს, ხოლო თვით სცენას მშვენებას მისცემდა და წარმოდგენებს ხელოვნების უმაღლეს წერტილამდე აიყვანდა.

ასეც მოხდა.

ქართული მუდმივი სცენა ყველასათვის სანატრელი და სახარბიელო გახდა...

პირველ ორ-სამ წელიწადში მძლავრად გაშალა ფრთები ქართულმა ხელოვნებამ—დრამატულმა და სასცენომ, შემდეგში თავ-

გამოდებული მუშაობა და მზრუნველობა ქართული სცენის საკეთილდღეოდ არც ერთ დღეს არ შეჩერებულა.

პირველი ხანის მუშაობა და მეცადინეობა სწორედ ზღაპრულია—ერთსა და იმავე დროს ითარგმნება და იწერება ახალი პიესები და თან წარმოსადგენად მზადდება. ხშირად ერთ პიესას ორი-სამი კაცი თარგმნის, რამდენიმე პირი მის გადათეთრებას და როლების გადაწერას უნდება, ხოლო ახლად შემდგარი დასი დღედაღამე რეპეტიციებს მართავს მოსამზადებლად.

ყველა გაფაციცებით მუშაობს. ახლად გამოჩეკილი მსახიობნი სათეატრო საქმის მეთაურებს ეჯიბრებიან მეცადინეობაში და სიმკვირცხლეში. მაშინდელი ინტელიგენციის მცირე, მაგრამ რჩეული ჯგუფი ახლად შემდგარ დასთან ერთად დღე-ღამეს ასწორებს.

საზოგადოდ საქართველოში სამოცდაათიანი წლების შუა ხანა და ნამეტნავად მისი დასასრული ყოველმხრივ ნაყოფიერი და მრავალშედეგიანი იყო კულტურულ-განმანათლებელ ორგანიზაციების დაფუძნებით.

მართალია, ოთხმოციანი წლების სუსხიანმა რეაქციამ ბევრი რამე დაჩაგრა და დააბეჩავა ჩვენში, ბევრ რამეს ფრთები შეაკვეცა და დაამახინჯა, მაგრამ ქართულმა სცენამ მაინც თავისი გაიტანა. მართალია, როგორც მოსალოდნელი იყო, წელში შესაფერისად ვერ გაიმართა, მაგრამ მაინც თავისი მაღალი დანიშნულება პირნათლად შეასრულა, მიუხედავად იმისა, რომ მის საწინააღმდეგოდ ერთხანად ამხედრებული იყო თვით რეაქციის შავ-ბნელი გოლიათი მიხეილ კატკოვი!...

როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, ქართული თეატრის აღორძინების მთავარი მიზეზი ჩვენი საუკეთესო მსახიობნი და მწერლები რყვნენ, რომელნიც, მაღალი და მთლიანი ნიჭის გარდა, თავიანთ ფაქიზ სულსა და გულში ატარებდნენ დაუმრეტელ სიყვარულს ეროვნული საქმისადმი, რომლის დღეგრძელობა უფრო ძვირფასად და საჭიროდ მიაჩნდათ, ვიდრე პირადი საქმე და ბედნიერება. მარიამ საფაროვის ქალი იმ კურთხეული ჯგუფის ერთი საუკეთესო წევრთაგანი იყო, რომელთაც დღემდე მოაღწევინეს ქართულ სცენას.

მარიამ საფაროვი დაიბადა ქალაქ თელავში 1860 წლის 12 თებერვალს. მისი მშობლები მიხეილ სოლომონის-ძე და სალომე ივანეს-ასული საფაროვნი აზნაურიშვილები იყვნენ. მაკოს გარდა მათ ჰყავდათ ოთხი ვაჟი, რომელთა შორის ერთი, ზაქარია,² იმავე ქართულ სცენას ემსახურება.

მარიამ საფაროვი პატარაობიდანვე იზრდებოდა სოფელ ყვარელში სოლომონ ჭავჭავაძის ოჯახში, რომელსაც მეორე ცოლად ჰყავდა მარიამ საფაროვის ბებია.

პირველ დაწყებითი სწავლა პატარა მაკომ მიიღო თელავის ქალთა სკოლაში, სადაც ერთი წელიწადი დაჰყო და მერე, დედის სიკვდილის გამო, ბებიაშ სკოლიდან გამოიყვანა, რადგან, მისი აზრით, ქალისათვის სრულებით საკმარისი იყო წერა-კითხვის ცოდნა იმდენად, რომ „ვეფხისტყაოსნიდან“ ან „ბარამიან-დავრიშიანიდან“ შესძლებოდა თითო-ოროლა ლექსის ამოკითხვა და დაზეპირება.

ამ ოჯახში მას ახლო ხელმძღვანელად ყავდა მეტად გამოცდილი ადამიანი ელისაბედ სოლომონ ჭავჭავაძის ასული მარჯანიშვილისა და ეკატერინე აბელიშვილისა, რომელნიც მაკოზე გაცილებით უფროსები, ჯანვითარებულნი და გამოცდილები იყვნენ.

როდესაც ელისაბედ მარჯანიშვილის ქვრივი თბილისში გადმოსახლდა, თან წამოიყვანა თავის ბავშვებთან ერთად მაკო საფაროვიც.

აქ თბილისში იმ ხანად ელისაბედ მარჯანიშვილის სახლში თავს იყრიდნენ მაშინდელი ჩვენი ახალგაზრდა, ასპარეზზე ახლად გამოსული მწერლები და მოღვაწენი — აკაკი და გიორგი წერეთლები, სერგეი მესხი, რომელიც ენათესავებოდა ელისაბედ მარჯანიშვილისას, პეტრე უმიკაშვილი და სხვა.

რა თქმა უნდა, ახალგაზრდა, ცნობისმოყვარე და დაკვირვებულნი მაკოსათვის ეს ახალი, ჯერ მისთვის უცნობი, ინტელიგენტთა წრე და ჯგუფი დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა და მართლაც ამ მცირე ხნის ყოფნამ თბილისში ელისაბედის ოჯახში დიდი ზეგავლენა იქონია მარიამ საფაროვის ზნეობრივ-გონებრივ განვითარებასა და ხასიათზე³.

ერთხელ 1877 წლის ზამთარში, ივანე მესხმა (ძმა სერგეისა და კოტე მესხისა) ახალგაზრდა მაკო ოპერაში წაიყვანა.

ოპერის წარმოდგენამ უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა მგრძნობიარე ქალზე და მაკო, თურმე, ერთი კვირა გარინდული და გაბრუებული დადიოდა როცა მახლობლებმა შეამჩნიეს ახალგაზრდა ქალს ასეთი უცაბედი ცვლილება და ჰკითხეს მიზეზი მისი დავრდომილებისა, მაკომ უპასუხა, ნეტა კიდევ როდისმე მოვესწრები მაგვარი მომაჯადოებელი სანახაობის ხილვას, როგორც ამ კვირის წინათ ნახულ წარმოდგენასო...⁴

იქვე მყოფმა სერგეი მესხმა ამაზე აღტაცებულ ქალს მიუგო:— მოესწრები კი არა, შენ თვითონ იქონიებ მაგგვარ ჯადოსნურ ზეგავლენას სხვებზე, თუ კი გულით მონდომებ, რადგან საამისოდ ხმაც შეგწევს და ნიჭიც გეტყობაო...

ამის შემდეგ დიდი დრო არ გასულა და სერგეი მესხმა მარიამ საფაროვი წაიყვანა გიორგი თუმანიშვილის სახლში, სადაც იმ ხანებში ქართული წარმოდგენების რეპეტიციები იმართებოდა თვითონ გიორგი თუმანიშვილის მეთაურობით.

ეს იყო და ესა.

იმ დღიდან გადაწყდა მარიამ საფაროვის ბედი. იგი მაშინათვე ჩააბეს საქმეში, მისცეს როლი და პირველი წარმოდგენისათვის დაუწყეს მზადება.

III

დიდ უარზე იყვნენ მაკოს ნათესავნი და მახლობელნი, რომ იგი სცენაზე გამოსულიყო, ბევრსაც უშლიდნენ და ეწინააღმდეგებოდნენ, მაგრამ აკაკის, სერგეისა და სხვათა ზეგავლენით მარიამ საფაროვი ქართულ სცენას შეეთვისა და შეეისისწლბორცა.

მარიამ საფაროვი პირველად გამოვიდა ქართულ სცენაზე 1878 წლის ღვინობისთვის 27-ს ეგრეთწოდებულ „ნემცების კლუბში“, რომელიც იმყოფებოდა გოლოვინის პროსპექტზე ჩითახოვისეულ სახლში. ითამაშა კლოდინეს როლი მოლიერის კომედია „ჟორჟ-დან-დენში“, რომელიც გიორგი თუმანიშვილის მიერ იყო ნათარგმნი⁵.

ახალგაზრდა მსახიობი ქალის თამაში რაღაც არაჩვეულებრივი იყო. მაყურებელთ მანამდე არა ენახათ რა იმის მსგავსი რამ: სა-

ოცარი სიცხოველე და ხელოვნური სიმკვირცხლე, რომელიც ერთ-სა და იმავე დროს დიდად მხატვრულიც იყო და ბუნებრივიც. იმ ხანებში წარმოდგენებს მართავდა „ქართული სცენისმოყვარეთა წრე“, რომლის სათავეში იყვნენ გიორგი თუმანიშვილი, ნ. ავალიშვილი, იოსებ ანდრონიკაშვილი და სხვები.

ამავე წლის ზაფხულში მარიამ საფაროვის ქალს მიეცა არაჩვეულებრივი პირველი ბენეფისი. ეს იყო 1879 წლის 13 ივნისს, ითამაშა „ექვით ავადმყოფში“ ტუანეტას როლი საზაფხულო თეატრში. მისმა ბენეფისმა დიდძალი საზოგადოება შეკრიბა თეატრში და საერთო აღტაცებას საზღვარი არა ჰქონდა, რაც მტკიცდებოდა მრავალი საჩუქრებით და ნობათებით⁵...

როცა მუდმივი დასი დაარსდა, მ. საფაროვი მიწვეულ იქნა დასში როგორც პირველ ხარისხოვანი მსახიობი ქალი და ჯამაგირიც ყველაზე მეტი დაენიშნა.

მარიამ საფაროვის სამსახური დასში განუწყვეტელი გამარჯვება და ტრიუმფი იყო. ახალგაზრდა მსახიობი საოცარი სიმხნევით და სიბეჭითით მუშაობს, ყოველ კვირა ახალ როლებს თამაშობს.

„შემოსავლიანი ადგილი“ (პოლინა)⁷, „უორჯ-დანდენი“ (კლოდინა), „საძაგელი“⁸, „დაკეტილ კარებთან“⁹, „ძალად ცოლის შერთვევინება“¹⁰, „შური“¹¹, „ბნელ ოთახში“¹², „როგორც ქუხს ისე არა წვიმს“¹³, „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“¹⁴, ქმრები გავაბათ მახეში“¹⁵, „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“¹⁶, „ცოლი თუ გინდა ეს არის“¹⁷, „ძუნწი“¹⁸, „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწილეს“¹⁹, „ცელქები“²⁰, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“²¹, „კინტო“²², „სკაპენის ცულლუტობა“²³, „ბუტიობა“²⁴, „ოჯახის ასული“²⁵, „ბრაზიანი ამერიკელი“²⁶, „ხათაბალა“²⁷, „პეპო“²⁸ და სხვა. აი მუდმივი დასის პირველი სეზონის რეპერტუარი.

მარიამ საფაროვი ყველა ამ პიესაში მთავარ როლებს ასრულებდა თავისი ცხოველყოფელი ნიჭის შესაფერად. ამ როლებს ზედ მოჰყვა კლასიკური პიესების როლებიც: ოფელია („ჰამლეტი“), კორდელია („მეფე ლირა“), პორცია და ჯესიკა („ვენეციელი ვაჭარი“). ლიზა („ვთი ჭკუისაგან“), მარია ანტონოვნა („რევიზორი“), ფაიხოში („სამშობლო“), ლუიზა („ორი ობოლი“), დეზდემონა („ოტელო“) და სხვა.

მარიამ საფაროვის მიერ შესრულებული როლები ყოველთვის მთლიან სურათს წარმოუდგენდნენ მაყურებელთ. მის თამაშს მეტ-ნაკლებობა არ სჩვევია. ეგრეთწოდებული შარჟი (გადაქარბება), საზოგადოდ ბევრი მსახიობის ნაკლი, მ. საფაროვის ქალს არ მიჰყარებია.

იგი ყოველთვის მხატვრულად ზომიერი და ბუნებრივად მშვენიერი იყო. მის თამაშს აფერადებდა ყოველთვის მაღალი და მკვირცხლი ნიჟის გარდა, საოცარი გონიერება, ფხიზელი დაკვირვება და გარეგნული გამონატვა ნაკისრი როლის ხასიათისა. იშვიათად მოხდება, რომ მსახიობს ისე ჰარმონიულად ჰქონდეს შეხმატკბილებული ცხოველი ნიჟი, მშვენიერი კოხტა გარეგნობა, ტკბილი მგრძნობიარე ხმა და სახის საოცარი მოძრავი გამომეტყველება, როგორც ეგ მარიამ საფაროვის ქალს ჰქონდა.

და ყველა ამ იშვიათ თვისებებს აგვირგვინებდა გასაოცარი ტემპერამენტი, რომელიც მთავარ ძარღვად ითვლება სასცენო ხელოვნებაში მსახიობის მხატვრულ შემოქმედებისათვის.

მ. საფაროვის ტემპერამენტი იმით იყო საოცარი, რომ იგი მაყურებელს ერთსა და იმავე დროს ნაკისრი როლის დედა-აზრს, იდეას ძალდაუტანებლავ უხსნიდა და თან თავისი მხატვრული თამაშობით ტიპს გარეგნულადაც ცხოვლად უხატავდა.

მისი თამაში ერთდროულად იმონებდა მაყურებელთა აზრს და გონებას, იდეას და ფორმას.

IV

რალა თქმა უნდა, მ. საფაროვის ნიჟისა და გარეგნობის პატრონი დიდხანს ვერ დარჩებოდა უმეგობროდ და ასეთ მეგობრად და ცხოვრების თანამგზავრად მას ხვდა ქართულივე სცენის ერთი საუკეთესო ქურუმი ვასო აბაშიძე.

1879 წლის ივლისის დამლევს, როცა მუდმივი დასი იმერეთში მოგზაურობდა, ქუთაისში ვასო აბაშიძე და მარიამ საფაროვის ქალი დაქორწინდნენ.

ახლად ჯვარდაწერილები განაგრძობდნენ სასცენო მოღვაწეობას და დასთან ერთად იმ ზაფხულს მოიარეს ჟოთი, ბათუმი, ოზურგეთი, გორი, სურამი, ბორჯომი, აბასთუმანი, ახალციხე, თელავი, სიღნაღი და სხვა.

1881 წლის სექტემბერში ბედნიერ ცოლ-ქმარს ეყოლათ პირველი შვილი — ქალი ტასო, ხოლო შემდეგ წელიწადში ვაჟი, რომელიც, საუბედუროდ, ორწლინახევრისა გარდაეცვალათ.

მ. საფაროვი არ კმაყოფილდებოდა მარტო მსახიობის მუშაობით და ხშირად ქართული წარმოდგენების მართვა-გამგეობას უდგა სათავეში.

ნათარგმნი აქვს რუსულიდან რამდენიმე პიესა: ოსტროვსკისა და სოლოვიოვის კომედია „ბედნიერი დღე“, კომედია „თავხედი“, „ვოევოდები“, „გულმა იგრძნო“, „რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“ და სხვა.

მ. საფაროვი-აბაშიძისა, როგორც უხვად დაჯილდოებული პიროვნება, არ კმაყოფილდებოდა მარტო დრამატული ხელოვნებით; იგი ვოკალურ ხელოვნებასაც დაუმეგობრდა და თავისდა სასახელოდ აქაც იშვიათი ნიჭი, საოცარი გემოვნება და მუსიკალობა გამოიჩინა. ჯერ დაიწყო ვოდევილებიდან, სადაც სიმღერა და კუპლეტები იყო, და მერე ნელნელა გადავიდა ოპერეტებზე.

ხმა მეტად მელოდითური და ტკბილი ჰქონდა, რაიც არა ერთხელ დაუმტკიცებია ნატალიას როლში „ხათაბალაში“. ძართალია, მუსიკალური განაჯლება არ ჰქონდა, მაგრამ ბუნებრივმა ნიჭმა და მუსიკალურმა ალლომ და სმენამ შეუძლებელიც კი შეაძლებინა.

ოპერეტები „მეჭლისი იტალიელებთან“ და „რაინდი უშიშარი და გულმართალი“²⁹ მრავალ სეზონთა განმავლობაში მარიამ საფაროვის წყალობით დიდძალ ხალხს იზიდავდა და აღტაცებაში მოჰყავდა ქართველი საზოგადოება.

მ. საფაროვი-აბაშიძეს რაც უნდა ეთამაშნა, კომედია, ფარსი თუ ვოდევილი, თუ ემღერნა ოპერეტაში იგი ყოველთვის უნაკლო იყო და თან მუდამ ეროვნული, ქართველური ელფერით გაბრწყინებული.

ზოგს იქნება გაუკვირდეს, როგორ შეიძლება, რომ არტისტობა ეროვნული იყოს... მსახიობის სახე, მისი გარეგნობა, ხმა და გამოთქმა, თვალი და მიხრა-მოხრა ყოველივე მოწმობს მისი განსახიერების ეროვნულობას.

სხვა მრავალ მსახიობთან შედარებით მ. საფაროვი-აბაშიძის მთავარი ღირსებაც სწორედ ის არის, რომ იგი ეროვნულ-ქართველურ განძს წარმოადგენდა ჩვენს სცენაზე.

მ. საფაროვი-აბაშიძისას ვერ დასცალდა მთლად განევეითარებინა თავისი ნიჭის ძლიერება, ვერ დასცალდა ისე დიდებულად დაემთავრებინა თავისი მაღალი დანიშნულება, როგორც დაიწყო, რადგან უღმობელმა სენმა — ყურთასმენის დაკარგვამ უღროვო დროს უღალატა, თორემ იგი უმაღლეს წერტილამდე მიაღწევინებდა ქართული სასცენო ხელოვნების განვითარებას.

ჩერ კიდევ 1890 წელს დაეტყო მარცხენა ყურას ტკივილი, მაგრამ ყურადღებას არ აქცევდა და თავდავიწყებით მუშაობდა ქართულ სცენაზე ქართული ხელოვნების საკეთილდღეოდ.

ოთხმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან ჩვენის სცენის ერთი საუკეთესო მნათობი, საუბედუროდ, ისე ხშირად ვეღარ გამოდის სცენაზე, მაგრამ თვითეული მისი გამოსვლა ახალ როლებში მთელი დღესასწაულია ქართული თეატრისათვის.

ამ ხანებში შექმნილი როლები მ. საფაროვი-აბაშიძისაგან ისეთი დიდებული ნიჭითა და სხივოსნობით არიან აღბეჭდილნი, ისეთი მხატვრული გამომეტყველებით არიან გაპიროვნებულნი, რომ მათი დავიწყება დამსწრეთაგან ყოვლად შეუძლებელია (ნუცა „აღლუმში“³⁰, ნაზიანისა „ადვოკატთან“³¹ და სხვა).

1899 წელს მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა უკვე იძულებული ხდება საზღვარგარეთ გაემგზავროს საექიმოდ.

პარიზსა და ვენაში იგი ეჩვენა საუკეთესო ექიმებს და პროფესორებს, რომელნიც, თუ სრულს განკურნებას არა, შეეღას და მტირე განსაღებას ჰპირდებიან, მაგრამ უსახსრობის გამო იგი ვერც ერთსა და ვერც მეორე ქალაქში ვერ რჩება დიდი ხნით საექიმოდ და მალე ბრუნდება სამშობლოში.

გულდაწყვეტილი და სასოწარკვეთილი მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა მაინც მთლად არ კარგავს იმედს და დროგამოშვებით კიდევ გამოდის სცენაზე და ყოველი მისი გამოსვლა წინანდელ ალტაცებს იწვევს საზოგადოებაში.

ეს უკანასკნელი ათი წელიწადია მარიამ მიხეილის ასული საფაროვი-აბაშიძისა არ გამოდის სცენაზე, მაგრამ მისი კავშირი განუწყვეტელია ქართულ თეატრთან.

ყველამ უწყის თუ რა ძნელია, რა ცოდნა და გემოვნება სჭირდება მსახიობს შესაფერი ჩაცმა-დახურვისათვის; ამ დარგში მარიამ საფაროვის ქალს ბადალი არ ჰყავს და დღესაც მისი მოწყობილი, მორთულ-მოკაზმული ისტორიული თუ კლასიკური პიესები ყველასთვის დაუვიწყარი დარჩება.

მ. საფაროვი-აბაშიძისა ბუნებით დიდად ჰკვიანი და გონება-მახვცილი ადამიანია და ამ მახვილი გონიერების წყალობით შეძლო მან, სრულებით მოუშაადებელმა, იმ მალალი და საპატიო ადგილის დაჭერა ქართულ სცენაზე, რომელზედაც ღირსეულად იდგა მრავალწელთა განმავლობაში.

მ. საფაროვი საკმაოდ განვითარებული და განათლებული ქალიც არის. მან ზედმიწევნით იცის ქართული მწერლობა; კარგად იცის ქართული თეატრის ისტორია, რადგან თვითონ იყო ამ ისტორიის მთავარი მოქმედი პირი და მისი ღერძი.

მას ბევრი გამოჩენილი მსახიობი უნახავს როგორც რუსეთისა, ისე საზღვარგარეთელი. უნახავს სავინა³², ერმოლოვა³³, კამისარ-ევესკაია,³⁴ მუნე-სიული,³⁵ კოკლენი³⁶ და ყიუდიკი, რომელნიც ყველაზე უფრო მეტად მოსწონს და არც საკვირველია. მ. საფაროვი, როგორც მსახიობი დიდი მოტრფიალეა ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი თამაშისა. საფაროვი-აბაშიძეს ცხოველი მოძრავი ტემპერამენტი აქვს, ძალდაუტანებელი, ბუნებრივი სიმხიარულე და სიცილი, რომელიც სულის თქმაა ყოველი კომედიისა.

მარიამ საფაროვი-აბაშიძისა თავისი მადლიანი ნიჭით ყველაზე ადრე ჩასწვდა საზოგადოებას გულსა და სულში, რადგან სცენა ერთად-ერთი დარგია ხელოვნებისა. სადაც შთაბეჭდილება ორკეცდება. მ. საფაროვი მაყურებელთა თვალსაც ინადირებდა და ყურთა სმენასაც იმორჩილებდა ხოლმე.

ვიმეორებთ, ეს მსახიობი-ქალი საუკეთესო სხივია ჩვენი თეატრის წარსულის შარავანდედისა. ნიშანდობლივი თვისებანი მისი ღვაწლისა განისაზღვრება ერთი მხრივ იშვიათი ნიჭით და მეორე მხრივ ქართული თეატრის იშვიათივე სიყვარულით.

როგორც მსახიობი, მარიამ აბაშიძისა განსაკუთრებული მოვლენაა. მისი მგზნებარე და მრავალმეტყველი ნიჭი მართო ქართული ხელოვნებისათვის როდია მშვენება და სანუკვარი, იგი ჩვენზე დაწინაურებულ ერთა საუკეთესო სცენასაც კი გაამდიდრებდა.

ფიქრი და შენიშვნანი

3. გუნდას პიესეების სია

(1885 წელი)

20 სექტემბერი

გ ლ ო ვ ა

დრო შეიცვალა! სადღაა სიმართლე — ყველგან მეფობს უცნაური ძალა. დღეს საქართველოსი ერთი უკეთეს გაზეთთაგანი „დროება“¹ დაიხურა. ადვილია სათქმელია დაიხურა! ჩვენ კიდე შეგვიძლიან მაგისი ატანა, მაგრამ რაღა ეშველება იმათ, ვინც „დროებით“ იბრუნებდა სულს, ცხოვრობდა მისი ფურცლების ამბავით, სული ედგა მისი სიცოცხლით და დღეს 16 სექტემბერს ორშაბათს „დროება“ აკრძალულია. მერე ნეტა კაცმა იცოდეს რა მიზეზით აკრძალეს. ვაჰმე, რა ბავშვი ვარ — აბა როგორ დამავიწყდა კრილოვის სიტყვები: *сильного всегда безсильный виновать* — მაგრამ ღმერთია მოწყალე. საქართველოს ბევრი ჭირი უნახავს თავის ხანგრძლივ სიცოცხლეში და გადარჩენილა. ეხლაც გადიტანს ძალდატანებას და პოლოს მაინც გააცურებს მტარვალს. ბევრის ბრძოლით დაღალულა. ეკირვება მოსვენება. შემცდარია ვინც გულს იტებს, წესია და ბუნება. იმედი გვაქვს ახლო მომავლის, რომ ეს დრო გავა და მოვა სხვა უფრო სანატრელი დრო, აიგიდი, სად ხარ ხანჯალო და დროებავ. რომ ლ. ი-ვს² არ გაუვლი გულში ყუყუტანებით“...

რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ს ი ტ ყ ვ ა ა რ ტ ი ს ტ ზ ე

მე დიდს ყურადღებას ვაძლევ ნიჭს, ჩემის აზრით ნიჭი არტისტიკისათვის შეადგენს სამკუთხედ ქვას, მე ვიტყვი მეტს, უნიჭოდ დიდი სიბრიყვეა სცენაზე შესვლა, მაგრამ ამასთან არც იმას ვივიწყებ და თანაც ვამტკიცებ, რომ ნიჭი მხოლოდ ნახევარს საგანს შეადგენს არტისტის რთული მოვალეობისაგან. მარტო, ერთი ნიჭი ველარ გახდის მოთამაშეს არტისტად. ყოველ საქმეს და განსაკუთრებით სასცენო საქმეს დიდი შესწავლა და დაკვირვება მართებს — ესე იგი შრომა, დაუღალავი მეცადინეობა. ნეტა რა სასიამოვნოა კაცს

ფული ჰქონდეს და არ სარგებლობდეს, ნეტა რა სასიკადადულოა კაცს ნიჭი ჰქონდეს და უხეირო მოთამაშე იყოს? ჩვენდა საუბედუროდ ჩვენში გავრცელებულია ის აზრი ვიჯომ მარტო ნიჭით და ცოტაოდენი დაჩვევით საქმე გაჩარხდებაო — ერთი უმთავრესი მიზეზი, ჩვენ, რომ ბევრი მოთამაშე გვყავს და არტისტი არა — ეს არის. *Низ труда не выведет мастера*, ამბობს რუსული ანდაზა.

არტისტები არიან ხალხის მასწავლებელნი — მაშასადამე დიდი ცოდნის პატრონიც უნდა იყვნენ, თორემ სანუგეშო არა არის-რა: აი რას ამბობს გამოჩენილი ლესინგი: „თეატრის საგანი რომ მხოლოდ ხალხის სიამოვნება ყოფილიყო, მაშინაც დაუშვებელი იქნებოდა რომ ასეთი ძნელი საქმე უსწავლელ პირისათვის მიენდოთ. საჭიროა, რომ ყველას ესმოდეს თავისი მოვალეობა, რომ საზოგადოება და ხალხი ერწმუნოს მათ. სცენა უფრო დიდს და რთულს საგანს შეადგენს. უხეირო საქმის მოთავეებს შეუძლიათ სრულებით გაათუქონ სცენა და მისი მაღალმნიშვნელობაც“.

აქტიორს უნდა ახსოვდეს რომ მას ყველაზე მომეტებული აწავლა ესაჭიროება, რადგანაც საზოგადო მოღვაწეა, ყოველ მის სიტყვას ყურს უგდებს ათასი კაცი, ყოველ მიხრა-მოხრას, თვალის, სახის გამომეტყველებას უანგარო ყურადღებას აქცევს. მაყურებელს გარდა ნიჭისა ჰქუააც ეჭირება. რომ აქტიორმა, მე დამაფიქროს, ჯერედ უნდა თვითონ დაფიქრდესო, ამბობს სანსონი: „ისე არაფერი სჩანს აქტიორში, როგორც ჰქუის გაუფარჯიმებლობა. მაყურებელი მაშინათვე შეამჩნევს როგორ სტყუის აქტიორი. ყოველ სიტყვას ჰკვიან აქტიორისას დიდი. მნიშვნელობა აქვს, უგნურის სიტყვები კი უმნიშვნელოა. „დიდი სახელი ნიშნავს დიდს ნიჭიერებას“ ამბობს გალტონი“.

დღეს დაიბუქდა ჩემი რეცენზია. მიხარის და თან ვწუხვარ რა მიცდის?... რა თქმა უნდა ჩვეულებრივად „მომიცადე“. ახ, ღმერთო, ნუ თუ სულ ასე ამ მომიცადეში უნდა დავლიო სიცოცხლე!

მიკვირს და გაცოცხლებული ვარ — ჩემი რეცენზია მოსწონებიათ — მერე ვის. ჩვენ მწერალ ჰურუმებს. ვინ არის ეგ ვალიკო --- იაო?#

ეგ კარგი ნიშანია — ყურადღებას უთუოდ იმას აქცევენ ვინც ცოტად თუ ბევრად კანონიერად იწვევს საერთო ყურადღებას. დავსწერე მეორე რეცენზია: — რედაქციამ სიამოვნებით დამითმო „სამი კალონა“. ბიჭო, ვალიკო, ეს ხომ ლიტერატურაში გამოსვლას

ხმები ისევ ვრცელდება, ინტერესი უფრო იზრდება საზოგადოებაში — ალბათ დაატყვევს რომ, ჩემს წერილში ვინ არის. ნუთუ ის გუნია-აო? ვა! არ იქნება! ის რაღას დასწერდა! ასეთ რეცენზიებს ჩვენ პირველად ვკითხულობთ გაზეთებშიო!... აგინე, აგინე, ჩემო თავო, მართალი სთქვი ხოლმე — ეხლა სიმართლე ისეთი ძვირი სტუმარია, რომ ყველას უხარია.

ინტერესი იზრდება, ზოგნი აქამდე ამალღებულნი, ახლა ძირს დაეშენენ, რომ დაინახონ „ისეთი რეცენზენტი, რომელსაც ესმის თავისი საგანი“. — მეც, რა თქმა უნდა, ბრიყვად ვდგევიარ და მოწონებით თავს ვუხრი ქურუმებს. — საკვირველია, ღმერთმანი რატო აქამდინ არვინ შემომხედა. რედაქციაში აღტაცებულნი არიან — თვით ილია ბრძენი ამბობს თურმე „ამ ყმაწვილს ესმის და ვისაც გინდა იმას გაეჭიბრებაო!...“ ასეთი მეტამორფოზულ ცვლილებებს ბევრი მომაკვდავი არც კი დაესწრობა — ბევრნი იმ აზრისანი არიან რომ მე კ რ ი ტ ი კ ო ს ა დ გ ა მ ო ვ ა ლ! ხა! ხა! ხა! ხედავ, ჩემო თავო, სანამ მიაღწევს საზოგადოების სიტუტუცე. ვალიკო კრიტიკოსი! ეგ ხომ მეორედ მოსვლაა! მაგრამ ჰამლეტის არ იყოს „ბევრი რამ არის ჩემო გორაციო ამ ქვეყანაზე ისეთი რამეები, რომელსაც ვერ მისწვდები. ჩვენი მეცნიერება! იმედი ვიქონიოთ, რომ ახლო მომავალს ჩვენც ჩავდგამთ ფერხულში ფეხს, მაგრამ „ს ი მ ღ ე რ ე ბ ს კ ი ჩ ვ ე ნ ე ბ უ რ ა თ გ ა თ ქ მ ე ვ ი ნ ე ბ თ“.

ბევრი რამ გადამხდა მე იმის შემდეგ, რაც თავი დავანებე ჩემს წერილებს. ახლა სექტემბრიდან დაწყობილი, მე გავერთი რედაქციის საქმით. ვ. აბაშიძემ „თეატრი“⁷ გადმომცა და მეც გავები „თეატრის“ უღელში. ჩემი შრომა და მეცადინეობა მალე დაეტყო გაზეთს და 54 ხელის მომწერთა რიცხვმა ერთიორად იმატა, ასე რომ სამი თვის განმავლობაში ხელის მომწერთა რიცხვი ავიდა 167-მდე.

ბევრი სისხლი გამიფუჭდა ამ უმადურ შრომაში. ვინ იტყვის რამდენი ღამეები გამითენებია ამ შრომაში, 24 საათში მხოლოდ ოთხი საათილა მქონდა მოსასვენებლად. მალე მოვიქანცე, მაგრამ მაინც თავს არ ვანებებდი გაზეთს.

1886 წელი

კიდეე იმათზე

გაზეთის საქმე კარგად მიდის, ხოლო ჩემი მუშაობა, მგონი, მალე დამდღის — ეს კიდეე არაფერი, იქნება ბოლო მომეღოს,

ყველგან საყვედური, არ ვიცი მაღლიერი ვინა მყავს? წერილები მომდის, რომელშიაც მთლად მაგინებენ. რა ვუყოთ ყველა როგორ ვასიამოვნო, მაგრამ ესეც უნდა ვთქვა, ყველას კრიჭაში ვუდგები...

ა გ ვ ი ს ტ ო. ვალები დამედო გაზეთის გამო, ძლივს ვიბრუნებ სულს. მაგრამ ჭერ კიდევ გავუძლებ, რა ქნას კაცმა, როგორ ვემსახურო სამშობლოს უმსხვერპლოდ?

30 ა გ ვ ი ს ტ ო. გაზეთი „თეატრი“. ჩემი რედაქციის საქმე თანდათან უფრო ცუდად მიდის. ცენზურამ ხელ-ფეხი შემიკრა. სიტყვა არ შეთქმევინეს. რა ვქნა არ ვიცი. ბოლოს იქამდე მიმიყვანენ, რომ იძულებული ვიქნები გაზეთს თავი დავანებო. აბაშიძე აღებას ვერ ჰბედავს. ნებიერიძე უნდა გავხადოთ რედაქტორად. მაგრამ აკაკიმ ექსპრომტად უძღვნა:

„ნებიერსა მგელი შესქამს
ნებიერისშვილს მელაო,
უხეირო რედაქტორსა
თვალში აფურთხებს ყველაო!

ამიტომ მგონია, რომ ნებიერიძე ვერ იქნება ისეთი რედაქტორი, რომ შეასრულოს თავისი მოვალეობა? მაგრამ ვნახოთ, ვინ იცის.

13 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. დღე დღეზედ უფრო ვიქანცები და ბოლოს მგონი სრულებით დავანებებ. „ჰამლეტი“⁶ მალე გათავდება და მაშინ კი მშვიდობით. რაც უნდა იყოს სახრავი ჩემი და გული სხვისი... ცენზურა მტანჯავს. ლუკა ისარლოვი ორმოს მითხრის! იმან ბევრს გაუთხარა ორმო. ნეტა როდის იქნება ის დრო, როცა ლუკას თავისი დაემართება. დროა კი ღვთის წინაშე. Цензур комитет. მეძახის: კრასნი სოციალისტს. ეხ, დროებავ!

დღეს აბაშიძემ მითხრა გაზეთის ბედი გადაწყვეტეთო. მეტი რაღა გაეწყობა უნდა ნებიერიძეს⁷ გადაეცეს გაზეთი. ვალს ის აიღებს.

ალექსანდრე ნებიერიძე ღებულობს გაზეთს. თუ ცენზურამ დაამტკიცა, მერე რად არ დაამტკიცებენ. ვის გაუგონია მისი ავკაცობა პოლიტიკის მხრით. Филистер и ярый консерватор:

ჩემი დრამატული კომიტეტი¹⁰ საქმეს შეუდგა და ვგონებ კარგადაც წაიყვანს. რეჟისორად ვასილ თუმანიშვილია¹¹. დასი მშვენიერია.

მე კასირად ვარ და თანაშობას ვერ მოვახერხებ. თეატრში ხალხი დაღის.

1867 წელი

2 დეკემბერი.

შენიშვნები თეატრის შესახებ

1. ქართული თეატრის საქმე ჩვენში დაყენებული იქნა მტკიცე ნიადაგზე 1850 წ... გიორგი ერისთავის თეატრი კარგად იყო მოძარ-
თული. ხოლო ამ დროიდან, ვიდრე 1875-1879 წლამდე, თეატრის საქმე სრულებით მიძინებული იყო, გარდა თითო ოროლა წარმო-
დგენებისა, რომელნიც იმართებოდნენ სცენისმოყვარეთაგან.

2. თეატრი არის ნაყოფი საზოგადოებრივის ცხოვრების თვით მოქმედებისა, მისი მოღვაწეობის და ამრიგად ყოველად შეუძლებელია მისი (თეატრის) ავ-კარგიანობა მკიდროდ დამოკიდებული არ იყვეს საზოგადოებრივ ავ-კარგობასთან, მის წინ მსვლელობასთან. თეატრის საქმე ჩვენში ნება უნებლიედ ემორჩილებოდა საზოგადოებრივი მოქმედების და მსვლელობის გზა-კვალს. საზოგადოებრივი ცხოვრებასა და მოთხოვნილებასთან ერთად თეატრსაც, ნებაუნებლიედ, უნდა მიეღო იმგვარი ფერი და კილო, რაც საზოგადოებას ეტყობოდა. თეატრიც საზოგადოებრივ ცხოვრებასავით იძულებული იყო, ხან ძირს, ხან მაღლა მოქცეოდა დროთა ვითარებას. მეტადრე თეატრი ისეთ მდგომარეობაში იყო, რადგან მის ბედილბალს განაგებდნენ ისეთი პირნი, რომელიც პირადობას დიდ ადგილს უთმობდნენ.

3. რაც უნდა სთქვან და ილაპარაკონ მაინც ის აშკარაა, რომ ყოველთვის იქით გორდება ქვა საითქენაც უფრო დაბლაა. წყალი იქ გუბდება სადაც ჩაღრმავებულია. თეატრის საქმეც აგრეა. სადაც თეატრის საქმე კარგად არის დაყენებული იქ მწერლებიც, დრამატურგებიც, არტისტები და სხვა ხელოვნების პირნი მიემუშრებიან, რადგან მხოლოდ იქ შეიძლება ნიჭის გაშლა, ყოფა-ცხოვრების გაუმჯობესება, საზოგადოებისათვის მაღლიერი სამსახური.

4. ჩვენ არა გვაქვს არც სამყოფი დრამატურგია, არც პი-

ესები, არც სკოლები, რომელიც ზრდიან სასცენო მოთამაშეთ, არც ის სიბეჯითე, რომელიც ცხოვრებაში მოიპოვება ხოლმე და იქ ნაყოფიერდება, ხოლმე, ჰმას ზედ მიუმატეთ თავისუფალი ფულების უქონლობა, ურომლისოდ არც ერის საქმეს არ შეუძლიან წელის გამართვა, არც იმდენი მაყურებელი გვეყვანან, რომლებსაც შეუძლიან თეატრისათვის არსებობის სახსარი აღმოეჩინა. არ ვიტყვით რომ მსურველი ცოტა იყვნენ, მაგრამ სურვილით ვინ ან რა გაკეთებულა. ჩვენი საზოგადოება მეტადრე ის ნაწილი, რომელიც თეატრს თხოულობს მეტად ლარიბია და სად შეუძლიან არჩინოს თავის ჯიბით თეატრი. ჩვენი სიღარიბე და სიღატაკე ხომ ყველგან განთქმულია. იქნება გვითხრან რომ ასე მალე თეატრის საქმე ვის დაუყენებია ფეხზე, მართალია სიჩქარით საქმე ვერ წავა წინ, მაგრამ აქ ხანში როდია საქმე, არამედ ზემომოყვანილ პირობებში, რომლის გაუქმება თუმცა მცირე სასურველია, მაგრამ ჯერ ხანად შეუძლებელია.

5. თავი და პირველი წადილი ჩვენი თეატრის მეთაურთა ისუნდა ითქვას, რომ თეატრის სცენას დაეტყოს იეროვნული ხასიათი და შესაფერი მიმართულება. რა რიგათ შეიძლება ამის ასრულება, ამაზე სხვა ალაგას ვიტყვი, ხოლო არც ის შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ ამ დროში არ ეტყობოდეს თეატრს ის, რაც ჩვენთვის სასურველია, ხოლო ცვლილება უეჭველად უნდა შეეხებოდეს საქმის დედა თესლს და არა გარეგნობას. დიდი მნიშვნელობა აქვს, რა თქმა უნდა, საზოგადოდ ყოველს გამგებლობას, გამგებელთა სიმხნევეს და სიბეჯითეს, საქმის რიგიანად მიმართვას, ადმინისტრაციას, მაგრამ რაც გინდ თვალსაჩინო გამგებლობა და რიგიანობა საქმეში სუფევდეს, მაინც ვერ გააჩენენ შესანიშნავს დრამატურებს და გამოჩენილ არტისტებს. ნიჭიერები და გენიოსები თავის თავად იბადებიან, ისინი დროების შეილება არიან, მაგრამ თეატრი და მისი საქმის რიგიანობა გამგებლობა იმ ზომამდე დაყენებული უნდა იყოს რომ ყოველს ნიჭს, დრამატურგის თუ არტისტის, და არამც თუ ნიჭს არამედ შრომისმოყვარულს კაცსაც კი შეეძლოს თავის გამოჩენა, შეუფერხებელი მეცადინეობა, შრომა, თავის სიამოვნება, ნიჭის და ცოდნის გაშლა და გაორკეცება შესაფერი ჯაფის დადება. ამისთვის საჭიროა, რომ თეატრმა ისეთი პირობა დაბადოს რომლის საშუალებით ყვე-

ლას, ვინც კი თეატრის საქმეს ემსახურება გამოიჩინოს, გააორკეცოს თავის ნიჭი და ცოდნა იმ ზომამდე, რა ზომამდეც კი შესაძლებელია. ამ პირობებს უნდა მიექცეს უმთავრესი ყურადღება.

6. ამ თვალთ, რომ შევხედოთ თეატრს და მის საქმის რიგინობას, მაშინ აშკარად დავრწმუნდებით, რომ თეატრის საქმე და მისი გაძღოლა ისე ადვილი არ არის, როგორც ბევრს ჰგონია; მართალია თეატრის საქმე ისე რთული არ არის როგორც სხვა საზოგადოებრივი საქმენი, მაგრამ იმავე დროს ეგ საქმე მეტად სპეციალურია, მეტად განსაკუთრებულია და განსაკუთრებულს მომზადებას და ცოდნას თხოულობს საქმის გამგებლებისგან. ყველა ვერ შესძლებს თეატრის მეთაურობას, ხოლო თუ შესაფერი პირი უდგას საქმეს სათავეში, მაშინ ძნელი არაფერი არ არის და, სიბეჭითე და ცოდნით საქმე ძლიერ წაიწვეს და ჯეროვან დონეზე დადგება.

7. ამბობენ ხალხის თანაგრძნობა ძლიერ ხელმოჭერილიაო; მართალია თანაგრძნობას ჩვენი თეატრი ბევრს ვერ იპოულობს, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ხალხსაც და საზოგადოებასაც ძალას ვერ დავატანთ, როდესაც თეატრი ვერ იძლევა იმას, რისი გაღებაც შეუძლია. ხალხს არ შეუძლია თეატრის მომავალის გაუმჯობესებისათვის, რომლისადმი ბევრს იმედებიც გაცრუებული აქვს, იკმაროს იმისთანა სცენა, საიდანაც ვერც ძველებურს ჰხედავს და ვერც ახალსა. ძველი რაც იყო ნახული აქვს დიდი ხანი და მობეზრებია კიდევ, ახალს თუ ასში ერთხელ დაინახავს, იმასაც უხეიროდ მომართულს. ამ შემთხვევაში, ბრალი უნდა დაედოს საქმის გამგებლებს და არა საზოგადოებას.

8. ჩვენ უმნიშვნელოდ არ აგვიჩვევია ეს დრო თეატრის ბედობლის ბაასისათვის. თეატრზე ბევრჯერ თქმულა ჩვენში და ამბობენ კიდევ მაგრამ ეხლა როდესაც იმედიც მოგვეცა საქმის კარგად დაყენებისა, როდესაც საზოგადოება უფრო აკვირდება თეატრის საქმეს და სურს თეატრის დახმარება, ამ დროს, ვიმეორებთ, ჩვენი ბაასი უმნიშვნელოდ არ დარჩება, ვისაც სურვილი აქვს სახეში მიიღებს ჩვენს სიტყვებს, ან სიცრუეში გაგვამტყუნებს, ან და ამრიგათ ჩვენთან ერთად ხმას ამოიღებს. ვიმეორებთ ეს ძვირია და საქმეს და გარემოებასაც უფრო ეწყობა და ეთანხმება.

9. ჩვენ არ გამოვუდგებით პიროვნულ მიმართულებას, არ

დავემონებით მძლავრთა სიმაგრეს; ვიტყვი, მხოლოდ იმას, რასაც ვხედავთ, რაც კი გვინახავს. რას ამბობენ საზოგადოებაში და თვით თეატრის კედლებ შუა.

10. ერთი მხრით — ხალხის გაგულგრილება, 'მკვახე სიტყვები ზოგთა ზოგიერთთა მიმართ, მეორეს მხრით,—თვით თეატრის შინაურული საქმის აწეწილობა მტკიცედ შემოფარგლული სურვილი, მიზნის დედა-აზრის უქონლობა, საშუალების უქონლობა, შინაურული ჩხუბი, ჩივილი უსამართლო ქცევაზე, მძახლობა, მოტყუება და ყოველგვარი უწესობა, რაც კი კულისების უკან ზდება, როგორღაც ვერ თავსდებათ ერთად. ამგვარად ჩივილს გაიგებთ ყველასაგან და ყოველმხრით საზოგადოებაში, მწერლობაში, ამხანაგობაში და თვით თეატრის ორ კედელ შუა, არტისტთა შორის.

11. ამავე დროს რას ვხედავთ? თეატრის საქმეს განაგებს დრამატული კომიტეტი, პატიოსანი და ნიჭიერი კაცებისაგან შემდგარი, რომელსაც არც ცოდნა წაერთმევის და არც საქმის სიყვარული.

12. რა პარის მიზეზი?

13. ყველა ხალხს უყვარს სახის, თავის სიცოცხლის ნახვა გამოხატული დრამატულ მწერლობაში და სცენაზე წარმოდგენილი. ჩვენი ხალხიც ემორჩილება ამ ზოგადს კანონს და კაცმა მართალი უნდა სთქვას, რომ ქართულ საზოგადოებას ეს არა ერთხელ და ორჯელ დაუმტკიცებია ამ უკანასკნელ ათ წელიწადში.

კულად არღეწენ თუ ავად ამ ცხოვრებას, ეგ სხვა კითხვაა, მაგრამ ქართველ საზოგადოებას ყოველთვის აუვსია თეატრი, როდესაც სცენაზე წარმოუდგენიათ პიესა, რომელშიაც იხატება მისი ცხოვრება.

1888 წელი

მოსკოვის საიმპერატორო თეატრის არტისტების კრებული წარმოდგენებს მართავს ქალაქში. ფედოტოვა¹², იუჟინი¹³, რობაკოვი¹⁴, პრავდინი¹⁵, და სხვა... პრავდინი ფორაკტმა¹⁶ გამაცნო. ვნახე: „არკაზანოვი“ სუმბათაშვილისა¹⁷, მომეწონა.

მედეა — სუვორინის და ბურენინისა¹⁸. ძლიერ მომეწონა ფედოტოვის ქალი.

ლატაკნი სულთ, პოტეხინის¹⁹. მომეწონა.

მეორე სიკაბუკე²⁰ ნევეჟინისა, კარგია.

24 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. ცენზორი მალრჩობს...

26 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. დღეს გამოვიდა ჩემი პატარა „სახალხო კალენდარი“²¹, 200 ეგზემპლიარით, ვნახოთ როგორ გავა. იმედი მაქვს.

24 ო ქ ტ ო მ ბ ე რ ი. დღეს განვიზრახე ვითხოვო უმაღლესი მთავრობისაგან ჟურნალის გამოცემის ნებართვა. თუ მოვახერხებ კარგი იქნება.

1889 წელი

ახალი წელიწადი დადგა. ვნახოთ რას მოგვიტანს ახალს. ჩემთვის კი სულ ძველებური დროა. ისევ ის ბანკი, ისევ ის თეატრი... მართლა თეატრს ვგონებ გამოვადგები. ზედი-ზედ ვითამაშე „მეორედ გაყმაწვილებაში“ ბიძის როლი და კარგადაც ვითამაშე. ვანო მაჩაბელიც შემირიგდა და მომილოცა გამარჯვება. გაოცებული ვარ ამ კაცით...

„ყვარყვარე ათაბაგი“ ვითამაშეთ და მე მოულოდნელად კარგათ შევასრულე ჩემი მძიმე როლი. ახლა მეც მგონია, რომ თუ გინდ ასე შევძლებ თამაშობას.

5 ა პ რ ი ლ ი. ილია ჭავჭავაძესთან ვიყავი ხუთშაბათს 5 აპრილს. იმასთან იკრიბებიან ხოლმე ხუთშაბათობით²⁵. „რჩეულნი“, კითხულობენ. ვერაფერი შთაბეჭდილება გამომყვა პირველ საღამოდან. ვნახოთ კიდევ.

5 ა პ რ ი ლ ი. დღეს უნდა გამოვიჩინო ჩემი სასცენო ნიჭი. ანტონ ფურცელაძის²⁶ „ავაზაკებს“ ვთამაშობთ. მე ტოტოლას როლს. როლი სულერთია მაგრამ საქმე ის არის კაცმა სისულელი-საგან რამე გამოყვანოს, თორემ კარგი რამე უმისოდაც კარგია. მაინც იმედი მაქვს ჩემი თავისა...

19 ა პ რ ი ლ ი. დღეს დონდუკოვმა²⁷ უარი გვითხრა „ს ა მ შ ო ბ ლ ო ს“ წარმოდგენაზე. დაერჩით ისევ ცარიელზე...

7 ი ვ ლ ი ს ი. დღეს ანტონი მეუბნებოდა რომ მე გამოვცე კრებული, რომელიც აგერ სამი წელიწადია რაც განვიზრახე. შემპირდა მე იმისთანა პირებს გიპოვნი, რომელნიც თანაგრძნობას არ დაგაკლებენ და ფულითაც შეგეწევიანო. სია გავმართოთ და იქნება რამე მოგროვდესო. არ ვიცი, როგორ მოვიქცე. ქალები კი მყვანან ერთი კერესელიძის ცოლი, ჟურული, ჭანდიერი, თავდგირიძე, ლიზა

თარხანოვისა, კნ. ბაბო თარხანოვისა. საჭიროა ყველგან ვიყოლიოთ აფენტები. ახ, ნეტა ფული მქონდეს და მაშინ ნახავდენ რამდენი სიკეთის ჩადენა შემიძლია.

27 ი ვ ლ ი ს ი. კლუბის წარმოდგენები კარგად მიდის. რასაკვირველია, თუ ასე გაგრძელდა საქმე, ზამთარში ჩინებულად წავა. ქართულ თეატრს ხალხი დაეჩვევა.

ქართული წარმოდგენების გამართვა ამ სეზონში მე და აბაშიძემ ვიკისრეთ. ზოგნი ჯამაგირზედ იქნება, ზოგს თავიანთ გამოსვლაზე მიეცემათ სასყიდელი. რეპერტუარი კარგი გვაქვს.

19 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. დღეს გაიმართა ქართული თეატრის ათის წლის იუბილე. ჩაცკის როლი ვერ შევასრულე რიგისამებრ. ძხელი ადგილი იყო. I მოქმედება მეტად ძნელია მოთამაშისათვის²⁸. ივანეს როლი კარგად შევასრულე „გაყრაში“. შემოსავალი კარგი გწკონდა, მაგრამ კასირმა მაინც მოგვპარა ხუთმეტ თუმნამდე.

ჩემი წიგნი სწორედ ამ საღამოს მოვასწარი. სულ 120 მან. დამიჯდა. იქნება როგორმე ხარჯს გამოვიდე. მაინც და მაინც იმედია, რომ გაიყიდება. ბევრს ყაყანს კი გამოიწვევს საზოგადოებაში.

21 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. დღეს „ივერიაში“ ბუნდად გადამკრეს ლახტი. ყიფშიძის საქმეა. ეს უგნურები, ჯერ წიგნი არ წაუკითხავთ და ილანძღებიან. სად გაგონილა ასეთი უგვანო საქციელი. პასუხს გავცემ²⁹.

22 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. პასუხი მივეცი. არ დამიბეჭდეს. განა საკვირველია რომ არ დაბეჭდეს... ნანეიშვილი³⁰ ძლიერ ექომბაგება თავის რეპორტიორს. სახელს არ მეუბნებიან, მაგრამ მე ვიცი, რომ გრ. ყიფშიძის საქმე იქნება.

26 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. დღეს ვითამაშეთ „მეორედ გაყმაწვილება“, მე გიორგის როლი ვითამაშე და კარგადაც შევასრულე. საზოგადოთ ყველანი კარგი იყვნენ. ვნახოთ რას იტყვის რეცენზია.. შემოსავალი ძლიერ ცოტა გვქონდა... რა ვქნა არ ვიცი. „ქართული თეატრის“ დასაბეჭდი ვალი ვერ გადავიხადე.

27 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი. პიესები უნდა გადავთარგმნო „აღლუმი“³¹ და „ცოლქმრობის ბედნიერება“. ორივე ძლიერ კარგია და ჩვენს ხალხს მოეწონება, პეტრე მირიანაშვილი „იაკობინელებს“³² ამზადებს. კარგი პიესაა, თუ კარგად გადმოაკეთა და ჩვენც კარგად შევასრულეთ.

ნოემბერი. რა და რა როლებს არ ვთამაშობ. სადაც გინდა არ გინდა ყველგან მე გამჩრიან ხოლავ. აქაოდა leun premier-ი ხარო:

ნოემბერი. ვერ იქნა, ვერ ვასწავლე ჭკუა ბატონ მანოელიძეს — „ივერიის“ კრიტიკოს-რეცენზენტს, ნეტა ვიცოდე, რა ჰგონიათ მაგ ვაუბატონებს რეცენზია — ყბედობა თუ მიქარვა. არ იქნება არ დაუხატო როდისმე ცხვირი.

28 ნოემბერი. დღეს ბენეფისია ჩემი.

1890 წელი

28 იანვარი. „რუსთაველი“ კ. მესხის ახალი პიესა საუცხოვოდ წავიდა, მე ლიპარიტ ორბელიანის როლი საუცხოვოდ შევასრულე. ყველანი აღტაცებაში მოსულან. ასე უნდა!..

6 თებერვალი. ამ კვირაში რამდენიმე ბენეფისია: ნ. გაბუნიასი, მ. საფაროვისა და სხვა. უკანასკნელი კვირის წარმოდგენა ჩემი და სვიმონიძის ბენეფისია.

11 თებერვალი. „თამარ ბატონიშვილი“ დღეს ვითამაშეთ³³ და ჩემდა სასიამოვნოდ მე საუცხოვოდ შევასრულე ელიზბარ ერისთავის როლი. თეატრში თითქმის ყველანი ტიროდენ. მე სულ სხვანაირად შევასრულე ეს როლი, ვიდრე კ. ყიფიანმა. კარგი იყო მეტადრე სიკვდილი.

19 თებერვალი. დ. ზ. ბაქრაძის³⁴ დასაფლავებაზე მე გამგეთ ვიყავი ამორჩეული. ჩემს გარდა გამგედ იყვნენ: ილია ჭავჭავაძე, ნ. დიასამიძე³⁵ და იოსებ მრეველიშვილი³⁶. დასაფლავებაზე დიდი ძალი ხალხი დაესწრო. წესიერება საუცხოვო იყო. როინიშვილმა გადილო სურათები.

7 მაისი. ქუთაისი. დღეს გავიცანი კირილე ლორთქიფანიძე³⁷. საუცხოვო კაცი ყოფილა. პირველი შთაბეჭდილება ძლიერ კარგი იქონია ჩემზე. მე ჯერ არ მინახავს ასე შენახული კაცი. ჭალარაშია და ისე ახალგაზრდა.

7 მაისი. ქუთაისი. ჩემი არტისტობა თანდათან უკეთ მიდის, ხალხს ძლიერ მოეწონვარ, მაგრამ სხვადასხვა როლებს რომ მათამაშებენ არაა ჩემი ამპლუის შესაფერი. ეს კი ვერაფერი მოსაწონია.

17 მაისი. ვთამაშობთ ხანუმას. კოტე მესხი მეუბნება მამაშენი აქ არისო. მე არ მჯერა. სწორედ 13 წელიწადია რაც არ მინახავს. მეორე მოქმედებაში ყველამ დამარწმუნა, რომ აქ არის. მესამე

მოქმედებაში პატარა ბიჭი შემომიყვანა სვიმონიძემ, გრიშა ჰქვიან სახელად. საშინლად მეწყინა მამის ნახვა ქუთაისში და ისიც, როცა მე ვთამაშობ. წარმოდგენის შემდეგ მამაჩემიც შემოვიდა კულისებში. ვაკოცეთ ერთმანეთს. სიტყვა არ ამოუღია არც იმას და არც მე—ვახშმად ჩემთან წავედი. მამაჩემს საშინლად უკვირს ჩემი ნახვა და სახეც ეოცება. არც სჯერა, რომ მე ასე წამოვიზარდე.

20. მ ა ი ს ი. პიესებს კარგად ვასრულებთ. ყმაწვილკაცობა მაფასებს როგორც არტისტს. ვახშმად დამპატიყეს და კარგი დრო გამატარებინეს.

—დიდის ვაივავლახით ფოთში ჩავედი. ვითამაშეთ პირველად „მეორედ გაყმაწვილება“. პიესამ ჩინებულად ჩაიარა... ხალხმა ბევრი იტირა... ყველანი პატივს მცემენ. მე არ მეგონა, რომ ჩემს ქვეყანაში ასე მაფასებენ.

20 მ ა ი ს ი. მეორე პიესა იყო „ხანუმა“, კარგად ჩაიარა. შემოსავალი ცოტა იყო. მესამე პიესა „ალიაქოთი“³⁸ ესეც ურიგოდ არ იყო წარმოდგენილი. ვასო აბაშიძემ საქმე გაგვიჭირა ავადმყოფობით. ხვალ ბათუმისაკენ გავემგზავრებით.

20 მ ა ი ს ი. ბათუმი. ვითამაშებთ „ბაგრატ IV“³⁹. მე დიდი შთაბეჭდილება მოვახდინე წარმოდგენის დროს. ისეთი წუთები იყო, რომ მოთამაშეთა სიტყვა აღარ ისმოდა. მეორედ ვითამაშეთ „ხანუმა“ და „ბიძიასთან გამოხუმრება“⁴⁰. მესამე „ორი ობოლი“⁴¹. მე ძლიერ კარგად ვითამაშე...

15 ი ვ ნ ი ს ი. თბილისი. ისევ ქალაქში ვარ. როსი⁴² ვნახე. რა დიდი გენოსია. საოცარი არტისტია. წარმოდგენა გაუმართეთ. დიდი ძალი ხალხი დაესწრო. შემდეგ ვახშამი გვქონდა. ისეთი დრო გვატარეთ რომ არ მგონია როდისმე დაავიწყდეს კი ჩვენი ქართული მასპინძლობა, იყო ილია, აკაკი და ბევრი სხვა.

15 ი ვ ნ ი ს ი. ბანკის მმართველობამ ერთი თვის ჯამაგირზე ხელი ამალდინა, რათ არ დაგვეკითხე და ისე წახვედიო. დღეს ილია მოშელაპარაკა და მეც გულწრფელად ვალიარე ჩემი შეცდომა. ჯამაგირს დამიბრუნებენ.

15 ი ვ ნ ი ს ი. თეატრის საქმე წელსაც შარშანდებულად წავა, ისევ ვასო აბაშიძე იქნება მოთავედ. მეტი რა ღონეა მხარი უნდა

მივცე. საფაროვის ქალი მთხოვს ქართული სეზონის პროექტი შე-
მადგენინეო.

ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი და ნ ო ე მ ბ ე რ ი. მალოროსიული დასი⁴⁴
მშვენიერი რამ არის. არ ვიცი ვის მივცე უპირატესობა. თვით დასის
უფროსი და მალოროსიული თეატრის მამა კროპიენიცი⁴⁵ დიდი არ-
ტისტია. ნიჭიერი მწერალი და გონიერი კაცი. დიდ ხანს ველაპარა-
კებოდი.

1891 წელი

27 ი ვ ლ ი ს ი. მამია გურიელი⁴⁶ ამ თვეს გარდაცვლილა. კიდევ
მოაკლდა ჩვენს ქვეყანას ერთი თავისი საყვარელი შვილი.

27 ი ვ ლ ი ს ი. ვგონებ ბარათაშვილის სურათი ვიპოვე, მაზრის
უფროს ლევან ჯანდიერს გამოვართვი.

—ჯაბა გურიელისაგან მივიღე წერილი და მამიას სურათებიც.

19. ვალერიან გუნიას პიესები

ორიგინალური, გადმოკეთებული დანათარგმნი 50 წლის განმავლობაში

არივ-დარევა. ვოდევილი 1 მოქმედებად.

ანდერძით. დრამა-სცენა 1 მოქმედებად.

არგათეთრდება ყორანი. დრამა-სცენები 2 მოქმედებად.

ავადმყოფი ხალხი. დრამა 2 მოქმედებად.

ახირებული შემთხვევა. კომედია 2 მოქმედებად.

არციქით, არცაქით 1 მოქმედებად.

ადვოკატთან. კომედია 1 მოქმედებად.

აირია მონასტერი. ფარსი 3 მოქმედებად.

აღლუმი. კომედია 4 მოქმედებად.

ანფისა. დრამა 4 მოქმედებად.

ადრიენა ლეკუვრერი. დრამა 5 მოქმედებად.

ბორკილი. დრამა 4 მოქმედებად.

ბრკყალები. დრამა 3 მოქმედებად.

ბედნიერი დღე. კომედია 3 მოქმედებად.

გედა გაბლერი. დრამა 4 მოქმედებად.

გაძარცული ფოსტა. მელოდრამა 5 მოქმედებად.

გრადინია იულეა. დრამა 2 მოქმედებად.

დაძმა. ისტორიული დრამა 5 მოქმედებად.

დედისერთა. კომედია 1 მოქმედებად.

დარღვეული კეზა. დრამა 3 მოქმედებად.

დედაკაცის საქმე. კომედია 2 მოქმედებად.

დენიზა. დრამა 4 მოქმედებად.

დონ-კარლოსი. დრამა 5 მოქმედებად.

დალილა. დრამა 4 მოქმედებად.

დამნაშავეა? ღრამა 3 მოქმედებად.
 დონ-სეზარ დე-ბაზან. კომედია 5 მოქმედებად.
 დამნაშავეის ოჯახი. ღრამა 4 მოქმედებად.
 ებრაელები. ღრამა 4 მოქმედებად.
 ედმუნდ კინი. კომედია 5 მოქმედებად.
 ეხლანდელი მეგობრები. კომედია 4 მოქმედებად.
 ერნანი. ღრამა 5 მოქმედებად.
 ვაის. გავეყარე, ვუის შევეყარე! ფარ. 3 მოქმედებად.
 ვენეციელი ვაჟკარი. (შეელოხა) ტრაგედია 5 მოქმედებად.
 ვენეციელი მავრი. (ოტელო) ტრაგ. 5 მოქმედებად.
 ზოგი ჭირი მარგებელია. კომედია 3 მოქმედებად.
 ზირთი-ფირთი საქმე. კომედია 2 მოქმედებად.
 თაგვის ბრალია! ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 იღბალია. ღრამა-სცენა 1 მოქმედებად.
 ივდითი. ტრაგედია 5 მოქმედებად.
 კაცია ადამიანი? (ლუარსაბ თათქარიძე) კომედია-სცენა.
 კონცერტი. კომედია 3 მოქმედებად.
 კრეჩინსკის ქორწინება. კომედია 3 მოქმედებად.
 კაცობრიობის კეთილმყოფელი. ღრამა 3 მოქმედებად.
 კარების წინ. კომედია 1 მოქმედებად.
 კარდინალი რიშელიე. ღრამა 5 მოქმედებად.
 მამა. ღრამა 3 მოქმედებად.
 მშობლიურ ქვეყნებში. (მამულ-დედული) ღრამა 4 მოქმედებად.
 მონადირე. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 მოლაღატე. (შვილის ცოდოსათვის) ღრამა 3 მოქმედებად.
 მირა ეფროს. ღრამა 4 მოქმედებად.
 მიკიტანი ქალი. კომედია 3 მოქმედებად.
 მარია სტიუარტი. ტრაგედია 5 მოქმედებად.
 მუშაკი და ნებერი. ღრამა 4 მოქმედებად.
 მოჩვენებანი. ღრამა 3 მოქმედებად.
 მარგარიტა გოტიე. ღრამა 5 მოქმედებად.

მეუფე წყვილია დისა. დრამა 5 მოქმედებად.
 მგლები და ცხვრები. კომ. 4 მოქმედებად.
 მონასტრის ზღუდეთა შორის. მელოდრამა 4 მოქმედებად.
 მსხვერპლი მსხვერპლისათვის. დრამა 4 მოქმედებად.
 ნახარზე. დრამა 4 მოქმედებად.
 ნორა. კომედია 3 მოქმედებად.
 ორი გმირი. ისტ. დრ. 3 მოქმედებად.
 ორმოტირალი. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 პარიზის დარიბ-ლატაკნი. მელოდრამა 5 მოქმედებად.
 პირველი ბუზი. კომედია 3 მოქმედებად.
 პედაგოგები. კომედია 3 მოქმედებად.
 პათოსნება. კომედია 4 მოქმედებად.
 პეპელათა ბრძოლა. კომედია 4 მოქმედებად.
 რაც არ მერგება არ შემერგება. კომედია 1 მოქმედებად.
 როზა ბერნტი. დრამა 5 მოქმედებად.
 როგორც 'ჰქუხს, ისე არ წვიმს, კომედია 3 მოქმედებად. -
 რუი ბლაზ, დრამა 5 მოქმედებად.
 რევიზორი. კომედია 5 მოქმედებად.
 სიძე-სიმამრი. კომედია 3 მოქმედებად.
 სუფრის გარშემო. კომედია 5 მოქმედებად.
 სირცხვილია. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 სკაპენის ცუდლუტობა. კომედია 3 მოქმედებად.
 სპემის კაცი. კომედია 5 მოქმედებად.
 სანატრელი ცოლი. კომედია 4 მოქმედებად.
 სოდომის წარღვნა. დრამა 4 მოქმედებად.
 საშოვნელს საშოვნის ჯობია. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 ტიტველი ქალი. ეპიზოდი 1 მოქმედებად.
 ტახტი სათვის. დრამა 5 მოქმედებად.
 უბედური. დრამა 3 მოქმედებად.

უნდა გავიყარნეთ. კომედია 3 მოქმედებად.
 ურიის ქალი, დრამა 4 მოქმედებად.
 უდანაშაულოდ დასჯილნი. დრამა 4 მოქმედებად.
 უპატიოსნებ იარებადებია. დრამა 3 მოქმედებად.
 უკანონო შვილი. დრამა 5 მოქმედებად.
 ფეიქრები. დრამა 5 მოქმედებად.
 ფიგაროს ქორწინება. კომედია 5 მოქმედებად.
 ქურდი. კომედია 1 მოქმედებად.
 ქარიშხალი. დრამა-სცენა 1 მოქმედებად.
 ქალის ჭკუა. კომედია 4 მოქმედებად.
 ხოლერობა. კომედია 1 მოქმედებად.
 ხოხონიკა. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 ხელთათმანი. პიესა 3 მოქმედებად.
 ყაჩაღი კაკო ბლაქია შვილი. მელოდრამა 4 მოქმედებად.
 ყვავები და შევარდნები. კომედია 4 მოქმედებად.
 ყაჩაღები. ტრადედია 5 მოქმედებად.
 შვილის ცოდოსათვის. დრამა 3 მოქმედებად.
 შენდობა. (დენიზა), დრამა 4 მოქმედებად.
 შემოსავლიანი ადგილი. კომედია 5 მოქმედებად.
 ჩერჩეტი. კომედია 4 მოქმედებად.
 ჩატეხილი ხიდი. დრამა 3 მოქმედებად.
 ჩათრევას ჩაყოლა სჯობიან. ვოდევილი 1 მოქმედებად.
 ციხის საიდუმლო. დრამა 4 მოქმედებად.
 ცხოვრება. დრამა 2 მოქმედებად.
 ძალა აღმართს ხნავს. კომედია 4 მოქმედებად.
 ძალად ცოლის შერთვევინება. კომედია 2 მოქმედებად.

ვალერიან გუნიას მიერ ნათარგმნი პიესები
 რუსულ დრამატურგია

ლ. ტოლსტოი — წყვილადთა სამეფო.
 სუხოვო-კობილინი — კრეჩინსკის ქორწინება.

- ნ ე ე ე ე ე ნ ი — მეორედ გაყმაწვილება.
- კ ა რ ე ე ე ი — მსხვერპლი მსხვერპლისათვის, უბედური ნაბიჯი.
- ო ს ტ რ ო ვ ს კ ი — ბედნიერი დღე.
შემოსავლიანი ადგილი.
მგლები და ცხვრები.
უდანაშაულოდ დასჯილნი.
- ა ნ დ რ ე ე ე ი — ანფისა.
სატანა.
- ს უ მ ბ ა თ ა შ ე ლ ი — ბორკილები.
ყვავეები და შავარდნები.
ძველის გზით.
- გ ო გ ო ლ ი — რევიზორი.
- ვ ე ლ ი ჩ კ ო — პირველი ბუზი.
- ჩ ი რ ი კ ო ვ ი — ებრაელები.
დასავლეთ ევროპის დრამატურგია:
შ ე ქ ს პ ი რ ი — ოტელო — ვენეციელი მავრი.
ვენეციელი ვაჭარი (შეველოხა).
ჭირვეული ცოლის მორჯულება.
- შ ი ლ ე რ ი — ყაჩაღები.
მარიამ სტიუარტი.
დონ-კარლოს.
- გ ო ლ დ ო ნ ი — როგორც ჰქუხს, ისე არ წვიმს.
- ვ . ჰ ი უ გ ო — ერნანი.
რუი ბლაზ.
- მ ო ლ ი ე რ ი — ძალად ცოლის შერთვევინება.
სკაპენის ცუდლუტობა.
- ჯ ი ო კ ო მ ე ტ ი — ივდითი.
დამნაშავის ოჯახი.
- მ ე ლ ი ა კ ი — ურიის ქალი.
- ბ ო მ ა რ შ ე — ფიგაროს ქორწინება.
- ს ა რ დ უ — უნდა გავიყარნეთ.
ენლანდელი მეგობრები.
- ს კ რ ი ბ ი — აღრიენა ლეკუვრერ.
- ფ რ ა ნ ს უ ა კ ო პ ე — ტახტის გულისათვის.
- ჟ ო რ ჟ ო ნ ე — მუშაკი და ნებიერი.

მეობო — საქმის კაცი.

ქურდი.

იბსენი — მოჩვენებანი.

გედა გაბლიერი.

ბიერსტონი — ხელთათმანი.

პაუპტმანი — ფეიქრები.

აუადმყოფი ხალხი.

როზა ბერნტ.

ზუდერმანი — მშობლიურ ქერქვეშ.

სოდომის წარღვნა.

პატიოსნება.

პეპელათა ბრძოლა.

ფ. ფოსსის — დამნაშავეა?

ერნსტი — პედაგოგები.

დიუმ-ამამა — ედმუნდ კინი.

დიუმ-შვილი — მარგალიტა გოტიე.

დენიზა.

დალილა.

როვეტი — უპატიოსნონი არ იბადებიან.

სანატრელი ცოლი.

სტრინდბერგი — მამა.

გრაფინია იულია

ამისგარდა არის ნათარგმნი მელოდრამები:

„პარიზის ლარიბ-ლატაკნი“.

„მონასტრის ზღუდეთა შორის“.

„გაძარცული ფოსტა“.

„კარდინალი რიშელიე“.

„დონ-სეზარ დე-ბაზან“ და სხვა.

დრამატული პიესების გარდა ჩემგან ნათარგმნია ოპერებიც:

როსინის — „სევილიელი დალაქი“.

ჟორჟ ბიზეს — კარმენ.

ჩიტუნია მომღერლები. ოპერეტ. 3 მოქ.

ამას გარდა მაქვს დაწერილი ქართულ ენაზე
რეზიუმისათვის

ლიბრეტო: — დაისი ზ. ფალიაშვილისა 3 მოქ.

სიცოცხლე სიხარულია! დ. არაყიშვილისა 3 მოქ.

ქრისტიანე ზ. გოგნიაშვილის 4 მოქ.

ფერი-ფერსა 1 მოქ.

ნათარგმნი მაქვს მრავალი არიები და რომან-
სები სხვა და სხვა კომპოზიტორებისა სასიმ-
ღეროდ:

ვანო სარაჯიშვილისათვის

გაბო ღვინიაშვილისათვის

ნინო მალაღაშვილისათვის

ნ. აგასოვი-კალანდაძისათვის

ელ. თარხნიშვილისათვის

ლადო კავსაძისათვის და ბევრი სხვებისათვის.

ამჟამად ვწერორ ლიბრეტოს:

ერთს კომიკური ოპერისათვის

მეორეს ლირიკო დრამატიულისათვის.

სულ ერთიანად მე გადმოქართულებული და საკუთარი კომე-
დიები, დრამები, ვოდევილები, სცენები, ოპერები და ოპერეტკები
დაწერილი მაქვს 120 დასახელებაზე მეტი.

Ձ Վ Ե Ո Ձ Վ Ե Յ Ո

1. ქართული თეატრი (1879-1889)

ვ. გუნიას თავის დღიურში „ფიქრნი და შენიშვნები“ 1889 წლის 1 სექტემბერს ჩაუწერია:

„დღეს დავიწყეთ მზადება და წერა ქართული თეატრის შესახებ. როგორ შევასრულებ ამ პროგრამას ღმერთმა იცის. ძნელია ასე მალე ამოდენი წიგნის გათავება, მაგრამ რა ვქნა დრო არა მაქვს. ორ კვირაში უნდა დავწერო და დავაბეჭდინო კიდეც“.

თავისი განზრახვა ვ. გუნიას შეუძრულებია. !

„ქართული თეატრი“ დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (თბილისი, 1899, გვ. 187) წიგნს წამძღვარებული აქვს მიძღვნა, ლექსი და წინასიტყვაობა. პირველ გვერდზე მსხვილი შრიფტით დაბეჭდილია:

ვ უ ძ ღ ვ ნ ი :

ქ ა რ თ უ ლ ი ს ს ა მ უ დ ა მ ო ს ც ე ნ ი ს მ უ შ ა კ ე ბ ს .
ქალ-არტისტებს: მ. საფაროვ-აბაშიძისას, ნ. გაბუნია-ცაგარლისას, ბარ. ავალოვისას, ქეთ. ანდრონიკოვ-კახიძისას, ბარ. მელიქოვ-საფაროვისას, ნ. თამაროვისას (იანათამოვისას), ბ. კორინთელს (ყიფშიძისას). ლ. ჩერქეზიშვილისას, მ. მძინაროვისას (ლეონიძისას) და სხვათა.

ვაჟ-არტისტებს: ვ. აბაშიძეს, ყიფიანს, ალექსი-მესხიევს, კოტე მესხს, ჯორჯაძეს, დ. აწყურელს (გამყრელიძეს), ა. მოხევეს (ყაზბეგს), ი. ცაგარელს, ვიქტ. გამყრელიძეს, კონ. მაქსიმოძეს (მძინარაშვილს) და სხვათა. ამის შემდეგ დაბეჭდილია ლექსი თანამგრძნობელისა.

ს ა ხ ს ო ვ რ ა დ

ქ ა რ თ უ ლ ი ს ს ა მ უ დ ა მ ო ს ც ე ნ ი ს ა თ ი ს

წ ლ ი ს თ ა ვ ი ს ა .

„ქართულის სცენის დაარსებილამ
შესრულდა სწორედ დღეს ათი წელი

და ამ დღეს უნდა ვეგებებოდეთ
სრულ სიხარულით ყველა ქართველი.
თუმცა დიდი ხანი არ არის ეს დრო,
თუმცა ნორჩია დღეს ისევ სცენა,
თუმც ჩვილი არის და უსუსური,
თუმც ახლადა აქვს ადგმული ენა,
მაგრამ დიდია მისი ნალვაწი,
უნდა მივილოთ, ვით ღვიძლი შვილი;
ყველა თავიდან მოკიდებული
ჯერ ქორთა არის, ნორჩი და ჩვილი;
მაგრამ როდესაც გაივლის ხანი,
გაუმავრდება ძვალი და რბილი,
მაშინ დაიდგამს გვირგვინს დაფნისას,
ისე ვით მეფე ქლევა-მოსილი...
როგორც სხვა საქმეს ჩვენში, თეატრსაც
დახვდა პირველად გზა ყველგან მრუდე,
მაგრამ მან ყველას სძლია და ქართველთ
გულში აიგო სიმტკიცის ბუდე.
სასურველია მოჰქონდეს ყველას
სრული ნაყოფი-ვით ქართულ სცენას —
ყველა ამ რიგად გვახალისებდეს,
გულზედა გვფენდეს შებებას და ლხენას...
კურთხეულ იყოს ის, ვინც პირველად
თეატრი ფეხზე წამოაყენა.
ვინც არ დაზოგა შრომა და ღვაწლი
არ დაიშურა მახვილი ენა, —
ვინც არაფრად არ მიიჩნია
კეთილ საქმისთვის ტანჯვა-ზიანი
გასქრა პირველად და გაიარა
გზა ოღრო-ჩოღრო და ეკლიანი,
ყური არ უგდო არასფერ მიზეზს
და წაუშლელი აღბეჭდა კვალი;
ბნელს, უმეცრებით მოცულ მხარეებს
მოავლო ყველგან გონების თვალი!“.

თ ა ნ ა მ გ რ ძ ნ ო ბ ე ლ ი .

ამ ლექსის შემდეგ წიგნის წინასიტყვაობად დაბეჭდილია:

„ამ ხ ა ნ ა გ ე ბ ი!“

დღეს შესრულდა სწორედ ათი წელიწადი მას აქეთ, რაც თქვენ პირველად გამოხველით ახლად დაარსებულ ქართულ სცენაზე.

ათი წელიწადი დიდი ხანი არ არის, მაგრამ ვის გვამშიაც ძარღვი და სისხლი მუდამ მოძრაობს, ვინც შფოთვით და ნაღვლით ცხოვრობს, ჯაფით ოფლსა ღვრის და ვისაც გულის-თქმა გონებისათვის ვერ შეუთანხმებია, ერთის სიტყვით, ვინც მოქმედებს სცენაზე, მისთვის ათი წელიწადი ნახევარ საუკუნეს უდრის.

ამიტომ ყველასათვის აშკარად გასაგებია დღევანდელი თქვენი დღესასწაული და სიხარული,—დღესასწაული ეკლიანის და ღვარძლიანის გზის გამოვლისა, სიხარული ძალმომრეობისა და უმეცრების ძლევისა.

ამ ათი წლის განმავლობაში, თქმა არ უნდა, რომ თქვენ ბევრი გიმოქმედნიათ ჩვენი სცენისათვის და თქვენთან ერთად კიდევ ყველა იმათ, რომელნიც ასე თუ ისე ემსახურებოდნენ, უვლიდნენ და მხარს აძლევდნენ ჩვენი ძვირფასის ეროვნულის თეატრის აღორძინებას. უეჭველია, კერძოდ თქვენთვის და საზოგადოდ ყველა ქართველი კაცისათვის მეტად საგულისხმიერო და სასურველი იქნება, მოგონება და თვალ წინ სურათად წარმოდგენა იმისა, რაც მოგიმკიათ ამ ათი წლის განმავლობაში.

მე თითქმის უკანასკნელ დღემდე მოველოდი, რომ ვინმე ჩვენი სცენის გულშემატყვიარი ქართველი იყისრებდა ჩვენი სამუდამო თეატრის ნამოქმედარის ანუ სხვას, ჯამის შედგენას, მაგრამ ჩემი მოლოდინი არ გამართლდა, ხმა არავის ამოუღია; სამწუხარო კია, მაგრამ რას იქ! ეს ნიშანია ჩვენს ძველ-რბილში გამჭდარ გულგრილობისა და იმავე დროს ნათლად გვიმტოცებს, რომ თქვენი საქმე ჯერ არ დაგვირგვინებულა და გასაღწეული გაქვთ კიდევ დაუჭილდოებელისა და თავგანწირულის შრომის და ჯაფის, გზა. მხოლოდ ზემოთმოყვანილმა გარემოებამ და სცენის უსაზღვრო სიყვარულმა გამაბედვინა კისრად ამელო ის სამძიმო მოვალეობა, რომელიც სხვებს ჩემზედ ბევ-

რად ქვეა-გონებით ღონივრებს, ცოდნით და გამოცდილებით მდიდრებს უფრო შეშვენდებოდა და მოეხერხებოდა; მაგრამ რა გაეწყობა სულ არარაობას ჩემი წიგნაკი თუ არაფერს შეგვმატებს, ხომ არას დაგვაკლებს მაინც.

ამ წიგნაკში მე გაკვრით მოვიხსენიებ ყველაფერს ქართულ სამუდამო სცენის შესახებ რაც—კი ვიცი და მინახავს. შესაძლებელია და დარწმუნებულიცა ვარ, რომ ჩემ წიგნაკში ბევრი შეცდომა იქნება, რადგან სხვების მოლოდინში ძლიერ ცოტა დრო დამრჩა და მეტად ვჩქარობდი, რომ დღევანდელი ღლისათვის მომესწრო. რაც უნდა იყოს ამ წიგნაკში განზრახვით და პირმოთნეობით არაფერია დაწერილი. იქნება ზოგიერთ შემთხვევაში ვცდებოდე — ეს შესაძლებელია, შეცდომისაგან დახიზნული არავინ არის, მაგრამ ჩემი შეცდომა უცოდველია, იგი შედეგია უფრო გულწრფელობისა და არა რაიმე პირადის მოყვრობისა ან ძულებისა, თორემ თქვენ თვითონ დარწმუნდებით ამაში წაკითხვის დროს.

ვ ა ლ ე რ ი ა ნ გ უ ნ ი ა

5 ს ე ქ ტ ე მ ბ ე რ ი 1889 წ.

1. მ უ ღ მ ი ვ ი დ ა ს ი—1879 წელს, ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთელის მიერ განახლებული პროფესიული დასი. „სამუდამო“ ეწოდა, რადგან ამის შემდეგ მისი არსებობა (1879—1889 წლებში) აღარ შეწყვეტილა.

2. ჯ ო რ ჯ ა ძ ე ბ ა რ ბ ა რ ე (1833 — 1895) ქართველი მწერალი, პოეტი და დრამატურგი. ძველი თაობის წარმომადგენელი. ბარბარე ჯორჯაძემ გაილაშქრა ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთელის წინააღმდეგ. მწერალი ქალი იცავდა ანტონ კათალიკოსის ხელოვნურ „მალაღმარდოვან“ ლიტერატურულ ენას, ამ შემთხვევაშიც ის ფეოდალური არისტოკრატის ლიტერატურულ შეხედულებათა გამომხატველი იყო. იხ. ჯორჯაძის სტატიები: „ილია ჭავჭავაძის კრიტიკაზედ („ცისკარი“, 1861 წ. № 5), „პასუხის პასუხი. ილია ჭავჭავაძეს შინა პასუხზე“ („ცისკარი“, 1861 წ., №№ 6, 9).

როგორც პოეტი ბ. ჯორჯაძე რომანტიზმის გზის გამგრძელებელია. 60—80 წლებში, ბ. ჯორჯაძე თავის ლექსებს აქვეყნებდა ჟურ. „ცისკარსა“ და გაზ. „დროებაში“.

ბარბარე ჯორჯაძემ თავისი პიესებით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული თეატრის შენარჩუნებასა და 1879 წელს მის განახლებაში. ბ. ჯორჯაძე ავტორია შემდეგი დრამატული ნაწარმოებების: „შური“ (დრამა), „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ (კომედია), „მკითხავი“ (კომედია), „მშვენიერი კეკელა“ (ისტორიული დრამა) და „სარკით მოტყუება“ (ვოდვეილი). „შური“ პირველად წარმოდგინეს თბილისის სცენისმოყვარეთა თეატრში 1862 წელს (იხ. ამავე წლის „ცისკარი“ № 2). „შური“ დაბეჭდილია ჟურ. „ცისკარში“ 1863 წელს (№ 8). „ცისკარის“ რეცენზენტი დადებითად აღასებდა ბ. ჯორჯაძის „შურს“. მაგრამ, როგორც ა. გაჩეჩილაძემ გარკვევა ამ პიესის იდეური შინაარსი რეაქციონერულია, მწერალი ალამაზებს ბატონყმურ ცხოვრებას (ა. გაჩეჩილაძე, „ნარკვევები XIX საუკ. ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, თბილისი, 1952 წ., გვ. 248—250). ბ. ჯორჯაძის კომედია „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ დაიბეჭდა 1865 წ. ჟურ. „ცისკარში“ № 9. ამ კომედიით გაიხსნა 1879 წელს განახლებული ქართული პროფესიული თეატრი თბილისში. ეს კომედია სარეპერტუარო პიესად იქცა. გაზეთმა „დროება“ შემდეგი შეფასება მისცა ამ კომედიას: „თვითონ პიესა ბ. ჯორჯაძისა ჩვენ ძალიან მოგვეწონა, მშვენიერის ენითაც, შინაარსითაც და სცენის მხრითაც ის ერთს ჩვენ გ. ერისთავის დროინდელ პიესებს არ ჩამოუდგება უკან და ზოგიერთ იმათგანს ბევრათაც სჯობიან“ (1879, № 182); „ჯორჯაძის კომედია, უეჭველია, ერთ საუკეთესო ორიგინალურ კომედიათ უნდა ჩაითვალოს ჩვენს დრამატულ ლიტერატურაში... (1879, № 250).

ბარბარე ჯორჯაძის პოეზიისა და დრამატურგიის ვრცელი მიმოხილვა, გარდა ა. გაჩეჩილაძის დასახელებული წიგნისა, იხილეთ ქეთევან ირემაძის მონოგრაფიაში „ლიტერატურული მედალიონები“, თბილისი, 1946, გვ. 33—65.

3. ყ ი ფ ი ა ნ ი დ ი მ ი ტ რ ი (1814—1887) ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და პუბლიცისტი. ქართული თეატრის მოამაგე. გასული საუკუნის 30-იან წლებში მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა წრეებში, ჯერ მანანა ორბელიანის თაოსნობით წარმოდგენილ „აქტისნაირ წარმოდგენაში“ და შემდეგ ვახტანგ ორბელიანის წრეში. 1841 წელს დიმიტრი ყიფიანმა თარგმნა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ (დაიბეჭდა ჟურ. „ცისკარში“, 1859 №№ 5, 6). დ. ყიფიანი

ამ თარგმანით ახალი ლიტერატურული ენის დამკვიდრების წინამორბედ მოღვაწედ ჩანს; ის, ამ თარგმანში, ადვილად გასაგებ ფორმებს მიმართავს, უახლოვდება სასაუბრო ენას, ბუნებრივად და სადათ მეტყველებას. ნ. ბარათაშვილმა დ. ყიფიანის თარგმანი ქართული ლიტერატურის შენაძენად მიიჩნია (იხ. ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა და წერილები, თბილისი, 1939, გვ. 80).

გასული საუკუნის 50-იან წლებში, გ. ერისთავთან ერთად, მონაწილეობს ქართული თეატრის აღდგენის საქმეში. 1850 წლის 2 იანვრის, ისტორიულ სპექტაკლში დიმიტრი ყიფიანს შეუსრულენია ივანეს როლი, ხოლო ამავე წლის 3 მაისს, მანუჩის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ. „დავაში“ მან შეასრულა თავად იაია ჰიორელის როლი. როდესაც გ. ერისთავმა პროფესიული დასი შეადგინა, დ. ყიფიანი აქვეყნებდა რეცენზიებს ამ დასის წარმოდგენებზე. ამავე ხანებში დ. ყიფიანმა დაწერა პიესა „ბარბალეს ჯარა“. მას შემდეგ რაც ცარიზმისაგან დევნისა და შევიწროების შედეგად გ. ერისთავის თეატრის დასი საბოლოოდ დაიშალა (1857) დ. ყიფიანი, 60—70-იან წლებში, მეთაურობდა თბილისის სცენისმოყვარეთა წრეებს და რეჟისორობდა მათ წარმოდგენებს. დ. ყიფიანმა თარგმნა შექსპირის „ორი ვერონელი აზნაური“ (1865 წ.) და „ვენეციელი ვაჭარი“ (1872 წ.), მოლიერის „ჩინებული სასიძონი“, ბომარშეს კომედია „სევილიელი დალაქი“.

დ. ყიფიანმა შეადგინა „ახალი ქართული გრამატიკა“ (პეტერბურგი, 1882, სამეცნიერო აკადემიის სტამბა).

დ. ყიფიანმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო 1879 წელს ქართული პროფესიული თეატრის განახლებაში. იყო დრამატული საზოგადოების დამფუძნებელი წევრი და შედიოდა მის გამგეობაში.

4. თ უ მ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი გ ი ო რ გ ი (1854—1920) ჟურნალისტი, მთარგმნელი, 1879 წელს, პროფესიული თეატრის განახლებისას, რეჟისორობდა თბილისის ქართულ თეატრში. ცდილობდა თეატრის რეპერტუარში დაემკვიდრებია უიდეო, გამართობი პიესები, ვოდვილები. ილაშქრებდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მიმართულების წინააღმდეგ. ილია ჭავჭავაძემ და რაფიელ ერისთავმა მკაცრად გააკრიტიკეს ანტიპარტიული მიმართულებისა და ქართული ენის დამახინჯებისათვის. ვასო აბაშიძის მეთაურობით გ. თუმანიშვილს აუმხედრდა მთელი დასი და ის ჩამოშორებულ იქნა ქართულ თეატრს

(იხ. „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ. ვასო აბაშიძე“ თბ., 1951 წ., გვ. 151 — 153).

5. ე რ ი ს თ ა ვ ი დ ა ვ ი თ (1847—1890) შვილი პოეტის და დრამატურგის გიორგი ერისთავისა. 70-იან წლებში ხელმძღვანელობდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებს. 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი მესვეური, რეჟისორი, პიესების გადმომკეთებელი. მან გადმოაქეთა „სამშობლო“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა ქართულ სცენაზე: დავით ერისთავი იყო თავის დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ოსტატი მხატვრული კითხვის დარგში. (იხ. ი. მუხნარაგია, ქართველი მწერლები, თბილისი, 1944, ტ. II, გვ. 107—150).

6. ა ვ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი ნ ი კ ი (1844—1929) 1867—1880 წლებში ქართველ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების ხელმძღვანელ-რეჟისორი თბილისში. ერთ-ერთი მთარგმნელი. ა. სუმბათაშვილის „ლალატისა“. ნ. ავალიშვილმა თარგმნა შილერის: „ვილჰემ ტელი“ („ცისკარი“, 1867, №№ 6, 7, 8. „მნათობი“, 1871, №№ 7, 8; 1872, №№ 1, 2), „ფიესკოს“ „შეთქმულება“, „მნათობი“, 1872, №№ 6, 7, 8, 9). „ყაჩაღები“ (თარგმნილი 1876 წელს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1912 წელს თბილისში). ნ. ავალიშვილის ვრცელი „მოგონებანი“ (ხელნაწერი) დაცულია საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში. (იხ. ი. გრიშაშვილის წერილი ნ. ავალიშვილზე ჟურ. „დროშა“, 1929 წ. №18).

7. ბ ა ქ რ ა ძ ე ი ო ს ე ბ (1852 — 1904) მთარგმნელი. თარგმნა ალფიერის ტრაგედია „ვირგინია“ („მნათობი“, 1872, №№ 10, 11, 12). ცალკე წიგნად გამოიცა 1873 წ. სცენა ალფიერის ტრაგედიიდან „პაცის ჭალაბობა“ („მნათობი“, 1872 №1), გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ (ჟურ. „თეატრი“, 1886, №№ 45, 46, 47, 48; 1887 წ. №№ 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9), ბაირონის და ჰინეს ლექსები. იოსებ ბაქრაძე დაეხმარა გ. სუნდუკიანს „პეპოს“ ქართულად გადმოთარგმნაში.

8. ს ა რ ა ჭ ი შ ვ ი ლ ი ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე (1851—1914) ისტორიისა და ლიტერატურის მეცლევარი. უმაღლესი სწავლა მიიღო რუსეთში და საზღვარგარეთ. 1878 — 1879 წლებში გაზეთ „დროებაში“ თანამშრომლობდა. 1884 წელს, ილია ჭავჭავაძესა და პ. უმიკაშვილთან ერთად გამოსცა „ვისრამიანი“. ალექსანდრე სარაჯიშვილს დიდი ღვაწლი მიუძღვის „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავ-

ლაში. მისი შრომა „ვეფხისტყაოსნის“ ყალბი ადგილები“ 1895 — 1901 წლებში იბეჭდებოდა „მოამბეში“. მისი ნარკვევები „არტანუჯის ვარიანტი“ „ვეფხისტყაოსნისა“, „ერთი გლუხკაცის ოჯახის ბედი მეთვრამეტე საუკუნეში“ და „ვეფხისტყაოსნის“ ყალბი ადგილების“ 95-ე თავი გამოქვეყნდა „ძველი საქართველოს“ IV ტომში. 1901 წლიდან 1903 წლამდე რედაქტორობდა გაზ. „ივერიას“. ქართულ პერიოდულ პრესაში ალ. სარაჯიშვილი აქვეყნებდა ჰუმორისტულ ნაკვესებს, არაკებს „რიშ ბაბა“-ს ფსევდონიმით (იხ. ირ. სონდულაშვილის „ალექსანდრე ივანეს-ძე სარაჯიშვილი“, „ძველი საქართველო“, ტ. IV.).

9. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე ი ლ ი ა (1837—1907) ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სულსჩამდგმელი XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. დიდი ქართველი მწერალი, 1879 წელს განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის ფუძემდებელი აკაკი წერეთელთან ერთად, ახალი ლიტერატურული ენის დამკვიდრებისათვის ბრძოლის მეთაური (იხ. ი. გრიშაშვილი, ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი, ამავე ავტორის ნარკვევების კრებულში „ძველ თეატრში“, თბილისი, 1948, გვ. 7—58).

10. დ რ ა მ ა ტ უ ლ ი ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ ა. 1879 წელს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურებმა განიზრახეს ქართული დრამატული საზოგადოების შექმნა. წესდების შედგენა დაავალეს ნიკო ნიკოლაძეს. წესდება დამტკიცებული იქნა 1881 წლის სექტემბერში (გაზ. „დროება“ 1881, №66, 67). საზოგადოების დამფუძნებელი წევრები იყვნენ ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი, რაფიელ ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, ანტონ ფურცელაძე, ალექსანდრე ყაზბეგი, ალ. ბერიძე (მხატვარი) ი. ბაქრაძე, ნ. ავალიშვილი და სხვანი. წესდებაში საზოგადოების მიზანი შემდეგნაირად იყო დასახული: „ქართული დრამატული საზოგადოება ფუძნდება ქ. თბილისში, რათა დაეხმაროს დრამატული ხელოვნების წარმატებას კავკასიის სანამესტნიკოში მცხოვრებ ქართველთა შორის, ამასთანავე დაეხმაროს სამუდამო და შემთხვევით ქართულ წარმოდგენების გამართვას კავკასიაში“. თავის მიზნის მისაღწევად საზოგადოებას ნება ეძლეოდა შეეძინა საკუთრებად ან დაეჭირა ებოდა თეატრალური შენობა წარმოდგენების გასამართავად, გადაეცა თავის ქონება მოსახმარე-

ზღად სამუდამო დასისა და სცენისმოყვარეთათვის, დახმარებოდა ნივთიერად დრამატულ მწერლებს და მსახიობებს, მათი ნიჭისა და ოსტატობის ზრდის მიზნით, გამოეცა ქართულ ენაზე ორიგინალური და თარგმნილი დრამატული თხზულებანი, გამოეცა ჟურნალი ან გაზეთი დრამატული ლიტერატურისა და კრიტიკისათვის, გაემართა თბილისში სათეატრო სასწავლებელი ან კურსები მსახიობების. აღსაზრდელად.

დრამატული საზოგადოება 70—80-იან წლებში ემსახურებოდა ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობის მიზნებს. 90-იანი წლებიდან სულ უფრო და უფრო აშკარა გახდა მისი კლასობრივი ბუნება, როგორც თავად-აზნაურულ-ბურჟუაზიული დაწესებულების. ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ ელემენტებს, რომ შეენარჩუნებიათ დრამატული საზოგადოების ხელმძღვანელობა, ისინი, მაღალ საწევრო გადასახადის დაწესებით, საშუალებას არ აძლევდნენ დემოკრატიულ ძალებს მონაწილეობა მიეღოთ დრამატული საზოგადოების საქმიანობაში. დრამატული საზოგადოება დამოკიდებული იყო თავად-აზნაურული ბანკების და შავი ქვის მრეწველთა საბჭოსაგან, რაც განსაზღვრავდა მის სარეპერტუარო ხაზსა და მიმართულებას.

11. საფაროვაბაშიძე მარიამი (1860-1941)—1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის დიდი მსახიობი, თეატრალური მოღვაწე (იხ. ილია ზურაბიშვილი, „ოთხი პორტრეტი“. თბილისი, 1948; ს. გერსამია, „მარიამ საფაროვი აბაშიძისა“, თბილისი, 1940 წ.).

12. გაბუნია ნატო (1859—1910) 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის დიდი მსახიობი (იხ. ილია ზურაბიშვილი, „ოთხი პორტრეტი“, თბილისი, 1948 წ.; ალ. ბურთიკაშვილი, „ნატო გაბუნია“, თბილისი, 1949 წ.).

13. აბაშიძე ვასო (1854—1926) 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის დიდი მსახიობი. სასცენო განსახიერების რეალისტური სკოლის მამამთავარი. პირველი სათეატრო გაზეთის „თეატრის“ (1885) დამაარსებელი და რედაქტორ-გამომცემელი (იხ. კრებული „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, წ. I. ვასო აბაშიძე“, თბილისი. 1951; ილია ზურაბიშვილი,

„ოთხი პორტრეტი“, თბილისი, 1948; ს. გერსამია, „ვასო აბაშიძე“, თბილისი, 1948).

14. **ყ ი ფ ი ა ნ ი კ ო ტ ე** (1849—1921) 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის გამოჩენილი მსახიობი (იხ. ა. ფაღავა, კოტე ყიფიანი, ყურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936, №3—4).

15. **ხ ე რ ხ ე უ ლ ი ძ ე - ა ვ ა ლ ი შ ვ ი ლ ი ბ.** (გარდ. 1900 წ.) 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის დასში დრამატული როლების შემსრულებელი მსახიობი ქალი.

16. **მ ე ს ხ ი კ ო ტ ე** (1859—1914) 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის გამოჩენილი მსახიობი. ქუთაისის პროფესიული თეატრის მეთაური 1885—1895 წლებში (იხ. ანდრონიკაშვილი კონსტანტინე „კოტე მესხი“, თბილისი, 1910).

17. **ა ლ ე ქ ს ი - მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი ლ ა დ ო** (1857—1920) სასცენო განსახიერების ქართული რომანტიკული სკოლის მამამთავარი, ტრაგედიისა და დრამის დამამკვიდრებელი მსახიობი ქართულ სცენაზე. ქუთაისის პროფესიული თეატრის ხელმძღვანელი 1896—1906 წლებში. (იხ. ა. ფაღავა. „ლადო მესხიშვილი“. თბილისი, 1938; ი. ზურაბიშვილი, „ოთხი პორტრეტი“, თბილისი, 1948).

18. **მ. მ ძ ი ნ ა რ ო ვ ი ს ა** 1879 წ. განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის მსახიობი.

19. **კ ო რ ი ნ თ ე ლ ი ბ ა ბ ო** 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი. ახალგაზრდა ქალების როლებს ასრულებდა. შემდეგში გრ. ყიფშიძის მეუღლე. მსახიობის და მთარგმნელის გ. ყიფშიძე-ფრონისპირელის დედა. როდესაც ბ. კორინთელმა კეკეს როლი შეასრულა „პეპოში“, სოფ. მგალობლიშვილი წერდა: „კეკელა (კორინთელისა) მოსაწონი იყო“ („დროება“, 1879, № 137).

20. **ყ ი ფ ი ა ნ ი მ ა რ ი ა მ** — მსახიობი ქალი. 70-იანი წლების სცენისმოყვარეთა თეატრში მომუშავე. შემდეგშიაც, 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე გამოდიოდა. „დროების“ რეცენზენტი წერდა: „მ. ყიფიანისა გამოსადეგი და ჩინებული აქტრისა იქნება, თუ სცენაზე სიმღერას გადაეჩვია... ამ აქტრისას ბევრი გრძნობა აქვს და სახის გამომეტყველება თამაშის დროს, დრამატულ როლებს ითამაშებს“ („დროება“, 1879, № 169). აღრე გათხოვდა და სცენას თავი გაანება.

21. **თ ო მ ა შ ვ ი ლ ი** (შ ი შ ნ ი ა შ ვ ი ლ ი ნ.) (1855—1885)

თეატრის დასის მსახიობი XIX საუკუნის 80-იან წლებში. გაზ. „დროება“ აღნიშნავდა: „შიშნიაშვილს ეტყობა ნიჭი აქვს, გამოსადეგ აქტიორს რომ იტყვიან, ის არის“ („დროება“, 1879, № 169). „ყველაზე ჩინებულად და უნაკლულად“ შეუსრულებია თომა დიაფუარუს როლი შიშნიაშვილს მოლიერის „ექვით ავადმყოფში“, („დროება“, 1879, № 125).

22. მოხევე ა. (ა. ყაზბეგი) — გამოჩენილი ქართველი მწერალი, თეატრალური მოღვაწე. 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის დრამატურგი და მსახიობი (იხ. ი. გრიშაშვილი, „ძველ თეატრში“, თბილისი, 1948; დ. ჭანელიძე, აღ. ყაზბეგი როგორც მსახიობი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1938, № 2).

23. შაქსიმძე კ. (მძინაროვი) — 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი.

24. ანტრეპრენიორი — თეატრის, ცირკის და სანახაობრივ დაწესებულებათა კერძო მწარმოებელი კაპიტალისტურ ქვეყნებში.

საქართველოში, ზოგჯერ, თვით მსახიობები იყვნენ იძულებული ანტრეპრენიორობა ეკისრათ და ამით თეატრის არსებობა შეენარჩუნებიათ.

ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ საბჭოთა რესპუბლიკებში მოისპო ანტრეპრენიორობა, თეატრისა და სანახაობრივ დაწესებულებათა საქმიანობას ხელმძღვანელობენ სახელმწიფო ორგანოები.

25. წერეთელი აკაკი (1840—1915). დიდი ქართველი პოეტი, ილია ჭავჭავაძესთან ერთად, XIX საუკ. მეორე ნახევარში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სულისჩამდგმელი, ილია ჭავჭავაძესთან ერთად, 1879 წ. განახლებული პროფესიული ქართული თეატრის ფუძემდებელი. 1880 წელს აკაკიმ თეატრის ხელმძღვანელობა ეკისრა ილია ჭავჭავაძის წინადადებით (ამის შესახებ იხ. აკაკის „გახსენება თეატრის შესახებ“. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1910, № 38).

26. ნებიერიძე ალ. — ერთ-ერთი ანტრეპრენიორი, 1887—1890 წლებში გაზ. „თეატრის“ რედაქტორ-გამომცემელი.

27. ანდრონიკაშვილი ქეთევან (1862—1939). 1879 წ. განახლებული პროფესიული ქართული თეატრის მსახიობი.

28. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი (1867 — 1948). რესპუბლიკის სახალხო არტისტი. რეალისტური სკოლის მსახიობი იყო. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე შემოქმედებას ეწეოდა თეატრში. სახასიათო და კომიკური როლების საუკეთესო შემსრულებელი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ აქტიურად მონაწილეობდა საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშენებლობაში. დაჯილდოებული იყო ლენინის ორდენით. (იხ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი „მოგონებანი“, თბილისი, 1941).

29. მესხიეფემია (1862—1941). გასული საუკუნის 80-იან 90-იან წლებში ქუთაისის თეატრის წამყვანი მსახიობი. ასრულებდა დრამატულ როლებს. შემდეგში მუშაობდა თბილისისა და ბაქოს თეატრებში. 1922 წელს გადაუხადეს 40 წლის სასცენო მოღვაწეობის იუბილე. (იხ. საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1922).

30. მესხიკოტე. — იხ. შენიშენა 16.

31. მაჩაბელი ზაალ — 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი. ასრულებდა პეპოს, ქოროლის და თავადის როლებს. სცენას ადრე გაანება თავი.

გაზ. „დროების“ რეცენზენტი შემდეგნაირად არკვევდა მაჩაბელის ამპლუას: „კარგი და სასარგებლო აქტიორი დადგება... მაგრამ იმას თავის ამპლუა, თავის ჩვეული როლი უნდა ჰქონდეს მიჩენილი; და ეს მისი ამპლუა უნდა იყოს დიდებული, დინჯი დარბაისელი მებატონე, დიდი კაცი, რეზონიორი და არა სხვა რომელიმე“ („დროება“, 1879, № 131). ზ. მაჩაბელი თავადის როლს ასრულებდა ავ. ცაგარლის კომედიაში „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“. მგალობლიშვილი წერდა: „მაჩაბელმა, რომელიც თამაშობდა დავით ჯამბარაშვილის როლს, სწორედ გაგვაკვირვა მაყურებლები; ჯერ ასე რიგიანად ხელოვნურად მაჩაბელს, მგონებ არ უთამაშნია“ („დროება“, 1880, № 75). მაჩაბელი შეაქვეს გ. ერისთავის „გაყრაში“ ანდრეუყაფარის როლის შესრულებისათვის („დროება“, 1879, № 212). გ. სუნდუკიანის „პეპოში“ ასრულებდა პეპოს როლს. სოფრომ მგალობლიშვილი წერდა: „პეპო (მაჩაბელი) პირველ მოქმედებაში სწორედ უნდა ითქვას მოსაწონი იყო. მარიფათიანი შემოსვლა, კაკულასთან ბაასი, ბოლოს მონოლოგი ლაზათიანად გაათავა“. მოლიერის „ქორე დან-

დენში“ მაჩაბელმა შეასრულა დე-სოტანვილის როლი. რეცენზენტი აღნიშნავდა: „მაჩაბელი ურიგო არ იყო. ჩვენ ვატყობთ, რომ მაჩაბელი თანდათან კეთდება, ეჩვევა სცენას. უეჭველია რომ ერთ დროს ის კარგი გამოსადეგი აქტიორი დადგება („დროება“, 1879, № 200).

32. ც ა გ ა რ ე ლ ი ა ვ ქ ს ე ნ ტ ი (1857—1902). XIX საუკ. მეორე ნახევრის ცნობილი დრამატურგი. 1879 წ. განახლებული თეატრის მსახიობი (იხ. ი. გრიშაშვილი, ავქ. ცაგარელი — „ავქ. ცაგარლის კომედიები“, თბილისი, 1936; დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, გამოჩენილი ქართველი დრამატურგი. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1952, № 35).

33. ბ ე რ ი ძ ე ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე (1858—1917). პირველი გამომჩენილი ქართველი თეატრალური მხატვარი. განათლება მიიღო პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. იყო დრამატული საზოგადოების დამფუძნებელი წევრი. 1885 წელს დაუახლოვდა ქართულ თეატრის დასს. ვ. აბაშიძემ მიიწვია გაზ. „თეატრის“ თანამშრომლად. 1886—1887 წლებში იყო ქართული თეატრის მხატვარი-დეკორატორი. დახატა ფარდა თბილისის ქართული თეატრის შენობისათვის, რომლის ესკიზი ინახება თეატრალურ მუზეუმში (იხ. დ. ჯანელიძე „მხატვარი ალექსანდრე ბერიძე“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1949, № 38).

34. ა წ ყ უ რ ე ლ ი დ ა ვ ი თ (1863—1928) სწავლობდა სამოსწავლო საოსტატო ინსტიტუტში. ჯერ კიდევ მოწაფეობის დროს მონაწილეობდა მოწაფეთა დრამატულ წრეში. 1882 წ. მიიღეს ქართულ დრამატულ დასში. ის ვ. აბაშიძეს სკოლის მსახიობი იყო. მთელ რიგ როლებში სცვლიდა ვ. აბაშიძეს დ. აწყურელი მონაწილეობდა სახალხო თეატრის მუშაობაში. 1923 წლამდე მონაწილეობდა თელავისა და ბაქოს თეატრების მუშაობაში. 1923 წ. თვალების ავადმყოფობით დასნეულდა და მუშაობას თავი გაანება (იხ. გაზ. „მუშა“, 1923, № 142).

35. გ ა მ ყ რ ე ლ ი ძ ე ვ ი ქ ტ ო რ (1866—1941) სწავლობდა თბილისის საოსტატო ინსტიტუტში. მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში. ჩაირიცხა თბილისის თეატრის პროფესიულ დასში 1884 წელს. 1892 წ „სამშობლოში“ წარმატებით შეასრულა

სვიმონ ლიონიძის როლი, ილია ჭავჭავაძემ მისი შესრულება უკვდავ-
პყო შესანიშნავი სტატიით: „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლიონიძის
როლში“. ვ. გამყრელიძემ შესანიშნავი სახე შექმნა გელასი ა. წერეთ-
ლის „პატარა კახ“-ში.

36. მესხი დავით (1860—1842) კოტე მესხის ძმა, ქარ-
თული დასის მსახიობი, მწერალი (იხ. დ. მესხი. „მოგონებანი“, თბი-
ლისი, 1940).

37. ყიფშიძე გრიგოლ (1859—1923) ცნობილი მთარგმნე-
ლი, 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის მოკარნახე, ამ
თეატრის არსებობის პირველ წლებში. გაზ. „ივერიის“ თანამშრომე-
ლი. თარგმნა ალ. სუმბათაშვილის „ღალატი“.

38. ჩუბინაშვილი ადამ—1879 წელს განახლებული
პროფესიული თეატრის ადმინისტრატორი.

39. ერისთავი გიორგი (1811—1864) მესვეური ქართული
თეატრის აღდგენისა გასული საუკუნის 50-იან წლებში. ქართუ-
ლი რეალისტური თეატრის ფუძემდებელი, პოეტი, დრამატურგი,
რეჟისორი და რეალისტური თეატრის აქტივორთა პირველი თაობის
აღმზრდელი. ჟურ. „ცისკრის“ დამაარსებელი და მისი რედაქტორ-
გამომცემელი 1852—1853 წლებში.

40. ანტონოვი ზურაბ (1820—1854) გიორგი ერისთა-
ვის სკოლის დრამატურგი და მსახიობი. მისი კომედია „მზის დაბნე-
ლება“, კოტე მარჯანიშვილის დადგმით, დღემდე შერჩა სცენას.

ილია ჭავჭავაძე წერდა ზურაბ ანტონოვის შესახებ: „გ. ერის-
თავის კალაში უფრო სათავადიშვილო არემარეში ატარებდა ჩვენს
გონებას. მაგრამ მისგანვე ფრთაასხმულმა ანტონოვმა, რაკი იგრძნო,
რომ პე ჩემი საკუთარი ფრთები მასხიაო, თავის ოსტატს გაასწრო,
მის ვიწრო მოედანს ლობეები შორს გაუდგა, სარბიელი გაუდიდა და
ეგრეთწოდებულ მდაბიო ხალხის ყოფაცხოვრება, ავ-კარგიანობა,
მისი ზნეჩვეულება ცოტად თუ ბევრად დაგვანახვა. მისი „მზის დაბ-
ნელება“, „ხევსურთა ქორწილი“, თუ ყოველი ამის სრული სურათი
არ არის, მწერლობის ამ მხრივ მიმართულების მაგალითი ხომ არის
და არის“ (ტ. IV, გვ. 245—246).

41. მოლიერი — (ჟან-ბატისტ პოკლენის ლიტერატურული
ფსევდონიმი) (1622—1673) დიდი ფრანგი დრამატურგი.

„ეკვით ავადმყოფი თარგმნა დ. ყიფიანმა (ეურ. „ივე-
რია“ 1879, № 3). „სკაპენის ცულლუტობა“ თარგმნა აკ. წერეთელმა
(ეურ. „კრებული“, 1873, № 8).

„უორე დანდენი“ თარგმნა გ. თუმანიშვილმა („ალმანა-
ხი“, 1878 წ. 1).

„ძალად ცოლის შერთვევი ნება“ თარგმნა დ. ყიფი-
ანმა (ეურ. „ცისკარი“, 1862, № 3).

„სიყვარული მხატვრობს“ თარგმნა დ. ყიფიანმა
(ეურ. „ივერია“, 1879, № 3).

„სიყვარული მკურნალობს“ თარგმნა დ. ყიფიანმა
(ეურ. „ივერია“ 1879, № 2).

42. ბომარშე — პიერ ოგიუსტენ დე ბომარშე (1732—1799)
XVIII საუკუნის რევოლუციური ბურჟუაზიის გამოჩენილი დრამა-
ტურგი. მისი შესანიშნავი კომედიებია „სევილიელი დალაქი“ (1775)
და „ფიგაროს ქორწინება“ (1784).

„სევილიელი დალაქი“ თარგმნა დ. ყიფიანმა (ეურ.
„ივერია“, 1879, № 4).

„ფიგაროს ქორწინება“ თარგმნეს ვ. გუნიამ, ა. კივი-
ნაძემ, ა. ფალავამ, ს. ჭრელაშვილმა, ი. გრიშაშვილმა და მარიჯანმა.
პირველად თბილისის ქართულ სცენაზე ჭრელაშვილის თარ-
გმნით წარმოადგინეს 1896 წლის 24 იანვარს.

43. ბალზაკი (ონორე დე ბალზაკი) (1799—1850)
დიდი ფრანგი მწერალი. კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთი უდიდე-
სი წარმომადგენელი. იბრძოდა რეალიზმის დამკვიდრებისათვის
თეატრში. ყველაზე შესანიშნავი დრამატული ნაწარმოები ბალ-
ზაკისა არის „დედინაცვალი“ (1848). ოჯახის უბედურება ბალზაკმა
გამოხატა როგორც სოციალური ტრაგედია. განსაკუთრებით ოსტა-
ტურად არის ამ ნაწარმოებში გამოხატული ქალთა ხასიათები. „მერ-
კადი“ თარგმნა კ. ყიფიანმა (ეურ. „ივერია“, 1879 წ. № 9—10,
1880 წ. № 1). ბალზაკის „დედინაცვალი“ ქართულ სცენაზე დადგა
რეჟ. ს. კელიძემ სუხუმის თეატრში 1948 წელს.

44. შექსპირი უილიამ (1564—1616) დიდი ინგლი-
სელი დრამატურგი. ქართულ ენაზე გადმოთარგმნილია შექსპირის
დრამატულ ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი. განსაკუთრებით ოსტა-
ტურად არის შესრულებული ივ. მაჩაბლის თარგმნები (იხ. ი.

გრიშაშვილი, „ქველ თეატრში“, 1948). საბჭოთა პერიოდში ვ. ჭელი-
ძემ თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“, „ვენეციელი ვაჭარი“ (თბი-
ლისი, 1946), და „ქარიშხალი“, „ჭირვეულის მორჯულება“ და „მე-
თორმეტე ღამე“ თარგმნა ს. ფაშალიშვილმა. „აურზაური არაფრის
გამო“ თარგმნა გ. გაჩეჩილაძემ (უ. შექსპირი, პიესები, თბილისი,
1948).

„მე ფ ე ლ ი რ ი“ თარგმნეს ილია ჭავჭავაძემ და ივ. მაჩაბელ-
მა (ეურ. „კრებული“ 1873, № 10).

„პ ა მ ლ ე ტ ი“ თარგმნა ლ. არდაზიანმა (ეურ. „ცისკარი“,
1858, № 5, 6, 7, 8), შემდეგ ანტონ ფურცელაძემ.

„ვ ე ნ ე ც ი ე ლ ი ვ ა ქ ა რ ი“ თარგმნა დ. ყიფიანმა (ეურ.:
„მნათობი“, 1872, № 3—4).

45. გოგოლი ნიკოლოზ ვასილის ძე (1809 —
1852). დიდი რუსი მწერალი და დრამატურგი. გოგოლის დრამა-
ტურგია ეხმაურებოდა განმათავისუფლებელ მოძრაობას. გოგოლის
რეალიზმი ბატონყმური წესწყობის წინააღმდეგ იყო მიმართული.
გოგოლი როგორც თეატრის თეორეტიკოსი ებრძოდა უიდეო მელო-
დრამებისა და ვოდევილების ჟანრს, როგორც უცხო რუსულო-
ეროვნული თეატრისათვის და რაც ამახინჯებდა რუსულ ცხოვრე-
ბის სიმართლით წარმოდგენას. ქართულ სცენაზე დიდი წარმატე-
ბით სარგებლობდა ბატონყმური რუსეთის პოლიტიკური წესწყობის
წინააღმდეგ მიმართული კომედია „რევიზორი“.

1881 წ. ქართული თეატრი იმპერატორის მოკვლის ცნობას გა-
მრეხმაურა ცარიზმის მამხილებელი „რევიზორის“ დადგმით. ამის
შემდეგ მთელი ორმოცი წლის მანძილზე რევოლუციამდელი ქარ-
თული თეატრი თავის რეპერტუარში ინახავდა დიდი რუსი მწერ-
ლის ნაწარმოებს. გასული საუკუნის დასასრულს და მეოცე საუკუნის
დამდეგს „რევიზორის“ საუკეთესო დადგმები განხორციელდა თბი-
ლისის და ქუთაისის თეატრების სცენაზე, რაც შედეგი იყო მუშათა-
მოძრაობის განვითარებით გამოწვეული მოწინავე ქართული ლიტე-
რატურისა და ხელოვნების აღმავლობისა. ამ დროს საუკეთესო სა-
ხეები შექმნეს ვ. აბაშიძემ და ლ. მესხიშვილმა გოროდნიჩი, კ. შა-
თირიშვილმა ხლესტაკოვი. 1905 წლის რევოლუციამ გამოიწვია სა-
ხალხო თეატრის ზრდა. სახალხო თეატრის რეპერტუარში დამკვი-
დრდა „რევიზორი“. რეაქციის წლებში, ამ კომედიის საუკეთესო

დადგმებს ანხორციელებს აბილისის სახალხო სახლის თეატრი, — 1909 წელს კ. შათირიშვილის, ხოლო 1912 წელს — ალ. წუწუნავას დადგმით.

საბჭოთა პერიოდში „რევიზორი“ დადგეს ბათუმის, სუხუმის, ქუთაისის თეატრებში.

განსაკუთრებით ბრწყინვალე დადგმა განახორციელა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა რეჟ. ალ. თაყაიშვილის დადგმით. გორდნისის სახე დიდი წარმატებით განასახიერა შალვა ლამბაშიძემ.

რუსთაველის თეატრმა დადგა „ქორწინება“ და აკ. ვასაძემ შეასრულა „შემლილის წერილები“. გოგოლის გარდაცვალებიდან ასი წლისთავი, გოგოლის კომედიების სცენურ განხორციელებათა დათვალეიერებად იქცა. მთელმა რიგმა თეატრებმა განახორციელეს გოგოლის უკვდავი პიესები.

„რევიზორი“ ქართულ ენაზე თარგმნა ალ. ჭიჭინაძემ, შემდეგ ვ. გუნიამ. 1951 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დაიდგა ვ. გუნიას და ი. გრიშაშვილის თარგმნით.

46. გ რ ი ბ ო ე დ ო ვ ი ა. ს. (1790 — 1829) დიდი რუსი დრამატურგი დეკაბრისტების რევოლუციური მოძრაობის წლებში. რეალისტურ და მწვავედ სატირიკულ კომედიაში „ვაი ჭკუისაგან“ რევოლუციურად მხილებულია ბატონყმური წყობილება. ამ ნაწარმოებებში უდიდესი როლი შეასრულა რუსული თეატრის განვითარებაში.

ა. გრიბოედოვი დაახლოებული იყო ქართველ მოწინავე მწერალთა წრესთან, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახთან. ახლო ურთიერთობა ქართველ მწერლებთან შთამაგონებელი შეიქმნა გრიბოედოვისათვის. ამის დამადასტურებელია გრიბოედოვის დაუმთავრებელი ტრაგედია საქართველოს ცხოვრებიდან „საქართველოს დამე“. ამ ნაწარმოებით, რუსეთის ხალხის მოწინავე შვილი, რუსი ხალხის თანაგრძნობას გამოხატავდა ორმაგ უღლის ქვეშ მოქცეული ქართველი მშრომელი ხალხისადმი. ა. გრიბოედოვს განზრახული ჰქონდა დაეწერა დრამა ძველი საქართველოს ისტორიიდან „რადამისტი და ზენობია“. ამ დრამის შთანაფიქრის ესკიზები ცხაფუფენ, რომ იგი ტირანიის მტარვალობის მამხილებელი ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო.

ა. გრიბოედოვის კომედიას „ვაი ჭკუისაგან“ ადრე გაეცნენ თბილისში, იგი ხელნაწერებად ვრცელდებოდა, რასაც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული რეალისტური მწერლობისა და თეატრის განვითარებისათვის.

პირველად „ვაი ჭკუისაგან“ თბილისში დაიდგა 1832 წელს რ. ბაგრატიონის მეთაურობით არსებულ „თეატრალური სახელოსნოს“ მიერ. „ვაი ჭკუისაგან“ თარგმნა ჯერ გიორგი ერისთავმა, შემდეგ გ. წინამძღვარიშვილმა (დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1853 წ.). დიდხანს თბილისის ქართული და რუსული თეატრები მოკლებული იყვნენ საშუალებას დაედგათ „ვაი ჭკუისაგან“, მათ ნებას არ აძლევდნენ რეპერტუარში ჰქონოდათ ეს შესანიშნავი კომედია. 1887 წელს „ვაი ჭკუისაგან“ პირველად დაიდგა თბილისის ქართულ სცენაზე. როლები შემდეგნაირად იყო განაწილებული: ფამუსოვი — ვ. აბაშიძე, ჩაკვი — კ. მესხი, მოლჩალონი — ლ. მესხიშვილი, რეპეტილოვი — დ. აწყურელი, ლიზა — მ. საფაროვი-აბაშიძე, სკალოზუბი — ა. ცაგარელი.

1904 წელს დაიბეჭდა გრიბოედოვის კომედია ქართულად განდეგილის (დომინიკა მდივნის) თარგმანი. 1951 წელს „ვაი ჭკუისაგან“ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრისათვის თარგმნა პოეტმა ს. ფაშალიშვილმა.

47. ლ ე რ მ ო ნ ტ ო ვ ი ს (1814 — 1841) დრამატურგია დაკავშირებული იყო გასული საუკუნის 20-30-ანი წლების განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან, რუსული ლიტერატურის და თეატრის მამხილებელ-რეალისტურ ტრადიციასთან. სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ იყო მიმართული მისი დრამა „ესპანელები“. ლერმონტოვის „მასკარადი“ — რუსული რომანტული ტრაგედიაა. მამხილებლად, რეალისტურად არის გამოხატული „მასკარადში“ თავადაზნაურული საზოგადოება. პირველად ქართულ სცენაზე დაიდგა 1884 წელს.

არბენინის როლს ასრულებდა კოტე ყიფიანი. გაზ. „დროება“ შემდეგ შეფასებას აძლევდა არბენინის როლის შემსრულებელს: როდესაც კ. ყიფიანი — არბენინი „თავის გულს ელაპარაკება და თან თავის უზომო სიყვარულს უცხადებს, თან ექვს მის ღალატზედ“

შეუდარებელი რამ იყო. როგორც მიმოხვრით და შესტებით, ისე ხმის გამოცვლით. რომელიც ხან მრისხანედ ჰქუხდა და ხან ტკბილს ნანასავით მოისმოდა. იგი ამხილებდა მის გულში აღზუნებულ გრძნობათა ღელვას (გაზ. „დროება“, 1884, № 224).

48. პუშკინი ალექსანდრე სერგეის ძე (1799 — 1837) — დიდი რუსი პოეტი, პუშკინის ენა წარმოადგენს თანამედროვე რუსული ენის საფუძველს. პუშკინი ახალი რუსული ლიტერატურის ძამთაფარია, რომელმაც კაცობრიობა გაამდიდრა მხატვრული სიტყვის უკვდავი ნაწარმოებებით. პუშკინს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რუსული ეროვნული თეატრის შექმნაში. პუშკინის დრამატული ნაწარმოებები და თეატრალური ნააზრევი მსოფლიო მნიშვნელობისაა.

საქართველოში პუშკინის პოეზიას ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეშივე იცნობდნენ, თარგმნიდნენ მის ლექსებს. პუშკინი დაკავშირებულია საქართველოსთან თავის მწერლობით და ცხოვრებით. ბელინსკი წერდა: „კავკასია, საქართველო პუშკინის პოეზიის აკვანია, პუშკინის იოლი ხელით იგი გახდა რუსებისათვის აღთქმის ქვეყნად, მზარედ დაუშრეტელი პოეზიისა, მღუღარე სიცოცხლისა და თამამი ოცნებისა, პუშკინის მუშამ თითქოს აკურთხა დიდი ხნით არსებული ნათესაობა რუსეთისა ამ ქვეყანასთან შეძენილი მისი შეილების ძვირფასი სისხლით“. პუშკინი გულისხმიერებით წერდა ქართველებზე: „ქართველები მეომარი ხალხია, თავისი მამაცობა მათ დაამტკიცეს ჩვენი დროების ქვეშ. მათ გონებრივ ნიჭიერებას დიდი განათლება მოეღოს“.

პუშკინი საქართველოში ჩამოვიდა 1829 წელს. პუშკინი წერდა: „თბილისში ორ კვირამდი დაყავი და იქაური საზოგადოება გავიცანიო“. დიდი რუსი პოეტის საპატივცემლოდ თბილისში სახიობა მოეწყო ქართველი მომღერლებით, მუსიკით, და მოცეკვავეებითა და მესტიერეებით. პუშკინმა დიდი ინტერესი გამოიჩინა ქართული მუსიკისა და ხალხური შემოქმედებისადმი.

„ძუნწი რაინდი“, მთარგმნელი უცნობია, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1879 წლის 31 დეკემბერს.

„ძუნწი გმირი“ („ძუნწი რაინდი“) თარგმნა და 1913 წელს გამოსცა ქუთაისში ღუტუ კესაშვილმა.

1937 წლის 26 თებერვალს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ იქნა ქართულ ენაზე პუშკინის „ქეთარი“ (დადგმა — ს. ჭელიძის, მხატვარი დ. კაკაბაძე) და „მოცარტი და სალიერი“ (დადგმა — ვ. ყუშიტაშვილის, მხატვარი დ. კაკაბაძე).

49. ოსტროვსკი ალექსანდრე ნიკოლოზის-ძე (1823—1886) დიდი რუსი დრამატურგი.

ა. ოსტროვსკის პიესები ქართულ სცენაზე იდგმება 1874 წლიდან. დიდი რუსი დრამატურგი 1883 წელს ჩამოვიდა საქართველოში. თბილისის ქართული თეატრის დასმა მას საზეიმო შეხვედრა მოუწყო. (იხ. გრიშაშვილი—დრამატურგი ოსტროვსკი საქართველოში, კრბ. „ძველ თეატრში“, თბილისი, 1948 წ. (გვ. 90-114). ქართველი მსახიობები და დრამატურგები ოსტროვსკის თავის მოძღვრად და მასწავლებლად მიიჩნევდნენ. ვასო აბაშიძემ ოსტროვსკის ამ სიტყვით მიმართა: „თქვენი დიდი სახელი. ისეთივე სასიქადულოა, აქ, საქართველოში როგორც იქ რუსეთში; დიდად და დიდად ბედნიერნი ვართ, რომ ჩვენ შეგვხვდა ვიყვნეთ თქვენთა ქმნილებათა მეოხებით შუამავალ ზნეობრივი კავშირისა ამ ორ ხალხს შორის, რომელთაც ბევრი აქვთ საერთოდ მისალწვევი და რომელთა შორის არსებობს ერთმანეთისადმი სიყვარული და თანაგრძნობა“.

ა. ოსტროვსკიმ თბილისის ქართულ სცენაზე ნახა ა. ცაგარლის „რაც გინახავს“.. და თავის დღიურში ჩაწერა: „ქართული გლეხური სინამდვილიდან აღებული წმინდა საყოფაცხოვრებო პიესაა. ქართული მუსიკით, სიმღერით, ცეკვით და თავისებური ზნეჩვეულებით. ძალიან საინტერესო წარმოდგენა იყო“. ავქ. ცაგარელი შემდეგში იგონებდა: „რუსეთის ცნობილი დრამატურგი ოსტროვსკი ერთი ჩემი პიესის მოსმენის შემდეგ ალტაცებული გადამეხვია და მირჩია ამ გზას ნუ ასცდებო. ხელოვნების განვითარების ქეშმარიტი გზა ეს არისო“.

ა. ოსტროვსკიმ საქართველოში ყოფნისას დიდი ინტერესი გამოიჩინა ქართული კულტურისადმი. ის ეცნობა ქართულ მუსიკას. დრამატურგს თავის დღიურში ჩაუწერია: „სალამოთი ჩვენთან იყო იპოლიტოვ-ივანოვი — (მოვისმინეთ) ქართული სიმღერები. იპოლიტოვ-ივანოვმა მომიტანა ქართული სიმღერების ნოტები“.

ა. ოსტროვსკი დიდი სიყვარულით წერდა ქართველების შესაზებ: „მცხოვრებთა სილამაზე, მათი ლამაზი და მოხდენილი ტანსაცმელი ალტაცებაში მოიყვანს უსულგულო ადამიანსაც კი. სამტრედიის სადგურზე აუარებელი ხალხია, ექსპრესით აღსავეს სახეები, ტანსაცმელი იმდენად სურათოვანია, რომ მათ უტყვერი არა გაკვირვებით, არამედ გოცებით და ფიქრობთ სიზმარში ხომ არა ვარო“.
(**А. Островский, Дневники и письма, М.—Л., 1937, стр. 78, 82, 83).**

საქართველოში გულითადმა მიღებამ, ქართველი მოწინავე საზოგადოების და მსახიობების სიყვარულმა დრამატურგს შთააგონეს ახალი სასცენო ნაწარმოები შეექმნა. ა. ოსტროვსკი წერს: „პიესა „უდანაშაულოდ დამნაშავენი“ ჩემი ორმოცდამეათე ორიგინალური ნაწარმოებია, ის მრავალმხრივ ძვირფასია ჩემთვის. ის დაიწერა კავკასიაში მოგზაურობის შემდეგ იმ შთაბეჭდილებით, რომელიც თბილისის საზოგადოების აღფრთოვანებულმა დახვედრამ მოახდინა ჩემზე“ (**А. Островский, Избр. соч., М.—Л., 1948 г., стр. 694).**

„შ ე მ ო ს ა ვ ლ ი ა ნ ი ა დ გ ი ლ ი“ თარგმნილი ალექსი კიკინაძისა და ი. მიქელაძის მიერ პირველად წარმოდგენილი იყო ქუთაისში 1874 წელს. „შემოსავლიანი ადგილი“ შემდეგში თარგმნა აქ. ცაგარელმა. გ. ბუხნიკაშვილის ცნობით „შემოსავლიანი ადგილი“ უთარგმნია აგრეთვე ვალერიან გუნიას.

თუ რაოდენ დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ ოსტროვსკის პიესების დადგმას ეს ნათლად ჩანს გაზ. „დროების“ შემდეგი რეცენზიიდან:

„15 სექტემბერს ქართულმა ტრუჰჰამ ითამაშა ოსტროვსკის ზუთ-მოქმედებიანი კომედია „შემოსავლიანი ადგილი“.

„შემოსავლიანი ადგილი“ ერთი უმშვენიერესთაგანი და სათამაშოთ ერთი უძნელესთაგანი პიესა არის რუსეთის გამოჩენილი დრამატურგისა... ეს კომედია არ არის ისეთი უბრალო, რომელიც ჩვენ ხშირად გვინახავს ჩვენ სცენაზე, რომლის წარმოდგენა მარტო მასხარულ სიტყვების წარმოთქმაში, გრეხა-მანქვაში და სცენაზე ხტუნვაში მდგომარეობს. ამგვარ ბრძოლისა და ტიპების წარმოსადგენად საჭიროა ნამდვილი ნიჭი, მცოდნე აქტიორისა და აქტრისის თამაშობა, გულდამჯდარად მოკიდება ხელისა; საჭიროა კარგი მომ-

ზადება და სინდისიანი შრომა. ამიტომაც მოუთმენლად მოველოდით ამ პიესის წარმოდგენას ჩვენის ახალგაზრდა ტრუპისისაგან.

„უფ. მაჩაბელი ძველი დარბაისელი ჩინოვნიკის, ღენერლის, როლს სწორედ ავტომატივით და არა ცოცხალ აქტიორსავით, არდგენდა. გაშეშებული, სალდათივით ხელებ-ჩამოშვებული დადიოდა სცენაზე და უგულოთ, უსულოთ, უგრძობლად წამოისროდა სიტყვებს. ვიშნევსკი — ძალაა, იმას ყველა ემორჩილება, ის ბატონობს, ყოველ სიტყვას ისე ამბობს, თითქო ბეჭედს ასვამს. თითქო იმის წინააღმდეგის თქმა არც შეიძლება და ვერც ვერაზინ გაბედავს. ამგვარი ხასიათები სრულებით არ ეტყობოდა ვიშნევსკის უფ. მაჩაბლის თამაშში.“

„ჟადოვის როლს კ. მესხი თამაშობდა. თავიდანვე უნდა ვთქვათ, რომ ჟადოვის როლი თითქმის ამ პიესის ყველა როლებზე უფრო ძნელი სათამაშოა და თუ კარგი გამოცდილი აქტიორი არ არის, თუ სხვა მოკამათე-მოთამაშეებიც რიგიანები არა ჰყავს, ნიჭიერ აქტიორსაც ძალიან გაუჭირდება ყველა იმ ბრძოლისა, მღელვარებისა, გაჭირვებისა და სიხარულის, დარდისა და მწუხარების გამოხატვა, რომელიც დრამატურგს გამოუსახავს ამ ყმაწვილ კაცის ტიპში. კ. მესხს პირველის გამოსვლიდანვე შეეტყო, რომ ის არ არის გამოცდილი და დახელოვნებული აქტიორი. ამბობენ, ქუთაისის სცენაზე მან ძალიან კარგათ შეასრულა ჟადოვის როლიო, არ ვიცით, იქნებამართალია, მაგრამ აქ კი იმას აკლდა სცენაზე ბევრი ისეთი თვისებები, რომელნიც ჟადოვის აუცილებელ საკუთრებას შეადგენენ. ჟადოვს — მოსიყვარულეს არ ჰქონდა გამოხატული საკმაო ლმობიერება, ბედნიერება და სიყვარულის სხივი სახეზედ; ჟადოვს მრისხანეს არ ჰქონდა ჭეროვანი კეთილშობილური მრისხანება; ჟადოვს — მღელვარება — არ ეტყობოდა, რომ იმის მღელვარება ხელოვნური, გაკეთებული არ იყო, არ ეტყობოდა, რომ ის მართლა აღშფოთებულია, — მუდამ მტირალის ხმით სიტყვების წარმოთქმა, თმაში ხელების წავლება არ შეადგენს ბუნებით მღელვარების ხასიათს.“

„მხოლოდ ერთ ადგილას, მეხუთე მოქმედებაში, როდესაც ის მიდის ვიშნევსკისთან შემოსავლიანი ადგილის სათხოვნელად, როდესაც წარმოუდგება თვალწინ და დაინახავს, რომ იმის უუკეთილშობილეს და უუწმინდეს აზრებსა და რწმენას თვითონაც და სხვებიც ფენ-ქვეშ სთელავენ, დასცინიან, სამასხაროდ იგდებენ, და რო-

დესაც ის თითქო ხელ-ახლად ფრთებს შეისხამს, გონზე მოვა და წარმოსთქვამს თავის მრისხანე, ენერგიულ მონოლოგს. ახალ მიმართულებების შესახებ, როდესაც ის მაგრად აპირებს დაცვას თავის აზრებისას და ცოლს ეუბნება, შევიძლიან დედაშენთან წასვლაო და სხვ. და სხვ. ვამბობთ, მხოლოდ ეს მონოლოგი წარმოსთქვა იმან სწორედ ისე, როგორც ამგვარ ბრძოლაში და მდგომარეობაში ძყოფს უადრავს ეკადრებოდა; მხოლოდ ამ ერთმა მონოლოგმა ცოტა არ იყოს აგვაყრყოლა, ყრუანტელივით დაგვიარა ჩვენ ტანში და აქედან ვიგრძენით, რომ კარგათ, გრძნობიერად, ენერგიულად იყო ეს მონოლოგი წარმოსთქმული. ამ ერთმა მონოლოგის წარმოსთქვამ დაგვარწმუნა ჩვენ, რომ უფ. კ. მესხს თუ კარგათ მოინდომებს, თუ ეცდება, თუ რიგიანი ხელმძღვანელი ეყოლება, შეუძლიან და კარგათაც შეუძლიან უადრავის ძნელი როლის შესრულება.

„კ. ყიფიანის ნიჭი, მიხრა-მოხრა, ენა, სცენის ცოდნა და სხვა ყველაფერი სრულ ნებას იძლევა, რომ იუსოვისთანა ძველი ჩინოვნიკის როლი კარგათ ითამაშოს.

„ყველაზე უნაკლულად, ჩინებულად და არტისტულად წარმოგვიდგინა მ. საფაროვისამ პოლინას, უმანკო გაუფუჭებელი ქალის როლი. ერთი პატარა შენიშვნა ეკადრება მხოლოდ იმას: არ უნდა ცდილობდეს, რომ მაინც და მაინც გააცინოს მაყურებელი. იმ საღამოს ამით იმან ზოგიერთი კარგი ტრაგიკული ადგილები გაუფუჭა უადრავს.

„უფ. ნ. თომაშვილს (ბელოგუბოვი), ნ. გაბუნისას (კუკუშკინისა), ბ. კორინთლისას (იულინკა) მაინც და მაინც ძალიან არ გაუფუჭებიათ თავიანთი როლები, თუმცა უკეთესი თამაში შეიძლებოდა.

„ამნაირად, მომეტებულ ნაწილ მოთამაშებმა გვარიანად შეასრულეს თავიანთი როლები“ („დროება“, 1879, № 193).

„ქოროლი ბალზამისოვისა“ — „მიხაკო ცოლს ირთავს“ თარგმნა ი. აბაზაძემ.

„შრომიონაშოვნიკური“ თარგმნა ი. მიქელაძემ, შემდეგ იროდიონ ევლოშვილმა. ამ პიესის დადგმის შესახებ „კვალი“ წერდა: „20 ოქტომბერს, ქართულმა დრამატულმა დასმა წარმოადგინა ოსტროვსკის ოთხ-მოქმედებიანი კომედია „შრომის ლუკმა“, თარგმანი ი. ევლოშვილისა. წარმოდგენამ მწყობრად ჩაიარა. მაყურებელი ნამდვილ ესთეტიკურ სიამოვნე-

ბას იღებდა. თითქმის ყველანი თავის ადგილას და კარგნი იყვნენ, მაგრამ ვასო აბაშიძის შეუღარებელმა, ღრმათ ჩაკვირვებულმა და შეგნებულმა თამაშმა დაჩრდილა დანარჩენნი. რეჟისორს, შრომა არ დაუზოგავს ამ პიესის დადგმისათვის. პიესა მშვენიერი ენითაა ნათარგმნი. სასურველია, რომ იგი კიდევ გაიმეორონ ამ სეზონში“ („კვალი“ 1902, № 44.).

„ბ ე დ ნ ი ე რ ი დ დ ე“ თარგმნა მარიამ საფაროვ-აბაშიძემ. ეს პიესა უთარგმნიათ ვალერიან გუნიას, შემდეგ ველისციხელს. ახალგაზრდობაში ეს პიესა უთარგმნია ვაჟა-ფშაველას. ამ პიესის თანავებტორია სოლოვიოვი.

50. დ ი უ მ ა. ალექსანდრე დიუმა-მამა (1803—1870)— მიმართულებით რომანტიკოსი დრამატურგი. დიუმას ახასიათებდა უპრინციპობა, არ გააჩნდა გარკვეული პოზიციები და ყოველნაირად, წარმატების მოპოვებას ცდილობდა. მის პიესათაგან „კინი“ (1836) გამოირჩეოდა შედარებით თანადროულობით, დემოკრატიული მიმართებით. ქართულად თარგმნა ვ. გუნიამ. პირველად დაიდგა თბილისის ქართულ სცენაზე 1885 წლის 5 იანვარს.

51. კ ო მ ო ლ ე ტ ი ჯ ი ო ვ ა ნ ი ს დ რ ა მ ა „მ ო ნ ა ს ტ რ ი ს ზ ლ უ დ ე თ ა შ ო რ ი ს“ თარგმნა ავქ. ცაგარელმა, შემოკლებით ნ. კუროჩინის რუსული თარგმანიდან. პირველად დაიდგა თბილისის ქართულ სცენაზე 1885 წ. 13 იანვარს. ეს პიესა უთარგმნია ვ. გუნიასაც (იხ. ამ წიგნში: „ვ. გუნიას მიერ ნათარგმნი პიესების სია“).

52. ჯ ი ო კ ო მ ე ტ ი პ ა ო ლ ო (1817—1882)—XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილი იტალიელი დრამატურგი. მისი სოციალური მელოდრამა—„მოქალაქეობრივი სიძვედილი“ (1868) თარგმნა ა. ოსტროვსკიმ „დამნაშავის ოჯახის“ სახელწოდებით. ნ. მესხმა თარგმნა ქართულად ოსტროვსკის თარგმანიდან. თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა 1882 წლის 3 ნოემბერს. შემდეგ ეს პიესა უთარგმნიათ ვ. გუნიას და ი. ჯაჯანაშვილს (იხ. ამავე წიგნში: „ვ. გუნიას მიერ ნათარგმნი პიესების სია“).

53. ე მ ი ლ დ ე ჟ ი რ ა რ დ ე ნ ი ს სამ მოქმედებიანი დრამა „ორ ცეცხლ შუა“ თარგმნა ივანე მაჩაბელმა. თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა 1881 წლის 20 ივნისს. დაიბეჭდა ჟურ. „ივერიაში“ 1881, № 4.

54. ო გ ი უ ს ტ ვ ა კ ე რ ი ს კომედია „ჟან ბოდრი“ 4 მოქმედებად ფრანგულიდან თარგმნა ივანე მაჩაბელმა (ი. პოლუმორდვინოვის ცნობით კოტე მესხმა). წარმოდგენილია პირველად თბილისის ქართულ სცენაზე 1882 წლის 25 აპრილს.

55. ს კ რ ი ბ ი ე ე ე ნ ი (1791—1861)—დიდად ნაყოფიერი მეზღანური ვოდვეილების ფრანგი მწერალი და კომედიოგრაფი. სკრიბის დრამატურგია იდეურად ლატაკია და ვულგარული, ცინიკური აპოლოგეტიკაა ბურჟუაზიული საზოგადოების, მისი მორალის, ფულისადმი თავყვანისცემის. ჰერცენმა სკრიბის დრამატურგის მამოძრავებელ მოტივებად დაასახელა „კანტორის გმირობა და დახლის პოეზია“. სკრიბმა მავნე გავლენა იქონია საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების დრამატურგიაზე.

„ვ ა ლ ე რ ი“ სკრიბისა და მეღვილის 3 მოქმედებიანი კომედია. თარგმნა გ. ყურულმა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე: 1888 წლის 4 მარტს.

55 ა „ყ ო მ ა რ ბ ა ზ ი ს ც ხ ო ვ რ ე ბ ა“ მელოდრამა ფრანგი მწერლის ვიქტორ დიუკანჟის (1783—1833). დიუკანჟის მელოდრამებში იპოვება სოციალური პროტესტის ელემენტები. დიუკანჟის მელოდრამა „ყომარბაზის ცხოვრებამ“ მოიარა ყველა ქვეყნის თეატრები, თარგმნა ივ. კერესელიძემ. თბილისის ქართულ სცენაზე წარმოადგინეს პირველად 1880 წლის 30 იანვარს.

55 ბ. „ე ს . პ ა ნ ე ლ ი ა ზ ნ ა უ რ ი“ („კოტრი აზნაური“, დონსეზარ დე-ბაზან“) კომედია 5 მოქმედებად, თარგმნა ვ. აბაშიძემ, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად 1889 წლის 3 თებერვალს. შემდეგში თარგმნა ვ. გუნიამ.

56. გ ო ლ დ ო ნ ი კ ა რ ლ ო (1707-1793) — იტალიური თეატრის რეფორმატორი. XVIII საუკუნის იტალიის ბურჟუაზიის იდეოლოგი. გოლდონიმ თეატრის რეფორმა წარმართა ნიღბების საიმპროვიზაციო კომედიის გაუქმებით, რომელიც შესცვალა ინდივიდუალურ, რეალური ხასიათების გამომსახველი ნაწერი კომედიით. გოლდონი თავის რეფორმით დაკავშირებულია განათლების ეპოქის მოწინავე იდეებთან.

გოლდონის კომედია გადმოაკეთა იტალიურიდან ივანე მაჩაბელმა სახელწოდებით „როგორც ქუხს, ისე არ წვიმს“. თბილისის.

ქართულ სცენაზე წარმოადგინეს 1879 წლის 14 ნოემბერს. გაზ. „დროება“ წერდა ამ წარმოდგენის შესახებ:

„უფ. ივ. მაჩაბლისაგან იტალიურიდან ახლად გადმოკეთებული კომედია „როგორც ჰქუხს, ისე არ წვიმს“ ჩინებული, მხიარული კომედია არის. გოლდონი ერთი ნიქიერი და უხვი მწერალთაგანია იტალიის დრამატულ ლიტერატურაში (იმას ასზე მეტი სასცენო პიესა დაუწერია) და უფ. მაჩაბელი მადლობის ღირსია, რომ ის გააცნო ჩვენს საზოგადოებას...

პიესა კარგი იყო, მაგრამ არც მოთამაშეებმა დააკლეს ხელი. განსაკუთრებით უფ. ვ. აბაშიძე საუცხოო რამ იყო მოხუცებული ბიძის როლში. თავიდან ბოლომდის მშვენივრად და არტისტულად შეასრულა იმან ეს როლი. „ანთიმოზ! ანთიმოზ!“ ის რომ ხან ჰყვიროდა, როგორც ზოგიერთ ჯიჯლინა მოხუცებულებმა იციან, და ხან ლმობიერის ხმით დაიწყობდა ლაპარაკს, ის რომ სახეს მანკავდა და ტირილის მაგივრად ტუჩებს აცმაცუნებდა როცა ძმისწულმა მიცვალებული ძმა მოაგონა, სწორედ იტყოდით, რომ ეს ნამდვილი მოხუცებული არისო და არა 26-27 წლის ახალგაზრდა კაცი.

გაბუნიას ქალი ყოველთვის კარგია გამდელის როლში და ახლაც ჩინებულად ითამაშა“ („დროება“, 1872, № 238).

56 ა. „ო რ ი ბ ო ლ ი“, მელოდრამა დენერისა და კორმონისა, თარგმნა ავქ. ცაგარელმა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად 1883 წლის 17 ნოემბერს. გ. ბუხნიკაშვილის ცნობით, შემდეგში უთარგმნია მ. ქორელს.

57. ს ა რ დ უ ვ ი ქ ტ ო რ ი ე ნ ი (1831-1908) უიდეო დრამატურგიის ტიპიური წარმომადგენელი. ბურჟუაზიული იდეოლოგიის, მორალის და ყოფის მადილებელი.

„ქ ა რ ა ფ შ უ ტ ა“ პიესა 4 მოქმედებად გადმოაკეთა კ. მესხმა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1881 წლის 10 ივლისს.

58. „პარიზელი ბიჭი“ ბაიარის და ვარერბურხის კომედია ორ მოქმედებად თარგმნეს დ. ერისთავმა და მ. ჯორჯაძემ. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1881 წლის 7 იანვარს. ილია ჭავჭავაძე, ამ პიესის შესახებ 1881 წლის თებერვლის შინაურ მიმოხილვაში წერდა: „ჩვენ თეატრს შეიძლება დიდი ზნეობის

ამამაღლებელი მნიშვნელობა ჰქონდეს, თუ წარმოსადგენად დანიშნული პიესები რიგიანი იქნებიან. მგონი ყველაზედ ეს შთაბეჭდილება უნდა ჰქონოდა, მაგალითად „პარიზელ ბიჭის“ წარმოდგენას. უნდა გენახათ, რა ალტაცებით ყურს უგდებდა საზოგადოება პარიზელ ბიჭის მშვენიერ ლაპარაკს; როგორ ყოველივე საუკეთესო აზრი უნებურად გაცხარებულ ტაშს იწვევდა ზოგიერთთაგან და სხვები როგორ სტუქსავდნენ ამ მოუთმენლებს, რატომ ბოლოძღის არ გაგვაგონებთ, რაც სათქმელი აქვსო.

როდესაც, მაგალითად, ბებერი ლენერალი — არისტოკრატი გაიცნობს კეთილშობილს გრძნობას პარიზელ ბიჭისას და უბრძანებს თავის შვილს, დაიწეროს ჯვარი მისგან გაუპატიურებულ უბრალო კაცის ქალზედ, — ვინ არ იტყვის, რომ ეს სურათი უფრო კარგად გვიქადაგებს ადამიანთა თანასწორობას, ვიდრე განგებ ამ აზრის განსამარტებლად შეთხზული ფრაზები. გაბედვით ვიტყვი, ჩვენში დიდებისათვის ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქართულ თეატრს, როგორც პატარებისათვის სკოლას“ (თხზ; ტ. VII გვ 311).

58 ა. „შე უ ლ ი ლ ი ა“, კომედია — დრამა 3 მოქმედებად დ. მანფელდისა, თარგმნა ვასო აბაშიძემ. ქათულ სცენაზე წარმოადგინეს 1881 წელს 10 ოქტომბერს.

59. ლ ა ბ ი შ ი ე ყ ე ნ ი (1815—1888) სალონურ-გამართობა ჟანრის (ვოდევილ-კომედიების) ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელი მეორე იმპერიის ხანის ფრანგულ დრამატურგიაში. სკრიბის მოწაფე, რომელიც ინტრიგის განვითარებაში ზოგჯერ წინ უსწრებდა თავის მასწავლებელს. ვოდევილის ჟანრის აღნაგობაში ლაბიშმა სიახლე შეიტანა.

„ბ ა ქ ი - ბ უ ქ ი“, კომედია ორ მოქმედებად, გადმოაკეთა ფრანგულიდან ა. თუმანიშვილმა. წარმოდგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1886 წლის 12 ოქტომბერს.

„ჯ ე რ თ ა ვ ო დ ა თ ა ვ ო“, კომედია სამ მოქმედებად, თარგმნა ა. თუმანიშვილმა. წარმოდგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1889 წლის 12 თებერვალს.

60. დ ი ა ჩ ე ნ კ ო ვ . ა. (1818-1876). XIX საუკუნის 80-იანი წლების რუსეთის რეაქციის პირობებში დრამატურგისა და თეატრში გაძლიერდა მეშჩანური განწყობილებანი. დრამატურგების ნაწილი უარს ამბობდა საზოგადოებრივ ცხოვრების კრიტიკულ ასახვა-

ზე და კმაყოფილდებოდა ოჯახური სცენების, ადიულტერის თემების დამუშავებით. ასეთ დრამატურგებს იმდროინდელი თეატრალური მიმართველობა ყოველნაირად ხელს უწყობდა. დრამატურგიაში ამ მიმართულების ერთ-ერთი წარმომადგენელი იყო დრამისმკვთებელი დიახენკო.

„ე ს ლ ა ნ დ ე ლ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი“, კომედია 4 მოქმედებად, გადმოაკეთა ვასო აბაშიძემ. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1886 წლის 31 მარტს.

„დ ა ნ გ რ ე უ ლ ი ო ჯ ა ხ ი“, დრამა 3 მოქ. ჩერნიშევისა, გადმოაკეთა ივ. კერესელიძემ, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1881 წლის 18 იანვარს.

61. ნ ე ვ ე უ ი ნ ი პ. (1841-1919) იმავე მიმართულების დრამატურგი, როგორც ვ. დიახენკო. მისი პიესები აკმაყოფილებდნენ ბიურჟუაზიულ-ობივადტელური მაცურებლის გემოვნებას.

„მ ე ო რ ე დ გ ა ყ მ ა წ ვ ი ლ ე ბ ა“, დრამა 4 მოქმედებად, გადმოაკეთა დ. ერისთავმა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1889 წელს; დაბეჭდილია წიგნში: დ. ერისთავი, ნაწერები, თბილისი, 1907 წ.

61ა. „მ გ ო ს ა ნ ი“, დრამა 4 მოქმედებად, რუსულიდან. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1886 წელს („თეატრი“, 1886 წ. № 4).

62. ს უ ხ ო ვ ო - კ ო ბ ი ლ ი ნ ი ა. ვ. (1817—1903) ცნობილი რუსი დრამატურგი. თავის ტრილოგიაში („კრეჩინსკის ქორწინება“, „საქმე“, „ტარელკინის სიკვდილი“) გამოხატა მემამულე-თავადაზნაურობის დაკნინება და გადაგვარება. დრამატურგმა ამხილა მეფის ბიუროკრატიულ-პოლიციური აპარატის გახრწნა. „კრეჩინსკის ქორწინება“ თავადაზნაურობის ზნეობრივი გახრწნის მამხილებელი ნაწარმოებია. სუხოვო კობილინის „საქმე“ და „ტარელკინის სიკვდილი“ აკრძალული იყო მეფის ცენზურის მიერ.

„კ რ ე ჩ ი ნ ს კ ი ს ქ ო რ წ ი ლ ი“, კომედია 3 მოქმედებად თარგმნა ა. ლულაძემ. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1883 წლის 2 ნოემბერს. შემდეგში ეს კომედია თარგმნეს: ჯერ ვ. გუნიამ და მერმე გ. ფრონისპირელმა.

63. „ა დ ვ ო კ ა ტ ი მ ე ლ ა ძ ე“ კომედია ორ მოქმედებად, გადმოკეთებული ფრანგულიდან ივანე მაჩაბლის მიერ. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1880 წელს 17 მარტს.

64. „ა ლ ე რ ს თ ა ბ ა დ ე“, კომედია 4 მოქმედებად, გადმოკეთებული რუსულიდან პ. უმიკაშვილის მიერ, იდგმებოდა თბილისის ქართულ სცენაზე 1886 წლიდან.

65. „გ ზ ა დ ა კ ა რ გ უ ლ ნ ი ც ხ ო ე ა რ ნ ი“ კომედია 4 მოქმედებად ტ. ჭიკენისა, თარგმნა, ა. ჯაბაძარმა. იდგმებოდა თბილისის ქართულ სცენაზე 1886 წლიდან.

66. „ა ლ ი ა ქ ო თ ი“ — „ალიაქოთი კეთილშობილ ოჯახში“, ვოდევილი 3 მოქმედებად კულიკოვისა, თარგმნა ა. აბაზაძემ, თბილისში პირველად წარმოადგინეს 1888 წლის 11 დეკემბერს.

67. „ქ მ რ ე ბ ი ს დ ა მ ო ნ ა ე ე ბ ა“ კომედია 3 მოქმედებად ა. ოსტროვსკისა, თარგმნა ა. მირიანაშვილმა. თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს 1888 წლის 4 ოქტომბერს.

68. „მ ა ი კ ო“ — დრამა 3 მოქმედებად ბეკლემიშევისა, გადმოკეთებული გ. ჯაფარიძის მიერ. წარმოდგენილი თბილისში გ. ერისთავის თეატრის სცენაზე 1853—54 წლების სეზონში. „მაიკო“ დაიბეჭდა გ. ერისთავის თხზულებათა კრებულში 1867 წელს; ამის შესახებ „დროებაში“ ვკითხულობთ:

„მე უნდა განვაცხადო რომ დრამა „მაიკო“ არ არის დაწერილი და არც ნათარგმნი გ. ერისთავისაგან. ის არის შეთხზული რუსული მწერლის ს. ბეკლემიშევისა 1847 წელს, მე დიდად მიკვირს გამომცემლისაგან შეცდომილება, რომ ეს პიესა გ. ერისთავის თხზულებაში არის დაბეჭდილი. მატერიალებში, რომელნიც მე გავუგზავნე არ არის ეს პიესა. ესეც უნდა ვსთქვა, რომ „მაიკო“ არ არის გარდაკეთებული, სტრიქონ-სტრიქონ არის ნათარგმნი და რუსულ დრამაში მოქმედნი პირნი იმ სახელეებით არიან როგორც ქართულში. ერთხელ მეც მქონდა ლაპარაკი ქართულ პიესებზე ქართულ ავტორებთან, რომელიც გ. ერისთავის დროს ტრუპაში ერია და იმან მითხრა, რომ დრამა „მაიკო“ არის ნათარგმნი უწინდელის აქტიორისაგან უფ. გ. ჯაფარიძისაგან. არ ვიცი ეს მართალია თუ არა. რაც უნდა იყოს კიდევ უნდა ვსთქვა, რომ ეს დრამა გ. ერისთავისაგან არც დაწერილია, არც ნათარგმნი. ვიმეორებ, ის შეცდომით არის, დაბეჭდილი გ. ერისთავის თხზულებებში“. 1856 წელს საცენზუროდ წარდგენილ 27 ქართული პიესის სი-

ამი მეცხრამეტედ შეტანილია „მაიკო“, როგორც ჭაფარიძის პიესა „Театр в Тифлисе с 1845—1856“, „Тифлис, 1888 г. стр. 197).

თუ სამოცდათიან წლებში გაზ. „დროება“ „მაიკოს“ გ. ერისთავის პიესად იხსენიებდა, 60-იანი წლებიდან უკვე იგი ბეკლემიშევის თხზულებად არის მოხსენებული (გაზ. „დროება“ 1882 წ. № 106).

საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ „მაიკო“ ირუსულ წყაროების ცნობით, ბეკლემიშევმა დაწერა პირადათ მოჩალოვისათვის. ამ დრამაში ვახტანგის როლი ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანი იყო მოჩალოვის რეპერტუარში. აპოლონ გრიგორიევი 1846 წელს წერდა: „ვინც ნახა მოჩალოვი ვახტანგის, როლში, რაც მთლად ერთიანად მისთვის იყო დაწერილი, ის ვერ დაივიწყებს პირველ გამოსვლას, როდესაც ცეცხლოვანი აზიური ვნებათაღელვით შეპყრობილი ძლივსლა სუნთქავდა, ის ჩერდებოდა კარებში, ძალა არ შესწევდა წარმოეთქვა 'ერთი სიტყვაც კი, არ შეეძლო ეთქვა 'ის ჩემი იყო', მაყურებელი ვერ დაივიწყებს სასამართლოს წინაშე მდგომ მოჩალოვის ნაღვლიან სახეს!... ვისაც ახსოვს მოჩალოვის ვახტანგი ის ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს ამ სულისშემძვრელ შთაბეჭდილებებს“

(Аполон Григорьев, Александрийский театр, „Репертуар и Пантеон“, 1846, т. XVI, Театральная летопись, стр. 76-77). მოჩალოვი პირველი დიდი რუსი მსახიობია, რომელმაც მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე დიდი სიყვარულით და მგზნებარებით განასახიერა ქართველი ადამიანის სახე.

69. „ცქრიალა საძაგელი“ — „ცქრიალა“, კომედია 5 მოქმედებად მელიაქისა და ჰალევისა, თარგმნა ივ. მაჩაბელმა, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1882 წლის 13 იანვარს.

70. „სადავო მფლობელობა“ — კომედია 5 მოქმედებად, გადმოკეთებული დ. ერისთავის მიერ. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1882 წლის 10 ოქტომბერს.

71. „რაინდი უშიშარი და გულმართალი“ — ოპერეტა 2 მოქმ. ლეკოკისა, თარგმნა ვ. აბაშიძემ. წარმოადგინეს პირველად თბილისის ქართულ სცენაზე 1883 წლის 6 თებერვალს.

72. „მეჯლისი იტალიელებით“ — ოპერეტა 1 მოქ-

მედლებად ე. ოფენბახისა, თარგმნა ვ. აბაშიძემ. თბილისის ქართულ სცენაზე პირველად წარმოადგინეს 1882 წლის 24 ნოემბერს.

ე. ოფენბახის ოპერეტებში, მართალია, გამოერეოდა პოლიტიკურად მნიშვნელოვანი გადაკრული თქმები, სატირიკული წკიპურტები მაგრამ ყოველივე ეს ბულეარული ფრონდის დონეზე იდგა,—აქ იგრძნობოდა ოპოზიცია პირადული მოტივებით გამოწვეული, უკმაყოფილება წვრილმანებით, როცა არსებითით კმაყოფილი არიან.

73. ერისთავი რაფიელ (1824—1901) გამოჩენილი ქართველი პოეტი და დრამატურგი. რაფ. ერისთავი წერდა მცირე ჟანრის პიესებს. მან ვოდვეილი ქართული თანამედროვე ცხოვრების რეალისტურად ამსახველ ჟანრად გამოიყენა. რაფ. ერისთავმა ქართულ ვოდვეილს სოციალური შინაარსი მოუპოვა.

„ბრილიანტი“, ტრალი-კომედია ორ მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1883 წლის 19 იანვარს. დაიბეჭდა ჟურ. „თეატრში“ 1899, № № 8, 10, 13, 15).

„ადვოკატები“, კომედია 3 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1880 წლის 21 იანვარს. დაიბეჭდა ჟურ. „ივერიაში“, 1880 წ., № 4. გაზ. „დროება“ წერდა: „თვითონ პიესა, თუ ზოგიერთ წვრილმან ნაკლოვანებას არ მივაქცევთ ყურადღებას, ჩინებული სასცენო პიესა არის და ავტორის აზრიც — ახლანდელ ადვოკატების გაცილება — ცოცხლად არის იმაში გამოხატული. უბრალო მოქმედ პირსაც ვერ ნახავთ პიესაში, რომ ნამდვილს ახლანდელს ჩვენის ცხოვრებიდან ამოღებული და გამოხატული არ იყოს. მიიღეთ ამასთან მხედველობაში რაფ. ერისთავის მშვენიერი ენა, ზედმიწევნით ცოდნა სცენისა, მახვილად მოგონილი ინტრიგა პიესისა“... („დროება“, 1880 წ., № 221).

„ქაჩუა“, ვოდვეილი ორ მოქმედებად, წარმოადგენილია თბილისის ქართულ სცენაზე 1888 წლის 10 იანვარს.

„პარიკმახერისას“, ხუმრობა-ვოდვეილი 1 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1880 წლის 10 ოქტომბერს. ცალკე წიგნად გამოვიდა ამავე წელს. გაზ. „დროებაში“, მოიწონა რაფ. ერისთავის ეს ნაწარმოები. „პარიკმახერისას“ როგორც საზოგადოდ ყველა პიესები, რომელიც რაფიელ ერისთავის

კარგის კალმიდან გამოსულა, ცოცხალი, მოძრავი, მხიარული და ნამდვილი სასცენო პიესაა. ერთ სიტყვას ვერ ნახავთ იმაში მომეტებულს, ერთ მოძრაობას, რომელსაც სცენისათვის რაიმე მნიშვნელობა არა ჰქონდეს (გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 17.).

„ჭერ და იხოცენ, მერე იქორწილეს“, ვოდევილი ორ მოქმედებად. წარმოადგინა თბილისში ნ. ავალიშვილის. მოყვარეთა წრემ 1870 წლის 23 ნოემბერს. დაიბეჭდა ჟურ. „ცისკარში“ 1868 წლის ოქტომბრის №-ში. ვოდევილი გადმოკეთებულია რუსული ენიდან (მაქსიმოვის კომედიიდან). რაფ. ერისთავი ჟურ. „ცისკარში“ აცხადებდა: „მე მხოლოდ გამოვიღე როგორათაც შეეესაბამებოდა ჩვეულებასა და ხასიათს იმ პირებისას, რომელნიც შიგ არიან გამოყვანილი“ (რაფ. ერისთავის თხზულებანი, ტ. IV, შ. რადიანის რედაქციით და შენიშვნებით, თბილისი, 1938, გვ. 494).

„ბიძიასთან გამოხუმრება“ — ოპერეტკა-ვოდევილი ერთ მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1880 წლის 30 იანვარს. დაიბეჭდა ჟურ. „ივერაში“ 1880, № 1. რაფ. ერისთავს, ამ ნაწარმოებისათვის, აზრი აღებული აქვს გრიგორიევის პიესიდან „Комедия с дядюшкой“.

„პრისტავი“, კომედია 2 მოქმედებად: წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1880 წლის 7 დეკემბერს.

„სადილი მარშლისას“, კომედია ერთ მოქმედებად-გადმოკეთებულია ი. ტურგენევის ვოდევილიდან „Завтрак у председателя“. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1887 წლის 18 იანვარს.

74. აკაკი წერეთლის პიესები.

„ბუტიაობა“ დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1879 წელს, „შემდეგ აკაკის ჟურნალ „ქრებულში“ (1899 წ. № 1). წარმოადგინეს ქუთაისში 1879 წელს. თბილისის სცენაზე დაიდგა 1880 წლის 23 იანვარს. რეცენზენტი წერდა: „პროვინციაში ისე წარმოდგენა არ გაიმართება, რომ „ბუტიაობა“ არ ითამაშონ“ („თეატრი“, 1885, № 13).

„კინტო“ აკაკი წერეთელმა დაწერა ერთ ლამეში ნატო გაბუნისათვის, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წლის 9 იანვარს. დაიბეჭდა აკაკის „ქრებულში“ (1899, № 7).

„კ უ ლ უ რ-ხ ა ნ უ მ“ დაიბეჭდა ჟურ. „ივერიაში“ (1880, № 2). შირველად წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წლის 24 სექტემბერს.

„თ ა მ ა რ-ც ბ ი ე რ ი“, — დრამატული პოემა 4 მოქმედებად. ცალკეული სცენები დაიბეჭდა გაზეთ „დროებასა“ (1885, № № 66. 57) და ჟურ. „თეატრში“ (1885, № 18). ცალკე წიგნად დაიბეჭდა თბილისში 1886 წელს. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1887 წლის 28 იანვარს. „თამარ-ცბიერს“ დიდი წარმატება ხვდა ქართულ სცენაზე. გაზ. „ივერია“ წერდა: „თუ ვისმე ოდესმე სწყურებია თვალით ნახვა მწერლების აპოთეოზისა, კვირას (8 თებერვალს) უნდა მისულიყო ქართულს თეატრში და ამ ნეტარებას დასწრებოდა. თუ არა თვალთ ნახულს, ძნელად წარმოიდგენს კაცი იმას თუ, — როგორ დახვდა საზოგადოება „თამარ-ცბიერის“ წარმოდგენას და მის ავტორს აკაკის. საზოგადოების აღტაცებას დასასრული არა ჰქონდა. ავტორი დიდი პატივისცემითა და „ბრავოს“ ძახილით რამდენჯერმე გამოიწვიეს. სცენაზე გამოსულ აკაკის ერთიანი ტაშის გრიალით და ერთიანისავე დიდის აღტაცების კიჟინით მიეგება მთელი საზოგადოება, დიდი თუ პატარა. თეატრში ტაშისცემა და ძახილი კი არ იყო, იყო ერთი რაღაც გრგვინვა და ჭეჭა-ჭუხილი აღტაცების... გატაცებული გულისა. სამწუხაროა, რომ ახლა გარემოება ხელს არ გვიწყობს, ღრმად და ვრცლად ჩავუკვირდეთ ამ არაჩვეულებრივ ამბავს და გავუზიაროთ მკითხველებს იგი დიდი სიამოვნება, რომელმაც ასე ააძგერა საზოგადოების გული მისდა სასახლოდ... ჩვენმა არტისტებმა მიართვეს ბატონ აკაკის დაფნის გვირგვინი და საათი და საზოგადოებამ ძვირფასი სამწერლო იარაღი“ (მოწინავე. გაზ. „ივერია“, 1887 წ. № 30).

„ა ხ ა ლ ი გ მ ი რ ი“ — დრამა 4 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1888 წლის 25 ნოემბერს. დაიბეჭდა აკაკის თვიურ „კრებულში“ (1898 წ. № 11).

75. ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს პ ი ე ს ე ბ ი :

„ქ ა რ თ ვ ლ ი ს დ ე დ ა“ — დრამატული პოემა. დაიბეჭდა ჟურ. „ივერიაში“ (1879, № 7-8.) თბილისის სცენაზე წარმოდგენილ იქნა 1881 წლის 26 სექტემბერს. გაზ. „დროება“ ი. ჭავჭავაძის დრამატული პოემის წარმოდგენის შესახებ წერდა: „თქმა არ უნდა ი. ჭავჭავაძის სცენა დაწერილია ნიჭიერის და გრძნობით სავსე ავტო-

რისაგან. ჩვენ პირველად ახლა ენახეთ ლექსით წარმოდგენა ქართულად და მართლაც ვისიამოვნეთ ჩინებულის ლექსით და ჩინებულის აღსრულებით. ამისთვისაც საზოგადოება იმ გატაცებამდე მივიდა, რომ ათჯერ მეტად გამოიწვიეს ამ სცენის ნიჭიერი აღმსრულებელი“ (გაზ. „დროება“, 1882, № 203). „ქართულის დედა“ („დედა და შვილი“) ნამდვილ სახალხო პიესად იქცა, მან მოიარა მთელი საქართველო. ის იდგმებოდა ქალაქად და სოფლად, როგორც პროფესიულ სცენაზე ასევე სახალხო და სასოფლო თეატრებში.

„მაკანკალი“ (1881 წ.) — ორ მოქმედებიანი კომედია: „კაცია აღამიანი“ — დან ავტორის მიერ გადმოკეთებული. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1881 წლის 31 მაისს. დერისთავი, აღნიშნავდა რა ამ პიესის მოქმედების სისუსტეს, წერდა: „მოქმედი პირები გამოკვეთილია ოსტატის ხელით, და ლაპარაკობენ წმინდა ქართული ენით. — აი, ამ პიესის მთავარი ღირსება. წმინდა ქართული ენით წერა „მხოლოდ ილია ჭავჭავაძემ იცის და რაფიელ ერისთავმა“ (ი. გრიშაშვილი, „ძველ თეატრში“, თბილისი, 1948 წ. გვ. 48).

„გლახა კრიაშვილი“ — „გლახთა განთავისუფლების პირველ დროების სცენები“. წარმოადგინეს თბილისის სცენის მოყვარეთა თეატრში 1870 წელს (გაზ. „დროება“. 1870 წ., № 47)

გაზ. „დროების“ რეცენზენტი ილიას „სცენების“ წარმოდგენის შესახებ წერდა: „სცენებს“ არა აქვს, მართალია, სცენიური მოძრაობა, სასცენო ეფექტი, მაგრამ მის ნაცვლად ყოველი სიტყვა მომქმედი პირებისა და ყოველი მათი მიხრა-მოხრა, თვით ნამდვილ ცხოვრებიდან გამჭირაზი თვალთ არის შენიშნული და ხელოვნური კალმით დაწერილი. აი, ნამდვილი მიზეზი იმისა, რომ სცენები ასე ძალიან მოეწონა საზოგადოებას“... („დროება“, 1870 წ., № 47).

76. ავქსენტო ცაგარლის პიესები:

„ერთი ნაბიჯი წინ“ დრამა 4 მოქმედებად. წარმოდგენილია თბილისის ქართულ სცენაზე 1881 წლის 18 ნოემბერს. დაიბეჭდა ავ. ცაგარელის დრამატულ თხზულებებში, ახალსენაკი, 1897 წ.

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ — კომედია 3 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1897 დეკემბერს. დაბეჭ-

დილია ავ. ცაგარლის წიგნში „სამი კომედია“, თბილისი, 1884 წ. სოფ. მგალობლიშვილი (კოხი), ქართული დასის მიერ გორში წარმოდგენილ ამ კომედიის შესახებ წერდა:

„ეს კომედია ცოცხალი, სცენიკური პიესაა; თავიდან ბოლომდინ შეიძლება დაიყოს პატარ-პატარა სცენებათ ისე, რომ ერთმა მეორეს არ დაუშალოს. ყველა ეს სცენები ამოღებულია ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან. გიხარიან, სიამოვნებ, გული გიცმუჟავს, რომ ხედავ სცენაზე ამ ჩვენი ხალხის ცხოვრებას. ვის არ უნახავს სოფლის ბანებზე მოთამაშე ქალები, იმათი თამაშობა; ან ლხინი დუქნის ბანებზე ზურნით, თამაშობით მათი მაკვილაკი ლაპარაკი. ავტორში სჩანს, რომ იმას ჩვენი ცხოვრებისათვის ყური უდევნებია, აუკრფეთ იმათებური ლაპარაკი, კილო, („დროება“, 1880, № 75).

თბილისის სცენაზე ამ კომედიის წარმოდგენის შესახებ გაზ. „დროება“ თავის მკითხველთ აუწყებდა:

დღეს, ორშაბათს 19 დეკემბერს საზაფხულო თეატრში იქნება ქართული წარმოდგენა ჩვენი სამუდამო ტრუპისა. ითამაშებენ ჩვენი აქტიორის უფ. ა. ცაგარელის ახალ სამ-მოქმედებიან კომედიას „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ჩვენ არ წაგვიკითხავს ა. ცაგარლის პიესა, მაგრამ ვისაც წაუკითხავს და რეპეტიცია უნახავს, ძალიან აქებენ. საუცხოვო რამ არისო, დიდი ეფექტი ექნება სცენაზედაო და თამაშობითაც ძალიან კარგათ ითამაშებენო. შინაარსი პიესისა, როგორც ამბობენ, ერთი ისეთი ფაქტია, რომელიც თბილისელებმა კარგად იციან — შიოვეის ისტორია, ქალი რომ მოსტაცა ვილაც დიღმელ გლეხს. („დროება“, 1879, № 263).

„ბ ა ი ყ უ შ ი“ ფარსი 2 მოქმედებად, გადმოკეთებული რუსულიდან. წარმოდგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის 31 მაისს. დაიბეჭდა ავ. ცაგარლის წიგნში „სამი კომედია“, თბილისი, 1884 წ.

„მ ა თ ი კ ო“ — დრამა 5 მოქმედებად. წარმოდგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წელს 16 ნოემბერს. დაიბეჭდა ჟურ. „ივერიაში“ (1880, № 3). გამოიცა ცალკე წიგნად ამავე წელს.

„ხ ა ნ უ მ ა“ — კომედია 4 მოქმედებად. წარმოდგინეს თბილისის სცენაზე 1882 წლის 1 დეკემბერს. დაიბეჭდა ავ. ცაგარლის

დრამატულ თხზულებათა მეორე წიგნში, ახალსენაკი, 1897 წ.

„მკითხავი“ — კომედია 3 მოქმედებად გადმოკეთებული ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი“-დან. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1885 წლის 23 იანვარს.

„ციმბირელი“ — კომედია 4 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1888 წლის 18 მაისს. დაიბეჭდა ავ. ცაგარლის დრამატულ თხზულებათა კრებულში, ახალსენაკი, 1895 წ.

77. წერეთელი გიორგი (1842-1900) გამოჩენილი ქართველი მწერალი, ნ. ნიკოლაძესა და ს. მესხთან ერთად მეთაურობდა მეორე დასს — ბუჩქუაზიულ-პროგრესიულ მიმდინარეობას.

„ოჯახის ასული“ — დრამა 3 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წლის 13 თებერვალს.

„დარია“ — დრამა 4 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისში 1880 წლის 5 დეკემბერს.

78. უმიკაშვილი პეტრე (1838-1904). XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე. მონაწილეობდა 60—70-იან წლების სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში. განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე დაიდგა მისი რამდენიმე პიესა. დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრი. დაარსა თეატრალური ბიბლიოთეკა. გიორგი ერისთავის თეატრის შესწავლისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პ. უმიკაშვილის პიესას „სამზადისს“.

„მისანი“ (1879 წ.) — კომედია 3 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1884 წელს („დროება“, 1884, № 26).

79. ალექსანდრე ყაზბეგის პიესები:

„ალმზრდელები“ — კომედია 3 მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის 1 თებერვალს.

„ქართველი ქალი სტუდენტებში“ — კომედია ვოდევილი ორ მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წლის 6 ნოემბერს (იხ. ს. ყუბანეიშვილის შენიშვნები, ალ. ყაზბეგის თხზ. III ტომისათვის, თბილისი, 1949, გვ. 624).

„არსენა“ დაიწერა 1881 წელს. დაიდგა 1882 წლის 1-ლ იანვარს. სხვადასხვა გაზეთებმა სხვადასხვაგვარად შეაფასეს ალ. ყაზბეგის „არსენა“. გაზ. „დროების“ რეცენზენტი იწონებდა პიე-

სას და დადგმას. „მოჩხუბარიძე, ამ უკანასკნელ დროში ცდილობს სურათების გადმოღებას ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან და ხაზოგადობის გაცნობას ჩვენი გლეხკაცობის მდგომარეობასთან. რამდენად სინდისიანად ასრულებს ამ შრომას, ამას დაგვანახებს შემდეგი კრიტიკული განხილვა. რაც კი პირველ მოქმედებას შეეხება, ჩვენ არ შეგვიძლია არ განვუცხადოთ ჩვენი მადლობა ამ მწერალს, როგორც მოთხრობა „ელგუჯასათვის“, აგრეთვე დრამა „არსენასათვის“. მოჩხუბარიძემ დაამტკიცა ამ თავის თხზულებაში, რომ ის კარგად იცნობს კაცის გულს და შეუსწავლია იმის მოძრაობა. ამისათვის ისეთი გულმოდგინებით დაასაჩუქრეს „არსენას“ ავტორი, მრავალჯერ ტაშისკვრით და ბრავოთი... ეს პიესა (სავსეა) ეფექტებით, სცენებით, რომელიც არ არღვევს პიესის ჰარმონიას და კიდევ შველის არსენას ხასიათის გამოაშკარავებას. ერთი სიტყვით, ეს პიესა ისეთი პიესათაგანი არის, რომელიც ძვირფასად ჩაითვლება სხვა ენის რეპერტუარშიც“ (გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 4). უფრ. „იმედო“ აღნიშნავდა, რომ „არსენა“ და „სამშობლოსთანა“ პიესები ჯერ ქართულ სცენაზე არ დადგმულა და ახლა თეატრი იმსახურებს მასზე ვილაპარაკოთ“-ო.

ვინც ამ დროს კლასთა თანამშრომლობის იდეის მიხედვით აფასებდა ა. ყაზბეგის პიესას, მას არ მოსწონდა, რომ ეს პიესა გამწვავებულ კლასობრივ ურთიერთობას გამოხატავდა; პიესას ნაკლი ჰქონდა. მოწინავე ახალგაზრდობა ოცნებობდა... სრულყოფილი პიესა ჰქონოდა ამ მეტროპოლითემაზე.

80. თ უ თ ა ე ვ ი ა ლ ა ლ ო (გარდაც, 1912 წ.) მწერალი, დაწერილი აქვს რამდენიმე პიესა, აგრეთვე საინტერესო წერილი ზურაბ ანტონოვის შესახებ („თეატრი და ცხოვრება“; 1910 წ., № 12).

„ფ ლ ა ვ ი ვ ი ს უ დ გ ი ა დ ა ი შ ტ ა ვ ი ს ა ქ ე ს“ — კომედია მოქმედებად. წარმოადგინა გორის სცენისმოყვარეთა წრემ 1880 წელს. (გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 207).

81. ს უ ნ დ უ კ ი ა ნ ი გ ა ბ რ ი ე ლ (1825-1912) სომხური დრამატურგიის კლასიკოსი. გაბრიელ სუნდუკიანი ახლოს იდგა ქართულ თეატრთან და ხელს უწყობდა ქართული და სომხური სცენის მოწინავე მოღვაწეთა მეგობრულ ურთიერთობას. გაბრიელ სუნდუკიანი თვითონვე თარგმნიდა, ქართველ მწერლების დახმარებით, თავის პიესებს ქართული სცენისათვის და მონაწილეობდა მათ

დადგმაში (იხ. გ. სუნდუკიანი. „პიესები“, ი. გრიშაშვილის წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით; გ. ბუხნიკაშვილი, „გაბრიელ სუნდუკიანი“, თბილისი, 1950 წ.).

„პ ე პ ო“ — კომედია სამ მოქმედებად. თარგმანი ავტორისა. წარმოადგინეს ქუთაისში 1874 წლის 21 ოქტომბერს, თბილისის ქართულ სცენისმოყვარეთა თეატრში 1875 წლის 17 დეკემბერს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1880 წელს. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის დიმიტრი ალექსიძის რეჟისორობით დაიდგა 1951-1952 წლის სეზონში.

„ხ ა თ ა ბ ა ლ ა“ — კომედია 4 მოქმედებად, თარგმნი ი. ბაქრაძემ. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1877 წელს 5 აპრილს.

„დ ა ქ ც ე უ ლ ი ო ჯ ა ხ ი“ — კომედია 3 მოქმედებად, თარგმნი ი. ბაქრაძემ, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წლის 26 იანვარს.

„კ ი დ ე ვ ე რ თ ი მ ს ხ ვ ე რ პ ლ ი“ — კომედია 5 მოქმედებად, თარგმნი ვასო აბაშიძემ. წარმოადგინა თბილისის ქართველ სცენისმოყვარეთა წრემ 1876 წლის 15 იანვარს.

„ს ა ლ ა მ ო ს ე რ თ ი ც ხ ვ ი რ ი ხ ე ი რ ი ა“ — ვედევილი ერთ მოქმედებად, თარგმნი ვასო აბაშიძემ, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წელს 20 ოქტომბერს.

82. შ ა რ ვ ა შ ი ძ ე გ ი ო რ გ ი (1846-1918) XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილი ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე.

„მ ო მ ა კ ვ დ ა ვ ნ ი ს უ რ ა თ ნ ი“ — კომედია 4 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის 11 ნოემბერს. გამოცა ცალკე წიგნად (ქუთაისი, 1882).

83. კ ე ზ ე ლ ი დ ა ვ ი თ (1854-1906) ჟურნალისტი. ქართული ჟურნალ-გაზეთების თანამშრომელი, წერდა „არაგველის“, „ზოილის“ და „დავით სოსლანის“ ფსევდონიმებით. დ. კეზელი 70-იან წლებში მონაწილე იყო სემინარიელთა ფარული წრის, რისთვისაც დააპატიმრეს და გადაასახლეს. (შ. დავითაშვილი „ხალხოსნური მოძრაობა საქართველოში“, თბილისი, 1932 წ., გვ. 16—17).

„ს ც ე ნ ე ბ ი მ ი რ ო ვ ო ი ს უ დ ი ა ს თ ა ნ“ — წარმოადგი-

ნეს თბილისის სცენაზე 1886 წლის 15 სექტემბერს. დაიბეჭდა ჟურნ. „თეატრში“ (1888 წლის № 25).

84. ფურცელაძე ანტონ (1839-1913) ცნობილი პუბლიცისტი და ბელეტრისტი. 70-იან წლებში ერთი ხელმძღვანელთაგანია ხალხოსნური მოძრაობისა საქართველოში. ავტორია ცნობილი რომანისა, „მაცი ხვითა“, ისტორიული შრომისა „გიორგი სააკაძე და მისი დრო“. მან დაწერა პიესები: „აეზაკები“, „ასული ისრაელისა“ და „დიდი მოურავი“.

„აეზაკები“ — ტრალედია 5 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წლის 27 დეკემბერს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (თბილისი, 1880 წ.)

85. ჯორჯაძე მიხეილ — მწერალი-ქალის ბარბარე ჯორჯაძის შვილი. „მიხეილ ჯორჯაძე სამწერლო მუშაობასაც ეწეოდა. წერდა ლექსებს, პოემებს. აქვს გადმოკეთებული და ორიგინალური დრამატული ნაწარმოები: „მოდო და ენდე ქალსა“, „ჰაეროსტატი“ (ქეთევან ირემაძე, „ლიტერატურული მედალიონები“, თბილისი, 1946, გვ. 40).

„ჰაეროსტატი“ — კომედია 4 მოქმედებად, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1882 წლის 4 აპრილს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1878 წელს.

86. ვასო აბაშიძის პიესა „ცოლი თუ გინდა ეს არის“ — ვოდევილი 1 მოქმედებად წარმოადგინეს თბილისის სცენისმოყვარეთა წრეში 1878 წლის 26 სექტემბერს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (ქუთაისი, 1877).

87. კონსტანტინე ყიფიანის პიესა „ვახუშტი“ (საქართველოს სპასალარი ანუ ქალის სათნოება) — დრამა 5 მოქმედებად.

88. კონსტანტინე მესხის პიესები: „თამარ ბატონიშვილი“ — დრამა 5 მოქმედებად, გადმოკეთებულია გრ. რჩეულიშვილის რომანიდან. წარმოდგენილია პირველად თბილისში 1881 წლის 7 ივნისს. ცალკე წიგნად დაიბეჭდა (თბილისი, 1878).

„ბაგრატი IV“ — დრამა 4 მოქმედებად, წარმოდგენილია თბილისის სცენაზე 1883 წლის 9 თებერვალს.

89. მესხი დავით (1860-1942) კოტე მესხის ძმა, მწერალი. „ანუკა ბატონი შვილი“ — დრამა 3 მოქმედებად. გადმოკეთებულია გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობიდან. წარმოდგენილია თბილისის სცენაზე 1885 წლის 30 იანვარს.

„სურამის ციხე“ — დრამა 4 მოქმედებად, დანიელ კონქაძის მოთხრობის მიხედვით. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1882 წლის 17 ნოემბერს.

90. ვალ. გუნიას, აგარსეევანი შვილის და კ. კოლუბანსკის პიესები.

„უკანონო შვილი“ — დრამა 5 მოქმედებად ვ. გუნიასი. წარმოდგენილია თბილისის სცენაზე 1883 წლის 18 დეკემბერს.

„კაკო ყაჩაღი“ — „ყაჩაღი კაკო ბლაქიაშვილი“ — დრამა 5 მოქმედებად ვ. გუნიასი. (შეტანილი არის ერთი სცენა ილია ჭავჭავაძის პოემიდან „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“). წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1884 წლის 19 დეკემბერს.

„ცოლე ბი დაკარგეთ“ — ა. გარსევანიშვილისა, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წლის 15 მაისს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (თბილისი, 1881).

„სიყვარული ახალგაზრდა ქალისა“ — დრამა 3 მოქმედებად კ. კოლუბანსკისა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1885 წლის 17 იანვარს.

91. პროვინციებში წარმოდგენების გამართვა. განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის დასმა იმოგზაურა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ქალაქებში 1879 წლის ზაფხულში. ვრცელი მოგონება ამ მოგზაურობის შესახებ გამოაქვეყნა ავქ. ცაგარელმა გაზ. „ცნობის ფურცელში“ (იხ. ავ. ცაგარელის „კომედიები“, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, თბილისი, 1936).

92. „წამება ქეთევან დედოფლისა“ გამოქვეყნდა უფრ. „ივერიაში“ 1883 წ. № № 4, 5—6, 7—8; პიესამ კარგი შეფასება მიიღო (იხ. „დროება“, 1883 წ., № 172), მაგრამ სასულიერო სცენაზე აფერხებდა ამ პიესის სცენაზე წარმოდგენას იმ საბაბით, რომ სცენაზე წმინდანის გამოყვანა არ შეიძლებოა. ავტორი იძულებული

ბული გახდა პიესა შეემოკლებია, გამოეცვალა პიესის სახელწოდება („კონსტანტინე ბატონიშვილი“), რომლის ნებართვა ცენზურამ გასცა 1889 წელს.

როდესაც ლ. მესხიშვილი ხელმძღვანელობდა ქუთაისის თეატრს (1896—1906 წლები), მან რეპერტუარში შეიტანა „წამება ქეთევან დედოფლისა“, მაგრამ ცენზურამ მისი დადგმა აკრძალა. ლ. მესხიშვილი ახერხებს იმ პიესის ცენზურთა კლანჭებისაგან გამოხსნას. ქუთაისის სცენაზე ეს პიესა „კონსტანტინე ბატონიშვილის“ სახელწოდებით წარმოადგინეს. (აკ. ფაღავა, „ლადო მესხიშვილი“, თბილისი, 1938, გვ. 81).

93. პ ი ე ს ე ბ ი ს მ ო ქ მ ე დ ი პ ი რ ე ბ ი : ა კ ო ფ ა — ავ. ცაგარლის კომედიის „ხანუმას“ მოქმედი პირი.

ი ს ა ი ა — გ. სუნდუკიანის კომედიის „ხათაბალას“ მოქმედი პირი.

ო ს ე ფ ა — ავ. ცაგარლის კომედიის „მათიკოს“ მოქმედი პირი.

ზ ი მ ზ ი მ ო ვ ი — გ. სუნდუკიანის კომედიის „პეპოს“ მოქმედი პირი.

პ ო ლ ო ნ ი უ ს ი — შექსპირის ტრაგედიის „ჰამლეტის“ მოქმედი პირი.

ბ ე ლ ო გ უ ბ ო ვ ი — ა. ოსტროვსკის კომედიის „შემოსავლიანადგილის“ მოქმედი პირი.

ხ ლ ე ს ტ ა კ ო ვ ი — ნ. გოგოლის კომედიის რევიზორის მოქმედი პირი.

94. მ ე ფ ე ლ ი რ ი — შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მოქმედი პირი.

ვ ე ნ ე ც ი ე ლ ი ვ ა ჯ ა რ ი — შაილოკი, შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ მოქმედი პირი.

გ ლ ე ხ ი ს ო ს ი ა („დატრიალდა ჯარა“) — ვოდვეილი ერთ მოქმედებად. გადმოაკეთა კ. ყიფიანმა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის 28 ოქტომბერს. დაიბეჭდა კრებ. „ცხოვრების სარკის“ მეორე წიგნში (თბილისი, 1899 წ.).

უ ა ნ ბ ო დ რ ი — ვაკერის ამავე სახელწოდების პიესაში.

ს ვ ი მ ო ნ ლ ე ო ნ ი ძ ე — დ. ერისთავის „სამშობლის“ მოქმედი პირი.

ელისბარ ერისთავი — კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილის“ მოქმედი პირი.

გიქორ ზამბახოვი — გერასიმ იაკულის ზამბახოვი — გ. სუნდუკიანის კომედიის „ხათაბალას“ მთავარი მოქმედი პირი.

გოროდნიჩი, ფოსტმეისტერი, ოსიპი. ნ. გოგოლის „რევიზორის“ მოქმედი პირები.

ანდუყაფარი — დიდებულები, გ. ერისთავის კომედიის „გაყრის“ მოქმედი პირი.

95. ჰამლეტი — შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მოქმედი პირი.

ოტელო — შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მოქმედი პირი.

ურეელაკოსტა — კ. გუცკოვის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მოქმედი პირი.

96. „ბაიყუში“ იხ. შენიშვნა 76.

97. ხამფერა — გ. სუნდუკიანის კომედიის „ხათაბალას“ მოქმედი პირი.

ხანუმა — ავქ. ცაგარელის ამავე სახელწოდების კომედიის მოქმედი პირი.

ფროშარი — დენერისა და კორმონის „ორი ობოლი“-ს მოქმედი პირი.

კუკუშკინა — ა. ოსტროვსკის კომედიის „შემოსავლიანი ადგილის“ მოქმედი პირი.

გოროდნიჩიხა — ანა ანდრეევანა — ნ. გოგოლის კომედიის „რევიზორის“ მოქმედი პირი.

98. გოეთე იოჰან-ვოლფგანგ (1749—1832) — დიდი გერმანელი პოეტი. გოეთეს „ეგმონტი“ — ტრაგედია ხუთ მოქმედებათ ორჯერ ითარგმნა ქართულ ენაზე. მიხეილ ხუდადოვის თარგმანი დაიბეჭდა ჟურ. „ცისკარში“ (1869 წ., № 9; 1870 წ., № № 1, 2, 3, 4); გ. წერეთლის თარგმანი დაიბეჭდა „კრებულში“ (1873 წ. № № 5—6, 7).

99. ლოპე დე ვეგა (1562 — 1635) დიდი ესპანელი დრამატურგი. მისი „ცხვრის წყარო“, კოტე მარჯანიშვილის ბრწყინვალე დადგმით კიევში 1919 წელს იქცა რევოლუციურ სპექტაკლად, რო-

მელიც წითელარმიელებს აღაფრთოვანებდა კონტრრევოლუციური ძალების წინააღმდეგ ბრძოლაში. 1922 წლის 25 ნოემბერს „ცხვრის წყარო“-ს კოტე მარჯანიშვილის დადგამა, რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, ახალი თაობის მსახიობთა ძალების ბრწყინვალე გამარჯვებამ საწყისი მისცა საბჭოთა ქართული თეატრის აღძვ-ლობას.

ლოპე დე ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“ და-იდგა 1942 წელს რუსთაველის თეატრის სცენაზე (იხ. „ლიტერატუ-რული საქართველო“ 1942 წ. № 39).

„ძალი თივაზე“ თარგმნა კ. ანდრონიკაშვილმა.

„ცეკვის მასწავლებელი“ თარგმნა ს. ფაშალიშვილმა.

100. კ ა ლ დ ე რ ო ნ ი (1601—1681) — ესპანეთში XVII საუკ. ფეოდალურ-კეთოლიკური რეაქციის პერიოდის წამყვანი დრამატურგი.

101. რ ა ს ი ნ ი (1639—1699) კლასიციტური მიმართუ-ლების ფრანგი დრამატურგი. რასინის „იფილენია“ გადმოაკეთა ქარ-თულად დავით ჩოლოყაშვილმა 1795 წელს (ტექსტი პირველად გა-მოაქვეყნა ალ. ცაგარელმა (იხ. „Сведения о памятниках Гру-зинской письменности, вып. III, СПб, 1894 г.). გადაბეჭდა მიხ. აბრამიშვილმა (იხ. „ძველი ქართული თეატრი“, ქუთაისი, 1925 წ.); „იფილენიას“ ახლად აღმოჩენილი ქართული რედაქციის გათვალის-წინებით“ ტექსტი ხელახლა გამოსცა ტრ. რუხაძემ („ძველი ქარ-თული თეატრი და დრამატურგია“, თბილისი, 1949 წ.).

როდესაც აღნიშნულ იქნა გიორგი ავალიშვილის თეატრის არ-სებობიდან 150 წლისთავი, თეატრალური ინსტიტუტის დოც. მ. მრევ-ლიშვილის კლასმა წარმოადგინა, მხატვრული კითხვით, დ. ჩოლო-ყაშვილის „იფილენია“ ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში, მწერალთა კლუბში და პიონერთა სასახლეში (იხ. „ლიტერატურა და ხელოვ-ნება“, 1944 წ., № 1).

რასინის „ესთერი“ და „ფედრა“ თარგმნა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ (იხ. ჭავჭავაძის თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, თბილისი, 1940 წ.).

შენახულია „ესთერის“ ქართული თარგმანიდან ამოწერილი რო-ლები, რაც იმის მანიშნებელია, რომ ამ ტრადიციას წარმოსადგე-ნად ამზადებდნენ.

102. კორნელი (1606—1684) კლასიციზტური მიმართულების ფრანგი დრამატურგი.

კორნელის „სინნა“ ქართულად თარგმნა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ. როგორც ი. გრიშაშვილმა გამოარკვია განზრახული იყო „სინნას“ დადგმა. რეპეტიციებს გადიოდენ ალ. ჭავჭავაძის სახლში (ი. გრიშაშვილი „ალექსანდრე ჭავჭავაძე“, იხ. ალ. ჭავჭავაძის თხზულებანი, თბილისი, 1940, გვ. XVI—XVII).

პირველად „სინნა“ დაიბეჭდა „ცისკარში“ (1853 წ., № № 5, 6).

103. ლესინგი (1729 — 1791) გერმანელ განმანათლებლების მოწინავე წარმომადგენელი. თეატრალური მოღვაწე, დრამატურგი და სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსი.

2. ქართული თეატრი ორი წლის განმავლობაში.

პირველად გამოქვეყნდა ჟურ. „თეატრში“ 1886 წ. № № 37, 38.

1. იხ. შენიშვნა 110.

2. იხ. შენიშვნა 139.

3. იხ. შენიშვნა 140.

4. „თამარ ბატონიშვილი“ იხ. შენიშვნა 188.

5. „არსენა“ — იხ. შენიშვნა 170.

6. „ანუკა ბატონიშვილი“ — იხ. შენიშვნა 139.

7. „ედმუნდ კინი“ — იხ. შენიშვნა 160.

8. „სიყვარული ახალგაზრდა ქალისა“ — იხ. შენიშვნა 190.

9. „მონასტრის ზღუდეთა შორის“ — იხ. შენიშვნა 151.

10. „დაქცეული ოჯახი“ — იხ. შენიშვნა 160.

11. „ორი ობოლი“ იხ. შენიშვნა 136.

12. „ყვარყვარე ათაბაგი“ — დრამა გიორგი ერისთავისა. პირველად წარმოადგინეს თბილისში 1853—54 წლის სეზონში. გ. ერისთავმა პალმის პიესის „გრიზელდას“ მიხედვით დასწერა ეს დრამა (დ. გამეზარდაშვილი, „გიორგი ერისთავი“, თბილისი, 1949 წ. გვ. 194).

13. „ყაჩალი კაკო“ იხ. შენიშვნა 190.

14. „ბ ე დ ი მ ა რ თ ა ლ თ ა“ — დრამა 5 მოქმედებად გ. ცერცვაძისა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1884 წლის 4 ოქტომბერს.

15. შე ვ ლ ო ხ ა „ვენეციელი ვაჟარი“, იხ. შენიშვნა 144.

16. „ქ ო რ ო ლ ი“ ტრაგედია 4 მოქმედებად — ზ. ანტონოვისა, წარმოადგინეს გ. ერისთავის თეატრში 1852—53 წლის სეზონში. დაბეჭდილია: ცალკე წიგნად (თბილისი, 1853) და ზ. ანტონოვის „კომედიებში“ (თბილისი, 1876).

1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე დაიდგა 1881 წელს („დროება“, 1881, № 15).

17. „დ ა მ ნ ა შ ა ვ ი ს ო ჯ ა ხ ი“ იხ. 152.

18. „მ ა ს კ ა რ ა დ ი“ — იხ. 147.

19. „მ ზ ი ს დ ა ბ ნ ე ლ ე ბ ა“ — კომედია 3 მოქმედებად ზურაბ ანტონოვისა. წარმოადგინეს გიორგი ერისთავის თეატრში 1852-53 წლების სეზონში. დაბეჭდილია ცალკე წიგნად (თბილისი, 1852 წ.) და ზ. ანტონოვის „კომედიებში“ (თბილისი, 1876 წ.). განახლებული პროფესიული თეატრის თბილისის სცენაზე „მზის დაბნელება“ დაიდგა 1880 წელს (გაზ. „დროება“, 1880 წ., № 99).

20. „პ ა რ ი ზ ე ლ ი ბ ი კ ი“, იხ. შენიშვნა 152.

21. „მ კ ი თ ხ ა ვ ი“ იხ. შენიშვნა 176.

22. „ხ ა ნ უ მ ა“ იხ. შენიშვნა 176.

23. „კ ე თ ი ლ ი დ ა უ მ ა ნ კ ო ა ნ გ ე ლ ო ს ი“ — კომედია 3 მოქმედებად ვ. კრილოვისა. გადმოკეთებული დ. ერისთავის მიერ. წარმოდგენილია თბილისის სცენაზე 1879 წლის 21 ნოემბერს. დაიბეჭდა დ. ერისთავის პიესების კრებულში („პიესები დ. ერისთავისა“, თბილისი, 1907 წ.).

24. 25. გ. ერისთავის კომედიები:

გ ა ყ რ ა — კომედია 4 მოქმედებად. პირველად წარმოადგინა გ. ერისთავის სცენისმოყვარეთა წრემ 1950 წ. 2 იანვარს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1950 წელს თბილისში. განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე დაიდგა 1879 წლის 10 ოქტომბერს გაზ. „დროების“ რეცენზენტი ამ სპექტაკლის შესახებ წერდა:

„ჩვენ გვახსოვს ადრინდელი წარმოდგენები „გაყრისა“ და თამამად შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ თითქოს არცერთ იმის წარმოდგენებზე ნაკლებად არ უთამაშნია ახლა ეს პიესა ჩვენს ტრუპას. მართალია, ზოგიერთი როლები სუსტად იყო ასრულებული, როგორც მაგალითად მოსამსახურე გაბრიელის, ვაჭრისა და ივანესი. მაგრამ არც ამ როლების ასრულება იყო მართლაც სუსტი, რომ იმას წაეხდინოს საზოგადო კარგი შთაბეჭდილება წარმოდგენისა. მაგიერად ამისთანა ყარდაშვერდი (საფარვისა), პავლე (ვ. თანხნიშვილი) და ანდრუყაფარი (მაჩაბელი), არცერთ ძველ წარმოდგენებში არ გამოსულა. განსაკუთრებით საფარვისამ ამ პატარა, თითქმის უმნიშვნელო, როლს სიცოცხლე და სული ჩაუდგა. იმის ქოქოლას დაყრა, იმის მოხდენილი მიხრა-მოხრა სცენაზე და ეშმაკური, მახვილი ლაპარაკი ამტკაცებდნენ, რომ სცენაზე ნამდვილი ნიჭის პატრონი აქტრისა არის. მაჩაბელმა განსაკუთრებით კარგად სთქვა პირველი მონოლოგი ანდრუყაფარზე. გაბუნისა ქალმა სომხის ცოლის როლში, უკანასკნელ მოქმედებაში, ცოტა არ იყოს გადააჰარბა, ერთობ მომეტებულს დახტოდა და ფაცხიფუცხობდა სცენაზე. ივანე-პიესის აზრით, სრულებით ქარაფშუტა და ცეტი არ არის, ეს არის მხოლოდ ფანტაზიორი, რომელიც ბევრი რამე ისეთზედ ოცნებობს, რომლის შესრულება არ შეუძლიან. კ. ყიფიანი ისე გიჟურათ გამოვარდა სცენაზე და საზოგადოდ ამას ისე ეჭირათავი, რომ ივანე სულელი შერეკილა გეგონებოდათ.

თვითონ პიესა „გაყრა“, რაღა თქმა უნდა, ძალიან სცენიკური პიესა არის. მაგრამ იმას აქვს ზოგიერთი ისეთი ნაკლებოვანება, რომელიც მოთამაშეს უშლის ხეირიანად თამაშს, რომელიც ნამდვილად, რიგიანად ვერ გამოხატავს ზოგიერთ მოქმედ პირების ხასიათსა. აქედან წარმოსდგება, ჩვენის აზრით ის, რომ ზოგიერთ ნიჭიერ მოთამაშეებს როგორც მაგ. კ. ყიფიანს, ვერ წარმოუდგენია კარგათ როლი. ამას გარდა გვგონია, ურიგო არ იქნება, რომ ვაჭრის როლის მოთამაშემ რაც შეიძლება ნაკლებად გაიჟიროს „ემენ, ვქენ“ და სხვა ამგვარი სიტყვები, რომელნიც თუ არ ახდენენ შთაბეჭდილებას, არას უმატებენ. კომედიაში სასაცილო სიტყვები კი არ უნდა აცინებდეს

მაყურებელს, არამედ სასაცილო მდგომარეობა და მოქმედება მოქმედი პირებისა. („დროება“, 1879, №212).

„დავა“, კომედია 5 მოქმედებად, წარმოადგინა პირველად თბილისში გ. ერისთავის სცენისმოყვარეთა დასმა 1850 წლის 3-მარტს. დაიბეჭდა უფრ. „ქრებულში“ (1871., №5). განახლებული პროფესიული თეატრის დასმა თბილისში წარმოადგინა 1830 წლის 5 ნოემბერს.

26. „პეპო“ იხ. შენიშვნა 1₂₁.

27. „მაჭანკალი“ იხ. შენიშვნა 1₇₅.

28. „ადვოკატი მელაძე“ იხ. შენიშვნა 1₆₃.

29. „შემოსავლიანი ადგილი“ იხ. შენიშვნა 1₄₉.

30. „ტივიტი მოგზაურობა ლიტერატორთა“ — კომედია 2 მოქმედებად ზურაბ ანტონოვისა. წარმოადგინეს თბილისში გიორგი ერისთავის თეატრის სცენაზე 1853-54 სეზონში; დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1854 წელს. განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს თბილისში, 1879 წლის 31 თქტომბერს.

31. „კინტო“ იხ. შენიშვნა 1₇₄.

32. „რაც გინახავს ველარნახავ“ იხ. შენიშვნა 1₇₆.

33. „ბაიყუში“ იხ. შენიშვნა 1₇₆.

34. „გულმა იგრძნო“ — ვოდევილი 1 მოქმედებად, კორნევისა, თარგმნა მ. საფაროვა-აბაშიძემ, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის 22 აპრილს.

35. „ონიბაზი“ — ვოდევალი 1 მოქმედებად, გადმოაკეთა ავქ. ცაგარელმა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1882 წლის 20 თქტომბერს. დაიბეჭდა ა. ცაგარლის „დრამატულ თხზულებებში“, (წ. II, ახალსენაკი, 1897 წ.).

36. „პარიკმახერისას“ იხ. შენიშვნა 1₇₃.

37. „უჩინ-მაჩინის ქუდი“ — კომედია 1 მოქმედებად გ. ერისთავისა. წარმოადგინეს გ. ერისთავის თეატრში 1853—1854 წლ. სეზონში. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (თბილისი, 1852 წ.). განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს 1883 წელს („დროება“, 1883, № 266).

38. „დატრიალ დაჯარა“ — ვოდვეილი 1 მოქმედებად ზა-
ზულისისა, გადმოაკეთა კ. ყიფიანძა. წარმოადგინეს თბილისის სცე-
ნაზე 1881 წელს 28 ოქტომბერს. დაბეჭდილია კრებულში „ცხოვრე-
ბის სარკე“ (წიგნი II, თბილისი, 1899 წ.).

39. „ბიძიასთან გამოხუმრება“ იხ. შენიშვნა 178.

40. „ბნელოთახში“ — ვოდვეილი 1 მოქმედებად, როდის-
ლაესკისა, თარგმნა რუსულიდან გ. ჩიქოვანმა, წარმოადგინეს თბი-
ლისის სცენაზე 1879 წლის 20 აპრილს. დაიბეჭდა ვ. აბაშიძის მიერ
გამოცემულ კრებულში „პანთეონი ქართულ თეატრისა“ (თბილისი.
წ. I, 1894).

41. „ბუტიობა“ იხ. შენიშვნა 174.

42. „დილა ქორწილის შემდეგ“ — ვოდვეილი 1 მოქმე-
დებად, გადმოაკეთა ალ. ყაზბეგმა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე
1882 წლის 1 იანვარს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად (თბილისი 1884 წ.)

43. ტყვიაველი — ერისთავი ნიკოლოზ — 1879 წელს გა-
ნახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი.

44. მელიქიშვილი — საფაროვისა ბარბარე — 1879 წელს
განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი. მონაწილეობდა ბ.
ჯორჯაძის პიესაში „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“. გაზ. „ივერიის“ რე-
ცენზენტი წერდა: „მელიქოვისამ ურიგოდ არ წარმოადგინა ხანგა-
დასული გასათხოვარი ქალი, თუმცა ბევრი რამ კიდევ უნდა შეიძი-
ნოს, რომ უფრო უკეთესად ითამაშოს (გაზ. „ივერია“, 1886, № 228).

45. გამრეკელი — 1879 წელს განახლებული პროფესიული
თეატრის მსახიობი 1887—88 წლებში.

46. კავთელი — 1879 წელს განახლებული პროფესიული
თეატრის მსახიობი 1887—88 წლებში.

47. ჩუბინიძე — უნდა იყოს ჩუბინიშვილი ადამ — 1879
წელს განახლებული პროფესიული თეატრის აღმინისტრატორი და
სცენარეული.

48. დავითაშვილი — 1879 წელს განახლებული პროფე-
სიული თეატრის დასში თანამშრომლობდა 1887 — 88 წლებში.

49. გიორგობიანი — 1879 წელს განახლებული პროფე-
სიული თეატრის დასში თანამშრომლობდა.

50. 'ც ა გ ა რ ე ლ ი ი ე ვ ა ნ ე — 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის. მსახიობი.

51. ლ ო მ ი ძ ე — 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი.

52. თ ა მ ა ზ ი შ ვ ი ლ ი ა. — 1879 წ. განახლებული პროფესიული თეატრის მსახიობი და სცენარისტი.

53. თ ა მ ა ზ ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ი ხ. შენიშვნა 1ss.

54. „ც ხ ო ვ რ ე ბ ის თ ა ნ ა მ ო გ ზ ა უ რ ი“ — კომედია 5 მოქმედებად ფროლოვისა, თარგმნა ალ. ყაზბეგმა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წლის 26 ნოემბერს.

55. „კ უ დ უ რ - ხ ა ნ უ მ“ იხ. შენიშვნა 174.

56. „ბ ა გ რ ა ტ“ IV — იხ. შენიშვნა 1ss.

57. „ჰ ა მ ლ ე ტ ი“ — შექსპირისა, ანტონ ფურცელაძის თარგმანით წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1883 წლის 20 თებერვალს. ივანე მაჩაბელის თარგმანით წარმოადგინეს 1886 წლის 26 იანვარს. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად თბილისში 1886 წელს.

58. მ გ ო ს ა ნ ი — იხ. შენიშვნა 181ა.

59. ო რ ც ე ც ხ ლ შ უ ა — იხ. შენიშვნა 1ss.

60. „ს ა ძ ა გ ე ლ ი“ — კომედია 3 მოქმედებად ვ. კრილოვისა, გადმოაკეთა დ. ერისთავმა. წარმოადგინეს თბილისის ქართულ სცენაზე 1879 წლის 3 ოქტომბერს. დაბეჭდილია დ. ერისთავის ნაწერების კრებულში (თბილისი, 1907 წ.).

61. „ე ხ ლ ა ნ დ ე ლ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი“ იხ. შენიშვნა 1ss.

62. „ქ ო რ წ ი ლ ი ხ ე ვ ს უ რ თ ა“ — კომედია 2 მოქმედებად. ანტონოვისა. პირველად წარმოადგინეს გ. ერისთავის თეატრში 1852—53 წლების სეზონში. დაიბეჭდა ცალკე წიგნად 1852 წელს. განახლებულმა პროფესიულმა თეატრმა წარმოადგინა თბილისში 1882 წელს (გაზ. „დროება“, 1882, № 3).

63. „ა ლ ე რ ს თ ა ბ ა დ ე“ — პეტრე უმიკაშვილის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებული პიესა.

64. „ბ ე დ ნ ი ე რ ი დ დ ე“ (ახალი) კომედია. იხ. შენიშვნა, 1ss.

65. „ჭ ე რ დ ა ი ხ ო ც ნ ე ნ მ ე რ ე ი ქ ო რ წ ი ლ ე ს“, იხ. შენიშვნა 173.

66. „რ ა ც გ ი ნ ა ხ ა ვ ს. ვ ე ლ ა რ ნ ა ხ ა ვ“, იხ. შენიშვნა 176.

67. „ხ ა ნ უ მ ა“, იხ. შენიშვნა 176.

68. „ხ ა თ ა ბ ა ლ ა“, იხ. შენიშვნა 1₈₁.

69. „ს უ ს ტ ი მ ხ ა რ ე“, ვოდვეილი 1 მოქმედებად. გადმოაკეთა დ. მესხმა. დაიდგა თბილისის სცენაზე 1880 წ. („დროება“, № 260).

გაზ. „ივერიის“ რეცენზენტი ამ ვოდვეილის შესახებ წერდა:

„ვოდვეილი“ „სუსტი მხარე“ კარგი მხიარული ვოდვეილია. ქ-ნი საფაროვის და მელოქოვისა, აწყურელი და მაქსიმოძე თამაშობდნენ ამ ვოდვეილში. ისე მწყობრად და თანახმად მიდიოდა ვოდვეილო, რომ სწორედ მოსაწონი იყო“. („ივერია“, 1886 წ. № 228).

70. „ბ ა ი ყ უ შ ი“ იხ. შენიშვნა 1₇₀.

71. „ე რ ი დ ე თ ც ე ც ხ ლ ს ა“ — დრამატ. ეტიუდი 1 მოქმედებად კარევისა, თარგმნა მარიამ საფაროვ-აბაშიძემ, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1886 წ. 21 ნოემბერს.

72. „გ უ ლ მ ა ი გ რ ძ ნ ო“ — კომედია 1 მოქმედებად კორნეევისა თარგმნა მარიამ საფაროვ-აბაშიძემ. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წელს („დროება“, № 213).

73. „ც ე ლ ქ ე ბ ი“, ვოდვეილი 1 მოქმედებად, თარგმნა ვასო აბაშიძემ, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1879 წ. 31 ოქტომბერს. დაიბეჭდა ვ. აბაშიძის მიერ გამოცემულ კრებულში „დრამები და კომედიები“, თბილისი, 1911 წ.

74. „ჰ ე რ კ უ ლ ე ს ი“ ხუმრობა 1 მოქმედებად ნოვიკოვისა, თარგმნა ივ. მესხმა. წარმოადგინეს ქუთაისში 1880 წელს. („დროება“, №99).

75. „წ უ თ ი თ ს ა ც ო ლ ე“, ვოდვეილი 1 მოქმედებად, კ. ნასიძისა, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1881 წლის იანვარს.

76. „ბ უ ტ ი ო ბ ა“ იხ. შენიშვნა 1₇₄.

77. „რ ე გ ვ ე ნ ი ს ა ქ ი მ ე ს წ ა ა ხ დ ე ნ ს, ფ ა თ ე რ ა კ ს და ა ბ რ ა ლ ე ბ ს ო“, ვოდვეილი 1 მოქმედებად, თარგმანი ი. ჯაჭანაშვილისა, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1886 წლის 26 თებერვალს.

78. „მ ე ჭ ლ ი ს ი ი ტ ა ლ ი ე ლ ე ბ ი თ“, იხ. შენიშვნა 1₇₂.

3. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო ეურ. თეატრში (1886 წ., № 38).

1. „ე ხ ლ ა ნ დ ე ლ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი“, იხ. შენიშვნა 1₈₀.

2. „სცენა მომრიგებელ მოსამართლესთან“, იხ. შენიშვნა 188.

3. აბაშიძე ვ. იხ. შენიშვნა 113.

4. საფაროვი-აბაშიძე მარიამ, იხ. შენიშვნა 111.

5. გაბუნია ნატო — იხ. შენიშვნა 112.

6. მესხიშვილი ლ. იხ. შენიშვნა 117.

7. მაქსიმიძე კ. იხ. შენიშვნა 123.

8. ნებიერიძე ა. იხ. შენიშვნა 120.

9. ჩერქეზეციშვილი ელისაბედ იხ. შენიშვნა 125.

10. „როგორც ჰქუხს ისე არა წვიმს“ — იხ. შენიშვნა 156.

11. „ცელქები“ იხ. შენიშვნა 273.

4. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებულია ჟურ. „თეატრში“ (1886 წ., № 39).

1. „დამნაშავის ოჯახი“ იხ. შენიშვნა 152.

2. სალვინი ტომაზო (1829—1916) გამოჩენილი იტალიელი რეალისტი მსახიობი. შექსპირის ტრაგედიებში ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი ჰამლეტის, მაკბეტის, ლირის, კორიოლანოს როლებს; „დამნაშავის ოჯახში“ („მოქალაქეობრივი სიკვდილი“) — კორადოს როლის შემსრულებელი. გენიოსი რუსი რეჟისორი კ. სტანისლავსკი დიდად აუასებდა სალვინის ტრაგიკულ ძალას, მის განცდით ხელოვნებას და დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით შემოქმედებას (იხ. К. С. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, Л., 1928 г., стр. 274—278). სალვინიმ დასავლეთ ევროპის აქტიორული შემოქმედების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია და ამიტომაც მოწონებას იმსახურებდა მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რეალისტური თეატრალური ხელოვნების მქონე რუსეთში.

3. კოტე ყიფიანი — იხ. შენიშვნა 114.

5. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებული 1886 წლის „თეატრში“ (1886 წ. № 40).

1. „თამარ ბატონიშვილი“ იხ. შენიშვნა 188.

2. ცაგარელი ივ. იხ. შენიშვნა 250.

3. „ბედნიერი დღე“, ამ პიესის ავტორები ა. ოსტროვსკი და ნ. სოლოვიოვი არიან. იხ. შენიშვნა 149.

6. სომხური თეატრი

1. ა დ ა მ ი ა ნ ი პ ე ტ რ ო ს (1849-1891) დიდი სომეხი მსახიობი, რომელმაც დიდად წასწია წინ სომხური აქტიორული ხელოვნება. სუნდუქიანი და ჩიმიშკიანი დაეხმარენ ადამიანს და ის რეალიზმის გზას დაადგა. ადამიანმა უარყო აქტიორული თამაშის მელოდრამატიული ხერხები და შეითვისა სომეხი აქტიორების რეალისტური მეთოდი. ადამიანის გასტროლებმა მოსკოვში და პეტერბურგში დიდი ყურადღება მიიქციეს. ქართველ: მსახიობებს ძმური ურთიერთობა ჰქონდათ პეტროს ადამიანთან. „1891 წელს ქართულმა დასმა ავადმყოფ მსახიობ პეტროს ადამიანს წარმოდგენა გაუმართა, რომლის მთელი შემოსავალი ნიჭიერ მსახიობს გადაეცა“ (გ. სუნდუქიანის პიესები, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, თბილისი, 1952 წ. XVI).

2. ტ ე რ - დ ა ვ ი თ ი ა ნ ი გ. სუნდუქიანის დრამატურგიაზე აღზრდილი რეალისტური მიმართულების ცნობილი სომეხი მსახიობი, რომელმაც ვარდუნთან, მელიქიანთან, საფრანზიანთან და სხვ. ერთად წინ წასწია სომხურ რეალისტური თეატრის ჩამოყალიბების საქმე გასული საუკუნის 60-90-იან წლებში.

3. „ მ ს ხ ვ ე რ პ ლ ი ს თ ვ ო ს მ ს ხ ვ ე რ პ ლ ი “ — დრამა სამ მოქმედებად ვ. დ ი ა ჩ ე ნ კ ო ს ი (იხ. შენიშვნა 160.).

7. ორიოდ სიტყვა ივერიის რეცენზენტის მიმართ დაიბეჭდა ჟურ. „თეატრში“ (1886 წ., № 41).

1. პ ო პ რ ი შ ჩ ი ნ ი — ნ. ვ. გოგოლის „შეშლილის წერილებიდან“. ნ. გოგოლის „შეშლილის წერილები“ თარგმნა კ. მესხმა და დაიბეჭდა გაზ. „დროებაში“ (1882 წ. № 50). სცენიდან პირველად წაიკითხა კ. ყიფიანმა (იხ. გ. ბ უ ხ ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი ს „Н. В. Гогиаш на грузинский сцене“, თბილისი, 1952 წ., გვ. 15). დიდი წარმატებით კითხულობდა „შეშლილის წერილებს“ ლადო მესხიშვილი.

გოგოლის გარდაცვალებიდან 100 წლისთავზე გოგოლის „შეშლილის წერილები“, რუსთაველის თეატრის სცენიდან, ოსტატურად წაიკითხა აკაკი ვასაძემ.

2. კ უ რ ო ჩ კ ი ნ ი ვასილ სტეფანეს ძე (1831-1875) — პოეტი სატირიკოსი, რევოლუციონერი, სატირიკული ჟურნალის „ისკრას“

(1859-73) დამაარსებელი და ხელმძღვანელი. რევოლუციური მოღვაწეობისათვის მეფის მთავრობა სდევნიდა. 1866 დაპატიმრებული იყო პეტრეპავლეს ციხესიმაგრეში.

8. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო ჟურ. „თეატრში“ (1886 წ. № 42).

1. თუმანიშვილი ანასტასია (1855-1933) მწერალი 1890-1921 წლებში რედაქტორობდა — საყმაწვილო ნახატებიან ყოველთვიურ ჟურნალს „ჩეჩილ“. ა. თუმანიშვილი იყო ასული ცნობილი მოღვაწის მიხეილ თუმანიშვილის და მეუღლე გიორგი წერეთლის. ანასტასია თუმანიშვილის მიერ გადმოთარგმნილი „ბაქი-ბუქის“ შესახებ იხ. შენიშვნა 1^ა.

2. „დროებითი სიყვარული“, კომედია 2 მოქმედებად, გადმოკეთებული დ. ერისთავის მიერ (იხ. შენიშვნა 1^ა). წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1880 წლის 12 ნოემბერს. დაბეჭდილია დ. ერისთავის „ნაწერებში“, თბილისი, 1907 წ.

9. რუსული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო ჟურ. „თეატრში“ (1886 წ., № 42).

1. მიეიოზერი ჯაკომო (1791—1864—კომპოზიტორი; ერთი მთავარი წარმომადგენელთაგანი ე. წ. დიდი რომანტიული ოპერისა. მისი ოპერებია: „რობერტ — ეშმაკი“ (1831), „გუგენოტები“ (1836), „წინასწარმეტყველი“ (1849) და „აფრიკანელი ქალი“ (1864). მიერბერის „აფრიკელი ქალი“ თბილისში პირველად დაიდგა 1871—72წ. სეზონში, „წინასწარმეტყველი“ — 1875—76 წ., ხოლო „რობერტი-ეშმაკი“ კი 1852—53 წ. „დინორა“ პირველად დაიდგა თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე 1871—72 წლის სეზონში.

2. კლიამეინსკაია ა. ს. (კ. სპირანო), თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მღეროდა 1886—1887 წ. სეზონში.

3. იაკოვლევი ლ. გ. (ბარიტონი), თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მღეროდა 1885 წლიდან. 1885 წ. თბილისის საოპერო თეატრის დასში მოწვეულ იქნა ცნობილი პედაგოგი, ტენორი ვ. კ. რიადროვი, „მას ჩამოყვა მისი მოწაფე ახალგაზრდა ბარიტონი იაკოვლევი, რომელმაც თბილისში დაიწყო თავისი არტისტული კარიერა და შემდეგ ერთ-ერთი უშესანიშნავესი მომღერალი გახდა

მთელს რუსეთის იმპერიაში“ (შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, 1850 წ., ნაწილი I, გვ. 169).

4. რ ი ა დ ნ ო ვ ი ა. კ. (ტენორი) მღეროდა თბილისის ოპერის სცენაზე 1885 წლიდან. შემდეგ ცნობილი პედაგოგი, ს. ინაშვილის, ნ. ქუმისაშვილის და სხვა ქართველ მომღერალთა მასწავლებელი.

5. „მ ა ზ ე პ ა“ — ოპერა ჩაიკოვსკისა. თბილისში პირველად დაიდგა 1885 წელს.

10. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო კ. „თეატრში“ (1886 წ. № 43).

1. „ც ო ლ ი-მ ე უ ლ ლ ე“ — დრამა 5 მოქმედებად ალ. ყაზბეგისა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1886 წელს. გაზ. „ივერიის“ რეცენზენტი ამ პიესის შესახებ წერდა:

„კომედია აზრ-მოკლებული არ არის და ვგონებ ბევრმა მაყურებელმა თითზედ იკბინა იმის ნიშნად, რომ იგი ამბავი, რაც კომედიაში გამოყვანილია ან-თავს გარდახედია, ან უნახავს და მოწმად ყოფილა.“

2. მ. ლ ე ო ნ ი ძ ე ს (მძინაროვისა) მიერ მარიამის როლის შესრულების შესახებ გაზ. „ივერიის“ რეცენზენტი აღნიშნავდა:

„ყმაწვილი კაცის დედის როლს ბ-ნი ლეონიძისა თამაშობდა და თამაშობდა რა რიგად!... იმისთანა გულის მოძრაობა, რომელიც ამ პატივცემულმა არტისტმა-ქალმა გამოგვატარა, არა გვგონია ბევრჯელ შეხვედროდეს მაყურებელს არამც თუ ჩვენს სცენაზედ, არამედ დიდ და გამოჩენილ სცენებზედაც. საოცრად კარგი რამ იყო პირველს ორ მოქმედებაში და ნამეტნავად მეორეში. ჩვენებური დინჯი, აუჩქარებელი, დარბაისელი, ოჯახის მონა დედაკაცი, რომლისთვისაც ყოველივე მსხვერპლი კი არ არის, წყურვილია, ბუნების მოთხოვნილებათა, საზრდოა სულისა, როგორც ჭამა-სმა ხორცისთვის — წამოგვიყენათვალწინ ბ-ნმა ლეონიძისამ ამისთანა დედაკაცი, რომელიც ვაი, რომ უკანასკნელ მოგიკანად და თუ შეგხვდებათ სადმე ეხლანდელს დროში და რომელზედაც უწინ დამყარებული იყო დიდება, სახელი ოჯახისა და ოჯახზედ თვითონ ქვეყნის სიკეთეცა, — ამისთანა დედაკაცი საოცარი ხელოვნებით გაგვიტა-

რა თვალწინ და გულმა უნებურად კენესა დაგვიწყო, რომ იმისთანა დედაკაცები მართლა იყვნენ და ღღეს აღარ არიან. მეორე მოქმედებაში ისე ბრწყინვალედ, დიან, ისე ბრწყინვალედ!.. დაასრულა თავისი როლი, რომ ბევრს დიდს არტისტს შეენატრება. მთელი თეატრი ერთის გრძნობით შესძრა და ერთიანმა ხანგრძლივმა ტაშმა გულ-ამომჯღარ მაყურებლებისამ დაგვანახა, რომ ჭეშმარიტის ხელოვნების დაფასება ჩვენც ვიცით, ბევრმა თეატრში თავი ვეღარ შეიმაგრა და ტირილი დაიწყო... ამას ბევრი არტისტი ვერ მოახდენს. სამწუხაროდ ჩვენდა უკანასკნელს მოქმედებაში ბ-ნი ლეონიძისა ის აღარ იყო, როგორსაც გულის ცემით მოველოდებოდით, რომ ხელ-ახლად მოვეხიბლნეთ ხელოვნურ თამაშობით. მომაკვდავ შეილის წინ ისეთი მწუხარება გამოსახა, როგორც ყველა მგრძნობიერი უცხო კაცი წუხს ხოლმე, როცა შემთხვევით შეხედება ამისთანა უბედურებას... ბ-ნმა ლეონიძისამ რომ პირველ ორ მოქმედებაში ითამაშა, იშვიათი სანახავია და ვინც ეს არ ნახა ბევრი დაკარგა“ („ივერია“, 1886, № 220).

11. ქართული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო ქ. „თეატრში“, 1886 წ., № 47.

12. რუსული თეატრი

გამოქვეყნებული იყო ქ. „თეატრში“, 1886 წ., № 47.

1. ფ ი თ უ ა შ ვ ი ლ ი ი ვ ა ნ ე — თბილისის ოპერის თეატრის ანტრეპრენიორი 1882 — 1886 წლებში. „1882 — 83 წლის სეზონი-ანტრეპრენიონა გადაეცა თბილისის მკვიდრს ივანე იაგორის-ძე ფითოევს, რომელსაც მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის დახასიათებით „ფანატიკური ერთგულებით უყვარდა საოპერო საქმიანობა“. ნამდვილი მელომანი ი. ფითოევი საკმაოდ შეძლებული და ხელგაშლილი ადამიანი იყო: ნიადაგ თეატრში ტრიალებდა, თვალყურს ადევნებდა მის ავკარგიანობას და მკაცრ კრიტიკულ წერილებსაც აქვეყნებდა იტალიელ ანტრეპრენიორთა წინააღმდეგ „ეკისის“ ფსევდონიმით. იყო გაზ. „ტიფლისკი ვესტნიკის“ რედაქციის წევრი, თხორჟევსკაიასთან ერთად სცემდა სატირიკულ ჟურნალ „ფალანგას“ (შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1950 წ., წ. I, გვ. 175).

13. ლექცია

გამოქვეყნებული იყო ჟურ. „თეატრში“ (1886 წელს, № № 25, 27, 29).

1. მოლე — ფრანგული კომედიის თეატრის ცნობილი აქტიორი მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, კლასიციზტური მიმართულების გამაგრებელი, სამეფო დრამატული სკოლის მასწავლებელი. მოლეს მოწაფე იყო ტალმა.

2. კინი ე დ მ უ ნ დ ი (1789—1833) — გამოჩენილი ინგლისელი რომანტიკოსი-მსახიობი. მისი როლები იყო შექსპირის ტრაგედიებიდან: რიჩარდ III, ჰამლეტი, ოტელო, იაგო, მაკბეტი, რომეო, ლირი. კინი მაყურებელს იტაცებდა შინაგან ძალით, შტამპებს აცილებული უჩვეულო შესრულებით. რომანტიკოსი კინის შემოქმედებაში იგრძნობოდა რეალისტური ტენდენციები. მეტყველებაში ეკინმა უარყო დეკლამაციური მანერა.

3. ტალმა ფრანსუა-ჟოზეფი (1763—1826) — საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის და იმპერიის დროს დიდი ფრანგი მსახიობი. ტალმა სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსიც იყო. მან უარპყო წამღერებით კითხვა და სცენაზე გადაიტანა რევოლუციონერი ორატორების ინტონაციები.

4. გარიკი დავით (1716—1779) — განათლების ეპოქის დიდი ინგლისელი მსახიობი. გარიკი ძირითადად რეალისტური მეთოდით მუშაობდა.

5. არისტოტელი (384—322 ძვ. წ.) — ძველი საბერძნეთის დიდი ფილოსოფოსი, მონათმფლობელების იდეოლოგი. არისტოტელის ფილოსოფია შეეცავს მატერიალისტურ მომენტებს. ის მერყეობდა იდეალიზმსა და მატერიალიზმს შორის, მაგრამ საბოლოოდ იხრებოდა იდეალიზმისაკენ. არისტოტელი, თუმცა მერყეობდა დიალექტიკასა და მეტაფიზიკას შორის, მაგრამ მის ფილოსოფიას მნიშვნელოვნად ახასიათებს სინამდვილის დიალექტიკური შენეცნების ელემენტები. დიდი მნიშვნელობა აქვს არისტოტელის ესთეტიკურ შეხედულებებს, რაც მოცემულია მის „პოეტიკაში“ (იხ. არისტოტელი „პოეტიკა“, წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი, თბილისი, 1944 წ.) არისტოტელის

ესთეტიკა წარმოადგენს ანტიკური რეალისტური ხელოვნების პრინციპების თეორიულ განზოგადებას.

რიტორიკა — მეცნიერება ორატორული ხელოვნების შესახებ შეიქმნა ძველ საბერძნეთში. ანტიკურმა რიტორიკამ შეიმუშავა მრავალი ხერხი, რომელნიც ძვირფას შენაძენს წარმოადგენენ ორატორული და ლიტერატურული მეტყველებისათვის. რიტორიკის გაშლილი თეორია მოცემულია არისტოტელის „რიტორიკაში“ (იხ. **Аристотель „Риторика“**, СПб, 1894).

6. **პლატონი** (428-348 ძვ. წ.) ძველი საბერძნეთის ფილოსოფოსი — იდეალისტი. მატერიალიზმის, მეცნიერების უბოროტესი მტერი. ათენის დემოკრატიის მოწინააღმდეგე თავის პოლიტიკური და ფილოსოფიური შეხედულებებით იცავდა ათენის რეაქციული არისტოკრატიის ინტერესებს.

7. **ციცერონი** (106-43 ძვ. წ.) — რომაელი ორატორი, პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი ფილოსოფოსი. ციცერონი ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო რომაული ორატორული სკოლის.

8. **კოლისიბერი** (1671-1757) — განათლების ეპოქის ინგლისელი მსახიობი, რომელიც აგრეთვე კომედიების ავტორიც იყო. კოლისიბერმა კომედიის შესრულების რეფორმა მოახდინა, გზა გაუხსნა კომედიების თავისუფალ და რეალისტურ შესრულებას.

9. **ლეგუვე ე.** — საფრანგეთის აკადემიის წევრი, შეადგინა მხატვრული კითხვის სასკოლო სახელმძღვანელო. ამ სახელმძღვანელოდან ვ. გუნიას მოყვანილი აქვს სენტ-ბევის შეხედულება მკითხველის ხელოვნებაზე (იხ. **Э. Легуве, „Чтение как искусство“**, СПб, 1903, стр. 88).

14. მიმიკა

გამოქვეყნებული იყო „თეატრში“ (1886 წ., № 31, 32).

1. ალბათ ვ. გუნიას მოჰყავს ეს ადგილი „ჰამლეტიდან“ ანტონ ფურცელაძის თარგმნით. — ეს ადგილი ლ. არდაზიანს შემდეგნაირად უთარგმნია:

„თქვი ყოველივე ესე მარტივად, თავისუფლად, ნუ დაჰკაფავ ჰაერსა, და თვით გრძნობაში დაიტყუო მომხრება, ნუცა მომეტებულად დაატკობ. ესრეთ იმოქმედე რომ სიტყუა ეთან-

ხმებოდეს მოქმედებასა, და მოქმედება სიტყუასა. იყავ სწორე სარკე ბუნებისა. წარმოდგინე სათნოება ნამდვილ მისის სიმღერებში და ბიწი მისის სახიჩრობაში. წადით და იყავით მზათ (ჟურ. „ცისკარი“, 1858, № 7).

ივ. მაჩაბელს კი ეს ადგილი შემდეგნაირად აქვს ნათარგმნი:

„გთხოვთ ეს ლექსი ისე წარმოსთქვათ, როგორც მე თვითონ გაჩვენე, თავისუფლებით და ძალა-დაუტანებლად. მაგრამ თუ ისეთი ყვირილი მორთე, როგორც ზოგიერთა ჩვენს აქტიორებს ზნედა სკირთ, სჯობს ჩემი ლექსები ისევე ქუჩის გზირს ვათქმევინო. ნუ გააპობ ჰაერს, აი ასე, ხელების ქნევით, და სიწყნარით მოიქეც. რაც უნდა ვნება ზღვასავით გულში გიღელავდეს, ქარიშხალსავით მრისხანებდეს და მორევსავით გიტრიალებდეს, მაინც საამო ზომიერება იქონიე. სულს მიწუხებს სწორედ როდესაც რომელიმე ახმახი და პარიკდახურული მოთამაშე თავის ღრიალით თავის:სავე ვნებათ-ღელვას ნაკუწუნაკუწუნად აქცევს; როდესაც იგი ყურებს უქვედავს დაბალ მაყურებლებს, რომელთაც მოსწონთ მხოლოდ ან გაუგებარი უსიტყვო თამაშობა, ან მაღალი ხმაურობა. ამისთანა მოთამაშე სწორედ მათრახით ასაჭრელბელია (უ. შექსპირი, „ჰამლეტი“ ივანე მაჩაბელის ნათარგმნი ინგლისურიდან, თბილისი, 1927 წ. გვ. 87-88).

15. გრიმი, ტანსაცმელი და სამკაულობა

გამოქვეყნებული იყო ჟურ. „თეატრში“ (1887 წ., № 2, 3, 4).

1. ნ. გოცირიძე იგონებს: — „ძველად მსახიობს ქუჩაში ჩვეულებრივ მოქალაქიდან ვერ გამოარჩევდით. მსახიობნიც ისევე ატარებდნენ ულვაშებს, როგორც სხვა მოქალაქენი: ულვაშ გაპარსულს კათოლიკეთა მღვდელს (პეტერს), ან დიდ მოხელე ბობოლას თუ ნახავდით. როგორც მახსოვს, ულვაშები პირველად გაიპარსა ლადო მესხიშვილმა, შემდეგ ვასო აბაშიძემ და რაკი ნავსი გატყდა, მერე თანდათანობით სხვებმაც მიბაძეს მათ მაგალითს. მახსოვს ჩემი ძმა სანდრო ოპერის თეატრის გუნდში მიიღეს, მოსთხოვეს ულვაშების გაპარსვა, მან ეს ვერ გაბედა, მშობლებისა მოერიდა და გუნდს თავი დაანება. უნდა გამოვტყდე, რომ მეც პირადად დიდ გესაქირში

ვიყავი და მეძნელებოდა უღვაშების გაპარსვა. უღვაშებით თამაშობა კი მეტად ძნელი იყო. ბევრი როლის განსახიერება მოითხოვდა უღვაშ გაპარსული ყოფილიყავი და უნდა გენახათ რა ტანჯვა წვალება იყო დაგეფარა უღვაშები ისე, რომ მაყურებელს ეს არ შეემჩნია. საკუთარ უღვაშებზე უნდა წაგესვათ ლაქი, ამის შემდეგ ლაქ-წასმული უღვაშები უნდა სავარცხლით გაგესწორებინათ და კანისფერი საღებავი წაგესვათ და ასე უუღვაშო კაცად გადაქცეულიყავით. მაგრამ ტანჯვა ამით არ თავდებოდა. უბედურება მერე იყო, როცა წარმოდგენა დამთავრდებოდა და გრიმი უნდა მოგეხსნა. ახლაც რომ მაგონდება ტანში ყრუანტელი მივლის. მარლის აგლეჯისას საკუთარი უღვაშების ბღუჯა თან აპყვებოდა ხოლმე. აქ უკვე საქმე უტრემლოდ არ თავდებოდა. უნდა წარმოიდგინოთ, რა ტანჯვას განიცდიდნენ ისეთი მსახიობები, რომელთაც დიდი უღვაშები ჰქონდათ, როგორც მაგალითად კოტე მესხს, სვიმონიძეს, ი. ივანიძეს, კოტე ყიფიანს. უღვაშების შეკრეკაც საძრახის საქმედ ითვლებოდა. (ნ. გოცირიძე, „მოგონებანი“, თბილისი, 1949, გვ. 62-63).

16. ვანო მაჩაბელი და ქართული თეატრი

1. მაჩაბელი ივანე (1854-1898) — 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის დიდი მოღვაწე. შექსპირის ტრაგედიების უბადლო მთარგმნელი. ივანე მაჩაბელმა გაზ. დროებაში სტატიები გამოაქვეყნა დრამის მნიშვნელობასა („დროება“, 1885, № 195) და ქართველ მსახიობთა დიქციის შესახებ („დროება“, 1880, № 28).

2. დრამატული საზოგადოება იხ. შენიშვნა 110

3. ნიკოლაძე ნიკო (1842-1928) — გ. წერეთელთან და ს. მესხთან ერთად მეთაურობდა მეორე დასს — ბურჟუაზიულ პროგრესიულ მიმდინარეობას. ილია ჭავჭავაძესა და აკაკი წერეთელთან ერთად მეთაურობდა პროფესიული თეატრის აღდგენას 1879 წელს. თავის კრიტიკულ-პუბლიცისტურ წერილებში დიდი ყურადღებით ექცეოდა ქართული დრამატული მწერლობისა და თეატრის საკითხებს.

4. მიხეილ ნიკოლოზის ძე — დიდი მთავარი, მეფის მოადგილე კავკასიაში 1862—81 წლებში.

5. სტაროსელსკი დ. ს. (1832—1884) — გენერალი, სენატორი, მეფის მოადგილის მთავარსამმართველოს უფროსი 1877 — 83 წლებში.

6. ქანანოვი ნ. დ. — 70-80-იანი წლების მოღვაწე.

7. ყიფიანი პ. ქ. — ხალხოსნური მოძრაობის ერთერთი ხელმძღვანელი საქართველოში.

8. „როგორც ჰქუხს, ისე არ წვიმს“, იხ. შენიშვნა 1^{გვ}.

9. „ადვოკატი მელაძე“, იხ. შენიშვნა 1^{გვ}.

10. „ცქრიალა“ („ფრუ-ფრუ“) იხ. 1^{გვ}.

11. ეურნალი „თეატრი“ — პირველი ქართული თეატრალური ეურნალი, დაარსებულ იქნა და გამოდიოდა ვასო აბაშიძის რედაქტორობით 1885—1886 წლებში. ვ. გუნია რედაქტორობდა „თეატრს“ 1886 წლის 8 ივნისიდან.

12. ჯორჯაძე ნოდარ ხანმოკლედ მუშაობდა მსახიობად 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე.

13. „ჰამლეტი“ მთლიანად ივ. მაჩაბლის თარგმანი დაიდგა თბილისის სცენაზე.

1887 წელს გაზ. „ივერის“ რეცენზენტი წერდა:

„თვითონ პიესა საკმაოდ კარგად არის ნათარგმნი და კარგი მოქმედნი რომ მაინც შეჰხვედროდა, თავის სიკეთეს და ფხას არ დაჰკარგავდა ასე ხელაღებითა... პიესის მთარგმნელი რამდენჯერმე გამოიწვია საზოგადოებამ და მობენეფისეს ბ-ნს მესხიევს საჩუქარი მიართვა (ივერია“, 1887 წ. № 36):

14. ე. გუნიას მხედველობაში აქვს: „ჰამლეტი“ ტრაგედია ხუთ მოქმედებად უილიამ შექსპირისა. ინგლისურიდან გადმოღობული ივ. მაჩაბლის მიერ. თბილისი, „თეატრის“ რედაქციის გამოცემა. 1886 წ. კანი, თავფურც., 72 გვ. (31×23) (უცხოეთის საკლასიკო დრამატიული მწერლობა).

15. ბერიძე საშა — ალექსანდრე ბერიძე — იხ. შენიშვნა 1^{გვ}.

16. ალ. ბერიძის მიერ შესრულებული ფერწერილი სურათი „მ.საფაროვი-აბაშიძე ოფელიას როლში“ დაცულია საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

17. აღამიანი — იხ. შენიშვნა 6¹.

18. როსი ერნესტო (1829—1896) — გამოჩენილი იტალიელი რეალისტი მსახიობი, ტრაგიკული როლების შემსრულებელი. ასრულებდა რუსულ ტრაგედიებს („ქვის სტუმარი“, „ძუნწი რაინდი“, „მეფე ივანე მრისხანე“). ერნესტო როსი საქართველოში გასტროლებზე ჩამოვიდა 1890 წელს (იხ. ბუხნიკაშვილი, ერნესტო როსი საქართველოში, ეურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1938 წ. № 3, გვ. 61—67. ქართულ ენაზე გამოქვეყნებულია ერნესტო როსის „რამდენიმე აზრი აქტიორის ოსტატობაზე“ (ეურ. საბჭოთა ხელოვნება“ 1938 წ., № 1).

19. ეს. შემთხვევა მარიამ საფაროვ-აბაშიძეს შემდეგნაირად აქვს აღწერილი: „მეფე ლირში ისა (ალ. ყაზბეგი—რედ.) და ვასო თამაშობდნენ ერთად ედმუნდის როლს, მეორე ედგარისას, ისინი დუელში ჰკლავენ ერთი მეორეს. სანდრო და ვასო სცენაზე იდგნენ და ხმალდახმალ იბრძოდნენ, ვასოს ამ ხმლის ტრიალის დროს დაეშო ფრანგული შარვალი იმდენად, რომ ოთხი თითის დადებაზე თეთრი პერანგი უჩანდა. მე ვცენარიუსობდი და შევეძახე ჩუმათ კულისებიდან:—შარვალი გაისწორე მეთქი. ამ გასწორების დროს ისე უხერხულად იტაცა ხელი რომ პერანგი ამოეწია გვერდზედ და გუდასვით დაეკიდა. ჩვენ, რასაკვირველია, ყველანი აგვადელუვა ამ შემთხვევამ. მაგრამ რას ვუშველიდით კულისებიდან, მაგრამ თვითონ მობრუნების დროს დაინახა, რომ გუდასავით ჰკიდია პერანგი ვიდრე ედგარი სასიკვდილოდ დასჭრიდა, დაანება თავი, გამოვარდა სცენიდან და ველარაფერი ღონისძიებით ველარ შეეგზავნეთ. საწყალი სანდრო იდგა სცენაზე და მაინც განაგრძობს ხმლის ჰაერში რკობას, — ეგონა, რომ ვასო იქვე დგას, რადგან საშინელი ბეცი იყო. როცა გადავწყვიტეთ იმედი ვასოს შესვლაზედ, მეტი ღონე არ იყო, შეეგზავნეთ შემდეგი მოქმედი პირები, რომელთაც სიტყვები ასეთი აქვთ: საწყალი ედგარი როგორ მოუკლავთო. სანდრომ რომ ეს გაიგონა ჯააგლო ხმალი ხელიდან და დაწვა. რასაკვირველია, ამ სცენაში ისეთი სიცილი გამოიწვია იმ დღეს დამსწრე დიდძალ საზოგადოებაში, რომ ზოგმა ველარც კი შესძლო ფარდის დაშვებამდე ყოფილიყო და გავიდნენ სიცილით თეატრიდან. მაშინ ილია ჰავკავაძე ძალიან იყო გაბრაზებული და იძახდა: აბაშიძემ ეგ განგებ მოახდინა, განგებ ჩაიხადა შალვარი, რადგან გუშინ დავაჯარიმეთო. ილია იყო

მაშინ დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე (მ. საფაროვ-აბაშიძის ხელნაწერ მოგონებიდან).

20. ტ ე ნ ი (1828—1893) — ლიტერატურის ფრანგი ისტორიკოსი, ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის წარმომადგენელი, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ე. წ. — „კულტურულ-ისტორიულ მეთოდის“ გამომყენებელი.

21. ტ. ჯონსონი ბ. (1573—1677) — ინგლისელი კომედიოგრაფი, შექსპირის თანამედროვე. მისი საუკეთესო კომედიაა „ვოლპონე“ (1609).

ქართულ საბჭოთა სცენაზე „ვოლპონე“ დადგა ვასო ყუშიტაშვილმა ქუთაისში 1933—34 წ. სეზონში.

22. ნესტორ პილოსელი — მოხსენებული ჰყავს „ჰომიროსს, როგორც უძველესი ქალაქის პილოსის მეფე. ხანგრძლივი ცხოვრებით ნესტორს შეძენილი ჰქონდა დიდი გამოცდილება და სიბრძნე. განსაცდელის უამს ბერძენი გმირები მიმართავდნენ ნესტორს და შეუცვლელად ასრულებდნენ მის ბრძნულ რჩევას (А. Петискус, Олимп или греческая и римская мифология, СПб, М., 1873, стр. 357).

23. სოკრათი (469—399 ძვ. წ.) — ძველი საბერძნეთის ფილოსოფოსი — იდეალისტი, რომელიც ილაშქრებდა მატერიალიზმის წინააღმდეგ და რელიგიურ-ზნეობრივ მოძღვრების ქადაგებას ეწეოდა. ებრძოდა ათენის დემოკრატიას.

24. ვირგილიუსი (70-19 ძ. წ.) — რომაელი პოეტი. მისა ცნობილი პოემაა „ენეიდა“.

25. გამოქვეყნებულია ივ. მაჩაბლის წერილი კოტე მესხისადმი, საიდანაც ჩანს რომ კოტე მესხი მოიწვიეს ქუთაისიდან თბილისის სცენაზე ოტელოს როლის შესასრულებლად. 1888 წელს ივ. მაჩაბელი წერდა კ. მესხს: „კოტე ყიფიანი თამაშობს იაგოს და სხვებიც საკმაოდ შესაფერისნი არიან თავთავიანთი როლებისა. დეკორაციები და ტანისამოსი კარგად იცი, როგორ ადვილად მოხერხდება აქ, ეს ყველა ყველა, მაგრამ ცოტა რამ აკლიათ... ოტელო არა ჰყავთ. თამაშობენ პიესას 2 მარტს. ბევრი ლაპარაკი რაღა საჭიროა, შენ უნდა იკისრო აქაც ეს როლი“ (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, № 19).

27. ოლრიჯი აირა (დაიბადა 1807 და 1827 წლებს შუა, გარდაიც. 1867 წ.) სახელგანთქმული ზანგი ტრაგიკოსი. ამერიკისა და ინგლისში დევნილ მსახიობს დიდი მოწონება ჰქონდა რუსეთში დემოკრატიულ მაცურებელთა შორის. — ოლრიჯს ისე შეუყვარდა რუსეთი, რომ მას თავის მეორე სამშობლოდ სთვლიდა. ოლრიჯი გასტროლებზე ჩამოდიოდა რუსეთში 1858, 1859, 1861, 1862, 1864, 1865, 1866 წლებში. 1869 წელს, როდესაც ისევ რუსეთისკენ გამოემგზავრა ის გარდაიცვალა მაშინდელ რუსეთის საზღვრებში შემავალ ქალაქ ლოდში.

ილია ჭავჭავაძეს შეეძლო ენახა ოლრიჯი 1858, 1859, და 1861 წლებში. საეჭვოა რომ ოლრიჯი ენახა ივ. მაჩაბელს. ივ. მაჩაბელი პეტერბურგის უნივერსიტეტში შევიდა 1871 წელს. უკანასკნელად ოლრიჯი, რუსეთში, მას შეეძლო ენახა 1866 წელს. ამ დროს კი, ივ. მაჩაბელი იყო 12 წლისა და სწავლობდა თბილისის გიმნაზიაში.

ვალერიან გუნია ამ თავის წერილს წერდა 1934 წელს და ეტყობა შეცდომა დაუშვა. ვ. მაჩაბელს შეეძლო მოეგონებია ილიას შთაბეჭდილებანი აირას შესრულებისაგან; მეფე ლირის ერთობლივი თარგმნის დროს (1873 წ.) ილია ჭავჭავაძე ვანო მაჩაბელთან საუბრის დროს, ალბათ, არა ერთხელ მოიგონებდა ლირის საუკეთესო შემსრულებელ ზანგ მსახიობს.

17. მარიამ საფაროვი-აბაშიძე

გამოიცა ცალკე წიგნად თბილისი, საიუბილეო კომიტეტის გამოცემა, 1912 წ.

1. კატკოვი მ. ნ. (1818-1887) რეაქციონერი პუბლიცისტი, თავადაზნაურულ-მონარქიული რეაქციის ინტერესების ერთ-ერთი გამომხატველი XIX საუკუნის მეორე ნახევარში.

ჩაგრულ ეროვნულ უმცირესობათა მოძულე. რეაქციონერ კატკოვის გაზეთმა „მოსკოვსკი ვედომოსტმა“ გაილაშქრა ქართული თეატრის და მისი სპექტაკლის „სამშობლოს“ წინააღმდეგ. კატკოვის გაზეთი ცინიკურად ურჩევდა ქართველობას: „სამშობლოს“ წარმოდგენაზე დიდი ხარჯი მოუვიდათ ქართველებსაო და ქართული დროშები, რომ გოდფრუას ცირკს მიჰყიდონ ხარჯებს აინაზლაურებენო“. ილია ჭავჭავაძემ ამხილა რეაქციონერ კატკოვის გაზეთის გამოხდომა. (იხ. ილია ჭავჭავაძე, თხზ. 1942 წ. ტ. 2, გვ. 145).

რუსეთის პროგრესულმა დემოკრატიულმა საზოგადოებრივობამ გაილაშქრა რეაქციონერი კატკოვის შოვინიზმის წინააღმდეგ. დიდმარუსმა მხატვარმა ილია რეპინმა უარი თქვა კატკოვის პორტრეტის დახატვაზე. რუსულმა გაზეთებმა ამხილეს კატკოვი რუსი და ქართველი ხალხების ერთიანობის პოზიციიდან. გაზ. „გოლოსი“ წერდა: „საზღვარი არა აქვს სხვადასხვა ტომის ხალხთა წაქსევას... დღეს—ქართველებსა და სომხებს მივარდნენ. ძალიან კარგად გვესმის თურა საზიზღარი გრძნობა უნდა აღედგა თბილისის საზოგადოებაში „მოსკოვის უწყების“ საძაგელ ცილისწამებას: იქაურ ქართველებსა და სომხებზე... მხოლოდ იმიტომ რომ ისინი თავიანთ სამშობლო სცენას ხელს უმართავენ (1882 წ.).

გაზ. „ნოვოე ვრემია“ წერდა: „ყველამ იცის დამსახურება, რომელნიც ქართველებს რუსეთისა და ქრისტიანობის წინაშე მიუძღვის. იმათ სახალხო დროშებს, რაც უფრო დაძველდებიან ეს დროშები მით უფრო მომეტებული პატივისცემა ემატებათ. ეს დროშები ყოველთვის ხალხის სასახელო და ნაციონალური ღირსების ემბლემათ ჩაითვლებიან, რომელნიც ამ ქართველებმა ათასგვარ გაჭირვებაში და წვალებაში დაიცვეს და ამიტომაც გვგონია, რომ ვიღაც მასხარას სიტყვებზე სრულიად არ უნდა სწყრებოდეს ეს ჩინებული ხალხი“ (იხ. დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ლექციები ქართული თეატრის ისტორიიდან, თბილისი 1953 წ., გვ. 87-90).

2. ზაქარია — შაქრო ს ა ფ ა რ ო ვ ი თბილისის ქართული სცენის მსახიობი პატარა როლებზე.

3. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწეთა წრეში მარიამ საფაროვი-აბაშიძის აღზრდის შესახებ იხილე მისი „მოგონებანი“ (ეურ. „მნათობი“, 1947 წ., № № 4, 5).

4. ამ დროს თბილისში ეწყობა გლინკას საზეიმო საღამო. იმართება ცნობილი ქართველი პიანისტი ქალის დავიდოვას კონცერტები. საგასტროლოდ ჩამოდის პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის არტისტი სოკოლოვი.

ეს ის დრო იყო, როდესაც თბილისის საზოგადოებრივობამ გაილაშქრა იტალიელი ანტრეპრენიორების წინააღმდეგ, რომელნიც სრულიადაც არ ფიქრობდნენ სპექტაკლების მხატვრულ ღირსებაზე. თბილისის მაცურებლები აუმხედრდნენ იტალიურ ოპერას და:

დირექციისაგან მოითხოვდნენ იტალიელ ანტრეპრენიორების გაძევებას. (იხ. შ. კაშმაძე, „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“).

5. გ. თუმანიშვილის თარგმანის შესახებ იხ. ილია ჭავჭავაძის ფელეტონი „სხარტულა“, (თხზულებანი, ბ. ინგოროყვას რედაქციით, ტ. 2, გვ. 240—244).

მ. საფაროვი-აბაშიძის მიერ კლოდინას როლში გამოსვლის შესახებ იხ. მისივე „მოგონებანი“ („მნათობი“, 1947 წ., № 4, გვ. 117-119):

6. ილია ჭავჭავაძემ თავის 1879 წლის მიმოხილვაში მოიხსენია ახალგაზრდა მსახიობი ქალი მარიამ საფაროვი-აბაშიძე, როდესაც სხვა პიესათა შორის „ექვით ავადმყოფის“ შესრულებასაც შეეხო. ილია წერდა: „წარმომადგენელთა შორის ერთია, რომლისათვისაც ღმერთს მიუმაღლებია დიდი ნიჭი. მაგ ნიჭის პატრონი საფაროვის ქალია. ეგ ისეთი აქტრისაა, რომელიც ჩვენი სცენის თვალი იქნება, თვალი! ამ აზრისანი არიან ყველანი, ვისაც კი საფაროვის ქალი სცენაზედ უნახავს. ყოველ სიკეთესთან ერთად ის სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელს დროში, როცა ქართული აღარავის ახსოვს მეტად ძვირფასი რამ არის“ (ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ბ. ინგოროყვას და ალ. აბაშიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1927 წ., ტ. 6, გვ. 64).

7. მ ა რ ი ა მ სა ფ ა რ ო ვ ი - ა ბ ა შ ი ძ ე — პ ო ლ ი ნ ა („შემოსავლიანი ადგილი“). ალ. ოსტროვსკიმ 1883 წ. ქართულ სცენაზე ნახა „შემოსავლიანი ადგილი“ და თავის დღიურში ჩასწერა: „პირველად ითამაშეს შემოსავლიანი ადგილის მეორე მოქმედება. ფელისატ გერასიმეს ასულს (ნატო გაბუნია), პოლინას (მ. საფაროვი აბაშიძე) და იუსოვის (ვ. აბაშიძე) როლები ძალიან კარგად შეასრულეს“. (А. Островский, Дневника и письма, М.-Л., 1937 г. стр. 80). ოსტროვსკის მარიამ საფაროვი-აბაშიძისათვის შემდეგი სიტყვებით მიუძართავს: „Пока вы живы, моя Полина не умрет“. (ი. გრიშაშვილი, „ძველ თეატრში“, თბილისი, 1948 წ., გვ. 99).

8. „ს ა ძ ა გ ე ლ ი“, იხ. შენიშვნა 2-ე.

9. დ ა კ ე ტ ი ლ კ ა რ ე ბ თ ა ნ“, სცენა ერთ მოქმედებად. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1879 წ. („დროება“, 1879, № 207).

10. „ძალად ცოლის შერთვევინება“ — იხ. შენიშვნა 141.

11. „შური“ — იხ. შენიშვნა 12.

12. „ბნელ ოთახში“ — იხ. შენიშვნა 240.

13. „როგორც ჰქუხს ისე არა წვიმს“ — იხ. შენიშვნა 156.

14. „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“ — იხ. შენიშვნა 223.

15. „ქმრები გავაბათ მახეში“ — კომედია. 2 მოქმედებად მსახიობ ა. მეიფარიანისა. პირველად წარმოადგინეს გიორგი ერისთავის თეატრში 1851 წლის 2 დეკემბერს. დაბეჭდილია ცალკე წიგნად (თბილისი, 1853 წ.). განახლებულ პროფესიულ თეატრში წარმოადგინეს 1879 წლის 17 ოქტომბერს.

16. „რას ვეძებდი და რავპოვე“ — იხ. შენიშვნა 12.

17. „ცოლი თუ გინდა ეს არის“ — იხ. შენიშვნა 180.

18. „ძუნწი“ — კომედია 2 მოქმედებად გ. ერისთავისა, წარმოადგინეს პირველად გ. ერისთავის თეატრში 1851 წლის 18 იანვარს. დაბეჭდილია ცალკე წიგნად (თბილისი, 1853 წ.) 1879 წელს. განახლებული პროფესიული თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს ამავე წელს (გაზ. „დროება“, 1879 წ., № 254).

19. „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწილეს“ — იხ. შენიშვნა 173.

20. „ცელქები“ იხ. შენიშვნა 273.

21. „რაც გინახავს, ველარნახავ“ — იხ. შენიშვნა 176.

22. „კინტო“ — იხ. შენიშვნა 174.

23. „სკაპენის ცულლუტობა“ — თარგმანი აკაკი წერეთლისა. პირველად დაიბეჭდა ჟურ. „კრებულში“, 1873 წ., № 8.

24. „ბუტიობა“ — იხ. შენიშვნა 174.

25. „ოჯახის ასული“ — იხ. შენიშვნა 177.

26. „ბრაზიანი ამერიკელი“ — ვოდევილი 1 მოქმედებად ბურდინისა, თარგმანი ბახტაძისა. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1879 წ. („დროება“, 1879, № 216).

27. „ხათაბალა“ — იხ. შენიშვნა 181.

28. „პეპო“ — იხ. შენიშვნა 181.

29. „მეჯლისი იტალიელებთან“ და „რაინდი უშიშარი და გულმართალი“ — იხ. შენაშენა 171, 72.

30. „აღლუმი“ — კომედია 4 მოქმედებად, გადმოკეთებული რუსულიდან, წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1891 წ., 10 ნოემბერს.

31. „ადვოკატთან“ ვოდვეილი ერთ მოქმედებად, ვ. გუნიასი. წარმოადგინეს თბილისის სცენაზე 1889 წლის 19 დეკემბერს.

32. სავინა მ. გ. (1894-1914)—პეტერბურგის ალექსანდრიული თეატრის წამყვანი მსახიობი. 80-იან წლების რეაქციის დროს სავინა ძირითადი შემსრულებელი იყო ბურჟუაზიულ-ობივანტელური რეპერტუარის (კრილოვას, ნევეენის, შპაინსკის და სხვათა პიესების).

მაგრამ ეს ნიჭიერი მსახიობი ქალი, რუსული კლასიკური დრამატურგიის მეოხებით, დაკავშირებული იყო რუსულ სინამდვილესთან, ხალხის ინტერესებსა და მისწრაფებასთან. სავინამ შესანიშნავი სახეები შექმნა ტურგენევის, გოგოლის, ტოლსტოის, ოსტროვსკის და ჩეხოვის პიესებში.

სავინა გაორებული იყო, როგორც პიროვნება და როგორც შემოქმედი. ერთი მხრივ, — ის გამოხატავდა არისტოკრატიული მაცურებლის გემოვნებას და ჰქმნიდა ბუღუარებისა და სალონების განებიჯრებული ქალის სცენურ სახეებს, მეორე მხრივ, — რუსულ კლასიკურ რეპერტუარში ის ჰქმნიდა უბრალო ქალების მაღალ მხატვრულ სახეებს. პოლიტიკურად კონსერვატიული და თავისი წრის ცრუმორწმუნეობით შეზღუდული ის ამავე დროს იყო საზოგადოებრივი მოღვაწე ქალი, რომელმაც დააფუძნა რუსეთის თეატრალური საზოგადოება.

სავინა ყოველნაირად იცავდა რუსული თეატრის მოწინავე როლს, მის უპირატესობას და პირველობას მსოფლიო თეატრალური კულტურის სარბიელზე. ის წერდა: „დასავლეთ ევროპის თეატრი ჯერ კიდევ მხოლოდ ესწრაფვის იმას, რასაც ჩვენ უკვე დიდი ხანია მივალწიეთ რაც არის ჩვენი მხატვრული რეალიზმი“. 1899 წელს სავინამ, რუს მსახიობთა დაით გასტროლები მოაწყო საზღვარგარეთ. მას დიდი წარმატება ჰქონდა.

33. ერმოლოვა მარია ნიკოლოზის ასული

(1853—1928)— უდიდესი რუსი ტრაგიკოსი მსახიობი. ერმოლოვა თავის შემოქმედებით გამოხატავდა თავის დროის განმანათლებლურ ფუნქციას. მისი ქალები დიდი ნებისყოფის, მებრძოლი, გმირული ბუნების ქალები იყვნენ. ისინი იბრძოდნენ თავისუფლებისათვის ქალის ადამიანური ღირსებისათვის, წრფელი და სპეტაკი სიყვარულისა და რწმენისათვის, სამშობლოსათვის („ცხვრის წყარო“, „სევილიის ვარსკლავი“, „მარიამ სტიუარტი“, „ურთელ აკოსტა“, „ორლეანელი ქალწული“).

ერმოლოვამ ღირსშესანიშნავი სახეები შექმნა ოსტროვსკის პიესებში კატერინა — („ქეჟა-ქუხილი“), ნეგინა — („ნიჰიერნი და თაყვანისმცემელი“), კრუჩინინა — („უდანაშაულოდ დამნაშავენი“).

ერმოლოვა პირველი იყო რუს მსახიობთა შორის, რომელსაც საბჭოთა მთავრობამ მიანიჭა სახალხო არტისტის სახელწოდება.

ერმოლოვამ ალ. სუმბათაშვილის „ღალატში“ ბრწყინვალედ შეასრულა ზეინაბის როლი.

34. კომისარჟევსკაია ვ. ფ. (1864—1910) — დრამატული როლების შემსრულებელი მაღალნიჰიერი რუსი მსახიობი, გამოქსახველი დემოკრატიული ტენდენციებისა, რაც დამახასიათებელი იყო რევოლუციური აღმავლობის პერიოდისათვის. მისი საუკეთესო როლები იყო: ნინა ზარეჩნაია (ჩეხოვის „მეთოვლია“), ნეგინა (ოსტროვსკის „ნიჰიერნი და თაყვანისმცემელი“), ლარისა (ოსტროვსკის „უშნიტოვ“). კომისარჟევსკაია ნიუანსების გამომსახველი ოსტატობით და ფსიქოლოგიური სიღრმით განასახიერებდა თავის როლებს. რეჟისორის დროინდელ მის შემოქმედებაში თავი იჩინა რეალისტური განსახიერების კრიზისმა.

35. მუნე-სიული ე. (1841 — 1916) — XIX საუკუნის დასასრულის ფრანგი ტრაგიკოსი მსახიობი. მუნე-სიულიმ აღადგინა წამლერებითი დეკლამაციის კლასიციტური მანერა. შექსპირის სახეების გააზრებაში მან შეიტანა რეალისტური მოტივები. გამოირჩეოდა როლის პლასტიკური დახვეწით. მისი შესრულება აღსავსე იყო ფერწერილობითი ეფექტებით.

36. კოკლენი უფროსი (1841-1909)— ცნობილი ფრანგი კომედიური მსახიობი. სახელი გაითქვა მსახურთა როლების შესრუ-

·ლებით კლასიკურ კომედიებში. დიდი მსახიობის სახელი მოიხვეჭა ფიგაროს როლის შესრულებით. სირანო დე ბერჟერაკის როლი — მისი საუკეთესო ქმნილებათაგანია. კოკლენი ავტორია წიგნისა „მსახიობის ხელოვნება“ (1886 წ.).

18. ფიქრნი და შენიშვნანი

ვალერიან გუნიას 1885 წლიდან უწარმოებია დღიური, რომელსაც უწოდებს „ფიქრნი და შენიშვნანი“. ხელნაწერის რვეულები დაცულია ვალერიან გუნიას ოჯახში. ამ დღიურებიდან ჩვენ ამოვკრიფეთ ის ადგილები, რომელთაც საზოგადოებრივი ინტერესი აქვთ და შეეხებიან ქართული თეატრის მდგომარეობას.

1. გაზეთი „დროება“ გამოდიოდა 1866-1885 წლებში. საპოლიტიკო და სალიტერატურო გაზეთი, რომელსაც რედაქტორობდნენ: გიორგი წერეთელი (1866-1869), ს. მესხი (1869-1873), კ. ლორთქიფანიძე (1873-1874), ს. მესხი (1874-1880), ილია ჭავჭავაძე და ს. მესხი (1880-1881), ს. მესხი (1882), ივანე მაჩაბელი (1883-1885). მეფის მთავრობამ დახურა. უკანასკნელი ნომერი გამოვიდა 1885 წლის 14 სექტემბერს (№ 198).

2. ლ. ი-ვ ს — ლუკა ისარლოვი — რეაქციონერი ჟურნალისტი. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის უმცროსი ცენზორი და მდივანი 1881-1888 წლებში. სასტიკად ავიწროებდა ქართულ პრესას.

3. ლესინგი, იხ. შენიშვნა 1103.

4. სანსონი — ცნობილი ფრანგი მსახიობი ფრანგული კომედიისა, დეკლამაციის მასწავლებელი. მოამზადა რაშელი (1821-1858) და სხვ. კოკლენი წერს, რომ სანსონს ისეთი უნარი ჰქონდა ფრაზის გამოკვეთისა, რომ მისი ფრაზა გამოხატავდა ადამიანის ხასიათს არანაკლებ ენგრის მიერ დახატული პორტრეტისაო.

5. ა. გალტონი (1882-1911) — ინგლისელი მოგზაური და ანტროპოლოგი.

6. ვალიკო — ია — ვალერიან გუნიას ფსევდონიმი გაზ. „ივერიაში“.

7. „თეატრი“ — გამოდიოდა 1885-1890 წლებში. საყოველ-კვირაო სალიტერატურო და სამხატვრო გაზეთი, რომელსაც რედაქტორობდნენ: ვასო აბაშიძე (1885-1886), ვალ. გუნია (1886) ალექსანდრე ნებიერიძე (1887 წლის № 8-9-დან-1890).

8. „ჰამლეტი“ მალე გათავდება — უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, ივ. მაჩაბელის თარგმანი გამოსცა ეურნალ „თეატრის“ რედაქციამ 1886 წ.

9. ნებიერიძე — იხ. შენიშვნა 126.

10. დრამატული კომიტეტი — იხ. შენიშვნა 110.

11. თუმანიშვილი ვასილ (1857-1912) ეურნალისტი, გაზეთ „Новое обозрение“-ს რედაქტორი.

12. ფედოტოვა გლიკერია ნიკოლოზის ასული (1846-1925) — გამოჩენილი რუსი მსახიობი მოსკოვის მცირე თეატრისა. მისი შემოქმედება დაკავშირებული იყო გასული საუკუნის სამოციან წლების საზოგადოებრივი მოძრაობის აღმავლობასთან. ფედოტოვამ სცენაზე განასახიერა სულით ძლიერი, მტკიცე ხასიათის მქონე ქალთა რეალისტური სახეები (კატარინა-ოსტროვსკის „ჰეკა-ქუხილში“, კატარინა შექსპირის „ჭირვეულის მორჯულებაში“, ბეატრიჩე — „აურზაური არაფრის გამო“) საბჭოთა მთავრობამ ფედოტოვას მიანიჭა დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება.

ვ. გუნიას ჩანაწერი ეხება მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობთა ჯგუფის გასტროლებს თბილისში 1888 წელს. გ. ფედოტოვა გასტროლებზე თბილისში იყო აგრეთვე 1883 წელს. 1888 წლის გასტროლებზე, ფედოტოვამ „დიდი წარმატებით შეასრულა კატარინას (ოსტროვსკის „ჰეკა ქუხილში“), არკაზანოვას (ა. სუმბათაშვილის „არკაზანოვებში“) როლები (იხ. Г. Бухникашвили, Московский Малый театр в Грузии“, Тбилиси, 1949 г.).

13. სუმბათაშვილი იუჟინი ალექსანდრე (1857—1927) — გამოჩენილი მსახიობი მოსკოვის მცირე თეატრისა, დრამატურგი, სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსი.

ახლო ურთიერთობაში იყო ქართული თეატრის მოღვაწეებთან, მონაწილეობდა ქართულ საზოგადოებრივ საქმიანობაში და ხელს უწყობდა ქართული და რუსული მწერლობისა და თეატრების ურთიერთდაკავშირის განმტკიცებას. ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინმა მონაწილეობა მიიღო კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „მზის დაბნელება“ (1923 წლის 2 იანვარს).

ა. სუმბათაშვილი-იუჟინი ათეული წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა მოსკოვის მცირე თეატრს და თავგამოდებით იცავდა

რუსული თეატრის რეალისტურ ტრადიციებს. ა. სუმბათაშვილი იუჟინი იყო რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის, მცირე, ალექსანდრიული და სამხატვრო თეატრების საპატიო წევრი.

საბჭოთა მთავრობამ 1922 წელს ა. სუმბათაშვილ-იუჟინს მიაწოდა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება. ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი აქტიურად მონაწილეობდა საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშენებლობაში.

14. რ ი ბ ა კ ვ ი კონსტანტინე ნიკოლოზის ძე (1756-1916), გამოჩენილი რუსი მსახიობი, ცნობილი რუსი ტრაგიკოსი ნ. ხ. რიბაკოვის შვილი. პროვინციის სცენაზე 10 წლის მუშაობის შემდეგ, 1881 წელს მიღებულ იქნა მცირე თეატრის დასში. ფედოტოვას ხელმძღვანელობით, ის მალე დაწინაურდა და პირველხარისხიან მსახიობად გაიზარდა. მისი საუკეთესო როლები იყო ნესჩასტლიევი (ოსტროვსკის „ტყეში“) და გოროდნიჩი (გოგოლის „რევიზორში“).

1888 წლის გასტროლებზე თბილისში კ. რიბაკოვი ასრულებდა ბორისის (ოსტროვსკის „ჭექა-ჭუხილში“), ნეზნამოვის (ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დამნაშავენი“), და არკაზანოვის (ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „არკაზანოვები“) როლებს (იხ. ბუხნიკაშვილის „Московский Малый театр в Грузии“).

15. პ რ ა ვ დ ი ნ ი ო ს ი ჰ ანდრიას-ძე (1847-1921) გამოჩენილი რუსი მსახიობი. 1868 წლიდან პროფესიული მსახიობი თბილისის რუსული თეატრისა. 1878 წელს მიღებულ იქნა მოსკოვის მცირე თეატრის დასში, სადაც მალე დაწინაურდა. შესანიშნავი სახეები შექმნა ოსტროვსკის პიესებში. პრავდინი ცნობილი თეატრალური პედაგოგი იყო, რომელმაც აღზარდა ე. ლეშკოვსკაია, ნ. იაკოვლევი და სხვ. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ მცირე თეატრის დირექციის წევრი იყო.

1888 წლის გასტროლებზე თბილისში ო. პრავდინმა შეასრულა ტიხონის (ოსტროვსკის „ჭექა-ჭუხილში“), შმაგას (ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დამნაშავენი“), ფურინის (ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „არკაზანოვები“) როლები.

16. ფორკატი ვ. ლ. — ანტრეპრენიორი.

17. ალ. სუმბათაშვილის „არკაზანოვები“-ს წარმოდგენა პოიწონა გაზ. „დროების“ რეცენზენტმაც (№ 144).

ეს პიესა ქართულად გადმოაკეთა კოტე მესხმა სახელწოდებით „ადიკო კაჯაიანი“, რომელიც წარმოადგინეს თბილისში 1898 წლის 22 იანვარს. (გ. ბუხნიკაშვილი, აღ. სუმბათაშვილი-იუჟინი, თბილისი, 1948 წ.).

18. ა. სუვორინის და ვ. ბურენინის „მედეა“ მცირე თეატრის მსახიობთა ჯგუფმა წარმოადგინა თბილისში 1888 წლის 10 ივლისს.

19. ნ. პოტიოხინის დრამა „ლატაკნი სულით“ მცირე თეატრის მსახიობთა ჯგუფმა წარმოადგინა თბილისში, თ. პრავედინის საბენეფისოდ, 1888 წლის 13 ივლისს.

20. პ. ნევეჟინის დრამა „მეორე სიჭაბუკე“ წარმოადგინა მცირე თეატრის მსახიობთა ჯგუფმა 1888 წლის 12 ივლისს აღ. სუმბათაშვილი-იუჟინის საბენეფისოდ.

21. „სახალხო კალენდარი“ 1889 წლისა ვალერიან გუნიას მიერ შედგენილი გამოვიდა 1888 წელს.

22. იხ. შენიშვნა 1₀₁.

23. იხ. შენიშვნა 1₆₁.

24. „ყვარყვარე ათაბაგი“—იხ. შენიშვნა 2₁₂.

25. ილია ჭავჭავაძის „ხუთშაბათების“ შესახებ იხ. ექვთიმე ათაყიშვილის მოგონებანი ქართველ მწერლებზე, „ლიტერატურის მატრიანე“, წიგნი 6, ნაკვეთი პირველი, თბილისი, 1952 წ. გვ. 6.

26. ფ უ რ ც ე ლ ა ძ ე ანტონ—იხ. შენიშვნა 1₈₄

27. დ ო ნ დ უ კ ო ვ ი-კ ა რ ს ა კ ო ვ ი მთავარმართებელი. „სამშობლოს“ დადგმა დიდი ხნით იყო აკრძალული ქართულ სცენაზე. მხოლოდ 1891 წელს მოხერხდა მთავარმართებელ შერმეტევისაგან ნებართვის მიღება „სამშობლოს“ დასადგმელად (იხ. ი. მეუნარ-გია ქართველი მწერლები, თბილისი, 1944 წ. II, გვ. 137; ს. გერსამია, დავით ერისთავი და მისი პიესა „სამშობლო“, დ. ერისთავი, „სამშობლო“, თბილისი, 1947 წ., გვ. XV).

28. 1879 წელს განახლებული პროფესიული თეატრის 10 წლისთავის აღსანიშნავ საზეიმო საღამოზე წარმოდგენილი გრიბოედოვის კომედიის („ვაი ჭკუისაგან“) შესახებ გაზ. „ივერია“ წერდა:

„პირველი მოქმედება „ვაი ჭკუისაგან“ ბ-ნ აბაშიძისა და ქ-ნ საფაროვის დღესასწაული იყო — სწორედ ამათ თამაშობის

ჯადოს ბევრი რამ დააკლო გუნიამ, რომელიც სრულიად აზრი-
ყო შესაფერი ჩაცვის როლისათვის“ („ივერია“ 1889 წ.,
№ 199).

29. ვალერიან გუნიას მხედველობაში აქვს ანგარიში 1879 წელს
განახლებული თეატრის 10 წლისთავის საზეიმო წარმოდგენისა,
რომელიც აქვე მოგვყავს:

„სიხარულითა და თანაგრძნობით მიეგება გუშინწინ ჩვენი
საზოგადოება ქართულის თეატრის ათის წლის იუბილეს. ჯერ
საღამოს რვა საათი არც-კი იყო, რომ თეატრის დარბაზი აივსო
ხალხით, აიხადა ფარდა და სცენაზე გამოჩნდა განგებ ამაღლე-
ბულ ალაგას ყვავილებით მწვანითა და დაფნის გვირგვინებით.
მორთული სურათები სამის ჩვენის დრამატურგისა: გიორგი
ერისთავისა, რაფიელ ერისთავისა და ა. წერეთლისა... მარცხენა
კუთხეში მდგარს კათედრას მიუახლოვდა ბ-ნი მ. ლულაძე, აიღო
ხელში რალაც წიგნი და დაიწყო კითხვა დაუსრულებელის ის-
ტორიისა, ვითომ ჩვენი თეატრის ისტორიააო. ამბობენ, რომ
ეგ წიგნი თეატრის იუბილესათვის იქმნა განსაკუთრებით და-
ბეჭდილი და შეიცავს ჩვენი თეატრის შესახებ ყოველგვარ-
დაწვრილებულს ამბავსა და გარემოებასაო. ჩვენ არ ვიცით,
რაოდენად ღირსეულად არის დაწერილი ეს წიგნი, მაგრამ ის-
კი, რაც ბ-ნმა ან. ლულაძემ იკითხა იმ საღამოს თითქმის მთე-
ლის ნახევარ საათის განმავლობაში და იკითხა მეტის-მეტად
უგემურად, სწორედ უადგილო რამ იყო, მეტად უზნო, უწესო
და უმართებულო ქართულით დაწერილი. ბ-ნმა ლულაძემ დაიწ-
ყო ქართულის თეატრის ისტორიის კითხვა, მოჰყვა მეთვრამეტე
საუკუნეიდან... და ნეტა რა საჭირო იყო, რომ იუბილეს ცე-
რემონის მოთავეებმა ეს უგემური წიგნი ამოირჩიეს წასაკით-
ხავად? ან რას ჰფიქრობდა თვითონ ბ-ნი ლულაძე, განათლებუ-
ლი და ნასწავლი ახალგაზრდა, როცა ეს ახინეია მისცეს.
საკმაოდ წაიკითხეო! როგორ არ უთხრა მეთაურებს, რომ იმ
სადღესასწაულო წუთს სრულიად უადგილო, სასაცილო და
სამარცხენო იქმნებოდა იმ ნაწარმოების კითხვა, რომელიც
იმან წაგვიკითხა...

ჩვენი საზოგადოების საყვარელმა არტისტმა, ნიქიერმა კომიკმა.

აბაშიძემ კვლავ დაიწყო ზემოხსენებულის საიუბილეო წიგნის კითხვა, ამ ხანად „თეატრის მნიშვნელობაზედ“. კომიკი რეზონიორობდა და გვასწავლიდა რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს და მერე ისიც რით? თავის ხელოვნების თამაშობით კი არა, უნიკოდ დაწერილ წერილის დიაკვნური კითხვით („ივერია“, 1889 წ., № 199).

30. ნ ა ნ ე ი შ ვ ი ლ ი ალექსანდრე (1857-1904) ცნობილი ჟურნალისტი. ჯერ ხალხოსანი, შემდეგ ლიბერალი, პროგრესიულ თავადაზნაურობის იდეების გამომსახველი. თანამშრომლობდა ხალხოსნურ ჟურნალ „იმედში“ (1881—1883). 1884 წელს მეფის მთავრობამ დააპატიმრა და გადაასახლა. გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ (1887 წ.) თანამშრომლობდა ილია ჭავჭავაძის გაზეთ „ივერიაში“.

31. „ა ლ ლ უ მ ი“, ვ. გუნიამ შეასრულა თავისი განზრახვა და გადმოაკეთა რასოხინის პიესა „აღლუმი“, რომელიც თბილისის ქართულ სცენაზე დაიდგა 1891 წლის 10 ნოემბერს. ვ. გუნიას „აღლუმი“ დიდხანს შერჩა რეპერტუარს.

32. „ი ა კ ო ბ ი ნ ე ლ ე ბ ი“—ისტორიული დრამა ფ. კოპესი. პეტრე მოსაშვილმა თარგმნა თუ არა არ ჩანს. გ. ბუხნიკაშვილის ცნობით ეს პიესა უთარგმნიათ შემდეგში პეტრე ყოფიანსა და გრ. ყიფშიძეს. ამ თარგმანით დაიდგა თბილისში 1895 წლის 15 ოქტომბერს.

33. „თ ა მ ა რ ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი“—იხ. 188.

34. დ ი მ ი ტ რ ი ბ ა ქ რ ა ძ ე (1827-1890) — ცნობილი ისტორიკოსი, არქეოლოგი და პუბლიცისტი. თანამშრომლობდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში

35. დ ი ა ს ა მ ი ძ ე ნ ი კ ო (1845—1897) — შეძლებული მემამულე, ნიკო დიასამიძის სახლში იმართებოდა „ლიტერატურული ორშაბათები“. გორში ს. მგალობლიშვილთან და ა. თუთაევთან ერთად ააშენა თეატრის შენობა (როტონდა).

36. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი . ი ო ს ე ბ რ ო მ ა ნ ო ზ ი ს - ძ ე , მხატვარ ალექსანდრე მრეველიშვილის ძმა, საზოგადო მოღვაწე და ბელეტრისტი. მოთხრობებს ბეჭდავდა ი. რევიშვილის ფსევდონიმით. იოსებ მრეველიშვილის ერთ-ერთი დამსახურებაა რომ მან, ან. ლუ-

ლაქსთან ერთად, საძირკველი ჩაუდგა ქართული საპეცნიერო ტერ-
მინოლოგიის შემუშავებას (იხ. გაზ. „დროება“, 1882 წ. №225, 258,
261). იოსებ მრევლიშვილი თანამშრომლობდა ვ. აბაშიძის მიერ
დაარსებულ ჟურნალ „თეატრში“, რომლის ფურცლებზედაც იბე-
ჭდებოდა მისი მოთხრობა „მურია დაითხოვეს“ (ჟურ. „თეატრი“,
1885, №3). ი. მრევლიშვილი ავტორია ცნობილი საბავშვო მოთხრო-
ბისა „კაკანათი“. ი. მრევლიშვილმა, 90-იან წლების დასასრულს,
თავი მოიკლა.

37. **ლორთქიფანიძე** კირილე (1839—1918)—ეროვნულ
განმათავისუფლებელ მოძრაობაში ილია ჭავჭავაძისა და ა. წერეთ-
ლის თანამოღვაწე. რედაქტორობდა გაზ. „დროებას“ 1873—1874
წლებში. მისი არქივი დაცულია ქუთაისის მუზეუმში.

38. **ალიაქოთი** — „ალიაქოთი კეთილშობილ ოჯახში“, იხ.
შენიშვნა 1₆₆

39. **ბაგრატი IV**—იხ. შენიშვნა 1₆₈.

40. **ბიძიასთან გამოხუმრება** — იხ. შენიშვნა 1₇₃.

41. **ორი თბოლი** — იხ. შენიშვნა 1₆₆.

42. **როსი ერნესტო**—იხ. შენიშვნა 16₁₈.

43. ვ. გუნიას 1890 წლის მაისში საგასტროლოდ გაჰყვა დასა-
ვლეთ საქართველოში ქართველ მსახიობთა დასს.

44. უკრაინული თეატრის სპექტაკლებს საქართველოში პირვე-
ლად გაეცნენ XIX საუკუნის 40-იან წლებში. საქართველოში ეწყო-
ბოდა გასტროლები უკრაინული დასისა კრაპივნიცის მეთაურობით
XIX საუკ. მეორე ნახევარში. (იხ. გ. საფაროვი-აბაშიძე, მოგონება-
ნი, ჟურნ. „მნათობი“, 1947 წ., № 5, გვ. 141). ქართულ და უკრაი-
ნულ თეატრებს შორის ძმური ურთიერთკავშირი არსებობდა.

45. **კროპივნიცკი მარკო** ლუკას-ძე (1840—1910) უკრაი-
ნელი დრამატურგი, ხალხოსანი—დემოკრატი, უკრაინული რევო-
ლუციამდელი პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი.
70-იან წლებიდან კროპივნიცკი მუშაობდა როგორც მსახიობი-პრო-
ფესიონალი. ავტორია 37 პიესისა. ზოგიერთი მისი პიესა იდგმება.
საბჭოთა თეატრების სცენაზე, უკრაინაში.

უკრაინული დასი კვლავ ეწვია საქართველოს 1890 წელს
ქართული პრესა ფართოდ გამოეხმაურა მოძმე ხალხის თეატრის
;გასტროლებს. გაზ. „ივერიის“ რეცენზენტი წერდა:

„შარშან, როდესაც ჩვენს ქალაქში მოღვაწეობდა მალოროსების დასი ბ-ნ სტარიცკის გამგებლობით, მკითხველს ვუამბეთ საზოგადოთ მალოროსების დასის აღორძინების ისტორია, დასის ავლა-დიდება და თავგადასავალი („ივერია“ 1889 წ. № 157). აქამდის იღწვოდა ორი დასი, ერთს მეთაურობდა მალოროსების გამოჩენილი მწერალი და არტისტი ბ-ნი კროპივნიცკი. მეორეს განაგებდა ბ-ნი სტარიცკი ეხლა როგორც სჩანს, მესამეც გაჩენილა კროპივნიცკის დასს მოშორებია თვალი და სულის ჩამდგმელი დასისა ქ-ნი ზანკოვეცისა. მოშორებია აგრეთვე საარშიყო როლების აღმასრულებელი ბ-ნი სადოვსკი და ძმა მისი საკსაგანოვი, რომელიც ნიჭით და თამაშის ხასიათით დიდად ჰგავდა ბ-ნ კროპივნიცკის. ოდესმე ერთის და მის სამად გაყოფას და დაწიწკნას, რასაკვირველია ცუდი შედეგით მოჰყვა. ვეღარც ერთი სანატრელის სისრულით ვეღარ თამაშობს პიესებს. ეს ცხადად დაეტყო გუშინდელს წარმოდგენას. თამაშობდნენ „Светлана на гончаривци“ (ნიშნობა გონჩარის უბანში). მეტის მეტად ხელოვნურად შეასრულეს როლები დასის ძველმა მოღვაწეებმა ბ-ნმა კროპივნიცკიმ და ზატირკევიჩმა.

მაინც და მაინც მაყურებლები მეტად ნასიამოვნები დარჩნენ, განსაკუთრებით მშვენიერის, დარდი-მანდულის ცეკვით. ხალხს ისე მოეწონა ცეკვა, რომ გაამეორებინეს. თეატრი სავსე იყო და ბევრჯელაც გამოიწვიეს ბ-ნი კროპივნიცკი („ივერია“, 1890, № 201).

უკრაინული დასის ყოველ წარმოდგენას გაზ. „ივერია“ ეხმაურებოდა. ბუნებრივია, რომ რეცენზენტების ყურადღებას კროპივნიცკი იპყრობდა; აქვე მოგვყავს ზოგიერთი ადგილები რეცენზიებიდან:

— „ორშაბათს მალოროსიულმა დასმა ბანკის თეატრში წარმოადგინა ოთხმოქმედებიანი დრამა ბ-ნ მ. კროპივნიცკისა „ობობა“...

ბ-ნმა კროპივნიცკიმ დიდის ხელოვნებით შეასრულა ბოჩოვის როლი. ეს მისი უმთავრესი როლია. („ივერია“, 1890, № 205).

— „ხუთშაბათს 27 სექტემბერს, მალოროსიულმა დასმა წარმოადგინა მეტად სასაცილო პიესა, ხუთ მოქმედებიანი კომედია ბ-ნ კვიტკა-ასნოვიანენკოსი „შელმენკო-დენშიჩიკი“. ნიჟიერმა არტისტმა კროპივნიცკიმ ისე ცოცხლად შეასრულა შელმენკოს როლი, რომ ყოველს მის სიტყვაზე, მის ოსტატობაზე საზოგადოება სიცილით კუჭ-კუჭებდა და მეტის სიამოვნებისაგან თავ-დაუქერლად ხარხარებდა“ (ა. მკ-ლი, „ივერია“, 1890, № 207).

— „ორშაბათს მალოროსიულმა დასმა ბ-ნ კროპივნიცკის ბენეფისში წარმოადგინა ახალი პიესა, ოთხ-მოქმედებიანი კომედია სახელად „ჩ მ ი რ ი“ (მალოროსიულად ЧИРИ, რუსულად ЧУМАХИ) თხზულება მობენეფისისავე... წარმოდგენამ ჩვეულებისამებრ მშვენივრად ჩაიარა. მობენეფისეს ქართველმა არტისტებმა მიაართვეს გვირგვინი შესაფერის ზედ წარწერით“ ა. ფრონელი, „ივერია“, 1890, № 215).

— „წარსულ ხუთშაბათს ბ. ზარნიცკაიას ბენეფისში კროპივნიცკის მალოროსიულმა დასმა წარმოადგინა ოთხმოქმედებიანი დრამატული სცენები შაბოლსკისა.

დრამამ ჩვეულებრივ მშვენივრად ჩაიარა. წარმოდგენის შემდეგ ქართველმა არტისტებმა დასის უმთავრეს წარმომადგენლებს იქვე თეატრის ფოიეში ვახშამი გაუმართეს. ვახშამს დაესწრო, ქართველს არტისტებს გარდა, ოციოდე ქართველი კაცი. ჩვენებურმა გულ-უხვობამა და სიმხიარულემ აქაც თავი იჩინა. მალოროსები ალტაცებაში მოვიდნენ დუდუკით, ლეკურიტა და მრავალჟამიერის სიმღერით. რამდენიმე ქართველმა შესაფერი სიტყვა უთხრა დასის უმთავრეს წარმომადგენელს ბ-ნ კროპივნიცკის“ (ა. ფრონელი, „ივერია“, 1890, № 224).

46. გ უ რ ი ე ლ ი მ ა მ ი ა (1836-1891)—პოეტი, მამია გურიელი იყო შესანიშნავი მკითხველი. მამია გურიელმა, მხატვრული კითხვის სხვა ოსტატებთან ერთად გარკვეული გავლენა მოახდინა ქართული სასცენო მართლმეტყველების შემუშავებაზე. მამია გურიელის მხატვრული კითხვა ვრცლად აქვს გარჩეული იონა მეუნარგიას (იხ. მისი „ქართველი მწერლები“, ს. ცაიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1944 წ., ტ. 2, გვ. 97—100).

47. ბარათაშვილის სურათი — ეს ცნობა საინტერესოა; ბარათაშვილის პორტრეტის შესახებ იხ. პ. ინგოროყვას ნარკვევებში (ქურ. „მნათობი“, 1938 წ., №10, გვ. 122—124. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თბილისი, 1939 წ., გვ. V—VI).

48. გურიელი ჯამბაკურ (ჯაბა) — მამია გურიელის ძმა.

19. ვალერიან გუნიას პიესები

ხელნაწერი დაწერილია ვ. გუნიას მიერ. ინახება ვ. გუნიას ოჯახში.

ვალერიან გუნიას მიერ შესრულებული როლები

I. ქართულ პიესებში

1. ამირინდო—გ. ერისთავის „დავა“
2. ვზიატკინი—გ. ერისთავის „დავა“
3. ანდუყაფარი—გ. ერისთავის „გაყრა“
4. ყვარყვარე ათაბაგი—გ. ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგი“
5. პოლკოვნიკი—ზ. ანტონოვის „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“
6. რუსი მოხელე—ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება“
7. მებატონე—ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“
8. პოსრედნიკი—ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“
9. ლუარსაბ თათქარიძე—ი. ჭავჭავაძის მოთხრობიდან ვ. გუნიას მიერ გადმოკეთებული „ლუარსაბ თათქარიძე“
10. კიაზო—ი. ჭავჭავაძის „ქართულის დედა“
11. გელა—ა. წერეთლის „პატარა კახი“
12. პატარა კახი—ა. წერეთლის „პატარა კახი“
13. გურიელი—ა. წერეთლის „თამარ-ცბიერი“
14. კოტე ფანტიაშვილი—ავ. ცაგარლის „ხანუმა“
15. კონსტანტინე—ალ. ყაზბეგის „წამება ქეთევან დედოფალისა“
16. არსენა—ალ. ყაზბეგის „არსენა“
17. შაჰ-აბასი—დ. ერისთავის „სამშობლო“
18. სვიმონ ლიონიძე—დ. ერისთავის „სამშობლო“
19. გიორგი ერისთავი—პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“

20. ვორონცოვი—პ. უმიკაშვილის „სამზადისი“
21. როდამიშვილი—დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“
22. ონისიმე—დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“
23. მენაბდიშვილი—ტრ. რამიშვილის „მეზობლები“
24. აშირბაჯიანი—ტრ. რამიშვილის „ეჭიმი აშირბაჯიანი“
25. თავადი—ე. ნინოშვილის მოთხრობიდან პ. ირეთელის მიერ.
გადმოკეთებული „ქრისტიანი“
26. შიო—შ. არაგვისპირელის „შიო თავადი“
27. გენერალი—ვ. შალიკაშვილის „უპრეტენზიო კომედია“
28. ქმარი—ვ. შალიკაშვილის „უნიადგონი“
29. მეეზოვე—ვ. შალიკაშვილის „გადაჭრილი მუხა“
30. არჩილი—ნ. შიუკაშვილის „მეგობრობა“
31. გენერალი—ნ. შიუკაშვილის „სულელი“
32. ? —ნ. შიუკაშვილის „ნაგავი“
33. თომა—ნ. შიუკაშვილის „სიმახინჯე“
34. თავადი—ნ. შიუკაშვილის „მთის ზღაპარი“
35. ოთარ-ბეგი—ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“
36. სოლეიმანი—ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“
37. მეფე—კ. მესხის „ლანგ-თემური“
38. ბაგრატი—კ. მესხის „ბაგრატი მეოთხე“
39. ლიპარიტი ორბელიანი—კ. მესხის „რუსთაველი“
40. ელიზბარი—კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“
41. ლევან—ვ. ყიფიანის „სამეგრელოს მთავარი ლევან“
42. მოსამართლე—კ. მესხის „მელანიას ოინები“
43. ქაიხოსრო—ი. ზურაბიშვილის „შემთხვევა“
44. გიგა—ს. გლახაშვილის „ცხოვრება“
45. ? —ი. ლაზარიშვილის „მტარვალი“
46. ? —ი. ლაზარიშვილის „მტარვალი“
47. მურად ფაშა—პ. ყიფიანის „მურად ფაშა“
48. ზარუბანიძე—ვ. გუნიას „ადვოკატთან“
49. ნიკო—ვ. გუნიას „ადვოკატთან“
50. ნიკო—ვ. გუნიას „ჩატეხილი ხიდი“
51. ეჭიმი—ვ. გუნიას „სიძე-სიმამრი“
52. მიშო—ვ. გუნიას „ნაოხარზე“
53. კაკო—ვ. გუნიას „ყაჩაღი კაკო ბლაქიაშვილი“

- 54. გაიოზი—ვ. გუნიას „და-ძმა“
- 55. ოტია—ვ. გუნიას „და-ძმა“
- 56. ზალი—ვ. გუნიას „რაც არ მერგება, არ შემერგება“
- 57. ოთარი—ვ. გუნიას „ვაის გავეყარე, უის შევეყარე“
- 58. ვაჩნაძე—ა. სუმბათაშვილის პიესიდან ვ. გუნიას მიერ გადმოკეთებული „ციხის საიდუმლო“
- 59. გენერალი—ვ. გუნიას „აღლუმი“
- 60. ვახტანგი—ა. ოსტროვსკის და სოლოვიოვის „ბელუგინის ქორწინებიდან“ ვ. გუნიას მიერ გადმოკეთებული „ძალა აღმართს ხნავს“
- 61. ლევან—ვ. გუნიას „ორი გმირი“ (გადმოკ.)
- 62. მამა—ვ. გუნიას „ღარღვეული კერა“ (გადმოკ.)
- 63. ზალიკო—ვ. გუნიას „მოლაღატე“ (გადმოკ.)
- 64. ლიტერატორი—ვ. გუნიას და თ. სახოკიას „აირია მონასტერი“ (გადმოკ.)
- 65. ქმარი—ვ. გუნიას „ზოგი ქირი მარგებელია“ (გადმოკ.)
- 66. ქმარი—ვ. გუნიას „მონადირე“ (გადმოკ.)
- 67. გენერალი—ვ. აბაშიძის „ეხლანდელი სიყვარული“ (გადმოკ.)

II. რუსულ პიესებში

- 68. სკოლოზები—ა. გრიბოედოვის „ვაი ქკუისაგან“
- 69. რეპიტოლოვი—ა. გრიბოედოვის „ვაი ქკუისაგან“
- 70. ოსიპი—ნ. გოგოლის „რევიზორი“
- 71. პოლიციელი—ნ. გოგოლის „რევიზორი“
- 72. ნიკიტა—ლ. ტოლსტოის „წყვდიადის მეუფება“
- 73. ვიშინსკი—ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“
- 74. ლინიაევი—ა. ოსტროვსკის „მგლები და ცხვრები“
- 75. დუდუკინი—ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულოდ დასჯილნი“
- 76. მალიუტა—ა. ოსტროვსკის „ვასილისა მელენტიევა“
- 77. გენერალი—ა. ოსტროვსკის და ნ. სოლოვიოვის „ბედნიერი დღე“
- 78. ფეოდორი—ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“
- 79. ძია ვანო—ა. ჩეხოვის „ძია ვანო“
- 80. სმირნოვი—ა. ჩეხოვის „დათვი“
- 81. ლუკა—მ. გორკის „ფსკერზე“
- 82. მედვედევი—მ. გორკის „ფსკერზე“

33. ბერსენიევი—ბ. ლავრენევის „რღვევა“
34. ონუფრი—ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“
35. სერგეი ხმარინი—კოსოროტოვის „გაზაფხულის ნიაღვარი“
36. პანერმანი—ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „წინამძღოლნი“
37. ვოლინცევი—ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ბორკილი“
38. ქმარი—ვ. კრილოვის პიესიდან ნასიძის მიერ გადმოკ. „ცხოვრების მეჯლისზე“
39. ბოჩაროვი—დიაჩენკოს „მსხვერპლი მსხვერპლისათვის“
90. შვილი—ნევეეინის „მეორედ გაყმაწვილება“
91. ქმარი—ნევეეინის „მეორედ გაყმაწვილება“
92. ბიძა—ნევეეინის „მეორედ გაყმაწვილება“
93. გენერალი—კულიკოვის „ალიაქოთი კეთილშობილ ოჯახში“
94. გროსმანი—იუშკევიჩის „მეფე“
95. მეეტლე—ვ. პროტოპოპოვის „ცხოვრების გარეშე“
96. ბალაგინი—კარეევის „უბედური ნაბიჯი“
97. შამა—კარეევის „ცხოვრების გმირი“
98. უცნობი—ბარბინის „ორი დარაჯი“
99. ქმარი—დობჟინსკის „სტუმარი“
100. თაგულოვი—ტროფიმოვის „მშვენიერი ელენეს მძიებელნი“
101. რაბინი—დიმოვის „ისმინე ისრაილ“
102. ? —სამარინის „იუდას მემკვიდრე“
103. გიორგი—ფროლოვის „ცხოვრების თანამგზავრი“
104. გუსარი—ტარნოვსკის „რომ იცოდეს გულის დარდები“
105. ფონ ეშენბახი—ტარნოვსკის „ლანდი“
106. მეფე კრეონი—სუვორინის და ბურენინის „მედვა“
107. პეტრონიუსი —სობელშიკოვ -სამარინის გადმოკეთებული პ. სენეკევიჩის რომანიდან „ვიდრე, ხვალ უფალო?“
108. ექიმი—ჩირიკოვის „ებრაელები“
109. გეზიკ—გორდინის „სატანა“

III. დასავლეთ-ევროპის დრამატურგთა პიესებში

110. ოიდიპოსი—სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“
111. კრეონი—სოფოკლეს „ანტიგონე“
112. ბრაზანციო—შექსპირის „ოტელო“
113. ოტელო—შექსპირის „ოტელო“
114. ბრუტოსი—შექსპირის „იულიოს კეისარი“

115. მეფე ლირი—შექსპირის „მეფე ლირი“
116. მესაფლავე—შექსპირის „ჰამლეტი“
117. ? —მოლიერის „ძალად ცოლის შერთვევინება“
118. მოსამართლე—ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“
119. კარლოსი—შილერის „ყაჩაღები“
120. ფრანცი—შილერის „ყაჩაღები“
121. ფილიპე II—შილერის „დონ კარლოსი“
122. ჯალათი—შილერის „მარიამ სტუარტი“
123. გასტონი—ჰიუგოს „რუი ბლანზი“
124. ბენ-აკიბა—გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“
125. შტოკმანი—იბსენის „ექიმი შტოკმანი“
126. ოსვალდი—იბსენის „მოჩვენებანი“
127. ბერნდი—ჰაუპტმანის „როზა ბერნდ“
128. ექიმი—ჰაუპტმანის „მზის ამოსვლამდე“
129. ვილი—ჰაუპტმანის „ავადმყოფი ხალსი“
130. ოპიმი—მონტის „კაიუს გრაჯი“
131. ლუკა—ლანგმანის „ახალი ძალა“
132. ლასალი—სემბენელის „ფერდინანდ ლასალი“
133. კრამერი—ზუდერმანის „სოლომის წარღვნა“
134. მასწავლებელი—ზუდერმანის „მოკუნქული ბედნიერება“
135. ერმაკი—ზუდერმანის „პათიოსნება“
136. ოლოფრენი—ჯიაკომეტის „ივლითი“
137. კორადო—ჯიაკომეტის „დამნაშავეის ოჯახი“
138. ლეფეერი—სარდუს და მოროს „მადამ სან-ჟენი“
139. ჰერკოგი—სკრიბის „ესპანელი აზნაური“
140. დერბლე—ონეს „მუშაკი და ნებიერი“
141. ქმარი—მელიაკის და ჰალევის „ცქრიალა“
142. კინი—ა. დიუმას „ედმუნდ კინი“
143. მამა—ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“
144. მამა—ა. დიუმას „დენიზა“
145. ? —კომოლეტის „მონასტრის ზღუდეთა შორის“
146. ვაჰარი—ჰოფმანსტალის „ზობეიდას ქორწილი“
147. გენერალი—ბაიარის და ვარერბურხის „პარიზელი ბიკი“
148. დიუპონი—დენერის „პარიზის ლატაკინი“
149. მამა—დენერის „გაძარცული ფოსტა“

150. მარშალი—დენერის და კორმონის „ორი ობოლი“
151. ჟაკი—დენერის და კორმონის „ორი ობოლი“
152. ? —დენერის და კორმონის „ორი ობოლი“
153. მულე—დე-კურსელის „ორი ჯიბგირი“
154. მოსამართლე—კანო-ი-მაზასის „უბედური“
155. ექიმი—ბრიეს „ავი სენი“
156. მემკვიდრე—ფილიპის „კაცობრიობის კეთილმყოფელი“
157. ნერონი—ბარეტის „ახალი მოძღვრება“
158. ფერგონი—ერვიეს „ბრჭყალები“
159. ოპიმი—პაროდის „დამარცხებული რომი“
160. ევგენი—ვეინბერგის „მზეს მოკლებულნი“
161. რეგსვენი—ფელიეს „დალილა“
162. ლეერი—ფოსის „დამნაშავეა“
163. დირექტორი—შვაიერის „ნიშანი ყოფაქცევაში“
164. მინისტრი—მეიერ-ფერსტერის „მემკვ. დრე პრინცი“
165. ავგუსტი—ვალდენბრუხის „ქოჩრიანი ტოროლა“
166. ახალგაზრდა (რიშელიეს ნათესავეი)—ბულვერის „ქარდინალი რიშელი“

შენი შენა : ვ. გუნიას მიერ შესრულებული როლების სია აღმოჩნდა მსახიობის არქივში, რომელიც მის ოჯახშია დაცული. ეს სია სათაურით „შესრულებული როლები“, მოთავსებულია მსახიობის დღიურში—1905 წლის „ფიქრებისა და შენიშვნების“ რვეულში. ჩამოწერილია თვით ვ. გუნიას ხელწერით, ხუთ გვერდზე, ორ სვეტად. ეს სია ცოტაოდნად შეეავსეთ პერიოდული გამოცემებიდან მოპოვებული ცნობებით, დავალაგეთ და დავახსტეთ ვ. ბუნნიკაშვილის იმ სარეპერტუარო ცნობარის მიხედვით, რომელიც რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტის თეატრის ისტორიის კაბინეტშია.

ვ. გუნიას ნაწერები, როგორც ეს თვით ავტორს აქვს აღნიშნული „ქართული თეატრის“ 1889 წლის გამოცემაში, კორექტორული შეცდომებით იბეჭდებოდა. კორექტორულ შეცდომების გასწოებასთან ერთად, ზოგიერთი სიტყვა ახალი მართლწერით და ბოლო ნაწილებში დადგენილი ქართული ტერმინით შეცვალეთ, მაგრამ ავტორის სტილი კი ხელშეუხებლად დავტოვეთ. „ქართულ თეატრში“ გამოჩენილი ერთი ადგილი, რაც პარველ გამოცემაში ბოლო გვერდზეა მოთავსებული, თავის ადგილზე გადავიტანეთ.

რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი წერილი: დ. ჯანელიძე—ვალერიან გუნია (1862—1938)	V—XL.
ვალერიან გუნიას ქართული თეატრი (1879—1889), რეცენზიები და შენიშვნანი	1—194
კარი პირველი. 1. ქართული თეატრი (1879—1889) ქართული მუდმივი სცენა (3—16).—რა ესაქიროება ქართულ თეატრს (16—28).—ქართველი დრამატურგები (28—51).—ქართველი არტისტები (51—71).—დრამატული ხელოვნება (71—81).—სასცენო ხელოვნება (81—90).—თეატრის მნიშვნელობა (90—95).	3— 95.
კარი მეორე. რეცენზიები	96—118i
2. ქართული თეატრი ორი წლის განმავლობაში (96—103).—3. ქართული თეატრი (103—104).—4. ქართული თეატრი (104—106).—5. ქართული თეატრი (106—107).—6. სომხური თეატრი (107—108).—7. ორიოდ სიტყვა „ივერიის“ რეცენზენტის მიმართ (108—111).—8. ქართული თეატრი (111—112).—9. რუსული თეატრი (113).—10. ქართული თეატრი (113—116).—11. ქართული თეატრი (116—117).—12. რუსული თეატრი (117—118).	
კარი მესამე. ნარკვევები	119—172i
13. დიქცია (121—140).—14. მიმიკა (140—147).—15. გრიმი, ტანსაცმელი და სამკაულობა (147—155).—16. ვანო მაჩაბელი ქართულ თეატრში (155—164).—17. მარიამ საფაროვი -აბაშიძისა (164—172).	
კარი მეოთხე. ფიქრნი და შენიშვნანი. ვ. გუნიას პიესების სია	173—194.
18. ფიქრნი და შენიშვნანი (175—187).—19. ვ. გუნიას პიესები (188—194).	
შენიშვნები 197—275.
ვ. გუნიას მიერ შესრულებული როლები 275—280i

**საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობა
„ხელოვნებას“ შიენი გამომცემული წიგნები (1947—1958 წ.)**

1947 წელი

1. კ. მარჯანიშვილი „მემუარები“
2. ს. გერსამია „ქუთაისის თეატრი“
3. გ. ბუხნიკაშვილი „კ. მარჯანიშვილი“ (ბიოგრაფია)

1948 წელი

4. ი. გრიშაშვილი „ძველ თეატრში“
5. შ. კაშმაძე „სანდრო ინაშვილი“ (მონოგრაფია)
6. ერ. ქარელიშვილი „ალ. ოსტროვსკი“ (ბიოგრაფიული ნარკვევი)
7. კ. მარჯანიშვილი „საიუბილეო კრებული“
8. ი. ზურაბიშვილი „ოთხი პორტრეტი“
9. გ. ბუხნიკაშვილი „ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინი“
10. „ქართული საბჭოთა თეატრი ოქტომბრის რევოლუციის XXX
წლისთავზე“ (საქ. თეატრალური საზოგადოების პლენუმის
მასალები)

პიესები

11. ვაჟა-ფშაველა „მოკეეთილი“
12. შალვა დადიანი „გუშინდელნი“
13. დავით კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერება“
14. „დარისპანის გასაჭირი“
15. „ „ „უბედურება“
16. გ. ერისთავი „ძუნწი“
17. ნ. ნაკაშიძე „ვინ არის დამნაშავე“
18. ალ. ყაჭბეგი „არსენა“
19. გ. შარვაშიძე „გიორგი მესამე“

1949 წელი

20. შ. კაშმაძე „ზაქარია ფალიაშვილი“ (ბიოგრაფიული ნარკვევი)
21. მ. მრევლიშვილი „ქართული სასცენო მეტყველებების ფონეტიკური საფუძვლები“
22. შ. აფხაიძე „აკაკი ხორავა“ (მონოგრაფია)
23. ნ. გოცირიძე „მოგონებანი“
24. მ. ქორელი „ფილიმონ ქორიძე“ (ბიოგრაფიული ნარკვევი)
25. ს. გერსამია „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი“
26. ი. ზურაბიშვილი „ხალხის შემოქმედი გენია“
27. აღ. ბურთიკაშვილი „ნატო გაბუნია“ (მონოგრაფია)
28. ტრ. რუხაძე „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“
29. კ. გოგოძე „ნატო ვაჩნაძე“ (მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფია).
30. შ. კვასხვაძე „მოსე თოიძე“ (მონოგრაფია)
31. უ. ჩხეიძე „კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი“
32. ვ. შილაკაძე „ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის“

1950 წელი

33. კ. სტანისლავსკი „თეატრალური ხელოვნება“
34. შ. კაშმაძე „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, ნაწილი I
35. დ. აღექსიძე „მსახიობის აღზრდის საკითხები“
36. მ. დუდუჩავა „ახალი ქართული ხელოვნება“
37. გ. ბუხნიკაშვილი „გაბრიელ სუნდუკიანი“
38. კ. გოგოძე „ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“
39. დ. არაყიშვილი „რაკული ხალხური სიმღერები“
40. დ. არაყიშვილი „სევანური ხალხური სიმღერები“
41. პ. ხუჭუა „მელიტონ ბალანჩივაძე“ (მონოგრაფია)
42. ნ. ჩხეიძე „მოგონებანი“

1951 წელი

43. აღ. ბურთიკაშვილი „სცენის ოსტატები“ (პორტრეტები)
44. ვ. ურუშაძე „მოგონებანი“
45. ვ. აბაშიძე „სტატიები და წერილები სასცენო ხელოვნების შესახებ“

1952 წელი

46. ალ. ჭაყელი „45 წელი სასოფლო სცენაზე“
47. ვ. ჭაფარიძე „აკვარელით ფერწერა“
48. ვ. ვიშნევსკი „დაუვიწყარი 1919 წელი“ (თარგმანი
მ. ჭაფარიძისა)
49. პ. კაკაბაძე პიესები („ყვარყვარე თუთაბერი“, „კოლმეურნის
ქორწინება“)
50. ან. თევზაძე „უშანგი ჩხეიძე“ (მონოგრაფია)
51. ალ. ბურთიკაშვილი „შალვა დადიანი“ (მონოგრაფია)
52. ო. ფირალიშვილი „ბობნევის მოხატულობა“
53. შ. კვასხვაძე „ვახტანგ VI სტამბის წიგნი“
54. ნ. გვარამაძე „თეატრალური მემუარები“, II ნაწილი
55. ბ. გორდეზიანი „ქართული საბჭოთა გრაფიკა“

1953 წელი

56. ნ. შიუკაშვილი პიესები („მზე შინა და მზე გარეთა“, „სიმა-
ხინჯე“, „როსტევეან“)
57. პ. ზაქარაია „ბოლნისეები და წულრულაშენი“
58. ი. მამალაძე „პერსპექტივა მხატვრებისათვის“
59. ვ. დარასელი „კიკვიძე“ (პიესა)
60. ვ. გუნია „სტატიები და წერილები სასცენო ხელოვნების
შესახებ“

უახლოეს ხანში გამოსვლა

61. მ. დუდუჩავა „ი. ნიკოლაძე“ (მონოგრაფია)
62. ა. ცანავა „ქართველი მესტერეები“
63. კ. მესხი „სტატიები და წერილები სასცენო ხელოვნების
შესახებ“
64. ი. ვაკელი „რვალი“ (პიესა)
65. კ. გოგოძე „კოტე მარჯანიშვილი“ (კინორეჟისორი)
66. ნ. გურაბანიძე „გიორგი შავგულიძე“
67. თ. ჯანელიძე „ალექსანდრე ჟორჟოლიანი“
68. ვ. კარსანიძე „ბედნიერი შეხვედრა“ (კინოსცენარი)
69. რ. სისორდია „შალვა ლამბაშიძე“

ВАЛЕРИАН ГУНИЯ
СТАТЬИ И ПИСЬМА

(на грузинском языке)

Издательство „Хеловნება“
Тбилиси 1953

ფასი 13 მან.

რედაქტორი ლ. ჯანელიძე
ტექრედაქტორი თ. მამფორია
კორექტორი თ. ხვინციძე

გადაეცა წარმოებას 31/I-53 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27/VIII-53 წ.,
ანაწყოების ზომა 6×9, ქალაქის ზომა 60×84, ნაბეჭდ ფორმ. რაოდ. 20,5.

უე01188.

ტირაჟი 5000.

შეკვეთა № 312.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს პოლიგრაფიკული ცენტრის, გამომცემლობებისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სამმართველოს სტამბა № 2,
თბილისი, ფურცელადის ქ. № 5.