

მსახიობი ქალები მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის სათავეებთან

მაია კიკნაძე

საკვანძო სიტყვები: ამპლუა, სასცენო ხელოვნება, მაკო საფაროვა, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნატო გაბუნია, ნუცა ჩხეიძე

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლები რთული სოციალურ-პოლიტიკური ნიშან-თვისებებით ხასიათდება. რუსეთის ცარიტული პოლიტიკა, ქართული ენის დევნა, მოსახლეობის მასობრივ გაუნათლებლობა თეატრის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ბრძიდდა.

ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ივანე მაჩაბლის, გიორგი თუმანიშვილის, ნიკო ავალიშვილისა და სხვა მოღვაწეთა ასპარეზზე გამოჩენამ დიდად შეუწყო ხელი ქვეყანაში საგანმანათლებლო და კულტურული პროცესების წარმართვას, თეატრის შექმნის პრაქტიკულ განხორციელებას. როდესაც მუდმივმოქმედი თეატრი იქმნებოდა, მსახიობებს რთულ პირობებში უხდებოდათ მუშაობა. არ ჰქონდათ სარეპეტიციო ადგილი, ბიბლიოთეკა, გარდერობი. როგორც მაკო საფაროვა იგონებდა, მაშინდელი საზოგადოება მსახიობებს ოჯახებში არ ღებულობდა, რადგან მათთან საქმიანი დამოკიდებულება სამარცხვინო ამბად მიაჩნდათ. განსაკუთრებით არ მოსწონდათ ქალის სცენაზე გამოსვლა. მე-19 საუკუნეში, მკაცრი ეთიკური ნორმების ქვეყანაში, ქალის ფუნქცია მხოლოდ ოჯახური საქმიანობით განისაზღვრებოდა. მწვავედ იდგა ქალებში განათლების მიღების საკითხიც. მწერალი და დრამატურგი ბარბარე ჯორჯაძე, თავის წერილში „ორიოდე სიტყვა ყმაწვილ კაცების საყურადღებოდ“ საზოგადოებაში ქალის მდგომარეობაზე ღიად საუბრობდა: ქალს სიყრმიდანვე ჩასძახოდნენ „შენ რადგან შემოქმედს ქალად დაუბადებინარ, შენი წესი ეს უნდა იყოს: ხმაგაკმენდილი ჩუმად იყო, არავის შეჰხედო, არსად წახვიდე, ყურები დაიხშე, თვალები დახუჭე და იჯექ... სწავლა... რა შენი საქმეაო. თვითონ მამაკაცმა კი შეისხა ამპარტავნობის და ზვაო-

ბის ფრთები და სთქვა: მე რადგან კაცი ვარ, გავსწევ გავქუსლავ ცის კიდემდის, ჩემი დამაბრკოლებელი არა არის - რა, ვიმჭერმეტყველებ, ვისწავლი, ყოველგვარი თავისუფლება და ქვეყნის მფლობელობა ხელთ მიპყრიაო“¹. ქალთა განათლებას საზოგადოებამ მაშინ მიაქცია ყურადღება, როდესაც 60-იანელთა თაობამ ქალთა უფლებებზე დაიწყო მსჯელობა (ამ კუთხით ცნობილია ილიას, ნიკო ნიკოლაძის, სერგეი მესხის წერილები).

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ქალთა გააქტიურება თვალშისაცემი ხდება. სამწერლო საქმიანობაში ერთვებიან: ეკატერინე გაბაშვილი, ბარბარე ჯორჯაძე, ანასტასია თუმანიშვილი, დომენიკა ერისთავი და სხვები. 1850-იანი წლებიდან მოყოლებული, თეატრალურ ასპარეზზე გამოდის მსახიობ ქალთა ახალი თაობა: ეფრო კლდიაშვილი, მარიამ ყიფიანი, ნატო გაბუნია, ბაბო კორინთელი, მაკო საფაროვა, ეფემია მესხი, ნუცა ჩხეიძე და სხვები. მსახიობთა და მწერალ ქალთა მოღვაწეობა, რომელიც იყო შედეგი ერთიანი კულტურულ-ეკოლოგიური პროცესებისა, ხელს უწყობდა საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას, ხალხში ცნობიერების ამაღლებას. აქვე ყურადღება უნდა მიექცეს პროფესიის სპეციფიკასაც, მწერლობისგან განსხვავებით, ქალის მსახიობობა მიუღებელ საქმიანობად ითვლებოდა. გასული საუკუნის 80-იანებშიც კი ახალგაზრდა ქალები ოჯახისგან მალულად ირჩევდნენ მსახიობის პროფესიას.

როდესაც მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი იქმნებოდა, საზოგადოების ნაწილი თეატრს სკეპტიკურად უყურებდა, ზოგი მას არასერიოზულ ხელოვნებად მიიჩნევდა. მსახიობ კაცს მასხარად, მსახიობ

¹ ჯორჯაძე, რჩეული, 1988, გვ.140.

ქალს კი ზნედაცემულ ქალად თვლიდა. როგორ? ქართველი ქალი „ტრიატრში“ გამოვიდეს და საქვეყნოდ! ვილაც უცნობ ყმაწვილს ელაზღანდაროს და ესიყვარულოს! თურმე ხელზეც ჰკოცნიან, როგორც საკუთარ დანიშნულებსაო! ეს რა საქციელია ვის ეკადრებაო?!“² ამ დროისთვის მსახიობ ქალებს ფსიქოლოგიური გამძლეობაც უნდა ჰქონოდათ, რადგან მძიმე შეფასებების მოსმენა უწევდათ: უნამუსო, ზნედაცემული, ოჯახის შემარცხვენილი. წლების შემდეგ, მაკო საფაროვა იკონებდა: „...ჩვენი საზოგადოების ქალები სცენას გაურბოდნენ. ფიქრობდნენ ის ქალი ვინც სცენაზე ფეხს შედგამს ან გარყვნილია ან დიდი სურვილი აქვს გაირყვას. ქალის სცენაზე გამოსვლა ოჯახის სირცხვილად მიაჩნდათ და აბა ვის ჰქონდა სურვილი შერცხვენილი ოჯახის პატრონი ყოფილიყო“.³ ამ მხრივ, თავად მაკოს ოჯახმაც დიდი განსაცდელი გადაიტანა. როდესაც ის პირველად სცენაზე გამოვიდა (მაშინ 18 წლის იყო), ბებიამისმა წერილი მისწერა მამამისს, რომელშიც ამცნობდა ოჯახის შერცხვენის ამბავს. ვინაიდან სცენაზე გამოსულ ქალს გათხოვება გაუჭირდებოდა, მაკოს ნათესავებმა ნება მისცეს იმ პირობით გამოსულიყო სცენაზე, თუ იმ დროისთვის გათხოვდებოდა. ნატო გაბუნიას ოჯახმაც ძნელად მიიღო ნატოს არჩევანი. როდესაც ის მუდმივ დასში ჩაირიცხა, მამამისი დიდი ხანი ხმას არ სცემდა და მხოლოდ მაშინ შეურიგდა, როცა ავქსენტი ცაგარელზე დაიწერა ჯვარი.

საზოგადოებრივი აზრის ტყვეობაში მყოფი ქალები, ყოველთვის ვერ ბედავდნენ, სასცენო ხელოვნება პროფესიად გაეხადათ, ამიტომ ხშირად კაცები თამაშობდნენ ქალების როლებს, იყო ასევე ქალთა მოსყიდვების ფაქტებიც (ეს პრაქტიკა დასის შედგენის შემდეგაც გაგრძელდა). აკაკი წერეთელს თავადაც მიუღია მონაწილეობა ამგვარ გარეგნებაში, როდესაც მის პიესას „ძველსა და ახალს შუა“ ამზადებდნენ, სცენაზე გამომსვლელი ქართველი ქალი რომ ვერ იპოვეს, სომხის ქალი ნინო ნაზაროვისა დაითანხმეს და გარკვეული საფასური 100 მანეთი (იმ დროისთვის საკმაოდ სოლიდური თანხა) გადაუხადეს.⁴ აკაკი იყო მომსწრეც და მოთავეც იმერეთში ქალთა სცენაზე გა-

მოსვლის პირველი ნაბიჯებისა. ის დადებითად აფასებდა ეფრო კლდიაშვილის გამოსვლას, რომელიც გამორჩეული ყოფილა იმ პერიოდის სცენისმოყვარეთა ქალთა შორის, თავისი ბუნებრივი თამაშით, როგორც „დრამულ, ისე კომიკურ“ როლებში. პატრიარქალურ საზოგადოებაში არსებული სტერეოტიპული დამოკიდებულების მიუხედავად, ზოგიერთი ქალი მაინც ახერხებდა სცენაზე გამოსვლას. განსაკუთრებით ეს ეხებოდა ნატო გაბუნიასა და მაკო საფაროვას, რომლებიც მუდმივი დასის შექმნის სათავეებთან იყვნენ და ოჯახური წინააღმდეგობის მიუხედავად, საკუთარი არჩევანის გაკეთება მოახერხეს. ილიას, აკაკის, სერგეი მესხის, დავით ერისთავის წაქეზებითა და ხელშეწყობით ეზიარნენ ისინი ქართულ სცენას. როდესაც აკაკიმ მაკო საფაროვას თეატრში გამოსვლა შესთავაზა, ბებიამისმა მკაცრი ტონით უთხრა: „კნიაზო აკაკი არ გეკადრებათ, რაკი ობოლია ასეთ გაუბედურებას უპირებთ“, ამ სიტყვებზე აკაკიმ უპასუხა: „ - რას ბრძანებთ, ბედნიერება იქნება, საზოგადო საქმეს სამსახურს გაუწევს, ჩვენი ხალხის გამოღვიძლებას ხელს შეუწყობს...“.⁵

1860-იან წლებში, როდესაც მუდმივმოქმედმა დასმა წარმოდგენების გამართვა დაიწყო, მსახიობი ქალის მიმართ, ნელ-ნელა შეიცვალა შეხედულება, თუმცა პროფესიის მიმართ, გარკვეულ წრეებში მაინც დარჩა სკეპტიკური დამოკიდებულება. იმ პერიოდის რეცენზიებში, სპექტაკლების განხილვის დროს გამოთქმული კრიტიკული მოსაზრებები, რა თქმა უნდა, ქალებსაც ეხებოდათ, მაგრამ მხოლოდ პროფესიული ნიშნით. მათ არავინ საყვედურობდა სცენაზე გამოსვლას, პირიქით, ისინი დაფასებული ადამიანები იყვნენ, ხალხის სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდნენ. მსახიობი ქალები საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწეოდნენ, მონაწილეობას იღებდნენ საქველმოქმედო კონცერტებსა და სპექტაკლებში, მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ უბრალო ხალხთან.

შალვა დადიანი წერდა: „1890-იან წლებამდე ქართული თეატრი ცოცხლობდა და სულდგმულობდა მხოლოდ თითოეულ ბუმბერაზ არტისტთა ოსტატობით...“. და, მართლაც, ძნელია წარმოიდგინო

2 წერეთელი, საიუბილეო, 1940, გვ. 335.

3 საფაროვა, მოგონება, 2009, გვ. 48.

4 წერეთელი, თეატრის, 1955, გვ. 146.

5 საფაროვა, მოგონება, 2009, გვ. 34.

ქართული თეატრის ისტორია მაკო საფაროვას, ნატო გაბუნიას, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, ეფემია მესხის, ნუცა ჩხეიძის მოღვაწეობის გარეშე. თითოეულ მათგანს საკუთარი ამბულა გააჩნდა, სტილი, რეპერტუარი, საინტერესო როლები, რომლებიც მე-19 საუკუნის 60-80-იანი წლების სასცენო ხელოვნების მრავალფეროვნებას ქმნიდნენ. ამ პერიოდში განვითარდა პროფესიული აქტიორული ხელოვნება, გამოიკვეთა მსახიობის ინდივიდუალური ხელწერა, დაიხვეწა ოსტატობა, სამსახიობო შესრულების ხერხი, ტექნიკა, რომელიც დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. ეს ცვალებადობა, დაკავშირებული სასცენო ხელოვნების განვითარებასთან, უნდა განვიხილოთ იმ პერიოდის სათეატრო პროცესების კონტექსტში. იმ დროს როლის შეფასებისას, მსახიობის შესრულებაში ძირითად კრიტერიუმად მიიჩნეოდა ბუნებრივი თამაში, ცხოვრებისეული სიმართლის სცენური გამოხატვა, „მართალი, უტყუარი უმეტ-ნაკლებო გამოსახულება ადამიანის ბუნებისა“ – ანუ „სახიერად თამაში“ (ვ. გუნიას), რაც ხელს უწყობდა, ქართულ თეატრში სასცენო რეალიზმის დამკვიდრებას.

პროფესიული დასის შექმნისას ნატო გაბუნია და მაკო საფაროვა პირველები ჩაეწერნენ მუდმივ დასში. მათი ოსტატობა ძირითადად ვოდევილურ და კომედიურ პიესებში ჩამოყალიბდა, რაც მაშინდელ ქართულ სცენაზე წამყვანი ჟანრი იყო. ნატომ და მაკომ მძიმე ცხოვრება გაიარეს, ბევრი გაჭირვება გადაიტანეს, შემოქმედებითი მარცხიც განიცადეს. მაკო საფაროვა ახალგაზრდა დაყრუვდა და იძულებით ჩამოშორდა სცენას. ტრაგიკული იყო ნატო გაბუნიას შემოქმედებითი ცხოვრების უკანასკნელი წლებიც. „ბევრი რამ კარგი და თანაც მწარე გამოვილია სცენაზე“ – წერდა სიცოცხლის ბოლოს. მთელი ცხოვრება ქართულ თეატრს ემსახურა და ბოლოს თეატრის გარეთ დატოვეს. 30 წლის განმავლობაში 300-ზე მეტი როლი ითამაშა, მათ შორის გამორჩეული იყო ხანუმა, რომელიც ლეგენდასავით შემორჩა ქართული თეატრის ისტორიას და რეალისტური სამსახიობო შემოქმედების მწვერვალად იქცა.

კომედია „ხანუმა“ ავქსენტი ცაგარელმა მეუღლის, ნატო გაბუნიას საბენეფისოდ დაწერა (1882). მაშინ ნატო 23 წლის იყო. სპექტაკლის წარმატებას,

მსახიობის ფეიერვერკულ არტისტიზმთან ერთად, სოციალური მდგომარეობაც განაპირობებდა. იმ მძიმე სოციალურ-ეკონომიური ძვრების ეპოქაში, სადაც მკვეთრად იყო წარმოჩენილი ფეოდალური და ბურჟუაზიული წყობის დაპირისპირება, ადვილი გასაგები ხდება ავქსენტი ცაგარელის, გიორგი ერისთავისა და ზურაბ ანტონოვის პერსონაჟთა ქცევები და მოტივები, ბუნება და ხასიათი. ნატოს კომედიური როლების გარდა, დრამატულ როლებშიც უწევდა თამაში. კომედიურ როლში ნატოს გამოსვლას მიჩვეული მაყურებელი მისგან ყოველთვის გაცინებას მოელოდა. იმ პერიოდის ქართულ თეატრში ამბულას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. როდესაც მუდმივმოქმედი თეატრი შეიქმნა (1879), მხოლოდ 4 ქალი ჩაირიცხა დასში. დრამატული საზოგადოების პირობაში განისაზღვრა მსახიობთა ამბულა: ნატო გაბუნია-კომიკური ბებერი; პირველი კომიკური და ვოდევილური აქტრისა მაკო საფაროვა; მეორე ხარისხის აქტრისა ბაბო კორინთელი; პირველი დრამატული აქტრისა მარიამ ყიფიანი,⁶ თუმცა მსახიობებს ხშირად თავისი ამბულისათვის შეუფერებელი როლების თამაშიც უწევდათ, ვინაიდან დასი მცირერიცხოვანი იყო. კომედიური როლების დიდოსტატმა, დრამატულ რეპერტუარშიც მოახერხა რამდენიმე წარმატებული სახის შექმნა. ფრანგულ მელოდრამაში „ორი ობოლი“, მან შექმნა ეჩვენებინა პარიზელი მაწანწალა გალოთებული ქალის – მადამ ფროშარის სახე, რომელსაც ისე რეალისტურად თამაშობდა, რომ მაყურებელს თეატრალური ილუზიის განცდას უკარგავდა და მას პერსონაჟთან აიგივებდა, ამიტომ იყო, როდესაც ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ნატომ – ფროშარმა უპატრონო ლუიზას ხელი უხეშად რომ წაავლო, მაყურებელმა დარბაზიდან დაუყვირა: „ხელი გაუშვი მაგ საცოდავს შე საზიზღარო ბებერო“.

ლუიზას როლში ნატოს პარტნიორობას უწევდა სახასიათო როლების შემსრულებელი მაკო საფაროვა. თავისი გარეგნობის წყალობით მან კეკლუცი ქალების (ენჟენიუ კომიკ და გრანდ კოკეტ) არაერთი სახე შესთავაზა მაყურებელს. ლუიზას თამაშის დროს, სიბრძავის საჩვენებლად, მაკოს თვალები ამობრუნებული ჰქონდა, მის უმოძრაო სახეზე კი ტანჯვა აისახებოდა, რაც მაყურებელში სიბრალულის გრძნობას

6 კიკნაძე, საქართველოს, 1981. გვ. 55.

აღძრავდა. როდესაც ლუიზა-მაკო ბანდიტებისგან თავის დახსნას ცდილობდა, მანსარდიდან დაქანებული კიბეებს ფეხით ფრთხილად სინჯავდა, ამ ეპიზოდს ისე ბუნებრივად ასრულებდა, რომ მაყურებელი მის სიბრძავეს იჯერებდა. მსახიობის მთელი ოსტატობა სახის გამომეტყველებასა და ხმაში იყო გადატანილი. მაკოს გამართული მეტყველება, მკაფიო დიქცია, რის შესახებაც არაერთი რეცენზენტი აღნიშნავდა, მას სხვა მსახიობებისგან განასხვავებდა. მელოდრამატულ პიესებში, კომედიური ამბლუის მსახიობთა მონაწილეობამ, სწორად შერჩეულმა როლებმა მსახიობთა ახალი შესაძლებლობების გამოვლენას შეუწყობ ხელი, თუმცა დრამატული როლები საფაროვასა და განსაკუთრებით გაბუნიას შემოქმედებაში ეპიზოდური მოვლენა გახლდათ.

ნატო გაბუნია ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო, როდესაც სასცენო მემკვიდრე გამოუჩნდა ელისაბედ ჩერქეზიშვილის სახით. ლიზაც, ნატოს მსგავსად, რეალისტური სკოლის მიმდევარი იყო და მიუხედავად სათეატრო ესთეტიკის ცვლილებებისა, სიცოცხლის ბოლომდე ამ სკოლის ერთგული დარჩა. ნატოსა და ლიზას ბევრი ერთნაირი როლი ჰქონდათ ნათამაშები, როგორც დრამატულ ასევე კომედიურ და ისტორიულ პიესებში (ანა ანდრეევნა, მადამ ფროშარი, ზეფერინა და სხვა). მიუხედავად ნატოს ხანუმას დიდი პოპულარობისა, მაყურებელმა კარგად მიიღო ჩერქეზიშვილის ხანუმა, რომელიც მსახიობმა 300-ჯერ მაინც ითამაშა.

რეპერტუარის მსგავსების მიუხედავად, ნატოსა და ლიზას შორის არსებობდა თვისობრივი განსხვავება. ნატო გაბუნია უფრო ინტუიციისა და განწყობის მსახიობი იყო და ნაკლებად შრომისმოყვარე. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი კი პირიქით, როლის მიმართ განსაკუთრებულ სერიოზულობას იჩენდა. თითოეულ დეტალს, ყოველ წვრილმანს დიდი ყურადღებით ამუშავებდა. ამის გარდა, მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა თბილისელ მოხუც ქალთა კოლორიტულმა სახეებმა, რაც გამოარჩევდა კიდევ ჩერქეზიშვილს თავისი თაობის მსახიობი ქალებისაგან. თბილისელი ტიპების თამაში, ჭორიკანა დედაკაცების, სათნო, აშარი ქალების შესრულება მსახიობის სტიქია იყო. ძველი თბილისის მოტრფიალეს,

ზედმიწევნით კარგად ჰქონდა შესწავლილი ქალაქელი ქალების ჟარგონი და სამეტყველო ენაც, რისი საშუალებითაც თავის როლებს კოლორიტს სძენდა და ბუნებრიობას მატებდა. ჩერქეზიშვილმა თავისი შემოქმედება მარჯანიშვილის თეატრში დაასრულა. როდესაც გარდაიცვალა, მისი კუბო ქალმა მსახიობებმა გამოასვენეს თეატრიდან...

ლიზა ჩერქეზიშვილმა 62 წელი გაატარა ქართულ სცენაზე, (400-მდე როლი ითამაშა), ქართული თეატრის ისტორიის დიდმა პერიოდმა მის თვალწინ გაიარა. არაერთი მოვლენის მომსწრე და მონაწილე იყო. 1880-იან და განსაკუთრებით კი 1890-იან წლებში, როდესაც ქვეყანაში პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობა იცვლებოდა, სოციალური პროცესები თეატრისგან მოითხოვდა ახლებურ აზროვნებას, ახალი თეატრალური ესთეტიკისა და გამომსახველობითი ფორმების დამკვიდრებას. ნელ-ნელა მალღებობდა სადადგმო კულტურაც, რასაც ხელს უწყობდა პროფესიონალ რეჟისორთა ახალი თაობის გამოჩენა. ახალგაზრდა რეჟისორები ღიად გამოთქვამდნენ თავიანთ პოზიციებს ძველი თეატრის მიმართ. ამ მხრივ განსაკუთრებულ სიმკაცრეს იჩენდა ვალერიან შალიკაშვილი, რომელმაც წერილობით გამოხატა უკმაყოფილება მსახიობთა ძველი თაობის მიმართ. წერილში „შთაბეჭდილებანი“⁷ რომელიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გავლენით დაწერა, ქართველ მსახიობთა პენსიაზე გასვლის საკითხი დააყენა. როდესაც ხელმძღვანელად დაინიშნა, ნატო გაბუნია და კოტე ყიფიანი დასში აღარ მიიწვია. შალიკაშვილის წერილს, ელისაბედ ჩერქეზიშვილმა პეტერბურგიდან წერილით „პეტერბურგის თეატრები“⁸ უპასუხა. მსახიობმა ახალგაზრდა რეჟისორს პირველ რიგში დაუწუნა მკაცრი ტონი და მისი დამოკიდებულება ძველი თაობის მიმართ, მან შეახსენა რეჟისორს იმ მსახიობთა თავდადება, რომელთა განდევნასაც თეატრიდან მოითხოვდა. ცხადია, რომ მსახიობთა უფროსი თაობა დროის მოთხოვნებს მტკივნეულად აღიქვამდა. სწორედ ამ ცვლილებებით იყო გამოწვეული ელისაბედ ჩერქეზიშვილისა და ვალერიან შალიკაშვილის საგაბეთო პოლემიკაც.

მსახიობები ხედავდნენ, რომ თეატრში ახალი თა-

7 შალიკაშვილი, წერილები, 1962, გვ. 78.

8 ჩერქეზიშვილი, მოგონებანი, 1941, გვ. 63.

ობის მოსვლა გარდაუვალი იყო. ნელ-ნელა იცვლებოდა სათეატრო სტილი, გამომსახველობითი ხერხები. სასცენო ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, ჩნდებოდა ახალი მოთხოვნები, მეტი ყურადღება ექცეოდა რეპერტუარში ახალი პიესების შერჩევას. იდგმებოდა დავით კლდიაშვილის, მეტერლინკის, ზუდერმანის, ჰაუპტმანის დრამატურგია. „არავის შეუძლია ისეთი სიცოცხლე შემოიტანოს ჩვენს საზოგადოებაში, როგორც იბსენს“ - ვკითხულობთ გაზეთში. იცვლება მაცურებლის გემოვნებაც, კომიკურს ნელ-ნელა ცვლის დრამატული ფსიქოლოგიური ხაზი, ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა ნუცა ჩხეიძისა და ეფემია მესხის შემოქმედებაში, რომელთაც ნატო გაბუნიას, მაკო საფაროვასა და ლიზა ჩეჩეიშვილისაგან განსხვავებული რეპერტუარი ჰქონდათ. თუ 1860-იანი წლები ძირითადად კომედიური და ვოდევილური პიესების სიუჟეტით გამოირჩეოდა, სადაც ნატო გაბუნიას, მაკო საფაროვას, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის კოლორიტით აღსავსე ქალთა სახეები იქმნებოდა, 1880-იან წლებში, თანდათან იცვლება სათეატრო სტილი, მიმართულება. ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ახალი დრამისა და კომედიური თეატრის ესთეტიკა. ნუცა ჩხეიძის გამოჩენა სცენაზე კომედიის თეატრს გარკვეულ კონკურენციას უწევდა.

ნუცა ჩხეიძემ მოღვაწეობა ქუთაისის თეატრში დაიწყო ლადო მესხიშვილის გვერდით, თუმცა ხშირად იწვევდნენ თბილისში მუდმივმოქმედ პროფესიულ თეატრში, ვინაიდან მუდმივ დასს არ ჰყავდა ტრაგიკული როლების შემსრულებელი ქალები. ქართულ პროფესიულ სცენაზე დრამატული როლების პირველი შემსრულებელი ქალი ბაბო ავალიშვილი, ავადმყოფობის გამო, დიდხანს ვერ შერჩა სცენას. ეფემია მესხიც, ხშირად მოგზაურობდა და შემდეგ ბაქოში გადავიდა საცხოვრებლად.

მიუხედავად რეპერტუარის მრავალფეროვნებისა, ნუცა ჩხეიძის ღვაწლი ქართულ თეატრში განსაკუთრებული იყო ტრაგიკული, ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნაში. მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა, სცენური მომხიბვლელობა, როლის შინაგანი ღრმად წვდომის უნარი, ტრაგიკული ვნებების სცენაზე გადმოტანა ნუცას ნამდვილ დრამატულ მსახიობად აქცევდა. თეატრში მისული მაცურებელიც არასოდეს

რჩებოდა გულგრილი მისი როლების მიმართ. ნორა, მედეა, ლედი მაკბეტი, მარიამ სტიუარტი, მარგარიტა გოტიე. მისი ქალები მებრძოლი ადამიანები იყვნენ, რომლებიც საკუთარ უფლებებს იცავდნენ. გავიხსენოთ ვარვარა პეჩორინა კარაევის მელოდრამაში „უბედური ნაბიჯი“,⁹ რომელშიც გადმოცემული იყო ღარიბი გოგონას სამართლიანი პროტესტი სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ. მსახიობმა პერსონაჟს ხასიათი შეუცვალა და სცენაზე საკუთარი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. პიესის მიხედვით, თუ ვარვარა ნებდებოდა საკუთარ ბედისწერას და მრუდე გზას ირჩევდა, სპექტაკლში ნუცა ჩხეიძემ, პატიოსანი ცხოვრების სასარგებლოდ რთული არჩევანი გააკეთა. არჩევანის გაკეთების ეპიზოდში მსახიობი დიდ შინაგან ვნებათაღელვას განიცდიდა, ის სიგიჟემდე მიდიოდა, შავი კაბის გულისპირს იგლეჯდა, რომელიც სულს უხუთავდა. შემდეგ მაცურებელი ამ კაბის ნაგლეჯებს სცენიდან იღებდა და ინახავდა. მსახიობის შემოქმედებაში გამორჩეული იყო ნორა, რომელიც 1903 წელს მუდმივმოქმედ თეატრში ითამაშა. მსახიობს წინა პლანზე ის ადგილები გამოჰქონდა, სადაც ნორა მოითხოვდა მის მიმართ პატივისცემის გამოხატვას. მან ითამაშა ქალი, რომელიც ეძებდა თავისუფლებას და ოჯახში საკუთარი უფლებების მოპოვებას. ნუცას 300-მდე როლი ჰქონდა ნათამაშები, ძირითადად ქუთაისისა და თბილისის თეატრების სცენებზე. მსახიობის დამსახურება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ქართულ პროფესიულ სცენაზე ევროპული კლასიკური რეპერტუარის დამკვიდრებაში. მისი გმირების პოპულარობა გამოწვეული იყო თემების აქტუალობიდან, რომელსაც სოციალური ჟღერადობა ჰქონდა. ნუცა ჩხეიძე ქალთა უფლებებზე იმ დროს საუბრობდა, როდესაც საზოგადოება დუმდა. ის, როგორც ქალი, თავის გმირებს თანადგომას უცხადებდა და მაცურებელში თანაგანცდის გრძნობას ბადებდა...

ქალმა მსახიობებმა, თავიანთი როლებით არაერთ მნიშვნელოვან პრობლემაზე დააფიქრე საზოგადოება, სულ სხვა კუთხით დაანახეს მოვლენები, ქვეყნის სოციალური ფონი... მაკო საფაროვას, ნატო გაბუნიას, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, ეფემია მესხის, ნუცა ჩხეიძის მოღვაწეობამ უდიდესი გავლენა მოახდინეს

9 დავითაია, ჩხეიძე, 1955, გვ. 51.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის პროფესიული სამსახიობო ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე, რამაც განსაზღვრა კიდევ 60-80-იანი წლების ქართული სათეატრო ესთეტიკა, საშემსრულებლო მანერა, სასცენო ხელოვნების სტილი, კომედიური თეატრიდან ფსიქოლოგიურ დრამამდე, პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბებამდე. მათი მოღვაწეობა მნიშვნელოვანი იყო სოციალური თვალსაზრისითაც. ქალმა მსახიობებმა ხელი შეუწყვეს ტრადიციულ ამროვნებაში დამკვიდრებული სტერეოტიპების ნგრე-

ვასა და საზოგადოებაში ქალი მსახიობის ავტორიტეტის გაზრდას.

მსახიობ ქალთა მოღვაწეობა მრავალმხრივი იყო. სასცენო ხელოვნებასთან ერთად, ისინი ლიტერატურულ საქმიანობასაც ეწეოდნენ. წერდნენ პიესებს, მოთხრობებს, აქვეყნებდნენ მემუარულ ლიტერატურას. თავიანთი წერილებითა და მოგონებებით ბევრი საინტერესო ამბავი შემოუნახეს ქართული თეატრის ისტორიას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დავითაია ე., ნინო ჩხეიძე, თბ., 1955.
- კიკნაძე ვ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, თბ., 1981.
- საფაროვა მ., მოგონება, თბ., 2009.
- შალიკაშვილი ვ., წერილები, მოგონებები, თბ., 1962.
- ჩერქეზიშვილი ელ. მოგონებანი, თბ., 1941.
- წერეთელი აკ., თეატრის შესახებ, თბ., 1955.
- წერეთელი აკ., საიუბილეო კრებული, თბ., 1940.
- ჯორჯაძე ბ., რჩეული თხზულებანი, თბ., 1988.

GEORGIAN ACTRESSES AT THE ORIGINS OF PERMANENT PROFESSIONAL THEATRE

Maia Kiknadze

Keywords: *Role, Performing Arts, Mako Safarova, Elisabed Cherkezishvili, Nato Gabunia, Nutsa Chkheidze*

The 1860s were characterized by complex socio-political features. The imperial policy of Russia, persecution of the Georgian language, and widespread illiteracy increased the public importance of theatre. The emergence of Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Ivane Machabeli, Giorgi Tumanishvili, Niko Avalishvili, and other public figures greatly contributed to the educational and cultural development of the country, the practical becoming of theatre. At the times of permanent theatre's set up, actors had to work in difficult conditions. They did not have a rehearsal space, library or wardrobe. In her memoirs, Mako Safarova reflected that society did not accept actors to visit their families, because their business was considered a disgrace, being especially unappreciative of women onstage. In the 19th century in a country of strict ethical norms, the function of a woman was limited to household activities. Women's education was equally problematic acute. Writer and playwright Barbare Jorjadze, in her letter "A Few Words for The Attention of Young Men," openly declared women's role in society:

From a young age a woman was called out: "Since you were born a woman by the will of the Creator, your regulations should be the following: you should be silent, don't look at anyone, stay home, close your ears, close your eyes, and stay calm. Studying? Not your job.

The man himself waved the wings of arrogance and greed and said: Because I am a Man, I have to fly to the edge of the sky, seeing no obstacles. I will speak, I will learn, I will seize all freedom and ownership of the country" (Jorjadze: 1988, 140).¹ Society paid attention to women's education for the first time when the generation of the 1860s began to talk about women's rights (letters by

Ilia Chavchavadze, Niko Nikoladze, Sergei Meskhi).

From the second half of the 19th century, women activism became noticeable. Ekaterine Gabashvili, Barbare Jorjadze, Anastasia Tumanishvili, Domenika Eristavi, and others engaged in public writing. A new generation of actresses was performing since the 1950s: Efro Kldiashvili, Mariam Kipiani, Nato Gabunia, Babo Korinteli, Mako Safarova, Ephemias Meskhi, Nutsa Chkheidze, and others. The activities of actresses and women writers, a result of unified cultural-evolutionary processes, contributed to the formation and development of public opinion and raising awareness among people. Equally noteworthy are the specifics of the profession, as opposed to writing, female acting was considered an unacceptable activity. Even in the 1980s, young women had to choose the acting profession secretly from their families.

When a permanent professional theater was established, a part of the public was skeptical, somehow considering it unserious. The male actor was considered a jester, while the actress a prostitute. "How could Georgian woman appear in theater publicly? (1940:335). How can she seduce and fall in love with an unknown fellow! It turns out he even kisses her hand, as if she is his fiancée! What a falling is this?" (Tsereteli, 1940: 335).

Actresses in those times could also have strong psychological resilience, as they had to listen to harsh assessments like shameless, humble, family disgrace. Years after, Mako Safarova remembered: "The women were avoiding the stage. It was considered that a woman who set her foot on a stage was humble or had a strong desire to it. Woman on the stage was a symbol of disgrace, so who would want to be a patron of a disgraced family?" (Safarova: 2011: 48).² From this point of

¹ Jorjadze, *Essays*, 1988, p.140

² Safarova, *Memories*, 2009, p. 48.

view, Mako's family itself endured a great ordeal. When she first appeared onstage (at the age of 18), her grandmother wrote a letter to her father informing him about family defilement. Since it would be difficult for a woman on stage to get married, Mako's relatives allowed her to join a permanent troupe on the condition that she would have got married by that time. Nato Gabunia's family also hardly accepted her choice. When she joined a permanent troupe, her father did not talk to her for a long time and only reconciled when she got married to Avksenti Tsagareli.

Women, being in captivity of public opinion, did not always dare make performing arts a profession, so men often played the roles of women, there were also cases of female bribery (this practice continued even after the formation of the troupe).

Akaki Tsereteli himself took part in such deal, when his play *Between Old and New* was staged. As they could not find a Georgian woman to perform, they hired Armenian Nino Nazarovi, and paid her 100 rubles (Tsereteli: 1955: 146)³. (Tsereteli: 1955:146).

Akaki witnessed and led the first steps of women's appearing on stage in Imereti. He positively assessed the performance of Efro Kldiashvili, who was distinguished among the amateur actresses of that period, with her natural acting in both "dramatic and comic" roles. Despite the stereotypical attitudes in the patriarchal society, some women still managed to get onstage. This was especially true of Nato Gabunia and Mako Safarova, who were at the origins of creating a permanent troupe and, despite family opposition, managed to make their own choices. With the encouragement and support of Iliia, Akaki, Sergei Meskhi, David Eristavi, they reached Georgian stage. When Akaki offered Mako Saparova to perform in theatre, her grandmother strictly said, "Your honor Akaki, mocking doesn't befit you, only because she's an orphan". Akaki replied, "Happily, she will serve public affairs to help awaken our people"⁴ (Safarova: 2009: 34). In the 1860s, when permanent theatre began to perform, the attitude toward actresses gradually changed, although skepticism towards the profession remained in some circles. In the reviews of that period, the critical opinions expressed during the review of the plays

certainly concerned women as well, but only on a professional basis. They were not reprimanded by anyone for appearing onstage; on the contrary, they were appreciated, enjoying the love and respect of the audience. Actresses also participated in public activities, charity concerts and performances, and had close relations with ordinary people. Shalva Dadiani wrote: "Before the 1890s, Georgian theatre lived and breathed only by the mastery of each of the great artists." And it is really difficult to imagine the history of Georgian theater without Mako Saparova, Nato Gabunia, Elisabed Cherkezishvili, Ephemias Meskhi, Nutsa Chkheidze. Each of them had her own role, style, repertoire, interesting roles that created a diversity of performing arts in 1860s-1880s. During this period, professional acting was developed, the individual character of the actor was revealed, the mastery, the way of acting, technique, which changed over time, were refined. This variability, related to the development of the performing arts, must be considered in the context of the theatrical processes of that period. At that time, when evaluating the role, the main criteria for the actor was considered to be natural play, an expression of the truth, "true, infallible image of human nature"—or "play as the face" (V. Gunia), which contributed to the establishment of realism on Georgian stage. When creating a professional troupe, Nato Gabunia and Mako Safarova were first to join it. Their creations were mainly formed in vaudeville and comedy plays, which was the leading genre on the Georgian stage at that time. Nato and Mako went through hard times, endured many hardships and suffered creative failures. Mako Safarova became deaf in the young age and forcibly left the stage. The last years of Nato Gabunia's creative life were also tragic. "Many good and bitter things have happened to me on stage," she wrote at the end of her life. She served Georgian theater all her life and was finally left outside it. During 30 years she played more than 300 roles, among which was *Khanuma*, remaining a legend in the history of Georgian theater and the a paramount of realistic acting.

The comedy *Khanuma* was written by Avksenti Tsagareli for the benefit performance of his wife Nato Gabunia (1882). Nato was 23 years old then. The success of the play was due to the social status of the actress

³ Tsereteli, theatre , 1955, p. 146.

⁴ Safarova, memories, 2009, p. 34.

along with the firework artistry. In the era of difficult socio-economic shifts, when the confrontation between the feudal and bourgeoisie was tense, it becomes easy to understand the socio-economic background of the dramaturgy of Avksesti Tsagareli, Giorgi Eristavi, and Zurab Antonov, the themes of their plays. In addition to Nato's comic roles, she also played dramatic ones. The audience was accustomed to Nato's performance in a comic role, always expecting to laugh. In Georgian theatre of that period, theatrical character had a special meaning. When the permanent theatre was established (1879), only 4 women were enrolled in the troupe. The theatrical characters of actresses were defined by the Drama Society: Nato Gabunia as a comic old woman; Mako Safarova as the first comic and vaudeville actress; Babo Corinteli as a supporting actress; Mariam Kipiani as the first dramatic actress⁵ (Kiknadze: 1981: 55). However, they often had to play roles unsuitable for theatrical character, as far as the troupe was small. The master of comedy roles, she was also able to create several successful images in dramatic repertoire. In the French melodrama "Two Orphans", she created the image of Madame Froshar, a drunkard Parisian woman, which was played so realistically that the audience lost the sense of theatrical illusion and equated her with the character. So, when once Nato-Froshar rudely took hand on Louise, a spectator shouted: "Let her go, you despicable old woman!"

Mako Safarova partnered with Nato in the role of Louise. Thanks to her appearance, she offered a number of coquette women image (Ingenua Comic De Grand Coquette). When playing Louise, Mako rolled her eyes to play blindness, and her motionless face reflected suffering, evoking a sense of guilt in the audience. When Louise-Mako tried to free herself from bandits, she carefully walked up the stairs from the attic, performing this episode so naturally that the audience could even believe her blindness. The whole skill of the actress was transferred to facial expressions and voice. Mako's speech, a clear diction that was noted by many reviewers, set her apart from other actors. Comic actors' participation in melodramatic plays, contributed to the discovery of new acting abilities by properly selected roles, although dramatic roles were episodic in the works of Safarova and

especially Gabunia.

Nato Gabunia was still alive when her successor, Elisabed Cherkezishvili, appeared onstage. Liza, like Nato, was a follower of a realistic school, and despite changes in theatrical aesthetics, remained faithful to this school for the rest of her life. Nato and Liza have played many similar roles in drama, comedy and historical plays (Anna Andreevna, Madame Froshar, Zepherina, etc.). Despite the great popularity of Nato's Khanuma, the audience was benevolent to Cherkezishvili's Khanuma as well, who played this role at least for 300 times. Despite similarities in repertoire, there was a qualitative difference between Nato and Liza. If Nato Gabunia was more of an intuition actress and less hard-working, Elisabed Cherkezishvili, on the contrary, was particularly serious about her roles. She was handling every detail with great care. In addition, the colorful faces of old women from Tbilisi took a special place in her art, which distinguished Cherkezishvili from other actresses of her generation. Playing Tbilisi types of gossipy, virtuous women was her pleasure. A protagonist of Old Tbilisi, she had thoroughly studied the slang of those women, through which she made her roles memorable and natural. Cherkezishvili finished her acting career at Marjanishvili Theatre. When she died, his coffin was carried by the theater's actresses.

Liza Cherkezishvili spent 62 years on the Georgian stage (she played nearly 400 roles), through a great period in Georgian theater history, witnessing and participating in many public events. In the 1880s, and especially in the 1890s, when the political and economic situation in the country was rapidly changing, social processes required a new way of thinking from theater, along with the establishment of new theatrical aesthetics and expressive forms. Staging culture was slowly developing, supported by a new generation of professional stage directors. Young directors openly expressed their positions toward the old theatre. Valerian Shalikashvili was particularly strict in his dissatisfaction with the older generation of actors in writing. In the letter "Impressions"⁶ (Shalikashvili, 1962: 78), which he wrote under the influence of the Moscow Art Theater, he raised the topic of Georgian actors' retirement. When he took over, Nato

5 Kiknadze, Georgian, 1981. p. 55.

6 Shalikashvili, Letters, 1962, p. 78.

Gabunia and Kote Kipiani were no longer invited to the troupe. Elisabed Cherkezishvili responded to Shalikashvili's letter from St. Petersburg with a letter titled "Theatres of St. Petersburg"⁷ (Cherkezishvili, 1941: 63). The actress resented the young director for his harsh tone and attitude toward the older generation, and reminded him the contribution of the actors whom he demanded to be expelled from the theatre. Clearly, the older generation of actors were painfully aware of the demands of the time. The newspaper polemics between Elisabed Cherkezishvili and Valerian Shalikashvili was caused by these changes as well.

The emergence of a new generation was inevitable. Theatre style and expressive techniques were slowly changing. Along with the development of performing arts, new demands emerged, more attention was paid to the selection of new repertoire plays. Plays by David Kldiashvili, Maeterlinck, Zuderman, Hauptmann was staged. "No one can bring life to our society as Ibsen can," a newspaper wrote. The taste of the audience also changed, comedy was replaced with the dramatic psychological line, this was especially tangible in the works of Nutsa Chkheidze and Ephemias Meskhi, who had a different repertoire from Nato Gabunia, Mako Sparova and Liza Cherkezishvili. If the 1860s were mainly characterized by the abundance of comedy and vaudeville plays, where the peculiar faces were created by Nato Gabunia, Mako Sparova, Elisabed Cherkezishvili, in the 1880s theatrical style and direction became slowly changing. The aesthetics of new drama and comedy contrasted with each other. Nutsa Chkheidze's appearance onstage held a serious competition with the comedy theater.

Nutsa Chkheidze started her career in the Kutaisi Theater. Along with Lado Meskhisvili, she often had to perform in a permanent professional theater. The main purpose of inviting her was the fact that the permanent troupe did not have tragic actress. Babo Avalishvili, the first woman to play a dramatic role, could not be active for a long time due to illness. Ephemias Meskhi also traveled frequently and then moved to Baku. Despite the diversity of the repertoire, Nutsa Chkheidze's contribution to the Georgian theater was special in creating tragic, psychological portraits. High performance skills,

stage charm, the ability to penetrate deeply into the role, bringing tragic passions to the stage made Nutsa a real dramatic actress. The audience was never indifferent to her roles: Nora, Medea, Lady Macbeth, Mary Stuart, Margarita Gauthier. Her women were fighters who defended their rights independently: Varvara Pechorina in Karaev's melodrama "Unfortunate Step"⁸ (Davitaia: 1955; 51), which depicts a poor girl's protest against social inequality. The actress changed character and offered her own interpretation. According to the play, if Varvara wanted her own destiny and chose a crooked path, Nutsa Chkheidze made a difficult choice in favor of an honest life. In the episode of making a choice, the actress experienced a great inner turmoil, going rather crazy, tearing the collar of a black dress that literally embraced her soul. The audience then took and kept the rags of this dress from the stage. Nora was a prominent work by the actress first played in the permanent theater in 1903. The actress highlighted the episodes where Nora demanded respect for herself. She played a woman seeking freedom and gaining her own rights in the family. Nutsa has played about 300 roles, mainly on the stages of Kutaisi and Tbilisi theaters. Her merit was especially important in establishing the European classical repertoire. The popularity of her characters was due to the relevance of the themes, which had a social tone. Nutsa Chkheidze was talking about women's rights while society was silent. As a woman, she expressed her support for her characters and aroused sympathy in the audience.

The actresses, with their roles, made society think about many important problems, showing the situation or social background from a completely different angle. The activities of Mako Sparova, Nato Gabunia, Elisabed Cherkezishvili, Ephemias Meskhi, Nutsa Chkheidze had a great influence on the formation and development of professional acting in the second half of 19th century, defining the Georgian theatrical aesthetics of the 1860s and 1880s, artistic style from comedy to psychological drama and to the formation of professional directing. Their work was also important from a social point of view, as they contributed to breaking down the stereotypes established in traditional thinking and increasing the authority of female acting in society.

7 Cherkezishvili, memoirs, 1941, p. 63.

8 Davitaia, Nino Chkheidze, 1955, p. 51.

The art of women was multifaceted. Along with performing arts, they also engaged in literary activities. They created plays, stories, translations, and published

memoires. They preserved many interesting stories in Georgian theater history with those letters and memoirs.

REFERENCES:

1. Davitaia E. Nino Chkheidze, Tbilisi, 1955.
2. Kiknadze V. One Hundred Years of Georgian Theatrical Society, Tbilisi, 1981.
3. Safarova M. Memories, Tbilisi, 2009.
4. Tsereteli Ak. About the theatre, Tbilisi, 1955.
5. Tsereteli Ak. Jubilee Collection, Tbilisi, 1940.
6. Shalikashvili V. Letters, Memoirs, Tbilisi, 1962.
7. Cherkezishvili E. Memoirs, Tbilisi, 1941.
8. Jorjadze B. Selected Essays, 1988.