

ალექსანდრე ყაზბეგი – სცენის ტრფიალი

ალექსანდრე ყაზბეგი ტრაგიკული ბედის ხელოვანი იყო, ნამეხული... „ინვოდა“ ყველა ასპარეზზე, სადაც კი ფეხს შედგამდა. წყევლა იყო თუ ბედისწერა, ყველგან თან სდევდა უსიამოვნება, ქილიკი, დაუმსახურებელი კრიტიკა, აუგი. მერე სიღარიბე, გაჭირვება და სილატაკე აედევნა... არც ქართულმა თეატრმა დაინდო, აქაც უკიდურესად წინააღმდეგობრივი გამოდგა მისი მოღვაწეობა. გავა დრო და მასზე იტყვიან: „**სცენის მიჯნური**“¹ (გრიშაშვილი 1960: 49); „**რაინდი სცენისა**“ (კიკნაძე 1983: 166)... ჯერ კიდევ პროფესიულ დასში მუშაობამდე ყაზბეგი, ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში, მაგალითად: „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელიც 1874 წელს დაუდგამთ. ამ წარმოდგენაში კვარტალნის როლი შეუსრულებია. ამის გარდა, სცენისმოყვარეებს კიდევ ორი-სამი წარმოდგენა გაუმართავთ და ყაზბეგი იქაც თამაშობდაო (ჭიჭინაძე 1942: 297). 1880 წლიდან ქართულ თეატრს აკაკი წერეთელი განაგებდა. სასტუმროს ოთახში ჩაკეტილი ყაზბეგი, არავის რომ არ იკარებდა და რვეულებში თავჩარგული გატაცებით წერდა დრამებს, კომედიებს, ლექსებს, მოთხრობებს, სწორედ აკაკის დაუბრუნებია პროფესიული სცენისთვის: ოთახიდან მის გამოსატყუებლად მოვიგონე, თითქოს ერთი მსახიობი გვაკლდა და, „რომ ის იკისრებდეს, არ იქნება ურიგო-მეთქი. ჯერ იუცხოვა, მერე კი ისე შევეუჩნდი, რომ იკისრა... მსახიობად არაფერი შვილი იყო. ეს მე წინდანინვე ვიცოდი, მაგრამ მსახიობებში რომ გაერია და საქმე გაჩნდა, დღეს ხვალობით გამობრუნდა და ძვირად მოუვლიდა ახირებულობა“ (წერეთელი 2004: 113).

ის პირველი დღე, როცა ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე დადგა, მთელი თავისი პერიპეტიებით, კარგადაა ცნობილი და აღწერილი თავად მწერლის მიერაც. ეს იყო მაკო საფაროვა-აბაშიძის ბენეფისი. მაგრამ, ამას წინ უსწრებდა ერთი სამწუხარო ფაქტი ყაზბეგის ბიოგრაფიისა, როცა ის სავსე ხურჯინით მიადგა დრამატულ კომიტეტს: „მათ განიხილეს პიესები, მაგრამ სასცენოდ არც ერთი არ მოიწონეს და ხელნაწერები უკან დაუბრუნეს. ალ. ყაზბეგს დიდად ეწყინა, ამბობდა: აქ თუ მტრობა არ არის, ნუთუ თერთმეტ პიესაში ერთი პიესა მაინც არ აღმოჩნდა ღირებული: ეს მე არ მჯერაო!“ (ჭიჭინაძე 1942: 298). საჭირო იყო დიპლომატიური გზების მოძებნა. მართლაც, მეგობრის რჩევამ გაამართლა. ზაქარია ჭიჭინაძე ასე აზუსტებს ამ ისტორიის დასაწყისს: „ერთხელ ლაპარაკი დავინწყეთ მისი ნაწერების შესახებ და დავადგინეთ: იგი უნდა დაახლოვებოდა ქართულ მოთამაშეებს და მათის მეოხებით შეედგა ფეხი თეატრში. მართლაც, მალე დაუახლოვდა მოთამაშეებს, დაუნყო ქალ-კაცთან დაწვეულება, აქა-იქ ტარება, ქეიფები ნამეტურ დიდუბის ბალებში, ალექსანდროვის ბალის სასტუმროში, სხვა და სხვა საკანდიტეროებში. ბევრის პატივისცემის შემდეგ, როგორც იქნა, მოახერხა, რომ საფაროვის ქალმა მისი პიესა ამოირჩია საბენეფისოდ“ (ჭიჭინაძე 1942: 300). ეს იყო 1880 წლის 13 მაისი. ამიტომ წერდა იოსებ გრიშაშვილი:

¹ ხაზგასმა აქაც და სხვაგანაც ჩვენია – ს.მ.

„ალ. ყაზბეგს 1880 წლის დასაწყისში ვხედავთ ქართულ სცენაზე... ასე რომ, „მოხევე“ – ალ. ყაზბეგის სახელი მუდმივი ქართული თეატრის ჩასახვასთან არის დაკავშირებული (გრიშაშვილი 1960: 50). ვალერიან გუნიაც შენიშნავდა: „დაარსდა თუ არა სამუდამო სცენა, ალ. ყაზბეგი სცენაზე გამოვიდა როგორც მოთამაშე და, ამავე დროს, პიესების წერას მიჰყო ხელი“ (გუნია 1889: 81). არც ისაა შემთხვევითი, რომ „მაკო საფაროვას ბენეფისში მწერალი თავის საკუთარ დღესასწაულს ხედავდა“ (მახარაძე 1955: 80).

თავად მაკო საფაროვა ასე იგონებდა: „ერთხელ, ჩემი ავადმყოფობის დროს, ჩემმა ქმარმა, ვასო აბაშიძემ, შემოიყვანა ჩემთან სანოლ ოთახში და თან დაუმატა: ეს არის სანდრო ყაზბეგი, რომელსაც ჩვენთან ერთად უნდა მუშაობა ქართულ თეატრში და, აბა, შენ იცი, როგორ შენებურად შეუწყობ ხელსო“ (საფაროვა 1947: 127-128). 1880 წელს ქართული თეატრის საზაფხულო შენობას სამშაბათს, საღამოს 8 საათ-ზე, უამრავი ხალხი მიაწყდა. მაკო საფაროვა საბენეფისოდ მაყურებლისთვის უცხო ავტორის პიესაში თამაშობდა, „ერთი უბედურთაგანი“ – ასე ერქვა დრამას 4 მოქმედებად და ავტორად მითითებული იყო ა. მოჩხუბარიძე, ხოლო თავად სპექტაკლში ერთი დებიუტანტი მსახიობიც ფიგურირებდა – ა. მოხევე. ასე **დაიწყო კარიერა ყაზბეგისა დრამატურგიაში მოჩხუბარიძის, ხოლო სცენაზე მოხევის ფსევდონიმებით**. 1861 წლის ცისკრის მე-12 ნომერში პირველად დაიბეჭდა ყაზბეგის ლექსი „ნანა, მიხეილ გიორგი ძეს ყაზბეგზე“, რომლის ავტორი მითითებულია როგორც ა.ყაზბეგი (გვ. 323). ასე რომ, მოჩხუბარიძე პირველად საჯაროდ თეატრალურ აფიშაზე გამოჩნდა.

„ერთი უბედურთაგანის“ პირველმა მოქმედებამ ოვაციებით ჩაიარა. მაყურებელმა ავტორიც გამოიძახა სცენაზე, მაგრამ მეორე მოქმედებიდან ყაზბეგი არავის გახსენებია: „მე ჯერ კიდევ კულისებში ვიდექი და ანგარიში ვერ მიმეცა ჩემის თავისთვის, როდესაც ერთბაშად გამოვფხიზლდი სცენის მოსამსახურეების ბრახაბრუხზედ... მათ შორის მარტოკა სრულიად ობლად დარჩენილი ვიდექი მე“ (ყაზბეგი 1949: 621). ასეთი იყო განწყობა დებიუტანტი ხელოვანისა, მაგრამ **1880 წლის 13 მაისი მაინც ისტორიული თარიღია ყაზბეგის ცხოვრებაში, რადგან „დაიბადა“, როგორც დრამატურგი და მსახიობი**.

ყაზბეგი ბავშვობიდანვე სრულიად გამორჩეული ხასიათის ადამიანად ყალიბდებოდა, დაუფარავი იყო მისი მიდრეკილება თამაშისკენ. სწორედ, თამაშის გზით შეიცნობდა სამყაროს, ამიტომ არ არის შემთხვევითი მისი ბავშური ცელქობანი („მოჩხუბარიძე“ ტყუილად არ დაარქვა დედამ!). რად ღირს თუნდაც ეს ერთი ეპიზოდი, როცა პატარა სანდრო დაიმალა, შინ კი აურზაური ატყდა, დაიკარგაო. ვერ იპოვეს. მერე გამოცვივდნენ გარეთ, ტირილითა და მოთქმით გაემართნენ თერგისკენ სასონარკვეთილი დედა, გამძელი ნინო და მთელი სახლობა. თავად ასე განმარტა: „მეც იმიტომ დავიმალე, რომ ეგენი შევაშინო. უნდა გამოვსცადო, თუ რამდენად ვუყვარვარ“. მერე კი თავის დედას და გამძელს უთხრა: მე ეს იმიტომ მოვახდინე, რომ ყური დამეგდო, როგორ იტირებდითო (ყაზბეგი 1988: 49). ელ. ყაზბეგი სანდროს ბავშვობას რომ იგონებდა, ამბობდა: „ჩვენი თამაშობა უფრო მეტჯერ შეადგენდა ხოლმე სტუმრობანასა და ქორწილის წარმოდგენას“ (ყაზბეგი 1988: 45).

ახირებად ჩაუთვალეს მეცხვარეობა, ესეც ერთგვარი თამაში იყო მისი მხრიდან – მწყემსის როლის მორგებით რთული ცხოვრების პირისპირ დგომისა და თვითმემცნებისა. „გენერლის შვილი და ცხორი?!“ – დასდევდა მის სმენას უმადურობისა და განკიცხვის მწარე სიტყვები, მაგრამ თავად არას დაგიდევდათ. ან თუნდაც ის ერთი უცნაური შემთხვევა რად ღირს, როცა ელისაბედ ყაზბეგის კავალერს (საგზაო ინჟინერს) დაენახვა მედუქნე-მიკიტინად, გაპოხილი ტყაპუჭით, ქუდის ჩაჩით, თმაგანწილი. საგზაო აკადემიკოსის მიერ „ღირსებით მედუქნედ“ მიჩნეული სანდრო ცოტა ხანში ისევე გამოეცხადა მას: „თავ-პირი დაებანა, ქოჩორი გადაევარცხნა, მშვენივრად შეკერილი ახალი შტაცკი ტანისამოსი ჩეცვა, თავისი შესაფერისი მოდის შლაპით, თვალებზე პენსნე გაეკეთებინა და ლამაზი შარვალ-წალებით მორთული-ყო ტროსტით ხელში“. კონტრასტების მაძიებლის თამაშობად უნდა მივიჩნიოთ მისგან, როგორც რიგითი მეცხვარისგან, ფრანგების გაცეცხა: „წარმოიდგინეთ იმათი გაშტერება, როდესაც რალაცა უცნაურს და ველურს მთებს შორის, სადაც, იმათის შეხედულებით, ბარბაროსები სცხოვრობენ, რომელთაც ათზე მეტი თვლაც კი არ იციან, ერთბაშად უბრალო მეცხვარე, უბრალო მთის კაცი ფრანცუზულად ელაპარაკება... მე მწადა იმათთან ხუმრობა და ამისთვის ვუპასუხე: ჩვენში მწყემსები თითქმის ყველანი ლაპარაკობენ ფრანცუზულად... მე სხვა ადგილებში ვიყავ მოჯამაგირედ და კიდევ გადამავიწყდა, თორემ სხვებს ვერც კი გამოარჩევთ ფრანცუზებისაგან“ (ყაზბეგი 1948: 444-445). ალ. ყაზბეგის ეს „მონოსპექტაკლები“, როგორც უწოდა ზ. აბზიანიძემ (აბზიანიძე 2014: 27), სცენური ეფექტის ტოლფასი იყო რეალურ ცხოვრებაში და კიდევ ერთხელ უსვამდა ხაზს მის ხასიათში ჩადებულ არტისტიულ ნაღმს.

შესაძლოა, ბავშვის მიერ თამაშის დამთავრების შემდეგ თანატოლი ბიჭებისთვის გადაყრილი რამდენიმე მუჭა ვერცხლის ფულიც რალაცას ამზადებდა მასში – მოძალადესა და ვერცხლისმოყვარეს კი არა, გულუხესა და მეფური დიდების შესტით გატაცებულს. ფრანგულის, რუსულის, საღვთო წერილის, მათემატიკისა და მუსიკის მცოდნეს უხდებოდა სალამურზე დაკვრაც: „თვითონ ძალიან კარგად უკრავდა სალამურზე“ – საგანგებოდ შენიშნავდა ტასო აბაშიძე (აბაშიძე 1948: 3) – ესეც, ალბათ, მწყემსად ყოფნის პერიოდის სამკაული იყო.

ქართულ სცენაზე ალექსანდრე ყაზბეგის თამაში დასაწყისიდან დაუკავშირდა ერთ ამპლუას, რომელსაც ჟან-პრემიერს ეძახდნენ. **Jeune premier** – „პირველი საყვარლის“ თეატრალური ამპლუაა და ევალება ახალგაზრდა მოარშიყეთა როლების შესრულება. რა თქმა უნდა, ჟან-პრემიერს განსაკუთრებული სცენური გარეგნობა მოეთხოვება, ამასთანავე, დახვეწილი მანერა და იშვიათი სცენური ხიბლიც. პრესა ამ მხრივ არ იშურებდა საქებარ სიტყვებს:

გაზეთ „დროების“ 1880 წლის 3 ოქტომბრის ნომერში ვკითხულობთ: „განსაკუთრებით მშვენიერი გამოვიდა ელენესა (მარიამ საფაროვა) და არჩილის (მოხევის) სიყვარულის სცენა. ევროპის განვითარებულ და გამოცდილ მოთამაშეებისგანაც ძვირად გვინახავს ამაზე უკეთესი წარმოდგენილი სიყვარულის განცხადება“. თვით „კუდურ ხანუმის“ ავტორი, აკაკი წერეთელი, ამბობდა: „მოხევემ იქ, სადაც ძნელია

საზოგადოდ თამაში, ე.ი. სიყვარულისა და ტრფიალის როლში, სამაგალითოდ ითამაშა“ (დროება, №41, 1881).

„თუ მოხევე ასე თანდათან გაკეთდა ახლგაზრდა მოარშიყეების (ჟან-პრემიერების) როლში, უეჭველია, ერთ დროს ის საუკეთესო მოთამაშე შეიქმნება ამ მძიმე და უმადურ როლებსა. რაც ახლგაზრდა მოარშიყეთათვის საჭიროა, ყველაფერი მიუნიჭებია ღმერთსა მოხვეისათვის: კარგი ტანი, ლამაზი მიხვრა-მოხვრა, ტკბილი საარშიყო ხმა და არა უშნო სახე“ (დროება, 24 ნოემბერი, 1880).

„მოხევე ყველაზე უფრო უმადურ როლებს თამაშობს ჩვენს სცენაზე და ამ როლებშიც კი ხშირად გამოუჩენია ხელოვნება. ის ღირსია საზოგადოების თანაგრძნობისა და თანაგრძნობას დღეს დაუმტკიცებენ იმას. მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფში“ მხოლოდ მოხევეს არ ნაუხდენია თავისი როლი“ (დროება, №258, 1880). სხვაგან ვკითხულობთ:

„ვინ იცის, რა უმადურია, რა ძნელია მოსიყვარულე ახლგაზრდა ვაჟის (ჟან-პრემიერის) როლი, ის დაგვეთანხმება, რომ ა. მოხევე ამ როლს ურიგოდ არ ასრულებდა და ის კი უეჭველია, რომ ახლანდელს ჩვენს ტრუჰაში ამგვარ როლს იმასავით ვერც ერთი ვერ ითამაშებს“ (დროება, №219, 1880).

აღ. ყაზბეგის არტისტიზმს ხაზს უსვამდა მისი დახვეწილი გარეგნობა და ჩაცმის განსაკუთრებული კულტურა – ის ნამდვილი ესთეტი იყო. ზაქარია ჭიჭინაძე წერდა: „ტანსაცმელს იცვამდა ევროპულად, ოქროს პენსნერით დადიოდა, – შესანიშნავი ხელთათმანებით, კარგი ცილინდრითა, შესანიშნავად მორთული. შინ მოსვლისას სანდრო გიმნაზიის ფორმას გამოიცვლიდა, ჩაიცვამდა ჩერქეზულ ტანსაცმელს, შემოსებოდა იარაღით, შეჯდებოდა ცხენზე და გააჭენებდა თბილისის ქუჩებზე“ (ჭიჭინაძე 1942: 294). თავად მაკო საფაროვას შეფასებით: **„გარეგნული შეხედულება ისეთი ჰქონდა სანდროს, რომ სილამაზით იმისთანა ჩვენს დასში ვერავინ მოვიდოდა: ტანადი, დიდრონი, მომცინარე ყუყუნა თვალები, მშვენიერი ტურქ-პილი. ჩაცმული ხომ ისე იყო, რომ ჩვენს ღარიბ სცენას თავის დღეში არ ჰყოლია ისეთი მორთული არტიტი თვით წარმოდგენის დროსაც“** (საფაროვა 1947: 128).

ერთხელ სანდროს ნინო ყაზბეგისთვის უთქვამს: „დღეს მე და მაკო საფაროვი სცენაზე გამოვდიოდით. ისეთ როლს ვასრულებდით, რომ მისთვის უნდა მეკოცნა. მაკო ჩამაცვივდა: სანდრო, გენაცვალე, მართლა არ მაკოცოვო. მეც პატიოსანი სიტყვა მივეცი: არა-მეთქი, მაგრამ როლის შესრულების დროს სცენაზე ისე მაგრად ვაკოცე, რომ დარბაზში სიცილ-ხარხარი ატყდა“ (ყაზბეგი 1988 (1): 370-371).

გაზეთ „ივერიის“ 1884 წლის – შინაურ მიმოხილვაში მოხვეის მიერ შესრულებულ როლს „ადვოკატ მელაძეში“ რეცენზენტი უფრო მაღალ შეფასებას აძლევს, ვიდრე ამავე როლს – კოტე მესხის შესრულებით. დ. ერისთავის მიერ გადმოკეთებულ „კეთილ და უმანკო ანგელოზს“ გამოეხმაურა გაზეთი „დროება“ და აღ. ყაზბეგის შესახებ ასე იწინასწარმეტყველა: „ერთ დროს ის საუკეთესო მოთამაშე შეიქმნება ამ მძიმე და უმადური როლებისა“ (იგულისხმება მოარშიყე მამაკაცის როლები – ს.მ.) (დროება, №224, 1880). შეუქეს ჯიმშერის როლი ვოდვეილში „თილისმით მოარშიყე“ (დროება, №249, 1880), ხოლო მის თამაშს რაფიელ ერისთავის მიერ რუსულიდან გადმოკეთებულ პიესაში „როგორი უნდა იყოს პრისტავი“, ასეთი სიტყვები უძღ-

ვნა გაზეთმა: „ბედნიერად დასძლია თავის უცნაური როლი პრისტავისა ა. მოხვეემ“ (დროება, №260, 1880).

გავა კიდევ ორი წელი და მოხვეეს „ქართული სცენის ერთგულ მოღვაწედ“ მოიხსენიებენ (დროება, 26, 1883). უკვე აქცენტები მოარშიყეთა როლების ჩინებულ შესრულებაზე აღარ კეთდებოდა. როგორც წერდნენ, გამოიკვეთა მისი, როგორც მსახიობის, სხვა ამპლუა: „მოხვეეს შემვენის მოხუცებულებისა და გლეხკაცების როლები... მოხვეე ბებერი მაიორის როლში კარგი იყო და ხელოვნურადაც თამაშობდა. ეს აქტიორი სწორედ თავის კვალში ჩადგა“ (დროება, №248, 1883). ხშირად თამაშობდა გენერლებს თავადაც გენერლის შვილი. „ივერიამ“ გამოარჩია მისი თამაში „პარიზელ ბიჭში“: „არ იყო ურიგო მოხვეე ღენერალ მოსენის როლში“ (ივერია, №28, 1886). როგორც ჩანს, ამდენი განსხვავებული ხასიათის როლის თამაშმა, სასცენო გამოცდილება და დაოსტატების რაღაც ხარისხი შესძინა. რეცენზენტი მსახიობ მაქსიმოძეს თამაშისას შეზღუდულობასა და სიმორცხვეს დაუწუნებს. მერე იქვე შენიშნავს: „დროა, მიეჩვიოს მაქსიმოძე საზოგადოებას და არ მორცხვობდეს, მაგალითი უნდა მოხვეისაგან აიღოს“ (ივერია, №44, 1886). ასე იქცა ექვს წელიწადში ყაზბეგი „სამაგალითო“ მსახიობად.

ელ. ყაზბეგის გადმოცემით, „სანდროს თავდავინყებამდე უყვრდა სცენა და იმისი ერთგული მუშა იყო... სადაც როლი არ იცოდა, თავისით უმატებდა და ამით ხშირად აზრებს ამახინჯებდა. საზოგადოება მომთმენია, გულკეთილია და ამის გამო თავის საყვარელ მოჩუბარიძეს „ვაშას“ ძახილით ამხნევენდა“ (ყაზბეგი 1988: 233).

ეს ერთი მხარეა ალ. ყაზბეგის სამსახიობო ცხოვრებისა. ამის გვერდით იწერებოდა მისი უნიჭობის შესახებ, ერთმანეთს ეცილებოდნენ ი. კავთელი (ჯაჯანაშვილი); დავით სოსლანი (კეზელი); ლელო (იონა მეუნარგია) და ილია ხონელი (ბახტაძე), რომლებიც, როგორც ერთი მკვლევარი აღნიშნავს: „უმწარებდნენ სიცოცხლეს ყაზბეგს თავიანთი რეცენზიებით“. იოსებ გრიშაშვილი კი თამამად წერდა: „დავით კეზელი (ზოიალი, სოსლანი), ილია ბახტაძე (ხონელი), ვალერიან გუნია (ვალიკო-ია), იონა მეუნარგია (ლელო)... ერთპირად ყაზბეგის წინააღმდეგ იყვნენ განწყობილნი“ (გრიშაშვილი 1960: 62). დასტურად ზოგიერთ შეფასებას მოვიხმობთ: „ა. მოხვეე ლაერტის როლში სწორედ გამოსაშვები არ არის. მისი თამაში სრულიად არ შეეფერებოდა ლაერტის ხასიათს. მოხვეეს არც შესაბამისი მიხვრა-მოხვრა, არ ხმა, არც სახის გამომეტყველება ჰქონდა, ის სრულიად ვერ გრძნობდა იმას, რასაც თამაშობდა“; „აქტიორებმა როლები კარგად იცოდნენ უფ. მოხვეის გარდა“ (დროება, 1880 წ, 16 მაისი).

„არსენა“ ორ კვირაში დაუნერია, დაიდგა 1882 წელს 1 იანვარს. „დროებამ“ აღფრთოვანებული წერილი უძღვნა ამ წარმოდგენას და პიესა თავისი სიმშვენიერით „ელგუჯას“ შეადარა: „ჩვენ დავესწარით წარმოდგენას, რომელიც მართლა ახარებს ჩვენს გულს“. თავად ყაზბეგს არსენას როლი „მოხდენილად“ შეუსრულებია, განსაკუთრებით ამაღელვებელი ყოფილა ერთ სცენაში: „სიკვდილის წამი“ ისეთი ხელოვანებით წარმოუდგენია, რომ მთელი თეატრი – მტერი თუ მოყვარე აღტაცებაში მოუყვანია (დროება, № 4, 1882). „არსენას“ გამოეხმაურა გაზეთები „ივერია“ და „იმედი“. კარგი ახალი წელი გაუთენდა ქართულ თეატარსო – წერდა სტ. ჭრელაშ-

ვილი „იმედში“ (იმედი, №1, 1882), არსენას როლს ყოველთვის ყაზბეგი ასრულებდა. 1885 წელს ჟურნალ „თეატრში“ დავით სოსლანი ასეთ რეცენზიას დანერს: „არსენას როლს ასრულებდა თვით ავტორი, მოხვევ. ამის თამაშობაზედ არა გვითქვამს რა, იმიტომ კი არა, რომ სათქმელი არაფერი გვექონდა, იმიტომ რომ, „ზოგჯერ თქმითაც დაშავდების“. ჩვენ ვიცით, რომ ალ. ყაზბეგს სცენა უყვარს ისრე, როგორც 20 წლის შეყვარებულს ყმანვილს – ქალი. მისი ბელეტრისტული ნიჭის პატივსაცემად იყოს და იკლას სურვილი. ჩვენ კი მოთმინების მეტი არაფერი დაგვრჩენია“ (თეატრი, №11, 1885: 98). „ივერიაში“ იონა მეუნარგიას რეცენზია დაიბეჭდა, თუმცა „არსენას“ ავტორი ქების ღირსად არ სცნო (იონა მეუნარგიასა და ყაზბეგის პოლემიკის შესახებ იხ.: და-თუკიშვილი 1989: 87-93; ბურთიკაშვილი 1955: 71-72; გურგენიძე 2014: 119-121).

ვ. აბაშიძის „ახლანდელ სიყვარულში“ ერთხმად აღიარეს ყაზბეგის წარმატება გენერალ ჯამბარაშვილის როლში, თუმცა, როგორც გრიშაშვილი გულისტკივილით წერდა, „აქაც შხამი გადაასხეს მის გულს: „ჯამბარაშვილის როლს ბატონი მაქსიმიძე თამაშობდა. ამ როლში წინათ ჩვენ გვინახავს ბ-ნი მოხვევ. მაქსიმიძეს პირდაპირ მოხვევე აუღია მაგალითად და იმას ჰბაძავს. მასწავლებელი რა არის, რომ შეგირდი რა უნდა იყოს“ (გრიშაშვილი 1960: 42).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია **ალექსანდრე ყაზბეგის ქორეოგრაფიული ტალანტი**. ბევრს წერდნენ ამის შესახებ პრესაშიც და იგონებდნენ შემდეგაც. ბავშვობიდანვე ეზიარა ყაზბეგი ცეკვის ხელოვნებას. ჯერ კიდევ 1862 წელს მშობლებმა ჰაკეს პანსიონიდან გადაიყვანეს ქსენოფონტ კანონიჩის პანსიონში, სადაც გაძლიერებულად სწავლობდა ფრანგულ ენას, მუსიკასა და ცეკვას (მდრ. გორგაძე... 1998: 10).

ძველ თეატრში თითქმის ყოველი წარმოდგენა ცეკვით უნდა დაემთავრებინათ. როგორც იოსებ გრიშაშვილი გვამცნობს: „ლეკური, ჩაჩნური, აფხაზური... აი, ამ ცეკვების პირველი ორგანიზატორი და შემსრულებელი იყო ჩვენი დიდებული ბელეტრისტი. ერთხელ გაზეთი „დროება“ წერდა: „მოგვებზრდა ამდენი ლეკური. დროა, თეატრს მცოდნე კაცი ჩაუდგეს სათავეშო“, მაგრამ ხალხი კი სულ სხვანაირად აფასებდა ამ ცეკვებს: როცა აფიშაში ცეკვა იყო გამოცხადებული („ა. ყაზბეგი და ქეთო ანდრონიკოვისა ითამაშებენ ჩაჩნურს“), მაშინ მობენეფისეს შემოსავლის იმედი ჰქონდა“ (გრიშაშვილი 1960: 57).

თავის დროზე ლადო მესხიშვილის ბენეფისმა პრესაში დიდი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. გამოითქვა ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრები. საოცარია, მაგრამ ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა არა სცენის ლეგენდა, არამედ – ალექსანდრე ყაზბეგი. ახალგაზრდა კრიტიკოსი ილია ჭყონია წერდა: „ჯიმშერის როლი ჩინებულად შეასრულა ა. მოხვევმ. პიესის დასასრულს, ქორწილის დროს ითამაშეს ლეკური. საზოგადოების ყურადღება მიიქცია მოხვევის ჩინებულმა ჩეჩნურ-ლეკურმა. აღტაცებაში მოსულმა საზოგადოებამ სამჯერ გაამეორებინა ცეკვა ამ ღირსეულ ფენ-პრემიერს და სამჯერვე დაუბოლოებელი ტაშით და ბრავოთი აჯილდოვებდა მის დარდიმანდულ ცეკვას“ (დროება, №249, 1880, 26 ნოემბერი).

1893 წლის გაზეთ „ივერიის“ 12 დეკემბრის ნომერში ყაზბეგის მეგობარი პ. ცხვილოელი იგონებდა: „სიცოცხლეს მხოლოდ მაშინ შეამჩნევდა ადამიანი, როდესაც განსვენებული სცენაზედ სათამაშოდ ემზადებოდა... იგი იყო გატაცებული თეატრის

საქმით და მწერლობით... ალ. ყაზბეგს მეტად ეხერხებოდა ლექურ-ჩეჩნური თამაშობა, მერე ხანჯლებით, როდესაც რომელიმე წარმოდგენის შემდეგ სცენაზედ უნდა ეთამაშნა, მეტად მხიარულად იყო ხოლმე. ლილინებდა და დასრიალებდა მესტებით გაპრიალებულ იატაკზედ. სცენაზედ ყველას უნახავს ალექსანდრეს მოხდენილი ჩეჩნური თამაშობა. ვკითხავდი: „სანდრო, ეგრე ბეცი რომ ხარ, როგორ ჰბედავ სცენაზე ხანჯლებით თამაშობას, არ გეშინიან, რომ ან თვით მოიხვედრო სადმე, ან სხვას მოახვედრო-მეთქი?“ – სცენაზე თამაშობის დროს თითქოს თვალთახედვა მემატება და ვცოცხლდებიო; მოხვევებთან და ჩაჩნებთან მთაში განვლილი დღეები მაგონდებია, – მეტყოდა“ (ცხვილოელი 1893: 1).

დავით კლდიაშვილიც აღფრთოვანებული იყო ყაზბეგის ცეცხლოვანი ტემპერამენტითა და ხანჯლების ტრიალით სცენაზე: „გაგიჟებით უყვარდა სანდროს სცენა, მაგრამ, საუბედუროდ, ძლიერ სუსტი მსახიობი იყო. სამაგიეროდ, ლექურის გასაოცარი მოცეკვავე იყო. უცნაური, ლამაზი რამ იყო მისი თამაში ორი ხანჯლით. მაყურებელს თან ხიბლავდა მისი სიმარდე, თან შიშს ჰგვრიდა. სანდრო, თუ კაცი ხარ, თავი გაანებე მაგ ხანჯლებით თამაშს, ფეხებს დაიჭრი ერთ დღეს და ეს იქნება! – ვეუბნებოდი ხოლმე, რაზედაც იგი მხოლოდ სიამოვნებით იცინოდა“ (კლდიაშვილი 1961: 39).

სოფრომ მგალობლიშვილი თავის მოგონებებში შთამბეჭდავად მოგვითხრობს ახლომხედველი მოხვევის ხანჯლური ცეკვის უბადლო შესრულების შესახებ: „ალ. ყაზბეგი თეატრთან განუყრელი იყო, მინამ სენი არ შეიპყრობდა. არტისტი სუსტი იყო, მაგიერში შესანიშნავი მოცეკვავე მოხვეურად და ჩაჩნურად ხანჯლებზე. ეს ბეცი კაცი გასაოცრად ატრიალებდა ხანჯლებს, თვლებთან მიიბიზნებდა და ისე გაფრინდებოდა სცენაზე, როგორც მერცხალი“ (მგალობლიშვილი 1914: 8). გაზეთ „დროების“ ფურცლებზე ხშირად ქვეყნდებოდა ცნობები: „მოხვეე იცეკვებს ხანჯლებით“; „სალამო დაბოლოვდება ლექურით“; „ცეკვა ლექური და ჩეჩნური – ცეკვავს ა. მოხვეე“...

თითქმის კარიერის დასაწყისშივე, ჯამაგირთან ერთად, სანდროს „ნახევარი ბენეფისი“ დაუნიშნეს, მაგრამ ეს საკმაოდ მცირე თანხა იყო. „არაფერს ვიტყვი მის ცეკვაზე, ამაზე ბევრი თქმულა და მეც მოკლედ აღვნიშნავ: სანდრო აქ შეუდარებელი იყო“, – იგონებდა მაკო საფაროვა (საფაროვა 1947: 129). ტასო აბაშიძე ასე აფასებდა: „თვითონ ხომ იშვიათი მოცეკვავე იყო. ამაში მას ხელს უწყობდა ახოვანი, მოქნილი ტანი და ლამაზი გარეგნობა“ (აბაშიძე 1948: 4). მიუხედავად ასეთი ერთსულოვანი აღიარებისა და საყოველთაო მონონებისა, უბადლო მოცეკვავის სახელიც არ შეარჩინეს. თავად დანაწიებით ამბობდა: **„ლიტერატურაში ათასჯერ გაუკიცხავთ ჩემი სცენაზედ თამაში, პიესები, მოთხრობები, ლექურიც კი სალაპარაკოდ გაუხდიათ“** (ყაზბეგი 1950: 115). როსტომ ჩხეიძე წერს: „მისი ცეკვის ხელოვნება მაინც არავის გაუხდია საეჭვო... ელისაბედ ყაზბეგის გარდა“ (ჩხეიძე 2005: 210). თუმცა, მხოლოდ ელ. ყაზბეგი არ ფიქრობდა ასე. მაგალითად: ი. კავთელი (ჯაჯანაშვილი) მის ცეკვას „ტლინკებს“ უწოდებდა (თეატრი, №5, 8 თებერვალი, 1886).

რა თქმა უნდა, ამ გადასახედიდან ძნელია შეაფასო ყაზბეგის სამსახიობო მონაცემები, მისი არტისტული ნიჭი მაშინ, როდესაც არ იცნობდი, არ გინახავს სცენა-

ზე, არ გსმენია მისი ხმა, არ არსებობს არათუ ვიდეო და აუდიო ჩანაწერი, სურათიც კი რომელიმე სპექტაკლიდან, რომ შეგექმნეს ნარმოდგენა სცენურ გარემოსა და ატმოსფეროზე, შეძლო სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურის ანალიზი, ისაუბრო მსახიობის პლასტიკაზე, მისი გმირის ხასიათზე თუნდაც იმ შეჩერებული წამით, ფოტოსურათი რომ ინახავს. სცენური სივრცე გულისხმობს, მოიაზრებს თავის ანტიპოდს – რეალურ სივრცეს, რეალურ სამყაროს. რეალობისგან გაქცევა ან მისი დათმობა ექსისტენციალურ პრობლემებს უკავშირდება. თამაში ხშირად არის თვითგადარჩენა, შინმყოფობა, საკუთარი ექსისტენციის გათავისუფლება ამაოების მარნუხისაგან. უდავოდ, ამასაც ესწრაფვოდა ყაზბეგი თავისი გახელებული ჟინით, ასე რომ იწევდა სცენისკენ. ზოგადად, მსახიობობა, ანუ თამაშის ხელოვნება, არის ვნება და სიყვარული, დაუსრულებელი ლტოლვა თავისუფლებისაკენ, შესაბამისად, მუდმივი მღელვარება, შფოთი, დინამიკა და ძიება. სწორედ, ასეთ თეატრალურ ვნებასა და გზნებაში გაატარა მოხვედრე თავისი სამსახიობო კარიერა. რაც შეეხება კრიტიკასა და ანტიკრიტიკას, ერთი რამ ადვილად საგრძნობია: იმ როლებს (ძირითად, მთარშეიყე მამაკაცებს, მოგვიანებით მოხუცებსა და გლეხკაცებს), რომლებსაც კარგად ირგებდა ყაზბეგი, კრიტიკა თითქმის ერთხმად აღიარებდა, მაგრამ სხვა ამპლუაში მისი გარდასახვა, როლის გააზრება, პლასტიკა და ინტონაცია არათუ ახლოს არ იყო როლთან, არამედ, ზოგადად, ხელს უშლიდა სპექტაკლს და საკმაოდ გამაღიზიანებლად აღიქმებოდა რეცენზენტთათვის.

რა ნიშან-თვისებებით შეიძლება შეფასდეს მსახიობის ნიჭიერება და რომელს ვერ აკმაყოფილებდა ალ. ყაზბეგი?! მას ჰქონდა კარგი ფაქტურა, შესაშური გარეგნობა, უკრავდა ფორტეპიანოსა და სალამურზე – ე.ი. იყო მუსიკალური; კარგად იცვამდა და ფლობდა საკუთარ სხეულს – ცეკვავდა უნაკლოდ – ე. ი. იყო პლასტიკური. მამასა-დამე, გარეგნობა, მუსიკალობაც და პლასტიკაც ხელს უწყობდა „სამსახიობო კარიერაში“. თუმცა, დაუნუნეს ხმაც და მიხვრა-მოხვრაც (მაგ., ი. მეუნარგია), ზოგჯერ – ცეკვაც. ბედის ნებიერა ერთ დროს დიდი მექალთანე იყო, ამიტომ იმას, რაც მის ნატურაში იდო, კარგად, დამაჯერებლად თამაშობდა (მთარშეიყე მამაკაცებს), სხვა როლების მიღება კრიტიკას გაუჭირდა. ნარმოსახულ სიტუაციაში ბუნებრივად ქცევა განსაკუთრებული თვისებაა – წმინდად აქტიორული. როგორც ჩანს, ყაზბეგის თამაშს ეს დამაჯერებლობა აკლდა. შესაბამისად, მის მიერ სათამაშო როლების ხასიათებიც სქემებსა და კონტურებში იკვეთებოდა. ამას ხელს უწყობდა ძველი თეატრისათვის დამახასიათებელი ზედაპირულობა და სპექტაკლის ნაუცბათევი, ნაჩქარევი მომზადება. მართალია, ყაზბეგი არ იყო მორცხვი მსახიობი, მაგრამ თავისუფალმა ინტერპრეტაციებმა როლის გარეგნული ესკიზი უფრო შექმნეს, ვიდრე თუნდაც ხასიათისა. მისი როლში გარდასახვა ტრაფარეტული, ილუსტრაციული და ფრაგმენტული აღმოჩნდა.

კრიტიკოსთა მხრიდან ხშირად გაისმოდა დაუმსახურებელი, წრეგადასული, არაეთიკური შეფასებებიც, მაგრამ მთლიან ფონს ეს ვერ შეცვლიდა. ყაზბეგი მაინც საშუალო ნიჭის მსახიობად შემორჩა ქართულ თეატრს. რასაც კარგად ართმევდა თავს, იმას არავინ უკარგავდა, მაგრამ არც აკაკი წერეთელს (იხ. თუნდაც მისი ნაკვესი ყაზბეგზე, როგორც მსახიობზე, გაზ. „ივერიაში“ (№39, 1886), არც დავით კლდიაშ-

ვილსა და არც ზაქარია ჭიჭინაძეს... სხვა რამ ნამდვილად არ ამოძრავებდათ, როცა ნერდნენ, რომ სუსტი მსახიობი იყო. თუმცა, რატომ უნდა ყოფილიყო დიდი მსახიობი?! განა მას ამის პრეტენზია ჰქონდა?!

2014 წელს გამოცემულ „ქართული დრამატურგიის ისტორიაში“ ვკითხულობთ: „100-მდე როლი ითამაშა (ყაზბეგმა – ს.მ.), მაგრამ ქართული თეატრის ისტორიაში იგი დარჩა როგორც „ქართულის“, „ლეკურისა“ და „ხანჯლურის“ უბადლო შემსრულებელი (მუმლაძე... 2014: 239). ბუნებრივია, ამ შეფასების საწინააღმდეგო არაფერი გვაქვს, ოღონდ ის რამდენიმე უზუსტობას მაინც შეიცავს: ყაზბეგი ასამდე როლს ვერ ითამაშებდა. მისი სასცენო მოღვაწეობის მკვლევარი ალ. ბურთიკაშვილი თავის მონოგრაფიაში „ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე“ მეცნიერული კეთლსინდისიერებითა და დიდი სიყვარულით საუბრობს მწერლის შესახებ, სრულად აღწეს-ხავს ქართულ პრესაში მიმოფანტულ მასალებს მისი სამსახიობო მოღვაწეობის შესახებ და წიგნის ბოლოს დაურთავს ა. მოხევის სცენაზე ნათამაშევ როლთა არასრულსიას (ბურთიკაშვილი 1955: 116-117; გაზეთ „დროებაში“ გამოქვეყნებული ცნობების მიხედვით, ალ. ყაზბეგის ნათამაშევ როლთა სიას აღადგენს მ. სონლულაშვილიც (იხ. სონლულაშვილი 2001: 20-22). აქ მას მოძიებული აქვს მხოლოდ 46 როლი. თანაც, მკვლევარმა თავმდაბლობა გამოიჩინა და სიას არასრული უწოდა, ალბათ, იმ იმედით, ვაითუ, გამომრჩა რომელიმე როლი და მომავალმა თაობამ მიუმატოს ამ ჩამონათვალსო. სერგო გერსამია მიიჩნევს, რომ „ყაზბეგს 40 სხვადასხვა ხასიათის როლი აქვს შესრულებული“ (გერსამია 1948: 3). რაზე დაყრდნობით აცხადებს დ. მუმლაძე, რომ ასამდე როლი ითამაშა ყაზბეგმა – სრულიად ბუნდოვანია¹. გარდა ამისა, აქ ჩამოთვლილ ცეკვებს შორის დ. მუმლაძეს მითითებული აქვს „ქართულიც“. ყაზბეგის თანამედროვეები და იმდროინდელი პრესაც საუბრობდა „ლეკურისა“, „ჩიჩნურისა“ და „ხანჯლურის“ შესახებ, რომელთაც გასაოცარი პლასტიკითა და თავდავიწყებამდე მისული აღმაფრენით ასრულებდა მოხევე. ყველა გამოყოფდა მის დაუფინყარ ხანჯლურს. ბუნდოვანია, რომელ ცეკვა „ქართულს“ გულისხმობს მკვლევარი (მსგავსი რამ იმ პერიოდის პრესაში მითითებული არ არის) ან როგორია ამ ცეკვის დრამატურგია, ისიც ხანჯლებით სრულდებოდა?! როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, „ქართული“ ჩვენს დრომდე მოღწეული სატრფიალო, საარშიყო, რომანტიკული ხასიათის წყვილთა ცეკვაა. ასევე, სრულიად გაუგებარია, რომელ ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით აცხადებს გაზეთ „24 საათში – ჭეიქენდ“ ე. მახარაშვილი, თითქოს: „მან

¹ საქმე ისაა, რომ ალ. ყაზბეგი ქართულ სცენაზე, ფაქტობრივად, 1887 წლის ჩათვლით იდგა. თანაც, ლექსების გარდა, უკვე აღარაფერს წერდა, უფრო სწორედ, ვეღარ წერდა (ამიტომაც მრავლად აქვს დაუმთავრებელი მოთხრობები თუ პიესები), თუმცა „სცენას ისევ ემსახურებოდა, თამაშობდა როლებს, კითხულობდა კუპლეტებს და ცეკვავდა ლეკურს“ (კარიჭაშვილი 1905: XXVII). მისი ერთ-ერთი ბოლო როლია ედმუნდი „მეფე ლირში“. 1887 წელს მონაწილეობს ქუთაისში გამართულ „არსენასა“ და შილერის „ავაზაკნის“ წარმოდგენებში, ამავე წელს იმ კომისიის წევრია, რომელიც დიმიტრი ყიფიანის დასაფლავების დღის სამგლოვიარო პროცესს ხელმძღვანელობს. ვ. ბარნოვი იხსენებს, რომ 1888 წ. ზაფხულში თელავში იყო და „სულ ლექსებსა სწერდა და ბევრი ჰქონდა დანერვილი“. შემდეგ ყაზბეგის ჯანმრთელობა ნელ-ნელა შეირყა (იხ. ლლონტი 1996: 160-178). თავადაც უკვე ხან ბათუმში ცხოვრობდა (1886 წ.), ხან – ქუთაისში (1887 წ.) და ხანაც – თელავში (1888 წ.). სხვათა შორის, ვალერიან გუნია 1889 წელს წერდა, რომ „ნამება ქეთევან დედოფლისა“ (1883 წ.) იყო ბოლო პიესა, რომლის შემდეგაც „ყაზბეგს არაფერი დაუწერია და მეტად სამწუხარო იქნება, რომ ამით გაათავოს თავისი შრომა ეროვნული სცენისთვის, რომელიც მას ისე გულწრფელად და ძლიერ უყვარს“ (გუნია 1889: 84).

(ყაზბეგმა – ს.მ.) 70-მდე როლი შეასრულა და საკმაოდ კარგ მსახიობადაც ითვლებოდა“ (მახარაშვილი 2009: 7).

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იანი წლების ქართული პრესის მიხედვით შესაძლებელია აღდგენა ალექსანდრე ყაზბეგის აქტივობისა ქართულ თეატრში. გამოკრებილი მასალების შედეგად ასეთ სურათს ვიღებთ (მასალას დავალაგებთ წლების მიხედვით):

1874 წ.

მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“, ითამაშა კვარტალნის როლი (ზ. ჭიჭინაძის ცნობით).

1880 წ.

13 მაისი – დებიუტი პროფესიულ სცენაზე – ითამაშა საკუთარ პიესაში „ერთი უბედურთაგანი“;

ითამაშა აკაკის „კუდურ ხანუმში“;

გიორგი ერისთავის „ძუნწში“;

სპექტაკლში „კეთილი და უმანკო ანგელოზი“;

„ორლანო და ლეკვის წარმოდგენაში“;

გ. ერისთავის „თილისმით მოარშიყეში“;

მოლიერის „ეჭვით ავადმყოფში“;

სპექტაკლებში: „აი, როგორი უნდა პრისტავი“ და „სუსტი მხარე“.

1881 წ.

1-ლ თბერვალს გაიმართა ყაზბეგის ბენეფისი. ითამაშა „არსენაში“, პირველად ამ დღეს ითამაშა „ჩეჩნური“ ნ. ხეიძესთან ერთად;

ითამაშა „აღმზრდელებში“; „ყველაფერი ბედზედ არის“.

ბათუმში ითამაშა „იჭვიანში“, „ბიძიასთან გახუმრებასა“ და „თამარ ბატონიშვილში“.

1882 წ.

ითამაშა „არსენაში“; „დილა ქორწილის შემდეგ“.

3 აპრილს „ლეკურს“ ითამაშებენ ა. მოხევე და ქ. ანდრონიკოვისა.

6 აგვისტოს ფოთში ითამაშებს დ. ერისთავის „სამშობლოში“.

1883 წ.

1-ლ თებერვალს მონაწილეობს სპექტაკლში ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“;

მისი თაოსნობით წამოადგენენ ცოცხალ სურათებს „ვეფხისტყაოსნიდან“ და სცენებს „ქეთევან დედოფლის წამებიდან“;

აპრილში მოხევის სასარგებლოდ იმართება საღამო;

ბათუმში ითამაშებს დ. ერისთავის „სამშობლოში“.

ივლის-აგვისტოში წარმოდგენებს მართავენ იმერეთის სოფლებში;

„ცხოვრების თანამგზავრში“ შეასრულა გიორგის როლი;

ითამაშა „აღმზრდელებში“, „დილა ქორწილის შემდეგ“ და გამოცდა ნიშნობის წინა დღით“.

1884 წ.

12 იანვარს გაიმართა ბენეფისი, ითამაშა „თამარ ბატონიშვილის“ მეოთხე მოქმედებაში, „აღმზრდელებსა“ და „ცულლუტში“;

აპრილში გამართავს კონცერტს, რომელზეც აკაკი წაიკითხავს „თორნიკე ერისთავს“, მეორე მოქმედება დაეთმო „ცოცხალ სურათებს ჩვენი ისტორიული ცხოვრებიდან“.

ბათუმში (აპრილი) ითამაშებს კომედია „საძაგელში“.

1885 წ.

გაიმართა ბენეფისი მოხევისა, წარმოადგინეს „ბნელ ოთახში“ და ბაიყუში“ ცაგარელისა;

ითამაშა „არსენაში“.

1886 წ.

1-ლ იანვარს გაიმართა ბენეფისი, ითამაშა „დროებით სიყვარულსა“ და „ნუთის საცოლეში“;

ედმუნდის როლი შეასრულა „მეფე ლირში“;

ითამაშა „პარიჟელ ბიჭში“; „ოინბაზში“; თამარ ბატონიშვილში“; „არსენაში“ და „რეგენი საქმეს წაახდენს“.

3 აპრილს გაიმართა სალიტერატურო საღამო. წარმოადგინეს „დილა ქორნილის შემდეგ“, სცენა „არსენადან“ (არსენა და სირაჯი) და „ცხოველი სურათები მოჩხუბარიძის ახალი დრამიდგან“.

ითამაშა „ალმზრდელებში“.

27 მაისს ითამაშა „არსენაში“, ამავე საღამოს მე-2 განყოფილებაში – დივერტის-მენტში ყაზბეგთან ერთად მონაწილეობს ვაჟა-ფშაველაც.

ითამაშა სპექტაკლებში: „მონასტრის ზღუდეთა შორის“; „პეპო“ და „მათიკო“.

1887 წ.

თებერვალში მონაწილეობს ქუთაისში გამართულ წარმოდგენებში: „არსენა“ და შილერის „ავაზაკნი“;

21 აპრილს ითამაშა სპექტაკლში „ქოროლი“;

ავგისტო-სექტემბერში თელავში თამაშობს წარმოდგენებში, კითხულობს ლექსებს.

1888 წ.

გაზეთი ივერია წერს, რომ „ხუთშაბათს, 7 აპრილს, ქართული თეატრის არტისტი ა. მ. მოხევე გაჰმართავს სალიტერატურო საღამოს“ (ივერია, №74, 1888) – ესაა პრესაში გამოქვეყნებული ბოლო ცნობა მისი, როგორც მსახიობის შესახებ.

ალექსანდრე ყაზბეგის სასცენო მოღვაწეობაში უნდა გამოიყოს **მხატვრული კითხვაც**. როგორც ცნობილია, იგი სცენიდან კითხულობდა საკუთარ ლექსებსაც: „გუთნის დედას“, „გაჟნდი და უნდა ვიცოცხლო“, „გულის პასუხი“. მის ხელნაწერებში დაცულია რვეულები:

ა) „ლექსები წაკითხული სცენიდგან ქართული დრამატული დასის წევრის ა.მ.მოჩხუბარიძისაგან“;

ბ) რჩეული ლექსები სხვადასხვა მწერლებისა სცენიდგან წაკითხულნი ქართულის დრამატულის დასის არტისტისაგან, ა.მ. მოხევისაგან, 18-87;

გ) ლექსთა კრება სცენიდგან კითხულნი ა. მ. მოჩხუბარიძისაგან. გამოცემა ქართულ მნიგნობრობის მოყვარულთაგან, 1887, თბილისი.

ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ კითხულობდა ბაჩანას „სიმღერას“ და „ქართველი ქალის ტირილს“; ილია ჭავჭავაძის „გუთნისდედას“; რაფიელ ერისთავის „სამშობლო ხევსურისას“; აკაკის ლექსს „არ მომკვდარა“; ი. დავითაშვილის „მუშა ვარ და კიდევ ვიცი“; „სახალხო საარშვიო ლექსებს“; „სავაჟკაცო სახალხო ლექსებსა“ და ხალხურ ლექსს „აღზდექ, გმირთ გმირო, ნუ გძინავს“ (გოზალიშვილი 1960: 125). 1887 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში ყაზბეგი თაოსნობდა და რეჟისორობდა ი. დავითაშვილისადმი მიძღვნილ საღამოს. არქივში დაცული აფიშის მიხედვით, მას უნდა წაეკითხა დავითაშვილის „მუშა ვარ“, რ. ერისთავის „გოგოს ჭირიმე“ და ერთიც საკუთარი ლექსი „გავჩნდი და უნდა ვიცხოვრო“. მართალია, აფიშები დაიბეჭდა, მაგრამ ყაზბეგს ამ საღამოში მონაწილეობა აღარ მიუღია.

როგორც ჩანს, „ა. მოხვევ არ იყო ურიგო დეკლამატორი, ამას ის ფაქტი ამონებს, რომ მას ხშირად იწვევდნენ და ლექსებს აკითხებდნენ“ (ბურთიკაშვილი 1955: 82). იოსებ გრიშაშვილი იგონებს: „სცენაზე ყაზბეგი დეკლამატორობდა კიდევ. არ გამართულა ისეთი საქველმოქმედო საღამო, სადაც ალ. ყაზბეგი არ ყოფილიყოს გამოცხადებული ან როგორც მოცეკვავე, ან – როგორც დეკლამატორი“ (გრიშაშვილი 1960: 60). განსაკუთრებული სიყვარულითა და გატაცებით თურმე თავის „გუთნისდედას“ კითხულობდა. დარბაზში გაისმოდა მგზნებარე მკითხველის სიტყვები:

**უღელო, აპა, კისერი
მე გაგწევ ძალის ძალზედა,
სულს დავლევ, მაგრამ შევაგდებ
გუთანსა თავის კვალზედა.**

„დროების“ 1880 წლის 6 დეკემბრის ნომერში ილია ჭყონია წერდა: „ეს მეორედ არის, რაც ეს მოთამაშე (ყაზბეგი – ს.მ.) კითხულობს ლექსს და ორჯერვე ხელოვნური დეკლამაციით წაიკითხა“. რეცენზენტი აქვე აღნიშნავს, რომ მოხვევე უმთავრეს ყურადღებას რითმებსა და მის გარკვეულად გამოთქმას აქცევს და ამით კი ლექსის აზრი იჩრდილებო. ყაზბეგი ბუნებით უთავბოლო რომანტიკოსი იყო და, არაა გასაკვირი, თუ მის დეკლამაციაში სჭარბობდა წამღერებითი ინტონაცია, ამაღლებული ტონი, პათოსი, რომელიც ხელს უშლიდა აზრის მიტანას მსმენელამდე. სხვათა შორის, მხატვრული კითხვის პროცესში აზროვნებისა და ემოციის სინთეზი პირველმა უშანგი ჩხეიძემ, შემდეგ სერგო ზაქარიაძემ შეძლო (ზაქარიაძის მიერ დანყებული „რეფორმა“ ლექსის კითხვისა ახალ სიმალლეზე აიყვანეს ზინაიდა კვერენჩილაძემ და გურამ საღარაძემ). ისიც უნდა ითქვას, რომ აზრს მოკლებული კითხვის მანერა, რაღაც ილუსტრაციული, მონოტონური მუსიკალური ნახაზი დღემდეა შემორჩენილი ლექსის მკითხველთა შორის და ეს ადვილად საგრძნობია ნებისმიერი პოეტისა თუ ასე მომრავლებული ფსევდოპოეტების ინტონაციებში.

მიუხედავად წინააღმდეგობრივი შეფასებებისა, მიუხედავად იმისა, რომ ალ. ყაზბეგს კარგ მსახიობად არ მიიჩნევდნენ, თვითონ მოხეური სიჯიუტითა და შეუვალი პრინციპულობით ემსახურებოდა ქართულ სცენას, „იგი თავისი დაუდევარი და მუდამ მაძიებელი სულის სიმშვიდეს თითქოს სცენაზე ჰპოვებდა“ (მახარაძე 1955: 77).

თავად ასეთ შეფასებას აძლევდა სცენის მიმართ „მიჯნურობას“: „მე კი თეატრში სამსახურს ისე ვუყურებ, როგორც ერთს მამულიშვილურს საქმეს. წმინდა საკურთხეველია. აქტიორები განათლების გავრცელების და გონების გახსნის პიონერები არიან. იცი, რა ხალხმა მოიყარა თავი ქართულ თეატრში?! ჩვენ ისე ვუყურებთ სცენას, როგორც სამშობლოს სამსახურს, მეტიმეტად სჭირდება ჩვენს ქვეყანას, დედაენის შესაფერებლად და სათაყვანებლად, ხალხის ცხოვრების შესასწავლად და გამოსაჩინად. ამიტომ დავუდექი გვერდით! სანამ ცოცხალი ვარ, სიტყვით თუ კალმით, უნდა ვემსახურო ჩემს ხალხს, ისიც კმარა, როცა აღარ ვიქნები და ვედარაფრით შევეწევი“.

ალ. ყაზბეგის გახელებული სიყვარული თეატრის მიმართ დაიწყო გაცილებით ადრე, ვიდრე ის სცენაზე დადგებოდა – ეს იყო დრამატურგიული წვისა და შთაგონების დასაწყისი, ჯერ კიდევ სიყმაწვილის ასაკი, 1862–63 წწ. ცნობილია, რომ 14 წლის სანდროს დაუნერია სცენები კომედია „აღმზრდელებიდან“¹. როგორც თვითონ მოგვითხრობს: „14 წლისა ვიყავ და თითქმის ძლივსლა ვბლაჯინდი, როდესაც პირველად დავეწერე სცენები „აღმზრდელებიდან“ (ყაზბეგი 1950: 174), შემდეგ ეს პიესა, თითქოს მშობლების მითითებით, იღია ჭავჭავაძისთვის უჩვენებია². ელისაბედ ყაზბეგი იგონებს, რა აჟიოტაჟი გამოიწვია მისმა პიესამ ოჯახში, როგორი შეურაცხყოფილი დარჩნენ მშობლები. დედამისს უთქვამს: „ვაი, ჩვენი ბრალი, რომ შენი სასაცილონიც გავხდით. რაც შეეძელით, არას ვიშურებდით... ეგ არის, შენმა მზემ, თუ ჩვენ სასაცილოთ გაგვაკეთე, ქვეყანა მოგიწონებს“ (ყაზბეგი 1988: 79). რა თქმა უნდა, ყაზბეგის პირველი დრამატურგიული მცდელობა იყო წმინდა წყლის პროტესტი, „თავისებური ამბოხი“ (რ. ჩხეიძე) იმის გამო, რის შესახებაც მერე თავის ძიძას, ნინოს, მისწერა: **„ბავშვობაში მივლიდნენ ისე, როგორც – მეფის შვილს, მანებიერებდნენ უკანასკნელ გარყვნილებამდინ, მასწავლიდნენ შურს, ამპარტავნობას, სიძულვილს“** (ყაზბეგი 1950: 209). მან ადრიდანვე გააცნობიერა აღზრდაში ფსევდოლიბერალიზმის დამლუპველობა და სტრესად ექცა ბავშვობისდროინდელი მოგონებანი. შესაძლებელია ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედებაც (არამხოლოდ დრამატურგიული) პროტესტისაგან იყო შობილი და უმაღლეს ჰუმანიზმთან წილნაყარი.

ალექსანდრე ყაზბეგს კარგად ესმოდა ქართული თეატრის ისტორიული მნიშვნელობა, გააზრებული ჰქონდა ის მისია, რომელიც მას ეკისრებოდა იმ ბნელ დროში, როცა ეროვნულის ნასახიც არსად კიაფობდა. ამის გარდა, მისთვის თეატრი იყო „სარკე ჩვენი ცხოვრებისა... საშუალება კაცის გონების მოძრაობაში მოყვანისა... მკაცრი გამკიცხველი ბოროტებისა, დამყვავებელი მშობელი კეთილისა. თეატრი არის მსაჯული ყოვლად ძლიერი და წმინდა“ (ყაზბეგი 1950: 164).

ალ. ყაზბეგი თეატრს უყურებდა, როგორც ეროვნულ საქმეს, „საქვეყნო სამსახურს“, ამიტომაც იყო ასე გულანთებული, ასე დაუღალავად მსახური კალმით თუ სა-

1 ამაზე უფრო ადრე, 12 წლის ასაკში, ჟურნალ „ცისკარში“ ყაზბეგმა დაბეჭდა ლექსი „ნანა, მიხილ გიორგის ძე ყაზბეგზე“ (ცისკარი №12, 1861: 323).

2 ეს ინფორმაცია არ დასტურდება არც ერთი წყაროს მიხედვით. ჯერ ერთი, თავად ყაზბეგი ამას აუცილებლად გვამცნობდა. გარდა ამისა, იღია ჭავჭავაძისა და ალექსანდრე ყაზბეგის ურთიერთობათა შესახებ არსებულ წერილებში მსგავსი ფაქტი მოყვანილი არაის აქეს. შესაძლოა ითქვას, რომ მორიგ მითთან გვაქვს საქმე. სულ პირველად ასეთი ცნობა დავით კარიჭაშვილთან გვხვდება: **„ბატონის ალექსანდრე სავანელის მონობით... იღია ჭავჭავაძემ გვიამბო, ყაზბეგი იქნებოდა თხუთმეტის წლისა, რომ დანერა ერთი კომედია და მაჩვენა მეო“** (კარიჭაშვილი 1905: XXIII).

კუთარი არსებით: **„თეატრი, ნაციონალური თეატრი, საერო საქმეა, საერო სინწინდე და, ვინც მას შეეხება უწმინდურად, ის ღალატობს თეატრთან ერთად თავის ხალხს“** (ყაზბეგი 1950: 164-165). რადგან სცენა „საზოგადოების შეხედულებისა და გონების გამხსნელ ერთი საშუალებად“ მიაჩნდა, ბუნებრივია, ვერ შეეგუებოდა ამ სცენიდან მშობლიური ენის შებლაღვის ოდნავ გამოკრთომასაც კი. ამიტომაც ილაშქრებდა თეატრში ყოველგვარი ჟარგონის წინააღმდეგ და ენის სინწინდის დაცვას მოითხოვდა: „მომეტებული წილი მწერლებისაც კი მისი მოცადინენი არიან, რომ სცენის ეფექტი მოახდინონ ზურნით, კინტოების ქეიფით, კინტოების თამაშობით და დამახინჯებული ქართული სიტყვებით“ (ყაზბეგი 1950: 107). ამასთანავე, ქართული თეატრი მას ერის საკუთრებად, ხალხის ნაწილად მიაჩნდა, ღრმად სჯეროდა და სწამდა მისი უძლეველობისა: „ქართულ თეატრს უდგას ისეთი მაგარი ბურჯი, რომლის შერყევა არავითარ ძალას აღარ შეუძლია. ეს ურყევი ბურჯი არის თეატრისადმი მთელი ქართველი ხალხის მხარდაჭერა“.

აღ. ყაზბეგს ვერავინ გადააფიქრებინებდა იმ აზრს, რომ რამე ძალას შეეძლო თეატრალური ცხოვრების სიკვდილი: „ხალხმა ჩასჭიდა ხელი ქართულ თეატრს და მას არავის დაუთმობსო... ჩვენი თეატრი ისეთ მაგარ საძირკველზედ არის აშენებული, ისეთი მაგარი ბურჯები უდგას, რომ ამისი კეთილდღეობა ყველა იმისათვის გამოაშკარავებულია, ვინც ძალად თვალების დახუჭვას არ მოინდომებს. ეს საძირკველი, ეს ბურჯები არის ხალხის მოთხოვნილება, რომელმაც დაინახა, გაიგო და მაგრა ხელი მოჰკიდა თავის საჭიროების, მოთხოვნილების აღმასრულებელ საგანს. ქართული თეატრის საქმის შეყენება კიდევ შეიძლება, მაგრამ ძირიანად ამოგდება, სამუდამოდ აღმოფხვრა კი აღარა“ (დროება, №299, 1881).

მე-19 საუკუნის ბოლოდან უკვე თეატრის მნიშვნელობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ნელ-ნელა გამოიკვეთა. მართალია, დიდი წინააღმდეგობებით, დაბრკოლებებით უხდებოდათ გზის გაკაფვა, მაგრამ შედეგი მაინც საგრძნობი იყო. თამაშის ხელოვნების მთავარ სპეციფიკურ ნიშანს ყაზბეგი მოქმედებაში ხედავდა. ლიტერატურულ ნაწარმოებს სცენაზე ახალი სიცოცხლე უნდა შეეძინა, სცენურ სივრცეში ის უნდა გაცოცხლებულიყო მაყურებლის თვალწინ, ამიტომაც წერდა: „რომელი წიგნი აგრძნობინებს ხალხს ისე, როგორც გაცოცხლებული სურათი სცენაზედ, სადაც ყოველი ეპიზოდი იხატება“ (ყაზბეგი 1950: 101).

აღ. ყაზბეგის უამრავი ეპიგრამა მსახიობებზეა დაწერილი: ვის აღარ შეხვდებით მათში: ბაბო ავალიშვილს, ნატო გაბუნიას, ასიკო ცაგარელსა თუ ლადო მესხიშვილს... მანამდე ასეთი თავგამოდებით არავის დაუცავს მსახიობი. გააფთრებული იდგა მსახიობის ხელოვნების სადარაჯოზე და ნებისმიერ შემოტევას, რომელიც მიმართული იყო მსახიობის წინააღმდეგ, „ხმალამონვდილი“ იგერიებდა. მის რეპლიკებსა თუ წერილებში იკვეთება ბევრი პრობლემა, რომლებიც ნათლად წარმოაჩინეს სათეატრო ცხოვრების კრიზისის მიზეზებს.

ყაზბეგი ქართული თეატრის ისტორიაში სრულიად გამორჩეულია იმითაც, რომ მან პირველმა დაარღვია დაუნერეღი კანონი და **თეატრის კრიტიკოსები ამხილა უფიცობასა და არაკომპეტენტურობაში**. ალბათ, ეს პოლემიკა რომ არ შემონახულიყო, ბევრი რამ ბუნდოვანი იქნებოდა არა მხოლოდ მისი ბიოგრაფიიდან, არამედ

ქართული თეატრის ისტორიისთვისაც. თავის წერილებში ყაზბეგმა გაილაშქრა კრიტიკოსების ტენდენციურობის წინააღმდეგ, მაგალითად: ერთი რეცენზენტი ენას უწუნებდა: „ქალაქში თამაშობა“ რა ქართულიაო?! ყაზბეგის საპასუხო წერილიდან ირკვევა, რომ არათუ მსგავსი რამ, საერთოდაც, მის პიესაში „არ არის ხსენებული არც სათამაშო და არც საწერი ქალაქი“ (ყაზბეგი 1950: 104). გაზეთის ფურცლებიდან კრიტიკა ხშირად სცდებოდა ეთიკის საზღვრებს. ილია ხონელი, რომლისთვისაც „ვითომ არტისტი“ იყო, რომელმაც მხოლოდ პრასა-ნიახურის გვირგვინი მოიპოვა სცენაზე, მაყურებელს მოუწოდებდა და აქებებდა კიდეც, მკვდარი კატები დაეშინა ყაზბეგისთვის. ბუნებრივია, ასეთ გამოხდომებზე მწვავე რეაქცია ექნებოდა მოჩხუბარიძეს: „ამ უკანასკნელს დროში მეტად ენა წაიგრძელეს სხვადასხვა ახალ-ახალმა რეცენზენტებმა და, არ ვიცი, ვის სასარგებლოთ. ყოველი ღონისძიებითა ცდილობენ პერიოდულის ლანძვით გული გაუგრილონ ქართველ საზოგადოებას ჩვენს თეატრზე“ (დროება, 1881, №199). მისი ეს პათოსი ქართული თეატრის მომავალზე ზრუნვით იყო შთაგონებული, რომ „ორღობის კრიტიკოსებსა და ვაი-რეცენზენტებს“, რომლებსაც ყაზბეგი საქმის უცოდინრებს უწოდებდა, ხელი არ შეეწყობოთ თეატრის მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესის შენელებაში: „თეატრს, როგორც საზოგადოდ ყოველ ქართულს საქმეს, თავისი მტრები ჰყავს და აი ეს მტრები სარგებლობენ იმ მოუაზრებელი რეცენზენტების სიტყვებით. წამოავლებენ ხელს, მაგალითად, ბატონ „ქართული სცენისმოყვარის“ წერილის მსგავს სტატიებს, დაათრევენ იმას, როგორც კატა თავის კნუტებს და ყოველის ღონისძიებითა ცდილობენ გაავრცელონ საზოგადოებაში აზრი, როგორც ქართული თეატრის, ისე ქართული ენის საქმის შეუძლებლობაზე“ (დროება, №199, 1881).

აღ. ყაზბეგი თეატრის შმაგი მიჯნური იყო, თავდავინყებამდე გატაცებული მსახიობის პროფესიით. მისთვის თამაში სიცოცხლის სქემში, ცხოვრების სიტყვაში ყოფიერების თანმხლები ფაქტორი იყო, სულის მოთხოვნილება. ზუსტად ესმოდა თამაშის ხელოვნების სპეციფიკაც, რომ მთავარია ქმედებაში სიტყვის, აზრის, ხასიათის დაბადება. ამდენად, მსახიობის დანიშნულებასაც უმაღლეს შეფასებას აძლევდა: „აქტიორი გამაცოცხლებელია იმ უმაღლესი აზრებისა, რომლებიც წარმოთქმული და მოაზრებულია ნიჭიერი ადამიანებისაგან“ (ყაზბეგი 1950: 101). აღ. ყაზბეგს თეატრის უმთავრეს მისიად ის მიაჩნდა, რაც ყველაზე უფრო ახლო და მტკივნეული იყო მისთვის, როგორც დიდი ბელეტრისტიკისთვის, რომ თეატრი ყველაზე უკეთ „თანაშემწეობს დედა-ენის აღდგენას“ და ამ საქმეში განუზომელია მსახიობის წვლილი. ერთ თავის წერილში გულანთებული წერდა იმ ფანატიკური სიყვარულის შესახებ, რომელიც მსახიობს გააჩნია თავისი საქმის მიმართ: „ვერ გაუგიათ, რომ ჩვენ აქტიორებს სასყიდლისათვის კი არ მიუღიათ თავიანთ თავზე თეატრის საქმე, არამედ ემსახურებიან იმას, იმიტომ, რომ მართლა უყვართ თეატრი, იმიტომ, რომ თეატრზედა აქვთ იმედი, რომელიც ყველაზე უკეთ თანაშემწეობს დედაენის აღდგენას. თუ ეს ამაღლებული აზრები არ აკმაყოფილებდეს ჩვენ აქტიორებს, მაშინ ექვს თუმნად თვეში რომელი სულელი დაადგებოდა იმისთანა ძნელსა და მოსაწყენ საქმეს, როგორც როლების ზეპირობა?“ (ყაზბეგი 1950: 106).

„ძნელად თუ მოიძებნება იმისთანა მწერალი, რომელსაც ამდენი სიკეთე მიუძღვოდეს იმ შავზნელ დროში და ასე განწირული, სიმწარნაჭამი ჩასულიყოს სამარეში“ – წერდა იოსებ გრიშაშვილი ალექსანდრე ყაზბეგის შესახებ (გრიშაშვილი 1960: 65). მართლაც, სცენა მისი „დაუძლეველი სიყვარული“ (მუმლაძე... 2014: 239) იყო. ისიც მართლია, რომ მწერალთა შორის, ალბათ, ისე არავის ჰყვარებია თეატრი, როგორც ალექსანდრე ყაზბეგს უყვარდა. ეს რალაც უფრო მეტი იყო, ვიდრე, უბრალოდ, საქმის სიყვარული... მის თეატრალურ გახელებაში იყო რალაც ღრმა და ამოუცნობი... „ხევისბერი გოჩას“ ავტორისათვის თეატრი ზეიმი იყო“ (კიკნაძე 1983: 165-166).

საერთოდ, ალ. ყაზბეგის ცხოვრება და, კერძოდ, მისი თეატრალური მოღვაწეობა კარგად აჩვენებს ქართველი საზოგადოების პროფილს: „მე კი, მე მარტოდ დარჩენილი, დაობლებული ჩემსავე ქვეყანაში გამხმარ ხესავით ვიდექ“ (ყაზბეგი 1949: 622), – ამბობდა თანამოძმეთა გულგრილობით დაღლილი. ასევე, გულისტკივილით სწერდა ვ. აბაშიძეს: **„ჩვენს სამწუხარო დროში ადამიანის ადამიანურად მოქცევა სამადლობლად გაგვიხდა“**. სწორედ იმ „სამწუხარო დროში“ დადიოდა თავის დედაქალაქში, თვის მოძმეთ შორის მარტო, განცალკევებული, როგორც გზადაკარგული უდაბნოსა შინა, როგორც **„უიმედო ტრფიალი თეატრისა და ხშირად ფრიად უგემური მოთამაშე“** (გაზ. „ივერია“) და, ალბათ, ამ ტოტალური უსულგულობისა და გაუცხოების გამო წამოსცდა მწარედ ნათქვამი: ამ ტიალ წუთისოფელში ერთხელ არ გამხარებიაო. მართლაც, „ყაზბეგის ცხოვრება რომ ინსცენირებულიყო, უეჭველია, მას დრამატურგი ტრაგედიას უწოდებდა“ (ბურთიკაშვილი 1955: 96). მისი ასეთი გაუხარელი ცხოვრების გამო წერდა ვ. ქელიძეც: „იჯდა ეს გასაოცარი ადამიანი და ტიროდა. წერდა და ტიროდა... იგი ტრაგიკული ადამიანია, ვერაფერს უშველი“ (ქელიძე 1968: 999).

ასე იცხოვრა ქართული თეატრის უღალატო მსახურად, მთელი გზნებით, შთაგონებით, თავგანწირვით ემსახურა მას. მიუხედავად ტკივილისა, მარცხისა, ობიექტური თუ ღვარძლიანი კრიტიკისა, მიუხედავად წარმატება-წარუმატებლობისა, ყველაფერი მიიტანა თეატრის სამსხვერპლოდ, რადგან სწამდა და უყვარდა და, სწორედ, ამ დამოკიდებულების გამო, დარჩა თეატრის თავდადებულ, „გულწრფელ და უშიშარ რაინდად“ (ალ. ბურთიკაშვილი).

დასასრულ, ალექსანდრე ყაზბეგის კვალობაზე ვიტყვით: თუ მას საქართველოში დიდი მსახიობისა და დრამატურგის სახელი არ დარჩა, ნამდვილად შემორჩა ქართულ თეატრს „მისთვის პირველის გულის შემატკივარის“ ტიტული.

დამონებიანი:

აბაშიძე 1948: აბაშიძე ტ. *მცირე მოგონება*. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, N39(232), 1948.

აბზიანიძე 2014: აბზიანიძე ზ. *უცნობი ყაზბეგი*. კრებული „ალექსანდრე ყაზბეგი – 165, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014.

ბურთიკაშვილი 1955: ბურთიკაშვილი ალ. *ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1955.

გერსამია 1948: გერსამია ს. „ალექსანდრე ყაზბეგი და ქართული თეატრი“. გაზ. „სახალხო განათლება“, N40, 1948.

გოზალიშვილი 1960: გოზალიშვილი შ. *ალექსანდრე ყაზბეგის ხელნაწერები – აღწერილობა*. თბილისი: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1960.

გრიშაშვილი 1960: გრიშაშვილი ი. *თეატრალური წერილები*. მე-2 გამოცემა, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1960.

გუნია 1889: გუნია ვ. *ქართული თეატრი (1879-1889)*. თბილისი: გრიგოლ ჩარკვიანის სტამბა, 1889.

გურგენიძე 2014: გურგენიძე თ. *ალექსანდრე ყაზბეგი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში*. დისერტაცია წარმოდგენილია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თელავი, 2014

დათუკიშვილი 1989: დათუკიშვილი მ. *ალექსანდრე ყაზბეგის პირველი კრიტიკოსი (ი. მეუნარგია)*. ჟურნ. კრიტიკა, N2, თბილისი, 1989.

კარიჭაშვილი 1905: კარიჭაშვილი დ. *ალექსანდრე ყაზბეგი, თხზულებანი*. წინასიტყვაობის ავტორი დ. კარიჭაშვილი, ტფილისი, წიგნის გამომცემელ ქართველთა ამხანაგობის სტამბა, 1905.

კიკნაძე 1983: კიკნაძე ვ. *რუსთაველიდან გალაკტიონამდე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983.

კლდიაშვილი 1961: კლდიაშვილი დ. *ჩემი ცხოვრების გზაზე (მოგონებანი)*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

მახარაშვილი 2009: მახარაშვილი ე. *„ალექსანდრე ყაზბეგის მოულოდნელობით სავსე ცხოვრება“*. გაზ. „Weekend“, N13(109), 2009.

მახარაძე 1955: მახარაძე აპ. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, ტ.2. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1955.

მგალობლიშვილი 1914: მგალობლიშვილი ს. *ქართველ მწერალთა წერილები*, (მოგონებანი). ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, (რედაქტორ-გამომცემელი ა. იმედაშვილი), N3, 1914.

მუმლაძე... 2014: მუმლაძე დ. ქუთათელაძე თ. *ქართული დრამატურგიის ისტორია*. თბილისი გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014.

საფაროვა 1947: საფაროვა-აბაშიძე მ. *მოგონებანი*. ჟურნ. მნათობი, №5, 1947.

ყაზბეგი 1861: ყაზბეგი ა. ნანა, *მიხეილ გიორგის ძე ყაზბეგზე*. ჟურნ. ცისკარი, N12, 1861.

ყაზბეგი 1949: ყაზბეგი ალ. *თხზულებათა სრული კრებული*, ტ. 3. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1949.

ყაზბეგი 1950: ყაზბეგი ალ. *თხზულებათა სრული კრებული*, ტ. 5. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1950.

ყაზბეგი 1988: ყაზბეგი ელ. *„ალექსანდრე ყაზბეგის ბავშვობა“*. წგ-ში: *ცხოვრება ალექსანდრე ყაზბეგისა* (მოგონებები შეკრიბა და გამოსაცემად მოამზადა ეთერ ავსაჯანიშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1988.

ჩხეიძე 2005: ჩხეიძე რ. *ყაზბეგიანა (ბიოგრაფიული რომანი)*. თბილისი, 2005.

ცხვილოელი 1893: ცხვილოელი პ. (პ. კარბელაშვილი). *„მოგონება ყაზბეგზე“*. გაზ. „ივერია“, N269, 1893.

წერეთელი 2004: წერეთელი ა. *„ჩემი თავგადასავალი, ალექსანდრე ყაზბეგი“*. წგ-ში: *აკაკი წერეთელი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ* (მთავარი რედაქტორი იუზა ევგენიძე). თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004.

ჭელიძე 1968: ჭელიძე ვ. *ივანე მარაბელი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1968.

ჭიჭინაძე 1942: ჭიჭინაძე ზ. *ალექსანდრე ყაზბეგი*. ლიტერატურის მატრიანე, წიგნი 3-4, თბილისი, 1942.

ჯანელიძე 1938: ჯანელიძე დ. *„ყაზბეგი, როგორც მსახიობი.“* გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №2, 1938.

Saba Metreveli
(Georgia, Tbilisi)

Alexandre Kazbegi – Admirer of the Stage

Summary

Key words: Alexander Kazbegi, Georgian Theater, Jeune premier.

Alexandre Kazbegi was an artist with a tragic destiny and was active in all directions. Unfortunately, wherever he would go he was followed by poverty, beggary and hardship. Even the Georgian theatre was not loyal to him and his activities were extremely contradictory also here.

Alexandre Kazbegi's playing on Georgian stage was related with a specific role called Jeune premier – theatrical role of the first lover who was obliged to perform roles of young seducers. It's quite natural that Jeune premier should had special scenic look, moreover refined style and rare charisma. The press was too generous to Alexandre Kazbegi in this regard.

There is also written about Choreographic talent of kazbegi having stunningly movements while dancing with daggers. Furthermore, he was playing on piano, pipe, reading poems from the stage, arguing with theatre critics, was writing poems himself and discussing national mission of the theatre. Alexander Kazbegi was deeply involved in theatre life in the 80s of the 19th century. He considered theatre as a national activity and sacred temple.