

769

1964

18.1

ბიოლოგიის საქართველოს სახელმწიფო  
მატრალური ინსტიტუტი



# თეაგრესოლოგიითი ქ ი ე ბ ა ნ ი

I

თბილისი  
1964 წ.

792



რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თეატრალური ინსტიტუტი



177

თეატრეცოდნეობითი  
ქიეგანი

11841

I



თბილისი  
1964 წ.

რედაქტორი ილია თავაძე  
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი

სარედაქციო კოლეგია: შ. გოგიძე, ე. გუგუშვილი (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი), ა. თავზარაშვილი, შ. მაჭავარიანი (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი), ბ. ნიკოლაიშვილი (ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი), დ. ჯანელიძე (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი).

## „ვეფხისტყაოსანი“ და სახიობა (ორი ნაკვეთი ნარკვევიდან)\*

ძველი ქართული სახიობის დრამატული პოეზია შესანიშნავად დაახასიათა რუსთაველმა: „მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად“... სანადიმოდ და სამღერელად (სათამაშოდ) განკუთვნილი ქართული სახიობის საანალოგიოდ შეიძლება გავიხსენოთ იტალიელი ანჯელო ბეოლკოს დასის წარმოდგენა ჰერცოგ ერკოლე მეორის სასახლის კარზე 1529 წელს: „საჭმელის მეექვსე ჩამორიგებისას რუძანტე, მისი ხუთი ამხანაგი და ორი ქალი ტანდუანურ კილოზე მღეროდნენ პატარა ლამაზ სიმღერებს და მადრიგალებს. მაგიდას გარს უვლიდნენ და თანაც ასრულებდნენ სალაღობო დიალოგებს სოფლის ცხოვრებიდან. ისინი ჩაცმული იყვნენ პადუეელ გლუხებად. ასე გრძელდებოდა კერძის მეშვიდეჯერ შეცვლამდე, რაც უკვე ვენეციელი და ბერგამელი ქილიკების მიერ დიალოგების შესრულებით ჩატარდა. ისინი გარს უვლიდნენ მაგიდას და თანაც განაგრძობდნენ გამართობი-სალაღობელი დიალოგების შესრულებას, სანამ მერვე კერძი არ ჩამოარიგეს“ (ა. ჯივილეგოვი, იტალიური ხალხური კომედია, 1954, გვ. 73—74).

ჩემს წიგნში „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრამდე“, და სხვა ნარკვევებშიაც, ვეცადე განმემატა, თუ რას უნდა ნიშნავდეს რუსთაველური: „მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად“—ე. ი. პოეზიის მესამე დარგი (კომედია, დრამატული მწერლობა) კარგია სანადიმოდ (ნადიმის დროს შესასრულებლად), სასკენედ, (სასცენოდ, ძველი ქართული „სამღერელი“ სკენეს—სცენის აღმნიშვნელი იყო), ან დრამატულ

\* ამ ნარკვევის სხვა სამი ნაკვეთი („ნესტანის შობის სადღესასწაულო სახიობა“, „მნათობთა სადიდებელი მისტერიების კვალი“, „ვეფხისტყაოსნის“ და „ვარდბულბულიანი“-ს) გამოქვეყნებულია ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (1962 წ., № 10) და „ლიტერატურულ გაზეთ“-ში (1961 წ. № 3)

მსახიობთაგან შესასრულებლად. პოეზიის ამ ქანრის დამახასიათებელი თავისებურება ის იყო, რომ იგი კარგია სანადიმოდ (ნადიმობის დროს წარმოსადგენად), ან კარგია—სკენაზე—„სამღერელზე“ სახიობითი შესრულებისათვის. ეს განმარტება რომ სწორი უნდა იყოს იქიდანაც ჩანს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართველმა მეცნიერმა, რუსეთის აკადემიის საპატიო წევრმა თეიმურაზ ბაგრატიონმა „ვეფხისტყაოსნის“ ღრმა განსწავლით მცოდნემ, ამ პოემაში მოხსენებულ „მგოსანს“ შემდეგი განმარტება მისცა (სახელდობრ იმ სტროფს, სადაც ნათქვამია: „ესე თქვა და სიხარულით თამაშობა აღიდა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, ჰპოვეს რაცა სადა“): „მგოსანი ოპერაში მომღერალთა და მიმოსობათა, ესე იგი სათიატროსა წარმოდგინებისა მოქმედთა ეწოდების, რომელნიცა წარმოადგენენ ისტორიათა ანუ შემთხვეულებათა რომელთამე სიმღერითა. თეატროსა შინა მსახიობნი და მიმოსნი ორივე ქართული არის“ („განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსანისა“, გ. იმედაშვილის რედაქციით, გვ. 28).

თეიმურაზ ბაგრატიონის განმარტებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც დადგენილია ვეფხისტყაოსნისეული „მგოსანი“, როგორც თეატრის მსახიობის აღმნიშვნელი ტერმინი. მგოსნები ორგვარნი იყვნენ: ერთნი—მომღერლები (ვოკალისტები) და მეორენი—მიმოსები (ე. ი. პანტომიმოკურად შემსრულებელი, მროკველი). ამავე დროს თეიმურაზ ბაგრატიონი განმარტავს რა მგოსანს, როგორც ოპერის მომღერალს და მიმოსს იქვე დამაჯერებლობისათვის განმარტებულს ახალ განმარტებას ურთავს: „ესე იგი სათიატროსა წარმოდგინებისა მოქმედთა ეწოდებისო“. თეიმურაზისათვის ასეთი განმარტება არამც თუ სათუო იყო, არამედ სრულიად სარწმუნო და უცილობელი. ვარდა ამისა თ. ბაგრატიონი მგოსნების რეპერტუარსაც ეხება: „წარმოადგენენ ისტორიათა ანუ შემთხვეულობათა რომელთამე“, ესე იგი მგოსანთა წარმოდგენები მოიცავდნენ: საისტორიო და შემთხვეულობათა (ანუ საყოფაცხოვრებო) სიუჟეტებს. მნიშვნელოვანია თ. ბაგრატიონის მოწმობა, რომ ისტორიული ან ყოფაცხოვრებითი პიესები მგოსნების მიერ „სიმღერით“ სრულდებოდა და რომ „თეატრისა შინა მსახიობნი და მიმოსნი ორივე ქართული არის“ ესე იგი ერთგვარი სანახაობრივი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი.

ცნობილია, რომ მიმოსები სცენებს (მიმებს)—სიმღერებს (კიცხვას) წარმოადგენენ თეატრშიაც და სასახლეებშიაც—ნადიმო-



ბისას. მიმოსებისათვის არ იყო აუცილებელი ნიღბებში მიმოსი სიტყვით, ან ხელის და სახის ნაკეთების მეტყველებით, სხეულის შეთამამებით რაიმეს ან ვინმეს ბაძავდა და მით დამსწრეთ ართობდა და ამხიარულებდა. მიმოსები, უმთავრესად ყოფითი ტიპების, ადამიანის სისაცილო ხასიათის, გამომხატველნი იყვნენ. ისინი ცხოვრებისეულ გასართობ თემაზე პატარა სცენებს ასრულებდნენ, ხაზგასმით აჩენდნენ რამე ნიშანდობლივს, სახასიათო დეტალს... მათი გამოსვლები შეიძლებოდა ყოფილიყო როგორც დრამატული, ასევე ვოკალური, ან ცეკვითი—საბალეტო,—ერთი სიტყვით მიმოსების. პროგრამა ახლანდელი ესტრადული ჟანრის მსგავს ნომრებს შეიცავდა და მისი შემსრულებლები იყვნენ როგორც ვაჟები, ასევე ქალები. მიმოსი ხშირად უწმაწურ გამოთქმებს მიმართავდა, მისი რეალისტური წარმოსახვა სხეულის მეტყველებითაც და სიტყვითაც ხშირად უწმაწური იყო. მიმოსი მაყურებლის წინაშე უმეტესწილად, უპარტიოროდ გამოდიოდა, ძირითად როლს ხომ თვითონ ასრულებდა, რებლიკასაც თავის თავს თვითონვე აწვდიდა (История греческой литературы საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის გამოც., ტ. III, გვ. 40-41).

რომ სანადიმო-სასიმღერო რეპერტუარი ჟანრობრივ მრავალგვარობას შეიცავდა ამის მოწმობა ხომ რუსთაველმა დაგვიტოვა; „სააზიკო“, „სალაღობო“ და „ამხანაგთა სათრეველი“ აღნიშნავდა სატრფიალო, გამართობი და სატირიკული ჟანრის ნაწარმოებებს.

„ვეფხისტყაოსანში“ დაცული უნდა იყოს ერთი კომიკური სცენა — დიალოგი, მიმი, რომელიც ყველა ნიშნებით იმ მიმოსთა, ბრეცია-ბერიკების, მემღერე-მოკიცხართა, მზუელავთა რეპერტუარიდან უნდა იყოს, რომელთა შესახებ სახელმძღვანელო ქართულ მწიგნობარს გიორგი მთაწმიდელს (1009—1066) დიდ სვინაქსარში შემდეგი უთქვამს: მიმოსებო „იჩემებენ სახესა სხვისასა, გინა საქმესა და იტყვიან და მიუგებენ და განაცხრობენ ერსა“ (ტ. რუხაძე, ძვ. ქართული თეატრი და დრამატურგია, გვ. 34).

ეს კომიკური სცენა მოყვანილია „ვეფხისტყაოსანში“ ავთანდილის სიტყვით:—

ყმაზან უთხრა: ეგე საქმე ამას ჰგავსო არა სხვასა:  
 ორნი კაცი მოდიოდეს სადაურნი სადმე გზასა,  
 უკანაჲმან წინა ნახა ჩავარდნილი შიგან ქასა,  
 ხედ მიადგა, ჩაჰკიოდა, ტირს, იძახის, ევლან-ევას



ვერე უთხრა: „ამხანაგო, იყავ მანდა მომიციდიდე,  
 წავალ თოკთა მოსახმელად, მწადსო, თუმცა ამოგზიდდე“;  
 მას ქვეშეთსა გაეცინა, გაუკვირდა მეტად კიდე,  
 შემოჰყვილა: „არ გელოდე სად გაგექცე. სად წაიდე“?

(საიუბილეო გამოცემა, სტროფი 255-256).

ეს სცენა კომიკურია იმის გამო, რომ სრულიად შეუსაბამოა გაფრთხილება: „იყავ მანდა მომიციადე“, ჭაში ჩაფარდნილი კაცი ვერსად ვერ წავიდოდა. სასაცილოდ გაკილული გაფრთხილება სახელწოდებულია „საქმედ“: „ევე საქმე ამას ჰგავსო, არა სხვასა“. გიორგი მთაწმიდელი განმარტავდა: მიმოსებო „იჩემებენ სახესა სხვისასა გინა საქმესა“. თვით რუსთაველი, როდესაც მუშაითობას ახსენებს, მუშაითობისათვის დამახასიათებელ ქმედობას „საქმესა“ უწოდებს: „ჩემსა სამცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან, მასწავლენს მათნი საქმენი მახლტუნებდიან, მწრთენიდიან“ (სტროფი 1394). ძველ ქართულ თარგმნილ ძეგლებში ნათქვამია: „სახიობა... საქმე არს მემღერეთა, მოკიცხვართა, ხუმართა; „უმჯობესი არს მწვირითა დასვრა პირისა, ვიდრე მისვლა თეატრონთა და ხედავა და სმენა საძაგელთა საქმეთა“; „დიდი ვნება და წარწყმედა არს თავისა და სულსა მისვლა თეატრონთა და ხედვაი ბოროტთა მათ საქმეთა უსჯულოებისა“ („თქმული წმინდისა ბასილისი მემთვრალეთა მიმართ და მემღერეთა და მგოსანთა და განმცხრომელთა და ყოველისა სახიობისა მოქმედთა“; (ტრ. რუხაძე, ძვ. ქართული თეატრი, გვ. 46). თეიმურაზ პირველი ერთი დიალოგის („შედარება ვაზაფხულისა და შემოდგომისა“) შესავალში წერს: „მინახავს ამ საქმეზე და ქეჩ-ბაასობა, ცილობა“ (თხ., გვ. 100)— ე. ი. დიალოგის შესრულება მას „საქმედ“ აქვს მოხსენებული. სულხან-საბა ორბელიანის მიერ აღწერილ წარმოდგენაში, მთავარ მოქმედ პირს მაყურებელი ჯერ ომში მიმავალს ნახავს, შემდეგ ამ მეომრის ომში დაღუპვის და ცეცხლში, მის ცოლშვილთან ერთად, დაწვით დაკრძალვის მოწმეა; მაყურებელთა განსაცვიფრებლად ეს მეომარი ბოლოს უვნებელი გამოჩნდება. „რა მცირედი ხანი გამოხდა, მოთამაშე ჰაერიდან ჩამოვიდა, თოკზე ჩამოხვია. უთხრეს ეს საქმე“ ე. ი. იმას რაც მოქმედ პირს გადახდა სულხან-საბა ორბელიანი „საქმეს“ უწოდებს („სიბრძნე-სიცრუისა“, 1938, გვ. 118).

როგორც ჩანს სახიობის წარმოდგენებს, სცენებს, მიმებს „საქმე“ ეწოდებოდა, ამიტომაც მისი შემსრულებელი: მემღერე,



მგოსანი, მიმოსი, მოკიცხარი და სხვ. მოქმედად იწოდებოდა სხვადასხვა მნიშვნელობით ხმარებულ „საქმე“-ს ეტყობა რივი ტერმინის მნიშვნელობაც გააჩნდა. განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ძველ ქართულ პიესაში „სამსახეობა რაინდისა“, რომელიც სოლომონ იორდანაშვილმა მიაკვლია და გამოსცა, პიესის მოქმედების, აქტის აღმნიშვნელ სიტყვად იხმარება „საქმე“: „საქმე პირველი“ (გვ. 1), „საქმე მეორე“ (გვ. 42).

საყურადღებოა, რომ სვანური „მურყვამობის“—განყოფიერების და შვილიერების სადიდებელი მისტერიის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს „საქმისაჲ“ ეწოდებოდა, რომელიც უცხო ძალის კეისარს—ყენს უპირდაპირდებოდა და ქართველთა ძლევა მოსილობის გამოხატველი იყო (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნი პირველი, გვ. 65-73). თვით წარმოდგენა—დღესასწაულსაც მისი მთავარი მოქმედის სახელს „საქმისაჲს“ უწოდებდნენ, ამგვარად ძველი ქართული თეატრალური ტერმინი „საქმე“, რომელიც მსახიობთა შესასრულებელ ცალკე სცენის თუ ნომრის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო, უძველესი ხალხური სანახაობიდან მომდინარეობს; ესეც იმის მოქმელია, რომ თეატრალური ტერმინები ჩვენში უცხოურიდან კი არ გადმოქონდათ, მათ კი არ თარგმნიდნენ, არამედ ხალხურ სანახაობრივ ცხოვრებაში დამკვიდრებული და განმტკიცებული მცნებებით სარგებლობდნენ და მით აღნიშნავდნენ ახალ შემოსულს და გავრცელებულს.

ძველთა-ძველი „საქმისაჲ“-დან მომდინარე საქმე (მიმი) შესაძლებელია იყო „სანადიმოდ და სამღერელად“ განკუთვნილი სცენა, პატარა წარმოდგენა, თუ ეს ასეა, მაშინ უფრო მეტად გასაგები ხდება რატომ იხსენიებენ ძველ ქართველ მსახიობს, როგორც „სახიობის მოქმედს“, ან რუსთაველი რატომ ამბობს საჯარო წარმოდგენის შემსრულებელთა შესახებ „აჯაბთა (საკვირველებათა) მქმნელიო“, ხოლო მუშაითობაში შესასრულებელი ნომრები, რატომ აქვს მოხსენებული, როგორც „საქმენი“ („მასწავლნეს მათი საქმენი, მახლტუნებდიან, მწვრთნიდიან“). თუ ეს ასეა, მაშინ „ვეფხისტყაოსნის“ მეოხებით მიკვლეულია არა მარტო „სანადიმოდ, სამღერელად“, განკუთვნილი სახიობის ერთ-ერთი კომიკური სცენა, არამედ ამ პატარა წარმოდგენების, მიმების აღმნიშვნელი ძველი ქართული ტერმინიც „საქმე“.





რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანში“ აგვიწერს ერთ-ერთ წარმოდგენაში ფრიდონ მეფე გადამტერებული იყო ბიძასა და ბიძაშვილებსთან. დაობდნენ სანადირო ადგილზე. ფრიდონი მისმა ბიძამ და ბიძაშვილებმა დაიმარტოხელეს, როცა მას ხუთიოდე ბაზიერი ახლდა თან და ისე ნადირობდა სადაო ადგილში. წაეპარნენ ბიძა და ბიძაშვილები, ფრიდონს კაცები დაუხოცეს და თვით დაჭრეს.—სწორედ ამ დროს შეხვდა მას ტარიელი. ფრიდონმა და ტარიელმა ერთმანეთი გაიცნეს. ტარიელი ფრიდონს გაჰყვა მის ქალაქში—იქ მოემზადნენ საომრად და შემდეგ შურისსაძიებლად გაილაშქრეს კიდევ. ფრიდონის ბიძა და ბიძაშვილები ბრძოლაში დამარცხდნენ, ისინი შეპყრობილი წაიყვანეს. შემდეგ აღწერილია:

მივედით, მოქალაქეთა ხარი ჩნდა რომე ზმიდიან,  
 აჯაბთა მქმნელნი მჭვრეტელთა გულსა მუნ დააბმიდიან;  
 მე და ნურადინს ყველანი ქებასა შეგვასხნიდიან,  
 გვითხრობდეს: „მკლავთა თქვენთაგან ჯერო მათნი სისხლი მიდიან!“

(სტროფი, 620)

თანამედროვე ენით რომ გამოვთქვათ ამ სტროფში რუსთაველი ტარიელის პირით მოგვითხრობს: მივედით მოქალაქეთა დიდი შეკრება-ხმაურობა (ხარი) იყო იმის გამო, რომ დიდი სანახაობა-გართობა იყო გამართული (ზმიდიან). საკვირველებათა მოქმედნი მაყურებელთა გულს იზიდავდნენ (მუნ დააბმიდიან), მათ მაყურებელი მოხიბლული ჰყავდათ. წარმოდგენდნენ ტარიელის და ფრიდონის ქებას, რომელიც იწყებოდა სიტყვებით: „მკლავთა თქვენთაგან ჯერო მათნი სისხლი მიდიან“. ესე იგი რუსთაველი აქ აგვიწერს ომში გამარჯვებულთა საზეიმო შეხვედრას მოქალაქეთაგან.

მოქალაქეთა რაობა მთლად გარკვეულად არ ჩანს, მაგრამ ივ. ჯავახიშვილის სიტყვით: საქართველოს გაერთიანებული სახელმწიფოს ხანაში „მოქალაქენი, თუმცა მაშინ ვგონებ ჯერ ერთს წოდებას არ შეადგენდნენ, მაგრამ მაინც საკუთრივ ქალაქის მკვიდრთა საშუალო წრეებს ეწოდებოდა“ (სამართლის ისტორია, წიგნი II, ნაკ. I, გვ. 28). ნ. ბერძენიშვილის აზრით მოქალაქენი ეწოდებოდა საშუალო ვაჭართა წრეს, რომელიც პრივილეგირებულ მდგომარეობაში იყო (Н. Бердзенишвили. Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии XIII—XVI вв., Тбилиси, 1938, стр. 4).

მოქალაქეებს დიდი ხმაური ჰქონდათ იმის გამო „რომე ზმიდიან“, ზმა—ს. ყაუხჩიშვილის განმარტებით—გართობა, „შეჯიბ-



რება“ „ლექსო პაექრობა“ (იხ. ქართ. ცხ. ტ. II, გვ. 1564) მართლაც თამარ მეფის ანონიმი ისტორიკოსი წერს: „მგოსანთა და მუშაითთა“, (იქვე, გვ. 47). ეს XII საუკუნეში, მაგრამ XVIII საუკ. დამდეგის ისტორიკოსი ბერი ევანტაშვილი გადმოგვცემს რა ლუარსაბ II-ის (1606—1615) სიკვდილის წინ თქმულ სიტყვას „ზმას“ ძველი მნიშვნელობით ხმარობს;—თითქოს ლუარსაბს ეთქვას: „არა მეწყალვის მეფობა და შარავანდელობა ჩემი... არცა თეატრონსა შინა მორბედობა ცხენთა და მსწრაფლმავლობა და მარჯუელ სრვა მხეცთა... გამოჩუენებით ლხინნი და მხიარულითა პირითა მეტყველებანი ზმანი და მღერანი“ (იქვე, გვ. 399). საბას განმარტებით: ზმა—ქნა, იგავით გასაღიმელი.

მაშასადამე ამისდამიხედვით: რუსთველის თქმა „მოქალაქეთა ზარი ჩნდა რომე ზმიდიან“, იმას ნიშნავს, რომ მოქალაქეებს დიდი ყიყინა და ხმაური ჰქონდათ, რაკი დიდი ქმედობა სანახაობა იყო გამართული. ამის შემდეგ დასახელებული არიან სახიობის—ზმის მოქმედნი—„აჯაბთა მქნელნი“.

ვინ არიან „აჯაბთა მქნელნი“?

ვ. ნოზაძის განმარტებით, აჯაბის მქნელნი ეგროპაში ცირკებში გავრცელებული, ხოლო აზიაში სახალხო სანახაობებად წარმოდგენილი ხელოვნების მონაწილენი—არიან (ვ. ნოზაძე. ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათ მეტყველება, 1958, გვ. 269). ვ. ნოზაძეს თავის განმარტების დასამოწმებლად პოეტ არჩილის მიერ თბილისში ჩამოსულ ინდოელ მსახიობთა სამუშაითო (საცირკო) წარმოდგენის აღწერილობა მოჰყავს, მაგრამ იმის ნათელსაყოფად თუ ვის ეწოდებოდა „აჯაბთა მქნელნი“ XII საუკუნეში, არ კმარა მხოლოდ XVII საუკ. მწერლის მოწმობას დავემყაროთ, მით უმეტეს, რომ არჩილი ინდოელ მუშაითებს „აჯაბთა მქნელებს“ არ უწოდებს.

„აჯაბთა მქნელთა“ განსამარტებლად მივმართოთ თვით „ვეფხისტყაოსნის“ დროინდელ მხატვრულ ძეგლს „ამირანდარეჯანიანს“. იქ ვკითხულობთ: „იმღერდეს მგოსანნი და მოშაითნი აჯაბთა იქმოდეს, რომელ ეგეთნი არავის უნახავს“ (ს. კაკაბაძის რედაქციით, გვ. 85). ამ წინადადების აზრი ორგვარად შეიძლება გავიგოთ:

- ა) მგოსნები მღეროდნენ და მოშაითები „აჯაბთა იქმოდეს“;
- ბ) თამაშობდნენ მგოსნები და მოშაითები, აჯაბთა იქმოდენ როგორც არავის უნახავს.

პირველ შემთხვევაში აჯაბის მქნელნი მხოლოდ მოშაითებია,



მეორე შემთხვევაში აჯაბთა ქმედობა, მიემართება როგორც მგოსნებს, აგრეთვე მუშაობებს.

რომ გავერკვეთ ვის მიემართება აჯაბთა ქმედობა, ვის რებერტუარიდანაა ისინი, უნდა გავიგოთ რას ნიშნავს სიტყვა „აჯაბი“. ს. კაკაბაძის განმარტებით „აჯაბი“ არაბულად საკვირველებას ნიშნავს. ვეფხისტყაოსნისათვის იუსტინე აბულაძის მიერ დართული ლექსიკონის მიხედვით: აჯაბი—საკვირველებაა, ოინია, თვალთმაქცობა (საიუბილეო გამოც., გვ. 351). სულხან-საბა ორბელიანი, „ამირან-დარეჯანიანის“ ჩვენ მიერ მოყვანილ ტექსტზე მითითებით, განმარტავს: აჯაფათა (აჯაბათა)—დარეჯანიანში მოყუვანიათ, არაბთა ენა არს, საკვირველს ჰქვიან“. ამ განმარტებათა მიხედვით ძნელი გადასაწყვეტია მიემართება „საკვირველების“ (აჯაბთა „ქმედობა“ მხოლოდ მუშაობებს) აკრობატებს თუ იგი მგოსანთა ხელოვნებისათვისაც დამახასიათებელია?

მაგრამ არის მეორე მოწმობა „ამირან-დარეჯანიანში“ (გვ. 24) „ვნახეთ, საკვირველი რამე კაცი იყო—ორ-პირი: ერთი პირი შავი და ერთი პირი ვითა სისხლი. მით შავითა პირითა სპარსულად უბნობდა და წითლისა პირისა ვერა გავიგონეთ რა და ამას იხვეწებოდა—ნუ მომკლავთო“. რაკი „ამირან-დარეჯანიანის“ ტექსტით მთლად ნათლად არ ჩანს თუ აჯაბთა იქმოდეს (ი. ი. საკვირველებათა იქმოდეს) ვის შეეხება მგოსნებსა და მუშაობებს ერთად, თუ მხოლოდ მარტო მუშაობებს. საბას განმარტებათაგან უნდა ყურადღება მივაქციოთ, თუ სანახაობრივი ხელოვნების რომელი ჟანრის შემსრულებელს აკუთვნებდა იგი საკვირველებათა ქმედობას.

სულხან-საბა ორბელიანი განმარტავს: „მიმოსი—მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირველებათა და ძნელებათა, არა გრძნებითა, არამედ ხელოვნებითა“, მაშასადამე, საბას საკვირველებათა (აჯაბთა) მოქმედად (აჯაბთა რომ იქმოდეს ისეთ შემსრულებლად) მიმოსი მიაჩნდა.

ასლა უკვე აჯაბთა მქნელის მოცილეთ მგოსანთან და მუშაობთან ერთად მიმოსიც გვევლინება. მაგრამ ამ შემთხვევაში სახელოვანი ქართველი მეცნიერის, თეიმურაზ ბაგრატიონის განმარტება გვეხმარება, რის მიხედვითაც მგოსნობა ვოკალისტებისა და მიმოსის პანტომიმკურ (საკვირველებათა) ქმედობათა შემცველია: „მგოსანნი ოპერაში მომღერალთა და მიმოსობათა, ესე იგი სათიატროსა წარმოდგენებისა მოქმედთა ეწოდება, რომელნიცა წარმოადგენენ ისტორიათა ანუ შემთხვეულებათა რომელთამე სიმღერითა. თეატროსა



„ზინა მსახიობნი და მიმოსნი ორივე ქართული არის“. რაკონობა ნობა შეიცავს მიმოსობასაც, ხოლო მიმოსობა კი საკვირველებათა (აჯაბთა) ქმედობას, ამიტომაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ „აჯაბთა“ (საკვირველებათა) ქმედობა, რაც სანახავია (და არა მხოლოდ მოსასმენი) მუშაითებთან ერთად მგოსნებსაც მიემართება.

ეხლა საკითხი იბადება მოქალაქეთა თანდასწრებით გამართული ეს დიდი წარმოდგენა, სადაც „საკვირველებათა“ (აჯაბთა) მქნელნი მგოსნები (მომღერლები—პანტომიმური მოთამაშენი) და მუშაითები (აქრობატები) გამოდიან რას ასრულებენ?

ტარიელის თხრობაში ამ კითხვის პასუხსაც ვპოულობთ:

„ზარი ჩნდა, რომე ზმიდიან, აჯაბთა მქმნელნი მკვრეტელთა გულსა მუნ დააბმიდიან; მე და ნურადინს ყველანი ქებასა შევევასხმიდიან“.

ეს არის მეტად საინტერესო მოწმობა: სასახიობო „საკვირველებათა“ შემსრულებელთ, „აჯაბთა მქნელ“ მგოსნებს შეუსრულებიათ ქება. ნარკვევებში: „ძველი ქართული დრამატული პოეზია“ და „რუსულდანიანი და სახიობა“, შევეცადე განმემართა, თუ რა მიმართებაშია სახიობასთან ისეთი ჟანრი როგორც ქებაა. „ქება“ სასახიობო შესრულების ნაწარმოებსაც მიემართებოდა და იგი ძველი ქართული დრამატული პოეზიის ერთ-ერთ გვარობასაც წარმოადგენდა; მეფის შეუზღუდველი თვითმპყრობელობის განმტკიცების ვითარებაში, როდესაც მეფის პიროვნების გაღვთაებრივებასაც კი ცდილობდნენ, „ქებანი“ წარმოადგენდა მეტად ხელსაყრელი იდეოლოგიური ზეგავლენის იარაღს, როგორც სასახლის კარის სახიობაში, ასევე სახალხო, საჯარო, საზეიმო მსვლელობა-სანახაობაში. ამიტომაც იყო, როსტევენი მეფეს რომ ტახტზე თინათინი აჰყავდა, ბრძანებდა: „მოდით და ნახეთ ყოველმან შემსხმელმან შემამკობელმან“.

რომ „ქებანი“ ნამდვილად დრამატული ჟანრის, სასახიობო შესრულების ერთ-ერთ სახესაც წარმოადგენდა, ამის დამადასტურებელ მოწმობას ქართულ „ბალავარიანში“ მივაკვლიეთ. „ბალავარიანში“ მეგოსნენი და მეჩანგენი იოდსაფს „წინა უროკვიდეს და სტვირითა და ჩანგებითა ქებასა შეასხმიდეს“ (ილ. აბულაძის გამოც. 1957, გვ. 124). სასახიობო შესრულების ეს სახე ხალხურიდან მომდინარეობს, იგი აღმოცენებულია ხალხური შემოქმედების ნიადაგზე. „ბალავარიანის“ მიხედვით მეფემ და მისმა მსლებლებმა მოისმინეს „ხმა სიმღერისა“ და ნახეს, ღარიბ-ღატაკნი როგორ ასრულებდნენ



ცეკვით ქებას: ცოლი „როკვიდა წინაშე მისა (ქმრისა) და შესაქმნელად ქებასა“ (იქვე, გვ. 50). ისევე როგორც სასახლის კარის სახილავი, ხალხური ტრადიციითაც ქებას ასრულებდნენ ცეკვით „როკვით“, მას თავის ჰანგი და ტექსტი გააჩნდა. მის შემსრულებლად სასახლის კარზე გამოდიოდნენ მემგოსნენი და მეჩანგენი,—ე. ი. მოცეკვავე-მოთამაშენი, მემუსიკენი და მგალობელ-მომღერალნი.

„რუსულდანიანში“ მივაკვლიეთ „ქების“ სასახიობო შესრულების დამახასიათებელ ადწერას: „მოახსნეს მომღერალნი ქალნი და მოთამაშენი და უკრედედეს ამოსა ხმასა და იტყოდენ ლექსსა და შესახმიან ყაისარს ქება“ (გვ. 329). ქების შესრულებაში ერთად იყო შერწყმული: სახოტბო პოეზია, მომღერლობა, დრამატული მსახიობობა, პანტომიმური ხელოვნება და მუსიკის დამკვრელთა ოსტატობა. „ქებას“ ასრულებდნენ პანტომიმური თამაშით—ცეკვით (ამიტომ იყვნენ აუცილებლად მის შესასრულებლად მოთამაშენი, მგოსნები—მომღერალნი და მიმოსობით ე. ი. პანტომიმით გამომსახველნი).

„აჯაბთა მქნელნი“, რომ მგოსნები უნდა ყოფილიყვნენ ეს ცხადი ხდება იმიტაც, რომ „აჯაბთა მქნელნი“ ქებას ჰქმნიან არა სასმენად, არამედ სახილველად: „აჯაბთა მქნელნი მჭკრეტელთა გულსა მუნ დააბმიდიანო“. დიდად საინტერესოა ისიც, რომ „ვეფხისტყაოსნით“ ვეცნობით არა მარტო „აჯაბთა მქნელ“ მგოსანთა წარმოდგენის შინაარსს—ტარიელისა და ფრიდონის ქებას, არამედ ამ ქებანის დასაწყის სიტყვებსაც: „მკლავთა თქვენთაგან ჯერთ მათნი სისხლი მიდიან“, ხომ არ უნდა გავიგოთ ეს სიტყვები, როგორც ქებანის შესასრულებელ ტრადიციულ ჰანგზე მითითება მსგავსად საგალობელისა.\*)

სად უნდა ეცქირათ ტარიელს და ფრიდონს, მოქალაქეებთან ერთად, „აჯაბთა მქნელთა“ წარმოდგენისათვის, სად უნდა ეხილათ მათდამი მიძღვნილი წარმოდგენა—ქება?

შეიძლება იგი ეხილათ თეატრის შენობაში. ვესევი ალექსანდრიელის ერთ-ერთ სიტყვის ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ: „ხოლო რომელნი—იგი მივიდიან თეატრონსა, რაიმე იხილიან: შესხმანი დევთანი“ (თ. ჭყონია, ვესევი ალექსანდრიელის სიტყვა

\*) სახელგანთქმულმა მუსიკოსმა მიქელ მოდრეკილმა თავის კრებულში მოაქცია არა მარტო ქართულ ენაზე არსებული საგალობლები, არამედ მათი საგალობელი ხმებიც (პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩული).



კვირიაკისათვის და უწესოდ მომღერალთათვის“ (ხელოვნების ინსტიტუტის მოამბე, II, გვ. 208). როსტევაწი ეუბნება ავთანდილს: „მერმე გამოჩნდეს მოედანს, ვისი უთხრობენ ქებასა“ (სტროფი 68).

ყოველივე ეს მხოლოდ იმის მანიშნებლად მიიჩნევა, რომ თეატრონისა და მოედნისათვის უცხო არ იყო ხოტბა-შესხმა ქებანი.

მოქალაქენი—„აჯაბთა მქნელთა“ წარმოდგენის მკვრეტელად (მაყურებლებად) შეიძლება იყოს ყოფილიყვენ აგრეთვე იპოდრომზე (ცხენთ სარბიელზე)—საასპარეზოზე, რუსთაველის ეპოქის საქართველოში იპოდრომის არსებობის შესახებ ჩვენ გვაქვს მოწმობა შავთელის:

თუ უქო სრანი მე ანას, რანი  
გალავანისა შემკულობანი,  
მტილ-სამოთხენი, თვალთ სამოთხენი,  
ზედ ავაზანთა შემქმნულობანი  
კართა სტოვანი, ერთა სტოლანი,  
იპოდრომისა განხმულობანი“

(ს. კაკაბაძის გამოცემით, სტროფი 39)

მოქალაქეთათვის (ვაჭარ-ხელოსანთა წრეებისათვის) საზოგადოებრივი აზრის გამოსახატავად საუკეთესო სარბიელს წარმოადგენდა ჰიპოდრომი. „ბიზანტიურ ეპოქაში ჰიპოდრომზე მივიდოდა ხოლმე ახლად არჩეული კეისარი და იქ ისმენდა ხალხის აზრს მისი გამეფების შესახებ. აქვე გამოცხადდებოდა ხოლმე კეისარი ან მთავარსარდალი საომარი ოპერაციების ჩატარების შემდეგ, და ხალხი თავისი შეძახილებით, აკლამაციებით ანუ პროსფონემებით, გამოსთქვამდა თავის აზრს“ (ს. ყაუხჩიშვილი, „ლექციები ბიზანტიის ისტორიიდან“, წ. I, თბილისი, 1948, გვ. 108).

მეტად საინტერესოა, რომ ფრიდონის სამეფოში მოქალაქეთა ე. ი. ქალაქის საშუალო ფენას (ვაჭრებს და თავისუფალ ხელოსნებს) ეწვიენ ომიდან გამარჯვებით დაბრუნებულნი მეფე ფრიდონი და მისი მოკავშირე ინდოეთის დიდებული ტარიელი და მათ იქ აჯაბთა მქნელთა წარმოდგენა უჩვენეს... აჯაბთა მქნელმა მგოსნებმა—მიმოსებმა, მუშაობებმა ნურადინის და ტარიელის ქება წარმოადგინეს. ესეც იმაზე მეტყველებს თუ რა საზოგადოებრივი წონა და მნიშვნელობა ეძლეოდა ვაჭართა და თავისუფალ ხელოსანთა—მოქალაქეთა ფენას სამოქალაქო ცხოვრებაში.

ამასთანვე მინდა გავიხსენო „ვეფხისტყაოსნის“ დასასრულიდან

შემდეგი:

„ეჲ ამბავნი უცხონი, უცხოთა ხელმწიფეთანი!..  
პირველ ზნენი და საქმენი, ქებანი მათ მეფეთანი,  
ვპოვენ და ლექსად გარდავთქვენ, ამითა ვილაყფეთანი“

აქ ამ სტროფში თქმულია თუ რა მასალა დაედვა საფუძვლად, რა გამოიყენა „ვეფხისტყაოსნის“ შესაქმნელად რუსთაველმა: (სა-იუბილეო გამოც., სტროფი 1667).

1. ჩვეულებანი—(ზნენი—,ჩვეულებით, რაცა საქმე სკირდეს კეთილი თუ ბოროტი, ზნე იგი არს“ (სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი).

2. საქმენი—ყოფითი სცენები;

3. ქებანი—საგმირო-საისტორიო შინაარსისა.

როგორც ვნახეთ „საქმენი“ და „ქებანი“ ორთავე სასახიობო რებერტუარის შემადგენელი ჟანრული გვარობანი უნდა იყოს; ამის მიხედვით, ხომ არა გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ XI—XII საუკუნეთა სახიობაში წარმოადგენდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ ძველთაგან მომდინარე სიუჟეტებს („საქმენი, ქებანი მათ მეფეთანი“), რაც რუსთაველმა გამოიყენა გენიალური პოემის შესაქმნელად („ვპოვენ და ლექსად გარდავთქვენ“).

ამგვარმა კვლევა-ძიებამ საინტერესო და საგულისხმო მასალა უნდა მოგვიპოვოს თეატრის ისტორიისათვის და, შესაძლებელია, რუსთველოლოგიის ზოგი საკითხის გადაჭრაშიაც მცირე რამ წვლილი შეიტანოს.

## რუსთაველის თეატრის პირველი სეზონი აღ. ახმეტელის ხელმძღვანელობით

ქართველ მსახიობთა კორპორაცია „დუტრუჟის“ და რეჟისორ კ. მარჯანიშვილს შორის მომხდარი კონფლიქტით და მარჯანიშვილის წასვლით რუსთაველის სახელობის თეატრიდან, დასრულდა პირველი პერიოდი, ქართული საბჭოთა თეატრისა.

როდესაც ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების პირველი პერიოდის დასრულებაზე ვლაპარაკობთ და მის ზღვარს რუსთაველის თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლის თარიღზე ვდებთ, იგულისხმება, რომ ეს მომენტი არ ყოფილა ჩვენს თეატრში ერთი პერიოდის დასრულების განმაპირობებელი ფაქტორი. პირველი პერიოდის დასრულება ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების ისტორიაში განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ დასრულდა გარკვეული ეტაპი საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის განვითარებაში. სახელდობრ, დამთავრდა პირველი იმპერიალისტური ომისა და მენშევიკთა ოთხწლიანი ბატონობის გამანადგურებელი გავლენით მორღვეული სახალხო მეურნეობის აღდგენა და ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკა განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა:—დაიწყო სახალხო მეურნეობის რეკონსტრუქცია, მისი ინდუსტრიალიზაციის თვალსაზრისით, რასაც უნდა უზრუნველყო სოციალიზმის ეკონომიური საფუძვლების აშენება, საბჭოთა კავშირის ეკონომიური დამოუკიდებლობის განმტკიცება და თავდაცვის უნარიანობის შემდგომი ზრდა.

საკ. კ. პ. (ბ) XIV ყრილობის მიერ 1925 წელს მიღებული ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციის გრანდიოზული გეგმა, ახალ ამოცანებს სახავდა საბჭოთა კავშირში შემავალი ყველა რესპუბლიკის მშრომელთა წინაშე. საქართველოს მშრომელებმაც, ბოლშევიკური პარტიის ხელმძღვანელობით, ფართო შემოქმედებითი შრომა გააჩაღეს კომუნისტური პარტიის XIV ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებათა შესასრულებლად.





საქართველოს  
საქართველოს  
საქართველოს

1926 წ. 8 ივლისს, საქართველოს ცენტრალურმა აღმასრულებელმა კომიტეტმა მიიღო საქართველოს სსრ პირველი კონსტიტუცია, რომელიც შედგენილი იყო სსრ კავშირის პირველი კონსტიტუციის შესაბამისად და ემყარებოდა რა მოძმე საბჭოთა რესპუბლიკების სსრ კავშირში გაერთიანების უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ აქტს, ახდენდა იმ ეკონომიური მიღწევების ფიქსირებას, რომლებიც ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის მშრომელებმა მოიპოვეს მორღვეული სახალხო მეურნეობის აღდგენის სფეროში. 1927 წ. 28 მარტს გაიხსნა სრულიად საქართველოს საბჭოების IV ყრილობა, რომელმაც დაამტკიცა საქართველოს პირველი კონსტიტუცია, ერთსულოვნად მოიწონა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის პოლიტიკა ქვეყნის სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციის დარგში და დასახა ახალი ამოცანები საქართველოს მშრომელთა წინაშე პარტიის XIV ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებათა წარმატებით შესრულების სფეროში.

ჩვენმა ქვეყანამ,—საბჭოთა საქართველომ დაასრულა თავისი განვითარების ერთი პერიოდი და შევიდა ახალ, ფრიად პასუხსაგებ ფაზაში,—პერიოდში, რომელსაც უნდა მოემზადებია სოციალიზმის ეკონომიური წინამძღვრები. ეს გარემოება ახალ, მეტად სერიოზულ და ძნელად გადასატრეულ ამოცანებს აყენებდა არა მარტო მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის მუშაკთა, არამედ კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა წინაშეც. საჭირო იყო ლიტერატურასა და ხელოვნებას ობიექტურად და პირუთვნელად აესახა საბჭოთა ადამიანების მჩქეფარე ცხოვრება, მათი მეზნებარე შემოქმედებითი შრომა ახალი საზოგადოების, ახალი ტიპის სახელმწიფოს, მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს შექმნისათვის.

ამ ამოცანების გადაჭრა მოითხოვდა არა მარტო დიდ შემოქმედებით ერუდიციასა და მხატვრულ გემოვნებას, არამედ პოლიტიკურ აღღოსაც და ახლის გრძნობას. სწორედ ამიტომ, ქართული თეატრი, თავისი განვითარების მეორე პერიოდის დასაწყისში ფრიად სერიოზული და ძნელად გადასატრეული ამოცანების წინაშე იდგა.

საქართველოს თეატრალური ცხოვრების ტონის მიმცემად კვლავ თბილისის აკადემიური დრამა,—რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრი რჩებოდა. ამ თეატრიდან დიდი ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის წასვლა, მარჯანიშვილისა, რომელ-



მაც უზრუნველყო ქართული საბჭოთა თეატრის გაცოცხლებას და  
 აყვავება, რომლის ელვარე ნიჭმა განაპირობა ჩვენი თეატრის  
 გამარჯვება, რომლისაც უსასღვროდ სჯეროდა თეატრის ყველა  
 შემოქმედებით მუშაკს და, ასე გასინჯეთ,—ყველა მაყურებელსაც,  
 ერთგვარად გააძნელა, ყოველ შემთხვევაში—პირველ ხანებში მაინც,  
 იმ დიდი და გრანდიოზული ამოცანების გადაჭრა, რომელთაც  
 თეატრის წინაშე აყენებდა ეპოქა, ჩვენი ქვეყნის სოციალისტური  
 განვითარების აუცილებლობა, კომუნისტური პარტია და საბჭოთა  
 მთავრობა.

კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგ აკადემიური  
 დრამის ხელმძღვანელობა „დურუჯს“ დააკისრეს და რუსთაველის  
 თეატრის სათავეში მოხვდა მარჯანიშვილის ერთერთი უნიჭიერესი  
 მოწაფე, გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი ალექსანდრე ვასილის ძე  
 ახმეტელი.

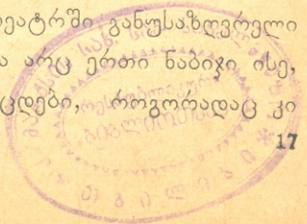
ვიდრე გაირკვეოდა თეატრის ხელმძღვანელობისა თუ მომავალი  
 რეპერტუარის ამბები, 1926 წ. ივლისში, ერთგვარ დაბნეულობას  
 ჰქონდა თითქოს ადგილი. მას შემდეგ, რაც სანდრო ახმეტელი  
 დანიშნეს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, იგი ენერგიულად  
 შეუდგა მომავალი სეზონის წარმატებასთან დაკავშირებულ ყველა  
 საკითხის მოგვარებას.

საგულისხმოა, რომ პირველ ხანებში, რუსთაველის თეატრის  
 შემოქმედებით კოლექტივს და თვით სანდრო ახმეტელს არ გაუ-  
 წყვეტიათ კავშირი კოტე მარჯანიშვილთან. როგორც მისი წერილე-  
 ბიდან ჩანს, ახმეტელი სერიოზულად ფიქრობდა კიდევ მარჯანიშვი-  
 ლის დაბრუნებას თეატრში: „ძვირფასო კოტე!—წერს ახმეტელი  
 კ. მარჯანიშვილს ამ პერიოდის ერთ-ერთ პირად წერილში,—რაც  
 არ უნდა მოხდეს ჩვენს შორის, იცოდეთ, რომ გარდა შენდამი  
 უღრმესი სიყვარულისა და ერთგულებისა, მე გულში არაფერს  
 ვფარავ.

მე ვიცი სპეტაკ მეგობრად დარჩენა ბრძოლის დროსაც კი. მე  
 დავიკავე შენი ადგილი თეატრში მხოლოდ იმ აზრით, რომ ადრე  
 თუ გვიან დაგაბრუნო შენს საყვარელ თეატრში, ოღონდაც კი  
 შენ ეს მოისურვო. ვიცი შენს სულს ჩვენს თეატრში განუსაზღვრელი  
 უფლებები ექნება, ამიტომ არ გადიდგმება არც ერთი ნაბიჯი ისე,  
 რომ წინასწარ არ შეგითანხმო. მე შევეცდები, როგორადაც კი

2. თეატრმცოდნეობითი ძიებანი

11841  
 3  
 K+2044





შევძლებ, სინდისიერად გამოვამჟღავნო შემოქმედებაში შენი ყოველი ხანაფიქრი“.\*)

როგორც ხედავთ, ახმეტელის ეს სიტყვები, მისი დამოკიდებულება თავისი დიდი მასწავლებლისადმი, ფრიად ამალეღვებელია და ჩვენ არავითარი უფლება არა გვაქვს მის გულწრფელობაში ეჭვი შევიტანოთ. ამიტომაც, რომ ვფიქრობთ—ახმეტელს კოტეს თეატრიდან წასვლის პირველ ხანებში, მართლაც გულწრფელად სურდა მისი დაბრუნება თეატრში. მაგრამ, როცა თეატრის ხელმძღვანელის პოსტზე ახმეტელის მუშაობის რამდენიმე ხნის შემდეგ, მკაფიოდ გამოიკვეთა მისი და მარჯანიშვილის პრინციპული წინააღმდეგობა შემოქმედებით საკითხებში, როცა მას სერიოზული უთანხმოება მოუხდა თეატრში დარჩენილ მარჯანიშვილის მოწაფეებთან, მის ერთგულ მიმდევრებთან, იგი უკვე არა თუ აღარ ფიქრობდა მარჯანიშვილის დაბრუნებას თეატრში, პირიქით—დაუნდობლად იბრძოდა მისი ტრადიციების წინააღმდეგ, ყოველი ღონისძიებით სპობდა მარჯანიშვილის ყოველგვარ კვალს რუსთაველის სახელობის თეატრში.

მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ, პირველი სეზონისათვის მზადება ცუდ პირობებში მოუხდა თეატრს. იმავე წერილში მარჯანიშვილისადმი, ახალი სეზონისათვის მზადების სურათს ახმეტელი შემდეგნაირად გვიხატავს:

„მდგომარეობა ამ წლის სეზონის დასაწყისისა ძალიან ცუდია. მუშაობას ვიწყებთ გვიან. ჩემს მიერ შედგენილი ხარჯთაღრიცხვა და შემადგენლობა კომისიამ მიიღო. მუშაობის დასაწყისი მხოლოდ 20 აგვისტოდანაა. შევძლებ თუ არა სეზონის გახსნას ოქტომბრის ბოლოს, რა თქმა უნდა, საკითხია“.\*\*)

მიუხედავად იმისა, რომ 1926 წ. 20 აგვისტოდან ახმეტელი უკვე ამზადებდა დასში სეზონის პირველ პრემიერას—ანატოლი გლეზოვის—, „ზაგმუქს“ თეატრის ხელმძღვანელობის, მისი შემადგენლობის და მომავალი სეზონის რეპერტუარის საკითხები ზემდგომ ორგანოებში, ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელი იყო, შესაძლოა იმიტომაც რომ იქაც, ხელმძღვანელობის სფეროში, ზოგიერთი ცვლილება იყო მოსალოდნელი.

\*) ალ. ახმეტელის წერილი კ. მარჯანიშვილისადმი, 1926 წ., რუსთაველის სახელობის თეატრის ხელნაწერთა ფონდი, ალ. ახმეტელის პირადი საქმე, შ. დრ. კრებული „ალექსანდრე ახმეტელი“, გვ. 209.

\*\*\*) იქვე.

პირველი ცნობები ამ ცვლილებების შესახებ პრესაში გამოჩნდა 1926 წ. სექტემბერში, როცა გაზ. „ზარია ვოსტოკა“ იუწყებოდა, რომ „საქართველოს სსრ სახალხო კომისართა საბჭოს დადგენილებით მოხდა რეორგანიზაცია საქართველოს მთავარი სახელოვნო კომიტეტისა, რომლის ნაცვლად განათლების სახალხო კომისარიატთან ორგანიზებულია ხელოვნების განყოფილება. ხელოვნების განყოფილებას ევალება იდეური და ადმინისტრაციული ხელმძღვანელობა გაუწიოს აკადემიურ თეატრებს, სახ. კონსერვატორიას, მუსიკალურ სკოლებს, სამხატვრო აკადემიას და პროვინციებში არსებულ თეატრებს.

ხელოვნების განყოფილების უფროსად დანიშნულია შ. დუდუჩაევი, მის მოადგილედ შ. დადიანი. განყოფილების მდივანად ს. წუწუნაევი\*.

ერთი კვირის შემდეგ იგივე გაზეთი იუწყებოდა, რომ ხელოვნების განყოფილებასთან, შ. დუდუჩაევს თავმჯდომარეობით (განათლების სახალხო კომისარიატმა შექმნა ხელოვნების საქმეთა მთავარი საბჭო, რომელშიც შევიდა სხვადასხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციების წარმომადგენლები და რომელსაც საათბირო ორგანოს ფუნქციები აქვს.\*\*\*) ხოლო ცოტა მოგვიანებით ამავე გაზეთში საბჭოს პერსონალური შემადგენლობაც გამოქვეყნდა.\*\*\*) აქვე გაზეთი იუწყებოდა, რომ ამ საბჭოს პირველი სხდომა 21 ოქტომბერს უნდა შემდგარიყო, სადაც მოხსენებით „მიმდინარე მხატვრული სეზონის პერსპექტივების შესახებ“ გამოვიდოდა ალ. დუდუჩაევი, ხოლო „პროვინციის თეატრების შესახებ“ — შ. დადიანი.

განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების განყოფილებისა და მასთან არსებული ხელოვნების საქმეთა მთავარი საბჭოს ფორმირებიდან ორი კვირის შემდეგ, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარისა და პერსონალური შემადგენლობის საკითხიც გადაწყვეტილია. 1926 წ. ოქტომბრის დასაწყისში გაზ. „კომუნისტში“ დაიბეჭდა კიდევ ის გადაწყვეტილება: „განათლების კომისარიატთან არსებულმა ხელოვნების მთავარმა განყოფილებამ, ვკითხულობთ გაზეთში, — დაამტკიცა აკადემიური (რუსთაველის თეატრი) დრამის მომავალი სეზონის რეპერტუარი და დასის შემადგენლობა.

სეზონის გახსნა განზრახულია ანატოლი გლებოვის პიესით „ზაგმუკ“ — თარგმანი შანშიაშვილისა. დანარჩენი ახალი დადგმები

\*) „Заря Востока“, 7 сентября, 1926 г. № 1270.

\*\*) „Заря Востока“, 15 сентября, 1926 г. № 1277.

\*\*\*) „Заря Востока“, 21 сентября, 1926 г. № 1307.



დან წავა „მეფე ლირი“—შექსპირის, „ვილჰელმ ტელი“—შექსპირის, „ილირი“—  
„ილირი“ ჩინეთი—ტრეტაკოვის, „ბანჯგელიანი მაიმუნი“—  
ო. ნეილის და ორიგინალური პიესები: „ქმარი ხუთი ცოლისა“ და  
„მე მინდა კნენა ვაგზდე“ ზ. ანტონოვის კომედიები, „სინათლე“  
მე-2 ნაწილი—გედევანიშვილისა, „ხანგიზ“—იონა ვაკელის, „ამერი-  
კელი ძია“—შიუჟაშვილის და სხვა.

ძველი დადგმებიდან განახლდება „ჰამლეტი“, „დეზერტიკა“,  
„ლამარა“, „მზეთამზე“ და სხვ.

დასის შემადგენლობა.

მთავარ ხელოვნების მიერ საბოლოოდ დამტკიცებულია დასის  
შემადგეი შემადგენლობა: მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ნაწილის  
გამგე—ა.ლ. ახმეტელი, რეჟისორები—დ. ანთაძე და კ. პატარიძე;  
დირიჟორი—ა.ლ. გველესიანი და კომპოზიტორი ი. ტუსკია; როიალ-  
ზე დამკვრელად მაკ. ჯორჯაძე.“ აქვე გამოქვეყნებული იყო დასის  
პერსონალური შემადგენლობა.\*)

ამგვარად, ხელოვნების მთავარი საბჭოს მიერ დამტკიცებული  
რეპერტუარით და ხელმძღვანელთა ახალი შემადგენლობით რუსთა-  
ველის სახელობის თეატრი შეუდგა მუშაობას 1926—27 წლის  
სეზონის წარმატებით ჩატარებისათვის. თუმცა ამჯერადაც, როგორც  
აღრე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი წლებიდანვე,  
თეატრის წარმატებითი მუშაობას, მის შემოქმედებაში თანამედრო-  
ვეობის ქეშმარიტად მგზნებარე მხატვრულ ასახვას, ხელს უშლიდა  
თანამედროვე რეპერტუარის უქონლობა. სწორედ ამიტომ იყო,  
რომ მთავარი სახელოვნო საბჭოს 1926 წ. 21 ოქტომბრის სხდო-  
მაზე, საბჭოს მაშინდელი თავმჯდომარე და განათლების სა-  
ხალხო კომისარიატის ხელოვნების განყოფილების უფროსი ა.ლ.  
დუდუჩავა გულდაწყვეტით შენიშნავდა, რომ „არც წარსულში  
და არც დღეს ჩვენ არ გვყავან ორიგინალი დრამატურგები  
და ამიტომ მაშინაც კოჭლობდა საქმე და დღესაც კოჭლობს.  
დღემდე ჩვენ არა გვაქვს ნამდვილი საბჭოთა სატირა ან კომედია,  
რაც უნდა ჩაითვალოს ჩვენი საბჭოთა შემოქმედების მინუსადო.“\*\*)  
დაახ, თანამედროვეობის ამსახველი ქართული დრამატურგიის  
უქონლობა მნიშვნელოვნად აფერხებდა ქართული თეატრის შემოქ-  
მედებით წინსვლას თანამედროვეობის მხატვრული ასახვის სფეროში.  
ანატოლი გლებოვის „ზაგმუქს“, რომლითაც გახსნა 1926|27 წლის

\*) გაზ. „კომუნისტი“, 3 ოქტომბერი, 1926 წ. № 225 (1770).

\*\*\*) გაზ. „კომუნისტი“, 22 ოქტომბერი, 1926 წ. № 241 (1786).



სეზონი რუსთაველის თეატრმა, რაოდენ ბრწყინვალედაც არ უნდა ყოფილიყო იგი დადგმული არ შეეძლო მზიანი დარი დაეჭვებო ქართული თეატრისათვის. მასში ხომ ძველი ასურეთისა და ბაბილონის ამბები იყო ასახული, მონათა უღვთო ექსპლოატაცია ამ ქვეყნებში, ასურეთის მიერ ბაბილონის ეროვნული ჩაგვრა და მონათა მღელვარება და აჯანყება. ყველაფერი ეს, შესაძლოა, ნამდვილად ეხმაურებოდა იმდროინდელი საბჭოთა მასურებლის განწყობილებას და სწორედ ამიტომ იყო რომ ამ პიესას ფრიად გულთბილ სიტყვებით გამოეხმაურა ანატოლი ლუნაჩარსკი: „ზავმუკი“, — ნათქვამია მის მოხსენებაში — „საბჭოთა ხელისუფლების თეატრალური პოლიტიკა“ — მარქსისტული პიესაა, რომელიც აგებულია იმაზე, რომ უჩვენოს გარკვეულ პირობებში, სხვა ტანსაცმელში, სხვა სიტუაციაში, მაგრამ კლასობრივი ბრძოლა ძველი აღმოსავლეთის დიდ სავაჭრო და ნაწილობრივ სამრეწველო ცენტრებშიც, იმავე კალაპოტით მიედინებოდა, როგორც ახლა, რომ იქაც ზედმიწევნით მკაფიო ფორმებში ვლინდებოდა კიდურა პოლუსების ბრძოლა, მერყეობა საშუალო, და მაღალი კლასების დალატი ეგრეთწოდებული სამშობლოსადმი, უცხოელთა სასარგებლოდ, როცა ეს საჭირო იყო მონების გასათელად და სხვ. გვლებოვმა შესძლო დაეკავშირებინა ეს საინტერესო, თავმესაქცევი ფაბულა, რომანტიკული სიუჟეტით, რომელიც მასურებლის სიმპატიას და ანტიპათიას იწვევს (\*). მაგრამ მიუხედავად ამ გულთბილი შეფასებისა ეს პიესა არ ყოფილა ის მასალა, რომელსაც შეეძლო თეატრის ნამდვილად მობრუნება თანამედროვეობისაკენ. ზუსტად ასეთი, წარსულში უღვთო ექსპლოატაციის შედეგად მასების რევოლუციური აღტკინებისა და რევოლუციური ბრძოლის ამსახველი პიესა ადრეც ქონდა რუსთაველის თეატრს რეპერტუარში და არა ერთი და ორი. ასეთი იყო თეატრის პირველივე სპექტაკლი „ფუნტე ოვებუნა“ და, ამასაც რომ თავი დავანებოთ, შემდგომი სპექტაკლები „ჭერეთის გმირები“ (გადმოკეთებული ალოის ირასეკის რომანიდან — „ძალდავიანები“ — კ. მარჯანიშვილის მიერ და გადმოქართულებული ს. შანშიაშვილის მიერ) და ორიგინალური პიესა პ. კაკაბაძისა „ლისაბონის ტუსაღები“ ასე, რომ ამ მხრივ,

\*) ა. ვ. ლუნაჩარსკის გამოუქვეყნებელი მოხსენების სენოვრამა. სსრკ. მეცნ. აკადემიის მოსკოვის განყოფილება, ფონდი 350, ანაწერი 1, № 104, ფურც. 20.



ბ. გლეზოვის პიესის შეტანა თეატრის რეპერტუარში არ ახალი სიტყვა ქართული თეატრის და კერძოდ, რუსთაველის რის შემოქმედებით ისტორიაში. თუმცა ამ პიესიდან ნიჭიერმა რეჟისორმა ალ. ახმეტელმა ფრიად საინტერესო სპექტაკლი შექმნა. იგი თურმე ახმეტელისებურ, სკულპტურულ სტილში იყო გადაწყვეტილი და ამ რეჟისორის მგზნებარე ბუნებისათვის დამახასიათებელი მჩქეფარე რიტმით აჟღერებული. „ა. ვ. ახმეტელის ტალანტი სკულპტურულ-ბარელიეფურ ნაძერწობაშია,—წერდა გაზ. „ზარია ვოსტოკა“ ამ სპექტაკლის შესახებ,—და მისი თავისებურება—აასულდგმულოს ბრბო, შთაბეროს მას „ცოცხალი სული“, რომელიც გასული სეზონის რამდენიმე დადგმაში („ლამარა“, „ჯამბაზები“) ჩამოყალიბდა, ძალუმი კვეთილობით გამოძვლავნდა ამ სპექტაკლში. ყოველი სცენური მდგომარეობა მიჩნეულია ისტორიულ და ფსიქოლოგიურ სიმართლედ და იმდენად ცხოვრებისეულია და ლამაზი, რომ სურათივით უცქერით.

ვაკრების შეთქმულების სცენაში თავს წამომდგარი ორი მონა, ეს მარმარილოსგან ნაკვეთი ქანდაკებაა, სცენა კარავში ასირიული სასახლის ფონტონის ბარელიეფიდან გადმოღებულად მოგეჩვენებათ(\*).

ნიჭიერ შემოქმედს წინა პლანზე აღმოსავლური ეგზოტიკა წამოუწვია სპექტაკლში, შესანიშნავი სკულპტურული ჯგუფები შეუქმნია და საუცხოო ფორმაში ჩამოყალიბებული ცალკეული სცენები, მგზნებარე რითმით აუჟღერებია, მაგრამ სპექტაკლის ამ საერთო ფორმისა და პლასტიკის ძიებაში დაუკარგავს ეპოქის სპეციფიკისა და სურნელის შეგრძნება. ამასთან, როგორც იმდროინდელი პრესა აღნიშნავს, ვერ დაუცავს ერთიანი სტილი დადგმაში მაგრამ ერთი რამ ცხადია:—„ზაგმუკი“ ახმეტელის მადლიანი ნიჭით გასხივოსნებული, მისი მგზნებარე ტემპერამენტით აჟღერებული და მკვეთრი რიტმით სკულპტურულად ჩამოკვეთილი სპექტაკლი იყო. თუ რამ ნაკლი გააჩნდა მას, ეს იყო ეპოქის თავისებურებათა, მისი სურნელისა და ეთნოგრაფიული კოლორიტის უგულვებელყოფა, მაგრამ ამას მთლიანად ფარავდა ის რევოლუციური პათოსი, მასობრივი სცენების ნაირფერობა და ფსიქოლოგიური მგზნებარება, რომელიც უხვად იყო ჩაღვრილი სპექტაკლში და რომელიც მას წარმტაცსა და თანამედროვე მაყურებლისათვის მახლობელს ხდიდა.

\*) „Заря Востока“, 30 октября, 1926 г. № 1326 г., № 1315



მეტად საინტერესო აღმოჩნდა სპექტაკლი აქტიორული თვალსაზრისითაც. მსახიობი უშანგი ჩხეიძე, რომელიც უკანასკნელ სეზონში მთელი თავისი შემოქმედებითი სიძლიერით აქტიორული ბუმბერაზობით წარმოსდგა მაყურებლის წინაშე, შექმნა რა ჰამლეტის კლასიკური სახე შექსპირის ამავე სახელწოდების ტრაგედიაში და თორღვაის ვაჟკაცურობით წარმტაცი და ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიმართლით აღბეჭდილი სახე „ლამარაში“, ამჯერადაც მთელი თავისი სცენური მომხიბვლელობით წარსდგა მაყურებლის წინაშე აჯანყებულ მონათა კეთილშობილი მეთაურის არად ეას (ზერ სიბანი) როლში. „მთავარი გმირი არად-ეა (ჩხეიძე),—წერდა გაზ. „კომუნისტი“—მეტად ექსპრესიულია და გამომეტყველი. ყველა მოძრაობაში მოჩანს ენერჯია, ცეცხლი. კარგია სახის ფერი, ძლიერია იმ სცენაში, როცა იწუნებს ნინგალ-უმის. სახე არაჩვეულებრივის ენერჯიით ეგრიხება. ცალი თვალის სიმწრისაგან მოჭუტვა ძალზე მჭერმეტყველია.“\*) უშანგი ჩხეიძეს კეთილშობილი გმირის განხორციელებისათვის გასაოცარი შინაგანი ძალა გააჩნდა და სცენური მომხიბლაობა (თუმცა გარეგნული მონაცემები არც თუ იმდენად ბრწყინვალე) სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ მისი არად ეა სპექტაკლის ცენტრალურ ფიგურად იქცა. ეს იყო დიდი კეთილშობილების, გასაოცარი მომხიბლაობისა და შემართების მქონე ვაჟკაცი, კაცთმოყვარე, კეთილშობილი მეთაური მასებისა, სამართლიანობისათვის თავდადებული მებრძოლი და თავისი ქვეყნის უსაზღვრო პატრიოტი. უშანგი ჩხეიძის აქტიორული ნიჭის ელვარებამ, შინაგანი გრძნობის ძლიერებამ, დაუცხრომელმა ტემპერამენტმა, მგზნებარებამ და გამომსახველობითი ფორმების ნაირფერობამ უზრუნველყო ამ სცენური სახის მონუმენტურობა და სკულპტურული კვეთილობა.

ფრიად საინტერესო და წარმტაცი სახე შეუქმნია სპექტაკლში აკ. ვასაძეს. მისი ნინგირ-სინი მრისხანე და გულქვა მპყრობელის მტკიცედ ნაკვეთი ფიგურა იყო. „ბრინჯაოს გაყინული სახე და ტანი ბარელიეფების ფიგურებს მოგვაგონებს. სპილენძის ხმა, არც ერთი ზედმეტი მოძრაობა, რისხვას მარტო სახის კუნთების ელვით გადმოგვცემს. ძლიერია მესამე მოქმედებაში—მონების აჯანყების სცენაში. აქ მისი ზვიადი ფიგურა მთელი აზღვავებული მასის თანაზომ ენერჯიას აფრქვევს“\*\*). თუ დაფუჯერებთ რეცენზენტს, (და არა-

\*) გაზ. „კომუნისტი“, 30 ოქტომბერი, 1926 წ. № 246 (1790).

\*\*\*) იქვე.





ჭითარი უფლება გვაქვს არ დაუჭეროთ), ამ როლში აკ. ვასაფიას აქტიორული დამაჯერებლობის გასაოცარ მწვერვალამდე მიულწვია. ადვილი როდია აქტიორული ხერხების ნაირფერობითა და ზომიერებით, შინაგანი ექსპრესიის უნარიანი გამოძქლავნებით მიალწიო „აზღვავებული მასის თანაზომი ენერგიის“ გამოძქლავნებას და ამ გზით სცენისა და დარბაზის რიტმის მოღუსის საკუთარ სცენურ სახეში მოქცევას, მაყურებლისა და სცენის სრულ მეუფებას. ეს ქეშმარიტად ნიჭიერი მსახიობების ხვედრია მხოლოდ და აქტიორული შემოქმედების ასეთ საოცნებო მწვერვალზე ვასაძეს არა ერთხელ უნავარდნია, როგორც ამჯერად.

განსაკუთრებით მომხიბლავი ყოფილა სპექტაკლში თამარ წულუკიძის ილტანი. გასაოცრად წარმტაცი გარეგნობა და სცენური მომხიბვლელობა „სუროს ელასტურობა, მოღვენთა და გველის პლასტიკა“, როგორც რეცენზენტი შენიშნავს, ანთებული ვნება და ცეცხლოვანი ტემპერამენტი მგზნებარებას მატებდნენ და აღმოსავლური თავბრუდამხვევი ეშხით ამკობდნენ, ამ ჯადოქრული ძალით აჟღერებულ, სიყვარულის ენაზე განუზომელი ეროტიკითა, და ვნებით ამეტყველებულ სახეს, ქალს, რომელიც თითქოს მარტო აღერსისთვისაა გაჩენილი ქვეყანაზე, მაგრამ რომელსაც თავდადებაც შეუძლია, არა მარტო სიყვარულისათვის—სამშობლოსათვისაც. თამარ წულუკიძის შესანიშნავმა გარეგნულმა მონაცემებმა, შინაგანმა აქტიორულმა გზნებამ და პოტენციამ განაპირობა ამ სახის მომხიბლავობა და სრულქმნილობა.

მამაკაცურ მოუხეშავობას უსაყვედურებს რეცენზენტი თამარ ჭავჭავაძეს ნინგილიუმის როლში. მაგრამ ჩანს მსახიობის ხალას ნიქს, ხალას შემოქმედებით პოტენციას მაინც თავისი გაუტანია და გარეგნული უხეშობის მიუხედავად ბოლო მოქმედებაში, როგორც თვით რეცენზენტიც შენიშნავს, მაინც შეუქმნია „სისხლით გაუმადარი ასურელი ძუ მგელის“ წარმტაცი სახე. სუსტი ყოფილა პოეტის და ნაზი შეყვარებულის ბელ ნაიდის როლში ლორთქიფანიძე. თავისებური გროტესკით წარმოდგენილი—ვარსკვლავთმრიცხველი, ალ. ჟორჟოლიანის შესრულებით. მეტად უშუალო იყო და გულწრფელი შ. ლამბაშიძის მარ-ამურიმი, ხოლო აკ. ხორავამ მისთვის უჩვეულო როლი—აბიმილიკისა თავისი მძლავრი აქტიორული ნიჭით გააშუქა. მლიქვნელობა ასურელების წინაშე, ფარისევლობა და ფეხთა ლოკვა, დემონური ხითხითი და საკუთარი ღირსების



პატივმოყვარული ხაზგასმა მონებისა და თვისტომთა წინაშე, მიმხედველობას მატებდნენ მის მიერ შექმნილ სცენურ სახეს.

დადგმის ნაირფერობამ, აქტიორული ძალების მომხიბლავობამ, წარმტაცმა სცენურმა სახეებმა, და იმ გარემოებამ, რომ სპექტაკლი ეხმაურებოდა მაყურებლის რევოლუციურ განწყობილებებს, განაპირობებს „ზაგმუკის“ წარმატება რუსთაველის თეატრის სცენაზე, ხოლო სეზონის პირველმა წარმატებამ თეატრის შემდგომი წინსვლა ქართული საბჭოთა თეატრის ჭეშმარიტი სცენიური პროფილის ძიების სფეროში.

რამდენიმე დღით ადრე ა. გლებოვის—„ზაგმუკის“ პრემიერამდე გაზ. „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნდა მიმოხილვითი სტატია „ქართული სახელმწიფო დრამის სეზონი“, რომელშიც ავტორი იხილავდა რა ქართული თეატრის შემოქმედებითი განვითარების განვლილ გზას I იმპერიალისტური ომის შემდეგ, ეხებოდა მის აწმყოსა და უახლოეს პერსპექტივებსაც. სტატიის ავტორი ხაზს უსვამს იმ თავისდროზე შაბლონად ქცეულ დებულებას, რომლის მიხედვითაც ქართული თეატრის კრიზისი გამოწვეული იყო იმით, რომ თეატრის ძველი ქურუმები გამოვიდნენ მწყობრიდან, ხოლო მათი შემცვლელი, ნიჭიერი თაობა არ ჩანდა. ამ ჩვენი დროის მემატინანესაც გამორჩენია მხედველობიდან ის გარემოება, რომ თეატრის I მსოფლიო ომის შემდგომდროინდელი კრიზისი, ქვეყნის საზოგადოებრივი განვითარების სრულიად კანონზომიერი მოვლენა იყო იმ დროს და გამოწვეული იყო იმ სოციალ-ეკონომიური და პოლიტიკური კრიზისით, რომელიც მძვინვარებდა ჩვენში 1921 წ. თებერვლამდე. შემდეგ ავტორი იხილავს შანშაიშვილის „ბერდოზმენიას“ 1920 წ. ახმეტელისეულ დადგმას და მიიჩნევს მას ქართული თეატრის აღორძინების დასაწყისად. რომ „ბერდოზმენია“ უდავოდ საინტერესო დადგმა იყო, როგორც რეჟისორული გააზრებით, ისე აქტიორული შესრულების თუ ტექნიკური აქსესუარების თვალთახედვით, ამის უარყოფა არ იქნებოდა სწორი, მაგრამ ეს აშკარად სიმბოლისტური სპექტაკლი, რომელშიც ავტორიცა და რეჟისორიც ძირითადად ფაქტუმის გარდუვალობის უძველეს პრობლემას აყენებდნენ, რომელიც შესაძლოა სოფოკლესა და მისი დროის ადამიანს სამართლიანად აღელვებდა, მაგრამ მეოცე საუკუნის ადამიანისათვის სრულიადაც არ იყო ამაღლვებელი, გამოვაცხადოთ ქართული თეატრის აღორძინების დასაბამად, თეატრისა, რომელიც, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ,

მარჯანიშვილის უტკნობი ტალანტით ჭეშმარიტად განახლებული რევოლუციური ჰეროიკის ციტადელად იქცა, მეტი რომ არა ვთქვათ, ქართული თეატრის აწუხლ-რომანტიკული პათეტიკისა და მისი შინაარსეულად რევოლუციური აღორძინების ხელოვნური დაკნინება იქნებოდა.

აქვე ავტორი სვამს საკითხს თეატრის აწინდელი ხელმძღვანელის ალ. ახმეტელის რეჟისორული მეობის შესახებ და, უკვე სრულიად სამართლიანად წერს: „მარჯანიშვილის გამოცდილებით მდიდარმა თვალებმა შეძლეს რეჟისორთა ჯგუფში აღენიშნათ ა. ახმეტელის დიდი ნიჭიერება, განსაკუთრებით ო. უაილდის „სალომეას“ დადგმის შემდეგ, და აეყვანათ იგი თავის სკოლაში, როგონც დიდი იმედების მომცემი მოწაფე, ამავე დროს, ახალგაზრდა და მზარდი ძალების სიჭარბეში ეპოვნათ ეს მასალა და დაემყნოთ მასზე ხელოვნების მიზნებისა და ამოცანების თავისი გაგება.“\*)

სრული ჭეშმარიტებაა. მარჯანიშვილის, გენიალური რეჟისორის და პედაგოგის ჭეშმარიტად გამოცდილმა თვალმა ადვილად შენიშნა ახალგაზრდა ძალთა სიჭარბეში ალ. ახმეტელის განსაკუთრებულად ელვარე ნიჭი. ამიტომ იყო, რომ დიდიხნის მანძილზე იგი გულმოდგინედ ზრდიდა მასში ნამდვილ შემოქმედს, თვალმახვილ და მაღალი გემოვნების რეჟისორს და აკი არც გაუმტყუნდა შრომა და ღვაწლი.

არც წერილის მეორე ნაწილია ჭეშმარიტებას მოკლებული: „ახალგაზრდა ძალებიდანო,—წერს სტატიის ავტორი,—რომლებიც 1924 წ. დასასრულს გაერთიანდნენ კორპორაცია „დურუჯში“, თავიანთი განსაკუთრებული „კონსტიტუციით“ და „განსაკუთრებული მდგომარეობით“ შეიქმნა ის ცოცხალი მასალა თეატრისა, რომელიც ჩვენ დღეს გვყავს და რომელსაც შეუძლია იამაყოს თავის წიაღში აღზრდილი მსხვილი კალიბრის რეჟისორით ა. ვ. ახმეტელით, აგრეთვე ისეთი მნიშვნელოვანი ძალებით, როგორიც არიან თამარ ჭავჭავაძე, გიორგი დავითაშვილი, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე და აკაკი ხორავა.“\*\*).

მართლაც კ. მარჯანიშვილის ელვარე რეჟისორულმა ნიჭმა, ხალასმა გრძნობამ და პედაგოგის დიდმა ალლომ, კორპორაცია

\*) Заря Востока“, 24 октября, 1926 г., № 1310.  
\*\*) იქვე,



„დურუჯის“ სიმტიცემ და ბრძოლისუნარიანობამ განაპირობა ა. ვ. ახმეტელის ეგრერი პრინციპულ, მაღალმხატვრული შემოქმედების რეჟისორად ჩამოყალიბება. იგი იყო მეტად თავისებური შემოქმედი, რომელმაც პირველივე დამოუკიდებელი სპენტაკლიდან სცადა რევოლუციური მობრუნება მოეხდინა თავისი ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრში, ორიგინალური გზით წაეყვანა იგი, ეროვნული სურნელით გაეყდინა უფრო მეტად ყოველი მისი სპექტაკლი, ყოველი მისი მსახიობი. ახმეტელმა, მარჯანიშვილისაგან მიღებული შემოქმედებითი გამოცდილების გამოყენებით, სცადა გადაედგა ნაბიჯი წინ ეროვნული თეატრის, ეროვნული შემოქმედის ჩამოყალიბების სფეროში. თუ ბოლომდე განხორციელება ყველა თავის ოცნებისა არ დასცალდა ამ აღრე გზაგადაკვეთილ რეჟისორს, ეს არ ნიშნავს, რომ იგი მთლიანად ხელმოცარული დარჩა თავის ძიებებში. სწორედ ამიტომ სრულიად გაუგებარია კრიტიკოს ა. ფევერალსკის დაუსაბუთებელი განცხადება, რომ თითქოს: „აღ. ახმეტელის არასაკმარისი იდეური მომზადების შედეგად, მიუხედავად მისი გულწრფელი მისწრაფებისა ეშენებინა ეროვნული საბჭოთა თეატრი, მის კონცეპციის და შემოქმედებით პრაქტიკაში ობიექტურად გამოძვლავნდნენ ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური ტენდენციები.

ამან განაპირობა იდეურ-მხატვრული ხასიათის მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობანი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკაში. ამ წინააღმდეგობათა შედეგი იყო არა თანაზომიერება თეატრის განვითარებაში 1926—1935 წლების პერიოდში, როცა მისი (თეატრის შ. მ.) დიდი მიღწევები აწყდებოდნენ არც თუ მცირე შეცდომებს.“\*).

ჩვენ არ გვსურს ვამტკიცოთ, რომ აღნიშნულ პერიოდში რუსთაველის თეატრს შეცდომები არა ჰქონია, მაგრამ მტკიცება იმისა, რომ თეატრის მაშინდელი შეცდომები თითქოს ნაციონალისტურ და, მით უფრო, ბურჟუაზიულ ნაციონალისტურ ხასიათს ატარებდნენ, ჩვენის აზრით შეცდომაა და აშკარად ცილისწამება ახმეტელისა და რუსთაველის თეატრის მიმართ. ასეთივე საყვედური და პრეტენზიები 1933 წ. 25 ივნისსაც იყო გამოთქმული მოსკოვში, რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე. იქაც მიუთითეს თეატრს ეგზოტიკით გატაცებაზე და, რაც მთავარია

\*) А. Февральский,—Театр имени Руставели, „Искусство“, Москва, 1959 г, стр. 127.



ნაციონალისტურ შეცდომებზე, მაგრამ ამ უსაფუძვლო საყვედურებს რომელსაც ჭეშმარიტად დიდმპყრობელურ-შოვინისტური განწყობილებანი ედო საფუძვლად შესანიშნავად უბასუხა ალ. ახმეტელმა: „რაც გაჩვენეთ,—ამბობდა იგი თავის საპასუხო სიტყვაში,—და რაც ეროვნული კულტურის ელემენტებზე გელაპარაკეთ, ეს სრულიად არ წარმოადგენს თვითმიზანს, ის სრულიად არ წარმოადგენს უჩვეულო მასალას. ვინც ასე ლაპარაკობს, მას არ ესმის,—რას ნიშნავს ეროვნული თეატრი. ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, მასალაა ჩვენი მსახიობის გასავითარებლად, მსახიობის აღსაზრდელად, ყოველივე ეს წარმოადგენს მასალას და არა თვითმიზანს.

...მე მესმის ასეთი ლაპარაკი... ნაციონალისტური ფორმააო... თურმე ნუ იტყვიოთ, ლეკი პარტიზანები რომ ბრძოლაში ისეთი ენთუზიაზმით მიდიან, ერთმანეთს შესვენებასაც კი არ აცლიან და ერთ მიზანს ემსახურებიან, რათა გაიმარჯვონ, ეს პარტიზანები და მათი ჩვენების ეს ფორმა ნაციონალისტურია!

მინდოდა მეკითხა, რას იტყვიან ეს ამხანაგები, როცა ასეთ ვითარებაში ციმბირის გლეხს დაინახავდნენ, ნაციონალისტურიაო? არა, ისინი ამას არ იტყოდნენ... ისინი დიდმპყრობელურად სჯიან. რაკი გლეხი ჩოხაშია გამოყვანილი, ეს ნაციონალისტურია. ნაციონალისტური გადახრააო—მე ამგვარ ლაპარაკს ვთვლი დიდმპყრობელურ ნაციონალისტურ გადახრად“ \*).

როგორც ხედავთ, ამ სიტყვებში დასაბუთებულია სრული უსაფუძვლობა აზრისა იმის შესახებ თითქოს რუსთაველის თეატრის იმდროინდელ შემოქმედებაში თვითმიზნური ეგზოტიკა იგრძნობოდა და ნაციონალისტური გადახრები.

ჩვენ სრულიადაც არ გვსურს კრიტიკოს ფევრალსკის დავწამოთ დიდმპყრობელურ-შოვინისტური განწყობილება ქართული კულტურის მიმართ. პირიქით—ის ფაქტი, რომ მას ეგრერიგ სიყვარულით, ენერგიის დაუზოგავად უმუშავნია რუსთაველის თეატრის ისტორიაზე და შეუქმნია სქელტანიანი მონოგრაფიული შრომა, მეტყველებს ქართული კულტურისადმი მის უდიდეს სიყვარულზე, რის გამოც ჩვენ, ქართველ თეატრმცოდნეებს, მაღლობის გარდა არა გვეთქმის. მაგრამ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი განვითარების ზოგიერთ ეტაპზე მისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსისა

\*) კრებული „ალ. ახმეტელი“, „ხელოვნება“, თბილისი, 1958 წ. გვ. 245—246.



და მიმართულებების შეფასებაში იშვიათად, მაგრამ მაინც რომ მოხვედროდა კრიტიკოსი ფევრალსკი ზოგიერთი დიდმყრატელის, შოვინისტური, მართლაც ბურჟუაზიული განწყობილების მქონე კრიტიკოსის ვავლენის ქვეშ, ამაზე მარტო შემოთმოტანილი ფაქტი მეტყველებს მჭევრმეტყველურად და ზოგიერთი სხვა ამგვარი შეცდომაცი მის მონოგრაფიულ შრომაში, განსაკუთრებით ალ. ახმეტელის შემოქმედების შეფასების დროს.

მაგრამ არც მეორე უკიდურესობაში გადავარდნა იქნებოდა მართებული. ზოგიერთი ჩვენი თეატრმცოდნე, აქაო-და ახმეტელი რებრესირებული და შემდგომში რეაბილიტირებული შემოქმედია, რომელიც წლების განმავლობაში დევნას განიცდიდაო, ხელალებით მიაწერს მას ჩვენი თეატრის ისეთ გამარჯვებებს, რომლებშიც ახმეტელს ნაკლები დამსახურება მიუძღვის. არ შეიძლება მაგალითად დავეთანხმოთ შ. აფხაიძესა და ნ. შვანგირაძეს იმაში, რომ „ამ პერიოდში (იგულისხმება 1926—1935 წლების პერიოდი—შ. მ.) თეატრმა საბოლოოდ უჩვენა თავის დამოუკიდებლობა, თავისი სრულიად ორიგინალური სახე. იგი ყალიბდებოდა, როგორც გმირული, აწეულ-რომანტიკული თეატრი, რომლის სპექტაკლებიც აღბეჭდილნი იყვნენ ტემპერამენტითა და მონუმენტალობით.“\*)

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ავტორებს, რომ ახმეტელის სპექტაკლები ნამდვილად დიდი ტემპერამენტითა და მონუმენტალობით იყვნენ აღბეჭდილნი, რომ ისინი მართლაც ჰარბად იყვნენ გამსჭვალულნი რევოლუციური ჰეროიკითა და აწეულ-რომანტიკული პათოსით. მაგრამ თქმა იმისა რომ თეატრმა მხოლოდ ამ პერიოდში უჩვენა თავისი დამოუკიდებლობა და ორიგინალური სახე, რომ ადრე 1921—26 წლებში მას ეს „დამოუკიდებლობა და ორიგინალური“ სახე არ ჰქონდა, რომ იგი მხოლოდ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა, როგორც გმირული, აწეულ-რომანტიკული სტილის თეატრი, რა თქმა უნდა არ იქნებოდა სწორი.

ქართულმა საბჭოთა თეატრმა თავისი არსებობა რევოლუციური ჰეროიკითა და აწეულ რომანტიკული პათეტიკით გამსჭვალული სპექტაკლით დაიწყო. არავის შეუძლია უარყოს, რომ ყველა ამ თვისებით ჰარბად აღჭურვილი იყო „ფუნტე ოვენუნას“ მარჯანიშვილისეული დადგმა, რომელიც, სრულიად სამართლიანად, ქართუ-

\*) Ш. Абхадзе, Н. Швангирадзе—Государственный ордена Ленина театр имени Руставели, изд. „Заря Востока“, Тбилиси, 1958 г. 14.



ლი რევოლუციური თეატრის დასაბამად ითვლება. შემდგომში სტილის საბოლოო ფორმირება მოხდა რუსთაველის თეატრში, როცა მის სცენაზე, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დადგმით წარმოდგენილ იქნა ალოის ირასეკიდან მარჯანიშვილის მიერ გადმოკეთებული და ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებული პიესა „ჭერეთის გმირები“; ხოლო პეროიკული სტილის ზოგად-კაცობრიულ სიმაღლემდე აყვანა და საბოლოო განმტკიცება რუსთაველის თეატრში დაავიჯგინა „კამლეტის“ მარჯანიშვილისეულმა დადგამამ. აღ. ახმეტელმა განაგრძო, და ფრიად ნიჭიერადაც. თეატრის მიერ აღრე დაწყებული პეროიკული გზა, შეავსო იგი თავისი საინტერესო ექსპერიმენტებით ეროვნული ფორმების ძიების სფეროში. სამწუხაროდ, მას არ დასცალდა ამ ექსპერიმენტების ბოლომდე მიყვანა, თუმცა თავისი, მეტად ორიგინალური სიტყვა მაინც თქვა ამ სფეროში. არაა საჭირო ზედმეტი რამ მივაწეროთ ახმეტელს, ეს მას არას შემატებს, მას თავის დამსახურებაც ეყოფა ქართული თეატრის წინაშე.

ამგვარად ა. გლებოვის „ზაგმუკის“ წარმოდგენით რუსთაველის სახელობის თეატრმა დაიწყო ახალი შემოქმედებითი ცხოვრება. ცხოვრება უმარჯანიშვილოდ, ს. ახმეტელის მხატვრული ხელმძღვანელობით. როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს ცხოვრება ფრიად საინტერესო აღმოჩნდა და თავიანთი ახალი, უნიჭიერესი ხელმძღვანელის წყალობით რუსთაველელებმა მრავალი გამარჯვება იზვიმეს.

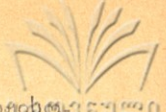
სეზონის მეორე პრემიერად თეატრმა ნიკო შიუკაშვილის ახალი კომედია „ამერიკელი ძია“ უჩვენა. მსავსად ნ. აზიანის „დეზერტირკისა“. „ამერიკელ ძიაშიც“ ნაჩვენები იყო იმ სოციალური კლასის წარმომადგენლები, რომლებიც, ჯერ კიდევ გუშინ, ქეჩოში იყვნენ მომჯდარი ცხოვრებას. ეს იყო სავაჭრო ბურჟუაზიის თბილისელი წარმომადგენლები, და ბურჟუაზიული ეპოქის თანმდევი აფერისტების წრე, რომელთაც მენშევიკების ბატონობის პერიოდში ჯერ კიდევ არ გასცვეთოდათ ლილა. არშაკ მინაიჩი და მისი მეუღლე, ისევე, როგორც ვანო, იგივე ჯონი, ამერიკელი ძია და მისი მეგობარი კვაჭი კვაჭანტირაძე, რომელთაც თაღლითობისა და აფერისტობის ფართო ასპარეზს აძლევდა არსებული სოციალური წყობა, გროტესკულ ფორმაში იყვნენ ჩამოყალიბებული, მაგრამ არ იყვნენ მონუმენტურად ჩამოკვეთილი მხატვრული სახეები, ისინი, ჭეშმარიტად ბურჟუაზიული ყოფის ზერელე თვალის გადავლების, ამ ყოფის ტიპიურ ადამიანთა ზედაპირული გამოსახვის



შთაბეჭდილებას უფრო სტოვებდნენ. ასევე სქემატური ფრისმთქმელნი იყვნენ ქიტესა თუ აგრაფინა, კომბალა თუ მაგრამ თუ რომელიმე მათგანი ნამდვილი ცხოვრებისეული სიმართლით გაცოცხლდა სცენაზე, თუ ისინი დინამიურ, წარმატებულად წარმოუდგინენ მაყურებელს ეს რეჟისორის და შემსრულებელი კოლექტივის დამსახურება იყო და არა დრამატურგისა. ალ. ახმეტელმა ზედაპირული, ყოფითი კომედიიდან, რომელიც არ სცილებოდა უბრალო ხუმრობის ფარგლებს, საინტერესო სცენური სატირა შექმნა, ჭეშმარიტად დიდი მხატვრის თვალთ დასახული სოციალური სინამდვილის სცენური აქტორებით, გაცოცხლებული ცხოვრებისეული დინამიკითა და გასაოცარი რიტმით. ამიტომ იყო, რომ სოციალურად ეს ფრიად სუსტი, ზედაპირული პიესა, აქტიორულად ფრიად საინტერესო აღმოჩნდა. საკმარისია ვთქვათ, რომ ამ სპექტაკლში მთელი ელვარებით გამოჩნდა ნიჭიერი სინთეზური არტისტის აკაკი ვასაძის აქტიორული შესაძლებლობის მეორე, კომიკური მხარე. აკ. ვასაძის კომბალა, კახელი ტეტია, არშაკ მინაიჩის სამსახურში თავისებურ ვირეშმაკად ქცეული, თავისი აქტიორული უშუალობით და გამომსახველობითი ფორმების ნაირფერობით დარჩება, როგორც ერთი უშესანიშნავესი მიღწევა 20—30-იანი წლების ჩვენი სამსახიობო ხელოვნებისა. მას თამამად ედგა მხარში სრულქმნილი სცენური სახე ჯონისა (ამერიკელი ძია), რომელსაც ჩვენი სცენის ერთერთი უნიჭიერესი არტისტი შალვა ლამბაშიძე ასახიერებდა. ჩვეული სცენური მომხიბლავობით ჩამოკვეთა არშაკ მინაიჩის კოლორიტული სახე სპექტაკლში რესპ. სახალხო არტისტმა ნიკო გოცირიძემ, რომელსაც ზანდუხტას როლში ღირსეულად უმშვენებდა მხარს ნიჭიერი არტისტი ნატალია ჯავახიშვილი. „ამერიკელი ძია“ არ ყოფილა ქართული კომედიის გამარჯვება ჩვენს სცენაზე. მაგრამ თუ მას ერთგვარი წარმატება შინც ქონდა, ეს განაპირობა შემსრულებელთა უნიჭიერესმა კოლექტივმა, განსაკუთრებით ვასაძის კომბალა დიდხანს არ დავიწყებია მაყურებელს.

თეატრის ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილის ერთგვარი გაგრძელება იყო ფრ. შილერის „ვილჰელმ ტელის“ დადგმა. მართალია იგი არა მდგარა ამ თეატრის არც ადრინდელი და არც მის შემდგომი ჰეროიკული სპექტაკლების დონეზე, მაგრამ იმდენად, რამდენადც მასში აისახა შვეიცარიელი ხალხის გმირული ბრძოლა თავისუფლებისათვის, შეიქმნა რამდენიმე საინტერესო სცენური





სახე და გამოძევა და კიდევ ერთი ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორი დ. ანთაძის სახით, სპექტაკლს ენიჭება საკმაოდ სერიოზული მნიშვნელობა ჩვენი თეატრის განვითარების ისტორიაში.

თავისი ხალხის თავისუფლებისათვის დაუცხრომელი მებრძოლის ვილჰელმ ტელის ზომიერებითა და სცენური უბრალოებით გასხვიონებული, უზადო სახე შექმნა შალვა დამბაშიძემ, ბრძენი შტაუფახერის სკულპტურულად ნაკვეთი ფიგურა წარმოსახა აკაკი ხორავამ, ახალგაზრდული სიმკვეერცხლით, ანთებადობით, სიფიცხითა და კეთილშობილებით ხასიათდებოდა გ. დავითაშვილის არნოლდი, ბოროტი ავსტრიელი მეფისნაცვლის კოლორიტული და სცენური მომზიბლაობით სავსე განსახიერებით გამოირჩეოდა აკაკი ვასაძე. საერთოდ სპექტაკლი ხალისიანი და მაყურებლის განწყობილებათა თანახმიერი აღმოჩნდა.

სეზონის უკანასკნელი პრემიერა, ვლადიმერ ბილ-ბელოცერ-კოვსკის პიესა—„საჭე მარცხნივ“, ინტერვენციის ეპოქის საზღვარგარეთელი მეზღვაურების ცხოვრებას ასახავდა. მასში საუცხოოდ იყო გადმოცემული კაპიტალისტური ყოფის სოციალურ-კლასობრივი წინააღმდეგობანი და მშრომელი მასების (ამ შემთხვევაში მეზღვაურების) კლასობრივი თვითშეგნების ზრდა თვით ცხოვრების დიალექტიკური განვითარების კარნახით.

ამ პიესის ალ. ახმეტელისეულ დადგმაში წინა პლანზე სწორედ სოციალურ-კლასობრივი წინააღმდეგობანი და კლასობრივი ბრძოლა წამოიწია: ამაში იყო სპექტაკლის მთავარი ღირსება. გასაოცარი დინამიურობით გააცოცხლა რეჟისორმა კაპიტალისტური ქალაქის ნალექის: როსკოპების, ქურდების, თაღლითების და მათთან დაკავშირებული ყველა სოციალური ელემენტის სახე. კაფე შანტანის სცენა, სადაც ცხოვრების ამ ნაძირალათა ყოფა იყო ამეტყველებული ჭეშმარიტი ყოფითი დინამიურობით, ფერწერული ნაირფერობით, ცხოვრებისეული რიტმით, სადაც თითოეულ მოქმედ პირს თავისი კუთვნილი ადგილი ჰქონდა მიჩნეული ამ აყრიაშულებულ, ახმაურებულ მთვრალ მასაში, სადაც მილიონერის გართობის მაძიებელი შვილი და ცხოვრებისაგან გაწამებული მეზღვაური ბოროტი თყალებით ზვერაგდნენ ერთიმეორეს, სადაც ოპერის ყოფილი მომღერალი ქალი სარფიან „მუშტარს“ ეძებს, რომ გაიმარჯვოს ცხოვრებისათვის ბრძოლაში, ჭეშმარიტი მხატვრის, დიდი შემოქმედის ფუნჯით ამეტყველებული ცხოვრება იყო, ცხოვრება, რომე-



ლიც ღრმად აფიქრებდა მაყურებელს, ახედებდა სოციალურ უთანასწორობაზე აგებული ყოფის უსამართლობაში.

რუსთაველის თეატრის პირველი სეზონი უმარჯვანიშვილოდ, მართალია არ ყოფილა მობრუნების პუნქტი ამ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, მაგრამ ახალი გზების ძიებით ნამდვილად აღიბეჭდა და ეს მეტად ღირებული იყო თეატრის იმდროინდელ ცხოვრებაში.



### საბჭოთა ქართული თეატრის რუსულ თეატრთან ურთიერთობის ისტორიიდან

მსოფლიოში პირველ სოციალისტურ სახელმწიფოში, საბჭოთა რესპუბლიკების დიდ კავშირში შემავალი ხალხები მხარდამხარ, ხელი-ხელ ჩაკიდებულნი რუს ხალხთან ერთად, ქმნიან ერთიან სოციალისტურ კულტურასა და ხელოვნებას.

ოდესღაც, მეფის რუსეთის კოლონიური რეჟიმის პირობებში დევნილი ჩაგრულ ხალხთა ეროვნული კულტურა, ოქტომბრის რევოლუციის ცხოველმყოფელ სხივებში კვლავ აღსდგა და აყვავდა.

საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა მდიდარი ტრადიციები აქვს რუსულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობას, რა მტკიცე კავშირშია ქართული კულტურა რუსულ პროგრესულ, მაღალიდეურ კულტურასა და ხელოვნებასთან, რა ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა ეს ურთიერთ კავშირი.

მაღალი იდეურობა, ჰუმანიზმი, ცხოვრების რეალურად ასახვა წარმოადგენდა და წარმოადგენს წამყვანი რუსული თეატრების შემოქმედებით საფუძველს, და ამ „ნათელს ჰუმანიზმისა“, ისინი გადასცემდნენ მოძმე ერების მოღვაწეთ.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ქართული სცენის ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე, ქართული სცენის კორიფეები, არა მარტო კარგად იცნობდნენ რუსულ თეატრალურ ხელოვნებას, არამედ იქ აღიზარდნენ და ახალი ცოდნითა და გამოცდილებით დატვირთულნი სამშობლოს დაუბრუნდნენ.

ამ მხრივ, პირველ რიგში, აღსანიშნავია კოტე მარჯანიშვილი. რუსეთში ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობის შემდეგ, მას შემდეგ, რაც მან სამოქალაქო ომის ქარცეცხლში გახვეულ კიევის სცენაზე განახორციელა პირველი საბჭოთა სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ დადგმა, იგი სამშობლოს დაუბრუნდა.

მენშევიკებისაგან განადგურებული ქართული თეატრი ეს-ეს არის ფეხზე ღგებოდა და სწორედ ამ კრიტიკულ მომენტში წამოეშველა მას კოტე მარჯანიშვილი.



„ცხვრის წყარომ“ ახალი ერა შექმნა ქართულ თეატრის ხელოვნებაში, მაგრამ იმისათვის, რომ თეატრი ჭეშმარიტად თანამედროვე პოზიციებზე დამდგარიყო საჭირო იყო ახალი, თანადროულობის ამსახველი დრამატურგია.

ადგილობრივ ქართველ დრამატურგებს უჭირდათ საბჭოთარ თემატიკაზე ნაწარმოებთა შექმნა, ამიტომაც რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების სცენაზე (რაიონულ თეატრებშიც თითქმის ასეთივე მდგომარეობა იყო) უფრო მეტად იდგმებოდა ისტორიული პიესები, ან დასავლეთისა და ქართველ კლასიკოსთა ნაწარმოებები.

უაღრესად მნიშვნელოვანი გახდა ის, რომ ჭეშმარიტად საბჭოთა თემატიკის განმტკიცებისათვის სოციალისტური რეალიზმისათვის ბრძოლაში, მოწინავე ქართულ თეატრებს დიდი დახმარება გაუწია რუსულმა საბჭოთა დრამატურგიამ, რომელსაც ქართული სცენა ეზიარა თითქმის იმავე პერიოდში, რა დროსაც იგი რუსულმა თეატრებმა აითვისეს.

1926—27 წ. წ. და 1927—28 წ. წ. სეზონში შ. რუსთაველის სახელობის თეატრმა განახორციელა რუსულ თანამედროვე ავტორთა 5 ნაწარმოების დადგმა ა. გლებოვის „ზამგუჯი“ და გ. ვენეციანოვის „ჯუმა მაშიდი“. ორივე პიესა აღმოსავლეთის ხალხთა განთავისუფლების თემას ეხებოდა და არაფერს არ ამბობდა აღდგენის პერიოდის საბჭოთა სინამდვილის შესახებ.

მხოლოდ ბ. ლავრენევის, „რღვევა“ და ვ. ბილ ბელოცერკოვსკის პიესა „საჭე მარცხნივ“ ასახავდნენ საბჭოთა ხელისუფლების განმტკიცებისათვის ბრძოლას.

ამგვარად, რუსულმა დრამატურგიამ და, კერძოდ, ბ. ლავრენევის „რღვევა“-მ შემოიტანა რუსთაველის თეატრის სცენაზე „ოქტომბრის“ თემა, რევოლუციური დრამატურგია.

მიუხედავად სპექტაკლის დადგმასთან დაკავშირებული დიდო სიძნელებებისა, სამი კვირის ვადაში, ა. ახმეტელმა განახორციელა თეატრისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, საეტაპო სპექტაკლის დადგმა.

შესანიშნავად დადგმული მასიური სცენები, წამყვან მსახიობთა—ა. ხორავას (ბერსენევი), უ. ჩხეიძის (გოდუნე), თ. ჭავჭავაძის (ტატიანა), ა. ვასაძის (ბოცმანი შვაჩი) და სხვათა ბრწყინვალე თამაში; მხატვრის (ირ. გამრეკელი), კომპოზიტორის (ი. ტუსკია)



საინტერესო ნამუშევარი—ყველაფერი განაპირობებდა სპექტრის წარმატებას.

„რღვევას“ დადგამ რუსთაველის თეატრის სცენაზე თვით პიესის ავტორის ბ. ლავრენევის მაღალი შეფასება დაიმსახურა: „იმისდა მიუხედავად,—დნიშნა ბ. ლავრენევმა,—რომ ქართულ ენას არ ვიცნობ, მე აღფრთოვანებული ვიყავი მსახიობთა თამაშით რომელნიც გულწრფელად გადმოგვცემდნენ გმირთა განცდებს. რუსთაველის თეატრის დასმა „რღვევა“-ში ჩააქსოვა დაუშრეტელი ენთუზიაზმი, რომელმაც ამაღლეა და გული ამიჩუყა. „რღვევა“-ზე რუსთაველის თეატრში მე ვესწრებოდი როგორც მაყურებელი და ძლიერ მახარებს ის, რომ საკუთარი ნაწარმოები ისევე განვიცადე, როგორც პირველი წარმოდგენის დროს ვახტანგოვის თეატრში მოსკოვში“.

„რღვევას“ მოჰყვა „ანზორი“, რომელიც ს. შანშიაშვილმა გამოჩენილი რუსი დრამატურგის ვს. ივანოვის პიესიდან—„ჯავშნოსანი „14—69“-ს გადმოაკეთა.

„ანზორის“ დადგმა შესანიშნავი ნიმუში იყო რუსული დრამატურგიის ქართულ სცენაზე შემოქმედებითი ათვისებისა. ამ სპექტაკლში უფრო ფართოდ გაიშალა ა. ახმეტელისა და თეატრის წამყვან მსახიობთა შემოქმედებითი ნიჭი, რასაც ხაზი გაუსვა თვით პიესის ავტორმა ვს. ივანოვმა.

ამგვარად, რუსთაველის სახელობის თეატრის არსებობის პირველსავე ათეულ წლებში რუსულმა საბჭოთა დრამატურგიამ დიდი როლი ითამაშა თეატრის რეპერტუარში თანამედროვე თემის განმტკიცების საქმეში.

სწორედ „რღვევისა“ და „ანზორის“ დადგმის შემდეგ,—წერდა ა. ახმეტელი—„ჩვენ ვეძებთ გმირული დრამის ფორმასა და თუ ოდესმე ვუღალატებთ ამ გზას, რუსთაველის სახელობის თეატრი იძულებული გახდება შესწყვიტოს თავისი არსებობა“.

დიდი როლი ითამაშა რუსულმა დრამატურგიამ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარში საბჭოური თემატიკის განმტკიცების საქმეშიც.

1931—32 წ. წ. გეზონიდან იქ წარმატებით დაიდგა კირშონის „პური“, „ლიანდაგი გუგუნებს“, ა. აფინოგენოვის „მიში“ და „შორეული“ ნ. ზარხის „ჯიჰო სტრიტი“ ძმ. ტურის და შეინინის „დაპირისპირება“. ვ. შკვარცინის „უბრალო გოგონა“ და სხვ.

1933 წ., სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე, კ. მარჯანიშვილი თავის თეატრის კოლექტივისადმი მიწერილ წერილში, რო-



მელიც დიდი რეჟისორის ანდერძს წარმოადგენდა, ურჩევდა დაეგდათ, არა ნაროკოვის მსგავს საეჭვო დრამატურგთა პიესები, არამედ ვ. კირშონის „ბური“, აფინოგენოვის „შიში“, პოგოდინის „ფოლადის პოემა“ და სხვა, რადგანაც ეს იყო პიესები რომელთა ახალგაზრდა ავტორებიც კარგად გრძნობდნენ და მოგვეთხრობდნენ თანამედროვეობის შესახებ.

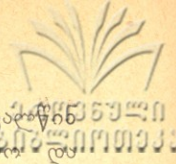
სამამულო ომამდელ ქართულ თეატრში მტკიცედ მოიკიდა ფეხი რუსულმა თანამედროვე და კლასიკურმა დრამატურგიამ. როგორც თბილისის, ისე რაიონულ თეატრებში იღვმებოდა ნ. პოგოდინის, ა. აფინოგენოვის, ვს. ივანოვის, ლ. სლავინის, ვ. შკვარკინის, ვ. კირშონისა და სხვათა ნაწარმოებები. სწორედ ნ. პოგოდინის „თოფიან კაცში“ (რუსთაველის სახ. თეატრში) და „კრემლის კურანტებში“ (კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში). ჯონრიდის— „ათი დღის“ (ვადმ. შ. ლორთქიფანიძის მიერ) და შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“-ის სპექტაკლებში, ქართველმა მსახიობებმა დ. მჟავიამ, პ. კობახიძემ და ა. ვასაძემ შექმნეს დიდი ლენინის დაუფიწყარი სახე.

სამამულო ომისა და ომის შემდგომ წლებში, რუსული დრამატურგია განსაკუთრებით დაუახლოვდა ქართულ თეატრს.

შ. რუსთაველის სახელობის და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებმა განახორციელეს ისეთი მნიშვნელოვანი დადგმები, როგორც იყო ა. რუჟმევსკისა და მ. კაცის „ოლეკო ღუნდიჩი“, ვ. სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე“, ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულნი“, ბ. ლაფრენეის „მეზღვაურები“ და „ამერიკის ხმა“, ვს. ვიშნევსკის „ობტიმისტური ტრაგედია“, ი. პობოვის „ოჯახი“ და სხვა. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე და კ. ფინისა და მ. გუსის „ბერლინის გასაღები“, კ. სიმონოვის „მელოდე“ და „რუსეთის საკითხი“, ვ. მიხაილოვისა და ლ. სამოილოვის „საიდუმლო ომი“, უკრაინელი დრამატურგის ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ და სხვა, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე.

საბჭოთა სინამდვილემ წარმოშვა ახალი გმირი—სოციალიზმის თავისუფალი მშენებელი, შემოქმედებითი შრომის, ცხოვრების მეპატრონე ადამიანი.

ახალი ადამიანი გახდა საბჭოთა მხატვრების ნაწარმოებთა გმირი, ახალი ადამიანი მოვიდა საბჭოთა თეატრის სცენაზე. სასცენო ხელოვნების წინაშე დაისვა უდიდესი პასუხისმგებლობისა და სირთულის ამოცანა. ხელოვნებაში ახალი გმირის გამოჩენასთან დაკავშირებით ა. მ. გორკი წერდა: „ჩვენი ახალგაზრდა დრამა-



ტურგები ბედნიერ მდგომარეობაში იმყოფებიან, მათ თვალწინ ჰყავთ გმირი, როგორც არასოდეს ყოფილა, იგი უბრალოდ ნათელია ისევე, როგორც სიდიადე, დიდი კი იმიტომ, რომ შეუ-  
რიგებელია და შეამბოხე გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე წარსუ-  
ლის ყველა დონკი-ხოტები და ფაუსტები.“

საბჭოთა დრამატურგიამ წარმოშვა გმირი, რომელსაც არ იცნობდა წარსულის თეატრი და ეს გმირი რუსული საბჭოთა დრამატურგიის მეშვეობით შემოვიდა ქართულ საბჭოთა თეატრში.

ბ. ლავრენევის ეს. ივანოვის, ნ. პოგოდინის, აფინოგენოვისა და სხვა რუს საბჭოთა დრამატურგთა მიერ შექმნილმა გმირებმა გზა გაუკვალეს პ. კაკაბაძის, შ. შანშიაშვილის, გ. შატბერაშვილის, შ. დადიანის, გ. მდივნის, ს. კლდიაშვილის და სხვა ქართველ საბჭოთა დრამატურგების ნაწარმოებებს.

რუსული დრამატურგია ხელს უწყობდა ქართველ მწერლებს— უფრო ღრმად აღეჭვათ საბჭოთა სინამდვილე, სოციალისტური რეა-  
ლიზმის საფუძველზე ჩამოეყალიბებიათ და შეექმნათ ახალი დროის ახალი გმირის სახე.

მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა აგრეთვე, რუსულმა კლასი-  
კამაც. ა. ნ. ოსტროვსკის, ნ. ვ. გოგოლის, ა. ს. პუშკინის და სხვა რუს კლასიკოსთა ნაწარმოებები დიდი შემოქმედებითი წარმატებით დაიდგა ქართულ სცენაზე. საკმარისია ავღნიშნოთ ა. ნ. ოსტროვს-  
კის „უდანაშაულოდ დამნაშავენი“, „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“—ს დადგმები რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე; „უშითვო“  
მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“, გოგოლის „რევიზორი“ და შ. გორკის „ფსკერზე“ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე; რომ ნათელი გახდეს თუ რაოდენ დიდი წარმატებით ითვისებს ქართული სცენა რუსულ ხასიათებს, როგორ თავისუფლად შედის რუსული ყოფა-ცხოვრების სამყაროში.

თავის მხრივ ქართულმა დრამატურგიამაც მოიკიდა ფეხი რუსულ სცენაზე. რუსულად ითარგმნა და დაიდგა შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, გ. ბერძენიშვი-  
ლის „ლერწამი ქარში“, გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლე-  
ბელი“, კ. ბუაჩიძის „მკაცრი ქალიშვილები“, რ. ებრალიძის „თანამედროვე ტრაგედია.“

განსაკუთრებით დიდი წარმატება მოიპოვა მ. ბარათაშვილის „მარინემ“, რომელმაც შემოიარა რუსეთის ბევრი სცენა და მაყუ-  
რებელთა დიდი მოწონებით სარგებლობდა.



მ. ბარათაშვილის „მარინე“ საბჭოთა კავშირის სამოცხრეტე თეატრის სცენაზე იყო წარმოდგენილი. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა მას წილად მოსკოვის საბჭოთა არმიის თეატრის სცენაზე. (დამდგმელი რეჟისორი დ. ტუნკელი). სპექტაკლის შესახებ ცენტრალურ გაზეთებსა და ჟურნალებში მოთავსებული იყო ვრცელი რეცენზიები. ამ პიესის შესახებ გაზეთი „პრავდა“ წერდა; რომ „მარინეს“ წარმატების საიდუმლოება იმაშია, რომ „ავტორი და თეატრი პიესის ცხოვრებისეულ შინაარსს გადაგვიშლიან, ქმნიან კოლორიტულ სახეებს, არ ეშინიათ კომიზმისა, არ აკავებენ სცენურ მხიარულებას“.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსულად თარგმნილ ნაწარმოებთა მხატვრული დონე სხვადასხვაა, ამ დადგმებმა მაინც დადებითი როლი ითამაშეს იმ მხრივ, რომ რუს მკითხველს გააცნეს საბჭოთა საქართველოს აწმყო და მისი რევოლუციური წარსულის სურათები.

ამგვარად, დრამატულ ნაწარმოებთა გაცვლა არა მარტო ხელს უწყობდა ქართული და რუსული თეატრების რეპერტუარის გამდიდრებას, არამედ აახლოებდა ხალხებს, აცნობდა მათ მოძველებების ისტორიულ წარსულს, თანადროულობასა და მდიდარ კულტურულ მემკვიდრეობას.

\* \* \*

რუსული სასცენო ხელოვნება ფართოდ იყო ცნობილი საქართველოში. XIX საუკუნის მანძილზე ბევრმა რუსმა მსახიობმა იწახულა საქართველო და თავისი მაღალმხატვრული, რეალისტური ხელოვნებით დაატკბო მკითხველი, ხელი შეუწყო ქართული სასცენო ხელოვნების წინსვლას. ქართული სცენის კორიფეები ახლოს იდგნენ უძველესი რუსული თეატრის, მოსკოვის მცირე თეატრის მაღალიდეთურ, დემოკრატიულ ხელოვნებასთან ვ. აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის, ვ. გუნიასა და სხვებისათვის ეს თეატრი შემოქმედების დიდი სკოლა იყო.

1845 წლიდან მოყოლებული თბილისში თითქმის სისტემატურად მუშაობდნენ რუსული დრამატული დასები, რომელთა კოლექტივში ბევრი გამოჩენილი რუსი ოსტატი იყო.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ თბილისში შეიქმნა მთელი რიგი რუსული დასებისა—წითელი არმიის ნაწილებთან ერთად თბილისში შემოვიდა თეატრი „პოარმ, XI“





(წითელი არმიის მოძრაობი თეატრი), სხვადასხვა დროს გაიხსნა „სატირაგიტის—თეატრი“ (1921), „პირველი საბჭოთა თეატრი“ (1922), „პროლეტარული თეატრი“, „წითელი თეატრი“ (1924), „მუშათა თეატრი“.

1927 წელს შეიქმნა თბილისის რუსული მოზარდ მაცურებელთა თეატრი, ხოლო 1932 წ. ორგანიზებული იქნა რუსული დრამის თეატრი, რომელსაც 1934 წ. ა. გრიბოედოვის სახელი მიენიჭა, თითქმის სამი ათეული წლის განმავლობაში წარმატებით მოღვაწეობს და შექმნა არაერთი მაღალმხატვრული სპექტაკლი, რომელთა შორის ქართული დრამატურგიის ნიმუშებიცაა. („ნაპერწყლიდან“, „კიკვიძე“, „თხუნელა“, „მგზნებარე მეოცნებე“, „ბედნიერი უბედო“, „მოგზაურობა სამ დროში“).

1921 წლიდან მოყოლებული, თბილისში და საქართველოს სხვა ქალაქებში წარმატებით ატარებდნენ გასტროლებს მთელი რიგი რუსული კოლექტივები, მათ რიცხვში, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდია ვ. მკველიძეილის ხელმძღვანელობით (1922), ვახტანგოვის სახელობის სტუდია (1925), მეორე სამხატვრო თეატრი (1926), სამხატვრო თეატრის მუსიკალური სტუდია (1927), მოსკოვის სატირის თეატრი (1935—1950), მოსკოვის საბჭოს თეატრი (1956), ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის თეატრი (1959) და სხვა.

განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოში ისეთი წამყვანი თეატრების გასტროლებს როგორც მოსკოვის მცირე თეატრი (1926 წ. და 1928 წ. წ.) და მოსკოვის სამხატვრო თეატრია (1923 წ. და 1925 წ.).

მოსკოვის მცირე თეატრმა რუს კლასიკოსთა ნაწარმოებებთან ერთად, რომელთა შორის ყველაზე დიდი ადგილი ა. ნ. ოსტროვსკის ეკავა, უჩვენეს აგრეთვე თავისი ერთერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, პირველი ჭეშმარიტი საბჭოთა სპექტაკლი ამ თეატრის სცენაზე, კ. ტრენევის „ლიუბოვ იაროვაია“.

მცირე თეატრის მსახიობთა დიდმა ოსტატობამ, ამ თეატრის შესანიშნავმა რეალისტურმა ტრადიციებმა მიიპყრეს ჩვენი მაცურებლის ყურადღება. გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ აღფრთოვანებით წერდა:

„მცირე თეატრის სპექტაკლები-სკოლაა ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით, რუსული თეატრის საუკეთესო წარმომადგენელთა ხელოვნებაზე აღმოცენებული აქტიორული ოსტატობის აკადემია“.



რაც შეეხება „ლიუბოვ იაროვაის“, რომელმაც ისეთივე მსახიობები ბრწყინავდნენ, როგორც ს. კუზნეცოვი (შვანდია), ვ. პაშენაია (ლიუბოვ იაროვაია), პ. სადოვსკი (კოშკინი) და სხვა, ამავე გაზეთის დახასიათებით „ეს იყო ძველი რეალისტური ოსტატობის დიდი გამარჯვება, მისი ბრწყინვალე გამოცდა თანადროულობაზე“.

დიდი შთამაგონებელი მნიშვნელობის იყო სამხატვრო თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები. ა. ჩეხოვის, მ. გორკის საყოველთაოდ ცნობილ წარმოდგენებთან ერთად, თეატრმა ქართველ მაყურებელს უჩვენა კ. მარჯანიშვილის მიერ ამ თეატრში განხორციელებული კ. ჰამსუნის—„ცხოვრების ბრწყალეში“ და მისი მონაწილეობით დადგმული თ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ ინსცენირება.

წარმატებით წარმოადგინეს აგრეთვე, მ. სალტიკოვ-შჩედრინის „პაუზინის სიკვდილი“ და ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მაღალი ხელოვნება, ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე იყო ცნობილი საქართველოში. მისი გამოცდილების საფუძველზე 1901 წ. დაარსებული ყურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ დაჟინებით მოითხოვდა ქართული თეატრის სინამდვილესთან, ცხოვრებასთან დაახლოვებას.

ამ ყურნალის ფურცლებზე შ. დადიანი წერდა, რომ „სინამდვილე უნდა იყოს ჩვენი სულის ჩამდგმელი“.

ქართული სცენის მოღვაწენი თანამიმდევრულად ცდილობდნენ სამხატვრო თეატრის მიღწევათა ათვისებას.

1904—05 წ. წ. დაწერილ წერილში ვ. გუნია სამხატვრო თეატრს—ახალ, „სულიერ თეატრს“ უწოდებდა.

სამხატვრო თეატრში აღიზარდნენ, ან მისი მიმართულებების მიმდევარი იყვნენ ბევრი გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი—მიხ. ქორელი, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფალავა, ალ. წუწუნავა და სხვანი. ამ თეატრს დაუკავშირა თავისი ბედი გამოჩენილმა რეჟისორმა ვახ. მჭედლიშვილმა და, ბოლოს ამ თეატრის სცენაზე განახორციელა კ. მარჯანიშვილმა თავისი ისეთი დადგმები, როგორც იყო კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყალეში“, პ. იბსენის „პერ გიუნტი“, მუშაობდა „ჰამლეტზე“, „ძმები კარამაზოვებზე“.

ქართულ საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში სამხატვრო თეატრის გამოცდილებას დიდი მნიშვნელობა აქვს, ქართული თეატრი, გან-



საკუთრებით ქართული საბჭოთა თეატრი, წარმატებით ეყენებოდა თავის შემოქმედებით მუშაობაში სტანისლავსკის გენიალურ სისტემას.

ნ. აბალკინს წიგნში—„სტანისლავსკის სისტემა და საბჭოთა თეატრი“ მოჰყავს თავისი საუბარი ა. ხორავასთან „ოტელოს“ ირგვლივ. აი, რას ამბობს ა. ხორავა ოტელოს როლზე მუშაობის შესახებ: „თამაშობდა რა შექსპირს, ჩვენი თეატრი გამომდინარეობდა მისი შემოქმედების უღრმესად რეალისტური ტენდენციებიდან. მხოლოდ რეალისტური პოზიციებიდან მიდგომით ხდებოდა შესაძლებელი მისი ადამიანური ხელოვნების სიმძლავრის მთლიანად გაგება და გამოვლინება. შექსპირს შეუძლია ღრმად ააღვლავოს მაყურებელი, ჩასწვდეს მის სულს, შეეხოს მის გრძნობებს, მხოლოდ მაშინ, როდესაც სწორადაა გახსნილი შექსპირის შემოქმედების რეალისტური ბუნება.“

**„ოტელოს“ რეალისტური, უაღრესად ადამიანური შინაარსის გახსნისას ჩვენ ვეყრდნობოდით სტანისლავსკის შემოქმედებით პრინციპებს. ჩვენთვის ვეძებდით შექსპირის რეალიზმის ამ პრინციპებთან ბუნებრივ შეხამებას.“ (ხაზი ჩვენია—ნ. შ.).**

დიდი რუსი მოღვაწის მიერ ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი მეთოდი ერთნაირად საჭირო გახდა სხვადასხვა ერის თეატრების განვითარებისათვის.

1948 წელს, თავის სტატიაში, რომელიც გაზეთ „იზვესტიის“ (1948 წ. 27 ოქტომბერი), ფურცლებზე დაიბეჭდა სსრკ სახალხო არტისტი ა. ვასაძე წერდა: „ჩვენს მუშაობაში კ. ს. სტანისლავსკის სისტემის ძირითადი დებულებანი, რომელნიც მსახიობს ეხმარებიან სცენური სიმართლისაკენ შემოქმედებითი გზების ძიებაში, შეეხამება ქართული ხელოვნების ღრმა ტრადიციებს, ვისწავლეთ რა ბევრი რამ სტანისლავსკისაგან, ჩვენ უფრო დაჯერებით დავიწყეთ ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური თეატრის შექმნაზე მუშაობა“.

თავის მხრივ კ. ს. სტანისლავსკი მაღალ შეფასებას აძლევდა ქართულ სასცენო ხელოვნებას და მის გამოჩენილ მოღვაწეებს. 1932 წელს ამიერკავკასიის რესპუბლიკების 10 წლისთავზე იგი აღტაცებას გამოსთქვამდა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ხელოვნების შესახებ, იგი წერდა: „ჩვენ მართებულად მოველით ასეთსავე აყვავებას თეატრისაგან. ჩვენ გვესმის ახალი დრამატურგების, მსახიობების, კომპოზიტორების გამოჩენის შესახებ, რაც მოწმობს ქვეყნის



მტკიცე და შეუწელებელ ზრდას. ჩვენ გვესმის, რომ ასეული წარუმატებელი და თეატრები ცდილობენ დაუფლონ სცენის კანონებს, რათა თავისი ოსტატობით ემსახურონ მათ აღმზრდელ ხალხს. ბევრი ასეთი ცდა, განსაკუთრებით ქართულ ხელოვნებაში, იხვეჭავს საკავშირო მნიშვნელობას და საბჭოთა ხელოვნების ყველა მუშაკის ყურადღებას იქცევს“.

ამგვარად, ქართული თეატრალური ხელოვნება, თავის ეროვნულ ტრადიციებთან შეხამებით შემოქმედებითად ითვისებდა სტანისლავსკის სისტემას, ამასთან ერთად სამხატვრო თეატრის კორიფეებმა ბევრი რამ ახალი ნახეს ქართულ სასცენო ხელოვნებაში და შეითვისეს ის.

1930 წელს სამხატვრო თეატრის გამოჩენილმა მსახიობმა ლუქსკიმ თბილი წერილით მიმართა მოსკოვში სავასტროლოდ მყოფ რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობებს. იგი აღფრთოვანებული იყო ქართველ მსახიობთა ტემპერამენტითა და პლასტიკით:

„სტანისლავსკის მიერ თეატრალური სიმართლის შესახებ მოძღვრებაზე აღზრდილი ჩვენი თეატრის მსახიობები, ოცნებობენ ამგვარი ბრწყინვალე, საზეიმო თეატრალური სანახაობის შესახებ, რომელიც კონკრეტულ რეალურ ცხოვრებისაგან, ცხოვრების სიმართლისაგან მოუწყვეტლად შესძლებდა, როგორც ჭიქა უშუშუნა ღვინო, მაყურებელთა დათრობას“.

ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვ. ი. კაჩალოვი და სხვანი ა. ხორავას ოტელოს უდიდეს თეატრალურ მოვლენად სთვლიდნენ. მაღალი შეფასება დაიმსახურა ა. ვასაძის მიერ შექმნილმა იაგოს და კიკვიძის სახეებმა.

როდესაც დიდი სამამულო ომის წლებში, სამხატვრო თეატრის მოღვაწეთა ჯგუფი საქართველოს ეწვია, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ქართული თეატრისადმი—ესწრებოდა წარმოდგენებს, ესაუბრებოდა შემოქმედებით მუშაებს, მსახიობებსა და რეჟისორებს. მას განზრახული ჰქონდა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე უ. შექსპირის „მეფე ლირის“ დადგმა.

რუსთაველის სახელობის თეატრის წარმოდგენებს ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მაღალი შეფასება მისცა—„ჯერჯერობით,—წერდა იგი,—მე ვნახე სპექტაკლები მხოლოდ რუსთაველის თეატრში და სიხარულით აღვნიშნავ, რომ მისი თეატრალური კულტურა ძალიან მაღლა დგას. დადგმების სიმწყობრე და გამართულობა შეხამებულია მხატვრულ სიღრმესთან და ყველა შემსრულებლის დიდ კეთილსინ-



დისიერებასთან. მიმზიდველია თვით საფუძველი მსახიობის დისა, მისი მხატვრული წრთობა, რაც როგორც სხანს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრისაგან მომდინარეობს. მისწრაფება სისადავისა, გულწრფელობისა და სიცხოველისაკენ, რომანტიკული ქართული ტემპერამენტის თავისებურებათა შენარჩუნებით.“

სამხატვრო თეატრის კორიფეთა ხელოვნებასთან მკიდრო, მეგობრულ კავშირში იმყოფება ვ. ანჯაფარიძე. მიუხედავად მისი თამაშის თავისებური, განსხვავებული მანერისა, იგი დამატყვევებლად მოქმედებდა მათზე.

ვ. ი. კაჩალოვისა და ვ. ანჯაფარიძის მიერ კონცერტზე შესრულებული ნაწყვეტი შექსპირის „რიჩარდ III“-დან (ლელი ანა— ვ. ანჯაფარიძე, რიჩარდი ვ. კაჩალოვი).—კიდევ ერთი ფურცელია სამხატვრო თეატრისა და ქართული თეატრის ურთიერთკავშირის ისტორიაში.

ქ. ს. სტანისლავსკის სისტემა აერთიანებს სხვადასხვა შემოქმედებითი სახისა და პრინციპების კოლექტივებს.

ა. ხორავაც და ნ. ჩერკასოვიც თამაშობდნენ ივანე მრისხანეს, მაგრამ მათ მიერ შექმნილი ცალკეული სახე განუმეორებელია, თავისებური. ასევე სხვადასხვაგვარია ა. ხორავას, ტხაპსაევის, ა. ხილოიატოვის მიერ შექმნილი ოტელოს სახეები. სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე მსახიობებმა, თავისი ეროვნული, ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებების შენარჩუნებით, შექმნეს სხვადასხვა სცენური სახე და ამაში უპირველეს ყოვლისა სტანისლავსკის სისტემა, დაეხმარა მათ.

\* \* \*

ქართული საბჭოთა თეატრის რუსულ და სხვა მოძმე ერების თეატრალურ ხელოვნებასთან კავშირის განმტკიცების საქმეში უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის სახელობისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების, ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის, ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლების გასტროლოებს რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებში.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, აგრეთვე ქართული ხელოვნების დეკადებს მოსკოვში (1937 და 1958 წ.)—ეს იყო ჩვენი ეროვნული ხელოვნების უდიდესი ზეიმი. პირველი დეკადა (1937 წ.), ძირითადად—ქართული მუსიკალური ხელოვნებისა და ქორეოგრაფიის წარმატებების დემონსტრაციას წარმოადგენდა.



ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის დეკადის დღეებში უდიდესი წარმატებით წარმოადგინა ქართული კლასიკური მუსიკის ისეთი შედეგები, როგორცაა ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ და „აბესალომ და ეთერი“, მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“. დიდი წარმატება ხვდა წილად ეთნოგრაფიულ გუნდებს.

მოსკოვის წამყვანმა გაზეთებმა—„პრავდამ“, „იზვესტიამ“, „სოვეტსკოე ისკუსტვომ“, „კომსომოლსკაია პრავდამ“, „ლიტერატურნაია გაზეტამ“ და სხვა მრავალმა, მოათავსეს მთელი რიგი წერილებისა, რომლებშიაც აშუქებდნენ ქართული საბჭოთა კულტურის მიღწევებს.

გაზეთებმა გამოაქვეყნეს რუსული ხელოვნებისა და კულტურის ისეთი გამოჩენილი მოღვაწეების წერილები ქართული დეკადის შესახებ, როგორც იყვნენ სსრკ სახალხო არტისტები—ა. ნეფდანოვა, ლ. ლეონიდოვი, ს. სამოსუდი და სხვანი.

გაზეთი „იზვესტია“ აღნიშნავდა, რომ იმ პერიოდში, როდესაც სოციალისტური ხელოვნების წინაშე ურთულესი ამოცანები წარმოიშვა უხეში ნატურალიზმისა და ფორმალიზმის გადმონაშთებთან ბრძოლაში, ქართული ხელოვნების წარმომადგენელთა მოსკოვში ჩამოსვლა დროული და სასიხარულო გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ პირველ დეკადაზე წარმოდგენილი იქნა მხოლოდ ერთი მხარე, ერთი ნაწილი მდიდარი ქართული კულტურისა, მისმა წარმატებამ გულწრფელად ათქმევინა ლ. ლეონიდოვს, რომ „საქართველოს საუკეთესო შვილებმა თავისი წვლილი შეიტანეს ხელოვნების მსოფლიო საგანძურში“.

წინა დეკადასთან განსხვავებით, 1958 წლის მარტში ჩატარებულ დეკადაზე ხელოვნების თითქმის ყველა სახეობა იქნა წარმოდგენილი. მოსკოვის მაყურებელს თავიანთი საუკეთესო დადგმები უჩვენეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის, შ. რუსთაველის სახელობის, კ. მარჯანიშვილის სახელობის, ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრთა კოლექტივებმა. დეკადაში მონაწილეობა მიიღეს ქართველმა მწერლებმა, მხატვრებმა და კომპოზიტორებმა. დიდი წარმატება ხვდა წილად ქორეოგრაფიულ კოლექტივებს, კაპელას, სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებს; დედაქალაქის საუკეთესო კინოთეატრებში იყო ნაჩვენები კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სურათები.



განსაკუთრებით მაყურებელთა დიდი ყურადღება დაიმსახურეს წამყვანი დრამატული კოლექტივების წარმოდგენებმა. რუსთაველის სახელობის თეატრმა მოსკოველ მაყურებლებს დეკადაზე უჩვენა— სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ ვოლუა“, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა წარმოადგინა მ. ბარათაშვილის „მარინე“, ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილი“, ლ. გოთუას „გზაჯვარედინზე“, უ. შექსპირის „რიჩარდ III“. მაყურებელთა საყოველთაო მოწონება დაიმსახურეს „ოიდიპოს მეფემ“ და „ესპანელმა მღვდელმა“—რუსთაველის სახელობის თეატრში. „მარინემ“ და „რიჩარდ III“—მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში.

დიდი წარმატება ხვდა წილად „აბესალომ და ეთერს“ და „ოტელოს“ ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

სსრკ სახალხო არტისტი, სამხატვრო თეატრის რეჟისორი მ. კედროვი აღფრთოვანებით მიეგება ქართული ხელოვნების მოღვაწეთ, იგი წერდა: „ხელოვნება ის დიდი ძალაა, რომელიც აკავშირებს და აახლოვებს ხალხებს. ხელოვნებაში ჩვენ მარტო ოსტატობას კი არ ვხედავთ, არამედ მასში ვპოულობთ ხალხის სულს, მის კულტურას, მსოფლმხედველობას, ესთეტიკურ შეხედულებებს.

ჩვენ წარსულშიც გვახსოვს ქართული ხელოვნების ბრწყინვალე მიღწევები, ეს მიღწევები ბევრ რამეს მატებენ ჩვენ შემოქმედებით ძიებას, ვვისახავენ პერსპექტივებს, ჩვენ ყოველთვის მზად ვართ მივიღოთ ისინი და ბევრი სხვა რამ, რაც ნიჭიერი ქართველი ხალხის შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს“.

დეკადამ უდიდესი როლი ითამაშა ქართული კულტურისა და ხელოვნების პროპაგანდის, მისი მიღწევების დემონსტრაციის საქმეში.

ვ. სეჩინი თავის წერილში „საკუთარი, ეროვნული, თვითმყოფალი“... უპრ. „თეატრის“ ფურცლებზე, ანალიზს უკეთებდა რა კ. მარჯანიშვილისა და შ.რუსთაველის სახელობის თეატრების სპექტაკლებს, აღნიშნავდა მათ თავისებურებას, მსახიობთა, რეჟისორთა ნამუშევრის მაღალმხატვრულობას. წერილი მთავრდებოდა შემდეგი საგულისხმო სიტყვებით: „ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა მოსკოვში ჩატარდა, განსაკუთრებული, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, არნახული წარმატებით. საკმარისია ითქვას, რომ ყოველ სპექტაკლზე რა პიესაც არ უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები დარბაზში, ძნელი იყო თავისუფალი ადგილის მონახვა.



მაყურებლები, რომელთა უმრავლესობამ ენა არ იცოდნენ, დადგინდა, რომ ეს  
 ჯადოვებულნი ადევნებდნენ თვალყურს მოქმედებას, ცოცხალად  
 თანაუგრძნობდნენ მას.

ამის „მიზეზი“ მართო ყურმილები როდი იყო, რომელიც  
 მთარგმნელს ხმას გადმოსცემდნენ, რადგანაც მთავარი ძარღვი,  
 რომელიც მაყურებლის გულისაკენ მოემართებოდა მთარგმნელის  
 ოსტატობა იყო. სწორედ იგი გვაძლევდა უფლებას გველაპარაკა  
 დეკადის შესახებ მართლაც ყოველგვარი დათმობის გარეშე, ყველაზე  
 მაღალი კრიტერიუმების შესაბამისად“.

ქართულმა ხელოვნებამ, 1958 წელს მოსკოვში ჩატარებული  
 დეკადის დღეებში, საზეიმო გამარჯვება მოიპოვა, ერთხელ კიდევ  
 ცხადყო, თუ როგორ იფურჩქნება, ჰყვავის დიდი ოქტომბრის  
 ძღვევამოსილი დროშის ქვეშ ფორმით ეროვნული, შინაარსით სო-  
 ციალისტური კულტურა.

ქართველი ხალხი საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა  
 ძმურ კავშირში ავითარებს და ზრდის თავის შემოქმედებით ძალებს,  
 ახალ მწვერვალებზე აჰყავს თავისი კულტურული მიღწევები. მოძმე  
 ხალხებთან მჭიდრო შემოქმედებით კავშირში მას თავისი წვლილი  
 შეაქვს საბჭოთა კულტურის საგანძურში.



## „ჰამლეტი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე

1924—25 წლის სეზონის დასასრულს კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტის“ დადგმა გადაწყვიტა. დიდი ინგლისელი დრამატურგის, ყველა ტრაგედიის წარმატებას ძირითადად მისი გმირის შემსრულებელი განსაზღვრავს. ი. მაჩაბლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შექპირის სწორუბოვარი შესრულება შეუძლებელია, თუ აღმსრულებელს არ ახლავს მძლავრი, მაღლიანი და გაბრწყინებული ტემპერამენტი... დიდი სულიერი გაუქრობელი ცეცხლი, გაუნელებელი ცახცახი, წვა გულისა...“ ცხადია, „ჰამლეტის“ განხორციელება რუსთაველის თეატრის სცენაზე შეუძლებელი გახდებოდა, რომ დასს არ ჰყოლოდა დანიელი პრინცის როლისათვის ამ მონაცემების მქონე მსახიობი. ქართულ თეატრში ამ დროს უმთავრესად მსახიობთა ახალი თაობა მუშაობდა. მათ შორის თვალნათლივ არცერთს არ გამოუჩენია თავი ტრაგიკული ხელოვნებისათვის აუცილებელი მონაცემებით. ამიტომ ყველასათვის მოულოდნელი და საეჭვო გახდა მარჯანიშვილის არჩევანი. ჰამლეტის როლზე, გიორგი დავითაშვილთან ერთად, მან სრულიად ახალგაზრდა, ძირითადად სახასიათო როლების შემსრულებელი მსახიობი—უშანგი ჩხეიძე დანიშნა. მაგრამ როდესაც საქმე მსახიობის ნიჭს ეხებოდა, კ. მარჯანიშვილს იშვიათად ღალატობდა მისი საოცარი ინტუიცია.

საბჭოთა თეატრის შედარებით ხანმოკლე ისტორიამ არც თუ ბევრი ტრაგიკული მსახიობი მოგვცა და მათ შორის საპატიო ადგილი ქართველ მსახიობებს ეკუთვნით. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი ისტორიული დამსახურება იმაშია, რომ მან, უშანგი ჩხეიძესთან ერთად, საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბჭოთა ტრაგიკულ თეატრს; სპექტაკლში—„ჰამლეტი“—დაიბადა დიდი ქართველი ტრაგიკული მსახიობი უშანგი ჩხეიძე, რასაც ჩვენი თეატრი მარჯანიშვილს უნდა უმაღლოდეს. ვინ იცის როგორ წარიმართებოდა ჩხეიძის შემოქმედებითი ცხოვრების გზა, რეჟისორს მისთვის რომ სათანადო როლები არ მიეცა.



ჭემმარიტი ტრაგიკული ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი არის სიმართლე და უბრალოება დიდ ვნებათა გადმოცემისას. ასეთი იყო სალონის, დუზეს, კომისარჟევსკაიას, ერმოლოვას და სხვათა ხელოვნება. მარჯანიშვილიც შექსპირის ტრაგედიაზე მუშაობისას ადამიანურ გრძნობათა სიმართლის, მრავალმხრიობისა და სიღრმის ძიების ვზით წავიდა. „ჰამლეტის“ დადგმის შემდეგ ქართული პრესა ამ სპექტაკლის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ თვისებად ჰამლეტი—ჩხეიძის უბრალოებას და ჰამლეტის სახის ოჩოფეხებიდან ჩამოყვანას აღნიშნავდა. სინამდვილეში ამ ოჩოფეხებზე ჰამლეტი, ტრაგიკულ ნიჭს მოკლებულმა მსახიობებმა აიყვანეს და მარჯანიშვილის დამსახურება ისაა, რომ მან სწორედ გაიგო შექსპირის ხელოვნების ბუნება, რომელიც აბსოლუტურად გამორიცხავს ყოველგვარ ხელოვნურობას და ყალბ პათოსს.

შექსპირის ეს ტრაგედია მარჯანიშვილს ადრეც ჰქონდა დადგმული (1904 წ. რიგაში ნეზლობინის თეატრში), შემდეგ ის მუშაობდა „ჰამლეტზე“ სამხატვრო თეატრში გორდონ კრეგთან ერთად. მაგრამ მას შეცდომად მიაჩნდა ამ ნაწარმოების სიმბოლისტური ინტერპრეტაცია. „ჰამლეტის“ კრეგისეული გაგება მისთვის მიუღებელი იყო. ამავე დროს, მარჯანიშვილი მიუღებლად თვლიდა ყოფითობის შემოტანას შექსპირის ნაწარმოებთა დადგმაში, როგორც მათ რეჟისორულ გადაწყვეტაში, ისე მსახიობთა შესრულების სტილში. შექსპირი, —ამბობდა მარჯანიშვილი, —წერდა თავის ბიესებს პირობით-თეატრალურ მანერაში, რომელიც მოითხოვს რეჟისორისაგან შესატყვისს პირობით-თეატრალურ სცენიურ გადაწყვეტას. მართლაც, „ჰამლეტი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე გამოირჩეოდა თეატრალური ზეაწეულობით და ტრაგიკული ხელოვნებისათვის აუცილებელი იმ მაღალი რეალიზმით, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით პირობითია.

ჰამლეტი ერთ-ერთი ურთულესი როლია მსოფლიო დრამატურგიაში. არცერთ სხვა სახეს არ გამოუწვევია აზრთა ისეთი სხვადასხვაობა, როგორც დანიის პრინცს. იმდენად ღრმაა იგი თავისი შინაარსით, რომ ყოველ მსახიობს საშუალება ეძლევა მონახოს ჰამლეტის ხასიათში მრავალი ახალი ნიუანსი, თავისებურად განსწავლოს მისი ფილოსოფიური აზრი. რამდენი რამ უნდა გადაჭრას ამ როლის შემსრულებელმა მსახიობმა! ჩისთვის არსებობს ადამიანი? გამართლებულია თუ არა მისი ყოფიერება? როგორია მისი დანიშნულება და რა პოზიცია უნდა დაიჭიროს მან ცხოვრების ქარცეცხლში, რომელიც ხშირად უმამაცესსაც ართმევს იმედს. შექსპირი



არსად არ იძლევა ამ კითხვებზე პირდაპირ პასუხს. მთელი ტრაგედია არის მძიმე ფიქრი, დაეჭვება, იმედი და სასოწარკვეთილობა. ეს გრძნობები ცვლიან ერთმანეთს და მხოლოდ საერთო ჯამში მიყავთ გმირი და მასთან ერთად მკითხველი და მაყურებელი დასკვნამდე, რომ ადამიანის დანიშნულებაა მუდამ ებრძოლოს ჟამთა სიავსს და მხოლოდ ამ ბრძოლაშია მისი ყოფიერების აზრი. მიუხედავად იმისა, რომ ჰამლეტის სახის პესიმისტური ინტერპრეტაცია არ არის მართებული, დანიის პრინცი ყველაზე სევდიანი ადამიანია ყველა სევდიანთა შორის. ამიტომ მსახიობს, რომელიც ამ სახეს ანსახიერებს, მართებს დიდი სიფაქიზე და ზომიერების გრძნობა, რათა შენარჩუნებულ იქნას შექსპირის ამ დიდებული ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ადამიანურ გრძნობათა ჰარმონია, ჰუმანურობა, ობტიმიზმი და ტაქტი, რომელიც არასოდეს არ ღალატობს ავტორს და არ აძლევს უფლებას მივიდეს ყოველივე ამქვეყნიურის ამაოების აზრამდე.

ჰამლეტის როლის შემსრულებელი მსახიობის წინაშე დგას ამოცანა:—გამოხატოს სცენური საშუალებებით აზრის რთული და მძიმე დინების პროცესი, გამოხატოს იგი დეკლამაციის გარეშე, ცოცხალ ადამიანურ განცდაში. ბუნებრივია, რომ ეს როლი უმანგი ჩხეიძისათვის მძიმე გამოცდა იყო, რომელიც მისი სრული გამარჯვებით დასრულდა.

პირველ რეპეტიციაზე მარჯანიშვილმა ასე განსა ჰამლეტის სახე: „ჰამლეტი, სთქვა მან, უწმინდესი ადამიანია, სინდისი, რომელიც მოვადობებულ წრეში ჩავარდა: იგი სტანჯეს, თვით იტანჯა და როდესაც სინდისმა მსაჯულმა თავის გარშემო ყოველი სიღამპლე ამოაშრო, ის უკვე გაცვდა ამ ბრძოლაში და სამოქმედო ასპარეზს უფრო ძლიერ ფორტინბრასს უთმობს“. მარჯანიშვილი მოითხოვდა ჩხეიძისაგან, რომ მისი ჰამლეტი უაღრესად კეთილშობილი ადამიანი ყოფილიყო და მართლაც, მის მიერ შექმნილი სახე გამოირჩეოდა თავისი კეთილშობილებით და სათნოებით. ჩხეიძის ჰამლეტი იყო ადამიანი, რომლის წინაშე ცხოვრებამ გადაუჭრელი ტრაგიკული კონფლიქტი დააყენა. სინდისმა და სათნოებამ მას მძიმე მოვალეობა დააკისრეს, რომელიც არაადამიანურად სტანჯავს მას, გამოაცლის თანდათანობით ღონესა და სულიერ ძალას და გარდუვალს გაზღის მის სიკვდილს.

ჰამლეტის ხასიათში ჩხეიძემ ჩააქსოვა ჭეშმარიტად ქართული, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, რომელიც გასაგებს ხდიდა მის გმირში



აბობოქრებულ ტიტანურ ვნებათღელვას. მაგრამ ამ უსაზღვრო პოტენციალური ენერჯის გარდა მსახიობი ხაზს უსვამდა თავისი გმირის ხასიათში მერყეობასა და ნებისყოფის სისუსტეს, როგორც აუცილებლობით გამომდინარეს მის მისწრაფებათა ამაოებიდან და განწირულობის შეგნებიდან. ამიტომ უშანგის ჰამლეტი ბუნებით ძლიერი, სადღაცა დემონიურიც კი, შექმნილ გარემოებათა გამო, სუსტი და უმწეო ხდებოდა. იმის შეგნება, რომ მთელი სამყარო ადამიანის ფიზიკურ და მორალურ საპყრობილედ იქცა, იწვევდა ჩხეიძის ჰამლეტში უსაზღვრო სევდას და მძიმე, მოუშორებელ ფიქრს, როგორც საკუთარი, ისე საერთოდ ადამიანის სვე-ბედზე. სინამდვილის რეალური ხედვა ბადებდა მასში მერყეობას, ნებისყოფის ერთგვარ სისუსტეს, ყოველი ნაბიჯის გონებით გაზომვას.

ჰამლეტის მერყეობას ჩხეიძე ხსნიდა აგრეთვე, პრინციის უაღრესად სათნო ბუნებით, რომლისთვისაც უცხო იყო ძალადობა, სხვის ღირსებაში და კეთილშობილებაში ეჭვის შეტანა. ადამიანი მისთვის ბუნების გვირგვინი იყო და ამიტომ უმძიმდა უყოყმანოდ, შეუმოწმებლად დაეგვრებია კლავდიუსის ბოროტმოქმედება.

ჩხეიძის ჰამლეტისათვის არ იყო უცხო გრძნობათა არც ერთი ნიუანსი. ხან ბობოქარი და დაუდგრომელი, იგი ზოგიერთ სცენაში აოცებდა მაყურებელს ღირიულობით, ბავშვური მეამბიტობით და პოეტურობით. მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაყურებელი ხედავდა სხვადასხვა გრძნობათა ჭიდილს და ნიუანსთა ამ უსაზღვროებაში იყო ჰამლეტის სახის მომხიბვლელობა და სიძლიერე. უ. ჩხეიძის ჰამლეტი იწვოდა შინაგანი ცეცხლით და იფერფლებოდა მაშინაც, როდესაც გარეგნულად უძრავი და უმოქმედო იყო. ის აოცებდა მაყურებელს ღრმა ტრაგიზმით, გრძნობათა სისუფთავით და სიფაქიზით, იწვევდა მასში სულიერ კათარზისს.

სპექტაკლის წარმატებაში გადამწყვეტი ფაქტორი, რა თქმა უნდა, ჩხეიძის ბრწყინვალე თამაში იყო. მაგრამ მარტო მას გაუძნელდებოდა ტრაგედიის დედაზრის გახსნა, რომ ღირსეული პარტნიორები არ ჰყოლოდა და სპექტაკლს, საინტერესო და თავისებური რეჟისორული გადაწყვეტა არ ჰქონოდა. სპექტაკლის მხატვარი ირ. გამრეკელი იყო. მარჯანიშვილმა მას ზუსტი დავალება მისცა. მან თვითონ გააკეთა კიბის მაკეტი, რომელიც ყველა მოქმედებაში მთავარ ადგილს იჭერდა და ადამიანის ამაღლებისა და დაცემის სიმბოლო უნდა ყოფილიყო. სპექტაკლის ყველა მნიშვნელოვანი სცენა ამ კიბეზე იშლებოდა. სცენის მობრუნებით და კიბის რაკურ-



სის შეცვლით იცვლებოდა მოქმედების ადგილიც. ამ, ყველა მოქმედებისათვის საერთო სცენიურმა კონსტრუქციამ, საშუალება მისცა რეჟისორს მოესპო სურათებს შორის ანტრაქტები და გაეყო ისინი მხოლოდ სინათლის ჩაბნელებით და მუსიკით. გაფორმების დადებით თვისებად უნდა აღინიშნოს მისი სიმარტივე და სცენის მოედნის საგრძნობი განტვირთვა.

მარჯანიშვილმა გააკეთა ტრაგედიის თავისებური მონტაჟი. მან შეკვეცა და გადაადგილა სცენების მთელი რიგი, მოქმედების ჰამლეტის ირგვლივ კიდევ უფრო კონცენტრაციის მიზნით. ამავე დროს მარჯანიშვილმა დიდი აქცენტი მეფის სახეზე გააკეთა, რათა უფრო მკვეთრი და დაძაბული გაეხადა ბრძოლა ორ სამყაროს, ორ მსოფლმხედველობას შორის, რომელიც რეჟისორმა სპექტაკლის წამყვან თემად აქცია. მონტაჟი აგრეთვე, უაღრესად დინამიურს და სწორაფს ხდიდა მოქმედების განვითარებას, ეხმარებოდა რეჟისორს დაძაბული რიტმის შენარჩუნებაში სპექტაკლის მთელ მანძილზე. ამ მონტაჟმა კამათი გამოიწვია და მართლაც უცნაურია კლასიკოსის და მით უმეტეს შექსპირის ტექსტის ასეთნაირი გადაადგილება; მაგრამ, როგორც სამართლიანად წერს უ. ჩხეიძე, ეს მონტაჟი სრულიად „არ არღვევდა პიესის იდეურ მიზანდასახულობასა და თანმიმდევრობას... „და რაც მთავარია—ის რასაც ამართლებს თავისი ნიჭით დიდი შემომქმედი, საბოლოო შედეგში ყოველთვის გამართლებულია. როგორც ცნობილია გამარჯვებულებს არ სჯიან.

სპექტაკლს მარჯანიშვილი ჩაიკოვსკის მუსიკით იწყებდა. სცენის სიღრმიდან, სადაც მოჩანდა ელსინორის სასახლის წვეტიანი კოშკურები, მარჯვნიდან მარცხნივ ეშვებოდა უზარმაზარი კიბე. მთვარის შუქით განათებულ საგუშაგოზე მყოფი ოფიცრები აჩრდილის შესახებ მსჯელობენ. მათი დიალოგი დაძაბულია, საუბარი ჩურჩულში გადადის. მეფის აჩრდილის გამოჩენა შიშს ჰგვრიდა როგორც ოფიცრებს, ისე ურწმუნო ჰორაციოსაც. ამ სურათს მარჯანიშვილის სპექტაკლში მისდევდა არა მეფის კურთხევის სცენა, არამედ ჰამლეტის მონოლოგი „რად არ მეშლება ეს სხეული ეგრეთ მაგარი...“ ჰამლეტის მონოლოგის ეს გადაადგილება გამართლებული იყო იმ თვალსაზრისით, რომ სპექტაკლს თავიდანვე შეჰყავდა მაყურებელი პრინციის სულიერი განცდების სამყაროში, აყენებდა მისი ყურადღების ცენტრში სწორედ ჰამლეტის ტრაგედიას, ჰამლეტის სახეს, რომლის ირგვლივ უნდა კონცენტრირებული ყოფილიყო ყველა სხვა ამბავი. მეორეს მხრივ რეჟისორს სურდა ეჩვენებია, რომ



ჰამლეტის სულიერი სიმწვედე დარღვეულია მანამდე სანამ იგი გაიგებდა აჩრდილის ამბავს და ბოროტმოქმედების ეჭვი დაეძაღებოდა.

ჰამლეტი—ჩხეიძე, მუსიკის აკორდების ტაქტში, მძიმედ ეშვებოდა კიბეზე. მისი ნაბიჯების ხმა ყრუდ გაისმოდა ღამის სიჩუმეში. განუწყვეტელმა ფიქრმა დაქანცა, სულიერად და ფიზიკურად გააწამა იგი. პრინცს იმის ძალაც აღარ შესწევს წამოსასხამი მოისხას და, ამიტომ, ღონემიწილი ცალი ხელით მოათრევს მას. მკერდგაღელილი, თმებაშლილი, სასოწარკვეთილად გაშტერებული თვალებით ჩამოდიოდა იგი ქვევით და ბოლოს კიბის კედელს მიეყრდნობოდა. წყდებოდა მუსიკა და დიდი პაუზის შემდეგ, თითქოს ვიღაცას უჩიოდა, ჰამლეტი-ჩხეიძე იწყებდა მონოლოგს—, რად არ მეშლება ეს სხეული ეგრეთ მაგარი? რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა! ან შემომქმედი თავის მოკვლას ნეტა რად გვიშლის? “

თვითმკვლელობის აზრამდე ჰამლეტი-ჩხეიძე პირადმა უბედურებამ მიიყვანა, მაგრამ მთავარი მის სულიერ ღრამაში იყო შეგნება იმისა, რომ ღრთა კავშირი დაირღვა და არავინ იცის, თუ რა გზით შეიძლება მისი აღდგენა. ეს აზრი, როგორც ძირითადი შექსპირის შემოქმედებაში, მარჯანიშვილმა სპექტაკლისა და ჰამლეტის როლის ლეიტმოტივად აქცია.

პირადული და საზოგადოებრივი ჩხეიძის მიერ განსახიერებულ როლში განუყრელი იყო. ჰამლეტის ტრაგედია ნაჩვენები იყო არა როგორც განყენებულად მოაზროვნე ადამიანის ტრაგედია, არამედ როგორც ღრმა პირადული უბედურების შედეგად შეგრძნობილი, საზოგადოებრივი ტრაგედია. ჩხეიძის ჰამლეტი არ ჰგავდა რეზონერს. ყოველი მისი აზრი, გრძნობა გამომდინარეობდა იმ სიტუაციიდან, რომელშიც იგი ჩააყენა ცხოვრებამ და აღიქმებოდა, როგორც ადამიანის უშუალო რეაქცია გარშემო მომხდარ ამბებზე. ბუნებრივი იყო ამიტომ, რომ დედოფლისა და მეფის საქციელი იწვევდა მასში ამქვეყნიურის ამათების აზრს, რადგანაც იგი საერთო მდგომარეობის კანონიერი შედეგი იყო.

ზემოდ აღნიშნული მონოლოგის კითხვისას ჰამლეტი-ჩხეიძის აღზნება თანდათან მატულობდა, ჩივილს ცვლიდა მწარე სარკაზმი და სიტყვებზე, რომ „მეფე ისე ჰგავს თავის ძმას, ვით მე ჰერკულესს“ მწარე სიცილს იწყებდა. მაგრამ თუ ფიქრი მეფე-დედოფლის ურცხვ კავშირზე აღაზნებდა მას, აზრი, რომ იგი უძლურია რაიმე შეცვალოს, იწვევდა მასში საოცარ ფიზიკურ სისუსტეს და კვლავ სარუ-

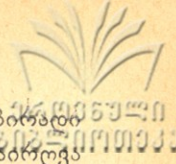


ლიად ღონემიხდილი, უცნაურ ტრანსში ჩავარდნილი, ის ჩემი  
 ამთავრებდა მონოლოგს: „გაიბე გულო, რაკი ენა უნდა დადგენილი“

აქ თავდებოდა პირველი სურათი. დიდი პაუზის შემდეგ ქრებოდა სინათლე და გაისმოდა ფანფარებისა და მუსიკის ხმა. იწყებოდა კლავდიუსის კურთხევის ცერემონიალი. მეფის როლს ა. ვასაძე ასრულებდა. მის მიერ შექმნილი სახე ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანი იყო სპექტაკლში. კლავდიუსი ვასაძის შესრულებაში იყო გარყვნილი და ზნედაცემული ადამიანი. ძალაუფლების ხელში ჩაგდების სურვილით შეპყრობილმა, მან არაფერი დაზოგა, რათა მიეღწია მიზნისათვის. მაგრამ მას აკლდა ის სულიერი სივაჟაკე, რომელიც ბოროტმოქმედსაც მომხიბვლელს ხდის. გულის სიღრმეში მეფეს ეშინოდა; ამიტომ ის თვალთმაქცობდა და ცდილობდა კეთილი მმართველის როლი ეთამაშა. „თუმცა ძვირფასის ჩვენის ძმისა მიცვალების დღე ჯერ კიდევ თვალწინ გვიდგას...“ გაუბედავად და არეულად იწყებდა კლავდიუსი-ვასაძე და მისი სიტყვები დამნაშავეს ვედრებას უფრო ჰგავდნენ, ვიდრე ძლიერი ხელმწიფის სატახტო სიტყვას. მართალია, ზოგჯერ მის ხმაში მუქარაც იგრძნობოდა, მაგრამ, მიუხედავად დიდი წადილისა — დაემალა თავისი სულიერი მდგომარეობა, ყოველივეს ეტყობოდა თუ რა მოუსვენარი და შეშფოთებული იყო მეფე. განსაკუთრებული სიფრთხილითა და შინაგანი დაძაბულობით მიმართავდა იგი ჰამლეტს, მის ერთადერთ მეტოქეს და შესაძლოა მტერს. მეფე-ვასაძე ცდილობდა მოესინჯა ნიადაგი და ეცადა მეგობრად თუ არა, მოკავშირედ მაინც გაეხადა პრინცი.

მეფე-დედოფალი ტახტზე ავიდნენ და დაიწყო მოლოცვის ცერემონია. ამოძრავდა მთელი სასახლე, მოდიოდნენ კარისკაცნი, მეფის ჯარი. ჯარისკაცები ისეთნაირად მწკრივდებოდნენ კიბეზე, რომ მათი ფარები და ბაირაღები ქმნიდნენ ერთიან კედელს, რომელიც ამორებდა მეფე-დედოფალს ჰამლეტისაგან, იცავდა მათ, და კიბის ქვემოთ მყოფ პრინცს უსუსურს ხდიდა. ამავე დროს ეს კედელი აძლევდა რეჟისორს საშუალებას ანტრაქტის გარეშე დაეწყო ახალი სურათი — პოლონიუსისა და ოფელიას სცენა; ამ უკანასკნელს ჰამლეტის მამის აჩრდილთან შეხვედრის სურათი მოსდევდა.

მამის ნაამბობით ზარდაცემული ჰამლეტი-ჩხეიძე არეულად პასუხობდა მეგობრებს. აქ მისი აღგზნებულობა, გაშტერებული თვალები, უცნაური ლაპარაკი მისი სულიერი მდგომარეობის ბუნებრივი შედეგი იყო, შეშლილის ნიღაბს ის მხოლოდ შემდეგში იკეთებდა. მამის აჩრდილთან შეხვედრის შემდეგ ჰამლეტი-ჩხეიძე კიდევ



ერთხელ რწმუნდებოდა რომ მას ევალება არა მარტო პირადი ანგარიშის გასწორება კლავდიუსთან; „ღრთოთა კავშირი დაიწყო და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეეკრა!“ სასოწარკვეთილებით ეუბნებოდა იგი თავის თავს. ამ სურათით მთავრდებოდა სპექტაკლის პირველი მოქმედება.

მეორე მოქმედების პირველი სურათი ჯარის საყდარში ხდებოდა. იწყებოდა ის მონოლოგით—ყოფნა არ ყოფნა... ჩხეიძის ჰამლეტისათვის ყოფნა არ ყოფნის საკითხი არ იყო განყენებული პრობლემა. ის დგებოდა მის წინაშე მთელი თავისი სირთულით მხოლოდ იმიტომ, რომ ამასთან დაკავშირებით მას უნდა გადაეწყვიტა თავისი მომავალი საქციელის, პირადი ცხოვრების საკითხიც. მიიმე ფიქრებმა გააწამეს ჰამლეტი-ჩხეიძე; სრულიად შეცვლილი სახით, დაბნეული, თითქმის გაგიჟებამდე მისული შემოდიოდა იგი სამლოცველოში, დაიჩოქებდა, რათა შეეთხოვა ღმერთისათვის დახმარება, მაგრამ ღონემიხდილი იქვე დაეშვებოდა იატაკზე. მისი ამღვრეული თვალები შორს სივრცეს გაჰყურებდნენ, ტუჩებს გადაკროდა ოდნავ ირონიული ღიმილი. დიდი პაუზის შემდეგ, ფიქრებში წასული, იგი იწყებდა მონოლოგს ძლივს გასაგონი ხმით, თითქოს თავისთვის ლაპარაკობდეს, თითქოს უნებლიედ ხმამალა ფიქრი დაეწყოს.

რათა გაესვა ხაზი, რომ ჰამლეტისათვის პირადი და საზოგადოებრივი განუყრელია და, რომ იგი რწმუნდება სიბოროტესთან ბრძოლის აუცილებლობაში, მარჯანიშვილისეული მონტაჟით, ყოფნა არ ყოფნის მონოლოგს ჰქონდა დამატებული ჰამლეტის იმ მონოლოგის ნაწილი, რომელსაც პიესით იგი წარმოთქვამს მეორე მოქმედებაში მსახიობების წასვლის შემდეგ. ჰამლეტი-ჩხეიძეში ფიქრი ყოფნა არ ყოფნის შესახებ ბადებდა საკუთარი არარაობის გრძობას, სინანულს, რომ იგი ჯერ კიდევ არ გაუსწორდა მამის მკვლელს. სიტყვებს—„წინ ეღობება“, მისდევდა—„სწორედ მონა ვარ მაწანწალა და ყურმოჭრილი!.. მე უმსგავსი, უგრძობელი! გაუბედავი“ და ა. შ. მონოლოგი მთავრდებოდა სიტყვებით „მე კი უბრალო ლაპარაკით გულისჯავრს ვიკლავ და ვიწყევლები, ვიგინები როსკიპ ქალივით. ფუ, ამ სიცოცხლეს!“

მონტაჟით ყოფნა არ ყოფნის მონოლოგს მოყვებოდა მეფის ლოცვის სცენა. მეფეც სულიერი ტანჯვის შემსუბუქებას მხურვალე ლოცვით ფიქრობდა. როდესაც ის შემოდიოდა სამლოცველოში—ერთი წამით ხელმწიფე და პრინცი ერთმანეთს თვალს გაუსწორებდნენ და ჰამლეტი მიიმალებოდა. აქ იხსნებოდა ვასაძის მიერ





შექმნილი სახის შექსპირისებური ბუნება. კლავდიუსმა ჩაიბნინა ბოროტმოქმედება, მაგრამ სინდისის ქენჯნა იმდენად დიდია, რომ ამ მომენტში საკუთარი მწუხარების გარდა მას ყოველივე მივიწყებული აქვს. „კერპნო მუხლნო, მოიდრიკენით“—სასოწარკვეთილებით იწყებდა მეფე-ვასაძე და გამწარებული ბოროტად დაირტყამდა მუხლებზე ხელს. ამ წუთში ის საკუთარი თავის მსაჯული იყო და უღმობელი მსაჯულიც. მაგრამ ლოცვა-ვედრება ამაო იყო, რადგანაც მეფეს არ შეეძლო უარი ეთქვა ბოროტებაზე. ყოველივეს ძლევა ძალაუფლების სიყვარული და მისი ფიქრი ვერ ცილდებოდა ცოდვილ ქვეყანას: „სიტყვა მიფრინავს, მაგრამ ფიქრი აქ, დაბლა, მრჩება: უფიქროდ სიტყვა ვერ მისწვდება ცას ვერასოდეს!“ მწუხარებით წამოიძახებდა იგი.

ფიქრებში წასული კლავდიუსი-ვასაძე ვერ ამჩნევდა სამლოცველოში კვლავ შემოსულ ჰამლეტს. „აგერ ლოცულობს! მარჯვე დრო არის და მარჯვედაც მოვიხმარ ამ დროს!.. ჩუმიად წამოიძახებდა პრინცი, მაგრამ იღუმალი ეჭვი, რომ შესაძლოა იგი ცდება და მეფე უდანაშაულოა, იწვევდა მასში ყოყმანს. ის ვერ იმეტებდა მოსაკლავად ადამიანს, რომლის დანაშაულში ჯერ კიდევ არ იყო დარწმუნებული; ბედმა მას ხომ მსაჯულისა და არა ჯალათის როლი დააკისრა. ამიტომ ჰამლეტი—ჩხეიძის ყოყმანი არ იყო გამოწვეული ნებისყოფის სისუსტით, მას სჭირდებოდა ყველა ეჭვის გაქარწყლება, რათა სისრულეში მოეყვანა თავისი გადაწყვეტილება და დაესაჯა დამნაშავე.

მეფის გასვლის შემდეგ შემოდიოდა ოფელია, მას საჩუქრები უნდა დაებრუნებია ჰამლეტისათვის. ოფელიას როლს ასრულებდა ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელმაც ლირიზმითა და მომხიბვლელით აღსავსე სახე შექმნა. შემკრთალი, სევდიანად მიმართავდა იგი პრინცს, ათრთოლებული ხმით პასუხობდა ჰამლეტის მწარე სიტყვებზე, რომელიც გამომცდელად ჩაჰყურებდა თვალებში. ძუნწი დიალოგის მიუხედავად, სწორედ ამ სცენაში იგრძნობოდა შეყვარებულთა გულისტკივილი ამ ქვეყნის უკუღმართობის გამო, რომელმაც მათი წმინდა გრძნობა ეჭვის შხამით მოწამლა. „წადი მონასტერში...“ მწარედ ამთავრებდა ჰამლეტი-ჩხეიძე და ნელა შორდებოდა მიჯნურს: ოფელია-ვერიკო მწუხარედ გააყოლებდა თვალს პრინცს, თითქოს სამუდამოდ ემშვიდობებოდა საყვარელ ადამიანს, რომელსაც ბედმა საშინელი სენი შეჰყარა.

ამ სურათს, მარჯანიშვილის მონტაჟით, აქტიორებთან სცენის მაგიერ მოსდევდა სცენა წიგნთსაცავში (პიესით მეორე მოქმედების



მეორე სურათი). მეფე-დედოფლის და კარისკაცთა გასვლის ნელი ნაბიჯით, წიგნით ხელში შემოდის და ჰამლეტი-ჩხეიძე. აქ ჩხეიძე არ თამაშობდა შემოღობულს, როგორც ამას სხვა მსახიობები აკეთებდნენ. პოლონიუსთან საუბარში თითოეული მისი სიტყვა ორაზროვანი და დამცინავი იყო. იგი შეურაცხყოფად იღებდა მოხუცის სურვილს შეემოწმებია მისი გონება, ჩაეხედნა მის გულში. მაგრამ როდესაც შეატყობდა, რომ პოლონიუსს არ ესმოდა მისი ირონიისა, ის განაგრძობდა კითხვას და აღარ აქცევდა მას ყურადღებას.

„რას კითხულობ, ხელმწიფის შეილო?“ „სიტყვებს“ პასუხობდა ჰამლეტი-ჩხეიძე მხოლოდ იმისთვის, რომ რაიმე ეპასუხნა და მოეცილებინა თავიდან აბეზარი კარისკაცი. მაგრამ პოლონიუსი არ აპირებდა წასვლას. პრინციის პასუხმა გააკვირვა იგი. მაშინ ჰამლეტი-ჩხეიძე მოუთმენლად იმეორებდა „სიტყვებს“, ისეთი კილოთი თითქოს უნდოდა ეთქვა, ნუთუ ვერ გაიგე, რომ სიტყვებს ვკითხულობ და მეტს არაფერს. ხოლო მესამედ უკვე მოთმინებიდან გამოსული, გულმოსულად მოუჭრიდა „სიტყვებს“.

თითქმის მთელი სპექტაკლის მანძილზე ჰამლეტი-ჩხეიძე დაძაბული და ნერვიული იყო, ეს იმიტომ, რომ ყოველი ადამიანი მასში უნდობლობას იწვევდა. ნამდვილი სინარულით ხვდებოდა იგი მხოლოდ მსახიობებს. მათთან საუბრის შემდეგ ჰამლეტი-ჩხეიძე სრულიად იცვლებოდა. ყოყმანს, გაუბედაობას ცვლიდა ნერვიული მოუსვენრობა, მაგრამ ამავე დროს, მიღებული გადაწყვეტილება ერთგვარად ამწვდებდა მას, აძლევდა ძალას და სიმტკიცეს.

სპექტაკლის მესამე მოქმედებას მარჯანიშვილი იწყებდა ტრაგედიის მეოთხე მოქმედების მეორე სურათით. რეჟისორულად სათაგური იყო ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა სპექტაკლში. მას ჰქონდა გამომეტყველი მიზანსცენები, მიდიოდა იგი სწრაფ რიტმში, დიდი ტემპერამენტით და ექსპრესიით. მარჯანიშვილმა ამ სცენაში ყოველივე აამოძრავა და მოქმედება უკიდურესობამდე დაძაბა. თავიდანვე შექმნილი იყო რაღაცა მძიმე, უცნაური ამბის მოლოდინის განწყობილება. დაძაბულობას ამძაფრებდა ჰამლეტი-ჩხეიძის ტყვიასავით ნასროლი ორაზროვანი სიტყვა.

უცბად სახეშეცვლილი მეფე ფეხზე წამოვარდებოდა, დამსწრე საზოგადოება აიშლებოდა, საშინელი მღელვარება შეიპყრობდა ყველას. გაისმოდა წამოძახილები „სანათი! სანათი! შეწყვიტეთ წარმოადგენა!“ ამოძრავდებოდნენ ჩირაღდნები, შეიარაღებული



ამალა გარს შემოერთებოდა მეფეს, რომელიც კარებისაკენ გარბეულა. ფეხზე წამოჭრილი ჰამლეტი-ჩხეიძე ეღობებოდა მას და თვალს გაუსწორებდა მეფეს, ეს უკანასკნელი უძლური იყო დაემალა თავისი შიში და დაბნეულობა გერის წინაშე. ის იხევდა უკან, გადაჭრიდა პატარა სცენას, რათა გაქცეულიყო სხვა გზით. მაგრამ პრინცი კვლავ მის წინაშე იდგა. საბოლოოდ დარწმუნებული მეფის ბოროტ-მოქმედებაში, ის იწყებდა სიცილს. მის სიცილში იგრძნობოდა გამარჯვების სიხარული და ამავე დროს გაბოროტება, ზიზღი, გულისწყრომა და შეძრწუნებული ადამიანის სასოწარკვეთილება. სიცილი დიდხანს გრძელდებოდა; თავშეუქავებელი, შემზარავი, ის თითქმის ისტერიული ხდებოდა. პრინცის საქციელით კიდევ უფრო თავზარდაცემული მეფე გარბოდა, ხოლო მისი გერი ავარდებოდა პატარა სცენაზე და კვლავ განაგრძობდა ხარხარს, რომელიც აღწევდა რა მუსიკასთან ერთად კულმინაციას, უცბად წყდებოდა.

„დაჭრილ ირემს ცრემლები სდის, ნუკრი ცქრიალებს, რა ვუყოთ, რომ ეს ქვეყანა ასე ტრიალებს“—დიდი ემოციური ძალით, თითქოს გულის სიღრმიდან აღმოხდებოდა ჰამლეტ-ჩხეიძეს.

როდესაც ჰორაციუსი გადიოდა, პრინცი ერთი წამით ჩამოჯდებოდა, რათა მოეთქვა სული, შემდეგ კვლავ წამოვარდებოდა, და თითქოს გულში ცეცხლი ეკიდოს, სიტყვებით „აწ დადგა ღამის ბნელი ჟამი, გრძნულთ საფენი...“ მიზნობდა დედასთან, რომ დაესაჯა ბოროტმოქმედი. ამ წამიდან მის სულში სრული გარდატეხა ხდებოდა და მას ერთი სურვილი—სიბოროტის დასჯის სურვილი—ამოქმედებდა. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მოსვლა დედოფლის ბრძანების გადასაცემად, მარჯანიშვილმა საერთოდ ამოიღო. ჰამლეტი მიდიოდა დედასთან არა იმიტომ, რომ მას იბარებდნენ, არამედ თავისი სურვილით, რომ სისრულეში მოეყვანა მიღებული გადაწყვეტილება. დედასთან საუბარში პრინცი თავშეუქავებული იყო, მაგრამ გაიგონებდა რა ფარდის უკან ფაჩუნს, დარწმუნებული, რომ იქ მეფეა, გაშმაგებით რამდენჯერმე ჩასცემდა მახვილს ფარდის იქით მიმალულ ადამიანს. „მოკვდა, მოკვდა, თუნდ ნიძლეგსა ვდებ“—თითქოს სიხარულით დამთვრალი წამოიყვირებდა ჰამლეტი-ჩხეიძე, მაგრამ სიხარული მწუხარებით ეცვლებოდა, როდესაც დაინახვდა, რომ მკვდარი—საცოდავი პოლონიუსი იყო.

ამიერიდან ჰამლეტი-ჩხეიძე საბოლოოდ გარკვეულია ყველაფერში. ის მტერია მეფის, ამის დამალვის აუცილებლობა მოისპო



და ამიტომ გამომწვევი და ირონიული კილოთი პასუხობს კლავდიუსს, რათა შეუტრაცხოს და დაამციროს იგი.

სპექტაკლის მეოთხე მოქმედებას მარჯანიშვილი ლაერტის დაბრუნებით იწყებდა. ლაერტს ა. ხორავა თამაშობდა. მან შექმნა ანოვანი, ბრგე და მრისხანე რაინდის სახე. მის თამაშს ახასიათებდა დიდი ტემპერამენტი და ნამდვილი ტრაგიზმი. სახეშეცვლილი და გაშმაგებული შემოვარდებოდა იგი მეფის ოთახში. სრულიად დაბნეული მოულოდნელი თავდასხმით კლავდიუს-ვასაძე ტანტზე ავარდებოდა და მხოლოდ იმასლა მოახერხებდა, რომ მთელი ძალით წამოეძახა „მეფეს ისეთი ღვთაებრივი მადლი იფარავს...“ მაგრამ ეს სიტყვები საკმარისი აღმოჩნდებოდა, რომ იგი გონს მოსულიყო და დაეშალა ლაერტის წინაშე თავისი შიში. ასეთი შეხვედრა თითქოს ცივ წყალს გადაასხამდა ლაერტს, ის იძულებული ხდებოდა მოესმინა მეფის ახსნა-განმარტება და ბოლოს დაშორდებოდა, კლავდიუსთან ერთად ჰამლეტის წინააღმდეგ შეთქმულების გეგმას აღგენდა.

კ. მარჯანიშვილის ყველა დადგმა სითამამითა და თავისებურებით ხასიათდებოდა. უმეტეს შემთხვევაში, ეხებოდა ეს სპექტაკლის საერთო სტილს თუ მის იდეურ მხარეს, აღნიშნული სითამამე გამართლებული იყო, მაგ. ტრაგედია „ჰამლეტის“ მონტაჟი სპექტაკლში თავისებურად გამართლებული აღმოჩნდა. მაგრამ ზოგჯერ მარჯანიშვილის ესა თუ ის გადაწყვეტა უცნაური და გაუმართლებელი ხდებოდა. ასეთად უნდა მივიჩნიოთ მესაფლავეთა სცენა. რეჟისორმა გააქართველა მესაფლავენი. ერთი (შ. ლამბაშიძე) ხანში შესული იმერელი იყო, მეორე (ვ. გოძიაშვილი) ახალგაზრდა კახელი. დასს ეს ტრანსფორმაცია მარჯანიშვილმა აუხსნა იმით, რომ ყველა ხალხის მესაფლავენი ერთი ბუნებისა, ერთი ფსიქიკის არიან. მისი აზრით შექსპირმა აქ გამოხატა ყველა ადამიანისათვის დამახასიათებელი დამცინავი და ჯანსაღი დამოკიდებულება სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხისადმი. ამიტომ მარჯანიშვილი თვლიდა, რომ ამ სცენაში მთავარი იყო მხიარული, ხალისიანი განწყობილების შექმნა და ე. ი. მისთვის მახვილი ფორმის გამოხატვა. მესაფლავეთა გაქართველებას მარჯანიშვილი ხსნიდა იმ მოსაზრებითაც, რომ ქართველი მყურებელი ვერ გაიგებდა დანიის მესაფლავეთა ფსიქოლოგიას. მაგრამ ამ ლოგიკით მას, რომ მთელი სპექტაკლი დაედგა დანიაც საქართველოდ უნდა ექცია. როგორც ჩანს მარჯანიშვილი თვითონაც კარგად გრძნობდა, რომ მესაფლავეთა გაქართველება დაარღვევდა



სპექტაკლის სტილს, მის მთლიანობას. ამიტომ რეჟისორთა ვიწრო წრეში მას უთქვამს, რომ ეს ტრანსფორმაცია დასჭირდა მხოლოდ იმისათვის, რათა უ. ჩხეიძის დამარცხების შემთხვევაში კრიტიკის ქარცეცხლი დამდემელს ხვედროდა და არა მსახიობს. სინამდვილეში მესაფლავებთა გაქართველება არ უნდა ყოფილიყო ამ მოტივით გამოწვეული. შესაძლებელია რეჟისორის სურდა კომიზმის გამაფრება, რათა ხაზი გაესვა კომიკურისათვის, როგორც შექსპირის ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელ მომენტებისათვის, შესაძლებელია სხვა მოსაზრებაც ჰქონდა; ყოველშემთხვევაში ეს სცენა ვაჟმართლებელი და სუსტი აღმოჩნდა. შექსპირის მაღალმა კომიზმმა აქ ეთნოგრაფიული ელფერი მიიღო და სპექტაკლში არასასიამოვნო დისონანსი შეიტანა, დაარღვია მისი მაღალი პათოსით გამსჭვალული ტრაგიკული სტილი.

ლაერტს ჰამლეტი-ჩხეიძე ალერსითა და სიყვარულით მიმართავდა, რათა მისგან პატიება მიეღო, მაგრამ ორთა ბრძოლაში, მოიგებდა რა ხელთ ლაერტის დაშნას, უცნაური ეჭვით შეპყრობილი, ის შეყოყმანდებოდა. დიდი პაუზის შემდეგ, არა შემთხვევით, არამედ განგებ, იგი აწვდიდა ლაერტს საკუთარ დაშნას. როდესაც ეს უკანასკნელი ამხელდა მეფეს და კლავდიუსი გაქცევას დააპირებდა, ჰამლეტი-ჩხეიძე დაედევნებოდა მას და უსაზღვრო სიძულვილითა და ზიზღით ჩასცემდა დაშნას. სიცოცხლის უკანასკნელ წამებშიც კი ჰამლეტი-ჩხეიძე ცდილობდა დაემაღლა ირგვლივ მყოფთათვის თავისი ფიზიკური და სულიერი ტანჯვა. ნაძალადევი, მწარე ღიმილით ამბობდა თავის უკანასკნელ სიტყვებს „სხვა რაღა დამრჩა? საუკუნო სიჩუმი მხოლოდ“. ეცემოდა დედოფლის გვერდით, მოეხვეოდა მის ფეხებს და კვდებოდა.

ფეჟეტური და დღესასწაულებრივი იყო სპექტაკლის ფინალი: ოთხი მეომარი გამართულ ხელებზე მისვენებდა ჰამლეტის ცხედარს; გაისმოდა საყვირების ხმა, ფორტინბრასის ჯარის დროშები ძირს იხრებოდა, და სცენაზე იღვრებოდა სინათლის ნიაღვარი.

როგორც უკვე აღინიშნა, სპექტაკლის წარმატება პირველ რიგში უშანგი-ჩხეიძის თამაშმა განსაზღვრა. ახალგაზრდა მსახიობმა შექმნა საოცრად მრავალმხრივი, ჭეშმარიტად შექსპირული სახე. ამ როლში მან პირველად გამოავლინა თავი, როგორც დიდმა ტრაგიკულმა მსახიობმა, როგორც ადამიანის გულის მესაიდუმლოემ. უ. ჩხეიძემ გააოცა მყურებელი ღრმა ტრაგიზმით, განცდის უშუა-



ლობითა და სიმართლით, შემოქმედებითი პალიტრის მრავალფეროვნებით ადამიანის გრძნობათა ნიუანსირებაში. ეს უნდა, ჩხეიძეს ჯერ კიდევ არ გააჩნდა მაღალი სამსახიობო ტექნიკა და გამოცდილება, ამიტომ მისი გამარჯვება ჰამლეტის როლში ძირითადად განპირობებული იყო განცდის სიღრმითა და სიმართლით. იტანჯებოდა იგი სცენაზე, მრისხანებდა, სძულდა თუ სასოებას ეძლეოდა, ყოველივეს აკეთებდა უსაზღვრო თავდავიწყებითა და გულწრფელობით, დიდი ნერვიული გზნებით, რაც მის თამაშს მაყურებელზე შემოქმედების საოცარ ძალას ანიჭებდა. მაგრამ მიუხედავად მაქსიმალური ნერვიული დაძაბულობისა, რომელიც საერთოდ ახსიათებდა ჩხეიძის შემოქმედებას, მის თამაშში არაფერი იყო ავადმყოფური, ნატურალისტური, რასაც შეეძლო დაერღვია მხატვრული სახის მთლიანობა და მისთვის აუცილებელი ზომიერება.

ჰამლეტის სახეზე მუშაობამ დიდი როლი ითამაშა უ. ჩხეიძის დაოსტატებაში და მისი შემოქმედებითი სტილის ჩამოყალიბებაში. ამ მუშაობამ გაანთავისუფლა იგი იმ უარყოფით თვისებებისაგან, რომლებიც რუსთაველის თეატრის ბევრ მსახიობს ახსიათებდა—ეს იყო ნამდვილი განცდის და ტემპერამენტის ყვირილითა და ნათამაშევი ემოციებით შეცვლა, მოძრაობათა სიჭარბე და სხვა,—მოკლედ ის, რასაც ჰამლეტი გრძნობდა ნაკუწ-ნაკუწად ქცევას ეძახდა. ჰუმბარიტი განცდა, გრძნობათა ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმე, სიმართლე და უშუალობა—აი ის, რაც უშანგი ჩხეიძეს ჰამლეტის როლზე მუშაობამ შესძინა.

ჩხეიძის მიერ შექმნილი სახის წარმატება განისაზღვრა აგრეთვე მისი საზოგადოებრივი ჟღერადობით. შვილი იმ ეპოქისა, როდესაც ძველთან მიმე ბრძოლაში იბადებოდა ახალი, ადამიანის სვე-ბედზე მგლოვიარე ჩხეიძის ჰამლეტი—თავისი აფორიაქებული გულით საოცრად ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა ოციანი წლების ქართველი ინტელიგენციისათვის. შეგნებულად თუ შეუგნებლად მსახიობმა თავისი გმირი რაღაცნაირად თანამედროვე ინტელიგენტს დაუახლოვა, რაც პრესის მიერაც იყო აღნიშნული. საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი გზების ძიება, ბრძოლა ჰუმანური იდეალებისათვის,—ყოველივე ეს შეესატყვისებოდა იმდროინდელი ქართველი ინტელიგენციის განწყობილებას, რომელიც მომსწრე გახდა ძველი სამყაროს დამსხვრევისა და ახლა უნდა ქცეულიყო მომავალი საზოგადოების აქტიურ მშენებლად.



ქართული  
ენების  
სწავლის  
ინსტიტუტი

„ჰამლეტის“ დადგმას საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული თეატრის ისტორიაში. მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ სცენაზე ნამდვილი შექსპირი, მისთვის დამახასიათებელი ტიტანური ვნებათა-ღელვით და აზრის უსაზღვრო სიღრმით და საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბჭოთა ტრაგიკულ თეატრს.

## მსახიობის შემოქმედების საგნისა და მასალის შესახებ.

ხელოვნების მრავალფეროვან ოჯახში, მსახიობის ხელოვნება ერთ-ერთი უძველესთაგანია. „სახიობა“, ჯერ კიდევ შეუქცნობელი, როგორც ხელოვნების დარგი, თავის ისტორიულ საწყისებს იღებს უძველესი პალეოლიტიდან. იგი ამ ეტაპზე მჭიდროთ არის დაკავშირებული ადამიანის შრომასთან და ექვემდებარება მის უტილიტარულ მოთხოვნილებებს, ხოლო შემდეგში, რიგი ცვლილებებისა და განვითარების შედეგად, იგი, გამოყოფილი ადამიანის მატერიალური მოღვაწეობის სფეროდან, მკვეთრად იჭრება მის სულიერ ცხოვრებაში და უკვე, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგი, ხდება ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად, იქცევა მისი „ცხოვრების სკოლად“.

მსახიობის ხელოვნება, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმას,—სინამდვილის ასახვის სპეციფიკურ ფორმას, რომელიც საზოგადოებრივი ფუნქციის შესაბამისად ხელოვნების სხვა დარგებთან სინთეზში, მხატვრულ სახეებში ასახვას ობიექტურ სინამდვილეს.

მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკა გვასწავლის—როგორც ხელოვნების ყოველ დარგს, ასევე მსახიობის ხელოვნებას. გააჩნია თავისი საკუთარი, სპეციფიკური შინაარსობრივი შესაძლებლობანი. სწორედ ასეთი სახის შინაარსობრივი შესაძლებლობანი წარმოადგენენ მის სპეციფიკას და განაპირობებენ მას როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგს.

იმ ძირითად საკითხებს შორის, რომლებზედაც პასუხი უნდა იქნას გაცემული მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკის დადგენისას, წინამდებარე ნარკვევში ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ ორ მათგანს: მსახიობის შემოქმედების საგნისა და მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხებს.

გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად აქედანვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ ტერმინში „მსახიობის შემოქმედების საგანი“—ჩვენ





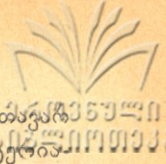
გველისხმობთ ობიექტური სინამდვილის ისეთ მხარეს, ისეთ გვირგვინს, რომლის შედარებით სრულყოფილი მხატვრული მსახიობი უნარი შესწევს მხოლოდ მსახიობის ხელოვნებას, რაც სრულიად მიუწვდომელი ან ნაკლებად მისაწვდომია ხელოვნების სხვა დარგებისათვის და მეორე: ტერმინი „მსახიობის შემოქმედების მასალა“—უნდა გავიგოთ, როგორც გამონატვის ისეთი სპეციფიკური საშუალებები, რომლითაც სარგებლობს მხოლოდ მსახიობი და დამახასიათებელია მხოლოდ მისი ხელოვნებისათვის.

შევუდგებით რა მსახიობის შემოქმედების საგნის განხილვას, ჩვენ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ობიექტური სამყარო, ცხოვრება, ადამიანების პრაქტიკული მოღვაწეობა არის ის წყარო, რომელიც ასაზრდოებს ხელოვნების ყველა დარგს და მათ შორის მსახიობის ხელოვნებასაც.

მსახიობის ხელოვნება, განსხვავებით ხელოვნების სხვა დარგებისაგან, როგორც წესი, თავის შემოქმედებაში ხორცს ასხავს მოვლენას, რომელიც უკვე ასახულია სხვა ხელოვნებაში—სახელდობრ ლიტერატურაში. ამრიგად დრამატურგიაში ასახული მხატვრული სახე მსახიობისათვის წარმოადგენს იმ მხატვრულ ობიექტურ რეალობას, რომელიც საფუძვლად ედება მის შემოქმედებას. ამიტომ მსახიობი დრამატურგის მიერ ასახულ ცხოვრებას, პიესას და როლს განიხილავს არა როგორც „მასალას“ ანდა როგორც „საბაბს“ თავისი შემოქმედებისათვის, როგორც ზოგჯერ ამის შესახებ ამბობენ ხოლმე, არამედ როგორც თავისი ხელოვნების არსს, მის ობიექტურ საფუძველს. აქედან გამომდინარე არ შეიძლება ვილაპარაკოთ მსახიობის ხელოვნების თავისებურებაზე მისი საფუძვლისაგან—დრამატურგიისაგან მოწყვეტით.

ამიტომ ჩვენს ადრინდელ ნაშრომში\*) , რომლის გაგრძელებასაც წარმოადგენს წინამდებარე ნარკვევი, მოკლედ განვაზოგადეთ მარქსამდელი მატერიალისტი ფილოსოფოსების აზრი დრამატურგიისა და მსახიობის ხელოვნების ზოგიერთ საკითხზე და გამოვიტანეთ დასკვნა, რომ დრამატული ნაწარმოების არსს, მისი ასახვის მთავარ საგანს წარმოადგენს მოქმედება, ხოლო მსახიობი თავის ხელოვნებაში შემოქმედებითად ასახიერებს ამ მოქმედებას თვალსაჩინო—ემოციონალურ ფორმაში, როგორც ცოცხალი ცხოვრების პროცესს.

\*) ა. თავზარაშვილი „მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკის ზოგიერთი საკითხი მარქსამდელ მატერიალისტურ ესტეტიკაში“. შ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 12, 1963 წ.



დრამატურგიის როგორც ლიტერატურული ჟანრის მთავარი სპეციფიკურ ნიშანს ხედავენ „მოქმედებაში“ არა მარტო მატერიალისტი ესთეტიკოსები, არამედ დრამატურგიისა და თეატრალური ხელოვნების უდიდესი წარმომადგენლებიც. მათი აზრითაც მოქმედების გარეშე არ შეიძლება არსებობდეს დრამატული ნაწარმოები, იგი როგორც ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი ერთიანად დამახასიათებელია და აუცილებელია როგორც ესქილეს ანტიკური ტრაგედიისათვის, ისევე თანამედროვე პიესისათვის, რომელიც ათეული საუკუნეებითაა დაშორებული პირველისაგან. მოქმედების, როგორც დრამის ძირითადი არსის იგნორირებას, მოქმედების შეცვლას რიტორიკული რემარკებითა და მრავალსიტყვიანობით, ყოველთვის მიყავდა დრამატურგია უსიცოცხლო, ყალბი ნაწარმოებების შექმნისაკენ.

ქეშმარიტი დრამატურგიული ნაწარმოები, რომელიც უნდა გამოხატავდეს ზოგადმნიშვნელოვან აქტუალურ იდეას, აგებულ უნდა იქნას დრამატული კონფლიქტის განვითარებასა და მის გახსნაზე მოქმედების საშუალებით. კონფლიქტი, როგორც დრამის მამოძრავებელი ზამბარა, ხელს უწყობს პიესის პერსონაჟების ხასიათების გამომჟღავნებას, რომლებიც მის საფუძველზე შექმნილი სიტუაციების შესაბამისად, ერთიან რა ბრძოლის პროცესში, მოქმედებაში ავლენენ თავიანთ ხასიათის ბუნებას. ამრიგად მოქმედება როგორც დრამატურგიული ნაწარმოების ასახვის სპეციფიკური საგანი და პიესა—მოქმედ პირთა სისტემა, როგორც დრამატურგის შემოქმედების რეზულტატი, როგორც მხატვრული სახე, წარმოადგენენ დრამატული ნაწარმოების არსს.

დრამატული ჟანრის სპეციფიკური არსის გამოხატვა შესანიშნავად მოგვცალ. ნ. ტოლსტოიმ. იგი 1903 წლის 5 მაისის დღიურში წერდა: *Произведение драматического искусства, очевиднее всего показывающего сущность всякого, состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть пред ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, не решенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос:*\*) (ხაზგასმა ჩვენია ა. თ.)

\*) Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники. Государственное изд-во художеств. литературы. М. 1955. стр. 270.



ლ. ნ. ტოლსტოი ახასიათებს რა დრამას, როგორც **ლიტერატურის** ტურის ჟანრს, მის თავისებურებას ხედავს მოქმედებაში, რომელიც

სპეციფიკური ნიშნის სახით დამახასიათებელია ყველა დროისა და ეპოქების დრამატურგიისათვის. ტოლსტოიმ, საყოველთაოდ ცნობილი კრიტიკული ეტიუდის ავტორმა, შექსპირის წინააღმდეგ, რომელშიაც უდიდესი მხატვარი ამაოდ შეეცადა შეერყია შექსპირის, როგორც რეალისტი პოეტის ავტორიტეტი, დრამის ბუნების დადგენისას მაინც შექსპირი მიიჩნია მაგალითად. ტოლსტოი ამბობდა:

„Драма должна, вместо того чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы вес. Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует: и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него... все внимание сосредоточивалось на существовании драмы, а теперь совершенно наоборот“.\*)

ამრიგად, ტოლსტოის მიხედვით მოქმედება შეადგენს—დრამის არსს, რომლის ასახვის საშუალებითაც იხსნება ადამიანების ხასიათები, რომლებიც სიტუაციის შესაბამისად, ორგანულად ვლინდებიან ამ ადამიანთა ქცევებში, მათდამი გარედან კარნახისა და დაძალების გარეშე.

მოქმედების, როგორც დრამატული ნაწარმოების არსის ფართო განსაზღვრა ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში პირველად მოგვცა ილია ჭავჭავაძემ.

ილია ჭავჭავაძე ისევე, როგორც მისი წინამორბედი უდიდესი მატერიალისტი—ესთეტიკოსები თეატრის საფუძველს დრამატურგიაში ხედავს. დრამატული ნაწარმოები—სახელდობრ დრამა ილიას აზრით ადამიანის სულისა და გულის დიდ ძვრაზე უნდა აიგოს და უშუქს უნდა ჰყენდეს ადამიანის შინაგან სამყაროში ჩამარხულ საიდუმლოებებს. ილია დიდი სარკაზმით ამითრახებს მის თანამედროვე იმ დრამატურგებს, რომლებსაც დრამის შექმნა იოლ საქმედ მიუჩნევიათ და რაკი თავიანთი თხზულებები დიალოგის ფორმაში დაუწერიათ, სცენებად და მოქმედებებად დაუყვიათ, შიგ ორიოდ ადგილას ქალისა და კაცის სიკვდილიც ჩაუყვარებიათ, უკვე დამთავრებულად მიუჩნევიათ და უცდიათ, რომ დრამად გაესაღებინათ.

\*) А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М. 1959, стр. 114.



ილია დრამატული მწერლისაგან მოითხოვს დიდ ნიქთან ცხოვრების ღრმა და ყოველმხრივ ცოდნას. მას უნდა შეეძლოს რომ აღწერილ ამბავში, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სული და გული ეპოქისა ჩანასკვოს, ჩასახოს და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას, გადაგვიშალოს საგრძნობლად და დასანახავად“<sup>\*)</sup>. ილია დრამას მიიჩნევს ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებებზე გაცილებით უფრო რთულ უნარად და ამიტომ აფრთხილებს მათ, ვისაც სურს დრამის შექმნა, ვიდრე ხელში კალამს აიღებდნენ გაითვალისწინონ, რომ „...დრამა უსათუოდ სულისა და გულის უდიდეს ძვრზე უნდა იყოს აგებული და აშენებული. და ეს უდიდესი ძვრა სულისა და გულისა ერთად-ერთი საგანია დრამისა, ერთად-ერთი ბუნებაა მისი. ამით იცნობა იგი დრამად. სხვა წყარო არა აქვს და არც სხვა მიზეზი არსებობისა.“<sup>\*\*)</sup>

ამგვარად, ილია ჭავჭავაძე დრამის ასახვის წყაროდ მიიჩნევს ობიექტური სინამდვილის ისეთ მხარეს, ისეთ მოვლენებს, რომლებიც ხასიათდებიან მაქსიმალური ემოციურობით და მთელი სიღრმით გამოხატავენ ადამიანის სულიერ მოძრაობას, მის გულის ძვრას.

დრამის სპეციფიკურ ნიშანს ილია ხედავს სიტუაციებისა და მოქმედი პირების ხასიათების ისეთ განვითარებაში, როდესაც ისინი ორგანული აუცილებლობის გამო, თავისთავად და არა ავტორის კარნახით, „იშლებიან და იხსნებიან“ მოქმედებაში.

ილია ჭავჭავაძე აკრიტიკებს რა იაკობ ლაზარეშვილის ისტორიულ დრამას „მტარგალს“ და ა. ცაგარელის ისტორიულ დრამას „ქართველის დედა“-ს, პირველ რიგში უსაყვედურებს ავტორებს, რომ მათ პიესებში ხასიათები არ იშლებიან მოქმედებაში, რაც დრამის აუცილებელ პირობას, მის სპეციფიკურ თავისებურებას შეადგენს. ილია წერს „არც ერთ დრამაში სული და გული ადამიანისა თვისით არა მოქმედებს. თვისდა ბუნებისამებრ არ იშლება, არ იხსნება მოქმედებაში, (ხაზი ჩვენია ა. თ.) თვითონ ავტორები მოქმედთა პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაებს ჩვენ თვითონ უნდა ვხედავდეთ, ჩვენ თვითონ უნდა ვგრძნობდებოდეთ საქმითა და არა ავტორების სიტყვითა. კაცი თუ ქალი თავიანთ ავტარგაიანობას თვითონვე მოგვითხრობენ. მე ასეთი და ასეთი ვარო და თავიანთ

\*) ილია ჭავჭავაძე. თეატრის შესახებ „ხელოვნება“ 1955 წ. გვ. 120

\*\*\*) იქვე, გვ. 121.



ასეთ-ისეთობას ან სულ არ გვიჩვენებენ საქმიანობას, ან ძალიან მშვენიერად, ისიც მეტისმეტად მკრთალად და გაკვრივით, თითქმის დრამისთვის ამისთანები მეტი ბარგი იყოს.\*).

ილიას ზემოთ მოტანილ ნააზრევში იშვიათი სიცხადით არის გამოხატული დრამის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის სპეციფიკურობის ერთერთი მთავარი ნიშანი—მოქმედება როგორც დრამის ასახვის სპეციფიკური საგანი. ამიტომ მისი მოთხრობილება იმის შესახებ, რომ მხატვრული სახე დრამატულ ნაწარმოებებში მაყურებლისა და მკითხველის წინაშე მოქმედების საშუალებით უნდა იშლებოდეს—სრულიად კანონზომიერია.

ილია ჭავჭავაძის კვლადაკვალ, ქართული რეალისტური თეატრის უდიდესი კორიფეები დრამის სპეციფიკის განსაზღვრისას დგანან მატერიალისტური ესთეტიკის პოზიციებზე და როგორც პრაქტიკულ მოღვაწეობაში ისევე თავიანთ თეორიულ ნაშრომებში გამოდიან დრამატული ნაწარმოების ქმედითობის ბუნებიდან.

ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპყრობს ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწის ვალერიან გუნიას თეორიული ნაშრომები. ვალერიან გუნია, ცდილობს რა თეორიულად განაზოგადოს თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკის მრავალი უმნიშვნელოვანესი საკითხი, გვაძლევს რიგი მათგანის ღრმა და სწორ ანალიზს. ამჟამად ჩვენ, მოკლედ, ორიოდ სიტყვით გვინდა შევჩერდეთ ვალერიან გუნიას მიერ დრამის სპეციფიკის განსაზღვრაზე.

ვალერიან გუნია, განიხილავს რა დრამას, როგორც მწერლობის უმნიშვნელოვანეს და ურთულეს ჟანრს, სწორად განსაზღვრავს მის საზოგადოებრივ ფუნქციას. დრამას,—გ. გუნიას აზრით, შესწევს უპირატესი უნარი ადამიანის შინაგანი ბუნების მკითხველის, მაყურებლის თვალწინ წარმოდგენისა და ამდენად მისი ზემოქმედება საზოგადოებაზე ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით უფრო ემოციური და შთამბეჭდავია.

რაც შეეხება დრამის კერძო სპეციფიკას, ვალერიან გუნია, პირველ რიგში იმაში ხედავს, რომ „დრამა მოქმედებათა სურათია, რომელშიც მაყურებელი ხედავს მოქმედ პირთა ბრძოლას იმ დაბრკოლებასთან, რომელიც მათ უშლის საწადელის მიღწევას.\*\*) (ხაზი ჩემია ა. თ.)

\*) ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. კრებული „ხელოვნება“ 1955 წ. გვ. 121.

\*\*) ვალერიან გუნია, „ხელოვნება“, 1953 წ., თბილისი, გვ. 73.



ვალერიან გუნია აღიარებს რა მოქმედებას, როგორც დრამატული ნაწარმოების გულს, ამასთან ერთად პირველი ქართული თეატრის პრაქტიკოს მოღვაწეთა შორის, მიგვეითებებს დრამატული ნაწარმოების ფორმაზე და დრამატული მოქმედების ორ მხარეზე: შინაგან და გარეგან მოქმედებაზე. „დრამა არის იმისთანა თხზულება,—წერს ვ. გუნია,—რომელშიაც ინატება დილოგებით (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 დამაბრკოლებელ მიზეზებთან ან გარემოებასთან\*) (ხაზი ჩემია ა. თ.) ვ. გუნიას ზემოთ მოტანილი აზრები გვარწმუნებენ, რომ იგი მსგავსად უდიდესი ანტიკური ფილოსოფოსის—არისტოტელისა, მოქმედებაში ხედავს არა მარტო დრამის ასახვის საგანს, არამედ ასახვის საშუალებასაც.

მოქმედება, როგორც ასახვის ძირითადი საგანი, მისი ადგილი და მნიშვნელობა მსახიობის შემოქმედებაში, პირველად თეატრის ესთეტიკაში უდიდესი შემოქმედებითი შთაგონებითა და მეცნიერული სიღრმით დამუშავებული იქნა კ. ს. სტანისლავსკის მიერ.

მსახიობის შემოქმედების შესახებ მეცნიერების შემქმნელი—კ. ს. სტანისლავსკი თეატრს განიხილავს ისეთ ხელოვნებათ, რომელიც აღმოცენდება ორი ტალანტის—პოეტი—დრამატურგისა და მსახიობის ტალანტის ორგანული შერწყმის პროცესში. მისი აზრით პიესა რომელიც გამოხატავს თანადროულობისათვის დიდმნიშვნელოვან იდეას, ყოველთვის ატარებს გაშლილი მოქმედების ხასიათს და მისი მოქმედი პირები თავისი ხასიათის შესაბამისად მონაწილეობენ ამ მოქმედების პროცესში, მათ ურთიერთ ზემოქმედებისა და ბრძოლის პროცესში ვლინდება და გამოისახება ნაწარმოების იდეა.

კ. ს. სტანისლავსკისათვის პიესა, რომელიც არ ასახავს მოქმედებას და არ იშლება მოქმედებაში, წარმოადგენს უსიცოცხლო ნაწარმოებს, რომელიც არ შეიძლება საფუძვლად დაედოს თეატრალურ ხელოვნებას. პიესის სცენიურობა სტანისლავსკისათვის პირველ რიგში ნიშნავს მის ქმედითობას, რაც უნდა გამომდინარეობდეს „მოცემული პირობებისა“ და მოქმედ პირთა ხასიათების ურთიერ-

\*) ვალერიან გუნია, „ხელოვნება“, 1953 წ., თბილისი, გვ. 73.



თობიდან. ამ თვალსაზრისით კ. ს. სტანისლავსკი — „სტეჟული მატერიალისტი,“ დგას მარქსისტულ პოზიციაზე „ხასიათისა“ და „მდგომარეობის“ ურთიერთ დამოკიდებულების განსაზღვრის საკითხში.

როგორც ცნობილია კ. მარქსი და ფ. ენგელსი თავის ესთეტიკაში დიდ ადგილს უთმობდნენ დრამატურგიის საკითხებს. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ მოვიგონოთ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიმოწერა ფ. ლასალისადმი. მარქსისტული ესთეტიკის ამ უმნიშვნელოვანეს დოკუმენტში, რომელშიაც კლასიკურად არის დამუშავებული ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი საკითხი — „ხასიათისა და მდგომარეობის“ შესახებ. კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, ფ. ლასალის ტრაგედიის „ფრანც ფონ-ზიკინგენის“ ანალიზის დროს, განსაკუთრებით უსვამენ ხაზს დრამის ქმედითობის საკითხს. მიუხედავად იმისა, რომ ფ. ლასალის ტრაგედია „ფრანც ფონ-ზიკინგენი“, როგორც კ. მარქსი აღნიშნავს, საგრძნობლად განსხვავდება მისი თანამედროვე გერმანული დრამატურგიისაგან, და მათზე მალლა დგას, როგორც კომპოზიციით, ასევე ჭეშმარიტი ისტორიზმითა და დეტალების სიმართლით, მიუხედავად ამისა ტრაგედიის ნაკლს კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ხელავენ მისი რიტორიკული ხასიათის რემარკებითა და მრავალსიტყვიანი მონოლოგებით გადატვირთულობაში, ნაცვლად იმისა, რომ პიესის პერსონაჟების მოქმედება მოტივირებული იქნენ თვით მოქმედების განვითარებით. სწორედ ამ გზით უნდა მომხდარიყო ენგელსის აზრით ტრაგედიის შემდგომი სრულყოფა და გადამუშავება ლასალის მიერ. „Но дальнейший шаг вперед, — წერს ენგელსი ლასალს, — который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы, (ლაპარაკია პიესის პერსონაჟების მოქმედების მოტივებზე. ა. თ.), более живо, активно, и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи.., напротив, становились бы все более излишними“. ენგელსის აზრით, ტრაგედიის მხოლოდ ასეთი გადამუშავების შემთხვევაში შეიძლება იგი გამხდარიყო სცენიური. ამრიგად, კ. მარქსისა და ფ. ენგელსისათვის დრამის დამახასიათებელ ძირითად ნიშანს რითაც ის სცენიური შეიძლება გახდეს, მოქმედება წარმოადგენს.

მარქსი და ენგელსი, განსაზღვრავენ რა მოქმედებას, როგორც

\*) „Маркс и Энгельс об искусстве“, т. I, стр. 29.



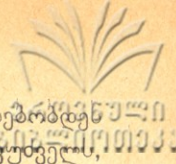
დრამატული ნაწარმოების არსს, ამხეილებენ ყურადღებას ამ მოქმედების სოციალურ-იდეოლოგიურ ხასიათზე, რადგანაც დრამის მოქმედი პირები წარმოდგენენ არა აბსტრაქტულ ადამიანებს, არამედ კონკრეტული კლასის წარმომადგენლებს, ამდენად მათი მოქმედება განსაზღვრულ სოციალურ ხასიათს ატარებს და ისინი გვევლინებიან თავიანთი დროისა და თავიანთი კლასის იდეის გამომხატველ ტიპურ სახეებად. „В Вашем Зикингене,—აღნიშნავს ენგელსი წერილში ლასალის მიმართ,—взята совершенно правильная установка: главные действующие лица действительно являются представителями определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет“.\* ენგელსის მიერ გამოთქმული ეს აზრი მოქმედების სოციალური და ისტორიული ბუნების შესახებ, საფუძვლად უნდა დაედოს ლიტერატურული ნაწარმოების, მისი პერსონაჟების იდეურ-მხატვრულ ანალიზს საერთოდ და კერძოდ ამ კუთხიდან უნდა იქნას გაანალიზებული მოქმედება, როგორც დრამატურგიისა და მსახიობის ხელოვნების ძირითადი არსი.

პირველი რითაც სტანისლავსკი იწყებს მსახიობის აღზრდას, ე. ი. ის მთავარი საფუძველი რისი ათვისების გარეშე,—მისი აზრით,—ადამიანს არ შეუძლია დაეუფლოს მსახიობის პროფესიას—არის მოქმედება. „თვით სიტყვა „დრამა“—ამბობს სტანისლავსკი,—ძველ ბერძნულ ენაზე ნიშნავს „თანდათანობით სრულყოფილ მოქმედებას“, ლათინურში მას ემთხვევა სიტყვა „actio“, სწორედ ის სიტყვა, რომლის ძირი—act—ჩვენშიც გადმოინერგა: „აქტივობა“, „აქტიორი“, „აქტი“, მაშ ასე, დრამა სცენაზე, ეს არის ჩვენს თვალწინ თანდათანობით სრულყოფილი მოქმედება, ხოლო სცენაზე გამოსული მსახიობი—მოქმედი პირი“.\*\*)

ამრიგად, თეატრალური ხელოვნების დიდი რეფორმატორი კ. ს. სტანისლავსკი, ისევე როგორც მატერიალისტი-ფილოსოფოსები და უდიდესი რეალისტი დრამატურგები, დრამისა და თეატრალური ხელოვნების მთავარ სპეციფიკურ თავისებურებას ხედავენ მოქმედების ასახვაში.

\*) „Марке и Энгелье об искусстве“ т. I, стр. 29.  
 \*\*) კ. ს. სტანისლავსკი. მსახიობის მუშაობა თავის თავზე. სახელგამი. 1949. თბილისი. გვ. 76—77.





რადგანაც დრამატურგიის გარეშე არ შეიძლება არსებობდეს თეატრი, რადგანაც დრამატურგია წარმოადგენს იმ საფუძველს, რომელზედაც ემყარება მსახიობის ხელოვნება, ამდენად თეატრის მიზანს, მსახიობის შემოქმედების მიზანს, წარმოადგენს იმ იდეის, იმ ჩანაფიქრის, ხორცის შესხმა და ახალ ფორმაში განსახიერება, რაც მოცემულია დრამატულ ნაწარმოებში, რადგანაც მხოლოდ ასეთ კავშირში შეიძლება განვიხილოთ დრამატურგიისა და თეატრის ურთიერთ დამოკიდებულება, ამიტომ სრულიად ბუნებრივად იბადება აზრი იმის შესახებ, რომ მსახიობის შემოქმედება, რომელიც თავისი ბუნებით ორგანულად არის დაკავშირებული დრამატურგიასთან და ისინი ასახავენ ობიექტური სინამდვილის ერთდამივე მხარეს, ამდენად მსახიობის შემოქმედების ასახვის სპეციფიკური საგანიც უნდა იყოს იგივე, რაც დრამატურგიისა. ე. ი. მოქმედება არის სინამდვილის გამოვლინების ის მხარე, რომლისაკენაც არის მიმართული და რაზედაც კონცენტრირებულია მსახიობის ხელოვნების შექმნებისა და ასახვის საშუალებები.

მოქმედების როლი და ადგილი მსახიობის შემოქმედებაში არა ერთხელ ყოფილა თეატრალური ხელოვნების თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოს მოღვაწეთა კამათისა და მსჯელობის საგანი. ამ საკითხთან დაკავშირებულმა დავამ თავის კულმინაციურ წერტილს მიაღწია 50-53 წლებში, კ. ს. სტანისლავსკის ე. წ. „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდის“ ირგვლივ გამართულ დისკუსიასთან დაკავშირებით და ეს დავა დღემდე არ შეწყვეტილა.

თანამედროვე თეატრალურ აზროვნებაში განსაკუთრებული გავრცელება მიიღო შეხედულებამ, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მოქმედება არის მსახიობის შემოქმედების ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი და გვევლინება, როგორც მისი შემოქმედების მასალა. ეს აზრი განსაკუთრებულად ხაზგასმით გამოთქვა საბჭოთა თეატრის გამოჩენილმა მოღვაწემ, რუსრ სახალხო არტისტმა, პროფესორმა ბ. ზახავამ თავის თეორიულ ნაშრომებში და იგივე აზრი უფრო გაშლილად გაიმეორა პ. ერშოვმა თავის საინტერესო ნაშრომში „მსახიობის ხელოვნების ტექნოლოგია“. (რუსულ ენაზე).

ბ. ა. ზახავა თავის ნაშრომში „О специфике театрального искусства“, რომელიც გამოქვეყნებულია 1953 წ. № 5 ჟურნალ „Театр“-ში, გვიხიარებს თავის მოსაზრებებს თეატრალური ხელოვნებისა და კერძოდ მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის საკითხებზე. თეატრალური ხელოვნების თავისებურებას, რითაც ის ძირითადად განსხვავ-

დება სხვა სახის ხელოვნებისაგან ბ. ზახავა ხედავს იმ „მასალის“ გან-  
გამოსახვის საშუალებების თავისებურებაში, რომლითაც ის ხელოვნ-  
მედებას ახდენს საზოგადოებაზე. როცა ის მსახიობის შემოქმედების  
მასალის განსაზღვრამდე მიდის, იძლევა შემდეგ დებულებას: Дей-  
ствие—это волевой акт человеческого поведения, направленный  
к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется  
единство физического и психического. В нем участвует весь  
человек. Вот почему действие и служит основным  
материалом в актерском искусстве, определяющим его спе-  
цифику“\*) (ხაზი ჩვენია ა. თ.) რომ სიტყვა-მასალა (материал) აქ  
შემთხვევით არ არის ნახმარი და მასში ნამდვილად იგულისხმება  
ის შინაარსი, რაც მას ესთეტიკაში აქვს მინიჭებული. ეს დასტურ-  
დება მოტანილი დებულების მომდევნო დებულებიდანაც. „если  
писатель—ამბობს ზახავა—создает свои образы при помощи слов,  
художник творит при помощи красок, если материалом для соз-  
дания музыкальных образов являются звуки,—то для актера  
основным материалом его искусства служит словесное и  
физическое действие.\*\*“)

ბ. ე. ზახავას მოტანილი დებულების თანახმად, მსახიობი  
თავის მასალის მიმართ ჩაყენებულია იგივე მდგომარეობაში, რო-  
გორშიაც მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი და სხვ. თავიანთი  
შემოქმედების მასალების მიმართ. ე. ი. მსახიობის შემოქმედების  
მასალაც არსებობს მის გარეთ, მისგან დამოუკიდებლად და ასეთ  
მასალას წარმოადგენს სიტყვები და ფიზიკური მოქმედება (ე. ი.  
მოქმედება როგორც ერთიანი ფსიქო-ფიზიკური პროცესი). თუ მივი-  
ღებთ მხედველობაში, რომ სიტყვიერი მასალა ისევე, როგორც  
მთლიანად მოქმედება, დრამატურგიულ ნაწარმოებში მოცემულია  
პიესის ავტორის მიერ, მივალთ დასკვნამდე, რომ პიესა, მასში  
ასახული მხატვრული სახე, მსახიობისათვის წარმოადგენს მა-  
სალას მისი შემოქმედებისათვის და არა მისი შემოქმედ-  
ების ობიექტურ საფუძველს. და მართლაც ბ. ე. ზახავა აგრძე-  
ლებს რა თავისი აზრის დასაბუთებას მსახიობის შემოქმე-  
დების მასალის შესახებ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ის, რაც

\*) Б. Захава. „О специфике театрального искусства“. Журнал  
„Театр“ № 5. 1953 г. стр. 52.

\*\*\*) Там же.



მწერლისათვის და მხატვრისათვის მოქმედების სახით წარმოადგენს ასახვის საგანს, მსახიობისათვის გადაიქცევა შემოქმედების მასალად, ბ. ე. ზახავა წერს „Если в литературе о человеческих действиях писатель рассказывает, а в живописи художник эти действия изображает, и то лишь в неподвижно застывшей форме, то в театральном искусстве актер тут же, на сцене, реально их осуществляет“.\*)

ბ. ე. ზახავას მოტანილ დებულებაში სახეზეა წინააღმდეგობა რომელიც აშკარაა მისი ზედაპირული ანალიზის დროსაც: თუ მოქმედება მსახიობის შემოქმედებაში არის იგივე ასახვის ობიექტი, რომლის შესახებ მწერალი მოგვითხრობს სიტყვებით, მხატვარი გამოსახავს მას ფერებისა და ხაზების საშუალებით, ხოლო მსახიობი, როგორც ბ. ე. ზახავა ამბობს, აქვე სცენაზე ანსახიერებს რეალურად, გამოდის რომ მოქმედება არის მსახიობის ასახვის საგანი და არა შემოქმედების მასალა.

ბ. ე. ზახავას ანალოგიურ შეხედულებას მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხთან დაკავშირებით ანვითარებს პ. ერშოვი თავის საინტერესო წიგნში „Технология актерского искусства“ რომელიც გამოცემულია რუსეთის თეატრალური საზოგადოების მიერ 1959 წელს.

პ. ერშოვი ვიდრე გამოიტანდეს დასკვნას მსახიობის შემოქმედების მასალის შესახებ იძლევა „მასალის“ ან და როგორც თვითონ ამბობს „გამოსახვის საშუალებების“ როგორც ტერმინის განმარტებას. ერშოვი წერს: „Духовное содержание в искусстве выражается в образах а образы при помощи тех или иных физических, материальных и объективных средств. Ценность последних заключается только в том, что благодаря им содержание делается доступно восприятию“\*\* ქვემოთ ავითარებს რა აზრს „გამოსახვის საშუალებების“ ან და „მასალის“ შესახებ, ერშოვს გამოაქვს დასკვნა, რომ „მასალა“ ან და „გამოსახვის საშუალებები“ არის ის ერთადერთი სპეციფიკური ნიშანი რის გამოც ერთი სახის ხელოვნება განსხვავდება მეორისაგან. ის წერს: „...данное явление делается произведением искусства только благодаря духовному содержанию,

\*. Там же.

\*\*\*) П. Ершов. Технологии актерского искусства, М. 1959 г. стр.



которое воплощено в нем, выражено им. А произведения да нного вида искусства делают его те выразительные средства, при помощи которых это содержание в нем выражено,—и только они“\*). გამოდის რა ასეთი, ჩვენის აზრით არასწორი, ბუნდოვანი პოზიციიდან, პ. ერშოვი, მოქმედებაში ხედავს იმ სპეციფიკურ მასალას, რაც თეატრალურ ხელოვნებას განაპირობებს, როგორც თეატრალურ ხელოვნებას და მსახიობის შემოქმედებას, როგორც მსახიობის შემოქმედებას. პ. ერშოვი კ. ს. სტანისლავსკის მიაწერს თითქოს მის მიერ იყოს აღმოჩენილი მოქმედება, როგორც მსახიობის შემოქმედების მასალა და ამის დასადასტურებლად იშველიებს სტანისლავსკის აზრს. ერშოვი წერს: „Исковый нам ответ, (ლაპარაკია პასუხის ძიებაზე—თუ რა არის მსახიობის შემოქმედების მასალა. ა. თ.), дал К. С. Станиславский. Он содержится в формуле „Сценическое творчество—это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения.“ Человеческое действие, ბ. ზახვას მსგავსად, დაასკვნის თვითონ ერშოვი, играет в актерском искусстве совершенно такую же роль, какую играют слова в литературном искусстве, звук—музыкальном, цвет—в живописном и т. д.\*\*)

ამრიგად, როგორც ბ. ზახვა, ასევე პ. ერშოვი საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგის და კერძოდ მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკის დადგენისას გამოდთან მხოლოდ და მხოლოდ მისი მასალის თავისებურებიდან.

რასაკვირველია სპეციფიკური მხატვრული მასალა, ხელოვნების ცალკეული დარგის „ენის“, მისი „გამოსახვის საშუალების“ სახით, რომელშიაც ხდება მხატვრული სახის ფორმირება, „გასაგნება“, და რომლის საშუალებითაც ხელოვნების ნაწარმოები გასაგები და მისაწვდომი ხდება ადამიანის გრძნობადი აღქმისათვის, წარმოადგენს მნიშვნელოვან ფაქტორს ხელოვნების ცალკეული დარგების სპეციფიკის დადგენისას, მაგრამ იგი არ წარმოადგენს ერთადერთს და არც უპირველეს სპეციფიკურ ნიშანს, რომლის მიხედვითაც უნდა ვინემომძვანელოთ ხელოვნების დარგების კლასიფიკაციის დროს.

\*) Там же стр. 32—33.

\*\*) Там же стр. 36—37.

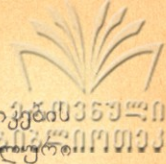


მარქსისტულ-ლენინურ ესთეტიკაში საღარ არ არის დებულება, იმის შესახებ, რომ ხელოვნების საერთოდ, და მისი ცალკეული დარგების თავისებურების დადგენისას, პირველ რიგში, უნდა გამოვიდეთ ხელოვნების, მისი ცალკეული დარგის, ადგილისა და მნიშვნელობის დადგენიდან ობიექტური სამყაროს მხატვრული შემეცნების სფეროში: გამომდინარე აქედან — ხელოვნების, მისი ცალკეული დარგის, საზოგადოებრივი არსის დადგენას ორგანულად მიეყვება ხელოვნების, მისი ცალკეული დარგის, მხატვრული სახის შინაარსის ანალიზამდე. აქ ჩვენ უნდა ვუპასუხოთ კითხვას: რამდენად ამომწურავად და სრულყოფილად არის მხატვრული სახის მეშვეობით ასახული მოვლენის არსი. ამრიგად, ჩვენ წინ აუცილებლად აღმოცენდება ხელოვნების ცალკეული დარგის შესაძლებლობის, მისი მოქმედების სფეროს შემოფარგლულობის საკითხი. შემდეგი ძირითადი მომენტი ხელოვნების, მისი ცალკეული დარგის სპეციფიკის დადგენისას, არის მისი სპეციფიკური საგნის დადგენის საკითხი და ბოლოს, რადგანაც ასახვის სპეციფიკური საგანი განაპირობებს საშუალებებს, რომლის მეშვეობითაც უფრო სრულყოფილად შეიძლება მისი ასახვა, ამდენად მხატვრული „მასალა“, როგორც ხელოვნების ცალკეული დარგის „ენა“, გვევლინება, როგორც მისი ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანი.

თუ ზემოთ ჩამოთვლილი პრინციპები ერთიმეორისაგან მოწყვეტილად, ცალკ-ცალკე და არაერთიანობაში იქნა აღებული, ეს აუცილებლად გამოიწვევს საკითხის არასწორად, მხოლოდ ერთი კუთხიდან გაშუქებას, რაც მოუვიდათ სწორედ ბ. ზახავას და პ. ერშოვს მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკის დადგენისას.

როდესაც ჩვენ ვამტიციებთ, რომ მოქმედება არის მსახიობის შემოქმედების ასახვის საგანი და არა მასალა, ჩვენ პირველ რიგში გამოვდივართ მსახიობის შემოქმედების არსიდან, მისი საფუძვლიდან — დრამატურგიიდან. ხოლო დრამატურგიაში სახე მოცემულია მოქმედებაში. პიესაში გამოირიცხულია ავტორის თავისუფალი ჩარევა მოქმედი პირების დახასიათებისათვის, მათი ფარული აზრების გამომჟღავნებისათვის ანდა მათი გარეგნობისა და სხვა თვისებების აღწერისათვის. პიესაში მოქმედი პირის ხასიათი იხსნება თავისთავად მოქმედების საშუალებით, მოქმედებაში ვლინდება მისი შინაგანი ბუნება.

მოქმედების, როგორც ადამიანის შინაგანი ბუნებისა და ასევე მისი სოციალური არსის გამოხატულების უბრწყინვალესი განმარ-



ტება მოგვცა ვ. ი. ლენინმა თავის ნაშრომებში „ნაროდნიკების ეკონომიური შინაარსი“, რომელიც მიმართული იყო „ლევალინი მარქსიზმის“ წინააღმდეგ. აღნიშნული ნაშრომის მეორე თავში სადაც მოცემულია ნაროდნიკული სოციოლოგიის კრიტიკა, ვ. ი. ლენინი წერს: „ისტორიას ქმნის—მსჯელობს ბ-ნი მიხაილოვსკი—„ცოცხალი პიროვნება მთელი თავისი ზრახვებითა და გრძნობებით“. ეს სახეებით მართალია, მაგრამ რით ისაზღვრებიან ეს „ზრახვები და გრძნობები“? განა შეიძლება სერიოზულად იმ აზრის დაცვა, რომ ისინი შემთხვევით ჩნდებიან და არა აუცილებლად გამომდინარეობენ ამა თუ იმ საზოგადოებრივი წრიდან, რომელიც წარმოადგენს პიროვნების სულიერი ცხოვრების მასალის ობიექტს და რომელიც დადებითი თუ უარყოფითი მხარით იხატება მის „ზრახვებსა და გრძნობებში“, ამა თუ იმ საზოგადოებრივი კლასის ინტერესთა წარმომადგენლობაში? შემდეგ: რა ნიშნების მიხედვით უნდა ვიმსჯელოთ რეალურ პიროვნებათა რეალურ „ზრახვებსა და გრძნობებზე“? ცხადია ასეთი ნიშანი შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი: ამ პიროვნებათა მოქმედება,—ხოლო რადგან ლაპარაკია მხოლოდ საზოგადოებრივ „ზრახვებსა და გრძნობებზე“, ამიტომ უნდა დაემატოს კიდევ: პიროვნებათა საზოგადოებრივი მოქმედება, ე. ი. სოციალური ფაქტები“.\*)

როდესაც დრამატურგიისა და და მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკურ საგნად მივიჩნევთ მოქმედებას, ჩვენ გამოვდივართ ადამიანის არსის მარქსისტულ-ლენინური გაგებიდან. სახელდობრ, მოქმედება არის იმის ობიექტური გამოვლინება, თუ რას და როგორ აკეთებს ადამიანი, რით ხასიათდება იგი,\*\* ე. ი. მოქმედებაში ვლინდება ადამიანის ძირითადი არსი,—მისი სოციალური ბუნება. მოქმედება არის სწორედ ის სარკე, რომლის მეშვეობითაც ერთი ადამიანი ხედავს თავის თავს მეორე ადამიანში. მაშასადამე მოქმედება ჩვენ გვესმის ადამიანის, როგორც სოციალური არსების, სუბიექტური სამყაროს ისეთ გამოვლინებად, რომლის პროცესშიაც თვალსაჩინო ხდება, ე. ი. ობიექტურად იშლება მთელი მისი შინაგანი სამყარო. როდესაც ჩვენ ვლაპარაკობთ მოქმედებაზე, როგორც თეატრალური ხელოვნების საგანზე, მხედველობაში გვაქვს მოქმე-

\*) ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, გამოცემა მეორე, სახელგამი. 1948 წ.

ტ. I. გვ. 487.

\*\*\*) „Маркс и Энгельс об искусстве“, т. I., стр 29.



დება—როგორც „გრძობადად მოცემული ადამიანის ფსიქოლოგია“\*)

მოქმედების გავება, როგორც „გრძობადად მოცემული ადამიანის ფსიქოლოგიის“, როგორც ადამიანის ყოფიერების ობიექტური მხარისა, რომელშიაც მთლიანი სრულყოფილებით იხსნება მისი შინაგანი სამყარო და მისი სოციალური ბუნება, სრულიად ემთხვევა თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორის კ. ს. სტანისლავსკის მიერ მსახიობის ხელოვნების არსის გავებას, რაც მისი აზრით „ადამიანის სულის ცხოვრების“ ასახვაში გამოიხატება.

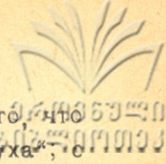
საინტერესოა გავიხსენოთ, რომ მსახიობის შემოქმედების პროცესით, თავის სიცოცხლის ბოლო წლებში დაინტერესდა დიდი მეცნიერი—ფიზიოლოგი ი. პ. პავლოვი. მან თავის მოწაფესთან ნ. დ. პოდკოპოვეთან საუბარში მსახიობის ხელოვნება განსაზღვრა, როგორც „ადამიანის ქცევების ამსახველი ხელოვნება“\*\*) როგორც ვხედავთ დიდმა სწავლულმა—მატერიალისტმა პირველ რიგში მიუთითა მოქმედებაზე, როგორც მსახიობის ხელოვნების ასახვის საგანზე.

კ. ს. სტანისლავსკიმ, რომელმაც კაცობრიობის არსებობის ისტორიის მანძილზე პირველმა შექმნა მატერიალისტურ საფუძველზე დამყარებული მეცნიერება თეატრალური ხელოვნების შესახებ, თავის ნაშრომებში არა ერთხელ მიგვითითა მსახიობის ხელოვნების საგნის განმსაზღვრელი როლის შესახებ მის შემოქმედებაში და მოგვცა ამ საგნის შინაარსის განმარტება. თუმცა იგი არ ხმარობს მეცნიერულ ტერმინს „ხელოვნების საგანი“, მაგრამ მის მიერ შემოღებულ საყოველთაოდ ცნობილ ტერმინში „ადამიანის სულის ცხოვრება“—ში მისი შინაარსის სტანისლავსკისებურ გავებაში, არ შეიძლება არ შევიცნოთ ობიექტური სინამდვილის ის მხარე, რომლის ასახვისაკენაც არის მიმართული მსახიობის ხელოვნება.

იმას, რომ მოქმედების არსის ჭეშმარიტი გავება და კ. ს. სტანისლავსკის ტერმინი „ადამიანის სულის ცხოვრება“ მატარებელი არიან ერთი და იგივე შინაარსისა, ვერ გაურბიან ისინიც, ვინც მოქმედებას არ ცნობენ. მსახიობის ხელოვნების საგნად. მაგალითად თვითონ პ. ერშოვი წერს: „Если сложнейший комплекс умонстрое-

\*) აკად. დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 10.

\*\*) В.Л. Прокофьев „В спорах о Станиславском“, М., 1962, стр. 238.



ный, целей помыслов и чувств человека, т. е. все то, что К. С. Станиславский называл „жизнью человеческого духа“, с наибольшей полнотой и реальностью выражается в действиях этого человека, то естественно „искусство переживания“ прибегает именно к действию, как к средству выражения\*. \*)

3. ერშოვის ზემოთ მოტანილ აზრს, რომელშიაც ის აღიარებს მოქმედების შინაარსისა და სტანისლავსკის ტერმინის „აღამიანის სულის ცნობების“ ერთიან ბუნებას და მიუხედავად ამისა მაინც აკეთებს დასკვნას, რომ მოქმედება არის მსახიობის შემოქმედების მასალა, მივეყვართ მსახიობის ხელოვნების საგნისა და მასალის გაიგივებამდე, რამაც შეიძლება სერიოზული გაუგებრობა გამოიწვიოს.

თუ დავდებებით ბ. ზახვას და პ. ერშოვის პოზიციაზე და მოქმედებას მივიჩნევთ მსახიობის შემოქმედების მასალად, როგორც ზემოდ ავღნიშნეთ პირველი რაც გვხვდება თვალში არის ის, რომ მსახიობი გამოვყოთ თავის შემოქმედების მასალისაგან და ჩავაყენოთ იგი მის მიმართ იგივე მდგომარეობაში, როგორც სხვა სახის ხელოვნები: მხატვარი, მოქანდაკე და სხვ. თავიანთი შემოქმედების მასალების მიმართ. ეს უკანასკნელნი იყენებენ რა მათგან დამოუკიდებლად არსებულ მასალას (ფერები, მარმარილო) მათი საშუალებით ან და მათში ანსახიერებენ თავიანთ მხატვრულ ჩანაფიქრს. შემოქმედების პროცესში, მათ იმის გამო, რომ მასალა განცალკევებულია შემოქმედებისგან, შესაძლებლობა აქვთ თვალყურით ადევნონ, გარედან შეაფასონ, გამოყონ, „განასხვისონ“, როგორც მხატვრულ სახეზე მუშაობის მიმდინარეობის პროცესი, ისევე დამთავრებულში პროდუქცია.

სულ სხვა არის მსახიობი, მასში მოცემულია შემოქმედების მასალაც და შემოქმედიც, ეს წარმოადგენს მისი შემოქმედების სპეციფიკის მეტად მნიშვნელოვან ფაქტორს. მსახიობს შემოქმედის განუყოფელობა შემოქმედების მასალისაგან აყენებს განსაკუთრებულ პირობებში და ქმნის მთელ რიგ სიძნელეებს, რომელთა გადალახვა მსახიობისაგან მოითხოვს სპეციალურ დიდ მომზადებას. ამასთან დაკავშირებით კ. ს. სტანისლავსკი ამბობს: „Чем труден путь артиста? Какая в

\*) П. Ершов. Технология актерского искусства, М. 1958, стр. 38.





его пути особенность, свойственная только искусствам, протекающим во время?

Художник, скульптор, ученый могут наблюдать результаты своих работ.

Ученый видит реакцию, скажем, химических веществ. И ему не мешает окружающая, не соприкасающаяся с его работой внешняя жизнь. В колбе кипит смесь, которую он отыскал, а он, наблюдая за нею, может читать, говорить о посторонних вещах.

Артист не мыслим как отрезанное от жизни сцены и участвующих с ним на той же сцене людей существо. Окружающей жизни, вно сцены, предлагаемых обстоятельств спектакля, для него нет. Его колба он сам. Он не может наблюдать себя со стороны“\*).

ბ. ზახავამ და პ. ერშოვმა „წარმოდგენის“ მსახიობს საუკუნეების მანძილზე მისი კუთვნილ შემოქმედების მასალა—თვითონ მსახიობი,—„ცოცხალი ადამიანი“ თავისი ფსიქო-ფიზიკური არსებით, და მის მაგივრად მისცეს მოქმედება, რომელშიაც მსახიობმა უნდა განსახიეროს, განსაგნოს მხატვრული სახე. მსახიობის განცალკევება მისი მასალისაგან თავის შინაარსში ატარებს შესაძლებლობას, რომ მან მსახიობი დააყენოს „წარმოდგენის“ ხელოვნების პოზიციაზე.

ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ ბ. ე. ზახავა და რ. ნ. სიმონოვი, რომლებიც ქადაგებენ „განცდისა“ და „წარმოდგენის“ მსახიობური ხელოვნების შერწყმას—სინთეზს, თავიანთი პოზიციის თეორიული დასაბუთებისათვის გამოყოფენ მსახიობის შემოქმედების მასალას მსახიობი-შემოქმედისაგან. ამ საშიშროებაზე მიუთითებს სსრკ სახალხო არტისტი, პროფესორი, აწ განსვენებული ა. დ. პოპოვი, რომელსაც ვერ წარმოუდგენია მსახიობისა და მისი მასალის დაცილება. ეკამათება რა რ. ნ. სიმონოვს ტერმინების „განსახიერებისა“ და „გარდასახვის“—შესახებ წერს: „На мой взгляд, сама формула „воплощение“ относится к лексике театра

\*) Беседы К. С. Станиславского записаны К. Е. Антаровой, М. „Искусство“, 1952, стр. 160.

\*) В. Е. Захава „Мастерство актера и режиссера“, Москва, 1964, стр. 49, 50, 51.

представления. Подумайте—художник, живописец, скульптор воплощают образ, созданный их воображением. Но ведь материал находится вне их, вне художника (мрамор, краски и т. д.), а у актера материал—это он сам, его духовное и физическое существо, его психофизика. Следовательно, ამბობს ა. დ. პოპოვი,—когда мы говорим „воплощение“, то подразумеваем, что, воплощая сценический образ, создатель его существует над ним и отдельно от него, а формула „перевоплощение в образ“ в идеале исключает возможность существования актера вне образа“ \*).

პ. ერშოვი ფაქტურად უარყოფს რა „მსახიობს, მისი ფსიქოფიზიკური არსებით“, როგორც შემოქმედების მასალას, სამაგიეროდ მას იგი მიუჩნევს თავის ადგილს—მსახიობის ხელოვნების „ინსტრუმენტის“ სახით. ის წერს: „(Далее мы увидим, что „весь человек в целом“, как сам „творящий актер“,—это не „материал“, а скорее „инструмент“ актерского искусства“, как инструментом скрипача является скрипка, а инструментом вокалиста—его голосовой аппарат“\*\*).

მართალია, ერშოვმა არ შეასრულა თავისი დაპირება და ქვევით აღარ აგვიხსნა თუ რატომ არის „მთლიანი ადამიანი“, ან „შემოქმედი მსახიობი“ ინსტრუმენტი, ან ვინ უნდა დაუკრას ამ „ინსტრუმენტზე“, მაგრამ ერთი ცხადია: „შემოქმედი მსახიობის“ გაიგივებას ინსტრუმენტთან, თუნდაც ისეთ ძვირფასთან, როგორიც ვიოლინოა, ხუმრობითაც არ დაუშვებდა კ. ს. სტანისლავსკი, რომლის სისტემის მქადაგებლად და განმვითარებლად გვინდა ვირწმუნოთ პ. ერშოვი.

საგულისხმოა, რომ პ. ერშოვს ზემოდ დასახელებულ ნაშრომის მეორე თავში, რომელიც დასათაურებულია: „მოქმედება მსახიობის ხელოვნებაშია იმის დასადასტურებლად, რომ მოქმედება წარმოგვიდგინოს, როგორც მსახიობის შემოქმედების მასალა, ხშირად იმოწმებს კ. ს. სტანისლავსკის იმ აზრებს, რომელიც სტანისლავსკის მიერ გამოთქმულია სხვა კონკრეტული მიზნის გამო და სხვა კონტაქტში. მაგალითად ერშოვის წიგნის 36 გვერდზე მოტანილია

\*) А. Попова. Об искусстве перевоплощения актера, собр. „Режиссерское искусство сегодня“, М. 1962, стр. 55.

\*\*\*) П. Ершов. „Технология актерского искусства“ М. 1959 г. стр. 36.

კ. ს. სტანისლავსკის აზრი მოქმედების შესახებ, რომელიც გამოთქმულია სცენიური ამოცანების მოქმედებით შესრულებასთან დაკავშირებით. ე. ი. აქ ლაპარაკი კი არ არის მოქმედებაზე, როგორც მსახიობის შემოქმედების მასალაზე, არამედ იგი აქ განხილულია როგორც მეთოდი.

მართალია, ფ. ენგელსის ბრძნული განმარტების თანახმად, შემეცნების მეთოდი უსათუოდ არის შემეცნების საგნის ანალოგი,\*) და ამდენად მხატვრული ასახვის მეთოდი ხელოვნებაში საერთოდ და მის ცალკეულ დარგებში, კერძოდ უნდა გვევლინებოდეს მათი ასახვის სპეციფიკური საგნების ანალოგად, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ მხატვრულ მეთოდს, ხელოვნების საგანს და კამოსახვის საშუალებებს მივცეთ ერთი და იგივე აზრი და ერთი და იგივე განმარტება, როგორც ამას, შეიძლება თავისი სურვილის გარეშე, აკეთებს პ. ერშოვი.

**„Мы делаем физические действия объектом, материалом, на котором проявляем внутренние эмоции, хотения, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие „элементы самочувствия“, „Я есмь“.** კ. ს. სტანისლავსკის ეს აზრი პ. ერშოვმა თავის წიგნში (გვ. 42) მოიტანა სიტყვა „მასალის“ ხაზგასმით, (თვითონ კ. ს. სტანისლავსკის ხაზგასმა არ აქვს), იმისათვის, რომ კიდევ ერთხელ დავერწმუნებით თავის პოზიციის სისწორეში, მაგრამ, ხომ ცნობილია, რომ სტანისლავსკის ზემოდ მოტანილი აზრი ამოღებულია სწორედ იმ ნაშრომიდან, რომელშიაც კონსტანტინე სერგის ძე გვაძლევს „ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდის“ გაშლილ დასაბუთებას. მხედველობაში გვაქვს სტანისლავსკის ნაშრომი **„Реальное ощущение жизни пьесы и роли“\*\*)** რომელიც დაწერილია 1936 წელს და წარმოადგენს მასალის წიგნისათვის „მსახიობის მუშაობა როლზე“, რომლის დამთავრებაც სტანისლავსკიმ ვერ მოასწრო.

აღნიშნულ ნაშრომში კ. ს. სტანისლავსკი მოქმედებას მსახიობის შემოქმედებაში განიხილავს, როგორც ანალოგს მოქმედებისა, — როგორც შემოქმედებას საგნისა, და გვაძლევს მსახიობის პრაქტი-

\*) К. Маркс и Ф. Энгельс. соч. т. XIV, стр. 337—338.

\*\*\*) К. С. Станиславский, Статьи, Речь, Беседы, Письма. М. 1953 г, стр. 617—652.



კული შემოქმედებითი მეთოდის უბრწყინვალეს მატერიალისტურ დასაბუთებას, რაზედაც ჩვენ ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი.

მოქმედების, როგორც მსახიობის შემოქმედების ასახვის საგნის უარყოფას მიუყვებათ დრამატურგიის, როგორც თეატრალური ხელოვნების საფუძვლის უარყოფამდე. თუ მსახიობის ხელოვნება თავის მიზნათ არ ისახავს მოქმედების ასახვას. იბადება კითხვა, რას იღებს ის დრამატურგისაგან, რატომ არის დრამატურგია თეატრალური ხელოვნების საფუძველი?

მსახიობის მიზანი არის თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოებში—სპექტაკლში განსახიეროს თავისი შემოქმედების მასალის მეშვეობით პიესაში მოცემული პერსონაჟი. პიესაში კი ბელინსკის სიტყვებით, რომ ვთქვათ „პერსონაჟები თავიანთ თავს გამოთქვავენ“, გამოხატავენ მოქმედებაში. მაშასადამე მსახიობი ასახავს პიესის პერსონაჟის მოქმედებას, (რა საკვირველია ის მარტო ასახვით არ შემოიფარგლება. მაგრამ ამაზე ქვემოთ), და მისი მოქმედების ასახვით—ასახავს თვითონ პერსონაჟს. მაგრამ თუ ჩვენ ბ. ზახავას და პ. ერშოვის მსგავსად მოქმედებას მივიჩნევთ სპეციფიკურ მასალად მსახიობის შემოქმედებაში, ამ შემთხვევაში მისი ნათხოვრობა სხვისაგან, თუნდაც დრამატურგისაგან, არ შეიძლება, (იკარგება საკუთარი სპეციფიკა) იბადება კითხვა თუ არა მოქმედებას, მაშ რას იღებს მსახიობი დრამატურგისაგან, პიესისაგან? აი, როგორ პასუხობს ამ კითხვას ბ. ზახავა:

ბ. ზახავა აღიარებს რა დრამატურგიის წამყვან როლს, თეატრალური ხელოვნების, როგორც იდეოლოგიურ, ისევე მხატვრულ სფეროში, თვლის, რომ პიესაში იდეა იხსნება სიტყვიერად გამოხატულ მხატვრული სახეების სისტემის მეშვეობით. ამიტომ დრამატურგია აიარაღებს თეატრს, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე უძლიერესი შემოქმედების საშუალებით მხატვრული სიტყვით. შემდეგ, ხაზს უსვამს, რა მეტყველების უდიდეს როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დაასკვნის: „Следовательно драматург, выражая создаваемые им образы в словах, в речи, составляет актеру материал для создания внутреннего мира его образа“\*).

მართალი არის პიესის პერსონაჟების სიტყვიერ მასალას დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისათვის პიესის გმირის ხასიათის შეცნო-

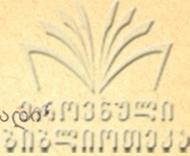
\*) Б. Захава „О специфике театрального искусства“. Журнал „Театр“, 1953 г. № 5, стр. 53—54.



ბისა და ასახვისათვის, მაგრამ სწორი არ იქნებოდა, რომ მოქმედებდა პირების მხოლოდ სიტყვებისთვის მიგვენიჭებია იმ მასალის მნიშვნელობა, რომლის გამოყენებითაც მსახიობი ქმნის მხატვრულ სახეს. ჯერ ერთი, დრამატურგიულ ნაწარმოებში მისი იდეური არსი მხატვრული სახეების მეშვეობით ვლინდება არა მარტო სიტყვაში, არამედ პერსონაჟების ურთიერთ ზემოქმედებაში, მათ კონფლიქტსა და შეჯახებებში მათ ურთიერთ დამოკიდებულებაში. რაც შეეხება თვითონ მოქმედ პირებს—მათი შინაგანი სამყაროს გამოვლინება ხდება მოქმედებაში და ეს მოქმედება სრულიადაც არ ამოიწურება ტექსტით. ტექსტის გარდა პიესის პერსონაჟები ხასიათდებიან ქცევებით, განცდებით, ტექსტის მიღება იმალეა ადამიანის შინაგანი სამყარო, ამიტომ ვამბობთ ჩვენ, რომ დრამატურგიული მხატვრული სახე იქმნება სიტყვის საშუალებით, მაგრამ მისი შინაარსი არ განისაზღვრება იმ სიტყვებით, რომელსაც ის წარმოთქვამს. გვხვდება დრამატურგიულ ნაწარმოებში ისეთი სახეებიც, რომლებსაც სრულებით არ გააჩნიათ სიტყვიერი მასალა. ასეთ შემთხვევაში, თუ დაუჯერებთ ბ. ზახავას, მსახიობს არ შეუძლია სახის შექმნა, რადგანაც ავტორმა არ მისცა მას მასალა სიტყვის სახით და მასალის გარეშე არ შეიძლება არაფრის შექმნა. ღირს თუ არა მოვიგონოთ ამ შემთხვევაში შესანიშნავი დრამატურგიული უსიტყვო სახეები, რომლებიც საუცხოოდ იყვნენ განხორციელებული თეატრალურ ხელოვნებაში მსახიობების მიერ.

როდესაც ვლაპარაკობთ დრამატურგიულ ნაწარმოებზე, როგორც თეატრალური ხელოვნების საფუძველზე, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ არა ცალკეული ნაწილები ამ ნაწარმოებისა, (ტექსტუალური მასალა, სიუჟეტი და სს.) არამედ მთლიანად მხატვრული ნაწარმოები, როგორც დამოუკიდებლად ობიექტურად არსებული მხატვრული სახე, რომელიც ასახავს მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ მოვლენას, გამოვლინებულს ცალკეული ადამიანების ურთიერთობაში, მათ განცდებსა და საქციელებში, ერთი სიტყვით მოქმედებაში.

ვიხილავთ რა პიესასა და როლს, როგორც ობიექტურად მოცემულ საფუძველს მსახიობის შემოქმედებისათვის, მხედველობაში გვაქვს აგრეთვე ცხოვრების სინამდვილე, რომლიდანაც აღმოცენდა დრამატურგიული მხატვრული სახე. ამიტომ იმ სინამდვილის შეცნობა, რომლის საფუძველზედაც აღმოცენდა პიესა და მისი პერსონაჟები, მსახიობისთვის ჩვენ მიგვაჩნია ისეთ აუცილებელ



პირობათ, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია მისი თვისთავადი დამოუკიდებელი შემოქმედება.

ვედავებით რა ბ. ზახავას იმის გამო რომ მან დრამატურგიული ნაწარმოებიდან გამოყო პიესის ტექსტი და მხოლოდ ის მიიჩნია მსახიობის შემოქმედების მასალად, ჩვენ სრულებით არ უარყოფდით იმ უდიდეს მნიშვნელობას, რაც მოქმედი პირის სიტყვებს ენიჭება მხატვრული სახის შექმნის პროცესში—როგორც დრამატურგის მასალას, რომლითაც ის ასახავს მოქმედებას. ამიტომ სიტყვა დრამატურგიულ ნაწარმოებში, პიესის პერსონაჟის ტექსტი, მსახიობის მიერ განხილული უნდა იქნეს როგორც ამ პერსონაჟის მოქმედების ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი და რადგანაც მთლიანად მოქმედება მსახიობისათვის წარმოადგენს არა მასალას, არამედ მისი ასახვის საგანს ამდენად სიტყვა შედის ასახვის საგანში. ეს აზრი ნათლად გამოსჭვივის კ. ს. სტანისლავსკის შემდეგი სიტყვებიდან: „Через дела и действия познаем мы человеческий характер и всего человека. Но так как в действие я прежде всего включаю „словесное действие“, а это обозначает, что характер человека выражен автором и в слове, через определенный подбор слов, выражении восклицаний свойственных данному характеру...\*)

თეატრალური ხელოვნების მრავალსაუკუნოანი ისტორია, მატერიალისტური ესთეტიკა და თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკა კიდევ მრავალ აზრსა და მაგალითს გვიკარნახებდა ჩვენი მოსაზრების არგუმენტაციისათვის, მაგრამ ზემოთ გადმოცემული მასალაც გვაძლევს უფლებას, რომ გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა: ადამიანის, როგორც საზოგადოებრივი არსების, უმდიდრესი შინაგანი სამყარო, რაც შეადგენს ხელოვნების ყველა დარგის ასახვის მთავარ საგანს, მსახიობის ხელოვნების წინაშე მთელი თავისი შინაარსით იშლება მოქმედებაში, ამიტომ მოქმედება, როგორც „გრძნობადად მოცემული ადამიანის ფსიქოლოგია“, როგორც „ადამიანის სულის ცხოვრების“ თვალსაჩინო გამოხატულება, არის მსახიო-

\*) Н. Горчаков, К. С. Ставистлавский, о работе режиссера с актером. М. 1958, стр. 236.



ბის ასახვის, მისი შემოქმედების სპეციფიკურობის საგანი.

სანამდე შეუდგებოდეთ მოქმედების, როგორც მსახიობის შემოქმედების საგნის ანალიზს გვინდა შევხერდეთ მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხზე.

როგორც ცნობილია შემოქმედების მასალის საკითხი უშუალოდ არის დაკავშირებული მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის საკითხთან. ხელოვნების არცერთი ნაწარმოები და, მათ შორის, მსახიობის ხელოვნების ნაწარმოებიც, არ შეიძლება აღქმული იქნეს თუ მას არ მიეცა შესატყვისი მხატვრული ფორმა. ე. ი. ესა თუ ის ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქნას აღქმული, როგორც მხატვრული სახე, თუ მასში ობიექტური სინამდვილე, ცხოვრებიდან აღებული მოვლენის შინაარსი, ასახული შემოქმედის მიერ, ხორცშესხმულია გამოსახვის რაიმე მასალის საშუალებით და მისი მეშვეობით ღებულობს მატერიალურ ფორმირებას. ამრიგად მხატვრული ნაწარმოების გარეგნული ფორმა პირველ რიგში გულისხმობს მასალის და გამოსახვის სხვა საშუალებების ორგანიზაციასა და აგებას ასახვის საგნის შინაარსის შესაბამისად. მასალის ფლობა, მისი ყველა შესაძლებლობებისა და თვისებების ცოდნა და პრაქტიკული გამოყენების უნარი, გვევლინება როგორც მხატვრული ოსტატობის ერთ-ერთი ძირითადი სიმპტომი.

აქვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ მართალია მასალა, ან და როგორც ესთეტიკაშია მიღებული, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის „ენა“ ისტორიულად გაპირობებულია ხელოვნების ასახვის საგნით, ე. ი. ნაწარმოების შინაარსით, და ამდენად ხელოვნების დარგების მიერ დიდხანია მოქმენილია თვითეთული ამ დარგის „კუთვნილი“ მასალა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ხელოვნებაში არსებული მიმართულებებისა და მხატვრული მეთოდების სხვადასხვაობის გამო, მხატვრული მასალის საკითხს სხვადასხვა კუთხიდან უდგებიან.

თეატრალური პრაქტიკის საფუძველზე ისტორიულად დამკვიდრდა ის აზრი, რომ მსახიობის ხელოვნების მასალას წარმოადგენს თვითონ მსახიობი, მისი ფსიქო-ფიზიკური ბუნება. ყოველგვარ ცდას განედევნათ მსახიობის შემოქმედებიდან, მისი მასალა—მსახიობი, როგორც ცოცხალი ადამიანი, მიყავდა თეატრალური ხელოვნება ფორმალისტურ სიმახინჯემდე. საერთოდ ცნობილი არის ამ მიმართულებით ინგლისელი რეჟისორის გორდონ კრევის ფორმა-



ლისტურ-სიმბოლისტური მოსაზრებანი ცოცხალი მსახიობის „სრულყოფილი თოჯინით“ შეცვლის შესახებ.

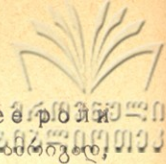
ფორმალისტურ-პირობითი თეატრალური ხელოვნების სხვა აპოლოგეტები, თუმცა მთლიანად ვერ ახერხებდნენ მსახიობის შემოქმედებიდან მისი მასალის—„ცოცხალი ადამიანის“ განდევნას, მაგრამ იღებდნენ ამ მასალას არა მთლიანობაში, არამედ მის რომელიმე ცალკეულ მხარეს და იგი მთლიანობიდან მოწყვეტით აყავდათ მსახიობის შემოქმედების „ძირითადი მასალის“ რანგში. ასე მაგალითად გერმანელი დრამატურგი და რეჟისორი გეორგ ფუქსი, რომელიც არენაზე გამოდის, როგორც ნატურალისტური თეატრის წინააღმდეგ მებრძოლი, თავის ცნობილ წიგნში „თეატრის რევოლუცია“, დრამის მსახიობის შემოქმედების გამოსახვის ძირითად საშუალებათ მიიჩნევს მოძრაობას, ისიც არა „უტილიტარულ“, ჩვეულებრივ მოძრაობას არამედ სიმბოლიურ ჟესტს.\*)

გეორგ ფუქსის შეხედულება მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხზე მთელ რიგ ბურჟუაზიულ ქვეყნებში საფუძვლად დაედო ფორმალისტურ მიმართულებას თეატრალურ ხელოვნებაში. მან სერიოზული გავლენა იქონია რუსეთის გამოჩენილი რეჟისორის ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედებაზე, რომელიც შეეცადა რუსეთში სიმბოლისტური თეატრის შექმნას. ვ. მეიერჰოლდის გადახვევა რეალისტური ხელოვნების გზიდან გამოიხატა მსახიობის ხელოვნების მასალის შეფასების საკითხშიც. ვ. მეიერჰოლდი ამტკიცებდა რა, რომ მსახიობის ხელოვნება არის ჟესტის ხელოვნება, ამიტომ სცენური ჟესტი და მოძრაობა მისი აზრით უნდა ყოფილიყო სრულიად განსხვავებული ადამიანის ნამდვილ ჟესტისაგან და მოძრაობისაგან, გამოგონილი მხოლოდ სცენისთვის ხელოვნურად შექმნილი სიმბოლიური ჟესტი და მოძრაობა.

ამრიგად ვ. მეიერჰოლდმა გაიმეორა, რა ჩვენს მიერ ზემოთ მოტანილი ვ. ფუქსის შეხედულება მსახიობის ხელოვნების საკითხზე, მოძრაობა მიიჩნია მის ძირითად გამოსახვის საშუალებად. ვ. მეიერჰოლდი წერდა, „...Отношение к движению, как явлению, подчиненному законам формы в искусстве. Движение как сильнейшее средство выражения в создании театрального представления.“

\*) Георг Фукс „Революция театра“ и др. „Грядущий день“, СПб, 1911, стр. 92—98.





Роль сценического движения значительно больше, чем других элементов театра“\*) (ხაზი ჩვენია ა. თ.) მოძრაობა და ჟესტი ანტირეალისტური თეატრის ესთეტიკაში გვევლინება, როგორც ძირითადი მასალა, რომლის მეშვეობითაც უნდა შეიქმნას სპექტაკლი. ფორმალისტები თეატრალურ ხელოვნებაში მიდის იქამდე, რომ მათ მოძრაობა და ჟესტი საბოლოოდ გადააქციეს თვითმიზნათ მსახიობის ხელოვნებაში და ცდილობდნენ მსახიობის შემოქმედების კანონები გამოეყვანათ „მოძრაობისა და ჟესტის“ კანონებიდან.

თეატრის ბევრი პრაქტიკული მოღვაწე, ისევე როგორც თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი თეორეტიკოსი, გამოდიან რა სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობიდან მსახიობის შემოქმედებაში, მას აღიარებენ მსახიობის ხელოვნების ძირითად მასალად. ჩვენ ზემოდ განვიხილეთ ბ. ზახავას შეხედულება ამ საკითხთან დაკავშირებით და შევეცადეთ დაგვესაბუთებია, რომ მიუხედავად სიტყვის უდიდესი მნიშვნელობისა მსახიობის შემოქმედებაში, მას არ შეიძლება მიეკუთვნოს მსახიობის მასალის როლი. ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა გავიხსენოთ ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დავა ი. აიხენვალდთან, რომელიც სიტყვას თვლის მსახიობის შემოქმედების ერთად-ერთ მასალად.

საერთოდ, ცნობილია ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შეხედულება სიტყვის როლის შესახებ თეატრალურ ხელოვნებაში. მას ეკუთვნის შესანიშნავი გამოთქმა, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში „სიტყვა არის შემოქმედების საწყისი და მისი გვირგვინი“ და მიუხედავად ამისა ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო კატეგორიულად ილაშქრებს ი. აიხენვალდის წინააღმდეგ, რომლის აზრითაც მოქმედი პირების სიტყვით ამოიწურება დრამატული ნაწარმოების შინაარსი და ამდენად ეს სიტყვები შეადგენენ მსახიობის შემოქმედების მასალას, რომლის გადმოცემითაც შემოიფარგლება მსახიობის ხელოვნება, რომელსაც აიხენვალდი ამის გამო არც თვლის ნამდვილ ხელოვნებად.

ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრით სიტყვით შემოიფარგლება მხოლოდ მსახიობ-ილუსტრატორის მოღვაწეობა, რომელიც ეყრდნობა სიტყვას, როგორც ერთად-ერთ მასალას და ამ სიტყვის შესატყვისი ინტონაციის მონახვაში ხედავს თავის ოსტატობის არსს. „Ю. И. Айхенвальд придает огромное значение слову—წერს

\*) Журнал „Любовь к трем апельсинам“ № 4—5, 1914, стр. 94.

გ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო—**Да, для актера—иллюстратора слово имеет почти первенствующее значение. Для актера—иллюстратора, оберегающего замысел автора во всей чистоте, было бы большой опасностью ослабить силу слова, потому что в его игре за этим словом не будет того глубокого трепета самостоятельной индивидуальности, которое могло бы покорить собственное значение слова. У актера иллюстратора большая часть его виртуозности направляется именно на подыскание интонации, с какой „слово“ будет произнесено. Наоборот, у актера-творца слово является естественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать, выражением его личных переживаний. Конечно, во всей предварительной работе актера—творца слово имеет большое значение, но значение контроля—толк\***).

სავსებით ნათელია, რომ თუ მსახიობის შემოქმედების მასალად მივიჩნევთ მხოლოდ სიტყვას, ეს აუცილებლად მიგვიყვანს მსახიობის, როგორც თავისთავადი შემოქმედის უარყოფამდე, მისი როლი შემოქმედების პროცესში შემოიფარგლება მხოლოდ და მხოლოდ ავტორის ტექსტის „მოხსენებით“. ასეთი მსახიობების, —ავტორის ტექსტის „მომხსენებლების“ წინააღმდეგ კატეგორიულად ილაშქრებდნენ თეატრის დიდი მოღვაწეები და მხარს უჭერდნენ მსახიობ-შემოქმედებს, რომლისთვისაც სიტყვა წარმოადგენს მისი როლის შინაგანი ცხოვრების გამოვლინების ერთ-ერთ საშუალებას.

მსახიობის შემოქმედების მასალის კლასიკური განმარტება მოგვცა ჰეგელმა თავის შესანიშნავ ნაშრომში „დრამატული ხელოვნების ნაწარმოების შესრულება“-ში. ჰეგელის მიხედვით რადგანაც დრამატული ჟანრის ნაწარმოები ასახავს მოქმედებას, ხოლო მოქმედება მიეკუთვნება ადამიანის არა მარტო შინაგან სამყაროს, არამედ ვრცელდება გარეგან სამყაროზე შემოქმედებაში, ამიტომ მისი თეატრალურ ხელოვნებაში ასახვისათვის საკმარისი არ არის ერთი რომელიმე გამოსახვის მასალა, რითაც სარგებლობენ ხელოვნების სხვა დარგები. ჰეგელი ამბობს: „Правда, поскольку совершаемое действие принадлежит внутреннему миру человека, оно с этой стороны вполне может быть выражено словом.“

\*) В. И. Немирович-Данченко „Искусство театра“. Из сборника „В спорах о театре“ М. 1914, стр. 86.



Но действіе движется также и в обратном направлении, от человека к внешней реальности; следовательно, для него нужен честный человек во всем его как внутреннем, так и телесном бытии, действии, поведении, в его телесном движении и в его физиономическом выражении, ощущении и страстей“ \*).

ამრიგად, ჰეგელი, მსახიობის შემოქმედების მასალის დადგენისას პირველ რიგში გამოდის მისი შემოქმედების საგნიდან—მოქმედებიდან და განიხილავს რა მას, როგორც ადამიანის შინაგანი—ფსიქოლოგიური და გარეგნული—ფიზიკური ცხოვრების ობიექტურ გამოვლინებას, მისი ასახვის შესაბამის უკეთეს მასალად მიიჩნევს მთლიანად ცოცხალ ადამიანს, მისი როგორც შინაგანი ასევე გარეგანი, სხეულბერძვი ყოფიერებით.

რამდენადაც მასალის ფლობის ხელოვნება უშუალოდ არის დაკავშირებული მხატვრულ ოსტატობასთან, სრულიან ბუნებრივია, რომ ვინც ხელოვნებაში დგას რაციონალიზმის პოზიციაზე, ვინც დახელოვნებას, ოსტატობას, ანიჭებს გადამწყვეტ როლს, მისთვის შემოქმედებას მასალის ფლობის ხელოვნება წარმოადგენს შემოქმედების მთავარ საკითხს. ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ „წარმოდგენის“ სკოლის ყველაზე ტიპურმა წარმომადგენელმა მსახიობურ ხელოვნებაში უფროსმა კოკლენმა, თეატრალური ხელოვნების პრაქტიკოსი მოღვაწეებიდან პირველმა მოგვცა მსახიობის მასალის ზუსტი განმარტება. კოკლენი წერდა: **Материал актера он сам. Материал его искусства то, что он обрабатывает и изменяет, чтобы создать что-нибудь,—это его собственное лицо, его тело, его жизнь.** Отсюда следует, что актер должен быть двойственен: в нем одно я творящее, другое—которое служит ему материалом. Первое из них задумывает лицо, которое надлежит воплотить,... второе осуществляет замысел“\*\*) კოკლენის მიერ გამოთქმული აზრი, რომ მსახიობში მოცემულია როგორც შემოქმედი, ასევე შემოქმედების მასალა—ჭეშმარიტი დებულება და დავას არ უნდა იწვევდეს. იგი სრულიად მისაღებია „განცდის“ მიმართულების თეატრალური ხელოვნებისათვის.

ის ფაქტი რომ განსხვავებით ხელოვნების სხვა დარგების მოღვაწეთაგან, მსახიობს მხატვრული სახის შექმნა უხდება თავისი

\*) Гегель „Исполнение произведений драматического искусства“ журнал „Театр“ № 3, 1937, стр. 81.  
\*\*) Коклен старший, „Искусство актера“, Киев, 1909, стр. 7.

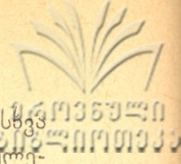


მესაგან, თავის ფსიქიკური და ფიზიკური მასალისაგან, სტანისლავსკისთვის უდავო ჭეშმარიტებას წარმოადგენს და სწორედ ამით აიხსნება, რომ მისი სისტემის მნიშვნელოვან ნაწილი, როგორც ფსიქოტექნიკა, ასევე მოძღვრება გარეგნული ტექნიკის შესახებ, მიძღვნილი არის მსახიობის შემოქმედებითი მასალის შეცნობისა და დაუფლებიასკენ. კ. ს. სტანისლავსკის ყველა ნაშრომში უდიდესი სიცხადით არის გატარებული აზრი იმის შესახებ, რომ შემოქმედი მსახიობი—ადამიანი თავის ფსიქო-ფიზიკური სამყაროდან იღებს როლის განხორციელებისათვის საჭირო მასალას და რომ სხვა გარეშე მასალა მას არ გააჩნია, „Живое создается живым“. (სტანისლავსკი).

კ. ს. სტანისლავსკი, რომელმაც განაზოგადა თეატრალური პრაქტიკის უმნიშვნელოვანესი საკითხები და მათ შორის მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხიც, უკანასკნელთან დაკავშირებით დაგვიტოვა მეტად მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი. მისი ღრმა რწმენით თეატრალური ხელოვნების მასებზე შემოქმედების უდიდესი ემოციური ძალა, ერთის მხრივ, გაპირობებულთა სწორედ იმით, რომ მას გააჩნია შემოქმედების ისეთი სრულყოფილი მასალა—ცოცხალი ადამიანის, შემოქმედი მსახიობის სახით, რომლის მსგავსი ხელოვნების სხვა დარგებს არ მოეპოვებათ. „...Какое из других искусств располагает таким материалом для воплощения своих созданий, какой дан нашему искусству?“. (სტანისლავსკი).

—В то время как живопись, скульптура, музыка пользуются бездушным мрамором, полотном и музыкальным инструментом, творческий дух артиста лепит свои создания трепещущими нервами из своей живой плоти. Только сами артисты научившиеся напрягаться своей чуткой душой и трепещущим телом, способны оценить жизнеспособность чуткость и выразительность такого творческого материала“ სტანისლავსკის დღეისათვის ცნობილ თეორიულ ნაშრომებში არსად არ მოიძებნება მის მიერ გამოთქმული აზრი, რომელიც ეწინააღმდეგებოდეს მსახიობის მასალის ისეთ განსაზღვრას, როგორც ეს მოცემულია ზემოთ მოტანილ მის დებულებაში. ამიტომ გაკვირვებას იწვევს ის გარემოება, რომ პ. ერშოვი გვერდს უხვევს კ. ს. სტანისლავსკის მიერ მსახიობის მასალის

\* ) К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма“, М. 1953 г. стр. 396—397.



საკითხთან დაკავშირებით სპეციალურად გამოთქმულ აზრს და სხვა წყაროებიდან ცდილობს დაიმოწმოს იგი თავის მცდარი შეხედულების დასასაბუთებლად მსახიობის შემოქმედების მასალის საკითხში.

მსახიობის შემოქმედების მასალის თავისებურება, მისი კანონების ცოდნა, მისი ორგანიზაცია და გამოყენება მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად, წარმოადგენს მსახიობის შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად საკითხს. თუ კ. მარქსი საღებავებისა და მარმარილოს, როგორც მხატვრის, მოქანდაკის მასალის შესახებ ამბობდა, რომ მათი ფიზიკური თვისებები იმყოფებიან ფერწერისა და სკულპტურის სფეროში,\*) ჩვენ ამ აზრზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მსახიობის, როგორც ცოცხალი ადამიანის ფსიქიკური და ფიზიკური თვისებები, როგორც შემოქმედებითი მასალის თვისებები, იმყოფებიან მსახიობის ხელოვნების სფეროში და მათი რთული ხასიათის გამო მოითხოვენ მსახიობისაგან როგორც შემოქმედისაგან განსაკუთრებულ მომზადებას და ოსტატურ დახელოვნებას.

თუ შევაჯამებთ ზემოთ ნათქვამს შემოქმედების საგნისა და შემოქმედების მასალის გამო შეიძლება დავასკვნათ: დრამატურგისა და მსახიობის შემოქმედება მიმართულია ერთი და იგივე საგნის ასახვისაკენ და ამით არის გაპირობებული მათი ორგანული კავშირი. დრამატურგისა და მსახიობის შემოქმედების საერთო საგანს წარმოადგენს მოქმედება, როგორც გრძნობადად მოცემული ადამიანის ფსიქოლოგია, როგორც ადამიანის სულის ცხოვრების ობიექტური გამოხატულება. დრამატურგია და მსახიობის ხელოვნება, თვითეული მათგანი, თავის საერთო ასახვის საგანს გამოხატავენ მხატვრულ სახეში. თავიანთი სპეციფიკური მასალის მეშვეობით, დრამატურგისათვის, როგორც ლიტერატურული ჟანრისათვის, ასეთ მასალას წარმოადგენს სიტყვა, მსახიობის ხელოვნებისათვის — თვითონ მსახიობი, მისი ფსიქო-ფიზიკური სამყარო. მსახიობი დრამატურგიაში ასახულ მხატვრულ სახეს მიმართავს, როგორც თავისი შემოქმედების ობიექტურ საფუძველს და შეიცნობს რა მას უშუალოდ რეალურ ცხოვრე-

\*) „К. Маркс и Ф. Энгельс об искусство“ т. I, стр. 77.

ბაში, ანსახიერებს თავისი ხელოვნების  
შესაბამისად თავის სპეციფიკურ მასალაში  
გად, დრამატურგიული ნაწარმოები თეატრალურ  
ხელოვნებაში გვევლინება როგორც მისი „ახალყო-  
ფიერება“, სადაც მისი არსებობის ძველი ფორმა  
მსახიობის შემოქმედების შედეგად დებულობს  
ახალ სახეს და ხორციელდება ახალ მასალაში.

## კაუზა სამეცხველო ინტონაციით

მსახიობისათვის, რომელიც მოწოდებულია ხორცი შეასხას „დამიანის სულის ცხოვრებას“, სიტყვიერი მოქმედება ერთერთი მთავარი იარაღი და ძირითადი გამომსახველი საშუალებაა. მსახიობის ხელოვნების საფუძველი მოქმედებაა, ხოლო აზრის გამომხატველი სიტყვების წარმოთქმა მოქმედებად იქცევა იმ შემთხვევაში, თუ სიტყვების მიღმა რეალური სინამდვილეა ნაგულისხმევი და ხილული.

შინაგანი, სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური მხარე სიტყვიერი მოქმედებისა გარეგნულად ვლინდება ბგერით მეტყველებაში, რომელშიაც ხდება აზრისა და განცდის ფიზიკური, მატერიალური რეალიზაცია.

ეს ორი მხარე სიტყვიერი მოქმედებისა შეფარდებულ მთლიანობაში უნდა იყოს მოცემული. წონასწორობის დარღვევა, ერთი მხარის გაბატონება მეორეზე ეწინააღმდეგება სიტყვიერი მოქმედების სიმართლეს.

ძველ თეატრში, მანამდე, სანამ ჩამოყალიბდებოდა სწავლება მსახიობის ხელოვნების შესახებ, კერძოდ სიტყვიერი მოქმედების შესახებ (კ. ს. სტანისლავსკი), მსახიობის ყურადღების ცენტრში ძირითადად იდგა მეტყველების გარეგანი მხარე, ჟღერადობის ფორმა. როლის დამუშავება უმთავრესად ინტონაციის ძიებით და ამ ინტონაციის დაზღვივებით წარმოებდა. (ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს საერთო მიმართულება, სკოლა და არა გამოჩენილი მსახიობები ძველი თეატრისა). ეს კი აუცილებლად იწვევდა მეტყველების ხელოვნებაში გამოფიტულ ფორმებს—დეკლამაციას, სიყალბეს, შტამპებს.

ბრძოლამ, რომელიც ახალმა თეატრმა გამოუცხადა ძველს, მეორე უკიდურესობაში გადააგდო მსახიობი. მან მოქმედების შინაგანი, ფსიქიკური მხარეს გადააყოლა, შესწირა გარეგანი გამოვლინების ფორმა, რამაც გამოიწვია მეტყველების ჟღერადობის მოუწესრი-



გებლობა, — ინტონაციური ერთფეროვნება, პასიურობა, გადმობრუნებული ხმადაბლობა, რის დანერგვას პირველი პერიოდის სიმეტრიული თეატრს უსაყვედურებდნენ. ამგვარმა ტენდენციამ თანამედროვე თეატრშიაც იჩინა თავი, მხოლოდ ამჟამად მეტყველების შინაარსისა და ფორმის შუა წონასწორობის დარღვევა უტრირებულ „უბრალოების“ მოდაში გამოვლინდა.

როდესაც სცენური ხატის შინაგანი სამყარო ნათელია მსახიობისათვის, მან უნდა იზრუნოს მისი გარეგანი გამოვლინების ფორმისათვის. და სწორედ ეს გარეგანი გამოვლინების პროცესი არ უნდა მიმდინარეობდეს სტიქიურად, ალალ ბედზე. ჩვენ არა ერთხელ შევხებივართ ამ თემას სასცენო მეტყველების საკითხების კვლევის დროს და არ მიგვაჩნია ზედმეტად კვლავაც გავამახვილოთ ყურადღება მასზე.

მართალია მეტყველება არის ენის მოქმედება ბგერადობაში, მაგრამ მეტყველებისთვის არ კმარა ენის საერთო კანონების შესრულება. ბგერითი მეტყველების ძირითადი მასალა — ადამიანის ხმა — ლექსიკურად და სინტაქსურად სწორად დალაგებულ აზრის გადმოცემის დროს მიემართება გარკვეული გზით, ქმნის გარკვეულ მონახაზს, ხშიერ ფიგურას, რომელიც ავლენს და ამავე დროს ემორჩილება გარკვეულ კანონზომიერებას. სწორედ ხმის მიმოქცევის კანონზომიერება არის სამეტყველო ინტონაციის თეორიის, კვლევის ძირითადი საგანი. კვლევას ართულებს ის გარემოება, რომ ადამიანი თითქმის არასოდეს არ გამოთქვამს მარტოოდენ აზრს, მშრალ აზრს. აზრის გამოთქმა ბგერით მეტყველებაში ყოველთვის დაკავშირებულია გარკვეულ განზრახვასთან, საერთო მიზანდასახულობასთან, აზრის გამომთქმელის დამოკიდებულებასთან იმისადმი, რასაც შეიცავს გამოთქმული აზრი, ადამიანის განწყობასთან აზრის გამოთქმის დროს, — მოკლედ, აზრის სუბიექტურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსთან. და თუ ეს ასეა ადამიანის მეტყველების ცხოვრებისეულ ვითარებაში, — ხელოვნებაში, სადაც საქმე შეკვეთილი მეტყველების მხატვრულობასთან გვაქვს, ეს პირობა ვადამწყვეტ როლს თამაშობს.

ესა თუ ის პეიზაჟი ბუნებაში მოცემულია თავისთავად, ბუნებრივად და არ შეიძლება დაიბადოს კითხვა: მართალია, სწორია იგი თუ არა. ხოლო, როდესაც ფერწერის ოსტატს გადააქვს ეს პეიზაჟი ტილოზე, იგი სარგებლობს გარკვეული ხერხებით, გარკვეული ტექ-





ნოლოგიით იმისათვის, რომ თავის ნიჭის მადლს პეიზაჟი ისეთივე ნაწარმი  
ბუნებრივი და შთამბეჭდავი შეაქმნევინოს, როგორც ისინი იქნებიან.  
სინამდვილეში.

ასეთივე უკუსვლა ხდება სასცენო მეტყველების ხელოვნებაშიც. მსახიობი სარგებლობს გარკვეული ხერხებით, გარკვეული ტექნოლოგიით, ლოგიკური კანონზომიერების წესებით იმისათვის, რომ თავისი ნიჭის მადლს სამეტყველო მასალით ზედმიწევნით მართალი და შთამბეჭდავი სცენური სახე დაახატვინოს.

სამეტყველო კანონზომიერების წესებს საფუძვლად მეტყველების მუსიკალურობა უდევს. აზრის ხმოვანი გაფორმება ვერ ასცდება მუსიკალურობის ისეთ ელემენტებს, როგორც არის მელოდიურობა, რიტმიულობა, მეტრი, ტემბრი, ტემპი და დინამიურობა. ამ ელემენტთა ვარიაციების უსასრულობა განაპირობებს იმ გარემობას, რომ საზღვარი არა აქვს სხვადასხვა ადამიანთა პიროვნულ მეტყველების ნაირსახეობას და საზღვარი არა აქვს ერთი პიროვნების მიერ ხმით გამოთქმული აზრისა და განცდის ნაირსახეობას. მუსიკალურობის ელემენტების შეფარდებითი წონასწორობა, რომელიც ადამიანის ხმაში ამჟღავნებს აზრისა და განცდის ნიუანსებს, ქმნის ხშიერ ფაქტორს, რომელსაც სამეტყველო ინტონაცია ეწოდება. სამეტყველო ინტონაციის ვარიაციების უსასრულობას საერთო, გარკვეული რიტმულ-მელოდიკური სქემა უდევს საფუძვლად. ამ სქემის, ამ კანონზომიერების ზოგადი წესები ეხმარება სსახიობს მისი მეტყველების ჟღერადობის მოწესრიგებაში.

იმისათვის, რომ სიტყვიერი მასალის საშუალებით გამოთქვა აზრი, დახატო სურათი, უნდა იცოდე ერთის მხრივ ამ აზრის, ამ სურათის დაყოფა-დანაწევრება მის შემადგენელ ნაწილებად და მეორეს მხრივ, ამ ნაწილების შეერთება, თავმოყრა ერთ მთლიან ერთეულში. ის პირველი საფეხურის მთლიანობა, რომელიც გამოიყოფა სამეტყველო მასალაში, იქნება ფრაზა. ზოგადი კანონზომიერება, რომელზედაც ჩვენ ლაპარაკი გვაქვს, ეხება პირველ რიგში ფრაზის გარეგან ობიექტურ-ფიზიკურ მოწესრიგებას.

ამ ბოლო ხანებში სასცენო მეტყველების ტექნოლოგიაში გაჩნდა ახალი ტერმინი,—„ფრაზის დიქცია“. უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი მეტად სახიერი და შინაარსიანი ტერმინია. ამიტომ ჩვენ ვისარგებლებთ იმით. ტერმინი „დიქცია“ ცნობილია სიტყვაში ბგერების სწორი და მკაფიო წარმოთქმის მნიშვნელობით. ფრაზის მიმართ ხმარებული იგი გულისხმობს აზრის სწორსა და მკაფიო გამოთქმას:



გულისხმობს ფრაზის ნაწილების სწორ განლაგებას — დაშორებას, შეერთებას და გამომუშქებას.

მარტივი ფრაზის წარმოთქმა არ მოითხოვს მსახიობისაგან დიდ თავისმტვრევას. საერთოდ, მცირე მოცულობის მოქმედების ლოგიკაში მისი ფიზიკური მხარე შედარებით მარტივია. იმისთვის, რომ მსახიობმა უთხრას პარტნიორს, ვთქვათ ფრაზა: „ნუ დაიგვიანებ“ (რასაკვირველია, გარკვეული მიზნით, ხედვით და დამოკიდებულებით) ამისთვის არ არის მოსაშველებელი „ფრაზის დიქციის“ წესები. სულ სხვაა როდესაც მსახიობს ცოტად თუ ბევრად რთული აზრის გადმოცემა, რთული ფრაზის გამოთქმა სჭირდება.

როდესაც ვლაპარაკობთ „ფრაზის დიქციის“ წესებზე, ჩვენ, რა თქმა უნდა, არა გვაქვს მხედველობაში მზამზარეული რეცეპტები ყველა ფრაზისათვის. ფრაზის კონკრეტული იერი ისეთსავე უსასრულობას აღწევს, რაოდენად უსასრულოა ადამიანთა ურთიერთობის ნიადაგზე აღმოცენებული განწყობანი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, როგორც ზემოდ იყო ნათქვამი, დაჯგუფებანი, ძირითადი სქემა, ჩონჩხი, რომელსაც შეიცავს ყოველი ფრაზა. როგორც გრამატიკული კანონ-წესები არ ზღუდავენ ენის ფარგლებს აზრის გამოხატვაში და ამავე დროს უმორჩილებენ აზრის გამოთქმას გარკვეულ ზოგად წესებს, რათა ადამიანებმა ერთმანეთს გაუგონ, ისე ფრაზის სქემის წესები არ ზღუდავენ მასში აზრის კონკრეტულად ამეტყველების საშუალებას, ხოლო ყოველ ცალკე შემთხვევაში ეს განხორციელდება იმ ზოგადი წესების საფუძველზე, რომელსაც ფრაზის წარმოთქმა ემორჩილება.

„ფრაზის დიქციის“ ფიზიკურ-მატერიალურ საშუალებებს, ანუ იმ ელემენტებს, რომლებიც ინტონაციის სქემას ქმნიან, შემდეგი სამეტყველო მოვლენანი შეადგენენ: პ ა უ ხ ა, რომელიც არსებითად მეტყველების რიტმის წვერია, მ ე ლ ო დ ი კ ა — ხმის ტონური ამადლება-დადაბლება; დ ი ნ ა მ ი კ ა — ხმის გაძლიერება-შესუსტება; რ ი ტ მ ი — ხმის მოწესრიგება დროს განზომილებაში; ტ ე მ ბ რ ი — ხმის ელფერის ცვალებადობა; ტ ე მ პ ი — მეტყველების სიჩქარის ხარისხი.

შესაძლებელია მეტყველების უურთულესი პროცესის ასეთ მშრალ სქემამდე დაყვანა უხეშად მოგვეჩვენოს, მაგრამ იმ ჭეშმარიტებას, რომ სამეტყველო ინტონაციის ფიზიკურ-მატერიალურ საფუძველს სწორედ ზემოაღნიშნული ელემენტები შეადგენენ, ჩვენ ვერ გავაქცევით.



ამ მცირე სტატიის ფარგლებში ჩვენ გვინდა განვიხილო სქემის მხოლოდ ერთი ელემენტი, სახელდობრ პაუზა, რაზეც პირველ რიგში მოვითავსეთ, როგორც სქემის პირველი ელემენტი და მოვიყვანო მის შესახებ როგორც საერთოდ დადგენილ წესებს, ისე ჩვენს მოსაზრებებს.

მეტყველება ფიზიკურად არის ბგერადობაში გადასული ამო-სუნთქვა. შესუნთქვის დროს შესაძლებელია მხოლოდ სიჩუმე. ეს ბიოლოგიური აუცილებლობა, რომელიც ქმნის წყვეტებს მეტყვე-ლების ნაკადში, ფსიქოლოგიურად ეგუება ჩვენი ენობრივი ურთი-ერთობის ურთულეს მოვლენებს და ქმნის აზრობრივ აუცილებლო-ბას, რასაც მეტყველების ტერმინოლოგიაში (ცხადია, მსჯელობა აქ მხოლოდ მეტყველების საგანს ეხება) პაუზა ეწოდება. ამრიგად, პაუზა არის ისეთი წყვეტი მეტყველების ნაკადში, რომელსაც, ბიოლოგიური დანიშნულების გარდა, აზრობრივი, ფსიქოლოგიური დანიშნულება აქვს. ძნელია პაუზის მნიშვნელობის გადაფასება ენო-ბრივი ურთიერთობის პირობებში.

შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ ენის ზოგადი მეცნი-ერება—გრამატიკა—ინტონაციის სქემის ელემენტებიდან მარტო-ოდენ პაუზას აღნიშნავს და აღნიშნავს არა მარტო როგორც წყვეტს, არამედ დამწერლობითი ნიშნით მიუთითებს პაუზის ინტონაციურ შინაარსსაც. მუსიკაში, მაგალითად, პაუზის აღმნიშვნელი ნიშანი მხოლოდ თვლას შეიცავს, რიტმის წევრია, ინტონაციურ შინაარსს კი არ გამოხატავს.

პაუზის აზრობრივი ფუნქცია ფრაზის ფარგლებში მდგომარეობს, უპირველეს ყოვლისა, სამეტყველო მასალის დანაწევრების უნარში. პაუზების საშუალებით ნაწილებად სწორად დაყოფილი ფრაზა ხდება გონივრული, ნათელი, აზრის მკაფიო გამოხატველი. ფრაზაზე მუშაობის პირველი საფეხური მდგომარეობს სწორედ პაუზებით მისი ნაწილებად—სამეტყველო მუხლებად—დაყოფაში. ამიტომაც არის პაუზა სამეტყველო ინტონაციის სქემის პირველი ელემენტი.

პაუზას, როგორც აზრის მომწესრიგებელ ძალას, არა მარტო დანაწევრების, გათიშვის საწყისი შეაქვს სამეტყველო ინტონაციაში. მისი გამაერთიანებელი, შემაკავშირებელი ძალა არა ნაკლები მნიშ-ვნელობისაა. ფრაზა: „დიდი ბუნება მარტო ტანით არ არის დიდი“ (შექსპირი—მაჩაბელი) პაუზით გაიყოფა ორ ნაწილად, ორ სამეტყვე-ლო მუხლად: „დიდი ბუნება“ და „მარტო ტანით არ არის დიდი“.



სიტყვები, რომლებიც მოექცევიან სამეტყველო მუხლში, გადაეხედება ერთმანეთს, შეკავშირდებიან და წარმოითქმიან როგორც ერთი გაბმული ნაკადი („დიდი ბუნება“ „მარტოტანითარარის დიდი“). რომელსაც შეერწყმის ფრაზის მელოდიკა, — ხმის ტონის მსვლელობა აზრისამებრ.

გარდა ამისა, პაუზის შემაკავშირებელი ძალა უმთავრესად ფრაზის ნაწილების დაკავშირებაშია. წარმოვთქვამთ რა ფრაზის ნაწილს, — „დიდი ბუნება“, ჩვენ ვაკეთებთ პაუზას, დაუშვებთ წამიერ სიჩუმეს, რომელიც გამსჭვალულია მომდევნო ნაწილის მოლოდინით. მოლოდინის ინტონაცია, რომელიც ამ სიჩუმეს შინაარსით ავსებს, მეტყველად ხდის, ანიჭებს პაუზას შემაკავშირებელ ძალას.

ამრიგად, პაუზის გამთიშავი და შემაკავშირებელი ინერცია ორ სახეშია მოცემული. გამთიშავია პაუზა მაშინ, როდესაც იგი ფრაზაში გამოყოფს მის ნაწილებს, სამეტყველო მუხლებს, დააშორებს მათ ერთი მეორეს და გამთიშავია პაუზა მაშინაც, როდესაც იგი აღნიშნავს აზრის დასრულებას და შემდეგი აზრის დაწყებას. ხოლო შემაკავშირებელია მაშინ, როდესაც სამეტყველო მუხლში იგი შეკრავს ორ პაუზას შორის მოხვედრილ სიტყვებს და მაშინაც, როდესაც ფრაზის სამეტყველო მუხლებს ინტონაციურად აკავშირებს ერთმანეთთან.

ის გარემოება, რომ პაუზა არის ინტონაციის ელემენტი, ერთის შეხედვით პარადოქსულად მოგვეჩვენება, ვინაიდან ინტონაცია ხომ ფიზიკურად არის ხმის ტონის შიმოქცევა, ე. ი. არის ხმიერი მოვლენა, პაუზა კი ფიზიკურად არის სიჩუმე, ე. ი. უხმოება. მაგრამ აქ ორაზროვნობას არ ექნება ადგილი, თუ გავითვალისწინებთ შემდეგ გარემოებას: სამეტყველო ინტონაციაში პაუზა იგულისხმება როგორც ტონისა და რიტმის შემცველი სიჩუმე, სიჩუმე რომელშიაც განაგრძობს „სიცოცხლეს“ პაუზის წინმდგომი სიტყვის ბოლო მარცვლის ტონი და რიტმი (აზრის გაგრძელების, მოლოდინის ინტონაცია); სხვა შემთხვევაში პაუზა არის სიჩუმე, რომელშიაც ნათლად „ისმის“ დასრულების ტონი და რომელიც შეიცავს მომდევნო აზრის სამზადისის რიტმს, როცა სამეტყველო ერთეული საბოლოოდ დასრულებული არ არის. ხოლო, როცა იგი საბოლოოდ დასრულებულია, სამეტყველო მოვლენას ეწოდება „დასასრული“ და არა პაუზა.

ამრიგად, აზრობრივი ანუ ლოგიკური პაუზის ფუნქცია მდგომარეობს ფრაზის იმგვარ დაყოფა — შეერთებაში, რომელიც ხელს



შეუწყობს აზრის ნათელ გამოსახვას. ლოგიკური პაუზების ჩენი მეტყველება გაუგებარი იქნებოდა. გრამატიკის გათვალისწინებული აქვს ურთიერთ გაგებინების ეს კანონი—გათიშვა და შეკავშირება მეტყველების მასალისა და ამისათვის დაწესებული აქვს საგანგებო ნიშნები.

სასვენი ნიშნები თამაშობენ გარეგანი მაჩვენებლების როლს დამწერლობასა და მეტყველებაში. ცხადზე უცხადესია, რომ სასვენი ნიშნები მათში ნაგულისხმევი წყვეტით და ინტონაციით ისევე აუცილებელნი არიან დამწერლობისთვის, როგორც ბგერითი მეტყველებისთვის. სასვენი ნიშნები რომ არ არსებობდეს გრამატიკის წესებში, ჩვენ ვერც ვერაფერს დაგწერდით და ვერც წავიკითხავდით. დამწერი სწორედ მათი საშუალებით აგებინებს მკითხველს თავის აზრსა და დამოკიდებულებას. თითქმის ყოველი გრამატიკული სასვენი ნიშანი გულისხმობს წყვეტს. წყვეტს გარდა შეიცავს აგრეთვე ინტონაციის ფუნქციასაც. სასვენი ნიშნების წყვეტითი და ინტონაციური ფუნქციები საფუძვლად უდევს ჩვენს ბგერით მეტყველებას მაშინ, როდესაც ჩვენ გამოვთქვამთ ჩვენს საკუთარ აზრებსა და განცდებს ყოველდღიურ ყოფით მეტყველებაში და მაშინაც, როდესაც ჩვენ წარმოვთქვამთ სხვის მიერ დაწერილ და ჩვენს მიერ დასწავლილ, მოქმედებაში განხორციელებულ ტექსტს.

ეს ყოველივე საყოველთაოდ ცნობილია და ჩვენ არ შეგვირდებოდა ამ საკითხზე, რომ ჩვენს მსჯელობას გარკვეული მიზანი არ ქონდეს. ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს ის შემთხვევები, როდესაც დამწერლობით სასვენ ნიშანსა და სამეტყველო ინტონაციის პაუზას შორის შეფარდება დარღვეულია, როდესაც აზრის ნათელსაყოფად ინტონაციური ინერციის ძალა მოშლის პაუზას იქ, სადაც დამწერლობაში სასვენი ნიშანია და, პირიქით, გააჩენს ფრაზაში პაუზას იქ, სადაც დამწერლობაში არავითარი სასვენი ნიშანი არ არის.

ჩვენ აქ არ ვგულისხმობთ ფსიქოლოგიურ პაუზას, რომელსაც შეუძლია, ემოციური დაძაბულობის მიხედვით, ყველა ლოგიკური წესი ყირამალა დააყენოს. მხედველობაში გვაქვს ლოგიკური პაუზა, რომელიც აზრის ნათელ გამოშუქებას ემსახურება. არის შემთხვევები, რომლებიც სამეტყველო ინტონაციის წესად არის ჩამოყალიბებული და „ფრაზის დიქციის“ სქემაში შედის.

პირველ რიგში აღვნიშნოთ ის შემთხვევები, როდესაც დამწერლობაში მოცემული სასვენი ნიშანი რჩება ფორმალურ გრამატიკულ ნიშნად და სამეტყველო ინტონაციაში პაუზად არ იქცევა. ეს დებუ-



ლება ძირითადადში სასვენ ნიშან მძიმეს შეეხება. (თუ ჩვენ დამწერლობაზე ვლაპარაკობთ, ეს იმიტომ, რომ სასცენო მეტყველების მასალა ყოველთვის დაწერილი ტექსტია და „ფრაზის დიქციის“ სქემა სწორედ დაწერილის განმოვანებას ემსახურება).

სასვენი ნიშანი მძიმე სამეტყველო ინტონაციაში არ გამოიხატება პაუზით მაშინ, როდესაც რთულ, ქვეწყობილ წინადადებაში დამოკიდებული ნაწილი შედარებას გამოხატავს და მოკლე წყობით არის მოცემული. მაგალითად:

„დარეჯანი კი არ იყო ეგრე ზანტი, როგორც ლუარსაბი“. ამ ფრაზაში მთავარი წინადადება „დარეჯანი კი არ იყო ეგრე ზანტი“ გამოიყოფა დამოკიდებულ წინადადებასგან „როგორც ლუარსაბი“ მძიმეთი, მაგრამ ამ ფრაზის წარმოთქმისას პაუზა იქ, სადაც მძიმეა აღნიშნული, არ გაკეთდება.

სამეტყველო ინტონაციაში პაუზა არ დაემთხვევა მძიმეს აგრეთვე იმ შემთხვევაში, როდესაც მთავარი წინადადება მოკლე წყობით არის მოცემული მარტივ გაუვრცელებელის სახით. მაგალითად:

„როცა ლუარსაბი იმ ზემოთ აღწერილ განცხრომაში ბრძანდებოდა, სიკვდილი იყო, რომ ვისმეს მოეშალა ამისი ქეიფი და ნებეირობა“. ამ ფრაზაში ლოგიკური პაუზა ემთხვევა იმ მძიმეს, რომელიც გამოყოფს ვრცელ დამოკიდებულ წინადადებას მთავრისაგან—„როცა ლუარსაბი იმ ზემოთ აღწერილ განცხრომაში ბრძანდებოდა“. აქ მძიმე წარმოთქმაში გამოხატავს სრულ ლოგიკურ პაუზას, ხოლო მეორე დამოკიდებული წინადადება, რომელიც მოსდევს მოკლე წყობის მთავარს—„სიკვდილი იყო, რომ ვისმეს მოეშალა ამისი ქეიფი და ნებეირობა“ არ გამოიყოფა წარმოთქმაში პაუზით, თუმცა კავშირ „რომ“-ს წინ ზის მძიმე.

სხვა სურათს მივიღებთ იმ შემთხვევაში, თუ მთავარი წინადადება მოსდევს დამოკიდებულს. ასეთ შემთხვევაში მოკლე წყობის (მარტივი გაუვრცელებელი) მთავარი წინადადება გამოიყოფა პაუზით წარმოთქმაში, ე. ი. პაუზა დაემთხვევა მძიმეს, ფრაზაში: „ვისაც ბალანი ბლომად აქვს ტანზედ მოდებულიო, ის ბედნიერიაო“ მთავარი წინადადება „ის ბედნიერიაო“ ბოლოშია მოქცეული და წარმოთქმაში მძიმე ემთხვევა სრულ ლოგიკურ პაუზას.

ჩვენის აზრით ფრაზის ამგვარი წყობა ინვერსიული ფორმის ანარეკლია და ინვერსიული ფორმა ხომ მოითხოვს პაუზას წარმოთქმაში მაშინაც კი, როდესაც მოცემულია მხოლოდ სიტყვების განლაგება („მზე გადახრილი“). თქმა არ უნდა, რომ გადამწყვეტი



მნიშვნელობა პაუზისათვის ფრაზის შინაარსს აქვს და განზრახვას რომლითაც ფრაზა წარმოთქმული, მაგრამ, რამდენადაც ჩვენ ამჟამად ლაპარაკი გვაქვს ზოგადი სქემის ფარგლებში პაუზის ზოგად წესებზე, უნდა ვთქვათ, რომ ეს წესები არსებობს და მათ დაზუსტება ესაჭიროება. ჩვენის აზრით, ერთ-ერთ პირობად უნდა ჩაითვალოს მთავარისა თუ დამოკიდებული წინადადების მოკლე წყობა. „რომ არც კი იცი, რა იყო სანატრელი ძველს დროში!“ ამ ფრაზას მძიმე ორ ნაწილად ჰყოფს, მაგრამ წარმოთქმისას პაუზა საჭირო არ არის. ასევე ფრაზაში: „რა ვუყოთ, რომ ის მამაკაცია და მე დედაკაცია“. მძიმეს, რომელიც ზის „რა ვუყოთ“-ს შემდეგ, პაუზა არ ემთხვევა წარმოთქმაში. (მაგალითები ილიას ტექსტიდან არის აღებული).

ხოლო მაშინ, როდესაც დამოკიდებული წინადადება მთავარ წინადადებას ჰკვეთს, მის შუაგულშია მოთავსებული, პაუზა მის წარმოთქმაში უეჭველად ემთხვევა მძიმეს ორივე შემთხვევაში: „მისი ეზო, რომელიც საკმაოდ ფართო იყო გლენჯაციისათვის, გარს შემორტყმულია ტყრუშულის ღობითა“. ამ ფრაზის წარმოთქმის დროს ორივე მძიმე გამოიხატება პაუზით.

თითქმის არასოდეს არ ემთხვევა პაუზა მძიმეს მთავარისა და დამოკიდებულ წინადადებათა საზღვარზე შემდეგ ფორმაში: „იმი-სათვის; რომ“; „იმიტომ, რომ“. გრამატიკული წესის მიხედვით ამ სიტყვებს შუა ზის მძიმე, ხოლო ბგერით წარმოთქმაში ეს სიტყვები პაუზით არ გაითიშება.

ჩვენ, რასაკვირველია, არ მიგვაჩნია, რომ ამოვწურეთ საკითხი ქვეწყობილ წინადადებაში პაუზისა და მძიმეს არდამთხვევა-დამთხვევის შესახებ. ამისათვის განხილული უნდა იქნას რთული დამოკიდებული წინადადების ყველა სახე. მაგრამ ამის ადგილი აქ არ არის. აქ ჩვენ მხოლოდ მოსაზრება გამოვთქვით. ახლა კი გვინდა შევუბნოთ სხვა ისეთ გრამატიკულ კატეგორიებს, სადაც აგრეთვე ადგილი აქვს პაუზის არდამთხვევას მძიმესთან. ასეთ გრამატიკულ კატეგორიას ეკუთვნის მიმართვა.

მიმართვას შეიძლება სამნაირი ადგილი ეკავოს ფრაზაში. იგი ან ფრაზის დასაწყისში უნდა იყოს მოთავსებული: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა?“, ან ფრაზის შუაგულში: „არ გეგონოს, მკითხველო, რომ ეს სახლი ეკუთვნოდეს ერთს ვისმეს ლარიბსა“, ან ფრაზის ბოლოში: „მე გავათავე და შენ რაც ვინდა ჰქმენ, მკითხველო“. სამივე შემთხვევაში მიმართვა გრამატიკის წესის თანახმად გამოი-



ყოფა მძიმეთი. ხოლო წარმოთქმაში პაუზა მხოლოდ ერთ შემთხვევაში  
 ში ემთხვევა მძიმეს, სახელდობრ მაშინ, როდესაც მიმართვა დასაწყისშია მოქცეული. „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა?“ აქ  
 მიმართვითი სიტყვის შემდეგ ჩნდება ლოგიკური პაუზა. ხოლო ორ  
 დანარჩენ შემთხვევაში, ე. ი. მაშინ, როდესაც მიმართვა ფრაზის  
 შუაგულში ან ფრაზის ბოლოშია მოთავსებული, მძიმეს დამწერ-  
 ლობაში არ უპასუხებს პაუზა წარმოთქმაში. მძიმე ფრაზის გახმო-  
 ვანებაში არ მონაწილეობს. „არ გეგონოს, მკითხველო...“ და  
 „...შენ რაც გინდა ჰქმენ, მკითხველო“ მთლიან სამეტყველო მუხ-  
 ლებს წარმოადგენენ და პაუზით არ გაიყოფებიან.

გრამატიკული წესის თანახმად მძიმეთი გამოყოფილი ჩართული  
 სიტყვები წარმოთქმაში ხშირად შეერწყმიან იმ სიტყვებს, რომლებ-  
 საც ეკუთვნიან და მათი გამოყოფი მძიმე ისევ ფორმალურ, წარმოთ-  
 ქმისათვის უმინაარსო ნიშნად რჩება. „მკითხველო, ხომ არ მოგე-  
 წყინა? რასაკვირველია, მოგეწყინა“. აქ ჩართული სიტყვა „რასა-  
 კვირველია“ გამოყოფილია მძიმეთი, რომელიც პაუზად არ იქცევა.  
 ან კიდევ: „სწავლა, ღვთის მადლით, პრაფრისა არა ჰქონდა“. ამ  
 ფრაზაში ჩართული სიტყვა „ღვთის მადლით“ ორი მძიმით არის  
 გამოყოფილი იმდენად, რამდენადაც ჩართული სიტყვა ფრაზის  
 შუაშია მოთავსებული. ასეთ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი მძიმე და-  
 ემთხვევა პაუზას. ან ის, რომელიც ჩართული სიტყვის ბოლოში  
 ზის, ან ის, რომელიც ჩართულ სიტყვას წინ უზის. იმ შემთხვევაში,  
 თუ ორი ჩართული სიტყვა ზედიზედ არის ნახმარი, მაგალითად:  
 „თუმცა, მართალია, სახლის პატრონი ბევრ ბოდისს მოიხდის“,  
 მაშინაც წარმოთქმაში პაუზა დაემთხვევა ერთ-ერთ მძიმეს და არა  
 ორივეს.

ზოგჯერ არა მარტო ჩართული სიტყვები, არამედ ჩართული  
 წინადადებებიც და განკერძოებული გამოთქმებიც შეერწყმიან სიტ-  
 ყვებს, რომლებსაც ეკუთვნიან და შლიან სასენი ნიშნის ვვალს  
 ბგერით წარმოთქმაში (მძიმისა, ან ტირესი, რომელიც ზოგ შემთხვე-  
 ვაში მძიმის მონაცვლეობას ეწევა), ასე, მაგალითად: „...მზეთუნ-  
 ხავის მაგიერ მახინჯი დარეჯანი შერთეს, მაგრამ—შუბლზედ ეგ  
 მეწერაო—იფიქრა და დაემორჩილა ბედისწერას“. ამ ფრაზაში  
 ჩართულის „შუბლზედ ეგ მეწერაო“ წინ გავაკეთებთ პაუზას  
 წარმოთქმაში, ხოლო ჩართულის შემდეგ პაუზა არ გაკეთდება;  
 სიტყვები „მეწერაო“ და „იფიქრა“ შეერწყმიან ერთმანეთს და  
 სასენი ნიშანი მოიშლება წარმოთქმაში.





ფრაზაში: „ბოლოს ხომ,—შენც იცი მკითხველო,—რომ ერთმანეთი შეუყვარდათ“ პირველი მძიმე და ტირე წარმოთქმაში შეიძლება წაიშალოს, პაუზა მაშინ გაკეთდება ჩართული წინადადების ბოლოში, მხოლოდ ამ ფრაზის მეორე მუხლის წარმოთქმაში მინდა მივაქციო ყურადღება შემდეგ გარემოებას: სიტყვა „ამათ“ არ არის გადაბმული არც მის წინ მდგომ („რომ“) და არც მის მომდევნო („ერთმანეთი“) სიტყვასთან, მაგრამ იგი არც სრული ლოგიკური პაუზით გამოიყოფა. ასევე სიტყვები „ერთმანეთი“ და „შეუყვარდათ“. საქმე იმაშია, რომ ჩვენ ამჟამად ვიხილავთ ლოგიკური პაუზისა და სასვენი ნიშნების ურთიერთობას და არ ვეხებით ფრაზის ზოგად სქემაში შემავალ ინტონაციის სხვა ელემენტებს—ლოგიკურ მახვილს, მელოდიკის ორნაწილიანობას, გრადაციებს და სხვ. მაგრამ, რამდენადაც უკანასკნელ მაგალითში სიტყვის „ამათ“ გადაუბმელად წარმოთქმა დაკავშირებულია ლოგიკური მახვილის გამოხატავსთან, იმდენად მოგვიხდება ეგრეთწოდებული „ლუფტ-პაუზის“ წესზე შეჩერება, მით უმეტეს, რომ ამ სახელწოდებაში მაინც შედის სიტყვა „პაუზა“. რამდენადაც პაუზა ფიზიკურად ნიშნავს წყვეტს მეტყველების ნაკადში, შეჩერებას, სულის მოთქმას, იმდენად ლუფტ-პაუზა სამეტყველო ინტონაციაში პაუზა არ არის, ვინაიდან იგი არც წყვეტია, არც შესვენება, არც სულის მოთქმა. სულის მოთქმის ფუნქციას ლუფტ-პაუზა სიმღერაში ასრულებს და სწორედ სიმღერის სფეროდან არის ეს ტერმინი ნასესხები (შინა-არსობრივად იგი ნიშნავს კიდევ „ჰაერის“ პაუზას). სამეტყველო ინტონაციაში ლუფტ-პაუზა აღნიშნავს მხოლოდ სიტყვის შეურწყმელობას მის წინ მდგომ სიტყვასთან. იგი საჭიროა მეტყველებაში მხოლოდ სიტყვის რელიეფობისთვის, სიტყვის წამოწყებისთვის, გამოშუქებისთვის (უმთავრესად ლოგიკური მახვილიანი სიტყვისა) და არა წყვეტისთვის. იმ უკანასკნელ მაგალითში, რომელზედაც ჩვენ შევიჩრდიტ და რომელსაც მოვაცოლეთ ეს მსჯელობა, ჩვენ შეგხვდით ლუფტ-პაუზას ფრაზის მეორე ნაწილში (დამოკიდებულ წინადადებაში) „რომ ამათ ერთმანეთი შეუყვარდათ“ სამივე სიტყვის წინ: „ამათ“, „ერთმანეთი“ და „შეუყვარდათ“ გვაქვს ლუფტ-პაუზა, ე. ი. აქ საჭიროა მხოლოდ სიტყვის დასაწყისის წამოწყება, გამოშუქება და არა წყვეტი სიტყვებს შორის.



დაუბრუნდეთ იმ შემთხვევების აღწერას, როდესაც წარმოთქმაში არ ემთხვევა მძიმეს.

შორისდებული გრამატიკის წესით ყოველთვის გამოიყოფა მძიმით, ხოლო წარმოთქმაში შორისდებულის მძიმე იშვიათად გამოიხატება პაუზით. მაგალითი: „ეჰ. ჩემო ლურსაბ! ვიცი გულ-წრფელი კი ხარ...“ „აი, ღმერთმა გაცოცხლოს, ჩემო ბარბაღე!“ და სხ.

სამეტყველო ინტონაციაში იხსნება მძიმის ინტონაციური ფიგურა სიტყვების გამეორების დროს. „არა, არა და არა!“, „ღიახ, ღიახ!“

ჩვენ განვიხილეთ შემთხვევები, როდესაც გრამატიკულ სასვენ ნიშანს, მძიმეს კერძოდ, წარმოთქმის დროს არ ემთხვევა ლოგიკური პაუზა. განმეორებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ არდამთხვევა სასვენი ნიშნისა და ლოგიკურ პაუზას შორის ძირითადად მძიმის მიმართ არის აღსანიშნავი. სხვა დანარჩენი სასვენი ნიშნები უფრო მყარნი არიან პაუზის მიმართ. წერტილი, მრავალწერტილი, ორი წერტილი, კითხვის ნიშანი, ძახილის ნიშანი ფრაზის წარმოთქმაში პაუზად განხორციელდებიან. ეს იმიტომ, რომ ამ სასვენი ნიშნების უმეტესობა ფრაზის გარეთ არის, ფრაზის დასრულებას აღნიშნავს და დასრულების პაუზის ინერცია საერთოდ ძნელი დასაძლევია. მძიმე კი ფრაზის შიგნით მოქმედობს და საგულისხმოა ის გარემოება, რომ როდესაც სხვა რომელიმე სასვენი ნიშანი ფრაზის შიგნით მძიმის მონაცვლეობას კისრულობს, ისიც შეიძლება მოიშალოს ცოცხალ წარმოთქმაში. ტირეს მაგალითი ჩვენ უკვე მოვიყვანეთ ზემოდ. ასევე შეიძლება პაუზით არ გამოიხატოს ძახილის ნიშანი ფრაზის შიგნით იმ შემთხვევაში, როდესაც მისი შეცვლა შეიძლება მძიმით, მაგალითად: „უი! უი! დახე იმას, იმ წყეულს!“ აქ ძახილის ნიშანი ფრაზის დასრულებისას აღნიშნავს პაუზას, ხოლო ფრაზის შიგნით „უი! უი!“ პირველი ძახილის ნიშანი არ გადადის პაუზაში.

ორი წერტილი კი ფრაზის შიგნით საკმაოდ მყარია პაუზის მიმართ, იგი თითქმის ყველა შემთხვევაში გამოიხატება ლოგიკური პაუზით.

ლოგიკური პაუზის საკითხის განხილვის დროს აღსანიშნავია არა მარტო ის შემთხვევები, როდესაც ლოგიკური პაუზა არ ემთხვევა ტექსტში მოცემულ სასვენ ნიშანს, არამედ ის შემთხვევებიც, როდესაც მკვეთრად გამოვლინებული ლოგიკური პაუზა ჩნდება ისეთ ადგილას, სადაც არავითარი სასვენი ნიშანი არ არის. ეს შეეხება უმთავრესად მარტივ გავრცელებულ წინადადებაში ქვემდებარისა



და შემასმენლის სფეროების გამოყოფას, ინვერსიულ ფორმას კავშირ „და“-ს.

აქ ჩვენ ვერ შეუდგებით ამ მოვლენის ვრცელ ანალიზს და აზრის ნათელსაყოფად მხოლოდ ორიოდ მაგალითზე შევჩერდებით.

ზემოდ უკვე გვქონდა მოყვანილი ფრაზა: „დიდი ბუნება მარტო ტანით არ არის დიდი“, რომელსაც ლოგიკური პაუზა ორ ნაწილად ყოფს ყოველგვარი სასვენი ნიშნის გარეშე. ასევე ფრაზაში: „ბოროტი საქმე დღის სინათლეს ვერსად წაუვა“ (შექსპირი—მაჩაბელი). მძიმე არ არის ფრაზაში, ინტონაციურად კი ლოგიკური პაუზა გამოყოფს ქვემდებარის სფეროს შემასმენლის სფეროსაგან. მხოლოდ თუ ქვემდებარე და შემასმენელი ერთმანეთს მოსდევენ ე. ი. მათ შორის ამხსნელი სიტყვები ან სიტყვა არ არის, მაშინ ქვემდებარესა და შემასმენელს შორის არ ჩნდება ლოგიკური პაუზა. მაგალითი: „მზე ანათებდა მალლა ზეცაში“. ლოგიკური პაუზა არ გაჩნდება „მზესა და „ანათებდა“-ს შუა. მხოლოდ საკმარისია, რომ მათ შორის ჩამოერიოს ამხსნელი სიტყვა და ფრაზაც ლოგიკური პაუზით გაიყოფა ორ ნაწილად,—ქვემდებარე გამოეყოფა შემასმენლის ირგვლივ სინტაქსურად დაჯგუფებულ სიტყვებს. ასე, მაგალითად, თუ ვიტყვი: „მზე კაშკაშით ანათებდა მალლა ზეცაში“, ქვემდებარე „მზე“ გამოიყოფა ლოგიკური პაუზით ფრაზის დანარჩენი სიტყვათჯგუფიდან (შემასმენლის სფეროდან).

ინვერსიული ფორმის მაგალითიც გვაქვს ზემოდ ვაკვრით მოყვანილი. „მზე გადახრილი ჯერ კიდევ სრულიად მთისა გადაღმა არ დასულიყო“. სიტყვები „მზე“ და „გადახრილი“ არ შეიძლება გადაბმით წარმოვთქვათ, მათ შორის უთუოდ ჩნდება პაუზა, რომელიც აზრის ნათელყოფას ემსახურება. პაუზა არის ინვერსიული ფორმის შემადგენელ ორივე სიტყვის ბოლოში: „მზე გადახრილი ჯერ კიდევ სრულად...“ მეორე პაუზა ემთხვევა მცირე ცეზურას, ხოლო ამის გამო იგი არ კარგავს ლოგიკურ მნიშვნელობას.

რაც შეეხება კავშირს „და“, შეიძლება სამეტყველო ინტონაციის სქემაში შემდეგი წესი შევიტანოთ: შერწყმული წინადადების პირობებში კავშირი „და“ არ გამოიყოფა პაუზით არცერთი მხრიდან. მაგალითები: „დღე და ღამე“; „ტირილი და ჩივილი“; „ვისხლიტე ფეხი და გამოუდეგ“; „მიყვარს თერგის ზარიანი ხუილი, გამალბებული ბრძოლა, დრტვინვა და ვაივაგლახი“ (ილია). უკანასკნელი ტიპის ფრაზაში ერთნაირი წევრების (ჩამოთვლის) დამაშორებელი მძიმე გამოიხატება პაუზით, ხოლო „და“ კავშირით შერ-



თებულები ორი ბოლო წვერი წარმოითქმება გადაბმულად „დღეობის ვა და ვაივაგლახი“.

რთულ თანწყობილ (შეკავშირებულ) წინადადებაში, სადაც კავშირი „და“ აერთებს წინადადების უკვე არა ორ ერთნაირ წვერს, არამედ ორ სხვადასხვა წინადადება—აზრს, ლოგიკური პაუზა ჩნდება ამ კავშირის წინ: „პიპერიონის ხუჭუჭ თმასა ჰგავს ამისი თმა და შუბლი თვითონ იუპიტრის შუბლს“ ემსგავსება“. აქ გარდა ბოლო წერტილისა არც ერთი სასვენნი ნიშანი არ არის, ლოგიკური პაუზა კი კავშირის წინ ჩნდება და ჩნდება აგრეთვე სიტყვა „შუბლი“-ს შემდეგ, რათა მარტივ გავრცელებულ წინადადებაში ქვემდებარემ გათიშოს შემასმენლის სფერო. სიტყვებთან „ამისი“ და „იუპიტრის“ ადგილი აქვს ლუფტ-პაუზას.

ზემოდ იყო ნათქვამი, რომ ის სასვენნი ნიშნები, რომლებიც გამოხატავენ აზრის დასრულებას, საკმაოდ მყარნი არიან მათი გამოხატველი პაუზების მიმართ და ეს იმიტომ, რომ დასრულების პაუზის ინერცია ძნელი დასაძლევია მარტოოდენ გონებრივი საწყისით. მაშ რომელ საწყისს შეუძლია დასძლიოს იგი? ეს არის განწყობის ნიადაგზე აღმოცენებული გრძნობის, ემოციის ძალა, რომელიც წარმოშობს მეტყველებაში ფსიქოლოგიურ პაუზას. ფსიქოლოგიური პაუზა ჩნდება ლოგიკური პაუზის ნიადაგზე. იგი ხორცს შეასხამს, სულს შთაბერავს, სიცოცხლით აავსებს ლოგიკური პაუზით დანაწევრებულ და ჯგუფებად შეკავშირებულ აზრობრივ სქემას. თუ ლოგიკური პაუზა გონებას ემსახურება, ფსიქოლოგიური პაუზა ემსახურება გრძნობას. ყოველი ლოგიკური პაუზა შეიძლება გადაიქცეს ფსიქოლოგიურ პაუზად. თუ ლოგიკური პაუზა მხოლოდ წყვეტია მეტყველების ნაკადში, რომელიც აზრობრივად აწესრიგებს სიტყვიერ მასალას, ფსიქოლოგიური პაუზა არის მეტყველი სიჩუმე, რომელიც სავსეა წარმოითქმევი სიტყვებით, რომელიც გამსჭვალულია აზროვნების მაღალი ძაბვით. ლოგიკური პაუზის გარეშე მეტყველება უაზროა, ხოლო ფსიქოლოგიური პაუზის გარეშე იგი უსიცოცხლოა. ლოგიკური პაუზის ოდნავი გახანგრძლივებაც კი დააბნევს აზრს იმ შემთხვევაში, თუ იგი არ გადაიზარდა ფსიქოლოგიურ პაუზაში, მაგრამ ფსიქოლოგიურ პაუზაზე სიტყვას ვერ გავაგრძელებთ, ვინაიდან ეს თემა მსახიობის ოსტატობის საფუძვლებში უფრო შედის, ვიდრე „ფრაზის დიქციის“ სქემაში. სქემაში ფსიქოლოგიურ პაუზას ყველა ნიშანზე მეტად მრავალწერტილი შეიცავს.

რაც შეეხება სამეტყველო ინტონაციის ლოგიკურ საფუძვლებს, ჩვენ ამ წერილში ძალიან ზოგადად განვიხილეთ ის კანონზომიერი-



ბანი ლოგიკური პაუზის შესახებ, რომლებიც საყოველთაოდ ცნობილი და დადგენილია სასცენო მეტყველების საგანში და დაფუძნებით ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად მიღებული ზოგიერთი ჩვენი მოსაზრება. ყოველივე ეს ერთად აღებული, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული იმდენად, რამდენადაც თეატრის საკითხებისადმი მიძღვნილ ქართულ ლიტერატურაში სამეტყველო ინტონაციის საკითხი ძალიან მცირედ არის გაშუქებული.

## ქართული მეტყველების კულტურისა და ლექსის მხატვრული კითხვის ისტორიისათვის.

ქართული მეტყველების კულტურას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, რომელიც ჯერ შესწავლილი და ჩამოყალიბებული არ არის. ისტორიული წყაროებიდან ყურადღებას იპყრობს „ქართლის ცხოვრებაში“ აღწერილი ქართლის მეფის ფარსმან მეორის სიკვდილის გამო გლოვა: „მაშინ იქნა გლოვა, ტირილი და ტყება ყოველთა ქართველთა ზედა, წარჩინებულთაგან ვიდრე გლახაკთამდე. იტყებდეს თავთა მათთა, და ყოველთა ქალაქთა, უბანთა და დაბათა დასახლიან მგოსანნი გლოვისანი, და შეიკრბიან ყოველნი და ახსენებდიან სიმხნესა და სიჭუელესა და სიშუენიერესა და სახიერებასა ფარსმან ქველისასა...“ („ქართლის ცხოვრება“. ანა დედოფლის ნუსხა. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა. თბ. 1942 წ. გვ. 33). მოყვანილ ძეგლში ჩვენ ვხვდებით იმის საბუთს, რომ ჯერ კიდევ II საუკუნეში საქართველოში სამგლოვიარო ვითარებისათვის არსებობდნენ პროფესიონალი მგოსნები, რომლებიც საჯაროდ გამოდიოდნენ ხალხის წინაშე და მოსთქვამდნენ სამწუხარო ამბავს. მოთქმის ხერხად ისინი ცოცხალ მეტყველებას იყენებდნენ. ასეთი მგოსნები საქართველოში ბევრი უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან ისინი ყოველ ქალაქში, უბანში და დაბაში გამოდიოდნენ. მგოსანნი გლოვისანი გაწაფულნი უნდა ყოფილიყვნენ ცოცხალი მეტყველების სფეროში. საფიქრებელია, რომ ისინი მეტყველების მოწესრიგებული ტექნიკით სარგებლობდნენ და ფართოდ იყენებდნენ მეტყველების ემოციურ გამომსახველობასაც, რის გამოც ისინი აღიარებულნი იყვნენ მგოსნებად. ამავე საუკუნეში საქართველოში ალბათ არსებობდნენ აგრეთვე მგოსნები საღმრთადაწყნო ვითარებებისთვისაც, ვინაიდან II საუკუნეში ქართლი ძლიერი სამეფო იყო, აქ დღესასწაულებსაც ფართო და მრავალმხრივი სახე უნდა ჰქონოდა. ცნობილია, რომ ქართველებმა ფარსმან II მეფობის დროს დიდი დახელოვნება უჩვენეს რომაელებს საღმრთადაწყნო თამაშობებში.



ქართული მეტყველების კულტურა განსაკუთრებულ განვითარებას აღწევს ქართულ რიტორიკულ სკოლებში, რომელთა შორის ცნობები IV საუკუნიდან გვაქვს. „თემის ტეს სიტყვებითგანა ჩანს, რომ ელინური სწავლა-განათლებისათვის ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩენილა კოლხეთში და, თუ მას დავუჯერებთ, ქვეყანა ელინური კულტურისა და „მუშათა სადგურად“ უქცევია, ისე, რომ იმ დროს კოლხებს ელინთა სადღესასწაულო ყრილობებზედაც-კი უსახელებრათ თავი რიტორიკითა და მჭერმეტყველებით“. (ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია. წიგნი I. ტფ. 1928 წ. გვ. 253). ამ რიტორიკული სკოლის ნაყოფიერი მუშაობის შედეგად ისე განვითარდა მჭერმეტყველება, რომ მეფე გუბაზი „465 წელს კონსტანტინოპოლში წავიდა და იქ კეისარი და მისი კარისკაცები თავისი მჭერმეტყველებით სრულიად მოხიბლა“. (იქვე, გვ. 103). ქართული მჭერმეტყველების დიდ დახელოვნებაზე მოგვითხრობს ბიზანტიური მწერლების ცნობები, სადაც აღწერილია გუბაზ მეფის ვერაგული მკვლელობის შედეგად აღშფოთებული ხალხის კრება, რომელზედაც „აიეტი აღელვებული წამოდგა, შუაში გავიდა და ილაპარაკა ისე, როგორც სახალხო საბჭოში ლაპარაკობენ. ის მშვენიერად ლაპარაკობდა, უფრო უკეთ, ვიდრე ბარბაროსებს სჩვევიათ; მის აზრებს შვენოდა მისი ბუნებრივი მოქნილობაც...“ (ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. ტომი მესამე. ტფ. 1936 წ. გვ. 64). მოყვანილი წყაროებიდან ნათელი ხდება, თუ რა დიდი ოსტატობა ახასიათებდა იმდროინდელ მჭერმეტყველებას: იგი ყოფილა მშვენიერი, წარმტაცი, მოქნილი, მოხერხებული, ე. ი. მაღალი მეტყველების კულტურის მქონე, რითაც მძლავრ ზემოქმედებას ახდენდა მსმენელებზე.

საქართველოს ისტორიაში XI საუკუნე ქართული კულტურის მაღალ საფეხურზე დგომის ხანაა. ამ დროს ქართული კულტურის განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მონასტრებს, სადაც სწავლა-განათლების კერები იყო მოთავსებული. საქართველოს გარდა ქართული მონასტრები საზღვარგარეთაც არსებობდნენ, რომელთაგანაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ათონის საგანეს, სადაც მოღვაწეობდნენ იოანე და ექვთიმე მთაწმინდელიები, პეტრიწონის მონასტრს—ბალკანეთში, შავი მთის მონასტრს—სირიაში, რომლის მოღვაწეთაგან განსაკუთრებით სახელგანთქმულია ეფრემ მცირე. ამ მონასტრებში მეცნიერულ საფუძველს პოულობდა ქართული მეტყველების კულტურა. ასე



მაგალითად, ცნობილია, რომ ეფრემ მცირეს შემოუღია კვეთი კანონი სასვენი ნიშნების ხმარებისა. ეფრემ მცირეს დაუხასხავს ქართული მეტყველებისათვის საჭირო პაუზებისა და მკვეთრი ინტონაციური გადასვლების სასვენი ნიშნებით გამოსახვა. მას ექვსგვარი ნიშანი შემოუღია: უმცირესი პაუზისათვის ერთი წერტილის ხმარება დაუწესებია, პაუზების გრძლიობა წერტილთა რაოდენობის ზრდისათვის დაუკავშირებია, ხოლო ექვსი წერტილით აღუნიშნავს სამეტყველო მონაკვეთის დასრულება და ახალი მონაკვეთის დაწყების ინტონაციური სხვაობა. აღსანიშნავია, რომ სასვენი ნიშნების შემუშავებამდე პაუზებისა და ინტონაციური გადასვლების ხმარება ახასიათებდა ქართულ მეტყველებას, მხოლოდ იგი დამწერლობაში არ იყო ასახული და ზეპირი მეტყველების საშუალებით მკვიდრდებოდა „სახელოვანი მკითხველების“ მიერ. მეტად საგულისხმოა, რომ XI საუკუნეში ქართული მეტყველების კულტურა იმდენად განვითარებული იყო, რომ საქართველოში სახელოვანი მკითხველებიც არსებობდნენ. ამ პერიოდში ქართული კულტურა მეტყველებისაგან სათანადო დახელოვნებას მოითხოვდა და მის გარეშე მეტყველებას უკანონოდ მიიჩნევდა. იოანე პეტრიწი სწორედ დახელოვნებულ მეტყველებას გულისხმობს, როდესაც ამბობს: „და თუ სასწავლოდ იღირსებისა წოდებად, აჰა და მოერეცოს, ვითარ ენისა ჩუნსა ჩუეულ არს წოდებად, ვითარ წერაჲ რამე და მსგავსი ნაწერთაჲ კითხვაჲ, უკანონო წერაჲ და უკანონოცა და უხელოვნოჲ კითხვაჲ. (იოანე პეტრიწი. შრომები. ტ. II თბ. 1937 წ. გვ. 220). მოყვანილი სიტყვები იმისი უტყუარი საბუთია, რომ XI საუკუნეში დახელოვნებული კითხვა ქართული ენის მოთხოვნილება იყო. მას საკუთარი კანონები ჰქონდა და სწავლულობისათვის ამ კანონების შესწავლა იყო საჭირო. საჭირო იყო მეტყველების ნაწილების შეთვისება, არსებითი სახელის სხვა სიტყვებთან შეწყობის ცოდნა და ამასთან ერთად საჭირო იყო აგრეთვე სახიერი და მდიდარი ინტონაციის მქონე მეტყველება ღრმა ფილოსოფიური აზრების ნათელსაყოფად.

იოანე პეტრიწი თავის შრომებში აღნიშნავდა, რომ საჭირო იყო შემუშავება მღაბიოთა ენისაგან განსხვავებული ენისა, რომელშიც მოწესრიგებული იქნებოდა მახვილის ხმარების, პაუზებისა და ინტონაციის ხმარების წესები. იოანე პეტრიწი მიუთითებს მთელ





როგ ნიშნებზე, რომლებიც სასვენი ნიშნების მსგავსად ზებირე მეტყველების ფორმის ჩამოყალიბებას ემსახურებიან:

იოანე პეტრიწის მიერ აღწერილი მეტყველების ნიშნები ისე მკვიდრდებიან ქართული მეტყველების კულტურაში, რომ XVIII ს-ში მათ განმარტებას იძლევა სულხან-საბა ორბელიანი. იგი წერს: „აიანი ქარაგმანიცა ათნი, რომელსა ქართულად ეწოდების განწილვა, ხოლო ელინებრ პრსოდანი. ამათ მიერ ჯერ არს ღრმათა წერილთა კითხვანი უცთენელად.

ერთი ესე არს— ამას ეწოდებიან ოქსია, რომელ არს მახვილი. სადა ესე სიტყუას ზედათ აკრული აქვს, მუნ კმისა ამაღლება კამს.

მეორე ესე არს e. ამას ეწოდების ვარია, რომელ არს მძიმე. სადა ქუშიდამ უჯდეს, მუნ კმისა დადაბლება კამს.

მესამე ესე არს—, პერისპომენი, რომელ არს გარე მომართხელი. სადა ესე ჯდეს, სიტყუა მოკუპითით თქუნ.

მეოთხე ესე არს:—მაკრა რომელ არს ქარაგმა. სადა ესე ჯდეს, ასო აკლია.

მეხუთე ესე არს— ვრაქია სადა ესე ჯდეს, მცირედ ნაკლებია.

მეექვსე ესე არს V დანია. სადა ესე ჯდეს წყნარა წაიარე კითხუა.

მეშვიდე ესე არს A ფსილი. წულილად ანუ უკუსაქცევლად.

მერვე ესე არს, ა აპოსტროფოს, რომელ არს შემკურელი.

მეტხრე ესე არს, ა ვიპოდიასტოლი. სადაც ქუდით უჯდეს, სამთა სიტყუათა შეჰკრავს. და ასე — ორთა სიტყუა ერთად შეკრვით თქუნ, ნუ გააცალკერობენ.

მეთათე ესე არს 9 ჯვენ. სადაცა ესე ჯდეს ნახევარ სიტყვაა არს“. (სულხან-საბა ორბელიანი. სიტყვის კონა. სახელგამი. თბ. 1949 წ. გვ. 12, 13).

იოანე პეტრიწი თავის წიგნში იხსენიებს ყურადღებას აქცევს ცოცხალი მეტყველების სხვადასხვა საკითხს, როგორცაა მეტყველების ლოგიკური, ტექნიკური და ემოციური მხარეების მოწესრიგების საკითხი. მას მოჰყავს სოკრატეს მეტყველების მაგალითი იმის დასამტკიცებლად, რომ მეტყველების უპირველესი მიზანი აზრების გადმოცემაა და მეტყველების დროს გარდა მახვილისა, პაუზისა დი ინტონაციის სწორი ხმარებისა, საჭიროა ისეთი სიძლიერის ხმის გამოყენება, რომელიც ყვირილში არ გადავა, ვინაიდან ყვირილით ლაპარაკი ხელს უშლის მეტყველებაში გამოთქმული აზრის სწორ გაგებას.



XII საუკუნის ქართული მეტყველების კულტურის დიდი წილი შესახებ გარკვეული წარმოდგენა შეიძლება ვიქონიოთ ქართული კულტურის საგანძურის შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით. რუსთაველის მიერ შაირობის განსაზღვრაში ნათქვამია, რომ შაირობა გასაგონი ხელოვნებაა, რომელსაც დიდი სარგებლობა მოაქვს მსმენელთათვის:

„შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი ღარგი,  
საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის  
დიდი მარგი,

კვლავ აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი;  
გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამაღ კარგი“. (12).

მაშასადამე, შაირობაში რუსთაველი ისეთ პოეზიას გულისხმობდა, რომელიც წარმოსთქმელად იყო გამიზნული, „ვინცა ისმინოს, დაესვას ლახვარი გულსა ხეული“-ო. ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ პერსონაჟები დახვეწილი და სასიამოვნო მეტყველებით ხასიათდებიან. ასე მაგალითად, როსტევიან მეფემ ვეზირები „ვევრდსა დაისხნა, დაუწყო მათ ამო საუბნარია,“ (34), ანდა „ვაზირი ლაღობს ენითა, წყლიანად მოუბნარითა“, (59), თინათინის შესახებ ნათქვამია: „ქალმან უთხრა საუბარი კეკელუც-სიტყვად, არ დუხჭირად“ (127), ავთანდილი და თინათინი „უბნობენ ლაღნი, წყლიანი, არა სიტყვითა მქისითა“, (695); ავთანდილის შესახებ ნათქვამია:

„შეაქცევს და ეუბნების საუბართა შვენიერთა...  
მისი სმენა გააყრმობდა მსმენელის ყურთა  
ბერთა“; (893);

„ფრიღონ თქვნა ესე სიტყვანი მოთქმითა  
შვენიერთა“; (1009).

მოყვანილი მაგალითებიდან ნათელი ხდება, რომ რუსთაველი-სათვის ამო, მშვენიერი, წყლიანი, კეკელუცი მეტყველება ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენდა, ხოლო „არ-სასმენლისა მოსმენა არს უმჟავესი წმახისაო“ ლაღადებს „ვეფხისტყაოსანი“.

XV საუკუნიდან დაწყებული საქართველოში გაბატონდნენ ოსმალები და შემდეგ სპარსელები, რომლებიც ცდილობდნენ ქართველებისათვის თავზე მოეხვიათ თავიანთი ენა, თავიანთი რელიგია, თავიანთი ადამ-ჩვევები, თავიანი სახელმწიფოებრივი და სოციალ. თვარტმცოდნეობითი ძივბანი.



ალური წესწყობილება. სამწუხაროდ, მტრების გამხრწნელ მსჯობასთან გასაყვანი ჰქონდა თავადაზნაურული საზოგადოების წარწევი.“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტომი პირველი. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბ. 1954 წ. გვ. 313). ქართული ენა და მეტყველების კულტურა ამ პერიოდში გადაგვარების საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა, მაგრამ ქართულმა მწერლობამ და ქართველმა მშრომელმა ხალხმა, ძირითადად გლეხობამ, ქართველობას ეროვნული ენა და მეტყველების კულტურა შემოუნახა.

XVIII საუკუნის დამდეგს ქართული ზნეჩვეულებების გადაგვარების შესახებ ცნობებს ვპოულობთ „ახალი ქართლის ცხოვრებაში“, სადაც აღწერილია მეფე როსტომის კარზე ქართული ზნეჩვეულების ყიზილბაშური ზნეჩვეულებით შეცვლა: ქართული ზნეჩვეულების გადაგვარება ქართული სულიერი კულტურის, გემოვნებისა და მეტყველების კულტურის ცვალებადობას იწვევდა. ამ დროს სპარსული კულტურის გავლენით საქართველოში გაჩნდნენ ე. წ. აშუღები. მათ შექმნეს ვაჰარ-ხელოსნური ფენის თავისებური პოეზია, რომელიც აშუღური პოეზიის სახელით არის ცნობილი. „აშუღი“ არაბული სიტყვაა, ჩვენში სპარსელების საშუალებით გადმოსულ-მემუშავებული, და ნიშნავს ამიყს (არშიყს), მოტრფიალეს. აშუღების მოვალეობა ის იყო, რომ მათ უნდა ექსპრომტად დაემღერად ქამანჩაზე თუ დაირაზე ლექსი.

აშუღი ძველად დამკვრელიც იყო, მომღერალიც და ავტორიც. „დღეს კი აშუღები,— რომელნიც აუცილებელ მასას შეადგენენ განაპირა უბნების ლხინსა თუ ქორწილში,— უფრო ამსრულებელნი არიან.“ (ი. გრიშაშვილი. საიათნოვა. ტფ. 1918 წ. გვ. 8).

აშუღური პოეზიის საუკეთესო წარმომადგენელი საქართველოში საიათნოვა იყო. საიათნოვას მიერ ლექსების ნიჭიერ შესრულებას უნდა მიეწეროს ის უდიდესი წარმატება, რომელიც მას წილად ხედა საქართველოს სამეფო კარზე და ხალხში.

ლექსის საკრავზე დამღერებით შესრულებას ვხვდებით პოეტ ბესარიონ გაბაშვილთან. როგორც ჩანს ბესიკის მიერ ლექსის მხატვრული შესრულების ხასიათი— ლექსის საკრავზე დამღერება, ზრდიდა მისი ლექსების ესთეტიკურ ზემოქმედებას მსმენელებზე. ლექსის დამღერებით შესრულება ალექსანდრე ჭავჭავაძესაც სცოდნია.

საქართველოში XVIII საუკუნის ბოლოს და XIX საუკუნის დასაწყისში დიდად გავრცელებული იყო ლექსის საკრავზე დამღე-



რებით შესრულება. დამღერების ჰანგი ძირითადად სპარსული რომელიც დროთა განმავლობაში ასიმილაციას განიცდიდა და ქართულ იერს ღებულობდა. მაგრამ ამ პერიოდში ქართული ლექსის დამღერებით შესრულების დროს მხოლოდ სპარსული ჰანგი როდი იხმარებოდა. დავით გურამიშვილის პოეზია გვიმოწმებს, რომ ლექსების დამღერებით შესრულების დროს ქართველები ხალხურ სიმღერების ჰანგებსაც უხვად იყენებდნენ. ასე მაგალითად, ლექსში „დინარი“ პოეტი მიუთითებს ქართული სიმღერის ჰანგზე: „პატარა ქალო, თინაო“-ს „სანაცვლოდ სამღერალი“-ო. ეს ჰანგი გამოყენებული აქვს მამუკა ბარათაშვილსაც. მეორე ლექსში „სიმღერა ფერხისული“ ავტორი მიუთითებს: „აგერ მიღმარ ახოს“, „სანაცვლოდ სათქმელი“-ო. საყურადღებოა, რომ ამ ლექსში პოეტი თქმას მოითხოვს და არა მღერას. შესაძლებელია, რომ ეს ლექსი რეჩიტატივით სრულდებოდა. მესამე ლექსში „სიტყვა ესე ღვთისა“ პოეტი მიუთითებს: „ეო, მეო, ქალო, ქალთა მზეოს სანაცვლოდ სათქმელი“; ლექსი „ხარებობის დღის შესხმა: ახა წმინდა კობალეს სანაცვლოდ სამღერალი“, ქართულ ჰანგზეა აგებული. ლექსი „სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვარობის სანაცვლოდ სათქმელი“—სათქმელად არის გამიზნული. დავით გურამიშვილის ლექსებში გარდა ქართული ჰანგებისა გამოყენებულია აგრეთვე რუსულ-უკრაინული ჰანგებიც.

დავით გურამიშვილის მიერ ლექსის დამღერებით შესრულებისათვის მითითებული ჰანგების სიმრავლე იმის დამადასტურებელია, რომ დავით გურამიშვილის ცხოვრების პერიოდში დიდ გავრცელებას პოულობდა საქართველოში ლექსის დამღერებით შესრულება. მაგრამ ამასთან ერთად „დავითიანში“ იმის საბუთსაც ვხვდებით, რომ ლექსის დამღერებით შესრულების გვერდით ქართულ მეტყველების კულტურაში მეტად ფართო ტრადიცია არსებობდა ლექსის მხატვრული წარმოთქმისა, ზმისა, გაშაირებისა და სხვა.

ქართული ლექსის მხატვრული კითხვის საქმეში უდაოდ სასარგებლო როლი უნდა შეესრულებინა მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკს“, რომელიც ქართული ვერსიფიკაციის საკითხების სისტემაში მოყვანის პირველ ცდას წარმოადგენდა. მამუკა ბარათაშვილი გაბედულად ამსხვრევს ქართული ლექსის მოძველებულ ტრადიციულ ფორმებს და ჰქმნის, ხალხურ პოეზიაზე დაყრდნობით, ქართული პოეზიის ახალ ფორმებს.

ქართული სასცენო მეტყველების ისტორიიდან საყურადღებოა ის გარემოება, რომ XVIII საუკუნის 70-ან წლებში საქართველოში



დაარსდა ახალი თეატრი, რომლის პირველი წარმოდგენა მოხდა 1911 წლის აგვისტოში დაუწერია ერთი ლექსი, მასვე წარმოუთქვამს პირველს შემდეგ წარმოდგენებზე. ეს ფაქტი იმის დამადასტურებელია, რომ ქართული ახალი თეატრის საძირკვლის ჩაყრას თან ახლდა ლექსის მხატვრული შესრულების ჩამოყალიბებული, ღრმა და მრავალფეროვანი ტრადიცია. ეს ტრადიცია თავის სათავეს ქართული პოეზიის დასაბამიდან იღებს და მის განვითარებას კვალდაკვალ მისდევს. დღემდე შემონახული ქართული მრავალსაუკუნოვანი ზეპირსიტყვაობა, რომლის მომეტებული ნაწილი ლექსად არის შეთხზული იმის დამადასტურებელია, რომ ლექსის მხატვრული შესრულების ტრადიცია საქართველოში ძველთა ძველია. ამ ტრადიციას კიდევ უფრო ზრდის და დახვეწილობას მატებს ქართველი პოეტების მიერ შექმნილი მდიდარი ქართული პოეზია.

XIX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში მკვიდრდება ლექსის წარმოთქმით შესრულება ნ. ბარათაშვილის პოეტური მემკვიდრეობის საფუძველზე. ნ. ბარათაშვილის პოეზია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალ საფეხურს წარმოადგენს და მისი ლექსები ახალი ინტონაციის შემცვლელია. ეს ახალი ინტონაცია, რომელიც ენის შეგავლენას წარმოადგენდა ლექსის მეტრსა და რიტმზე, ლექსის მხატვრული შესრულების ახალ სახეს მოითხოვდა, რომელსაც საერთო აღარაფერი ექნებოდა ლექსის დამღერებით შესრულებასთან. ცოცხალი მეტყველების საშუალებით ლექსის მხატვრულმა შესრულებამ მკვიდრად მოიკიდა ფეხი და თანდათან განდევნა ლექსის დამღერებით შესრულება, რეჩიტატივისებური წარმოთქმა. ლექსის ცოცხალი მეტყველებით შესრულებას XIX საუკუნის საქართველოში თვით ქართველი პოეტები ამკვიდრებდნენ. ასე მაგალითად, ნიკოლოზ ბარათაშვილი საკუთარი ლექსების კარგი შემსრულებელი ყოფილა.

განსაკუთრებით ფართო ხასიათი მიიღო პოეტების მიერ ლექსის მხატვრულმა შესრულებამ, მხატვრულმა კითხვამ XIX საუკუნის II ნახევარში, როდესაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ „თერგ-დალეულები“. ამ დროს საქართველოში გაზშირდა ლიტერატურული შეკრება-სადამოები, რომლებზედაც გამოდიოდნენ ქართველი მწერლები, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოებების მხატვრული მკითხველები. ლიტერატურულ შეკრება-სადამოებს დიდი მოწონება ჰქონდა ქართულ საზოგადოებაში და ქართული პრესაც აქტიურად



ეხმაურებოდა ამ შესანიშნავ წამოწყებას. შეკრება-საღამოები მიხნას ისახავდა ხალხის ფართო მასებთან მწერლების დაახლოვებას და მოწინავე მხატვრული ნაწარმოების პროპაგანდას.

შეტად საინტერესოა შეკრება-საღამოებზე ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთელის მონაწილეობა. იმ დროინდელი პრესის გადმოცემით ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი ამ საღამოების „ნამდვილი დამამშვენებელნი და გამაცოცხლებელნი იყვნენ“. (ვახ. „დროება“, 1875 წ. № 42). ილია ჭავჭავაძეს განსაკუთრებით ეხერხებოდა ლექსის მხატვრული კითხვა, იგი არა მარტო საკუთარი ლექსების საუკეთესო შემსრულებელი იყო, არამედ შესანიშნავად ასრულებდა გრ. ორბელიანის ლექსებსაც.

აკ. წერეთელის მიერ ლექსების მხატვრული კითხვა განსაკუთრებული ემოციურობით ხასიათდებოდა. გაზეთი „ივერია“ ავგიწერს: „ბოლოს გამოვიდა ჩვენი სახელოვანი აკაკი და დიდის გრძნობით წაიკითხა თავისი მშვენიერი, გრძნობებით და აზრებით სავსე ლექსი. ლექსმა მთელი საზოგადოება აღტაცებაში მოიყვანა.“ (1886 წ. № 29).

80-ან წლებში ქართულ თეატრში წარმოდგენების შემდეგ ხშირად იმართებოდა დივერტისმენტები, რომელშიაც მხატვრულ კითხვას ვარკვეული ადგილი ქონდა დათმობილი. დივერტისმენტებში ხშირად მონაწილეობდა აკაკი წერეთელი, რომლის ლექსების კითხვაც დიდ სიამოვნებას გვრიდა საზოგადოებას.

აკაკი წერეთლის ლექსის კითხვით აღტაცებულნი იყვნენ არა მარტო ქართველები, არამედ საქართველოში სტუმრად ჩამოსული რუსი და სხვა ეროვნების წარმომადგენლებიც. „მეორე ანტრაქტის წინ თ. აკაკი წერეთელმა თავისებურის გრძნობით წაიკითხა ის ლამაზი ლექსი, „სალამი“, რომელიც გუშინდელს ჩვენს გაზეთში იყო დაბეჭდილი. სტუმრები აღტაცებაში იყვნენ თ. აკ. წერეთლის კითხვის მანერითა და ქართულის ენის გარმონიით“.

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ლიტერატურულ შეკრება-საღამოებზე მონაწილეობას ღებულობდნენ არა მარტო ქართველი პოეტები და მწერლები, არამედ ქართველი გამორჩენილი მსახიობებიც, როგორც იყვნენ: მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია-ცაგარლისა, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ლადო მესხიშვილი და სხვები, მხატვრული კითხვის ოსტატები — დავით ერისთავი და ნიკო ერისთავი. ლიტერატურულ საღამოებში ფართო ადგილი ქონდა დათმობილი ლექსის მხატვრულ შესრულებას, მაგრამ არასოდეს არ დასმულა საკითხი პოეტებისა და



მსახიობების მიერ ლექსის მხატვრული კითხვის პრინციპულ სხვაობაზე. ამ პერიოდის რეცენზიებში მიუდგომლად არის შეფასებული როგორც პოეტების, ასევე მსახიობების მიერ ლექსის მხატვრული კითხვის დადებითი და უარყოფითი მხარეები და არსად არაფერი არის ნათქვამი ლექსის მხატვრული კითხვის „პოეტურ“ და „მსახიობურ“ მანერაზე, რაც იმის დამადასტურებელია, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული ლექსის მხატვრული კითხვა ერთ მკვიდრ საფუძველს ეყრდნობოდა. ეს იყო მხატვრული მეტყველების რეალისტური საფუძველი, რომელიც ლექსის მხატვრული კითხვის დროს ფორმისა და შინაარსის შესმატებილებულ ერთობლიობას ამკვიდრებდა.

იაკობ გოგებაშვილი აგვიწერს ნიკო ერისთავის მხატვრული კითხვის პროცესს: „საზოგადოება ტანის კვრით მიეგება მას, რადგანაც ცნობილია, როგორც ფრიად რიგიანი მკითხველი. მოსაწონის კითხვისათვის ამ ახალგაზრდას შესწევს სმაც, კილოც, მიხვრა-მოხვრაც და პირის სახის მოძრაობაც; ამიტომ მისი გამოსვლა სცენაზე ყოველთვის სასიამოვნოა. როგორც ერთი ადგილი „დიმიტრი თავდადებულისაგან“, ისე ორი სამი სხვა ლექსი, თანახმად საზოგადოების მოთხოვნისა, მან წაიკითხა გრძნობით, მეტყველად და ნამდვილი სიამოვნება აჩვენა საზოგადოებას. („ივერია“, № 73, 1889).

ლიტერატურული საღამოების ჩატარებამ თითქმის სისტემატური ხასიათი მიიღო საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში: თბილისში, გორში, ქუთაისში და სხვ. ამ შეკრება-საღამოების მიწყობაში განუზომელი ამაგი მიუძღვით ქართული კულტურის საამაყო წარმომადგენლებს: ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, დიმიტრი ყიფიანს, რაფიელ ერისთავს, დავით ერისთავს და სხვა მწერლებს და პოეტებს, ქართული სცენის გამოჩენილ ოსტატებს: ვ. აბაშიძეს, კ. მესხს, მაკო საფაროვა-აბაშიძისას, ნატო გაბუნია-ცაგარელისას და სხვებს. ამ ლიტერატურულმა შეკრება-საღამოებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ქართული სასცენო მეტყველების კულტურის დახვეწაზე. ქართული მხატვრული მეტყველების, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის ჩამოყალიბებაზე და ქართული ლექსის მხატვრული კითხვის გემოვნების გამოუმუშავებაზე.

ქართული ლექსის მხატვრული შესრულების პრობლემა სასცენო მეტყველებაში უკვე წამოიჭრა წარსული საუკუნის 80-ან წლებში. ქართული სასცენო მეტყველების წინაშე დადვა საკითხი „ვეფხისტ-

ტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის შესახებ. ამ დროს ქართულ პრესაში დაიწყო კითხვა, თუ როგორ უნდა იკითხებოდეს მხატვრულად ქართული პოეზიის უმიდრესი საგანძური „ვეფხისტყაოსანი“ და როგორია ქართული ლექსის მხატვრული კითხვის წესი და რიგი. ამ საკითხზე გაზეთი „დროება“ წერდა: „ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ამ საღამოს კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“, საზოგადოდ კარგი მკითხველია, იმას მშვენიერი ხმა აქვს, მშვენიერი გამოთქმა, ჩინებული კილო, მის კითხვაში ნამდვილი ქართული სიმების ყდერა ისმის, მაგრამ, თითონ კითხვაში კი, იმას ხელოვნება აკლია. რაღაც გამოთქმულ სიამოვნებას ვბოვებ მე ჭავჭავაძის კითხვაში, როდესაც ის თავისი ხმის სასიამოვნო ტემპრით შემოსძახებს:

„მაგას ნუ ბრძანებ, მეფეო, ჯერ ვარდი არ დაგვკნობია.“

რაღაც დიდებული, რაღაც გრძნობისათვის სასიამოვნო რამ ისმის ამ ხმაში, ამ ერის გულიდან გამოსულ სიტყვების განმეორებაში. მაგრამ რა გინდა, სულ ამ ბუნებით კილოს, ამ გულის ხმას მისდევს ბატ. ილია და ყველა ადგილებს ერთი და იგივე გვარად ამბობს?!“ (ი. მეუნარგია. „დროება“, 1881 წ. № 36, გვ. 3, 4). იონა მეუნარგია ლექსის და კერძოდ „ვეფხისტყაოსნის“, მხატვრული კითხვის დიდ სრულყოფას მოითხოვდა. იგი ილია ჭავჭავაძის მხატვრული მეტყველების კულტურას მაღალ შეფასებას აძლევს, მაგრამ მისგან „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის დროს მაღალ ოსტატობასაც მოითხოვს და მას არ აკმაყოფილებს მხატვრული კითხვის დროს ერთი რომელიმე მხატვრული საშუალების გამოყენება, თუნდაც ეს საშუალება ყოველმხრივ დახვეწილი და სრულყოფილი იყოს. ეს იმას მოწმობს, რომ მეტყველების კულტურა ამ დროს ისეთ სიმაღლეზე იყო, რომ შესაძლებელი ხდებოდა ლექსის მხატვრული კითხვის მაღალი პრობლემების წამოყენება. ამ დროს საქართველოში ლექსის საუკეთესო შემსრულებლებიც იყვნენ, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა გრიგოლ დადიანი (კოლხიდელი). „გრიგოლ დადიანი ხელოვანი მკითხველი იყო ქართული ენისა. არც ლექსის მკითხველი, არც პროზის მისებრ მოხდენილი მე არ მიწახავს ჩვენს ენაზე“...

დადიანი კი ერთგვარად კარგად კითხულობდა. როგორც დრამატულ ლექსს, ისე ლირიულსაც და პროზასაც... მისი კითხვა იყო ნათელი, აუჩქარებელი, თითოეულ სიტყვას ის წარმოსთქვამდა მკაფიოდ, ერთი მეორისაგან სრულიად განყოფილად. ხმას კი არასოდეს არ აუწევდა, — ეს უმიტარესი თვისება იყო მისი კითხვისა.





მას არას შესწევდნენ არც მკერდთა ცემა, არც ხელბუთების დაჭრა, ათასში ერთხელ მძიმედ თავის გაქნევა, ან ფართოდ გაღებულ, მრისხანე ნებით საფხე თვალებით ყელმოღერილად განზე გახედვა, ან კიდევ მკერდზე ხელის დადება, როდესაც უნდა ეთქვა „მე“ და ჰაერში თითის გაქნევა, როდესაც უნდა გამოეხატო მუჟარა, ლამაზად ასურათებდნენ მის კითხვას, რადგანაც თითოეული მისი მოძრაობა ამ შემთხვევებში იყო მოხდენილი და იშვიათი. (იონა მეუნარგია. ქართველი მწერლები. 1. თბ, 1954 წ. გვ. 337, 338).

გრიგოლ დადიანს თურმე „ვეფხისტყაოსნის“ კარგი მხატვრული კითხვა შესძლება. იონა მეუნარგია გრიგოლ დადიანის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვის აღწერისას მეტყველების კულტურის ისტორიისათვის მეტად საინტერესო ფაქტზე მიუთითებს. სახელდობრ იმაზე, რომ „ჯერ კიდევ შორს არ წავსულვართ ჩვენ იმ დროიდან, როცა „ვეფხისტყაოსანს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლიღინებდნენ ჩვენში და არა კითხულობდნენ. ახალმა დრომ კითხვა დაუწყო „ვეფხისტყაოსანს“, მაგრამ გალობის ტონი ჯერ კიდევ არ გამოიწვია.“ (გვ. 338). შეიძლება ვიფიქროთ, რომ XIX საუკუნემდე „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ მეტყველებაში შესრულების ერთ-ერთ ხერხს ლიღინით კითხვა წარმოადგენდა, რომელიც თანდათან ცოცხალ მეტყველებაში გადავიდა. გრიგოლ დადიანი „ვეფხისტყაოსანს“ უკვე კითხულობს. იონა მეუნარგია ცდილობს ნათლად აგვიწეროს გრიგოლ დადიანის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული კითხვა. იგი წერს: „დადიანი „ვეფხისტყაოსანს“ მშვენებრად კითხულობს. აი, რაგვარად იწყებს ის პოემას:

„იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღვთისაგან სვიანი,  
 მალალი მდაბალი, ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი“.

როსტევან მეფის დამახასიათებელ ეპიტეტებს ის ამგვარად ცალკეცალკე იტყვის, დიდი პაუზით მათ შორის. ეს პაუზა მსმენელის გამონახტულებას უფრო ნათლად წარმოუდგენს არაბეთის მბრძანებლის ვინაობას, ვიდრე ჩვეულებრივი: „მალალი უხვი, მდაბალი“.

ამასთან ამ სამ ეპიტეტს უფრო დაბალი ხმით იტყვის და „ლაშქარმრავალში“ ოდნავ ხმას აუწევს, თითქმის ლაშქრით აგრძნობინებს მსმენელს როსტევან მეფის ძლიერებას.

არ ვიცი რომელი ადგილი წარმოუდგინო მკითხველს „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელსაც ზედმიწევნით კარგად კითხულობს დადიანი.

„ვეფხისტყაოსანი“ წიგნია და არა მცირე ლექსი, რომლის თემატიკა ტაეპზე შეიძლება ილაპარაკოს კაცმა—რა ხმით, რა მიმიკით და რა მიხერა მოხვრით წარმოსთქვამს მკითხველი ამ ტაეპს. მე რომ ლიტონი სიტყვით ვიძახო „მშენიგრად“, „კარგად“, „ზედმიწვენით“ კითხულობს დადიანი ამა და ამ ადგილს მეთქი, ამით ხომ ვერვის ვავაგებინებ მართლა როგორ კითხულობს ის „ვეფხისტყაოსნის“ ადგილს. (იქვე, გვ. 338).

იონა მეუნარვიას მიერ აღწერილი გრიგოლ დადიანის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ მნატვრული კითხვა ეტყობა მდიდარი ინტონაციით ხასიათდებოდა, რაც თავის მხრივ უთუოდ ნაწარმოების აზრის ღრმა გაგებას და ლექსის რიტმული ბუნების შეგრძნობას ეყრდნობოდა.

მნატვრული კითხვის შესანიშნავ ოსტატს გრიგოლ დადიანს მოწაფეები ყოლია, რომელთაგან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მამია გურიელი, დავით და ნიკო ერისთავები.

მამია გურიელი ქართული ლექსის შესანიშნავი მკითხველი ყოფილა. „მე სანამ მისი კითხვა არ გავიგონე, არ ვიცოდი, რას ნიშნავს მეფე გიორგის სიტყვა „მსუქნად იტყვი“, რომლითაც იგი უწონებდა კითხვას მის კარისკაცს ივანე აფხაზს. მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივი მკითხველი თუ მოლაპარაკე ტუჩებით და ენით სახავს სიტყვას და პირს იმდენად ათამაშებს, რამდენიც საჭიროა, რომ ესენი მოძრაობაში მოვიდნენ, მამიას სიტყვა სადღაც პირის სიღრმეში იბადებოდა... სწორედ რომ მსუქნად, ღრმად, მთელის პირით.

მამია კითხულობდა მხოლოდ ლექსებს... მის კითხვაში კაცი ვერც ჩვეულებრივ ქართულ მონოტონურ ლიტონს გაიგონებდა, ვერც ევროპულ გავარდნილ დეკლამაციას. ის იყო უებარი მკითხველი, წუნდაუდებელი, მეტადრე მამინ, როდესაც ისეთ ლექსს კითხულობდა, საცა დრამატიული მოძრაობაც იყო... მამიას კითხვაში შესანიშნავი ის იყო, რომ რაც უნდა გაცხარებული კითხვა ჰქონოდა იმას, რაც უნდა დრამატიული მოძრაობა ყოფილიყო ლექსში, ფრაზასა და ფრაზას შუა მამიაში სრულიად დამშვიდებულს და თავისუფალს არტისტს გრძნობდი“ (იქვე, გვ. 366, 367).

გრიგოლ დადიანის მეორე მოწაფე იყო მნატვრული კითხვის გამოჩენილი და სახელმოხვეჭილი ოსტატი დავით ერისთავი (მწერალი). დავით ერისთავი განსაკუთრებით გამოირჩეოდა პირველად რუსული ლექსების მნატვრული კითხვით, შემდეგ კი იგი

ქართულ ლექსებსაც კარგად კითხულობდა. იონა მეუნარგიას მოცემით: „დავითის კითხვის საიდუმლოება ხმის აწვევ-დაწვევაში უფრო უნდა ეძიოს კაცმა, ის ისე მკაფიოდ მარცვლავდა სიტყვებს, როგორც ბევრი სხვა, ისე „მსუქნად“ იტყოდა ამ სიტყვებს, როგორც უმეტესობა სცენაზე მკითხველებისა, მაგრამ სიტყვების აწვევ-დაწვევის შნო მარტო მას ჰქონდა, მისი კითხვის საიდუმლოებას შეადგენდა. საცა ლექსში გამოხატული ვნება მიაღწევს უმაღლეს ხარისხამდის, დავითი ისე მაღლა სწევს ხმას, რომ თქვენ წინ გიდგათ არა მოც-ლილი მოთამაშე, არამედ თვით ის ვნებული, რომლის ხმა იმდენადვე მაღალია და მაღალდებელი, რამდენად მაღალია მისი გაჭირვება“. (იქვე გვ. 402, 403).

დავით ერისთავის მხატვრული კითხვა ძლიერი ემოციურობით ხასიათდებოდა და იგი მჭიდროდ ენათესავება მამია გურიელის მიერ ლექსის მხატვრულ კითხვას. ორივე შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს დახვეწილი მეტყველების ტექნიკა, რომელიც ვლინდება მკაფიო წარმოთქმაში, დიდი სიძლიერისა და ფართო დიაპაზონის ხმის თავისუფალ მოხმარებაში, რაც „მსუქანი“ წარმოთქმის შთაბე-ჭდილებას ტოვებს. მამია გურიელის და დავით ერისთავის ლექსის კითხვა მდიდარ ინტონაციას ემყარებოდა და ორივე მკითხველს ძლიერი სცენიური განცდის უნარი ახასიათებდა. მამია გურიელის და დავით ერისთავის ლექსის მხატვრულ კითხვაში მხატვრული შესრულების საერთო ენა იგრძნობა, მიუხედავად იმისა, რომ მამია გურიელი მხოლოდ ქართულ ლექსებს კითხულობდა და დავით ერისთავი კი მომეტებულად რუსულ ლექსებს. ამ ორი შემომქმედის პრინციპული მსგავსება უბრალო შემთხვევითობით არ აიხსნება. მათ შემომქმედებაში ნათლად იგრძნობა მხატვრული კითხვის საერთო სკოლა, რომლის მეთაურიც ვ რ ი გ ო ლ და დ ი ა ნ ი (კოლხიდელი) იყო. ლექსის მხატვრული კითხვის ეს სკოლა მეტყველების ტექნიკის მაღალი ოსტატობით და მხატვრული კითხვის რეალისტური მეთო-დით ხასიათდებოდა, რითაც ჯეროვან შთაბეჭდილებას ტოვებდა მსმენელებზე.

ამავე პერიოდში ქართულ სასცენო მეტყველებას პრინციპულ მოთხოვნები უყენებდნენ ქართველი საზოგადოების გამოჩენილი მოღვაწენი. 1879 წლის 22 ივნისს გაზეთ „დროებაში“ იბეჭდება პეტრე უმიკაშვილის სტატია სათაურით: „მკაფიობა სცენა-ზე“, რომელშიაც დაუზოგავად არის მხილებული სასცენო მეტყველე-ბის ნაკლოვანებები ქართულ წარმოდგენებში. იგი აღნიშნავს, რომ



მიუხედავად ქართული სპექტაკლების ზოგიერთი მხარის წარმართვისა, სათანადო ყურადღება არა აქვს დათმობილი სასცენო მეტყველებებში მკაფიოდ გამოთქმის საკითხს, რაც ფრიად დიდი ნაკლოვანებაა.

ქართული მეტყველების დასვეწისათვის იბრძოდა აგრეთვე ივანე მაჩაბელი, რომელიც კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა ქართველი მსახიობების სასცენო მეტყველების ნაკლოვან მხარეებს. ივანე მაჩაბლის გაბედული კრიტიკა ქართული სასცენო მეტყველების კულტურის ამაღლებისაკენ მოუწოდებდა ქართულ თეატრს.

ქართული თეატრის გამოჩენილი მსახიობები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ სასცენო მეტყველების კულტურას. ასე მაგალითად, ვასო აბაშიძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის აღზრდის საქმეში სასცენო მართლმეტყველების გამომუშავებას.

მეტყველების კულტურის საკითხებს აქტიურად ეხმაურებოდნენ ქართული ჟურნალ-გაზეთები, რომლებშიაც დასმული იყო ქართული სასცენო მეტყველების და მხატვრული კითხვის გაუმჯობესების საკითხები. მათ შორის განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ვალერიან გუნიას ვრცელი სტატია—„დიქცია“, რომელიც 1886 წელს ჟურნალ „თეატრში“ იბეჭდებოდა. ეს არის ქართული სასცენო მეტყველების და მხატვრული კითხვის არსებითი საკითხების პირველი მეცნიერული დამუშავების ნიმუში.

ქართული მეტყველების კულტურის ისტორიაში XIX საუკუნე მეტად მნიშვნელოვანი პერიოდი იყო. ამ დროს საქართველოს საზოგადოებრივ პოლიტიკურმა მდგომარეობამ შექმნა წინაპირობა ახალი ერთიანი ეროვნულ-ლიტერატურული ენის შესაქმნელად. ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, იაკობ გოგებაშვილის და ქართული კულტურის სხვა გამოჩენილი მოღვაწეების თაოსნობით საქართველოში დამკვიდრდა და განმტკიცდა ერთიანი ლიტერატურული ენა და მეტყველება. ამ საქმეში სასიქადულო როლი შეასრულა ქართულმა სასცენო მეტყველებამ და მხატვრულმა მეტყველებამ, ქართული თეატრის წარმოდგენებისა და ლიტერატურული შეკრება-სადამოების მეშვეობით, რომლებიც სისტემატურად ტარდებოდა XIX საუკუნის II ნახევარში.

XIX საუკუნეში განსაკუთრებული დაძაბულობით წარიმართა ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის საქმე, რომელშიაც თავი იჩინა ორმა მიმდინარეობამ: მკვლევართა ერთი ჯგუფი — იოანე ბატო-



ნიშვილი, პლატონ იოსელიანი, დ. ჩუბინაშვილი და სხვები ქართულ ლექსთწყობას სილაბურ სისტემას მიაკუთვნებდნენ, ხოლო მკვლევართა მეორე ჯგუფი — ევგენი ბოლხოვიტინოვი, კ. დოდაშვილი და სხვები ქართულ ლექსთწყობას სილაბურ-ტონურ სისტემას მიაკუთვნებდნენ. ქართული ვერსიფიკაციის შემდგომმა განვითარებამ ცხადყო, რომ სიმართლე სილაბურ-ტონურ სისტემის მხარეზე იყო. ქართული ვერსიფიკაციის მეცნიერული კვლევა-ძიება სულ უფრო და უფრო მყარ საფუძველს უქმნიდა ლექსის მხატვრული კითხვის საქმეს.

XIX საუკუნეში საქართველოში აყვავდა მხატვრული კითხვის ხელოვნება. ამ დროს განსაკუთრებით განვითარდა ლექსის მხატვრული კითხვის ხელოვნება. მხატვრული კითხვის თეორიაში დაიწყო ჩამოყალიბება და ბოლოს დაისვა კიდეც ლექსის მხატვრული კითხვის პრობლემა. ქართული ჟურნალ-გაზეთები აქტიურად გამოეხმურნენ სასცენო მეტყველების და მხატვრული კითხვის განვითარებისა და დახვეწის საქმეს. ამ პერიოდში მკვიდრი საფუძველი ჩაეყარა ქართული სასცენო მეტყველების და მხატვრული კითხვის ოსტატობას.

## ჩსდგპ ცენტრალური კომიტეტის არალეგალური კოპულარული ორგანო—გაზეთი „რაზოკი“

რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობასთან ერთად რუსეთში გაიზარდა მოთხოვნილება არალეგალურ სოციალ-დემოკრატიულ ლიტერატურაზე. ვ. ი. ლენინი, 1905 წელს, ბოლშევიკურ ორგანიზაციებს მიუთითებდა, რომ რევოლუციურ მასებს პარტიამ ხელმძღვანელობა უნდა გაუწიოს პოლიტიკური ლიტერატურის საშუალებით. „პარტიის ხელმძღვანელობა,—წერდა ლენინი,—მოძრაობის ახლანდელი გიგანტური, უმაგალითო ზრდის დროს, მხოლოდ პრესის საშუალებით შეიძლება“.\* ემიგრაციაში მყოფ ვ. ი. ლენინს არაერთხელ უთქვამს, რომ რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობის „მშფოთვარე დროს ჩვენი შორიდან მუშაობა არ კმარა“,\*\* და თან დასძენდა, რომ რუსეთში „ცენტრალური ორგანო დაგვიანებით და მცირე რაოდენობით მოდის“\*\*\* და მართლაც საზღვარგარეთიდან რუსეთში ძნელ პირობებში და ამის გამო დაგვიანებითაც იღებდნენ პარტიის ცენტრალურ ორგანოებს—„ვეპრიოდს“, „პროლეტარს“ და სხვ. მშრომელი მასების რევოლუციურად დარაზმვისა და მათზე ბოლშევიკური გავლენის გაძლიერების ამოცანები მოითხოვდა აგიტაციისა და პროპაგანდის გაფართოებას ბეჭდვითი სიტყვის გზით, განსაკუთრებით, რევოლუციური მოძრაობის ცენტრებში. ითვალისწინებდა რა ამ გარემოებას, რსდმპ III ყრილობა თავის რეზოლუციებში „პროპაგანდისა და აგიტაციის შესახებ“ ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ რევოლუციურ-პროლეტარული მოძრაობის განვითარების საქმეში დიდი როლი სწორედ ბოლშევიკურ პრესას უნდა შეესრულებინა. ყრილობამ პარტიის ცენტრალურ კომიტეტს დაავალა, უზრუნველყო ლიტერატურულ პროპაგანდისტული გვუფის შექმნა საერთო პროპაგანდისტული პროგრამის შესაშუშავებლად და

\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., მე-4 გამოცემა ტ. 34, გვ. 408.

\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 9, გვ. 352.

\*\*\* იქვე, გვ. 352.



მის შესაბამისად „მთელი რიგი პოპულარული ბროშურების შესაბამისად პარტიული პროგრამის, ტაქტიკის, ორგანიზაციის საკითხებზე“\*. ამასთან განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიქცეოდა „ბროშურული ლიტერატურის გამოცემის გლენობაში სამუშაოდ... „ზრუნვას პოპულარული ორგანოს გამოცემის მოსაგვარებლად რუსეთში“.\*\*

ყრილობის ამ გადაწყვეტილების შესაბამისად შექმნილმა ლიტერატორ-პროპაგანდისტთა ჯგუფმა მნიშვნელოვანი მუშაობა გაახალა ზემოხსენებულ ამოცანათა შესასრულებლად. 1905 წლის ზაფხულში შედგა რსდმპ ცენტრალურ კომიტეტთან არსებული ლიტერატორ-პროპაგანდისტთა ჯგუფის ყრილობა.

ყრილობაზე მიღებული რეზოლუცია აუცილებელ საჭიროებად ცნობდა, რომ რაც შეიძლება მალე ყოფილიყო გამოცემული პოპულარული ორგანო „რაბოჩის“ სახელწოდებით, რომლის მოცულობა იქნებოდა ერთიდან ორამდე ნაბეჭდი ფურცელი 80 ათასამდე სასტამბო ნიშნით. რეზოლუცია მიუთითებდა, რომ ადგილობრივი პირობების გათვალისწინებით შეიძლებოდა გაზეთის პირველი ნომრები გამოსულიყო მცირე მოცულობითაც.

პარტიის ცენტრალური ორგანოს—გაზეთ „პროლეტარის“ მე-16 ნომერში, მოგვიანებით, 1905 წლის სექტემბერში, სათაურით— „პროპაგანდის ამოცანები“, დაბეჭდილი იქნა ყრილობის რეზოლუციები, რომელიც შეიცავდა პრაქტიკულ მითითებებს ბოლშევიკური ბეჭდვითი პროპაგანდის წარმოების საკითხებზე. რეზოლუციაში „პოპულარული ორგანოს შესახებ“ დაწვრილებით გადმოცემულია პოპულარული ორგანოს „რაბოჩის“ პროგრამა და პირველი ნომრების შინაარსის საორიენტაციო გეგმა. ეს გეგმა ითვალისწინებდა „მიმდინარე მოვლენების ფართო ინფორმაციასა და მათ გაშუქებას, აგრეთვე პარტიული პროგრამის, ტაქტიკის და ორგანიზაციული საკითხების გაშუქებას“\*\*\* ამ გეგმის მიხედვით, გაზეთში სისტემატურად უნდა დაბეჭდილიყო:

1. სახელმძღვანელო სტატიები მიმდინარე პოლიტიკაზე,
2. საშინაო და საგარეო ცხოვრების ქრონიკა,

\*. სკკპ ყრილობის კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში. ნაწ. 1. გვ. 100—101.

\*\* იქვე, გვ. 101.

\*\*\*. გაზ. „პროლეტარი“, № 16 გვ. 7, 1905 წლის 1 (14) სექტემბერი.



3. ცენტრალური კომიტეტის ცნობები (მთავრობის განცხადებების უარყოფაზე, პარტიულ საქმეებზე და სხვა),

4. პოპულარული სტატიები პარტიის პროგრამის ტაქტიკისა და ორგანიზაციულ საკითხებზე,

5. სასურველი ბელეტრისტული დამატებები\*.

ამრიგად, გაზ. „რაზროჩის“ ძირითადი ამოცანა პარტიის III ყრილობის მიერ გამომუშავებული პროგრამის ტაქტიკისა და ორგანიზაციული საკითხების გაშუქება—პოპულარიზაციით განისაზღვრებოდა. გაზეთს რევოლუციის ამ უაღრესად საპასუხისმგებლო პერიოდში იდეური ხელმძღვანელობა უნდა გაეწია მასებისათვის და ერთერთი მათგანისებელი ცენტრი უნდა გამხდარიყო რევოლუციის მსვლელობაში.

არალეგალური პრესის ფართოდ განვითარებისათვის საჭირო იყო სათანადო ტექნიკური ბაზის შექმნა, რაც უაღრესად ძნელი საქმე იყო ცარიზმის სასტიკი რეჟიმის პირობებში.

მოსკოვში არალეგალური სტამბის მოწყობა დაეწა დაიკავებოდა მუშაობის გამოჩენილ ორგანიზატორს, რსდმპ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრს, ლ. ბ. კრასინს.\*\* (პარტიული მეტსახელი „ნიკიტჩი“) და არალეგალურ სტამბებში მუშაობის დიდი გამოცდილების მქონე კავკასიელ ბოლშევიკ-იატაკეველებს, მათ შორის ტ. ენუქიძეს\*\*\* (პარტიული ფსევდონიმი — „სიმონი“).

დიდი თავგანწირული მუშაობის შემდეგ მოსკოვში, ლენსაიას ქუჩაზე მდებარე № 62 (ამჟამად № 55) სახლის სარდაფის იატაკქვეშ მოწყობილი იქნა არალეგალური სტამბა, რომელიც „კალანდაძის კავკასიური ხილის საბითუმო სავაჭროს“ სახელით შენიღბეს. ამ სტამბაში ასოთამწყობებად და მბეჭდავებად მუშაობდნენ ქართვე-

\*. იქვე.

\*\* კრასინი ლ. ბ. (1870—1926)—90 წლებიდან სოციალ-დემოკრატიულ მოძრაობაშია. რსდმპ II ყრილობის შემდეგ ბოლშევიკი, კომპაციით შეყვანილ იქნა ცენტრალურ კომიტეტში. სადაც შემრიგებლობის პოზიცია ეკავა. III, IV და V ყრილობებზე არჩეულ იქნა ცენტრალურ კომიტეტში. რეაქციის წლებში. ზოგიერთ დროს, შედიოდა „ვპერიოდის“ ჯგუფში, შემდეგ კი თავი მიანება პოლიტიკურ მოღვაწეობას, მუშაობდა ინჟინრად რუსეთში და საზღვარგარეთ. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ იყო ხელმძღვანელ საბჭოთა და დიპლომატიურ სამუშაოზე.

\*\*\* ტ. ენუქიძე იყო რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის ბაქოს არალეგალური სტამბის ერთ-ერთი აქტიური მუშაკი, რომელიც ისტორიაში ცნობილია კონსპირაციული მოსაზრებით „ნინას“ სახელწოდებით.





ლი პროფესიონალი რევოლუციონერები: სილიბისტრო თუფერა (პარტიული მეტსახელი—„სილა“), ალექსანდრე იაშვილი როკო“, გიორგი სტურუა („გიორგი“), უშანგი ჯამი („ყარაშანი“), რომლებიც, როგორც სტამბის კვალიფიციური მუშაკები, რსდმპ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დავალებით კრასინის გამოძახებით ჩავიდნენ მოსკოვში სტამბაში სამუშაოდ.

ქართველი იატაკქვეშელები რუს რევოლუციონერებთან ერთად თავდადებით მუშაობდნენ, რათა რუსეთის რევოლუციური პროლეტარიატისათვის მიეცათ სულიერი საზრდო—ბოლშევიკური ფურცლები, პროკლამაციები, ბროშურები, გაზეთები...

ლესნაიას არალეგალურ სტამბაში უმაჯრესად იბეჭდებოდა 1905 წელს რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის პოპულარული გაზეთი „რაბოჩი“ და პარტიის ცენტრალური და მოსკოვის კომიტეტების ფურცლები, პროკლამაციები. აქვე 1905 წელს დაიბეჭდა პარტიის II ყრილობაზე მიღებული პროგრამა. 1906 წელს კი რსდმპ გაერთიანებული ცენტრალური კომიტეტის ორგანო—გაზეთი „პარტიინოე იზვესტია“.

გაზეთი „რაბოჩი“ გამოდიოდა არალეგალურად 1905 წლის აგვისტოს დასაწყისიდან 25 ოქტომბრამდე. ამ ხნის განმავლობაში გამოვიდა 4 ნომერი. აქედან გაზეთის მე-2 ნომერი ორჯერ გამოვიდა აგვისტოსა და სექტემბერში—სხვადასხვა ტექსტით. ე. ი. დაახლოებით სამი თვის განმავლობაში სულ გამოვიდა „რაბოჩის“ არა 4 ნომერი, როგორც აქამდე იყო ნომერაციის მიხედვით მიჩნეული, არამედ 5 ნომერი.\* გაზეთი იყო პატარა ფორმატის, 8—12 გვერდის მოცულობით, და იბეჭდებოდა 8 ათასი ეგზემპლარი ტირაჟით. გაზეთს სახელწოდების ზევით მარცხნივ წარწერილი ჰქონდა: „რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტია,“ ხოლო ქვეშ—„რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გამოცემა“.

აღსანიშნავია, რომ გაზეთი „რაბოჩი“ იყო რსდმპ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი ორგანო, რომელიც რუსეთში გამოდიოდა. გაზეთი „რაბოჩი“ თავიდანვე გათვალისწინებული იყო როგორც სათაურიდანაც ჩანს მუშათა ფართო მასებისათვის. ეს

\*. გაზ. „რაბოჩის“ პირველი და მე-2 ნომრები გამოვიდა 1905 წლის აგვისტოში. სექტემბერში გამოვიდა კიდევ ერთი მე-2 ნომერი. მე-3 და მე-4 ნომრები გამოვიდა 1905 წ. ოქტომბერში.



ივრძობოდა გამოქვეყნებული მასალის გადმოცემის სისადაცობის თხრობის პოპულარული მანერით. გაზეთში ყოველი მასალა ბილი იყო შედარებით მსხვილი, თვალსაჩინო შრიფტით, რომ მუშას ვაადვილებოდა მისი წაკითხვა.

„რაზოჩის“ რედაქტორი იყო რსდმ პარტიის მოსკოვის კომიტეტის მდივანი და ცენტრალური კომიტეტის მუდმივი წარმომადგენელი მოსკოვის ორგანიზაციაში გამოჩენილი პროფესიონალი-რევოლუციონერი ვ. ლ. შანცერი \* (პარტიული მეტსახელი—„მარატი“).

„რაზოჩში“ აქტიურად თანამშრომლობდნენ რსდმ მოსკოვის კომიტეტის ლიტერატორ-ლექტორთა ჯგუფის წევრები: ს. ი. მიცკევიჩი, \*\* მ. ნ. ლიადოვი, \*\*\* ი. ი. სკვორცოვ-სტეპანოვი, \*\*\*\* აგრეთვე მოსკოვისა და სხვა სამრეწველო ცენტრების მოწინავე მუშები. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ვაზ. „რაზოჩში“ თითქმის ყველა სტა-

\*. **შანცერი ვირგილ ლეონის ძე** (1867—1911)—რუსეთის რევოლუციური მოძრაობის ერთ-ერთი უძველესი მოღვაწე, 1905 წლიდან ბოლშევიკური პარტიის წევრი, მოსკოვის დეკემბრის შეიარაღებული აჯანყების მომზადების აქტიური მონაწილე.

\*\* **მიცკევიჩი ივანე სერგის-ძე** (1859—1944), პროფესიით ექიმი, რევოლუციური მუშაობა დაიწყო 80-იანი წლების დამლევს. ვ. ი. ლენინის თანამებრძოლი; გამოსცა ჰექტოგრაფიულად ლენინის შრომა „რანი არიან ხალხის მეგობრები და როგორ ამოიხსნის სოციალ-დემოკრატების წინააღმდეგ.“ 1897 წ. გადასახლეს ირკუტსკის ოლქში. 1903 წ. დაბრუნდა. იყო რუსეთის სამივე რევოლუციის აქტიური მონაწილე.

1921 წლიდან იყო პროფკავშირულ სამუშაოზე. მისი აქტიური მონაწილეობით შეიქმნა რევოლუციის მუზეუმი, რომლის დირექტორადაც მუშაობდა 1924—1934 წლებში. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ეწეოდა ლიტერატურულ მუშაობას. მის კალამს ეკუთვნის მოგონებები „რევოლუციური მოსკოვი“.

\*\*\* **ლიადოვი მ. ნ.** (1872—1947)—რევოლუციური მოღვაწეობა დაიწყო 90-ან წლებში. მონაწილეობას იღებდა მოსკოვის მუშათა კავშირის შექმნაში. იყო „ისკრის“ აგენტი. „უმრავლესობის კომიტეტების ბიუროს“ წევრი. აქტიურ მონაწილეობას იღებდა 1905—07 წლების რევოლუციაში, იყო პარტიის მოსკოვის კომიტეტის წევრი. რეაქციის წლებში მიემხრო ოტზოვისტებს და პარტიიდან გავიდა. 1920 წელს აღდგენილ იქნა რკპ(ბ) რიგებში. 1923 წლიდან 1926 წლამდე იყო ი. მ. სვერდლოვის სახელობის კომუნისტური უნივერსიტეტის რექტორი. შემდეგ კი ეწეოდა ლიტერატურულ მუშაობას.

\*\*\*\* **სკვორცოვ-სტეპანოვი ი. ი.** (1870—1928)—1892 წლიდან ჩაება რევოლუციურ მოძრაობაში 1904 წლიდან ბოლშევიკია. ეწეოდა პარტიულ მუშაობას მოსკოვში, აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციაში. იგი იყო ფინანსთა პირველი სახალხო კომისარი, გამოჩენილი პარტიული და სახელმწიფო მოღვაწე, ლიტერატორ-მარქსისტი.



ტია და წერილი ხელმოუწერლად იბეჭდებოდა, რაც ჩვენის კონსპირაციის მიზნით უნდა ყოფილიყო გამოწვეულ

სამწუხაროდ, დღემდე ვერ მოხერხდა გაზეთში გამოქვეყნებული, უმთავრესად ხელმოუწერელი, სტატიების ავტორთა ვინაობის დადგენა, ეს მომავალი კვლევის საპატიო საქმეა.

გაზეთ „რაბოჩს“ ჰქონდა რამდენიმე განყოფილება: „პარტიიდან“, „ომი და ზავი“, „ერობა და მუშათა კლასი“, „უცხოეთის განყოფილება“, „სახელმწიფო სათათბიროს შესახებ“, „არმიაში“, „ჩვენ გვწერენ“, „მასალები ადგილებიდან“, „პროფესიული კავშირების შესახებ“, „წერილები მუშებს“, „დაღუპულ გმირთა ხსოვნა“, „დეპუტები“, „ფელეტონი“, „ქრონიკა“ და სხვ.

„რაბოჩის“ პირველი ნომრის მოწინავე წერილი სათაურით „რედაქციისაგან“, რომელშიც მოცემულია გაზეთის მიზნები და ამოცანები, მუშათა ფართო წრეებს გასაგები ენით, აზრის სისხლდავით და დამაჯერებლად განუმარტავდა, რომ რევოლუციის მსვლელობაში „ძველი რუსეთი კვდება, იბადება ახალი რუსეთი. ძველი რუსეთი — ეს წყვილია, ჩავგრა, სამარისებური სიჩუმეა, ახალი რუსეთი სინათლეა, თავისუფლებაა, ძლევამოსილი ბრძოლაა ხალხის ბედნიერი მომავლისათვის“\*. გაზეთი იქვე დასძენდა რომ, — „რევოლუცია მოდის! ქვეყანას არყევს მასობრივ-პოლიტიკური გაფიცვები და დემონსტრაციები რუსეთის ყველა მსხვილ ქალაქში, გლეხთა აჯანყებები — მრავალ გუბერნიაში, სისხლისმღვრელი აჯანყებანი — ლოდსა და ოდესაში... და, ბოლოს, შავი ზღვის ფლოტის საუკეთესო ჯავშნოსნის აჯანყება, მათდამი სოლიდარობა. აჯანყებანი მატროსებისა ლიბვასა და კრონშტადტში. რევოლუციის მძიმე ჩაქუჩი თანდათან ანგრევს ძველი სრულიად რუსეთის ციხეების კედლებსა და ზღუდეებს“\*\*.

სტატიამი სწორად არის დასმული საკითხი, რომ „რევოლუციას ქმნის ხალხი თავისი ხელით, თავისი სისხლით, მაგრამ რას მისცემს რევოლუცია ხალხს? როდესაც ძველი ციხე საბოლოოდ დანგრეული იქნება, რა შენობა აიგება მის ადგილზე? მოიპოვებენ თუ არა მუშა და გლეხი იქ თავისუფლებას?“.

ამ კითხვებს გაზეთი გონივრულად პასუხობს. იქ მითითებულია, რომ ყველა წინანდელ რევოლუციაში ხალხი იყო გადამწყვეტი ძალა, მაგრამ ძალაუფლება ხელთ უვარდებოდათ ფაბრიკების პატრონებს

\*. გაზ. „რაბოჩი“, № 1, 1905 წლის აგვისტო.  
 \*\*. გაზ. „რაბოჩი“, № 1 1905 წლის აგვისტო.



და ვაჭრებს. საჭიროა საქმის ისე ორგანიზება, რომ რუსეთში მდგომარეობა აღარ განმეორდეს. ხალხი დიდი ძალაა, ამიტომ გაზეთი, მაგრამ ეს ძალა გამოვლინდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ხალხს ორგანიზებულია და შეგნებულად მოქმედებს. შეგნებულობა და ორგანიზებულობა ხალხში უნდა შეიტანოს რევოლუციური სოციალ-დემოკრატია, რომელიც მუშათა კლასის ინტერესების სადარაჯოზე დგას. „პროლეტარიატმა, რომელსაც ხელმძღვანელობს მისი რევოლუციური პარტია, უნდა შემოიკრიბოს თავის გარშემო გლეხებიც, რევოლუციური ინტელიგენციაც და თვითმპყრობელობის ყველა შეურიგებელი მტერი, ხალხის თავისუფლების ნამდვილი მომხრეები, ის უნდა ჩადგეს სრული პოლიტიკური თავისუფლებისათვის, ქვეყანაში ნამდვილი უფლებისათვის, ქვეყანაში ნამდვილი სახალხო მმართველობისათვის ბრძოლის სათავეში.

შევიტანოთ მუშათა კლასში ერთიანობა და შეგნებულობა, ხოლო მისი საშუალებით მთელ ხალხთა მასებში—ასეთია ჩვენი გაზეთის ამოცანა. ამ ამოცანის შესრულებისათვის ჩვენი პარტიის III ყრილობამ დაგვავალა გამოვცეთ რუსეთში პოპულარული გაზეთი.“\*—გკითხულობთ დასახელებული სტატიის დასკვნით ნაწილში.

უნდა ითქვას, რომ გაზეთის შინაარსი დაბეჯითებით ლაპარაკობს რედაქციის დიდ მონდომებაზე—შეესრულებინა პარტიის მიერ მასზე დაკისრებული ესოდენ მნიშვნელოვანი მოვალეობა.

დაწყებული მეორე ნომრიდან „რაბოჩი“ პირველ გვერდზე, მოწინავეს თავზე, სისტემატურად ათავსებდა ასეთ სარედაქციო მოწოდებას: „რედაქცია იწვევს ყველა სოციალ-დემოკრატ ამხანაგს, განსაკუთრებით მუშებს, განურჩევლად სამუშაოს სახელობისა, ყველას, ვინც თანაუგრძობს პროლეტარიატის თვითშეგნების საქმეს, დაეხმაროს მას თავის თანამშრომლობით, ნუ მოერიდებათ, თუ აზრებსა და ფაქტებს ლიტერატურულად ვერ ვადმოსცემენ“.\*\*

„რაბოჩი“ კონკრეტული ფაქტებით უხსნიდა მასებს ბოლშევიკების ტაქტიკას, ასწავლიდა მუშებსა და გლეხებს რევოლუციური ბრძოლის წესებს. გაზეთის ყველა მასალას წითელ ზოლად გასდევს რევოლუციაში პროლეტარიატის ჰეგემონიის იდეა, თვითმპყრობელობის მოსპობისათვის მასების მომზადების აუცილებლობა. გაზეთი ყოველ საშუალებას იყენებდა, რათა განემარტა მასებისათვის ბოლშევიკური პარტიის ტაქტიკის ეს მნიშვნელოვანი მომენტები.

\*. გაზ. „რაბოჩი“, № 1, 1905 წლის აგვისტო.  
 \*\*. გაზ. „რაბოჩი“, № 2, 3, 4, 1905 წ. აგვისტო-ოქტომბერი.



ვაზეთი „რაბოჩი“ თავის ფურცლებზე მნიშვნელოვან უთმობდა პარტიულ—ორგანიზაციული მუშაობის გაშუქებას ფილბაში „პარტიდან“ აქვეყნებდა მთელ რივ მასალებს ძირეული პარტიული ორგანიზაციების მიერ გაწეულ მუშაობაზე, მუშებს შორის წარმოებული სააგიტაციო-პროპაგანდისტულ საქმიანობაზე, პარტიული მუშაობის ხერხებსა და მეთოდებზე.

„რაბოჩის“ მეორე ნომერში გამოქვეყნებულია მოწინავე სტატია „თვითმპყრობელობა და შიმშილი“. იგი დაწერილია ვაზეთისათვის დამახასიათებელი პოპულარული ენით და გამოირჩევა მაღალი პოლიტიკური დონით. მასში აღწერილია მოუსაველიანობის შედეგად გამოწვეული შიმშილობა, რამაც რუსეთის 26 გუბერნია მოიცვა. შიმშილობა გლეხობის ნამდვილ უბედურებად გადაიქცა. ვაზეთი მიუთითებდა, რომ ამ უბედურებაში გლეხობისათვის დახმარების გაწევა შეუძლია მხოლოდ ქალაქის მუშებს; მათთან ერთად უნდა აღდგნენ გლეხები მეფის თვითმპყრობელობის,—ხალხის ბედკარულ მდგომარებაში მთავარი დამნაშავეს წინააღმდეგ საბრძოლველად. ვაზეთი რჩევას იძლეოდა, შექმნილიყო გლეხთა რევოლუციური კომიტეტები და დახმარება გაეწიათ დამშუულთათვის.“ მაგრამ ეს დროებითი ზომებია, იმისათვის, რომ გლეხებმა უკეთ იცხოვრონ,— აღნიშნავდა ვაზეთი,—საჭიროა, მუშათა კლასთან ერთად ჯერ თვითმპყრობელობის დამხობა და დემოკრატიული რესპუბლიკის დამყარება, ხოლო შემდეგ—ბრძოლა სოციალიზმის დამყარებისათვის.“

„მხოლოდ მაშინ,—განმარტავდა ვაზეთი,—როცა მთელი მიწები, ფაბრიკები, ქარხნები, ასევე ვაზები, ვეგმები და საერთოდ ყველა საწარმოო საშუალებანი მთელი ხალხის საზოგადოებრივ საკუთრებად გადაიქცევა, როცა ყველა ვალდებული იქნება, რომ იმრომოს; ერთი სიტყვით, როცა დამყარდება სოციალიზმი, მხოლოდ მაშინ გაქრება უთანასწორობა, გაქრება სიმდიდრე და სიღარიბე, ბოლო მოეღება გლეხებისა და მუშების ტანჯვას.“\* ამიტომ, ბრძოლა თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ, დემოკრატიული რესპუბლიკისათვის—ნათქვამია მოწინავე სტატიაში,—შეგნებული მუშებისათვის და იმ გლეხებისათვის, რომლებიც შეძლებენ, შეიგნონ თავიანთი ინტერესები, წარმოადგენს ახალი ბრძოლის ზღურბლს კაპიტალიზმზე სოციალიზმის გამარჯვებისათვის.

\* ვაზ. „რაბოჩი“, № 2, 1905 წელი.



სტატიებში: „სახელმწიფო სათათბირო ანუ მეფის მთავრობის მიერ ხალხის აბუჩად აგდება“, „მთავრობის სამხედრო ეშმაკობა“, „სახელმწიფო სათათბირო თუ დამფუძნებელი კრება?“ და სხვა. — მეტად მახვილი პოლიტიკური არგუმენტებით მხილებულია ცარიზმის ანტიხალხური პოლიტიკა, დასაბუთებულია სახელმწიფო სათათბიროსადმი ბოლშევიკური აქტიური ბოიკოტის ტაქტიკის სისწორე, რევოლუციური მოძრაობის შემდგომი გაფართოებისათვის ბოლშევიკების ტაქტიკური ლოზუნგებისა და მათი პროგრამის პროპაგანდისათვის საარჩევნო კომპანიის გამოყენების საჭიროება. გაზეთი, ფართო პროპაგანდას უწევდა რა ბულიგინის სათათბიროსადმი ბოიკოტის ლენინურ ტაქტიკას, აქტიური მოქმედებისაკენ მოუწოდებდა მშრომელ მასებს.

„რაბოჩის“ ფურცლებზე დიდი ადგილი ეთმობოდა ლიბერალური ბურჟუაზიის რევოლუციასთან მიტმანების პოლიტიკის მხილებას. კერძოდ ამ საკითხს ეხება ისეთი სტატიები, როგორც არის „ეროვნები და მუშათა კლასი“ (№ 1), „სახელმწიფო სათათბირო და ლიბერალები“ (მოწინავე № 4), გაზეთი ამხილებდა რა ლიბერალური ბურჟუაზიის მლიქვნელობასა და ლაქიურ დამოკიდებულებას მეფის მთავრობისადმი, ასაბუთებდა, რომ ლიბერალები არ არიან რევოლუციის მხარეზე, რომ მათ მეფეზე ნაკლებ როდი ეშინიათ რევოლუციური ხალხისა, ისინი აშინებდნენ მეფეს რევოლუციით მხოლოდ იმისათვის, რომ გამოეგლიჯათ თავისთვის მეტი დათმობანი. გაზეთი მოუწოდებდა მუშებსა და გლეხებს, არ დაეჯერებინათ ლიბერალებისათვის, არ აპყოლოდნენ მათ ხრიკებს და წასულიყვნენ იმ გზით, რომელსაც ბოლშევიკური პარტია მიუთითებდა.

გაზეთმა თავის ფურცლებზე გამოაქვეყნა, აგრეთვე, რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის „რეზოლუციის პროექტი სახელმწიფო სათათბიროს შესახებ“, რომელიც შემდგომში საფუძვლად დაედო რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული ორგანიზაციების კონფერენციის მუშაობას ქ. რიგაში, 1905 წლის 7-9 (20-22) სექტემბერს და რომელიც, საბოლოოდ რედაქტირებული სახით მიიღო კიდევ ამ კონფერენციამ. ეს რეზოლუცია შემდგომში საფუძვლად დაედო ბულიგინის სათათბიროსადმი აქტიური ბოიკოტის ბოლშევიკური ტაქტიკის გატარებისა და სათათბიროში მენშევიკების მონაწილეობის დაგმობის ხაზს.

გაზეთი დიდ ყურადღებას უთმობდა მეფისა და მისი ბრძოლის საგარეო პოლიტიკის მხილვას. სტატიებში „რევოლუცია და კონტრრევოლუცია“, „ომი და მშვიდობა“ გაზეთი გმობდა ცარიზმის მიერ იაპონიასთან წამოწყებულ ომს და მოუწოდებდა მასებს, გამოეყენებინათ ცარიზმის დამარცხება ამ ომში რევოლუციური ბრძოლის გასაძლიერებლად. იგი მოწოდებით მიმართავდა მეფის არმიის ჯარისკაცებს, არ ესროლათ რევოლუციური ხალხისათვის, გადასულიყვნენ მათ მხარეზე, რადგან ჯარისკაცებისა და ხალხის ინტერესები ერთი იყო. გაზეთი უხსნიდა ჯარისკაცებს, რომ ისინი ხალხის ძმები არიან, რომ მათი ძალა თვითმპყრობელობისა და მისი სატრაპების წინააღმდეგ ბრძოლის ერთიანობაშია. გაზეთი „რაბოჩი“ ცხადყოფდა ყოველივე ამას დამაჯერებელი მაგალითებით. სტატიაში „რევოლუცია და კონტრრევოლუცია“, რომელიც გამოქვეყნდა პირველ ნომერში, იმის საილუსტრაციოდ, რომ ხალხისა და ჯარისკაცების ინტერესები ერთიანია, მოყვანილი იყო ასეთი ფაქტი: მოსკოვში, კურსკის ვაგზალზე, ერთი ჯარისკაცი უნებართვოდ გამოვიდა დახუთული ვაგონიდან ბაქანზე, სუფთა ჰაერის ჩასასუნთქებლად. ამისათვის ოფიცერმა იგი იქვე დახვრიტა. ამგვარი მხეცური მოქმედებით აღშფოთებულმა ბაქანზე მყოფმა ხალხმა, ოფიცერი ორთქმავლის ლუმელში ჩააგდო და დაწვა. „როგორ ვერ უნდა გაიგოს ჯარისკაცმა,—დაასკვნის გაზეთი,—რომ ის და ხალხის მასები ძმები არიან“.\*

მახვილი სატირით დასცინა გაზეთმა მეფის ხელისუფლებას, რომელმაც განიზრახა სხვა სახელმწიფოები დაეხმარებინა რევოლუციის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის. „რაბოჩის“ ერთ-ერთ ნომერში გამოქვეყნებულია პატარა ფელეტონი „მეფეთა პაემანი“. აქ სატირული ხერხებით მოთხრობილია რუსეთის მეფისა და გერმანიის იმპერატორის შეხვედრა. რა მიზნით შედგა ეს შეხვედრა? ალბათ,—მიუთითებს „რაბოჩი“,—რუსეთის მეფემ სთხოვა გერმანიის იმპერატორს, დახმარებოდა რევოლუციური რუსი ხალხის აჯანყების ჩახშობაში. სწორედ ასევე,—მოაგონებს გაზეთი მკითხველებს,—მოიქცა ლუდოვიკო XVI საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს. იგი ეთათბირებოდა უცხოელ მონარქებს, რომ დახმარებოდნენ მას ფრანგი ხალხის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ბოლოს გაზეთი, მეფეს, ნიკოლოზ მეორეს მოაგონებს, რომ სწორედ ასეთი დანაშაულისათვის მოკვდეს თავი ფრანგებმა ლუდოვიკო XVI-ს.

\*. გაზ. „რაბოჩი“, № 1, 1905 წლის აგვისტო.



„რაბოჩის“ პირველ ნომერში მოთავსებულია მამხილებელი წერილი სათაურით „სად მიდის ხალხის ფული?“ მასში მხილებულია, როგორც იაპონიასთან ომის ყაჩაღური ხასიათი, ისე მეფის მთავრობის მძარცველური პოლიტიკა შინაურ ცხოვრებაში. სახელმწიფო ხაზინიდან მეფეს და მის ოჯახს მიეცა სამი მილიონი მანეთი ომის მიზნებისათვის პირადად გაწეული ხარჯების ასანაზღაურებლად. ამ ფაქტს გაზეთი იყენებს თვითმპყრობელობის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის მკვეთრი მხილებისათვის.

გაზეთი აქვეყნებს სხვა მასალებსაც, რომლებშიც ნიღაბს ხდის ცარიზმის საგარეო პოლიტიკას, განუმარტავს პროლეტარიატს, რომ გამოიყენოს ომში მეფის არმიის დამარცხება რევოლუციის გასაფართოებლად.

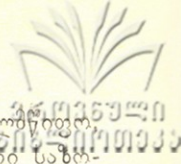
ფრიად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ დიდი რუსი მწერალი მ. გორკი სერიოზულ მატერიალურ-ფინანსურ დახმარებასთან ერთად, აქტიურად თანამშრომლობდა გაზეთში. მ. გორკი გაზეთ „რაბოჩისათვის“ ხშირად წერდა პუბლიცისტურ სტატიებს, რომლებიც იბეჭდებოდა საერთო სათაურით: „წერილები მუშებს“\*. ეს იყო დიდი პროლეტარული მწერლის პოპულარული საუბარი მკითხველებთან მუშათა კლასის ამოცანებზე რევოლუციაში, მუშების გაერთიანების აუცილებლობაზე პარტიის დროშის ქვეშ.

ა. მ. გორკი ხატოვნად აღწერდა, თუ როგორ მიიყვანა რუსეთი გაბატონებულმა კლასმა გაპარტახებამდე და რატომ იქცა მშობლიური მიწა მშრომელებისათვის უცხო ქვეყნად.

მ. გორკი ამაღლეველი სიტყვებით მოუწოდებდა ხალხს ბრძოლით დაემხთ ძველი, დამყაყებელი რეჟიმი და დაემყარებინათ სახალხო, ხალხის ინტერესებისათვის თანმიმდევრულად მებრძოლი წყობილება. „ჩვენთვის დედასამშობლო მხოლოდ ის ქვეყანა იქნება, რომლის სიმდიდრე მთელი ხალხის კუთვნილება გახდება, რომელშიც არ იქნებიან მდიდრები და ღარიბები, ყველა ადამიანი იცხოვრებს საკუთარი შრომით და ყველას თანასწორი უფლება ექნება ცხოვრებასა და შრომაში!

\* „წერილები მუშებისადმი“ ქვეყნდებოდა „Третий“-ის ხელმოწერით. ეს წერილები რომ გორკის ეკუთვნის, ამას დამაჯერებლად ამტკიცებს ვ. ი. ორლოვის სტატია „К вопросу об участии Горького в большевистской прессе 1909 года“. იხ. კრებული „М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов“. გამ-ბა სსრკ მეც. აკად. 1957, გვ. 236—246.





ჩვენთვის დედა-სამშობლო იქნება მხოლოდ ისეთი სახელმწიფო რომლის საქმეთა მმართველნი ჩვენ თვითონ ვიქნებით, ისეთი საზოგადოება, რომელშიც ყველა ადამიანი ერთმანეთის ამხანაგი იქნება და არა მტრები ერთმანეთისა ლუკმა პურისათვის.\*.

გაზეთში გარკვეული ადგილი ეკავა განყოფილებას—„ქრონიკა“. აქ იბეჭდებოდა კორესპოდენციები, ინფორმაციები და ცნობები, რაც კი შეეხებოდა მუშათა ცხოვრებას, მათს რევოლუციურ მოძრაობას, მდგომარეობას პროვინციაში, პროფესიონალურ მოძრაობას და სხვა.

ქრონიკის განყოფილებაში დაიბეჭდა, მაგალითად, მოკლე ცნობა პუტილოვის ქარხანაში მუშებსა და პოლიციას შორის მომხდარი შეტაკების შესახებ, რომელმაც იმსხვერპლა ქარხნის მოწინავე მუშა კუზმა ჩირიკოვი. მას რევოლვერით მიყენებული ჭრილობები არ აკმარეს და თავი ფუთიანი რკინის ლუგვით გაუხეთქეს. უგონო ჩირიკოვი მაინც ციხეში მოათავსეს და იქ გარდაიცვალა.

აქვე დაიბეჭდა ცნობა იმის შესახებ, რომ 9 ივლისს, სესტრორეცკოში, მოეწყო პირველი დემონსტრაცია მუშებისა. ისინი, სიმღერით—“თქვენ მსხვერპლად დაეცით“...გაემართნენ ვაგზლისაკენ. მათ მიზნად ქონდათ ჩაეშალათ კონცერტი კურზალაში. როდესაც კონცერტის მონაწილე მსახიობებმა გაიგეს მუშების სურვილი,—შეწყვიტეს კონცერტი.

აქვეა ცნობა ცარსკოე სელოს კონსტანტინეს იუნკერთა სასწავლებლის ჩხრეკის შესახებ. ოფიციალურმა ჩხრეკამ სასწავლებელში არ მოიტანა შედეგი, მაგრამ შემდეგ სასწავლებლის უფროსმა ჩაატარა ჩხრეკა, რომლის შედეგადაც აღმოაჩინეს საბეჭდი მანქანა. ამას კი მკაცრი რეპრესიები მოჰყვა.

გაზეთი აქვეყნებს აგრეთვე ცნობებს უსტ დვინსკის გარნიზონის ჯარისკაცთა გაფიცვის შესახებ. გაფიცულებმა სერიოზული ეკონომიური და პოლიტიკური ხასიათის მოთხოვნები წამოაყენეს. აჯანყებულ მებრძოლთა შორის 50 სიკდილმისჯილი ყოფილა. მათ დასამშვიდებლად ქ. რიგიდან მთელი პოლკი გაუგზავნიათ, თუმცა, როგორც გაზეთი იუწყება, მათ შორისაც ბევრი ყოფილა რევოლუციის მხარეზე გადმობირებული.

ერთი სიტყვით, გაზეთი, ქრონიკის განყოფილებაში ფართოდ აშუქებდა იმდროინდელი რევოლუციური მოძრაობის მსვლელობას რუსეთის იმპერიაში\*.

\* „რაბოჩი“, № 4, 1905 წ 25 ოქტომბერი.

\*\* აღნიშნული ცნობები ამოკრეფილია ვაზ. „რაბოჩის“ პირველი ნომრიდან.

გაზეთი „რაბოჩი“ ისევე როგორც პარტიის ცენტრალური ორგანო „პროლეტარი“, ფართოდ ეხმარებოდა რევოლუციური მოძრაობის განვითარებას ამიერკავკასიაში, სათანადო შეფასებასა და მითითებას აძლევდა მის. „რაბოჩის“ მე-3 ნომერში დაბეჭდილ ვრცელ ხელმოწერილ სტატიაში სათაურით „მეფის მთავრობის მხეცობა კავკასიაში“ დაწვრილებითაა აღწერილი 1905 წლის 29 აგვისტოს ქალაქის გამგეობის სხდომათა დარბაზში და საერთოდ შენობაში თბილისის უიარაღო, უდანაშაულო მუშათა მიტინგის დახვრეტის შემადრწუნებელი ამბავი.

29 აგვისტოს (11 სექტემბერს), საღამოს 8 საათზე, თბილისის ქალაქის გამგეობის დარბაზში 2000-ზე მეტი კაცი შეიკრება და მოითხოვს მუშათა საჭირობოროტო საკითხების განხილვა. გამგეობის წევრები დაფრთხნენ და დარბაზი დატოვეს. მიტინგის დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ დარბაზში შეიჭრა პოლიცია და უბრძანა დამსწრეთ „დაიშალენით“. ხალხმა უპასუხა: „ძირს პოლიცია, ძირს თვითმპყრობელობა“. მალე გენერალ-გუბერნატორის ბრძანებით შენობას გარს შემოგრტყა 400-ზე მეტი კაზაკი და პოლიციელი; ისინი შეიჭრნენ დარბაზში ჩაკეტეს ყველა გასასვლელი, ჩააქრეს სინათლე და დაიწყეს უიარაღო ხალხის უმოწყალო ხოცვა-ჟლეტა, რაც 40 წუთამდე გაგრძელდა. დაჭრილ-დახოცილთა სისხლით იყო მორწყული თვითმპყრობელობის შენობა, ახლო-მდებარე ქუჩები და მოედანი. არასრული ცნობებით მოკლული იქნა 100-მდე და დაიჭრა 300-მდე კაცი. თბილისი ამ დღეს სამხედრო ბანაკს დაემსგავსა, იმავე ღამეს თბილისში დააპატიმრეს ორასამდე კაცი, რომელთა შორის ბევრი ბოლშევიკი იყო.

რსდმპ კავკასიის კავშირის თბილისის კომიტეტმა იმავე ღამეს ქართულ, რუსულ და სომხურ ენებზე დაბეჭდა და გაავრცელა პროკლამაცია სათაურით: „სისხლი იღვრება, ემზადეთ აჯანყებისათვის“. პროკლამაცია აღწერდა რა ხოცვა-ჟლეტის საშინელ სურათს, განმარტავდა, რომ თვითმპყრობელობისაგან არ შეიძლება მოველოდეთ სხვა რამეს, თუ არა ტყვეობას და მათრახებს და რომ, ამიტომ, —ერთადერთი ხსნა აჯანყებაა.

29 აგვისტოს ამბებმა არა მარტო საქართველოში და ამიერკავკასიაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც, რევოლუციური მასების გულისწყრომა და მეფის მთავრობისადმი ზიზღი გამოიწვია. 1905 წლის 29 აგვისტოს მომხდარ ამბებთან დაკავშირებით ბევრ

ადგილებში რეაქციის წინააღმდეგ ეწყობოდა საპროტესტო მსვლელები, გაფიცვები და დემონსტრაციები.

იმ პერიოდში რევოლუციური სტუდენტობა მოსკოვის უნივერსიტეტში სისტემატურად მართავდა კრებებს. ერთ-ერთ კრებაზე მიღებული რეზოლუცია სამარცხვინო ბოძზე აკრავდა სახელმწიფო სათათბიროს და მოუწოდებდა რესპუბლიკისათვის დროებითი რევოლუციური მთავრობის შექმნისათვის საბრძოლველად. სწორედ ამას დაემთხვა მოსკოვის უნივერსიტეტის რექტორად ლიბერალ ტრუბეცკოს არჩევა. მოსკოვის პოლიციის ხელმძღვანელებს, რომლებმაც იცოდნენ, თუ რა მოჰყვა 29 აგვისტოს დახვრეტას, შეეშინდათ მსგავსი ამბების განმეორებისა და ყველაფერი იღონეს, რათა უნივერსიტეტი დახურულიყო. ვ. ი. ლენინი ამასთან დაკავშირებით წერდა: „პოლიციის მუქარის ზეგავლენით უნივერსიტეტი დახურეს: როგორც თვითონ ამბობენ, მათ თითქოს შეეშინდათ უნივერსიტეტის კედლებში თბილისის ხოცვა-ჟლეტის განმეორებისა.“\*

გაზეთი „რაბოჩი“ დაწვრილებით აღწერს რა 29 აგვისტოს საშინელ ამბავს, სტატიის ბოლოში ასკვნის, რომ „კავკასია დიდი ხანია გახდა რევოლუციური მოძრაობის კერა“\*\*.

განყოფილებაში „დაღუპულ გმირთა ხსოვნა“ იბეჭდებოდა ნეკროლოგები იმ მგზნებარე რევოლუციონერებზე, რომლებმაც თავიანთი სიცოცხლე შესწირეს მშრომელი ხალხის განთავისუფლების საქმეს. ნეკროლოგში—„საზონოვის ხსოვნას“, რომელიც გამოქვეყნდა გაზეთ „რაბოჩის“ პირველ ნომერში, გაშუქებულია პარტიის ტაქტიკური ხაზი. როგორც ცნობილია, საზონოვმა მოკლა მეფის მთავრობის შინაგან საქმეთა მინისტრი პლევე. გაზეთი მიუთითებს, რომ საზონოვმა თავის გასროლით პროლეტარიატს მოაცილა ერთ-ერთი დაუძინებელი მტერი, მაგრამ ვერ მოკლა თვითმპყრობელობა, პლევეს ადგილი დაიკავეს არანაკლებ რეაქციულმა პირებმა, ინდივიდუალურ ტერორს არ შეუძლია გააკეთოს ის, რასაც რევოლუცია აკეთებს. მხოლოდ საყოველთაო-სახალხო აჯანყებას შეუძლია სინამდვილედ აქციოს პროლეტარიატის სანუკვარი ოცნება—დაამხოს თვითმპყრობელობა და დაამყაროს დემოკრატიული რესპუბლიკა. ნეკროლოგში თბილი სიტყვებით არის დახასიათებული საზონოვი,

\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 9, გვ. 415.

\*\* გაზ. „რაბოჩი“, № 3, 1905, 15 ოქტომბერი, გვ. 10—11.

რომელმაც მიუხედავად ბრძოლის არასწორი ხერხის გამოყენებისა თავი შესწირა ხალხის ბედნიერებისათვის ბრძოლის საქმეს.

გაზეთ „რაბოჩის“ მესამე ნომერში მოთავსებულია სტატია „გმირის დაღუპვა“, რომელშიც მოთხრობილია იმ ხანებში მეფის მთავრობის მიერ ვარშავაში პოლონეთის სოციალ-დემოკრატ მარტინ კასპრჟაკის ჩამოხრჩობის შესახებ. 1904 წლის 27 აპრილს, მეფის მთავრობამ მიაგნო არალეგალურ სტამბას პოლონეთში ვარშავის მახლობლად, სადაც მარტინ კასპრჟაკი, გუტმანი და სხვები ბეჭდავდნენ ფურცლებსა და პროკლამაციებს. მგზნებარე რევოლუციონერის მარტინის ხელმძღვანელობით იატაკქვეშელები მედგრად იცავდნენ არალეგალურ სოციალ-დემოკრატიულ სტამბას. ამ ბრძოლაში კასპრჟაკმა მოკლა ოთხი პოლიციელი და მძიმედ დაჭრა მეხუთე.

მართალია, —დასკვნის გაზეთი, —სოციალ-დემოკრატიული ორგანიზაცია მძიმე დანაკლისს განიცდის, მაგრამ მასობრივი მოძრაობა და პარტიული მოღვაწეობა იზრდება და ფართოვდება. მარტინ კასპრჟაკის გმირობა, მუშათა ფართო წრეებს რევოლუციური ბრძოლისაკენ მოუწოდებს.

გაზეთ „რაბოჩიში“ ღრმად და ყოველმხრივ უშუქდება ვ. ი. ლენინის გენიალური დებულებანი რევოლუციური ბრძოლის თეორიისა და პრაქტიკის ყველა ძირითად საკითხზე. 1905 წლის სექტემბრის შუა რიცხვებში, გაზეთის მეორე ნომერში, პირველ გვერდზე, „პროლეტარის“ რედაქციის ხელმოწერით, გამოქვეყნდა ლენინის მიერ დაწერილი მიმართვა „რსდმპ ცენტრალური ორგანოს რედაქციისაკენ“ პარტიის ყველა ორგანიზაციისადმი. ამ განცხადებით გაზეთი „პროლეტარი“ მიზნად ისახავდა გეზი მიეცა ადგილობრივი სოციალ-დემოკრატიული ორგანიზაციებისა და მათი კომიტეტებისათვის, აგრეთვე რუსეთში გამომავალი პირველი პოპულარული გაზეთის „რაბოჩისათვის“. სხვა ადგილობრივი ორგანოებისათვის, თუ როგორ გამოეყენებინათ პარტიის ცენტრალური ორგანოს — გაზეთ „პროლეტარის“ ლოზუნგები და სახელმძღვანელო გამოსვლები ადგილობრივი ავტაციისა და პროპაგანდისათვის, როგორ გაეხებადათ უფრო ნაყოფიერი მათი პარტიული მუშაობა, როგორ დაეკავშირებინათ სოციალ-დემოკრატიული მასები ცენტრალურ კომიტეტთან და მის ცენტრალურ ორგანოსთან — „პროლეტართან“, როგორ მიეღწიათ საბრძოლო ლოზუნგების ერთიანობისა და მისი განხორციელებისათვის ბრძოლის ერთიანობისათვის.



„პროლეტარის“ რედაქციის ამ განცხადების გამოქვეყნების შემდეგ „რაბოჩი“ მომდევნო ნომრებში (№ 3—4) უფრო ხშირად აწარმოებს „პროლეტარის“ სახელმძღვანელო სტატიებიდან ციტირებასა და დამოწმებას; „პროლეტართან“ მჭიდრო კავშირი დასტურდება რევოლუციის ყველა აქტუალურ საკითხზე ლოზუნგების ერთგვარობით.

ვაზეთმა „რაბოჩიმ“ გამოსვლისთანავე რუსეთის პროლეტარიატისა და რევოლუციურად განწყობილი მასების დიდი სიყვარული და მხარდაჭერა მოიპოვა. ვაზეთის პირველი ნომერი ვ. ი. ლენინმა საზღვარგარეთ, ყენგვაში მიიღო და დიდი მოწონებით შეხვდა მას. ვ. ა. კრასკოვისადმი\* 1905 წლის 14 სექტემბერს მიწერილ წერილში იგი წერდა: „ცენტრალური კომიტეტის სახელდახელო ფურცლები კარგია, ხოლო „რაბოჩი“ № 1 ძალიან კარგია. ეს დიდი საქმეა“\*\*. რსდმ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ლენინიას არალეგალური სტამბის მუშაკების მოღვაწეობას და ვაზეთ „რაბოჩის“ ვ. ი. ლენინმა მაღალი შეფასება მისცა. 1905 წლის 15 სექტემბერს რსდმ პარტიის ცენტრალური კომიტეტისადმი ვაგზავნილ წერილში ვ. ი. ლენინი წერდა: „ძვირფასო ამხანაგებო! მივიღე... „რაბოჩის“ პირველი ნომერი. იგი საუცხოო შთაბეჭდილებას ტოვებს. შეიძლება იმედი ვიქონიოთ, რომ არამომაბეზრებელი პოპულარული გადმოცემის ძნელი ამოცანა მის მიერ მნიშვნელოვნად გადაწყვეტილი იქნება. არის რაღაც ახალი გადმოცემის კილოსა და ხასიათში. ჩინებული საბრძოლო სულისკვეთებაა. ერთი სიტყვით, სულითა და გულით შემეძლია მოგილოცოთ წარმატება და ვისურვოთ შემდგომი წარმატებანი\*\*\*.

ამავე წერილში, ვაზეთის დადებით მხარეებთან ერთად, მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის ვ. ი. ლენინი იძლევა თავის

\* კ რ ა ს კ ო ვ ი ვ. ა. (ბელსკი) (1870—1939)—პროფესიონალი-რევოლუციონერი, ბოლშევიკი, შედიოდა პარტიის II ყრილობის მომწვევ საორგანიზაციო კომიტეტში. აქტიურად მონაწილეობდა მენშევიკების წინააღმდეგ ბრძოლაში. 1904 წ. აგვისტოში მონაწილეობას ღებულობდა 22 ბოლშევიკის თათბირში ყენგვაში. აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა 1905—1907 წ. წ. რევოლუციაში. მეფის მთავრობის მიერ რამდენჯერმე იყო რეპრესირებული. 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ იყო პეტროგრადის მუშათა და ჯარისკაცთა დეპუტატების საბჭოს წევრი. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ მუშაობდა სხვადასხვა საპასუხისმგებლო სამუშაოზე—1924 წლიდან იყო უმაღლესი სასამართლოს პროკურორი. 1933 წლიდან 1938 წლამდე სსრკ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის რამოდენიმე მოწვევის წევრი.

\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 34, გვ. 381.

\*\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 36, გვ. 143.



„კერძო შენიშვნებს“: 1. „სასურველია ცოტა უფრო მეტი ვინაობის პარაკოთ სოციალიზმზე ორგანოს „განმარტებითი“ ხასიათის გამო; 2. სასურველია უფრო მჭიდროდ და უშუალოდ დაეუკავშიროთ საბრძოლო პოლიტიკური ღონისძიებები III ყრილობის რეზოლუციების და რევოლუციური სოციალ-დემოკრატიის ჩვენი ტაქტიკის საერთო სულისკვეთებას“\*.

1905 წლის ივლისში, რსდმპ ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ ლიტერატორ-პროპაგანდისტთა ჯგუფის ყრილობაზე აღინიშნა, რომ გაზეთი „რაბოჩი“ უნდა ბეჭდავდეს პოპულარულ სტატიებს პარტიული პროპაგანდის ორგანიზაციისა და ტაქტიკის საკითხებზე\*\*.

როცა ლენინმა შეიტყო, რომ ცენტრალურ კომიტეტს უნდოდა გაზეთი „რაბოჩი“ გადაექცია ყოველკვირეულ პატარა გაზეთად, რომელიც ძირითადად შემოიფარგლებოდა ზოგადპოლიტიკური სტატიების ბეჭდვით, იგი მაშინვე წინ აღუდგა ამ ამბავს. 1905 წლის 3 ოქტომბერს ლენინი რსდმპ პარტიის ცენტრალურ კომიტეტს წერდა შენიშვნად: „ჩემთვის გაუგებარია თქვენი გეგმა „რაბოჩის“ გადაქცევისა ყოველკვირეულ უფრო პატარა გაზეთად. ჩემის აზრით, ერთია პოპულარული ორგანო (მე მისი მომხრე არა ვარ, მაგრამ ყრილობამ გადაწყვიტა და ჯერჯერობით გათავდა), სხვა არის ნამდვილად ხელმძღვანელი ზოგადპოლიტიკური სტატიების ბიულეტენი\*\*\*.

ამავე წერილში ლენინი მიუთითებს, რომ ამჟამად „საჭიროა ხელმძღვანელობა პოლიტიკური ლიტერატურის საშუალებით, „რაბოჩი“ სამისოდ არ ვარგა, მისი როლი სხვაა\*\*\*\*.

შემდეგ ლენინი ურჩევს, რომ „თქვენთვის“ აუცილებლად საჭიროა უშვებდეთ ცენტრალური კომიტეტის ბიულეტენს ფორმატით არა უმეტეს 2 ნახევრი ფურცლისა, მაგრამ უშვებდეთ კვირაში ორჯერ. იქ მოთავსდებოდა ერთი პატარა სტატია პოლიტიკურ, ტაქტიკურ ან საორგანიზაციო თემაზე, შემდეგ მოკლე წერილი სამსტრუქციონიანი ცნობები. მხოლოდ საჭიროა: 1) ბეჭდებოდეს, რადგან ჰექტოგრაფი ძალიან ცუდია (ნუთუ არა

\* ვ. ი. ლენინი, თხზ. ტ. 36 გვ. 143  
 \*\* ვ. ი. ლენინი თხზ. მე-5 გამ., ტ. 11. გვ. 480 (რუს.)  
 \*\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 34, გვ. 388.  
 \*\*\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 34, გვ. 387.



გაქვთ. პატარა ტექნიკაც კი, სწორად რომ მუშაობდეს?) და 2) ეს სისტემატურად და ხშირად კეთდებოდა\*.

1905 წლის 5 ოქტომბერს ჟენევიდან მ. მ. ესენისადმი\*\* გათხოვნილ წერილში, ვ. ი. ლენინი წინადადებას იძლეოდა:

„ცენტრალურ კომიტეტს სიმძიმის ცენტრი ლიტერატურულ ხელმძღვანელობაზე რომ გადააქვს, ეს ჩემის აზრით, სწორი ტაქტიკაა. მე მხოლოდ ვისურვებდი, რომ „რაბოჩისთან“ ერთად, რომელიც ახლანდელი დროს მიხედვით ძალიან სასარგებლოა, ვუქნოდა პატარა, 2 გვერდიანი, მაქსიმუმ 4 გვერდიანი, ცოცხალი საავტაციო ბიულეტენები, რომლებიც ხშირად გამოვიდოდა, კვირაში ორჯერ თუ არა, ერთხელ მაინც. პარტიის ხელმძღვანელობა მოძრაობის ახლანდელი, გიგანტური უმაგალითო ზრდის დროს მხოლოდ პრესის საშუალებით შეიძლება და უნდა შეიქმნას ცოცხალი, სწრაფი, მოკლე ფურცლები—ბიულეტენები, რომლებშიც დაიბეჭდება ძირითადი ლოზუნგები და ძირითადი ამბების შედეგები“\*\*\*

დიდი ლენინის ამ მითითებათა განხორციელებამ რედაქციას საშუალება მისცა, გაზეთი „რაბოჩი“ კიდევ უფრო მებრძოლ და ქმედით ორგანოდ ექცია.

გაზეთი „რაბოჩი“ გამოდიოდა რუსეთის პირველი რევოლუციის ყველაზე მნიშვნელოვან პერიოდში—საყოველთაო გაფიცვისა და დეკემბრის შეიარაღებული აჯანყების მომზადების დროს, და სწორედ ამაში აისახა სრულად ამ პერიოდის ძირითადი მოვლენები. „რაბოჩი“ ეხმაურებოდა ყველა ძირითად მოვლენას და აძლედა მათ სათანადო შეფასებას.

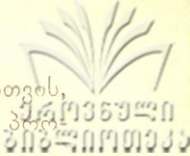
გაზეთმა „რაბოჩიმ“ ცოცხანს იარსება. მისი უკანასკნელი, მეოთხე ნომერი (სათვალავით მეხუთე), გამოვიდა 1905 წლის 25 ოქტომბერს, ორი დღის შემდეგ კი, 27 ოქტომბერს (9 ნოემბერს), პეტერბურგში გამოვიდა პირველი ლეგალური გაზეთი „ნოვიაა ქიზნი“—ბოლშევიკური პარტიის ახალი ცენტრალური ორგანო.

ბოლშევიკურმა მებრძოლმა პოპულარულმა ორგანომ გაზეთმა „რაბოჩიმ“ დიდი როლი შეასრულა პარტიის მესამე ყრილობის გადაწყვეტილებათა ცხოვრებაში გატარებისათვის, ბოლშევიკური

\* იქვე გვ. 387—388

\*\* ესენი მ. მ. (1872—1956)—მუშაობდა პეტერბურგის „ისკრულ“ კომიტეტში. 1903 წლის ოქტომბერში კოოპტირებული იყო ცენტრალური კომიტეტის შემადგენლობაში, მხარს უჭერდა ლენინის ხაზს, 1905—1907 წ. წ. რევოლუციის პერიოდში იმყოფებოდა პარტიულ სამუშაოზე პეტერბურგსა და მოსკოვში.

\*\*\* ვ. ი. ლენინი, თხზ., ტ. 34, გვ. 408.



ტაქტიკის დაცვის პროპაგანდისა და შემდგომი განვითარებისათვის, პარტიის ორგანიზაციული მთლიანობისათვის ბრძოლაში და პარტიულ ლეტარიატი დარაჯმა შეიარაღებული აჯანყებისათვის.

მართალია მან დიდხანს ვერ იარსება, მაგრამ მისმა გამოცდილებამ შემდგომში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ბოლშევიკური მასობრივი პოპულარული მუშური პრესის განვითარების საქმეში. გაზეთ „რაბოჩის“ მდიდარი გამოცდილება ამჟამადაც წარმოადგენს მაღალ იდეურობასთან შერწყმული პოპულარული თხრობის საუკეთესო ნიმუშს.





შინაბარსი

დიმიტრი ჯანელიძე—„ვეფხისტყაოსანი“ და სახიობა . . . . .	3
შალვა მაჭავარიანი—რუსთაველის თეატრის პირველი სეზონი აღ. ახმეტელის ხელმძღვანელობით . . . . .	15
ნადია შალუტაშვილი—საბჭოთა ქართული თეატრის რუსულ თეატრთან ურთი- ერთობის ისტორიიდან . . . . .	34
ელენე თოფურაძე—„პამლეტი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე . . . . .	48
ანტონ თავზარაშვილი—მსახიობის შემოქმედების საგნისა და მასალის შესახებ . . . . .	63
მილიკო მრეელიშვილი—პაუზა სამეტყველო ინტონაციაში . . . . .	94
ბარბალე ნიკოლაიშვილი—ქართული მეტყველების კულტურისა და ლექსის მხატვრული კითხვის ისტორიისათვის . . . . .	109
შალვა გოგიძე—რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის არაღვგალური პოპულარული ორგანო გაზეთი „რაბოჩი“ . . . . .	125

Грузинский театральный институт  
имени Ш. РУСТАВЕЛИ  
ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ РАЗЫСКАНИЯ

I

(На грузинском языке)

ტექრედაქტორი გ. ამაშუკელი  
კორექტორი ი. წიკლაური

\* \*

გადაცა წარმოებას 20|VIII, 64 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10|III, 65 წ.  
ანაწყობის ზომა 6x9,5  
ქაღალდის ზომა 60x84 1|16  
ნაბეჭდი თაბაზი 9.  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბაზი 8  
უფ 07265 ტირაჟი 600  
შეკვეთის № 2856  
ფასი 20 კაპ.

\* \*

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სტამბა,  
თბილისი, გორაკის ქ. № 3.  
Типография Театрального Общества Грузии,  
Тбилиси, ул. Горького № 3.



ქართული  
ენების ცენტრი