

მადრიკო მრეკლოიშვილი

მხატვრული კითხვის ხელოვნება

მეოთხე გამოცემა

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სახელმძღვანელო სტუდენტებისათვის



გამომცემლობა „კენტავრი“

თბილისი
2006

რედაქტორი და კომენტარების ავტორი - მანანა ითონიშვილი
ტექსტის აკრეფა და დაკაბადონება - კატერინე ოქროპირიძე

სახელმძღვანელო „მხატვრული კითხვის ხელოვნება“ მეოთხეჯერ გამოიცემა. მისი ავტორი გახლავთ გამოჩენილი ქართველი პედაგოგი, პროფესორი, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასცენო მეტყველების კათედრის ფუძემდებელი მაღიკო მრეველიშვილი, რომელმაც გამოსწავლილ ქართველ მსახიობთა არაერთი თაობა აღზარდა. ამ ამაგდარი ადამიანის მიმართ მოწიწება და მადლიერება მისმა აღზრდილებმა იმ სიტყვებით გამოხატეს, რომელიც ტრადიციული შესავლის ნაცვლად გამოვიყენეთ. ამ სიტყვებით ქალბატონ მაღიკოს თავის იუბილეზე მიმართეს. მის დამსახურებას ქართულ სასცენო მეტყველებაში, ალბათ, ის მოსაზრებები მოჰყვნენ ნათელს, რომელთა მკვირიოდენ ნაწილს გთავაზობთ.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISBN 99940-868-1-2

Էլ ձեռն սպասարկող խաչակրան ժողովուրդ
 զոր ժողովուրդը չի ունի սպասարկող
 համարժեք տվյալ համայնքից զրո
 Դոգրվածք - ժողովուրդի սպասարկող
 ծախսեր, շահագործող, մեծ ծախսեր
 ունի և զրեհեն ուսուցիչներ։

Ժող. Երևան

Երևանի քաղաքի խաչակրան

Ժողովուրդ



Կոչված ժողովուրդի ծախսեր
 ժողովուրդի ծախսեր
 Դոգրվածք, շահագործող, ժողովուրդի
 ծախսեր և ծախսեր

7-6.00 2000000

07/15 6.00 1.2000000 2000000
2000000 - 2000000 1.2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000

2000000 2000000 2000000

7-6.00 2000000

2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000

2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000

2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000
2000000 2000000 2000000

Դ՛հաբար ձերտյո՞ւմ!
 Խո՞րյն թողչո՞ւ ջոճի՞ն ըլի՞ն,
 Խո՞րն ջոճի ըլի՞նք ու լուսնի ջոճի՞ն,
 Զ ուրի՞նք խո՞րն լայնի՞նք ըլի՞ն
 Խո՞ր ըլի՞նք!
 Խո՞ր ըլի՞նք!
 Զո՞ւ ըլի՞նք,

պոետիկ լայնի՞նք. Խո՞րն ըլի՞նք
 Յի՞նք, ծաղիկն է՞նք պոետիկ լայնի՞նք,
 Դու՞նքն է՞նք

Եւ ի՞նչ է՞նք ծաղիկն, ուր ծաղիկն է՞նք,
 Դու՞նքն է՞նքն ուրի՞նք, Խո՞րն ըլի՞նք,
 Դու՞նքն է՞նքն ծաղիկն, Խո՞րն ըլի՞նք
 Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն, Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն
 Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն, Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն
 Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն, Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն
 Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն, Խո՞րն է՞նքն ծաղիկն

Ժողովուրդի Գործակալ
 Ժողովուրդ. Եւ Գործակալ
 Ժողովուրդի Գործակալ
 Ժողովուրդ. Եւ Գործակալ
 Ժողովուրդի Գործակալ
 Ժողովուրդ. Եւ Գործակալ
 Ժողովուրդի Գործակալ
 Ժողովուրդ. Եւ Գործակալ
 Ժողովուրդի Գործակալ

Երկրորդին Ժողովուրդին Զեմելու
 Զեմելու Եւ Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու

Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու
 Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու

Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու Զեմելու

7. 6. 2019
 8. 6. 2019
 9. 6. 2019
 10. 6. 2019
 11. 6. 2019
 12. 6. 2019
 13. 6. 2019
 14. 6. 2019
 15. 6. 2019
 16. 6. 2019
 17. 6. 2019
 18. 6. 2019
 19. 6. 2019
 20. 6. 2019
 21. 6. 2019
 22. 6. 2019
 23. 6. 2019
 24. 6. 2019
 25. 6. 2019
 26. 6. 2019
 27. 6. 2019
 28. 6. 2019
 29. 6. 2019
 30. 6. 2019
 1. 7. 2019
 2. 7. 2019
 3. 7. 2019
 4. 7. 2019
 5. 7. 2019
 6. 7. 2019
 7. 7. 2019
 8. 7. 2019
 9. 7. 2019
 10. 7. 2019
 11. 7. 2019
 12. 7. 2019
 13. 7. 2019
 14. 7. 2019
 15. 7. 2019
 16. 7. 2019
 17. 7. 2019
 18. 7. 2019
 19. 7. 2019
 20. 7. 2019
 21. 7. 2019
 22. 7. 2019
 23. 7. 2019
 24. 7. 2019
 25. 7. 2019
 26. 7. 2019
 27. 7. 2019
 28. 7. 2019
 29. 7. 2019
 30. 7. 2019
 1. 8. 2019
 2. 8. 2019
 3. 8. 2019
 4. 8. 2019
 5. 8. 2019
 6. 8. 2019
 7. 8. 2019
 8. 8. 2019
 9. 8. 2019
 10. 8. 2019
 11. 8. 2019
 12. 8. 2019
 13. 8. 2019
 14. 8. 2019
 15. 8. 2019
 16. 8. 2019
 17. 8. 2019
 18. 8. 2019
 19. 8. 2019
 20. 8. 2019
 21. 8. 2019
 22. 8. 2019
 23. 8. 2019
 24. 8. 2019
 25. 8. 2019
 26. 8. 2019
 27. 8. 2019
 28. 8. 2019
 29. 8. 2019
 30. 8. 2019
 1. 9. 2019
 2. 9. 2019
 3. 9. 2019
 4. 9. 2019
 5. 9. 2019
 6. 9. 2019
 7. 9. 2019
 8. 9. 2019
 9. 9. 2019
 10. 9. 2019
 11. 9. 2019
 12. 9. 2019
 13. 9. 2019
 14. 9. 2019
 15. 9. 2019
 16. 9. 2019
 17. 9. 2019
 18. 9. 2019
 19. 9. 2019
 20. 9. 2019
 21. 9. 2019
 22. 9. 2019
 23. 9. 2019
 24. 9. 2019
 25. 9. 2019
 26. 9. 2019
 27. 9. 2019
 28. 9. 2019
 29. 9. 2019
 30. 9. 2019
 1. 10. 2019
 2. 10. 2019
 3. 10. 2019
 4. 10. 2019
 5. 10. 2019
 6. 10. 2019
 7. 10. 2019
 8. 10. 2019
 9. 10. 2019
 10. 10. 2019
 11. 10. 2019
 12. 10. 2019
 13. 10. 2019
 14. 10. 2019
 15. 10. 2019
 16. 10. 2019
 17. 10. 2019
 18. 10. 2019
 19. 10. 2019
 20. 10. 2019
 21. 10. 2019
 22. 10. 2019
 23. 10. 2019
 24. 10. 2019
 25. 10. 2019
 26. 10. 2019
 27. 10. 2019
 28. 10. 2019
 29. 10. 2019
 30. 10. 2019
 1. 11. 2019
 2. 11. 2019
 3. 11. 2019
 4. 11. 2019
 5. 11. 2019
 6. 11. 2019
 7. 11. 2019
 8. 11. 2019
 9. 11. 2019
 10. 11. 2019
 11. 11. 2019
 12. 11. 2019
 13. 11. 2019
 14. 11. 2019
 15. 11. 2019
 16. 11. 2019
 17. 11. 2019
 18. 11. 2019
 19. 11. 2019
 20. 11. 2019
 21. 11. 2019
 22. 11. 2019
 23. 11. 2019
 24. 11. 2019
 25. 11. 2019
 26. 11. 2019
 27. 11. 2019
 28. 11. 2019
 29. 11. 2019
 30. 11. 2019
 1. 12. 2019
 2. 12. 2019
 3. 12. 2019
 4. 12. 2019
 5. 12. 2019
 6. 12. 2019
 7. 12. 2019
 8. 12. 2019
 9. 12. 2019
 10. 12. 2019
 11. 12. 2019
 12. 12. 2019
 13. 12. 2019
 14. 12. 2019
 15. 12. 2019
 16. 12. 2019
 17. 12. 2019
 18. 12. 2019
 19. 12. 2019
 20. 12. 2019
 21. 12. 2019
 22. 12. 2019
 23. 12. 2019
 24. 12. 2019
 25. 12. 2019
 26. 12. 2019
 27. 12. 2019
 28. 12. 2019
 29. 12. 2019
 30. 12. 2019
 1. 1. 2020
 2. 1. 2020
 3. 1. 2020
 4. 1. 2020
 5. 1. 2020
 6. 1. 2020
 7. 1. 2020
 8. 1. 2020
 9. 1. 2020
 10. 1. 2020
 11. 1. 2020
 12. 1. 2020
 13. 1. 2020
 14. 1. 2020
 15. 1. 2020
 16. 1. 2020
 17. 1. 2020
 18. 1. 2020
 19. 1. 2020
 20. 1. 2020
 21. 1. 2020
 22. 1. 2020
 23. 1. 2020
 24. 1. 2020
 25. 1. 2020
 26. 1. 2020
 27. 1. 2020
 28. 1. 2020
 29. 1. 2020
 30. 1. 2020
 1. 2. 2020
 2. 2. 2020
 3. 2. 2020
 4. 2. 2020
 5. 2. 2020
 6. 2. 2020
 7. 2. 2020
 8. 2. 2020
 9. 2. 2020
 10. 2. 2020
 11. 2. 2020
 12. 2. 2020
 13. 2. 2020
 14. 2. 2020
 15. 2. 2020
 16. 2. 2020
 17. 2. 2020
 18. 2. 2020
 19. 2. 2020
 20. 2. 2020
 21. 2. 2020

წინამდებარე წიგნს მეცნიერული კვლევის პრეტენზია არა აქვს, მაგრამ მეცნიერული საფუძვლების გამოყენების მცდელობა უდგაო.

როდესაც ჩვენს ყოველდღიურობაში ვიყენებთ ქართულ ენას, სრულიად არ ვფიქრობთ იმ წესებზე, რომლებსაც ენა ემორჩილება. ამაზე ფიქრობენ და მსჯელობენ ენათმეცნიერები. ჩვენც, როგორც მეტყველების პრაქტიკოსი სპეციალისტები, ვფიქრობთ მეტყველების, კერძოდ, მხატვრული, სცენური მეტყველების წესებზე და ვცდილობთ, მისი თეორიული საფუძვლები განვასოგადოთ, ჩამოვაყალიბოთ, მასალა შევაგროვოთ იმ დარგისათვის, რომელსაც „ინტონაციური გრამატიკა“ ეწოდება. „ინტონაციური გრამატიკის“ პრობლემა კი უკვე წამოიჭრა საენათმეცნიერო ლიტერატურაში.

რაც შეეხება ამ წიგნში მოცემული წესების პრაქტიკაში გამოყენებას, ვფიქრობთ, დრამის მსახიობი თუ მხატვრული კითხვის ხელოვანი უთუოდ უნდა ფლობდეს მეტყველების ინტონაციურ კანონებს. კ. ს. სტანისლავსკი წერს: „მუსიკაში არსებობს დაკანონებული საფუძვლები, რომლებსაც შეიძლება დაეყრდნო შემოქმედების დროს და ბრმად არ მიენდო ბედს. შემთხვევითობა არ შეიძლება საფუძველი იყოს, საფუძვლის გარეშე კი ჭეშმარიტი ხელოვნება არ არსებობს. არის მხოლოდ დილექტანტიზმი. ჩვენი ხელოვნება, კერძოდ, მეტყველებისა და ლექსის კითხვის ხელოვნება სწორედ ასეთ საფუძველს საჭიროებს“¹.

7-8 წლის ასაკში, ე.ი. სწავლის დაწყებისას, ბავშვი საკმაოდ გამართული ქართულით ლაპარაკობს, მაგრამ სკოლაში მას ასწავლიან მშობლიური ენის წესებს. დრამის მსახიობისა თუ მხატვრული მკითხველისთვის მისი „ხელოვნების ენის“ შესწავლა ისევე საჭირო და მნიშვნელოვანია, როგორც დედაენისა.

¹ კ. ს. სტანისლავსკი. „ნემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, გამომცემლობა „ისკუტევი“, 1948. 501

მხატვრული კითხვა, როგორც თეატრალური ხელოვნების სახეობა

მხატვრული კითხვის ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს უძველესად, თუ მის ფესვებს ხალხური შემოქმედების პირველ წყაროებში მოვებნით, ხოლო, თუ მის პროფესიულ დაკანონებაზე ვიმსჯელებთ, მაშინ თეატრალური ხელოვნების ეს სახეობა თითქმის საუკუნეს ითვლის.

თეატრი ადამიანების უსაყვარლესი მეგობარი და მასწავლებელია, სკოლა, სადაც ის ეცნობა და სწავლობს ცხოვრებას, სამშობლოს სიყვარულს, საკაცობრიო იდეალების პატივისცემას, ხალხის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს; ეცნობა და სწავლობს გასაგები, დამაჯერებელი მხატვრული სახეების მასალაზე, სადაც იდეა, აზრი, ტიპობრივი მოვლენა გრძნობათა კატეგორიაში არის გადატანილი და ამის გამო უშუალოდ ამაღელვებელი და შთაბეჭდავია.

მართალია, დღეს ხელოვნების ყველა დარგი ისწრაფვის გახდეს მასობრივი, გასაგები და მისაწვდომი, მაგრამ ჯერჯერობით ჩვენ ვერ უარეყოფთ ამ ფაქტს, რომ მუსიკალური ნაწარმოების – რთული სიმჟონიის იდეასა და შინაარსში, თუნდაც არქიტექტურული ნაგებობის იდეასა და ფორმებში გაერკვევა მხოლოდ მცოდნე ან მაღალი ინტელექტისა და ფართო განათლების ადამიანი, მაშინ, დრამატულ სპექტაკლს, ოპერას, ესტრადის სელოვნებას, მხატვრულად წაკითხულ ლიტერატურას – პროზას თუ ლექსს გაიგებს ყოველი, ცოტად თუ ბევრად შეგნებული, ადამიანი. რამდენადაც ჩვენს ქვეყანაში გავრცელებულია ჭეშმარიტად მასობრივი, საყოველთაო თეატრალური ხელოვნება, იმდენად მეტი გულისყური და სიფრთხილეა საჭირო ამ სფეროს ყველა დარგის მუშაობაში. რადგან თუ თეატრი თავისთავად არის ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, თეატრის ხელოვნებაში თავს იყრის რამდენიმე სხვადასხვა დარგი: დრამატული თეატრი, საოპერო თეატრი, საბალეტო თეატრი, ესტრადა თავისი მრავალი ჟანრით და სხვა.

თეატრალური ხელოვნების, კერძოდ, საესტრადო ხელოვნების ერთ-ერთ დარგს წარმოადგენს მეტად მნიშვნელოვანი და პოპულარული ჟანრი, რომელსაც მხატვრული კითხვის

ხელოვნება ეწოდება. ამჟამად იგი შეადგენს ჩვენი მსჯელობის საგანს.

ეს ხელოვნება ჩვენში თეატრალურ ხელოვნებაზე უძველესია და წარმოადგენს ერთ-ერთ წყაროს, საიდანაც თვით თეატრალურმა ხელოვნებამ აიღო სათავე. თუ ქართული შაირობა, პროფესიული სახიობა და მგოსნობა თეატრალური ხელოვნების წინამორბედი დარგები იყო. ამრიგად, მხატვრული კითხვის ხელოვნება, ერთ დროს თეატრალური ხელოვნების წარმოშობაში მონაწილე, ამ ხელოვნების ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს. თეატრალური ხელოვნების სფეროში მოქმედი ეს დიალექტური ურთიერთკავშირი თავისთავად საინტერესოა, მაგრამ აქ გვინდა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ დღეს მხატვრული კითხვის ხელოვნება თეატრალური ხელოვნების დარგია და მას ისეთივე პასობრივი ხასიათი და სოციალური მნიშვნელობა აქვს, როგორც სხვა დანარჩენ დარგებს.

ის ძირითადი ამოცანები, რომლებიც დგას თეატრალური ხელოვნების, კერძოდ, დრამატული ხელოვნების წინაშე, განსაზღვრავს მხატვრული კითხვის ხელოვნების არსსა და მნიშვნელობას. მხატვრული კითხვა, როგორც ხელოვნება, მოწოდებულია მხატვრული ცოცხალი სიტყვის მძლავრი ზეგავლენით გააღრმავოს ადამიანების შეგნება, სწორი გზით წარმართოს მათი აზროვნება. აღსარდოს ადამიანებში სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარული, მომავლისთვის შეურყეველი ბრძოლის უნარი, ენერგია, ნებისყოფა, სიწმინდე, სიკეთე, პირდაპირობა, საქმიანობა, მეგობრობის გრძნობა და სათნოება, ერთი მხრივ, და დაქნდობლობა ყოველგვარი ბოროტებისადმი, მეორე მხრივ.

ერთი შეხედვით, ეს მიზნები შეიძლება გაზვიადებული მოგვეჩვენოს ისეთი დარგისათვის, როგორიცაა მხატვრული კითხვა. ეს შეიძლება მოხდეს თუნდაც იმიტომ, რომ ხელოვნების ეს დარგი, მართლაც, „ჩუმი“, „მარტოხელა“, „თავმდაბალი“. ხოლო, როდესაც ასეთი შთაბეჭდილება დაუთმობს ადგილს საქმიან მოსაზრებას, ადვილად დაეინახაეთ, რომ მხატვრული კითხვა, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, სავსებით სრულუფლებიანია, ღრმა სოციალური მნიშვნელობისაა და ემსახურება იმავე მიზანს, რომელსაც ხელოვნება.

როდესაც ვამბობთ, რომ მხატვრული კითხვის ხელოვნება უძველესია და წარმოადგენს ერთ-ერთ წყაროს, საიდანაც თვით თეატრალურმა ხელოვნებამ აიღო სათავე, ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, მხატვრული სიტყვის უძველეს სახეობას - მგოსნობას,

შაირობას, რიტორიკას და, მეორე მხრივ, ქართული თეატრის უძველეს სახეს - პროფესიულ სახიობას. ხელოვნების ეს ორივე დარგი, დროთა განმავლობაში ერთმანეთს დაახლოებული, გვევლინება მისი ძირითადი ელემენტების შერწყმის გზით. ეს ელემენტებია: ხმიური სიტყვა, სიმღერა და რიტმული მოძრაობა (კეკვა.. მაგრამ, როგორც თანამედროვე ქართული თეატრი არ არის ძველი ქართული პროფესიული სახიობის გამეორება, ისე თანამედროვე მხატვრული კითხვის ხელოვნება აღარ არის მგოსნობა-შაირობა-რიტორიკა, თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ამ დარგმა ფორმის მხრივ უფრო მეტად შეინარჩუნა ეროვნული ტრადიცია, ვიდრე თეატრმა, და დღესაც ქართულ ესტრადაზე ვხვდებით ქართული სიტყვის, სიმღერისა და კეკვის ნაზავს, რასაც ხშირად ქართული მხატვრული კითხვის სფეროს მიაკუთვნებენ.

სხვა ხალხების ესტრადაც იყენებს ასეთ შერეულ, შეზავებულ საესტრადო ნაწარმოებებს, მაგრამ ისინი არ მიეკუთვნებიან მხატვრული კითხვის ხელოვნების სფეროს. რუსულ საესტრადო ხელოვნებაში, მაგალითად, ასეთ სალაპარაკო-სასიმღერო-საცეკვაო შენაერთს ეწოდებენ „საესტრადო ნომერს“ და იგი მკვეთრად არის გამოჯნული რუსული მხატვრული კითხვის ხელოვნებისაგან, რომელიც ჩამოყალიბდა ხელოვნების საესტრადო თავესთაგან და ჯერად, შეიცავს ხმიური ლიტერატურის საკმაოდ დიდ ტილოებს, რომელთა ერთი საღამოს პროგრამა უდრის დრამატული თეატრის ერთ სპექტაკლს.

რუსული მხატვრული კითხვის ხელოვნების საკითხის განვიხილავთ შემდეგ თავში, ხოლო ამჟამად გვინდა, თვალი გადავაგდოთ მხატვრული კითხვის ხელოვნებას საქართველოს წარსულსა და აწმყოსში.

მხატვრული კითხვის ხელ(ოვნების სპეციფიკა და ტრადიციები საქართველოში

ძველად საქართველოში მხატვრული კითხვის ოსტატებს ზრდიდნენ აკადემიებში; სკოლებში ისწავლებოდა რიტორიკა. მხატვრული კითხვა დროის შესატყვის სტილში, რა თქმა უნდა, აუცილებელი იყო სასახლის კარის გარიგებით გათვალისწინებულ ზარსეიმური „სანადიმო-სამღერელის“ რეპერტუარი-სათვის, საჭირო იყო იგი ეკლესიისათვისაც და რიტორიკისათვისაც. დღევანდელ პირობებში ძნელია ვეჭილის, ლექტორის, პოლიტიკური მოღვაწისა თუ სხვათა მჭევრმეტყველური ნიჭი ვინემ მხატვრული კითხვის ხელოვნებას დაუეკავშიროს. (ნენეს დროში არ ყოფილა შემთხვევა, დრამის მსახიობის გარდა, სხვა რომელიმე პროფესიიდან მოსვლითის ხელოვნებაში მხატვრული კითხვის ოსტატი) მაგრამ ძველად ეს, როგორც ჩანს, შესაძლებელი იყო. იყვნენ გამოსწავლილი რიტორები, რომლებიც ყლობდნენ მჭევრმეტყველების განსახდერულ ხერხებს, წესებს. ბუნებით მომადლებული ნიჭიერება აქაც თავს იჩენდა და განსაკუთრებით საინტერესოს ხდიდა ზოგიერთის რიტორობას და ასხეაყებდა მათ ჩვეულებრივი, საშუალო რიტორებისაგან.

ჩვენამდე მოღწეულია ცნობა იმის შესახებ, თუ როგორ ახასიათებს ერთ-ერთი მოღვაწის მჭევრმეტყველებას გელათის აკადემიის მოძღვარ-მასწავლებელი ფილოსოფოსი იოანე პეტრიწი: „...რიტორი იყო ყოველთავე რიტორებრივთა უპირატესად სრულმოყოფელი თვნიერ ჩვეულებისა მათისა, ესრეთ ეკუთვნის პატიოსან იყო და არა მორცხუ, არცა მოკიცხარ და არცა სხუნი რამე აქუნდა მათგანი, რომელსა მოიმარჯუებენ რიტორნი, თვნიერ სიტყვათა-შინამ მადლიერებად და ძლიერებად“.¹

სწორედ ეს „სიტყვათა შინა მადლიერებად და ძლიერებად“ არის ის შინაგანი ძალა, შემოქმედებითი ენერგია, შინაგანი რიტმი, რაც სიცხოველესა და ზემოქმედების ძალას ანიჭებს არა მარტო იოანე პეტრიწის დროინდელ რიტორს, არამედ დღევანდელ მხატვრული კითხვის ოსტატსაც და, თუ გნებავთ, დღევანდელი დრამის თეატრის მსახიობსაც, ორატორსაც და ლექტორსაც.

¹ იოანე პეტრიწის შრომები. ტ. II. ტექსტი გამოსცეს და გამოკლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. კაუხნიშვილმა, თბილისი 1937 წ.

ზემოთ მოყვანილ ციტატაში ვკითხულობთ აგრეთვე შემდეგ სიტყვებს: „...და არცა სხუად რაიმე აქესდა მათგანი, რომელსა მოიმარჯვებენ რიტორნი“. თუ კიდევ რას „მოიმარჯვებენ რიტორნი“, ამის ამოკითხვას ჩვენ შევძლებთ რიტორიკის სახელმძღვანელოებიდან. და, მართლაც, ინტერესმოკლებული არ იქნებოდა ის გარემოება, რომ ქართულ ენაზე არსებული რიტორიკის სახელმძღვანელოები შესწავლილი ყოფილიყო თანამედროვე სასცენო მეტყველების თვალსაზრისით. ამ საკითხის კვლევა არ შეადგენს შრომის მიზანს. ჩვენი მიზანია უშუალოდ მხატვრული კითხვის ხელოვნების წარსულის კვლევა.

ამ თვალსაზრისით ფრიად მნიშვნელოვან მასალას გვაწვდის შოთა რუსთაველი თავის უკედავ პოემაში „ვეფხისტყაოსანი“. კულტურის ეს ძეგლი და დაუშრეტელი წყარო სიბრძნისა და მშეენიერებისა, შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული მხატვრული კითხვის „მხატვრულ ისტორიად“. უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, პოეტური შემოქმედების ის პირობა, ის ღებულება, რომელსაც რუსთაველი გვთავაზობს პოემის შესავალში:

„შაირობა პირველადევი სიბრძნისაა ერთი დარგი,

სადმართო, სადმართოთ გასაგონი,

მსმენელთათვის დიდი მარგი,

კელავ აქაცა იამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი.“

რუსთაველი აქ პირდაპირ მიგვითითებს იმ გარემოებაზე, რომ მგოსნების მიერ ყოველივე ითხზებოდა მოსასმენად და არა საკითხავად. კითხვა, რასაკვირველია, არ იყო აკრძალული, მაგრამ არ იყო გავრცელებული, მასობრივი. წიგნები იმ დროს არ იბეჭდებოდა, გადამწერლები ვერ უსრუნველყოფდნენ წამკითხავთა მოთხოვნილებას. ამიტომ გასაგება, ყველა პოეტური ნაწარმოები იწერებოდა მოსასმენად, ან ითხზებოდა ზეპირად და ზეპირადვე ვრცელდებოდა, ხოლო მოსმენას მკითხველი ესაჭიროებოდა, მკითხველი ისეთი, რომელიც მსმენელს დაატკობდა, რომელიც ისე წაიკითხავდა, რომ „სადმართო, სადმართოთ გასაგონი“ ყოფილიყო, რომ „აქაც იამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“. აი, რა დიდ ამოცანას, ჭეშმარიტად შემოქმედებით ამოცანას აკისრებს რუსთაველი მკითხველს, ამავე დროს. არ იეიწყებს მსმენელსაც, მასაც უნდა აქონდეს განსჯის უნარი, „კაცი ვარგი“ უნდა იყოს.

„ვეფხისტყაოსანი“ არის მხატვრული კითხვის უკედავი მასალა, რომელმაც გამოიარა რვა საუკუნე და დღესაც უბადლო შედევრს წარმოადგენს მხატვრული კითხვის მასალათა შორის. წარსულ საუკუნეთა მანძილზე „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულად

კითხვა, ტრადიციის სახით, დამკვიდრდა ქართველ განათლებულ ფეოდალთა ოჯახებში და მემკვიდრეობით გადაიცემა თაობიდან თაობაში.

შოთას მძიეებად ასხმეული მარგალიტები უბრალო ხალხშიც დამკვიდრებული იყო. მის ლექსში გამოხატულ სიბრძნეს წერა-კითხვის უცოდინარი გლეხი ზეპირად გადასცემდა შვილებს.

ჩვენ ზედმეტად ჩიგვანია დავიმოწმოთ პოემის ადგილები, სადაც რუსთაველი დიდი პოეტური მგზნებარებით ლაპარაკობს ცოცხალი ხმირი სიტყვის უდიდესი ზეგავლენის ძალაზე. ეს საკითხი შეიძლება სპეციალური გამოკვლევის საგნად იქცეს, ხოლო ის სტრიქონები განაპირობებენ მხატვრული კითხვის ძირითად დანიშნულებას და გამოხატავენ ცოცხალი მხატვრული სიტყვისადმი ქართველი ხალხის დიდ ინტერესსა და სიყვარულს.

XII საუკუნის პერიოდი შეისწავლა ძველი ქართული თეატრის მკვლევარმა დ. ჯანელიძემ ნაშრომში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. რაც შეეხება მომდევნო ხანას, საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა წყევლია მოიცუა საქართველოს კულტურული ცხოვრება XIII, XIV, XV საუკუნეებში. მოსდობთა ბატონობის პერიოდში.

XVI საუკუნე ითვლება ქართული კულტურის აღორძინების ხანად, რაც, თავის მხრივ, უკავშირდება საქართველოში ლიტერატურული ცხოვრების განახლების დასაწყისს. ამ დროს პოლიტიკური უთანხმოების გამო შესაძლებელი გახდა სპარსულ-ქართული კულტურული ურთიერთობების განახლება და ამიტომ პირველი ნაბიჯები ლიტერატურაში ძირითადად მთარგმნელობითი ხასიათისა იყო. ამასთანავე, ჩვენი მწერლობა საკუთარ ეროვნულ გზასაც იკვალავდა.

ქართული ლიტერატურული ცხოვრების აღორძინებაში XVII საუკუნეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. მეფე თეიმურაზ პირველის თხოვნებანი - „გარდ-ბეღბეღიანი“, „წამება ქეთევან დედოფლისა“, „მაჯამა“, „მოვილი სოფლისადმი“, „ლეილ-მაჯნუნიანის“ თარგმანი უკვე დიდი განძია, როგორც თვით ლიტერატურისათვის, ისე მხატვრული კითხვისათვის. XVII საუკუნეს ეკუთვნის უცნობი ავტორის ვრცელი კომპილაციურ-ზღაპრული თხზულება „რუსუდანიანი“, გარსევან ჩოლოყაშვილის „ხილთა ქება“, სპარსულიდან ნათარგმნი „მეფეთა საღარიო“ და სხვა.

ამავე საუკუნეში სამწერლო ასპარეზზე გამოდის მეორე მეფე არწილი. მისი „გაბაასება მეფის თეიმურაზისა და

რუსთაველისა" და „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“, „საქართველოს ზნეობანი“, ღირიკული ლექსებიც საკითხავად არის დაწერილი. ცნობილია აგრეთვე იოსებ ტფილელის „დიდმოურავიანი“.

XVII საუკუნეს დიდი სულხან-საბა ორბელიანი აგვირგვინებს. მის „სიბრძნე-სიცრუისას“, როგორც მხატვრული კითხვის თვალსაზრისით მასალას, დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და მიზნიდევლობა. ასე კვალდაკვალ მოაქვება ლიტერატურის განვითარებას მხატვრული კითხვის ხელოვნება.

XVIII საუკუნის კულტურული ცხოვრების კარებს პირველი შემოადებს ვახტანგ VI, რომლის უახლოესი თანამშრომელი და მრჩეველი იყო სულხან-საბა. ვახტანგ VI ცნობილია, როგორც ქართული კულტურის დიდი მოამაგე. „ქართლის ცხოვრების“ დამუშავება, „ვახტანგის კანონების“ გამოცემა, „ვეფხისტყაოსნის“ სტამბურად გამოცემა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია მის მოღვაწეობაში, ვიდრე საკუთრივ ლიტერატურული საქმიანობა. პოეზიაში მანაც მოიხადა ვაღი „მაჯაჰას“ წინაშე, ხოლო ისპაჰანში ყოფნის დროს გადმოაქართულა „ქილილა და დამანა“.

ვახტანგ VI-ს სალიტერატურო ასპარეზზე მოაქვს თეიმურაზ II. მის კალამს ეკუთვნის „სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება“, „კიდეურ წერილობა“ (აკროსტიხი). „ანბანთ ქება“, „რუსთაველთან გაბაასება თეიმურაზ მეორისა“, „სასახლის ქება“. თეიმურაზ მეორის ლექსი შედარებით მსუბუქია, სატოვანი და კარგადაც იკითხება.

XVIII საუკუნეს ამშვენებს დავით გურამიშვილის უკვდავი პოეზია, ბესიკის ღირიკა, საიათნოეთს აშუღური პოეზიის მარგალიტები. მართალია, XVIII საუკუნეში გურამიშვილს საქართველოში არ კითხულობდნენ, მაგრამ მის ქართულ ლექსებს ქართულად კითხულობდნენ ემიგრაციაში. დღესაც არ დაუკარგავს ელვარება მის ბრძნულ პოეზიას:

„ისმინე, სწავლის მძებნელო! მოაქევ დავითის მცნებასა.
ჯერ მწარე ჭამე, კვლავ ტკბილი, თუ ეძებ გემოვნებასა,
თავს სინანული სჯობია, ბოლო ჟამს დანანებასა,
ჭირს მყოფი ღმერთი შესული, მებებად მიითელი ენებასა.“
ან კიდევ მისი „საწუთროს სოფლის სამღურავი“
„ნუ მიენდობი, საწუთრო მტყევეანი არს და უპირო!
არ დაიჭირვის ხელშია, რაგინდ რომ ბჭალი უჭირო,
დღეს რომე ღმერთი მოგაგოს, ხეალ ვერ მოურნე უჭირო!

„ქართლის ჭირი“: „ქართლის ჭირსა ვერეინ მოსთვლის, თუ არ ბრძენი, ენა მჭევრი!“ „ქაცვია მწყემსი“, მისი „ანდერძი“ და რესული სიმღერების ხმაზე თქმული ლექსები.

ბესიკის ლექსებიდან აღსანიშნავია „ტიანო-ტატანო, გულ-წამტანო, უცხოდ მარებო“, რომელიც არასოდეს ამოიშლება მხატვრული კითხვის მასალებიდან, არც „სევდის.ბადს შეველ შენადონები“, „დედოფალ ანაზედ“, „სევდის ღაშქარი“ („სიცოცხლის ფრინველი გამიფრინდება“) და მთლიანად მისი ლირიკული ლექსები.

ომახიანი ხმით შემოდის XVIII საუკუნეში საიათნოვა: „რა ზარბაზი, რა ატლასი, რა ზარი ვარ, იცი განა?“ – სიმღერით ჭექს თავის ლექსებს შეუდარებელი აშული, რომლის მიერ თქმული ლექსები კვლავაც ამშვენებენ მხატვრული კითხვის ოსტატის რეპერტუარს.

საიათნოვა ერეკლე მეორის კარის მგოსანია. საერთოდ, ერეკლე მეორის სამეფო კარი ცნობილია მგოსნების სიუხვითა და ლექსთა კითხვის კულტურით. ლექსებს წერდნენ და კითხულობდნენ ბატონიშვილები ქალები და ვაჟები. მარიამი, ქეთევანი და თეკლე ბატონიშვილები, მანანა, მირიან, ყვარნაოზ, დავით ბატონიშვილები; დავით სარდალი, დავით რექტორი, ქაიხოსრო ანდრონიკაშვილი და სხვანი წერდნენ ლექსებს და კითხულობდნენ თავიანთ წრეში. კითხულობდნენ, რა თქმა უნდა, დროის შესატყვის სტილში – მაღალფარდოვნად და წამღერებით. ცნობილია ღიმბირი ბაგრატიონის „ელისაბედისანი“ შემდეგი ეპიგრაფით: „ელისაბედისანი, ლექსი აღერსიანი, მამისაგან ნათქვამი, აღარ დასაგვიანო“, მისივე „ნანა“, „რესულ ხმაზე“, კოხტა, მოხდენილი, საკითხავად ხასიათოვხო ლექსებია.

უნდა ვახსენოთ აგრეთვე იმდროინდელი სამეფო კარის თეატრი, რომლის მოწყობა ითავა გიორგი ავალიშვილმა. აქაც კითხულობდნენ ლექსებს და წარმოადგინეს ნოლოყაშვილის ტრაგედია „იფიგენია“, რომელიც ძირითადად მხატვრული კითხვის ხერხით იყო განხორციელებული.

როგორც ვხედავთ, XVIII საუკუნე საკმაოდ მძლავრი საუკუნეა ქართული ლიტერატურული ცხოვრების აღმავლობის გზაზე. ეს აღმავლობა გადაელოცა მან თავის მომდევნო XIX საუკუნეს.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მხატვრული კითხვის კერას წარმოადგენდა დიდგვაროვანთა ოჯახების ლიტერატურული საღონები. სადაც არა მარტო პოეტები (აღლ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ვ. ორბელიანი, ნიკ. ბარათაშვილი)

კითხულობდნენ საკუთარ ნაწარმოებებს, არამედ არა პოეტებიც, უმთავრესად ქალები.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მხატვრულ კითხვას სულ სხვა მასშტაბი მიეცა; იმართება საჯარო სალიტერატურო საღამოები, რომლებზედაც ბილეთები იყიდება. ამ სალიტერატურო საღამო-კონცერტებზე მხატვრული მკითხველების რიცხი იზრდება: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, დავით ერისთავი, რაფიელ ერისთავი, დიმიტრი ყიფიანი, მამია გურიელი, გრიგოლ დადიანი, ალექსანდრე ყაზბეგი, კოლა ერისთავი. ისინი კითხულობენ არა მარტო საკუთარ, არამედ სხვათა ნაწარმოებებსაც. ზოგიერთი მათგანი შესამჩნევად ოსტატობითაც კითხულობდა. დეკლამატორ კოლა ერისთავისთვის მიძღვნილ წიგნს ილიამ წარწერა გაუკეთა:

„სხვისი სიტყვა შენგან თქმული
კეთდება და უფრო შეგნის.“

ილია, აკაკი, ვაჟა, მამია გურიელი, დავით ერისთავი, რა თქმა უნდა, არ იყვნენ მკითხველი პროფესიონალები, მაგრამ მათ კარგად ესმოდათ ცოცხალი მხატვრული სიტყვის ზეგავლენის მნიშვნელობა და მას, როგორც იარაღს, ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლაში იყენებდნენ.

რუსეთის თვითმპყრობელობის კოლონიალური პოლიტიკის კლანჭებში მოქცეული ქართული ელტურა, ქართული ენა, ქართული მეტყველება სულს ძლიერ იბრუნებდა. საჭირო იყო სულთმობრძაყის გადარჩენა. ამას აშკარად ხელავდნენ ჩვენი მშობლიური კულტურის მესვეურნი და ყოველ მისაწვდომ საშუალებას იყენებდნენ რუსეთის ცარიზმის კოლონიალური პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მათი განსაკუთრებული დარდისა და ზრუნვის საგანს წარმოადგენდა ქართული ენა, ენა, როგორც ერის პირველი ნიშანი, ხალხის, საზოგადოების შემკავშირებელი დუდაბი; ისინი, უწინარეს ყოვლისა, იბრძოდნენ ენის შერყენისა და გადაგვარების წინააღმდეგ.

ილია წერს ერთ-ერთ წერილში (ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი): „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემულ ხალხისათვის, მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხომ სხვაც ბევრი სიკეთე მოსდევს!“ და შემდეგ „...ჩვენი

ენა ფეხზე უნდა წამოდგეს მთელი თავისი მშვენიერებითა და სიმდიდრითა”!

ენაზე ასეთი განსაკუთრებული ზრუნვის პირობებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა სალიტერატურო სადამოებს, რომლებზეც ყარათო საზოგადოება ისმენდა ტკბილქართულ ენაზე წარმოთქმულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს.

მხატვრული კითხვის წარსული კელტურის საინტერესო ფურცლები გადაშალა ი. გრიშაშვილმა თავის წიგნში „ძველ თეატრში“, სადაც მან საკმაოდ ნათლად გააშუქა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ჩვენი სახელოვანი ადამიანების მოღვაწეობა მხატვრული კითხვის დარგში. ავტორს აღწერილი აქვს ეს სალიტერატურო სადამოები და მოჰყავს ილიას, როგორც მხატვრული მკითხველის, დაწერილებითი დახასიათება არსებული მასალების მიხედვით.

აი, რას მოგვითხრობს იოსებ გრიშაშვილი: „1875 წელს თბილისში გაიმართა პირველი სალიტერატურო სადამო (4 აპრილს და 22 აპრილს). ამ სადამოში მონაწილეობდნენ დიმი. ყიფიანი, აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, რაფ. ერისთავი, დ. ერისთავი, პ. უმიკაშვილი და გ. ნიქოვანი. აი, მათი წაკითხული ნაწარმოებები:

1. რაფიელ ერისთავს წაკითხავს გ. სუნდუკიანცის „იქოდან“ ერთი ნაწყვეტი და საკუთარი სცენები
2. დ. ყიფიანს - „ვეფხისტყაოსნიდან“ (ქაჯეთის ციხეზე მისვლის თათბირი), „ვენეციელი ვაჭრიდან“, „რომეო და ჯულიეტადან“ და ალ. ჭავჭავაძის „გოგნის ტბა“
3. დავით ერისთავს ილიას „მეუზა“, „ანრდილი“ და გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“ (ნაწყვეტები).
4. პ. უმიკაშვილს - სცენები თბილისის ცხოვრებიდან
5. აკაკი წერეთელს მოთხრობა „ქალი რა თევა?“, „ადვოკატის დილა“, „ხდაპარი“ და „სცენა საპატრიმროში“.
6. ილია ჭავჭავაძეს ორივე სადამოზე წაკითხავს ნაწყვეტები „მეზაურის წერილებიდან“, ნ. ბარათაშვილის „შემოღამება მთაწმინდაზედ“, გრ. ორბელიანის ბოჰემური ლექსი „ონიკოვის დარდები“, „კაცია-ადამიანი!“ და თავისი მეგობრის დიმი. ქაზბეგის მოსეური სცენა: „მავნე სულები“²

¹ ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ. გამოსც. „ხელოვნება“ 1955 წ. 133.

² ი. გრიშაშვილი. ძველ თეატრში. 1948 წ. 20, 21

ზემოთ ჩამოთვლილ მოღვაწეთა კითხვის აკარგიანობაზე ი. გრიშაშვილი დაწერილებით ცნობებს მხოლოდ ილიას შესახებ იძლევა და წიგნის ის თავიც, სადაც საუბარია სალიტერატურო საღამოებზე, დასათაურებულია შემდეგნაირად: „ილია დეკლამატორი“:

„ილიას ხშირად იწვევდნენ საღამოებზე მონაწილეობის მისაღებად. იგი სცენიდან კითხულობდა საკუთარ მოთხრობებს, ხოლო ლექსები კი სხვა ავტორებისა უყვარდა (განსაკუთრებით ნ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანისა, მ. მ.). ... მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და 'შთაბეჭდავი', 'ლირის' თარგმანის შესახებ იგი პეტერბურგიდან წერდა თავის მეუღლეს: 'მაგას კაი წაკითხვა უნდა'— 'როცა მოვალ მუთითონ წავეკითხავ და ნახავ, როგორი თარგმანია'. ი. გრიშაშვილი განაგრძობს: „ილიას სწამდა თავისი სიტყვის ძალა, გამოთქმის ღაზათი, მას ესმოდა სიტყვის საიდუმლოების შინაარსი.... პოეტს უყვარდა ამ სიტყვის ხელში ჩაგდება, მოთვინიერება.... იგი სიტყვის რაინდი იყო“.

„...ილია... წასაკითხ ნაწარმოებს ყოველთვის ყურადღებით ექცეოდა და არწევანშიც არა სცდებოდა. იგი სასტიკი იყო. თვით სცენაზე გამოსვლისას ილია „მუდამ მომზადებული“ (ილიას გამოთქმა), დიდის სიყრთხილით ეკიდებოდა“.

ი. გრიშაშვილის მოქმედებს ილიას თანამედროვეების შთაბეჭდილებანი. არტურ ლაისტი იგონებს: „ილია რომ ლაპარაკობდა, ცეცხლი და გატაცება თანდათან ემატებოდა“. ი. ელდფთერძიძე: „ილიას ხმა დიდი არა აქონდა, არც ძალიან მეღერავი, მაგრამ მკაფიო, მკვეთრი და ნათლად გასაგონი, არც იცოდა კილო-შეკიდებით ლაპარაკი, ხმის აკანკალება. არც ხელების წარამარა სავსავი. მასში იყო არტისტულობა და არა თეატრალობა“ (ხაზი ჩვენია მ. მ.). კ. მესხი: „ილიაც მოვიდა ('დროების' რედაქციაში, მ. მ.) და თან მოიტანა თავისი 'გლახის ნაამბობი', წაგვიკითხა, ასეთი ტკბილი, ძლიერი, მკაფიო ქართული კითხვა ან სიტყვა ჯერ არ მისმენია“. იაკობ გოგებაშვილი (ი. სიმონიძის ფსევდონიმით): „... საქმე ილია ჭავჭავაძეზე მიდგა, იგი გამოვიდა ღინჯად, გაშალა კათედრაზე რეყული და დაიწყო კითხვა (ლაპარაკია ნაწყვეტზე „ოთარანთ ქერივიდან“, გიორგის სიკედილი მ. მ.). ისეთი სინუმი ჩამოვარდა ბუხის გაფრენას გაიგონებდა კაცი.... მართალია, ილია დეკლამატორი არ არის, ნაფიც მკითხველების დასს არ ეკუთვნის (ე. ი. ყოფილა „ნაფიც მკითხველთა დასი“, მ. მ.), მაგრამ შემკულია ბუნებრივი მკითხველის ღირსებით: ხმა აქვს მუსიკალური, კილო შესაფერი, ლოგიკური ხმის აწვე-დაწვეა რიგზე მასჯავს. და, ზოგადად, მისი ხმა მკაფიოდ

ხატავს ყოველ აზრსა და გრძნობას, რომელსაც კი იპყრობს სიტყვები და აზრები". აღ. ყიფშიძე: „ილიამ ბევრი ილაპარაკა, მაგრამ დასვენებით, მოკლედ და მკაფიოდ. Он производит неотразимое впечатление. ან უნა გადაურჩება დაემონავებელი მის გონიერ ლაპარაკს, ახდილ შუბლს და მშვენიერ, წყლიან თვალებს?"

„როცა ილია სალიტერატურო სადამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ კიდევ არ იყვნენ შეწყველნი საჯაროდ კითხვას; ილია მის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით, - წერს ი. გრიშაშვილი, - და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა"; „ეს პირველი სალიტერატურო სადამოები საზოგადოებას ისე მოსწონებია, რომ ბილეთები აფიშის გამოსვლისთანავე იყიდებოდა თურმე. ბევრი უბილეთობის გამო უკან ბრუნდებოდა, რაც იშვიათი მოვლენა იყო იმდროინდელი ქართული თეატრისათვის!"

საინტერესოა თვით ილიას და სხვა დანარჩენ მოღვაწეთა მოსაზრებები, საიდანაც ჩანს, რომ ჩვენს დიდ წინაპრებს კარგად ესმოდათ არა მარტო ცოცხალი მხატვრული სიტყვის ზეგავლენის მნიშვნელობა, არამედ ზედმიწევნით ერკვეოდნენ თვით სასცენო მეტყველების საკითხებში, ღრამის მსახიობის მეტყველების ტექნიკასა და ტექნოლოგიის საკითხებში.

თითქმის არ არის ქართული თეატრის (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი) ისეთი გამოჩენილი მოღვაწე, მწერალი თუ საზოგადო მოღვაწე, რომელსაც თავისი ეურადღება არ შეეხებინოს სასცენო მეტყველების საკითხებზე, არ შეეფასებინოს მეტყველების უდიდესი მნიშვნელობა სასცენო ხელოვნების დარგში და წერილობითი საბუთი არ დაეტოვებინოს ჩვენთვის ამ თემაზე. „ცოცხალი ლაპარაკი, ის დარბაისლური ქართული საუბარი, ის საამური ქართული სიტყვის მიხრა-მოხრა, ის სიმდიდრე ქართულის სიტყვებისა აღარ ისმის, აღარ არის“, - წერს ილია ჭავჭავაძე 1879 წლის თებერვლის „შინაურ მიმოხილვაში", და იმედს გამოთქვამს, რომ ქართული სცენა უშველის „ამ სავალალო და სამარცხვინო" მდგომარეობას.

ილია თავის რეცენზიებში მეტყველების ტექნიკის საკითხებზეც ეხება. აი, მისი სიტყვები: „ერთობ გრძელი სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ და გარკვევით გამოთქმას, ენისა და ხმის მორჩილების გარდა, ცოდნაც უჭირება. ამაში ჩვენი არტისტები ყველანი ცოტა უკაცრაოდ არიან... გრძელი სიტყვისა და ფრაზის

¹ ი. გრიშაშვილი, ძველ თეატრზე, 1948 წ. 24-29

სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ე. ი. პაერი იმოდენად ჩაიბრუნოს, იმოდენად ჩაიგუბოს, რომ მთელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უღალაგო აღაგას გაწვდება და ფრაზა წახდება. ამრიგად, ხმის საგზაღის მოპოვებას თავისი კანონი და წესები აქვს. ურიგო არ იქნება, რომ ამ კანონს და წესებს ყური ათხოვონ ჩვენმა არტისტებმა... ამ საგანზე მთელი სწავლაა და სწავლას დასწავლა უნდა... "

ილია სიტყვის შინაგან მოქმედებრივ მნიშვნელობაზეც ამახვილებს ყურადღებას და პირდაპირ კავშირს ამჟღავნებს სიტყვის შინაარსობრივ მნიშვნელობასა და მის გარეგნულ გამოსახულებას შორის. ერთ-ერთ რეცენზიაში ერთი მსახიობი ქალის შესახებ იგი წერს: „რაც შეეხება თამაშობას, როგორც გამოქმედებას გულის მოძრაობისას, რაც შეეხება სიტყვა-პასუხს, ლაპარაკს, როგორც გამოქმედებას იმავე გულის მდგომარეობისას ყოველ ამაში გულგრილობა ეტყობა. ჩამეგნავად ლაპარაკში. აქ თითქოს ბ-ნ ავაღლივისას ხმა არ მოსდევს, არ უჯერებს, რომ სიტყვას ის სითბო და სიტკბო მიანიჭოს, რაც სიტყვას თვით ბუნებრივად აქვია და რაშიც სიტყვა ყოველად უღონოა, ერთის სიტყვით, ის კილო არა აქვს, რაც მუხიკასა ქმნის ხოლმე აზრისამებრ“.¹ ილია ბეერ მსახიობს უსაყვედურებს თავის რეცენზიაში და მიმოხილვებში სიტყვების ელაპებას, სინქარეს, ინტონაციის მწირობას, კილოს გაუმართაობას. „ლექსი კარგად და გარკვევით გვესმოდა, - ვკითხულობთ მის რეცენზიაში, ხოლო სხვადასხვა აზრს თავ-თავისი კილო ყველგან ვერ შეუწყო ლექსის მოქმედება და ამიტომაც უფრო ერთნაირობა კილოსი აწესებდა სმენას, ვიდრე საჭირო მრავალგვარობა ატკბობდა“.²

ვასო აბაშიძე წერს („მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“): „თქმა არ უნდა, რომ მსახიობის ხმას, სიტყვების მკაფიოდ გამოთქმას უმთავრესი ადგილი უჭირავს სასცენო ხელოვნებაში. ამის მისაღწევად აუცილებლად საჭიროა, მსახიობმა თავისი როლი ყოველთვის ხმადაღმა იკითხოს ხოლმე... რომელი მსახიობიც აჩქარებით და გაუგებრად წარმოსთქვამს სიტყვას, იგი ამით ღიდ შეურაცხყოფას მიაყენებს ავტორსაც (პიესის დამწერს), მსმენელ საზოგადოებასაც და თვით თავის თავსაც...“ შემდეგ აქველა ნიჭიერ მწერალს მოუფიქრებელი და აწონილი აქვს თითოეული სიტყვა და ფრაზა პიესის მოქმედებისა

¹ ი. ჭაჭავაძე თეატრის შესახებ, 1955, 78, 79 (დაყოფა ყველგან სენია მ. მ.).

² იქვე, 93.

...წერის დროს ბევრი ფიქრი და ტანჯვა გამოუვლია და რა უფლება აქვს მსახიობს სხვისი ქმნილება დაამახინჯოს".¹

პეტრე უმიკაშვილი სპეციალურ სტატიას უძღვნის მეტყველების საკითხებს გაზეთ „დროებაში“ (1879, №129). „ჩვენი თეატრის მოყვარენი, - წერს ის, - სცენაზე როლებს ისე ლაპარაკობენ, როგორც შინა. თუ რაიმე განსხვავებაა, განსხვავება ის არის, რომ მაღლა ლაპარაკობენ; ამაშიც ბევრჯერ მარჯვედ არ არიან, ასე რომ, მაყურებელნი წამდგან უკვე გაიძახიან „მაღლო“. ყურადღებას არ აქცევენ, რომ დიდ ზალაში, დიდ ხალხში სიტყვა იკარგება, ძლივს მიაწევს, რადგანაც ხმამ საკმაო გზა უნდა გაიაროს მსმენელის ყურამდის. . . ამის გამო, ლაპარაკი აქტიორისა ყოველთვის ჩქარათ გვერვენება. . . ჩქარა აყრიან ერთმანეთსა და ნახევარი იკარგება. ეს საზოგადოდ მთელ ლაპარაკზე უთქვით და სიტყვის გამოთქმა ხომ აუერესი აღარ შეიძლება. ნახევარი სიტყვა ისმის და ნახევარი ჰქრება“.

სტატიის ავტორი ცალ-ცალკე ახასიათებს მსახიობების მეტყველებას და ღაასკენის, რომ ყოველ მსახიობს თითო ნაკლი მაინც აქვს მეტყველებაში. ასე მაგალითად: „საფაროვის ქალი ლაპარაკში ჩქარობს, ერთი სიტყვა მეორეს ეძგერება. ხმის ორგანო რომ ისეთი კარგი არ მიენიჭებინა ბუნებასა, სულ დაიკარგებოდა სიტყვები. მაგრამ ხმის ორგანოს სიკეთესთან მკაფიოდ გამოთქმა, სიტყვის სიტყვისაგან დაშორება, სრულის ხმებით გამოთქმა უეჭველად საჭიროა. აი, კარგი ორგანო ხმისა მანაბელსა აქვს, გამოთქმა მკაფიო, გარკვეული, მაგრამ სმა რომ ბოხი აქვს, პატარა მოტრიალება უნდა ამ ხმასა, რომ შორს მივიდეს სუფთად და ტყულებთან არ დარჩეს... შიშნიაშვილმა ხმის გაწვდენაც იცის, ყოველი ასო (ბგერა, მ. მ.) სიტყვის დაუკარგავად რჩება, სიტყვა სრულიად მკაფიო, მაგრამ. . . ზოგი ასოების გამოთქმა მეტად ტლანქად იცის. მაგალითად, წ, ტ, ვ და სხვა. სხვები თანხმოვანი ასოების (რომელიც ქართულში ხშირად იყრიან თავს ერთად) გაურკვეველად, ნაკლებად გამოთქმის სიტყვებს ამახინჯებს და რაღაც ჩიფჩიფი ისმის. უცხო ენით მოლაპარაკეს, მართალია, უჭირს ამგვარ მრავალთანხმოვანასოიანი სიტყვების გამოთქმა, მაგრამ ქართველს არასოდეს უნდა უჭირდეს, თორემ სწორად ლაპარაკის ეფექტი სრულებით იკარგება. მაგალითად, აბაშიძე ან ცაგარელი რომ ლაპარაკობს, მსმენელს რაღაც ჩიფჩიფი ან რაღაც სრინცელის ხმა რჩება. რასაკვირველია, რომ ეს ნაკლოვანება შესამჩნევია და ყველა ისურვებს ნამდვილი

¹ ეასო აბაშიძე, გამომცემ. „სხელოვნება“, 1951, 32.

ქართული, ის ღამაში, დაწმენდილი, მკაფიო და მეტყველი ენა, რომლითაც განთქმულია შუა ქართლი, სცენაზე დამკვიდრდეს და ჩვენი საუბრის სამაგალითო მასწავლებელი შეიქნეს”.

ბ. უმთავრესი მშენებელი ახასიათებს მეტყველების ტექნიკურ ნაკლოვანებებს. ის ცალკე მიუთითებს მეტყველების საერთო მანერაზე, ცალკე - ხმაზე, რომელიც „ტუნებთან რნება“, რომელსაც „მოტრიალება უნდა“, ცალკე - სიტყვის მკაფიოებაზე, სიტყვაში ბგერის გამოტოვება-გადაყლაპვაზე. ცალკე ბგერების არტიკულაციურად არასწორ, დამახინჯებულ წარმოთქმაზე და ცალკე - არტიკულაციაზე. შესაძლოა, დღევანდელი ტერმინოლოგიის მიხედვით ან პროფესიული თვალსაზრისით მსჯელობა არ იყოს გამართული, მაგრამ მსჯელობის საფუძველი ყოველი საკითხის მიმართ სწორია.

დაახლოებით ასეთივე ხასიათის შენიშვნებით მიმართავს ივ. მაჩაბელი თავის „წერილში ქართველ არტისტებთან“ (გაზეთი „დროება“ 1880. №28). ყურადღებას იქცევს ის გულშემატკივრობა, რითაც გამსჭვალულია „წერილი“. „ისიც კარგია მაგათგან, აგრე რომ ასერსებენ წარმოდგენას. მე ამ შენიშვნით მიხდოდა მათი ყურადღება მომეჩქია მასწავლ, რომ მხოლოდ იმისთანა თეატრი იქნება დღეგრძელი, რომლის არტისტები რიგიანს ღაპარაკს არიან შეწყველნი“.

აქვე არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ მხოლოდ ამ „წერტილით“ და ამ შენიშვნით არ განიზომება ივანე მაჩაბლის დედაწლი ქართულ ენა-მეტყველების განვითარება-გაუმჯობესების საქმეში. მის მიერ თარგმნილი შექსპირის ტრაგედიები ქართული ენის უბრწყინვალესი ნიმუშია, როგორც ლექსიკით, ისე პოეტური სახეებით, ნამდვილი ხალხურობით, მუსიკალური ჟღერადობისა და წყობის მშვენიერებით. მთელი ეს ენობრივი სიმდიდრე საფუძველია ქართული სიმღერის მეტყველების კეთილშობილური და მუსიკალური ინტონაციის მრავალფეროვნებისათვის. მაჩაბლის თარგმანები ის კლასიკაა, რომლის საფუძველზე ქართველი მსახიობები და მკითხველები უფლებიან ქართული მეტყველების სიტკბოსა და სიღამაზეს.

მეტისმეტად საყურადღებო შენიშვნებს იძლევა ქართველი საჯარო მსატერელი მკითხველების შესახებ იონა მეუნარგია თავის ბიოგრაფიულ ნარკვევებში „ქართველი მწერლები (სამეცნიერო მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1954):

„მამიას კითხვაში მე ყველაზე უფრო ის მიკვირდა (ღაპარაკია მამია გერცილზე, მ.მ.), რომ ამ წერისათვის გამხმარ

კაცს, როცა იგი დაიწყებდა კითხვას, ფილტვებში იმდენი პაერი მოეძეოდა, რომ თუნდ ერთ გვერდს წაიკითხავდა ისე, რომ ხმა არსად უღალატებდა და აფიქრებინებდა კაცს, რომ იმას კიდევ სხვა იმდენის წაკითხვა შეეძლო. ამის გამო იგი ყოველ სიტყვას ცალ-ცალკე და მკაფიოდ ნამარცვლად, როგორც მძივს, და ამასთან კითხულობდა მოსვენებით, სულწაუსვლელად, ღრმად. მე. სანამ მისი კითხვა არ გავიგონე, არ ვიცოდი, რას ნიშნავდა მეფე გიორგის სიტყვა „მსუქნად იტყვი“, რომლითაც იგი ეწონებდა კითხვას მის კარისკაცს ივანე აფხაზს. მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივი მკითხველი თუ მოლაპარაკე, ტყუებით და ენით სახავს სიტყვას და პირს იმდენად ათამაშებს, რამდენიც საჭიროა, რომ ესენი მოძრაობაში მოვიდნენ, მაშინ სიტყვა სადღაც პირის სიღრმეში იბადებოდა; „სწორედ რომ მსუქნად, ღრმად, მოელის პირით“. მის კითხვაში კაცი ვერც ჩვეულებრივ ქართულ მონოტონურ ლიღის გაიგონებდა, ვერც ვეროპელ გაყარდილ დეკლამაციას. . . როცა გამოსახავდა იგი ქაჯეთის ციხის იერიშით აღებას იმ ხანამდის, როცა ავთანდილ და ფრიდონ შეეყრებიან ტარიელისაგან ნაღევ აბჯარს და რუსთაველი იტყვის იმაზე: „ისცნეს ნაქმრად ტარიელისად, სოქვეს, საქმეა მისეული“, - სანამ მაშინ ამ ტაეპს პირველ ნახევრამდის ჩამოვიდოდა, მისი ხმა ბრძოლის ხატი იყო: ძლიერი, სწრაფი, მრისხანებით სავსე, მაგრამ რა აქ ჩამოაწევდა, ის ცოტა ხანს შენერდებოდა, ხმას დაუწევდა და ცოტა აჩქარებულად, სხარტულად, მესაიფის კილოზე, თითქოს განზე, წასევით წაილაპარაკებდა: - „...სოქვეს, საქმეა მისეული...“ მაშინ კითხვაში შესანიშნავი ის არის, რაც უნდა გაცხარებული კითხვა, ჰქონოდა იმას, რაც უნდა დრამატული მოძრაობა ყოფილიყო ლექსში, ფრაზასა და ფრაზას შუა, მაშინში სრულიად დამშვიდებულს და თავისუფალ არტისტს გრძნობდი“.

ამ უკანასკნელ თვისებას, რომელზეც მიგვითითებს იონა მეუნარგია, ამჟამად გუწოდებთ კუნთების თავისუფლებას შემოქმედების პროცესში, რასაც ლაპარაკობს მაშინ გურიელის ხმაზე, გუწოდებთ სასცენოდ დაყენებულ ხმას, ხოლო, სადაც ლაპარაკია მაშინ სუნთქვის მანერაზე, უნდა ვიგულისხმოთ სასცენო პირობებისათვის იდეალურად მოწესრიგებული სუნთქვა. იონა მეუნარგია მხატვრული ცოცხალი სურათით გვიხატავს იმას, რაც სასცენო მეტყველების ტექნიკის საგანს წარმოადგენს. მეუნარგიას ნააზრევს მაღალი გემოვნებისა და ღრმა განჭვრეტის კვალი ეტყობა.

დავით ერისთავის შესახებ ი. მეუნარგია წერს: „დავითის კითხვის საიდუმლოება ხმის აწევ-დაწევაში უნდა ეძიოს კაცმა.

ის ისე მკაფიოდ მარცვლავდა სიტყვებს, როგორც ბევრი სხვა, ისე „მსუქნად“ იტყოდა ამ სიტყვებს, როგორც უმეტესობა სცენაზე მკითხველებისა, მაგრამ სიტყვების აწვე-დაწვეის შნო მარტო მას კქონდა, მისი კითხვის საიდუმლოებას შეადგენდა“. დავით ერისთავის კითხვა შემდეგნაირად არის გადმოცემული:

„... დაიწყო, მაგრამ რა დაიწყო?! თითქოს ბასრი ხმლით გააპო დამძიმებული თეატრის პაერი და მისი წმინდა, მაღალი ზარისებრ კრიალა ხმა, ძლიერი ფილტვებისაგან ამოსუნთქელი, შეიჭრა მსმენელთა ყერში და გულში“. ეს მხატვრული აღწერაც მოწმობს იმას, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენური ხელოვნებისათვის, კერძოდ, მხატვრული კითხვის ხელოვნებისთვის, ხმის სასცენო ღირსებებს.

კიდევ მრავალი აზრისა და შეხედულების მოყვანა შეიძლება, როგორც იონა მეუნარგიას ნარკვევებიდან (გრ. დადიანზე, კოლხიდელზე და სხვებზე), ისე დიდი ქართველი მწერლებისა და ქართული თეატრის მოღვაწეთა ნაწერებიდან. დიდი მგოსნის აკაკი წერეთლის თავდადებული, უანგარო მოღვაწეობა ქართული თეატრის აღდგენის საქმეში, მისი კრიტიკული წერილების, რეცენზიების და ბოლოს, მისი უშუალო ხელმძღვანელობის მნიშვნელობა საყოველთაოდ ცნობილია. სასცენო მეტყველების შესახებ კი, აკაკის წერილებსა და რეცენზიებში მასალა ნაკლებად მოიპოვება. რაც შეეხება სცენის ოსტატებისა და საზოგადო მოღვაწეების: მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ვ. გუნიას, ნ. ნიკოლაძის და სხვათა შეხედულებებს სასცენო მეტყველების თემაზე, მათ არ მოვიშველიებთ, უთლით, რომ ზემომოყვანილი ცნობები საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ რაოდენ მტკიცე და მყარია ქართველი ხალხის მიდრეკილება ცოცხალი მხატვრული სიტყვისადმი.

ქართული მხატვრული კითხვის ხელოვნების ერთ-ერთი მკვეთრი თავისებურება გამოიხატება იმაში, რომ საჯარო კითხვის მასალას წარმოადგენს ძირითადად ლექსი, ლექსად დაწერილი ნაწარმოები. ასე იყო ოდითგან, ასე არის დღესაც.

რამდენადაც მხატვრული კითხვის საფუძველთა საფუძველი ლიტერატურაა, და რამდენადაც ქართული ლიტერატურა იმთავითვე პოეზიით არის ძლიერი, იმდენად მხატვრული კითხვაც დაფუძნებულია პოეზიის ნიმუშებზე. ეს საეხებით კანონზომიერია, თუმცა უნდა ვადიაროთ, რომ ქართულ პროზასაც თავისი წვლილი აქვს მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში.

მეცხრამეტე საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე ქართული ლიტერატურა დამშვენდა და გამდიდრდა ბრწყინვალე პროზაული ნაწარმოებებით, რომლებიც მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით ნამდვილ საუნჯედ შეიძლება ჩივილიყო. მაგრამ თანამედროვე მხატვრულმა მკითხველმა ვერ დააღწია თავი ტრადიციას და პროზას იშვიათად ეტანება.

განა ილიას, აკაკის, დავით კლდიაშვილის, ყაზბეგის, კ. გამსახურდიას, ა. ბელიაშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, კ. ლორთქიფანიძის, ს. კლდიაშვილის, მ. მრეკლიშვილის, ნ. ღუმბაძის, ა. სულაკაურის, რ. ინანიშვილის პროზას არ შეუძლია დაამშვენოს მხატვრული კითხვის საკონცერტო პროგრამა?! შეუძლია, სახელოვნებო სასწავლებელში მხატვრული კითხვის საფუძველს სტუდენტები ქართული პროზაიკოსების ნიმუშებზე ითვისებენ.

მხატვრული კითხვის ხელოვნება არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ პროფესიას. ჩვენ გვყავს პროფესიული მკითხველები, მაგრამ თვით მხატვრული კითხვის ჟანრი ჩვენში ჩატერიალური საფუძელის მქონე თავისთავადი პროფესია მაინც არ არის. მხატვრული მკითხველის როლში ჩვენ გვევლინება უმთავრესად ქართული დრამატული თეატრის მსახიობი, რომლისთვისაც მხატვრული კითხვა ისევე საპატიო და საყვარელი მოწოდებაა (არა ყველა მსახიობისთვის, რა თქმა უნდა), როგორც მსახიობობა, მაგრამ მისი პროფესია არის დრამის მსახიობობა.

ის გარემოება, რომ მხატვრული კითხვის ხელოვნება ჩვენში დრამის მსახიობის არა პირველადი, არამედ დამხმარე პროფესიაა, განაპირობებს მხატვრული კითხვის საკონცერტო პროგრამის შეზღუდულობას. მსახიობი ვერ ასწრებს, ვერ ასერხებს ამ მეორე პროფესიის დაუფლებას ისე, რომ მოელი კონცერტის პროგრამა ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნაწარმოები გახადოს. ამას ასერხებენ ცალკეული მსახიობები. ეს მოახერხა თავის დროზე (თეატრში ხანგრძლივი შემოქმედებითი პაუზის დროს) სახალხო არტისტმა სერგო ზაქარიაძემ, რომლის მიერ წინებული პროგრამით გაბართულ მხატვრული კითხვის სადამო-კონცერტებზე დარბაზი ყოველთვის ხალხით იყო გატეხილი. დაუეწიარია მისი სიტყვიერი მხატვრობა, ის მოუყე და მკვეთრი ფერები, რითაც მან გააცოცხლა ვაჟა-ფშაველას „ბუნების მგოსნები“. პროგრამაში იყო პროზაც და ლექსიც. მაგრამ ეს იყო თითქმის ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ქართველი მსახიობი ორსაათიან ვერსიის განმელობაში მარტო იდგა ესტრადაზე უგმიროდ, უმიზანსცენოდ, უპარტნიოროდ და დაძაბული,

სულგანაბული აუდიტორია მთლიანად დაიპყრო. სერგო ზაქარიძის საყვარელი მწერლები, რომლებსაც მსახიობი კითხულობდა ესტრადაზე (ვაჟა-ფშაველას გარდა), იყვნენ: ილია ჭავჭავაძე, ვ. აიუგო, ი. გრიშაშვილი, გ. ლეონიძე, ს. ნიქოვანი, ირ. აბაშიძე, ანა კალანდაძე.

არაჩვეულებრივი სადამო-კონცერტის მთლიანი პროგრამის განხორციელებას ახერხებდა სახალხო არტისტი ეასო გოძიაშვილი, რომელიც მტკიცედ იცავდა ტრადიციას და მესიკალური და სასიმღერო ნიმუშებით აფერადებდა მხატვრული კითხვის მასალას. იგი მხატვრული სიტყვის დიდი მოტრფიალე და პატივისმცემელი გახლდათ. მის კონცერტებს, გამოსვლებს ყოველთვის აღტაცებით ხელებოდა საზოგადოება. იგი ხალხის საყვარელი ხელოვანი იყო.

ქართული დრამის მსახიობების უმრავლესობა მხოლოდ ნაკრებ კონცერტში ღუქის კითხვით იღებდა მონაწილეობას. ბევრი მათგანი ნამდვილად პროფესიულ დონეზე კითხულობდა, ზოგიც – ბრწყინვალედ. გურამ საღარაძის კითხვას უამრავი თაყვანისმცემელი აჰყავს არა მარტო წყენში, არამედ წყენი ქვეყნის გარეთაც.

მას შემდეგ, რაც ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა მუდმივი ქართული თეატრი დააარსეს, მხატვრული კითხვის ბედილობა ქართველ მსახიობებს გადაუღოცეს. თუ წარსულს გადავხედავთ, მხატვრული კითხვის ხელოვნების სარბიელზე უდიდესი წვლილი აქვს ეასო აბაშიძეს, ქართული აქტიორული სკოლის ფუძემდებელს, რომელიც ესტრადაზე ძირითადად კითხულობდა „სცენებს“ თბილისური ცხოვრებიდან, რაც აგრეთვე, ნათქვამია ქართული მხატვრული კითხვის სპეციფიკურ ნიშნად. ამ დარგში მისი შემკვიდრეობა მიიღო ნიკო გოცირიძემ. სცენებს და მონოლოგებს დადგმული პიესებიდან კითხულობდნენ: ნატო გაბუნია-ცაგარლისა, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ლადო მესხიშვილი, ალექსანდრე იმედაშვილი, ვალერიან გუნია, ვალ. შალიკაშვილი, გ. არაღელი-იშხნელი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნუკა ჩხეიძე, ცაცა ამირეჯიბი.

საქართველოში ცოტად თუ ბევრად მყარი საფუძველი მხატვრულ კითხვას შეუქმნეს თეატრალურმა სასწავლებლებმა – გ. ჯაბადარისა და ა. ჯაღავას ხელმძღვანელობით არსებულმა დრამატულმა სტუდიებმა, რუსთაველის სახელობისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებთან არსებულმა სტუდიებმა, და თეატრალურმა სასწავლებელმა – რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურმა ინსტიტუტმა, სადაც

არსებობს სასცენო მეტყველების კათედრა და სადაც მხატვრული კითხვა ისწავლება, როგორც საგანი.

ქართული დრამის მსახიობები არიან (ტარიელ საყვარელიძე, იაკობ ტრიპოლსკი და სხვები).

„წმინდა“ მხატვრული მკითხველების, ე. ი. ლიტერატურის, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზიის მხატვრული მკითხველების უფროსი თაობის ოსტატებს შორის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდა სახალხო არტისტი ვერიკო ანჯაფარიძე. იგი გასაოცრად მრავალფეროვანი იყო ესტრადაზე, ისევე როგორც დრამაში. უნაზესი ღირიზმითა და ქალური ემწეობით აღსავსეა მისი „აიდა ბაიდებს“ (პოეტი ს. ჩიქოვანი), ნამდვილი ბნელეთის აღქაჯის ფსიქოლოგიური ხვეულების სიღრმეში ჩაგვახედებს ღვდი მაკბეტის სცენებში, აშუღური ვაჟკაცობის სტილში ჩამოაქანდაკებს საიათნოვას ღექსებს. მისი შემოქმედება ესტრადაზე ყოველთვის ახალგაზრდული აღმაფრენით იყო გამსჭვალული. მის განსაკუთრებულ მანერას ქართული მეტყველებისა მხოლოდ იქ შეიძლება ჰქონდეს ალგილი, სადაც დიდი ნიჭი, სცენური მომსიბველეობა და ოსტატობა ერთად იყრის თავს შემოქმედებით პიროვნებაში.

არ შეიძლება დავიწყებას მივცეს თამარ ჭაუჭავაძისა და პიერ კობახიძის საესტრადო მოღვაწეობა, უმთავრესად, პეროიკულ-რომანტიკულ რეპერტუარში. პიერ კობახიძე ხშირად კითხულობდა საკუთარ ღექსებს, მიძღვნილს ამა თუ იმ პირისა ან მოვლენისადმი. ამ მხრივ ესტრადის მკითხველებში გამოირჩევა ემანიუელ აფხაიძე. რომელიც კითხულობდა მხოლოდ საკუთარ ღექსებს, სატირული ხასიათის მიძღვნებს, კითხულობდა დიდი ტემპერამენტითა და იუმორით.

ქართულ სცენაზე გამორჩეული ალგილი ეკავა სახალხო არტისტს აკაკი ვასაძეს, რომელიც კითხულობდა მონოლოგებს ე. შექსპირის ტრაგედიებიდან, ხალხურ ეპოსს „მოყვემან პირშიშველამან“, აკ. წერეთლის „განთიადს“, ნ. ბარათაშვილის „მერანს“ და მრავალ სხვა ღექსს.

ქართული მხატვრული კითხვის ხელოვნების ისტორიაში გაიღება მომენტმა, როდესაც ქართული დრამის მსახიობებმა შექმნეს მხატვრული კითხვის საესტრადო ანსამბლი. ამ დღეს იყვნენ: უშანგი ჩხეიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, აკ. ვასაძე, თამარ ჭაუჭავაძე და სხვანი, თუმცა მათი მოღვაწეობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. გამართეს ერთი თუ ორი საღამო-კონცერტი და ანსამბლი დაიშალა.

აუდიო ჩანაწერებმა შემოგვიჩაჩა ქართული ღრამის მშენებლის, უშანგი ჩხეიძის მხატვრული კითხვის ჩანაწერები. ვესმენთ ურიელის მონოლოგს, სიმონ ნიქოვანის ლექსებს თუ სხვა ჩანაწერებს, ვფიქრობთ იმაზე, როგორი ღრმა ემოციურობა, რა დიდი ადამიანური სითბო ახასიათებს ქართული სასცენო ხელოვნების ამ უსადო. მოღვაწეს.

მხატვრული კითხვის ხელოვნების განვითარებას საგრძნობლად შეუწყო ხელი რადიო და, განსაკუთრებით, ტელევიზიამ. ტელეეკრანზე ჩვენ ხშირად ვხედავთ და ვესმენთ ჩვენს ახალგაზრდა მსახიობებს, რომლებიც მონაწილეობენ მხატვრული კითხვის „სალონებში“. ამ „სალონებში“ გაიმართა გალაქტიონ ტაბიძის პოეზიის საღამო, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის საღამო, სხვადასხვა პოეტის პოეზიის საღამო. პოეზიის საღამოებში მონაწილეობდნენ: გურამ საღარაძე, კოტე მასარაძე, ირაკლი უჩანავიშვილი, ოთარ მელენიშვილი, ბადრი კობახიძე, გიზო სიხარულიძე, მერაბ თაბუკაშვილი, მედეა ჩახავა, მედეა ჯაფარიძე, სალომე ყანელი, ელენე ყიფშიძე, ზინა კერენსილაძე, მერი მიქელაძე, ნათელა მიქელაძე, მედეა ბიბილაშვილი, ზაზა ლებანიძე, სოფიკო ჭიაურელი, ჯულიეტა ვაშაყიძე, ლია მიქაძე, თათია საინდრაფა. მხატვრული კითხვის მოტრფიალე გახლდათ თამარ ბაქრაძე. საჭიროა ცალკე ნაშრომი, რომელიც ამოწურავს მკითხველების რიცხვსაც და მათ პროფესიულ დახასიათებასაც. იქვე განხილული უნდა იქნეს ჩვენი წარსულში სახელოვანი ტელევიზიისა და რადიოს დიქტორების მუშაობა, რომელიც ნაწილობრივ დაკავშირებული იყო მხატვრული კითხვის ხელოვნებასთან.

მხატვრული კითხვის ხელოვნების განვითარებას ხელი შეუწყო აგრეთვე, მხატვრული კითხვის იმ კონკურსებმა, რომლებიც მიემდგნა რუსთაველის დაბადებიდან 800 წლისთავს, ნ. ბარათაშვილის დაბადებიდან 150 წლისთავს და სხვა საიუბილეო თარიღებს.

მხატვრული კითხვის ხელოვნებისადმი ინტერესის გაზრდას მოწმობს ის გარემოებაც, რომ თვითონ დრამატულმა თეატრებმა ითავეს ამ ქანრის გამოტანა დრამატულ სცენაზე. იმართებოდა სპექტაკლები მხატვრული კითხვის საკონკერტო პროგრამით. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა გაიმართა პოეზიის საღამო (პრემიერა 1964 წლის 13 იანვარს), ხოლო მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა გაიმართა ნოველების საღამო (პრემიერა

1964 წლის 1 თებერვალს) და ეასო გოძიაშვილის საღამო-კონცერტი (პრემიერა 1964 წლის 17 ოქტომბერს).

პოეზიის საღამოზე წაკითხული იყო ხალხური ეპოსი „ეთერიანი“ და „ქალეაჟიანი“, დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“, გალაკტიონ ტაბიძის „საუბარი ღირიკის შესახებ“, გ. აბაშიძის, ტ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ა. კალანდაძის, ი. ნონეშვილის, ხ. ბერუელაყას, თ. ჭილაძის, რ. მარგვიანის ლექსები; ჯ. ჩარკვიანის „სადღეგრძელო“, მ. მაჭავარიანის „იმერული დიალოგები“ და „ეითარცა მტკვარი“, ლ. ასათიანის „ცაგერის ბაზრობა“, ს. ჩიქოვანის „ბროწეულა“, ი. აბაშიძის „რუსთაველის ნაკვალევზე“, ბ. ნადარეიშვილის „მიწაე ფხვიერო“. კითხულობდნენ: სერგო ზაქარიაძე, ზ. ზაქარიაძე, თ. ჩარკვიანი, ს. ყანწელი, კ. მახარაძე, გ. ურ. საღარაძე, ბ. კობახიძე, ზ. კვერენხილაძე, ი. გიგოშვილი, ლ. კაპანაძე, მ. თავაძე, ტ. ყველაძე, გ. ხარაბაძე, კ. საკანდელიძე, გ. თალაკვაძე, ზ. ბოცვაძე, ნ. გოდერძიშვილი, ბ. მირიანაშვილი, გ. ქავთარაძე, გ. ჭიჭინაძე, რ. ჩხაიძე, ჯ. მონიავეა, დ. პაპუაშვილი.

მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მიერ გამართულ ნოველების საღამოზე წაკითხული იყო ო. იოსელიანის „ცეცხლითან თამაში“, ა. სულაკაურის „ტაღლები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“, ო. გობრონიძის „თეა“ და „თეთრი ღაქა“. კითხულობდნენ: ო. მელვინეთუხუცესი (მთხრობელი), ო. კობერიძე, ა. ოშიაძე, ლ. ელიავე, თ. არწვაძე, თ. თეთრაძე, მ. ბებურიშვილი, კ. თოლორაია, ა. ვერუღეიშვილი, მ. გორგილაძე, ს. ჭიაურელი, დ. ჭიჭინაძე, ზ. იოსელიანი, ი. ბოკუჩავა მ. სიხარულიძე, გ. გოგუა, გ. ციციშვილი, მ. ბიბილეიშვილი, პ. ინწკირეელი, გ. გოცირიძე, გ. კვიტაიშვილი.

თბილისის დრამატულმა თეატრებმაც ერთგვარად მოიხადეს ვალი მხატვრული კითხვის ხელოვნების გაზრდილი მოთხოვნების წინაშე და თავიანთ სამომავლო გეგმებშიც გათვალისწინებული ჰქონდათ ამ ჟანრზე ზრუნვა.

მხატვრული კითხვის ხელოვანი, როგორც პროფესია, თანდათანობით იმკვიდრებდა თავის ადგილს საქართველოს სახელმწიფო უილაზმონიას ჰყავდა ერთი „წმინდა“ პროფესიული მკითხველი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნინო ზუღგინიძე. მაგრამ იგი რუსულ ენაზე კითხულობდა, უმთავრესად. ქართულ ლიტერატურას. ამიტომ იგი საპატიო საქმეს აკეთებდა - ქართულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს (დოქტრინიანსაც) ხშიერი, ცოცხალი სიტყვის მეშვეობით აქნობდა არა მარტო ქართველ, არამედ რუს მსმენელსაც.

როდესაც ამ საკითხზე ეფიქრობთ, არ შეიძლება იმ დასკვნამდე არ მივიდეთ, რომ „ასპარეზს“ დიდი მნიშვნელობა აქვს. რატომ არ გადაიტყა ქართულ სინამდვილეში მხატვრული კითხვა თავისთავად, დამოუკიდებელ პროფესიად და არის შეკედლებული დრამის მსახიობის შემოქმედებასთან? შესაძლებელია იმიტომ, რომ ჩვენში არ არის დიდი მატერიალური სარბიელი ამ პროფესიისათვის. მცირერიცხოვანი ვრია, პატარა ქვეყანა. მარტოოდენ ამ პროფესიით კაცი თავს ვერ გაიტანს. არ არის საკმარისი დიდი სიყვარული და პატივისცემა ამ ჟანრისადმი.

რუს მხატვრულ მკითხველს მარტო მოსკოვი და პეტერბურგი ეყოფა სარბიელად. ამიტომაც რუსეთის სახელმწიფო ფილარმონიას ჰყავდა ურიცხვი მკითხველი, რომლებიც შტატში ირიცხებოდნენ, როგორც მხატვრული კითხვის სპეციალისტები. საქართველოშიც თანდათან იმატა მხატვრული კითხვისადმი ინტერესმა. ეკელა სიამოვნებით ისმენდა მხატვრული კითხვის სადამო-კონცერტებს. ერთხელ მხატვრული კითხვის დასმა მერაბ გუგუჩიორის მეთაურობით შემოიარა დასავლეთ საქართველოს ქალაქები და სოფლები, პატარა დასი ბაღრი კობახიძისა და გურამ სადარაძის მეთაურობით ეწვია გურჯაანს. გამოიხმაურება და წარმატება ორივე შემთხვევაში საუკეთესო იყო.

უმართებულო იქნება, რომ საქართველოში მხატვრული კითხვის ხელოვნების მიმოხილვისას, უგულებელგვეყო ქართველი პოეტების წვლილი, რომელიც მათ ამ ჟანრში თავიანთი ღვაქების კითხვით შეიტანეს. თვალი გადავაგდოთ თუნდაც „ი. გრიშაშვილის სადამოებს“, რომლებიც იმართებოდა ოპერის თეატრში, რუსთაველის თეატრში, დაერწმუნდებით, თუ რაოდენ ძლიერი იყო საზოგადოების ღტოლვა და ინტერესი მხატვრული კითხვისადმი. მსოფლიოში ვერც ერთი სახელგანთქმული გასტროლიორი ვერ მიიზიდავდა იმდენ მსმენელს თეატრში, როგორც ეს იოსებ გრიშაშვილის სადამოებზე ხდებოდა. სოსო გრიშაშვილი თავის ღვაქებს მეტად თავისებურად კითხულობდა. ულტრა-მგონსურად, ე.ი. დაახლოებით რომ გამოეხატოთ, თანამედროვე რეალისტური ხელოვნების პოზიციიდან ინტონაციაში მუსიკალურ-ფორმალისტური ელემენტის პრიმატი. შეაგდებდა გარკვეულ სიმაღლეზე მახვილიან ხმოვანს და ისე მელოდურად გააგრძელებდა მას, როგორც აგრძელებენ ხმოვანს სიმღერაში, ზოგიერთ ტაეპს კი „წასვით“ წაილაპარაკებდა, თითქოს სხვათა შორის, მაგრამ ისე მკაფიოდ, რომ არც ერთ ბგერას არ დაკარგავდა. ამავე დროს, აზრი მოჰქონდა მკვეთრად და აშუღერ სტილში გატარებული ემოციურობა განუმეორებელ

ლაზათს და მომხიბვლელობას ანიჭებდა მისი კითხვის ხელოვნებას.

კითხვის მგოსნური მანერით კითხულობდნენ თავიანთ ლექსებს სხვა ქართველი პოეტებიც (ე.ი. ლექსში მუსიკალურ-მელოდიურ-ეფუონური შემადგენლობის საზგასმით). ასე კითხულობდა გალაკტიონი, გიორგი ქუჩიშვილი, სიმონ ნიქოვანი, ტიცვიან ტაბიძე და, საერთოდ, „ცისფერყანწელთა“ უმრავლესობა, მაგრამ სოსო გრიშაშვილის კითხვა მაინც განსხვავებული, მაინც მკვეთრად თავისებური იყო. უფრო რეალისტური მანერით კითხულობდნენ თავიანთ ლექსებს გიორგი ლეონიძე, პაოლო იაშვილი, ირაკლი აბაშიძე, იოსებ ნონეშვილი. შეეძლებელია, დავასახელოთ ყველა პოეტი.

ჩვენი პოეტების კითხვამ რეალისტური თუ ფორმალისტური მანერით (ამას ამ შემოსვენებაში არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს) მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაწერა ქართული მხატვრული კითხვის ხელოვნების ისტორიაში, შეაყვარა ხალხს პოეზია, გაეღვივა ეროვნული გრძნობები, დასვეწა გემოვნება და, რაც მთავარია ჩვეთოვის, შეაყვარა მხატვრული კითხვის ჟანრი.

ასეა კი მიმოვიხილოთ მხატვრული კითხვის ხელოვნება გასული საუკუნის რუსეთში. იმდენად, რამდენადაც ქართველი და რუსი ხალხების ხელოვნება ორი უკანასკნელი საუკუნის მანძილზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან.

თავი მერე

მხატვრული კითხვის ხელოვნება რუსეთში

რუსული კულტურის ისტორიის კვლევა არ წარმოადგენს ჩვენს მიზანს, მაგრამ მხატვრული კითხვის ხელოვნების საფუძვლები სწორედ იმ წარსულში უნდა ვეძიოთ.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რუსული კულტურის ისტორიაში XIX საუკუნემ უდიდესი როლი შეასრულა მეცნიერებაში, მწერლობაში – ყველგან ბრწყინვალე, გენიალურ მიღწევათა ფურცლები ჩაიწერა.

თეატრმა წარმოშვა ისეთი გენიოსი, როგორიც იყო მიხეილ სიმონის ძე შჩეპკინი – რუსული სცენის უდიდესი რეჟორმატორი,

მსახიობის შემოქმედებაში ახალი რეალისტური სკოლის შემქმნელი. მის სახელთან დაკავშირებულია აგრეთვე რუსული ლიტერატურული ესტრადის წარმოშობა.

მხატვრული კითხვის ხელოვნება, საერთოდ, დრამის მსახიობთა თეატრალურ შემოქმედებასთან არის დაკავშირებული, მაგრამ მკითხველის როლში, დრამის მსახიობების გარდა, ხშირად გვევლინებიან მწერლები, პოეტები, რომლებიც კითხულობდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს, და, აგრეთვე, მოხალისე მკითხველები.

XIX საუკუნის პირველ ათწლეულებში პრაქტიკულად მხატვრული კითხვის განხორციელებისა და განვითარებისათვის ძირითად სარბიელს წარმოადგენდა პოლიტიკური და ლიტერატურული საზოგადოებების საკრებულოები, უნივერსიტეტის აუდიტორიები, მაღალი საზოგადოების სალონები და ლიტერატურული სალონები.

როგორც ლიტერატურასა და თეატრში, ისევე მხატვრული კითხვის ხელოვნებაშიც, წარმოებდა იდეური ბრძოლები. აღვილი მკითხველი ძალთა და მიმართულებათა განლაგება-დაპირისპირებას.

მაღალი წრის სალონებში დამკვიდრებული იყო მაღალყარდოვანი ტონის წამღერებითი დეკლამაცია, რომელიც ფრანგული კლასიციზმის თეატრიდან გადაინერგა რუსეთში მოგვიანებით და მჭიდროდ მოიკიდა ფეხი მეტყველებასა და მხატვრულ კითხვაში. ამ ცრუკლასიციზმურ დეკლამაციას ჰყავდა დიდძალი მიმდევარი მოხალისე დეკლამატორთა, დეკლამაციის პედაგოგთა და თვით მსახიობ-დეკლამატორთა შორის. მიმართულება განსაზღვრავდა რეპერტუარსაც, რომელიც უმოაერესად შედგებოდა მოძველებული, დასავლეთევროპული, მიმბაძველობითი და, არსებითად, ხალხური ნაწარმოებებიდან.

როგორც რეპერტუარს, ასევე შესრულების მანერას, წინ აღუდგნენ ძირითადში მწერალი-მკითხველები. დეკაბრიზმის ხანის ზეპირი ლიტერატურა, რომელიც გამსჭვალული იყო მგზნებარე რევოლუციური პროტესტით თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ, საფუძვლად დაედო იმ დროის მოწინავე ხმიერი ლიტერატურის სიტყვას. მეფის უმკაცრესი ცენზურა, თავისდაუნებურად, ხელს უწყობდა ასეთი ზეპირი ლიტერატურის გავრცელებას. პოეტები კითხულობდნენ თავიანთ ლექსებს საკრებულოებში, ამ ლექსების ხელნაწერებს კითხულობდნენ, აგრეთვე მხატვრული კითხვით გატაცებული მოხალისენი, ვიწრო თუ ფართო წრეებში, საკრებულოებში.

შემონახულია არაერთი ცნობა იმის შესახებ, თუ როგორი აზგზნებით კითხულობდა პეჭინი თავის ლექსებს, კითხულობდა

ყოველგვარი მანერულობის გარეშე, დინჯად და საოცარი ტემპერამენტით. საჯაროდ კითხულობდა თავის „ფიქრებს“ პოეტი რილევეი, თავის იგაფარაკებს ი. კრილოვი, კითხულობდა უბრალოდ, მაგრამ საგანგებო სახოვანებით, კრილოვისებური ენის ეროვნული იერის შესაფერი ინტონაციით. კითხულობდა ა. გრიბოედოვი ნაწყევტებს თავისი ნაწარმოებიდან „ვაი ჭკუისაგან“ მანამ, სანამ ნაწარმოები ლიტერებით დაბეჭდვას ეღირსებოდა. თანამედროვეთა მოწიბობით, გრიბოედოვი კითხულობდა არა მარტო საკუთარ, არამედ სხვათა ნაწარმოებებსაც. წარმატებით კითხულობდა ნაწყევტს თავისი პიესებიდან ა. ოსტროვსკი.

შესანიშნავე მკითხველად ითვლებოდა გოგოლი, მაგრამ გოგოლის ხსენებით ჩვენ უკვე გამოვყდით დეკაბრისტების ეპოქას და მიუვახლოდით იმ მიჯნას, როდესაც მხატვრული კითხვის ხელოვნება რუსეთში თითქმის პროფესიულ კალაპოტში ჩადგება და წმინდა რეალისტურ ნიადაგს დაექვემდებარება.

რუსული მხატვრული კითხვის ხელოვნება გასული საუკუნის 40-იან წლებამდე მაინც სტიქიურ, სცენისმოყვარულ ხასიათს ატარებდა. იგი შემთხვევითი, არაპროფესიული მოვლენა იყო, რომელსაც არც მყარი, სრულფასოვანი რეპერტუარი ჰქონდა და არც საკუთრივ დადგენილი საშემსრულებლო სტილი.

მხატვრული კითხვის ხელოვნების განვითარების ახალი, უფრო მაღალი ეტაპი განაპირობა მოწინავე რუსული ლიტერატურის ზრდამ და იდეურ-შემოქმედებითმა ბრძოლებმა რუსული თეატრის წიაღში, სადაც დრომოჭმელი კლასიციზტური სტილის აღგილზე მკვიდრდებოდა მსახიობის და თეატრის შემოქმედებაში ახალი, ცხოვრებისეული სიმართლის ამსახველი რეალიზმი. შნეკინმა და მონალოვმა, უმთავრესად შნეკინმა, თავიანთი მოღვაწეობის პირველი დღეებიდანვე დაუწყო ბრძოლა გამოუცხადეს „გააფთრებული“ თეატრალების დახავესებულ ფორმალისტურ ესთეტიკას და რუსულ სცენაზე დაამკვიდრეს ის მრავლისმომცველი რეალისტური მანერა, რომელსაც მჩქონდა, უპირველეს ყოვლისა, ღრმა იდეური შინაარსი და სცენურ გადმოცემაში ადამიანთა გრძნობების ამღელვებელი სიმართლე.

მკითხველი-შნეკინის ახალმა რეალისტურმა ოსტატობამ პირველად იწინა თავი ორმოციანი წლების დასაწყისში, როდესაც მისი მეთაურობით მკირე თეატრის მსახიობების ჯგუფმა გამართა მოსკოვში პირველი საჯარო მხატვრული კითხვის საღამოები, ეგრეთ წოდებული „კითხვის საღამოები“.

რუსული თეატრმკოდნეობა სამართლიანად აფასებს მ. ს. შნეკინს (1788-1863), როგორც უპირველეს და უდიდეს რუს

მსახიობ-რეჟისტს, რუსული სცენის დიდ რეჟისორმატორს, რომლის მოღვაწეობა განუქრელად იყო დაკავშირებული მცირე თეატრთან. მან აღზარდა ახალი მსახიობების მთელი თაობა.

მაგრამ არანაკლები როლი უნდა მიეკუთვნოს შნეპკინს, ამბობს ნ. ი. ვერხოვსკი თავის გამოკვლევაში „წიგნი მკითხველებზე“. რუსული მხატვრული კითხვის ხელოვნების დადგენაში. „შნეპკინისაკენ და მარტოოდენ შნეპკინისაკენ მიუყავართ ისტორიულად დღევანდელი ლიტერატურული ესტრადის ყველანაირ სახეობის გზას. შნეპკინმა, პირველმა, არა მარტო მოგვცა ხშიერ შესრულებაში რუს კლასიკოსთა ნაწარმოებების რეალისტური ამოხსნა, არამედ დააკანონა ლიტერატურული მხატვრული კითხვისთვის საჯარო, საზოგადოებრივი სანახაობის ფორმა. შნეპკინი დაეყრდნო პუშკინისა და გოგოლის შემოქმედებას, როგორც მწერლებისას, ისე საკუთარი ნაწარმოებების შემსრულებელთა შემოქმედებას და გახმოვანებული ლიტერატურის ხელოვნებას დიდი პროგრესული მნიშვნელობის ძალა მიანიჭა. მხატვრული კითხვის ხელოვნება ფართო მსმენელი საზოგადოების იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის იარაღად გადააქცია“.¹

შნეპკინის თანამედროვე მცირე თეატრის დიდი მსახიობები - პ. ს. მოჩალოვი, პ. მ. სადოვსკი-პაპა, მკითხველი კოროპკინი და სხვები გამოვიდნენ საჯაროდ უკვე სპეციალურად „კითხვის სადამოზე“ შეკრებილი საზოგადოების წინაშე და არა ანტრაქტში, ფარდის წინ, სალონში ან საოჯახო პირობებში.

შნეპკინის გამოსვლებს გამოეხმაურა გაზეთი „მოსკეტიანინი“, სადაც დაიბეჭდა მ. ა. რიგელმანის კრიტიკული სტატია, რომელშიც იგი ოსტატურად, ფაქიზი გემოვნებით ახასიათებს მხატვრული კითხვის ხელოვნების საგანს და პირველად იყენებს ტერმინს „მხატვრული კითხვა“.

ამრიგად, შნეპკინი რუსული ლიტერატურული ესტრადის ფუძემდებელი და პირველი უბრწყინვალესი წარმომადგენელია მის ორივე სახეობაში – როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შემსრულებელი და როგორც ზეპირი თხრობის ოსტატი (ე. ი. სპეციალურად ესტრადისათვის რაიმე საჭირობოროტო თემაზე საგანგებოდ შეთხზულის მთხრობელი). ზეპირი თხრობის ბრწყინვალე ოსტატად ითვლება აგრეთვე ი. ფ. გორბუნოვი. ზეპირი თხრობის ჟანრი გადაიზარდა სატირული ფელეტონის სახეობაში. ამ ჟანრის საუკეთესო ოსტატად რუსულ ესტრადაზე

¹ Н. Ию Верховский, Книга о чтецах 1956 М.-Л., 29-30

ითვლება ნ. პ. სმირნოვი-სოკოლსკი და ასევე ჩვენი თანამემამულე ირაკლი ანდრონიკაშვილი (ანდრონიკოვი).

მხატვრულმა კითხვამ მოგვცა მხატვრული კითხვის ისეთი ოსტატები, როგორიც იყვნენ: ვ. ასდრეველი-ბერლაკი, პ. ნიკიტინი, მ. ერმოლოვა, ვ. კომისარევესკაია, ი. სმარინი, მ. საღოვესკი და ა. ზაქუშნიაკი.

მხატვრული კითხვის ხელოვნება მსოფლიო და რუსული კლასიკური ლიტერატურის საგანმურების გაცნობა-ზიარებას უადვილებდა ხალხს. მხატვრული კითხვის საღამო-კონცერტებზე ღარბაში მუდამ ხალხით იყო გატყეპილი. სპეციალური საღამო-კონცერტების გარდა, რომელიც იმართებოდა თეატრსა და საკონცერტო ღარბაზებში (მოსკოვში, ლენინგრადში) მხატვრულ მკითხველებს დიდი ხალისით ხედებოდნენ სარაიონო კლუბებში, ფაბრიკა-ქარხნებში, სკოლებში, დასასვენებელ სახლებში, დაწესებულებებში, ჯარის ნაწილებში, რაიონულ ქალაქებში. მხატვრული კითხვის საკითხები შექცდებოდა პრესაში.

პოეზია, საზოგადოდ, უფრო სწრაფად ეხმაურება ცხოვრების ნაბიჯებს, ვიდრე პროზა. ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ მისცა ხალხს უდიდესი პოეტი-ტრიბუნი ვლადიმერ მაიაკოვსკი. იგი, ამავე დროს, იყო გამოჩენილი პოეტი-მკითხველი, რომელმაც მისცა ტონი და გადამწყვეტი გავლენა იქონია პოეზიის შესრულების ვ. წ. სტილის ფორმირებაზე. მაიაკოვსკიმ, როგორც პოეტმა-ორატორმა, პოეტმა-მკითხველმა, პოეტმა-მოაზროვნემ განაცხადა, რომ პოეზია აღარ არის ის, რაც თვალთა აღიქმება, რომ „რევოლუციამ მოგვცა ხმიერი სიტყვა, ხმიერი პოეზია“.

და მართლაც, მაიაკოვსკის ყველა ლექსი დაწერილია „ხმისათვის“, დაწერილია ხმამაღლა კითხვისათვის. სმაში, წარმოთქმაში, ფონეტიკურ სიცოცხლეში ფეთქავს მათი სასიცოცხლო ძარღვი. თვითონ მაიაკოვსკი იყო ამისი დასტური და მაგალითი. პოეტი გამოდიოდა თავისი ლექსების უბადლო კითხვით მიტინგებზე, დისპუტებზე, დემონსტრაციების დროს ქუჩაში თუ მოედანზე.

„რევოლუციამ წამოსწია პოეზია ესტრადაზე, დაუახლოვა იგი მასებს. პოეტი-მელანქოლიკი შეიცვალა მოლაპარაკე პოეტით. და მე ვამაყობ ჩემი გამოსვლებით ესტრადაზე“, - ამბობდა მაიაკოვსკი.

მაიაკოვსკის კითხვაში გამოყოფენ სამ ძირითად ფერს. ძირითად „ინტონაციას“, ზეაწეულს, ახალი იდეების მქადაგებლის,

¹ Газ. «Вечерняя Москва», 1927. 16 ноября

ტრიბუნის ინტონაციას, თბილ, ღირიკულ, ზოგჯერ ღრმა დრამატიზმით გაჟღერებულ ხავერდოვან ტონებს და მძაფრ სარკასტულ, დაუნდობელ, დამცინავ და გამანადგურებელ ინტონაციას. ეს სამი ინტონაცია ხშირად ერთმანეთში გადახლართული, ზოგჯერ კიდევ დამატებითი ფერებით გართულებული, ქმნიდა გასაოცარ გამოხატელობით სიმდიდრეს.

მაიაკოვსკის კითხვის ხელოვნებას გაუჩნდა მრავალი მიმდევარი: ნ. ა. გოლუბენცევი, გ. ვ. არტობოლევსკი, ე. ი. კანალოვი, დ. ნ. ჟურავლიოვი, ს. მ. ბალაშოვი, ა. ი. შვარცი, ვ. ნ. აქსიონოვი და სხვანი.

მათ გვერდზე ასევე იყვნენ ძველი ყაიღის მკითხველებიც, იდეალისტურ-ფორმალისტური მიმართულების ესთეტი მკითხველები, რომელთა დევიზი იყო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ისინი თავიანთი უშინაარსო, სენტიმენტალური მელოდეკლამაციებით, წმინდა ფორმალისტური „კულექტორი დეკლამაციით“ და ყალბი პათოსით ატრელებდნენ ესტრადას.

იმ პერიოდში ე. მაიაკოვსკიმ გამოუცხადა სასტიკი ბრძოლა ლექსის ე. წ. „მსახიობურ“ კითხვას. ლექსის კითხვისას მაიაკოვსკი ებრძოდა იმ გაწევილ, წამღერებულ, ცრუკლასიცისტურ მანერას, რაც ახასიათებდა მსახიობთა უმრავლესობას. საკითხი „ვინ-ვის?“ ე. ი. პოეტის კითხვა უფრო მართებულია თუ მსახიობისა, დროთა განმავლობაში მოიხსნა.

მწვავედ დაისვა საკითხი არა მარტო პოეტური და მსახიობური კითხვის პრიმატის შესახებ. საკმაოდ დაძაბული იდეური ბრძოლა გაჩაღდა, საერთოდ, „ცოცხალი სიტყვის“ პრობლემების ირგვლივ. ცნება „ცოცხალი სიტყვა“ არ გულისხმობდა მარტო ლიტერატურის შესრულებას ანუ მხატვრულ კითხვას. მას უფრო დიდი, ღრმა შინაარსი აქონდა, იგი მოიცავდა ცოცხალი სალაპარაკო მეტყველების საერთო კულტურას მთლიანად. დღის წესრიგში დადგა „ხშიერი სიტყვის“ საკითხების ყოველმხრივი შესწავლა და დახელოვნებული ხელმძღვანელ-ოსტატების მომზადება, რომლებიც დანერგავდნენ ცოცხალი მეტყველების კულტურას საზოგადოებრივი საქმიანობის ყველა დარგში..

სწორედ ასე სვამდა საკითხს რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული განათლების პირველი სახალხო კომისარი ანატოლი ვასილის ძე ლუნჩარსკი, რომელიც ცოცხალი სიტყვის ინსტიტუტის დაარსების ინიციატორი იყო. ეს ინსტიტუტი დაარსდა პეტროგრადში 1918 წელს, ხოლო 1919 წელს მოსკოვში

დაარსდა დეკლამაციის სახელმწიფო ინსტიტუტი (ГИД), რომელიც 1920 წელს გადაკეთდა სიტყვის სახელმწიფო ინსტიტუტად (ГИС), 1922 წელს კი მოსკოვის დეკლამაციის ინსტიტუტად (МИД).

ვერც ერთმა ინსტიტუტმა ვერ გაამართლა და ამ ინსტიტუტების ხანმოკლე არსებობამ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო.

აქვე უნდა დავხსინოთ, რომ ა. ვ. ლენაჩარსკი „ცოცხალი სიტყვის“ პრობლემიდან არ თიშავდა მხატვრული კითხვის საკითხს, პირიქით, გატაცებით ღაპარაკობდა ამ ჟანრის პერსპექტივაზე. „მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, ამბობდა იგი, - რომ მხატვრულ მრავალფეროვნებათა ფსიქოლოგიურ სიღრმეთა და იდეურად, მაღალ სიმშვენიერეთა ზღვა უსასრულოა გამოვლინდება, გადაიშლება იმ კულტურის წინაშე, რომელიც ხმით შესრულებული ლიტერატურის კულტურა იქნება... მე ვამბობ, უამრავი მაღალი ფსიქოლოგიური სიღრმე გამოვლინდება იმიტომ, რომ ყველა წერა-კითხვის მცოდნემ როდი იცის კითხვა ჩემი აზრით, ადამიანი, რომელიც კითხულობს წიგნს თავისთვის, ჩემად, რომელმაც არ იცის, რა არის მხატვრული კითხვა, იმიტომ, რომ არ გაუგონია იგი, არც დაინტერესებულა და არც თვითონ შეუძლია ის განახორციელოს, ასეთი ადამიანი, კაცმა რომ თქვას, უვიცია კითხვაში. ის არ იცნობს პუშკინის ნამდვილ პოეზიას, იმიტომ, რომ არ შეუძლია პუშკინის სწორი წაკითხვა“!

სწორი გეზი და მიმართულება, რაც დასახული იყო ა. ლენაჩარსკის პროგრამულ გამოსვლაში, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სიტყვის ინსტიტუტებმა ვერ გაამართლეს და სრულიად კანონზომიერი იყო მათი ლიკვიდაცია ოციათი წლების მეორე ნახევარში.

ლიტერატურის შემსრულებლობის დარგში ამ ინსტიტუტთა საქმიანობაში ყველაზე შედეგიანი იყო მოსკოვის დეკლამაციის ინსტიტუტის მუშაობა, რომლის ხელმძღვანელმა ვ. სერიოჟნიკოვმა შემდეგ დააარსა „მკითხველის თეატრი“. ვ. სერიოჟნიკოვი ცნობილია, როგორც კოლექტიური დელკამაციის დაუღალავი პროპაგანდისტი, მაგრამ მისმა დაჟინებულმა მტკიცებამ, რომ მხოლოდ კოლექტიური დეკლამაცია უპასუხებს ეპოქის „კოლექტივისტურ მოსწრაფებებს“, ვერ იხსნა მისი პირში წმინდა გარეგნული ეფექტებისა, გარეგნული ხრიკებისა და პირწმინდა ფორმალისტური მიმართულების ქალთაბანდობისაგან.

¹ А. В. Луначарский – Слово, произнесенное на открытии института живого слова, см. Записки института живого слова, т. I, 1919, 15-23.

შეიძლება მოვიხსენიოთ, აგრეთვე, რევოლუქციური პოეზიის ინსცენირების ცდები (პეტროგრადის პროლეტკულტი) ა. მდებროვის ხელმძღვანელობით. თუმცა პროლეტკულტის ინსცენირებათა შემოქმედების პერიოდი მეტად ხანმოკლე იყო, მაგრამ თვით პრინციპი ლიტერატურის „თეატრალიზაციისა“ ღრმად შეიჭრა რუსული ესტრადის პრაქტიკაში და გაამრავლა ლიტერატურულ-ესტრადული ანსამბლები და მოძრავი ლიტერატურული თეატრები („ლიტო-მეზო-მონტაჟის“ ჯგუფი). თავის დროზე ისეთმა გამოჩენილმა მკითხველმა, როგორც იყო გ. ნ. იახონტოვი, მოიხადა ვალი ამ მიმართულების წინაშე, თავისი განთქმული მონტაჟ-კომპოზიციებით „ლენინი“ და „კუშკინი“, მან დიდი გავლენა იქონია ლიტერატურულ-ესტრადული ანსამბლების მუშაობაზე და განაპირობა მათი დადგმების ჟანრული თავისებურებანი.

თავისებური ადგილი ეჭირა ლიტერატურული იმპროვიზაციის თეატრს - ჯეროთ წოდებულ „მოსკოვის მხატვრულ-პეროიკული თხრობის სახელოსნოს“. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ რუსულმა ლიტერატურულმა ესტრადამ ოცინა წლებში გაუგონარი სისწრაფით გაიარა თავისი განვითარების გზა. ყოველ ინსტიტუტს, ყოველ მიმართულებას, ყოველ თეატრს, ყოველ ჯგუფს (ლაპარაკია, რა თქმა უნდა, ზემოხსენებულ „სიტყვის დაწესებულებებზე“) გამოეყო თითო-ოროლა სოლო-შემსრულებელი და, ამრიგად, გაიზარდა სიტყვის ოსტატთა-მხატვრულ მკითხველთა მთელი პლეადა.

ამის ნათელსაყოფად თვალსაჩინო და მდიდარ მასალას იძლევა საბჭოთა რუსეთის სინამდვილე, რომლის ნიადაგზე აღმოცენდა და საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დღევანდელი მხატვრული კითხვის ხელოვნების დამოუკიდებელი, პროფესიული ჟანრი, რომელიც არის ჭეშმარიტი „ადგილის დედა“, საერთოდ, საბჭოთა ხელოვნებისა, და, მხატვრული კითხვის ხელოვნებისა.

იმ შორეულ, უკვე ისტორიული წარსულის ხანაში ვერავინ წარმოიდგენდა, რომ მთელი სადამოს განმავლობაში შეიძლება კაცმა ზეპირად, უწიგნოდ იკითხო, მოუთხროს მსმენელს მოთხრობა ან რომანი და არამც თუ დაღალის იგი (მსმენელი), არამედ სიამოვნება მიანიჭოს.

პირველად ეს ა. ზაკუშნიაკმა მოახერხა. იგი გახდა ლიტერატურული ნაწარმოების „მეორედ დაბადების“ ავტორი. მან მარტომ, უპარტნიოროდ, უგრიმოდ, უდეკორაციოდ, უმუხიკოდ, სინათლის ეფექტის გარეშე დაჰყო სცენაზე ორსაათნახევარი

და ამ ხნის განმავლობაში დარბაზში წამითაც არ დარღვეულა სიჩუმე.

ა. ზაკუშნიაკის „თხრობის საღამოებზე“ პირველად გაისმა ესტრადიდან მთლიანი და დასრულებული სახით ისეთი დიდი ფორმის ლიტერატურული ნაწარმოებები, როგორიც არის მოთხრობა და რომანი. ზაკუშნიაკმა „დაუდგინა“. მხატვრული კითხვის, უკეთ რომ ვთქვათ, მხატვრული თხრობის ეს ახალი სახე თავის მიმდევრებს, რომელთათვისაც დიდი ფორმის ნაწარმოების შესრულება ისევე იქცა პროფესიად, როგორც თვით ზაკუშნიაკისათვის.

ზაკუშნიაკი არ იყო კლასიკური ნაწარმოების უბრალო გადმოცემი, „გამსზოვანებელი“. უტყუარი ადღოთი იცოდა მან ნაწარმოების იდეისა და სახეების გადმოცემა და ამეტიყველება. იგი სთავაზობდა მსმენელს არა მარტო იმას, რაც თქვა ავტორმა, არამედ იმასაც, თუ როგორ შეფასებას აძლევდა თვითონ მოთხრობელი ავტორი ნათქვამს.

ა. ზაკუშნიაკის სიცოცხლეშივე გაერცელებულმა „თხრობის საღამოების“ ჟანრმა ფართო აღიარება ჰპოვა იმ დროის რუსეთში.

მხატვრული კითხვის ხელოვნების განვითარებამ დიდი ინტერესი გამოიწვია სიტყვის ოსტატობისადმი თვით დრამატულ თეატრებშიც. ამ ხანებში რუსულმა თეატრმა მძიმე შემეკიდრეობა მიიღო წარსულისაგან – თეატრი მერყეობდა, სოციალისტური ხელოვნების გზების ძიების პროცესში ხშირად გადაუხვევდა სწორი გზიდან. წმინდა ფორმალისტური მიმართულების უკიდურესობა (ევრეინოვი, ფორეგერი, ნაწილობრივ მეიერჰოლდი და სხვები), დეკორაციული გაფორმების „კულტი“ და სხვადასხვა ექსცენტრული ხრიკები სრულიად ჩრდილავდნენ აქტიორს, მის ადამიანურ განცდებსა და ცოცხალ სიტყვას. მსახიობი-მექანიზმი, მსახიობი-თოჯინა იყო სპექტაკლის თითქმის ბუტაფორიული კომპონენტი. და ასეთი ფორმალისტური უკიდურესობიდან თეატრი ერთბაშად მეორე – სამხატვრო თეატრის ფსიქო-ლოგიზმის უკიდურესობაში გადავარდა, როდესაც მსახიობის მოქმედების ყოველგვარი გარეგნული გამოვლინება, მათ შორის სიტყვაც, მსხვერპლად ეწირებოდა შინაგან განცდათა დაწვრილმანებულ გამოხატვას. და აი, ასეთ ვითარებაში მხატვრული კითხვის ხელოვნების განვითარებამ და მისმა გაცხოველებულმა ინტერესმა თეატრის მუშაკებიც წააფიქრა, გაახსენა მათ ცოცხალი სიტყვის მნიშვნელობა დრამატული სპექტაკლისათვის. დრამის მსახიობთა შორის დაიწყო გამაღებელი მუშაობა სიტყვის კულტურის

ამაღლებითვის. დრამის მრავალი მსახიობი დაინტერესდა მხატვრული კითხვის ხელოვნებით, ზოგმა კიდევ მიიტოვა თეატრი და პროფესიად მხატვრული კითხვა აირჩია. პირველი მსახიობი, რომელმაც გასწირა დრამატული სცენა მხატვრული კითხვის ხელოვნებისათვის, იყო იგივე ა. ზაკუშნიაკი. მის კვალს გაჰყვნენ ვ. იახონტოვი, ა. ჟურავლიოვი. ს. ქონარიანი და სხვები.

რუსული ლიტერატურული ესტრადის ასეთი მოკლე მიმოხილვის დროსაც შეუძლებელია არ მოვიხსენიოთ ისეთი ხელოვანი, როგორიც იყო ვ. ნ. იახონტოვი. მაიაკოვსკისა და ზაკუშნიაკის შემდეგ იგი იყო დიდი ნოვატორი რუსული ლიტერატურული ესტრადისა და ესტრადზე სოციალური რეალიზმის დამფუძნებელი, მაგრამ, სანამ მისი ხელოვნება დაიხვეწებოდა და ჭეშმარიტად რეალისტურ გზას დაადგებოდა, იახონტოვი საკმაოდ ბევრი დაბრკოლება გადალახა. დრამატული თეატრიდან წამოსულმა, დააარსა ჯერ „ერთი მსახიობის თეატრი“, ეგრეთ წოდებული „სოერემენიკი“, სადაც ახორციელებდა მსახიობური თამაშის პრინციპს მხატვრულ კითხვაში, ე.ი. გამოდიოდა სცენაზე აქსესუარებით და ფიზიკურად მოქმედებდა კითხვის დროს. ასეთ ხელოვნურობას და ფორმალიზმს, მან თანდათან დააღწია თავი. მაგრამ იახონტოვი წყნთვის ამ მხრივ არ არის საინტერესო.

ყველაზე საინტერესო მის შემოქმედებაში არის მის მიერ შექმნილი და შესრულებული ლიტერატურული მონტაჟები და ლიტერატურული კომპოზიციები. მანამდე აზრად არავის მოსულა, რომ შეიძლება გაკეთდეს ლიტერატურული ნაკრები სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან და არა მარტო ბელეტრისტული ნაწარმოებებიდან და პოეზიიდან. იახონტოვი ფართოდ იყენებდა თავის კომპოზიციებში დოკუმენტს, საგაზეთო სტატიას, მეცნიერულ ნაშრომს, დეპეშას, საჯარო გამოსვლას და ყოველივე ეს, ერთად შეკრული, ერთი მთლიანი იდეით გამსჭვალული მის ოსტატურ და მგზნებარე შესრულებაში ქმნიდა უდიდესი ზეგავლენის მომხდენ საესტრადო ნაწარმოებებს. იახონტოვს უწოდებდნენ პუბლიცისტ მკითხველს, მკითხველ-ტრიბუნს, ამ ჟანრში მას ბადალი არ ჰყავდა და, სამწუხაროდ, ამავე ჟანრს არც მიმდევარი და გამგრძელებელი გაუჩნდა.

ვ. ნ. იახონტოვის ლიტმონტაჟებიდან განთქმულია „ლენინის გარდაცვალება“, „ლენინი“, „ომი“, „პოეტები მოგზაურობენ“ (პუშკინი და მაიაკოვსკი), „ახალი ნაყოფები“, „მუდამ ლენინთან“, „უნდა იოცნებო“, „სიცოცხლის სადღეგრძელო“ და სხვა.

1937 წელს საბჭოთა ლიტერატურული ესტრადის ცხოვრებაში მოხდა ფრიად ღირსშესანიშნავი ამბავი: მოსკოვში გაიმართა მხატვრული კითხვის ოსტატთა პირველი სრულიად საკავშირო კონკურსი. ას ოცზე მეტმა მსურველმა მიიღო მონაწილეობა კონკურსში. პირველი პრემია მიანიჭეს ე. იახონტოვს (უფრო ზუსტად რომ ეთქვათ, ე. იახონტოვმა და დ. ორლოვმა გაიყვეს პირველი პრემია).

მხატვრული კითხვის ხელოვნება გასაოცარი ტემპით ვრცელდება რუსეთში. ე. მაიაკოვსკის გარდაცვალების ოცი წლისთავეზე გამოცხადებულ მაიაკოვსკის ნაწარმოებების შემსრულებელთა კონკურსში უკვე 600-მდე მკითხველმა მიიღო მონაწილეობა. ასეთი მასობრივი და სახალხო გახდა მხატვრული კითხვის ხელოვნება იმდროინდელ რუსეთში. წარმოიშვა სპეციალური რეჟისურა, მხატვრული კითხვის რეჟისურა, რომლის გამოჩენილი წარმომადგენლები იყვნენ: ე. ბ. გარდტი, ე. ე. პოპოვა, ე. ი. ეფრონი, ა. ი. სემი, მ. ო. კნებელი, ა. ნ. ეორონოვი. საზოგადოება გაეცნო გამოჩენილ რუს ოსტატებს. როგორებიც არიან ზაკუშნიაკი, იახონტოვი, მაიაკოვსკი, კაწალოვი, ჟურავლიოვი, შვარცი. ქოჩარიანი, კამინკა, აქსიონოვი, ბალასოვი, შერვინსკი და მრავალი სხვა.

ჩვენთვის ცნობილ ოსტატთა შორის გამორჩეული იყო სურენ ქოჩარიანი, რომელმაც მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში გაითქვა სახელი თავისი „აღმოსავლური ციკლით“. ქოჩარიანის მიერ მაღალმხატვრული პათოსით და ჭეშმარიტი გატაცებით შესრულებული ნაწევრები „ვეფხისტყაოსნიდან“, რომელიც გადაბეჭდილია ერთმანეთთან სიუჟეტის დინჯი, ეპიკური სადა თხრობით, წარმოადგენდა მისი რეპერტუარის საკვანძო პროგრამას.

იმავე „აღმოსავლურ ციკლში“ შედიოდა „დავით სასუნცის“ შესრულება და არაბული ზღაპრები. სურენ აკიმის ძე ქოჩარიანი თბილისში დაიბადა და გაიზარდა, ამიტომ ჩვენთვის ახლოა მისი ხელოვნების ძირითადი სტილი – მოხრობელის, აშუღის სტილი.

წარმოუდგენელია, არ გავისხენოთ ჩვენი თანამემამულის ირაკლი ანდრონიკოვის (ანდრონიკაშვილის) სახელი, რომელიც ლიტერატურულ ესტრადაზე მეტად საინტერესო და თავისებური მოვლენა იყო. ანდრონიკაშვილის ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია მისი „ზეპირი თხრობა“, იგი ყოველთვის თვითონ იყო ავტორი იმისა, რასაც მოგვითხრობდა. თხრობა დაკავშირებული იყო „ზეპირ პორტრეტთან“, თუ შეიძლება ასე ითქვას. „პორტრეტი“ ამ შემთხვევაში არ არის პერსონაჟის სახის განსაზღვრება იმ

გაგებით, როგორც ეს ხდება თეატრში. ეს არის თხრობაში იმპროვიზაციულად ჩართული ნამდვილად არსებული და ზოგჯერ ფრიად ცნობილი ადამიანის „ივენება“, ადამიანისა, რომელიც გასაოცარ მისაქცევასთან ერთად წარმოადგენს სოციალური მნიშვნელობისაკენ შემობრუნებულ განზოგადებულ სახეს, ტიპს.

ვიწრო, ოჯახურ და მეგობარ-ნათესაეების წრეში წამოწყებულმა ამ ჟანრმა თანდათან ევოლუციის შედეგად გადალახა „მეგობრული შარჟის“ ინტიმური, კამერული წარსო და გამოვიდა დიდ ესტრადაზე. „პორტრეტმა“ მოიპოვა ღრმა სოციალური სახის განზოგადებული შინაარსი და, მიუხედავად იმისა, იცნობდა თუ არ იცნობდა აუდიტორია „პორტრეტის“ პროტოტიპს, იგი იწყებდა მსმენელში ცოცხალ ინტერესსა და აღფრთოვანებას.

ამრიგად, ირ. ანდრონიკაშვილის საოცრად მომხიბვლელი იმპროვიზაციული თხრობა-პორტრეტები იქცა დიდ ხელოვნებად, ნამდვილ იდეურ და ხალხურ ხელოვნებად.

ტელეეიზიამ ახალი ყურცელი გადაშალა და ახალი სარბიელი მოუპოვა ანდრონიკაშვილის შემოქმედებას, ისევე როგორც, საერთოდ, მხატვრული კითხვის ხელოვნებას.

გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში თეატრებიც ფრიად ნაყოფიერად იყენებდნენ მხატვრული კითხვის ხელოვნებას და მოსკოვის თეატრების რიგი სპექტაკლები, აგრეთვე სხვა ქალაქების სპექტაკლები, განხორციელებული იყო ძირითადად მხატვრული კითხვის პრინციპების საფუძველებზე. გვერდი რომ აუეაროთ ისეთ სპექტაკლს, როგორიცაა, მაგალითად, დ. კილტის „მომხიბვლელი მატყუარა“, ან პოეზიისა და ნოველების კითხვა-სპექტაკლებს და ეახსენოთ მხოლოდ მოსკოვის „ღრამისა და კომედიის თეატრი“, ან როგორც მას ჩვეულებრივ უწოდებენ „თეატრი ტაგანკაზე“, ვნახავთ, თუ რაოდენ დიდი ხვედრითი წონა მოდიოდა მის სპექტაკლებში „მხატვრულ კითხვაზე“. მართალია, თეატრს თავისი მიმართულების, რწმენისა და სპეციალური „სახის“ თავისებურება შეაქვს ლექსებისა თუ პროზის კითხვაში, მაგრამ ამ თავისებური გაგებითაც იგი მაინც „კითხვა“ არის, „მხატვრული კითხვა“.

უნდა აღინიშნოს, რომ არ მიგვაჩნია მართებულად მხატვრული კითხვის ზოგიერთი რესი ხელოვანის აზრი იმის შესახებ, რომ მხატვრული კითხვის ხელოვნებად ითვლება მხოლოდ ესტრადაზე გამოტანილი დიდტანიანი ნაწარმოები (პროზა თუ პოემა), ვთქვათ, „ევენნი ონიკინი“, რომელსაც მკითხველი კითხულობს მთელი საკონცერტო სადამოს განმავლობაში. ამას

უწოდებენ მხატვრული კითხვის „წმინდა“ სახეს, მათ არ სწამთ საკონცერტო სადამოს ნაკრები პროგრამა, დრამატურგიული ნაწარმოებების სოლო-კითხვა, მუსიკალური ნაწარმოებებისა თუ ვოკალური ნომრების წართვა-გამოყენება თვით კითხვის პროცესში. ჩვენი აზრით, ეს საკმაოდ შეზღუდული „მოინატრული თეორიაა“, იგი არ უთანხმება ჩვენი სოციალისტური ხელოვნების პრინციპს, რომელიც ქადაგებს მხატვრული ფორმებისა და ჟანრების მრავალმხრივობასა და სიუხვეს შემოქმედების ყველა სფეროში.

კითხვის „წმინდა“ სტილის საკონცერტო სადამოები, რომლებზეც იკითხებოდა ერთი მთლიანი ნაწარმოები, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიღწევა იყო მხატვრული კითხვის ხელოვნების დარგში, მაგრამ არა ერთადერთი. მასთან ერთად არსებობის უფლება ჰქონდა საკონცერტო სადამოს ნაკრებ პროგრამასა და ყველა იმ მრავალფეროვნებას, რაც მხატვრული კითხვის ხელოვნების წარმოშობაში ბუნებრივად ჯდება, თვით მთლიან სპექტაკლებსაც, რომლებიც განხორციელებული იყო მხატვრული კითხვის ხელოვნების საფუძველზე.

ამ ნაშრომის მიზანია რუსულ და ქართულ ესტრადაზე მხატვრული კითხვის ხელოვნების მოკლე ისტორიული ექსკურსი და თვით საგნის ძირითადი, კლასიკური საფუძვლების გაშუქება.

თავი მესამე

დრამის მსახიობი და მხატვრული მკითხველი

მრავალი მაგალითი გვიდასტურებს იმ ფაქტს, რომ მხატვრული კითხვის ოსტატი დრამის ხელოვნების წიაღში იზადება. ხელოვნების არც ერთი სხვა დარგი, ან რომელიმე სხვა პროფესია არ გამოყოფს თავისი რიგებიდან მხატვრული კითხვის ხელოვანს. ამიტომ, ეტყვას გარეშეა, რომ დრამის მსახიობისა და მხატვრული მკითხველის ხელოვნება მჭიდროდ მონათესავე ხელოვნებაა, მაგრამ, ამავე დროს, ეს ერთი და იგივე არაა. გამოდის, რომ მათ ძირი (ფესვი) ერთი და იგივე აქვთ, ნაყოფი კი სხვადასხვა.

საინტერესოა, რა აქვს საერთო დრამის მსახიობისა და მხატვრული კითხვის ხელოვნებას და რა სხვაობაა მათ შორის.

იმისათვის, რომ მსახიობი გახდეს მხატვრული კითხვის ნამდვილი ხელოვანი, საჭიროა იგივე პირობები, რაც ყველა დარგის ხელოვანისათვის: უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ნიჭი;

შემდეგ ბუნებრივი, ფიზიკური მონაცემები - ამ შემთხვევაში სცენური ხმა, ჯანსაღი, უნაკლო სამეტყველო აპარატი, უდუქმეტო გარეგნობა; ტ ე ქ ნ ი კ ა - ამ შემთხვევაში მოწესრიგებული საბგერო სუნთქვა, დამუშავებული სამეტყველო ხმა, ბგერების არტიკულაციური სრულყოფა მეტყველების ნაკადში და, საერთოდ, მეტყველების სოფად ლიტერატურული ნორმების ფლობა. მეოთხე, ყველაზე უფრო თავსატეხი პირობა არის ოსტატობა, ოსტატობა არა როგორც მიზანი, არამედ როგორც საშუალება, მეთოდი, მუშაობის ხერხები, იარაღი, რომლითაც უნდა იყოს აღჭურვილი მსახიობი, როდესაც ის შემოქმედების ძნელად გასაღებელ გზას შეუდგება. მსახიობ-მკითხველისათვის ოსტატობა არის იმ ხერხების ფლობა, რომელთა საშუალებითაც იგი უტყვე ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ხმაში განხორციელებულ მეტყველ, სახიოვან, შთაბეჭდავ, ამბულელებელ ხელოვნებად გადააქცევს.

აქ მოყვანილი ოთხი პირობიდან პირველი - ნიჭი - თანდაყოლილი თვისებაა. მრავალი სახის ნიჭიერებათა შორის (მუსიკალური, მწერლობის, მხატვრობის ნიჭი და სხვა) არსებობს მსახიობური ნიჭი, რომლის არსებით ნიშანს წარმოადგენს ბუნებრივ, ჭეშმარიტ გრძნობათა ნებისმიერი ამოძრავების უნარი ემოციური მესსიერების ნიადაგზე და შემოქმედებითი ფანტაზიის სიუხვე.

მსახიობ-მკითხველის ნიჭი პრინციპულად იგივეა, რაც დრამის მსახიობის ნიჭი. მას ჩვენ ვგულისხმობთ, როგორც მოცემულ პირობას.

მეორე პირობა მსახიობ-მკითხველის ბუნებრივი მონაცემები - უმთავრესად ფიზიკური კატეგორიაა და, ამგვარად, ისიც ბუნების საჩუქარია.

მესამე პირობა - ტექნიკა - ბეჯითი წვრთნის შედეგია. მისი ძირითადი საფუძველი პირველ რიგში უნდა იყოს ათვისებული. იგი სპეციალური შესწავლისა და ვარჯიშის საგანია.

მეოთხე პირობაა - ოსტატობა, რომლის ზოგიერთი ელემენტის განხილვას მიზნად ისახავს ამ წიგნის ავტორი. „ზოგიერთი“ იმითომ, რომ, გარდა წმინდა პროფესიული ჟანრიდან გამომდინარე თავისებურებისა, მხატვრულ კითხვაში ოსტატობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული საერთოდ მსახიობის ოსტატობის საფუძვლებთან. მართალია, ამ უკანასკნელს აქ ვერცლად ვერ შევხებით, ვინაიდან ეს დიდი, თავისთავადი თემაა, მაგრამ მაინც მოგვიხდება ზოგადად ნახელვა მსახიობის ოსტატობის პირველად დებულებებში. ეს საჭიროა ჩვენი ძირითადი საკითხის

გაშუქებისათვის, რამდენადაც მსახიობის ოსტატობის პირველადი ელემენტები სპეციფიკურ გამოვლინებას პოულობს მხატვრული კითხვის ოსტატობაში.

არსებობს შეხედულება, რომელიც უარყოფს მხატვრული კითხვის პროფესიული ჟანრის თვითმკაცრობას, დამოუკიდებლობას და თვლის მას მხოლოდ სცენური ხელოვნების, დრამის ხელოვნების განშტოებად. თუმცა მხატვრული კითხვის ხელოვნება სავსებით დამოუკიდებელი პროფესიული ჟანრია, მაგრამ ზემოხსენებული შეხედულება მაინც არ არის უსაფუძვლო. მას თავისი ახსნა-განმარტება აქვს.

როდესაც დრამის მსახიობის ხელოვნებისა და მსახიობ-მკითხველის ხელოვნების ახლო ნათესაობაზე მსჯელობენ, ამას ჩვეულებრივ ასე ასაბუთებენ: დრამის მსახიობისა და მსახიობ-მკითხველის ხელოვნება – ორივე საშემსრულებლო ხელოვნებაა, ორივესთვის აუცილებელია ორი ფაქტორის არსებობა – მსახიობ-შემსრულებლისა და აუდიტორიისა; ორივეს ძირითად საშემოქმედო მასალას საბოლოოდ წარმოადგენს სიტყვა, ამ შემთხვევაში მწერლის მიერ შეთხზული ნაწარმოები. სიტყვიერ მასალაზე მიწაობის ხერხებიც საერთოა ორივე სახის ხელოვნებისათვის. და ბოლოს, საერთოა მათთვის თვით ოსტატობის ელემენტები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ნირს იცვლიან მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში და ზოგჯერ მკვეთრი განსხვავების ნიშნებსაც ქმნიან. ამჟამად ჩვენც საკითხის სწორედ ეს მხარე გვაინტერესებს და ამიტომ შევწერდებით მსახიობის ოსტატობის ზოგიერთი პირველადი ელემენტის გამოვლინებაზე მსახიობ-მკითხველის ხელოვნებაში.

რაც შეეხება დანარჩენ ნათესაობით ნიშნებს – ნაწარმოების ლიტერატურულ და სცენურ ანალიზს, სიტყვიერი მასალის მოწესრიგებას, სამეტყველო ინტონაციის სახით საშუალებებს და მრავალ სხვა საკითხს, რომლებიც შეეხება ნაწარმოების ან როლის სიტყვიერი მასალის დაუფლებას, ეს საკითხები გაანალიზებული იქნება ამ წიგნის მეორე ნახევარში სასცენო მეტყველების ტექნოლოგიისადმი საერთო მიდგომით, რაც ერთნაირად უნდა შეეხოს, როგორც მსახიობ-მკითხველის, ისე დრამის მსახიობის ტექსტობრივ მასალას.

მსახიობის ოსტატობის პირველადი ელემენტები მხატვრულ კითხვაში

რამდენადაც მსახიობის ნიჭის ძირითადი თვისება ჭეშმარიტ გრძნობათა ნებისმიერ ამოძრავებასა და შემოქმედებითი ფანტაზიის სიუხვეშია, იმდენად მომავალი მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, წვრთნის ფსიქიკას იმ მიმართულებით, რომ გრძნობები ყოველ საჭირო შემთხვევაში თავისი ნება-სურვილის მიხედვით აამოძრაოს. ემოციური მესსიერებისა და ფანტაზიის საფუძველზე სუფიერ მოძრაობათა დაუფლების ტექნიკის გამოჩენა პირველი ნაბიჯია მსახიობის აღზრდის პროცესში.

მსახიობ-მკითხველის ნიჭი ძირითადადში შეესატყვისება დრამის მსახიობის ნიჭს. ჭეშმარიტ გრძნობათა ნებისმიერი გამოხატვის უნარი და შემოქმედებითი ფანტაზიის სიუხვე მკითხველის პიროვნებაშიც თანდაყოლილია. განსხვავება ამ მონაცემების გამოვლინების ფორმაშია. დრამის მსახიობის შემოქმედებითი აღზრდის პროცესის პირველი ეტაპი – ფსიქიკო-ფიზიკური აპარატის წვრთნა (ფსიქოტექნიკა) – მკითხველის შემოქმედებითი აღზრდისათვისაც პირველი ეტაპი და საფუძველია. მაგრამ ამ საფუძვლის დადგენის დროს პირველადი ელემენტების გამოვლინებაში დრამის მსახიობსა და მკითხველს შორის უკვე იწყება დიფერენციაცია. სწორედ ეს დიფერენციაცია იპყრობს ჩვენს ყურადღებას და შეადგენს ამჟამად ჩვენი მსჯელობის საგანს.

ყურადღება და ყურადღების ობიექტი. პირველი ფსიქიკური კატეგორია, რომლიდანაც იწყება დრამის მსახიობის შინაგანი შემოქმედებითი ბუნების წვრთნა, არის ყურადღება.

ყურადღების გარეშე ადამიანის ცხოვრება ჩვეულებრივ, ნორმალურ პირობებში შეუძლებელია. თუ ადამიანს არ ძინავს, მისი ყურადღება შეპყრობილია ამა თუ იმ მოვლენით, ადამიანით, საგნით, აზრით, ფიქრით. იმას, რაზეც მიპყრობილია ადამიანის ყურადღება, ეწოდება ყურადღების ობიექტი. ყურადღების ობიექტი შეიძლება იყოს ადამიანი, საგანი, მოვლენა, აზრი, წარმოდგენა და სხვა. ეს ობიექტი უნდა იყოს ან რეალური, კონკრეტული თვალთ დასანახი, ხელშესახები ან წარმოდგენითი. ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო პირობებში არსებობს ორგვარი ყურადღება: უნებური და ნებისმიერი. უნებურია ყურადღება მაშინ, როდესაც იგი ადამიანის გარკვეულ განზრახვას არ ემორჩილება. მაგალითად, ადამიანი X ზის კაფეში

და საუზმობს. ეს პროცესი მისი ყურადღების ძირითადი ობიექტია, რომელშიც სხვა მრავალი ობიექტი შედის.

ამ მაგალითშიც ადამიანი X-ის ყურადღების სფეროში არის დარბაზი, მაგიდები, სკამები, ადამიანები, საჭმელ-სასმელი და სხვა მრავალი, მაგრამ მისთვის მთავარია საუზმის პროცესი. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი მისი უნებური ყურადღების სფეროა. უეცრად ეს ადამიანი შენიშნავს სხვა მაგიდასთან მჯდომ მამაკაცს, რომელიც მას ნაცნობად მოეწევენება, სადღაც უნახავს, მისი სახე ახსოვს. ესეც უნებური ყურადღების სფეროა, მაგრამ ყურადღების ობიექტი გადაინაცვლებს უცნობზე. ადამიანი X ძალიან დაინტერესებულია, თავს ძაღას ატანს, რომ მოიგონოს, სად უნახავს ეს კაცი, ჭამს უყურადღებოდ, თვალი სულ უცნობისაკენ გაურბის, აკვირდება მას. მერე იგრძნობს, რომ უხერხულია ასე დაჟინებით ცქერა და შეეცდება, თავისი ყურადღება სხვა საგანზე გადაიტანოს. გაშლის გაზეთს და დაიწყებს კითხვას, მაგრამ არც ერთი ასრი არ სწვდება მის გონებას, თავში სულ ის უცნობი ეტრიალებს, თემცა თავს ძაღას ატანს, ყურადღება გაზეთზე გადაიტანოს, ეს იქნება ნებისმიერი ყურადღება. მაგრამ არა ორგანული, ეინაიდან მისი, ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური არსება მთლიანად არ ჩაერთო, არ დაინტერესდა ნებისმიერი ყურადღების ობიექტით – გაზეთით. მაგრამ აი, მან უეცრად თვალი მოჰკრა გაზეთში თავის გვარსა და სახელს, ამან დააინტერესა და დაიწყო სტატიის კითხვა, რომელიც მის დაწესებულებას ეხება. სტატიამ ისე გაიტაცა, რომ სულ დაავიწყდა უცნობი, მთელი მისი არსება ჩაება კითხვაში, შემოიფარგლა ყურადღების ახალი ობიექტით სტატიით, მისი ყურადღება გახდა ორგანული. ერთბაშად მან იგრძნო, რომ ახლა ის უცნობი უყურებს მას დაჟინებით. ადამიანი X დიდ უხერხულობას გრძნობს, არ იცის, როგორ აიცდინოს ეს დაჟინებული მზერა, ახლა იგი თვითონ გახდა სხვისი ყურადღების ობიექტი. გაზეთის სტატია კი ძალიან საინტერესოა და ეს თვალდაშტერებული მზერა მას უშლის კითხვას. თუ ადამიანმა X-მა, შეძლო ნებისყოფის ძალით კელავ მთელი არსებით ჩართულიყო გაზეთის კითხვაში ისე, რომ ვეღარ შეემჩნია, თუ რა დაჟინებით უყურებს მას უცნობი, მაშინ ჩვენ მივიღებთ ისეთ ყურადღებას, რომელიც დამახასიათებელია მსახიობისათვის, ნებისმიერ, ორგანულ ყურადღებას ისეთ პირობებში, როდესაც თვითონ ხარ სხვისი ყურადღების ობიექტი. ეს არცთუ ისე იოლად შესაძენი ჩვევაა. მსახიობის ყურადღება ყოველთვის უნდა იყოს ნებისმიერი, ე. ი. გარკვეულ ობიექტზე

მიჰყრობილი და ყოველთვის უნდა იყოს ორგანული, ე. ი. მსახიობი მთელი არსებით უნდა იყოს გატაცებული ყურადღების ობიექტით, მოქმედებით, ამოცანის პირობებით და ეს ყოველივე მაშინ, როდესაც თვით იგი, მსახიობი, არის სხვისი ყურადღების საგანი, მაყურებლის ყურადღების ობიექტი. უნებური ყურადღების თუნდაც სულ მცირედი ჩარევა ამოაგდებს მსახიობს კალაპოტიდან. ეთქვათ, სცენაზე მოქმედების მსვლელობის დროს დარბაზიდან მას ვიღაცამ ესროლა ვარდი. საკმარისია, რომ მსახიობმა (დაინტერესებულმა, თუ ვინ ესროლა ვარდი) უნებურად გამოიხედოს დარბაზისაკენ და მის მიერ შესრულებული სახის სიცოცხლის ძაფი გაწყდება, ეს გამოიხედვა იქნება უნებური ყურადღების აქტი, მიმდინარე ცხოვრების და არა შემოქმედებითი, არა სცენური ცხოვრების აქტი.

მსახიობის ყურადღება შემოქმედების დროს ყოველთვის ნებისმიერია იმიტომ, რომ ის განასახიერებს სხვა ადამიანს. გადმოგვცემს სხვის ცხოვრებას და იმ სხვა ადამიანის, ე. ი. სახის სურვილები, ყოფაქცევა, მისი სულიერი და ფიზიკური ცხოვრება სცენაზე მთელი როლის მანძილზე მას წინასწარ დადგენილი, გამომუშავებული აქვს. მსახიობის ყურადღება ყოველთვის უნდა იყოს ო რ გ ა ნ უ ლ ი, რათა დამაჯერებელი გახდეს მის მიერ განსახიერებული სახის მოქმედება, ყველაზე არსებითი მსახიობის ყურადღების ნებისმიერებაში, ორგანულობაში ისაა, რომ ყურადღების ობიექტი უთუოდ გუთუნის სახეს და არა მსახიობის პიროვნებას (მსახიობ აკ. ხორავას, როგორც პიროვნებას, სრულიადაც არ აინტერესებს დეზდემონას ცხვირსახოცი, რომელიც მისი სახისთვის, ოტელოსათვის, ყურადღების მთავარ ობიექტად გადაიქცა და მისთვის საბედისწერო შეიქნა).

მსახიობი მხოლოდ იყენებს თავის ადამიანურ ფსიქო-ფიზიკურ მონაცემებს იმისათვის, რომ მათი საშუალებით გამოაჩვენოს შესასრულებელი სახის სურვილები და ყოფაქცევა იმ ფსიქიკურ კატეგორიას, რომელსაც ეწოდება ადამიანის ყურადღება, მსახიობი-პიროვნება უყენებს სამსახურში სცენურ სახეს.

ყურადღებისა და ობიექტის ცნებები საყოველთაოდ ცნობილია, როგორც მსახიობთა აღზრდის სისტემის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. ამ ანბანური ჭეშმარიტების ასე მოკლედ და შეზღუდულად გადმოცემა კი დაგვჭირდა პარალელის გაღების მიზნით.

რჩება თუ არა ძალაში მსატერ'ული მკითხველისთვის ყურადღების ის თვისებები, რომელიც სავალდებულოა ღრამის მსახიობისთვის? რა თქმა უნდა, რჩება. მკითხველის ყურადღება აგრეთვე ნებისმიერი, აგრეთვე ორგანული და მობილიზებულია. ეს თვისებები მკითხველმა ისევე უნდა გამოიმუშაოს და დაამკვიდროს თავის შემოქმედებით ოსტატობაში, როგორც ღრამის მსახიობმა. სპეციფიკა იწყება მხოლოდ იქ, სადაც, საერთოდ, სდება ძირითადი გამოიჯენა ამ ორ ხელოვნებას შორის. სასულდობრ, მკითხველის შემოქმედების ქვაკუთხედს არ წარმოადგენს სახის შექმნა, ამიტომ მკითხველის ყურადღების ობიექტი ეკუთვნის არა სახეს, არა იმ მოქმედ გმირებს, რომლებიც მის თხრობაში მონაწილეობენ, არამედ მსახიობ-მკითხველის "შემოქმედ „მეს“".

ამრიგად, მკითხველის შემოქმედი „მე“ აპერობს თავის ნებისმიერ ყურადღებას იმ მოვლენას, სახეებს, რომელთა შესახებაც მოუთხრობს მსმენელთ; მკითხველის სახე გადაანაცვლებს ყურადღებას იმაზე, რაზეც თხრობაში მოცემულია პირმა მიაპერო ყურადღება, თხრობის მსვლელობაში ცვლის მოვლენათა თანმიმდევრობის მიხედვით ყურადღების ობიექტებს, მაგრამ, ეიმუორებ, იმ თვალსაზრისით, რომ თხრობაში მოცემული გმირები თავთავიანთი შემოქმედებით და ყურადღების ობიექტებით თვით არიან მკითხველის ყურადღების ობიექტები, ხოლო თხრობაში სწორედ ეს უკანასკნელი წყვეტს ჟანრის სპეციფიკურობას.

ჟანრის სპეციფიკურობას ყურადღების ობიექტების სფეროში აგრეთვე ის „მესამე სართული“ წყვეტს, რომელიც ზემოაღნიშნულ „ორსართულიან ნაგებობას“ უნდა დაეაშენოთ. მკითხველს კიდევ აქვს ერთი ყურადღების ობიექტი. მისთვის მთავარი და მუდმივი, ეს არის მსმენელი აუდიტორია, რომელსაც იგი მიმართავს. მკითხველის ყურადღების ამ მთავარ ობიექტში თავს იყრის და წონასწორდება ყურადღების ყველა დანარჩენი ობიექტი. დარეჯანი ეკითხება ლუარსაბს: „ერთი კარგი წიხართმა?“ დარეჯანის, როგორც თხრობაში მოცემული პირის ყურადღების ობიექტებია ლუარსაბი და წიხირთმა, ხოლო მკითხველის ყურადღების ობიექტი თვით დარეჯანია თავისი ეშმაკური შეკითხვით. და, რამდენადაც ეს ყოველივე თხრობაა, მამართული მკითხველის ძირითადი ობიექტისადმი – მსჯელობისადმი, იმდენად დარეჯანის წიხირთმა გადაიქცევა თავისთავად ობიექტად.

„ღარიკომ მიიხედა და, რა იცნო თავისი ძმა, პლატონი, ჩამოსუა ბავშვი მიწაზე, გაისწორა თავსაფარი და ერთის ქაქანით,

სიხარულით აფერენილი გაექანა მის შესახედრად” (დ. კლდიაშვილი „სამანიშვილის დედინაცვალი“).

ამ ნაწევრებშიც მოქმედი გმირის, დარიკოს ყურადღების ობიექტია პლატონი, მკითხველისა კი უეჭველად თვით დარიკო და მისი მოქმედება (ყოფაქცევა).

მაშასადამე, პირველი სხვაობა დრამის მსახიობისა და მკითხველის შემოქმედებითი ყურადღებისა ისაა, რომ დრამის მსახიობის ყურადღების ობიექტები უთუოდ ეკუთვნიან მის მიერ შექმნილ სახეს, მკითხველის ყურადღების ობიექტი კი თვით შემოქმედი მკითხველის ობიექტებია; თხრობაში გამოყვანილი გმირების ყურადღების ობიექტებს დაქვემდებარებული მნიშვნელობა აქვთ.

დრამის მსახიობის და მკითხველის ყურადღების ობიექტების სხვაობის მეორე ნიშანი მდგომარეობს შემდეგში: დრამის მსახიობის, ანუ სახე-ხატის ყურადღების ობიექტები უმრავლეს შემთხვევაში რეალურია, კონკრეტული, თვალისა და ხელშესახები, აქვე არსებული, სცენაზე, პარტნიორის სახით, საგნებისა და მოვლენების სახით. მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაშია დრამის მსახიობის ყურადღების ობიექტი წარმოდგენითი, წარმოსახვითი.

მხატვრული მკითხველის ყურადღების ობიექტი კი ყოველთვის არაკონკრეტულია, არახორცშესხმული და არახელშესახები. იგი ყოველთვის წარმოსახვითია, ყოველთვის აზრობრივი, ფიქრის, წარმოდგენის, წარმოსახვის, ფანტაზიის სფეროში მოქცეული. ზემომოყვანილ მაგალითში არც მოქმედი პირის – დარიკოს ობიექტია რეალური, ხელშესახები (პლატონი), არც მკითხველისა – თვით დარიკო, მაშინ, როდესაც სპექტაკლში დარიკოც ხორცშესხმული სახით მოგვევლინება სცენაზე და მისი ობიექტი პლატონიც ნამდვილი, ცოცხალი ადამიანის სახით გამოვცხადება თავის დას (შემოვა ჭიშკარში).

როლში დრამის მსახიობის ყურადღების ყველაზე მეარი ობიექტია პარტნიორი. მისი ყურადღება მობილიზებულია, რათა პარტნიორზე მოახდინოს გავლენა – დაუმტკიცოს, განუმარტოს, დააჯეროს, შეებრძოლოს; დრამის მსახიობი პარტნიორის შუამავლობით ახდენს ზეგავლენას აუდიტორიაზე. მხატვრული მკითხველისათვის კი ერთადერთი რეალური, ხორცშესხმული ობიექტი მსმენელი აუდიტორიაა, რომელსაც იგი უშუალოდ, ექვემდებარება, უშუალოდ მიუძღვნის თავის შემოქმედებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული მკითხველის პარტნიორი მსმენელი აუდიტორიაა, რომელიც დრამის მსახიობის ობიექტია

რიცხვიდან სრულიად გამოთიშულია, პრინციპულადაა გამოთიშული, თუ საგანგებოდ არ არის შეტანილი ამოცანაში აუდიტორიისადმი მიმართვა. თანამედროვე პიესებში, მაგალითად, ხშირად ეხედებით ისეთ პერსონაჟს, რომელსაც „წამყვანი“ ეწოდება და რომელიც ხან ავტორის, ხან კომენტატორის სახეს უკავშირდება. ასეთი პერსონაჟის ტექსტი უმთავრესად აუდიტორიისადმი მიმართული და არსებითად მხატვრული კითხვის პრინციპებს ემორჩილება.

კუნთების თავისუფლება. გარკვეულ ობიექტზე ყურადღების სრულ მობილიზაციასთან უშუალოდ დაკავშირებულია მსახიობის შემოქმედების მეორე კანონი – კუნთების სრული თავისუფლება სცენური მოქმედების პირობებში. ჩვეულებრივი ცხოვრების პირობებში ადამიანი ყოველ მოქმედებაზე ხარჯავს ენერგიას მიზანშეწონილად და ამას აკეთებს ბუნებრივად, თავისუფლად. სცენაზე კი ხელოვნურად შეკვეთილი მოქმედების ბუნებრივად, დამაჯერებლად განხორციელება საკმაოდ ძნელია, თუ ადამიანი არ არის საგანგებოდ მომზადებული და გაწვრთნილი. ჯერ ცხოვრებაშიც საკმარისია, ადამიანმა შეაძინოს, რომ მას უთვალთვალებენ, რომ სხვისი ყურადღების ობიექტი გახდა და მყისვე მისი ყურადღების ობიექტი ხდება საკუთარი თავი, იგი უხერხულობას გრძნობს, გახევდება. სცენაზე კი მსახიობი მუდამ სხვისი ყურადღების ობიექტია და, თუ ეს გარემოება მასზე ისევე იმოქმედებს, როგორც გამოუცდელ ადამიანზე, ე. ი. თუ მსახიობი ყურადღებას თავის თავზე გადაიტანს, მაშინ შემოქმედებაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

იმას, რასაც ცხოვრებაში ვუწოდებთ უხერხულობას, გახევებას, სცენურ ენაზე კუნთების დაძაბულობა, კუნთური შეკრულობა ეწოდება. ადამიანი კარგავს თავის ბუნებრივ პლასტიკურობას. ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ამოცანა ვერ გაიტაცებს ადამიანს, რომლის ყურადღების ცენტრში მოქცეულია საკუთარი თავი.

მსახიობს კუნთური შეკრულობისგან იხსნის და ბუნებრივ პლასტიკურობას დაუბრუნებს მხოლოდ სცენური ამოცანის ობიექტზე ყურადღების გადატანა და სრული შინაგანი მობილიზაცია. სცენური ამოცანა და მასთან დაკავშირებული ყურადღების ობიექტი (ე. ს. სტანისლავსკი), რომელსაც მსახიობი მთელ თავის გულისყურს მიაპყრობს, უდიდესი აღმოჩენაა მსახიობის აღზრდის ტექნიკაში.

კითხვის ხელოვანისათვის კუნთების თავისუფლება ისევე საჭიროა, როგორც დრამის მსახიობისათვის. საკმარისია, რომ

მკითხველმა შემოქმედების პროცესში დაკარგოს შემოქმედებითი ყურადღების ობიექტი და მას მკისვე შეიპყრობს უხერხულობის გრძნობა. იგი ერთბაშად გადაიტანს ყურადღებას თავის თავზე, თუ როგორ დგას საზოგადოების წინაშე, შეიგრძნობს ფიზიკურ მარტოობას, დაიბნევა, გონებაში აირევა უნებლიე ყურადღების ობიექტები – დარბაზი, განათება, ნაცნობი სახეები და ათასი სხვა რამ. მსმენელ აუდიტორიას ძნელად გამოეპარება ეს მომენტი, მკითხველი მოკლებულია ფიზიკური მოქმედების საშუალებას. მკითხველის განკარგულებაშია მხოლოდ ხმა – მეტყველება, ხელები და თვალები, განცდის გამომსატველი თვალები.

კუნთების თავისუფლება, საგანგებოდ მობილიზებული ყურადღება მკითხველს ესაჭიროება აგრეთვე ესტრადაზე გამოსვლისა თუ ესტრადიდან გასვლის პაუზებში. „გამოსვლა“ და „გასვლა“ – ეს უკვე წმინდა ფიზიკური მოქმედებებია, რომელიც მკითხველმა უნდა გამოიყენოს კუნთური დატვირთლობის თავიდან ასაცილებლად. დრამის მსახიობიც ხომ გამოდის სცენაზე სპექტაკლში და გადის სცენიდან, მაგრამ ის გამოდის სცენაზე არა როგორც პიროვნება, ესა და ეს, არამედ როგორც ოტელო, ოიდიპოსი და სხვა. კითხვის ოსტატიც მიმართავს სწორედ ასეთსავე „მკითხველის სახეს“. მკითხველი ესტრადაზე გამოდის გარკვეული მიზნით და ამოცანით. მან იცის, რა უნდა უთხრას აუდიტორიას, რაში უნდა დაარწმუნოს იგი. მკითხველი გამოსვლისთანავე შეხედება თავის პარტნიორს – აუდიტორიას, რომელიც მეტად მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს მის შემოქმედებაში. ამ შეხედრის მიზნით გამოდის იგი ესტრადაზე და შეხედრისას აღიქვამს აუდიტორიას, როგორც მოლიან ერთეულს, როგორც პარტნიორის განზოგადებულ სახეს და არა რომელიმე პიროვნებას. აუდიტორია ის მოწინააღმდეგეა, რომელზედაც უთუოდ უნდა გაიმარჯვოს მკითხველმა. გამარჯვების პირველი ნიშანია სულგანაბრებული აუდიტორია, წამოვარდნილი სიჩუმე, რომელიც მოლოდინით არის სავსე. ასეთი ქმედითი ამოცანით გატაცებულ მკითხველს კუნთების დაძაბულობა არ შეიპყრობს.

ესტრადიდან გასვლის დროსაც მისი არსება სავსეა დაკმაყოფილებული სერვილის გრძნობით, ამოცანის ოსტატურად გადაწყვეტის შეგნებით. კუნთური დაძაბულობა ამ პირობებშიც გამოირიცხებულია.

სცენური გამართლება და ფანტაზია. ადამიანის ყოფაქცევა ცხოვრებაში ყოველთვის, უმნიშვნელო შემთხვევაშიც კი, გამოწვეულია რაიმე მიზეზით, ექვემდებარება საბაბს, რომელიც

შექმნილია ამა თუ იმ გარემოებით. ადამიანი ხშირად ანგარიშს არ აძლევს თავის თავს, თუ რატომ, რა მიზნით და რის შედეგად გააკეთა ესა თუ ის საქმე, მაგრამ, მოეხდაღად ამისა, ჩისი საქციელი მაინც დამაჯერებელია იმიტომ, რომ ეს საქციელი ყოველთვის გამიზნულია, ყოველთვის მოტივირებულია.

მსახიობის ყოფაქცევა სცენაზე უნდა იყოს დამაჯერებელი; დამაჯერებელი იქნება მაშინ, თუ იგი გამიზნული და მოტივირებულია. დამაჯერებელი იქნება სხვისთვის მაშინ, თუ მსახიობი თვით არის დაჯერებული, დარწმუნებული, რომ თავისი სცენური ყოფაქცევის ყოველი აქტი სწორად არის მოტივირებული. სცენის ენაზე ამ გარემოებას სცენურ გამართლებას უწოდებენ.

მსახიობს თავისი სცენური ყოფაქცევის გამართლებისთვის ავტორის მიერ მოცემული აქვს გარემოებათა და მოვლენათა მთელი რიგი, რომელიც მსახიობის მოქმედებას განაპირობებს. მაგრამ საჭიროა, მსახიობმა წარმოსახვისა და ფანტაზიის საშუალებით, გაამდიდროს და გააცოცხლოს მოცემული პირობები დამატებითი გარემოებებით, დეტალებით, ნიუანსებით იმისათვის, რომ ზედმიწევნითი სისრულით წარმოიდგინოს თავისი სახის ცხოვრება ყოველ წერილმანშიც კი, დაიჯეროს, ირწმუნოს თვითონ და სხვაც დაარწმუნოს თავისი სიტყვებითა და საქციელით. მსახიობისთვის რეალური გარემო სინამდვილეში არ არსებობს, ამიტომ მან იგი უნდა შექმნას და უნდა ირწმუნოს. მის შექმნაში მსახიობს ესმარება წარმოსახვის უნარი და ფანტაზია.

წარმოსახვა და ფანტაზია არ არის ერთი და იგივე. წარმოსახვა არის ადამიანის ემოციურ მეხსიერებაში შემონახული სურათის, მოვლენის, საგნის, ამბის, ადამიანის და სხვა მოვლენებითი აღდგენა, გონების თვალწინ, წარმოდგენაში გააცოცხლება. ფანტაზია არის ემოციურ მეხსიერებაში შემონახულ შთაბეჭდილებათა ნიადაგზე მოვლენათა და სურათთა ისეთი ახალი კომბინაცია, რომელიც არასდროს არსებულა რეალურად.

ძნელია ამ ორი უნარის გადაფასება მსახიობის შემოქმედებაში. უნდა გვახსოვდეს, რომ მსახიობის წარმოსახვაც და ფანტაზიაც არ შეიძლება უნიადაგო და უმიზნო იყოს.

ყოველივე ის, რაც ნათქვამია სცენური გამართლების, დამაჯერებლობის, წარმოსახვისა და ფანტაზიის შესახებ დრამის მსახიობის შემოქმედების მიმართ, სრულად და უკლებლივ ახასიათებს მკითხველის შემოქმედებას.

რა უნდა გაამართლოს მკითხველმა, რა უნდა იყოს მის თხრობაში მოტივირებული და დამაჯერებელი? უპირველეს ყოვლისა, თვითონ თხრობა, რამდენადაც მკითხველს ყოფაქცევითი

მოქმედება შესდგენილი აქვს და მთელი სიმძიმის ცენტრი გადადის სიტყვიერ მოქმედებაზე, იმდენად, უპირველეს ყოვლისა, მკითხველმა უნდა გაამართლოს ის ძირითადი მოსანი, რისთვისაც მან თავისი შემოქმედება გამოიტანა საზოგადოების წინაშე. მან უნდა გაამართლოს, ე. ი. მოტივირებული და დამაჯერებელი გახადოს თხრობაში მოცემული ყოველი ასრი, ყოველი მოუღენა, ყოველი ადამიანი, ყოველი სურათი. მან უნდა დამაჯერებელი გახადოს თხრობაში მოუვანილ გმირთა ურთიერთობანი, მათი კონფლიქტები, ბრძოლა, წინააღმდეგობანი თუ სიამტკბილობა მათ შორის, მოუღენათა ცვალებადობა, პეიზაჟის მშვენიერება თუ პირქუშობა, უნდა დაასაბუთოს პეიზაჟის სურათის აუცილებლობა თხრობაში გაშლილი მოქმედების განვითარებისათვის და სხვა.

ამიტომ მკითხველი ზედმიწევნით უნდა იცნობდეს მასალას, მის ყოველ დეტალს, ყოველ ნიუანსს, თავისი გმირის ცხოვრებას, გარემოს, მოუღენებს. მთხრობელის ე.ი. მკითხველის წარმოსახვის უნარს და ფანტაზიას დიდი სარბიელი აქვს, ვინაიდან ავტორი არც მკითხველს აწვდის ამომწურავ ყველა დეტალს, „კირილემ გამოაღო ფანჯარა და გადასახა (კაცით). (კაცი, - და, როდესაც აივანზე ამოირბინა პატარა ფეხშიშველმა გოგომ, მიაწოდა წოხები“ და სხვა. (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“). პატარა გოგოზე ნათქვამია მხოლოდ, რომ იგი ფეხშიშველა იყო და რომ ამოირბინა. აქედან გამომდინარე, მკითხველი ავსებს პატარა გოგონას სახეს. ასე მაგალითად, მას უფროსი დის გამოინაცვალა კაბა აცვია, ამიტომ გრძელი აქვს, ფეხებში ეფართხენება, სასე სანდომიანი, კოცხალი თვალები, მკვირცხლი მოძრაობა (ამოირბინა), თმა კაწაწებად დაწნული და სხვ. ამოირბინა აივანზე, ე. ი. კიბე, საფეხურები, აივნის იატაკის ფიცრები აქა-იქ შეკეთებული, მოაჯირი ალაგ-ალაგ ფარღალა და სხვ. ოდესაც მიღებული შთაბეჭდილებების აღდგენის ნიადაგზე მკითხველი ქმნის ამ შთაბეჭდილებათა ახალ კომბინაციას, ისეთს, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს, მაგრამ უთუოდ შეეგუება ავტორის მიერ მოცემულ ნიშნებს, ლოგიკურად გამომდინარეობს ამ ნიშნებიდან მკითხველის მიერ დანახული პატარა გოგო, აივანი, კიბე იქნება მისი შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფი. მკითხველის ხელოვნებაში წარმოსახვის და ფანტაზიის თხრობის გამართლება ამიტომ არის ქმდითი, რომ მის თხრობაში არაფერია ხელშესახები.

სცენური დამოკიდებულება და შეფასება. თეატრში როგორც მსახიობმა, ისე მანერებელმა იცის, რომ ყველაფერი,

რაც სცენაზე ხდება, გამოგონილია, პირობითია. მაგრამ მსახიობიც და მსაჯულებელიც თითქოს შეთანხმებულნი არიან (და ეს არის სწორედ თეატრის სპეციფიკა), რომ ამ ყველაფერს, მოეპყრონ ისე, როგორც სინამდვილეს. მოვლენებს, ადამიანთა ურთიერთობას, - უნდა მოეპყრონ ისე, დაამყარონ ისეთი დამოკიდებულება მათ მიმართ თითქოს სინამდვილეში ხდებოდეს ამბები. ამ დამოკიდებულების დამყარებისათვის დრამის მსახიობს ესაჭიროება რწმენის გამოიყენება, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იბადება სცენური გამართლების ნიადაგზე.

ამრიგად, თეატრის ხელოვნების მთელი შინაარსი მდგომარეობს იმაში, რომ „არამართალს მოეპყრო ისე, როგორც მართალს“. მსახიობი ზის სცენაზე და ელის მეგობარს, მას მოესმის ავტორობილის ხმა. წამოდგება, გამოაღებს ფანჯარას, რომ შეამოწმოს, ეს მისი მეგობრის მანქანაა, თუ არა, როდესაც ფანჯარას გამოაღებს კედლისებში დაინახავს დეკორაციების ნაწილებს, სცენის მუშებს, გამნათებლებს, ყოველ შემთხვევაში - არა მანქანას. მაგრამ მან ყოველივე დანახულის მიმართ უნდა დაამყაროს ისეთი დამოკიდებულება, თითქოს დაინახა მეგობრის მანქანა. ის გაემართა კარისაკენ მეგობრის მისაგებებლად და სხე.

სცენური დამოკიდებულების საკითხში დრამის მსახიობის ხელოვნებასა და მკითხველის ხელოვნებას შუა არის ერთგვარი წინააღმდეგობა, რომელიც პრინციპულ წინააღმდეგობაში გადადის. მკითხველის ხელოვნების ამოსავალ წერტილს არ შეადგენს ფორმულა: „მოეპყრო არანამდვილს ისე, როგორც ნამდვილს“. მართალია, ყოველივე ის, რასაც მკითხველი მოგვითხრობს აგრეთვე მწერლის მიერ გამოგონილი ამბავია და მკითხველიც ამ ამბავთან ამყარებს დამოკიდებულებას, როგორც ნამდვილ ამბავთან, მაგრამ მკითხველი ერთხელ და სამუდამოდ ამყარებს ამ თეალსაზრისს თავიდანვე. მას არ უხდება ყოველ ნაბიჯზე, მოქმედების ყოველ წუთში ასე მოიქცეს: დახატულ ტილოს მოეპყროს, როგორც ბაღს, ან სახლის კედელს, თავის ამხანაგ მსახიობს მოეპყროს, როგორც მამას, დედას, სატრფოს; თენუქის ფურცელზე ბრახაბრუხს - როგორც ჭკპა-ქუხილს და სხვა.

გარდა ამისა, დრამის მსახიობი ამყარებს დამოკიდებულებას მეგობრის მანქანასთან მაშინ, როდესაც კედლისებში ნამდვილად ხედავს სცენის მუშებს, ის არც არის ვალდებული წარმოიდგინოს მანქანა, უფრო მეტიც: მან არ უნდა წარმოიდგინოს მანქანა.

მკითხველი კი, ამჯერებს რა დამოკიდებულებას იმ ფაქტთან, რომ გამოიწვია მეგობრის მანქანა, უთუოდ თავის წარმოდგენაში ხედავს მანქანას, კარგად იცნობს ამ მანქანას. აქ წინააღმდეგობა მსახიობსა და მკითხველს შორის პრინციპული ხდება. ის, რაც არ არის საყალბო დრამის მსახიობისათვის, აუცილებელია მკითხველისათვის.

საერთოდ, მკითხველს გამოუმუშავებული აქვს დამოკიდებულება მასალისადმი მთლიანად და, აგრეთვე, მასალაში მოცემული ყოველი ფაქტისადმი, ყოველი პირისადმი, ყოველი სურათისა და აზრისადმი. მკითხველის ეს დამოკიდებულება მთელი თხრობის გამჭოლი მოქმედებაა მკითხველში, მაგრამ მკითხველის დამოკიდებულების წყარო არა კონკრეტული საგნები და ადამიანებია, არამედ მათი შ ე ფ ა ს ე ბ ი ს ფაქტი. მკითხველის დამოკიდებულება შეფასების წიადში იბადება და სწორედ ეს არის მკითხველის დამოკიდებულების სპეციფიკა.

მკითხველის ხელოვნებაში შეფასებისა და დამოკიდებულების საკითხის სრულყოფისათვის ბევრი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ. „დამოკიდებულების“ ელემენტი თხრობის ხელოვნების ისეთი ძლიერი ფერია, რომ მასზე მეტნაკლებად დაწერილებით მოგვისდება მოხუცობა „გარდასახვის“ საკითხთან დაკავშირებულ თემაში. მსახიობის ოსტატობის პირველადი ელემენტების დანარჩენი კატეგორიებიც – სცენური მოქმედება, სცენური ურთიერთობა აგრეთვე ზემოხსენებულ თემას დაეკავშირდება.

აქ ერთხელ კიდევ აღვნიშნავთ, რომ მსახიობის ადზრდის სისტემის ელემენტებს ვეხებით გაკერით, ვეხებით მხოლოდ იმას, რაც საჭიროა დრამის მსახიობისა და მსახიობ-მკითხველის შემოქმედებაში პარალელის გასაწვლად.

გარდასახვის პრობლემისა და თხრობაში მოცემული გმირების პირდაპირი მეტყველების თანაშარღობა

მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში პრობლემად იქცა საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა მიუდგეს მსახიობი-მკითხველი თხრობაში მოცემულ გმირთა სახეების განხორციელებას.¹ ხდება თუ არა მხატვრულ კითხვაში დრამის მსახიობის როლში გარდასახვის ანალოგიური გარდასახვა მოთხრობის გმირთა სახეებში?

მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში გარდასახვის მარცვალე შეიძლება ვეძებოთ და ისიც საკმაოდ პირობითობით, მსახიობის პიროვნების გარდასახვისას, ნაწარმოების მეორე ავტორის სახეში, რომელიც საზოგადოების სამსჯავროზე გამოტანილი ხელოვნების ნაწარმოების სრული უფალია. მოთხრობაში გამოყვანილ გმირთა სახეებსაც ჩვენ, მსმენელები, მთხრობელის პროექციაზე გადატანილს აღვიქვამთ. ისე, როგორც მოთხრობაში მოყვანილ ყველა მოვლენას და საგანს მკითხველის დამოკიდებულების პრისმაში ეხედავთ, ასევე მკითხველის შემოქმედის „მე“, ამ „მეორე ავტორის“ სახე. თავისი დამოკიდებულების საღებავში გაატარებს გმირის სახეს და, როდესაც გმირის პირდაპირ სიტყვებს ამბობს, თითქოს მის უკან დგას და გვეუბნება: „აი, ასეთი ბეცია!“ ან „პოეტად არის დაბადებული!“ და სხვა.

გამოჩენილი რუსი რეჟისორი და მსახიობი ა. პოპოვი ახასიათებს რა ა. ზაკუშნიაკის კითხვას, წერს, რომ ყველაზე თვალსაჩინო და შესანიშნავი მის ხელოვნებაში ისაა, რომ ზაკუშნიაკი თავისი ხელოვნებით სრულიადაც არ ჩრდილავს ავტორს.

პირიქით, მისი კითხვის მიღმა ისმოდა ასეთი შენიშვნები: „აქ მე არაფერ შეაში ვარ, თქვენ უსმენთ როგორი მეუსიკა აქვს აქ ჩეხოვს“. ან „რა შესანიშნავია მოპასანი“.

დაახლოებით ასეთი დამოკიდებულება აქვს მკითხველს მოთხრობის გმირთა სახეების მიმართაც.

გარდასახვა დრამის მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკაა და, თუ, საერთოდ, წამოიჭრა საკითხი კითხვის ხელოვნებაში

¹მსჯელობის დროს ჩვენ ვიყენებთ ტერმინს „თხრობა“. რადგან ამჟღავნად მხედველობაში გვაქვს მოთხრობის კითხვა. რაც შეეხება ლიტერატურის სხვა ჟანრების შესრულებას, ამაზე ცალკე გვექნება მსჯელობა.

გარდასახვის შესახებ, ეს იმიტომ, რომ მოთხრობის გმირთა სახეების გადმოცემაში მკითხველის დამოკიდებულება ემყარება გმირის შინაგან სამყაროს, მის განწყობას; გმირის განწყობის შინაგანი რიტმიდან გამოდინარე „ტონს“ ეძებს მკითხველი. სწორედ ამ „ტონშია“ მსახიობური საწყისი და სწორედ ამის გამო იბადება შეხედულება, რომ მხატვრულ კითხვაში ადგილი აქვს გარდასახვას. მაგრამ ტერმინი „გარდასახვა“ არ გამოდგება აქ, ვინაიდან იგი უფრო ამომწურავ და მომცველ შინაარსს გულისხმობს.

რაც შეეხება მსახიობურ „ტონს“, პერსონაჟების პირდაპირი მეტყველების გადმოსაცემად მიგნებულ ტონს, ამასთან დაკავშირებით მოვიშველიოთ ე. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შენიშვნები მისი საუბრებიდან.

ე. ნემიროვიჩი ატარებს მკაცრ ინფორმაციას სახატვრო თეატრის ახალგაზრდობასთან, ეცნობა მათ შემოქმედებით შესაძლებლობებს, ისმენს პროზის ნაწყვეტებს, იგაჟარაჟებს, ლექსებს. ერთ-ერთი მსახიობი კითხულობს ნაწყვეტს მ. შოლოხოვის რომანიდან „გატეხილი ყამირი“. ე. ნემიროვიჩი უხსნის მსახიობებს: „თქვენ რომ თამაშობდეთ დავიდიოეს, მაშინ სიტყვებს სხვაგვარად წარმოთქვამდით ცხოვლად (живем), მაგრამ თქვენ არ თამაშობთ, თქვენ მოგვითხრობთ, გეიამბობთ. კი არ კითხულობთ წიგნში, არც თამაშობთ როლს, არამედ მოგვითხრობთ. ამავე დროს საღებავებად ხმარობთ ნამდვილ აქტიორულ ტონებს. იდეალში: როდესაც მოგვითხრობთ თქვენ ყველა მეტყველ, სახოვან საშუალებას მოიშველიებთ იმისათვის, რომ ჩემამდე მოვიდეს ყველა მოვლენის თქვენ მიერ გააზრებული იდეა და გმირების ფსიქოლოგიის სრული, ჩინებული ამოხსნა... ამას ვიტყვი და გავიმეორებ ყოველი ნაწყვეტის შესახებ. აქ მე ვილაპარაკებ იმაზედაც, რომ თქვენი ხმა არ შეეფერება გლეხის ხმას, რომ თქვენ ვერ მონახეთ ის მეტყველება, რომელიც საჭიროა, რომ ქცევა გაქვთ მეტად ინტელიგენტური, რომ თქვენ „მუჟიკი“ უფრო ხართ, ვიდრე კაზაკი... და თანდათანობით მხოლოდ ამბის მოთხრობელის ამოცანა ძალიან მცირე აღმოჩნდება...“

მეორე შემთხვევა: მსახიობი კითხულობს იგაჟარაჟს - „ყავი და მელა“. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ეუბნება მსახიობს: „ვისაუბროთ იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იკითხებოდეს იგაჟარაჟი. აქ არის ორი ხაზი, ორი მიმართება: პირველია თხრობა, თქვენ მოგვითხრობთ, რომ ყვავსა-ყვანიალასა ეშოვა ყველის ნატერი... მეორე ხაზი, მიმართულება - თქვენ წარმოიდგენთ მელას, იშველიებს მელას ტონს. აქ თქვენ წააწყდებით შემდეგ

სირთულეს: თქვენ არ შეგიძლიათ წარმოგვისახოთ მელა სრულყოფილად, საესებით, ეს მაინც საესტრადო კითხვაა და არა თეატრალური წარმოდგენა. არის უეჭველი განსხვავება იმაში, თუ როგორ კითხულობთ ესტრადაზე და როგორ თამაშობთ რომელიმე სცენას სპექტაკლში": და შემდეგ: "...წარმოგვისახავთ მელას, ეს ამოცანა უფრო მსახიობურია და მე აქ, რა თქმა უნდა, წამოგიყენებთ, ისეთ მოთხოვნებს, როგორც როლის მიმართ". ...წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ გაქვთ სათამაშო ახალ პიესაში პატარა ანალოგიური ეპიზოდი. ...ამრიგად, იპოვეთ ჯერ მელას ნამდვილი შინაგანი შინაარსი. ეს იქნება სწორედ იგივე საეარჯიშო, სახისაკენ მიმავალი გზების იგივე ძიება, რომელსაც თქვენ იყენებთ როლზე მუშაობის დროს. თქვენთვის ეს არის იმის შინაარსი, რასაც კითხულობთ, ფორმა კი არის თხრობა ესტრადიდან... თამაშობთ მელას ისე, რომ თქვენ „ობიექტივში“ მთელი დარბაზია მოქცეული და სრულიადაც არ ეძლევიტ „საჯარო მარტოობას“... და როდესაც ამასობაში თქვენ დაიწყებთ მელას ხასიათის მოხაზუას, გამოვა, რომ თქვენ კი არ თამაშობთ მას, არამედ რაღაც შტრიხებით გადმოგვცემთ იმ განცდებს, რომლებიც თქვენ დაგიგროვდათ მუშაობის პროცესში".

ე. ნემიროვიჩი უბრალოდ, მაგრამ დამაჯერებლად გვიმტკიცებს, რომ მკითხველი კი არ თამაშობს სახეს, არამედ „რაღაც შტრისებით გადმოგვცემს განცდებს". მაგრამ იმისათვის, რომ მოინახოს ეს შტრისები, სწორი ტონი, საჭიროა, მკითხველმა ზედმიწევნით იცოდეს, თუ როგორი ხასიათი და ქცევაა დამახასიათებელი მისი პერსონაჟისათვის, რას და როგორ განიცდიან ისინი. როგორია მათი შინაგანი შინაარსი და სხვა.

მართალია, რომ მხატვრული კითხვის ხელოვნების ფორმა ძირითადად თხრობაა,¹ მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ყველა თხრობა არ არის ხელოვნება. ხელოვნებად თხრობა იქცევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას შეერწყმის მსახიობური საღებავები, სცენურ განცდაზე აღმოცენებული და პერსონაჟის შინაგანი შინაარსით გაპირობებული მსახიობური „ტონი", როგორც ამბობს ე. ნემიროვიჩი-დანჩენკო და ჩვენ, უფლებას მივცემთ ჩვენს თავს დავუმატოთ: როდესაც თხრობას შეერწყმის აგრეთვე ის დამოკიდებულება,

¹ ეს ჩვენი შეხედულება საგნის სწავლების მრავალწლიან გამოცდილებას ემყარება. მართალია, ქართული მხატვრული კითხვის ტრადიცია ძირითადად ლექსის შესრულებას გულისხმობს. მაგრამ, ჯერ ერთი, ტრადიცია არ არის უცვლელი. უმოდრაო, ერთ წერტილზე გაყვნილი ჩვეულება და მეორეც, ნუ დაგვაიწყდება, რომ მსოფრობის კითხვის „ტრადიცია" ჯერ კიდევ ილიამ და აკაკიმ დაამკვიდრეს.

რომელიც მკითხველს აქვს გამომუშავებული ყოველი სახისა და ყოველი მოვლენის მიმართ, დამოკიდებულება, რომელსაც „ტონის“ მიგნებაში ღიდი წელილი შეაქვს, დამოკიდებულება, რომლის გამჟღავნება უშუალოდ შემოქმედების პროცესში წარმოადგენს მხატვრული კითხვის ხელოვნების პრინციპულ თავისებურებას.

მკითხველის შეხედულება მასალაზე მოცემულ მოვლენებსა და სახეებზე (გმირებზე) თითქოს გამადიდებელი შუშაა, რომელშიც მსმენელი იყურება. დრამის მსახიობსაც აქვს, რა თქმა უნდა, გარკვეული დამოკიდებულება, შეხედულება იმ სახეზე, რომელშიც ის უნდა გარდაისახოს, მაგრამ მსახიობი ამ შეხედულებას, შეფასებას მუშაობის პროცესში ტოვებს. სპექტაკლში მსახიობი არ თამაშობს თავის დამოკიდებულებას სახისადმი, ის ცოცხლობს სახეში და ცოცხლობს ისე, რომ თავისთვის წინასწარ გააზრებული დამოკიდებულება გადასცეს მაყურებელს. მკითხველს კი, გმირის პირდაპირი სიტყვების გარდა, ტექსტში აქვს ავტორის კომენტარი და მას არ შეუძლია თავისი (ავტორის) შეფასება-დამოკიდებულება არ გამოამჟღავნოს უშუალოდ კითხვის დროს.

მკითხველი ღუარსაბ თათქარიძის სიტყვებს: „მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქუდი არ მხურავს, განა?“ არ წარმოთქვამს ისე, როგორც ეს ნორმალურ ადამიანს შეეფერება, ის წამოიაროშვინებს ამ სიტყვებს ღუარსაბს, მოძებნის მისი შინაგანი შინაარსის საფუძველზე აღმოცენებულ მსახიობურ ტონს, რომელშიც ჩაქსოვილი იქნება მისი დამოკიდებულებაც.

დამოკიდებულება უშუალოდ, სახიერად და ხორცშესხმულად გამოიხატება ქვეტექსტში. ქვეტექსტების გაუწყვეტელი ძაფი მისდევს ნაწარმოების შესრულებას თავიდან ბოლომდე. ნაწარმოების ტონალური განსაზიერება არსებითად მხოლოდ ქვეტექსტის მოტანა-გამომჟღავნებაშია. თუ ის, რასაც მკითხველი ამბობს, არის ტექსტი, ქვეტექსტი არის ის, რაც მას უნდა, რომ თქვას. ქვეტექსტი სიცოცხლით ავსებს თხრობას, რადგან ქვეტექსტის გამომჟღავნების ერთადერთი საშუალება სამეტყველო ტონის ცვლაა. მსახიობმა, საერთოდ, და მკითხველმა ღრმად უნდა შეიგნოს ქვეტექსტის რაობა და მისი მნიშვნელობა სიტყვით მოქმედებაში. სიტყვების კრებული, რომელიც რაიმე აზრს გამოხატავს, უსულო სხეულია ქვეტექსტის გარეშე.

ცხოვრებაში ჩვენ თითქმის ყველაფერს ვამბობთ ქვეტექსტით. მე ვუბნები კაცს: „გამარჯობა“, მაგრამ სრულიადაც

არ ეფიქრობ იმაზე, რასაც ამ სიტყვის შინაარსი გამოხატავს. მისი გამარჯვება ამ წუთში სრულიადაც არ მაინტერესებს. მე ვეუბნები კაცს „გამარჯობა!“ და ეფიქრობ ამ დროს: „ვაიმე, მაგვიანდება!“ ან „რა ტკბილი კაცია ეს დალოცვილი!“ ან „სად იყო დაკარგული, რაღვინი ხანია არ შემხვედრია“, და ვინ მოთვლის ამ კაცისადმი რაღვინი სხვადასხვა დამსკიდებულება შეიძლება გამოეთქვა სიტყვაში „გამარჯობა“, შეიძლება ითქვას – ყველაფერი, გარდა თვით სიტყვის შინაარსისა!

სიტყვა თავისთავად არაფერს ნიშნავს, მთავარია, განზრახვა, დამოკიდებულება, რომელიც სიტყვის ან გარკვეულ სიტყვათა კრებულის მიღმაა აზრში ჩამალული. ასე ხდება ცხოვრებაში, ასე უნდა იყოს ხელოვნებაშიც. ცხოვრებაში ეს თავისთავად ხდება. ხელოვნებაში კი ყოველივე წინასწარ მოფიქრებელი, გამოზომილი და დაგეგმილი უნდა იყოს.

ქვეტექსტთან არის დაკავშირებული მკითხველის წარმოსახვის უნარის გამოყენება. ჩვენ უკვე ვთქვი, რომ მკითხველის ყურადღების ობიექტები წარმოადგენითა. ყველაფერი რაზეც მკითხველი ლაპარაკობს, მას დანახელი, გონების თვალთ დაზვერილი უნდა აქონდეს დეტალებში, ხოლო შესრულების პროცესში ხელოვანს არა აქვს საშუალება დეტალებზე რომ შეწერდეს, თავის წარმოდგენაში ის მხოლოდ დაღანდავს იმას, რაც მეშაობის პროცესში დეტალებში დაადგინა და რასაც ახლა მას ქვეცნობიერი სამყარო მიაწვდის.

რამდენადაც ეს ორი ნიშანი – ქვეტექსტი და ხილვა – შესრულების მთელ მანძილზე გვერდიგვერდ მისდევნენ ერთმანეთს, კ. სტანისლავსკიმ გააერთიანა ორივე ნიშანი ერთ ცნებაში და დაადგინა მისთვის ტერმინი: „ილუსტრირებული ქვეტექსტი“.

მკითხველს ზოგი გმირი უყვარს, ზოგს პატივს სცემს, ზოგს ეთაყვანება, ზოგს ამხელს, ზოგს ამათრახებს, ზოგს თანაუგრძნობს და ეს დამოკიდებულება იბადება შესრულების დროს ყოველ ნაბიჯზე, ყოველწამიერად ჩვენ თვალწინ და არა როგორც დრამატულ სპექტაკლში თავიდან ბოლომდე განსახიერებული სახის შედეგად. მკითხველი ოთაარაანთ ქვრივს მოწიწებით, პატივისცემითა და მორიდებით ეპყრობა, გიორგი უყვარს, განცვიფრებული აღტაცებით აფასებს მის ღრმად რომანტიკულ ბუნებას, მისი უკანასკნელი განდობის გასაოცარ პოეტურობას, სოსიას კი უკიდურესობამდე თანაუგრძნობს. „ცოცხალზე არ გამახარა წუთისოფელმა და მკედარიც აღარ უნდა მატუროთ?“ – ღრმა ადამიანური თანაგრძნობის გარეშე წარმოთქმული ეს სიტყვები ვერ მიაღწევენ მიზანს. მკითხველს

ხომ არა აქვს იმის საშუალება, რომ წაიქცეს ამ დროს. ძლიერ, უძლეური ღრმად მოხუცის მოძრაობით წამოდგეს, თოვლი შემოიბურტყოს და რეალურ კონკრეტულ პარტნიორს - ბიჭებს, რომლებმაც მას წიხლი უთაყაზეს, მიმართოს. მკითხველს ამ სცენაში იმის უფლებაც კი არა აქვს, რომ თვალვებთან ხელი მიიტანოს და ცრემლი მოიწმინდოს, იმდენად არის იგი შეხედულელი ფიზიკურ მოქმედებაში. მის ხარჯზე იზრდება დამოუკიდებლობის როლი და თანაგრძნობის ინტონაცია იკვეთრია არა მარტო სოსიას მეტყველებაში, არამედ ავტორის ტექსტშიც, თხრობაში.

ამრიგად, რამდენადაც მკითხველი თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს უშუალო შემოქმედების პროცესში, რაც შეადგენს ჟანრის სპეციფიკურობას, და რამდენადაც მკითხველი თითქმის სრულიად შეზღუდულია ფიზიკურ მოქმედებაში, რაც შეადგენს დრამის მსახიობის სტიქიას, იმდენად მხატვრულ კითხვაში გმირთა სახეებში გარდასახვაზე ლაპარაკი უხერხულია.

ზემოთ მოყვანილ სოსიას მაგალითში ერთი წუთით რომ დაფუშვათ, რომ მკითხველმა წიხის კალთით თვალზე ცრემლი მოიწმინდა (აფექტურად, რა თქმა უნდა), მსწრაფლ ყოველივე გაყალბდება, კითხვის მოქმედებაში შეიჭრება უცხო, უადგილო რამ და მსმენელს შეაწუხებს ეს სიყალბე.

გარდა ამისა, „გარდასახვა“ გულისხმობს სახის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების ერთობლივ რიტმს. დრამის მსახიობს სცენაზე საამისოდ შექმნილი აქვს ყველა პირობა - პარტნიორები, დეკორაცია, სასცენო აქსესუარები, ჩაცმულობა, გრიმი, იგივე ფიზიკური მოქმედების სრული თავისუფლება და სხვა მსახიობს სპექტაკლში შეუძლია დიდი სულიერი მღელვარება სიტყვებს შორის და სხვადასხვა მოქმედებებით გადმოსცეს. ოტელო-ხორავე რამდენიმე წამი უსიტყვოდ დგას სცენაზე და გასხივოსნებული სახე იქით აქვს მიტკეული, საითაც დეზდემონა წაჰყავდა. გაიცინებს ბედნიერი სიცოცხლით, გაიფიქრებს, დადგება, დაილაპარაკებს. იბადება იმ სცენის შესაბამისი სახის სიცოცხლის სცენური რიტმი, სახის ფსიქო-ფიზიკური, სრული სიცოცხლის რიტმი. თუ ავიღებთ სცენას, სადაც ოტელო ახრჩობს დეზდემონას, აქ ოტელო - ხორავას აქვს სულ სხვაგვარი რიტმი, მაგრამ მაინც ფსიქო-ფიზიკური, სრული სცენური სიცოცხლის რიტმი.

მხატვრულ კითხვაში არ შეიძლება ანალოგიური რიტმით სიცოცხლოს მოთხრობის გმირთა სახეებმა, და არათუ სახეებმა, თვით მთხრობელმაც. ჩვენ რომ წარმოვიდგინოთ, რომ არსებობს

მსატერელი ნაწყვეტი, რომელშიც მოთხრობილია, როგორ დაახრწო ოტელომ დეზდემონა და ეს ნაწყვეტი წაიკითხოს ესტრადასე მკითხველმა, მისი სცენური რიტმი სულ სხვა იქნება, ვიდრე დრამის მსახიობის სახისა ამ სცენის თამაშის დროს იმიტომ, რომ თვით ამ მოქმედების რიტმი, რომელსაც ეწოდება „თხრობა“, განსაზღვრავს მოცემული სახის რიტმს.

აღ. ყაზბეგის მოთხრობაში „ხევისბერი გონა“ უღანაშაულო გუგუა თემის სასამართლოს წინაშე დაბნეული, შეურაცხყოფილი, შემწფოთებული წარდგება. დრამის მსახიობს, რომელიც თამაშობს გუგუას როლს, მრავალი საშუალება მოეპოვება, რომ გამოხატოს უკიდურესი სულიერი მღვლეარება, იმოქმედოს გარკვეულ ფსიქო-ფიზიკურ ერთობლივ რიტმში. მკითხველს ამ სცენის გადმოსაცემად მოეპოვება ერთადერთი საშუალება – სამეტყველო ტონები, ამიტომ გუგუას სასიცოცხლო სცენური რიტმი კითხვაში სხვა იქნება და სპექტაკლში სხვა.

ის გარემოება, რომ დრამის მსახიობის ყოფაქცევა ყოფაც არის და ქცევაც, ე.ი. შინაგანი მოქმედებაც არის (ყოფა) და გარეგანიც, ფიზიკური (ქცევა). ავსებს და ამდიდრებს დრამის მსახიობის მოქმედების საღაროს და ღიდ გასაქანს აძლევს მათ შემოქმედებით უნარს.

მკითხველის შემოქმედების სფერო ძირითადად შემოფარგლულია შინაგანი სამყაროთი. გარეგანი მოქმედების, „ქცევის“, უთვალაჲი ფორმიდან მის ხელთ არის მხოლოდ ერთი სიტყვიერი ქცევა. შინაგანი ყოფის მოძრაობასთან დაკავშირებული სიტყვიერი ქცევა იქცევა სიტყვიერ მოქმედებად, რომლის მატერიალური გამოსახვის ფორმას წარმოადგენს ინტონაცია. სიტყვიერი მოქმედება დრამის მსახიობისათვის არის ერთ-ერთი მოქმედება სხვა დანარჩენ მოქმედებათა შორის. მსახიობ-მკითხველისათვის კი ის არის ერთადერთი მოქმედება. ამით არის გაპირობებული სცენურ რიტმთა სხვადასხვაობა.

რაც შეეხება განცდას, შეიძლება ითქვას, ორივე ხელოვნებაში მას თითქმის ერთი და იგივე წყარო გააჩნია, ერთნაირი ბუნება ახასიათებს. (ვამბობთ - „თითქმისო“, რასაც ქვემოთ განემარტავთ). დრამის მსახიობის განცდა არ არის უშუალო, პირველადი წარმოშობისა, თავის სიცოცხლის მანძილზე მსახიობ-ადამიანს მრავალი გრძნობა გამოუცდია სევდა, სიხარული, ღარდი, ეჭვი, გაჯაერებულა, მთვარიან ღამეში უოცნებია და სხვა. ყველა განცდა ცხოვრებაში რეალური გამაღიზიანებლით არის გამოწვეული და ყველაფერი შემონახული აქვს მის ემოციურ მეხსიერებას თავის „საკუჭნაოში“. ყველა საჭირო შემთხვევაში

ეს განცდები თავს დაადწვევენ „საჯათას ძილს“, გამოცოცხლებიან და ხელახლა გადამუშავდებიან მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრების პროცესში. მხოლოდ სცენური განცდის წარმოშობის მეორადობა არ ნიშნავს მის ხელოვნურობას, რაიმენადაც სცენური ცხოვრების უეჭველი პირობაა, რომ მსახიობი მოეპყროს „არამართალს ისე, როგორც მართალს“, იმდენად სცენური გრძნობა იბადება ისევე უნებლიეთ და თავისთავად, როგორც ცხოვრებაში. სცენური გრძნობის სიმართლე მაშინ არის ნაჩვენები, როდესაც მსახიობს მთელი გულისყური გადატანილი აქვს მოქმედებაზე, ამოცანის შესრულებაზე და არ ცდილობს გრძნობის გამოწვევას.

მსახიობ-მკითხველის სცენური განცდა იმავე წყაროდან მომდინარეობს, ემოციური მეხსიერების საღაროდან, მას წარმოშობის ისევე მეორადი ხასიათი აქვს, როგორც დრამის მსახიობის განცდას, მაგრამ შეიძლება მკითხველის განცდა მოთხრობის გმირთა მიმართ თანაგრძნობა უფრო იყოს (ან არათანაგრძნობა) გამოხატვაში, ვიდრე თვით განცდა, მხოლოდ, იმისათვის, რომ თანაუგრძნო, უთუოდ უნდა იგრძნო.

ერთი ადამიანი დასტირის დაკარგულ ახლობელ ადამიანს. მეორე ადამიანი იზიარებს მის მწუხარებას, თანაუგრძნობს და ისიც ტირის. იგი არ განიცდის იმ მასშტაბით, როგორც პირველი, მაგრამ ტირის. ტირის იმიტომ, რომ მასში გაიღვიძა ოდესღაც განცდილმა გრძნობამ, რამაც მას ცრემლი მოჰგვარა.

მსახიობ-მკითხველის განცდაც თუმცა მისი გმირების განცდათა თანაგრძნობაა, მაგრამ ამ თანაგრძნობის დაბადებისათვის აუცილებელია მკითხველში აღმოცენდეს, გაიღვიძოს იმ გრძნობის ანარეკლი, რომელიც წარმოადგენს მისი გმირის განცდას. ჩვენი აზრით, მკითხველის სცენური განცდის სპეციფიკურობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ყოველთვის თანაუგრძნობს განცდას, რაც არ გამოიხატება ფიზიკურ მოქმედებათა მრავალსახეობაში.

მკითხველის სცენური განცდის თავისებურ მასშტაბს განაპირობებს ის გარემოებაც, რომ მკითხველი ყოველ ნაბიჯზე გამოდის, აგრეთვე, როგორც გმირების განცდათა კომენტატორი, ვინაიდან მწერალი არა მარტო ცოცხალ პირდაპირ მეტყველებაში გვიხატავს გმირის განცდას, იგი აღწერს კიდევ მას. აქედან გამომდინარე, ფორმა განცდების გადმოცემისა მკითხველის თხრობაში და დრამის მსახიობის თამაშში არსებითად განსხვავდება ურთიერთისაგან. გარეგნულ გამოვლინებაში სცენური სიმართლის საზღვრამდე აუვანილი მოთხრობის გმირის განცდა, რომელსაც სცენური ცხოვრების ნიადაგი – ფიზიკური

მოქმედება - გამოცდილი აქვს და რომელიც ყოველ ნაბიჯზე ავტორის კომენტარს წააწყდება, ხელოვნურია და აუტანელ სიყალბედ იქცევა კითხვაში.

ეს გარემოებაც განსაზღვრავს სპექტაკლის სცენისა და თხრობის სხვადასხვა რიტმს, არ უწყობს ხელს მკითხველის გმირის სახეში გარდასახვას.

ე. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ზემომოყვანილ საუბარში არის ასეთი ფრაზა: „და სრულიადაც არ ეძლევიტ „საჯარო მარტოობას“. ე. ი. მკითხველისთვის ესტრადაზე (სცენაზე) არსებობს მხოლოდ სამი კედელი, მეოთხე არ იგულისხმება, მკითხველი არ ეძლევა „საჯარო მარტოობის“ განცდას და ამყარებს უშუალო ურთიერთობას აუდიტორიასთან. დრამის მსახიობის საოცარ სპეციფიკას კი (და სწორედ გარდასახვის ასპექტში) საჯარო მარტოობის გრძნობა წარმოადგენს. (ჩვენ კარგად გვესმის სიტყვა „მარტოობის“ სცენური პირობითობა, მაგრამ ერთი შეხედვით, მაინც პარადოქსულად ედერს ის გარემოება, რომ მკითხველი, რომელიც მართლაც მარტოა სცენაზე (ესტრადაზე), ფიზიკურად მარტოა, არ განიცდის საჯარო მარტოობის გრძნობას მაშინ, როდესაც დრამის მსახიობი სცენაზე მთელი ანსამბლის გარემოცვაშია და მაინც განიცდის მარტოობას.)

„ოთარაანთ ქერივის“ გიორგი თავის ინტიმურ, უფაქიზეს, დიდ გრძნობას ეკისოს სიკედილის წინ უმკლავებებს, მაგრამ ეკისო მხოლოდ იგულისხმება და მკითხველს მთელი მოჩიოლოგი - „სად მოგწოდები ცაში ეარსკვლავსა“ მოაქვს პირდაპირ აუდიტორიაში.

წინა თავში, როდესაც მსჯელობა გეჰონდა მსახიობის ოსტატობის პირველად ელემენტებზე, კერძოდ, ყურადღების ობიექტებზე. ჩვენ ხაზი გავესვით იმ გარემოებას, რომ დრამის მსახიობის ყურადღების ობიექტები მეტწილად კონკრეტულია, აქვე, სცენაზე არსებული, სხეულებრივი, ხელშესახები და მხოლოდ ზოგ შემთხვევაში -- წარმოდგენითი. მკითხველის ყურადღების ობიექტები კი ერთი მუდმივი ობიექტის - აუდიტორიის გარდა, ყოველთვის წარმოსახვითია, ან ფანტაზიით შექმნილი. ძნელია იმ მინიშნულობის გადაფასება, რომელიც წარმოსახვის უნარსა და ფანტაზიას აქვს მინიჭებული მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში.

დრამის მსახიობი ფიზიკურად ხედავს სცენაზე (მეტწილად) პარტნიორს, მაგიდას, სკამს, ბაღს, ეარდს, მთვარესაც კი. მკითხველი მხოლოდ წარმოდგენაში ხედავს, გონების თვალთ ხედავს ყოველთვის, თუ არ ხედავს შინაგანი თვალთ,

მაშინ სჯობს არც კითხულობდეს, ვინაიდან მისი სიტყვები ცარიელი და უინტერესო იქნება, მისი შრომა ფუჭად ჩაივლის. წარმოსახვის უნარი, გონების თვალთ ხილვა დიდ და საამო სურნელებას ანიჭებს კითხვის ხელოვნებას, მაგრამ გარდასახვის კონკრეტულ მნიშვნელობას ბოლომდე არ ეგუება, ვინაიდან გარდასახვის აქტი, უწინარეს ყოვლისა, ხორცშესხმული კატეგორიებით იკვეთება.

ყველა ჩვენ მიერ მოყვანილი არგუმენტი რომელიმე მომენტში გადაკეთოს ერთმანეთს, კომბინირებულ თვისებას ქმნის. ხელოვნებაში, საერთოდ, არ ხერხდება თვისებების, ელემენტების ცალ-ცალკე თაროებზე განლაგება. მხოლოდ მსჯელობაში წესრიგის დამყარებისათვის ესარგებლობთ „თაროებით“.

ჩვენი წინა მსჯელობიდან შეიძლება გაეკეთოთ შემდეგი დასკვნა: მოთხრობის გმირთა სახეებში მთხრობელი-მკითხველი არ გარდაისახება იმ გაგებით, როგორც არის მიღებული ღრამის მსახიობის ხელოვნებაში, მაგრამ თავის ხელოვნებაში მკითხველი ფართოდ სარგებლობს მსახიობური საღებავებით, ტონებით, ინტონაციური პალიტრით და, მონახავს რა გმირების შინაგან შინაარსში გარკვეულ სცენურ რიტმს, წარმოგვისახავს გმირთა სახეების მხოლოდ შინაგან არსს, წარმოგვისახავს ღრმად, ამომწურავად; სახისათვის მრავალი დამახასიათებელი თვისებიდან ამოარჩევს მთავარს, ძლიერს, ემოციურად შთაბეჭდავს. სახის შინაგანი შინაარსი, მისი სულიერი სამყარო ღრმად ამოსხნილი, მკაფიოდ დანახული, განტვრეტილი გონების თვალთ, სიმართლით, გემოვნებით, მხატვრული ზომიერების გრძნობით გადმოცემული, მკვეთრი დამოკიდებულებით გამსჭვალული, ქვეტექსტით განოქიერებული უთუოდ აამოძრავებს სწორ განცდებსა და თანაგრძნობას და მიაღწევს ემოციური ზეგავლენის ძალას, იქცევა დიდ ხელოვნებად.

იმისათვის, რომ მკითხველმა გადაარჩინოს მთავარი, ძლიერი, შთაბეჭდავი შტრიხები, იგი ზედმიწევნით უნდა იცნობდეს მასალას, თავის გმირებს. აქ მან უნდა ჩაატაროს თითქმის ისეთი მუშაობა, როგორსაც ატარებს მსახიობი როლზე მუშაობის პროცესში მკითხველი სულ „უბით უნდა ატარებდეს“ თავის გმირებს, იცნობდეს მათ, როგორც ახლო ნათესავებს, როგორც ახლო ნაცნობებს, ხედავდეს მათ სხვადასხვა გარემოში. აი, ეთქვამთ, თამრო (ილია, „გლახის ნაამბობი“) მიდის ორღობეში, მიდის მსუბუქი ნაბიჯით. კოხტად. მე, მკითხველი ვხედავ მას თვალნათლივ – ესარგებლობ, რასაკვირველია, ავტორის მასალით, მაგრამ ეს მასალა არ არის საკმარისი.

ილია, საერთოდ, ბევრს არ ლაპარაკობს თამროზე, მაგრამ მე, მკითხველი, ჩემი ფანტაზიის ფრთებს ავტორის მასალის ლოგიკურ საზღვარს არ გადავადცილებ. რაც ნათქვამია ნაწარმოებში, ის უნდა ამოვსსნა, გავემდიდრო მუშაობის პროცესში. ამ მონაკვეთს რაც შეეხება („ორღობეში“), ვიცით მხოლოდ, რომ თამროს კალოზე ჯერი მიაქვს და ისე ფეხაკრეფით მიდის, ჩქარა მიდის, „თითქოს უკან მტერი ეგულებაო“. ეს რამდენიმე სიტყვა რომ გაეშალოთ, ჩვენ თუალწინ უხვი მასალა აღმოჩნდება. კალოობა, ე. ი. ზაფხულია. თამროს ჩითის კაბა აცვია თეთრი, ლურჯი, წვრილი ყვავილებით დანითული, გლეხური კაბა, კოჭებამდე გრიელი, წელში გამოუყვანილი. ის ვიცის, რომ მაღალია, წერწეტა და შესანიშნავი ნაწნაეები აქვს. კალათა ჯერით მხარზე აქვს შემოდგმული. თეთრ მარმარა შუბლზე ოფლის წვეთებს ვხედავ – პაპანაქება სიცხეა, ორღობეში ჩრდილი არსადაა. თეთრი ხილაბანდიც კი აწუხებს, მაგრამ რას იზამ, უხილაბანდიოდ ხომ ვერ გაივლის ქალიშვილი სოფელში?! ისე ფრთხილობს, თითქოს უკან მოსდევს ვინმე. რაშია საქმე? ვისი ეშინია, ან რისი ეშინია ამ შუადღის გელზე?

რასაკვირველია, გაბროსთან შესხედრის „ეშინია!“ რატომ? იმიტომ, რომ გულში ჩაუეარდა ეს ბიჭი, მოსწონს, უყვარს გაუბედავად, ქალიშვილი ქალია და თავისი თავისაც კი ესირცხვილება, რომ ბიჭი მოსწონს. მაგრამ, აი, შეხვდა გაბროს ამ ორღობეში, მოხდა ის, რასაც ურიდებოდა და რასაც, სადღაც გულის სიღრმეში ანგარიშიუცემლად, ქვეცნობიერად ნატრობდა. შეხვდა და პირველივე მისი მოძრაობა სახავს მეტად საინტერესო, მძაფრ შტრიხებს თამროს ხასიათში. „იმან წარბი შეიკრა და ისე მრისხანედ და მწყრაღად გამოხედა, რომ თვალს თვალი ვერ გაუხსწორე. მე შეეკრთი. მე ეაჟაკი შეეუშინდი იმ პატარა უღონო გოგონასა. ძლიერი ყოფილა უძალოდაც ადამიანის შვილი“.

აი, თურმე რა! ფიზიკურ ძალაზე, ღონეზე ბევრად უფრო ძლიერი, შინაგანი ძალა ყოფილა. კი მაგრამ, ილიას ხომ არსად უთქვამს, რომ თამრო ისეთი ნებისყოფის პატრონია, რომ მას ასეთი მდიდარი, ღრმა, მძაფრი შინაგანი ცხოვრება აქვს, რომ ისეთი ძალა აქვს მის ქალურ სისპეტაკესა და სიამაყეს, რომ ეაჟაკსაც კი გააქვავებს ადგილზე. ილიას არც ეთქვა უნდა მკითხველისთვის ეს, მწერალი თამროს ათქმევინებს იმას, რამაც ჩვენ თვალი უნდა აგვიხილოს. მწერალი გვიხატავს ხასიათის კონტურს და ჩვენ უნდა გავამჟღავნოთ ნახატი. თუ სწორად არ გავამჟღავნებთ, მაშინ თამროს სიტყვები: „გზა! მამა მეავს და

ნამუსი მაქვს", თამროსი არ იქნება. შეიძლება უბრალო გაჯაურება, გაკაპასება გამოვიდეს, ხოლო, როცა მკითხველმა იცის, რომ თამროსათვის ეს მომენტი გადამწყვეტი, რომ ეს არის თამროს სულიერ ძალთა უკიდურესი მობილუბა, რომ მისთვის ეს არის გამოცდა ყმაწვილისა, რომელიც უყვარს, რომ ეს არის თამროს შიში, აუგი განზრახვით არ იყოს მოსული ეს ბიჭი, არ შეღახოს თუნდაც ფიქრში, თამროს თავმოყვარეობა, ბოლოს, რომ ეს არის უმწუო მდგომარეობაში ჩაყარნილი ქალის რისხვა (მარტონი არიან, ორლობეში არაეინ ჩანს, მამაც კი მოიშეველია ფარად). მაშინ მკითხველი მოუნახავს თამროს სიტყვებს ისეთ ტონს, რომელიც გამოაჩუქდნებებს ამ მონაკვეთში მთავარს თამროს სულიერი მდგომარეობიდან და მკვეთრად მოხაზავს თამროს ხასიათის შტრიხს, მის სულიერ სიღრმესა და სიძლიერეს. და როდესაც მკითხველი წარმოთქვამს მსახიობური ტონით თამროს სიტყვებს, ამ ტონში ჩვენ აშკარად გავიგონებთ მის დამოკიდებულებას, გამოხატულებს, ვთქვათ, შემდეგი ქვეტექსტით: „ყოჩაღ, ქაღო! შენ კი გენაცვალე! ქალიც ასეთი უნდა!"

თამროს ხასიათი, რასაკვირველია, ამ მონაკვეთით არ ამოიწერება. თვით ამ მონაკვეთში შეიძლება ბუერის თქმა, მაგრამ ჩვენ ის მოვიყვანეთ, როგორც ნიმუში, და სიტყვას აქ ვერ გავაგრძელებთ.

სხვათა შორის, ის მომენტი, თუ როგორ ესუდავ მე თამროს თეთრ კაბაში თუ ლურჯში, კითხვის დროს არსად გამოჩნდება (გარდა ამისა, კითხვის დროს მე კი არ „ეუყურებ" თამროს, მე მას დავლანდავ მხოლოდ ჩემს წარმოდგენაში), მაგრამ მკითხველმა რომ სწორად გადმოგვცეს სახის შინაგანი შინაარსი, ამოარსიოს მთავარი, ამისათვის მან თავისი გმირების ცხოვრების ყოველი დეტალი უნდა დააგროვოს და შემდეგ გამოიყენოს მუშაობის პროცესში, ხოლო შესრულების დროს, ესტრადაზე უნდა მოიტანოს მხოლოდ ის, რაც ნამდვილად მთავარია ამ დეტალებში.

გარეგანი გამოვლინების საშუალება, ფორმა, რომელშიც გამოიკვეთება სახის ძირითადი შტრიხები, როგორც ვთქვით, მეტყველების ტონებია. მართალია, მას ესმარება თვალების გამომეტყველება, სახის კუნთების მოძრაობა, ჟესტი, მაგრამ ყოველივე ამას ტონების თანატოლი მნიშვნელობა არა აქვს. როდესაც ჩვენ რადიოში ვისმენთ დიდი ხელოვანის კითხვას, ჩვენ თვალწინ იხატება მკაფიოდ ყოველი სახე და ნათლად ვგრძნობთ მკითხველის დამოკიდებულებასაც, თუმცა ჩვენ გვესმის მარტო ხმა, ვერც მკითხველის თვალებს ეხედავთ და ვერც თვითონ მკითხველს.

სამეტყველო ტონების ძალა უბლიერესი იარაღია, მდიდარი თავისი შესაძლებლობით, მოქნილი და მორჩილი, ხელოვნური ჩარევა და შელამაზება ყოველთვის აფუჭებს საქმეს. მაგრამ რამდენადაც მძლავრია ეს იარაღი, იმდენად დაუწდობელიცაა. ყოველგვარ სიყალბეს, ხელოვნურობას, ზერელობას იგი იმავე წუთს დაუნდობლად გამოამჟღავნებს და დაუნდობლად გასცემს მკითხველს.

სამეტყველო საღებავების შერჩევას, ტონის ურთულეს, უფაქიზეს ნიუანსებში შეჭრას დიდი ტაქტი, გემოვნება და მხატვრული ზომიერების გრძნობა ესაჭიროება. ყველაზე შეუწყნარებელი შეცდომა მკითხველისა სახის მარტოოდენ გარეგნული ხერხით, ხმის მიმბაძველობით დახატვაა. ამ გზას მკითხველი პირდაპირ მიჰყავს სიყალბემდე და თავხედობამდეც. მხოლოდ შინაგანი შინაარსის, შინაგანი რიტმის ნიადაგზე აღმოცენებული და მხატვრული ტექსტით შეიარაღებული ყოველი შტრიხი, ყოველი ტონი მკითხველის მიერ უნდა იქნეს მოცემული გაბედულად, სრულიად, მკაფიოდ, ფერადოვნად. აქ შიში იმისა, რომ მკითხველს სახის „თამაში“ გამოუვა, ესაფუძელო იქნება.

დარჩა კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც ამავე თემას უნდა დაუეკავშიროთ. ეს არის მოთხრობის გმირის პირდაპირი მეტყველების საკითხი მწერლობაში, მწერლის ენა, რომელიც სახის შინაგან შინაარსს ამჟღავნებს პირდაპირ მეტყველებაში. ამჟღავნებს ისე ცოცხლად, რომ ლაპარაკის კილოში თვალწინ წარმოგიდგება თვით სახე.

მსჯელობაში აქ ჩვენ ერთგვარ უკუსვლას ვაკეთებთ, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს არ დაარღვევს აზრს.

მხატვრული ნაწარმოების ენა შედის ლიტერატურული ენის სტილთა სისტემაში, როგორც მისი მთავარი შემადგენელი ნაწილი. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ლიტერატურული ენის სტილთა სისტემაში (რომელსაც საფუძვლად ჟანრის პრინციპი უდევს) შედის პუბლიცისტური ნაწარმოების სტილი, სამეცნიერო ნაშრომის, ოფიციალურ-დოკუმენტური, ეპისტოლარული, კანცელარული სტილი. ჩვენს დროში შესამჩნევად განვითარდა ენაში აგრეთვე ტექნიკურ-საწარმოო სტილი და სხვა.

მხატვრული ლიტერატურის, ანუ სიტყვაკაზმული მწერლობის სტილი გამოირჩევა თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებით, როგორიცაა: სახიერება, ემოციურობა, ფანტაზიორობა, ტიპურობა. ეს სტილი დიდი შინაარსობრივი მოცულობისაა, საჭიროების მიხედვით მას შეუძლია, შეითავსოს ყველა ლიტერატურული სტილი. მის სახოვან, გამომეტყველ

შესაძლებლობათა გამოყენებით იქმნება სიტყვაკაზმული მხატვრული ფორმები, სახეების და ხასიათების მეტყველებითი განხორციელების პრინციპები, პერსონაჟების მეტყველების ტიპიზაციისა (სოციალური გარემო, ფენა) და ინდივიდუალიზაციის ხერხები, დიალოგის მსვლელობის გართულებული ფორმები, მდიდარი მხატვრული ფრაზეოლოგია და სხვა გამომსახველი საშუალებანი. მხატვრული ლიტერატურა ხშირად სარგებლობს ისეთი მასალით, როგორც არის დიალექტი, ჯარგონი, მდაბიური გამოთქმა, ეპოქის კოლორიტი და სხვა, რასაც, უმთავრესად, ადგილი აქვს პერსონაჟების მეტყველებაში. სამეტყველო მასალის კილოკავური შემადგენლობა აგრეთვე სიტყვაკაზმული მწერლობის სპეციფიკას წარმოადგენს. ბელეტრისტულ ნაწარმოებში თხრობისა და აღწერილობის მხარეს დიდი მნიშვნელობა აქვს, ავტორს შეუძლია, თან სდიოს გმირებს თავისი პოეტური ახსნა-განმარტებით, და, საერთოდ, თავისუფლად გამოთქვას თავისი აზრი და მრწამსი გმირთა პირდაპირი მეტყველების გარეშე, მაგრამ არც აღწერილობას და არც განმარტებას არა აქვს ის ძალა, რომ სახე გააცოცხლოს, ასეთი ძალა მხოლოდ ნაწარმოების გმირის მეტყველების წიაღში იბადება. ილია „კაცია-ადამიანის?“ თხრობით ნაწილში იძლევა ლუარსაბის პორტრეტის კლასიკურ აღწერას (დასისხლიანებული თვალები, სამკეცა ღაბაბი, „დიდად პატივსაცემი დიპი“, კოტიტა და ბალნიანი თითები და სხვა), მაგრამ ლუარსაბის სახე ცოცხლდება რეალურად, სიოცქმესხრელად, თითქმის ხელშესახებად მის ლაპარაკში: „ხეალ რა ეჭამოთ?“, „დარეჯან, შენი ჭირიმე, შენი დედაკაცობის ჭირიმე, ერთი ვაჟიშვილი შობე, დავითის გამოჯავრებით მაინც შობე!“ მისი გაწბილებული წალაპარაკებიდან: „გაფრენილან, თორემ ორმოცი იყო“, ლუარსაბის ადამიანური რაობა ცხოვლად ჩანს, მის ტვინს ქონი ისე მორეცია, რომ მოსაზრების უნარი სრულიად დაკარგული აქვს: „თუ გაფრენილან“, მაშინ ორმოცზე ნაკლები უნდა იყოს და ჭერზე ორმოცდაათზე მეტი ბუზი დაითვალა ცოლ-ქმარმა.

მწერალი გეიხატავს სინამდვილეს, გვიჩვენებს ტიპურ ხასიათებს ტიპურ გარემოში. ამას აკეთებს ენის მასალაზე და მწერალი ენას, უპირველეს ყოვლისა, ამ მიზანს უქვემდებარებს, არწევს სიტყვებს, გამოთქმებს იმ მიზნით, რომ დაგეიხატოს „ტიპური“ არსება, მაგრამ მხოლოდ „ტიპური“ ხელოვნებაში იქნება არაფრისმთქმელი. უდავოა, რომ „კლასობრივი ნიშანი“ არის გადამწყვეტი ადამიანის „ფსიქიკაში“, რომ იგი ყოველთვის სხედასხვა ელფერს აძლევს ადამიანის საქმეს და სიტყვას.

მაგრამ მხოლოდ „კლასობრივი ნიშანი“, „ტიპურობა“ უდონოა ხელოვნებაში პიროვნების ინდივიდუალური თვისებების გარეშე. მწერალმა მოქმედი პირი, ტიპი იმ ენით უნდა აღაპარაკოს, რომელიც შეეფერება მის სოციალურ ფენას, მის „პრაქტიკულ ცნობიერებას“, მაგრამ ამავე დროს, მისი ენა უნდა შეეფერებოდეს მისი ხასიათის პიროვნულ თვისებებს, მის კულტურას და სხვა. იგივე ლუარსაბი ტიპის კლასიკური ნიმუშია, მაგრამ იგი მხატვრულად დამაჯერებელი არ იქნებოდა (და აღარც ნიმუში იქნებოდა), რომ მას არ გაანდეს ის პიროვნული თვისებები, რომლებიც მას განასხვავებენ მისი ძმისაგან – დავითისაგან, ან „კაკო ყაჩაღში“ გამოყვანილი ბატონისაგან, „გლახის ნაამბობში“ – ღათიკოსგან. „კლასობრივი ნიშანი“ ამ ფეოდალებს ერთი და იგივე აქვთ, ტიპური, მაგრამ ისინი ერთმანეთს არაფრით ჰგვანან. და ამ გმირების ინდივიდუალიზაციაში, ისევე როგორც ტიპიზაციაში, მათი ღაპარაკის ფორმას სახის ცხოველყოფილებისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

მოქმედ პირთა, მოთხრობის გმირთა საღაპარაკო ენისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ენის, კერძოდ, ქართული ენის მრავალსახეობას, როგორც სოციალურ ფენათა სამეტყველო სტილის მხრივ, ისე დიალექტების, კილოების მხრივ. მხატვრული მთლიანობის დაურღვევლად, ლიტერატურული 'სომიერების ფარგლებში გამოყენებული კილოკავი, პერსონაჟის ხასიათის შტრიხებს საუცხოო საღებავებით აფერადებს, კოლორიტით ამდიდრებს. შეუძლებელია, წარმოვიდგინოთ დაყით კლდიაშვილის გმირები – სამანიშვილები, მორბელაძეები, ქარსიძეები და მრავალი სხვა იმერული კილოს ფერადოვნების გარეშე. რა გამოცა, რომ ლიტერატურული წარმოთქმის ზუსტ ნორმებში ჩავსვათ ღარისპანის „ისემც კაი დაგემართოს!“ ან პლატონ სამანიშვილის „მღუპავ მამა?! დანას მიყრი ეელში?! რატომ მიმეტებ, შენი ჭირიმე?!“ და სხვა მრავალი. ან როგორ შეიძლება ეგნატე ნინოშვილის ქრისტიანე, გოგია უიშვილი, ივანე და სხვა გმირები, თუნდ ნოდარ დუმბაძის ზურიკელა, სოსოია, ბებია და სხვები, წარმოვსახოთ გურული კილოს გარეშე? ჩვენ არ ვგულისხმობთ ენის გამრუდებას, მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ კილო, მელოდიზაცია.

აქ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ დროთა განმავლობაში თვით კილოშიც შეიმჩნევა ერთგვარი ევოლუცია. დუმბაძის პერსონაჟის კილო, მაგალითად, აღარ არის მთლად ნინოშვილის გმირების კილო. ზურიკელა, ილიკო, ილარიონი, სოსოია, ბეგლარა მეწისქვილე და ყველა დანარჩენი „დუმბაძის გურულების“ მეტყველება უფრო დახვეწილია, უფრო მდიდარი

ლექსიკით, ვიდრე ნინოშვილის გოგიას და ივანეს მეტყველება. თვით მელოდიზაციაში არის ცვლილება. დრო, სოციალური გარემო, ცხოვრების ახალი შინაარსი, ახალი პირობები, ახალი შეგნება, ეპოქის კოლორიტი, ენაში შემოსული ახალი ლექსიკა თანდათანობით, შეუმჩნეველად უცვლიან ნირს ლაპარაკის კილოს. ამ მოქმედების სიღრმეში, პირველ რიგში, ჩახედულია მწერალი, მაგრამ მსახიობსაც დიდი დაკვირვება და სიფრთხილე მართებს კილოს მოძებნა-დადგენაში.

მეტყველება იმიტომ არის უძლიერესი იარაღი სახის ხასიათის შექმნისათვის, რომ მასში ადამიანის (სახის) აზროვნება, გრძნობა და ნებისყოფა ერთ მთლიანობაშია გამოხატული.

მწერლის მიერ შექმნილი გმირის ენა-მეტყველება შემსრულებლისათვის არის კარი, რომელსაც შეჰყავს იგი გმირის შინაგან სამყაროში.

თავი მესამე

ლიტერატურული ნაწარმოების ბაზისის მისაღებომები მხატვრული კითხვის მასალაში

მხატვრული კითხვისათვის აღებული ნაწარმოების დამუშავება შეიცავს სამ ძირითად ეტაპს (აქ ერთხელ კიდევ უნდა გავიმეოროთ, რომ ჩვენი მსჯელობის ბირთვს შეადგენს მოთხრობა). პირველი ეტაპია ის საერთო შთაბეჭდილება, რომელსაც მოახდენს მკითხველზე ნაწარმოების პირველი წაკითხვა. პირველი შთაბეჭდილება ნიშნავს იმ საერთო კონტურის მოხაზვას, რომელსაც მკითხველი უშუალოდ შეიგრძნობს.

როდესაც პირველი წაკითხვის შთაბეჭდილებაზე ვლაპარაკობთ, რა თქმა უნდა, მხედველობაში გვაქვს ისეთი „პირველი წაკითხვა“, როდესაც მკითხველი ირჩევს ნაწარმოებს პროფესიული ჟანრის თვალსაზრისით.

აქ ჩვენ ერთგვარი ანალოგიის მიზნით, გვინდა, თვალი გადავაგდოთ სპექტაკლზე რეჟისორის მუშაობის გზას და ამით უფრო ნათელი გაეხადოთ მხატვრულ ნაწარმოებებზე მუშაობის ეტაპებად დაყოფის აზრი.

სანამ დადგმის განხორციელებას შეუდგება, რეჟისორი თავის წარმოდგენაში ხედავს მომავალი სპექტაკლის კონტურებს. ეს წარმოდგენა მას პიესის პირველი წაკითხვისთანავე ებადება და იპყრობს მის გონებას, ფანტაზიას, ნერვებს. სპექტაკლის საერთო კონტურებთან ერთდროულად რეჟისორი ცალკე სცენებსაც ხედავს, სახეებს, ცალკე რომელიღაც მიზანსცენას, დეკორაციულად გაფორმებულ რაღაც ნაწილს. შთაბეჭდილების სფეროში მოქცეულ კონტურებს და ცალკეულ ნაწილებს იგი დაღაჩდავს მხოლოდ.

შთაბეჭდილებები გადამეშაველება მის გონებაში, წარმოდგენაში, მყარ რეჟისორულ ჩანაფიქრად იქცევა და რეჟისორის ექსპლიკაციაში ჩამოყალიბდება. იშვიათია, რომ ეს ძირითადი შთაბეჭდილება შემდეგ, მუშაობის პროცესში, ძირფესვიანად შეიცვალოს. შესაძლებელია, ასეც მოხდეს, მაგრამ მეტწილად მხატვრის პირველი შთაბეჭდილება ძლიერ კეალს ტოვებს.

მუშაობის პროცესში ყველაფერი დაზუსტდება, ხორცს შეისხამს, გამოიკვეთება, „ლანდები“ თანდათან რეალურ სახეს მიიღებს; პერსონაჟების სახეები ჩამოყალიბდება, ცალკეული სცენები დაიხვეწება, თუ არის პიესაში მასობრივი სცენები, ისიც ცალკე გაკეთდება, დეკორაციული გაფორმება, განათება. ჩესიკა, გრიმი, ჩაცმულობა – ყველაფერი თავის ადგილს მონახავს. ეს არის მუშაობის მეორე ეტაპი, ჩიმიე, ხანგრძლივი, შრომატევადი „სამშენებლო“ ეტაპი.

მესამე ეტაპი არის ცალკე დამუშავებული ყველა ელემენტის და ყველა ნაწილის ერთ მთლიანობაში შეკერა, გასინჯვა, ეგრეთ წოდებული უწყვეტი რეპეტიციები (прогонные репетиции). აქ დაინახავს რეჟისორი, თუ როგორ შეეწყო ერთმანეთს ნაწილები და როგორ მიიღო სპექტაკლმა იმ კონტურის მოხაზულობა, რომელიც მას პქონდა წარმოდგენილი. აქ მელანდება რეალურად სპექტაკლის საერთო ტემპო-რიტმი. თუ რაიმე ამჟამებს სპექტაკლს, ხელს უშლის მის ერთიან ტემპო-რიტმს, ან არ უპასუხებს სპექტაკლის მთავარ ამოცანას. რეჟისორი დაუნდობლად მოკვეთს, ან გადააკეთებს იმ სცენას, იმ ნაწილს, იმ დეტალს.

თითქმის საესებით ანალოგიური მუშაობა უნდა ჩაატაროს ხელოვანმა-მკითხველმა იმ ნაწარმოებზე, რომელსაც ამზადებს ესტრადისათვის. ჩვენ ვგულისხმობთ მხოლოდ მუშაობის პრინციპს, მეთოდს, გზას. თვით მუშაობის პროცესის შრომატევადობა სპექტაკლის დადგმის დროს, რა თქმა უნდა,

ძალზე რთულია. კითხვაში მთელი სიმძიმე სიტყვიერ ოსტატობას აწება. ანალოგია იმიტომ მოვიყვანეთ, რომ მკითხველმა მეშაობის პროცესში უნდა გაიაროს აგრეთვე სამი ეტაპი.

პირველი შთაბეჭდილების შედეგად „გაგონილი“ მონახაზის შემდეგ მკითხველი უნდა შეუდგეს ნაწარმოების შესწავლას, ნაწარმოების გააზრებას. მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს გააზრებას, წარმოსახვას, სიმნის ფუნქციას და მეტყველების ფაქტს.

მწერლის გაცნობა, ნაწარმოების ლიტერატურული ანალიზი, თემის, შინაარსის, იდეის და სხვ. დადგენა ე. ი. მეშაობის თეორიული ნაწილი შედის პირველ ეტაპში.

მხატვრულ ნაწარმოებზე მეშაობის მეორე ეტაპი შეიცავს ნაწარმოების სცენურ ანალიზს. მხატვრული კითხვის ხელოვნებაშიც ეს ეტაპი „სამშენებლოა“. აქ ხდება ნაწარმოების დაშლა ნაწილებად, ნაწილებისა – მონაკვეთებად, მონაკვეთებისა – კადრებად, ფრაზებად, ფრაზებისა – სამეტყველო მუხლებად. აქ ხდება ამოკანის დადგენა – მონაკვეთების, ნაწილების, ამოკანების დასათაურება. აქ ხდება ქვეტექსტების ფიქსაცია, წარმოსახვის „ფირის“ დადგენა. აქ ხდება გმირთა სახეების შინაგანი შინაარსის ამოსხნა, ძირითადი რიტმის, ხასიათების ძირითადი შტრიხების მონახვა და სხვ., და ბოლოს, მთავარი ამოკანის განსაზღვრა. აქ ხდება ფრაზაში ლოგიკური ინტონაციის დადგენა მეტყველების მელოდიზაციის წესების გათვალისწინებით, ხდება ლოგიკური გამოყოფისა (ლოგიკური მახვილების) და ლოგიკურ-ემოციური პაუზების დადგენა. ყოველივე, რაც შეეხება ფრაზის მელოდიზაციის და ინტონაციის ლოგიკას, ამ წიგნის მეორე ნაწილში ცალკე თემად არის გამოყოფილი, ხოლო, რაც შეეხება ნაწარმოების სცენურ ანალიზს კონკრეტულად, იგი წიგნის ბოლოში, ნაწარმოების პარტიტურაში არის მოცემული. გარდა ამისა, ამ წიგნის თითქმის ყველა თემა, ფაქტობრივად, ნაწარმოების სცენური გახსნის საკითხებს ეხება.

არსებითად ეს მეორე ეტაპი არის ნამდვილად „სამშენებლო“. ამ დარგშიაც რთული და შრომატევადი.

მესამე, შემაჯამებელი ეტაპი არის მთელი „სამშენებლო“ მასალის ერთ მთლიანობაში შეკვრა, მეტყველების ერთ ტემპორიტმულ ნაკადში გასინჯვა, შემოწმება, ფერისა და საღებავის მოკლება თუ მომატება, ერთი სიტყვით, მხატვრული კითხვის ნაწარმოების საბოლოო ვარიანტის დადგენა.

თუ გავეყვებით ამ გზას, მაშინ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირველი შთაბეჭდილების შემდეგ მკითხველი უნდა შეუდგეს ნაწარმოების შესწავლას, უნდა გაერკვეს მასალაში.

მხატვრული კითხვის მასალას წარმოადგენს მხატვრული ღირებულების ლიტერატურული ნაწარმოები. ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულობის კრიტერიუმი არის მისი იდეურობა, ტიპობრიობა, სახიერება, პოეტურობა, ემოციურობა, ხალხურობა.

გარკვეულ სოციალურ ვითარებაში სიმართლით ასახული ტიპური მოვლენები, მხატვრულ და პოეტურ სახეებში გაცოცხლებულნი, ღიმი გემოვნებითა და პოეტური ფანტაზიით გაშუქებულნი, ლიტერატურულ ნაწარმოებს ჭეშმარიტ მხატვრულობას ანიჭებს და ამადლელებელს ხდის.

შესაძლებელია ისიც, რომ ლიტერატურულად მაღალი ხარისხის ნაწარმოები მხატვრული კითხვისათვის არ გამოდგეს. გრძელი აღწერილობა, გრძელი ასხნა-განმარტება, ჩახლართული სიუჟეტი, მძიმე ფილოსოფიური მსჯელობა და სხვა, რარიგ ნიჭიერადაც უნდა იყოს ლიტერატურულად შესრულებული, მხატვრულ კითხვაში ვერ იხეირებს. მხატვრული კითხვის თეალსაზრისით ნაწარმოების აეკარგიანობის საკითხს წყევტს ნათლად გამოსახული დედააზრი, მძაფრი მოქმედება, თხრობითი ნაწილების სხარტულობა, ნათელი, დაუსლართაფი სიუჟეტი, მკვეთრი შტრიხებით მოსახუელი ხასიათი, თბილი, ღირიკული და ძლიერი, მუქი გრძნობადი საღებაეები ტექსტში.

ამრიგად, მკითხველი იწყებს ნაწარმოების შესწავლას. ჯერ შეისწავლის მწერალს, შემდეგ – ნაწარმოებს. გაერკვევა, თუ რა ისტორიული, ეპოქალური, სოციალური გარემო არის აღებული ნაწარმოებში თხრობის ფონად; გაითვალისწინებს რა მიზეზობრივი კავშირის არსებობას ნაწარმოებში აღწერილ აღამიანთა და მოვლენათა შორის; საით მიეყავართ ერთიმეორეზე აკინძული ფაქტების, მოვლენების ჯაჭვს; რა განზრახვა აქვს დასახული მწერალს, რა შეფასებას აძლევს გმირებს, მოვლენებსა და ფაქტებს და რა დასკვნა გამოაქვს საბოლოოდ. ერთი სიტყვით, აკეთებს ნაწარმოების წმინდა ლიტერატურულ ანალიზს, განსაზღვრავს თემას, შინაარსს, იდეას.

შესაძლებელია, მკითხველი არ ამზადებს ნაწარმოების მთლიანად, არამედ უნდა შეამზადოს მხოლოდ ნაწილი, ნაწყვეტი ნაწარმოებიდან. ამ გარემოებას არსებითი ცვლილება არ შეაქვს წინასწარ მუშაობაში. მკითხველი ეცნობა და შეისწავლის მთელ ნაწარმოებს და განსაზღვრავს ადგილს, რომელიც უკავია მთლიანობაში მის მიერ ამორჩეულ ნაკვეთს. მკითხველმა უნდა მტკიცედ იცოდეს, რისი თქმა უნდა ავტორს და, ავტორთან ერთად, თვით მკითხველს, როდესაც ის ამა თუ იმ ნაწარმოებით გამოდის საზოგადოების წინაშე. შესაძლებელია, მკითხველს აქონდეს რაიმე

საკუთარი შეხედულება, შეიძლება იგი არ დაეთანხმოს ავტორს რამეში და თავისი მოსაზრება შეიტანოს ნაწარმოებში. თუ საქმე ეხება წევნს თანამედროვეობას, შეიძლება ითქვას, მწერალსა და მკითხველს შორის პრინციპულად და იდეურად სადავო ბევრი არაფერი იქნება. მკითხველი, უმეტეს შემთხვევაში, ემორჩილება ავტორს, ვინაიდან მკითხველი არის შემსრულებელი. ხოლო, თუ საქმე ეხება სხვა ეპოქის მწერლის ნაწარმოებს, აქ შეიძლება უფრო მწვავედ წამოიჭრას ნაწარმოების ამოხსნა-გაგების საკითხი. ნაწარმოების თავისებურ ამოხსნას აპირებს სხვადასხვა ეპოქა, სხვადასხვა თაობა, სხვადასხვა სოციალური გარემო, სხვადასხვა მსოფლმხედველობა, კლასობრიობა.

მხოლოდ ერთი რამ არის ყურადსაძღები მკითხველისათვის ნაწარმოების თავისებურად გახსნის პირობებში. ეს თავისებურება უეჭველად უნდა იყოს ორგანული მკითხველისათვის და შეგუებული ნაწარმოების შინაარსთან, არავითარ ორიგინალობას, როგორც თვითმიზანს, ადგილი არ უნდა ჰქონდეს. ყურით მოთრეული თავისებურება, თავისებურება მხოლოდ იმ მიზნით, რომ უთუოდ სხვანაირად გავიგო, არ გავიმეორო სხვის მიერ თუნდაც სწორად გაგებული, პრეტენსიულობა უფრო იქნება, ვიდრე თავისებურება.

ილიას „კაკო ყაჩაღის“ თემა, „შინაარსი და იდეა ყველა მკითხველისთვის ერთი და იგივეა. თემა არის „ბატონყმობა“, როგორც ბოროტების წარმომშობი საზოგადოებრივი წყობილება. შინაარსი არის ზაქროს, როგორც ყმა-გლეხის განზოგადებული გმირის თაყვალასავალი, სადაც მთელმა რიგმა ფაქტებმა ზაქრო ყაჩაღად გადაქარგა. იდეა კი დრომოჭმული ფეოდალური წყობილების უსამართლობაა, რომელმაც უკიდურეს საზღვარს მიაღწია და დამღუპველი შეიქნა საზოგადოების განვითარებისთვის, ვინაიდან მსხვერპლი, რომელიც მას ეწირება, ბუნებით უხვად დაჯილდოებული ადამიანია და მას აქვს უფლება, გახდეს საზოგადოების სასარგებლო წევრი.

ხშირად მწერალი თემას ნაწარმოების სათაურშივე იძლევა. ასე მაგალითად, ილიას „კაცია-ადამიანის“ თემა – განა ყველა კაცი ადამიანია? პირუტყვის მდგომარეობამდე მისული კაცის (ჩხოვრების აღწერით (შინაარსი) მწერალი იმას გვიმტკიცებს, რომ ადამიანი უნდა იყოს კეთილშობილი, რომ იგი გაჩენილია საზოგადოების სამსახურისათვის, ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის და არა პირუტყვულ მოთხოვნათა დასაკმაყოფილებლად. ეს უკანასკნელი კი, შედეგია ფეოდალური წყობილების უკიდურესი გაკოტრებისა. ილია მოუწოდებს ადამიანს,

ადმოუხრან თავიანთ თავში და თავიანთ მოყვასში ყოველივე, რაც ბღალავს ადამიანის ღირსებას (იდეა).

ირ. აბაშიძის „კაპიტან ბუჩაიძის“ თემა არის ქართველი ხალხის წვლილი სამამულო ომში, იდეა – ხალხი არასდროს დაივიწყებს სამშობლოსათვის თავდადებულ გმირებს. შინაარსი – ყოველ საბჭოთა მოქალაქეს უყვარს სამშობლო, თავისი მშობლიური მიწა იმდენად, რომ ბრძოლაში დაცემულ გმირს რომ შეეძლოს გაცოცხლება, იგი დაუფიქრებლად კვლავ გასწირავდა თავს სამშობლოსათვის.

აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ლირიკულ ლექსში საერთოდ, ლირიკის წმინდა სახეში არ შეიძლება ვეძიოთ თემა, შინაარსი, ე. ი. ფაქტობრივი მასალა და სხვა, ვინაიდან მისთვის არ არის დამახასიათებელი სიუჟეტურობა. ლირიკულ ლექსში არის მსოფლოდ მიზანი, სუბიექტურ განცდათა ხვეული, პოეტურ, მუსიკალურ ფორმაში მოცემული, არის ზოგჯერ ექსპოზიცია და ზოგ შემთხვევაში დასკვნა (როგორც, მაგალითად, შექსპირის ლირიკულ-ფილოსოფიურ სონეტში).

არის ისეთი სახის ნაწარმოებები, სადაც იდეა თვით ნაწარმოების ფორმის ძალით მკვეთრადაა სიტყვებში ჩამოყალიბებული. ასეა, მაგალითად, იგავ-არაკში. იგავ-არაკში როგორც თემა, აგრეთვე შინაარსი და იდეაც ძალიან კონდენსირებულად და ძალიან კონკრეტულად არის გამოსახული. ამის გამო სახეებიც მკვეთრი შტრიხებითაა მოხაზული.

თემისა და იდეის განსაზღვრის შემდეგ მკითხველი უნდა გაერკვეს ნაწარმოების კომპოზიციაში, ანუ ნაწარმოების ცალკეული ნაწილების დალაგება-აწყობაში. (ლიტერატურული კომპოზიციის ნაწილები არ უნდა ავრიოთ ნაწარმოების სცენური კომპოზიციის ნაწილებში. შეიძლება ისინი არ დაემთხვენ ერთმანეთს). მან უნდა განსაზღვროს ის მდგომარეობა, სიტუაცია, რომლის პირობებში იწყება ნაწარმოებში განვითარებული მოქმედება (ექსპოზიცია); მომენტი, რომელშიც იწინასწება ნაწარმოებში მოცემული ხასიათებისა და მოვლენების წინააღმდეგობანი (კვანძი), ნაწარმოების ის ნაწილი, რომელშიც მოქმედების პროცესში განვითარებული კონფლიქტები, წინააღმდეგობანი ყველაზე ძლიერ დაძაბულობას იწვევს (კულმინაცია), და ბოლოს, ნაწარმოების ის ნაწილი, რომელიც კულმინაციას მოსდევს და რომელშიც მწერალი დაასრულებს მოქმედებას (კვანძის გახსნა). ზოგიერთ შემთხვევაში მწერალი მოგვითხრობს იმასაც, თუ რა მოხდა მოქმედების დასრულების შემდეგ (ეპილოგი).

შესაძლოა ისიც, რომ ეს ნაწილები არ იყოს დაღუპებული ნაწარმოებში ასეთი თანმიმდევრობით. არის შემთხვევები, როდესაც კვანძი წინ უსწრებს ექსპოზიციას, ან კვანძის გახსნა წინ უსწრებს ყველა ნაწილს. ნაწარმოების ასეთი კომპოზიცია არ უნდა დარჩეს მკითხველის ყურადღების გარეშე. მოიძებნოს უნდა არეული ნაწილების დაწყების სწორი ტონი. ეს ტონი, ჩვენი აზრით, სხვა ხარისხში იქნება გადაწყვეტილი, ვიდრე ნაწილების ჩვეულებრივი თანმიმდევრობის დროს.

ასეთი ლიტერატურული ანალიზი მკითხველს უადვილებს ნაწარმოების გაგებას, ჩაწვდომას, ნათელყოფს ნაწარმოებში გამოყვანილი გმირების ხასიათს, მათ მიზნებსა და ინტერესებს, ამ გმირთა ურთიერთობას, მათ შორის დაბადებულ წინააღმდეგობებს, მათი ბრძოლის მიზეზებს და მის შედეგებს. ასეთი ანალიზის დროს ირკვევა, რომ ნაწარმოების გაგება უბრალო წაკითხვით (ე. ი. ისე, როგორც მას კითხულობს ჩვეულებრივი მკითხველი) არცთუ ისე ადვილია. გარდა ამისა, მკითხველის ხელოვნებაში ეს ნაწილები ძალაშია მაშინაც კი, როდესაც ის კითხულობს ნაწარმოების მსოფლივ ნაწილს – ნაკვეთს, ეპიზოდს. ნაწილსაც აქვს თავისი დასაწყისი – ექსპოზიცია, კვანძი, მოქმედების განვითარება, კელმინაცია და დასასრული.

წასაკითხად აღებული ნაწილი, ნაწარმოების მონაკვეთი, უთუოდ ერთგვარ მთლიანობას უნდა წარმოადგენდეს. ეთქვათ, მკითხველი კითხულობს „კაცია-ადაშიანდან?“ ნაწევრებს „ლუარსაბის სიზმარი“. ამ ნაწევრებს აქვს თავისი ექსპოზიცია: „ლუარსაბი გადატრიალდა და თავისებური, გემრიელი ხერხეა ამოუშეა“. შემდეგ კვანძი: სიზმარი ნახა, რომ შეილი უნდა ეყოლოს, მაგრამ ლუარსაბი ავად ხდება და კვდება. მოქმედების განვითარება: მის ძმასა და რძალს უხარიათ, რომ ლუარსაბს მარხავენ, დარეჯანი მიდის სხვებთან ერთად და ლუარსაბს მარტო ტოვებს მიწაში ჩაფლულს. ლუარსაბი ტირის. ყოველივე ეს შეიცავს მოქმედების განვითარებას, წინააღმდეგობათა ჩახლართვას. უეცრად ლუარსაბს ესმის, რომ მისი ძმა და რძალი მისულან და საფლავზე ფერხულს უფლიან – გამარჯვებას ზეიმობენ; ამას ლუარსაბი ველარ ითმენს, საფლავში წამოიწევა, უნდა წამოდგეს და შეაჩვენოს ისინი, საშინლად გაიბრძოლებს (კელმინაცია) და ძირს, აგურებზე ბრავგანს მოადენს – კვანძის გახსნა, ეპიზოდის დასრულება.

კვანძის გამოჩენასა და მოქმედების განვითარების ანალიზის დროს მკითხველი შეიძლება, თანდათან შეუდგეს ნაწარმოების პირველდაწყებით სცენურ ანალიზსაც. ასე

მაგალითად, მან შეიძლება აკინძოს მთელი ფაქტობრივი მასალა, დააღაგოს ნაწარმოების ლოგიკური შინაარსი, გამოარჩიოს წარმოსახვითი შინაარსი – აღწერილობითი, სურათოვანი ნაჭრები, გამოარკეიოს მათი დანიშნულება და მიზეზობრივი კავშირი ნაწარმოების დანარჩენ პირობებთან, დააკვირდეს მწერლის ხელწერას პოეტური სახეების გადმოცემაში (სიტყვა „სახე“ – ამ შემთხვევაში ლიტერატურული გაგებით არის ნახმარი და არა სცენური გაგებით. „პოეტური სახე“ ანუ მოვლენის, საგნის გრძნობადი გამოსახვა პოეტური ენის მეშვეობით. ამ საყოველთაოდ ცნობილი ცნების განმარტება საჭიროდ მივიჩნიეთ იმიტომ, რომ წინამდებარე წიგნში ყოველ ნაბიჯზე გამოყენებული სიტყვა „სახე“ სცენურ შინაარსს ძნელად დაადწევს თავს).

გარდა ამისა, მკითხველი უნდა გაერკვეს ნაწარმოების ფორმალურ მხარეში – ლექსია თუ პროზა. ამის გაგება ძნელი არ არის. მაგრამ ავტორის სტილის განსაზღვრა, ნაწარმოების რიტმული და ევფონური, ბგერადი ნიშანდობლივი თვისებების გამოჩენვა (ლექსშიც და პროზაშიც) რთულია.

ასეთი დაწვრილებითი წინასწარი მუშაობის ჩატარების შემდეგ მკითხველმა კიდევ უნდა წაიკითხოს ნაწარმოები, ერთხელ კიდევ უნდა შეამოწმოს თეორიული ნაწილი და შემდეგ თამამად შევიდეს სცენური ანალიზის სიღრმეში და დაამყაროს თავისი დამოკიდებულება სახეების, მოვლენების, ფაქტების მიმართ. ეს დამოკიდებულება შეიძლება დაემთხვეს მის პირველ შთაბეჭდილებას ნაწარმოებზე, შეიძლება არ დაემთხვეს. ყოველ შემთხვევაში, ნაწარმოების დაწვრილებითი ანალიზის შემდეგ დადგენილი დამოკიდებულება მყარი უნდა იყოს, ეინაიდან, როგორც ვიცით. მკითხველის შემოქმედების ამოსავალ წერტილს სწორედ დამოკიდებულება წარმოადგენს, რაკი იგი გამოხატავს მკითხველის შემოქმედ პირობით „მე“-ს.

თავი მამამსა

მკითხველის პოზიცია ლიტერატურულ ჟანრთა შესრულებაში

ეს თემა ეხება ლიტერატურული ჟანრიდან გამომდინარე მკითხველის საშემსრულებლო პოზიციის გარკვევას.

მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოებები ტრადიციულად იყოფა სამკუარად: ეპოსი, ლირიკა და დრამა. ეპოსის

სახეებია: პოემა, რომანი, მოთხრობა, იგავ-არაკი, ნოველა, ნარკვევი და ეპოსის უძველესი სახეები, რომლებიც თავდაპირველად ზეპირსიტყვიერების სახით არსებობდნენ – მითი, ზღაპარი, ლეგენდა. ვიცით, რომ აქედან ყველა სახე შეიძლება სხვადასხვა ჟანრში იყოს მოცემული. ასე მაგალითად, რომანის ჟანრებია: ფსიქოლოგიური რომანი, სოციალური რომანი, ისტორიული, საყოფაცხოვრებო, ავანტიურული, რაინდული, სატირული, ფანტასტიკური.

ლირიკის ძირითადი სახეებია: ოლა, ელეგია, სატირა, ბალადა (ეპიკურ-ლირიკული). ლირიკის ჟანრებია: პატრიოტული ლირიკა, სატრფიალო, გმირული ფილოსოფიური, სოციალ-პოლიტიკური და სხვა. სატირული ლირიკის ჟანრებია: პამფლეტი, ეპიგრამა, მადრიგალი და სხვა.

დრამის სახეებია: კომედია, საკუთრივ დრამა, ტრაგედია.

ლიტერატურული ნაწარმოებების ასეთი დაყოფა ემყარება პოეტის შინაგანი სამყაროს დაპირისპირებას გარეგან სამყაროსთან, სუბიექტისა და ობიექტის დაპირისპირებას. ეპიკურია ყოველივე, რაც თვით მწერლის განცდა-განწყობის გარეშე აღწერილი და გამოსახული. ასეთი ნაწარმოები ობიექტურია და ასეთ შემოქმედებას ობიექტური შემოქმედება ეწოდება. ეს არის ეპოსის საფუძველი.

ხოლო ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც პოეტი, მწერალი გამოხატავს პირად განცდას, განწყობილებას, სურვილს, ფიქრებს, მსჯელობას – სუბიექტური შემოქმედების გამომსახველია და ეს შეადგენს ლირიკის საფუძველს.

შემოქმედებაში შინაგანი და გარეგანი სამყაროს ასეთი დაპირისპირება ნიშნავს მწერლის პიროვნებისა და შემოქმედების დიალექტიკური მოღიანობის დარღვევას, ამიტომ ლიტერატურული ნაწარმოებების გვართა ასეთი მცირე გამიჯვნა სინამდვილეში არ ხდება. უძრაველს შემთხვევაში, სამივე გვარი, მომეტებულად კი ორი გვარი – ეპოსი და ლირიკა – გვხვდება შერეულად ერთსა და იმავე ნაწარმოებში. ილ. ჭავჭავაძის „აკო ყაჩაღი“ ძირითადად ეპიკური ნაწარმოებია, პოემაა. მაგრამ აქ გვხვდება დრამატული ელემენტიც და ლირიკულიც – ბატონისა და მამის სცენა და მრავალი ლირიკული ადგილი („ღულენი იგი ჩამრჩენია გულს, მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი“ და სხვა).

გარდა ამისა, ყოველი კლასიკური ნაწარმოები, ყოველი ახალი და, მით უმეტეს, უახლესი თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოები, სულ ერთია, რა ჟანრსაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი.

შეუძლებელია, დაწერილი იყოს მწერლის მსჯავრის გარეშე, მისი მსოფლმხედველობის გარეშე.

ყველა დებულება, რომელიც ამ თემის შესავალში მოგვყავს, ლიტერატურის თეორიის ანბანს წარმოადგენს, მაგრამ ჩვენ გვჭირდება თემისათვის ეს ანბანი და ამიტომ მას ვერ ავუარებთ გვერდი. ტრადიციული დაყოფა გვარებად და ჟანრებად მრავლყნეთ იმიტომ, რომ ეს გვარობანი შედიან ლიტერატურულ ნაწარმოებში, როგორც ელემენტები, და ერთ-ერთი მათგანი აძლევს ნაწარმოებს ძირითად ტონს, ჩვენთვის კი, მხატვრული კითხვის თვალსაზრისით, ნაწარმოების ბგერითი გადმოცემის თვალსაზრისით, გვარისა და ჟანრის არსებით ნიშნებში გარკვევა საჭიროა იმდენად, რამდენადაც ეს ნიშნები განაპირობებენ შესრულების გარკვეულ პოზიციას.

ეპიკურ ნაწარმოებთა შესრულების ძირითადი პრინციპია თხრობის კილო. კითხულობს მოთხრობას, ნოველას, ნაწყევტს რომანიდან თუ მთლიანი რომანის მონტაჟს, პოემას თუ იგაფარაკს, მკითხველი აწარმოებს ამბის თხრობას. პოემაში „განდევნილი“ იგი მოგვითხრობს ადამიანზე, რომელიც გაექცა საზოგადოებას, რომელიც შეებრძოლა ბუნებისა და საზოგადოების კანონებს და, როდესაც აღმოჩნდა ამ კანონების პირისპირ, პირველსავე შემთხვევაში დამარცხდა.

აკაკი წერეთლის მოთხრობაში „ბაში-აჩეკი“ მკითხველი მოგვითხრობს რამდენიმე ადამიანის ცხოვრებას, ბრძოლას, თავგადასავალს.

ლევ ტოლსტოის რომანიდან „ადღვამა“ აღებულ ნაწყევტში, „კატუშა ხდება მატარებელს“, მკითხველი მოგვითხრობს, თუ როგორი წვადებით მიაღწია კატუშამ აუდარში სადგურამდე, როგორ დაინახა ნეხლიუდოვი ვაგონში, როგორ მოულოდნელად დაიძრა მატარებელი, როგორ დარწა სასოწარკვეთილი მარტო, როგორ გადაწყვიტა თავის მოკლა და როგორ გადაარჩინა მის არსებაში ჩასახულმა სიცოცხლემ თვითმკვლელობისაგან.

აკაკი წერეთლის იგაფარაკში „ღამურა“ მკითხველი მოგვითხრობს, თუ როგორ გაუბეჯდურდა, როგორ დარწა გარიყული ამპარტავეანი ღამურა, ე. ი. ადამიანი, რომელმაც მოინდომა საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონების დარღვევა, თავისი წრისაგან განდგომა, ბოლოს, თავისი სამშობლოს და მშობლიური ენის დაგმობა და ასე შემდეგ.

მაშასადამე, ეპიკური ნაწარმოების შესრულების აუცილებელი პირობაა ამბავი და მისი თხრობა. მაგრამ ეს

არ კმარა. ეპიკური ნაწარმოების შესრულებისათვის აუცილებელია აგრეთვე თხრობის ობიექტი, ე. ი. ის ვ ი ს ა ც მკითხველი მოუთხრობს, ანუ ცოცხალ ადამიანთა კრებული - აუდიტორია (თუმცა წინა თავში ჩვენი მსჯელობა საკმაოდ დაწერილებით შეეხი „მოთხრობას“, „მოთხრობელს“, „თხრობას“, მაგრამ ამჟამად „თხრობის“ კატეგორია სხვა. ასპექტში განიხილება და, თუ ზოგან აზრის გამეორება მოგვიხდა, იმედია, ამას უყურადღებობაში არ ჩამოგვართმევთ).

მხატვრული კითხვის ხელოვნებაში პრინციპული ჩნიშენელობა აქვს იმ გარემოებას, თუ რა მიმართებაშია მკითხველი დამსწრე საზოგადოებასთან ან თუ იმ ნაწარმოების შესრულების დროს.

მკითხველი მოუთხრობს კონცერტზე დამსწრე საზოგადოებას ამბავს, ე. ი. მიმართავს ამ საზოგადოებას, უშუალო ურთიერთობას ამყარებს მასთან; დამსწრე საზოგადოება მკითხველის პარტნიორია, ისეთი პარტნიორი, რომელიც არ ლაპარაკობს, პასუხით კი უპასუხებლად უპასუხებს, უპასუხებს უსიტყვეოდ, თანაგრძნობით.

თხრობის დამახასიათებელი ნიშანია წარსული დრო. გამორიცხული არ არის, რასაკერძეულია, აწმყო დრო და მომავალი. თხრობა უნდა მიმდინარეობდეს მკითხველის შემოქმედებითი პიროვნების სახელით (ნაწარმოების „მეორე ავტორის“ სახელით), რომელიც ყოველისმკვრივ და ყოველისმხედველია.

თხრობის პრინციპი ძალაში რჩება მაშინაც, როდესაც მოთხრობაში თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში: „მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ“... („გლახის ნამბობი“). „მოწოდების“ პრინციპში ასეთი თხრობა იშვიათად გადადის.

როდესაც თხრობაში შემოდის მოთხრობის გმირთა პირდაპირი ჩეტყველება, მათი მიმართვა ურთიერთისადმი, მაშინაც თხრობის პრინციპი შესრულების დროს ძალაში რჩება.

აქ ინტერესს იწვევს შემდეგი გარემოება: მკითხველის შესრულებაში, მკითხველის სიტყვიერ შემოქმედებაში ავტორის რემარკა და პერსონაჟის პირდაპირი სიტყვები ერთდროულად განხორციელდება.

„უბ მე არ მითქვამს, უბ შენა სთქვი“, - იცრუა ლუარსაბმა და თავისი სიტყვა თავის ცოლს გადააბრალა“.

„იცრუა ლუარსაბმა“ უკვე ისმის, უკვე განხორციელდა ლუარსაბის პირდაპირი სიტყვების წარმოთქმაში, თითქოს ქვეტექსტად დაედო მათ. მკითხველისათვის გმირის პირდაპირ

მეტყველებაში ასეთი ორმაგი სვლა, გმირი, როგორც პირდაპირი ხასიათი პლუს მთხრობელი, როგორც მსჯავრდებული. საკმაოდ რთული, მაგრამ საინტერესო „მსახიობური“ ხერხის შემცველია. რაც შეეხება თხრობაში ხასიათის - სახის ძირითადი შტრიხების მოხაზვის ნორმას, ძირითადად თვით ავტორი უდებს ამას საზღვარს. ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ მკითხველმა დადებულ საზღვარს არ გადააჭარბოს, ეს კი შემსრულებლის შემოქმედებითი ალღოსა და მხატვრული ზომიერების შეგრძნებაზეა დამოკიდებული.

არსებითად სახის ძირითადი შტრიხების ინტენსივობის მეტნაკლებობა თვით ნაწარმოების ხასიათზეა დამოკიდებული, ეპიკური ნაწარმოების სახესა და ჟანრზე. საყოფაცხოვრებო, სახასიათო ჟანრი უფრო იტანს ძლიერ საღებავებს, ვიდრე გმირული, ისტორიული, ლირიკული და სხვა. პოემა ვერ აიტანს სახეების მეკეთრ მოხაზვას, მაშინ, როდესაც იგაფარაკი მკითხველს სახის შტრიხების გამოკვეთას. შეუძლებელია, აკაკის „ნათელაში“, ან „გაშრდელში“ ისეთი სიმკვეთრით მოვნახოთ სახეები, როგორც მისივე იგაფ-არაკებში - „წენია გასათხოვარი“, ან „ღამურა“ და სხვა.

ილიას „კაცია-აღამიანში?“ მკითხველი ვერ გაექცევა ხასიათების მეკეთრად გამოხატვას. ავტორი გმირების საუბრის კილოშივე იძლევა ისეთ ძლიერ წინაპირობას, სახის ისეთ მეკეთრ წარჩოვს, რომლის უგულებელყოფა, რომლის მელოდიური პირობის დარღვევა, ნაწარმოების დამახინჯებას გამოიწვევს. სულ სხვა მდგომარეობაა იმავე ილიას „გლახის ნაამბობში“, „ოთარაანთ ქერივში“. თუმცა ამ მოთხრობებშიც კახელები არიან გამოყვანილი, მაგრამ სხვა მიზნითა და სხვა ფორმით. ოთარაანთ ქერივის, გიორგის, მით უმეტეს, არჩილის, გაბროს, დათიკოს, თაძროსა და სხვა გმირთა პირდაპირი მეტყველების კილოებრივი ნიშანდობლიობა საგრძნობლად ნეიტრალიზებულია ლუარსაბისა და დარეჯანის, (სუტკნეინასა და სხვათა) მსუყე კილოებრივ საღებავებთან შედარებით.

ეპიკურ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება მხატვრული კითხვის მეორე სახეობაც, რომელიც აგრეთვე დამსწრე რეალური ობიექტისადმი არის მიმართული. ეს არის ჩვენება, სიტყვიერი დახატვა ამა თუ იმ მოვლენისა, სურათისა, პეიზაჟისა, პორტრეტისა. თუ თხრობაში მომეტებულად წარსული დრო არის გამოყენებული, „ჩვენების“ ნიშანია აწმყო დრო. ეპოსის სხვადასხვა სახეში ჩვენ გვხვდება ისეთი ადგილები, მონაკვეთები, როდესაც თხრობა გადადის დასურათხატებაში. მოქმედება წარმოებს და ვითარდება

თითქოს იმ წუთში, თითქოს ჩვენ თვალწინ. აკაკი წერეთლის
პოემაში „თორნიკე ერისთავი“ მოცემულია ბრძოლის სურათი:
მაღლით ბრძოლის ეელს, როგორც ხელის გულს,
ისე დაჰყურებს მთავარსარდალი;
წაღმა, უკულმა, მარჯვნივ თუ მარცხნივ,
ყოველი. მხრისკენ სჭრის მისი თვალი.

ფარ-ხმალით ხელში, გახურებულებს
ძლივს-ღა უჭერენ თავს ბედაურებს:
ჭიხვინ-ხვიხვინით, ტორების ცემით,
ძუა-ფაფარშლით აცქეპტენ ყურებს.

გახერღა ბრძოლა... გრძელდება ომი,
ხან აქ და ხან იქ სისხლი იღვრება,
აჰა, ამოდის მხიარულად მზეც,
მომაკედავთ კენესა არ ეყურება.
აგერ მხედარმა, შავით მოსიღმა,
გამოახტუნა მერანი მინდურად,
შეათამაშა პაერში ხმალი
და დაიძახა მან მედიდურად....

მკითხველი-შემსრულებელი აქ ვერ მიმართავს თხრობის
სპეციფიკურ კილოს, როგორც, მაგალითად, იმავე პოემის შემდეგ
მონაკვეთში:

მეფე დავითს კუროპალატს,
ჰქონდა ერთხელ წეულები....

მოყვანილ მონაკვეთში მკითხველი ბრძოლის სურათს
ხატავს, წარმოსახავს ისე, რომ ეს სურათი თვალწინ დაუდგეს
მსმენელს, მსმენელი უნდა გახდეს მხილველი და თითქოს
მონაწილეც მის თვალწინ მომხდარი ამბისა. ჩვენების,
დასურათხატების მასალაც ამბავია, მაგრამ ამბავი, არა
მოთხრობილი, არამედ დასატული, თვალით ხილული ამბავი,
რომელსაც მსმენელი თითქოს ესწრება. ასეთ მონაკვეთშიც
მკითხველი-შემსრულებელი ამყარებს უშუალო კონტაქტს დამსწრე
აუდიტორიასთან.

დასურათხატების მასალა შეიძლება იყოს არა ამბავი,
არამედ საგანი, მოვლენა, პეიზაჟი, ბუნების მოვლენები, კარ-მიდამო,
სოფელი, ქალაქი და სხვა. ასეთ აღწერილობით მონაკვეთებსაც

ბგერით შესრულებაში განაპირობებს დასურათხატების ამოცანა, როდესაც ილია ჭავჭავაძე ლუარსაბ თათქარიძის კარ-მიდამოს აღწერას შეუდგება, მკითხველს პირდაპირ ამ სიტყვებით მიმართავს: „წარმოიდგინეთ“. მაგრამ ეს აღწერილობითი მონაკვეთები არ გეხვდება, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები, ისინი ნაწარმოებში შემავალი ნაწილებია და მეუღამ რაიმე გარკვეულ მიზანს ემსახურებიან; ამიტომ აღწერილობით მონაკვეთში შემსრულებლისათვის მხოლოდ აღწერა, აღწერილობითი წარმოსახვა თვითმიზნად არ შეიძლება გადაიქცეს. თუ აღწერილობითი სახის მონაკვეთში მსახიობ-მკითხველის ამოცანად რჩება, წარმოადგენინოს მსმენელს ესა თუ ის სურათი, ამ ამოცანას ემატება შემდეგი ამოცანა, ნათელი გახადოს მსმენელისათვის, რა დანიშნულება აქვს ამ სურათს, რა მიზანს ემსახურება, შეიძლება მწერალმა მოგვეცეს ბუნების, მთვარიანი ღამის თვალწარმტაცი აღწერა, როგორც ფონი ან აკონპანემენტი სატრფიალო შესვენარისა, ფიქრებისა. მაშინ არ კმარა, მკითხველმა მხოლოდ წარმოადგენინოს მსმენელს სურათი, მან უნდა შეუქმნას მას შესაფერისი განწყობაც, განწყობის ფერი უნდა გამოიყენოს სიტყვიერი ხატვის დროს.

ამრიგად, დასურათხატების ხერხიც მოითხოვს რეალურ ობიექტს და ეშუალოდ მიმართულია მისდამი.

არსებობს ეპიკურ ნაწარმოებთა ისეთი პოზიცია, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, ეპიკურ ნაწარმოებთა მონაკვეთების შესრულების ისეთი პოზიცია, რომელსაც ეველაზე მეტად ახასიათებს მსმენელ აუდიტორიასთან ურთიერთობის დამყარება. ეს არის საუბარი, საუბრის კილო შესრულების დროს. ასეთ სასუბრო მონაკვეთებშიც შემსრულებელი პირდაპირ მიმართავს აუდიტორიას, საუბრობს მასთან. ასეთი სასაუბრო მონაკვეთები, როგორც მარგალიტები, ისე არის გაბნეული იმავე „კაცია-ადამიანში?“

„აღარ გაათავებ? მკითხაქს მოწყენილი, და იქნება გაჯავრებული, მკითხველი. – როგორ არა, გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისთანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ, რაღა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ? – დაიძახებს ჩემთან ერთხმად დაღონებული მკითხველი. მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი, და ერთი ღამაში, გონიერი ქართველის ანდაზა: „ის ურწევნია მამულსა, რომ შვილი სჯობდეს მამასა“... და ა. შ. ასეთი კილოთია დაწერილი თითქმის მთლიანად „კაცია-ადამიანის?“ უკანასკნელი თავი. ილია ამთავრებს კიდევაც

მოთხრობას სიტყვებით: „სხვაფრივ მშვიდობით ბრძანდებოდეთ და შენდობით იხსენიებდეთ მონასა თქვენსა...”

ილიას ეს მოთხრობა კლასიკური მაგალითებითაა საესე. საკვირველია, რომ არც ერთ ქართველ მსახიობს ამ მოთხრობის საესტრადოდ დამონტაჟების და შესრულების სურვილი არ გასწენია. მართალია, სახალხო არტისტმა ვასო გოძიაშვილმა შექმნა ლუარსაბის ბრწყინვალე სახე, მაგრამ ის სპექტაკლს ეკუთვნის, ჩვენ კი გუშინით გვესმის ნაწარმოები თხრობაში.

საერთოდ, რამდენ ბრწყინვალე შესაძლებლობას იძლევა ჩვენი მშობლიური ბელეტრისტიკა საესტრადო კითხვის ხელოვნებისათვის.

სასაუბრო კილო ხშირად გეხედება იგავ-არაკებშიც. შეიძლება ითქვას, რომ სასაუბრო კილო, საუბრის მანერა მეტად სახალისოა მკითხველისათვის.

ეპიკური ნაწარმოებების შემადგენლობაში შედის, აგრეთვე, დიდაქტიკური ხასიათის ნაწარმოებები. გავიხსენოთ თუნდაც დ. გურამიშვილის „სწავლა მოსწავლეთა“. დიდაქტიკური, დამრიგებლური ხასიათის ნაწარმოებებსა და მონაკვეთებშიც მკითხველი-შემსრულებელი ამყარებს ურთიერთობას დაქსწრე აუდიტორიასთან.

ეპიკურ ნაწარმოებთა შესრულების აქ მოყვანილი ხორმები შესაძლოა შერეულად იყოს მოცემული. არის ისეთი მონაკვეთები, სადაც ეს სახესხვაობანი ერთიმეორეს მოსდევენ და წაეფარებიან კიდეც ერთმანეთს. ასეთ შემთხვევებში მკითხველის აღლო და, უმთავრესად, ოსტატობა გაეუკლევს გზას შესრულების მხატვრულობას. მხოლოდ ერთი რამ მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს: ეპიკური ნაწარმოების შესრულება მიმართულია აუდიტორიასთან ცოცხალი ურთიერთობის დამყარებისაკენ. აუდიტორია პარტნიორია, რომელშიც მკითხველმა უნდა გააცხოველოს მხატვრული აზროვნების უნარი, გააცოცხლოს გრძნობები და თავს მოახვიოს დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, აიძულოს, იწამოს მკითხველის მრწამსი. და თუ მკითხველი აღწევს ყოველივეს, ის უეჭველად გრძნობს ამას შესრულების დროს.

გარდა იმისა, რომ მსახიობი-მკითხველი წინასწარ გაითვალისწინებს მსმენელისაგან მოსალოდნელ რეაქციას, ნაწარმოების ამა თუ იმ ადგილის მოსმენის დროს, მან უნდა ივარაუდოს შემსრულებელსა და მსმენელს შორის დამყარებული ცოცხალი ურთიერთობა, რომელიც წარმოშობს მოულოდნელ, წინასწარ გაუთვალისწინებელ რეაქციას და მკითხველმა იქვე, კითხვის პროცესში უნდა „მიიღოს“ ეს რეაქცია, უპასუხოს

შესაფერისად, თვალის დახამხამების უმაღლეს და მოახდინოს „ძალთა გადაჯგუფება“, თუ ეს საჭიროდ დაინახა, მთელი თავეს თავს და თვითკონტროლის საშუალებით დაიზღვიოს თავი ზედმეტი გატაცებისაგან.

არსებობს მხატვრულ ნაწარმოებთა შესრულების ისეთი პოზიცია, როდესაც მკითხველი არ ამყარებს უშუალო ურთიერთობას მსმენელთან, არ მიმართავს დამსწრე აუდიტორიას. მსმენელი არ თამაშობს მკითხველის უშუალო პარტნიორის როლს. ასეთ შესრულებას მოითხოვს ძირითადად ლირიკული და დრამატურგიული ნაწარმოებები, ეკეთ რომ ეთქვას, ნაწყვეტები დრამატული ნაწარმოებებიდან – მონოლოგები და სცენები.

ლიტერატურის თეორიაში ცნებას „ლირიკული პოეზია“ ძალიან ფართო მნიშვნელობით ხმარობენ. ჩვენ ამ შემთხვევაში, ე. ი. მხატვრული შესრულების ძირითადი პრინციპის მიხედვით, უნდა შევხედოთ ამ ცნების შინაარსს და ცნებაში „ლირიკა“ ვიგულისხმოთ მხოლოდ ის ლექსი და პროზა, რომლებიც ადამიანის პირად სულისკეთებას გამოხატავენ, პირად განცდებსა და ფიქრებს. როდესაც ჩვენ ელაპარაკობთ პირადზე, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს პირადი შესრულების პროცესში არ ეკუთვნის პირადად არც ავტორს, ლექსის დამწერს, და არც მსახიობს, ლექსის მკითხველს. ეს არის პირადულის განზოგადება, რომელსაც მკითხველი თავისი შემოქმედებითი პირობითი „ჩემ“-ს სახელით წარმოთქვამს. ეს არის ამა თუ იმ გარემოებაში მყოფი ადამიანის გრძნობები, ფიქრები, რომლებიც მას ამ გარემოებათა შედეგად გაეჩნდება. ასეთი ნაწარმოების თხრობა მსმენელისადმი უშუალო მიმართვით უხერხულია.

არ შეიძლება „დასურათხატების“ პრინციპის გამოყენებაც. წარმოვიდგინოთ ასეთი თხრობის კილოთი, ან დასურათხატებით წაკითხული, აუდიტორიისადმი მიმართული ნ. ბარათაშვილის ლექსი „ეპოვე ტაძარი“, ეს იქნება მხატვრული კითხვის ხელოვნების პროფანაცია. წარმოვიდგინოთ იგივე ლექსი, აუდიტორიასთან საუბრის კილოში შესრულებული. საუბრის კილოზე ზედმეტია დაპარაკი, ხოლო, რაც შეეხება დასურათხატების პოზიციას, შეიძლება ვინმე შეცდეს და, ერთი შეხედვით წარმოვიდგინოს, რომ ხატვის მანერა შეეფერება ამ ლექსს. მაგრამ საკმარისია კონკრეტულად წარმოვიდგინოთ ყოველივე, რაც ამ ლექსშია მოცემული პოეტური სახეების მეშვეობით, და შეცდომა აშკარა გახდება. მართლაც, ჩვენების პრინციპის თანახმად, მსმენელმა უნდა იხილოს ყოველი სურათი, საგანი, სახე, რაც ნაწარმოებშია მოცემული. ამრიგად, ლექსში „ეპოვე ტაძარი“ მსმენელმა უნდა დაინახოს უდაბნო, ამ უდაბნოში

მიგდებული პატარა ტაძარი, შიგ ანთებული ღამპარი, ანგელოზები, დავითის ქნარი, დაინახოს, თუ როგორ ხეტიალობდა ბარათაშვილი ამ უდაბნოში, როგორ წააწყდა ამ ტაძარს, როგორ შევიდა შიგ, როგორ გათბა ღამპარზე, შემდეგ როგორ გაქრება ეს ღამპარი და დაიმსხერევა ტაძარი. და ა. შ. განა ეს ბარათაშვილის ლექსი „ეპოვე ტაძარი“ იქნება? განა ასე გამოვთქვამთ იმას, რაც გამოხატა პოეტური სახეების საშუალებით მგოსანმა? პირიქით, ასეთი ხერხი ჩვენ სულ დაგვაშორებს ნაწარმოების იდეასა და შინაარსს, სხვა გზით წაგვიყვანს და ხელში შეგვრჩება არა ბარათაშვილის ლირიკა, არამედ პოეზიისა და კითხვის ხელოვნების შეურაცხყოფის ნიმუში.

მართალია, ამ ლექსში პოეტური სიმბოლიკა წყვეტს საკითხს, მაგრამ წმინდა ლირიკა ყველა ლექსში მოითხოვს განყენებულობას წარმოთქმაში. კონკრეტიზაციას ვერ იტანს მგოსნის პოეტური ენის სახოვანება.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ეპიკური ნაწარმოების შესრულების პოზიცია არ გამოდგება ლირიკული ნაწარმოების შესრულებისათვის, ვინაიდან ლირიკულ ნაწარმოებთა შესრულება გამორიცხავს აუდიტორიას, როგორც პარტნიორს, გამორიცხავს მასთან უშუალო ურთიერთობის დამყარებას. იბადება კითხვა: მაშ, ვის ეძღვნება ლირიკული ნაწარმოების შესრულება? პასუხი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: თუ ლირიკულ ნაწარმოებში გამოხატულია ადამიანის ფიქრები, გრძნობები, განწყობა, ჩივილი ბედ-იღბალზე, ან რომელიმე მოვლენაზე, ე. ი. თუ ლექსი მიმართულია თავისი თავისადში, თუ იგი, სახსიერად რომ გამოვთქვათ, ხმამაღალი ფიქრია, მაშინ შესრულება განკუთვნილია მკითხველის პირობითი, შემოქმედებითი „მე“-სათვის. ეს „მე“ ფიქრობს ხმამაღლა, თავის ჭირ-ყარამსა თუ სიხარულს გამოთქვამს ხმამაღლა. მსმენელი მხოლოდ მოწმეა ამ ფიქრებისა და არა მონაწილე და პარტნიორი. ამიტომაც, რომ ლირიკული ნაწარმოების შესრულება ვერ იტანს გამომეტყველების მძლავრ, მსაფრ ფერებს, მკეპ საღებაებს, ამიტომაც, რომ ლირიკული ლექსის შესრულებაში მოსოტონი უფრო მეტყველია, ვიდრე მკვეთრი მელოდია. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ლირიკული ნაწარმოები უტემპერამენტოდ უნდა შესრულდეს, მაგრამ აქ იგი დაფარულია, იგრძნობა პოტენციურად და ხმაში ნაკლებად ვლინდება გარეგნულად. შესრულების ტონი თითქოს ბუნდოვანია, მკვეთრ წერტილებს ერიდება, მრავალწერტილის ტონს უფრო ეგუება, ნახევრად დაუსრულებელს, შემოუფარველს. იგი

მოთხოვნისა თუ იგავ-არაკის რეალური, მსუყე ტონების საწინააღმდეგოა.

ამიტომ, რომ ლირიკული პოეზიის შესრულება საკმაოდ ძნელია, იგი მეტად კამერულ ხასიათს ატარებს და მხოლოდ იშვიათი ოსტატის ხელში შეიძლება განხორციელდეს დიდი აუდიტორიის წინაშე. მკითხველი ლირიკული ნაწარმოებების შესრულებისას თავს სრულიად მარტოდ უნდა გრძნობდეს სცენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ მას ათასი თვალი მისწერებია: ამ შემთხვევაში კვლავ სცენური პირობითობაა ძალაში შესული, ვინაიდან მკითხველი ასრულებს აუდიტორიისათვის, მაგრამ შესრულებას აქ ისეთი ფორმა შეესატყვისება, რომელიც გელისხმობს, თითქოს მკითხველი კითხულობდეს თავისთვის. ამიტომ აუდიტორია შემოქმედების მოწმე და არა უშუალო მონაწილე. მკითხველის თვალები არ შეიძლება შეხვდეს დარბაზში დამსწრეთა თვალებს, დარბაზისაკენ მიმართულნი, ისინი არ უნდა ხელაღწევენ არავის, გარდა თავისი წარმოდგენებისა და ფიქრებისა, მზერა უნდა იყოს სრულიად თავისუფალი, არადაძაბული და არა ერთ წერტილს მიშტერებული.

როცა მკითხველი ასრულებს წმინდა ლირიკულ ნაწარმოებს, მან შეიძლება დაისახოს ისეთივე ამოცანა, როგორც მას აქვს ეპიკურ ნაწარმოებში „სხვისი სიტყვების“ მიმართ. (მაშინ მიმართება გამოიხატება სიტყვებით: „ის ასე ჩიოდა“). არ იქნება მართებული, რომ მკითხველმა მითთვის პოეტის სიტყვები და ისე წარმოსახოს ყოველივე, როგორც თავისი პირადი სულისკვეთება. არ უნდა შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ ის პიროვნება, რომელიც ამ წუთში სცენაზე დგას, დარბოდა თმაგაწეწილი უდაბნოში, ეძებდა თავშესაფარს, აპოვა იგი და ახლა დამსხვრეული იმედებით, სასოწარკვეთილი მოვიდა ჩვენთან და სხვა.

არც ის იქნება მიზანშეწონილი, რომ „მე და ღამეს“, შესრულების დროს წვენი თვით გალაკტიონი წარმოვიდგინოთ, როგორც პიროვნება, და მისი პირადი განცდები საჯაროდ გამოვიტანოთ. მხოლოდ განზოგადებული, ფიქრები და განცდები წარმოადგენენ ლირიკული პოეზიის შესრულების ძირითად პრინციპს. ამ განზოგადებულმა ფიქრებმა და განცდამ უნდა აპოვოს გამომავალი მსმენელის განწყობაში, უნდა გამოიწვიოს მასში ოდესღაც განცდილი გრძნობები.

არსებობს ლირიკულ ნაწარმოებთა შესრულების სხვაგვარი სახეც. ლირიკული პოეზიის (და ნაწილობრივ პროზის) უდიდეს ნაწილს წარმოადგენს ლექსები, რომლებიც მიძღვნილი

ან მიმართულია ვინმესადმი ან რაიმესადმი - სამშობლოსადმი, მეგობრობისადმი, გმირობისადმი, სატრფოსადმი, მშობლისადმი, რომელიმე ადგილისა ან საგნისადმი და სხვა. ასეთ ნაწარმოებთა შესრულების ძირითადი პრინციპი რჩება თითქმის იგივე, რაც ლირიკულ ნაწარმოებთა პირველი სახეობისათვის, ე. ი. აქაც გამორიცხულია აუდიტორია, როგორც პარტნიორი. განსხვავება მხოლოდ შემდეგშია: თუ ისეთ ლირიკულ ნაწარმოებში, რომელშიც მოცემულია ხმამაღალი ყიქრი, მიმართება განსაზღვრულია შემსრულებლის პირობითი „მეთი“, მიძღვნილი ნაწარმოების შესრულება მიმართულია არადაამსწრე, წარმოდგენითი ობიექტისადმი. თუმცა ეს ობიექტი კონკრეტულად არის დასახელებული მასალაში, მაგრამ მკითხველის მიმართებაში იგი მხოლოდ წარმოდგენითია.

ეს პრინციპი ერთნაირად ეხება როგორც ლექსს, ისე პროზას. მაგალითად, თუ მკითხველი კითხულობს სცენაზე ნიკოლოზ ბარათაშვილის წერილს მაიკო ორბელიანისადმი, ეს უკანასკნელი, მკითხველის ფანტაზიით შექმნილი, წარმოდგენითი ობიექტი იქნება. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ მიმართება ხდება არადაამსწრე რეალური ობიექტისადმი, რომელიც მკითხველის მიერ გონების თვალთ წარმოდგება, მხოლოდ არა ესტრადაზე და არა დარბაზში.

სატრფიალო ლირიკის შესრულების დროს, კითხვის მისამართი არადაამსწრე რეალური ობიექტია. არ შეიძლება, რომ მკითხველი მიანერდეს დარბაზში რომელიმე ადამიანს და, უთქვამთ, მეგობრისადმი მიძღვნილი ლექსი მაიკუთვნოს მას, უნდა დასახოს წერტილი თვით ესტრადაზე და მთელი ყურადღება მისკენ მიმართოს.

სცენაზე მიმართვის ობიექტის დასახეა, ისიც სიფრთხილით და მხატვრული ტაქტით (თვალებით და არა მობრუნებით). გამოდგება მხოლოდ დრამატული სცენის შესრულებისათვის, როდესაც მოქმედი პირის სიტყვები მიმართულია მეორე მოქმედი პირისადმი, ხოლო ეს „მეორე“, ფაქტობრივად, სცენაზე არ არის და წარმოდგინება აფექტურად. ამ პრინციპის გამოყენების დროს მკითხველი მოქმედი პირის „ხურგს უკან“ არ ღვას, როგორც მოთხრობაში, და „სხვის სიტყვებს“ არ ღაპარაკობს. ე. კაჩალოვი კითხულობდა პუშკინის „ბორუს გოდუნოვიდან“ სცენას, რომელშიც ოთხი მოქმედი პირი მონაწილეობს. იგი ადგილსაც ინაცვლებდა, მიზანსცენას აკეთებდა და სახეებს ისე ოსტატურად ძერწავდა, რომ კითხვასა და განსახიერებას შორის ძალიან მცირე საზღვარი რჩებოდა.

ახალი მოქმედი პირის სიტყვების დაწევისას ის პირს მიიბრუნებდა იმ ადგილისაკენ, რომელიც ის-ის იყო დატოვა და მიმართავდა იმ ფიქტიურ პარტნიორს, რომლის სახეშიც ერთი წუთის წინ იმ ადგილიდან თვითონ მეტყველებდა. ეს არის სცენური პირობითობა, რასაკვირველია, მაგრამ დრამატურგიული ნაწარმოების განხორციელებას კითხვის ისეთი ოსტატის ხელში, როგორიც იყო ვ. კაჩალოვი, კარგად შეეგუა.

ასევე იქცეოდა ვ. იახონტოვი მ. ლერმონტოვის „მასკარადიდან“ სცენების წაკითხვის დროს (არბენინის და ნინას დიალოგებში).

რაც შეეხება ისეთ მონოლოგს, რომელიც არ არის მიმართული პარტნიორისადმი, იგივე ხმამაღლა ფიქრია, გარკვევით, ვთქვათ, საკუთარ სულიერ ქაოსში (მაგალითად, ჰამლეტის მონოლოგები „რა არ მეშვება ეს სხეული“, „ყოფნა-არყოფნა“ და სხვა), მათი შესრულების პრინციპი სავსებით ერთხვევია ლირიკულ ნაწარმოებთა პირველი სახის შესრულების პრინციპის.

ლირიკულ ნაწარმოებთა შესრულების მეორე სახეობას ექვემდებარება, აგრეთვე, სატირული ლირიკა, ეპიგრამა, პამფლეტი. ილია ჭავჭავაძე თავის პამფლეტში „პასუხის პასუხი“ მიმართავს „მაიმებს“. ამ ლექსის შემსრულებელიც ვერ იგულისხმებს ფიზიკურად ვერც გრიგოლ ორბელიანს და ვერც სხვას „მაიმების“ ჯგუფიდან, სოლო, თუ იგულისხმა და ლექსში მოყვანილი შეურაცხყოფელი სიტყვებით მიმართა ვინმეს დარბაზში, რასაკვირველია, არასასურველ შედეგს მივიღებთ.

ილიას ლექსი „პასუხის პასუხი“ შეიძლება ჩაითვალოს პუბლიცისტურ ნაწარმოებად (და არა მარტო ეს ლექსი, არამედ ჰამლეტის ჟანრი, საერთოდ) იმდენად, რამდენადაც იგი ითვლება მხატვრულ ნაწარმოებად. საერთოდ, პუბლიცისტურ ჟანრში იგულისხმება ისეთი პოლიტიკური ლიტერატურა, რომლის მსჯელობის საგანი არის პოლიტიკური და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხები. ეს საკითხები აქტუალურია ამა თუ იმ ეპოქისათვის, ამა თუ იმ სოციალური თუ პოლიტიკური ვითარებისათვის. პუბლიცისტური ლიტერატურა იყენებს მწერლობის მხატვრულ ფორმებსაც, მაგრამ სხვათა შორის. ძირითადში იგი მსჯელობს ცნებებისა და არაპოეტური სახეების საშუალებით. პუბლიცისტური ლიტერატურის ჟანრს წარმოადგენს პოლიტიკური შინაარსის ლექსი, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი შინაარსის პამფლეტი, ფელეტონი, სიტყვა – წარმოთქმული სხვადასხვა საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოვლენის გამო,

მოწოდება, საორატორო სიტყვები, მოგონება, სტატია, ლოზუნგი კრიტიკული წერილები და სხვა.

აქ ჩვენ ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ პუბლიცისტური ნაწარმოების ყველა სახე მოგვეყავს, როგორც მხატვრული მკითხველის მიერ შესასრულებელი მასალა, მიმართება მკითხველს ამ მასალისადმი ისეთივე აქვს, როგორც, საერთოდ, მხატვრული მასალისადმი. ამ გარემოების ხაზგასმა დაგვჭირდა იმის გამო, რომ არსებობს 'შეხედულება, თითქოს პოლიტიკური მოდერნიზმის მიერ მგზნებარედ და ამოღულვებლად წარმოთქმული სიტყვა (ზოგ შემთხვევაში ვექილსაც გულისხმობენ) აგრეთვე არის შემოქმედების ნაყოფი და უნდა მიეკუთვნოს მხატვრული კითხვის ხელოვნების ერთ-ერთ სახეს. ჩვენ ამ თვალსაზრისს ვერ გავიზიარებთ, ვინაიდან ვთვლით, რომ სხვადასხვა შემოქმედებითი პროცესი ასულდგმულებს მხატვრული მკითხველისა და ორატორის, მკვერმეტყველის ხელოვნებას. არ არის გამორიცხული ერთგვარი პარალელის გაღება, როგორც მეტყველების ტექნიკურ, ისე მხატვრულ მხარეში, მაგრამ ეს არ შეიძლება მოხდეს ამ წიგნში, მხატვრული კითხვის ხელოვნების იმ გაგების შედეგად, რომელიც განხილულია აქ. და თუ საჭიროა ეს პარალელი, მაშინ უფრო კანონზომიერი იქნება, რომ იგი მოძებნოს საორატორო ხელოვნების შემსწავლელმა სპეციალისტმა.

მხატვრულ კითხვაში ლიტერატურული მასალის შესრულების ნორმები მხოლოდ ზოგადად არის მოხაზული ამ თემაში. არის ნიუანსები, სხვადასხვა ხერხთა და პოზიციათა შეჯერება. ყველა ხერხი, ნიუანსი და დეტალი გამოიმდინარეობს თვით ნაწარმოებიდან, ვინაიდან, ისე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, მხატვრულ კითხვაშიც ფორმას განაპირობებს შინაარსი.

თავი მეშვიდე

სასცენო სწორმეტყველების ზოგადი

ტექნოლოგიური საშუალებები

ფრაზის სტრუქტურა და მასთან დაკავშირებული

ლოგიკური კაუზის ფუნქცია

„მსახიობი უნდა ფლობდეს მეტყველებას“, ამ კატეგორიულ დასკვნამდე მივიდა მსახიობი კ. სტანისლავსკი, როდესაც მან, დაახლოებით უკვე სამოცი წლის ასაკში, მარცხი განიცადა

სალიერის როლში (ა. პუშკინი, „მოცარტი და სალიერი“). ამის შესახებ იგი წერს თავის წიგნში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“.¹

მიუხედავად იმისა, რომ სტანისლავსკის ბევრი აქებდა სალიერის როლში, თვითონ გაიზიარა საზოგადოების იმ ნაწილის აზრი, რომელიც მას აძაგებდა სტანისლავსკი ცდილობს, გაარკვიოს მარცხის მიზეზი და ანალიზის პროცესში მისთვის ნათელი ხდება, რომ მარცხის ძირითადი და, შესაძლოა, ერთადერთი მიზეზი იყო ის, რომ სრულიად სწორად ამოხსნილი და წარმართული სალიერის სახის შინაგანი ცხოვრება ირღვეოდა მაშინვე, როგორც კი ის პუშკინის ტექსტის წარმოთქმას იწყებდა. მსახიობი სტანისლავსკი ვეღარ ცნობდა თავის მართალ, წრფელ გრძნობებს. ეს ხდებოდა იმიტომ, რომ იგი ცდილობდა ყოველ სიტყვაში დიდი შინაარსი და გრძნობა ჩაეტია. ამის გამო სიტყვები მძიმდებოდა. შინაარსი ვეღარ ეტეოდა სიტყვებში. გადავიდა გრძელ-გრძელ პაუზებში და მეტყველება გაიწელა იმ ზომამდე, რომ ხშირად აზრის დასრულებისას აღარავის ახსოვდა მისი დასაწყისი. მსახიობი გრძნობდა თაბაშის დროს, რომ ის ვერ ერევა პუშკინის ტექსტს, იგი ძალას ატანდა თავის თავს. ძალდატანებაში გამოიწვია კუნთური დაძაბულობა, რასაც მოჰყვა ჩვეულებრივი და აუცილებელი შედეგი, სტანისლავსკიმ მიმართა მსახიობის ბანალური, დაშტამპულ ხერხებს, ყალბ აქტიორულ პათოსს.

ძალდატანებისა და კუნთური დაჭიმულობის გამო მსახიობის ხმა ჩაქრა და მსახიობი ძალაუვნებურად გადავიდა ჩერჩულზე იმ იმედით, რომ უფრო ადვილად გამოხატავდა თავისი გრძნობების სიმართლეს. ჩერჩულმა კი სიტყვები გაურკვეველი გახდა და, საერთოდ, სრულებით დაუკარგა აზრი და დაზაოთი პუშკინის ფოლადისებური უღერადობით აღსავეს ლექსის სტრიქონებს. კ. სტანისლავსკი ამბობს, რომ ამ მარცხმა ბევრად უფრო დიდი სარგებლობა მოუტანა მას, ვიდრე მოუტანდა გამარჯვება, ვინაიდან „იმ ტანჯვა-წამების პერიოდში“, რომელიც მოჰყვა სპექტაკლს, ხანგრძლივი ფიქრის, დაკვირვებისა და ანალიზის შედეგად მივიდა დიდმნიშვნელოვან და არსებითად უბრალო დასკვნამდე, რომ „მსახიობი უნდა ფლობდეს მეტყველებას“, უფრო ზუსტად რომ ეთარგმნოს: „მსახიობმა უნდა იცოდეს ლაპარაკი“, («Актёр должен уметь говорить»).

„განა საოცარი არ არის, - წერს სტანისლავსკი, - რომ საჭირო იყო თითქმის ექვსი ათეული წელი მეცხოვრა იმისათვის, რომ

¹ კ. ს. სტანისლავსკი. „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“. გამომცემლობა „ისკუსტვო“. 1948

შემეგნო, ე. ი. მთელი არსებით საკუთარ თავზე განმეცადა ეს უბრალო და ყველასათვის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომელიც, სამწუხაროდ, უგულვებელყოფილია ჩვენი მსახიობების უმრავლესობის მიერ”.

და მართლაც, რამდენ კარგ მსახიობს განუცდია გრძნობა იმ ორთაბრძოლისა, რომელიც იმართება მსახიობსა და როლის ტექსტს შორის. რამდენი მაგალითია იმისა, რომ მსახიობი სწორად განიცდის სცენური სახის შინაგან ცხოვრებას, სულიერ ძერებას, მაგრამ ამ განცდების გარეგნული გამოვლინების დროს როლის სიტყვებს მხოლოდ ენა წარმოთქვამს და ისინი არ გამოხატავენ არც შინაარსსა და არც მოქმედებას.

რას ნიშნავს სცენურ პირობებში ლაპარაკის „არცოდნა?“ რა უნდა იცოდეს მსახიობმა (მკითხველმა) იმისათვის, რომ მისი ლაპარაკი შეესატყვისებოდეს, სწორად ავლენდეს სახის (მკითხველისთვის – ნაწარმოების) შინაგან შინაარსს? არსებობს თუ არა სასცენო მეტყველებაში ისეთი ტექნოლოგია, რომელიც ეხმარება მსახიობს როლის (ნაწარმოების) ტექსტის გამართვა-აწყოებაში? რასაკვირველია, არსებობს და სწორედ ამ ზოგად მისაწვდომ ტექნოლოგიაზე გვინდა ვიმსჯელოთ ამჟამად, ე. ი. გვინდა გადავხედოთ იმ წესებს, რომლებიც ეხმარება მსახიობს (მკითხველს) როლის ტექსტის (ნაწარმოების ტექსტის) „სამშენებლო“ პერიოდის მოწესრიგებაში.

რაც შეეხება სასცენო მეტყველების ტექნიკას (სუნთქვა ხმა - ბგერათწარმოთქმა), ეს საკითხები განხილულია ჩვენს პირველ წიგნში „სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები“, გამომცემლობა „განათლება“ 1966.

მართალია, მეტყველება არის ენის მოქმედება ბგერობაში, მაგრამ მეტყველებისათვის არ ემარა ენის საერთო კანონების შესრულება. ბგერითი მეტყველების ძირითადი მასალა – ადამიანის ხმა – ლექსიკურად და სინტაქსურად სწორად დალაგებული აზრის გადმოცემის დროს მიემართება თავისი გზით, ქმნის ხაზთა ტეხილს, ხშიერ ფიგურას, რომელიც ემორჩილება საკუთარ კანონზომიერებას. სწორედ ხმის მიმოქცევის კანონზომიერება არის სამეტყველო ინტონაციის კელევის ძირითადი საგანი. კელევას ართულებს ის გარემოება, რომ ადამიანი თითქმის არასოდეს არ გამოთქვამს მარტოოდენ მშრალ აზრს. აზრის გამოთქმა ბგერით მეტყველებაში ყოველთვის დაკავშირებულია გარკვეულ განზრახვასთან, საერთო მიზანდასახულობასთან, ადამიანის განწყობასთან აზრის გამოთქმის დროს, მოკლედ, აზრის სუბიექტურ-ფსიქოლოგიურ შინაარსთან. და თუ ეს ასეა, ადამიანის

მეტყველების ცხოვრებისეულ ვითარებაში – ხელოვნებაში, სადაც საქმე შეეკეთილი მეტყველების მხატვრულობასთან გვაქვს, ეს პირობა გადამწყვეტ როლს თამაშობს.

ესა თუ ის პეიზაჟი ბუნებაში მოცემულია თავისთავად, ბუნებრივად, ხოლო, როდესაც ფერწერის ოსტატს გადააქვს ეს პეიზაჟი ტილოზე, იგი სარგებლობს გარკვეული ხერხებით, გარკვეული ტექნოლოგიით იმისათვის, რომ თავისი ნიჭის მაღლს პეიზაჟი ისეთივე ბუნებრივი და შთამბეჭდავი შეაქმნეყინოს, როგორიცაა ის სინამდვილეში.

ასევე უკუსვლა ხდება სასცენო მეტყველების ხელოვნებაშიც. ხელოვნებაში მსახიობი სარგებლობს გარკვეული ხერხებით, გარკვეული ტექნოლოგიით, ლოგიკური კანონზომიერების წესებით იმისათვის, რომ თავისი ნიჭის მაღლს სამეტყველო მასალით ზედმიწევნით მართალი და შთამბეჭდავი სცენური სახე დაახატვინოს, ან ავტორის ნაწარმოები გადმოაცემინოს.

სამეტყველო კანონზომიერების წესებს საფუძვლად მეტყველების მუსიკალურობა უდევს. აზრის ხმოვანი გაფორმება ვერ ასცდება მუსიკალურობის ისეთ ელემენტებს, როგორიცაა მელოდირობა, რიტმულობა, ტემპი, ტემპი და დინამიკურობა. ამ ელემენტთა ვარიაციების უსასრულობა განაპირობებს იმ გარემოებას, რომ საზღვარი არა აქვს სხვადასხვა ადამიანის პიროვნული მეტყველების ნაირსახეობას. მუსიკალურობის ელემენტების შეფარდებითი წონასწორობა, რომელიც ადამიანის ხმაში აშუღავნებს აზრისა და განცდის ნიუანსებს, ქმნის ხშიერ ფაქტორს, რომელსაც სამეტყველო ინტონაცია ეწოდება. სამეტყველო ინტონაციის ვარიაციების უსასრულობას საერთო, გარკვეული, რიტმულ-მელოდიკური კანონზომიერება უდევს საფუძვლად. ამ კანონზომიერების ზოგადი წესები ეხმარება მსახიობს მეტყველების უღერადობის მოწესრიგებაში.

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

სასცენო მეტყველების ტექნოლოგიაში არსებობს ტერმინი „ფრაზის დიქცია“. იგი საკმაოდ სახიერი და შინაარსიანი ტერმინია

და ჩვენც მივმართავთ მას. 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 გამოშუქებას.

მარტივი ფრაზის წარმოთქმა არ მოითხოვს მსახიობისაგან თავის მტკერეკას. იმისათვის, რომ მსახიობმა უთხრას პარტნიორს, ეთქვას, ფრაზა: „ნუ დაიგვიანებ“ (რასაკვირველია, გარკვეული მიზნით, სულელურ და დამოკიდებულებით), არ არის მოსაშველბელი „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. ფრაზა ისეთი მრავალსახიერია, რამდენადაც მრავალსახიერია ადამიანთა ურთიერთობის ნიადაგზე აღმოცენებული განწყობანი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, დაჯგუფებანი, ძირითადი სქემა, წონხი, რომელსაც შეიცავს ყოველი ფრაზა. როგორც გრამატიკული კანონ-წესები არ ზღუდავენ ენის ფარგლებს აზრის გამოხატვაში და, ამავდროულად, უმორჩილებენ აზრის გამოთქმას გარკვეულ ზოგად წესებს, რათა ადამიანებმა ერთმანეთს გაუგონ, ისე ფრაზის სქემის წესები არ ზღუდავენ მასში აზრის კონკრეტულად ამტკიცებების 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, შეადგენენ: პაუზა, რომელიც არსებითად მეტყველების რიტმის წვევია, მელოდია – ხმის ტონის მოძრაობა, ამჟღავნებდადაბლება; დინამიკა – ხმის გაძლიერება-შესუსტება; რიტმი – მეტყველების ელემენტების მოწესრიგება დროის განზომილებაში; ტემბრი – ხმის ელფერის ცვალებადობა; ტემპი – მეტყველების სიჩქარის ხარისხი.

შესაძლებელია, მეტყველების ურთულესი პროცესის ასეთ მშრალ სქემაზე დაყვანა უხეშად მოგვეჩვენოს, მაგრამ იმ ჭეშმარიტებას, რომ სამეტყველო ინტონაციის ფიზიკურ-მატერიალურ საფუძველს სწორედ ზემოწამოთვლილი ელემენტები შეადგენენ, კერძოდ გავეცევით.

პირველ ყოვლისა, გვინდა, განვიხილოთ სქემის ერთი ელემენტი, სახელდობრ, პაუზა, რომელიც, პირველ რიგში, მოეთათესოება, როგორც სქემის პირველი ელემენტი, და მოვიყვანოთ მის შესახებ, როგორც საერთოდ დადგენილ წესებს, ისე ჩვენს მოსაზრებას.

მეტყველება ფიზიკურად ბგერადობაში გადასული ამოსუნთქვაა. შესუნთქვის აუცილებლობა ქმნის წყვეტებს მეტყველების ნაკადში, რაც ფსიქოლოგიურად ეგუება აზრობრივ აუცილებლობას, და რასაც მეტყველების ტერმინოლოგიაში (ცხადია, მსჯელობა აქ მხოლოდ მეტყველების საგანს ესება) პაუზა ეწოდება. ამრიგად, პაუზა არის ისეთი წყვეტი მეტყველების ნაკადში, რომელსაც ფიზიოლოგიური დანიშნულების გარდა, აზრობრივი, ფსიქოლოგიური დანიშნულება აქვს.

პაუზის აზრობრივი ფუნქცია ფრაზის ფარგლებში მოქმედებს, უპირველეს ყოვლისა, სამეტყველო მასალის დანაწევრების უნარშია. პაუზების საშუალებით ნაწილებად სწორად დაყოფილი ფრაზა ხდება გონივრული, ნათელი, აზრის მკაფიოდ გამოხატულები. ფრაზაზე მეშაობის პირველი საფეხური მდგომარეობს სწორედ პაუზების საშუალებით მისი ნაწილებად - სამეტყველო მუხლებად (სინტაგმებად) დაყოფაში.

პაუზას, როგორც აზრის მომწესრიგებელ ძალას, არა მარტო დანაწევრების, გათიშვის საწყისი შეაქვს სამეტყველო ინტონაციაში, მისი გამაერთიანებელი, შემაკავშირებელი ძალა არანაკლები მნიშვნელობისაა. ასე მაგალითად, ფრაზა: „დიდი ბუნება მარტო ტანით არ არის დიდი“ (შექსპირი-მანაბელი) პაუზით გაიყოფა ორ ნაწილად, ორ სამეტყველო მუხლად: „დიდი ბუნება“ და „მარტო ტანით არ არის დიდი“. სიტყვები, რომლებიც მოექცევა სამეტყველო მუხლში, გადაეხლება ერთმანეთს, შეკავშირდება და წარმოითქმის, როგორც ერთი მთლიანი ნაკადი („დიდი ბუნება“, „მარტო ტანით არ არის დიდი“), რომელსაც შეერწყმის ფრაზის მთლიანობა, ხმის ტონის მსვლელობა აზრისამებრ.

ამავე დროს, წარმოუთქვამთ რა ფრაზის ნაწილს - „დიდი ბუნება“, ვაკეთებთ პაუზას, დავეშვებით წამიერ სიჩუმეს, რომელიც შეიცავს აზრის დასრულების მოლოდინს, მოლოდინის ტონი, რომელიც ამ სიჩუმეს შინაარსით ავსებს, მეტყველად ხდის, ანიჭებს პაუზას შემაკავშირებელ ძალას, პაუზა აკავშირებს ფრაზის ნაწილებს.

პაუზის გამოიშველი და შემაკავშირებელი ინერცია ორ სახეშია მოცემული. გამოიშველია პაუზა მაშინ, როდესაც იგი ფრაზაში გამოყოფს მის ნაწილებს, სამეტყველო მუხლებს,

დააშორებს მათ ერთიმეორეს. გამთიშველია პაუზა მაშინაც, როდესაც იგი აღნიშნავს აზრის დასრულებას და შემდეგი აზრის დაწყებას, ხოლო შემაკავშირებელია, როდესაც სამეტყველო მეხლში იგი შეკრავს ორ პაუზას შორის მოხვედრილ სიტყვებს, ან როდესაც ფრაზის სამეტყველო მეხლებს ინტონაციურად აკავშირებს ერთმანეთთან.

ის გარემოება, რომ პაუზა არის ინტონაციის ელემენტი, ერთი შეხედვით, პარადოქსულად უნდა მოგვეჩვენოს, ვინაიდან ინტონაცია ფიზიკურად არის ხმის ტონის მიმოქცევა, ე. ი. ხმიური მოვლენაა, პაუზა კი ფიზიკურად არის სიჩუმე. მაგრამ სამეტყველო ინტონაციაში პაუზა იგულისხმება, როგორც ტონისა და რიტმის შემცვლელი სიტყვის ბოლო მარცვლის ტონი და რიტმი (აზრის გაგრძელების მოლოდინის ინტონაცია). სხვა შემთხვევაში პაუზა არის სიჩუმე, რომელიც შეიცავს მომდევნო აზრის სამზადისის რიტმს, როცა სამეტყველო ერთეული საბოლოოდ დასრულებული არ არის. დასრულებულია მხოლოდ სამეტყველო ერთეულის (მონაკვეთის) ერთი ნაწილი, როცა იგი საბოლოოდ დასრულებულია, სამეტყველო მოვლენას ეწოდება „დასასრული“ და არა პაუზა.

ამრიგად, აზრობრივი ანუ ლოგიკური პაუზის ფუნქცია მდგომარეობს ფრაზის დაყოფა-შეერთებაში, რომელიც ხელს შეუწყობს აზრის ნათელ გამოსახებას. ლოგიკური პაუზების გარეშე ჩვენი მეტყველება გაუგებარი იქნებოდა, გრამატიკას გათვალისწინებული აქვს ურთიერთგაგებინების ეს კანონი – გათიშვა და შეკავშირება მეტყველების მასალისა და ამისათვის დაწესებული აქვს საგანგებო ნიშნები.

სასვენი ნიშნები ასრულებენ გარეგანი მახვენებლების როლს დამწერლობასა და მეტყველებაში. ცხადია, რომ პუნქტუაცია მასში ნაგულისხმევი წყევტით და ინტონაციით ისევე აუკიდებელია დამწერლობისთვის, როგორც ბგერითი მეტყველებისთვის. მწერალი სწორედ სასვენი ნიშნების საშუალებით აგებინებს მკითხველს თავის განზრახვასა და დამოკიდებულებას. თითქმის ყოველი სასვენი ნიშანი გულისხმობს წყევტას; წყევტის გარდა, შეიცავს ინტონაციის ფუნქციასაც. სასვენი ნიშნების წყევტითი და ინტონაციური ფუნქციები საფუძვლად უდევს ჩვენს ბგერით მეტყველებას მაშინ, როდესაც გამოუთქვამთ ჩვენ საკუთარ აზრებსა და განცდებს ყოველდღიურ მეტყველებაში და მაშინაც, როდესაც წარმოუთქვამთ სხვის მიერ დაწერილ და ჩვენ მიერ დასწავლილ, სიტყვიერ მოქმედებაში განხორციელებულ ტექსტს.

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

ამჟამად ჩვენ გეაინტერესებს ის შემთხვევები, როდესაც დამწერლობით სასვენ ნიშანსა და სამეცნიერო ინტონაციის პაუზას შორის შეყარდება დარღვეულია, როდესაც აზრის ნათელსაყოფად ინტონაციური ინერციის ძალა მოშლის პაუზას იქ, სადაც დამწერლობაში სასვენი ნიშანია და, პირიქით, გააჩნეს ფრაზაში პაუზას იქ, სადაც დამწერლობაში არავითარი სასვენი ნიშანი არ არის.

დავიწყეთ ამ დებულების ბოლო ნაწილიდან. გავარჩიოთ მარტივი გაერცობილი წინადადება და დაეუკვირდეთ იმ შემთხვევებს, როდესაც ლოგიკური პაუზა ჩნდება იქ, სადაც სასვენი ნიშანი (მძიმე) არ არის. ავიღოთ შემდეგი ფრაზები:

„ლხინსაც ჭირსავით | ძილის გაფრთხობა სცოდნია“. (ი. ჭ.)

„დედას | გულმა | ტეხა დაუწყო“ (ი. ჭ.)

„მეინვარი | მთელის თავის დიდებულებით | საკვირველია და არა შესაყვარებელი“ (ი. ჭ.)

ამ ფრაზებში ლოგიკური პაუზა სრულ უფლებებაშია შესული და ეხმარება აზრის გამოშუქებას, თუმცა სასვენი ნიშანი „მძიმე“ არც ერთ ფრაზაში არ არის.

სამივე ფრაზა სამ-სამ სამეცნიერო ჯგუფად დაიყოფა: ე. ი. მის შიგნით ორი ლოგიკური პაუზა გაჩნდება:

„ლხინსაც (პაუზა) ჭირსავით (პაუზა) ძილის გაფრთხობა სცოდნია“. „დედას (პაუზა) გულმა (პაუზა) ტეხა დაუწყო“ და „მეინვარი (პაუზა) მთელის თავის დიდებულებით (პაუზა) საკვირველია და არა შესაყვარებელი“.

ამრიგად, ლოგიკური პაუზა შეიძლება გაჩნდეს ფრაზაში, რომელშიც სასვენი ნიშანი, კერძოდ, „მძიმე“ არ არის. ამ ნიადაგზე წარმოშობილი ლოგიკური პაუზის გაჩენის წესი გამოიხატება შემდეგ ფორმულაში: ლოგიკური პაუზა მარტივ გაერცობილ წინადადებაში (წინადადება შეიძლება უდრიდეს ფრაზას, შეიძლება იყოს ფრაზის ნაწილი) ჩნდება ქვემდებარისა და შემასმენლის სფეროებს შორის:

„კუთილი კაცის სიტყვა | მწუხარებას შუაში გაარღვევს“ (ი. ჭ.)

„შენგან ანთებული სანთელი | შენს ხელში უნდა გაეჭრე“ (ი. ჭ.)

„ზამთრის მზე | ევაგილს ვერ ამოიყვანს“ (ი. ჭ.)

„სუფრა | გრძლად იყო დაფენილი | და“

ზედ | ათასნაირი საჭმელები და ხილეულობა ელაგა“ (ვაჟა).

„ერთხელ | კვირადღე იყო“ (ი. ჭ.)

„ცრემლი | მწუხარების შეიღია“ (ი. ჭ.)

„ყოველი შენობა | ირიდან ამალღებულა,

მაღლიდან კი | შენობა | არსად არ დაწყებულა“ (ი. ჭ.)

რაც შეეხება მარტივ გაუერცობელ წინადადებას, უნდა გავითვალისწინოთ შემდეგი: ქვემდებარესა და შემასმენელს შორის სრული ლოგიკური პაუზა იშვიათად ჩნდება მაშინ, როცა ამას აზრის ხაზგასმა მოითხოვს, მაგ. „ცრემლი | შეებაა“ (შეველი ხაზი ყველა მაგალითში ლოგიკურ პაუზას აღნიშნავს).

უმეტეს შემთხვევაში მარტივ გაუერცობელ წინადადებაში ქვემდებარესა და შემასმენელს შორის ჩნდება ეგრეთ წოდებული ლუფტპაუზა, რომელიც სრული ლოგიკური პაუზისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი მეტყველების ნაკადში წყვეტას არ აღნიშნავს, სმენით არ აღიქმება, როგორც შენერება და ამიტომ ფრაზა სამეტყველო მუხლებად არ დანაწევრდება, თუ სიძღერის დროს ლუფტპაუზა სვლის მოთქმას ნიშნავს, შესვენოქმის საშუალებას იძლევა, მეტყველებაში ეს ტერმინი პირობითია და სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება.

მეტყველების ნაკადში ლუფტპაუზა წარმოთქმაში სიტყვების ერთმანეთისაგან დაცილებას აღნიშნავს, თუ სამეტყველო მუხლში, რიტმულ ჯგუფში, სინტაგმაში სიტყვები ერთმანეთისაგან გადაბმით წარმოითქმება, ლუფტპაუზა საზღვარს უდებს სიტყვებს წარმოთქმაში არა იმიტომ, რომ ჩვენ ამ დროს სული მოვითქვათ, შევისვენოთ, შევივსოთ დახარჯული პაერი, არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ სიტყვები გამოკვეთილად, რელიეფურად იქნეს წარმოთქმული. მარტივ გაუერცობელ წინადადებაში, სადაც მხოლოდ ქვემდებარე და შემასმენელია, აზრის ნათლად გამოშუქებისათვის საჭიროა ორივე სიტყვის ცალ-ცალკე რელიეფურად წარმოთქმა „მზე“ გადიხარა“; „მდინარე“ აზვირთდა“; „ქარი“ ჩადგა“; „წვიამ“ მოუხშირა“; „ქვეყანა“ დაღუმა“ და ა. შ. (მაღლა დასმული მსიმე ლუფტპაუზას აღნიშნავს).

ამ მაგალითებში სიტყვები ერთმანეთზე გადაბმით არ წარმოითქმება. ყველა შემასმენელი, მკაფიო შემართვით იწყება.

საუერადღებოა ის გარემოება, რომ საკმარისია ასეთ მარტივ გაუერცობელ წინადადებაში ამხსნელი რამ სიტყვა გამოერიოს და ლოგიკურ პაუზასაც შესაძლებლობა ეძლევა, რომ ფეხი მოიკიდოს „მზე | დასაელეთისაკენ გადაიხარა“.

„ქარი | მოულოდნელად და ერთბაშად ჩადგა“, და ა. შ.

როდესაც მარტივ გავრცობილ წინადადებაში ქვემდებარე და შემასმენელი უშუალოდ მოსდევს ერთმანეთს, მათ შორის უმრავლეს შემთხვევაში ლექსტაუზა ჩნდება და არა სრული ლოგიკური პაუზა:

„უცბად გამწარებული გული' დაუნდობარია“ (ი. ჭ.).

თვალსაჩინოდ (უკეთ რომ ვთქვათ, „ქურსაჩინოდ“) აღვიქვამთ სრული ლოგიკური პაუზის რაობას, როდესაც დავაკვირდებით, თუ როგორ გადაბმულად წარმოითქმის სამეტყველო მესხლში მოქცეული, ვთქვათ, შემასმენლის სფეროს კუთვნილი სიტყვები:

„სუფრა | გრძლადიყოდაფენილი |

ზედ | ათასნაირისაჭმელებიდახილეულობაელაგა“ (ვაჟა).

ის მოვლენა, როდესაც დამწერლობაში, მოცემული სასეენი ნიშანი რჩება ფორმალურ გრამატიკულ ნიშნად და სამეტყველო ინტონაციაში პაუზად არ იქცევა, ძირითადად სასეენ ნიშანს – მიიძღეს შეეხება. (თუ ჩვენ დამწერლობაზე ვლაპარაკობთ, ეს იმიტომ, რომ სასცენო მეტყველების მასალა ყოველთვის დაწერილი ტექსტია და „ფრაზის დიქციის“ სქემა სწორედ დაწერილის გახმოვანებას ემსახურება).

ასე მაგალითად, სასეენი ნიშანი „მიიძე“ სამეტყველო ინტონაციაში არ გამოიხატება პაუზით მაშინ, როდესაც რთულ, ქვეწყობილ წინადადებაში დამოკიდებული ნაწილი შედარებას გამოიხატავს და მოკლე წყობით არის მოცემული.

„დარეჯანი კი' არ იყო ვერე ზანტი, როგორც ლეარსაბი“ (ი. ჭ.). ამ ფრაზის წარმოთქმისას პაუზა არ გაკეთდება იქ, სადაც მძიმეა დასმული.

სხვა სურათს მივიღებთ იმ შემთხვევაში, თუ მთავარი წინადადება მოსდევს დამოკიდებულს, ასეთ შემთხვევაში მთავარი წინადადება გამოიყოფა პაუზით წარმოთქმაში, ე. ი. პაუზა დაემთხვევა მძიმეს:

„რაკი ელადიკაეკასიდაი გამოვედი და ჩემის ქვეყნის სიომ დამკრა, | გულმა სულ სხვარიგად დამიწყო ფეთქვა“ (ი. ჭ.) – ამ ფრაზაში პაუზა დაემთხვევა მძიმეს, რადგანაც მთავარი წინადადება მოსდევს დამოკიდებულს.

ჩვენ აზრით, ფრაზის ამგვარი წყობა ინვერსიული წყობის ანარეკლია და ინვერსიული ფორმა ხშირად მოითხოვს პაუზას წარმოთქმაში მაშინაც კი, როდესაც ინვერსია მოცემულია მხოლოდ სიტყვაში. („მზე | გადახრილი | ჯერ კიდევ სრულად მთისა გადაღმა არ დასულიყო“ (ი. ჭ.) „გადახრილი მზე“ რომ იყოს

ტექსტში, პაუზა ამ ორი სიტყვის შუა არ გაჩნდებოდა ინკერსიული წყობა („მზე | გადახრილი) მომეტებულად ლექსთწყობაში გეხედება.

ხოლო მაშინ, როდესაც დამოკიდებული წინადადება მთავარ წინადადებას კეთს, მის შუაგულშია მოთავსებული, პაუზა წარმოთქმაში ემთხვევა მძიმეს ორივე შემთხვევაში:

„მისი ეზო | რომელიც საკმაოდ ფართო იყო გლეხკაცი-სათვის, |

გარს შემორტყმულია ტერუშულის ღობითა” (ი. ჭ.).

არდამთხვევა სასყენ ნიშანსა და ლოგიკურ პაუზას შორის, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ძირითადად მძიმის მიმართ არის აღსანიშნავი. სხვა დანარჩენი სასყენი ნიშნები უფრო მყარია პაუზის მიმართ. წერტილი, მრავალწერტილი, კითხვის ნიშანი, ძახილის ნიშანი ფრაზის წარმოთქმის უმრავლეს შემთხვევაში პაუზად განსორცხედება, ეს იმიტომ, რომ ამ სასყენი ნიშნების უმეტესობა ფრაზის გარეთ არის, ფრაზის დასრულებას აღნიშნავს და დასრულების პაუზის ინერცია, საერთოდ, ძნელი დასაძლევია, მძიმე კი ფრაზის შიგნით მოქმედებს.

ამრიგად, დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოვიტანოთ მოყვანილი მაგალითებიდან, ასეთი იქნება: ლოგიკური პაუზა შეიძლება დაემთხვეს ფრაზაში მძიმეს და შეიძლება არ დაემთხვეს მას. შემთხვევითი გარემოებები პაუზისა ემთხვევა შემდეგ გრამატიკულ სასყენ ნიშნებს უმთავრესად მძიმეს, წერტილ-მძიმეს, რომელიც აზრის განვითარების მიხედვით ხან წერტილის პაუზას გამოხატავს, ხან მძიმის პაუზას, როგორც ეს თვით ნიშნის სახელწოდებაშია მოცემული; ორ წერტილს, ტირეს და ბრჭყალებს.

განცალკევებული ადგილი უჭირავს ძახილისა და კითხვის ნიშნებს. ორივე ნიშანი აღნიშნავს პაუზას; ეს პაუზა თავისი დანიშნულებით გამთიშეულია, მხოლოდ წერტილისაგან განსხვავებით, ორივე ნიშანს თავთავისი ინტონაციური ფიგურა აქვს.

შესაძლებელია, რომ ძახილის ნიშანი ფრაზის შიგნით პაუზით არ გამოიხატოს, როდესაც ის ასრულებს მძიმის დანიშნულებას:

„უი! უი! | დახე იმას, იმ წყეულს!” (ი. ჭ.).

„ბიჭებო! | არიქა, ბიჭებო!” (ი. ჭ.).

აქ, ძახილის ნიშანი პირველი „უი“-ს შემდეგ პაუზას არ ემთხვევა. ხოლო „ბიჭებო“-ს შემდეგ ძახილის ნიშანი პაუზას ქმნის.

კითხვის ნიშანს კიდევ უფრო მევეთრი სპეციფიკური ინტონაციური ფიგურა აქვს, მხოლოდ უნდა აღვნიშნოთ შემდეგი: როდესაც შეკითხვის შემცველი სიტყვა წინადადების შუაგულშია, მაშინ კითხვითი ნიშნის ინტონაცია ამ სიტყვაში მოექცევა, ან შეკითხვის სიტყვა პლუს ზმნა-შემასმენელი (და არა იქ, სადაც კითხვითი ნიშანი დაბეჭდილია, ე. ი. წინადადების ბოლოში) და შეკითხვის ინტონაცია არ დაემთხვევა პაუზას:

„ის რა ხე იყო, იმათ რომ ხილი მოიპარეს?“ (ი. ჭ.).

მეტყველების ლიტერატურული ნორმების მიხედვით სრულიად შეუწყნარებელია, როდესაც ისეთ ფრაზაში, სადაც კითხვითი სიტყვაა, შეკითხვის კილო მოექცევა ბოლო სიტყვაში - „მოიპარეს?“

„სხვა საქართველო სად არის,

რომელი კუთხე ქვეყნისა?“ (გრ. ორბელიანი)

თუ წინადადებაში კითხვითი სიტყვა არ არის, მაშინ კითხვითი ინტონაცია გამოვლინდება ზმნა-შემასმენელში: „შევიძლებ გასაგონის ღვიძლის სიტყვის თქმასა?“ (ი. ჭ.).

კითხვის ნიშნის ინტონაცია ემთხვევა პაუზას მაშინ, როდესაც შეკითხვის კილო მოქცეულია იქ, სადაც წერაში ზის თვით ნიშანი, ე. ი. მხოლოდ ფრაზის ბოლოში:

„სიცოცხლე სიცოცხლედ-ღა ეღირებოდა?“ (ი. ჭ.).

ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ მაგალითები, როდესაც რთულ ქვეწყობილ წინადადებაში (დაწერილში) მოცემული მძიმე პაუზად „არ იკითხება“. მხოლოდ ზემომოყვანილი მაგალითები არ ამოწურავს ამ მოვლენას. ამჯერად გვინდა, თვალი გადავაყლოთ სხვა შემთხვევებსაც, როდესაც გრამატიკული სასყენი ნიშანი „მძიმე“ არ გადადის პაუზაში.

ისეთი ჩართული სიტყვები, როგორიცაა: მაგალითად, რასაკვირველია, მართალია, სხვათა შორის, როგორც ეტყობა, რა თქმა უნდა, ცოტა არ იყოს და სხვა, წერაში ყოველთვის გამოიყოფა მძიმით, ხოლო ცოცხალ ხმოვან წარმოთქმაში უმეტეს შემთხვევაში, მძიმე პაუზად არ „იკითხება“, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ასეთი გამოთქმები წინადადების დასაწყისშია:

„მართალია, ლუარსაბი ცოტა ზანტი იყო, მაგრამ იმოდენა მამულ-დედულს მოვლა არ უნდოდა?“ (ი. ჭ.).

ამ ფრაზაში კითხვითი სიტყვა არ არის, შეკითხვის კილო ზმნა-შემასმენელშია, ფრაზის ბოლოს მოქცეული, ე. ი. იქ, სადაც ნიშანია დაბეჭდილი.

„რასაკვირველია, — არ გეხსომებით“ (ი. ჭ.).

როდესაც ასეთი გამოთქმები წინადადების შუაშია მოქცეული და წერაში ორივე მხარე მძიმით გამოიყოფა, პაუზაში ან არც ერთი მძიმე არ გადადის, ან გადადის მხოლოდ ერთ-ერთი (ლაპარაკია ჩვეულებრივ თხრობით კილოზე).

„იმანაც, — ქრასაკვირეელია, სალამი მომცა“.

„არც ესა, არის, — როგორც ეტყობა, სრულ ჭკუის“.

„დასწყევლიდა, დაქოლავდა | დასტუქსავდა, | ერთის სიტყვით, — მთელის ღამის ნაგუბარსა წამოანთხევდა ქვეშეურღომებზე“ (ი. ჭ.).

ამ მაგალითში პაუზა წინ უზის ჩართულ სიტყვას, ხოლო ჩართული სიტყვის შემდეგ არის მხოლოდ ლუფტპაუზა.

„აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, | არც კაცის კელა, არც უიმედო ქალის ოხვრა, არც წყალში გადავარდნა, ერთის სიტყვით, რაც ამშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობასა | — ის აქ არაფერი არ არის“ (ი. ჭ.).

ამ მაგალითში ჩართული „ერთი სიტყვით“ ორივე მხრიდან გამოიყოფილია პაუზით იმიტომ, რომ ამ ჩართულ გამოთქმას მოსდევს ისევე ჩართული (დამოკიდებული) წინადადება — „რაც ამშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობასა“. ის ტირე, რომელიც ბოლოდან გამოიყოფს ამ წინადადებას, შეიძლება არ გადავიდეს სრულ პაუზაში, აქ საკმარისია ლუფტპაუზა.

ამრიგად, ჩართული სიტყვებისა და წინადადებების საერთო წესის გამოჩენის შესაძგენს შემთხვევა, როდესაც ორი ჩართული, ზედიზედ, მიჯრით მოჰყვება ერთიმეორეს, მაშინ წინა ჩართული ორივე მხრიდან გამოიყოფა პაუზით.

როდესაც ქვეწყობილ წინადადებაში „რომ“ კავშირის წინ დაბეჭდილი მძიმე არ გამოიხატება პაუზით, პირიქით, შემჩნეულია, რომ, კავშირ „რომ“-ის შემდეგ ჩნდება ლუფტპაუზა.

„რა ვუყოთ, — რომ მე და შენ დღეს პატარები ვართ“.

„ეს კი ვიცო, — რომ იმის სიტყვებმა ძლიერ ჩამაფიქრეს“ (ი. ჭ.).

თუ „რომ“ კავშირი ზედიზედ ორჯერ არის ნახიარი, მაშინ ერთი მათგანის წინ გაჩნდება პაუზა:

„მაგრამ ბოლოს კი, რომ ვნახე, — რომ გული ევლარ დაიმორჩილა, | ვუთხარი“.

აქ პირველი „რომის“ წინ პაუზა ემთხვევა მძიმეს, მეორე „რომის“ წინ მძიმე პაუზად არ „იკითხება“.

„მომკედარიყო საწყალი პეპია, | რომ გაიგო. — რომ იმის ქალი ბატონს მოეწონა“ (ი. ჭ.).

თითქმის არ ემთხვევა პაუზა მძიმეს მთავარისა და დამოკიდებული წინადადების საზღვარზე შემდეგ ფორმაში: „იმისათვის, რომ“, „იმიტომ, რომ“.

სხვა დანარჩენი კავშირები, რომლებიც მთავარი და დამოკიდებული წინადადების საზღვარზე გვხვდება (როგორც, როდესაც, მაგრამ, სადაც, რომელიც. და სხვა) უმეტეს შემთხვევაში მოითხოვენ პაუზას მათ წინ ე.ი. იქ, სადაც მძიმეა დაბეჭდილი: „ესე იგი იქ, | სადაც მძიმეა დაბეჭდილი“.

„ირემმა დააპირა გაქცევა, | მაგრამ თოფმა იგრილა...“ (ი. ჭ.)
„ხშირად შეგხვედრია იმ საბჭლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, „რომ“ | რადგან ზედ გზის პირას იდგა...“ (ი. ჭ.).

არ არის საჭირო ტექსტის ზედმეტი მაგალითებით გადატვირთვა. მხოლოდ ერთი პირობა გვინდა, კელაე გავიხსენოთ და გავითვალისწინოთ: ის წესები, რომლებიც მოყვანილია და რომლებსაც შემდეგ მოვიყვანთ, მხოლოდ პირითადი საორიენტაციო სქემაა და არა გარდაუვალი წესი, ყოველი ლოგიკური პაუზის დამთხვევა-არდამთხვევა მძიმესთან დამოკიდებულია, პირველ ყოვლისა, აზრის შინაგან შინაარსზე.

ჩართული სიტყვების გარდა, ჩართული წინადადებებიც და განკერძოებული გამოთქმებიც შეერწყმიან სიტყვას, რომელსაც ეკუთვნის და შლიან სასვენი ნიშნის კვალს ბგერით წარმოთქმაში – მძიმეს ან ტირეს, რომელიც ზოგ შემთხვევაში მძიმის მონაცვლეობას ეწევა. ჩართული წინადადებებიც დამწერლობაში აგრეთვე ორივე მხრიდან გამოიყოფა მძიმით, ან ტირეთი, ხოლო მეტწილად ერთი სასვენი ნიშანი რჩება ძალაში, ე. ი. განხორციელება პაუზად, მეორე კი პაუზას არ ემთხვევა.

„...მზეთუნახავის მაგიერ | მახინჯი დარეჯანი შერთეს, | მაგრამ | - შუბლზედ ეგ მეწერაო, — იფიქრა | და დაემორჩილა ბედისწერას“ (ი. ჭ.).

ეს ფრაზა ხუთ სამეტყველო მუხლს შეიცავს. ჩართული წინადადების წინ პაუზა ემთხვევა ტირეს, ხოლო მის უკან – არა, „მეწერაო, - იფიქრა“ გადაბმით წარმოითქმის.

„ვშობავ, . შენ ნუ მოუკედები ჩემს თავს, | ვშობავ, თუ აგრეა“ (ი. ჭ.).

ლოგიკურ ინტონაციაში ისეთი შემთხვევებიც გვხვდება, როდესაც ჩართული წინადადების ორივე სასვენი ნიშანი ემთხვევა პაუზას. ეს ხდება მაშინ, როდესაც ჩართული წინადადება განმარტებას წარმოადგენს:

„იცინე და თანაც გაჯავრდი ამ მოთხრობის დამწერზედ და მომიგონე ჭორი | - შენ ხომ ჭორების მოგონება გიყვარს | - რომ მე ვითომც კართველობას ვღალატობ“ (ი. ჭ.).

„წუხელის სიზმარში | ერთმა მოხუცებულმა კაცმა | ფეხებამდინ უმტვერო ქაღალდით წვერი კქონდა | - ერთი წამალი დამალეუინა...“ (ი. ჭ.).

„იქნება პაჩლეტს შენ ამჟამად უყვარდე კიდეც, |
ჯერ სიცრუე და ორპირობა არ დასწნევია
მის სათნო სურვილს, | - მაგრამ შიში კი უნდა
გქონდეს“ (შექსპირი).

ჩართულ წინადადებას მიეკუთვნება ავტორის ყველა რემარკა დიალოგში და ისიც ცალკე სამეტყველო მუხლად გამოიყოფა, ე. ი. პაუზით ორივე მხრიდან:

„უჰ, უჰ, რა ცივა! | - სთქვა მან სტუმარმან,

ლამის გავშეშდე სიცვიისაგან“ (ი. ჭ.). !

„რა ვქნა | - ეთქვი ჩემს გულში, | - ეს კაცი ის არ უნდა
ეოფილიყო, რაც ახლა არის (ი. ჭ.).

„სთქვა მან სტუმარმან“ და „ეთქვი ჩემს გულში“ ჩართული წინადადების ერთ-ერთი სახეა და ორივე მხრიდან მოითხოვს პაუზას. განვიხილოთ სხვა გრამატიკული კატეგორიები, სადაც პაუზა არ ემთხვევა მძიმეს. ასეთ კატეგორიას ეკუთვნის მიმართვა.

მიმართვა შეიძლება იყოს, ან ფრაზის დასაწყისში, ან ფრაზის შუაგულში, ან ბოლოში. წერაში მიმართვა უთუოდ მძიმით გამოიყოფა (თუ ფრაზის შუაშია მოთავსებული, მაშინ იგი ორივე მხრიდან მძიმით გამოიყოფა). წარმოთქმაში პაუზით გამოიყოფა ის მიმართვა, რომელიც ფრაზის დასაწყისშია მოთავსებული. იმ შემთხვევაში, როდესაც მიმართვა ფრაზის შუაგულშია მოქცეული, მხოლოდ ის მძიმე გადადის. პაუზაში, რომელიც მიმართვის შემდეგაა დასმული, ისიც არა ყოველთვის. ხოლო ფრაზის ბოლოში მოქცეული მიმართვა პაუზით არ გამოიყოფა:

„მამი, | ღვთის გულისათვის დამეხსენ“ (ი. ჭ.).

„დათიკო! | შენი ჭირიმე, ხიფათს ნუ შემამთხვევ“ (ი. ჭ.).

„დარეჯან, | აბა, თუ ჭკვიანი დედაკაცი ხარ, გამოიცან, | ა
იმ ფიცარზედ რამდენი ბუზი ზის?“ (ი. ჭ.).

„მკითხველო, | ხომ არ მოგეწყინა?“ (ი. ჭ.).

ყველა მოყვანილ მაგალითში მიმართვა იწყებს ფრაზას და პაუზით გამოიყოფა, მისი მძიმე ემთხვევა წყვეტს, პაუზას.

„აქ მო, შეილო! აქ მო, ჩემო იმედო“ (ი. ჭ.).

„მე გაბრეილმა ყველაფერი მითხრა, ჩემო კარგო!“ (ი. ჭ.).

„სად ბრძანდებოდი, ჩემო შერმადინ?“ (ი. ჭ.).

ყველა მაგალითში მიმართვა ფრაზის ბოლოშია და პაუზით არ გამოიყოფა.

„ლამე მშვიდობის, დედაჩემო...“

და იქვე ოთხი სტრიქონის დაშორებით

„...დედაჩემო, | ლამე მშვიდობის“ (შექსპირი.)

პირველ შემთხვევაში მიმართვა ბოლოშია და პაუზით არ გამოიყოფა, მეორე შემთხვევაში მიმართვა ბოლოშია და პაუზით გამოიყოფა.

მიმართვა ფრაზის შუაგულში:

„რა ამბავია, დედაჩემო, | რად დამიბარე?“

„ოჰ, შეილო | დიდად შეურაცხ-ჰყვე შენ მამაშენი“.

„არა, დედაო, | მამაჩემი შენ შეურაცხ-ჰყვე“ (შექსპირი.)

„უცხ-მუხლი მიცივდება, შეილო, | მე ეკედები“.

„ეჰ, მოგაწყინე თავი ამდენის ჩივილითა, შენი ჭირიმე, | მაგრამ რა ექნა?“ (ი. ჭ.).

მოყვანილ მაგალითებში მიმართვა წინადადების შუაშია მოქცეული და ცალმხრივ იძენს პაუზას (მეორე მძიმესთან).

შორისდებულიც ეკუთვნის იმ გრამატიკულ კატეგორიას, რომელიც მძიმით ან ძახილის ნიშნით გამოიყოფა და ეს ნიშანი შეიძლება არ დაემთხვეს პაუზას:

„ეჰ, უჰ! რა ცივა! | - სთქვა მან სტუმარმან“.

ამ ფრაზაში არც მძიმის ადგილას (პირველი „ეჰ“) და არც პირველი ძახილის ნიშნის (მეორე „უჰ“) ადგილას არ ჩნდება პაუზა. მთელი ფრაზის პირველი ნაწილი ერთ სამეტყველო მუხლს შეადგენს.

მომდევნო მაგალითშიც შორისდებულის გამომყოფი მძიმე არ გამოიხატება პაუზით:

„უი, შენ კი გენაცვალოს ჩემი თავი!“

„ვაიმე, შეილო!“ „ეჰა, მამულო!“

„ეჰ, შენც ერთი!“ „არ ეტყობა, თუ!“

„აი, ღმერთმა გაცოცხლოს, ჩემო ბარბაღე!“ (ი. ჭ.).

შორისდებულთა შორის არის სიტყვები, რომლებიც ცალკე სამეტყველო მუხლებად გამოიყოფა. ასეთებია: „ბიჭოს!“, „ერაჰა!“, „ვაშა!“ და სხვა. აქ პაუზა ემთხვევა ძახილის ნიშანს.

მძიმე არ გადადის პაუზაში სიტყვის გამეორების დროს:

„დიახ, დიახ!“

„არა, არა, არა!“

„ვიცი, ვიცი!“

რაც შეეხება „და“ კავშირს, შეიძლება სამეტყველო ინტონაციის სქემაში შემდეგი წესი შევიტანოთ: შერწყმულ წინადადებაში, როდესაც კავშირი „და“ აერთებს წინადადების ორ ერთნაირ წევრს, იგი არ გამოიყოფა პაუზით არც ერთი მხრიდან: „მზე და მთვარე“; „მეინვარი და თერგი“; „ლექსი და პროზა“; „გათენდა და გაიხმაურა ქვეყანამ ადამიანის ხმითა“; „ვისხლიტე ფეხი და გამოუდექ“. ბოლო ორ ფრაზაში სიტყვათწყობის გამო „და“ კავშირთან შეიძლება გაჩნდეს ლუფტპაუზა (პირველ ფრაზაში „გათენდა...“ კავშირის წინ, მეორეში – კავშირის შემდეგ), ხოლო სრული პაუზა კი აქ ფეხს ვერ მოიკიდებს.

„მაგრამ ბეკინას | ამ კმაყოფილებასა და განცხრომაში | შეიღების სიყვარულთან ერთად | სხვადასხვანაირი ნატვრაც გულში ეპარებოდა | და დროთა განმავლობაში ეჯინებოდა“ (დ. კლდიაშვილი)

ამ ფრაზის მეორე სინტაგმაში „ამ კმაყოფილებასა და განცხრომაში“ ორი ერთნაირი წევრი დაუბრკოლებლად მოსდევს ერთიმეორეს, „და“ კავშირი არ გამოიყოფა, ხოლო მეორე „და“ კავშირის წინ, თუმცა აქაც ორ ერთნაირ წევრს აერთებს, „ეპარებოდა“, „ეჯინებოდა“, წარმოთქმის დროს ჩნდება პაუზა, ვინაიდან ერთნაირ წევრებს ჰყოფს გარემოების აღმნიშვნელი სიტყვები. გარდა ამისა, აქ ეფუზიური მომენტიც ასრულებს როლს, ორი „და“ ერთმანეთზე გადაბმული უხერხულად ჟღერს: „ეპარებოდა და“.

რთულ წინადადებაში, სადაც კავშირი „და“ აერთებს უკვე არა ორ ერთნაირ წევრს, არამედ ორ სხვადასხვა წინადადება აზრს, ლოგიკური პაუზა ჩნდება ამ კავშირის წინ:

„იბრძვის ადამიანი | და დღევანდლამდე | ათასში ერთსა | თავისი ერთხელ დამფრთხალი გონება“ ფრთხოლას ვერ გადუქნევია“ (ი. ჭ.).

ამ ფრაზაში არც ერთი სასყენი ნიშანი არ არის, რა თქმა უნდა, გარდა ბოლო წერტილისა, ხოლო სრული ლოგიკური პაუზა კი სამია. ე. ი. ფრაზა ოთხ სამეტყველო მუხლად არის დაყოფილი. აქედან პირველი ლოგიკური პაუზა არ არის კავშირ „და“-ს წინ და ფრაზის ნაწილი „იბრძვის ადამიანი“ ისევე დამოუკიდებლად შეიძლება გამოიყოს, როგორც ფრაზის მეორე

ნაწილი „და“-ს შემდეგ ბოლომდე. ამ მეორე ნაწილში ძალიან მკაფიოდ ჩანს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს აზრის სწორი გამოშუქებისათვის ლოგიკურ პაუზას და მასთან დაკავშირებული ფრაზის სამეტყველო მუხლებად დაყოფას.

შეცდომა იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ ფრაზის სამეტყველო მუხლებად დაყოფას იწვევს ფრაზის მრავალსიტყვეობა. ჩვენ ვიცით მაგალითები, როდესაც თვით სამეტყველო მუხლი არის საკმაოდ გრძელი და მრავალსიტყვიანი. ავიღოთ შეკავშირების, ქვეწყობისა და შერწყმის შემცველი რთული ფრაზა:

„ჩემს მოხვევს ჩამოეფხატა ბანჯგელიანი ქუდი თვალებზე და ისე გარინდებული იდგა განიერ უნაგიოზე გადაბოტებული, | ისე არხეინად და გულაუმღერეველად (შერწყ) აყოლებდა თავის ახოვან ტანს ცხენის ძუნძულს, | ისეთი დამშვიდებით და განცხრომით (შერწყ) აბოლებდა თავის ჩიბუხს, | რომ გეგონებოდათ“ – ამისთანა ქეიფში სხვა კაცი ძნელად თუ იქნება დედამიწის ზურგზედაო“ (ი. ჭ.).

ამ გრძელ ფრაზაშიც ოთხ ადგილას გვაქვს ლოგიკური პაუზა. პირველი პაუზა იმ „და“ კავშირის წინ არის, რომელიც ორ სხვადასხვა აზრ-წინადადებას აკავშირებს, ხოლო შემდეგ სამეტყველო მუხლებში მოქცეული „და“ კავშირი შერწყმისა - ორ ერთნაირ წევრს აკავშირებს და პაუზით არ გამოიყოფა. მთელ ფრაზაში ხუთი სამეტყველო მუხლია და თითოეული მათგანი საკმაოდ გრძელი და მრავალსიტყვიანია: „ისე — არხეინად — და — გულაუმღერეველად — აყოლებდა — თავის — ახოვან — ტანს — ცხენის — ძუნძულს“ – ასეთი გრძელი სამეტყველო მუხლი სულ გაბმით უნდა იქნეს წარმოთქმული და აზრის ნათელყოფა დამოკიდებულია რიტმულ-მელოდიურ სვლაზე — ლოგიკურ ინტონაციაზე.

ლოგიკური ინტონაციის წესის დარღვევად უნდა ჩაითვალოს ის შემთხვევები, როდესაც რთულ თანწყობილ წინადადებაში „და“ კავშირის წინ არ არის დაცული პაუზა. ეს შეცდომა საკმაოდ გავრცელებულია სასცენო მეტყველების და მხატვრული სიტყვის პრაქტიკაში და საჭიროა სწორი ჩვევა, წესის დაცვა დაინერგოს ბევრით მხატვრულ სიტყვაში. როდესაც კავშირი „და“ აკავშირებს ორ წინადადება-აზრს, მის წინ უთუოდ საჭიროა პაუზის დაცვა, ე. ი. კავშირი „და“ უნდა მიეკედლოს არა წინამდებარე წინადადება-აზრს, არამედ მომდევნოს (ამის შესახებ ჩვენ ზემოთაც გექონდა საუბარი). მაგრამ სინამდვილეში ხშირად მეტყველების დროს (სასცენო

მეტყველებაში თუ მხატვრულ კითხვაში) პაუზა გადააქვთ „და“
კავშირის შემდეგ და ამის გამო მეტყველებაში ჩნდება ერთგვარი
შეუსაბამობა, კავშირი მოექცევა სწორედ ტონის ყველაზე მაღალ
საზღვარზე, მკვეთრად ხვდება ყერს და ტოვებს შთაბეჭდილებას,
თითქოს იგი ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვა იყოს ფრაზის სიტყვათა
კომპლექსში, მაშინ, როდესაც კავშირი „და“ სულ უბრალო დამხმარე
ფუნქციას ასრულებს აზრის გახმოვანებაში და ამიტომ საკმაო
თავმდაბლობას უნდა იჩინდეს მეტყველების ნაკადში, ჩრდილში
უნდა მოექცეს. მოვიყვანო მაგალითის პაუზის გადაადგილებით:
„იბრძვის ადამიანი — და | დღევანდლამდე ათასში ერთსა—“ და ა. შ.

ასეთივე ხვედრი ხშირად ხვდება წილად (ასევე
უმართებლოდ) კავშირს „მაგრამ“. იმის ნაცვლად, რომ იგი
მომდევნო ნაწილს მიეკუთვნოს, მოზიდავენ მას წინა ფრაზის
ბოლოსაკენ და კვლავ შეუსაბამობას აქვს ადგილი. ასე
მაგალითად:

„ჩემისთანა უთეისტოზო ადამიანისათვის ქვეყანა ყველგან ერთი უნდა
ყოფილიყო | მაგრამ ქართველისათვის“ საქართველო დიდი რამა ყოფილა“ (ი. ჭ.)

ასე უნდა წარმოითქვას ეს ფრაზა. ლოგიკური ინტონაცია
ირღვევა, როდესაც ამ ფრაზას წარმოთქვამენ პაუზის
გადაადგილებით: „ჩემისთანა უთეისტოზო ადამიანისათვის ქვეყანა
ყველგან ერთი უნდა ყოფილიყო, ... მაგრამ | ქართველისათვის
საქართველო დიდი რამა ყოფილა“. „მაგრამ“ კავშირისა და
სიტყვა „ქართველისათვის“ შორის არის ლუფტპაუზა, მაგრამ
იგი არ უნდა იქცეს პაუზად და კიდევ რომ იქცეს (ეს
შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც აქ ფსიქოლოგიური, ე. ი.
განწყობის პაუზა შეიძლება გაჩნდეს), ამ გარემოებამ არ უნდა
მოხსნას პაუზა „მაგრამ“ კავშირის წინ.

განსაკუთრებით აუტანელი ხდება კავშირის მოზიდვა
თანწყობილი წინადადების პირველი წევრისაკენ ლექსითი
მეტყველების ფორმაში. აქ ირღვევა არა მარტო მეტყველების
ლოგიკური ინტონაციის საფუძველი, არამედ ლექსის რიტმულ-
მეტრული სტრუქტურა, ლექსის მუსიკალურობის საფუძველი და
ადგილი აქვს ლექსის კითხვის დროს შემდეგ შეუსაბამობას:

ცა ატმებით მსხმოიარე ჩახჩახა და

... გაზაფხულს რძის სენი ასდიოდა

ყველგან გნახე' დამიელია

მე სამშობლოს გზა და შარა, მაგრამ

... ქართლის ცხოვრებაში

ვერსად ვნახე შენი სახე

(გ. ლეონიძე).

ნუღარ ადროვებთ თვით ჯალათსაც ცულის გაღესას და
... პამელტს მყისვე თავი ტანით განაშორეთო
(შექსპირი).

გამონაკლისია შემთხვევა, როდესაც კავშირი „და“
ლექსის მეტრულ-რიტმულ ერთეულში (ტაქტში) შედის:
თქვენ საფლავებთან მოსულა და
მუხლის მოდრეკა მოძინდა

(ლ. ასათიანი).

ეს გამონაკლისი პოეტის თავისებურებაა და მისი
ავტორიანობის განსჯა ჩვენს ამოცანას არ წარმოადგენს, სასცენო
მეტყველების მასალაში კი, მაგალითად, ქართული ენისა და
ლექსის ისეთ უკედავ ნიმუშში, როგორიც არის შექსპირის
ტრაგედიების იე. მანაბლისეული თარგმანები, ჩვენ ვერ ვნახავთ
ვერც ერთ სტრიქონს, სადაც „და“ კავშირი სტრიქონის ბოლოში
მოქცეული ტაქტის მეტრულ-რიტმულ ერთეულში შედიოდეს.

ხსენებული წესის დარღვევის მაგალითების მოყვანა
შეიძლება უსასრულოდამდე, იმდენად არის გავრცელებული
კავშირების ხმარების ეს გაუმართლებელი და გაუგებარი მანერა
ლექსის კითხვაში, რაც სამართლიან აღშფოთებას იწვევს
ქართული მართლმეტყველების მცოდნეთა შორის.

განკერძოებული სიტყვებისა და გამოთქმების შესახებ
უნდა ვთქვათ, რომ ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, ცალკე სამეტყველო
მუხლს შეადგენენ, ორივე მხრიდან გამოიყოფიან პაუზით:

„თერგის ხიდი ისე გამოვიარე, რომ, | არამცთუ მისი
წყალი დამელიოს, | თვალიც არ ამიხილებია“ (ი. ჭ.).

„არამცთუ მისი წყალი დამელიოს“ კავშირიანი დანართია
და ცალკე მუხლად გამოიყოფა.

„რაკი 'იყნოსა, | კაცის სუნი აიღო, | ირემმა დააპირა
გაქცევა“ (ი. ჭ.).

„კაცის სუნი აიღო“ უკავშირო დანართია და ცალკე
სამეტყველო მუხლად გამოიყოფა.

შერწყმულ წინადადებაში, ე. ი. ისეთ წინადადებაში,
რომელშიც ორი ან რამდენიმე ერთნაირი წევრია, პაუზა უთუოდ
ემთხვევა იმ მძიმეს, რომლითაც ეს წევრები დაშორებულია
ერთმანეთისაგან. ყველა პაუზით (მძიმით) გამოყოფილი სიტყვა,
ან სიტყვათა ჯგუფი, ცალკე სამეტყველო მუხლს (სინტაგმას)
შეადგენს. მხოლოდ „და“ კავშირით გადაბმული ორი წევრი,
იქნება ეს წინადადების ორწევრიანი ნაწილი („ქუხვა და ჭეჟა“,

„ელვა და სეტყვა“), თუ მრავალწევრიანი ჩამოთვლა, ერთ სამეტყველო მუხლს შეადგენს.

„დადოცა ღმერთმა ისევ თაეზედ ხელადებული, გიჟი, ||
გადარეული | შეუპოვარი და დაუმონავე მღვრიე თერგი“ (ი. ჭ.).

პაუზა გახმოვანებული აზრის აღქმას გვიადვილებს, ხოლო აზრის გახმოვანება არსებითად წარმოადგენს ხმის აღმა-დაღმა მიმოქცევას, ხმის მელოდიზაციას, რასაც საპოლოოდ ლოგიკური ინტონაცია ეწოდება და რომლის განუყრელ ელემენტს პაუზა წარმოადგენს. გარდა ამისა, პაუზა ლოგიკური ინტონაციის მნიშვნელოვანი ელემენტი იმიტომაცაა, რომ იგი აწესრიგებს ფრაზის რიტმს, ხოლო რიტმისა და მელოდიკის გათიშვა მეტყველების ნაკადის ლოგიკურ ინტონაციაში შეუძლებელია (შეიძლება პირობითად, მხოლოდ ფრაზის ანალიზის, ფრაზის სტრუქტურის დადგენის პროცესში).

ჩვენ, რასაკვირველია, არ მიგვაჩნია, რომ ფრაზაში აზრის ნათელი გამოსახვა მხოლოდ ლოგიკური პაუზის საშუალებით ხდება, პაუზის გარდა, ინტონაციის ბევრი სხვა ელემენტი არის თავმოყრილი. არის ისეთი ფრაზა, რომელიც სულაც არ დაიყოფა სამეტყველო მუხლებად, ე. ი. რომელსაც ფრაზის შიგნით პაუზა არა აქვს, მაგრამ ინტონაციური ფიგურა ფრაზაში აზრს გამოხატავს. არ მოითხოვს სამეტყველო მუხლებად დაყოფას, მაგალითად, ფრაზა:

„რა დიდებული რამ არის ეკ მყინვარი!“ (ი. ჭ.).

ამ ფრაზის შიგნით პაუზა არ არის, მაგრამ ინტონაციის სხვა კომპონენტები – მელოდიკურობა, საერთო ტონი, რიტმული მახვილი, ფრაზის საერთო რიტმი და ტემპი, ლოგიკური მახვილი, ბგერადობის დინამიკურობა, ემფატიკურობა ნათელს ხდის აზრსაც და ჩვენს დამოკიდებულებასაც აზრისადმი.

თავი მერვე

ლოგიკური მახვილი

სამეტყველო ინტონაციაში აზრის სწორი გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალებაა ლოგიკური მახვილი.

ზოგიერთი მკვლევარი არ იზიარებს ტერმინს „ლოგიკური მახვილი“ შემდეგი მოსაზრებით: ამ ტერმინში შემავალი პირველი სიტყვა წარმოშობით ისეთ მეცნიერებას ეკუთვნის („ლოგიკა“),

რომელიც ენის მეცნიერებას სავსებით ემიჯნება. რაც შეეხება მეორე სიტყვას „მახვილი“, ამ ტერმინში იგი აღნიშნავს გამოყოფას და გამოყოფა კი პროცესია და არა მხოლოდ ფონეტიკური საშუალება. ეს მოსაზრება ეკუთვნის ა. ალხაზიშვილს, რომელიც „ლოგიკური მახვილის“ ნაცვლად ხმარობს ტერმინს „პრედიატული გამოყოფა“, ე. ი. წინადადების დანაწევრების პროცესში სიტყვის გამოყოფა (დანაწევრებულში წვერის გამოყოფა).

ზოგი სხვა ენათმეცნიერიც უარყოფითად ეკიდება ტერმინს „ლოგიკური მახვილი“, მაგრამ მის სანაცვლოდ რაიმე ახალს არაფერს გეთავაზობს. მოსაზრება ტერმინის შესახებ საინტერესოდ და საყურადღებოდ მიგვაჩნია და ამიტომ მოვიყვანეთ აქ და არა იმიტომ, რომ შევცვალოთ ტერმინი „ლოგიკური მახვილი“. იმას, რაც დიდი ხანია დაკანონებულია, როგორც ცნება, ჩიოთხეული დაუბრკოლებლად გაიგებს. გარდა ამისა, ჩვეულებრივი, უპრეტენზიო მსჯელობის თვალსაზრისით, სიტყვა „ლოგიკური“ აღიქმება, როგორც „აზრობრივი“ („ლოგიკური გარჩევა“, „ლოგიკური ინტონაცია“ – ამ ტერმინს ვიყენებთ მეცნიერულ ლიტერატურაშიც), ხოლო სიტყვა „მახვილი“ აღიქმება, როგორც „გამოყოფა“, პროცესი და არა როგორც მარტო ფონეტიკური ცნება. ასე რომ, დიდი შეცდომა არ არის, როცა ეხმარობთ ტერმინს „ლოგიკური მახვილი“. გარდა ამისა, წინამდებარე წიგნსაც არა აქვს წმინდა მეცნიერული კელევის პრეტენზია. ეს არის მხოლოდ ხანგრძლივი მუშაობის მანძილზე დაგროვილი დაკვირვებანი, ზოგი საყოველთაოდ ცნობილი სპეციალური ლიტერატურაში, ზოგიც ავტორის მრავალგზის ნაფიქრ-ნაგრძნობის შედეგი, ამიტომ ეს წიგნი იმ სახით, რა სახითაც არის წარმოდგენილი, ინტერესს მოკლებული არ იქნება, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებასაც, რომ ქართულ ლიტერატურაში თეატრის შესახებ ამ თემაზე თითქმის არაფერი მოიპოვება.

ამრიგად, საჩეტყველო ინტონაციის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი არის ლოგიკური მახვილი.

ლოგიკური მახვილი ნიშნავს წარმოთქმაში იმ სიტყვის გამოყოფას, რომელიც აზრის გასაღებს წარმოადგენს, რომელიც მთავარია აზრისათვის, ხოლო აზრის სწორი ამოხსნისათვის ყოველთვის და ყველა პირობაში გადამწყვეტი. მნიშვნელობა აქვს მიზანს, განზრახვას, დამოკიდებულებას, ე. ი. ფრაზაში მთავარი სიტყვის გამოყოფა გაპირობებულია ამოცანით. ფრაზის პატარა უახლოესი ამოცანა შეადგენს დიდი ამოცანის ნაწილს

- მთელი მონაკვეთის ამოცანის ნაწილს, ხოლო დიდი ამოცანა საბოლოოდ მოემსახურება მთელ ნაწარმოებში დასახულ ზემოცანას. ამიტომ ლოგიკური მახვილის სწორი მონახვა დიდ დაკვირვებას მოითხოვს. სასცენო მეტყველებაში ამოცანათა განხორციელებას მეტნაკლებად ლოგიკური მახვილიც ემსახურება, როგორც სამეტყველო ინტონაციის ერთ-ერთი ელემენტი, რომელიც უშუალოდ შეერწყმის ლოგიკური ინტონაციის სხვა კატეგორიებს და ეხმარება მსახიობის სიტყვიერი მოქმედების სწორ ბგერით ფორმაში ჩამოყალიბებას.

ფრაზაში ლოგიკური მახვილის მონახვის ზუსტი, დაკანონებული წესები არ არსებობს. ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ და კვლავაც ვიმეორებთ, რომ ლოგიკურმა მახვილმა ფრაზაში შეიძლება მოიაროს ყველა სიტყვა. (ამის მაგალითები ჩვენ წინა თავებში გვაქვს მოყვანილი). ეს მაშინ, როდესაც აზრი ფრაზა აღებულია განკერძოებულად, ან როგორც მაგალითი. მაგრამ, როდესაც ფრაზა მოცემულია კონტექსტში, მაშინ აზრის მიმართულებას განსაზღვრავს ნაკვეთის ამოცანა. ამოცანასთან დაკავშირებით შედარებით ადვილია ლოგიკური მახვილის განსაზღვრა მარტივ წინადადებაში, მაგრამ შესაძინეად რთულდება ფრაზაში, რომელშიც შერეულად გვაქვს მოცემული მთავარი და რამდენიმე დამოკიდებული წინადადება, კიდევ ამ დამოკიდებულ წინადადებათა განმსაზღვრელი, მთავარში ან დამოკიდებულში მოცემულია შერწყმულობა, ან რთული თანწყობა, ან ორივე ერთდროულად. ასეთ შემთხვევაში ფრაზა მრავალ მუხლად დაიყოფა და ლოგიკური მახვილით რამდენიმე სიტყვა გამოიყოფა. ერთი მათგანი იქნება მთავარი, დანარჩენები - დამხმარე. ასე მაგალითად, დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს ლოგიკური მახვილის გამოყოფა ასეთ მარტივ აზრ-ფრაზაში:

„მე, სწორედ, ნადირობის - ტრფიალს - რომ - იტყვიან, ისა - ვარ“.

„ნადირობის ტრფიალი“ არის აზრში ხაზგასმული, მხოლოდ იმავე ნაწარმოების (ი. ჭ. „გლახის ნაამბობი“) იმავე შესავლიდან აღებულ შემდეგ ფრაზებში საკმე შესაძინეად რთულდება:

„გგონია“ აგიჟცევს - | ჭზას (ლაპარაკია ირემზე - მ. მ.) და მიეცემა - საყვარელის - ტყის - განსაცდელით - აღსაესე - თავისუფლებას; | მაგრამ არა, | დაუშტევენ | მაშინ - უნდა - კნახო, | რა - მწუხარებით - შედგება, | რა-რთხ - საოცარ - მშენიერებით - მოიღერებს - კისერსა, | რა' გაფუტებით - და -

იმედგადაწყვეტილად — დაიწყებს' ნაღვლიანის — თვალების —
ტრიალს, | ყურების — ცქვეტას, | გაგანიერებული — | ნესტოებით'
სუნის — ძლებასა!"

და შემდეგ იმავე მონაკვეთის გაგრძელება:

„ისეთი — ლამაზია | ისეთი — ნაზი' და | იმ' სინაზესთან
ისეთი — მიმზიდველი ამაყიცა' რომა — გგონია, | რაც —
ბუნებისაგან — მინიჭებული' მადლი — აქვსო, | სულ' გულა —
შემოიკრიბაო, | რომ' სიკეთით — და — თავის' სილამაზით — მაინც'
შეაბრალოს — თავი' დამალულ — მტერსაო".

რამდენი სამეტყველო მუხლი და რამდენი ლოგიკური
მახვილით გამოყოფილი სიტყვაა ამ ფრაზებში; ყველამ თავისი
წონა და ადგილი უნდა მონახოს ლოგიკური ინტონაციის
ფარგლებში.

არსებობს აზრის გამოთქმის ისეთი ფორმაც, როდესაც
ფრაზაში რამდენიმე ლოგიკური მახვილი თანაბარი
მნიშვნელობისაა. ასეა მაგალითად, შერწყმულ წინადადებაში,
სადაც ჩამოთვლასთან გვაქვს საქმე, თუ ლოგიკური მახვილები
სხედასხეა მნიშვნელობისაა, მაშინ საჭიროა მთავარისა და
მეორეხარისხოვანის, ძლიერისა და შედარებით სუსტის განლაგება
სამეტყველო მუხლის მიხედვით და მათი ტონის, ტემპო-რიტმისა
და დინამიკურობის მოწესრიგება მელოდიური ღინების გაბმულ
ნაკადში.

ლოგიკური მახვილით აღჭურვილი სიტყვის გამოყოფა
ყოველ ცალკე შემთხვევაში ხდება თავისებურად: შეიძლება
სიტყვა გამოეყოთ ტონის ამაღლებით, ან პირუკუ, ტონის
დადაბლებით, სიტყვაში ხმის ტეხილით (მელოდიური ხერხი);
შეიძლება სიმძლავრით, შეტევით, დარტყმითაც (დინამიკური
ხერხი); შეიძლება სიტყვის გაგრძელებით ამოკვეთით (რიტმული
ხერხი). ერთი და იმავე ხერხის ხმარებას გრძელ ფრაზაში
(მონაკვეთში) უნდა მოვერიდოთ, თუ ამ ფრაზის შინაარსი და
სტრუქტურა არ მოითხოვს. სამეტყველო ინტონაციის
მრავალფეროვნება ამ ხერხების ცვალებადობასთან არის
დაკავშირებული. ზოგიერთ მსახიობს ლოგიკური მახვილით
სიტყვის გამოსაყოფად გააჩნია ერთადერთი ხერხი და ეს ხერხი,
უმეტეს შემთხვევაში, შეტევაა. მძლავრი ხერხის წარამარა
გამოყენება საგრძნობლად აქვეითებს მეტყველებას.

როგორც ვთქვით, ლოგიკური მახვილით სიტყვის
გამოყოფის ზუსტი წესები, ზუსტი „რეცეპტურა“ არ არსებობს.

მაგრამ სამეცნიერო ინტონაციაში მაინც მოიპოვება ზოგადი სახელმძღვანელო პირობითი წესები. ეს წესები ამოკრებილია ადამიანის ბუნებრივი სადასტიყვობიდან და ზოგადად განსაზღვრავს პირობებს, რომლებიც ხელს უწყობს ფრაზაში ლოგიკური მახვილის ადგილის მონახევას. ჩვენც ზოგადად განვიხილავთ არსებულ წესებს.

დაპირისპირების წესი

წესებში ყველაზე კონკრეტული და მყარია ე. წ. დაპირისპირების წესი. დაპირისპირება შეიძლება იყოს აშკარა, ე. ი. სიტყვიერად მოცემული ფრაზაში ანტითეზის სახით:

„ის — დღეა — დღეს, რომ მამულს ... ვეძღვნა ძის ... სიყვარული, |
ან — ძეს — შეუწირო — საყვარელი — დიდი — მამული“ (ი. ჭ.).
დაპირისპირებულია „მამული“ და „ძე“; დაპირისპირებულია „ძის სიყვარული“ და „საყვარელი, დიდი მამული“.

„მზე და ჩრდილი, | ნათელი და ბნელი, | ტყვილი და ამება
ერთმანეთში ჩაეწნა და გაება“ (ი. ჭ.).

„შეხედე ერთი ამ — | სურათსაც | და მელრესაც“ |

„მერე რა — ჭკუა — უნდა — იყოს, | ეს — აირჩიოს | და — ის — უარყოს“
(შექსპირი).

დაპირისპირება შეიძლება იყოს ფარულიც, ე. ი. ისეთი, როცა ფრაზაში დაპირისპირების მხოლოდ ერთი სიტყვაა მოცემული, მეორე კი იგულისხმება.

„ნუთუ — არ — არის — საოცარი, რომ ამ — აქტორსა |

მხოლოდ — ამბავმა — მოგონილმა, | ცრუ — აღელვებამ |

სულისკვეთება — შეუწონა — მისსვე — ოცნებას“ (შექსპირი).

აქ სიტყვებს „ამბავმა მოგონილმა“, „ცრუ აღელვებამ“ დაპირისპირებული აქვს შემდეგი სიტყვები, რომლებიც იგულისხმება: „სინამდვილეში მის მიერ პირადად განცდილმა კი არა“, „არანამდვილმა“.

ნაგულისხმევ დაპირისპირებაში სიტყვიერად მოცემული წევრის ექსპრესიული ძალა გაცილებით უფრო კარგად ხვდება ყურს, ვიდრე აშკარა დაპირისპირებაში.

აღწერილობით თხრობაში ახალი ობიექტის გამოყოფის წესი

აღწერილობით თხრობაში ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა ყოველ მომდევნო ნაწილში ან სამეტყველო მუხლში შემოტანილი თხრობის ახალი ობიექტი – მოვლენა, საგანი, თვისება, პირობა.

„კარგი – რამ – იყო – თაყად – თათქარიძის' სახელ-კარი.
წარმოიდგინეთ' შუა – კახეთის – პატარა – სოფელში | ერთი'
ტრიალი', დაცემული – ადგილი | და' იმ – ადგილის – შუაგულსა
| ორსართულიანი – სახლი – ქვითკირისა. | აი, ის – | სართულები –
| რა – ფერისა – იყო: | ქვეშ – იყო' მარანი' წალმით დახურული,
| და' იმ – მარნის – უკანა – კედელზედ' ამოყვანილი – გასლდათ'
ერთი' პატარა – ოთახი – მოაჯირით ერთ. მოაჯირს –
ეკრა – ზედ – მერცხლის – ბუდესავით – ერთი' მცირედი –
ფიცრული, | რომელიც' საქვეშაგებოსა – მთამაშობდა |
კარგა – მანძილზედ – კიდევ | ერთი – ფიცრულის' საფლნეც –
იღგა, | იმას – აქედან' ხულა... ბაღნაც – იყო. ღობით –
გაეღილი...”, და ა. შ.

აღწერილობა იწყება სიტყვებით: „კარგი რამ იყო“, რომელშიც ინტონაციის ექსპრესიული ძალა უფრო ძლიერია, ვიდრე ლოგიკური მახვილით აღჭურვილ სიტყვებში, ვინაიდან სიტყვები „კარგი რამ იყო“ შეფერილია „დამოკიდებულების“ საღებავით, მათში ქვეტექსტი („ისმც კარგი მოუვა იმის პატრონს“) აშკარად ისმის. სამეტყველო ინტონაციაში კი ეს მოვლენა კანონზომიერია: დამოკიდებულების, აშკარა ქვეტექსტის გამოჩატველი სიტყვების „საღებავები“ (შეიძლება ვთქვათ „ფერები“) უფრო ინტენსიურია, ვიდრე ლოგიკური მახვილის შემცველი სიტყვების ინტონაცია.

შერწყმულ წინადადებაში ჩამოთვლის ყველა წევრის გამოყოფის წესი

ეს წესი ნაწილობრივ ენათესავება ზემოთყვანილ წესს, მხოლოდ შერწყმულ წინადადებაში ერთიმეორეს მოსდევს ცალკე სინტაგმებში გამოყოფილი ჩამოთვლის წევრები და არა სხვადასხვა წინადადება ახალ-ახალი ობიექტებით. შერწყმის

მაგალითში ინტონაციის მელოდიური გეზი მეტწილად ექსპრესიულია, აღმავალი, ხოლო გამოყოფილი სიტყვების ლოგიკური მნიშვნელობა თანაბარია:

ის აკაზაკი, | კაცის — მკვლელი, | უმსგავსო — მონა, |
შენის — ჰირეელის — მეუღლისა' ურჩხულის — | არა — ღირსი, ||
მეფე-მასხარა, | სახელმწიფო — ტახტის — მპარავი, |
ჯიბეს — ჩამდები უძეირფასეს — დიადემისა... |
მეფე' მწერებში — გამოხეული... (შექსპირი)

უკანასკნელ სტრიქონში ექსპრესიის კულმინაციაა გამოხატული, არ უნდა აფერიოთ ერთმანეთში მელოდიური ნაკადის ექსპრესიული სელა და ლოგიკური მახვილის გამომხატველი სიტყვების წონა-მნიშვნელობა. აზრობრივად „მეფე მწერებში გამოხეული“ და „კაცის მკვლელი“, „უმსგავსო მონა“ თანაბარი მნიშვნელობისაა და შეიძლება ვთქვათ, რომ „კაცის მკვლელი“ უფრო დიდი მნიშვნელობისაა იქოს აზრისათვის, მაგრამ მელოდიური ექსპრესიის ძალით მწვერვალზე ხვდება „მეფე მწერებში გამოხეული“.

ბანზრახ განმეორებული სიტყვების გამოყოფის წესი

ლოგიკური მახვილით გამოიყენება ფრაზაში ყოველი განზრახ განმეორებული სიტყვა, ე. ი. სიტყვა, რომელიც მეორდება შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად.

„მადლით, | მადლით — იყვნენ — საესენი — მისი — |
ჩაფიქრებული — თვალები“ (ი. ჭ.)

„... როცა კნეინა აღგებოდა, | ყოველ მის' ბრწყინვალეების'
ბრწყინვალე — ფეხის' ბრწყინვალე გადადგმაზე | ისე —
ლამაზად — აბოლებდა — ხოლმე, რომ | კაცი — ყურებით —
ვერ — გაძლებოდა“ (ი. ჭ.)

ამ ფრაზაში შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად სამჯერ განმეორებულ სიტყვასთან „ბრწყინვალე“ მკვეთრი დამოკიდებულება (აშკარა ქვეტექსტი) და ფრაზა მთლიანად ინტონაციურად მდიდარი, „ჩუქურთმიანი“ ხდება.

ელიპტიკური შინაარსის სიტყვების გამოყოფის წესი და მსაზღვრელისა და საზღვრულის კომპლექსი

როდესაც ფრაზის რომელიმე სიტყვაში დიდი ემოციური შინაარსია ნაგულისხმევი, მაშინ იგი ელიპსის კატეგორიას მიეკუთვნება და ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა:

„არ-იცი-შეიღო-როგორ-მიღირს-მე-ეს-| სიტყვები“ (ი. ჭ.)

„რამდენს- ეაებას- შენსა- თავზე- გარდაუელია“ (ი. ჭ.)

სიტყვები „როგორ“, „რამდენს“ ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა. მხოლოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლოგიკური მახვილის ინტონაცია მარტო ამ სიტყვებში არ არის მოქცეული, იგი ვრცელდება მათ მიერ საზღვრულ სიტყვებზეც: „როგორც- მიღირს“, „რამდენს- ეაებას“. აქ რიტმული მახვილის ძალაც მოქმედებს. საერთოდ, უნდა ითქვას, მსაზღვრელისა და საზღვრულის შესახებ, რომ ლოგიკური მახვილი გამოიყოფს მთლიან კომპლექსს, ხოლო ინტონაციის ძალა ძირითადად პირველ რიგში მდგომ სიტყვებზე – მსაზღვრულზე გადადის:

„უცებ- მოესმა' რაღაც' კაცდ- ხმა“.

„და' ცეცხლის- | შუქი | მის ტურფა- | სახეს“ (ი. ჭ.)

ინვერსიულ ფორმაში ლოგიკური მახვილი საზღვრულს ხვდება, ე. ი. მაინც პირველ რიგში მდგომ სიტყვას მოუღის:

„ქაღს | დაღალულსა- | მისძინებოდა“ (ი. ჭ.)

ლოგიკური მახვილით ფრაზაში სიტყვის გამოყოფის დანარჩენი წესები

ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა სიტყვა, რომელშიც დაძაბული მოლოდინი განიტვირთება, პოულობის შევებას:

„ამოვიდა- მზეც!“ (ი. ჭ.)

ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა მკვეთრი ეარყოფის სიტყვები: „არა- და- არა! არ- აიყრის- მაღლს“ (ი. ჭ.)

ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა მიმართვის სიტყვა მაშინ, როდესაც იგი ფრაზის დასაწყისშია, მაგალითად: „მკითხველო, | ხომ არ მოგეწყინა?“ აგრეთვე ბრძანების, ახსნა- განმარტების, განცხადების გამომხატველი სიტყვები.

ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა ტექსტში თხრობის დროს მოყვანილი სხვისი სიტყვები.

„მაგრამ — ეს — რაა? | „წაწმდი — თუ — არა?“ |

ეს' ვინ — ჩასძახის — ნიშნებით — ყურში! |

„დაგძლიე — თუ — არ!“.. ეს — | ვინ — გაძკივის |

გახარებული — | იმის — | მკედარ — | გულში“ (ი. ჭ.)

გამოიყოფა აგრეთვე პერსონაჟის მიერ მოყვანილი თავისივე სიტყვებით:

„სწორედ — ამ — სიტყვებით, — თქვენმა — მზებ, | „შეგლო
გიორგი, — მეთქი, | ჩემო' კარგ — და — პატიოსანო — მეთქი“ (ი. ჭ.).

ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა ლაპარაკში მოხსენებული სახელი და გვარი.

იშვიათ შემთხვევაში გამოიყოფა ლოგიკური მახვილით მეშველი ზმნა, კავშირი; ნაცვალსახელებსაც უნდა აეარიღოთ იგი შეძლებისდაგვარად (ნაცვალსახელი ლოგიკური მახვილით გამოიყოფა უმოაერესად დიალოგურ ფორმაში: „შეხ — ხარ — ამის — ჩამდენი? — „დიახ, | მე“; „დს — რა — შეაშია?“ „სწორედ' მას — ჰქონდა... დავალებელი — ეს — საქმე“).

არ გამოიყოფა ლოგიკური მახვილით ნაწილაკები: ხოლმე, თურმე, რომ, განა, აკი, ღამის, მეთქი და სხვა.

ლოგიკური მახვილის ინტონაცია არ უნდა აერიოთ იმ სიტყვის ინტონაციაში, რომელიც მრავალმუხლოვანი პერიოდის ფრაზაში ტონის უღელტეხილზეა მოქცეული. მელოდიკურ მწვერვალზე მოქცეული სიტყვა ინტონაციურად უფრო ძლიერია, უფრო ხედება ყურს, ვიდრე ლოგიკური მახვილის შემცველი სიტყვა.

ჩვენ ზემოთ შევხედით ამ წესს (შერწყმულ წინადადებაში: „ის აეაზაკი...“) და კელაჲ ვიმეორებთ, რომ მწვერვალზე მოხვედრილი სიტყვის ინტონაცია გაპირობებულია ფრაზის არქიტექტონიკური წყობით. არ არის გამორიცხული, რომ ლოგიკური მახვილი დაემთხვეს სწორედ ტონის უღელტეხილზე მოხვედრილ სიტყვას:

გამიგონია', რომ' როდესაც — ცოდვიანები |
თავიანთ — ცოდვის — მსგავსსა — რასმე' თეატრში ნახვენ,
გულდაკოდილნი — მყის — ამ — ცოდვას' თვითვე — ამხელენ
(შექსპირი).

ლოგიკური მახვილი და მელოდიური მწვერვალი „თეატრში ნახვენ“ ემთხვევა ერთიმეორეს.

ლოგიკური მახვილი არც ემფატიკურ მახვილში უნდა აერიოთ (დიდება! მშვენიერია! განსაცვიფრებელია!), მაგრამ

ეს დებულება თეორიაში რჩება, ინტონაციურად კი ძნელია ასეთი დამთხვევისაგან თავის დაზღვევა.

ადამიანის ბუნებით ჯანსაღი და ჯღერადობით მდიდარი ხმა ყველა საკრავ ინსტრუმენტზე უფრო სრულყოფილია. მეტყველების სილამაზე და ხარისხი დამოკიდებულია აზრითა და განცდით გაპირობებულ ხმის ტემბრალურ-მუსიკალური საღებაეების სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებაზე. ფსიქოლოგიური საღებაეების სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას კი გარეგანი გამოვლინებისათვის აქვს უაღრესად მატერიალური, ფიზიკური საფუძველი, ეს საფუძველია ადამიანის ხმის ფიზიკური თვისებები – სიმაღლე, სიძლიერე, ხანგრძლივობა, ობერტონური შემადგენლობა – ტემბრი.

ის ფაქტი, რომ ადამიანის ხმას შეუძლია მიმოქცევა, მოძრაობა ამ ფიზიკურ კატეგორიებში, წარმოადგენს სამეტყველო ინტონაციის საფუძველს. სამეტყველო ინტონაციის ყოველგვარი ნიუანსი ხმის ფიზიკურ თვისებათა კოორდინაციის ათასგვარი ვარიაციაა. მხოლოდ იმისთვის, რომ „ნიუანსები“, „ვარიაციები“ დაიბადოს, საჭიროა, ხმის მოქმედების შემდეგი ძირითადი პირობა შესრულდეს: ადამიანის ხმის ობერტონულ შემადგენლობას, სიმაღლეს თუ სიძლიერეს, თავისუფალი გზა და სარბიელი უნდა მიეცეს გარეგან გამოვლინებაში. მსახიობი ხშირად, საერთო, კუნთური დაძაბულობის გამო, ხელს უშლის ხმის თავისუფალ გადმოღერას, კუმშავს ხაზის კუნთებს და ავიწროებს ხორხში აღმოცენებული ტალღების ამოსასვლელ ხერხელს, მოკლედ ახშობს ხმას.

ასეთ პირობებში ზედმეტია ლაპარაკი ტემბრისა და ინტონაციის სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებაზე. ასეთ პირობებში მსახიობს არ შეუძლია, გამოავლინოს არამც თუ ინტონაციის ნიუანსები, მას არ შეუძლია ზუსტად განსაზღვროს ხმის სიმაღლე. არსებობს, რა თქმა უნდა, ბუნებრივი ურთიერთკავშირი ხმის ფიზიკურ თვისებათა შორის, მაგრამ, ამავე დროს, არსებობს საზღვარი და თავისთავადობა. ზოგიერთი მსახიობი ხშირად ტონურ სიმაღლეს უბრალო ხმამაღლობით ცვლის, ხმამაღლობა კი ტონური სიმაღლის მონაცვლეობას ვერ გასწევს. ინტონაცია მაშინ გამოხატავს აზრისა და განცდის ყოველ ნიუანსს, როდესაც ხმა აღმა-დაღმა მიმოქცევაში სრულიად თავისუფლად, გაბედულად და ღაღად ჯღერს.

არიან ნიჭიერი მსახიობები, რომლებიც სწორად და ცოცხლად აზროვნებენ და მოქმედებენ მოცემული სახისა და სცენურ გარემოებათა პირობებში, მაგრამ ხმის ინსტრუმენტის

გამოყენება არ იციან, აწვეებიან ხმას, სიბრტყეში ავითარებენ მას. ხმის აღმა-დაღმა მოძრაობა გამოიხატება ხაზის ვერტიკალურ ტეხილში და არა პორიზონტალურ ზოლში. კ. სტანისლავსკი ამგვარ მოქმედებას კუნთური დაძაბულობის უკიდურესობად თვლიდა და „ვიოლტაჟს“ უწოდებდა.

ზოგს მიაჩნია, თუ მსახიობი ნიჭიერია, თუ მას კარგად ესმის ამოცანა, თუ იგი მონახავს სწორ განწყობას და სხვა, ის უთუოდ გარეგნულადაც, ხმაშიც გააფორმებს აზრს. ეს მცდარი შეხედულება! ასეთი მსჯელობის უარსაყოფად ზემოთ მოყვანილი გვაქვს მაგალითი კ. სტანისლავსკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან. რა თქმა უნდა, ფრაზის ინტონაციურად სწორი გაფორმებისთვის ძირითადი პირობა, ამოსავალი წერტილი ის არის, რომ მსახიობს ესმოდეს, რას ამბობს და რისთვის ამბობს. მაგრამ ეს არ კმარა. ყოველი შინაარსი გამოვლინდება თავის შესატყვის ფორმაში და მეტყველებაში კი ფორმის ჩამოყალიბება დამოკიდებულია ხმის დამორჩილებაზე. მართალია, არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც ადამიანს ბუნებით აქვს „დაყენებული ხმა“, ე. ი. ხმა მკლერიცაა და თავისუფალიც მიმოქცევაში, მაგრამ ეს გამოინაკლისი შემთხვევაა სცენური მოთხოვნების თვალსაზრისით.

მხატვრული კითხვის გამოხენილი ოსტატი ანტონ შვარცი თავის შენიშვნებში, რომლებიც შეკრებილია წიგნში „მკითხველის ლაბორატორიაში“¹, ლაპარაკობს იმაზე, თუ რა მნიშვნელობა აქონდა მისთვის მეუშაობაში ნაწარმოების „ბგერით ინსტრუმენტობას“ (შინაგანი შინაარსის ნიადაგზე, რა თქმა უნდა). ტონური სიმაღლეების დამორჩილება ხმაში იმიტომ არის სამეტყველო ინტონაციის საფუძველთა საფუძველი, რომ მხოლოდ მის ფონზე შეიძლება და განხორციელდება ინტონაციის თითქმის ყველა ელემენტი: მელოდიკურობა, ორნაწილიანობა და მისი გრადაციები, თანამდევრობა, სასვენი ნიშნის ფიგურები, რიტმულობა, ტემბრი და სხვა.

ორიოდე სიტყვა გვინდა, ვთქვათ ტემპის საკითხის შესახებაც.

კ. სტანისლავსკიმ შემთხვევით არ შემოიღო ტერმინი „ტემპო-რიტმი“. მეტყველების ტემპი, ე. ი. სიჩქარის ხარისხი მეტყველებაში, ორგანულად დაკავშირებულია განწყობის შინაგან რიტმთან. შესაძლებელია, გარეგნულ გამოვლინებაში ისინი არ

დაემთხვენენ ზუსტად ერთიმეორეს. არის განსაკუთრებული შემთხვევები, როდესაც განწყობის შინაგანი რიტმი უკიდურეს დაძაბულობას აღწევს და მეტყველების ტემპი კი უკიდურესობაზე ნელდება. (ვთქვათ, სცენაზე შემოვლის მსახიობი - როლში, რომელსაც ეს-ეს არის კაცი შემოაკვდა ან რაღაცამ უკიდურესად შეაშინა, მისი შინაგანი რიტმი უკიდურესად დაძაბულია, სიტყვებს კი ძლიერ ლულულუდებს. ეს არ ნიშნავს შინაგანი კავშირის დარღვევას რიტმსა და ტემპს შორის. უმრავლეს შემთხვევაში ეს ტემპი და რიტმი თანაბრად განაპირობებენ ერთმანეთს. ჩვენ კი ხშირად ვართ მოწმენი იმისა, რომ მსახიობი არღვევს შინაგან კავშირს ტემპსა და რიტმს შორის და განწყობის შინაგანი რიტმისაგან დამოუკიდებლად ავითარებს მეტყველების ტემპს. ჩვენ გვესმის სცენიდან სხაპასხუპით წარმოთქმული რაღაც სიტყვები, რომელთა გაგონებას და გაგებას ვერ ვასწრებთ. ეს სიტყვები არ შეიძლება ორგანული და გამართლებული იყოს, ვინაიდან ადგილი აქვს მხოლოდ ტემპის მექანიკურ გამოვლინებას და არა სიტყვიერ მოქმედებას ტემპო-რიტმში.

თავი მეცხრე

ლოგიკური ინტონაცია

ტერმინი „ლოგიკური ინტონაცია“ მრავალ მოვლენათა მომცველია. ამ ცნებაში შედის გახმოვანებული აზრის ტონური ორნაწილიანობა მისი მრავალი სახის „გრადაციებით“; „ტონური აბზაცი“ - აზრში ახალი ნაწილის წამოწყების ნიშანი, აზრის განვითარების პერსპექტიულობა; ტონის მელოდიური მწვერვალი, ტონის უღელტეხილი და დაქანება, დინამიკური სელა (*crescendo*, *diminuendo*) მელოდიურობის დასრულების კადენცია; მელოდიის განვითარების გზაზე მელოდიური უკუქცევა, უკან დახევა; მელოდიის მაგისტრალური დინების შენაკადები და კიდევ სხვა ხშიერი მოვლენები იყრიან თავს იმ ფართო ცნებაში, რომელსაც „ლოგიკური ინტონაცია“ ეწოდება.

ლოგიკური ინტონაციის ზოგიერთ წესს ჩვენ უკვე შევეხეთ წინა თავებში, რამდენადაც ხმაში განხორციელებული ყველა აზრობრივი მოვლენა (ლოგიკური პაუზა, ლოგიკური მახვილი, შერწყმულობა, კულმინაცია და სხვა.) საერთო შემაჯამებელი მოვლენის - ლოგიკური ინტონაციის წიაღში იყრის თავს.

ბახმოვანებაჲლი აზრის ტონური ორნაწილიანობა და მისი ბრალაციები

ლოგიკური ინტონაციის მეოთხედურ ანალიზს დავიწყებთ უმარტივესი ერთსიტყვიანი ფრაზიდან. იმ შემთხვევაში, როდესაც ფრაზაში დასრულებული აზრი მხოლოდ ერთ სიტყვაშია მოთავსებული (ამ მოვლენას მომეტებულად დიალოგში ვხვდებით), მაშინ საქმე გვაქვს ძირითადად ინტონაციის მელოდირ ფაქტორთან. „ძირითადად“ იმიტომ, რომ ლაპარაკის დროს განწყობის შინაგანი რიტმის გარეშე არ შეიძლება წარმოთქმული იყოს თუნდაც ერთსიტყვიანი ფრაზა. მაგრამ ამჟამად, სიმარტივის გამო, ეურადღებსა შევანერებთ მელოდირ მონახაზზე, მით უმეტეს, რომ ერთსიტყვიან ფრაზაში ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ მელოდირობა ვლინდება. ერთსიტყვიან ფრაზაში მელოდირი მონახაზი მკვეთრად ორნაწილიანია, ერთი ნაწილი აღმავეალია, ხოლო მეორე – დაღმავეალი.

აეილოთ, მაგალითად, სიტყვა-აზრი „მცივა“, ან „მოვდივარ“, როდესაც ეს სიტყვები გარკვეული სიტუაციის გამო მარტივ თხრობით კილოშია მოცემული, მაშინ მათი პირველი დამწყები ნაწილი აღმავეალია - „მცი“, „მოვ“ და მეორე

მცი მოვ

ნაწილი – დაღმავეალი: ეა, დივარ. სხვა შემთხვევაში შესაძლებელია, გვექნეს მელოდირი მიმართულების პირუკე განლაგება; ეს კვლავ სიტუაციაზე დამოკიდებული. დაღმავეალმავეალი განლაგება გვაქვს

ეა? ხარ?

შეკითხვის შემთხვევაში: გცი მოდი პირველი ნაწილი იქნება დაღმავეალი, მეორე კი აღმავეალი, მაგრამ ამ სიტუაციაშიც არ უნდა მოგვიხდეს სიტყვების წარმოთქმა, რა განზრახვითა და დამოკიდებულებითაც უნდა იყვნენ ისინი წარმოთქმულნი, მათი მელოდირი ორნაწილიანობის ძირითადი კანონი ძალაში რჩება. ხოლო რამდენადაც ბუნებრივ, ნორმალურ მეტყველებაში გარდაუვალ აუცილებლობას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ მელოდირობის ორივე ნაწილი ერთ ძირითად ტონშია მოცემული, ამდენად ჩვენ ვხმარობთ აგრეთვე გამოთქმას „ტონური ორნაწილიანობა“. შეიძლება ამ გარკვეულ აღმაველობას დაემატოს ტონური ნიუანსები, მაგრამ ერთი სიტყვა-აზრის მანძილზე ამ ნიუანსებს გასაქანი ძალიან იშვიათ შემთხვევაში ექნება.

როდესაც დასრულებული აზრი ორი სიტყვისაგან შედგება – ქვემდებარისა და შემასმენლისაგან, მაშინ საქმე გვაქვს მარტივ

გაუერცობელ წინადადებასთან. აგიდოთ მაგალითად, ფრაზა „ცა მოიღრუბლა“. ლოგიკური ინტონაციის მელოდიური საფუძველი აქაც ორნაწილიანია, ერთი ნაწილი აღმავეალია, ხოლო მეორე დაღმავეალი, ეს მარტივ თხრობით კილოში. ხოლო შეკითხვის შემთხვევაში ამ ფრაზაშიც, რა თქმა უნდა, მოხდება წინადადების მელოდიური შებრუნება. ასე მაგალითად, თუ მარტივ თხრობით კილოში „ცა“, უფრო სწორად რომ ვთქვათ „ა“ მაღალია, ხოლო ყველაზე დაბალი, ძირითადი ტონის წიაღში იქნება უკანასკნელი მარცვალი „ლა“, შეკითხვის შემთხვევაში მივიღებთ პირუკუ განლაგებას: „ცა“ იქნება ყველაზე დაბალი საზღვარი ძირითად ტონში, ხოლო „ლა“ ყველაზე მაღალი. ვიმეორებთ, რომ ეს არ არღვევს ძირითად კანონს – გახმოვანებული აზრის ტონური ორნაწილიანობის კანონს.

ერთსიტყვიან ფრაზასთან შედარებით მარტივ გაუერცობელ წინადადებაში მელოდიური ორნაწილიანობა უფრო მკვეთრად ელინდება და ხმის მოძრაობაში ნიუანსებიც ისმის. გარდა ამისა, ჩვენ წინა მსჯელობიდან ვიცნობთ ლოგიკური ინტონაციის კიდევ ერთ ელემენტს, რომელიც მონაწილეობს მარტივი გაუერცობელი წინადადების მელოდიურობაში, ეს არის ლუფტპაუზა.

ამრიგად, მარტივი გაუერცობელი წინადადების ლოგიკური ინტონაცია შეიცავს ტონურ ორნაწილიანობას პლუს ნიუანსები ხმის აღმა-დაღმა მსვლელობაში, პლუს ლუფტპაუზა ქვემდებარისა და შემასმენლის საზღვარზე.

როდესაც დასრულებული აზრი რამდენიმე სიტყვისგან შედგება, ე. ი. როდესაც ჩვენ საქმე გვაქვს მარტივ, გაერცობილ წინადადებასთან, მელოდიური მონახაზის ორი ძირითადი ნაწილი, მაღალი და დაბალი ნაწილი, ისევე ძალაში რჩება, მხოლოდ თითოეულ ნაწილში ხმის მიმოქცევა, აღმავლობა და დაღმავლობა, ნიუანსები ძირითადი ტონის წიაღში უფრო მკაფიოდ აღიქმება, ვიდრე ორსიტყვიან ფრაზაში.

„ბოროტი – საქმე | დღის – სინათლეს – ვერსად – წაუვა“ (შექსპირი).

ამ ფრაზაში ქვემდებარისა და შემასმენლის გარდა მონაწილეობენ ამხსნელი სიტყვები. წინა მსჯელობიდან ჩვენ ვიცით, რომ მარტივ გაერცობილ წინადადებაში ჩნდება ლოგიკური პაუზა, რომელიც პყოფს ქვემდებარისა და შემასმენლის სფეროს. ამრიგად, ამ ფრაზის პირველ ნაწილს – ქვემდებარის სფეროს. – „ბოროტი საქმე“ აღმავეალი მიმართულება აქვს. ხოლო მისი მეორე ნაწილი – შემასმენლის სფერო, „დღის სინათლეს ვერსად წაუვა“, მცირე პაუზის შემდეგ ეშვება დაღმავლობისაკენ. ფრაზის

ის ნაწილიც კი, რომელიც მიემართება აღმავლობისაკენ და ის ნაწილიც, რომელიც მიემართება დაღმავლობისაკენ, საკუთრივ თავ-თავიანთ წიაღში მიმოხრიან ხმას, რაც მკაფიოდ აღიქმება სმენით.

პირველი ნაწილის („ბოროტი საქმე“) აღმა მსვლელობა ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ ყოველი მომდევნო მარცვალ რაღაც საფეხურით ადის მაღლა, რომ მსვლელობა კანონზომიერად ვითარდება ხუთივე მარცვალში და ყველაზე მაღლა მოექცევა მეხუთე მარცვალში „მე“. საქმე ისაა, რომ თვით ცალკე სიტყვას „ბოროტი“ აქვს თავისი აღმავლობა და დაღმავლობა, აგრეთვე, სიტყვას - „საქმე“. ამ უკანასკნელს პირველი მარცვალში „საქ“ უფრო მაღალი აქვს, ვიდრე მეორე მარცვალში - „მე“. მხოლოდ მთლიანად პირველი ნაწილი ძირითადი ტონის უფრო მაღალ საფეხურზეა, ვიდრე მეორე ნაწილი. მეორე ნაწილი, „დღის სინათლეს ვერსად წაუვა“, მთლიანად ძირითადი ტონის უფრო დაბალ საფეხურზეა განლაგებული, ვიდრე პირველი ნაწილი. მაგრამ არც აქ ხდება მარცვალთა თანმიმდევრული წამოქცევა. აქაც თითქმის ყოველ სიტყვაში იგრძნობა ხმის აღმა-დაღმა მიმოქცევა.

ამრიგად, ლოგიკური ინტონაცია მარტივ გაერცობილ წინადადებაში გაცილებით უფრო მდიდარია შესაძლებლობით და უფრო საინტერესოც, ვიდრე მარტივ გაუერცობელში.

რთული წინადადებები შედგება მარტივი წინადადებებისაგან და ამ უკანასკნელთა ტონურ-მელოდიური წყობა ძირითადადში ძალაში რჩება მაშინაც, როდესაც ისინი რთული წინადადების ნაწილებად გვევლინება, მხოლოდ ძირითადად, იმიტომ, რომ რთულ წინადადებას რთული მელოდიური გეზი აქვს და მასში შემავალი სხვადასხვა სახის მარტივი წინადადება ემორჩილება რთულის რიტმულ-მელოდიურ სულას.

მელოდიური მწვერვალი, ტონის უმაღლესი

რთულ ქვეწყობილ წინადადებაში, რომელშიც მოცემულია ორი ნაწილი – მთავარი და დაბოკიდებული წინადადება, მთლიანი ფრაზის მელოდიური ფიგურა შესამჩნევად რთულდება და საინტერესო ხდება. ძირითადი ტონის ორნაწილიანობას, სიმაღლის ორ საფეხურს აქაც აქვს ადგილი, ხოლო საზღვარი მათ შორის დიდი აღმავლობით არის აღნიშნული და წარმოადგენს მწვერვალს, რომლის სიმაღლე საკმაოდ დიდი ინტერვალთა არის

დაშორებული დაწყებით სიმაღლეს. ამ ინტერვალზე ხმის აღმავლობა-დადმავლობას მკაფიო გამოვლინების საშუალება აქვს.

„რაკი ელადიკაეკასიდამ გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ¹ დამკრა, | გულმა სულ სხვარიგად დამიწყო ფეთქვა“ (ი. ჯ.).

აქ, დამოკიდებულ და მთავარ წინადადებაში, ტონური სიმაღლის ორი საფეხური მკაფიოდ აღიქმება. დამოკიდებულ წინადადებაში - „რაკი ელადიკაეკასიდამ გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ დამკრა“ - ტონი უფრო მაღალ საფეხურზეა, ვიდრე მთავარში. ხმის მიმოქცევა ამ წინადადების მანძილზე ნაირფეროვანია, ტონის მწვერვალი უმჯობესია მოექცეს სიტყვის „სიომ“ პირველ მარცვალში - „სი“, მწვერვალის შემდეგ დადმავლობაა და ტონი მარცვალ „სის“ შემდეგ ეშვება ამ პირველი წინადადების ფარგლებში, ხოლო მთლიანი ფრაზის მთავარი წინადადება - „გულმა სულ სხვარიგად დამიწყო ფეთქვა“ - სიმაღლის დაბალ საფეხურზეა მოქცეული, მხოლოდ მისი ემფატიკური შინაარსი ტონს დიდ ძალას ანიჭებს.

სწორედ მაგგვარის ჯატე-ჯაეშანით მორთული იყო
როს დაამარცხა თავგასული ნორევეიელი.

სწორედ მაგგვარად პქონდა მასაც წარბი შეერული,
როს პოლონელი მარტოდ-მარტომ ეინულზე დასცა“ (შექსპირი).

ორივე მაგალითში მკაფიოდ გამოირჩევა როგორც ტონის სიმაღლის ორი საფეხური (ამ მაგალითებში მთავარი წინადადებები მაღალ საფეხურზეა, დამოკიდებული - დაბალზე), ისე ტონის მწვერვალები და ჩანს სიმაღლის სხვაობა ლოგიკური მახვილის შემცველ სიტყვასა („მაგგვარის“) და მწვერვალს შორის. განსაკუთრებით საინტერესო ხდება მელოდიური ხვეული რთულ პერიოდში, როდესაც ერთ მთავარ წინადადებას ახლავს რამდენიმე დამოკიდებული.

სადაც დიდებულს მთასა ჩეინვარსა
ორბნი, არწიენი ვერ შეჰხებიან,
სად წვიმა-თოვლნი, ეინულად ქმნილნი,
მზისგან აროდეს არა ღნებიან,
სად უდაბურსა მას მეუდროებას
კაცთ ჟრიაიული ვერ შესწვდენია,
სად მეუფება ჭექა-ქუხილსა,

¹ნიშანი (ქული) სიტყვის მარცვალზე აღნიშნავენ ტონის მწვერვალს

ყინულს და ქართა მხოლოდ შთენია, -
უწინდელს დროში ღეთისა მოსაგთა
გამოუქვაბავთ მენ მონასტერი.¹

აქ მკაფიოდ აღიქმება სიმაღლის მწვერვალი, ტონის უდელტეხილი, რომელიც ხვდება სიტყვებზე - „ყინულს და ქართა“, განსაკუთრებით სიტყვაზე - „ქართა“. „მხოლოდ შთენია“ - ტონი ეშვება, ხოლო მთავარი წინადადება - „უწინდელს დროში...“ მკვეთრად განსხვავებულ დაბალ საფეხურზე იწყება („ტონური აბზაცი“). ამრიგად, ძირითადი ტონის ორნაწილიანობა აქაც ძალაში რჩება. ჩამოთვლის ყოველ წვერ-წინადადებას საკუთარი მელოდიური სელა აქვს, ჩამოთვლის ყველა წვერი-წინადადება თანმიმდევრულად ადის ტონური საფეხურით მაღლა და პერსპექტივაში მიისწრაფვის მელოდიური და დინამიკური მწვერვალისკენ.

მომდევნო მაგალითში - რთული წინადადების ყოველ ცალკე ფრაზაში მკვეთრად არის გამოხატული მელოდიურობის ორნაწილიანობა, ყოველი ფრაზა მელოდიურად და დინამიკურად მიისწრაფვის მწვერვალისაკენ და მწვერვალით მთავრდება. ტონის უდელტეხილს ადგილი არ აქვს:

ნეთუ არ არის საოცარი, რომ ამ აქტორსა

მხოლოდ ამბავმა მოგონილმა, ცრუ აღელვებამ |

სულისკვეთება შეეწონა მისვე ოცნებას, |

შეხედულება შეუშალა, | უცვალა ფერი, |



თვალთაგან ცრემლი გამოსწურა, | ხმა მიუსუსტდა

და შეურყია სრულად მისი აგებულება! (შექსპირი).

მოვიყვანთ კიდევ ერთ მაგალითს, სადაც ტონის მწვერვალი და გადატება ისევ მკვეთრად არის გამოვლენილი:
ვინ მოითმენდა უამისოდ ჟამთა სიმწარეს, |

1. ამ წიგნში ჩვენ არ ვეხებით პოეტიკის საკითხებს. მხატვრულ კიოხვაში საკითხების განხილვა განახორციელა ხასიკენო მეტყველების სპეციალისტმა დოც. ბ. ნიკოლაიშვილმა. ჩვენ კი მხოლოდ ვსარგებლობთ ლექსად დაწერილი დრამატურგიული მასალით და ლექსებით.

მტარვალის ჩაგურას, | სიამაყის თაევასულობას, |
ტანჯებასა მწევასა უარყოფილ სიყვარულისას, |
მართლმსაჯულების გვიანობას, | მძლავრთ უკმეხობას, |

შეურაცხყოფას ღირსეულის უღირსისაგან, - P
მშვიდობის პოვნა რომ შეგვეძლოს დანის ერთ დარტყმით
(შექსპირი).

ამ მაგალითში ტონის უღელტეხილია სიტყვაში „უღირსისაგან“, აქ კეთდება გენერალური პაუზა, რომელიც გაცილებით ხანგრძლივია, ვიდრე დანარჩენი პაუზები ფრაზებს შუა; ტონი ერთბაშად, ვარდნით ეშვება დაბლა და მძიმე სელით მიაღწევს იმ ღრმა წერტილს, რომელიც პერიოდის დასრულებას აღნიშნავს.

სამივე მაგალითში ჩამოთვლის ნაწილების წინსვლა არის აღმავალი, ექსპრესიული და აღინიშნება მუსიკალური ტერმინით *crescendo*. ჩამოთვლა შეიძლება იყოს დეპრესიული, დაღმავალი ტონით - *diminuendo*:

ჩემს გულის-თქმას ვერ გამოაჩენს
ვერც ეს' მელნისფრად შეღებილი წამოსასხამი, |
ვერც მგლოვიარედ წესისამებრ ძაძვებში ჯდომა, |
ვერც ქარიშხალებრ აღმოსული კენჭსა გულისა, |
ვერცა თვალთაგან მომდინარე ცრემლთა წყარონი, |
ვერც პირისახე, მწუხარების გამომეტყველი, |
და სხვა ამგვარი წესი, რიგი, მართებულობა (შექსპირი).

აქ „და“ კავშირის წინ შერწყმული ფრაზის ბოლო პაუზა ხანგრძლივობით ფრაზის სხვა დანარჩენი პაუზების თანატოლია, ტონის უღელტეხილი არ არის. ლოგიკური მასვილები გამოიყოფა ყოველ მომდევნო ნაწილში ახალი ობიექტის შემოტანის წესით.

ტონის უკუქცევა და შენაკადები

თქვენ კარგად იცით, რომ ხელმწიფე მიცვალებული,
რომლის აჩრდილმა ეხლა ჩვენ წინ გამოიარა,
ნორვეგთა მეფემ, ფორტინბრასმა, ბრძოლად გაისმო
(შექსპირი).

ტონის უკუქცევასთან გვექნება საქმე იქ, სადაც მთავარი ფრაზის მაგისტრალურ ტონს შუაზე კვეთს ჩართული დამოკიდებული წინადადება. საერთოდ, მთელ ფრაზას მკვეთრი,

ნათელი, მელოდირი სახე აქვს: მთავარი ფრაზის პირველი ნაწილის უკანასკნელი სიტყვა („მიცვალებული“) აღის აღმავლობისაკენ, დამოკიდებული წინადადების პირველი სიტყვა („რომლის“) ტონის უკუქცევას იწყებს, უკან (დაბლა) იხვევს, მხოლოდ მისი ბოლო სიტყვა („გამოიარა“) სიმაღლით და მიმოქცევით თითქმის საესებით იმეორებს სიტყვას „მიცვალებულის“ ფიგურას და მთავარი ფრაზის მეორე ნაწილი („ნორეგეტა მეფე“) დასკვნით კილოში ეშვება წერტილისაკენ.

ტონის უკუქცევის აუცილებელი პირობაა, რომ მთავარი წინადადების შუა ჩართული დამოკიდებულის უკანასკნელი სიტყვის ინტონაციამ დააკავშიროს ერთმანეთთან მთავარი წინადადების გაწყვეტილი ნაწილები. მოვიყვანოთ მაგალითი ტონის უკუქცევისა და რთულ შენაკადებზე:

თვითონ ღმერთთაც რომ განეცადათ ჰეკუბას სახე,
როდესაც იმან დაინახა, ვითარ პიროსი
თვით შესაქცევად ხმლით ჰკეწაჲდა მის მეუღლის გეამს,
რომ ეგრძნოთ იმათ აღმოკენესა მისი საზარი,
თუ კაცთა საქმეს მოქმედება აქვს რაჲ მათზე,
მაშინ ისინიც სიბრალულით ცრემლს წამოჰყრიდნენ
(შექსპირი).

ეს ფრაზა ექვსი გრძელი ტაეპისაგან (თოთხმეტმარცვლიანი, სონეტური ტაეპი) შედგება და ასრი უკანასკნელ წერტილამდე სულ გაბმით მისდევს სტრიქონებს. სამ ტაეპში გაივლის ძირითადი ტონის მაგისტრალური ხაზი:

1. თვითონ ღმერთთაც რომ განეცადათ ჰეკუბას სახე,
2. რომ ეგრძნოთ იმათ აღმოკენესა მისი საზარი,
3. მაშინ ისინიც სიბრალულით ცრემლს წამოჰყრიდნენ.

(სამეტყველო ნაწარმოებს ისევე აქვს ბგერის ერთიანი, ძირითადი ტონი, როგორც მუსიკალურ ნაწარმოებს, მხოლოდ მუსიკალურ ნაწარმოებში ძირითადი ტონალობა მითითებულია „გასაღებში“, სამეტყველო ნაწარმოებში კი შემსრულებლის მხატვრულ-მუსიკალურ აღლოზეა დამოკიდებული).

ეს სამი გამოყოფილი ტაეპი თავისთავად წარმოადგენს რთულ ინტონაციურ ფიგურას, რომლის მსგავსი ზემოთ გაქარჩიეთ. პირველ ორ ტაეპში გვაქვს რთულ წინადადებაში მოცემული აღმავლობითი ჩამოთვლა, გვაქვს ტონის უღელტეხილი -

„აღმოკენესა მისი საზარი“, ხოლო მესამე ტაეპში გვაქვს დაბალ საფეხურზე დაშვებული დასკვნითი კილო და დასრულების კადენცია. ეს თავისთავად საკმაოდ რთული ინტონაციური ფიგურა

უაღრესად რთულდება შენაკადებით, რომელთაგან პირველ შენაკადს:

როდესაც იმან დაინახა, ვითარ პიროსი

თვის შესაქცევად ხმლით ეუწავდა მის მეუღლის გვამს, - მძაფრი მოქმედებრივი და ნათლად დახატული სურათოვანი შინაარსი. ახასიათებს. ამ შენაკადს თავისთავად აქვს რთული, ექსპრესიით აღსავსე ინტონაციური გამოხატულება და, ამავე დროს, იგი უნდა დაექვემდებაროს, უნდა დაემორჩილოს მელოდიის მაგისტრალურ გეზს. ამ შენაკადის პირველი სიტყვა („როდესაც“) იწყებს ტონის უკუქცევას, ხოლო ბოლო სიტყვა („გვამს“) სიმაღლით და მიმოქცევით უნდა გაუთანასწოროდეს პირველი ტაქტის ბოლო სიტყვებს („ჰეკუბას სახე“). მეორე შენაკადი: „თუ კაცთა საქმეს მოქმედება აქვს რამე მათზე“ პირობის შინაარსით არის გამოხატული, ნაკლებად ექსპრესიულია, მისი პირველი სიტყვა ტონის უკუქცევას იწვევს, ტონი ამ შენაკადში არ მიისწრაფვის აღმაველობისაკენ, თანაბარ მიმოქცევაშია, აქცენტის კეთდება სიტყვაზე - „მოქმედება“. აუცილებელ პირობად უნდა მივიჩნიოთ, რომ წერტილი არ გამოვიდეს იმ შენაკადის ბოლოში, ვინაიდან აზრი არ სრულდება და დასკენითი ბოლო ტაქტი მასზე უფრო დაბალ საფეხურზე იწყება.

ფრაზის პერსპექტივა

მელოდიზაციის რთულ მოვლენას ეკუთვნის, აგრეთვე, ფრაზის პერსპექტივის შეგრძნება-გამოვლინება. ასე მაგალითად, როდესაც ჩვენ ვიწყებთ ზემოთ მოყვანილ ფრაზას - „თვითონ ღმერთთაც რომ განეცადათ ჰეკუბას სახე“ და ა. შ. უნდა იგრძნობოდეს აზრის განვითარების გეზი და მანძილი, უნდა იგრძნობოდეს პერსპექტივა.

ჩვენ ვიცით, რისთვის ვამბობთ ამა თუ იმ ფრაზას, როდესაც ვიწყებთ მას, ვიცით, საით უნდა წარემართოთ და რითი უნდა დავასრულოთ იგი. როგორც მთელ სპექტაკლს, როლს, მხატვრულად წაკითხულ ნაწარმოებს, თუ ამ ნაწარმოების ნაწილს, ისე ფრაზასაც აქვს პერსპექტივა, მის „სარკეში“ აღვიქვამთ ფრაზის წინა და უკანა პლანებს, ძლიერ და სუსტ ნაწილებს, ჩრდილ-ნათელს და საღებავებს.

ბოლოს, რაკი საკითხი შეეხო, საერთოდ, ფრაზის მელოდიზაციის მოვლენებს, გვინდა, კიდევ ერთი მოსაზრება დაუქმებოთ ჩვენს მსჯელობას, გვინდა, გამოვეყოთ დაკვირვება, რომელიც ენის კიდევ ერთი გრამატიკული კატეგორიიდან გამომდინარე ინტონაციურ მიდრეკილებას შეეხება. საკითხი ეხება ზმნა-შემასმენლის მოდულაციის ინტენსივობას თხრობითი წინადადების კილოში.

ამ საკითხის გამოყოფა გამოწვეულია შემდეგი მოსაზრებით: სასცენო მეტყველების საგანში ხანგრძლივი მუშაობის მანძილზე, პრაქტიკული დაკვირვების შედეგად ჩვენ მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ზმნა-შემასმენელი თხრობითი თუ შეკითხვის კილოში, უმრავლეს შემთხვევაში, აზრის მოძრაობის ცენტრს წარმოადგენს, აზრის კვინტესენციას შეიცავს. ხმის მიმოქცევის მხრივ, მას ახასიათებს ძლიერი ინტენსივობის მოდულაცია, ტალღა. ამ გარემოებამ ჩვენი ყურადღება მიიქცია მეშაობის პროცესში, როდესაც ზედიზედ წავაწყდით მისი მოდულაციის გამრუდების შემთხვევას. ზმნა-შემასმენლის გაბმულ თანაზომიერ ტონში წარმოთქმა, ან მისი ბოლოკიდური ბგერების აღმასვლა არ ეგუება ქართული თხრობითი კილოს მელოდიზაციას. შესაძლოა, იგი საჭირო გახდეს რამე განსაკუთრებულ შემთხვევაში, აზრის ნიუანსების გადმოსაცემად, მაგრამ არ შეიძლება მინეულ იქნეს, როგორც წესი. შემწინეულია, რომ ზმნა-შემასმენლისათვის მოდულაციის შესუსტება, მისი გაბმული, უფერული წარმოთქმა ბოლოკიდური ბგერებით აღმავლობისაკენ, მოწმობს სუბიექტის სამეტყველო სმენის უქმარისობას.

ეს საკითხი წლების მანძილზე გვაწუხებდა, ჩვენს ყურადღებას იპყრობდა, მაგრამ, ხელი ვერ შევახეთ, სანამ მეცნიერულ საფუძველს არ მივაკელიეთ.

„ზმნა-შემასმენელი წინადადებაში ინტონაციურად წამყვანი იმიტომბაა, რომ ქართულში მთელი სინტაქსური ძალა მასში იყრის თავს, ამ დებულების წამოყენებას დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართულში სინტაგმების გამოყოფა-დადგენისათვის“.¹

შ. ძიძიგური შემდეგი შენიშვნით ეხება ამ თემას: „კითხვა ისმის: რომელი სიტყვაა ფრაზაში მელოდიკურად განსხვავებული, ბოლო სიტყვის გარდა?

¹ს. კლენტი, ქართული ენის ფონეტიკა, 1956, 286

ესაა შემასმენელი, რომელიც არ წარმოადგენს ფრაზის უკანასკნელ სიტყვას და გადმონაცვლებულია ფრაზაში".¹

საერთოდ, ქართულში შემასმენლის ადგილის შესახებ არსებობს სხვადასხვა შეხედულება. ეს საკითხი ამჟამად არ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, ვინაიდან ქართულში შემასმენლის ხმარება წინადადების სხვადასხვა ადგილას, თავში, შუაში თუ ბოლოში, კანონზომიერად მიგვაჩნია. ხოლო ის შემთხვევა, როდესაც შემასმენელი ფრაზის ბოლოშია მოთავსებული, არ გვაინტერესებს იმდენად, რამდენადაც ინტონაციაში იგი ემორჩილება დასრულების კადენციას და დასრულების ინერციის ძალა გამოორიცხავს შეცდომას.

ჩვენი დაკვირვება ეხება უმთავრესად იმ ზმნა-შემასმენლის მოდულაციას, რომელიც ფრაზის, წინადადების შუაგულშია მოთავსებული, ან ფრაზის დასაწყისისაკენ არის გადანაცვლებული, მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ჩვენი პრაქტიკიდან

სტუდენტი ამბობს

და
დი
იხ

„საინტერესოა ბუღბული რა სიტყვით გა და მადლობას?“
უნდა თქვას:

იხ

და დი

„საინტერესოა ბუღბული რა სიტყვით გა და მადლობას?“

სტუდენტი ამბობს:

ჭოს

ნი

გა

„ეს ღირსებაც მო

ღმერთმა!“

უნდა ითქვას:

გა

ნი

„ეს ღირსებაც მო ჭოს ღმერთმა!“

სტუდენტი ამბობს:

¹შ. ძიძიგური, ძიებანი ქართული დიალექტოლოგიიდან, 1954, 59

ნე
მოე
ა.
„კვლავაც ასი ფრინველნი შენი გალობით”.
უნდა ითქვას:

ა.
სი მოე
„კვლავაც ა ნე ფრინველნი შენი გალობით”.
სტ'ედენტი, ამბობს:
რა

თაე
ამ
„სვამა ამით და თავისი სიტყვები”
უნდა ითქვას:

ამ
„სვამა ამით და თაე
რა თავისი სიტყვები”.

ჩვენი პრაქტიკიდან უთვალავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება შემასმენლის ინტონაციური ფიგურის ამგვარ გამრუდებაზე, მაგრამ, ვფიქრობთ, შემომოყვანილი მაგალითები საკმარისია აზრის გამოსატანად (შემასმენელი დაყოფილია მარცვლებად წერაში, მელოდიური სერათის გამოსახატავად).

ზმნა-შემასმენლის ინტონაცია დაწერილებით გამოიკვლია ალხაზიშვილმა თავის სადისერტაციო შრომაში „ქართული მარტივი თხრობითი წინადადების ინტონაცია” (1954 წ.) და, თუმცა იგი სულ სხვა ასპექტში განიხილავს საკითხს, ჩვენი დაკვირვების დასტურს ნაწილობრივ იქაც ვპოულობთ, განსაკუთრებით, ავტორის მიერ დახარისხებულ მეორე ტიპის წინადადებებში.

ალხაზიშვილი საგანგებოდ ხაზს უსვამს ზმნა-შემასმენლის ექსპრესიულ ძალას ქართულში და ამბობს, რომ რამდენადაც ზმნას, ერთი მხრივ, ახასიათებს კატეგორიათა სიმრავლე – რიცხვი, კილო, პირი, დრო, ჯერობა, აქტი, თანამდევრობა, ასპექტი, გვარი, ქცევა, დინამიკა, სტატიკა და სხვა, ხოლო, მეორე მხრივ, მას ქვემდებარისა და შეპირობებული დამატების პირისა და რიცხვის გამოსატყა შეუძლია, იმდენად ზმნას ქართულში დიდი შესაძლებლობა აქვს.

ენის გრამატიკული კატეგორიების ინტონაციაში ჩვენ გვაინტერესებს აგრეთვე ქართულში დაკანონებული რიტმული ჯგუფის მახვილი, ეს საკითხი ისე საინტერესოდ და ვრცლად

არის დაბეჭდებული ს. ჟღენტის „ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკურ სტრუქტურაში“, რომ ჩვენ აქ სულ არ შეგვხვობოდათ მას, რომ არა შემდეგი გარემოება: იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ რიტმული ჯგუფის მახვილთან დაკავშირებით თითქმის სულ იხსნება ქართულში სიტყვის მახვილის არსებობის საკითხი. ამავე დროს, უთვალავია ქართულ მეტყველებაში და, კერძოდ, სასცენო მეტყველებაში ფრაზის სიტყვათწყობის ისეთი დანაწევრება, როდესაც სინტაგმას ერთადერთი სიტყვა შეადგენს, ან ლუფტპაუზა აცალკევებს სიტყვებს წარმოთქმაში. „ერთხელ, კვირა დღე იყო“. ამ მაგალითში თუ მეორე სინტაგმისათვის (სამეტყველო მუხლისათვის) სრულ ძალაშია რიტმული ჯგუფის მახვილი, პირველ სინტაგმაში მარტო ერთი სიტყვაა და ამ სიტყვას ხომ უშინაარსოდ არ წარმოვთქვამთ? რაკი სიტყვას გაუჩნდება შინაგანი შინაარსი, იქ უთუოდ ინტონაციაც გაჩნდება, ხოლო, თუ ხმის მიმოქცევა შევა ძალაში, იქ მახვილი უთუოდ თავს იჩენს. გამოდის, ამრიგად, რომ სიტყვას - „ერთხელ“ მახვილს ვერ გამოვაცლით. „დადგა“ მაძლარი“ შემოდგომა“, ამ მაგალითში ლუფტპაუზებით განცალკევებულ სიტყვებს სიტყვის მახვილი შერჩება, აქ ხომ რიტმული ჯგუფის მახვილზე არ შეიძლება ლაპარაკი. „და“ ბოლოს“ იმათ“ ერთმანეთი“ შეუყვარდათ“. ოთხივე სიტყვას ამ მაგალითში სიტყვის მახვილი აქვს შერჩენილი. ქართულში რიტმული მახვილის პრიორიტეტი კანონიერია, მაგრამ სიტყვის მახვილიც მეტყველების ნაკადში სრულყოფილებიანია.

ქართულმა ენათმეცნიერებამ დღესდღეობით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა სამეტყველო ინტონაციის შესწავლის საქმეში. ამ მხრივ საინტერესოა 1963 წელს გამოსული პროფ. სერგო ჟღენტის ნაშრომი „ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა“. ამავე წიგნში მოყვანილია ა. პეშოვესკის აზრი იმის შესახებ, რომ ზოგადად ენათმეცნიერებაში, საერთოდ, წამოიჭრა „ინტონაციური გრამატიკის“ შექმნის საკითხი, და თუ ეს ჩანაფიქრი განხორციელდება, სასცენო მეტყველების თეორიასა და პრაქტიკასაც იგი დიდ სამსახურს გაუწევს. მეორე მხრივ, შესაძლებელია ისიც, რომ ზოგიერთი ჩვენი დაკვირვება გამოიყენოს თვით „ინტონაციურმა გრამატიკამ“.

**ნაწარმოების საშემსრულებლო
პარტიტურა ილიას მოთხრობის მიხედვით
„სარჩობელაზე“. მისი სცენური ანალიზი და
ერთი ფრაგმენტის – „წერილი“
საშემსრულებლო პარტიტურა**

შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ მხატვრული კითხვის სპეციალისტები, მსახიობი-შემსრულებლები თუ პედაგოგები, ერიდებიან მხატვრული ნაწარმოების საშემსრულებლო ანალიზის წერილობით დოკუმენტს-ნაწარმოების სამეტყველო პარტიტურის შექმნას.

რა არის ამის მიზეზი? მოსაზრების გამოთქმა ამ საკითხზე საჭიროდ მიგვაჩნია შესავალშივე. რათა თავიდან ავიცილოთ ის არასასურველი გაუგებრობანი, რომლებიც შეიძლება ამ თემის ირგვლივ გაჩნდეს.

მხატვრული კითხვის საკითხების თეორიული განსოვადება მჭიდრო კავშირშია შემოქმედებით ცხოვრებასთან, ჩვენს პრაქტიკულ მუშაობასთან; წინამდებარე თემაც გაპირობებულია პედაგოგიური პრაქტიკით, ვინაიდან გამოცდილებას ჩვენ ვიძენთ სწორედ ამ სფეროში. ხოლო თუ მსახიობ-შემსრულებელი დაინტერესდება აქ წამოკრილი საკითხებით, ეფიქრობთ, რამდენიმე სასარგებლო აზრს ისიც იპოვის.

რატომ ერიდება მხატვრული კითხვის რეჟისორი, სპეციალისტი-პედაგოგი მხატვრული ნაწარმოების სამეტყველო პარტიტურის შექმნას?

უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში, ორ სუბიექტს შორის – შემსრულებელსა და რეჟისორს შორის, პედაგოგსა და მოსწავლეს შორის – უშუალო, ცოცხალი ურთიერთობის დროს ხდება ნაწარმოებში ჩაქსოვილი ნიუანსების, ფერების აღმოჩენა. ამ ახალი ნიუანსებისა და ფერების აღმოჩენა ხდება ინდივიდუალურად, ეს კი დამოკიდებულია შემსრულებლის (მოსწავლის) გონებრივ განვითარებაზე, აქტიუობაზე და პედაგოგ-რეჟისორის შემოქმედებით ალლოზე. პედაგოგის მუშაობაში საკმაოდ ხშირია ისეთი შთაგონების წუთები, როდესაც იგი პედაგოგიური შემოქმედების მწვერვალზე გრძნობს თავს, მას გაუელეებს აზრი: „ამის ფიქსაცია რომ შეიძლებოდეს!“ მაგრამ

ამის ფიქსაცია არ შეიძლება სხვადასხვა მიზეზის გამო, ისე როგორც მრავალი სხვა რამისა ცოცხალი შემოქმედებით პროცესიდან. ჩაწერა შეიძლება მხოლოდ სქემით, რომელიც მართალია, შეიცავს მთელ რიგ კანონზომიერებებს მეტყველების (კერძოდ, მისი ტონური მოძრაობის) სფეროში, მაგრამ იგი მაინც მედარი სქემაა, საკმაოდ. მწირი და ღარიბი შედარებით იმ ხორცშესხმულ, სისხლსავე და ამადელვებელ მოვლენასთან რომელიც მხატვრული ნაწარმოების საესტრადო შესრულების დაგვირგვინებას წარმოადგენს.

მაშასადამე, სპეციალისტი ერიდება სამეტყველო პარტიტურის დოკუმენტს იმიტომ, რომ იგი მხოლოდ სქემაა და არა მდიდარი და ამომწურავი სურათი შემოქმედებითი პროცესისა (მუსიკალური პარტიტურაც ხომ მხოლოდ სქემაა).

გარდა ამისა, სპეციალისტი ერიდება საშემსრულებლო ანალიზის დოკუმენტს კიდევ იმიტომ, რომ ძნელია მკითხველის დარწმუნება იმაში, რომ პარტიტურა არ არის რეცეპტი, რომ იგი არის მხოლოდ მუშაობის მეთოდი, რომ ყოველი ნაწარმოების ინტერპრეტაცია ასეც შეიძლება და ისეც, ოღონდ აუცილებელი პირობაა, რომ ინტერპრეტაცია იყოს იდეურად სწორი, კონსერვული პიროვნული, ორიგინალური.

სინამდვილეში პარტიტურა არის მხოლოდ ერთ-ერთი ვარიანტი ნაწარმოების ამოხსნა-ანალიზისა და მისი ინტონაციური (ტონური) განხორციელებისა. დასაშვებია და სასურველიც სხვაგვარი ვარიანტები. თუ მსახიობს ტექსტის მხატვრული შესრულების პროტენზია აქვს, მან უეჭველად უნდა გამოამჟღავნოს საკუთარი „მე“, თავისი შემოქმედებითი პიროვნება შემსრულებელი არ შეიძლება იყოს უბრალო შეამავალი ავტორს და მსმენელს შორის, ტექსტის მხატვრულად შესრულების ჭეშმარიტი ოსტატობა შეუძლებელია ავტორის მასალაზე შემსრულებლის პიროვნების უშუალო ჩარევის გარეშე. ამიტომ არ არის პარტიტურა რეცეპტი, არამედ მხოლოდ ეტიუდური ხასიათის თვალსაჩინო მასალა-ნიმუშია, რომელიც აღრმავებს ჩვენს გამოცდილებას, ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას, ამდიდრებს ჩვენს ფანტაზიას და დაკვირვების უნარს.

ამჟამად გვინდა, ჩაეტაროთ ცდა, რათა შეექმნას მხატვრული ნაწარმოების წერილობითი საშემსრულებლო პარტიტურა. მართალია, პარტიტურა გამოიწვევს აზრთა სხვადასხვაობას, მაგრამ ამას არ უნდა მოვერიდოთ. გარდა ამისა ხაზი გვინდა გავესვათ იმ გარემოებას, რომ შესაძლებელია მხატვრული შესრულების დროს ზოგიერთი რამ ამოვარდეს

შეიცვალოს პარტიტურაში, მაგრამ ამას გადაწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს. აქ მთავარია ის, რომ პარტიტურის შექმნის პროცესში ტექსტის ღრმა გარჩევა დაგეგმირდება, ამის მნიშვნელობას კი ვერაფერს უარყოფს.

ლიტერატურული ნაწარმოების სიტყვიერი მასალა ის მარცვალაა, რომელზედაც უნდა აღმოცენდეს, ცრცხალი, ხორცშეხმული, შინაგანი მოქმედებით გამსჭვალული სიტყვა, რომელიც ლიტერატურული სიტყვიერი მასალის ნიადაგზე ქმნის ხელოვნების ახალ სახეობას, ქმნის სრულიად დაზოგადებულ ხელოვნების ნაწარმოებს თეატრალური ხელოვნების ეს სახეობა მაშინ არის უზადო, როცა შემსრულებელი სრულ თავისუფლებას მიაღწევს გადმოცემაში და ქმნის მსმენელში ისეთ შთაბეჭდილებას, თითქოს იგი ახლა, ამ წუთში და პირველად გვიამბობს, მოგვითხრობს, აგვიწერს, გვიზიარებს, ფიქრობს ხმადაცლა ასეთი შესრულება იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას ქმნის, მაგრამ ეს სრული თავისუფლება შესრულებაში და იმპროვიზაციის შთაბეჭდილების შექმნა ადვილი საქმე როდია.

როგორც ზემოთაც ითქვა, ბევრს ღღესაც ჰგონია, რომ პროზაული ნაწარმოების ან ლექსის მხატვრული შესრულებისათვის საკმარისია მხოლოდ მხატვრული ინტუიცია და ტექსტის დაზოგირება. მეტად მცდარი შეხედულებაა. მხატვრული ინტუიცია, რასაკვირველია, ბუნების მიერ მონიჭებული განძია ადამიანისათვის, კერძოდ, მსახიობისათვის, მაგრამ მარტოოდენ ინტუიცია ვერ შექმნის ხელოვნების ნაწარმოებს. მას უნდა ჰქონდეს მყარი ლოგიკური საფუძველი. შრომა, მუშაობა სწორედ იმას სჭირდება, ვინც დაჯილდოებულია ბუნების მადლით, ნიჭით, მხატვრული ინტუიციით შრომა ხელოვნებაში აუცილებლობაა და არა ქველმოქმედება, და შრომის აუცილებლობის კანონი ისევე ძალაშია ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული შესრულების ხელოვნებაში, როგორც ხელოვნების ყველა სხვა დარგში.

ამ წიგნის პირველ ნაწილში (V თავი) ჩვენ მოცემული გვაქვს ის პირობები, რომლებიც უნდა შესრულდეს მხატვრული კითხვისათვის ადებული ნაწარმოების დამუშავების დროს. აღნიშნულია მუშაობის პროცესის სამი ეტაპი, რომელთაგან გამოყოფილია მეორე, ეგრეთ წოდებული „სამშენებლო“ ეტაპი, როგორც ყველაზე რთული, ხანგრძლივი, შრომატევადი პერიოდი მუშაობაში.

¹ კ. ს. სტანისლავსკის მომყავს გამოჩენილი ფრანგი მხატვრის ღუგას მახეილგონიერული გამოთქმა: „თუ შენ ყოფილხარ ასეთი ფრანკად ღირებულ ოსტატობას, შეიძინე კიდევ ხუთი სუხ საყვასური“.

ამჟამად, რამდენადაც ჩვენ წინაშე დგას გარკვეული ნაწარმოების სცენური გარჩევის ამოცანა, ზემოთ მოყვანილი პირობები შეიძლება დაგიყვანოთ იმ კონკრეტულ ამოცანებში, რომელთა წინაშეც პირისპირ აღმოჩნდება შემსრულებელი. ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულად შემსრულებელმა უნდა იცოდეს: ა) რას კითხულობს; ბ) რისთვის კითხულობს და გ) როგორ უნდა იქნეს წაკითხული მის მიერ ამორჩეული ნაწარმოები.

„რას კითხულობ?“ – გულისხმობს იმის დადგენას, თუ რა ხასიათის არის ნაწარმოები, ვინ არის ავტორი, როგორი სოციალური გარემო ახასიათებს ეპოქას, რომელშიც მოქმედებას ავითარებს ავტორი. რა მოვლენებს გეთავაზობს იგი ნაწარმოებში, რა თემაზეა დაწერილი ნაწარმოები, გმირთა როგორი ხასიათების საშუალებით ახერხებს ავტორი მოვლენების გაშუქებას, როგორ იყენებს იგი ბუნების სურათებს და სხვა.

„რისთვის კითხულობ?“ – გულისხმობს იმას, თუ რა მიზანი აქვს დასახული და რას ემსახურება ყოველივე ის, რაც წინა ამოცანაში („რას კითხულობ?“) არის მოცემული. უნდა ვიცოდეთ, რა დასკვნა უნდა გამოიტანოს მსმენელმა, რა იდეით უნდა გაემსგეალოთ ნაწარმოები და როგორ ესამება ჩვენი აზრი ავტორის იდეას. ამის დადგენისათვის უნდა გავიგოთ ნაწარმოებში ავტორის საკუთარი „ხმა“, ანუ მსჯავრი მოვლენებისა და პერსონაჟების მიმართ, რასაც უნდა შეეუერთო ჩემი, ე. ი. შემსრულებლის საკუთარი „ხმაც“.

„როგორ უნდა იქნეს წაკითხული ნაწარმოები?“ – ეს მესამე ამოცანა თითქმის სავსებით ემთხვევა მუშაობის „სამშენებლო“ ეტაპს და გულისხმობს ნაწარმოების ნაწილებად დაყოფას; ნაწილების დასათაურებას ამოცანების მიხედვით; მთავარ და მეორეხარისხოვან, წამყვან და დამხმარე ნაწევრებად დახარისხებას, აზრი იქნება ეს, მოვლენა თუ ხასიათი. უნდა „გავიგოთ“, თუ როგორ ტონალურ ატმოსფეროში უნდა გაცოცხლდეს ესა თუ ის ფსიქოლოგიური სიტუაცია, რა „ფერისა“ და რა „შემადგენლობისაა“ ის ტონი, რომელიც ძირითადად ახასიათებს პერსონაჟის პიროვნულ მეტყველებას, უნდა დავადგინოთ ქვეტექსტი, წარმოსახვის „ფერი“, ფრაზის ლოგიკური ინტონაციის სქემა და სხვა. ავტორის შემოქმედებითი განზრახვის ნიადაგზე ჩვენ მიერ დადგენილი კომპოზიცია და ამ განზრახვითა ტექნიკური განხორციელების პირობები უნდა დაედოს საფუძვლად შესრულების რიტმულ-მელოდიურ სამეტყველო პარტიტურას, ანუ

ნაწარმოების წარმოთქმის გეგმას, რომელიც დაეყრდნობა თეორიულად გამართლებულ გამომეტყველ ინტონაციურ სვლას, როგორც მთელი ნაწარმოების მანძილზე, ისე მის ცალკე ნაწევრებში. სმენითი აღქმისათვის დამაჯერებელი, საინტერესო და მომხიბლავი ინტონაციური ინტერპრეტაცია ღიდად არის დამოკიდებული. შესასრულებელი მასალის სწორ და დასაბუთებულ დანაწევრებაზე და სწორი რიტმულ-მელოდიური ხერხების გამოყენებაზე.

ჩვენ მიერ გასარჩევად აღებული ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“ საკმაოდ დიდი მასალაა. თავიდან ბოლომდე მისი დაწვრილებითი პარტიტურის შექმნა ძალიან შორს წაგვიყვანს, ამიტომ ჩვენ მოთხრობის მოლიან საშემსრულებლო მონახაზს გავაკეთებთ, ნაწილებად და ნაკვეთებად დაეყოფთ და თითოეული ნაწილის შესახებ საშემსრულებლო მოსაზრებებს მოვიყვანთ, ხოლო თვით სამეტყველო პარტიტურას შემოუფარგლავთ ნაწარმოების ერთი ფრაგმენტით - წერილით, რომელიც თითქმის დამოუკიდებელ, თავისთავად ნაწარმოებს უდრის.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ შეგვეძლო გადმოგვებუჭლა მოთხრობა მთლიანად, მაგრამ ვთვლით, რომ იგი საკმაოდ ცნობილი, პოპულარულია. ამიტომ მოთხრობის პირველ ორ ნაწილს ჩვენ აქ არ ვებუჯდავთ, უძლევეთ შეძლებისდაგვარად მათ დაწვრილებით სცენურ ანალიზს. ხოლო, რაც შეეხება მოთხრობის მესამე ნაწილს - წერილს, მას ვებუჯდავთ სრული ტექსტით, ვინაიდან ეს ფრაგმენტი გამოყოფილია ჩვენს თემაში, როგორც საკუთრივ პარტიტურის მასალა. ტექსტს ვებუჯდავთ სრულად და თვალსაჩინოებისათვის კუპიურებს აქვე უძლევეთ და ვხსნით კუპიურას იმ მოსაზრებით, რომ „თვალთ“ წასაკითხ ტექსტსა და „ყურით“ მოსასმენ ტექსტს შორის განსხვავება არის. ის, რაც თვალს არ შეაწუხებს და არ დაღლის, ყურს შეიძლება გატყინებულად მოეჩვენოს, ჩვენ კი უნდა დავზოგოთ, უკეთ რომ ვთქვათ, გამოვიზოგოთ მსმენელის ყურადღება.

გარდა ამისა, გვინდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ამჯერად მწერლის ვინაობისა და რაობის მომენტი არ არის ცალკე გამოყოფილი. ავტორზე იქნება ლაპარაკი მხოლოდ ნაწარმოების გარჩევასთან დაკავშირებით. აქვე გვინდა ვთქვათ, რომ, შესაძლებელია, სწორედ ამ მიზეზით გარჩევა ასცდა ტრაფარეტს, ე. ი. იგი არ იწყება პირდაპირ ნაწარმოების იდეისა და თემის განსაზღვრით, ნაწარმოების ცალკე ლიტერატურული ანალიზით და დაგეგმარებით და სხვა. ყველაფერი ეს მოცემულია თვით

საშემსრულებლო სცენური ანალიზის გაშლის დროს. შესაძლებელია, აქ ტრაფარეტის დარღვევა შეცდომა იყოს, შესაძლებელია, არ იყოს შეცდომა.

ჩვენ მიერ აღნიშნული მუშაობის სამივე ეტაპი და სამივე კონკრეტული ამოცანა პრაქტიკულად ისეა გადახლართული ერთმანეთთან, რომ კომპლექსური ანალიზი, შეჯამებული აზრის სულა უფრო ნათელი იქნება იმ მიზნისათვის, რომელიც ამ თემაში გვაქვს დასახული. ამიტომ ნაწარმოების გარჩევას პირდაპირ სცენური საშემსრულებლო ანალიზით დავიწყებთ.

სცენური საშემსრულებლო ანალიზის მიხედვით ნაწარმოები დაიყოფა ნაწილებად, ნაკვეთებად, ნატრებად და ფრაზებად (ფრაზები - სამეტყველო მუხლებად).

ნაწარმოების ნაწილი მოიცავს სიუჟეტურად და ლოგიკურად ერთ დასრულებულ ამბავს, ერთ შემთხვევას, მოვლენას, რომლის დამაჯერებლად, შთაბეჭდავად, მხატვრული სიმართლით დახატვას, აღწერას სხედასხვა პირობები სჭირდება. ის მხატვრული პირობები, რომლებიც მწერლის განსაზღვრით თაემოყრილია ნაწილის შესაკაემირებლად და შემოსაფარგლად, შეადგენენ ნაწილის ნაკვეთებს ('შეიძლება ვთქვათ - „მონაკვეთებს“), ხოლო ნაკვეთები, თავის მხრივ, შედგება სხედასხვა პირდაპირი დანიშნულების აზრებისაგან, სურათები-საგან, კადრებისაგან, რასაც ჩვენ ნატრებს ეუწოდებთ. შესაძლოა, ნაწილი და ნაკვეთი დაემთხვეს ერთიმეორეს, შესაძლოა დაემთხვეს ნაკვეთი და ნატერი. შესაძლოა, რომელიმე მათგანი ფრაზას დაემთხვეს. ჩვენ ავიღოთ საკმაოდ ვრცელი მოთხრობა, რათა სცენური ანალიზის მიხედვით ნაწარმოების დაყოფა-დანაწევრების თითქმის ყველა ვარიანტი მკითხველმა თავისაწინააღიქვას.

მოთხრობა „სარჩობელაზედ“ სცენური ანალიზის მიხედვით იყოფა ოთხ ნაწილად: პირველი ნაწილი მოიცავს მოვლენას შემოფარგლულს გარკვეული დროით და გარემოებით, გრძელდება მეორე თავამდე და წარმოადგენს ერთი შემთხვევის ირგვლივ თაემოყრილ ამბავს. ეს შემთხვევა არის ღამის ქურდობა, ეწოდება ნაწილს - „სიკეთის წილ“ და შედგება ოთხი ნაკვეთისაგან.

მეორე ნაწილი მოთხრობისა: კაცის ჩამოხრჩობა მახათას მთაზე. „თვალთმაქცობაა, თუ სინამდვილე?“ მეორე ნაწილშიც თაემოყრილია ყოველივე ერთი ამბის ირგვლივ. გრძელდება იგი წერილამდე და შედგება რვა ნაკვეთისაგან.

მესამე ნაწილი - „წერილი“ გამოყოფილია, როგორც ფრაგმენტი, და წარმოადგენს საკუთრივ პარტიტურის მასალას.

მეოთხე ნაწილი ზომით ყველაზე მცირე, ხოლო მნიშვნელობით დიდი - „მართლა არის პეტრე დამნაშავე, თუ არა?“ წარმოადგენს დასკვნას, მართალია, კითხვის ნიშნით და მრავალწერტილით მოცემულს, მაგრამ ნამდვილ დასკვნას, რომელშიც მუდებნდება ნაწარმოების იდეა და საშემსრულებლო ზეამოცანა.

პირველი ნაწილი

„სიკეთის წილი“

როგორც ზემოთ ვთქვით, ეს ნაწილი წარმოადგენს ერთი შემთხვევის (ღამის ქურდობა) ირგვლივ თავმოყრილ ამბავს. თავმოყრილია: ადგილი და გარემოება, რომელშიც გაიშლება ამბავი - პირველი ნაკვეთი; „ძმები“ - მეორე ნაკვეთი; „ღროელი კაცი“ - მესამე ნაკვეთი; „სიკეთის წილი“ - მეოთხე ნაკვეთი.

პირველი ნაკვეთი წარმოადგენს ექსპოზიციას - აღწერილია ადგილი, სადაც უნდა მოხდეს რაღაც ამბავი და აღწერილია გარემოება, რომლის ფონზე უნდა მოხდეს ეს ამბავი. გარე კახეთის გარემო, რიყე, სიცხე-პაპანაქება. ავტორის მიერ დახატულ სურათს ეავსებ დეტალებით ჩემს წარმოდგენაში: ვხედავ შორეულად გველვით გადამწვარ კორდებსა და ბუნებებს; უფრო ახლო, უფრო მკაფიოდ ვხედავ ხრიოკზე განივრად გადაჭიმულ რიყეს, რუხს, ქვებით მოფენილს. ვხედავ საურმე გზას, ქვებისაგან გაწმენდილს, დატკეპნილს, ზელ ბორბლების ნაკვალევს, გზა გარღიგარდმო ჭრის რიყეს; ვხედავ ხევის წყალს, რომელიც წერილ ზოლად მიიკლავება რიყის გასწვრივ შუაგულში; ვხედავ გუბებებს, რომლებიც ჩამსგარა სპეციალურად ამოთხრილ ორმოებში; ვხედავ ურმებს, საქონელს, გლეხკაცებს, რუხ ძველ ახალეხებს, ზოგს პერანგისამარა, ოფლითა და წყლით დასველებულ პერანგებს, ვხედავ იმას, რასაც მწერალი აღწერს. მთავარია, რომ ეს გარე კახეთია, რომ ეს გლეხებია.

ყველა მოცემული პირობის ნიადაგზე იქმნება შინაგანი რიტმი, რომელიც ზოგ სხვა პირობასთან ერთად საშემსრულებლო რიტმში უნდა გადაიზარდოს, მხოლოდ ყველაზე უმთავრესი მაინც არის იმის დადგენა, რომ ამ ნაკვეთს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვს, რომ იგი რომელიღაც მიზანს ემსახურება, რომ შესრულების დროს მე უნდა ვაგრძნობინო მსმენელს აშკარა

პერსპექტივა, უნდა ვამყოფო მოლოდინში, უნდა ვაგრძნობინო, რომ ამ სურათის აღწერას შევეყვართ რაღაც ამბავში და სწორედ ამ ამბის გაგების სურვილი უნდა აღეუქრა მსმენელს. ამბის დაწყების, ამბის განვითარების მოლოდინი არის ის ძირითადი, რაც უნდა გაეუღვიძოთ და თანდათან გაეუძლიეროთ მსმენელს ყოველი შემდგომი ნაკვეთის წაკითხვისას. ის, რასაც მე ვამბობ, არის ტექსტი, ხოლო ის, რაც მინდა ვთქვა, არის ქვეტექსტი.

რაკი ვხედავ, რაკი მკითხველი უნდა ჩავითრიო ჩემ მიერ შექმნილ ატმოსფეროში, უნდა ისიც ვაგრძნობინო, თუ მე თვითონ როგორ ვეპყრობი ამ სურათს, რა დამოკიდებულება მაქვს მასთან. ხომ შეიძლება, რომ მაწუხებდეს, მაწვალებდეს უშუალოდ ეს სიცხე-პაპანაქება და ამიტომ გაოგნებულმა აღეუწერო ყოველივე ეს მსმენელს. მაგრამ აქ სულ სხვა ამოცანაა და სხვა ქვეტექსტი. უშუალოდ და თავისთავად მე სიცხე-პაპანაქებით არა ვარ დაინტერესებული.

მთელი სურათის აღწერა, კონკილაზე აყენებული ურმებით და ურმის ჩრდილში გაშოტილი მძინარე მეურმეებით, მაინტერესებს იმ თვალსაზრისით, რომ აესახო ამ მეურმეების, ამ გლეხების ცხოვრება. უფრო შორს. რომ წაეიდეთ, ეს ყოველივე მაინტერესებს, როგორც ერთ-ერთი გლეხის, ერთი „დროული კაცის“ ცხოვრების შტრიხი, მის საქმიანობაში გამოვლენილი, რაც უთუოდ იწინის თავს მის ხასიათში. მაშასადამე, ამ პირველ ნაკვეთში უკვე გამოჩეკავდება ჩემი დამოკიდებულება ადამიანის მიმართ. ამიტომ სურათის აღწერა პირველ ნაკვეთში არ გადაიქცევა თვითმზნად. ამ აღწერაში შორეულად ჩანს ჩემი სიმპათია იმ გაჭირვებული, დასიცხული ადამიანების - მეურმეების მიმართ. აქედან იბადება რბილი, თბილი, თითქმის ღირიკული ტონი, რომელსაც არაფერი საერთო არა აქვს, ვთქვათ ისეთ ტონთან, რომელიც შეიძლება უშუალოდ გამოხატავდეს ჩემს გაწამებას სიცხე-პაპანაქების გამო.

ექსპოზიცია გრძელდება ნაკვეთის მეორე ნაწილშიც, რომელიც იწყება სიტყვებით: - „მზე გადაიხარა“. მსატერული ამოცანაც გრძელდება - სურათის ხატვა - სიტყვიერი ფერწერა და თანავგრძნობა ამ დაღლილ-დამაშვრალ ადამიანებისადმი. სამეტყველო ტონში იგრძნობა შეება, რომელიც მოჰყვინა ყოველ სულდგმულს პაერის ამოძრავებამ. ტონში იგრძნობა აგრეთვე პერსპექტივა - ამბავი, რომელსაც მე ეპირდები მსმენელს და რომელსაც იგი ელის - მოახლოვდა.

როგორ გამოიყოფა ნაჭერი ნაკვეთში? იგი გამოიყოფა „ტონური აბზაციით“, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ხდება ტონის ერთგვარი განახლება, შეტრიალება, წამოწყება. ეს იმიტომ, რომ

სურათში რაღაც არსებითი შეიცვალა, შეიცვალა ის, რაც გავლენას ახდენს შინაგან რიტმზე. პირველი ნაკვეთის პირველ ნაჭერშიც სურათი სხვადასხვა ფრაზისაგან შედგება, სხვადასხვა ფერისაგან, კადრისაგან, მაგრამ წვენთვის აშკარა არის, რომ ყველა ფრაზას, ფერს, კადრს თავს უყრის ერთ მოლიან სურათში ძირითადი პირობა – გაგანია ზაფხულია, პაპანაქება, ამიტომაც ძირითადი ტონი პირველ ნაჭერში მტკიცედ იკრებს გარშემო ყველა ფერს. მხოლოდ, როდესაც ძირითადი პირობა იცვლება (სიცხეს ცვლის სიგრილე), მაშინ ტონშიც ერთგვარი ცვლილება ხდება, ხდება ტონის შესამჩნევი მოძრაობა, რაც ფრაზა-აზრის წამოწყებას გამოხატავს და რასაც წვენ გვინდა უწოდოთ ტონური აბზაცი. სოლო რამდენადაც ამოცანა და ქვეტექსტი ორივე ნაჭერს ერთი და იგივე აქვს, იმდენად ორივე ნაჭერი გაერთიანებულია ერთ მონაკვეთში.

პირველი ნაწილის მეორე ნაკვეთი - „ძმები“ იწყება სიტყვებით: „როცა შეაბეს და წინა მეურმემ შოლტი გამართა, რომ ხარებს გაუტყელა შენოს და დასძრას ერემი, მაშინ უეცრად ხევის ყურიდან ორი ემაწილი გამოვიდა გზაზე“. ეს ნაკვეთი გრძელდება მანამდე, სანამ სამოქმედო ასპარეზზე „დროული კაცი“, ე. ი. პეტრე არ გამოვა. ნაკვეთი რამდენიმე ნაჭრისა და კადრისაგან შედგება. ამ ნაკვეთში ინასკება მოთხრობის კვანძი - სამოქმედო მოედანზე გამოდის მოთხრობის ორი გმირი, მათი თავგადასავალი შეადგენს მოთხრობის სიუჟეტურ ღერძს და ავტორი მხატვრული სახეების მეშვეობით განახორციელებს ნაწარმოებში მთავარი იდეის გატარებას. ამ ორი გმირის თავგადასავლის საშუალებით ავტორი უპირისპირებს სოციალურ ბოროტებასა და პასიური სიკეთის კერძო შემთხვევას და გვიმტკიცებს, რომ კეთილი საქმის კერძო შემთხვევა, მისი შემთხვევითი ხასიათი, რარიზ სათნო და მომხიბვლელი უნდა იყოს იგი, ვერ მოსპობს იმდროინდელ ცხოვრებაში გამეფებულ სოციალურ ბოროტებას. მას შეებრძოლება და მოსპობს მხოლოდ მთელი საზოგადოების ერთობლივი ძალა.

მართალია, ილიას სოციალური უსამართლობის არაკლასობრივად გამართლებული და დამაჯერებელი მაგალითი აქვს აღებული - აღებულია კერძო შემთხვევა წვრილ აზნაური შვილების ცხოვრებიდან - ის, თუ როგორ დაზავრა და დაღუპვის გზაზე დააყენა გერები გადაგვარებულმა და ზნეცაცემულმა მამინაცვალმა, მაგრამ მოთხრობაში გამოყვანილი ორი გაბოროტებული ძმის ამბავში მათი კლასობრივი კუთვნილების ნიშანი თითქმის არავითარ როლს არ თამაშობს.

ჩვენ ვიცით, რომ ილია კლასთა ბრძოლის პოზიციაზე არ დგას. თუ ჩვენ მაინც მოვუძებნით „კლასობრივ ნიშანს“ მოთხრობაში, ის უნდა ვიპოვოთ მამინაცვლისა და პეტრეს დაპირისპირებაში. ავტორის ამოცანაა, ე.ი. ილიას განზრახვაა, ღრმად ჩასწვდეს მოვლენათა არსს და სამართლიანი მსჯელო გამოიტანოს.

დაეუბრუნდეთ მეორე ნაწილის .საშემსრულებლო მხატვრულ შინაარსს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ, თუ ნაკვეთში ახალი ნაჭრის დასაწყისის გამოყოფა, ე. ი. ტონის მოძრაობა ხდება, ვთქვათ, ტერციის ფარგლებში, ახალი ნაკვეთის წამოწყება და მისი გამოყოფა წინა ნაკვეთისაგან ხდება თითქმის ოქტავის ფარგლებში (რამდენადაც ტონი მეტყველებაში მსხლტომარეა – *glissando*, იმდენად არ შეიძლება ინტერვალები ზუსტი ტონებით ეიანგარიშით, ეს არის მხოლოდ ვარაუდი, დაახლოება).

ტონის ასეთი მკვეთრი მოძრაობა ნაკვეთის დასაწყისში გამოწვეულია თხრობაში ახალი გარემოების შემოჭრით, რომლის მიმართ ჩვენ გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება და გავზარდოთ მსმენელთა ინტერესი.

ამასთან დაკავშირებით კიდევ ერთ გარემოებაზე მივხვდებით, შევანერო ყურადღება, სახელდობრ: წერაში ყველა აბზაცი გარკვეულ მანძილზე იწყება, წარმოთქმაში კი, როგორც ვხედავთ, ტონის აბზაცი სხვადასხვა ინტერვალს შეიცავს. გარდა ამისა, ზოგ შემთხვევაში წერის აბზაცი არ ემთხვევა ტონის აბზაცს და პირუკუ – ტონის აბზაცი ნდება იქ, სადაც წერის აბზაცი არა გვაქვს. ორივე შემთხვევის მაგალითი მეორე ნაკვეთში გვაქვს მოცემული. მეორე ნაკვეთის დასაწყისი, რომელშიც ისმის მკვეთრად ტონური აბზაცი - „როცა შეაბეს...“ წერაში არ არის მოცემული აბზაციის სახით, ხოლო წერაში მოცემული აბზაცი - „ჩერქეზულ-ქუდიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლისა იყო“ წარმოთქმაში არ მოითხოვს ტონურ აბზაცს, აღწერაში ჩვეულებრივი დაპირისპირების ინტონაცია გრძელდება.

ამრიგად, ახალი გარემოების შემოჭრის გარდა, კიდევ რა არის საყურადღებო მეორე ნაკვეთში? უპირველეს ყოვლისა, ორი ძმის პორტრეტი, დაპირისპირება როგორც მათი გარეგნობისა, ისე შინაგანი ბუნებისა, ხასიათისა, ყოველივე ეს მკაფიოდ გამოძერწა ილიამ. ჩვენ აქ არ ვილაპარაკებთ მათ გარეგნულ ატრიბუტებზე. ეს სხვადასხვა კადრის საშუალებით ნათლად არის მოცემული მოთხრობაში, ჩვენც უნდა შევეცადოთ, აგრეთვე, ხმის ფერწერით შევასრულოთ ეს კადრები. ამაზე უფრო საინტერესოა ჩვენთვის ის ძუნწი მითითებანი, რომლებიც ამ

ორი ემაწვილის შინაგან ბუნებაში ჩაგვახედებს: „იმისი წერილი, სწრაფი და მოუსვენარი თვალი, ჩქარ-ჩქარა თვალთა ხამხამი... უფხო გული“ და სხვა, „მეორეს კი სხვა ნიშანწყალი აქონდა“, „ღრმა თვალები მკვახედ გამოიყურებოდნენ. წარბშეკრული და გულდასურული... შინაგანი ამღვრეულობა არაგის ამცნოს“.

მათი შინაგანი ბუნების ეს მცირე მონაცემები უნდა დაწერილებით ამოეხსნათ, გაედრმავოთ, გაეამდიდროთ ისე, რომ გარეგნობისა და ხასიათის მიხედვით ნათლად ეხედავდეთ მათ საქციელს, უნდა ეხედავდეთ, თუ როგორ უსინდისოდ და წარბშეკრულად, იოლად ტყუის ბეკანი – უფროსი, უნდა ეხედავდეთ, როგორ აწამებს, ტანჯავს ძმის ტყუილი კეთილ, ადამიანური თვისებებით აღჭურვილ უმცროსს ძმას, რომელიც ებრძვის თავის სათხოვბას, რადგან თავს ზევით ძალა არ შესწევს, გრძნობს, რომ სიკეთით თავს ვერ გაიტანს, მისი სათნოება ბოროტებად დააჩლუნგა და ახლა წარბშეკრული და გულდასურული ურიგდება თავის ხევდრს, მასში სიკეთისა და სათნოების გრძნობა მხოლოდ წამიერად იღვიძებს.

მართალია, ამ ნაკვეთში ჩვენ ავტორთან ერთად ვაჩუქდებით ჩვენს დამოკიდებულებას ორი ძმის მიმართ, მაგრამ მოქმედების მონაწილე მეორე მხარე – მეურმეები არ უნდა გამოეთიშოთ ამ ნაკვეთიდან. ისინი უხილავად, მაგრამ ქმედითად მონაწილეობენ ამ სცენაში ინტერესით შესცქერიან, აკვირდებიან ემაწვილებს: „ვინ არიან? საიდან გაჩნდნენ? აი, თურმე რა? უბედურები, რა ღღეში ჩაფარდნილან ეს ბაღლები!“ – და სხვა ამგვარი ტექსტი მისდევს თხრობას, თუმცა ნაჭრებში ქვეტექსტი საკუთრივ ნაჭრის ქვეტექსტითაც იტვირთება. მაგალითად: „ბეჟან! – დატუქსეის ხმით დაუძახა უმცროსმა...“ ამ შეძახილს - „ბეჟან“ საკუთარი ქვეტექსტი აქვს: „სირცხვილია ბიჭო! ნუ გაყიდე სინდისი!“ – და სხვა.

გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად კიდევ ერთხელ გავისხენოთ საშემსრულებლო კომპოზიციური ანალიზის პირობა – ნაწარმოების დაყოფა ნაწევრებად: ნაწილი, ნაკვეთი, ნაჭერი, კადრი-ფრაზა. ნაკვეთი ყოველთვის ნაწილის წევრია, ხოლო ნაჭერი – ნაკვეთისა. შესაძლოა ისიც, რომ ნაკვეთი არ დაიყოს ნაჭრებად, მაშინ ნაკვეთს პირდაპირ ფრაზებად დავშლით.

მესამე ნაკვეთი - „დროული კაცი“.

მესამე ნაკვეთში სამოქმედო ასპარეზზე გამოდის მოთხრობის მესამე გმირი - „დროული კაცი“ პეტრე, ამ მეურმეების, ამ გლეხების განზოგადებული სახე. და, თუმცა ავტორი ისე გულდასმით არ აგვიწერს ამ დროული კაცის პორტრეტს, მის

გარეგნობას თუ ხასიათს, მაგრამ მისი მოქმედებისა და საქციელის მიხედვით თვალწინ წარმოგვიდგება უაღრესად კეთილი, გულთბილი, მიაშიტი, ბუნებით კეთილშობილი ადამიანის სახე. წარმოგვიდგება ისე ნათლად, რომ მის გარეგნობასაც ვხედავთ, თუმცა იგი ილიას არა აქვს აღწერილი. პეტრეს სახე და იერი თითქმის ნაცნობი და ხელშესახები ხდება ჩვენთვის: მისით გარუჯული სახის კანი, ჭაღარა მოკლე წერი, კოხტად მოყვანილი თავის ფორმა, წერილი, ღრმად ჩამჯდარი თვალები, რომლებიც უზომო სიკეთესთან ერთად, გულახდილ ცნობისმოყვარეობასაც გამოხატავენ. იგი დაუდევრობამდე მიმნდობი არის და სადღაც „გაგრიაც“ (ნამოხრობის სცენაში პეტრეს პგონია და სჯერა კიდევ, რომ მთელი ქალაქი იმიტომ შეყრილა მახათას მთაზე, რომ ის მოატყუონ და გაათამაშონ. ეს გულუბრყვილობა გაგრიობას ესაზღვრება).

საინტერესო ამ ნაკვეთში ის არის, რომ ავტორი პეტრეს სახეს გვიჩაბავს ძირითადად მისი პირდაპირი მეტყველების მეშვეობით პლუს მისი საქციელი (გახსნა ხურჯინი, დააპურა ძმები, ურემზე დაისვა, ვაჟშიად მწვალი მიართვა, თავისი ნაბადი გაუშალა, თვითონ მიწაზე მიეცა და სხვ.), ილიას არა აქვს არც ერთი სიტყვა-კომენტარი პეტრეს ხასიათის შესახებ, მაგრამ პეტრეს სიტყვებში ავტორის ისეთი სიმპათია გამოსჭვივის, რომ ეს „დროული კაცი“ გვატყუვებს, და ჩვენი სიმპათიაც მის მხარეზეა. პეტრეს ბევრი ჭირ-ვარამი უნახავს, ამიტომ კეთილი საქმე დიდ სიამოვნებას პგერის – გაჭირებულს უმაღ დახმარებას უწევს.

რადგან პეტრეს სახე მისივე ლაპარაკის მეშვეობით იძერწება, ამ ნაკვეთში მეტად მნიშვნელოვანია, მისი მეტყველების სწორი ტონის მონახვა. დიდი შეცდომა იქნება, რომ მოთხრობის პერსონაჟის ტონი მისი ასაკის, სქესისა და სხვა გარეგნული ნიშნების მიხედვით დაეადგინოთ. ასე მაგალითად, მამაკაცისათვის ხმა დავებოხოთ, ქალისათვის – დავიწერილოთ, ასალგაზრდისათვის – რიხით წარმოვთქვათ, ხოლო მოხუცისთვის – სუსტად, გაპარულად წარმოვთქვათ. ეს, რასაკვირველია, დრომოჭმული და უმართებულო შეხედულებაა.

მოთხრობის გმირის ხმის ტონი ყოველთვის იბადება ხასიათის ძირითადი ნიშნებისა და მისი შინაგანი, სულიერი მოქმედების ნიადაგზე. აქ მნიშვნელობა აქვს პიროვნებას, განათლებას, ეთნიკურ მონაცემებს და სხვა. არსებობს ძირითადი ხმები (ტენორი, ბარიტონი, ბანი, სოპრანო), რომელთა კომბინაციები მეტყველებაში უსასრულობამდე შეიძლება გამრავლდეს, და სწორედ ეს არის საფუძველი იმისა, რომ ყოველ ცალკე

შემთხვევაში, ყოველი გმირის მეტყველება მდიდარია მისთვის გამოსავალი ძირითადი ტონის მოძრაობით და ეს მოძრაობა ყოველთვის იბადება გმირის სულიერი მოძრაობის, შინაგანი შინაარსის, განცდის ნიადაგზე, იბადება და, ამავ დროს, აშუქებს ამა თუ იმ გარემოებაში მოქცეული გმირის ფსიქოლოგიას.

ცნება „ძირითადი ტონი მეტყველებისა“ მოითხოვს განმარტებას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს მოუღენა მეცნიერულად ახსნილი და შესწავლილი არ არის, ისე როგორც მრავალი სხვა რამ სამეტყველო ინტონაციის სფეროში. ამიტომ ჩვენ უნდა დავეყვაროფილდეთ ანალოგიით.

ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები ერთ რომელიმე გასაღებშია დაწერილი, ე. ი. ერთ ძირითად ტონში – ასე: შეიძლება გასაღებში მოცემული იქნეს სამი დიეზი, ოთხი, ორი ბემოლი და სხვა. ამ ძირითადი გაშის ფარგლებში ხდება მუსიკალური აზრის ნაირფერი მელოდიაზაცია, რიტმიზაცია და ღინამიზაცია. საკმარისია, რომ ორ ბემოლიან ნაწარმოებში მესამე ბემოლი იხმაროს დამკერდელმა (თუ ეს სპეციალურად არ არის აღნიშნული ნოტებში) და შეცდომა, ე. ი. სიყალბე, აშკარად მოხდება ყერს. სწორედ ასეთივე ძირითადი ტონი, ტონის გასაღები, თუ გნებავთ, უნდა შემსრულებელს მთლიანი ნაწარმოების შესრულებისათვის და ამ მთლიანი ტონიდან გამომდინარე ისახება პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველების ძირითადი ტონიც. ამავ დროს, ეს ძირითადი ტონი სრულიადაც არ ზღუდავს (როგორც მუსიკაში) მეტყველების მელოდიაზაციას, რიტმიზაციის და ჰარმონიზაციის ნაირფერობას, ე. ი. არ ზღუდავს ინტონაციის ფარგლებს, ხოლო მეტყველებაშიც საკმარისია შემსრულებელი ასცდეს ძირითად ტონს და სიყალბე მაშინვე შეაწუხებს მსმენელის ყურთასმენას.

აქ პეტრეს მეტყველების ძირითადი ტონი განისაზღვრება მისი გულდია ხასიათით, მისი „უხეად გაცემული სიკეთით“, მისი მიაშიტობით, მისი ქართლური ვაჟკაცობით, იმით, რომ ის სულ უბრალო ადამიანია, გლეხი, მიწის მუშა; გარდა ამისა, იმით, რომ ის კახელია; აქ დიალექტს დიდი მნიშვნელობა აქვს. მართალია, ჩვენ არ უნდა „დავაწვეთ“ დიალექტს, ეს არ არის მთავარი, მაგრამ გმირის პირდაპირი მეტყველების მელოდირი კოლორიტისათვის უეჭველად მნიშვნელოვანია.

არსებობს ისეთი შეხედულებაც, რომ მოთხრობის მხატვრული შესრულებისას პერსონაჟების დიალექტი სრულიად უნდა მოიხსნას და ყველანი უნდა ვადასარაკოთ ლიტერატურული მეტყველების ნორმებით. ასეთი მტკიცება სრული უმეცრებაა.

როგორ შეიძლება, რომ ილიას პეტრე და დავით კლდიაშვილის პლატონი თუ კირილე, ან ნოდარ ღუმბაძის ბებია ვალაპარაკოთ ერთნაირი მელოდორობით. კოლორიტს რა ეუყოთ მაშინ, ნაწარმოების ამ შესანიშნავ სამკაულს და გმირის პიროვნების ჩამოყალიბების ერთ-ერთ უძლიერეს რიტმულ-მელოდოურ საშუალებას?! თუნდაც ასეთი დაპირისპირებული კუთხეებიც არ ავიდოთ. ერთი და იმავე კუთხის ორი გმირის – პეტრესა და თუნდ ოთარაანთ ქვრივის მეტყველების კოლორიტი ხომ სულ სხვადასხვაა!

მაშასადამე, მთავარი მესამე ნაკვეთში არის პეტრეს პიროვნება, ამ პიროვნების სახის შექმნა მისი პირდაპირი მეტყველების საშუალებით და მისი საქციელის აღწერით. აღწერა ყველა ნაჭერში უნდა იყოს სახიერი, კონკრეტულად დანახული გონების თვალთ და მკითხველის დამოკიდებულებით შეფერილი. ეს დამოკიდებულება არის ფონი, რომელსედაც შემსრულებელი სიტყვების ფერწერით მსმენელის თვალწინ ხმის ფუნჯის მომარჯვებით ხატავს ცოცხალ სურათს.

ამ ნაკვეთში არის ერთი ნაჭერი, რომელიც პეტრეს არ ეკუთვნის, თუმცა წარმოადგენს რეაქციას პეტრეს საქციელზე. ეს არის უმცროსი ძმის ნაჭერი; ამ ნაჭერში ჩვენთვის საყურადღებოა ის გარემოება, თუ რარიგ შეუჩვენებელია ეს ყმაწვილი „სასოგადოების მიერ გაწირული“ ადამიანისაგან სიკეთის გამოვლინებას და როგორ სწყურია მის სულს ეს სიკეთე, ეინაიდან ბუნებით თვითონაც სიკეთისათვის არის გაჩენილი.

მეოთხე ნაკვეთი, რომლის სათაური ემოხვევა მთლიანად პირველი ნაწილის სათაურს „სიკეთის წილ“ იწყება სიტყვებით: „გათენდა მტრედისფრად“ და გრძელდება მოთხრობის პირველი თავის ბოლომდე. იგი სამი ნაჭრისაგან შედგება. პირველი ნაჭერი თხრობითია. მისი ძირითადი შინაარსი გვაძნობს, რომ გათენებისას სტუმრები, ძმები, აღარ დახვდნენ პეტრეს აღგილზე. მეორე ნაჭერიც თხრობითია და გვაცნობს, რომ პეტრემ გაიგო, რომ გაქურდეს – მისი ფარაჯის ორივე ჯიბე მოჭრილი აღმოჩნდა. ამ თხრობით ნაჭერებში საგულისხმოა არა მარტო ფაქტების გადმოცემა, არამედ უმთავრესად მათი შეფასება, სრული მოულოდნელობის ხაზგასმა, რაც მეორე ნაჭერში უფრო დაძაბულ ხარისხში ადის. პირველ ნაჭერში მხოლოდ უსიამოვნო წინათგრძნობა იპყრობს პეტრეს, სტუმრების მოულოდნელი გაქრობის გამო. მეორე ნაჭერში პეტრე ფაქტის წინაშე დგება

და მისი დაბნეულობა პირველ მომენტში შეიძლება კითხვისა და ძახილის ნიშნებში გამოიხატოს - ?!!!!...

მესამე ნატური იწყება სიტყვებით: „კეთილმა ბერიკაცმა...“ ეს ნატური მოცემულია გმირის პირდაპირი მეტყველების ხერხით და ყოველივე, რაც ჩვენ მიერ იყო თქმული გმირის პირდაპირ მეტყველებაზე, ეხება ამ ნატურსაც. გმირის პირდაპირ მეტყველებაში იხატება მისი ხასიათი, ელინდება პიროვნება. „აკი იმ ძუძუმწოვრებმა არ გამიქრდეს ეს ღროული კაცი! – სთქვა ღიმილითა და თაკილითაც პეტრემ.“ ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა კიდევ ერთი შტრიხი პეტრეს ხასიათში, რომელსაც ეპოულობთ მესამე ნატურში. ეს არის მისი ვაჟკაცური თაქმოყვარეობა, პეტრე შეწუხებულია იმის გამო, რომ პირად შეერაცხყოფად მიაჩნია ქერდობის ეს შემთხვევა, ძუძუთა ბაღლებმა ეს ღროული კაცი როგორ გაქრდეს?! ის მატერიალურ ზარალს არაფრად თვლის ამ შერცხვენასთან შედარებით. იგი იმდენად კეთილია, რომ კიდევ ამას ამბობს: „ღმერთმა იმათ კი შეარგოთ“. პეტრე წუხს, რომ ამ შემთხვევაში შეუბღალა ადამიანური ღირსება, რომელიც გამჟღავნა მთელ მის არსებაში. ეს შტრიხი შეინდებულად და ზედმიწევნით სწორად აქვს მოცემული ილიას. ადამიანური ღირსება ქართველი გლეხის ძირითადი დამახასიათებელი სოციალური თვისებაა, რომელიც ვერ აღმოფხვრა მასში თავზე გადავლილმა მტრის დარბევამ თუ შინაურმა ჭირმა. ამავე ნატურში, თუმცა ილია პირდაპირ არსად ამბობს ამას, მოცემულია ამ თვისებების შინაგანი ღრმა ფენა – პეტრეს უზომოდ ეწვის გული სწორედ იმის გამო, რომ მის მიერ შევრდომილ ორ არსებას არ გააჩნია ადამიანური ღირსება. მთელ ნატურს ეს ნადველი გასდევს: როგორ შეეძლო ღვთისაგან გაჩენილ ადამიანს ასე უსინდისოდ, ასე უღირსად გადაეხადა მისთვის და სიკეთის წილ ბოროტება მიეზღო. მას შერცხვა არა მარტო საკუთარი თავის, მას შერცხვა ადამიანის გამო. ეს ყოველივე უნდა გამოხატოს შესრულების დროს მის სიტყვებში.

ამ ნატურში მოცემულია კეპიურა ორ ადგილას. ჩვენ ზემოთ ვთქვით ის, რაც ლიტერატურისათვის ჭეშმარიტად მხატვრულია, ლიტერატურული ნაწარმოების შესრულების დროს ზედმეტ ტვირთად გვევლინება. ამ შემთხვევაში არ არის საჭირო პეტრეს ორივე მონოლოგის წარმოთქმა, ეს გააჭიანურებს შესრულებას. ის, რაც დატოვებულია პეტრეს სიტყვებიდან, საკმარისია იმ შტრიხის გამოსავლენად, რომელიც ახლებურად აშუქებს მის პიროვნებას, საკმარისია, აგრეთვე, იმ ქვეტექსტის გამოსათქმელად, რომელიც გვაქვს მოყვანილი.

მეორე ნაწილი იწყება მეორე თავიდან და გრძელდება წერილამდე. აქ ჩვენი დანაწევრება უკვე აღარ ემთხვევა ავტორის მიერ მოცემულ დაყოფას თავებად. ავტორის მესამე თავიც და მეოთხე თავის დასაწყისიც მეორე ნაწილში შედის და, მიუხედავად იმისა, რომ კუპიურები ბლომად არის, ნაწილი მაინც დიდია.

მოთხრობის მეორე ნაწილში თავმოყრილია ყველაფერი ერთი ამბის ირგვლივ – კაცის ჩამოხრჩობა და ამასთან დაკავშირებული პეტრეს განცდები. მეორე თავში რვა ნაკვეთი: 1. უსაქმოდ დარჩენილი პეტრე ხალხს გაჰყვება უცხო ამბის საყურებლად მახათას მთაზე; 2. მახათას მთაზე ხალხი ბუჩივით ირევა, აქ სახრჩობელაა აღმართული. ამ ნაკვეთში ხალხის მოქმედება, მისი მოლოდინი და რეაქცია სულ პეტრეს ფიქრების პრიზმაშია მოცემული, ეს ძალიან საინტერესო ხერხია შესრულების თვალსაზრისით. ამ ნაკვეთში პეტრეს პიროვნება კვლავ ახლებურად ვლინდება, ისახება ახალი შტრიხი მის ხასიათში – ეს არის უკიდურესი მიაშიტობა, მიაშიტობა, თითქმის სისულელემდე მისული. აქ პეტრე ნამდვილი კახელი გაგრიდა. მან წარმოიდგინა, რომ ეს ამდენი ხალხი, თითქმის მთელი ქალაქი მოვიდა მახათას მთაზე იმისათვის, რომ ის ე. ი. პეტრე აპამპულონ, მოატყუონ და დასცინონ. რამდენჯერაც არ გადაინაცვლა ადგილი, იმდენჯერ მისი მტანჯველი ეჭვი თანდათან რწმენად იქცა. როგორ შეიძლება საღი აზროვნების პატრონმა დაიჯეროს, რომ მთელმა ქალაქმა მოიცადოს ერთი უცნობი და სრულიად შეუმჩნეველი კაცისათვის?! მართალია, მას ისიც ჰგონია, რომ ხალხი თვალთმაქცობის საყურებლად მოვიდა, მართალია ისიც, რომ ავტორი მის უსასრულო მიაშიტობაში პეტრეს უშუალო სიკეთეს, ბუნების იმ კეთილ საწყისს უსვამს ხაზს, რომელსაც არ შეუძლია დაუშვას ასეთი ბოროტება, როგორიც ცოცხალი კაცის ჩამოხრჩობაა, მაგრამ ყოველივე ეს ვერ წაშლის პეტრეს პიროვნებაში „გაგრიობის“ კვალს, მისი გაუთავებელი ეჭვიანობის ულოგიკობას. შესრულების დროს ძალიან დიდი დაკვირვება უნდა პეტრეს ფიქრების განსახიერებას ხმაში – მთელი სისრულით უნდა დაგვიდგეს თვალწინ სულელ-მართალი კაცის ბუნება. პეტრეს მიერ ყურმოკრული, ხალხში ნათქვამი ყველა შენიშვნა არ უნდა გადაიქცეს თვითმიზნად და არ უნდა

გამოხატავდეს წარმომთქმელის ხასიათის, პიროვნების ნიშანს. ეს ყურით მორთეული ხერხი იქნება. ეს არის წამოძახილები, თხრობაში ჩართული და შესული. ისინი გამიზნულნი არიან პეტრეს შინაგანი, სულიერი მოქმედების გამოსახატავად. იმ მეორე ნაკვეთში არის მკაფიოდ გამოსაყოფი ნაჭერი - ეს ის ადგილია, როდესაც პეტრეს ეცნო ფარაჯაში გახეყული კაცი საღდათებმა რომ გვერდზე ჩამოუტარეს. ამ მომენტს პერსპექტივა აქვს მოთხრობაში და იგი მსმენელის დასაძახისოფრებლად უნდა იქნეს წარმომთქმელი.

მეორე ნაწილის მესამე ნაკვეთში „ჩამოხრჩობა“ - დაწერილებით აღწერილია დასჯის პროცესი, რომელიც შესრულების თვალსაზრისით არ წარმოადგენს დიდ ინტერესს. ეს სურათი უნდა მოიხაზოს მხოლოდ სიტყვიერ ფერწერაში. რამდენადმე საგრძნობი და ღრმა უკანა პლანი ავტორს ამ ნაკვეთში არა აქვს მიცემული. აქ ჩვენთვის საინტერესოა ის მომენტი, როდესაც პეტრეს მიამიტობა, მისი სულელ-მართლობა კულმინაციას აღწევს, მას არ სჯერა ბოროტებისა, მის თვალწინ ცოცხალ კაცს ყულფში თავი გააყოფინეს, კიბე გამოაცალეს, მან იწყო ფეხების ქნევა და ფართხალი, პეტრე კი ამბობს გუნებაში: „დიდამდე რომ სულ მაგრე იქნეო ფეხები, მაინც არ დაგიჯერებ“.

შემდეგ ნაკვეთში (4) მოცემულია ხალხის გულქეაობა, ხალხისა, რომელიც „წუთის წინად სელგანაბული“, ახლა ყაყანიტ იშლება მეტად კმაყოფილი იმით, რომ ეს ამაზრზენი სანახაობა თავის თვალთ ნახა. ილია თავის საკუთარ მსჯავრსაც გადმოგვცემს, როცა პეტრეს ათქმევენებს: „ეს რომ მართლა დარჩობა ყოფილიყო, ქვები ხომ არ არიან, ოჯახდაქეულები, ერთ ცვარ ცრემლს მაინც ჩამოაგდებდნენ?“

მეხუთე ნაკვეთი თხრობაშია მოცემული - პეტრეს დუქანში ეხედავთ, ეხედავთ, რომ ეჭვი არ გაქარწყლებია, ჭეშმარიტების გაგების სურვილი მოსვენებას არ აძლევს და იმედი აქვს, რომ დუქანში ყურს მოჰკრაეს რაღაცას, მაგრამ საიდუმლოს სულ სხვა გზით გაიგებს.

მექექსე ნაკვეთი მოიცავს დუქანში იმ ნაბდიანი ახალგაზრდის გამოჩენას, რომელიც რაღაცას დიდხანს წერს. აქ ჩვენთვის კელავ საინტერესოა ის მომენტი, რომ ყმაწვილი ეცნო პეტრეს, გულმა თითქოს მისკენ გაიწია და დიდხანს თვალი ვერ მოაშორა მას.

შემდეგ ნაკვეთში (შვიდი) მოცემულია შეხვედრა გზაზე - პეტრეს ხელში ჩაუვარდება დღევანდელი საიდუმლოების (მახათას მთაზე მომხდარი ამბის) გასაღები - წერილი. ამ

ნაკვეთში მოცემული ყმაწვილის ორიოდ სიტყვა, წარმოთქმული პირდაპირი მეტყველებით, გამოხატავს მხოლოდ მის შინაგან რიტმს, უკიდურესად დაძაბულს – მას ახლა ჩამოუხრჩვეს „ერთადერთი ძმა, ერთადერთი კეთილისმყოფელი“ – ამ შინაგან რიტმში უთუოდ გამოვლინდება ხასიათის ძირითადი შტრიხი – გამბედაობა, ეაქაცობა და სიფრთხილეც (თვალეზე ჩამოფხატული ქუდი). ამავე ნაკვეთში შესრულებისათვის საინტერესო დეტალია პეტრეს „თუნდა დაგენადლიო“.

ბოლოს, მეორე ნაწილის უკანასკნელ ნაკვეთში მოცემულია პეტრეს უკიდურესი სულიერი დაძაბულობა, ცნობისმოყვარეობის კულმინაცია (საიდუმლოს გასაღები ხელთ აქვს და გაღება არ იცის), რომელმაც ოფლი წერწერით გამოადინა და სულის მოთქმა გაუძნელა – მას „გული არ უთმენდა“. ამ ნაკვეთში დამახასიათებელი პეტრეს პიროვნების კიდევ ერთი საინტერესო შტრიხია. როდესაც შევიდმა კონკერტიდან გადმოცემილი ასიგნაციების დათვლა დააპირა, პეტრემ დატყქსა: „რა ღრის ეგ არის“. პეტრე გრძნობს, რომ ფულზე უფრო მნიშვნელოვანი სხვა რამ არის ცხოვრებაში. მას ეერ მოუთმენია, მას „გული ბუდიდან ღამის ამოუეარდეს“ უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო კი არა, ის სადღაც ქვეცნობიურად, ანგარიშიუცემლად გრძნობს, რომ ხდება რაღაც დიდად მნიშვნელოვანი ამბავი, საერთოდ, და მის ცხოვრებაში, კერძოდ, და, როდესაც შვილი წერილის პირველ სიტყვებს ამოიკითხავს: „დღეს რომ ყმაწვილი ბიჭი დაარჩევს, ჩემი ძმა იყო“. ელდანაცემი პეტრე გაფითრდება. ფარდაახდილი სინამდვილე მთელი უღმობლობით დაუდგება თვალწინ. „მაშ, ხალხი რაღას ახარხარებდა!..“ უპირველეს ყოვლისა, ხალხის ეს გულქვაობა აწუხებს პეტრეს.

„საწყალი ბერიკაცი სულ თრთოდა, თითქოს ციება აცახცახებო“. პეტრე ბუნებით უმწიკლო, ალალი ადამიანია. ალლო ცხოვრების ღრმა მოვლენებისადმი პეტრეს ბუნებით აქვს მომადლებული. ეს უბრალო, ყოველგვარ განათლებასა და ცივილიზაციას მოკლებული კაცი, მიანიტი, გაგრია და სუელელ-მართალი კაცი ადამიანია, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. აი, სწორედ ეს უნდა მიიტანოს შემსრულებელმა მსმენელამდე, ეს მთავარი ამოცანაა მოთხრობის პირველ ორ ნაწილში. ორ ნაწილში მოცემულია სხვადასხვა ამბავი – ქურდობა და სასჯელი. ამ ნაწილებში მოცემული ყველა დამხმარე სურათი, ნიუანსი ემსახურება ძირითად ამოცანას – პეტრეს პიროვნების, მისი პორტრეტის შევსებას. უკანასკნელ შტრიხს ამ პორტრეტში

აეცორო გეთავაზობს მოთხრობის ბოლო ფრაზაში, ჯერჯერობით კი იგი ადგილს უთმობს მოთხრობის ორი დანარჩენი გმირის თავგადასავალს, სადაც პეტრეს პიროვნებას უშუალოდ ადგილი არა აქვს, თუ არ ჩაეთვლით ყმაწვილის დამოკიდებულებას პეტრესადმი, რომელიც წერილის ბოლოში ჩანს. მაგრამ ეს არ არის პეტრეს პიროვნების უშუალო მოქმედება. ეს არის მოთხრობის სრულიად თავისთავადი ნაწილი, ჩვენთვის საშემსრულებლო მესამე ნაწილი - წერილი. იგი გვიხატავს გულის მომკვლელ სურათს იმდროინდელი სოციალური უკუღმართობისა, რომელმაც ბუნებით კეთილი და სათნო ადამიანი ბოროტების გზაზე დააყენა და ადამიანი შეაძულა.

მესამე ნაწილი

„წერილი“

რამდენადაც „წერილი“ მოთხრობის თავისთავადი ნაწილია, იმდენად ჩვენ მას ვიღებთ, როგორც მთლიან, დასრულებულ ფრაგმენტს, რომელშიც ამავეს თავისი დასაწყისიც აქვს, განვითარებაც და დასასრულიც. ამიტომ ამ ფრაგმენტს ეყოფთ აგრეთვე ნაწილებად, ნაკვეთებად, ნაჭრებად (თუ ნაკვეთი შეიცავს ნაჭრებს) და ბოლოს, ტექსტში გამოეყოფთ ფრაზას, რომელშიც ვიძლევიტ „ფრაზის დიქციის“ ტექნოლოგიას.

წერილში ხუთი ნაწილია: პირველი - „ორნი ობოლნი“, რომელიც ორ ნაკვეთად იყოფა: „გამწარებული ბავშვობა“ და „გაბოროტებული ყრმობა“; მეორე ნაწილი - „გაწყდეს, საცა წერილია!“, მესამე - „შერისძიება, რომელიც ძვირად დაჯდა“; მეოთხე „ობლად დარჩენილი სულის ამბოხი“; მეხუთე „ნაცრის ქვეშ შენახული ნაღვერდალი“.

წერილს განვიხილავთ, რასაკვირველია, ნაწილების თანმიმდევრობისდა მიხედვით, ხოლო სანამ პარტიტურის შექმნას შევეუდგებოდეთ, საჭიროა, მოვხაზოთ ის პირობითი ნიშნები, რომლებსაც გამოვიყენებთ ფრაზის წარმოთქმის აღსანიშნავად, ე. ი. საჭიროა, მოვხაზოთ „ფრაზის დიქციის“ განმსაზღვრელი ნიშნები. ასე მაგალითად: ლოგიკური პაუზა აღინიშნება შეველი ხაზით სიტყვებს შუა |; ფსიქოლოგიური პაუზა - ლათინური ასოთი დიდი P; ლუფტპაუზა - მძიმით იმ სიტყვის ზემოთ, რომელიც წარმოთქმაში არ უნდა გადაებას მომდევნო სიტყვას;

ლოგიკური მახილი აღინიშნება ხაზით იმ სიტყვის ქვეშ, რომელსაც მოუდის—; ხოლო გრადაცია ლოგიკური მახილისა გამოიხატება ხაზის სიგრძე-სიმოკლით, - იმ სიტყვას, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანია ყრაზაში, ხაზი მოიცავს მთლიანად; ნაკლებმნიშვნელოვანი სიტყვების მეტნაკლებობას გამოხატავს ხაზის სიგრძე-სიმოკლე; ერთი და იმავე მნიშვნელობის სიტყვები (ჩამოთვლის შემთხვევაში) აღინიშნება ერთნაირი სიგრძის ხაზით. მთელ ნატყერში ან ნაკევთში მოცემული აზრის ცენტრი აღინიშნება ორი ან სამი ხაზით (ამ შემთხვევაშიც გრადაციაა ნაგულისხმევი). „ტონის აბზაცი“ აღინიშნება გაშეყოფი ნიშნით

┐, ხოლო ნაწილის დაწყებისას იგი აღნიშნული არ იქნება.

ლოგიკური პაუზის აღმნიშვნელ ორ შევეულ ხაზს შორის მოქცეული სიტყვები (შეიძლება იყოს ერთი სიტყვაც) შეადგენენ სამეტყველო მუხლს; სამეტყველო მუხლში მოქცეული სიტყვები გადაბმით წარმოითქმიან, (მაგრამ მკაფიოდ), რასაც აღნიშნავს მუსიკალური ტერმინის ლეგატოს (le'ato) ნიშანი —, ხოლო სამეტყველო მუხლის (სინტაგმის) შიგნით არის მოცემული ლუფტპაუზის ნიშანი (ზემოთ დასმული მძიმე), მაშინ სიტყვების გადაბმა არ შეიძლება, მხოლოდ ასეთმა გადაუბმელობამ სამეტყველო მუხლის მთლიანობა არ უნდა დაარღვიოს. თუ სამეტყველო მუხლი ერთსიტყვიანია, მაშინ ლეგატო თუ ლუფტპაუზა თავისთავად მოხსნილია. ექსპრესიული ჩამოთვლის შემთხვევები აღინიშნება მუსიკალური ტერმინის — კრესენდოს (<) ნიშნით, ხოლო დეპრესიული ხასიათის ჩამოთვლა — პირეკუ, დიმინუენდოს (>) ნიშნით.

აქ ჩამოთვლილი ნიშნები ინტონაციას აძლევენ მხოლოდ ძირითად გეზს, მიმართულებას. ისინი გამოხატავენ ყრაზის დიქციის მხოლოდ სქემას. შესაძლებელია, ასეთი დაკონკრეტების გამო შემოგვედავონ და გვითხრან, რომ შემოქმედებითი პროცესის მსვლელობაში ყველა ეს ნიშანი შეიძლება ყირამალა დადგეს. ჩვენ არც ამის წინააღმდეგი ვართ, დადგეს ყირამალა, თუკი მსახიობი თავისი შემოქმედებით ჭეშმარიტად ესთეტიკურ ტყობას მოგვანიტყბს. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ესეც მუშაობის შედეგი იქნება. აქ კი ლაპარაკია, საერთოდ, მსახიობის მუშაობის კულტურაზე. ჩვენ ერთხელ კიდევ ვიმეორებთ და ხაზს ვუსვამთ იმ გარემოებას, რომ ტექსტის პარტიტურა იმისთვის კი არ არის საჭირო, რომ მსახიობმა კატკატივით დაიმახსოვროს ყველაფერი და მერე ნოტებით ილაპარაკოს, პარტიტურა უმთავრესად იმისთვის არის საჭირო, რომ მისი დადგენის პროცესში ძალაუნებურად

უკვირდება აზრს, სიტყვებს, ღრმად ჩასწვდება მათ მნიშვნელობას და შეეცდება, რომ ყოველივეს მისი კეთილი ადგილი და წონა-ზონა მიუჩინოს. პარტიტურის ნიადაგზე შესრულების დროს ყოველი აზრი-ფრაზა უნდა იბადებოდეს, როგორც ცოცხალი რამ; ამიტომ პარტიტურა არ გამოირიცხავს იმას, რომ მსახიობი შესრულების დროს ახალ ნიუანსს მიაგნებს; ახლებურად შეიგრძნობს ქვეტექსტს, სადღაც გააჩენს ახალ ფსიქოლოგიურ პაუზას, სადღაც გააღრმავებს აზრს, ინტონაციაში ახალი შტრიხი დაეხატება. მაგრამ ეს ყოველივე არის მოპირკეთება და სწორედ ამ დროს იბადება ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოები, საძირკველი კი მას ეყრება იმ ტექნოლოგიის სახით, რომელზედაც ჩვენ ვმსჯელობთ ამ თემაში.

წერილის პირველი ნაწილი „(ორნი ოგონი“

წერილის პირველ ფრაზას („დღეს რომ ყმაწვილი ბიჭი დაარწმუნეს, ჩემი ძმა იყო“) ჩვენ არ შევიტანთ ფრაგმენტში, ვინაიდან იგი ავტორის განზრახვით პეტრესთვის არის გამიზნული, ხოლო თვით ფრაგმენტს – ორი ძმის თავგადასავალს – არაფერს მატებს. წერილში მოვლენების განვითარება მიაღწევს თავისთავად იმ მომენტს, როდესაც, როგორც წერილის ავტორი ყმაწვილი იტყვის: „დღეს ჩემის თვალთ ვნახე, რომ კატასავით დამირჩეს“. ამგვარად, ამ ფაქტის კონსტატაციას წერილში აქვს მისწეული თავისი ადგილი და შესაფერად არ გეჭირდება. ფრაგმენტი იწყება სიტყვებით: „მამაჩენი ერთი ღარიბი აზნაურიშვილი იყო“.

მთელ წერილში დასმული საშემსრულებლო ამოცანა გამოიხატება სურვილში, გადაუშალოს ყმაწვილმა გული კეთილ, გულშემატკივარ ადამიანს, მძიმე წუთებში ცოტაოდენი შეება განდობაში, აღსარების თქმაში ჰმოეოს, გული მოიფხანოს, დაგუბებული ბოდმა და რისხვა პროტესტში გადმოანთხიოს და ამით ცოტა მარნც შეიმსუბუქოს გულზე მძიმე ლოდად დაწოლილი ტვირთი. (ყმაწვილის სიტყვები წერილის დასასრულს: „აჰ, გადაგიშალე და ლოდი ამეცალა“).

„მამაჩვენი ერთი ღარიბი აზნაურიშვილი იყო. როცა მოკვდა, ჩვენ ორი ძმანი პატარები დავრჩით. დედა მალე გაგვითხოვდა. შეირთო ერთი ყიდაც აზნაურიშვილი, ქალაქში მსახურობდა. რაც მაჩისაგან დედულ-მამული გვექონდა, სულ მამინაცვალმა წაგვართვა, დაგვოყიდა, მიცვალ-მოცვალა და ჩვენ ცარიელზე დაგვსვა. მინამ პატარები ვიყავით, ჩვენ სოფლად ვეყარებით უპატრონოდ და ისინი კი ქალაქში იყვნენ. როცა მოვიდოდნენ, ჩვენ საწყლებს სულ ტყავს გვაძრობდნენ ცემითა, შიშველ-ტიტველნი, მშიერ-მწყურვალნი ვეხეტებოდით სოფლის ორღობებში უპატრონოდ. ბიჭი იყო შინამოსამსახურე, ჩვენა გეცემდა, მამინაცვალი იყო, ჩვენა გეცემდა, ყველანი შინაურები, ვისაც კი შეეძლო, გეიტყაუნებდნენ თაყში. ბეკრს 'ჯეხოს, მართალია, ვეცოდებოდით საწყალი ობლები, მაგრამ შეველა კი არსად იყო“.

ტექსტის 'დაწყების წინ მოსამზადებელი, შესავალი ნაწილი შემდეგი სურვილით (ამოცანით) არის გაპირობებული: მინდა მოვიკრიბო აზრები, მინდა დავალაგო გადატანილი ტრაუმის შემდეგ (თეალწინ მეხატება სურათი: სახრმოებელაზე ჩამოკიდებული ძმის სხეული) აზრები და მოენახო ამ აფორიაქებულ აზრებში სათავე, რომლითაც დავიწყებ. მოენახე ჩემი თაეგადასავალი თაეიდან მოყოლებული დღემდე მინდა აღეწერო.

ვიწყებ ამბავს ჩემი პატარაობიდან (წერილი დაწერილია პირველ პირში, ამიტომ მონოლოგის პრინციპს ეხმარება შესრულების სტილი).

პირველი ნაბიჯი გადადგმულია. წარმოეთქვი პირველი ფრაზა და დაეფიქრდი. რამდენი წვრილმანი რამ გამახსენდა მამის ხსენებაზე. მკრთალად გამიელვა გონებაში მამის სახემ, სინანულის გრძნობამ - „ეჰ, რომ ეცოცხლა!“ ეს ყოველივე ელვასავით გადაუელის ფრაზას, მისცემს მას ფერს წარმოთქმაში და ჩაიძირება იმ პაუზაში, რომელიც მოჰყვება ფრაზის დასრულებას. ხოლო ჩაფიქრება, ე.ი. პაუზა (ლოგიკური პაუზა აქ გადაიზრდება ფსიქოლოგიურში) არ შეიძლება გაჭიანურდეს. ასეთ მეტყველ სინუემს ვერავენ გაზომავს, წამებით ნორმას ვერავენ დაადგენს. ეს სავსებით დამოკიდებულია მხატვრულ აღლოზე.

აი, აქ შესაძლებელია ვინმეს, ისე მოქმედოს, რომ დაგვიჭიროს შეცდომაში და წამოაყენებს შემდეგ არგუმენტს: თუ მხატვრული ალლო წვევებს ყველაფერს შემოქმედებაში, მაშინ რაღა საჭიროა ტექნოლოგია? ამასუ ჩვენ ვუპასუხებთ: ტექნოლოგია საჭიროა სწორედ ნიჭიერი ადამიანისათვის. როდესაც ჩვენ მსახიობზე ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ ნიჭს, ხოლო ნიჭი მოიცავს მხატვრულ ალლოს, როგორც ელემენტს. უნიჭო ადამიანს ტექნოლოგია ვერ ეშველის, ნიჭს ვერ შემატებს, ხოლო ნიჭიერს მოეხმარება. ხელოვნების ყველა სხვა დარგში (ფერწერა, მუსიკა, ქანდაკება და სხვა) ნიჭი და მხატვრული ალლოა გადაწყვეტი, მაგრამ ყველა ხელოვნებას გააჩნია თავისი ტექნოლოგია, რომელიც ფრიად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ყველა დარგში. მხოლოდ მსახიობის ხელოვნება ითვლება რატომღაც (საზოგადოების გარკვეული ნაწილის მიერ) ისეთ ხელოვნებად, რომელიც უნდა იკვებებოდეს მარტოოდნ „ციმბირი“ ნიჭით.

მეორე ფრაზიდან დაწყებული „როცა მოკვდა“ თხრობა თანდათან კალაპოტში ჩადგება, თანდათან ვიძლე აღელვებას და მოჩაჩული ძაფის წვერით გამოვლევს მოგონებათა გორგალს თანდათან ეშლი. ყოველ მოგონებაში, ყოველ ფრაზაში სიმწარეა ჩადვრილი, ქვეტექსტი „ნეტა სულ არ გაენივლიყავით ამ ქვეყანაზე“ წარამარა ისმის სიტყვების მიღმა. უღირსი დედისა და მტაცებელი ქორის – მამინაცვლის სახეები ლანდებად წარმოგვიდგება თვალწინ. უსულგულობა, უნებისყოფობა, ვნებათაღელვის მონა დედაკაცის უხეშობა და სისულელეა აღბეჭდილი ქალის სახეზე. გარეგნულადაც არ არის ეს ქალი სუფთა და რიგიანი, ტანსაცმელი, თმები, ხელის ფრჩხილები არასოდეს აქვს წესრიგში, მამინაცვლის სახე კეშრია და, ამავე დროს, მღაბიო, პირუტყველი ინსტიქტებით დადალული.

აქ მკითხველის ფანტაზია თავისუფალია, ყველა მკითხველი დაინახავს საკუთარი ფანტაზიით შექმნილ სახეებს, მაგრამ თავისუფლება ფანტაზიისა უეჭველად მოცემული გარემოს მკაცრ ლოგიკურ ჩარჩოში უნდა იყოს მოქცეული. ჩვენ აქ მხოლოდ გაკვრით ვიძლევი ზოგიერთ შტრიხს და კატეგორიულად კი მიგვაჩნია ერთი ძირითადი პირობა: არც დედის და არც მამინაცვლის სახეს შერეულადაც არ ამჩნევია კეთილშობილების რაიმე ნიშანწყალი. მეორე აუცილებელი პირობა, რომელიც საჭიროა ამთავითვე აღინიშნოს, მდგომარეობს შემდეგში: მკითხველმა მუშაობის პროცესში უნდა დახატოს გარემოს მძიმე მოკლენებისა და სახეების საესებით კონკრეტული და ცოცხალი სურათი. ხოლო შესრულების დროს მან მხოლოდ

უნდა დაღანდოს ის, რაც დადგენილი აქვს მუშაობის პროცესში. მსახიობმა თუ ამოცანად დაისახა ყოველი სურათის ყველა დეტალის დანახვა შესრულების დროს, ეს ააცდენს მას ძირითად ამოცანას, მის პირდაპირ მიზანს. რომელიმე დეტალი უთუოდ გაიღვებს მსახიობის გონებაში, მაგრამ უკვე ქვეცნობიერად, ემოციური მეხსიერების წყალობით, რომელსაც ნიადაგი საკმაოდ მომზადებული და მყარი უნდა ჰქონდეს. ჩვენ არ ვიცით, წინასწარ რომელ დეტალს და რომელ საჭირო წუთში მიაწვდის იგი შემოქმედს იმ მარაგიდან, რომელიც მსახიობს დაგროვილი ექნება მუშაობის პროცესში. გარდა ამისა, ყოველად შეუძლებელია, რომ ერთმანეთში აეროთ ცნებები „გონების თვალთ ხილვა“ და „უყურება“. არ შეიძლება მსახიობმა „უყუროს“ იმ სურათს, რომელიც მან თავისი ფანტაზიით დახატა, თუ ამას გარკვეული ამოცანა არ მოითხოვს.

ჰამლეტი, მაგალითად, არამცთუ ხელაქს მამის აჩრდილს დედასთან სცენაში, ის უყურებს კიდეც მას, უყურებს იმას, რასაც დედამისი ვერ ხელაქს. ეს გარემოება გარკვეული ამოცანით არის გამოწვეული. მხოლოდ მკითხველმა რომ უყუროს, ე. ი. შეაჩერდეს მის გონებაში წარმოდგენილი დედას სახეს, ან სოფელს, ორლობეს, ბიჭებს, რომლებიც სცემდნენ მათ, ეს იქნება ეულგარიზაცია, ბოროტად გამოყენება იმ უძლიერესი საშემოქმედო იარაღისა, რომელსაც მსახიობის შესრულებაში „გონების თვალთ ხილვა“ ეწოდება.

მსახიობი მხოლოდ დაღანდავს სოფელს, სოფლის საერთო კონტურს, თავის სახლ-კარს, ორლობეს და სხვა, სადაც მან გაატარა მწარე ბავშვობა. დაღანდავს ორ თითქმის ტიტლიკანა ბიჭუნას, გამხდარ-გაძვალტყაველებს, ორლობეში ღობესთან მდგარ კაკლის ხეს რომ ესვრიან ქვებს (დეტალი – უნდათ პირნდომის ნერწყვი შეიშრონ). ამ ლანდს ცვლის მეორე ლანდი – ორი ბიჭუნას საოცრად შეშინებული თვალები, საიდანაც დაპაღუპით ცვივა ცრემლები. ორი უხეში მოჯამაგირე მკლავში ჩაფრენია თითოეულ მათგანს და უმოწყალოდ ურტყამს. ბიჭები კი მიიწევენ, რომ როგორმე გაუსხლტნენ ხელიდან და თავს უშველონ. მსახიობს წინასწარ გააზრებული აქვს დაწერილებით ყველა სცენა, შესრულების დროს კი ეს სცენები საერთო მონახაზით იღანდება მის წარმოდგენაში და უხილაეი ცრემლით უვსებს სულს და გულს. აქ დაუსრულებლად შეიძლება ფანტაზიის გაშლა და ლაპარაკი ამ ნაკვეთზე, აგრეთვე, სხვა ნაკვეთზედაც შემდეგში, მაგრამ ეს ძალიან შორს წაგვიყვანს. ძირითადად საერთო საშემსრულებლო შინაარსის მონახაზი ნათელია. მხოლოდ ერთი

შენიშვნა კიდევ გვაქვს ამ ნაკვეთის ირგვლივ. პირველი ნაწილის პირველი ნაკვეთი (ბავშვობა) მთავრდება ფრაზით: „ბევრს უცხოს, მართალია, ვეცოდებოდით საწყალი იბლები, მაგრამ შეეღა კი არსად იყო“. აქ იბადება კითხვა: საჭიროა თუ არა, რომ სიტყვა „უცხო“ ხსენებაზე მკითხველის მოგონებაში აღდგნენ და დაიღიანდონ ის ადამიანები, რომლებსაც ეცოდებოდათ ყმაწვილები. ჩვენი აზრით, ამ ადამიანების ხილვა-წარმოდგენა პირვმინდა ფორმალისტური, მექანიკური მიდგომა იქნება საკითხისადმი. ავტორს წერილში იმის თქმა უნდა მხოლოდ, რომ ქვეყანაზე კეთილი ადამიანებიც არსებობენ, ქვეყანა მარტო ბოროტი ადამიანებით როდია დასახლებული, მაგრამ კეთილებს არ უნდათ ჩაერიონ ბოროტთა საქმეებში და დაიცვან სიმართლე. სიკეთე პასიურია ამქვეყნად („შეეღა კი არსად იყო“) და სწორედ ეს არის უბედურების თავი და თავი. ამითაა გაპირობებული ყმაწვილი კაცის ყოვლისმომცველი რისხვა და პროტესტი, როდესაც იგი თავის ბრალდებას, საერთოდ, სიკეთეს უყენებს, იმიტომ, რომ პასიურია იგი (წერილის ბოლო სიტყვები: „განა შენ კი არ მიიყვანე იგი სარწმუნოებად“).

ამრიგად, ამ ფრაზაში აზრობრივი სიღრმეა მხოლოდ, და მას არაფერს შემატებს იმ ადამიანის ვიზუალური წარმოდგენა, რომელთაც ეცოდებათ უბედური ბავშვები. წარმოდგენას, ხილვას, დაღანდებას მხოლოდ მაშინ აქვს ძალა, როდესაც იგი უშუალოდ არის ქმედითი.

შრატმენტის პირველი ნაწილის მეორე ნაკვეთის ტექსტი

„ბაბოროტებული ყრმობა“

„ბოლოს, რომ ცოტა წამოვიზარდენით, მამინაცვალმა მოგვიშორა თავიდან, მიგვაბარა სალდათის შკოლაში თუქურმიშაზე, ვაიდან ვუიში ჩაგვაგდო. აგვიყროლეს სული რუსულად ღანძღვითა და თრევითა, ამოგვართვეს სული ცემატეპითა. ვითმინეთ და ველარ ავიტანეთ. დაეკარით ფეხი და გამოვიქეცით, შევიარეთ ჩვენს სოფელში, ჩვენის ძველის სახლიდან ბიჭებმა გამოგვყარეს, ერთის ღამის ბინაც არ მოგვცეს. გამოვედით ორნი ობოლნი ამ ტრიალ დედამიწაზედ, უპუროდ, უფულოდ, უბინაოდ, უნუგეშოდ, უთვისტომოდ. ვის შესტკივდებოდა ჩვენთვის

გული? ჩვენ ყველასათვის უცხონი ვიყავით, ყველანი ჩვენთვის. გამოეწიეთ ქალაქისაკენ, გაბოროტებულნი, მთელს ქვეყანაზედ გულამღერეულნი, გადავემტერეთ უსამართლო ქვეყანას, გადავემტერეთ ყველას, მამინაცვალს, ღვდას, აესა, კარგსა, შენა და სხვასა. (პატარები ვიყავით, ყველა ხედავდა, რომ თვალნათლიყო გეძარცვავდნენ, არაფერი არ გამოგვესარჩლა, არაფერი მოგვეშველა, არაფერი ხმა არ ამოვიღო. ჩვენი ცოდვა ყველამ დაიდო კისრად. მამინაცვალმა კი არა, თქვენ ყველამ გაგეძარცვეთ ჩვენ, ყველამ მოგვიღეთ ბოლო, მანამ ცოცხალი ვარ, ყველას გადგუხდი და როცა აღარ ვიქნები, იქ, ღმერთს გავცეთ ყველამ პასუხი. სუცქელანი იქ მივალთ და იქ დავეუდგებით ერთმანეთს პირისპირ. ვნახავთ, ვინ გამოვა მართალი, ვინ მტყუანი, ღმერთი გულის უფრო სინჯავს მინამ საქმეს, იქ სამართალი არ გაბრუნდება)". (კუპიურა).

ფრაგმენტის პირველი ნაწილის მეორე ნაკვეთი იწყება სიტყვებით: „ბოლოს, როცა ცოტა წამოვიზარდენით –“ ამ აღვიდას ნაბეჭდ ტექსტში აბზაცი არ არის. შესრულებაში კი აუცილებელია ტონური აბზაცი, ვინაიდან იწყება ახალი ნაკვეთი – ერმოზა. სახელწოდება, რომელიც ჩვენ მივეცით ამ ნაკვეთს, თავისთავად გამომდინარეობს მისი შინაარსიდან. დროთა ვითარებაში ბავშვობაში გამოვლილი გამწარება ასაკისა და გონების მომწიფებასთან ერთად გადაიხარდა გაბოროტებაში. (კუმარცხებით ისედაც დაოსებული ბავშვები მოხუდნენ „საღდატის შკოლაში თუქურმიშაზე“.

ადვილად წარმოსადგენია, თუ რა ბედის ანაბარა იყო მიგდებული ეს „შკოლა“ რუსეთის იმპერიის მორეულ კოლონიაში, რა თავაწყვეტილი ადამიანისტრაციული თვითნებობა იყო გამეფებული მასში; გრძელ ულუაშგაწყვილი ფელთფებელები და ეახმისტრები მხეცური სახეებით, ლოთობისაგან დასიებული წითელი ცხვირებითა და დასისხლიანებული თვალებით. როზგები, ყვირილი და ლანძღვა, დაუსრულებელი მრავალსართულიანი გინება და ორი ბედუკუღმართი, საოცრად დაშინებული და დებეჯელებული ყრმა, რომლებსაც რუსულისა ინჩიბინჩი არ გაგება. ამიტომ, გამოშტერებული სახეები და თვალები, ერთი მხრივ, და წიხლები, წიხლები გვერდებში, მეორე მხრივ. პირუკუ, რუსი ყაზარმელი შენობა ჩაბნელებული ოთახებით, რკინის გისოსიანი ვიწრო ფანჯრები და მაღალი ქვითკირის გაღავენით შემოვლებული ხრიოკი, უხეში, ტომარასავით ჩამოცმული ყაზარმელი ტანისამოსი და მძიმე, ძველი, სხვისი ნაცვამი ჩექმები. არაერთ გაღეშილი ეახმისტრის ყროყინი და ტანჯულ სულთა ძალდატანებული, გამაყრუებელი „ურა“. მწკრივში ჩაყენებული

საფრთხოებლების „ჩესტი“ და კედელზე მიკრული ცარიელი ფიცრები ლოგინის ნაცვლად და სხვა მრავალი დეტალი.

გაბოროტდნენ ბავშვები და გადაწყვიტეს გაქცევა. ბნელი ღამით, გულის ბაგაბუგით და უკან-უკან მალული ცქერით გასცდნენ გაღავანს და მოკურცხლეს. რის ვაი-ვაგლახით (გაქცევის ეპიზოდში მრავალი დეტალის დანახვა შეიძლება მეშაობის პროცესში) მიაღწიეს თავიანთ სოფელს. გაბოროტებამ კელმინაციას მიაღწია მაშინ, როდესაც სახლიდან ბიჭებმა გამოიყარეს. ერთი ღამეც არ გაათევენეს.

მამინაცვალმა იცოდა, რა ჯოჯოხეთში გზავნიდა ბავშვებს, იგი მოელოდა ეთუოდ, რომ ძმები გამოიქცეოდნენ თუქურმიშის სკოლიდან და ამიტომ ბიჭებს მკაცრად ჰქონდათ ნაბრძანები, ბავშვები შინ არ შეეშვათ. კვლავ სურათი: ისევ სოფელი, სახლ-კარი, მოჯამაგირეები კეტებით დაერივნენ ძმებს და გარეკეს უსოდან. შეუძლებელია, გული არ დაეთუთქოს მკითხველს (და თუ მკითხველს დაეთუთქა გული, იგი შეგველად დაეთუთქავს გულის მსიმენელს). სიტყვებზე: „გამოვედით ორნი ობოლნი ამ ტრიად ღუდამიწაზე, უპუროდ, უფულოდ, უბინაოდ, უნუგეშოდ, უთვისტომოდ“. ასეთი ვითარების ლოგიკური დაგვირგვინებაა ის ბოღმა, რომელიც დატრიალდა ორი ყმაწვილის გულში „მთელ ქვეყანაზე გულამღერეულები“ გადაემტერნენ ყველას.

ამის შემდეგ ტექსტში არის რეასტრიქონიანი კუპიურა, რომელიც აიხსნება იმით, რომ აქ გამეორებულია ნაწილობრივ უკვე ნათქვამი და ნაწილობრივ ის, რაც შემდეგ ითქმის, მხოლოდ ითქმის ბევრად უფრო ძლიერად და ამადელეებლად. ამ სტრიქონებში ნათქვამი: „მინამ ცოცხალი ვარ, ყველას გადგეხდი და, როცა აღარ ვიქნები, იქ, ღმერთს გავცეთ ყველამ პასუხი!“ – ემოციურად ვერ გაუძლებს ამ პროტესტის ძალას, რომელიც წერილის მეოთხე ნაწილშია მოცემული: „არ შეგარჩნთ, არა ამ ამბავს!... ყველაქ უნდა მიზღას ჩემი დანაკარგი. ძმის სისხლს, მანამ ცოცხალი ვარ, ავიღებ. მძულს ქვეყანა და ადამიანი უფრო“. და სხვა. ამიტომ პირველ ნაწილში შეკვეცილია ზემოთ დასახელებული სტრიქონები.

ქვემოთ მოგვყავს წერილის პირველი ნაწილი ტექნოლოგიური ნიშნებით, ე. ი. მოგვყავს „ფრანზის დიქციის“ პარტიტურა:

...P მამა-ჩვენი | ერთი |
 ღარიბი აზნაურიშვილი —
 იყო. P
 როცა მოკედა | ჩვენ' ღრი
 — ძმანი' პატარები —
 დაერჩით

დედა' მალე — გაგვითხოვდა.
 | 'შეირთო' ერთი — ვიღაც —
 აზნაურიშვილი |
 ქალაქში — მსახურობდა

რაც — მამისაგან' დედულ-
 მამული — გვექონდა, | - ცოტა,
 — მაგრამ' იმოდენა, რომ
 ტბილის — ლუკმის — ილაჯი —
 გვექნებოდა, | - სულ'
 მამინაცვალმა — წაგვართვა, |
 დაგვიყიდა, | მიცვალ-
 მოცვალა | და' ჩვენ'
 ცარიელზე — დაგვსვა.

მიჭირს დაწყება. გაფანტულ
 აზრებს ვიკრებ — აქედან პაუზების
 სიმრავლე. დანარჩენი ახსნილია
 კომენტარში. თანდათან ვიმორჩი-
 ლებ აზრებს. პაუზებმა იკლო.
 თხრობის მთავარი ობიექტია ორი
 ძმა. ყველა უბედურების
 გამომწვევი მიზეზია ის, რომ
 „პატარები“ დარჩნენ.

ახალი ობიექტი: დედა, ქვეტექსტი:
 „დაგვლუპა, დაგვლეპა!“ დამოკი-
 დებულება მქლავნდება სიტყვებში:
 „ერთი ვიღაც“ ქალაქში რომ
 მსახურობდა, ეს ერთ-ერთი
 უმთავრესი პირობათაგანია,
 რომელმაც ხელი შეუწყო მათი
 ცხოვრების უკუღმართად წარმარ-
 თვას.

ჩართული ფრაზა ტირებებით
 გამოყოფილი წარმოთქმის
 გასატანი ტონით, ახნითი ტონით.
 ეს არ ნიშნავს სიჩქარეს, ჩართულს
 საკუთარი ინტონაციური მონახაზი
 აქვს, მხოლოდ ნაკლებ ინტენსიური,
 ვიდრე მთავარს. მთავარი
 საზრუნავი ის არის, რომ
 ჩართული ფრაზის გარემოცველი
 მთავარი აზრი-ფრაზა
 ინტონაციაში განვითარდეს ისე,
 თითქოს ჩართული სულაც არ
 ყოფილიყო ს. ამისათვის
 აუცილებელია, რომ ჩართული
 ფრაზის ბოლოს სიტყვა

მინამ პატარები.
 ვიყავით, | ჩვენ სოფლად
 გეყარებით |
უპატრონოდ | და' ისინი
 — კი' ქალაქში —
 იყვნენ.

როცა — მოვიდოდნენ |
 ჩვენ — საწყლებს' ს'უელ
 ტყავს — გვაძრობდნენ —
 ცემითა.

წარმოითქვას ხმის აღმავლობით. ასევე აღმავლობით - ღია ხმით - მოლოდინის ინტონაციით - წარმოითქმის სიტყვა „გეჰონდა“ (ჩართული ფრაზის წინამდებარე სიტყვა). ამრიგად, „გეჰონდა“ და „სულ“ ერთი აზრის გაგრძელებას გამოხატავს. ჩამოთვლა ერთნაირი ძალის ლოგიკური მახვილით იტვირთება, გარდა უკანასკნელისა, რაც დასკვით ხასიათს ატარებს - „ცარიელზე დაგვსვა“, ამიტომ მთავარი ლოგიკური მახვილი მას ხედება. ჩამოთვლა არის ექსპრესიული, ე. ი. აღმავალი. ქვეტექსტი: „იმ ჩვენი ცოდვით სავსემ“. დაპირისპირებულ სიტყვებზე „ჩვენ“ და „ისინი“, „სოფლად“ და „ქალაქში“ მცირე ძალის ლოგიკური მახვილი, მთავარი მახვილი სიტყვაზე „უპატრონოდ“. ქვეტექსტი: „ვინ მოსთვლის, რამდენი მწარე დღეები გამოიშვლია იმ უპატრონობაში“. „როცა მოვიდოდნენ“ პირობის გამომსახველი ინტონაციაა, ისევე როგორც „მინამ პატარები ვიყავით. უნდა შევეცადოთ, რომ პატარა ნიუანსი შევითანოთ (რასაკვირველია, ლოგიკის ფარგლებში) ამ ორი ფრაზის წამოწყებაში, თორემ არის იმის საშიშროება, რომ ორივე შემთხვევაში მელოდიურობა ერთნაირი იქნება. ეს ნაკლი თვით ავტორისეულ ნაკლად უნდა ჩავთვალოთ. მაგრამ მას არ უფიქრია იმაზე, თუ როგორ აუღერდება მისი ფრაზები მხატვრულ წარმოთქმაში. ჩვენ კი უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ფრაზების ერთნაირი

შიშველ-ტიტველნი, | მშიერ-
მწყურეალნი — ეხეტებოდით —
სოფლის — ორღობებში
(უპატრონოდ).

ბიჭი — იყო — შინა-მოსამსახ-
ხურე' ჩენა — გეცემდა, |
მაძინაცვალი — იყო' ჩენა —
გეცემდა, | ყველანი, ' შინაუ-
რები, ' ვისაც — კი — შეეძლო'
გეძტყაპუნებდნენ — თავში.

ბერს — უცხოს, — მართალია,
გუცოდებოდით — საწყა-
ლი — ობლები, | მაგრამ'
შველა — კი — არსად — იყო. P

მელოდიურობით დაწყება
(დამთავრება, ან ერთნაირად
გატეხა) ჩანასახშივე კლავს
აზრის ცხოველყოფილებას.

ამ ფრაზის ბოლოში სიტყვა
„უპატრონოდ“ წაშლილია,
ვინაიდან წინა ფრაზაში იყო იგი
ნახმარი და ზედიზედ მისი
გამეორება ყურს ცუდად ხედება.
ბარდა ამისა, „შიშველ-
ტიტველნი“ და „მშიერ-
მწყურეალნი“ თავისთავად
ნიშნავს უპატრონობას.
ჩამოთვლის სამი წვერი — „ბიჭი“,
„მაძინაცვალი“, „ყველანი“
აღმაეალი ინტონაციით
წარმოითქმის, აგრეთვე „ჩენა
გეცემდა“, ხოლო „გეცემაპუ-
ნებდნენ“ გამოსახავს ყველა
მოქმედების ნაკრებს, ამიტომ
წარმოითქმის ყველაზე აღმაეალი
ინტონაციით, რა თქმა უნდა, ამ
ფრაზაში.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ამ
აზრში ხაზგასმულია სიკეთის
პასიური ხასიათი, რომელმაც
დროთა განმავლობაში სასტიკი
გაბოროტება და პროტესტი აღძრა
ყმაწვილის გულში.

წერილის პირველი ნაწილის მეორე ნაკვეთის აპოტიტურა „ბაბოროტებული ყრმობა“

ბოლოს, — რომ — ცოტა —
წამოვიზარდენით, | მამი-
ნაცვალ ნაწილიწმორა —
თავიდან, | მიგვაბარა'
საღდათის — შკოლაში'
თუქურმიშაზე, | ვაჟად
ვუღე — ჩაგვაგლო.

აგვიყროლეს — სული — რუსუ-
ლის — ლანძღვითა — და —
თრევით, | ამოგვაროეს —
სული — ცემატყეპით.

ვიომინეთ' და' ვუღარ —
ავიტანეთ | დაეკარით —
ფეხი — და' გამოვუქცეით.

შევიარეთ — ჩვენს — სოფელ
ში, | ჩვენის — ძეგლის —
სახლიდან' ბიჭებმა —
— გამოგვყარეს, | ერთი —
ღამის — ბინაც — არ —
მოგვეცეს...P

ბამოვედით' ორნი ღებულ-
ნი' ამ — ტრიალ — დედამი-
წაზე' უპუროდ | უფულოდ |

ნაჭერი იწყება ტონური აბზაციით.
სიტყვები — „რომ ცოტა
წამოვიზარდენით“ ხსნიან სიტყვას
„ბოლოს“, ამიტომ ისმის ახსნის
ინტონაცია. ასეთსავე ახსნით
ინტონაციას შეიცავს სიტყვები —
„მიგვაბარა საღდათის შკოლაში
თუქურმიშაზე“. ისინი ხსნიან აზრს
— „მოგვიშორა თავიდან“.
ქვერექსტი: „ეს-ღა გვაკლდა!“
სიტყვები — „აგვიყროლეს სული“
ლოგიკურ მახვილსაც შეიცავს და
ფერსაც, ხოლო „ამოგვაროეს
სული“ კიდევ უფრო ძლიერია
ინტონაციაში. აქ ცოცხლდება
მოგონებაში ის სურათები, რომლებ-
ზედაც ლაპარაკი გვქონდა ამ
მონაკვეთის სცენურ ანალიზ-
კომენტარში.

გადაწყვეტილების მიღების
ინტონაცია მკვეთრი,
კატეგორიული. „დაეკარით ფეხი“
იდიომა. მახვილს უნდა მოვერი-
დოთ, რათა არ შეიქმნას ფეხის
დაკერის ფიზიკური მოქმედების
შთაბეჭდილება.

ქვერექსტი: „გელის ნაცვლად ქა
ედვით იმ ოჯახქორებს!“

ქვერექსტი: „როგორ მოგვეჭრა
ყველა გზა, როგორ მოგვესპო ყველა
სახსარი“. სიტყვებში — „ტრიალ
დედამიწაზე“ ფერია, იგი
გამოხატავს სიმარტოვის უნაპი-
რობას. ჩამოთვლაში: „უპუროდ,
უფულოდ“ და სხვ. გამოუვალი
მდგომარეობის ვითარება
ინტონაციის მძლავრ და მკვეთრ

უბინაოდ | უნუგეშოდ, |
უთუესტომოდ.

მის — შესტიკედებოდა —
ჩვენთვის — გული? | ჩვენ
ყველასათვის — უცხონი —
ვიყავით | ყველანი | ჩვენ-
თვის.
გამოეწიეთ — ქალაქისაკენ —
გაბოროტებულნი, | მთელს
ქვეყანაზედ გაჟღერდნენ.

გადაეშტერეთ' უსამართლო
— ქვეყანას, | გადაეშტერეთ'
ყველას, | მამინაცვალს, |
დედას, | ავსა | კარგსა |
შენა — და — სხვასა. P

ადმასელაში (crescendo) და
კულმინაციის ბოლო სიტყვაში
„უთუესტომოდ“ აღწევს. შავ-
ბნელი უიმედობის ძლიერი
სულიერი ძერა იმ გაბოროტების
შემამზადებელი და დამასაბუთე-
ბელია, რომლითაც მთავრდება
წერილის პირველი ნაწილი.
ქვეტექსტი: „თავისიანებმა არ
გაგვიტანეს და სხვა რად აიტყ-
ვებდა ჩვენთვის თავს“.
შეკითხვის ინტონაცია არის
სიტყვებში — „ვის შესტიკედებოდა“.
ამ ფრაზაში არის ერთგვარი
ენობრივი უსერხელობა, ასე უნდა
იყოს „გაბოროტებულებმა“. აქ
თითქოს მახვილი ჩამოთვლის
მეორე წევრსაც უნდა მოხედეს,
მაგრამ, რაკი მეორე წევრი
მოქცეულია სამი სიტყვისაგან
შემდგომ სამეტყველო მუხლში,
ამიტომ მახვილი ინტონაციური
ინერციის ძალით გადაადგილ-
დება სამეტყველო მუხლის
დამწყებ სიტყვებზე.
განზრახ გამეორებული სიტყვა
„გადაეშტერეთ“ მეტი სიძლიე-
რით წარმოითქმის გამეორების
დროს. ამ ფრაზაში წინასწარ
შემზადებული გაბოროტება
აშკარა, პირდაპირ პროტესტშია
გამოთქმული. ჩამოთვლის დროს
ყმაწვილი პირველად ადებს ხელს
თვით პეტრეს: „შენა და სხვასა“,
მაგრამ ამ ბრალდებას ჯერ
თავისთავადი მნიშვნელობა არა
აქვს. „შენა“ იმდენად, რამდენადაც
„მთელ ქვეყანას“. ამიტომ აქ ამ
მომენტის ხაზგასმა არ არის
საჭირო. აქ ეს ამოცანა არ დგას,

ასეთი ამოცანა შეგვიხვდება შემდეგ, წერილის ბოლო ნაბრებში. ქვერეკსტი უნდა გამოიხატოს ბრძოლაში გამოწვევის გამოხატველ სიტყვებში.

წერილის პირველი ნაწილის ბოლოში გაკეთებული კუპიურა ჩვენ უკვე აუხსენით შესაუბრში. აქ უნდა აღვნიშნოთ შემდეგი გარემოება: წერილის პირველ ნაწილში მოცემული კომენტარი არ არის სრული და ვერც შემდეგ ნაწილებში იქნება სრული, იძულებული ვართ უკიდურეს სიძენწეს მივმართოთ, ვინაიდან თემის წერის პროცესში ირკვევა, რამდენი რამ შეიძლება დაიწეროს სცენური ანალიზის მიხედვით მონაკვეთის თუ ფრაზის კომენტარში. თუ ყველაფერი დავწერეთ, რასაც ზეპირი ახსნის დროს ვლაპარაკობთ მასალაზე მუშაობის პროცესში, ამას წერილობითი დოკუმენტი ვერ აიტანს - იგი გაზუიადებულად და, შესაძლებელია, მოსაბეზრებლადაც მოგვიჩვენოს.

ყოველ შემთხვევაში ვიმედოვნებთ, რომ წერილის პირველი ნაწილის პარტიტურა და მოთხრობის პირველი ორი ნაწილის კომენტარი, შექმნის მკითხველს დაახლოებით იმის შთაბეჭდილებას, თუ როგორ გვაქვს წარმოდგენილი წერილობითი საშემსრულებლო საშუალებელი პარტიტურა. აქ შესაძლებელია, არ დაეთანხმო კერძო მომენტებს, ასე მაგალითად, ნაწარმოების დაყოფას, დასათაურებას, კუპიურებს, დასმულ ამოცანას, ქვერეკსტს. ხილვა-წარმოსახვას, ფრაზის ტექნოლოგიას - ყველას შეიძლება აქონდეს ნაწარმოების მიმართ თავისი რეჟისორული მიდგომა. მაგრამ ეს არ არის მთავარი, მთავარი ამოცანა ამ შრომისა არის მხატვრულად წასაკითხ მასალაში სამეტყველო პარტიტურის საერთო კონტურების მოხაზვა იმ სახით, რა სახითაც ხედავს ნაწარმოებს ამ სტრიქონების ავტორი.

ფრაგმენტის მეორე ნაწილიდან დაწყებული როგორც პარტიტურას, ისე კომენტარის ტექსტს, მოეყვანთ ერთად გაბმულ სტრიქონებში, ვინაიდან სცენური ანალიზის თვალსაჩინოება, ჩვენი აზრით, საკმაოდ ნათელია ფრაგმენტის პირველ ნაწილში. ასეა შეიძლება ერთგვარად შემოეფარგლოთ ჩვენი მსჯელობა და თანაც მიეუთითოთ, რომ ისეც შეიძლება და ასეც.

1 ქვერეკსტი პარტიტურაში არა ყველა ფრაზისათვის არის განკუთვნილი. ეს იმიტომ, რომ იგი კომენტარშია საკმაოდ ვრცლად მოცემული.

წერილის მეორე ნაწილი
„გაწყდეს საცა წვრილია“

წერილის მეორე ნაწილი სამ მონაკვეთს შეიცავს. პირველ მონაკვეთში - „შორეული მოგონების ღრმა კვალი“ სამი ნაჭერია: „გახსოვს...“; „საწყალმა ჩემმა ძმამ...“ და „დღეს ჩემის თვალთ ენახე...“

„გახსოვს | ამ - ოთხი - წლის - წინათ | ლოჭინის - ხევის - პირს - რომ - ერმეხი გამოშვებული - გქონდათ? | გახსოვს’ ღრმე ყმაწვილი - რომ მოგადგათ? | ისინი’ ჩვენ - ვიყავით | ორი - დღის - უჭმელები“.

მკითხველის ინტონაცია გამოხატულია სიტყვაში „გახსოვს“. მეორე გამეორებული „გახსოვს“ უფრო ძლიერი და აღმაეაღი, ვიდრე პირველი. ამ სიტყვის ინტონაციაში იყრის თავს. ლოგიკური მახვილი და შეკითხვის მელოდიურობა. პირველ ფრაზაში გეხედება საკმაოდ გრძელი სამეტყველო ტაქტი „ლოჭინის - ხევის - პირას - რომ - ერმეხი - გამოშვებული - გქონდათ“, რომელიც სურათის ორ დეტალს ხატავს: პეიზაჟს და ხარგამოშვებულ ურმებს. მთავარი ლოგიკური მახვილი მოდის მონაკვეთის ძირითად ობიექტზე „ორი ყმაწვილი“. მეორე ნაწილს წინ უძღვის საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზა (არაგადაჭარბებული). ნაწილი იწყება მწარე, ნალექიანი მოგონებებით, რომელიც ღრმად ჩარჩა ყმაწვილს მეხსიერებაში.

„საწყალმა - ჩემმა - ძმამ, | ბეჟანს - რომ - ვეძახოდი, | ბევრი ტყუილი - ილაპარაკა მაშინ...P მე’ მწყინდა - ეგ, | მე - მაგას’ ეთაკილობდი, | მაგრამ | ვერა - გაეაწყერა. | ჩემი - საცოდავი - ძმა | უჯადი - იყო, | თვითრჯული, | და’ ვაი - რომ - ამასთანავე’ გულნამცევაც - იყო. P ღმერთმა - მიპატიოს’ ის’ ერთადერთი - სული, | ის’ ერთადერთი - ჩემი - სისხლი - და - ხორცი, | ის’ ერთადერთი - ძმაცა, | ის’ ერთადერთი - ადამიანი’ ჩემი - კეთილისმყოფელი, | ჩემთვის’ თავდადებული, | ჩემი - მოსიყვარულე - და - ერთგული. (აქ ჩამოთვლაში კრესნენდოს ნიშანი უნდა ვიხმაროთ <).

ამ აღსარებაში ჩანს ძმისადმი უსაზღვრო სიყვარული,

რომლის ნაკლს ხატავს, მაგრამ ვერ კიცხავს. ბევრი კარგიც ახასიათებდა ძმას, „გულნამცეცა“ იყო, შემბრალებული, კეთილი. ყოველივე ეს გამოითქმის ძმის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ. გადატანილი ტრავმის ჯერ კიდევ ცხოველ წუთებში. ამიტომ აქ ტექსტი მკაფიო აღმავლობითა და აქტიურობით უნდა იქნეს გადმოცემული წარმოთქმაში.

P „დღეს | ჩემის — თვალით — ვნახე, | რომ |
კატასავით — დამირჩეს! P. განა' ამას' შევარჩენ... ქვეყანასა | მინამ
კაცი — მქვიან, | მინამ' პირში სული — მიდგას!”

აქ მთავრდება მეორე ნაწილის პირველი ნაკვეთი. ამ მონაკვეთის ბოლო ნაჭერში მკვეთრია გამოთქმა „კატასავით“ (ფერი), ე.ი. დაუნდობლად, სიძარტლის გაუკითხავად, როგორც სრულიად უფასური რამ. ხოლო კიდევ უფრო მკვეთრად ჟღერს ფიცი, რომელსაც ემაწვილი დაღუპული ძმის ხსოვნის წინაშე დებს. ფიცის სიტყვები ისეთი ვაჟაკური შემართებით უნდა იყოს წარმოთქმული, რომ შეუძლებელი გახდეს, ვინმეს ეჭვი შეეპაროს ამ ფიცის შესრულებაში.

მეორე ნაწილის მეორე ნაკვეთი
„ბაწყდეს, საცა წვრილია“

I „შენ' მაშინ' გულის-ტყვედლით დაგვიურვე. | შენმა —
გულკეთილობამ' კინაღამ' მადლდს — შეუქი — ჩააწვდინა — ჩემს —
ბნელს — გუელამდე, | კინაღამ' შენმა — გულკეთილობამ — არ
მომიხადირა. | მთელი — ღამე — არა — მძინებია, | გამიკრთა —
მაშინ — ძილი, თუმცა' ძალიან — დაღალული — ვიყავ. I როცა —
ჩემი — ძმა — წამოდგა | და' შენ' ჯიბეების — ჭრა — დაგიწყო, |
გული — დამეთანადრა, | ავიმრი'სე, | თმა' ყალყზე — შემიდგა'
მაგრამ' ხმა — არ — გავე, | არ — დაუშვალე. | გაწყდეს — საცა —
წერილია — მეთქი... (ეგეც ჩემი მძარცველია, ეგ რომ კაცი
ყოფილიყო, მე არ გამაძარცვინებდა-მეთქი)“. ფრჩხილებში
ჩასმული ბოლო ფრაზა ეუპიურაა.

ამ პირველი ქერდობის შემდეგ ემაწვილმა დიდი სულიერი კრიზისი გადაიტანა. ბუნებით კეთილშობილი და სათნო ადამიანისათვის ძნელია ბოროტების ჩადენა, ისიც ისეთი

ადამიანის მიმართ, რომელიც გულისტკივილით მოექცა ძმებს. როგორი ძლიერი ნებისყოფა, სულიერ ძალთა როგორი დაძაბვა იყო საჭირო ყმაწვილისათვის („თმა ყალყზე შემიდგა“), რომ ბოროტმოქმედების თანამონაწილე გამხდარიყო. მაგრამ პირველი ნაბიჯი, მისი აზრით, იქ უნდა გადადგმულიყო. სწორედ, მიმნდობი, მიამიტი პეტრე აღმოჩნდა ადვილად გასაბრძოლებელი. ამ შემთხვევამ გაუადვილა ძმებს, დაეწყოთ ქურდობა და ძარცვა. უკანასკნელი ფრაზა ამ ნაჭერში წაშლილია (კუპიურა) იმიტომ, რომ იგი ანელებს შთაბეჭდილებას, რომელიც ძლიერი და დასკვნითი უნდა იყოს წერილის ბოლო ნაწილში („განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ ჩემის მამინაცვლისა“ და სხვა).

მეორე ნაწილის მეორე ნაპვეთი „ცოდვა-მადლის დიდო შარა-გზა“

┌ „გაბეჭდეთ — და — ჩამოვედით — ქალაქს. |

აქ | ცოდვაც — და — მადლიც' უფრო ხალუათად — დაღის |
ორივეს' დიდო — შარაგზა — აქეს. | მას აქეთ' დღე —
არ — გამოსულა, რომ — არაუინ... არ — — გაგვეძარცვოს. | ჩვენი —
დანაკარგი' ვინც — შეგვხვდა, — გაზღვევინეთ. |
ამით — — უირენდით — თაესა, | ამითვე ვიფხანდით' ისარნაკრავ, |
გამწარებელს — და — გაბოროტებულ — გუელსა, | გული' მაინც' —
არ — დაგვიცხრა, | რაღაცას — ლამობდა, | საითღაც — იწევდა. |
ვერ — დაუაძმეთ — და — კერა“.

ამ ნაკვეთში აღებულია ტონი საქმეში უკვე გამოცდილი, მომწიფებული ადამიანისა, რომელიც ცივი გონებით სჯის ცოდვას და მადლს, რომელსაც სულ უფრო და უფრო იშვიათად ეწვევა სულის ამბოხი. მხოლოდ შურისძიების მატლი ანგარიშმოუკემლად, გონების დაუკითხავად ფათურობს, სადღაც ქვეშეგნებაში და მხოლოდ იმის შეგრძნებას იწვევს, რომ კიდევ რაღაც დარჩა გაუკეთებელი, მხოლოდ რა — ამას საფარს არ ხდის.

წერილის მესამე ნაწილი
„შურისძიება, რომელიც კვირად დაჯდა“

მესამე ნაწილში მხოლოდ ერთი ნაკვეთია:

┌ „ამ — ორი — წლის — წინაღ — მხე — მოხდა | თითქო —
თდღონ — ბედმა — მიგვიყვანა — მაშინაცვლის — სახლშიო. | დედა —
ჩვენი — მაშინ — შინ — არ — იყო, | სოფელში — გაესტუმრებინა —
ქმარს, | შეუცვივლით — ღამე — ორნივე ძმანი, მამინაცვალი —
შემოგვაცვდა, | გვინდოდა — აგვკალო — იქაურობა — და —
ვეღარ — მოეასწარიო. | შეგვიტყუეს. | პოლიცია — თავს — დაგვესხა —
| მე — კი — გაბოვასწარ და — ჩემი — საწყალი — ძმა — მოგმწყვდიათ |
და — დაგვტარათ. P ბოლო — ხომ — იცი — დღეს ჩემი — თვალით — ენახე —
რომ | ჩემი — ერთადერთი ძმა, | ერთადერთი — კეთილისმყოფელი
| კატის — კნეტსავით — ჩამოშირჩეს“.

ამ ნაწილში ძალიან ლაკონიურად და ძუნწად მოთხრობილია მამინაცვლის მკვლელობის ამბავი. ყმაწვილს არ სჭირდება ზედმეტი სიტყვები, თვითონ მკვლელობის ფაქტზე ყურადღებას არ ამახვილებს თავის მოგონებაში. თითქმის 'ემოციოდ წარმოთქვამს სიტყვებს „შეეკვივნენ“, „შემოგვაცვდა“ და სხვა. ზემოთ ჩვენ ვიხმარეთ სიტყვა „თითქმის“ იმიტომ, რომ ამ ნაწილის დასაწყისში ერთადერთი აღგილია ემოციის შემცველი: „თითქოს თვითონ ბედმა მიგვიყვანა მაშინაცვლის სახლშიო“. შურისძიების წყურვილის გრძნობას ყმაწვილი ყოველთვის ქვეცნობიურად ხატავს, თითქოს პირდაპირ თვალს ვერ უსწორებს მანამ, სანამ მის თავს არ დაატყდება უბედურება — ძმას სახრწოებელაზე არ ნახავს. თხრობის დროს მის წარმოდგენაში აღდგება იმ ღამის სურათი, გაივლის დაღანდებით ღამე, მათი კარ-ჩიღამო, მამინაცვლის მუდართ სავსე, შეშინებული თვალები, მისი ამაზრზენი სახე. განგაში, პოლიცია, გაქცევა, ძმის დაპატიმრება, რომლის შესახებ მერე შეიტყო. თვითონ გაიქცა და არ დაუნახავს, როგორ მოიმწყვდიეს „საწყალი“ ძმა. მას იმედი ჰქონდა, რომ ძმაც გაიქცეოდა. სასოწარკვეთილება ისმის მის სიტყვებში: „ბოლო ხომ იცი: დღეს ჩემი თვალით ენახე“ და სხვა. აქ სიტყვებს „ერთადერთი ძმა, ერთადერთი კეთილისმყოფელი“ შეიძლება ხაზი აღარ გავუსვათ. ეს უკვე

იყო მეკეთრად ხაზგასმული მეორე ნაწილში და, უფიქრობთ, გამეორებას აღარ ექნება კელაუინდებური ძალა.

წერილის მეოთხე ნაწილი „ობლად დარჩენილი სულის ამბოხი“

მეოთხე ნაწილში ორი ნაკვეთია: პირველი -
კუპიურამდე. მეორე - კუპიურის შემდეგ - „სულის ამბოხი“ და
„დაობლებული სული“.

„თქვენ იღექით და სედრს — უყურებდით, | მე — კი —
უყურებდი და ვიწოდო...P ან შევარჩენო, არა, ამ — ამბავს! |
ყველამ — უნდა — მიზღას — ჩემი დანაკარგი, | ძმის სისხლს,
მინამ — ცოცხალი — ვარ, | ავიღებ. P მძულს. ქვეყანა და
ადამიანი — უფრო. | ჩვენ — შუა საბოლოოდ — ჩაგტყებ — ხილი: |
მე | ერთი | აქელ — პირას — დაერჩი, | თქვენ | მრავალნი | იქით. P
(განკითხვის დღემ გამოაჩინოს, საით არიან მართალნი და საით
მტყუანნი. ღმერთი გულთამხილავია: მინამ საქმეს სასწორზედ
დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახუდავს ადამიანს. მე ჩემი გზა მართლის
გზა მგონია). მართალი — ვარ — თუ — მტყუანი — | ან — ვიცო. | ეს —
კი ვიცო, — რომ | ერთი | პატარა — ძარღვი — კიდევ — მქონდა —
გულში | და — ისიც — დღეს — სარჩობელაზედ — ჩამწყდა. | ამით —
სამედამოდ — მოწყდი — ქვეყანას, როგორც — წინაღვე — მოტყუილი
ტოტი — უკანასკნელ — ძაფზედა — დაკიდებული. P მშვიდობით! P
თუ — როდისმე — ჩემი — ნახვა — მოიწადინო | მოდი | და — მეც
ჩემ — ძმასავე — სარჩობელაზედ — მნახე. P ჩემი ბოლო | ეს — არის“.

ამ ნაწილშიც გაკეთებულია კუპიურა, სარწმუნოებრივი
მომენტი არ აძლიერებს შთაბეჭდილებას, პირიქით — ანელებს
მას. ამით აიხსნება კუპიურა. ამ ნაწილის პირველი მონაკვეთი
(კუპიურამდე) წარმოადგენს მთელი ფრაგმენტის კულმინაციას,
აქ არის მოცემული საზოგადოებრივი ცხოვრების მიღმა
დარჩენილი ადამიანის გაბოროტებული სულის ამბოხი, და
რამდენადაც ეს გაბოროტებული სული ეკუთვნის ბუნებით სათნო
და კეთილშობილ არსებას, რომელიც საზოგადოებრივი ცხოვრების
მიღმა აღმოჩნდა არა თავისი მიზეზით, არამედ უსამართლოდ.

უკუღმართ გარემოებათა მიზეზით, იმდენად ეს მისი გაბოროტება უფრო ზეიადია, ბობოქარი, იგი გამოსავალს მხოლოდ შურისძიებაში ეძებს, რომელიც მიმართულია მთელი ქვეყნისადმი. ეს ყველაზე ძლიერი მონაკვეთია და შესრულებაშიც დიდი გასაქანი აქვს. ძლიერი ლოგიკური მახეილები, მკვეთრი ფერები, რისხვის დამაოკებელი, ფსიქოლოგიური პაუზები, ნერვების უდიდესი დაძაბულობა აქ ტექსტსა და ქვეტექსტს შუა არ არის მანძილი.

მეორე ნაკვეთში (კუპიურების შემდეგ) სულიერი აფექტის, კრიზისული კულმინაციის თანდათან დაცხრომა გადადის საკუთარი თავის დატირებაში. მხოლოდ ეს დატირება საკუთარი თავისა წირპლიან შეცოდებად კი არ უნდა ავსახოთ. ეს ვაჟკაცის დატირებაა, გაბედულად რომ უსწორებს თვალს მომავალს, გარდუქვალს. ინტონაცია პირველი ნაკვეთის „კრეშენდოდან“, შეიძლება ვთქვათ, „პრესტოდან“, თანდათან „დიმინუენდოში“ გადადის დაბოლოს:

წერილის მეხუთე ნაწილი „ნაცრის ძვეშ შენახული ნალვერდალი“

მეხუთე ნაწილიც შედგება ერთი ნაკვეთისაგან; აქ სამი ნატყერი შეიძლება გამოიყოს: „არ ვიცი რად...“; „შენს სამსა და ათ შაურს“ და „განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ...“

┌ „არ - ვიცი - რად | და | ჩემი - გული - კი იწვედა, რომ |
შენ - წინ - გადაშლილიყო. | - აჰა, | გადაგიშალე' და' |
ლოდი - ამეცალა. P

┌ შენს - სამსა - და - ათ - შაურს' ერთი ათად -
გიბრუნებ. | შენმა - გულკეთილობამ - რომ' ტკბილი ნალველი -
ჰამისახა - გულში' და' კინაღამ - არ - დამიმორჩილა, | აქამდის' |
კიდევ' გულში - მიღვივის, | როგორც' ნაცრის - ქვეშ - შენახული
- ნალვერდალი. | მსიც - გაქრება, ვიცი. P განა' შენ - კი
- ამხანაგი - არა - ხარ - ჩემის - მამინაცვლისა! P განა
შენ - კი - არ - დამირჩე' ერთადერთი - ძმა! P განა'
შენ - კი - არ - მიიყვანე' ის' სარწმუნელებდე!"

ყმაწვილის კეთილშობილება ნათლად ჩანს იქიდან, რომ ოთხი წლის მანძილზე ამდენ ბოროტ საქმეთა შორის კიდევ უღვივის გულში მოხუცი პეტრეს სიკეთე და ათბობს მას. რაოდენ

მკაცრი, სასტიკი, უღმობელი და ბნელი უნდა ყოფილიყო ამ ყმაწვილის ცხოვრება, თუკი პეტრეს სულ უბრალო, ჩვეულებრივი ქართველური, გულღია გამასპინძლება სასოების ერთადერთ შემთხვევად იქცა მისთვის.

მხოლოდ პეტრეს წინაშე გრძნობს ყმაწვილი პასუხისმგებლობას, მის წინაშე უნდა იმართლოს თავი, მას გადაუშალოს გული და ლოდი მოიშოროს გულიდან. მაგრამ ეს გულისთქმაც არ არის ბოლომდე წრფელი, იგი იწამლება იმ ყოელისმომცველი კაეშანიტა და სიძულვილით, რაც ამძიმებს ყმაწვილის სულს. ამიტომ: „ისიც გაქრება, ვიცო“.

ბრალდება, რომლითაც ყმაწვილი მიმართავს პეტრეს: „განა შენ კი ამხანაგი არ ხარ ჩემის მამინაცვლის“ და სხვა, მართალია, პირდაპირია, მაგრამ იგი არ არის მუქარა. ეს არის კაეშანი, მწარე გოდება, რომელშიც მკაფიოდ ისმის ქვეტექსტი: „ღმერთო ჩემო, რატომ არის ამქვეყნად ასე პასიური სიკეთე, რატომ არ ჩაერევა იგი აქტიურ ბრძოლაში და არ მოსპობს ბოროტებას?“ ამ ნაწილის პირველი ნაჭერი თითქმის ღიშრულია, შემდეგ მას შეერევა ის კაეშნიანი ბნელი ტონი, რომელიც კლავს მის სულში სიბოხს.

ბოლოს, მთლიანი ნაწარმოების მეოთხე ნაწილს შეადგენს ოთხი სტრიქონისაგან შემდგარი ტექსტი, რომელშიც მოცემულია პეტრეს რეაქცია მოულოდნელ ბრალდებაზე, და, რაც მთავარია, თვით ავტორის მიერ დასკვნაში დასმული პრობლემა: „მართლად, ჩვენი ბებერი პეტრე რა შუაში უნდა იყოს...“ ის მრავალწერტილი, რომლითაც ავტორი ასრულებს ნაწარმოებს, შეიცავს შემდეგ ქვეტექსტს და მასთან ნაწარმოების იდეას: „აქეს თუ არა უფლება სიმართლეს, სიკეთეს იყოს პასიური საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენების მიმართ, აქეს თუ არა მას უფლება არ შეებრძოლოს ბოროტებას?“ - ამ კითხვაზე თვით ნაწარმოები იძლევა საკმაოდ არაორაზროვან პასუხს. ამიტომ ავტორი დარწმუნებულია მკითხველის პასუხშიც და თავის ამოცანას მიღწეულად თვლის.

დასასრულ, ჩვენი აზრით, ყველაფერი, რაც მოცემულია ამ უკანასკნელ თავში, მართალია, მხოლოდ მ ა ს ა ლ ა ა წიგნისათვის, მაგრამ მისი დაბეჭდვა, ფეიქრობთ, ინტერესს მოკლებული არ არის. ეს მასალა ფორმის მთლიანობისა და მკაფიოდ ჩამოყალიბების მხრივ ბოლომდე არ გვაკმაყოფილებს. შეიძლება ეს მხატვრული ნაწარმოების მოცულობის ბრალი იყოს. გამორიცხული არ არის ისიც, რომ ჩვენ ნაკლები გამოცდილება გვაქვს სამეტყველო საშემსრულებლო წერილობითი პარტიტურის შექმნის დარგში. ეს არის პირველი ცდა და ამიტომ,

ერთი მხრივ, ზოგი რამ ხარეუზი გასაგები უნდა გახდეს მკითხველისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ, ყოველ მართებულ და საქმიან შენიშვნას სიამოვნებით მივიღებთ და შემდეგისათვის გავითვალისწინებთ.

თავი .მეთერთმეტე

მხატვრული ნაწარმოების საშემსრულებლო

პარტიტურა

(უ. შექსპირი, „რინარდ III“, „რინარდ გლოსტერის მონოლოგი, მოქმ. I, სურათი I)

რაკი მხატვრული კითხვის მასალის საშემსრულებლო პარტიტურის წერილობითი დოკუმენტის შექმნა გაუბუდო, გვინდა, კიდევ ერთი ნიმუშის გარჩევა ვცადოთ. ეს ნიმუში არის მონოლოგი. სადაც ერთმანეთს ხედებიან შექსპირი და ქართული სასცენო და მხატვრული მეტყველების კლასიკოსი ივანე მაჩაბელი.

სელის შემართვა ლიტერატურის ისეთ ტიტანზე, როგორიც არის შექსპირი, არ ჩაითვლება კადნიერად ჩვენი მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ შექსპირის დრამატურგიის განსაკუთრებულობა, მისი სცენური ექსპლოატაციის ფასდაუდებლობა დაემთხვა ქართული ხელოვნების სინამდვილეში ივანე მაჩაბლის კლასიკურ სამეცნიერო სცენურ ქართულს, რის გამოც სასცენო მეტყველების სწავლების პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნაწევრებს შექსპირის ნაწარმოებებიდან - მონოლოგებს, დიალოგებს, სცენებს.

ჩვენ გვინდა აქ, შეძლებისდაგვარად, მოკლედ მოვხაზოთ ის გზა, რომლითაც წარმოებს მუშაობა შექსპირის ნაწარმოებიდან აღებული მონოლოგებზე. სცენური ანალიზისთვის აღებული გვაქვს ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში, სახელდობრ, რინარდ გლოსტერის მონოლოგი, რომლითაც იწყება შექსპირის ტრაგედია „რინარდ III“ (მოქმედება I, სურათი პირველი).

უწინარეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ შექსპირმა ზედმიწევნით და კონკრეტულად დაგვიხატა თავისი დროის ადამიანთა სახეები, მაგრამ მათ მიღმა დაინახა და აგვისაზა დიდი და ზოგადი საზოგადოებრივი პრობლემები, ინდივიდუალიზებული სახეები დახატა საზოგადოებრივ

მოძრაობასა და განვითარების ფონზე. მან „განსჯერიტა განვითარების ისტორიულად პროგრესული პერსპექტივები“.¹

აღორძინების ხანის ეს ბუმბერაზი პემანისტი და ბრძენი „მომავალში იქცა დროშად ჭეშმარიტების, სიკეთის, სილამაზის, სამართლიანობის, ბუნებრიობისათვის ბრძოლაში“.²

დრო, რომელშიც ცხოვრობდა შექსპირი, ფრ. ენგელსმა „ბუნების დიალექტიკის შესავალში“ ასე დაახასიათა: „ეპოქა, რომელსაც ბუმბერაზი ესაჯიროებოდა და რომელმაც ბუმბერაზები წარმოშვა, ბუმბერაზები აზრის სიძლიერით, გზებითა და ხასიათით, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით“.³

„... შექსპირმა შენიშნა და აღნიშნა ადამიანის სულის უმახვილესი მოძრაობანი, „კეთილისა“ და „ბოროტის“ ბრძოლა ადამიანის ხასიათში და ადამიანთა საზოგადოებაში. ეს ყოველივე შეასრულა ისეთნაირად, რომ მისი სიცილი მომავალ ეპოქებს მოედო, მისმა ტრაგიზმმა შეადრწუნა, ხოლო შესხმულმა აზრებმა დააფიქრა და მისი პოეზიის განუმეორებელმა მქსიკამ ათერთოლა მომღვენო თაობათა ადამიანები“.⁴

შექსპირის მოღვაწეობა დაემთხვა დროს, როდესაც ინგლისის თავადაზნაურობის და ინგლისის ბურჟუაზიის ანუ ინგლისის ახალი არისტოკრატის ინტერესების ურთიერთშეთანხმება მოხდა; ეს დროებითი შეთანხმება, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პროცესში, პროგრესულ მოვლენად იქცა; მან გამოიწვია ინგლისის ეკონომიური და კულტურული აღმავლობა.

XVI საუკუნის დამლევს განსაკუთრებით აღორძინდა და განვითარდა თეატრი და დრამატურგია, რაც უმთავრესად ქალაქების ზრდასთან იყო დაკავშირებული. შუა საუკუნეების მისტერიამ, მორალიტემ და გულუბრყვილო ხალხურმა ფარსმა ადგილი დაუთმო აღორძინების დრამას, ხოლო ოთხმოციან წლებში ასპარეზზე გამოვიდა პროფესიული დრამატურგია.

შექსპირს მრავალი წინამორბედი ჰყავდა ინგლისის დრამატურგიაში, მაგრამ ქრისტეფორ მარლომ ყველაზე დიდი გავლენა მოახდინა შექსპირის შემოქმედებაზე. მისი გავლენით არის დაწერილი ადრინდელი დრამატული ქრონიკები „პენრი VI“ და „რიჩარდ III“. ეს გავლენა უმთავრესად გამოიხატება იმაში, რომ მარლოს ნაწარმოებთა ცენტრში ყოველთვის დგანან ერთი

1. შექსპირი, ტრაგედიები. გ. განქილიაძის წინასიტყვაობა, ტ. I, 1953

2. იქვე

3. ფ. ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, 8

4. შექსპირი, ტრაგედიები. გ. განქილიაძის წინასიტყვაობა, ტ. I, 1953

ვნებით შეპყრობილი ტიტანური პიროვნებები, რომელთა აზროვნება, თავისუფალია და სწრაფვა უსაზღვრო. მარლოსაგან აიღო შექსპირმა, აგრეთვე, რეალისტური ენა და თეთრი ლექსი, რომელიც მარლომ პირველმა შემოიტანა ინგლისური აღორძინების დრამაში. ხოლო მისი ანარქისტული ინდივიდუალიზმი და სტიქიური მისწრაფებანი ვერ გაუტოლდება მომწიფებულ, ღრმა და ნათელ, ობიექტურად მოაზროვნე შექსპირს.

როგორც ცნობილია, შექსპიროლოგია, სამ ძირითად პერიოდად ყოფს შექსპირის შემოქმედებას. პირველ პერიოდს ეკუთვნის მისი კომედიებისა და დრამატული ქრონიკების უმრავლესობა (1590 - 1601). ჩვენი ძიების საგანიც - ტრაგედია-დრამატული ქრონიკა „რინარდ III“ სწორედ ამ პირველ პერიოდს ეკუთვნის (1592).

შექსპირი წერდა თავის ტრაგედიებს მეტწილად ათმარცვლიანი თეთრი ლექსით, რომელიც ინგლისურ პროსოდიაში დარბაისლურ ლექსად ითვლება. ილ. ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა ამ ლექსს ქართულში ბრწყინვალე შესატყვისი მოუძებნეს - თოთხმეტმარცვლიანი, სონეტური (ე. წ. ბესიკური) ტაეპი, რომელიც ივანე მაჩაბლის შემდეგ მტკიცედ დამკვიდრდა ქართულ პროსოდიაში, რადგან მას დიდი სიცოცხლისუნარიანობა და შესაძლებლობათა სიუხვე აღმოაჩნდა.

ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ქართულ ლიტერატურასა და დრამატულ ხელოვნებას განსაკუთრებული ბედი ეწია იმით, რომ შექსპირი თითქმის ისევე გენიალურად ჟღერს ქართულ ენაზე, როგორც დედანში. ასეთი ყვასდაუდებელი საგანძური შესძინა ქართულ ლიტერატურას ივანე მაჩაბელმა და ჩვენ გვგონია, რომ ქართული ლიტერატურა ერთგვარად ვალშია ივანე მაჩაბლის წინაშე, ვინაიდან მისი ღვაწლი ჯეროვნად არ არის დაფასებული, მისი ენა არ არის შესწავლილი და, საერთოდ, მისი მემკვიდრეობა არ არის საკადრისად დამუშავებული. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანები ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია მსოფლიო ლიტერატურაში, მაგრამ ამ აზრის მარტოოდენ გამეორება არ არის საკმარისი. ამ მხრივ აღსანიშნავია გ. გაჩეჩილაძის წინასიტყვაობა, რომელიც წინ უძღვის შექსპირის ტრაგედიების 1953 წლის გამოცემას. 1

„თუ მხედველობაში მივიღებთ არა მარტო შექსპირის ნაწარმოებთა განუმეორებელ სილამაზეს, - წერს გ. გაჩეჩილაძე,

1 ამას გარდა, არის რამდენიმე ნარკვევი, რომელთა ავტორები არიან: ვ. ჭელიძე, გ. ლუონიძე, ი. გრიშაშვილი

- არამედ იმ დიდ მანძილსაც, რომლითაც ერთმანეთისაგან დაშორებულნი არიან სრულიად არამონათესავე ქართული და ინგლისური ენები, შეიძლება დაახლოებით წარმოვიდგინოთ მანაბლის ამოცანის სიძნელე. ივ. მანაბელმა ეს ამოცანა ბრწყინვალედ გადაწყვიტა". და შემდეგ: „ლექსში, ისე როგორც პროზაული ადგილების თარგმანში, ივ. მანაბელი ერთსა და იმავე დროს დაეყრდნო სალიტერატურო ენისა და ხალხური მეტყველების ტრადიციას გენიალური დედნის შესაბამისად. ხალხურია მანაბლის ლექსიკა, ანდაზები, კალამური, მანაბლის სინტაქსი უაღრესად ბუნებრივია და ხასიათით ქართული. რამდენადაც ახალი ქართული სალიტერატურო ენა იმ დროს ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებოდა, ივ. მანაბელმა მასში თავისი განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა: ახალი სალიტერატურო ენის ფორმები წარმატებით გამოსცადა იმ დროისათვის სრულიად ახალ, დიდი მასშტაბისა და მრავალფეროვანი სამყაროს გამოხატვაში, მაგრამ იმგვარად, რომ არასოდეს მოქცეულია უცხო ენის ფორმათა გავლენის ქვეშ. კერძოდ, წინადადების წყობაში, რაც განსაკუთრებით საშიშია მთარგმნელისათვის.

ქართული ენის უმახვილესი ნიუანსების დიდი მცოდნე ივ. მანაბელი პოულობს ინგლისური სიტყვების და გამოთქმების, შექსპირის მოქმედი წინადადების ბრწყინვალე შესატყვისებს. ამავე დროს, მისი თარგმანი, შექმნილი, უპირველეს ყოვლისა, ქართული სცენისათვის, უაღრესად ნათელია და, მიუხედავად აზრის-სიღრმისა, იმდენად გასაგები, რომ თითქმის არ საჭიროებს ამხსნელ კომენტარს".

დღევანდელი მკითხველის თვალში ივ. მანაბლის ენა ქმნის ერთგვარად ამაღლებული სტილის, პათეტიკური მეტყველების შთაბეჭდილებას, რაც ქმნიდა ნიადაგს იმისათვის, რომ ზოგიერთ მსახიობს წარსულში ყალბი პათოსი შეეტანა მანაბლის ტექსტის შესრულებაში. მაგრამ ივ. მანაბლის ენის დინჯსა და სახოვან სტილს, რომელიც წარმოადგენს მისი ეპოქის ერთგვარი თავისებურების ნიშანს, არაფერი აქვს საერთო ყალბ პათოსთან. ივ. მანაბლის, როგორც შექსპირის მთარგმნელის, გენიალობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან ნამდვილი შექსპირი მოგვცა მისი ღრმა ხალხური რეალიზმით; მისი მეფეები და გმირები უბრალო, ჩვეულებრივი მოკვდავების ენით ლაპარაკობენ, მისი ტრაგიზმი და მისი კომიზმი,

1 შექსპირი. ტრაგედიები, გ. გაჩეჩილაძის წინასიტყვაობა, ტ. I, 1953.

მისი თბრობა ქრონიკებში, მისი პოეზია სონეტებში თუ პოემებში სადა, გასაგები, ჩუქულებრივი ენით გამოითქმიან და ყველგან ამ ენას თან სდევს მაღალი პოეზია, ღეთაებრივი მუსიკა.

ივ. მაჩაბლის თარგმანების სცენური შესრულება ამიტომ მოითხოვს აზრის ღრმად ჩაწვდომას, მართალ, უაღრესად ადამიანური განცდებისა და ენებების სადა გამოხატვას და არა ყალბ პათოსს, „მტკვარე მეტყველებას, თაყიარის ხოკეას, ქშენას, ხჩეშას და ბდღეინეას“.

ჯანსაღი, სცენური ხელოვნებისათვის ამ გარდაუვალ კემშიარიტებასა და კანონს თვით შექსპირი ადასტურებს ევნიალური სიცხადითა და განტვრეტიო ჰამლეტის საუბარში ქტიორებთან. და სწორედ იმითია დაუფასებელი ივ. მაჩაბელი აასცენო მეტყველების წერთისა და დადგენის თვალსაზრისით მისი საერთო ლიტერატურული ღირსებებისა და დამსახურების შემდეგ, რომ მისი თარგმანები არა მარტო მართლად გადმოგვცემენ შექსპირისეული აზრის, განცდისა და ენებათა სიღრმეს, არამედ განუხორციელ სიყვარულს და თაყვანისცემას იწვევენ მშობლიური ჟნისა და მეტყველებისადმი.

ივ. მაჩაბლის ლექსში ჩამწყვადეული მოქნილი ფრაზა ზედმიწევნით ნათლად გადმოგვცემს აზრს, ბუნებრივი ქართული წინადადების წყობით. იგი არსად არ არის დაშაქრული – მისი ლირიკა ყოველთვის მუსიკალა, მაგრამ სოგჯერ მკაცრი და უხეშიც. გასაოცარი ოსტატობით ცვლის მაჩაბელი გმირის მეტყველების სტილს. რიჩარდ გლოსტერის, მომავალში მეფე რიჩარდ III-ის მეტყველება გარემოების მიხედვით ხან შემპარავია და ტკბილი, აან სისხლისმსმელი მიჰინეარებით სავსე, ხან მბრძანებლური და უღმობელი; ტრაგედიის ბოლო სცენებში კი მის მეტყველებაში ელინდება მოქმედების მაღალი პათოსი, ნამდვილი პატრიოტის გმირული ხასიათი. შექსპირი გვიხატავს თავისი გმირის სახის ხწრაფი ფერისცვალების უნარს, გასაოცარი თვალთმაქცობის უნარს და მაჩაბელიც თარგმანში მეტყველების სტილის მოქნილობით, ცვალებადობით, ოსტატურად ამჟღავნებს რიჩარდის ხასიათის ამ ძირითად თვისებას, რომლის მიღმა ყოველთვის იგრძნობა ტირანის პიროვნული ძალა, მისი აღვირახსნილი სწრაფვა ძალაუფლებისაკენ, რომლის მიღწევისათვის იგი სისხლის ღერასაც არ ერიდება.

მთელი ტრაგედია რიჩარდის მზაკერული მიზნების განხორციელების გარშემო ტრიალებს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ „რიჩარდ III“ ეკუთვნის შექსპირის შემოქმედების დრამატულ ქრონიკებს და ასახავს

ინგლისის ისტორიაში ცნობილი თეთრისა და წითელი ვარდების ოცდაათწლიანი ომის სისხლიანი ტრაგედიის უკანასკნელ მოქმედებას, ფინალს. იგი უშუალოდ აგრძელებს დრამატული ქრონიკის - „ჰენრი VI“ ისტორიას, რომელშიც რიჩარდ გლოსტერი გამოყვანილია, როგორც ერთ-ერთი მოქმედი პირი.

როგორც ვიცით, შექსპირი თავისი პიესებისათვის უხვად სესხულობდა ფაბულას წინამორბედებისაგან. მან თავისი მწერლური მოღვაწეობა სხვისი პიესების გადაკეთებით დაიწყო. პიესების გადაკეთება, საერთოდ, ძალიან მიღებული იყო იმ დროს. მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ამ „გადაკეთების“ შედეგად შექსპირი ქმნიდა სრულიად დამოუკიდებელ, გენიალურ ნაწარმოებებს; რომლებიც უძვირფასეს განძად შემორჩა საუკუნეებს, მაშინ, როდესაც მისი წინამორბედების პიესების დიდი უმრავლესობა დრომ შთანთქა და დავიწყებას მისცა. ტრაგედიას - „რიჩარდ III“ აქვს თავისი ისტორია. ისიც გადაკეთებულია შექსპირის მიერ. საერთოდ, რიჩარდ III-ის ისტორია დიდ ინტერესს იწვევდა შექსპირის წინაპროინდელ და მის თანამედროვე საზოგადოებაში. ამ მეტად პოპულარულ თემაზე მრავალი პიესა, უფრო სწორად რომ ვთქვათ მრავალი თეატრალური სანახაობა არსებობდა. რიჩარდ მესამეზე არსებობს არა მარტო დრამატული თხზულებანი, არამედ პოემები, რომლებსაც არაფერი აქვს საერთო შექსპირის ტრაგედიასთან.

ტრაგედიის დაწერის დრო ზუსტად არ არის ცნობილი; ხოლო სპეციალისტები ვარაუდობენ, რომ პიესა დაწერილია იმაზე ადრე, ვიდრე იგი დაიბეჭდებოდა, ე. ი. XVI საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლების პირველ ნახევარში. გარდა ამისა, ის უშუალო კავშირი, რომელიც არსებობს ტრილოგია „ჰენრი VI“ ორ ბოლო ნაწილთან, შექსპიროლოგებს აფიქრებინებს, რომ „რიჩარდ III“ დაიწერა უშუალოდ „ჰენრი VI“-ის შემდეგ.

პირველად პიესა დაიბეჭდა 1597 წელს, რაღაც უსაშველო გრძელი სათაურით, რომელიც შეიცავდა რიჩარდის თითქმის ყველა ბოროტმოქმედების ჩამოთვლას, მაგრამ ამ გამოცემაში ავტორი მოხსენიებული არ არის. მეორე გამოცემიდან დაწყებული (1598 წ.), ავტორი, უილიამ შექსპირი, ყოველთვის ახლავს დაბეჭდილ ტექსტს (1602, 1605, 1619, 1622 წწ.), ხოლო შექსპირის ტექსტის მკვლევართა დასკვნით, შექსპირის სრული და ნამდვილი ტექსტი დაიბეჭდა მხოლოდ 1623 წლის განთქმულ გამოცემაში - in folio.

„რიჩარდ III“ ივანე მაჩაბლის მიერ უდიდესი ოსტატობით შესრულებული ქართული თარგმანი გამოქვეყნდა 1893 წელს -

თითქმის ზუსტად სამასი წლის შემდეგ. თარგმანის პირველ გამოცემას ივანე მაისაბელი სიცოცხლეშივე მოესწრო.

ძირითადი და ერთადერთი წყარო, რომლითაც სარგებლობს შექსპირი და რომელსაც მოჰყვება თანმიმდევრულად თავის ისტორიულ დრამებში, არის გოლინშედის ე. წ. „ქრონიკები“. გოლინშედი, თავის მხრივ, ეყრდნობა მასზე აღზრდილ ქრონიკებს და იყენებს ყველა წყაროს განუკითხავად და უკრიტიკოდ, რის გამოც ერთსა და იმავე მოვლენას, ფაქტს, ისტორიულ პიროვნებას სუელ სხვადასხვანაირად აღწერს და ამიტომ ხშირად წინააღმდეგობაში ეარდება. განსაკუთრებული შეცდომებითა და წინააღმდეგობებით გამოირჩევა გოლინშედის „ქრონიკების“ ის ნაწილი, რომელიც ეხება რიჩარდ მესამის ისტორიას.

შექსპირი საესებით დაენდო თავის წყაროს – გოლინშედის „ქრონიკას“ და იქ აღწერილი ორი რიჩარდისაგან აირჩია „შავი“ რიჩარდი, მით უმეტეს, რომ ხალხურ გადმოცემაშიც იგი ასე გამოიყურებოდა. რიჩარდის ერთგვარი რეაბილიტაცია ინგლისის მეფეების ისტორიკოსებმა შექსპირის შემდეგ წამოიწყეს. ამჟამად ინგლისის ისტორიაში რიჩარდ III ისხენიება როგორც „კარგი“ მეფე, რომელმაც ხანმოკლე მეფობის მანძილზე (1483-1485) ხალხისათვის საჭირო და სასარგებლო კანონები გააოცა. მაგრამ შექსპირს ეტკი არ შეჰპარვია იმაში, რომ ის რამეს სცოდავს ისტორიის წინაშე და, თუ მისი ტრაგედია „რიჩარდ III“ გახდა არაჩვეულებრივად მოუძღარული და განთქმული, ეს მოხდა იმიტომ, რომ მან დახატა ისეთი მეფე, როგორსაც ხალხი თქმულებებით იცნობდა.

„ქრონიკებით“ შექსპირმა ისარგებლა მხოლოდ, როგორც „ნედლი მასალით“, ხოლო ამ ნედლი მასალიდან შექმნა ისეთი სცენები, ისეთი ხასიათები, ისეთი პოეტური შთაგონების მწვერვალზე აიტანა „ქრონიკების“ მასალა, რომ ეს ტრაგედია დღეს სამართლიანად ითვლება შექსპირის ერთ-ერთ საუკეთესო თხზულებად.

„რიჩარდ III“ პირველი ისტორიული დრამაა, რომელშიც შექსპირმა მთელი მოქმედება შემოკრიბა ერთი ცენტრალური ფიგურის, ერთი გმირის გარშემო. რიჩარდის პიროვნება მოიცავს მთელ პიესას, იპყრობს განუყოფლად, მკითხველისა თუ მაყურებლის ყურადღებას. ყველა დანარჩენი მოქმედი პირი ასრულებს მხოლოდ დამხმარე ფუნქციას, არსებობს პიესაში იმისათვის, რომ ცენტრალური გმირის ხასიათი გამოამჟღავნოს, არსებობს ამ ხასიათის პროექციისათვის, თუმცა ყოველი მოქმედი

პირის ხასიათი, ამავე დროს, მოხაზულია შექსპირისეული სიზუსტითა და სახიერებით.

თვით რიჩარდის ხასიათის განვითარება არ ხდება პიესის მანძილზე, გმირის ხასიათი იმთავითვე, ტრაგედიის დაწყებისთანავე მოცემულია მთლიანობაში. ტრაგედია იწყება მონოლოგით, რომელშიც რიჩარდი საკვებით ამელავენებს თავის პიროვნებას, თავის თავს, თავის ზრახვებს და სახავს მოქმედების გეგმას, რომლის საშუალებითაც უნდა მიადწიოს შორეულ მიზანს. უფრო შორსაც შეიძლება წავიდეთ. რიჩარდის ხასიათის ძირითად თვისებებს – ხასიათის სიმტკიცესა და სიმამაცეს, მელაკულობას და ძალაუფლებისაკენ მისწრაფებას – შექსპირი გვიხატავს ჯერ კიდევ „ჰენრი VI“-ში. მესამე მოქმედების მე-2 სურათში ედუარდის (რიჩარდის ძმის) მიერ ლედი გრეის (ელისაბედის) ხელის თხოვნის სცენას მოსდევს რიჩარდის მონოლოგი.

რიჩარდის ძალაუფლების მოყვარუობა გარემოებათა დამოხვევის და შემთხვევის შედეგი კი არ არის, როგორც ეს მოუხდა მაკბეტს, არამედ მთელი სისტემაა, რომელსაც იგი თანმიმდევრულად განავითარებს და გადაგვიშლის. სწორედ იმისთვის მიიღტვის იგი სამეფო ტახტისაკენ, რომ, თვითონ ბუნებისაგან ესოდენ დაჩაგრულს და განწირულს საშუალება მიეცეს, შეურაცხყო, გასრისოს და გაანადგუროს ყოველგვარი სიკეთე და სილამაზე. გზას სამეფო ტახტისაკენ მას უღობავენ ადამიანები, რომლებიც უფრო მეტად უფლებამოსილნი არიან, ვიდრე რიჩარდი. მაგრამ რიჩარდი არ შედრკება ამის გამო და მტკიცედ გადაწყვეტს, „სისხლიანი ნაჯახით გაიკაფოს სანუკვარი გზა“. თავის გარეგნობაზე იმავე მონოლოგში („ჰენრი VI“) რიჩარდი ამბობს, რომ მას ცალი ხელი მოკრუნისული აქვს, როგორც გამხმარი ხის ტოტი, ზურგზე კუხი აქვს ამობურცული, ერთი ფეხი მოკლე აქვს. ერთი სიტყვით, დარღვეულია ყოველგვარი პროპორცია მის აღნაგობაში. ამას იმეორებს რიჩარდი თავის მეორე მონოლოგში, რომელიც მოსდევს ტაუერში მისი მონაწილეობით ჩადენილ მეფე ჰენრი VI-ის მკვლელობას. მის სიმახინჯეზე არა მარტო თვით რიჩარდი ღაპარაკობს, დედოფალი მარგარიტა მიმართავს მას სიტყვებით: „ბოროტი“, „გონჯი“ („ჰენრი VI“, ნაწ. 3, მოქ. II, სურ. 2).

ასე ამზადებს შექსპირი რიჩარდის სახეს და ასეთი გველინება იგი მანამადე, სანამ დაიწერებოდა პიესა თვით რიჩარდზე. ასეთივე გვხვდება იგი, გამოკვეთილი, ჩამოყალიბებული ხასიათით, ტრაგედია „რიჩარდ III“-ის დასაწყისშივე. ამ ტრაგედიაში მთელი ძალით ვლინდება მის ხასიათში იმთავითვე

ჩასახული, მისთვის დამახასიათებელი თვისება – თვალთმაქცობა. მისი თვალთმაქცობა არის ნამდვილი ტალანტი, რომელსაც ის იყენებს გასაოცარი ოსტატობით და რომელიც გაპირობებულია, ერთი მხრივ, დიდი ნებისყოფითა და თავდაჭერის უნარით, ხოლო მეორე მხრივ, იმით, რომ მისთვის სრულიად უცხოა ზნეობის ნორმები. რიჩარდი აბრმავეს ეველას, მისი გავლენა ადამიანებზე განუზომელია. იგი სხვებთან არასდროს ამხელს თავის ზრახვებს, არავის აჩვენებს თავის ნამდვილ სახეს, არ გასცემს თავის თავს არც სიტყვით, არც საქციელით. ნამდვილი რიჩარდი იგი მაშინ არის, როცა მარტო რჩება თავის თავთან. აქ ის სულიერად გაშიშვლებული ნიდაბახდილი ღვას ჩვენ წინაშე და გვიზიარებს თავის აზრებსა და ზრახვებს.

შექსპირის აეკაცთა სახეებს შორის (მაკბეტი, იაგო, ედმუნდი) რიჩარდი ეველაზე მთლიანი და „დიდებული“ სახეა. დიდი პიროვნებაა, მას ვერ შეედრება ვერც უნებისყოფო, ნეურასთენიკი მაკბეტი, ვერც გაცვეთილი გაიძვერა იაგო, რომელიც ბოროტებას თავის გასართობად სწადის. მისი ბოროტება სტიქიურია და რაიმე არსებით მიზანს არ ემსახურება. ედმუნდი („ჩეუკი ლირი“) ეველაზე უფრო ახლოა რიჩარდთან, მას აქვს მიზეზი, რის გამოც შეიძლება ჩაიდინოს ბოროტება და აქვს მიზანი, რისთვისაც მას სწადის. იგი ენერგიული, გამბედავი და მამაცი მებრძოლია გადამწყვეტ წუთში, მაგრამ მას არა აქვს რიჩარდის სატანური ძალა, რომელსაც ისენს რიჩარდი თავისი მსხვერპლისადმი. ედმუნდი უფრო უბრალოა, მარტივი.

საგანგებო ოსტატობით დამუშავებული რიჩარდის სახე არა მარტო ტრაგედიის სახელწოდების გამო, არამედ არსებითად არის პიესის მთავარი გმირი და იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. ჩვენ თანავუგრძნობთ პატარა პრინცების ბედუკუდმართობას, გვეცოდება რიჩარდის ბოროტების ეველა მსხვერპლი, მაგრამ მაინც ანდამატივით იზიდავს ჩვენს ყურადღებას ეს არანეულებრივი ავსორცი, რომელიც გვაოცებს თავისი თავსედობით, მრავალმხრივობით, ხასიათის სიმტკიცით და გონების ძალით. ეს ავაზაკი, ბოროტი სული გვევლინება, ხან როგორც მგზნებარე მოტრფიალე, ხან როგორც შორსმჭვრეტელი პოლიტიკოსი, ხან როგორც კეთილშობილი და გულქეზი მეგობარი, ხან როგორც თვალთმაქცობის განსახიერება, მლიქვნელი და ფლიდი, და ბოლოს, როგორც უსაზღვროდ მამაცი და თავგანწირული მეომარი.

მოქმედება პიესაში იწყება 1478 წლიდან, იწყება იგი რიჩარდის უფროსი ძმის გეორგ კლარენსის დაპატიმრებით და

მთავრდება ბოსფორთის ბრძოლაში რიჩარდ III-ის დაღუპვით 1485 წლის 22 აგვისტოს, ე. ი. მოიცავს შეიდი წლის ისტორიას. მაგრამ შექსპირი აქ სრულიადაც არ იცავს ქრონოლოგიურ სიზუსტეს და გადაჯგუფებული აქვს ისტორიული ფაქტები და თარიღები ისე, როგორც მას მიაჩნია საჭიროდ დრამატული ეფექტისა თუ ემოციური მწვერვალის მისაღწევად და, საერთოდ, მოქმედების განვითარებისათვის. ასე მაგალითად, მას გამოჰყავს პიესაში მოქმედ პირად მარგარიტა ანჟუელი, პენრი VI-ის ქვრივი დედოფალი, მაშინ, როდესაც ისტორიულად მარგარიტა ამ წლებში საფრანგეთში იმყოფებოდა. ანასთესის სიყვარულის ახსნისა და მისი დაწინდების განთქმული სცენა შექსპირმა დაგვიხატა იმ მომენტში, როდესაც ანა ასაფლავებს თავის მამამთილს. ანა ისტორიულად მართლა გასდა რიჩარდის მეუღლე, მაგრამ პენრი VI-ის სიკვდილიდან ორი წლის შემდეგ და კიდევ მრავალი ფაქტი აქვს შექსპირს გადაადგილებული. თვით რიჩარდ გლოსტერი შექსპირს გამოჰყავს „პენრი VI“, როგორც სენტ-ოლბანსის ბრძოლის მონაწილე რაინდი, მაშინ, როდესაც ამ დროს, ე. ი. 1455 წელს, როცა ეს ბრძოლა მოხდა ისტორიულად, რიჩარდი სამი წლისაც არ იყო (იგი დაიბადა 1452 წ.). შექსპირს ეს დასჭირდა, როგორც ჩანს, იმისათვის, რომ რიჩარდის პიროვნება დაეკავშირებინა თეთრი და წითელი ვარდების ომის დაწყებასთან. ხოლო ამ ოცდაათწლიანი ომის დამთავრება, უკვე ისტორიულადაც და შექსპირთანაც დაკავშირებულია რიჩარდის სიკვდილთან.

როგორც ცნობილია, იორკები და ლანკასტერები იყო ორი შტო ერთი სამეფო საგვარეულოსი - პლანტაგენეტების საგვარეულოსი. სამეფო ტახტი ეკავა ლანკასტერთა წარმომადგენელს მეფე პენრი VI-ს, როდესაც იორკები გამოედანენ ტახტს. გაიმართა სენტ-ოლბანსის ბრძოლა, რის შედეგად იორკთა და ლანკასტერთა შორის დაიდო ხელშეკრულება; ამ შეთანხმების ძალით ტახტი უნდა გადასულიყო იორკების ხელში მეფე პენრი VI-ის სიკვდილის შემდეგ. რიჩარდი მამაცურად იბრძვის თავისი საოჯახო გვარის - იორკების დინასტიის განმტკიცებისათვის. მას შორეული პირადი მიზანი უკვე დასახული აქვს, მაგრამ ესმის, რომ ჯერ საჭიროა იორკთა საგვარეულოს დამკვიდრება სამეფო ტახტზე.

იორკის პერცოკს ოთხი ვაჟი ჰყავს: ედვარდი, კლარენსი, რუტლანდი და რიჩარდი. რუტლანდს მამასთან ერთად მოკლავენ ბრძოლაში, ედვარდი, როგორც უფროსი ვაჟი, ავა ტახტზე. ტრაგედიის დაწყებამდე რიჩარდი მონაწილეობდა პენრი VI

მეკლესიოებაში, მანვე მოკლა მისი მეშვიდედრე, უელსის პრინცი ედვარდი. ამგვარად, ლანკასტერების მხრივ საფრთხე სამეფო ტახტს აღარ მოელოდა. იორკის პერცოვის ვაჟის - ედვარდის გამეფებით იორკები დამკვიდრდნენ სამეფო ტახტზე და ახლა იორკების განადგურებას უნდა შეუდგეს რიჩარდი, იმ იორკებისა, რომლებიც ედვარდისა რიჩარდს გზაზე. პირველი მსხვერპლი შეიქმნება მასზე უფროსი ძმა გეორგ კლარენსი, მას მოჰყვება მეფე ედვარდ IV-ის ორი ჩვილი ვაჟი, რომლებიც დაახრჩევს ტაუერში (ედვარდ მეფის სიკვდილის შემდეგ) და შემდეგ ყველა მოწინააღმდეგე და ზოგი მომხრეც კი, რომელთა თავიდან მოშორება მას საჭიროდ მიიჩნდა. როდესაც მიზანი მიღწეულია, როდესაც რიჩარდ გლოსტერი გახდება მეფე რიჩარდ III, იგი ჩამოიშორებს თვალთმაქცობის ნიღაბს და გახდება უხეში, გოროზი, ეჭვიანი, დესპოტი, რომელიც არ ინდობს უერთგულეს ქვეშევრდომებსაც კი, აწვალებს და შეურაცხყოფს მათ. რიჩარდის გამეფების შემდეგ ტრაგედიაში მოქმედება სწრაფად ვითარდება. როდესაც მეფე გაიგებს, რომ მასზე ამხედრდა პენრი ტიუდორი, გრაფი რიჩმონდი, იგი გაცოფდება, დაიბნევა, გონება აღარ უჭრის ძველებურად და ფიზიკური ძალაც კი დალბადობს. უშვერი ლანძღვა-გინებით ისვენებს რიჩმონდს, რომელიც მოდის ჯარით ინგლისის სამეფო ტახტის დასაპყრობად.

გადამწყვეტი ბრძოლის წინაღამეს, რომელიც გაიმართა ბოსფორთის ველზე 1485 წ. 22 აგვისტოს, რიჩარდს პირველად თავის სიცოცხლეში უღალატა ნებისყოფამ და ამხილა სინდისმა. საშინელი სიზმრის შემდეგ, როდესაც გამოეცხადნენ მის მიერ დახოცილ ადამიანთა სულები, შეშოთთებული იღვიძებს და წამოიძახებს: „ჰოი, ლაჩარო სინდისო, როგორ მაწუხებს!“ მაგრამ, როდესაც დადგება ბრძოლის გადამწყვეტი წუთები, დაბნეულობისა და დაძაბულობის კვალიც კი ქრება და რიჩარდი გვევლინება, როგორც ბრწყინვალე სარდალი, დიდი პატრიოტი, სახელმწიფო მოღვაწე და უშიშარი, უმაჰაცესი მეთაური. ომის ორომტრიალში კატესები (კატსები) ეუბნება ნორფალკს:

მეფე სასწაულს ჩადის სწორედ, რაც კაცს არ ძალუძს,
არავითარ შიშს ის არ უფრთხის: ცხენი მოუკლეს,
ქვეითი იბრძვის, სიკვდილს თითქო ყელში უძერება.

სიტყვა, რომლითაც რიჩარდი მიმართავს ბრძოლის წინ მეომრებს, მსოფლიო ლიტერატურაში ითვლება სამხედრო მკვერმეტყველების შედევრად. სიტყვას იგი შემდეგი მოწოდებით ასრულებს:

... ოპ, ამ ჩემ მკერდქვეშ

ათასი გული ერთად ფეთქავს. გაშალეთ დროშა,
თავს დაესხით მტერს. სიმამაცის ძველო ნიშანო,
წმინდა გიორგი სახიერო, ჩაგებერე რისხვა

პირით ცეცხლის მკრელ გველ-ვეშაპის, დაჰკათ, დაჰკარით,
ჩვენს მუზარადებს გამარჯვება ზედ აკერია!

ბოსფორთის ბრძოლაში იღუპება რიჩარდი, უკანასკნელი
იორკი ინგლისის ტახტზე. ამით დასრულდება თეთრი და წითელი
ვარდების სისხლისმღვრელი ოცდაათწლიანი ომი. ინგლისის
ტახტზე ავა პენრი ტიუდორი. გრაფი რიჩმონდი ისტორიაში
ცნობილი, როგორც ცნობილი მეფე პენრი VII, ტიუდორთა
დინასტიის დამწყები პირველი მეფე.

თვით ტრაგედიის „რიჩარდ III“ უფრო დაწერილებითი
განხილვა შორს წაგვიყვანს. პიესაში არის მრავალი
ღირსშესანიშნავი სცენა, გმირთა ხასიათები, რის შესახებაც
შეიძლება ბევრი რამის თქმა, მაგრამ ჩვენი მიზანია მხოლოდ
ერთი მონოლოგის დამუშავება. ხოლო „ერთი მონოლოგის“
დამუშავება შეუძლებელია ისე, თუ თვალი არ გადავავლეთ
გმირის სახეს მთელი პიესის მანძილზე და ამიტომ, ჩვენი აზრით,
ამ შესავალში მოცემული ცნობები საჭიროა რიჩარდის
მონოლოგის განხილვისა და მისი სცენური ანალიზისათვის.
ზოგი რამ დამატებით კომენტარებულ იქნება თვით მონოლოგის
განხილვისას.

მონოლოგი, რომლითაც იწყება ტრაგედია „რიჩარდ III“,
არის პროგრამული მონოლოგი, რომელშიც რიჩარდ გლოსტერი
გულახდილად და აშკარად გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს
სამეფოში შექმნილი მდგომარეობის შესახებ, სახავეს თავისი
მოქმედების გეგმას და ასაბუთებს კიდევ მას.

ტრაგედია „რიჩარდ III“

მოქმედება პირველი, სურათი I

ლონდონი, ქენა. შემოდის რიჩარდ გლოსტერი

გლოსტერი,

აგერ შეცვალა იორკის მზემ მბრწყინავ ზაფხულად
უთანხმოება ჩვენი, მწვავე ზამთრის სუსხივით,
და რაც ამ ოჯახს აწვა გულზე შავი ღრუბელი,
აწ ოკეანის მწყვდიადს უფსკელს ჩამარხულია.
ეხლა გვიშენებს შუბლს გვირგვინი გამარჯვებისა,
სახსოვრად წლუნგი იარაღი ჰკიდია კედელს,
ბრძოლის ტექის ხმა ზარიანი შეცვლილა ღხინად
და დარბაზობად იერიშით მტერზედ მისევა.
აწ თითქო ომმა შეტყუესენილმა გაიხსნა შუბლი
და მის მაგივრად, რომ მოახტეს დარახტულ რაშსა
და შეუძრწენოს სული ისევ შეშფოთებულ მტერს, -
იგი ეურს უბედებს ქალთ ოთახში ფანდურის ხმასა და
და შეექცევა ხტუნვა-პრანტვით ენებით დამდნარი.
მაგრამ მე ხომ ამ თამაშისთვის არ ვარ შექმნილი,
და ვერც სარკის წინ ვიარშიეებ ჩემსავ სახესთან;
მე, უშნოდ გათლილს, არ მაქვს სატრფო შეხედულება,
რომ მოვაწონო თავი ცუნცრუკ, კოხტა გომბიოთ;
არა რა მაქვს მე ერთმანეთთან შეფერებელი;
მუხთაღ ბუნებას აუესივარ უსახურობით
და უჟამური, შეთითხნილი გაეურევივარ
ცოცხალთა შორის ნაიდრეუად მუცლით ნასხლეტი.
ნახევრადაც არ დამთავრებულს, უმსგავს და საპყარს
ძაღლნიც კი მყეფენ, როცა იმათ გვერდით უდგავენ...
და აი ესრედ მოდუნებულს მშვიდობის ჟამსა
სხვა არაფერი დამრჩენია დროს გასართობად,
თუ არ იგი, რომ ეუყურო ჩემს აწრდილს მზიან დღეს
და ჩემის თვალით განვიცადო ეს სახიზრობა.

რახან ასეა, არ შეიყობა რაკი არ ძალმძის,
 და ვერ ავეყვები ამ ტკბილ ჟამთა დროს გატარებას,
 მაშ, სიბოროტით მაინც უნდა ვიჩინო თავი
 და ჩაეუმწარო სხეებს ამო სიამოვნება.
 ამასა ვიქ მე და ისედაც გავაბი ქსელი
 ცილის-წამებით, სიზმრებით და ლოთთა ყბედობით,
 რომ სასიკედილოდ გადაეკიდე ერთმანეთს მეფე
 და მეორე ძმა ჩემი კლარენს, თუ მეფე ეღვარდ
 ისე დადგება მტკიცედ თავის სიტყვას და აზრზედ,
 ვით მე ვადგაეარ ცბიერებას, სიცრუეს, ღალატს,
 მაშინ კლარენსი უნდა ჩასვან ციხეში დღესვე.
 ეს იმის გამო, რომ მკითხაესა უთქვამს მეფისთვის
 შენ შეიღოთ ის დახოცს, ვის წოდებაც გა-ნით იწყება. -
 კლარენს მოდის აქ... ფიქრით ჩემო, ჩაიმაღენით
 სულის სიღრმეში.

როგორც შექსპირის ყველა ტრაგედია ძირითადად, ეს
 მონოლოგიც თარგმნილია ივანე მანაბლის მიერ
 თოთხმეტმარცვლიანი, საშუაოიანი ტრიმეტრული ტაქტით, რომლის
 ფორმულა გამოიხატება შემდეგნაირად: 5, 4, 5.

აგერ შესცვალა (ქორე-დაქტილი)	ორკის მზემ (მეორე პეონი)	მბრწყინავ 'ხაფხულად (ქორე-დაქტილი)
---------------------------------	-----------------------------	---------------------------------------

უთანხმოება (ქორე-დაქტილი)	ჩვენი მწყავი (მეორე პეონი)	ზამთრის სუსხივით, (ქორე-დაქტილი)
------------------------------	-------------------------------	-------------------------------------

და ასე ბოლოსმდე.

მთელი ტრაგედიის მანძილზე რიჩარდის მთავარი
 მისწრაფება, მისი ზეამოცანა არის ძალაუფლება, მეფობა, ტახტი.
 ეს ზეამოცანა გამოხატულია მძინეარე ვნებაში. ყოველ ნაბიჯზე,
 ყოველ საქციულში, ყოველ თვალთმაქცობაში, ყოველ ბოროტებაში,
 ე. ი. ყოველ მოქმედებაში მთელი მისი არსება ყვირის: მეფობა!
 ტახტი! მას სისხლიანი ნაჯახით უნდა გაიკაფოს დასახული
 მიზნისაკენ მიმავალი გზა.

მის დაუოკებელ ვნებას კვებავს ფიზიკური სიმახინჯე,
 ერთი მხრივ, მას სწამს, რაკი ბუნებამ ასეთი გონჯი გააჩინა,
 ამიტომ მისი ნამდვილი მოწოდებაა ბოროტმოქმედება, მეორე
 მხრივ, მის შმაგ მისწრაფებას კვებავს იმის შეგრძნება, რომ იგი
 მეფედ არის დაბადებული, ის მამაცია, გულადი, უშიშარი მეომარი

და სახელმწიფო მოღვაწის ჭკუა-გონებითა და მოხერხებით აღჭურვილი. ეს თვისებები მის ძმებს არ გააჩნია.

ყოველივე ეს ჩანს პირველ მონოლოგშივე, რომელსაც ჩვენ ვარჩევთ და რომელსაც ეუწოდეთ საპროგრამო მონოლოგი. რიჩარდი ამ მონოლოგში იმდენად გულახდილი და სულიერად გაშიშვლებული გვევლინება, რომ სიტყვებს მიღმა აღარაფერი რჩება ფარული, ორაზროვანი, ღრმად ჩამალული. რიჩარდმა თავისი გულებ-განწყობილებით გაგვაგებინა თავისი აზრი და გადაწყვეტილება: მას სრულიადაც არ აწყობს ახლანდელი მდგომარეობა სამეფოში, სძულს მეფე - თავისი უფროსი ძმა ედვარდი, არ მოსწონს მისი აღვირაქსინილი ცხოვრება, სწყურია ომი, ბრძოლა, იარაღი, სისხლი, იგი ძირითადად ომისათვის არის გაჩენილი, რადგან ბრძოლაში ისე არ გრძნობს თავის სიმახინჯეს, როგორც „მშვიდობის ჟამსა“; მას გარკვეული, ზუსტი გეგმა აქვს დასახული შემდგომი მოქმედებისთვის. პირველ რიგში, პირველი სისხლიანი ქმედების აქტს თავისი ძმის კლარენსის დაღუპვით დაიწყებს.

მონოლოგი დაიყოფა ოთხ ძირითად მონაკვეთად. პირველი მონოლოგი ამჟღავნებს რიჩარდის შეხედულებას სამეფოში იმჟამად არსებულ მდგომარეობაზე, მის უსომო უკმაყოფილებას, ამავდროს, აქტიურ უკმაყოფილებას, რომელშიც იგრძნობა მოქმედების, ბრძოლის ჟინი. ეს მონაკვეთი გვიხსნის იმას, თუ რის გამოა რიჩარდი მოშხამულ გულებზე შესრულებისათვის, რა თქმა უნდა, ჩვენ ვდგებით თვით რიჩარდის პოზიციაზე, ამიტომ პირველ ნაკვეთს ეუწოდებთ: „ედვარდ მეფე ღუპავს სამეფოს“. (სინამდვილეში ისტორიულად ედვარდ IV საკმაოდ პროგრესული მეფე იყო). იწყება ეს პირველი მონაკვეთი თავიდან: „აგერ შესცვალა...“ და მთავრდება სიტყვებით: „და შეექცევა ბტუნეა-პრანტვით, ვნებით დაძინარი“.

მეორე მონაკვეთი იწყება სიტყვებით: „მაგრამ მე ხომ ამ თამაშისათვის არ ვარ შექმნილი“ და მთავრდება „და ჩემის თვალთ გახეცვალ ეს სახირობა“. ეს მონაკვეთი გვამცნობს, რომ რიჩარდი თავისი უკიდურესი ფიზიკური სიმახინჯის გამო (რომელსაც იგი ამავდროულად მონაკვეთში გვიხატავს დაუნდობლად, მეტიმეტად მექ ფერებში) სასოწარკვეთამდგა მისული. ამიტომ ადამიანის ჩვეულებრივი, ნორმალური საზომი ვერ გაზომავს მისი განცდის სიღრმეს, მას მისჯილი აქვს ბუნებისაგან ყოველ წუთს იგრძნოს თავისი სიმახინჯე. (რიჩარდის სიმახინჯე ტრაგედიაში, ისე როგორც სხვა პიესებში და ხალხურ თქმულებებში ამ თემაზე გაზვიადებული უნდა იყოს, ისტორიულ

წყაროებში მოხსენიებულია მხოლოდ, რომ მას ჰქონდა დაბალი შუბლი, ერთი მხარი ჩამოყარდნილი და იყო კოჭლი). ტრაგედიის დასაწყისში რჩარდი 25 წლისაა. გასაგებია, რომ ახალგაზრდა ჯან-ღონითა და ენერგიით სავსე მამაკაცი, ასე ძლიერ განიცდის თავის ფიზიკურ ნაკლს, რომელიც უშლის, ამქვეყნიურ სიტკბოებას დაეწაფოს. მეორე მონაკვეთს პირობითად ვუწოდებთ: „ბუნებისაგან განწირული“.

ფიზიკური სიმახინჯით გაპირობებული განწირულობა გადაზრდილია სულიერ სიმახინჯეში. რჩარდში სრულიად ამოკვეთილია ზნეობის გრძნობა. თვითონ მოკლებული სულიერ სიმშვიდეს და სიტკბოებას, იგი შურს იძიებს ადამიანებზე, მისი სული მაშინ ზეიმობს, როდესაც „ჩაუმწარებს სხვებს ამ სიამოვნებას“, ჩაუმწარებს ყველას, ვინც კი მის გზაზე აღმოჩნდება, იგი ამას აკეთებს „დროის გასართობად“, როგორც თვითონ ამბობს, ხოლო ამ სიტყვებში იყარება დაუნდობელი ირონია, სარკასმი. ყოველივე ამას აკეთებს იგი მიზნის მისაღწევად. „დროის გასართობად“ სიაკაცეს იაგო უფრო სწადის („ოტელი“). ვიდრე რჩარდი. საშუალებანი კი ორივეს ავაზაკურს აქვთ: ცილისწამება, ცბიერება, ღალატი, ღოთთა და მკითხაეთა ყბედობა და ყველა ასეთი აუზნიანი ხერხი. რჩარდის მიერ ამგვარი თილისმით გაბმულ ქსელში პირველი (ამ ტრაგედიაში) უნდა გაეხადოს მისი უფროსი ძმა გეორგ კლარენსი. ყოველივე ეს მოცემულია მონოლოგის მესამე ნაკვეთში, რომელიც იწყება სიტყვებით: „რა ხან ასეა...“ და მთავრდება: „შენ შეიღოთ ის დახოცს, ვიცი წოდებაც გ-ანით. იწყება“. ამ მონაკვეთს ჩვენ ვუწოდებთ (ასევე პირობითად) „ავკაცური შთაგონების გემას“.

ბოლოს მოდის მეოთხე და უკანასკნელი მონაკვეთი - „ფერისცვალება“ (შეიძლება „ნიღაბი“), რომელიც მოცემულია შემდეგ სიტყვებში: „კლარენს მოდის აქ... ფიქრნო ჩემნო, ჩაიმაღენით სულის სიღრმეში“.

ეს სიტყვიერად ესოდენ მცირე მონაკვეთი მეტად რთული და ღრმა არის მოქმედებრივად. ვგულისხმობთ არა გარეგან მოქმედებას, საქციელს, თუ მიზანსცენას, არამედ შინაგან მოქმედებას, ფსიქოლოგიურ ცვლილებას, თვალთმაქცურ, მსახიობურ ფერისცვალებას. ამგვარი ნიჭით ისე სრულყოფილად იყო რჩარდი დაჯილდოებული, რომ თვით სატანას გაეჯიბებოდა. ისეთ ანგელოზად შეეძლო მოქმედებინა თავი, რომ ვერა სულიერი ვერ ჩასწვდებოდა მის ნამდვილ ფიქრსა და ზრახვას.

წუთის წინ რიჩარდის ავხორცი სული ზეიმობდა და ამბობდა: „სასიკედილოდ გადაეკიდე ერთმანეთს მეფე და მეორე ძმა ჩემი კლარენსი“. და თუ მის მიერ გაბრუნდნა მახემ არ უმტყუნა, „მაშინ კლარენსი უნდა ჩასვან ციხეში დღესვე“.

არ უმტყუნა მის მიერ დაგებულია მახემ და სცენაზე შემოიკაყო დაპატიმრებული გეორგ კლარენსი. მართალია, ეს სცენა არ შედის ჩვენს მონოლოგში, მაგრამ იმისთვის, რომ ნათელი გახდეს, როგორ არტისტულად შეუძლია ითვალთმაქცოს რიჩარდმა და რას ნიშნავს „ფიქრო ჩემნო, ჩაიმაღენით გულის სიღრმეში“, ანუ რას წარმოადგენს მისი „ნილაბი“, არ შეიძლება არ მოუიყვანოთ სიტყვები, რომლითაც ის მიმართავს კლარენსს. ჯერ ეთთომ მეტად გაოცდება, როცა ხედავს კლარენსს, დარაჯებით გარშემორტყმულს. შემდეგ მოხერხებულად ჩაურთავს სიტყვას იმის შესახებ, რომ კლარენსის დაპატიმრება მეფეს დედოფალმა ელისაბედმა და მისმა ნათესაებებმა ჩააგონეს. „ვერ წარმოიდგენ, როგორ გ'უღს მწკლავს ეს ძმათა მტრობა!“ - ეუბნება რიჩარდი კლარენსს: „ანუ დაგიხსნი ან ციხეში ჩაუჯდება მეცა შენი გულისთვის“. ვერ მოასწრებს კლარენსი გასულას, რომ რიჩარდი მიაყოლებს შემდეგ სიტყვებს:

დაადექ მაგ გზას, სიღანაც შენ ვერ დაბრუნდები,
საბრადლო კლარენს, გულუბრყვილო! მე შენ მიყვარხარ
ისე ძლიერ, რომ მალე შენს სულს ზეცას გაეგზავნი,
თუ ჩვენის ხელით მიგზავნილს ძღვენს არ იუარებს.

ასეთია ნილაბასხნილი რიჩარდი.

მონოლოგის პირველი მონაკვეთის ლოგიკური სქემის სურათი კომენტარით

პარტიტურა

I მონაკვეთი

„ედუარდ მეფე ღუპავს სამეფოს“

აგერ' შესცვალა' იღრკის — მზემ' მბრწყინაჲ — ზაფხულად |
უთანხმდება — ჩეენი, მწვაეი' ზამთრის — სუსხივით, |
და' რაც — ამ — ოჯახს — აწვა — გულზედ' შავი — ღრუბელი, |
აწ' ოკეანის. მწვედიაღს — უფსკრულს — ჩამარხულია. |
ეხლა' გეიშეენებს... შუბლს | გვირგვინი — გამარჯვებისა, |
სახსოვრად' წლუნგი — იარაღი — ჰკიდა — კედელს, |
ბრძოლის... ჭექის... სმა — ზარიანი, შეცვლილა' ლხინად |
და' დარბაზობაღ' | დედიშით — მტერზედ — მისეჲა. |
აწ' თითქო' იმმა — შეჭმუსვნილმა' გაიხსნა — შუბლი |
და' მის. მაგიერად, — რომ — მოახტეს — დარახტულ — რაშსა |
და' შეუძრწუნოს — სული — ისეც — შემფოთებულ მტერს, — |
იგი — ყურს — უგდებს' ქალთ — ოთახში' ფანდურის. ხმასა |
და — შეექცეჲა — სტუნეა-პრანჭვით, ვნებით, დამდნარი. | P

ნიშნების ახსნა მოცემული გვაქვს წინა პარტიტურაში. მხოლოდ ლოგიკური პაუზის აღმნიშვნელი შეუღლი ხაზი აღნიშნავს აგრეთვე ტაქტის (სტრიქონის) ბოლოში ლექსის პაუზასაც. იგი გვაუწყებს, >>>>რომ ლექსითი მეტყველების დროს რიტმული პაუზის დაცვა საჭიროა ყოველთვის ე. ი. იმ შემთხვევაშიც, როცა აზრი უშუალოდ გრძელდება მომდევნო სტრიქონ-ტაქტში. ლექსის პაუზა ამ შემთხვევაში უერთდება აზრის გაგრძელებას - მოლოდინის ინტონაციას.

კომენტარი: შავი ჭირი, სენი, გადაშენება ედუარდ მეფეს. დაჯდა ტახტზე და წარყენა ყველაფერი. ლანკასტერთა და იორკთა საგვარეულოებს შორის (წითელი და თეთრი ვარდები) ხანგრძლივი და უღმრთელი ხოცვა-ჟლეტის შედეგად იორკებმა

პირველად გაიმარჯვეს და მეფედ დაჯდა ედვარდ IV. „იორკთა მზე“ ნახსენებია იმიტომ, რომ ედვარდ მეფემ ბრძანა მის საგვარეულო ღერბზე გამოეხატათ სამი მზე. მეფე ედვარდი ეწევა მეტად აღვირახსნილ ცხოვრებას; ლოთობს, პყავს საყვარლები, ყველაზე უფრო ცნობილია მის საყვარლებში ვინმე ვაჭარ შოუერის ცოლი, ულამაზესი ქალი. ედვარდის ასეთი თავაწყვეტილი ვნებიანობა უკიდურესად აღიზიანებს რიჩარდს, რომელიც მოკლებულია სიცოცხლის სიტკბო-განცხრომას და რომელიც დაბადებულია მებრძოლად, მეომრად. ამიტომ თავისი ძმისადმი ზიზღი უორკეცდება. რიჩარდი სიტყვებს არ იშურებს, რომ დაამციროს, გალანძლოს და სასაცილოდ აიგდოს მეფე, რომელიც თავისი საქციელით ღუპავს სამეფოს. რიჩარდს სწყურია, რომ დამარცხებულ ლანკასტერებს დაერიოს ედვარდი და აღგავოს ისინი პირისაგან მიწისა. ედვარდი კი უღარდელად, ქარაფშეკრულად ეძლევა დროსტარებასა და განცხრომას. ედვარდის სახელი რიჩარდისათვის იგივეა, რაც ხარისათვის წითელი ბაირალი კორიდაზე.

მოწოდოკის მთელი პირველი მონაკვეთი გაუღენთილია შხამით, სარკაზმით ედვარდის მიმართ. არსად ჩანს, რომ ედვარდის გაბეჭებას რიჩარდის მიზნისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. გაბეჭდნენ იორკები, ე. ი. რიჩარდი დაუახლოვდა მიზანს ის იმდენად არის დაბრმავებული ედვარდის სიძულვილით, რომ აღარ უწევს ანგარიშს ამ ჯაღებით მხარეს. სიძულვილს აძლიერებს ის გარემოება, რომ რიჩარდი ვერ მიიტანს პირდაპირ იერიშს მეფეზე. ჯერ გზა უნდა გაიკაფოს და ყველა მეტოქე ჩამოიშოროს. ახლა რომ ჩამოიშოროს თავიდან ედვარდი, სხვა გახდება ტახტის მფლობელი (ედვარდი ისედაც მალე უთმობს გზას, - იგი ორმოცდაერთი წლის ასაკში გარდაიცვლება სნეულებით, რაც მისი აღვირახსნილი ცხოვრების შედეგია). „სალახანა!“, „მეფარი!“, „ტაკიძასხარა!“, „ქალაქუნა!“ - ყვირის რიჩარდ გლოსტერის მთელი არსება ამ პირველი მონაკვეთის მანძილზე. თვალწინ ეხატება ედვარდის გარყვნილი ცხოვრების სურათები, რომლებიც აღაგზნებენ მას.

ისტორიული ცნობის მიხედვით, რიჩარდს ჩვეულებად ჰქონდა ღიდი აღგზნების, რისთვის მომენტში ქვედა ტუჩის წარამარა კენეტა და სატვერის ქარქაშიდან მაღლიმალ ამოწევა-ჩაგება. ეს რასაკვირველია, სავალდებულო არ არის, მაგრამ ეს ცნობა მოვიყვანეთ იმისათვის, რომ ნათელი მოვფინოთ ამ პირველი მონაკვეთის შინაგან რიტმს. მეორე მონაკვეთში, მაგალითად, ასეთი ფიზიკური მოქმედება სრულიად შეუფერებელი იქნება. ამიტომ მკაფიოდ იჩენს თავს ორივე მონაკვეთის ტემპო-რიტმი.

„მაგრამ | მე ხოვ | ამ — თამაშისთვის | არ — ვარ — შექმნილი |
და | გუტც — სარკის — წინ — ვიარშიყებ — ჩემსავე — სახესთან; |
მე | უმნოდ — გათლილს | არ — მაქვს — სატრფო — შეხედულობა |
რომ — მოვაწონო — თავი | ცუნცრუქ, | კოსტა — გომბიოთ; |
არა — მაქვს — მე — ერთმანეთთან — შეფერებული |
მუსხთალ — ბუნებას | აჟესდვარ | ესახურობით |
და | უჟამერი | შეთიხნილი — გაურევივარ |
ცოცხალთა — შორის, ნადრევედ — მუცლით — ნასხლეტი. |
ნახევრად — არ — დამთავრებულს, | უმსგავსს — და — საკიარს |
ძალღნიც — კი — მეფუნ, | როცა — იმათ — გვერდით — უდგავარ... | P
და | აი | ესრეთ — მოდუნებულს | მშვიდობის — ჟამსა |
სხვა — არაფერი — დამრჩენია — დროს — გასართობად |
თუ — არა | დღე | რომ | გუჯრო — ჩემს — აჩრდილს — მზიან — დღეს |
და | ჩემის — თვალთ — განეიცადო | ეს — სახირობა. | P

კომენტარი: თუ პირველი მონაკვეთის ტემპო-რიტმი შმაგია, შეიძლება ითქვას, რომ, ცოტად თუ ბევრად, ზედაპირულად შმაგია ალგუნებული, მეორე მონაკვეთის რიტმი უფრო სიღრმეში ჩაიხრება, დადინჯდება, მაგრამ ეს არ არის დამშვიდების სიღინჯე, ეს სიღინჯე მტანჯველი ფიქრების დუღილს ფარავს, რაღაცას სასწოროზე დებს, რაღაცას არკვევს თავისი თავის წინაშე, ეს სიღინჯე ლოდის სიმძიმეს შეიცავს.

თუ პირველ მონაკვეთში რჩიარდი არ ინდობს თავის ძმა მეფეს, აეკია სარკაზმით ლაპარაკობს მასზე, მეორე მონაკვეთში იგი ასევე გაშიშვლებული სარკაზმით ლაპარაკობს თავის სიმახინჯეზე. იგი თითქოს გამადიდებელ შუშაში ხედავს თავის ყველა ნაკლს, აზვიადებს ყოველივეს და თითქოს ტკებდა

ამ გაშიშვლებული სიმახინჯით, როგორც აუხორცი ადამიანი სადისტურად ტკება ხოლმე ჩადენილი ბოროტმოქმედებით. რიჩარდი გასაოცარი სახიერებით, ზვიადი სიტყვებით ხატავს თავისი სიგონჯის ყოველ დეტალს და თითქოს ამაში ჰპოვებს გამოსავალს მისი აბოროტებული მძინეარება. იგი თითქოს შერს იძიებს თავის თავზე. ამიტომ მონაკვეთში დიდი მნიშვნელობა აქვს ფერს, საღებავს, რომელშიც იხატება დამოკიდებულება და რაც ხშირად ემთხვევა ლოგიკური მახვილის შემცველ სიტყვებს. ისეთ პროზაულ დეტალს, როგორიცაა მისი დაბადების ფაქტი, ჩვენ ვიცით, რომ იგი შეიძლეიანი დაიბადა - რიჩარდი ასე გამოხატავს: „ნაადრევად მუცლით ნასხლეტი“. და სწორედ ამ სიტყვებში იგრძნობა ის ბოღმა, რომელიც გულს ეშსამავს. ეს ბოღმა აპოგეას აღწევს სიტყვებში: „ძაღლნიც კი მყუფენ, როცა იმათ გვერდით უდგაფარ“.

ამ მონაკვეთის ბოლო ნაჭერში: „და აი, ესრედ მოღუენებულს მშვიდობის ჟამსა...“ მონაკვეთის ბოლომდე უკვე ჩასახულია მესამე მონაკვეთის შინაარსი, ეს ბოლო ნაჭერი აკაცური მიზნების პრელუდიაა.

მონოლოგის მესამე მონაკვეთის ლოგიკური სქემის
სურათი კომენტარით
(პარტიტურა)

მესამე მონაკვეთი
„აჰჰაჰური შთაბრუნების გეგმა“

┌ რახან' ასეა, | არშეყოფა — რაკი — არ — ძალიძს, |
და' ვერ — აუყვები — ამ — ტკბილ — ჟამთა — დროს — გატარებას, |
მაშ | სიბოროტით — მაინც — უნდა — ვიზინო — თავი |
და' ჩვეუქვარო' სხვებს | ამაო — სიამოვნება. | P
ამასა' ვიქ' მე | და' ისედაც — გაეაბი — ქსელი |
ცილის-წამებით, | სიზმრებით — და — ლოთთა — ყებდობით, |
რომ' სასიკდდილოდ — გადაეკიდე — ერთმანეთს' მეფე |
და' მეორე — ძმა — ჩემი' კლარენს. | ┌ თუ' მეფე — ედვარდ |
ისე — დადგება — მტკიცედ — თავის — სიტყვას — და — აზრზედ, |

ვით' მე—ვადგავარ' ცბეღებას, | სიცრუეს, | დაღატს, |

მაშინ' კლარენსი' უნდა... ჩასვან' ციხეში' დღესვე. | P

ეს' იმის—გამო, —რომ' მკითხავსა —უთქვამს —მეფისთვის |

შენ — შეილთ' ის — დახოცს, | ვის' წოდებას' გ-ანით — იწყება. | P

კო მ ე ნ ტ ა რ ი : ეს მონაკვეთი მთელი მრნოლოვის ცენტრალური ნაწილია. აქ იხსნება რინარდის ნამდვილი ხასიათი და მისი ნამდვილი მოწოდება. „სიბოროტით თავის ჩენა“ მისთვის ვაჟკაცური და არა ამორალური საქციელია. მისი სული ზეიმობს, როდესაც მიიღებს გადაწყვეტილებას - „ჩაუშვაროს სხეებს ამოო სიამოვნება“. როდესაც ზეიდად ამბობს - „ამასა ვიქ მე“, თითქოს გასწორდება წელში, გაიზრდება, გამაღვდება ეს ტანმოორილი კაცი, თვალები არწივისებური, სისხლიანი მტაცებლის მზერით უბრწყინავს და უსასტიკესი ბოროტების ქმედების პათოსით ზეაწეული მისი არსება ღიდებულ სანახაობას წარმოადგენს. ამ მომენტში იგი არ არის მკ'სმუ'შელა, კაცუნა, ჯიბის ქურდი, იგი ნამდვილად გმირული ავკაცობის პოეტურ-რომანტიკულ მწვერვალზეა, თუ შეიძლება ეს ვთქვათ, საერთოდ, აქაზაკზე. ხოლო იმ მხატვრულ ხომას, რომლითაც ხატავს შექსპირი თავის გმირს უთუოდ უდგება გაითქმჱ ავკაცობის რომანტიკულობისა და პოეტური შთაგონების მწვერვალი“.

რიტმი საქმიანი, თან საზეიმოა რინარდი თავის სტიქიაშია, მოქმედებს, სატანურ გეგმას ხდართავს, შთაგონების წუთებს განიცდის, ანგარიშობს, - თუ... მაშინ... იმისი ეარაული სულ შემთხვევით, უსაბუთო მოყვლენაზეა დამყარებული, მკითხავის ნათქვამზე, მაგრამ რინარდს სჯერა, რომ გუჰანი გაუმართლდება.

აქ მაჩაბელს თარგმანში მოცემული აქვს სიტყვა „წოდება“ („შენ შეილთ ის დახოცს, ვის წოდებაც გ-ანით იწყება“). საქმე ისაა, რომ გეორგ კლარენსის წოდება კი არა, სახელწოდება იწყება გ-ანით (გეორგ), ხოლო წოდება გ-ანით იწყება თვით რინარდისა. გლოსტერის პერცოგობა რინარდს მინიჭა ეღვარდ მეფემ თავისი გამეფების შემდეგ. ამრიგად, მკითხავის წინასწარმეტყველება ნამდვილად გამართლდა - მეფის შეილები დახოცა რინარდ გლოსტერმა, ე. ი. იმან, ვისი წოდება იწყებოდა გ-ანით (გლოსტერი).

1 ჟრაზაში „თუ მეფე ეღვარდი...“ მკვეთრად არის მოცემული ტონის უღელტეხილი. ტონის მწვერვალი მოდის სიტყვაზე „დაღატს“, ხოლო ტონის გადატეხა. დაქანება მოდის სიტყვაზე „მაშინ“.

მაოთხე მონაკვეთის ლოგიკური სქემის სურათი
(პარტიტურა)
(კომენტარი მოცემულია მონოლოგის საერთო გარეყვის დროს)

I კლარენს. — მოდის — აქ... P ფიქრო — ჩემო, ჩამალენით
| სელის — სიდრემში...

დასასრულ, მინდა აღვნიშნო, რომ სტუდენტთან ან მსახიობთან მუშაობის დროს, როდესაც ცოცხალ ადამიანთან ცოცხალი კონტაქტია დამყარებული, ყოველივე 'უფრო დეტალურად, უფრო ღრმად არის გაშუქებული, ახსნილი და განხორციელებული პრაქტიკულად. ამიტომ ჩვენ განზრახ მოვერიდეთ დადგენილ ფორმებს (ამოცანა, ატმოსფერო, ხილვადობის 'უწყვეტი ფირი და სხვა). მიგვაჩნია, რომ, თუ თვითონ კ. სტანისლავსკი არ აკეთებს ამას, სხვის ხელში ეს დაწერილი სქემა ყოველთვის ღარიბულად გამოიყურება და ფორმალური, უკმარისობის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

შესაძლებელია ისიც, რომ პრაქტიკული მუშაობის დროს, შესავლიდან ყოველთვის ის არ იქნეს თქმული, რაც ამ ნარკვევშია მოყვანილი და რაც 'უფრო ემორჩილება წერით მეტყველებას. ამის გამო ნარკვევში, შესაძლოა, თეატრმცოდნეობა სჭარბობდეს სცენურ ანალიზს. ვფიქრობთ, რომ არც ეს ჩაითვლება ცოდვად.

ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ უნდა მტკიცედ გვახსოვდეს: როდესაც ვეცნობით ამ ნარკვევს, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მონოლოგის ანალიზი მხატვრული კითხვის პოზიციიდან არის მოცემული. სპექტაკლში რიჩარდის როლზე მუშაობის დროს მსახიობი შეიძლება სხვა გზით მიუღდეს სახის ჩამოყალიბებას. რეჟისორი შესთავაზებს ქმედით ანალიზს, ფიზიკურ მოქმედებას, ფიზიკურ ყოფაქცევას, მიზანსცენას; მსახიობი გაიკეთებს შესაფერ გრიმს, კეზს, იკოჭლებს და სხვა. სხვაობა ძიებაში, მუშაობაში 'უთუოდ იქნება. მაგრამ, ვფიქრობთ, ამ მონოლოგის ტექსტის შინაგანი შინაარსის გახსნაში არსებითი განსხვავება არ იქნება.

ჩვენი სურვილი იყო ორ საშემსრულებლო პარტიტურაში, რომლებშიც განხილულია ერთი პროზაული ნაწარმოები და თეთრი ლექსით დაწერილი ერთი მონოლოგი, პრაქტიკულად და თვალსაჩინოდ გამოგვეყენებინა ის თეორიული მსჯელობანი, რომლებიც მოცემულია წინამდებარე წიგნში მხატვრული კითხვის ტექნოლოგიის დარგში. როგორც იყო 'უკვე აღნიშნული, ეს არის საშემსრულებლო წერილობითი დოკუმენტის შექმნის პირველი

ცდა და ამიტომ ჩვენი ნაშრომი ხარვეზებიდან არ იქნება დაცული. ჩვენ მაინც სასარგებლოდ მიგვაჩნია მისი გამოქვეყნება, ჩვენი პირველი ნაბიჯი წაახალისებს ამ საგნის სპეციალისტებს, რომლებიც შემდეგში შეაქვს ხარვეზებს, მოგვეცემენ სხვა ნაწარმოებების სცენური ანალიზის წერილობით დოკუმენტებს, რითაც გაამდიდრებენ სპეციალურ ლიტერატურას, წინ წასწევენ „ინტონაციური გრაფიკის“ შექმნის საქმეს და, ამრიგად, დიდ სარგებლობას მოუტანენ მხატვრული კითხვის ხელოვნების შესწავლას და დაეხმარებიან სახელოვნებო სასწავლებლის მოსწავლე-ახალგაზრდობას სასცენო მეტყველების დაუფლებაში.

გროგოლ აბაშიძე - ქართველი პოეტი და პროზაიკოსი, იყო ჟურნალ „ნიანგის“, „დროშისა“ და „მნათობის“ რედაქტორი. იგი ლექსების, ლექსთა კრებულების, პოემების ავტორია. მოღვაწეობდა საბავშვო ლიტერატურაშიც. არის რამდენიმე პროზაული ნაწარმოების ავტორი. თარგმნილი აქვს შიციკევისის, პეტეფის, ემინესკუს, ვაზოვის თხზულებები — გვ. 28

ვასო აბაშიძე - (1854-1926), ქართველი მსახიობი, ქართული რეალისტური აქტიორული სკოლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ის იყო საქართველოს პირველი სახალხო არტისტი. შექმნა მრავალი კოლორიტული სახე: კუმეხბოვი („დავა“), ტრატოვი („გაქრა“), დაბალოვი („ძუნწი“), გეურქა („მზის დაბნელება საქართველოში“) და მრავალი სხვა. ეწეოდა რეჟისორულ მოღვაწეობას, დაწერა რამდენიმე პიესა, თარგმნა და გადმოაკეთა კომედიები, ვოდევილები, ოპერეტები. 1885 წელს დააარსა გაზეთი „თეატრი“ — გვ. 18

გიორგი არადელი-იშხნელი - (1882-1920), ქართველი მსახიობი, დამთავრა რეჟისორ ა. დოლინოვის დრამატული კურსები და მონაწილეობდა ოდესის რუსული დრამატული თეატრის წარმოდგენებში, შემდეგ ჩაირიცხა თბილისის დრამატული თეატრის დასში და რამდენიმე დასაწყისოცრებული სახე შექმნა — გვ. 25

ემანუილ აფხაიძე - (1899-1970), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. თავდაპირველად მუშაობდა სუფლიორად ქუთაისის თეატრში, შემდეგ მსახიობად ქუთაისისა და თბილისის რუსთაველის თეატრში. დაამთავრა ა. ფაღავას დრამატული სტუდია. იყო კომედიური ჟანრის მსახიობი. დიდი წვლილი შეიტანა ქართულ საესტრადო ხელოვნებაში. - კითხულობდა საკუთარ იუმორისტულ-სატირულ ლექსებს, იღებდნენ კინოში — გვ. 26

ივანე აფხაზი - (1785-1831), რუსეთის არმიის გენერალ-მაიორი. თავი გამოიჩინა, როგორც ნიჭიერმა ადმ. ნისტრატორმა იყო ვლადიკავკაზის კომენდანტი, შემდეგ გაიწვიეს პოლკნეოში. — გვ. 21

თენგიზ არჩვაძე (1932), საქართველოს სახალხო არტისტი, მოღვაწეობდა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ითამაშა ბევრ მხატვრულ ფილმში და რამდენიმე ღირშესანიშნავი სახე შექმნა. —
გვ. 28

ცაცა ამირეჯიბი - ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. მოღვაწეობდა სახალხო თეატრში (აფხაზის აუდიტორია) დაიწყო. იყო კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მსახიობი. ასრულებდა დრამატულ და ტრაგიკულ როლებს: ქეთევანი (ერისთავის „სამშობლო“), თამარი („შოთა რუსთაველი“), ზეინაბი („ლალატი“), ფატი („ნაპერწყლიდან“) და სხვა. — გვ. 25

გერიკო ანჯაფარიძე - ქართველი მსახიობი. სწავლობდა მოსკოვში - ს. აიდაროვის, თბილისში - გ. ჯაბადარის დრამატულ სტუდიებში. იყო რუსთაველის, ბათუმის, თბილისის მეშათა თეატრების მსახიობი. 1933 წლიდან მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ასრულებდა ტრაგიკულ და დრამატულ როლებს. გადაღებულია რამდენიმე მხატვრულ ფილმში. — გვ. 25

თამარ ბაქრაძე - საქართველოს სახალხო არტისტი. იყო რუსთაველის სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობი. შესრულებული აქვს ამილიას („ყაჩაღები“), ემილიას („ოტელო“), კნენა ჩიტუნისა („გუშინდელნი“), ზეინაბის („ლალატი“) და სხვა როლები. ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. — გვ. 27

ნიკოლოზ ბარათაშვილი - (1817-1845), ქართველი პოეტი. მის მსოფლმხედველობაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა პედაგოგმა ს. დოდაშვილმა. მისი შემოქმედება ქართული რომანტიზმის მწვერვალია. 22 წლისამ დაწერა ისტორიული პოემა „ბედი ქართლისა“. მისი ლექსები ხელნაწერის სახით ვრცელდებოდა. ისინი პირველად ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა. — გვ. 13

ხუტა ბერულავა ქართველი პოეტი, იყო გამომცემლობა „ნაკადულის“ დირექტორი, ჟურნალ „ცისკრის“ რედაქტორი, გამომცემლობა „განათლების“ დირექტორი. არის რამდენიმე პოეტური კრებული ავტორი. მისი თხზულებები თარგმნილია ბევრ ენაზე — გვ. 28

აკაკი ბელიაშვილი - (1903-1961), ქართველი მწერალი, ხელნაწერ ჟურნალში აქვეყნებდა პატარა მოთხრობებს, მინიატურებს, პიესებს.

ქმნიდა სატირულ-იუმორისტულ მოთხრობებს, არის რომანების ავტორი, კინოდრამატურგი. ————— გვ. 23

კონსტანტინე გამსახურდია - (1893-1975), ქართველი მწერალი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, მისი პირველი ლექსები და კრიტიკული წერილები 1914 წელს დაიბეჭდა. 1922 წლიდან რედაქტორობდა „აკადემიური მწერლობის კავშირის“ ჟურნალებს („ილიონი“, „ლომისი“, „საქართველოს სამრეკლო“.) არის რომანების ავტორი, მას ეკუთვნის პირველი ქართული თანამედროვე ისტორიულ-ბიოგრაფიული რომანი „გოეტეს ცხოვრების რომანი“. თარგმნა დანტე, გოეთე, უიტმენი. ————— გვ. 23

ნატო გაბუნია-ცაგარელი (1859-1910), ქართველი მსახიობი, ქართული რეალისტური სამსახიობო სკოლის წარმომადგენელი. დრამატურგ ავქსენტი ცაგარელის მეუღლე. მოღვაწეობა დაიწყო გორის ხალხოსნების მიერ დაარსებულ სცენისმოყვარეთა დრამწრეში. შემდეგ მიიწვიეს მსახიობად თბილისის ქართულ პროფესიულ თეატრში. მისთვის საგანგებოდ წერდნენ პიესებს ი. ჭავჭავაძე („მაჭანკალი“), ა. წერეთელი („კინტო“), ა. ცაგარელი („ხანუმა“). მონაწილეობდა ოპერეტებში. ————— გვ. 25

ბესიკი-ბესარიონ გაბაშვილი - (1750-1791), ქართველი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე. მას ეკუთვნის რამდენიმე პოემა, სახოტბო ოდეები, სხვადასხვა ტიპის გასართობი ლექსები. მან ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ქართული სატრფიალო ლირიკა, შექმნა ლექსის ახალი სახეობა „ბესიკური“ ————— გვ. 12

იაკობ გოგებაშვილი (1840-1912), ქართველი პედაგოგი, მეცნიერული პედაგოგიკის ფუძემდებელი საქართველოში, პუბლიცისტი და საბავშვო მწერალი. დიდი ღვაწლი მიუძღვის „ქ.შ.წ.კ.გ. საზოგადოების“ დაარსებასა და საქმიანობაში. მატერიალურად ეხმარებოდა ღარიბ მოსწავლეებს, საზოგადო მოღვაწეებს, პოეტებს, მწერლებს, საზღვარგარეთ მყოფ ქართველ სტუდენტებს. სიკვდილის წინ მთელი თავისი ქონება „ქ.შ.წ.კ.გ.-ს“ უანდერძა. შექმნა პირველი ქართული სასკოლო სახელმძღვანელო „ღელა ენა“, „ბუნების კარი“, „Русское слово“ ————— გვ. 16

ვალერიან გუნია - (1862-1938), ქართველი მსახიობი, დრამატურგი, კრიტიკოსი, თეატრალური მოღვაწე მოღვაწეობდა ქართულ პროფესიულ თეატრში.

შეასრულა მეფე ღირის, ოტელოს, ოიდიპოსის როლები. წლების განმავლობაში სათავეში უდგა ქართულ დრამატულ დასებს. დაწერა ლიბრეტოები ოპერებისათვის ფალიაშვილის „დაისი“, არაქიშვილის „დინარა“. იყო ჟურნალ „თეატრის“ რედაქტორი. 1886 წელს დააარსა გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1888 წელს გამოიცა „საქართველოს კალენდარი“, 1907 წელს - იუმორისტული ჟურნალი „ნიმადური“, იყო თეატრის კრიტიკოსი და ისტორიკოსი. ----- გვ. 22

ვასო გოშიაშვილი - (1905-1976), ქართველი მსახიობი, სახალხო არტისტი, შემდგომში მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობი. წარმატებით ასრულებდა როგორც დრამატულ, ისე კომედიურ და გროტესკულ როლებს. დიდი ღვაწლი აქვს ქართული საესტრადო ხელოვნების განვითარებაში. გადაღებულია მხატვრულ ფილმებში ----- გვ. 24

იოსებ გრიშაშვილი (მამულაიშვილი) (1889-1965), საქართველოს სახალხო პოეტი, აკადემიკოსი, საზოგადო მოღვაწე. ჭაბუკობიდან დაუახლოვდა ქართულ თეატრს, იყო სუფლიორი, მსახიობი, წერდა პიესებსა და ლექსებს, გამოირჩევა ქალაქური თემების სიუხეით. იყო ლიტერატურული გამოკვლევების „საიათნოვა“, „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემის“ ავტორი. ----- გვ. 14

მამია გურიელი (1836-1891) ქართველი პოეტი. ლექსების წერა სიქმაწვილეში დაიწყო. განიცადა ქართველ რომანტიკოსთა და თერგდალეულთა გავლენა. თარგმნა ბერნსის, ბაირონის, პუშკინის, ლერმონტოვის, შევჩენკოს თხზულებები. ----- გვ. 13

დავით გურამიშვილი - (1705-1792), ქართველი პოეტი, ლექებმა შეიპყრეს. ტყვეობიდან დახსნის შემდეგ მოსკოვში ჩააღწია, სადაც ეახტანგ VI-მ ჯაბადარბაშის თანამდებობა უბოძა. მოგვიანებით სამხედრო სამსახურში ჩადგა. ცხოვრობდა მირგოროდში, იქვე გარდაიცვალა, მემკვიდრეობა თაემოყრილია ერთ კრებულში „დავითიანი“ ----- გვ. 12

ალექსანდრე გრიბოედოვი (1795-1829), რუსი მწერალი და დიპლომატი. ცოლად შეირთო ა. ჭავჭავაძის ასული ნინო. მისი თხზულება-კომედია „ვაი ჭკუისაგან“ დრამატურგიის ბრწყინვალე ნიმუშია. აღსანიშნავია ასევე მის მიერ თარგმნილი და გადმოკეთებული კომედიები. მის სახელთანაა დაკავშირებული

გაზეთ "Тифлисские ведомости" -ს გამოცემა, თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკის დაარსების ცდა, „კომერციული ბანკის“ დაარსება.-
-----გვ. 33

ნიკოლოზ გოგოლი - (1809-1852), რუსი მწერალი, გატაცებული იყო თეატრით. დაუახლოვდა პუშკინს, რომელიც მისი მასწავლებელი გახდა. გამოსცა უკრაინული მოთხრობების პირველი კრებული "Вечера на хуторе близ Диканки". მისი მთავარი ქმნილებაა რომანი-პოემა "Мёртвые души"-----გვ. 33

ნიკო გოცირიძე - (1872-1949), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. მონაწილეობა აქვალის აუდიტორიაში, შემდეგ თბილისის სახალხო სახლის წარმოდგენებში. მიიწვიეს რუსთაველის, მარჯანიშვილის თეატრებში. განსაკუთრებით გაითქვა სახელი ეპტარ-ხელოსანთა ტიპების განსახიერებით. -----გვ. 25

გრიგოლ დადიანი (კოლხიდელი) (1814-1902), ქართველი პოეტი, საზოგადო მოღვაწე, მიენიჭა გენერალ-მაიორის წოდება. მის კალამს ეკუთვნის ისტორიული პოემა „რუსის ბრძოლა“. წერდა ლექსებს. თანამშრომლობდა ჟურნალ-გაზეთებში „ცისკარი“, „ივერია“. მთელი თავისი ქონება და ბიბლიოთეკა „ქ.მ.წ.კ.გ. საზოგადოებას“ უანდერძა -----გვ. 13

ნოდარ დუმბაძე - ქართველი მწერალი. იყო ჟურნალ „ნიანგის“ რედაქტორი, ჟურნალ „Молодая гвардия“-ს სარედაქციო კოლეგიის წევრი. არის რამდენიმე რომანის და მოთხრობების ავტორი. მისი ოთხივე რომანი გადაკეთდა პიესებად და დაიდგა სცენაზე, გადაღებულია კინოფილმები. -----გვ. 23

დავით ერისთავი - (1844-1890), ქართველი მწერალი, თანამშრომლობდა „დროებაში“, „ტიფლისკი ვესტნიკსა“ და „ფალანგაში“. რედაქტორობდა გაზეთ „კავკასს“. იყო ქართული დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთი ინიციატორი. თარგმნა და გადმოაკეთა ბევრი დრამატული ნაწარმოები. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა მისმა ისტორიულმა პიესამ „სამშობლო“. -----გვ. 13

რაფიელ ერისთავი - (1824-1901), ქართველი მწერალი, ეთნოგრაფი, ლექსიკოგრაფი. პრესაში იბეჭდებოდა მისი მიმოხილვები, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ხასიათის წერილები და ნარკვევები. იყო ქართული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი დამფუძნებელი

და ქართული დრამატული საზოგადოების თავმჯდომარე. მის მიერ შექმნილმა თუ გადმოკეთებულმა პიესებმა გაამდიდრა ქართული თეატრის რეპერტუარი. მას მიიჩნევენ ეოდევილების ჟანრის დამფუძნებელად ქართულ დრამატურგიაში. — გვ. 13

ლიბ ელიაფა. - ქართველი კინომსახიობი, შეასრულა არაჩუქელბერივი როლები: ნინო („ჩრდილი გზაზე“), ქეთო („ქალის ტვირთი“), ზეინაბი („მამლუქი“), ელიკო („შეწვეტილი სიმღერა“), თიკო ორბელიანი („დათა თუთაშხია“) და მრავალი სხვა. — გვ. 28

გაფა-ფშაველა - (1861-1915), ქართველი მწერალი, მისი ნამდვილი სახელი და გვარი იყო ლუკა რაზიკაშვილი. ეაფას პროზა და პოეზია მკვეთრად გამორჩეული ხელწერის მქონეა. ის ქმნიდა დრამატულ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც წლების მანძილზე იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. — გვ. 13

აკაკი ვასაძე - (1899-1978), ქართველი მსახიობი და რეჟისორი, იყო რუსთაველის სახ. შემდეგ ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახ. დრამატული თეატრის სამსატერო ხელმძღვანელი. იყო აღ. ახმეტელის თანარეჟისორიც. დამოუკიდებლად დადგა შანშიაშვილის „არსენა“, შ. დადიანის „ნაქერწყლიდან“, კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და ბევრი სხვა. — გვ. 26

გახტანგ VI - (1675-1737), ქართლის გამგებელი. მას ეკუთვნის „სამართლის წიგნთა კრებული“. მის სახელთანაა დაკავშირებული განათლებულ მეცნიერთა დასის - სწავლულ კაცთა კომისიის დიდი კულტურული საქმიანობა. მის სტამბაში დაიბეჭდა პირველად „ვეფხისტყაოსანი“. ეწეოდა მთარგმნელობით საქმიანობას. საინტერესო ღირიკული ქმნილებები მისი შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილია. — გვ. 12

ბუხუტი ზაქარიაძე საქართველოს სახალხო არტისტი, მუშაობდა ქუთაისის, ჭიათურის, ბათუმისა და თბილისის თეატრებში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ შესრულებული სახასიათო როლები, გადაღებულია ფილმებში. — გვ. 28

სერგო ზაქარიაძე - (1909-1971), სახალხო არტისტი. იყო რუსთაველის თეატრის მსახიობი. თამაშობდა გმირულ, სახასიათო

და კომედიურ როლებს. დაუეწყარია მისი სახეები, რომლებიც შექმნა თეატრსა და კინოში. ფილმში „ჯარისკაცის მამა“ გიორგი მახარაშვილის როლმა საქვეყნოდ გაუთქვა სახელი. — გვ. 24

თეიმურაზ I - (1589-1663), მეფე-პოეტი. იგი თარგმნიდა სპარსული ენიდან. მან გადმოაქართულა „ეარდბუღბუღიანი“, „შამი-ფარვანიანი“, „ლეილმაჯნუნიანი“ და „იოსებბუღბუღიანი“. თეიმურაზ I-მა შემოიტანა ქართულ მწერლობაში სხვადასხვა ლიტერატურული ჟანრი და ტრადიციები. მან დაამკვიდრა მაჯამური ლექსის ფორმა. — გვ. 11

თამარ თეთრაძე საქართველოს სახალხო არტისტი, მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობი. მისი საუკეთესო როლებია: გულთამიზე („ყვარყვარე თუთაბერი“), გვირისტინე („კოლმეურნის ქორწინება“), ოლივია („მეთორმეტე ღამე“), ბიანკა („ჭირვეული ცოლის მორჯულება“), მაიკო („ბეტიობა“). — გვ. 28

რევაზ ინანიშვილი - ქართველი მწერალი. ის მოღვაწეობდა საბავშვო ლიტერატურის დარგშიც, მისი სცენარების მისივეთა გადაღებულია ათეულობით ქართული მსატერული ფილმი — გვ. 23

ალექსანდრე იმედაშვილი - (1882 - 1942), ქართველი მსახიობი. ქართული თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი ტრაგიკოსი. იყო მესხიშვილისა და ეასო აბაშიძის მოწაფე. განსაკუთრებული წარმატება მოიპოვა კლასიკურ ტრაგედიებში. ასრულებდა ოტელოს, ოიდიპოსის, მეფე ღირის, ღონ კარლოსის როლებს, იყო რეჟისორი, ანტერპრენიორი, მთარგმნელი — გვ. 25

ოტია იოსელიანი - (1930), ქართველი მწერალი, მუშაობს ნოველისტიკაში, რომანის ჟანრში, წერს საბავშვო მოთხრობებს, ზღაპრებს, პიესებს, კინოსცენარებს. მისი პიესები დაიდგა ქართული თეატრის სცენაზე. მწერალი ღღესაც აგრძელებს შემოქმედებით ნაყოფიერ საქმიანობას. — გვ. 28

პაოლო იაშვილი - (1894-1937), ქართველი პოეტი, რედაქტორობდა ჟურნალ „ოქროს ვერძს“. იყო „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის ერთ-ერთი დამაარსებელი და ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ რედაქტორი. მას ეკუთვნის პუშკინის, ბალმორტის, მაიაკოვსკის, ბოლდერის, რეზოს, უაილდის თხზულებათა თარგმანები. — გვ. 30

ოთარ კობერიძე - (1925), ქართველი კინომსახიობი, რომელმაც ბევრი ღირსშესანიშნავე სახე შექმნა ქართულ კინოში: ბაში-აჩუკი („ბაში-აჩუკი“), დათა („სხეისი შვილები“). იგი ავტორია სატელევიზიო ფილმებისა. ასევე დადგა სატელევიზიო სპექტაკლები: „მეშვიდე“, „მოცეკვავე კაცუნები“, „სურათები“. — გვ. 28

ივანე კრილოვი - (1769-1844), რუსი მწერალი, მისი პირველი ნაწარმოები იყო კომიკური ოპერა „მარნიელი ქალი“, შემდეგ დაწერა რამდენიმე ტრაგედია და კომედია. 1789 წლიდან გამოსცემდა სატირულ ჟურნალს „სულების ფოსტა“, რომელიც მთაწრობამ აკრძალა. კრილოვი ცნობილი გახდა თავისი იგავ-არაკებით, რომლებიც ბევრ ენაზე ითარგმნა. — გვ. 33

პიერ კობახიძე - (1907-1963), ქართველი მსახიობი, იყო მარჯანიშვილის თეატრის წარჩინი მსახიობი, ასრულებდა ურიელ აკისტას, ფერდინანდის, არმანის, ონისეს და სხვათა როლებს. გამოირჩეოდა სცენური მომხიბვლევლობითა და ემოციურობით. — გვ. 26

ბადრი კობახიძე ქართველი მსახიობი და რეჟისორი. 1946 წლიდან რუსთაველის სახ. თეატრში მოღვაწეობდა. მისი როლებიდან აღსანიშნავია ოსიკო („დარისპანის გასაჭირი“), მწვემსი („ოიდიპოს მეფე“), გეგელა („მევენებურები“). — გვ. 27

ანა კალანდაძე - (1924), ქართველი პოეტი, პირველი კრებული „ლექსები“ 1953 წელს გამოსცა. მას შემდეგ მკითხველის აღიარება მოიპოვა და თავისი პოეტური აზროვნების წყალობით სახელოვან ქართველ პოეტთა გვერდით მოიხსენიება. — გვ. 28

დავით კლდიაშვილი (1862-1931), ქართველი მწერალი, საქართველოს სახალხო მწერალი. მისი პირველი მხატვრული თარგმანები იბეჭდებოდა ჟურნალ „თეატრში“, ხოლო ორიგინალური მოთხრობები ჟურნალ „მოამბეში“. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართულ დრამატურგიაში. — გვ. 23

სერგო კლდიაშვილი ქართველი მწერალი, პირველი პროზაული მინიატურები იბეჭდებოდა გაზეთ „სინათლეში“. იყო „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის ერთ-ერთი დამაარსებელი. არის ავტორი პიესებისა „გმირთა თაობა“, „ირმის ხევი“, „დაბრუნება“. მისი პიესები იდგმებოდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების სცენაზე. — გვ. 23

ზინა კვერენჩილაძე - (1932), საქართველოს სახალხო არტისტი, რუსთაველის თეატრის მსახიობი ტრაგიკული და დრამატული აქტუის მსახიობია. ბევრი ღირსსახსოვარი სახე შექმნა თეატრში არის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი — გვ. 27

ნიკო . ლორთქიფანიძე (1880-1944), ქართველი მწერალი. თავდაპირველად პედაგოგიური მოღვაწეობა დაიწყო. იყო ხელოვნების მუშაკთა კავშირის თავმჯდომარე. მისი თხზულებები იბეჭდებოდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში; „ნიშაღერი“, „სახალხო გაზეთი“, „საქართველო“, „ივერია“, „თეატრი და ცხოვრება“, „დროება“, „თეზი“ და სხვა. იგი 200-მდე მინიატურის, ჩოგელის, მოთხრობების, რომანისა და ორი პიესის ავტორია. — გვ. 23

კონსტანტინე ლორთქიფანიძე ქართველი მწერალი. მოღვაწეობდა ჟურნალ-გაზეთებში. რედაქტორობდა ჟურნალ „Литературная Русь“, „კისკარი“ აღმანახს „საქნჯე“ თუი გამომცემლობა „ნაკადულის“ დირექტორი. იყო მხატვრული და ლოკემენტური მოთხრობების ავტორი. ქმნიდა კინოსცენარებს. — გვ. 23

გიორგი ლეონიძე (1899-1966), ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი. იგი თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში დაუახლოვდა „ცისფერყანწულებს“. მისი მოთხრობების კრებულმა „ნატერის ხე“ საყოველთაო აღიარება მოუტანა მწერალს. გ. ლეონიძის ინიციატივით დაარსდა საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმი. — გვ. 28

ვლადიმერ ლუნაჩარსკი (1875-1933), სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, პუბლიცისტი, კრიტიკოსი, ხელოვნებათმცოდნე, მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, დრამატურგი და შესანიშნავი ორატორი. მეგობრობდა ქართველ ხელოვნებთან აღ. სუმბათაშვილთან, კ. მარჯანიშვილთან, ზ. ფაღიაშვილთან. — გვ. 38

ვლადიმერ მაიაკოვსკი (1893-1930), რუსი პოეტი, დაიბადა საქართველოში. მეგობრობდა რუს ფუტურისტებთან. პირველი ლექსები გამოაქვეყნა აღმანახში „Поэзия общественному вкусу“, იყო მემარცხენე ლიტერატურული დაჯგუფება „ლეფისა“ და „რეფის“ ხელმძღვანელი. ჟურნალ „ლეფისა“ და „ახალი ლეფის“ რედაქტორი. ქართული ენა მისთვის ახლობელი და

საყვარელი იყო. როგორც თავად აღნიშნავდა, „ვალში იყო ბაღდათის ზეცის წინაშე“.—გვ. 37

მაყვალა მრევლიშვილი - ქართველი პოეტი. საგულისხმოა მისი ღვაწლი საბავშვო მწერლობის განვითარებაში. თარგმნა საბავშვო ლექსები და ზღაპრები. მისი თხზულებები თარგმნილია ბევრ ენაზე. —გვ. 23

ლადო მესხიშვილი - ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი - (1857-1920), ქართველი მსახიობი და რეჟისორი, გარდაცვალების შემდეგ მიენიჭა საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება. 1881 წელს შევიდა ქართულ დრამატულ დასში. ხელმძღვანელობდა თბილისის, შემდეგ ქუთაისის დრამატულ თეატრებს, შეასრულა ბევრი როლი, დადგმული აქვს 100-ზე მეტი პიესა. თარგმნა არაერთი დრამატული ნაწარმოები. —გვ. 25

მეფე არჩილ II - (1647-1713). ქართველი მეფე პოეტი. ეახტანგ V-ის ძე. პოლიტიკურ მოღვაწეობასთან ერთად მნიშვნელოვანია მისი პოეტური შემოქმედება. ერცყელი ისტორიული პოემა „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“, ასევე მის კალამს ეკუთვნის მორალისტური ნაწარმოებები: „საქართველოს სწეობანი“, „ლექსნი ასღაათნი“ და სხვა. იგი მწერლობაში ეროვნული თემატიკის გაბატონებას მოითხოვდა. მან დააარსა ქართული სტამბა, სადაც 1705 წელს დაიბეჭდა „დავითიანი“, აქვე შეუდგა სრული ქართული ბიბლიის სამზადისს. —გვ. 12

კოტე მახარაძე საქართველოს სახალხო არტისტი. თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მუშაობდა რუსთაველის თეატრში, შემდეგ გადავიდა მარჯანიშვილის თეატრში. შექმნა უამრავი არაჩვეულებრივი სახე. იყო სპორტული კომენტატორი. ერთი მსახიობის თეატრის „ვერიკო“ დამაარსებელი, საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი. —გვ. 27

ოთარ მელვინეთუხუცესი - (1932), სახალხო არტისტი, იყო მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობი, შემდეგ მოღვაწეობდა რუსთაველის სახ. დრამატულ თეატრში, მოგვიანებით კვლავ მარჯანიშვილის თეატრს დაუბრუნდა. შექმნა არაჩვეულებრივი სახეები როგორც თეატრში, ისე ქართულ კინოში. —გვ. 27

რევაზ მარგიანი ქართველი პოეტი, იყო ჟურნალების „ოქტომბრელის“, „პიონერის“, „დროშის“, გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ მთავარი რედაქტორი. გამომცემლობების „ლიტერატურა და ხელოვნება“, „მერანის“ ღირეპქტორი. მისი ლექსები თარგმნილია ბეერ ენაზე. ————— გვ. 28

მუხრან მაგაფარიანი - (1929), ქართველი პოეტი, იყო ჟურნალების „პიონერის“, „დილის“ მთავარი რედაქტორი, აღმანახ „საუნჯის“ მთავარი რედაქტორი. არის რამდენიმე პოეტური კრებულია აუქტორი. თარგმნილია მრავალ ენაზე. ————— გვ. 28

კოტე მესხი - (1857-1914), ქართველი მსახიობი და რეჟისორი. მონაწილეობდა ქუთაისის სცენისმოქმედება წარმოდგენებში. მიიწვიეს (1879) მსახიობად თბილისის მუდმივ პროფესიულ დასში. ქუთაისში დააარსა პროფესიული თეატრი, მოდგაწყობდა თბილისის დრამატულ თეატრში. ასრულებდა გმირულ სახასიათო როლებს თარგმნა გოგოლის, შექსპირის, ღერას, სარატის თხზულებები. ————— გვ. 16

ივანე მაჩაბელი - (1854-1898), ქართველი მწერალი, მთარგმნელი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე, ქართველ „სამოციანელთა“ წარმომადგენელი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აქტიური მონაწილე, ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. იყო პეტერბურგის დრამატული წრის ერთ-ერთი დამაარსებელი. ილიასთან ერთად თარგმნა შექსპირის „მეფე ლირი“. პრესაში ქვეყნდებოდა მისი ლექსები, კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილები და თარგმანები. მან გაამდიდრა ქართული თეატრის რეპერტუარი. თარგმნა მოლიერი და შექსპირის ტრაგედიები. ————— გვ. 19

გი დე მოპასანი ანრი რენე ალბერ გი (1850-1893), ფრანგი მწერალი, შექმნა ნოველის კლასიკური ნიმუში. თავის რომანებში გამოიყენა თხრობის ობიექტური მეთოდი და ბიოგრაფიული რომანის ფორმა. საქართველოში ითარგმნა XIX საუკუნის ბოლოს ————— გვ. 60

იოსებ ნონეშვილი - (1918-1980), ქართველი პოეტი, იყო ჟურნალ „ნიანგის“ მთავარი რედაქტორი, გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ მთავარი რედაქტორი. მისი პოეზია ქართული კლასიკური ლექსის ტრადიციების ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს და თარგმნილია მსოფლიოს ხალხთა ბეერ ენაზე. ————— გვ. 28

ნიკო ნიკოლაძე - (1843-1928), ქართველი პუბლიცისტი, კრიტიკოსი, საზოგადო მოღვაწე. აქვეყნებდა ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე, იყო ციურიხის უნივერსიტეტის დოქტორი. სათავეში ედგა ჟურნალ „ერებულს“, „Обзор“-ს, რომელიც მთავრობამ დახურა. თბილისში რედაქტორობდა გაზეთ „Новое обозрение“-ს, ხელმძღვანელობდა თბილისის წყალსადენს, ფოთის ნავსადგურს, ამიერკავკასიის რკინიგზის მშენებლობის პროექტებს. ————— გვ. 22

ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკო (1858-1943), რეჟისორი, თეატრალური მოღვაწე, პედაგოგი, მწერალი, დრამატურგი. მოღვაწეობდა თეატრის კრიტიკის დარგში. შექმნა მოთხრობები, რომანები, პიესები. სტანისლავსკისთან ერთად დააარსა მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი და დადგა არაერთი წარმატებული პიესა. ————— გვ. 61

გრიგოლ ორბელიანი (1804-1883), ქართველი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე. იყო ქართული რომანტიზმის წარმომადგენელი. თარგმნა ე. ქუკოცკის, ი. კრილოვის, მ. ლერმონტოვის თხზულებები. მისი ეპისტოლარული მემკვიდრეობა ასახავს ავტორის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და პირად ცხოვრებას. ————— გვ. 13

ალექსანდრე ოსტროვსკი (1823-1886), რუსი დრამატურგი, მისმა დრამატურგიამ რუსულ ეროვნულ თეატრში ახალი ეპოქა შექმნა. იყო მოსკოვის მსახიობთა წრისა და რუსი დრამატურგების საზოგადოების შექმნის ინიციატორი. 1883 წელს იმოგზაურა საქართველოში. ქართულად თარგმნილია მისი 18 პიესა, რომლებიც დამკვიდრდა ქართული თეატრის რეპერტუარში. ————— გვ. 33

ილია ოქრომჭედლიშვილი - (1838-1998), ქართველი საზოგადო მოღვაწე, მეცნიერი, პედაგოგი, ქველმოქმედი, იგი აქვეყნებდა ისტორიული ხასიათის წერილებს „ივერიაში“, „საქართველოს მოამბეში“, „ნოვოე ობოზრენიეში“. დიდძალი თანხა გაიღო ქ.შ. წ.კ.გ. საზოგადოების წინამძღვრიანთ კარის სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებლისათვის, ქართული თეატრისათვის, ქართულ ხელნაწერთა გამოცემისათვის.

სულხან-საბა-ორბელიანი - (1658-1725), ქართველი მწერალი, მეცნიერი, პოლიტიკური მოღვაწე. იგი ჩაბმული იყო სახელმწიფოებრივ, სამწერლო და სამეცნიერო საქმიანობაში.

მან გარკვეული პოლიტიკური მოსაზრებით მიიღო კათოლიკური აღმსარებლობა. იგი ავტორია ენციკლოპედიური ელემენტების შემცველი „ქართული ლექსიკონისა“, მნიშვნელოვანია იგაგარაკთა კრებული „სიბრძნე-სიცრუისა“. განუზომელია მისი წყლადი ქართულ ღოკემენტურ პროზაში. მასვე ეკუთვნის პიძნოგრაფიული თხზულებები. ————— გვ. 12

აღექსი პოპოვი - (1892-1961). რუსი რეჟისორი, მსახიობი, თეატრის თეორეტიკოსი, პედაგოგი. 1912 წლიდან იყო სამხატვრო თეატრის მსახიობი, შემდეგ - სტუდიური დადგმების თეატრის მსახიობი, რეჟისორი და ხელმძღვანელი. მოღვაწეობდა ლენინარსკის სახელობის თეატრის სახელოვნებო ინსტიტუტში. ————— გვ. 60

აღექსანდრე პუშკინი (1799-1837), რუსი მწერალი, ახალი რუსული ლიტერატურის ფუძემდებელი. პოეზიის არაჩუქელებრივ ნიმუშებთან ერთად ქმნიდა ტრაგედიებს, მოთხრობებს. მისმა შემოქმედებამ პოეტის სიცოცხლეშივე კოოვა აღიარება საქართველოშიც. ————— გვ. 33

შოთა რუსთაველი - (XII-XIII), ქართველი პოეტი, „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი. იყო სამეფო კარის პოეტი, რომელიც სიცოცხლის ბოლოს იერუსალიმში, ჯერის მონასტერში გაემგზავრა, ბერად აღიკვე(ა და იქვე აღესრულა. პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შემსწავლელ მეცნიერებას „რუსთველოლოგია“ ეწოდა. ————— გვ. 10

კონდრატე რილევი (1795-1826), რუსი პოეტი, დეკაბრისტი. ბესტუჟეთან ერთად გამოიყმდა ყოველწლიურ აღმანახს „Полная правда“. რილევის პოეზია პოპულარული იყო 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე თავად-აზნაურთა შორის. ————— გვ. 33

საიათნოვა - სომეხი პოეტი, აშუღი, წერდა ქართულ, სომხურ და ასერბაიჯანულ ენებზე. ძირითადად აქვს სატრფიალო ლირიკა. ————— გვ. 12

კარლო საკანდელიძე - (1928), საქართველოს სახალხო არტისტი, არის რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი. ბევრი სახე შექმნა თეატრსა და კინოში, მათ შორის აღსანიშნავია: ჭინჭრაქა („ჭინჭრაქა“), ბუზლუნა („ბებერი მეზურნეები“), არისტო („სამანიშვილის დედინაცვალი“), გადაღებულია ფილმებში:

„მაგდანას ლურჯა“, „არ დაიდარდო“, „მოლოდინი“, „დათა თუთაშხია“ და მრავალი სხვა. ————— გვ. 28

ზაკო საფაროვა-აბაშიძე - (1860-1940), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. სცენური მოღვაწეობა დაიწყო ი. ჭავჭავაძისა და ა. წერეთლის მიერ განახლებულ ქართულ თეატრში. ასრულებდა როგორც დრამატულ, ისე კომედიურ როლებს. მონაწილეობდა ოპერეტებში. იგი ქართულად თარგმნიდა რუსულ და ფრანგულ პიესებს. ————— გვ. 19

კონსტანტინე სტანისლავსკი - (1863-1938), რუსი მსახიობი, რეჟისორი, თეატრალური მოღვაწე, თეორეტიკოსი. საფუძველი ჩაუყარა თეატრალური ხელოვნების შემსწავლელ თანამედროვე მეცნიერებას. თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში შექმნა ახალი სკოლა, მიმდინარეობა. ნემიროვიჩ-დაჩინეკოსთან ერთად დააარსა მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი. სტანისლავსკი ქმნიდა მოძრაობას მსახიობის ტექნიკასა და პიესაზე მუშაობის შესახებ (სტანისლავსკის სისტემა).

გურამ საღარაძე - (1929), საქართველოს სახალხო არტისტი, სახელმწიფო და შ. რუსთაველის სახ. პრემიების ლაურეატი. რუსთაველის თეატრში შეასრულა არაერთი ღირსშესანიშნავი როლი: სისო („ადამიანი იბადება ერთხელ“), კეისარი („ზაფხულის ღამის სიზმარი“), მინდია („ხოვასის მინდია“), უნა („როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“) და სხვა. გ. საღარაძე მხატვრული კითხვის ოსტატია. არის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი ————— გვ. 27

არჩილ სულაკაური ქართველი მწერალი, იგი რამდენიმე პოეტური კრებულის ავტორია. რაც შეეხება მის პროზაულ ნაწარმოებებს, აღსანიშნავია „ტალღები ნაპირისკენ მიისწრაფიან“, „ბიჭი და ძაღლი“, „სალამურას თავგადასავალი“. ა. სულაკაურის მოთხრობა - ზღაპრებმა მკითხველის უდიდესი სიყვარული მოიპოვა. ————— გვ. 23

გალაკტიონ ტაბიძე - (1891-1959), საქართველოს სახალხო პოეტი. იგი ეურნალ „მნათობის“ ერთ-ერთი დამაარსებელია. თავისი ლექსების წყალობით მან „პოეტთა მეფის“ სახელი მოიპოვა. მის ლექსებში ბგერათა კეთილხმოვანებას ერწყმის სიტყვის

მოქნილობა და რიტმის, ტონის, ნახევარტონების გადმოცემის
საოცარი უნარი. ————— გვ. 28

ტიციან ტაბიძე - (1895-1937), ქართველი პოეტი, „კისფერყანწელთა“
ჯგუფის მოთავე. მის პოეზიაში თავს იყრიდა აღმოსავლური და
დასავლური პოეზიის ნიაუანსები. ქართულ ლირიკაში შემოიტანა
დეკადენტური განწყობილება. არასივრცელებრივად თარგმნა რუსული
პოეზიის ღირებულ ნიმუშები. ————— გვ. 30

ირაკლი უჩანეთიშვილი - (1929-1992), საქართველოს სახალხო
არტისტი, მუშაობდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“. იყო
რუსთაველის დრამატული თეატრის მსახიობი, შემდეგ
მარჯანიშვილის თეატრისა. გადაღებულია რამდენიმე მხატვრულ
ფილმში. ————— გვ. 27

პეტრე უმიკაშვილი - (1838-1904), ქართველი საზოგადო მოღვაწე,
ფოლკლორისტი. ეკუთვნის პეპლიცისტური ნარკვევები,
თარგმანები, პიესები. შექმნა ქართული ფოლკლორის მდიდარი
კოლექცია. ————— გვ. 19

აკაკი ფაღავა - (1887-1962), ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი,
თეატრმცოდნე. რეჟისორულ მოღვაწეობას ეწეოდა ქუთაისის,
ბათუმის, თბილისის თეატრებში. დადგა „შექსპირის „ჰამლეტი“,
„ოტელო“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“, კლდიაშვილის
„სამიანიშვილის დედინაცვალი“ და სხვა. იყო ქართული
დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი
რეჟისორი. ჩამოაყალიბა დრამატული სტუდია - ფაღავას სტუდია,
შემდეგ ქართული საოპერო სტუდია. ————— გვ. 25

გოგი ქავთარაძე - (1940), ქართველი მსახიობი და რეჟისორი,
იყო რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი და რეჟისორი, ბათუმის
ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი, ქუთაისის ლ.
მესხიშვილის სახ. თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი,
სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელი. არის რუსთავეის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელი. გადაღებულია ფილმებში. ————— გვ. 28

გიორგი ქუჩიშვილი - (1886-1947). მისი გვარია მხეიძე. ქართველი
მწერალი, რომელიც წერდა როგორც უფროსებისათვის, ასევე
ბავშვებისათვის. ————— გვ. 30

ალექსანდრე ყაზბეგი (1848-1893), ქართველი მწერალი. იყო განახლებული ქართული თეატრის მსახიობი და დრამატურგი. თანამშრომლობდა გაზეთ „დროებასა“ და ილია ჭავჭავაძის „ივერიაში“. იგი მოთხრობების, რომანების, კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილების, ლექსებისა და პოემების ავტორია. ----- გვ. 13

სალომე ყანჭელი - (1921-1985), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. იყო მარჯანიშვილის სახელობის, სოხუმის თეატრის ქართული დასის, რუსთაველის თეატრის მსახიობი. ასრულებდა ცაბეს (დადიანის „ნაპერწკლიდან“), ძიძიას (ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“), მირანდოლინა, გოლდონის („სასტუმროს დიასახლისი“), ხანუმა („ცაგარელის „ხანუმა“) და მრავალი სხვა. ----- გვ. 27

დიმიტრი ყიფიანი - (1814-1887), ქართველი საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეური. იყო თბილისის სათაეადაზნაურო ბანკის „ქ.შ.წ.კ.გ. საზოგადოებისა“ და „ქართული დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი.----- გვ. 13

ელენე ყიფშიძე - (1925-2004), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. ქმნიდა დრამატულ და კომედიურ სასცენებს. მისი როლებიდან აღსანიშნავია ვიოლა (შექსპირის „მეთორომეტე ღამე“), მათა (კანდელაკის „მათა წყნეთელი“), სონა კეკელა („აქელი ვოდველები“). ფიოფია („ეზოში ავი ძაღლია“) და სხვა. ----- გვ. 27

ალექსანდრე ყიფშიძე - (1862-1916), ქართველი ისტორიკოსი, პუბლიცისტი, საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწე. იყო გაზეთ „საქართველოს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი, „ქ.შ.წ.კ.გ. საზოგადოების“ გამგეობის წევრი. წერდა ფრონელის ფსევდონიმით.

ვალერიან შალიკაშვილი - (1874-1919), ქართველი მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი. სასცენო მოღვაწეობა დაიწყო ალექსიმესხიშვილის დასში. სწავლობდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სარეჟისორო კურსებზე. ქართულ სცენაზე ამკვიდრებდა სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს. დაწერა 7 და თარგმნა 18 პიესა. მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა ჯაბადარის სტუდიაში. თავად შეასრულა როლები თბილისის, ქუთაისის, გიათურის, ბაქოს ქართულ თეატრებში. ----- გვ. 25

უილიამ შექსპირი - (1564-1616), ინგლისელი დრამატურგი, პოეტი, რომელიც ერთ-ერთ მოხეტიალე დასს გაჰყვა ლონდონში. იგი მოღვაწეობდა ლონდონის თეატრალურ დასში, რომელიც ჯერ „ლორდ კამერჰერის მსახურებად“ იწოდებოდა, ჯერ კარტიკის გაიფუჭების შემდეგ კი სამეფო დასი გახდა. ქმნიდა ტრაგედიებსა და კომედიებს, რომელიც მსოფლიო თეატრების სცენაზე დაიდგა. ————— გვ. 185

მიხეილ შოლოხოვი - (1905-1984), რუსი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი. მსოფლიო აღიარება მოუტანა რომანმა „წინარი დონი“. იგი წერდა ნარკვევებს. მისი შემოქმედება ძალიან პოპულარული იყო საქართველოში. ————— გვ. 61

მიხეილ შჩეპკინი (1788-1863), რუსი მსახიობი, რუსული თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორი და რეალიზმის ფუძემდებელი. იყო მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობი. ცენზურის აკრძალვის მიუხედავად შჩეპკინი მაინც ახერხებდა პუშკინის, გოგოლის, ბელინსკის, შევჩენკოს პიესების დადგმას. აღსანიშნავია მისი წვლილი რუსულ სატირულ დრამატურგიაში. მის წერილებში, მოთხრობებში, საუბრებში ჩამოყალიბებული მოსაზრებები დაუღო საფუძვლად სტანისლავსკის სისტემას. ————— გვ. 32

ჯანსუღ ჩარკვიანი - (1931), ქართველი პოეტი. იყო ჟურნალების „დილა“, „ცირკი“ მთავარი რედაქტორი. თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში დაამკვიდრა ლირიკული პოემები, არის პოეტური თარგმანების დიდოსტატი. თარგმნილია ბევრ ენაზე. ————— გვ. 28

მედეა ჩახავა - (1921), საქართველოს სახალხო არტისტი, იყო რუსთაველის სახ. თეატრის დასში. არის ლირიკულ-კომედიური მსახიობი. გადაღებულია კინოში. შექმნილი აქვს ბევრი სამახსოვრო სახე. ————— გვ. 27

ანტონ ჩეხოვი - (1860-1904), რუსი მწერალი, თავდაპირველად იბეჭდებოდა იუმორისტულ ჟურნალებში. არაჩვეულებრივი ნოველებისა და მოთხრობების ავტორი. ქმნიდა პიესებს მან შესანიშნავად შეეთავსა ტრაგიკული კომიკურს. მისი პიესები წარმატებით იდგმებოდა ქართული თეატრის სცენაზე. ————— გვ. 60

ნუცა ჩხეიძე - (1881-1963), საქართველოს სახალხო არტისტი, პირველი ტრაგიკოსი მსახიობი ქალი ქართულ თეატრში. იყო ლ. ალექსი-მესხიშვილის მოწაფე. სცენაზე პირველად 13 წლის

ასაკში გამოვიდა, შემდეგ მოღვაწეობდა ქუთაისისა და თბილისის დრამატულ თეატრებში. იყო რუსთაველის თეატრის მსახიობი. იღებდნენ კინოშიც. ————— გვ. 25

სიმონ ჩიქოვანი - (1902-1966), ქართველი პოეტი, იყო საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე (1944-1951 წწ.). რედაქტორობდა ჟურნალ „მნათობს“. იყო ფუტურისტ-ლექველების” ჯგუფის ერთ-ერთი ლიდერი. არის რამდენიმე პოეტური კრებულის ავტორი. მის კალამს ეკუთვნის ლიტერატურულ-კრიტიკული. სტატიები და თარგმანები. ————— გვ. 25

ელისაბედ ჩერქეზიშვილი - (1863-1948), ქართველი მსახიობი, საქართველოს სახალხო არტისტი. გამოდიოდა სოფლის სცენის მოყვარულთა წარმოდგენებში, პროფესიული სასცენო მოღვაწეობა დაიწყო თბილისის ქართულ დრამატულ თეატრში. იყო რუსთაველის, შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრების მსახიობი. ————— გვ. 25

უშანგი ჩხეიძე - (1998- 1953), საქართველოს სახალხო არტისტი, სწავლობდა გ. ჯაბადარის თეატრალურ სტუდიაში. იყო რუსთაველის თეატრის მსახიობი. შექმნა ბრწყინვალე პამლეტის სახე. შემდეგ გადავიდა ახლად დაარსებულ მარჯანიშვილის თეატრში, ჯერ ქუთაისში, შემდეგ თბილისში. არის რამდენიმე წიგნის ავტორიც. ————— გვ. 26

ავქსენტი ცაგარელი - (1857-1902), ქართველი დრამატურგი, მსახიობი. თბილისის მუდმივი ქართული დასის აქტიური წევრი. მისი ზოგიერთი კომედია შესულია ქართული დრამატურგიის ოქროს ფონდში. პირველი პიესა - „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. მის კალამს ეკუთვნის კომედია „ხანუმა“, დრამები „მათიკო“, „ცისარტყელა“, ვოდვეილები, ლექსები, პამფლეტები. ————— გვ. 20

აკაკი წერეთელი - (1840-1915), ქართველი პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. მას დიდი წვლილი აქონდა „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ დაარსება-საქმიანობაში. ქართული მუდმივი თეატრალური დასისა და დრამატული საზოგადოების შექმნაში, ქართული ჟურნალისტიკის განვითარებაში. ლექსებსა და მოთხრობებთან ერთად ქმნიდა ისტორიულ პიესებსა და დრამებს. ————— გვ. 13

ილია ჭავჭავაძე - (1837-1907), საზოგადო მოღვაწე, მწერალი და პუბლიცისტი. იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი. 1863 წელს გამოსცა ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“. იყო სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თავმჯდომარე, მისი ინიციატივით დაარსდა ქართული დრამატული საზოგადოება, „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“. 1877 წელს დააარსა „ივერია“. იყო ბელეტრისტი, მთარგმნელი, დრამატურგი. ————— გვ. 15

თამარ ჭავჭავაძე - (1896-1969), საქართველოს სახალხო არტისტი, ქართველი მსახიობი, კ. მარჯანიშვილის მოწაფე და მიმდევარი. იყო რუსთაველის თეატრის მსახიობი, შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრისა. ასრულებდა ტრაგიკულ და დრამატულ როლებს. ასევე კომედიურს. იღებდნენ ფილმებში. ————— გვ. 26

გივი ჭიჭინაძე საქართველოს დამსახურებული არტისტი, პოეტი. იყო რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი. არის საბავშვო და საყმაწვილო პოეტური კრებულების ავტორი. ————— გვ. 28

დოდო ჭიჭინაძე (1926) საქართველოს სახალხო არტისტი. იყო მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობი. შეასრულა იუდიტი („ერიელ აკოსტა“), შირინი („ლეგენდა სიყვარულზე“), ლედი ანა („რინარდ III“), იღებდნენ კინოში, სადაც ბევრი მნიშვნელოვანი სახე შექმნა. ————— გვ. 28

თამაზ ჭილაძე - (1931), ქართველი მწერალი. იყო ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარი რედაქტორი. არის მოთხრობების და რომანების ავტორი. აღსანიშნავია მისი დრამატურგიული ნაწარმოებები, რომლებიც წარმატებით დაიდგა ქართული თეატრის სცენაზე. ————— გვ. 28

მედეა ჯაფარიძე - საქართველოს სახალხო არტისტი. მოღვაწეობდა მარჯანიშვილის თეატრში. სცენური მომხიბვლელობით გამოირჩევა მსახიობმა ბევრი ღირსშესანიშნავი სახე შექმნა თეატრსა და კინოში. ————— გვ. 27

დიმიტრი ჯანელიძე ქართველი თეატრმცოდნე, თეატრის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი, პედაგოგი. ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და თბილისის დრამატულ სტუდიებში და თბილისის შ. რუსთაველის

სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში. იყო თეატრისა და კინოს
მკვლევარი და უამრავი წიგნის ავტორი. —გვ. 11

გიორგი ჯაბადარი (1888-1938), ქართველი რეჟისორი და
პედაგოგი. პარიზში დაამთავრა თეატრალური სტუდია, მუშაობდა
ანტუანის ცნობილ თეატრში. საქართველოში დაბრუნებისთანავე
ჩამოაყალიბა დრამატული სტუდია-თეატრი. შემდეგ პარიზის
თეატრ „ოდეონში“ გაემგზავრა. მას ეკუთვნის ნაშრომი „ქართული
თეატრი“. ამასთან ერთად ფრანგულად თარგმნა სუმბატაშვილის
„ლალატი“, შემდეგ იგივე პიესა მეუღლესთან ერთად თარგმნა
გერმანულად და 1935 წელს ბერლინის „სამხატვრო თეატრში“
წარმოადგინა. —გვ. 25

შესავალი

მხატვრული კითხვა, როგორც თეატრალური ხელოვნების სახეობა	5
---	---

თავი პირველი

მხატვრული კითხვის ხელოვნების სპეციფიკა და ტრადიციები საქართველოში	8
--	---

თავი მეორე

მხატვრული კითხვის ხელოვნება რუსეთში	28
-------------------------------------	----

თავი მესამე

დრამის მსახიობი და მხატვრული მკითხველი	40
მსახიობის ოსტატობის პირველადი ელემენტები	43
მხატვრულ კითხვაში	43

თავი მეოთხე

გარდასახვის პრობლემისა და თხრობაში მოცემული გმირების პირდაპირი მეტყველების თანაფარდობა	54
---	----

თავი მეხუთე

ლიტერატურული ნაწარმოების გასხნის მისაღებობები მხატვრული კითხვის მასალაში	69
---	----

თავი მეექვსე

მკითხველის პოზიცია ლიტერატურულ ეპოქაში შესრულებაში	76
--	----

თავი მეშვიდე

სახცენო სწორმეტყველების ზოგადი ტექნოლოგიური საფუძვლები, ფრაზის სტრუქტურა და მასთან დაკავშირებული ლოგიკური პაუზის ფუნქცია	89
--	----

თავი მერვე

ლოგიკური მახვილი	109
------------------	-----

თავი მეცხრე

ლოგიკური ინტონაცია	120
--------------------	-----

თავი მათე

ნაწარმოების საშემსრულებლო პარტიტურა ილიას მოთხრობის „სარწმუნოებაზე“ მიხედვით. მისი სცენური ანალიზი და ერთი ფრაგმენტის „წერილის“ საშემსრულებლო პარტიტურა	133
---	-----

თავი მეთერთმეტე

მხატვრული ნაწარმოების საშემსრულებლო პარტიტურა. უ. შექსპირის, რინარდ გლოსტერის მონოლოგი	173
---	-----

წიგნში მოხსენიებულ პირთა სია	197
------------------------------	-----

დაიბეჭდა გამომცემლობა „ენა და ჟურნალი“ სტამბაში
ქ. ნოღოქაშვილის გამზ. 3