

F-567
1963

ახ



საქართველოს
თეატრალური
სამსახურების
ეკლავი

1 1963





ს. თ. ს.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების
გ მ ე ბ ე

F 2720

19 თბილისი 63

იანვარი, თებერვალი, მარტი.

№ 1 (23)



რედაქტორი: პროფ. ს. ჯაფარიძე



კომუნიზმის მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე ქმედითი იდეოლოგიური მუშაობის ცხოვრებასთან მჭიდროდ დაკავშირებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

სკკპ XXII ყრილობის გადაწყვეტილებათა და პარტიის დიდი პროგრამის განხორციელებისათვის უდიდესი როლი და მნიშვნელობა აქვს მეცნიერების სხვადასხვა დარგის განვითარებას, რომელთა მიღწევებზედ აცდამყარებულია მთელი ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობა. კერძოდ, ახლა დიდი ყურადღება ეთმობა ისეთი პრობლემების შესწავლას, როგორცაა: ნაციონალური ენების განვითარება და მათი ურთიერთ გამდიდრება, ლიტერატურული ტენებისა და დიალექტების ურთიერთ მიმართება და მართებული ნორმების შემუშავება, მეტყველების კულტურისათვის ზრუნვა, ენის თეორიული საკითხების მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიის საფუძველზე დამუშავება და ა. შ.

მეტყველების კულტურის საკითხი განსაკუთრებით აქტუალურ საკითხად იქცა იმიტომაც, რომ მეტყველების კულტურის გაჩენა არ არსებობს არც აზროვნების კულტურა. ამ ასპექტში კიდევ უფრო მეტი აქტუალობა მოიპოვა ენისა და თეატრის პრობლემამ, მშობლიური სასცენო მეტყველების სრულყოფილად დამუშავების საკითხმა, ვინაიდან თეატრი ამა თუ იმ ერის ცხოვრებაში ყოველთვის იყო, არის და იქნება სწორი, სანიმუშო ლიტერატურული ენის ფართო მასებში პროპაგანდის დიდი ტრიბუნა.

სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოების რუსული სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭოს მსგავსად საქართველოს თეატრალური საზოგადოებასთან დაარსდა ქართული სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭო, რომლის შემადგენლობაშიც შედიან ჩვენი რესპუბლიკის წამყვანი მსახიობები, თეატრის მოღვაწეები და ენათმეცნიერები (საქ. სსრ სახალხო არტისტი, პროფ. დ. აღმაშენებელი, საქ. სსრ სახალხო არტისტი ც. ამირჯიანი, საქ. სსრ სახალხო არტისტი

დ. ანთაძე, სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ანჯაფარიძე, აკად. გ. ახვლედიანი (თავმჯდომარე), სსრკ სახალხო არტისტი ვ. გოძიაშვილი (თავმჯდომარის მოადგილე), აკად. ვ. თოფურია, დოც. მ. მრევლიშვილი, დოც. ბ. ნიკოლაიშვილი (სწავლული მდივანი), პროფ. ხ. ფლენტი, აკად. ა. შანიძე, პროფ. შ. ძიძიგური, სსრკ სახალხო არტისტი ა. ხორავა (თავმჯდომარის მოადგილე).

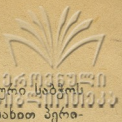
სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭოს მთავარ ამოცანას შეადგენს ქართული სასცენო მეტყველების თეორიისა და პრაქტიკის საკითხების მეცნიერული შესწავლა, სასცენო მეტყველების შემდგომი განვითარებისათვის მიმართულების მიცემა მეტყველების საერთო კულტურის ამაღლების მიზნით.

მეთოდური საბჭო განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს სასცენო მეტყველების სინდის საკითხებს, მასში სალიტერატურო ენისა და კლთხური მეტყველების ურთიერთ მიმართებას, სასცენო ორთოეპიის საკითხების მოწესრიგებას, რათა სწორად იქნეს გამოყენებული აქცენტუაცია და ინტონაციის სახეები, პაუზაცია და მეტყველების ტემპი, ხმის ტემპრალური თავისებურებანი და ა. შ., რომლებიც შედგენილიან სასცენო მეტყველების ემოციურსა და მოდალურ ელფერში. ამ მიზნით მეთოდური საბჭოს წევრები ესწრებიან დედაქალაქისა და პერიფერიული თეატრების სპექტაკლებს და საბჭოს სხდომებზე ეწყობა მათი ენობრივი განხილვა-შეფასება.

მუშაობის გაადვილების მიზნით წარმოებს სპექტაკლების მაგნიტოფონური ჩაწერაც, რაც თავის მხრივ საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს გაბმული მეტყველების მოდულაციის ანალიზისა და ინტონაციის შესწავლისათვის.

სასცენო მეტყველების საკითხების ფართო საზოგადოებრივი განხილვის მიზნით მეთოდური საბჭო გამართავს სამეცნიერო სესიებსა და კონფერენციებს თბილისისა და რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში.

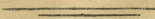
მეთოდური საბჭო თავის მუშაობაში მნიშვ-



ნელოვან ყურადღებას უთმობს ქართული სალიტერატურო ენის წარმოთქმისა და სასცენო მეტყველების აქტუალურ საკითხებზე ცალკეული მონოგრაფიების შედგენასა და გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწეების მიერ ამ საკითხებზე გამოთქმულ მოსაზრებათა პოპულარიზაციას, „თეატრალური ტერმინოლოგიური ლექსიკონის“ შედგენასა და გამოცემას. ამ ღონისძიებათა განხორციელებისათვის გარკვეული ნაბიჯები უკვე გადადგმულია.

სასცენო მეტყველების მეთოდური საბუთო მუშაობის შედეგები სტატიების სახით პერიოდულად გამოქვეყნდება ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში.

ამჟამად კი მკითხველებს ვთავაზობთ „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მოამბის“ მორიგ ნომერს, რომელიც მიძღვნილია სასცენო მეტყველების საკითხებისადმი.



სასცენო მეტყველების ზოგნითი საკითხისათვის

როგორც ცნობილია, მხატვრული სახის შექმნა სცენაზე ფრიად რთული შემოქმედებითი პროცესია. რთულია იმიტომ, რომ მასში მონაწილეობს სხვადასხვაგვარი კომპონენტი: შინაგანი განცდისა და გარდასახვის უნარი, მოქმედება და მეტყველება და ა. შ. თავისი ეფექტიანობით, მსწერელ-მაყურებელზე ზეგავლენის თვალსაზრისით, მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია მეტყველება, მსახიობის შიგრ წარმოთქმული სიტყვა.

თავის მხრივ, მსახიობის წარმოთქმა აგრეთვე საკმაოდ რთული პროცესია: წარმოთქმის ელემენტებს — არტიკულაციას, ტემპს, რიტმს, ინტონაციას, მელოდიას და სხვ. — მსახიობი იყენებს დამახასიათებელი მეტყველებისათვის — იმის შესაფერისად, თუ როგორია მისი მხატვრული ამოცანა, რა შინაარსისაა ის როლი, რომელსაც ასახეობს მსახიობი.

თვით მაღალნიჭიერ მსახიობსაც არ ძალუძს გამოამყლანოს მთელი თავისი შესაძლებლობა და, მაშასადამე, შექმნას სათანადო მხატვრული სახე, თუ იგი არ დაუფლებია საწარმოთქმო ტექნიკას — ამ თავის უმთავრეს იარაღს.

წარმოთქმის ელემენტებით განსხვავებულია არა მხოლოდ ერთი ენა მეორისაგან, არამედ ერთი და იმავე ენის სხვადასხვა დიალექტი. ამიტომაც, რომ მეტყველება მთლიანად და წარმოთქმა კერძოდ შეისწავლება ენათმეცნიერულად, ფონეტიკურად და სათანადოდ გამოიყენება სასცენო ხელოვნებაში — მეტყველებეაში.

უნდა გამოვტყუდეთ, რომ ამ მხრივ ქართული ენათმეცნიერება დიდ ვალშია ქართული თეატრის წინაშე. მართალია, ქარ-

თული ენის ფონეტიკაში უკვე გვაქვს სერიოზული გამოკვლევები (მეტადრე პროფ. ს. ჟღენტისა), მაგრამ სასცენო მეტყველებისათვის გამიზნული და მასთან შეფარდებული ცოტაა.

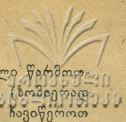
აქ ჩვენ გვინდა შევეხოთ ზოგიერთ პრინციპულ საკითხს, რომლებიც განსაზღვრავენ ქართული მეტყველებისა, საერთოდ, და წარმოთქმის როგორც მეცნიერული შესწავლის საჭიროებას, ისე მათი ნორმების დადგენისა და სასცენო ხელოვნებაში გამოყენების შესაძლებლობასა და აუცილებლობას.

მათგან პირველია და უმნიშვნელოვანესი საერთო ქართული ენის წარმოთქმითი მეტყველების რაობა.

შეგვიძლია თუ არა მივუთითოთ ობიექტურად და კონკრეტულად, თუ რა ნიშან-თვისებების მატარებელია საერთო ქართული წარმოთქმითი მეტყველება და შეიძლება თუ არა ჩაითვალოს იგი საერთო ქართულის მართებულ ნორმად? — ვფიქრობთ, რომ შეიძლება.

ესაა თბილისის საშუალო და მომდევნო ასაკის ქართველი ინტელიგენციის მეტყველება; ის საზოგადოებრივად გასაშუალოებული მეტყველება, რომელიც წარმოიქმნა თბილისში ამ საუკუნის დასაწყისში, როგორც აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს უმძლავრეს გამაერთიანებელ კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრში, და დამკვიდრდა მწერლობის, თბილისის უნივერსიტეტის, თეატრალური ინსტიტუტისა და ორი სახემწიფო (რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის) თეატრის არსებობის პირობებში და მათი მეოხებით.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ წარმოთქმითი მეტყ-



ველებს თვალსაზრისით — სრულიად ზოგადად რომ ვთქვათ — ეს დაწესებულებები (მწერალთა კავშირი, ორი უმაღლესი სასწავლებელი და ორი თეატრი), რომელნიც უშუალოდ არიან დაკავშირებული მეტყველების კულტურასთან, წარმოადგენენ ერთ კომპლექსს, რომელსაც ამოლიანებს და კვებავს ქართლის მეტყველება, ქართლური წარმოთქმა, რაც სავსებით გამართლებულია ისტორიულადაც: სალიტერატურო ქართულის საფუძველია ქართლური.

ამგვარად, სასცენო ქართული მეტყველების ნორმები მთლიანად ემთხვევა სალიტერატურო ქართულის ნორმებს, ვინაიდან მათ ძირითადად ერთი საფუძველი აქვთ.

რით ხასიათდება დღეს თბილისის საშუალო ასაკის ინტელიგენციის წარმოთქმითი მეტყველება?

ესაა ნელტემიანი, დინჯი, მკაფიო მეტყველება, რომელიც გამომუშავებულია ქართლური მეტყველების საფუძველზე — ლისხვად აღმური მეტყველების საქმაოდ შესამჩნევი შეფერილობით, მეტადრე — წარმოთქმის ტემპისა და ინტონაციის მხრივ. საქმარისაა შეადართო, ერთი მხრივ, ქართლის სოფლის მოხუცი თაობის წარმოთქმა თბილისის შუახნის ინტელიგენციისას, ან იმავე სოფლის სკოლაგავლილი ახალგაზრდაობის წარმოთქმის, მეორე მხრივ, რომ განსხვავება იგრძნობა: პირველია ტონმაღალი, დუნე, ხოლო მეორე — ოდნავ აჩქარებული, მაგრამ მაინც დინჯი, მკაფიო, ტონდაბალი.

ეს ის წარმოთქმაა, რომელიც ნაკლებად დაშორებია მართლწერას, რაც, რასაკვირველია, არ ნიშნავს ქართული წარმოთქმისა და მართლწერის ურთიერთ დამთხვევას, მაგრამ ბევრი სხვა ენისაგან განსხვავებით ეს გარემოება გვიადვილებს სალიტერატურო ქართული წარმოთქმის ნორმების დადგენას.

თუ ეს დახასიათება საერთო ქართული წარმოთქმითი მეტყველებისა სწორია, თავისთავად გასაგები უნდა იყოს, საითკენ უნდა მივმართოთ ჩვენი მუშაობა ქართული სასცენო მეტყველების დადგენისა და დანერგვაგავრცელებისათვის.

უნდა შევარჩიოთ სატყვესო წარმოთქმელები (მსახიობები, ლექტორები), რომლებიც

აკმაყოფილებენ საერთო ქართული წარმოთქმის ნორმების მოთხოვნებს (ზომიერად დინჯი, მკაფიო, ტონდაბალი), ჩვეწერით მათ მიერ წარმოთქმული ტექსტები მაგნიტოფონით, შევქმნათ ლინგაფონის სანიმუშო ქართული წარმოთქმისა და სავალდებულოდ გაგხადოთ მისი შესწავლა მათთვის, გინც თავის მოღვაწეობას უკავშირებს სცენას.

პირველ რიგში ეს უნდა განხორციელდეს თეატრალურ ინსტიტუტში: ამ კურსის გაუვლელოდ მსახიობს, როგორც წესი, არ უნდა მიეცეს გზა სცენისაკენ.

ქართული სცენიდან უნდა ისმოდეს მხოლოდ სალიტერატურო ქართული წარმოთქმა.

ამითვე ირკვევა საკითხი კუთხური (დილექტალური) მეტყველების ადგილის შესახებ ქართულ სცენაზე, რაც ერთნაირად ეგება როგორც მსახიობს (წარმოთქმის მხრივ), ისე თვით დრამატურგს (სალიტერატურო ენის ნორმების მხრივ).

ჩვენი აზრით, კუთხური მეტყველება, საერთოდ, და კუთხური წარმოთქმა, კერძოდ, როგორც წესი, არ უნდა ისმოდეს ქართული სცენიდან. მისი გამოყენება სცენაზე შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა დრამატურგი დნ მსახიობი ქმნიან მხატვრულ სახეს ეთნოგრაფიული მიზნით და ისიც გარკვეული ზომიერებით, მაგრამ როდესაც, მაგ., კომიკური ეფექტისათვის დრამატურგი ან მსახიობი მიმართავს კუთხურ მეტყველებას წარმოთქმას, ესაა იაფფასიანი ხერხი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სრულფასოვან ხელოვნებასთან, რადგანაც მას არა აქვს არც ესთეტიკური და არც საშემეცნებო ღირებულება. სრულიად მიუტევებელია ე. წ. კვაზი კუთხურობა, ე. ი. კუთხური მეტყველება წარმოთქმის ყალბი მიმბაძვილობა, რასაც ზოგჯერ ადვილი აქვს ჩვენს თეატრებში.

დღევანდელი ქართველი მავურებელი მოითხოვს თეატრისაგან უფრო მაღალმხატვრული საშუალებებით ლიტერატურულ ენაზე შექმნილ სპექტაკლს, ვიდრე კუთხური მეტყველება-წარმოთქმა.

ზომიერების გრძნობა ყოველთვის გადაწყვეტილია..

სიტყვა ერთ-ერთი უმძლავრესი ელემენტია დრამატურგიულ ნაწარმოებში. სიტყვას მოაქვს სახის შინაარსი, მისი ინდივიდუალური თვისებები. სიტყვის დამახინჯებული წარმოთქმა ან კილოკავური სიჭარბე, სიტყვის გამოგონება ზიანს აყენებს სახის სრულყოფას. აუცილებელია მწერალმა (ამ შემთხვევაში დრამატურგმა) მთელი შემოქმედებითი ძალით დაინახოს და შეიგრძნოს ცოცხალი ადამიანის სახე, მისი ცხოვრების გზა და მისი არსებობის საბოლოო მიზანი. მაშინ ის თვითონ ამეტყველდება, არ დასკიდრდება მწერალს რაიმე ძალდატანება. ასეთივე ამოცანა დგას მსახიობის წინაშეც. მსახიობის ხელთ არის მდიდარი და მრავალფეროვანი ინტონაცია, რომლის მეშვეობითაც მშრალი სიტყვები იქცევიან ცოცხალ მეტყველებად. ხშირია შემთხვევა, როდესაც მსახიობი სიტყვას ამახინჯებს გადამეტებული ტლანქი ინტონაციით. მაშინ სიტყვის სიძლიერე, მისი ზეგავლენის ძალა იკარგება და იგი თვით-

მიზნურა ხდება. ზომიერების გრძნობა ყოველთვის გადამწყვეტია როგორც მწერლის ასევე თეატრალურ შემოქმედებაში. ხანდახან სულ ცოტაა საკმარისი, რომ დაირღვეს მხატვრობა, იქცეს იგი არადამაჯერებლად, დაკარგოს მიმზიდველობა. ზომიერების გრძნობა და დახვეწილი ვემოვნება ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია დრამატურგის, რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებაში.

ენის სიწმინდისათვის ზრუნვა უდიდესი მნიშვნელობის საკითხია ჩვენს საქმიანობაში. მისასაღმებელია ჩვენი თეატრალური საზოგადოების თაოსნობა სასცენო მეტყველების მეთოდური საბუის შექმნასა და ჩამოყალიბებაში და რაღაც სასიხარულოა, რომ ჩვენი გამოჩენილი მეცნიერები ამ ღონისძიებას შეხედნენ დიდი მოწონებით. ეჭვი არაა, რომ ამიერიდან დრამატურგიასა და თეატრში ენის სიწმინდის დაცვასა და ორთოეპიის საკითხების დამუშავებას ჯეროვანი ყურადღება მიექცევა.



ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე — „მე ვხედავ პეისს“

(ენობრივი გარჩევა)

დრამატურგიული ნაწარმოების სტილი არსებითად განსხვავდება სიტყვაკაზმული მწერლობის სხვა ჟანრების ენობრივი ქსოვილისაგან იმით, რომ პირველი (ე. ი. დრამატურგიული ნაწარმოები) მთლიანად დაფუძნებულია სასაუბრო მეტყველების სტრუქტურაზე, მაშინ როდესაც, ვთქვათ, ბელეტრისტულ ქმნილებაში მეტყველების სასაუბრო სტილი ჩვეულებრივ გამოყენებულია დიალოგში (resp. პერსონაჟთა ენაში).

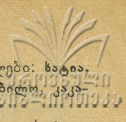
სასაუბრო მეტყველება სალიტერატურო ენის თავისებური სტილია. მისი სტრუქტურისათვის უცხო და შეუფერებელია მწიგნობრული ენის შტამში და ტრაფარეტი. ეს თავისებურება უმთავრესად მკლავნდება სინტაქსურ კონსტრუქციებში. სასაუბრო ენა გაურბის რთულ წინადადებებს, ე. წ. პერიოდებს, კავშირთა რთულ სისტემას; მისთვის ნიშანდობლივია მოკლე-მოკლე წინადადებები, — გართულებული სინტაქსური ხლართები შეცვლილია მარტივი წინადადებებით.

დიალოგის ენისათვის დამახასიათებელია პროფესიული თუ ტერიტორიული დიალექტის ელემენტების გამოყენება. ლიტერატურის ისტორიამ დაამტკიცა, რომ გვირის ენობრივი დახასიათებისათვის აუცილებელია დიალექტური ფორმების შექრა სასაუბრო მეტყველების საერთო სტრუქტურაში. მაგრამ ამ თვალსაზრისით მწერლებს შორის თვალსაჩინო სხვაობა დადასტურებული: ზოგიერთი მწერალი შორს მიდის და გვირის მეტყველებას მთლიანად და სავსებით აფუძნებს დიალექტზე, ზოგიერთი კი ზომიერებას იჩენს და

გარკვეული შეზღუდვით ამოატივტივებს პერსონაჟის ენაში ხალხური მეტყველებისათვის ნიშანდობლივ არალიტერატურულ ფორმებს (აქ იგულისხმება როგორც ფონეტიკურ-მორფოლოგიური, ისე ლექსიკური პროვინციალიზმები). ამრიგად, მწერლობაში არ არის მიღწეული ერთგვარობა სალიტერატურო ენისაგან განსხვავებული ნორმების გამოყენებაში. აქ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამა თუ იმ სიტყვის ოსტატის ენობრივ ტაქტსა და მხატვრულ გემოვნებას.

უდავო დებულებაა, რომ გვირის მეტყველების მთლიანად დაყვანა დიალექტზე ენობრივი ნატურალიზმის გამოვლენაა და ეს მეთოდი ეწინააღმდეგება ენობრივი რეალიზმის პრინციპებს. ისიც უდავოდ მიგვაჩნია, რომ დიალექტური მასალის სრული უგულვებელყოფა მწერლობაში (იგულისხმება პერსონაჟთა მეტყველება) გაუმართლებელია მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურას თვალსაზრისით: კოლორიტის გადმოცემისა და, ამასთანავე, გვირის დახასიათების საჭიროება შინაგანი აუცილებლობით მოითხოვს დიალექტური თავისებურებების ზომიერად (ე. ი. უაღრესად შეზღუდვით) გამოყენებას. ნაწარმოების მხატვრული ეფექტის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი ენობრივი ფენომენი და ამ ფენომენის საერთო სტრუქტურაში გარკვეული ადგილი უნდა მიეჩინოს დიალექტური ნაირსახეობის ელემენტებს. ამრიგად, ჩვენთვის ნათელია, რომ დიალექტურ მასალას მხატვრულ ნაწარმოებში სტილისტური ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

როგორ უნდა შეფასდეს ამ თვალსაზრისით ნ. დუმბაძის, გ. ლორთქიფანიძის პეისს „მე



ვხედავ მზეს“; განსახიერებელი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში? პიესაში მოქმედ პირები მტყვევლებენ სადა ერთ, რაც ნიშანდობლივია სასაუბრო მტყვევლებისათვის. აქ ჩვენ იშვიათად შევხვდებით რთულ დაქვემდებარებულ წინადადებებს, გრძელ პერიოდებს, რომლებიც მწიგნობრული ენისთვისაა დამახასიათებელი და უცხო და შეუფერებელი მხატვრული ქმნილებისათვის. მით უფრო—დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის. აქედან გასაგებია, რომ მაქვემდებარებელი კავშირების დეფერენცირებული, რთული ნიორსახეობანი,—რაც ამძიმებს და მწიგნობრულ იერს ანიჭებს სასაუბრო სტილს,—აქ არ გვხვდება. ზნობია მიოლოდ რომ კავშირის შემცველი წინადადებები, მაგრამ უამისობა არ იქნება, და ისიც აღსანიშნავია, რომ რომ-იანი კონსტრუქცია, საერთოდ, ყველაზე უფრო გავრცელებულია ხალხურ ენაში; რომ, როგორც ყველაზე ზნობილ გამოყენებულ კავშირს, მთავარ წინადადებებთან აერთებს სხვადასხვა სახეობის დამოკიდებულ წინადადებებს.

ნაწარმოებში ფართოდაა გამოყენებული ხალხური ფრაზეოლოგიზმები, ხალხური ენისათვის (ამ შემთხვევაში—გურული კილოსათვის) დამახასიათებელი სპეციფიური თქმვები. მაგალითები: „ნამეტანს ნუ იქაჩები, ბიჭო!“, „ცხოვრება თვალებს გააცეცხინებსო, შენი რომ არ დაგირჩება, სხვისას გასესხებინებსო“, „მიყარეთ მერე კაკალი“, „ღახუროს საყლაპავი, თორემ...“ (ე. ი. გაჩუმიდეს, ხმა გაკმინდოს!), „დაწიგნავთ ყველას!“, „ტყვიას დავალევიანბდი“, „რა უნდა, ქეთო, ამ ბიჭს, რომ მჭამს ცოცხლად“.

ხალხურისმები კარგად ჩანს წყველის ფორმულებში: „შენ დაგინახა სიკვდილმა“, „ვინ პირზე მიწადაყრილმა გითხრა“, „შენი დამტორებელი თვალი დაიფოსო“, „მზემ არ ჩაიხედოს იმის ეზოში, ვინც სამუშაოს გამოაკლდეს უმიზეზოდ“, „ვაი შენს პატრონს უბედურს“, „იმის კუბო გავიტანე მისი ოჯახიდან“, „გახმა შენი ენა“.

ხალხური ენისთვისაა ნიშანდობლივი ზნის ტაქტოლოგიური განმეორება აზრის მეტი სიმკვეთითი ხაზგასმისათვის. „გერასიმეს ბიჭი დაბრუნდა, ნინიკას ბიჭი დაბრუნდა, იგენის ბიჭი დაბრუნდა...“

ადგლობრივი კოლორიტის გადმოცემის მიზნით ავტორს გამოუყენებია გურიაში

გავრცელებული საკუთარი სახელები: ხატია, აკვირინე, ქიშკირა, ვახასი, ბაბილა, კაკონო, ნაია, ბათია.

პიესაში გვხვდება ისეთი გურული სიტყვები, როგორიცაა:

აბღალა—სულელი („სად გავიწილა, შე აბღალავ“).

ამოზუკენა—ამოგლეჯა („ენას ამოგვზუკენი“).

ბაყული—ლონივრად რტყევა („...თობი ვაბაყულებით ყანაში“).

ბაბა—მამა.

ბალანა—ბავშვი.

გახაზირება—მომაზადება („გაუხაზირე ამ ბაღებს ხუთ ბათმან ნახევარი სიმინდი“).

დათბილვა—გათბობა („ფეხის დათბილვა არ ვინდა“).

დამთხვეული სალანძღავი სიტყვა: სულელი, ყყეჩი („ბებენა დამთხვეულის სასაცილოდ ვახაღვ?“).

დეისოულს—დედულეთს („აგი ქალი არ გაუშეა დეისოულს, ბაბა“).

ღუშინა—ქეყანა (არაბულია).

კვახი—გოგრა.

მუტრუკი—ჩოჩორი. აქ გამოყენებულია სალანძღავი სიტყვად.

ნაგრაში, ნაგრაშობა შთამომავლობა („გერასიმეს რა უტორს, ნაგრაშობა რჩება“).

ნამეტანი — ძალიან („ნამეტანი საიდუმლოდ“).

სარაქამი—(იმდენს გირტყამდი, გობით ხარაქამ სისხლს შეგიყენებდი“).

ფირალი—ყაჩაღი.

ფშუტურთ მიწა—ფხვიერი მიწა.

ღეჭვა—ძუძუს გამოწოვა („თებებს გვიღეჭავს ვილა“, „ვინ ღეჭავს ჩემ თებებს?“).

ღლაპი ჩეილი ბავშვი („შენ რა ციო, ღლაპი ხარ“).

ყაზილარი—ახალგაზრდა ცერ ბიჭზე იტყვიან.

ყურობა: მეყურება, გეყურება,—მესმის, გესმის.

ჩივა—ამბობს.

ჩხართვი—ჩიტის სახელია.

ჩხუბი—ოძი.

ციცა—გოგო.

ხვადაგი—საქონელი (ცხოველი).

ამრიგად, პიესაში მოხდენილად გამოყენებულია ხალხური ფრაზეოლოგიური და ლექსიკური ერთეულები, ოღონდ ყველა სიტყვა მაყურებლისთვის კონტექსტშიც გასაგებია (მაგ. „დეისოულს“).

პიესა, საერთოდ, დაწერილია ქართული სალიტერატურო ენით. ავტორი არ ლაღ-



ტობს ლიტერატურულ ნორმებს და, ამდენად, აცდენილია დიალექტური თავისებურებების უარბად ხმარებას როგორც ფონეტიკის, ისე მორფოლოგიის დარგებში.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენს დრამატურგს სტილისტური მიზნებით აქა-იქ გამოყენებული არ ჰქონდეს კილოური ფორმები. აუცილებელია ითქვას, რომ ავტორი ზომიერებას იჩენს და არალიტერატურული ნორმები დიდი სიფრთხილითა და შეზღუდვით შემოაქვს გმირთა მეტყველებაში.

ნოდარ ღუმბაძეს შეურჩევია მხოლოდ რამდენიმე დიალექტური მოვლენა, ტიპობრივი და ნიშანდობრივი გურული დიალექტისა, და მათი კომბინირებული გამოყენებით ცდილობს მხატვრული ეფექტის მიღწევას, კოლორიტის მინიშნებას; სათანადო ფორმებს მხოლოდ და მხოლოდ სტილისტური ფუნქცია აქვთ დაკისრებული ნაწარმოებში, რომლის ენობრივი ქსოვილი არსებითად ლიტერატურული ენის თარგზზე ამოყვანილი.

აი ეს თავისებურებანიც:

1. გამოყენებულია ორიოდე ზმნა, სადაც ვე კომპლექსი შეცვლილია -დ (შობა, მიყობა);

2. რამდენიმე ფორმაა, სადაც ადგილი აქვს ასიმილაციას პრეფერებებში (გვიგებს, გვიხედვ, დიექცა, დეიბრაღე, დევილუბე, დეივლე, წიგვიდი, დოუხუჭავს, დოუჭრეფია);

3. გვხვდება ნაცვლასხეულები: აგა („აგი მარგალიტამ გამოგვიგზავნა“, „აგი დაუსრულებელი ადგილი“, „აგი ჩემმა“, „აგი ცნობები“), აგენა („აგენის საქმე წასულია ხელიდან“), მაგი („ვეინ ვითხრა, ბაჭო, მაგი“, „ტყვილია მაგი“, „არა, მაგა არა, ცივი მომიტანე“), მაგენი („მაგენს თავს გადააპარსავენ ყველას“), რაგა („სამჯერ რაგა არ უნდა გადაახსნა თავზე“);

4. დაკარგულია ნ, კაუზატივის მაჩვენებელი („გოდორი მომაკიდებე“, „დააქერიე ჩემი თავი“);

5. იზა თანდებულებანი ფორმა: მაგენიზა („მთელი ვერობა მაგენიზა მუშაობს“);

6. კნინობითობის სუფიქსების (ია, ა) გამოყენება (1. სოსოია, ლუკაია, შაქროია, ქიშვარდია, ბაბაია; პარალელური ფორმები: სოსოიე, მაკარიე, 2. რაუდენა, ბეჟანა, კუქურა);

7. კავშირები: მარა („კაი, მარა კრებას მდივანი არ უნდა?“), თვარა („სადაა რძე, თვარა კაი შენ!“; „ნამეტანს ნუ გააქირეებთ საქმეს, თვარა...“); დადასტურებიანი ნაწილაკი ქე („კაცი ქე მიკალი“).

აქ საჭიროა ხაზი გავსვას შემდეგ ვთქვათ ეტას.

ზემოდასახელებული დიალექტური მოვლენები ტექსტის მთელ სივრცეზე კი არ არის გატარებული, არამედ ისინი მხოლოდ აქა-იქ გვხვდება ფრაზაში. მაგალითად, თვარა კავშირი ყველამ არ ცვლის მის ლიტერატურულ შესატყვის თარგმს. შეადარე: „შვილო, სადაა ღმერთი, თარგმ შენისთანა ანგელოზი... როგორ არ უნდა ხედავდეს“ (გვ. 50); „არ მტკივა, ისე ვერ ვხედავ, თარგმ სულ არ მტკივა“ (იქვე); „გაჩერდი, ბეჯანა, თარგმ... წაგარბივე“ (გვ. 63).

ასევე ყველა შემთხვევაში არ არის ნ ამოვარდნილი (კაუზატიურ ფორმებში). შეადარე ლიტერატურული ფორმები: „გავადიდებინე“ (გვ. 54); „ლამეს გავათეინებე კი არა“ (გვ. 49); „თუთუნი მომაწვივინეთ“ (გვ. 65).

ამრიგად, გურული კილოს თავისებურებათაგან ნაწარმოებში შერჩეულია მხოლოდ და მხოლოდ შემდეგი ტიპობრივი მოვლენები: 1. ვე-თ, 2. ასიმილაცია ზმნისწინებში, 3. ნაცვლასახეულები (აგი, მაგა...), 4. ნ-ს დაკარგვა კაუზატივში, 5. იზა თანდებული, 6. კნინობითობის სუფიქსები, 7. კავშირები (მარა, თვარა), 8. დადასტურებითი ნაწილაკი.

ნ. ღუმბაძე რომ გამოდევნებოდა დიალექტური მოვლენების სრულად წარმოადგენას, მაშინ ნაწარმოების გმირებს თავიდან ბოლომდის გურულ კილოზე აამეტყველებდა. ავტორმა აირჩია სხვა გზა: დიდი ზომიერების დაცვით აქა-იქ გაურბა მოქმედ პირთა მეტყველებაში ზოგიერთი ძირითადი მნიშვნელობის ტიპობრივი ფორმა და ამით მიანიშნა ადგილობრივ კოლორიტზე, — გმირის ენობრივი დახასიათებისათვის მწერლის მიერ არჩეული ეს გზა უთუოდ გამართლებულია. რა ენობრივი ხორცშესხმა განიცადა ნ. ღუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის პიესამ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში?

მე ვეჭვობ, არსებობდა სწორი გზა აირჩია სპექტაკლის თანავტორმა — რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ, როდესაც დიალექტის დაცვის სიმძიმის ცენტრი ინტონაციასა და მელოდიკაზე გადაიტანა: მსახიობები გურული დიალექტისათვის ნიშანდობლივი ინტონაციური იერით მეტყველებდნენ. ცხადია, ზომიერება აქაც საჭიროა, მაგრამ, ჩემი აზრით, არ იქნებოდა გამართლებული, საცხები თუ გულუნებლყოფდეთ დიალექტურ ინ-



ტონაცია-მელოდიკის და გმირის მეტყველებას მთლიანად და სავსებით ლიტერატურული ენას საწარმოთქმო სისტემას დაეფუძვნა ჩილებდეთ.

ინაღბა კითხვა: იცავენ თუ არა მსახიობები ავტორისეულ ტექსტს სრული სიზუსტით?

ეს კითხვა უკავშირდება მტკივნეულ პრობლემას, რომელიც სათანადოდ არ არის გადაჭრილი თანამედროვე ქართული თეატრის ცხოვრებაში: არაიშვიათია, როდესაც მსახიობი სცილდება ტექსტს და ეს ყოვლად გაუმართლებელი გადახვევანი დროთა ვითარებაში კანონიზაციის სახეს იღებს. ამ საკითხს საგანგებო შესწავლა ესაჭიროება და ჩვენი ვალია, ყოველი ღონე ვიხმაროთ, რათა მსგავსი მოვლენები აღიკვეთოს ჩვენს თეატრებში. ხშირად სალიტერატურო ენის თვალსაზრისით სრულიად გამართლებული ტექსტი უწყალოდ მახინჯდება ზოგიერთი მსახიობის საწარმოთქმო პრაქტიკაში და ამ გარემოებას ნაკლები ყურადღება ექცევა წარმოდგენის ავტორებს—რეჟისორების მხრივ.

ავტორისეული ტექსტიდან გადახვევის მაგალითები შეიმჩნევა დუმბაძე-ლანდოშვილის დის სპექტაკლშიც—„მე ვხედავ მზეს“.

აქაო-და დუმბაძისეულ ტექსტში—თუნდაც ძლიერ იშვიათად—გვხვდება დიალექტიზმებიო, ზოგიერთი მსახიობი შორს მიდის და, სადაც კი მოუხერხდება, მთლიან, გაბმითს ტექსტს „აგურულებს“. თქმა არ უნდა, რომ ამგვარი თვითნებობა არღვევს პიესის ავტორის სწორ ჩანაფიქრს და მწერლის ენობრივ პოზიციას გაყალბებულად წარმოგვიდგენს. ჩვენ ამით არ ვამბობთ, რომ საერთოდ შესანიშნავ წარმოდგენაში—„მე ვხედავ მზეს“ ეს ტენდენცია უკიდურესობამდე იყოს მიყვანილი, მაგრამ, როცა ვმსჯელობთ დუმბაძისეული ტექსტის ენობრივ მხარეზე, შეუძლებელია არ აღინიშნოს თუნდაც ცალკეული გამოვლინებანი ტექსტიდან გადახვევისა, რაც საზოგადოდ დასაგმობია ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

კ. სტანისლავსკი სასცენო მხატვრობის შესახებ

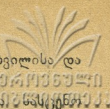
დრამატულ ხელოვნებაში მხატვრული გამო-სახვის ძირითად საშუალებას სასცენო მეტყველება წარმოადგენს. ეს გარემოება განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებს მეტყველებას სასცენო პირობებში; იგი უნდა იყოს აზრიანი, ემოციური, დახვეწილი და ესთეტიკური ზემოქმედების მოძღვნი. სცენაზე მეტყველების ავკარგაინობა დრამატული მასალის, პიესის ენობრივ ფაქტურაზე და მოკიდებული და მასთან ერთად განპირობებულია მსახიობის შემსრულებლური ხელოვნებითაც. ცუდად დაწერილ პიესას მსახიობის კარგი მეტყველება ვერ იხსნის და, პირუკუ, კარგად დაწერილი პიესა მსახიობის მძარე მეტყველებით განხორციელებული სრულფასოვან მხატვრულ შედეგს ვერ მოგვცემს.

ქართული თეატრის ისტორიაში ბევრი საგულისხმო აზრია გამოთქმული სასცენო მეტყველების საკითხებზე ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეების მიერ (ილიას, აკაკის, იაკობ გოგებაშვილის, პეტრე უმიკაშვილის, ვასო აბაშიძის, ვალერიან გუნიას, კოტე მესხის, ლადო მესხიშვილის, გიორგი ჯაბადარის, ნიკო შიუკაშვილისა და სხვების მიერ). ისინი კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდნენ ქართული სასცენო მეტყველების ნაკლავან მხარეებს და მოუწოდებდნენ ქართველ მსახიობებს, რომ „ნამდვილი ქართული, ის ლამაზი, დაწმენდილი, მკაფიო და მეტყველი ენაა, რომლითაც შუა ქართლი განთქმულია, სცენაზე დამკვიდრეს და ჩვენს საუბრის საუკეთესო მაგალითი შეიქნას“. ეს თეზისი დღესაც არ კარგავს თავის ძალას. ქართული სალიტერატურო ენის სიწმინდის დაცვას და დამკვიდრებას ქართული სცენა უნდა გაუხდეს ტრიბუნად. ქართული თეატრის წინაშე მეტად რთული საბრძოლო ამოცანა დგას, რათა მაღალიდგური და მხატვ-

რული დრამატული ნაწარმოებები განხორციელდეს დახვეწილი სასცენო მეტყველების მეშვეობით. ამ საპატიო ამოცანის შესასრულებლად დღეს გაერთიანდნენ ხელოვნებისა და მეცნიერების გამოჩენილი მოღვაწენი, რომ შეთანხმებულად გამოძებნონ გზები და საშუალებები ქართული სასცენო მეტყველების კულტურის შემდგომი ამაღლებისათვის.

სასცენო მეტყველება მსახიობის ოსტატობის ერთი ურთულესი მხარეა და იგი გარკვეულ ცოდნას, შრომასა და წგრთნას მოითხოვს. მსახიობის აღზრდის მეცნიერულად დასაბუთებული და ჩამოყალიბებული თეორია შეიმუშავა რუსული სცენის დიდმა რეფორმატორმა კ. სტანისლავსკიმ, რომელმაც მსოფლიო აღიარება ჰპოვა. მის მიერ შექმნილი მსახიობის აღზრდის სისტემა თეატრალური ხელოვნების განძეულს წარმოადგენს. კ. სტანისლავსკი ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მიმდევარია და იგი მოითხოვს, რომ სცენაზე მეტყველება ცოცხალი, გამიზნული, ენერგიული, მოქმედი იყოს ისე, როგორც ცხოვრებაში ახასიათებს ადამიანს. იგი წინააღმდეგია ცალბი, ხელოვნური, მანერული და უმოქმედო მეტყველებისა, და სასტიკ ბრძოლას უტყბად დახაესებულ სცენიურ ჩვევებს, ე. წ. „შტამებს“; მთელი არსებით იბრძვის სცენაზე ნამდვილად მოქმედი მეტყველების დამკვიდრებისათვის. იგი უარყოფს მსახიობის მიერ როლის მექანიკურა გაზვიარების მეთოდს და მას უპირისპირებს მსახიობის შეგნებულ, ლოგიკურ და თანმიმდევრულ შემოქმედების პროცესს.

აღსანიშნავია, რომ სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში ვხვდებით სტანისლავსკის სისტემის შეუუახებლობასაც. ზოგიერთი ფიქ-



რობს, რომ სტანისლავსკის სისტემაში ყურადღება არა აქვს დათმობილი მხატვრული ნაწარმოების ფორმის საკითხს, რომ სტანისლავსკი გვერდს უვლის სასცენო მეტყველების ტექნიკის საკითხებს, თითქმის მსახიობისათვის მთავარია ვაიკოს და ნამდვილად განიცადოს როლი, ვარდასახვას მიაღწიოს, ხოლო ამის შემდეგ არაფერია მნიშვნელობა აქვს, თუ მსახიობი მეტყველების როგორი ტექნიკური საშუალებებით გადმოგვცემს ტექსტს. ამ აზრის მიმდევრები ეგუებოდნენ ნიჭიერი მსახიობის ინდივიდუალურ ნაკლავებებს მეტყველებაში, ნაკლებადმეტად და მოკლე დიაპაზონის მქონე ხმას, ცალკეული ბგერების არასწორ და გაურკვეველ წარმოთქმას, მახვილის უმართებულო ხმარებას, ინტონაციის ერთფეროვნებას, არიტმიას და სხვა. ზოგჯერ საქმე ექამდე მიდის, რომ ნიჭიერი მსახიობის ტექნიკურად მოუწესრიგებელი მეტყველება მიზაძვის საგნადაც ხდება და აიძვრებასაც კი პოულობს უგემოვნო ადამიანებში. მსგავს მგალობლებს ქართულ სასცენო ხელოვნებაშიც ვხვდებით. ეს იმის დამადასტურებელია, რომ სასცენო მეტყველება ჯერ კიდევ ვერ დგას ჯერგადი სიმაღლეზე.

კ. სტანისლავსკი ნამდვილად განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მეტყველების ტექნიკის საკითხებს, იგი წინააღმდეგი იყო სცენაზე კილოკავების დამკვიდრებისა და მოითხოვდა ლიტერატურული მეტყველების ორთოფიული ნორმების მტკიცედ დაცვას. სტანისლავსკის თქმით, სადა და ლამაზი მეტყველება მთელი მეცნიერებაა, რომელსაც თავისი კანონები აქვს. მსახიობი და რეჟისორი კი მოწოდებულია ამ კანონებს იცნობდეს და სრულყოფილად ფლობდეს. უფრო მეტიც, მსახიობი მოიწევა გამოიწეოს სასცენო მეტყველების ვირტუოზული ტექნიკა, ჩაწვდეს ბგერებისა და სიტყვების სულსა და გულს, შეიგრძნოს სიტყვების ელერადობა. მეტყველება მუსიკაა, პიესის ტექსტი — მელოდია, ოპერა იმ სიმფონია. სცენაზე წარმოთქმული მეტყველება ხანგრძლივ შრომას, ვარჯიშსა და დისტანტირებას მოითხოვს.

სტანისლავსკის ამომწურავად აქვს დამუშავებული სასცენო მეტყველების ლოგიკური და ემოციური მხარე. იგი საინტერესოდ აღწერს სასცენო ნიშნების ხმარების წესებს, ჩამოყალიბებული აქვს მეტყველების ზოგი-

ერთი კანონი ინტონაციის, მახვილისა და პაუზების გამოყენების სფეროში. სტანისლავსკიმ შეძლო მოეცა მეტყველების რთული ფსიქოლოგიური პროცესის თანამიმდევრული ანალიზი მისი საფუძვლიანად დაუფლებისა და პრაქტიკულად გამოყენების მიზნით. განსაკუთრებით საინტერესოა მის მიერ მიღებული „ხედვის“ პრობლემა, რომელიც შემდეგში მდგომარეობს: ბუნება ისეა აწყობილი, რომ სიტყვიერი ურთიერთობის დროს ჯერ ვხედვით შინაგანი ხედვით, გონების თვალთ იმას, რაზედაც ლაპარაკია და შემდეგ ვლაპარაკობთ ნაწახის შესახებ. როდესაც სხვას ვუსმენთ, მაშინ ჯერ აღვიქვამთ იმას, რასაც გველაპარაკებიან და შემდეგ კი გონების თვლით ვჭვრეტთ ნალაპარაკებს. მოსმენა სასცენო მოქმედების ენაზე ნიშნავს იმის ჰერტსს, რის შესახებაც ლაპარაკია, ხოლო ლაპარაკი ნიშნავს გონების თვლით ხატვას. ამიტომ მსახიობისათვის სიტყვა მარტო ბგერა კი არ არის, არამედ იგი სახის შექმნისა და გადმოცემის საშუალებაც არის. მსახიობის მეტყველებას წინ უნდა უსწრებდეს გონების თვლით ხატვა და შემდეგ დახატული სიტყვიერი აღწერა. მაშასადამე, მეტყველების პროცესში მსახიობი ჯერ მხატვრულ გვევლინება და შემდეგ კი პოეტად.

ასევე საინტერესოდ აქვს დამუშავებული სტანისლავსკის სასცენო მეტყველებაში ქვეტექსტის, ტემპო-რიტმის, მეტყველების პერსპექტივისა და ლექსის კითხვის საკითხები.

სტანისლავსკის ნოვატორობად უნდა ჩათვალოს სასცენო მეტყველებაში ახალი მეთოდის, მოქმედი ანალიზის მეთოდის შემოღება. ეს მეთოდი გულისხმობს მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური პროცესის ერთობლიობის შეგრძნობას. ამ მეთოდის მეშვეობით ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა, მისი აზრები, სურვილები და გარემოსთან დამოკიდებულება უნდა გამოიხატოს როგორც სიტყვებში, ასევე გარკვეულ ფიზიკურ ქცევაშიც. როლის ამგვარი ანალიზი იწვევს ტიპობრივი გამომსახვეოი საშუალებების აქტიურ შერჩევას. ამ მეთოდით სტანისლავსკიმ სიახლე შეიტანა თეატრალური რეჟეტიციების პრაქტიკაში, ეს სიახლე მსახიობის ფიზიკურისა და ფსიქიკურის ერთობ-



ლიობის პრინციპს ეყრდნობა შემოქმედების პროცესში.

დიდი დამსახურება მიუძღვის კ. სტანისლავსკის სასცენო მეტყველების მრავალმხრივი და რთული საკითხების შემოქმედების დამუშავებაში. მის მიერ შექმნილი სისტემა მსახიობის თავისთავზე მუშაობისა

სახელმძღვანელოდ უნდა გამოიყენონ ქართული სცენის მოღვაწეებმა და ხელმძღვანელებმა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდზე დაყრდნობით იბრძოლონ სანიმუშო ქართული ლიტერატურული მეტყველების სცენაზე დამკვიდრებისა და განვითარებისათვის.



„ნოვატოროვის“ შესახებ ქართულ სასცენო მეტყველებაში

თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტთან ჩამოყალიბდა ჩვენი ეროვნული კულტურის კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი კერა—სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭო. საბჭოს მეთოდური მუშაობა ძირითადად წარმოებს ქართული ენის სიწმინდისა და ლიტერატურული წარმოთქმის ნორმებისა და სასცენო მეტყველების სპეციფიკური მხარის—ტექნიკისა და ტექნოლოგიის შესამოწმებლად პიესებსა და სპექტაკლებში. საბჭოს მუშაობაში ამჟამად აქცენტი გაკეთებულია პირველზე, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ჩრდილავს სასცენო მეტყველების სპეციფიკურ მხარეს. ენის სისწორე და სისუფთავე არის უქვევლი პირობა სწორი ქართული ლიტერატურული მეტყველებისათვის საერთოდ და სასცენო მეტყველებისათვის კერძოდ. ენის საკითხებს საბჭოში ქართული ენის დიდი მკოდნენი უფლიან და მეთვალყურეობენ აკად. გ. ახვლედიანის მეთაურობით. რამდენადაც საბჭოს საზრუნავ საგანს წარმოადგენს სწორედ სასცენო მეტყველება, ამდენად ამ წერილში გვინდა ჩვენი მოსაზრება გამოვთქვათ სასცენო მეტყველების სპეციფიკის ზოგიერთ საკითხზე, რომლებიც დავაწიერებელია ბგერადობასთან, ხმასთან, გახმოვანებული აზრის რიტმულ-მელოდიკურობასთან; საკუთრივ ინტონაცია გრძნობადი საღებავია სიტყვიერი ქსოვილისა. ეს „გრძნობადი საღებავი“ უქვევლად გულისხმობს ენობრივად გამართულსა და მეტყველების ტექნიკის მხრივ დამუშავებულ შესიტყვებებს. ამ სახით არის წარმოადგენილი „სასცენო მეტყველების“ საგანი უმადლეს თეატრალურ სასწავლებელშიც, სადაც მსახიობის აღზრდის პროცესში საპატიო ადგილი აქვს დამოძიბილი მომავალი მსახიობის მეტყველების მოწესრიგებას. მოსაწესრიგებელი კი ბევ-

რი რამ არის. სამწუხაროდ, დღესდღეობით ქართული მეტყველების საერთო კულტურა არ დგას იმ სიმადლზე, რომელიც ეკადრება ჩვენს მშობლიურ ენას. ყოველწლიურად თეატრალურ ინსტიტუტში მისადგად გამოცდებს აბარებს 400-ზე მეტი ახალგაზრდა. ამ რიცხვიდან გაკირვებით შეირჩევა 15—20 ქალ-ვაჟი, რომლებიც ცოტად თუ ბევრად წესიერი ქართულით მეტყველებენ, ე. ი. ისე მეტყველებენ, რომ სათანადო დამუშავების შემდეგ გამოდგება სცენისათვის. არის ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ესა თუ ის პირი საამური ქართული მეტყველებით არის დაჯილდოებული, მკლერი, თავისუფალი, სასიამოვნო ელფერის ხმა, ბგერის სწორი და მკაფიო წარმოთქმა აქვს, აზრისა და განცდის ნათელი გამოხატულების უნარის მქონეა, მაგრამ ასეთი შემთხვევები იშვიათ გამოჩაქლისს წარმოადგენენ. უფრო ხშირად კი აბიტურიენტებს ახასიათებთ მკვეთრად გამოვლინებული კუთხური მეტყველება, ხშირად ჟარგონიც; ბგერების დამახინჯებულად წარმოთქმა, სიტყვათმახვილისა და ფრაზის მახვილის არასწორი ხმარება, სასენი ნიშნების, მელოდიკური ფიგურების უთავებოლო გამოყენება; აკვიატებული, მექანიკური ინტონაცია და საერთოდ ინტონაციის შეზღუდულობა, ხმოვნების დამოკლება, არიტმია ანუ სიტყვის ან ფრაზის დასაწყისისა და დაბოლოების სხვადასხვა ტემპში წარმოთქმა, დაზიანებული „გატეხილი“, მოგუდული ხმა და კიდევ მრავალი სხვა ნაკლოვანება მეტყველებაში. სამწუხაროდ, ჩვენი საშუალო სკოლაც არ უთმობს სათანადო ყურადღებას ბგერითი მეტყველების საკითხებს, თუმცა განათლებული ქართველის საერთო კულტურის დონის მაჩვენებელია (და, შეიძლება ითქვას, პირველი ნიშანი) ქართული ლიტერატურა-



ლი მეტყველების დაუფლება. თეატრალური უმაღლესი სასწავლებელი ბევრ ნაკლოვანებას ახწორებს მომავალი მსახიობის მეტყველებაში, მაგრამ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ საბოლოოდ სასურველ მიზანს მაინც ვერ ვაღწევთ სხვადასხვა მიზეზის გამო. პირველ რიგში თვით ახალგაზრდების დაუდევრობის გამო. ზოგ შათანას სწავს მხოლოდ პედაგოგთან მუშაობა, ხოლო თავის თავზე დამოუკიდებელი მუშაობა არ მიაჩნია სავალდებულოდ. სასწავლებელში არც მოხერხდება სრულყოფილი ოსტატობის მიღწევა. სასწავლებელი მხოლოდ საფუძველს იძლევა და მსახიობი თეატრშიც უნდა განაგრძობდეს მუშაობას თავის თავზე. წვერთა და სწავლა კუბოს კარამდღო—ამბობს ჩვენი ბრძენი ხალხი. არის ერთი პრინციპული ხასიათის საკითხი, რომელიც ამჟამად ჩვენ გვაწუხებს და განაგვაზოდ მიგვიჩნია. ეს არის ერთგვარი „ნოვატორობის“ ტენდენციის საკითხი ქართული სასცენო მეტყველების ხელოვნებაში.

იყო ერთი პერიოდი ქართული საბჭოთა თეატრის სისამდვილეში, როდესაც სიტყვიერი შემოქმედების კულტურა საგრძობლად ამძლავრდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, დროთა განმავლობაში ჩვენ გვარგავთ ამ მონაპოვარს. როგორც ცნობილია, მსახიობის მეტყველება სცენაზე უნდა იყოს გასაგონი და გასაგები. მართალია, ვანცდის, ვანწყობის გადმოცემაში მსახიობს ეხმარება „მოძრაობის ენა“, „თვალბრების ენა“, „ხეისტის ენა“, მაგრამ იმასაც არ უნდა მტკიცება, რომ ყველაზე მთავარი დრამის მსახიობისათვის იყო, არის და იქნება ბგერითი ენა, ვინაიდან მხოლოდ სიტყვებს მოაქვთ ჩვენამდე ის არსებობით რამ, რასაც ა ხ რ ი ეწოდება. ამიტომ მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოთქმული სიტყვები კარგად უნდა გვესმოდა, რათა სიტყვებში გამოხატული აზრი გავიგოთ. ერთი შეხედვით ასეთ უბრალო ჭეშმარიტებას მტკიცებაც არ უნდა, მაგრამ სასცენო ხელოვნებაში ამჟამად შექმნილი ვითარება გვიძულავს, რომ სიტყვიერი მოქმედების სწორად და უბრალო ჭეშმარიტებაზე გაემახვილოთ ყურადღება.

ამ ბოლო ხანს ჩვენს სცენას (და ფილმებს) მეტყველებაში სცენისათვის უჩვეულო მანერისადმი მიდრეკილება მკვეთრად დაიტყო. ე. წ. „ინტიმური ტონი“, თავის ადვილას ხმარებული, არ არის უცხო და ახალი სასცენო

ნო მეტყველებისათვის. როცა ეს „ინტიმური ტონი“ საერთოდ აპირებს გაბატონებას სცენაზე და ლაპარაკის მეტისმეტად შინაურულ კილოში გადადის, იგი უკვე სახიფათო ხდება. და არა მარტო შინაურულ კილოში, იგი ზოგჯერ პრინციპივითაც გადადის.

სცენაზე ლაპარაკის ასეთი მანერის შემოღებას, რასაკვირველია, ზოგიერთი ახალი პიესის წერის სტილი განაპირობებს, მაგრამ დაწერილს ჩვენ აღვიქვამთ მხედველობით, სცენაზე წარმოთქმულს კი აღვიქვამთ სმენით და ამიტომ ბევრი რამ „გვეპარება“. მეტყველების ისეთი იერი, რომელიც თანამედროვეობის სახელის ქვეშ შეფარებულია, შენიღბულ ნატურალიზმს წარმოადგენს, „მანერულობის“ შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე „ნოვატორობისას“. ნუთუ აუცილებელია, რომ ხელოვნების ყოველმა დარგმა მოიხადოს ვალი „მოდის“ წინაშე? და თუ ჩვენ ვცდებით და სცენაზე მეტყველების ასეთი შინაურული კილო ნამდვილად დრომ მოიტანა, თუ იგი ნამდვილად არის სიახლე და თანამედროვეობის ერთ-ერთი ნიშანი, მაშინ მსახიობები ვალდებული არიან ზედმიწევნით დაეუფლონ და „შინაურულობას“ მეტყველებაში. არ შეიძლება იმის უგულვბეყოფა, რომ მსახიობი ლაპარაკობს სცენაზე და არა ოთახში, ოთხკედელში. სცენაზე ოთახის დეკორაციას მეოთხე კედელი იმით აქვს მოხსნილი, რომ სცენური ქმედება თეატრის დარბაზში მსხდომი მსმენლისა და მსუყრებისათვის არის განკუთვნილი. ამიტომ მარტო ჩუმი ლაპარაკი კი არა, ჩურჩულიც კი სცენაზე შეშველად სცენური უნდა იყოს. ისეთი ხერხით არის საჭირო სიტყვების წარმოთქმა, რომ არც ერთი სიტყვა, არც ერთი ბგერა არ უნდა დაიკარგოს. სცენაზე ინტიმური ტონის სრულყოფა ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე რიხიანი მონოლოგის წარმოთქმა. ფილმში გახმოვანების ტექნიკური საშუალებები უზრუნველყოფენ სიტყვის მკაფიოობას. თეატრში კი გახმოვანების მთელი ტექნიკა მსახიობის სამეტყველო აპარატშია მოქცეული და მსახიობმა ზედმიწევნით უნდა იცოდეს ამ აპარატის გამოყენება.

დღეს თუ პიესები დიდი მონოლოგებით არ იწერება და სიტყვიერი მასალა, რომელიც პერსონაჟების შინაგან სამყაროს ავლენს, ტუნწად არის მოცემული, ეს კიდევ



უფრო ზრდის პასუხისმგებლობას სცენური სიტყვის მიმართ, ვინაიდან პიესაში ლაკონიურად მოცემული შესიტყვებები, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი რეპლიკები უფრო მეტად იტვირთება აზრით, განცდილი შეფერილი აზრის მოძრაობა მსახიობმა ხმის მიხვრა-მოხვრით, ხმის მოდულაციით უნდა გამოხატოს, ხოლო ხმის მოძრაობის დროს ბგერების სწორი, უკიდურესად მკაფიო და ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი წარმოთქმა აუცილებელ პირობას შეადგენს სწორი მეტყველებისათვის. ჩვენი მსახიობების უმრავლესობას, მომეტებულად ახალგაზრდა მსახიობებს, ინტიმური სცენური ტონი ესმის როგორც გადაჭარბებულად გაუბრალოებული, ნატურალიზმამდე დაყვანილი შინაურული მეტყველება. ისინი სიტყვებს როგორღაც სხვათაშორის მიყოლებით წაილაპარაკებენ. ამ სიტყვებიდან მსმენელს ნახევარზე მეტი არ ესმის, მაგრამ მსახიობს (და რეჟისორსაც) ეს არ აწუხებს. მისთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ განწყობილება, დანარჩენ „წვრილმანზე“ ის არ ზრუნავს. გარდა ამისა ასეთი „მოლა“ ლაპარაკისა მსახიობის მეტყველებაში იწვევს მონოტონურობას, დეტონაციას, ხელს უწყობს ინტონაციაში ერთგვარ სტანდარტის შემუშავებას,—მსახიობი ყოველ ფრაზას ერთნაირი შეტევით იწყებს და ერთნაირი კალენ-

ციით ამთავრებს. ტექსტის ასეთი სახეზე თაშორისო წალაპარაკება შეუფერებელ სიტყვებს სინქარესაც იწვევს მეტყველებაში. ჩვენთვის მთავარია იწვევს მეტყველებაში სინქარესაც იწვევს მეტყველებაში. თითქოს მსახიობი განზრახ უსვამს ხაზს იმ გარემოებას, რომ სასცენო ხელოვნების თანამედროვე ვითარებაში სიტყვას აღარ აქვს კვლავინდებური მნიშვნელობა, რომ სიტყვა ზედმეტი ბარჯია, უბრალო დანართია შინაგანი თუ ფიზიკური მოქმედებისა*. ასეთი ტენდენცია ფუჭი და მავნებელი და ამიტომ მიგვიჩნია იგი სახიფათოდ. ჩვენ სრულებითაც არ ვართ იმისი მომხრე, რომ მსახიობი „დადლებდეს“ სცენაზე. სისადავე და ბუნებრივობა მუდამ ამკობდა და ახლაც ამკობს ქართულ სასცენო მეტყველებას, ხოლო გადაჭარბებული გაუბრალოება უეჭველად დააქვეითებს მას.

ჩვენ ყოველ დარგში ჯანსაღი სიახლის მომხრენი ვართ. ახალ შინაარსს ცხოვრები სას უნდა მოჰყვეს ახალი ფორმა, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ახალი არის ის, რაც არა ჰგავს ძველს. ახალი ფორმის ძიების დროს ჩვენ მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს ერთი: მსახიობი ზედმეტივით კარგად უნდა ფლობდეს მისი ხელოვნებისათვის საჭირო ყველა გამომსახველ საშუალებას, მათ შორის—მეტყველებას პირველ ყოვლისა.

F 2720

* საკმე იქამდე მივიდა, რომ გადაღებულ იქნა ქართული ფილმი, სადაც სიტყვები ხმაურით არის შეცვლილი, მხოლოდ ის ორიოდე სიტყვა, რომლებიც დატოვებულია ფილმში, უფიქროდ არის წარმოთქმული.





ქართული სასცენო მართლმეტყველების ისტორიისათვის

„რა უამს იტყვიან—ბრძნად
აღიღის პირი თვისი და წესი
განუჩინის ენასა თვისსა“.

გიორგი მერჩულე.

ქართული მეტერმეტყველების, მართლმეტყველების დიდი კულტურა ხალხურ ნადავზე არის აღმოცენებული. ქართველი ხალხი მუდამ დიდი სიყვარულით ეკიდებოდა დახვეწილი, გამორჩეული სიტყვის მთქმელს: „ვამ, შენ კი გენაცვალე, სიტყვას ამბობ გამტკიცულსა“; ამბობს ხალხის სიბრძნე. სასიყვარულოდ მიაჩნდათ კეთილზმონად და ენატკბილად მოუბარო: „წიგნო, ეახელ იმ ქალსა, იმ ჩემი გულის წამალსა—ენა ბუღბუღსა შეპარსა, ხმატკბილსა მოულაღავსა“. ხალხი კარგად გრძობდა, რომ გარეგნულ სიმშვენიერესთან ერთად სიტყვა ბრძნად ნაკაზმიც უნდა იყოს: „ენა, პირი სუფთა ბრძნული, თათლივითა დაშაქრული“.

უამრავი ანდაზა და ნაკვეცი ცხადყოფს ხალხისათვის მეტყველების დიდ მნიშვნელობას:—სიტყვის თქმასაც თავის ზომა აქვს.—სიტყვის თქმასაც მისი ადგილი აქვს.—ერთი რომ თქო,—მეორეც უნდა თქო.—ვაი თქმავე, ვაი უთქმელობავე.—შავს ლუღსა, წითელ ღვინოსა განა სულყველას სმა უნდა, ენაზე მომდგარ სიტყვასა განა სულყველას თქმა უნდა.—ენათმრავალმინ აჯობა მუხლმრავალსაო.—თუ გინდ უქულმა დაჯექი, ოღონდ სწორად კი თქვიო.—კაცმა რომ მარბილი გთხოვოს, თუ მარბილი არა გაქვს, მარბილიანი სიტყვა მაინც უთხარო.—სანამ ხმალი მოვიდოდაო, ენამ თავი მოსტროო.—ტკბილისა სიტყვით მთას ირემი მოიწველაო.—ცული სიტყვა ვერ გაივლის ხანსა გრძელსა.—სიტყვა კეთილად ნათქვამი არ დაეარდება ძირსაო.—ავი სიტყვა მის მთქმელსაო.—თავში კაკუნი ვინ მიყო

და ჩემმა ენამაო.—კაცი რომ სიტყვას დეკვას დაუწყებს, მის არა დაეჯერება რაო.—კაცი თუ არა გყავდეს, კერძას გამოელაპარაკეო.—კაცმა ისეთი უნდა თქვას, შიგტყუილი არ ეტოსო.—შინ ნათქვამი სიტყვა კარში კაცს არ გამოადგებაო.

ასეთი შეგენება ენა-მეტყველებისა განსაზღვრავდა ხალხური თეატრის ნიღბოსან-მსახიობების — ბერიკების მზრუნველობას მართლმეტყველებისათვის. მეფერამეტე საუკუნის ბერიკა ოთარ ნორიელი თავისმართლმეტყველებას „შეწუხებულთა“ საშველად იყენებდა. ამ ბერიკას,—იონან ბეგრატიონის მოწმობით,—უთქვამს: „ბატონის მხრიდან თუ უსამართლო მინახავს რამე, ანუ მოხელეებისაგან და ან ახალულებისაგან, ხუმრობაში ბევრი წარმოამდგენია და მიშველია შეწუხებულისათვის“.—ო.

შორეული წარსულიდან საქართველოში ვრცელდებოდა რიტორიკული განათლება, ბერძენი ორატორის თემისტოისის (317-388) ცნობით, კოლხეთი „მუჭების ტაძრად“ იყო ქცეული. ფოთში (ფაზისში) არსებობდა რიტორიკული სკოლა. ისევე, როგორც ეს მიღებული იყო ბიზანტიურ ფილოსოფიურ და რიტორიკულ სკოლებში, საგულისხმებელია, რომ ფოთის რიტორიკულ სკოლაში იწყოებოდა თეატრალური შეჯიბრებანი, ე. წ. კვილისტრები (სასწავლო მიზნით პიესების წარმოდგენა) და, ამასთანავე, აკრომატული შეჯიბრებანიც მუსიკაში, სიმღერასა და მხატვრულ კითხვაში. თემისტოისიც ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ კოლხები რიტორიკულ



სკოლაში სწავლობდნენ, „თუ როგორ გაიწვრთნა რიტორიკულ ხელოვნებაში და როგორ ბრწყინავდე ელინურ დღობებზე“.

მართლმეტყველების განვითარებას უთუოდ დიდად უწყობდა ხელს კოლხეთისა და ქართლის სამეფოებში ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან არსებული თეატრები აფხარუსა და უფლისციხეში. საშუალო საუკუნეებში სამსახიობო მართლმეტყველებას ემსახურებოდნენ: მემღერნი, მოკიცხარნი, მზუელავნი, მგოსნები, მახიობელნი, მსახიობელნი. ამათზე იტყობა რუსთაველი: „ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა იდენ თქვან ნათელა“.

და იყო სასახლის კარის დარბაზებსა, „სახლსა სთამაშოსა შინა“, იპოდრომებსა და თეატრონებში: უკლებლობა „მრავალგუართა სახიობათა, მუტრებთა და მოთამაშეთა განწყობილობათა... ზმა მგოსნათა და მოშაითათა“. ამ მრავალ სახიობათა შორის, გართობას გადაყოლილი ფეოდალების სასიამოოდ, იყო ისეთიც, რაც დაშორებული იყო ხალხურ სასაუბრო ენას: დიდგვარიან ფეოდალთა სულსეკვეთება მოითხოვდა მაღალფარდოვან, გადამჭივებლ და გადაპრეზილ მეტყველებას. მოწინავე საზოგადოებრივი აზრი ებრძოდა სასახიობო მეტყველების ცხოვრებისაგან ვაკიდგანებებს. რუსთაველის თქმისა არ იყოს: „არ სასმენლისა მოსმენა არს უმეავეი წმობისა“. XVIII საუკუნის ანსიმურ ქართულ პიესაში „სამსახიობა რაინდისა“ ნათქვამია: მომღერალს „შეგებეწოთ, რომ მაღალ ფრასზე იმღეროს; იმისთანაც სთქვას, არავის დაეწეროს“. ამაზე მოწინააღმდეგენი შენიშნავენ: „მაღალ ფრასზედ რას ვარგა შაირობა? შაირი უნდა ყოველ კაცსა ესმოდეს“. ამავე პიესით, სასახლისკარის სახიობის ძველი მიმართულების მიმყოლი სირაძე ამგვარად მეტყველებს: „განიგრირა საიდუმლოებისა ბური და მთიებნი ურთიერთსა სჭერეტენ, რათა ქვეყანასა უბრწყინვალესობა მოჰვინო“. ამაზე თეატრის ახალი მიმართულების წარმოადგენელი შენიშნავს: „სრულიად დამავიწყდა იგერული ერთი სიტყვაც ვერ გავიგე თქვენის თავის ზემან“.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი მოწინავე თეატრული მიმართულება იბრძოდა ქართული სასცენო მეტყველების სასაუბრო ხალხურ ენასთან დაახლოებისათვის. გადამჭრელი როლი სასაუბრო, ხალხურ ენასთან დაახლო-

ებისათვის გიორგი ერისთავმა შეასრულა. ჯერ ერთი პიესების ენის გახალსებრივით, შემდეგ მსახიობთა დასისათვის ახალგაზრდობის ქ. გორში შერჩევით. სამსახიობო მეტყველებას საფუძვლად დაედო ამ აქტიორული ახალგაზრდობის ბუნებრივი ქართული მეტყველება.

ითავითვე ქართული სასცენო მეტყველება იქცა მოწინავე საზოგადოებრივი აზრის ზრუნვის საგნად. გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების თეატრალური კრიტიკის მოთავე მიხილ თუმანიშვილი (მოლაყბე) აცხადებდა: „უნდა ვისურვოთ, რომ ახლად დაარსებულ სცენაზე ვოდვილები არ შემოგვეპაროს და ისეთი ზიანი არ მოგვაყენოს, რისი გამოსწორებაც შემდეგ გაძნელდება“. მიხილ თუმანიშვილი ქართული მწერლობის და ქართული თეატრის აღორძინების სარბიელად ქართულ უნას მიიჩნევდა.

ილიასა და აკაკის წინამძღვრობით XIX საუკუნის მეორე ნახევარში თეატრი ქართული ენისა და მართლმეტყველების უმნიშვნელოვანეს კერად იქცა. ილია ჭავჭავაძე ყოველ ღონისძიებას, ყოველ საქმიანობას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მიზნების შესაბამისად წარმართავდა. ილიას აზრით: „ყოველივე საქმე, ყოველივე საგანი, რაც ჩვენი ცხოვრების მიმავლობაში თავისით თუ სხვისით აღმოჩნდება, სულ ყოლისჩვირი ჩვენი ვინაობის საქმეს უნდა შევეურავოთ, ქვეშ დავუყენოთ, სკოლა, ბანია თუ თეატრი, ყველაფერს სულ მაგისკენ უნდა მიეუბრუნოთ თავი“. ილიამ ქართული პროფესიული თეატრის მუშაობის განახლება 1879 წელს წინ წაუძღვარა გეზის მიმცემი სიტუტია. ილია წერდა: „ჩვენს სცენას ორ ღვეწლასა ვსთხოვთ. პირველი — რომ მართლა გამწმენდელი იყოს ჩვენი ცხოვრებისა, ჩვენი ქუყისა და გულის განმნათლებელი და მწვრთნელი და მეორე — იგი უნდა იქმნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოიდგეს მთელის თავის შეგენებითა და სიმდიდრითა“.

ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი ქართული სასცენო მართლმეტყველების საკითხს უკავშირებდნენ რეპერტუარის იდეურობას, ქართული პიესების ენის ხალხურობას და მხატვრულობას, თარგმნილი პიესების ენის ხარისხს. უაზრო, უიდეო პიესას, თუგინდის სწორი ქართულთავე ყოფილიყო დაწერილი, ილია ჭავჭავაძე უარყოფდა. ილია იმ



შეხედულებისა იყო, რომ „სადაც აზრი არ არი, იქ ენა, რაც უნდა კარგი იყოს, სულ უქმია... აზრი და მხოლოდ ერთი აზრი აძლევს ენას ენის მნიშვნელობას“. ილია ჭავჭავაძე პიესის მოწონება-დაწუხებით არ კმაყოფილდებოდა. მ საფაროვი-აბაშიძე თავის მოვლენებაში მოგვითხრობს: „ქართული პიესა სცენაზე ისე ვერ გაჭაჭანდებოდა იმ ხანად, რომ ილიას არ წაეკითხა, არ გაესწორებინა როგორც ენის, ისე შინაარსის მხრივ“.

ივანე მაჩაბელი უბადლო მთარგმნელი და სახელმწიფო მწერალი იყო, მაგრამ ამ დიდ მოღვაწესაც კი არ აბაქია ილია ჭავჭავაძემ ერთი უმართებულოდ მოტანილი სიტყვა მოლიერის „მევიით ავადმყოფის“ თარგმანში. ილია წერდა: „თარგმანი არ არის ურიგო, მაგრამ მთარგმნელს შიგ ჩაურთავს ერთი იმისთანა სიტყვა, ხშირად ხმარებული პიესაში, რომელიც ზრდილობის მოყვარე ქართველისათვის მეტად სათაკილა. ამისთანა სიტყვებს უნდა გრიდონ სცენაზედ... საჯაროდ... გვეთაკილება ხოლმე უმართებულო სიტყვების ხმარება. ეს პატყვისადები ჩვეულება და არ შეიძლება ამას ყური არ ვათხოვოთ“.

ასეთ მოურიდებელ და პირში თქმულ კრიტიკას ილია შემდეგი მოსაზრებით ასაბუთებდა: „ჩვენ ყველანი ქართული ენის ხმარებაში ცოდვილი ვართ და ჩვეულება ურთიერთის ცოდვების ჩვენებისა არ იქნება მომეტებული. მაშ, როგორ უნდა გავსწორდეთ, თუ ჩვენი სიმრულე არ გვეცოდინება.“

ილია ჭავჭავაძე მსახიობის შეფასებისას მეტყველებას დიდ ყურადღებას აქცევდა. ილიამ ნახა თუ არა სცენაზე მართან საფაროვი-აბაშიძე, უწინასწარმეტყველა: „ჩვენი სცენის თვალი იქნება, თვალი!.. ყოველს სიკეთესთან ერთი ის სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელს დროში, როცა ქართული ალარავის ახსოვს; მეტად ძვირფასი რამ არის“. ილია მოითხოვს, რომ მსახიობის მეტყველების კილო საესეებით ბუნებრივი და სადა იყოს, სიტყვას იგი აზრიანად და გრძნობით წარმოთქვამდეს.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, ივანე მაჩაბელმა და სხვა დრომა მოღვაწეებმა არა მარტო განაახლეს 1879 წელს ქართული პროფესიული თეატრი, არამედ მიმართულე-ბაც მისცეს მას და გზა გაუკვლიეს. ქართული

სასცენო მეტყველება მათ საერთო საქმეების ენის განსამტკიცებლად წარმართეს.

სასცენო მეტყველების საკითხებზე პირველი პროფესიული ნარკვევის ავტორი ცნობილი ქართველი მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე ვალერიან გუნია, რომელმაც, ამ საკითხზე არსებული ლიტერატურის გამოყენებით, 1886 წელს გაზ. „თეატრი“ გამოაქვეყნა „დიქცია“. მართლმეტყველებას განსაკუთრებული ყურადღება მიჰქცია აქტიური განსახიერების რეალისტური სკოლის ფუძემდებელმა ვასო აბაშიძემ თავის ცნობილ ნარკვევში „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“ (1894 წ.). სტუდიური მოძრაობის წარმოშობამ გამოიწვია სასცენო მეტყველების საკითხზე პირველი წიგნის გამოცემა.—ეს არის რეჟისორ გიორგი ჯაბაღარის „დიქცია მსახიობთა და ორატორთათვის“ (1918).

ვალერიან გუნია მიხნად ისახავდა, რომ თავისი ნარკვევით ხელი შეეწყო მსახიობთათვის „დალაგებული, გამორკვეული და აზრიანი მეტყველების სწავლაში.“ ვ. გუნია თავის ნარკვევში განიხილავს დიქციის ტექნიკურ მხარეს, ხმას და წარმოთქმას. განსაკუთრებით ჩერდება წარმოთქმაზე. დიდ ყურადღებას უთმობს ვ. გუნია ტემპრის, მოდულაციის, ინტონაციისა და რიტმის საკითხებს და შემდეგ ეხება სასცენო მეტყველების ზოგად მხარეს. ვასო აბაშიძე წერდა: „თქმა არ უნდა, რომ მსახიობის ხმას, სიტყვების მკაფიოდ გამოთქმას უმთავრეს ადგილს უჭირავს სასცენო ხელოვნებაში... რომელი მსახიობიც აჩქარებით და გაუგებრად წარმოთქვამს სიტყვებს, იგი ამით დიდს შეურაცხყოფას მიაყენებს ავტორსაც (პიესის დამწერს), მსმენელ საზოგადოებასაც და თვით თავსაც, ავტორის შეურაცხყოფა იმით გამოიხატება, რომ ცუდად და გაუგებრად იქნება წარმოდგენილი მისი თხზულება, მსმენელთა საზოგადოება ვერ შეიგნებს მსახიობისაგან წარმოთქმულს სიტყვებს და თვით მსახიობი კარგად ვერ იმოქმედებს მსმენელზე“. ვასო აბაშიძე, ეხებოდა არა როლის ზემდომიერით შესწავლას, წერდა: „ქართული ენა ისეთი კილიანია და დასურათებული ენაა, განსაკუთრებით ზოგიერთ ნიჭიერ მწერალთ თხზულებებში, რომ არა თუ როლის უცოდინარობა, არამედ გადასხვადებაც კი დიდს ცოდვად და უმეტრებად ჩაითვლება მსახიობის მხრივ“.

ცნობილი თეატრალური მოღვაწე პეტრე უმიკაშვილი ალბათ მესამოციანელთა დასის აზრს გამოხატავდა, როცა ამბობდა: „ყველა ისურვებს, ნამდვილი ქართული, ის ლამაზი დაწმენდილი, მკაფიო და მეტყველი ენა, რომლითაც შუა ქართლი განთქმულია, სცენაზე დამკვიდრეს და ჩვენი საუბრის სამაგალითო მასწავლებელი შეიქმნას“.

ერთიანი სახალხო სამეტყველო ქართულის შემუშავებაში „შუა ქართლის“ მეტყველების გარდა მხედველობაში უნდა მიეღოთ საქართველოს სხვა კუთხის მკვიდრთა ცოცხალი მეტყველება. 1879 წელს ქართული თეატრის დასს პირველად ამგზავრებდნენ საგასტროლოდ. გასტროლების წინ ქართული თეატრის მესყერები დრამატული დასისთვის ითვალისწინებდნენ „ამ მოგზაურობაჲ ერთ-ერთი სასარგებლოც შეიძლება მოუტანოს (მსახიობებს), ისინი (მსახიობები) გაივლიან ქართლს, მესხეთს (ახალციხეს), იმერეთს, ბათუმს, აქ შეხედებათ ქართლელი, მესხი, ჯავახი, ზემო და ქვემოური იმერელი, გურული, აჭარელი, შავში, ქობულელი და ბოლოს მერეელი და ქანდ, იმათს სიტყვის მეტყველებას, გამოთქმას კარგი ყურადღება რომ მიაქციონ, განსხვავებას და თვითულის კილოს ღირსებას კარგა დააკვირდნენ, ეს დიდს სარგებლობას მოუტანს. ყველა ამ ადგილების ენის კილოს ღირსება რომ ჩვენს სცენაზე შეერთდეს, ეს დაუფასებელი შრომა იქნება და დიდი დამსახურება“ (პ. უმიკაშვილის წერილიდან).

ამ პროგრამით: ერთიან სახალხო სამეტყველო ენას, სამაგალითო სახეცენო წარმოდგენას საფუძვლად შუა ქართლის მეტყველება უნდა დაედოს და მან უნდა შეირწყოს ყოველი კუთხის ღირსება.

ქართული სასცენო მეტყველების შემდგომი განვითარების მაჩვენებელი იყო ალექსანდრე იმედაშვილისა და ნინო ჩხეიძის სასცენო მეტყველება. ისინი ნამდვილად იქცნენ თავისი დროის მხატვრული ქართულის უბადლო ოსტატებად და სწორმეტყველების ღირსშესანიშნავ მასწავლებლებად.

ერთიანი სახალხო სამეტყველო ქართულის შემუშავებისათვის ყოველმხრივ ხელსაყრელი პირობები მხოლოდ საბჭოთა ეპოქაში შეიქმნა. თეატრს ახალ ძალებს უზრდის უმაღლესი თეატრალური მასწავლებელი, სადაც ჩამოყალიბებულია სასცენო მეტყველების კათედრა (გამგე — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე დოც. მალიკო მრეველიშვილი). სასცენო მეტყველების საკითხებზე იწერება და ქვეყნდება შრომები. მ. მრეველიშვილმა და ბ. ნიკოლაიშვილმა დაიცვეს დისერტაციები და სამეცნიერო ხარისხი მოიპოვეს. საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან შექმნილია გამოჩენილ ქართველ ენათმეცნიერთა მონაწილეობით სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭო, რომელიც მოწოდებულია დიდი როლი შეასრულოს ქართული სასცენო მართლმეტყველების დადგენის დიდმნიშვნელოვან საქმეში.



ინფორმაცია — თეატრალური — მარტი

საზოგადოების პირველი მნიშვნელოვანი ღონისძიება ამ წელს იყო დიდი რეჟისორისა და თეატრალური ხელოვნების კორიფეს კ. ს. სტანისლავსკის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის ჩატარება.

სესია, რომელიც მიმდინარე წლის 12 იანვარს ჩატარდა, შესავალი სიტყვით ვახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა დოდო ანთაძემ.

— მთელი პროგრესული კაცობრიობა, — განაცხადა დ. ანთაძემ, დღეს საბჭოთა კავშირთან ერთად ფართოდ აღნიშნავს დიდი მოქალაქის, ბრწყინვალე აქტიორის, გენიალური რეჟისორისა და პედაგოგის, არა მარტო რუსული, არამედ მსოფლიო თეატრის რეფორმატორის, სასახიობო შემოქმედების შესახებ მწკობრი სწავლების — „სისტემის“ — შემქმნელის, კონსტანტინე სერგისძე სტანისლავსკის დაბადებიდან 100 წლისთავს.

დიდა კ. სტანისლავსკის ღვაწლი მსოფლიო და საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. სტანისლავსკიმ მთელი თაობები აღზარდა საბჭოთა თეატრის მსახიობებისა, რეჟისორებისა და თეატრის სხვა მოღვაწეებისა. ამიტომაც კა სტანისლავსკის ავტორიტეტი ასე დიდი მთელ მსოფლიოში. მის „სისტემასზე“, თეატრის მისი პრინციპების გაგებაზე მრავალი თეატრალური კოლექტივი აღიზარდა და მუშაობს ჩვენი ქვეყნის საზღვრების იქითაც, ხოლო რუსულ საბჭოთა თეატრში, ჩვენი დიდი ქვეყნის უამრავ ეროვნულ თეატრში მუშაობენ მისი მოწაფეები და ეწევიან დიდ შემოქმედებითს მუშაობას.

— დიდი ჰუმანიტი კ. სტანისლავსკი, — განავრძობს დ. ანთაძე, — ასწავლიდა

რომ სცნური ხელოვნების მიზანია განახლებიეროს ადამიანის სულის სიცოცხლე. აქტიორმა უნდა შეძლოს ამ სიცოცხლის სცენაზე ხორცშესხმა მხატვრულ ფორმაში. სტანისლავსკიმ შექმნა სკოლა, რომლითაც იწვრთნება მსახიობის როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი შემოქმედებით ტექნიკა, სტანისლავსკი ასწავლიდა სცენისადმი დამოკიდებულებას, როგორც „წინადათა წმიდისსადმი“.

კ. სტანისლავსკი ქადაგებდა მეგობრობას, ამხანაგობას, მსახიობისადმი პატივისცემას. მსახიობის ხელოვნება სტანისლავსკიმ მაღალ დონეზე აიყვანა, მაგრამ ამავე დროს დიდ მოთხოვნებსაც აყენებდა იგი მსახიობის წინაშე. სტანისლავსკი ამტკიცებდა, რომ აქტიორისათვის აუცილებელია დაკვირვება, შთაბეჭდილება, დიდი მეხსიერება, ტემპერამენტი, ფანტაზია, წარმოსახვის უნარი, გარდასახვის მაღალი გემოვნება, საზრიანობა, შინაგანი და გარეგანი რიტმისა და ტემპის გრძნობა, გულწრფელობა, უშუალობა, მუსიკალობა, თავშეკავება და მიხედვრილობა. გარდა ამისა იგი მოითხოვდა — კარგ ხმას, მეტყველ თვალებსა და სახეს, პლასტიკურობასა და სხეულის სწორ აღნაგობას.

— სტანისლავსკი წინააღმდეგი იყო მსახიობთა თაობებზე დაყოფისა. იგი ამბობდა, კოლექტივის ერთიანობა და მისი ერთიანი მიზანდასახულობა — ესაა თეატრის უმაღლესი კანონი. „დაე, ძველთა სიბრძნემ წარმართოს ახალგაზრდათა სიმხნევე და ძალი. დაე, ახალგაზრდათა სიმხნევემ და ძალამ განამტკიცოს ძველთა სიბრძნეო“.

სტანისლავსკი, დასკვნის დ. ანთაძე, მრავალრიცხოვან თაობათა მამამთავარია. მას ბევრი ჰყავს ხელოვნებაში „ვიღები, ველი-

შეილები და შეილთა შეილები, სწორედ ამაშია სტანისლავსკის ბრძნული და გენი-ალური მემკვიდრეობის ძალა და ძლიერება!

დღოთ ანთადის შესავალი სიტყვის შემდეგ კ. სტანისლავსკის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ვრცელი მოხსენებით გამოვიქვით რესპუბლიკის სახალხო არტისტი რეისორი დ. ალექსიძე.

— ისტორიული გასაუბრება, რომელიც 1897 წლის 22 ივნისს მოსკოვში ერთ-ერთ რესტორანში შედგა, ამბობს აშხ. დ. ალექსიძე, ორ დიდ ხელოვანს შორის 18 საათს ვაგრძელდა. ესენი იყვნენ თეატრალური ხელოვნების დიდი კორიფეები კ. ს. სტანისლავსკი და ვლ. ი. ნემიროვიჩ-დანიჩენკო, რომლებმაც ერთმანეთს გაუზიარეს თავიანთი შემოქმედებითი პრინციპები და შემუშავეს გეგმა ახალი ტიპის თეატრის შექმნისა. 1898 წელს დაიბადა ახალი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგნენ გამოჩენილი რეისორები სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანიჩენკო. აქედან იწყება დიდი თეატრალური შემოქმედება, ამიტომაც ეს თარიღი დაუვიწყარი და მნიშვნელოვანია არა მარტო რუსული თეატრალური კულტურისათვის, არამედ მთელი კულტურული და პროგრესულად მთავროვნე კაცობრიობისათვის.

გადადის რა მომხსენებელი კ. ს. სტანისლავსკის შემოქმედებითი მუშაობის პირველი პერიოდის დახასიათებაზე, აღნიშნავს, რომ სტანისლავსკის რევოლუციამდელი ნოვატორული მოღვაწეობა წარმოადგენდა დაუღალავ, შეუწყვეტელ ბრძოლას რეალისტური თეატრისათვის, ახალი ფორმების შინაარსისათვის ხელოვნებაში, კეთილსინდისიერებისა და გულწრფელობისათვის მხატვრულ შემოქმედებაში.

— სტანისლავსკი მთელი თავისი არსებით შეებრძოლებოდა ყოველგვარ სიყალბეს ხელოვნებაში, ცრუ პათეტიკას, დილეტანტიზმს, ეკლექტიკას, ხელოვნურობას, ოინბაზობას, გრძობაა ზოგადობას, ცრუ რომანტიკულობას, ვულგარობასა და რუტინას, სცენურ შტამებსა და სხვა უარყოფით მოვლენებს. სტანისლავსკის ვერ წარმოედგინა თეატრალური ხელოვნება მალაღი იდეურობის, პროფესიონალიზმისა და ანსამბლურობის გარეშე.

ოლაპარაკა რა მომხსენებელმა სტანისლავსკის რეისორულ მოღვაწეობაზე, დასძინა

რომ სტანისლავსკი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ხელოვნებაში, როგორც რეისორი, როგორც მსახიობი და როგორც თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორი, იბრძოდა იმისათვის, რომ სცენაზე დაემკვიდრებინა ადამიანი, შეექმნა ცოცხალი ადამიანის თეატრი, შეექმნა სცენაზე ადამიანის სულისა და სხეულის განუწყვეტელი ცხოვრება. სტანისლავსკის სისტემა ჩამოყალიბებულია მის წიგნებში „მსახიობის მუშაობა თავისთავზე“, „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ და სხვა. სტანისლავსკი ეს მთელი ეპოქა თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში გასული საუკუნიდან დღემდე.

კ. სტანისლავსკის სისტემამ, დაასვენის აშხ. დ. ალექსიძე, დიდი როლი შეასრულა საბჭოთა თეატრის ზრდისა და განვითარების საქმეში. ამ სისტემაზე აღიზარდნენ მრავალი ცხოვრება საბჭოთა მსახიობები და რეისორები. შეიქმნა არა ერთი შესანიშნავი სპექტაკლი, რომელიც საბჭოთა თეატრის საგანძურში შევიდა, როგორც ღირსშესანიშნავი მოვლენა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნებისა. სტანისლავსკის სისტემა უნდა დავიცვათ ვულგარიზატორებისაგან, რომლებიც ცდილობენ ეს სისტემა აქციონ დოგმად, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ ურყევ კანონად. ისინი აცლიან და უკარგავენ სისტემას იმ ძირითადსა და მთავარს, რითაც ის ძვირფასი და მნიშვნელოვანია საბჭოთა ხელოვნებისათვის. მხოლოდ ღრმა მეცნიერული შესწავლით, მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან, კრიტიკულად ათვისებებისა და შემოქმედებითი განვითარების შედეგად შეგვიძლია შევუნარჩუნოთ სისტემას ის ცხოველმყოფელობა და დიალექტიკა, რომელიც თვით სისტემას უდევს საფუძვლად. მხოლოდ ასეთი მიდგომით სისტემა საშუალებას მოგვცემს ვუპასუხოთ ჩვენს თანადროულობას და იმ დიდ და რთულ ამოცანებს, რომლებსაც პარტია და ხალხი უსახავენ ჩვენს საბჭოთა ხელოვნებას. ყველა ჩვენგანისათვის უდავოა, განაცხად თავის მოხსენებაში — „კ. ს. სტანისლავსკი, როგორც აქტიორი“ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ნ. შალუტა-შეილმა, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრი დიდ შემოქმედთა და ტალანტების თეატრი იყო და მისი კორიფეების — ჯაჩალოვის, ლეონილოვის, მოსკვინისა და სხვათა გვერდით

ბრწყინავდა იზვიათი შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული კ. სტანისლავსკი.

როგორც ცნობილია, სტანისლავსკი 8 წლის ასაკიდანვე თამაშობდა საბავშვო სპეტაკულემში. იგი ხშირად ბაძავდა დიდ მსახიობებს და გაითამაშებდა ხოლმე სხვადასხვა ცოცხალ სურათს, სადაც ამკლავებდა თავის უნარსა და გასაოცარ შემოქმედებითს ნიჭს. სტანისლავსკის, როგორც მსახიობისა და აგრეთვე მომავალი დიდი რეჟისორის ნიჭი განსაკუთრებით დეიფურჩქნა 1888 წლის შემოდგოა, როდესაც მან რეჟისორ ა. ფ. ფედოტოვთან, მომღერალ კომისარევესკისთან და მწერალ სოლოგუბთან ერთად ჩამოაყალიბა ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოების თეატრი, სადაც იგი მსახიობურ შემოქმედებასთან ერთად ექსპერიმენტულ-სარეჟისორო მუშაობასაც ეწეოდა. აქვე განახიბებდა სტანსლავსკიმ არა ერთი სახე, დაწყებული ვოლოდიკობიდან დამთავრებული ტრაგედიაზამდე, რამაც საშუალება მისცა მას აღმოეჩინა მსახიობის შემოქმედებითი პროცესების კანონები, რომლებიც შემდეგში შევიდა მის წიგნში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“.

აღსანიშნავია, რომ სტანისლავსკის რეალისტური მიმართულების ფორმირებაში საკმარისი როლი შეასრულა დიდი რუსი დრამატურგის ოსტროვსკის პიესებში, რომლებშიც სტანისლავსკიმ არა ერთი და ორი ბრწყინვალე სახე შექმნა: დულცინი — უკანასკნელ მსხვერპლში“, ნესჩასტლივეცი „ტყეში“, პარატოვი „უშნიოვოში“ და მრავალი სხვა. აგრეთვე ჩიხოვის პიესებში — ტრიგორინი „თოლაში“, ასტროვი — „ძია ვანოში“, გაივი „აულბლის ბალში“, ვერზინინი „სამ დაში“ და სხვა.

დიდმა მწერალმა მ. გორკიმ როდესაც „სამი და“ ნახა, იგი განცვიფრებული ჩიხოვს წერდა: „სამი და“ ბრწყინვალედ მიდის, ეს არა მარტო თამაშია, ეს მუსიკაა და ეს მუსიკა შექმნილი იყო კ. ს. სტანისლავსკის, როგორც რეჟისორისა და მსახიობის მიერ.

სტანისლავსკიმ, როგორც მსახიობმა, შექმნა საკაცობრიო სახეების მთელი სამყარო, დაწყებული ებიზოდური როლებით, რომლებიც მალალ ოსტროვსკიმდე აყვავდა. იგი მეტად დიდ მომთხვეწელობას უყენებდა თავის თავს, იგი ჩასწავდა სამსახიობო შემოქმედების ყოველ დეტალს, რამაც სახელი გაუთქვა მას როგორც დიდ რეჟისორსა და დიდ მსახიობს.

დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ გზა გაუხსნა და საშუალება მისცა დიდ შემოქმედს, რათა უფრო ფართოდ გაეშალა თავისი ნიჭი. და მართლაც, მისთვის სამხატვრო თეატრი სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით ჩვენს დროში გადაიქცა მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში ერთ-ერთ დიდ, პროგრესულ მივლენად.

— სტანისლავსკის მოძღვრებას სცენურ ხელოვნებაზე, — ამბობს თავის მოხსენებაში — „სტანისლავსკი და მუსიკალური თეატრი“ — რუსს. სახალხო არტისტი დ. მჭედლიძე, — მის აქტიურულ ნიჭსა და მისგან შექმნილ უკვდავ სცენურ სახეებს, მის დადგმებს სამხატვრო თეატრში, არ შეიძლება დიდი გავლენა არ მოეხდინა საოპერო ხელოვნების სცენურ განვითარებაზეც. დიდი ხელოვანი თვითონ იყო დამდგმელი ისეთი რუსული კლასიკური ოპერებისა, როგორც იყო: რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის სიცილე“, „მამისის ღამე“, „ოქროს მამალი“, ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, მუსორგსკის „პორის გოდუნოვი“ და მრავალი სხვა, ხოლო 1918 წელს იგი სათავეში ჩაუდგა შოსტაკოვის დიდ თეატრთან ჩამოყალიბებულ საოპერო სტუდიას, რომელიც მალე გარდაიქმნა საოპერო თეატრად და რომელიც დღესაც ატარებს სტანისლავსკის სახელს. უნდა ითქვას, რომ ამ თეატრის მუშაობა აგებული იყო იმ დროისათვის უკვე ჩამოყალიბებულ სტანისლავსკის რეალისტურ სცენურ პრინციპებზე. სწორედ ამ პერიოდში სტანისლავსკის მიერ განხორციელებულმა ჩაიკოვსკის „ეგვიპტე ონგინმა“, როგორც ახალმა რეალისტურმა სიტყვამ საოპერო ხელოვნებაში, დიდი გავლენა მოახდინა საერთოდ საოპერო ხელოვნების განვითარებაზე.

სტანისლავსკის შემოქმედება მუსიკალურ თეატრში, — დასძენს დ. მჭედლიძე, — მარტო მისი სახელობის საოპერო თეატრში მოღვაწეობით კი არ განისაზღვრება, მისი მნიშვნელობა გაცილებით უფრო დიდია საერთოდ მუსიკალური თეატრისათვის. აღსანიშნავია, რომ ქართულ საოპერო თეატრში ნაყოფიერად მოღვაწეობდნენ მისი თანაშემოქმედი კოტე მარჯანიშვილი და მისი მოწაფეები აკაკი ფაღავა და ალექსანდრე წუწუნავა. ეს უკანასკნელი ხანგრძლივი დროის მანძილზე იყო ოპერის თეატრის მთავარი რეჟისორი და ეროვნული რეპერტუარის მოამაგე.



სტანისლავსკის სცენური მოძღვრების შემოქმედებით გამოყენება, — დასკვნის დ. მკედლიძე, — მომავალშიაც მუშტანს დიდ სარგებლობას ისეთ დიდ სინთეზურ ხელოვნებას, როგორც არის ოპერა და სხვა ჟანრის მუსიკალური თეატრი.

— სტანისლავსკის მთელი ყურადღება, — განაცხადა თეატრმოცოდნე ნათელა ურუშაძემ, — როგორც სცენური სახეების მადიებლისა, მიყრობილი იყო მოქმედების არსის გახსნისაკენ. ის თვლიდა, რომ ყოველი მოქმედება ყოველი ეპიზოდი აღებული ადამიანის ცხოვრებად, შედგება მრავალი სხვადასხვა ელემენტისაგან, რომლებიც შეადგენენ რთულ კომპლექსს.

სტანისლავსკი, უსახავდა რა მსახიობს ზეამოცანას, ამბობდა: — ჩააყენე შენი თავი იმ სიტუაციაში და შექმენი როლის ანალოგიური სახე — ძალით ნუ ჩაქედავ შენს როლში და ნურც ძალდატანებით შეუღლები მის შესწავლას. თქვენ თვითონ უნდა შეარჩიოთ და შეასრულოთ თუნდაც ის მცირედი, რაც თქვენთვის დასაწყისში ხელმისაწვდომია, თქვენ მიერ დასახული ცხოვრების გამოსახატავად და საბოლოოდ როლში იგრძნობთ თავს. აქედან გამომდინარე, შეგიძლია განაგრძო და თანდათან მიხვედრე იქამდე, რომ ფიქრით როლი იგრძნო შენს არსებაში“.

— რევოლუციამდელ პერიოდში, — განაცხადა ხელოვნების დამსახ. მოღვაწემ გ. ბუხნიკაშვილმა, — იშვიათად შეხვდებოდით ისეთ ქართველს, რომელიც, მოსკოვში ჩასული, სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებს არ ინახულებდა. გარდა ამისა, არა ერთხელ ყოფილან სტუმრად თბილისში არა მარტო ამ თეატრის კოლექტივები, არამედ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდია, ვახტანგოვის სახელობის თეატრი-სტუდია, მოსკოვის მეორე სამხატვრო თეატრი, სამხატვრო თეატრის მუსიკალური სტუდია, მეიერხოლდის თეატრი, კამერული თეატრი, რევოლუციის თეატრი და სხვა.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო სამხატვრო თეატრის გასტროლები 1925 წელს, კ. სტანისლავსკის მეთაურობით. თეატრს იმ ხანად რეპერტუარში ჰქონდა სალტიკოვ-შედრინის „პაუზოვის სიკვდილი“, ა. ტოლსტოის „მეფე თევდორე“, ა. ოსტროვსკის „ზოფერ ბრძენიც შეცდება“, კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყინებები“ (კ. მარჯანიშვი-

ლის დადგმათ), გორკის „ფსევრზე“ და სხვა. 12 მაისს, — აღნიშნავს გ. ბუხნიკაშვილი, — მთელმა დამსახულმა და ყვევლებმა შეგმარა გრიბოედოვის, ილია ქავკავაძისა და აკ. წერეთლის საფლავები მთაწმინდაზე. ისტორიის შერჩა ამ მომენტის ფოტოსურათი, როდესაც სტანისლავსკი და სანხატვრო თეატრის მსახიობები ი. ქავკავაძის საფლავს თავგულებით ამკობენ.

იმხანად სტანისლავსკის მოწაფემ ალ. წუწუნავამ დიდი დახმარება გაუწია სამხატვრო თეატრის კოლექტივს (რისთვისაც წერილობით მიმართა შს თვით სტანისლავსკიმ, რომელშიც მაღლობას გამოთქვამდა მათი თეატრის სპექტაკლებში მასობრივ სცენებში მონაწილეობის დახმარებისა და საერთოდ გულთბილი შეხვედრისათვის).

სესიის დამსწრეთ ჩელონების დამსახურებულმა მოღვაწემ დ. ჯანელიძემ მოუთხრო თემაზე: „სტანისლავსკი და ქართული თეატრი“. მან განაცხადა: როდესაც ცარიზში სდევნიდა და ავიწროებდა ქართულ თეატრს, მისი სცენის გამოჩენილი მოღვაწენი თავშესაფარს პოულობდნენ რუსულ თეატრალურ კოლექტივებში, რუსული კულტურის დიდ წარმომადგენლებთან. სტანისლავსკი ერთი იმთავანი იყო, ვინც ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ უწყაიმნოდ მშურად ეხმარებოდა ქართული თეატრის დევნილ მოღვაწეებს და სარბიელს აძლევდა მოწინავე რუსულ სცენაზე. ასეთ მოღვაწეებს იკუთვნებდნენ: კ. მარჯანიშვილი, ვ. მკედლიშვილი, ლ. მესხიშვილი, ალ. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, აკ. ფალავა და სხვები, რომლებიც სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდნენ სამხატვრო თეატრისა და აგრეთვე რუსეთის სხვა თეატრებში.

სტანისლავსკის მუდამ აინტერესებდა ქართული თეატრის წარმატებები და ყურადღებით ადევნებდა თავს მის მუშაობას. რუსეთისთვის და მარჯანიშვილის სახ. თეატრების მოსკოვში პირველი გასტროლების შემდეგ, 1932 წელს, სტანისლავსკი წერდა: „ქართული თეატრები ცდილობენ დაეუფლონ სცენის კანონებს იმისათვის, რომ თავიანთი ოსტატობით ემსახურონ ხალხს, რომელმაც ისინი დააწინაურა. ბევრი რამ ამ ცდებისაგან განსაკუთრებით ქართულ ხელოვნებაში იღებს საერთო-საკავშირო მნიშვნელობას და სამკოთა ხელოვნების ყურადღებას იქცევს“.



დიდი რუსი რეჟისორის კ. სტანისლავსკის დაბადებიდან 100 წლისთავის საიუბილეო დღეებში მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ თბილისისა და რესპუბლიკის თეატრებსა და წარმოება-დაწესებულებებში საზოგადოების ხაზით ჩატარდა ლექცია-მოხსენებები. ასე მაგალითად: ობერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრსა და ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში—მომხს. ნ. შალუტაშვილი, ქართულ მოზარდ მაყურებელთა და თაჯინების თეატრებში— მომხს. ე. კვირკველია, გრობოედოვის სახ. თეატრში, შაჰმიანის სახ. სომხურ და რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში — მომხსენებელი რეჟისორი ა. რუბინი, სანკულტურის თეატრსა და საერწო კომპერაციის კულტურის სახლში— მომხს. ნ. გომიშვილი, ლენინის რაიონის სახალხო თეატრში— მომხს. პ. ფრანგიშვილი, რუსთავის საქალაქო კულტურის სახლსა და მეტალურგიული ქარხნის კოლექტივში— მომხს. გ. იაქაშვილი, საქართველოს საჯარო ბიბლიოთეკაში— მომხს. ე. კიკნაძე, მუდის კომინანტში— მომხს. მიხ. მემძარიაშვილი, ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრში— მომხს. დ. ჯანელიძე, ვ. აბაშიძის სახ. ქუთაისის საქალაქო კულტურის სახლსა და ქუთაისის მასწავლებელთა სახლში— მომხს. ო. ალექსიშვილი და სხვა.

დისპუტების ციკლიდან აღსანიშნავია საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ ხელოვნების მუშაკთა სახლთან ერთად მოწყობილი დისპუტი გრობოედოვის სახ. თეატრის ახალი სპექტაკლის „ორნი საქანელაზე“-ს ვარშემო.

დისპუტი შასავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სამეცნიერო-შემოქმედებითი განყოფილების გამგე ნ. შვანგირაძემ. მან აღნიშნა, რომ სპექტაკლი „ორნი საქანელაზე“ გრობოედოვის სახ. თეატრში წარმატებით იღვებოდა. იგი მაყურებელმა უდავოდ კარგად მიიღო. პიესამ და სპექტაკლის რეჟისორულმა ნაშუუყვარმა დიდი ინტერესი გამოიწვია. იმედა, რომ გამოსული ორატორები გამოთქვამენ თავიანთ პიროვნულ აზრს როგორც სპექტაკლის დადებით მხარეზე, ისე ნაკლოვანებებზე. შემდეგ ნ. შვანგირაძემ სიტყვა მოხსენებლისათვის მისცა ჟურნალისტ კორა წერეთელს.

— უკანასკნელ ხანებში, — განაცხადა კ. წერეთელმა, — გრობოედოვის სახ. თეატრის

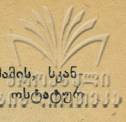
აფიშებზე გამოჩნდა წარწერები: „ორნი საქანელაზე“ ჯოჯოხეთში ვარდება“, „ხილდის სპექტაკლი“ ბოლოს „ორნი საქანელაზე“. რასაკვირველია, ცუდი როდია, როცა თეატრი თავის რეპერტუარს ავსებს და ამდღერებს საზოგადოებრივ თეატრალურ გარემოში ნიშნებით.

— სიმართლე გითხრათ, — ცხადებს კ. წერეთელი, — მე როდესაც თეატრში მივდიოდი, ძალიან ვეშოშობდი იმის შესახებ, რომ რანიორად შეძლებდნენ რეჟისორი და მსახიობები ორი მოქმედი პირის თამაშით 2—3 საათს შეეცქით მაყურებლები ისე, რომ სპექტაკლი მოსაწყენი არ ყოფილიყო. მაგრამ ჩემდა სასიხარულოდ, ჩემი ეჭვები მალე გაიფანტა, პირველვე მოქმედებიდან. სპექტაკლს დაძაბული ყურადღებით ადევნებდა მაყურებელი თვალყურს მთელი მისი მსვლელობის მანძილზე და აღფრთოვანებას იწყებდა მსახიობთა მაღალი ოსტატური თამაში.

გობსონის პიესა, აღნიშნავს ანხ. კ. წერეთელი, დაწერილია მეტად მახვილი და ცოცხალი დიალოგებით. პიესაში ასახულია კაპიტალისტური სამყაროს ორი უღებლო აღმანიის ცხოვრება, მათი მისწრაფება, მათი ერთმანეთისადმი დამოკიდებულება და მათი ბედი. მიუხედავად იმისა, რომ მასში მხოლოდ ორი მოქმედი პირია, სპექტაკლი აღწევს თავის მაღალ მხატვრულ ღირსებებს. სპექტაკლი უთუოდ დიდი მიღწევაა გრობოედოვის სახ. თეატრისათვის. მომხსენებელმა მაღალი შეფასება მისცა როგორც სპექტაკლის რეჟისურას (დადგმა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის არჩ. ჩხარტიშვილისა), ისე მთავარი როლების შემსრულებლებს ნატალია ბურმისტროვას (გიტელ მოსკა) და არჩ. გომიშვილს (ჯერი რაინი).

მოხსენების ვარშემო მსჯელობაში მონაწილეობა მიიღეს დრამატურგმა ო. ჩიჯავაძემ, თეატრმკოდნე ელენე კვირკველიამ, ხელოვ. დამასხ. მოღვაწემ რეჟისორმა ს. ჭელიძემ, რესპ. სახალხო არტისტმა ნატალია ბურმისტროვამ და რესპ. დამსახურებულმა არტისტმა არჩ. გომიშვილმა.

კამათში მონაწილეობდა ო. ჩიჯავაძემ და ს. ჭელიძემ ერთხმად აღიარეს სპექტაკლ „ორნი საქანელაზე“ უდავო წარმატება. ანხ. ს. ჭელიძემ განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი რეჟისორის მუშაობას. რეჟისორის წინაშე მეტად რთული ამოცანა იდგა. მიუხედავად პიესის უდავოდ დადებითი მხარისა, მასში



მინც აქა-იქ იგრძნობა ერთგვარი ელემენტი ნატურალისტური და, თუ გნებავთ, ვულგარულიც, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რეჟისორმა არჩ. ჩხარტიშვილმა ბრწყინვალედ დასძლია ამოცანა და მიალბმატრული სპექტაკლი შექმნა.

დასასრულს გამოვიდა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი არჩ. ჩხარტიშვილი, რომელმაც ილაპარაკა სპექტაკლზე მუშაობის სირთულეზე და პასუხისმგებლობაზე, ნ. ბურმისტროვისა და არჩილ გომიაშვილის მონაწილე მუშაობაზე, რის შედეგადაც კარგი სპექტაკლი გამოვიდა. მან მადლობა გადაუხადა მომხსენებელს და კამათში გამოუსულ ამბანაგებს პირუთენელი და შეგობრული კრიტიკისათვის.

გარდა ამისა საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ რუსთავის მეტალურგთა კულტურის სასახლის გამგეობასთან ერთად მოაწყო სსრ კავშირის სახალხო არტისტის აკ. ხორავას შეხვედრა მეტალურგთა კულტურის სასახლის მხატვრული თეიმოქმედების წრეების წევრებსა და რუსთავში მოსწავლე კუმბელ ახალგაზრდაბანასთან.

შეხვედრა შესავალი სიტყვით გახსნა ამავე სასახლის დირექტორმა, რეჟისორმა სიკო ვაჩანაძემ, რის შემდეგაც აკაკი ხორავას ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ვრცელი სიტყვით გამოვიდა თეატრმცოდნე ამხ. ვ. კიკნაძე.

— დიდი და შინაარსიანია ამხ. აკ. ხორავას მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა, — აღნიშნა მომხსენებელმა, — ფაქტობრივად ეს გზა არის რუსთაველის სახ. თეატრის შემოქმედებითი განვითარების გზა, მისი ისტორია, რადგანაც ხორავას მიერ შემოქმედება დაკავშირებულია რუსთაველის სახელოვან თეატრთან.

ჩამოთვალა რა დიდი ხელოვანის აკაკი ხორავას მიერ განსახიერებელი უკვდავი სახეები (ანზორი, ბერსენევი, კარლ მოორი, იტელი, პლატონ კრეჩეტი, დიდ ხელმწიფე, არსენა, ოიდიპოს მეფე და სხვა), მომხსენებელმა აღნიშნა, რომ ამ სახეებმა არა მარტო ქართულ სცენაზე, არამედ საკავშირო და მსოფლიო აღიარებაც ჰპოვეს.

შემდეგ ვ. კიკნაძემ ილაპარაკა აკ. ხორავას მიერ კინოში განსახიერებულ სახეებზე, მან დიდი შეფასება მისცა აკ. ხორავას მიერ

გიორგი სააკაძის, მაიაკოვსკის შამის, სკანდერბეგისა და სხვა როლების ოსტატურ შესრულებას.

მომხსენებელმა დამსწრეთ მოუთხრო აგრეთვე აკ. ხორავას საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე: იგი თეატრალური ინტელექტის ერთერთი დამაარსებელია საქართველოში, ერთერთი დამაარსებელთაგანია აგრეთვე საქართველოს თეატრალური საზოგადოებისა, იგი სათავეში უდგას დღეს ისეთ დიდ ორგანიზაციას, როგორცაა მშვიდობის დაცვის საქართველოს რესპუბლიკური კომიტეტი და სხვა.

სადამოზე სახელოვან ხელოვანს გულთბილად მიესალმნენ რუსთავში კომუნისტური შრომის ბრიგადის წამომწყები არჩილ ძამაშვილი, რუსთავის ინტელიგენციის სახელით ქალაქის მთავარი არქიტექტორი შ. ბაღაშვილი, რუსთავის პროფტექნიკური სწავლების კოლექტივის სახელით ნ. მაისურაძე, რუსთავში მოსწავლე კუმბელი ახალგაზრდობის სახელით ორესტე მაია და სხვა. აკაკი ხორავასადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსი წაიკითხა ახალგაზრდა პოეტმა ი. შავლობაშვილმა.

საანგარიშო პერიოდში წაკითხულ იქნა აგრეთვე მოხსენებები: „ვახტანგოვის ცხოვრება და შემოქმედება“, (სომხურ და რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში—მომხს. ა. რუბინი), „ლ. მესხიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“, (სარეწოა კოოპერაციის კულტურის სახლში, მომხს. ზ. ნარიშკინი), „მსახიობის მუშაობა როლზე“ სოფ. კახის (საინგილო) კულტურის სახლში—მომხს. ვ. მურულაია, „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მოღვაწეობა და მისი ამოცანები“ (სოხუმისა და ზუგდიდის თეატრებში—მომხს. პ. ფრანგიშვილი) და სხვა.

გარდა ამისა, სოხუმის სახელმწიფო თეატრის აფხაზურ კოლექტივში განხილულ იქნა შემდეგი სპექტაკლები: „თანამედროვე ტრაგედია“, „შიშველი მეფე“ და „ხელის თხოვნა“. აღნიშნული სპექტაკლების განხილვაში მონაწილეობა მიიღო ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ეთერ გუგუშვილმა.

თეატრალურმა საზოგადოებამ საქართველოს მხატვართა კავშირთან და სამხატვრო



ფონდთან ერთად საშხატეო გალერეაში მოაწყო ცნობილი მხატვარ-დეკორატორის პ. ოცხელის ნამუშევართა გამოფენა.

გამოფენა გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, რესპ. სახ. არტისტმა დ. ანთაძემ. სიტყვებით გამოვიდნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ვ. ანჯაფარიძე, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრები—ლ. გუდიამილი და ელ. ახვლე-

დიანი, ხელოვნების დამსახურებული მუშაკნი წიები კ. სანაძე, დ. ჯანელიძე და ანჯაძე, თ. ვახვახიშვილი, კ. კუკულაძე, ს. ჭელიძე და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ პირველი რედაქტორი ო. ეგაძე.

ექსპოზიციაზე, რომელზედაც წარმოდგენილია 200-მდე ესკიზი, მუშაობდა მხატვარი კ. ჭანკვეტაძე.





- 14 იანვარი—ქართული თეატრის დღე.
- 16 იანვარი—ფრანსუა ტალმა, გამოჩენილი ფრანგი მსახიობი, დაიბადა 1763 წლის 15 იანვარს, დაბადებიდან 200 წელი.
- 16 იანვარი — კრავიეშვილი ბ. ი., სსსრ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1913 წლის 16 იანვარს, დაბადებიდან 50 წელი.
- 17 იანვარი—სტანისლავსკი კ. ს., რუსული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე, სსრკ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1863 წლის 17 იანვარს, დაბადებიდან 100 წელი.
- 6 თებერვალი—კარლო გოლდონი, გამოჩენილი იტალიელი დრამატურგი, გარდაიცვალა 1793 წლის 6 თებერვალს, გარდაცვალებიდან 100 წელი.
- 13 თებერვალი—ვახტანგოვი ე. ბ. რუსული თეატრის გამოჩენილი რეჟისორი, დაიბადა 1883 წლის 13 თებერვალს, დაბადებიდან 80 წელი.
- 13 თებერვალი—შალიაშინი თ. ი., გამოჩენილი რუსი მომღერალი, დაიბადა 1873 წლის 13 თებერვალს, დაბადებიდან 90 წელი (გარდაიცვალა 1938 წლის 12 აპრილს, გარდაცვალებიდან 25 წელი).
- 23 თებერვალი—არაკიშვილი დ. ა., კომპოზიტორი, სსსრ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1873 წლის 23 თებერვალს, დაბადებიდან 90 წელი (გარდაიცვალა 1953 წლის 13 აგვისტოს; გარდაცვალებიდან 10 წელი).
- 28 თებერვალი — დავითაშვილი გ. მ., სსსრ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1893 წლის 28 თებერვალს, დაბადებიდან 70 წელი.
- 2 მარტი—ბელეცკია ბ. გ., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1903 წლის 2 მარტს, დაბადებიდან 60 წელი.
- 10 მარტი—ხარაული მ. ს., სსსრ დამსახურებული არტისტი, გარდაიცვალა 1953 წლის 10 მარტს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.
- 9 აპრილი—აწყურელი (გამყურელი) დ. მ., ქართული თეატრის მსახიობი, გარდაიცვალა 1928 წლის 9 აპრილს, გარდაცვალებიდან 35 წელი (დაიბადა 1863 წელს, დაბადებიდან 100 წელი).
- 15 აპრილი—ვოლკოვი თ. გ., გამოჩენილი რუსი მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე,

გარდაიცვალა 1763 წლის 15 აპრილს, გარდაცვალებიდან 200 წელი.

17 აპრილი—მარჯანიშვილი კ. ა., გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი, სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1933 წლის 17 აპრილს, გარდაცვალებიდან 30 წელი.

27 აპრილი—სიბილა (მჭედლიშვილი) ე. ი., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1903 წლის 27 აპრილს, დაბადებიდან 60 წელი.

27 აპრილი—ანდრონიკაშვილი ე. ი., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1883 წლის 27 აპრილს, დაბადებიდან 80 წელი (გარდაიცვალა 1956 წლის 12 მარტს).

10 მაისი—გამრეკელი ი. ი., მხატვარი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, გარდაიცვალა 1943 წლის 10 მაისს, გარდაცვალებიდან 20 წელი.

13 მაისი—ზარდალიშვილი ი. ფ., სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1943 წლის 13 მაისს, გარდაცვალებიდან 20 წელი (დაიბადა 1883 წლის 2 დეკემბერს, დაბადებიდან 80 წელი).

14 მაისი—აბაკელია თ. გ., მხატვარი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, გარდაიცვალა 1953 წლის 14 მაისს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.

17 მაისი—კლდიაშვილი ე. ქ., ქართული თეატრის მსახიობი, გარდაიცვალა 1913 წლის 17 მაისს, გარდაცვალებიდან 50 წელი.

24 მაისი—დოლიძე ვ. ი., კომპოზიტორი,

30 მაისი—გ. ბეჟუაშვილი სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაბადებიდან 70 წელი. გარდაიცვალა 1933 წლის 24 მაისს, გარდაცვალებიდან 30 წელი.

3 ივნისი—გამრეკელი ბ. ა., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1893 წლის 3 ივნისს, დაბადებიდან 70 წელი.

4 ივნისი—ინაშვილი ა. ი., სსრკ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1958 წლის 4 ივნისს, გარდაცვალებიდან 5 წელი.

7 ივნისი—ა. ა. გველსიანი სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გარდაცვალებიდან 20 წელი.

14 ივნისი—ვაჩანაძე ნ. გ., სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1953 წლის 14 ივნისს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.



20 ივნისი—სიღამონ-ერისთავი ვ. ვ., მხატვარი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, გარდაიცვალა 1943 წლის 20 ივნისს, გარდაცვალებიდან 20 წელი.

23 ივნისი—ჯაფარიძე შ. ს., სსსრ დამსახურებული არტისტი, გარდაიცვალა 1953 წლის 23 ივნისს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.

27 ივნისი—მიქელაძე ე. ს., დირიჟორი, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწე, დაიბადა 1903 წლის 27 ივნისს, დაბადებიდან 60 წელი (გარდაიცვალა 1937 წელს).

25 ივლისი—შანშიაშვილი ა. ი., დრამატურგი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, დაიბადა 1888 წლის 25 ივლისს, დაბადებიდან 75 წელი.

14 აგვისტო—შიუჯაშვილი ნ. ი., დრამატურგი, გარდაიცვალა 1938 წლის 14 აგვისტოს, გარდაცვალებიდან 25 წელი.

18 აგვისტო—შენგელაია ნ. მ., კინორეჟისორი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, დაიბადა 1903 წლის 18 აგვისტოს, დაბადებიდან 60 წელი (გარდაიცვალა 1943 წლის 12 იანვარს, გარდაცვალებიდან 20 წელი).

23 აგვისტო—შჩეპინი მ. ს., გამოჩენილი რუსი მსახიობი, გარდაიცვალა 1863 წლის 23 აგვისტოს, გარდაცვალებიდან 100 წელი, (დაიბადა 1788 წლის 17 ნოემბერს, დაბადებიდან 175 წელი).

31 აგვისტო—გუნია ვ. ლ., სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1938 წლის 31 აგვისტოს, გარდაცვალებიდან 25 წელი.

6 სექტემბერი—მოხეშვილი ნ. ა., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1913 წლის 6 სექტემბერს, დაბადებიდან 50 წელი.

15 სექტემბერი—გომელაური ზ. ნ., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1888 წლის 15 სექტემბერს, დაბადებიდან 75 წელი.

22 სექტემბერი—მაჭავარიანი ა. დ., კომპოზიტორი, სსრკ სახალხო არტისტი დაიბადა 1913 წლის 22 სექტემბერს, დაბადებიდან 50 წელი.

5 ოქტომბერი—თბილისის მუღმევი სახალხო თეატრის გახსნიდან 70 წელი, გაიხსნა 1893 წლის 5 ოქტომბერს.

6 ოქტომბერი—ფალიაშვილი ზ. პ., კომ-

პოზიტორი, სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1933 წლის 6 ოქტომბერს, დაიბადა 1913 წლის 6 ოქტომბერს, დაიბადებიდან 30 წელი.

16 ოქტომბერი — ბურთიკაშვილი ა. ნ., თეატრალური მოღვაწე, დაიბადა 1893 წლის 16 ოქტომბერს, დაბადებიდან 70 წელი.

2 ნოემბერი—გვარამაძე ე. ლ., ბალეტის მსახიობი, სსსრ სახალხო არტისტი დაიბადა 1913 წლის 2 ნოემბერს, დაბადებიდან 50 წელი.

3 ნოემბერი—35 წელი კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დაარსებიდან, გაიხსნა 1928 წლის 3 ნოემბერს.

11 ნოემბერი—35 წელი მოზარდ მკურნებელთა ქართული თეატრის დაარსებიდან, გაიხსნა 1928 წლის 11 ნოემბერს.

ნოემბერი—ჩერქეზიშვილი ე. ა., სსსრ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1863 წლის ნოემბერში, დაბადებიდან 100 წელი (გარდაიცვალა 1948 წლის 17 ოქტომბერს, გარდაცვალებიდან 15 წელი. დაბადების დღის რუსებზე ცნობილი არ არის).

28 ნოემბერი—ჩხეიძე უ. ვ., სსსრ სახალხო არტისტი, დაიბადა 1898 წლის 28 ნოემბერს, დაბადებიდან 65 წელი (გარდაიცვალა 1953 წლის 1 დეკემბერს, გარდაცვალებიდან 10 წელი).

30 ნოემბერი—კავსაძე ვ. ლ., სსსრ სახალხო არტისტი, გარდაიცვალა 1953 წლის 30 ნოემბერს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.

10 დეკემბერი—ადამიძე ვ. ა., სსსრ დამსახურებული არტისტი, დაიბადა 1988 წლის 10 დეკემბერს, დაბადებიდან 75 წელი.

16 დეკემბერი—35 წელი თბილისის სანიტარული კულტურის თეატრის დაარსებიდან, გაიხსნა 1928 წლის 16 დეკემბერს.

19 დეკემბერი—40 წელი ზ. ფალიაშვილის ოპერის „დაისის“ პირველი წარმოდგენიდან (დაიდგა 1923 წლის 19 დეკემბერს).

16 დეკემბერი—მეგრელიძე ა. ვ., ლოტბარი, სსსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, გარდაიცვალა 1953 წლის 16 დეკემბერს, გარდაცვალებიდან 10 წელი.



22 დეკემბერი — ყაზბეგი ა. შწერალი
და დრამატურგი, გარდაიცვალა 1893 წლის
22 დეკემბერს, გარდაცვალებიდან 70 წელი.
დაიბადა 1848 წლის 20 იანვარს, დაბადე-
ბიდან 115 წელი).

28 დეკემბერი — გვარამია ნ. ს., სსსრ სა-
ხალხო არტისტი, დაიბადა 1883 წლის 28

დეკემბერს. დაბადებიდან 80 წელი (გარდაცვა-
ლდა 1950 წლის 7 ივლისს).

31 დეკემბერი — მჭედლიძე დ. ნ. სსსრ
სახალხო არტისტი, დაიბადა 1903 წლის 31
დეკემბერს, დაბადებიდან 60 წელი.

— გ. ერისთავის, ქართული თეატრის
აღმდგენელის, დაბადებიდან 150 წელი (დაი-
ბადა 1818 წელს, თვე და რიცხვი არ არის
დადგენილი).





Краткая аннотация

ЖУРНАЛА МОАМБЕ № 1 — Орг. Грузинского Театрального Общества

Методический Совет сценической речи

По примеру Всероссийского театрального общества. Всегрузинское театральное общество организовало Методический Совет сценической речи, в состав которого входят ведущие актеры нашей республики, театральные деятели и ученые-языковеды, в их числе — народный артист Грузинской ССР, проф. Д. Алексидзе, народные артисты Грузинской ССР Цаца Амираджиби и Додо Антадзе, народная артистка СССР Верико Анджапаридзе, академик АН Грузинской ССР Г. С. Ахвледiani (председатель), народный артист СССР В. Годзишвили (зам. председателя), академик АН Грузинской ССР В. Топурия, доц. М. Мрвлишвили, доц. В. Николайшвили (ученый секретарь совета), проф. С. Жгенти, академик АН Грузинской ССР А. Г. Шанидзе, проф. Ш. Дзидзури и народный артист СССР А. Хорана (зам. председателя).

Основной задачей Совета является научное изучение вопросов теории и практики грузинской сценической речи, ее дальнейшее развитие и усовершенствование для повышения её общей культуры.

Особое внимание Методического Совета обращено на вопросы чистоты сценической речи, взаимоотношений литературного языка и диалектов, урегулирования вопросов сценической орфоэпии с целью правильного исполь-

зования выработанных на сцене образцов акцентуации и интонации, паузации и темпа речи, тембральных особенностей голоса и т. д.

С этой целью члены Методического Совета присутствуют на спектаклях столичных и периферийных театров и свои замечания выносят на обсуждение Методического Совета. Производятся магнитофонные записи спектаклей, являющиеся лучшим средством для анализа модуляции и интонации устной речи.

Для участия широкой общественности в обсуждении вопросов сценической речи Методическим Советом предусмотрено проведение научных сессий и конференций как в Тбилиси, так и в других городах Грузии.

В своей работе Методический Совет уделяет значительное внимание актуальным вопросам литературного произношения в сценической речи. Будут составлены отдельные монографии для популяризации взглядов и соображений, высказанных виднейшими театральными деятелями по данным вопросам, также готовится к изданию «Театральный терминологический словарь».

В передовой статье данного журнала разъясняются задачи, стоящие перед Методическим Советом и намечаются практические мероприятия для их успешного разрешения. Настоящий номер журнала «Вестник Грузинского Театрального Общества» посвящен в основном вопросам сценической речи.



Журнал помещает статью академика АН Грузинской ССР Г. С. Ахвледиани «Некоторые вопросы сценической речи».

«Создание сценического образа,— пишет автор,— весьма сложный творческий процесс, в котором участвуют различные компоненты, как-то: способность внутреннего переживания и перевоплощения, действие, жест, речь и т. д. Среди них речь, слово, произнесенное актером—особенно важный творческий компонент. Но сама актерская речь также является довольно сложным процессом. Для выработки характерной сценической речи актер прибегает к правильному использованию соответствующих элементов про-

изношения—артикуляции, темпа, ритма, интонации, мелодии и т. д. Эти элементы произношения отличаются друг от друга не только языки, но и диалекты. Поэтому речь и произношение изучаются лингвистически, в частности фонетически, для использования их на сцене.

Далее, автор касается некоторых принципиальных вопросов грузинской сценической речи и высказывает ряд практических соображений.

«—Сегодняшний зритель,—пишет академик Г. С. Ахвледиани,—требует от театра спектаклей, созданных на литературном языке более высокими художественными средствами, чем они создавались до сих пор».

Чувство меры всегда имеет решающее значение...

В своей статье—«Чувство меры всегда имеет решающее значение» народная артистка СССР Верико Анджапаридзе отмечает, что слово—один из могущественнейших элементов драматического произведения. Оно раскрывает содержание образа и выявляет его индивидуальные черты. Искаженное произне-

сение слова или чрезмерное увлечение диалектизмом наносит ущерб сценическому образу. Автор приветствует инициативу Театрального Общества Грузии по созданию Методического Совета, который послужит грузинскому театру верным подспорьем в борьбе за чистоту сценической речи.

«Я вижу солнце» И. Думбадзе, Г. Лортикванидзе

Специальная статья проф. Шота Дзидзигури посвящена разбору языковой фактуры пьесы «Я вижу солнце».

В начале статьи автор отмечает, что стиль драматического произведения отличается от языковой ткани других жанров литературы тем, что он всецело опирается на структуру разговорной речи, тогда как в беллетристическом произведении и разговорный стиль обычно используется лишь в диалоге.

Сценическая разговорная речь своеобразный стиль литературного языка. Для его структуры чужды штамп и графариет книжной речи. Это своеобразно главным образом проявляется в синтаксических конструкциях. Разговорный язык избегает сложных предложений или так называемых периодов. Характерным для него являются короткие предложения. Сложные синтаксические конструкции в них заменены простыми предложениями.

Автор замечает, что для языка диалогов характерно использование элементов профессиональных и территориальных диалектов. История литературы

доказывает, что для языковой характеристики героя необходимо введение диалектальных форм в общую структуру разговорной речи. Некоторые писатели идут дальше и язык героя всецело основывают на диалекте; иные же проявляют чувство меры и лишь в редких случаях прибегают к нелитературным формам, характерным для народной разговорной речи.

С этой точки зрения автор разбирает пьесу «Я вижу солнце» и находит, что герои пьесы разговаривают на языке, характерном для грузинской речи. В ней широко используются народные фразеологизмы и лексика, несмотря на то, что пьеса в целом написана литературным языком. Отдавая должное автору и постановщику пьесы, автор статьи находит, что в спектакле, в исполнении актеров театра им. Марджанишвили, замечаются некоторые отклонения от авторского литературного текста, на что необходимо обратить внимание Методического Совета.



К. С. Станиславский о сценической речи

Статья Б. Николайшвили «К. С. Станиславский о сценической речи» подробно знакомит читателей с заслугами великого реформатора в деле утверждения реалистической основы сценической речи в русском театре. Созданная им система воспитания актера явилась подлинным вкладом советского театра в мировое искусство и получила общее признание. Верный сторонник социалистического реализма в театральном искусстве, он предъявлял актеру большие требования и в отношении сценической речи.

Автор статьи рассказывает о том, как К. С. Станиславский требовал от актера живой, целеустремленной, энергичной и действенной сценической речи, как он вел решительную борьбу против фальшивой, искусственной, манерной и бездейственной речи, против окостенелых сценических нравов и «штампов».

Учение великого реформатора русского театра вполне может быть использовано нашим театром для повышения сценического мастерства грузинского театра.

О «новаторстве» грузинской сценической речи

Автор Малико Мревлишвили затрагивает некоторые вопросы специфики сценической речи, связанной со звучностью, тембром голоса, с ритмичностью и мелодичностью. Сценическая речь занимает почетное место среди дисциплин, преподающихся в театральных институтах, в частности, в Тбилиси. В статье подробно разбирается вопрос постановки обучения будущих актеров правильной литературной ре-

чи. Автор высказывает мнение, что простота и естественность всегда характеризовали грузинскую сценическую речь, но чрезмерное упрощение ее приносило только вред. Подвергая критике неправильные толкования интимной речи, автор заключает, что актер обязан хорошо владеть всеми нужными для мастера выразительными средствами, в том числе и сценической речью.

К истории развития грузинской сценической речи

В журнале печатается статья доктора искусствоведческих наук Д. С. Джanelидзе «К истории развития грузинской сценической речи». Автор отмечает, что культура грузинской сценической речи выросла на народной почве. Надо полагать, что в эпоху рабовладения в древней Грузии она развивалась как в Колхидской ораторской школе, так и в театрах городов Апсару и Уплисцихе. В эпоху феодализма, когда сценическая речь исполнителей «дворцового сахиоба» (дворцового сценического исполнения) порою отрывалась от народного разговорного языка, передовые деятели выступали против культивирования в искусстве «сахиоба».

Грузинский театр во второй половине XIX века становится подлинным очагом развития единого грузинского литературного языка. Следом за создателем грузинского театра драматургом Г. Эристави развитие грузинской сценической речи направили великие грузинские писатели И. Чавчавадзе и А. Церетели совместно с крупнейшими актерами того времени. Формирование образцовой сценической речи происходило на основе картлийского говора посредством синтеза говоров коренных жителей всех уголков Грузии. В статье приводятся ценные высказывания видных грузинских деятелей искусства

и литературы об актуальных вопросах развития грузинской сценической речи.

В советскую эпоху создались исключительно благоприятные условия для развития грузинской сценической речи.

В грузинском театральном институте им. Ш. Руставели создана кафедра

сценической речи. При Грузинском театральном обществе с участием представителей грузинской школы языковедов работает Методический Совет сценической речи, который играет большую роль в развитии культуры и мастерства устной речи.

О работе Театрального Общества Грузии

За 1 квартал 1963 г. Январь—Февраль—Март

Журнал печатает обзорную статью о деятельности Театрального общества Грузии за I квартал 1963 года.

Первым важным мероприятием Общества в этом году было проведение научной сессии, посвященной 100-летию со дня рождения гениального режиссера и величайшего деятеля театрального искусства К. С. Станиславского. Сессия состоялась 12 января с. г.

Сессию открыл председатель Всегрузинского театрального Общества народный артист Грузинской ССР Додо Антадзе. В вступительной речи Д. К. Антадзе изложил неоценимые заслуги К. С. Станиславского перед мировым театральным искусством. Замечательный гражданин, блестящий актер, гениальный режиссер и педагог, К. С. Станиславский был величайшим реформатором не только русского, но и мирового театра. Он—создатель и творец стройной системы воспитания актера и разработал собственную систему, на которой воспитались и воспитываются целые поколения русских и зарубежных актеров.

Великий гуманист учил актеров воспроизведению духовной жизни человека и ее воплощению в художественной форме на сцене: наблюдение, впечатление, память, темперамент, фантазия, способность воображения и перевоплощения, сообразительность, чувство внешнего и внутреннего ритма и темпа, искренность, непосредственность, музыкальность, хороший голос, эластичный образ, пластичность и др.

О докладом о жизни и творчестве К. С. Станиславского выступил народный артист Грузинской ССР режиссер Д. Алексидзе.

Искусствовед Н. Шалуташвили рассказала о К. С. Станиславском как актере, создавшем обширную галерею незабываемых сценических образов.

С докладом на тему „К. С. Станиславский и музыкальный театр“ выступил народный артист Грузинской ССР Д. Мchedлидзе.

Доклад о связях К. С. Станиславского с грузинскими театральными деятелями сделал заслуженный деятель искусств Г. Бухникашвили. Д. Джанелидзе сделал сообщение на тему „К. С. Станиславский и грузинский театр“.

Театральная общественность Грузии повсеместно широко отметила 100-летие со дня рождения К. С. Станиславского. В юбилейные дни были проведены доклады о жизни и деятельности великого реформатора сцены в Рустави, Кутаиси, Батуми, Сухуми и других городах Грузии.

Театральное Общество в I квартале с. г. провело также цикл диспутов о постановках сезона, в частности, „Двое на качелях“ в театре им. Грибоедова (докл. К. Цетрели).

Кроме того, Театральное общество Грузии совместно с Домом культуры металлургов Рустави организовало встречу народного артиста СССР А. Хорава с членами кружка самодее-



тельности Дома металлургов и обучающейся в Рустави кубинской молодежью.

В истекшем квартале Театральное общество провело лекции о жизни и творчестве Е. Б. Вахтангова, Ладос Месхишвили и др.

За это время Театральное общество совместно с художественным фондом организовало выставку работ известного театрального художника-декоратора П. Оцхели.



შ ი ნ ა ა რ ს ი

89-

| | |
|---|-------|
| სასცენო მეტყველების მეთოდური საბჭო | 3— 4 |
| ჯ. ახვლედიანი, სასცენო მეტყველების ზოგადი საკითხისათვის | 5— 6 |
| ვ. ანჯაფარიძე, ზომიერების გრძნობა ყოველთვის გადამწყვეტია | 6— 7 |
| შ. ძიძიგური, ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე „მე ვხედავ შვს“ | 8—11 |
| ბ. ნიკოლაიშვილი, კ. სტანისლავსკი სასცენო მეტყველების შესახებ | 12—14 |
| მალიკო შრეგლიშვილი, „ნოვატორობის“ შესახებ ქართულ სასცენო-მეტყველებათაში | 15—17 |
| დ. ჯანელიძე, ქართული სასცენო მეტყველების ისტორიისათვის | 18—21 |
| საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მოღვაწეობა 1963 წ. 1 კვარტალში | 22—28 |
| ღირსშესანიშნავი თეატრალური თარიღები 1963 წ. | 29—31 |
| მოკლე ანოტაცია | 32—37 |



О Г Л А В Л Е Н И Е

| | стр. |
|--|-------|
| Методический Совет сценической речи | 3—4 |
| ✓ Г. С. Ахвледиани, Некоторые вопросы сценической речи | 5—6 |
| В. И. Анджапаридзе, Чувство меры всегда имеет решающее значение | 6—7 |
| Ш. В. Дзидзигури, „Я вижу солнце“ Н. Думбадзе, Г. Лорткипанидзе | 8—11 |
| Б. Николайшвили, К. С. Станиславский о сценической речи | 12—14 |
| Малико Мревлишвили. О „новаторстве“ грузинской сценической речи | 15—17 |
| ✓ Д. С. Джанелидзе, К истории развития грузинской сценической речи | 18—21 |
| О работе Театрального Общества Грузии за I квартал 1963 г. | 22—28 |
| Знаменательные театральные даты | 29—31 |
| Краткая аннотация | 32—37 |

НА ПРАВАХ РУКОПИСИ

Т О Г
В Е С Т Н И К
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ
(на грузинском языке)
Тбилиси—1963
№ 1 (23)

[10]

48. 1/45.

