

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო

საქართველოს უმაღლესი სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

სახელმწიფო უმაღლესი სახელმწიფო
1982

სახელმწიფო უმაღლესი სახელმწიფო სახელმწიფო უმაღლესი სახელმწიფო

სამეცნიერო შრომების კრებული

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო
საქართველოს უმაღლესი სახელობის სახელმწიფო
თეატრალური ინსტიტუტი

სასცენო მეცყველების სწავლების მეთოდები

სამეცნიერო შრომების კრებული

თბილისი
1987

სასცენო მეტყველების
სწავლების მეთოდები
სამეცნიერო შრომების კრებული
თბილისი, 1986, გვ. 171

წინამდებარე კრებულში განხილულია ქართული სასცენო მეტყველების სწავლების აქტუალური, თეორიული საკითხები, რაც დაკავშირებულია აუტორალური კულტურის მიზნად პრაქტიკასთან.

პასუხისმგებელი რედაქტორი: თ. დ. ქვარიაძე (ფილოლოგიური მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი) -

სარედაქციო კოლეგია: ე. ნ. გუგუშვილი (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი), ვ. პ. კიკნაძე (პროფესორი), დ. ს. ჯანელიძე (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი).

კრებული გამოსაცემად მოამზადეს: ბ. ნიკოლაიშვილი და ნ. ჟურცელაძემ.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აუტორალური ინსტიტუტი 1986

სასცენო მუსიკალური კამერა
დინგაფონური კაბინეტის განყოფილების მეთაფი
სასცენო მუსიკალური სწავლებლის
ბ. ნიკოლაიშვილი
ხელფრწვნილობის დოკუმენტი

მ ე ს ა ვ ა დ ი

სასცენო მუსიკალური სწავლებლის დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია მანამდე დოკუმენტი ტექნიკური საშუალებების განყოფილებას. ანუ მანამდე ტექნიკური საშუალებების ერთ-ერთ ასეთ კონპლექსს და ნიჭიერი დამამუშავებელი წარმომადგენელი დინგაფონური კაბინეტი (ენობრივი დაბრუნება).

მანამდე დოკუმენტი დინგაფონური კაბინეტის შესაძლებლობებს შორის უნდა აღინიშნოს: მისთვის რეალური ნიჭიერი მუსიკალური მუსიკალური ვარჯიშის ჩატარებაში გაკვეთილზე ან კლასიკურზე მუსიკალური დრო; განიხილეთ მსახიობთა მუსიკალური ნიჭიერი (მანამდე დოკუმენტი ჩანაწერები) უპირველეს ყოვლისა; სტუდენტის სასცენო მუსიკალურ დახმარებელი მუსიკალური, დიდი დრო-ტროლის და დიდი დრო-ტროლის ფორმირება; მასწავლებლის მიერ ცალკეულ მსახიობთა სამუსიკალურ კომპლექსების ინდივიდუალური კონსერტი, შეფასება, კორექტირება ისე, რომ არ შეწყდეს კლასის მუსიკალური; მუსიკალური ალტერნატიული პირობების შექმნა ყველა სტუდენტისთვის და მათი ყურადღების კონცენტრაცია.

მეტი მუსიკალურ დახმარებით დინგაფონური პრაქტიკის იდეა წარმოქმნა ყველამ უნდა შესწავლის ინტენსიური კონსერტი; ჩვენ გასამართლებელი გვაქვს სასცენო მუსიკალური სწავლების ინტენსიური კონსერტი-საფონო შევქმნათ დინგაფონური კაბინეტის განყოფილების გაკვეთელი მეთაფი, ვინაიდან ის შესაძლებლობა, რაც უნდა ხმის ტექნიკური კომპლექსი; შეიძლება საკონცერტო განყოფილება მნიშვნელოვანი ენის ფორმალური, დიდი კონსერტი-საფონო მუსიკალური და მუსიკალური ხელფრწვნილების სამსახურში ჩაყენებისთვის.

საქართველოს
ბიბლიოთეკა
ბ ი ბ ლ ი თ ე ტ ა

როგორც ცნობილია, ზეპირი მეტყველების ჩვეულება ფორმირება წარმოადგენს უნის სამეტყველო ქმედების ყველაწარმოადგენს სხვის განვიწყობის პირობას. ამასთან დაკავშირებით, იქმნება იმის აუცილოლობა, რომ ყოველ სტუდენტს მიეცეს საშუალება, რათა მან სასცენო მეტყველების სწავლების პირობებში გაიაროს უხვი, ბრავადადგენილი, სიძველეთა ხარისხით გრადუირებული მეტყველების ტრენაჟი.

წინამდებარე შრომის მიზანია, გამოვიყენოთ სწავლების ახალი საშუალებები სასცენო მეტყველების უკვე ცნობილი მეტოდური ჯგუფების განსახორციელებლად.

სასცენო მეტყველების დინამიკური

სავარჯიშოების სისტემა

დინამიკური კაბინეტში სავარჯიშოების ჩატარება გარკვეული სისტემით უნდა მიმდინარეობდეს, რაც სწავლების გარკვეულ მეტოდს უნდა დაეფუძნოს. დინამიკური პრაქტიკუმის დროს იდება, რომელიც იმპალიმონებს სტუდენტის რეგულარულ ნუშობას ავდაგოგთან ურთად, რომელიც ნაგნიტოფირზე ჩაწერილი მასალის მომენას და განაღიგებას ინდვიდუალური წესით. ეს განაღიგება შეიძლება ჩატარდეს ცალკე სტუდენტთან, ან სტუდენტების ჯგუფთან.

ზეპირი მეტყველების დინამიკური პრაქტიკუმისათვის გადვადისწინებული სავარჯიშოები უნდა შეესაბამებოდეს სასცენო მეტყველების სახელმძღვანელოში ჩანოყადიგებულ ჯგუფებებს. ამგვარი სავარჯიშოების შედგენის დროს უნდა გავიყვადისწინოთ საპროგრამო მასალის ყველა ძირითადი მოახოვნილება, როგორიცაა: ყოველი ბგერის სწორი, ლიტერატურული წარმოქმნა, ბგერათვებადებლობა გამწვდ მეტყველებაში, ხმოვანი ბგერების სწორი შენარდვა, სიტყვის ნაბვილის ნარეუბული ხნარება; ურახსიტყვიანი სინტაგმის გაამრებელი წარმოქმნა; ფრანაში სინტაგმათა ნარეუბული გამოყოფა; კითხვითი, აბრეზითი და ძახილის ფრანების სწორი მელოდკური ნონაბანი;

ღეჟისისა და პროფესორი მეტყველების რიტმული თავისებურებანი და ა. შ.

სასცენო მეტყველების სწავლებისათვის უნდა ჩამოვყალიბოთ ღირს-
გულური კაბინეტის გამოყენების შემდეგი პრინციპები:

1. სწავლების დაწყებამდე სტუდენტის მეტყველების "პასპორტის" შექ-
მნა.
2. სახელგანთქმული ქარაგული მსახიობების მეტყველების ნიმუშების
მოსმენა და გაანალიზება.
3. სმენითი ავიზკონტროლი და ოვიზკონტროლი.
4. ქარაგული დიქტანტიული წარმოქმნის ნორმების დაუფლება.
5. მეტყველების დოკუმენტი განმარტების დაუფლება.
6. მეტყველების მხატვრულ-ემოციური გამოხატულების დაუფლება.
7. მეტყველების რიტმული გამოხატულების დაუფლება.
8. მეტყველების საკომუნიკაციო გამოხატულების დაუფლება.
9. ღიაღეჭიკური მეტყველების დაუფლება.

ღირსგულური კაბინეტში ჩამოყალიბდნ პრინციპებზე მუშაობა უნდა ნინდ-
ნარეობდეს ეტაპურად, სანსახიობო და სარეჟისორო ჟაკუტებებზე პირველი
კურსის სწავლების დროს ღირსგულური კაბინეტის გამოყენება გაცილებით
ხშირად უნდა ხდებოდეს, ვიდრე დანარჩენ კურსებზე. პირველ კურსზე მუშაო-
ბის პერიოდში შეიძლება შევებოთ ზემოთ ჩამოყალიბდნ პირველ ხუთ პრინციპს,
მეორე კურსზე სწავლების პერიოდში კი მეექვსე და მეშვიდე პრინციპებს,
ხოლო ნესანდ და ნეოხზე კურსებზე სწავლებისას კი მათ დაუმატებად მეორე
და მეცხრე პრინციპები.

ღირსგულური კაბინეტის უფექტი გამოყენების ერთ-ერთ მთავარ პირ-
ბას შეადგენს სასცენო მეტყველების დეტებისადე სავარჯიშოების წინასწარი
გაცნობა და მათი პირველადი გავარჯიშება. ღირსგულური კაბინეტში მუშაო-
ბის დროს სტუდენტს მეტი თავისუფლება უძლევა სამეტყველო რეაქციისათვის,
რაც არ უნდა იყოს რეკლამენტირებული.

1. სასცენო მეტყველების "პასპორტის" შექმნის პრინციპი
ვიდრე სტუდენტი შეუდგებოდეს სასცენო მეტყველების შესწავლას, სა-

ჭირს, პედაგოგმა და სტუდენტმა დაადგინოს, აუ რა დანახასიათებელი ნიშნები აქვს სტუდენტის შეტყვევებას, როგორია მისი სამეცნიერო ხნა, როგორია მისი სამეცნიერო სურვილი, წარმოადგინოს აუ არა ყველა ბგერას; რომელ ბგერას წარმოადგინოს სწორად და რომელს არასწორად, როგორია სტუდენტის შეტყვევების ინტენსივობის განმარტებულობა, უბოკო-მბატოტული შესრულება. სტუდენტის შეტყვევების ნიშანდობლივი დვისებების დასადგუნად საკირთა ნაკნოტოფირზე ჩაიწეროს ის ტექსტები, რომელიც სტუდენტმა მისაღებ გამოცდაზე წაიკითხა: დუქნი, იგავ-არაკი, პრზა. გარდა ამისა, სტუდენტმა უნდა ჩაწეროს მისი ყოველდღიური შეტყვევება, უნდა მოგვიყვეს მათის ავტობიოგრაფიას ან რაიმე მნიშვნელოვან მავგადასადას.

პედაგოგმა უნდა გააკეთოს ამგვარი ხმის ჩანაწერის ანალიზი და სტუდენტსაც გააცნოს ჩანაწერის დიაგნოზი. სასველო შეტყვევების სწავლების სხვა ეტაპებზე სტუდენტს ყოველდღის აქვს იმის შესაძლებლობა, რომ ხელახლა მოისმინოს პირველი ხმის ჩანაწერი და დაუკვირდეს მის შეტყვევებაში არსებული ნაკლოვანი მხარეების გამოსწორების ნიშნდნარეობის პროცესს.

2. განმარტული ქარტული მსახიობების შეტყვევების ნიშნების მის-
მინისა და გაანალიზების პრინციპი

სანდუქო შეტყვევების სისტემატური მოსუნა სასიკეთოა სტუდენტ-სადვის, რომელსაც მსახიობის ან რეჟისორის პროფესიის დაულება განზრ-ბავს. ქარტულ მუატრს ჭყავდა და დღესაც ჭყავს ისეთი მსახიობები, რომელ-მ შეტყვევება სწავლების საკეთოლო ნიშნია. ასეთი მსახიობები იყვნენ: უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო მატარიაძე, ვასო გ-ძონაშვილი, მამარ უავაძე, ნუგა ჩხეიძე, ეროსი ნანჯაღაძე, ნოდარ ჩხეი-ძე და სხვანი. ამჟნად შეროქნელები მუშაობას ეწევიან: გურამ საღარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, მინა კვერენჩხილაძე, გიორგი სიხარულიძე, ირაკლი უჩანეიშ-ვილი, მათრ ნეღვი (მუხყვესი, ნედა ჩახავა და სხვანი. საქარტულო სსრ ტელევიზიისა და რადიოტელევიზიის საბედნიერო კონიკტს აქვს მდდარი ფონოტეკა, სადაც განმარტული მსახიობების ხმების ჩანაწერები ინახება.



საკირთა გადმოიწეროს ხმის ჩანაწერები და შეატრადურ ინსტიტუტში გამოყუ-
ნებულ იქნას სასცენო მეტყველების სწავლების საფასი.

ამ ჩანაწერების გამოყენება შეიძლება როგორც მეტყველების ტექნიკა-
ზე დაკვირვების მიზნით, ისე მხატვრულ ინტერპრეტაციის საკითხებზე.

3. სტუდენტთა ფორმირებისა და ფორმირების პრინციპი

სტუდენტი განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა მოეკიდოს მანერული ჩანაწერი საკუთარი მეტყველების გაკონტროლებას. მეტყველების მიზნობრივ-
ბის დროს ადამიანი ვერ ახერხებს ხელზე საკუთარი წარმოქმნის კრიტიკულ შე-
ფასებას, ვინაიდან მისი გონება დაკავებულია ამოცანებით, სიტყვათა შერ-
ჩევით, კომუნიკაციის პროცესით. ადამიანს საკუთარი მეტყველების კრიტიკუ-
ლად შეფასების შესაძლებლობა მაშინ ეძლევა, როდესაც იგი ხმის ჩანაწერს
ისმენს. ასეთი მოსმენის დროს, ჩვენი დაკვირვებით, სტუდენტის ფსიქოლო-
გიაში ერთვება რაღაც ხერხების გრძობა უჩინება და არ მოსწონს ჩანაწე-
რი. იწყება სტუდენტის კრიტიკული დამოკიდებულება საკუთარი მეტყველებისად-
მი. ამ პროცესში პედაგოგის აქტიური ჩარევა სტუდენტს დაეხმარება იმის და-
გენაში, თუ მეტყველების რაღაც პროცესის რომელი ელემენტი დარღვეული და
არაბუნებრივია. ამის შემდეგ სტუდენტი უნდა შეეცადოს დარღვეული ელემენტების
კორექციას და მეტყველების წესრიგში მოყვანას. შესწორებული ნაწილი მან
ხელახლა უნდა ჩაიწეროს მიკროფონის მეშვეობით, შეადაროს პირველ ჩანაწერს
და ხელახლა მოისმინოს ძველად და ახლად ჩაწერილი ნაწილები. მხოლოდ ამ
გზით შეიძლება სტუდენტი საკუთარი მეტყველების ფორმირებისას. აქაც საკი-
რო იქნება პედაგოგის ჩარევა, რომელიც შეფასება უნდა მისცეს სტუდენტის
მიერ კორექტირებულ ნაწილს.

4. ქართული დიქციონარული წარმოქმნის ნორმების დაფუძნების პრინციპი

ამ პრინციპისაფასის დინამიკური კაბინეტში მუშაობას წინ უნდა უძღუო-
დეს ქართული სამეცნიერო ბგერების შესახებ დეტალური ჩატარება, სადაც უნ-
და გაირკვეს ბგერის რაობა ფონოლოგიური, ფონოლოგიური და დინამიკური ფაქტ-

საბინათ; სამეცნიერო ბიბლიოთეკა აკუსტიკური დახასიათება, საწარმოებში
დაბრკობებათა რაობი გვარობა:

1. ლაობის მიხედვით დაჯგუფებული ბიბლიოთეკები - ა, ე, ი, მ, უ;
2. ნაკრძალების მიხედვით:
 - ა) ნარტივი ნაკრძალები: ვ, ზ, ს, ტ, მ.
 - ბ) მართლი ნაკრძალები: რ, ბ, ღ.
 - გ) ყრუ ფიციციერი - ჯ;
3. შერეული გვარობის მიხედვით:
 - ა) ბმულ-ლიანი: მ, ნ.
 - ბ) ბმულ-ნაკრძალიანი: დ;
4. ბმულობის მიხედვით:
 - ა) ბმულ-მსკობნი: ბ, ფ, ა, ღ, მ, ტ, ბ, ქ, ა, ყ.
 - ბ) აფრიკატები: ძ, ც, წ, ჯ, რ, ა.

ლიბრალოტი კაბინეტი ქარაული ლიტერატურული წარმოების ნორმების
დაჯგუფება უნდა დაიწყოს განორენილ მსახიობთა ნიშნების განმეობით
აკუსტიკური კონტროლის საგარეობით, რონლის ნიშანთა სამეცნიერო სუნაქვის
გაკონტროლება.

პირველი საგარეობი

მოსმინეთ გამოენილი ქარაული მსახიობების აკუსტიკური ხორავას, უმან-
გი ჩხეიძის, სერგო შაქარიათის, ვასო გოთიაშვილის ნაგნიტოფირზე ნაწერი
მონოლოგებს შექსპირის ტრაგედიებიდან: "კამელი", "ოტელი", "მეფე ლირი",
"რიჩარდ მესამე". შან იკონიეთ მონოლოგების ტექსტი და აღნიშნეთ ის ადგი-
ლები, სადაც მსახიობი შეისუნაქავს.

შემდეგ სცადეთ, რონილით მონიერი მონოლოგის წაკითხვა და ტექსტში
მევენ-ნიერ აღნიშნულ ადგილებში შეისუნაქეთ; დაუკვირეთ, რანდნაი მსა-
ხიობებელია აღნიშნულ ადგილებში შესუნაქვა და ტექსტის რა მოვლობაა წარ-
მოქმული ერთ სუნაქვამდე.



მეორე საგარეოში

მოუსმინეთ ორი გამოჩენილი ქართველი მსახიობის - ღამარ ვაგვიანი-
სა და ვერიკო ანჯაფარიძის ნაკნისტორიებზე ჩაწერილ მონოლოგებს. ღამარ-
ის მონოლოგების ტექსტი. ტექსტში აღნიშნულ შესუნიტვის ადგილები. შეად-
რეთ ამ ორი მსახიობის სანეცყველ სუნტვის ხასიათი. დაკვირდით, რწ-
დი მათგანის შესუნიტვისა ურთ ხნაურიანი და ხშირი; რთგონ არის დაკვირ-
ბული შესუნიტვის სიხშირე შინაარსთან და ემოციურ მდგორბარეობასთან.

მესამე საგარეოში

მოუსმინეთ სანი მსახიობის: გურამ სალარაძის, ბინა კვერენჩხილაძის
და ოთარ მეღვინეშუბუცესის ნაკნისტორიებზე ჩაწერილ ნსატვრულ კითხვას. დაკვი-
ვინდით მათი სანეცყველ სუნტვის დამბასისათებულ ნიშნებ- და განთარჩიეთ,
რწმელი მათგანი იყენებს სანეცყველ სუნტვას ურთ რაციონბდურად.

დინგაფრწერ კაბინეტში უნდა ჩაიწეროს ხმოვანთა წარმოტვის გავარჩი-
შება. ურ ხმოვნის არტიკულაციას წინ უნდა უბღვოღეს ზმუიდი, მეზღვ ზმო-
ნის არტიკულაციის დამბავრებას ისევე ზმუიდი უნდა ნოცყვეს: მმმმმმ -
მმმმმმ - მმმმმმ - მმმმმმ.

ამგვარი საგარეოში ხელს უწყობს ხმოვნის არბანგარი შემარტვის გამო-
მუშავებას. ამავე მიზანს ერსახურება საგარეოში, რწღესაც ხმოვნის არტიკუ-
ლაციას წინ წავუმიტარებთ ჰ ბგერის წარმოტვინას: ჰი, ჰე, ჰა, ჰო, ჰუ.

ერდი ხმოვნის ვარჩიში

ვინაიდან ხმოვანთა სწორი წარმოტვინა წინაპირობაა მეცყვეღებაში ხმის
სწორი ხმარებისა, ამიტწმ ხმოვების წარმოტვინის ღრწს აგღედტი უნდა ევა-
ღოს, რწმ ნისი ხმა "როგორიდი", "მონრგვბღბული" და "წინწარწიუღი" იყოს.
ვარჩიშის ღრწს უნდა მოიბღმოს ხმოვანთა სწორი უღმონატორები. ამისათვის
უღრ ერწი ამოსუნტვისა წარმოტვინი: ი - ე - ა - ო - უ , მეზღვ ამგვარი-
ვე ერწი ამოსუნტვიტ ორუღრ და სამუღრ წარმოტვინი სოტვინი:

ი - ე - ა - ო - უ - ი - ე - ა - ო - უ :

ი - ე - ა - ო - უ - ი - ე - ა - ო - უ - ი - ე - ა - ო - უ ;



შენდეგ უნდა მავნიტოფირზე ჩაიწეროს ურთმარცვლიანი ის სიტყვები, რომლებიც ხმოვნით იწყება: ის, ივ, იხვს, ეგ, ეს, ევვს, ამ, ან, არ, ოჰ, ობს, ოთხს, ურესვს, ურის, ურის და ა. ე.

უნდა ჩაიწეროს აგრეთვე ურთმარცვლიანი სიტყვები, რომლებიც მთავრდება ხმოვანი ბგერით: ბრდი, ბრთი, კრთი, ღლე, ღვე, მზე, მმა, ნკა, ცხრა, ბრბო, ბრო, რტო, ბუ, ღრუ, ყრუ და ა. შ.

და ბოლოს, მავნიტოფირზე უნდა ჩაიწეროს ისეთი ურთმარცვლიანი სიტყვები, სადაც ხმოვანი ბგერა დახურულ მარცვადშია ნოთავსებული: აქვენი, შიენ, ჩვენი, მზით, ცით, ძლივს, ნაქც, გაქცს, აქცს, ღრთ, ხომ, მნომ, ექმს, კუმს, მუმი, კუმ, რუმი და ა. შ.

მავნიტოფირზე ჩაიწეროს სტუდენტმა პუბლიკით უნდა მოიხსენიოს პედაგოგად ურთად და კარგად დაიხსომოს პედაგოგის შენიშვნები ხმოვანი ბგერების წარმოქმნის ირავლიც და შენიდეგ დამოუკიდებლად ჩაიწეროს ეს სიტყვები მავნიტოფირზე, თან შეუვადოს, წარმოქმნაში არსებული ხარველები ალარ დაუშვას.

დაწყვილებულ ხმოვანთა ვარიანტი

ჯერ სტუდენტმა მავნიტოფირზე უნდა ჩაიწეროს დაწყვილებულ ხმოვანთა შენიდეგი ვარიანტი:

ბ	ბ	ბ	ბ	ბ
ბ	ბ	ბ	ბ	ბ
ბ	ბ	ბ	ბ	ბ
ბ	ბ	ბ	ბ	ბ
ბ	ბ	ბ	ბ	ბ

შენდეგ უნდა შეიჩრეს სიტყვები, სადაც ორი ხმოვანი იქნება ნიჭრით წარმოხაქმული:

- ბბბბბ, ბბბბბ, ბბბბბ
- ბბბბბ, ბბბბბ, ბბბბბ
- ბბ, ბბბბბ, კარგა

შენდეგ უნდა შეიძინოს ისეთი სიტყვები, რომლებიც ორ ან სამ რ ხან-
ხარჯანს შეიცავენ, როგორცაა, მაგალითად: ამირბარი, ბარბარე, გარგა-
რი, ნარნარი, რავარად, რასაკვირველია, რაშ რერა, რევისტრატორი, რე-
კონსტრუირება, რორგანიზატორი, რესტავრატორი და სხვ. ამ სიტყვების
მაგნიტოჩირზე ჩაწერის დროს სტუდენტმა ყურადღება უნდა გაამახვილოს ბგე-
რა რ-ს ვიზირებაზე.

დ. ბგერის სწორად წარმოქმნის სავარჯიშოები

სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს და მაგნიტოჩირზე ჩაწეროს ის სიტყვები,
სადაც ბგერა დ "შეღარებოთ რბილად" არის წარმოსატყველი:

ა) ანლაუტში (სიტყვის თავიდან): ღებანი, ღევა, ღეგნა, ღეი-
ბი, ღევი, ღეკერი, ღერწანი, ღექსი, ღეწვა... ღია, ღიანდაგი, ღიბანი,
ღიბრი, ღიოთნი, ღიკიკი, ღიოთნი, ღირია, ღიჭრაჭრა...

ბ) ინლაუტში (სიტყვის შიგნიშ): აღერსი, აღექსი, ღაღევა, ღაღევი,
აღიოთნი, ძაღანი, ღაღივივივის, გაღია, კედიღისმყოფელი, შვიღიანი, მეტყ-
ვეღება, უინჯიღები...

გ) აუსლაუტში (სიტყვის ბოლოდან): სასახლე, სასულე, მთხლე,
საშავაღე, ჩაშავაღე... შაღი, შავაღი, სახეღი, საწეღი, საკრევეღი, ქაღი,
საღი, ღაღი, ბაღი, ვაღი, წაღი, მაღი, ფეღი, ტოღი...

შენდეგ სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს სიტყვები, რომლებშიც დ "შეღარე-
ბოთ რაგრა" წარმოქმნის:

ა) ანლაუტში: დაბაღა, დამაღი, დანგარი, დარნაკი, დაქანი, დაჩა-
რი, დობოღ, დოგია, დოღინი, დოთი, დოღი, დოტო... დუღი, დუკმა, დუპა,
დურსმანი...

ბ) ინლაუტში: ალაღანი, ასაღაღმავი, საღაღლასღარო, საღაღაღო,
ასწიღვანი, გაღოთეღეღი, საღინი, მოღოღინი, ღაღიღვა, აღეღა, ძაღეღი,
გაღიღმა, ღაღეღსა, აღეღი...

გ) აუსლაუტში: მაღა, ძაღა, ღაღა, ჩაღა, ჩააბაღა, ეაბღა, საჩაღ-
ეღეღო, პაღო, კაღო, ძაღო, ვინძღო, ანღომაბღო... ტღე, ბღე...

თუ სტუდენტს ძაღზე შეერჩილებული დ-ს წარმოუქმება ახასიათებს, მან
ღიწვასტონურ კაბინეტში ჯერ უნდა ჩაწეროს დ-ს გავარჯიშება თანხმობა
ბგერებთან, შეიძლება კი სათანადოდ შეერჩიულ სიტყვებში ყურადღება გაამახ-
ვიღოს დ-ს "შეღარბიო მაგრა" წარმოუქმებზე:

- | | |
|------------------|-----------------------|
| ღი - ღვი - ღვი | ყაღვი, ჯეღვინი, მადვი |
| ღზე - ღზე - ღზე | ღზება, ეღვური, აღვები |
| ღია - ღვია - ღვა | აღვათ, ხეღვასი, ღადვა |
| ღო - ღო - ღო | ღადობა, ჩოღვთი, ღობა |
| ღუ - ღუ - ღუ | საღუნი, კაღუნი, აღუნი |

აღნიშნული ნოდების კვადრებზე სტუდენტმა უნდა გავარჯიშოს დ ბგე-
რა სხვა დანარჩენ თანხმობან ბგერებთან:

- ღვი - ღვი - ღვი... დვი - დვი - დვი... დვი - დვი - დვი...
ღვი - დვი - დვი... დვი - დვი - დვი - დვი - დვი - დვი;
ღვი - დვი - დვი - დვი - დვი, შემდეგ კი შეარჩიოს სიტყვები, სა-
დაც გავარჯიშებული ბგერათა კომბინაციები იქნება.

"შეღარბიო მაგარი" დ-ს წარმოუქმებში დასამკვიდრებლად სტუდენტმა
უნდა შეარჩიოს ისეთი სიტყვები, რომლებიც დ-ზე მიჯრება და ჩაწეროს
ისინი ნაგნიტობირზე; შემდეგ თავად მოისინოს და ბოლოს პედაგოგსაც მო-
ასწვინოს დ ბგერის ნარეგული წარმოუქმის შესაწმენებლად:

- სეღ, ბვაღ, ჟვადიღვიღვიღ, ცად, ნად-ნად, საღ, მივად, ნოვად,
წავვად, წოხვად, ღავვად და სხვა.

მი ბგერის სწორად წარმოუქმის სავარჯიშობი

სტუდენტმა მ-ს ნარეგული წარმოუქმისაღვის სავარჯიშოდ უნდა შეარ-
ჩიოს ისეთი სიტყვები, სადაც მი თანხმობანი ორჯერ ან სამჯერ იქნება გა-
ნოყენებული, ნავადიდა:

- მანა, მანაკაცი, მანიდა, სამამულ, მონბე, მონგრო, მური, და-
მანვირებული, მანანთიდი, მანანძუძე, მანანთავარი, მიიწმენებებს, მი-
ნობა, მიწიდი, მიმენი, მიწინარი...

მაგნიტოფირზე ჩაწერის შემდეგ სტუდენტმა ყურადღებით უნდა მოის-
მინოს ჩანაწერი და შეამოწმოს ბგერა მ-ს წარმოქმნის მკაცრობა.

შემდეგ სტუდენტმა მაგნიტოფირზე უნდა ჩაწეროს ისეთი სიტყვები,
სადაც თავიდან მ-ს ნოსტრეს დასწრის ბგერები:

მჩქეობა, მრგვალი, მწვანე, მშვიდი, მწიფე, მფრინავი, მკვანე-
ბა, მგლოვიანი, მდგომარი, მხალე, მკვიდრი, მრგვლიანი, მტვერი, მფლ-
ავი, მგრძობიანი, მგრძობელი, მდგომარე, მწოდარი, მთბველი, მთბო-
ბელი, მთბობი, მწუხარე, მდუღარე, მხვეი და სხვ.

სტუდენტმა უნდა მოისმინოს თავისი ჩანაწერი და არ დაუშვას თავი-
დან მ-ს შეცვლა, რაც ქართლის სალიტერატურო ნორმათა მიხედვით ნარე-
ბული არ არის.

ნ ბგერის სწორად წარმოქმნის სადარჯიშოები

სტუდენტმა მაგნიტოფირზე ჩაწეროს ისეთი სიტყვები, სადაც ნ ბგე-
რას ნოსტრეს ი ან ე ბმუანი:

ნინა, ნანინა, ნიკო, ნიკორა, ნინია, ღვინია, ნუნე, ბუნება, ნე-
ბიერი, ნებარება, ნესტი, საგნები, სვანი, სვანე, ნება-ნება და სხვ.

ჩანაწერის მოსმენის დროს შეამოწმოს, რამ არ სიტყვაში არ მოხ-
დეს ნ ბგერის შერბილება რუსული ნებსველების გავლენით.

სტუდენტმა ნ სწორის სადარჯიშო შეარჩიოს ისეთი სიტყვები, სადაც
ეს ბგერა ორჯერ ან სამჯერ იქნება განწყობებული:

ნაბარაკვი, ნაბატონარი, ნავიანევი, ნავენახარი, ნერვიანი,
ნესტიანი, ნეჭელი, ნიკელი, ნიკონი, ნიკონი, ნიკონადარი, ნახვარსა-
კონიანი, ნაკვარსკონიანი, ნარინჯიანი და სხვ.

ჩანაწერის მოსმენის დროს შეამოწმოს ბგერათა წარმოქმნის სისწორე
და სიტყვის ნახვილის ნარებული ბმუება.

ვ ბგერის სწორად წარმოქმნის სადარჯიშოები

სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს სიტყვები, რომელსაც ვ ბგერა ნულოვან
წარმოქმნის; ეს ნაშინ ბეება, რომელსაც სიტყვაში მას სხვა-რომელიმე

მედიური მანხრევიანი, ან ხნოვიანი ნოსდევს. იგი ყოველდღის მკაფიოდ უნდა წარმოიხდეს, ნაკალითა:

ვალა, ვანი, ვა-ვაგდახი, ვაკე, ვალი, ვარდი, ვარშანი, ვედებრ-
მელა, ველი, ვენახი, ვეფხვი, ვიგინდარა, ვიღრე, ვინაობა, სვლა, ვნე-
ბა, ვრევილი, ზავო, ვულკანი, ვუთხარი, ვუნდოვარ, შევედევი, ვთერწავ,
ვუთხარი და სხვ.

სტუდენტმა უნდა შეარჩოს სიკვებები, რომელსაც ვ ყრუდებო სიკვების
ბოლოში, ან რომელსაც მას ნოსდევს უნდა მანხრევიანი და ჩაწეროს ნაკალითა-
შირი:

ვკერავ, ვსინჯავ, ვქადაგებ, სავსე, ექვსი, ვწავა, ვწამ, ავსა,
ავსილი, ავსება, ავშანისძე, ვშაქრავ, ვხატავ, ვხანტავ, ვწინდავ, ვხატ-
რონობ, ვტრიახობ და სხვ.

შეიდეგ სტუდენტმა შეარჩოს ისევე სიკვებები, რომელსაც ორი ვინი
იყრის ზავს:

ვვარაუდობ, ვვარგოვარ, ვვარდები, ვვარჯიშობ, ვვარშინობ და სხვ.
ასევე შეიდეგვამი ვ-ს წარმოქმნას ჩვეულებრივზე მეტი ინტენსიუ-
რობა ახასიათებს და მდნავ მეტი ხანგრძლიობაც.

სტუდენტმა უნდა შეარჩოს ვ მანხრევიანის შემცველი რიცხვიანი სახე-
ლები:

ეექვსი, შვიდი, რვა, მეექვსეტი, ჩვიდმეტი, ავრამეტი, ოცდაექვსი,
ოცდაშვიდი, ოცდარვა, ოცდამეექვსმეტი, ოცდაჩვიდმეტი, ოცდაავრამეტი,
ასექვსი, ასშვიდი, ასრვა, ეექვსასი, შვიდასი, რვაასი და ა. შ.

ნაკალითაში უნდა ჩაიწეროს შემრეული რიცხვიანი სახელები და შე-
დეგ არიანტიკული ნომრებთან ნახვე, გამრავლების, გაყოფის, მიმატე-
ბის, გამოკლების ტაბულები:

ექვსჯერ ექვსი - ოცდამეექვსმეტი

ექვსჯერ შვიდი - ორმოცდაორი

ექვსჯერ რვა - ორმოცდარვა

შვილჯერ შვიდი - ორნოცდაცხრა

შვილჯერ რვა - ორნოცდათექვსმეტი და ა. შ.

სისინა ბგერების სწორად წარმოქმნის საავარჯიშოები

სტუდენტმა სისინა ბგერების გასავარჯიშებლად ნაცნობოფორმებზე უნდა ჩაწეროს სპეციალურად შერჩეული სიტყვები იმ მოედლით, როგორც ზემოთ იყო ნაჩვენები სხვა ბგერების გასავარჯიშებისას.

ნაცნობოფორმებზე უნდა ჩაიწეროს აგრეთვე ასეთი სტროფი:

- სუსტი სიო სისინითა
- სუსტ სოსანს სწვდა სუსტად სერა.
- სასობამ სულის სწრაფვა
- საოცნებო სერზე სწერა.

ან კიდევ:

ზრდის ვიყავ, უიბიბილდინა დავაგდე და მახას მოვე,
 მადდასტანის მოყვრება ნუ მერაბნან ბედათ ვაოვე,
 მეთისხისა მშვიდიდსა ისრად ხე-მნიღაცე შეუგროვებ,
 და მირაქას ვკარ მურგსა მედარ, ხედთ სინარჯვე დავახსოვე.

სინდელთა ვნახენ არენი, სისტანს ვეახედ ქებულსა,
 საამის ყმობა შერშევინდა მუ სუფუდავდიდ ბედავულსა,
 სარვისა მშვიდიდი შუჯრობდა სუბბუდთ ისართა კრებულსა,
 და სირინოზს სასტვენს უმზადე, ვარი, ნით დამავებულსა.

ბესიკი, "ან"-ზე სიმ მოხვად.

შიშინა თანხმობა სწორად წარმოქმნის საავარჯიშოები

სტუდენტმა შიშინა ბგერების გასავარჯიშებლად ნაცნობოფორმებზე უნდა ჩაწეროს სპეციალურად შერჩეული სიტყვები იმ მოედლით, როგორც იყო ნაჩვენები. შეძლება კი ნაცნობოფორმებზე უნდა ჩაიწეროს ასეთი სტროფები.:

მავარდენმა მავ მავს მითის
მადრევიანი შეატრევი.
მავვი მითმინის მტოვე შებტა,
მითმინა მტო შეარხია.

ან კიდე:

ჟინვარს ყოფილ: ნი-რა-ვიკრდა, ჟინურს შევლე ღვსთა ნახვად,
ჟურელს ვეყმი, ჟიდ ბლამ მარკვა უბოტ რჯულთა ვარდაშსახვად.
ჟვერსა ვსაღილი, ისრად ჟოდა ხელთა ნუკურა ნანანახვად,
ღა ჟორჟალაკთა ჟრიადს ვწყვედელი, ვიყავ ნათა ვარდარდახვად.

F6295

მინვანი: ნრები, მტერთა სანტრები,
მღვთა მონაწილეები, მარაშს მარკრები,
მინსა ხბლევი მავ ქვისა ნბლები,
მამურ შემძლევი, ან ვითხრა რები?
მინლის მშვიდელ მხლები, ისარს მქვერ მხნები,
ღა ვნახე მტრები, ნიკა შევეყრები,
ღა მვიდს მუბლად ნსრები, ვანმ-ისრები,
სახელის მკრები, ადმას ისრები.

ბესიკი, "ან"-ზე სიხ ნიხვად.

ღა და ბ სანიანტთა სწორად წარმოქმნის სავარჯიშოები

სტუდენტთა სავარჯიშოდ უნდა შეარჩიოს ღ-ს და ბ-ს შემცველი სიტყ-
ვები და მანერის ნაკნისტორი, შენდვ კი მანერის შემდეგი სტროფები:
ღარს ღარნიშობა მითვირდა, ღუდას ვარდავლე საგებად,
ღეჭორის ხლებ-მჭერიშობა ღარმარს ყმაღ დასაქადა,
ღერწილდის მშვიდელსა ისარი ღუღნაშო უქმერ მხადადა,
ღა ღორთა ღღინი შევეჭრიწნი, მწვაღი ცეცხლს მატყნის ნადადა.





ბუარასნით მადს ცხენს ნჯღომელი ან ხრესიღს ნოვედ მდგომელი,
 ბუარაზმას ყნობის მდომელი ხისროვ-შირი ვარ რონელი,
 ზედუფლის მშვიდის მრთომელი, ხარფუთის ურის მზომელი,
 და ზაფხის ვკარ ხელუკროთმელი, ხერხუნადს შეუცთომელი.

ბესიკი, "ან"-ზე სით მოხვად.

ბშუღ-ნსკდომი ბგერების სწორად წარმოქმნის საკვარჯიშოები.

ღინჯაფონური კაბინეტის განოყენება ხშუღ-ნსკდომი ბგერების გასა-
 ვარჯიშებდად უნდა მოხდეს ზნოთ ნოყვანილი ნოდეღების კვადობ ზე. ჩანა-
 წერის მოსმენის პროცესში სტუდენტის ყურადღება უნდა განახვიდღეს იმ
 ღარემობაზე, რომ ქაროელი ხშული თანხმვენების წარმოქმნა განსაკუთრე-
 ბული ენერგიულობით ხასიათდება. მჟღერი ხშუღების წარმოქმნის დროს სა-
 წარმოქმნო ორგანოების ენერგიულ ნოძრაობას მბგერავი იოგების აქტიური
 მოქმედება შეერწყმის; ყრუ-ფშვინვიერი ბგერების წარმოქმნის ფიზიოლო-
 გიური თავისებურებაა გაზრდილი ასპირაცია ანუ ფშვინვა; აბრუპტივთა წარ-
 მოქმნისას კი თვადსარი-რა სიმკვეთრის მაღალი ხარისხი. აბრუპტივთა წარ-
 მოქმნას ახდავს ერთგვარი ტკაცანის იერი.

დ, გ, წ აჭრიკაჭების სწორად წარმოქმნის საკვარჯიშოები

სტუდენტმა ღინჯაფონურ კაბინეტში დ, გ, წ ბგერების სწორი წარმოქ-
 მნის გამოსამტუშავებდად უნდა განოიყენოს ზნოთაღნიშნული ნოდეღი. შეზ-
 ღებ ი მაგნიტოფირზე ჩაწეროს შემდეგი სტროფები:

ძირღვნით ძეგღებს მარე ნოვისწრაფღი მზივ და მთვარე,
 ძამუასა შევეწყნარე; ძაღღუად ნიქვის სიჭყვით ნწარე,
 ძეღღება მშვიდდად შევიხარე, ისრად ძენნი ვინაქმარე,
 და ძერძერუკა ძარღვნი ვბძანე, რავი ამით შევაცვარე.

ციღან ცრიღი ცივი ცვარი
 ცივაბოზე ციადს ცდიღბს.
 ცის ციავის ცივ ცინცინში
 ცღომიღღა ცუდ ცღომიღბს.

წუთია წუთის ქვეყანა, წუთის წუთობით იწვევა,
ზოგი ღბინსაა, თამაშას, ზოგი უცვლელად იწვევა.

ბაღბერი

ქ. მ. აფრიაძეების სწორად წარმოქმნის სავარჯიშოები

სტუდენტისათვის სასარგებლო იქნება დინამიკური კაბინეტში შემდე-
გი სტრუქტურის მაგნიტოფირზე ჩაწერა:

ჯანბათ ინდნი ვნახუ პირბინდნი, ფრანგეთ გავარენ ჯერნევის თემად;
ჯაჰანგირ ვნახუ, ყმა კეკლევისახუ, ჯამასპი ნარქვა და მთქვის ძმად

ჩენად,

ჯონჯლის მშვიდღათა ჯაორ-ჯიდღათა და ჯღარდღით ისრით დავდიდო

ღენად,

და ჯერანს ნორბეღსა უშიღა ბეღსა, ჯიღად ვამტკრეუდ, მატვიან ქვე

ნად.

ჩანგაზნით ჩინეთს შევლე, მზიდველი მატვის მიმღო ისრის,

ჩაჩნაგირსა ააკი ვაყრე, ჩითალ ვეტიყვი ქებას მისრის,

ჩქონის მშვიდღათ, ჩინრის ისრით რასცა ვსტყორენე, მოსრის, მისრის,

და ჩხარდესა ვკვრიდო, ჩახვსა ვსვრიდო, ჰამრი ვერ ქნეს ნათის კისრის.

ჰარი სრულად ვიადაფე აღვვავე ია დაუსდეჲ პართაღს,

ჰავჰავათეს მივერთყვრე, მი, ჰაბჰამზე, გუტიყვი მართაღს,

ჰანდრის მშვიდღათ ჯაორ-იდღათ სკუტის ისარს შევენდა ნათაღს,

და ჰაროს ვლიყათა შევაგდეჯღ. აუ ვინ ნომცემთ ამით ყართაღს.

ბესიკი, "ან"-ღ მის ნოზვად.

ცადკედ ბერის სწორი წარმოქმნის გასავარჯიშებლად დინამიკურის

კაბინეტის გამოყენება მათონ უნდა ხდებოდეს, როდესაც სტუდენტის მეტყ-

ველებამი შეინიკნება ნაკლოვანება. ამიტომ, პედაგოგის დიაგნოზი სტუდენტ-

ტის მეტყველების ხარისხის დაზიანებულ მიუთითებს ინდივიდუალური მიდგომის

პრინციპს. აღსანიშნული სავარჯიშოებისათვის დინამიკური კაბინეტის გამო-

ბზ: ანბავი, ბანბა, დამბალი, დამბანი, დამბარბელი, დამბებლებელი, დამბეწმავი, დამბლა, უნბღუმა, მბრძანებელი...

ბფ: ბფუაქავი, ამფიბია, ამფსონი, გამფანტველი, გამფართხებელი, დამფასებელი, დამფუძნებელი, კომფორტი, შემფერხებელი...

ბვ: ანპარტავანი, მპოვნელი, არპლუა, გამპობი, დანპალი, იმპერატორი, იმპროვიზაცია, კომპარტია, დამპარი, ნომპოვებელი...

ბგ: ნღომა, ანდაბა, ანდერძი, ინდაური, ინდოეთი, კანდელი, კანდახი, დანდი, მანდი, სანდომიანი, წინდა, წმინდა...

ბდ: აენთა, განდავისუღლება, განთიადი, კუნთი, ანდალოგია, სანთელი, ჩანთა, ჩანაქრმა, გადანახევა...

ბე: ანტაკონიზმი, ანტენა, ანტიკა, ანტიპატია, ბინტი, ბუნტი, დანტი, ინტიმი, კვინტიკი, ღენტი, მანტი, პანტა...

სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს სიტყვები, სადაც ორი, ყოველდღივ მსგავსი თანხმოვნის შეერთება იქნება, რასაც გ ე მ ი ნ ა ც ი ა ეწოდება. სტუდენტმა უნდა გაამახვილოს ყურადღება თანხმოვანთა უწყვეტ, გაორმაგებულ წარმოქმნაზე:

ბგ: გგონია, გგერის, ნოგგონებია, მოგგერი, მაგგარი, გგლოზბ...

დდ: დდდება, ბინდდება, იმედდაკარგული, მიშვიდდება, ყიდდა...

ვვ: ვვარაუდობ, ვვარგოვარ, ვვარდები, ვვარჯიშობ, განვვლე...

ბბ: საბნარბველი, ამბაღლებელი, ამბოძრავებელი, გამბარბველი, დამბუშავებელი, საბმა, საბმაგი...

სტუდენტმა უნდა შეიგრძნოს, როდ გაორკვეთბული თანხმოვნების წარმოქმნის დროს საწარმოქმნო ორგანოებში ხდება კუნთის ერთნაირი დაჭიმულობა შეერთბული ბგერების თავსა და ბოლოში. ამგვარ თანხმოვნებს ი მ ი ნ ა ც ი ა ე ნ თანხმოვნებსაც უწოდებენ. ორმწვერვალიანი თანხმოვნების ნიმუშებია აგრედე:

88 კოვშივე, ღამაშივე, ნაშივე, ნაგაშივე, ნიგოშივე, საშივე, ხაშივე...

თთ: ათთა, რათთან, რათთავის...

სს: ასს, ასსაბოცო, თრასსადნი, თასს, წესს...

ფფ: იაფფასიანი...

სტუდენტმა უნდა იცოდეს, რომ ამ წესს არ ეწინააღმდეგება ბოლო პირობა-
განუღი ბგერის შეუღრთება, როგორც, ნაგადიდად: ბმ, ფრ, ამ, ღწ, თწ, ტწ,
ღწ, თღ, ტღ, გწ, ზწ. ეს კომპლექსები საზიარო არტოკუდაციით არ წარმოით-
ქმნან. ამგვარი ბგერების შეზღველი სიხვედრით უნდა ჩაიწეროს ნაგნიტო-
ფირში და სტუდენტი უნდა დაუკვირდეს სხვაობას, როდელიც არსებობს გემოთ
მყოფანდი სიხვედრითი პირობაგანუღი ბგერების წარმოქმნასა და ქვემოთ მყოფ-
ვანდი ნაგადიდადს შორის:

ბმ: აბმა, ვაბმა, დაბნული, კაცებმა, ქალებმა, ჩაბნული...

ფრ: იაფრა, დაფ-დაფრა, ქაფრა, შიფრა, ქაფროველი...

ამ: ალაპმა, შადაპმა, ღაპლაპმა, სიპმა, ღლაპმა, ხაპმა...

ღწ: აღწობ, ვარღწა, ნიფრღწა, ნაღწობი, გეღწაგამი...

თწ: თწვა, თწმა, სათწი, ათწი...

ტწ: აჭატწი, ვაატწევი, ეტწა, რეტწი, ტატწობა...

ღწ: აღწი, რაღწი, შაღწობს, რაღწობა, ნეღწი...

თღ: ათღილი, ბუთღი, რათღობა, რათღაფა, სანთღის...

ტღ: ატღასი, ტღვა, ტღიკინი, რატღი, ტღა...

გწ: გქონდა, გქირდავს, გქრავარი, გქირაობს, ჩაგქონდავს...

გჟ: გჟაღრებ, გჟარნახობ, გჟრავ, გჟივბავ, გჟურნავ...

ქართულ ნიჭივრებაში არსებობს ბგერათშეუღრთების ნიორე წესი, რო-
მიღსაც ა რ ტ ი კ უ ლ ა ც ი ი ს უ მ ი კ ე ჯ ს ი გ შ ი ს წ ე -
ს ი ეწოდება. ამ წესის რიხეღვიმ ვარჩევთ შეშარფვა-ღამარფვის სარ სა-
ხეს: ფ შ ე ვ ი ნ ე რ ს , ძ დ ი ე რ ს და რ ბ ი დ ს . სტუდენტი
ნაგნიტოფირში უნდა ჩაწეროს ბგერათშეუღრთების ნიორე წესის სანივე სახე:



1. ფივირწვიან ღამარაგვიანი ღანბნოვნიბი, რიბიღა ღამარაგვასაგ
ღან მისიღეს (უნოკღესი გიბი) მიბგერავ იოგებში წარმოქმნილი ჩქამი
(ფივირწვა ანუ ასპირაცი):

კრეფი, წაყყეფი, აფი, აქვიფი, ხეფი, გარეფი, განზრახვიფი, აქვიფი, იქვიფი,
მეფიფი, ქვიფიფი, აქვი, იქვი, მიქვი, აქვიფი, ღასსი, ვიფი, ქვიფი, განზრახვი...

2. ქარაფღისაფვის ნიშანღობღვიბა ც ღ ი ე რ ღ ა მ ა რ თ ვ ი ა ნ ი
ფ ა ნ ბ მ ო ვ ნ ე ბ ი , აბრეჟაქვიფი ხნოვნიბი წინ, რიბიღა ღამარაგვაც
ხასიაფიღაა ჭ კ ა ც ა ნ ი ს ე ბ ე რ ი ჩ ქ ა მ ი თ , რაც ხვივის ად-
გიღას საწარმოაქმი ირგანოვნიბი კუნაფიბიბი ძღიერი შიკვირვიბი შიფიღაგა
მიიღაა.

ძღიერღამარაგვიანი ღანბნოვანაა შივივივი სიჭყვივიბა, მიგაღიღაღ:
პაიღი, პერანღი, პირი, პერი... ტანი, ტენიანი, ტიღი, ტიღი, ტურა...
კაბა, კერა, კიფივა, კოვიბი, კუნძი... წაბარძანებ, წებოიანი, წიღი,
წიღაა, წიფიფიფი... ვაღაკი, ვერამი, ვიანური, ვიოიბი, ვივირი...
ყაბაღაბი, ყელი, ყინვა, ყორე, ყუფი...

3. ნელი შინარაგვა-ღამარაგვა აქვის ყვიღა მიღერ ბგერას, მიგაღიღაღ:
ბაღა, ბეღნიერი, ბინაღიბი, ბეღენებ, ბინაღი... ღიღა, ღარღა, ღიღა-
ბოღა, ღიღაღა, ღიღიღა... გიბრძანებ, გაღაგაგაღა, გეგაღა, გიღა-
ღა, გეღაღა... ძაღა, ძეღა, ძიღვიღი, ძიწიღაღა... ჟაღიბი, ჟერიღა,
ჟიღიღა, ჟიღიბიღა, ჟიღიღაღა...

ნელი შინარაგვა-ღამარაგვა აქვის სიოორი ღანბნოვნიბი. მიგაღიღაღ:
მიგაღიბი, მიგარანი, ნეღამი... ნაბანი, ნაგვიანი, ნავსიანი, ნეზვიანი...
რაგვარ, რიგორ, ნულარ, ლაგამახსნიღი, ღირიკვი, ღიოღვიღიანი... ვხაგავ,
ვკერიავ, ვხეღავ...

სიღეღეღა აღნიშნული სიჭყვივიბი მიგაღიღაღიბი უღა ჩაწერიღს და შიბ-
ღეგ მისმიენიბი ღიღს დაჟვიღიღეს დაჟვიღიღერი და ბიოღვიღერი ბგერივიბი ში-
ბარაგვა-ღამარაგვას.

ძგა - ცვა - წყა

ძგო - ცვო - წყო

ძგუ - ცვუ - წყუ

ჯგა - ჩვა - წვა

ჯგო - ჩვო - წვო

ჯგუ - ჩვუ - წვუ

შენდეგ სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს სიტყვები, რომლის შემადგენლობა-

შიც იქნება პირველი სიტყვისს ჰარმონიული კომპლექტები. მაგალითად:

ბგ: ბგერა, აბგა, ჯიბგირი

გძ: გძვიდი, გვიგვი, ეაგძაფი

პყ: პყურება, აპყი, ნოპყურება

ღგ: ღგობა, ღგუში, საღგინი

აქ: აქუში, აქო, აქარააქუერი

ტყ: ტყაცენი, ტყაპა, ტყივიდი

ძგ: ძგერა, ძგინე, ძგაფენი

ცე: ცეურა, ცეცვი, ცეპვი

წყ: წყავიდი, წყაპერიტი, წყწყი

ჯგ: ჯგაფენი, ჯგინება, ჯგუფი

ჩვ: ჩვარი, ჩვერი, ბეჩვი

კაპყაპნი, მყა, ბოპყო

მეორე სიტყვისს ჰარმონიული კომპლექტების საკვარჯიშო

ბღი - ფხი - პყი

ბღე - ფხე - პყე

ბღა - ფხა - პყა

ბღო - ფხო - პყო

ბღუ - ფხუ - პყუ

ღლი - თხი - ტყი

ღღე - თხე - ტყე

ღღა - თხა - ტყა

ღღო - თხო - ტყო

ღღუ - თხუ - ტყუ

ძლი - ცხი - წყი

ძღე - ცხე - წყე

ძღა - ცხა - წყა

ძღო - ცხო - წყო

ძღუ - ცხუ - წყუ

ჯლი - ჩხი - წყი

ჯღე - ჩხე - წყე

ჯღა - ჩხა - წყა

ჯღო - ჩხო - წყო

ჯღუ - ჩხუ - წყუ

შემდეგ სტუდენტმა უნდა შეარჩიოს ნეორე სისტემის ჰარმონიული კომპლექსების სიტყვები და ჩაწეროს ნაგნიტოფირზე.

ამრიგად დინამიური კაბინეტის რეჟიმზე გვერდობითი და ზედა-დონიკულიანი ნიშნებით უნდა ჩატარდეს ყოველ სტუდენტთან. ამ კაბინეტში რეჟიმმა ხანდახან განუვითარებს სტუდენტს ფონოლოგიურ სმენას, რასაც დიდი მნიშვნელობა უნიჭება ასახობისა და რეჟისორის პრეზენტაციის დაუბნის საკვანძო.

Метод использования лингафонного кабинета
в обучении сценической речи
Н. НИКОЛАЙВИЧИ
Доктор искусствоведения

А н н о т а ц и я

Целью данной работы является использование современных технических возможностей в деле обучения грузинской сценической речи. Современный лингафонный кабинет является комплексом технических возможностей, где студент может регулярно работать над совершенствованием собственной речи с помощью педагога или самостоятельно. В труде дан метод последовательной работы студента для интенсификации обучения сценической речи.

სასმელო ბიზნესიდან კამერა
დექსზე მუშაობის მოგონებანი თავისებურება
დ. კაკაბაძე
ჟურ. მასწავლებელი

შეატრადურ ინსტიტუტში დექსზე მუშაობა ტექსტზე მუშაობის ერთ-ერთ რთულ ეტაპია. სწორედ ამიტომ დექსზე მუშაობა იწყება სწავლების მეორე კურსზე, როდესაც სტუდენტები უკვე გარკვეულნი არიან პრეზენტაციის მუშაობის მთავარ ეტაპებში. დექსზე მუშაობის დროს რჩება ყველა ის ძირითადი მომენტები, რაც მან ახლავს პრეზენტაციის მუშაობას: თემა, იდეა, აუტორიტატი, ავტორის პოზიცია, მიმსრულებლის პოზიცია, პერსონაჟების ხასიათები და მათი ურთიერთდაზოგადება, შეფასება, ბედა, ურთიერთობა, სიტყვიერი მოქმედება. ყველავე ამას ემატება კიდევ დექსის სპეციფიკა და აი, სწორედ აქ ჩნდება სირთულეები.

როგორც წესი, დექსზე მუშაობის დროს ორი უკიდურესობა იჩენს ხედვით თავს. სტუდენტს ეხმარება რაზე მიდის საუბარი, იგი სწორად განსაზღვრავს ავტორის დაზოგადებას და თავის პოზიციას, მაგრამ მიმსრულებლის დროს დექსი თითქმის არ გამოიყენებს პრეზენტაციას. იკარგება თავისებური რიტმული ხაზი, ავტორობა. მუ პრეზენტაციის კომპონენტების დროს დეკორირებული პაუზის და დეკორირებული მანერების განსაზღვრა უნდა იყოს, ასევე მუ ისე, თავისუფალი ვართ და ვმოქმედებთ იქიდან გამომდინარე, მუ რას მივიჩნევთ ნაწყვეტში მთავარს, დექსის კომპონენტების დროს ავტორებთან დექსის შორის მიმართულება და გარკვეულ კანონებზე დაყრდნობა. მიმსრულებელი პაუზა, იმ შემთხვევაშიც კი, მუ ის ავტორებთან დაზოგადება, ცვლის დექსის რიტმულ ერთობას, მეორე უკიდურესობა ეს არის "გამოქმედი კომპონენტი". ან დროს თითქმის მიმართულებულია დექსის რიტმი, მაგრამ სტუდენტის მოსაუბრეობა ამოკვეთებას. ასევე შემთხვევაში სტუდენტები გარეყოფენ ხოლმე ერთ სიტყვას და პარაფრაზ

ქვამერ ხმაბალა, მახვილის ქვეშ. ერთი შეხედვით, გერვენება თითქოს "გაპოქოქოქო ქოხბვა" ემოციაურია, მაგრამ აქ ჩნდება სიყვარული, ბერელება. ჩვენი ამბობ, ყველაზე დიდი შეფიქრება ის არის, რომ ხშირად სტუდენტს არ უსმის რისთვის, რატომ ქოხბულს ამ ანუ იმ ნაწარმოებს ღელს. მოვლენები, რომლებიც აღწერს ავტორს და ბიძგი მისცა, დაწერა ესა ანუ ის ნაწარმოები, უკვე წარსულს ეკუთვნის და მოძველებულია. ღელს მთელი მსოფლიო აღიარებს სოციალისტური სისტემის ძალას და აღიარებენ უკვე უკურებს შეშინებული "წიხვი პასპორტს".

შეატრადურ ინსტიტუტში მოსული ახალგაზრდები სრულიად ვერ შეძლებენ ლექსის მხატვრული შესრულების კანონებს. სკოლა მათ არავითარ განაზღვრებას არ აძლევს. ამ ნბრძვ, მეორე კურსზე, რომელსაც ვიწყებთ ლექსზე მუშაობას, მუჭად რაღაც მდგომარეობა იქმნება, სტუდენტ ახალგაზრდებს არა აქვთ ლექსის რიტმის შეარქმევა/ყოფნად მუცყველებაში: ღარღვეულია ტაქსის მდინარობა, ტაქსის ბოლოს აუცილებელი პაუზა, ყოველი ტაქსის ბოლოს სვამენ წერტილის ინტონაციას და ამ იგარძნობა მოლოდინის ინტონაცია.

რასი მდგომარეობს განსხვავება ლექსსა და პრობას შორის? რა ახასიათებს მხოლოდ პოეზიას? ამ კითხვებზე შეიძლება ასეთი პასუხი გასცე: ლექსში არის რითმა, პრობაში კი არა. მაგრამ ეს პასუხი ადვილად შეიძლება უარყო, ან მოვიყვანო შემიღო მაგალითებს:

და ეს ღვალები საღამოთა ხმას
 უსმენდნენ ტანჯული და მოკრძალები
 მას გახელილი ღარრა ღვალები,
 მას გახელილი ღარრა ღვალები

(გადაკვირვებულად)

უსიყვარულოდ
 მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
 სიო არ დაქრის, ტყე არ კრთება
 სასიხარულოდ...

უსიყვარულოდ არ არსებობს
არც სიღამაში,
არც უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ.
მაგრამ სულ სხვაა სიყვარული
ჟვანდაცნიელი
როგორც ყვავილი შემოგვითინს,
ბშირად პირველს სჯობს,
იგი არ უბნობს ქარიშხლიან
უმიზნო ვნებებს,
არც ყმაწვილურ ჟონს, არც ველურ ბმებს
იგი არ უბნობს...
და შემოგვითინს სიცივეში
ველად გაზრდილი,
ის გაბაჭბულის ნაშ ყვავილებს
სულაც არა აჭაბს...
სიოლს მაგივრად ქარიშხალი
უაღერსება
და ვნების ნაცვლად უბნო აღერსს
გარემოუცავს,
და ჰყნება, ჰყნება სიყვარული
ჟვანდაცნიელი,
ჰყნება მწუხარედ, წამად, მაგრამ
უსიყვარულოდ
და არ არსებობს ქვეყანაში
აღიო უკვდავება
აღიო უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ.

(გადაკითხონ ტაბიძე)

მებრძო მწყვდანილი ღუქსი მოკლებულია რიგში, მაგრამ ვერსადინ ფიჭ ქარ-
ყოფს, რამ იგი ღუქსია; მაგალითისაფვის კიდე მოვიყვანთ მუხრან მაჰაფა-
რიანის ღუქსს :

საშვედს რამ აღარ მადღევს ხოღმე მამულმე

ფიქრი;

ბანდაბან

კულში

ღიმიღიმი

ვიტყვი: -

რა ჩემი კუქის საქმეა ნუტა,

მამულ ჩემო, გიღბინს ჟუ გიჭირს!

რომელი მუჟე ერეკლე მე ვარი!

ანდა რომელი მსაჯული მისი!

პასუხად მყისვე,

ვიმარცა სიტყვა,

ვინც კი და რაც კი არსებობს ირგვლივ

იბუვლებს ხოღმე,

იბუვლებს ერმხმად: -

ლალტნარ

მაგგვარი

ფიქრი!

აქამ იგივე შეგვიძლია გავიმეორრო - ამ ღუქსში არ არის რიგმა, მაგ-
რამ იგი ნამდვილი ღუქსია.

იქნებ ღუქსისაფვის დამაბასისაფებელია სისტემატური, მკვეთრი მონაფ-
ვლეობა მახვილიანი და უმახვილო მაროვლებისა? მაგრამ ეს ფრამა... "მახვილის
სიხარულის ცრემლები აფესო აფალები" (ქ. გამსახურდია. "მფარის ნოტა-
ფება") აღიქმება როგორც პროზული ფრამა, ჟუმეა, მასში არის მახვილიანი
და უმახვილო მარვვლების მკვეთრი მონფეკტულობა.

შეიძლება ამაღლებული, ძლიერი ემოციისა ლექსის განმასხვავებელი ნიშანი, მაგრამ ემოციურია პირობა. გავიხსენოთ ი. ჯავახიანი, კ. გამსახურდია, მ. ლერმონტოვი, თ. ლესკოვესკი.

მთავარი გაწმენდავებელი ნიშანი, რაც ლექსს ანსხვავებს პირობისაგან - არის რიტმულობა, რიტმული ორგანიზაცია.

Главное отличие стих от прозы - его ритмичность, ритмическая организованность, упорядоченность. Ритм (от греческого "такт", "со-размерность") - повторность тех или иных сходных явлений через определенные, соизмеримые промежутки (Словарь литературных терминов. М., 1974).

რიტმი მანაზრითიერი ერთეულების კანონზომიერი განხორციელება. რიტმი აორგანიზებს მატერიალ-გადაკეთებ ნაწილების მანაზრადობას ინტენსიურობის (დინამიკა) და სიჩქარის (ტემპი) ნიშნით.

ლექსის, როგორც ცოცხალი მეტყველების ერთ-ერთი სახის, რიტმის შეგრძობაში ვარჩევთ ორ მხარეს: ფიზიკურს და ფსიქიკურს. ლექსის რიტმის ფიზიკური მხარის შეგრძობაში გადაწყვეტილი როლს მთავარს ლექსის ბგერითი წყობა, რომელიც ყალიბდება ლექსის მეტრიკა, რითმიკა, ანტიმეტრიკა, ტემპიკა. ლექსის რიტმის ფსიქიკური მხარის შეგრძობა იწვევს გარკვეულ ემოციებს; "როდესაც ლექსის ამა თუ იმ შინაარს ვაკავშირებთ, ან უფრო სწორად, ვხედავთ შესაფერისი რიტმის ფორმე, ამ ლექსის გამოხატველობითი ძალა მატყუარს და მისგან მიღებული შთაბეჭდილებები ორკვედება" (დ. რამიშვილი. ლექსმწიქობის გამოხატველობითი შესაძლებლობის ფსიქოლოგიური საფუძვლები, ტ. VII, 1950, გვ. 195).

"სწორედ ის გარემოება, რომ რიტმის განცდა დადებითი ემოციის აღმძვრელია ადამიანში, არის გაპირიზებული მისი გამოყენება მხატვრულ მეტყველებაში. გარკვეული შინაარსისაგან რიტმული ფორმის მიცემა თავისთავად სასიამოვნოს ხდის ამ შინაარსის აღქმას ჩვენიგან. ლექსის ფორმა, როგორც ასეთი, აღწერილია დადებითი ემოციური ტონით, ლექსის რიტმი გვახარებს ჩვენ" (იქვე გვ. 207).

ლექსის რიტმი წაშლად გამოყვეთავს ლექსში ჩატყვილი შინაარსის დაბახანააშებელ მომენტებს, ლექსის ემოციურ ბუნებას და აძლიერებს ლექსის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, გამომხატველობის უნარინაობას. ლექსის მხატვრული შესრულების დროს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ლექსის რიტმის სწორ მიგნებას, ვინაიდან სწორად მიგნებული რიტმი ყოველთვის უშუალო კავშირში იმყოფება ლექსის ემოციური ბუნების სწორ შეგრძობასთან. ამ, როგორც განსაზღვრავდა კ. ს. სტანისლავსკი რიტმის მნიშვნელობას: "ტემპო-რიტმი მუქარისაა, ინტუიციით ანდა შეგნებულად მოქმედებს ჩვენს შინაგან ცხოვრებაში, ჩვენს გრძობებში და განცლებში... ტემპო-რიტმი არის გრძობის ყველაზე უფრო ახლო მეგობარი და გრძობის მანამდე მხოლოდ იმით, რით ის წარმოადგენს ხშირად პირდაპირ, უშუალო, მოკლე შედეგის მუქარისკენ გამაცოცხლებელ ემოციური მუქარებისას და მეტი შინაგანი განცდისას. აქედან გამომდინარეობს, რომ არ შეიძლება სწორი გრძობა გვექნეს არასწორი ტემპო-რიტმის დროს. არ შეიძლება სწორი ტემპო-რიტმის მიგნება, თუ არ განიცადა მისთვის შესაფერისი სათანადო გრძობა" (К. С. Станиславский. Работа актера над собой. Часть II, М.-Л. 1948, стр. 264-265).

ბგერითი ელემენტების კანონზომიერი განმეორება აკომპლემენტებს ამა მეტი საზომის, ანუ მეტრის შეგავსებულს. მეტრი რიტმის ძირითადი კომპონენტია. იგი ყველაზე იდუალები სახეა ტაქტის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში. მეტრი წარმოადგენს მახვილდანი (ძლიერი) და უმახვილო (სუსტი) ხმოვნების მანძილში ტაქტში. ცალკეულ ტაქტებში მახვილების სისტემა ლექსის რიტმის საფუძველია.

ქარბული ლექსწყობა ორგანიზებულია მეტრის იყენების: ორმარცვლიანი - ქორე; სამმარცვლიანი - დაქტილი; და ოთხმარცვლიანი - მეორე პეონი.

ქორე ერთ-ერთი მთავარი ტერფია ქარბული ლექსისა; ამას ხელს უწყობს ორმარცვლიანი სიტყვების ჟონტოკური ხასიათი ქარბული - მახვილი მათ პირველ მარცვალზე მოქდის. მაგალითად: მთვარი, წვიმა, მეფე, ბავშვი და სხვა.

ქარაფელ მუგურში ყოველ მახვილთან მარცვალს კანონზომიერად გასდევს
უმახვილო მარცვალნი. მაგალითად: "გახსოვს, ტურჯავ ჩვენი ღი და ბაღში,
მი და შენ რომ ერთად ვრბოდი" (ი. წაცვაცაძე).

ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძიღში
ქარაფელ ქაღალ ვნახე ერთმა (სკ. წერეთელი)

სატრფოვ, მახსოვს ავადნი მუნნი

მაგრამ, სული, იგი ცრემლი

ახლაც, ჩვეს ვნახავ სადღე (ნ. ბარათაშვილი)

დაქტილურ მუგურში ყოველ მახვილთან მარცვალს კანონზომიერად გასდევს
ჩრდი უმახვილო მარცვალნი, მაგალითად:

ფიციცა მი - არ ვებრჭო
არჩვენს ფერსა სხვას,
ფიქრი ხე სანატრი
ნიმიწვეს ცისა ქედს
რომ უშინთ დამაფრადი
შევერთო ღურჯასა ფერს
მრავალეზი ვერ ვნახავ
ცრემლსა () მიშობლიურს, -
მის ნაცვლად ცა ღურჯი
დამაფრქვევს ცვარს ციურს (ნ. ბარათაშვილი)

სურვილად არაა სავადლებულ დაქტილური საზომის ნაწილი ტანუპებში მარ-
ტოლოდ სამიმარცვლიანო სიჭყვების თანმიმდევრობა. მთავარია მახვილიანი
და უმახვილო მარცვლების დაქტილური თანმიმდევრობა იყო.

ქარაფელი ღიქისადაც დამახასიათებელია მეთორე პეოლი. მეთორე პეოლი
მუგურს პირითადად ქმნის მთამარცვლიანო სიჭყვები, რომელიც მახვილი ბო-
ლოდან რესამე მარცვალზე მოყვლის, ან ერთმარცვლიანი და სამიმარცვლიანო
სიჭყვების^მ წყობა, რომლისაც სარცვლიანო სიჭყვებ დაქტილურ მახვილს იწარ-
მუნებს. მაგალითად:



ეს საწყყადო საათწიკა
 სიყვარულმა გაათავა
 გუბვეწები, გუბყვანე,
 გამისხივე წაფარ-ბურში,
 ნიწინამძღვრე, მიმიყვანე,
 საუკუნის წაყსადგურში (გ. დეონიძე)

ქართულ ლექსმწიქობაში იმეოადად ვხვდებით სუჟთა ორეული, დაქტიღური
 აწ მეორე პეონური საზომით დაწერილ ლექსებს. სილაბურ-გონურ ლექსმწიქო-
 ბაში სავადდებულ არაა საზომი ბოლოდ უვცელად მეორეებოჟს (აკაკი
 გაწერელია. ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 139). ქართული ლექსის რიტი
 ხშირად აგებულია ომედიმე საზომის რეკურსზე და მასთან ერთად ლექსში
 მიღებულია ხოლომე საზომიდან გადახვევა.

ქართული ლექსის მეტირის თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ ჭაეა-
 ში თავისუფლად შეუძლია თანაარსებობა ქორეულ, დაქტიღურ და მეორე პეონურ
 საზომებს. აკაკი წერეთლის ლექსი „სიზმარი“-პირველი ორი ჭაეაი სუჟთა
 ორეული საზომითაა დაწერილი, შემდგომ ჭაეაში კი ორეული საზომის გვერდით
 ვხვდებით მეორე პეონის საზომისკენ გადახვევას.

ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძიღში
 ქარავედ ქადთა ვნახე კრება
 გუჟიფებოთ ნისი წახვა
 ახლაც ისევე მენატრება

ჩვენი უჩინონი,
 ჩვენი უჩინონი
 აქვენი, ჩინიანთა, ბუბად გგონივაროთ
 იქიღამ ცვნიავით,
 სად აქვენიის მადლით
 ხაჟანგობ-ქვეში დამწყვედული ვაროთ (ი. ჯავახიშვილი)

ენა მდიდარი,
აქვენს ხელში მაცდარი
ჩვენ ნიგვილია გასაცოცხლებლად,
და ამასაც აქვენ ცოფად გვიყვით ჩვენ,
რაღა პირითა დახვად ამ ქვეყნად! (ი. სავაძე)

ღუქსზე მუშაობის დროს რაც უფრო მუსტად შეძლებს (ჰუდენტი მტერი
გაყვადისწინებელი მახვილების ტაეპში დაცვას, არა სკანდორების მეშველ-
ბით, არამედ ტაეპის რარროში ცოცხალი ჭრახის ამოკრახვის მეშვეობით,
რით უფრო დაცვახლოვებით ღუქსის რიტმულ ბუნებას. ამის შესაძლებლობას
ქართული ღუქსი იძლევა იმდენად, რამდენადც საღუქსო ტაეპში მახვილების
კანონზომიერი წყობა ქართული ენის ბუნებას ემყარება.

სტუდენტის ღუქსზე მუშაობის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს ტონის,
ანუ სტროფის ინტონაცია. ბუნებრივ გამოსახვას. რადგან იგი შემატურად
და კომპოზიციურად დამთავრებული ღუქსის წევრია და კანონზომიერად მეორ-
დება ნაწარმოებში. "განსაზღვრული რაოდენობის ტაეპების შებამებას
მთლიანი სტრუქტურის ერთულის სახით ეწოდება სტროფი ანუ ქართულად ხანა"
(ა.კ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ღუქსი, 1959, გვ. 201).

ღუქსში სტროფი ერთმანეშთან აერთებს გარკვეული რაოდენობის ტაეპს.
სტრუქტურის ტაეპის გაერთიანება ხდება შემატური მომენტით, რაც გულისხმობს
იმას, რომ თითოეული სტროფი განთსახავს ან დასრულებულ აზრს, ან აზრის
დასრულებულ ნაწილს. თითოეული სტროფი შემატური მომენტით ან წინამდებ-
ბარე სტროფისაგან ერთულის სახით არის გამოყოფილი. მაგრამ ეს იმას კი
არ ნიშნავს, რომ ღუქსში შემთავალი ხანები დამოუკიდებელ აზრებს შეიცა-
ვენ და არავითარ კავშირი არა აქვს ერთმანეთთან. აი, როგორ განმარტავს
ა.კ. გაწერელია ამ საკითხს: "სტროფის შემატური მომენტი გულისხმობს ნა-
წარმოების მთლიანი შინაარსობრივი შესვრილის ერთ-ერთ საფეხურს. თითოეუ-
ლი სტროფი შემატური ერთულის სახით ანის გამოყოფილი მომენტით ან
წინარე სტროფისაგან, შემთავა, წინასწარ გულისხმობს მის ორგანულ კავშირს

ღუქსის დანარჩენ სტროფებთან. რასაკვირველია, ნაწარმოების საერთო თე-
მატიკურ ჩარჩოში ე. ი. შინაპირის მიხრვ სავსებით ჩაკეტილი არაა, რად-
გან ღუქსის ნაწილია" (ს.კ. ვაწიწელია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 204).

სტუდენტის მიერ ღუქსზე მუშაობის დროს სწორედ სტროფის ეს არასწო-
რი გაგება და აღქმა იჩენს თავს. იგი ღუქსში შემავად ყოველ სტროფს
კითხულობს როგორც დამოუკიდებელ ერთეულს. ამავდროს კავშირს არ ამყარებს
ღუქსში შემავად სტროფებს შორის. შინაპირს დანაწევრებულია და გაგებმა-
რი ბეება ღუქსის მთლიანი ამრი. სწორედ ამ უნდა მოხდეს პედაგოგის მიერ
ყურადღების გამახვილება ღუქსის სტროფის კანონებზე, რათა სტუდენტი მიხ-
ვდეს, რომ სტროფი არ არის დამოუკიდებელი ერთეული, რომ იგი ერთი მთლი-
ანი ამრის ნაწილია. მაგალითად:

მთაწმინდა ჩაფიქრებულა
შეჰქრებს ცისკრის ვარსკვლავსა
მნათობი სხივებს მალღიფ ფენს
თავდადებულის საფლავსა.
დადუმებულა მთაწმინდა,
იხმენს ღუღუნსა მტკვრისასა,
მდინარეც ნანას უმღერის
რანდესა ურჩსა მღერისასა.
მთაწმინდა გუდში იხუტებს
სამწვილიმწვილო სამარეს,
მამადავიშას ავეღრებს
ამარებს ქვეყნის მოყვარეს.
მგოსანიც გრძნობა მორვეთ
ფუძს ავღებს არემარესა
და გულის პასუხს ნარნარად
უმღერის ტურჯა მხარესა

ცა ფირუზ, ხმელეთ გურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეთ,
საშუელი დავბრუნებუდვარ,
მკურნადად შემეყარეთ.
ვერ ავიტანე ობლობა,
სიხბლის ცრემლები ვღვარეთ,
წამძლია სულმა და გულმა
შენს ნახვას დავეჩქარეთ.
წინ მომეგებნენ ღიმილით
შენი ნმე, შენი მფარეთ,
გუნდი და გუნდი ვარსკვლავი
მოკამყამ, მოედვარეთ.
გულში იფეჟა სიამეში
ცრემლები უკუვღვარეთ,
და რთ მოვკვდები გახსოვდეს
ანდერძი დავიბარო...
დაღვილობამ ბევრს არ გახოვ,
შენს მიწას მიმბარეთ
ცა ფირუზ, ხმელეთ გურმუხტო,
ჩემო სამშობლო მხარეთ.

(ს.კ. წერეთელი. "განთიადი")

სტროფში ტაუების გაერთიანების მეორე მომენტია ტაუის მეტრული ურთავარობა, რაც გულისხმობს სტროფის რიტმულ ჩარჩოს, რაც არ უნდა მრავალფეროვანი იყოს სტროფი, მაინც დაუშვებელია საპირისპირო საზომების აღრევა.

გარკვეული რაოდენობის ტაუებს ეტყინათთან აერთებს მარცვლობრივი მანაჟარობა, ანუ სილაბიზმი. ქართულ პოეზიაში ორგვარ ხანებს არჩევინ: ერთი მანაბარმარცვლიან ტაუებისსავან შემდგარ ხანებს, ორლებსაც

დაზარალებული იქნა იმპერატორის სტრუქტურის ექსპლუატაცია და მუშაკთა სხვადასხვა რაზმების მარცხების მიზეზი ხანა, რომელსაც ანაზარალებული იქნა იმპერატორის სტრუქტურის ექსპლუატაცია.

სტრუქტურის აგებულებას განსაზღვრავს აგრეთვე რითა, რომლის კომპლექსიონური დანიშნულებას ტაქსის ორგანიზაცია შეადგენს.

ქართულ პოეზიაში ტაქსის რაზმების მხრივ შევსებულები ურთი ტაქსიდან დაწყებულ და ოცი ტაქსი და მთავრებულ ხანებს. ეს ხანები მღერის და მრავალფეროვანია იმპერატორის და პერსონალური კომპლექსიონები და რითების ანაზვარი კომპლექსიონები. მოვსვანთ მაგალითებს:

ცერის ბადახზე თუ ფუხიშვილა

არ გავიარე - რა მამული?

წინაპარაგან წავიდა ყველა,

სხვა ხაღბის ისმის აქ ჟრიალული.

(გადაკვირვება ტაქსი. "მამული")

ეს ხანა შედგება 4 ტაქსისაგან. ოთხტაქსიანი სტრუქტურები ყველაზე მეტად არის გავრცელებული ქართულ პოეზიაში.

ამ დღესში თანამედროვე სტრუქტურის შემადგენელი ურთიერთის სახით არის გამოყოფილი ნორმული ან წინარე სტრუქტურისაგან და ამავდროულად არის დაკავშირებული ურთიერთთან; სტრუქტურის მიერ ამ დღესის წაკითხვის დროს სტრუქტურის ინტონაციური ნორმატივი პირველი, მეორე, მესამე ტაქსის შემდეგ უნდა იგრძნობდეს შემდგომი ტაქსის მოლოდინი, ხოლო მეოთხე ტაქსი დაბლა სვლით, ე. ი. კაფიტაციით დასრულდეს. ძალიან ხშირად სტრუქტურის მიერ დღესის წაკითხვისას, არ იგრძნობა ნორმული ტაქსის ეს მოლოდინი, ხოლო ხოლო ტაქსის ისეთივე სინამდვილეს კომპლექსიონურ, როგორც წინამდებარე ტაქსებს და არ გადასცემენ მთლიანი ამონის ნაწილის დასრულებას. ეს ოთხტაქსიანი ხანა ცოცხად წარმოქმნილი ურთი შეკრულ სამეცხველო ნაკვეთს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც ურთი დასრულებული ამონის გამოქმნილი. ეს სამეცხველო ნაკვეთი მკაცრად მოწესრიგებულ რიტმს უნდა ქმნი-

დეს. ამის მიღწევას კი შეიცვლება პაკეტიზის მიმდევრობით ხანაში შემაჯავრო
 ტაუპების მკვეთრი გამოყოფით. ხანაში გამოყოფილი აზრის მთლიანობა კი
 გარკვეულ ინტონაციურ მონახაზს შექმნის, რომელიც მეთხვე ტაუპის კადრ-
 ციოთ დასრულებას.

გადაკტიონი ხიღვის პოეტია. მის ძლიერ და შთამბეჭდავ ღუქსებში
 საზყარო, მისი ცაღყეული ფაქტი აუ მოვდენა, ხეღმესახებ სურათად აუ რა-
 ნახატად წარმოგვიგებებს და ჩვენ პოეტური ხიღვის უმუალო მოწმე და მოწა-
 წილე ვხელებით.

გავიხსენოთ გადაკტიონ ტატიძის ღუქსი "მამული". აქ პოეტი გვიჩი-
 რებს თავის სევდანარევ ფიქრსა და ტკივილს, რომ ცხოვრების გარღვეალობაში
 მის ნიშბილურ ეზო-გარემოს სახე უცვალა და აქაურობას, სადაც გუშინ წი-
 ნაპარათ სიფოცხლე ჩქეფდა, ცოცხალი ადანიანისაჟვის დამახასისაფებელი
 იმეღათა და სიხარბით სხვეები დაუპატრონენ. ამის შემდეგ შემოღის ხიღვა,
 რომელიც ათჟოს ხეღმესახებიც კი ხელებს

გამალა ვეღი ნეღმა ნიავმა
 და მელანდება მე მის წიაღში
 მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
 სასხდავით ხეღში დაღის ვენახში

ღუქსზე მუშაობის დროს აუცილებელია სტუდენტის გაერკვეს ღუქსის რიგ-
 ტის ჩამოყალიბებაში გადაჭარის მინიშნელობას. გადაჭარა ეწიგება ღუქსის
 რიგებზე სინტაქსური ზეგავდენის ცაღყეულ შემთხვევებს, რთესაც ტაუპის
 ჩარჩოში დასრულებული აზრი, ან აზრის დასრულებული ნაწიდი ვერ თავსდება
 და იგი გადაღის მეორე ტაუპში. ასეთ შემთხვევაში სკეზე გვაქვს ტაუპის
 გადაჭარასთან. ეს საკითხი, გარკვეულ სიძნელეს ქმნის ღუქსის მხატვრულ
 შესრულებაში. სტუდენტმა არ იყოს რეგორ მოიქვეს. ის გადაბამს ერთ
 ტაუპს მეორეს, იმიტომ, რომ ტაუპში დაუმთავრ- ზედი აზრი პაკეტიზის აუცილებ-
 ლობას არ იწვევს, ხოლო ეს კი არღვევს ღუქსის რიგებს. ავილოთ გადაკტიონ-
 ის იგივე ღუქსი:

ცერიან ბაღახზე აუ ფიხშიშველა
 არ გავიარე, - რა მამული?!

აქ პირველ ტაქტში არ მთავრდება აზრი და მასში ჩაქსოვილი აზრის
ლოგიკური ფუძისაზრისით, ერთი შეხედვით, მოუხერხებელი ხდება პაუზა პირ-
ველი ტაქტის შემდეგ. სტუდენტი კითხულობს - ფეროან ბაღაბზე ეს ფეიშის-
ველა არ გავიარე, - აქ იღებს პაუზას და შემდეგ აგრძელებს - რაა მანუ-
ლი. დაირღვა დეტის რიტმი, მეორე ტაქტის შუაში გაჩნდა პაუზა და დეტ-
სის ნაშლად პრეზაული მიტყველება მივიღეთ და პირიქით ეს მხატვრული
შემსრულებელი შეეფლება დეტის რიტმული მხარის დაცვას, იგი დაარღვევს
დეტის აზრობრივ მხარეს. ანალოგიური მდგომარეობა იქმნება მომდევნო
სტროფებში.

გამალა ველი წეღმა წიაცმა
და მეღანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხეღში დაღის ვენახში.

ეს დაუკვირებოთ დეტის რიტმულ მხარეს, მივიღებთ შემდეგ სუ-
რათს - "და მეღანდება მე მის წიაღში მოხუცი მამა", "მოხუცი მამა სას-
ხლავით ხეღში დაღის ვენახში".

ჩვენი ღრმა ნწმენით, დატანის ადგილას ავვიღებდით პაუზას, ურთ-
ლისობდა დეტსი, დეტსი აღარ იქნებოდა დაუმსგავსებლად პრეზას. "Такое
столкновение ритмического и смыслового движения создает необыч-
ное звучание речи. При этом пауза, благодаря которой возникает нежи-
данное членение речи, придает ей тем самым новую смысловую оура-
ску. В живой речи мы очень часто можем наблюдать такого рода нежи-
данные паузы, причем они всегда обоснованы каким-то дополнительным
смыслом, который как бы прорывается через предполагаемый обычный
смысл, который не требовал бы паузы.

Перенос в стиле и является такой резкой паузой, придающий ре-
чи живой, новый, неожиданный, эмоционально оураженный смысл... Вот
такого рода паузы, внешне казалось бы, нарушающие смысл речи, а на
самом деле вкладывающие неожиданный, новый смысл в нее, и возникают

благодаря тому своеобразию, которое несут в стих переносы" (Тимо-
феев Л.И. Теория литературы. М., 1948, стр. 264-265).

მოყვანილ ღექსში გადაკტიონის უღიფის და მხურვალე ვრძობაა გამო-
ხატული მშობლიური მამულისადნი, იმ ნიწისადნი, სადაც ფეხი აუღვამს და
რამდენც მასში ძვირფას მოგონებებს იწვევს:

ცვრიან ბაღაბზე აუ ფეხშიშველა
არ გავიარე - რაა მამული?!

პოეტის სურვილი უაღრესად ემოციური ხდება. პირველ ტაქტში ვერ და-
სდება აზრი და გადაღის მეორე ტაქტში. ყოველი ტაქტის ბოლოს უნდა მოხ-
დეს შეჩერება - პაუზა, მაგრამ იმ ადგილას, სადაც გადაჭანაა, ინტონა-
ციის მოწინააღმდეგე უნდა დააკავშიროს ტაქტებში გათიშული შრი. ე. ი.
სიტყვის - "ფეხშიშველა" - შემდეგ აუცილებელია შეჩერება, რაც არ დაარ-
ღვებს ინტონაციის რკადა მოთავსებული აზრის მდლიანობას. ხოლო მეორე
ტაქტის შუაში სიტყვის - "გავიარე" - შემდეგ წარმოიშობება პაუზა, სადაც
გადაჭანის აზრობრივი ძაფი სრულდება. ეს პაუზა გაცილებით უფრო ნაკლები
ვრძობისაა, ვიდრე ტაქტის ბოლოს მოთავსებული პაუზა. ეს პაუზა ისე უნ
მოკლე უნდა იყოს, რომ არ დაარღვიოს ტაქტის რიტმული მდლიანობის სურათი.
აქ შეტად სხარტად უნდა გამოიყვანოს ინტონაცია, რის შედეგადაც მივიღებთ
შეტად ალედვებულ და ემოციურ სურათს. ამ ღექსის მეორე სტროფში ინტონა-
ციის ერთ რგოლს ქმნის ავტორის წარმოსახვა - "და მელანდება მე მის წიაღ-
ში მოხუცი მამა, მოხუცი მამა სასხდავით ხელში დაღის ვენახში". აქ აუცი-
ლებელია შეჩერება. პაუზები უნდა მოხდეს სიტყვის - "წიაღში" - შემდეგ
და გამოყოფილი სიტყვის - "მამა" - შემდეგ. ტაქტის შუაგულში პაუზა წარ-
მოიქმნება სიტყვა "მამა"-ს შემდეგ. მოვიყვანო ტაქტის გადაჭანის მაგა-
ლითებს:

არსად, არსად არ არსებობს ბრუნის ჟინი, ბრუნის ქარი,
არსად ისე არ გადმოხედავს უკმარობის ნიაღვარ,
და არსად მთელ ქვეყანაზე არ კოცნიან ისე ვნებიან,
ისე ცეცხლით, ისე ჟინით და ინგვარი გატაცებით.

ვერსად ისე ვერვინ გაგზვევს გამოუცნობ ცეცხლის ადში
როგორც ღერწამ ქადწულები აქ, ამ წარმტაც ქვეყანაში!

(გ. ტაბიძე. "გურიის მთები")

ამ ღექსში საჭიროა სტუდენტმა შეიგრძნოს ღექსის დაუოკებელი დინამიკა, შინაარსის გადმოცემის დროს არ დაარღვიოს ღექსმწიქობის ფორმა და ღრმა მიღწევარებით აღვსილი ეს მონაკვეთი გადმოსცეს მეტყველებაში შესატყვისის ტაქტის ბოლოს აუცილებელი პაუზით, ხოლო ღექსის ამ მონაკვეთში შემდეგი ინტონაციური რკალი შეიქმნება - "არსად არ არსებობს ბრძოდის ჟანი", "არსად ისე არ გადმოხედას უკმარობის ნიაღვარი", "და არსად ნაშელს ქვეყანაზე არ აოცნიან ისე ვნებით", "ვერვინ გაგზვევს გამოუცნობ ცეცხლის ადში, როგორც ღერწამ ქადწულები აქ, ამ წარმტაც ქვეყანაში".

ღექსის მხატვრული კომპოზიციის დროს ხანის გადატანა ნაშლად უნდა გამოვლინდეს ინტონაციაში. ხანის გადატანის დროს ხანის ბოლოს ხდება არასრული კადანსი, ხოლო პაუზა ისეაფორმირებულია უნდა იყოს, როგორც არსებობს ამავდღე ღექსის დასრულებულ ხანებზე შორის.

Некоторые особенности работы над стихом

Л. КАПАНАДЗЕ

А н н о т а ц и я

В научном труде доц. Л. В. Капанадзе: "Некоторые особенности работы над стихом", автор рассматривает специфику грузинской стихотворной речи. Особенностью стихотворной формы является ритмическая организация речи. Для художественного исполнения стиха огромное значение имеет внутреннее чувство и переживание темпа-ритма. Главным компонентом ритма является метр, стихотворная строка и строфа. Сложность в художественном исполнении стиха при переносе строки или строфа требует сохранения обязательной паузы и интонационные средства при переносе смысла слова.

სასაბუნო მატყვიანობის კამათის
ქართული ლიტერატურული მეთყვიანობის
დამკვიდრებისათვის სცენაზე
5. ჩინობა
ჟურ. მასწავლებელი

"ჩვენს ენას ჩვენში მოედანი არა აქვს სავარჯიშოდ, ჩვენი ეგრეთ-
წოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვი-
ნოდ დაკიდობს თავის ღდა-ენიშ დამარაკს... ცოცხალი დამარაკი, ის დარ-
ბანისღური საუბარო, ის საამური ქართული სიტყვის მიხვრა-მოხვრა, ის
სიმდიდრე ქართული სიტყვიერებისა აღარ იმის, აღარ არის, გადაგვაფიქვა
ყოველივე, რაც ენის შევნიშას შედგენს... ამისთანა სავადადო და სამარ-
ცხვიწოდებულ მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორეა ცის ნაწილა დამ-
ჭინარის ყვაფილისათვის" (ილია ჭავჭავაძე, ქართული დეატრის შესახებ,
თბ., 1955, გვ. 58), წელს დიდი ილია. როგორ ვფიქრობთ? ღდას რომ გავე-
ლო სატარდვლოს ქუჩებში ერის მოვიტრნახუდო კაცს და ყური მივგლო ქართუ-
ლი მეთყვიანობისათვის, ქართული სიტყვისათვის, გვეყოფა მაღლობას? -
ყოჩაღ, ჩემო დანამედიანდებო! როგორ დამხვდენიათ ჩვენი ქართული ენა
და რა დამამად დამა აკობათ! - სამწუხაროდ ვერ გავუბარეღდით ვუღს ჩვე-
ნი დამხვდენი ქართულით.

დიდი ილიას შემდეგ, მარტალია ჩვენს ენას ჩვენში მრავალი სავარჯი-
შო მოედანი გაუჭინდა (დეატრის, კინოს, რადიოს, ტელევიზიის სახით), არც
საზოგადოება დაკიდო? მისი ღდა-ენიშ დამარაკს, მატრამ მინც ჩვენი მე-
პირი სასაუბრო ენა დამტყვიანდებუღი და დანამედიანდებუღი. მრავლად გვცდ-
ბა ბარბარისში, შარგონი, დიდუღტი. ყური მივგლოთ საზოგადოებრივი და-
მყარი: ადგილებში ჩვენ გარშემო მყოფა დამარაკს, ყურს მოგჭინის არამარ-
ტული, რადრე ბარისხის მეთყვიანობა. სამაგალითოდ ავიღოთ ჩვენი სიამაყის,
ჩვენი ქვეყნის კულტურული ცენტრის - თბილისის მეთყვიანობა.

"მანანა, მაღაზიაში ვერაფერს იყიდი, საკომისიოს ფული სადა გვაქვს, ტაკიკი დარაგივ ვეშრი, რომ გუდი გაგისკდება. ოფინებად მაქვს გადაქვიული ვერცხლის სუმოჩკა, ტეატრადანია, ხომ იყი, ძველბური".

- ამ ტუპიკში რატომ შემოდიან მანქანები. პადმეზნი ხოდი უნდა გა-
კეთდეს.

- კაღასის გარდა არაფერს ვამდა ის ძაღლი.

- აუ, რა კლიენტია, არა! - ეს ჩემი პრივილეგია არის. აბა, ნუ
ბაზრობ. იგი რა ვიხიხმავე. კაროჩე, რა მაგარი ხოხობია, რა. სიაფანდი
არ არის?

- აუ, სიმონ, იგი როგორ ველადავებ. აუ, რა მორდა აქვს, მორდა კრასა-
ვიცა.

- კაროჩე, რომ ერხეოდა, გოგია მაშინ მოვიდა. ნაგლობაზე გადავიდა.
მე ვაქვი, რაა მეექვი, მოვხივ და წამოვედი.

- ვარინტი არ არის. აბა, გაახურე საქვი (სტუდენტის გოგონა).

- ეს შევენი ბრიგადირი რა დაქვიული რამაა (ვაკვილი გოგონა).

- მოდი საწმელები მოვჩინოთ.

- აუ, რა გლიჯათი ტიპია, არა?

- მარინას ეჩინოვებოდა.

- იგი, ერთ ტიპს როგორ ველადავებ?

- არ წივიდე და არ ვნახოთ მანი კინო?

- მასწავლებელს არ მისცეს უფლება, არევის კაცო.

- კატები კრიშაზე ასულან (ჩვენი საპროფესორი).

როგორც მაგალითებიდან ვხედავთ, სკოლის ასაკის ბავშვების და სტუ-
დენტების მეტყველებაში შეიმჩნევა ქუჩური ელფერის ჟარგონით გამდიდრებუ-
ლი მეტყველებისაკენ სწრაფვა. ქადაქის ინტელიგენციის წარმომადგენელთ,
განსაკუთრებით ქალებს, ახ სიაფებთ რუსულ-ქართული მეტყველება. მათი
საუბრის დროს უმეტეს წილად ფრაზაში ნახევარი ქართული, ნახევარი რუსუ-
ლი მოიხმის. არა გვგონია, რომ ეს ინტელიგენტი ადამიანის მაღალ კულტუ-

ჩვენდა სამშუბაროდ უნდა ვაღიაროთ, რომ ქარაუღი ენის სიწმინდის დაცვას, სწორ მეტყველებას ჯეროვანი ყურადღება არ ექცევა ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში, განსაკუთრებით საბავშვო ბალებსა და სკოლებში, რის გამოც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ცოცხალი მეტყველების ღონე ძალიან დაბალია. ამ მიზნის საპირისპირო სასწავლო დაწესებულებებში კვადრიფონიკური მუშაკების ნორმაცლება. თუ ბავშვს ოჯახში, ბაღში, ანბანაგებთან, სკოლაში, არსად ესწავლება დამაბინი ღიჭერატურული მეტყველება, რაღა შენა უნდა, ის ვერასოდეს დაეუფლება, ვერ უზიარება მშობლიური ენის სიმშვენიერეს და სიღამაზეს.

სკოლაში მოწაფეთა მეტყველების განვიშარების საკმეს ხედიძღვანელებს უწევს მშობლიური ენისა და ღიჭერატურის პედაგოგი და, საერაოდ, პედაგოგთა მთელი შენადგენლობა. მათზე დაკისრებული ნოვალეობა ძაღზე სერიოზულია. საშუალო სკოლის მოწაფეთა მეტყველების განვიშარებისაშვის სკოლის მთელი პედაგოგიკური ორგანიზებულად, ყოველღიურად უნდა მუშაობდეს. საშუალო სკოლის კურსდამთავრებულნი უნდა დაპარაკობდეს და წერდეს წიგნიერად, ღიჭერატურად ენით, იცავდეს ქარაუღი ენის სიწმინდეს, საფუძვლიანად იცნობდეს გრამატიკის და მარაღწერის ნორმებს, მიღებული პუნდეს ცოდნის, მეტყველების პრაქტიკაში შავისუფლად გამოყენების უნარი, გამომუშავებული უნდა პუნდეს დამაბინი მეტყველების გემოვნება. სინამდვილეში კი რას ვხედავთ? ახადგამრეები მეტყველებენ ყოველგვარი კონტროლის გარეშე, დაუღვრად, ფეხქვეშე შედავენ ენის გრადიციებს და სიწმინდეს.

სწორედ ასეოივე მღარე ხარისხის მეტყველების გარემოდან ხვდება ახადგამრად ჩაერთან, შეატრადურ ინსტიტუტში. მას თან მოატვს სუპყონი, გაუმართავი დაპარაკის ჩვევა; თუ პერიფერიიდან არის ჩამოსული, თან ერადვის მძაფრი კიღო-კავი, რაც ღიღ წინააღმდეგობას ქმნის მსახობის აღმრდის საკმეში.

ღღვანდელ ღღეს ქარაუღი ენის სიწმინდის დაცვას დაულადავად ემსახურება ქარაუღი შეატრი; იგი არის ენის სიწმინდის დამცველი; შეატრი მრდის საზოგადოებას იღურად, მორადურად, კულტურულად, ღიღა მისი გე-

მოქმედების ძალა ხაღბზე. შეატრია რომ შეასრულოს მასზე დაკისრებული მისია, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მსახიობმა დიდი იფოქეს სამაგალი-თი დაპარაკი, რომ მისაპაძი გახდეს ხალხისათვის მსახიობის მიერ ნამუ-ვამი სიჭყვა უნდა იყოს მკაცრი, გამარჯული, ადვილად გასაგონი. მისი ენა უნდა იყოს დახვეწილი, კიდე-კავებისაგან და ღიადეტიკისაგან განთა-ვისუფლებული.

ღაბ, ღიღია მსახიობზე დაკისრებული მოვალეობა. ჩვენს ქვეყანაში მსახიობთა შაობების აღზრდის საქმეა ემსახურება საქარაველოს შ. რუსთა-ველის სახელობის სახელმწიფო შეატრადური ინსტიტუტი, ხლო მსახიობის მეტყველებაზე პასუხისმგებელი გახლავთ სასცენო მეტყველების კათედრა მი-სი ენერგიული, დაუღალავი პედაგოგიური კოლექტივი, რომელსაც ამჟამად ხელმძღვანელობს უწევს ხელმძღვანელობის დექტორი ბ. ნიკოლაიშვილი.

რადი და ღიღად პასუხსაგებია მეტყველების კათედრის საქმე. ძნე-ლი და მძიმეა ის გზა, რომელიც პედაგოგმა სტუდენტთან ერთად უნდა გაი-აროს თხზი წლის სწავლების მანძილზე. რადიღია იმიტომ, რომ ინსტიტუტში მიღებული მოკიერთი სტუდენტის მეტყველება არის ძნელად ასაღები ციხე-სი-მაგრე, რომელსაც მხოლოდ მაგარი მოწოდებით და ნებ ყოფით შეიძლება შეევიდო. ხშირია შემთხვევები, როცა 17-18 წლის განმავლობაში შესის-ხდობრცებული არასწორი, დამახინჯებული მეტყველების მქონე ახადგაზრდა მოღის შეატრადურ ინსტიტუტში და იწყებს სრულიად ახადი ჩვევების შეძე-ნას, ახადი დვისებების გამომუშავებას, რაც, როგორც უკვე მოგახსენებ, ზრდასრული ადამიანისათვის მეტად ღიე სირაუდეს წარმოაღებენს.

"სასცენო მეტყველება ემსახურება სალიტერატურო ენისა და საერაოდ მეტყველების კულტურის დანერგვასა და განვიშარებას. იგი მოწოდებულია მოხდენილად გამოიყენოს სალიტერატურო ენის ყველა შესაძლებლობა, ხელი შეუწყოს ერთვნილი კულტურის წინსვლას და ამოღებას. ამიტომ, კარგად უნ-და გავიერკვეთ ქარაული ენის ბუნებაში, ჯეროვნად გავიგოთ მისი ყველა კა-ნიონშიმიერება და ამ კანონშიმიერებაში არსებულ გამოწკიცისთა ხასიათი,

გამ-რყვენოთ ყოველივე ეს სასცენო მეტყველებების სწავლებათში" (ბ. ნიკო-
ლაიშვილი. ქართული სასცენო მეტყველება. 1979).

1982-1983 სასწავლო წელს ჩამაბარეს სამსახიობო ფაკულტეტის პირ-
ველი კურსის II ჯგუფი, დაკომპლექტებული მაქსიმალური და კინოატორის შეფარ-
ბისადავის. ამიტომ, ჯგუფში, ძირითადად, თავი მოიყარა მაქსიმალური და კინო-
ატორის რაიონებიდან ჩამოსულია ახალგაზრდობამ. ჯგუფში 5 სტუდენტი და-
ბინდული იყო, დანარჩენი - რაიონებიდან ჩამოსულია, რამაც განაპირობა
ჯგუფის სპეციფიკური და სირთულე. ჯგუფში თავი მოიყარა სხვადასხვა
ინსტიტუტის მოღვაწეები სტუდენტებმა. კერძოდ, აქარულ-გურული (მათურნი)
და გიმი იბერული ინსტიტუტის მოღვაწეებმა. მაქსიმალური ჩამოსული სტუ-
დენტები: აკაკი სვანიძე, მამა გოგუაძე, გურამ ღიასბერიძე, ნინო ნიჭი-
ლიძე და ნინო არ შევანიძე გურულ-მათურნი მეტყველებდნენ; ვინ სტუდენტ-
გურამ ღიასბერიძეს ჰქონდა წმინდა აქარული მეტყველება, ორი სტუდენტი კი
იბერული კილოში სპეციალურად. ამდინდელი სტუდენტების მეტყველებაში აქა-
მი შეინიშნება კუბური კილო-კავისადავის დამახასიათებელი ასინიტირებული და
დინიტირებული სიტყვების გამოყენება, სამაგიეროდ მაქსიმალურმა
ბშირად მოისმოდა ქარგონული სიტყვები.

ამჟამად ჩვენ ვებრძობი მხოლოდ ჯგუფში დიქტონატურული მეტყველების
დამკვიდრების საკითხს, ამიტომ არ აღვნიშნავთ იმი უამრავ ტექნიკურ წა-
ღვანებას, რომელიც ჯგუფის დაქმნის ყველა წევრს ახასიათებდა.

ჯგუფის გაცნობისას, სტუდენტების პასპორტების დადგენისას, რაჟამ
პირველი გასაუბრებისას, სხვა უამრავ ნაკლვანებათა შორის, რგორც გე-
ომო იმედა, ყვადამე დადალი საცემი, ყურის რევირული და პედაგოგისადავის
შემაშელოებელი იყო ის იბერული და აქარულ-გურული ინსტიტუტი, რომელიც
ჩამოსული სტუდენტები დაპარაკობდნენ.

აქარული კილო გაცნობებულა აქარის ასარ ფარგლებში ხელს, შეარ-
ვის, ქედის, მაქსიმის და ქობულეთის რაიონში. საკულტურის, რომ მაქსიმის
სასაუბრო მეტყველება გურული ინსტიტუტის გაცნობისაგ განიგდის. აქარული



დასრულები შესწავლიდი აქვს ჯერად ნოღაიდეღს. მას თავის ერთმებში მოცე-
მული და განხილული აქვს ამ დასრუტისადავის დამახასიათებელი ფისებებში.
აჭარქული ასიმილაცია (ბგერადადარსგავსება) გვხვდება ყველა სახისა -
პროგრესული, რეგრესული, მათი სრული და ნაწილობრივი სახეობა.

სრული და ნაწილობრივი ასიმილაცია უმთავრესად ხმოვნებში ორი მიმარ-
თლებით ა-დან ო-სკენ და ა-დან უ-სკენ ირენს თავს.

თანხმოვნების პროგრესული ასიმილაცია შეიძლება გვექნეს ა ფუძეში.
მაგ. :

ქე - ქო - გამსუბუქდა - გამსუბუქდა

ხე იძლევა ხე ან ხე-ს (გახლომდა) გახტომდა.

ნაწილობრივი ასიმილაციის შედეგია განუსაზღვრელი ნაკვადსახელი -
"რაცხა".

კოხვიით ნაცვადსახელს რა-ს დარღული აქვს ოა-და ნაწილაცები, "რე-
გორე ძვედ ქარაქული იყო, - წელს ჯ. ნოღაიდეღი - ა ხმოვნის პროგარდინს
შეიღება ხდება ასიმილაცია. ო აყრუებს ნეზობედ მხლერს და იძლევა ხ-ს -
რაცხა. ეს პერიმრევა ქობულე-ბაჭუმის რაიონის მტყვევლებში".

ბერძნულად დასრუტში შეიმიწევა "ვინძდა" და "ვინცხა" ფორმა. იბ-
მარება "საცხა" ფორმაც.

ა) ასიმილაცია ფუძეში - მხ, ფხ (მხარი) ფხარი. ეს, ფს (აცვებს)
აცვებს.

ბ) ასიმილაცია პროტოქსისა ფუძისხედ ბგერებთან.

გე, ქე (მოგვემენ) ნოქვემენ... ასევე წაქვევინდება, აცხვენია.

დ) - გქონდა (ქქონდა) და სხვ.

აჭარქული უნიკენება მგობედ სიტყვათა ბოლოკილორ და თავკილორ ბგე-
რათა დარსგავსებაც. მაგ. - (რას მერებო) რამეზობი.

ბგერადადაქმნება. აჭარქული კილორი საკმაოდ გავრედელებულია ბგერადა-
ქარგვა. რიგ შემთხვევაში ბგერა გაუჩინარ უბა უმთავრესად თავმოყრიდ მან-
ხმოვანთა შორის. დაქარგვა ხმოვნებსად ახასიათებს, რაც რედექციის ა სახე-
თა ცნობილი.

1) ს ბგერა იკარგება ნაშენსაობით ბრუნვაში დასმული მსაზღვრელი სიჭყვის ბოლოს: დაფრქვადზე, ბარები ყიდვა, ჯერი წერა.

ს - იკარგება მანქანების წინ: შენიშვნა ვარდი.

ს - იკარგება მიცემით ბრუნვაშიც: ხაღბ მუკა, ბაბუმი მიხვად?

აღნიშნული შემთხვევები, ჯ. ნოლაიძის დაკვირვებით, უმთავრესად აჭარის წყლის ხეობაში: გავრცელებული, სახელები, ბელს, შუახევის, ქედის და ბაბუმიის რაიონებში.

აჭარულ დიალექტში ს - ეკვერება ჩვენებით ნაცვალსახელს: დარჩა ი ბიჭი.

ს - იკარგება მინაშინაც: ხმა არ გავა.

2) რ ბგერა იკარგება როგორც ანბნოვნებს შორის, ასევე სიჭყვის თავშიც: გიგბება, იგბება, ფახილა, წაბბანდა.

3) მ ბგერა ვ რ-ს ბედა იმპარებს. აჭარულში იგი იკარგება არამარტო სახელებში, არამედ მიმღეობაშიც: სხალი, ტვანდი, კვალი, გელი, კუბე, კერდი, დიდარი, თავარი, თელი.

4) აჭარულში იკარგება ვ - ბგერა სიჭყვებში: ექსი, მიხუბა, მოკედნი, მოიდა, გამოიდა.

5) დ იკარგება: ხემწიფე, საბში.

ბგერათა ჩამატება. აჭარულში საკმაოდ ხშირად გვხვდება ბგერათა ჩამატება.

6 ჩამატებული სიჭყვებში: უმჭროსი, ვიბგლევი, გავუმჯავრდი.

7 - გახვეწილება, შემწეველობა.

8 - სიკეთე უნდა მიყვით. დაშორვებით, აქედანავთ, იქნებაავთ.

აჭარულში, ისევე როგორც მოგვიერთ ქართულ დიალექტში, ერთ ფონეტიკურ პირობებს მოსდევს მეორე, ხანდახან თავს იყრის სამი და მეტი ბგერითი მოყვინა და შედეგად ვიღებთ პირვანდელი ფორმისაგან საკმაოდ სახეშეგვიდიდ სიჭყვებს.

ა) ასომთავრის შუბილი დასრულებულია.

დ ე ე მ გ ა ვ ს ა (დაუსრულებულია) და შუბილი მას მოყვება დასრულებულია - დებულებულია.

მორფოლოგია. ა) სახელთანი ბრუნვის ნიშანი ი ხშირად იკარგება მორფოლოგიის სახელებში. მაგ.: ახ ღლე რთი ვიწქეში, ქვებ არი.

ბ) ხმოვანზე დასრულებული სახელები, რომელთაც ჟუძი არ ეკვრებათ, ნათესაობითა და მოქმედებით ბრუნვაში დაირთვიან სრულ სუფიქსებს, როგორც ბრუნვისეული ი იქვეა - დ.

გ) ვითარებითი ბრუნვის დაბოლოებად აწარულები გვაქვს - თ. მაგ.: ჩიჭაბ მამეია, სოფლამ იყო, კაცამ იქვა.

სახელთა მრავლობითი რიცხვის საწარმოებლად მხოლოდ ე - სუფიქსი გამოიყენებულა.

აწარულების დასრულებულია რამაც მრავლობითობა. იგი არამორფოლოგიის სახელებში დასრულებულია, არამედ მინიშნით შიგნით: ექვი ბავშვი იყო და ექსნავენი გაიზარდა.

ნაცვალსახელებში: ეს-ნე-ბი, ის-ნე-ბი, იგი-ნე-ბი, მაგ-ნე-ბი. მაგ.: დაწერე ბავშვის ამბავი, ისინი იმამებს უძახოდნენ...

ორმაცი მრავლობითობა იგრძნობა მინიშნით: ჩვენი გინდანან, მევენ გინდანან, იგინებს უნდანან.

იმერული დიდებულები. იმერული კიდე დასავლეთ საქართველოს ვრცელ ტერიტორიაზე გავრცელებულია. ამ დიდებს ახასიათებს ასომთავრის და დასრულებული ნიშანი პრეფიქსი.

დასრულებული იწოდება - ი, ო, ე, უ. ძირითადად ხდება პრეფიქსში, შიგნითაც ძირითად, ასომთავრის რეგრესულია და ნაწილობრივი. მონიშნული ი ავიწროებს წინამთავად ჟარტო ხმოვნებს. ამის შედეგად ა იქვეა ე-დ (აი - ეი). წვიცვანა, ეილო, ეიზარგა, ქუდიისი. ო იქვეა ე-დ (ოი - ეი). ჩამეიჭანა, წამეიკიდა, ვადმეილო. მონიშნული უ წინამთავად ა-ს აქვეს ო-ს. საფური.



აუ კომპლექსის ოუდ ქვევა ხევა არა მხოლოდ ერქსიგყვაში, არამედ ორი სიგყვის შეხვედრის ნიადაგზე: წინამავადი სიგყვით ბოლოკიღერი ხმოვანი იგვეღვა ნომდევრო სიგყვის ჟავკიღერი ხმოვინს გავღენიჟ. მაგ.: რო უყავი, რო უქნია, ასღვე ხევა ა-ს და ი-ს შეხვედრის პირობებში: რეწიქნა.

ოუ კომპლექსი იგვეღვა ეე-ღ: მეეხმარა, წამეელო, გაღეეყარა, ჟან-ხმოვინების ასინიღაციღან აღსანიშნავია ღ-ს გამკვეჟრება კ-ს გავღენიჟ: (ღვჭარი, მამიკვჭა), ღ ყრუღება ხ-ს გავღენიჟ (ხეუბოღ).

ოა კომპლექსში აღგიღი აქვეს ღოჟანგინგინის პროვესს, ოა - გვაძღვეს უა - სპრვეერბში: მუასწრო, მუარჩინეს, გამუაგღეს. ასღვე ხევა ორი სიგყვის შეხვედრის პირობებშიღ: რუ არ გოუღლია - რო არ გოუღლია, რომ არ გაუღლია, ეა გვაძღვეს აი-ს: შიანხანაგღენენ, შიასრღლა, შიაგყო, შიაპარა, ასღვეა გურუღ-აჭარუღშიღ.

მორჟოღოგია. იმერუღ ღიაღექტს შემოქნახავს ხმოვანჟუთინებჟან სა-ხეღობიოი ბრუღვის ნიშანი: ბაბუაი, ყნაი, საქმეი, კოწიაი, ღობეი, გზაი, ღეღაი, მღღაი.

იმერუღში "ის" ნავგაღსახეღი ღაირჟავს ი-ს: "ისი უნღა მეღკღა". "მიაჟხბღვა ისი", "ღევისტავღე ისი".

იმერუღისაღვის ღამახასიაჟებღლია ჟინ ჟანღებუღი: მაგისღვინ, ბი-გოღასღვინ, გუღისღვინ; იშვიოჟად შეიძღება შეგვხვეღეს - იზა - იმავე ჟუნქვიოი: გუღიზა, ძმიზა.

გვხვეღება ზინიზეღები: მადანა - მადერ ღა მინიშენეღობიო უღრის მანღ-ს, "მადერ ღვას", "მადანა იქნება". ორივე ამ სიგყვის გამოყენებას ვამჩნევო სტუღენტ ბენიკ ბარაჟაშვიღის მეგყვეღებაში.

საკმაოღ გავრღეღებუღლია შამა პრვეერბის გამოყენება შემოს მაგორღად: შამოკრა, შამოჩვეუღია, შამი.ბრუღღა.

წასღვა - ზინა II კავშირებშიო: ე - ღაბოღობის ნავგღად ავღღნს ო-ს. "ამ გზაზე ვინღ წვეიღესო, ვეღარ მევიღღესო".

ქვეყნის გაცნობისას, როგორც ვხედავთ, აღმოჩნდა, რომ მისი "ავად-
მყოფობა" ძალიან სერიოზულია. "ექიმს" ბევრი სამუშაო აქვს, რაშიც ქვეყნი-
სწრაფად განიცდობს სენისგან.

აღმოსანი ყველგანის ცელიბის დაფაროს ან გამოასწოროს თავისი ნაკ-
ლოვანება, რაც მის სიღამაზეს უშლის ხელს. გავიხსენოთ რა თავდადებათ
ცელიბზენ პატარა ტანის ვაჟები და გოგონები ავსიანთი ნაკლი დაფარონ მთ-
ლადქსლანნი ჟიბსაცემივლები დახმარებით. ან როგორი შეუპოვრობით უმკაცრ-
დობიან გოგონები ცხვირის ძალიან მკაცრად აღსასწავლარ ოპერაციას, როცა
შეგნებულნი აქვთ, რომ მათი ბუნებრივი ცხვირი სახეს სიღამაზეს უკარგავს
სიღამის, კუბიანობის ან გაბუჭებულობის გამო. ხაზს ვუსვამთ სიჭყვა -
მ ვ გ ნ ე ბ უ ღ ს - ე. ი. უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეგნებულნი გვეჩინ-
დეს ჩვენი ნაკლოვანი მხარე. გვეხმარება, რომ გვაქვს ნაკლი, რომელიც გვა-
მახინჯებს, სიღამაზეს გვიკარგავს. შემდეგ ჩნდება ჩვენში სურვილი ამ
ნაკლისაგან განთავისუფლებისა და ბოლოს კონტროლი საკუთარი ნაკლის მი-
მართ, რომ არ დაუშვათ, გადავეჩვიოთ.

არადიტირატორული მიტყვევება შეატრისაფვის, მომავალი მსახიობისათ-
ვის, საჭარო გამომსვლელისაფვის, არის არა მხოლოდ ნაკლი, არამედ ძალიან
რთული ავადმყოფობა, უსამინდელი ტკივილებით. რაც უფრო მეტად გტკივა,
მით უფრო სწრაფად და დაჟინებით ეძებ ტკივილების მოსახსნელ საშუალებას,
ანი, რითი უნდა დავიწყო ბრძოლა არადიტირატორული მიტყვევების წინააღმდეგ,
მიტყვევების დახვეწისაფვის. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ჩავუწინდოთ სტუ-
დენტებს იმის შეგნება, რომ ისინი მძიმე სენით არიან დაავადებული და
აქვთ ძლიერი ტკივილები. განუშობარტოთ ეს ნაკლი ტანით, შეურაცხყოფის
გარეშე, მაგრამ ძლიერად. მაშინ ისინი ავიწყონ შეეცდებიან ამ სენისგან
განთავისუფლებას, მოგვეხმარებიან სიძნელეთა დაძლევაში. სავირობა ეს ტკი-
ვილი ვაქვითოთ ქვეყნის საერთო ტკივილად, საერთო სენად და არა მხოლოდ მო-
გვირთის სადარდებლად. ქვეყნის მთლიანად, როგორც ერთი კაცია უნდა იგ-
რძნოს მის წინაშე დასმული დიდი პრობლემა: გ ა ნ თ ა ვ ი ს უ ჟ ღ დ ე უ ს

ანადიტურატურული ბ ე ტ ყ ვ ე დ ე ბ ი ს ა ა ნ . როცა ეს შეგინება ღამ-
ჯვინდება ჭკუაში, მაშინ შეიძლება " მ ე ღ ა მ ბ ე ღ ვ ე დ ე ბ ი ს "
ღანიშვნა.

მეცყველების პედაგოგთან ჭკუას შეხვედრა უნდა ავირამი საბჭო.
შეხვედრათა ეს რაოდენობა ძალიან მცირეა ინიისაფის, რომ მათი მეცყველე-
ბა ღანიშვნის. პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ პედაგოგთან მეშობისას, სტუ-
დენტს მეტი კონტროლი აქვს მისი მეცყველების მიმართ. მაგრამ, აუ ქუჩა-
ში, ღირუხანში ან სხვაგან (მეცყველების დევიციის გარეშე) მივუგებთ
ყურს, ღვირბანავთ, აუ როგორ თავისუფლად შიის ფრთას სტუდენტი: ავლავ
თავისი ასნილირიგებელი და ღისიბილირიგებელი სიყვებით, ისეც ამა აუ იმ
ღაიდეტიისაფის ღამბანისაშებელი "მეღიღირობით" მეცყველებს. ასეუ შიშ-
თბვედაში ჭკუას ღად ღამბარებას უწევს ის ბუთი სტუდენტი, რომლებიც თბ-
ღისში ანიან გამიღიღები და კუთბური კიღოკავებით ან მეცყველებენ.

ჭკუაში იყოთა ექვს ორ-ორკადიან ქვეჭკუადა. თათუელ ქვეჭკუაში ანის
ერი ღაიდეტიო მოღაპარაკე და ერი (შეღარიბით) სუთად მეცყველი სტუ-
დენტი. ეს უკანასკნელი ინიშინება თავისი წყვილისგაღის "მეღამბეფეღად".
მან კონტროლი უნდა გაუნიოს ყვეღან, საღად კი მასთან ერთად მოუბღება
ყოფნა. "მეღამბეფეღა" უნდა გაახსენოს, მიუთიოთ, გაუწიროთ. "მეღამ-
ბეფეღების" და "ავაღმყოფის" ურო მეტი სიჭბიღისაფის ვადგენთ: ყო-
ველი თვის ბოღოს მოხღება მათი ატესტაციო და ქვეჭკუის წივერებს ღაწირე-
ბათ შესაპამისი ნიშინები. აუ "ავაღმყოფი" ან სწორღება, მეღამბეფეღი
ისღება. ე. ი. ისინი შეფასღებთან მეცყველების გაროსწორების ხარისხის
მიხეფით. მათ, ასე: ღაიწყო "ღაშქრობა სუთა მეცყველებისაფის". ყოველ
"მეღამბეფეღს" რივეა გაფრთხიღება " იმოქმიღოს" ღიღი ტაქტიო. ამბანაგს
უცხო საზოგადოებაში, სხვა ჭკუის სტუდენტებთან ხმაიადღა, ბრძანებით ან
ტამაღიბიანებელი ტ. აიო შენიშვნა ან ნისცეს, რომ ამით ან შეღახოს ამბა-
ნაგის თავმოყვარუობა. შენიშვნა ნისცეს ჩუმიად, მეგობრულად და თხოვნიო.

სწორი მეცყველების ღამკვიღრებაში სტუდენტებს ღიღი ღამბარება უნდა
გაუნიოს ღინგაფონის კამინებმა. ამისაფის ჭკუას ენიშინება ნახეღარსა-

თანნი ღუქვია კვირაში ერთხედ ღინგაჭონის კაბინტში. აქ სტუდენტი პირის-პირ ზეღება საკუთარ მეტყველებას, ასე ვაქცაჲ, ის იხედება "სარკეში" სადაც, შავისი ყურიჲ მოისმენს ნაკვს და ყურადღებას გაამაზვილებს, გაიშვალისწინებს პედაგოგის მიერ მიცემულ შენიშვნებს. ივარჯიშებს იმ საყარ-ჯიშოებზე, რომელიც მთელი კვირის განმავლობაში დაუგროვდა. დაბოლოს, ღ-ტერაპტურული მეტყველების დამკვიდრებისაჲვის, დანდუქისგან, ბარბაროზ-მისგან, ჟარგონისგან გასაშავისუფლებდაჲ კარგ საშუალებად მიგვარინა:

სტუდენტისაჲვის შავისუფალი საუბრის ჟარჲთ ასპარეზის შექმნა და მას-ზე კონტროლის დაწესება. საყარჯიშოების გამოყენება, რომლებიც გამოიწვევს მსჯელობას, კამათს; მაგნიტოფირზე ჩაწერა და მოსმენა-გაანალიზება.

ამრიგად, შეიძლება ჩანოვსყადიბოჲთ მეტყველების დახვეწის კაშუალებე-ბი 1982-83 სასწავლო წლის I კურსის (ბათუმ-ჭიათურის) II ჯგუფისაჲვის:

- 1) "ავადმყოფობის" დადგენა;
- 2) "მეღამხეღვილი";
- 3) სარკე;
- 4) შავისუფალი-სასაუბრო მეტყველება.

გარდა სასცენო მეტყველებისა, დიდი ყურადღებოჲთ უნდა ვიყოჲთ სასაუბ-რო მეტყველების ნიშარჲ. სასცენო მეტყველება მათინ იქნება აყვანილი ვიშ-მაროგ ლინეჲჲ, ჲუ ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველება დღელი იქნება ყო-ველგვარი "კუჭყისაგან".

სავარჯიშო I (10 სექტემბერი)

მ სექტემბერს ღუქვიას დაკვდა სტუდენტი ზ. დიასამიძე. ეს იყო პირ-ველი სერიოზული დარღვევა მეტყველების საგანში. მსარე ღლეს ღუქვიის ბო-ლო აჲი წუთი დაუჲო ვარჯიშს "ამხანაგური სასამარჲო", რომელმაც გამოო-ძის და გაასამარჲდა დიასამიძის დანაშაული. დამნაშავეს განარენი გამოუ-ტანა ჯგუჲმა (იმ ღლეს დიასამიძეს დავადა ყველა საფენის ალება, ოჲაბის განიავება და ოსტატობის ღუქვიისაჲვის აუღიგორიის მომზადება). მისი და-ნაშაული კი შეტანილი იქნა ე. წ. "შავ რვეულში".

ასეჲთ სავარჯიშო საინტერესო გამოღვა სტუდენტებისაჲვის. მათ "დაი-ჯერეს" სიტუაცია და მთელი სერიოზულობოჲთ წარმარჲეს ვარჯიში. ვარჯიშის

ღრის სტუდენტები აცდენენ ხასიათს, ჩვევებს, რაც აქვდა გვს ეხმარება, კარგად შეისწავლოს ყოველი სტუდენტის პიროვნება. ამ საკარგოში ღრის ისინი ბუნებრივად მეტყველებენ, ლამაზი ცოცხალი კონტროლი უკვე გაურ-
ნდათ მეტყველების მიმართ, რაც გამოიხატა იმაში, რომ ზოგიერთი სტუდენ-
ტი თავის შეცდომას იქვე ასწორებდა, აქვდა გვს შენიშვნის მიცემამდე.

მეშაობის ერთი ჯგუფი თავიდან გამოიხატა ადგილად აღსაზრდელი და ძნე-
ლად აღსაზრდელი სტუდენტები. ყველა "მედიტაციული" კმაყოფილია. მათი
მიზანმიმართული და შენიშვნები გააძლიერებულა, მიღებულია; მხოლოდ ერთი
"მედიტაციული" გამოქვეყნის უკმაყოფილებას. სვანით ირინს ურჩობას და
უყურადღებობას. ამ წყვილს შორის ვერ დამყარდა შედეგებიანი კონტაქტი.
სვანით მთავარი გაფრთხილება და "მედიტაციული" შედეგად. რამდენიმე
ჯგუფს შემდეგ გამოიკვამ, რომ ნ. ნარეშელაშვილია შეძლო სვანითის, ასე
ვამტყობ, "მოფრთხილება". სვანით ემორჩილება მას და ცდილობს მიმტყვე-
ლოს შედეგად.

გურუ-აქარული ღიაღვივისაშვის დამახასიათებელი ბოლოაქარული ინტო-
ნაციის მიკვთრებაა გამოხატული კომპიუტერული წინადადებაში. ამიტომ, სასარგებ-
ლოდ მიგვაჩნის ისეთი ვარჯიში-შარბები, სადაც კომპიუტერული-პასუხის გამო-
ყენებული. ამ მიზნად სასარგებლო ვარჯიშია: "გზაზე მიდის ერთი კაცი".
ღიაღვივის მონაპირავე სტუდენტები შეკითხვით-რათა ერთი - კომპიუტერული ინ-
ტონაციის გამოხატავენ შეკითხვის ბოლოს და არა კომპიუტერული სიტყვაში "რათა?"
ამასთან, კომპიუტერული ინტონაციის მიზნის ორჯერ უფრო წაგრძელებულად და ბო-
ლოაქარულია, ვიდრე ეს დიფერენციალური ნორმით არის გააძლიერებული.
ამ ვარჯიშში სტუდენტისაშვის ადგილად მოსასმენი და გასასწორებელი ინ-
ტონაციური ბუნებები.

სტუდენტთან მალად სტილის შედეგების გამომუშავებაში გვებარე-
ბა "ცვალებაშია პუსი" - ინტონაციის ძალა, რაც მდგომარეობს მიკვთრი
ბგერითი ვარჯიშების შემდეგ თავისუფალ მეტყველებამდე სწრაფად გადასვლა-
ში. ვარჯიში - თავისუფალი სიტყვა; ვარჯიში თავისუფალი სიტყვა და ა. შ.

I - ნაწილში სტუდენტთა კონტროლს უწევს ბგერის მკვეთრად აღმოჩენას, ხოლო II - ნაწილში სიტყვის ან ფრაზის აზრის სწორად გამოხატვას. ამ დროს ბგერა სასაუბროსა და არა საცარჯიშო. თუმცა, ინერგიით იქვე გაცარჯიშებული ბგერა მის მკაცრობას და სწორად წარმოქმნის ფორმას ინარჩუნებს თავისუფალი მეტყველების დროსაც. მეშაობის დასაწყისში ინერგიის ძალა უფრო მკრთალია, მაგრამ თანდათან, ხანგრძლივი მეშაობის შემდეგ ინერგიის ძალა უფრო იგრძობა და ღრმად იღვამს ფესვს სტუდენტის მეტყველებაში.

როგორც წესი, ამ ვარჯიშის შესასრულებლად პირველად ვიყენებთ სიტყვების ბრუნებას და უღებებს. რომელ ბგერაზეც ვმუშაობთ, იმ ბგერების შემდეგ ვარსებოთ სახელს ან ზმნას ვაბრუნებთ ან ვაუღლებთ გარკვეული ქვეტექსტით. მაგ.: ბი, ბე, ბა, ბო, ბუ - ბუნთი (ღ-ბაზია)

- ბურთმა
- ბურთს
- ბურთის
- ბურთით
- ბურთად
- ბურთო

ან ვაუღლებთ ზმნას:

- ვბარავ)
- ვბარავთ)
- ბარავ)
- ბარავთ)
- ბარავს)
- ბარავენ)

ასეთი ვარჯიში ეხმარება სტუდენტს როგორც საკუთარი დექლინაციის დაბეჭდაში, ასევე გაცარჯიშებული სიტყვის პრაქტიკაში გადატანასა და გამოყენებაში. ყოველი საბრუნებელი ან საუღლებელი სიტყვა ექვსჯერ, შვიდჯერ მიეწოდება სხვადასხვა ბრუნვასა და პირში. ამიტომ არ შეიძლება ა' უთმა

დაბეჭდილებები მუშაობამ სიბრტყის მკაფიოდ წარმოადგინოს ხარისხზე დაეხმარება არ იმოქმედოს.

ჟ. ნოლაიძედი წიგნი "აწარული კიღის ჟავისებურებანი" წერს: კიღის წინადადებაში, სადაც კიღისი ნაწილაკი, კიღისი მინიშნული ან ნაგვალსაზელი არ მოგვეპოვება, მახვილი ბოლო მარგვალზე კი არ დისმის, როგორც საღიბერატურო ლაშქარსა და მთელ რიგ ღიაქვედებშია, არამედ ბოლოდან მიუღწევი მარგვალზე" (ჟ. ნოლაიძედი, აწარული კიღის ჟავისებურებანი, გვ. 41). ეს ნაკლი მკვეთრად შეიძინება ბაშუმილი სტუდენტების მეტყველებასში. მაგ.: როცა თეორიული ნაწილის ჩაწერა დავიწყეთ, სტუდენტმა მამა გოგუაძემ იკითხა: - მასწავლებლო, აი ყველაფერი შეაიროდ უნდა ვისწავლოთ? - და ფრანგის ბოლოში უცნაურად წაგრძელებული, ყვირისმსგავსი მახვილი დასვა.

კიღისი რეტორიკის არასწორი გამოსახვა ჩვეულებრივი ჟავისება აღმოჩნდა ბაშუმილი ღიაქვედი მოლაპარაკებაში. საწირო ვახდა ამ ნაკლის გასწორება კიღისი წინადადებაზე მუშაობის გზით.

სასარგებლოდ მოგვანია ვარჯიში-თამაშობა "გმაზე მიღის ერთი კაცი"-ს ზეირი გამოყენება. მოწინავეობას იღებს მთელი ჯგუფი. ყოველ სტუდენტს აქვს გარკვეული წოდებები: ერთი, ორი, სამი... და ა. შ.

- გმაზე მიღის ერთი კაცი - იწყებს ერთ-ერთი სტუდენტი.
- რაა, ერთი კაცი? - უკითხება ის სტუდენტი, რომლის წოდებაც ერთია.
- მაშ, რამდენი კაცი? - კითხულობს ისევ პირველი სტუდენტი.
- ოთხი კაცი, - პასუხობს მეორე სტუდენტი და ა. შ. ჯერჯერობით მთელი ვარჯიში-თამაში წარმოადგენს კითხვა-პასუხს. ვარჯიშის დასაწყისში სტუდენტები კიღისი რეტორიკის შეკითხვების "რაა, ერთი?" და "მაშ, რამდენი?"-ს ბოლოში გამოსახავენ და ეს არ არის სწორი, რადგან, ჩვენ ვიცით: თუ კიღისი წინადადებაში არის კიღისი სიბრტყე, კიღისი რეტორიკის უსაბულოდ ამ სიბრტყეში გამოიხატება. - რაა, ერთი? - აქ კიღისი რეტორიკის უსაბულოდ ამ სიბრტყეში არა სიბრტყე "ერთი" ბოლოს, რასაც ჩვენ სტუდენტები

ბი აკეთებენ, არამედ სიტყვა "რათა"-ში. კერძოდ, რა - რაზედღიანი მარ-
ცვლის უფრო მაღალ ტონში წარმოაქვით. - მაშ, რამდენი? - ხშირად აქვს
სტუდენტები ბოლოში, ნი - მარცვლის წამღერებით გამოხატავენ კიბხვით ინ-
ტონაციას. მივიღეთ "მაშ, რამდენი?" ლილინებუბური "იიიი... -", რაც
არ არის სწორი. მართალია კიბხვითი სიტყვა "რამდენი" წინადადების ბოლო-
შია და მასთან არის დაკავშირებული კიბხვითი ინტონაცია, მაგრამ შეკიბხ-
ვა არა ამ სიტყვის ბოლოს წაღლინებათ უნდა გამოვხატოთ, არამედ ამავ
სიტყვის პირველი მახვილიანი მარცვლის "რამ"-ს ტონური ამბლებათ. მიჭი-
ლებთ: მაშ, რამდენი?

სწორი კიბხვითი ინტონაციის განორმუშავებას ხელს უწყობს ვარჯიში:
"აბა, გამოივანი".

ერთი სტუდენტი იღებს ჩანაშა, ღებს შიგ რაიმე ნივთს და ეკიბხვა
თითოეულ სტუდენტს ცალ-ცალკე:

- აბა, გამოივანი, რა მატვს ჩანაშაში? მერე სტუდენტი პასუხობს შეკიბხ-
ვით:
- რეუდი მატვს ჩანაშაში? (კიბხვითი ინტონაცია ეთდება სიტყვაში "მატვს").
- არა, რა მატვს ჩანაშაში? - ეკიბხვა მერე სტუდენტს (კიბხვითი ინტონაცია გამოისახება სიტყვაში "რა მატვს?").
- კადრისტარი მატვს ჩანაშაში? - ეკიბხვა II სტუდენტი.
- არა, რა მატვს ჩანაშაში?
- ვაშიდი მატვს ჩანაშაში? - ეკიბხვა III სტუდენტი.
- არა, რა მატვს ჩანაშაში?
- ჟული მატვს ჩანაშაში? - ეკიბხვა მეოთხე სტუდენტი და ა. შ.

ამ სავარჯიშოში სანტერენესა ის გარეწობა, რომ პასუხიც შეკიბხ-
ვას წარმოადგენს. ასე რომ, საჭიშე გვატვს ორნარივ კიბხვით ინტონაციას-
თან.

კიბხვითი ინტონაციის გავარჯიშებისათვის სასარგებლო ვარჯიში
"მეუ. მდნელი ამბავი".

I სტუდენტი ეუბნება II სტუდენტს:

- "სამუკამ მანანას მიმომა მიარაჟა".

II სტუდენტი ამ ფაქტისადმი თავის გარკვეულ დამოკიდებულებას ამყარებ: "ეს ამბავი მას ახარებს ან სწყინს, ან მანანა უყვარს ან მამუკა, სწყინს რამ მამუკა მანანას შეურჩადა. ან ნიძღვი მოიგო - ამტკიცებდა, რამ მამუკა და მანანა აუცილებლად შეურიგდებოდნენ ერთმანეთს და ასევე უამრავი სხვა დამოკიდებულება შეიძლება მოიძებნოს.

რამ დარწმუნებს გაგონილი სიტყვების სიმართლეს, როგორ სტუდენტი უბრუნებს I სტუდენტს კითხვას: "მამუკამ მანანას მიმომა მიარაჟა?"

I სტუდენტი - დიახ, მამუკამ მანანას მიმომა მიარაჟა.

ახლა - II სტუდენტი თავის დამოკიდებულებას ამყარებს ამ ფაქტთან და უყვება III სტუდენტს და ასე, მხედ ჯგუფს შემოივლის ეს კითხვა-პასუხი.

აქ, ამ კითხვით წინადადებაში "მამუკამ მანანას მიმომა მიარაჟა?" კითხვილი ნაწილად, კითხვილი სიტყვა არა გვაქვს. ასეთ ფრაზაში შეკრძების ინტონაცია ზინის ბოლო მარცვალში ტონის ამაღლებით გამოიხატება, სადაც არ უნდა იდგეს ზინა: წინადადების თავში, შუაში ან ბოლოში.

- მიარაჟა მამუკამ მანანას მიმომა?
- მამუკამ მიარაჟა მანანას მიმომა?
- მამუკამ მანანას მიარაჟა მიმომა?

სადაც კი გადავსვით ზინა "მიარაჟა", ყველგან თან გაჰყვა შეკრძების ინტონაცია.

ამავე მიზნითაც შეიძლება გამოვიყენოთ ფარსი - "ხედის შეშლა", რაც შემდეგში მდგომარეობს:

მუშაობს ორი სტუდენტი. I სტუდენტი იმეორებს ენის გასაჭებს, მუშაობს მკაფიო გამოთქმად. II სტუდენტი აძლევს ნებისმიერ შეკრძებას. I სტუდენტი პასუხობს დასმულ კითხვაზე და ისევე აგრძელებს ენის გასაჭებზე მუშაობას იმ ადგილიდან, სადაც შეწყვეტილია ამხანაგმა. მაგ. :

I სტუდენტი - მიდის კაცი შავ...

II სტუდენტი - დევიდების შემდეგ კინოში წამოხვად?

I სტუდენტი - არა, "პანცინაბადიანი გავე..."

II სტუდენტი - რატომ?

I სტუდენტი - არ მცაღია, "კიდე მეც გავე..."

II სტუდენტი - ოსტატობისაღვის ეტიუდი მოიფიქრე?

I სტუდენტი - მოვიფიქრე, "შავპანცინაბადიანი"...

ამ სავარჯიშოების შესრულების დროს სტუდენტს ხუთ-ექვსი კითხვითი წინადადების ჟღერს მოუხდება, რაც ხელს უწყობს სტუდენტს სწორი კითხვითი ინტონაციის დაუფლებას.

II სემესტრის მეორევიდის დროს დავიწყებთ თანამედროვე სტუდენტის დეტალიზაციის შედეგებს. ამ დეტალიზაციაში შედის მხოლოდ არადიფერენციალური სიტყვები და გამომწვევები. სტუდენტების მიერ წარმოქმნილი ყველა არასწორი სიტყვა იწერება რვეულში და იქვე ხდება მიმოხილვა და სტუდენტის მიერ გასწორება. ამ ხერხმა ახალი გამოცდებზე შეიქმნა სტუდენტების მუშაობაში. მტკიცებულად განიცდიან ყოველი შეცდომის ჩაწერას. როგორც კი წარმოგდებათ არადიფერენციალური სიტყვა, შეშინებულად გადახედვენ რვეულს, ჩაიწერება თუ არა შიგ მათ შეცდომა. ამან ხელი შეუწყო საკუთარი შეცდომის მიტოვების კონტროლის გამომწვევებს.

ყოველი სტუდენტის გვარის ქვეშ გარდა არასწორი სიტყვების მთელი რიგი:



ქართული
ლიბრთეკა

გოგუაძე	სვანიძე	ღიასბერიძე	ბარათაშვილი	კიკვაძე	კაციტაძე	ტყეშელაშვილი	ლობანიძე	არჯევანიძე	მშველიძე
მთაბერიძე	მთაბერიძე	ვარსაძე	ძან	რეიზა	მანბატი	ვახტანგ	მეიქი		მთაბერიძე
მთაბერიძე	ძან	სიკვტილი	რავა ბარათაშვილი	მაგი	მთაბერიძე	მარა	ჩაბერიძე		
გაბრიელ მათე უნა	გაბრიელ უნა	სა ვარაძე	კარი, ბიჭო	გაბრიელ	მანბალ	პატარი			
გაბრიელ	დინაბა	შეგომბა	ბერიძე	საგბა		ღამბორკა			
დვინი	მეველი	მთაბერიძე	დვინი	ჩივიკიძე		მთაბერიძე			
მთაბერიძე	ახალგაბაძე	ავთო		მთაბერიძე		მთაბერიძე			
რთ არ გაქს	დვინი	სა ვარაძე		დვინი		კრეტი			
იგი იქნები	მთაბერიძე	მატი		მთაბერიძე		ძან			
ინანა				რთა					
მარტო ვერ გაჩერდა	საკაველი			საკაველი					
ნუ ეიშილი	მთაბერიძე			მთაბერიძე					
ვარი ვერ ვუბარნი	ვარაძე			ვახტანგ					
იგენი									
მთაბერიძე									
მთაბერიძე									

ან-დ-ა-გ-ე-ბ-ი

სწორი მიტყველების დამკვიდრებას ხელს უწყობს თავისუფად დიალოგებ-
ზე მიუშაობს ანდაზების გამოყენებით. მაგ. :

- რატომ არ მიუშაობს გუდომფინი?
- რა შენი საქმეა!
- შენს გამო მე ვაგებ პასუხს.
- შენ შენს თავს მოჟარე... ხომ იცი, არა მკითხე მოამბეო, მიტყუავენ და
მივგელსო.
- რა უნდა გელაპარაკო... შეაყარე კედელს ცერცვი.

ამ ვარჯიშის დროს მიუშაობს სტუდენტის საკუთარი დექლამაციის, რომელიც
შეუმჩინებლად შევირწყობის დიტირამურად ტექსტს.

"აუ-ქ-ც-ი-რ-ნ-ი"

ვარჯიში "აუქციონი" ხელს უწყობს სტუდენტის ფანტაზიის ამუშავებას
და იმპროვიზაციული ტექსტის დახვეწას, დექლამაციის გამძლიერებას, მიტყვე-
ლების დახვეწას. ამ სავარჯიშოს შესრულების დროს ერთი სტუდენტი აუქციონ-
ერიცა. იგი ჯგუფის წინაშე გამოდის და ახასიათებს გასაცემ ნივთს, თბავს
შავისი ფანტაზიით ნივთის ისტორიას პედაგოგს საშუალება ეძლევა კარგად
დაუკვირდეს სტუდენტის ბუნებრივი მიტყველების დიტირამურად ღონეს და დაბ-
ვენილობას, გაასწოროს მისი ტექნიკური ანომალიები.

ნაგადიშად:

"ძვირფასო საზოგადოებავ! ღელს ჩვენს აუქციონზე იყიდება უცნობი ოქ-
რომწველის მიერ შესრულებული ვერცხლის ქამარ-ხანჯალი. ეს ნივთი ღირსა-
ბუნია ძველებური ვერცხლისგან. მასზე ამოტვიფრულია ქამრული ჩუქურთმები.
ხანჯლის ტარი გარედან დაფარულია ბაჟალღო ოქროთი. ნივთი ძვირფასია. შე-
ფასებულა ამ მანეთად.

ათი მანეთი, ერთი! ათი მანეთი, ორი!

- ოცი მანეთი.
- ოცი მანეთი, ერთი! ოცი მანეთი, ორი!

- სრბოვი მანუაი.
- სრბოვი მანუაი, ურთი... " და ასე შემდეგ.

Для внедрения на сцене

литературной речи

Н. ЧИТАИА

Ст. преподаватель

А н н о т а ц и я

Тема на I курсе актерского факультета, представляет обобщение определенной части педагогической работы и наблюдений, проводимой на I курсе в течение учебного года со студентами, говорящими на диалекте.

В процессе работы со студентами, говорящими на диалекте, педагог ищет такие пути и возможности, которые будут способствовать процессу преодоления недостатков речи, усвоенных студентами литературного языка.

სასცენო მეტყველების კამარა

მხატვრული სიტყვის როლი სასცენო მეტყველებაში

სწავლების სისტემაში

ნ. ხაბარაძე

ჯრ. მასწავლებელი

მთელი რიგი იმ საკითხებისა, რომლებიც მხატვრულ სიტყვასთანაა დაკავშირებული, მრავლისმომცველია და ჯერ კიდევ შესწავლის საგანს წარმოადგენს.

პირველი ავტორის ჩანაფიქრი მრავალგვარი სამუადებებითაა გაღრმავებული. სტილისტიკა, მეტყველების თავისებურება, რომელიც გვიჩვენებს ყოფა და აზროვნება ვლინდება, უნის სრულყოფილ დრამატულ ნაწარმოებს. მსახიობი ვადგობდება, გამოავლინოს ავტორის ყველა ჩანაფიქრი, რისაგანაც მას გამოხატვის მეტი უნარი და სამუადება უნდა გააჩნდეს. სწორედ ამიტომ არსებობს სპეციალური საგანი - "სასცენო მეტყველება", რომელიც მხატვრული სიტყვის ყველა კომპონენტს შეისწავლის და მას პრაქტიკულად აწვდის. "სასცენო მეტყველება", როგორც საგნის, შესწავლის ამოცანას შეადგენს მხატვრული კითხვის ხელშეწყობის სპეციფიკური საკითხები, რომლებიც მსახიობის ოსტატობის საგანს სხვადასხვა მიმდებარის გამო სრულდება ამ ენება. ეს უპირველესად განდევნა მეტყველების ტექნიკა, ანუ მეტყველების ის აუცილებელი ფისება, რომელიც ეხმარება მსახიობს მხატვრული სიტყვის სამუადებით შეიფისოს და გადმოსცეს გაიჩის განცდები.

მეტყველების კარგი ტექნიკა უზრუნველყოფს სისადაეს, მუსიკალობას, მონიერებას, სწორსა და მრავალმხრივ რიტმს, ამისა და გრძობების სრულყოფილ გაღრმავებას.

რეცია, სუნაქვა, ხმა, მუიერი მეტყველების დიკცია-ინტონაციური კანონები მონიერებას აჩის ის თავისებურება, რომელსაც სასცენო მეტყველებაში საგანი შეისწავლის. სასცენო მეტყველებს შესწავლის მიზანია, მიაღწიოს



სიბჭევინ ოსტატობას როდის შესრულების პროცესში. ამიტომაც, რომ პირველი კურსიდანვე სასცენო მიტყველების პედაგოგი ეხმარება მსახიობის ოსტატობის პედაგოგს. იგი ნოელი სწავლების პერიოდში ყურადღებით ადევნებს შაპალ სტუდენტის მიტყველებას როდნე მუშაობისას და ამ როდის შესრულების დროს.

მაგრამ მიტყველების ტექნიკის დაუფლება ნხოლოდ დრამატულ მასალაზე დაყრდნობით ძნელია და რთვინის შეუძლებელიც. სიბჭევამდე მიტყველებისას სასწრაფო თითოეულ სტუდენტთან ინდივიდუალური მიდგომა, ინდივიდუალური სწავლება, ვარჯიში, ახალი საინტყველო ბგერების დაუფლება, გარდასახვის უნარის განვითარება, ნებისყოფა, მიტყველო რ პროცესის სწორი წარმართვისათვის ვიღებთ სხვადასხვა ავტორის დეტსებსა და პირობულ მასალებს, რომლებიც წარმოადგენენ ძირითად საყრდენს მხატვრული სიბჭევის შესწავლის საქმეში.

მხატვრული სიბჭევის მრავალმხრივი მათემატიკა

მხატვრული სიბჭევის ხელოვნებასა და დრამატულ ხელოვნებას შორის არსებობს გარკვეული სხვაობა, რომელიც ჯერ კიდევ დიდი ხნის წინათ იყო შენიშნული. ამის შესახებ აღნიშნული იყო როგორც რევოლუციამდე, ასევე სამეცნიერო პრესაში. სხვაობა შემდეგში მდგომარეობს: ურთიერთობა მიყურებულთან და არა პარტიციპანთან; გადმოცემა წარსული მოვლენებისა და არა მოქმედება მოვლენებში, რომელიც უშუალოდ მიყურებლის წინაშე სდება და ვიჟარდება. თხრობა ჩემგან, პირველი პირიდან მოვლენებისა და გმირებისადმი გარკვეული დამოკიდებულებით, და არა გარდაქმნა ხასიათში; უარყოფა ფიზიკური მოქმედებისა.

სტანისლავსკი აღნიშნავდა, რომ მკითხველი, მსახიობისაგან განსხვავებით, არ უნდა თანამშობდეს, არ უნდა ახდენდეს კომპირებას, არ უნდა გადმოცემა ან ბაძავდეს მის ინტონაციას და დიტვიას. მკითხველის ამოცანაა, მოვლითხროს მისი გმირების შესახებ, იყოს მათთან უშუალო კავშირში და

იყოფეს რას, რისთვის და რა მიზნით გვიანობოზს.

შენოქნელებითი სხვაობა მკითხველსა და ღრამაჟედ მსახიობს შორის ვლინდება გადმოცემის პროცესში, ნაწარმოების ხორცშესხმა, გადმოცემის ფორმა და არა ტექსტის მომზადების პროცესი. ეს ის სხვაობაა, რომელიც ხელს უწყობს მკითხველს სიტყვა მიიტანოს ნსმენეღადმე. სწორედ ამ "სხვაობებს" აქვთ გადაწყვეტი მიიღვენეღობა მხატვრული კითხვის ხელეწმებისათვის.

ჟე ჩვენ თუორიკლი თვადსამრისით ნევეხეღავთ მხატვრული კითხვის ხელეწმებას და მსახიობის ხელეწმებას, შევნიშნავთ, რომ ეს სხვაობები იმჟაღისწინებს გარკვეულ მსგავსებასაც. ამ მსგავსებას ექვეყვა განსაკუთრებული ყურადღება, რამდენაღაც იგი მნიშვენეღოვანია სასცენო ნაქვეყნების საგნისათვის.

რაში გამოიხატება ეს მსგავსება?

უპირველეს ყოვლისა, ეს არის შენოქნელებითი ნეშარება, რომელიც საკითხა ტექსტის დასაუღებლად; ნეაოცვანა და ექვეყექსტი, ავტორის რანაჟექტის ამოხსნა და მისი ენის განსაკუთრებული ავისებების შესწავლა, ღოგოკა, განვიჟარება, წარმოსახვა და ხეღვა.

მკითხველის ამოვანა - თრრება თამაჟიღს და გარდასახვის გარეშე, ხაღბის, მათი ავისებების, ნოქნეღებების, მათ გარეშე მოხსნარი მოვღენების შესახებ. ამისათვის გაროყვენება მათი ცხოვრების ფსიქოლოგიური მსგავლითები, გმირის მინაგვანი სამყარო, მათი ფიქრები და გრძნობები. მკითხველი აქტიურად ნონაწიღოობს გმირის ცხოვრებაში, აწუხებს მისი ტკივილი და ახანებს მისი სიხარული. ყოველივე, რის შესახებაც ხეღვა თრრება, უნდა იყოს მისი ბოგვანაწიღი ნაწილი. მან თავის წარმოღვენამი, რაღა თქმა უნდა, ფანტაზიის დახმარებით, განვლო ასეთი ცხოვრება. მოვღენები, რის შესახებაც გვიანობოზს, ავისთრ მას ღრნად ავისქრებს. ყოველივე განვღარი და განსაღვენიღიღი მასში ბაღებს ამრებას და გრძნობებს, რომლებიც ღელს, აქ არ აძღვეენ გარკვეების საშუალებას და აიძღვენენ გაჟიაროს მსმენელს,

მაცურებელს. ეს გულწრფელობა, მის ნიერ შეფასებულის და გაგებულის რწმენა უბნარება მკითხველს გახდეს ღანაჯრებელი, გაღამებელი მისი განცდიბითა და ფიქრებით. მის ბედოვნებას ხდის ქმედოას, მნიშვნელოვანს და იდეურს.

მაცურებელზე შებოქმედების სამუადებები მკითხველისა მსახობთან შეღარებით შეზღუდულია - ღობირმეცყველების ჩარჩოს არ სციდლება. სწორედ ეს შეზღუდვა მოიხბვის სამეცყველო კომპონენტების განსხვავებულ დაშუაებას, აქტიურ ამოცანას, ქვეტექსტს, ამროვნებას, ბეფას.

მკითხველს სწირდება ისეთივე მოსამზადებელი ნუშაობის ჩატარება, როგორც მსახობს როდის მომზადებისას: ნაწარმოების ანალიზი, სიუჟეტი, იდეა, ავტორის ჩანაფიქრი, ბასიაჟების ანალიზი, გმირის შინაგანი სამყარო და მისი სოციალური მდგომარეობა. გარდა ამისა, ბუნებრივია, მკითხველი უნდა იყოს კარგი მსახობიც, ისევე, როგორც მბატრული სიტყვის ჯაფქრებად მოვლენილი: უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ვასაძე, სერგო შაქარიაძე...

შებოქმედებითი პროცესის ასეთი მსგავსება კანონზომიერია. იგი სწირდება ყველას - ღრმატული ლეატრისა თუ ოპერის, კამერული თუ ესტრადის მსახობს.

მბატრულ კითხვაზე მსჯელობისას ვიფადისწინებთ მაცურდის, თბრობის ბედოვნებას მოვლენების შესახებ პირდაპირი, უშუალო დაშოკილებულებით მკითხველთან. შებოქმედებითი პროცესის ეს ერთიანობა სამუადებას იძლევა სწავლება წარმართო დიგერატურულ-მბატრულ ნაწარმოებებზე დაყრდნობით და იმ მეფოფით, რომელიც მსგავსია მსახობის ოსტატობის სწავლების მეფოფოსა.

ამრიგად, საგანი "სასცენო მეცყველება" ასწავლის არამარტო სიტყვის გამოფქვის კულტურას, არამედ ბეფას, ამროვნებას, შეფასებას, იდეის, თენის, ზეამოცანის დაფენას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიტებს ტექსტის ნთღიანობაში აღქმას და მის მატსინაღურად გამოხატვას მბატრული სიტყვის მაღალი კულტურის სამუადებით.

ჟ. ს. სტანინსკისა და ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანკოვის
შეხვედრისათვის მხატვრული სივრცისათვის მუშაობის
იხსნება

ჟ. ს. სტანინსკი და ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანკოვი არაერთხელ მი-
მართავდნენ მხატვრული კომპოზიციის პირობების მსახიობის აღზრდის საქმეში
მხატვრულ-ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით. ისინი უარყოფდნენ ფორმა-
ლიზმს, ჯეკლმაციას, კომპოზიციის პათოსურ მანერას. სტანინსკის და-
ნკოვის მსახიობის აღზრდის საქმეში სიბრძნე მიაჩნდა. იგი ამბობდა, რომ
ჯეკლმაციას მსახიობი იწყებს არაბუნებრივ ტონისაყენ, შტამპანდ. ამი-
ტომ იგი კატეგორიულად უარყოფდა საჯეკლმაციო მეთოდს. მას საუბროდ მი-
აჩნდა მანერული მსახიობისა და მენერული ტექნიკის განვითარება.
იგი ამტკიცებდა, რომ მსახიობის მსახიობისა და მენერული კავშირი წარ-
მატების საფუძველია, რომ სწავლება სასცენო მენერული ტექნიკის
მსახიობის პირობით. ღი და ყურადღებას აქცევდა მენერული ტექნიკის
განვითარებას: დიქციას, სუნამუსს, ხმას. იგი პირინიკულ განსხვავებას
ვერ ხედავდა მხატვრული კომპოზიციის მსახიობისა და სცენის მსახიობის შორის, რად-
გან რივენი ღრმის მსახიობი იყო. მას საუბროდ მიაჩნდა არამარტო ღრმა-
ტულ, არამედ სხვადასხვა ავტორთა დეტალებსა და პირობულ ნაწარმოებებზე მუ-
შაობა. შემუშავებული ჰქონდა სისტემა, რომელიც იფიქსირებდა ერთნაირ
მუშაობას რივენიკულად, ასევე მუშაობებზე, მომხრებებსა და ტექნიკებზე.
"კი არ უნდა იკითხო, არამედ იმეტიველი რომელიმე მხატვრის, მიზნის გამო.
მეყვე კონკრეტულად, ღიკურად, დეკლარაციულ ნიშნობრიობა". იგი განსა-
კუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ხელოვნობის პირობებს.

ჟ. ს. სტანინსკის ამის იფიქსირებდა ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანკოვი-
კო: მსახიობი შტამპისა და სივრცისაგან რომ განთავისუფლდეს, აუცილებლ-
და შეინსავლოს განმარტული, ნაკითხ და მად მენერული. მენერული
აუცილებლად იფიქსირებდა "ცხოვრებისეული ტონი" და "კომპოზიციული
დეკლარაცია".

ხმის ტონალობაზე მუშაობისას იგი ხაზს უსვამდა ბუნებრიობას, სიღამაზე, გუნდობას, სიმსუბუქეს. დიუციანზე მუშაობისას იგი აღწევდა ბგერის სიღამაზე და სიძლიერეს, ხმის წარმოების ცოდნას, მკაფიობას, კეთილშობილებას და ინტონაციურ ნივთსაღბრიობას. იგი აღნიშნავდა, რომ მეუღლე დიქტერატორად მასაღამზე მუშაობისა და მსახიობის ოსტატობის სწავლებლის ურთი და იგივეა. აგრეუვე, აღნიშნავდა: მხატვრული კითხვა მსახიობს ასწავლის მყურებელთან სწორ, ლავისუფად დარკიდებულებას. უვიშარებს ტექნიკას, მინაგანი განცდის უნარს, ჭანჭამიას და მარწროების ჭორნის შეგრძნებას.

მარწრობის იღსური აზრის ამოხსნა

მხატვრული მასაღის კითხვისას მუღლი იღსური ლატვირუვა ურთ აღამიანს აკისრია. მხოლოდ ეს ურთი აწბორციელებს ავტორის რანაჭვირს და მოატკნს მარწროების ზეამოცანა. ე. ი. აწბორციელებს ყოველივე იბას, რასაც რეჟისორი მსახიობებთან ურთად სპექტაკლში: იგი აწყარებს ურთიერღამოკიდებულებას და აწაწიღებს აწოცანებს ცაღკუდ პიროვრებებს შორის.

მხატვრულ-დიქტერატორულ მასაღამზე მუშაობისას სტუდენტი ურცევა მარწროების იღის აწოხსნას და გადმოცემას.

იღის გავებისა და შეგრძნების ცოდნა, მუღლი მისი მოქალაქეობრივი და ჭიღოსუფიერი ლატვირუვით ტექსტის აწოხსნა ის აუცილებელი სანუშაოა, რომელიც აყალიბებს მსოფდმბეველობას და ასწავლის ცხოვრების სინანდგოდის ხელოვნებაში გადატანას. მასაღის ცოდნის აწალიბი, ქვეტექსტი, სიღრმე და სიჭარბოვე იძლევა იმ მსოფდმბეველობის გავების საშუალებას, რასაც ავტორი უწნის მის მარწროებში.

მუშაობის პრ.ცესში სტუდენტი უწევა ავტორის ჭიქრების გავდენის ქვეშ, რაც აუღღებს და ბადებს მასში ხმანაღლად გაროქმის სტრვიდს. ეს

ბნანაჟღა გამოსატეხილი ნაწარმოების ის ნაწილი, რომელიც დარღვეულია, რომელსაც იღება ექსპროზა. იღება ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე მიტოვება. ემოციურება, ხასიათების ანაზნა, ფაქტების შეჯასება, ტექსტის ღრმა ისტორიულ-ლიტერატურულ ანალიზება დანიშნულია.

ნაგალითისათვის მოვიყვანოთ ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა".

"ბედი ქართლისა" ნ. ბარათაშვილის ერთადერთი ეპიკური ნაწარმოებია. ამის ძირითადი საკითხია საქართველოს ორიენტაციის გარკვევა, რაც განსაკუთრებული სინტაქსით XVIII საუკუნის ბოლოს დაისვა.

გარეშე მტრების, განსაკუთრებით ირანისა და ოსმალეთის მუდმივმა შემოსევებმა საგრძობად შეარყია საქართველოს მდგომარეობა. ამას ზედ დაერთო შინაური უფრო და არეულობა. ძნელი შეიქმნა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაცვა და შინაური მშვიდობიანი ცხოვრების მოწესრიგება. საქართველოს მოსახლეობა მუდმივად გარეშე მტრების თავდასხმის საფრთხის წინაშე იდგა. მწარმოებელი წიგნებისათვის ნათელი ვახდა, რომ საკუთრივ იყო ძლიერი საბედნიერო მფარველის მოწაზვა, რომელიც საქართველოს გარეშე მტრებისაგან დაცვად და დამშვიდებული ცხოვრების საშუალებას მოსცემდა. საქართველოს მდგომარეობა განსაკუთრებით კატასტროფული შეიქმნა მას შემდეგ, რაც 1795 წელს ალა-ნაჰადა-ხანმა ოცდათხუთმეტასობიანი ჯარით საქართველოს საზღვრები გადმოლახა. მრავად მრგვალებილი ერთკლე მუხუ ამ ომს სათანადოდ მომზადებული ვერ შეხვდა, თუმცა, ორი წელი ადრე იცოდა, რომ ალა-ნაჰადა-ხანი საქართველოზე გამოლაშქრებას აპირებდა. ადგილობრივმა თავადებმა, ღვით ჯილისწილმაც კი, მოხუც მუხუს ჯარი არ მოაშველეს და ერთკლეს ობობასობიანი ჯარით მოუხდა მტერთან შეტოქება. ქართველებმა მინც დაანარცხეს მტრის მოწინავე რაზმი და მტერი უკუაქციეს. ალა-ნაჰადა-ხანი უკან გაბრუნებას აპირებდა, როცა მოლადატებმა ქართველთა ჯარის სინცირე აცნობეს.



11 სექტემბერს, ამილიის მახლობლად, კრწანისის ვეღზე, სასტიკი ბრძოლა გაიმართა. ქართველები დამარცხდნენ და ერეკლე მეფემ ბყვედ ჩა-
ვარდნას თავი ძლივს დააღწია.

აი, სწორედ ამ მნიშვნელოვანი ისტორიული ეპიზოდის ფონზე იხილავს
ნიკოლოზ ბარათაშვილი "ქარაღის ბედი" საკითხს. პოემაში ასახულია კრწა-
ნისის ბრძოლა, გადმოცემულია ამრები და შეხვედრებიანი, რომლებიც საქარ-
აველს მონაცდის შესახებ იმდროის ქართველი ხალხის მოწინავე ნაწილს
აქონდა შემუშავებული.

"ბედი ქარაღისა" ორი ნაწილისგან შედგება. ძირითადი თემა - "სა-
ქარაველს ორიენტაცია", პოემის მეორე ნაწილშია მოვუძღვი. პირველი ნა-
წილი ძირითადი თემის ერთგვარ ექსპოზიციას წარმოადგენს. მასში აღწერი-
ლია კრწანისის ბრძოლა და ქარაველი ჯარის დამარცხება. ე. ი. მონაბუდი
ის კონკრეტული ისტორიული ვითარება, როცა საბოლოოდ უნდა გადაწყდეს სა-
ქარაველს ორიენტაციის საკითხი.

პოემის შესავალი ნაწილი ღრამატულად იმდებდა. ერთგვარ უვერტიკრას
წარმოადგენს მოხუცი ერეკლეს ღოცვა სანკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის წინ.

კიდევ უფრო წარუშედეგ შიამბეუდილებას გოვებს პოემის ის ადგილი, სა-
დაც მრისხანე მტრის წინაშე მდგარი ერეკლე ქარაველი ჯარს სამშობლს სიყ-
ვარულის გრძნობით აქეზებს და უთანასწორო ბრძოლაში ვაჟკაცურად ჩააჩის-
კენ მოუწოდებს.

პოეტი გვიჩვენებს, რომ საბედისწერო ბრძოლის დაწყების წინ ყველა
გამსწვავლულია ერთი გრძნობით, ერთი ნისწინაფებით - ეს არის სამშობლს
წინა, სამშობლს საფრის დაუდალება:

ჩვენი ლუნდ სუდ ერთ ღლეს დავიხოვებით
ოღონდ შენ იყავ მეფლი, ღლგრძელი
მტერი, რა მტერი, ოღეს ქარაველი
ბატონს ირაკლის ნუგეშად ხედავს;
მისაფის სიცოცხდეს ვინლა დაზოგავს!

ასეთივე ჯარის პასუხი მუხის მიმართვაში... პასუხი კ' უტყავს აღაფ-
რთვანებს და პოემის ეპიკურ მდინარეებში ურთავს თავის სიჭყვებს:

ნეტავ მუხისა გულს ნამობრივს,
თქვს მოყმენი, ვით ნამას შვიდნი,
განუცხადებენ თავისს სიყვარულს!

ამით ავტორმა ხაზი გაუსვა იმ სახადხო სიყვარულს, რაც ერთკლე მი-
წესს ჭეშნდა მოპოვებულნი.

შინდგ პოეტი გვიხატავს პატალურ სვეტებს - კრწანისის ბრძოლის სუ-
რათებს, ქარაფელი ხადხის თავგანწირვას და გმირულ თავდადებას.

რა ნახეს ქარაფელი განკირდა საქმე,
მყის ჩაიკვეცეს ქუეღბი თურმე,
ხნადს ხელი იტრეს ნამაპაპურად
და დაესრუტენ თავისებულად!

პირველი შეტაკება ივერთ განარჯვებობი დაბთავრდა:

ბინდმა გაყარა მებრძოლნი მტერნი,
გამარჯვებულნი დარჩნენ ივერნი.

პატარა კახს აღარ ახარებდა ეს გასარჯვება, ვინაიდან დიდი იყო
მსხვერპლი:

მრავალთ ყმანვიდთ-კაცთ, ნუგეშთა ქარადის,
დასდევს აქ თავი მამულისაღვის!

6. ბარათაშვიდი ისტორიული სისწორით გადმოგვცემს ბრძოლურის შემ-
დგომ განვირთარებას; ერთკლე გადაწყვეტს, ნარდავას ციხეში გამაგრდეს
და მტერს იქიდან გაუწიოს წინააღმდეგობა. გამოდი ვედზე წავადრიცხოვან
მტერთან პირისპირ შე ვუდნა უკვე სახიფათო იყო... აღა-ნაპამად-ხანდა მარ-
თლაც ვერ შეძლო ციხის აღება.

და თურმე ყოველი იმედობი
ქარადიდან წასვლას დაპირებდა;
ნავრამ იუდა ჟანს უძიებდა!

აჰა, მან იგი აწ მოიხელთა
 და რუხბადისა ანგართა ხელთა
 აჰყარეს ნამუდს სიმეტყივის ბჰენი
 მან მტერთ უნსბვერჰდა ჟვისნი მოქმენი.

გამცენლობის შედეგად ქართველი ჯარი დამარცხდა, ბოლო ერეკლე მე-
 ფემ მთიულეთს შეაჯარა თავი.

ერეკლე მფეუ პოემის ცენტრალური პერსონაღია. მისადმი სიყვარულითა
 და პატივისცემით არის განსჰვადული მთელი პოემა. ამას ნოწმობს მიძღვნაფ
 "კახთა მიმართ". პოეტი ნინართავს კა"უღებს:

ძმანო კახენო, ნამდვიდ ქართველო, მოღბინე სულით,
 აქვენში აღზრდიდა პატარა კახი მფეუდ და გმირად,
 აქვენ გიყვართ მისთა ღრთა ხსენება მხურვაღეს გულით,
 რთს აქვენებერ მღბენი ევღინებოდა მტერსაფ განგმირაღ!

სხვა პერსონაჰები, კერათე, სოღომონი და სოჯოო, მხოლოდ მეორე ნა-
 შიღში გვხვებოან. კრწანლის ტრაგიკული ეპიზოდის აღწერაში პოეტი მით-
 შიღვიდად გამოავღინა მფეუ ერეკლეს გნირული როღი. დაგვიხატა მისი სიყ-
 ვარული ხადბისადმი და, პირიქით, ხადბის თავდაღება მფეისადმი. ბარათაშ-
 ვიღი თავიდაწვე გვიჩვენებს პატარა კახის საბრძოლო საქუეებს. ამასთაჲ,
 გვიხატავს მას როგორც შორსმჰვირებედ პოღიტიკოსს, ხადბის ბრძენსა და ერ-
 თგულ წინამძღოლს.

ღიღი მსტატობით გვიხატავს პოეტი მფეის მსაჯულს - სოღომონ ღოონი-
 ძეს. იგი საქართველოს ისტორიაში ცნობიღი პიროვნებაა; ისტორიკოსების და-
 ხასიათებით "მაღლის გონების კაცი, ერთგული ქვეყნისა, ღიღი ნრჩვეღი
 და უფლომდად შერმეცნებული საქმისა". სოღომონის სიგყვა, წარმოთქმული
 ერეკლე მფეის დაკრძაღვის ღრთს, ქართული მჰქრმეგყვეღების საჰყეუთხო ნი-
 მუშად იღვეღება.

სოღომონი იყო ღიღი პატრიოტი და შესანიშნავი საბედწიჯო მოღვ. ე.
 ბარათაშვიღი ნოკრძაღები იხსენიებს სოღომონს, ახასიათებს მას როგორც

დიდი ნიჭის მქონეს და წუბს, რომ ახლა აღარ არიან სოღომ წის მსგავსი
ადამიანებიო:

თან ახლდა მეფეს თავის მსაჯული,
ნიჭთა კეთილთა უბჯად ნორჩნული.
ვის არა ვახსოვთ სოღომონ ძველი,
მეფის შინაყმა, ყმათ საყვარელი!
სადღა არიან აწ ესე ყამნი,
რომ არ ვვადებენთ დაჯიბრნი მათნი?

სოღომონი მეფე ერეკლეს ნახლობელი პირი და მისი საყვარელი მრჩე-
ველია. ერეკლე ასე მიმართავს მას:

ბევრჯერ რჩევანი შენნი, ვითა წყდულს,
მსაღბუნებთან მე შეწუბებულს;
აწც ჩემს სულის ჭვირახს, ღუნს გულის წაღიღს,
შენ გავკითხლავნებ ვით საყვარელი შეიღის!

ერეკლე და სოღომონი თავიანთი ქვეყნის უსამღვროდ მოყვარულ პირებად
არიან პოეტაში განმოყვანიდნი. ორივე ქვეყნისაფვის მრუნავს, ორივე სამ-
შობლოს ბედნიერებაზე ოცნებობს, მაგრამ ამ ორ დიდბუნებოვან ადამიანს,
დიდ პატრონებს, სულ სხვადასხვაგვარად აქვთ წარმოდგენილი გზა ამ ბედნიერ-
ების მისაღწევად. ერეკლე მეფე რუსეთის იმპარატორბაში შესვლით ცდილობს
მის ქვეყანას მივიღება მოუპოვოს, სოღომონ მსაჯულს კი საქარბველოს და-
მოუკიდებლობის დაკარგვა და უცხო ქვეყნის იმპარატორბის ქვეშ შესვლა ნიაჭ-
ნის გამოუსწორებელ შეცდომად, რაც, მისი აზრით, ქვეყანას მხოლოდ უბედურ-
ებას მოუტანს. ასე პირიციპულად საწინააღმდეგო აფადასაზრისზე დგანან
ერეკლე და სოღომონი, მაგრამ ამ წინააღმდეგობაში, როგორც ვამქვიოთ, არის
საერთო - ეს არის სამშობლოს დიდი სიყვარული, სამშობლოს ნოწავადზე ფიქ-
რი და მრუნვა.

ასე ირაკლი და მის მსაჯული,
მამულიისაფვის გულ-მჭკიცუნული,
ქარბლისა ღელს განსწარბდებდენ.



ირანისა და ოსმალეთის თავდასხმები, შინაური შუღლი და აშლილობა
 იაფი ფაქტები იყო, რომლებიც ანგარიშის გაწევას მოითხოვდნენ. ერეკლე
 მეფეც სათანადოდ აფასებს ამ ფაქტებს და შექმნილი მდგომარეობიდან მხო-
 ლოდ ერთ განოსაყვადს ხედავს: საქართველო რუსეთს უნდა შეუერთდეს. ერეკ-
 ლემ იცის, რომ საქართველოს რუსეთთან ღიმი ხინდთან აქვს ერთობა, მტკიცე
 კავშირი, რომ ისინი ერთმორწმუნენი არიან:

აქ განთქმულია რუსთა სახელი,
 ხელმწიფე უღისთ ბრძენი და ქველი.
 ღიმი ხანის გვაქვს ჩვენი ერთობა.
 მტკიცე კავშირი, - სარწმუნოება -
 მას ნსურს, რომ მივცე ნემკვიდრეობა
 და შინ მისცეს ქართლს კეთილდღეობა.

რუსეთთან შეერთებით ერეკლეს სურს ქართლის კეთილდღეობა. მას მხო-
 ლოდ ერთი რამ ასულდგმულებს, ერთი რამ ამოძრავებს - ქვეყნის მშვიდობა.

ახლა კი დროა, სოლომონ, რომა
 მშვიდობა ნახოს საქართველონა.

მიმარტავს მეფე თავის მსაჯულს. ეს მშვიდობა ერეკლეს მხოლოდ ერ-
 თგან ეგუდება - "საფარს ქვეშე ნხოლოდ რუსეთის".

სხვაგვარად მსჯელობს და ახალი ორიენტაციის ფვალსაზრისს თავისებურ
 დასაბუთებას აძლევს სოლომონ დიონიძე. იგი არ იზიარებს ერეკლეს აზრს,
 რომ თითქოს ჩვენს ქვეყანას შექმნილი მდგომარეობის გამო აღარ შეუძლოს
 დამოუკიდებლად არსებობა, სოლომონი იმედოანი კიდითი ეუბნება მეფეს:

ჯერ სამაგისტო რა გვემარტება,
 რომ განვიწყვილოთ თავისუფლება?

სოლომონს მხედველობაში აქვს საქართველოს ისტორიული გამოცდილება,
 როცა ქვეყანა მძიმე მდგომარეობას მუდამ თავს აღწევდა და ეროვნულ სა-
 ვისუფლებას ინარჩუნებდა; ამიტომ უკმაყოფილოდ მიმართავს ერეკლეს:

განზრახვა შენი, მეფეც, ნაკვირვებს!
 ირაკლიმ იცის, რომე ქართველებს

არად ნიარჩნათ უბედურება,
თუ აქვთ ღვისთ ყირთ ქვეშ თავისუფლება!

რუსეთთან შეერთებით მივიღობისა და ბედნიერების ნიარჩება სოღომონს
საუჭვოდ ნიარჩნათ. იგი არ იზიარებს ურეკელს აზრს, რომ საარწმუნობრივი
ურთიანობა მტკიცე კავშირისა და მიგობრობის საუფუძელი იქნება.

სოღომონი "ვედაზე მალა აყენებს ქვეყნის ეროვნულ თავისუფლებას.
იგი მზად არის ყოველგვარ უბედურებას შეეგუოს თავისუფლებისათვის, სწამს,
რომ "ქარაფვლებს არად ნიარჩნათ უბედურება, თუ აქვთ ღვის ყირთ თა-
ვისუფლება".

ასეთთა პოემის მიხედვით XVIII საუკუნის დასასრულის ქარაფელი საზო-
გალობრივი აზროვნების ორი დიდი წარმომადგენლის - ურეკელი მიფისა და სო-
ღომონ დრონიძის ავადსაზრისი საქარაფელის მომავალზე. ორივე მოაზროვნე
მსჯელობის მიმდევაც თავთავის ავადსაზრისზე რჩება.

პოემაში ნ. ბარათაშვილმა დაკვირბატა პატრიოტი ქარაფელი ქალის საინ-
ტერესო საზე. ეს არის სოღომონის ნეუღდე სოფო, რომელიც იყო სათნი, ზრდი-
ლი, მივენიერი და გუკუთალი. სოფო უშუალოდ არ მომარწილებს სოღომონისა
და ურეკელი მიფის პაუქრობაში. იგი მხოლოდ სოღომონი' საშუალებით გაიგებს
მიფის გადაწყვეტილებას საქარაფელის რუსეთთან შეერთების შესახებ. სოღო-
მონმა მიმნიფვებად დაუბატა თავის ცოდს, თუ რა პატრიონსცემა მოულოდათ
ქარაფელ დიდგვაროვან ქალებს რუსეთის მიფის კარზე, როგორ განცხრობასა
და ჭუჭუნებას მიეცემოდნენ ისინი მიდღრუდ პალატებში:

მაშინ უყურე ჩვენს დედაკაცებს,
როს საცხორებდად დიდაცთა ჭოდ?'
პეტრეს ქალაქში გარდასახდვენ!
მაშინ, სოფო, რაღა გინდათ აქვენ:
ხელმიწიფეს პაკვებთ მამად კუთრად
და დელოფაღსა დედისა ნაცვლად;
არ მოგაკვლდებათ თავისუფლება,
განცხრომიდება, ჭუჭვენულება

მათ სიმიდღრის პაღატათ შორის,
ვერ გაიგონებთ მუნ ხმასა მტერის.
მრავალთ სიამეთ იხილავთ კვალად
ბანოვანთაჟვის გუღასარაზბად.

ავტორმა განგებ შექმნა ისეთი სიტუაცია, რომ უფრო რელიეფურად გამოჩენილიყო მტკიცე და დანაჯერებელი სახე პატრიოტი ქალისა, რომელსაც მხოლოდ სამშობლოს თავისუფლება მიანიჭა უნაღელს ბედნიერებად. სოფიო არ იხიბდება ამ მაცდურებელი დაპირებებით და მის ქმარს მტკიცედა უპასუხებს:

უწინამც ღელე კი დამედება მე!
უცხოობაში რაა სიამე,
სადაც ვერვის იკარებს სული
და არს უფვისო, დაზღუბული?
რა ხედ-ჰყრის პატვის ნაზი ბუღბული
გალიამა დატყვევებული?
- ესრეთ რას არგებს კაცსაც ღიღება,
აუ მოაკლდება თავისუფლება?

სოფიოს სიტყვებში დიდი უშუალობითა და გულწრფელობით არის გადმოცემული ეროვნული თავისუფლების იდეა. ამიტომ, სოლონონი მხურვალედ გადაუბ-
ვდა თავის ცოდს:

მსაჯულს ეგონა, რომ იგი გულს
ღდაკაცთაცა ჰპოვებს ცვალებულს,
და აწ რა ნახა ცოლი ამ პაზრიჯ,
გარდაუხვია ნას მხურვალეობით.

ნ. ბარაშაშვილი სინანულს განოქვეამს, რომ საქარეფლოს აღარ ჰყა-
ს სოფიოსთანა გულშემატკივარი ქალები, რომ მისი ღრთის ქალები პირად კეთილ-
ღეოობაზე უფრო ფიქრობენ, ვიდრე ქვეყნის ბედნიერებაზე.

სოფიოს სახით ნ. ბარაშაშვილმა XI საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში
პირველად დაგვიჩაგა პატრიოტი ქალის სახე.

როგორც ცნობილი იყო, პოემაში წარმოდგენილია საქარხვედოს ორივე-
ტაგინის ორი დეაღასმონი. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ორივეს ერთგვარი სიმბა-
თიონა და სიყვარულით გვიხატავს. მას ხიბლავს ორივე მხარის პატრიოტული
დინამიკა და სამშობლოსადვისი ზრუნვა. ერთკვე ბარათაშვილის საყვარელი
გმირია, მაგრამ ერთგვარი თავისუფლების მოტრფიალი პოეტი აღფრთოვანებულ
ღირიკულ სტრიქონებს უძღვნის სოფიოსაც, რომელიც სხვისი კადრის ქვეშ
ყოფნას ნაინც დახოჯივდება ამჟამინებს.

ამრიგად, ემოციური დატვირთვა, ხასიათების ანალიზი, ფაქტების შე-
ფასება და ქმედითი ძალა სიტყვისა ტექსტს ამოფარებულ ისტორიულ-ლიტერა-
ტურულ ანალიზზეა დაყრდნობილი. ნაწარმოების შექმნის ისტორია ხელს უწყ-
ობს მსახიობს მეტი სიღრმით ჩასწვლეს ავტორის ჩანაფიქრს, აძლევს აწრო
მეტი აზროვნების საშუალებას და აჩივლებს ყოველივე გადმოცემს ნათლად
და მკაფიოდ.

სწორად ფორმულირებული, მაგრამ არაკონკრეტული იდეა შემოქმედებით
წინაგონების სრულ ნობილიზებას უძილს ხელს და მაცურებლისადვისი ნაკლებად
გასაგები და დამაჯერებელი ხდება.

ღირადადური ტაქსონი პატრიოტი მოქმედება და მამოწყობა

ნაწარმოების იდეური ამოხსნა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მზადყოფნას.
ნეობიროვირ-დანჩენკო აღნიშნავდა, რომ იდეა ნაწარმოების ქმედითობაში, მოქ-
მედ პირთა ხასიათებში, მათ მოქმედებაში უნდა ამოხსნას, რისთვისაც
აუცილებლობას წარმოადგენს ყველა გმირის პიროვნებების შესწავლა და მათ
მსოფლებმეფელობის დადგენა. ეს გვასწავლის აზრის მეტი სიღრმით გა-
გებას და მის უკეთ მიჭანას მაცურებლად. ამისადვისი კი საკითხა გამ-
ყოლი მოქმედების ისე განარჯვა, რომ ყველა ეპიზოდს მუ სიტუაცია ხაზს
უსვანდეს ავტორისგულ ჩანაფიქრს. ყველა მოვლენა დაკავშირებული უნდა
იყოს საერთო იდეასთან, რომელიც ნაწარმოების განვითარებასთან ერთად

სუდ უფრო და უფრო ნათელი ხდება.

ყველა ვიზიტირების აუ ეპიზოდის ჯგუფური ანალიზი ყინავს, აბრჩობს ნაწარმოებს. ყველა ჯგუფის და მოვლენის ხედავ, უმუსტესი შეგროვება, ცადკეული ეპიზოდების ანალიზი ხელს უშლის ტექსტის მდლიანობაში აღქმას, ტვირთავს და აჩერებს მოქმედებას. მოთხრობის შეკვრა ერთ მდლიანობაში და ავტორის აზრისადმი დაქვემდებარება აუცილებლობას წარმოადგენს. დიტირატურად მასალაში, სადაც უკვე განვიღილი მოვლენების შესახებ ხდება ამბის თხრობა, სტუდენტი სწავლობს ცადკეული ეპიზოდების დმოკიდებულებას მთავართან, ძირითადთან, აზრის პერსპექტივის დაცვას, მოქმედების პერსპექტივის განვიტარებას ისევე, როგორც სპექტაკლში, სადაც დანაწილება ეპიზოდებად, ცადკეული ნაწილებად დაყოფა მუდმივ სინთეზში გამწოდ მოქმედებასთან და მიმარტულია გეომოცანისკენ.

გეომოცანა და გამწოლი მოქმედება ხელს უწყობს შინაგანი სადყაროს მოზიღიშებას, სიტყვას ხელს აქტიურს, მიზანდასახულსა და ქმედობს.

მასალის კომპოზიციის შეგროვება, ყურადღების მოზიღიშება აზრის განვიტარების ძირითად ეტაპებზე, საკუთარი ტალის და შესაძლებლობების განსაზღვრა ნათლად ყალიბდება ნბატვირად ტექსტზე მუშაობისას. მუშაობის ასევე წარმარტვა გვაჩვენებს პერსპექტივის აგებას და მასთან დაკავშირებით ცადკეული ეპიზოდების აქციტივირების შეცვლას.

მრეამული ვიზიტირება და ხადვა

გაუწყვეტილი ხეჯიოთი ხაზის შენარტუნება ძნელი ამოცანაა. ხეჯვა წყდება, ხოლო ყურადღების მოზიღიშება, რომიეც ხეჯვის გასაგრძელებლად საწირო, ხელს უშლის პარტნიორთან ურთიერთობას. დიტირატურად მასალაზე მუშაობის პრეცედი ქმნის მიზანშეწონილ პირობებს მდლიანი ხეჯიოთი ხაზის შესანარტუნებლად.

მოახრებაზე მუშაობისას ხედავს საკმაოდ ვრცელდა. დი. ა. ყურადღება ექცევა ნოქემიების ადგილის აღწერას; ადრინაების შესახებ ჩვენს ნებსი-რებაში მათი წარმოსახვის ნიხვევით ვხსუდობთ. პერსონალებს შორის დიდ-ის პრფესორი და თვით მოახრების აგებულება, სადაც, რეგორც წესი, საუბა-რის წარსულები, ნოიხრავს შიუნიყვებულ წარმოსახვას. აღწერილი სინამდვილის ამომწურავი ცოდნა, ტექსტის უმუხტესი ახსნა ხედავს საშუალებით, მუშაობის თირიდადი საფუძველია. თუ ხედავთ პრფესორი სწორია მოახრების შინაგანი ცხოვრებაც სწორი იქნება. ნათელი, ბეაჭიო, კონკრეტული და მრავალფეროვანი ხედავს ქონის იონის საფუძველს, რთმ ავტორის ტექსტი შენს საკუთრებად გა-დაქვიო. ხედავთ პრფესორის შიქმინა სიტყვას ავსებს ცოცხალი ემოციებით და შიგნების გარეში მუშაობაში ურთველა ადრინის შინოქმედლოითი ბუნება. უშუალო შიხაბუნიდებებით ხედავთ პრფესორის შივსება სასინამდვილო ნოვდენაა, რაშიც გვხხნარება საკუთარი ცხოვრებისე-ლი განოცდილება. ცხოვრებასთან სიახლოვე კი სტუდენტს აიქულებს, იყოს დაკვირვებული და ყურადღებანი, რის შიგნადაც უნივერსიტეტი ფანჭაზია და ემოციური ნებსიერება.

სტუდენტი ტექსტის საშუალებით ეცნობა გიორებს, სადა, რედის და რა გარემოში ცხოვრობენ ისინი. ყოველი ფრაზა ბადავს ახად კიხვებს. რაც უ-რთ ღრმად ეცნობა იგი მასადას, მით უფრო მეტი მეორი დაქა ჩნდება. უფრო მეტად არკვევს სიტუაციას, რთმედიც ავტორის ძუნწად გამოთქმულ ვიხარება-შია ნოცენული. მედაღინ იხილება ახალი ცხოვრება და მასთან გაცნობა ეხმა-რება მოახრების დაუფლებაში. ფანჭაზიით შიქმინილი ყველა ვიხარება, სახე-ბი და დებალები ხედს გვიწყობს, რაც შივიდება მეტად მოვირგოთ, საკუთრ-ებად ვაქვიოთ ტექსტი.

ხედავთ პრფესორი უშუალოდაა დამოკიდებული კარგი დიტერატიური მასა-ლის სიღრმეზე და მრავალფეროვნებაზე.

მასხიოვის შინაგანი ბუნების, გრძობების, ემოციების, ყველა შინა-განი სადების გაღვივებისაფვის განსაკუთრებით დიდ იოღს მამაშობს მრავალ-ბნირვი ემოციური შიხაბუნიდებების შიქმინა - ეს არის ნანახი, გაგონილი,



მოსმენილი და ა. შ. და, რაც უფრო მკაფიო და ნათელია ხედვა, მით უფრო ფარული უნებ და მინანის ემოციურ გამოცდილებას, ასოციაციებს, რომელიც ყველა ადამიანისათვის საკუთარია, განუმეორებელი, თავისთავად გარდნილი და განცდილი. მუდმივი ვარჯიშები აწვითარებს ფანტაზიის სფეროს, შეზღუდვებამდე მიაღწევს რთავს უზუსტეს და ურთულეს ანალიზატორებს, აწვითარებს მსახიობისა და მკითხველის ფსიქოლოგიას.

ამრიგად, ღიბერატორული მასაღის სპეციფიკა, შემსრუდებლის მთელი ყურადღების მობიღიღება, წარწოსახვისათვის განუწყვეტელი ვარჯიშები ქმნის უდიდეს შესაძლებლობას ოსტატობა ეს ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტის - ხედიოთი პროცესის შესაქმნედად.

შეჯსტრის დიბიკური ანალიზი

ღ. ნ. ტოდსტრი აღნიშნავდა: მიწერლის ხელოვნება იწაში მდგომარეობს, რომ "აუციღებდად საჭირო სიჭყვებისათვის მიწახოს აუციღებდად საჭირო განდაგება".

ჩვენი ამოცანაა, გავიგოთ ატტორის ჩანაფიქრი, ჩავწვეოთ ამ აუციღებდად "საჭირო სიჭყვების" საიღუნეღებას. ამაში ღიღ დახარებას გვიწვევს დოგიკური ამროვნება და მიშობიღური ენის ცოდნა, ნისი დეუსიკა, ფრანის წყობის სპეციფიკა და მასღენი ნიშნების ხმარების მიწიშენეღება.

ჩვენი ღიბერატორული ენის წესების მიხედიოთ, რომელიც ნრავაღწეღიანი დაკვირვებებისა და შიწონის შედეგად წარმოიშევა, ესწავეღობ ამრის სწორ განდაგებას, წინადაღებების სწორ წყობას. ყოვეღივე ეს არ არის საკმარისი ბეპირი მეჭყვეღების ღროს, სადაღ საწეჭყვეღო წესები და კანონები ჟერ კიღეღ დაღენიღი არ არის. ჩვენ შეგვიძღია აღენიშნოთ ბეპირი მეჭყვეღების ბოგიერთი ძირითადი წესი. ანუ, მავაღიშად: მავბისა და მახვიღის განდაგება, ნეღეღა /ხნის ტონის ბეღა ამ ქვეღა რეგისტრები ამრის განვიწარების ამ დაწავრების პროცესში/. მავრამ ეს როღი ნიშნავს იწას, რომ ამა ჟუ

იმ სასვენი ნიშნებისთვის არსებობს დადგენილი მელოდიური ორნამენტი. ერთი და იგივე ტრადიციის ინტონაცია შეიძლება იყოს მრავალგვარი. აუცილებელი პირობა კი ერთია - ინტონაციით შესაბამისად უნდა გამოიხატოს ავტორისთვის ამა-რის, რის მისაღწევადაც აუცილებლობას წარმოადგენს მასადის ღრმა ცოდნა.

ლოგიკური ანალიზის დროს ჩვენ მივყავებით არამარტო მხრად ინტონაციურ სვლებს. ჩვენ ვცდილობთ გავარკვიოთ იმ ამრთა სიმრავლე, ხედავთ, ქვეტექსტი, რომლებიც აუცილებლობას წარმოადგენს ავტორისთვის ჩანაფიქრის ამოსახსნელად. ყოველივე ამის გარკვევის შედეგად კი ჩნდება ის აუცილებელი ინტონაცია, რომელიც თან სდევს "აუცილებლად საუბრო სიტყვებს".

იმისაშვის, რომ გავამყაროთ სწორად გამოთქმული ამრი, საუბროთა და ვიზუალური არა ინტონაცია, არამედ ის ლოგიკური სვლა, რომელიც მიგვიყვანს სიტყვის, ზრანის თუ აზრების სწორ ნედოლოურ გამოთქმამდე.

კ. ს. სტანისდავსკი ნოიბოვდა, რომ მსახიობს სრულყოფილად უნდა სვოდნოდა ნიშნობური ენა. როდღე ნეშაობის დროს, თუ დიკტირატურულ-მხატვრული ნაწარმოების კოხტვისას განიხილავდები საშუალების გამოყენება უყრდნობა ენის წესების ცოდნას. ლოგიკური ანალიზი არის ტექსტის შემოქმედებითი შეფასება, რომელიც კავშირშია ქვეტექსტთან, ხედავსთან და ა. შ.

Роль художественного слова в системе
обучения сценической речи

Н. ХЕТЕРЕЛИ

Ст. преподаватель

А н н о т а ц и я

Работа посвящена роли художественного слова в системе преподавания сценической речи.

В данном труде речь идет о методе преподавания основанном не только на кул туре произношения, но и на творческом ведении и мышлении, а в особенности на едином восприятии текста и передачи его

посредством высокой культуры художественного слова.

Разработаны некоторые особенности и проблемы художественного слова связанные с идейным смыслом и содержанием литературного произведения. Затронуты также вопросы логического анализа.

В работе приводятся высказывания К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко по поводу работы над художественным словом.

სასკოლნი მატყვალბანი კაპაქონ

- დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ნბატვირული კითხვის ძირითადი, ჰავისებულებანი
- რ. ჟარამბუჯაშვილი
- ჟრ. მასწავლებელი

ღვით კლდიაშვილი XIX საუკუნის 90-იანი წლების ღამიღვს გამორჩნდ სამწერლო ასპარეზზე ღა თითქმის მათინვე აღიარეს ქარბული პრმოის უბვად-საჩინოეს ოსტატად. მის საბედს ჟვე მათინვე მოიხსენიებდნენ იღია წავ-წავაძიისა ღა გოორგი წერეთელის გვერდით. მენდევში, ჟვე მბტოვანი მწერალი როცა გაიხსენებს ჰავის საწმერლო მოღვაწეობის ღასაწყისს, ასე ღაწერს: "ბეღი მწყალბდა. სიყვარულიანი, ბბიღი, ეწერგოის გამაღვიძებელი სიბყვა ბეღმეტადაც ნბვებოღა".

ამ "სიყვარულიანი ღა ბბიღი" სიბყვის მტმეღები კი იყვენენ აკაკი წერეთელი, კიბა აბაშიძე, ივანე გომარბელი ღა სხვები.

ღრომ ღამბკიცა, რომ არვერთ მათგანს ბყუიღად არ უღიარებია ღვით კლდიაშვილი ქარბული რუადისბური მწერლობის საუკვეთსა ბრადიციების გამბგრობად, ღრმა ჟიქრისა ღა პოეტური ნაღველის გამომბატვად, მემბბვე-ვით არ ღაყვენებიათ იგი კვით იღიას გვერდით, რადგან, რაც ღრო ვადის, ამ ორიგინადური, თვითმყოფადი მწერლისადნი ინბერესი თანღათან იზრდება. ქარბული თუბერი, კინო, ბედვერიზმა ჟრო ბშირად ღა ბშირად მინარბავენ

დავით კლდიაშვილის როგორც დრამატურგის, ასევე პროზას.

დ. კლდიაშვილმა ახალი სინაღლები მოხაზა ქართულ დრამატურგიაში. შექმნა ტრაგიკომედიის, მცირეფორმიანი ტრაგედიის, ფსიქოლოგიური დრამის რამდენიმე შედეგრი.

დავით კლდიაშვილის შემოქმედების მკვედვარნი ეროვნულ აღიარებენ, რომ ამ დიდი მწიგნობის ანთუქურავი ნიჭი, მისი შენიღბვებითი ნეოლოზის და სტილის თავისებურება, მხატვრული ოსტატობის უმაღლესი ხარისხი. მაჟღი სისრულითაა გამოვლენილი აზნაურთა კოჟის ამსახვედ მოთხრობებსა და პიესებში.

"იმერული აზნაური ვარდანავად ხანაში - ანუ შემოღჟობის აზნაური, მისი ცხოვრება, მისი სულისკვეთება - აი, საგანი კლდიაშვილის შემოქმედებისა" /ი. ვოზარჯული/.

"რომ დავით კლდიაშვილი არა, დაუხატველი დარჩებოდა მსოფლიო დიტირამურაში სოლომან ნორბელაძე, ვერცერთი მწერალი ვერ მოისამრებდა განოე-სახა ბეკინა და ერთაღერთი ნოღე შავიზღვისპირზე დარისპანი, რომელიც ნოგ-ბაურთს თავისი დაფრინებით და "ინე-იმეში". რომ დავით კლდიაშვილი არა, დაუხატველი დარჩებოდა კაროჟნა", - მერს ვადაკტიონ ტაბიძე.

"ნან დახატა თავადაზნაურული სადყაროს მწუხრის ამსახველი ცხოვე-ღი და მარუშელი მხატვრული ქალის სურათები, რომლებიც ღირსეულად შეგვიძ-ღია გვერდი დავეყენოთ ამ თენაზე დაწერილ შედეგებს მსოფლიო დიტირამურაში - სერვანტესის "ლონ კიხოტიდან" გოგოლის "მკვედარ სულიბამდე" /შ. ჟღენტი/.

დავით კლდიაშვილმა შექმნა მთელი ვადერეა თანაჯროული საზოგადოების ერთი ბნიშვინლოვანი ნაწილისა და მისი შექმნა ემყარებოდა არა გამოგონილს, არარეველებრივს, სასწაულებრივს, არამედ ცოცხალ სინამდვილეს; მისი ყვე-ღა გონირი ნისივე თანამედროვე აღამიანები იყვენენ, რომლებიც მის გვერდიც ცხოვრობდენენ, იჭანჯებოდენენ, განიცდიდენენ, შეცდომებს ჩადიოდენენ, ცოდავ-დენენ, წვაღობდენენ.

შავადაზნაურობას, როგორც მრავალჯერ კლასს, ქართული რეალისტური მწერლობა კრიტიკულად ხატავდა. კრიტიკა იყო სწორედ ის იარაღი, რომელიც იმ ალექსანდრეებსა და მხილების საშუალებას იძლეოდა, რასაც მრავალჯერ კლასის არსებობა იწვევდა.

ამიტომაც მიმართავდა ასე ხშირად მწერლობა დაუნდობელი მხილების ისეთ ფორმას, როგორიცაა სატირა - გამანადგურებელი სიცილი.

დავით კდნაშვილიც სწორედ ამ გამანადგურებელი სიცილით მოაცილებდა თავისი ქვეყნის შავადაზნაურულ წარსულს, ღუმცა მისთვის არც სვედლანი ღმირი და არც ცრემლნარევი სიცილი იყო უცხო.

მართალია, დ. კდნაშვილის თითოეული ნაწარმოები ცაღ-ცაღვე თანადროული ცხოვრების მხოლოდ ერთ მომენტს, ერთ ნაწილს, ერთ სურათს ასახავდა, მაგრამ ყველა ერთად, კ. აბაშიძის სიტყვებით, ქმნის გალარობებულ შავადაზნაურთა ცხოვრების ეპოპეას. არსებითად ეს იყო ერთი წიგნი, რომლის მთავარი გმირი შ ე მ მ დ გ მ მ ი ს ა მ ნ ა უ რ ი ა .

ტერმინი "შენოვლობის აზნაური" კდნაშვილმა თავად დაამკვიდრა და ამით მუსტად განსაზღვრა ამ წიგნების - აზნაურობის სოციალური მიზანობა და მისდამი საზოგადოებრივი აზრის ესთეტიკური მიდგომა.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, როდესაც დაპარაკია დავით კდნაშვილის მხატვრული კიბების ძირითად თავისებურებათა შესახებ, პირველ რიგში დიდი მნიშვნელობა აქვს სტუდენტისაფვის იმის ცოდნას, აუ რა როლი და მნიშვნელობა ენიჭება დ. კდნაშვილის შემოქმედებას საერთოდ, როგორც მისი მუთაფი, მისი სტილი, ენა. ნომავაღმა მსახობმა უნდა იცოდეს აფიამ ამ ეპოქადური ტერმინის - "შენოვლობის აზნაურის" განზოგადებული მნიშვნელობა, რომ გდუბ სამადაძის დანივინაცი გამოაქემა - "შენოვლობის აზნაურიშვილი" ნოარდ ტერმინად იქცა, ერთგვარ განარჩუნად იქცა, ერთგვარ სარკვედ, რომელიც აისახა საზოგადოებრივი აზრის ტრადიციად და კომედია.

ავიხსენოთ ის ტექსტი, საიდანაც დაელო საფუძველი ტერმინის წარმ. პობას, ნიამ ურო, რომ ნოაბრობის "ქამუშაძის ვაქირვების" ეს ცნობილი ნაწყ-

ვეჭი ძალიან საინტერესოა როგორც მხატვრულად წასაკითხი მასალა.

"ნათლია სამადაძე ლეონი დიხანს იმაგრებდა თავს და ღვინოს ერიდებოდა, მაგრამ პირფირე ეცადა და ბოლოს დააბრუნა; დღეობდა ველარ ღვებოდა და, ზორბად მოსული ყაზახი, აქეთ-იქით დაბანცალობდა. ბესარიონმა ის იყო უშეშა თავის გამაჯანჯებელს საკბილავი, შეეგება და ატეხილ ყაყანაში მოულოდნელად უნდა ახლნიდა მოპირდაპირესაგვის, რომ აბანცადებული სამადაძე შუაში მოექცა. "სუთ, სუთ! გაყურდი! რა ანბავია? ეი, შენ ბესარიონ ქამუშაძე, სუთ! - და მან ხელი დაარტყა მხარზე ბესარიონს. ბესარიონი აინათ. "გაწყინა პატრივისცენამ, ყაზახო?! - შეუბღვირა მან, - და მისკენ გამოწვილ სამადაძეს ისე ღონივრად წაჰკრა ბლიქვი გუდროსუნდა, რომ ეს კაცი საცოდავად დაუნარცხა ნიწაზე. დაცენული უცბად წაშოყენეს. ამან იგი თიქოს გამოაფხიბდა, ათრთოლებული, გაბრაზებული, იგი მთელი სხეულით ცახცახებდა და თავდაპირველში სიბყვის წარმოქმნა არ ეხერხებოდა. "ყაზახი ვარ! შეჰყვირა მან. წელიში გამარტულმა, - ყაზახი ვარ. მარა შენისთანა შემოგვომის აზნოურიშვილს კიდეც ვჯობივარ!... თუ ძალიანაა, მობაძენი, ახლა მობაძენი, ისე დაგვებნო, რომ ღობენისაგ ვერ მიგყვეს შენი დამშეული სული... შენისთანა შემოგვომის აზნოურიშვილებს რა ეტყენია? ძალიან გუდზე არაა, ჰმ", შეიქმნა ერთი ყვირილი. ამ "შემოგვომის აზნაურების" ხსენებამ ბევრი ააპილია. "გააგდეო ნაგ... გააგდეო ნაგ ქინქინიანი ყაზახი!" "ნაგას ვაყურებებ შემოგვომის აზნაურს!". "ნაგ რომ იყვეს, უბრედო ყაზახს მაინც ჯობია! რავა ბედავს ნაგ ნხევი, მერე, სად? - ყვიროდნენ აქეთ-იქიდან. გაბრაზებულმა ბესარიონმა იშოვა, მისი აზრით, მარჯვე დრო და კატასავით მიეპარა, ეცა სანადაძეს და წაქეცვა მოულოდნელად, რომ შემდეგ უფრო გააფხილბოდა მისი ცემა. მაგრამ გდებნა დროზე შეასწრო თვალი, გაუმარბა, დასვლო ხელი და ის იყო შეაგლო მალა, რომ ღონივრად ნიწაზე დაბერტყა, რომ გარს შემოუხვივნენ, ბესარიონი ხელიდან განოსტავეს, შეერთებული ძალით მიწვენენ მოწინააღმდეგეს და ნუშეები დაუშინეს. შეიქმნა ერთი ყვირილი, ღრიანცელი; აკივდნენ ქალებიც. განოუხიბდა მღვდელიც. ძლივს

წარმოდგა და მოჩვენებებისკენ გასწია, დამშვიდება მოინდობდა. რაღაც შეეს-
მა ნიკოლოზსაც, რობელსაც სერაპიონმა ურჩია, ამდენი მოსვენების შემდეგ
ძვად-რბილი გაეწარია სამადაძის წინააღმდეგ შემოღობობის აზნაურთან ხე-
ლის გამოლდებოდა. მაგრამ ნიკოლოზი ისევე თავის ადგილზე დარჩა და, ღვინო-
საგან გარეტიანებუდი, ბრწყინვალე იმეორებდა:

"შევარცხვინე... შევარცხვინე შემოღობობის აზნაურიცა და ყველა!...
შემოღობობის აზნაური... ყველა... ყველა... შემოღობობის აზნაურიცა და ყვე-
ლა!..."

ნომავადი მსახობისთვის იმიტაც არის საინტერესო ეს ეპიზოდი, რომ
მრავადნაირი ქვეტექსტის შემცველი, ნრავადმხრივ სიმბოლური სცენაა.
მკითხველმა, მომავალი მსახობი იქნება ის აუ უკვე ჩამოყალიბებული მსა-
ხობი, ისე უნდა მოგვაწოდოს ეს სცენა, რომ მსწენელი შეამზადოს - გღებ
სამადაძის დამცინავი გამოლენის სახით მშველი კლასის, წოდების განაჩენს
ისმენს, ეპოქალური ტერმინის დაბადების მოწმე და მოწაწილედ გახადოს იგი.

ამას გარდა, ეს სცენა საოცრად მოძრავი, შთაბეჭდავი და შინაგანი
დინამიკურობითაა სავსე, რაც ნომავად მსახობს უაფვილებს რიტმის სწორად
გაგების და წვდომის უნარს.

საინტერესოა ერთი გარემოება: თავის დროზე ღვინო კლდისაშვილს წერი-
ლი გაუგზავნია მოახრობა "მსხვერპლის" პიესად გადაწყვეტილისათვის, სადაც
გამოაქმული აქვს ძირითადი პრინციპი, რომელიც საფუძვლად უდევს სწორდის
მოახრობებს და პიესა "უბედურებას" - მრავალრივ სიმბოლური და შავბუნელი
ცხოვრებას ჭონზე ერთმანეთს უპირისპირდებათ ხასიათები, რომლებიც ცა-
ცადლვე დაღუბითი მნეობრდვი იდუაღის მატარებუდნი არიან.

აი, ნაწყვეტი ამ წერილიდან: "... მიიღეთ ნობლოდ რანდენიმე რჩევა:
ერთდუთ გრძელ მოწოდებებს. ანასთანაც ალაპარაკდეთ, მაგალითად, ჭყჭუნა
არა როგორც მტერი, არამედ როგორც მტერი მსხვერპლი, დაჭანკული, გა-
კაჟებული. ერთი სიტყვი, იმის მხარეზელი ვიქნები, რომ მრავალრივ 'იბ-
ნელე იქნეს გამოსახელი და ის, რომ მსხვერპლად ეწირება ადამიანი, გაბა-

რებთ ფრთხილად - უდიდეს მსხვერპლს ამ სიბნელისა. იგი გაკ-უბუღია. ვაღ-
გაქვავებუღია ცხოვრებისაგან და არასდროს ცუდი ადარსიანი არაა. ურდელთ,
ერთი სიჭყვიოთ, გამოსახოთ ზოგნი მსხვერპლად, ზოგნი მტარვალად; ... ყვე-
ღანი მსხვერპლად ეწირებოან შავბნელ ცხოვრებას"...

ამ წერილის ნაწიყვეტი აუცილებლად უნდა გაიფადოსწინოს და განოიყუ-
ნოს არამარტო იმან, ვისაც "უბედურების" დადგმა გადაუწყვეტია; მისი
ოღნა და ანგარიშის გაწვევა სკირდება ყველას, ვისაც რაიმე კავშირი აქვს
ღვიოთ კდნაშვილის დრამატურგისთან თუ პრზასთან. ეს სიჭყვიები მადნა-
ნად განსაზღვრავენ ღვიოთ კდნაშვილის შენოქმედებას, გმას და მიმაროქედ-
ბას აქედვს ყველას, ვისაც ღვიოთ კდნაშვილის ნაწარმოებებზე გადაუწყვე-
ტია მუშაობა. მით ჯერო მისი გაფადოსწინებამ აუცილებელია რი პედაგოგი-
სადვის, რომელიც ღვიოთ კდნაშვილის რბატვრულ პრზაზე მუშაობს სტუდენ-
ტთან.

მბატვრული კი-ბვის მასადად სასწავლო პროცესში ჯერო მხირად გამოი-
ყენება ღვიოთ კდნაშვილის შენდგი ნოზნობები: "სოლომონ მორბელაძე",
"სამანშიშვილის დენიშავადი", "ქამუშაქის კაპირება", ამ ნაწარმოებებ-
ზე მუშაობის დროს უნდა ვიყოდეთ, რომ საქმედ გვაქვს დრამატულ სიჭყვიცის-
თან და ამ ნაწარმოებთა პერსონაჟების ესა თუ ის გარედა შედგია არა რა-
ღაც სწავლებრივის, არარსებულის, არამედ კონკრეტული გარემოების. ამ
გარემოებასთან ბრძოლაში მუშავენდებ მათი რასიათი, საქციელი, მათი
მხნეობა თუ სასოწარკვეთილება. ამიტომ, მწერილის ყურადღების ცერჯრში აქ
ერთნაირადაა მოქმედი პერსონაჟის ვნებანიც და გარეგანი ცხოვრებისუღი
დამრკოდებებიც. პერსონაჟების, განცდების და სიჭყვიციების, რომლებშიც
სინი ექვევიან, ისეა ბრავაღვიროვანია, როგორც თავად ცხოვრება, მათი
გარემომცველი სინამდვილი.

შენოღგომილ ამნაურთა რასიათები ამ ადნიანთა ვნებებისა და განცდ-
ბის გრავდნა კი არ არის, არამედ მათი სოყიადური არსებობის, მათი რა-
ტერიადური ყოფის დრამა. ხოლო ვდებკაცები ტრადული დამრკოდებების წინა-



მე დაგანან და ამ დაბრკოლებებთან ბრძოლაში ავღენენ თავიანთ ჯიუტ, შემბრებ, მუამბოხე ხასიათს.

ბრძოლა არსებობისათვის, საერთო გაანრვეის მძაფრი შეცნობა და კდნაშვიდის გდესკაცებსაც და შემოგდგომის აზნაურებსაც დრამის გმირებად აქვევს, მავრამ აქვე ადგილი რჩება იუმორისთვისაც, რადგან მწერლის ფაქობი ადლო ფიცი ცხოვრებაში ხედავს ისეუ სიტუაციებს, როცა პიროვნება მისი ნების გარეშე მდგომი ძალები ზემოქმედებით სასაცილო მდგომარეობაში ვარდება.

"იუმორი ღავით კდნაშვიდისათვის არაა დაციწვის ფორმა. მისი იუმორი, მისი სიცილი ყოველთვის ჰკვიანურია, ინტელექტუალურია და ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელი ქვეტექსტის შემცველია", - წერს ღავით კდნაშვიდის ცნობილი მკვლევარი ბეჟან ბარაგვილიძე.

ამდნად, როდესაც სტუდენტს ღავით კდნაშვიდის იუმორზე ვედაპარაკობით, აუცილებლად უნდა ვავამახვილოთ ყურადღება და კდნაშვიდის იუმორის ხასიათზე, რა და როგორ ლინიღს უნდა იწვევდეს მწერლის მიერ ასახული ესა თუ ის სიტუაცია, მის მიერ დახატული ესა თუ ის გმირი.

ლინიღის მონგვრელია, მაგალითად, "ქამუშაძის გაანრვეებაში" ეკვირინეს "გაბერვით დაპარაკი", როცა იგი ახადროყვანიღ რძაღს ცარიღდ ურებს, სასინინდეს, ბოსტანს და ვენახს აფვადიერებინებს, სადაც ყვედაფერი "შარშან იყო".

"უზოს ურთ კუთხეში მაღალი და ფართო მტოებგამიღი კვირცხა იღვა. ეკვირინემ რძაღი აქეთ წამოიყვანა.

" - აქნანი, შვილო, ურები გვაქვს, - ანიშნა მან ხის ქვეშ ყავრებით ვადაფარებულ შეყრიღ მიწაზე. ამ ყავრებს უნდა დაფარა, რომ წვიმის დროს წყალი არ ჩასუღიყო მარანში.

"- იყოცბდე, შვილო, აქ ურებში შარშან ღვიწოები ჩანისხა!... საპადნე რაჭო ოგი მანუთიე არ ღირდა, ისეუი რამ მშვენიერება იყო!... აღიუს კიდევაე თექვსმეტ ნანუთი, ნეტსაც მისცემდენ, მარა, არ შეეღია!... ძნელი მესადევია, შვილო, - კი ღვიწო ოჯახის დანამშვენებელია... წრეუღსაც,

იმედია, ღმერთი უკეთესს მოგვცემს!... ღვთის მადლით, ვერ ხი კარგი გვაქვს, თუ არა, ძენი დანაბი თვალბრით ნახავ ეხლავე!... ისეთი ტენებები ასხია, თითქმის განჯი ბოთლი ღვინო არ გამოიწურება!...

"რადგან აქ მეტი სანახავი არაფერი იყო, მოხუცებულმა პატარა და-ბაღ მოლობინისაკენ წაიყვანა სონია. აქ გააღო გადასაბიჯზე ღვინოსი მათი მოკიდეპული პანია წყნედის უიყარი, ჯერ თვითონ გადავიდა და მერე მძალი გადაიყვანა.

" აქ ბოსტანი ჰქონდა ეკვირინეს. ვიწრო, გრძელ კოღობებში სავსე ყვდებზე მოჰანდა ზოგან ხახვი, ზოგან ნიახური, ოხრახუში, პრასა, ქინძი, საშინოო, ფხალი, საღათა და აქა-იქ გრძელი ბაღრიჯანი.

"- ბოსტანი მქონდა, შენ გენაცვალე, ისეთი ბოსტანი, რომ მარტო ერთი შეხედვით გული გაგებხნებოდა!... ტალი უკეთესს ვერ დაიკვირებდა, ნარა რად გინდა, ვერ დავიფავი, ასე გადაიხიარეს ქაშინება, - ჩემმა და სხვის-სანაც!... ვერაფრით ვერ შენოვყარი! იცოცხლე, ეს ხახვი, ეხლა ამას რომ ხედავ, ეს რაა იმასთან, მარჯან რომ იყო... გადვირია, ბაჭონო, გადვირია, მარა, რანვირად!... ვიღამ მოღია!... ექვსი ბათმანი სულ ამხელა-ამხელა თავები კიღომ შევიწინაზე საშინოო!... და ეს საღათა... ამ, იმდენი იყო, რომ მთელი მემობღობა გავაჯავრე მაგით... წროულს აი რა დაემართა, აღარ ვიცი. სულ აღარ ამოსულა... მაგვირად ნესვი, კინჭრი, იყო იმდენი, რომ კინაღამ დავიხაშეთ... შეგვეშინდა, რომ ავაღმყოფობა არ გავინა და სულ ავთხარეთ და გადავუყარეთ ღორებს... გაისადაც ძალიან ბოსტანი გაკეთ-ფება, შვიდო, კიდეც უკეთესი, ცოცხალი ვიყვეთ და!... ცხენებით ვაწიკვიებთ ჩვენს შენს თავის სახის აქაური ნივანინს..."

მთელი ეს ეპიზოდი და წინარდს ისე აქვს დაწერილი, ისეთი მაღალი ოსტატობით, საოცარი სიღაღითა და სიმარადით, რომ იუპორისტული ირონიის სრულყოფილ ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

ირონია - განკებ აქებს იმ თვისებებს, რომლებსაც არსებობად უარყოფს, იმიტომ იგი ორმაგ აზრს შეიცავს: პირდაპირს, შეუფარავს და ფარულს,

პირველს. და, რაც უფრო დაჭარბდება აზრი, ირთნია მიმ უფრო მწყვავა. ირ-
ნია... ეს არის სიცილი ქვეტეპესტის", - წერს კონიკურის თანამედროვე მკვლევარი ი. ბორვერი.

ამ უპიზოდის წაკითხვის დროს სტუდენტმა სწორედ მწერლის მიერ გააზ-
რებული ეს ქვეტეპესტი უნდა გაგვაგებინოს, ჩვენამდე მოიტანოს დოზიერი,
ლომილიანი, თანაგრძნობით სავსე ირთნია.

ასევე, სტუდენტისათვის ცხადი უნდა გავხადოთ, რომ თავისთავად არა-
ფერია სასაცილო და კონიკური იმამი, რომ ზვადინდელი ღლის მიმიო შეძრწუ-
ნებული პლატონ სამანთივილი იზრძვის არსებობისათვის. პირიქით: მისი მდგო-
მარეობა ცველანაირად იწვევს ამის საფუძველს. სასაცილო ამ ბრძოლის ფორ-
მა: ორნამენტული და უშვილო სადღეინაცვლოს ძებნა, რომლის საბოლოო შედე-
გი მარცხიანი უნდა აღმოჩნდეს.

იგივე იუქნის სოლომონ ნორბელაძემ, დარისპან ქარსიძემ და სხვებ-
ზე. მათზე იმიტომ კი არ გველმება, რომ თავად ისინი არიან კონიკური
პერსონაჟები, არამედ იმი. გამო, რომ "სასაცილო მდგომარეობაში" მოქმე-
ვიან ხოლმე.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა წაკითხვის თავისებურება იმაშიც
მდგომარეობს, რომ მის იუმორს, ისევე, როგორც საერთოდ იუმორს, საფუ-
ვლად უდევს ადამიანთა კერძო ნაკლავანებების შემჩნევის განაზვირებული
უნარი, ამ ნაკლავანებათა განუყოფლობა, მაგრამ ეს ნაკლავანებები სიცილ-
თან ერთად იწვევენ სევდას ადამიანთა უმეცრების, მათი შეცდომების, მათი
ლორსების დაწყობის გამო. აი, ეს სიცილიანი თანაგრძნობა, ე. წ. "ცრემ-
ლიანი სიცილი" უდევს საფუძვლად დავით კლდიაშვილის მთელ შემოქმედებას
და მისი გაუთვალისწინებლობა მასზე ნეშობის თუ წაკითხვის დროს არ შეიძ-
ლება.

ამიტომაც გვხვდება ასე ხშირად უპიზოტი "საბრალ" და კლდიაშვილის
ნაწერებში, რადგან იგი მუსტად გამოხატავს მწერლის ნიშანდობას არაპარტო
ადამიანთა გასაჭირის. არამედ მათი "სასაცილო მდგომარეობისადმი".

სასაცილოა ხედობიერადი მამული სოლონი მორბედაძე თავისი მოსაქ-
რადე, პატრონივიო მუდამ დაბმეული ჯორით;

სასაცილოა ნახოვარ, "ბეზრეკ" ცხენზე ამბოგრებული, საკუთარი ნა-
მის მამული პლაზონ სამანიშვილი;

სასაცილოა "აბნაურიშვილი" თავმომწონე "ხმებგაბუძული" ეკვირი-
ნე;

სასაცილოა დარისპანი, ქამარზე გამოზმული გასახოვარი ქალიშვილით;
მავრამ ყველანი საბრალონი არიან, რადგან მრავრელი სიბნელისა და შავ-
ბნელი ცხოვრების ნსხვერპლად ქველან. ამასთანავე, ისიც არ უნდა გამოგ-
ვრჩეს მხედველობიდან, რომ და კლდისშვილის შევირვებული გმირები კი არ
დადიან, დარბიან, ... "დაწანწალებენ".

"ამდენი ვირბინე, ვიწანწაღე"... - შესჩივის იმედგაგრეობული სოლო-
მონი ნიკოს, რომ როგორმე სამამული გამოარავას გაბედნიერებულ სიძეს, "რე
გამოვიდა ორი ღვის ჩემი წანწალიდან?" - სასოწარკვეთილი ეუბნება თავის
შავს შემდეგ.

"წანწაღმა მოწყდა, მარტა ჩენო"- შესჩივის დარისპანი ნახესავს.

"ტყვიდობრადღად დაყაწყაღაბს", ქვირთსა და შოთის ეძებს კირილე მიმი-
ნიშვილი, დაღონებული დახეობა სოფლიდან სოფლად უშვილო სადგინაველოს
მაცხარნი პლატონ სამანიშვილი.

ასე წამოშლიდან თავიანთი "უხადისო ბუდეებიდან" დავით კლდისშვილის
შემოგვონის აბნაურები. მათი უპაანწყვეტა, გამუდმებული წრიალი ჟებქვეშ-
გამოცლილი ცხოვრების ასპარეზზე არსებობის შესანარჩუნებლად, ხან ღირილს
იწვევს, ხანაც სუველიან თანავრძობას.

ჩრდილნაჟედების ეს გამუდმებული მონაცველობა დავით კლდისშვილის ნა-
წარმოება მხატვრული კითხვის თავისებურებათა ძირითად რიგს მიეკუთვნება
და მომავალი მსახობის სწავლების პროცესში ძალიან დიდ როლს ასრულებს.

გასახვადისწინებელია ისიც, რომ დავით კლდისშვილთან ამ სუველანარე
იუმორს, კომიკურს ხშირად იქვე ენაცვლება დრამატული, ტრაგიკული, სადაც

აბსოლუტურად ალარ რჩება ადგილი არც იუმორისაჟვის და არც ლიბიდოსაჟვის, მაგალითად, იმავე მოთხრობა "ქამუშაძის გაჰირვებაში" ჭრავიკუღის ქამუშაძეების სოფლიდან გადასახლების სურათი:

"- რატომ, რატომ - კითხულობდა გაყავივებუდი, აზრმერყეუდივით ეკვირინე. - რა მიზეზია?... რამ გაჰირვებიათ ამგვარი ანბავი? გამაგებონე!"

"- თავს ველარ ვრჩენულობ, ღედა... თავს ველარ ვრჩენულობ... წეღში ვწყლებით მუშაობით, მარა არა გამოდის რა... უქმად მიდის ყოველივე მიცადინეობა, ჯაფას ნაყოფი ალარ აქვს, ვეწვადებით მხოლოდ... საბოლოოს ვილა ამბობს, გასაძღომს ველარ ვშოულობ... ყველა გამწარებუდია, შიშიშილისაგან გონებაწარუდრი... აქ არაჟერი სიკეთეა, ათასნაირი გაჰირვებისა და უბედურების მეტი... აქაურობას რომ მივარჩედე, რა გამოდის გაჯახინების მეტი? იქ მანვე ცვდი თავს. აუ დავილუპები, სუდ ერთია, აქაც ხომ მეტი ხეირი არ მოხედის..."

"არ მოელოდა საწყადი ეკვირინე, აუ როდისმე გამოთხოვეობდა თავის საცხოვრებელს, მიატოვებდა თავის ეზო-მიდამოს, დაჯდებოდა ურემზე თამარაშენიდან წამსვლელი გასაქალაქებულად".

სასწავლო პროცესში, სწავლების დროს განსაკუთრებით ხშირად მივმარტავთ სხვადასხვა ნაწყვეტებს "სამანნიშვილის ღეღინაცვადიდან". უფრო ხშირად კი პლატონის ცნობილ სიზმარს, სადაც პერსონაჟის მძაფრი ფსიქოლოგიური განცდა ჭრავიკუღი უღერაღობამდეა ასუდი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ის გარემოებაც, რომ ეს ნაწყვეტი არის მწერლის მიერ გამოყენებული ე.წ. პერსონაჟის "ფავადახედვის კუთხის" ხერხი - გვირის ურთავარი შინაგანი მოწოდები და მასზე მუშაობის დროს არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნაწყვეტზე სტუდენტს უნდა ვამუშაოთ როგორც შინაგან მოწოდებზე, რომელიც ასე ნათლად გამოხატავს გამოუვა მდგომარეობაში სავარდნილი გვირის ჭრავიკუღი სულიერ განცდებს. უცვდილად მოგვყავს ეს მოწოდები:

"საერთო სიანოვნებაში და ერთმანეთის სიყვარულში მიდობდა დრო და ჟამი სამანნიშვილის ოჯახში და ერთ დრომდე კიდევაც გაგრძელებოდა ეს ბედა

ნიერი უბნი, რომ ერთ ღვთ მელანოს თავმარდამცემი, გულისამრევი, ჰკუა-
ზე შემშდელი ამბავი არ გადაცა თავის ქირისაფვის, რიხაც გული მოწყვა-
ნიან ისე, რომ მან კიდეცა შეუბღვირა და მოძალაჲ წყრობით:

- ნუ სუდედ ნ, ერთ შენი!... რა საბუთარო საგანი ნახე ახლა?

- კი არ გუბურები, საქმის გუბუნები!... გუბუნები, ისეთ ნიშნებს
ვატყობ ამ ქალს, რომ მემინია ორსულად არ იყვებს!... არ გიხბრა, აბა?
მე ავიჯონ აგერაა გაღვირევი...

პლატონი სრულიად დაიბნა და ხ. აგაკმენდილი მისჩერებოდა ცოლს; სრუ-
ლიად არ სჯეროდა მისი ნაქვამის სინამდვილე, აუმიცა, გულმა მოუსვენრად
ტოკვა დაუწყო.

- მოგებდა... აბა, რავა შეიძლება? - წაიდაპარაკა მან, - რასაკ-
ვირველია მოგებდა...

- სალამო უბნი იყო, მედანომ რომ უხბრა თავისი ეჭვი ქმარს და ვაბ-
მანზე პლატონი იმდენად თავის საინს არ დასჩერებოდა, რამდენადაც ავადი
დღინაცვლისაკენ ჰქონდა, მაგრამ ვერაფერ ფვიღებას ვერ ამჩნევდა.

- ძალიან არ მოწყუვდი, მედანო? - ღიმილით უხბრა მან დაწოდის ხანს
ცოლს.

- არა, პლატონ, არა, არ უნდა ვცდებოდე, შენ არ მომიკვდე!...

პლატონი გაჩუმიდა. ამ საგანზე დაპარაკივ კი არ უნდოდა, გული რაღაც
სევდილ ევსებოდა. მან სცადა ძილისთვის მიეცა თავი, მაგრამ ცოდის სიტყ-
ვებს ყურში ზარიცით წკრიალი გაჰქონდა. დიდხანს იზორგა, დიდხანს იტრიადა
ასე გაწვადებით საწყადმა პლატონმა, რომ ისევ მედანოს ხმა მოესმა:

- ე, შეხედე, შე კაცო, აუ ვხეები, ე, რავა ეტყობა! ახლაც ვერ ხე-
ლავ?

და ჭანჭრიდან ანიშნა პლატონს ეგოში ნოსიარულ ეღენებზე; პლატონი
მისჩერებოდა ხმაამოუღებლად, გულაფანცქადებულად. დღინაცვალმა თიჯოს დაი-
ნახა ჭანჭარასთან მდგომი გერები და ანაყენ გამოსწია.

- ე, ე, უიმი, უიმი! - იყვირა მედანომ, - ახლაც ვცდები? ვეღარც
ახლა ატყობ?...

აჭყობს და არც აჭყობს. რასაკვირველია, აჭყობს, რასაკვირველია ხე-
დავს დავისიი აფადიი, ცხადად ხედავს დავისი უბედურების მომასწავებელი ნი-
შანს. ენა ერთმევა, გონება ეკარგება, სისხლი უშრება და გაცილებული აფა-
ღებიი მისჩვერება ამ დაწყვილილ დედაკაცს, რომელიც ასე უღვთო იმეტიბდა
მასაც და მის ცოდშიღსაც.

- იქიი! იქიი! იქიი, ში წყუტლი! - უყვირის დეინაცვადს პდატონი,
იქიი! მაგრამ მას თითქოს არ ესნის პდატონის ხნაო, ისეე მობაჯბაჯბს
ფანჯრისაკენ, მობაჯბაჯბს მძიმედ, ძლივსძლივობიი.

- იქიი, ში შერვიენებულო! იქიი, თორემ ნოკვადი, ეს არის! დნერთო,
არ ესნის?

არ ესნის დავისიი ხნა არც პდატონს, თუნიც ყვირის რაც დონე აქვს.
ხნა პირიდან არ ამოღის, იქვე გუღში რჩება უღონო, სუსტი, გაუგონარი და
ეს უნატიბს გამწარებას, უფრო უკლავს გუღს, უბუთავს სუღს და უნივერვა-
ღესად აღედვიბული კაცის აფადწინ ყოველივე აირია, აიშადა, ამოძრავდა;
აფაცხახებული, ათრთოღებული ძლივს დვას ფხხვე. ეს რაღა ამბავია? რა არის
ეს? რა ამბავი ხდება დღეს ამ სახეღში? ვინ შვირება ანას? დნერთო, ნომ-
კალი ვინ გადმოაგლო ეს უაშხები, წრიად-წრიადიი ეზოს რომ მოეფინენ? ამათ
აჭყვენენ ბატებიც, კვბებიც, თრიოთ ინდურიც; ნიდან აქეთ-იქით, ცად-
ცადკვედებიან, ზოგი ეღენეს მისდევს, ზოგი ფანჯრისკენ მორბის პდატონთან,
აქვე მორბის ფენახებ-გამომბვეკილი, უნელობიი ძალიე განხლარი სანაშენო
ღორი, აუშვიერია დინგი, რაღაცას დრუტუნებს, თითქოს კიბუღობდეს რაღაცას.
ცხვარი ვინ განოაგლო ბეღლიდან, სასუქი ცხვარი? ვინ თხერი წადის ანას?
რა უნდათ ამ ხარებს, ასე რომ გაზნუიან? რა ამბავი ხდება ამ ეზოში? რამ
გადარია ყველა? ვინ განოადვას გარეთ კოდი, საყერი, სანტიკიცი, ქოთნები,
გობი, კოვზი, როდინი, კეცები?

- შუაზე, შუა ე! - დიძახა ვიღაცამ.

ნოსნა ერთი წკრიადი და ნიდად სანზარეულო შინძრა, შიჯამხადდა და
დარღვევას აპირებს.

- მაღე, მაღე! - ღიძაბა ეღეღე, - მაღე, ყვეღაფერი გაჰყავი, სუღ ყვეღაფერი, სუღ!

აქ კი ნოიკრიბა პღატონმა უკანასკნელი ძაღუნე, რაფ ხმა შესწვღა გამწარებუღ კაცს ღა ნორთო ყვირილი:

- მეიფაღე, მეიფაღე! გაჩერიღი! ნუ ჩქარიღი... ეგებ მკვღარი ღაბაღოს! შესღეღი! ეგებ ღწერიღა სიფოფბღე არ აღერიღოს! გაჩერიღი, აჰეი მხრებო! ნუ შევბიღ ნაგას! გაჩერიღი, ვა-ჩე-რიღი! გა, გა! - ცღ-ღობღ პღატონი ღაყვირიღა, მაგრამ ნიღი ხმა არავის ეღსოღა, ის ისღე იტ-ვე წყღებოღა, ჰქერიღოღა. საბღის კეღღებს კი ღაწა-ღწი გაჰქონღა. ყოვე-ლიღე იწგრიღოღა, ყოვეღიღე იშღებოღა ღა უღონო, გუღრბაფუღუღი, გაწიწმატ-ბული პღატონი, როგორღ იქნა, ნოსბღაფა ჰავის აღვიღს, მიივირა ფანჯარას-შან, მოინღონა იქიღა გაღაბტონა ღა ამ ღაწყვეღიღი ღეღაკაცის იქვე ჩაბრიღა, მაგრამ იქვე ღაღეა ეღღურიღი ატირიღეღი, ბავშვიღი აღრიაღებუღი, მწარე ცრუღიღიღი ჰაღღებჩამიღბნეღებუღი.

- პღატონ, პღატონ! რა ღაგემარიღა, რა ღაგემარიღა, კაცო? - შიშისგან გაღარიღეღი ეკიღბებოღა მეღანო ქმარს, რომეღიღე ისღე შემზარავაღ ტირიღა.

- გაიღვიძე, პღატონ! ნუ გაღარიღე, კაცო, ბოვშეღი!

როგორღ იქნა პღატონმაღ ნოიფბიღიღა, ნიბხეღ-ნოხეღა, მაგრამ ბნეღში რას ეინაბავღა.

- კინაღამ არ შეგვეღაღე, შე კაცო, ყვეღა! - უსაყვეღურა მეღანო ქმარს. - რა სიზმარი ნახე ნაინე ასეღი უწნაკრი? კარი, აჰ ღწიღი გწამს!

- ნაშ, ეს სიზმარი იყო! - ღა პღატონმა შებღწე ხეღი გაღისსა ღა მერი პირჯვარი გაღისსაღა".

შეგვეღღო ნოგვესკანა სხვა ნაწყვეტებიღე, მაგრამ, ფტიქრობო, ერთი მღღიანი ღასკვინისაფვის ერთგვარაღ ნაინე შემზაღღა გარკვეული საფუძვე-ღი. ამ, რა შეიღღება გავიფადღისწინოღ ღავიღ კღღიაფვიღის ნაწარნოკობა მბატვეღი კიღბვის ძირიღაღ ჰავისუბერიღაღა რკაღში:

ა, ღავიღ კღღიაფვიღის პირობა ძირიღაღაღ ნიღღწინიღა გღეგკაცებო-საღში ღა გაკღეგკაცებუღი ამნაქრებინაღღ.., რომეღიღე შავბნეღ ცხოვრიღას

დაუბერავებმა; ანდუნად ის ფონი, რონელიც საფუძვლად უდევს მწერლის ნაწარსოებებს, არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობის არეღან ნასზე მუშაობის ღრის.

ბ/ ღ კდღააშვიდი მის პერსონალებს ისე ნაშლად ბატავს, ისე ნაშლად აჩვენებს ჰავისი მეტყველებით, საქვიელით, გარეგნობით, რონ მისი პრობა ცოცხლად საკითხავ მასალად ეძლევა მის წანკითხველს.

გ/ ღავით კდღააშვიდის მხატვრულ პრობაში მერწყმელია ტრაგიკულ-ღამატული ღა კონკურ-იუმორისტული ანუ "გრემდნარევი სივილი" ჰუ "სივიდნარევი ცრემლი", რასაც ღიღი მნიშვნელობა აქვს ღავით კდღააშვიდის მხატვრულ იკითხვის ძირითად ჰავისუბურებათა გარკვევისათვის.

ღ/ გასათვადისწინებელია, აგრეოვე, მწერლის ნსუბუკი იუმორისტული ირონია, რაც სახადისოს ზღის მის ნაწარნოებზე მუშაობასაც ღა მის ნაწარნოებთა მოსმენასაც.

Особенности художественного чтения

Д. Кидиашвили
 Р. ПАРЕМУЗАШВИЛИ
 Ст. преподаватель
 А н н о т а ц и я

В труде освещены все те узловые вопросы, которые характерны для художественного чтения прозы Д. Кидиашвили.

Труд опирается на практические примеры. В частности досконально проанализированы отрывки из произведений, которые прорабатываются на II и III курсах актёрского факультета.

სასცენო მანერების კამერა

წამყვანის როლი შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში 1947/48 სასწავლო წელს მიხეილ ლეონიძის მიერ დადგმულ საკურსო სპექტაკლში - ფრანკის "ადამიანებო, მე ლევიან ვიყვარები".

3. კამერა

მასწავლებელი

ღიმი საბანკოში მისი ჯერ კიდევ არ დამთავრებულყოფი, როდესაც რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში 1944/45 სასწავლო წელს სარეჟისორის ფაკულტეტზე ჩარიცხვა ნიკიტის, იმდენს მოხერხებინა ახალგაზრდა, ფრანკის ჯარისკაცის მიხედვით აღმანიშნული.

მისი დაწყების პირველი დღიდან მოყოლებული, ინსტიტუტში მოსვლამდე, მან გაიარა ფორმალური ბრძოლის გრძელი გზა, მხელი ნისი საშინელებით: ტყვეობა, გატყვევა, პარტიზანული მხი, შემდეგ კომუნისტური პარტიის რიგებში შესვლა და ამიტომაც არავის გააკვირვებია, როდესაც მან თავის საკურსო სპექტაკლად მე-4 კურსზე იუდიუს ფრანკის ნიგინის "რეჟისორის სახეობებიდან" ინსცენირება გააკეთა და ნისი დადგმა განაგრძო.

სპექტაკლს ეწოდება "ადამიანებო, იყავით ფრანკად". მ. აღმანიშნულია მხელი თავისი არსებით იგრძნოს მხი, საკუთარი თავიდან ნახა ახერხებული სიყვარული და ტალღები. განიცადა ზომიერებული ბავშვებისა და ლევიან კეზული ტალღების ტრავმა.

მიხედვით აღმანიშნულია თავისი მოქალაქეობრივ მოვალეობად ჩასაყვლა, უეჭვნა სპექტაკლი, მხედვითაც ანსახეობდა მხის დროს ნახული და განცდილი. იუდიუს ფრანკის ცხოვრება და შემოქმედება გახდა მასთან საკუთარი მოქალაქეობრივი პირობის განმსავლენად.

მიხედვით აღმანიშნულის პედაგოგი, დენიკრატის დიდი დამატებითი თეატრის სასახლეში ხელნაწიდან, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის კორპორაციის სახეობის მხი "რეჟისორის პარტიისა"-წერს: "ახალი სპექტაკლი



ტაკდი ეს არის ახალი ამოცანები, ახალი პრობლემები, ახალი ძიებანი. ბელოვცებაში არ არსებობს უცვლელი სიდიდეები და მარადიული უმეაროებანი, მაგრამ არსებობს მუდმივი ფასეულობანი და აბს. კულტური ვნებანი. არ არსებობს უცვლელი კრიტერიუმები, მაგრამ არსებობს მოთხოვნილებანი. მათ შორის პირველი - მოქალაქეობრიობის მოთხოვნა.

რას ნიშნავს - იყო შენი ქვეყნის და შენი დროის მოქალაქე? ეს ნიშნავს - ზუსტად შეიკრძლო, თუ რითი ცხოვრობს სამოგალოება, რა ალდეებს თანამედროვე მასურებულს, რონელ კითხვაზე ეძებს პასუხს ბელოვცებაში და რისთვის მოდის იგი ღელს შეატრში. ბელოვანი თავისი სამოგალოების მოქალაქე უნდა იყო. არ შეიძლება არ იცხოვრო იმ პრობლემებით და იდეებით, რაც ალდეებს ხადხს, სამოგალოებას". შეატრმეოდნე ვ. კიკნაძე ა. წ. 13 თებერვლის ვაზეთ "კონენისტის" ჟურვლებზე წერდა:

"მიხეილ შემანიშვილისათვის სპექტაკლი ი. ჟურიკის "ადანიანებო, იყავით თხიზდად" ვახდელთ პირველი სარიდლო ქვა, რონელიც წარსატებით იქნა ძდეული. სპექტაკლი შეიქცა ახადვარდა მსახიობთა ვატაცებით, ჟიქრით. ისინი ღამეებს ათვედნენ, ეძებდნენ ახად ჟორნებს. რეჟისორი თითქოს თავის ბიოგრაფიის სულს აყოლებდა სპექტაკლს, უღრმესი თანავარნობით ხატავდა ფაშიშმისავან ვანაწამებ ადანიანთა სახეებს, იძლეოდა ნტერზე ვარარჯვების რწმენას. თავისებური ახადვარდული ნანიშვსტივით ჟღერდა სპექტაკლი. ახდებურად იყო ვამარბული მთელი ნისი სამეშსრულებლო არსენალი".

ეს რეცენზია დაწერილი იყო რუსთაველის სახ. შეატრის სპექტაკლიზე. იგივე იმქნის შეატრადური ინსტიტუტის სპექტაკლზეც, რომელიც მ. შემანიშვილმა ორი წლით ადრე დაგვა.

მთელი პასუხისმგებლობით შეიძლება ილქვას, როც ეს სპექტაკლი მ. შემანიშვილისათვის იყო კამერტონის ნიერ ვაროცემული ზუსტი ზგერა, რონდლაც მისცა სწორი გეზი ნის შენდგომი შენოქმედებას.

ამ სპექტაკლზე ნუმარობის დროს მთელი შენოქმედელი კოლექტივი დადგმული რეჟისორის მეთურობით ნუმარდა ვატაცებით, ფიზიკური და სულიერი ძადების დაკმავადა ჟურიკი ჩვენთვის, საცსახიობო ფაკულტეტის (1947/48 სას-

წავლელ წილს) სტუდენტებისაგვის იქცა საყვარელ გმირად, რომელსაც სიზმარ-
შიც კი ხშირად ვხვდავდით, ვბაძავდით, ვაღწერდებოდა.

მიხეილ შურანიშვილმა ივის ნის ირგვლივ ენაშტობასტა შემოკრება, მა-
თი გატაცება, მთელი სულითა და გულით მათი დაინტერესება და შედეგსაც გან-
საცვიფრებელს აღწევს.

ფურციის პიროვნების უფრო ახლოს გაცნობის მიზნით ყურადღება მივატ-
ვირთ მისი ბიოგრაფიიდან რაზმდენიმე მომენტს.

იულიუს ფურცი 1903 წლის 23 ოქტომბერს დაიბადა ქალაქ პრაღაში.
მშობლები წილიდან ის უკვე თანამშრომლობდა გამომგონილი ჩეხი ბელეტრისტის
და შურნაღისტის კარელ ჩაპეკის სატირულ შურნაღში.

1921 წელს იულიუს ფურცი პრაღის უნივერსიტეტის ფილოსოფიურ ფაკულ-
ტეტში შევიდა: აქ ის უმთავრესად ლიტერატურის და ბელეტრისტის ისტორიის,
ფილოსოფიის დეტალებს ისწავდა. უნივერსიტეტის აუდიტორიის გარეთ, კომუ-
ნისტ-სტუდენტების ორგანიზაციით, რომლის აქტიური წევრი ფურცი გახდა,
ის გავენო სოციალურ ნეკრიერებასა და მარქსისტულ ლიტერატურას. უნივერსი-
ტეტში ყოფნის დროს იულიუს ფურცი საკუთარი შრომით უბეჭობდა თავის რჩე-
ნა, ის მუშაობდა მიწის თხზვლად, თეატრის რევენმენტად, ჰოკეის მწერდნე-
ლად, შავ ნეშად მშენებლობაში. მისი უძლიერესი სიყვარულის საგანი წიგნი
იყო. ის ასკუტივიტ ცხოვრობდა ფარლადან ოთახში, რაჟა კარგი ბიბლიოთეკა
შეუძინა. შიგნის სიყვარული ბელეტრისტის, ბუნების, ადამიანის სიყვარულთან
ერაღ მან თავისი სიყვარულის უკანასკნელ წუთამდე შეინარჩუნა.

"თიჯერის იმედი აღარ არის, რომ მე ოდესმე ნშვიდა და კეთილმოწყო-
ბილად ვიგზოვრებ, ნეგობარ-წიგნებშით გარემოცული და დაწერ იბას, რაზეც
მე და შენ ურთად ვსაუბრობდით; ჩემი სიყვარულის ნაწილი უკვე წამარჩევს,
როდესაც ჩემი წიგნები გაანადგურეს". ასე სწერდა იულიუს ფურცი მის
ცოლს გუსტინას, როდესაც იგი სიკვდილის განარენის მოლოდინში გესტაპოს
სატესტალოში იხდა.

ის იყო საოვრად ჰარმონიული პიროვნება, აქტიური პოლიტიკური მოღვა-
წე და მოცონებუ პოეტი. მას შეუძლო ბელმძღვანელობა გაეწია გაფიცვისა და

პარტიზანული ბრძოლებისადვის, კონსპირაციული კავშირი გაება ფაშისტური ტერორის დროს, ხოლო თავისუფად დროს საყვარელ ქალთან ხელიხელკავშირებით მიდინარის პირას წასულიყო გორაკზე და ნისადვის ნისი საყვარელი სიმღერები ემღერა.

კომუნისტრი ნიქერდის გზა ჩუხოსლოვაკიის ბერჟუნინოდ რესპუბლიკაში არ იქნებოდა უკლებ. იგი შეუდარებლად იღვა რევოლუციონერი ჟურნალისტის პოსტზე და 1928 წლიდან დატუსაღების ნონენტანდუ ჩუხოსლოვაკიის კომპარტიის ცენტრალური ორგანოს "რუდე პრავოს" დეგარულ და არადეგარულ განოცემებს ხელმძღვანელობდა.

1930 წელს ფურციკი ქალაქ ფრუნზეს რეჟიმის ნოპატილებით საბჭოთა კავშირს ეწვია. ჩუხთა დედუგაციამ ნახევარი წელიწადი დაჰყო საბჭოთა კავშირში, ინახულა ნოსკოვი, დენინგრადი, უკრაინა, ლონბასი, კავკასია, შუა აზიის რესპუბლიკები. 1934 წელს ფურციკი ხელახლა არადეგარულად ესტურნა საბჭოთა კავშირს, ამჯერად უკვე ორი წლით.

1939 წლის 15 მარტიდან გერმანელებმა ჩუხოსლოვაკიის ოკუპირება დაიწყეს. კომუნისტური პარტია კანონს ვარუში განოაცხადეს. ნაციონლები შეეცადნენ რეპრესიებით ნოქდრიკათ ჩუბი ხადბის წინააღმდეგობა. კომუნისტურმა პარტიამ ხუთჯერ დაჰყარვა თავისი ცენტრალური კომიტეტის შემადგენლობა და ხუთჯერვე განაახლა იგი. 1941 წლის გაზაფხულიდან იკლიუს ფურციკი გონზა მიკასა და გონზა ჩორნისთან ერთად ხელმძღვანელობდა ნოორუ შემადგენლობის ცენტრალურ კომიტეტს. ის დატუსაღებულ იქნა 1942 წლის 24 აპრილს კონსპირაციოდ ბინაზე. ერა წელიწადზე ნეტი პრადის, პანკრავის სატუსაღოში გაატარა. აქ ნან ფარულად დაწერა "რეპორტაჟი ნარყუბით ყუდზე". ფანტარი და ქალადდი მას ჩუხთა დარაჯრა კოლინსკინ ნიანწოდა, მანვე სატუსაღოდას ფურცელ-ფურცელ განოიტანა და გადაარჩინა "რეპორტაჟის" ტექსტი.

1943 წლის 25 აგვისტოს ფაშისტურმა სასამარადლომ მას სიკვდილი მიუსაჯა. ფურციკმა სრულიად დამშვიდებულად ნოისმინა სიკვდილის განაჩენი, მხოლოდ სასამარადლოს წინაშე განოოქვა ურყევი რწენვა, რომ ნისი სიკვდილ-

ლის შემდეგ მოვლენ სხვები, რომელნიც გამარჯვებით დასრულებენ მის მი-
ერ დაწყებულ საქმეს. სიკვდილისხილებს ფურცობა ასე მიმართა: "ჩვენ
მგზის ღრმა მუცელში ნოქველი ნომრები ვართ. და, ჩვენ დავიღუპით, მაგ-
რან ნუ ვუღალატებო ჩვენებს, რომ ზოლოს გავიმარჯვებო".

მ სექტემბერს იუდიუს ფურციი სიკვდილით დასაჯეს.

"რეპორტაჟი მარყუით ყეღზე" ისეთი ნაწარმოებია, რომელსაც შეუძლია
ბევრი სკეპტიკოსი განკურნოს. აქ ღრმა ადამიანური მგრძობიანობა მოკლე-
ბელია სენტიმენტალბას, მასში განმარტებულია ვაჟკაცური ამრები, რომლის-
ფისაც შედნუტი იუნუზოდა პაფეტიკური, თეატრალური ფესტი. ესაა ეპოქის
დიდი ლკუმენტი, რომელიც წარმოადგენს არანარტო პოლიტიკურ და კულტურულ,
არანედ ფსიქოლოგიურ და ნბატურულ ძეგლსაც. აი, ამ ნაწარმოებმა დაანტე-
რესა მიხიდი შემანიშვიდი.

მან შექმნიკურად კი არ გამოიყენა დიტირამტურული მასადა, არამედ
დრამატულ ფორმებში, მოქმედებაში მოგვცა ჩიბი ხადის გმირის იუდიუს ფუ-
რიკისა და მისი ამბანაგების სახეები. ნაწარმოების მთავარი იდეა შეინარ-
ჩუნა სპექტაკლბაც - თავდადებული სიყვარული სანშობლოსადმი და უსაზღვრო
სიძუღიდი ფაშისტ დანპყრობთა მიმართ. სპექტაკლის რეჟისორი და შემსრუ-
ლებლები დიდი სიყვარულით მოეკიდნენ ამ მასადას. სპექტაკლში მუსტად იყო
გაფვალისწინებული ყოველი დეტალი. რეჟისორმა მთელი ყურადღება შემსრუ-
ლებლებზე გადაიტანა; ანიტონ, სცენაზე აუცილებელი ნივთების გარდა არა-
ფერი იყო. მიზანსცენები მუსტად მრავალფეროვანი და დრამატურული; ყვე-
ლაფერი ეტყობოდა დაკვირვებულები და გულდასნიით ნუსაობა. მ. ლუნინიშვილს
მუსტად მოხერხებულად ქონდა გამოყენებული ეკრანი, რომელზედაც დრმა-
დო სრანდა პრალის ხელები, სარკმელი, მირეკის ბინას რომ წარმოგვიდგენ-
და, ფაშისტური სვასტიკა, რაც მიგვანიშნებდა საპატირობზე, სადაც დატყ-
ვივებულები ქყავდათ ფურციი.

სპექტაკლი ასე იწყებოდა: სცენა ურთიანად იყო ჩაბნელებული. სიბ-
ნედიდან თანდათან იკვებებოდა ქაღის ფიგურა; მას ხეღში ეკირა ფურციის



მიერ ციხის კედლებში დაწერილი "რეპორტაჟის" ფურცლები და ბნადაბდა იწყებდა კითხვას:

"1943 წლის 25 აგვისტოს, ფაშისტურმა სასამართლომ ბერიღინში, ჩვენ კომუნისტს იუკიეს ფურკის სასიკვდილო განაჩენი განმუშავაან"... იგი სპეტაკად წამყვანი იყო, რომელიც მოვლენების განვითარებასთან ერთად სცვიდოდა და თავის პოზიციას. რეჟისორის მიერ წამყვანის სახე ბრავადობრივად იყო ჩაფიქრებული; იგი ნარტო მხარხაბელი რადი იყო იმისა, რაც ნობდა, ან შეიძლება რაც უნდა მოხდარიყო, არამედ სპეტაკადის ნაშთი ნოქნედი პირი, მიუხედავად ფურკის, მისი ორეული, ფურკის ფიქრმა და ამრთა თანამოგონარე, თანამგზაველი. ხანდახან იგი გარდაიქმნებოდა გუსტინა ფურკიყაყ, პირმოვნიბაყ, რომელსაც მიწერადი ავბედიშაშის დროს მთელი წინს ტანჯვასა და სიბარულს უძიარებდა.

როდესაც წამყვანი ფურკის დაპატიმრების სცენაში გვეუბნება: "პეჩეკის სასახლე, აი, სად აბარებენ განოფდას განძლეობაში", ეს ტექსტი წამყვანის პოზიციიდან იყო ნაშტვანი, ხოლო იქვე, ფურკის პირველიც "დაკითხვისა" და გულისწასვლის შენდეგ ის ავბე სცენის მოქნედი პირად იქცევა, რომელიც ფურკის რადში გვევლინება და მისი პოზიციიდან ანბობს:

"ტრამვანის აბდოს ჩავარეშა. ვაგონი თუარი გირდიანდეგით ამის ნორმული. საქორწინო ტრამვაი, აბდა, ლაშითა აბდათ, ბოფას ვიწყება".

მიუხედავად დაკითხვის შენდეგ, ფურკი ავბაც გულისწავლი გდოა იატაკზე, წამყვანი ფურკის განწყობილებით მის ფიქრს ანბობს ბნაბაღდა:

"რადიოში მუსიკის ბნა იხრის, ყავახანებში იკეტება. ავბანასკნელი მოვამბიენი შინ ბრუნებთან. შეყვარებულები კრავართან ფრბს იხრევენ, ერთბანედასთან განბორება უბნედეგაა". ისვე ნაწარბი, ნავენი, კბილებჩანტვირული ფურკი შენობრუნედეგა, აყარება სცენაში ნყოფ გერბანედეგა, შენდეგ დაინაბავს "ამყვანს და ნახვენიად ჩურჩელით უბნება მას:

"იგი, როგორ მტკიცა ბადი?" - გაიგებს გერბანედი და აყვირის ფურკის. - "შენ არა ბატვის იგი". - ფურკი დიდი რწენით ანბობტა - "არა,

ნატვის, ნატვის, ნატვის"... და რის ვანი-ვაკდახით ცდილობს წარმდგეს. კვლავ
მავეში ურჩევსავენ იტვირთვერს და ფურჩივი ძირს ეცემა. ამ სკენის ღრის წამ-
ყვანი ჯერ თანაგრძობით შეხედავს ფურჩის, პაჭარა მოძრაობასაც კი აკე-
თებს ნისკენ, თითქოს დასახმარებლად. როდესაც კვლავ ურჩევსავენ ფურჩის,
ყურებზე ხელს იჭარბებს, რომ არ განიგონოს განწირული ადამიანის კენებსა,
შეიძლება კი ველარ ნოიშენის, შექმნილებული წარმოუარება სკანინდარ და მ-
ყურებულს ეკითხება: "რანდენ დარჩევნა? გაუძლებს ცოცხალი ადამიანი?"...
და შეიძლება ასევე გადამის წამყვანის ტექსტზე:

"გაცივდა ღივი ხანი, ისევე გამოძივებელი, ისევე დავითება"... მაგრამ
განწყობილება მიჰყვება თანაგრძობისა და ტვირთისა. ანდა, როდესაც ბე-
ნი უყვირის ფურჩის: "აქვი, აქვი, აქვი"... წამყვანი ინიშობებს ასევე მო-
წოდებულად: "აქვი, აქვი, აქვი"... ნასაც ფურჩივით ტვირთს ეხვეწება ერ-
თანიად ნაშევიანი ეს სიტყვა. ფურჩივი ააოწინის ღრის ხედავს თავის პანაშ-
ვიდს და გაკვირვებული ამბობს:

"ეს პანაშვილია, მაგრამ ვის ნარბავენი? აქ ვინ არის? მხოლოდ მე,
ე. ი. ჩემი დავითება... ნისმინეუ, ადამიანებო, ეს გაუგებრობაა? მე
მკვდარი არა ვარ, ცოცხალი ვარ! ხედავთ, გიყვები, აქვენი თან ვსაუბრობ!
ბოშევი, ნუ ნასაფლავებთ! წყალი... დამაძინე..."

წამყვანი აგრძელებს ფურჩივის სიზმარს:

"წყლის ქვეშა პანაშვილია მთის ანკარა წყარო, ეს ის არის, ის როცა
ნის სარდლავდელსთან! რა ტვირთი სიზმარია!... ფურჩივის როდის შენსკვლავ-
ლის ტექსტად წამყვანის ტექსტზე გადასვდა ხედავდა ორგანულად, ფაქიზი
ნიჰანსები. ამის შედეგად სვესა იყო მორიგი "დავითება", სადაც ფურჩივი
ნისჩვევებულად შეიძლება კვლავ. ამათი ფიქრი და მოგონებები ირრევა მის ფაქ-
ტინ. წამყვანით უყურებს ამ კვლავს და ამბობს:

"მთელი მსოფლიოს კონსტრუქციებს არ დაუტოვებიათ იმდენი ფიქრები,
რამდენსაც ამ კვლავის შემყურე ავადუბი წარმოიგებენდა, როდესაც ისინი
ახალ დავითებებს ელოდნენ, ახალ წამებებს, სიტყვებს..."

შეიძლება სცენარში გერმანელი ელესტერი გრძნობდა, რომ ვერაჯერს ახერხებდა ფურციან, ვერც პრალის სეზების ჩვენებით, ვერც ნიხარული რესტორნების წარმოსახვით. ისევე ცემა, ისევე წანება. წამყვანი, შეძრწუნებულად წამოვარდებოდა სკანინდან და მოთინებებადკარგული ფაშისტებს უყვიროდა სადღაც იქით, კედლებს მიღმა; ისეთი მთავრულილება რჩებოდა, თითქოს ხმა უნდა გადუნებოდა მთელი ნსოფილოსათვის და ამბობდა:

"ღიბ, მძვენი, იმის მსგავსო ვაჟბატონებო, მძვენი შეიწირეთ უარსაცო უნწიკვლო ნსხვერადი და ვერ გრძნობდით, რომ თითქუელი ნათვანი კიდეც ერთი გამარჯვება იყო მძვენიზე". წანკვანი ყველა სცენარში ფურციის როლის სენსრუდებულთან ურთად იყო, არასოდეს ტოვებდა მას უყურადღებოდ, არც საკანში ნარტობუდას, არც დაკითხვამდე ურმანელებით ადყაშენორტყვიულს, არც წამების დროს და არც ვინებებადკარგულს. მის სიზინებსა და აგონიასაც კი ინაწილებდა.

წამყვანის ასეთმა ატტიურმა ჩარევამ სპექტაკლის ნსვლელობაში საშუალება მოგვცა პარადელია გაგვევლო და შეგვედარებინა ურმანელოსათვის წამყვანთა ფუნქციები ჩვენი სპექტაკლისა - "ადანიანებო, იყავით ფხიბილად" და სანსატერო თუატრში ნემიროვირ-დანჩენკოს ნიერ დადგმულ სპექტაკლ "ადგგონამი" - სპექტაკლის წამყვანის "ავტორისაჯ" -ს შორის.

ოცნანი წილების ბოლოს, როდესაც ე. ნემიროვირ-დანჩენკომ განიზრახა ტოლსოის "ადგგონის" დადგმა და ნონავადი სპექტაკლის ფორმაცი ფიქრობდა, გადსწყვიტია სპექტაკლში ახადი ნოქმედი პირი - "ავტორისაგან" - ეუყვანა.

ტოლსტოი ამ ნაწარმოებში ანათრახებდა სამოგალოებას, რომელიც ნაწარმოების ნოქმედ პირებს უხდებოდათ ცხოვრება, განარენი განოქტონდა სამოგალოებისაჟვის მორადური დანაშაულისათვის. თამინად შეიქცემა იოქვას, რომ ტოლსტოის არცერთ ნაწარმოებში არ ისინის ავტორისეული ხმა ისე ნკაფიოდ, როგორც "ადგგონამი". ანიტონაც თუატრმა ისარგებდა ამ ნონელოთ, ცინაიდან ავტორი შევირა ნოქმედ პირთა აზრთა ნსვლელობისა და ნოქმედების

ეროს იგრობოზოდა ყოველი ფეხის ნაბიჯზე.

სამხატვრო თეატრმა მთელი სპექტაკლი ამ პრინციპზე ააკო, ავტორის აქტიური ჩარევა მოქმედებაში, პერსონაჟთა დახასიათებასა და სინატიკა-ანტიპათიაში, ამ როლის - "ავტორისაგან" - თანაში ვასილ კარაღოვს მი-ანდებს.

ფიქრით ნაწარმოების თხრობითა ფორმამ ბოძვი ნისცა დანდგნედ რეჟი-სორს, ახალი პრინციპით დაედა სპექტაკლი.

ტოლსტოის ნებლიკოვი ბორტოქმენედა, რომელიც ხედათა თავის დანა-შაულს და ფიქრონვე ასანარბელს საკუთარ თავს. რეჟისორმა ამ სპექტაკლიმ მხრობედის, განასანარბედის, ნოქლენათა შიშლასებლის და განარენის განორტანის როლი დაკისრა მოქმედ პირს - "ავტორისაგან".

3. ნენიროვი-დანრენკომ "აღდგომანდე" სამხატვრო თეატრში ლსტოვე-სკის "ძმები კარანაზოვი" დაედა. ამ სპექტაკლიმ ნან ინსცენირების ახა-ლი პრინციპით გამოიყენა. რუსულ სცენაზე ეს იყო პირველი ცდა ახალი პერ-სონაჟის - "მკითხველის" შეყვანისა.

სცენის ურთ კუთხეში, გვერდზე იდა მაციდა მწვანე ნაფორთ. მაცი-დასთან იდა "მკითხველი", რომელიც მოქმედების შეწყვეტის შემდეგ ნაწარ-მოების შემდგომ შინაარსს კითხულობდა. ამ დროს მსახიობები უმოძრაოდ რჩებოდნენ, გაშეშებულ პოზაში, "მკითხველის" ნიერ კითხვის შეწყვეტის შემდეგ აგრძელებდნენ მოქმედებას. ხოლო სპექტაკლიმ "აღდგომა" მოქმედ პირზე "ავტორისაგან" იქნა აკრებული სპექტაკლის მთელი ფაბულა. იგი კა-ტიუშასა და ნებლიკოვის ცხოვრების წარსულის არა მარტო მხრობედი იყო, არამედ ნათი ბედის წარმარბულიც გახდა, მათი თანამოქმედით და განვიც-ხავი, შეყოფებათა გარმკითხველი და უბედურებათა თანამოზიარე.

ამ სპექტაკლიმ შეუდარებელი იყო კარაღოვი. მას განარჯუებაში ხელი შეუწყობ ნისმა მსახიობორმა ინდვიდუალობამ, შირონიტოყვარობამ და, რაც მთავარია, განუწორობედმა "კარაღოვის ხმამ". მას კურნა ძლიერი, მოქ-ნილი, დამაბი ტემბრის, ინტონაციური ფერითი ნდინარი ხმა. იგი თავისუფ-

ლად ფლობდა ხინის რამოჯენიმი რეგისტრს, რამაც საშუალება მისცა დაეკავებინა ამ საბუღალტრო ვანსაკუთრებული ადგილი - ნსახიობი ნკომბეველსა.

კარადღვი განსაკუთრებული გულისხმონერებით ეპყრობოდა სიბყვას როგორც მასაღას მსახიობის ბეღოვნებაში. სიბყვას სვენაში მისაღვის არასათღეს ყოფილა ნეიტრადღვი საშუაღება პარტნიორთან და მაცურებღელთან კავშირისა. თათღული სიბყვას ჟრამაში, ჟუნღაც დაღიან ჩქარი ჭემპით ჟღვიღი, იყო გამოკვეთიღი, მკაფიო, თიღელის იღვეღიღრის მიღერ დაღეშავებღული, ნაგრამ ეს ასღეთ მიღუნვა სიბყვასღე ბღღს არ ჟღიღდა, ორგანვეღად ეგზოღრა საბღეში; პირიღით, ბღღს ჟღეშობღა ყოფიღიღყო სვენაში ჟღრამა, გუღენჭღვიღი. ისწრაფოდა მიღიანად გადასწვეღონღდა მოქმეღებათა ნსვეღეღობის ღროს ავეჭორისღული ამრის სვეღას. ამ ნონავეღებღთან ერთად კარადღვის გამარჯღებაში ბღღს ჟღეშობღა, როგორც ჟღითან ამბობღდა, ავეჭორის - ჭოღსჭოღის ღიღი სიყვარული და ნათი მსოფღენბეღვეღღობათა სრული შერღყმა. ჭოღსჭოღის ღღრმა რწმიღა აღამიანში სიკვეთის გამარჯღებინსა, მისი შიღერიგებღობა აღამიანის ნორადღვი სახის სინახინჯისაღღი - სრულად ემიბვეოდა კარადღვის პირღვენებას.

კარადღვი სვენაში გამოღოდა ეგრიმიღ, ჟღრადღო, ნღეღი ღღრჯი ფრენრიღ, ბღღში ფანქარი ეჭირავიღ არის, ნომბსღენებღვიღი, შავისღებერი კონჭერანსიღე? მადგრამ, ეს ჟღრადღება მბოღოღ ნოჩვენებითი იყო. თანღათ ნ მოქმეღების მსვეღეღობაში კარადღვი - "ავეჭორისაგან" იპყრობღა ნთღეღ ღარბაღს, არავის ჭოღვებღა გუღგრიღს.

ის არ იყო ნოქმეღებათა ნიმიღინარეობის ჟღრადღო ნომბსღენებღვიღი, არამეღეღ აღღეღებღვიღი, ნომბოზონი ნოქმეღი პირი, რომიღის ხმაში ისმის შიღეღთანბობღღობა, პროჭესტი. ნთღეღი საბუღალტროს მსვეღეღობის ღროს კარადღვი - "ავეჭორისაგან" იმიღენად აქტიურად ებღებოდა ნოქმეღებაში, რომი ის იყო არამარტო მიბნობღვიღი, წაპყვანი, ამ კონჭერანსიღე, არამეღეღ ნთავარი ნოქმეღი პირი, რომიღეღეღ არამარტო ჟღღებაღღის ი იყო - ავეჭორის პომიციიღდან დაენასღებინა ჩვენაღის ესა თუ ის ნოქღენა, არამეღეღ იგი ნუბღიღღღღის პომიციიღდან და ბანღღასან კატიღეშა მასღეღას პომიციიღდანაც კი ფიქრობღა, დავობღა, ეღანბნეღობღა ამ პაროჭესტებღა.

კარალოვი - "ავტორისაგან" - ხან ნებდიულოვის სინდისი იყო, ხან
 ინსი მოსამართლე და მიწინააღმდეგე. ხანდახან კულისიდან გამოვიწოდა მოუ-
 ლენედაც, ნიკოლოზი რთველინე პერსონაჟს ახლო, ყურს უგებდა რაზე
 საკბობდა. ხან სტიურბად ჩაებნებოდა მოქმედებასა თუ მოქმედ პირთა დო-
 დოგში. ხან სვენიის გვერდზე დადგნივ კიბეზე ჩამოჯდებოდა და იქიდან ადევ-
 ნებდა ფადაყურს, რა ხდებოდა სვენაზე. ხანდახან ვიწრო კიბეებში ჩავი-
 და პარტიკში, მაცურებელს სვენიისაკენ ანიშნებდა, ფანქროს უფრო ახლოს
 იყო ნათთან, განაწყობდა ინტობურობასაკენ. გოგჯერ რამბას მკლავით დაეყ-
 რდნობოდა, ტანით სვენიისაკენ ნახევრად შებრუნებული და ნეორე ხელით, რ-
 ნელშიც ფანქარი ეჭირა, კონკრეტულად მიუთითებდა ანა თუ იმ ფაქტზე. ხან-
 დახან შეეძლო მოქმედ პირთა შორისაც გაეცლო. ნებდიულოვს ურთხვდ შენობი-
 შაც კი ნიშნავდა და მის კითხვაზე -

- "ნეტა, მე არამგადა ვარ?" - კარალოვი "ავტორისაგან" პასუხობდა:

- "აბა, ვინა ხარ? - სხვა რა შეიძლება უწილოს ადამიანთა შენს ბინ-
 ძურ ცხოვრებას. განა შენი საქციელი კატოლუზის მიმართ გვირგვინი არ არის
 სუღმადბაღობისა?". კარალოვს - "ავტორისაგან", ეკუთვნოდა სპეციფიკური გა-
 დამწყვეტი სიტყვა მოქმედ პირთა გამართლებასა თუ მკაცრდადებაში. აქ იმ-
 დებოდა მღვარი მსახრობასა და მკითხველს შორის, ხშირად ხდებოდა სრული შერ-
 წყობა ამ ორი პერსონაჟისა.

სვენაში, სადაც კატოლუზი მასლოვს ქარსა და თოვლში მაჭარებელს ხვე-
 ბა, ვაგონში დაინახავს ნებდიულოვს. მაჭარებელი არ ჩერდება. კატოლუზი
 მისდევს იმ ფანქარას, სადაც ნებდიულოვი დადნდა მხიარული, ღვინის ჭი-
 ქით ხელში. სასოწარკვეთილი ეგებოდა ძირს. ამ დროს ბაშვის მოძრაობას იგ-
 რძნობს - განსაკუთრებით მაწაფრძნობდა კარალოვი - "ავტორისაგან" - კა-
 ტოლუზის ამ სვენაში. ადრე, ქალი ვერ გაუგებდა ქალს - ნებდიულოვის ეგონს-
 ტური სუღმადბალი მოქმედებით გამოწვეულ გულისტკივილსა და უბედურებას ისე,
 როგორც კარალოვი - "ავტორისაგან".

მოქმედებათა განვითარებასთან ურთად მანდათან უფრო მკაფიოდ იკვეთ-
 ბოდა კარალოვის - "ავტორისაგან" - სინიპათიები კატოლუზი მასლოვს ნიშნავდა.

"ავტორისაგან" ერთი წუთით არ ტოვებდა მას, ყველგან კატრუშასთან ერთად იყო: ნიჰყვეთბოდა ვადასახდებამი, მასთან იყო სასანარბაღოს დროსაც. თიქოუს ("ავტორისაგან") აი, ეს პერსონაჟი კატრუშასთან ინაწილებდა კატორღელის მიძინე ცხობრებას და რარივ უხაროდა, როდესაც სპექტაკლის ბოლო სცენებში ხედავდა, აუ როგორ მონახა კატრუშამ საკუთარი თავი, როგორც იროვნებამ, ტუსად რევოლუციონერებთან ურთიერთობაში.

ვ. ნემიროვიჩი-დანკოვსკის მიერ დადგმულ "ალეგორა"-სა და ნ. ლუნიცინის "ადონიანებო, ნე ლევენ ნიყვარდი"-ს პერსონაჟებს "ავტორისაგან" და წამყვანს შორის იყო ბევრი სავრთ და იყო მათ შორის განსხვავებაც.

"ალეგორა"-ში "ავტორისაგან" - როლის შემსრულებელი ნაედი სპექტაკლის განმაცვობაში ავტორის პოზიციიდან კიბულობდა, მოქმედებდა, განიცდიდა, თანაუგრძობდა აუ აპროტესტებდა. ის ფიზიკურადაც აქტიურად იყო ჩართული მოქმედებებში. მისი მოქმედების არე ფართო იყო, შეუზღუდავი. მას შეეძლო მოქმედების დროს სცენაზე გაეცლო, პერსონაჟებს ნიახლოვებოდა, ან მასზე ფანქრით მიეათებინა. ჩასუდიყო ნაყურებელთა დარბაზში და იტრად ეჩვენებინა ფანქრით, ამით კიდევ უფრო გაეცა ხაზი პერსონაჟთა მოქმედებისაჟის.

"ავტორისაგან" დანოკილებულებას ანყარებდა, როგორც ნაყურებელთან, ასევე მოქმედ პირებთან, ნოვლებთან. ჩვენი სპექტაკლის "ადონიანებო, ნე ლევენ ნიყვარდი"-ს წამყვანიც ავტორის პოზიციიდან კიბულობდა ტექსტის უმეტეს ნაწილს, დანოკილებულებას ანყარებდა ნაყურებელთან, შეეძლო შეტრიალებულიყო სცენისკენ, ფადალური ედენებინა მოქმედებისაჟის, გაბიარებინა ფიზიკის ტანჯვა, ტივიდი, სიზნარი და სხვა. ნავრამ მისი ფიზიკური მოქმედების არე შეზღუდული იყო, როლის ნაედი ქარვა უფრო შიდა რონოლოგით იყო სავსე. წამყვანს შეეძლო შეტრიალებულიყო მოქმედ პირისკენ, შეწუბუდიყო მათ ბედის უკუდარბოთ, ნავრამ თანავრძობის სიტყვებით ნაყურებისაჟის მიმართა. ლემც, ეს შორს ნაქვანი იმდენად ძლიერი იყო ნაყურებელზე დიდ გემოქმედებას ახდენდა.



აქვე ნინდა მოვიყვანო რეცენზიებიდან რამოფენიზე ადგილი, რომელიც იმ დროს სპექტაკლის თაობაზე დაიწერა:

"აღამიანობო, მე შევენი მიყვარდი!" - ასე ეწოდა სპექტაკლს, რომელიც იულიუს ფრეიციის წიგნის "რეპორტაჟი თუკის ყუფილი კიხერზე"-ს მიხედვით დადგეს რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა. ნაწარმოები: ინსცენირება ეკუთვნის სარეჟისორს ფაკუდტეის მი-4 კურსის სტუდენტს მ. ლომინიძეს. სპექტაკლში მონაწილეობენ სანსახიზო ფაკუდტეის მი-4 კურსის სტუდენტები.

ახალგაზრდა შემოქმედება კოლექტივმა შექმნა ნაწილობრივ პეროკული სპექტაკლი. ზესტად გაფაღისწინებულა ყოველი ლეპალი. მეტად მოხერხებულაა გამოყენებული ეკრანი, რომელიც ეხმარება რეჟისორსა და მსახიობებს. ყველაფერს უტყობს დაკვირვებელი და გულდასმითი მუშაობა.

სცენაზე ბნელა, შუკი ანათებს ნხოლოდ ქაღალის ფიგურას, რომელსაც ხედავს შერეულები სწორავს. იგი კითხულობს ამ ფურცლებს და დარბაზში გაიხინის წამებოთ მოკლელი ადამიანის ხმა: "დაწერილია ვესტაჰოს საპატრიონოში, პანკრატში, 1943 წლის გაზაფხულზე!" - ამ სიტყვებით იწყებს წამყვანი (სამსახიობო ფაკუდტეის მი-4 კურსის სტუდენტი ფ. კაკაბაძე) ამბავს იულიუს ფრეიციის უკანასკნელი ლელების შესახებ. წამყვანი, ავადღვაფარაფრებული, შეძრწუნებული განაგრძობს თხრობას: "რამდენ დარტყმას გაუძლებს ადამიანი?" გვიდა ღიღი ხანი, ისევე გამოიძიებული, ისევე დაკითხვა". შინაგანი ალღევებით და ტემპერამენტით კითხულობს წამყვანის ტექსტს სტუდენტი ფ. კაკაბაძე, ყოველი სიტყვა მკვეთრი და ძლიერია. მშვენიერი მეტყველება, რომელიც ახასიათებს ყველა შემსრულებელს, აძლიერებს ტექსტის ღიღი მარხილებელ ძალას.

საერთოდ, სპექტაკლი, რომელიც წარმოადგენს ჯერჯერობით ფრეიციის წიგნის ინსცენირებას, მეტად საინტერესო მოვლენაა. რეჟისორმა გვიჩვენა კარგი ნორმალება, ღიღი ფანტაზია, გამოგონების უნარი.

სპექტაკლი "ადამიანებო, მე შევენი მიყვარდი!" კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს იმ ინტერესს, რომელსაც თეატრალური ინსტიტუტი იჩენს თანამედროვე თეატრიკოსადნი¹.

¹ შ ა ლ ე ტ ა შ ი ვ ი დ ი ნ . გამ. "ლიტერატურა და ხელოვნება", 1948 წლის 13 ივნისი.

"22 апреля в Театральном институте студентами IV курса была показана очень интересная по замыслу и отличная по исполнению инсценировка "Лиди! я Вас любил" (по книге чешского писателя Ялиуса Фучика, "Репортаж с петлей на шее").

Героическая гибель Ялиуса в мрачном, фашистском застенке, его неогнваемая воля к борьбе, и победа - вот, что решили показать в своем спектакле молодой режиссер и актеры. Инсценировка по книге сделана режиссером спектакля М. Туманишвили. Свежесть и непосредственность исполнителей, изобретательность и большой художественный вкус постановщика - позволили студентам создать интересный и яркий спектакль. Умело введя в пьесу чтеца от автора, мастерски используя экран, режиссер раскрыл глубину переживания героев, трагическую силу книги Фучика.

Особенно удачны в спектакле: ведущая - студентка IV курса Ц. Кабадзе":
"Молодой сталинец" 29 апреля 1948 года.

ჩვენ ბრავალთავან აქ მხოლოდ ნაწილი ნოვოცადნეთ რევინგიები-
დან. სპექტაკლს განწოდ მოქმედებად ვასდევდა ის გარემოება, რომ ფურციკს
არ შეეძლო სიფრცხვანად აღნიანების სიყვარულის, ფაშიზმზე განარჯვების რწმე-
ნის გარეშე და კიდევ შეეწირა ამ რწმენას.

არანარტო მონის პერიოდში, უბნაც, მთელი მსოფლიოს ნასშებაბით საკონ-
ცენტრაციო ბანაკებში კვლავ იგანჯებიან ჯავისუფლებისმოყვარე, პრავრუსულად
მოამბოვნი ადამიანები.

ჩვენ ყველას გვევალება, ~~ეს~~ მთელიმსოფლიოს მშვიდობისმოყვარე
ყველა მოქალაქეს(ეს ჩვენი უპირველესი ვადია), ყველაფერი გავაკეთოთ მონის
სამშრომობის აღმოსაფხვრელად. არასოდეს დავივიწყოთ, მელამ გვასხვდებს,
სპეტაკი კომუნისტ-ინტერნაციონალისგან იულიუს ფუჩიკის საბედი და მისი
სიტყვები, რომელიც ზუსტად დამუწვივი. განსმის მთელს მსოფლიოში:

"ადამიანებო, ნე ჰქვენ მიყვარდით,

იყავით ფიზიკა!"

Роль ведущего, поставленном 1947/48 уч. году
М. Туманишвили (курсовой спектакль - "Люди, я
любил Вас!") в театре им. Шота Руставели "Ре-
портаж с петлей на шее" Д. Фучика

Ц. КАКАБАДЗЕ

Преподаватель

А н н о т а ц и я

Ведущий в этом спектакле был не только информатором содержания
и явлений, а главным действующим лицом, лицом которое сопереживало
месте с Фучиком, любило, ненавидело, боролось и звал к победе. Этот
спектакль имел огромное значение в дальнейшей творческой жизни замечательного,
талантливо-о грузинского режиссера.

სასკანო მეთყვედობის კამერა
ქვედით სიბყვის გამოჩვენებების
პერიოდი სწავლებლაში
მ. ბაღდატიანი
მასწავლებელი

სასკანო მეთყვედობის ჩვენება გამოჩვენებებისა და დაუფრანს ძარის
მოქმედების მეშვენი შიგნითაა . ს. ს. სტანისლავსკიმ და მას "ქვედით
სიბყვის" მეშვენი უნდა .

ამ მეშვენი გამოჩვენება ნხოლოდ მათინ შიგნითაა, რადესაც დანუშვე-
ბელია და დაგვინილი მეთყვედობის რიტმი, ტემპი, მახვილი, ხრის სიტყვი-
რი, ინტონაცია. დაგვინილი კანონმორჩილებაა სახეუცვლიზე ჯერ უნდა ნიხდეს
ფრანის აგება, შიგნით ნისი განარაგება და უნდა ფრანის ქვეტექსტის მიგნე-

ბა. ანისაძვის კი საჭიროა ნეტყველების ტექნიკის განხორციელება სწავლებლის სათანადოდ ჩართვადი, მწიკრი ნეტადის საშუალებით.

ნსახიობის ჩართვადიებში დიდი როლი უნდა ექცეოს სიტყვის განხორციელების პერიოდს, როდელიც იწყება ინსტიტუტში სწავლების პერიოდში და გრძელდება მთელი ცხოვრების მანძილზე.

სიტყვას ექცეოს ძალა მაშინ ეძლევა, როდესაც ის განსწავლულია სინარქით, წრფელი გრანოზით და შენარქულია მსხვერპლისაგან გასაგებად.

ქარბული მსახიობი მუდმი უნდა იმალდებდეს სასწავლო ნეტყველების ბელოვებას, რათა ქარბული სიტყვის ბარბა არ დაიკარგოს, არამედ, პირიქით, გამდიდრდეს, ჟღერდეს სვენილაძის სასიანოვნილ და თან მსტატურად იყოს შერწყმული ნეტყველებასთან. ილიას გამოთქმა რთი მთვიმველით - "არ დაიკარგოს ცოცხალი დაპარაკი, ის დარბაისლური ქარბული საუბარი, ის საამერი ქარბული სიტყვის ნიხრა-მთხრა, ის სინდიდრე ქარბული სიტყვებისა", რაც ნას ახასიათებს. ილია ინილოვნიბა, რთი ქარბული სვენი უმველიდა ქარბული სიტყვის მენარჩუნებას.

კ. სტანისლავესკის აზრით, მსახიობმა სრულყოფილად უნდა იცოდეს თავისი ენა. არაფრის მთქმელია განცდების განსახიობება, ბუკი იგი სვენიამ გამოცემული იქნება უვარგისი ნეტყველებით; პირველი კიასის ნუსიკონ არ უნდა უკრავდეს რთილი საკრავზე.

უთხოვის დაწყებამდე მსახიობმა, პირველ ყოვლისა, უნდა გაიქმეობდეს ნეტყველებად, განოსაქროს მისი ნეტყველების ნაკლოვანებები; აბიბულის ნის, რთი ცხოვრებაში დაპარაკის დროს ის ჩვეულებრივად ინას ამბობს, რისი მთქმაც სურს, რისი მთქმაც სვირება, რასაც ბედაც და აღიქვანს და ყურადღებას არ აქვებს სიტყვების დახვეწას. სვენიამ კი სურ სხვათა. სვენიამ მან უნდა გამოთქვას სხვისი ტექსტი, ავტორის მიერ მოცემული ტექსტი. მან არ უნდა დაისწავლოს სიტყვები ნეტქანიკურად, რაც გამოიწვევს სიტყვის აზრისა და არის დაკარგვას. ისეთი მსახიობი, როდელიც ნეტქანიკურად დაიბე-პირებს სიტყვებს, არ შეიძლება ჩაიხვალოს ბელოვანად.

მსმენელი სიტყვებს ისე აღიქვამს, როგორც განწყობილი ან სურვილითავე კითხულობს მსახიობი. ან მხატვრული კითხვით უნდა განაწყოს მაცურებელი სიტყვის ნამდვილი გაგებისა და მისი შეგნობისათვის. აქტიორის მიერ წარმოქმნილი სიტყვების მხატვრულ გამოვლენაზე დიდადაა დამოკიდებული მაცურებლის მიერ შინაარსის სწორი გაგება.

არსად ისე არ უღერს სიტყვა, როგორც სცენაზე. და, არსად ისე მამოვიდო არ არის სიტყვა, როგორც სცენაზე. ო. მოსელიანი აღნიშნავს - "სიტყვებს ბიოგრაფია აქვთ, ფერი, სუნი, გემო. სიტყვა ცოცხალი არსებობს და ყოველთვის კი არ ამბობს იმას, რასაც ფიქრობს. სიტყვა ფიქრობს და ამოგონებს. მას ჩვილივით სათუთი მოპყრობა, გაგება, ჩაწლომა, სუღში ჩახედვა სჭირდება".

იღია წავსვამათ მკაცრად აკრიტიკებდა ისეთ მსახიობს, რომელიც იყუნებდა ხმის არაზომიერ აქვ-დაწევას, ან გაბძობა და არამკაცროდ ერთ კილოზე გამოთქვამდა სიტყვებს, ბგერებს აკლებდა, "ყდაპავდა".

ძველთაგანვე უღიგესი მნიშვნელობა ეძლეოდა სცენაზე სიტყვის უღერალობას, ზოგ ურთ შენთხვევაში მიუხეობი ირჩევდნენ შედარებით უფრო უღერალო სიტყვის ენას, ჟუნდაც ასეთი ენა მათ არ სცოდნოდა.

კ. სტანისლავსკი იცავდა პრინციპს - "მსახიობი უნდა ცლობდეს მიტყვევდე 'ს"; "მსახიობმა უნდა იცოდეს დაპარაკი". ამ დასკვნამდე ის მამინ მივიდა, როდესაც მარცხი განიცადა პუშკინის "მოცარტი და სალიერიში" სალიერიის როლის შესრულების დროს, მიუხედავად იმისა, რომ მას ბევრი აქვდა ამ როლის შესრულებისათვის. თავადაც არ იყო კმაყოფილი, ვეღარ გრძობდა თავის წრფელ გრძობას. მიხვდა, რომ პუშკინის სიტყველში მან ზედმეტი გრძობები ჩააქსოვა; ამის გამო სიტყვები დამძიმდა, გრძობები სიტყვებში ვეღარ დავიბა, ზედმეტი პაუზებში გადავიდა და ამრიგ დამინა.

"განა სალოარი არ არის, - წერდა იგი, - რომ სტანრო იყო დაქმნილი ექვსი ათეული წელი მივხვობა იმისათვის, რომ შემიგრო, ე. ი. მთელი არსებით სალოარი უნდა განმეცადა ეს უზრადო და ყვედასათვის ცნობილი უმთავრობა, რომელიც, სამწუხაროდ, უბუნებელყოფილია ჩვენი მსახიობების დიდი



უმრავლესობის მიერ”.

სტანისლავსკის ნიარხდა, რომ სიტყვა განუყრელადაა დაკავშირებული ამრთან, პირველების მოქმედებასა და ამოცანებთან, რომ აქტიურს შეუძლია მიაღწიოს ცოცხად სიტყვას მხოლოდ დიდი მოსამზადებელი შრომის შედეგად. ავტორისეული სიტყვები მსახიობმა უნდა გამოიყენოს როგორც ძირითადი სასა- და, საიდანაც იწყება ავტორის მიერ მხატვრული წარმოსახვა მთელი იმ შე- მდგენებისა, რაც განიზნულია ავტორის მიერ.

კ. სტანისლავსკის სწავლების ძირითადი ამრი მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ ნუშაობის დასაწყისიდანვე სიტყვა განუყრელად დაკავშირდეს ამრს, პირველების მოქმედებას და ამოცანებს. ავტორი ნაშინ აღწევს თავის მიზანს, თუ ის დაუფლება სვენიური გამოთქმისა და მემოქმედების ერთ-ერთ ძლიერ საშუალებას.

უპირველეს ყოვლისა, საპირთა სიტყვების გამოთქმის წესის დადგენა, მათი ერთმანეთთან სწორად დაკავშირება, ლოგიკური პაუზების სწორად გამო- ყენება.

ქართული მიწერები და სვენის მოღვაწენი ყოველთვის დიდ მნიშვნელო- ბას ანიჭებდნენ ქართული სასველო მეტყველების ავკარგინაობას. სასველო მეტყველება მთარხნად ქართული მეტყველების კულტურის განვიმარების საუკუ- თესო სარბიელად, რისთვისაც სპირთ იყო ქართული სასველო მეტყველების დაბ- ვენა.

ქართული სასველო მეტყველების სიწმინდის დაცვის შესახებ ჯერ კიდევ აკაკი წერეთელმა ჰქვა: "დღეს ქართულ თეატრში დედაუნა განსაცდელია რა- ვარდნილი. სხვა ქვეყნებში ახალგაზრდობა თეატრში იწიგომ დაიარება, რომ დედაუნა საჭუძვლიანად შეისწავლონ და ჩვენთან კი პირიქით ხდება. ამასი კი ყველაზე მეტად აქტიურები არიან ვასამეტყუანნიო. ბევრჯერ დავსწრბივარ რომ კარგი ენიი დაწერილი პიუსა ავტორს ველარ ეგნოს აქტიურების რიერ და- მახინჯების შედეგად". მაგალითად მოყავს დიადუქები, როგორცაა "ატა- ნეი", "მაქანეი", "მასჟენ", "ბიღი ვეგმე", "სკუისაგან შეშლილი" და სხვანი.

ვასო აბაშიძე წერდა, რომ "მსახიობის სიჭყვების მკაცრი გამოქვეყნება უმთავრესი ადგილი უნდა იკავებს სასცენო ხელოვნებაში". შემდეგ განაგრძობს - "რომელი მსახიობიც არტარებიო და გაუგებრად წარმოქმნის სიჭყვეს, იგი აბრეო დიდ შეურაცხყოფას მიიყენებს ავტორსაც /პიისის დამწერს/, მსმენელ სამოგალოებასაც და ჟიოი ხვის ხაცსაც".

ილია პირდაპირ ეყვირის აბეარებდა სიჭყვის შინაარსსა და მის გამოქმნის შორის, სიჭყვის უნდა მიეწოდოს "სიხიო" და "სიჭყბო", რაც "მუსიკა-სა ქუჩის ხილვიო ამრისაბებო".

ბეიინსკის აბრეო, აქტიოი სიჭყვიო მიქმიეებს და მიქმიეების დამატებოი გამოყლიებს მყურებელს. ცხადოა, ჟეატრალურ ხელოვნებაში შინაარსი გამოიხატება კომპლექსური საშუალებებით, მაგრამ სიჭყვა მიანც ქარიხადი და წამყვანი საშუალებაო მყურებელზე მიმოქმეების ჟეაღსამრისიო. ალა-ტიკური გამოხატულებანი დამატებოი შეაცვებს სიჭყვიო მიქმიეებს.

საკმარისოა მსახიობმა ტექსტი მიქმნიკურად დასწავლოს, რომ რაგინდ ცოცხალი და მრავლისმიქმიელი იყოს მისი შინაარსი, იგი მაშინვე გადმოქვეყნაყინდ, მყადრ "დაშეაბიკლ" აიჭყვებად.

უნდა იყოს მაღალი დონის ტექნიკა და გამოყენებული ოსტატურად. მსახიობის მიერ გამომეშევებულ ტექნიკას არ უნდა გრძობდეს მსმენელი. მსმენელი უნდა სტატებოდეს, ილებდეს ესეტიკური სიამოვნებას. მსახიობი უნდა ცდილობდეს მიჭყველების დახვეწას. რომლი მიშეაობისას უნდა იმეშეოს ხვის ხაცზე ინდივიუალურად.

როლის დამეშევება სხვადასხვანაირად შეიქლება. უმრავლეს შემთხვევაში რომლი მიშეაობა ხდება ტექსტის დასწავლიო. მსახიობის მიერ ტექსტის მრავალჯერ გამოქმნებო, მისი შინაარსის გაგებოი და შედარებოი გამოხატულები ინტონაციის გამოხატულებო. მაგრამ სიჭყვის ამ გზიო გამოხატვისას, ტექსტი შეიქლება გადმოქვეყნაყინობად, ხილ ინტონაციო დამეშეაობას. მის შემდეგ ნარევილი მიქმიეება სიჭყვიო, ცოცხალი ქვეტექსტის მიგნება ხილ მუქ-ლებელი ხდება. რომ ეს არ ხობდეს, ტექსტის დასწავლარე მიშეაობა უნდა და-

ვიწროვს მისი გამოხატვისი პირობების შესწავლით, პიესის მოცემული მდგომარეობის გამოჩვენებით, პიროვნების მიერ წარმოადგენილი მოქმედებისა და ამის დიქციის გამოჩვენებით. ამიტომ, პირველი წაკითხვისა და მისი სიუჟეტის გამოჩვენების შემდეგ პიესა უნდა გადავხედო განზე და არ ვახდლო ხელი მანამდე, სანამ არ განმტკიცდება როლის არსი მსახიობში.

უძრავდეს შემთხვევაში მსახიობი როლის გაფრთხილებასავე ყოველდღის ვერ ახერხებს იაზროვნოს და იგრძნოს როლი ისე, როგორც ამას პიესის ავტორი შესძლებდა. მას თავისი მოქმედების დიქცია და თავისი ემოციები აქვს, თავისი შეხედულება ცხოვრებაზე. მაგალითად, წარსულის დროს პერსონაჟების როლის შესრულება შენარჩუნება მსახიობისათვის უცხოა. მას ცხოვრებაში არ შეხვედრია მსგავსი პიროვნებები. იმისათვის, რომ ვუძღვრებოდა შესრულებს როლი, მსახიობმა უნდა გამოიხატოს რაიმე რეალური მსგავსება წარსულთან, მის მიერ ცხოვრებაში განცდილი. შენარჩუნებ ცხოვრებაშიც ხომ შეხვედრია მას კარგი მათობები, ბიუროკრატიზმი, ნიღბიერება, წარსულის სიმბოლოების გადასაშვების მოჭრისადმი და სხვ. და, აი, მან განვიცხვოს და დავივიოს სავსად ჯერ უნდა გაიხადოს რეალური პიროვნებები, რომლებსაც ის შეხვედრია ცხოვრებაში, სხვა სახელებით და გვარებით, მაგრამ აჭარბებენ იმ დონეებზე, რაც ახასიათებთ წარმოსასახავ პირობებს.

ამრიგად დიქციის დაუფლების შემდეგ მსახიობი უკვე უნდა გადავიდეს როლის პარტნიორებთან ურთიერთობისათვის საჭირო სიტყვების გამოყენებაზე. მისი სიტყვების ხმარების პრინციპში მსახიობი უახლოვდება პიესის ავტორის აზრების დიქციას და მხოლოდ ამის შემდეგ გადადის როლის ტექსტის დამუშავებაზე. მხოლოდ ასეთი მომზადების შემდეგ შეიძლება დაეჭობენ და განვიცხვოთ პიესას და ჩვენს როლს. ასეთი მეთოდით მუშაობისას მსახიობს არ დასვირდება როლის სიტყვების დამუშავება, - თავის სიტყვებს ის უმტკიცებდებოდა, ყოველ გვარი ძაღდატანისად გარეშე, შევვიდეს პიესის ავტორის სიტყვებით, რომელიც გაცილებით უკეთესად გამოიხატვის, ვიდრე მსახიობმა მიერ პარტნიორთან ურთიერთობისათვის ხმარებული სიტყვები. ახლა მსახიობისათვის როლი აღარ აჭარბებს დაცობის ხასიათს და ის მოქმედებს იმ სიტყვ-

ვებით, რომლებიც საპირთა პიესის ძირითადი ამოცანის შესასრულებლად.

იშისაფვის, რომ სიტყვა გახლეს მოქმედების იარაღად, საპირთა მთელი ორგანოების განწყობა "სიტყვის" შესასრულებლად. გ. კრისტის მოტივები აქვს ასეთი მაგალითი: *მე მამაკაცმა განწვია ქალი საფეკვაოდ, ის მთელი არსებით უნდა განწყობს ფეკვისთვის და მე იგი სიტყვების - "ნება მიბოძეთ, გახვალთ საფეკვაოდ" - წარმოუქმნას მთელი ტანით მომწებულია, ფეხები მოღუნებული აქვს, ცხაფა, ეჭვს გამოიწვევს ამ სიტყვების ჭეშმარიტება. როდესაც ადრინატი სიტყვიერად რაღაცას ამბობს, რაიმე საკითხის გადაწყვეტა სურს, ხოლო მისი ფიზიკური მოქმედების დოკვა ეწინააღმდეგება მას, შეიძლება გადაწიროს იმეცას, რომ მისი სიტყვები რჩება მხოლოდ ლაღარაფად და სინამდვილეში არ შესრულებს.*

ცოცხალი მოქმედება პარტნიორზე ხდება როგორც ფიზიკური, ისე სიტყვიერი მოქმედებით. სიტყვიერი მოქმედება გამომდინარეობს და ეწყობის ფიზიკურს.

სტუდენტებმა სიტყვებზე მეტად პირველი ნაბიჯებიდანვე უნდა განიცადონ ფიზიკური მოქმედების განუყოფელი კავშირი სიტყვიერთან. ამისათვის კი საპირთა მათ მიცემს ისჯით მაგალითები, სადაც ავადანადივ რანს ეს კავშირი. მაგალითად, ტექსტის ნიხეფით მსახიობმა უნდა შეატყობინოს პარტნიორებს, რომ ცეცხლი გაჩნდა და იწვიან; ის კი დამშვიდებით იტყვის: *"ხანძარია!"*. ავითონ კი მომწებული დაეშვება სკამზე; ხოლო შეძახილით: *"მავს უშველეთ!"* რასაკვირველია, ვერ მიაღწევს მიზანს, გახდება სასაფილო და უარყოფითი ეფექტის მომცემი.

მე სიტყვები ეწინააღმდეგება ადრინატი ფიზიკურ მოქმედებას, მაშინ სიტყვა კარგავს მიზანს. ფიზიკური მოქმედება წინამდებარეა სიტყვისა. ჩვეულებრივ, ცხოვრების პირთებში ჩვენ გვინდა წარმოვუტვათ *"გამარჯობა!"*, ამის საპირითა არ წარმოიშვება, მე არ შევიგრძობთ, არ დავინახავთ იმას, ვისაც გვინდა ვუთხრათ ეს სიტყვა. განსაკუთრებით კი სცენაზე. მე სიტყვა უსწრებს ფიზიკურ მოქმედებას, ხდება ბუნებრივი კარონის

უბეში დარღვევა და სიჭყვივერი მოქმედება ადგილს უფროს სიჭყვივეს მიქა-
 ნიკ 1 ხმარებას. მაგალითად, თიქოს არაკითხარ სიძველესთან არ არის და-
 კავშირებული სვენამე მსახიობმა მიმართოს პარტნიორს თხოვნით: "მასესზე
 მანეთი". მაგრამ, აუ წარმოვიდგინო რეალურ ცხოვრებისეულ სიტუაციას, გა-
 ცილებით რაღა მდგომარეობას წავაწყდებით. წარმოვიდგინოთ, რომ შევბუღ-
 ბის შეშდეგ ბრუნდება საბღი და რამდენიმე წუთში მაგარებული უნდა გა-
 ვიდეს. ბიღთის ალბისას, ალბორდა, რომ გავდებთ 1 მანეთი. აქვე
 რქარობ, უწნობ ხაღბს აფალიერებთ, ეძებთ, ვის მიმართოთ საშენად, ვის
 შეიძლება ესესხოთ 1 მანეთი. და, როდესაც ალბორდათ ასეთ ადამიანს, მა-
 შინ, არა მარტო სიჭყვივე მიმართავთ მას, არამედ მთელი სხველით, ავაღ-
 ბით, მიმოკით, პოვით; აქსტის მოქმედება იქნება თქვენის გამოცხადელი.

იხილავთ, რომ სტუდენტობა მიკვირვად აიფიოსონ ფიზიკური მოქმედ-
 ბის ღოგოკა, რომ ისინი მივაჩვიოთ არა თეატრალურ პირობებს, არამედ ცხოვ-
 რებისეულს, საწირთა მათი ფიქრ ცხოვრებასთან შეხვედრები, აუ როგორ მოი-
 ცუდნენ ისინი ცხოვრებაში ამა აუ იმ ნომენტში. ცხოვრებისეულ მაგალითებ-
 ზე მიზანობა დიდად შეამაგონებელია და სამუდამოდ რჩება მოსწავლეს ხსოვნა-
 ში. ასეთი მუთადი დიდ დახმარებას უწევს მათ სიჭყვივეს წარმოქმნამდე ფიზი-
 კური მოქმედების ღოგოკის ღრმად შეფიხსებაში. სიჭყვივე რომ არ ესწრებდეს
 აზრს და იმ იმპულსებს, საიდანაც სიჭყვივეები წარმოიშვება, მოქმედების ღო-
 გოკა ყოველთვის უნდა ერწყომდეს სიჭყვივეს - სიჭყვივერი მოქმედება გამო-
 დინარეობდეს ფიზიკურიდან.

სტანისლავსკის მუთადის ღრმად ფიზიკურისა და სიჭყვივერი მოქმედ-
 ბის კავშირზე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის გვიჩვენებს სიჭყვივეს
 დაუფლების პრაქტიკულ გზებს სვენამე, ანუ ჩვენი ცხოვრების გარემოცვის
 რბიუქებთან კავშირს, რაც წარმოადგენს ჩვენი შეგრძნების წყაროს და პირ-
 ველსაწყისს, ფიზიკურ პიროვნეს, რიდაც უნდა დავიწყოთ შემოქმედება.

ეს პრინციპული მდგომარეობა განსაზღვრავს სვენური სიჭყვივეს დაუფლ-
 ბის თანმიმდევრობას და იწყება იმ სიჭყვივერი მოქმედების შესწავლიდან,

რომელიც მიმართულია პარტნიორის ემოციონსა და ნებასურვილსაკენ. პირველ-
ყოველსა, უნდა ვისარგებდეთ მარტივი სიტყვიერი ურთიერთობით, იმისდა მი-
ხედვით, თუ როგორია პარტნიორის მოქმედების ცვალებადობა. ასეთ სიტყვიერ
მოქმედებას ეწოდება უმარტივესი ფორმა.

ცხოვრებაში ასეთი ფორმის სიტყვიერი სიგნალები ყოველ ნაბიჯზე
გვხვდება. ავიღოთ მაგალითი: გვინდა გადაადგილება ხადქ იმ საცხე ტრან-
სპორტში. ჩვენ მივმართავთ წინ მღვთმთ: "ბოდიში", "ნება მიბოძე" და
მისთანანი. ამ შემთხვევაში ვსარგებლობთ უმარტივესი სიტყვიერი სიგნალებ-
ით ობიექტის ყურადღების მისაპყრობად, რათა მივაღწიოთ გარკვეულ შედეგს.
უმარტივესი სიტყვიერი მოქმედება გადაიქცევა უფრო აქტიურად, თუ შეხვედ-
ბა წინააღმდეგობები.

პრაქტიკული ვარჯიშები მიზანშეწონილია ჩავატაროთ წინააღმდეგობებით.
მისწავლევებმა უნდა გამოიყენონ ცხოვრებაში დაკვირვებები და წარმოსახვით,
რის მაგალითებიც მრავლად შეიძლება მოიყვანონ. ნათელი გახდება, რომ ყო-
ველ მაგალითში ურთიერთობა ობიექტთან უაღრესად სხვადასხვაგვარი იქნება.

შემდეგ გადავიღოთ უფრო რთულ ვარჯიშებზე. წარმოვიდგინოთ, რომ პარ-
ტნიორის გარდა ოთახში არის კიდევ მესამე პირი, რომელიც მართალია გარშუ-
ლს სხვა საქმით, მაგრამ არ გვინდა გავაგებინოთ ჩვენი საუბარი. ასეთ
სიტუაციაში მოქმედი პირი შეიძლება მიუახლოვდეს პარტნიორს, შეეხოს ხე-
ლით და მიუჯდეს გვერდით. აგრძელებინოს თავისი აზრი მიმიკით, უხეტი.
იმისდა მიხედვით, თუ როგორი იქნება პარტნიორის განწყობილება, და თუ ისინ-
ი დარჩნენ მარტონი, მათ შორის გაიმართება დიალოგი და მოწყდება პარ-
ტნიორზე სიტყვიერი ზეგავლენაც, რაც გამოხატავს ფიზიკური მოქმედების
აზრს.

უმარტივესი სიტყვიერი მოქმედებები ადვილად გადადის ფიზიკურ მოქ-
მედებაში და პირიქითაც. მაგრამ უფრო რთული სიტყვიერი ნემოქმედების გა-
მოყუბებისას, როდესაც სიტყვა განმომდინარეობს აზროვნებას აქტიური მოქ-
მედებად და მიმართულია პარტნიორის აზროვნების გარდაქმნისაკენ სიტყ-
ვები არ შეიძლება შეიცვალოს უსიტყვო სიტყმეებით.

ქვემოთ სიბყვის გამოხუთავების საქმეში დიდი ღვაწლი მიუძღვის რუსთაველის სახელობის საქარხველოს სახეღმწიფო თუბრადური ინსტიტუტის სასცენო მეტყვეღების კახეღრას, რომეღმაც 1971 წიღად სავეციაღური ექსპერიმენტიები რასტარა. გამოიფა მ. ნიკოღაიშიღილის სახეღმღვაწეღო. მასში გამუქეღბულია ქარხული სასცენო მეტყვეღების ძირიშადი საკიშხები, რაც ზიდაღ გვენბარეღა სტუღენტიშარ მიუშარბაში.

რვეწს მიუშარბაში II კურსის სტუღენტიშარ, ისევე როგორც მთელი კახეღრა, ვიყენეღბო რა ამ მიწოღს, სასტურვეღ შეღეღსაც ვაღწევეო. ნაგ. : "ქარ-ქარის"... აქ სტუღენტიები ტექსტს ურვეწბებარეღბენ შავის მოქმიღებას. ეს დექსი ყვეღას სხვაღასხვა მოცემული სიტუაციაში აქვე წარმოსაშქმიღი. მსგავსი ვარწოშიების შემიღე III კურსზე უწრო აღვიღი ხეღბა დიღ მასაღაზე მიუშარბა. სტუღენტი აღვიღად ეუღღიღა ტექსტს ღა უაღვიღება ამო ჟო იმი გვირის სახის წარმოსახვა. როღესაც აქტიორი მექანიკურად იმიორებს ღაზე-პირეღბუღ მიზანსცენეღბს, ის კარგავს ორიღეტირის, კარგავს ამროვეწების ღა სცენაზე მოქმიღებების უწარს. ამის შავიღად აცეღებების მიზნიო რვეწ მიცემარ-შავე სტანისღავსკის მიწოღს. ვევაღებო სტუღენტის, ყოვეღღვის ახღად ექოს მიზანსცენა. ისე უწღა გარწვრთწას მსახიოტი, რომი მარ შექღოს ყოვეღგვარი მიღგომარეოტიღად გაროსავაღის პოვენა. მოსწავღეღებს ვარვევეო სხვაღასხვა მიღგომარეოტიში წარმოშქვან ტექსტი. მიზანსცენეღბს ვუკავშირეღბო ცოცხად მოქმიღებებს. მიუშარბის სხვაღასხვა ეტაპზე უპირატესობას ვაქღვეო სიტყვას, მის ტემბრს, რიტმს ღა მიზანსცენას. ერთი ეღემენტიღად მიორეღზე ყურადღების ასეოი ვაღატარნიო შესაქღებეღი ხეღბა მიუშარბის ნაყოფიერი შეღეღის მიღწევა. საწიროო ღარსვას ამოცანა მიზანსცენის ზუსტად განსაღღვრისა ღა ზეღმიტი ხუსტისა ღა მოქრარტიღად განშავისუღღებისა, რაც აჭეღებს შიბაღეღღებას. სტუღენტიო უწღა მიაღწიოს იმას, რომი ყოვეღღვე, რაც ხეღბა სცენაზე ვასავეღბი იყოს მიყურებღისაღვის.

სტუღენტის საწიროო რავუნერგოო კარგი რვევეტი, რომი მისი სულიერი ღა გვიკური ცხოვრეღა სცენაზე იყოს ღამაჭერიღბეღი; რომი მიეწვივენ ღამოუ-

კიდეზღად მიაღწიონ მოქმედების ღოგოკას. ანასთან, მათ უნდა შეიკრძნონ სიჭყვიერი მოქმედების ფიზიკურ მოქმედებასთან განუყოფელობის პრინციპი და იმოქმედონ არა შეატრადურად არამედ ცხოვრებისეულად. ამ რიზნით ჩვენ სწავლების ღროს წარმოვადგენინებთ საკუთარი ცხოვრებიდან ეპიზოდებს. უფრო ღარებში წარმოსახვის ჩვევებს. ამისათვის სჭუენებს უნდა ჰქონდეს იმდენი ფანტაზია, რთმ პედაგოგთან ერთად ნიაღწიოს სასურველ შედეგს.

გამოყენებული ღიგურატურა:

- 1 ნ ი კ თ ღ ა ი თ ე ბ ი ბ . ტარაღლი სანცენო მეტყველება, "განათლება", 1979
- 2 С т а н и с л а в е к и й К . Работа актера над собой, М., 1951, ст. 489-543
- 3 К р и с т и Г . Воспитание актера школы Станиславского, М., 1978, ст. 37-51
- 4 К н е с е л ь М . Слово в творчестве актера, М., 1970 (Цитата из книги К. Станиславского "Моя жизнь в искусстве", ст. 503)

Период выработки действенного

слова в обучении

М. МАГЛАКЕЛИДЗЕ

Преподаватель

А н н о т а ц и я

В труде излагаются проблемы становления и воспитания актера в театре.

Основная цель методики выработки навыков : овладения речью состоит в доведении до зрителя смысла текста; вызывать эстетические чувства у студента.



Как известно, актер постоянно должен повышать культуру речи сценического искусства, не терять своеобразную глубину и богатства грузинского слова. Стоит только выучить текст и ханически, как бывшее таким живым в вожержании сразу становится мертвым и слова штампуются.

Актерская техника должна быть на высоком уровне и использована мастерски.

სასცენო მუსიკის კანონები
სიბჭევა მანანდეროვე ქარაუდ სცენაში
მ. ბერიკაშვილი
მასწავლებელი

სიბჭევის პრობლემა - ღელს რეჟისორის პრობლემაა. აუ რეჟისორს ზუსტად აქვს მოძებნილი მოქმედების ხაზი, მაშინ სიბჭევა სპექტაკლში ცოცხლად, ღოგოკურად შედის. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სიბჭევა ცუდადია. ის, აუ რისი ჟემა სურს რეჟისორს სპექტაკლში, ღამოკიდებულია მსახიობების მუსიკელებზე.

რეჟისორისა და მსახიობის პოზიცია სიბჭევის მიმართ განაპირობებს სასცენო მუსიკელების ხარისხს სპექტაკლში.

რეჟისორი სპექტაკლის გადაწყვეტისას უყრდნობა ღრამატული ნაწარმოების პერსონაღა ხასიათის მნიშვნელოვან ფისებებს. იგი ეძებს, აღვენს მოქმედების ხაზს. პირველსაწყისი და ამოსავალი წერტილი მისთვის ღრამატული აუ ღიგერატურული ნაწარმოებია. აუ მიწერილი ცხოვრებაში ღაგროვებულ გომოფილებს, სააქმედს აქვევს ღიგერატურულ ნაწარმოებად, აკონკრეტებს და მოაყავს გარკვეულ სიტუტებაში, რეჟისორი და მსახიობები კი პირიქით - კონკრეტული ნაწარმოებიღან გამომღინარე, ამ ნაწარმოების ახსნის მიზნით, აუ რა იმადება სიტუტების მიღმა, უბრუნდება ცხოვრებას, ახღენს უკუპროცესს, იხედება ცხოვრების ცაღვეულ ღეჭადებში, რაღა მოძებნოს მიწერილსა

მუ დრამატურგის მიერ დაწერილი სიტყვის გამარტდება, საკუთარი პოზიცია, დამოკიდებულება; თბავს მოცემული გმირის ავტობიოგრაფიას, საკუთარი გა-
მოცდილების და დაკვირვების შედეგად, ცდილობს ჩასწვდეს გმირის სახეს,
ავტორის საბუდეებს და მხოლოდ ამის შემდეგ ცოცხდება სცენაზე მწერლის
მიერ დაწერილი ტექსტი და მხოლოდ ამ შემთხვევაში უჯერებს მასურებელი
რეჟისორსა და მსახიობს.

ასე რომ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რეჟისორი და მსახიობი სიტყვიდან
იწყებენ ძიებას, სიტყვიდან გამოიღწევიან ადგილზე მოქმედების ბაზს და
მხოლოდ ამის შემდეგ უბრუნდებიან სიტყვას. ნემირლოვი-დან ჩვენს მთარგმნელს
სიტყვა შემოქმედების პირველწყაროდ და მის გვირგვინად.

დრამატული ხელოვნება არ არსებობს სიტყვის გარეშე: "Драма изобра-
жает людей, которые говорят. Вот почему, для того, чтобы изобразить
драму, театр нанимает людей умеющих говорить со сцены"^I, - წერს
ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსი ერიკ ბენტლი, რაც აბსოლუტურად სამარტდოა-
ნია. მუ დრამატულ ხელოვნებაში არ არსებობს სიტყვა, მაშინ ის პანტომი-
ბია.

დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის დადგენას, მუ რას ნიშნავს ფრაზა -
"умение говорить" ("მეტყველების უნარი"), იფადაისწინებს მეტყველების
ის მარტო ტექნიკურ მხარეს - დიქციას, წარმოქმნას, დიტერატიურად ენას,
ხმას, - მუ მხატვრულ მხარესაც, რომელსაც ეყრდნობა დრამატული ხელოვნება.
იმისაფრის, რომ ამ კითხვას პასუხი გავცეთ, საწირთა განვსაზღვროთ,
რას ნიშნავს მეტყველების მხატვრული და ტექნიკური მხარეები.

ქმედითი სიტყვა - აი, ამოსავალი წერტილი მსახიობის მეტყველების
სცენაზე. მხატვრის ბუნება არის მოქმედება, რომელიც ხდება ჩვენ ფადაწინ,
რომელიც იბადება იდეებისა და ქმედების ურთიერთმხრობაში და გამოიხატება

I Б е н т л и Э . Жизнь драмы, М., "Искусство" 1978, стр. 67

კონკრეტული ადამიანების კონკრეტულ მოქმედებაში. სასფერო მეტყველების დაუფლების ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ, ის რაც ხდება სცენაზე, - აზრი, შინაარსი - გაბოზბატოს ადამიანთა ფიქრებისა და მოქმედების საშუალებით და არა ამ ადამიანთა მეტყველებით.

ამ ფაქტსაზრისით ვიხარებო და ღრმავდება სტანისლავსკის დანატყვარი ქვეტექსტზე, მოქმედების შინაგანი ხაზის გამარჯვებზე - "Вы знаете... что такое внутренняя линия роли с ее сквозным действием, сверхзадачей, создающими переживание."

Весь этот процесс остается обязательным и в области слова и речи¹.

მსატყვრელი სიმარადის შექმნისაფვის შეტარება უზარმაზარი გზა განვლთ და, ჯამამად შეგვიძლია ვაქვავთ, რომ ყველაზე მოწინავე აზრი არის ის, რომ მსახიობის შემოქმედება ემყარება ქმედებას. შინაარსი, აზრი, იფა შეიძლება გადმოიყვს სცენაზე ქვეტექსტის ურთიერთდაჯახების შედეგად.

სიტყვით მოქმედება შეტად რაული პრეცესია. იგი წარმოადგენს ურთიერთობის მრავალფეროვან, ურთმანეშზე დაქვემდებარებულ პრეცესს, რომლის დროსაც ტექსტში მოცემული სიტყვები ცოცხდება ამ შემთხვევაში ურთაფერში, აუვიდებელი საექმედით.

საერაფ, სიტყვის მნიშვნელობა მრავალფეროვანია, მაგრამ სცენურს სახის შექმნის დროს ამ სიტყვის შინაგანი აზრი ინდივიფუალური, კონკრეტული და განუთერებელია და განისაზფვრება მოქმედების ამოცანებით მოცემულ პირებებში.

სიტყვა "არა", რომლის მნიშვნელობა არის უარყოფა, შეიძლება სცენაზე გაფოცხდეს სხვადასხვა მნიშვნელობით, შეასრულოს სხვადასხვა ამოცანა. კონკრეტულ სიტუაციაში ამ სიტყვით შეიძლება გამოცხატოთ თხოვნა, უარყოფა,

И С т а н и с л а в е к и й К . С . С о б р а н и е с о ч и н е н и й , т . 3 ,
М . , " И с к у с с т в о " , 1955 , с т р . 86

გაფრთხილება, მოვიპოვოთ თანაგრძობა და დახმარება, შევცვალოთ, აღვადგინოთ ან დავარღვიოთ ურთიერთობები.

სამსახრობი ხელკვინებაში სიბყვას აქვს ორი ჰდანნი, ორი პოზიციის, ერთი ის, რთი სიბყვა არის ინფორმაციის მატარებელი წყარო, (პიესაში თუ დიკტირებულ ნაწარმოებში მწერალი სიბყვის საშუალებით გვაწვდის ინფორმაციას) და, მეორე ის, რთი იგი იტვირთავს აზრის ვადმოცემას, ანუ საკუთარ, ემოციურ დამოკიდებულებას ინფორმაციის მიმართ (შემოქმედებითი პროცესის დროს, სპექტაკლში).

ინფორმაცია ობიექტურია, მაგრამ მისი შემეცნება და შეფასება ხდება ადამიანის მიერ სხვადასხვა ასპექტით. აზრის გახსნა ხდება ქმედითი ამოცანების შედეგობით და მრავალი სხვა სამეცხველო თუ არასამეცხველო საშუალებების დახმარებით; ეს იქნება ინტონაცია, პაუზა, მახვილი, მოძრაობა, ჟესტი, თიმიკა და ა. შ.

როდღე მუშაობის დროს მსახრობი ვადის გზას სიბყვის ინფორმაციიდან ამ სიბყვის ქმედობს ბუნებამდე და ეს გზა არის გახსნა მრავალრიმიშენილვანი ქვეტექსტებისა, რომელიც სიბყვის მიღმა არსებობს. ახე რომ, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქვეტექსტი მრავალი მნიშვნელოვან მატარებელია, ხოლო ამრი, რომელიც ამ სიბყვით გამოიხატება კონკრეტული, განსაზღვრული ქმედითი ამოცანით და ამ ამოცანის საშუალებით ხორციელდება.

მაგალითისადგვის განვიხილოთ ფრანკ ნოლან ლუმიბაძის მოთხრობიდან "ჰელაღს".

"იანგული რკინიგზის ვადსახვევთან იღვა ხოლო. სკოლიდან დაბრუნებულ ბიჭებს ჰიბებებს უჩხრეკდა, ზოგს ძალით, ზოგს ნებით, თუთუნს, ხურდა ჟუღს, ბრწყვიდა ნივთებს, ჰაყვებს, ჟურად ჟანქრებს, კადრისტრებს ართმევადა, მეორე ლეს იმავე ნივთებს იმავე ბიჭებთან შეღვათთან ჟასებში ჰყიღდა, ნერე თავიანთსავე ჟუღღე ეთამაშებოდა, უგებდა და ჰიბებგამოტენილი ბრუნებოდა შინ"¹.

1 დ უ მ ბ ა ძ ე ნ . "ჰელაღს". რჩეული ნაწერები სამ გომად. ტომი 3. თბილისი, "მერანი", 1984 წ. გვ. 87-88

ამ ტექსტის ინტერმაციული მნიშვნელობა გვიხატავს ბუდიკანი ბიჭის სატყვიდს, რომელიც ძალაღობას ხმარობს თავის თანატოლებზე, ჩაგრავს მათ, ეწინააღმდეგება ყოველგვარ მორალურ კოდექსს და ერთი შეხედვით უნდა იწვევდეს ზიზღსა და აღშფოთებას. მაგრამ, აუ ამ ფრაზას კონტექსტში განვიხილავთ, აუ მას არ მოეწყვეტთ მთლიანი ნაწარმოების შინაარსისგან და დავეუქვებებარებთ ქმედებასა და სააქტივდს, სუდ სხვა სურათს მივიღებთ. მსახიობმა იცის, რომ ეს ის იანგუდია, რომელსაც ღიღი სიყვარული შეუძლია, მეგობრების, სამშობლოს სიყვარული და, შეეწირება კიდეც მას. მისადვის სამშობლო მისი მეგობრებია, სწორედ ის ბიჭები, რომლებსაც "სურდა ფუდს არაბედეა". ეს "ძალაღობა" თამაში იყო და მტკი არაფერი. ეს ის იანგუდია, რომელიც, როდესაც შეიჭყო რომ ჯომის ღიღი არ ჰყავდა, აღარ შეავინა, დათმო ყოჩობა და უბნოდ გასცილდა. მსახიობისადვის, რომელიც ყოველივე ამას იხსენებს, იანგული მისი დეკარგული ბავშვობაა, მისი პირველი ნაბიჯი დაკაცებამი, მისი პირველი ტკივილია. მსახიობის ამოცანაა მორეული მოგონებიდან ჩვენი ფვადწინ გააფოცბდლოს იანგული, გაღმეგვცეს საკუთარი დამოკიდებულება მის მიმართ. მსახიობმა უნდა იფოღეს, რატომ გვიყვება იგი ამ პატარა მონაკვეთს თავისი ცხოვრებიდან იმიტომ, რომ ღღეს ასედი "ბიჭობა" ჩვენში ნოსტალგიურ გრძნობებს იწვევს, აუ პირბიქი, ღღეს ჩვენც შეგვიძლია ასედი "ბიჭობა", ასედი სიყვარული ერთბანდით, ასედი თავგანწირვა და ღიღი გრძნობების ტარება.

აქედან გამომდინარე, სუდ სხვა მნიშვნელობით ფოცბდება ტექსტი, რასაც მსახიობის ზეამოცანა, მისი სააქტივი, ქვეტექსტი განაპირობებს. სწორი შინაგანი მოქმედება ბაღებს ფოცბად სიჭყვას და ეს სიჭყვა არავითარ შემთხვევაში არ არის ფიქსირბანი. ის არ არის წინასწარ შენბადებუდი, ინტონაციის საშუალებით სწორბაზოცნად არ გაღმეგვცემს აზრს. გ. ტოტსტონოგოვი წიგნი, "О профессии режиссера" წერს: "Ни при каких обстоятельствах слово не имеет права прозвучать как самоцель. Оно должно выражаться только через действенный процесс, как конечное выражение этого процесса... Когда мысль доведена до максимального проявления



активности, тогда вы идете не по текстовой логике куска, а по дей-
ственной, тогда слово, как бы становясь вторичным, делается главным¹.

ან ნოსამძრებინ მიღმა იმბაღება ჩვენივე პრინციპულად მნიშვნელოვან-
ნი ამრი: გ. ტრესტორგოვის ნაქვამი იმის შესახებ, რომ ღვეპანდელ შეატ-
რში სიჭყვასთან შედარებით პრიორიტეტი მოქმედებას გააჩნია.

მ. ლუნინივერის ამრი: "ის, ვინც სარეპეტიციო მუშაობას საფუძ-
ვლად "საქციელებს" უღებს, სრულიად არ უარყოფს სიჭყვის ძალას და მნიშ-
ვნელობას. პირიქით, ქმედების საშუალებით აღწევს უშეშარიტად მულერ სიჭყ-
ვას - სანსახიობო ხელოვნების ამ გვირგვინს"².

წინააღმდეგ შემთხვევაში სცენაზე წარმოქმნება სიჭყვათა ნაკადი,
გროვა, განწყობის თანაში. მაშინ, როდესაც მოქმედების ხაზი არ არის გა-
მარჯული, სიჭყვით მოქმედებას ცვლის განმარტება, სიჭყვების პირდაპირი
ახსნა, განწყობის ჩვენება.

ხშირად ვხვდებით ისეთ შემთხვევებს, როდესაც ლეკდამაცია, პალონი
მსახიობის მუტყვედობაში შეინიშნება მაშინ, როდესაც სცენაზე ხდება მნიშ-
ვნელოვანი მოვლენა. ნაგადიშად, როდესაც გმირი სჩადის კეთილშობილურ, სატ-
ციელებს, ან სხვისაგან მომხმვს ამას. ხშირად არასაქირო პალონი აღმოცენ-
დება ხოლმე კუდმინაციურ მომენტებში. მსახიობი ცდილობს ვადმოსცეს მისი
დამოკიდებულება მომხმარი ფაქტის მიმართ, ღვება სიშარდის მცველის პო-
ზიციაში და იმის რავივრად, რომ შეასრულოს კონკრეტული ამოცანა - ან ლე-
ჩეროს მოწინააღმდეგე, ან ღრთა მრძოლა გამარდოს და ა. შ. აფასებს საკუ-

1 Т о в с т о н о г о в Г . О профессии режиссера, М., ВТО, 1967, стр. 252

2 ლუნინივერი მ. სანამ რეპეტიცია დაიწყება. სატ. თეატ.
სამ-ბის გარემბ-ბა, ატატრ. სამ-ბა. 1977, გვ. 45



თარ ადამიანურ ღირსებებს, თამაშობს დვიდგანწყობას.

მ. გაღიჟისაძვის ავიღოთ პატარა მონაკვეთი ნ. ღუმბაძის მოხატობიდან "დიდრო".

"- ნუ მოკლავ, ღმერთო, დიდროსას, ახლა მაგის სიკვდილი გაგონილა? ახლა, ყველაფერი რთნ დაუდავა, გაუსწორდა და გაუწაფდა? ეს არის, ღმერთო, საშარადლი?"¹ - (როგორი კარგი ვარ, როგორ თანავეგრძნობ და განვიცდი) ეს კი განცდის თამაშია და მეტი არაფერი. ეს ეპიზოდი კი ნაწარმოების მეტად მნიშვნელოვანი ნიშანს ატოვებს. ეს ეპიზოდი მკითხველისათვის დიდი ფსიქოლოგიური ძვრების მომენტია, ცხოვრებასთან² გაცნობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფეხურია. აქ შეიძლება გვიჩვენოს გამოხატვის პირობების შექმნილი ვითარების მიმართ, დადანიშნულს დიდროს ინტერტიული და უგულო თანამეცხედრეები და მათ შორის საკუთარი თავიც, ორთაბრძოლა გამარჯობს ღმერთთან. სატყევიდან ვაბრძობინარე, მკითხველის ამოცანა შეიძლება მრავალნაირი იყოს, მაგრამ ამ ეპიზოდში დაუშვებელია აბსტრაქტული ენოციებისა და განცდების თამაში.

დრამატულ ხელოვნებაში აუცილებელია ემოციები, მაგრამ ის თავისთავად არ არსებობს. ის შეუძლებელია წარმოიშვას ამრის გარეშე. სცენიდან შეიძლება საფეხო მასურებელი ნიხლოდ იმ შენახვევაში, როდესაც ემოციები და განცდები მსახიობის, გვირის შინაგანი სამყაროს წვდომისა და გააზრების შედეგად იბადება, როდესაც ის მოქმედების შედეგია. აზროვნება და მოქმედება კი არ აფუნებენ გრძნობების სიძლიერეს, არამედ პირიქით - ძალას მატებენ. აუცილებელია, მსახიობს შეეძლოს "ხმათაღალი სიჭყვების" ურთიერთქმედების განზომილებაში გადაყვანა.

სასცენო მეტყველების ხელოვნება მოიხმავს დიდი ყურადღების დათმობას მეტყველების გამომსახველობითი მხარეებას მიმართ: კ. სტანისლავსკი ამბობდა: "К чему тонкости переживания, если их будет выражать плахая

1 დ უ მ ბ ა ძ ე ნ . "დიდრო", რჩეული ნაწერები სამ ტომად, ტომი 3, თბილისი "მერანი" 1984, გვ. 186

բւշ" I.

մտածողության արտաքինը ստիպելու մասին Մալախյանը, ինչպես նաև, ստիպելու մասին, որպես ինքնուրույն սիմբոլիկ և տարածական արտահայտության հիմնական, հոգևորական կարողությունների ցուցանիշ, դա՞ արտահայտության արտաքինության հիմնականում մեղմացումը և ոչ թե մարտնչական լինելով, որպես հոգևորականության և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը:

Մալախյանը լինում է հոգևորական, որի համար ^{կարողանալով} կարողությունները լինում են իրենց իրար հակադրական, որի համար էլ կարողությունները լինում են հոգևորականության ցուցանիշ և մասնավորապես հոգևորականության մեղմացումը և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը: Մալախյանը լինում է հոգևորական, որի համար կարողությունները լինում են հոգևորականության ցուցանիշ և մասնավորապես հոգևորականության մեղմացումը և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը:

Մալախյանը արտահայտություն է բերում հոգևորականության, որի համար կարողությունները լինում են հոգևորականության ցուցանիշ և մասնավորապես հոգևորականության մեղմացումը և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը: Մալախյանը լինում է հոգևորական, որի համար կարողությունները լինում են հոգևորականության ցուցանիշ և մասնավորապես հոգևորականության մեղմացումը և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը:

Մալախյանը, ինչպես նաև, ստիպելու մասին, որպես ինքնուրույն սիմբոլիկ և տարածական արտահայտության հիմնական, հոգևորական կարողությունների ցուցանիշ, դա՞ արտահայտության արտաքինության հիմնականում մեղմացումը և ոչ թե մարտնչական լինելով, որպես հոգևորականության և ինքնուրույնության իրավունքների շարժումը:

ბაში შესაძლებელია გააფრთხილო, დაამტკიცო, საფრთხისაგან თავი დაიხსნა, შეაჩურო პარტნიორი და ა. შ.

"იმ დღიდან კუკარაზას ცხოვრებაში რაღაც სობდა"¹, - ამ წინადადებას გადაწყვეტა კონტექსტისაგან იზოლირებულად შეუძლებელია. მხოლოდ სხვა ეპიზოდებთან კავშირში შეგვიძლია განვსაზღვროთ ამ წინადადებას აზრი და ფრაზის დოკუმ. იზოლირებულად კი ეს წინადადება შეგვიძლია გავიგოთ როგორც აზრის დამაყრება, როგორც მტკიცება, როგორც აზრის განვიწყობა, ანდა, საერთოდ ცნობა იმის შესახებ, რომ კუკარაზა ცუდისაკენ შეიფერება. ამ წინადადებას კი უნდა ჰქონდეს ერთი კონკრეტული დოკუმური სტრუქტურა და საბუთები, გამოცდიწარე მხელი წაწარმოების სიუჟეტური და საბუთებიდან. დ. ი. იგი ექვემდებარება ტექსტის ემილით ანალიზს.

დრამატულ ხედვებაში დიალოგის დროს საბუთების გადაწყვეტის მდია-ნად განსაზღვრავს ტექსტის დოკუმურ სტრუქტურას, ატუააღწის ხდის ფრაზას. ამ შემთხვევაში დიდ როლს ასრულებს ექვეტექსტი, მსახრობის დროკრებულ-ბა საბუთებიდან, ფაქტების შეფასება. შეფასება კონკრეტულ შემთხვევაში აყალიბებს ფრაზის დოკუმურ და ინტონაციურ სტრუქტურას.

მსგავრობისათვის განვიხილოთ ოტელის და იაგოს ცნობილი დიალოგი შექ-სპირის ტრაგედიაში "ოტელი".

"იაგო - ბატონო ჩეტი,

ოტელი - რაო, იაგო?

იაგო - იცოდა რამე

მიქედ კასიომ მამინე მიქვენთვის სიყვარულისა,

როს ცოდის შერეფას აპირებდი?

ოტელი - ყველა იცოდა

შავიო ბოლომდე, რაო მერე, რისთვისა მკითხავ?

1 დ უ მ ბ ა ძ ე ნ . კუკარაზა. რრეული წაწერები სამი ტომად. ტომ. 3. მბ.დ.დ.ს. "მერან", -1984, გვ. 76

ნაგო - ისე ვიკითხე, ურთმა ფიქრმა თავს გამოიღვა.
და მინდოდა, რომ შემეფიქრებო, სხვა არაფერი:

ოტელო - რომელმს ფიქრმა?

ნაგო - არ მგონია, რომ მას წინაფეხი
აქვენი მეუღლის ცნობა ჰქონდა.

ოტელო - კარგად იცნობდა,
ჩვენს შორის ხშირად შეამავდად ყოფილა კიდევ.

ნაგო - მარტლა?

ოტელო - ჰო, მარტლა, ჰხედავ რასმე ამასი ცუდსა?
ვგონებ კასიოს პატროსან კაცს ეძახებო.

ნაგო - პატროსანსო, ბრძანებთ აქვენა?

ოტელო - ჰო, პატროსანს, პატროსანსა, გეუბნები.

ნაგო - მე როგორც ვიცი...

ოტელო - რაო, რა იცი?

ნაგო - მე რა ვიცი?

ოტელო - "მე რა ვიცი!! ოჰ!!!

ეს იმეორებს ჩემს სიტყვებსა, თითქო ვკუთხე

უსახური რამ ბაიყუში დაპბუღებოღეს,

სანახავადც სანიშლარი! - რაღაც გაქვს გულში;

ჩემი ცოდს კასიო რომ გაშორდა, შენ დამთხვე:

"ეს მე არ მომწონს!" რა არ მოგწონს, რატომ არ მეტყვი?

რომ გიშხარ, ჩემი საიდუმლო იცოდა-მეტი,

როცა ვირთვდი ღებდებოწას, - შენა სტევი: "მარტლა?"

და ისე რიგად მოიკმუხნე, შეიკარ მუბლი,

თითქო გინდოდა, ნოგენწყვიდა შეგაუდ ტვირთი

რაღაც საზარე მოძიე შრახვა. ოჰ, აუკი ჩემი

სიყვარული გაქვს, ნიშხარ შენი გულის-პასუხი

ნაგო-პატრონო, კარგად იცი, მე აქვენი ნიყვარხარა¹.

1 მ ე ე ს ა ი რ ი უ . ტრავგედიები. ტომი II, შბ., საბჭოთა რწერა-
ლი, 1954, გვ. 356, 357, 358.

მეორე მთავრადვე პატარა ნაწილები იმ დიდიხანაში, სადაც იაგო პირ-
ველად აღუძრავს ეშვს ოტელოს ჯიხუმიანასა და კასიოს სასიყვარული ურთიერ-
თობაზე. დიდიხანის განვიხარება, ფრანკის ღვიძლი სტრუქტურა, ოტელოსა და
იაგოს შიშვანებები მთლიანად უყრდნობა სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტას,
განვიხარებთ ამ დიდიხანის გადაწყვეტის ორი საპირისპირო ვარიანტი.

პირველი ვარიანტი: რეჟისორი დამს სპექტაკლს ეშვით დაავადებული
კაცის ცხოვრებაზე. ასეთ შემთხვევაში იაგოს პირველივე კომბა - "იგოდა
რამე, მიქელ კასიომ მამინე ჯიხუმიანის სიყვარულისა, როს ცოდის შერჯვას
აპირობდით?!, ოტელოს მამინევე აღუძრავს ეშვს და, მისი პასუხი - ყველამ
იგოდა თავით ბოლომდე. რაო, მიქელ, რისჯვის მკობსავე?" - იქნება ეშვის
დაბადების საწყისი. აქედან განმომდინარე მთელი დიდიხანის მსვლელობის დროს
სპექტორი პოზიციას ექნება ოტელოს, რომელსაც სურს გამოგებოს იაგო და ბო-
ლომდე დამტკიცოს თავისი ეშვის საჭუძველი. იაგოს პოზიციას კი საპირის-
პირო იქნება. თიქელსა, მას არ სურს განავრთოს დაპარაკი ამ შემთხვე-
ვაში, უნდა ვიხარებთ გაუგებრობის კიდევ აღძრული ეშვი. ასეთი გადაწყ-
ვეტის დროს იაგოს მიერ დასაბუღი ამოვანა ადვილი შესასრულებელია. საკ-
მარისია მან ურთი სიტყვა აქვას, რომ ოტელომ საკუთარი თავი ავიანვე
განაწყოს. დიდიხანის განვიხარებას მივყვამ შემდეგი საბუ: ოტელო აღმორ-
ნდება ავადმსხმედის პოზიციას, ხოლო იაგო კი პირიქით - თავდაცვლის
პოზიციას. აქედან განმომდინარე, ფრანკის ღვიძლი და ინტონაციური სტრუქ-
ტურას მივყვამ განსაზღვრული კონკრეტული საბუ. მაგალითისათვის ავიღოთ
ურთი ფრანკ: ოტელო - "ყველა იგოდა, თავით ბოლომდე, რაო მიქელ, რისჯვისა
მკობსავე?" ამ შემთხვევაში ფრანკის ღვიძლი და ინტონაციური სტრუქტურას
შეიძლება ასეთი საბუ მივყეს: ყველა იგოდა (პაუზა), თავით ბოლომდე (პაუ-
ზა), რაო მიქელ (პაუზა), რისჯვისა მკობსავე. პაუზები გამარჯვებულ იმ შემ-
თხვევაში, აუ ნოქმულ ფრანკში დიდიხანის დაბადების პრეცედენტი.
მსახიობის ქვეტექსტი შეიძლება იყოს შემდეგი: სასწრაფოდ შეიტყოს მისგან
დამადული საიდუმლოება.

შემოთხოვნილი მავალითი რეჟისორული გადაწყვეტა ნაკლებად უთანხმება შექსპირის მიერ ტრადიციული დასახული ამოცანებსა და საბუქმელს, მაგრამ ეს უბუქში მავალითი დაპირისპირებინსაბუქის იქნა მოყვანილი.

განვიხილოთ მხოლოდ ვარსატი ამ დილოგის გადაწყვეტისა შემოქმედის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული "ოტელო" დადგმის მიხედვით. რეჟისორის მთავარი მიზანი და საბუქმელი არის შექმნა: თუ რთვორ შეუძლია ადამიანი ბუქის ერთი მოსმით ბუქიდან ჩამოაცილოს მისბუქის ყველაზე ძვირფასი. ამ შექმნბუქვაში სიყვარული. ოტელოს აღგზნებულ გონებას მუდამ წინ უდგას სიყვარულისა და ერთბუქულების იდეალი - დიდიდომონა. დიდიდომონას სიყვარულში მან საკუთარი ადამიანური ღირსების დასახლება და გამართლება დინახა. ოტელოსა და დიდიდომონას სიყვარული ინტელიციურად რთვი ადამიანებდა, იგი ხანგრძლივი და მანდათანობითი ურთიერთშეცნობის შედეგად გაჩნდა. მხოლოდ დიდ გრძობას, ადამიანის მიერ მხოლოდ ადამიანის სულიერი სამყაროს ღრმა წვდომას შეუძლია ეშვას ოტელოსა და დიდიდომონას სიყვარული. მხოლოდ ასეთი სიყვარული და ურთიერთშეცნობა შეიძლება განხდარიყოს ჩხეიძის სულიერი ოტელოს ტრადიციის მიხედვით.

ოტელოს მიერ დიდიდომონას ღაღატის დაჯერება ჩხეიძის სულიერი დადგმის ყველაზე რთვი მიხედვით-ფსიქოლოგიური მომენტია. ამ შექმნბუქვაში ბუქ-დანსბუქმელი არის იაგო, ხოლო ოტელო დიდიდომონას სიმშვიდით იგერიებს იაგოს ბუქდასბუქმებს და ისეთი მთაბუქვიდობა იქმნება, რთვი ოტელო დილოგის პირველ ნახევარში არამიე თუ ყურადღებას არ აქცევს იაგოს შექმნბუქვებს, არამიედ არც კი უსმენს მას და ფიქრბუქვით ახდად განმორბუქვად დიდიდომონასთანა. სცენა მანდათან იძაბება, იაგო საშველს არ აძლევს ოტელოს, მარწუხბუქვით ამწყვედვს. ძაღდატანბუქვით ნიღბული ინფორმაციის შედეგად ოტელოს სული დიდი ძვირბუქვით ხდება. ნინდობი და საყოყვაცბოვრბუქვით საქმეებში გამოშვებელი ოტელო, იაგოს მიერ გაბმული ინტრიგის წყაღობით, ადამიანთა ურთიერთობის მისბუქვის გაუგებარ სამყაროში აღმოჩნდება. მაგრამ, ცდილობს არ გამომშლავნოს საკუთარი ემიციები. პირიქით, შეზღუდოს და ჩაკდას ეშვის დაბადება.

ყოველი წინადადების ღოგიკური სტრუქტურა მდლიანად უმყარება გვირგ-
ბის ამოცანებსა და ქვეტექსტებს. ყოველი სიტყვა დატვირთულია სააქტიურობით,
იფრქვეს ტემპისა და ტემპის მიხედვით. ასეთი გადაწყვეტის დროს იაკოს
ამოცანა უფრო გარშულებულია. მან უნდა აღძრას ეჭვი ადამიანში, რომელსაც
არ სჩვევია ეჭვიანობა და საკუთარ თავზე უფრო მეტად უყვარს ღებდომოა,
სჯერა სიკეთისა და ურთიერთდობისა. მაგრამ, იაკოს არგუმენტები იმდენად
დამაჯერებელი და ღოგიკურია, რომ მტელი ნელ-ნელა უმწყვდევს მოწინააღმე-
გის მარყუტებში. მას სჯეროდა სიკეთისა და პატიოსნებისა და ეს ყველაფე-
რი ტყუილი გამოდგა - დიდი ყველაზე პატიოსანი არსებაც კი მოლადატე აღ-
მოჩნდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩხეიძისეულ დადგმაში მტელი დაჯერება
ღებდომოსა და ღაბაში ძველი მისაღწევია. ამიტომ ფრანკი - "ყველა იყო და,
თავით ბოლომდე, რაო მიერ, რისთვისა მიკობაც" - სულაც არ არის ეჭვის და-
ბადების პროცესი. იაკოს კითხვაში მიღვიწმუნებულების მტელი ვერ გრძობს
მოწინააღმდეგე ქვეტექსტს და უბრალოდ უსაბუთებს მისი და კასიოს ნეკობრობას.
ასეთ შემთხვევაში, მოგებული ფრანკი წარმოიქმნის ურთი ამოსუნძვით, ყოველ-
გვარი პაუზების გარეშე.

მ. ჩხეიძის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლში მთავარი ის კი არ არის,
რომ იაკოს მიერ შემბული ცილისწამებისა და ბოროტების ამბავი ეგნატა და
დამაჯერებლად ეჩვენა მტელს. სწორედ ამასთან ტრადიციის უმეზარტი არის,
სწორედ ამას ეჭვიმდებარება მტელს აღსარება სპექტაკლის დასაწყისსა და
ბოლოში.

გეროა მთავარი ნაგაღიების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რე-
რეჟისორული გადაწყვეტა წარმართავს დილოგის განვითარებას. ყოველი შეტა-
სება, ყოველგვარი გადაწყვეტა სხვადასხვა მიზნად აქტუალურს ხდის წინა-
დებას, აკონკრეტებს სააქტიურობას. სიტყვების ურთი და იგივე წყობის დროს კარ-
გიანდურად იფრქვეს პაუზაც და ფრანკი მელდოკაც. ცოცხალი ნეტყველების
პროცესი განსაზღვრავს სასცენო ნეტყველების განმარტებულ მხარეებს და ამ
უკანასკნელით კონკრეტდება სააქტიურობა.



უნის კანონების თანახმად, ღოგიკური მახვილი წინადადებაში უსმის გარკვეულ სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს და ეს სიტყვა გამოიკვეთება ცოცხად მტყვევდება. "მთელი ტყე, მოვიარე, სანამ სახლში დავბრუნდებოდი". აქ მახვილი უსმის სიტყვათა ჯგუფს "მთელი ტყე მოვიარე", მაგრამ სიტყვის უბრალო გაძლიერებით, რთმეღმედაც, უნის კანონების თანახმად, მახვილი მო-
ფის, ვერ გამოვცემთ ამის.

- 1/ მთელი ტყე მოვიარე - იმიტომ, რომ ჩვეულებრივი გზით წასვლა ჩემთვის საშიში იყო და ტყით მოვიპარებოდი.
- 2/ მთელი ტყე მოვიარე - იმიტომ, რომ სუფთა პაერზე ვასერიწება მიწოდდა, დრო საკმაოდ ბქონდა და წელა მოვლოდი.
- 3/ მთელი ტყე მოვიარე - იმიტომ, რომ მიწოდდა სახლში ყველაზე გვიან დავ-
ბრუნებუდიყავი, ნაშინ, რთუდაც ყველა დაიძინებ-
და, რადგან შაჟიდან ამეცილებინა მოსალოდნელი
უსიანოვდება.

დაუსრულებდად მრავალი ვარსაწი შივიძლება მოვიყვანოთ. იმიდნი ვა-
რსაწი, რამდენიც სიტყვათა და ამოცანა. სხვადასხვაა მოცემული პირთბ-
ბი, ხედას, ამოცანები და შეფასებები. ამსოლოტურად სხვადასხვანაირად
აღიქმება პარტნიორი სხვადასხვა პირთბებში. მრავალნაირი ადამიანის ქვე-
ფიში და, აქედან განიმიდნარე, მრავალფეროვანია მტყვევების გამომსახე-
ფიშითი მხარეები - განუმიორებელია იწმონაცია, მრავალნაირია მახვილი,
ცვალებადია ხმის დიაპაზონი. ჩვერ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მიხლოდ მუს-
ტი ამოცანიდან და სწორი ქმეფიდან გამომდნარე ცოცხდდება სცენაზე ფრა-
ზის იწმონაცია, მახვილი, პაუა და სხვა გამომსახვედ.პიორ მხარეები. პარ-
ტნიორთან ურთიერაზობის დროს ყალიბდება მთავარი საშქმელოს გამომსახველი
სიტყვა, აღმოცენდება პაუა, ჩვენამდე აღწევს სოციურად დაჭვირული ქმე-
ფითი სიტყვა.

ოველივე გემოთ ნაშქამი არის მსახიობის სასცენო მტყვევებამდე
მუშაობის "მსახვერული" მხარე, რთმეღმე მთლიანად დარყაწმეულია მუშისორის

ჭაღაწყვეტაძე, მკობხველის საბჭონდზე, ქვეტვექსტებზე, გენოცაანაზე.

სასცენო მეტყველებაზე მუშაობის ნეორე მხარე არის "ტვენიკა", რე-
მედიც მსახიობის პრფესიონალიზმს ნიშნავს და მავისმავად იკულისხმება.
ჩვენი მიერ ჩატარებულ იქნა ანკვეტირება მსახიობებთან, რეჟისორებთან და
შეატრმეოქნებებთან და შეკითხვაა: "მეტყველების რემედი მხარე ნიგარინათ
ქორე მნიშვნელოვნად, მხატვრული თუ ტვენოლოგიური?" - შენიგვი პასუხები
მივიღეთ:

იღენე ყოქმიძე (რესპ. სახადხო არტისტი) - ორივე ერთად.

გოგი გვეტქორი (რესპ. სახადხო არტისტი) - მსახიობი პირველ რიგში უნდა
ტლობელს ტვენიკას, უნდა ჰქონდეს დახვეწილი მეტყველების
კულებრა, ხმა, სუნთქვა და ამზე არ უნდა ტვირობდეს, რა-
თა მთელი ყურადღება გადავიდეს მხატვრულზე.

იკოტ ტრიპოლცი (რესპ. სახადხო არტისტი) - ორივე ერთად.

ნოღარ მგაღოზიშვილი (რესპ. სახადხო არტისტი) - ორივე აუცილებელია.

ტარიელ საყვარელიძე (რესპ. სახადხო არტისტი) - მხატვრული აუცილებელია,
მარამ თუ ტვენოლოგიური არ გაქვს დმეშავებული, მხატ-
ვრული იკარგება.

იღვან ანთაძე (რესპ. სახადხო არტისტი) - რთესაც ორივე მხარე მოწესი-
გებულია, მაშინ არის ნამევილი ხელოვნება.

თენგიზ არჩვადე (რესპ. სახადხო არტისტი) - მეტყველების ეს ორი მხარე
ერთმანეთს არ გამორიგხავს, ერთმანეთის შემაგვენილი ნა-
წილია. ტვენიკური მხატვრულ მადიანობაში უნდა იყოს მოტ-
ციული.

თენგიზ მანსურაძე (რესპ. სახადხო არტისტი) - ორივე აუცილებელია.

მეღვა ბიბიღეიშვილი (რესპ. დამსახურებული არტისტი) - ორივე, მათი გაყო-
ტა არ შეიძლება.

გოგი ტატიშვილი (რესპ. სახადხო არტისტი) - უნაკლო ტვენოლოგიური მხარე
დორე ამრისა და ემოციის მოგანას უნდა ახედდეს.

მარინა ჟანაშია (რესპ. დამსახურებული არტისტი) - ორივე.

ნანი ჩიქვინიძე - ორივე.

ნინედი ჯანკვეტაძე - ორივეს სინთეზი.

რამაზ იოსელიანი - ორივე ურთიანეობის განუყოფელი ნაწილია.

ოთარ მეღვინეშუბუცესი (სსრ კავშირის სახალხო არტისტი) - ორივეს ურთიანეობის მიზნებს სჭირდება. ისევე, როგორც ქართული მრავალბობიანი სიმღერაში, როგორც კი ერთი რომელიმე ხმას დააკლებ, სიმღერა იკარგება.

მიხეილ შუმანიშვილი (სსრ კავშირის სახალხო არტისტი) - შეატყობინებოდა გვერდითი მხარისა და მთლიანად მომზადებული მსახიობი.

მედა ჯუჭუბიძე (ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე) - ორივე მნიშვნელოვანია.

შემიქნა ჩხეიძე (რესპ. სახალხო არტისტი) - მხატვრული-გვერდითი.

დიდი იოსელიანი (რეჟისორი) - გვერდითი მიმართება აუცილებლად. ისევე, როგორც პიანისტი ვერ დაუკრავს ბასს მალევე გვერდითის გარეშე, ასევე მსახიობის ინსტრუმენტის დაზარალებული იქნება გვერდითის გარეშე. გვერდითი და მხატვრული მხარის განცალკევება არ შეიძლება. აუ მსახიობი სწორად მოქმედებს სცენაზე, მისი მეტყველებაც სასიამოვნოა. როდესაც მსახიობი როდეს უბერბუდად ვრძნობს თავს, ყველა დაუკრავს იქნება თავს.

ვასილ კიკნაძე (ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე) - მხატვრული, იგი გვერდითი-გვერდითისა და იმავსებს.

ნათელა ურუშაძე (ხელოვნების მემკვიდრის ფორტი) - ორივე. გვერდითი არის ის, რაც ივარაუდება როგორც აუცილებლობა. ხომ არ შეიძლება, პიანისტი უარსაცდეს გვერდითის გარეშე.

მიღებული პასუხებიდან გამომდინარე. თანამართ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გვერდითი არის ის აუცილებლობა, რომლის გარეშე ვერ მოქმედებოდა მხარე არ არსებობს. ისინი კი თხდა: რატომ არის ჩვენი მსახიობის საგანი



მიტყვევებლის ტექნოლოგიური მხარე, აუ იგი ასე უარგად აქვს გაფორმებულ-
ბული თუატრის მოღვაწეებს, სპექტაკლის შექმნედი კოლექტივის, მიუხედავად
იმიისა, რომ ყველას აზრი თიიქმის ურთისა და იმავის გადმოგვემის, დადბი-
თი მხარეების გარდა, უარმუდ თუატრში შეინიშნება ის ნაკლი ტექნიკური
მხარისა, რად მსახიობის შემოქმედებას არაპროფესიონალებს ხდის. ხშირად
დაბალია მსახიობის მიტყვევებლის კულტურა, გაუმარტავია დიქცია, ხმა არ
აქწევს მიყურებელთა დარბაზის შუა რიგებამდისაც კი. ხშირად მსახიობი
შაბაშობს კლასიკურ რეპერტუარს და მისი მიტყვევებლის კულტურა არ შეესა-
ბამება გმიჩის სახეს, შავს იჩენს კუბურნი კიდე. მსახიობის ქცევა არა-
დაბაჯრებელია, რადგან მისი ხმა მონოტონურია და არა აქვს დიაპაზონი.
ასევე, არის შემთხვევები, როდესაც მსახიობის სამიტყვეველ აპარატის ბუ-
ნებრივი მონაცემები არაპროფესიონალია, ანდა, ჩვევათა ისეთი მყარი სტერეო-
ტიპია შექმნილი, რომლის დარღვევა თიიქმის შეუძლებელი ხდება.

თუატრადურ სფეროში არსებობს აზრი, თიიქმის, აუ მსახიობი "ნიკიერია",
მაშინ არ ღირს დიდი ყურადღების დათმობა მისი მიტყვევებლის დედექტებზე.
ის უარგად მოქმედებს და ამროვნებს სცენაზე და, აუ ზოგიერთ შრამას ვერ
წარმოთქვამს, ყლაპავს სიტყვების ბოლოებს, ანდა ხმის მონაცემები სუსტი
აქვს, ეს ყოველივე შეგვიძლია ვაპატიოთ; მაგრამ, მიუხედავად ამისა,
სპექტაკლის განხილვის დროს რეჟისორები ხშირად საჭუძვლიანად ჩერებთან
მიტყვევებლის საკითხებზე, აღნიშნვენ იმ ტექნოლოგიურ ნაკლოვანებებს, რომ-
ლებმაც გააღარიბეს ესა აუ ის მხატვრული სახე.

ანექტირების ჩატარების შედეგად შეგვიძლია თამამად დავასკვნათ, რომ
ის დიდი საგანძური, რომელიც დაგვიტოვა უარმუდთა თუატრმა სასცენო მიტყ-
ვევების ტექნიკის მხრივ, დღეს ნაწილობრივ დაკარგულია და ეს მნიშვნელოვ-
ნად აფერხებს უარმუდთა თუატრადური ესთეტიკის წინსვლას.

**"За низкую культуру речи в нашем повседневном окружении, драма
вознаграждает нас, давая возможность изумиться и восторгаться пре-
красным языком своих персонажей"^I, - აღნიშნავს კრიტიკოსი ურიკ ბენტილი**

I Б е н т л и Э . Жизнь драмы, М., "Искусство", 1978, стр. 71.

და ეს დიდ ბიზისა, რომელიც შეატრს ეკისრება, დავიწყებას არ უნდა მივ-
ცეს, პირიქით, უფრო უნდა გაღრმავდეს.

სვენინდან ორჯოეპიუდად გამარჯული მეტყველება მასურებდამდე მიაღ-
წევს მხოლოდ დახვეწილი დიქციონის შედეგობით. ხმოვნებისა და ხანხმოვნების
არაბუსტი წარმოქმნა, ცალკეული ბგერების "გადაყდაპვა" სიტყვის დასაწყის-
სა, შუაში თუ ბ-ლიში, აზრის დამახინჯებას იწვევს. მსახიობს უნდა შეეძ-
ლოს, წარმოქმნას სიტყვის ყველა ბგერა, ფრაზა გარკვევით და ზუსტად ამი-
საფვის ეი საძირთა, იგი ფლობდეს დატვირთვით ტექნიკას, რომლის მიღწევა შე-
იძლება მხოლოდ ყოველდღიური ვარჯიშით. ყველა, უკვე ცნობილი პიანისტიც
ყოველდღიურად უკრავს გამებს და ბვეწს მის ტექნიკას. სწორედ ასევე უნ-
და განსაზღვრავდეს მსახიობის პრეფერენციული მის ყოველდღიური ვარჯიში.
მსახიობმა მის მეტყველების კუთვნილება უნდა იფიქროს არამარტო სვენინაზე,
არამედ ცხოვრებაშიც. მას უნდა აქონდეს შეგნებუდი, რომ ცალკეული ბგერა
არის განონსაზველობითი მხარეების იარაღი. გამოჩენილი ფრანგი მსახიობი
და პედაგოგი კოკლე-ფროსი - დიქციურ სინფინდეს მსახიობის ზრდილობას
უწოდებდა.

ასევე დიდ ყურადღებას უთმობდა ე. ს. სტანისლავსკი მეტყველების დიქ-
ციურ მხარეს: "Слушать невнятный текст с подмостков театра - также
невынаσιμο, как читать книгу, страницы которой залиты во многих мес-
тах чернилами"¹.

მსახიობის სასცენო მეტყველება, რომელიც ყალიბდება ფსიქოტექნიკაზე
დაყრდნობით, თავის წირივ განსაზღვრავს მსახიობის შემოქმედებითს ღრსე-
ბას. მეტყველების ტექნიკური მხარეები ადევნაჭურად უნდა შეესაბამებოდ-
დეს და განოხატავდეს შემოქმედებითს ინდივიდუალობას. ხელოვნების ტექნი-
კური მხარე ავერიდებლობას წარმოადგენს, რადგან ის ანთავისუფლებს მსა-

1 Станиславский К. С. Работа актера над собой,
1955, стр. 80.



ბიძის შემოქმედებით პროცესის სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი მომენტები-
სადავის. როდესაც სტანისლავსკის შესწავლას მსახიობებმა, რომ საბნატვრო
თეატრში სპექტაკლის დადგმას ძალიან დიდ დროს ვამოძიებთ, მან უპასუხა:
"Это происходит от вашей слабой актерской техники. До того, как
приступить в работе собственно над постановкой спектакля, я принуж-
ден тратить много времени на усовершенствование вашей техники. Я не
могу играть на расстроенном рояле, мне нужна прежде настроить его, а
это отнимает время"¹.

მსახიობის მეტყველების ტექნიკის დახვეწისა და გაუმჯობესების პირო-
ბებში მარტო საბნატვრო თეატრში კი არ იდგა ასე მწვავედ, არამედ მთელ
თეატრალურ სამყაროში. იგი დღესდღეობით არანაკლებ საინტერესო საკითხად
იქცა თეატრალურ სასწავლებლებშიც. სტუდენტთა დიქცია და ხმის ნონაგემი
მრავალფეროვანია. ხშირად სუსტ, ნაკლებ განმოსაზვედ, ნონოტონურ, ღარი-
ბი ტემბრის ხმას სტუდენტის ინდივიდუალობას მივსაკუთრებთ ხოლმე. სწავ-
ლის პროცესში კი ირკვევა, რომ ეს მისი ინდივიდუალობა კი არა - პროფე-
სიული ნაკლია, რომელიც მნიშვნელოვნად უშლის ხელს მსახიობს გვირის ბა-
სიათის ჩანოყადობაში.

"Голос представляет собой активный способ, посредством которо-
го человек может обнаружить свое внутреннее существо, то, что он
есть, он влагает в свой голос"².

შეგვიძლია ამ განსაზღვრების საუკეთესო დადასტურებაა აკაკი ხორავა-
სა და ეროსი მანჯგალაძის შემოქმედება. როდესაც თეატრმცოდნეები, რეჟისო-
რები, ხელოვნების მოღვაწეები საუბრობენ აკაკი ხორავას შემოქმედებაზე,

1 Т о п о р к о в . О технике актера. М., "Искусство", 1954, стр. 5.

2 Г е г е л ь . Т. 3, стр. II7.

გვერდს ვერ უვლიან მის ერთ-ერთ მთავარ გამოცხადებულ იდეას - საშუალებას - ხმას, რომელიც ადამიანის სულის უაქტიურს ხვეულებს გამოხატავს.

ადამიანის სამეცხველო ხმა არის ცოცხალი, სუბიექტური მოვლენა. იგი მეცხველების ფსიქოლოგიასთან, ადამიანის აზრებთან და ემოციებთანაა დაკავშირებული.

რას ნიშნავს "კარგი ხმა" სასცენო მეცხველებაში? ამის განსაზღვრა გვეხმარება ხმის პროფესიული მხარის ჩამოყალიბებაში. "კარგი ხმა" - ეს არის პირველ რიგში "ბუნებრივობა", იდეა ძალა და ფართო ღიაპაზონი, ღრმა-ღი ტემბრი და მყლერალობა, სინსტრუქტი, ნოქნილობა, მელოდიურობა, სხვადა-სხვა რეგისტრების ფლობა. მსახიობს უნდა შეეძლოს პროფესიული დატვირთვის გადატანა სახეო აპარატის დაღლის გარეშე. ხმაზე მუშაობა სჭირდება არამარტო ისეთ მსახიობს, რომლის ხმის მომცემი ღარიბია, არამედ მსახიობსაც, რომელსაც "კარგი" ხმა გააჩნია. აი, რას ამბობს ლურენს ოლივიე 1967 წლის ინტერვიუში: "როდესაც ობიექტზე ვმუშაობდი, გავგარდე ჩემი ხმის ღიაპაზონი ორი ტონით ქვემოთ და მივეცი ხმას იმფერხავერდოვანი კამერტონი".

ხმაზე სისტემატური მუშაობა მსახიობს ისევე სჭირდება, როგორც პიანისტს - ვამბზე, ოპერის მომღერალს - ვოკალიზებამზე. სამეცხველო ხმის ჩამოყალიბებაში ძალიან დიდი მნიშვნელობა უნიკება სამეცხველო სმენას. მსახიობს უნდა ესმოდეს საკუთარი ნაკლი, რადა იმუშაოს მის დაძველებზე. ხშირად მსახიობს აქვს კარგი სასიმღერო სმენა, მაგრამ მოღუწებული სამეცხველო სმენა. დრამატული შეატრის მსახიობს სჭირდება სამეცხველო სმენის ჩამოყალიბება-გაყარჯიშება.

ხმის წარმოქმნაში დიდი მნიშვნელობა ეკისრება სუნთქვას. უზარმაზარი გავლენა აქვს მეცხველების ბუნებაზე ადამიანის ემოციურ მდგომარეობას, რომელიც თავის მხრივ ნოქნიდება სუნთქვამზე. რადგან სუნთქვა ადამიანის ბუნებრივი ფისებაა, მასზე ნუშაობაც ბუნებრივი გზებით მიმდინარეობს.

სუნთქვა, ხმა, დიქცია, ორფოქია - აი, ის მხარეები სამეცხველო ოსტატობისა, რომლებსაც უნდა ფლობდეს მსახიობი. ტექნიკური მხარეების

დახვეწა სტუდენტისაგან მოთხოვს ყოველგვარ და სისტემურ მუშაობას. განუწყვეტელი ვარჯიში აყალიბებს სიამბღეებს, რომელიც ხელს უწყობს ავტორისეული ტექსტის უნაკლო გადმოცემას, გმირის სკივიერი სვლების მოჭანას და ყურებლადი დასრულებული მხატვრული ფორმი. ამის შესახებ წერდა ფრანგი მსახიობი კოკლე-ჟრილი "Обрисовывайте, нарисывайте очертания изображаемого персонажа с помощью артикуляции, дикции, звучности голоса так, чтобы даже слепой мог увидеть его!" (Коклен-старший. Искусство актера Л. - М., 1937, стр. 47).

მხოლოდ მხატვრული და ტექნოლოგიური მხარეების დადაქტივირება ერთმანება ქმნის ვიზუალურ ხელოვნებას. ამ ერთმანებობის დარღვევა ხშირად შეინიშნება თეატრში, რადგანაც სტუდენტი, რომელიც ამოავრებს ინსტიტუტს, თანაურს ერთხელ და სამუდამოდ გამოცდა ჩააბარა, აღარ ავრძლებს ტექნიკაზე მუშაობას და თეატრალურ ინსტიტუტში მიღებული ცოდნა წარსულმხარეობა. გარდა ამისა, არსებობს კიდევ ერთი პირობა: წლების განმავლობაში სწავლების მეთოდი იხვეწება, ემატება ბევრი სიამბღე, მოგვიანებით უნდა რაღაცეა ან პირიქით. დღესდღეობით ხნის გავარჯიშების ინტენი ახალი მეთოდი არსებობს, რომელთა წარმოდგენაც კი შეუძლებელი იყო ამ ახელი წლის წინ.

**Проблема слова на современной
грузинской сцене
М. БЕРИКАШВИЛИ
Преподаватель
А н н о т а ц и я**

Проблема слова сегодня - проблема режиссерская. Если режиссер точно выстраивает действие, то слово в спектакле звучит насыщено, точно, логично. Позиция режиссера и актера по отношению к слову, определяет качество сценической речи в спектакле.

Задача в овладении искусством сценической речи сегодня в том, чтобы смысл происходящего на сцене выявлялся через то, как люди думают и действуют.

Искусство сценического слова требует постоянной работы актера над совершенствованием внутренней и внешней речевой техники.

КАФЕДРА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Специфика театра кукол и параметры подбора
учебного материала по сценической речи

Э. ШЕРМАН

Ст. преподаватель

Прежде, чем говорить о специфике работы по сценической речи на 2-ом курсе кукольного отделения, где у нас уже начинается работа над художественными текстами, необходимо было разобраться в самой специфике театра кукол, проникнуть во все аспекты этого вида искусства, вплоть до его возникновения, чтобы, исходя из его целей, задач, адреса, репертуара, особенностей голосоведения, кукловождения, необходимости живого и кукольного планов, достижений ряда актеров и театра в целом, жанровой специфики - затем уже решать глобальные вопросы воспитания актера-кукольника и подбора материала для тренажной работы.

С.В.Образцов так определяет специфику театра кукол: "Театр кукол - это равноправный член в семье искусств, имеющий свою цель, свои задачи, свои, только ему принадлежащие, театральные свойства, рожденные изобразительной силой куклы, их особой силой обобщения".

/С.Образцов. Театр кукол СССР. ВТО, 1957 г., с.10/.

Театр кукол— искусство древнее, оно существует так же давно, как и первые обрядовые действия. Оно издавна существовало как искусство самобытное, способное влиять на эмоции и гражданское сознание людей, близкое и детской и взрослой аудитории и имело распространение во многих странах мира. Семья древних кукольных героев большая: это национальный герой русского народного театра кукол — Петрушка, чешский брат его — Кашпарек, итальянский — Пульчинелло, французский— Полишинель, английский — Панч, испанский дон Кристо-боль, грузинский— Нацаркекия, турецкий— Карагез и др. Все они разные, но характеры у них похожи: шумные, озорные, резкие, порой даже жестокие, они забавляли народ и своей непочтительностью к власти, чертям и к самой смерти вселяли в зрителей оптимизм. Имена героев кукольного театра, как бы воплощавших бунтарский дух народа, произносились в странах, где они родились с таким же восхищением, как повторялись имена героев народного эпоса, сказаний, сказок.

В России, до революции, театр кукол находился в положении изгоя, был гоним, преследуем, и только после Октябрьской революции получил не только право на существование, но и решительную поддержку со стороны государства.

Русский театр кукол, со времени своего возникновения имея остро-сатирическую направленность, в основном, предусматривал взрослую аудиторию. Он не потерял этой направленности и в настоящее время, но, наряду со взрослыми, его основной зритель— дети.

Мысль о создании детского театра всегда была заветной мечтой прогрессивных деятелей прошлого. О театре для детей мечтал выдающийся педагог Н.И.Пирогов, с анализом пьес для детей выступал В.Г.Белинский. Его размышления о театре для детей и сегодня сохранили свою свежесть и глубину.

Вскоре после революции, в 1918 году, народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский писал: "Важной проблемой является вопрос о создании специального театра для детей, где законченными художниками - артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее нежные возрасты".

История театра кукол началась с первых дней установления Советской власти, началась бурно, стремительно, разнообразно и интересно. Уже в 1918-19 годах действовал целый ряд фронтовых петрушечных агиттеатров. Среди пионеров советского театра кукол одно из самых почетных мест принадлежит художникам Нине Яковлевне Симонович-Ефимовой и Ивану Семеновичу Ефимову. Театр кукол в Мамонтовском переулке был создан по инициативе Натальи Ильиничны Сац.

К середине 30-их годов уже создается ряд подлинно профессиональных театров кукол. Так, в 1924 году организуется прославленный Ленинградский театр Петрушки под руководством Евгения Деммени. Сейчас в стране насчитывается более 130 театральных коллективов. Современный этап развития театра кукол расценивается как период ренессанса кукольного искусства. Одним из ярких проявлений общего стремления кукольников к развитию творческих взаимосвязей оказалось создание международной ассоциации кукольных театров УНИМА, в которой почетное место занимает многонациональный советский театр кукол. Активная деятельность УНИМА проявляется в организации ряда международных фестивалей кукольного искусства, на которых почти всегда победителями оказываются советские кукольники.

А.М.Горький писал: "Любить детей и курица умеет. А вот, воспитать их - это великое государственное дело, требующее таланта и широкого знания жизни". Мысль о необходимости воспитания детей средствами искусства, в частности, театрального, находит отражение во мно-

гих документах. Так, уже летом 1918 года было организовано Бюро детского театра при отделе Наркомпроса РСФСР, которое опубликовало тезисы о необходимости эстетического воспитания детей; в них указывалось, что никакая степень физического, умственного и волевого развития не приведет к созданию цельной личности без развития эмоциональной стороны в человеке, никакое правосознание и никакая практическая деловитость не могут возместить недостаток душевной чуткости в человеке, которое создается только приобщением учащих-ся к области искусства. Эстетическое начало должно также глубоко проникать в жизнь школы и стать таким же краеугольным ее камнем, как и начало трудовое. Общеизвестно, что эстетическая культура и воспитание чувств — это тот фундамент, на котором можно и нужно осуществлять строительство гармонической личности. Еще Л.Н.Толстой отмечал, что существует прямая зависимость между уровнем духовности человека и мерой его полезности обществу.

"Человек начинается с детства. Именно в детстве происходит посев добра. Но лишь через годы будет ясно, оказались ли семена добра всхожими или сорняки зла погубили их, будет видно, какой человек вошел в жизнь и стал членом нашего общества. Задача каждого из нас — помочь взойти семенам". /С.Михалков "Все начинается с детства", "Педагогика", М., 1971 г. с.7/.

Посеешь Поступок — пожнешь Привычку,

Посеешь Привычку — пожнешь Характер,

Посеешь Характер — пожнешь Судьбу, — гласит народная мудрость.

Воспитать новое поколение людей будущего — это значит строить завтрашний день, воспитание человека коммунистического общества предполагает не только развитие ума, широкую образованность, общественную активность, но и всестороннее развитие чувств.

Искусство кукольника предусматривает сочетание "одинаково большой любви к искусству и к детям", — отмечает Н.И.Сац. Отсюда следует, что основной отличительной чертой кукольного театра для детей является органическое слияние искусства с требованиями педагогики, т.е., учет интересов, познавательных возможностей, особенностей детской психологии, ориентация на развитие эстетического сознания ребенка, на формирование его мировоззрения, при этом аудитория кукольного театра предполагает деление на три возрастные группы: дошкольники — до 6-и лет, младшие школьники 6-8-летнего возраста, дети от восьми и старше.

Организатор Ленинградского театра юного зрителя А.А.Брянцев осенью 1921 года, незадолго до начала работы ТЮЗ-а, четко, образно определил основополагающее свойство советского художественно — педагогического театра: "Здесь должны объединяться художники сцены, умеющие мыслить как педагоги, с педагогами, способными чувствовать как художники", — писал он, напоминая в то же время, что театр для детей "должен прежде всего остаться театром, а его спектакли произведениями актерского искусства, способными зажечь в юных зрителях подлинную театральную радость", так как спектакль для детей, при всей его педагогичности, должен быть, прежде всего, произведением искусства, развивающим в ребенке образное мышление и эстетическое восприятие действительности.

С.Я.Маршак, один из основоположников советской детской литературы, писал: "Ребенку нужен не суррогат искусства, а настоящее искусство, конечно, доступное его пониманию. Помимо того, ребенку, более, чем взрослому нужны в искусстве значительные, многообъемлющие образы, приближающиеся к символам... Ребенок в каждой сказке, в каждом художественном произведении хочет увидеть всю жизнь, он не развлекается, а учится. Поэтому театр для детей должен давать пьесы,

заключаючыя в себе большыя ідэі, канечна, не в скучнай, не в тэндэнцыйнай фoрме, а в жывых абразах". Пpиведеныя выскaзывaнныя в знaчнтельнoй мepе oпpeдeляюць тpeбoвaнныя к выбoру репертуaрa, eгo ідeйнoй і эстетичeскoй нaпpaвлeннoстн, к хapaктepу і кaчeству актepскoгo peмeслa.

Кaк в драмaтнчeскoм cпeктaклe, тaк і в куколнoм бeз актepa нeт тeaтpa, нo в драмe, бaлeтe, oпepe актep пoльзyeтcя cвoйм cбoбствeннoм тeлoм, cвoeй внeшнoстью, кoстюмoм, грнмoм (чтo пoдчac oгpaннчнвaeт твopчeскнe вoзмoжнoстн актepa, тaк кaк eгo внeшнoсть ннoгдa мeшaeт cтвopeннo тoгo нлн ннoгo oбpaзa, в куколнoм - eгo ннструмeнт- куклa, пoтoмy eгo мнсль, eгo фaнтaзнa, eгo эмoцнн- вce дoлжнo бнть пpoпущeнo чeрeз куклy. Cлeдoвaтeльнo, тeaтp кукол -этo тaкoй внд тeaтpaльнoгo ннcтвa, в кoтoрoм актep cтвopяeт cпeннчeскнй oбpaз нe нeпoсpeдствeннo сaм, cвoнмн пpнpoдннмн cpeдствaмн, a oпoсpeдoвaнo, т.е., c пoмoщью ннcтвeннo cтвopeннoгo мaтepнaльнoгo ннструмeнтa. Ннcтвo ствopяeтeльнoгo ннcтвa встyпaют вo вzаимoсвzязь, вo вzанмoдeнствнe, тaк кaк вмeстe c куклoй актep пoлучaeт нeкoтopнe чepтн бyдyщeгo хapaктepa cвoeгo пepсoнaжa. Знaчнт, oбpaз poждaeтcя в рeзyльтaтe cбoбствeннoй фaнтaзнн актepa нaрядy c тeмн внpазнтeльннмн cpeдствaмн, кoтopнe он oткpывaeт нeпoсpeдствeннo в куклe. Кукoльннк дoлжeн oблaдaть cпoсoбнoстью вндeть, чувствoвaть, пoннмaть плaстнчeскнй oбpaз пepсoнaжa, пpeдлoжeннй xудoжннкoм.

Сyщeствyют рaзннчнe тpaднцнoннe cнстeмн кукол: мaрнoнeткн, пepчaтoчннe куклн, тeнeвнe куклн, тpoствeннe куклн, oткpытo yпpaвлeмнe, вepтeннe куклн.

Снстeмa куклн- eтo двнгaтeльннй пpннцнп, нлн, нннннн слoвaмн, тeхннчeскнй пpннцнп пpнвeдeннa куклн в двнжeннe, тeснo слнтнй c мaтepнaльнo-худoжeсткн oнoй aнaтoмнeй куклн. Снстeмн кукол, в пpнн-

ципе, отличаются друг от друга степенью удаления движущихся сочленений куклы от руки актера.

Перчаточная кукла— наиболее органичная и непосредственная, если бы ее не ограничивала анатомия руки человека; она самая живая, стремительная, ловкая и легкая по темпоритму, лучше других дает и отдает предметы, орудует ими, обладает свойственной человеческой ладони гибкостью и живой трепетностью. Однако, она не может быть ни очень большой, ни очень маленькой, ее ограничивают размеры кисти руки актера. Перчаточная кукла надевается чаще всего на три пальца руки кукловода: один палец в голову куклы, два пальца в руки куклы. Иногда, при необходимости, можно работать с двумя куклами одновременно, надевая их на левую и на правую руку.

Тростевая кукла управляется специальными палками, тростями, которые бывают деревянными или металлическими; они в современном театре часто маскируются в одежде куклы. Голова тростевой куклы насажена на гапиг (короткая палка— трость), снабженный простейшей механизацией, которая позволяет поворачивать или наклонять голову куклы. Если надо, к гапигу выводятся нити, управляющие глазами и ртом куклы. Тростевую куклу удобнее вести от себя. Тростевая кукла имеет то преимущество, что ее размеры могут варьироваться неограниченно, кроме того, она обладает широким жестом. Анатомия тростевой куклы очень своеобразна : так, у человека пропорция головы по отношению к телу равна 1 к 8, у взрослой куклы 1 к 5, у ребенка 1 к 4. При работе с тростевыми куклами приходится довольно часто одну куклу водить двум, а то и трем актерам. Обычно актера, держащего голову куклы и говорящего текст роли, принято называть основным актером, а помогающим вести куклу — актером-помощником.

В представление не рекомендуется вводить кукол различных "анатомий", разных систем, конструкций. В массовых сценах могут быть

использованы плоские и объемные изображения на деревянных палочках, которые могут только передвигаться в пространстве.

В настоящее время получают большое распространение средства, изначально не свойственные театру кукол, привлеченные со стороны: так, куклу подчас заменяет человек-актер, актер в маске, руки актера-кукольника, натуральный предмет. Иногда обыкновенный бытовой предмет или реквизит заменяет собой образное произведение художника и предназначается для перевоплощения, для образного действия: так, например, трость - это мужчина, зонтик черный и цветной - мужчина и женщина. В некоторых случаях предмет играет своей фактурной натуральностью рядом с куклой (сигарета, водка и т.д.). Иногда используются живые руки человека, просунутые в рукава костюма куклы, тогда появляется хватательная способность живых рук и возможность игры с предметами расширяется.

Кукольник в наше время почти перестал быть узким специалистом в одной из движущих систем, так как в каждом новом спектакле может встретиться с новыми техническими сюрпризами. Кроме того, он должен еще квалифицированно играть без куклы и в маске, - таким образом актер театра кукол превращается в разностороннего виртуоза.

Актер без куклы появляется на кукольной сцене легко и естественно, используя при этом средства драматического актера. Тем не менее, в этих случаях характер исполнения не должен расходиться с повышенной тональностью, яркостью, музыкальностью - т.е., важнейшими специфическими особенностями театра кукол. Таким образом, кукольник не уподобляется полностью актеру драматического театра.

Актер в маске действует на сцене в иной манере, чем актер без маски: здесь он повинует не только своей природе, но и изобразительным законам маски. Выступая в обществе кукол, актер в маске мо-

жет очень сильно облизиться с ними, воспроизводя масляной и костяком внешнее подобие куклы и стилизуя ее движения, т.е. как бы превращаясь в куклу: возникает особая забота о поворотах, наклонах, ракурсах головы, все это для того, чтобы маска производила на зрителя определенное эмоционально-смысловое впечатление, здесь в силу вступает особенность пластического действия кукольника: движение прерывается моментами статики. В настоящее время принцип открыто играющего актера стал одним из самых больших соблазнов современной режиссуры, так как смешение условного и конкретного дает особый художественный эффект.

Одним из вариантов принципа открытого актера является актер, играющий в панцирной маске, напоминающей водолазный шлем. Кукольная голова прикрепляется к голове актера, от нее отпускается вниз мантия костюма куклы, маскирующая человеческую голову; кукольник имеет возможность, продев руки в разрез костюма, изображать ими руки куклы.

Основная стихия куклы — это движение и жест. Куклы "оживают" в тот момент, когда начинают двигаться. Движение, имеющее цель, задачу, смысл — это уже действие. Когда подбор изобразительных ракурсов и движений, свойственных кукле, сознательно контролируемых, осваивается до полуавтоматической заученности, — внимание актера освобождается для подлинного действия.

В любой традиционной или современной системе кукла воспроизводит движения человека только приблизительно или сокращенно. Так, чтобы сесть, надо опустить голову немного вниз, затем, несколько опуская куклу, одновременно выпрямлять ее голову и зафиксировать чуть подчеркнутым движением, когда кукла села, причем, перед тем, как сесть, кукла должна посмотреть на то место, куда она садится, тогда создается впечатление, что кукла подумала прежде чем сесть. Когда актер скрывается с куклой, его движения должны быть четко расчлененными и

очень точными, так, кукла чуть склонила голову, она уже загрустила, чуть двинулась вперед— это уже целый шаг, кукла способна придать характерность походке— так, например, легкий поворот тела и при этом покачивание кистью в суставе создает впечатление походки вразвалку. У движения, как говорил К.С. Станиславский, "есть свои легато, стакато, фермато, анданте, аллегро, форте и прочее", поэтому своеобразие поведения, особенности ритма, походки могут раскрыть характер в его наиболее общих чертах.

Однако, в кукольном театре дело не в одних куклах. "Экспрессию им придадут руки артиста. Эти руки необыкновенно подвижны, красноречивы, послушны любой мысли и чувству художника". (С.Я. Маршак. Образцов и его театр. "Правда", 13 июня, 1939).

Сложная цель внутренней жизни актера-кукольника в роли по своей структуре близка к тому состоянию, в котором находится актер драматического театра. Только в одном случае эта внутренняя жизнь выявляется в физических действиях самого актера, а в другом— она реализуется только лишь его руками, осуществляющими физические действия куклы. Актер руками передает кукле свою энергию движения, а этой энергией управляет мысль, воля, чувство и ритмичность человека. Так рождается реальное движение куклы, которое видит зритель. Синхронность мысли актера с движением куклы обеспечивается нервно-мышечной системой человека, связывающей их.

В кукольном театре, как и в драматическом, проводником содержания пьесы является слово. Чувство слова, его объема, музыкальности, эмоциональной и функциональной нагрузки должно быть развито у актеров-кукольников не в меньшей, если не в большей степени, чем у актеров драматического театра, так как звучащее слово в театре кукол, являясь одним из важнейших средств его художественной выразительности, наталкивается на непосредственное препятствие— куклу —

-образ, через которую оно направляется к партнеру или зрителю, причем актер избирает голосовые и речевые (интонационные, тембральные, ритмические и др.) средства, наиболее соответствующие зрительному образу куклы и ее анатомическим, движущим особенностям, что требует углубленного, повседневного процесса работы над ролью-образом, а не мгновенной пристройки.

Пробуждение у куклы дара речи, порождающее известную меру диктата куклы, влечет за собой необходимость высокой степени актерского рече-голосового перевоплощения и богатства характерных рече-голосовых средств. Так как степень образно-речевого слияния с куклой зависит от диапазона голосовых средств актера, специфическим требованием к искусству актера-кукольника является расширение диапазона голосовых возможностей, развитие трансформационных и имитационных способностей, широкой палитры интонационных средств выразительности.

Не меньшее значение в работе актера-кукольника имеет взаимосвязь слова и движения. "Слова нужно складывать так, чтобы они помогали движению, сливались с ним в один общий поступок", отмечали еще первые теоретики искусства кукольного театра (Марков В. Надеждина Н. Петрушечные представления. Руководство, М., 1928, с. 22).

Иллюзия передачи голоса должна осуществляться при помощи синхронности движения куклы и голоса актера. Несоблюдение синхронности разрушает иллюзию и уничтожает сценическое чудо. Надо помнить, что нельзя открывать рот на каждом слоге слова. На первом слоге фразы рот чуть приоткрывается, а затем открывается только на ударных гласных. Чтобы определить, что кукла говорит, надо соблюдать следующее правило: до речи принять нейтральную позу (если перчаточная кукла, то рука на животе), затем правая рука делает легкое движение, а на ударном слоге- кивок головой. Тут особенно важное значе-

ние имеет чувство ритма у актера, т.е.; синхронизация достигается прежде всего согласованием смысла и ритма. Речь и движение должны не дублировать, а дополнять друг друга. Связь слова с движением подчеркивалась и старейшим советским кукольником Е.Сперанским, который ввел даже такие понятия, как "слова-жесты", "слова-движения". Кукла должна непрерывно действовать пластически, иначе она умирает, безжизненная, мертвая разговаривающая кукла — это непростительный профессиональный грех и опасность для кукольной сцены. М.М.Королев говорит о пантомимической основе и ее доминирующем значении в театре кукол, однако не меньшая опасность — старательное иллюстрирование движением буквального смысла слов для поддержания жизненного тонуса куклы или достижения примитивной смысловой координации.

Актер-кукольник должен быть режиссером своей куклы. Он имеет полную возможность "руководить" ею в прямом и переносном смысле этого слова, иллюзия слияния голоса с куклой лучше всего дается единому исполнителю речи и движений образа-куклы. Поэтому, когда, в наше время пытаются прибегнуть к помощи радио и магнитофонов, то натываются на целый ряд курьезов, так как актер вынужден поплатиться в полное подчинение раз навсегда зафиксированной речи. В таких случаях внутреннее взаимодействие актера с зрительным залом отменяется, неповторимый, сегодняшний темпо-ритм действия уже невозможен, импровизированность в словесном действии снимается. Способ трансляции живого голоса актера через микрофон, смонтированный в куклу, к сожалению, пока не применяется.

Как мы уже отмечали, по существу, никакого водораздела между творческим постижением художественного образа в театре драматическом и в театре кукол нет: и в том, и в другом случае необходимы совершенная внутренняя техника, богатство и целенаправленность фантазии, глубина и тонкость действенного анализа роли, однако актер драматичес-

кого театра лепит свой образ из "материала" собственного тела, пластическое же поведение куклы, оживляемой человеческими руками, и живой человеческий голос - "материал", отпущенный актеру-кукольнику. Только совпадение этих двух, неразрывных для восприятия зрителя "частич" и является одним из важнейших критериев в оценке мастерства актера-кукольника. Неповторимость звуковой, речевой характеристики, неотрывная от заданных в том же ключе походки, жеста куклы - это союз, это гармония приемов, способствующих верному решению художественно-педагогической заразительности постановки.

Существует понятие "музыка спектакля", под которым следует понимать неповторимую гамму голосов и речевых интонаций, возникающих вследствие глубокого, подлинного раскрытия образов спектакля, что отражается в богатстве интонаций и тембре звучания "от форте до пиано, от легкой иронии скерцо до величественной торжественности анданте".

Мысль Н.В.Гоголя о том, что "звуки души и сердца, выраженные словом, во много раз разнообразнее музыкальных звуков" ("Гоголь и театр", М., Искусство, 1952, с.387) нашли подтверждение в творчестве выдающихся актеров кукольного театра, в частности ЦЦК. Так, делаясь воспоминаниями об актерском мастерстве С.В.Образцова, Сперанский говорил: "Все было поразительно в его манере исполнения: и глубокая актерская искренность, и невиданные до того в театре кукол психологические паузы, и полные жизненных ассоциаций подтексты, точность каждого жеста, оправданность каждой интонации, совершенная слитность голоса актера и поведения куклы - все это производило ошеломляющее впечатление, открывало огромные перспективы в развитии актерского искусства в театре кукол". (Н.И.Смирнова. Театр Сергея Образцова, "Наука", М., 1971, с.193).

Нельзя не отметить выдающуюся роль С.В.Образцова в развитии советского театра кукол. Художник (студент живописного факультета ВХУТЕМАСа, актер мхатовской школы, 7 лет (с 1922 по 1929 г.) проработавший в Музыкальной студии МХАТ, сценарист, режиссер, великолепный организатор, он с 1931 года возглавил ЦТК. Образцов выработал свое кредо в работе с актерами, которое заключалось в следующем: "Актеры не должны быть подчиненными или слепо верящими режиссеру, они должны быть его соратниками по идее спектакля, идее всего театра. Они должны исповедовать одну веру с режиссером, должны говорить с ним одним языком, а не "договариваться", бороться за общее дело, уметь на любой вопрос постороннего человека ответить по каждому участку работы". (С.Образцов. Актер с куклой, с.140).

Давая свободу творческой фантазии актера, развивая его индивидуальность, Образцов вырастил блестящую плеяду единомышленников-виртуозов, вошедших в историю кукольного театра. Полагаю, что полезно остановиться несколько подробнее на речевой партитуре создаваемых ими образов. "Гротесково- остро, на смешных для зрителя диссонансах строила образ взбалмошной, капризной Гортензии актриса Е.Синельникова. В.Терехова лепила Золушку тоненькой, бледной девочкой с добрыми чертами лица. Е.Успенская с этой куклой в руках находила такие мягкие, искренние, застенчиво-робкие интонации, которые как нельзя более удачно соответствовали замыслу драматурга". ("Театр Сергея Образцова", с.233). "Блестяще играла главную роль -малышка Петя Зубова, превращающегося в старичка (Е.Шварц. "Сказка о потерянном времени") Ирина Мазинг. Особенный голос, упругий и звонкий, богатство оттенков которого позволяло актрисе играть роли совершенно разных диапазонов- и гротесковые, и лирико-комедийные, и характерные-бытовые в сочетании с остро ощущаемым актрисой богатством интонаций и движений куклы были лучшим материалом для рождения

нового актерского шедевра в образцовом театре" (Там же, с.284). У В.Вальтера в роли предателя - шакала ("Маугли") "вкрадчиво харкающий, угодливо повизгивающий голос" (с.161), у Сперанского в роли Труфальдино "речевая партия могла бы явиться самостоятельным созданием художника (с.143). Гердт в роли Лициуса ("Чертова мельница" И.Штока) очень рельефно изображает умело прикрытое волнение галантного шаркуна, сатирически изобличает основу этой тревоги. С помощью мягкой вкрадчивости или резкого крика, приемов деланной доброты или наглой жестокости Лициус добивается многого... Его Лициус остался одной из вершин актерского творчества в советском театре". (с.267).

В спектакле "Веселые медвежата" режиссер Е.Синельникова добивалась поэтичной, образной выразительности каждого смыслового кусочка, каждого текста, слова, интонации героев. (с.154). В результате такой скрупулезной работы "зрителей поражала речевая партитура" спектаклей, когда голоса актеров составляли нерасторжимое единство с движениями кукол, создавая тонкую и сложную полифонию звуков, за которой слышалась целая симфония чувств". (с.220).

"Спектакли этого театра поражают прежде всего тем чудом, которое происходит на глазах у зрителя: актер невидимый постепенно "просвечивается в кукле", не кукла оживает, а он, этот стоящий за ширмой волшебник влезает в ее тело и отдает ей душу,- писал М.Туманишвили о "Чертовой мельнице" И.Штока,- Это потрясающий психологический эффект, высшая ступень мастерства. Наступает момент, когда кукла перестает восприниматься как движимый кукловодом, красивый, но несодушевленный предмет, а превращается в живого человека, вскрывающего природу того или иного характера, явления, факта". ("Черта с два", газета "Вечерний Тбилиси", 30 июля, 1956).

Практикой своей работы актеры ЦТК убедительно доказали, что рождение слова у актера неразрывно связано с рождением необходимого действия— поступка куклы, а целесообразность действия по-своему диктует темп, характер и манеру произнесения актером текста. "Актеры этого театра, памятуя, как решительно увеличивается значение звучащего человеческого слова в театре кукол, и как сложен путь складывания словесно—музыкальной партитуры роли, соединения его с движением куклы, какую-то часть своего времени отдавали и отдают занятиям вокалом и техникой сценической речи". (там же, с.199).

В театральном институте, непонятно исходя из какого принципа, учебная программа предусматривает как на первом, так и на втором курсе одно общее и одно индивидуальное занятие в неделю, что в корне противоречит тем трудностям, которые заложены в специфике работы актера—кукольника и, в частности, его речевой подготовки. Как известно, и актеру драматического театра порой бывает трудно подчинить свой психо—физический аппарат созданию художественного образа. Не менее, если не более сложен творческий процесс по переплавке актерского состояния в действия, поступки находящейся в руках актера театральной куклы: чтобы донести до зрителя актерскую эмоцию, необходимо сределенное "добавочное" усилие, помогающее "переплеснуть эту эмоцию через ширму в зрительный зал", почему речь кукольника приобретает особую повышенную тональность, которая сказывается в тенденции к усилению формальной выразительности, красочности, речевой характеристики. Кукольная сцена не выдерживает серых будней, внешнего правдоподобия; в актерском искусстве здесь требуется особенная яркость. Кроме того, актер не встречается прямо, открыто со своим зрителем, актер и зритель общаются между собой через куклу, добавим к этому, что не только со зрителем, но и с партнером актер общается только через куклу. Это необычайно усложненное общение требует от актеров специальных

профессиональных навыков. Итак, современный актер-аниматор (оживляющий произведение художника) — это специалист, владеющий всеми системами кукол, в совершенстве действующий словесно, имеющий звучный голос большого диапазона, хорошую дикцию, способность к голосовой имитации, чувство юмора, эмоциональную возбудимость и заразительность. И все это можно воспитать как отдельными речевыми упражнениями, предусмотренными программой I курса, так и тщательным, целесообразным подбором учебного материала, художественных текстов, на основе которых проходит обучение.

Попробуем разобраться в специфике подбора необходимого учебного материала, в его разнородности, многообразии, художественной и воспитательной ценности.

Как мы уже отмечали, спектакли кукольного театра отличает жанровое многообразие: им подвластны трагедия, трагикомедия, народный фарс, комедия во всех ее оттенках; кукольные спектакли могут быть сатирическими, юмористическими, лирическими, лирико-философскими, героико-романтическими. "Кукла может быть нежной и мягкой как котенок, грациозной, как змея, стремительной, как сокол, куклы могут быть романтически до героики и героическими до трагедии. Недаром куклы изображали богов и участвовали в средневековых мистериях", — отмечает С.В.Образцов ("Чужак и как в театре кукол". "Искусство", М., 1969, с. 8).

Хотя темы и жанры кукольных спектаклей очень разнообразны, однако больше всего куклы тяготеют к комедийному и сатирическому жанру, причем в его наиболее ярких и острых формах, вплоть до пародии, гротеска, эксцентрики.

Кукла-иносказательное выражение человека. Как всякое иносказание, она обладает силой предельного обобщения. Когда народ хочет дать определение какому-нибудь свойству человеческого характера, привлекая к этому многим людям, он прибегает к обобщающей ассоциации. Так, под словом "осел" подразумевается всякий упрямец, "бык" - тупоумный, "лисица" - хитрая, "волк" - злой. Когда речь идет о свойствах положительных, то и тут находятся ассоциативные определения доброго, нежного, смелого: ласточка, голубь, сокол.

Иносказание, басенная или сказочная нарицательность образов только тогда по-настоящему действительны, когда они ассоциируются с абсолютной реальностью; в куклах-объемах должна быть узнаваемость, иначе они не доставят зрителям радость. Прием иносказания вскрывает часто наиболее острые проблемы современности.

Сказка с ее иносказательностью, афористичностью, возможностью фантазировать и одновременно рассказывать о настоящей жизни, словно бы специально придумана людьми, чтобы ее могли играть куклы.

Театр кукол может воплотить те литературные гиперболы, действительные метафоры, которые и составляют сюжетную канву сказки.

" По-моему, - неоднократно повторял К. И. Чуковский, который верил в чудотворную силу сказки, вымысла, игры, в их большую общественно-эстетическую значимость, - цель сказочника заключается в том, чтобы какою угодно ценою воспитать в ребенке человечность, - эту дивную способность человека волноваться чужими несчастьями, радоваться радостям другого, переживать чужую судьбу как свою. Сказочники хлопочут о том, чтобы ребенок с малых лет научился мысленно участвовать в жизни воображаемых людей и зверей и вырывался бы этим путем за рамки эгоистических интересов и чувств вся наша задача заключается в том, чтобы пробудить в восприимчивой детской душе эту драгоценную способность сопереживать, сострадать, сорадоваться,

без которых человек - не человек". (К.И.Чуковский. Стихи. М., 1959, с.21).

Карл Гофман писал: "Не чудеса и привидения составляют душу сказки! Ею всегда должна быть какая-либо глубокая философская идея".

Дети - сказка - театр кукол - эти три понятия всегда ставят рядом. Сказка помогает маленькому ребенку в познания мира, в театре любимые герои сказок оживают, и даже часто разговаривают с ними, волшебные превращения совершаются на глазах, - поэтому сказка стала основой детского репертуара, сказка народная и литературная, сказка старинная и написанная современным писателем, сказка русская и сказки многих других народов. Объяснение этому мы находим в самой природе сказки: в ее занимательности, динамике, живописности, ясности и четкости идей, контрастности, повышенной эмоциональности, отточечности языка, а также в самой психологии формирующейся личности, наиболее остро воспринимающей тему борьбы за правду, справедливость, гуманность, всеобщее равенство людей. Долг взрослых - воспитывать в детях самостоятельность, веру в свои силы, чувство ответственности за поступки, не забывая, что это следует делать с самого раннего возраста и делать умно и деликатно. Чернышевский отмечал, что если детская литература хочет быть "руководительницей людей на пути образования", ей необходимо "давать различные знания, развивать привычку мыслить и поддерживать любовь ко всему прекрасному и доброму. Мы думаем, что детский рассудок слаб, что детский ум непроницаем, о нет, напротив, он только неопытен, но, поверьте, очень остер и проницателен", - писал автор. (Н.Г.Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 3, М., 1947, с.312,453).

На сценах наших кукольных театров оживают образы народно-поэтического творчества всех времен и народов. В мире сказки полной жизнью живут не только люди, звери, птицы, но и вещи и явления при-

род: солнце, ветер, светлый месяц. Театр кукол обладает богатой возможностью для их олицетворения. К лучшим из постановок следует отнести:

Н.Гернет. Т.Гуревич. " Гусенок ",

Г.Ландау. " Веселые медвежата ", "Снегуркина школа",

Е.Шварц. "Сказка о потерянном времени", "Красная шапочка",

А.Бруштейн. "Дюймовочка",

И.Карнаухова. "Аленький цветочек".

"По шучьему велению" Е.Тараховской и "Волшебную лампу" Н.Гернет принято называть "Чайками" кукольного театра.

Сатира, памфлет, гротеск, буффонада считаются одной из основных стихий театра кукол, поэтому значительна роль басен в репертуаре театра. Куклам, как мы отмечали, подвластны и лирико-геронческие, романтику-патетические взлеты и своеобразное решение трагедийных характеров. Театру кукол известны блестящие постановки по произведениям литературной классики: поэмам Пушкина, повестям Гоголя, Сервантеса, Свифта, Чехова, Франса, Киплинга, Шекспира и др.

Пьеса, разыгрываемая куклами, должна быть таким же полноценным явлением художественной литературы, как и любое другое драматическое произведение; однако характерные свойства куклы-актера требуют от диалога отточенности словесных форм, лаконичности, граничащей с афористичностью, эмоциональной насыщенности, внутренней динамики. Любой новый спектакль должен отличаться не только иной жанровой, стилистической стихией, новыми ритмами, особой тональностью, неповторимостью колористических решений, но и рождать особый строй поэтической логики. "В театре для детей надо играть так же, как для взрослых,- отмечал К.С.Станиславский и добавлял,- только чаще и лучше, так как дети, по словам С.В.Образцова, "честнее, непримиримее,

эмоциональнее взрослых". "Спектакли театра кукол сплошь должны быть сделаны из восхитительных мелочей, сложены из тонкостей, пронизаны духом вдохновенной творческой скрупулезности", актер театра кукол должен обладать не только определенными техническими навыками, узкопрофессиональным мастерством, но должен иметь, так же как актер любого другого театра, незаурядный талант и культуру, позволяющие создавать художественные образы большой гражданской значимости, так как, по словам Мориса Равеля, "великая музыка всегда идет от сердца. Музыка, созданная только путем приложения техники, не стоит бумаги, на которой она написана".

"Всякое искусство раньше всего изобретение, — писал К.И. Чуковский, — оно всегда начинается от преодоления инерции". ("Советское искусство", 25 января 1946). Все это хорошо сознавал С.В. Образцов, и потому ему была обеспечена победа. "Сергей Образцов никогда не вносил в понятие детский зритель моментов ограничительного свойства. Он видел и видит в своих зрителях будущих создателей, творцов и героев. Этому зрителю он стремится дать не тот спектакль, который недостаточно хорош для взрослых, а тот, который так прекрасен и глубоко человечен, что его не стыдно показать даже детям". (А.Я. Бруштейн. "Учительская газета", 28 января 1953 года, ст. "Талантливый коллектив".).

По этому театру, вероятно, должны равняться и мы. Вот, только теперь, рассмотрев специфику искусства театра кукол, можно ответить на вопрос, какими средствами следует воспитывать актера-кукольника. Полагаем, что ^{во}главу угла должно быть поставлено воспитание нравственное, привитие студентам кукольного отделения высоких критериев актера-педагога.

В настоящее время, когда с такой серьезностью, глубокой принципиальностью выдвинуты идеологические задачи, сформулированные в постановлении ЦК КПСС "О дальнейшем улучшении идеологической политико-воспитательной работы", в котором дело воспитания определено как дело всей партии, мы понимаем, что на нас накладывается ответственность за нравственное кредо наших воспитанников. Исходя из этого, а также усматривая необходимость формирования кукольника как актера-воспитателя, мы огромное значение придаем работе над текстами публицистического характера, заостряя внимание на том круге вопросов, который считаем первостепенным в деле воспитания высоких гражданских чувств, развития человеческого достоинства, стремления к самосовершенствованию и самовоспитанию, развитию чувства взаимопомощи, товарищества, доброты, чуткости и т.д. и т.п., т.е., идя по уже выработанной ранее на этом курсе программе, конкретизируем направленность материала.

Таким образом, после долгих поисков, мы остановились на главе из книги Г.Медвского "Пути и поиски" под заглавием "Искусство жизни", в которой идет нелицеприятный разговор о нравственной ценности человека, о воспитании чувств, о поисках смысла жизни, — т.е., подняты вопросы, волнующие молодежь и требующие правильного разрешения, — иначе — искалеченные судьбы, ушедшее зря время, необратимые потери.

Другая группа студентов работала над отрывком из книги К.Паустовского "Золотая роза", в котором говорится о природе вдохновения и отмечается, что каждый человек, хотя бы раз в жизни испытывает состояние творческого подъема. В книге раскрывается суть творческой личности, которая, как отмечает автор, формируется в упорном, повседневном труде. Примерно на аналогичную тему об ответственности молодых перед искусством, об их потенциальных возможностях, о тре-

бовательности к себе и к другим звучит отрывок из книги Г.Товстоногова "Современность в современном театре".

Наше внимание привлекла статья кандидата биологических наук Евгения Григорьевича Гаузера "Для чего доброте сила?", напечатанная в "Пионерской правде" от 23 июня 1979 года, мораль которой заключается в том, что творить добро, активно вмешиваясь в жизнь, не так-то просто, для этого нужна сила, а равнодушно пройти мимо зла, не требует никаких усилий, значит, добрая личность- это в какой-то мере и сильная личность- такой вывод напрашивается при прочтении статьи; кроме того, статья раскрывает характер взаимоотношений между человеком и животным миром; это уже экологическая проблема, осознание и осуществление которой немаловажно для воспитания чувств, формирования гармонически развитой личности.

Вторая задача, которую мы поставили перед собой- это ознакомление учащихся с детской литературой, так как в курсе русской и зарубежной литературы не отведено специального места проблемам детской литературы, а без широкого знания фольклора и творчества детских писателей немислима дальнейшая работа на ниве детского воспитания, невозможно знакомство с детской психологией, воспитание любви к детям, стремление посвятить себя служению подросткающему поколению. Мы не читали специально лекций по детской литературе, а задавал подобать народные сказки, литературные сказки, детские рассказы и таким образом учащиеся обрели сведения о детских писателях, а мы попутно комментировали, обобщали и направляли их поиски и интересы.

Познакомившись и рассмотрев множество народных сказок, мы сосредоточили внимание на грузинской сказке "Зарабанный рубль", затем наше внимание привлекли литературные сказки Ершова, Аксакова, Андерсена, Пьеро, братьев Гримм. Из них в работу были включены:

"Заяц и еж", "Новое платье короля", "Воротничок" и др. Работа носила индивидуальный характер.

Во втором полугодии, работая над стихотворной формой, мы познакомились с произведениями А.Барто, К.Чуковского, С.Маршака, С.Михалкова, Б.Заходера, Э.Харлмса и целого ряда других. Работа над стихотворной формой дала нам возможность обратиться к великолепным сказкам А.С.Пушкина, из коих мы включили в работу "Сказку о попе и о его работнике Балде", а также "Сказку о царе Селтане". Работа носила коллективный характер; к сожалению, из-за болезни группы студентов работа над второй сказкой не была завершена, первая же сказка на экзамене получила высокую оценку, в частности, А.И.Рубина. Параллельно шел подбор прозаических произведений. Мы обратились к творчеству современных советских писателей, наиболее ярко и полноценно несущих тему гражданственности, патриотизма, моральной чистоты, человеческого достоинства. Отсюда возникли рассказы Н.Думбадзе, С.Наровчатого, М.Зощенко, А.Тендрякова, Ю.Нагибина.

Учитывая специфику театра кукол, необходимость овладения иносказанием, метафорой, гиперболой, гротеском, мы обратились к произведениям Б.Заходера "Лесные сплетни", где в обилии материал по олицетворению животного мира, насыщенный юмором, острой характерностью; цель развития имитационных способностей мы преследовали и в работе над "Телефоном" К.Чуковского, искрящимся юмором и изобретательностью; это мы делали сознательно, понимая, что "юмор - кратчайшее расстояние между самой серьезной проблемой и сознанием ребенка".

Подобранные произведения нам позволяли проводить работу как в кукольном плане, так и в живом, развивать гибкость и силу звука, имитационность и характерность речи, умение действовать словом.

В следующем учебном году, стремясь дать возможность учащимся работать в различных жанровых стихиях, нами запланированы произведения Чехова, басни Крылова, любовная лирика, "Маугли" Киплингa, " Гулливер в стране лилипутов" Свифта, " Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле, "Три толстяка" Олеше и др.

Надеюсь, что энтузиасты и специалисты кукольного дела, а также ректорат нашего института предусмотрят существующие трудности и тогда учебный процесс станет совершеннее и плодотворнее.

ა ნ თ ა ც ი ა

თოჯინების თეატრის სპეციფიკა და სცენურ მეტყველებაში
სასწავლო მასალის შერჩევის პარამეტრები

ე. შერშანი

თეატრალური ხელოვნების ნებისმიერ დარგს მისი სპეციფიკა გააჩნია, რაც სასწავლო მასალის განსაკუთრებულ შერჩევას მოითხოვს. თოჯინების თეატრში მუშაობის ამოცანებსა და ხასიათზე გარკვეული წარმოდგენის გარეშე შეუძლებელია ამ განყოფილების სტუდენტთა აღზრდა, შეძლებისდაგვარად ცვადაუ ამ უძველესი და მუდამ ახალგაზრდა ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტების განსაზღვრა.

თოჯინების თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ თოჯინების თეატრის მსახიობის აღზრდა მოითხოვს ხმის დიაპაზონის, ტრანსკორმაციული და იმიტაციური უნარების განვითარებას, გამოსატყვის ინტონაციური საშუალებების მდიდარ პალეტას, მეტყველების შერწყმას თოჯინების ქმედებასთან. შერჩეული მხატვრული მასალა უნდა უზრუნველყოფდეს თოჯინების თეატრის მსახიობის აღზრდის სპეციფიკას, უნდა იყოს თანრულად მრავალფეროვანი, რომელშიც გაბატონებულია მედიის, პაროდის, სატირისა და გროტესკის მძაფრი ფორმები. ამავდროულად მან მსახიობში უნდა ჩამოაყალიბოს მსახიობი-პედაგოგის კრიტერიუმები, აღზარდოს მასში ბავშვებისადმი სიყვარული. თოჯინების თეატრის მსახიობი კარგად უნდა იცნობდეს საბავშვო ლიტერატურასა და ბავშვთა ფსიქოლოგიას.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ბ. ნამღალიშვილი	
ღინგაჟონური კაბინეტის გამოყენების მეთოდი სასცენო მიტყველების სწავლებაში	3
ბ. ჯაბაბაძე	
ღუქსზე მუშაობის მთავარი თავისებურება	27
ბ. ჩიჭინაძე	
ქართული ღიგრატიული მიტყველების დამკვიდრებისათვის სცენაზე	43
ბ. ბაბუნაძე	
მხატვრული სიკვანის როლი სასცენო მიტყველების სწავლე- ბის სისტემაში	65
ბ. ჭარბილაძე	
ღ. კვინიტაძის ნაწარმოებთა მხატვრული კიხვის ძირი- თადი თავისებურებანი	84
ბ. ჯაბაბაძე	
წამყვანის როლი შოთა რუსთაველის საბ. თეატრალურ ინ- სტიტუტში 1947/48 სასწავლო წელს მიხეილ ლომინაძის მიერ დადგმულ საკურსო სპექტაკლში - ჟურისის "ადამი- ანობა, მე ლევენ მიყვარდი".	99
ბ. ბაღდადიანი	
ქმედით სიკვანის გამომუშავების პერიოდი სწავლება- ში	113
ბ. ბარბაქაძე	
სიკვანა თანამედროვე ქართულ სცენაზე	124
ბ. ШЕРМАН	
Специфика театра кукол и параметры подбора учебного материала по сценической речи	145

СВОДНЫЙ ПЛАН ВЕДОМСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

НА 1986 ГОД

Изучение вопросов сценической речи

Сборник научных трудов

Тбилиси - 1986

ბერძენიშვილი რასაბეჭდავ 12/12 86 წ.

გარეგან წარმოებას 17/XII

ქართლის ზონა 60. X 84 1/16

ნაბეჭდი ქაღალდი II

გაბეჭდა საქარაივოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობა, პოლიგრაფიისა და წიგნიან ვაჭრობის საჯარო საბეჭდო კომიტეტის დაჯერებული

ფასი 97 კპ.

Зак.3852

УЭ 10575

Тираж 300

Типография АН Груз.ССР Тбилиси 38000 ул.Кутузова, 19

79 1/2