

თინათინ ქათამაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნების
(შემოქმედებითი პედაგოგიკა) მიმართულების, დრამის
რეჟისურის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: თამარ ქუთათელაძე

რეზიუმე

XXI საუკუნის უმთავრესმა „საჩუქარმა“ – ციფრულმა ეპოქამ – არაერთი საიდუმლოს, მათ შორის, ათეული წლების მანძილზე დაფარულის, გამჟღავნება და ტირაჟირება განაპირობა, რაც მხოლოდ პროფესიონალთა კულუარებში იყო ცნობილი. უკვე 100 წელი გავიდა თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორის, კონსტანტინე სტანისლავსკის სახელოვანი „სისტემის“ პირველი გამოქვეყნებიდან. მსახიობის აღზრდის ფუნდამენტად დღემდე ამ შეუცვლელი, დიდი სამეცნიერო ნაშრომის შესაქმნელად, ცნობილი რეჟისორი და თეატრის მეცნიერი, თითქმის 10 წელზე მეტი სწავლობდა უძველეს იოგასა და ინდურ ფილოსოფიას. ცალკეულ პოზებსა და სავარჯიშოებს იგი მსახიობის არა მხოლოდ აღზრდის, არამედ მუდმივი პროფესიული სრულყოფის თვალსაზრისით ძალზე ღირებულად მიიჩნევდა. ამიტომაც ისინი გადამუშავებული ფორმით ჩართო საკუთარ შემუშავებულ „სისტემაში“. თუმცა, სოცრეალიზმის იდეოლოგთა ძალისხმევით, მსახიობის აღზრდის

უმნიშვნელოვანესი და ძირეული წყაროები, მისი ბაზისური ტერმინები, ნაშრომებიდან ღრმა შუასაუკუნეობრივი გულგრილობით განიდეგნა. ამჯერად, არაერთი საარქივო მასალისა თუ მოგონების გასაჯაროებამ შესაძლებელი გახადა, ვირწმუნოთ მათი მნიშვნელობა. გაგაანალიზოთ მათ საფუძველზე აღზრდილთა (გსველოდ მეიერხოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, მიხაილ ჩეხოვი, ეჟი გროტოვსკი, ლი სტრასბერგი და სხვები) ნააზრევი და მიღწევები, „სისტემის“ ფუძემდებლური პრინციპები, შევისწავლოთ განახლებული ფორმის და „სისტემის“, ავტორის ანდერძის შესაბამისად, გარკვეული მოდიფიკაციით დაბრუნება სასწავლო პროცესში.

ნაშრომში მიმოვიხილავ როგორც კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფეთა, მიმდევართა და მისი დროის მკვლევართა, ისე ჩვენი თანამედროვე თეატრის მოღვაწეთა კვლევებსა თუ მოსაზრებებს მსოფლიოში – ამ სახელგანთქმული „სისტემის“ ბაზისურ ელემენტებზე, განსაკუთრებით კი იმ

ტერმინებს, რომლებიც უაღრესად მნიშვნელოვანია თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების მიმოქცევაში დასამკვიდრებლად. წარმოვადგენ რამდენიმე ჩემს გადამუშავებულ, უკვე აპრობირებულ

სავარჯიშოს, აუცილებელს ჩვენი ეპოქის კონკურენტუნარიანი მსახიობის აღზრდის, მათი პროფესიული სრულყოფის სწორი ორიენტირისთვის.

სტანისლავსკის სისტემა 100 წლის შემდეგ

საკვანძო სიტყვები: სტანისლავსკი, სისტემა, ვახტანგოვი, მეიერხოლდი, ჩეხოვი

XXI საუკუნის უმთავრესმა „საჩუქარმა“ – ციფრულმა ეპოქამ, ათეული წლების მანძილზე დაფარული იმ ინფორმაციითა გამჟღავნება და ტირაჟირება განაპირობა, რაც მხოლოდ პროფესიონალთა კულუარებში იყო ცნობილი. უკვე 100 წელი გვაშორებს თეატრალური ხელოვნების რეფორმატორის, კონსტანტინე სტანისლავსკის სახელოვანი „სისტემის“ პირველ გამოქვეყნებას. მსახიობის აღზრდის ფუნდამენტად დღემდე ამ შეუცვლელი, დიდი სამეცნიერო ნაშრომის შესაქმნელად, ცნობილი რეჟისორი და თეატრის მეცნიერი თითქმის 10 წელზე მეტი სწავლობდა უძველეს იოგასა და ინდურ ფილოსოფიას, რომელსაც მსახიობის აღზრდის, პროფესიული სრულყოფის თვალსაზრისით ძალზე ღირებულად მიიჩნევდა. ამიტომაც ისინი გადამუშავებული ფორმით ჩართო მის შემუშავებულ „სისტემაში“. თუმცა, სოცრეალიზმის იდეოლოგთა ძალისხმევით, მსახიობის აღზრდის ეს უმნიშვნელოვანესი და ძირეული წყაროები, მისი ბაზისური ტერმინები, ნაშრომებიდან ღრმა შუასაუკუნეობრივი გულგრილობით იქნა განდევნილი. ამჯერად, არაერთი საარქივო მასალის, მოგონების, უახლესი ნაშრომის გასაჯაროებამ, შესაძლებელი გახადა ვირწმუნოთ მათი მნიშვნელობა. გავაანალიზოთ „სისტემის“ პირველსაწყისზე აღზრდილთა მიღწევები, ვირწმუნოთ მისი ფუძემდებლური პრინციპები და ავტორის ანდერძის შესაბამისად – გარკვეული მოდიფიკაციით დავაბრუნოთ სასწავლო პროცესში.

სისტემის ადრეულ, ანალიტიკური განვითარების პერიოდში, სტანისლავსკიმ მსახიობის შინაგანი ტექნიკის ასათვისებლად შესწავლა თითოეული ელემენტი: ყურადღება, წარმოსახვა, აფექ-

ტური მესხიერება, რასაც მოჰყვა მისი გატაცება იოგი რამაჩარაკას წიგნით „ჰათხა-იოგა“. იოგას იდეებს გაეცნო უილიამ უოკერ ატკინსონის (ამერიკელი კომერსანტი, მწერალი, მთარგმნელი, გამომცემელი, 1862-1932) ინტერპრეტაციით. მასში იოგას ძირითადი პრინციპები იყო თავმოყრილი – საკუთარი თავის მართვის სრულყოფაზე, რასაც ესწრაფოდა სტუდენტებთან სტანისლავსკი. მან შეძლო იოგას იდეის ადაპტირება პრაქტიკული ამოცანების გადასაწყვეტად, სადაც მთავარი იყო მსახიობთან „გატაცებითი შთაბეჭდილების“ მიღწევა. 1919 წლის ნოემბერში „მხატის“ მსახიობებთან ლექციაზე, კონსტანტინ სტანისლავსკიმ აღნიშნა: „ათასი წლის წინ იოგები ეძებდნენ იმავს, რასაც ჩვენ ვეძებთ დღეს, მაგრამ ჩვენ მივდივართ ხელოვნებაში, ისინი კი თავიანთ ნირვანაში“¹ რამაჩარაკა თავის წიგნში, სავარჯიშოებით წვრთნის შესახებ ბევრს საუბრობდა. სტანისლავსკი კი ქმნიდა სისტემას, სადაც დანართის სახით რთავდა „ტრენინგს და წვრთნას“. მასეტროს მიერ შემუშავებული „სისტემა“ საზოგადოების წინაშე მხოლოდ მრავალმხრივი ჩასწორებების შედეგად წარდგა.

1925 წელს დაარსებულმა რუსეთის პროლეტარ მწერალთა ასოციაცია „რაპპმა“, ბრძოლა გამოუცხადა ხელოვნებაში ეგრეთ წოდებულ ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ გავლენებს. „რაპპის“ ლიდერები გეგმავდნენ, თეატრშიც დაემყარებინათ წესრიგი. მათ ვრცელ დეკლარაციაში, „რაპპის ამოცანები თეატრალურ ფრონტზე“, რომელიც 1931 წელს გამოქვეყნდა, „მხატის“ ხელოვნება – გამოცხადდა როგორც „კონსერვატიული“, „იდეალისტური“ „მეტაფიზიკური“ – სტანისლავსკის „სისტემა“ უარყვეს. სტანისლავსკი ლიტერატურის კრიტიკოს ლუბოვ გურევიჩის ერთ-ერთ წერილში თავისი წიგნის, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ შესახებ წერდა: „ჩემი აზრით, წიგნის მთავარი საფრთხე „ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნა“ (არ შეიძლება სულზე საუბარი). შემდეგი საფრთხეა: ქვეცნობიერი, გამოსხივება, სხივის მიღება, სიტყვა „სული“. შეუძლიათ ამისთვის წიგნი აკრძალონ?“² დიდი რეფორმატორი დათმობაზე მიდის და თავის ხელნაწერთა ტექსტებს, „პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის“ მოთხოვნების შესაბამისად, ცვლის: „სცენაზე ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნის“ ნაცვლად, შე-

¹ Радищева, Станиславский, 1999, ст. 61.

² Станиславский, Собрание, 1961, ст. 277-278.

მოაქვს ფორმულირება: „სცენაზე პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს შექმნა და ამ სამყაროს მხატვრული ფორმით გადმოცემა“. საფრთხეს შეიცავს ტერმინიც „აფექტური მახსოვრობა“, რაც იცვლება „ემოციური მეხსიერებით“... ამასთან ერთად, „ბოლშევიკური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის“ წარმომადგენლები მიუთითებენ, რომ სიტყვები: „ინტუიცია“, „მხატვრული ალღო“, „ქვეცნობიერი“ „სული“ პროლეტარული მასებისთვის გაუგებარია. სტანისლავსკის „მეგობრულად აუხსენს“, რომ საბჭოთა ხელოვანის ამოცანა მასებისთვის გასაგებ ენაზე მუშაობაა. ამიერიდან მისი ნაშრომებიდან ქრება ხსენება ინდური ფილოსოფიისა და იოგასი. სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლებმა აკრძალეს სახელოვნებო პროცესებში მისტიკური ხერხებით შეღწევის მცდელობა. ასე დაიწყო სტანისლავსკის სისტემაში არსებული მისტიკური ტერმინების არსის შეცვლა, რამაც სისტემა გადაარჩინა. 1955 წლის გამოცემაში ვკითხულობთ: „პრანა – სტანისლავსკის მიერ ინდუსი იოგების ფილოსოფიიდან ნასესხები ტერმინი. „სისტემის“ განვითარების ადრეულ ეტაპზე, სტანისლავსკიმ გამოიყენა სიტყვა „პრანა“ როგორც სამუშაო ტერმინი, რაც გულისხმობს კუნთურ ენერგიას“. ³ 1990 წელს გამოცემულ სტანისლავსკის ნაშრომში შეტანილი განმარტებით, „პრანა (სანსკრიტი) – ქარი, სუნთქვა, სიცოცხლე. ინდურ ფილოსოფიაში ამ ტერმინით მოიხსენიებენ ადამიანის სხეულში სიცოცხლის საწყისს, ანუ სულს. სტანისლავსკიმ „პრანას“ მცნება გამოიყენა მსახიობის შემოქმედებითი ენერგიის განსაზღვრისათვის. ⁴

მსახიობი, რეჟისორი და პედაგოგი მარია კნებელი ასახელებს იმ საექვო ტერმინებს, რომლებსაც იყენებდა სტანისლავსკი თავის სისტემასა და პედაგოგიკაში და რაც იმ წლებში, საშიშროებას უქმნიდა როგორც ავტორს, ისე მისი სწავლების მეთოდოლოგიას, „თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში მიუღებელია ისეთი ტერმინების გამოყენება, როგორიცაა „გამოსხივება“... სტანისლავსკი ხშირად საუბრობდა ენერგიაზე, რომელიც აქტიორმა უნდა გამოასხივოს... მიხაილ ჩეხოვს არ ტოვებდა ფიქრი „გამოსხივების“, „გასხივების“ მიმართ. ის შემოქმედებით ძალებს ამ სფეროდან მოიპოვებდა. მომავალმა გენიალურმა აქტიორმა ბრწყინვალედ იცო-

³ Станиславский, Работа, 1955, ст. 492.

⁴ იქვე, გვ. 503.

და, რა ენერგიაზე ლაპარაკობდა სტანისლავსკი... „ნებელობითი ენერგია“, „შინაგანი ენერგია“ – ის ძალებია, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია ხელოვნება, აქტიორის შრომა კი ამორფული ხდება და კარგავს ზემოქმედებას... ამ ენერგიათა განვითარება სასცენო ხელოვნებაში აუცილებელია, ხარისხი გამომუშავებადია და ექვემდებარება ევოლუციას – ჩეხოვი ამას დაჟინებით მოითხოვდა... თავის წიგნში ჩეხოვი აკონკრეტებს სტანისლავსკის ამრებს „გასხივების“ და „სხივთა აღქმის“ შესახებ. იგი აქტიორს სთავაზობს გაგზავნოს სხივი სხვადასხვა დისტანციაზე – „შორს ან ახლო მანძილზე, შეუჩერებლივ ან პაუზებით და ასე იივარჯიშონ დაუღალავად“⁵ სტანისლავსკი „პრანას“ რაობის მნიშვნელობას იყენებდა, როგორც მსახიობის ქმედების სასიცოცხლო ენერგიას. მას სურდა შეექმნა სავარჯიშოების კრებული, „ტრენინგი და წვრთნა“. მისივე თქმით, ეს უნდა ყოფილიყო მსახიობის ოსტატობის გრამატიკა, რომელიც იოგურ ფილოსოფიაზე იქნებოდა დამყარებული. მისაილ ჩეხოვი, შთაგონებული თავისი პედაგოგის გაკვეთილებით, აგრძელებდა დიდი რეფორმატორის სწავლებას. თავის პედაგოგიურ მეთოდში მას შეაქვს ის ცოდნა, რომელიც სისტემიდან კომუნისტურმა ცენზურამ განდევნა. დიდი რეფორმატორის მოსწავლეთა ნაშრომების კვლევას, სამსახიობო ოსტატობის განვითარების მათეულ ტრენინგებს, სტანისლავსკის სისტემის საფუძვლების ევოლუციური პროცესებისკენ მივყავართ.

უაღრესად მობილური, დემოკრატი, პროგრესულად მოაზროვნე, კრიტიკის მიმართ შემოქმედებითად განწყობილი სტანისლავსკი, მუდმივად ხვეწდა თავის პირმშოს – „სისტემას“. იური სმირნოვ–ნესვიცკი მონოგრაფიაში „ევგენი ვახტანგოვი“ (1883–1922) წერს: „1911 წელს ყალიბდება კონსტანტინ სტანისლავსკისეული სისტემის კონტურები, რომელშიც გაერთიანდა რუსული სამსახიობო ხელოვნების გამოცდილება. სისტემა მუშაობს მსახიობის ახალ ტექნოლოგიაზე. მხატვის მსახიობები ეწინააღმდეგებოდნენ ახალ ხერხებსა და გარდაქმნებს. ასეთ რთულ დროს, სტანისლავსკის გვერდით დადგა ევგენი ვახტანგოვი, რომელიც დიდი ინტერესით ეცნობოდა „სისტემას“... 1911 წლის 10 მარტს გაიმართა პირველი მეცადინეობა „სისტემის“ მიხედვით. აქ ბრძოლას უცხადებდნენ ყოველგვარ პირობითობას თეატრში, სამსახიობო თამაშში, დად-

⁵ Чехов, Литературное, 1986, ст. 24–25.

გმაში, დეკორაციებში, კოსტიუმში, პიესის გააზრებაში და ასე შემდეგ „სისტემის“ შესაბამისად, იდეალი უნდა ყოფილიყო თეატრი, რომელიც ფარდის ახდისთანავე „ნაცნობ ოთახებში, ნაცნობ ადამიანებში, ნაცნობი ამბის თანამონაწილეს გახდიდა მაყურებელს. მიზანი იყო თეატრიდან განედევნათ თეატრი, პიესიდან – მსახიობი, გრიმი, კოსტიუმი, დეკორაცია. სცენაზე უნდა ყოფილიყვნენ ცოცხალი ადამიანები“.⁶ 15 აპრილს ვახტანგოვი თავის დღიურში წერდა – „მსურს ჩამოვაყალიბო სტუდია, სადაც ჩვენ განვახორციელებთ სისტემის შემოწმებას საკუთარ თავზე, სადაც გავიაზრებთ, მივიღოთ თუ უარვყოთ, შევასწოროთ, დავამატოთ თუ მოვაშოროთ მას ზედმეტი...“.⁷ ახალი დასი „მხატის“ წინაშე წარსდგა ეტიუდებით „კუნთების თავისუფლება ორგანულ მოქმედებაში“, რომელსაც ასრულებდნენ ბირმაკი და დეიკუნი. მხატის „ლომები“ ნდობით განეწყვნენ ვახტანგოვისა და სულერჟიკის მოღვაწეობისადმი. მოულოდნელად სტანისლავსკისა და ვახტანგოვს შორის ურთიერთობა დაიძაბა. ე. ვახტანგოვი სტანისლავსკის უცხადებს, რომ „კოტე მარჯანიშვილიც კრიტიკულია „სისტემისადმი“, რაც გემოქმედებს ახალგაზრდებზე“.⁸

1918 წელს მიხაილ ჩეხოვიც ქმნის კერძო სამსახიობო სტუდიას საკუთარ ბინაში. მარია კნებელი შენიშნავს, რომ ჩეხოვი სისტემის „პირველი ნაწილის“ საფუძველზე აყალიბებდა თავად ჩეხოვისვე თქმით, „რეპეტიციების ახალ მეთოდს“. 1919 წელს მოსკოვის პროლეტკულტის მიერ გამოცემულ ჟურნალ „Горн“-ში მიხაილ ჩეხოვმა ორი სტატია გამოაქვეყნა: „სტანისლავსკის სისტემაზე“ და „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“. წერილებში შეინიშნებოდა საკუთარ შემოქმედებით ბუნებასა და „სისტემას“ შორის განსხვავება. ჩეხოვი მიაწინებდა, რომ შინაგანი ტექნიკის განვითარებაზე ზრუნვისას, საჭიროა ყურადღება ენერგიაზე, ძალასა და მოძრაობაზე, რასაც, მისი აზრით, სტანისლავსკი მცირე დროს უთმობდა.

ჩეხოვზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ავსტრიელი ფილოსოფოსის, რუდოლფ შტაინერის ანთროპოსოფიის (სულის მეცნიერება) გაცნობამ. XX საუკუნის დასაწყისში ინიცირებული „ევრითმიის“

⁶ Смирнов-Несвицкий Ю. А., Вахтангов. Л., Искусство, 1987, с. 51.

⁷ იქვე.

⁸ იქვე.

ავტორის, რუდოლფ შტაინერის (1861-1925) მტკიცებით, მეტყველების ყოველ ასპექტს (ბგერა, რიტმი) შეესაბამება განსაზღვრული არქეტიპული მოძრაობა ან ჟესტი. გრამატიკულ ფუნქციებს – შესაბამისი სულიერი ხარისხი (სიხარული, უიმედობა, სინაზე და სხვა), ხოლო მუსიკის ყოველ ასპექტს – ტონი, ინტერვალები, რითმები და ჰარმონია. შტაინერის კონცეფცია მოითხოვდა აგრეთვე მოძრაობის, სინათლის, ფერისა და მუსიკის ერთიანობას, რაციონალურსა და ირაციონალურ მახასიათებლებს, ვიზუალურ ან პლასტიკურ მოძრაობებში სილამაზის ექსპრესიულ გამომსახველობას. თავისი წიგნის, „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“ (1946) პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში ჩეხოვი წერდა: „რუდოლფ შტაინერთან ჩემმა მრავალწლიანმა ურთიერთობამ მომცა იდეა, რომელიც ახალი იმპულსით ამდიდრებდა მთელ ჩემს შემოქმედებით შრომას“.⁹ ამიერიდან მან მსახიობის აღზრდის სისტემაში ჩართო შტაინერის „ევრითმია“¹⁰ (მხატვრული მოძრაობის ხელოვნება. სწავლება რიტმის შესახებ). მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩეხოვის სწავლება სტანისლავსკის სისტემის საწყისებიდან მომდინარეობდა. მასაც ისევე, როგორც სტანისლავსკის, სწამდა, რომ ადამიანი კოსმოსურია, მისი ინდივიდუალური რიტმი სამყაროსმიერი, ამ რიტმის შეგრძნება და დაჭერა კი – ხელოვნება.

1932 წელს, ლიტვის (ახლანდელი ლიეტუვა) სახელმწიფო თეატრში რეჟისორად მიწვეული ჩეხოვი ახალგაზრდა მსახიობებს სტანისლავსკის სისტემას ასწავლიდა. 1932 წლის აგვისტო-ნოემბერში, ჩეხოვის მსახიობებს (იუკნიავიჩიუსი, გრიბაუსკასი, კაჩინსკასი, პეტრაიტისი) ჩაწერილი აქვთ მისი 16 გაკვეთილი, რომელიც რუსულ ენაზე პირველად გამოსცა 1989 წელს, მოსკოვის თეატრალუ-

⁹ Иванова, Михаил Чехов.

¹⁰ 1910-იანი წლების ბოლოსა და 1920-იანი წლების დასაწყისში გაფორმდა კიდევ ერთი ახალი მიმართულება, „ევრითმია“ დრამატულ ხელოვნებაში, ფერწერაში, არქიტექტურასა და მოძრაობაში. ძვლებერძული ესთეტიკის კატეგორიათა აღმნიშვნელი ტერმინი „ევრითმია“ (ბერძ. εὐρυθμία – გაწონასწორება (ელემენტების), პროპორციულობა, ჰარმონიულობა), შემოღებული არისტოტელეს მიერ (ძვ. წ. 384-322), ნიშნავდა ხარისხს. იგი მოგვიანებით შეიცვალა ტერმინით „ჰარმონია“ (თანახმიერება, თანაზომიერება, მთლიანობის სრულყოფა). ევრითმია „სასიამოვნო ვიზუალი“, „სილამაზის ფორმების“ კონცეფცია, კომპონენტთა ჰარმონიული ურთიერთქმედებაა.

რი ინსტიტუტის გამომცემლობამ (ГИТИС).¹¹ ჩანაწერები ასახავს სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების ინოვაციურ ხერხებს, მსახიობის მიერ საკუთარ ფსიქოტექნიკაზე „ზემოქმედების“ სავარჯიშოებს, რომლებიც სისტემატურად უნდა იმეორონ სტუდენტებმა, რათა გადავიდნენ მეორე სტადიაზე, რასაც ჩეხოვი „შთაგონების მომენტს“ უწოდებს. დიდი მსახიობ-პედაგოგი აღიარებდა, რომ მარად ცვალებად, განვითარების უსასრულო პროცესში მყოფ თეატრს, მოაზროვნე, აქტიური, სამსახიობო ტექნიკით აღჭურვილი მსახიობი სჭირდება, რომელიც თავისუფლად და ლაღად ფლობს დიდ პედაგოგ რეჟისორთა გამოცდილებას. ამ რწმენით გამსჭვალული მიხაილ ჩეხოვი წერდა: „არ უნდა თქვა: „მე მივიღებ სტანისლავსკის, მე არ მივიღებ მეიერხოლდს“. ეს უდიდესი, დასანანი გაუგებრობაა... ეს „ან – ან“ – უბრალოდ ავადმყოფობაა! არ არსებობს „ან – ან“! ყველაფერი შესაძლებელია!.. ყველაფერი თავსებადია და შეხამებადი! გამბედაობა! თავისუფლება! ჩვენ ასე გვზრდიდნენ სტანისლავსკი, მეიერხოლდი, თაიროვი და სხვები!“¹² მიხაილ ჩეხოვი თავის წიგნში, „მსახიობის გზა“, დაწვრილებით აღწერდა, რომ საფუძვლიანად განსწავლულ მსახიობში ორი „მე“ ცხოვრობს, „შემოქმედი“ და „ყოფითი“. მისი აზრით, მათ შორის მუდმივი ჭიდილია ერთმანეთზე გავლენის მოსაპოვებლად. მსახიობმა შინაგანი ხედვით (ჩეხოვისეული „შემოქმედებითი მე“, შინაგანი აქტიორი) უნდა დაინახოს, იგრძნოს პერსონაჟის სახე, განსაზღვროს და მართოს („ყოფითი მე“, გარეგანი აქტიორი) მისი ქმედებები. მსახიობში ორი და სამი „მეს“ არსებობასა და მათ ბრძოლებზე ბევრს საუბრობენ თეატრის სხვა სახელოვანი მოღვაწენიც, მათ შორის მეიერხოლდი, ეჟი გროტოვსკი, გიორგი გურჯიევი და სხვები.

1920-1930-იანი წლების თეატრალურ ავანგარდს მოეწვლინა ნე-მიროვიჩ-დანჩენკოს მოწაფე, გაბედული მემამოხე ვსევოლოდ მეიერხოლდი. მან რევოლუცია მოახდინა რეალიზმით „გადაღლილ“ თეატრალურ სამყაროში. დიდი ვერა კომისარჟევსკაიას პროტექტე და მამაცი ნოვატორი, რომელსაც კარგად ესმოდა, რომ თეატრი მუდმივად განიცდის განახლების უწყვეტ პროცესს, აჯანყდა იმუამად თეატრალური ხელოვნების ღმერთად აღიარებული კონსტან-

¹¹ Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы 1932, 1989, ст. 15.

¹² Чехов, Об искусстве, 1986, ст. 402.

ტინ სტანისლავსკის წინააღმდეგ და გახდა ფუძემდებელი მსახიობის აღზრდის მორიგი, ავანგარდული მეთოდისა.

მეიერხოლდის ბიომექანიკა დაეფუძნა სამეცნიერო ნაშრომებს: უილიამ ჯეიმსის¹³ „პირველადი ფიზიკური რეაქციის ემოციურ რეაქციასთან მიმართება“, ვლადიმერ ბეხტერევის¹⁴ „პირობითი რეფლექსები“ და ფედერიკ ტეილორის¹⁵ „შრომის ოპტიმიზაცია“. ბიომექანიკის ძირითად კონცეფციად იქცა XX საუკუნის დასაწყისიდან გააქტიურებული ექსპერიმენტების საფუძველზე მიღებული დასკვნები იმის თაობაზე, რომ ფუჭი მოძრაობის გაძევების ხარჯზე, სხეულზე სწორად მოძებნილი სიმძიმის ცენტრის საშუალებით, მიმდინარეობს ფიზიკური ძალების დაზოგვა და მოღვაწეობის ეფექტური შედეგი. უცხოეთსა თუ რუსეთში მიმდინარე რიტმოპლასტიკურ მიღწევებში გათვითცნობიერებული მეიერხოლდი მსახიობისგან მოითხოვდა: „გამომსახველობითი საშუალებების ეკონომიას და მოძრაობის სიზუსტეს, პასუხისმგებელს ნებისმიერი ამოცანის ზედმიწევნით შესრულებაზე“.¹⁶ მეიერხოლდი აცხადებდა რომ, „მსახიობი იდეალური ინსტრუმენტია „საკუთარ ხელში“, მან თანდათან უნდა სრულყოს გამომსახველობითი კულტურა სივრცეში, საკუთარი სხეულის განვითარების შეგრძნებით... ზუსტად მოძებნილი, დამუშავებული და მყარი გარეგნული ფორმა „კარნახობს“ საჭირო გრძნობებს, აღაგზნებს განცდებს. გზის პოვნა სულში შესაძლებელია მხოლოდ ფიზიკური პოზიციით და მდგომარეობით“.¹⁷ მეიერხოლდი მსახიობს განიხილავდა როგორც სუბიექტს შემოქმედებითი პროცესისა, რომელიც საშემსრულებლო ტექნიკას არა მხოლოდ ხვეწდა, არამედ განვითარებული მოტივაციით სცენაზე ინოვაციების გენერირებას ახდენდა. მისი აზრით, „ნორმიდან გადახვევა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მას კარგად აითვისებ... ყველაზე დიდი ნოვატორია ის, ვინც ყველაზე მეტადაა ნორმის ფარგლებში“.¹⁸ რეჟისორ-პედაგოგი მუდმივ კავშირს ინარჩუნებდა იმ მემკვიდრეობასთან, რომელსაც სტანის-

¹³ უილიამ ჯეიმსი - ამერიკელი ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი (1842-1910).

¹⁴ ვლადიმერ ბეხტერევი - რუსი ფსიქიატრი და ნევროლოგი (1851-1927).

¹⁵ ფედერიკ ტეილორი - ამერიკელი ინჟინერი, შრომის სამეცნიერო ორგანიზაციის დამფუძნებელი (1856-1915).

¹⁶ Мейерхольд, Статьи, 1968, ст. 644.

¹⁷ Бутенко, Сценическое, 2004, ст. 105-106.

¹⁸ Лекции, Мейерхольда.

ლავსკი თეატრში „მარადიულს“ უწოდებდა. თავად სტანისლავსკიც აღიარებდა მისი ყოფილი ოპონენტის მიგნებებს და მას თავის მემკვიდრედ აცხადებდა. ამის შესახებ წერდა თეატრმცოდნე კონსტანტინ რუდნიკი მონოგრაფიაში „რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერხოლდი“, ხოლო კრიტიკოსი და პედაგოგი იური ბახრუშინი იხსენებდა სტანისლავსკის შეფასებას მეიერხოლდზე: „მე იმედს ვამყარებ მეიერხოლდზე. ამ საქმეში იგი ოსტატია. როგორც განცდები ახდენენ გავლენას ადამიანის ფიზიკურ მოქმედებებზე, იმავე დობით უნდა ახდენდეს ფიზიკური მოქმედებები გავლენას განცდებზე... მეიერხოლდისგან შეიძლება მრავალი რამ ისწავლოთ...“.¹⁹

მეიერხოლდი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მსახიობთა „ნერვულ აპარატს“, რეფლექტორული იმპულსების დამუშავებას, სამსახიობო ტექნიკის ხარისხს, სცენაზე საგნებთან ურთიერთობას, განსაკუთრებით წარმოსახვით საგნებთან. მისი თქმით, „მსახიობის ხელოვნება მდგომარეობს საკუთარი სხეულის გამომსახველობითი საშუალებების სწორად გამოყენებაში. „ბიომექანიკით“ განსწავლული მსახიობი საკუთარ თავში „სარკისებურად ირეკლება“ – აკონტროლებს საკუთარ მოქმედებას და ტექსტს. „მსახიობში ერთობლივად არსებობს ორგანიზატორიც და საორგანიზაციოც. (შემოქმედიც და მასალაც)... მსახიობმა ისე უნდა ავარჯიშოს თავისი მასალა – სხეული, რომ მყისიერად შეძლოს მიღებული დავალების შესრულება“²⁰ სტატიაში, „მომავლის მსახიობი და ბიომექანიკა“, (ჟურნალი „ერმიტაჟი“, #6, 1922) მეიერხოლდი საუბრობდა სწორად მომუშავე სხეულის სილამაზესა და მნიშვნელობაზე. ზედმეტ, უნებლიე მოძრაობების უარყოფაზე, რიტმულობაზე, საკუთარი სხეულის სიმძიმის ცენტრის სწორად განსაზღვრაზე. იგი მსახიობის გარეგანი ტექნიკის დაუფლება – დაოსტატებას ანიჭებდა ძირითად მნიშვნელობას და აცხადებდა: „ტრენაჟი! ტრენაჟი! ტრენაჟი! მაგრამ მხოლოდ ისეთი ტრენაჟი, რომელიც ავარჯიშებს მარტო სხეულს და არა გონებას, მაშინ – გმადლობთ უმორჩილესად! მე არ მჭირდება ამოცანებას მოკლებული, მხოლოდ მოძრაობის მცოდნე მსახიობები“.²¹

XXI საუკუნის მსოფლიოს არაერთი სახელოვანი უმაღლესი თეატრალური სკოლა დიდ ყურადღებას უთმობს მეიერხოლდის

¹⁹ Бахрушин, Встречи, 1967, ст. 586.

²⁰ Мейерхольд, Статьи, 1968, ст. 486.

²¹ Мейерхольд, Статьи, 1968, гл. 286.

ბიომექანიკას. გერმანელი რეჟისორი და პედაგოგი თომას ოსტ-მაიერი, თავის მოსწავლეებთან წარმატებით იყენებს ბიომექანიკურ ტრენინგებს. ბიომექანიკა შეისწავლება იტალიაში, სილვიო დ'ამიკოს აკადემიაში, ბერგამოს ტაქსტაბილეს თეატრში, პერუჯისა და მილანის უნივერსიტეტების თეატრალურ ცენტრებში. რომისა და სიენის უნივერსიტეტებში. ამერიკისა და ევროპის თეატრალურ სტუდიებში. მსახიობთა აღზრდის მრავალი მეთოდი არსებობს. ამიტომაც მათი ახლებურად გაანალიზება და პედაგოგიკაში ოპტიმალურად გამოყენება, აუცილებელია უნივერსალური მსახიობის აღსაზრდელად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Бутенко, Сценическое, М., 2004.
- Валентейн М. А., Марков П. А., Ростоцкий Б. И., Февральский А. В., Чушкин Н. Н., Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний, М., 1967.
- Лекции Мейерхольда, М., 2001.
- Мейерхольд В. Э., Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая: 1891–1917, М., 1968.
- Радищева О. А., Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1917 – 1938. М., 1999.
- Станиславский К.С., Собрание сочинений, Том 8, М., 1961.
- Станиславский К.С., Собрание сочинений в восьми томах, Том 3, М., 1955.
- Смирнов-Несвицкий Ю. А., Вахтангов, Л., Искусство, 1987.
- Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы 1932, 1989.
<https://cyberleninka.ru/article/n/igrovaya-priroda-uprazhneniy-mihaila-chehova/viewer> 19/05/2025
- Чехов М. А., Литературное наследие: В 2 т. / Редакц. коллегия Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель, Н. А. Крымова, Т. И. Ойзерман, Г. А. Товстоногов, М. А. Ульянов, Общ. науч. редакция М. О. Кнебель, Ред. Н. А. Крымова, Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова, Комм. И. И. Аброскиной и М. С. Ивановой. 2-е изд. испр. и доп. М., 1995.

Tinatin Katamashvili,
Doctoral student in Performing and Creative Arts
(Creative Pedagogy),
Drama Directing,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE STANISLAVSKI SYSTEM: 100 YEARS LATER

Keywords: *Stanislavsky, System, Vakhtangov, Meyerhold, Chekhov*

Abstract

The greatest «gift» of the 21st century – the digital era has revealed many secrets, including the publication and dissemination of information that, for decades, was known only within professional circles. It has now been 100 years since the first publication of the renowned “System” by Konstantin Stanislavski, the great reformer of theatrical art. To create this irreplaceable and monumental scientific work, which remains the foundation for actor training to this day, the famous director and theatre theorist spent more than ten years studying ancient yoga and Indian philosophy. He considered many of their postures and exercises immensely valuable not only for actor training but also for continuous professional development. For this reason, he integrated them into his “System” in a revised form.

However, due to the efforts of Socialist Realism ideologists, the most essential and foundational sources for actor training, along with core terminology, were excluded from his works with a kind of profound medieval indifference. Today, through the declassification of numerous archival materials and personal memoirs, it has become possible to reaffirm their importance. We are now able to analyze the ideas and achievements of those trained under these principles such as Vsevolod Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov, Mikhail Chekhov, Jerzy Grotowski, Lee Strasberg, and others examine the fundamental principles of the “System,” and reintroduce it into the educational process in an updated form, following the legacy and intentions of its author.

In this work, I examine the research and perspectives of both Stanislavski's students, followers, and contemporaneous scholars, as well as those of modern theatre practitioners, focusing particularly on the foundational elements of the world-renowned "System." Special attention is given to the terminology that is especially important for embedding into the contemporary theatrical discourse. I also present several exercises that I have revised and tested essential tools for cultivating competitive actors in our era and for properly guiding their professional development.