

თინათინ ქათამაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება, შემოქმედებითი პედაგოგიკა, დრამის რეჟისურის დოქტორანტი

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერთანამშრომელი თამარ ქუთათელაძე

სპექტაკლი = მაგიური რიტუალი

რეზიუმე

თეატრალური ხელოვნების ძირითადი მიზანია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე - მკაფიოდ აჩვენოს როგორც ადგილობრივი, ასევე გლობალურ სივრცეში არსებული უმწვავესი პრობლემები, რომელთა გადაჭრაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლმა უნდა წარმოაჩინოს ამ პრობლემების შესაძლო შედეგები და მიანიშნოს მათი დაძლევის გზებზე.

თითოეული წარმოდგენა რეალურისა და წარმოსახვითის შერწყმაა, რომლის საფუძველიც ხშირად რელიგიურია, ხოლო მიზანი - ადამიანში ზნეობრივი საწყისის და პასუხისმგებლობის ამალღებაა. სწორედ ამ მიზანზეა ორიენტირებული მსახიობის პროფესიული აღზრდის პროცესი, რომლის ფუნდამენტსაც უძველესი და უახლესი სავარჯიშოების ერთობლიობა წარმოადგენს.

მსახიობი უნდა იცოს მზად, რომ სწრაფად გადავიდეს ყოველდღიური რეალობიდან რეჟისორის ფანტაზიით შექმნილ სამყაროში, ეს კი სპექტაკლს გადააქცევს მაგიურ რიტუალად, მაყურებელს ჩართავს შემოქმედებით პროცესში და მას თანამონაწილედ გადააქცევს. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკის მიერ შემუშავებული სისტემის საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს დუხობორების სულიერ მოძრაობას, რომლის ერთ-ერთი გამოჩენილი წარმომადგენელი ლეოპოლდ სულერჟიციკი იყო - კონსტანტინ სტანისლავსკის ერთგული თანამოაზრე.

სულიერებასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული იოგას ის პრაქტიკა, რომელსაც ხშირად მიმართავდნენ მსახიობის აღსაზრდელად ისეთი მოაზროვნე ავტორები, როგორებიც არიან გიორგი

გურჯიევი, ვსევლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, ეჟი გროტოვსკი, მიხეილ ჩეხოვი, პიტერ ბრუკი, ანტონენ არტო და თანამედროვე თეატრის მრავალი სხვა მოღვაწე.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, მსახიობის ოსტატობის სწავლების საწყის ეტაპზე, ვცდილობთ აღნიშნულ სავარჯიშოებზე

დაფუძნებული სისტემის მუდმივად განახლებასა და ინტერპრეტაციას. ნაშრომში წარმოგიდგინთ სხვადასხვა ავტორის ორიგინალურ აღმოჩენებს, რომლებიც თანამედროვე ქართულ თეატრალურ სივრცეში განსაკუთრებით საჭირო და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მსახიობის აღზრდის პროცესში.

საკვანძო სიტყვები: მსახიობის ოსტატობა, სავარჯიშოები, დუხობორები, იოგა, სტანისლავსკი, ჩეხოვი.

თეატრალური ხელოვნების ძირითადი მიზანია ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე - მკაფიოდ აჩვენოს როგორც ადგილობრივ, ასევე გლობალურ სივრცეში არსებული უმწვავესი პრობლემები, რომელთა გადაჭრაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის. სპექტაკლმა უნდა წარმოაჩინოს ამ პრობლემების შესაძლო შედეგები, მიანიშნოს მათი დაძლევის გზები. წარმოდგენა რეალურისა და წარმოსახვითის ტანდემია, რომლის საფუძველიც ხშირად რელიგიურია, ხოლო მიზანი - ადამიანში ბნეობრივი საწყისის, პასუხისმგებლობის ამაღლება. სწორედ ამ მიზანზეა ორიენტირებული მსახიობის პროფესიული აღზრდის პროცესიც, რომლის ფუნდამენტსაც უძველესი და უახლესი სავარჯიშოების ერთობლიობა წარმოადგენს. შემთხვევითი არა არის ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკის მიერ შემუშავებული სისტემის საწყის ეტაპზე განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ფილოსოფიასა და რელიგიას, მათ შორის დუხობორთა მოძრაობას სულიერების დასაცავად, რომელიც ენათესავება იოგას პრაქტიკასაც. მათ კი, როგორც ცნობილია, მსახიობის აღსაზრდელად ხშირად მიმართავდნენ ისეთი მოაზროვნენი თუ თეატრის მოღვაწენი, როგორებიც იყვნენ: - კონსტანტინ სტანისლავსკი, გიორგი გურჯიევი, ვსევლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, ეჟი გროტოვსკი, მიხეილ ჩეხოვი, პიტერ ბრუკი, ანტონენ არტო და, ბუნებრივია, ჩვენც - თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პედაგოგები. მსახიობის ოსტატობის სწავლების საწყის ეტაპზე, ვცდილობთ ადრეული

თუ უახლოესი მიღწევების შეჯერებებით შევექმნათ ახალი პერიოდის მსახიობის აღზრდის სისტემისათვის მუდმივად განახლებადი სასწავლო პროცესი.

XXI საუკუნიდან, განსაკუთრებულად გახშირებული სათეატრო ექსპერიმენტული სანახაობებისა თუ თეორიების მიუხედავად, სტანისლავსკის „სისტემა“ კვლავაც მყარ ფუნდამენტად რჩება. საინტერესოა ის ბაზისი, რომლის ინსპირაციითაც 1898 წელს, კონსტანტინე სტანისლავსკის ინიციატივით, დაფუძნდა ყველასათვის ხელმისაწვდომი მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. დიდი წარმატებით ჩატარდა პირველი რეჟისორული თეატრის პრემიერა რუსეთში. მალევე ჩამოყალიბდა მისი სახელოვანი პირველი სტუდია და შეიქმნა დღემდე მსახიობის აღზრდის უნიკალური „სისტემა“. ისინი კი ურთიერთდაკავშირებულნი აღმოჩნდნენ და არცთუ უსაფუძვლოდ. შესაძლოა ამ ფაქტმაც განაპირობა „სისტემის“ უცვლელი ღირებულება.

მოსკოვში 1898 წლის 14 (26) ოქტომბერს სამხატვრო თეატრში წარმატებით განხორციელებული ლეგენდარული სპექტაკლი, ტრაგედია „მეფე თევდორე იოანეს ძე“. პიესის ავტორი იყო გრაფი ალექსეი ტოლსტოი, დიდი რუსი მწერალი, დრამატურგი, სატირიკოსი, მთარგმნელი ბავშვობიდან იმპერატორ ნიკოლოზ II-ის უახლოესი მეგობარი, ყველა აღმატებული ჩინის მფლობელი და სანკტ-პეტერბურგის საიმპერატორო მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი.

ალექსეი ტოლსტოის ეს ტრაგედია, ცენზურის მიერ მრავალგზის აკრძალული და მწერლის ასევე, მრავალგზის ჩასწორებული, ავტორის თქმით – „განახევრებული სახით დაიბეჭდა“ 1868 წელს, ჟურნალში „Вестник Европы“ #5(8). პუბლიკაციის დაშვების შემდეგ, ცენზურამ აკრძალა პიესის დადგმა იმ მოტივით, რომ იგი არღვევდა ავტოკრატის პრინციპებს. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა კვლავ არაერთი ცვლილება შეიტანა პიესაში, მაინც ვერ შეძლო თავისი ყველაზე საყვარელი ნამუშევრის გადარჩენა. პიესა 30 წელი ელოდა სცენაზე დადგმის უფლებას და მისი პირველი წარმოდგენა გაიმართა მწერლის გარდაცვალებიდან მრავალი წლის შემდეგ.

ალექსეი ტოლსტოი 300 წლის წინანდელი ისტორიის საფუძველზე წერდა აწმყოზე და პიესის აკრძალვაც ლოგიკური იყო.

მასში მოქმედება მიმდინარეობს მოსკოვში XVI საუკუნის ბოლოს. სახელმწიფოში ორი პარტია იბრძვის ძალაუფლებისთვის: ტრადიციონალისტები და ეგრეთ წოდებული გლობალისტები. ბრძოლა ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლიტიკურ ტენდენციებს – „სლავიანოფილებსა“ და „ზაპადნიკებს“ შორის, „ზაპადნიკი“ ბორის გოდუნოვის გამარჯვებით მთავრდება. ავტორი კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა თავისი დროის ავტოკრატიულ-ბიუროკრატიულ სისტემას. ალექსეი ტოლსტოიც, ისევე, როგორც მოგვიანებით დიდი რუსი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი, ცდილობდა გაერკვია ხელისუფლების პოზიცია, მისი ღალატის ფარული მიზეზები და ისიც, თუ რატომ განიცადა არისტოკრატთა სამარცხვინო, ისტორიული მარცხი ავტოკრატის წინააღმდეგ ბრძოლაში. კრიტიკოსთა მიერ ტოლსტოის ტრაგედია ინტერპრეტირდა, როგორც სიკეთის უძღურების ტრაგედია „ბოროტ სამყაროში“; კრიტიკოსმა ისააკ იამპოლსკიმ დადებითად შეაფასა პიესა. კრიტიკოსმა ნიკოლაი ეფროსმა „რუსული დრამატურგიის შედეგრი“ უწოდა.¹

1898 წელს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობამ, დიდი თავადის, სერგეის შუამდგომლობით (იმპერატორ ალექსეი II-ის ვაჟი), პიესის მორიგი ცვლილებების შემდეგ, ცენზურა საბოლოოდ დაითანხმა და ეს ნაწარმოები წარმატებით დადგა. სტანისლავსკიმ სახალხო ტრაგედია გადაიტანა სცენაზე, სადაც „მთავარი იყო ტანჯული ხალხი... და კეთილი მეფე“.² პრემიერის შემდეგ, ახალგაზრდა, მანამდე ყველასათვის უცნობმა მსახიობმა ივან მოსკვინმა (თევდორე), უეცრად ცნობილ არტისტად გაიღვიძა. კრიტიკოსი მარიანა სტროევა წერდა, რომ „მსახიობი თამაშობდა სამართლიანობის აქტიური წყურვილით გარჯილ მეფესა და სიკეთის ტრაგიკულ უმწეობას“.

კონსტანტინე სტანისლავსკის ინიციატივით ფორმირებული „მხატი“ მოღვაწეობას იწყებდა როგორც პოლიტიკური თეატრი. საბჭოეთის მასშტაბით, ამ „სანიმუშო“ შემოქმედთა გუნდს, მათ რეფორმებსა და „სისტემას“, არასდროს მოკლებია ხელისუფლების მახვილი მზერა. სტანისლავსკის დადგმა იყო ღია რეაქცია იმ მოვლენებზე, ვითარებაზე, რომელიც კატასტროფულად გამძაფრდა

1 Виноградова, Радищевой, Шингаревой, Московский, общ. ред. Радищевой, 2005, с. 639.

2 Строева, Режиссёрские, 1973, с. 25.

რუსეთში XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან და მას „ტოლსტოიზმის“ სახელი დაერქვა. თეატრმცოდნე კონსტანტინ რუდნიცი მის ცნობილ მონოგრაფიაში „რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი“ წერდა: „XX საუკუნის დასაწყისში, მთელმა რუსულმა კულტურამ განიცადა ტოლსტოის გენიის მძლავრი გავლენა. ეს გავლენა იყო – იდეოლოგიური, მორალური და სტილისტური. სასცენო ხელოვნების სფეროში ტოლსტოისთან ყველაზე დაახლოვებული, რა თქმა უნდა, სამხატვრო თეატრი იყო. „ტოლსტოიზმი“ – წერდა მოგვიანებით ნემიროვიჩი-დანჩენკო – ყოველთვის „ბუდობდა სამხატვრო თეატრის სხეულში“. ეს ფაქტი ცხადად გამოვლინდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ნამუშევარში „ცოცხალი ლეში“ 1911 წელს.¹ აღსანიშნავია ისიც, რომ მოსკოვის „მხატის“ 1-ელი სტუდიის თანახემდღვანელი, სტანისლავსკისთან ერთად, ლეოპოლდ სულერჟიცი, ლევ ტოლსტოის ქალიშვილის თანაკლასელი, მწერლის აკრძალული ხელნაწერების გამავრცელებელი და მისი ერთგული თანამოაზრე იყო. ევგენი ვახტანგოვს თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა ტოლსტოველის სახელი, მეიერჰოლდს კი – მემამბოხე ტოლსტოველ-ნიცშეანელის იარლიყი და ასე შემდეგ.

გრავ ლევ ტოლსტოის 1881 წელს შემუშავებული რელიგიური და ფილოსოფიური დოქტრინა, ჩამოყალიბებული მის ნაშრომებში „აღსარება“, „რა არის ჩემი რწმენა?“, „ცხოვრების შესახებ“, „ქრისტიანული მოძღვრება“ და ასე შემდეგ, საფუძვლად დაედო იმ რელიგიურსა და სოციალურ მოძრაობას, რომელიც რუსეთში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში უკიდურესად გამწვავდა. დიდი რუსი მწერლის პატრონაჟით მოქმედი პროტესტანტული მოძრაობა ეფუძნებოდა ჯერ კიდევ 1666 წელს გაჩაღებულ დიდ საეკლესიო განხეთქილებას, თუ რომელი ბიბლია დასტამბულიყო, ძველი თუ პატრიარქ ნიკონის. მორწმუნეთა ნაწილმა დაგმო პატრიარქ ნიკონის რედაქტირებული ბიბლია და 1750 წელს გამოეყო რუსეთის მართლმადიდებელ ეკლესიას. იბრძოდნენ ადამიანის უფლებების დასაცავად, სისტემატურად აპროტესტებდნენ ძალადობას, უსამართლობას, ომს.

დუხობორები (რუს. духоборы - „სულისათვის მებრძოლნი“ ეწოდათ 1775 წელს) ემიჯნებოდნენ რელიგიურ რიტუალებს, მკაცრად იცავდნენ ზეპირი გადმოცემებით შემონახულ ბიბლიურ მცნე-

¹ Рудницкий, Режиссер, Наука, 1969, с. 211.

ბებს. ამ პაციფისტი, შრომისმოყვარე და მშვიდობიანი ცხოვრების მიმდევართა ფასეულობები სწრაფად ვრცელდებოდა პროვინცი-ებში თუმცა, მათი მოძღვრება მათ სასტიკად დევნიდა ხელისუფ-ლება თუ მართლმადიდებელი ეკლესია. 1801 წელს იმპერატორმა ალექსანდრე I-მა, დუხობორთა დოქტრინის იმპერიის დედაქა-ლაქში გავრცელების საშიშროების გამო, მათი გასახლების ოპე-რაცია წამოიწყო. ამ პროცესმა შეუქცევადი ხასიათი მიიღო და სულ უფრო გამწვავდა. XIX საუკუნის მიწურულს, დუხობორთა ჯანყს ომის წინააღმდეგ, ხელისუფლებამ დაუპირისპირა რეპრე-სიები, ციმბირში გასახლება, მეამბოხეთა სოფლების დარბევა. რუ-სეთის „უგვირგვინო მეფედ“ აღიარებულმა ლევ ტოლსტოიმ „25-ე საუკუნის ხალხი“ უწოდა დუხობორ ქრისტიანებს და მათ დასახმა-რებლად კამპანია წამოიწყო. მან მსოფლიოს აცნობა რუსეთში დუ-ხობორთა ტანჯვის საუკუნოვანი ისტორია. ჰონორარები მოახმარა დუხობორთა კავკასიასა თუ კანადაში ემიგრირებას, რასაც მთავ-რობა დათანხმდა მხოლოდ მათი უძრავი ქონების გაყიდვისა და სამშობლოში დაბრუნების აკრძალვის პირობით. ტოლსტოი წერ-და: „დუხობორები მდიდრები იყვნენ, თუმცა დევნის წლებში, მათი სახსრები უსამართლო სასამართლომ ჯარიმების სახით დაიტაცა; მათ არ უშვებენ საცხოვრებელი ადგილიდან და არც სხვებს აძ-ლევენ მათი ნახვის უფლებას, ხოლო ვინც ცდილობდა დევნილ-თა დახმარებას, მკაცრად სჯიდნენ. სამშობლოდან განკვეთილმა, მისტიციზმსა და ნათელხილვებში განსწავლულმა დუხობორებმა, ნიკოლოზ II-ს უწინასწარმეტყველეს, რომ მეფე, რომელმაც ისინი აიძულა სამშობლო დაეტოვებინათ, უსახსრებოდ „გააძევა“, მალე ტახტსაც დაკარგავდა, ხოლო დუხობორებთან ერთად, ღმერთიც დატოვებდა რუსეთს“. ასეც მოხდა.

ლევ ტოლსტოის თხოვნით, 1898-1899 წლებში დუხობორთა გასახლება-დასახლებას კავკასიასა და კანადაში თან ახლდა და ხელმძღვანელობდა ლეოპოლდ სულერჟიცი. ეს სახელოვანი ინტელექტუალი, წლების განმავლობაში მეზღვაურად მსახურობ-და გემზე „წმინდა ნიკოლოზი“. ხშირად მოგზაურობდა იაპონიაში, ჩინეთში, ინდოეთში, სინგაპურში, სტამბულში და საფუძვლიანად იყო დაუფლებული უცხოურ ენებს, აღმოსავლურ ფილოსოფიასა და რელიგიას. დუხობორთა ეპოსზე სულერჟიციის ჩანაწერების წა-კითხვის შემდეგ, რომელიც აღწერდა ამ რელიგიური სექტის წევრ-

თა წეს-ჩვეულებებს, სტანისლავსკიმ „სულერი“ თავის ასისტენტად მიიწვია. 1906 წელს იგი გახდა რეჟისორი და როგორც „არაერთი მკვლევარი შენიშნავს, თავისი გამოცდილებით აღმოსავლურ ფილოსოფიაში (იოგა, მედიტაცია, პრანას კონცეფცია) ფუნდამენტური გავლენა მოახდინა სტანისლავსკის მეთოდოლოგიის ჩამოყალიბებაზე, შემდეგ კი „მხატის“ 1-ელი სტუდიის წევრებზე“¹. ინგლისელი თეატრის მოღვაწე ოუენ დალის პუბლიკაციაც ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებდა. იგი წერდა: „სტანისლავსკის მიერ ინიციაციის საკითხსა და ინდუიზმის ფილოსოფიაში ჩაღრმავების პროცესში დიდი როლი ითამაშა ლეოპოლდ სულერჟიციკიმ, გათვითცნობიერებულმა აღმოსავლურ სპირიტუალიზმში, მათ შორის დუხობორთა (სულით მებრძოლი) პრაქტიკაში. სულერჟიციკიმ გააცნო სტანისლავსკის დუხობორთა „დილის მედიტაცია მომავალზე“ და „სალამოს უზენაესთან დიალოგი“, რომელიც დუხობორთა ყოველდღიური ეგრეთ წოდებული თვითსრულყოფისთვის გამიზნული ვარჯიში იყო. ამ დროს, ისინი ისხდნენ მოდუნებულ პოზაში და გონებრივად, ნაბიჯ-ნაბიჯ, წარმოსახვით აღადგენდნენ, ვიზუალურად როგორ შეასრულებდნენ მომავალი დღის სამუშაო ამოცანებს“. ასეთი მედიტაცია ასოცირდებოდა იოგას პრაქტიკასთან. ანალოგიური „მოდელი“ სტანისლავსკიმ გამოიყენა მსახიობის გონებრივი მოგზაურობისას როლის შესწავლის პროცესში. ამ დროს, მსახიობი წარმოსახვაში თხზავს თავისი როლის გარემოებებსა და ამოცანებს, „როლზე ფიქრობს“ სახლში... ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ტატიანა ბაჩელისიც ადასტურებდა სტანისლავსკის „სისტემის“ ფუნდამენტურ კავშირს ტოლსტოველთა მსოფლგანცდასთან, „დუხობორიზმთან“, სახარების პირველსაწყისთან, ინდუიზმთან. გარდა ამისა, კონსტანტინ რუდნიცკის წიგნში ვკითხულობთ: „ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესების კვლევაში სრულად კონცენტრირებული სტანისლავსკის ხელოვნება გადაერთო ტოლსტოის ეთიკაში, ადამიანის თვითსრულყოფის იდეაში. სტანისლავსკისა და სულერჟიციკის მიერ შექმნილ პირველ სტუდიაში, თეატრი ოთახში გამოიკეტა, ცხოვრებას შეუერთდა, განერიდა მრავალრიცხოვან საზოგადოებას. კაცობრიობის დიადი პრობლემები თუ შეკითხვები სულიერებაზე, შეცვალა

1 Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович.

სულის ტკივილმა; ეპოქის, ქვეყნის, კაცობრიობის ბედი – უბედური „პატარა ადამიანის“ ბედმა. ტრაგიკული კონფლიქტების ჰუმანიზმს ჩაენაცვლა სიბრალულის ქადაგება. ხელოვნების ობიექტი გახდა ადამიანი-აქტორის განცდის სიმართლე, მისი თვითგამოხატვა“.¹

თეატრის მოღვაწენი საუკუნებზე მეტია სულ უფრო აქტიურად შეიმეცნებენ იოგასა და ინდური ფილოსოფიის სიღრმეებს. კონსტანტინ სტანისლავსკიმ მისი სავარჯიშოები და ტერმინები მრავლად ჩართო თავის სახელოვან „მსახიობის აღზრდის სისტემაში“; გიორგი გურჯიევმა – „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტის“ სწავლებაში, ეჟი გროტოვსკიმ – „ღარიბი თეატრის“ ფუნდამენტში და ასე შემდეგ, იგი მსახიობთა აღზრდის პროცესში ჩართულია თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საწყის კურსზე. თუმცა, დუხობორთა მედიტაციები, რაც რელიგიასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული, ჯერ კიდევ ელოდება დღის სინათლეს. სავარაუდოდ, მასშიც აღმოჩნდება არაერთი სასარგებლო სიახლე ჩვენი მსახიობის ოსტატობის დასახვეწად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Виноградова Ю. М., Радищевой О. А., Шингаревой Е. А., Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898 – 1905, ред. Радищевой О. А., М., 2005.
- Рудницкий К. Л., Режиссер Мейерхольд, М., 1969.
- Строева М. Н., Режиссёрские искания Станиславского: 1898—1917, М., 1973.
- Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович, <https://theatre-museum.ru/srv/object/2548299#10/06/2026>

¹ Рудницкий, Режиссер, 1969, с. 254.

THEAROLOGY

Tinatin Katamashvili,
Doctoral Student in Drama Directing at
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University,
School of Performing and Creative Arts (Creative Pedagogy)

PERFORMANCE: A MAGICAL RITUAL

Abstract

The primary goal of the art of theater is to influence the audience, vividly highlighting both local and global pressing issues vital for society to resolve. A performance must reveal potential consequences of these problems and point toward ways of overcoming them. Each performance is a fusion of reality and imagination, often rooted in religious foundations, with the aim of elevating moral consciousness and responsibility in individuals. The process of professional actor training is focused precisely on this objective and is grounded in a synthesis of ancient and modern exercises.

An actor must be prepared to swiftly transition from daily reality into the world shaped by the director's imagination. This transforms the performance into a magical ritual, engaging the audience in the creative process and making them active participants. It is no coincidence that the initial stage of the system developed by Stanislavski places particular emphasis on the spiritual movement of the Doukhobors.

One of its prominent figures, Leopold Sulerzhitsky, was a close associate of Stanislavski. Closely tied to spirituality is the practice of yoga, which was often employed in actor training by influential thinkers such as Georges Gurdjieff, Vsevolod Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov, Jerzy Grotowski, Michael Chekhov, Peter Brook, Antonin Artaud, and many others in contemporary theater.

At the Theater and Film University, in the early stages of teaching acting, we continuously update and interpret a system based on these exercises. This paper presents original insights from various authors that play an especially important and necessary role in actor training within the context of contemporary Georgian theater.

Keywords: acting, exercises, Doukhobors, yoga, Stanislavski, Chekhov.

The main purpose of theatrical art is to influence the audience, clearly highlight the most acute problems both locally and globally, the resolution of which is vital for society. A performance must reveal possible consequences of these problems and indicate ways to overcome them. Theater is a tandem of things real and imaginary, often grounded in religion, to elevate moral values and human responsibility. This very goal underlies the professional education of actors, whose training is based on a synthesis of ancient and modern exercises. It is no coincidence that at the initial stage of Stanislavski's system, a special place was given to philosophy and religion, including the Doukhor movement, which sought to protect spirituality and was related to yogic practices. It is known for a fact that many prominent theater practitioners, such as K. Stanislavski, G. Gurdjieff, V. Meyerhold, E. Vakhtangov, J. Grotowski, M. Chekhov, P. Brook, and A. Artaud, frequently turned to them for methods of actor training, and naturally, so do we at Shota Rustaveli Theater and Film State University. At the initial stage of teaching acting, we strive to combine early and modern achievements to create a continuously evolving educational process for developing the actors of a new era.

Despite the proliferation of experimental performances and theories in the 21st century, Stanislavski's „system“ remains a solid foundation. Of great interest is the basis that inspired its creation. In 1898, Konstantin Stanislavski founded the Moscow Art Theater, open to all. Its first premiere was a great success, followed by the establishment of its famous First Studio, and the creation of the unique “system” of actor training, which remains invaluable to this day.

On 14 (26) October 1898, the Moscow Art Theater premiered with legendary success Tsar Fyodor Ioannovich, a tragedy by Count Alexei Tolstoy, a Russian writer, dramatist, satirist, translator, childhood friend of Emperor Nicholas II, holder of high imperial ranks, and corresponding member of the Imperial Academy of Sciences. This tragedy by Alexei Tolstoy—repeatedly banned by the censors and extensively revised by the author himself – was, in his own words, “published in a truncated form,” in 1868, in The European Herald (No. 5[8]). After its

publication, censorship authorities prohibited the staging of the play because it violated the principles of autocracy. Although the author made numerous further revisions, he was ultimately unable to save what he considered his most beloved work. The play waited thirty years for permission to be performed on stage, and its first production took place many years after the writer's death.

Based on historical events from three centuries earlier, the play in fact addressed contemporary issues. Set in Moscow at the end of the 16th century, it depicts a power struggle between two factions: traditionalists and so-called „globalists“. The conflict between the Slavophiles and the Westernizers culminates in the victory of Boris Godunov. Tolstoy, like the later philosopher N. Berdyaev, exposed the failures of autocracy and the aristocracy's disgraceful defeat in their struggle against it. Critics interpreted the play as the tragedy of goodness in an “evil world,” While some saw it as a masterpiece of Russian dramaturgy.¹ (N. E. Efros), Others (I. Yampolsky) praised it for its powerful moral critique.

In 1898, after further revisions and with the support of Grand Duke Sergei (son of Emperor Alexander II), censorship finally relented, allowing the Moscow Art Theater to stage the play. Stanislavski produced it as a people's tragedy, where “the suffering people and the kind tsar.²We were at the center. The premiere made the young and previously unknown actor Ivan Moskvín (Fyodor) an overnight star. Critic Marina Stroeve noted that his portrayal of a king was torn between a desire for justice and the tragic impotence of goodness.

From the outset, the Moscow Art Theater operated as a political one, and Stanislavski's productions were scrutinized by the authorities. His staging was an open response to the increasingly acute crises of 1890s Russia, associated with “Tolstoyism.” Theater scholar Konstantin Rudnitsky later wrote: “In the early 20th century, all of Russian culture was profoundly influenced by Tolstoy's genius: ideologically, morally, stylistically. In the theater, the closest to Tolstoy was undoubtedly the Moscow Art Theater. ‘Tolstoyanism,’ as Nemirovich-Danchenko later wrote, always ‘lived within the body of

1 Виноградова, Радищевой, Шингаревой, Московский, общ. ред. Радищевой, 2005, с. 639.

2 Строева, Режиссёрские, 1973, с. 25.

the Art Theater,' a fact clearly manifested in the Moscow Art Theater's production, *The Living Corpse*, in 1911¹. This connection was further strengthened by Leopold Sulerzhitsky, co-director of the First Studio, a classmate of Tolstoy's daughter, and disseminator of the writer's forbidden manuscripts. He was deeply involved in Tolstoyan circles, often labeled a Tolstoyan-Nietzschean rebel.

Tolstoy's religious and philosophical doctrine, developed in 1881 in works like *Confession*, *What I Believe*, *On Life*, and *The Christian Teaching*, became the foundation of a religious and social movement in Russia at the turn of the 20th century. Under the patronage of a great Russian writer, a Protestant movement emerged, tracing its origins back to the Great Schism of 1666 over the issue of which Bible should be printed, the old version or the one revised by Patriarch Nikon. Some of the faithful condemned the Patriarch's edited Bible and, in 1750, seceded from the Russian Orthodox Church. The movement called for the protection of human rights and consistently protested against violence, injustice, and war.

The Doukhobors (Russian: *духоборы* - "fighters for the spirit"), named so in 1775, rejected religious rituals and strictly adhered to biblical commandments preserved through oral tradition. These pacifists and followers of peaceful communal life were heavily persecuted by both the state and the Orthodox Church. By the end of the 19th century, their protests against war led to brutal repression, exile to Siberia, and the destruction of their villages. Tolstoy, who called them the "people of the 25th century," campaigned on their behalf, donating his honoraria to help them emigrate to the Caucasus and Canada, where they were allowed to settle only on the condition of selling their property and never returning to Russia. L. Tolstoy wrote: "The Doukhobors were wealthy, yet during the years of persecution, their assets were seized by unjust courts as fines. They were forbidden to leave their places of residence, and others were not allowed to visit them; those who tried to help the exiles were severely punished. Banished from their homeland, the Doukhobors - versed in mysticism and clairvoyance - foretold to Nicholas II that the Tsar who had forced them to flee their native land and driven them into

¹ [Рудницкий](#), Режиссер, 1969, с. 211.

destitute exile would soon lose his throne, and that together with the Doukhobors, God Himself would depart from Russia.” And so it came to pass.

At Leo Tolstoy’s request, between 1898 and 1899, the resettlement of the Doukhobors to the Caucasus and Canada was accompanied and supervised by Leopold Sulerzhitsky. This distinguished intellectual had served for many years as a sailor aboard the ship Saint Nicholas. He frequently traveled to Japan, China, India, Singapore, and Istanbul, acquiring a profound knowledge of foreign languages, Eastern philosophy, and religion. After reading Sulerzhitsky’s notes on the Doukhor epic, which described the customs and spiritual practices of this religious sect, Konstantin Stanislavski invited him to become his assistant. In 1906, Sulerzhitsky became a director, and, as “many scholars have noted,” his deep understanding of Eastern philosophy (including yoga, meditation, and the concept of prana) had a fundamental influence on the development of Stanislavski’s methodology, and later, on the members of the First Studio of the Moscow Art Theater.¹ English theater scholar Owen Daly expressed a similar view, writing: “Sulerzhitsky, well-versed in Eastern spirituality – including the Doukhor (‘spirit warrior’) practices – played a major role in Stanislavski’s initiation and his exploration of Hindu philosophy. It was Sulerzhitsky who introduced Stanislavski to the Doukhobors’ ‘Morning Meditation on the Future’ and their ‘Evening Dialogue with the Supreme Being,’ daily exercises aimed at self-perfection. During these practices, they would sit in a relaxed posture and, step by step, mentally and visually reconstruct how they would carry out the next day’s tasks.” Such meditation was closely associated with yogic practice. Stanislavski later applied a similar “model” during an actor’s mental exploration of a role – imagining the role’s circumstances and objectives, “thinking through the part” at home. The well-known Russian critic T. I. Bachelis also affirmed the profound connection between Stanislavski’s “system” and the worldview of the Tolstoyans, Doukhorism, and the original Gospel and Hindu teachings. Likewise, in K. Rudnitsky’s book, we read:

¹ Театральные Музеи и Архивы России и Русского Зарубежья, Сулержицкий Леопольд Антонович.

“Stanislavski’s art, entirely focused on exploring the processes of the human spiritual world, turned toward Tolstoy’s ethics and the idea of human self-perfection. In the First Studio created by Stanislavski and Sulerzhitsky, the theater withdrew into a room, united with life, and distanced itself from the masses. The great problems of humanity and the questions of spirituality were replaced by the suffering of the soul; the fate of an epoch, a nation, or humanity gave way to the destiny of the ‘little man.’ The humanism of tragic conflict was supplanted by the preaching of compassion. The object of art became the truth of the actor’s inner experience – his self-expression“.¹

For more than a century, theater practitioners have turned to yoga and Indian philosophy. Stanislavski incorporated many exercises and concepts into his “system,” Gurdjieff into his “Institute for the Harmonious Development of Man”, and Grotowski into his “poor theater.” These traditions are now part of the foundational acting curriculum at the Theater and Film State University. However, the Doukhorbor meditations – so deeply tied to religion – still await rediscovery. They may well reveal valuable methods for refining the craft of acting in the future.

¹ Рудницкий, Режиссер, 1969, с. 254.