

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა – საშემსრულებლო შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა)

„მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება“

**ნინო დავითაშვილი**

სამსახიობო ტრენინგის თეორიისა და პრაქტიკისათვის

(მიხეილ ჩეხოვის 16 გაკვეთილის და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის

ბიომექანიკური ტრენინგების მაგალითებზე)

**ს ა დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ო ნ ა შ რ ო მ ი**

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

**დავით კობახიძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თანახელმძღვანელი:

**მაია კიკნაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი

2019

D დრამის ფაკულტეტი

**სადოქტორო პროგრამა:**

საშემსრულებლო შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგია)

ქვედარგის კოდი: 080402 მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება

ავტორის ხელმოწერა \_\_\_\_\_

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ნინო დავითაშვილის ნაშრომს „სამსახიობო ტრენინგის თეორიისა და პრაქტიკისათვის“ (მიხეილ ჩეხოვის 16 გაკვეთილის და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების მაგალითებზე) და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

16/12/2019

ხელმძღვანელი:

**დავით კობახიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თანახელმძღვანელი:

**მაია კვიციანი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები:

**ნინო ლიპარტიანი**, თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

**თამარ ქუთათელაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ნინო დავითაშვილის საავტორო ნაშრომის, „სამსახიობო ტრენინგის თეორიისა და პრაქტიკისათვის“ (მიხეილ ჩეხოვის 16 გაკვეთილის და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების მაგალითებზე), გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის, და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა, ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვისგარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

## N ნინო დავითაშვილი

ავტორის ხელმოწერა -----

*დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ  
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:*

*If you have additional questions or suggestions, please contact  
us on the following contact addresses:*

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia

[info@tafu.adu.ge](mailto:info@tafu.adu.ge)

*ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი*

[davitashvili\\_n@inbox.ru](mailto:davitashvili_n@inbox.ru)

**სამსახიობო ტრენინგის თეორიისა და პრაქტიკისათვის**  
**(მიხეილ ჩეხოვის 16 გაკვეთილის და ვსევლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური**  
**ტრენინგების მაგალითებზე)**

**რ ე ზ ი უ მ ე**

წინამდებარე ნაშრომში მოცემულია საშემსრულებლო პედაგოგიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტები, რომლებიც სტუდენტთა ფსიქოფიზიკური შესაძლებლობების, სამსახიობო პროფესიული უნარ-ჩვევების განვითარებას ეხება და ასახავს მ. ჩეხოვისა და ვს. მ. მეიერჰოლდის ტრენინგების მნიშვნელობას, თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების სწავლების პროცესში. ნაშრომის ფარგლებში ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა გვაჩვენა, რომ არსებულ პროგრამასთან ერთად, ჩეხოვისა (16 გაკვეთილი) და მეიერჰოლდის (ბიომექანიკა) ტრენინგების მიხედვით სტუდენტების წვრთნამ, გამოკვეთა სტუდენტთა ფსიქოფიზიკური მახასიათებლები, ასევე ტექნიკური სირთულეების დაძლევის შესაძლებლობები და ხელი შეუწყო მათი საშემსრულებლო არსენალის განვითარებას. შედეგამდე მისასვლელად, უპირველესად მოხდა აღნიშნულ ტრენინგთა თეორიული და პრაქტიკული შესწავლა. შემდგომ, მათი ინტერპირება და ტრანსფორმაცია, რაც დადებითად აისახა სტუდენტთა ფსიქოფიზიკურ მონაცემებზე.

სამსახიობო ტექნიკის ათვისების პროცესი საინტერესო და რთული გზაა, იგი პედაგოგისა და სტუდენტის მჭიდრო, შემოქმედებით ურთიერთობას საჭიროებს, ამიტომ ტრენინგების ასათვისებლად გამოვიყენე შემდეგი მეთოდები, სიტყვიერი გადაცემისა და აღქმის წყაროს მიხედვით:

სიტყვიერი - საუბარი, დიალოგი;

დიდაქტიკური - თეორიული ცოდნის შეძენა, საჭირო მასალის დაგროვება;

ვიზუალური - ვიდეო და ფოტო მასალები;

ნაწილობრივი გზით მიება - სტუდენტებს ეძლევათ დავალებები;

პრაქტიკული - კვლევები, ტრენინგები, რეპეტიციები, სპექტაკლი. (მონძაემონ ჩიკამაცუს პიესა „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“).

პედაგოგიური შემდეგი მიდგომები:

სტუდენტების მიერ, საკუთარი შინაგანი წინააღობის გამოვლენისა და აღმოფხვრის

უნარის შემუშავება;

სწავლის პროცესში პედაგოგისა და სტუდენტის პარტნიორული თანამშრომლობა;

სტუდენტთა ფსიქოლოგიური მახასიათებლების გათვალისწინება;

შესწავლილი ტრენინგების ადაპტირება და იმპროვიზაცია.

ტრენინგების შესწავლის პროცესი ემყარება პედაგოგიკის ძირითად პრინციპებს:

აქტივობა;

სისტემატიზაცია და თანმიმდევრობა;

მასალის წვდომა, გამეორება.

U აქვე უნდა აღინიშნოს გაცნობიერების პრინციპი, რომელიც სწავლის პროცესის ერთგვარ ღერძს წარმოადგენს, მისი ფორმულირება გამოიხატება სტუდენტის მიერ საგანმანათლებლო პროცესის დამოკიდებულებაში, რაც მოცემული ტრენინგების მნიშვნელობის გააზრებისა და მტკიცედ შესწავლის საშუალებას იძლევა. სტუდენტებმა გააცნობიერეს, რომ ტრენინგები არა მარტო ზრდის და ამდიდრებს მათ, როგორც მომავალ შემოქმედს, არამედ საფუძველია მათი ფსიქოფიზიკური ტექნიკის ფორმირებისა, განუყოფელი ნაწილია მათი პროფესიული ხარისხისა. შედეგი სისტემატური ტრენინგებით მიიღწევა, მთელი არსებით და შთაგონებით.

მიმაჩნია, რომ მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატი, ბუნების უნიკალური ფენომენია, რომელიც მსახიობის აღზრდის პროცესში, პედაგოგისგან მოითხოვს როგორც უდიდეს ყურადღებას, ასევე უდიდეს პასუხისმგებლობას, რადგან ის არის რეალური საშუალება, რომლითაც მსახიობი ესთეტიკურ და იდეალურ აქტივობას გამოხატავს.

For performing training theory and practice  
(on the examples of 16 lessons of Mikhail Chekhov and

## RESUME

The present paper deals with the most important aspects of performing pedagogy, related and reflecting the development of the psychophysical abilities, acting professional skills of the students, the importance of the training of M. Chekhov and Vs. Meyerhold in the process of teaching modern performing arts.

Experiments within the work show that, along with the existing program, the training of students (according to the trainings of Chekhov (16 lessons) and Meyerhold (biomechanics) revealed the psychophysical characteristics of students, as well as opportunities for overcoming technical difficulties and facilitating the development of their performing arsenal. In order to reach the results, the theoretical and practical study of these trainings was carried out. Subsequently, their interpretation and transformation, which had a positive impact on the psychophysical data students.

The process of mastering the performing technique is an interesting and challenging way, it requires a close, creative relationship between teacher and student, so according to the source of verbal transmission and perception, I used the following methods for mastering in trainings:

Verbal - conversation, dialogue;

Didactic - theoretical knowledge acquisition, accumulation of necessary materials;

Visual - video and photo materials;

Partial Search - Students are given tasks;

Practical - Studies, trainings, rehearsals, performance (the play of Chikamatsu Monzaemon „The Love Suicides at Sonezaki“).

The following pedagogical approaches:

Develop students' ability to identify and eliminate their own internal impedance;

Partnerships between the teacher and student in the teaching process;

Taking into account psychological features of the students;

Adaptation and improvisation of the studied trainings.

The process of studying the trainings is based on the basic principles of pedagogy:

Activity;

Systematization and sequencing;

access to materials, Repeat.

One should also emphasize the principle of awareness, which is one of the axes of the learning process, its formulation is expressed by the student's attitude to the educational process, which enables them to understand and study the meaning of these trainings. Students have realized that training not only enhances and enriches them as a future performer, but also it is the basis for their psychophysical techniques, an integral part of their professional quality. The result is achieved through systematic training, with all its merits and inspiration.

I believe that the psychophysical apparatus of the actor is a unique phenomenon of nature, which, in the process of upbringing the actor requires both - the utmost attention and the greatest responsibility of the educator, because it is the real means by which the actress expresses aesthetic and ideal activity.

## სარჩევი

შესავალი	9
თავი I საქართველოში სამსახიობო სწავლების საფუძვლები და პროფესიული სკოლის ჩამოყალიბების ზოგადი მიმოხილვა	28
თავი II კამათი მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების შესახებ	40
თავი III კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემის რევიზია	48
თავი IV სამსახიობო ტრენინგი	56
თავი V მიხეილ ჩეხოვის სამსახიობო ხელოვნების საკითხისათვის	
1). საშემსრულებლო ოსტატობის ჩეხოვისეული გზები და პედაგოგიური მეთოდის საწყისები	61
2). მომავალი მსახიობის ფსიქოტექნიკური ტრენაჟი (მ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილის მიხედვით)	69
თავი VI ვსევოლოდ მეიერჰოლდი და მისი ბიომექანიკა	
1). მსახიობის პროფესიული შესაძლებლობების განვითარების გზები	74
2). ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების ექსპერიმენტები სამსახიობო ფსიქოფიზიკური ტექნიკის დაოსტატებისათვის	84
თავი VII სარეჟისორო ექსპლიკაცია. მონძაემონ ჩიკამაცუ „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე”	93
დასკვნა	124
ლიტერატურა	126
დანართი	132

## შესავალი

მსახიობი პერსონაჟის სახის გამოსაპერწად მრავალ ხერხსდა გამომსახველობით საშუალებას უნდა ფლობდეს, რაც მთავარია, თავისი ენერგეტიკის საშუალებით, უნდა შეძლოს მაყურებელი სცენაზე ასახული მოვლენების თანამონაწილე გახადოს. ამისათვის მას ნიჭი და შემოქმედებითი ფუნდამენტი სჭირდება. ნიჭს იგი ბუნებისგან ღებულობს. შემოქმედებით ფუნდამენტს კი თეატრალური სკოლა სთავაზობს.

მსახიობი, რომელიც თავს უძღვნის საშემსრულებლო ხელოვნებას, სასურველია იყოს უშუალო, დაკვირვებული, ქარიზმატული. ფლობდეს გადამდებ ტემპერამენტულობას, ფანტაზიას, წარმოსახვას, მახსოვრობას, სცენურ ხიბლს, დამაჯერებლობას და რაც მთავარია მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკას. ყველა ამ მონაცემით და შეძენილი ცოდნა უნარით განისაზღვრება მისი პროფესიული აღზრდა-განათლება, იგი თავისი ერთიანი ფსიქოფიზიკით აღიქმება როგორც ინსტრუმენტი სასცენო ხელოვნებისა. Eგ. ი. მსახიობისთვისხელოვნების მასალაა საკუთარი სხეულიდა სასურველი პირობის შექმნის შემთხვევაში,შეუძლია ეს მასალახელოვნებას დაუქვემდებაროს.

მომავალი მსახიობის აღზრდაში, ძირითადი პრინციპი სამსახიობო ოსტატობის დაუფლებაა, რომელიც შემდგომში მისი პროფესიონალიზმის ხარისხის განმსაზღვრელია.პერსონაჟის სახის შექმნა – სამსახიობო ხელოვნებაა. სცენური სახე – პერსონაჟის შინაგანი თუ გარეგანი, ანუ ფსიქოფიზიკური თვისებების შერწყმაა, რაც მსახიობისგან სპეციფიური უნარ-ჩვევების ცოდნას მოითხოვს, რომელიც სამსახიობო ოსტატობის პრინციპების შესწავლით მიიღება. მსახიობის აღზრდაცოცხალი პროცესია, რომელიც მუდმივძიებას, კვლევას, ექსპერიმენტებსა თუ განახლებას საჭიროებს, ასევე განუწყვეტელ გადამოწმებასა და ტრანსფორმირებას, მაგრამ უდავოა, უნდა შენარჩუნდესშედეგზე ორიენტირებული ის ელემენტები, რაც ესადაგება თანამედროვე სამსახიობო დაოსტატების ხელოვნებას, ასევე თანამედროვე თეატრალურ პედაგოგიკას.აქედან გამომდინარე,ჩემიმიზანია,ქართულ სამსახიობო სწავლების პედაგოგიკაში,მსტანისლავსკის სისტემასთან ერთად, დავნერგოთმსახიობის აღზრდის ისმეთოდები და პედაგოგიური გამოცდილებანი, რომლებიც სტანისლავსკის სისტემიდან იღებს სათავეს. მხედველობაში მაქვს დიდი რეფორმატორის

მოსწავლეების, მიხეილ ჩეხოვის, (ადრეული ჩეხოვი) კონკრეტულად 16 გაკვეთილი და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგები.

საბჭოთა კავშირის პერიოდში, მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის მეთოდები, აკრძალვის გამო, არაოფიციალურად მაინც მონაწილეობდა მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში და გაბნეული იყო სხვადასხვა საგნებში. (მსახიობის ოსტატობა, რიტმიკა, სასცენო მოძრაობა.) ცნობილია, რომ მომავალი მსახიობის აღზრდისას, ქართველი რეჟისორ პედაგოგები, (გიორგი ტოვსტონოგოვი, დიმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი, ლევან მირცხულავა, გიზო ჟორდანიას, შალვა გაწერელია, თ. ჩხეიძე და სხვ.) თავიანთ პრაქტიკაში იყენებდნენ ცალკეულ ელემენტებს ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის პედაგოგიური გამოცდილებიდან, მაგრამ, კონკრეტულად რომელ ელემენტებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას, სამწუხაროდ ამის შესახებ წერილობითი ინფორმაცია არგვაქვს, რადგან მათი მუშაობა არალეგალურად და უხმაუროდ ხდებოდა. დღეს, ამ მხრივ აკრძალვები აღარ არსებობს, თანამედროვე ქართველი რეჟისორ პედაგოგები, მსახიობის აღზრდის პროცესში მიმართავენ აღნიშნულ მეთოდებს, მაგრამ მათი ექსპერიმენტები კოლეგებისადმი გასაზიარებლად, ნაშრომის ან სტატიის სახით, ჯერ სათანადოდ არ ასახულა ქართულ საშემსრულებლო პედაგოგიკაში, ა თუ არ ჩავთვლით (ვს. მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგებისგან განსხვავებით) იმას, რომ საქართველოში იყო მ. ჩეხოვის პედაგოგიური მეთოდის შესწავლის ცდები. მაგ: ია ფარულავას „თამაში თამაშის გარეშე“. (2008წ.) რეჟისორისა და პედაგოგის, ლევან მირცხულავას მიერ ქართული თარგმანი - მ. ჩეხოვის „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“. (2009წ.) ასევე რეჟისორ გიორგი ქანთარას სადოქტორო ნაშრომი, „ფსიქოლოგიური ჟესტის მნიშვნელობა მსახიობის აღზრდის პროცესში“. (2006წ.) ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თეატრალური პედაგოგიკა მდიდრდება, რაც დადებითად აისახება მსახიობის აღზრდის პრაქტიკაში, მაგრამ აღნიშნული ნაშრომები, არ ასახავენ იმ მიმართულებით ექსპერიმენტებსა და კვლევას, რაც მ. ჩეხოვის (ადრეული ჩეხოვი) თექვსმეტ გაკვეთილს უკავშირდება, რომელიც მისი მოსწავლეების მიერ ლიტვის (ახლანდელი ლიეტუვა) სახელმწიფო თეატრში მოღვაწეობისას შეიქმნა და ჩაიწერა. M

მ. ჩეხოვმა ლიტვის თეატრში პედაგოგიური მოღვაწეობის ნათელი კვალი დატოვა. რომელიც, გასაგები მიზეზების გამო, არ მოქცეულა იმ პერიოდის თეატრის კრიტიკოსთა და თეორეტიკოსთა ყურადღების ცენტრში.

ტოტალური სტალინიზმის ხანაში, ჩეხოვის გაკვეთილები, ჩანაწერების სახით, მალულად ინახებოდა მისი მოსწავლეების საშინაო არქივებში. 60-იანი წლების ბოლოს, მ. ჩეხოვის არქივი, ლიტვის თეატრისა და კინოს მუზეუმს გადაეცა. 1986 წლიდან იგი ლიტველი მკვლევარებისთვის გახდა ხელმისაწვდომი. ჩეხოვის 16 გაკვეთილი, რუსულ ენაზე პირველად გამოიცა 1989 წელს, მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის გამომცემლობის (ГИТИС) მიერ. იგი ქართულად, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ასოცირებულმა პროფესორმა, მერაბ ლებანიძემ თარგმნა, რომელიც ამავე უნივერსიტეტმა გამოსცა 2012 წელს.

თეატრალური სკოლის მიმართ, მაღალი საშემსრულებლო უნარებით აღჭურვილი კადრების მომზადების მოთხოვნა თეატრის მხრიდან სამართლიანია, ეს შესაბამისობაშია თანამედროვე თეატრალურ სტანდარტებთან. დღეს, როგორც ყოველთვის, აქცენტი სამსახიობო ოსტატობაზეა გადატანილი, რომელიც მუდმივად საჭიროებს სწავლების მეთოდების გადახალისებას და სრულყოფას, ცოდნის ათვისების პროცესის აქტივიზებას, „ტრენინგებსა და წვრთნას.“ ყოველივე ეს დაეხმარება სტუდენტს, გახდეს აქტიური, გულისხმიერი, მოაზროვნე მსახიობი, რომელიც ვირტუოზულად ფლობს შინაგან თუ გარეგან სამსახიობო ტექნიკას, რაცსაწინდარია მისი წარმატებული კარიერისა.

მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში, კ.სტანისლავსკის სისტემა, მისი თეორიული ნაშრომები და პედაგოგიური პრაქტიკული გამოცდილებანი, დღემდე ძირითად სახელმძღვანელო მასალას წარმოადგენს. ჩემი მოკრძალებული კვლევების მიხედვით, მიხეილ ჩეხოვისა და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის პედაგოგიური მიგნებები მსახიობის აღზრდის, მისი ფსიქოფიზიკის განვითარების მიმართულებით, დიდი რეფორმატორის, კ. სტანისლავსკის სისტემის გაგრძელებაა, რის დამტკიცებასაც ნაშრომის ფარგლებში ვაპირებ. ჩემი ნაშრომის მოკრძალებული მცდელობა მსახიობის აღზრდის გაკვეთილებზე, მათი პედაგოგიური მეთოდების პრინციპებზე აგებული, შემოქმედებითად გაანალიზებული ტრენინგების თეორიული და პრაქტიკული გამოყენება-დანერგვაა, რაც სისტემატურად გაავარჯიშებს და შეავსებს სტუდენტთა

ფსიქოფიზიკურ ტექნიკას. პერსპექტივაში მივიღებთ სამსახიობო ტექნიკით, სრულად აღჭურვილ ისეთ სინთეზურ მსახიობს, რომელიც დღევანდელი, თანამედროვე თეატრების ყოველგვარ კრიტერიუმებს შეესაბამება.

**აქტუალობა** – თემის აქტუალობა საშემსრულებლო ხელოვნების თანამედროვე სტანდარტებში მდგომარეობს. თეატრალურმა სკოლამ უდიდესი წვლილი შეიტანა სამსახიობო ხელოვნების განვითარებაში. დროთა განმავლობაში, ვითარდებოდა თეატრალური პედაგოგიკა, დაგროვდა ცნობილ რეჟისორ პედაგოგთა უმდიდრესი საგანმანათლებლო გამოცდილება. ამ მხრივ მზარდია ინტერესი მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის სამსახიობო ტრენინგებისა და პედაგოგიური მეთოდების მიმართ. დღეს თავისუფლად გვეძლევა საშუალება, მოვიძიოთ, შევისწავლოთ და პრაქტიკაში გამოვიყენოთ, მრავალი წლის მანძილზე ტაბუდადებული პედაგოგიური, მეთოდოლოგიური მიდგომები. ვფიქრობ, უნდა გამოვიყენოთ მათი გამოცდილება და მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე, კ. სტანისლავსკის სისტემის საფუძვლიანი შესწავლის შემდეგ, დავწეროთ მისი მოსწავლეების, მ. ჩეხოვის (ადრეული ჩეხოვი) თექვსმეტი გაკვეთილისა და ვს. მეიერჰოლდის ბიომექანიკის მიხედვით შექმნილი ტრენინგების, თეორიული და პრაქტიკული შესწავლა, რაც უდაოდ დადებითად აისახება მომავალი მსახიობის ფსიქოტექნიკის განვითარებაზე.

**კვლევის საგანი** – სამსახიობო ხელოვნება, ტრენინგი, თეორია და პრაქტიკა. მ. ჩეხოვის თექვსმეტი გაკვეთილი, ვს. მეიერჰოლდის ბიომექანიკა. მსახიობის აღზრდის მათმიერ შემუშავებული პედაგოგიური მეთოდები. ამ მეთოდების შექმნის მიზეზები, თეორიული და პრაქტიკული ღირებულებები.

**კვლევის სიახლე** – მიუხედავად იმისა, რომ დღეს, ქართულ თეატრალურ საგანმანათლებლო სივრცეში, მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის შემოქმედება პროფესიული თვალსაზრისით სათანადოდაა შეფასებული, მათი მეთოდები, საშემსრულებლო ხელოვნების პედაგოგიკაში ფსიქოფიზიკური ტრენინგების სახით, (ჩეხოვის 16 გაკვეთილი და მეიერჰოლდის ბიომექანიკა) აქამდე არ გამხდარა სამეცნიერო ხარისხის კვლევის ფორმატში განსახილველი თემა. აქედან გამომდინარე, ჩემი ნაშრომი წარმოადგენს მოკრძალებულ შემოთავაზებას, მსახიობის ოსტატობის არსებულ პროგრამაზე დამატებით, სამსახიობო უნარჩვევების განსავითარებლად, რეჟისორ პედაგოგების-მიხეილ ჩეხოვის თექვსმეტი გაკვეთილისა და ვსეოლოდ

მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების სავარჯიშოების მაგალითებზე, ფსიქოფიზიკური ტრენინგების დანერგვის მცდელობას.

**კვლევის ობიექტი** – მომავალი მსახიობი, მისი ფსიქოფიზიკის განვითარება და პროფესიის დაუფლება სწავლის პროცესში.

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის, სამსახიობო ფაკულტეტის მესამე და მეოთხე კურსის სტუდენტები.

**კვლევის შედეგები** – ექსპერიმენტულმა შედეგებმა გვაჩვენა, რომ ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ტრენინგები, ეს არის სტუდენტთა ფსიქოფიზიკური მომზადების დამატებითი უზრუნველყოფასამსახიობო ხერხების არსენალით, რაცუკიდურესად მნიშვნელოვანია მომავალი მსახიობის პროფესიული უნარების განსავითარებლად, შემოქმედებითი მხარეების, როგორც შინაგანი, (ფსიქიკური) ასევე გარეგანი (ფიზიკური) ტექნიკის დასახვეწად.

კვლევის პროცესში მოძიებული და შესწავლილი იქნა, თუ როგორ მოექცა საბჭოთა რეჟიმის მკაცრი ცენზურის ქვეშ კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემა. ნაშრომის ფარგლებში შეძლებისდაგვარად იქნა გამოკვლეული, თუ საიდან იღებდა სათავეს მ. ჩეხოვისა (16 გაკვეთილი) და მეიერჰოლდის (ბიომექანიკა) საშემსრულებლო პედაგოგიკა. ასევე ამხელოვანთა პედაგოგიური მიდგომები, მათ მიერ შემოთავაზებული გზები, მსახიობის შემოქმედებითი პოტენციალის გააქტიურების და ფსიქოფიზიკური აპარატის განვითარების შესაძლებლობები. სტუდენტების მიერ შესწავლილი იქნა მათი ტრენინგები, რომელთა ბაზაზე განახლების სახით შეიქმნა ახალი ტრენინგები, მოხდა გარკვეული იმპროვიზაციები და ჩატარდა ექსპერიმენტები, მსახიობის ოსტატობის სხვადასხვა ელემენტების გასააქტიურებლად. დაიდგა სპექტაკლი. (მონძაემონ ჩიკამაცუს პიესა, „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“)

**ნაშრომის მიზანი და ამოცანა.** თეატრალურ სამყაროში გლობალური მეტამორფოზები და ახალ ფორმათა ინტენსიური ძიებები გვაიძულებს, უფრო ღრმად შევხედოთ საშემსრულებლო პედაგოგიკას, რომლის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი, სტუდენტთა სამსახიობო, პროფესიული უნარ-ჩვევების და ფსიქოფიზიკური ტექნიკური შესაძლებლობების განვითარებაა. მსახიობის ოსტატობის შესწავლა, სტუდენტის მიერ საკუთარი სხეულის შესაძლებლობათა შეცნობის პროცესია, ანუ ეს

პროცესი შეიძლება შევადაროთ ცოცხალ ორგანიზმს, რომელიც მოითხოვს სისტემურ და კომპლექსურ ტრენინგებს, რაც მათ სხეულებს მუდმივსამუშაო მზადყოფნას აჩვენებს, რომლებიც არსებულ, დაუფლებულ მასალასთან ერთად, სტუდენტთა განვითარებულ ფსიქოფიზიკურ ტექნიკაში ინაცვლებს. სწორედ ეს არის მიზანი-სტუდენტი პერსპექტივაში გახდეს სამსახიობო ტექნიკით აღჭურვილი სინთეზური მსახიობი, რომელიც თანამედროვე თეატრების მოთხოვნათა ყოველგვარ კრიტერიუმს შეესაბამება. ასევე სასურველია, როგორც სტუდენტებში, ასევე კოლეგებშიც, გამოვიწვიოთ ინტერესი ჩეხოვის 16 გაკვეთილის დამეიერჰოლდის ბიომექანიკის მიმართ, რომელთა მოძიება და შესწავლა, ახლებურად გააზრება, სინთეზი და ტრანსფორმირებული სახით გამოყენება, განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს მიანიჭებს სტუდენტს, როგორც მიხეილ ჩეხოვი იტყოდა, „მომავლის მსახიობს~, პროფესიული ოსტატობის ჩამოყალიბებაში. ნაშრომის ამოცანაა, ტრენინგების საშუალებით, მივცეთ სტუდენტებს ისეთი მყარი პროფესიული საფუძვლები, რომლებიც შემდგომში, ყოველგვარი ფორმებისა თუ რეჟისორული ექსპერიმენტების „გასამკლავებლად“ გამოადგებათ.

**პრაქტიკული ღირებულება** - ნაშრომის ფარგლებში ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა გვაჩვენა, რომ არსებულ პროგრამასთან ერთად, ჩეხოვისა (ჩეხოვის 16 გაკვეთილი) და მეიერჰოლდის (ბიომექანიკა) ფსიქოფიზიკური ტრენინგებით სტუდენტების წვრთნამ, ხელი შეუწყო მათ საშემსრულებლო შესაძლებლობათა განვითარებას. შედეგამდე მისასვლელად, უპირველესად მოხდა აღნიშნულ ტრენინგთა თეორიული და პრაქტიკული შესწავლა, შემდგომ, მათი ინტერპირება და ტრანსფორმაცია, რასაც მოჰყვა სპექტაკლის (მ. ჩიკამაცუს პიესა, „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“) დადგმა. შესაბამისი ანალიზი და დასკვნა, რომ სტუდენტთა ინდივიდუალური თავისებურებების გამოვლენის, საშემსრულებლო სირთულეებზე დაკვირვების დადაძლევის, საბოლოოდ კი მათი სამსახიობო ტექნიკის განვითარებისთვის, ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ფსიქოფიზიკური ტრენინგების გამოყენება საუკეთესო საშუალებაა.

მსახიობის აღზრდა ცოცხალი, რთული და უნიკალური პროცესია. აქედან გამომდინარე, თავად პედაგოგიც, რაც უნდა ნიჭიერი პრაქტიკოსი იყოს, ცოდნის მუდმივ გაღრმავებას და განახლებას საჭიროებს, არ გამოვრიცხავ ასევე პედაგოგიური

გამოცდილების გაზიარების ფაქტორს.იმედს ვიტოვებ, ჩემი მოკრძალებული ნაშრომი, კოლეგებისთვისაც საინტერესო და სასარგებლო იქნება...

**მუშაობის აპრობირება** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი. სასცენო დეპარტამენტი. დრამის ფაკულტეტი.

**კვლევა მეთოდოლოგიურად** ემყარება შედარებით, ისტორიულ ანალიზს, ქართული და უცხოური თეატრალური მეცნიერების მიერთეატრალურ პედაგოგიკაში შემუშავებულ, უწყვეტ და ინოვაციურ პრინციპებს. მასევე ბუნების ობიექტურ და ორგანული კანონების ანალიზს, რომელიც დევს სამსახიობო, საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ემპირიულ მეთოდს: ტრენინგთა იმპროვიზება, სტუდენტთა ფსიქოფიზიკის განვითარების კონტროლი, პედაგოგიური დაკვირვება, საუბარი. თეატრალური სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების, რეჟისორ პედაგოგების, ფსიქოლოგებისა და კრიტიკოსების კვლევებს, როგორც მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის, ასევე სხვათა პრაქტიკულ, თეორიულ ნაშრომებს და გამოცდილებებს, პუბლიკაციებს და მოგონებებს. კერძოდ: დ. დიდროს, ალ. წუწუნავას, მ. ქორელის, კ. სტანისლავსკის, ე. ვახტანგოვის ა. ტაიროვის, ბ. ზახავასმ. კენებელის, ვ. გარიკის, ი. ილინსკის. ვ. კიკნაძის და სხვ.

**სადისერტაციო სტრუქტურა:** ნაშრომი შედგება შესავალის, შვიდი თავის, დასკვნისა და გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალის დანართისაგან.

ნაშრომს ერთვის ვიდეო და ფოტომასალა.

## თავი I

**საქართველოში სამსახიობო სწავლების საფუძვლები და პროფესიული სკოლის ჩამოყალიბების ზოგადი მიმოხილვა**

I თავში მოკვლეულია, თუ რომელი პერიოდიდან იღებს სათავეს საქართველოში, სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი დისციპლინის, მსახიობის ოსტატობის, პროფესიული განსაზღვრა და შესწავლა. როგორ იდგამდა ფეხს ქართული პროფესიული საშემსრულებლო ხელოვნება, რომლის სათავეში პროფესიონალ თეატრალებთან ერთად გამოჩენილი ერისკაცები იდგნენ. განხილული იქნება მათ მიერ (გ. Eერისთავი, ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, ვ. აბაშიძე, ვ. გუნია, ლ. მესხიშვილი, ნ. გაბუნია, კ. მესხი და ა.შ.) გაწეული ღვაწლი ქართულ პროფესიულ სამსახიობო ხელოვნების განვითარების საქმეში. ქართველი პროფესიონალი რეჟისორების (ა. წუწუნავა, ვ.შალიკაშვილი, მ. Qქორელი, აკ. ფაღავა), მსახიობთან მუშაობისა და მსახიობის აღზრდის პედაგოგიური მეთოდები. თეატრალური ინსტიტუტის დაარსება, ხელოვნების პროფესიონალთა და ქართველ მეცნიერთა მოწვევა, მსახიობის აღზრდის მეთოდოლოგიის შესაქმნელად.

„მსახიობის გაწვრთნა” და პროფესიული მომზადება ითვალისწინებდა სიახლეების ძიებას, განათლების მაღალ ხარისხს, სცენურ კულტურას და სწრაფვას პროფესიული თავისუფლებისაკენ. გაიზარდა მსახიობთა მიმართ პედაგოგიური ხედვები და მიდგომები. რამაც გამოიწვია რეჟისორ პედაგოგის პროფესიის ჩამოყალიბებაც. რაც იმის მაჩვენებელია, რომ იზრდება იმ ადამიანის მნიშვნელობა და ფუნქცია, ვინც პასუხისმგებელია მსახიობის განათლებაზე, მის პროფესიულ დაოსტატებაზე. რა თქმა უნდა თეატრალური პედაგოგიკა მუდმივად ჩამოყალიბების პროცესშია, მაგრამ ეს იმ დიდი გზის დასაწყისია, რომელზეც მრავალმა სახელგანთქმულმა რეჟისორ პედაგოგმა გაიარა. ააქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას რომ ქართულმა პროფესიულმა თეატრალურმა განათლებამ შეძლო, მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობა მაღალი ხელოვნების დონემდე აეყვანა.

## **თავი II**

### **კამათი მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების შესახებ**

გარდასახვამ, როგორც ცნებამ, თავისი ისტორიული განვითარების ევოლუცია განიცადა, რომელმაც შემდგომში დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის, თეატრის

რეფორმატორის, სტანისლავსკისა და მისი მოსწავლეების პედაგოგიურ-შემოქმედებით მიეზღვეა ჰპოვა ასახვა.

ამ თავში განიხილება სამსახიობო თამაშის განსხვავებული ხერხები, რომლებსაც ერთი ამოცანისკენ სხვადასხვა გზით მივყავართ. გარდასახვა თუ გარდასახვის იმიტაცია, შთაგონება, გარეგანი ეფექტურობა თუ ზედმიწევნით დამუშავებული სამსახიობო ტექნიკა. ორი განსხვავებული მიდგომა და სამსახიობო ხელოვნების ორი განსხვავებული გზა. დაქვეა საუბარი დენი დიდროს „პარადოქსი აქტიორზე“ და მის შეხედულებაზე ძირითადი საკითხის მიმართ, რაც აქტიორთა ორ ბანაკად დაყოფაში გამოიხატება, ასევე კოკლენ უფროსის ასი წლის შემდეგ დიდროს თეორიის აღიარებაზე, მცირე დეტალების განსხვავებით. მაგალითებად მოყვანილია პაველ მოჩალოვისა და ვასილ კარატიგინის სამსახიობო საშემსრულებლო ხელოვნება.

სამსახიობო გარდასახვის სხვადასხვა ხერხების შესახებ განხილვები, ქართული თეატრის წიაღშიც მიმდინარეობდა: „იმ პერიოდში როცა ცხარე კამათი იყო გამართული იმის თაობაზე თუ რომელი სკოლის - განცდისა თუ წარმოსახვის სკოლის მსახიობია ჭეშმარიტი შემოქმედი და მსახიობის ხელოვნების განხილვა ხდებოდა... ილია ჭავჭავაძე თვლიდა რომ გონიერების, ტალანტისა და ტექნიკის, ტემპერამენტისა და შინაგანი კონტროლის ერთიანობით ხდება ემოციური ზემოქმედება.“<sup>1</sup>

სამსახიობო ხელოვნების შესახებ, კამათი და აზრთა სხვადასხვაობა იყო აგრეთვე 1918 წელს გიორგი ჯაბადარის ხელმძღვანელობით შექმნილ, თეატრალურ სტუდიაშიც. დაპირისპირება, ფრანგული თეატრის გამოცდილებასა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მეთოდით მუშაობას შორის მიმდინარეობდა.

კამათი და დისკუსია ეხებოდა აგრეთვე, სტანისლავსკის უმნიშვნელოვანეს იდეას, რომლის არსი მდგომარეობდა შეთავაზებაში: „მსახიობი ამოვიდეს საკუთარი თავიდან.“ ე. ი. თავისი ცხოვრებიდან, თავისი სულიერი გამოცდილებიდან, ემოციური მახსოვრობიდან, რომელიც მსახიობმა სცენაზე უნდა განახორციელოს. აქვე გავიხსენებ ცნობილი რეჟისორისა და პედაგოგის, მარია კნებელის მოგონებას. სტანისლავსკის მოსწავლის, მ. ჩეხოვის დაპირისპირებაზე სისტემის მიმართ, „სამსახიობო ფსიქოტექნიკის სფეროთი შემოიფარგლება ჩეხოვის ძიებანი და აღმოჩენები. ისევე როგორც სტანისლავსკი, ამ საკითხს იგი ურთულესად მიიჩნევს. შეითვისა რა

<sup>1</sup>ჭავჭავაძეი., „თეატრისშესახებ“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1955, გვ. 32.

სტანისლავსკის აღმოჩენები, ვერ გამოსცადა სრული დაკმაყოფილება. მასში თანდათან მწიფდებოდა რწმენა, რომ სტანისლავსკიმ ყველა კითხვაზე ამომწურავი პასუხი ვერ იპოვა. ჩეხოვის გზა – მოსწავლის გზაა, მიმდევარის, მოკამათის, გამგრძელებლის, ოპონენტის.”<sup>2</sup>

აღსანიშნავია, აგრეთვე ის დასკვნა, რომელიც კ. სტანისლავსკიმ გარდაცვალებიდან ცოტა ხნით ადრე, თავისი 75 წლის იუბილეზე გააჟღერა, მსახიობის გარდასახვის, კონკრეტულად მსახიობის განცდისა და ტექნიკის შესახებ, ამ დასკვნამ საზოგადოებაზე შემაცხუნებელი, უფრო სწორად თავზარდამცემი შთაბეჭდილება მოახდინა. მან თქვა: „გრძნობით ბოლომდე ისეთი როლების თამაში, როგორცაა ჰამლეტი, ოტელო, რიჩარდ III, მაკბეტი - სრულიად შეუძლებელია. ხუთი წუთი უნდა დაეთმოს გრძნობას და სამი საათი უმაღლეს ტექნიკას, მხოლოდ ასეა შესაძლებელი შექსპირის თამაში...”<sup>3</sup>.

საგულისხმოა აგრეთვე დიდი რეფორმატორის ადრეული მოსაზრებანი და საბოლოო „აღიარებაც”, სცენაზე „ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა და „სხეულის ცხოვრების” შესახებ. ეს იყო თავად სისტემის შემქმნელის ევოლუციური შეხედულებები, ვისთვისაც ადრე, უპირველესი, სავალდებულო მოთხოვნა იყო, აქტიორული განცდის ერთგულება მთლიანი როლის ხანგრძლივობის მანძილზე. სტანისლავსკიმ მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს გააჟღერა სახალხოდ, რომ „განცდის” სკოლა უნდა შეივსოს სამსახიობო ოსტატობის ახალი შესაძლებლობებით, რომ უმაღლესი ტექნიკა - ეს არის ცოდნა, იპოვო ფორმა, რომელიც საუკეთესო სახით მიიტანს მაცურებლამდე აქტიორის აზრებსა და გრძნობებს. კვლევის მიხედვით კ. სტანისლავსკი თანამოაზრე იყო თავისი ოპონენტი მოსწავლეებისა, რომლებმაც მართალია, საკუთარი ნიშა შექმნეს თეატრალურ პედაგოგიკაში, მაგრამ მაინც ვერ გამოვიდნენ სისტემის ჩარჩოებიდან. რეჟისორი და პედაგოგი გრიგორი კრისტი წერდა: „ჩვენი საუკუნის თეატრის ორი წამყვანი მიმართულების, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის მრავალწლიანი პრინციპული ბრძოლის შემდეგ, მოხდა რაღაც, ერთი შეხედვით სრულიად მოულოდნელი, არსებითად კი – სიღრმისეული კანონზომიერება.

---

<sup>2</sup>ЧеховМ. А., «Воспоминания,Письма»,Изд. «Искусство», т. I,Москва, 1986,ст. 26.

<sup>3</sup>ЗахаваБ. Е., «ЗасинтезтеатрапредставленияиПереживания»,журнал«Театр»№1,Москва, 1957.

შესაძლოა სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის გზების თანხვედრა მოხდა იმიტომ, რომ ახალი მაგისტრალი ჩამოყალიბდეს თანამედროვეობის სასცენო ხელოვნებაში”.<sup>4</sup>

გარდასახვის ხელოვნების შესახებ, აზრთა სხვადასხვაობა, რომელიც თეატრალურ სამყაროში მუდმივად მიმდინარეობდა, გრძელდება დღესაც და უშუალოდ აისახება თანამედროვე, როგორც სამსახიობო შემოქმედებით პრაქტიკაზე, ასევე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაზე. ამ თავში მოცემულია ნაშრომის მთავარი აზრი, კ. სტანისლავსკის შემოთავაზებული მსახიობის აღზრდის სისტემა, მისი მოსწავლეების მ. ჩეხოვისა და ვ. მიეიერჰოლდის მიერ იქნა გაგრძელებული. მათი მეთოდის პრინციპებზე აგებული, შემოქმედებითად გაანალიზებული ტრენინგების დანერგვა მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე, შეავსებს სტუდენტთა ფსიქოფიზიკურ ტექნიკას, რაც ამყოფებს მათ მუდმივ სამუშაო რეჟიმში. პერსპექტივაში მივიღებთ, სამსახიობო ტექნიკით სრულად აღჭურვილ ისეთ სინთეზურ მსახიობს, რომელიც დღევანდელ, თანამედროვე თეატრების ყოველგვარ კრიტერიუმებს შეესაბამება.

### თავი III

#### სტანისლავსკის სისტემის რევიზია

III თავში მოცემულია გასული საუკუნის 20-30 იან წლებში ცკპკპ (ბ)-ს (საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკური ბიურო) მხარდაჭერით, პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის (რაპკ) -ის მიერ დევნა და ბრძოლა, ყოველგვარი ორიგინალურის და მასებისათვის თითქოსდა გაუგებარის წინააღმდეგ. რაპკი პარტიის სახელით შეუდგა ხელოვანთა ორ კატეგორიად – თავისიანებად და სხვებად დაყოფას, რომელმაც მკაცრი ცენზურის ქვეშ მოაქცია ლიტერატურა და ხელოვნება. მისმა კრიტიკამ უხეში და საშიში ტონი მიიღო, რაც საბედისწეროდ და

<sup>4</sup>Возвращение к Станиславскому 579იხ. მისამართზე [krispen.ru > knigi > vstrechi\\_01\\_G\\_Krispen](http://krispen.ru/knigi/vstrechi_01_G_Krispen)  
გადამოწმებულია 15.10.2019.

დამლუპველად აისახა მრავალი ნიჭიერი შემოქმედის ბიოგრაფიაზე. მმმდინარეობდა ნადირობა განსხვავებულად მოაზროვნე ინტელექტუალებზე. მათ შორის კ. სტანისლავსკიზეც. ჩატარდა სტანისლავსკის სისტემის რევიზია და ცკპკპ (ბ)-ს მითითებით დაიწყო მისი კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგიისათვის, მატერიალისტური მოძღვრებისადმი დამორჩილება და მორგება. ფაქტიურად ასეც მოხდა, სტანისლავსკის სისტემას „სული“ გამოაცალეს. A(აქ მოყვანილია ნაშრომის მთავარი აზრი) სტანისლავსკის გაკვალულმა გზამ, მისი უნიჭიერესი მოსწავლეების, მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის პედაგოგიურ მეთოდებში ჰპოვა ასახვა. იმას, რასაც დიდი პედაგოგი პირველ სტუდიაში ასწავლიდა და ანვითარებდა, შეჩერდა ცენზურის მიერ, მაგრამ საბედნიეროდ ეს სწავლება არ დაკარგულა. მსახიობის საშემსრულებლო ტექნიკის კვლევამ, მისი ელემენტების განსაზღვრამ და შესწავლამ, სტანისლავსკის მოსწავლეების თეორიულ და პრაქტიკულ ნაშრომებში ჰპოვა ასახვა, სხვადასხვა პრიორიტეტის გათვალისწინებით.

დღეს შეგვიძლია, მ. ჩეხოვის(16 გაკვეთილი) და ვს. მეიერჰოლდის (ბიომექანიკური ტრენინგები) კომუნისტური რეჟიმის მიერ ტაბუდადებულ სამსახიობო ფსიქოფიზიკურ ტრენინგებს თავისუფლად მივმართოთ, თანაც არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ცენზურა მოხსნილია, ან არა იმის გამო, რომ მათ პედაგოგიურ გამოცდილებას წარმატებით იყენებს, საზღვარგარეთის თითქმის ყველა პრესტიჟული თეატრალური სკოლები და სტუდიები, (იტალია – სილვიო დ.ამიკოს აკადემია; ბერგამოს ტაქსტაბილეს თეატრი; პერუჯის და მილანის უნივერსიტეტების თეატრალური ცენტრები; რომის და სიენის უნივერსიტეტები; ამერიკისა და ევროპის თეატრალური სტუდიები), არამედ იმიტომ, რომ ისინი, დიდი რეფორმატორის მოსწავლეები არიან, სტანისლავსკის გაკვალული გზის გამგრძელებლები. მათი ნაშრომების კვლევას, სამსახიობო ოსტატობის განვითარების მათეულ ტრენინგებს, სტანისლავსკის გენიალური სისტემის საფუძვლების განვითარებისკენ მივყავართ.

#### თავი IV

#### სამსახიობო ტრენინგი

IVთავში განმარტებულია, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებასტუდენტის დაოსტატებისათვის,თეორიით გამყარებულ ტრენინგებს, ან პირიქით, თეორია და პრაქტიკა როგორააზოგადად ტრენინგთან დაკავშირებული. რატომ არის აუცილებელი, თანამედროვე სამსახიობო სწავლების პროცესში,ტრენინგების ჩართვა. როგორ ეხმარება იგი სტუდენტს, სამსახიობო ტექნიკის დაოსტატებისსრულყოფაში. როგორ მოჰყავს მისი ფსიქოფიზიკური აპარატი დახვეწილ, მოქნილ და მიმზიდველ მდგომარეობაში. როგორ ამზადებს მსახიობსპერსონაჟის სახის შექმნისთვის.

ტრენინგების შესწავლის დასაწყისში სტუდენტები, როგორც მოსალოდნელია მალე იღლებიან, ცდილობენ შედეგის სწრაფად მიღებას, შფოთავენ, შემდეგ თავადვე აცნობიერებენ მოთმინებით და სისტემატურობით როგორ აღწევენ მიზანს, შესრულების ხარისხის დონეს, სილაღეს, გაბრწყინებას და რეზულტატში ლებულობენკონტროლს, საკუთარ თავზე, რაც თითქმის შთაგონებას უახლოვდება, რომლის შეგრძნებაც აბედნიერებთ. ეს ნაპოვნი ბედნიერებაა, რაც მათ პერსპექტივაში პროფესიაში ელოდებათ. ტრენინგი, კონტროლი, ბედნიერება – განუყოფელია, ეს თავისუფლებაა, რომლის მოპოვებასაც სტუდენტებს ვთავაზობთ.

დღეს თეატრს გულისხმიერი, მოაზროვნე, აქტიური და სამსახიობო ტექნიკით აღჭურვილი მსახიობი სჭირდება, რომელიც ერთნაირი ხარისხით, თავისუფლად და ლაღად შეძლებს წარმოგვიდგეს ტრაგედიაში თუ კომედიაში, რაც მხოლოდ და მხოლოდ, სხვადასხვა აქტიორული სკოლისპედაგოგ რეჟისორთა გამოცდილების შესწავლით და სინთეზითაა შესაძლებელი. ააქვე შეგვიძლია მოვიყვანოთ მიხეილ ჩეხოვის სიტყვები, რომელსაც სრულიად ვიზიარებ: „... ისევ მსურს გავიმეორო – თავისუფლება! მაქსიმალური თავისუფლება შეუთავსებელი ელემენტების კომბინაციებში! მხოლოდ გამბედაობა, მხოლოდ თავისუფლებაა საჭირო! და არ უნდა თქვა: „მე მივიღებ სტანისლავსკის, მე არ მივიღებ მეიერჰოლდს“. ეს უდიდესი, დასანანი გაუგებრობაა. ამ ბოლო დროს იგი მთელს ევროპაში (და რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია არა მარტო ევროპაში), კრიტიკოსთა, მაყურებელთა, ჩვენი პროფესიის ადამიანებს შორის გავრცელდა... ეს „ან – ან“ – უბრალოდ ავადმყოფობაა! აარ არსებობს „ან – ან“! ყველაფერი შესაძლებელია! სხვადასხვა მდგომარეობებში, სხვადასხვა შეთავსებებში არ არსებობს არანაირი აკრძალვები! ისინი არ უნდა არსებობდნენ! ღრმად მწამს დრო მოვა და ეს მიღებული იქნება. მსოფლიოს ყველა

აქტიორი და რეჟისორი ჩაწვდება შესანიშნავ ჭეშმარიტებას რომ ყველაფერი შესაძლებელია! ყველაფერი თავსებადია და შეხამებადი! გგამბედაობა! თავისუფლება! ჩვენ ასე გვზრდიდა სტანისლავსკი, მეიერჰოლდი, ტაიროვი და სხვები. ჩვენ მივედით დასკვნამდე, რომ ნებისმიერი პიესის, ნებისმიერი როლის თამაშისას შეიძლება ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, კლოუნადის შეთავსება. სკეპტიკოსი, რა თქმა უნდა იტყვის: „მაგრამ არსებობს კი ასეთ შემთხვევაში ტრაგედია, კომედია, დრამა?“ არ ვიცი. მათ იცოდნენ!”<sup>5</sup> ვეთანხმები გენიალური მსახიობისა და პედაგოგის აზრს და ვფიქრობ, მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში, თამამად უნდა მივმართოთ გენიალური რეჟისორების პედაგოგიურ მეთოდებს, ტრენინგებს, (ამ შემთხვევაში ჩეხოვის 16 გაკვეთილი და მეიერჰოლდის ბიომექანიკა) როგორც ყოველდღიურ ფსიქოფიზიკურ აქტივობას, რასაც კუთვნილი, განსაზღვრული ადგილი უნდა ეჭიროს, მომავალი მსახიობის პროფესიული უნარჩვევების და ფსიქოტექნიკის განვითარების პროცესში.

## თავი V

### მიხეილ ჩეხოვის სამსახიობო ხელოვნების საკითხისათვის

#### 1). საშემსრულებლო ოსტატობის ჩეხოვისეული გზები და

##### პედაგოგიური მეთოდის საწყისები

#### 2). მომავალი მსახიობის ფსიქოფიზიკური ტრენაჟი

##### (მ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილის მიხედვით)

V თავის პირველ ქვეთავში განხილულია, გამოჩენილი რეჟისორისა და პედაგოგის, მიხეილ ჩეხოვის შემოქმედებითი და პედაგოგიური ძირითადი მიღწევები, რომლებიც მომავლის მსახიობის პროფესიულ აღზრდა - დაოსტატებას ეძღვნება, რაც ასახულია პრაქტიკულ ნაშრომში: „მიხეილ ჩეხოვის თექვსმეტი გაკვეთილი“. აქვე განხილულია მ. ჩეხოვის ემიგრაციის გამომწვევი მიზეზები, მისი მოღვაწეობა ემიგრაციაში, სადაც სტანისლავსკის სისტემის ფუძეზე აღმოცენებული და დაფრთიანებული ჩეხოვის

<sup>5</sup>Чехов М. А., «Об искусстве актера», изд. «Искусство», т. II; Москва, 1986, Стр. 402.

საშემსრულებლო ხელოვნება, პროგრესს ახალი და რთული გზით ავითარებს. სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების სრულყოფისათვის, ამკვიდრებს ახალ მიდგომებსა და ნოვაციებს, რასაც იყენებს თავის პედაგოგიურ საქმიანობაში.

აქვეა საუბარი, თუ რა გზა გაიარა მ. ჩეხოვის შემოქმედებამ, ვიდრე პედაგოგიური მეთოდის შექმნამდე. 1919 წელს, ჩეხოვი ჟურნალ „Горь“ში ორ სტატიას აქვეყნებს სათაურით: „სტანისლავსკის სისტემის შესახებ“ და „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“, რომლებშიც, საკუთარ შემოქმედებით ბუნებასა და „სისტემა“-ს შორის განსხვავებები შეინიშნებოდა. იგი მიანიშნებს, რომ შინაგანი ტექნიკის განვითარებაზე ზრუნვისას, საჭიროა ყურადღების მიქცევა ენერგიაზე, ძალასა და მოძრაობაზე, რასაც მისი აზრით, სტანისლავსკი მცირე დროს უთმობს. ამასთან ცდილობს ახსნას თუ რას წარმოადგენს „სისტემა“ და რატომაა აუცილებელი იგი მსახიობის აღსაზრდელად.

პუბლიკაციებმა სისტემის მიმართ რეჟისორებისა და პედაგოგების უნდობლობა გამოიწვია. ვახტანგოვა შემხვედრი სტატიით, „მათთვის ვინც სტანისლავსკის სისტემის შესახებ წერს“, რომელიც „თეატრის მაცნე“-ში დაიბეჭდა, (1919 წ. #14) მკაცრი შეფასება მისცა პუბლიკაციების ავტორს. ვახტანგოვი წერს: „ახლოს ვიცნობ ამ სტატიების ნიჭიერ ავტორს. ვიცი რა კარგად აქვს გააზრებული და გაგებული სტანისლავსკის სწავლება. სტატიების წერისას მისი კეთილი ზრახვების მჯერა მაგრამ არ შემიძლია, არ შემიძლია მას არ ვუსაყვედურო.“<sup>6</sup> მიუთითებს რომ არ იყო საჭიროსისტემისმეთოდოლოგიაზე წერა თვით სტანისლავსკიზე ადრედა სერიოზულ კრიტიკას გამოთქვამს ლოგიკის შეუსაბამობაზე და არათანმიმდევრულობაზე.

სავარაუდოდ, ამ სტატიების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობამ შთააგონა ჩეხოვს, საკუთარი პედაგოგიური მეთოდის შემუშავება, და ეს მეთოდი, რომელიც სწორედ სტანისლავსკის სწავლებაზეა დაფუძნებული, მყარ ადგილს იმკვიდრებს სამსახიობო აღზრდის თანამედროვე პედაგოგიკაში.

მეორე თავის დასაწყისში საუბარია, რომლიტვის (ლიეტუვა) სახელმწიფო თეატრის სტუდიაში, მ. ჩეხოვს საშუალება ეძლევა შეუდგეს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მისი სწავლების იდეოლოგია, სტანისლავსკის სისტემის საწყისებიდან მომდინარეობს და მიმართულია მომავლის ადამიანისაკენ, რომელიც მომავლის მსახიობად გარდაიქმნება. ჩეხოვისეული გაგებით, მსახიობის მთავარი ამოცანაა ისწავლოს,

<sup>6</sup>Чехов М. А., «Путь актера», изд: «транзиткнига», Москва, 2003, ст. 230.

საკუთარ თავში განსაზღვრული გრძნობებისა და ემოციური რეაქციის გამოწვევა. ამისათვის იგი ფსიქოფიზიკური მომზადებისკენ მიგვიტოთებს, ანუ თუ მსახიობს აქვს სურვილი გამოსცადოს გმირის ესა თუ ის გრძნობა, მაგრამ ვერ პოულობს მისკენ მიმავალ პირდაპირ გზებს ისე, როგორც ცხოვრებაში ხდება, მაშინ აუცილებელია რაიმე ხერხით, „ზემოქმედება“ მოახდინოს საკუთარ ფსიქოტექნიკაზე. E „ზემოქმედება“ კი სწორედ მის მიერ მოწოდებულ თექვსმეტ გაკვეთილში გამოიხატება. გვირჩევს, რომ შედეგის მისაღწევად ამ გაკვეთილებში მითითებული ტრენინგები სისტემატურად ვიმეოროთ.

ნაშრომი ავითარებს აზრს, რომ მსახიობის აღზრდის მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის პედაგოგიური მეთოდიკა ავსებს იმ მოცემულობას, რაც განიცადა სტანისლავსკის სისტემამ კომუნისტური რეჟიმის რევიზირებისა და ცენზურის მიერ. აქვია მოცემული. ჩეხოვისადაპირებული ტრენინგები, (16 გაკვეთილიდან) აღწერილია მათი განხილვა და მნიშვნელობა. ტრენინგები შესწავლილი და განახლებული იქნაბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის, სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან ერთად. I ტრენინგი ყურადღების კონცენტრაციაზე, წარმოსახვის მაღალ ხარისხისხსა დაშეგრძნებათა სიფაქიზეზეა ორიენტირებული. მისი კარგად შესწავლის და გათავისების შემდეგ, შევქმენით იგივე ბაზაზე მეორე ვარიანტი, მოვახდინეთ მისი ტრანსფორმირება ახალი ინტერპრეტაციით, დამატებით სივრცის აღქმის და ორიენტირების შეგრძნების გაძლიერების მხრივ. ააქვია მოცემული ინტერპირებული ტრენინგები, რომლები გვამლევსმსახიობის ოსტატობის სხვადასხვა ელემენტების ტრენაჟის საშუალებას,წარმოსახვით მეხსიერება, პარტნიორთან ურთიერთობას, მოქმედების რეაქტიული აღქმა, რეაგირების სიჩქარე და ა.შ.

მ. ჩეხოვის პედაგოგიური პრაქტიკის შესახებ, (კერძოდ 16 გაკვეთილი), რომლებიც ლიტვის სახელმწიფო თეატრში, სამსახიობო ოსტატობის გაკვეთილებზე, მისი მოსწავლეების მიერაა ჩაწერილი, საშუალებას იძლევა სიღრმისეულად შეფასდეს დიდი შემოქმედის, სამსახიობო პედაგოგიური მეთოდის მნიშვნელობა, რომელიც ათეული წლების მანძილზე იდევნებოდა მისი სამშობლოდან, მაგრამ დიდი

წარმატებით ინერგებოდა და გამოიყენებოდა ევროპისა და ამერიკის თეატრალურ სტუდიებში, მსახიობის პროფესიული მომზადების პედაგოგიკაში.

## თავი VI მეიერჰოლდი და მისი ბიომექანიკა

- 1). მსახიობის პროფესიული შესაძლებლობების განვითარების გზები
- 2). მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების ექსპერიმენტები  
სამსახიობო ფსიქოფიზიკური ტექნიკის დაოსტატებისათვის

VI თავში განხილულია ვს. მეიერჰოლდის „ბიომექანიკა“. თუ რატომ გამოიყენა იგი მეიერჰოლდმა, როგორც თეატრალური ტერმინი, თავისი ინოვაციური, პედაგოგიური მეთოდის აღსანიშნად. ყურადღება დავუთმე მისი მოსწავლეების (ე. გარინი, ა. სმირნოვა და სხვა) მოგონებებს რეპეტიციებისა და ბიომექანიკური ტრენინგების შესახებ. კვლევის მთავარი ხაზი აქ მსახიობის აღზრდის მეიერჰოლდისეული პედაგოგიური შემოთავაზებებია, რაც ჯერ კიდევ გამოუყენებელი, აუცილებელი მასალაა მსახიობის ფიზიკური ტექნიკის დასაუფლებლად: ფუჭი მოძრაობის გაძევების ხარჯზე, სხეულზე სწორად მოძებნილი სიმძიმის ცენტრით და მდგრადობით ხდება ფიზიკური ძალების დაზოგვა, სწორედ აქ იჩენს თავს მეიერჰოლდის ბიომექანიკა. იგი კონკრეტული ამოცანისათვის მსახიობისგან ითხოვს: `გამომსახველობითი საშუალებების ეკონომიას, მოძრაობის სიზუსტის უზრუნველყოფას, რომელიც პასუხისმგებელია ამოცანის ზედმიწევნით შესრულებაზე. სრულყოფილი მსახიობი უნდა იყოს გამომსახველი, ორიგინალური, მოულოდნელი. სცენაზე ეფექტურია ოპტიმალური ძალით აუცილებელი გამომსახველობის მიღწევა.~<sup>7</sup>

ბიომექანიკური ტრენინგები ხელს უწყობს როლის გარეგანი მხარის, თავისებურებების შექმნის ცოდნის წარმოჩენას. ყოველი მოძრაობა, თუნდაც მინიმალური, სრულდება `ბიომექანიკის~ პრინციპების თანახმად. მოზომილი, საგანგებოდ შერჩეული ჟესტები კარნახობს მსახიობს როგორ ზემოქმედებენ მაყურებელზე. სწორედ ეს იყო მეიერჰოლდისეული პრინციპი. სცენაზე მსახიობის მიერ საკუთარი თავისა და სხეულის მართვა, სივრცის ფლობის კანონები, თამაშში

<sup>7</sup>Мейерхольд В.Э., «Статьи, письма, речи, беседы», Изд: «Искусство», т. II, Москва, 1968, ст. 522.

სამსახიობო „არსენალის“ დოზირებულად გამოყენება, „ტექნიკური საშუალებების“ დაგროვება და ა.შ. B

ბიომექანიკის მიხედვით, სხეულის რომელიმე ნაწილის მოძრაობის პროცესში მთელი ორგანიზმია ჩართული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ანუ მთელი სამოძრაო აპარატის მუშაობის გარეშე, მკვეთრად ხელის აქნევაც კი შეძლებს სხეულის წონასწორობიდან გამოყვანას და დაცემას. სხეულის მთელი სამოძრაო აპარატი ისე უზრუნველყოფს თავისი სამუშაოს შესრულებას, რომ გარეგნულად მისი ძალისხმევა შეუმჩნეველია ან მცირედ შესამჩნევი, ამიტომ რეზულტატს ვხედავთ მხოლოდ. ასეთი ბუნებრივი კანონზომიერების გამოყენებას მსახიობის მიერ სცენაზე, მძეიერპოლდი მიუღებლად თვლიდა, რადგან მსახიობის მცირე და სუსტი მოძრაობის აღქმა მაყურებლისთვის მიუწვდომელია, თუ ის დარბაზის წინა რიგში არ ზის. მძეიერპოლდის ცნობილი დევიზი: „ჟესტი ხელით – გადადის ჟესტში სხეულით“, ნიშნავს იმას, რომ ხილული და გამომსახველი გახდეს სხეულის მოძრაობის დამხმარე და თანმხლები „აკომპონემენტები“, რაც გაათავისუფლებს მსახიობს აუცილებლობისგან, იყოს მუდმივად მაყურებელთა დარბაზისკენ მიმართული. „პლასტიური აკომპონემენტის“ დახმარებით დარბაზის ნებისმიერი რიგის მაყურებელი ნათლად დაინახავს სცენის სიღრმეში ზურგით მდგარი მსახიობის ნებისმიერ მოძრაობასაც კი, რაც სამოძრაო სქემის გაზვიადებით მიიღწევა, როცა მოძრაობა უტრირებულ ფორმებს იღებს. ს. ეიზენშტეინის ჩანაწერებში ასეა აღნიშნული, „ ბიომექანიკური გამომსახველობითი მოძრაობის თეორიული მასალის აღფა და ომეგა:

თუ მუშაობს ცხვირის წვერი, მუშაობს მთელი სხეული.

ჟესტი – რეზულტატი მთელი სხეულის მუშაობისა.

ტრენინგის სიუჟეტი, აუცილებლობა რთული გამოსავლით.

მეთოდის შეგნებული ათვისება, კონტროლი.

კოორდინაცია. მასაში თავის პოვნა, ზუსტი თვალზომვა (მიზანი).

სიმძიმის ცენტრი, სრული სიმშვიდე, წონასწორობის დაფიქსირება.

მდგომარეობის და პოზის მარაგი.

მოძრაობის ცვლილების მყისიერი გაცნობიერება.

მასიურ ტრენინგებში სოლისტად ყოფნის დათრგუნვა.

ტემპერამენტის დაზოგვა, გადანაწილება.

ზედაპირულობის აღმოფხვრა.

ზედმეტი მოძრაობის დაუშვებლობა.

შემთხვევითობის გამორიცხვა.

ემოციათა მსუბუქი პუნქტირება. აფეთქების წარმოქმნის ზუსტი მონიშვნა.

სხეულის კონტროლი შესაძლებლობათა დიაპაზონის ცოდნა.

სხეული მანქანა – გონება მემანქანე.”<sup>8</sup>

ბიომექანიკა, თანამედროვე სამსახიობო პედაგოგიკაში განიხილება, როგორც ერთიანი კონცეპცია სამსახიობო ხელოვნებისა. თავის პედაგოგიურ პროგრამაში მეიერჰოლდი პრინციპულად აერთიანებს სხვადასხვა საშემსრულებლო ასპექტებს და სამსახიობო ოსტატობის ნიუანსებს. მისი `ესთეტიკური საფუძვლები, თამაშის ხერხები, სხვადასხვა ტიპის სპექტაკლები, სამსახიობო ტექნიკა უაღრესად მიმზიდველი და გასათვალისწინებელია თანამედროვე მსახიობის აღზრდისა და ოსტატად ჩამოყალიბების საქმეში.

აქვეა მოყვანილი მასალები, თუ რა ადგილი უჭირავს,საზღვარგარეთის უნივერსიტეტების თეატრალურ სტუდიებში,ბიომექანიკური ტრენინგების გამოყენებას სამსახიობო პროფესიის დაუფლების პროცესში, რაც ვფიქრობ,უაღრესად მიმზიდველი და გასათვალისწინებელია ჩვენთვის, თანამედროვე მსახიობის აღზრდისა და ოსტატად ჩამოყალიბების საქმეში.

MVI თავის მეორე ქვეთავშისაუბარიამეიერჰოლდის მიერ შექმნილ, სასწავლო ბიომექანიკური ტრენინგების სტრუქტურაზე, როგორც ეფექტურ საშუალებაზე, რომელიც ამზადებს სტუდენტს დააბალანსოს საკუთარი ფსიქოფიზიკა, მიაღწიოს სხეულის იდეალურად ფლობის ოსტატობას, აკონტროლოს სხეულისმინიმალური მოძრაობა დასიჩქარე.

აქვე მოცემულია, ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან,ბიომექანიკურ ტრენინგებზე საექსპერიმენტო მუშაობის პროცესები. გგანხილულიათითოეული ტრენინგის მიზანი და მნიშვნელობა.

---

<sup>8</sup>цит. Эйзенштейн С.Лекции по биомеханике «Киноведческие записки»,  
იხ.მისამართზე:[https://studopedia.su/18\\_149768\\_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html](https://studopedia.su/18_149768_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html)გადაღწეულია 15.10.2019

## VII თავი ეთმოზა სპექტაკლისსარეჟისორო ექსპლიკაციას.

### მონძაემონ ჩიკამაცუ

#### „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“

1. შესავალი
2. მონძაემონ ჩიკამაცუ – შემოქმედი და ხელოვანი გენროკუს ეპოქიდან.
3. პიესის შექმნის ისტორია
4. პერსონაჟები
5. პიესის მთავარი თემა და იდეა
6. ფაბულა
7. პიესის სიუჟეტი
8. მოქმედების გახსნა

სპექტაკლი დაიდგა დისერტაციის ფარგლებში და წარმოადგენს ბათუმისხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის, სამსახიობო ფაკულტეტის, ფოთის ჯგუფის სადიპლომო სპექტაკლს.

იაპონური დრამატურგიის შედეგრი, მ. ჩიკამაცუს „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, XVII საუკუნის იაპონიის აღორძინების, ანუ გენროკუს ხანას ეკუთვნის. ამ კონკრეტული პიესის დადგმის სურვილი გამოიწვია არა მხოლოდ იმან, რომ ჩიკამაცუს შემოქმედება საქართველოში ნაკლებად იდგმება, ან თვითმკვლელობის საკითხი მწვავედ აქტუალურია და მსოფლიო საზოგადოების ინტერესის სფეროს განეკუთვნება, არამედ იმან, თუ რა რეზულტატს მოგვცემდა ექსპერიმენტული მცდელობა, როგორი თანხვედრა მოხდებოდა მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის ტრენინგებით მომზადებულ სტუდენტებსა და ესთეტიკითა და სტილისტურად სრულიად განსხვავებულ დრამატურგიას შორის, რამაც გამოწვევის წინაშე დაგვაყენა და მრავალი კითხვა გაგვიჩინა: მ. ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ფსიქოფიზიკური ტრენინგები დაეხმარებოდა თუ არა სტუდენტებს, ზედმიწევნით და ნათლად აღექვათ პიესაში ასახული მოვლენა თუ პერსონაჟი? შეძლებდნენ თუ არა ემუშავათ თანმიმდევრულად? როგორ განსაზღვრავდნენ საკუთარი როლის ამოცანას თუ მნიშვნელობას მთლიან სპექტაკლში? ასევე, პიესის თავისებურებიდან გამომდინარე, იპოვიდნენ თუ არა საჭირო სასცენო ფორმებს? გაითავისებდნენ თუ არა არანაკლებ მნიშვნელოვან ასპექტებს? თუნდაც იმას, რომ პასუხისმგებელნი იყვნენ სცენაზე

ცხოვრების ასახვის დამაჯერებლობაზე? სიღრმეზე? იდეოლოგიურ ორიენტაციაზე? მუნდა აღვნიშნო, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესმა გამოკვეთა თითოეულ სტუდენტში საკუთარი დომინანტი, (ი. კვერდელიძე - ექსპრესიულობა. ა. ანდლულაძე - სამსახიობო „გახსნის“ ტენდენცია, გ. ყურავა - ლტოლვა თავისუფლებისაკენ, მ. ლომიძე - თანდათანობით გათავისუფლება, გ. ბეშქენაძე – რიტმის განცდა და ა. შ.) რაც შემდგომში მათ მიერ შესრულებული როლების გამომსახველობაზე დადებითად აისახა. A

უნდა აღვნიშნოს, რომ ეს სტუდენტები დღეს უკვე, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები არიან: ანი ანდლულაძე, ირაკლი კვერდელიძე, ნიკა კვარაცხელია, ალექო ცეკვაშვილი - ვალერიან გუნიას სახელობის ფოთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის წარმატებული მსახიობები არიან. გიორგი ჩავლეშვილი ალ. წუწუნავას სახელობის ოზურგეთის სახელმწიფო თეატრის ასევე წარმატებული მსახიობია. გიორგი ყურავა, საუკეთესო ახალგაზრდა მსახიობის ტიტულის მფლობელია, (იმერეთის საერთაშორისო ფესტივალი). გვანცა ბეშქენაძე ხულოს სახელმწიფო თეატრის მსახიობია.

## თავი I

### საქართველოში სამსახიობო სწავლების საფუძვლები და პროფესიული

### სკოლის

### ჩამოყალიბების ზოგადი მიმოხილვა

ქართველი საზოგადო მოღვაწისა და დრამატურგის – გიორგი ერისთავის სახელს უკავშირდება ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენა. (1850) სწორედ აქედან იღებს სათავეს ქართული პროფესიული თეატრალური განათლებაც, რომელიც დღემდე ვითარდება და არ კარგავს მნიშვნელობასა და აქტუალობას. ყოველივე კი იწყება იმით რომ გიორგი ერისთავს არ ჰყავდა პროფესიონალი მსახიობები. მძის პირველ სპექტაკლში „გაყრა“, რომლის დრამატურგიც, მსახიობიცა და რეჟისორ-ორგანიზატორიც თავად გახლდათ, სცენისმოყვარეები თამაშობდნენ. ჭარმოდგენის დადგმის შემდეგ, იგი დიდ დროს უთმობდა მსახიობთა საშემსრულებლო დონის ამაღლებას. გგ. ერისთავი გაემგზავრება პროვინციაში და ახალ დასს შექმნის გორისა და

გორის მაზრის მცხოვრებლებისაგან. იგი სოფელ ხიდისთავში, რეპეტიციებთან ერთად, მსახიობებს სასცენო ხელოვნებაში გაკვეთილებს უტარებდა, ასწავლიდა სცენის ტექნიკას და თეატრის ისტორიას. ექვსი თვის შემდეგ დაბრუნდა თბილისში და გააგრძელა მუშაობა. გ. ერისთავის გაკვეთილებმა მსახიობებს საშუალება მისცა, როლზე მუშაობის პარალელურად, მიეღოთ ცოდნა სასცენო ხელოვნებაში. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ გ. ერისთავმა სტუდიური მუშაობის პრაქტიკა შეიმუშავა, სადაც ახალგაზრდები საშემსრულებლო ხელოვნების ცოდნას დაეუფლა.

1879 წელს, ქართული მოწინავე საზოგადოების ძალისხმევით, (რომლის სათავეში ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იდგნენ), თბილისში იხსნება ქართული მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი, ერთი წლის შემდეგ დრამატული თეატრი იქმნება ქუთაისშიც. M

Mმუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი მოითხოვდა, განთავისუფლებულიყო მსახიობი ყოველგვარი დილექტანტიზმისა და სცენისათვის მიუღებელი ჩვევებისაგან. თეატრს სათავეში ნიჭიერი რეჟისორ–ორგანიზატორი უნდა ჩადგომოდა, რათა რეპერტუარში პროფესიულად დადგმული სპექტაკლები ყოფილიყო. Mმიუხედავად სარეპეტიციო საათების სიმცირისა, იყო შემთხვევები, როცა რეპეტიციაზე გარკვეულ დროს უთმობდნენ მსახიობის ოსტატობისა და სწორად მეტყველების სავარჯიშოებს. Kკოტე მესხის მოგონებებიდან ვგებულობთ: „პირველ ზაფხულშივე დ. ერისთავს პიესა გადაეთარგმნა, გადაეკეთებინა ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შევუდექით რეპეტიციებს – დავითი ჯარასავით დატრიალდა: აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა... დავითი მეტად მკაცრი იყო თუ ქართულს იტყვას დაამახინჯებდა ვინმე...“<sup>9</sup>U

აკაკი წერეთელი თეატრს უწოდებდა ხელოვნების ტაძარს, სამომღვრო ამბიონსდა უდიდეს ეროვნულ, საგანმანათლებლო მისიასანიჭებდა. „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა ენა, ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ

<sup>9</sup> ჩხეიძე ნ., „კოტე მესხი“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1953, გვ. 38.

ქეთევანები და მათი მსგავსნი. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლიან გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი!~<sup>10</sup>A

აკაკი, სიცოცხლის ბოლომდე ქართული თეატრის ერთგული მეგობარი და გულშემატკივარი იყო. იგი თავის სათეატრო წერილებში საშემსრულებლო ხელოვნების ბევრ მნიშვნელოვან საკითხს აშუქებდა, როგორცაა: სამსახიობო ოსტატობის ფლობა, პერსონაჟისა და მსახიობის ურთიერთობა, გარდასახვის ხელოვნება, პერსონაჟის სახის შექმნა, რეჟისორ პედაგოგის როლი და მისი მნიშვნელობა როლის შექმნის პროცესში. ააკაკის აზრით, მსახიობი გმირის ხასიათის გადმოსაცემად „მთელი სისავსით“ უნდა ჩაწვდომოდა როლის ბუნებას. აქ აკაკი ინტერპრეტაციის პრობლემასაც ეხებოდა. მას მიაჩნდა, რომ ტექსტს უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, სიტყვა არის პირველი – აღნიშნავდა, ხოლო დრამატურგებს მოეთხოვებოდა თეატრის სტილის და ხასიათის განსაზღვრა.

აკაკის სამართლიანად მიაჩნდა, რომ პროფესიულად მოუმზადებელი და უმეცარი მსახიობი, ვერ შეძლებდა გმირის შინაგანი მდგომარეობის სწორად გადმოცემას. იგი ახალგაზრდა მსახიობებს, რომლებსაც დიდად გულშემატკივრობდა, შთააგონებდა რომწარმატებული კარიერისთვის, ნიჭთან ერთად სამსახიობო წვრთნა, აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა, „მსახიობი (აქტიორი ან აქტრისა) ნასწავლი, ჭკუა-გონება განვითარებული უნდა იყოს, თორემ მარტო ნიჭი ვერას უშველის! უმეცარი მსახიობი, ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს, ვერას გახდება მაშინ, როდესაც საჭირო არის სხვადასხვა გვარის სულის მოძრაობა და ძლიერი კვებების გადმოცემა. ის მხოლოდ იმას წარმოგვიდგენს კარგად, რაც თვალთ უნახავს და რასაც მისი განუვითარებელი გონება მოერევა.“<sup>11</sup> ააკაკი დაბეჯითებით ამტკიცებდა, რომ მსახიობის მხოლოდ ნიჭი, ბეჯითი შრომის გარეშე საკმარისი არ იყო. მისი თქმით, უნიჭო კაცს შრომაც ვერაფერს შემატებდა, მაგრამ ბეჯითი შრომა მცირე ნიჭსაც კი გაზრდიდა და გაანაყოფიერებდა.

ისევე, როგორც აკაკი, ილია ჭავჭავაძეც, ერის ცხოვრებაში თეატრს უმთავრეს ფუნქციას აკისრებდა. ილია თეატრს კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებად, შთაბეჭდილებათა მიღება-გაცემის ადგილად მოიაზრებდა, სადაც მშობლიური ენის გადარჩენა გახდებოდა შესაძლებელი. ილია თვლიდა, რომ თეატრში სასწრაფოდ უნდა

<sup>10</sup>წერეთელი აკ., `თხზულებათა სრული კრებული~, ტომი XI, გამომცემლობა `საბჭოთა საქართველო~, თბილისი, 1960, გვ. 513.

<sup>11</sup>წერეთელი აკ., „თეატრისშესახებ“ გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1955, გვ. 83.

გამოსწორებულიყო ის ნაკლი, რაც მშობლიურ ენას უკავშირდებოდა. იგი მსახიობებისგან მოითხოვდა კარგი ქართულით მეტყველებას, როლის შესწავლას და არა სუფლიორის იმედზე ყოფნას. თითოეულ მსახიობს უშუალოდ აძლევდა საჭირო მითითებას, ურჩევდა ყურადღებით, გულმოდგინებით ჩაღრმავებოდაგრძელი სიტყვისა თუ ფრაზის სათქმელად საჭირო დეტალებს, დაკვირვებოდა საკუთარი ხმის სიძლიერეს, ჩაეტარებინა სუნთქვითი ვარჯიშები. მსახიობისთვის უპირატესობას პრაქტიკულ ვარჯიშებსა და წვრთნას ანიჭებდა და თვლიდა, რომ გულმოდგინე შრომით, საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, თეორიის გარეშე შეიძლებოდა ხმის, სუნთქვის და ფრაზის საჭიროსამებრ შერწყმა.

მილია და აკაკი მეტყველების პრობლემას პირდაპირ უკავშირებდნენ ქართული ენის დაცვის საკითხს და მკაცრად მოითხოვდნენ მეტყველების კანონებისა და წესების დაცვას. ილია ამბობდა: „გრძელი სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა, კაცმა სული, ესე იგი ჰაერი იმდენად ჩაიგუბოს, რომ მთელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად, თუ უიმისოდ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას გაწყდება და ფრაზა წახდება, ამრიგად, ხმის საგზლის მოპოვებას თავისი კანონი და წესები აქვს.“<sup>12</sup>

მოგვიანებით ქართული დასის ხელმძღვანელებად შესანიშნავად წარმოჩნდნენ ცნობილი მსახიობები: ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი. წარმატებულ რეჟისურასთან ერთად, ისინი მსახიობთა აღზრდაზეც ფიქრობდნენ. ამ მხრივ აღსანიშნავია ვასო აბაშიძის, როგორც რეჟისორ პედაგოგის საქმიანობა. „ვ. აბაშიძე ქართულ სცენაზე მთელი თავისი ხანგრძლივი მუშაობის განმავლობაში დაუღალავად უწყობდა ხელს ახალი არტისტული ძალების გამოვლინებას და შექმნას.“<sup>13</sup>

ვ. აბაშიძის „სკოლის ტრადიცია“-ს XIX სკ-ის 80-იანი წლებიდან ეყრება საფუძველი. ვ. აბაშიძე მსახიობთა აღზრდისა და გაწვრთვნის საქმეში, საკუთარი მეთოდოლოგიით ხელმძღვანელობდა. დაუშვებლად მიაჩნდა, გარკვეული სპეციალური მეთოდოლოგიის გარეშე მსახიობთა აღზრდა დაოსტატება. თვლიდა, რომ თუ მსახიობი როლის ცოცხლად და საინტერესო ფორმით გამოხატვას ვერ შეძლებდა, E შექმნილ მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნებოდა. ამბობდა რომ „სრულსა და საამურ

<sup>12</sup>ჭავჭავაძე ი., „თეატრისმეცნიერება“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1955, გვ. 85.

<sup>13</sup> გერსამია ს., „ვასო აბაშიძე“ გამომც. „სახელგამი“, თბილისი, 1943. გვ. 92.

მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს...~<sup>14</sup>

იმ პერიოდში მსახიობები, დროის სიმცირის გამო, რეპეტიციებზე სრულფასოვნად ვერ მუშაობდნენ, ცდილობდნენ, რეპეტიცია მხოლოდ ტექნიკურად გაევლოთ და როლის თამაშს, მაყურებლის წინაშე, მხოლოდ წარმოდგენის დროს აპირებდნენ. ვ. აბაშიძე ასეთი მიდგომის კატეგორიული წინააღმდეგი იყო. რეპეტიციებსუდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა, მათდრამატული ხელოვნების სულსა და გულს უწოდებდა. მმან გაზარდა რეპეტიციების რაოდენობა და მსახიობებს სავალდებულოდ დაუსახა, რეპეტიციებზეც მთელი დატვირთვით ეთამაშათ ისე, როგორც წარმოდგენის დღეს. მისი განმარტებით, სწორედ რეპეტიციებზე ძიების, ფიქრისა და გულმოდგინე მუშაობის შედეგად ვლინდებოდა პერსონაჟის სახე. ასევე მნიშვნელოვნად მიაჩნდა ტექსტზე მუშაობა. ტექსტის უცოდინრობას „უწესობად“ თვლიდა და ხელოვნების შეურაცხყოფად მიაჩნდა. ამგვარ „უწესობას“ (რომელსაც სცენაზე მაშინ ხშირად ჰქონდა ადგილი) გულისტკივილით აღნიშნავდა და კატეგორიულად მოითხოვდა როლის ზედმიწევნით შესწავლას.

აღსანიშნავია, XIX საუკუნის 80-90 იანი წლების, ქუთაისის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება კოტე მესხის ხელმძღვანელობით. ამ პერიოდში ვ. მესხი ცნობილი იყო, როგორც სახელგანთქმული მსახიობი, ასევედახელოვნებული რეჟისორ-პედაგოგი. მსახიობებთან მისი მუშაობის შესახებ, მსახიობ ნუცა ჩხეიძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობებს თვალებში შესცქეროდა, მიმოხვრას, აზრის სწორ გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობებისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და ვაი იმის ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა...<sup>15</sup>~

თეატრისგანვითარების მიზნით, კოტე მესხი, სპეციალური განათლებისა და გამოცდილების არმქონე სცენისმოყვარეთა მსახიობებად აღზრდას, დიდ ყურადღებას უთმობდა. პროგრესულად აზროვნებდა, საჭიროდ და აუცილებლად მიაჩნდა უარი ეთქვათ დრომოჭმულ წესებსა და ჩვეულებებზე, რომლებიც ფესვგამდგარი იყო ძველ

<sup>14</sup> აბაშიძე ვ., „კრებული“ გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1951, გვ. 37.

<sup>15</sup> ჩხეიძე ნ., „კოტე მესხი“ გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1953, გვ. 155.

თაობაში და ხელს უშლიდა თეატრის მომავლის განვითარებას. ის ენერგიულად ჩაუდგა ახალგაზრდებს სათავეში, დაიწყო მათთან ახლებურად მუშაობა. მოსწონდა ფრანგული სტილით პიესაზე ხანგრძლივი რეპეტიციები, მსახიობების მიერ როლის ტექსტის დასწავლას, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, აღნიშნავდა, რომ „როლების ცოდნას ყველაზე უპირველესი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე. ერთმა მოთამაშემ რომ არ იცოდეს როლი, შეუძლია ყველა აქტიორის თამაშისა და პიესის ჩაფუშვა. ამას გარდა, თუ აქტიორმა როლი იცის, იმას შეუძლია ნიადაგ თამაში არა მარტო მაშინ, როდესაც თვითონ ლაპარაკობს.“<sup>16</sup> აღნიშნული ტექსტი მსახიობის ოსტატობის ურთულეს ტექნიკაზე, „დუმბლის ზონებზე“ მიაჩნებდა, რაც კ. მესხის უდიდესი განათლებისა და პროფესიონალიზმის დასტურია, რომელსაც დიდად უწევდნენ ანგარიშს და აფასებდნენ. ქართული სამსახიობო სწავლების საქმეში კოტე მესხის ძალისხმევა და დედალი განუსაზღვრელია.

აქვე მინდაგავიხსენო, რეჟისორ მიხეილ ქორელის მოგონება ლადო მესხიშვილზე, როგორც რეჟისორ პედაგოგზე. ის აღწერს, თუ როგორ ბრწყინვალედ შეასრულა რაერთის როლი ჰაუპტმანის პიესაში “ავადმყოფი ხალხი” და სპექტაკლზე მუშაობის პარალელურად, თუროგორ ზრდიდა და ასწავლიდა ახალგაზრდებს სცენურ ხელოვნებას: „ერთი კვირის შემდეგ დაიწყო პიესის მომზადება. ამ მოკლე მოგონებაში, თითქმის შეუძლებელია, გადმოგვცეთ მისი მუშაობის პროცესის ყველა მხარე. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მისი სწავლება ყველა მონაწილეს ცეცხლს უკიდებდა. მისი ახსნა – განმარტება რომელიმე სცენისა, იმდენად უბრალო და მარტივი იყო, რომ სულ უნიჭო უნდა ყოფილიყო ადამიანი, რომ მისი შენიშვნები არ აეთვისებინა. ცალკ-ცალკე სცენების და მთლიანად პიესის მსვლელობის ტემპის შექმნას, დიალოგების შეხმატკბილებას; მიხვრა-მოხვრას, დიქციას და მრავალ სხვას, ახერხებდა იმ დროს, როდესაც თვითონ პიესის წამყვანსა და ფსიქოლოგიურად რთულ როლს ასრულებდა. მისი პაუზები, მგონი, ქართულ თეატრში მის მიერ შემოღებული, იმდენად მეტყველი იყო, რომ პაუზის მაგიერ სიტყვები რომ ყოფილიყო, ისეთ ძლიერ განცდებს მაინც არ გამოიწვევდა. ასე გვასწავლიდა ლადო სცენურ ხელოვნებას, ასე ზრდიდა ახალგაზრდა

---

<sup>16</sup> იქვე. გვ. 41.

კოლექტივს. მან ქართულ თეატრს მრავალი ნიჭიერი არტისტი შესძინა, რომლებიც კარგა ხანს ამშვენებდნენ და ზოგიერთი ეხლაც ამშვენებს ქართულ თეატრს.<sup>17</sup>

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი დავით კობახიძე თავის წიგნში „თატრალური განთიადის წინ“ წერს: „ზოგიერთი ინტელიგენტის დახმარებით რამდენიმე საუბარი გაიმართა არტისტებთან პიესისა და თეატრის შესახებ. ეტყობა ეს აზრი ბევრს მოეწონა და ამ საქმეს უფრო სერიოზული მსვლელობა მისცეს. ოთხი თვის შემდეგ ასეთი წერილი დაიბეჭდა ... „25 ოქტომბრიდან საქმეს კიდევ შეუდგებიან და კვირაში ორჯერ – ოთხშაბათობით და ხუთშაბათობით – გაიმართება ლექციები თეატრის დირექციაში. თეატრისა და დრამის ისტორიის კითხვას კისრულობს ა. გარსევანიშვილი, სიტყვიერებისა – ი.ი. პიაცესკი. ანატომიას, ფიზიოლოგიას და ფსიქოლოგიას – ექიმი ი. გომართელი, თავის მხრივ ვლ. მესხიშვილს აუღია: სასცენო ხელოვნება, მსახიობის მოღვაწეობა: მიმიკა, პლასტიკა, გრიმი და სხვა. ლექციების კითხვა მოხდება საღამოობით 7-დან 8 საათამდე და 8 1/2-დან 9 1/2-მდე. ვისურვებთ ამ საქმეს სასურველი შედეგი გამოედოს!“ მსახიობინ. გვარაძე თავის მემუარებში აღნიშნავს, რომ ეს სასარგებლო წამოწყება დიდხანს არ გაგრძელებულაო.”<sup>18</sup>

ახალგაზრდებს შორის, დიდ ინტერესს იწვევს ახალი მიმდინარეობა – ფსიქოლოგიური რეალიზმი, რომელიც ევროპაში XIX საუკუნის დასაწყისში იჩენს თავს. რუსეთში, ფსიქოლოგიური რეალიზმი, სამხატვრო თეატრში ჰკოვებს გამოხმაურებას და ამ კუთხით, მსოფლიო მნიშვნელობის წარმატებასაც აღწევს. სწორედ, ეს წარმატება იყო მიზეზი, იმ დიდი გავლენისა, რასაც სამხატვრო თეატრი რუსეთის კოლონიების თეატრებზე ახდენდა. მათ შორის ქართულზეც. მით უმეტეს იმ პერიოდიდან, როცა პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა, ამ სახელგანთქმულ თეატრში გაიარეს სტაჟირება. ესენია: ალ. წუწუნავა, აკ. ფაღავა, ვ. შალიკაშვილი.

მსამხატვრო თეატრიდან დაბრუნებულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ, თბილისის „დრამატული საზოგადოების თეატრში“, რეჟისორის თანამდებობაზე უარი განაცხადა და სახალხო თეატრში ამჯობინა თეატრალური მოღვაწეობის გაგრძელება. როგორც თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძე აღნიშნავდა, ალექსანდრე წუწუნავამ, მიუხედავად დიდი ანაზღაურებისა, უარი თქვა თბილისისა და

<sup>17</sup> ქორელი მ., „მოგონებები და წერილები“, გამომც. „ნაკადული“, თბილისი, 1969, გვ. 142.

<sup>18</sup> კობახიძე დ., „თეატრალური განთიადის წინ“, გამომც. „მწიგნობარი“, თბილისი, 2010, გვ. 108.

ქუთაისის დრამატული ამხანაგობის წინადადებაზე, რადგანფუჭად ჩათვალაშრომაიქ, სადაც მის სიტყვას ზოგიერთი მსახიობისთვის მნიშვნელობა არ ექნებოდა.

აალ. წუწუნავა მოყვარულთა თეატრის სცენაზე,დიდი ენთუზიაზმით და ენერგიით შეუდგა დ.ანუნციოს პიესის, „იორიოს ასული“-ს განხორციელებას. ამ ურთულესი პიესის დადგმა, ერთგვარ ექსპერიმენტსაც წარმოადგენდა...ექსპერიმენტი უნდა დაეფუძნებინა ისეთ ფსიქოლოგიურ სიმართლეზე, რომელიც გამოამჟღავნებდა „პრემიერობის ემხით~ შეუბღალავი მსახიობების ეროვნულ თვისებებს. შეძლებენ კი ისინი თითქოსდა უცხო, მაგრამ მსგავსი ხასიათებით, პიესის აზრის ასახვას და სამოქმედო არეს გადაქცევას, მაქსიმალურად ცხოვრებისეულად? ასეთი ექსპერიმენტი რასაკვირველია, არც ინტერესს იყო მოკლებული და არც გამარჯვების იმ დიდ იმედს, რომელსაც ალექსანდრე წუწუნავა გულის სიღრმეში ატარებდა.<sup>19</sup>

აღსანიშნავია, ალექსანდრე წუწუნავას პედაგოგიური მუშაობა ისეთ სცენისმოყვარეებთან, რომელთაგან ზოგიერთნი პირველად უნდა გამოსულიყო სცენაზე. ახალგაზრდა რეჟისორის რეპეტიციები, მათთვის საინტერესო და მიმზიდველი აღმოჩნდა. სტანისლავსკის მეთოდის მიხედვითგგანიხილავდნენ თითოეული პერსონაჟის ხასიათისთავისებურებებს. წუწუნავა ცდილობდა, რომ მსახიობთა თამაში ფსიქოლოგიური სიმართლის გამომხატველი ყოფილიყო და გარემოებათა ამსახველ, მორგებულ მიზანსცენებს ქმნიდა. რეპეტიციებზე ინტენსიურმა შრომამ და ძალისხმევამ, საოცარი ანსამბლურობა გამოიწვია, რამაც მთლიანად მოიცვა სპექტაკლი, რომელშიც ყველა ცხოვრობდა და წარმოშვა,როგორც თეატრმცოდნე ვ. კიკნაძე ამბობდა, კოლექტიური თამაში. „აქ იყო კოლექტიური თამაში და არა კერძო მსახიობებისა. თვით სტატისტებიც ცოცხალ ადამიანებს ჰგავდნენ და არა ტიკინებს და სადეკორაციო მასალას... ყველანი თავის ადგილებზე იდგნენ. საერთო მწყობრი თამაშის შთაბეჭდილება ფარავდა კერძო პირების ხელოვნურ თამაშს. თამაში მხატვრული იყო. „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით~ დადგმულ სპექტაკლში, წუწუნავამ „დაამკვიდრა ანსამბლი~, როგორც კოლექტიური მსახიობი~<sup>20</sup>

ქართული სამსახიობო სწავლების შესახებ, შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ სასცენო ხელოვნების სტუდია, რომელც 1918 წელს დააარსა გიორგი ჯაბადარმა. პედაგოგად

<sup>19</sup>შვანგირაძე ნ...„ალექსანდრე წუწუნავა“, გამომც. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბილისი, 1986, გვ. 23.

<sup>20</sup>კიკნაძე ვ., „ალექსანდრე წუწუნავა“, გამომც. „თეატრალური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1967, გვ.12.

მიწვეული იყო ვალერიან შალიკაშვილი. მოსწავლეები, ანუ ე. წ. სტუდიელები კი მომავალში საქვეყნოდ ცნობილი და ღირსეული ხელოვანები იყვნენ: ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭიაურელი, აკ. ვასაძე, შ. ღამბაშიძე, შ. აღსაბაძე, გ. სარჩიმელიძე და სხვ. A

აკ. ვასაძე თავის მოგონებებში ვ. შალიკაშვილის შესახებ აღნიშნავდა, რომ მსახიობის ოსტატობაში მისი ლექციები, ყველაზე უფრო საინტერესო იყო და სწორედ, მისგან გაიგო სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების“, სცენაზე ქვეტექსტის, მიზანის, გამოსახვის საშუალების, ხასიათის, გარდასახვის და სხვათა შესახებ.

შალიკაშვილის პედაგოგიური ტალანტის აღიარებად შეიძლება ჩაითვალოს, აკ. ვასაძის მოგონება: „ალექსანდრე წუწუნავამ შემიქო იმ დღეს ჩემი თამაში კიკვიძის როლში და თან ნემიროვიჩის ნათქვამსაც გადმომცემდა: - ძალიან დაინტერესდა, ვასაძეს ვინ ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობასო. ვიცი, მარჯანიშვილმა ფართო შემოქმედებით გზაზე გამოიყვანა, მაგრამ მისი აქტიორული ხელოვნების ფუძე, როგორც ვატყობ სამხატვროელების სკოლასთან ახლოს არისო; განსაკუთრებით კიკვიძეში ორგანულად შერწყმული აქვს დიდი ცხოვრებისეული სიმართლე, საზრიანობა და ეფექტური, რომანტიკული არტიზმი და უკვირდა. მაშინ შენი პირველი მასწავლებელი შალიკაშვილი გავიხსენე და ვუთხარი: ალექსანდრე ივანეს ძემ რომ გთხოვათ 1908 წელს, სპექტაკლზე „ვაი ჭკუისაგან~, თქვენს რეპეტიციებს დაასწარით ერთი ქართველი რეჟისორი მეუღლითურთო, ის რეჟისორი ვალერიან შალიკაშვილი გახლდათ, თქვენი ხელოვნების, სამხატვრო სკოლის თაყვანისმცემელი და მიმდევარი და აგრეთვე ვასაძის მასწავლებელი მსახიობის ოსტატობაში მეთქი~.“<sup>21</sup>

მიხეილ ქორელი სრულიად ახალგაზრდა გიმნაზიელი იყო, როდესაც ქუთაისის სცენაზე პირველად იხილა ლადო მესხიშვილი, ფრანც მოორის როლში. მისი თამაშით მოხიბლულმა, მსახიობის პროფესიაზე დაიწყო ოცნება, მაგრამ თავად მესხიშვილის რჩევით, საერთო განათლება არ შეწყვიტა და გიმნაზიის დასრულების შემდეგ, სწავლა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე გააგრძელა. სწავლის მიუხედავად თეატრი მის სანუკვარ ოცნებას წარმოადგენდა, ამიტომ, პარარელურად მსახიობად დაიწყო მუშათათეატრში მუშაობა. მოსკოვში, აღმოსავლეთ ენების ინსტიტუტში სტუდენტობისას, ასევე პარალელურად, მუშათა მოძრავე კლუბებში, დაქირავებულ მსახიობად ირიცხებოდა და სამხატვრო თეატრის რეპეტიციებს

<sup>21</sup> ვასაძე აკ., „მოგონებები და ფიქრები“, წიგნი II, გამომც. „კენტავრი“, თბილისი, 2010. გვ. 252-253.

ესწრებოდა. ქორელის თვალსაჩინო, წარმატებული თეატრალური ცხოვრებისა და ღირსეული პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით, ქუთაისის დრამატული საზოგადოების გამგეობამჩათვალა,რომ იგი ქუთაისის თეატრს სათანადო ხელმძღვანელობას გაუწევდა. მმიხეილ ქორელს თეატრის რეჟისორ-ხელმძღვანელად მიიწვევენ და სრულ თავისუფლებას ანიჭებენ.ამის შესახებ ქორელიიგონებს: „1910 წელს ჩემთვის სრულებით მოულოდნელად, ქუთაისის დრამატულმა საზოგადოებამ, რეჟისორად მომიწვიადა სრული „კარტლანში~ მომცა: „დასში ვინც გინდათ მოიწვიეთ, რა პიესებიც გინდათ აირჩიეთ, რა წესითაც გსურდეთ, ისე იმუშავეთ, ხოლო ჩვენ, რითაც შეგვიძლია, რჩევითაც და ფულითაც ხელს შეგიწყოთ, ოღონდ წესიერი სეზონი აწარმოეთ“.<sup>22</sup>

ასეთიპირობებითმოხიბლული მ. ქორელი, ენერგიულად შეუდგა მეტწილად ახალგაზრდული დასის შედგენას,სპექტაკლის განსახორციელებლად კიმაქსიმ გორკის „უკანასკნელნი“ შეარჩია, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ პიესა იმ პერიოდის მიმდინარე მოვლენებს ასახავდა, არამედ იმიტომ, რომ კარგ მასალას წარმოადგენდა მსახიობებისთვის,შეესწავლათ პიესაზე სტანისლავსკის სისტემის მეთოდით მუშაობა, რომლის მიმდევარიც თავად მ.ქორელი გახლდათ.სპექტაკლის მომზადებისათვისმხოლოდ ოცი რეპეტიცია ჰქონდა,რაც იმ პერიოდისათვის მცირე რაოდენობად არ ითვლებოდა, მაგრამ ქორელი თვლიდა, რომ ახალგაზრდა, გამოუცდელ სცენისმოყვარე მსახიობებთან სამუშაოდ, მეტი დრო დასჭირდებოდა, რადგან როგორც თავად ამბობდა,მისი მიზანი, მსახიობებისთვის სცენის ძირითადი კანონების შესწავლა იყო. მმას მუშაობის საკუთარი სტილი გააჩნდა,ტექსტზე მსახიობებს განსაკუთრებული სიფაქიზითამუშავებდა, ცალკეულ სიტყვებსა თუ წერტილ მიძიმებზე, ლოგიკურ მახვილებსა თუ პაუზებზე სასაუბრო კილოს შემუშავებაზე. რეპეტიციებს ყოველთვისმაგიდასთან იწყებდა. მსახიობებისგან ტექსტის ჯერ გააზრებას მოითხოვდა და მხოლოდ ამის შემდეგ ზეპირად დამახსოვრებას.მსახიობისგან მოითხოვდაკარგად, შეგნებულად დაენახაპერსონაჟის სახე. მოეძებნა,როგორი ტემბრით, ინტონაციით, რიტმით ისაუბრებდა იგი, შემდეგ კი შეერჩია და მიესადაგებინა ეს ყოველივე გმირის ხასიათისთვის. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რომ ესწავლათ მსახიობებს ერთმანეთის ყურადღებით

<sup>22</sup>ქორელი მ., „მოგონებები და წერილები“ გამომც: „ნაკადული“, თბილისი, 1969, გვ. 187.

მოსმენა, მოითხოვდა სცოდნოდათ პარტნიორის არა მხოლოდ რეპლიკა, არამედ მთლიანი ტექსტი, რათა მათი დიალოგი ორგანული და ჰარმონიული ყოფილიყო. მხოლოდ ყოველივე ამის შემდეგ გადადიოდა სცენაზე მიზანსცენებზე სამუშაოდ.

შაგულისხმია, მსახიობ ნიკო გვარამის მოგონება ქორელის, როგორც რეჟისორ-პედაგოგის მუშაობის შესახებ, „მიხეილ ქორელმა, იმდროინდელ რეჟისორებთან შედარებით, ძალიან კარგად იცოდა როლების ახსნა-განმარტება. პიესას რომ მოიტანდა და დასს წაუკითხავდა, ისეთი კარგი კითხვა იცოდა, მით უმეტეს, რომ პიესას რუსულად კითხულობდა, რომ მთელი ტიპები თვალწინ გვიდგებოდნენ, მერე კიდევ აქტიორებთან ძალიან კარგი პედაგოგიური მუშაობა იცოდა. აქტიორებს ტიპებს უხსნიდა, განუმარტავდა, რაც მაშინ, სწრაფი მუშაობის პირობებში, თითქმის შეუძლებელი იყო. მაგრამ მიხეილ ქორელი ამას მაინც ახერხებდა და ცალკე მსახიობებთანაც კი მუშაობდა”<sup>23</sup>

მ. ქორელის პედაგოგიური ძიებანი რეფორმატორულ ხასიათს ატარებდა. იბრძოდა სიახლისკენ დიდი ტაქტითა და მოთმინებით. მისი ძალისხმევა ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდისკენ იყო მიმართული. თეატრის ახალ თაობას სჯეროდა და უყვარდა განათლებული და ინტელიგენტი რეჟისორი.

ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების პედაგოგიკის, სამსახიობო პროფესიული განათლების საკითხი, საბოლოოდ 1921 წლიდან გვარდება. კერძოდ, იმ დროიდან, როდესაც ამ საკითხის ორგანიზაციაზე ზრუნვა სახალხო კომისარიატის დავალებით, ერთ-ერთ პირველ პროფესიონალ რეჟისორს, უმაღლესი სათეატრო განათლების ფუძემდებელს, ფართო ერუდიციის მოღვაწეს – აკაკი ფაღავას დაეკისრა. რომელმაც, ძალიან მალე მოაგვარა საორგანიზაციო საკითხები და 1922 წ. თეატრალური სტუდია გახსნა. ამ მოვლენის შესახებ დიმიტრი ჯანელიძე წერდა: „მას მტკიცედ სჯეროდა და სწამდა სასცენო ხელოვნების ხვალისდელი დღე. ამიტომაც, თავის მთავარ მოწოდებად თეატრის მომავლისათვის ზრუნვა, გარჯა და შრომა აქცია. ის დღენიადაგ იღწვოდა იმისათვის, რომ მშობლიურ სცენას ნიჭით გაბრწყინებული და პროფესიული ოსტატობით მაღლმოსილი ახალ-ძალები არ მოკლებოდა.“<sup>24</sup>

სტუდიის გახსნის შესახებ, ინფორმაციას მაშინდელი გაზეთი „კომუნისტი“ იუწყებოდა: „თბილისში დაარსდა აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით

<sup>23</sup> გვარამე ნ., „თეატრალური მემუარები“, გამომც. „სახელგამი“, თბილისი, 1949, გვ. 189.

<sup>24</sup> ჯანელიძე დ., „სახიობა“, წიგნი II, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1972, გვ. 83.

დრამატული სტუდია, სადაც თავი მოიყარა ორმოცამდე ახალგაზრდამ. სტუდიის პროგრამაში შედის:

1. მოკლე ანატომია და ფიზიოლოგია, ფუნქციები ადამიანის სხეულისა.
2. ხმის დაყენება.
3. მხატვრული მეტყველება.
4. პლასტიკა, ცეკვა.
5. გიმნასტიკა.
6. ფარიკაობა.
7. ფსიქოლოგია,
8. სასცენო ელემენტების დამუშავება.
9. იმპროვიზაცია და მიმოდრამა.
10. თეატრის ისტორია.
11. გრიმი.
12. ტანსაცმლის ისტორია.
13. ლიტერატურისა და დრამის ისტორია.
14. ხელოვნების ისტორია.
15. ესთეტიკა.
16. სიმღერა.
17. ნაწყვეტი სცენებისა და პიესების დამზადება.

სტუდია თავად აკაკი ფაღავამ გახსნა შესავალი სიტყვით. შემდგომ კი საზოგადოების წინაშე სიტყვით წარსდგნენ კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი, კ. გამსახურდია, ტ. ტაბიძე. აგრეთვე სტუდენტთა სახელით სიტყვით გამოვიდა ა. ხორავა.<sup>25</sup>

აღსანიშნავია ის, რომ აკაკი ფაღავამ, სტუდიაში ლექციების წასაკითხად მოიწვია ისეთი გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, გ. ჩუბინიშვილი, ა. შანიძე, ვ. ახვლედიანი. ასევე რეჟისორები: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი.

სწორედ ამ სტუდიის ბაზაზე 1923 წელს შეიქმნა საქართველოს, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პირველი დირექტორი,

---

<sup>25</sup>კიკნაძე ვ., „ქართველი რეჟისორები“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1970, გვ. 211.

პროფესორი აკაკი ფალავა გახლდათ. ინსტიტუტმა დიდი როლი შეასრულა ახალი სამსახიობო კადრების აღზრდის საქმეში.

ცნობილი თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე, აკაკი ფალავას ყოფილი სტუდენტი გახლდათ, წიგნში: „ქართველი რეჟისორები“, თავის პედაგოგზე საუბრობდა როგორც კარგ აღმზრდელზე, „ის იყო ნამდვილი პედაგოგი, აღმზრდელი ახალი თაობისა. ამ სტრიქონების ავტორსაც ახსოვს მისი სიტბო და ყურადღება. იგი გვინერგავდა შრომისადმი სიყვარულს, გვასწავლიდა საქმისადმი თავდადებას“.<sup>26</sup>

სწავლის ხარისხის მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ინსტიტუტში ისეთი რეჟისორ პედაგოგების მოღვაწეობას, როგორებიც იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი: „1923 წელს სათეატრო ინსტიტუტის დაარსებამ და კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის პედაგოგიურმა მიღწევებმა განსაზღვრა შემდგომი ათწლეულების ქართული თეატრის პროფესიონალიზმის ხარისხი და იგი შემოქმედების ახალ, გაცილებით უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანა...“<sup>27</sup>

ინსტიტუტის პირველ კურსდამთავრებულთა შორის იყვნენ: ა. ხორავა, ს. თაყაიშვილი, ვ. გომიაშვილი, თ. წულუკიძე, პ. კობახიძე და სხვები.

„მსახიობის გაწვრთნა“ და პროფესიული მომზადება ითვალისწინებდა სიახლეების ძიებას, განათლების მაღალ ხარისხს, სცენურ კულტურას და სწრაფვას პროფესიული თავისუფლებისაკენ, გაიზარდა სტუდენტთა მიმართ პედაგოგიური ხედვები და მიდგომები, რამაც გააძლიერა რეჟისორ პედაგოგის პროფესიის მნიშვნელობა. გაიზრდება იმ ადამიანის ფუნქცია, ვინც პასუხისმგებელია მსახიობის განათლებაზე, მის პროფესიულ დაოსტატებაზე. ეს იმ დიდი გზის დასაწყისია, რომელზეც მრავალმა სახელგანთქმულმა რეჟისორ პედაგოგმა გაიარა. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა პროფესიულმა თეატრალურმა საგანმანათლებლო სისტემამ შეძლო, დროთა განმავლობაში მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობა, მაღალი ხელოვნების დონემდე აეყვანა.

## თავი II

<sup>26</sup> იქვე, გვ. 212.

<sup>27</sup> იხ. მისამართზე: [http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/dimitri\\_gvtisiashvili\\_disertacia.pdf](http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/dimitri_gvtisiashvili_disertacia.pdf)  
გადამოწმებულია 15.10.2019

## კამათიმსახიობის გარდასახვის ხელოვნების შესახებ

გარდასახვამ, როგორც ცნებამ თავისი ისტორიული განვითარების ევოლუცია განიცადა, რომელმაც შემდგომში, დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის, თეატრის რეფორმატორის, სტანისლავსკისა და მისი მოსწავლეების პედაგოგიურ-შემოქმედებით ძიებებზე ჰპოვა ასახვა.

გარდასახვა თუ გარდასახვის იმიტაცია... ამ საკითხზე კამათი თეატრალურ ლიტერატურაში გაცილებით ადრე დაიწყო. მიუნხენის იეზუიტთა სასკოლო თეატრის რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე, ფრანციზ ლანგი თავის წიგნში, „მსჯელობა სასცენო თამაშზე“, გამოდიოდა რა კლასიციზმის ესთეტიური ნორმიდან, ძირითად ყურადღებას თამაშის გარეგნულ მხარეს უთმობდა, როგორცაა ეფექტური პოზები და მრავალფეროვანი შესტები, მოუწოდებდა აქტიორებს, რომ ის სულიერი მღელვარება და გრძნობა, რომელიც აქტიორს სურს განაცდევინოს მაყურებელს, უპირველესად მასში, ანუ საკუთარ სულში უნდა აღმოცენდეს. თავისი გამონათქვამებით, ამავე მოსაზრების თანხვედრაშია იტალიელი ლუიჯი რიკკობონიცი, კომედი დელ არტეს მსახიობი, მაგრამ მისი ვაჟის, ფრანცისკო რიკკობონის(იტალიური კომედიის მსახიობი საფრანგეთში) აზრით, მხოლოდ გრძნობას კიარა, არამედ გონებას და ემოციათა ფლობას აქვს სერიოზული, შეიძლება ითქვას, მთავარი მნიშვნელობა მსახიობის ხელოვნებაში.

დიდროს ნაშრომში „პარადოქსი აქტიორზე“, მოცემულია ავტორის შეხედულება ძირითადი საკითხის მიმართ, რაც აქტიორთა ორ ბანაკად დაყოფაში მდგომარეობს. ეს ცნობილი ნაშრომი გახლდათ პასუხი, ლონდონში 1768წ. გამოცემულ ანონიმურ წიგნზე, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მაყურებლის დასაპყრობლად მსახიობისთვის აუცილებელია გულწრფელი ემოციურობა, რომლის წინააღმდეგაც იყო დიდრო. იგი კატეგორიულად მოითხოვდა, რომ „დიდი მსახიობი გულცივი და დამშვიდებული მეთვალყურე უნდა იყოს. მე ვითხოვ მისგან დიდ გამჭრიახობას დაარავითარ გრძნობიერებას... გრძნობიერი რომ იყვეს მსახიობი, მართლა გრძნობით აღსავსე, განა შესძლებს ზედიზედ ორჯერ შეასრულოს ერთი და იგივე როლი იმავე აღტაცებით და წარმატებით?..<sup>28</sup>

<sup>28</sup>დიდრო დ., „პარადოქსი აქტიორზე“, გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1939, გვ. 15-16.

დიდრო მომხრეა იმ მსახიობებისა, რომლებიც თამაშობენ გააზრებულად, განუწყვეტელი მიბადვით რომელიმე იდეალური სახის მიმართ, მისი აზრით, ის, ვინც ახერხებს მუდმივად, ყოველ სპექტაკლში ერთი და იგივე იყოს - „სარკე“-ს უწოდებს. იმ მსახიობთა ხელოვნებას, რომლებიც ყველა სპექტაკლში „სარკისებური“ სიზუსტით მეორდებოდნენ, დიდრომ უწოდა „გააზრებული შემოქმედება“, როგორც უდიდესი შესაძლებლობა ხელოვნებაში. მასვე ეკუთვნის წარმოდგენის სკოლის პირველი თეორიული ფორმულირება, ის უპირატესობას ანიჭებს და ითხოვს სასცენო თამაშის სრულყოფილ ტექნიკას. დიდროს აზრით, უდიდეს აქტიორებად ყალიბდებოდნენ ისინი, ვინც გრძნობას უარყოფდნენ. გარდასახვის ხელოვნებისადმი ამგვარი მიდგომა, იმ პერიოდის ევროპულ თეატრალურ სამყაროში პროგრესულად ითვლებოდა.

დიდროს აქტიორული პროფესიონალიზმი არსებითად განსხვავდება სამსახიობო ტექნიკის შეხედულებებისგან, რომელიც მოგვიანებით განცდის ხელოვნების მომხრეებისგან ჩამოყალიბდა. ცნობილი რეჟისორი და პედაგოგი ალექსანდრე ლენსკი წერდა: „ჩემი აზრით, დიდროს შეხედულებებში წარმოქმნილი შეცდომა სასცენო ხელოვნების შესახებ, იმით არის გამოწვეული, რომ მან, მსახიობის ხელოვნებაში დაუშვა უკიდურესი თვითფლობის არსებობის აუცილებლობა, ღრმა ემოციურობის არარსებობით. განცდის სრული უარყოფა, ისევე, როგორც განცდათა უკიდურესობა თვითფლობის გარეშე, ხდის ადამიანს სცენისთვის სრულიად მიუღებელს. თვითკონტროლის ქვეშ განცდათა ზომიერება ქმნის კარგ მსახიობს, უკიდურესი გრძნობიერება და მისი სრული ფლობის უნარი კი უდიდეს შემსრულებელს“.<sup>29</sup>

ასი წლის შემდეგ, კოკლენ უფროსი აღიარებს დიდროს სასცენო თეორიას, მაგრამ დიდროსგან განსხვავებით თვლის, რომ მაყურებელმა არ უნდა ირწმუნოს სცენაზე დადგმული სიმართლის. თუ მაყურებელს დაავიწყდება რომ თეატრში იმყოფება, იგი შეწყვეტს „სიამოვნების განცდას.“ ნაცვლად იმისა, რომ დარჩეს მაყურებლად „მსახიობად გადაიქცევა.“ მოგვიანებით სტანისლავსკი შედის პოლემიკაში კოკლენტან: „თქვენს ხელოვნებაში მაყურებელი არის მაყურებელი, ჩემს ხელოვნებაში ის შემოქმედების უნებური მოწმე და თანაზიარი ხდება, იჯერებს სცენაზე წარმოქმნილ ცხოვრებისეულ მოვლენებს და ეფლობა მის სიღრმეებში.“<sup>30</sup>

<sup>29</sup>Журнал «Артист», Ленский А. П., «Заметкиактера», Москва, 1890, ст. 109.

<sup>30</sup>СтаниславскийК. С., «Собр.соч. ввосьмитомах», т.II,изд. «Искусство»Москва, 1954,ст.204.

სტანისლავსკი დაბეჯითებით იდგა იმ პოზიციაზე, რომ მაყურებელმა უნდა დაიჯეროს ის, რაც სჯერა მსახიობს. სცენური სიმართლე იბადება მომხდარის მოტივირებული, დამაჯერებლური ახსნით, გამართლებით.

საგულისხმოა კამათი ვასილ კარატიგინის (1802 – 1853 პეტერბურგის თეატრის წამყვანი მსახიობი) და პაველ მოჩალოვის (1800 – 1842 მოსკოვის მცირე თეატრის უდიდესი მსახიობი) გარდასახვის შესახებ. მათი დისკუსია რუსეთის მოწინავე საზოგადოებაში 1833 წელს დაიწყო. კამათში მთავარი სიტყვა დიდ რუს კრიტიკოსს და პუბლიცისტს ბესარიონ ბელინსკის ეკუთვნოდა. მისი აზრით, მოჩალოვის თამაშის საფუძველს შთაგონება და შინაგანი ვნება წარმოადგენდა, ხოლო კარატიგინის თამაშის საფუძველი, გარეგანი ეფექტურობა და ზედმიწევნით დამუშავებული სცენური ტექნიკა იყო. მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების ეს ორი განსხვავებული მიდგომა განსაზღვრავდა, სასცენო ხელოვნების განსხვავებულ გზებს.

ამგვარი განხილვები ქართული თეატრის წიაღშიც მიმდინარეობდა. იმ პერიოდში, როცა ცხარე კამათი იყო გამართული, თუ რომელი სკოლის, განცდისა თუ წარმოსახვის სკოლის მსახიობი იყო ჭეშმარიტი შემოქმედი, ილია ჭავჭავაძის აზრით, გონიერების, ტალანტისა და ტექნიკის, ტემპერამენტისა და შინაგანი კონტროლის ერთიანობით ხდებოდა ემოციური ზემოქმედება. ილია თვლიდა, რომ მაყურებელზე ემოციურ ზემოქმედებას ჭეშმარიტი ტალანტი ახდენდა. თავის ცნობილ წერილში „ბატონი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ -წერდა: „არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ ის ფრიად ჭკვიანური, გრძნობიერი, უმეტნაკლებო აღსრულება როლისა, რომლის ცხადი მაგალითი თვალწინ გაგვიტარა ბატონმა გამყრელიძემ.“<sup>31</sup>

საგულისხმოა აგრეთვე აკაკი წერეთელის მოსაზრება სამსახიობო ხელოვნების შესახებ, რომელსაც აქვე გთავაზობთ: „როგორც საყოველთაო, ასევე საარტისტო ნიჭიც ორგვარია: პირველი „თავისთავადობითი,“ რომელსაც ქვაკუთხედად შემოქმედებითი ძალა უდევს და მეორე „მიმბამაობითი,“ რომელსაც უბრალოდ წამხედურობის მეტი არა ეჭირვება რა. ეს ორივე თვისება ისე ნათლად არსად სჩანს, როგორც სცენაზე, სადაც ხშირად წამხედურა მსახიობი იმავე როლს თამაშობს, რომელსაც შემოქმედების ძალით აღჭურვილი, კლასიკურ პიესებში კლასიკური როლების მოთამაშე და მშვენივრადაც მოთამაშე არტისტები, ასობითა და ათასობით არიან ქვეყანაზე, მაგრამ ბურჯერები,

<sup>31</sup>ჭავჭავაძეი., „თეატრის შესახებ“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1955, გვ. 12.

ჰარიკები, როსები, კინები, სალვინები, რასტორიები, სარა ბერნარები, დუზები და სხვანი კი თითო - ოროლა, და ეს იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელები თვითონ ქმნიან როლებს, სულს უდგამენ და სხვები კი ამათ მხოლოდ ჰბამვენ."<sup>32</sup>

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ კამათი და დაპირისპირება სამსახიობო ხელოვნების შესახებ, რომელიც 1918 წელს. გიორგი ჯაბადარის ხელმძღვანელობით შექმნილ თეატრალურ სტუდიაში მიმდინარეობდა. ჯაბადარი საფრანგეთში მიღებული განათლებით, ფრანგული თეატრის გამოცდილებას ემყარებოდა და იქ მიღებულ ცოდნას უკავშირებდა ქართული თეატრის ბუნებას. აკაკი ვასაძე ასე იხსენებს თავისი პედაგოგების მუშაობის განსხვავებულ სტილს: „გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რიტმის გამოკვეთას, ვალერიან შალიკაშვილი კი როგორც სამხატვრო თეატრის მიმდევარი, ლექსთა კითხვის დროს რიტმს არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა.“<sup>33</sup>

სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგად მიწვეული ვალერიან შალიკაშვილი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მეთოდით მუშაობდა, სტანისლავსკის სისტემას ანიჭებდა უპირატესობას და გარდასახვის ხელოვნებას, მისი მეთოდის მიხედვით ასწავლიდა სტუდიელებს.

სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგებად ასევე მუშაობდნენ სხვა „ქართველი მხატვლები.“ (ვ.კიკნაძე) აკაკი ფაღავა და მიხეილ ქორელი, რაც სამხატვრო თეატრის ესთეტიკური ნორმების დამკვიდრებას და დაცვას ნიშნავდა.

მსახიობის გარდასახვის პრობლემა მწვავედ განიხილებოდა სტანისლავსკის სიცოცხლის პერიოდშიც და განიხილება დღესაც. დისკუსია ეხება მის უმნიშვნელოვანეს იდეას, რომლის არსი მდგომარეობს შეთავაზებაში: „მსახიობი ამოვიდეს საკუთარი თავიდან“. მსახიობი არ შეიძლება გახდეს რიჩარდი, არც მაკბეტი, მაგრამ შეუძლია წარმოიდგინოს თავისი თავი მათ ვითარებაში.

სტანისლავსკის თანამოაზრე და მასთან ერთად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამაარსებელი ნემიროვიჩ-დანჩენკო სიფრთხილით ეკიდებოდა ამ ფორმულას - „მე მოცემულ ვითარებაში.“ ფრთხილობდა რომ ამ დებულებამ შეიძლება მიგვიყვანოს დრამატურგის მიერ შექმნილი სახის დაკარგვამდე და უნიკალური ადამიანური სახის

<sup>32</sup>წერეთელიაკ.,„თეატრისშესახებ“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1955,გვ. 128.

<sup>33</sup> ვასაძეაკ. „მოგონებებიდაფიქრები“,წიგნიI, გამომც. „კენტავრი“,თბილისი, 2010,გვ. 46.

„მიჩქმალვამდე”. ტაიროვი კი აღნიშნავდა: „სტანისლავსკის გაგებით „სცენური სიმართლე” უპირატესად ნატურალისტური და ყოფითია.” იგი თავის წიგნში: „რეჟისორის ჩანაწერები” წერს: „მაყურებელს უნდა ეგონოს რომ მის წინაშე ნამდვილი ცხოვრებაა, მსახიობის სულიერი ვიბრაციები სცენაზე უნდა ჟღერდეს ცხოვრებასთან უნისონში, მისი ხმა უნდა იყოს დახშული, მეტველება გამარტივებული, ჟესტი შეზღუდული”...<sup>34</sup>

ცნობილი რეჟისორი და პედაგოგი მარია კნებელი წერდა: „სამსახიობო ფსიქოტექნიკის სფეროთი შემოიფარგლება ჩეხოვის ძიებანი და აღმოჩენები. ისევე როგორც სტანისლავსკი, ამ საკითხს იგი ურთულესად მიიჩნევდა... თეატრი, რომლისკენაც სტანისლავსკი ისწრაფვოდა, იყო თავისი არსით ის თეატრი, რომელზეც ჩეხოვიც ოცნებობდა და თუ მოვძებნით მაგალითად მსახიობს, რომელიც პრაქტიკულად განცდის საფუძველზე აღწევდა ამომწურავი სისავსით სცენაზე გარდასახვას, - ეს პირველ რიგში მიხაილ ჩეხოვი იყო...ამას თავად სტანისლავსკიც ადასტურებდა: „თუ გინდათ ჩემი სისტემა შეისწავლოთ, დააკვირდით მიმა ჩეხოვის შემოქმედებას”... შეითვისა რა სტანისლავსკის აღმოჩენები, ვერ განიცადა სრული დაკმაყოფილება. მასში თანდათან მწიფდებოდა რწმენა, რომ სტანისლავსკიმ ყველა კითხვაზე ამომწურავი პასუხი ვერ იპოვა. ჩეხოვის გზა – მოსწავლის გზაა, მიმდევარის, მოკამათის, გამგრძელებლის, ოპონენტის...”<sup>35</sup>

სტანისლავსკი საბოლოოდ მივიდა დასკვნამდე, რომ ადამიანის „სულიერი ცხოვრება” და ადამიანის „სხეულის ცხოვრება” კონტექსტშია, თანამედროვე რეჟისორების უმნიშვნელოვანეს მეთოდურ ძიებებთან. მათ შორის იმ აღმოჩენებთან, რომლებიც ეკუთვნის მის მოსწავლეს - ვსევოლოდ მეიერჰოლდს. შემთხვევითი არაა რომ მეიერჰოლდის თეატრის („ГОСТИМ” ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სახელობის სახელმწიფო თეატრი) დახურვის შემდეგ, შერისხული რეჟისორი, სტანისლავსკიმ თავის თეატრში მიიწვია ვერდის „რიგოლეტო“-ზე სამუშაოდ. რეჟისორი და პედაგოგი, გრიგორი ჯვრისტი იხსენებდა, რომ სტანისლავსკის ამ „მცდარ” ნაბიჯს, მაშინდელ თეატრალურ სამყაროშიმიმოქმა-მოთქმა მოჰყვა, მაგრამ დიდ რეფორმატორს ყველა

<sup>34</sup>ТаировА.,«Записирежиссера»,изд.«ВТО»,Москва, 1970, გვ. 84.

<sup>35</sup>ЧеховМ., «Воспоминания. Письма»,изд. «искусство», лит. НаследиеТ. I,Москва, 1986,გვ. 26,33

მოწინააღმდეგესთვის მოკლე პასუხი ჰქონდა: „მეიერჰოლდი სჭირდება თეატრს... ერთადერთი რეჟისორი, რომელსაც მე ვიცნობ, - ეს მეიერჰოლდია“.<sup>36</sup>

აქ ნათლად ჩანს, რომ სტანისლავსკი ურყევი იყო თავის გადაწყვეტილებაში და იმ პერიოდის საუკეთესო რეჟისორად, მეიერჰოლდს ასახელებს... გ. კურისტის აზრით, სტანისლავსკისთვის მეიერჰოლდი საჭირო იყო არა მხოლოდ როგორც სცენური ფორმების ოსტატი, არამედ როგორც მოუსვენარი, მაძიებელი ხელოვანი, რომელიც მუდმივად შეძლებდა თეატრში შემოქმედებითი ძიებების სულის გაღვივებას. იმედოვნებდა, რომ მეიერჰოლდი, მსახიობებს თავის „ბიომექანიკას“ შეასწავლიდა და შესაძლებელი გახდებოდა, ამოეხსნათ პასუხი მთავარ კითხვაზე, მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების შესახებ.

თეატრის კრიტიკოსი და პედაგოგიური ბახრუშინითავის მოგონებაში: „სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი“ წერდა: „ჩემმა მეორე კორესპოდენტმა მოითხოვა სტანისლავსკისგან გამეგო, საჭირო იყო თუ არა ყოველთვის მოგვესმინა მეიერჰოლდისთვის. მმომიხდა წავსულიყავი კონსტანტინე სერგეევის ძესთან და მისთვის ეს კითხვა დამესვა. მიწერეთ მათ – მითხრა სტანისლავსკიმ, - რომ საჭიროა, მეიერჰოლდს ყოველთვის მოუსმინო და თან უდიდესი ყურადღებით... არის თუ არა ყველაფრის გაგება უცილებელი, ეს თავად უნდა მოისაზრონ, იმათ და ჩემმა მოსწავლეებმა“... იქვე გაიხსენა სტანისლავსკის მიერ წარმოთქმული, უაღრესად საგულისხმო სიტყვები მეიერჰოლდის შესახებ: „გამომშვიდობებისას სტანისლავსკიმ ხელი ჩამომართვა, შეყოვნდა და წუთიერი პაუზის შემდეგ თქვა: „გაუფრთხილდით მეიერჰოლდის – ის თეატრში ჩემი ერთადერთი მემკვიდრეა. აარა მარტო ჩვენს თეატრში, არამედ საერთოდ“. კონსტანტინ სერგეევის ძეს ასეთი აზრები ადრეც გამოუთქვამს...“<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Кристи Г., об. мисამართზე Возвращение к Станиславскому 579  
[krispen.ru](http://krispen.ru) > [knigi](#) > [vstrechi\\_01\\_G\\_Kristu](#).

<sup>37</sup>об. мисამართზე: Станиславский и Мейерхольд 584 [www.theatre-library.ru](http://www.theatre-library.ru) > [files](#) > [chushkin\\_nn](#) > [chushkin\\_nn\\_fevralskiy\\_a...](#)  
gadamowmebulia 15.10.2019.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გათვალისწინებით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეიერჰოლდი სტანისლავსკის სწავლების გამგრძელებლია. სტანისლავსკი მას თავისი იდეების მემკვიდრედ მოიხსენიებდა, მეიერჰოლდი კი დიდ რეფორმატორს, როგორც თავის მასწავლებელს, სათანადო პატივს მიაგებდა. ი. ბახრუშინის მოგონებაც ამის დასტურია: „1938 წლის 7 აგვისტოს გარდაიცვალა სტანისლავსკი. მეორე დღეს კისლოვოდსკიდან მცირე შეტყობინება (დეპეშა) მივიღე: „გთხოვთ შეუკვეთოთ ჩემი ანგარიში და საფლავი გვირგვინით შეამკოთ. თქვენს გემოვნებას ვენდობი. ბაფთებზე ასეთი წარწერით: ძვირფას, დიად მასწავლებელს, კ. ს. სტანისლავსკის. ვსევოლოდ მეიერჰოლდი.“<sup>38</sup>

გვრ. კვრისტითავის მოგონებებში, „დაბრუნება სტანისლავსკისთან“, ამ ორი ბუმბერაზი ხელოვანის შემოქმედებით მისწრაფებებსა და მსგავსებას ერთმანეთს უკავშირებდა, აღნიშნავდა, რომისინი, ერთნაირად ვერ იტანდნენ თეატრალურ რუტინასა და მდაბიურ კეთილდღეობას ხელოვნებაში. ორივე ჭეშმარიტების მაძიებლები და დაუღალავი ექსპერიმენტატორები იყვნენ. შინაგანი კავშირი, რომელიც ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრში და სტუდია პოვარსკოიში მუშაობის პერიოდში ჩამოუყალიბდათ, არასოდეს გაწყვეტილა. ხელოვნების შესახებ, ოცდაათწლიანმა მგზნებარე კამათმა, მათ შორის ვერ წარმოშვა მტრობა და ვერ გაანელა ერთმანეთის მიმართ ინტერესი: „ჩვენი საუკუნის თეატრის ორი წამყვანი მიმართულების, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის მრავალწლიანი პრინციპული ბრძოლის შემდეგ, მოხდა რაღაც, ერთი შეხედვით სრულიად მოულოდნელი, არსებითად კი – სიღრმისეული კანონზომიერება. შესაძლოა სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის გზების თანხვედრა მოხდა იმიტომ, რომ ახალი მაგისტრალი ჩამოყალიბდეს თანამედროვეობის სასცენო ხელოვნებაში“.<sup>39</sup>

იმ დასკვნამ, რომელიც კ. სტანისლავსკიმ გარდაცვალებიდან ცოტა ხნით ადრე, თავისი 75 წლის იუბილეზე გააჟღერა მსახიობის გარდასახვის, კონკრეტულად მსახიობის განცდისა და ტექნიკის შესახებ, საზოგადოებაზე პირდაპირ შემაცხუნებელი, უფრო სწორად თავზარდამცემი შთაბეჭდილება მოახდინა. მან თქვა: „გრძნობით

---

<sup>38</sup> იქვე

<sup>39</sup>Кристи Г., Возвращение к Станиславскому 579  
იხ. მისამართზე: [krispen.ru > knigi > vstrechi\\_01\\_G\\_Krusicmu](http://krispen.ru/knigi/vstrechi_01_G_Krusicmu). G  
გადამოწმებულია 15.10.2019.

ბოლომდე ისეთი როლების თამაში, როგორცაა ჰამლეტი, ოტელო, რიჩარდ III, მაკბეტი - სრულიად შეუძლებელია. ხუთი წუთი უნდა დაეთმოს გრძნობას და სამი საათი უმაღლეს ტექნიკას, მხოლოდ ასეა შესაძლებელი შექსპირის თამაში..."<sup>40</sup>

ეს იყო თავად სისტემის შემქმნელის ევოლუციური შეხედულებები, ვისთვისაც ადრე, უპირველესი, სავალდებულო მოთხოვნა იყო აქტიორული განცდის ერთგულება, მთლიანი როლის ხანგრძლივობის მანძილზე. სტანისლავსკიმ მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს გააჟღერა, რომ „განცდის“ სკოლა უნდა შეივსოს სამსახიობო ოსტატობის ახალი შესაძლებლობებით, რომ უმაღლესი ტექნიკა - ეს არის ცოდნა, იპოვო ფორმა, რომელიც საუკეთესო სახით მიიტანს მაყურებელამდე აქტიორის აზრებსა და გრძნობებს.

XX საუკუნის 20-30-მა წლებმა მსახიობის გარდასახვის ხელოვნებაში მრავალი სიახლე შემოიტანა. მთავარი ამ მიმართულებით მსახიობის მიერ როლის შექმნის შინაგანი, განუსაზღვრელი შესაძლებლობების დემონსტრაციაა. შინაგანი ტექნიკის ამ უზარმაზარ წარმატებაში ის მიზეზები იმალება, რომლებიც სამსახიობო გარდასახვის უკვე შემდგომი ევოლუციის ეტაპს ეხება. ეს ეტაპი მსახიობის გარეგანი ფსიქოტექნიკის დაუფლების გზებია. ვახტანგოვი აღნიშნავდა: "სტუდია ამ დრომდე სტანისლავსკის სწავლების ერთგული, ჯიუტად ცდილობდა განცდის ოსტატობის დაუფლებას... ახლა კი იგი თეატრალურ ფორმათა ძიებაში ერთვება."<sup>41</sup>

გარდასახვის ხელოვნების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა, რომელიც თეატრალურ სამყაროში მიმდინარეობდა, უშუალოდ აისახება დღევანდელ სამსახიობო შემოქმედებით პრაქტიკაზე, ხოლო მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაზე მთავარი კითხვითაა მიმართული: ვითარდება თუ არა თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკა? არის თუ არა პრობლემები მის მეთოდში? ესთეტიკაში? ერწყმის თუ არა ერთმანეთს ტრადიციულობა? ნოვატორობა? შეესატყვისება თუ არა დროს? ამ კითხვების გადაჭრის გარეშე, რთულია გარკვევა თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში. თანამედროვე მსახიობი გარდასახვისთვის უნდა ფლობდეს მრავალ გამომსახველობით საშუალებას. რაც მთავარია, უნდა შეძლოს თავისი ენერგეტიკის საშუალებით, მაყურებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენების თანამონაწილე გახადოს.

<sup>40</sup>ЗахаваБ. Е., «ЗасинтезтеатрапредставленияиПереживания», журнал «Театр»№1; Москва, 1957.

<sup>41</sup> ВахтанговЕ. Б., «материалыистатьи», изд. «ВТО»,Москва, 1959. ст. 186.

ამისათვის საჭიროა უშუალოა და შემოქმედებითი ფუნდამენტი. მას უშუალობას ბუნება აძლევს, შემოქმედებით ფუნდამენტს კი თეატრალური სკოლა.

კ. სტანისლავსკის შემოთავაზებული მსახიობის აღზრდის „სისტემა“, გარდასახვის ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების შესახებ, ყველა მეთოდს და ტექნიკას აერთიანებს, რომლებიც მისი მოსწავლეების მ. ჩეხოვისა და ვ. მეიერჰოლდის მიერ შემდგომ იქნა განვითარებული. მსახიობის აღზრდის, მათი მეთოდის პრინციპებზე აგებული, შემოქმედებითად გაანალიზებული ტრენინგების თეორიული და პრაქტიკული გამოყენება-დანერგვა მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე, სისტემატურად გაავარჯიშებს სტუდენტთა ფსიქოფიზიკურ ტექნიკას, რაც ამყოფებს მათ მუდმივ სამუშაო რეჟიმში. პერსპექტივაში მივიღებთ სამსახიობო ტექნიკით სრულად აღჭურვილ ისეთ სინთეზურ მსახიობს, რომელიც დღევანდელი, თანამედროვე თეატრების ყოველგვარ კრიტერიუმებს შეესაბამება.

### თავი III

## კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემის რევიზია

თეატრის მხრიდან სამართლიანია, თეატრალური სკოლის მიმართ მაღალი საშემსრულებლო უნარებით აღჭურვილი კადრების მომზადების მოთხოვნა. რაც, შესაბამისობაშია თანამედროვე თეატრალურ სტანდარტებთან. როგორც უკვე აღვნიშნე, დღეს, ისევე როგორც ყოველთვის, აქცენტი სამსახიობო ოსტატობაზეა გადატანილი, რომელიც მუდმივად საჭიროებს სწავლების მეთოდების გადახალისებას და სრულყოფას, ცოდნის ათვისების პროცესის აქტივიზებას, სიახლეების ძიებას, „ტრენინგებსა და წვრთნას.“ ასეთი მუშაობა ბუნებრივია დაეხმარება სტუდენტს გახდეს აქტიური, გულისხმიერი, მოაზროვნე მსახიობი, რომელიც ვირტუოზულად ფლობს შინაგან თუ გარეგან სამსახიობო ტექნიკას, რაც უტყუარი საწინდარია მისი წარმატებული კარიერისა. პერსპექტივაში ის იქნება არა მხოლოდ მსახიობ შემსრულებელი, არამედ მხატვრულად მოაზროვნე შემოქმედი, რომელიც იოლად შეძლებს გაანალიზოს ცხოვრებისეული მოვლენები, იყოს ემოციური, გადამდები და გამომსახველი.

სტანისლავსკის სისტემა, მისი თეორიული ნაშრომები და პედაგოგიური პრაქტიკული გამოცდილება, დრამატული მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში, დღემდე

ძირითად მასალას წარმოადგენს. Аაი რას ამბობდა მიხეილ ჩეხოვი სტანისლავსკის სისტემის შესახებ: „სისტემა კი ჩემი შეხედულებით სერიოზული და ახალი მოვლენაა. თითქმის ყოველგვარ ხელოვნებას გააჩნია საკუთარი თეორია და იგი დღემდე, მხოლოდ თეატრალურ ხელოვნებას არ გააჩნდა. სისტემა – ეს პირველი თეორიაა თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს ეპოქაა თეატრის ისტორიაში.“<sup>42</sup>

არსებობს სხვა მეთოდებიც, პედაგოგიური გამოცდილებები, რომლებიც სტანისლავსკის სისტემიდან იღებს სათავეს. ამ შემთხვევაში კონკრეტულად, მიხეილ ჩეხოვის (ადრეული ჩეხოვი), „16 გაკვეთილი“ და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის „ბიომექანიკური ტრენინგები“ მაქვს მხედველობაში, რომლებიც თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში ჯერ კიდევ აუთვისებელ მასალას წარმოადგენს.

ჩვენ, ჯერ კიდევ კომუნისტური წყობის შთამომავლებად მოვიაზრებით. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ყველაზე მთავარს და თითქოს ერთადერთ გზას მივყევით მორჩილად და ინერციით. ხანდახან ვახერხებთ გვერდზე ნაბიჯებს, მაგრამ მცირეს და გაუბედავს. დღრო კი არ ითმენს და გამოწვევების წინაშე გვაყენებს. ეს ნიშნავს იმას, რომ თუ ვერ განვავითარებთ, ვერ შევავსებთ სამსახიობო ოსტატობის სწავლების დღევანდელ მოცემულობას, საკმაოდ დარიბულ სიბრტყეზე გავჩერდებით, რადგან პედაგოგიკა არის ცოცხალი საქმე. ის, რაც მიხეილ ჩეხოვისა და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის წიგნებსა თუ ნაშრომებშია ასახული, ზოგადად საინტერესოა, მაგრამ სასარგებლო ვერ იქნება, თუ მათ პრაქტიკაში არ გამოვიყენებთ, არ გამოვცდით სტუდენტებთან ოსტატობის გაკვეთილებზე. ბუნებრივია, ამ ნაშრომების მხოლოდ ქაღალდზე არსებობა მომავალ მსახიობს სცენაზე ვერაფრით დაეხმარება.

სტანისლავსკიმ, თავისი პედაგოგიური მიების არეალში, უპირველესად სამსახიობო ოსტატობის ძირითადი ელემენტები განსაზღვრა და თვლიდა, რომ ეს ძირითადი ელემენტები ასახვენ ბუნების, თავად ცხოვრების ჩვეულ, ორგანულ კანონებს. სისტემის ადრეულ, ანალიტიკური განვითარების პერიოდში, სტანისლავსკიმ მსახიობის შინაგანი ტექნიკის ასათვისებლად ცალ-ცალკე, მტკიცედ შეისწავლა თითოეული ელემენტი: ყურადღება; წარმოსახვა; აფექტური მეხსიერება, რასაც ბუნებრივია კვალდაკვალ მოჰყვა მისი ინტერესი მსახიობის გარეგანი ტექნიკის გამოკვლევისა, რისთვისაც რამაჩარაკის წიგნი „ხათხა-იოგა“ გამოიყენა. მისი გაცნობა

<sup>42</sup>ЧеховМ. А., «Обискусствеактера» Литературноенаследиев 2-хтомах, т. II, изд. «Искусство», Москва, 1986,გვ. 39 .

იოგას იდეებთან, რამაჩარაკას წიგნის საშუალებით მოხდა, რომელიც უილიამ უოკერ ატკინსონის (ამერიკელი კომერსანტი, მწერალი, მთარგმნელი, გამომცემელი. 1862- 1932) მიერ გადამუშავებული და მორგებული იყო დასავლეთის მკითხველზე. ამ წიგნით, ატკინსონი ევროპელებს მიმართავდა და არ ტვირთავდა ინდუსთა იოგას სხვადასხვა მიმართულების სპეციფიკით, არ ანიჭებდა უპირატესობას ავთენტურ იოგას, რადგან ავთენტური იოგათი დაკავება ნიშნავდა სულიერ სიზმარს, არაფრის გამომხატველ სიმშვიდეს, სწრაფვას ნირვანასაკენ, ამიტომ ატკინსონმა გამოსცა იოგას მხოლოდ ძირითადი პრინციპები: ცოდნა, საკუთარი თავის მართვის დახელოვნება თვითსრულყოფილებისთვის, რომელიც არ არის მიმართული ავთენტური იოგას ჭეშმარიტ, საბოლოო მიზნის - ნირვანას მიღწევისკენ. თვითსრულყოფილებაა სწორედ ის, რასაც თავის სტუდენტებთან ერთად ეძებდა სტანისლავსკი, მან შეძლო იოგას იდეის ადაპტირება. იცოდა რა, რომ მსახიობისთვის მთავარი იყო „გატაცებითი შთაბეჭდილება“, იგი სავსებით იყო გარკვეული თავისი პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტაში. 1919 წ. ნოემბერში „მხატის“ მსახიობების ლექციაზე, სტანისლავსკიმ ხაზგასმით აღნიშნა: „ათასი წლის უკან იოგები ეძებდნენ იგივეს რასაც ჩვენ ვეძებთ დღეს, მაგრამ ჩვენ მივდივართ ხელოვნებაში, ისინი კი თავიანთ იმპეციური სამყაროში“.<sup>43</sup>

რამაჩარაკა თავის წიგნში, ბევრს საუბრობდასავარჯიშოთა სისტემისა და წვრთნის შესახებ. სტანისლავსკი კი ქმნის სისტემას, რომელშიც დანართის სახით რთავს „ტრენინგს და წვრთნას“. რამაჩარაკა თავის მოსწავლეებს მიუთითებდა გზას, სტანისლავსკი კი ხაზს უსვამს, რომ გზის მაჩვენებელი „სისტემაა.“ იბადება კითხვა: მაშ რაღა საჭიროა მიხეილ ჩეხოვისა და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის პედაგოგიური მეთოდებით არსებული სწავლების გამდიდრება? ვფიქრობ რომ საჭიროა, რადგან რაც კომუნისტურმა ცენზურამ სტანისლავსკის ნაშრომებს ამოაცალა, ის, რა ჩანაფიქრიც დიდ რეფორმატორს ეწადა და ვერ განახორციელა, შემდგომში მისი მოსწავლეების ნაშრომებსა და პრაქტიკულ სავარჯიშოებში აისახა. რა გვამღევს ამის საბაბს? პასუხი იმ ეპოქაშია, რომელშიც სტანისლავსკის და მის მოსწავლეებს მოუხდათ ცხოვრება...

<sup>43</sup>Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. М. 1999. Стр. 61. იხ. მისამართზე [http://teatr-lib.ru/Library/Radisheva/Otnosheniya\\_3/#\\_Toc248661565](http://teatr-lib.ru/Library/Radisheva/Otnosheniya_3/#_Toc248661565) გვადამოწმებულია 15.10.2019.

გასული საუკუნის რევოლუციის შემდეგ, 20-30 იან წლებში ცკვკპ (ბ)-ს მხარდაჭერით შეიქმნა მრავალი „პროლეტარული“ ასოციაცია, რომლის მთავარ მიზანს წარმოადგენდა ბრძოლა „მასებისათვის ყოველგვარი ორიგინალურისა და თითქოსდა გაუგებარის“ წინააღმდეგ. მათ შორის იყო 1925წ. დაარსებული რუსეთის პროლეტარ მწერალთა ასოციაცია რაპკ-ი, რომელიც იბრძოდა ხელოვნებაში ბურჟუაზიული დეკადენტური გავლენის წინააღმდეგ. ხელს უწყობდა და ახალისებდა „ბრბოს მდარე გემოვნებას“, მასში შედიოდა „რევოლუციით შობილნი“ ახალი მწერლები და დრამატურგები, რომლებიც ნადირობდნენ ყველა განსხვავებულ და პროგრესულ მოაზროვნეზე, ისეთებზე, როგორებიც იყვნენ: მ. გორკი; ვ. მაიაკოვსკი; ვს. მეიერჰოლდი; ა. ტაიროვი, კ. სტანისლავსკი და სხვები.

რაპკის ლიდერები ცდილობდნენ თეატრშიც დაემყარებინათ „წესრიგი“. წიგნში, „რუსული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია 1917-1945“ ვკითხულობთ: „რაპკელების შემოთავაზება წარმოადგენდა „დიალექტიკურ-მატერიალისტურ მეთოდს“, როგორც საფუძველს „პროლეტარული“ თეატრისა, ცდილობდნენ მოეხდინათ რეალობის შეცნობის, ფილოსოფიური და მხატვრული მეთოდების არასწორი, შეცდომითი იდენტიფიცირება და დაჟინებით მოითხოვდნენ, გმირის „ცნობიერსა“ და „ქვეცნობიერს“ შორის ბრძოლის აუცილებელ ასახვას, ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებში. მმხატვრულშემოქმედებით სფეროში ფილოსოფიური კატეგორიების მმექანიკურად გადატანას. დაპკელი თეორეტიკოსები აქტიორებს მოუწოდებდნენ „დიალექტიკურად ეთამაშათ“. მაგრამ ეს რას ნიშნავდა აქტიორთათვის გაუგებარი იყო. ე. წ. თეატრალურ დოკუმენტში, რაპკის ვრცელ დეკლარაციაში, „რაპკის ამოცანები თეატრალურ ფრონტზე“, რომელიც 1931 წელს გამოქვეყნდა, „მხატის“ ხელოვნება გამოცხადებული იყო როგორც „კონსერვატიული“, „იდეალისტური“, „მეტაფიზიკური“. სტანისლავსკის სისტემა უარყოფილი იქნა, რადგან სავარაუდოდ გულისხმობს „კლასობრივი მტრის გამართლებას ხალხის ბიოლოგიური თანასწორობის თვალსაზრისით“... იქვე ვკითხულობთ, „არსებითად, 20-იანი წლების საბჭოთა დრამატურგიისა და სცენის ყველა მიღწევა - „თეატრალური დოკუმენტი“- რაპკმა ისე

გადახაზა, არანაირი გააზრებული და ახალი პროგრამები თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის არ დაუსახავს”...<sup>44</sup>

რაპკი პარტიის სახელით შეუდგა ხელოვანთა ორ კატეგორიად – თავისიანებად და სხვებად დაყოფას, რომელმაც მკაცრი ცენზურის ქვეშ მოაქცია ლიტერატურა და ხელოვნება. მისმა კრიტიკამ უხეში და საშიში ტონი მიიღო, რაც საბედისწეროდ და დამღუპველად აისახა მრავალი ნიჭიერი შემოქმედის ბიოგრაფიაზე.

კ. სტანისლავსკი ლიტერატურის კრიტიკოს ლუბოვ გურევიჩს, ერთ-ერთ წერილში, თავისი წიგნის, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ შესახებ წერს: „ჩემი აზრით, წიგნის მთავარი საფრთხე „ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნაა.“ (არ შეიძლება სულზე საუბარი) შემდეგი საფრთხეა: ქვეცნობიერი, გამოსხივება, სხივის მიღება, სიტყვა სული. შეუძლიათ ამისთვის წიგნი აკრძალონ?“<sup>45</sup>

საფრთხემ არ დააყოვნა. იქმნება კომისია სტანისლავსკის წიგნების სარევიზიოდ. ეძებენ ყველაფერს რაც არ შეესაბამება მატერიალური ფილოსოფიის, დიამატის მოთხოვნებს. თავდაცვის მიზნით, სტანისლავსკი იძულებულია ნაშრომებიდან გააქროს ის ტერმინოლოგია რომელიც მისი სისტემის ძირითადი აზრის განმსაზღვრელია. დიდი რეფორმატორი ხერხს მიმართავს და თავის ხელნაწერებში ტექსტებს, „პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის“ მოთხოვნების შესაბამისად ცვლის: „სცენაზე ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნის“ ნაცვლად, მოაქვს ასეთი ფორმულირება: „სცენაზე პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს შექმნა და ამ სამყაროს მხატვრული ფორმით გადმოცემა.“ საფრთხეს შეიცავს ტერმინიც „აფექტური მახსოვრობა“ და იცვლება „ემოციური მეხსიერებით“... ამასთან ერთად ცკვკპ (ზ) -ს წარმომადგენლები მიუთითებენ რომ მის ნაშრომებში მოყვანილი ტერმინები: „ინტუიცია“, „მხატვრული ალლო“, „ქვეცნობიერი“ „სული“, პროლეტარული მასებისთვის გაუგებარია, ამიტომ გარკვევით უნდა გადმოიცეს მათი შინაარსი, რომ მიხვდეს მუშათა კლასი რა არის „შემოქმედებითი ალლო“.

სტანისლავსკის „მეგობრულად აუხსნეს“, რომ საბჭოთა ხელოვანის ამოცანა მასებისთვის გასაგებ ენაზე მუშაობაა. სტანისლავსკის პასუხი ერთ - ერთ წერილში ასეთია, „ტერმინოლოგია რომელსაც ამ წიგნში ვიყენებ, მე არ გამომიგონია, ის

<sup>44</sup>«Историярусского советского драматического театра.1917-1945»,изд. „Просвещение“, КнигаI,Москва, 1984,გვ.160.

<sup>45</sup>Станиславский К.С.,Собр.Соч. том VIII; изд. «Искусство»,Москва,1961,გვ. 277-278.

პრაქტიკიდანაა აღებული, მოსწავლეებისა და დამწყები მსახიობებისგან..... ჩვენ ჩვენი თეატრალური ლექსიკონი გვაქვს, ჩვენი მსახიობური „ჟარგონი“ რომელიც გამოიმუშავა თავად ცხოვრებამ.”<sup>46</sup>

მრავალი მცდელობის მიუხედავად, სტანისლავსკი იძულებული გახდა დათანხმებოდა „მეგობრულ რჩევას“ და ეთქვა, რომ შემოქმედებით პროცესში არაფერია საიდუმლო და მისტიკური, თანაც ყოველივე ამის შესახებ საჭიროა გასაგებად საუბარი. ამასთანავე მისი ნაშრომებიდან ქრება ყველა ხსენება ინდურ ფილოსოფიაზე და იოგაზე. სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლებმა აკრძალეს ინდური მისტიკური სწავლება. ააქედან დაიწყო სტანისლავსკის სისტემაში მისტიკური ტერმინების არსის შეცვლა, რამაც სისტემა გადაარჩინა მაგრამ მასში გარკვეული ბუნდოვანება შეიტანა. მმაგ. სიტყვა პრანას, სტანისლავსკის ნაშრომის ადრეულ გამოცემებში (ცენზურის ქვეშ) მიეცა როგორც უმნიშვნელო, სამუშაო ტერმინის განმარტება, 1955 წლის გამოცემაში კვითხულობთ: „პრანა – სტანისლავსკის მიერ ინდუსი იოგების ფილოსოფიიდან ნასესხები ტერმინი. „სისტემის“ განვითარების ადრეულ ეტაპზე, სტანისლავსკიმ გამოიყენა სიტყვა „პრანა“ როგორც სამუშაო ტერმინი, რაც გულისხმობს კუნთურ ენერგიას, რომელშიც არ მოიაზრება არავითარი ფილოსოფიური თუ მისტიკურ შინაარსი, (ისევე, როგორც ფიქრობდა „სისტემის“ ზოგიერთი კრიტიკოსი).“<sup>47</sup> ამ განმარტებას შეგვიძლია შევუდაროთ 1990 წ. (კომუნისტური რეჟიმის ცენზურის გარეშე) გამოცემულ სტანისლავსკის ნაშრომში შეტანილი იგივე პრანას განმარტება, „პრანა (სანსკრ.) – ქარი, სუნთქვა, სიცოცხლე. ინდურ ფილოსოფიაში ამ ტერმინით მოიხსენიებენ ცოცხალს, ადამიანის სხეულში სიცოცხლის საწყისს, ანუ ეს არის სული. სტანისლავსკიმ „პრანას“ კონცეპციის მნიშვნელობა, გამოიყენა როგორც მცნება, მსახიობის შემოქმედებითი ენერჯის განსაზღვრისათვის.<sup>48</sup>

მსახიობი, რეჟისორი და პედაგოგი, მარია კნებელი წერს იმ საეჭვო ტერმინების შესახებ, რომლებსაც იყენებდა სტანისლავსკი თავის სისტემაში და პედაგოგიკაში, იმ პერიოდში, ეს ტერმინები საშიშროების ქვეშ აყენებდნენ როგორც ავტორს, ასევე მისი სწავლების მთელ მეთოდოლოგიას, „თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში მიუღებელია ისეთი ტერმინების გამოყენება, როგორიცაა „გამოსხივება“. თავად ეს ცნება

<sup>46</sup>Станиславский К.С., Собр.Соч. том VIII; изд. «Искусство», Москва, 1961,გვ. 432.

<sup>47</sup>Станиславский К.С., «Работаактеранадсобой», часть II, т. III, изд. «Искусство», Москва, 1955, გვ. 492

<sup>48</sup>Станиславский К.С., «Работаактеранадсобой», часть II, т. III, изд. «Искусство», Москва, 1990, გვ. 503

კი არის ძალიან რთული და ბუნდოვანი. ამასთან სტანისლავსკი ხშირად საუბრობდა ენერგიაზე, რომელიც აქტიორმა უნდა გამოასხივოს. მისი აზრები „გამოსხივებაზე“ და „სხივის აღქმაზე“ ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. თავის დროზე ისინი მრავალს აფრთხობდა თავისი „იდეალისტური“ შექჩრდილებით. ჩვენ როგორღაც გავასუფთავეთ სტანისლავსკის სწავლება ყოველგვარი შეცდომებისგან. გვაქვს სწორება თანამედროვე მეცნიერებისკენ, ის უშიშრად მიისწრაფვის ადამიანური ცნობიერების სიღრმეებისკენ, ფარული ქვეცნობიერისკენ და ადამიანის ენერჯის სრულიად განსხვავებული ფორმებისკენ. ჩეხოვს ჩანს არ ტოვებდა ფიქრი „გამოსხივების“, „გასხივების“ და ა.შ. ის შემოქმედებისთვის ძალებს ამ სფეროდან მოიპოვებდა. მომავალმა გენიალურმა აქტიორმა ბრწყინვალედ იცოდა რა ენერგიაზე ლაპარაკობდა სტანისლავსკი. იგი რთულად ექვემდებარებოდა არა მხოლოდ უბრალო, ყოფით, არამედ სამეცნიერო განმარტებას. მმაგრამ მეცნიერება მშვიდად ეკიდება იმ რაღაც არსებულს, სიტყვიერი გამოხატვისაგან თითქოსდა განყენებულს. „ნებელობითი ენერგია“, „შინაგანი ენერგია“ – აი დაახლოებითი აღნიშვნა იმ ძალებისა, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია ხელოვნება, აქტიორის შრომა კი ამორფულია და კარგავს გადამდებლობას...” იქვე: „ ამ ენერგიათა განვითარება სასცენო ხელოვნებაში აუცილებელია. ხარისხიც ტრენირებადია და ექვემდებარება უცილობელ განვითარებას – ჩეხოვი ამას დაჟინებით მოითხოვდა და ის მართალი იყო.” იმავე გვერდზე ვკითხულობთ: „თავის წიგნში ჩეხოვი აკონკრეტებს სტანისლავსკის აზრებს „გასხივების“ და „სხივის აღქმის“ შესახებ. სთავაზობს აქტიორს გაგზავნოს სხივი სხვადასხვა დისტანციაზე – შორს ან ახლო მანძილზე, შეუჩერებლივ ან პაუზებით და ასე იტრენირონ დაუღალავად.”<sup>49</sup>

აქედან გამომდინარე, სტანისლავსკი „პრანას“ რაობის მნიშვნელობას იყენებდა, როგორც მსახიობის ქმედების სასიცოცხლო ენერჯიას, მას სურდა, შეექმნა სავარჯიშოთა კრებული, „ტრენინგი და წვრთნა“, მისი თქმით გრამატიკა მსახიობის ოსტატობისა, რომელიც იოგურ ფილოსოფიაზე იქნებოდა დამყარებული. მიხეილ ჩეხოვი, შთაგონებული თავისი პედაგოგის გაკვეთილებით, იხსენებს: „იოგების ფილოსოფია ჩემგან აღქმული იყო სრულიად ობიექტურად, ყოველგვარი შინაგანი წინააღმდეგობის

<sup>49</sup>ЧеховМ. А.,«Литературнонаследие»,в 2-хтомах, т. II,изд. «Искусство»,Москва,1986, გვ.24-25

გარეშე<sup>50</sup>. იგიაგრძელებს კიდევ (ადრეული ჩეხოვი) დიდი რეფორმატორის გაკვალულ გზას და თავის პედაგოგიურ მეთოდში შეაქვს ის ცოდნა, რომელიც სისტემიდან კომუნისტური ცენზურის მიერ იყო რევიზირებული. „ჩეხოვის კვლევებში და წინააღმდეგობებში გაურკვეველი მკითხველი შეიძლება გააოცოს მისმა აზრებმა „მატერიალიზმის“ შესახებ, როგორც ხელოვნების და არა მარტო, საერთოდ ადამიანის პიროვნების წინააღმდეგობრივ საწყისზე. უმაღლესი ჭეშმარიტების ძიებით შეპყრობილი, გატაცებული თავისი აღიარებებით და უარყოფებით, ჩეხოვი ემიჯნება „მატერიალიზმს“ როგორც „სულიერის“ დამანგრეველს.“<sup>51</sup>

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნომეკლატურამ საჭიროდ ჩათვალა, სტანისლავსკის მოღვაწეობის და მსახიობის აღზრდის მისეული პედაგოგიკის, მატერიალისტური მოძღვრებისადმი დამორჩილება. ფაქტიურად ასეც მოხდა, სტანისლავსკის სისტემას „სული“ გამოაცალეს. იმას, რასაც დიდი პედაგოგი პირველ სტუდიაში ასწავლიდა და ავითარებდა, შეჩერდა ცენზურის გამო, მაგრამ საბედნიეროდ არ დაკარგულა, მსახიობის საშემსრულებლო ტექნიკის კვლევამ, მისი ელემენტების განსაზღვრამ და შესწავლამ, სტანისლავსკის მოსწავლეების თეორიულ და პრაქტიკულ ნაშრომებში ჰპოვა ასახვა სხვადასხვა პრიორიტეტების გათვალისწინებით.

სცენური სახე, მსახიობის მიერ შექმნილი ახალი, ცოცხალი ხასიათია და ურთულესი კომბინაციების შედეგად იბადება. სტუდენტმა სწავლის დასაწყისშივე უნდა გაიაზროს, რომ სცენური სახის შექმნა ურთულესი შემოქმედებითი პროცესია და დიალექტიკური თვალსაზრისით, რეინკარნაციის (გარდასახვის) კონცეფციასთანაა დაკავშირებული. მსახიობისთვის პერსონაჟის სახესთან მისვლა, რეინკარნაციის მომენტია, ერთგვარი ბარიერია და მხოლოდ ამ ბარიერის გადალახვის შემდეგ შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ მსახიობმა მიაღწია მიზანს და სხვა ადამიანის ახალი, ცოცხალი სახე შექმნა, საკუთარი შინაგანი და გარეგანი გამომსახველობითი საშუალებებით. ეს არის არსებითად საშემსრულებლო ხელოვნების პედაგოგიკის ძირითადი ამოცანა, დავაუფლოთ სტუდენტები სამსახიობო ოსტატობის იმ უნარ-ჩვევებს, აღვჭურვოთ ისინი სამსახიობო ფსიქოფიზიკური ისეთი ტექნიკით, რომლებიც უზრუნველყოფს მათთვის გარდასახვის მომენტის დადგომას.

<sup>50</sup>ЧеховМ. А., «Воспоминанияписьма», Литературнонаследиев 2-хтомах, т. I, изд. «Искусство», Москва, 1986, გვ. 107.

<sup>51</sup>ЧеховМ. А., «Литературнонаследие» в 2-хтомах, т. I, изд. «искусство» Москва, 1986, გვ. 34.

დღეს, შეგვიძლია მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის წლების მანძილზე, კომუნისტური რეჟიმის მიერ ტაბუდადებულ, სამსახიობო ფსიქოფიზიკურ ტრენინგებს თავისუფლად მივმართოთ, თანაც არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ცენზურა მოხსნილია, ან არა იმის გამო, რომ მათ პედაგიურ გამოცდილებას წარმატებით იყენებს საზღვარგარეთის თითქმის ყველა, პრესტიჟული თეატრალური სკოლები და სტუდიები, (იტალია – სილვიო დ.ამიკოს აკადემია; ბერგამოს ტაქსტაბილეს თეატრი; პერუჯის და მილანის უნივერსიტეტების თეატრალური ცენტრები; რომის და სიენის უნივერსიტეტები; ამერიკისა და ევროპის თეატრალური სტუდიები), არამედ იმიტომ, რომისინი დიდი რეფორმატორისმოსწავლეები არიან, სტანისლავსკის გაკვალილი გზის გამგრძელებლები.მათი ნაშრომების კვლევას, სამსახიობო ოსტატობის განვითარების მათეულ ტრენინგებს, სტანისლავსკის გენიალური სისტემის საფუძვლების განვითარებისკენ მივყავართ.

## თავი IV

### სამსახიობო ტრენინგი

პოლემიკა იმის შესახებ, შესაძლებელია თუ არა, სტუდენტმა ტრენინგის გარეშე შეძლოს, მსახიობის ოსტატობის საფუძვლიანად ათვისება და საჭირო უნარ-ჩვევების დაუფლება, დღევანდელ სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგიკაში არ არსებობს. უკვე აბიტურიენტმაც კარგად იცის, რომ მსახიობისთვის ტრენინგი არა თუ საჭიროა, არამედ აუცილებელია, რადგან ნიჭი, რაც მეტადაა გამოვლენილი, მით უფრო ილტვის სრულყოფისაკენ, შინაგანი თუ გარეგანი ტექნიკის გაუმჯობესებისაკენ, პროფესიული ოსტატობის ამალღებისაკენ. ვასო აბაშიძე წერდა: `უსწავლელს და მოუმზადებელს კაცს, რაც უნდა დიდი ნიჭის პატრონი იყოს, უქმად ჩაუვლის ნიჭი; იმის ნიჭი წარმოადგენს მხოლოდ კარგ მასალას მშვენიერის სახლის ასაგებად, მაგრამ მარტო მასალიდან რა გამოვა, თუკი სახლის აშენებას ვერ მოახერხებ.~<sup>52</sup>

სამსახიობო ტრენინგი – უმნიშვნელოვანესი ნაწილია პროფესიის დაუფლებისა. ეს არის სასწავლო კომპლექსი - შემდგარი სავარჯიშოებისა და ეტიუდებისაგან, რომლებიც

<sup>52</sup>ალექსიძე., `მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის~, გამომც. `ხელოვნება~, თბილისი, 1956წ, გვ. 10.

მომავალი მსახიობის პროფესიულ განვითარებაზეა ორიენტირებული. ტრენინგი განვითარებული საშემსრულებლო ინსტრუმენტის გარანტია, რომელიც მომავალი მსახიობის წარმატებული კარიერის მტკიცე ფუნდამენტია. ტრენინგი საკუთარი თავის შეცნობის საწინდარია, არა მარტო შესაძლებლობებში გარკვევაა, არამედ ამ შესაძლებლობათა სწორად გამოყენების უნარია. საგულისხმოა, რომ ტრენინგი სამსახიობო ხელოვნების მხოლოდ ტექნოლოგიური დაუფლების ეტაპი არ არის, ის დაოსტატებისკენ მიმავალი გზაა, პროფესიული არსებობაა და აზროვნება, რომელიც ინახავს და იცავს მსახიობს პროფესიაში, უნვითარებს კრეატიულობას, შინაგან თავისუფლებას, საშემსრულებლო შემოქმედებით პოტენციალს. იგი ცოცხალი პროცესია, რომელიც სისტემატურ განახლებას მოითხოვს, დროისა და ვითარების გათვალისწინებით და ნუ დაგვავიწყდება ჩავუნერგოთ მოსწავლეებს, რომ ტრენინგები მათ მხოლოდ სტუდენტობის დროს კი არა, მთელი სამსახიობო კარიერის ბოლომდე დასჭირდებათ, ფსიქოტექნიკის მზადყოფნისათვის.

სტანისლავსკის წიგნის, „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“, პირველი ნაწილის შესავალში, ავტორი საუბრობს იმის შესახებ, რომ აპირებდა წიგნთან ერთად ერთგვარი დამხმარე წიგნაკის გამოცემას, რეკომენდებული მთელი რიგი სავარჯიშოებით „ტრენინგი და წვრთნა“. მისი თქმით, სამუშაოს რომ არ მოწყდეს, „დიდი ნაშრომის“ გამოცემის შემდეგ შეუდგება დამხმარე წიგნაკის, ანუ „ტრენინგი და წვრთნა“-ს კრებულის შედგენას.

სამსახიობო ტრენინგის მნიშვნელობაზე, წიგნში `მსახიობის მუშაობა თავის თავზე~, დანართში `ტრენინგი და წვრთნა~, მოცემულია სტანისლავსკის ჩანაწერი, შეფასება ერთ – ერთი მორიგი ტრენინგისა: `დღეს ისევ დანიშნულია სამი ნახევარსაათიანი `წვრთნები და ტრენინგები~ შესვენებებით სიმდერისა და ცეკვებისათვის. სავარჯიშოების გამეორებისას ვიგრძენი, რომ ჩემი წარმოსახვა და ყურადღება უფრო დამყოლი და დამჯერი ხდება.~<sup>53</sup>

1919წ. მოსკოვის პროლეტ კულტის მიერ გამოცემულ ჟურნალ „Горн“ –ში პირველად გამოქვეყნდა სტატიები ტრენინგების შესახებ. შტანისლავსკის მოსწავლე და სამხატვრო თეატრის უკვე ცნობილი მსახიობი, მიხეილ ჩეხოვი, თავის სტატიებში მისი

---

<sup>53</sup>Станиславский К. С. «Работа над собой в творческом процессе воплощения», т. III, часть II, изд. «искусство», Москва, 1990, г. 383.

პედაგოგის, კონსტანტინე სტანისლავსკის სამსახიობო ტრენინგების და მათი მნიშვნელობის შესახებ საუბრობს. ის აშკარად მიანიშნებს სავარჯიშოებში იოგას ელემენტების გამოყენებაზე და ამბობს: „სისტემა აძლევს შემოქმედს გასაღებს საკუთარი სულიერი სამყაროსკენ“... და „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე გამოიხატება მის მოქნილ, სულიერ განვითარებაში.“<sup>54</sup>

ტრენინგების შესწავლის დასაწყისში სტუდენტები, როგორც მოსალოდნელია მალე იღლებიან, ცდილობენ შედეგის სწრაფად მიღებას, შფოთავენ, შემდეგ თავადვე აცნობიერებენ მოთმინებით და სისტემატურობით როგორ აღწევენ მიზანს, შესრულების ხარისხის დონეს, სილაღეს, გაბრწყინებას და რეზულტატში დებულობენ, კონტროლს საკუთარ თავზე, რაც თითქმის შთაგონებას უახლოვდება, რომლის შეგრძნებაც აბედნიერებთ. ეს ნაპოვნი ბედნიერებაა, რაც მათ პერსპექტივაში პროფესიაში ელოდებათ. ტრენინგი, კონტროლი, ბედნიერება – განუყოფელია, ეს თავისუფლებაა, რომლის მოპოვებასაც სტუდენტებს ვთავაზობთ.

გამოჩენილი პედაგოგის, რეჟისორისა და პუბლიცისტის - ბორის პოკროვსკის აზრით, „ტრენინგი და წვრთნა გატაცებააშრომით, გნებავთ აპოთეოზია შრომის – ეს მსახიობის ბედნიერებაა. მიუწვდომელი ხდება დამორჩილებული, სიბნელე – განათებული. ეს არის გზა სრულყოფისაკენ, იდეალისკენ. და ამ მუდმივ სრულყოფაში, ქმნადობაში, „საკუთარი თავის შეცნობაშია“ – სამსახიობო ხელოვნების განვითარება. ეს გზა – სიხარულის გზაა.“<sup>55</sup>

სხეულის ენა მეტს საუბრობს, ვიდრე თვით ადამიანი, ამიტომაცაა აუცილებელი მსახიობის ტრენირება რათა მისი ქმედება სცენაზე მყისიერად და მაქსიმალური სიზუსტით იქნას აღქმული მაყურებელთა მიერ. მსახიობი მთელი სხეულით, ორგანულად უნდა იყოს მზად როლის მიღებისას, უნდა შეძლოს შინაგანი თუ გარეგანი ბარიერების მოხსნა, პერსონაჟის სახის გახსნისათვის. აქედან გამომდინარე ტრენინგი საშუალებაა, როგორც შინაგანი ფსიქოლოგიური დაბრკოლების გამორკვევა გადალახვისა, ასევე გარეგანი სამსახიობო ტექნიკის დაუფლებისა.

<sup>54</sup> МИХАИЛЧЕХОВИЕВГЕНИЙВАХТАНГОВТРЕНИНГЕ - 3 ...

იხ. მისამართზე: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=271> გადამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>55</sup> Станиславский К. С. «Работа над собой в творческом процессе воплощения», т. III, часть II, изд. «искусство», Москва, 1990, გვ. 9

როგორც წესი სწავლების პროცესში თეორია და პრაქტიკა ერთმანეთს უცილობლად უნდა ემყარებოდეს. თეორიისაგან მოწყვეტილი მსახიობის ხელოვნება, პრაქტიკულად არაპროდუქტიულია და შედეგიც მინიმალური. ვერ გაბრწყინდება პრაქტიკა სცენაზე თუ მას თეორია არ აანთებს, ისინი გადაჯაჭვულნი არიან. პრაქტიკა თან დაჰყვება თეორიას, თეორია კი აძლიერებს მას. ორივე კი ტრენინგთან არიან კავშირში. ტრენინგს მსახიობის შემოქმედებითი აპარატი, შემოქმედებითი პროცესის შესაბამისობაში მოჰყავს და მისი საშუალებით ორი ძირითადი პირობაა გარანტირებული:

1. ეხმარება მსახიობს ნერვიული სისტემის პლასტიურობის სრულყოფაში, რომელიც საშუალებას აძლევს გაცნობიერებულად აიტაცოს თავისი სასიცოცხლო მექანიზმების ქმედება: გადართვა – რეაქცია.

2. ეხმარება მსახიობს ფსიქოფიზიკური აპარატი გახადოს დახვეწილი, მოქნილი და მიმზიდველი. გგაერკვეს ბუნების მიერ მინიჭებულ საკუთარ შესაძლებლობებში და დაუქვემდებაროს სისტემატურ დამუშავებას. გამოიშოროს უსარგებლო და გაზარდოს არსებული სასარგებლო შესაძლებლობანი.

ეს ორი პირობა ერთმანეთთანაა შერწყმული და ერთმანეთისგან გამომდინარეობს, რადგან ამოცანა ერთია, ფსიქოფიზიკური აპარატის განვითარება – სრულყოფა, რომელშიც იგულისხმება: სიზუსტე, მოქნილობა, პლასტიურობა, ხმა, ინტონაცია და რაც მთავარია, ყოველივე ეს ემორჩილება როლის მოთხოვნებს, პერსონაჟის გასახიერებას, სახის შექმნას.

იტალიელი რეჟისორის და პედაგოგის, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ერთ ერთი გავლენიანი თეორეტიკოსის, ეუჯენიო ბარბას აზრით, „ტრენინგის ძირითადი ამოცანა მსახიობის პრე-ექსპრესიული დონის მიღწევაა, ეს ნიშნავს მსახიობის დინამიურ მდგომარეობას, მზადყოფნას სასცენო შემოქმედებისთვის სხეულის ტოტალური მობილიზებით, ცნობიერით და ენერგიით. ტრენინგების პროცესში მსახიობები სწავლობენ ენერგიის ფლობას, პოულობენ სხეულში ენერგიის წყაროებს, ახდენენ მის კონცენტრირებას, მისი ხარისხის ვარირებას ანუ მართვას. ტრენინგი მსახიობის საკუთარი სცენაა, ტრენინგი დღეს ყოველდღიური პრაქტიკა და თეატრის ცხოვრების სტილია, მისი პატარა ტრადიციაა“<sup>56</sup>

<sup>56</sup>იხ. მისამართზე: E.E. Навиславская Актерское мастерство и ... - DocPlayer.ru

სცენური პროფესიული მოქმედება შესაძლებელია ფსიქოფიზიკური მონაცემების ოსტატურად ფლობის შემთხვევაში, რომელშიც მსახიობის ყველა გრძნობითი ორგანო მოიაზრება, რასაც ემატება სცენური ხიბლი, ყურადღება, წარმოსახვა, თანმიმდევრულობა, ლოგიკა, მეხსიერება, პერსპექტივის აღქმა, პარტნიორის შეგრძნება, მასზე ზეგავლენა და ურთიერთობა, პლასტიკა, დუმილით ქმედება და სხვა უამრავი ელემენტი, რომლებიც ყოველდღიურ „ტრენინგებსა და წვრთნას“ მოითხოვს. მთელი ეს პედაგოგიური (პედაგოგი – ბერძნული „აღმზრდელი“) პროცესი, მსახიობის აღზრდის თავისებურებიდან გამომდინარე, პედაგოგს ავალდებულებს, არა მხოლოდ გადაჭრას სპეციფიური, კონკრეტული აღმზრდელითი ამოცანები, სტუდენტის საშემსრულებლო დაოსტატების საკითხისა, არამედ უზრუნველყოს ამ უკანასკნელის ზოგადი, კულტურულ მორალური დონის ამაღლება.

დღეს თეატრს გულისხმიერი, მოაზროვნე, აქტიური და სამსახიობო ტექნიკით აღჭურვილი მსახიობი სჭირდება, რომელიც ერთნაირი ხარისხით, თავისუფლად და ლაღად შეძლებს წარმოგვიდგეს ტრაგედიაში თუ კომედიაში, რაც მხოლოდ და მხოლოდ, სხვადასხვა აქტიორული სკოლის და გამორჩეული პედაგოგ რეჟისორთა გამოცდილების შესწავლითა და სინთეზითაა შესაძლებელი. ააქვე შეიძლება მოვიყვანო მიხეილ ჩეხოვის სიტყვები, რომელიც აქტუალურად ეხმიანება დღევანდელ საშემსრულებლო პედაგოგიკის მოთხოვნებს, „... ისევ მსურს გავიმეორო – თავისუფლება! მაქსიმალური თავისუფლება შეუთავსებელი ელემენტების კომბინაციებში! მხოლოდ გამბედაობა, მხოლოდ თავისუფლებაა საჭირო! და არ უნდა თქვა: „მე მივიღებ სტანისლავსკის, მე არ მივიღებ მეიერჰოლდს“. ეს უდიდესი, დასანანი გაუგებრობაა. ამ ბოლო დროს იგი მთელს ევროპაში, (და რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია არა მარტო ევროპაში), კრიტიკოსთა, მაყურებელთა, ჩვენი პროფესიის ადამიანებს შორის გავრცელდა... ეს „ან – ან“ – უბრალოდ ავადმყოფობაა! აარ არსებობს „ან – ან“! ყველაფერი შესაძლებელია! სხვადასხვა მდგომარეობებში, სხვადასხვა შეთავსებებში არ არსებობს არანაირი აკრძალვები! ისინი არ უნდა არსებობდნენ! ღრმად მწამს დრო მოვა და ეს მიღებული იქნება. მსოფლიოს ყველა აქტიორი და რეჟისორი ჩაწვდება შესანიშნავ ჭეშმარიტებას რომ ყველაფერი შესაძლებელია! ყველაფერი თავსებადია და შეხამებადი! გამბედაობა! თავისუფლება!

---

გადამოწმებულია 15.10.2019.

ჩვენ ასე გვზრდიდნენ სტანისლავსკი, მეიერჰოლდი, ტაიროვი და სხვები. ჩვენ მივედით დასკვნამდე, რომ ნებისმიერი პიესის, ნებისმიერი როლის თამაშისას შეიძლება ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, კლოუნადის შეთავსება. სკეპტიკოსი, რა თქმა უნდა იტყვის: „მაგრამ არსებობს კი ასეთ შემთხვევაში ტრაგედია, კომედია, დრამა?“ არ ვიცი. მათ იცოდნენ!”<sup>57</sup>

ვეთანხმები გენიალური ჩეხოვის პათოსს. თეატრალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში და არა მარტო, საშემსრულებლო პედაგოგიკაში, დრომ მოიტანა უამრავი შესაძლებლობა და ისევ დრო მოითხოვს ამ შესაძლებლობათა გამოყენებას. იდეა მოწოდებულია, მხოლოდ გამბედაობა, სილაღე და თავისუფლებაა საჭირო, რაც სამსახიობო ტრენინგებით მიიღწევა. სამსახიობო ტრენინგი კი განუყოფელი ნაწილია სასწავლო პროცესისა, სტუდენტის დაოსტატების თანმდევა. აქედან გამომდინარე ვფიქრობ, მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში მას, როგორც ყოველდღიურ ფსიქოფიზიკურ აქტივობას, კუთვნილი ადგილი უნდა ეჭიროს, მომავალი მსახიობის პროფესიული უნარჩვევების ათვისების და ფსიქოფიზიკის განვითარების მიზნით.

## თავი V

### მიხეილ ჩეხოვის სამსახიობის ხელოვნების საკითხისათვის

#### 1. საშემსრულებლო ოსტატობის ჩეხოვისეული გზები და

#### M პედაგოგიური მეთოდის საწყისები

---

<sup>57</sup>Чехов М. А., «Об искусстве актера», Литературное наследие в 2-х томах, т. II, изд. «Искусство», Москва, 1986, გვ. 402.

მსახიობის პროფესიაში ყველაზე მიმზიდველი – სწრაფვან სასცენო სახის შექმნისკენ, რომელსაც მიუხედავად იმისა, მიღებული აქვს თუ არა სასურველი საბოლოო სახე, იმთავითვე იწვევს მსახიობში სიყვარულს, რადგან მისი პირმშოა, მისი ქმნილებაა. როგორ უნდა დაიწყოს და განვითარდეს სახის შექმნის პროცესი? ფსიქიკა ყველაზედახვეწილი ინსტრუმენტია სამსახიობო ხელოვნებაში, რომლის დახმარებითაც ვითარდება და საბოლოოდ ყალიბდება სცენური სახე. F

ფსიქიკის ურთულეს, მრავალშრიან სტრუქტურულ ზენიტში არსებობს უმეღლესი „ზე“-არსი, განმსაზღვრელი ჩვენი რაობისა, ჩეხოვისეული ე. წ. „შემოქმედებითი მე“, რომელსაც ავტორმა მსახიობის ფსიქოფიზიკის განმგებლის ფუნქცია მიანიჭა. ჩეხოვის აზრით, მსახიობი არ უნდა ცდილობდეს პერსონაჟისთვის საკუთარი, ადრე განცდილი გრძნობების მოხვევას და გვეუბნება: „მსახიობი ცდება, როცა მიაჩნია რომ შეძლებს როლის თამაშს პირადი გრძნობების დახმარებით. იგი, იშვიათად აძლევს თავს ანგარიშსიმის შესახებ, რომ მისი პირადი გრძნობები მას, მხოლოდ თავად მასზე ესაუბრებიან და არაფრის თქმა შეუძლიათ მისი როლის შესახებ. მხოლოდ თანაგრძნობას შეუძლია შეიჭრას სხვის სულში“.<sup>58</sup>

ქართველი მსახიობი და რეჟისორი ვახტანგ გარიკი, თავის წიგნში, „თეატრი“, აღნიშნავს, რომ შეუძლებელია მსახიობმა გმირის განცდები გაითავისოს როგორც საკუთარი, „მსახიობმა თავისი გრძნობები კი არ უნდა გამოხატოს, არამედ ის გრძნობები, რა გრძნობებსაც ატარებს მისი როლი. მან აქ თავისი „მე“ კი არ უნდა განახორციელოს, არამედ სხვისი „მე“ უნდა მიიღოს, მთელი არსებით სხვად იქცეს, გარდაიქმნას და ამიტომაც არის, რომ მსახიობის ხელოვნებას ეძახიან „სხვადაქცევას“.<sup>59</sup> (ტერმინი „სხვადაქცევა“, ჩეხოვის „სხვის სულში შეჭრა“-ს მოგვაგონებს, რაც უდიდეს მსახიობს ბრწყინვალედ შეეძლო და რასაც მის მიერ შექმნილი როლები ადასტურებენ). ვახტანგ გარიკი ასე ავითარებს თავის აზრს: „მსახიობის სიმწელო სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ მისი პიროვნება ორად უნდა იყოს გაყოფილი. თავისი შემოქმედების დროს თავისი „მე“, სხვის „მე“-დ უნდა გადააქციოს და ამისთვის უნდა მოიშველიოს ისევ თავისი სახე, ტანი, თავისი დაკვირვება და გამოცდილება“<sup>60</sup>

<sup>58</sup>ЧеховМ. А. «ПутьАктера», изд. «Транзиткнига», Москва, 2003, გვ. 428.

<sup>59</sup>გარიკი ვ., „თეატრი“, გამომც.„ხელოვნება“, თბილისი, 1958, გვ. 157-158.

<sup>60</sup>იქვე, გვ. 162.

ჩეხოვი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, თუ როგორ ცდილობდა რამდენიმე წლის მანძილზე წესრიგში მოეყვანა, გაეანალიზებინა საკუთარი თეატრალური გამოცდილება და დაგროვილი კითხვებისათვის პასუხები გაეცა. თავის წიგნში, „მსახიობის გზა“, დაწვრილებით და გასაგებად აღწერს პერსონაჟის სახესა და მსახიობს შორის დისტანცირებას, ანუ ორი „მე“-ს შესახებ, რომელიც მაქსიმილიან რეინჰარდტის (ავსტრიელი რეჟისორი, მსახიობი და თეატრალური მოღვაწე 1873-1943) სპექტაკლში „არტისტები“, ჯამბაზ სკიდის როლის განსახიერების დროს აღმოაჩინა. რეპეტიციებს რეინჰარდტის ასისტენტთან გადიოდა, როგორც ჩეხოვი აღნიშნავდა, ამ უნაყოფო რეპეტიციებმა ძალიან გააწვალა, საბოლოოდ კი ღამის რეპეტიციების შემდეგ, განადგურებული და დეპრესიაში მყოფი გავიდა სცენაზე, „სკიდი ლაპარაკობს და ვიგრძენი რომ მისი სიტყვების აზრი სწორად პირველად მესმის... ყურადღებით ვაკვირდები... შევხედე იატაკზე დამჯდარ სკიდს და მომეჩვენა რომ „დავინახე“ მისი გრძნობა, მისი მღელვარება და ტკივილი. მისი მეტყველების მანერაც უცნაური მეჩვენა, ხან უცებ ცვლიდა ტემპს, ხან ფრაზებს პაუზებით წყვეტდა, მოულოდნელით. ხან არალოგიკურ მახვილებს აკეთებდა, ხან საოცარ ქესტებს... ჯამბაზი პროფესიონალია - გავიფიქრე მე... გაკვირვებულმა შევნიშნე, რომ წინასწარ ვიწყებ გამოცნობას თუ რა მოხდება მის სულში... უკვე მე შემემლო მეხელმძღვანელა სკიდის თამაშისთვის. ჩემი ცნობიერი გაორდა. მზე ვიყავი მაყურებელთა დარბაზში და ახლოს თავად ჩემთან“<sup>61</sup>

ამ პერსონაჟმა დიდი სამსახური გაუწია და ნათელი მოჰფინა იმ საკითხებს, რომლებიც ადრე მისთვის ცნობილი იყო, მაგრამ ახლა საბოლოოდ დარწმუნდა და განუმტკიცდა აზრი იმის შესახებ, რომ ნიჭიერ ადამიანში ორი „მე“ არსებობს, „შემოქმედებითი“ და „ყოფითი“, ჩეხოვის აზრით, მათ შორის მუდმივი ჭიდილი მიმდინარეობს, რადგან ერთმანეთზე გავლენის მოპოვებას ცდილობენ. „ყოფითი მე“ უარყოფს შემოქმედებით „მეს“, რომელიც აღიარებს თავისი ორეულის არსებობას, მაგრამსურს აქციოს იგი მისი იდეების, გრძნობების და ძალების მეგზურად. აღნიშნულიდან გამომდინარე, მსახიობიმხოლოდ ზედაპირულად არ უნდა ხედავდეს რეალურ მოვლენებს, მან შინაგანი ხედვით (ჩეხოვისეული „შემოქმედებითი მე“, შინაგანი აქტიორი) უნდა დაინახოს, იგრძნოს პერსონაჟის სახე, განსაზღვროს და მართოს („ყოფითი მე“, გარეგანი აქტიორი) მისი ქმედებები.

<sup>61</sup>ЧеховМ. А.,«Путь Актера»,изд.«Транзиткнига», Москва, 2003, გვ.153-154

ჩეხოვისათვის, წარმოსახვა პერსონაჟის სახის მიზანმიმართული, ობიექტური ხასიათის ძიებაა. იგი, წარმოსახვის საშუალებით, პერსონაჟის სახის შექმნის საკმაოდ ეფექტურ სქემას გვთავაზობს: „მსახიობის კარგად განვითარებული წარმოსახვა მოქნილია, იგი დეტალებში ხედავს პერსონაჟს, ექვემდებარება მსახიობის ნებას და პროდუქტიული რეპეტიციების საუკეთესო ხერხია მაშინაც კი, ვიდრე სცენაზე პარტნიორებთან რეგულარული მუშაობა დაიწყება. უმეტესობა იმისა, რაც წარმოსახვით იქმნება, ნელ-ნელა სცენაზე გადადის და ფაქტიურ, ფიზიკურ თამაშად გადაიქცევა, რადგან პასიურ მდგომარეობაში მყოფ სხეულს, წარმოსახვიდან უამრავი ზუსტი იმპულსი აქვს მიღებული და მზადაა გახდეს წარმოსახული პერსონაჟის სხეული. დადგენილი აქვს მისი ვიზუალური მონაცემები და მოძრაობის მანერები. წარმოსახვით გაღვიძებული შემოქმედებითი გრძნობები სხეულშია შეჭრილი და მას შიგნიდან აქანდაკებს”<sup>62</sup>

ზემოაღნიშნულიდან ჩანს, რომ სტანისლავსკის სისტემის ფუძეზე აღმოცენებული და დაფრთიანებული ჩეხოვის საშემსრულებლო ხელოვნება, პროგრესს ახალი და რთული გზით ავითარებდა. სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების სრულყოფისათვის, ამკვიდრებდა ახალ მიდგომებსა და ნოვაციებს, რითაც მსოფლიო სამსახიობო ხელოვნებაში საკუთარ, გამორჩეულ კვალს ტოვებდა, რაც შემდგომში მის პედაგოგიურ საქმიანობაში ჰპოვებდა ასახვას.

მიხეილ ჩეხოვის პედაგოგიური მეთოდის საწყისებს, სტანისლავსკის სისტემა ეფუძნება, რომელმაც გენიალურ მოსწავლეს, საშუალება მისცა, სისტემაზე აეგოდა განვითარებინა თავისი პედაგოგიური მეთოდი. სწორედ ამის შესახებ, ჩეხოვიგადმოგვცემს თავის წიგნში „მსახიობის გზა“, „აღვნიშნავ კიდევ ერთი სამსახურის შესახებ, რომელსაც სისტემა უწევს მსახიობს. იგი მას აძლევს მდიდარ მეთოდებს (ხერხებს), რომლებითაც შეუძლია ისარგებლოს მოცემულ პიესაზე და როლზე მუშაობისას. ამ ხერხებს, ძალებისა და დროის დაზოგვით, მსახიობი უმოკლესი გზით მიჰყავს პიესისა თუ როლის არსთან... ყოველგვარი ახალი სერიოზული მოვლენა იმსახურებს სერიოზულ დამოკიდებულებას,..... სისტემა კი ჩემი აზრით, სერიოზულიც არის და ახალი მოვლენაცაა. თითქმის ყოველგვარ ხელოვნებას გააჩნია საუთარი სისტემა, იგი ამ დრომდე მხოლოდ თეატრალურ ხელოვნებას არ გააჩნდა.

---

<sup>62</sup> იქვე, გვ. 355-356.

სისტემა – ეს პირველი თეორიაა თეატრალურ ხელოვნებაში. ეს ეპოქაა თეატრის ისტორიაში”<sup>63</sup>

თუმცა ჩეხოვი თავისი პოზიციებიდან გამომდინარე ფიქრობდა, რომ სისტემას მაინც სჭირდებოდა უფრო მეტი ჩაღრმავება, სხვა რაკურსით გაანალიზება, ძიება და განვითარება. აკი შემდგომში ცნობილი რეჟისორ-პედაგოგი, თავისი პრაქტიკით და განსხვავებული პედაგოგიური მეთოდით წარსდგა, თეატრალური სამყაროს წინაშედა მოახერხა კიდეც, საკუთარი ნიშის დაკავება. იგი თავის წარმოდგენაში სხვაგვარ, განსხვავებულ თეატრს ხედავდა. განსხვავებულად გამოხატავდა მის მიმართ დამოკიდებულებას, მაგრამ სტანისლავსკის სწავლებიდან გამოსული, მაინც ვერ გაექცა დიდი რეფორმატორის სკოლის ჩარჩოებს და თავის პედაგოგიურ სარბიელზე, საკუთარი პროფესიული გამოცდილების დამატებით, სტანისლავსკის სკოლის იდეა გააგრძელელა და განავითარა.

ამარია კნებელი თვლიდა, რომ ჩეხოვის შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური იდეები სტანისლავსკის სწავლების გაგრძელება იყო, ოღონდ თავისებურად აღქმული და დანახული. იგი ჩეხოვის წიგნის, „მსახიობის ტექნიკის შესახებ” წერდა, „წიგნი რუსულ ენაზე დაიწერა. ჩეხოვის გარდაცვალების შემდეგ კი ითარგმნა ფრანგულ, ესპანურ, გერმანულ ენებზე. რითი აიხსნება სამსახიობო ტექნიკის, რიგი სავარჯიშოებით შედგენილ წიგნზე, მსოფლიო ამგვარი ინტერესი? რა თქმა უნდა იმით, რომ სტანისლავსკის მსოფლიოში ცნობილი სწავლება თავისებურად გააგრძელა (ნაწილობრივ გამოწვევით, ნაწილობრივ განვითარებით) მასწავლებლის უნიჭიერესმა მოსწავლემ”.<sup>64</sup>

ააქ აშკარადიკითხება, რომ სწორედ იმ სწავლებაზეა საუბარი, რომელიც ცენზურის გამო გაქრა სტანისლავსკის სისტემიდან. იმ სწავლების გადარჩენის სურვილით აპირებდა ჩეხოვი, საკუთარი თეატრის გახსნას ჩეხოსლოვაკიაში. ამის დასტურია 1932წლის გაზაფხულზე ჩეხოსლოვაკიის პრეზიდენტისადმი მიწერილი წერილი, რომელშიც ითხოვდა, ემიგრაციაში ყოფნისას, კოლეგებთან ერთად მისცემოდა იმ შემოქმედებითი მუშაობის გაგრძელების საშუალება, რომლის გადარჩენაც სურდა, „ვცხოვრობ იმ აზრით რომ შევქმნი ახალ თეატრს, რომელშიც განსახიერდება მთელი რიგი ახალი იდეები და სახეები. მძე მსურს, გადავარჩინო ის

<sup>63</sup>ЧеховМ. А.,«ПутьАктера», изд. «Транзиткнига» Москва, 2003,გვ. 217.

<sup>64</sup>ЧеховМ. А.,«Литературноенаследие»в 2-хтомах,томI,изд. «Искусство», Москва, 1986, გვ. 41.

შესანიშნავი თეატრალური კულტურა, რომლისგანაც ერთხელ შთაგონება მეწვია და ვეზიარე სიცოცხლეს, როგორც ხელოვანმა. მიინდა ვემსახურო მომავლის კეთილდღეობას და იმ აღთქმებს, რომლებიც მივიღე ჩემი მასწავლებლისგან, კონსტანტინ სერგეევის ძე სტანისლავსკისგან. ჩემს ამ მისწრაფებას მხარს თავად კ. ს. სტანისლავსკი უჭერს”.<sup>65</sup>

სტანისლავსკიმ ჩეხოვი პირველად 1912 წელს პეტერბურგში, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის გასტროლების დროს ნახა, მიხეილი მაშინ პეტროგრადის სუვორინის მცირე თეატრის მსახიობი იყო და მისი ბიძის, ანტონ ჩეხოვის მეუღლის, ოლგა კნიპერ-ჩეხოვას პროტექციით იქნა წარდგენილი სტანისლავსკის წინაშე. მმ. ჩეხოვი თავის მოგონებებში აღწერდა, თუ როგორ ღელავდა გამოჩენილ რეჟისორთან და პედაგოგთან შეხვედრისას, როგორ წაერთვა სტანისლავსკის დიდებული ფიგურისა და ჭაღარა თმის დანახვისთანავე, აზროვნებისა და გრძნობის უნარი. გონებაში როგორ იმეორებდა ერთადერთ სიტყვას სტანისლავსკი, სტანისლავსკი... დიდმა პედაგოგმა მოისმინა ჩეხოვის მიერ წაკითხული „მეფე თეოდორის” მონოლოგი და მაშინვე მიხვდა, რომ მის წინ უნიჭიერესი, გენიოსი მსახიობი იდგა. ჩეხოვი თანხმდება წინადადებას, გადავიდეს მოსკოვში და გახდეს სამხატვრო თეატრის მსახიობი...ეს პერიოდი, მის ბიოგრაფიაში გადამწყვეტ ეტაპს წარმოადგენს, რადგან სწორედ მაშინ, ევგენი ვახტანგოვი და ლეოპოლდ სულერჟიცი, სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით ქმნიან სამხატვრო თეატრის პირველ სტუდიას. ჩეხოვი ხვდება სრულიად განსხვავებულ ატმოსფეროში, რომლის ხიბლი და სიყვარული მთელი ცხოვრების მანძილზე მიჰყვება. M

პირველ სტუდიაში 1913-1916 წლებში სამი სპექტაკლი დაიდგა, რომლებშიც მიხაილ ჩეხოვმა მოხუცთა სრულიად განსხვავებული სახასიათო სახეები შექმნა: კობუსი (გ. ჩეიერმანისის “იმედის” დაღუპვა”), ფრიბე (გ. ჰაუპტმანის „დაზავების ზეიმი”) და სათამაშოების მოხუცი ოსტატი კალები, (ჩ. დიკენსის „ჭრიჭინა ღუმელზე”). სტუდიელი ჩეხოვის სამსახიობო შესაძლებლობებს, თეატრის ისტორიკოსი და პედაგოგი პაველ მარკოვი ასე აფასებდა: „თუ შეეცდები ჩასწვდე მსახიობის ფილოსოფიას – ჩეხოვის შესწავლა გარდაუვალია... თამაშით სიხარული, „გატაცება თამაშით” – ჩეხოვისაგან განუყოფელია”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> იხ. მისამართზე :[http://teatr-lib.ru/Library/Chehov\\_m/Nasled\\_1/.105](http://teatr-lib.ru/Library/Chehov_m/Nasled_1/.105).

Президенту Чехословацкой республики; [ *Неране мартა 1930 გ.* ] *Берлин*. გადამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>66</sup> Марков П. А., «О театре», т. I, изд. «Искусство», Москва, 1974, ст. 399.

ჩეხოვის თამაში იყო მძაფრი და ამავედროულად ღირიული. ეს იყო მისი საშემსრულებლო სტილი, უჩვეულო და ექსცენტრიული. თამაშისას იგი შეპყრობილი იყო სურვილით, ეპოვა და შეენარჩუნებინა პერსონაჟის სულიერი, ფიზიკური, ზნეობრივი თუ მორალური ფარული მარცვალი, რომელიც აიძულებდა გმირს მოეხდინა ესა თუ ის მოქმედება. იპოვიდა თუ არა, დაუყოვნებლივ აწვდიდა მაყურებელს.

კონსტანტინე რუდნიცკი თავის წიგნში, „რუსული სარეჟისორო ხელოვნება“ წერდა: „მარკოვის კალმით აღწერილი ჩეხოვის სამსახიობო ნიჭის დახასიათება – თეატრალური პროზის მცირე შედეგს წარმოადგენს: „საშუალო ტანის; მარდი, მსუბუქი და რიტმული; ყრუ, მქრქალი ხმის გაზარული ჟღერადობა;...სცენიდან უწყვეტად მომდინარე ნაზი მიმზიდველობა; მოვარდნილი ჟესტი; მკაფიო მოძრაობა; სიტყვის და ჟესტის მოულოდნელობა; ანაზღეული ინტონაციები და მუსიკალური ფერები“.<sup>67</sup> ეს იყო ერთგვარი ექსპერიმენტული სკოლა, რომელიც შემდგომში ასახვას ჰპოვებს ჩეხოვის მომავალ პედაგოგიურ ნაშრომებზე და საქმიანობაზე...

1918 წელს, ჩეხოვი საკუთარ ბინაში, კერძო სამსახიობო სტუდიას შექმნის. სამსახიობო ხელოვნების ცოდნით და გამოცდილებით, იგი უკვე მზად იყო პედაგოგიური და შემოქმედებითი საქმიანობისათვის, რამაც საბოლოოდ უდიდესი აღიარება მოუტანა მსოფლიო თეატრალურ პედაგოგიაში. თავისი პედაგოგიური კარიერა სტანისლავსკის სისტემით დაიწყო, რომელიც ზედმიწევნით კარგად ჰქონდა ათვისებული და ცდილობდა თავისი მოსწავლეებისთვისაც ესწავლებინა.

კნებელი თავის წიგნში, „მთელი ცხოვრება“, ჩეხოვის სტუდიაში სამსახიობო ოსტატობისდაუფლების პროცესს ასე აღწერს: „მეცადინეობა ძირითადად სისტემის ელემენტებს ეთმობოდა. ეტიუდებში შემოქმედებითი თვითშეგრძნების ძიებებს, ანუ სტანისლავსკის სისტემის პირველ ნაწილს.“<sup>68</sup>

კნებელი ხაზს უსვამს, რომ ჩეხოვი იმ მომენტში მოსწავლეებთან მუშაობდა სისტემის მხოლოდ „პირველ ნაწილზე“, რომლის საფუძველზე აყალიბებდა, როგორც თავად ჩეხოვი უწოდებდა, „რეპეტიციების ახალ მეთოდს“.

1919 წელს, ჩეხოვმა ჟურნალ „გორნ“-შიორი სტატიაგამოაქვეყნა: „სტანისლავსკის სისტემაზე“ და „მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე“, წერილებში შეინიშნებოდა

<sup>67</sup>Рудницкий К. Л., «Русскоережиссерскоеискусство1908-1917»,изд. «Наука»,Москва, 1990, ст. 195.

<sup>68</sup>Кнебель М. О., „Всяжизнь“, Изд. «ВТО», Москва, 1967, Ст.130.

საკუთარ შემოქმედებით ბუნებასა და „სისტემა“-ს შორის განსხვავებები. ჩეხოვი მიაჩნებდა, რომ შინაგანი ტექნიკის განვითარებაზე ზრუნვისას, საჭიროა ყურადღების მიქცევა ენერგიაზე, ძალასა და მოძრაობაზე, რასაც მისი აზრით, სტანისლავსკი მცირე დროს უთმობდა. ამასთან ცდილობდა აეხსნა, თუ რას წარმოადგენს „სისტემა“ და რატომაა აუცილებელი იგი მსახიობის აღსაზრდელად.

ე. ვახტანგოვმა ჩეხოვის სტატიები გააკრიტიკა. სტატია „მათთვის ვინც სტანისლავსკის სისტემის შესახებ წერს“, „თეატრის მაცნე“-ში დაიბეჭდა.(1919 წ. #14) ვახტანგოვი წერდა: „ახლოს ვიცნობ ამ სტატიების ნიჭიერ ავტორს, ვიცი რა კარგად აქვს გააზრებული და გაგებული სტანისლავსკის სისტემა.სტატიების წერისას მისი კეთილი ზრახვების მჯერა, მაგრამ არ შემიძლია, არ შემიძლია არ ვუსაყვედურო“...<sup>69</sup>

სავარაუდოდ, ამ სტატიების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობამ შთააგონა ჩეხოვს, საკუთარი პედაგოგიური მეთოდის შემუშავება,რომელიც სწორედ სტანისლავსკის სწავლებაზე იყო დაფუძნებული. დღეს, ჩეხოვის მეთოდი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სამსახიობო აღზრდის თანამედროვე პედაგოგიკაში.

ჩეხოვი ისევე, როგორც მისი პედაგოგი, ინდური ფილოსოფიით და იოგათი იყო გატაცებული. იყენებდა მას, როგორც სამსახიობო შესაძლებლობების გასაავითარებლად, ასევე სასიცოცხლო, საკუთარი ძალების აღსადგენად და პესიმიზმის დასაძლევად.დრმა შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე რუდოლფ შტაინერის ანტროპოსოფიის (სულის მეცნიერება) გაცნობამ. ანტროპოსოფია ჩეხოვისთვის გახდა ის ჭეშმარიტება, რომელიც ცხოვრებას და ხელოვნებას აერთიანებს. ჩეხოვი თავისი წიგნის, „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“(1946 წ.) პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში წერდა: „რუდოლფ შტაინერის ანტროპოსოფიის სფეროში ჩემმა მრავალწლიანმა მუშაობამ მომცა იდეა, რომელიც მთელ ჩემს სამუშაოს ხელმძღვანელობს“.<sup>70</sup> იგი მიმართავს შტაინერის ევრიტიმიას, (მხატვრული მოძრაობის ხელოვნება. სწავლება რიტმის შესახებ, შტაინერის ანტროპოსოფიის ერთ-ერთი ნაწილი, რომლითაც გატაცებული იყო პოეტი და მწერალი, რუსული სიმბოლიზმისა და მოდერნიზმის მიმდევარი ანდრეი ბელი, რომლის გავლენითაც ეზიარა ჩეხოვი შტაინერის ანტროპოსოფიას). მიხაილ ჩეხოვი

<sup>69</sup>ЧеховМ. А.,«ПутьАктера», изд. «Транзиткнига» Москва, 2003,გვ. 230.

<sup>70</sup>PdfИвановаА. А. МихаилЧехов: антропософияи поискдуховногопути. Объединённый\_документ.

იხ. მისამართზე: <http://www.rgisi.ru/assets/files/416/>

გადამოწმებულია15.10.2019.

ანტროფოსოფიის მეშვეობით, ცდილობს იპოვოს ზუსტი პასუხი, როლის შინაგანი შინაარსისა და ადამიანური არსის ფიზიკურ გამოსახვას შორის, რაც შემდგომში, როგორც მის ნაშრომებში, ასევე მსახიობის აღზრდის მის პედაგოგიურ მეთოდში, ჰპოვებს ასახვას, როგორც სტანისლავსკის სისტემის გაგრძელებადა გაუმჯობესებული ფორმა.

ლიტველი მსახიობი, რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე გიტის პადეგიმასი, თავისერთ-ერთ ლექციაში აღნიშნავდა, თუ როგორ შეისწავლა ჩეხოვმა სტანისლავსკის სისტემა, რომელიც ხათხა იოგათ იწყებოდა და შემდგომ, კომუნისტური რეჟიმის პირობებში იყო ამოღებული სისტემიდან. რომ ხათხა იოგა აღარ გვხვდებოდა სტანისლავსკისთან, მაგრამ გვხვდებოდა ჩეხოვთან, მის ყველაზე საუკეთესო მოსწავლესთან. პადეგიმასი ამბობდა: „თუ გსურთ გაიგოთ ნამდვილი სტანისლავსკი, შეისწავლეთ მიხაილ ჩეხოვი. რადგან მიხაილ ჩეხოვმა, როგორც ენეიმ ცეცხლწაკიდებული ტროადან, ისე გამოატარა სტანისლავსკის ნამდვილი სწავლება სტალინურ ცენზურას...“ აქვე იგი საუბრობდა ჩეხოვის მიერ საკუთარი მეთოდის ფორმულირებაზე: „თუ სტანისლავსკის სისტემა თითქოსდა არის მათემატიკა, ჩემი (ჩეხოვის) მეთოდი ეს უკვე ალგებრაა“.<sup>71</sup> გიტის პადეგიმასი, ასაბუთებს აგრეთვე კომუნისტური რეჟიმის და ნომენკლატურის უხეშ ჩარევას სტანისლავსკის სწავლებაში, რამაც გამოიწვია დიდი რეფორმატორის შიში, რომელიც თრგუნავდა თავის თავში იმ განსაკუთრებულ თვისებებს და უნარს, რასაც იგი თავის მოსწავლეებს ასწავლიდა და უნერგავდა. პადეგიმასი თავის ლექციაში აგრძელებდა რომ ჩეხოვი საოცრად აღწერდა თავის მასწავლებელს, „მე არ შემხვედრია სხვაადამიანი, რომელსაც ჰქონოდა ისეთი აალებადი წარმოსახვა, რომელსაც შეეძლო, განეჭვრიტა წლებსა და საუკუნეების მიღმა რაც იყო და რაც იქნება, მამგრამ არსად მინახავს ადამიანი, რომელსაც ასე შინებოდა დადგენილი ზღვარიდან გასვლისა, თავისი ხილვებისა, თავისი ფანტაზიისა და ყოველთვის მუშაობდა მხოლოდ იმ რეალურზე, რასაც ხედავდა, ესმოდა. ხოლო იმ სამყაროსი, რომელიც კავშირშია წარსულის რაღაც სიღრმეებზე, მომავალზე – მასეშინოდა და თავის პროფესიულ შემოქმედებაში ეს უზარმაზარი ჭაღარათმიანი გიგანტი ყოველივე ამას, უბრალოდ გაურბოდა“...<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Лекция Г. Падегимаса - метод М.Чехова(5)

იხ. მისამართზე: [https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz_M) გადაამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>72</sup> იქვე: Лекция Г. Падегимаса. екция ГПадегимаса

მ. ჩეხოვის სწავლების იდეოლოგია სტანისლავსკის სისტემის საწყისებიდან მომდინარეობდა დამიმართული იყო მომავლის ადამიანისკენ, მომავლის მსახიობისკენ. მას სწამდა რომ ადამიანი კოსმიურია, მისი ინდივიდუალური რიტმი სამყაროსმიერი, ამ რიტმის შეგრძნება და დაჭერა კი - ხელოვნება.

## **2.მომავალი მსახიობის ფსიქოტექნიკური ტრენაჟი**

### **(ჩეხოვის 16 გაკვეთილის მიხედვით)**

1932 წელს, ჩეხოვი ლიტვის (ახლანდელი ლიეტუვა) სახელმწიფო თეატრში რეჟისორად მიიწვიეს. თეატრის ისტორიკოსის, ვიტაუტას მაკნისის თქმით, ჩეხოვი ლიტვის თეატრისათვის საჭირო იყო არა მხოლოდ დამდგმელი რეჟისორი, არამედ როგორც პედაგოგი, რომელიც ლიტველ, ახალგაზრდა მსახიობებს სტანისლავსკის სისტემას შეასწავლიდა. ჩეხოვი სპექტაკლების დადგმის პარალელურად სამსახიობო ოსტატობის მეცადინეობებს ატარებდა. გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მას მიეცა საშუალება ცენზურის გარეშე ემუშავა. 1932 წლის აგვისტო-ნოემბერში, ჩეხოვის მსახიობების (იუკნიავიჩიუსი, გრიბაუსკასი, კაჩინსკასი, პეტრაიტისი) მიერ, ლიტვის თეატრში ჩაწერილი იქნა მისი თექვსმეტი გაკვეთილი. (ტოტალური სტალინიზმის ხანაში, ჩეხოვის გაკვეთილები, ჩანაწერების სახით, მალულად ინახებოდა მისი მოსწავლეების საშინაო არქივებში. 60-იანი წლების ბოლოს, მ. ჩეხოვის არქივი, ლიტვის თეატრისა და კინოს მუზეუმს გადაეცა. 1986 წლიდან იგი ლიტველი მკვლევარებისთვის გახდა ხელმისაწვდომი. ჩეხოვის 16 გაკვეთილი, რუსულ ენაზე პირველად გამოიცა 1989 წელს, მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის გამომცემლობის (ГИТИС) მიერ. ქართულად, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ასოცირებულმა პროფესორმა, მერაბ ლებანიძემ თარგმნა, რომელიც ამავე უნივერსიტეტმა გამოსცა 2012 წელს). ჩანაწერებში მოცემულია, სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების, ჩეხოვისეული ძირითადი ასპექტები, რომლებიც გვთავაზობს, ინოვაციურ გზებს პერსონაჟის სახის შესაქმნელად. ამ ჩანაწერების უნიკალობა იმაში მდგომარეობს, რომ მოცემული ტრენინგები თავად მას, პრაქტიკაში გააზრებული და აპრობირებული ჰქონდა. მისი

გაკვეთილები დაფუძნებულია ყველა იმ შემოქმედებით მასალაზე, რომლებზედაც მუშაობდა და იყენებდა როგორც სამსახიობო, ასევე პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

ჩეხოვის 16 გაკვეთილის მიხედვით, მსახიობის მთავარი ამოცანაა, ისწავლოს საკუთარ თავში განსაზღვრული გრძნობებისა და ემოციური რეაქციის გამოწვევა. ამისათვის იგი ფსიქოტექნიკური მომზადებისკენ მიგვითითებს. თუ მსახიობს აქვს სურვილი გამოსცადოსგმირის ესა თუ ის გრძნობა, მაგრამ ვერ პოულობს მისკენ მიმავალ პირდაპირ გზებს ისე, როგორც ცხოვრებაში ხდება, მაშინ, ჩეხოვის გაგებით, აუცილებელია, რაიმე ხერხით „ზემოქმედება“ მოახდინოს საკუთარ ფსიქოტექნიკაზე. „ზემოქმედების“ საშუალებები კი სწორედ მოწოდებულ თექვსმეტ გაკვეთილში უნდა ვეძიოთ. ჩეხოვის ძალისხმევა, სურვილი, რომ საკუთარი ძიებანი, პროფესიული საიდუმლოებანი, მოსწავლეებისა და კოლეგებისათვის გაეზიარებინა, სავსებით მისაღები და გამართლებულია.

აქვე მოგვყავს მ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილიდან რამდენიმე ტრენინგი, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის, სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ, მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე შესწავლილი და შემდგომ იმპოვიზირებული სახით...

როგორც ჩეხოვი გვარიგებს, მნიშვნელოვანია კონკრეტული ტრენინგის მიზნის სწორად განსაზღვრა. მოცემული ტრენინგი სტუდენტს აძლევს საშუალებას სივრცე შეიგრძნოს არა მარტო სახით, არამედ სხეულით. ტრენინგის შესწავლის და შემდეგ იმპროვიზაციის შედეგად, დამატებით მოგვეცა მსახიობის ოსტატობის ისეთი ელემენტების ტრენაჟის საშუალება, როგორცაა მოქმედების რეაქტიული აღქმა, რეაგირების სიჩქარე, რაც დრომ მოიტანა.

ჩეხოვისეული ვარიანტი: მეორე გაკვეთილის მიხედვით, მოსწავლეები დგებიან პირისპირ ორ რიგად, ერთმანეთს შორის იმდენად უდნა იყოს სივიწროვე, რომ პარტნიორები მოძრაობისას ერთმანეთს არ შეეხონ.

ამოცანა: პარტნიორების ორივე ხაზი ერთმანეთში შეუხებლად გადიან. ინარჩუნებენ სიზუსტეს, თითოეული სხეული არ იხრება დასახული მიმართულებიდან. ორივე ხაზი ერთმანეთში გავლის და სამი ნაბიჯის შემდეგ, იგივე სიზუსტით, უკუსვლით, საწყის მდგომარეობას უბრუნდება. იგივე მეორდება გვერდით სვლით. M

მიზანი: მე, მსახიობი - სივრცე უნდა შევიგრძნო სახით და სხეულით.

ვიწყებთ ორიგინალურით და ვამატებთ იმპროვიზირებულ ვარიანტს, (თვლა გავზარდეთ რვამდე) რომელიც საერთო ჯამში ასეთ თანმიმდევრობას იძენს:

1. საწყისი მდგომარეობა. დგომა ერთმანეთის პირისპირ. სვლა ერთმანეთისკენ, გვერდის გავლა შეუხებლად. რვა ნაბიჯის დაშორების შემდეგ უკუსვლა იგივე სიზუსტით.

2. სვლა დიაგონალებზე, ჯერ მარჯვნივ, იგივე სიზუსტით უკუსვლით. იგივე მეორდება მარცხნივ. საწყისი მდგომარეობა

3. სვლა ერთმანეთისკენ. სხვადასხვა გეომეტრიული ფიგურების შექმნა.

4. სვლა ერთმანეთისკენ. დგომა ერთმწყვრივად. ჭრა ერთმანეთში, „ტალღა“,

უკუსვლა იგივე სიზუსტით. საწყისი მდგომარეობა. (იხ. დანართი # 1 – 4)

ტრენინგი დამატებით ავითარებს მსახიობის მოქმედების რეაქტიულ აღქმას, რეაგირების სიჩქარეს, რომელიც დრომ მოიტანა.

ჩეხოვის მესამე გაკვეთილის, პირველი სავარჯიშოს მიხედვით ვიმყოფებით პირველ ეტაპზე - მოძრაობა, აზროვნება, ფანტაზია. ეს ეტაპი მოძრაობის დროს საკუთარ თავზე დაკვირვებაში გამოიხატება.

სავარჯიშო: ვიწვევთ შვიდ მოსწავლეს, რომლებმაც შეთანხმების გარეშე, მოცემულ სივრცეში სიმეტრიული ფიგურა უნდა შექმნან. მონაწილეები ნელა მოძრაობენ, სავარჯიშოს შესრულების მთელი დროის მანძილზე გრძნობენ ერთმანეთს. (შინაგანი ხედვა) იგრძნობენ თუ არა, რომ რაღაც სიმეტრიული ნახაზი შეიქმნა, ერთდროულად (შეუთანხმებლად) უნდა გაჩერდნენ და წერტილი დასვან. უნდა აღიქვან ჰარმონიულობის მომენტი...

ჩეხოვისეულ ამ სავარჯიშოს ბაზაზე შევიმუშავეთ ტრენინგი სამი ვარიანტით.

ტრენინგი – 1. ვარიანტი: სტუდენტები დადიან ნელა, ქაოსურად. შეთანხმების გარეშე, მოცემულ სივრცეში სიმეტრიული ფიგურა უნდა შექმნან. მონაწილეები ყვებიან ცხოვრებისეულ ეპიზოდს, არა საკუთარს, არამედ წარმოსახულს. ლაპარაკობენ თავისთვის, გაურკვეველად მაგრამ გასაგონად. ხელმძღვანელის ტაშის ნიშნით ეძლევათ აზროვნების, მოძრაობის და ტექსტის თქმის რიტმი. იგრძნობენ თუ არა რომ რაღაც სიმეტრიული ნახაზი შეიქმნა, უნდა დაასრულონ ტექსტი, (შეუთანხმებლად) ერთდროულად გაჩერდნენ და წერტილი დასვან. უნდა აღიქვან ჰარმონიულობის მომენტი...

2. ვარიანტი: სიმეტრიული ნახაზის შექმნა და წარმოსახული ეპიზოდის მოყოლა ერთდროულად. ტექსტი გარკვევით. ხმამაღლა.

3. ვარიანტი: სიმეტრიული ნახაზის შექმნა და უახლოესი პარტნიორისთვის მოყოლა წარმოსახული ეპიზოდისა, მიუხედავად იმისა, რომ პარტნიორსაც იგივე დავალება აქვს.

ამოცანა: ტექსტისა და მოძრაობის შეთანხმება, ტრენინგის შესრულების უწყვეტობა.

ტრენინგი დამატებით ავითარებს: აზროვნებას, წარმოსახვით მეხსიერებას, პარტნიორთან ურთიერთობას.

მერვე გაკვეთილის პირველი სავარჯიშოს (ჩეხოვის განმარტებით) შესრულება, თუკი საკმაო ხანს გაგრძელდება, დაგვეხმარება რეალურად შევიგრძნოთ როგორც გარეგანი, ასევე შინაგანი აქტიორი. მმისი თქმით, როცა აქტიორი იგრძნობს, რა არის შინაგანი აქტიორი, იგი შეძლებს მის ტრენირებას და აიძულებს იყოს ისეთივე მობილური, როგორც ჩვენი გარეგანი აქტიორი.

სავარჯიშო: - „ვრჩებით ჩვენს-ჩვენს ადგილებზე. გგარეგნულად უმოძრაოდ. დაე ჩვენს წიაღში როგორც წყალი მთელ სხეულში დიოდეს ენერგია. შინაგანად ვმოძრაობთ ისე თითქოს ბურთს ვათამაშებთ. „იმოდრავით“ (შინაგანად!) მთელი აქტივობით. ფართო მოძრაობით. „იმოდრავით“ უწყვეტად მუსიკაში. Dდა ახლა, ვისაც მოვიწვევ, (ანუ ბურთს გადავცემ) შეუერთეთ თქვენი სხეული,(მთელი ამ დროის მანძილზე) თქვენს წიაღში მდინარე მოძრავ ენერგიას. მოერიდეთ უეცრად სხეულის ჩართვას. გააკეთეთ ეს გადასვლა გარეგან მოძრაობაზე შეუმჩნევლად. რათა შინაგანი მსახიობი გარეგანზე მბრძანებლობდეს და არა პირიქით. შეიგრძენით ასევე მუსიკა, მიენდეთ მას.

თანდათან ყველა მონაწილემ ჩართო სხეული. ამოდრავდნენ. ბრძანება: „გამორთეთ სხეულები“. ოღონდ გააგრძელეთ შინაგანი მოძრაობა. ისევ ჩართეთ სხეული!“ სხეულის ეს ჩართვა – გამორთვები, თანდათან უფრო მოკლე დროის მონაკვეთებში სრულდება. თქვენს მოძრაობებში ისევ შეუფერხებლად მდინარე ენერგიის შენარჩუნებით.”<sup>73</sup>

E ეს გახლავთ ჩეხოვის მერვე გაკვეთილის სავარჯიშო, რომელსაც ძალიან ფრთხილად ვასრულებთ.სასურველი რეზულტატის მისაღებად,ჯერ მმისი

<sup>73</sup>«Уроки Михаила Чехова Государственном театре Литвы 1932г», изд.«ГИТИС»,Москва,1989, Ст. გვ. 15.

გააზრება, შემდეგ კი შესრულება, სტუდენტებისთვის საკმაოდ რთული აღმოჩნდა, რადგან ყურადღების, წარმოსახვის მაღალი ხარისხის და შეგრძნებათა სიფაქიზის გარდა, დროსაც მოითხოვს, რათა თითოეულმა სტუდენტმა მისი მნიშვნელობა და არსი სწორად გაიგოს. საინტერესოა მათი კომენტარები:

სტუდენტი ლინდა ხალვაში – კონცენტრირება იმაზე გავაკეთე, რომ ჩემს შიგნით ძლიერად მოძრაობდა ენერჯია, რატომღაც როგორც ჩანჩქერი. ძლიერ ძალას ვგრძნობდი. მერე სულ ამერია ყველაფერი და მეგონა ჩანჩქერში ვიხრჩობოდი, მუსიკამ დამაბრუნა აუდიტორიაში...

სტუდენტი გიორგი ყურავა – შინაგანი მოძრაობა მომწონს, გამიჭირდა გარეგანზე გადასვლა, მაგრამ ვიცი შევძლებ, დრო მჭირდება...

სტუდენტი ანი ანდლულაძე - თუ თვალებს დავხუჭავ, ყველაფერს სწორად მივყვები, ხანდახან ჩემს თავსაც ვხედავ...

არც ისე მცირე დრო დაგჭირდა ტრენინგის დასახვეწად. თანდათან ვეცადეთ სავარჯიშოში ჩვენეული ინტერპრეტაცია შეგვეტანა და შევექმნით სავარჯიშოს ჩვენეული, მეორე ვარიანტი, რომელიც სივრცის აღქმის და ორიენტირების გასაძლიერებლად დავამატეთ. მეორე ვარიანტში სტუდენტები ერთმანეთის პირისპირ დგანან და იგივე მოძრაობებს აკეთებენ მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ როცა ერთის გარეგანი „მე“ მოძრაობს, მეორეს „მე“ შინაგანი მოძრაობით არის დაკავებული.

მიმაჩნია რომ, მ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილი, ერთ-ერთი საუკეთესო სახელმძღვანელოა მსახიობის ოსტატობის პედაგოგთათვის, როგორც დამატებითი საშუალება, მომავალი მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აღზრდა-განვითარებისათვის. ჩეხოვი გვეუბნება, რომ შედეგის მისაღწევად ეს ტრენინგები სისტემატურად უნდა ვიმეოროთ. შეიძლება ხანდახან უინტერესოდაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ სწორედ იმ მოსაწყენ და მოსაბეზრებელ პერიოდში არ უნდა შევწყვიტოთ მუშაობა, არშევჩერდეთ, სავარჯიშო შევასრულოთ მთელი არსებით და მონდომებით, რადგან უნდა გადავიდეთ მეორე პერიოდში, რომელსაც ჩეხოვი „შთაგონების მომენტს“ უწოდებს, „და ვინც მეორე პერიოდში შთაგონებამდე მივა, უფლება აქვს, შეეხოს იმ გასაღებს, რომლის გადმოცემაც მე მსურს. რათა, ამ გასაღებით გახსნათ და ეზიაროთ აქტიორული სულების საიდუმლოს“.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> იქვე, გვ. 7.

საშემსრულებლო პედაგოგიკის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა, თითოეული სტუდენტისთვის გააზრებული იყოს, სამსახიობო ფსიქოფიზიკის მთელი სისავსით შესწავლა, რაც სისტემატური ტრენინგების პროცესშია შესაძლებელი. მმიზანი კი ჩეხოვისეული „მომავლის მსახიობების“ მომზადებაა, რომლებიც, ნებისმიერი თეატრის შემოქმედებითი კრიტერიუმების შესაბამისობაში მოვლენ და იმ პრობლემებსაც კომპეტენტურად და პროფესიულ დონეზე გადაჭრიან, რასაც დღევანდელი, არაპროგნოზირებადი და ცვალებადი თეატრალური სამყარო გვთავაზობს.

## თავი V

### M მეიერჰოლდი და მისი ბიომექანიკა

#### 1. მსახიობის პროფესიული შესაძლებლობების განვითარების გზები

მეიერჰოლდის ბიომექანიკაში ჩაწვდომა, მისი არსის გაგება შეუძლებელია კვლევითი პროცესის გარეშე, რადგან კ. სტანისლავსკისა და მ. ჩეხოვისაგან განსხვავებით, მას არ დაუტოვებია ინსტრუქცია მისი მეთოდის გამოყენებისა. ამიტომაცაა უაღრესად საინტერესო და მიმზიდველი, კინოქრონიკაში შემორჩენილი მისი ბიომექანიკური ტრენინგების, ასევე, მისი მოსწავლეების მიერ აღდგენილი ტრენინგების შესწავლა და გააზრება. რადგან ნათელია, რომ მეიერჰოლდმა, თავის ბიომექანიკაში ჩადო უნივერსალური აზრი და გამოიყენა იგი, როგორც ახალი მეთოდი, როგორც ინოვაციური პედაგოგიური მიდგომები, მსახიობის ოსტატად ჩამოსაყალიბებლად.

მეიერჰოლდის თეატრის მსახიობი, ერასტ გარინი, ბიომექანიკას მუსიკოსების, შარლ განონის და კარლ ჩერნის სავარჯიშოებს ადარებდა, რომლებიც დამწყები პიანისტის თითების განსავითარებლად იყო შექმნილი, მათი ათვისების შემდეგ, ოსტატად ჩამოყალიბების გარანტიას იძლეოდა და აქ, როგორც ე.გარინი ამბობდა, არავითარ გრძნეულებას ადგილი არ ჰქონდა, პირველი და ამოსავალი პუნქტი ბიომექანიკის სწავლებისა, იყო ყოველგვარი ქურუმობის და შამანობის აღმოფხვრა ბიომექანიკის სწავლების მიმართ, რათა ყველაფერი აღქმულიყო გასაგებად და

ნათლად. ასე ვთქვათ – მეცნიერულ საფუძველზე... მაგრამ მეიერჰოლდის არსებობას მაინც მიაწერდნენ `მისტიკას~ (მ. სადოვსკი, `თეატრალური გრძნეული~, იუ. გერმანი `სასწაულის დაბადება~).<sup>75</sup>

მეიერჰოლდისა და მსახიობ ლეონიდ ვივენოვის მიერ, პეტროგრადში დაარსებული სასცენო ოსტატობის კურსებზე, 1818-1919 წლების პროგრამაში, ბიომექანიკა შევიდა, როგორც ერთ-ერთი დისციპლინა მსახიობებისათვის, რომელსაც უძღვებოდა დოქტორი პეტროვი. ის გახლდათ ბიოლოგიის, ანატომიის, ანტროპოლოგიის, პედაგოგიკის და ფიზიკური აღზრდის სამეცნიერო სისტემის გამოჩენილი ავტორის, პეტრე ლესგაფტის მოსწავლე. სწორედ, ლესგაფტის სკოლიდან მოვიდა ტერმინი `ბიომექანიკა~, რომელიც თანხვედრაში აღმოჩნდა მეიერჰოლდის გემოვნებასთან და შემდეგ, 1920 წლიდან, თავად ასწავლიდა ბიომექანიკას როგორც სისტემას. სისტემა კი დააფუძნა უილიამ ჯეიმსის, (ამერიკელი ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი, (1842-1910), `პირველადი ფიზიკური რეაქციის ემოციურ რეაქციასთან მიმართება~, ვლადიმერ ბეხტერევის, (რუსი ფსიქიატრი და ნევროლოგი, (1851-1927), `პირობითი რეფლექსები~, და ფედერიკ ტელიორის (ამერიკელი ინჟინერი, შრომის სამეცნიერო ორგანიზაციის დამფუძნებელი. (1856-1915), `შრომის ოპტიმიზაცია~). კონცეპციებზე. ტელიორის კონცეფციაზე დაყრდნობით, ჩამოყალიბდა ტერმინი, „თეატრის ტელიორიზაცია~, რადგან ტელიორის კონცეფციის თანახმად, ფუჭი მოძრაობის გაძევების ხარჯზე, სხეულზე სწორად მოძებნილი სიმძიმის ცენტრით და მდგრადობით, ხდება ფიზიკური ძალების დაზოგვა და მიიღება შრომის მაღალი შედეგი. სწორედ აქ იჩენს თავს მეიერჰოლდის ბიომექანიკა, იგი კონკრეტული ამოცანისთვის მსახიობისგან ითხოვს: `გამომსახველობითი საშუალებების ეკონომიას და მოძრაობის სიზუსტის უზრუნველყოფას, რომელიც პასუხისმგებელია ამოცანის ზედმიწევნით შესრულებაზე. სრულყოფილი მსახიობი უნდა იყოს გამომსახველი, ორიგინალური, მოულოდნელი. სცენაზე ეფექტურია ოპტიმალური ძალით აუცილებელი გამომსახველობის მიღწევა.~<sup>76</sup>

რა არის თეატრალური ბიომექანიკა? ვს. მეიერჰოლდისა და მისი მოსწავლეების ნაშრომებშიმას სხვადასხვაგვარად აღნიშნავენ – სისტემა, მეთოდი, ტექნოლოგია. დასაწყისში იგი მსახიობთა მოსამზადებლად, სხვადასხვა სავარჯიშოებისგან შემდგარი

<sup>75</sup>Гарин Э. П., «С Мейерхольдом», изд. «Искусство», Москва, 1974, გვ. 30.

<sup>76</sup>Мейерхольд В. Э., «Статьи, письма, беседы, речи», т. II, изд. «Искусство», Москва, 1968, გვ. 644.

კომპლექტი იყო. თანდათან კი მეიერჰოლდმა ისინი თეორიულად დაასაბუთა, დააკონკრეტა მათი მნიშვნელობები, ამოცანები და საბოლოოდ ჩამოაყალიბა, როგორც მეთოდი მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში. გამოიყენა, როგორც თეატრალური ტერმინი თავისი ინოვაციური, პედაგოგიური მეთოდის აღსანიშნად, რომელიც მიმართულია მსახიობის სხეულის ფიზიკური მომზადებისკენ. ბიომექანიკა განსაკუთრებული თეატრალური ენაა, მსახიობის არსენალია, რომელიც მდიდარ, ტექნიკურ შესაძლებლობებში გამოიხატება. ესმარაგია მსახიობისა, რომლის გამოყენებით შეუძლია აენტოს და საჭირო ტემპერატურით ჩაერთოს მოქმედებაში, ან პირიქით, ზომიერების გრძნობით დაელოდოს ვითარების განვითარებას.

ბიომექანიკის შესწავლას მივყავართ იტალიურ ხალხურ თეატრთან, სადაც სხეულის ფლობას, გამომსახველობას, პოზებსა და ჟესტებს, მნიშვნელოვანი როლიუჭირავს საშემსრულებლო ხელოვნებაში. მეიერჰოლდი დარწმუნებულია, რომ როლთან ინტუიტიური მიდგომა უნდა უძღვებოდეს მის მთლიან ათვისებას, შესაბამისი სტადიის გავლით – მიზანი, შესრულება, რეაქცია. B

ბიომექანიკა არის ვს. Mმეიერჰოლდის მიერ შექმნილი ეფექტური ხერხი, მსახიობთან მუშაობის განსაკუთრებული ტექნოლოგია, რამაც შესაძლებელი გახადა, ისეთი უნარ-ჩვევებისა და პიროვნული თვისებების მქონე მსახიობის ჩამოყალიბება, რომელიც აუცილებელია სცენაზე ნებისმიერი, რთული ამოცანის თავისუფლად შესასრულებლად, ასევე, აუცილებელია რეჟისორის შემოქმედებითი იდეების უზრუნველსაყოფად.

ვს. მეიერჰოლდი აცხადებდა რომ, `მსახიობი იდეალური ინსტრუმენტია `საკუთარ ხელში~, მსახიობმა თანდათან უნდა სრულჰყოს გამომსახველობითი კულტურა სივრცეში, საკუთარი სხეულის განვითარების შეგრძნებით... ზუსტად მოძებნილი, დამუშავებული და მყარი გარეგნული ფორმა `კარნახობს~ საჭირო გრძნობებს, ადაგზნებს განცდებს. გზის პოვნა სულში შესაძლებელია მხოლოდ ფიზიკური პოზიციით და მდგომარეობით.~<sup>77</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ მეიერჰოლდი მსახიობს განიხილავდა როგორც სუბიექტს შემოქმედებითი პროცესისა, რომელიც საშემსრულებლო ტექნიკას არა მხოლოდ ხვეწდა, არამედ განვითარებული მოტივაციით სცენაზე ინოვაციების გენერირებას ახდენდა.

<sup>77</sup> Бутенко Э., «Сценическое перевоплощение», изд. «Искусство», Москва, 2004, ст. 105-106.

მნიშვნელოვანად იმისა, რომ სცენური ფორმების გაბედული და უპრეცედენტო შემოქმედითობა, ვს. მეიერჰოლდი თავისებურად, თანმიმდევრულად ავითარებდა ნოვატორულ პედაგოგიურ საქმიანობას და ამ მხრივ დინამიკას, თავისი ფარული, შინაგანი ლოგიკით აყალიბებდა. მისი აზრით, ნორმიდან გადახვევა შესაძლებელია, ოღონდ მხოლოდ მაშინ, როცა მას კარგად გაითავისებ. ამბობდა რომ, `ყველაზე დიდი ნოვატორი ის არის, ვინც ყველაზე მეტადაა ნორმის ფარგლებში.~<sup>78</sup>ამავე დროს მუდმივ კავშირს ინარჩუნებდა იმ კულტურულ და ტრადიციულ მემკვიდრეობასთან, რომელსაც სტანისლავსკი თეატრში „მარადიულს“ უწოდებდა.

თეატრის კრიტიკოსი და პედაგოგი იური ბახრუშინი, სტანისლავსკისთან სტუმრობის იმ ეპიზოდს იხსენებდა, როცა დიდი რეფორმატორი, თავად იწყებდა საუბარს მეიერჰოლდზე, „მე ძლიერ ვამყარებ იმედს მეიერჰოლდზე. ამ საქმეში იგი ოსტატია. როგორც განცდები ახდენენ გავლენას ადამიანის ფიზიკურ მოქმედებებზე, იგივე დოზით უნდა ახდენდეს ფიზიკური მოქმედებები გავლენას განცდებზე... მეიერჰოლდისგან შეიძლება მრავალი რამ ისწავლო...“<sup>79</sup>

საგულისხმოა აგრეთვე მსახიობისა და რეჟისორის, იგორ ილინსკის მოსაზრება, რომელიც თავის წიგნში, „თავად ჩემს შესახებ“ წერდა: „მეიერჰოლდის მოჰყავდა ასეთი მაგალითი: მსახიობმა, რომელმაც შიში უნდა გადმოსცეს, ჯერ კი არ უნდა შეშინდეს (თავიდანვე განცდა არ უნდა აჩვენოს) და მერე გაიქცეს, არამედ, ჯერ უნდა გაიქცეს (რეფლექსი) და შემდეგ შეშინდეს. რომ გადმოვთარგმნოთ დღევანდელ თეატრალურ მაგალითზე, ეს ნიშნავს, რომ შიში კი არ უნდა განიცადო, არამედ გამოხატო სცენაზე, ფიზიკურ მოქმედებაში. მეჩვენება, რომ სწორედ აქ იქმნება კავშირი ვსეველოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკასა და კ. სტანისლავსკის ფიზიკურ მოქმედებას შორის“.<sup>80</sup>

სტანისლავსკის შემოქმედების მკვლევარისა და პედაგოგის ი. ვინოგრადსკაიას თქმით კი „განცდის ტექნიკის“ და ბიომექანიკის ავტორები, სამსახიობო ბუნების ამოსაცნობად, სხვადასხვა მხრიდან მოემართებოდნენ, ორივე ერთ გვირაბს ხსნიდა, ოღონდ საპირისპირო ბოლოებიდან.

<sup>78</sup>Лекции В.Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАС, 19 дек. 28 г. – 24 янв. 29 г. сб.

მისამართზე: [http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#\\_Точ262407024](http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#_Точ262407024)გადამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>79</sup>Бахрушин Ю., «Встречи с Мейерхольдом», изд. «ВТО», Москва, 1967, გვ.586.

<sup>80</sup>Илинский И. В., «Сам о себе», изд. «ВТО», Москва, 1961, გვ. 154-158.

სცენაზე უზადოდ, ბუნებრივად მოძრაობა და სხეულის სრულყოფილად ფლობა რომ ესწავლებინა, მეიერჰოლდი ჯერ თავად ჩაუღრმავდა „მოძრაობის კანონებს“. თვლიდა, რომ მსახიობი საკუთარ სხეულს სრულყოფილად უნდა იცნობდეს და მუდამ ფორმაში იყოს. განსაკუთრებულ ყურადღებას „ნერვულ აპარატს“ უთმობდა. ააანალიზებდა მოსწავლეების მიერ შესრულებულ ეტიუდებს, ეხმარებოდა მათ თამაშის ხასიათის და რეფლექტორული იმპულსების დამუშავებაში. ზედმიწევნით აქცევდა ყურადღებას მათ სამახიობო ტექნიკის ხარისხს, რაც აუცილებელი პირობა იყო მიცემული დავალების გადაწყვეტისას. მნიშვნელობას აძლევდა სცენაზე საგნებთან ურთიერთობას, უპირატეს ყურადღებას წარმოსახვით საგნებთან მუშაობას უთმობდა. ტრენინგებზე ემოციები, დავალების აქტიური შემოქმედებითი აღქმითა და პლასტიური მდგომარეობის შედეგად ფორმირდებოდა, მისი თქმით, სხეულის მდგომარეობა, გავლენას ახდენს ემოციებსა და ინტონაციებზე, პლასტიური ქმედების შედეგია ტექსტი, მუშავდება კომპონენტები – სიჩქარე, რიტმი, მახვილები, ტემბრი და მელოდიკა. მსახიობის თამაშის ხელოვნებაში გამოყოფილი კომპონენტები:

„განზოგადების მაღალი ზღვარი. (მაყურებელს და მსახიობს ახსოვთ, რომ სცენაზე თეატრალური სანახაობა ხორციელდება და არა „ცხოვრებისეული სინამდვილე“)

იმპროვიზაცია მდგომარეობს იმაში, რომ სახე შექმნილია მსახიობის მიერ, არა წინასწარ მოცემული პარამეტრებით და სცენარით, არამედ „აქ და ახლა“, ანუ იმპროვიზაცია ხდება სპექტაკლის მსვლელობისას.

სახის მიმართ დამოკიდებულების გადმოცემა.

ე. წ. „თამაშის საწყისი“ – მოქმედება ბადებს სიტყვას, ანუ რეპლიკის წარმოთქმამდე, სანახაობრივი ეფექტის გასაძლიერებლად ხდება სხეულის პლასტიკური მოძრაობა. სხეული მოძრაობს და ჟესტი ცნობიერში წარმოქმნის ემოციას, რაც სიტყვებში გარდაიქმნება.

მსახიობი საკუთარ თავში „სარკისებურად ირეკლება“ – თავს ხედავს როგორც სარკეში, აკონტროლებს საკუთარ მოქმედებას და ტექსტს.

მსახიობის სინთეტურობა აისახება სცენაზე მოძრაობის უნარში, ხმისა და დიქციის ფლობაში.

მსახიობის მოქმედება ჯაჭვურად ვითარდება: განზრახვა – განხორციელება – რეაქცია.

სცენაზე თამაშის ეს სამი ეტაპი, თავის თავში რამდენიმე ფაზას აერთიანებს:

განზრახვა – დავალების გაცნობიერება-გააზრება.

განხორციელება – რეფლექსურ ციკლში გადასვლა (თავისუფალი, მიმეტიკური, ხმოვანი)

რეაქცია – სხეულის მომზადება როლის მომდევნო ეტაპის რეალიზებისათვის.

ეს. მეიერჰოლდი ასევე განსაკუთრებულად განსაზღვრავდა მსახიობის თამაშის და მოქმედების პრინციპებს:

მიზანსცენების მათემატიკური სიზუსტით აგება.

ე.წ. საკარნავალო თამაში (საცირკო სანახაობა, ბალაგანი, სატირა და ფარსი).

გმირების დაყოფა დადებითად და უარყოფითად.

დარბაზის აქტივიზაცია, მაყურებელზე ზემოქმედება და მათი სპექტაკლში ჩართვა, თანამონაწილეობა.

ჟანრების პოლარიზაცია – არ არსებობს სუფთა ჟანრი, ყოველი თეატრალური დადგმა სხვადასხვა ჟანრის თავისებურებებს შეიცავს.”<sup>81</sup>

ეს პინციპებია მეიერჰოლდის რეჟისორული და პედაგოგიური მოღვაწეობის მთავარი ამოსავალი წერტილი, რამაც განსაზღვრა სამსახიობო თამაშის ის ხარისხი, რომელსაც უნდა ფლობდეს მსახიობი. მმოცემული პრინციპების თანახმად მეიერჰოლდმა დააფუძნა გაგება, „აქტიორული თამაშის შინაარსი” და შექმნა სამსახიობო ხელოვნების სწავლების საკუთარი მეთოდი, რომელიც ეფუძნება „სამსახიობო ტრენაჟის სპეციფიურ გაგებას – სცენურ მოქმედებებში მსახიობის მონაწილეობის გარკვეულ ხერხებს, მსახიობის მომზადების შეგნებულ მეთოდიკას.”<sup>82</sup>

მეიერჰოლდი ამგვარად აღწერდა მსახიობის დამოუკიდებლობის მნიშვნელობას და მის არაორდინალურ მოქმედების უნარს: „მსახიობის ხელოვნება საკუთარი მასალის ორგანიზებაში მდგომარეობს, ანუ საკუთარი სხეულის გამომსახველობითი საშუალებების სწორად და მართებულად გამოყენებაში. მსახიობში ერთობლივად არსებობს ორგანიზატორიც და საორგანიზაციოც. (შემოქმედიც და მასალაც). მსახიობის ფორმულით გამოსახვა ასეთი იქნება:  $H = A1 + A2$ , სადაც AH - მსახიობია, A1 - კონსტრუქტორი, მოაზროვნე - ჩანაფიქრის სარეალიზაციოდ ბრძანების მიმცემი. A2 -

<sup>81</sup>იხ. მისამართზე: [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#\\_Toc262407025](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#_Toc262407025)

გადაამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>82</sup>Марков П. А., «Театре», в 4-х т. изд. «Искусство», т. I, Москва, 1976, გვ. 347.

მსახიობის სხეული, შემსრულებელი, კონსტრუქტორის - A1-ის ბრძანების რეალიზატორი. მსახიობმა ისე უნდა ატრენიროს თავისი მასალა – სხეული, რომ მყისიერად შეძლოს მიღებული დავალების შესრულება»<sup>83</sup>

ბიომექანიკის მიხედვით, სხეულის რომელიმე ნაწილის მოძრაობის პროცესში მთელი ორგანიზმია ჩართული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ანუ მთელი სამოძრაო აპარატის მუშაობის გარეშე, მკვეთრად ხელის აქნევაც კი შეძლებს სხეულის წონასწორობიდან გამოყვანას და დაცემას. სხეულის მთელი სამოძრაო აპარატი, ისე უზრუნველყოფს თავისი სამუშაოს შესრულებას, რომ გარეგნულად მისი ძალისხმევა შეუმჩნეველია, ან მცირედ შესამჩნევი, ამიტომ, რეზულტატს ვხედავთ მხოლოდ. ასეთი ბუნებრივი კანონზომიერების გამოყენებას მსახიობის მიერ სცენაზე, მძიერპოლდი მიუღებლად თვლიდა, რადგან მსახიობის მცირე და სუსტი მოძრაობის აღქმა მაყურებლისთვის მიუწვდომელია, თუ ის დარბაზის წინა რიგში არ ზის. მძიერპოლდის ცნობილი დევიზი: „ჟესტი ხელით – გადადის ჟესტში სხეულით“, ნიშნავს იმას, რომ ხილული და გამომსახველი გახდეს სხეულის მოძრაობის დამხმარე და თანმხლები „აკომპონემენტები“, რაც გაათავისუფლებს მსახიობს აუცილებლობისგან, იყოს მუდმივად მაყურებელთა დარბაზისკენ მიმართული. „პლასტიური აკომპონემენტის“ დახმარებით, დარბაზის ნებისმიერი რიგის მაყურებელი ნათლად დაინახავს, სცენის სიღრმეში ზურგით მდგარი მსახიობის, ნებისმიერ მოძრაობასაც კი, რაც სამოძრაო სქემის გაზვიადებით მიიღწევა.

მძიერპოლდმა ბიომექანიკა თავისი მსახიობებისთვის და თეატრისთვის შექმნა, მაგრამ მცდარია აზრი იმის შესახებ, რომ მას სხვა თეატრები არ ღებულობდნენ.

თეატრის ისტორია არ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ვს. მძიერპოლდის სახელობის სახელმწიფო თეატრის («ГОСТИМ») დახურვის შემდეგ, მისი მსახიობები (ი. ილინსკი, მ. ჟაროვი, გ. მარტინსონი, ე. გარინი, მ. ბაბანოვა, ი. სვერდლინი, ნ. ოხლოპკოვი და სხვ.) სხვა თეატრებში მოღვაწეობისას, აღიარებდნენ `ბიომექანიკური~ ტრენინგების აუცილებლობას, ცნობილნი იყვნენ, როგორც ბიომექანიკის მიმდევრები. მათი ყოველი მოძრაობა, თუნდაც მინიმალური, სრულდებოდა `ბიომექანიკის~ პრინციპების თანახმად. მოზომილი, საგანგებოდ შერჩეული ჟესტები კარნახობდა მათ, თუ როგორ ზემოქმედებდნენ ეს ჟესტები მაყურებელზე. სწორედ ეს იყო მძიერპოლდისეული

<sup>83</sup>Мейерхольд В. Э., «Статьи, письма, беседы, речи», т. II, изд. «Искусство», Москва, 1968, გვ. 486.

პრინციპი.რეჟისორი და პედაგოგი, ალექსეი გრიპიჩი თავის მოგონებაში წერს: `მეიერჰოლდი მსახიობს დამოუკიდებელ მდგომარეობაში აყენებდა, როგორც სამსახიობო ოსტატობის მთელი ტექნოლოგიებით აღჭურვილ, თავისუფალ შემოქმედს და თავის მუშაობაშიც და სხვების სწავლებისას, ის სრულყოფილ როლში, მთელი თავისი სიმდიდრით გამოვლენილ მსახიობზე ოცნებობდა.~<sup>84</sup>

მეიერჰოლდის მოსწავლეების: ილინსკის, სმირნოვას, გრიპიჩის და სხვ. მოგონებებიდან ვგებულობთ, რომ მეიერჰოლდი, არა მარტო როგორც დამდგმელი რეჟისორი, არამედ როგორც მასწავლებელი, ძალიან ბევრს მუშაობდა მსახიობებთან, მოითხოვდა ეთამაშათ გატაცებით და ზუსტად. მკვეთრად განესაზღვრათ და წარმოეჩინათ პერსონაჟის დამახასიათებელი თვისებები პოზიტიური, თუ ნეგატიური თვალსაზრისით. აიძულებდა მათ დეტალურად ამოეცნოთ პერსონაჟის სახე, შეეგრძნოთ მისი სულიერი თუ ფიზიკური ყოველი ნიუანსი და ამის შემდეგ დაენახათ იგი, როგორც სარკეში დაინახავდნენ საკუთარ თავს. აგრეთვე მოითხოვდა, ტრენინგის პროცესში მსახიობებს თავად შეეფასებინათ მოძრაობები: დგომა, დაცემა, ხტომა, საგნებთან თუ ერთმანეთთან ურთიერთობა. თვლიდა, რომ არ იყო აუცილებელი, ყველაფერი ერთბაშად და უნაკლოდ გამოსულიყო, მთავარი იყო მსახიობს დაენახა თავი როგორც სარკეში.

გამოადგება თუ არა მომავალ მსახიობს ბიომექანიკური ტრენინგები? ხომ არ გამოიწვევს ეს ე.წ. `შტამპს~? – ვფიქრობ, არა. ტრენინგები ხსნის დაძაბულობას, შებორკვას, ახალისებს და ათავისუფლებს სხეულს, რაც მთავარია, იცილებს ყოველგვარ `შტამპს~ და კლიშეს. დღეს - „მეიერჰოლდის მემკვიდრეობა ჯერ კიდევ მოთხოვნადია, ვსევოლოდ ემილის ძემ, დატოვა მსახიობის მომზადების შესანიშნავი საავტორო მეთოდი, რომელიც დაეხმარა ბევრს, ნამდვილი ვარსკვლავი გამხდარიყო. მარინა ნეელოვა (მსახიობი) ინტერვიუში აღნიშნავს, – ჩვენ მოვდიოდით ინსტიტუტში და ვაკეთებდით ბიომექანიკურ ეტიუდებს, რომლებიც მე შემდგომშიც გამომადგა ცხოვრებაში. ახლა მე ჩემს პედაგოგებს მაძღობას ვუხედი, რომლებმაც ამ მეცნიერებას მაზიარეს, რათა სწორად და მიზანმიმართულად გამოვიყენო ჩემი

<sup>84</sup>Грипич А., «Учитель сцены», «Встречи с Мейерхольдом», изд. «ВТО», Москва, 1967, ст. 117.

სხეულისგამომსახველობითი საშუალებები, ვფლობდე არა მარტო მათ, არამედ საკუთარ ემოციებს...”<sup>85</sup>

რეჟისორი და პედაგოგი, ბორის გოლუბოვსკი, ბიომექანიკის ერთ-ერთ მთავარ დამსახურებად, მსახიობის მიერ სხეულის ფლობის სიხარულს თვლის, „ბიომექანიკა ათავისუფლებს მსახიობს, აძლევს საშუალებას მიეცეს როლს, სცენას, მოქმედებას მთელი სხეულით. მსახიობი-ოსტატი გრძნობს სხეულის ფლობის სიხარულს ისევე, როგორც მორჩილ, იდეალურად გამართულ ინსტრუმენტს. ბიომექანიკამ შეაჩვია მსახიობი სცენური სივრცის ფლობას, სპექტაკლში შექმნილ მატერიალურ სამყაროსთან და საგნებთან ურთიერთობას.“<sup>86</sup>

თუ კარგად ჩავუღრმავდებით და შევისწავლით მსახიობის აღზრდის მეიერჰოლდისეულ გამოუყენებელ მასალას, სცენაზე მსახიობის მიერ საკუთარი თავისა და სხეულის მართვის, ასევე სივრცის ფლობის კანონებს, თამაშში სამსახიობო ოსტატობის არსენალის დოზირებულად გამოყენების უნარს, ტექნიკური საშუალებების~ წვრთნა-დახვეწას და ა.შ. აქვე აღმოვაჩენთ ენერჯის წარმომქმნელ მექანიზმებს, ადამიანის ორგანიზმის აქტივობის პირველად, საწყის დონეს, რომელიც ორი პროცესის შედეგად წარმოიქმნება: სხეულში ბალანსის დარღვევით და ხერხემლის დამაბვით. ღაც ბიომექანიკური პრინციპის მიხედვით, როგორც შინაგანი, ასევე გარეგანი წონასწორობის დაცვაში გამოიხატება.

მეიერჰოლდის მოსწავლის, სერგეი ეიზენშტეინის ჩანაწერებში ასეა აღნიშნული, „ბიომექანიკური გამომსახველობითი მოძრაობის თეორიული მასალის აღფა და ომეგა: თუ მუშაობს ცხვირის წვერი, მუშაობს მთელი სხეული;

ჟესტი – რეჟულტატი მთელი სხეულის მუშაობისა;

ტრენინგის სიუჟეტი, აუცილებლობა რთული გამოსავლით;

მეთოდის შეგნებული ათვისება, კონტროლი;

კოორდინაცია. მასაში თავის პოვნა, ზუსტი თვალზომვა (მიზანი);

სიმძიმის ცენტრი, სრული სიმშვიდე, წონასწორობის დაფიქსირება;

მდგომარეობის და პოზის მარაგი;

მოძრაობის ცვლილების მყისიერი გაცნობიერება;

<sup>85</sup> იხ. მისამართზე: <https://www.litres.ru/vera-polischuk/kniga-akterskogo-masterstva-vsevolod-meyerhold/chitat-onlayn/> გადამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>86</sup> Голубовский Б., «Пластика в искусстве актера» изд. «Искусство», Москва, 1986, стр. 128.

კოლექტიურ ტრენინგებში სოლისტად ყოფნის დათრგუნვა;  
ტემპერამენტის დაზოგვა, გადანაწილება;  
ზედაპირულობის აღმოფხვრა;  
ზედმეტი მოძრაობის დაუშვებლობა;  
შემთხვევითობის გამორიცხვა;  
ემოციათა მსუბუქი პუნქტირება. აფეთქების წარმოქმნის ზუსტი მონიშვნა;  
სხეულის კონტროლი შესაძლებლობათა დიაპაზონის ცოდნა;  
სხეული მანქანა – გონება მემანქანე.”<sup>87</sup>

ეს არის მეიერჰოლდისეული განსაკუთრებული ტექნოლოგია, რამაც შესაძლებელი გახადა სამსახიობო უნარ-ჩვევებისა და პიროვნული თვისებების მქონე მსახიობის ჩამოყალიბება. ედუარდ ბუტენკოს თავის წიგნში „სცენური გარდასახვა“ მოჰყავს მეიერჰოლდის სიტყვები: `მსახიობი იდეალური ინსტრუმენტია `საკუთარ ხელში~, მსახიობმა თანდათან უნდა სრულჰყოს გამომსახველობითიკულტურა სივრცეში, საკუთარი სხეულის განვითარების შეგრძნებით... ზუსტად მოძებნილი, დამუშავებული და მყარი გარეგნული ფორმა `კარნახობს~ საჭირო გრძნობებს, ალაგზნებს განცდებს. გზის პოვნა სულში შესაძლებელია მხოლოდ ფიზიკური პოზიციით და მდგომარეობით.~<sup>88</sup>

მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების რამდენიმე ფირია შემორჩენილი, რომლებიც კლასიკურ, კანონიკურტრენინგებად ითვლება: `მშვილდიდან ისრის სროლა~, `ქვებით თამაში~, `ხანჯლით დარტყმა~, `ფეხით მხარზე ბიძგი~, `ალიყური, სილის გაწვნა~. ტრენინგების საწყის, მოსამზადებელ პროცესს, მეიერჰოლდი უწოდებდა დაქტილს, (ლექსთა წყობის სამნაწილიანი ზომა, რომლის პირველი მარცვალი გრძელია ან მახვილიანი, მომდევნო ორი მოკლე ან უმახვილო). ეს პირველი ნაბიჯია ორგანიზმში ენერჯის წარმოქმნისათვის, რასაც ხერხემლის დაძაბვა იწვევს. აქ ტონუსის ამაღლება ხდება დაქტილის რიტმის მეშვეობით. ტრენინგის მიზანია, შემსრულებელთა ყურადღების ფოკუსირება. ბალანსი, სხეულის კოორდინაციის დადგენა სივრცეში, რასაც ემატება დაქტილის სამმარცვლიანი ზომა, რომელიც იძლევა რიტმს მთელი მომდევნო მოძრაობისათვის. დაქტილი თავისებური მუხტია, ამავე

<sup>87</sup> цит. Эйзенштейн С. Лекции по биомеханике. сб. мисამართზე:  
[https://studopedia.su/18\\_149768\\_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html](https://studopedia.su/18_149768_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html)  
გადამოწმებულია 15.10.2019.

<sup>88</sup> Бутенко Э., «Сценическое перевоплощение», изд. «Искусство», Москва, 2004, ст. 105-106.

დროს მთელი ორგანიზმის მზადყოფნაა, რაც მიიღწევა ფიზიკურიაქტივობებით, ვარჯიშებით. სერგეი ეიზენშტეინიწერდა: `ფიზიკური ვარჯიში ავითარებს განსაზღვრულ სახეს, გარკვეულკანონებს. ბიომექანიკაში არის მთელი რიგი სასარგებლო ელემენტებისა.~<sup>89</sup>(იხ.დანართი # 5)

მეიერჰოლდმა თანამოაზრე მოსწავლეებთან ერთად, კოლეგიალური ძიების პრინციპით შექმნა ახალი ბუნების თეატრი, მათთან ერთად გამოძერწა თავისი ბიომექანიკა, რომელიც ამარაგებს მსახიობს განუსაზღვრელი ტექნიკური სიახლეებით. მიგი თვლიდა, რომ ნებისმიერი, ნორმალური სხეულის მქონე ადამიანი, რომელსაც აქვს მახვილი თვალი და ვესტიბულარული სისტემა, შეძლებს, ბიომექანიკური ტრენინგების დახმარებით, გახდეს ბრწყინვალე მსახიობი, „ბიომექანიკა ხვეწავს სხეულს და გონებას იმუშაოს მოცემულ პარტიტურაში“<sup>90</sup>

დღეს, მსოფლიო თეატრალური სკოლები, განსაკუთრებით ბოლო წლებში, დიდ ყურადღებას უთმობს მსახიობის ფსიქოფიზიკურ მომზადებას, სადაც მეიერჰოლდის ბიომექანიკას, მის პედაგოგიურ მეთოდს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რაც პირდაპირპროპორციულია თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური თუ კინოხელოვნების გამოწვევებთან. მაგ: გერმანელი რეჟისორი და პედაგოგი თომას ოსტმაიერი, თავის მოსწავლეებთან ერთად, პრაქტიკაში წარმატებით იყენებს ბიომექანიკურ ტრენინგებს. რეჟისორი და პედაგოგი გენადი ბოგდანოვი, რომელმაც მოსკოვში ბიომექანიკის თეატრალური სკოლა ჩამოაყალიბა, გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან იწყებს სხვადასხვა ქვეყნებში მეიერჰოლდის თეატრალური ბიომექანიკის გავრცელებას. ბიომექანიკა შეისწავლება იტალიაში, სილვიო დ, ამიკოს აკადემიაში, ბერგამოს ტაქსტაბილეს თეატრში, პერუჯის და მილანის უნივერსიტეტების თეატრალურ ცენტრებში. რომის და სიენის უნივერსიტეტებში. ამერიკის და ევროპის თეატრალურ სტუდიებში.

საქართველოში ჯერ-ჯერობით მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში ნაკლებადაა ბიომექანიკით დაინტერესება. ჩემი მიზანია, როგორც სტუდენტებში, ასევე კოლეგებშიც, გამოვიწვიოთ ინტერესი მეიერჰოლდის ბიომექანიკის მიმართ, რომელთა მოძიება და შესწავლა, ახლებურად გააზრება, სინთეზი და ტრანსფორმირებული სახით

<sup>89</sup>Эйзенштейн С., «Избранные произведения в шести томах», т. 4, изд. «Искусство» Москва, 1966, ст. 24.

<sup>90</sup>იხ. მისამართზე: [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#End\\_10](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#End_10) Лекция и беседы В.Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМ გადამოწმებულია 15.10.2019.

გამოყენება, განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს მიანიჭებს სტუდენტს, როგორც მიხეილ ჩეხოვი იტყოდა, „მომავლის მსახიობს~ პროფესიული ოსტატობის ჩამოყალიბებაში. ჩვენი მუშაობის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს გამოვიკვლიოთ და გამოვიყენოთ მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგები, გამოვავლინოთ მათი განსაკუთრებულობა (დამახასიათებელი) და მნიშვნელობა ფსიქოფიზიკური, ტექნოლოგიური და ესთეტიური თვალსაზრისით, განვსაზღვროთ მის მიერ აპრობირებული პედაგოგიური მოთხოვნები, რომლებიც ბიომექანიკურ პრინციპს დაუქვემდებარა: განზრახვა, შესრულება, რეაქცია.

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან ერთად შევისწავლეთ მეიერჰოლდის კლასიკური ტრენინგები, რომლებიც აძლევს სტუდენტს საშუალებას, სწორად გადაანაწილოს საკუთარი ძალები და აკონტროლოს სხეული. (იხ. დანართი # 6 -13)

ვფიქრობთ, ბიომექანიკური ტრენინგებით მსახიობის მომზადება სპეციალურად დათმობილ საათებში, სპეციალურად შედგენილი პროგრამით უნდა მოხდეს აუჩქარებლად, ეტაპ-ეტაპ და სკურპულოზურად. შემდეგ ნაყოფიერ ნიადაგზე მოხდება მათი განვითარება, იმპროვიზირება და ტრანსფორმირება ისე, რომ ორგანულად შეერწყას, თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის მოთხოვნებს.

## **2. მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგების ექსპერიმენტები**

### **სამსახიობო ფსიქოფიზიკური ტექნიკის დაოსტატებისათვის**

**B**

მეიერჰოლდის „ბიომექანიკა“, საშუალებას აძლევს მსახიობს, დაამუშაოს თავისი მოძრაობები, ავარჯიშოს საკუთარი ნერვულ-მამოძრავებელი აპარატი,

რა სახის ტრენინგებია საჭირო შინაგანი და გარეგანი წონასწორობის რეგულირებისათვის? როგორ მოვძებნოთ მოძრაობისას ზუსტი გამომსახველობითი მომენტები? სტატიაში, „მომავლის მსახიობი და ბიომექანიკა“, (ჟურნ. „ერმიტაჟი“, #6, 1922წ.) მეიერჰოლდს სწორედ ამ მიმართულებით ჰქონდა გამახვილებული ყურადღება. იგი საუბრობდა სწორად მომუშავე სხეულის სილამაზესა და მნიშვნელობაზე. ზედმეტ, უნებლიე მოძრაობების უარყოფაზე, რითმულობაზე, საკუთარი სხეულის სიმძიმის

ცენტრის სწორად განსაზღვრაზე – ერთი სიტყვით, მეიერჰოლდი მსახიობის გარეგან მხარეს, მისი გარეგანი ტექნიკის დაუფლება დაოსტატებას ანიჭებდა ძირითად მნიშვნელობას.

მეიერჰოლდი ბიომექანიკურ ტრენინგებს ჯობით იწყებდა. ჯობით მუშაობა ყოველ მოძრაობაზე, მთელი სხეულის ბალანსის ცვლილებას მოითხოვს, მუდმივად კონტროლდება სიმძიმის ცენტრის მოძრაობა, რაც შინაგანი წონასწორობის ტრენაჟია. ბალანსის ცვალებადობით იბადება ენერგია, ანუ ტონუსი, მაღლდება ორგანიზმში და ხდება ხერხემლის დაძაბვა. ის მომენტი, რომ სხეულის განსაზღვრულ ადგილზე ხდება დატვირთვა, მძაფრად შეგრძნობადი და კრიტიკულია. ჩავატარეთ ექსპერიმენტიც. სხვადასხვა ექსტრავაგანტული პოზიციის კონსტრუირებით, როცა სიმძიმის ცენტრი შეიძლება იყოს სხვადასხვა წერტილი სხეულის წონასწორობის შესანარჩუნებლად. სხეულის ასეთი კრიტიკული ბალანსირების პროცესი პრაქტიკულად ყველა კუნთოვან ქსოვილს ააქტიურებს, რასაც მსახიობის ოსტატობის ყველა ელემენტი უკავშირდება, (ყურადღება, ფსიქიკური მოქმედება, ფიზიკური მოქმედება...). რომელშიც შედის სამსახიობო ოსტატობის ყველა ასპექტი:

1. ტრენინგის ათვისება და შესრულება სხვადასხვა სიჩქარით;
2. ტრენინგის ყველა ეტაპის უმაღლეს დონეზე დამუშავება. სხეულის დატვირთვის დონის განსაზღვრა;
3. დავალებაში მოცემული სტრუქტურის თანახმად მოძრაობის კოორდინირება;
4. სხვადასხვა პოზიციაში გადასვლის კონტროლირება, წონასწორობის შენარჩუნება;
5. მაქსიმალური ამპლიტუდის შენარჩუნება. მოძრაობათა სიმსუბუქე და უწყვეტობა;
6. მოძრაობათა ინერციის მართვა;
7. სუნთქვის კონტროლი;
8. სხეულის სხვადასხვა ნაწილების (თავი, ფეხი, ხელი) დეტალური კონტროლი;
9. მოძრაობათა შეგრძნების კონტროლი...

ტრენინგები შესწავლილია და დამუშავებული, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის, სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან ერთად, მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე. K(იხ. დანართი 14 -18)

თითოეული სტუდენტი გამოირჩევა ფსიქოფიზიკური სტრუქტურის საკუთარი მახასიათებლებით, მათ მიერ მასალის ათვისების ეტაპზე წარმოქმნილი სირთულეები განსხვავებულია. რადგანაც სამსახიობო ტექნიკის ათვისების პროცესი საინტერესო და რთული გზაა, პედაგოგისა და სტუდენტის მჭიდრო, შემოქმედებით ურთიერთობას საჭიროებს, ამიტომ ჩვენი ტრენინგები ჟგუფურ და ინდივიდუალურ მუშაობაში გამოიხატება. ჩვენი უნივერსიტეტის დარბაზი, სადაც ტრენინგებს ვატარებთ - ნიავედა, ნათელია, ფართოა და სარკეებიანი. სტუდენტებს ტრენინგის დროს, შეუძლიათ თვალი ადევნონ როგორც ერთმანეთს, ასევე საკუთარ სხეულს. ჩვენ ყოველი მეცადინეობის შემდეგ ერთად განვიხილავთ მუშაობის შედეგს, რა გამოვიდა კარგად, რა არა. როგორ შეიძლება ამა თუ იმ მოძრაობის გაუმჯობესება, იმპროვიზირება.

ტრენინგები ჯობით.

ტრენინგი #1-ფეხები მხრების სიგანეზე, მარჯვენა ხელის ზურგზე ვიმაგრებთ ჯოხს 3, 6, 9-ის დათვლამდე. ვანაცვლებთ ხელს. ვზრდით დროს. ჯოხს ვიმაგრებთ საჩვენებელ თითზე, მაჯაზე, მხარზე და ა. შ. ვიცვლით პოზიციებს სხეულზე დამაგრებულ ჯოხთან ერთად, დავდივართ, ვჯდებით კუბზე, იატაკზე, ვწევით და ა.შ.

ტრენინგი #2 – ვდგავართ მარჯვენა ფეხზე, მუხლში მოხრილი მარცხენა ფეხის ბარძაყზე ვიმაგრებთ ჯოხს 3, 6, 9-ის და ა.შ. დათვლამდე. ვდგავართ მარჯვენა ფეხზე, ვიმაგრებთ ჯოხს მარცხენა ფეხის ტერფზე.

იგივეს ვიმეორებთ მარცხენა ფეხზე მდგომი...

ტრენინგი #3 – ვატრიალებთ ჯოხს შეუწყვეტლივ ორივე ხელით. (სიარული, დაჯდომა, დაწოლა, ტრიალი)

ტრენინგი #4 - საწყისი მდგომარეობა. Fფეხები მხრების სიგანეზე, სხეულის ბალანსი ორივე ფეხზე. მარცხენა ხელი დაშვებული თავისუფლად. Mმარჯვენა ხელში ჯოხი. წინმკლავი, ხელის მტევანი ჯოხის შუა ნაწილს ზემოდან ადევს და ჰორიზონტალურად გვიჭირავს მკერდის სიმაღლეზე. ჯოხის სიმძიმე რეგულირდება ქვევიდან ცერა თითით, ზემოდან ნეკი თითით. თვლაზე ერთი, მაჯის სწრაფი ტრიალით და ნეკი თითის დაკვრით, ჯოხი სწრაფ ბრუნს აკეთებს ხელის მტევანზე, თვლაზე ორი, ჯოხი საწყის მდგომარეობას უნდა დავუბრუნოთ. (ყურადღება მივაქციოთ, მუშაობს მაჯა, ნეკი თითი, ხელის მტევანი და თითები )

იგივეს ვიმეორებთ მარცხენა ხელით.

ტრენინგი #5 – (ჯგუფური) ვდგავართ ფართო წრეზე. საწყისი მდგომარეობა, მარცხენა ფეხი ნახევარი ნაბიჯით წინ. სხეულის ბალანსი ორივე ფეხზე. მარცხენა ხელი დაშვებული თავისუფლად. მარჯვენა ხელის ამობრუნებულ მტევანში, წელის სიმაღლეზე, წინ გაწვდილი გვიჭირავს ჯოხი, მისივე ბოლოდან 15 სანტიმეტრით ზევით, რომლის წვერი მიმართულია წრის ცენტრისკენ. ჯოხის სიმძიმე ხელის მტევანში რეგულირდება ზემოდან ცერა თითით, ქვემოდან საჩვენებელი თითით. ტრენინგი კეთდება ერთ თვლაზე. (გვახსოვდეს, ყველა ტრენინგისას ჯოხი თავისუფლად გვიჭირავს) თვლაზე ერ... ვაკეთებთ ბუქსს, წამოდგომისას ჯოხს თავს ზემოთ ავისვრით, (ყურადღება მივაქციოთ, მარჯვენა ხელი ჯოხით გვიჭირავს წელის სიმაღლეზე და ზედმეტად არ ვამოძრავებთ, ჯოხის აქნევისას ხელის მთელი კიდური მხრიდან, სტატიურ მდგომარეობაშია, მუშაობს მხოლოდ მაჯა, ხელის მტევანი და თითები, რომლებიც აძლევენ ჯოხს მიმართულებას.) ინერციის ძალით ჯოხი ჰაერში ტრიალებს 90 გრადუსით და საპირისპირო მხრიდან, ანუ წვერით ბრუნდება უკან, რომელსაც თვლაზე ...თი ვიჭერთ ისევ მარჯვენა ხელით და ვუბრუნდებით საწყის მდგომარეობას. (ვიმეორებთ 3-ჯერ)

ვცვლით პოზიციას. საწყისი მდგომარეობა, მარჯვენა ფეხი ნახევარი ნაბიჯით წინ, სხეულის ბალანსი ორივე ფეხზე, მარჯვენა ხელი დაშვებული თავისუფლად. იგივეს ვიმეორებთ მარცხენა ხელით...

ტრენინგი #6 - პირველი ტრენინგის გამეორება დამატებითი დეტალით, ამჯერად ჰაერში ჯოხის ბრუნნი 180 გრადუსია.

ვცვლით პოზიციას და იგივეს ვიმეორებთ მარცხენა ხელით.

ტრენინგი #7 – საწყისი მდგომარეობა. Fფეხები მხრების სიგანეზე, სხეულის ბალანსი ორივე ფეხზე. იგივე პრინციპით მარჯვენა ხელით ატყორცნილ ჯოხს, ამჯერად ვიჭერთ მარცხენა ხელით. შემდეგ პირიქით. ჯოხის ბრუნნი ჰაერში 90 გრადუსი. თანდათან ვართულებთ, უკვე ხელების მონაცვლეობითაც თავისუფლად ვიჭერთ ჰაერში 180 გრადუსით დატრიალებულ ჯოხს.

ტრენინგი #8 – საწყისი მდგომარეობა, ფეხები მხრების სიგანეზე. Bბალანსი ორივე ფეხზე. მარცხენა ხელი დაშვებული თავისუფლად. წინმკლავი, ხელის მტევანი ჯოხის შუა ნაწილს ზემოდან ადევს და ჰორიზონტალურად გვიჭირავს მკერდის სიმაღლეზე. ჯოხის სიმძიმე რეგულირდება ქვევიდან ცერა თითით, ზემოდან ნეკი თითით.

თვლაზე ერთი – ვიწყებთ მოძრაობას, ღრმა ბუქნს მივყვებით მარცხნივ მთელი სხეულით და ვეყრდნობით მუხლში მოხრილ მარცხენა ფეხს, მარჯვენა ფეხის წვერით ვეხებით იატაკს და ვინარჩუნებთ წონასწორობას, მუხლი და ტერფი იჭიმება, მთელი სხეულის ბალანსი გადმოდის მუხლში მოხრილ მარცხენა ფეხზე. პარალელურად ხდება ზედა კიდურების მოძრაობა, მარჯვენა ხელის მაჯასთან ერთად ვატრიალებთ ჯოხს, რომელსაც უწყვეტი ტრიალით ვანაცვლებთ მარცხენა ხელში, თვლაზე ორი, ვაფიქსირებთ მარცხენა ხელის განმკლავს ჯოხით ვერტიკალურ მდგომარეობაში. მარჯვენა ხელი თავისუფლად ეშვება სხეულს გასწვრივ. (იგივე მეორდება საწინააღმდეგო მხარეს) ვაგრძელებთ თვლას, სამი, ღრმა ბუქნს მივყვებით მარჯვნივ მთელი სხეულით და ვეყრდნობით მუხლში მოხრილ მარჯვენა ფეხს, მარცხენა ფეხის წვერით ვეხებით იატაკს და ვინარჩუნებთ წონასწორობას, მუხლი და ტერფი იჭიმება, მთელი სხეულის ბალანსი გადმოდის მუხლში მოხრილ მარჯვენა ფეხზე. პარალელურად ხდება ზედა კიდურების მოძრაობა, მარცხენა ხელის მაჯასთან ერთად ვატრიალებთ ჯოხს, რომელსაც უწყვეტი ტრიალით ვანაცვლებთ მარჯვენა ხელში, თვლაზე ოთხი, ვაფიქსირებთ მარჯვენა ხელის განმკლავს, ჯოხი ვერტიკალურ მდგომარეობაშია. მარცხენა ხელი თავისუფლად ეშვება სხეულს გასწვრივ...

ტრენინგი #9 – საწყისი მდგომარეობა. ფეხები მხრების სიგანეზე, ბალანსი ორივე ფეხზე. მარცხენა ხელი დაშვებულია თავისუფლად. მარჯვენა წინმკლავში ჯოხი გვიჭირავს ვერტიკალურად. პარტნიორს წრეში მზერით ვირჩევთ, ნიშანზე ერთდროულად ვტყორცნით ერთმანეთს ჯოხებს (არა როგორც შუბს, არამედ როგორც გვიჭირავს, ვერტიკალურად) რომლებიც ისევ ვერტიკალურად, შუა წელით უნდა დავიჭიროთ და მაშინვე ვირჩევთ სხვა პარტნიორს, რათა ახლა მისკენ გავტყორცნოთ ჯოხი. წრეში მდგომი ყველა მონაწილე ერთდროულად იწყებს ჯოხების სროლას, ვეცადოთ ჯოხები არც ჰაერში დაეჯახოს ერთმანეთს და არც იატაკზე დავარდეს.

ტრენინგი #10 ვდგავართ წრეზე. ფეხები მხრების სიგანეზე, ბალანსი ორივე ფეხზე. ჯოხი გვიჭირავს მარჯვენა ხელში ვერტიკალურად. მზერა მიმართული გვაქვს ჩვენგან მარცხნივ მდგარ პარტნიორისკენ. თვლაზე ერთი, მარჯვნივ მდგარ პარტნიორს ვტყორცნით ჯოხს ისე, რომ ჯოხმა შეინარჩუნოს ჰაერში ვერტიკალური მდგომარეობა, პარტნიორი იჭერს ჯოხს. ამავდროულად, მარცხნივ მდგომი პარტნიორის მიერ ნატყორცნ ჯოხს, რომელსაც ვუყურებთ, მარცხენა ხელით ასევე ვერტიკალურ

მდგომარეობაში ვიჭერთ, გადაგვაქვს მარჯვენა ხელში და თვლაზე ორი, ვსტყორცნით მარჯვნივ მდგომ პარტნიორს, მარცხენა ხელით კი მომდევნო ჯოხს ვიჭერთ ისევ, მარჯვენაში გადაგვაქვს და თვლაზე სამი, ვსტყორცნით მარჯვნივ პარტნიორს, მარცხენათი ისევ მომდევნო ჯოხს ვიჭერთ, თვლაზე ოთხი ვცვლით პოზიციას, ვაბრუნებთ თავს და ვუყურებთ მარჯვენა მიმართულებით, ამჯერად ვმოქმედებთ საპირისპიროდ. ჯოხს მარცხენა ხელიდან ვსტყორცნით მარცხნივ მდგარ პარტნიორს, მარჯვენა ხელით ვიჭერთ მარჯვნივ მდგარი პარტნიორის ნატყორცნ ჯოხს, გადაგვაქვს მარცხენა ხელში დავასრულებთ მანამ ვიდრე ამ მოძრაობებს არ ავითვისებთ ზედმიწევნით. ტრენინგი ავითარებს ყურადღებას, მობილიზებას, პარტნიორთან ურთიერთობას.

ბიომექანიკის თანახმად ჩვენ დავიწყეთ ტრენინგები ჯოხებით, გავაგრძელებთ წონასწორობის, ანუ ბალანსის ტრენინგებით, რადგან ბალანსის გრძნობა მეიერჰოლდის ბიომექანიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა, რომელიც განსაზღვრავს კოორდინაციის, ინერციის, დამაბულობის, მოძრაობის შეგრძნების და ყველა დონის ფსიქოფიზიკურ საკითხს, რაც გამოხატავს ასევე, ყველა საშემსრულებლო ასპექტს, დაწყებულს ტრენინგებზე მუშაობით, დასრულებულს მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულებით პერსონაჟთან, რეპეტიციის პროცესთან და თამაშთან. ბალანსის შენარჩუნების კრიტიკული პოზიცია, სხეულში ქიმიურ რეაქციას იწვევს და აქტივობაში სხეულის მთელი კუნთური სისტემა მოჰყავს. სათანადოდ მოუმზადებელი სხეულის პირობებში, დამაბულობა უმეტესი ხარისხით იჩენს თავს, რაც არღვევს კოორდინაციას, იკარგება რიტმი, მიმართულება, მოძრაობის სიჩქარე. ამ პროცესებში მიზეზებმა და შედეგებმა შეიძლება შეიცვალოს ადგილები მაგრამ, საწყისი მიზეზი უცვლელია – ეს ბალანსის პრობლემაა. აქვე წარმოგიდგენთ ბიომექანიკური ტრენინგების კომპლექტს, რომელიც საუკეთესო საშუალებაა, სტუდენტმა დააბალანსოს საკუთარი ფსიქოფიზიკა, მიაღწიოს სხეულის იდეალურად ფლობის ოსტატობას. აკონტროლოს სხეულის როგორც მინიმალური მოძრაობა, ასევე სიჩქარე. დასაწყისში თითოეულ მოძრაობას ვიმეორებთ ოთხჯერ, შემდეგ თანდათან ვზრდით დატვირთვას რვამდე. სუნთქვის რიტმის სხეულის მოძრაობის რიტმთან შეუთავსებლობის შემთხვევაშიც ვაგრძელებთ მუშაობას, ოღონდ თავისუფალი სუნთქვით. შემდეგ

თანდათან, მოძრაობის დასაწყისში ცხვირით ღრმად ჩასუნთქვაზე გადავდივართ და ვერვებით მოძრაობასთან ერთად, სუნთქვის სწორად გადანაწილებას.

ტრენინგი #1 - საწყისი მდგომარეობა. ფეხები მხრების სიგანეზე. ხელები სწორად, აღმართული ზევით. თითები შეტყუპებული. მძვარად ორივე ფეხზე დაყრდნობით, ზევით სწორად აღმართულ ხელების მტევნებს ვატრიალებთ ერთი მიმართულებით. 4 თვლის შემდეგ სხეულის სიმძიმე მარჯვენა ფეხზე გადმოგვაქვს. მუხლში მოხრილ მარცხენა ფეხს, ვწევთ ზევით და ფეხის წვერს ვატრიალებთ ხელების მტევნებთან ერთად, ერთი მიმართულებით. 4 თვლის შემდეგ სიმძიმე გადმოგვაქვს მარცხენა ფეხზე და ვცვლით ხელების მტევნების და მარჯვენა ფეხის წვერის ტრიალის მიმართულებას. 4 თვლის შემდეგ ვბრუნდებით საწყის მდგომარეობაში.

მიზანი - ხელის მტევნების და ჰაერში ფეხის წვერის წრიული ზუსტი მოძრაობის შენარჩუნება. Bბალანსის დაცვა. ფეხიდან ფეხზე სხეულის სიმძიმის რბილად, წყვეტის გარეშე გადმოტანა. ხელის მტევნების ტრიალის თანაბარი, ზომიერი რიტმის შენარჩუნება. სავარჯიშოს სიჩქარის გაზრდის მოსინჯვა. Pპოზიციის ზრდა ხელის მტევნების ტრიალის შეუწყვეტლად.

ტრენინგი #2 – საწყისი მდგომარეობა. ფეხები მხრების სიგანეზე. ხელები განზე. თითები შეკრული რბილ მუშტად.

საწყის მდგომარეობაში მძვარად მდგარი ვიწყებთ იდაყვებიდან ხელების ტრიალს. 4 თვლის შემდეგ სხეულის სიმძიმე მარჯვენა ფეხზე გადმოგვაქვს. ვიწყებთ ჰაერში მარცხენა ფეხის მუხლიდან ტრიალს ხელებთან ერთად. 4 თვლის შემდეგ სხეულის სიმძიმე მარცხენა ფეხზე გადმოგვაქვს და ხელებთან ერთად ვატრიალებთ მარჯვენა ფეხს მუხლიდან. 4 თვლის შემდეგ ხელების იდაყვებიდან ტრიალის შეუჩერებლად ვბრუნდებით საწყის მდგომარეობაში.

მიზანი - წონასწორობის შენარჩუნება. მმუხლებისა და იდაყვების წრიული ზუსტი მოძრაობის შენარჩუნება. სხეულის სიმძიმის ფეხიდან ფეხზე გადატანა მსუბუქად, წყვეტის გარეშე. პოზიციითა ცვლა იდაყვების ტრიალის შეჩერების გარეშე.

მიექცეს ყურადღება: ჰაერში, ფეხის მუხლიდან ტრიალის დროს არ იყოს ტერფი დაჭიმული.

ტრენინგი #3 – საწყისი მდგომარეობა. ერთ ხაზზე მარჯვენა ფეხი წინ მარცხენა უკან. მარცხენა ფეხის თითები მარჯვენა ფეხის ქუსლს ეხება. ხელები ზევითაა აღმართული და თითებით „ჩაკეტილი“.

კორპუსით და აწეული ხელებით ვიხრებით წინ. ოთხ თვლაში საწყის მდგომარეობაში ვბრუნდებით. ვიხრებით მარჯვნივ და მარცხნივ. ოთხ თვლაში ვაკეთებთ ბრუნს კორპუსით. ვბრუნდებით საწყის მდგომარეობაში. ვართულებთ სავარჯიშოს და ვასრულებთ ჯერ მარჯვენა, შემდეგ მარცხენა ფეხზე.

მიზანი – წონასწორობის დაცვა. პოზიციის ძალიან მსუბუქი ცვლა. უწყვეტად მოძრაობის შენარჩუნება. კორპუსის ტრიალის დროსაც, სხეულის უწყვეტი დაჭიმვის შეგრძნების მნიშვნელობა.

ტრენინგი #4 – საწყისი მდგომარეობა. ბალანსი მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი ღრმად გავიტანოთ უკან. კორპუსით წინ გადავიხაროთ. მარჯვენა ხელი გავჭიმოთ წინ. ოთხ თვლაში ვცვლით საყრდენ ფეხს და ვიმეორებთ სავარჯიშოს. მარჯვენა ფეხი გავიტანოთ ღრმად უკან. კორპუსით ვიხრებით წინ. მარცხენა დაჭიმული ხელი გავაკეცვს წინ. ოთხ თვლაში ვბრუნდებით საწყის მდგომარეობაში.

მიზანი - ბალანსის დაცვა. თავისუფალი ფეხი, კორპუსი და ხელი შეადგენს სწორ, იატაკის პარალელურ ხაზს.

ტრენინგი #5 – საწყისი მდგომარეობა. მარჯვენა ფეხი წინ, მარცხენა უკან ერთი ნახტომის დაშორებით. ბალანსი ფეხის წვერებზე.

ნიშანზე – ერთი ნახტომი 180 გრადუსით. ნიშანზე – ორი ნახტომი 180 გრადუსით.

მიზანი – პოზიციის სიზუსტის შენარჩუნება. ნახტომის სიმსუბუქის მიღწევა. ბალანსის დაცვა.

ტრენინგი #6 – იგივე ცალ ფეხზე. მიზანი იგივე.

ტრენინგი #7 – საწყისი მდგომარეობა. ბალანსი მარჯვენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი ჰაერშია და წინ არის გაწვდილი. კორპუსი უკან გადახრილი. ხელები – ჩაბრუნებული ხელის გულებით წინ გაწვდილი. ნიშანზე – ნახტომით საყრდენი ფეხის ცვლა. ბალანსი მარცხენა ფეხზე. მარჯვენა ფეხი ჰაერშია და უკანაა გაწეული. ხელებიც უკან. კორპუსი წინაა გადახრილი. ნიშანზე – ნახტომით საყრდენი ფეხის ცვლა.

მიზანი - ბალანსის დაცვა. ნახტომის სიმსუბუქის მიღწევა. ხელების და კორპუსის მდგომარეობის კონტროლი.

ტრენინგი #8 – სწრაფი სიარული სხვადასხვა სიჩქარით და მიმართულებით. ნიშანზე – პოზიციის დაფიქსირება ცალ ფეხზე. ნიშანზე – მოძრაობის გაგრძელება. ნიშანზე – ნახტომი და პოზიციის დაფიქსირება ცალ ფეხზე. ნიშანზე – მოძრაობის გაგრძელება. ნიშანზე – ხელებით იატაკზე დაყრდნობა და პოზიციის სამ (ხელებზე და ცალ ფეხზე) საყრდენ წერტილზე დაფიქსირება. ნიშანზე – მოძრაობის გაგრძელება. მოქმედება სრულდება თანმიმდევრული პირობის დაცვით.

მიზანი – კოორდინაცია, ბალანსის დაცვა.

ტრენინგი #9 - საწყისი მდგომარეობა. ვეყრდნობით მარჯვენა ფეხს და ვიცავთ ბალანსს. ნიშანზე – სხეულის „აქნევით“ „ვისვრით“ წარმოსახულ „ქვას“, რომლის „გატყორცნის“ შემდეგ საყრდენ ფეხზე სხეულის პოზიციას ვაფიქსირებთ.

ვაკონტროლებთ მთელი სხეულით მუშაობას.

დამატებითი პირობა: სხეულის „აქნევა“ მაქსიმალური ამპლიტუდით, „ქვის სროლის“ აქტიურად შესრულება, „ქვა იტყორცნება“ შეძლებისდაგვარად შორს, ვხედავთ წერტილს რომელსაც „ქვა შეეხო“.

ტრენინგი #10 – იგივე მეორდება მარცხენა ფეხზე დაყრდნობით.

მიზანი – ბალანსის დაცვა, დაუშვებელია დამაბულობა და სუნთქვის რიტმის დარღვევა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტრენინგების ეს ბლოკი მკაფიო სტრუქტურას შეიცავს, რომელიც ამზადებს სხეულს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეტი დატვირთვისათვის დამომართულია, არა მარტო საშემსრულებლო ოსტატობის გაუმჯობესებისკენ, არამედ ღრმა აზროვნებისკენ. ვს. მეიერჰოლდი ამბობდა: „ტრენაჟი! ტრენაჟი! ტრენაჟი! მმაგრამ მხოლოდ ისეთი ტრენაჟი, რომელიც ავარჯიშებს მარტო სხეულს და არა გონებას, მაშინ – გამადლობთ უმორჩილესად! მმე არ მჭირდება მსახიობები, მოძრაობის მცოდნეები, მაგრამ აზროვნებას მოკლებულნი.“<sup>91</sup>

ბალანსთან დაკავშირებული სირთულეები, თავს როლზე მუშაობის პროცესშიც იჩენს, როდესაც მსახიობის მიერ მხატვრული სახის შექმნა, წარმოადგენს ბალანსის ძიებას საკუთარ ინდივიდუალურ `მესა~ და პერსონაჟს შორის. მხატვრული სახისკენ მოძრაობა არის პერსონაჟის შემხვედრი მოძრაობა მსახიობისკენ. მათი შეხვედრა ავტორის იდეისა და მსახიობის რეალური შესაძლებლობების ზღვარზე ხდება,

<sup>91</sup>Мейерхольд В.Э.,«Статьи, письма, речи, беседы». т. II,изд. «Искусство», Москва, 1968, ст. 286.

რომელიც პერსონაჟშია დაშიფრული. მსახიობსა და პერსონაჟს შორის, ბალანსია პირობითი განვითარება შემოქმედებითი პროცესისა, ანუ რეჟულტატი როლზე მუშაობისა.

როგორც განვიხილეთ, მეიერჰოლდის ბიომექანიკა მიმართულია მსახიობის ორგანიზმის მზადყოფნაზე ნებისმიერი სცენის სათამაშოდ. მმიზანი, მსახიობის ოსტატად ჩამოყალიბებისა, დღეს იგივეა, რაც ასი დამეტი წლის წინ იყო. მაგრამ წესები და მეთოდებია სხვადასხვა. ვფიქრობთ მათი გადახედვის, შერწყმის, ახლებურად გაანალიზების და პედაგოგიურ პრაქტიკაში გამოყენების იდეა, კარგა ხანია დრომ მოიტანა, საჭიროა ძიება მარტივის, ნამდვილის – უნივერსალური მომავლის მსახიობის აღზრდისათვის, რაც მისი პროფესული რეალიზაციის და წარმატებული კარიერის გარანტი იქნება, რაც თანამედროვე თეატრალურ გამოწვევებს მიესადაგება. მაგრამ ახლის შექმნის მცდელობისას, გასათვალისწინებელია საწყისები, რომლებიც შექმნილია და დაგროვებული. სიახლეების აღმოჩენა ტიტანების გაკვალული გზებით ხდება, რომელთა უგულვებელყოფა არაფრით შეიძლება.

## თავი VII

### სარეჟისორო ექსპლიკაცია

#### მონძაემონ ჩიკამაცუ

#### „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ზადეთა კუნძულზე“

1. შესავალი
2. მონძაემონ ჩიკამაცუ – შემოქმედი და ხელოვანი გენროკუს ეპოქიდან
3. პიესის შექმნის ისტორია
4. პერსონაჟები
5. პიესის მთავარი თემა და იდეა
6. ფაბულა

7. პიესის სიუჟეტი

8. მოქმედების გახსნა

### 1. შესავალი

იაპონური დრამატურგიის შედეგად „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, XVII საუკუნის იაპონიის აღორძინების, ანუ გენოკუს ხანას ეკუთვნის, მაგრამ შეყვარებულთა თვითმკვლელობის საკითხი დღესაც მწვავედ აქტუალურია და მსოფლიო საზოგადოების ინტერესის სფეროს განეკუთვნება.

სტუდენტებთან ერთად გადაწყდა დაგვედგა მისი ის პიესა, რომელიც არა მხოლოდ იაპონიის, არამედ მსოფლიო კულტურის მნიშვნელობისაა. ესაა „მემჩანური დრამა“ - „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე.“ იგი ჯიორჯის თეატრისთვის შეიქმნა. მოგვიანებით კაბუკის თეატრმა მოირგო და 1721 წლიდან დღემდე, ყველაზე საინტერესო და პოპულარულ პიესად ითვლება არა მარტო იაპონიაში, არამედ მსოფლიო თეატრალურ სივრცეში.

Dდისერტაციის ფარგლებში, ექსპერიმენტის სახით, საგანგებოდ მოხდა არსებითად სხვა ესთეტიკისა და სტილისტურად განსხვავებული დრამატურგიის შერჩევა. ამ კონკრეტული პიესის დადგმის სურვილი გამოიწვია არა მხოლოდ იმან, რომ ჩიკამაცუს შემოქმედება საქართველოში ნაკლებად იდგმება, ან თვითმკვლელობის საკითხი მწვავედ აქტუალურია და მსოფლიო საზოგადოების ინტერესის სფეროს განეკუთვნება, არამედ იმან, თუ რა რეზულტატს მოგვცემდა ექსპერიმენტული მცდელობა, როგორი თანხვედრა მოხდებოდა მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის ტრენინგებით მომზადებულ სტუდენტებსა და ესთეტიკითა და სტილისტურად სრულიად განსხვავებულ დრამატურგიას შორის, რამაც გამოწვევის წინაშე დაგვაყენა და მრავალი კითხვა გაგვიჩინა: მ. ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ფსიქოფიზიკური ტრენინგები დაეხმარებოდა თუ არა სტუდენტებს, ზედმიწევნით და ნათლად აღექვათ პიესაში ასახული მოვლენა თუ პერსონაჟი? შეძლებდნენ თუ არა ემუშავათ თანმიმდევრულად? როგორ განსაზღვრავდნენ საკუთარი როლის ამოცანას თუ მნიშვნელობას მთლიან სპექტაკლში? ასევე, პიესის თავისებურებიდან გამომდინარე, იპოვიდნენ თუ არა საჭირო სასცენო ფორმებს? გაითავისებდნენ თუ არა არანაკლებ მნიშვნელოვან ასპექტებს? თუნდაც იმას, რომ პასუხისმგებელნი იყვნენ სცენაზე ცხოვრების ასახვის

დამაჯერებლობაზე? სიღრმეზე? იდეოლოგიურ ორიენტაციაზე? უნდა აღვნიშნო, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესმა გამოკვეთა თითოეულ სტუდენტში საკუთარი დომინანტი, (ი. კვერდელიძე - ექსპრესიულობა. ა. ანდლულაძე - სამსახიობო „გახსნის“ ტენდენცია, გ. ყურავა - ლტოლვა თავისუფლებისაკენ, მ. ლომიძე - თანდათანობით გათავისუფლება, გ. ბეშქენაძე – რიტმის განცდა და ა. შ.) რაც შემდგომში მათ მიერ შესრულებული როლების გამომსახველობაზე დადებითად აისახა. A

აქვე მომყავს სტუდენტთა მოსაზრებანი, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესთან დაკავშირებით. (ჯიჰეი) ი. კვერდელიძე, „ჩემთვის სპექტაკლზე მუშაობა ჯიჰეის განცდებით, მისი გრძნობების და მოვლენების მყისიერი ცვლილებებით დაიწყო, რომელთა გარკვევაშიც ჩეხოვისეული შემოქმედებითი „მე“ აღმოჩნდა გზამკვლევი. კოჰარუსა და სამურაის დიალოგია ის საბედისწერო სცენა, როდესაც ჯიჰეი გრძნობს, რომ რაღაც ისე ვერ არის... აქ ჯიჰეის სულიერად გატეხვის შეგრძნებაა, ანუ მისი სულიერად დაცემის და საერთოდ, მის ირგვლივ ყველაფრის... მოკლედ რომ ვთქვა, არ ვიცი ვის როგორ, მაგრამ ჩემთვის ჩეხოვის ტრენინგები გახდა ის გასაღები, რომელიც დამეხმარა ჯიჰეის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაში...”

(კოჰარუ) ა. ანდლულაძე, „შევეცადე ამოვსულიყავი იმ სპეციფიური რეალობიდან, რასაც თითოეული ჩვენგანი თავისებურად გრძნობდა და აღიქვამდა, ალბათ ასეც უნდა ყოფილიყო. ტრენინგების შემდეგ მე ჩემს სხეულს სულ სხვაგვარად ვგრძნობდი. კოჰარუ ტრაგიკული პერსონაჟია, არის სცენები, რომლებშიც მისი თითოეული ფრაზა, ემოციურად თითქმის მომაკვდინებელია, მაგ: სამურაისთან დიალოგი, I სურათში, ჯიჰეისა და კოჰარუს სცენა II სურათში, ან ჯიჰეის მიერ ლალატში დადანაშაულება... ასეთ მომენტებში სავსებით შესაძლებელი იყო სუფთა ემოციებში გადავსულიყავი, რაც სრულიად მიუღებელია და შეცდომაა გმირის ხასიათიდან გამომდინარე, რომელსაც როგორც დრამატურგიული ხაზი, ასევე იაპონური კულტურა და ტრადიციები განსაზღვრავს, თუმცა მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგები დამეხმარა ემოციათა ფლობაში. განსაკუთრებით კი ბალანსის გრძნობა. ასევე შემიძლია ვთქვა ჩეხოვის ტრენინგების შესახებ, როლებიც დამეხმარა პერსონაჟის შინაგან ემოციებსა და საკუთარ „მეს“ შორის მომეხდინა დისტანცირების კონტროლი და მეთქვა მთავარი, რომ კოჰარუს უყვარს, რომ მისი სიყვარული საბედისწეროა, მაგრამ გულწრფელი და ნათელი.

(ჯიჰვი. დუბლი.) გიორგი ყურავა, „გულახდილად ვიტყვი, რომ სტანისლავსკის შემდეგ ჩეხოვი და მეიერჰოლდი ჩემთვის უაღრესად ახალი რამ იყო. ტრენინგებისას ვფიქრობდი როგორ და რატომ უნდა გამოგვეყენებინა ისინი სპექტაკლში, მაგრამ პერსონაჟებზე მუშაობისას, თანდათან ყველაფერი თავიანთ ადგილებზე დალაგდა. ტრენინგებზე ვითვისებდით იმ ხერხებს და მოძრაობებს, რომელთა დეტალები სპექტაკლის ამა თუ იმ სცენებშიც გამოგვადგებოდა, მაგ. „ტრენინგი ჯოხებით“, მოძრაობათა დეტალები ტაჰვის და მისი ამფსონების სცენაში, (I სურათი); მეიერჰოლდისეული „სილის გაწვნა“, ჯიჰვის, მაგოემონის და კოჰარუს სცენა, (II სურათი); „ხანჯლით დარტყმა“, კოჰარუსა და ჯიჰვის ფინალური სცენა; ასევე „ქვის სროლის“ მოძრაობის დეტალები, რომლებსაც მე და გვანცა (ო სანი), თითქმის ყველა სცენაში ვიყენებთ. არა მგონია რომ მაყურებელი ამას უნდა ამჩნევდეს, ტრენინგების გამოყენება სპექტაკლში საჭირო არ არის, საჭირო - ტრენინგების საშუალებით ათვისებული ცოდნის გამოყენებაა, ანუ, სცენაზე საკუთარი ფსიქოფიზიკის მართვა პერსონაჟის სახის შესაქმნელად...”

მძიუხედავად იმისა რომ, საჭიროებამ მოითხოვა და მონტაჟის შედეგად პიესიდან ამოვიღე ზოგიერთი პერსონაჟი, (ჯიჰვის შვილები, მასხარა, პირისფარეშები და მსახურები), ვეცადე დავყრდნობოდი ქართველი ებრაელი მწერლის, პოეტისა და მთარგმნელის, ჯემალ აჯიაშვილის შესანიშნავ თარგმანს, რომელიც არ საჭიროებდა პიესის ტექსტის „დავარცხნას“, ან რაიმეს დამატებას. აქვე აღვნიშნავ, რომშევიწინარჩუნე პიესის დრამატურგიული სტრუქტურა, მაგრამ იქნებოდა არა მართებული, თანაც ფუჭი მცდელობა, გაგვეთავისებინა პიესაკაბუკის თეატრისათვის მახასიათებელი, გარდასახვის ხერხებითა და პრინციპებით. იმდენად, რამდენადაც კოპირება ან მიმსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ სიყალბეს გამოიწვევდა. შიგადაშიგ გარეგნული ნიშნები, (მარაო, ხმლები, ბამბუკის ჯოხები,) არ წარმოადგენს კაბუკის თეატრის მიმბაძველობას, ეს ლოგიკური სამსახიობო თამაშია, რომელსაც არანაირად არ უნდა ჰქონდეს პრეტენზია შუასაუკუნეების იაპონური თეატრის - კაბუკის ტრადიციული კანონიკური სამსახიობო ჩარჩოს შენარჩუნებისა.

## 2. მონძაემონ ჩიკამაცუ – შემოქმედი და ხელოვანი Gგენროკუს ეპოქიდან

მონძაემონ ჩიკამაცუს ცხოვრებისა და შემოქმედებითი აღმავლობის პერიოდი ემთხვევა იაპონიის ფეოდალიზმის ხანას, როდესაც იმპერატორის ძალაუფლება სრულდება და პოლიტიკურ სარბიელზე შოგუნატის, (შოგუნი, იაპონურად უმაღლესი მთავარსარდალი), ანუ სამხედრო ფეოდალური მმართველობის მესამე დინასტიის ეპოქა იწყება. ამ პერიოდს იაპონიაში გენროკუს ხანასაც უწოდებენ.

დიდი თავადი იეისაუ ტოკუგავა გადამწყვეტი ბრძოლით, ამარცხებს მოწინააღმდეგე მეომარ თავადებს და წინაპარ შოგუნთა სანუკვარ ოცნებას ახორციელებს, აერთიანებს იაპონიას. ამ დროიდან იაპონიის მმართველობა უმაღლესი კლანის სამურაების ძალაუფლებაში გადადის, რომელსაც ქვეყანაში მკაცრად რეგლამენტირებული რეჟიმი შემოაქვს. ტოკუგავას მმართველობის მთავარი ქალაქია ედო (შემდგომში ტოკიო). შოგლებსა თუ ქალაქებში მძიმე გადასახადებია დაწესებული. ურიც გადამხდელები სამაგალითოდ ისჯებიან, საზოგადოებრივ ფენობრივი დიფერენციაცია განსაზღვრულია როგორც სოციალური მიკუთვნებით, ასევე ეჩაცმულობის, კვების ხარისხით და დამნაშავეთა მიმართ სასჯელის დაწესების მიხედვით.

ჩიკამაცუს პიესებში ხშირად ვხვდებით „ადამიანებს ორი ხმლით“. ისინი პრივილეგირებულები იყვნენ, მიეტევებოდათ ყოველგვარი დანაშაული გარდა სიუზერენის (მფლობელის) წინაშე ჩადენილისა. თუ სიუზერენი ბრძოლაში დაიღუპებოდა, ცოცხლად დარჩენა სამურაისთვის ღირსების შელახვად ითვლებოდა. იყვნენ დეკლასირებული სამურაეებიც, რომლებსაც ან სიუზერენი ათავისუფლებდა, ან დაღუპული სიუზერენის შემდეგ ვერ ან არ იკლავდნენ თავს დამუდმივი სამსახურის გარეშე რჩებოდნენ. მათ რონინი ერქვათ, „ტალღის კაცი“. ქართულად ალბათ უნდა გავიგოთ, როგორც ცხოვრების დინებას მიყოლილი ადამიანი. იაპონურად, პირდაპირი მნიშვნელობით უსახლკარო, მოხეტიალე კაცს ნიშნავს. ასეთი რონინის ოჯახში დაიბადა მომავალში ცნობილი დრამატურგი, რომელსაც სუგიმორი ნომუბორი დაარქვეს. ეს სახელი მის დიდგვაროვნებას აღნიშნავდა. უცნობია, რატომ გაცვალა თეატრში მისულმა, დამწყებმა დრამატურგმა სუგიმორი ნომუბორიმ იგი უბრალო, მდაბიურ ფსევდონიმზე – მონძაემონ ჩიმაკაცუზე.

ჩიკამაცუს ბაბუა შეძლებული ვასალი ყოფილა. მამამისი რონინი გახდა და კიოტოში დასახლდა. დრამატურგის ბავშვობის და ახალგაზრდობის წლების შესახებ,

ბევრი არაფერია ცნობილი, „შთამომავლობით გადატაკებულ მეომართა ოჯახიდან გამოსულს, ცხოვრებისეული სკოლის დიდი სირთულეების გადალახვა მოუხდა. შესაძლებელია, სიჭაბუკეში კიოტოს რომელიმე არისტოკრატთან მსახურობდა, დადიოდა ტაძრებში, დაჰქროდა, როგორც თავად ამბობს, ქალაქის ცხოვრების ტალღებზე... მის პიესებში შეიძლება შეგხვდეს ფხიზელი, დაკვირვებული თვალით დანახული ქალაქების, სოფლების, მონასტრების თუ სასახლეთა ყოფის ამსახველი ცოცხალი სცენები“.<sup>92</sup>

სუცნობია აგრეთვე, რამ მიიყვანა ჩიკამაცუ თეატრში. ნიჭიერმა, განათლებულმა ადამიანმა, რატომ არ გაიკეთა კარიერა და რატომ აღმოჩნდა მსახიობების საზოგადოებაში, რომელიც იმ დროის იაპონიაში არ ითვლებოდა პრივილეგირებულ საზოგადოებად.

ჩიკამაცუმ თავისი მოღვაწეობა, კაბუკის თეატრიდან დაიწყო და თეატრში მის მოსვლას უკავშირდება მაშინდელი სათეატრო ტრადიციული ლიტერატურის ცვლა. მანამდე ტექსტი მარტივი, პრიმიტიული იყო, წარმოდგენის წარმატება კი მხოლოდ მსახიობებზე იყო დამოკიდებული. ჩიკამაცუმ კი თავის ტექსტებში სამურაების ცხოვრების, მათ მიერ ჩადენილი ლეგენდარული გმირობების და ძველი ისტორიული ბატალიების ასახვა დაიწყო. მისი „მეშჩანური დრამები“, თავისი ხასიათით განსაკუთრებით ახლობელი და გასაგები იყო ჩვეულებრივი, უბრალო მაყურებლისთვის, რადგანაც იგი რეალურ სინამდვილეზე, ოსაკასა და ედოში მომხდარ ნამდვილ ამბებზე წერდა. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ოთხმოცდაათ ისტორიულ პიესას და ოცდაოთხ „მეშჩანურ დრამა“-ს ითვლის, რომლებმაც, უდიდესი წარმატება და აღიარება მოუტანა. მაღსანიშნავია, რომ „ჩიკამაცუ იყო პირველი იაპონელი დრამატურგი, რომელსაც იმ პიესებში, რომელიც დაწერა, არ უთამაშია. უკვე დამტკიცებულია რომ 130 პიესა ჩიკამაცუს დაწერილია, ასევე 15 პიესაც, (კაბუკის ადრეული ნაწარმოებები ძირითადად) ეჭვობენ რომ მის კალამს ეკუთვნის...“<sup>93</sup>

ჩიკამაცუპიესებში წარმატებით იყენებდა თეატრ ნო-ს დამახასიათებელ ისეთ ელემენტებს, როგორიცაა ე.წ. „მიტიუკები“, პერსონაჟთა მოგზაურობა, ხეტიალი.

<sup>92</sup>«Классическая драма Востока», Библиотека всемирной литературы, Серия первая. Том 17, Изд. «Художественная литература», Москва, 1976, გვ. 554.

<sup>93</sup>იხ. მისამართზე: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu Monzaemon](https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu_Monzaemon)  
გადაამოწმებულია 15.10.2019.

რომლებიც პიესაში, ემოციურად ყველაზე დატვირთულ პოეტურ სცენას ასახავს. როგორც წესი, „მიტიუკების“ სცენის დასაწყისში, მოქმედების ხაზი თითქოს შენელებულია, მაგრამ იშლება ვრცელი დრამატული გზის პანორამა. აქ უხვადაა გამოყვებული იაპონური ომონიმები, რომლებიც სიტყვათა თამაშის კარგ საშუალებას იძლევა, ანუ სიტყვები სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას იძენს, რომლებსაც მწუხარე ელემენტური მოტივები და ცეკვები მოსდევს. ფინალური სცენა კი „მიტიუკები“-ს ყველაზე მნიშვნელოვან ეპიზოდს ეთმობა - პერსონაჟთა უსაზღვრო დრამატიზმით დატვირთული უკანასკნელი გზა, რომელიც უცილობელი დაღუპვით სრულდება. როგორც აღვნიშნეთ ყოველივე ეს იაპონურ თეატრ ნო-ს დამახასიათებელ ხერხს განეკუთვნება.

ზოგადად, თეატრინო, XIV საუკუნის ბოლოსწარმოიშვა. იგი ინდური, ჩინური და კორეული რელიგიური რიტუალების, ცეკვების, სიმღერების და აკრობატული ნომრების სინთეზს წარმოადგენს, „სადაც სასცენო გამომსახველობათა საშუალების ყოველი კომპონენტი, ერთმანეთში შერევა შერწყმით ქმნის ერთიან ორგანიზმს. (დასავლეთევროპული თეატრალური სინთეზის საპირისპირო) ამასთან თავად აღწევს მოცემულ ხარისხში განვითარებას და ამიტომაც ფლობს ორიგინალურ, თვითმყოფად სიცოცხლეს. ამ რიგით თეატრი ნო ბრწყინვალე და სახასიათო გამოვლინებაა. ავიღოთ მაგალითად ნო-ს ნიღბები, როგორც საშუალება აქტიორის გარდასახვისა, ისინი შესანიშნავადაა გადაჯაჭვული სპექტაკლის საერთო პირობით-სიმბოლურ გადაწყვეტაში და ამავდროულად წარმოადგენენ სასცენო კოსტიუმის ნაწილს, თუმცაღა უტილიტარული დანიშნულების გარდა მათ დამოუკიდებელად სიცოცხლის უფლება აქვთ. რადგან საუკეთესო ნიღბები, აღიარეს როგორც პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშები, ისინი წარმოდგენილნი და დაცულნი არიან მუზეუმებში ნაციონალური საგანძურის სახით...”<sup>94</sup>

თეატრნოს სპექტაკლები, ტოკუგავას სასახლის ცერემონიებს პომპეზურობას მატებდა და ამრავალფეროვნებდა. წარმატებული სპექტაკლები ოფიციალურად ითვლებოდა ქვეყნის მომავალი დიდების საწინდრად, წარუმატებელი კი ღმერთების რისხვას და დაცემას უქადდა სახელმწიფოს...

<sup>94</sup> Анарина Н. Г., «Японский театр». Главная редакция восточной литературы. Изд. «Наука». Москва. 1984, გვ. 3.

სავარაუდოდ, თეატრ ნოს, შოგუნატის მკაცრი რეჟიმის გამო აარიდა თავი დამწყებმა დრამატურგმა. (მიუხედავად სიმპათიისა, რაც თავის პიესებში აისახება) ალბათ მდაბიური ფსევდონიმის დარქმევის მიზეზიც იმით აიხსნება რომ მას, დიდგვაროვანი სამურაის შთამომავალს, მუშაობა კაბუკის თეატრში დაეწყო, რომელიც მხოლოდ უბრალო მოქალაქეთა სტატუსის მქონე ადამიანებისთვის იყო ხელმისაწვდომი.

კაბუკი ტოკუგავას ეპოქაში წარმოიქმნა, იგი ქალაქ ედოს კულტურის ნაწილია და წარმოდგენელია იაპონური კულტურა ამ ურთულესი დრამატული ხელოვნების გარეშე. დღეს იგი იუნესკოს სიაშია შეტანილი, როგორც კაცობრიობის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა. მისი ფესვები დრამატული ცეკვიდან მოდის. იაპონური იეროგლიფებით იკითხება, როგორც სიმღერა, ცეკვა, ხელოვნება. მაგრამ თავად სიტყვა „კაბუკი“ ნაწარმოებია ზმნიდან „კაბუკუ“ – გადახრა, გადახვევა, რაც აღნიშნავდა იმ პერიოდისთვის ყოველგვარ მიუღებელს, არა მართებულს და გამოიყენებოდა ყოყოჩური, ამპარტავნული და ზვიადი ქცევის აღსაწერად. ასევე იმ უცნაური, თვალშისაცემად ჭრელი ტანსაცმლის აღსანიშნად, რომლებსაც ახალგაზრდები ატარებდნენ და მათი ქცევა, ლაპარაკის მანერა მოგვიანებით, კაბუკის სასცენო მოქმედებებში აისახა. შემდგომ განვითარება ჰპოვა და რთულ დრამებში გადაიზარდა.

კაბუკის შექმნის ისტორია ტადარ შინტოს ყოფილ მოცეკვავეს, მჭედლის ქალიშვილს, იძუმო ო კუნი-ს (გოგონა იძუმოდან) უკავშირდება. რომელმაც საკუთარი მოხეტიალე დასი შექმნა. 1603 წელს, კიოტოში მის მიერ რელიგიური და ხალხური ცეკვების ფართო მაყურებლისთვის ჩვენება, თეატრ კაბუკის პირველ წარმოდგენად ითვლება. მალე ო კუნის მიმდევრები გამოუჩნდა ქალთა სხვადასხვა ჯგუფების სახით. ისინიც კიოტოში მართავდნენ წარმოდგენებს. შემდეგ გავრცელდნენ სხვადასხვა პროვინციებში.

კაბუკის წარმოდგენებს მხოლოდ ქალები მართავდნენ. ეს იწოდებოდა როგორც ონნა კაბუკი. თანდათან მსახიობ ქალთა პოპულარობა გაიზარდა, რაც წარმოდგენების შინაარსში სასიყვარულო ვნებებს, მონაწილეთა ჩაცმულობას, ცეკვებში ეროტიკულ სცენებს უკავშირდებოდა. ყოველივე ამან ხელისუფლების უკმაყოფილება გამოიწვია. ამასთან ერთად, კაბუკი იმ დაბალი კლასის ოაზისს წამოადგენდა, ვისაც ხელისუფლება

არ მოსწონდა. თეატრზე შოგუნატის მთავრობამ მკაცრი კანონი დააწესა, რომლის თანახმად: „1629 წლიდან ქალებს აუკრძალა სპექტაკლებში თამაში. მათ როლებს ვაჟები ასრულებდნენ. თუმცა ეს თეატრიც იქნა დაშლილი, როგორც „ამორალური“. მხოლოდ XVII საუკუნის 60-იან წლებში დიდი მოლაპარაკებების შედეგად მიიღო კაბუკის თეატრმა თანხმობა განახლების შესახებ იმ პირობით, რომ ამჯერად ყველა როლს მამაკაცი შეასრულებდა, რამაც წარმოქმნა სპეციალური ამპლუა ონნაგატა – მამაკაცის მიერ ქალის როლის შესრულება. (და არა ქალის როლის შემსრულებელი მამაკაცი) რაც კაბუკის თეატრის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თავისებურებად ითვლება დღესაც...“<sup>95</sup>

ჩიკამაცუ თავის პიესებს, კაბუკის თეატრის ცნობილი მსახიობის საკატო ტოჯუროსთვის ქმნიდა. მას რამდენიმე დრამა ჰქონდა შექმნილი, რომლებშიც თავად ასახიერებდა ხალხიდან გამოსულ უბრალო ადამიანებს. ჩიკამაცუს დრამებში იგი მთავარ როლებს თამაშობდა, თვლიდა, რომ „კაბუკის თეატრის არტისტი რომელ როლსაც უნდა თამაშობდეს, მხოლოდ ერთისკენ უნდა ისწრაფვოდეს: იყოს სიმართლის ერთგული“...<sup>96</sup>

დამდენიმე წლის შემდეგ, ჩიკამაცუ კარგავს კაბუკის თეატრის მიმართ ინტერესს. კაბუკი ხომ პირველ რიგში მსახიობის უნარჩვევების გაუმჯობესებისკენაა მიმართული. თექსტები წამყვანი მსახიობის გემოვნებას შეესაბამება, რომელიც საკულტო ჟესტებს, მოძრაობებსა და ხმის მოდულაციათა მიღებულ კანონებს მყარად ინარჩუნებს. ყოველივე ეს ჩიკამაცუს უკვე არ აკმაყოფილებს, ადარ სურს, რომ სპექტაკლის წარმატება მხოლოდ მსახიობზე იყოს დამოკიდებული, ტოვებს კაბუკის თეატრს, 1690 წელს ოსაკაში სახლდება და თანამშრომლობას იწყებს მარიონეტების თეატრის დირექტორთან, ტაკემო გიდაიუსთან. დარჩენილ სიცოცხლეს ჯიორურის თეატრს უძღვნის, სადაც სპექტაკლის წარმატება უპირველესად დრამატურგიულ მასალაზეა დამოკიდებული, სადაც ავტორის ტექსტი, როგორც წესი, შენარჩუნებულია ყოველგვარი ჩარევის გარეშე.

მონძაემონ ჩიკამაცუს დრამატურგიას შექსპირს ადარებენ. მას მოიხსენიებენ როგორც იაპონელ შექსპირს. ეს უპირველესად იმით აიხსნება, რომ ისტორიული პერიოდი, რომელშიც ჩიკამაცუ მოღვაწეობდა, დაახლოებით იგივეა, როგორც

<sup>95</sup> Кузнецов Ю., Навлицкая Г., Сырицын И., «История Японии», Изд. «Высшая школа», Москва, 1988, г. 138.

<sup>96</sup> «Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба. Японская классическая драма XIV–XVI и XVIII веков», Изд. «Художественная литература», Москва, 1989, г. 24.

შექსპირის პერიოდის ინგლისი, სადაც მძაფრად ჩანს ფეოდალური და ბურჟუაზიული ფასეულობათა კონფლიქტი. ჩიკამაცუ შექსპირის მსგავსად ტრაგედიისთვის სიუჟეტებს ძველი ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან სესხულობდა, ყოფითი დრამებისთვის კი თანამედროვე რეალობიდან. ორივე შემთხვევაში ფაქტებიდან შექსპირით ისევე დისტანცირდებოდა, როგორც „მხატვრული სიმართლე“ მოითხოვდა. წიგნში იაპონური კლასიკური დრამა XIV-XV დაDXVIII საუკუნეები” ვკითხულობთ: „ისე როგორც შექსპირი ეძებდა სიუჟეტებს ძველ ქრონიკებსა და ნოველებში, ასევე ჩიკამაცუმ რომანებსა და ეპოპეებში აღწერილი მოთხრობები და ლეგენდები გააცოცხლა. დაD მაინც, ჩიკამაცუმ თავის ისტორიულ პიესებში პოეტური სილადით გამოსახა თავისი დროის ახალი ადამიანები.“<sup>97</sup>

პკიესა, „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა სონედაკაში” ერთ-ერთი პირველია, რომელიც შეყვარებულთა თვითმკვლელობას ეძღვნება და მასში გადმოცემული ტოკუბეისა და ო-ხაცუს გულწრფელი დარომანტიულ სიყვარული, ძალიან გავს რომეოსა და ჯულიეტას სევდიანი სიყვარულის ამბავს. აღსანიშნავია, რომ „ინგლისში რომეოსა და ჯულიეტასთვის მიძღვნილი ტაძარი არ არსებობს, მაგრამი აპონიაში არის სალოცავი, სადაც ტოკუბეის და ო-ხაცუს სიყვარულს წყვილები იხსენებენ და საკუთარ ბედნიერ სიყვარულზე ლოცულობენ...“<sup>98</sup>

ჩიკამაცუს პირველი „მეშჩანური დრამა” „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა სონედაკაში” (სონედაკი სინჯიუ) 1703 წელს დაიდგა და მას შემდგომში არა ერთი „მეშჩანური დრამა” მოჰყვა:

„ტამბელი მეხრე იესაკუს ღამის სიმღერა” 1708წ.

„ქვესკნელის მაცნე” 1711წ.

„გონზას მეჯინიბე ორი ლაზადით” 1717წ.

„გოგონა ხაკატადან გაჭირვების მორევში” 1718წ.

„შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე” (სინჯიუ ტენ-ნო ამიჯიმა) 1720წ.

„ერბოს ჯოჯობეთი” 1721წ.

<sup>97</sup>«Ночнаяпесняпогонщика Ёсаку изТамба. Японская классическаядрама XIV – XVиXVIII веков». Изд. «Художественнаялитература», Москва, 1989,გვ. 25

<sup>98</sup> იხ. მისამართზე: <https://visitjapan.ru/wheretogo/museum/jrj/>  
გვადამოწმებულია 15.10.2019.

ყველა მათგანის თემა აგებულია სოციალურ ვალდებულებებსა (გირი) და ადამიანურ გრძნობებზე (ნინჯიო). როგორც მაშინ იყო მიღებული, პიესები რეალურ საფუძველზე იგმებოდა და დრამატურგმაც, თავისი ეპოქის ადამიანთა ტიპიური სახეები შექმნა: სუსტი, მორჩილი, გაუბედავი, იმედგაცრუებული მამაკაცები, რომლებიც ვერ პოულობენ გადარჩენის გზებს და იღუპებიან. ქალები კი პოეზიით გასხივოსნებულნი, ერთგულნი, ღირსეულნი, თავდაუზოგავნი, ძლიერნი, ისინი უფრო მტკიცე ნებისყოფის არიან, ვიდრე მათზე შეყვარებული მამაკაცები.

ჩიკამაცუს ერთ-ერთ წარმატებულ, მემჩანურ დრამად ითვლება პიესა: „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, რომელიც ასევე რეალურ ამბავზეა აგებული. „სინჯიუ“, ანუ შეყვარებულთა თვითმკვლელობა იაპონურიდან ითარგმნება როგორც „გულის სიწრფელე“. ასამწუხაროდ, სუიციდი იმედგაცრუებულ, შეყვარებულ ახალგაზრდებში უკანასკნელი თავდაცვის საშუალებად ითვლებოდა. მიუხედავად ხელისუფლების მკაცრი ზომებისა, ასეთ ტრაგიკულ შემთხვევებს მაინც ჰქონდა ადგილი. პიესის სათაური ზუსტად ასახავს მოვლენის შინაარსს, იგი დრამატურგმა მას ფილოსოფიური თვალსაზრისითაც მიუსადაგა. აი რას წერს პოეტი, მწერალი და მთარგმნელი ჯემალ აჯიაშვილი: „ჩიკამაცუს დრამის სათაური („სინჯიუ ტენ-ნო ამიჯიმა“) სიტყვათა თამაშზეა დაფუძნებული: „ამიჯიმა“ თარგმანში „ბადეთა კუნძულს“ ნიშნავს. ჩიკამაცუმ დაუმატა სიტყვა „ტენ“ – ცა, ასე რომ, საბოლოოდ, ციურ ბადეთა კუნძული“ მივიღეთ. ასეთი ვარიაციის საშუალებას იძლეოდა ძველ ჩინურ ფილოსოფიურ წიგნში, „დაო-დე ძინში“ გამოთქმული აზრი: „ციური ბადე ფართოა, მეჩხრადაა დაწნული, მაგრამ მას ვერავინ დაუსხლტება“. შემდეგ ეს გამონათქვამი იაპონურ ანდაზად ქცეულა და ჩიკამაცუს ოსტატურად გამოუყენებია *ნაწარმოების სათაურში*“.<sup>99</sup>

ჩიკამაცუსთვის მნიშვნელოვანი იყო, მსახიობს წარმოეჩინა პერსონაჟის სწორად გააზრებული სულიერი მდგომარეობა, გრძნობათა სამყარო და მთავარი, სცენაზე მსახიობის მართალი (დამაჯერებელი) და ფსიქოლოგიურად მოტივირებული ქმედება, რაც იმ დროის ნოვაციად ითვლება.

კვაბუკისთეატრმაჯიორურისგანმრავალისადაპტირებამოახდინა, ჯიორურისთვის შექმნილი ნაწარმოებები, ინტენსიურად იწყებენ კვაბუკის თეატრზე

<sup>99</sup> აჯიაშვილი ჯ. ჟურნალი „საბჭოთახელოვნება“, საქართველოსსსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი, #12/1976, თბილისი, გვ. 95.

მორგებას.ჯიორურის „ფორმათა კულტი ერთის მხრივ აიძულებს კაბუკის თეატრის მსახიობებს მეტად დაამუშაონ საშემსრულებლო ოსტატობა, შეწვდნენ ვირტუოზულობისა და დახვეწილობის უმაღლეს შესაძლებლობებს. მმეორე მხრივ, იგი თავყვანისცემით ინარჩუნებს ავთენტურობას იაპონიის თანამედროვეობაში. მსგავსი თეატრი იქმნება სხვაგან: იგი დრამატურგიული ხაზით წარმოადგენს – იბსენს, ზუდერმანს, ჩეხოვს, გორკის, მაგრამ სუფთა თეატრალური თვალსაზრისით – რეინჰარდტს, სტანისლავსკის, და ბოლოს მეიერჰოლდს...”<sup>100</sup>

**P3.პიესის შექმნის ისტორია:** ოსაკას მახლობლად, სინტოს ტაძრის მონახულებისას, მონძემონ ჩიკამაცუ იქვე, რესტორანში სადილობდა, როდესაც იქაურებისგან ორი შეყვარებულის, ჯიჰეისა და კოჰარუს თვითმკვლელობის ამბავი გაიგო. მმომხდარმა ინტერესი იმდენად გაუღვივა, რომ სასწრაფოდ სახლში დაბრუნდა და მუშაობას შეუდგა. ამბავი საკუთარი ფანტაზიით გაამდიდრა, აღსაქმელად მიმზიდველი ფერები შესძინა და რეალური თვითმკვლელობიდან ძალიან მალე, ორი თვის შემდეგ, 1720 წლის ოქტომბერში სპექტაკლის პრემიერაც გაიმართა.

გგენროკუს პერიოდში არა მარტო ოსაკასა და ედოში, არამედ მთელ იაპონიაში, თითქოს მოდაში შემოვიდა და ეპიდემიასავით გავრცელდა შეყვარებულთა თვითმკვლელობები. ამ მოვლენებს ხალხი სიტყვა „სინჯიუ” - თი აღნიშნავდა. „სინჯიუ” იზიდავდა პოეტებსა თუ მწერლებს მხატვრულად აესახათ იგი თავიანთ შემოქმედებაში. მაყურებელს კი იზიდავდა ახალგაზრდების სიყვარულის სევდიანი დასასრულის მხატვრული აღწერა, რომლის ძირითადი კონფლიქტის არსი, ყოფით დრამაში მოიაზრება.

„სინჯიუ” თავისი სისასტიკით, თითქმის ნახევარი საუკუნე აშფოთებდა და შოკში აგდებდა იაპონიის მოსახლეობას. მმიუხედავად შოგუნატის მაშინდელი ხელისუფლების მკაცრი ჩარევისა და აკრძალვებისა, იგი თანამედროვე იაპონიის საზოგადოების სხვადასხვა ფენებში დღესაც იჩენს თავს.

ჩიკამაცუ გვევლინება, არა როგორც მორალისტი და ზნეობის მასწავლებელი, არამედ როგორც დიდი ჰუმანისტი, იგი თავისი მეშჩანური დრამებით არ შეიძლება

---

<sup>100</sup>Театр Кабуки, его история и теория  
იხ.მისამართზე: <http://dramateshka.ru/index.php/methods/articles/foreign-theatre/5593-teatr-kabuki-ego-istoriya-i-teoriya>გადამოწმებულია 15.10. 2019.

თვითმკვლევლობის მქადაგებლად მივიჩნით. ეს იგივე იქნებოდა, შექსპირის ტრაგედია „რომეო და ჯულიეტა“ ზნეობათა მაზიანებელ, ამორალურ ნაწარმოებად მიგვეჩნია.

**4. პერსონაჟები:კოჭარუ** – მხიარულების სახლის მობინადრე. ჟიჰეიქაღალდებით მოვაჭრე; მაგომონი – ჯიჰეის ძმა;ო სანი – ჯიჰეის ცოლი; დედა - ო სანის;(იგივე ჯიჰეის მამიდა)გოძამონი – მამა ო სანის; დემზეი - მხიარულების სახლის მსახური; გიდაიუ – მთხრობელი.(სპექტაკლში გავზარდეთ მთხრობელის ფუნქციები, მოვახდინეთ იაპონური „გიდაიუ“-ს (მთხრობელი) და ბრეხტის თეატრის მთხრობელის სინთეზი).აქვე აღვნიშნავ, რომ შევინარჩუნე პიესის დრამატურგიული სტრუქტურა, მაგრამ იქნებოდა არა მართებული, თანაც ფუჭი მცდელობა, გაგვეთავისებინა პიესა კაბუკის თეატრისათვის მახასიათებელი, გარდასახვის ხერხებითა და პრინციპებით. იმდენად, რამდენადაც კოპირება ან მიმსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ სიყალბეს გამოიწვევდა. შიგადაშიგ გარეგნული ნიშნები, (მარაო, ხმლები, ბამბუკის ჯოხები,) არ წარმოადგენს კაბუკის თეატრის მიმბაძველობას, ეს ლოგიკური სამსახიობო თამაშია, რომელსაც არანაირად არ უნდა ჰქონდეს პრეტენზია შუასაუკუნეების იაპონური თეატრის - კაბუკის ტრადიციული კანონიკური სამსახიობო ჩარჩოს შენარჩუნებისა.

მმიუხედავად იმისა რომ, საჭიროებამ მოითხოვა და მონტაჟის შედეგად პიესიდან ამოვიღე ზოგიერთი პერსონაჟი, (ჯიჰეის შვილები, მასხარა, პირისფარეშები და მსახურები), ვეცადე დავყრდნობოდი ქართველი ებრაელი მწერლის, პოეტისა და მთარგმნელის, ჯემალ აჯიაშვილის შესანიშნავ თარგმანს, რომელიც არ საჭიროებდა პიესის ტექსტის „დავარცხნას“, ან რაიმეს დამატებას.

#### **5. პიესის მთავარი თემა და იდეა**

როგორც აღვნიშნეთ შედეგრი - „შეყვარებულთა თვითმკვლევლობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, ჩიკამაცუს „მეშჩანურ დრამებს“ მიეკუთვნება, რომლის მთავარი კითხვა მარადიული ვნების, ქალისა და მამაკაცის სიყვარულის და ამ სიყვარულის სახელით, სიცოცხლის უარყოფის არსში მდგომარეობს. ნაწარმოების თემა, უიღბლო სიყვარულია. შეყვარებულთა მნგზნებარე განცდები საზოგადოებისთვის მიუღებელია და უკანონო, მაგრამ ძლიერია და სამუდამო.

ჩიკამაცუმ, როგორც დიდმა ხელოვანმა, ტრაგიკული მოვლენა იშვიათი მხატვრული ფერებით აღწერა. ნაწარნობებში რეალური ფაქტები ფილოსოფიური, პოეტური, დრამატული სიღრმეებით წარმოაჩინა, საზოგადოება გენროკუს ეპოქაშივე ღრმად დააფიქრა და აქტუალურ ფენომენს ფარდა ახადა. დღეს კი, თავისი პიესით მოუწოდებს თანამედროვე მსოფლიო საზოგადოებას იფიქროს და ავითარებს იდეას - სწორად შეაფასოს მათ წინაშე არსებული რეალური, ცხოვრებისეული სინამდვილე.

#### **4. ფაბულა**

ქაღალდებით მოვაჭრე ჯიჰვის და სიყვარულის სახლის ბინადარ გოგონას - კოჰარუს ერთმანეთი უყვართ. ისინი სოციალური ფენის სხვადასხვა კლასს წარმოადგენენ. მთავარ პერსონაჟთა ვალდებულება (გირი) და გრძნობა (ნინჯიო) ერთმანეთშია არეული და გადახლართული, რომლებიც წარმართავენ მათ ცხოვრებას, რაც სხვა წინააღმდეგობათაგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ბარიერია, რომლებიც ხელს უშლიან კოჰარუსა და ჯიჰვის სიყვარულის ბედნიერ განვითარებას. გემირების გრძნობათა ჭიდილი, მათი სამომავლო საერთო ინტერესი, სცილდება მოგვარებად ზღვარს და განუხორციელებელ ილუზიაში გადადის. შეყვარებულთა გრძნობები არსებულ მორალთან დისონირდება. ხვდებიან, მათი ბედი გადაწყვეტილია - სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებენ.

#### **5. სიუჟეტი**

კოჰარუს - გოგონას „მხიარულების სახლიდან“ და ქაღალდების ღარიბ მოვაჭრე ჯიჰვის, ერთმანეთი უყვართ. მშობლები ტაჰვის კი სურს, კოჰარუ მისი გახდეს და აპირებს გამოისყიდოს, მაგრამ კოჰარუ ჯიჰვის ერთგულია. ტაჰვი მეგობრებთან ერთად, აბუჩად იგდებს მათსიყვარულს და ტრაზახობს თავისი სიმდიდრით. ემუქრება გოგონას, რომ მაინც დაითანხმებს...

მხიარულების სახლში თავსაბურავიანი სამურაი გამოჩნდება, ტაჰვის იგი ჯიჰვი ჰგონია და დასცინის. სამურაი მას იოლად უსწორდება. ტაჰვი მეგობრებთან ერთად უჩინარდება. (პიესის ორიგინალში ამ სცენაში მსახურიც მონაწილეობს, მაგრამ ის დამდენიმე სხვა პერსონაჟი მაგ: მხიარულების სახლის მეპატრონე, მსახურები, ჯიჰვის შვილები და ძიძა ამოვიღეთ)

სამურაისთან განმარტოებული კოჰარუ, სტუმარს სევდიანად ხვდება. სამურაი მოიპოვებს გოგონას ნდობას. გოგონა ესაუბრება თავის უიმედო

სიყვარულზე. მის შეყვარებულ ჯიჰვის, არა აქვს საშუალება გამოისყიდოს პატრონებისგან, რომლებსაც ხუთი წელი კიდევ უნდა ემსახუროს, ამიტომ თვითმკვლელობა გადაწყვიტეს. დასძენს, რომგადაწყვეტილება იძულებითია, რადგან, თუ მას სხვაგამოისყიდის, ჯიჰვის დიდი სირცხვილი ელოდება.გამოთქვამსსინანულს,ჯერ კიდევ ახალგაზრდაა, ღარიბი, სოფელში მოხუცი დედა ჰყავს, რომელიც მის თვითმკვლელობას ვერ გადაიტანს. სამურაი ცდილობს გადაათქმევინოს ჯიჰვისთან ერთად სიკვდილი.კოჰარუ თანხმდება და სთხოვს, წინ აღუდგეს ჯიჰვის, როცა პირობის შესასრულებლად მოაკითხავს. თავად ჯიჰვი ამ საუბარს, ჩუმად ყურს უგდებს.დარწმუნებული ქალის ღალატში, ხმაღს ამოიღებს და განრისხებული შევარდება სენაკში მოღალატის მოსაკლავად,სამურაი ხმაღს დააგდებინებს და თავსაბურავს მოიხსნის. იგი ჯიჰვის ძმა მაგომონი აღმოჩნდება, რომლის აქ მოსვლის მიზეზი იმ ქალის ნახვაა, რომელიც ძმას ოჯახს უნგრევს. მაგომონი ნიშნისმოგებით აყვედრის ჯიჰვის მოღალატე ქალის სიყვარულს, ურჩევს მიატოვოს და ცოლშვილს დაუბრუნდეს. ჯიჰვი ნანობს,ბრმად რომ ენდო კოჰარუს, უბრძანებს სასწრაფოდ დაუბრუნოს ის სასიყვარულო ბარათები, რომლებშიც სიყვარულს და გამოსყიდვას პირდებოდა. ოცდაცხრავე ბარათს მაგომონი ჩაიბარებს, მათგან ერთ-ერთიქალის ხელით ნაწერს ჰგავს და განსხვავებულია. კოჰარუ სთხოვს მაგომონს განსხვავებული ბარათის დაბრუნებას, მაგრამ მაგომონი ჰპირდება, რომ მხოლოდთავად წაიკითხავს და დაწვავს. ჯიჰვი ტოვებს შეყვარებულს და მიყვება ძმას იმ პირობით, რომ სამუდამოდ დაივიწყებს მოღალატე შეყვარებულს.

ცხრა დღე გავიდა რაც ჯიჰვიმ კოჰარუ მიატოვა. ასევე მიატოვა სავაჭრო საქმე, აღარაფერი აინტერესებს. ოჯახის და ვაჭრობის საქმეს მეუღლე, ო სანი უძღვება, რომელიც ახლოთახებში ფუსფუსებს. ჯიჰვის სძინავს. ო სანი ფანჯრიდან დაინახავს სახლთან მოახლოებულ დედას და მაზღს.ო სანი სასწრაფოდ აღვიძებს ქმარს.მამიდა (ო სანის დედა) და მაგომონი მოვიდნენ, რათა პასუხი მოსთხოვონ ჯიჰვის, ოჯახისადმი უყურადღებობის და ვაჭრობის საქმეების ჩავარდნის გამო. დედა პირდაპირ მოუწოდებს ქალიშვილს, ქმარი აიძულოს გამოსწორდეს, რადგან მასაც მოეთხოვება პასუხი ქმრის საქციელზე. მაგომონი საყვედურობს ჯიჰვის და ეჭვობს, რომ ისევ დადის კოჰარუსთან. ო სანი ექომაგება ქმარს, ცდილობს დაიცვას. ჯიჰვიც უარყოფს ბრალდებას. ო სანის დედაამტკიცებს, რომ მისმა ქმარმა გაიგო, თითქოს კოჰარუს

მდიდარი მფარველი ჰყავს, რომელიც აპირებს მის გამოსყიდვას და დარწმუნებულია, რომ ეს მფარველი, სწორედ ჯიჰეია. ჯიჰეი მათ უხსნის, რომ ეს ნამდვილად მდიდარი ტაჰეი იქნება, რადგან მიტოვებულ კოჰარუსთან ტაჰეის გზა ხსნილი აქვს. ძმადა მამიდა ჯიჰეისგან ითხოვენ, ნათქვამი დაამტკიცოს და საკუთარი სისხლით დაწეროს აღთქმა, კოჰარუსთან სამუდამო განშორებაზე, რომელსაც წაუღებენ გოძემონს, ო სანის მამას, რათა ისიც დაარწმუნონ ჯიჰეის სიმართლეში. ჯიჰეი სისხლით წერს აღთქმას, მამიდა და ძმა კმაყოფილები ტოვებენ ჯიჰეის სახლს.

ო სანი გახარებულია, ისევ დაიბრუნა ქმრის სიყვარული, მაგრამ ხედავს ჯიჰეის ცრემლებს, შეშფოთებულობას, რომ ქმარი ისევ კოჰარუსზე ფიქრობს. ჯიჰეი ეუბნება რომ კოჰარუს სიყვარულს არ მისტირის, ვერ აუტანია, ტაჰეი რომ ქვეყანას მოსდებს თავის გამარჯვებას და მის შერცხვენას. ო სანი ქმარს აღელვებული გამოუტყდება, რომ დარწმუნებულია კოჰარუს თავს მოიკლავს, თუ მას ტაჰეი გამოისყიდის, ტირილით და სინდისის ქენჯნითიდანაშაულებს თავს, რადგან ბარათი გაუგზავნა კოჰარუს თხოვნით, თუ მართლა უყვარს ჯიჰეი, ნუ დაუნგრევს ოჯახს და ჩამოშორდეს, საპასუხო ბარათში კი ეწერა, მიუხედავად იმისა, რომ სიცოცხლეზე მეტად უყვარს ჯიჰეი, კოჰარუს მას ჩამოშორდება. მაგრამ, ჯიჰეის გარდა, თუ ვინმეს ვაგამოისყიდის, თავს მოიკლავს. ო ო სანი შიშობს, თუ მდიდარი ტაჰეი კოჰარუს გამოსყიდვას აპირებს, მაშინ კოჰარუს ამ პირობასაც შეასრულებს. ევედრება ქმარს, გამოისყიდოს ყოფილი საყვარელი, გადაარჩინოს მისი სიცოცხლე და როგორც მამაკაცმა, სამარცხვინო ლაქაც ჩამოირეცხოს. მაგრამ ჯიჰეის არა აქვს გამოსასყიდი თანხა. დაუნანებლად გამოიტანს ო სანი ვაჭრობის საქმისთვის კაპიკ-კაპიკ გადანახულ ფულს, დაუმატებს თავის მზითევს, კაბებს, ყველაფერს, რაც კი გააჩნია, ოღონდ იხსნას კოჰარუს სიცოცხლე, მაგრამ მოულოდნელად მამამისი, გოძემონი წაადგებათ თავს, რომელიც განრისხებული ითხოვს მათ განქორწინებას. გოძემონი ამოწმებს ხალხისგან მოსმენილს, მართლა დაანიავა თუ არა ჯიჰეიმ ცოლის ქონება საყვარელი ქალის გამო. ეძებს ო სანის მზითევს კარადებში, მაგრამ ისინი ცარიელია. სიძისგან კატეგორიულად მოითხოვს გაყრის ქაღალდის დაწერას. ჯიჰეი უარზეა. მამას ვერც ქალიშვილის მუდარა უღობს გულს. გოძემონი ხედავს ფუტას თავისი ქალიშვილის ნივთებით, ხვდება რომ კოჰარუს გამოსახსნელადაა გამზადებული. მის კითხვებს უყურადღებოდ ტოვებს ჯიჰეი, ემშვიდობება ო სანის და გარბის კოჰარუსთან, ეგებ ცოცხალს მიუსწროს.

პირგამეხებული გოძამონი ქალიშვილს აიძულებს, უარი თქვას ჯიჰვის ცოლობაზე, ხელს დაავლებს ფუთას, ატირებულ ო სანისწინ გაიგდებს და ტოვებს ჯიჰვის სახლს...

ღამეა. მხიარულების სახლის კარებთან, მასპინძელ დემბეისისე ემშვიდობება ჯიჰვი, თითქოს სადმე მიეჩქარებოდეს. სინამდვილეში, საიდუმლოდაა შეთანხმებული კოჭარუსთან, დაიძინებს თუ არა დემბეი, ერთად გაიპარონ ციურ ბადეთა კუნძულზე და სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულონ. ჯიჰვის გზიდან ნაბიჯების ხმა მესმის და ღამის სიბნელეში იმალება. ეს მისი ძმა მაგოემონია. ჯიჰვი სინანულით უთვალთვალებს, როგორცდილობს მაგოემონი მოძებნოს და დაიცვას უმცროსი ძმა, რომელიც ახლა კოჭარუსთან, მხიარულების სახლში ეგულება, მაგრამ მაგოემონს მასპინძელი დემბეი გაღიზიანებული იშორებს, ეუბნება რომ ჯიჰვი წავიდა, კოჭარუს კი კარგა ხანია სძინავს. მაგოემონი იმედგაცრუებული ტოვებს სიყვარულის უბანს. ცოტა ხანში კოჭარუ გამოჩნდება კარის მიღმა. ჩუმად, ჯიჰვის დახმარებით გამოაღწევს შენობიდან და ორივე ბნელი ქუჩაბანდების გავლით ტოვებენ ქალაქს. თორმეტი ხიდის გავლითაა მათი უკანასკნელი გზა ციურ ბადეთა კუნძულამდე, არც ერთს უცდია გადაფიქრება, რადგან სწამთ, რომ თვითმკვლელობის შემდეგ, ბუდადქცეულები მარადიულ ერთობას ეზიარებიან.

## 6. მოქმედების გახსნა

ექსპოზიცია - ტრფობის უბანში, ერთი შეხედვით სიმშვიდე სუფევს. მხიარულების სახლის მშვენიერი ჰეტერები, „მაროს ცეკვით“ ერთობიან და სატრფოთა გულებს იპყრობენ. გიდაიუ (მთხრობელი) მაყურებელს აფრთხილებს, რომ ნუ იქნებიან გულუბრყვილოები, ეს სამოთხე მოჩვენებითია, რადგან აქ სწამთ სიყვარულის, იმ სიყვარულის, რომელიც „სიკვდილამდეა ნაერთგულევი“.

## I სურათი

საწყისი მოვლენა იწყება იქედან, როცა სცენაზე ტაჰვი გამოჩნდება ამფსონებთან ერთად და მათ დანახვაზე გასაქცევად მომზადებულ, დამფრთხალ კოჭარუს წინ გადაელობება. სწორედ აქედან იკვრება **დრამატული კვანძი**, ტაჰვის პირველივე რეპლიკებიდან ჩანს კოჭარუს ვინაობა, გასაგები ხდება ვინ არიან სპექტაკლის მთავარი გმირები: კოჭარუ და ჯიჰვი - რომელთა სიყვარულს აზუჩად იგდებს მდიდარი ტაჰვი, თავმომწონედ ტრაბახობს თავისი შეძლებული ცხოვრებით, ქალაღლით მოვაჭრე

გადატაკებულ ჯიჰეის, რომელსაც იმის თავიც კი არა აქვს, ცოლი და შვილები შეინახოს, წაართმევს კოჰარუს, რადგან ჯიჰეის, არა აქვს ფული დამხიარულების სახლიდან შეყვარებულის გამოსყიდვის საშუალება. **სპექტაკლის კონფლიქტის არსი** გამოკვეთილია: ჯიჰეის და კოჰარუს უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ ერთბაშად ვლინდება დაბრკოლებათა კასკადი: კოჰარუ მხიარულების სახლის ჰეტერაა, ჯიჰეი ქაღალდების ხელმოკლე გამყიდველი, კოჰარუ მეპატრონის მფლობელობის ქვეშაა, ჯიჰეი ვერ დაიხსნის მას გამოსყიდვის გარეშე, ამასთან ჯიჰეის ყავს ცოლი და ორი მცირეწლოვანი შვილი, სწორედ ეს არის **პრობლემათა ჯაჭვი**, რომელიც მთელ სპექტაკლს მოუგვარებელ პირობად გასდევს.

კოჰარუ ცდილობს, გაექცეს მოძალადე ტაჰეის და მის აბეზარ მეგობრებს, რომლებიც უმწეო გოგონას დაცინვით ერთობიან. ტაჰეი ცინიკურად უტრიალებს კოჰარუს ცხვირწინ, ოქროთი სავსე ქისას და ემუქრება, რომ მის გადაბირებაში ოქროები დაეხმარება, უხამსად წაავლებს ხელს და მეგობრებთან ერთად ცდილობს ძალით წაყვანას, მაგრამ მთხრობელი ხელს უშლის განზრახვაში, ეუბნება ტაჰეის, რომ ამაღამ, კეთილშობილ სამურაის სურს კოჰარუსთან დროს გატარება, რომელიც სადაცაა მოვა. **კოჰარუ** დროს იხელთებს და სცენიდან გარბის. **ნირწამხდარი** ტაჰეი და მისი მეგობრები აღშფოთებულია, ტაჰეი ხომ ბევრი ფულისპატრონია, ამიტომრა მნიშვნელობა აქვს ვინ გადაიხდის, ის თუ ვინმე მდიდარი სამურაი.

სცენაზე შემოდის თავსაბურავიანი სამურაი, რომელსაც ტაჰეი ჯიჰეიდ შეიცნობს და ცდილობს ირონიული სიტყვებით დაამციროს, აღმოჩნდება, რომ ეს ჯიჰეი არ არის. **სუცნობი, ძლიერი სამურაი**, იოლად უსწორდება ტაჰეის და მის ამფსონებს, შერცხვენილი ტაჰეი მეგობრებთან ერთად, **ნირწამხდარი** ტოვებს სცენას. ააქ სრულდება პირველი სურათი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „ბილწი ტაჰეი“ დავარქვათ.

**II სურათი.** მთხრობელი გვიამბობს, თუ როგორ გავრცელდა სავაჭროებსა და ტაძრის მრევლში, ჯიჰეისა და ჯოჰარუს სიყვარულის ამბავი:

„ზარის მაგივრადსამრეკლოებზე ჭორები რეკვენ:

რა მომხდარაო!.. რა მომხდარაო!

ღმერთმა დასწყევლოს ზოგ - ზოგების

ზნე და ბუნება! თურმე ნუ იტყვით, -

ქალაქების გადამყიდველი  
ეტრფის კოპარუს, ებულბულება!..

ზარს არისხებენ მოგანგაშენი,  
მობოლავს ჭორი, მოიკვამლება...”

მთხრობელი ამცნობს მაყურებელს, თუ როგორი ტანჯვით ცხოვრობენ ერთმანეთის გარეშე შეყვარებულები. ფარულად როგორ ტოვებს სახლს ყოველ ღამე ჯიპი, ჩუმად როგორ მიუყვება ბნელ ქუჩაბანდებს სატრფოს სანახავად. მათ უკვე გააცნობიერეს თავიანთი უიმედო სიყვარული. უკვე შეფიცეს ერთმანეთს „შესაფიცარი“ და თვითმკვლელობის დღეც დაადგინეს. ჯიპის სწამს, კოპარუს ერთგულების და მხოლოდ ხელსაყრელ დროს ელოდებიან ჩანაფიქრის აღსასრულებლად. მაგრამ ერთხელაც, სამიკიტნოში ვახშობისას ჯიპიმ გაიგო კოპარუს და სამურაის შეხვედრის ამბავი. ეჭვებით გათანგული მივარდება კოპარუს სამყოფელთან, აეკვრება ფანჯარას, ჩუმად უსმენს კოპარუს და სამურაის საუბარს. კოპარუ გამოუტყდება სამურაის ჯიპის სიყვარულში, არც იმას მალავს, რომ თვითმკვლელობა აქვთ გადაწყვეტილი. სამურაიარწმუნებს კოპარუს, რომ შეყვარებულთან ერთად თვითმკვლელობის შემდეგაც, ვერ მოიპოვებს მარადიულ ბედნიერებას და სიმშვიდეს, ჯიპის ოჯახიც წყევლაც არ მოასვენებს, მას ხომ ცოლშვილი ჰყავს: „იცოდეთ თქვენს კისერზე იქნება მთელი ცოდო, ძალი და მამაძალი წაბილწავს თქვენს უპატიო ცხედარს. აი, ხომ ხედავთ - რა სირცხვილი გელით და თავლაფის დასხმა!..“ კოპარუ მფარველობას სთხოვს სამურაის და ამის გამგონე, გაოგნებული და აღშფოთებული ჯიპი ყვირილით შევარდება სენაკში, კოპარუს ღალატში სდებს ბრალს. აღმოჩნდება, უცნობი სამურაი, ჯიპის უფროსი ძმა მაგოემონია, ქალთან სამურაის ფორმით მოსვლის მისიაცსაკუთარი ძმის სიცოცხლის გადარჩენა. სცენა კოპარუს სენაკში, წარმოადგენს **სპექტაკლის ძირითად მოვლენას**, რადგან სწორედ ამ სცენაში ვლინდება საიდუმლო ბარათის არსებობა, რომლის შესახებ ჯიპიმ არაფერი იცის. ჯიპი სამუდამოდ ტოვებს კოპარუს იმ განზრახვით რომ აღარასოდეს ახსენებს მის სახელს. მაგოემონმა თითქოსდა მიაღწია საწადალს. კოპარუ რჩება სონეძაკაში, ჯიპი კი თავის ოჯახს უბრუნდება... ეს სურათს შეიძლება დავარქვათ „შეყვარებულთა დაშორება“. აან „ძმა მაგოემონის მზრუნველობა“.

**БIII სურათში** მთხრობელი აღწერს, როგორი გახურებული ვაჭრობაა გაჩაღებული ტემას უბანში, მხოლოდ ჯიჰვის მომცრო დუქანში ვერ მიდის საქმე სარფიანად, ადრეუზრუნველად მიდიოდა მისი ცხოვრება, ახლა კი აღარც წინაპრების ნაანდერძევი დუქანი ახსოვს, აღარც ოჯახი და არც ქალაქდებით ვაჭრობა. აქ წინა პლანზე გამოდის ჯიჰვის ცოლის, ოსანის კეთილშობილური სახე და ბუნება, რომელიც დიდი მოთმინებით ცდილობს ოჯახის შენარჩუნებას. სპექტაკლის **ცენტრალური მოვლენა** ჯიჰვის სახლში იწყებს განვითარებას, ჯიჰვის ცოლი ო სანი დიდი ძალისხმევით არ იმჩნევს ქმრის ღალატს, იგი ერთგულებით და სიყვარულით ცდილობს მეუღლის ოჯახისკენ შემოაბრუნებას:

„ქმარს უფროთხილდება თვალისჩინივით,  
აქეთ ოჯახი, იქით ვაჭრობა,  
წელზე ფეხს იდგამს დიასახლისი...”

მოვლენები იძაბება მაშინ, როცა სტუმრად საგანგებოდ მოსული ჯიჰვის მამიდა (ო სანის დედა) და მაგოემონი ბრალდებებს წაუყენებენ ჯიჰვის და იმოწმებენ ხალხის ნათქვამს, რომ ვიღაც მდიდარი ვაჭარი, კოჭარუს გამოსყიდვას აპირებს მხიარულების სახლიდან და ეს ვაჭარი სწორედ ჯიჰვია. დედის საყვედურის გარეშე არც ო სანი რჩება: „ღქმარი რომ გარე-გარე იყურება და ცოლი ხელს აფარებს, დიდი ვერაფერი ქალობაა მე და ჩემმა ღმერთმა. იცოდე, ცოლ-ქმრის გაყრა და ოჯახის დაქცევა მარტო ქმრის სირცხვილი არ არის, ცოლსაც ეჭრება თავი:

რომ გაიძახი – მორჯულდაო, გამოსწორდაო,  
გამოაცხადე ბარემ წმინდანად, უნანავე და უანგელოზე!..  
გაფრთხილდი, ო-სან, თვალი გეჭიროს,  
ნუ აპარპაშებ თავის გემოზე!”

ჯიჰვი თავის იმართლებს, სინანულით ამბობს რომ არა აქვს თანხა, ის გაიძვერა ვაჭარი ალბათ ტაჰვია, იგი ადრეც ცდილობდა კოჭარუს გამოსყიდვას. ო სანი კვერს უკრავს, ცდილობს დაიცვას დედისა და მაგოემონის რისხვისაგან, უფრო მეტიც, თავდებადაც უდგება მოღალატე მეუღლეს და მათ ეუბნება:

„თვით ბუდასავით კეთილი და მიმტევებელიც რომ ვიყო, მაშინაც არ ვაპატიებდი ქმარს ვიღაცა ქალის გამოსყიდვას. დედაჩემო! ჩემო პატივცემულო მაზლო! ყველაფერი

მართალია, რაც ჯიჰეიმ თქვა. სიცრუის ნასახიც არაა მის ნათქვამში. მე ვარ ამის თავდები”.

მმაგომონი და ო სანის დედა აიძულებენ ჯიჰეის,საკუთარი სისხლით დაწეროს ფიცი, რომ სიკვდილამდე ერთგული იქნებაოჯახისა და მეუღლის. ამ სურათს შეიძლება დავარქვათ „ჯიჰეის ფიცი“...

**IVსურათი** იწყება ო სანის პლასტიური მოძრაობებით, რომელიც გამოხატავს სიხარულს მეუღლის „ერთგულების ფიცის” გამო. მმაგრამ ხედავს ჯიჰეის ცრემლებს. ჯიჰეი სასოწარკვეთილია მდიდარი ტაჰეის გადაწყვეტილებით. დარწმუნებულია ასევე კოჰარუს ცბიერებაში. ფიქრობს, რომ ქალმა მასხარად აიგდო მისი გულწრფელი სიყვარული, მისგან ხომ პირობა ჰქონდა მიღებული, ან ჯიჰეისიგახდებოდა, ან არავისი. ნუთუ კოჰარუმ დაივიწყა და ტაჰეის შეიყვარებს... სასოწარკვეთილს იქეთ ბოღმა ახრჩობს ტაჰეის მიმართ, აქეთ კი მეუღლის მიმართ სირცხვილი ტანჯავს. აქ შეიძლებოდა სულ სხვაგვარად განვითარებულიყო მოვლენები, მაგრამ ო სანი ღებულობს გადაწყვეტილებას და უყვება მეუღლეს, რომ კოჰარუ მოღალატე არ არის, რომ ის ღირსეულად მოიქცა, რომ თავად ო სანია მათი დაშორების მიზეზი, რადგან კოჰარუს საიდუმლო ბარათი გაუგზავნა თხოვნით, რომელშიც როგორც ქალი ქალს, სთხოვდა ჩამოშორებოდა მის მეუღლეს.

„ - მე გთხოვთ, გაწყვიტოთ ჯიჰეისთან თქვენი კავშირი,

მაინც ქალის გულს ქალი გაუგებს, -

მესმის, ცხადია, სათხოვარი ძალზე ძნელია,

ტრფობის აღმურსაც, როგორც ვხედავ, ველარ ერევით,

მაგრამ დალუპავთ, ვიცი უცილოდ,

ამ სიყვარულის ციებ-ცხელებით.

თქვენ უნდა შეძლოთ შეუძლებელი...”

ოო სანი მეუღლეს კოჰარუს პასუხს უკითხავს:

„თუმცა ჯიჰეი თავს მირჩევნია, გპირდებით, შევასრულებ

ჩემს მოვალეობას, ჩამოვცილდები ამიერიდან”. –

ო სანი იცის, მიუხედავად იმისა, რომ კოჰარუს სიცოცხლეზე მეტად უყვარს ჯიჰეი, შეთანხმებას არ დაარღვევს, დარწმუნებულია იმაშიც, რომ თუ მას ტაჰეი გამოისყიდის, კოჰარუ უსათუოდ თავს მოიკლავს. ო სანი მზადაა გაიღოს ყველაფერი,

ფული, ნივთები, კაბები და თუ უკვე გვიან არაა, დაიხსნას კოჰარუს სიცოცხლე. ჯიჰვის სთხოვს დაასწროს ტაჰვის, სასწრაფოდ წავიდეს და გამოისყიდოს იგი მხიარულების სახლიდან. ჯიჰვი რწმუნდება რა, კოჰარუს ერთგულებაში, თანხმდება მეუღლის შემოთავაზებულ გეგმას... ამ სურათს შეიძლება დავარქვათ „გამყდავებული სიმართლე“.

**V სურათში** გოძაემონის მოულოდნელი შემოსვლა მეტ დინამიურობას იძენს, იზრდება მოქმედების ტემპო რიტმი. სიძის ღალატის გამგონე გოძაემონი, ჯიჰვისგან კატეგორიულად მოითხოვს გაყრის ქალაღდის დაწერას და ცოლთან განქორწინებას, რაზედაც ჯიჰვი უარს ამბობს, გოძაემონს ვერც ქალიშვილის მუდარა და ტირილი უღბობს გულს, წინ გაიმძღვარებს ო სანის, კოჰარუს გამოსასყიდად გამზადებულ ნივთებსაც აიღებს, ტოვებს სცენას. სწორედ ეს არის **გადამწყვეტი მოვლენა**, რომელმაც სპექტაკლის ტრაგიკულ ფინალამდე უნდა მიგვეყვანოს. ეს სურათი შეიძლება ასე დავასათაუროთ: „ბედისწერა და მოვალეობა“.

რომ არა გოძაემონის უდროო გამოჩენა, რომელმაც მთელი ფული და ო სანის ქონება თან წაიღო, ო სანი და ჯიჰვი კოჰარუს გამოისყიდნენ, კოჰარუიქნებოდა თავისუფალი დაცოცხალი, მაგრამ ახლა? ჯიჰვი ვეღარ გამოისყიდის საყვარელ ქალს, ახლა მას აღარც მეუღლე ო სანი ჰყავს გვერდით, რომელმაც ბოლომდე შეასრულა ერთგული მეუღლის როლი. აწი ჯიჰვის ხსნა კოჰარუსთან ერთად თვითმკვლელობაშია. მათი ბედი გადაწყვეტილია, უნდა აღასრულონვალი, რომელიც ერთმანეთს შეჰფიცეს. ჯიჰვი გარბის სონედაკაში მხიარულების სახლისკენ...

## **VI სურათი**

მოვლენათა განვითარებას ჯიჰვის შინაგან აფეთქებამდე მივყავართ, აქ თვალნათლივ უნდა გამოჩნდეს მისი სასოწარკვეთა, უკიდურესი მღელვარება და სინანული ყოველივე მომხდარის მიმართ. როგორც აგონიაში მყოფი მომაკვდავი ადამიანი ხედავს, წამიერად მთელ განვლილ ცხოვრებას, თითქოს ისე გაიელვებს ჯიჰვის თვალწინ მისი გაუხარელი წარსული. ჯიჰვის მონოლოგი აღსარებაა უბედური კაცისა, რომელსაც უკან დასახევი ყველა გზა მოჭრილი აქვს და თვითმკვლელობა მხოლოდ ხსნა ამქვეყნიური ამოებისაგან: „ეჰა, ჯიჰვი!“

ასგზის ცოდვილო არამზადავ, ასგზის წყეულო!

ცოტაც კიდევ და... მოგეზღვევა მსჯავრი სასტიკი.

გზა კი სად გიჩანს, გზადაბნეულო,

ამ ცოდვათაგან გამოსასყიდი?..”

დაძაბულ და მღელვარე ფონზე მიმდინარეობს კოჭარუს გამოპარვა „მხიარულების სახლიდან”, რომლის მძიმე დაჯიუტი კარის გაღებაში, მთხრობელი ეხმარება შეყვარებულებს, კოჭარუ და ჯიჰეიმალულად მიიპარებიან ციურ ბადეთა კუნძულისკენ, ჩანაფიქრის გასახორციელებლად. ამ სცენას ვუწოდოთ, „მოვალეობა და სიყვარული”...

**VII სურათში** შირმები სცენიდან გატანილია, სცენის სიღრმეში მოჩანს კოჭარუს და ჯიჰეის ჩახვეული სილუეტი. აქ იმართება მათი უკანასკნელი ღამე და გამოსამშვიდობებელი, იმედის შემცველი დიალოგები გარდაცვალების, სამჯერ შემობრუნების და ბუდად გადაქცევის შესახებ, რის შემდეგაც სამუდამო ცოლქმრობას მოიპოვებენ, ველარავინ შეძლებს მათ დაშორებას. სუკან ფარდაზე, მთვარე ჩადის და მზე იწყებს ამოსვლას, სცენაზე ნისლს მზის სხივები ფანტავს. მათ ყურადღებას დაიჩიოს ზარები იპყრობს. თენდება. შეყვარებულები დგებიან და ავანსცენისკენ მოდიან. ყურს უგდებენ ზარების ხმას. სიკვდილისთვის მზადყოფნას ამბობენ, უკანასკნელად ჩახვევიან ერთმანეთს და ციურ ბადეთა კუნძულისკენ გარბიან, აქედან იწყება სპექტაკლის ფინალური მოვლენის სამზადისი ანუ ე.წ. „მიტიუკები”, თორმეტი ხიდი, რომელებიც შეყვარებულთა სიცოცხლის უკანასკნელ გზას აღნიშნავენ. „მიტიუკებს” მივყავართ ტრაგედიის **კულმინაციამდე**, **იხსნება კვანძი**, შეყვარებულთა თვითმკვლელობა **სპექტაკლის მთავარი მოვლენაა**. რომელსაც მრავალნაირი დასახელება შეიძლება მოვუძებნოთ, „მარადიული ერთობისთვის”, „უკანასკნელი პაემანი”, და ა.შ.

აღმოსავლურ კულტურაში ქალი მორჩილების განსახიერება იყო. იაპონური ტრადიციების მიხედვით, იგი თავის თავში მორჩილ ბუნებას მოიაზრებდა და ამას უზენაეს ვალდებულებად თვლიდა. უმაღლესი კარმული არსის მიხედვითაც მიზანი ქალის ბუნებრიობისა და ქალურობის, ხოლო მამაკაცის მამაკაცური გზების ძიებების შერწყმა ითვლებოდა. ფილოსოფიური კუთხით, როგორც ბერძნულში, იაპონურშიც - ადამიანის ცხოვრებისეული გზა, ურთიერთობათა ჯაჭვი, ბედისწერას უკავშირდებოდა. ადამიანის ცხოვრებისეული პერიპეტიები, ქალისა და მამაკაცის შეხვედრა და ერთმანეთისადმი ლტოლვა, კოსმიურ საწყისად, ბედისწერით განსაზღვრულ ერთობად

აღიქმებოდა. ეს შეხვედრები არ ატარებდა დრამატულ ხასიათს, ერთობა ქალისა და მამაკაცისა იყო სიცოცხლის ბოლომდე ბედნიერი და ჰარმონიული. ასეთი სახით თამაშდებოდა ჩიკამაცუმდე წარმოდგენები იაპონიაში, მაგრამ დრამატურგმა თავისი ყოფითი, მეშჩანური დრამებით სულ სხვაგვარი, ახალი რეალობა წარმოგვიდგინა. მოცემულ პიესაში, ამბავი სრულდება შეყვარებულთა თვითმკვლელობით, რომელიც მსხვერპლშეწირვაა იმ სამყაროში გადასასვლელად, სადაც მათ სიყვარულს მიწიერი ტანჯვა ვერ შეეხება. ეს სინამდვილიდან გაქცევაცაა, რეალობიდან მოჩვენებითი თავის დაღწევაა, რომელიც დღესაც აქტუალურ პრობლემად დგას თანამედროვე საუკუნის ყოფიერებაში. სპექტაკლი ამ კუთხით არსებული წინააღმდეგობების წინაშე პირისპირ აყენებს მაყურებელს, მოუწოდებს დაუკვირდეს, ამოიცნოს და ღრმად გაიაზროს ის საიდუმლოებანი, რომლებსაც ცხოვრება თითოეულ ჩვენგანს უმზადებს. სწორედ ეს არის **სპექტაკლის ზე ამოცანა**.

კოჭარუსა და ჯიჰეის სიყვარულია ყველა პერსონაჟის მამოძრავებელი და საფიქრალი. აქედან რომელია შეყვარებულთათვის ყველაზე მეტად დამღუპველი? ოსანის, მაგოემონის, მამიდას, გოძაემონის თუ ტაჰეის? მმაგოემონის და მამიდას სტუმრობისას გაჟღერებული გოძაემონის განზრახვა, ჯიჰეისთვის ოჯახის შენარჩუნების საფრთხეს წარმოადგენს. კოჭარუსთვის რეალური საფრთხე ტაჰეია, რომელიც მის გამოსყიდვას აპირებს. განსხვავებულ რეალობებში მყოფთა შემაშფოთებელი სიახლოვე, ერთმანეთის დამღუპველ ბადეში გახვევას უქადის პერსონაჟებს... სპექტაკლის **გამჭოლი მოქმედება** კოჭარუსა და ჯიჰეის სიყვარულია, შეყვარებულები ყველა პერსონაჟს, მათ ყველა ტექსტს, აზრსა თუ ქმედებას თან ახლავს. მათი სიყვარული ყველა გრძნობაზე ძლიერია, რომელიც ყველა სცენაში და მოქმედებაში აისახება.

### **სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება და ხმოვანი ეფექტები**

სტუდენტებთან ერთად ვიმსჯელებთ და გადავწყვიტეთ, სპექტაკლისთვის გამოგვეყენებინა ცოცხალი მუსიკა და ხმოვანი ეფექტები, რომლებიც რეპეტიციის მსვლელობის დროს, მუშაობის მომენტში შეიქმნებოდა და ორგანულად შეერწყმებოდა როგორც გმირთა ხასიათს, ასევე მოცემულ ვითარებას. ამისათვის შევარჩიეთ ის ინსტრუმენტები, რომლებიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომი იყო როგორც ფლობის, ასევე მოპოვების თვალსაზრისით. ესენია:

ვიოლინო (იაპონური სიამისენას ჟღერადობის მიმსგავსების მიზნით);

იაპონური ფლეიტა;

ლითონის სამკუთხედი;

ზანზალაკები (მოზრდილი, საშუალო და პატარა);

თუნუქის დოლი;

მუსიკა უნდა რეაგირებდეს სპექტაკლის ყველა ალტერაციაზე, როგორც ბემოლზე, ასევე დიეზზე, შესაბამისად მინორზე და მაჟორზე და ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, პერსონაჟების ემოციათა ჯაჭვზე, მათ ქმედებებზე, ჟესტებსა და მოვლენათა განვითარების ნიუანსებზეა დამოკიდებული. ვეცადეთ ვიოლინოსა და ფლეიტას მუსიკის მელოდიურ ხაზში, იაპონური ტრადიციული პენტატონიკა გამოგვეყენებინა. ასევე ვეცადეთ, მუსიკა და ხმოვანი ეფექტები მოგვერგო ტექსტზე და ქმედებაზე, რათა არ შესულიყვნენ ისინი კონფლიქტში მოვლენებთან, და არ წარმოქმნილიყო სპექტაკლსა და მუსიკას შორის წინააღმდეგობა.

სპექტაკლის ექსპოზიცია იწყება მყიფე ხმის ეფექტით, რომელსაც თუნუქის დოლზე, ერთხელ ხელის ძლიერი დარტყმა იწვევს. ნათდება წითელი ჩამავალი მზე, სიმბოლო იმ ცხოვრების ამოებისა, რომელიც ახლა უნდა გათამაშდეს მაყურებლის თვალწინ. მზზე მკრთალად ანათებს მხიარულების უბანს. იგივე ხმის გამეორებისას იკვეთება მთხრობელი (გიდაიუ), რომელიც იწყებს ამბავს მხიარულების უბნის შესახებ. მესამე დარტყმის ხმაზე მხიარულების სახლის ფასადის წინ გამოჩნდება სამი ჰეტერა, რომლებიც ფლეიტის მუსიკაზე მარაობით ცეკვავს.

მომენტებს, რომლებიც ემოციურად დატვირთულია და საჭიროებს პერსონაჟთა ქმედების აქცენტირებას, შესაბამისი მუსიკალური ჟღერადობა ფონად გასდევს. დოლის ხან მონოტონური, ხან დინამიური პერკუსია ნელდება ან იზრდება მოქმედების ლოგიკის მიხედვით.

მეორე სურათში კოჰარუსა და სამურაის დიალოგს ვიოლინოს «*pizzicato*»-ები ერთვის. კოჰარუსა და მისი შეყვარებულის ამბავი, ასევე, შეკითხვები თავის მოკვლის შესახებ სამურაის აღიზიანებს, აქ ფლეიტას მიჰყავს მელოდიის ხაზი რომელზეც მოძრაობს კოჰარუ და ცდილობს გაართოს სტუმარი. სამურაის ტექსტზე: „თქვენი ნათქვამით შევიტყვე, თურმე თავის მოკვლა გადაგიწყვეტიათ იმ ვაჟბატონთან ერთად“... ვიოლინოს ორხმიანი ჟღერადობა უკეთებს სიტყვებს აქცენტირებას...

მეორე სურათის ფინალში ფლეიტას მინორული აკომპონემენტი გიდაიუს ტექსტს მეტ გამომსახველობას სძენს. „წავიდნენ ძმები, ცრემლიანია განშორება, სევდისნარევი.....“

ერთგულია თუ მოღალატე?

ვერავინ გვეტყვის ცისქვეშეთში დანამდვილებით,

ვერავინ გვამცნობს ღრუბელთა ქვეშე...

მესამე სურათში, ო სანი იაპონური პენტატონიკის რიტმზე პლასტიური მოძრაობებით ამაოდ ცდილობს ჯიჰეის ყურადღების მიქცევას. «pizzicato»-ებისა და შიგადაშიგ ზანზალაკების ჟერადობა, ხაზს უსვამს ო სანის სასოწარკვეთილ მდგომარეობას.

მკვარტეტის სცენაში: მამიდას, მაგომონის, ჯიჰეის და ო სანის მღელვარე დიალოგებში გამოყენებულია ვიოლინოთი „pizzicato“-ები „tremolo“-ები,.. ასევე ლითონის სამკუთხედი... დოლის პერკუსია....

ო სანის აღიარებას: „თქვენი დაცვილება ჩემი ბრალია!“

მაგრამ რა მექნა: ცხადად შევნიშნე

წილნაყარი ხართ ერთმანეთთან რაღაც ძაფებით“... ვიოლინოს ორმაგი ნოტების „glissando“-ები ამძაფრებს და ყრუდ მიყვება თითქოსდა ტირილნარევი ფონი.

მმესამე სურათის ფინალში გომამონის მოულოდნელ გამოჩენას, მოქმედების დინამიკას დოლის პერკუსია ამძაფრებს.

F ფინალურ სცენაში მთხრობელის ტექსტზე:

„მიეყრდნობიან მიჯნურები ერთიმეორეს

და არც კი ესმით, ქარნიავი როგორ ვალალებს...“ ფლეიტას ჟღერადობაზე ჯიჰეი და კოჰარუ გამოსამშვიდობებელ სასიყვარულო პლასტიურ მოძრაობებს ასრულებენ, რომელსაც შეიძლება „სიკვდილის ცეკვა“ ვუწოდოთ. დაიჩიოს ტაძრის ხმას ზანზალაკები და ლითონის სამკუთხედი აჟღერებს. „მიტიუკებს“ ფონად ვიოლინოს „tremolo“-ები და დოლის პერკუსია მიყვება. თვითმკვლელობას ფლეიტა ასრულებს...

დიდხანს ვიფიქრე, როგორ შეიძლებოდა მოცემულ სპექტაკლში მოქმედების ადგილმდებარეობაგამომესახა, მაგ. მმხიარულების სახლის მყუდრო ოთახი, სადაც კოჰარუ და სამურაი ხვდება ერთმანეთს, ან ჯიჰეის სახლში საცხოვრებელი ოთახი, სადაც იშლება მთელი რიგი მოვლენებისა და ა.შ. ყოველივე ამისათვის არ

გამომიყენებია ბუტაფორიული კედლები, არც ავეჯი. ვეცადე ამერიდებინა მძიმე დეკორაციები, რათაყურადღება მხოლოდ სტუდენტების თამაშზე ყოფილიყო მიმართული. ასევე ვეცადე, ბრტყელი არქიტექტურული ფორმების არიდებაც და სასურველი სივრცობრივი ილუზიები, შირმების საშუალებით გადავწყვიტე. ისე როგორც სტუდენტური სპექტაკლებისთვისაა მიღებული.

ბამბუკებით აწყობილი შირმების პორტალი წარმოგვიდგა, როგორც სპექტაკლის დეკორაცია, ასევე არქიტექტურა, რომლის საშუალებითაც მივიღეთ როგორც სამოქმედო სივრცე, ასევე ჰორიზონტიც (ფინალში), რაც სპექტაკლის სასცენო არქიტექტურის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ამგვარი სივრცობრივი გადაწყვეტა, განათებასთან ერთად საკმარისი აღმოჩნდა იმ ვითარებათა გადმოსაცემად, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება. მმაგ: პირველი სცენის ექსპოზიციაში დახურული შირმები მხიარულების სახლის ფასადს ქმნიან, რომლის წინ ჰეტერების ცეკვა, შემდეგ კი ტაჭის, მისი მეგობრების და კოჰარუს სცენა ვითარდება. სურათის დასასრულს, გიდაიუს ტექსტზე იცვლება დეკორაცია და გიდაიუს უკან მარჯვენა მხარეს შირმები წარმოქმნიან სენაკს, სადაც მკრთალ შუქზე იმართება კოჰარუსა და სამურაის დიალოგი. ამავე პრინციპით ყველა მოქმედებას სივრცეში, შირმების გადაადგილების საშუალებით, საკუთარი გეოგრაფიული მდებარეობა გააჩნია, ეს იქნება ჯიჰეის სახლი, მაგოემონის და დემბეის დიალოგი სონედაკაში, თუ ჯიჰეისა და კოჰარუს უკანასკნელი გზა (მიტიუკები). ყოველივე ამაში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება განათებას. ფინალურ სცენაში, გიდაიუს ტექსტის შემდეგ, შირმები საერთოდ ქრება და სივრცე მთლიანად გაშლილ ჰორიზონტს ეთმობა, სცენის სიღრმეში, სიმბოლურად გაშლილ ლოტოსთან, ჯიშეის და კოჰარუს უკანასკნელი ღამე თამაშდება, გამთენიისას დაიჩიოს ზარების რეკვისას იწყება ე.წ. „მიტიუკები“ 12 ხიდის გავლით, რომელიც თვითმკვლელობით მთავრდება. შეყვარებულებს წითელი მზე ანათებს, სპექტაკლი სრულდება უკვე „გარდაცვლილი“ ჯიჰეისა და კოჰარუს „სულების“ წითელ, ჩამავალი მზიკენ სიმბოლური სვლით.

**კოსტიუმირება სპექტაკლში**, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს, მითუმეტეს, როცა პიესა განსხვავებული ქვეყნის, განსხვავებული ერის წარმომადგენელთა ამბავს ეხება. ჩვენი სპექტაკლი ამ მხივ, მეტ ყურადღებას საჭიროებს, ამიტომ ვეცადეთ, კოსტიუმირება თავისი ფორმით და დიზაინით იაპონური

ტრადიციული ჩაცმულობისთვის მიგვეახლოვებინა. ვაჟებმა მოირგეს იაპონური „ხაკამას“ მაგვარი შარვლები, (ამ შემთხვევაში შარვლის ბოლოები წვივებთან თასმებით დავამაგრეთ) და იაპონური „ხაორი“-ს ტიპის ფართო სახელოებიანი ხალათები. გოგონებმა კიმონოები. სცენაზე იაპონური ფეხსაცმელი „გეტა“, სტუდენტებისთვის ძალიან უჩვეულო და მოუხერხებელი მოსახმარი აღმოჩნდა, ამიტომ უფრო მორგებული და თავისუფალი ფეხსაცმელი ავირჩიეთ, თეთრ წინდებთან ერთად.

კოსტიუმებითი თოეული პერსონაჟისთვის სპეციალურად შეიქმნა, რაც დაეხმარა სტუდენტებს ...სახეთა გამოსახვაში. შეყვარებულთა კოსტიუმებს სიმბოლური დატვირთვა მიეცა, ისინი ნათელ ფერებშია წარმოდგენილი და სხვა პერსონაჟთაგან გამორჩეული. თითოეული კოსტიუმი ორგანულად შეერწყა სპექტაკლს, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი სცენოგრაფიისა.

უსპექტაკლში ყველა პერსონაჟი, საკუთარი დრამის მატარებელია, თავად ქმნიან ისინი საკუთარ მშფოთვარე, არაერთგვაროვან ატმოსფეროს, რომელიც მღელვარეა და განცდებით სავსე. მიუხედავად ყოველგვარი მოცემული გარემოებებისა, (ვითარება, მოქმედების დრო, ტემპო რიტმი, მხატვრობა, მუსიკა, ხმოვანი ეფექტები თუ მსახიობთა მიერ საშემსრულებლო ექსპრესია), მაინც მსახიობი (პერსონაჟი) გვევლინება სპექტაკლში ატმოსფეროს შემქმნელად. თითოეული მათგანი საკუთარ, შინაგან წინააღმდეგობრივ ბრძოლას განიცდის, მაგრამ მიზეზი, ყველასთვის ერთია – აკრძალული სიყვარული: კოჰარუს უყვარს ჯიჰეი, მაგრამ თანაგრძნობითაა გამსჭვალული ო-სანის მიმართ. ჯიჰეის უყვარს კოჰარუ, მაგრამ განიცდის თავის ხელმოკლეობას, რადგან სიღარიბის გამო ვერ გამოუხსნია კოჰარუ. ამავდროულად, მეუღლის მიმართ აქვს სირცხვილის გრძნობის განცდა, სხვა ქალის სიყვარულის გამო. ტაჰეი დამცირებას განიცდის, რადგან მისი სიმდიდრე არაფრად ჩააგდეს და ღარიბი ვაჭარი ამჯობინეს. ო სანის უყვარს მეუღლე, მაგრამ განიცდის მის დალატს. ო-სანის მშობლებს უყვართ ქალიშვილი და განიცდიან მის უიღბლო ქორწინებას და საზოგადოების აზრს. მაგოემონს უყვარს უმცროსი ძმა და განიცდის მისი ოჯახის დანგრევას. ... ყოველი სცენა გაჯერებულია ტანჯვითა და შფოთვით, რაც საერთო სპექტაკლის დაძაბულ ატმოსფეროზე აისახება.

**პლასტიკა სპექტაკლში**, პერსონაჟთა გრძნობების დინამიურობის ასახვისთვის გამოვიყენე და არა სცენების გასალამაზებლად. გამოყენებულმა

პლასტიკამ, ხაზი გაუსვას ხეებს და ხასიათებს, დაადგინა ერთმანეთთან მათი ფსიქოლოგიური კავშირი. ასევე გამოკვეთა გრძნობები თუ ემოციები, რომლებიც ახასიათებდათ. სპექტაკლის ექსპოზიციაში სამი ჰეტერას ცეკვა ნიღბებითაა წარმოდგენილი. მათი გაყინული და უემოციო სახე სიმშვიდეს გამოხატავს, მათ მოჩვენებით სიმშვიდეს ტაჰეის ექსპრესია უპირისპირდება: I სურათი დინამიურად ვითარდება, ტაჰეის მეგობრები არ აძლევენ კოჰარუს თავის დაცვის და გაქცევის საშუალებას. ტაჰეი კოჰარუს ბრაზმორეული ეტმასნება და ეთავხედება. მისი პლასტიკა აგრესიულია, კოჰარუს სიტყვებზე: „მე გამიშვით, არა მცალია!“ – ტაჰეის ერთ-ერთი მეგობარი ხელს ჰკრავს კოჰარუს, რომელიც მოწყვეტით დაეცემა, იგი მუხლებზე დაცემული ცდილობს გაქცევას. ეს ძალადობრივი სცენა გამოხატავს კოჰარუს, როგორც მხიარულების სახლის ბინადარის უუფლებო მდგომარეობას. ამავე სცენაში, ტაჰეი დასცინის სამურაის, რომელიც ჯიჰეი ჰგონია, მისკენ გაიწევეს მოულოდნელად, ცდილობს მოხადოს თავსაბურავი, სამურაის მოქნილი მოძრაობის შედეგად ტაჰეი, ტკივილისგან აყვირებული, დაცემული აღმოჩნდება. რის შემდეგაც ორად მოხრილი, მორჩილი და ნირწამხდარი იმართლებს თავს: „ოჰ, ეტყობა შემეშალა.“

მე ერთი ქალაქელი კაცი ვარ,

ქამარ ხანჯალი რა ჩემი საქმეა...”

სამურაის უსიტყვო ფიზიკური ქმედება კარგად წარმოაჩენს ტაჰეის მხდალ და ვერაგულ ბუნებას.

მორჩილებას და უიმედობას გამოხატავს კოჰარუს სხეულის პლასტიკა სამურაის წინაშე.

II სურათის ფინალში ჯიჰეი მაგოემონს მიმართავს:

„თუ მადროვებ და ცოტას დამაცლი, -

მივალ ერთხელ და უკანასკნელად და

სამახსოვრო სილას გავაწნი...”

სახეში ჯიჰეის მოქნიული სილა, მუხლებზე დასცემს აქვითინებულ კოჰარუს. აცახცახებულს ფეხზე მთხრობელი წამოაყენებს, კოჰარუს მზერა სასოწარკვეთას, დამცირებას და უიმედობას გამოხატავს.

III სურათში, ჯიჰეის სახლში ო სანისა და მაგოემონის სტუმრობისას, ჯიჰეი ცდილობს მათი ეჭვის გაფანტვას და მუხლებზე დაეცემა ტექსტით: „დამერწმუნეთ,

რადაც შეცდომა და გაუგებრობაა. დამიჯერე, ძმაო, მართალს გეუბნები...” ჯიჰვის პლასტიური მოქმედება აქ ნდობის მოპოვებას ასახავს.

IV სურათში დედისა და მაგოემონის გაცილების შემდეგ აბრეშუმის ბაფთით ოსანის პლასტიური მოძრაობები სიხარულს, იმედს, შერიგებას და სიყვარულს გამოსახავს. იმავე სცენაში, როცა ოსანი ჯიჰვის სთავაზობს ფულს და მზითევს კოჰარუს გამოსახსნელად, ჯიჰვი დაიჩოქებს ოსანის წინაშე ტექსტით:

„კიდევ რომ მაპატიონ ჩემმა მშობლებმა,  
კიდევ რომ შემინდოს ღმერთმა ცოდვები,  
ისე პირშავად ვარ შენთან,  
აღარასოდეს დამადგება საშველი!  
შემინდე, ოსანი, გევედრები!  
შემინდე, ოსანი!

ამ სცენაში ჯიჰვის პლასტიკა ერთდროულად გამოხატავს მეუღლის მიმართ პატიებას, თაყვანს, მაღლიერებას, უხერხულობას. M

VI სურათში, ლოტოსის ყვავილთან შეყვარებულთა „სიკვდილის ცეკვა”, გადაწყვეტილების მიღებას, ერთმანეთის მიმართ უსაზღვრო სიყვარულს და ამცხოვრებისეულ რეალობასთან გამოთხოვებას გამოხატავს.

სპექტაკლის ფინალში, თვითმკვლელობის შემდეგ ჯიჰვისა და კოჰარუს ჩამავალი მზისკენ პლასტიური მოძრაობა, მათი მარადიული ერთობის სიმბოლოა...

### **პერსონაჟთა დახასიათება. ზეამოცანა. გამჭოლი მოქმედება**

**ჯიჰვი**- ქალაქით მოვაჭრე ჯიჰვის სიყვარული, „მხიარულების სახლის” მობინადრე – ცხრამეტი წლის ჰეტერას მიმართ მართალია მიუღებელია, არც თუ ისე მომგებიანია როგორც ფინანსურად ასევე საზოგადოებრივი მორალის თვალსაზრისით, მაგრამ ჯიჰვი მაინც ეხვევა მანკიერი სიყვარულის საბედისწერო ბადეში.

ჯიჰვის თავისი მდგომარეობით მრავალ პოზიციაში უხდება ყოფნა: ის მამაკაცია, მსუბუქი ყოფაქცევის გოგონაზე შეყვარებული, ასევე არის მეუღლე, რომელსაც აღარ უყვარს ცოლი, არის მამა – მიტოვებული შვილების და არის უმცროსი ძმა – უფროსი ძმის მფარველობაში მყოფი. მას ამ პოზიციათაგან განყენებულად სურს თავის დაჭერა, მისი ფიქრები შემოიფარგლება მხოლოდ ერთი სურვილით – მუდამ ხედავდეს თავის

კოპარუს. მიუხედავად იმისა, რომ აცნობიერებს მოვალეობას ოჯახის მიმართ, ჯიჰვი ვნების წინაშე უძღურია. საყვარლზე ეჭვიანობა, ასევე საკუთარ ვნებებთან და მოვალეობებთან ჭიდილი აბრუნებს ოჯახთან და საქმესთან. მამგრამ გრძნობებსა და სურვილებში გახლართულს, სავაჭრო საქმეები აღარ აინტერესებს. დეპრესიაში მყოფი, კარგავს სასიცოცხლო ყოველგვარ ინტერესს. თანჯავსკოპარუს წინაშე მოვალეობის, მეუღლის – ო სანის მიმართ კი დანაშაულის გრძნობა.

ჯიჰვი მამაკაცია, რომლის შიში, სირცხვილი და მოვალეობის გრძნობა საყვარელი ქალის, ოჯახის და საზოგადოების წინაშე, ტრადიციულ ფასეულობებს წარმოადგენს და უძღურებას, ამ ფასეულობათა წინაშემორალურ და პიროვნულ განადგურებამდე მიჰყავს. მორალური ვალდებულებების ტყვე ხდება დაფიქრობს, მისი და კოპარუს თვითმკვლელობა ერთადერთი გამოსავალია. ვერ ხედავს ამქვეყნიურ ყოფაში ხსნას და თვითმკვლელობის ფასად, იმქვეყნიურ მარადიულ სიყვარულს ირჩევს.

**ჯიჰვის ზეამოცანა** – თვითმკვლელობით დაასრულოს სიცოცხლე კოპარუსთან ერთად იმედით, რომ იმქვეყნად ბუდად გადაქცეულებმა, მარადიულ შეუღლებას ეზიარონ. **ჯიჰვის გამჭოლი მოქმედება** - შეძლოს კოპარუს დაევიწყება. ფიქრობს, ქალმა უღალატა მათ სიყვარულს და შეთანხმებას.

**კოპარუ** - ცხრამეტი წლის ჰეტერა – „სიამოვნების უბნის” - „მხიარულების სახლის” მობინადრე. მშვენიერი კოპარუ თავდავიწყებული სიყვარულით პასუხობს ცოლშვილიანი მამაკაცის – ჯიჰვის სიყვარულს. გოგონა ვალების გადახდის მიზნით, მიაბარეს „მხიარულების სახლს” და იძულებულია, ხუთი წელი კიდევ ემსახუროს თავის პატრონებს. ჯიჰვი თუ ვერ გამოისყიდის, კოპარუ თანახმაა, ჯიჰვისთან ერთად, თვითმკვლელობით დაასრულოს სიცოცხლე იმედით, რომ იმქვეყნად შეყვარებულები მარადიულად შეუღლდებიან.

ჩიკამაცუ, თავის ნაწარმოებებში, ქალთა სახეების წარმოდგენისას დასავლურ მოდელებს უახლოვდება, არა აქვს მნიშვნელობა მეუღლე იქნება იგი, თუ კურტიზანი. მიუხედავად იმისა, რა პოზიციაზე დგანან ცხოვრების გარკვეულ ვითარებაში, ნათლად იკვეთება მათი შინაგანი ძალა და ერთგულება, რომლებსაც ერთნაირი ხარისხით ავლენენ. კოპარუს სიცოცხლეზე მეტად უყვარს ჯიჰვი, ისევე როგორც ო სან-ს თავისი მეუღლე. მისთვის სიყვარული უდიდესი განძია. ხვდება რომ წერილი, რომელიც საყვარლის მეუღლისგან მიიღო, ასევე დასტურია უდიდესი გრძნობისა. იგი ეგუება

მწარე ბედს, თანხმდება ო სანის შეთავაზებას. არ უმხელს ჯიჰეის წერილის არსებობას და ცდილობს გულში დაიმარხოს მისდამი სიყვარული. თუ ამ ასპექტს გავითვალისწინებთ, ო სანი-ც და კოჰარუც, ავტორს ღირსეული სახით ჰყავს წარმოდგენილი. რადგან ისინი ერთმანეთის მიმართ გრძნობენ საკუთარვალდებულებებს (გირი). კოჰარუც თანხმდება, მისთვის არაფერია ამ გრძნობაზე ძვირფასი და არ მისცემს ჯიჰეის დალუპვის საშუალებას. ამაში მდგომარეობს მისი ვალდებულება (გირი). როცა თითქმის ყველაფერი მოგვარებულია, სწორედ მაშინ იწყება მოვლენების დრამატული განვითარება, რომელიც ჯიჰეისა და კოჰარუს აკრძალული სიყვარულის აპოთეოზში აისახება, პიკს აღწევს და საბოლოოდ მათი ჩანაფიქრის აღსრულებისკენ მიემართება, ანუ ბედის ირონიას თუ გარემოებათა მდგომარეობას, მთავარი გმირები უცილობელ დალუპვისაკენ მიჰყავს. ისინი ვერ თავისუფლდებიან არსებული პრობლემებისგან. იმთავითვე დალუპვისათვის განწირულები, უფსკრულის ზღვარზე მოძრაობენ, თავადვე ქსოვენ იმ საბედისწერო ბაღეს, რომელშიც საბოლოოდ ეხვევიან.

**კოჰარუს ზეამოცანა** – ჯიჰეისთან მარადიულ შეუღლებას ეზიაროს. მისი **გამჭოლი მოქმედება** – ბოლომდე უერთგულოს ჯიჰეის სიყვარულს. სასურველი მამაკაცის გამო დათმოს სიცოცხლე.

**ო სანი**- იდეალური მეუღლე და სახე ფეოდალური წყობის ქალისა. იგი არა მარტო მორჩილი და დამჯერეა, მოკრძალებულია და ერთგული, მოღალატე ქმრისა. მას ვაჭრობისაც მეტი ესმის, ვიდრე ჯიჰეის და ოჯახის საქმესაც მარტო უძღვება. ყოველივეს უსაყვედუროდ აკეთებს და საზოგადოების წინაშე ოჯახის, საკუთარი თავისა და მეუღლის რეპუტაციასაც დიდი ძალისხმევით ფასად ინარჩუნებს. ცდილობს, მეუღლის ინტერესები და არსებობაც საზოგადოების ქილიკს ააშოროს. საკუთარ თავზე იღებს პასუხისმგებლობასაც და ინიციატივასაც, – უგზავნის კოჰარუს ბარათს და სთავაზობს, თუკი დათანხმდება და შუარს იტყვის ჯიჰეის სიყვარულზე, თუკი გაქრება მისი ცხოვრებიდან და ოჯახს არ დაუნგრევს, ო სანიც თავის მხრივ შეეცდება გადალახოს მწუხარება. პირობას აძლევს, არასოდეს შეაწუხებს კოჰარუს. ო სანი-მ იცის, კოჰარუ ვერ შეძლებს ჯიჰეის დავიწყებას, მაგრამ დარწმუნებულია, არ შეეცდება პირობის დარღვევას. როცა ო სანი მიხვდება, რომ კოჰარუს თვითმკვლელობა აქვს გადაწყვეტილი, ღირსეულად ითმენს თავის წარუმატებელ მდგომარეობას დათვლის,

რომ ვალდებულია (გირი) გადაარჩინოს ქალი, რომელიც მის ქმარს უყვარს. და იწყებს ბრძოლას მეუღლის სახელისა და სიცოცხლის გადასარჩენად. მზადაა გაიმეტოს ვაჭრობისთვის გადანახულ ფული, ყველა საკუთარი ნივთი, რათა გამოსასყიდი თანხა დააგროვოს და ღებულობს გადაწყვეტილებას შეუნარჩუნოს სიცოცხლე კოჭარუს.

**ო-სანის ზეამოცანა** – ყოველგვარი ხერხით შეინარჩუნოს მეუღლის სიყვარული და ოჯახი. **გამჭოლი მოქმედება** – გადაარჩინოს ქმრის რეპუტაცია სირცხვილისაგან. მოიშოროს სინდისის ქენჯნა.

**მმაგოემონი** - ჯიჰვის უფროსი ძმა. მზრუნველი და მოსიყვარულე... მიუხედავად მრავალგზის მცდელობისა, ვერ შეძლებს ძმისთვის საბედისწერო გადაწყვეტილების აცილებას რადგან, შეცვალოს რაიმე, მაგოემონის შესაძლებლობებს აღემატება.

**მაგოემონის ზეამოცანა** გადაარჩინოს ძმის ოჯახი დანგრევას. **გამჭოლი მოქმედება** – დაარწმუნოს კოჭარუშეყვარებულთან ერთად თვითმკვლელობის აბსურდულობაში. აიძულოს ჯიჰვი დაუბრუნდეს საკუთარ ოჯახს.

**ო სანის დედა (ჯიჰვის მამიდა)** მიუხედავად იმისა, რომ ჯიჰვის მამიდაა, არას დაგიდევთ მის გრძნობებს და განცდებს. მკაცრი და მომთხოვნია როგორც ჯიჰვის, ისევე საკუთარი ქალიშვილის მიმართ. ორივეს აფრთხილებს, რომ ოჯახს და ბიზნესს გაფრთხილება უნდა. ქალიშვილს მოუწოდებს არ ენდოს ქმარს, ვიდრე გვიან არ არის, თვალი გაახილოს და მისი ყოველი ნაბიჯი შეამოწმოს.

**ოოსანისდედის ზეამოცანა** - როგორმე შეუნარჩუნოს ქალიშვილსა და ძმის შვილს ოჯახი. გადააფიქრებინოს გოძაემონს ჯიჰვისა და ო სანის დაშორება. **გამჭოლი მოქმედება** – დააწერინოს ჯიჰვის ოჯახის ერთგულების აღთქმა. (როგორც მყარი გარანტი)

**გოძაემონი** - შუა ხნის, მრისხანე და ურყევი ხასიათის მამაკაცი, იგი არ აპატიებს სიძეს შვილის დაჩაგვრას. აღშფოთებულია, საქვეყნოდ რომ გახდა ცნობილი და ხალხისგან გაიგო ჯიჰვის ამბავი, რაც ქალიშვილს შერცხვენას და ოჯახს დანგრევას უქადის. გოძაემონი რეაგირების გარეშე ვერ დატოვებს შეურაცხყოფას და დამცირებას.

**გოძაემონის ზეამოცანა** - დაიცვას ქალიშვილის ქონება და ღირსება.

**გამჭოლი მოქმედება.** წამოიღოს მზითევი და დააბრუნოს ო სანი მშობლიურ სახლში.

**ძღმები** - „მხიარულების სახლის“ მეპატრონე. ყურადღებიანი მასპინძელი მხოლოდ მათთვის, ვინც ფულს გადაიხდის. პატრონი ახალგაზრდა გოგონებისა, რომლებიც მისი გამდიდრების სარფიან წყაროს წარმოადგენენ.

**ძღმების ზეამოცანა** - გამდიდრება ღარიბი გოგონების ხარჯზე. **გამჭოლი მოქმედება** (თვალყური ადევნოს მხიარულების სახლს და მობინადრე გოგონებს, რათა მდიდარი კლიენტები არ დაკარგოს და მეტი სარგებელი ნახოს)

**მთხრობელი**-სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს და მრავალ ფუნქციას ასრულებს. იგი ავტორის სახელით ლაპარაკობს. არა მარტო ამბის მთხრობელია, არამედ მოქმედების შემფასებელი. ერთვება თამაშში, შეუძლია მოვლენების მიმდინარეობას ხელი შეუწყოს ან შეუშალოს. გამოხატოს თანაგრძნობა პერსონაჟების მიმართ. ანუ თავად ქმნის მოვლენებს საჭირო მომენტში ქმედებების, მოტივების, სულიერი მოძრაობების თვალსაზრისით და ყოველივე აქედან გამომდინარე იგი სპექტაკლში ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა...

ამრიგად, სტუდენტებთან ერთად გულმოდგინედ შევისწავლეთ პიესის შექმნის ისტორია, სიუჟეტი და პერსონაჟთა სახეების საკვანძო თავისებურებები. ასევე დეტალურად განვიხილეთ პიესაში გადმოცემული სოციალური მოვლენის მიზეზები, რომლებიც აქტუალურია დღესაც და სტუდენტებსაც მრავალი კითხვა გაუჩინა. Eეს კითხვები პიროვნების ინდივიდუალობის შეგრძნების მასშტაბურობას ეხებოდა, მათ დამოკიდებულებას არსებულ სამყაროსთან. ასევე განსჯის საგანი გახდა სიყვარული და მორალი. სიყვარული, როგორც უფლის წყალობა, საჩუქარი, მორალი კი როგორც ადამიანების მიერ დაკანონებული ზნეობრივი ჩარჩოები. რაც მეტად ჩაულრმავდნენ დეტალებს, მით უფრო მეტი კითხვაგასაცემი საკითხი გამოიკვეთა - შესაძლებელია თუ არა სიყვარული იყოს ამორალური? ან ძლიერი სიყვარულის დასასრული რატომაა ტრაგიკული... პიესაში ასახული ამბავი, ემოციური და სახასიათო ტიპაჟები, სტუდენტებმა გაითამაშეს იმ მიდგომებითა და ცოდნით, რომლებიც მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე ფსიქოფიზიკური ტრენინგების საშუალებით შეიძინეს. (იხ. დანართი)

## დასკვნა

XIX საუკუნის დასასრულმა და XX საუკუნის დასაწყისმა განსაზღვრა, მსოფლიო თეატრალური საშემსრულებლო ხელოვნების ტენდენციების მრავალფეროვნება, რომელმაც ასახვა ჰპოვა როგორც ქართულ თეატრზე, ასევე ქართულ თეატრალურ პროფესიულ განათლებაზე და მის ჩამოყალიბებაზე. დისერტაციის ფარგლებში ჩატარებული კვლევის მასალები, (იმდენად, რა დოზითაც ნაშრომის თემა მოითხოვს) ზოგადად ასახავს სურათს, თუ როგორ იკიდებდა ფეხს საშემსრულებლო თეატრალური პედაგოგია, რომელიც თავისი არსებობით ჩართული იყო იმ ფერხულში, რომელშიც მსოფლიო მასშტაბით ვითარდებოდა სამსახიობო თამაშის განსხვავებული ხერხები და მეთოდები, რომელთა შესახებ კამათი და აზრთა სხვადასხვაობა, მუდმივად მიმდინარეობდა და გრძელდება დღესაც. კონსტანტინე სტანისლავსკის თანამედროვეებისა და მოსწავლეების შემოქმედებითი მიღწევები, მათი იდეების მნიშვნელობა და მასშტაბები, ყურადსაღებია და შემდგომი ძიებების ამოუწურავ მასალას წარმოადგენს მსახიობის აღზრდის პედაგოგიაში.

სამსახიობო ტრენინგის („ტრენინგი და წვრთნა“) შექმნის იდეა, დიდი რეფორმატორის, კონსტანტინე სტანისლავსკის შემოქმედებით ძიებებს უკავშირდება. რომელიც მისი გენიალური სისტემის განუყოფელი ნაწილია. მძან დაიწყო ფსიქოფიზიკურ ტრენინგებზე ფიქრი და მუშაობა, მისმა მოსწავლეებმა, ჩეხოვმა და მეიერჰოლდმა გააგრძელეს და გამოიყენეს კიდევ თავიანთ პედაგოგიურ მეთოდებში. ჩეხოვი მას წარმოსახვაზე დაფუძნებული ტრენინგების სახით გვთავაზობს, რომელიც ავითარებს შინაგან ფსიქოტექნიკას, მეიერჰოლდი კი ბიომექანიკური ტრენინგების სახით წარმოგვიდგენს, რაც უმაღლესი ხარისხით ავითარებს ვიზუალურ სამსახიობო ტექნიკას.

სტუდენტებთან ერთად, დიდი ინტერესით მოვეკიდეთ ჩეხოვისა (16 გაკვეთილი) და მეიერჰოლდის (ბიომექანიკა) იმ ფასდაუდებელ მემკვიდრეობაზე მუშაობას,

რომელიც არსებობს და დღეს, თამამად გვაქვს საშუალება გავიზიაროთ, ჩავატაროთ ექსპერიმენტები მათი ტრენინგების მიხედვით. ჩვენ ექსპერიმენტულ პროცესში ჩავერთეთ პედაგოგისა და სტუდენტის თანაბარუფლებიანი ურთიერთობით, რამეთუ ორივე მხარე ვართ დაინტერესებული შედეგებით, ანუ იმ პროცესთა განსაზღვრითა და გადაჭრით, რომლებშიც ერთად აღმოვჩნდით. არსებით საქმეს კი ერთობლიობაში რამდენიმე ძირითადი ასპექტი წარმოადგენს: თეატრალური განათლების საფუძველი, სამსახიობო პედაგოგიკა, წვრთნის პროცესი, სწავლა და შედეგები. ყოველივე კი სტუდენტის მომავალ პროფესიონალიზმზეა ორიენტირებული, რომელიც საშუალებას მისცემს განავითაროს საკუთარი ფსიქოფიზიკური შესაძლებლობები და გამოიყენოს პროფესიულ საქმიანობაში. ერთობლივი ექსპერიმენტის ძირითად ტესტირებად, კვალიფიციური გამოცდილება შეიძლება ჩაითვალოს, რასაც თან სდევდა განხილვები და მსჯელობა. U

უნდა აღინიშნოს, რომ სტუდენტებმა, ტრენინგების დაწყების პირველივე ეტაპზე გაიაზრეს საკუთარი სხეულების მომზადების აუცილებლობა, რაშიც მნიშვნელოვანი როლი, მოტივირების სიძლიერემ შეასრულა, რომელიც მხოლოდ მიზნის მნიშვნელობაზე, (გავხდე მსახიობი) არ იყო დამოკიდებული, არამედ რწმენაზე, ანუ ის, რასაც ვაკეთებ, მიმიყვანს თუ არა მიზნამდე. რეჟისორისა და პედაგოგის, ნ. დემიდოვის აზრით, მსახიობის ერთ-ერთი მთავარი ნაკლი – საკუთარი თავის უნდობლობაა, რომლის გამოსასწორებლად აუცილებელია ყველა საშუალებით მათი თავდაჯერებულების განვითარება, ასევე აუცილებელია მათი წახალისება, „ამისათვის ყოველ მარჯვე შემთხვევაში ამბობ, ეს ყველაფერი ძალიან მარტივია, რომ მათ ყველაფერი ძალიან კარგად გამოსდით, მხოლოდ საკუთარი თავის რწმენაა საჭირო“<sup>101</sup>. Pამასთან ერთად, პრაქტიკამ გვაჩვენა, რომ მოტივირების სიძლიერეს სტუდენტების მიმართ ინდივიდუალური მიდგომები, ასევე პედაგოგის აქტივობის ხარისხსი და მისი წარმატებული პრაქტიკული საქმიანობა განსაზღვრავს, რაც მომავალი მსახიობის აღზრდის პროცესზე დადებით გავლენას ახდენს.

სტუდენტებმა გააცნობიერეს, რომ ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ტრენინგების დაუფლებისას თავად აღმოჩნდნენ კვლევის ობიექტი. შესაბამისად აღიქვეს მოცემული ვითარება. საკუთარი ფსიქოფიზიკური შესაძლებლობანი შეამოწმეს და შეისწავლეს.

<sup>101</sup> Демидов Н. В., «Творческоенаследие», Т. II, изд. «Гиперион». Москва. 2004. გვ. 96.

ემ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილი, რომლებიც ტრენინგების სახით ჩაიწერეს მისმა ლიტველმა (ლიეტუვა) მოსწავლეებმა, საუკეთესო მასალა აღმოჩნდა მსახიობის წარმოსახვის და ფანტაზიის ტრენირებისა. სავსებით გავიზიარეთ მ. ჩეხოვის მოწოდება - „იმ ხელობის ცოდნას, რომლის შესწავლასაც საერთო ძალებით ვცდილობთ, საზღვრები არ გააჩნია“,<sup>102</sup> და 16 გაკვეთილის ბაზაზე შევიმუშავეთ ტრენინგთა სხვადასხვა ვარიანტები, რომლებიც იძლევა საშუალებას, სტუდენტებმა აღიქვან ჰარმონიულობის მომენტი, დახვეწონ აზროვნება, ფანტაზია. იგრძნონ მოძრაობის და ტექსტის თქმის რიტმი, მათი ერთმანეთთან შერწყმა და ლოგიკური დასასრული. თითოეული ტრენინგის ამოცანა მნიშვნელოვანია: წარმოსახვითი ვარჯიში, ტრენინგის შესრულების უწყვეტობა, ყურადღება, ასოციაციური აზროვნება, პარტნიორთან ურთიერთობა.

რაც შეეხება ბიომექანიკას, აქვე მოგვყავს მეიერჰოლდის სიტყვები, „ბიომექანიკა ექსპერიმენტული გზით ამყარებს სცენაზე მსახიობის მოძრაობის კანონებს, ადამიანის ქცევის ნორმების საფუძველზე გამოიმუშავებს სამსახიობო ტრენინგებს.“<sup>103</sup> ამ შემთხვევაშიც ასე მოვიქცით, შევისწავლეთ მეიერჰოლდის ექსკლუზიური ტრენინგები, შესწავლილის ბაზაზე კი ვეცადეთ ჩაგვეტარებინა ექსპერიმენტები, მოგვეხდინა მათი ახლებური ინტერპრეტაცია, შევექმნით სხვადასხვა ვარიანტები, როგორც ინდივიდუალური, ასევე ჯგუფური. ბიომექანიკური ტრენინგები დაგვეხმარა ოთხი პრობლემის დაძლევაში, ესენია: კოორდინაცია, სიჩქარე, დაძაბულობა, ინერცია. ამ პრობლემათა გარშემო ჩატარებული ექსპერიმენტები თვალსაჩინო გამოდგა. 1. სტუდენტებმა მოახდინეს საკუთარი შესაძლებლობების დიაგნოსტიკა. 2. დახვეწეს ფსიქოტექნიკაზე მუშაობის წესები და პრინციპები. 3. გააუმჯობესეს ფსიქოფიზიკური მონაცემები.

მოცემულ შემთხვევაში მთავარი ადგილი, ოსტატობის შეფასებას ეთმობა, რისი დაუფლება შეძლეს და რისი ჯერ კიდევ ვერ... ანუ ფასდება ტრენინგთა დახვეწა, პარალელურად წვრთნა, საბოლოოდ კი შედეგები. შედეგებში კი სადიპლომო სპექტაკლი მოიაზრება. (მონძემამონ ჩიკამაცუს პიესა, „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“) სპექტაკლის მომზადების პარალელურად, (ყოველდღიური ტრენინგები, შესვენებით რეპეტიციამდე) თითოეულმა სტუდენტმა ლოგიკურად

<sup>102</sup> «Уроки Михаила Чехова Государственном театре Литвы 1932 г», изд. «ГИТИС», Москва, 1989, გვ 40.

<sup>103</sup> Мейерхольд В. Э., «Статьи, письма, беседы, речи», т. II, изд. «Искусство», Москва, 1968, гв, 584.

შეაფასა მოცემული ტრენინგების დანიშნულება, მათთვის ჩეხოვისა და მეიერჰოლდის ტრენინგები აღმოჩნდა უცხო, მაგრამ მიმზიდველი ტექნოლოგია, როგორც საკუთარი ფსიქოფიზიკის დასახვეწად, ასევე როლზე სამუშაოდ. სპექტაკლის დადგმით მოგვეცა საშუალება თვალსაჩინოდ წარმოჩენილიყო მასში მონაწილე ყველა სტუდენტის სამსახიობო ოსტატობა, მათი დამოკიდებულება პერსონაჟთა მიმართ, დამაჯერებლობა და ოსტატობის ყველა იმ ელემენტის ფლობა, რისი შესწავლაც შეძლეს ტრენინგების მეშვეობით.

ვფიქრობ, კ. სტანისლავსკის სისტემასთან ერთად, მ. ჩეხოვის ადრეული პედაგოგიური მეთოდით (თექვსმეტი გაკვეთილი) და ვ. მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ტრენინგებით მსახიობის მომზადება, სპეციალურად დათმობილ საათებში, სპეციალურად შედგენილი პროგრამით, უნდა მოხდეს აუჩქარებლად, ეტაპ-ეტაპ და სკურპულოზურად. შემდეგ ნაყოფიერ ნიადაგზე მოხდება მათი განვითარება, იმპროვიზირება და ტრანსფორმირება ისე, რომ ორგანულად შეერწყას თანამედროვე თეატრალურ პედაგოგიკას. ცოდნის ეს არსენალი დაეხმარება მომავალ მსახიობებს, არა მარტო საკუთარი ფსიქოტექნიკის ჩამოყალიბებაში, არამედ ერთმანეთისგან განასხვავონ როლზე მუშაობის სხვადასხვა მეთოდები, დაუკავშირონ ან ლოგიკურ შემთხვევებში, შეურწყან კიდევ ერთმანეთს. მიხეილ ჩეხოვი აქტუალურად ეხმიანება დღევანდელ საშემსრულებლო პედაგოგიკის მოთხოვნებს, „...ისევ მსურს გავიმეორო – თავისუფლება! მმაქსიმალური თავისუფლება შეუთავსებელი ელემენტების კომბინაციებში! მიხლოდ გამბედაობა, თავისუფლებაა საჭირო! და არ უნდა თქვა, „მე მივიღებ სტანისლავსკის, მე არ მივიღებ მეიერჰოლდს! ეს უდიდესი, დასანანი გაუგებრობაა...“<sup>104</sup>

ნაშრომი ავითარებს აზრს, რომ მსახიობის აღზრდის მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერჰოლდის პედაგოგიური მეთოდიკა ავსებს იმ მოცემულობას, რაც განიცადა სტანისლავსკის სისტემამ კომუნისტური რეჟიმის რევიზირებისა და ცენზურის მიერ. სამივე მიმართულია მსახიობის ფსიქოფიზიკური მომზადების ძირითადი პრობლემებისა და პერსპექტივებისკენ, რაც თანამედროვე ხელოვნების, თეატრალური პედაგოგიკის და მეცნიერების მიმართ აქტუალურია. შევეცადეთ დისერტაციაში

<sup>104</sup>ЧеховМ. А., «Об искусстве актера», Литературное наследие в 2-хтомах, т. II, изд. «Искусство», Москва, 1986,გვ. 402.

ზედმიწევნით აგვესახა თეორიული კვლევისა და პრაქტიკული განხორციელების ის გზა, რომელმაც მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ გამორჩეულ რეჟისორ პედაგოგთა (მ. ჩეხოვის 16 გაკვეთილი. ვს. მმეიერჰოლდის ბიომექანიკა) გამოცდილების გამოყენება მსახიობის აღზრდის, მისი ფსიქოტექნიკისა და პროფესიული უნარ ჩვევების დაუფლების პროცესში, არის გარანტი, პერსპექტივაში გულისხმიერი, მოაზროვნე, სამსახიობო ტექნიკით აღჭურვილი მსახიობის ჩამოყალიბებისა, რომელიც შეძლებს წარმოგვიდგეს ყოველგვარი ფორმებისა თუ რეჟისორული ექსპერიმენტის გასამკლავებლად. „მომავლის მსახიობს“ არა აქვს მისამართი, ის არა დროში, არამედ მსოფლმხედველობაში მოიაზრება.

## ლიტერატურა

1. აბაშიძე ვ., „კრებული“, გამომცემლობა `ხელოვნება~, თბილისი, 1951.
2. ალექსიძე დ., „მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის“, გამომც. `ხელოვნება~, თბილისი, 1956.
3. გარიკი ვ., „თეატრი“ გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1958.
4. გერსამია ს., „ვასო აბაშიძე~, გამომც. „სახელგამი~ თბილისი. 1943.
5. გვარამე ნ., „თეატრალური მემუარები“, გამომც. `სახელგამი~, თბილისი, 1949.
6. დიდრო დ., „პარადოქსი აქტიორზე“, გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1939.
7. ვასაძეაკ., „მოგონებები, ფიქრები“, გამომც. „კენტავრი“, წიგნი I, თბილისი, 2010.
8. ვასაძე აკ., „მოგონებები ფიქრები“, წიგნი II, გამომც. „კენტავრი“, თბილისი, 2010.

9. კობახიძე დ., „თეატრალური განთიადის წინ“, გამომც. `მწიგნობარი~, თბილისი, 2010.
10. კიკნაძე ვ., „ალექსანდრე წუწუნავა“, გამომც. `თეატრალური ბიბლიოთეკა~, თბილისი, 1967.
11. კიკნაძე ვ., „ქართველი რეჟისორები“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1970.
12. ღვინჯიანი მ., „მოგონებები და წერილები“, გამომც. `ნაკადული~, თბილისი, 1969.
13. შვანგირაძე ნ., ~ალექსანდრე წუწუნავა~, გამომც. `საქართველოს თეატრალური საზოგადოება~, თბილისი, 1986.
14. ჩხეიძე ნ., `კოტე მესხი~, გამომც. `ხელოვნება~, თბილისი, 1953.
15. წერეთელი აკ., `თეატრის შესახებ~, გამომც. `ხელოვნება~. თბილისი, 1955.
16. წერეთელი აკ., `თხზულებათა სრული კრებული~, ტომი XI, გამომც. `საბჭოთა საქართველო~, თბილისი, 1960.
17. ჭავჭავაძე ი., `თეატრის შესახებ~, გამომც. `ხელოვნება~, თბილისი, 1955.
18. ჯანელიძე დ., „სახიობა~, წიგნი II, გამომც. `ხელოვნება~, თბილისი, 1972.
19. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი, #12/1976, თბილისი, გვ. 95
20. ჟურნალი «Артист», Ленский А. П., «Заметкиактера», Москва, 1890.
21. ჟურნალი «Театр», Захава Б. Е., «За синтез театра представления и Переживания», №1, Москва, 1957.
22. Анарина Н. Г., «японский театр но», Изд. «Наука», Москва, 1984.
23. Бахрушин Ю., «Станиславский и Мейерхолд», «Встречи с Мейерхольдом», Изд. «ВТО », Москва, 1967.
24. Бутенко Э., «Сценическое перевоплощение. Теория и практика», изд. «Искусство», Москва, 2005.
25. Вахтангов Е. Б., „материалы и статьи“, изд. «ВТО», Москва, 1959.
26. ГаринЭ. П., «С Мейергольджем», изд. «Искусство», Москва, 1974.
27. Грипич А., «Учительсцены», «Встречи с Мейерхольдом», изд. «ВТО», Москва, 1967.

28. Голубовский Б. Г., «Пластика в искусстве актера», изд. «Искусство», Москва, 1986.
29. Демидов Н. В., «Творческое наследие», т. II, Изд. «Гиперион», Москва, 2004.
30. Илинский И. В. «Сам о себе», изд. «ВТО», Москва, 1961.
31. «История русского советского драматического театра. 1917-1945», изд. «Просвещение», книга I, Москва, 1984.
32. Кнебель М. О. «Вся жизнь». Изд. «ВТО». Москва. 1967
33. Кузнецов Ю. Д., Навлицкая Г. Б., Сырицын И. М., «История Японии», Изд. «Высшая школа», Москва, 1988г.
34. «Классическая драма Востока», Библиотека всемирной литературы, Серия I, т. 17, изд. «Художественная литература», Москва, 1976, ст. 554.
35. Мейерхольд В. Э., «Статьи, письма, беседы, речи», т. II, изд. «Искусство», Москва, 1968.
36. Марков П. А. «О театре», т. I, изд. «Искусство», Москва, 1976.
37. «Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба. Японская классическая драма XIV-XV и XVIII веков», изд. «Художественная литература», Москва, 1989.
38. Рудницкий К. Л., «Русское режиссурское искусство 1908-1917», изд. «Наука», Москва, 1990.
39. Смирнова А., «В студии на Бородинской», Встречи с Мейерхольдом, изд. «ВТО», Москва, 1967.
40. Станиславский К.С., «Собр. Сочинений в восьми томах», т. II, изд. «Искусство» Москва. 1954.
41. Станиславский К. С., «Собр. Сочинений в восьми томах», т. VIII, изд. «искусство». Москва. 1961.
42. Станиславский К.С., «Работа актера над собой». т. III. часть II, изд. «Искусство». Москва. 1955.
43. Станиславский К. С., «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», часть 2. изд. «Искусство», Москва, 1990.
44. Станиславский К. С., «Работа актера над собой», т. II, изд. «Искусство», Москва, 1989.
45. Таиров А., „Записи режиссера”, изд. «ВТО» Москва, 1970.
46. «Уроки Михаила Чехова Государственном театре Литвы 1932г. », изд. «ГИТИС». Москва. 1989.
47. Чехов М. А., «Литературное наследие», т. I, «Воспоминания, письма», изд. «Искусство», Москва, 1986.

48. Чехов М. А., «Литературное наследие», т. II, «об искусстве актера», Изд. «искусство», Москва, 1986.
49. Чехов М. А., «Путь Актера», изд. «транзиткнига», Москва, 2003.
50. Эizenштейн С., «Избранные произведения в шести томах», т. IV., изд. «Искусство», Москва, 1966.

ბნტერნეტში ბოლო ვიზიტის თარიღი 11.09. 2019.

51. [https://studopedia.su/18\\_149768\\_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html](https://studopedia.su/18_149768_kompozitsionnie-idei-vs-e-meyerholda.html)
52. [http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/dimitri\\_gvtisiashvili\\_disertacia.pdf](http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/dimitri_gvtisiashvili_disertacia.pdf)
53. Возвращение к Станиславскому 579 [krispen.ru > knigi > vstrechi 01 Г. Крису](http://krispen.ru/knigi/vstrechi/01_G_Krispu)
54. Станиславский и Мейерхольд 584 [www.theatre-library.ru > files > chushkin nn > chushkin nn fevralskiy a...](http://www.theatre-library.ru/files/chushkin_nn_chushkin_nn_fevralskiy_a...)
55. [http://teatr-lib.ru/Library/Radischeva/Otnosheniya\\_3/#\\_Toc248661560](http://teatr-lib.ru/Library/Radischeva/Otnosheniya_3/#_Toc248661560)
56. <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=271> МИХАИЛ ЧЕХОВ И ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ О ТРЕНИНГЕ - 3 ...
57. [http://teatr-lib.ru/Library/Radischeva/Otnosheniya\\_3/#\\_Toc248661565](http://teatr-lib.ru/Library/Radischeva/Otnosheniya_3/#_Toc248661565)
58. [http://teatr-lib.ru/Library/Chehov\\_m/Nasled\\_1/.105](http://teatr-lib.ru/Library/Chehov_m/Nasled_1/.105).  
Президенту Чехословацкой республики; [Не ранее марта 1930 г.] Берлин.
59. Pdf Иванова А. А. Михаил Чехов: антропософия и поиск духовного пути, [http://www.rgisi.ru/assets/files/416/Объединённый\\_документ](http://www.rgisi.ru/assets/files/416/Объединённый_документ).
60. [https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz_M)  
Лекция Г. Падегимаса - метод М. Чехова(5)
61. [http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#\\_Toc262407025](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/method/#_Toc262407025)
62. [http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#\\_Toc262407024](http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#_Toc262407024)  
Лекции В. Э., Мейерхольда, «игра актера»
63. Лекции В. Э., Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа : 19 дек. 28 г.-24 янв.

29 г, (запись А. Февральского) // ЦГАЛ.Н.ф.963. оп.1. ад.

64. Лекция и беседы В. Э., Мейерхольда со студентами ГВЫТМа / запись Х.Н. Херсонского: 3-8 окт. 1921 г, // ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1. ед. хр. 202. л. 9.

65. [http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#End\\_10](http://teatrlib.ru/Library/Mejerhold/method/#End_10) Лекция и беседы В.Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМ

66. <https://www.litres.ru/vera-polischuk/kniga-akterskogo-masterstva-vsevolod-meyerhold/chitat-onlayn/>

67. Е.Е. Навиславская Актерское мастерство и ... - DocPlayer.ru

68. [https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu Monzaemon](https://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu_Monzaemon)

69. <http://docplayer.ru/71263775-Yalpnskaya-litperatpura.html>

70. <http://dramateshka.ru/index.php/methods/articles/foreign-theatre/5593-teatr-kabuki-ego-istoriya-i-teoriya>

# ღანართი



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

ქ.ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი

თარიღი: 17/12/2017

დრო: 19:00

მონაწილენ ჩიკამაძე

# შეყვარებულია თვითმკვლელობა ტიურ ბადეთა კუნძულზე

დაწვრილი თქვენთვის - წინ დავითაძე  
(საქართველოს შინა რეზიდენტის თეატრისა  
და კინოს დირექტორის დოქტორისტი)  
სცენოგრაფი: თენგიზ დავითაძე  
კოსტუმების მხატვარი: ქეთი გვამაძე  
მუსიკალური თანხლება: ანდრე შილოვსკის  
ქორეოგრაფი: ასისტენტი თამარ ბერიძე  
კონსტრუქტორი: ნანა კვარაცხელიძე

## მონაწილეობენ:

გიორგი ჩავჭავჭავაძე  
ანი ასდუღაძე  
ვიტორი ყურაძე  
ირაკლი კვარაცხელიძე  
განა ბერძენიძე

მთელი ღომიძე  
ნიკა კვარაცხელია  
ელა მჭავჭავაძე  
თორნიკე ყურაძე  
ალისა ცხელიძე

ჯგუფის ხელმძღვანელი პროფესორი ვლადიმერ ბიბლაჩიძე

საქვენი ხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი პროფესორი ვლადიმერ ბიბლაჩიძე

ქ.ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის ხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი პროფესორი ვლადიმერ ბიბლაჩიძე



