

ქართული სამსახიობო სკოლის რენოვაცია

მარინა ხარატიშვილი

საკვანძო სიტყვები: სამსახიობო პედაგოგიკა, თვითმყოფადობა, ტრადიციული სწავლება, მოდიფიცირება, უნივერსალური

თანამედროვე ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა პროფესიულ სარეჟისორო ხელოვნებას ეყრდნობა. რეჟისურის ვერცერთი პრობლემა ვერ შეიძენს რეალურ მხატვრულ ღირებულებას, თუ იგი მსახიობის ხელოვნებით არ იქნება გამოვლენილი. ამდენად, მომავალი მსახიობის აღზრდის საკითხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. სათეატრო პედაგოგიკა გარკვეული პერიოდიდან არსებობდა, ოღონდ სხვადასხვა ფორმით. ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა მუდმივ განვითარებას, განახლებას, გენეზისს განიცდიდა. იგი ტრადიციული სწავლების სახეობას ეყრდნობა და მას ახალი მიგნებების გამოყენებით ამდიდრებს, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზებას, რომელიც ნოვაციის მიმართ მაღალი მიმღებლობით გამოირჩევა და რეჟისოროული თეატრისთვის უნივერსალური შესაძლებლობების მქონე მსახიობის აღზრდაზე ორიენტირებული.

თანამედროვე ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა პროფესიულ სარეჟისორო ხელოვნებას ეყრდნობა, რომელსაც თეატრთან გარკვეული და ნაყოფიერი მოღვაწეობა აკავშირებს. რეჟისორთა ნაწილი, ხელმძღვანელობს რა კონკრეტულ თეატრს, საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის ამაღლებისათვის იღვწის, რაც მათ პროფესიულ თვითშეგნებაზე მიუთითებს. მათ შორის არიან ისეთებიც, რომლებიც შემოქმედებით მოღვაწეობასთან ერთად, პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევიან.

თანამედროვე რეჟისურის ვერცერთი პრობლემა ვერ შეიძენს რეალურ მხატვრულ ღირებულებას, თუ იგი მსახიობის ხელოვნებით არ იქნება გამოვლენილი. შემოქმედებით პრაქტიკაში, სპექტაკლის შექმნის პროცესში რეჟისორის მსახიობთან მუშაობის, მსახიობის თამაშის თანადროული სტილის, სცენური სიმართლის მიღწევის და მისი მხატვრულ – ესთეტიკური პრინციპების წარმოჩენის საკითხი უმთავრესი და ძირითადია. შესაბამისად, მომავალ მსახიობთა აღზრდის საკითხი უთუოდ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

სამსახიობო პედაგოგიკა არაერთ მნიშვნელოვან საკითხს მოიაზრებს. აქ იგულისხმება მსახიობთა განათლების საკითხი, სასწავლო პროცესის მნიშვნელობა, სპეციფიკა, დონე, ინდივიდუალობის გამოკვეთის აუცილებლობა, მთავარი სათეატრო იდეათა გააზრება და შემოქმედებითი ათვისება, თეორიული ბაზის

სის შექმნა, პროფესიული ხელობის დაუფლებისათვის ბრუნვა და ჩვევების გამომუშავება, პროფესიული თვითშეგნების ამაღლება და სტუდენტის მომზადება სხვა არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტისათვის. ამრიგად, სასწავლო პროცესში უმთავრესია სწორედ ხელობის ტექნოლოგიაში გარკვევა. როგორც ქართული სამსახიობო სკოლის პრაქტიკული საქმიანობიდან ჩანს, ამ მხრივ ის მაღალი დონით გამოირჩევა.

სათეატრო ლიტერატურის გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ სათეატრო პედაგოგიკა გარკვეული პერიოდიდან არსებობდა, ოღონდ სხვადასხვა ფორმით. ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა მუდმივ განვითარებას, განახლებას, გენეზისს განიცდიდა, წლობით დაგროვილმა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ მრავალგზის იცვალა ფერი. სამსახიობო პედაგოგიური პრინციპები წარსულის ტრადიციებიდან და მემკვიდრეობიდან ამოიზარდა. რეჟისორ-პედაგოგთა ძიებები ახალ-ახალი მიგნებებითა და ნოვაციებით აღინიშნებოდა. ამასთანავე, უნდა ითქვას, რომ, სამწუხაროდ, თითქმის არ შემოგვრჩა ფუნდამენტური ნაშრომები მათ შესახებ, ბევრი მათგანის პედაგოგიური მოღვაწეობა ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი და შეუსწავლელია. დღეისთვის საკმაო საფუძველია შექმნილი ეროვნული სამსახიობო პედაგოგიკის მეცნიერული შესწავლისა და განზოგადებისათვის.

საქართველოში ახალგაზრდა მსახიობთა პროფესიულ აღზრდას 1918 წელს, გიორგი ჯაბადარის თეატრალური სტუდიის გახსნის დღიდან ჩაეყარა საფუძველი. იმ დღიდან მოყოლებული, ქართული თეატრისათვის მომავალი კადრების აღზრდის მისია ბევრ ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეს დაეკისრა. აკაკი ფალავამ, მიხეილ ქორელმა, ალექსანდრე წუწუნავამ და ვალერიან შალიკაშვილმა პროფესიული განათლება მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში მიიღეს და სამშობლოში დაბრუნებისთანავე სცადეს ეროვნულ თეატრალურ პედაგოგიკაში დაემკვიდრებინათ კონსტანტინე სტანისლავსკის პედაგოგიური მიგნებები. ამრიგად, შესაძლებელი გახდა, ის სიახლე, რაც სტანისლავსკის მოძღვრებას ახასიათებდა, საქართველოშიც განხორციელებულიყო. სტანისლავსკის სისტემის სასწავლო პროცესში დამკვიდრებით, ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა ახალ და უფრო რთულ ფაზაში გადავიდა. 20-იან წლებში ქართულ სამსახიობო პედაგოგიკაში მსოფლიო გამოცდილებამ მოიყარა თავი. ჯაბადარის სტუდიაში პროფესიონალი მსახიობების სწავლების მეთოდოლოგია ევროპული და რუსული თეატრების გამოცდილებას ითვალისწინებდა.

ჯაბადარის მიერ დაარსებულმა პროფესიულმა სტუდიამ სერიოზული წინაპირობა შექმნა 1922 წელს აკაკი ფალავას სტუდიის ჩამოყალიბებისათვის, რომელიც ზუსტად ერთ წელიწადში თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთდა. ამგვარად, სათეატრო ხელოვნების უმაღლესი სასწავლებლისთვის ნიადაგი შემზადებული აღმოჩნდა, ხოლო პედაგოგებად მოწვეულნი იყვნენ – კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ფალავა, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ ქორელი. გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფალავას სტუდიების წყალობით სათეატრო ხელოვნებაში პედაგოგიური აზროვნება დამკვიდრდა, რამაც პროფესიულ ტრილში ბევრად განსაზღვრა ქართული თეატრის მომავალი.

წლების განმავლობაში, თეატრალურ ინსტიტუტში, კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ შექმნილი სისტემის უმაღლეს საფეხურს, რომელიც „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“ სახელწოდებითაა ცნობილი, გიორგი ტოვსტონოგოვი ასწავლიდა. გიორგი ტოვსტონოგოვი კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფეების აღზრდილი იყო. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული პედაგოგის მისია. მან გააგრძელა სარეპეტიციო პროცესის სამსაფეხუროვანი სისტემის (მაგიდასთან, ძგიდეებში და სცენაზე) პრაქტიკა, სადაც მხატვრული სახეების ზედ-

მიწევნით დეტალური დამუშავება, მომავალი სპექტაკლის იდეური პარტიტურის დადგენა ხდებოდა. გიორგი ტოვსტონოგოვმა მნიშვნელოვნად შეცვალა, უფრო მაღალ რანგში აიყვანა სათეატრო პედაგოგიკა და მსახიობის პროფესიული აღზრდის საკუთარი ხედვა ჩამოაყალიბა.

ეროვნული სამსახიობო სკოლის გამოჩენილ პედაგოგებს: გიორგი ტოვსტონოგოვს, დიმიტრი ალექსიძეს, მიხეილ თუმანიშვილს, ლილი იოსელიანს, ალექსანდრე მიქელაძეს, შალვა გაწერელიას, გიზო ჟორდანიას, თემურ ჩხეიძეს – მიუხედავად მათი ინდივიდუალური, განსხვავებული ხელწერისა, ზუსტად ეს-მოდათ მომავალ მსახიობებთან მუშაობის სპეციფიკა, თავისებურებები, ისინი შეგირდებთან ურთიერთობაში გამუდმებით ეძებდნენ ახალ-ახალ გზებს და თავიანთ ერთ-ერთ უმთავრეს მისიად სწორედ მსახიობ-მოქალაქის აღზრდას მიიჩნევდნენ. ამასთანავე, ცდილობდნენ წარმოეჩინათ ქვეყნის ეროვნული ტრადიციები, თვითმყოფადობა, იდენტობა. ამავე ტრადიციას აგრძელებს დღეს სათეატრო სასწავლებელში მოღვაწე რეჟისორ-პედაგოგთა მოწინავე ფრთა: გიორგი მარგველაშვილი, ალექსანდრე ქანთარია, გიორგი შალუტაშვილი და სხვები.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში გამორჩეულმა რეჟისორმა, პედაგოგმა და თეორეტიკოსმა მიხეილ თუმანიშვილმა ექსპერიმენტული ჯგუფი აიყვანა, რომელიც შემდგომ ცნობილი გახდა „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ სახელწოდებით. სწავლების ეს ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორული თეატრისთვის მსახიობთა ახლებური აღზრდის სახეობაზე მიუთითებდა, რომლის არსი სტუდენტ რეჟისორთა და მსახიობთა ერთობლივ აღზრდაში, თანამოაზრე-თანააგტორთა გუნდის, ანსამბლური დასის ჩამოყალიბებაში გამოიხატებოდა. სტუდენტები ოთხი წლის მანძილზე არა მარტო პროფესიულ წვრთნას გადიოდნენ, არამედ ცხოვრების იმ სპეციფიკურ ფორმას შეიმეცნებდნენ, რაც თეატრისთვისაა დამახასიათებელი. ამგვარად, ექსპერიმენტულ ჯგუფში აღმოცენდა არა მარტო სპექტაკლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესის ახლებური სახეობა, არამედ თეატრთან დაახლოებული ცხოვრების ფორმაც.

მიხეილ თუმანიშვილის თაოსნობით განხორციელებული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა, შეიძლება ითქვას, რომ ფასდაუდებელია. მან სასწავლო ყოფა დაუკავშირა თეატრს. მისი შეგირდები ჯერ კიდევ სას-

წავლო პროცესში თამაშობდნენ თეატრს. ამასთანავე, თამაშით ისინი ეცნობოდნენ თეატრის სტრუქტურას და განაწესს. საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების სახით მათ გააჩნდათ მეტად აქტუალური და სასცენო ქმედებით გამორჩეული საკუთარი რეპერტუარი. შეგირდებმა ინსტიტუტის მეთერთმეტე აუდიტორიაში მოაწყვეს პატარა სცენა, კულისები, სადაც დეკორაციებს და კოსტიუმებს ინახავდნენ. მათ ჰყავდათ სამხატვრო ხელმძღვანელი, სადადგმო ნაწილის გამგე, რეჟისორები, დასის და სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ტექნიკური რეჟისორი, გრიმიორი და ასე შემდეგ. სტუდენტები რიგ - რიგობით თავად ასრულებდნენ ამ საქმიანობას და ასე თანდათან ჯერ კიდევ ინსტიტუტის კედლებში ემზადებოდნენ თეატრის კოლექტივში ორგანული შერწყმისთვის. აქ ისიც არის მნიშვნელოვანი, რომ რეჟისორები და მსახიობები ერთად სწავლობდნენ და თავიანთი პროფესიის თეორიას და პრაქტიკას ეუფლებოდნენ. ისინი სწავლობდნენ ერთ ენაზე საუბარს. პირველივე ნაბიჯებიდან ერთიანი აღმოჩენების, შეცდომებისა და მიღწევების ანალიზი ადუღაბებდა მათ და ერთმანეთის ნდობასა და რწმენას უნერგავდა, ერთი შემოქმედებითი მიზნით აერთიანებდა, ერთ არსებად ქცეულ კოლექტივად აყალიბებდა.

კომპლექსური აღზრდის ამ ექსპერიმენტმა წარმოაჩინა და დაადასტურა რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემის გადაჭრის გზა; თვალსაჩინო გახადა საშემსრულებლო კულტურის მოდერნიზაციის აუცილებლობა და ამ მიზნის მიღწევის საშუალებებიც წარმოაჩინა. პრაქტიკულად დაადასტურა უმთავრესი ამოცანის: სიტყვა, საქციელი, ქმედითი სიტყვა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხელახალი ამოხსნის და მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის მუდმივი მზადყოფნის მნიშვნელობა.

ამრიგად, მიხეილ თუმანიშვილის ექსპერიმენტმა გაამართლა. უპირველეს ყოვლისა, მან წარმოაჩინა მსახიობთა ახლებური აღზრდის სახეობა. მისი შეგირდები თეატრს თამაშობდნენ და ეს თამაში წარმატებული აღმოჩნდა, შედეგად კი საფუძველი ჩაეყარა ახალი - კინომსახიობთა თეატრის შექმნას. ამავე ექსპერიმენტმა ჩამოაყალიბა მსახიობის როლზე მუშაობისადმი თვისებრივად განსხვავებული მიდგომა. მიხეილ თუმანიშვილმა აღზარდა როლის ავტორი მსახიობი, რომელსაც უნარი შესწევს, მონაწილეობა მიიღოს სპექტაკლის კონსტრუირება-აგებაში. ეს კი თავისთავად გულისხმობს არა მარტო პროფესიის არსში

გაცნობიერებულ არტისტს, არამედ თავად სანახაობის შექმნისათვის გონივრულ, რაციონალურ, გააზრებული მიდგომით აღჭურვილ შემოქმედს. მიხეილ თუმანიშვილმა სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში ერთობლივი მუშაობის სახეობა დანერგა. ინტენსიურმა სტუდიურმა მუშაობამ შეგირდებს შესძინა გამოცდილება და ხელობის ფლობა, რამაც აამაღლა თეატრალური ინსტიტუტის ავტორიტეტი, თვისებრივად ახალ რანგში, მეცნიერული ამროვნების დონეზე აიყვანა ეროვნული სამსახიობო პედაგოგიკა და რაც მთავარია, ქართულ თეატრს მრავლად შესძინა ხელობას დაუფლებული მსახიობები.

მიხეილ თუმანიშვილის ექსპერიმენტი მოგვიანებით ცნობილმა რეჟისორმა და პედაგოგმა შალვა გაწერელიამ გააგრძელა. მან თეატრალური უნივერსიტეტის სასწავლო აუდიტორიის ბაზაზე სტუდენტებს მინიატიურული თეატრი - „28-ე აუდიტორია“ შეუქმნა. ამ თეატრსაც საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების სახით საკუთარი რეპერტუარი გააჩნდა. საინსტიტუტო სწავლება და სათეატრო ცხოვრება არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. პირველს, თუ შეიძლება ითქვას, „სასათბურე“ პირობები ჰქონდა, მეორეს კი, სათეატრო ყოფის სიმკაცრე ახლდა. ამრიგად, როგორც უკვე აღინიშნა, ამ ექსპერიმენტის განხორციელებით, შალვა გაწერელიამ გააგრძელა ის გზა, რომელიც მიზნად ისახავდა, ჯერ კიდევ სასწავლო პროცესში, სამსახიობო ხელობის დაუფლებასთან ერთად, სტუდენტების მომზადებას თეატრის კოლექტივებში ორგანული შერწყმისთვის.

ანსამბლურობის პრინციპით იზრდებოდა და იქმნებოდა გიზო ჟორდანიასთან აკადემიური ჯგუფები, შემდეგ ეს ჯგუფები დასებად ყალიბდებოდა. ასე ჩამოყალიბდა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის ახალგაზრდული დასი, ასევე ერთმორწმუნე შემოქმედებითი ჯგუფი, რომელიც სამეფო უბნის თეატრში განწესდა და თავისი პედაგოგის გზა გააგრძელა, უფრო მეტიც, თვისებრივად ახალ რანგში განავითარა მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები.

თემურ ჩხეიძემ გაამდიდრა პედაგოგიური მოღვაწეობის ის მონაპოვარი, მისმა უფროსმა კოლეგებმა რომ შექმნეს. მან ღირსეულად და წარმატებულად გადაჭრა მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა: პედაგოგიური მოღვაწეობით, მან ქართულ სცენას შესძინა პროფესიის არსის გაცნობიერებით გამორჩეული თაობა. ამ ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდით მან დაადასტურა „თუმანიშვილის სკოლის“ მნიშვნელობაც და მისი მემ-

კვიდრის სტატუსიც.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული სამსახიობო სკოლა ამ პედაგოგ-ლიდერთა ძიებებით არის გამდიდრებული. „მეცნიერების ეპოქამ“ (ბერტოლტ ბრეხტი) მეცნიერული აზროვნებით გაცვრებული პედაგოგიკა წარმოქმნა. სათეატრო პედაგოგიკაში კი ამ მიღწევების საფუძველი, საყრდენი მიხეილ თუმანიშვილის სკოლამ შექმნა. მან სასწავლო პროცესში რეჟისორებისა და მსახიობების ერთობლივი აღზრდის ფორმით, სასწავლო პროცესი ორგანულად დაუკავშირა სათეატრო ყოფას და ამით სათეატრო პედაგოგიკა მეცნიერულ დონეზე აიყვანა.

დღეს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამა „მსახიობის ხელოვნება“ უნივერსალური ტიპის მსახიობის აღზრდაზეა ორიენტირებული. პროფესიონალი მსახიობის აღზრდის სასწავლო მეთოდოლოგია, თავისი სტრუქტურით, თეორიული და პრაქტიკული მეცადინეობების სინქრონულ პარალელში მიმდინარე პროცესს წარმოადგენს. სასწავლო პროცესი დაფუძნებულია პროფესიის არსის, ხელობის ფლობისა და სპექტაკლის სამზადისის სპეციფიკური ტექნოლოგიის შესწავლის მყარ საფუძველზე, რომელიც მსახიობის რეჟისორული თეატრისთვის მზადებას, სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში ერთობლივი მუშაობის პრაქტიკას ითვალისწინებს.

ქართული სამსახიობო სკოლა გამოირჩევა თავისი თვითმყოფადობით, იდენტობით. იგი ტრადიციული სწავლების სახეობას ეყრდნობა და მას ახალი მიგნებების გამოყენებით ამდიდრებს, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზებას, რომელიც ნოვაციის მიმართ მაღალი მიმღებლობით გამოირჩევა. სასწავლო პროცესი ორიენტირებულია ხელობის დაუფლებაზე, პროფესიის ფუძემდებლური პრინციპების შესწავლაზე, ანსამბლური დასის, თანამოაზრე-თანაავტორთა შემოქმედებითი გუნდის ჩამოყალიბებაზე, სცენური სიმართლისა და ქმედითი სიტყვის ორგანულად დაბადების მიღწევაზე, საინტერესო, სახიერი, მრავალფეროვანი სცენური სახეების შექმნაზე.

სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი პედაგოგიური მეთოდოლოგიის ნაირგვარობას ავლენს. დიდი ყურადღება ეთმობა სტუდენტის პლასტიკური შესაძლებლობების სრულყოფას. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ კოტე მარჯანიშვილმა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში უნივერსალური შესაძლებლობების მსახი-

ობის აღზრდის იდეა წამოაყენა, რომელიც ითვალისწინებდა ისეთი მსახიობის აღზრდას, რომელიც სცენური სახის შექმნას ერთნაირი წარმატებით შეძლებდა როგორც დრამატულ, ისე მუსიკალურ თუ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში. მსახიობის სხეულის პლასტიკური პოტენციალის სრულყოფის მიზნით სასწავლო პროცესში ცალკე საგნად პანტომიმა იქნა შეტანილი. სამსახიობო ოსტატობის განვითარების თვალსაზრისით, კოტე მარჯანიშვილის მცდელობამ გასაოცარი შედეგი მოიტანა.

დიდა გიორგი გურჯიევის როლი მსახიობის სხეულის გაწვრთნისა და პლასტიკური შესაძლებლობების სრულყოფის თვალსაზრისით. გურჯიევის შეგირდები ჯერ კიდევ 100 წლის წინათ ეუფლებოდნენ მისი მაგიური ცეკვებისა და საკრალური მოძრაობების იდუმალებას. საქართველოში სწორედ ამ დროიდან ჩაეყარა საფუძველი აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკის გამოყენებას მსახიობის დახელოვნების საქმეში.

დღეს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სწორედ სტუდენტის შინაგანი ძალებისა და პლასტიკური უნარების ჰარმონიაში მოყვანას, ფიზიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი რთული პლასტიკური ელემენტების დაუფლებას, სტუდენტის მიერ საჭირო ფსიქო-ემოციურ-ფიზიკური მდგომარეობის მიღწევას. ამ კონდიციების მიღწევა მოდიფიცირებული სახით მიმდინარეობს, როდესაც გამოიყენება სწავლების როგორც ტრადიციული ფორმები (კონსტანტინე სტანისლავსკის, მიხეილ ჩეხოვის მეთოდი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკა), ასევე კონტრასტული მეთოდების მიქსი, სავარჯიშოები სხეულის განვითარების, წარმოსახვის და სხვა მიმართულებით (ეჟი გროტოვსკის, ტადაშა სუზუკის, მიმოდრამის, მედიტაციის, ფსიქო-სომატური მოძრაობების კომპლექსი). ამგვარად, სწავლებისადმი კომბინირებული მიდგომა მსახიობის ოსტატობის უნარების დახვეწის ახალ შესაძლებლობებს ავითარებს, სტუდენტი სრულფასოვნად ეუფლება საკუთარი სხეულის მართვის მექანიზმს, მას თავისუფლად შეუძლია მოქმედება, რთული მოძრაობების შესრულება, რიტმის კონტროლი, პარტნიორზე ორიენტირება, გმირის სულიერი და ფიზიკური განცდების სცენურ ქმედებაში წარმოჩენა.

სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი თავისი არსით უაღრესად ინდივიდუალური, იდუმალებით აღსავსეა და ხშირ შემთხვევაში ეს პროცესი მკაცრად დადგენილ წესებს არ ემორჩილება და სასწავლო პრო-

ცესისადმი ინდივიდუალური მიდგომის პედაგოგიურ მიღწევებზეა ორიენტირებული, სადაც იმპროვიზაცია პრიორიტეტულია და საბოლოო მიზნის მიღწევით არის განპირობებული. ამის ნათელი დასტურია ის ექსპერიმენტები, რომლებიც დღეს სასწავლო პროცესში მსახიობის ოსტატობის ძირითადი კომპონენტების განვითარების მიზნით ტარდება. ამ მხრივ „სარკისებური ნეირონები“ მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ. სასწავლო პროცესში, ქრესტომათიულ ტრენაჟებთან ერთად, წარმატებით გამოიყენება მეტაფიზიკური ტრენაჟები, თუმცა ამ ეტაპზე, მეთოდოლოგიური მიდგომების თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ არ არსებობს ერთიანი მიდგომა ამ საკითხისადმი. მიუხედავად ამისა, პედაგოგთა ერთ ჯგუფს ამ მიმართულებით გარკვეული გამოცდილება უკვე დაუგროვდა, წარმატებულად ტარდება მასტერკლასებიც.

მიხეილ თუმანიშვილი წლების განმავლობაში ეძებდა ახალ გზებს და საშუალებებს მსახიობის აღზრდის საქმეში. იგი მენტალური ტრენაჟების რთულ სისტემას ნერგავდა. მან მიზნად დაისახა სტუდენტთა ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაციის მაღალი ხარისხისთვის მიღწევა, რათა სტუდენტებს შეეძლებოდათ ყოველგვარი ვერბალური, ხმოვანი თუ ფიზიკური მინიშნების გარეშე, მხოლოდ მხერის საშუალებით ამოეცნოთ ერთმანეთის ჩანაფიქრი. თუმანიშვილის სტუდენტებს შეეძლოთ მხოლოდ მხერით სხვადასხვა ინფორმაციის ერთმანეთისთვის გადაცემა, მენტალურად ნაკარნახევი მოქმედების შესრულებაც და თითქმის მაქსიმალური ალბათობით პარტნიორის მიერ ჩაფიქრებული საგნის, ფერის, ციფრის, ცხოველის გამოცნობა, ასევე პარტნიორის მიერ მენტალურად ნაკარნახევი მოქმედებების შესრულება და ასე შემდეგ. ეს უდავოდ ნოვატორული და მნიშვნელოვანი მიგნება იყო. თუმცა, თუმანიშვილმა ვერ შეძლო ამ ტიპის მენ-

ტალური ურთიერთობების ახსნა და მათი განზოგადება, რადგან მეცნიერებს სარკისებური ნეირონები ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ აღმოჩენილი. აზრის დისტანციურ გადაცემაზე სწორედ სარკისებური ნეირონების ქსელია პასუხისმგებელი. ფსიქოლოგიაში აზრის გადაცემის ამ ფორმას „მენტალაიზინგს“ უწოდებენ. თუმანიშვილის ეს ექსპერიმენტები უზრუნველყოფდა მსახიობებში ისეთი ფუნდამენტური უნარების განვითარებას, როგორებიცაა ყურადღების კონცენტრაცია, ემპათია, მიბაძვა, პარტნიორთან ურთიერთობა და მაცურებლის შეგრძნება, მოქმედების, ინტონაციის თუ ტიპაჟის დამახსოვრება და მისი განმეორება, მეორე ადამიანის აზრის წაკითხვის უნარი და ასე შემდეგ. შესაბამისად, ენერგეტიკის დონეზე არავერბალური კომუნიკაციის დამყარება ხელს უწყობს პროფესიული შემოქმედებითი უნარების განვითარებას, რაც მსახიობს საკუთარ თავში ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენასა და სრულყოფაში ეხმარება.

ამგვარად, ეროვნული სამსახიობო სკოლის მცდელობა, ძირითადად, საუკეთესო პედაგოგიური ტრადიციების გალრმავებასა და დამკვიდრებაზეა ორიენტირებული. ამ ტრადიციებზე აღიზარდა პედაგოგ-რეჟისორთა თაობა და ამ ტრადიციებზე გამოუმუშავდა არა ერთ ცნობილ ქართველ რეჟისორს შემოქმედებითი პრინციპები, პროფესიული ჩვევები და თვითშეგნება. სწორედ ამის შედეგია, რომ მათ ქართული სამსახიობო სკოლა სათეატრო პედაგოგიკის საუკეთესო გამოცდილებათა რიგში მოაქციეს, პროფესიულად გამართული საგანმანათლებლო სივრცე შექმნეს, ეროვნულ სათეატრო პედაგოგიკაში განსაზღვრეს მაგისტრალური ხაზი, რომელიც რეჟისორული თეატრისთვის უნივერსალური შესაძლებლობების მქონე მსახიობის აღზრდაზეა ორიენტირებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
- ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი. მთავარი მოწმის ნაამბობი, თბ., 1999.
- არველაძე ნ., მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ., 1978.
- არველაძე ნ., მარად ბერიკა, თბ., 2011.
- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982.
- ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია. თბ., 1975.
- გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016.
- ანდრონიკაშვილი ვ., სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები, თბ., 2008.

THE RENOVATION OF THE GEORGIAN SCHOOL OF ACTING

Marina Kharatishvili

Keywords: acting pedagogy. identity. traditional teaching. modification. universal

The contemporary Georgian culture of stage direction and performing relies on the art of professional directing. No single issue about contemporary stage directing can claim any actual artistic value unless it is manifested through the art of acting. Consequently, the issue of raising future generations of actors undoubtedly acquires special importance. National theater pedagogy has been going through constant development, rejuvenation, and genesis. Relying on traditional teaching techniques, it enriches them with innovative findings, modernizing the learning process that embraces innovation, one that focuses on raising actors with universal capabilities for director-led theater.

The contemporary Georgian culture of stage directing and performing relies on the art of professional directing that shares a certain type of productive work with theater. Some directors, who are in charge of particular theaters, seek to upgrade the culture of stage directing and performing, a factor speaking to their professional conscientiousness. Others pursue pedagogical activities alongside creative work.

No single issue about contemporary stage directing can claim any actual artistic value unless it is manifested through the art of acting. The director's collaboration with actors in the process of staging, the matter of determining a style corresponding to their acting and achieving scenic truth, along with bringing artistic and aesthetical principles to the fore, are key to creative practice. Consequently, the issue of raising future generations of actors undoubtedly acquires special importance.

Acting pedagogy encompasses myriad important issues. These include actor education, the importance, specifics, and level of the learning process, the need to underline individuality, taking in and creatively adopting the ideas of traveling theaters, the creation of theoretical frameworks, caring for mastering professional trades and the development of skills, raising professional self-awareness and preparing students for solving numerous significant tasks. Thus, finding one's ins and outs in the technology of the trade is what matters most in the learning process. The practical work of the Georgian school of acting

boasts a very high level in this regard.

Literature dedicated to theater shows that theater pedagogy has existed since a particular point in history, though in different forms. National theater pedagogy has been going through constant development, rejuvenation, genesis, and years-long practical experience has been transfigured repeatedly. The pedagogical principles of acting stem from the traditions and legacy of the past. The quests of director pedagogues have yielded new findings and innovations. Unfortunately, it should also be noted that nearly no fundamental works have survived about them, and the works of many of them have yet to be studied and researched. Presently, there is enough basis for the scientific study and generalization of national acting pedagogy.

The professional upbringing of young actors in Georgia started when the Jabadari Drama Studio opened in 1918. Many famous theater figures have been charged with raising future human resources for theater since. Educated professionally in the Moscow Art Theatre's studio, Akaki Paghava, Mikheil Koreli, Aleksandre Tsutsunava, and Valerian Shalikashvili set out to introduce Konstantin Stanislavsky's pedagogical findings in national theater pedagogy immediately after returning home. Thus, it was made possible to usher in the innovations characteristic of Stanislavsky's work in Georgia. By adopting Stanislavsky's system in the learning process, national theater pedagogy advanced to a new, more sophisticated stage. In the 1920s,

Georgian acting pedagogy embraced global experience. Jabadari's methodology of educating actors relied on the experiences of European and Russian theaters.

The professional studio established by Jabadari laid the solid ground for the creation of Akaki Paghava's Studio in 1922 which transformed into the Institute of Theater a year later. Thus, the stage was set for a school of higher education specializing in the art of theater, with Kote Marjanishvili, Akaki Paghava, Aleksandre Akhmeteli, and Mikheil Koreli as invited pedagogues. And, thanks to the studios run by Giorgi Jabadari and Akaki Paghava, pedagogical thought gained a foothold in the art of theater, a factor that largely defined the future of Georgian theater in professional terms.

For years, Giorgi Tovstonogov taught the Method of Active Analysis, the highest level in Konstantin Stanislavsky's system, at the Institute of Theater. Giorgi Tovstonogov was trained by Konstantin Stanislavsky's students, and he had a good understanding of pedagogy's mission. He continued the practice of the three-level system of the rehearsal process (at the table, in partitions, onstage), in which artistic images were processed in detail and the ideational action chain of the given play would take place. Giorgi Tovstonogov significantly changed and upgraded theater pedagogy and shaped his own vision of professional actor training.

Such prominent pedagogues of the national acting school as Giorgi Tovstonogov, Dimitri Aleksidze, Mikheil Tumanishvili, Lili Ioseliani, Aleksandre Mikeladze, Shalva Gatserelia, Gizo Zhordania, and Temur Chkheidze—despite their individual, unique signature styles—were perfectly aware of the specifics and characteristics of working with future actors, and they constantly sought new ways in interaction with their students, believing the shaping of an actor-citizen to be one of their main missions. They also tried to put the spotlight on the country's national traditions, uniqueness, identity. The same traditions are continued in the theatrical school by its leading directors-pedagogues, such as Giorgi Margvelashvili, Aleksandre Kantaria, Giorgi Shalutashvili, and others.

In the 1970s, prominent director, pedagogue, and theoretician Mikheil Tumanishvili put together an experimental group that would go on to become known as the 11th Lecture Room Theater. Above all else, this form of teaching testified to an innovative type of training for actors for director-led theater, the essence of which was expressed

in the joint growth of student directors and actors and the shaping of a team, ensemble of like-minded people and coauthors. In the course of four years, students completed professional training and also learned the specific form of life characteristic of theater. Thus, the experimental group gave rise not only to an innovative type of creative process of working on plays, but also a form of life associated with theater.

The importance of the experiment conducted under the leadership of Mikheil Tumanishvili is truly invaluable. He linked school life to theater. His students performed theatrically while still in school. In addition, acting allowed them to familiarize themselves with the structure and rules of theater. Course and graduation works/performances provided them with an extremely relevant and scenic action-filled repertoire of their own. In the 11th lecture room of the institute, students built a small stage and a storage room for props and costumes. They had an artistic director, a scenic manager, directors, troupe and literary managers, a technical director, a makeup artist, and others. Students took turns in fulfilling these duties, in this way preparing for naturally joining a theater group while still in school. Equally importantly, directors and actors studied together, mastering the theory and practice of their respective trades. They learned how to be on the same page. From the very outset, making discoveries and analyzing their mistakes or achievements bound them together, imbuing them with trust and faith in one another, bringing them together toward one creative goal, shaping them into a group acting as one.

This experiment of complex upbringing brought to the fore and ascertained a path to solving the issue of creative interaction between directors and actors, making it clear how necessary it was to modernize the culture of performance, and even offered ways to this end, while also proving in practice the importance of being ever-ready to solve each individual case of the key task of word-action-active word and keeping actors ready for psychophysical acting.

Thus, Mikheil Tumanishvili's experiment worked. Above all else, it brought to the fore an innovative type of actor training. His students performed theatrically, and this performance proved a success, resulting in the foundation for a new establishment, the Theater of Film Actors. The same experiment also put in place a qualitatively different approach to actors' work on roles. Mikheil Tumanishvili raised actors as the authors of their roles capable

of participating in constructing theatrical performances. And this in itself stands not only for artists knowledgeable about the essence of their trade, but also creatives equipped with reasonable, rational, well-reasoned approaches to creating a spectacle. Mikheil Tumanishvili introduced a unique type of teamwork in putting together a performance. Intense studio work gave his students enough experience and skill to improve the reputation of the Institute of Theater, advance national acting pedagogy to a qualitatively new level of scientific thought, and—most importantly—produced skillful actors for Georgian theater.

Mikheil Tumanishvili's experiment was later continued by celebrated director and pedagogue Shalva Gatsserelia. In the lecture room of the Theater University, he created a miniature theater, Lecture Room 28, for his students. This theater too had its own repertoire in the form of course and graduation performances. School and theater lives substantially differed from each other. One may say that the former enjoyed "greenhouse conditions", while the latter experienced the severity of theater life. Thus, as mentioned above, by continuing this experiment, Shalva Gatsserelia furthered the goal of preparing students for becoming organic parts of theater troupes while still in school and in the process of mastering the trade.

Teamwork principles underpinned the growth of Gizo Zhordania's academic groups that later transformed into troupes. This is how the youth troupe of the Small Stage of Rustaveli Theater was shaped, and so was the like-minded creative group that took abode in the Royal District Theater and continued its pedagogical path—better still, advanced artistic and aesthetical principles to a new qualitative level.

Temur Chkheidze enriched the pedagogical achievements inherited from his elder colleagues. He found an honorable and successful way of solving one major problem. In particular, thanks to his pedagogical work, he raised an exceptional generation aware of the essence of the trade for the Georgian stage. By raising these youth, he ascertained the importance of Tumanishvili's School and his own status as Tumanishvili's successor.

Thus, the national school of acting has been enriched by the quests of the pedagogues/leaders above. The "scientific age" (B. Brecht) has given birth to a type of pedagogy suffused with scientific thought. And it is Mikheil Tumanishvili's School that laid the foundation and served as the pillar of these achievements. By introducing joint train-

ing for directors and actors in the learning process, he organically linked the learning process to theater life, in this way advancing theater pedagogy to the level of science.

Presently, the Art of Acting, a bachelor's degree educational program offered by Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, focuses on raising a new type of universal actors. Structurally, the learning methodology for preparing professional actors is a process combining concurrent theoretical and practical educational sessions. The learning process is grounded in the firm foundation of understanding the essence of the profession, mastering the trade, and studying the specific techniques for developing a stage performance, with the practice of teamwork as an essential part of preparing actors for director-led theater and the process of staging performances.

The Georgian acting school boasts idiosyncrasy and unique identity. Relying on traditional teaching techniques, it enriches them with innovative findings, modernizing the learning process that embraces innovation. The learning process focuses on mastering the trade, learning the fundamental principles of the profession, shaping a creative team of like-minded coauthors, achieving the organic emergence of scenic truth and active word, and forging exciting, expressive, diverse scenic images.

The learning and creative process exhibits the versatility of the pedagogical methodology. Much attention is paid to honing plasticity skills among students. However, it is also true that Kote Marjanishvili, as early as the 1920s, pitched an idea of raising actors with universal capabilities, one that sought to prepare actors able to create successful scenic images in dramas, musicals, or choreographic performances alike. To tap into the full plasticity potential of actors, pantomime is included as a standalone course in the learning process. In terms of developing acting skills, Kote Marjanishvili's attempt has brought about amazing results.

Enormous is the role of Giorgi Gurdjieff in terms of training the body and perfecting plasticity skills among actors. As early as a century ago, his students partook of the mysticism of his magical dances and sacral movements, marking the time in Georgia when Oriental meditation practices were first used for honing acting skills.

Presently, great attention is paid to harmonizing innermost forces and plasticity skills among students, mastering complex plasticity elements characteristic of phys-

ical theater, and allowing students to achieve necessary psycho-emotional-physical state, a task accomplished in a modified manner combining both traditional (K. Stanislavsky's and Michael Chekhov's methods, V. Meyerhold's biomechanics) and a mix of counteraction techniques, body development exercises, imagination methods, and others (Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki, mime drama, meditation, a complex of psychosomatic moves). Thus, a combined approach to teaching develops new opportunities for polishing acting skills, with students becoming fully in charge of the mechanisms controlling their bodies and moving freely while performing sophisticated moves, also controlling rhythm, being focused on partners, and bringing to the fore the spiritual and physical experiences of characters in scenic action.

The learning-creative process, in its essence, is very individual, full of mystery, and often defies strict rules, being focused on the pedagogical achievements of the individual approach to the learning process, in which improvisation is prioritized and underpinned by the goal of reaching end results. This is clearly illustrated by the experiments presently conducted in order to develop the key components of acting mastery in the learning process. In this context, mirror neurons serve a crucial function. Along with textbook trainings, the learning process successfully uses metaphysical trainings, though at this point, in terms of methodological approaches, there has yet to emerge a unified approach to this matter. Nonetheless, one group of pedagogues has already accumulated certain experience in this direction, with successful masterclasses delivered as well.

For years, Mikheil Tumanishvili sought new ways and means to raise actors. He implemented a complex system of mental trainings. His goal was to achieve a high level of

maximal concentration among students, so that they could guess one another's ideas through eye-contact, without any verbal, sound-based, or physical cues. Tumanishvili's students were able to employ eye-contact to share information, complete tasks dictated mentally, and guess with nearly maximal probability objects, colors, numbers, or animals picked by their partners, or complete actions mentally dictated by them, etc. Undoubtedly, this was an innovative and important finding. However, Tumanishvili proved unable to explain and generalize this type of mental interaction, because science had yet to discover mirror neurons. It is the system of mirror neurons that is responsible for transmitting thoughts remotely. Psychology refers to this form of transmission as mentalizing. These experiments by Tumanishvili developed such fundamental skills in students as focused attention, empathy, mimicry, interacting with partners and feeling the audience, memorizing and repeating moves, intonations, or characters, reading other people's minds, etc. Thus, establishing nonverbal communication on the energy level promotes the development of professional creative skills, in this way helping actors discover and perfect new abilities in themselves.

In conclusion, the national acting school largely focuses on building on and cementing the best pedagogical traditions. A whole generation of pedagogue-directors has been nourished by these traditions, and so have the principles, professional skills, and self-awareness of numerous celebrated Georgian theater directors. And this has resulted in the fact that they have secured a place for the Georgian acting school among the best pedagogical practices, also creating a professionally streamlined educational space, defining the core line in national theater pedagogy, one that focuses on raising actors with universal capabilities for director-led theater.

REFERENCES:

- თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
- ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი. მთავარი მოწმის ნამბობი, თბ., 1999.
- არველაძე ნ., მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ., 1978.
- არველაძე ნ., მარად ბერიკა, თბ., 2011.
- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982.
- ტოვსტონოვოვი გ., რეჟისორის პროფესია. თბ., 1975.
- გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016.
- ანდრონიკაშვილი ვ., სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები, თბ., 2008.