

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი



ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი
კინომცოდნეობის სამაგისტრო პროგრამის

სტუდენტის

ნელი ზაქარეიშვილის

სამაგისტრო ნაშრომი

სამსახიობო ოსტატობის მეთოდთა ელია კაზანის შემოქმედებაში

ხელმძღვანელი: ზვიად დოლიძე

თბილისი

2017წ.

ს ა რ ო გ ე ვ ი

შესავალი	3
პირველი თავი	7
მეორე თავი.....	19
მესამე თავი.....	34
დასკვნა.....	48
შენიშვნები.....	52

შესავალი

მსახიობები მრავალნაირ ხერხს მიმართავენ, რათა გმირის ხასიათი შეითვისონ და რეალურად ითამაშონ ეკრანსა თუ სცენაზე. სამსახიობო ოსტატობის მეთოდი, რომელიც პოპულარული გახდა 1940-50-იანი წლების ამერიკულ კინოინდუსტრიაში, სათავეს ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილი თეატრალური რეჟისორისა და პედაგოგის - კონსტანტინ სტანისლავსკის შემოქმედებისაგან იღებს. 1923 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრი სწორედ სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით აშშ-ში, ბროდვეის სცენაზე, ჩეხოვის სპექტაკლებით წარსდგა. ამერიკელი მაყურებლისთვის სრულიად განსხვავებული მსახიობური ოსტატობა წარმოჩნდა სცენაზე - არა ეგოცენტრული თამაში, არამედ რეალური ემოციები და მსახიობები, რომლებიც ცხოვრობდნენ პერსონაჟების „ტყავებში“. ამერიკულ ლაბორატორიულ თეატრში დარჩა რუსული დასის ორი წარმომადგენელი, რომლებიც მსახიობებს სტანისლავსკის სისტემის მეთოდით ავარჯიშებდნენ - ესენი იყვნენ რიჩარდ ბოლესლავსკი და მარია უსპენსკაია.

ჰოლივუდის მხატვრულმა ტენდენციამ, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული მრავალი ცვლილება განიცადა. ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ მრავალმხრივ განავითარა როგორც ტექნოლოგიური, ასევე შემოქმედებითი მხარეები. ჩამოყალიბდა სხვადასხვა ჟანრი, სარეჟისორო სტილისტიკა და აგრეთვე სამსახიობო ოსტატობის რამდენიმე მიმართულება. 1931 წელს სტანისლავსკის მეთოდით შთაგონებულმა სამმა ახალგაზრდამ - მსახიობმა და რეჟისორმა ლი სტრასბერგმა, რეჟისორმა ჰეროლდ ქლურმენმა და პროდიუსერმა ჩერილ ქროფორდმა ჩამოაყალიბეს სამსახიობო სტუდია, რომელშიც გაერთიანდნენ სიახლის ძიებაში მყოფი ახალგაზრდები, როგორებიც იყვნენ: სტელა ადლერი (ჰეროლდ ქლურმენის მეუღლე), სენფორდ მაისნერი, ელია კაზანი, ჯონ გარფილდი, ქლიფორდ ოდეტი და სხვ.

სამსახიობო ოსტატობის მეთოდი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და საკამათო მიდგომაა. როგორც ჰეროლდ ქლურმენი ამბობს, „მეთოდი“ არის აბრივიატურა ტერმინიდან „სტანისლავსკის მეთოდი“. მეთოდი მსახიობის სწავლების საშუალებაა და

ასევე მთავარი დამხმარე ტექნიკაა, მსახიობისთვის როლის შექმნისას.¹ სტანისლავსკის სისტემის მსგავსად, მეთოდის ტექნიკასაც გააჩნია სავარჯიშოები, რეპეტიციების ტექნიკა და სამუშაო პროცედურის კოდიფიკაცია. მეთოდი აერთიანებს სტანისლავსკის ტექნიკას და მისი მოსწავლის ევგენი ვახტანგოვის ნამუშევრებს. არსებობენ ინსტრუქტორები, რეჟისორები და მსახიობები, რომლებმაც წვლილი შეიტანეს მეთოდის განვითარებაში. ლი სტრასბერგი, სტელა ადლერი და სენფორდ მაისნერი არიან პედაგოგები, რომლებიც მოიაზრებიან მეთოდის პიონერებად. მიუხედავად იმისა, რომ 1930-იან წლებში ისინი თანამშრომლობდნენ ჯგუფის თეატრში, მათი შეხედულებები მეთოდის ასპექტებზე მაინც განსხვავებულია - სტრასბერგი აქცენტს ფსიქოლოგიურ მომზადებასა და ემოციების კონტროლზე აკეთებდა, სტელა ადლერი სოცოლოგიურ მდგომარეობაზე, ხოლო მეისერი - ქცევაზე, თუმცა მათი საერთო მიზანი იყო ნიჭიერი მსახიობებისთვის ახალი მეთოდი ესწავლებინათ.²

სტელა ადლერმა თეატრი დატოვა და დამოუკიდებლად განაგრძო საკუთარი მეთოდის სწავლება. სწორედ მის სტუდიაში აღმოჩნდა ახალგაზრდა მსახიობი მარლონ ბრანდო, რომელიც ვიზუალურად და ბრუტალობით გამოირჩეოდა. მოგვიანებით ეს სიმპატიური მამაკაცი ამერიკის კინოინდუსტრიაში უდიდეს როლს დაიკავებს. მარლონ ბრანდო იყო მეთოდის მსახიობი, რომელმაც ეკრანზე პირველი გამოჩენისთანავე სამსახიობო ოსტატობის ისტორია შეცვალა. ელია კაზანის ფილმში „ტრამვაი სახელად „დიზაირი“ მის მიერ განსახიერებულმა როლმა მას დიდი პოპულარობა მოუტანა. ამ ფილმით დაიწყო კაზანისა და ბრანდოს შემოქმედებითი თანამშრომლობის ეტაპი.

ამ სამსახიობო სტილს (მეთოდს) ხშირად მიაწერენ რევოლუციას ამერიკულ თეატრში. სანამ იგი დაფუძნდებოდა, სამსახიობო ორიენტაციას განსზაღვრავდნენ ისეთი გარე ფაქტორები, როგორებიცაა მუსიკა და ფიზიკური მოქმედებები. მეთოდის იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ თეატრი უნდა წარმოადგენდეს რეალობას და არ სიმულირებდეს მისით. მეთოდმა შეცვალა ყველაფერი და წარმოქმნა ახალი რეალობა. მიუხედავად იმ ნიჭიერი მსახიობებისა თუ რეჟისორებისა, რომლებიც იმ ხანებში საკმაოდ ბევრნი იყვნენ და იყენებდნენ მეთოდის ტექნიკას, მაინც არავის

შეუსისხლხორცებია მეთოდი ისე, როგორც ეს გააკეთა ლი სტრასბერგმა და ამ ტექნიკას „სტრასბერგის მეთოდს“ უწოდეს.

კინოინდუსტრიაში ბევრს მიაჩნია, რომ ეს მეთოდი არ ვარგა. ზოგი თვლის რომ, სწორედ მან მოკლა „კინოვარსკვლავი“ ჰიტ ლეჯერი,³ რადგან მსახიობს თითოეული როლის დროს უწევს, გაიაზროს გმირის ემოციები, გააანალიზოს და შეიგრძნოს ისინი, როგორც საკუთარი ქმედებები. რაც უფრო რთული ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს, მით უფრო რთულია მისი თამაში. მსახიობმა უნდა შეძლოს, დაიცვას ზღვარი რეალობასა და გამოგონილს შორის. სპეციალისტები საუბრობენ იმის შესახებ, რომ სტანისლავსკის სისტემა ძალზედ სახიფათოა მსახიობის ფსიქიკისთვის.⁴

2012 წელს, თბილისის მე-13 საერთაშორისო კინოფესტივალის საპატიო სტუმარმა, ლეგენდარულმა იტალიელმა კინომსახიობმა, ჯანკარლო ჯანინიმ ადგილობრივ მაყურებელთან შეხვედრისას განაცხადა, რომ ის ახალგაზრდებს ასწავლის, როგორ ითამაშონ ისე, რომ გმირის ემოციებმა არ გადაფარონ მსახიობის პიროვნული ემოციები.

მეთოდის მსახიობებთან მუშაობა რეჟისორებს ძალიან უჭირთ. როგორც მასმედია გვაუწყებს, ბევრი რეჟისორი გაურბის მათთან მუშაობას ამ მეთოდის გამო,⁵ თუმცა ფაქტები საწინააღმდეგოს მეტყველებენ. სწორედაც ამ მეთოდის დახმარებით გახდნენ ისინი საუკეთესონი და არაერთი ჯილდოს მფლობელნი. ამის შესანიშნავი მაგალითი მარლონ ბრანდოა, რომელმაც ეკრანებზე აჩვენა, რა არის ეს მეთოდი და როგორ უნდა ითამაშო კინოეკრანზე ისე, რომ ყველას შენ დანახვაზე სტენლი კოვალსკი (ფილმიდან „ტრამვაი, სახელად „დიზაირი“, 1951) ან ტერი მოლოი (ფილმიდან „ნავსადგურში“, 1954) ახსენებოდეს. მარლონ ბრანდო სამსახიობო ნიჭის გაღვივებას ლი სტრასბერგსა და სტელა ადლერს უნდა უმაღლოდეს, ხოლო ეკრანზე მის უბადლო შესრულებაში არანაკლები წვლილი აქვს შეტანილი ელია კაზანს, იმას, რომელმაც მარლონ ბრანდო სცენიდან კინოში წაიყვანა და რომელმაც დააფუძნა აღნიშნული მეთოდი კინემატოგრაფში.

ელია კაზანი იმათგან ერთ-ერთი იყო, რომელიც ჯგუფის თეატრში მივიდა ახალი ხელოვნების ძიებისთვის. თავდაპირველად მან მსახიობობით დაიწყო, თუმცა მისი შესრულებული როლები სულ რამდენიმეს ითვლის და ისინი არ გასცდენიან ჯგუფის

თეატრის ექსპერიმენტული სცენის გამოცდილებას. კაზანის საბოლოო მიზანი რეჟისორობა იყო და მან მიაღწია კიდეც მას. კაზანი თავის ფილმებში „მეთოდურ“ მიდგომას იყენებდა მსახიობებთან მუშაობისას და ირჩევდა მსახიობებს, რომელთათვისაც მეთოდი მთავარი მამოძრავებელი ძალა იყო.

დღესდღეობით უამრავი მსახიობია, ვინც მეთოდის ტექნიკას იყენებს, მათ შორის არიან მსახიობები, რომელთა გაგონებაზე მხოლოდ კარგად შესრულებული როლები გვახსენდება, მაგალითად, დენიელ დეი ლუისი. ეს ბრიტანელი მსახიობი მეთოდის ერთგულია, ის არც ერთ გმირს არ ასრულებს ისე, რომ ღრმად არ ჩასწვდეს მათ ემოციებს, პრობლემებსა თუ გარემოს.

პირველი თავი

სტანისლავსკის სისტემიდან სტრასბერგის მეთოდამდე

სტანისლავსკის სისტემა

XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთის თეატრალური ხელოვნების ძირეული რეფორმების გატარებას სწორედ სტანისლავსკიმ მიჰყო ხელი. მან ახალი თეატრის გარშემო არა მარტო შემოიკრიბა ნიჭიერი ახალგაზრდობა და შეკრა თეატრისდამი უწმინდესი სიყვარულით განმსჭვალული ჯგუფი, არამედ თავისი განუსაზღვრელი ავტორიტეტით დაამყარა მტკიცე, რკინისებური დისციპლინა, დანერგა ახალი სცენური ტექნოლოგია, რომელიც თეატრის გაგების ახალ პრინციპებზე იყო დაფუძნებული. სტანისლავსკის, როგორც რეჟისორს, პედაგოგს და მსახიობის შემოქმედების დაუცხრომელ მკვლევარს, არ ასვენებდა საკითხი იმის შესახებ, თუ რა გზით უნდა მიაღწიოს გამოგონილ ვითარებაში, პირობით დეკორაციებში, საჯარო გამოსვლის უჩვეულო და საჩოთირო პირობებში მოქმედმა მსახიობმა ნორმალურ, ცოცხალ ადამიანად დარჩენა; რა ხერხებს უნდა მიმართოს, რომ ნამდვილად ხედავდეს, ნამდვილად ისმენდეს, ნამდვილად მოქმედებდეს? რა არის საჭირო, იმისთვის, რომ მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა განთავისუფლდეს სცენის შემბორკავი პირობითობისგან? როგორ დარჩენილიყო მსახიობი მაქსიმალურად ცოცხალი, რეალური გრძნობების ადამიანად ამ პირობით დეკორაციებში, როგორ შეექმნა მსახიობს ნამდვილი, ცოცხალი მხატვრული სახე. ამ ძირითადი საკითხის პასუხის ძიებაში სტანისლავსკიმ დაამუშავა მსახიობის მიერ თავის თავზე მუშაობის მეთოდი.⁶

იმისათვის, რომ როლის გრძნობები გადმოიცეს, აუცილებელია მათი შეცნობა, იმისთვის კი, რომ ისინი შეიცნოთ, საჭიროა ანალოგიური განცდები თავად განიცადოთ.

ყველა მსახიობს არ აქვს გამოცდილი ესა თუ ის განცდა, ან არ აქვს უნარი გადმოსცეს ისინი ისე, რომ სიყალბე არ გამოვიდეს, სწორედ ასეთი თამაშის მიებაში ჩამოაყალიბა კონსტანტინ სტანისლავსკიმ ახალი სამსახიობო სისტემა, რომელიც მეტად პოპულარული და არც ისე იოლი იყო მსახიობებისთვის. ეს სტილი წარმოადგენს იმ ახალი მიმართულების მეცნიერულ-თეორიულ საფუძველს, რომელმაც სასცენო ხელოვნებაში მთელი გადატრიალება მოახდინა.

სისტემის წარმოშობა მომზადებული იყო რუსეთის მოწინავე ესთეტიკური აზროვნების იმდროინდელი განვითარებით. ამ აზროვნების დამახასიათებელი თვისება იყო ხელოვნების რაობის მატერიალისტური გაგება, ხელოვნების საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითი როლისთვის შეუცნობელი ბრძოლა. სისტემის შესაქმნელად აუცილებლობას წარმოადგენდა წინასწარი მოსამზადებელი გიგანტური კვლევითი მუშაობის წარმოება. სამსახიობო ბუნების შესასწავლად სტანისლავსკი არ შეუშინდა ასეთ უზარმაზარ შრომას. გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ არ დარჩენილა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების არც ერთი მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო საკითხი, რომელიც სტანისლავსკის მიერ ყოველმხრივ, ღრმად და ამომწურავად არ ყოფილიყოს შესწავლილი.

სისტემა არ იძლევა მზამზარეულ რეცეპტებს შემოქმედებისთვის. იგი არც კაბინეტური შრომის ნაყოფია. ის არის მსოფლიო უდიდესი მსახიობების ოსტატობის შესწავლის, მათზე დაკვირვების, მათი შემოქმედების ღრმა, მეცნიერული ანალიზის შედეგი. სისტემა ასწავლის მსახიობს ადამიანური ბუნების კანონების ძალდაუტანებლად, ამ კანონების მარჯვედ გამოყენებით სცენური სახის ორგანულად წარმოშობის გზის მიგნებას. უდიდამო, უნიათო და უსიცოცხლოა ისეთი შემოქმედება, რომელიც ბუნების კანონებზე ძალადობით ცდილობს ნამდვილი განცდილი გრძნობების ნაცვლად ამ გრძნობების სუროგატით, ყალბი პათოსით, მაღალფარდოვანი მეტყველებით და ათასგვარი ხელოვნური, გაცვეთილი ხერხებით მაყურებელთა დარბაზის მოტყუებასა და გულის მოგებას.

„სისტემა მხოლოდ საშუალებაა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი აზრების, გრძნობების, მისწრაფებების სცენაზე გადმოსაცემად, ამიტომ ნამდვილი მხატვარი-

ხელოვანი თავისი ეპოქის მოწინავე იდეების სიმაღლეზე უნდა იდგეს. „სცენა სარკეა ცხოვრების და ამიტომ უმთავრესი კანონი, რომელზედაც დამყარებულია ხელოვნება - არის სინამდვილე და ჭეშმარიტება... სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს.“⁷

სტანისლავსკის სისტემას რამდენიმე ძირითადი პრინციპი აქვს, რომლის გამოყენება და სტრუქტურა შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს სხვადასხვა მსახიობსა თუ რეჟისორში. ძირითადი პრინციპი დაფუძნებულია ქმედებებზე. სპექტაკლი იქმნება სხვადასხვა მოქმედებებისგან. ყველა ქმედებას აქვს მიზანი, რომელიც უნდა წარმოაჩინოს მან. ასევე სტანისლავსკის სისტემაში მნიშვნელოვანია მსახიობის როლი. თამაშის დროს მან უნდა იხელმძღვანელოს რეალური ემოციებით და არა იმპროვიზირებული გრძნობებით, რომელიც სიყალბესა და ხელოვნურობას მატებს გმირს, ხოლო როგორ უნდა მოახერხოს მსახიობმა, რომ რეალური გრძნობა გვიჩვენოს ამა თუ იმ ქმედებაზე, ეს უკვე მის მომზადებაზეა დამოკიდებული. ზოგადად, რეალობა, სინამდვილე ერთ-ერთი მთავარი მომენტი სტანისლავსკის თეორიაში. ვერც ერთი მსახიობი და ვერც ერთი რეჟისორი ვერ შეძლებს წარმოაჩინოს რაიმე იმაზე უკეთ, რაც არსებობს ბუნებაში, რეალობაში. ბუნება - მთავარი ხელოვანია, ის თავად არის ინსტრუმენტი. სცენაზე არ უნდა ითამაშო როლი, არამედ უნდა იცხოვრო მისით.

„ხელსატაკოვის თამაშისას, მომენტებში ვგრძნობდი თავს მის სულში. ეს განცდები იცვლებოდა ახლით და ამ დროს მისი სული ვიპოვე ჩემში“⁸ - წერდა სტანისლავსკი. როლი ხდება მსახიობის ცხოვრების ნაწილი, გმირის ცხოვრებაში არსებული გარემოებები ხდებიან მსახიობის პირადი გარემოებებიც. ამისათვის მსახიობმა, როლის თამაშისას, მისი ცხოვრებისეული გამოცდილებით უნდა იხელმძღვანელოს.

მას ასევე ფანტაზიის დიდი უნარი უნდა ჰქონდეს, რაც დაეხმარება, დაიჯეროს, რომ მისი ქმედებები და ემოციები არის ის, რასაც გმირი განიცდის. მსახიობი სცენაზე ქმნის არა მარტო თავისი ეპოქის ცხოვრებას, არამედ წარსულსა და მომავალსაც. ამ დროს ამოცანები რთულდება. თანამედროვე ეპოქის შექმნის დროს მსახიობს შეუძლია დააკვირდეს იმას, რაც არის, რაც მის გარშემო ხდება. წარსულის, მომავლის ან

არარსებული ცხოვრების შექმნის დროს კი, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მათი აღდგენა ან საკუთარი ფანტაზიით მისი ახლად შექმნა, ეს კი რთული სამუშაოა.

ემოციების ანალიზი კიდევ ერთი პრინციპია სტანისლავსკისათვის. ჩვენ არ ვართ მიდრეკილნი გავანალიზოთ, რას განვიცდით მაშინ, როცა ვზივართ, ვჭამთ ან უბრალოდ არაფერს არ ვაკეთებთ, ასევე არ ვიკვლევთ, რას განიცდის სხვა ადამიანი ისეთ სიტუაციებში, როგორიცაა ტირილი, სიცილი ან სევდა. მსახიობისათვის ანალიზის უნარი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ის უნდა იყოს მკვლევარი, მან უნდა გაანალიზოს მთელი დღის ქმედებები. მაგალითად, მან უნდა შეისწავლოს, რას განიცდის ადამიანი, როცა სტუმრად მიდის და უნდა რომ თავი მოაწონოს მასპინძელს, ან რას განიცდის როდესაც მოულოდნელად ცუდ ამბავს გაიგებს. კვლევა მსახიობისთვის ჩვევა უნდა იყოს. ცოდნა, რომელსაც ის ამ კვლევის საშუალებით მიიღებს, დაეხმარება პიესის გმირის რეალურ წარმოჩენაში.

კ. სტანისლავსკი თავის წიგნში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ წერს, რომ მსახიობი, რომელიც ცხოვრებას განზე გამდგარი აკვირდება, საკუთარ თავზე არ განიცდის გარემო მოვლენების სიხარულსა და სევდას, მათ რთულ მიზეზებს ვერ წვდება და ვერ ხედავს მათ მიღმა ცხოვრების უდიდეს მოვლენებს, უდიდესი ჰეროიკით, უდიდესი დრამატიზმით გამსჭვალულს. ასეთი მსახიობი ჭეშმარიტი შემოქმედებისთვის მკვდარია. ხელოვნებისთვის რომ იცხოვროს, მსახიობი, რადაც არ უნდა დაუჯდეს ეს, უნდა ჩაწვდეს გარემო ცხოვრების აზრს, დაძაბოს თავისი გონება, შეავსოს იგი ცოდნით და შეხედულებებით. ჭეშმარიტ მსახიობს მოეთხოვება ატარებდეს შინაარსიან, საინტერესო, ლამაზ, მრავალფეროვან, ამაღელვებელ და ამაღლებულ ცხოვრებას. მან უნდა იცოდეს, რა ხდება არა მარტო დიდ ქალაქებში, არამედ პროვინციებშიც, სოფლებშიც, ქარხნებშიც, მსოფლიოს ყველა კულტურულ ცენტრშიც. მსახიობი ვალდებულია თვალყური ადევნოს და შეისწავლოს როგორც თავისი, ასევე უცხო ქვეყნების მთელი მოსახლეობის ცხოვრება და ფსიქოლოგია. სტანისლავსკი წერს: „ჩვენთვის საჭიროა უსაზღვრო ფართო გონებრივი ჰორიზონტი, რადგან ჩვენ ვთამაშობთ თანამედროვე ეპოქის ყველა ეროვნების პიესებს, რადგან მოწოდებულნი ვართ დედამიწის ყოველი ადამიანის სულის ცხოვრების გადმოსაცემად.“⁹

არიან დაკვირვების უნარით დაჯილოებული ადამიანები. ისინი უნებლიეთ ყველაფერს, რაც კი გარშემო ხდება, ამჩნევენ და მეხსიერებაში აღბეჭდავენ. მათ ეხერხებათ შუმჩნეველიდან შეარჩიონ მეტად მნიშვნელოვანი, საინტერესო, ტიპური და ფერადოვანი. ასეთ ადამიანებს ადვილად ძალუძთ სხვების შესწავლა და მათი თამაში სცენაზე. მაგრამ როგორ ვასწავლოთ ნაკლებად დაკვირვებულ ადამიანებს შეამჩნიონ და დაინახონ ის, რაც მათ ბუნება და ცხოვრება სთავაზობს? უპირველეს ყოვლისა, მათ უნდა ავუხსნათ, თუ როგორ უნდა ყურება, დანახვა, მოსმენა და გაგონება არა მარტო ცუდისა, არამედ უმთავრესად მშვენიერისა. სწორედ ბუნებას უნდა დავუკვირდეთ, რაც შეიძლება მეტი გულისყურით.¹⁰

სტანისლავსკის სჯეროდა, რომ ცხოვრებაში თითქმის ყველა ქმედება ლოგიკური და თანმიმდევრულია. ასევეა სცენაზე - ყველაფერი ლოგიკური და თანმიმდევრულია: მოქმედებები (გარეგნული და შინაგანი), აზრები, მისწრაფებები, ფანტაზია, რისკები. სხვა შემთხვევაში გაჩნდება გაურკვევლობისა და ჩახლართულობის გრძნობა. სპექტაკლი მაყურებლისთვის მარტივად აღსაქმელი, ემოციურად დატვირთული და რეალური უნდა იყოს.

სტანისლავსკი ნაშრომში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მიუთითებდა: „ჩემს არტისტულ სფეროში ასეთ საბადოს, მთელი ჩემი ცხოვრების ძიებათა შედეგს წარმოადგენს ე. წ. „სისტემა“. ესაა მსახიობის მუშაობის, ჩემს მიერ მიღებული მეთოდი, რომელიც მას მისცემს საშუალებას, შექმნას როლის სახე, გადახსნას მასში ადამიანის სულის ცხოვრება და ლამაზ მხატვრულ ფორმაში განასახიეროს იგი სცენაზე.“¹¹

ამ მეთოდს საფუძვლად დაედო მსახიობის ორგანული ბუნების, სტანისლავსკის მიერ პრაქტიკულად შესწავლილი კანონები. მისი ღირსება ისაა, რომ მასში არაფერია მის მიერ გამოგონილი, მის თავზე, მის მოწაფეებზე პრაქტიკულად შეუმოწმებელი. სტანისლავსკის სისტემა ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: 1) მსახიობის შინაგანი და გარეგნული მუშაობა თავის თავზე, 2) შინაგანი და გარეგნული მუშაობა როლზე. თავის თავზე შინაგანი მუშაობა მდგომარეობს ფსიქიკური ტექნიკის გამომუშავებაში. ეს ტექნიკა მსახიობს ეხმარება ისეთი შემოქმედებითი განწყობილების შექმნაში, რომელშიც მას ყველაზე მეტად ეწვევა შთაგონება. თავის თავზე გარეგნული მუშაობა როლის

განსასახიერებლად და მისი შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად, სხეულის აპარატის მომზადებას გულისხმობს, როლზე მუშაობა კი, დრამატული ნაწარმოების არსის, იმ მარცვლის შესწავლაა, რომლისგანაც შეიქმნა ნაწარმოები და რომელიც განსაზღვრავს მთელ მის აზრსა და მიზანს, ისევე როგორც ყოველი როლის აზრსა და მიზანს.¹² სისტემა სტანისლავსკის მრავალი წლის გამოცდილებიდან თავისთავად და ბუნებრივად შეიქმნა.

უდიდესი მემკვიდრეობა დაუტოვა სტანისლავსკიმ საბჭოთა თეატრალურ კულტურას, როგორც მსახიობმა - თავის მიერ შექმნილი განუმეორებელი სცენური სახეებით, როგორც გენიოსმა რეჟისორმა - თავისი ბრწყინვალე დადგმებით, როგორც უბადლო პედაგოგმა და თეატრის შესანიშნავმა მკვლევარმა - თავისი მეცნიერული ნაშრომებით და ნიჭიერი კადრებით.

სტანისლავსკის სისტემამ გადალახა საბჭოთა კავშირის საზღვრები. მისი შემოქმედებითი იდეებით საზრდოობდა და საზრდოობს რუსული თეატრი, ამ იდეების გავლენას განიცდის ყველა ეროვნული კოლექტივი და ამავე იდეებით საზრდოობენ მსოფლიოს პროგრესულად მოაზროვნე თეატრის წარმომადგენლები.

სტრასბერგის მეთოდი

თავის უჩვეულო ცოდნას ლი სტრასბერგი ორი წყაროდან ისრუტავდა: უსასრულო ოდენობის წიგნებიდან თეატრის შესახებ, რომლებსაც იგი „ნთქავდა“ და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამერიკის ლაბორატორიულ თეატრში სწავლიდან. სტანისლავსკი პირველი რეჟისორი იყო, რომელმაც დაიწყო ნიჭიერი მსახიობების თამაშის სისტემატური შესწავლა, რათა დაედგინა, რაში მდგომარეობდა კარგი თამაშის საიდუმლო. უბრალო ლექსიკით რომ ვთქვათ, თეატრალური წარმოდგენა – ესაა „თავის მოჩვენების“ უნარი. მაყურებლის დასარწმუნებლად, რომ იგი ინგლისის მეფეა, მსახიობმა ეს თვითონაც უნდა დაიჯეროს. ის სცენაზე უნდა გამოვიდეს ყოველგვარი უხერხულობის გარეშე. ბევრი მსახიობისთვის ორჭოფობის დამლევა არც ისე რთულია, როგორც როლის ყოველდღიურად ბუნებრივად თამაში. ამა თუ იმ ეპიზოდის დამაჯერებლად შესასრულებლად მსახიობმა იგი უნდა დაანაწევროს შემადგენელ ნაწილებად და ყოველი ნაწილისათვის მოქმედმა პირმა უნდა დაისახოს განსაკუთრებული ამოცანა. ამოცანაზე ყურადღების გამახვილებით მსახიობი არ დაკარგავს როლის რეალიზმს.

„სტანისლავსკი შესანიშნავ მაგალითს იძლევა, - ამბობდა სტრასბერგი, - თუ მიბრძანებთ: „ასწიე ხელი!“, ხელს ავწევ, მაგრამ არ მეცოდინება, მერე რა ვუყო მას. თუ მეტყვით: მისწვდით, აი, იმ ნათურას, ყველაფერი ნათელი გახდება, რადგან მეცოდინება, რისთვის ვწევ ხელს“.¹³ სტანისლავსკიმდე მსახიობი თითქმის არ ემზადებოდა როლისათვის შინაგანად. იგი სწავლობდა სიტყვებს და იმედი ჰქონდა, რომ შთაგონება სცენაზე ეწვეოდა. ეს ზოგჯერ მართლდებოდა, ზოგჯერ კი - არა. ამისაგან განსხვავებით, სტანისლავსკის სისტემით აღზრდილი მსახიობები სცენაზე საკუთარ თავში დარწმუნებულები გადიოდნენ. უბრალოდ ხელის აწევის ნაცვლად, ისინი ცდილობდნენ, ნათურას მისწვდომოდნენ.

„მეთოდი, – ამბობს ლი სტრასბერგი, – არსობრივად, უბრალო შეჯამებაა იმისა, რასაც კარგი თამაშისას მსახიობები ქვეცნობიერად ყოველთვის აკეთებდნენ“.¹⁴

სტრასბერგი თავის სწავლების ფილოსოფიაზე წერდა: „ჩემი მუშაობის პროცესში მთვარი აღმოჩენები იყო მსახიობის ემოციური მეხსიერება და იმპროვიზაციის უნარი, სწორედ ასე ვასწავლიდი თამაშს სტუდენტებს, როგორც „მსახიობთა სტუდიაში“, ასევე კერძო გაკვეთილებზე.“¹⁵ ის მსახიობებისგან დისციპლინას მოითხოვდა და ღრმა ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. მან ასე ახსნა მისი მიდგომა: „მსახიობი, რომელიც თამაშობს, ცხოვრობს სცენაზე, თუმცა ის ქმნის ოცნებას, ფანტაზიას. მოქმედების დროს ისე უნდა ითამაშოს, რომ მისი ემოცია რეალურ ემოციას უნდა ჰგავდეს და არა შექმნილს. მან როგორღაც უნდა დაარწმუნოს საკუთარი თავი, რომ ის სწორად იქცევა იმაში, რასაც სცენაზე აკეთებს, რათა დამაჯერებელი იყოს მაყურებლისთვის“.¹⁶

უკლებლივ ყველა მსახიობი სულიერ საკვებს ბუნების მიერ დადგენილი კანონების შესაბამისად ითვისებს. აღქმულს ინტელექტუალურ, აფექტურ ან კუნთოვან მეხსიერებაში ინახავს, შემდეგ წარმოსახვაში გადაამუშავებს, ჩაისახავს მხატვრულ სახეს, მთელი მისი შინაგანი ცხოვრებითურთ და განასახიერებს მას.

დღეს სტუდენტებს არ შეუძლიათ, ისხდნენ და სცენას განიხილავდნენ ისე, რომ მაშინვე არ იკითხოთ – „რა მიზანი მაქვს სინამდვილეში?“. უმეტეს შემთხვევაში, პასუხი ტექსტში კი არ არის, არამედ სტრიქონებს შორის, „ქვეტექსტში“, როგორც ამბობენ მსახიობები.

ლაბორატორიულ თეატრში ბევრი მსახიობი სწავლობდა მეთოდს, მათ შორის ქლურმენის მომავალი მეუღლე, სტელა ადლერიც. 1934 წელს ჰეროლდ ქლურმენი და სტელა ადლერი პარიზში წავიდნენ, რათა სტანისლავსკისთან გაეცლოთ ტრენინგი სამსახიობო ოსტატობაში. ხუთი კვირის განმავლობაში ყოველ საღამოს სტელა სტანისლავსკისთან ერთად სამსახიობო ოსტატობის დახვეწაზე მუშაობდა. ამ პერიოდისთვის სტანისლავსკის მის სამსახიობო ოსტატობის სისტემაში უკვე ცვლილებები ჰქონდა შეტანილი, მისი მოსაზრებით, მსახიობმა როლი ფანტაზიის დახმარებით უნდა შექმნას და არა ემოციური მეხსიერების საშუალებით.¹⁷

პარიზიდან დაბრუნების შემდეგ სტელა ადლერმა მიატოვა „ჯგუფი“ ლი სტრასბერგთან უთანხმოების გამო. ადლერი უარყოფდა ემოციური მეხსიერების გამოყენების ტექნიკას. „ემოციურ მეხსიერებაზე დაყრდნობით შექმნილი როლები, მაგალითად, ემოცია, რომელიც დედაჩემის გარდაცვალების დროს განვიცადე - ჩემთვის ავადმყოფურად და ირაციონალურად მიმაჩნია. თუ ეს არის მსახიობობა, მაშინ არ მინდა ეს ვაკეთო“ - აცხადებდა იგი.¹⁸

სტელამ „ჯგუფის“ თეატრის დატოვების შემდეგ, რამდენიმე წელიწადში დააარსა მსახიობთა სტუდია, სადაც მომავალში მარლონ ბრანდო, ჯუდი გარლენდი, ელიზაბეტ ტეილორი, რობერტ დე ნირო, მარტინ შინი, პიტერ ბოგდანოვიჩი, უორენ ბიტი და სხვანი გადიოდნენ კურსებს. მარლონ ბრანდო დიდად აფასებდა სტელა ადლერს და მიუთითებდა - „სტელა ადლერი გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე მასწავლებელი, მისი ნამუშევრები შეუფასებელი ინფორმაციაა, როგორ აღმოაჩინო საკუთარ თავსა და სხვებში ემოციური მექანიკის ბუნება. ის არ ემხრობოდა ვულგარულ ექსპლუატაციებს, როგორც სხვა, ე. წ. „მეთოდის“ მსახიობები. შედეგად, მისი წვლილი თეატრალური კულტურის ისტორიაში დიდწილად უცნობია, არაა აღიარებული და დაფასებული.“¹⁹

სტელა ადლერის გარდა კიდევ იყვნენ ამერიკელი სამსახიობო ოსტატობის მასწავლებლები, რომლებიც აღარ ემხრობოდნენ სტრასბერგის მეთოდს და თვლიდნენ, რომ ეს მეთოდი არ იყო სტანისლავსკის სისტემის ავთენტური ადაპტაცია. სენფორდ მაისნერმა, ასევე „ჯგუფის“ თეატრის ერთ-ერთმა პიონერმა, ასევე სტრასბერგთან შეუთანხმელობის გამო დატოვა სტუდია. მისი აზრით, მეთოდი არა მარტო შინაგან მოქმედებებზე უნდა ყოფილიყო დაყრდნობილი, არამედ გარეგანზეც და პარტნიორ მსახიობთან მოქმედებაზე (ამას სტანისლავსკი „ურთიერთობასა“ და „ადაპტაციას“ უწოდებდა²⁰). მაისნერი ასწავლიდა მსახიობებს სპონტანურობას მოცემულ სცენაში, მან შექმნა მსახიობებისთვის ინტერპერსონალური ვარჯიშები, რათა ამ უკანასკნელებს გაადვილებოდათ, „გულწრფელად“ გადმოეცათ გმირის ემოციები და მოქმედებები. ამას „მაისნერის ტექნიკას“ უწოდებენ.²¹ ასევე არსებობს მაისნერის სამსახიობო სკოლა, რომელიც 1983 წელს დაარსდა.

მიუხედავად იმ ნიჭიერი მსახიობებისა თუ რეჟისორებისა, რომლებიც იმ ხანებში საკმაოდ ბევრნი იყვნენ და იყენებდნენ მეთოდის ტექნიკას, მაინც არავის შეუღებია მეთოდი ისე, როგორც სტრასბერგმა.

თეატრი „ჯგუფი“ მხოლოდ ათ წელიწადს ფუნქციონირებდა, მაგრამ მისი გავლენა დღესაც იგრძნობა. რეპეტიციები იმპროვიზაციებით, სცენური ანსამბლისა და თამაშის თანამედროვე ტექნიკის კონცეფცია ამერიკაში სწორედამ რომ ამ თეატრმა შეიტანა. იგი მრავალი მიზეზის გამო დაიხურა: დამაარსებლებს შორის პირადი კონფლიქტების, ფინანსური კრიზისისა და მეორე მსოფლიო ომის დაწყების გამო. თეატრი „ჯგუფი“, ყველა ალბათობით, ამერიკული სცენის ისტორიაში ყველაზე საინტერესო ექსპერიმენტი იყო.

სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის განხილვისას კრიტიკოსები თუ მიმდევრები განმარტავენ, რომ ეს არის მსახიობის „მისტიკური“ გარდაქმნა პერსონაჟად ან პირდაპირი გაგებით გმირის ცხოვრებით ცხოვრება. როგორც ყველა კლიშე, ეს ორიც მცდარია. ლი სტრასბერგს რომ ჰკითხეს, განმარტა ეს მეთოდი, მან თქვა - „ეს არის მეთოდი, რომელსაც ყველა მსახიობი იყენებს, როცა კარგად თამაშობს“.²² სტრასბერგმა იგულისხმა, რომ ეს არის მეთოდი, რომელიც არ არის რაღაც ახალი, ეს არის ისევე ძველი, როგორც დასავლური ცივილიზაცია. საუკუნეების განმავლობაში ცივილიზაცია იყენებდა სხვადასხვა სიტყვას, რათა განემარტა კარგი მსახიობური თამაში: რომანტიკული, ემოციური, ღვთაებრივი ინსპირაცია, მუზები, როლის შეგრძნება. ეს ტერმინები დაახლოებით აღწერს მსახიობის ორგანულ პროცესს შემოქმედებისთვის, რომელსაც ის იყენებდა, რათა მაყურებლისთვის ეგრძნობებინა, რომ მის თავს ხდებოდა ეს წარმოდგენა. არისტოტელე ამბობდა, რომ გრძნობების გამოწვევა შეიძლება სხვა ადამიანში მაშინ, როცა თავად განიცდიდა ეს გრძნობები და შეგიძლია მათი რეალობაში წარმოჩენა მეხსიერების დახმარებით.²³

40-იან წლებში ბევრი მსახიობი იყო მოხიბლული მეთოდის სტილით და ცდილობდა ამ გენიალური ხელოვანი ხალხის სტუდიებში მოხვედრას - მარლონ ბრანდო ადლერის სტუდიაში დადიოდა. ბრანდოს ლი სტრასბერგი მისი ეგოიზმისა და ამბიციურობის გამო არ მოსწონდა. ალფრედ ჰიჩკოკი იხსენებდა, რომ მონტგომერი კლიფტთან მუშაობა

ფილმში „აღიარება“ საკმაოდ რთული იყო, რადგან „ის იყო მეთოდის მსახიობი“²⁴. ასეთივე სირთულეებს გადააწყდა იგი პოლ ნიუმენთან მუშაობისას. ლილიენ გიში იუმორით ამბობდა: „როგორ უნდა ვითამაშო სიკვდილი სცენაზე, თუ მას პირველად განვიცდი?“ ჩარლზ ლოუტონი, რომელიც ბერტოლტ ბრეხტთან მუშაობდა, ამბობდა, რომ „მეთოდის მსახიობები გაჩვენებენ ფოტოს, ხოლო ნამდვილი მსახიობები ზეთის ტილოს“.²⁵

ყველა დიდი მსახიობი წერს სამსახიობო ტექნიკაზე. ყოველი მათგანი ღრმა სიბერმედე ივითარებს ტექნიკას სიმღერით, ფარიკაობით, ტანვარჯიშით, სპორტითა და ა.შ., წლების მანძილზე სწავლობს როლის ფსიქოლოგიას, შინაგანად მუშაობს მასზე. მხოლოდ შინგამოჩეკილი „გენიოსები“ იკვებნიან აპოლონთან სიახლოვეს, ყოვლის მომცველ შინაგან ბუნებას, არაყში, ნარკოტიკებში ეძებენ შთაგონებას და უდროოდ ცვეთენ საკუთარ ნიჭსა და ტემპერამენტს. არ არსებობს ხელოვნება ვირტუოზობას რომ არ საჭიროებდეს, არ არსებობს ამ ვირტუოზობის სისრულის საბოლოო საზომიც.

40-იანი წლების დასაწყისში სტუდია დატოვა რამდენიმე რეჟისორმა. მათ შორის იყო ელია კაზანი - ამერიკული კინოინდუსტრიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა. სწორედ მან განავითარა ეს სამსახიობო სტილი კინოში, ის იყო მსახიობების რეჟისორი, ის იყო „მეთოდის კაცი“.²⁶ მან კინოს გააცნო ისეთი მნიშვნელოვანი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ მარლონ ბრანდო და ჯეიმზ დინი. მის ფილმებში ბევრი მსახიობი სულ სხვა კუთხით წარმოჩნდა.

1940-იანი წლების მიწურულს ელია კაზანი ბროდვეისა და ჰოლივუდს შორის გადადგილდებოდა. მისი თეატრალური შემოქმედება მოიცავს დადგმებს ტენესი უილიამზის ორი უმნიშვნელოვანესი პიესისა - „შუშის სამხეცე“ (1944) და „ტრამვაი სახელად, „დიზაირი“ (1951), ასევე ართურ მილერის ნამუშევრებისა - „ჩემი ვაჟები“ (1947) და „კომივოიაჟორის სიკვდილი“ (1949). მან გადაიტანა თეატრალური სამსახიობო რეალიზმი კინოში და შეცვალა მსახიობის თამაშში ძველი სტილიზებული სიტყვით გამოსვლები და არაბუნებრივი მოძრაობები, ენის ბორძიკისა და მიყუჩებული ემოციების წარმოჩენა. სოციალური პრობლემები, სექსუალური ქვეტექსტები და ფსიქოლოგიური რეალობა გახდა მნიშვნელოვანი განმასხვავებელი ნიშნები როგორც სცენაზე, ასევე

ეკრანზე. რეალიზმი, ხელოვნების ნებისმიერ ფორმაში, განსაკუთრებით, ალბათ, კინოში რომ მოითხოვს ილუზიის გამჭვირვალობას დიდი დოზით, არის აშკარად ეშმაკური ტერმინი. კაზანის ფილმები წარმოადგენენ კონფლიქტს სინდისსა და მერყევ სურვილს შორის ადამიანის ქცევაში, ადამიანისა, რომელიც გაცოფებამდეა მიყვანილი, მემბოხება და ხშირად სწორი გადაწყვეტილებისკენაა მიმავალი.

ელია კაზანისათვის ყველაზე დიდი წარმოდგენა დედამიწაზე ადამიანების ემოცია იყო. „თუ თქვენ შეგიძლიათ გამოიწვიოთ ისეთი ნამდვილი ემოციები, იქნება ეს სიყვარული თუ სიბრაზე, ან სურვილი და შეგიძლიათ შეაზავოთ და გამოიყენოთ, მაშინ თქვენ შექმნით რაღაც არაჩვეულებრივს, უჩვეულოს. სწორედ ეს არის დრამა“²⁷ - ამბობს კაზანი.

კაზანს ყოველთვის კარგი ურთიერთობა ჰქონდა მის მსახიობებთან, მეგობრობდა მათთან, ცდილობდა მათი აზრებისა და მისწრაფებების შეცნობას, რათა უფრო მარტივი ყოფილიყო ერთად მუშაობა. კაზანის მსახიობთან ურთიერთობის მეთოდი მუდამ ამართლებდა და ერთად ქმნიდნენ დასამახსოვრებელ და კინოს ისტორიაში მნიშვნელოვან პერსონაჟებს. სტანისლავსკი რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულებაზე წერდა: „თეატრალური ხელოვნება ყოველთვის კოლექტიური ხელოვნება იყო და მხოლოდ იქ აღმოცენდებოდა სადაც პოეტ-დრამატურგის ნიჭი მსახიობების ნიჭთან ერთად მოქმედებდა.“²⁸

მეორე თავი

ელია კაზანის „მეთოდით“ შექმნილი კინოსამყარო

ელია კაზანი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კინოხელოვანია, რომელმაც XX საუკუნის ამერიკაში დაიწყო მოღვაწეობა. 40-იან წლებში, კაზანმა „გადაატრიალა“ ამერიკული თეატრი მისი ინოვაციური შეხედულებებითა და დადგმებით. ამავე პერიოდში კინოეკრანებზე გამოჩნდა მისი სადებიუტო ნამუშევრები - „ჯენტლმენური შეთანხმება“ და „პინკი“, რომლებიც გამოწვევებით იყო სავსე ამერიკელი ხალხისთვის. ეს ფილმები სოციალურ პრობლემებს, ანტისემიტიზმსა და რასიზმს ეხებოდნენ. მათ თავისებურად მოამზადეს ფუნდამენტი კაზანის შემდეგი კლასიკური ფილმებისთვის - „ნავსადგურში“ მარლონ ბრანდოს მონაწილეობით და „სამოთხიდან აღმოსავლეთით“ ჯეიმზ დინის მონაწილეობით.

ელია კაზანი, თავისი წარმატებული კარიერის განმავლობაში, ბროდვეიზე და ჰოლივუდში ცნობილი იყო, როგორც „მსახიობების რეჟისორი“. მან მიიღო სამი „ტონისა“ და ორი „ოსკარის“ ჯილდო საუკეთესო რეჟისორისთვის, ასევე 21 ნომინაცია საუკეთესო მსახიობისთვის და 9 „ოსკარი“ მიიღეს მისმა მსახიობებმა. ელია კაზანის დამსახურებაა განუმეორებელი საშემსრულებლო ნიჭის წარმოჩენა ისეთი მსახიობებისა, როგორებიც არიან: მარლონ ბრანდო, ვივიენ ლი, კარლ მოლდენი, კიმ ჰანტერი, ჯეიმზ დინი, ჯო ვან ფლიტი და ენდი გრიფიტი.

მიუხედავად იმისა, რომ 40-50 წლებში მას ეკუთვნის ამერიკული კინოს ისტორიაში გამორჩეულად საუკეთესო დრამები, მისი გვიანდელი კარიერა შედარებით დაიჩრდილა პოლიტიკური ვითარების გამო. ის ერთ-ერთი იყო იმ მცირეთაგან ჰოლივუდში, რომელთაც დაიწყეს დასმენა ანტიამერიკულ საქმიანობათა კომიტეტში, ომის შემდგომი „წითელი საფრთხის“ პერიოდში. სხვა ცნობილი ჰოლივუდელები,

რომლებიც ასევე იქცეოდნენ, იყვნენ ჯერომ რობინსი, სტერლინგ ჰაიდენი, ბარლ აივზი და ლელა როჯერსი (ჯინჯერ როჯერსის დედა).

კაზანი ახალგაზრდობაში მცირე ხნით კომუნისტური პარტიის წევრიც იყო, 1930-იან წლებში რადიკალური თეატრის დასის წევრად მუშაობისას. თუმცა პარტიის ფუნქციონერთა მიერ მისი თეატრალური ჯგუფის არტისტულ გადაწყვეტილებებში ჩარევის გამო პირადად შეურაცხყოფილი იყო და მალევე დაანება თავი პარტიას. 1940-იან წლებში დაიწყო მოქმედება ანტიამერიკულმა კომისიამ, რომლის მიზანს წარმოადგენდა საბჭოთა კავშირის მიმართ თუნდაც სიმპათიით განწყობილი პიროვნებების დევნა. ეს მოვლენები შეეხო კინომოდერნიზმსაც – ე. წ. „ჰოლივუდის ათეულს“ და სერიოზული ზიანი მიაყენა კინემატოგრაფს. „მაკარტიზმი და ანტიკომუნიზმი გამოიყენეს, როგორც სენი და დაიწყეს მის წინააღმდეგ ბრძოლა ამერიკელების ყურადღების გადასატანად“ - დანაშაულებით მიუთითებდა ამის თაობაზე ამერიკული კულტურის ერთ-ერთი ცნობილი მოღვაწე ნორმან მეილერი.²⁹

ამერიკელი დრამატურგები - ლილიან ჰელმანი და ართურ მილერი სახალხო და მწვავედ წინ აღუდგნენ კაზანის ამგვარ არგუმენტაციას. ერთ-ერთი იმ პირთაგანი, რომელიც კაზანმა "დაასმინა", იყო მსახიობი ჯონ გარფილდი, ვისთანაც ერთად „ჯგუფის თეატრის“ დასში მუშაობდა. გარფილდზე კომისიამ ინტენსიური გამოძიება ჩაატარა, თუმცა მასზე ვერანაირი მაკომპრომეტირებელი მტკიცება კომუნისტურ პარტიაში წევრობაზე ვერ აღმოჩინა. მიუხედავად ამისა, გარფილდი მყისვე ჰოლივუდის „შავ სიაში“ მოხვდა, რამაც ბოლო მოუღო მის სამსახიობო კარიერას და მომდევნო წელს, 39 წლის ასაკში, გულის შეტევით გარდაიცვალა.

ელია კაზანი (ნამდვილი სახლი და გვარი – ელიას კაზანცოღლუ) დაიბადა სტამბულში (თურქეთი), 1909 წელს, ბერძნების ოჯახში. 4 წლის შემდეგ კაზანცოღლუების ოჯახი ამერიკაში, ნიუ-იორკის ერთ-ერთ გარეუბანში გადავიდა საცხოვრებლად. ელია კაზანის თავგადასავალი არის ემიგრანტული ცხოვრების, გამბედაობისა და წარმატების რეალური ამბავი. კაზანის წარმომავლობამ და ემიგრანტობამ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია მის ნამუშევრებზე. პიროვნული გაუცხოება და სოცოლოგიური უსამართლობა - ეს ორი მთავარი თემაა დაკავშირებული

მის „აუტსაიდერობასთან“. ბრაიან ქეისთან ინტერვიუში, 1988 წელს, იგი ამბობს: “როცა გარიყულ ბავშვად იზრდები, მკაცრი უნდა იყო, რომ გადარჩე, ამიტომ ვფიქრობ, რომ საკმაოდ მკაცრი პიროვნება ვარ. ერთხელ ჯიმი ბოლდუინმა მითხრა, რომ მე ზანგი ვიყავი. ეს კომპლიმენტად მივიღე“. მას უნდოდა ყოფილიყო ნამდვილი ამერიკელი, ჰქონოდა მათი სტილი, ტანსაცმელი, სამსახური, ფული, მანქანები, „მინდოდა, მქონოდა ყველაფერი და რაც შეიძლება მალე“. ³⁰

ელია კაზანის სახელოვნებო თავგადასავალი იწყება თეატრით. 1932 წელს იგი ლი სტრასბერგის მიერ შექმნილ „ჯგუფის თეატრში“ სწავლობდა მსახიობობას, სწორედ აქ ეზიარა მეთოდის სამსახიობო ოსტატობას, რომელმაც განსაზღვრა მისი შემდგომი სარეჟისორო კარიერა. მისი პირველი სიყვარული კინო იყო. ის მოიხიბლა საბჭოთა კავშირის კინოხელოვნებით – ალექსანდრ დოვჟენკოთი და სერგეი ეიზენშტეინით. კაზანი ერთ-ერთ ადრეულ ინტერვიუში პოპულარულ ჟურნალ „ესქუაიერისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში ამბობდა: „მინდა, შევქმნა იმდენი ფილმი, რამდენსაც შევძლებ. თეატრი ემსახურება ავტორს, ხოლო კინო ქმნის სამყაროს, კამერა ლამაზი ინსტრუმენტია, რომელიც ხატავს მოძრავ სურათებს“. ³¹ დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ, 1976 წელს ამერიკულ კინოუნივერსიტეტში გამართულ შეხვედრაზე, ის ისეთივე ენთუზიზმით საუბრობდა კინოზე, როგორც კარიერის დაწყებისას „ჩემი აზრით, კინო არის ყველაზე შეუდარებელი ხელოვნება ქვეყნიერებაზე“. ³²

ელია კაზანი იღებდა სოციალურ დრამებს. მისი ფილმები გამოირჩევა სინემატიკური „რეალიზმით“. როგორც იტალიელი ნეორეალისტები, ასევე კაზანიც უპირატესობას ექსტერიერებში გადაღებას ანიჭებდა, სიამოვნებით მუშაობდა უცნობ მსახიობებთან, ცდილობდა სოციალური რეალობის სიზუსტით ასახვას. ძლიერ გრძნობებს და ძალადობას მოითხოვდნენ ფილმების სიუჟეტები, თუმცა კაზანი ასევე ცნობილია ემოციური და დაუვიწყარი ლირიკული მომენტებითაც, რომლებიც ერთგვარად აბალანსებდნენ ფილმებს. სწორედ ამისთვის მას სჭირდებოდა მსახიობები, რომელთაც შეეძლოთ რეალობის სიზუსტით გადმოცემა. ამისთვის ის ყველაფერს აკეთებდა, მსახიობისგან კარგი თამაში რომ მიეღო. აიძულებდა მათ ერბინათ გადასაღებ მოედანზე, შეურაცხყოფას აყენებდა მათ, აეჭვიანებდა შეყვარებულებზე და ა. შ. „მოკრივე

ტამი მაურელიოს სახეში დავარტყი, რათა გამებრაზებინა „ნავსადგურში“ გადაღებებისას. რეჟისორი სასოწარკვეთილი ურჩხულია!“ - აღნიშნა ბრაინ ქეისთან ინტერვიუში ელია კაზანმა.

კაზანთან მუშაობა რთული იყო, თუმცა მსახიობებს ძალიან უყვარდათ ისინი და პრივილეგიად თვლიდნენ მასთან მუშაობას. ის მუშაობდა შემოქმედ ხალხთან, რომლებიც ემოციურები და რთული პიროვნული ხასიათისა იყვნენ. კაზანის თქმით, მსახიობს უნდა მოეპყრო, როგორც პოეტებს და არა როგორც თოჯინებს. ბევრი მიიჩნევდა მას ამერიკის საუკეთესო რეჟისორად, მაგალითად, ცნობილმა კინორეჟისორმა სტენლი კუბრიკმა უყოყმანოდ განაცხადა: „ექვგარეშეა, რომ კაზანი ამერიკაში საუკეთესო რეჟისორია, რომელსაც სასწაულების მოხდენა შეუძლია იმ მსახიობებით, ვინც ჰყავს ფილმებში“.³³

1973 წელს სტუდენტებთან შეხვედრაზე კაზანმა ისაუბრა რეჟისორობაზე და ცოდნაზე, რომელსაც კარგი რეჟისორი უნდა ფლობდეს: „რეჟისორმა აუცილებლად უნდა იცოდეს სამსახიობო ოსტატობის ტექნიკა და მისი ისტორია. რაც უფრო მეტი იცი მსახიობობაზე, უფრო ადვილია მსახიობთან ურთიერთობა. განვითარებისთვის რეჟისორმა თავის კარიერის მანძილზე უნდა გამოსცადოს მსახიობობა, აიძულო თავს, სცენაზე გავიდეს ან კამერის წინ იმუშაოს, რათა თვითონაც გრძნობდეს მსახიობთა ცხოვრებას. ზოგიერთ ცნობილ რეჟისორს ეშინია მსახიობის, ნაცვლად იმისა, რომ მეგობრად მიიღოს და თანასწორად აღიქვას. მათი საპირისპირონიც არიან, მაგალითად, დიდებული ჟან რენუარი, რომელიც საკუთარ ფილმში „თამაშის წესები“(1939) თამაშობს და ასევე მისი მიმდევარი და მადიდებელი ტრუფო „ველური ბავშვში“(1970). რეჟისორმა უნდა იცოდეს, როგორ აამოძრავოს მსახიობი და სტიმული მისცეს მას, ეს კი მხოლოდ ურთიერთობით და ერთმანეთის შეცნობით მოდის“.³⁴

1947 წელს „ოსკარი“ საუკეთესო ფილმისთვის გადაეცა „ჯენტლმენურ შეთანხმებას“, რომელშიც გრეგორი პეკი ჟურნალისტის როლს ასრულებს. ასევე ამ ფილმისთვის მიიღო ელია კაზანმა პირველი „ოსკარი“ საუკეთესო რეჟისორისთვის. ერთი შეხედვით, ეს ნამუშევარი 40-იანი წლების „თემატური ფილმია“, რომლისთვისაც კინოაკადემიას პატივი უნდა ეცა და „გაეცილებინა“ კინოსამყაროდან, თუმცა მეორე

მხრივ, ეს ფილმი დამანტრიგებელი, ცოტა შემაწუხებელი, მიაბიტურიც და მომაჯადოებელია. მასში საუბარია ანტისემიტიზმზე, ომის შემდგომ ამერიკაში. ეს არის გზა, რომელიც იუდეველებმა გამოიარეს, რათა ისინი გაერიყათ მაღალი კლასის კლუბებიდან, დასვენების კურორტებიდან და, რა თქმა უნდა, სამუშაო ადგილებიდან. ოფიციალური აკრძალვა არ ყოფილა, მაგრამ იყო თავის დაქნევა, თვალთ ნიშნება და „ჯენტლმენური შეთანხმება“ კონსერვატულად მოაზროვნეთა შორის. ფილმში ბევრი გულახდილი აღშფოთება და მაგალითია ნაჩვენები 40-იანი წლების ამერიკის დამოკიდებულებისა ებრაელების მიმართ. ებრაელები იცვლიდნენ სახელებს, რათა უფრო ინგლისური ჟღერადობის სახელები ჰქონოდათ, იღებავდნენ თმებს, რათა დასავლეთ ევროპის ხალხს დამსგავსებოდნენ. ბევრს საკუთარ ქონებაზეც მოუწია უარის თქმა, გაურბოდნენ ყველაფერს, რასაც შეიძლება ისინი ემხილა, რომ იყვნენ ებრაელები. კაზანი ნათლად აჩვენებს მის აღშფოთებას და განრისხებას ებრაელებისა ასეთი დევნის გამო. ეს არის შესანიშნავი სოციალური დრამა, რომელიც სიზუსტით ასახავს ამერიკული საზოგადოების განწყობას.

ფილმში არა მარტო თემატიკაა მნიშვნელოვანი, არამედ მსახიობთა თამაში. კაზანი, როგორც დამწყები კინორეჟისორი, თავის პირველივე ფილმებში შესანიშნავად არჩევდა მსახიობებს ამა თუ იმ როლისთვის, რადგან მისი ფილმების მთავარი აქცენტები მსახიობთა შესრულებაზე დადიოდა. „ჯენტლმენური შეთანხმების“ წარმატების კიდევ ერთი მიზეზი გრეგორი პეკია. ჟურნალისტის როლში მან თავის კინოსამსახიობო კარიერაში ერთ-ერთი საუკეთესო გმირი აჩვენა. ის წყნარია, ცოტათი ნაზიც, ხანდახან ნერვიულიც და მტკიცეც. დოროთი მაკგუაიერის კინოგმირიც დრამატული და ემოციურად მიმზიდველია. დიაპაზონი დოროთის საწყისი სცენიდან, რომელშიც ის ცოტა თავქარიანია, ჯონ გარფილიდის ფინალამდე, არის ძალიან შთამბეჭდავი. გარფილდი ერთობ ბუნებრივია დეივის როლის შესრულებისას, ის პერსონაჟს სიძლიერესა და მჭერმეტყველობას მატებს.³⁵ ელია კაზანი შეუდარებლად ახერხებდა მსახიობთა მორალური იმედგაცრუებისა და ნატურალისტური თამაშის ჩვენებას ამა თუ იმ ფილმში.

კაზანის ფილმი „ტრამვაი სახელად „დიზაირი“ არ არის ტრაგედია, თუმცა ფილმი ტრაგიკულად მთავრდება. ფილმის მთავარი გმირი ბლანშ დე ზუა (ვივიენ ლი) არ არის პერსონაჟი, რომელიც რაღაც სიმაღლეებზე იდგა და შემდეგ „დაეცა“. ის, თავდაპირველადვე, მორალურად უკვე განადგურებულია, როცა კოვალსკების ოჯახში, ნიუ ორლეანში ჩადის. ფილმი არის დაპირისპირება ორ ძალას შორის, რომელიც ერთმანეთს ებრძვის და მხოლოდ ერთი მარცხდება, თუმცა ამ ბრძოლაში გამარჯვებული არც ერთია. სტენლი კოვალსკი (მარლონ ბრანდო) ასახიერებს ბრუტალობას, „ქვის ხანის“ მამაკაცს, ხმაურიანს, მოძალადეს, ფეთქებად ადამიანს, ხოლო ბლანში (თავდაპირველად) ქალურობას, ჯადოსნურობას და მშვენიერებას, სტენლი კი მას ანადგურებს და სიგიჟემდე მიჰყავს. ასევე მათ შორის არის ორი პერსონაჟი - მიჩი (კარლ მოლდენი) და სტელა (კიმ ჰანტერი). ეს უკანასკნელი ბლანშის უმცროსი დაა და სტენლის ცოლი, რომლის ერთგულება ხან ერთ ეკუთვნის, ხან მეორეს. ეს მხოლოდ საერთო ზოგადი მონახაზია.

ტენესი უილიამსის პიესა და სცენარი შეუდარებელია. 20-იან წლებში ეს პიესა ერთ-ერთ პოპულარულ დრამატულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა, მრავალ სცენაზე თუ ქვეყანაში იდგმებოდა სპექტაკლები მის მიხედვით. თავდაპირველად, კაზანმა იგი ბროდვეის სცენაზე დადგა. სწორედ ამიტომ გამოიყენა მან ის მსახიობები, რომლებიც ასევე სპექტაკლში ჰყავდა დაკავებული, მხოლოდ ვივიენ ლი არ იყო მისი დასის წარმომადგენელი, თუმცა ვივიენისთვის ეს როლი ახლოს იყო, რადგან ის ლონდონის სცენაზე ასრულებდა მას. ამ კინოსურათის ინტერიერი და ექსტერიერიც ისე ააწყვეს, როგორც ბროდვეის სცენაზე. ინტერიერი კლასტროფობიისა და შფოთის შეგრძნებას იწვევდა. კინემატოგრაფისტები თვლიდნენ, რომ ასეთი გარემო იყო უკან გადადგმული ნაბიჯი კინოში, რადგან ისევ თეატრის შეგრძნება რჩებოდა, თუმცა კაზანმა მისი გადაწყვეტილება ასე ახსნა, რომ ეს ხალხი ერთ ოთახში უნდა ჩაეკეტა, რათა დამაბულობა უფრო მკვეთრი ყოფილიყო.³⁶

მარტინ სკორსეზის „წერილი ელიას“ არის დოკუმენტური ფილმი, რომელშიც სხვადასხვა კინემატოგრაფისტი საუბრობს კაზანის შემოქმედებაზე, ურჩევენ ელიას, რომ თეატრს მოშორდეს და დაივიწყოს მისი ესთეტიკა, რათა კარგი კინორეჟისორი გახდეს.

თუმცა „ტრამვაი სახელად „დიზაირი“ მართლაც კარგი ფილმია, არა კაზანის რეჟისორობის გამო, არამედ სცენარისა და სამსახიობო ოსტატობის დამსახურებით, რომელიც მან აირჩია. ის ხომ „ჯგუფის თეატრის“ ერთ-ერთი მთავარი წევრი იყო და ასევე მსახიობთა სტუდიის დამაარსებელი, რომელიც „მეთოდის ტაძრად“ მოისაზრებოდა.

კაზანი საკუთარ თავს მსახიობების რეჟისორად მიიჩნევდა და ამბობდა: „ეს არის ნიჭი, რომლის მეშვეობითაც მსახიობებში ვაცოცხლებთ ახალ ადამიანებს“.³⁷ იგი მსახიობებთან თამამშრომლობდა და მათთან ერთად ადგენდა სცენის განვითარებას. „როცა მსახიობებს ვესაუბრები, ისინი იდეებს მაწვდიან და ვისრუტავ ამ იდეებს, რადგან სწორედ მათი დახმარებით შევძლებ მსახიობის ამოძრავებას. მათგან მინდა სიცოცხლის სუნთქვა და არა უბრალოდ მექანიკური მოძრაობა, რომელიც მათ ვთხოვე... მიყვარს მსახიობები, მეც ვიყავი მსახიობი რვა წლის განმავლობაში, ამიტომ ვაფასებ მათ სამუშაოს“³⁸ - ამბობს ელია კაზანი.

მარლონ ბრანდოსა და ელია კაზანის თანამშრომლობა ბროდვეის სცენაზე დაიწყო და კინოეკრანებზე გაგრძელდა. მათი პირველი კინოსურათი „ტრამვაი სახელად „დიზაირი“ იყო. მარლონ ბრანდოს თამაში „ტრამვაიში“ როგორც სცენაზე, ასევე ეკრანზე, XX საუკუნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი როლებია, სწორედ სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის გამო. კაზანმა სტანისლავსკისგან აიღო ეთიკური იდეა, რომ თეატრი (კინო) უნდა ყოფილიყო სოციალური ცვლილებების ძალა. ეს იდეა უფრო მეტად მის სხვა ნამუშევრებში: „ვივა საპატა!“, „ჯენტლმენური შეთანხმება“ და „ნავსადგურში“ გვხვდება, ვიდრე „ტრამვაი სახელად „დიზაირში“. თუმცა ეს უკანასკნელი კაზანის კინოკარიერის საწყისია, ამიტომ მასში იგი უფრო მარტივ ამოცანებს შეეჭიდა და სტანისლავსკის ძირითადი პრინციპი გამოიყენა: მსახიობმა პერსონაჟის ფსიქოლოგია ქცევად უნდა გადათარგმნოს, რაც მსახიობის მუშაობის არსია.

ბრანდო იყო არასტაბილური, მომხიბლავი, დინამიური, მაგნიტური და ყოველთვის არაპროგნოზირებადი. მარლონმა შეძლო და იმდენად შეითვისა ეს როლი, რომ მისი და კოვალსკის განცალკევება შეუძლებელია. ეს იყო სუპერრეალიზმის ტიპი, რომელიც დამაჯერებლობის საზღვრებს გასცდა. ბრანდომ იმდენად კარგი როლი შექმნა,

რომ მეტსახელად „ნეანდერტალელ კაცად“³⁹ მოიხსენიებდნენ. წლების განმავლობაში იგი გაურბოდა თავისსავე შექმნილ, ამ როლს. ბრანდოს შემხედვარე, ყველას კოვალსკი ახსენდებოდა. ამ ფილმში მისი ძალა, დაუცველობა, სექსუალური დინამიზმი და დელიკატური, მაგრამ ვულკანური ემოციურობა იყო გასაღები შესანიშნავი კინოროლისა, რომელიც აქამდე ეკრანზე არავის ენახა. მარლონ ბრანდომდე მსახიობები უფრო თეატრალურები, მანევრულები და ემოციურად შეზღუდულნი იყვნენ, ის კი უხეში და ნერვიული, ე. წ. „ღია ჭრილობა“ უფრორე იყო მაყურებლისთვის. იგი უყვარდა აუდიტორიას მისი რეალიზმისთვის და ამასთანავე, ეზიზღებოდა კიდეც. სტანისლავსკი წერს: „ დიდი გრძნობების და ვნებების გადმოსაცემად საჭიროა დიდი, უზარმაზარის ნიჭის, ძალისა და ტექნიკის მსახიობი. იგი ხალხის წიადიდან მოვა... თანამედროვე სულის გრანდიოზული ვნებებისა და ტანჯვის გამოსახვა შიშველი უშუალოებითა და ინტუიციით, ტექნიკის დაუხმარებლად, გატეხს მსახიობის სხეულს და სულს.“⁴⁰

1951 წელს „ოსკარის“ დაჯილდოებაზე საუკეთესო მამაკაცის როლის ჯილდო ჰამფრი ბოგარტმა მიიღო ფილმისთვის „აფრიკელი დედოფალი“, ხოლო მარლონ ბრანდო მხოლოდ ნომინანტად დარჩა. ბოგარტი იყო ძველი, კლასიკური ჰოლივუდური სამსახიობო ოსტატობის სტილის წარმომადგენელი, ამიტომ კინოაკადემიის „ძველ გვარდიას“ არ უნდოდა, რომ რევოლუციონერს (მარლონ ბრანდოს) მოეგო ეს ჯილდო. ამ ფილმისთვის მხოლოდ მარლონ ბრანდომ ვერ მიიღო „ოსკარი“, დანარჩენი სამი ჯილდო კი მისმა პარტნიორებმა დაიმსახურეს - საუკეთესო ქალის როლისათვის ვივიენ ლიმ, საუკეთესო მეორეხარისხოვანი ქალის როლისათვის კიმ ჰანტერმა და საუკეთესო მეორეხარისხოვანი კაცის როლისათვის კარლ მოლდენმა. კინოაკადემიამ ამ საქციელით, ერთგვარი შეურაცხყოფა მიაყენა როგორც მარლონ ბრანდოს, ასევე სამსახიობო ტექნიკის მეთოდს. ამ ფაქტით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ ისინი არ აღიარებდნენ აღნიშნულ მეთოდოლოგას.

ვივიენ ლის როლი შორს არის მეთოდისგან. მან ჯესიკა ტენდი (მსახიობი, რომელიც სპექტაკლში ასრულებდა ბლანშის როლს) ჩაანაცვლა ფილმში, რადგან მის შემქმნელ კინოკომპანიას უნდოდა, რომ ფილმს ჰყოლოდა ერთი ცნობადი მსახიობი,

რათა კომერციულად მომგებიანიც ყოფილიყო. ვივიენ ლი ექვსი თვის განმავლობაში თამაშობდა ლონდონის სცენაზე ბლანშის როლს მისი მეუღლის ლორენს ოლივიეს რეჟისორობით. ეს უკანასკნელი მეთოდის აშკარა მოწინააღმდეგე რეჟისორი და მსახიობი გახლდათ.

მარლონ ბრანდოს როლი შეუდარებელია. მან ამ როლით შეცვალა მთელი კინოსამსახიობო ოსტატობის არსი და დანიშნულება. ელია კაზანი, მარლონ ბრანდო და მეთოდი - ამ სამის გაერთიანებით შეიქმნა საუკეთესო ფილმები ამერიკული კინოს ისტორიაში. მარლონ ბრანდო ავტობიოგრაფიულ წიგნში საუბრობს კაზანის გავლენაზე: „ძალიან ბევრ რეჟისორთან მიმუშავია ჩემი კარიერის განმავლობაში, ზოგი კარგი, ზოგი სამართლიანი, ზოგიც კი საშინელი იყო. კაზანი საუკეთესო მსახიობების რეჟისორია. მხოლოდ მას შეეძლო ჩემი სტიმულირება. ის ჩემთან მუშაობდა, ჩემთან ერთად თამაშობდა ვირტუალურად როლს... კარგ მსახიობებს ირჩევდა. მუდამ ცდილობდა ჩვენს სტიმულირებას და მაქსიმალურად აუმჯობესებდა ჩვენს იმპორვიზაციის უნარს, გვაძლევდა თავისუფლებას მუშაობისას და, ამასთანავე, ჩართული იყო როგორც ემოციურად, ასევე ფიზიკურად როლის შექმნაში. არასდროს შემხვედრია მისნაირი რეჟისორი.“⁴¹

კაზანის გამორჩეული ფილმია „ვივა საპატა!“ (1952), რომელშიც ისევ მარლონ ბრანდო ასრულებს მთავარ როლს. ამჯერად, რეჟისორი გასცდა სტუდიურ გარემოს და რეალური ატმოსფეროს მისაღებად, ფილმი ლოკაციებზე გადაიღო. მისი თქმით, ეს იყო მისთვის პირველი „რეალური ფილმი“.⁴² ეს არის ბიოგრაფიული კინოსურათი მექსიკელი რევოლუციონერის, ემელიანო საპატას შესახებ. რაც არ უნდა ბუნდოვანი და ცუდი მოგონებები ჰქონდეს სამყაროს მექსიკელ-ინდიელ ემელიანო საპატაზე, რომელმაც ააჯანყა მშვიერი გლეხები თავის ქვეყნის სამხრეთით, მაშინ როცა პანჩო ვილა იგივეს აკეთებდა ჩრდილოეთით. ფილმში ის არის წარმოჩენილი ძლიერ მეამბოხე პიროვნებად, რომელიც უსამართლობას ებრძვის. ამ დრამაში ნაჩვენებია ის ნათელი ასპექტები, რომლებიც წარმოადგენენ სოციალურ უსამართლობას და უთანასწორობას პრიმიტიულ და დეზინფორმაციულ გარემოში. ფილმის უმეტესი ნაწილი გადაღებულია მექსიკაში, სცენები მტვრიან ქუჩაში გადავსებული გლეხებით, სიმინდის ყანებში სასტიკად

ამოჟლეტილი გლეხები, ქუჩის ბრძოლები. კაზანი ცდილობს მაქსიმალური რეალობით გადმოსცეს გარემოება. ამ კინოფილმში ბრანდოს შესრულებულ როლს ვერ ვუწოდებთ მის საუკეთესო ნამუშევარს.

შემდეგი ფილმი, რომელიც კაზანმა გადაიღო, იყო „ნავსადგურში“ (1954). ამაშიც მან მარლონ ბრანდო ათამაშა მთავარ როლში. ეს კინოსურათი იყო სოციალური თემატიკის გაგრძელება და უპირისპირდებოდა ნიუ-იორკში არსებულ კორუფციას. მან „ოსკარის“ 12 ნომინაციიდან მოიპოვა რვა. ელია კაზანმაც და მარლონ ბრანდომაც მიიღეს დამსახურებული ჯილდოები. ივ მერი სენტისათვის ეს იყო სადებიუტო კინოსურათი და მანაც მიიღო „ოსკარი“ მეორეხარისხოვანი როლისათვის. ივ მერი სენტი იხსენებდა, რომ კაზანმა ის როლისთვის აირჩია, მას შემდეგ როცა ქალმა იმპროვიზირებული სცენა შეასრულა მარლონ ბრანდოსთან ერთად სულ სხვა პერსონაჟისთვის. მან არც კი იცოდა, რომ კაზანი თავის ფილმისთვის ქალ მსახიობს ეძებდა, მაგრამ ახსოვდა, რომ კაზანმა ბრანდოსთან ერთად შექმნეს სცენარი, რომელიც მოულოდნელი ემოციებით იყო სავსე: „ხან ვტიროდი, ხან ვიცინოდი, მარლონი იყო ძალიან ნაზი და მხიარული, ჩვენს შორის იყო მიზიდულობა და სწორედ ამ ქიმიის დანახვა უნდოდა კაზანს.“⁴³

კაზანმა „ნავსადგურში“ შავ-თეთრ ფორზე გადაიღო. ეს არის მარლონ ბრანდოსა და კაზანის მესამე და ბოლო ნამუშევარი ერთად (მიუხედავად იმისა, რომ კაზანმა სხვა ფილმებშიც შესთავაზა მას თამაში, ბრანდომ თავად განაცხადა უარი). „ნავსადგურში“ და „ტრამვაი სახელად „დიზაირში“ ნახვისას მკაფიოდ ჩანს ბრანდოს სამსახიობო ნიჭის განვითარება. თუმცა ამ ორს შორის საუკეთესოს არჩევა შეუძლებელია, რადგან სტენლი კოვალსკის როლი არის რევოლუცია კინოსამსახიობო ისტორიაში. ტერი მალოის გმირისთვის მან შეძლო და ერთი და იგივე გამომეტყველებით ეთამაშა სიმკაცრეც და სინაზეც. ფაქტი, რომ მას შეუძლია აჩვენოს ურთიერთკონფლიქტური ემოციები, ერთდროულად სრულიად იდენტიფიცირდება და არის ყველაზე დიდი კომპონენტი ბრანდოს „რეალიზმში“.

„ნავსადგურში“ არის კრიმინალური დრამა „ფილმ ნუარის“ ელემენტებით. ის მოგვითხრობს ტერი მალოის შესახებ, რომელიც ადგილობრივ მაფიასთანაა კავშირში. მას შემდეგ, რაც იგი მკვლელობის თვითმხილველი ხდება, აზრს იცვლის მაფიაზე და მის

ქმედებებზე და ცდილობს მათ ჩამოშორდეს. ბრანდოს გმირი უმეგობრდება მოკლულის დას და ამის შემდეგ ის კარგისაკენ იცვლება.

ფილმის გადაღება 36 დღეს გაგრძელდა ჰობოკეში (ნიუ ჯერსი) და მსახიობთა უმეტესი ნაწილი ადგილობრივი მცხოვრებლები იყვნენ. ნიუ ჯერსის მკბენავი, ცივი ამინდი კაზანს გადაღებისას დაეხმარა, რადგან მსახიობებს სახე სიცივისგან დამანჭვოდათ და მუდამ შეწუხებული სახით იყვნენ. სიყალბისგან შორის იყო მათი გამომეტყველება, ამიტომ თამაში არც კი ჭირდებოდათ.

ფილმის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სცენა არის ტაქსის უკანა სავარძლებზე ტერი და თავისი ძმა რომ საუბრობენ. ვენეციური შტორები ფარავს უკანა ფანჯარას, ბლოკავს გარე სამყაროსგან და მაყურებლის ყურადღებას მხოლოდ პერსონაჟებზე ფოკუსირებს. ტერი ახსენებს ძმას - ჩარლის, რომ ეს მისი ბრალია, რომ ასეთია ახლა მისი ცხოვრება, მას შეეძლო მეზრდოლი ყოფილიყო, მაგრამ ყველაფერი მოხდა ისე, როგორც მოხდა. ეს არის უჩვეულო გაგნსტერული სცენა, სავესე ოჯახური პასუხისმგებლობით, იმედგაცრუებითა და სინანულით. როცა ჩარლი იარაღს ამოიღებს ბრანდოს გმირისგან სიბრაზის მაგივრად სიმშვიდე და მწუხარება იგრძნობა. ყველაფერი ფილმის შესახებ ამ ერთ მელანქოლიურ სცენაში არის ჩატეული, ემოციები და ბრანდოს შესრულებაც რაღა თქმა უნდა. „თუ არის ამაზე უკეთესი როლი ამერიკული კინოს ისტორიაში, მე არ ვიცი რომელია ეს“ - ამბობს კაზანი.⁴⁴ არა მარტო ბრანდოს როლი არის ამ სცენის წარმატების გასაღები, ასევე როდ სტაიგერი, რომელიც ჩარლის როლს ასრულებს. მისი პასუხები სრულყოფილი, საოცრად გააზრებული და დიდი სინანულითაა გამსჭვალული.

ბრანდოს კარიერა სწორედ კაზანის დახმარებით განვითარდა. სიმართლე რომ ვთქვათ, მისი შემდგომი როლები აღარ იყო იმ დონის შესრულება, როგორც კაზანის ფილმებში. მათ ერთმანეთი ჭირდებოდათ, ისე როგორც კარგი ურთიერთობისთვის არის საჭირო. მის სამსახიობო სტილს, ჰოლივუდში დაუინტერესებელი პერსონის საზოგადოებრივ იმიჯთან შეხამებით, უდიდესი გავლენა ჰქონდა მსახიობთა მთელ თაობაზე.

ელია კაზანის მორიგი წარმატებული ფილმი 1955 წელს „სამოთხის აღმოსავლეთით“ იყო. 1952 წელს ჯონ სტაინბეკის რომანი „სამოთხის აღმოსავლეთით“

გამოიცა, იმავე წელს, როცა სტაინბეკი ფილმზე „ვივა საპატა!“ კაზანთან ერთად მუშაობდა. ისინი ახლო მეგობრები იყვნენ. კაზანი იყო იმ პირველთაგანი, რომელმაც ეს რომანი წაიკითხა. 1955 წელს კაზანმა ამ რომანის რამდენიმე თავი ფილმად გადააქცია. ის მოგვითხრობს ორი ძმისა და მამის შესახებ. არონის (რიჩარდ დავალოსი) საყვარელი შვილი ადამია (რეიმონდ მასეი). მას ურთიერთობა აქვს თანასოფელელ გოგონასთან აბრასთან (ჯული ჰარისი), მეორე შვილი - კალი (ჯეიმზ დინი), რომელიც საკუთარ თავს „ცუდ ბიჭად“ თვლის, კი ცდილობს მამის სიყვარულის მოგებას სხვადასხვა ფინანსური გეგმებით, თუმცა მამა მუდამ უარობს შვილის შეთავაზებებს. ბიჭების დედა მეზობელ სოფელში საროსკიპოს მფლობელია, თუმცა ეს შვილებისთვის უცნობია, სანამ კალი არ აღმოაჩენს სიმართლეს. ადამისათვის ეს სიმართლე რთული აღმოჩნდება და რეალობას ჯარში წასვლით გაექცევა. მიუხედავად იმისა, რომ სტაინბეკი კაზანს ადაპტაციაზე დაეთანხმა, ფილმი, პირველ რიგში, ასახავს კაზანის ხედვას.

კაზანმა „ნავსადგურში“ კომერციული წარმატებისა და კრიტიკოსთა მხრიდან დადებითი შეფასების შემდეგ დატოვა კინოკომპანია „ქოლამბია ფიქჩერზი“ და გადავიდა „უორნერ ბრაზერსში“. ეს ფილმი კაზანისთვის პირველი ფერადი ნამუშევარი იყო და ასევე პირველი, რომელიც „სინემასკოპის“ სისტემით გადაიღო. ახალმა კინოკომპანიამ სრული თავისუფლება მიანიჭა კაზანს და ფილმზე კონტროლი მთლიანად მას მიანდო. ფილმის ასეთი ვიზუალური გამოსახულება უჩვეულოა კაზანისთვის, მაგრამ თემატიკა ახლოსა მის ცხოვრებასთან. „სინემასკოპის“ გამოყენება ოჯახური დრამისთვის ინოვაცია იყო.⁴⁵ კინოსურათი „სამოთხის აღმოსავლეთით“ კაენისა და აბელის საყოველთაოდ ცნობილ, ბიბლიურ ისტორიას იმეორებს კალისა და ადამის სახით. კალი თავად განსაზღვრავს მის როლს, როგორც კაენს.

ფილმის შექმნის ამბავი კაზანისათვის პირადული იყო: „ჩემთვის ეს ფილმი უფრო პირადულია, ვიდრე დანარჩენი ჩემი ფილმები. ეს ჩემი ცხოვრების ამბავია. მას სძულს მამამისი, ის იბრძვის მის წინააღმდეგ, საბოლოოდ ესმის მამის, ზრუნავს მამაზე და ამბობს რომ - „ის ასეთია“. ბოლოს მას აღარ ეშინია მამის, მან მიიღო მამა, ისეთი როგორიც არის“.⁴⁶

რეჟისორი ჯეიმზ დინის გმირზე - კალზე მიუთითებს: „ჩემი თავი დავინახე დინის გმირში. ყოველთვის მიყვარდა ჩემი მამა, თუმცა მამაჩემი ყოველთვის მას ამჯობინებდა ჩემს თავს.“⁴⁷ კაზანის მამას უნდოდა, რომ ელია ხალიჩების ბიზნესს სათავეში ჩადგომოდა, ხოლო დედამისს მისი კოლეჯში გაგზავნა სურდა, თუმცა ის ვერც ერთს ესაუბრებოდა თავის სურვილებზე და ვერც მეორეს. როგორც ჯეიმზ დინის გმირი, კაზანიც გარიყული იყო ოჯახში, „როცა სტაინბეკის რომანის ბოლო თავები ჩავიკითხე, რაღაცამ დამაინტერესა, თუმცა რამ, ვერ ვხვდებოდი იქამდე, სანამ სცენარის წერა არ დავიწყე, მიხვდით რომ ეს იყო ჩემი თავგადასავალი, რომელიც აუცილებლად უნდა მომეყოლა. კალის გმირი ჩემი ცხოვრების ანარეკლია. რატომღაც ყოველთვის ცუდ ბიჭად ვითვლებოდი, თუმცა ვფიქრობდი, რომ კარგი ვიყავი. რეჟისორისათვის ყველა ფილმი პირადულია, ავტობიოგრაფიული ნამდვილად არ არის, მაგრამ ვხედავ ამ ბიჭის ადგილას ჩემ თავს და, ალბათ, არა მარტო მე“.⁴⁸

„სამოთხის აღმოსავლეთით“ ჯეიმს დინის სამი ფილმიდან პირველია. როგორც რომანმა, ასევე ფილმმაც მოიპოვეს სერიოზული კომერციული წარმატება, მაგრამ როგორც ლიტერატურული, ისე კინოკრიტიკოსთა მხრიდან ცოტა პესიმისტური დამოკიდებულება გამოჩნდა.⁴⁹

50-იანების დასაწყისში ჰოლივუდს უკვე გამოვლილი ჰქონდა კინემატოგრაფის არქაული ხანა, „ფილმ ნუარების“ და ეპიკური დრამების ეპოქა, თამაშის თეატრალიზებული მანერა, როდესაც ამერიკის „ისტორიაში“ იმპროვიზაციის, ლი სტრასბერგისა და „რთული ბავშვების“ ეპოქა დგება. სწორედ ჯეიმზ დინი ხდება მოზარდობის, უფროს თაობასთან გაუცხოების, აჯანყებულობის მარადიული სიმბოლო, რომლის იმიტირებასაც დღემდე თითქმის ყველა ახალგაზრდა ჰოლივუდელი ცდილობს. ომის შემდგომ ჰოლივუდში უკვე არსებობს ქალი-ვამპი (მარლენე დიტრიხი), ტექსესელი გმირი ვესტერნიდან (ჯონ უეინი), პატარა მაწანწალა (ჩარლი ჩაპლინი) და კიდევ მრავალი სხვა „კინოისტორიული“ სახე. არსებობენ „კინოვარსკვლავი“ ბავშვებიც, მაგრამ ისინიც კი, მხოლოდ დიდების სამყაროს ნაწილად მოიაზრებიან - ლოს-ანჯელესის ჰორიზონტზე გაშენებულ დემოკრატიულ ოლიმპოზე ჭირვეული მოზარდებისათვის ადგილი ჯერ არ გამონახულა. სწორედ ამ დროს, ელია კაზანი ჯონ სტაინბეკის რომანის

„სამოთხის აღმოსავლეთით“ ეკრანიზაციას იღებს, სადაც „ცუდი“ შვილის როლისათვის ქასთინგზე წარმოდგენილ ორ ახალგაზრდა, ჯერჯერობით უცნობ ფინალისტებს – ჯეიმზ დინსა და პოლ ნიუმენს შორის – დინს ირჩევს.

ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც ამერიკული კინო თაობათა შორის განხეთქილებით, აღზრდის პრობლემებითა და მოზარდის ცხოვრებით ინტერესდება. თუკი აქამდე მოზარდი მაყურებელი კინოკერპებთან იდენტიფიკაციას მხოლოდ მომავალ დროში ახდენდა, დინი იქნება პირველი, რომელიც მას ეკრანზე საკუთარი თავის აწმყო დროში დანახვის საშუალებას მისცემს. ექსპრესიული ინტროვერტი, განდევნილი ლიდერი – ისეთივე პარადოქსული, როგორიც ნებისმიერი თინეიჯერი და თავად ამერიკაა. დინი ხდება ზრდის პროცესით მიღებული ტანჯვის, უფროსი თაობისა და საზოგადოების დოგმებისადმი გაუცხოების სიმბოლო. „სამოთხის აღმოსავლეთით“ იქნება ერთადერთი კინოფილმი, რომლის გამოსვლასაც ჯიმი მოესწრება. ჯეიმზ დინის პერსონაჟს ამ ფილმში კრიტიკოსთა მხრიდან ბევრი გარჩევა მოჰყვა - ისინი თვლიდნენ რომ მისი თამაში ოდნავ გადამეტებული იყო.⁵⁰

კაზანმა არაერთხელ აღნიშნა, რომ დინს ტექნიკა აკლდა,⁵¹ თუმცა მასში იმდენად დიდი მონდომება იყო, რომ მიუხედავად გამოუცდელობისა, შესანიშნავი და დასამახსოვრებელი პერსონაჟი შექმნა. ყველასთვის ცნობილია, რომ დინსაც საკუთარ მამასთან საკმაოდ ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა, სწორედ ამიტომ აარჩია კაზანმა იგი, რაც არ არის გასაკვირი მეთოდის რეჟისორისგან. „ფილმის სიუჟეტი დინის ცხოვრების ამბავი იყო, ისევე, როგორც ჩემი“⁵² - მიუთითებდა ელია კაზანი. ის ამ ფილმისათვის „ოსკარის“ ნომინაციაზეც იყო წარდგენილი.

მარტინ სკორსეზი თავის დოკუმენტურ ფილმს „პერსონალური მოგზაურობა ამერიკულ კინოში“ ასრულებს ელია კაზანის მორიგი კინოსურათის - „ამერიკა, ამერიკა“ კადრებით. ეს ეპიკური, ფიზიკური, ელემენტარული, თითქმის მონომანიალური ფილმი ერთგვარი საზომია სკორსეზისთვის. ეს იყო გარდამავალი თილისმა ძველი ჰოლივუდური კინოდან ახალ პერიოდამდე, უფრო საავტორო და თანამედროვე კინომდე, ისეთი რეჟისორებისათვის, როგორებიც არიან - ჯონ კასავეტესი, ლუკინო ვისკონტი, მიკელანჯელო ანტონიონი და თავად სკორსეზიც. „ამერიკა, ამერიკა“

წარმოადგენდა ამბავს ძველი ევროპიდან და აზიიდან გადასვლის შესახებ ახალ ამერიკაში.

თურქეთისა და საბერძნეთის ლოკაციები, ნარატივის რომანტიული სტრუქტურა, მონტაჟის ახალი მეთოდები, კინოოპერატორის მარჯვე მოძრაობები ხელის კამერით და გამოუცდელი და უცნობი მსახიობების თამაში კაზანის აღნიშნულ ფილმს სიახლესა და ბუნებრიობის მატებს. კინოსურათში ამკარად იგრძნობა სერგეი ეიზენშტეინის, ალექსანდრ დოვჟენკოსა და რობერტო როსელინის გავლენა ელია კაზანის კინემატოგრაფზე.

ჰოლივუდის კარგი და ცუდი მხარეების გაცნობის შემდეგ, უკვე გამოცდილმა რეჟისორმა, ელია კაზანმა გადაიღო ფილმი „უკანასკნელი მაგნატი“ 1976 წელს, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდის დაუმთავრებელი რომანის ეკრანიზაცია, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მოგონილ კინომაგნატზე, მონრო სტარზე. ფილმში მთავარ როლს ახალგაზრდა რობერტ დე ნირო ასრულებს, რომელიც კაზანის სტუდიაში სწავლობდა. ფილმი ფარდასხდის ამერიკულ კინოინდუსტრიას და გვიჩვენებს, თუ ვინ ვინ არის კინოსამყაროში. მიუხედავად იმისა, რომ კაზანმა 94 წლამდე იცოცხლა ეს ფილმი კაზანისთვის ბოლო იყო, ამის შემდეგ მან მწერლობას მიჰყო ხელი, არა ერთი „ბესტსელერი“ დაწერა და ასევე წიგნები იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს რეჟისორი.

ელია კაზანი ამერიკულ კინოინდუსტრიაში ერთ-ერთი სკანდალური და მნიშვნელოვანი კინორეჟისორი იყო. ის იღებდა ფილმებს რეალურ ემოციებზე, გრძნობებზე, სოციალურ პრობლემებზე.

მესამე თავი

როცა ხელოვნება იმიტირებს ცხოვრებას: მეთოდით შემოღილი სამყარო

ჰოლივუდის ჩამოყალიბებაში უამრავმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. იგი დღემდეა განუსაზღვრელი სიმდიდრის, თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და უდიდესი ძალაუფლების სიმბოლო. ამერიკული კინემატოგრაფი აღმოჩნდა ყველაზე მოქნილი საბრძოლო იარაღი, რისთვისაც გაღებულმა უზარმაზარმა ფულადმა სახსრებმა შექმნა რეალური მითი დიადი ამერიკული ოცნების შესახებ. ამერიკის კინოინდუსტრია ისრუტავს ყველაფერს კარგსა და ახალს მისი განვითარებისთვის და ბოლოს შეუდარებელ და ფასდაუდებელ ხელოვნებას ქმნის.

თანამედროვე ჰოლივუდი, რომელიც თაობათა ცვლას განიცდის, მუდამყამ ამაყობს თავისი წარსულით, გამოჩენილი პროდიუსერებით, რეჟისორებით, მსახიობებითა და ა. შ. დასაბამიდან ამერიკის კინოინდუსტრიამ განვითარების მრავალნაირი ეტაპები განვლო, როგორც ტექნოლოგიური, ასევე შემოქმედებითი თვალსაზრისით.

ლი სტრასბერგის ჩამოყალიბებული სამსახიობო ოსტატობის მეთოდისა XX საუკუნის ერთ-ერთი ფასდაუდებელი საგანძურია, თუმცა ამ ტექნიკაზე ბევრი ურთიერთსაპირისპირო შეხედულებაა ჩამოყალიბებული - ზოგისთვის ის ყველაზე საიმედო ტექნიკაა, რომელიც როლის შექმნაში ეხმარება, ზოგისთვის კი მხოლოდ დროის კარგვაა. თუმცა იმას კი ყველა აღიარებს, რომ ამ სისტემამ შექმნა შესანიშნავი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: მარლონ ბრანდო, მონტგომერი კლიფტი და ჯეიმზ დინი. ისინი მეთოდის წინაპრები არიან, ხოლო მათ შთამომავლებს წარმოადგენენ: დენიელ დეი ლუისი, რობერტ დე ნირო, დასტინ ჰოფმენი, პოლ ნიუმენი და სხვ. მსახიობი, რომელიც მეთოდის ტექნიკას იყენებს, საზოგადოების უმეტესი ნაწილისთვის ამოუცნობი ფენომენია. ბევრს მხოლოდ მსახიობის ახირება ჰგონია მათი ასეთი საქციელი და ხშირად გიჟებადაც კი მოიხსენიებენ. ინტერნეტ საძიებო სისტემაში მოძიებულთა სტატიების უმეტეს ნაწილში მეთოდის ტექნიკას სიგიჟეს, უცნაურს და ექსტრემალურს უწოდებენ.⁵³

ბევრი მიიჩნევს რომ, ეს მეთოდი საჭიროა, რათა იყო „კარგი მსახიობი“, ზოგისთვის კი, უკვე ძველი, გაცვეთილი ტექნიკაა, რომელიც უფრო სირთულეს წარმოადგენს და მეტ ძალისხმევას მოითხოვს, ვიდრე უბრალოდ „თამაში“. მსოფლიო საუკეთესო მსახიობებს შორის არიან ისეთები, რომლებიც მეთოდს იყენებენ და, რა თქმა უნდა, ისეთებიც, რომლებიც ამ მეთოდისგან შორს დგანან. მსახიობი ყველა როლს უდგება ინდივიდუალურად, შეიძლება სულაც არ იყოს მეთოდის ტექნიკით მოხიბლული, მაგრამ გარკვეული როლის კარგად შესასრულებლად მიმართოს მეთოდურ ქმედებებს. თუმცა ისეთი მსახიობისთვის, როგორიც დენიელ დეი ლუისია, ყველა როლის საუკეთესო შესრულებისთვის „დედამიწის დასალიერში“ უნდა გააღწიოს, როგორც ფიზიკურად, მენტალურად, ასევე ინტელექტუალურად.

პოლ ნიუმენი იმდენად შორს წავიდა მეთოდის სიყვარულით, რომ მან ერთ ანიმაციურ ფილმში „მანქანები“ მეთოდის ხელოვნებას მიმართა - ის უბრალოდ ახმოვანებდა ერთ-ერთი მანქანის ხმას. ნიუმენმა ინტერვიუში თქვა: „მე მინდოდა ვყოფილიყავი პირველი ანიმაციური გმირი, რომელიც მეთოდის სამსახიობო ოსტატობის სტილს იყენებს.“⁵⁴ პოლ ნიუმენი სტელა ადლერისა და ლი სტრასბერგის სტუდიაში სწავლობდა სამსახიობო ოსტატობას. ალბათ, 50-იანი წლების მსახიობები, რომლებიც იწყებდნენ კარიერას, მოხიბლულნი იყვნენ მეთოდის სტილით. როცა მარლონ ბრანდოს ან ჯეიმზ დინის კარიერაზე და მათ შესრულებულ როლებზე ფიქრობ, რთულია არ დაგაინტერესოს იმ ფაქტმა, როგორ შეძლეს მათ დაეპყროთ მაყურებელთა და კრიტიკოსთა გულები.

ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული როლი პოლ ნიუმენის კარიერაში, რომლისთვისაც მან მეთოდის ტექნიკით იმუშავა, არის „მოთამაშე“ (1961), რომელშიც ის ცნობილ, ბილიარდის პროფესიონალ მოთამაშეს თამაშობს. სწორედ ამ როლის დახმარებით მოიპოვა მან უდიდესი წარმატება. თუმცა, როცა ფილმისთვის „გამარჯვება“ ემზადებოდა, აღმოაჩინა რომ, ის შეპყრობილია მეთოდის ტექნიკით და თან გრძნობს როლის ხასიათს. ამის მერე მსახიობისთვის თვითმიზანი გახდა, ყველა როლი შეეგრძნო რეალური ემოციებით. ის არ დაკმაყოფილდა მხოლოდ ხელოვნურად შექმნილი სამყაროს მიერ გამოწვეული გრძნობებით და გადაწყვიტა, შეეგრძნო ნამდვილი,

პროფესიონალი მრბოლელის ემოციები, როცა ის რბოლაში მონაწილეობს. პოლ ნიუმენს სარბოლო მანქანების მართვა ლეგენდარულმა ამერიკელმა მრბოლელმა ლეიკ ანდერვუდმა ასწავლა, რის შემდეგაც მან მონაწილეობა მიიღო ლე მანის 24-საათიან რბოლაში და მეორე ადგილიც დაიკავა.

მარტინ სკორსეზი აცხადებდა: „შეგიძლიათ აკრიტიკოთ ჩემი ფილმები, მაგრამ ვიდაც, ვინც ამას აკეთებს, ჩემთვის არაფერს წარმოადგენს, რადგან მე მოვედი საშიში ქუჩებიდან, მე მოვედი კრიმინალური ქუჩებიდან, სადაც „ტაქსის მძღოლი“ და „ცოფიანი ხარი“ ცხოვრობენ. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იმათ ან თქვენს სამყაროში ვცხოვრობ.“⁵⁵

ელია კაზანის თავისებური „კინოშვილია“ მარტინ სკორსეზი. ეს არის რეჟისორი, რომლის შემოქმედებაში და ხელოვნად ჩამოყალიბებაში ელია კაზანმა დიდი წვლილი შეიტანა. სკორსეზი ნიუ-იორკის გარეუბანში, ბრონქსში გაიზარდა. ის მწვავე რეალობას კინოთეატრებში სიარულით გაურბოდა და მოხიბლული იყო ამ ახალი ხელოვნებით. 12 წლის ასაკში პირველად ნახა კაზანის ოსკაროსანი ფილმები - “ნავსადგურში“ და „სამოთხის აღმოსავლეთით“, რომელშიც ჯეიმზ დინი თამაშობდა. ეს უკანასკნელი კინოსურათი ეხება პრობლემურ ახალგაზრდას და მის ოჯახურ ურთიერთობებს. ფილმმა დიდი შთაბეჭდილება დატოვა მომავალ რეჟისორზე. მისთვის ამ ფილმის თემა პირადული იყო, რადგან საკმაოდ ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა საკუთარ უფროს ძმასთან. მარტინის კინოანალიტიკოსობის ემოციურობა, ალბათ, მომდინარეობს იმ იტალიური ნეორეალისტური ფილმების მწვავე სინამდვილის ასახვიდან, რაც მას ბავშვობის წლებიდან ჩარჩა გონებაში. აქედან გამომდინარე, სკორსეზი ამერიკულ შეულამაზებელ ყოფას აღწერს თავის ნაწარმოებებში და მიისწრაფვის, ამით საზოგადოებას ამცნოს მის შესახებ, გამოაფხიზლოს იგი, რათა ამ უკანასკნელმა გარკვეულ ზომებს მიმართოს.

მიუხედავად იმისა, რომ მის ფილმებს ახასიათებს გამომსახველობითი უხეშობა და ძალადობა და კინემატოგრაფიულ წრეებში ის ცნობილია, როგორც განგსტერული ფილმების ოსტატი, სკორსეზი უფრო სოციალური კინოს მიმდევარია და არ ერიდება ისეთი თემების განხილვას, რასაც ადრე არც კი იყვნენ ჩვეულნი ჰოლივუდში. ამის სამაგალითოდ ისიც კმარა, რომ როდესაც 20-იანი წლების მიწურულს ამერიკულ კინოთეატრებში გამოჩნდა რამდენიმე ახალი კინოსურათი, სადაც მძაფრად გადმოიცა

სოციალური სიდუხჭირე, ჩვეულებრივი ადამიანების მკაცრი და აუტანელი ცხოვრება, ამგვარი, არსებული მდგომარეობით გამოწვეული მათი სულიერი შფოთვა და სხვა შესაბამისი პრობლემები, კინომაყურებელმა ზურგი აქცია ასეთ კინოს და დემონსტრაციულად არ წავიდა სეანსებზე.

სკორსეზისათვის ყოველთვის მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა მის კინოპროექტებში მონაწილე არა მარტო ნიჭიერი მსახიობები, არამედ გადამღები ჯგუფის წევრები: ოპერატორები, მხატვრები, ხმის რეჟისორები, მემონტაჟები. ადამიანურ რესურსებს იგი მუდამ აქცევდა პრიორიტეტებად და ეამაყებოდა პროფესიონალებთან მუშაობას. მით უმეტეს, რომ მან 30-იანი წლების ჰოლივუდის პრაქტიკა წარმატებით გამოიყენა თავის საქმიანობაში, რაც გამოიხატება ერთი და იგივე შემოქმედებით კოლექტივთან ერთად რამდენიმე კინოპროექტის განხორციელებაში. ასეთ პრაქტიკას მისდევდა ჰოლივუდის დიდი კინორეჟისორების ერთი ნაწილი და ამ მხრივ მარტინმა მათ გვერდით დაიმკვიდრა ადგილი. მისი დამსახურება ცალკეული კინომსახიობის „კინოვარსკვლავად“ გადაქცევაში ნამდვილად მისასალმებელი იყო კრიტიკის მხრიდან და მანაც არ გაამტყუნა იმედები. მარტინ სკორსეზის დახმარებით მრავალი კარგი როლი შეიქმნა ლეონარდო დი კაპრიოს, რობერტ დე ნიროსა და დენიელ დეი ლუისის მონაწილეობით. ეს ორი უკანასკნელი ცნობილია მეთოდის ტექნიკის შესრულებით. კაზანის მსგავსად, სკორსეზიც ამჯობინებს ისეთ მსახიობებთან მუშაობას, ვინც ასეთ არასტანდარტულ გზებს იყენებს ეფექტის მისაღებად.

რობერტ დე ნირომ კარიერა სტელა ადლერის სამსახიობო სკოლაში დაიწყო. სწორედ აქ გაეცნო იგი მეთოდის სტილს, რომლითაც ასე მოხიბლულნი იყვნენ ჰოლივუდის „ოქროს ხანის“ მსახიობები. ის აგრეთვე დადიოდა ელია კაზანის მსახიობთა სტუდიაში, სადაც ლი სტრასბერგის რეჟისორობით მიმდინარეობდა სწავლება. მსახიობთა სტუდიის დახმარებით გახდა რობერტ დე ნირო ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი ამერიკული კინოს ისტორიაში. სწორედაც მეთოდის ტექნიკის ერთგულებამ მოუტანა მას „ოსკარის“ ორი ჯილდო, შვიდი ნომინაცია და კიდევ ბევრი სხვა აღიარება.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ეს ამერიკელი ლეგენდარული მსახიობი იყო განსაცვიფრებელი, გასაკვირი, შემაშინებელი და მომხიბვლელი აუდიტორიისთვის მისი

დაუვიწყარი ნამუშევრებით. დე ნიროსა და მარტინ სკორსეზის თანამშრომლობა ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობისა, სწორედ ისეთივე, როგორიც ჰქონდათ ელია კაზანსა და მარლონ ბრანდოს.

კარიერის განმავლობაში დე ნიროს მრავალი დასამახსოვრებელი როლი აქვს შექმნილი. პირველი „ოსკარი“, 1974 წელს ფრენსის ფორდ კოპოლას ფილმში „ნათლიმამა 2“ საუკეთესო მეორეხარისხოვანი მსახიობი მამაკაცის როლისთვის მიიღო. დე ნირო ახალგაზრდა ვიტო კორლეონეს თამაშობდა. ფილმის პირველ ნაწილში ვიტო კორლეონეს როლს ზრდასრულობაში მარლონ ბრანდო თამაშობს. მანაც ამ ფილმისთვის მიიღო „ოსკარი“ საუკეთესო მამაკაცის როლის შესრულებისთვის.

მეთოდის მსახიობები ხშირად იქმნიან ისეთ გარემოს, როგორსაც როლი მოითხოვს. რობერტ დე ნირომ ვიტო კორლეონეს შესაქმნელად გადაწყვიტა სიცილიელი ხალხის და მათი „მაფიოზური“ ხასიათის შესწავლა, ამიტომ ის ფილმის გადაღებამდე რამდენიმე კვირის განმავლობაში ცხოვრობდა სიცილიაზე. მან დახვეწა სიცილიური აქცენტი იმდენად კარგად, რომ ფილმის გადაღებისას შესანიშნავად საუბრობდა. კინოკრიტიკოსი და ავტორი ჯეიმს მონაკო, რობერტ დე ნიროს 70-იანების კინოინდუსტრიის აღმოჩენებში საუკეთესოთა შორის საუკეთესოდ მოიხსენიებს.⁵⁶

მარტინ სკორსეზისა და დე ნიროს შემოქმედებითი თანამშრომლობის საუკეთესო ნაყოფია 1976 წელს გადაღებული კინოსურათი „ტაქსის მძღოლი“, რომელიც წარმოადგენდა ექსპრესიონიზმისა და რეალიზმის ნაზავს. მისი მოქმედება მიმდინარეობს ნიუ-იორკში, რაც სკორსეზის წინა ფილმის „ბოროტი ქუჩები“ ერთგვარი გამომდახილია. პოლ შრედერის სცენარი გაჟღენთილი იყო თანამედროვე პრობლემებით, მასში გარკვეული მინიშნებაც ჩაიდო ერთი პოლიტიკური მკვლელობის მცდელობაზე და, ამასთანავე, ის თავისებურად გამოეხმაურა 60-იანი წლების ისეთ ცნობილ სოციალურ მოძრაობებს, როგორებიც იყო ფემინიზმი, სექსუალური რევოლუცია, სამოქალაქო უფლებების დაცვა და კონტრკულტურა. ყველა ეს ელემენტი ერთგვარად მოექცა ფილმის მთავარ გმირში, რომელიც ვიეტნამის ომის ვეტერანია და რომლისთვისაც ის გარემო, სადაც უწევს ცხოვრება და მუშაობა, ძალზე უცხოა და ამაზრზენი.

თრევის ბიქლის ხასიათის სრული შესწავლისათვის რობერტ დე ნირომ „ჩართო ულტრამეთოდის რეჟიმი“, მიიღო სპეციალური ლიცენზია, რათა ემუშავა ტაქსის მძღოლად და შეეგრძნო ამ პროფესიის დეპრესიული, დამთრგუნველი მხარეები.

მარტინ სკორსეზისა და რობერტ დე ნიროს კიდევ ერთი ერთობლივი ნამუშევარი - „ცოფიანი ხარი“ ცნობილმა კრიტიკოსმა როჯერ ებერტმა აღიარა, როგორც “80-იანი წლების საუკეთესო ფილმი”.⁵⁷ რა თქმა უნდა, მარტინ სკორსეზის რეჟისორული ნამუშევარი მართლაც რომ საუკეთესოა, მაგრამ ფილმი მით უფრო შესანიშნავია დე ნიროს როლით. რობერტ დე ნირომ ბევრი იშრომა, რათა გმირი გამორჩეულად განესახიერებინა. მოკრივის ფიზიკური აგებულობისთვის ის საკმაოდ გამხდარი მამაკაცი იყო, ამიტომ გადაწყვიტა, მოემატებინა წონაში და სულ რაღაც 4 კვირაში 56კგ-დან 113 კგ-მდე გაზარდა თავისი მასა, რამაც ჯანმრთელობის პრობლემები შეუქმნა სუნთქვაზე, ხერხემალზე და მეტყველებაზეც. მარტინ სკორსეზი შემფოთებული იყო მისი ჯანმრთელობით და ფილმის წარმოება რამდენიმე ხნით შეაჩერა კიდევ.

„როგორ ჩაიარა შენმა კვირამ, დასტი?“ ჰკითხა ლორენს ოლივიემ დასტინ ჰოფმენს. ეს ორი მსახიობი ერთად გამოჩნდა ჯონ შლეზინგერის ფილმში „მარათონელი“ (1976). დასტინ ჰოფმენი მეთოდის ტექნიკით შეპყრობილი მსახიობი დიდი აღფრთოვანებით უყვებოდა ოლივიეს მის მიერ გატარებული კვირის შესახებ, როგორ ემზადებოდა როლისთვის და ა. შ. გაოცებულმა ოლივიემ ჰკითხა: „უფრო ადვილი არ არის, ბიჭო, უბრალოდ ითამაშო როლი?“⁵⁸

მართლაც, დასტინი ამ როლისათვის განსაკუთრებულად ემზადებოდა - მას რამდენიმე დღე არ ეძინა, რათა გმირის ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის არამდგრადობა განეცადა. როდესაც რეჟისორი რობერტ ბენტონი თავისი მორიგი ფილმისთვის „კრეიმერი კრეიმერის წინააღმდეგ“ ეძებდა ქალ მსახიობს, ჯოენა კრეიმერის როლისთვის, მსახიობთა შერჩევაში ჰოფმენი ეხმარებოდა. ამ უკანასკნელს მთავარი პერსონაჟი - ტედ კრეიმერი უნდა ეთამაშა. ქასთინგზე მივიდა ახალგაზრდა მერილ სტრიპი, რომელსაც პირად ცხოვრებაში ტრაგიკული პერიოდი ედგა - მისი საქმრო სულ ცოტა ხნის წინ გარდაიცვალა ფილტვის სიმსივნისგან. ჰოფმენმა ამ ქალის თვალეში დიდი სევდა, ტკივილი და უსამართლობის გრძნობა ამოიკითხა, ამიტომ

თხოვა რეჟისორს, რომ ის აეყვანათ როლზე. რა თქმა უნდა, არა მარტო ამ სევდამ, არამედ მისმა სამსახიობო ნიჭმაც მოხიზლა მსახიობიცა და რეჟისორიც. დასტინ ჰოფმენი თვითონ ცდილობდა მეთოდის ხერხით ემუშავა და მის ირგვლივ მყოფებსაც ითრევდა ამაში. სწორედ ამიტომ მოეწონა მას მერილ სტრიპი და ჩათვალა, რომ მისი პირადი ტრაგედია დაეხმარებოდა ჯოენა კრეიმერის როლის შექმნაში.

კრიტიკოსი მაიკლ შულმანი ერთ სტატიაში აღწერდა რამდენიმე რეალურ ამბავს მერილ სტრიპის სამსახიობო კარიერიდან. ყველასთვის შოკისმომგვრელი იყო თავგადასავალი, რომელიც „კრეიმერი კრეიმერის წინააღმდეგ“ გადაღებისას მოხდა. ჰოფმენი მაქსიმალურად ცდილობდა, რომ დაძაბულობა შეექმნა პარტნიორ მერილ სტრიპთან ურთიერთობისას ეკრანს მიღმა, რათა ეკრანზე მათი ემოციები რეალურად წარმოჩენილიყვნენ.⁵⁹

როგორც რობერტ ბენტონი იხსენებს, ერთ-ერთი სცენის დროს შემოესმა სილის გაწვნის ხმა და დაინახა, რომ მერილ სტრიპი გაცეცხლებული და ლოყააწითლებული იდგა, სილა კი მას დასტინ ჰოფმენმა გააწნა, რათა მათი მომდევნო სცენა რეალური ყოფილიყო. იმ დღეს გადასაღები მოედანი სტრიპმა გაბრაზებულმა დატოვა. ყველას ეგონა, რომ ფილმის გადაღება ჩაიშლებოდა, რადგან მსახიობი მათ უჩივლებდა, თუმცა ასე არ მოხდა და გადაღება შემდეგ ჩვეულ რეჟიმში გაგრძელდა⁶⁰. ამ ფილმმა ორივე მსახიობს პირველი „ოსკარები“ მოუტანა საუკეთესო როლების შესრულებისთვის.

მასმედია ბევრს საუბრობს ჰიტ ლეჯერისა და მეთოდის ტექნიკის შესახებ. 2008 წელს, როცა ჰიტ ლეჯერი გარდაიცვალა ძილის წამლების გადაჭარბებული დოზების მიღების შედეგად, მთელ კინოსამყაროს ჰქონდა შეგრძნება, რომ დაიკარგა მსახიობი, რომელსაც შეეძლო ყოფილიყო ერთ-ერთი საუკეთესო მის თაობაშიც და ასევე კინოსამსახიობო ოსტატობის ისტორიაშიც, თუმცა რა შეიძლებოდა მომხდარიყო, არავინ უწყობდა.

ჰიტ ლეჯერიც იყო მეთოდის მსახიობი. მისი შეუდარებელი როლი გვახსოვს 2005 წლის რეჟისორ ენგ ლის დრამაში „კუზიანი მთა“. ამის შემდეგ იყო ჯოკერის როლი კრისტოფერ ნოლანის ფილმში „ბნელი რაინდი“. ჰიტ ლეჯერი ამ როლით ძალიან დაინტერესდა - მან როლზე მუშაობა სცენარის დაწერამდე დაიწყო. ის ელაპარაკა ჯეკ

ნიკოლსონს, რომელმაც 1989 წელს „ბეტმენში“ ჯოკერი შეასრულა. ნიკოლსონმა მას უთხრა, რომ მსახიობის ფსიქოლოგიური სტაბილურობისთვის გარისკვა იქნებოდა მეთოდის გზით როლის შექმნა, რადგან ჯოკერი ფსიქოპატი მკვლელი იყო, რომელიც მხოლოდ გართობისთვის ჩადიდდა საშინელებებს.⁶¹ ლეჯერმაც იცოდა ეს, თუმცა მაინც გარისკა და, მართლაც, რომ საოცრად ითამაშა.

ჯოკერი, რომლის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ჩამოყალიბება შეუძლებელია, თუ რატომ კლავს ის, იმიტომ, რომ გაერთოს თუ იმიტომ, რომ შური იძიოს? ესაა საინტერესო და ასევე როგორ შექმნა მსახიობმა ეს გმირი. მან გამოიყენა ენტონი ბერჯესის გახმაურებული რომანის - „მექანიკური ფორთოხლის“ გმირის - სოციოპატ ალექსის ტიპაჟი და ფრენსის ბეიქონის ნახატები, რათა სრულფასოვნად წარმოეჩინა თავისი ახალი კინოპერსონაჟი. როგორც მოგვიანებით გახდა ცნობილი, ის ამ მოსამზადებელი პერიოდის განმავლობაში აწარმოებდა ჩანაწერებს, იღებდა ვიდეოს, მუშაობდა ხმის ტემბრზე. სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე, მან ექსკლუზიური ინტერვიუ მისცა ჟურნალ „იმფაირს“, რაშიც ისაუბრა ჯოკერის როლის შექმნაზე: „რამდენიმე კვირის მანძილზე ჩავიკეტე სასტუმროს ოთახში, რათა ჯოკერის ხმა დამემუშავებინა - ეს იყო მნიშვნელოვანი, ვინაიდან ჯოკერის ხმა და სიცილი განსხვავებული და დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო გმირისთვის.“ მან ასევე ხაზი გაუსვა ჯოკერის ხასიათს - „ის არის სოციოპატი, ცივისხლიანი, მკვლელი კლოუნი. ქრისტოფერმა სრული თავისუფლება მომანიჭა გმირის შექმნისას. რეჟისორის ასეთი ნდობა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის.“⁶² ფილმის გამოსვლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, მსახიობის მამამ საქვეყნოდ გამოაჩინა ის ჩანაწერები და დღიურები, რომლებსაც ლეჯერი ჯოკერის როლის შესრულებისას აწარმოებდა.

მეთოდის მსახიობებისათვის ამომავალი წერტილი სტანისლავსკის სისტემა და ლი სტრასბერგის ნამუშევრებია. სტრასბერგისთვის ემოციური მეხსიერება განსაზღვრავს გმირის რეალურ სახედ შექმნას, თუმცა ისეთი როლები, როგორიც ჯოკერია, კვლევასა და ფანტაზიაზე უფროა დამოკიდებული. სტანისლავსკისთვის ასეთ დროს მნიშვნელოვანი იყო მსახიობის კვლევა როლისთვის. იგი წიგნში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ მსახიობებს ურჩევდა „ეცადეთ, სიტყვით გამოხატოთ, რა მოგწონთ ობიექტში. ეს

აიძულებს ყურადღებას მეტი სიძლიერით ჩაუკვირდეს არჩეულ ობიექტს, შეგნებულად მოეპყრას მას შეფასების დროს, ღრმად ჩასწვდეს მის არსს. ნუ ითაკილებთ ბუნების პირქუმ მხარეებსაც და აქაც ნუ დაივიწყებთ, რომ უარყოფით მოვლენათა შორის დადებითიც იმალება, რომ ყოვლად უადრეს სიმახინჯეში სილამაზეც არის, სწორედ ისე, როგორც ლამაზში არის ულამაზოც“.⁶³

მეთოდის სამსახიობო ტექნიკის მსახიობების ხსენებისას აუცილებლად უნდა გამოიყოს დენიელ დეი ლუისი და მერე სხვა დანარჩენი მისი კოლეგა. ყველა როლი, რაც კი დეი ლუისს აქვს შესრულებული, მეთოდის ტექნიკის დახმარებით ასრულებს. მან ისწავლა, როგორ ეცხოვრა გადარჩენისთვის. „უკანასკნელი მოჰიკანის“ გადაღებისას ის იკვებებოდა მხოლოდ იმით, რაც თავად მოიპოვა და მოკლა, როგორც მონადირემ. წელიწადნახევრის განმავლობაში იგი ემზადებოდა კრივში ფილმისთვის „მოკრივე“ ცნობილ სპორტსმენთან – ბერი მექქუიგასთან ერთად და ბოლოს „ლინკოლნის“ გადაღებისას, ის აიძულებდა ყველას მისთვის მიემართათ – „ბატონო პრეზიდენტო“. ასევე ის ცდილობდა, ბრიტანული აქცენტის მქონე ხალხთან ურთიერთობა არ ჰქონოდა, რათა მისი ამერიკული აქცენტი საფრთხის ქვეშ არ დამდგარიყო. მსახიობს უნდა სჯეროდეს ყოველივე, რაც მის ირგვლივ ხდება და, უპირველეს ყოვლისა, კი ის, რასაც თვითონ აკეთებს. მაგრამ მხოლოდ სიმართლე შეიძლება დაიჯერო, ამიტომ გამუდმებით უნდა გრძნობდე ამ სიმართლეს, ეძებდე, პოულობდე. ამისთვის მსახიობობა თავის სულში უნდა განავითარო და დახვეწო სიმართლის არტისტული გრძნობა. ერთ-ერთ სატელევიზიო გადაცემაში დენიელი ამბობს, გამოკითხვა რომ ჩაეტარებინათ, ბრიტანელების უმეტესობა მას გიჟს უწოდებდა – რატომ? – „ ალბათ, ჩემი მუშაობის მეთოდის გამო ან როგორ წარმოუდგენიათ ჩემი მუშაობა.“⁶⁴

დენიელ დეი ლუისი ბრიტანელ მსახიობთაგან ერთადერთია მამაკაცებში, რომელმაც სამჯერ აიღო „ოსკარი“ საუკეთესო მამაკაცის როლის შესრულებისთვის. ბოლო ოცი წლის მანძილზე მან მხოლოდ 12 ფილმში მიიღო მონაწილეობა, რადგან მისი როლისთვის მზადება საკმაოდ დიდ ხანს გრძელდება. სწორედ ამაშია მისი წარმატების საიდუმლო. ის მაქსიმალურად ეფლობა გმირის შესწავლაში. როგორც სტანისლავსკი

აღნიშნავდა თავის ნაშრომში, მსახიობი უნდა იყოს მკვლევარი ყველა და ყველაფრისა, რათა მაქსიმალური სიზუსტითა და რეალობით გვიჩვენოს გმირის სახე.⁶⁵

ჯიმ შერიდანის ფილმში „ჩემი მარცხენა ფეხი“ დეი ლუისმა შეასრულა მთავარი გმირის - ქრისტი ბრაუნის როლი, რომელმაც მრავალი ჯილდო მოუტანა. სწორედ ამ როლისათვის მიიღო მან პირველი „ოსკარი“ და, ალბათ, სწორედ აქ მიხვდა, რომ მეთოდი უდაოდ მომგებიანი და წარმატებულია მსახიობისთვის. დეი ლუისი ამ ფილმში თამაშობს მწერალსა და მხატვარს, რომელსაც ცერებრალური დამბლა დაბადებიდანვე სჭირს და მხოლოდ მარცხენა ფეხის დამორჩილება შეუძლია. მან რვა კვირა გაატარა დუბლინის შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა კლინიკაში, სადაც უამრავი მეგობარი გაიჩინა. ბევრს მათგანთან მას საუბარიც კი არ შეეძლო მათი დაავადების გამო. ბრიტანელმა მსახიობმა აღნიშნული როლისთვის ისწავლა, როგორ ესაუბრა, როგორ ეხატა და როგორ ეწერა მხოლოდ მარცხენა ფეხით. კვირეების განმავლობაში გადასაღებ მოედანზე კამერის მიღმაც ის გმირის ხასიათში რჩებოდა და გადაადგილდებოდა მხოლოდ შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ეტლით. გადამღებ ჯგუფის წევრებს ის ხელით გადაჰყავდათ მანქანიდან ეტლში ან პირიქით, ასვე საპირფარეოშიც. იგი უარს ამბობდა სიარულზე და თავის ხელით ჭამაზე, რათა ბრაუნის ხასიათში ყოფილიყო ჩამჯდარი. „ბევრს ეს უცნაურად მიაჩნდა“ - ამბობს დეი ლუისი. „ბიბისისთან“ ინტერვიუში მან ისაუბრა ფილმისთვის მზადების შესახებ, თქვა, რომ მისთვის როლი იწყება უკვე სცენარის წაკითხვით, როცა ის გმირის ემოციებსა და მოქმედებებში ერკვევა.⁶⁶ დეი ლუისისთვის მეთოდის სამსახიობო ოსტატობა უფრო მარტივი გზაა „ჭეშმარიტებისკენ“. ეს როლი იყო მისთვის პირველი, რომლისთვისაც მეთოდის გზით მოემზადა.

იმისათვის, რომ როლს გრძნობდე, აუცილებელია, შეიგრძნო და შეისწავლო ემოციები, რომელსაც გმირი განიცდის. იმისთვის, რომ ისინი შეიცნო, საჭიროა ანალოგიური განცდები თვითონ განიცადო, ანალოგიური ქმედებებითა და სტილით იცხოვრო. რთული სამუშაოა, როდესაც მსახიობს წარსულის, მომავლის ან არარსებული ცხოვრების შექმნა უწევს. ამ დროს საჭიროა კვლევისა და ფანტაზიის უსაზღვრო უნარი. დენიელ დეი ლუისი როცა მარტინ სკორსეზის ფილმზე „ნიუ-იორკის ბანდებზე“

მუშაობდა, გადაწყვიტა, ევლო იმ სამოსით, რომლითაც მისი გმირი იმოსებოდა. თვეების განმავლობაში ნიუ-იორკში ის XIX საუკუნის ჯენტლმენივით გამოწყობილი დადიოდა და ეს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა. ასევე მან ისწავლა ყასბობა. გადაღების დროს, რომელიც ზამთარში მიმდინარეობდა, არ იცმევდა თბილ თანამედროვე პალტოებსა თუ მოსაცმელებს, რადგან XIX საუკუნეში ასეთი ტანისამოსი არ არსებობდა. დეი ლუისი გადაღებისას არ ტოვებდა გმირის ხასიათს და მუდამ „ყასაბი ბილის“ „ტყავში“ იყო. ამის გამო პნევმონიაც კი დაემართა. ის იხსენებს „ეს გმირი იყო ცოტა „პანკი“, ძლიერი პერსონაჟი, რომლის ცხოვრების მორგება წარმოადგენდა ერთ დიდ სიამოვნებას ჩემთვის, თუმცა არც ჩემი ფიზიკური მდგომარეობისთვის და არც ჯანმრთელობისთვის არ იყო კარგი.“⁶⁷

დენიელ დეი ლუისისთვის გადასაღები მოედანი და როლი, რომელსაც ის თამაშობს, არის მისთვის ახალი ცხოვრება, ის მართლა გრძნობს თავს გმირის „ტყავში“. სწორედ ამისთვის ემზადება კვირეების განმავლობაში, სწავლობს, როგორი უნდა იყოს პერსონაჟი და ამას რეალური ფაქტების საკუთარ თავზე შეცნობით აკეთებს.

ამასთან დაკავშირებით სტანისლავსკი წერდა: „სცენა სიმართლეა. ეს ისაა, რისიც გულწრფელად სჯერა მსახიობს. თვით აშკარა სიცრუე თეატრში სიმართლედ უნდა იქცეს, რომ ხელოვნებამდე ამაღლდეს. ამისთვის მსახიობს სჭირდება ძლიერ განვითარებული წარმოსახვის უნარი. იგი უნდა იყოს ბავშვურად გულუბრყვილო და მიმნდობი, საკუთარ სულსა და სხეულში უნდა ჰქონდეს სიმართლისა და ნამდვილობის განსაკუთრებით გამახვილებული არტისტული გრძნობა. ამ თვისებების მეოხებით მსახიობი უხეშ სცენურ სიცრუეს წარმოსახვაში შექმნილი ცხოვრებისადმი თავისი დამოკიდებულების უფაქიზეს სიმართლედ აქცევს. შევთანხმდეთ და მსახიობის ამ უნარს მსახიობის სიმართლის გრძნობა ვუწოდოთ.“⁶⁸

მეორე „ოსკარი“ დენიელ დეი ლუისმა პოლ თომას ანდერსონის ფილმში „ნავთობი“ (2007) ნავთობის მაგნატის როლისთვის მიიღო. სასტუმროს ოთახში გამოკეტილი მსახიობი საათობით უსმენდა ჯონ ჰიუსტონის ჩანაწერებს, რათა მთავარი გმირის ხმაზე ემუშავა. ესეც მისი თავდაუზოგავი შრომის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია. სტანისლავსკის სისტემისთვისაც მნიშვნელოვანი იყო, თუ როგორ ფლობდა მსახიობი

მეტყველებას. „რა ძნელია, როცა არ ძალგიძს სწორად გამოსძახო ის, რასაც ლამაზად გრძნობ შენს სულში. ვფიქრობ, მუნჯს, რომელიც ცდილობს შემზარავი ღმუილით ელაპარაკოს საყვარელ ქალს თავის გრძნობებზე, სწორედ ასეთივე უკმაყოფილება იპყრობს. ამასვე განიცდის პიანისტი. როცა მოშლილ ან დაზიანებულ ინსტრუმენტზე უკრავს და ისმენს, როგორ მახინჯდება მისი შინაგანი არტისტული გრძნობა.“⁶⁹

ეს არის მსახიობთა მცირე ჩამონათვალი, რომელიც აქტიურად ეფლობა მეთოდის ტექნიკაში. უახლეს წარსულში, მეთოდის მსახიობების სიას მუსიკოსი და მსახიობი ჯარედ ლეტო დაემატა. მან უკვე არაერთი დასამახსოვრებელი როლი შექმნა. თუმცა წარმატების მომტანი ისევ მეთოდის ტექნიკით შექმნილი როლი იყო. ჯარედ ლეტომ 2014 წელს მიიღო „ოსკარის“ მამაკაცის მეორეხარისხოვანი როლის შესრულებისთვის, ჯარედი არცთუ ხშირად ანებივრებს მაყურებელს კინოში შესრულებული როლებით, თუმცა მისი ყველა როლი ნამდვილად დასამახსოვრებელია, ისევე, როგორც მის მიერ განსახიერებული შიდსით დაავადებული ტრანსვესტიტი ფილმიდან – „დალასის შემსყიდველთა კლუბი“. ამ როლის შესრულებისთვის მან სრულიად შეიცვალა ვიზუალური მხარე, წონაში დაიკლო, დადიოდა ქალურად ჩაცმული და უამრავ დროს ატარებდა ტრანსექსუალებთან და ჰომოსექსუალებთან, რათა მათი იდენტობა შეეთვისებინა. ამ როლის შესრულებითა და გამარჯვებით, ისევ აქტუალური გახდა მეთოდის ტექნიკა.

ჯარედ ლეტომ, ასევე 2016 წელს ითამაშა ჯოკერის როლი კომიქსში „თვითმკვლელთა რაზმი“, რომელშიც მას უამრავი ცნობილი მსახიობი უწევს პარტნიორობას. მათ შორის არის ყველათვის უსაყვარლესი მსახიობი უილ სმიტი, რომელმაც ერთ-ერთ რადიოინტერვიუში განაცხადა: „ჯარედ ლეტოსთან ერთად 6 თვის განმავლობაში ვიმუშავე. მე მას ვიცნობდი მხოლოდ როგორც ჯოკერს და არა როგორც ჯარედ ლეტოს. ამ პერიოდის მანძილზე ერთხელაც კი არ მივსალმებოვარ მას და მომიკითხავს. ჩვენი ურთიერთობა მხოლოდ კამერის წინ ურთიერთობით შემოიფარგლებოდა, თუმცა იყო ერთი დღე როცა მას გადასაღები მოედნის ტერიტორიაზე შევხვდი და გამოველაპარე და მაშინაც ჯარედის მაგივრად ისევ ის

ფსიქოპატი, შეშლილი ბოროტმოქმედი დამხვდა. ჯარედი არასდროს არ გამოდიოდა ჯოკერის როლიდან.“⁷⁰

რეჟისორებშიც არანაკლები დაინტერესებაა მეთოდით – მაგალითად, ჯეიმს ქამერონი, რომელმაც „ტიტანიკის“ გადაღებისას ამ ტექნიკას მიმართა. მან მართლა გადაიღო ტიტანიკის ჩადირული გემი, მიუხედავად სიძნელებისა, რომელსაც წარმოადგენდა ამ კადრების მოპოვება. ფილმის გამოსვლამდე 5 წლით ადრე, კანადაში, ნიუფაუნდლენდის სანაპიროდან 400 მილის მოშორებით გადამღებმა ჯგუფმა ჩაყვინთა 3500 მეტრის სიღრმეში, სადაც სიკვდილიანობა წყლის წნევის გამო იმდენად მაღალი იყო, რომ შესაძლებელია ეკიპაჟის ერთი წევრიც კი ვერ დაბრუნებულიყო ცოცხალი, ნამდვილად სიგიჟეა ასეთი რამის გაკეთება, თუმცა შედეგს ვხედავთ, ეს არის ფილმი რომელმაც თერთმეტი „ოსკარი“ მოიგო. მეთოდის მიერ შექმნილი ხელოვნების შედეგებისა და მიღწევების გამო ეს ტექნიკა მეტად პოპულარულია ახალგაზრდა მსახიობებში, თუმცა ყველას არ ძალუძს მასთან დაკავშირებული სიძნელების დაძლევა და მუდმივ რეჟიმში მეთოდის ტექნიკით მუშაობა.

კოლეგას არ ჩამორჩა სტივენ სპილბერგიც და გადაწყვიტა, გადაეღო ყველაზე რეალისტური ფილმი ომზე. მან მსახიობები გააგზავნა მოსამზადებელ ბანაკში, სადაც მათ სულ უყვიროდნენ, აჭმევდნენ მხოლოდ კონსერვებს, ფიზიკურად ავარჯიშებდნენ და ძილიც არაპიგიურ პირობებში უწევდათ. გადასაღებ მოედანზე, მსახიობები ისეთივე განადგურებულები და გადაღლილები იყვნენ, როგორც ომში დაღლილ ჯარისკაცს შეესაბამება... სწორედ ამ დროს სპილბერგმა მათ წარუდგინა მეთ დეიმონი, რომელიც სცენარის თანახმად ყველას უნდა სძულდეს. მართლაც, კოლეგებმა მომენტალურად შეიძულეს „სუფთა“ და დასვენებული მსახიობი და ამიტომ ფილმში ეს დამაბულობა და დამოკიდებულება კარგად იგრძნობა. სპილბერგმა მსახიობებს თავს მოახვია „მეთოდის“ ტექნიკა და ამან ასი პროცენტით გაამართლა. ეს ფილმი კი არის 1998 წელს გადაღებული ნამუშევარი „რიგითი რაიანის გადარჩენისას“, რომელმაც თერთმეტი „ოსკარის“ ნომინაცია და ხუთი „ოსკარი“ მოიპოვა.

ახალგაზრდა, მოწადინებული მსახიობებისათვის პოლივუდში მრავლადაა უნივერსიტეტები და კოლეჯები, სადაც სამსახიობო ოსტატობა ისწავლება მეთოდის

ტექნიკით. ამერიკაში ორი კონკურენტული სკოლაა, რომელიც სტანისლავსკის სისტემით ხელმძღვანელობს. პირველი - ლი სტრასბერგის კინოსა და თეატრის ინსტიტუტია, ამ სკოლის კურსდამთავრებულები არიან ალ პაჩინო, სტივ ბუშემი, ანჯელინა ჯოლი და მერილინ მონრო. მეორე სამსახიობო სტუდია კი სტელა ადლერის მიერ არის დაარსებული. სტელა ადლერი იყო ერთადერთი ამერიკელი მსახიობი, რომელმაც ისწავლა სტანისლავსკისთან სამსახიობო ოსტატობის ტექნიკა. ადლერის სტუდიის კურსდამთავრებულები არიან: მარლონ ბრანდო, ბენისიო დელ ტორო, სტივენ სპილბერგი და სხვ. კამათი იმის შესახებ, თუ რომელი სკოლა ასწავლის „სტანისლავსკის სისტემას“ მისი რეალური პრინციპებით დღემდე მიმდინარეობს. თუმცა ორივე სტუდიის წარმომადგენლები თანხმდებიან, რომ მათ ერთი და იგივე მიზანი აქვთ, მაგრამ მათი ქმედებები განსხვავებულია.

დასკვნა

კინოჟურნალებში, კინომოყვარულთა საზოგადოებაში, გასართობ გადაცემებში ან თუნდაც ყვითელ პრესაში, ბევრს საუბრობენ თვით მსახიობის პიროვნებაზე, მის როლზე, რამდენად კარგად ან ცუდად ითამაშა, თუმცა ძალიან ცოტას საუბრობენ იმაზე, თუ როგორ მოახერხა მსახიობმა ამა თუ იმ როლის შექმნა, ან რა ტექნიკა გამოიყენა თამაშისთვის. იმისთვის, რომ მსახიობმა კარგი, სახასიათო პერსონაჟი განასახიეროს ეკრანზე, დიდ ძალისხმევას საჭირო.

XX საუკუნის ერთ-ერთი მთავარი აღმოჩენა კონსტანტინ სტანისლავსკის სამსახიობო ოსტატობის სისტემაა, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა რუსეთის თეატრალურ სამყაროში. აი, რას წერს სტანისლავსკი ამ პერიოდის შესახებ თავის შესანიშნავ ნაშრომში: „ჩასახულმა რევოლუციამ თეატრის სცენაზე მოიტანეს მთელი რიგი ისეთი პიესებისა, რომლებიც ასახავდნენ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ განწყობილებებს, უკმაყოფილებას, პროტესტს, ოცნებას გმირზე, რომელიც გაბედულად ლაპარაკობს სიმართლეს.“⁷¹

სტანისლავსკის სისტემა ფასდაუდებელი საგანძურია ხელოვნების ისტორიაში. სტანისლავსკის სისტემამ მსოფლიო მასშტაბით აღიარება მოიპოვა და განავითარა მრავალი სამსახიობო მიმდინარეობა. ამერიკულ რეალობაში ჩაღწეულმა ამ სისტემამ განვითარება ლი სტრასბერგის მეთოდში ჰპოვა და მრავალი ცნობადი და ნიჭიერი მსახიობი გამოზარდა. სწორედ მის ჩამოყალიბებულ თეორიებს იყენებენ დღესდღეობითაც მსახიობები ემოციური მეხსიერებისა და იმპროვიზაციის დამუშავებისათვის.

XX საუკუნე მეცნიერულ-ტექნოლოგიური და ხელოვნების კუთხით პროგრესირებადი საუკუნე იყო. ამერიკულმა კინემატოგრაფმა არაერთი სახეცვლილება და არაერთი ეტაპი განვლო, რითაც დაამტკიცა, რომ ხელეწიფებოდა ეპოქების ახალ ამოცანებთან მორგება, თემატიკის გადახალისება, ახლებური სტილისტიკის დანერგვა. ამის ფონზე აღსანიშნავია, რომ მეთოდის ტექნიკა ისევ იმ პრინციპებით საზრდოობს, რომლებიც კონსტანტინ სტანისლავსკიმ და ლი სტრასბერგმა ჩამოაყალიბეს.

მიუხედავად მრავალი წლის გასვლისა და კინოინდუსტრიის განვითარებისა, სტანისლავსკის სისტემა და თუნდაც სტრასბერგის მეთოდი ჯერჯერობით მაინც მოთხოვნადია.

ყველა დამწყები მსახიობის ოცნებაა კინოაკადემიის ჯილდოს მიღება და „ოსკარის“ ქანდაკებით ხელში სამადლობელი სიტყვის თქმა. ამისთვის კი, მან ბევრი უნდა იშრომოს, განვითარდეს შემოქმედებითი კუთხით, შეიმეცნოს სამყარო და მზად იყოს სხვადასხვა გამოწვევისთვის. ის მსახიობები, რომლებიც მეთოდის ტექნიკას იყენებენ, არ სცდებიან არჩევანში და, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ამ ტექნიკის დახმარებით, ამა თუ იმ წლის საუკეთესო მსახიობებად იწოდებიან. მეთოდის ტექნიკა უდაოდ მომგებიანი ტექნიკაა, ამაზე კი ფაქტები და ჯილდოთა ის რაოდენობა მეტყველებენ, რომლებსაც 50-იანი წლების დასაწყისიდან დღემდე იღებენ „მეთოდის მსახიობები“. მეთოდის ასეთ პოპულარობას კი ელია კაზანს უნდა ვუმაღლოდეთ. ის იყო რეჟისორი, რომელმაც კინოში მყარად დაამკვიდრა ეს ტექნიკა.

ელია კაზანი, რომელიც სტრასბერგის „ჯგუფის თეატრის“ წევრი იყო, არის სტრასბერგის საქმის გამგრძელებელი, მან შეძლო და მეთოდი იმდენად პოპულარული გახადა 50-იან წლების ამერიკულ კინოში, რომ ამით სამუდამოდ ჩაბეჭდა თავისი სახელი ამერიკული კინოს ისტორიაში.

ნებისმიერი კინომოყვარული თუ კრიტიკოსი უნდა იცნობდეს ელია კაზანის შემოქმედებას. ის იყო თეატრისა და კინოს შესანიშნავი რეჟისორი, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა სამსახიობო ოსტატობის განვითარებაში, XX საუკუნის შუა ხანებში. ელია კაზანი ამერიკის კინოინდუსტრიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მან შეძლო და შექმნა ფილმები და მსახიობები, რომლებიც დროს გაუძლევნ და მუდამ იქნებიან განხილვისა და აღფრთოვანების საგანი. კაზანის ფილმები წარმოადგენენ მსოფლიო მასშტაბით საუკეთესო კინოსურათებს თემატიკის, გამომსახველობითი რეალიზმის, სამსახიობო ოსტატობისა და რეჟისორული ნამუშევრების გამო. ამ ფილმების სამსახიობო დასის თითქმის ყველა წევრი „ოსკარის“ მფლობელები თუ ნომინანტები არიან.

ელია კაზანისა და მარლონ ბრანდოს მიერ შექმნილმა როლებმა ამერიკული კონოსამსახიობო ოსტატობის ესთეტიკაში ახალი ეტაპი წამოიწყეს. ისინი რევოლუციონერები იყვნენ კინოში, ისევე როგორც სტანისლავსკი - თეატრში.

სტანისლავსკი წერს - რევოლუციონერები მოუთმენლები არიან, ეს მათი დამახასიათებელი თვისებაა. მათ გამარჯვების დაუყოვნებლივი შედეგები, ცხოვრების აჩქარებული ტემპი სჭირდებათ. ნოვატორები ანგარიშს არ უწევენ შინაგანი ევოლუციის ბუნებრივ დინებას, ძალას ხმარობენ ხელოვნებაზე, მსახიობის შემოქმედებაზე, პოეტებზე.⁷²

წლების გასვლის მიუხედავად, კაზანის მიერ მიღებულმა პოლიტიკურმა გადაწყვეტილებამ ნაწილობრივ გადაფარა მისი ნამუშევრები, ჩრდილი მიაყენა მის პერსონას და ჰოლივუდში ბევრი ადამიანის კრიტიკა დაიმსახურა.

1999 წელს ელია კაზანმა საპატიო „ოსკარი“ მიიღო ცხოვრებისეული მიღწევებისთვის. მას სცენაზე თან ახლდნენ მარტინ სკორსეზი და რობერტ დე ნირო, რომლებმაც იქ შეკრებილი აუდიენცია ხუმრობით გააფრთხილეს, წესიერად მოქცეულიყვნენ (აღსანიშნავია ისიც, რომ თავად რობერტ დე ნირომ მონაწილეობა მიიღო ერთ-ერთ ფილმში ჰოლივუდის „წითელ საფრთხესთან“ დაკავშირებით). ამერიკული კინოს ელიტაში მრავალი თვლიდა, რომ უკვე საკმაოდ დრო იყო გასული კაზანის დამსმენი წარსულის დასამარხავად, თუმცა კინოაკადემიის ამგვარმა გადაწყვეტილებამ დიდად წინააღმდეგობრივი რეზონანსი გამოიწვია. ამ წლის „ოსკარის“ გადაცემის ცერემონიალის რეპორტაჟის თანახმად, კაზანს ჯილდოს გადაცემისას დარბაზის სამი მეოთხედი ფეხზე ამდგარი ოვაციით შეხვდა, თუმცა კამერამ დააფიქსირა, რომ ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, ნიკ ნოლტი, ემი მედიგანი და ჰოლი ჰანტერი ისხდნენ პროტესტის ნიშნად. სხვები, მათ შორის სტივენ სპილბერგი და შერი ლენსინგი, მოკრძალებით კი უკრავდნენ ტაშს, თუმცა არც ერთი არ წამომდგარა ფეხზე. ესეც ერთგვარი პროტესტის გამოხატულება იყო, რასაც თავად კაზანიც შეამჩნევდა და, თავისთავად, გულგრილი არ დარჩებოდა ამგვარი სიტუაციის გამო.

მიუხედავად საზოგადოების ნაწილის უარყოფითი დამოკიდებულებისა, თითქმის წარმოუდგენელია ელია კაზანის შექმნილი ფილმების აუგად მოხსენიება.

კინოხელოვანთა საზოგადოებამ ის უნდა განიხილოს შემოქმედებითი კუთხით და არა პიროვნული გადაწყვეტილებებით. ფაქტები მეტყველებენ, რომ ელია კაზანი იყო, არის და იქნება ერთ-ერთი საუკეთესო და გავლენიანი კინორეჟისორი ამერიკულ კინოინდუსტრიაში, ის დარჩება „მეთოდის კაცად“ და მსახიობების საყვარელ რეჟისორად.

შენიშვნები

- ¹ Clurman, Harold. The Collected Works of Harold Clurman: Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Film, Arts and Letters. New York: Applause Books, 1994, p. 369
- ² Hodge, Alison. Actor Training. New York: Routledge, 2010, p. 145
- ³ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MethodActing>
- ⁴ <https://www.film.ru/articles/kinoslovar-sistema-stanislavskogo>
- ⁵ <https://filmschoolrejects.com/method-acting-explained-2dc3d73eeba6#.paml7hxtm>
- ⁶ Станиславский К. Собрание сочинений. Москва, „Искусство“, 1989, ст. 10
- ⁷ აბაშიძე ვასო. მოკლე ცნობარი დრამატული ხელოვნების შესახებ., კრებულში: „ცხოვრების სარკე“, წიგნი 2, თბილისი, 1902, გვ. 374
- ⁸ სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბილისი, „ნაკადული“, 1988, გვ.149
- ⁹ http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0050.shtml
- ¹⁰ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“, 1950, გვ.5
- ¹¹ სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. თბილისი, „ნაკადული“, 1988, გვ.499
- ¹² იქვე, გვ.405
- ¹³ Strasberg, Lee. A Dream of Passion: The Development of the Method. New York: Plume, 1988, p. 89
- ¹⁴ Strasberg, Lee. დასახელებული ლიტ. გვ. 50
- ¹⁵ Butler, Jeremy G. *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Wayne State University Press, 1991, p. 46
- ¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Strasberg
- ¹⁷ Hodge, Allison. დასახ. ნაშრ., გვ. 139
- ¹⁸ <http://stellaadler.weebly.com/the-method.html>
- ¹⁹ Adler, Stella. The Art of Acting. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2000, p. 56
- ²⁰ სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში ... გვ.441
- ²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Meisner_technique
- ²² <http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>

- ²³ <http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>
- ²⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting
- ²⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting
- ²⁶ <http://www.newyorker.com/magazine/2010/12/13/method-man-john-lahr>
- ²⁷ The New Yorker, 2010, January, p. 88
- ²⁸ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება,... გვ. 101
- ²⁹ Голеньпольский Т., Шестаков В. США: кинематограф 70-ых. Москва, “Знание”, 1978, стр. 6
- ³⁰ Kazan, Elia, Elia kazan: A Life, Boston ,Da Capo Press, 1997, p. 32.
- ³¹ Morton, Frederic, "gadg!" Esquire, 47 (February 1957): p -49.
- ³² Kazan, Elia, Elia kazan: interviews, ed. William Baer , University Press of Mississippi, 2000, p-VIII
- ³³ Ciment, Michel. Kubrick: The Definitive Edition, Faber and Faber, Inc. 1999 p. 106
- ³⁴ https://www.faludi.com/classes/noticing13/undercurrent/Elia_Kazan-On_What_Makes_a_Director%22.pdf
- ³⁵ <http://variety.com/1947/film/reviews/gentleman-s-agreement-2-1200415194/>
- ³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Elia_Kazan#cite_note-Freer-13
- ³⁷ Lahr, John. 2010. “Method Man: Elia Kazan’s Singular Career.” The New Yorker 86.40 (Dec 13): 88-94
- ³⁸ Stevens, George Jr. Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood’s Golden Age, Alfred A. Knopf (2006) pp. 389–408
- ³⁹ Porter, Darwin, Brando Unzipped, New york ,Blood Moon Productions, 2005, p. 379
- ⁴⁰ სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში... გვ. 479
- ⁴¹ Brando, Marlon; Lindsey, Robert. Brando: Songs My Mother Taught Me, Random House (1994) pp. 169–176
- ⁴² Freer, Ian. Movie Makers: 50 Iconic Directors, London ,Quercus Publishing, 2009. pp. 84–85
- ⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Elia_Kazan#cite_note-Schickel-31
- ⁴⁴ Fifty Key American Films, ed. John White, Sabine Haenni, New york Routledge, 2009, p.105

- ⁴⁵ Brian Neve, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, New York I. B.Tauris, 2009, p. 100.
- ⁴⁶ Elia Kazan: Interviews, ed. Wiliam Baer, University Press of Mississippi, 2000 pp. 95-96
- ⁴⁷ <http://sensesofcinema.com/2012/cteq/east-of-edden/#b9>
- ⁴⁸ Elia Kazan: Interviews, ed. Wiliam Baer, University Press of Mississippi, 2000, p.206
- ⁴⁹ იქვე. გვ.189
- ⁵⁰ Richard Schickel, *Elia Kazan: A Biography*, New York HarperCollins, 2005, p. 323
- ⁵¹ Elia Kazan, *A Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, p. 538
- ⁵² იქვე. p.538
- ⁵³ <https://www.nyfa.edu/student-resources/method-acting-method-madness>
- ⁵⁴ Lawrence J. Quirk. *Paul Newman: A Life*. London: Taylor Trade Publishing, 2009, p. 318
- ⁵⁵ New York Magazine. 4 March, 1996, p. 35
- ⁵⁶ <http://www.indiewire.com/2015/08/the-essentials-16-great-robert-de-niro-performances-260762/>
- ⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=mheEJA95mS4>
- ⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M>
- ⁵⁹ [https:// www.harpercollins.com/9780062342843/her-again](https://www.harpercollins.com/9780062342843/her-again)
- ⁶⁰ www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/meryl-streep-kramer-vs-kramer-oscar/amp
- ⁶¹ <http://www.nydailynews.com/news/jack-nicholson-warned-heath-ledger-joker-role-article-1.340786>
- ⁶² Empire. January, 2008, p. 20
- ⁶³ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება . . . , გვ.6
- ⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kLQ8qT8TNiM>
- ⁶⁵ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება . . . , გვ.4
- ⁶⁶ <http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-21227022/daniel-day-lewis-interview-in-full>
- ⁶⁷ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/how-daniel-day-lewis-notoriously-rigorous-role-preparation-has-yielded-another-oscar-contender-776563.html>
- ⁶⁸ სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში... გვ.490
- ⁶⁹ იქვე. გვ. 448
- ⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=CT4zlcKgOm8>

⁷¹ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება . . . , გვ. IX

⁷² სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში. . . , გვ. 481

გამოყენებული ლიტერატურა

- აბაშიძე ვასო, მოკლე ცნობარი დრამატული ხელოვნების შესახებ, წიგნი 2, თბილისი. 1902
- სტანისლავსკი კ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, თბილისი, „ნაკადული“, 1988
- სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“, 1950
- Adler, Stella. The Art of Acting. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2000
- Brian Neve, Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider, New York, I. B. Tauris, 2009
- Butler, Jeremy G. *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, Wayne State University Press, 1991
- Clurman, Harold. The Collected Works of Harold Clurman: Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Elia Kazan, A Life, New York, Alfred A. Knopf, 1988
- Elia Kazan: Interviews, ed. William Baer, University Press of Mississippi, 2000
- Hodge, Alison. Actor Training. New York: Routledge, 2010
- Lawrence J. Quirk. Paul Newman: A Life. London: Taylor Trade Publishing, 2009
- Richard Schickel, Elia Kazan: A Biography, New York, HarperCollins 2005
- Strasberg, Lee. A Dream of Passion: The Development of the Method. New York: Plume, 1988
- Станиславский К. Собрание сочинений. Москва, „Искусство“, 1989
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MethodActing>
- <https://www.youtube.com/watch?v=CT4zlcKgOm8>
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/how-daniel-day-lewis-notoriously-rigorous-role-preparation-has-yielded-another-oscar-contender-776563.html>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Strasberg
- <http://stellaadler.weebly.com/the-method.html>
- <http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-21227022/daniel-day-lewis-interview-in-full>
- <https://www.youtube.com/watch?v=kLO8qT8TNiM>
- <http://www.nydailynews.com/news/jack-nicholson-warned-heath-ledger-joker-role-article-1.340786>
- www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/meryl-streep-kramer-vs-kramer-oscar/amp

<https://www.nyfa.edu/student-resources/method-acting-method-madness>

[https:// www.harpercollins.com/9780062342843/her-again](https://www.harpercollins.com/9780062342843/her-again)

<https://www.youtube.com/watch?v=mheEJA95mS>

<https://www.youtube.com/watch?v=1M6Kh5AXF0M>

<http://sensesofcinema.com/2012/cteq/east-of-eden/#b9>

https://en.wikipedia.org/wiki/Elia_Kazan#cite_note-Schickel-31

https://en.wikipedia.org/wiki/Elia_Kazan#cite_note-Freer-13

<http://variety.com/1947/film/reviews/gentleman-s-agreement-2-1200415194/>

https://www.faludi.com/classes/noticing13/undercurrent/Elia_Kazan-On_What_Makes_a_Director%22.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/Meisner_technique

<http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>

<http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting

https://en.wikipedia.org/wiki/Method_acting

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/12/13/method-man-john-lahr>