

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი  
სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - თეატრმცოდნეობა  
„მსოფლიო თეატრი - ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები“

**ანა მირიანაშვილი**

**საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრის როლი მეოცე და  
ოცდამეერთე საუკუნეებში; სარეპერტუარო პრობლემები**

**სადისერტაციო ნაშრომი**

წარდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა) აკადემიური  
ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელები:

[თამარ ბოკუჩავა] - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

მაკა (მარინე) ვასაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები -  
თეატრმცოდნეობა „მსოფლიო თეატრი - ეპოქები, ეტაპები, ასპექტები“

ქვედარგის კოდი: 0215.1.3 თეატრმცოდნეობა

ავტორის ხელმოწერა -----

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ანა მირიანაშვილის სადისერტაციო ნაშრომს „საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრის როლი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში; სარეპერტუარო პრობლემები“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

**ხელმძღვანელები:**

[თამარ ბოკუჩავა], ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მაკა (მარინე) ვასაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

**რეცენზენტები:**

მარიკა მამაცაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ლაშა ჩხარტიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ანა მირიანაშვილის სადოქტორო ნაშრომის - „საბავშვო/მოზარდ მაცურებელთა თეატრის როლი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში; სარეპერტუარო პრობლემები“ - გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მითითებულია წყარო და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ანა მირიანაშვილი

ავტორის ხელმოწერა: \_\_\_\_\_

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

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

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

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia [info@tafu.adu.ge](mailto:info@tafu.adu.ge)

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

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author's e-mail address

[ananomiro@yahoo.com](mailto:ananomiro@yahoo.com)

[mozardiliterature@gmail.com](mailto:mozardiliterature@gmail.com)

## სარჩევი

რეზიუმე	6
Summary	9
შესავალი	11
<b>თავი I ევროპული საბავშვო თეატრი</b>	<b>18</b>
საბავშვო თეატრი შვედეთში:	20
50-60-იანი წლები - პერიოდი „უნგა კლარამდე“	22
70-იანი წლები და „უნგა კლარას“ დაბადება	24
„უნგა კლარას“ დასი და მუშაობის სპეციფიკა	28
„გოგო, დედა და ნაგავი“	30
„Babydrama“	33
საბავშვო თეატრი ნიდერლანდებში	40
ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში	46
გერმანული საბავშვო თეატრი „გრიპს“	53
თეატრი ყველაზე პატარებისთვის:	57
თეატრი „ლა ბარაკა“	58
პროექტი „ბრჭყვიალა ფრინველი“ (Glitterbird)	62
პროექტი „მცირე ზომა“	67
ბრიტანული „პოლკა“ და შოტლანდიური „ვარსკვლავთმრიცხველები“	68
<b>თავი II</b>	
<b>მოზარდ მაყურებელთა თეატრები საბჭოთა კავშირში</b>	<b>71</b>
პროფესიული საბავშვო თეატრების აღმოცენება მეოცე საუკუნის დასაწყისში	71
ნატალია საცის თეატრი	75
საბჭოთა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები	79
<b>თავი III</b>	

რუსული მოზარდ მაცურებელთა თეატრი 90-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე	83
თანამედროვე დამოუკიდებელი კერძო საბავშვო თეატრები რუსეთში	89
<b>თავი IV</b>	
საბავშვო თეატრი ამერიკის შეერთებულ შტატებში	101
ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ამერიკის შეერთებულ შტატებში	107
<b>თავი V</b>	
საბავშვო და მოზარდ მაცურებელთა თეატრები საქართველოში:	110
ბავშვებისთვის თეატრის შექმნის პირველი მცდელობები საქართველოში	110
მოზარდ მაცურებელთა თეატრის დაბადება, 1930-40-იანი წლები	113
ზღაპრის, როგორც ჟანრის „რეაბილიტაცია“ მოზარდ მაცურებელთა	
ქართულ და რუსულ თეატრებში	132
60-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე	139
ოცდამეერთე საუკუნე, 2020-იან წლებამდე	148
ბათუმის მოზარდ მაცურებელთა და თოჯინების თეატრი	155
<b>დასკვნა</b>	163
<b>გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები</b>	169

## საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრის როლი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში; სარეპერტუარო პრობლემები

### რეზიუმე

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში განხილული და გაანალიზებულია ევროპის რამდენიმე ქვეყნის (შვედეთი, იტალია, ნიდერლანდები, ბელგია და ა. შ.), ამერიკის შეერთებული შტატების, საბჭოთა კავშირისა და პოსტ საბჭოთა რუსეთის, ასევე საქართველოში არსებული საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრების ისტორია, განვითარების გზა, თანამედროვეობა, სარეპერტუარო პოლიტიკა და ამ თეატრების როლი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში. საინტერესოა, რომ საბავშვო თეატრები მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ერთმანეთის პარალელურად აღმოცენდნენ როგორც ევროპაში, ისე ამერიკასა და საბჭოთა კავშირში, თუმცა მათ განვითარების ძალიან განსხვავებული ეტაპები გაიარეს, რაც განხილულია ნაშრომის შესაბამის თავებში.

საბავშვო თეატრის ისტორია ჯერ მხოლოდ ერთ საუკუნეს ითვლის, თუმცა ამ ასწლეულის განმავლობაში სწრაფი ტრანსფორმაცია განიცადა და დღეს მისი ფუნქცია საგრძნობლად გაიზარდა - სკოლასა და ოჯახთან ერთად, თეატრი დიდ როლს თამაშობს ახალი თაობის ჩამოყალიბების პროცესში. თემაზე მუშაობისას გამოიკვეთა მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი თუ პრობლემა: სად გადის ზღვარი პროფესიულ და სამოყვარულო საბავშვო დასებს შორის? რაში მდგომარეობს საბავშვო თეატრის როლი და დანიშნულება? როგორ აისახებოდა საბავშვო თეატრზე ქვეყანაში მიმდინარე სოციალური, პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ცვლილებები? ვალდებულია თუ არა თანამედროვე თეატრი დადგას მხოლოდ საგანმანათლებლო ტიპის წარმოდგენები? საბავშვო თეატრი - საგანმანათლებლო პროცესის ნაწილი თუ ცალკე მდგომი სახელოვნებო სტრუქტურა? როგორ უნდა განისაზღვროს საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა? უნდა ჩაერიონ თუ არა ამ პროცესში განათლების და კულტურის სამინისტროები (ანდა შესაბამისი სახელმწიფო უწყებანი)? რამდენად კარგად იცნობენ თეატრის მესვეურნი საკუთარ აუდიტორიას, იციან თუ არა მათ თანამედროვე ბავშვების და მოზარდების ინტერესების შესახებ? იცნობენ თუ არა რეჟისორები თანამედროვე საბავშვო ლიტერატურას? რა ცვლილებები მოხდა საბავშვო თეატრების რეპერტუარში უკანასკნელი ასწლეულის

განმავლობაში და რა ტენდენციებთან გვაქვს საქმე 21-ე საუკუნეში? - და მრავალი სხვა. წინამდებარე ნაშრომში შევეცადე ზემოთჩამოთვლილი საკითხები დეტალურად გამეანალიზებინა სხვადასხვა ქვეყნის საბავშვო თეატრების მაგალითზე.

სამწუხაროდ, საქართველოში საბავშვო თეატრი, თეორიული თვალსაზრისით, ფაქტობრივად უკვლევია სფეროა და შეიძლება ითქვას, რომ წინამდებარე ნაშრომი ამ მიმართულებით გადადგმული ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯია. ამ ეტაპზე, საქართველოში არ არსებობს საფუძვლიანი სამეცნიერო კვლევა, სადაც ამოვიკითხავთ თუ რა გავლენას ახდენს თეატრალური ხელოვნება ამა თუ იმ ასაკის მოზარდზე, რა დოზით ავითარებს ბავშვის ფსიქიკას, კრიტიკული და მხატვრული აზროვნების, ცხოვრების აღქმის უნარს. ჩვენ არ ვიცით როგორი გავლენა აქვს თეატრს მოზარდი მაყურებლით დაკომპლექტებული აუდიტორიის შემთხვევაში; არ არსებობს მეცნიერულად დადასტურებული აზრი იმის თაობაზე, რომ ბავშვი აუცილებლად უნდა დაესწროს ან არ უნდა დაესწროს თეატრალურ წარმოდგენას ამა თუ იმ მიზეზის გამო. აგრეთვე, ფაქტობრივად არ გვაქვს საფუძვლიანი, პროფესიული სამეცნიერო კვლევები კონკრეტულად ქართული საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიის მიმართულებით.

ვინაიდან ქართულ ენაზე ჯერჯერობით არ არსებობს სამეცნიერო ლიტერატურა საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრების შესახებ, მუშაობის პროცესში ვთარგმნე და დავამუშავე უცხოელი მკვლევრებისა და რეჟისორების თეორიული ნაშრომები, კვლევის პროცესში დავუკავშირდი ასიტეჟთან (ASSITEJ - საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრების საერთაშორისო ორგანიზაცია) არსებულ საბავშვო თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ასოციაციას, რომელმაც დიდი დახმარება გამიწია მასალების მოძიების თვალსაზრისით. ვფიქრობ, ამგვარი ორგანიზაციის არსებობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ საზღვარგარეთ საბავშვო/საყმაწვილო თეატრების პროფესიულ, სიღრმისეულ კვლევას.

კვლევის პროცესში უმეტესად ვეყრდნობოდი სპექტაკლების ვიდეო-ჩანაწერებს, ვიდეო და წერილობით ინტერვიუებს, საბავშვო თეატრის მკვლევართა და პრაქტიკოსთა თეორიულ ნაშრომებს, კონკრეტული საბავშვო თეატრების ვებ-გვერდებზე განთავსებულ საარქივო მასალებსა და ზოგად ინფორმაციას. თემაზე მუშაობისას ძირითადად გამოვიყენე შედარებითი და სოციო-კულტურული ანალიზის, თვისობრივი და ინდუქციური და დედუქციური მეთოდები, ისტორიზმის პრინციპი.

ევროპული, ამერიკული, საბჭოთა, პოსტ საბჭოთა რუსული და ქართული საბავშვო თეატრების კვლევის პროცესში გამოიკვეთა რამდენიმე საინტერესო ფაქტორი, რაც დაწვრილებით არის გაანალიზებული შესაბამის თავებში. ჩემ მიერ განხილული თითოეული საბავშვო თეატრის ისტორია და განვითარების პროცესი ინდივიდუალურია და განპირობებულია ამა თუ იმ ქვეყნის პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური მდგომარეობით, ისტორიული თუ მხატვრული წინაპირობებით. ბევრ განვითარებულ სახელმწიფოში საბავშვო თეატრი უმნიშვნელოვანესი საგანმანათლებლო, სოციალური და სახელოვნებო ინსტიტუციაა, ზოგიერთ ქვეყანაში კი სახელმწიფოს მხრიდან ბედის ანაზარაა მიტოვებული - ასეთ შემთხვევაში, თეატრი იძულებულია კომერციულად მომგებიან პროექტებზე იმუშაოს, მიდის მხატვრულ კომპრომისებზე და ამით ფერხდება ან წყდება მისი შემოქმედებითი განვითარება.

განსხვავებული ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური გარემოებების მიუხედავად, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაბნეულ საბავშვო თეატრებს ბევრი რამ აქვთ საერთო: კომპეტენტური კადრების ნაკლებობა, ორგანიზაციული ხასიათის სირთულეები, საბავშვო დრამატურგიის სიმწირე და ამით გამოწვეული სარეპერტუარო პრობლემები, ფინანსური და შემოქმედებითი ტიპის წინააღმდეგობები და მრავალი სხვა.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს თანამედროვე ქართულ თეატრმცოდნეობაში საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პროფესიული კვლევისა და ანალიზის პირველ მცდელობას. ვიმედოვნებ, ჩემი კვლევა გახდება ერთგვარი იმპულსი, რომ მეტი მკვლევარი, რეჟისორი, მსახიობი და დრამატურგი დაინტერესდეს საბავშვო თეატრით, რადგან ეს თეატრალური ხელოვნების სწორედ ის სფეროა, სადაც თეორია და პრაქტიკა ალბათ ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან.



# **The role of Theatre for Young Audiences in the twentieth and twenty-first centuries; Repertory problems**

## **Summary**

In the present research, we try to discuss and analyze the history, development, and contemporaneity of professional Theatres for children and youth, or Theatre for Young Audiences in several European countries (Sweden, Italy, Netherlands, Belgium, etc.), the United States, the Soviet Union, and post-Soviet Russia, as well as in Georgia, also the repertoire politics and the role of these theaters in the twentieth and twenty-first centuries. Historically, children's theaters simultaneously emerged in Europe, the USA, and the Russia/Soviet Union in the first decade of the twentieth century, although they underwent very different stages of development, which are discussed in the corresponding chapters of the paper.

Today, we - the researchers and theatre makers ask ourselves many questions – what is the role of youth theatre today? Where is the line between art and education? Is it necessary to make special performances for educational purposes or a commercially profitable show? How did the current social, political, or economic changes in the country affect the children's theater? Is theatre entertainment or education? How did theatres form their repertoire policy in various countries? What are the main problems in contemporary theatre for children and youth? What main changes have taken place in the repertoire of youth theaters over the last century, and what trends are we dealing with in the 21st century? - And many more. In this paper, I have tried to analyze the abovementioned issues in detail on the example of youth theaters in different countries.

Unfortunately, in Georgia, there is no proper research related to youth theater, and this paper is one of the first steps in this direction. At this stage, we have no scientific research in Georgia, where we will see what effect theatrical art has on adolescents at a certain age, and to what extent it develops the child's psyche, critical and artistic thinking, and perception of life. We do not know what impact theater has on children and adolescents; there is no scientifically proven opinion that a child should or should not attend a theatrical performance for one reason or another. Also, we do not actually have thorough, professional scientific research specifically on the history of the Georgian Children and Adult Audience Theater.

As there is no scientific literature on children's / adolescent theaters in Georgian yet, in the research process I have translated and analyzed the theoretical works of foreign researchers and directors; I mostly relied on video recordings of performances, video and written interviews, a theoretical thesis of children theater researchers and practitioners, archival materials posted on the websites of specific children's theaters, and etc. While working on the topic, I mainly used comparative and socio-cultural analysis, qualitative and inductive and deductive methods, and the principle of historicism.

The research process of European, American, Soviet, post-Soviet Russian, and Georgian youth theaters revealed several interesting factors, which are analyzed in detail in the corresponding chapters. The history and development of each theater discussed are individual and conditioned by the political, social, economic situation, and historical or artistic preconditions of the correspondent country. In many developed countries, youth theater is the most important educational, social and artistic institution, however in some countries, on the contrary, the state doesn't pay big attention- in such cases the theaters are forced to work on commercially profitable projects, go for artistic compromises and thus hinder or stop the creative development.

Despite different historical, political, social, and economic circumstances, the world's youth theaters have much in common: lack of competent staff, organizational difficulties, lack of children's drama and the resulting repertoire problems, financial and creative contradictions, and many more. This present work is the first attempt to research and analyze youth and adolescent theater in modern Georgian theater studies. I hope my research will become a kind of the impetus for more researchers, directors, actors, and playwrights to become interested in children's theater, as this is exactly the field of theatrical art where theory and practice are probably most closely related.

## შესავალი

მეოცე საუკუნის დასაწყისში მარკ ტვენის წერდა, ჩემი აზრით, საბავშვო თეატრი ამ საუკუნის უდიდესი გამოგონებაა და მართლაც, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პროფესიული საბავშვო თეატრები თითქმის თანადროულად აღმოცენდნენ - აშშ-ში, ევროპასა თუ რუსეთში, მოგვიანებით კი უკვე საბჭოთა ქვეყნების სივრცეში, მათ შორის - საქართველოშიც. სხვადასხვა ქვეყანაში ასეთი ტიპის თეატრებს სხვადასხვანაირად მოიხსენიებენ: საქართველოში, ისევე როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის სხვა ქვეყნებში, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, (Театр Юного Зрителя), აშშ-სა და ევროპის ქვეყნებში - თეატრი ბავშვებისთვის ან საბავშვო თეატრი (Theatre for young audiences; Theatre for children, TYA). ეს სახელწოდებები ერთმანეთისაგან არსებითად არ განსხვავდება, თუმცა ტერმინი „მოზარდი მაყურებელი“ თავის თავში არ გულისხმობს ყველა ასაკის ბავშვს, პროფესიული საბავშვო თეატრი კი მოიცავს ყველა ასაკობრივ კატეგორიას - ადრეული ასაკის თეატრიდან (0-3 წელი) - თინეიჯერებისთვის განკუთვნილი წარმოდგენების ჩათვლით (13-19 წელი). ამიტომაც, წინამდებარე ნაშრომში გამოვიყენებ ზოგად ტერმინს „საბავშვო თეატრი“.

რაში მდგომარეობს საბავშვო თეატრის როლი და ფუნქცია დღეს, თანამედროვე სამყაროში? ეს შეკითხვა განსაკუთრებით მწვავედ დგას 21-ე საუკუნეში, ვინაიდან, საბავშვო თეატრის განვითარების კვალდაკვალ, მისი დანიშნულება საგრძნობლად გაიზარდა; სკოლასა და ოჯახთან ერთად, თეატრი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ახალი თაობის ჩამოყალიბების პროცესში. ამ სფეროში მომუშავე პრაქტიკოსებიცა და თეორეტიკოსებიც გამუდმებით კამათობენ ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა მაგალითად ის, თუ სად გადის ზღვარი ხელოვნებასა და თეატრის საგანმანათლებლო დანიშნულებას შორის? ვალდებულია თუ არა თანამედროვე თეატრი დადგას მხოლოდ საგანმანათლებლო დატვირთვის მქონე წარმოდგენები? ასეთ შემთხვევაში, ხელოვნება მეორე პლანზე გადადის? საბავშვო თეატრი საგანმანათლებლო პროცესის ნაწილია თუ მის მიღმა მოქმედი სახელოვნებო სტრუქტურა? როგორ უნდა განისაზღვროს საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა? უნდა ჩაერიონ თუ არა ამ პროცესში განათლების და კულტურის სამინისტროები (ანდა შესაბამისი სახელმწიფო უწყებანი)? რამდენად კარგად იცნობენ თეატრის მესვეურნი თავიანთ აუდიტორიას, ესმით თუ არა მათ თანამედროვე

ბავშვებისა და მოზარდების? იცნობენ თუ არა რეჟისორები თანამედროვე საბავშვო ლიტერატურას (ისინი ხომ სულ მცირე 25-30 წლით უფროსები არიან იმ მაცურებელზე, ვისთვისაც ქმნიან წარმოდგენებს)? რა ცვლილებები მოხდა საბავშვო თეატრების რეპერტუარში უკანასკნელი ასწლეულის განმავლობაში და რა ტენდენციებთან გვაქვს საქმე 21-ე საუკუნეში? ცალკე განხილვის საკითხია თეატრში ინდივიდუალური და ჯგუფური სიარულის საკითხი - ვინ უნდა ატაროს ბავშვი თეატრში - სკოლამ თუ ოჯახმა? ვინ იღებს გადაწყვეტილებას ბავშვის ნაცვლად, უნდა დაესწროს იგი რომელიმე კონკრეტულ წარმოდგენას თუ არა? ეს ამ სფეროში არსებული ამოუწურავი შეკითხვების მხოლოდ მცირე ნაწილია. წინამდებარე ნაშრომში შევეცდები ზოგიერთ ზემოთჩამოთვლილ საკითხს უფრო ვრცლად შევხვო და მიმოვიხილო პროფესიულ საბავშვო თეატრში არსებული რამდენიმე პრობლემა.

საინტერესოა, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში არსებული საბავშვო თეატრები ძირითადად იდენტური პრობლემების წინაშე დგანან, მათი ფინანსური, მხატვრული, შემოქმედებითი, საორგანიზაციო თუ სხვა გარემოებათა მიუხედავად. თითქმის არ არსებობს ქვეყანა, სადაც არ ფუნქციონირებს საბავშვო თეატრი, სადაც ბავშვები დიდი სიხარულით არ მიიჩქარიან წარმოდგენების სანახავად. ამგვარი თეატრი ყოველთვის განსაკუთრებულ რეჟიმში მუშაობს, ხშირად დღეში რამდენიმე წარმოდგენა იმართება და შემოქმედებითი კოლექტივი ასეულობით ბავშვს „ემსახურება.“ ყველა თანხმდება იმ აზრზე, რომ საბავშვო თეატრი განსაკუთრებული მნიშვნელობის დაწესებულებაა და განსაკუთრებულ პირობებშიც უნდა იყოს სახელმწიფოს მხრიდან. თუმცა, სამწუხაროდ, მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში, სახელმწიფო და კერძო საბავშვო თეატრებს ფინანსური სუბსიდიების მოსაპოვებლად დიდი ბრძოლა და, ხშირ შემთხვევაში, სხვა დრამატულ თეატრებთან კონკურენციაც კი უწევთ.

როგორც წესი, ყველა მშობელი ცდილობს შვილს ყველაფერი საუკეთესო მისცეს - არ მოაკლოს ხარისხიანი სამოსი, სათამაშოები, წიგნები და საკვები, სუფთა ჰაერი, ეკოლოგიურად მაქსიმალურად სუფთა გარემო, მაღალი დონის განათლება; თუმცა, ზრდასრულთა უმრავლესობა ალბათ არც კი დაფიქრებულა, რომ ბავშვისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ჯანსაღი პროდუქტი და ძვირფასი ფეხსაცმელი, არამედ მაღალი ხარისხის სულიერი საზრდოც - ჩვენ შემთხვევაში, ხარისხიანი თეატრალური პროდუქტი - საგანგებოდ ბავშვებისთვის შექმნილი

წარმოდგენა. თუ ასეა, რატომ უწევს საბავშვო თეატრს მუდმივად ბრძოლა არსებობისთვის, რომ სათანადო ადგილი დაიმკვიდროს სხვა პროფესიულ თეატრებს შორის?

საზოგადოებაში რატომღაც არსებობს მარგინალიზებული მოსაზრება, რომ საბავშვო თეატრი გარკვეულწილად „არასერიოზული“, „ნაკლებად პრესტიჟული“ შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომ საბავშვო წარმოდგენის დადგმა სულაც არ არის ისეთი სირთულის მხატვრული ამოცანა, როგორც მაგალითად სხვა დრამატულ თეატრში ე.წ. „საუფროსო“ სპექტაკლის შექმნა. საგულისხმოა, რომ ამგვარი დამოკიდებულება, პირველ ყოვლისა, გავრცელებულია თავად თეატრალურ წრეებში. საქართველოში სულ რამდენიმე რეჟისორს აქვს სურვილი დადგას წარმოდგენები საგანგებოდ ბავშვებისთვის ან რომელიმე კონკრეტული ასაკობრივი ჯგუფისთვის; საკმაოდ მცირეა იმ მსახიობთა რიცხვიც, ვისაც სათანადოდ აქვს გააზრებული საკუთარი დანიშნულება (თუნდაც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში), მათი უმეტესობა საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ერთგვარ „დროებით თავშესაფრად“ აღიქვამს, სადაც „სერიოზული“ სამსახიობო კარიერის გაკეთება რეალურად ვერ წარმოუდგენიათ.

ეს არ გახლავთ ვიწროდ ქართული პრობლემა, მსგავს სირთულეს თითქმის ყველა საბავშვო (და არა მარტო საბავშვო) თეატრში შეხვდებით. მაგალითისთვის: კოპენჰაგენში, დანიის სამეფო თეატრის შესასვლელში გამოკრულია აბრა წარწერით: „არა მხოლოდ გართობისთვის!“ საზოგადოების ნაწილს ხშირად დრამატული თეატრის მიმართაც კი არასერიოზული დამოკიდებულება აქვს და ამ ფონზე საბავშვო თეატრების მიმართ ერთგვარი „აგდებული“ მიდგომა არცაა გასაკვირი. მით უფრო, რომ საბავშვო თეატრის ისტორია ჯერ მხოლოდ ერთ საუკუნეს ითვლის და ამ ტიპის თეატრებს სათანადო პრესტიჟისა და აღიარების მოსაპოვებლად ალბათ კიდევ გარკვეული დრო და ბრძოლაც დასჭირდება.

საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების სფეროში ყველაზე დიდი და ავტორიტეტული საერთაშორისო ორგანიზაციაა *ასიტეჟი* (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse - International Association of Theatre for Children and Youth)<sup>1</sup>, რომელიც 1965 წელს დაფუძნდა და მიზნად ისახავს საბავშვო თეატრების ან მასთან დაკავშირებულ ორგანიზაციათა/ინდივიდუალურ პირთა გაერთიანებას. *ასიტეჟში* გაერთიანებულია 80-ზე მეტი ქვეყანა, მათ შორის საქართველოც (ნოდარ დუმბაძის სახელობის თბილისის მოზარდ

---

<sup>1</sup> <https://www.assitej-international.org/en/> ბოლოს გადამოწმდა 28.05.2022

მაყურებელთა თეატრის სახით), თუმცა ჯერჯერობით არ გვაქვს *ასიტეჟის* ქართული სექცია, რადგან ამის საჭიროება არ არსებობს - სამწუხაროდ, საქართველოში ძალიან ცოტა საბავშვო თეატრია, რომლებიც ძირითადად სახელმწიფო დოტაციაზე ირიცხებიან: (ნ. დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის გარდა, თბილისში ფუნქციონირებს სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რომელსაც საკუთარი შენობა არ გააჩნია; აგრეთვე არის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების გაერთიანებული თეატრი ქალაქ ბათუმში, საქართველოს მასშტაბით ფუნქციონირებს კიდევ რამდენიმე კერძო თეატრი, მცირერიცხოვანი დასით, რომლებიც სკოლებსა და საბავშვო ბაღებს სააბონემენტო სისტემით ემსახურებიან.)

ყოველ სამ წელიწადში ერთხელ, რომელიმე წევრი ქვეყანა მასპინძლობს *ასიტეჟის* საერთაშორისო მსოფლიო კონგრესსა და ფესტივალს, სადაც საბავშვო თეატრების სფეროში მომუშავე პროფესიონალები თუ მოყვარულები იკრიბებიან; ორი კვირის განმავლობაში იმართება წარმოდგენები, ფორუმები, სემინარები, *ვორქშოფები*, ასევე მმართველთა საბჭოს შეხვედრები. ყოველწლიურად იბეჭდება *ასიტეჟის* კრებული, სადაც თავმოყრილია წერილები, კვლევები, რეცენზიები და ა.შ. *ასიტეჟის* სხვადასხვა ნაციონალური ცენტრიდან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ არსებობს კონკრეტულად საბავშვო თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ორგანიზაცია, სადაც გაერთიანებულნი არიან როგორც *ასიტეჟის* ნაციონალური ცენტრების წევრი თეატრმცოდნეები, ისე დამოუკიდებელი მკვლევრები მთელი მსოფლიოდან.

ნაციონალური ცენტრები აქტიურად მუშაობენ თავიანთ ქვეყნებში, ორგანიზებას უწევენ ფესტივალებს, გამოსცემენ ჟურნალებს, აქვთ ინდივიდუალური ვებ-პლატფორმები, მუდმივად ჩართულები არიან თავიანთი ქვეყნის თეატრალურ ცხოვრებაში. ზოგიერთ ქვეყანაში (მაგალითად, ესპანეთში) *ასიტეჟის* ადგილობრივი სექცია მხოლოდ მოხალისეების მეშვეობით ფუნქციონირებს, თუმცა არსებობს სხვანაირი მოდელიც, მაგალითად რუსეთში ეს არის სრულ განაკვეთზე მომუშავე თანამშრომლებით დაკომპლექტებული ორგანიზაცია, რომელიც სახელმწიფოსგან ფინანსდება. სხვა ევროპულ ქვეყნებში საბავშვო თეატრის სფეროს განვითარებას ასევე ხელს უწყობენ ადგილობრივი თეატრალური ინსტიტუციები (თეატრის ინსტიტუტი, კვლევითი ცენტრები, სხვადასხვა პროფესიული გაერთიანება და ა.შ). აშშ-ში საბავშვო თეატრების სფეროში ორი დიდი ორგანიზაცია მუშაობს - *ასიტეჟის* ადგილობრივი ცენტრი (TYA/USA)

და „ამერიკის თეატრისა და განათლების ალიანსი“ (American Alliance for Theatre and Education).

შეიძლება უცნაურადაც კი ჟღერდეს, რომ ამდენი საერთაშორისო ძალისხმევის მიუხედავად, საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების როლი და მნიშვნელობა მაინც არ არის სათანადოდ შეფასებული; ეს საკმაოდ უკვლევია სფეროა, განსაკუთრებით, ჩვენს ქვეყანაში; თეატრის მკვლევრები, ფსიქოლოგები, სოციოლოგები თუ უშუალოდ ამ დარგში მომუშავე პრაქტიკოსები პრობლემებს იშვიათად უღრმავდებიან, უშუალოდ ქართული საბავშვო თეატრის საფუძვლიანი ანალიზი კი ფაქტობრივად არ არსებობს. რასაკვირველია, მთელს მსოფლიოში არსებობენ კონკრეტულად ამ თემაზე მომუშავე სპეციალისტები, თეატრალური ხელოვნების მკვლევრები და თეორეტიკოსები, თუმცა საბავშვო თეატრების მასშტაბსა და რაოდენობასთან მიმართებაში მათი რიცხვი მცირეა. ჰაიფას უნივერსიტეტის პროფესორი და თეატრის მკვლევარი, შიფრა შონმანი საბავშვო თეატრებისადმი კრიტიკოსთა ზერელე დამოკიდებულებას ხუმრობით „მძინარე მზეთუნახავის“ ზღაპარს ადარებს: „მძინარე მზეთუნახავის მსგავსად, მკვლევრები ღრმა ძილს მისცემიან და არავინ იცის, როდის გაიღვიძებენ.“<sup>2</sup>

ზემოთ ჩამოთვლილი პრობლემებიდან გამომდინარე, გადავწყვიტე გადამედგა ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯი საქართველოში საბავშვო თეატრის კვლევის მიმართულებით. წინამდებარე ნაშრომში განვიხილე და გავაანალიზე ევროპის რამდენიმე ქვეყნის, ამერიკის შეერთებული შტატების, საბჭოთა კავშირისა და პოსტსაბჭოთა რუსეთის, ასევე საქართველოში არსებული საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ისტორია, განვითარების გზა, თანამედროვეობა, სარეპერტუარო პოლიტიკა და ამ თეატრების როლი მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში.

შესავლისა და დასკვნითი ნაწილი გარდა, სადისერტაციო ნაშრომი შეიცავს 5 მთავარ თავსა და მათ ქვეთავებს. თავი პირველი, ევროპული საბავშვო თეატრი: საბავშვო თეატრი შვედეთში - მისი აღმოცენება და მეოცე საუკუნის 1950-60-იანი წლები, ქვეყანაში კულტურის პოლიტიკის შემუშავების საწყისი ეტაპი 70-იან წლებში, თანამედროვე შვედური თეატრის ფუძემდებელი სუსანე ოსტენი, თეატრ „უნგა კლარას“ დაბადება,

---

<sup>2</sup> Schonmann Sh., Theatre as a Medium for Children and Young People; Published by Springer, The Netherlands; 2006, p. 122

სამსახიობო დასი, მათი მუშაობის სპეციფიკა და სარეპერტუარო პოლიტიკა; ასევე განხილულია სუსანე ოსტენის რამდენიმე საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენა: „მედეას შვილები“, „გოგო, დედა და ნაგავი“, „Babydrama“. პირველ თავში ასევე მიმოვიხილავ ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრის აღმოცენებისა და განვითარების გზას; ბელგიური საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ევა ბალის შემოქმედებასა და ბერლინური დასის, „გრიპსის“ საინტერესო ისტორიას; ამავე თავში, რამდენიმე მნიშვნელოვანი დასისა და საერთაშორისო პროექტების მაგალითზეა განხილული თეატრი ყველაზე პატარებისთვის - ე. წ. ადრეული ასაკის ევროპული თეატრი, რომელიც ოცდამეერთე საუკუნეში განსაკუთრებით საინტერესოდ განვითარდა ევროპულ ქვეყნებში (იტალია, პოლონეთი, გერმანია, შვედეთი, დანია, დიდი ბრიტანეთი და სხვა).

ნაშრომის მეორე თავი ეხება საბჭოთა კავშირში არსებულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს, განხილულია ამ ტიპის თეატრების დაარსების ისტორიული და სოციალური წინაპირობა, მათი მხატვრული განვითარების პრობლემები და სარეპერტუარო პოლიტიკა საბჭოთა ცენზურის პირობებში. ხოლო მესამე თავში გაანალიზებულია რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი 90-იანი წლებიდან დღემდე, ასევე თანამედროვე დამოუკიდებელი კერძო საბავშვო თეატრები რუსეთში.

მეოთხე თავში განხილულია ამერიკული საბავშვო თეატრის ისტორია და თანამედროვე მოდელი, რომელიც ევროპული და საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებისაგან რადიკალურად განსხვავდება, ხშირ შემთხვევაში გამიჯნულია პროფესიული თეატრისაგან და უფრო საგანმანათლებლო/სოციალურ სფეროებს მიეკუთვნება.

სადისერტაციო ნაშრომის მეხუთე თავი წარმოადგენს კვლევას საქართველოში საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ისტორიისა და განვითარების შესახებ და შედგება რამდენიმე ქვეთავისაგან: ბავშვებისთვის თეატრის შექმნის პირველი მცდელობები საქართველოში, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დაბადება, 1930-40-იანი წლები, ზღაპრის, როგორც ჟანრის „რეაბილიტაცია“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ და რუსულ თეატრებში, 60-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე, ოცდამეერთე საუკუნე, 2020-იან წლებამდე, ბათუმის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრი. ამ თავში ვეცადე გამეანალიზებინა ქართული საბავშვო თეატრის აღმოცენებისა და განვითარების სხვადასხვა ეტაპი სარეპერტუარო პოლიტიკის კუთხით. მუშაობის პროცესში გამოიკვეთა



მრავალი საკითხი, რომელიც, ვფიქრობ, ცალკე, კიდევ უფრო ღრმა კვლევას საჭიროებს. ვიმედოვნებ, რომ ამ მიმართულებით კვლევის გაგრძელების საშუალება კიდევ მომეცემა.

ვფიქრობ, წინამდებარე ნაშრომი მნიშვნელოვნად წაადგება საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრით დაინტერესებულ მკვლევრებს, ასევე ქართულ თეატრალურ სივრცეში მოღვაწე რეჟისორებსა და მსახიობებსაც.

## თავი I

### ევროპული საბავშვო თეატრი

ზუსტად არავინ იცის, თუ როდის და სად წარმოიშვა პირველი პროფესიული საბავშვო თეატრი: ამერიკელი, ევროპელი და საბჭოთა მკვლევრები ამ საკითხზე განუწყვეტლივ კამათობენ, ყველა იჩემებს პირველობას. საბავშვო თეატრის ამერიკელი ისტორიკოსი, ნელი მაკკასლინი მიიჩნევს, რომ 1903 წელს, ელის მინი ჰერცის მიერ დაფუძნებული საგანმანათლებლო თეატრი მსოფლიოში პირველი საბავშვო თეატრია; საბჭოთა თეატრმცოდნე ალექსანდრა გოზენპუდი ყველა თეორიულ ნაშრომში აღნიშნავდა, რომ 1917 წლის ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ ბავშვებისთვის განკუთვნილი პირველი პროფესიული თეატრი სწორედ საბჭოთა კავშირში დაფუძნდა; ევროპელი მკვლევრები კი დაბეჯითებით აცხადებენ, რომ საბავშვო თეატრის საფუძვლები, პირველ ყოვლისა, ევროპულ თეატრალურ ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ. ასეთ ვითარებაში ჭეშმარიტების დადგენა ძნელია, თუმცა ერთი რამ ცხადია - პროფესიული საბავშვო თეატრი მეოცე საუკუნის დასაწყისში თითქმის ერთდროულად წარმოიშვა როგორც ევროპისა და საბჭოთა კავშირის ქვეყნებში, ასევე ამერიკის შეერთებულ შტატებში, მაგრამ სამივე შემთხვევაში სრულიად სხვადასხვანაირად განვითარდა. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში ყოველი მათგანის განვითარების სხვადასხვა ასპექტსა და პრობლემებს განვიხილავთ.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სწორედ მეოცე საუკუნიდან შემოდის და მკვიდრდება ცნება „მოზარდი/ბავშვი მაყურებელი“ - დიდი თეატრალური აუდიტორიის ძალიან მნიშვნელოვანი ქვეჯგუფი. ამ ცნების შემოღება კი იმას ნიშნავს, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, საზოგადოებამ დაინახა და აღიარა, რომ ბავშვს/მოზარდს აქვს ესთეტიკური ტკობის, შემოქმედებასთან ზიარების სურვილი და მოთხოვნილება; ხელოვნების ეს ფორმა უნდა იყოს შექმნილი კონკრეტულად ამ ქვეჯგუფისათვის, მორგებული მის ინტერესებზე, სულიერ სამყაროზე, ინტელექტსა და განათლების დონეზე.

დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში საბავშვო თეატრი თითქმის ერთდროულად აღმოცენდა და ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებოდა. უკვე მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებიდან ბავშვებისთვის განკუთვნილ წარმოდგენებს ჯერ სამოყვარულო, ხოლო შემდგომ პროფესიული თეატრალური დასებიც დგამდნენ; ძირითადად მათ რეპერტუარს შეადგენდა საბავშვო ლიტერატურის ადაპტირებული ვერსიები ან კლასიკური ზღაპრები.

ევროპული საბავშვო თეატრის განვითარება პირობითად შეგვიძლია ორ დიდ ეტაპად დავყოთ: მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან 60-იან წლებამდე და 60-იანი წლებიდან თანამედროვე ეპოქამდე. როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს ევროპის დიდ ქალაქებში მემარცხენე სტუდენტების საპროტესტო გამოსვლები დაიწყო. ეს არ იყო ეკონომიკური, სოციალური ან ყოფითი პრობლემებით გამოწვეული პროტესტი; მიზეზი გახლდათ: მშრომელი ხალხის, ბავშვთა და უმცირესობათა უფლებების დარღვევა, ფემინიზმი; საპროტესტო მოძრაობაში ჩართული ხელოვანები გამოდიოდნენ დახვსებული შემოქმედებითი მიდგომებისა და ძველი სახელოვნებო სისტემის წინააღმდეგ, სახელმწიფოს მხრიდან მოითხოვდნენ კულტურის ადეკვატურ და გააზრებულ პოლიტიკას.

60-იანი წლების პროტესტი გარდამტეხი მომენტი გამოდგა ევროპის მრავალი ქვეყნის კულტურის განვითარებისათვის, მათ შორის, საბავშვო თეატრის ახლებურად გააზრებისა და რეფორმირების თვალსაზრისითაც. ამ სფეროში მუშაობა საინტერესო გახდა პროგრესულად მოაზროვნე ახალგაზრდა შემოქმედებისათვის, გაჩნდა არაერთი დამოუკიდებელი თეატრალური დასი, თეატრი „გამოვიდა“ დიდი დარბაზებიდან და თავისი მაყურებლისკენ „სვლა“ დაიწყო; თანდათან შემოქმედებითი ძიების საგანი ხდება კონკრეტული ინდივიდი, რიგითი ადამიანი, თავისი შინაგანი სამყაროთი, ხოლო საბავშვო თეატრში ცენტრალურ ადგილს იკავებს ბავშვი, მისი ცხოვრება, ინტერესები, გარემომცველი სამყარო, უფლებები და ა.შ. ეს საინტერესო ტენდენცია კიდევ უფრო გაღრმავდა ოცდამეერთე საუკუნეში.

## საბავშვო თეატრი შვედეთში

შვედეთი საყოველთაოდ აღიარებულია, როგორც მსოფლიოში ერთ-ერთი ლიდერი ქვეყანა საბავშვო თეატრის დარგში. ისევე, როგორც ამ ნაშრომში განხილული თითქმის ყველა ქვეყნის შემთხვევაში, საბავშვო თეატრი შვედეთშიც საოჯახო-სამოყვარულო და სალონური წარმოდგენებიდან აღმოცენდა. მთავარი იდეოლოგიური „გარღვევა“ კი 70-იან წლებში მოხდა, როდესაც შვედური საზოგადოება იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ბავშვები გაცილებით უფრო სერიოზულად უნდა აღიქვან და არასრულწლოვან მოქალაქეებსაც ისეთივე უფლებები აქვთ, როგორც ზრდასრულებს. ეს გარღვევა მოხდა ყველა დონეზე - როგორც პოლიტიკურ, ისე სოციალურ და სახელოვნებო საფეხურებზე.

1974 წელს შვედეთის პარლამენტმა გამოსცა სამართლებრივი აქტი, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგს მოიცავდა. იმავე წელს დაფუძნდა კულტურის სახელმწიფო საბჭო. საბჭო პასუხისმგებელია კულტურის ახალი პოლიტიკის გატარებაზე, მასთან დაკავშირებული ინსტიტუციები, მათ შორის, განათლებისა და ჯანდაცვის საბჭოები, იზიარებენ ამ პასუხისმგებლობას. კულტურის სახელმწიფო საბჭო ანაწილებს სუბსიდიებს თეატრებსა და ხელოვნების სხვა ფორმებზე.

კულტურის პოლიტიკა უნდა ემსახურებოდეს სოციალური გარემოს გაუმჯობესებასა და თანასწორობის განმტკიცებას - ეს არის შვედეთის კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა და მიზანი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კულტურის როლი საზოგადოების ყოველი წევრის ცხოვრებაში; მათ შორის, თითოეული პირის გამოხატვის თავისუფლება, სიტყვის თავისუფლება. ყოველ ბავშვს აქვს მუსიკალური და თეატრალური განათლების მიღების უფლება, უფლება მონაწილეობა მიიღონ მუსიკალურ თუ თეატრალურ დადგმებში. ყოველ ბავშვს უნდა მიეცეს თეატრის ენით თვითგამოხატვის შესაძლებლობა და ა.შ.

შვედეთში 30-მდე თეატრალური ინსტიტუციაა. ქვეყნის სხვადასხვა ნაწილში ფუნქციონირებს 20-ზე მეტი რეგიონული თეატრი, დიდ ქალაქებში, როგორცაა სტოკჰოლმი, გოტენბურგი და მალმო არის საქალაქო თეატრები (*stadsteatrar*). ამას გარდა, არსებობს 50-მდე დამოუკიდებელი თეატრალური დასი, აქედან ნახევარს საკუთარი სცენა აქვს. შვედეთში სამი ნაციონალური თეატრია: სამეფო დრამატული თეატრი, სამეფო ოპერა და შვედეთის ნაციონალური თეატრის ცენტრი. ზემოთჩამოთვლილ თეატრებს შორისაა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებიც.

სახელმწიფო თეატრები დაფინანსებას სახელმწიფოსგან იღებენ, ნაწილობრივ რაიონული ან მუნიციპალური საბჭოებიდან და შესაბამისი უწყებებიდან. როგორც წესი, ბილეთის ფასი საკმაოდ დაბალია, კერძო თეატრებში კი შესვლის საფასური სამჯერ აღემატება სახელმწიფო თეატრისას. საბავშვო თეატრებში წარმოდგენაზე დასწრება საზოგადოების ყველა ფენისთვის ხელმისაწვდომია, სასკოლო წარმოდგენებზე ბავშვების დასწრებას კი, როგორც წესი, რაიონული საბჭო ანაზღაურებს.

შვედურმა საბავშვო თეატრმა (როგორც სახელმწიფო, ასევე კერძო დასებმა) დამოუკიდებლობისკენ მიმავალი საინტერესო გზა განვლო და ამჟამად ევროპის თეატრალურ რუკაზე მნიშვნელოვანი პოზიცია უკავია. ათწლეულების განმავლობაში აღმოცენდა ახალი ფორმები, წაიშალა საზღვრები ჟანრებს შორის, მნიშვნელოვნად გაიზარდა დრამატურგია და ადაპტირებული ლიტერატურის ნუსხა საბავშვო თეატრებისათვის. გაჩნდა კონკრეტულად ადრეული ასაკის მაცურებლისთვის შექმნილი დრამატული და ქორეოგრაფიული წარმოდგენებიც; დროთა განმავლობაში, საბავშვო ქორეოგრაფია გამოეყო დრამატულ თეატრს და ახლა უკვე არსებობს როგორც ცალკე ჟანრი - საბავშვო ქორეოდრამა.

## 50-60-იანი წლები - პერიოდი „უნგა კლარამდე“

შვედური საბავშვო თეატრის რადიკალურად გადააზრებისა და ევოლუციის პერიოდი 1960-იანი წლების ბოლოსა და 70-იანების დასაწყისზე მოდის, როდესაც ევროპის ბევრ ქვეყანაში თითქმის ერთდროულად დაიწყო ახალგაზრდული ე.წ. „ხელოვნების გამათავისუფლებელი მოძრაობა“. სწორედ ამ დროს დაიწყო აღმოცენება პატარა, დამოუკიდებელმა თეატრალურმა ჯგუფებმა. ბავშვთა კულტურის, მისი მიზნებისა და ამოცანების, ფორმისა და შინაარსის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლა დიდწილად განაპირობა ასტრიდ ლინდგრენის შემოქმედებამ, კონკრეტულად კი „პეპი გრძელწინდას“ დაბადებამ. წიგნის გამოსვლიდან ერთ წელიწადში პეპი უკვე სცენაზე განსხეულდა (1946 წელს). მანამდე პროფესიული საბავშვო თეატრების რეპერტუარი შემოიფარგლებოდა ზღაპრებითა და კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების ადაპტაციებით. მაგალითად, 11-14 ასაკობრივი ჯგუფისთვის მიზანშეწონილი იყო „რობინ ჰუდის“, „დევიდ კოპერფილდის“, „ტომ სოიერის“, მეკობრეთა სათავგადასავლო წიგნების, საბავშვო დეტექტივების ადაპტირებული ვარიანტების ინსცენირება. მრავალი წლის განმავლობაში საზოგადოებაში მყარად გამჯდარიყო სტერეოტიპი, რომ საბავშვო თეატრი ხელოვნების უფრო დაბალი და ნაკლებ საინტერესო ფორმაა, ამიტომაც დარგი იყო ნაკლებად განვითარებული და ჩაკეტილი ყველაფერი ახლისთვის.

შვედური თეატრის მკვლევრის, კარინ ჰელანდერის თქმით, უკვე 50-იან წლებში შეიმჩნეოდა ბავშვებისთვის დაწერილი ორიგინალური პიესების დადგმის მცდელობა. ჰელანდერი განსაკუთრებით გამოყოფს ელზე ფიშერის ღვაწლს, რომელმაც დაწერა პიესა „ჯამბაზი ბეპო“. პიესა დაიდგა სტოკჰოლმში და სხვა დიდ ქალაქებში, გოტენბურგში, მალმომში, უპსალაში, ჰელსინგბორგში და ბორასში. ნაწარმოებში ძირითადად ჭარბობდა მოძრაობა, საცირკო ელემენტები. შვედური თეატრი ასე ვთქვათ, „მივიდა სკოლაში“, წარმოდგენები იმართებოდა სააქტო და სპორტულ დარბაზებში. ამგვარად, თეატრი გახდა ხელმისაწვდომი ყველა სოციალური ფენისთვის. წარმოდგენებს ესწრებოდნენ ის ბავშვებიც, ვისაც აქამდე ამის შესაძლებლობა არ ჰქონდა. წარმოიშვა ახალი ტიპის აუდიტორია, რამაც დააჩქარა თეატრალური პროდუქციის ექსკლუზიურად ბავშვებისთვის შექმნის პროცესი.

მნიშვნელოვანი გარემოება იყო ისიც, რომ 50-იან წლებში პედაგოგებიც უფრო მეტად დაინტერესდნენ თავად ბავშვების შემოქმედებითი აქტივობით, ამიტომაც სკოლებში იმატა სამოყვარულო თეატრალურმა წრეებმა. მოგვიანებით, 60-იანი წლების

ბოლოს, მემარცხენეთა ფრთის მიერ წამოწყებულმა საჯარო დისკუსიებმა წინ წამოსწია კულტურის როლი შვედური საზოგადოების ცხოვრებაში. პროფესიული თეატრი (და მასთან ერთად საბავშვო თეატრიც) მნიშვნელოვანი ცვლილებების წინაშე დადგა - თეატრალური საზოგადოება თითქოს დაიღალა ტრადიციული, რეალისტური თეატრით, რომელიც ათწლეულების განმავლობაში დომინირებდა და დაიწყო ამ ჩარჩოებიდან გამოსვლის მცდელობები. 70-იანი წლების საკანონმდებლო ცვლილებებს წინ უძღოდა გარკვეული საზოგადოებრივი და კულტურული მოვლენები, რამაც ბიძგი მისცა კულტურის პოლიტიკის სტრატეგიის შემუშავებას და შემდგომ უკვე მის დაკანონებას.

## 70-იანი წლები და „უნგა კლარას“ დაბადება

შვედურ საბავშვო თეატრზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა უნდა ვახსენოთ თანამედროვე შვედური საბავშვო თეატრის იდეოლოგი და სულისჩამდგმელი სუსანე ოსტენი. ოსტენი 1944 წელს სტოკჰოლმში დაიბადა; მისი მშობლები მალევე გაშორდნენ ერთმანეთს და გოგონა დედასთან იზრდებოდა. უმაღლესი განათლება ლუნდის უნივერსიტეტში მიიღო და შემდეგ კვლავ დედაქალაქში დაბრუნდა. ჯერ კიდევ ლუნდში დაიწყო თეატრალური მოღვაწეობა, იქაურ სამოყვარულო თეატრში. სტოკჰოლმში დაბრუნებულმა ოსტენმა სწრაფად გაითქვა სახელი, როგორც აქტიურმა ფემინისტმა და ქალაქის თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთმა ლიდერმა. სხვა ევროპული ქვეყნების მსგავსად, 60-70-იან წლების შვედეთშიც მძლავრი იყო ფემინისტური და სტუდენტური მოძრაობები, ხშირად იმართებოდა საჯარო დისკუსიები, საუბრები კულტურისა და ხელოვნების რაობაზე, აუცილებელ ცვლილებებზე. იმ პერიოდში განსაკუთრებით მომრავლდა დამოუკიდებელი თეატრალური ჯგუფები, რომლებიც ახალ ფორმებს ეძებდნენ. სწორედ ამიტომ, 60-იანი წლები შვედური თეატრის ძირეული ტრანსფორმაციის პერიოდად მიიჩნევა.

ექსპერიმენტული თეატრალური დასები ეძებდნენ „თავიანთ მაყურებელს“, მართავდნენ წარმოდგენებს ფაბრიკა-ქარხნებში და დიდ მაღაზიებში, აგრეთვე სკოლებში. მათ დადგმებში ჭარბობდა სოციალური მოტივები, საგანმანათლებლო ელემენტები, აქედან გამომდინარე, მაყურებელსა და მსახიობებს შორის მჭიდრო კონტაქტი წარმოდგენის მთავარი პრინციპად იქცა. ერთ-ერთი ასეთი დამოუკიდებელი ჯგუფი იყო „ჯიბის თეატრი“ (Fickteatern), რომელიც 1967 წელს სუსანე ოსტენმა, ლეიფ სანდბერგმა, ლოტი ეიერბრანტმა და გუნარ ედანდერმა დააარსეს. ეს იყო მემარცხენული სულისკვეთების თეატრი, რომელიც დარბო ფოს ესთეტიკას და მოსაზრებებს ეყრდნობოდა. ერთ-ერთ სტატიაში „ჩემი ნააზრევი“ (*Mina meningar*) ოსტენი აღნიშნავს, რომ „ჯიბის თეატრის“ შემოქმედებითი ძიებების დროს მისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო დარბო ფოს პოლიტიკური თეატრის კონცეფცია, ლეიფ სანდბერგთან თანამშრომლობამ კი განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა მის შემდგომ შემოქმედებით გზაზე და ეს კვალი ოსტენის ყველა პროექტს თან დაჰყვება.

„ჯიბის თეატრს“ ხანმოკლე ისტორია აქვს, 1971 წელს ჯგუფი დაიშალა და თეატრიც დაიხურა. სამი წლის შემდეგ ოსტენმა ისევ გაითქვა სახელი სპექტაკლით ფემინისტური



მოძრაობის შესახებ „გოგოებო, თავისუფლება მალე მოვა“ (*Jösses flickor - Befrielsen är nära!*). პიესა მარგარეტ გარპესთან ერთად დაწერა და დაამტკიცა, რომ ისეთივე ნიჭიერი დრამატურგია, როგორც რეჟისორი.

„1971 წელს მივხვდი, რომ საბავშვო თეატრს მოწინავე პოზიცია უჭირავს თეატრალურ სივრცეში და გადავწყვიტე ისეთი რამ მეცადა, რაც მანამდე არასდროს გამეკეთებინა. გადავწყვიტე დამევიწყებინა ძველი კლიშეები, გამეწმინდა მტვრიანი გზები, გაბმული აბლაბუდები. ბავშვებზე ხომ ასე იქცევია.“<sup>3</sup> - იგონებს ოსტენი.

1975 წელს ახალგაზრდა რეჟისორს სულ ახალი თეატრი ჩააბარეს, - „უნგა კლარას“, სტოკჰოლმის თეატრის ახალი განყოფილების სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნეს. „უნგა კლარა“ („ახალგაზრდა კლარა“. კლარა ეწოდება კვარტალს სტოკჰოლმში, სადაც მდებარეობს თეატრი) ჩაფიქრებული იყო, როგორც დამოუკიდებელი პატარა თეატრი, რომელსაც სახელმწიფო დააფინანსებდა; თეატრი განსაზღვრული იყო მცირერიცხოვანი აუდიტორიისთვის, (ადგილების მაქსიმალური რაოდენობა 200, თუმცა ზოგიერთ წარმოდგენაზე გაცილებით ნაკლები მაყურებელი დაიშვება) მიზნად ისახავდა საზოგადოების წინაშე მდგარი მწვავე პრობლემების წინ წამოწევას. სამიზნე აუდიტორია - ბავშვები - ყველა ბავშვი განურჩევლად სოციალური ფენისა და ეთნიკური ჯგუფისა. საკვანძო იდეა - „ბავშვის ხედვა“ - ბავშვი, რომელიც ფაქტობრივად უფუფლებოდ ცხოვრობს უფროსთა საზოგადოებაში. მაშინაც და შემდეგ წლებშიც, ოსტენის ძიებათა მთავარი ობიექტი იყო ბავშვი; ბავშვი, როგორც ცალკეული სუბიექტი, მცირე ასაკის ადამიანი; ბავშვი, როგორც დიალოგის სრულუფლებიანი მონაწილე; ბავშვი, როგორც ინსპირაციის წყარო.

თავის ნაშრომში „ჩემი ნააზრევი“ ოსტენი სვამს შეკითხვას: „როგორი თეატრი უნდათ ბავშვებს? თამაშის პროცესი, თამაში თავისთავად გვამღევეს გარკვეულ პასუხს. ბავშვ-მაყურებელს სჭირდება მისთვის გასაგებ ენაზე მეტყველი თეატრი, წარმოსახვის ისეთი გაქანებით, რაც ბავშვების მოთხოვნებსა და შინაგან ჩარჩოებს არ გასცდება. ...შეიძლება ცოტა უცნაურია, რომ 1975 წელს კვლავ არისტოტელესეული კათარსისის კონცეფციას ვუბრუნდებით და ბავშვებისთვის განკუთვნილ ტრაგედიებზე ვმუშაობთ.

---

<sup>3</sup> OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten> ბოლოს გადამოწმდა 10.04.2022

ჩვენი ამოსავალი წერტილი ისაა, რომ შეიცვალა თავად ბავშვობის ცნების გაგება. გვწამს, რომ ბავშვობა უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც ბიოლოგიური, არამედ როგორც ისტორიულად და სოციალურად განპირობებული კატეგორია... ბავშვები, გამომწყვდეულნი არიან თანამედროვე სამყაროში, სამყაროში, სადაც წესებს უფროსები აკანონებენ. ბავშვისთვის ბავშვის ბედისწერაზე თხრობა იგივეა, რაც ბერძნულ ტრაგედიაში პიროვნების დაპირისპირება ჭირვეულ ღმერთებთან. თუ ბავშვების ცხოვრებას სერიოზულად გავიაზრებთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მათთვის საგანგებოდ უნდა შეიქმნას „ბედისწერის დრამატურგია“, იმაზე თუ რა შეზღუდული შესაძლებლობები აქვთ ბავშვებს უფროსთა სამყაროში: ეს ხომ ნამდვილად ბავშვების ტრაგედიაა!“<sup>4</sup>

დრამატურგ პერ ლისანდერთან ერთად ოსტენმა დაწერა პიესა „მედეას შვილები“ (*Medeas barn*). ეს არის მედეას ისტორიის გააზრება ბავშვის თვალთახედვიდან. უცნაური, უცნობი ცნება სახელად „გაყრა“. მოვლენა, რომლის წინაშეც პიესაში ასახული ოჯახი დგას. ეს სპექტაკლი შვედური საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს, გარდამტეხ მოვლენად იქცა. ამ დროიდან დაიწყო გაცხოველებული კამათი თემაზე - რა არის დაშვებული საბავშვო თეატრში და რა - მიუღებელი. ამდენი წლის შემდეგაც კი, პიესა დღემდე საკამათოდ ითვლება და ზრდასრული საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის მაინც მიუღებლად რჩება.

საინტერესოა, რომ აზრთა ასეთი სხვადასხვაობის მიუხედავად, პიესა „მედეას შვილები“ არაერთხელ დაიდგა შვედეთის ბევრ თეატრში და ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ასეთი შეფასებაც მისცა - პიესა ბავშვებისთვის და არა მარტო მათთვის. ეს მახასიათებელი - საბავშვო და არა მხოლოდ საბავშვო - სუსანე ოსტენის შემოქმედებას მუდმივად გასდევს თან. მართალია, ოსტენი ყოველთვის ხაზს უსვამდა, რომ ქმნიდა თეატრს ბავშვებისა და მოზარდებისათვის და მხოლოდ და მხოლოდ მათთვის, მიიჩნევა, რომ მისი პიესები და დადგმები ამბივალენტურია - თანაბრად საინტერესო და გასაგები როგორც ბავშვებისათვის, ისე უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ ოსტენის შემოქმედება ხასიათით ახლოს დგას ლუის კეროლის ნაწარმოებთან „ელისი საოცრებათა ქვეყანაში“, ასტრიდ ლინდგრენის ზოგიერთ საბავშვო რომანთან, ანდა ტუვე იანსონის „მუმინების“ სერიასთან - ეს ნაწარმოებები მრავალშრიანია და მათი ფორმა ბავშვის

---

<sup>4</sup> OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten> ბოლოს გადამოწმდა 10.04.2022

ესთეტიკიდან, ბავშვური თვალსაწიერიდან გამომდინარეობს, თუმცა, თანაბრად საინტერესოა დიდისთვისაც და პატარისთვისაც.

„უნგა კლარას“ სტრატეგია დღემდე არ შეცვლილა, მთავარ მიზანს წარმოადგენს ბავშვებთან და ბავშვობასთან დაკავშირებული პრობლემების წარმოჩენა, ტაბუების, სტიგმების, სტერეოტიპების ნგრევა, ბავშვის ხედვა აქ პირველ ადგილას დგას. წლების განმავლობაში თეატრი გამდიდრდა მრავალფეროვანი, მეტად საინტერესო რეპერტუარით, მათ შორის, ისტორიული პიესებით: მარგარეტა გარპეს „კუდიანები - დაწვით ისინი!“ (Häxorna – bränn dem!) ანდა მელქიორ შედლერის „ლაზარილო“, ვარიაციები რაინერ ვერნერ ფასბინდერის სოციალურ დრამაზე „პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები“ (Petra von Kants bittra tårar) და სხვა.

1978 წელს „უნგა კლარა“ კიდევ ერთ, მეტად მწვავე თემას შეეხო - ალკოჰოლიზმს (ბორიე ლინდსტრომის „სული“), ამას მოჰყვა 1981 წელს შელა დელანის პიესა „თაფლის გემო“ (En doft av honung), რომელშიც ნაჩვენებია იყო თინეიჯერი გოგონასა და ალკოჰოლზე დამოკიდებული დედის ცხოვრება. 1980 წელი - ლარს ნორენის „ანდერგრაუნდის ლიმილი“ (Underjordens leende) და ნიკლას რედსტრომის „ჰიტლერის ბავშვობა“ (Hitlers barndom), ლოტი მოლერის „სუფთა გოგონა“ (En ren flicka), სადაც წამოწეული იყო ანორექსიის თემა; გენდერულ სტერეოტიპებთან გამკლავების თემა ჯეინ ბოულის „საზაფხულო სახლში“. 1994 წელს ოსტენმა დადგა ეტეინ გლეიზერის პიესა „მზადება თვითმკვლელობისთვის“, რომელიც დოსტოევსკის რომანის „ძმები კარამაზოვების“ ზოგიერთი ნაწილის მიხედვით დაიწერა. მოგვიანებით კი ოსტენმა დადგა საკუთარი, ნაწილობრივ ბიოგრაფიული პიესა, „გოგო, დედა და ნაგავი“. ნაწარმოები იმაზე, თუ როგორ იზრდება ბავშვი ფსიქოპათ მშობელთან.

## „უნგა კლარას“ დასი და მუშაობის სპეციფიკა

„უნგა კლარას“ არ ჰყავს მუდმივი დასი, მსახიობები ხშირად იცვლებიან, 2-3 წელიწადში ერთხელ. როგორც წესი, სპექტაკლის მოსამზადებელი და სარეპეტიციო პროცესი უჩვეულოდ ხანგრძლივია - 3-დან 6 თვემდე გრძელდება და სამ ეტაპად არის დაყოფილი: კვლევის ფაზა, დამუშავების ფაზა და სარეპეტიციო პროცესი. ერთი პერიოდიდან მეორეზე შემოქმედებითი ჯგუფი ბუნებრივად გადადის, აქ არ არის დადგენილი რაიმე კონკრეტული ვადები და საზღვრები. იმპროვიზაცია შემოქმედებითი პროცესის ცენტრალური კომპონენტია - ასე იყო თეატრის დაარსებისას და დასი დღემდე არ ღალატობს ამ პრინციპს. ხშირად, რეპეტიციების პირველ ეტაპზე, დაწერილი ტექსტიც კი არ აქვთ ხოლმე, მოწვეული დრამატურგიც შემოქმედებით ჯგუფთან ერთად გადის კვლევისა და დამუშავების ფაზებს. ოსტენს ძალიან უყვარს სტუმრების მოწვევა, იგი სტუმრად იწვევს სხვა მსახიობებს და პედაგოგებს, რომლებიც დასს სხვადასხვა სახის ვორკშოფებს უტარებენ. ამ მრავალფეროვანი მეთოდებიდან ოსტენი იღებს ძირეულ ელემენტებს და ყველაფერს იყენებს წარმოდგენაში. „უნგა კლარაში“ ხშირად იწვევენ მეცნიერებსა და მკვლევრებს ლექციებისა და დისკუსიებისათვის. რეპეტიციების ეტაპზე მსახიობები უკვე კარგად არიან განსწავლულები იმ სფეროებში, რასაც ეხება მათი მომავალი წარმოდგენა. „უნგა კლარას“ მსახიობები აღნიშნავენ, რომ მათთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თეორიულ დონეზე შინაგანი მზაობა, ეს მსახიობისთვის ერთგვარ იარაღს წარმოადგენს. მსახიობების უმრავლესობას მოსწონს ასეთი გამოწვევები, ასე დისკუსია უფრო ცოცხალი და საინტერესოა და რაც უფრო მეტი ინფორმაცია, ცოდნა და ფანტაზიის გაშლის საშუალება აქვს სადადგმო ჯგუფს, მით უფრო იგებს თავად წარმოდგენა. ყოველი ახალი წარმოდგენის სარეპეტიციო პროცესში მონაწილეობისათვის იწვევენ სამიზნე ჯგუფს. სამიზნე ჯგუფი და დასი რამდენჯერმე ხვდება ერთმანეთს. პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე იწვევენ საცდელ აუდიტორიას. სამიზნე ჯგუფიცა და საცდელი აუდიტორიაც იმ ჯგუფის წევრები არიან, ვისთვისაც გათვლილია წარმოდგენა. ამას გარდა, ამ სამიზნე ჯგუფში შეიძლება შედიოდნენ სხვადასხვა სახის ექსპერტები: ბავშვთა ფსიქოლოგები, მასწავლებლები, მკვლევრები, ანდა განსაკუთრებული გამოცდილების მქონე ბავშვები.

სარეპეტიციო პროცესში ოსტენი მსახიობებს განსაკუთრებით ზუსტ ამოცანებს აძლევს, სიტუაციის მარტივ, მაგრამ მეტად ლოგიკურ ინტერპრეტაციას. ამავდროულად, ის ყოველთვის მზად არის მიიღოს განსხვავებული მოსაზრება, ისეთიც კი, რაც მის

მიდგომას კარდინალურად ეწინააღმდეგება. ოსტენისთვის დამახასიათებელია სიარული ბეწვის ხიდზე, ანალიტიკურის, თამაშისა და ფიზიკური მიდგომის ზღვარზე. ყოველი ნაწარმოების შექმნისას ის ამ გზას გადის და შესაბამის შედეგსაც იღებს.

პერიოდულად, დასი სკოლებსაც სტუმრობს და ერთობლივ პროექტებზე მუშაობენ. ასეთ შემთხვევებში, მსახიობები და ბავშვები ერთად იმპროვიზირებენ, პიესიდან პატარა ნაწყვეტებს უკითხავენ, სცენებს უჩვენებენ და შემდეგ განიხილავენ. ოსტენი ხშირად აღნიშნავს, რომ ძალიან ბევრს სწავლობს სამიზნე ჯგუფებისგან, საცდელი აუდიტორიისა და მაყურებლისგან. ამ გზის გავლით, რეჟისორი უკეთ ხვდება რა აინტერესებს ახალგაზრდას, რისი თქმა და მოსმენა უნდათ ბავშვებს. დიდ მუხტს იძლევა თავად ბავშვების თამაში და მათი იმპროვიზაცია - ეს დასს სწორი მხატვრული ფორმების პოვნისკენ უბიძგებს.

„უნა კლარას“ დასის ყოველდღიური რუტინაა გასახურებელი ვარჯიშები. ეს ვარჯიშები სხვადასხვანაირი სახისაა, ხშირად მსახიობები ახლებურ ტექნიკებს სწავლობენ და საჭიროებისამებრ ნერგავენ. პიესის დამუშავების ფაზაში ეს ტრენაჟები დადგმის ნაწილიც ხდება ხოლმე. ფიზიკური ტრენაჟებისა და „თამაშით“ მიდგომის პარალელურად, შემოქმედებითი ჯგუფი მუდმივად განიხილავს იმ თემას, რაზეც კონკრეტულ მომენტში მუშაობენ. პროცესის ამ ნაწილში ოსტენი განსაკუთრებით მომთხოვნია, ყველას საკუთარი აზრის გამოხატვას სთხოვს. რეჟისორი მათ „თანამზრახველებს“ უწოდებს და მიაჩნია, რომ სხვაგვარად მუშაობა შეუძლებელია. პრემიერის მოახლოებასთან ერთად, შემოქმედებითი პროცესი უკვე ტრადიციულ რეპეტიციებზე გადადის. მსახიობები ამუშავებენ ფრაზებს, ცალკეულ მიზანსცენებს, მოქმედებებს და შემდეგ მთლიან წარმოდგენას, რეჟისორი აკვირდება და შენიშვნებს იწერს. დასასრულს ოსტენი, სხვა რეჟისორების მსგავსად, მსახიობებს შენიშვნებს ეუბნება, აქებს ანდა აკრიტიკებს ამა თუ იმ შემსრულებელსა და ეპიზოდს.

## „გოგო, დედა და ნაგავი“

ოსტენი არასოდეს ერიდება სცენიდან ტაბუირებულ თემებზე საუბარს. მაგალითისთვის გამოდგება თუნდაც გახმაურებული წარმოდგენა „გოგო, დედა და ნაგავი“, რომელიც რეჟისორმა 1999 წელს დადგა „უნგა კლარას“ დასთან. (მანამდე ოსტენმა ავტობიოგრაფიული წიგნის მიხედვით გადაიღო იმავე სახელწოდების ფილმი „*flickan-mamman-och-demonerna*“, რომელმაც დიდი აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია). წარმოდგენა ეხება თანამედროვე საზოგადოებაში გამეფებულ ისეთ საშიშ ტაბუს, როგორცაა ფსიქიკური ჯანმრთელობა, ბავშვები, რომლებიც ფსიქიკურად ავადმყოფ მშობლებთან ერთად ცხოვრობენ. სამიზნე აუდიტორია - 7+. ამავე ასაკისაა სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟი, პატარა გოგონა. პიესა ერიკ უდენბერგს ეკუთვნის, თუმცა მას საფუძვლად უდევს სუსანე ოსტენის იმავე სახელწოდების წიგნი. წიგნი ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულია: თავად სუსანე ოსტენის დედასაც ფსიქიკური აშლილობა ჰქონდა და გოგონას ადრეული ბავშვობიდან უწევდა დედაზე ზრუნვა, თუმცა გარკვეული ხნის შემდეგ, როდესაც დედასთან ერთად ცხოვრება შეუძლებლად ჩათვალა, სუსანემ თავად დარეკა ბავშვთა დაცვის შესაბამის კომიტეტში და ვითარება შეატყობინა. დედამ სიცოცხლის დარჩენილი წლები ფსიქიატრიულ კლინიკაში გაატარა.

„ბავშვობაში ჩემი არავის ესმოდა. - წერდა რეჟისორი - ეს (სპექტაკლი) ჩემზეა, ჩემი ოჯახის ამბავია. ვიზრდებოდი დედასთან, რომელსაც შიზოფრენია ჰქონდა... უმნიშვნელოვანესი იყო ის მომენტი, როცა მივხვდი, მარტო არ ვარ და გამოსავალი არსებობს. მაგრამ როგორ ვუამბოთ ეს ამბავი სხვა ბავშვებს? 1998 წელს დავწერე წიგნი, რომელშიც ეს დაავადება დემონებად გადავაქციე. ამგვარად დედის სიყვარულის თემა ხელუხლებლად შევინარჩუნე... ჩვენი პიესა არის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა, რომ ზრდასრული ადამიანის ფსიქოზი და შიზოფრენია ბავშვის პოზიციიდან დავინახოთ. ეს ამბავი არის ყველა იმ ბავშვისთვის, ვისაც ავადმყოფი მშობლების მოვლა უწევს. ყველა ქვეყნის ყველა საკლასო ოთახში ზის ბავშვი, რომელმაც ჯერ არ იცის, რომ მშობლის ავადმყოფობა მისი ბრალი არ არის.“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Švachová R; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children's Theatre and Its Experimental; Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1

პიესის პერსონაჟი დედა-შვილი თითქოს ცდილობს ნორმალურად იცხოვროს, მაგრამ ოჯახი მაინც შეშლილი დედის მიერ მოგონილი, არაჯანსაღი წესებით ცხოვრობს. გოგონას არ უნდა, დედას აწყენინოს და უმაღლავს, რომ რცხვენია სკოლაში სიარული ბინძური ტანსაცმლით და დაუბანელი თმით. წარმოდგენის დასაწყისში ვხედავთ გოგონას, რომელიც თოჯინების სახლით თამაშობს და ამბობს, რომ უწინ ამ სახლში დემონები არ ცხოვრობდნენ, მაგრამ ერთ დღეს აქ საცხოვრებლად დემონი გადმოვიდა. ჯერ ერთი იყო, მერე ორი გახდა - მისტერ პოლტერი და მისტერ გეისტი. მაყურებელი ხედავს, თუ როგორ ზემოქმედებენ დემონები დედის საქციელზე. უბრძანებენ დედას, შეაგროვოს ნაგავი და აღარ მოიხმაროს ტუალეტის ქაღალდი. ცხადია, ბავშვი დედის დემონებს ვერ ხედავს. მის ბედსა და ცხოვრებას დედის ჰალუცინაციები განსაზღვრავენ. დედა-შვილი ნაგვით გამოტენილ სახლში გამოიკეტა. ბინა თანდათან ნაგვით ივსება, ოთახები ფორმასა და ჟღერადობას იცვლიან. სპექტაკლის მსვლელობისას კედლები ერთმანეთს უახლოვდება, კარების ზომა რამდენჯერმე იცვლება. ძალიან საინტერესო სცენოგრაფიის მეშვეობით ზუსტადაა გადმოცემული სამყაროს დედისეული აღქმა. დედა სულ ერთ მდგომარეობაში არ იმყოფება, ფსიქიკური მდგომარეობა პერიოდულად ეცვლება, ხანდახან შვილის მიმართ სიყვარულსაც გამოხატავს, საჩუქრებს ჩუქნის, ეთამაშება. ერთად გეგმავენ, როგორ გაატარებენ არდადეგებს პატარა წითელ კოტეჯში. მაგრამ უცებ დედა ისევ იცვლება და ყველაფერს ანადგურებს. პიესის დასასრულს, სხვა (ზრდასრული) ადამიანები იგებენ, თუ რა ხდება ამ ოჯახში, შემოდინ ბინაში და გოგონას დახმარებას სთავაზობენ. ოსტენმა არც ამ შემთხვევაში უღალატა თავის მიდგომას, სპექტაკლის მომზადების პროცესში კონსულტანტებად მოიწვია ბავშვები, რომელთა მშობლებსაც ფსიქიკური პრობლემები აქვთ. ბავშვები მსახიობებთან ინტენსიურად მუშაობდნენ.

შეიძლება თუ არა, რომ პატარა ასაკის მაყურებელმა სცენაზე ფსიქიკური აშლილობის მქონე პერსონაჟი ნახოს? - ასეთი შეკითხვა დღემდე ისმის და მასზე ერთგვაროვანი პასუხი არავის აქვს. მაგალითად 2006 წელს, ლონდონში, სადაც „უნგა კლარას“ უნდა წარმოედგინა სპექტაკლი „გოგო, დედა და ნაგავი“, მასწავლებლებმა საშინელი პროტესტი გამოთქვეს და თავიანთ მოსწავლეებს სპექტაკლზე დასწრების უფლება არ მისცეს.

მოგვიანებით ოსტენი წერდა: „სპექტაკლმა „გოგო, დედა და ნაგავი“ უამრავი ქალაქი მოიარა. ამ სპექტაკლით ათი წელი ვიმოგზაურეთ. ვითამაშეთ ბევრ ევროპულ ქალაქში, ასევე იოჰანესბურგში, მონრეალსა და ნიუ იორკშიც. მაყურებლის რეაქცია ყველგან ისეთი იყო, როგორიც სტოკჰოლმში. ყველა ქალაქში, ყველა სკოლაში ვნახეთ ბავშვები მსგავსი

გამოცდილებით - ბავშვები, რომლებიც იძულებულნი არიან მშობლებზე იზრუნონ. განსხვავებოდა ბავშვებისა და უფროსების აღქმა - უფროსების რეაქციებში ჭარბობდა სევდა, დარდი, გაღიზიანება და ზიზღიც კი; ბავშვებთან კი პირიქით (წარმოდგენას 7+ ასაკის მოზარდებს უჩვენებდნენ) - ისინი დიდი ინტერესითა და ემპათიით უცქერდნენ სპექტაკლს, მათთვის ეს სავსებით მისაღები მხატვრული რეალობა იყო. ხშირად უფროსებს უჩნდებათ სურვილი „დაიცვან“ პატარები მსგავსი სანახაობისაგან. ჩვენს სპექტაკლში გოგონას ძალიან უყვარს თავისი დედიკო, მაგრამ მათ შორის დემონები დგებიან, რომლებსაც დედა-შვილის განშორება უნდათ. ბავშვი ურთულესი ამოცანის წინაშე დგას - იგი უნდა გაუმკლავდეს მისთვის უხილავ ბოროტ ძალას. ეს იოლი არ არის, მაგრამ მას ბრძოლა შეუძლია, მას აქვს წარმოსახვა და რაც მთავარია, არსებობს ხალხი, ვისაც მისი დახმარება უნდა. ბევრი ბავშვისთვის ეს მეტად ნაცნობი სიტუაციაა, მაგრამ უფროსები მაინც ცდილობენ „დაიცვან“ პატარები, მოაქციონ იმ, მათი აზრით, „უსაფრთხო“ გარემოში, სადაც ბავშვებს „არაფერი ემუქრებათ“. შედეგად კი საპირისპირო რამ გამოდის - ბავშვები გამოძწევდეულები არიან ქაოსურ სამყაროში და ხშირად უფროსების არ ესმით. ყველას გთხოვთ და გაფრთხილებთ, ნუ „დაიცავთ“ ბავშვებს და ნუ აუკრძალავთ მათთვის შექმნილი დრამატული ნაწარმოებების ნახვას. ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ ბავშვებს აუცილებლად უნდა მივაწოდოთ ხარისხიანი პროდუქტი - ეს ნიშნავს საუკეთესო დეკორაციას, საუკეთესო კოსტიუმებს, გრიმს, ტექნიკას, და რაც მთავარია, საუკეთესო არტისტებს. მართალია, ჯერ კიდევ ვერ დამკვიდრდა ტრადიცია, რომ საბავშვო თეატრის მსახიობებს ისეთივე ანაზღაურება ჰქონდეთ, როგორც სხვა დრამატული თეატრის არტისტებს აქვთ, მაგრამ მე ჩემს თეატრში მკაცრად ვაკონტროლებ ამ საკითხს. ყველა თეატრი თანაბრად მნიშვნელოვანია, თანაბრად ღრმა და საინტერესო.“<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten> ბოლოს გადამოწმდა 10.04.2022



## „Babydrama“

ხანგრძლივი კარიერის მანძილზე სუსანე ოსტენმა დაამტკიცა, რომ შეიძლება შეეხო ნებისმიერ ტაბუირებულ თემას, მიუხედავად იმისა, ეს ეხება ბავშვს თუ უფროსს. იგი ყოველთვის გაურბის „გაკვალულ გზებს“, მუდმივად მიდის მხატვრული ექსპერიმენტის გზით, მისი სარეჟისორო ენა ერთი შეხედვით მარტივია, თუმცა დატვირთულია სიმბოლოებით, ყველაფერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ატარებს. სწორედ ასეთი თამამი ექსპერიმენტი იყო „ბებიიდრამა“ (*Babydrama*) - პირველი წარმოდგენა 6-თვიდან 12-თვემდე ჩვილებისთვის.

„უფროსებს ავიწყდებათ თუ რა ჭკვიანები და გონებაგახსნილები ვიბადებით ადამიანები. - ამბობს სუსანე ოსტენი ერთ ინტერვიუში - როდესაც „ბებიიდრამაზე“ მუშაობა დავიწყეთ, ეჭვის თვალით გვიყურებდნენ. (მათ შორის მუნიციპალური თეატრალური საბჭოც, რომელმაც პროექტი უსარგებლოდ და ძვირადღირებულად მიიჩნია - ა.მ.) ბევრი თვლიდა, რომ ამ ასაკის ბავშვებს არ უჩნდებათ ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნილება და რომ ჩვენი წამოწყება ერთი დიდი, უცნაური ახირება იყო. მაგრამ პატარებს ასე არ მოეჩვენათ, პირიქით - დიდი ინტერესით უყურებდნენ წარმოდგენას, რომელიც საათი და ოცი წუთი გრძელდებოდა.“<sup>7</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ სულ პატარებისთვის შეიქმნა, „ბებიიდრამა“ ფორმითა და შინაარსით დატვირთული, რთული სპექტაკლია. წარმოდგენის მთავარი თემაა დაბადების საიდუმლოება, ყოფიერება, ამქვეყნად მოვლინება. მაყურებლის თვალწინ თამაშდება ასეთი სიუჟეტი: ქალი და კაცი ერთმანეთს გაიცნობენ, დაახლოვდებიან და ერთხელაც შვილის გაჩენას გადაწყვეტენ. მაყურებელი ხედავს ჩვილის (ემბრიონის, ახალი სიცოცხლის) ცხოვრებას და განვითარებას დედის საშოში, შემდეგ მის დაბადებას. ყველაფერი ახალი და უცხოა. ჩვილი გადის გზას ემბრიონიდან თავის პირველ დაბადების დღემდე. სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი ხაზია „სად ვიყავი, ვიდრე დედიკოს მუცელში აღმოვჩნდებოდი?“ - რთული, საოცარი, ფილოსოფიური შეკითხვაც კი. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პიესაზე „უნგა კლარამ“ დრამატურგ და ბავშვთა ფსიქოთერაპევტ, ან-სოფი ბარანისთან ერთად იმუშავა. (შემდეგ ბარანიმ წიგნიც დაწერა ამავე სათაურით)

დასი შეუდგა ბავშვთა ფსიქოლოგიის შესწავლის ხანგრძლივ პროცესს, ეცნობოდნენ საბავშვო ლიტერატურასთან დაკავშირებულ უახლეს თეორიებს, მოწვეული ჰყავდათ

<sup>7</sup> <https://www.barany.se/en/babydrama-2/> ბოლოს გადამოწმდა 10.04.2022

მეანი/ზებიაქალი, რომელმაც მათ საგანგებო ლექცია ჩაუტარა მშობიარობის თემაზე. დრამატურგმა ან-სოფი ბარანიმ ყველა მსახიობს გამოჰკითხა ჰქონდათ თუ რაიმე მოგონება, თუ ახსოვდათ რაიმე დაბადების მომენტიდან; მსახიობებმა ერთ ექსპერიმენტშიც მიიღეს მონაწილეობა - რასაც „ტივტივა“ ჰქვია, სადაც ადამიანს ეუფლება უწონადობის შეგრძნება, თითქოს დედის საშოშია. ადამიანს ათავსებენ ერთგვარ რეზერვუარში, წყალქვეშ, დახურულ ავზში.

მუშაობის პროცესში „უნგა კლარას“ დასი სამიზნე აუდიტორიასთან და საცდელ ჯგუფებთან მუშაობდა. ვინაიდან წარმოდგენა 6-12 თვის ბავშვებისთვის იყო განკუთვნილი (ასევე მათი მშობლებისთვის), რეჟისორი და შემოქმედებითი ჯგუფი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მაყურებლის რეაქციებს კონკრეტულ სცენებზე. ყურადღებით იყვნენ თუ არა ბავშვები ჩართულები? აინტერესებდათ თუ არა? ხომ არ ეშინოდათ? დასმა გადაწყვიტა, რომ წარმოდგენას დაესწრებოდა მხოლოდ 12 ბავშვი (მათ თან ახლდა ერთი ან ორი უფროსი). ამგვარად ყველა ბავშვი კარგად დაინახავდა სცენას. სპექტაკლის დაწყებამდე ყოველ მაყურებელს ფოიეში ეგებება მსახიობი, ბავშვთან კონტაქტს ამყარებენ, რათა შემდეგ თეატრალური შეხვედრა უფრო გაიოლდეს. „ბებიდრამაში“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება განმეორებით ელემენტებს. ფოიეში მსახიობი ბავშვს ე.წ. „ჭიტას“ ეთამაშება, რითაც მასთან კონტაქტს ამყარებს და ასე ვთქვათ, თავს ამახსოვრებინებს. შემდეგ ყველა მსახიობი წითელი ქსოვილის ქვეშ იმალება და ჩინურ საბავშვო სიმღერას მღერიან, შიგადაშიგ ნაჭრიდან იჭყიტებიან. „ჭიტას“ პრინციპი წარმოდგენის მსვლელობისას რამდენჯერმე გამოიყენება. დარბაზში შემოსული მშობლები და ბავშვები სკამებზე სხდებიან, ზოგი პირდაპირ იატაკზე მოთავსდება. ერთი ბავშვი ბოთლიდან რძეს სვამს, მეორე ორცხობილას ლოღნის, ზოგი დაცოცავს, ზოგი კი ყურადღებით ათვალთვლებს საინტერესო უცხო გარემოს.

წარმოდგენის დასაწყისში სცენა მთლიანად დამალულია. თეთრი ფარდის გაწევისთანავე ჩნდება ჯადოსნური სივრცე. კედლები წითელი ხავერდითაა მორთული. მსახიობები ჭერიდან ჩამოშვებულ, თოკივით დახვეულ წითელ ქსოვილში ეხვევიან, როგორც ემბრიონია გახვეული დედის საშოში ჭიპლარში. ისინი საუბრობენ დედებზე და იმაზე, თუ რა გრძნობაა საშოში ყოფნა და დაბადების მოლოდინი.

- „სად იყავი, ვიდრე დედიკოს მუცელში აღმოჩნდებოდი? გაინტერესებს, ხომ?“ - მსახიობი პირდაპირ თავის პატარა მაყურებელს ეკითხება.
- ბავშვებს გარეთ გამოსვლა უნდათ, უფროსებს კი უკან დაბრუნება.
- მუცელს რაღა უნდა?

- მოიცა, გაჩუმდი და ნახავ. ახლა შეგიძლია აირჩიო ის ქალი და კაცი (წყვილი), ვისაც შვილი უნდა. მოდი, ჯერ დედიკოები ავარჩიოთ.
- მარკუს, აი, ერთი კარგი დედიკო ვიპოვე. - მსახიობი ერთ-ერთ მაყურებელ-დედიკოს ამოირჩევს და მასთან მიირბენს. შემდეგ მსახიობები სხვადასხვა ბგერას გამოსცემენ თანაბარ რიტმში - რრრ... ბრრრ... შშშშ... და ასე შემდეგ.
- აი, უკვე შეგიძლია აირჩიო. დედა და მამა. აბა შენ იცი, წარმატებას გისურვებ.
- დე-და... მა-მა... დეეე-დააა... მამა-მამა....

ამ მონაკვეთში განსაკუთრებით საინტერესოა ბავშვების რეაქციები, ზოგი მსახიობთან ერთად იმეორებს ამ ბგერებს, ნაწილს კი ძალიან უხარია, იღიმის. ზოგი თავის მშობელს შეხედავს - თითქოს მზერით ეკითხება, შენც ხომ ხვდები, აქ რა ამბავი ხდებაო. 6-12 თვის ბავშვები სრულად ერთვებიან წარმოდგენაში და დიდი ინტერესით უცქერენ.

ზოგიერთ მსახიობ-ბავშვს დედის საშოდან მალე გამოძრომა და სამყაროს ნახვა ეჩქარება, ზოგი კი თავს კარგად გრძნობს იქ, სადაც არის. მალე დაბადების პროცესი იწყება და ისინი სათითაოდ ვარდებიან ჭერში შეკიდული წითელი ტროსებიდან. ზემოდან ვარდება წითელი ქსოვილი, რომელიც ერთგვარ ჭიპლარს მოგვაგონებს, კედელზე გაკრული წითელი ხავერდიც ქრება და მსახიობი-ახალშობილები სამშობიარო ბლოკში აღმოჩნდებიან. ბავშვებს გარეთ გამოსვლა უნდათ, უფროსებს კი უკან დაბრუნება. წითელი, რბილი, გლუვი, კომფორტული გარემო იცვლება თეთრი, ასე ვთქვათ სტერილური და კუთხოვანი დეკორაციით.

- სიცოცხლის საიდუმლოება. ამ ორ ადამიანსაც სურს ეს შეიმეცნოს. შეხედეთ. რა უნდათ მათ? რას აპირებენ?
- სიცოცხლე, მინდა ვიცხოვრო..
- რა მოსაწყენია.
- შემომხედეთ, მინდა, გოგონა ვიყო.
- მე კი მინდა ბიჭი ვიყო.

წარმოდგენა რამდენიმე აქტადაა დაყოფილი. ზოგიერთ მონაკვეთში მაყურებელს ადგილს უცვლიან, ერთი ნაწილი კი მათ აქტიურ ჩართულობასაც გულისხმობს. ჭერიდან ჩამოდის წითელხავერდგადაკრული 5 საბავშვო ბაუნსერი, იმ ბავშვებს, ვისაც არც ცოცვა უნდა და ჯერ არც დადის, შეუძლიათ ამ პატარა სავარძლებში მოთავსდნენ. ეს ხდება მოქმედებებს შორის შუალედში. ამ დროს სცენაზე შემოაქვთ კალათა, სადაც აწყვია 6

ნიღაბი, ბავშვის სახით, ყველა იდენტური. მსახიობები ხელზე წამოიცვამენ ნიღბებს და ასე აცნობენ მათ ბავშვებს, თავდაპირველად სახეზე არ იკეთებენ, უჭირავთ როგორც თოჯინები. და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ბავშვებს ამ ნიღბებს კარგად გააცნობენ, იკეთებენ სახეზე. ეს იყო ერთგვარი მტკიცებულება იმ გავრცელებული აზრის გასაქარწყლებლად, რომ ჩვილ ბავშვებს ნიღბების ემინიათ და რომ ნიღბოსნური სანახაობა „კლავს“ გამოხატვას, ემოციას. ოსტენი ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგებოდა და ამ წარმოდგენაში საპირისპიროც დაამტკიცა. პირიქით, მან ერთგვარი კვლევაც ჩაატარა, დაინტერესდებოდნენ თუ არა პატარები თეატრალური ნიღბებით. მთელი შემოქმედებითი ჯგუფის გასაკვირად, ბავშვებსა და ნიღბებს (ნიღბის მიღმა მყოფ მსახიობებს) შორის საოცარი ურთიერთობა დამყარდა. ხშირად ბავშვები საუბარს გაუბამდნენ ნიღბიან მსახიობებს, ემახდნენ, მათთან მეტი კომუნიკაცია სურდათ. ეს მომენტი განსაკუთრებით ემოციურია, რადგან სპექტაკლის ამ მონაკვეთში მსახიობი და მაცურებელი თითქოს ერთი-ერთზე, ინდივიდუალურ ურთიერთობაზე გადადის.

„თავდაპირველად პროექტს საკმაოდ სკეპტიკურად, ეჭვის თვალთ ვუყურებდით - ამბობს მსახიობი მალინ კედერბლადი - როცა ამ ამბავს ვიწყებდით, ვიფიქრე, დიდ მითქმა-მოთქმას გამოიწვევს-მეთქი. ხალხს ეგონა, რომ ამას მხოლოდ ბავშვების გასართობად ვაკეთებდით. ჩემთვის წარმოვიდგენდი, რომ ბავშვები წინა რიგში ჩამომწკრივებული ცომის გუნდები იყვნენ, რადგან ასეთი პატარა ასაკის ბავშვს მაცურებლად ვერ აღვიქვამდი. ყველაზე მეტად იმის მეშინოდა, რომ ბავშვებს შეეშინებოდათ და ტირილით გასკდებოდნენ, უმართავი ქაოსი იქნებოდა. ამ არეულობის მეშინოდა.“<sup>8</sup>

„ეჭვი არ მეპარებოდა, რომ საინტერესო რამ გამოვიდოდა, მაგრამ სათანადო ეფექტს თუ მივაღწევდით, არ მეგონა. როცა წარმოდგენის ნაწილი მაცურებელზე მოვსინჯეთ, ნამდვილი შოკი მივიღე. წითელი ქსოვილის ქვეშ ვისხედით და ვმღეროდით, პირველად რომ გამოვიჭყიტე, რამდენიმე ბავშვი დავინახე. 4 თუ 5 განსაკუთრებით ჩართული იყო, პირდაპირ მე მიყურებდნენ, თვალი თვალში გამისწორეს. ეს ჩვეულებრივი მზერა კი არ იყო, ეს იყო კონცენტრაციის უდიდესი მოზღვავება/ნაკადი, რომელმაც თავიდან გამაშეშა.

---

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA\\_PD\\_c&t=325s](https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s) ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022

პირველი ფიქრი ასეთი მქონდა - ჰო, ეს ნამდვილად გაამართლებს. ყველაფერი კარგად იქნება. მათ ეს უნდათ, მათ ეს სჭირდებათ.“<sup>9</sup>

სუსანე ოსტენი აღნიშნავს, რომ მათი მიზანი იყო, წარმოდგენის არსით მშობლებიც დაინტერესებულიყვნენ; დაფიქრებულიყვნენ შვილების განცდებსა და ფიქრებზე. რეჟისორი განსაკუთრებული სიზუსტით აწარმოებდა ჩვილ მაყურებელზე დაკვირვებას: „ბავშვების ასეთი ყურადღება და ჩართულობა ხომ ჩვეულებრივი ამბავი არ არის. 12 ჩვილი ერთი მიმართულებით იყურება. ამ 12 დან 6 განსაკუთრებით კონცენტრირებულია და ზუსტად მიჰყვება მათ წინ მიმდინარე მოვლენებს და მოქმედებებს, რასაც თან ახლავს მუსიკალური ან ხმოვანი ფონი. მათ აინტერესებთ ვიზუალური მხარე, თუმცა მათთვის უპირველესი არის ხმოვანი ნაწილი. 8 თვის ბავშვს სცენაზე მხოლოდ რამდენიმე დეტალს აღქმა შეუძლია. მათ აინტერესებთ მსახიობების სახეები, სხეულები, აფიქსირებენ განცდებსაც. ეს ჩვენ მიერ გადაღებულ ვიდეოშიც კარგად ჩანს. როდესაც დავაფიქსირეთ, რომ ბავშვები ერთსა და იმავე ადგილას იცინიან, ისე გაგვიხარდა, როგორც აინშტაინმა გაიხარა ფარდობითობის თეორიის აღმოჩენით. ბავშვები მიჰყვებიან რიტმს, ხმის მოდულაციას, აღიქვამენ იუმორს და გრძნობას სიცილით გამოხატავენ.“<sup>10</sup>

ასეთი მცირეწლოვანი აუდიტორიისთვის განკუთვნილი სპექტაკლი უჩვეულო მოვლენაა. კიდევ უფრო საოცარია, რომ ეს წარმოდგენა ისეთ ეგზისტენციურ და ფილოსოფიურ თემებს ეხება, როგორცაა სიცოცხლის, დაბადების, ცხოვრების საზრისი და მათი გააზრება. ამ წარმოდგენით სუსანე ოსტენმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რა ძალა აქვს თეატრს და რაოდენ მნიშვნელოვანია თეატრი ბავშვებისთვის, განსაკუთრებით კი ყველაზე ადრეული ასაკის აუდიტორიისთვის.

სუსანე ოსტენი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, „როდესაც საბავშვო თეატრის სფეროში მომუშავე ხალხი ერთად ვიკრიბებით, გული სიხარულით მევსება და ამავე დროს, სულ განცვიფრებული და ბედნიერი ვარ, თუ რამხელა კოლექტიური ცოდნა დავაგროვეთ. მთელს მსოფლიოში არსებობს უამრავი ხელოვანი - ზოგი ახალგაზრდა, ზოგი კი უკვე ჩემსავით გაჭაღარავებული - ვინც ბევრი დაბრკოლების მიუხედავად, ცდილობს უფროსებს აუხსნას, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ხელოვნება ბავშვებისათვის და რაოდენ

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA\\_PD\\_c&t=325s](https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s) ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA\\_PD\\_c&t=325s](https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s) ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022

უფლებონი არიან პატარები; ჩვენც ხომ ერთ დროს ბავშვები ვიყავით. ბავშვები იზრდებიან, ცდილობენ, დამოუკიდებლები გახდნენ და სამყარო ნებისმიერი გზით დაიპყრონ. რასაკვირველია, უფროსების უმრავლესობას პატარებისთვის კარგი უნდა და მუდმივად მათ გაბედნიერებას ცდილობენ. მაგრამ მათ საკუთარი ბავშვობა დაივიწყეს. დაავიწყდათ, როგორ იფართოებდნენ თვალსაწიერს, თამაშობდნენ, სვამდნენ შეკითხვებს. კულტურის მუშაკნი გამუდმებით ვიკვლევთ თემას „ბავშვი და საზოგადოება“, შევისწავლეთ სოციოლოგია, ანთროპოლოგია, ხელოვნების სხვადასხვა თეორია, თამაშის თეორიები, ფსიქონალიზი, გავეცანით უახლეს იდეებსა და მიღწევებს ნეირომეცნიერებაში, გამუდმებით ვეძებთ არგუმენტებს, რათა უფროსებმა უფროსებს გავაგებინოთ, თუ რა და როგორ უნდა შევთავაზოთ ბავშვებს, რა არის მათთვის უკეთესი. ვესაუბრებით ერთმანეთს, გაუთავებლად ვხვდებით ხელისუფალთ, პოლიტიკოსებსა და საჯარო მოხელეებს, მასწავლებლებსა და მშობლებს. გამუდმებით ვუსვამდი ჩემს თავს ასეთ შეკითხვას: რატომ არის ხოლმე ასე ძნელი მხარდაჭერის მოპოვება იმისათვის, რაზეც ყველა ვთანხმდებით? - რომ ბავშვი ყველაზე მნიშვნელოვანია. ყოველ შემთხვევაში, ყველა ასე ამბობს.“<sup>11</sup>

1995 წელს სუსანე ოსტენმა კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი პროექტი „საბავშვო პროექტი“ (*Childhood project*) წამოიწყო შვედეთის დრამატულ ინსტიტუტში, შემდეგ კი სტოკჰოლმის დრამატული ხელოვნების აკადემიაში. მისი ხელმძღვანელობით *სამეფო თეატრის დღის ცენტრში* იდგმება წარმოდგენები სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვის, ექსპერიმენტული დადგმები დაწყებითი კლასების მოსწავლეთათვის, განიხილება და იდგმება ახალი პიესები სიყვარულზე, სიცოცხლესა და გარდაცვალებაზე; ეს არის უამრავი ახალი შესაძლებლობა და დიდი ასპარეზი ამ სფეროთი დაინტერესებული შემოქმედებისათვის. ყოველივე ეს სუსანე ოსტენის შემოქმედებით ძიებათა და ექსპერიმენტთა შედეგია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი და პედაგოგი აღნიშნავს: „ასეთი შეხვედრები პროცესის განუყოფელი ნაწილია. პროექტის განმავლობაში სტუდენტებს დიდი დროის გატარება უწევდათ თავიანთ უშუალო აუდიტორიასთან და ასე ჩადიოდნენ სიღრმეებში,

---

<sup>11</sup> OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten>  
ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022

იკვლევდნენ მას. 1996 წლიდან ჩვენ ძალიან დიდი პროგრესი გვაქვს და ამ სფეროში დიდ წარმატებას მივაღწიეთ. მთლიანად შეიცვალა მიდგომა საბავშვო თეატრების მიმართ. ბევრი ჩვენი საუკეთესო დრამატურგი, საუფროსო თეატრების პარალელურად, ახლა უკვე საბავშვო თეატრებშიც მუშაობს. ეს მათთვის ორმაგი გამოწვევაა. საბავშვო აუდიტორია საკმაოდ მომთხოვნია და განათლებული, ამავდროულად დიდ ასპარეზს გვამლევს ფანტაზიის გაშლისთვის. ჩვენ (უფროსებს) გამჯდარი გვაქვს გარკვეული ცრუ მოსაზრებები, თუ როგორი უნდა იყოს საბავშვო თეატრი. თუნდაც ის, რომ ასეთი თეატრი უმჯობესია მცირე ფორმატის იყოს. თუმცა გიგანტურმა *სამეფო თეატრის დღის ცენტრმა* საპირისპირო დაამტკიცა. ბავშვებთან საუბრისას შეგიძლია იმაზე უფრო თამამი და მამაცი იყო, ვიდრე უფროსებთან ურთიერთობაში. ეს დიდი შთაგონების წყაროა. თუმცა ჩვენი პროექტის მიზანი სულაც არ ყოფილა, რომ სტუდენტს იძულებით გაეკეთებინა რაიმე ბავშვებისთვის. ძირითადი იდეა იყო, რომ მათ მუდმივად ეფიქრათ ბავშვის თვალსაზრისიდან, ბავშვის პოზიციიდან გამომდინარე. ბუნებრივია, აქედან შეიძლება გამომდინარეობდეს და დაიბადოს საუფროსო დრამაც. ამ მეთოდით შეიძლება ბავშვობისდროინდელ მოგონებებშიც დაბრუნდე. ამ პროექტმა თავისი შედეგი უდავოდ გამოიღო.“<sup>12</sup>

დღეს, შვედურ საბავშვო თეატრში ოსტენისეული შემოქმედებითი მიდგომითა და პრინციპებით მუშაობს ბევრი ხელოვანი. მაგალითად, დრამატურგები - გერტრუდ ლარსონი და ასა ლინდჰოლმი, რეჟისორები - კაისა იაკსონი და ნასიმ აგილი და მრავალი სხვა. თავად სუსანე ოსტენიც არ წყვეტს პედაგოგიურ და სარეჟისორო მოღვაწეობას, 2022 წლის სეზონში, სხვა პრემიერებთან ერთად, „უნგა კლარაში“ ოსტენის ახალი სპექტაკლის პრემიერაც იგეგმება, რომელსაც ეწოდება „ბასტერ კიტონი მთვარეზე“.

---

<sup>12</sup> Švachová R.; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children's Theatre and Its Experimental; Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1

## საბავშვო თეატრი ნიდერლანდებში

ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრი დაახლოებით იმავე ტრადიციულ ფესვებზე აღმოცენდა, როგორც შეერთებულ შტატებში, რუსეთსა და საბჭოთა კავშირში, ხოლო ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში ნიდერლანდური თეატრი ევროპაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და ექსპერიმენტულია შემოქმედებითი ძიებების თვალსაზრისით. დღეს ნიდერლანდურ საბავშვო თეატრში მთავარი ელემენტი არის არა ამბავი და სიუჟეტი, არამედ აზრი, მხატვრული სახე და მისგან გამოწვეული ასოციაციები. სიუჟეტური ღერძის ნაცვლად წარმოდგენებში წამყვანია ემოციის ლოგიკა, ასოციაციები, გრძნობები, ადამიანის არაცნობიერი.

ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრი ხელოვნების საკმაოდ რთულ და სერიოზულ ფორმას წარმოადგენს, პირველ რიგში, ეს განპირობებულია იმით, რომ სახელმწიფო თეატრს არც იდეოლოგიურად და არც ფინანსური თვალსაზრისით არ ზღუდავს.

ბევრი მკვლევარი ევროპაში პროფესიული საბავშვო თეატრის დაბადების თარიღად 1904 წელს მიიჩნევს, როდესაც ლონდონში, ჯეიმს მეთიუ ბარის „პიტერ პენის“ პრემიერა შედგა. მეორე უმნიშვნელოვანესი თარიღი 1965 წელია, როდესაც სტოკჰოლმის სცენაზე პირველად იხილეს ასტრიდ ლინდგრენის „პეპი გრძელწინდა“. ამ დროიდან ევროპული საზოგადოება ცდილობს, რომ ბავშვი განიხილოს, როგორც ცალკეული პიროვნება, ძლიერი, დამოუკიდებელი ადამიანი, რომელსაც აქვს უფლებები და შეუძლია, თავისით აირჩიოს ცხოვრების გზა.

მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულებში არსებული არასტაციონარული, სამოყვარულო დასები ძირითადად მოგზაურობდნენ და მართავდნენ სპექტაკლებს სხვადასხვა სოფელსა თუ ქალაქში. მეოცე საუკუნის დასაწყისში უკვე პროფესიულმა თეატრებმაც დაიწყეს საბავშვო წარმოდგენების დადგმა, რაც განპირობებული იყო იმითაც, რომ ამ გზით ისინი ინარჩუნებდნენ სახელმწიფოს მხრიდან სუბსიდიებს. მოგვიანებით კი ამ პროფესიული დასებიდან ჩამოყალიბდა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები. მათი რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა ზღაპრებისა და ინსცენირებული საბავშვო ლიტერატურისაგან, მოგვიანებით ამას დაემატა პოპულარული ნიდერლანდური გაზეთიდან ამოღებული კომიქსები (Brintje Beer). მეორე მსოფლიო ომამდე, ნიდერლანდური საბავშვო თეატრი რამდენიმე მხრიდან განიცდიდა იდეოლოგიურ ზეწოლას: ეს იყო კათოლიკური და პროტესტანტული ეკლესიები, ასევე კომუნისტური და



სოციალისტური პარტიები. თითოეული ეს ინსტიტუცია გარკვეულ ფინანსურ მხარდაჭერას უწევდა საბავშვო დასებს, თუმცა მათგანაც შესაბამისი იდეოლოგიის გატარებას მოითხოვდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ რამდენიმე დასმა მოახერხა სახელმწიფო სუბსიდიების მოპოვება, მათ შორის იყო პირველი პროფესიული საბავშვო თეატრი „პაკი“ Puck, პირველი საბავშვო საბალეტო დასი „სკაპინო“ (Scapino) და „არენა“ (Arena). სწორედ არენამ ჩაუყარა საფუძველი საბავშვო თეატრის იმ ფორმას, რომელიც დღეს ნიდერლანდებისთვისაა დამახასიათებელი. „არენას“ სამხატვრო ხელმძღვანელი ერიკ ვოსი მიიჩნევდა, რომ რეალიზმი (რეალისტური დეკორაცია, კოსტიუმები და სხვა) ფანტაზიასა და წარმოსახვას უშლის ხელს და ყველანაირად გაურბოდა ამას თავის შემოქმედებაში.

„პაკი“ და „არენა“ მოკლე ხანში კვლავ საუფროსო რეპერტუარს დაუბრუნდნენ და 1960-იან წლებში „პაკი“ გახდა თეატრი „ცენტრი“ (Toneelgroep Centrum)<sup>13</sup>, ხოლო „არენა“ იქცა „ახალი კომედიის“<sup>14</sup> თეატრად (The Nieuwe Komedie). ამ და სხვა საუფროსო თეატრებს სახელმწიფო საგანგებო დაფინანსებას აძლევდა მიზნობრივად საბავშვო წარმოდგენების დასადგმელად, პიესათა უმრავლესობა საგანგებოდ ამ დასებისთვის იწერებოდა (მაგალითად ცნობილი ნიდერლანდელი საბავშვო ავტორის, მარია ალბერტა მის ბოუიუს დრამატურგია), ასევე დგამდნენ ადაპტირებულ საბავშვო პროზასა და კლასიკურ ზღაპრებს. 1965 წელს რამდენიმე თეატრალურმა დასმა ჩამოაყალიბა ნიდერლანდების საბავშვო თეატრების ასოციაცია.

ასეთი იყო პირველი მცდელობები, თუმცა თანამედროვე ნიდერლანდური საბავშვო თეატრის სათავე მაინც 1960-იანი წლების დემოკრატიულ მოძრაობაში უნდა ვეძებოთ. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი თარიღია 1969 წლის 9 ოქტომბერი - სწორედ ამ დღეს ამსტერდამის თეატრალური სასწავლებლის ორმა სტუდენტმა ქალაქის მთავარი თეატრის,

---

<sup>13</sup> საბავშვო თეატრალური დასი „პაკი“ ჩამოაყალიბდა 1950 წელს, მისი ხელმძღვანელი იყო რეჟისორი და მსახიობი ეგბერტ ვან პარიდონი. 1960 წელს დასმა უფროსებისთვის განკუთვნილი წარმოდგენების გამართვა დაიწყო და სახელი შეიცვალა - თეატრი „ცენტრი“, თავდაპირველად ჰაარლემში მოღვაწეობდნენ, თუმცა საკუთარი შენობის არქონის გამო, 1975 წელს ამსტერდამში გადავიდნენ. „ცენტრი“ ერთ-ერთ საინტერესო თეატრად იქცა; დგამდნენ როგორც თანამედროვე ნიდერლანდურ დრამატურგიას, ასევე ჰაროლდ პინტერის, ედვარდ ზონდისა და სხვა თანამედროვე ავტორების პიესებს.

<sup>14</sup> 1950-იანი წლებში თეატრი „არენა“ პირველი თეატრალური დასი იყო, რომელმაც საბავშვო სპექტაკლების დასადგმელად სუბსიდიები მიიღო. მოგვიანებით თეატრმა სახელი შეიცვალა და „ახალი კომედიის თეატრში“ იდგმებოდა როგორც საბავშვო სპექტაკლები, ისე კლასიკური და თანამედროვე დრამატურგია მოზარდთათვის და უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის: მოლიერი, შექსპირი, კაფკა, ბეკეტი და სხვა.

Stadsschouwburg-ის სცენაზე პომიდვრები ისროლეს - ამ დროს იქ შექსპირის „ქარიშხალი“ მიმდინარეობდა. შემდეგი ინციდენტი ე. ტოლერის კომედიაზე მოხდა, ამჯერად სცენას კვამლის შაშხანები, პამფლეტები და წითელი დროშები დაუშინეს. ნოემბერში იგივე განმეორდა ქალაქის საკონცერტო დარბაზშიც. ახალგაზრდული მოძრაობა, რომელსაც „პომიდორი მოქმედებაში“ (Actie Tomaat) ეწოდა, უპირისპირდებოდა სახელისუფლებო ისტებლიშმენტს, მანკიერ თეატრალურ სისტემას. ახალგაზრდა მეამბოხეები მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნება უნდა ყოფილიყო მეტად სოციალური, ინოვაციური და ექსპერიმენტული. ასეთი აქციები 9 თვე გაგრძელდა და საბოლოოდ საფუძვლად დაედო ნიდერლანდური თეატრის რეფორმასა და რესტრუქტურიზაციას. ეს გამათავისუფლებელი მოძრაობა არ განვითარებულა მხოლოდ ნიდერლანდებში, გაცილებით უფრო მასშტაბური ხასიათი ჰქონდა: 60-იან წლებში მსგავსი მოძრაობა იყო ევროპის ჩრდილოეთ ნაწილში, გერმანიაში, შვედეთში, ბელგიასა და დიდ ბრიტანეთში.

1970-იან წლებში აღმოცენებული „ახალი“ ნიდერლანდური ხელოვნების შემქმნელები მიიჩნევდნენ, რომ თეატრი უნდა ყოფილიყო ნაკლებად ელიტური, უფრო მეტად დემოკრატიული და ხელმისაწვდომი ყველა სოციალური ფენისათვის; ცდილობდნენ თეატრში ყველანაირი მაყურებლის, მათ შორის ბავშვებისა და ახალგაზრდების მოზიდვას. მათი აზრით, მაყურებელი აქტიურად უნდა ყოფილიყო ჩართული წარმოდგენის მსვლელობაში, გამოეთქვა საკუთარი პოზიცია, საჭიროების შემთხვევაში შეეცვალა კიდევ სიუჟეტური ხაზი. ასეთი იყო მაგალითად ერთ-ერთი წამყვანი საბავშვო თეატრის, „ტენიტერის“ სპექტაკლი „სიმართლის საიდუმლო“ (*Het geheim van de waarheid*), რომელშიც შვილი იგებს, რომ მამას საყვარელი ჰყავს და ჰპირდება, რომ ამ საიდუმლოს არავის ეტყვის. წარმოდგენის მსვლელობისას ნებისმიერ მაყურებელს შეეძლო შვილის როლის შემსრულებელი მსახიობის ჩანაცვლება და სიუჟეტის თავისი შეხედულებისამებრ შეცვლა. მსგავს მეთოდს სხვა თეატრალური დასებიც მიმართავდნენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში, ზოგიერთი დასი იმდენად გადაიჭრა რადიკალიზმში, რომ გარკვეულწილად გასცდა კიდევ თეატრალური ხელოვნების ჩარჩოებსა და შემოქმედებით პრინციპებს. მათი ქაოსური წარმოდგენები უფრო მანიფესტებსა და აქციებს ემსგავსებოდა, ვიდრე მხატვრული ღირებულების მქონე სანახაობას, თუმცა მთავარი ისაა, რომ „ხელოვნების გამათავისუფლებელმა მოძრაობამ“ ხელი შეუწყო ნიდერლანდებში (და ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში) საბავშვო თეატრის სწრაფ განვითარებას. საბავშვო წარმოდგენების სიუჟეტის მთავარ ღერძად იქცა თავად

თანამედროვე ბავშვი, მისი შინაგანი სამყარო, განცდები და პრობლემები; ზნეობრივმა და აღმზრდელობითმა მოტივებმა მეორე პლანზე გადაინაცვლეს.

1980-იან წლებში მეამბოხეთა თაობის ნაწილმა იგრძნო, რომ მათი შემოქმედება მეტისმეტად პოლიტიზებული გახდა, დაშორდა ხელოვნების იმ მიზნებსა და პრინციპებს, რაც მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო. ასეთ დასებში მოხდა ერთგვარი ბუნებრივი რეორგანიზაცია, შეიცვალნენ სამხატვრო ხელმძღვანელები, თანამოაზრე მწერლებმა, რეჟისორებმა, მხატვრებმა და მსახიობებმა გადაწყვიტეს ემუშავათ მხოლოდ ბავშვთა და მოზარდთა აუდიტორიისთვის. აღსანიშნავია რამდენიმე ასეთი დასი, რომლებმაც შეიმუშავეს მუშაობის საკუთარი, ინდივიდუალური მხატვრული სტილი: ჰანს ვან დენ ბუმი და სტელა დენ ჰააგი „ლურჯი ზებრა“ (De Blauwe Zebra), ლისბეტ კოლტოფი და როელ ადამი „სახლი ამსტელზე“ (Huis aan de Amstel), რომელიც შემდეგ გაერთიანდა ად დე ბონტის „Wederzijds-თან“, პაულინე მოლის „ტენიტერი და არტემიდა“ (Teneeter and Artemis). ეს დასები ისე შორს წავიდნენ თავიანთ შემოქმედებით ძიებებში, რომ გაარღვიეს ამ სფეროში მანამდე არსებული ფორმისა და შინაარსის ყველანაირი დადგენილი საზღვარი. მათი წარმოდგენების ცენტრალური ფიგურა გახდა ბავშვი: მისი შიში, იდენტობა, სექსუალურობა, კონფლიქტები, სიყვარული, ბრძოლა ძალაუფლებისა და ავტორიტეტისთვის და ა.შ.

დროთა განმავლობაში, საზოგადოებაში გამყარდა მოსაზრება, რომ წარმოდგენა უნდა შეესაბამებოდეს თანამედროვეობას და ბავშვი უნდა ეზიაროს თანამედროვე სიუჟეტებს, შეულამაზებელ რეალობას, ზოგჯერ მთელი სისასტიკითა და დაუნდობლობით. შემოქმედებით ძიებათა ცენტრში მოექცა ბავშვი - ინდივიდი, თვითკმარი პიროვნება, თავისი ცხოვრებით, უფლებებით, ემოციებითა და განცდებით. რეჟისორებისთვის და დრამატურგებისთვის ამოსავალ წერტილად, შთაგონების წყაროდ იქცა ბავშვისთვის დამახასიათებელი თვისებები, მათი ემოციები და ბავშვური ენა, გულწრფელობა, უჩვეულო ასოციაციები და უსაზღვრო ფანტაზია, თამაშისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. თუ 70-იანი წლების საბავშვო თეატრში ჭარბობდა შედარებით პლაკატური სიუჟეტები და მუშაობის იმპროვიზაციული სტილი, 80-იან წლებში რეპერტუარი უფრო ღრმა და უკეთესი ხარისხის ორიგინალური პიესებით გამდიდრდა. საინტერესო პროცესი დაიწყო პროზის გასცენიურების მიმართულებითაც - დრამატურგები და რეჟისორები შეუდგნენ კლასიკური საბავშვო და საუფროსო ლიტერატურის ინსცენირებას, წინ წამოწიეს კლასიკური თემები და ტექსტები, ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა თეატრ „ტენიტერის“ „ჰამლეტი, დანიის პატარა პრინცი“ (1985 წ.),

„მეფის ასული იფიგენია“ (1989 წ.), „მკვლელი მკვბეტი“ (1998 წ.), „ანტიგონე“ (1996 წ) და სხვა. სწორედ იმავე პერიოდში შვედეთში, სუსანე ოსტენი დგამს წარმოდგენას დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ მიხედვით, საბავშვო ტრაგედიას „მედეას შვილები“ და სხვა.

ასევე იყო რიგი სკანდალური სპექტაკლებისა, რომლებიც 80-იან წლების საზოგადოებამ ვერ მიიღო: თუნდაც ჰელენ ვერბურგის პირველი პიესა „დედა ღრუბლებში“, რომელიც 1988 წელს ყოველწლიურ თეატრალურ ფესტივალზე აჩვენეს, თუმცა მაყურებლისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა სცენიდან ჰომოსექსუალურ თემებზე ღიად საუბარი და წარმოდგენის საინტერესო მხატვრული ფორმის მიუხედავად, სპექტაკლი ჩავარდა.

1990-იან წლებში ნიდერლანდურმა საბავშვო თეატრმა უკვე საერთაშორისო აღიარებაც მოიპოვა, ბევრი პიესა ითარგმნა და დაიდგა ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, განსაკუთრებით გერმანიაში; საბავშვო თეატრები ხშირად დადიოდნენ საგასტროლო ტურებში მთელი ევროპის მასშტაბით, დაარსდა სხვადასხვა საერთაშორისო საბავშვო თეატრების ფესტივალი, გამოცდილების გაზიარებამ კიდევ უფრო მეტად შეუწყო ხელი ამ სფეროს განვითარებას. საბავშვო თეატრით დაინტერესდნენ ცნობილი რეჟისორები და მსახიობები, რომლებიც მანამდე ამ დარგს არც ისე სერიოზულად აღიქვამდნენ. 1993 წელს ქვეყნის 12 საბავშვო თეატრი პირველად ჩასვეს სახელმწიფო დაფინანსების პროგრამაში, შესაბამისად შეიქმნა მეტი სამუშაო ადგილი ამ სფეროში დაკავებული პროფესიონალებისათვის.

მეოცე საუკუნის მიწურულს, ნიდერლანდურ საბავშვო თეატრში უკვე არ არსებობდა ტაბუდადებული თემები, მაყურებელს სცენიდან ყოველგვარი დიდაქტიკისა და მორალის კითხვის გარეშე ესაუბრებოდნენ ისეთ თემებზეც კი, როგორცაა სექსი და ძალადობა, ადამიანის ცხოვრების საზრისი და სხვა ეგზისტენციალური საკითხები. სწორედ ფორმის, შინაარსის, სტილის, თემათა მრავალფეროვნება გახდა ნიდერლანდური საბავშვო თეატრის დამახასიათებელი, გამორჩეული თავისებურება. ამ მხრივ საბავშვო თეატრები სახელმწიფოს მხრიდან არ იყვნენ შეზღუდულნი, არ არსებობდა ცენზურა ან მკაცრი შეზღუდვები, დასები იღებდნენ სუბსიდიებს, სანაცვლოდ კი ასრულებდნენ გარკვეულ ვალდებულებებს, ემსახურებოდნენ სკოლებსა და სხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებებს.

ისტორიული თვალსაზრისით, თანამედროვე ნიდერლანდური საბავშვო თეატრი 70-იანი წლების ახალგაზრდული შემოქმედებითი ამბოხის შედეგია. ამ მოძრაობის

რამდენიმე ინიციატორი დღემდე მუშაობს საბავშვო თეატრის სფეროში და ამ დარგის ლიდერებად ითვლებიან: ლიზბეტ კოლტოფი, როელ ადამი, ად დე ბონტი, ჰანს ვან დენ ბუმი, ჰელენ ვერბურგი და სხვა. თანამედროვე მკვლევრები თავიანთ პუბლიკაციებში ხშირად გამოთქვამენ ვარაუდს, რომ დროთა განმავლობაში შეიძლება სახელმწიფომ გარკვეულწილად შეზღუდოს შემოქმედებითი თავისუფლება, გაამკაცროს მოთხოვნები და რეგულაციები; აქედან გამომდინარე, საბავშვო თეატრი ყოველთვის დგას იმ საშიშროების წინაშე, რომ ახალგაზრდა ხელოვანები ნაკლებად დაინტერესდებიან და არ მოისურვებენ მუშაობას ამ სფეროში. თუმცა, ჯერჯერობით ეს მხოლოდ მკვლევართა ვარაუდებია და მსგავსი ტენდენცია არ შეიმჩნევა.

დღეს ნიდერლანდებში რამდენიმე ძალიან საინტერესო და პოპულარული დასი არსებობს, მაგალითად მაქსი და „*Het Filiaal theatermakers*“ უტრეხტში, თეატრი „არტემისი“, რეჟისორი და მსახიობი იეტსე ბატელაანი და სხვა. ისინი დგამენ თანამედროვე წარმოდგენებს თანამედროვე ბავშვებისა და მოზარდებისთვის, მუშაობენ სკოლებთან, პედაგოგებთან, მშობლებთან. ამერიკული დასებისგან განსხვავებით, სადაც ხელოვანები სკოლების მხრიდან შეზღუდულნი არიან რეპერტუარის არჩევისას და ფაქტობრივად, პირდაპირ სკოლის დაკვეთას ასრულებენ, ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრებმა დიდ შემოქმედებით თავისუფლებას მიაღწიეს, მათ არავინ კარნახობს რეპერტუარსა და თემატიკას, დასები თავისუფლად მუშაობენ ყველა ასაკის მაყურებელთან; ეს შემოქმედებითი პროცესი საინტერესო და სასარგებლოა როგორც ხელოვანთათვის, ისე ბავშვებისა და მოზარდებისათვის. ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრის როლი თანაბრად მნიშვნელოვანია როგორც საგანმანათლებლო, ისე სახელოვნებო სფეროებში.

## ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში

ბელგიურ საბავშვო თეატრზე საუბრისას, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მისი ფუძემდებლის, ევა ბალის როლი და მნიშვნელობა ბელგიაში, განსაკუთრებით კი ფლამანდიაში საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრის განვითარების საქმეში. ევა ბალმა (1939-2021) უტრეხტის დრამატული ხელოვნების სკოლა 1960 წელს დაამთავრა და მთელი თავისი ცხოვრება თეატრს მიუძღვნა. იგი ბევრს მუშაობდა როგორც შინ, ისე საზღვარგარეთ და განუწყვეტლივ ოცნებობდა - დაეფუძნებინა დრამატული ცენტრი ბავშვებისა და მოზარდებისთვის. ბელგიაში 1961 წელს ჩავიდა, მსახიობის ოსტატობის კურსის წასაკითხად. ორი წლის შემდეგ კი კულტურის მინისტრმა პირადად შესთავაზა ფლამანდიაში მუშაობის გაგრძელება და საბავშვო თეატრის შექმნა/განვითარება. 1966 წელს იგი ცოლად გაჰყვა თავის კოლეგასა და თანამოაზრეს, აუგუსტ ბალს.

იმხანად ბელგიაში ჯერ კიდევ არ არსებობდა ბოლომდე ჩამოყალიბებული პროფესიული საბავშვო თეატრი: ანტვერპენში ფუნქციონირებდა სამეფო ახალგაზრდული თეატრი, ხოლო გენტში წელიწადში ერთხელ იმართებოდა საბავშვო წარმოდგენა, რომელსაც, როგორც წესი, თავად პედაგოგები დგამდნენ. ამ თეატრების რეპერტუარი ძირითადად შემოიფარგლებოდა „წითელქუდასა“ და „ფიფქიას“ ადაპტირებული ვერსიებით. საბავშვო თეატრის მიზანს წარმოადგენდა მხოლოდ კარგად ნაცნობი კეთილი ზღაპრით ბავშვების გართობა და რეალობისგან მოწყვეტა.

სრულიად ახალგაზრდა, 23-24 წლის ევა ბალმა საკითხს იმთავითვე სულ სხვა მხრიდან შეხედა. იგი თვლიდა, რომ სპექტაკლის საფუძველი უნდა ყოფილიყო თანამედროვე ბავშვის/მოზარდის ემოცია, ფიქრი, განცდა და შინაგანი სამყარო; რომ ბავშვი შეიძლება იყოს ერთდროულად წარმოდგენის შემქმნელიცა და მისი მაყურებელიც. მისთვის ამოსავალ წერტილად პირადი გამოცდილება იქცა - პატარაობაში, როდესაც მშობლებს თეატრში დაჰყავდათ, ევა საუფროსო სპექტაკლებიდან იმხელა შთაბეჭდილებას იღებდა, რომ შემდეგ სახლში იმავე შინაარსის პატარა სცენებს დგამდა. ევა ბალისთვის, როგორც რეჟისორისთვის და ავტორისთვის, შემოქმედებით პროცესში ცენტრალური ფიგურა გახდა ბავშვი/მოზარდი, „ბავშვის ხმა“, სწამდა მათი განსაკუთრებული არტისტულობის; გამუდმებით ეძებდა სპექტაკლის თემებს ბავშვების და მოზარდების ცხოვრებაში, მათთან დიდ დროს ატარებდა, ხშირად ესაუბრებოდა და ინტერესდებოდა მათი ცხოვრებით. „ხშირად, ჩემი შთაგონების წყარო ბავშვია; შემოქმედებითი იმპულსი

ყოველთვის მისი სიტყვებიდან კი არ მოდის, არამედ მისი ქცევიდან, გამოხედვიდან, თვალის არიდებიდან...“<sup>15</sup>

ბავშვებთან და მოზარდებთან მუშაობა, მათი ინდივიდუალურობიდან გამომდინარე წარმოდგენების შექმნა იმ დროისთვის სრულიად ახალი მეთოდი იყო. 70-იან წლებში ევროპის ბევრი ქვეყანა მოიცვა ერთგვარმა ახალგაზრდულმა ამბოხმა და ამ მოძრაობამ ხელოვნების ყველა დარგზე იქონია გავლენა, თეატრი „გამოვიდა“ დიდი შენობებიდან და სტერეოტიპებიდან, გახდა მეტად სახალხო და ხელმისაწვდომი. როგორც ვიცით, ნიდერლანდებში საბავშვო თეატრის წარმოშობა და განვითარება დიდწილად პედაგოგიურმა და საგანმანათლებლო სფერომ განაპირობა, თეატრი იყო როგორც სოციალური, ისე სახელოვნებო სფეროს ნაწილი და სწორედ ამ პოზიციიდან იქცა ბავშვი-ინდივიდი თეატრის მხატვრული ძიების ცენტრალურ საგნად. სკანდინავიურ ქვეყნებში საბავშვო თეატრი სოციალური და საგანმანათლებლო სფეროების გადაკვეთაზე ვითარდებოდა. ბელგიისა და კონკრეტულად ფლამანდიის ერთგვარი უპირატესობა კი იმაში მდგომარეობდა, რომ იქ 1970-იან წლებამდე საბავშვო თეატრს ფაქტობრივად არ ექცეოდა ყურადღება, არ გააჩნდა ფესვები და ისტორიული წინაპირობა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ ევა ბალის თავის ქვეყანაში საბავშვო/საყმაწვილო თეატრის ერთ-ერთი პირველი ფუძემდებელი იყო.

ევა ბალი ხშირად აღნიშნავდა, რომ შემოქმედების დასაწყისში მასზე დიდი გავლენა მოახდინა თადეუმ კანტორმა და მისმა წარმოდგენამ „მკვდარი კლასი“, რომელიც ნენსის ფესტივალზე, 1970 წელს ნახა; ასევე, მოგვიანებით, არიანა მნუშკინასა და სუსანე ოსტენის შემოქმედებამ. ოსტენი და ბალი ერთობლივ დადგმასაც გეგმავდნენ, თუმცა, სამწუხაროდ, სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ეს პროექტი ვერ განხორციელდა (ევა ბალი 2021 წელს გარდაიცვალა).

დღემდე, როგორც ბელგიაში, ისე სხვა ქვეყნებში ბევრი დასი მუშაობს ევა ბალის მეთოდით, რომელიც მან 70-80-იან წლებში შეიმუშავა - „თეატრისკენ სვლა იმპროვიზაციის გზით“. იგი მიიჩნევდა, რომ თეატრი იმაზე მეტია, ვიდრე დაწერილი ტექსტის სცენიდან კითხვა. თეატრია სინათლე, მუსიკა, ემოცია, ანსამბლური ხელოვნება... ამიტომ თავიდანვე აქცენტი თეატრალური ხელოვნების ანსამბლურობაზე გააკეთა და დადგმებში მოიწვია პროფესიონალი მსახიობები, მუსიკოსები და მოცეკვავეები.

---

15 Eva Bal on the Flemish performing arts in the 1970s, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/> ბოლოს გადამოწმდა 1.05.2022

პროფესიონალები ბავშვებთან ერთად მონაწილეობდნენ წარმოდგენებში და ამ პრინციპისთვის ევა ბალს სიცოცხლის ბოლომდე არ უღალატია.

70-იან წლებში, მისი ერთ-ერთი პირველი თანამოაზრე გახდა იოჰან ვან დერ ბრახტი და ბრიუსელის კამერული თეატრი, რომელიც საბავშვო თეატრალური ხელოვნების განვითარებით დაინტერესდა. შემდგომ მათ ჯგუფს შეუერთდა რაიმონდ ბოსაერტსი, მია გრიიპი და ჯოსსე დე პაუიუ (დღეს სახელგანთქმული ბელგიელი მსახიობი, დრამატურგი და კინორეჟისორი). ისინი ხშირად დადიოდნენ სკოლებში, ესაუბრებოდნენ ბავშვებსა და უფროსკლასელებს, აგროვებდნენ მასალას მომავალი სპექტაკლებისთვის. რამდენიმე წელი მხოლოდ ენთუზიაზმზე მუშაობდნენ, ყოველგვარი ანაზღაურებისა და ფინანსური მხარდაჭერის გარეშე, საკუთარი სახსრებით, შინიდან მოტანილი დეკორაციითა თუ კოსტიუმებით; ჯიუტად ავსებდნენ განაცხადებს და ითხოვდნენ სხვადასხვა სახელმწიფო ინსტიტუციისაგან მცირე თანხას მაინც, თუმცა პასუხად იღებდნენ, რომ ასეთი უჩვეულო წამოწყებისთვის სახელმწიფო ბიუჯეტიდან მათ თანხას ვერ გამოუყოფდნენ. ევა ბალს არ უნდოდა უარის თქმა სტუდიურობაზე, ჩინოვნიკები კი ვერ აძლევდნენ სუბსიდიებს იმისთვის, რაც ქალაქში, იურიდიული სახით არ არსებობდა, ამიტომ 1978 წელს დასი ოფიციალურად გაფორმდა, როგორც ქალაქ გენტის საბავშვო/საყმაწვილო თეატრი (*Speeltheater*) და მხოლოდ 1982 წელს მიიღეს მცირე ფინანსური მხარდაჭერა განათლების სამინისტროდან, თუმცა ეს არ იყო მუდმივი დაფინანსება; კვლავ საჭირო გახდა კაბინეტიდან კაბინეტში საბუთებით სიარული, სამინისტროების თანამშრომელთა დარწმუნება, ეს პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა; ევა ბალისა და მისი თანამოაზრეების მოხეტიალე ცხოვრება მხოლოდ 1993 წელს დასრულდა - მათ მიიღეს შენობა და შესაბამისი დაფინანსება განათლების სამინისტროსაგან.

მუსიკალური წარმოდგენა „უცნაური ბავშვი შენს ქუჩაზე“ (*Vreemd kind in je straat*) (1976 წელი), (ქლე ვან ჰერცელესა და ტარს ლუტენსის მუსიკით) გარდამტეხი აღმოჩნდა ევა ბალისა და მისი დასის შემოქმედებით ცხოვრებაში. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ როგორც პროფესიონალი მსახიობები, ისე ბავშვები. ეს იყო ამბავი მწვანეთმიან ბავშვზე, რომელიც უეცრად, თითქოს არსაიდან ჩნდება ქალაქის ქუჩაში, ამბავი იმაზე, თუ როგორია ცხოვრება და გარესამყარო, როცა სხვებისგან რაღაცით გამოირჩევი. თავდაპირველად წარმოდგენა საბავშვო ფესტივალისთვის დაიდგა („თავისუფლად მოაზროვნე ახალგაზრდობის ზეიმი“), მაგრამ თეატრებმა „ბერსშუვბურგ“ (*Beursschouwburg*) და „არკამ“ (*Arca*) მაშინვე შესთავაზეს სპექტაკლის პროფესიულ სცენაზე გადატანა.



პირველივე პრემიერის შემდეგ, პრესაში საშინლად გააკრიტიკეს „უცნაური ბავშვი მენს ქუჩაზე“, თუმცა ეს არ იყო კამათი მხატვრული ფორმის ან შინაარსის გამო, ევა ბალს აკრიტიკებდნენ იმიტომ, რომ მან პროფესიულ სცენაზე ბავშვები გამოიყვანა, ეს კი სრულიად მიუღებელი იყო 70-იანი წლების ბელგიური საზოგადოებისთვის. „ბავშვი ბავშვია, მსახიობი კი - მსახიობი. მათი ერთმანეთში შერევა დაუშვებელია“<sup>16</sup> - წერდა ბელგიური გაზეთი „დე სტანდარდი“ (სტანდარტი - De Standaard). მომდევნო სპექტაკლს ცნობილი კრიტიკოსი, ვინ ვან განსბეკე დაესწრო. თეატრში მისმა გამოჩენამ დასი საშინლად შეაშინა, რადგან ჩათვალეს, რომ განსბეკე კიდევ უფრო მეტად გააკრიტიკებდა მათ წარმოდგენას, თუმცა პირიქით მოხდა, მას წარმოდგენა ძალიან მოეწონა და არაჩვეულებრივი საგაზეთო წერილიც მიუძღვნა. მას შემდეგ, ვინ ვან განსბეკე ევა ბალის თეატრის უდიდესი გულშემატკივარი გახდა და სიცოცხლის ბოლომდე თვალს ადევნებდა მის შემოქმედებას. წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა წილად როგორც ბელგიაში, ისე საზღვარგარეთ - დასი მალევე მიიწვიეს საერთაშორისო ფესტივალებსა თუ გასტროლებზე: ალაბამა, ნიუ იორკი, ვაშინგტონი, ვენა, ციურიხი და სხვა. ყველა ქვეყანაში სპექტაკლს მხოლოდ მშობლიურ ენაზე თამაშობდნენ, თარგმანისა და სუბტიტრების გარეშე, მაგრამ მაყურებლისთვის სრულიად გასაგები იყო შინაარსიცა და ფორმაც.

გენტის საბავშვო თეატრში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ 12-16 წლის მოზარდებს, ევა ბალი მათ „მივიწყებულ თაობას“ უწოდებდა. ეს სწორედ ის ასაკობრივი ჯგუფია, რომელიც უკვე დიდია საბავშვო ზღაპრებისათვის, მაგრამ ჯერ პატარა - საუფროსო წარმოდგენებისთვის. (რა ნიშანდობლივია, რომ დღეს, 21-ე საუკუნეშიც საბავშვო/საყმაწვილო თეატრების ყველაზე „პრობლემურ“ აუდიტორიას სწორედ 12-16 წლის მოზარდები წარმოადგენენ.) მუდმივად მიმდინარეობდა სტუდიური მუშაობა, დაიდგა წარმოდგენები პროფესიონალი მსახიობებისა და „მივიწყებული თაობის“ მოზარდების მონაწილეობით: „ვინ ამშვიდებს მუს?“ (1987 წელს ამ წარმოდგენამ ფლამანდიული საბავშვო თეატრის ყოველწლიური ფესტივალის „*Signaalprijs*“ მთავარი პრიზი მიიღო) და „ნავი“ (1983 წელს. მოგვიანებით კი, ბელგიელმა კინორეჟისორმა იაკო ვან დორმელმა ამ პიესის მიხედვით მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო), „მაღალი ხეები ბევრ ქარს დაიჭერენ“ (1991 წელი) - ე.ბალისა და ეინდჰოვენის დრამატული სკოლის პროექტი, „ლაურას პეიზაჟი“ (1991 წელი) და „ბალი“ (1992 წელი) ქორეოგრაფ ალან პლატელთან

<sup>16</sup> Eva Bal on the Flemish performing arts in the 1970s, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/> ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2022

ერთად, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა ბალის მეთოდი და მოგვიანებით ჩამოაყალიბა ცნობილი ქორეოგრაფიული დასი „Les Ballets Contemporains de la Belgique“, რომელსაც შემოკლებით „C de la B“ ეწოდება. იმავე პერიოდში ევა ბალის მეთოდით დაინტერესდნენ რეჟისორები პიტერ დე გრაფი, ერიკ დე ვოლდერი, რიეკს სვარტი და სხვები.

ბალის მეთოდში იმპროვიზაცია მთავარი მხატვრული საშუალებაა, რომელსაც საბოლოო მიზნამდე, წარმოდგენამდე მივყავართ. „იმპროვიზაციის მეშვეობით შეგიძლია ჩაუღრმავდე მასალას, ჩაყვინთო ფსკერამდე და იქიდან ამოიტანო ისეთი რამ, რაზეც მანამდე ვერც იფიქრებდი. თეატრალური იმპროვიზაცია ძალიან ჰგავს ჯაზს. მსახიობს პირდაპირ ვერ ეტყვი - მიდი, დაიწყე იმპროვიზაცია! ეს ერთობლივი, ფაქიზი შემოქმედებითი პროცესია, რომლის შედეგადაც იბადება პატარ-პატარა კუნძულები. ჩვენ ამ შედეგს ვიწერდით. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია - იმპროვიზაცია, ძიება და შედეგის ჩაწერა-დაფიქსირება.“<sup>17</sup>

ბალი-რეჟისორი გაურბოდა ფიქსირებული ტექსტის ჩარჩოებს, ზოგჯერ წარმოდგენის საფუძვლად იღებდა მუსიკას ან განათებას. მაგალითად, წარმოდგენის „ლაურას პეიზაჟის“ მხატვრული ფორმა მისი დეკორაციიდან გამომდინარე შეიქმნა. რეჟისორს ეს იდეა მხატვართან, ჟოსელინ დე იონგთან საუბრისას გაუჩნდა, როდესაც მხატვარმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ცალკე აღებული დეკორაცია ბევრს არაფერს ნიშნავს და მხოლოდ ერთგვარი დანამატია, ის აუცილებელი ელემენტი, რაც მსახიობებსა და რეჟისორს წარმოდგენის მომზადებისას სჭირდებათ. ბალმა კი შესთავაზა ყოველგვარი წინაპირობისა და ვალდებულებების გარეშე შეექმნა „ლაურას პეიზაჟის“ სცენური გარემო, მხოლოდ ისე, როგორც მას სურდა. პარალელურად კი კომპოზიტორს, პოლ კარპენტიერს სთხოვა მუსიკის დაწერა. ორი კვირის შემდეგ, ამ პეიზაჟისა და მუსიკის საფუძველზე კამილ ვანჰოლმა დაწერა ლექსები, რაც შემდეგ პიესის ტექსტად გარდაიქმნა. მხოლოდ ამის მერე „შეუშვა“ რეჟისორმა ამ გარემოში მსახიობთა ჯგუფი და სთხოვა ეპოვათ თავიანთი მხატვრული ელემენტები. იმპროვიზაციის გზით, სპექტაკლის დადგმის შეიძლება ითქვას „პირუკუ“ წარმართული პროცესის შედეგად, დაიბადა „ლაურას პეიზაჟი“ - ერთობლივი, ანსამბლური ქმნილება, რომელიც მაშინვე მიიწვიეს კანადაში, ამერიკასა და სხვა ქვეყნებში.

---

<sup>17</sup> Eva Bal on the Flemish performing arts in the 1970s, <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/> ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2022

*Speelteater*-ს სამი ძირითადი მიმართულება და მიზანი ჰქონდა: 1. ბავშვებისა და მოზარდებისათვის წარმოდგენების დადგმა; 2. ბავშვებისა და მოზარდებისთვის სტუდიის, სახელოსნოების შექმნა, სადაც ისინი თავად ცდიდნენ ბედს თეატრალურ სამყაროში, აღმოაჩენდნენ რაღაც ახალსა და საინტერესოს; 3. რომ სხვა ქალაქებიდან და ქვეყნებიდან ჩამოსულ მსგავს ჯგუფებს ჰქონოდათ სივრცე, სადაც თავისუფლად გამართავდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, გამოფენებს, პერფორმანსებსა და ა.შ. 1993 წელს თეატრი ქალაქ გენტის ცენტრში, ძველი ქარხნის შენობაში გადავიდა, სადაც ადრე სპილენძს ადნობდნენ, ამის გამო თეატრს *KOPERGIETERY*<sup>18</sup> უწოდეს, რაც პირდაპირ ასე ითარგმნება - სპილენძის ქარხანა. დარბაზი და სცენა საკუთარი სახსრებითა და გულშემატკივრების დახმარებით მოაწყეს. პარალელურად ევა ბალი საერთაშორისო ასპარეზზე გავიდა, დგამდა საბავშვო წარმოდგენებს სხვა ქვეყნებში: სინგაპურში, სეულში, მონრეალში, მოსკოვსა და ციურიხში; იუგოსლავიის ომის შემდეგ მაშინვე გაემგზავრა ზაგრებში და ძალიან ბევრს მუშაობდა იქაურ ბავშვებთან. *Speelteater/KOPERGIETERY* კი გახდა ქვეყნის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო შემოქმედებითი ლაბორატორია, სადაც ევა ბალმა აღზარდა მრავალი მსახიობი, მუსიკოსი, მოცეკვავე, რეჟისორი, რომელთა ნაწილი დარჩა საბავშვო/საყმაწვილო თეატრის სფეროში, ნაწილმა კი სხვა მიმართულება აირჩია. წლების განმავლობაში, თეატრს არ გაუწყვეტია ინტენსიური კავშირი სკოლებთან და სხვადასხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებასთან.

ევა ბალმა მრავალი საერთაშორისო ჯილდო თუ პრიზი მიიღო, ხოლო 2000 წელს მეფე ალბერტ მეორემ მას ბარონესას ტიტული მიანიჭა. თავის დევიზად ე.ბალმა აირჩია სიტყვები „ეს შესაძლებელია“ - მისი ცხოვრება ნამდვილად ადატურებს ამ დევიზს, ევა ბალისა და მისი თანამოაზრეების მეშვეობით ბელგიაში (განსაკუთრებით კი ფლამანდიაში) საზოგადოებამ დაინახა საბავშვო თეატრის ფუნქცია და მნიშვნელოვნება. 2003 წლის შემდეგ ევამ თეატრის მართვის სადავეები თავის მოწაფეს, იოჰან დე სმეტს გადასცა, თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე (2021 წლამდე) არ გაუწყვეტია კავშირი თავის დასთან. სმეტი *Speelteater/KOPERGIETERY*-ში ჯერ კიდევ ათი წლის ასაკში მივიდა და რამდენიმე ათეული წელი ევა ბალის გვერდით გაატარა, ამჟამად კი შემოქმედებით ლაბორატორიასა და თეატრს ხელმძღვანელობს, უკვე თავად ზრდის ახალ თაობებს. 2001

---

<sup>18</sup> KOPERGIETERY, A brief history, <https://www.kopergietery.be/en/programma> ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2022

წლიდან მათ ოფიციალურად მიიღეს გენტის საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სტატუსი.

ევა ბალის მნიშვნელოვანი დადგმებია: „უცნაური ბავშვი შენს ქუჩაზე“ (1975 წ), „გაზაფხული“ (1978 წ), „ნავი“ (1983წ), „ადრიან მოულის საიდუმლო დღიური“ (1986 წ), „ვინ ამშვიდებს მუს?“ (1987 წ), „ლაურას პეიზაჟი“ (1991 წ) და „ბალი“ აღან პლატელთან ერთად, „შუმის მიღმა“ (1993 წ), „ნაბიჯები ღამეში“ (1996 წ), „ბენტეკიკ“ (2000 წ), „სახიფათო მოგზაურობა“ (2001 წ), „სიურპრიზი“ (2004 წ), „ველური საგნები“ (2003 წ), „მისტერ ბერტის თავგანწირული, უიმედო, ყოვლისმომცველი სიყვარული“ (2006 წ), „სატინა და თეთრი ღვინო“ და „სიყვარული“ ქორეოგრაფ აივს თუვისთან ერთად, რომელიც ახლაც ევა ბალის მეთოდით მუშაობს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, „მწუხარება მეორე მხრიდან“ (2010 წ), „მარლოტა“ ჰენდრიკ ლეზონთან ერთად (2012 წ) და „დაკარგული“ (2015 წ).

ყოველ სეზონზე *KOPERGIETERY*-ში 3-5 პრემიერა იმართება სხვადასხვა ასაკის მაყურებლისთვის. წარმოდგენებში მონაწილეობენ როგორც პროფესიონალი მსახიობები, ისე ბავშვები და მოზარდები. თეატრი ხშირად მონაწილეობს საერთაშორისო ფესტივალებში და თავადაც სიამოვნებით მასპინძლობს სხვა ქვეყნებიდან ჩამოსულ დასებს. მუდმივად იმართება ვორკშოპები და მასტერკლასები, ყოველწლიურად დაახლოებით 150 ბავშვსა და მოზარდს აქვს შესაძლებლობა იმუშაოს პროფესიონალ რეჟისორებთან და მსახიობებთან, დაეუფლონ თეატრალური ხელოვნების საფუძვლებს.

## გერმანული საბავშვო თეატრი „გრიპს“

1960-იანი წლების ბოლოს, რამდენიმე ევროპულ ქვეყანაში თითქმის ერთდროულად დაიწყო ახალგაზრდული, სტუდენტური შემოქმედებითი ამბოხი, რომელიც ხელოვნების გამათავისუფლებელ მოძრაობაში გადაიზარდა და ევროპის თითქმის მთელ ჩრდილოეთ ნაწილში გავრცელდა, დიდ ბრიტანეთში, ნორვეგიასა და შვედეთში (ნორვეგიული და შვედური თეატრი, ასევე სუსანე ოსტენი და მისი „უნგა კლარა“ ამ ნაშრომის ცალკე თავებშია განხილული), ასევე გერმანიაში, სადაც ხელოვნების გამათავისუფლებელმა მოძრაობამ ძირეულად შეცვალა დამოკიდებულება საბავშვო თეატრის მიმართ. ამის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ბერლინში არსებული თეატრი „გრიპსი“<sup>19</sup>.

ეს დასი დღესაც თავს „გამათავისუფლებელ“ თეატრს უწოდებს და ცდილობს ბავშვების/მოზარდების ცხოვრებას კრიტიკული თვალთ შეხედოს. მათ ორიგინალურ წარმოდგენებში ყოველთვის არის საინტერესო სიუჟეტი, იუმორი, ბევრი მუსიკა, საინტერესო ქორეოგრაფია და სცენოგრაფია. „გრიპსი“ ძალიან პოპულარული გახდა, როგორც გერმანიაში, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე, იმ საუფროსო მიუზიკლების წყალობით, რომლებიც თეატრის ყოფილმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა, ფოლკერ ლუდვიგმა 70-80-იან წლებში დადგა: „ხაზი ნომერი 1“ (რიგით მეორე ყველაზე პოპულარული მუსიკალური წარმოდგენა გერმანიაში ბ.ბრეტის „სამგრომიანი ოპერის“ შემდეგ), „კაფე მიტტე“, ოლდოს ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ და სხვა. ამ თეატრისთვის შექმნილი პიესები 40-მდე ენაზეა ნათარგმნი და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იდგმება.

„გრიპსი“ 1966 წელს, ბერლინურ „რაიხსკაზარეში“ ჩამოყალიბდა, თავდაპირველად ეს იყო სტუდენტური დასი, რომლის რეპერტუარიც შედგებოდა პატარა სატირული სცენებისა და საჭირბოროტო თემებზე დაწერილი სიმღერებისაგან. თეატრს თითქმის 40 წლის განმავლობაში სათავეში ედგა მისი ერთ-ერთი დამფუძნებელი ფოლკერ ლუდვიგი და „გრიპსის“ მხატვრული სახის ჩამოყალიბება დიდწილად სწორედ მისი დამსახურებაა. საერთო იდეის გარშემო გაერთიანებული ახალგაზრდა ხელოვნები თავიანთ თავს „არასაპარლამენტო ოპოზიციას“ უწოდებდნენ და აქტიურად იყვნენ ჩართულები სტუდენტური პროტესტის მოძრაობაში.

<sup>19</sup> GRIPS Theater. "A Short Chronicle". <https://www.grips-theater.de/de/> ბოლოს გადამოწმდა 5.05.2022

1966 წლიდან დასმა უქმე დღეებში საბავშვო წარმოდგენების გამართვა გადაწყვიტა. მათი პირველი წარმოდგენა იყო ძმები გრიმების სატირულად გადამუშავებული კლასიკური ზღაპარი „ემშაკის სამი ოქროს ბეწვი“. თანდათან მათი რეპერტუარი უფრო მრავალფეროვანი გახდა, „გრიპსი“ ცდილობდა პატარა მაყურებლისთვის შეეთავაზებინა კლასიკური დადგმების ალტერნატიული ვარიანტები და ამრიგად უპირისპირდებოდა ძველი თეატრების (მათი აზრით) დახავსებულ, არადემოკრატიულ რეპერტუარს. დასის წევრები თვითონ წერდნენ საბავშვო პიესებს, ესაუბრებოდნენ მაყურებელს მისთვის გასაგებ თანამედროვე ენაზე, ეხებოდნენ იმ დროისათვის მწვავე პრობლემებს.

1968 წელს ფოლკერ ლუდვიგმა და კარიკატურისტმა რაინერ ჰახფელდმა დაწერეს პიესა „მოგზაურობა პიტშეპატში“ (Die Reise nach Pitschepatsch). მთავარი პერსონაჟი პატარა გოგონაა, სახელად მილიპილი, რომელიც შორეულ კუნძულზე, სანტა კლაუსის ხის გადასარჩენად მიემგზავრება. ხეს კი გადარჩენა იმიტომ სჭირდება, რომ უფროსები მას ყურადღებას არ აქცევენ. 1969 წელს დასმა გადაწყვიტა საბავშვო პიესებში უფრო მწვავედ განევითარებინა სოციალური კრიტიკის ელემენტები - ასე გაჩნდა პირველი სოციო-კრიტიკული საბავშვო პიესა „შტოკერლოკი და მილიპილი“ (Stokkerlok und Millipilli) (ავტორები ფ.ლუდვიგი და რ.ჰახფელდი): ყურისწამდები სასტვენის მეშვეობით პატარა ბიჭუნა მაქსიმელიანი მთელს ოჯახს თავის ჭკუაზე ატარებს და აიძულებს ბავშვებივით მოიქცნენ. „შტოკერლოკი და მილიპილი“ „გრიპსის“ ერთ-ერთი პირველი ყველაზე პოპულარული საბავშვო წარმოდგენა იყო, რომლისთვისაც თეატრს 1969 წელს „ძმები გრიმების ჯილდო“ გადასცეს.

გერმანული საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს საბავშვო თეატრის ეს ნოვატორული კონცეფცია მოეწონა, თუმცა მწვავე სოციალური კრიტიკა მიუღებელი აღმოჩნდა კონსერვატიული წრისთვის. თეატრს საშინლად აკრიტიკებდნენ იმის გამო, რომ პიესების მთავარ გმირებად აქციეს ბავშვები, რომლებიც უფროსებს არც ისე თავაზიანად ექცეოდნენ, ზოგჯერ უკმეხად პასუხობდნენ და ეუზრდელდებოდნენ კიდეც. მეამბოხე ახალგაზრდების მიზანიც სწორედ ეს იყო - ისინი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებდნენ ბავშვების ინტერესებსა და უფლებებზე, ხშირად ესაუბრებოდნენ თეატრში მისულ ბავშვებსა და მოზარდებს, არკვევდნენ რა აღლავებდა მათ მაყურებელს. „გრიპსის“ წარმოდგენების ერთ-ერთი წამყვანი თემა იყო გენდერული საკითხი, 1970-იანი წლების ევროპაში, გოგონებს ხშირად უწევდათ არჩევანის გაკეთება - დიასახლისობა თუ პროფესიული განათლება, ოჯახი თუ კარიერა. დიდი წარმატება ხვდა წილად 1975 წელს დადგმულ პიესას „ღმერთო ჩემო, გოგონა!“ (Mensch Mädchen!), რომელიც სწორედ გენდერის თემას ეხებოდა; იმავე

წელს დაიდგა „ეს წარმოუდგენელია!“ (Das hältste ja im Kopf nicht aus!) - სპექტაკლი სკოლის მოსწავლეებზე და მათ პრობლემებზე.

1971 წელს დასს მსახიობთა ერთი ნაწილი გამოეყო, მათ ჩამოაყალიბეს სხვა საბავშვო თეატრი „როთე გრუტე“ (Theater Rote Grütze) და დაიწყო მუშაობა პიესაზე, რომელიც ბავშვთა სექსუალურ აღზრდას ეხებოდა. „ამაზე არ საუბრობენ! სპექტაკლი სექსუალურ აღზრდაზე“ (Darüber spricht man nicht!!! Ein Spiel zur Sexualerziehung) - ასე ეწოდებოდა სპექტაკლს, რომლის პრემიერსაც 1973 წელს დიდი ხმაური და აზრთა სხვადასხვაობა მოჰყვა. სცენიდან მსახიობები თავისუფლად ლაპარაკობდნენ ტაბუირებულ თემებზე, ამბობდნენ ისეთ სიტყვებს, რაც ბევრისთვის სრულიად მიუღებელი იყო, მოზარდებს უხსნიდნენ, რომ ადამიანს არ უნდა რცხვენოდეს თავისი სხეულის და მასთან დაკავშირებული სურვილების. მაყურებლის ნაწილმა წარმოდგენა მიიღო; საზოგადოების კონსერვატიული ნაწილის მკაცრი კრიტიკის მიუხედავად, დასავლეთ ბერლინის მუნიციპალიტეტის შესაბამისმა სამსახურმა რეკომენდაციაც კი გასცა, რომ ეს წარმოდგენა დაწყებითი კლასების მოსწავლეებს ენახათ, თუმცა მაგალითად ბავარიელ მოსწავლეებსა და მათ მოწაფეებს სპექტაკლზე დასწრება აკრძალათ.

ფოლკერ ლუდვიგის თქმით, „გრიპსის“ მთავარი ამოცანაა ადამიანი დაარწმუნოს, რომ არასდროს დანებდეს, მუდამ სწამდეს საღი აზრის გამარჯვების და, რაც ყველაზე მწილია, ეცადოს, რომ ამ სამყაროს კეთილი თვალთ შეყუროს.“<sup>20</sup> 1972 წელს გრაფიკულმა დიზაინერმა და საბავშვო წიგნების ავტორმა იურგენ შპონმა თეატრის სახელგანთქმული ლოგო შექმნა - დიდცხვირა შავი კაცუნა, რომელიც მუყაოს კოლოფიდან ცნობისმოყვარე სახით იცქირება.

1974 წელს თეატრი საბოლოოდ დაფუძნდა იმ შენობაში, სადაც დღემდე ფუნქციონირებს, ჰანზაფირტელის სამხრეთ ნაწილში, ჰანზაპლაცზე. დარბაზი 360-400 მაყურებელზეა გათვლილი, ფასადს კი რაინერ ჰახვილდის კარიკატურების მიხედვით შექმნილი მოზაიკა ამშვენებს. როგორც წესი, „გრიპსი“ ყოველ სეზონში 5-6 პრემიერას სთავაზობს მაყურებელს, ყოველწლიურად დაახლოებით 300 წარმოდგენა იმართება. ფოლკერ ლუდვიგმა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობა 2011 წელს შტეფან ფიშერ-ფელსს გადაულოცა, დღეს კი თეატრს ფილიპ ჰარპინი უდგას სათავეში, თუმცა იგი არ იღებს ერთპიროვნულ გადაწყვეტილებებს - სამხატვრო ხელმძღვანელთან ერთად თეატრის სარეპერტუარო და შიდა პოლიტიკას განსაზღვრავს 12 ადამიანისგან

---

20 GRIPS Theater. "A Short Chronicle". [www.grips-theater.de](http://www.grips-theater.de). ბოლოს გადამოწმდა 5.05.2022

შემდგარი საბჭო. „გრიპსი“ დაარსების დღიდან მჭიდროდ თანამშრომლობდა მწერლებთან და დღესაც ხელს უწყობს თანამედროვე საბავშვო და საყმაწვილო დრამატურგის განვითარებას სხვადასხვა პროექტით, ვორკშოფებითა და კონკურსებით. თეატრი გამუდმებით თანამშრომლობს სკოლებთან, პედაგოგებთან, სხვადასხვა არასამთავრობო და სამთავრობო ორგანიზაციებთან. „გრიპსის“ რეპერტუარი იყოფა როგორც ასაკობრივ ჯგუფებად (2 წლიდან 16 წლამდე, სპექტაკლები 16+), ასევე სკოლამდელი, დაწყებითი, საშუალო და მაღალი კლასებისა და თემების მიხედვით: მეგობრობა და ოჯახი, დემოკრატია და ადამიანის იდენტობა, სოციალური მხარდაჭერა და გარემოზე ზრუნვა, ეკოლოგია, გენდერი და მრავალი სხვა.

დამოუკიდებლად აზროვნება, ბავშვთა და მოზარდთა უფლებები, თავისუფალი აზრი, ცნობისმოყვარეობა, შეკითხვების დასმა დღემდე ამ თეატრის ძირეულ პრინციპებს წარმოადგენს და შემოქმედებისადმი ამგვარი მიდგომა არ შეცვლილა ამდენი ათწლეულის შემდეგაც კი. გერმანელი მწერლისა და თეატრის კრიტიკოსის რიუდიგერ შაპერის თქმით, „ბერლინმა მსოფლიო თეატრს ბევრი რამ აჩუქა, მათ შორისაა ფოლკერ ლუდვიგი და მისი „გრიპსი“. რა ბედნიერებაა, რომ ამ სასწაულის თვითმხილველები გავხდით.“<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> For the 80th by Volker Ludwig: The miracle of Hansaplatz, By Ruediger Schaper 06/12/2017; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-80-von-volker-ludwig-das-wunder-vom-hansaplatz/19924318.html> ბოლოს გადამოწმდა 5.05.2022



## თეატრი ყველაზე პატარებისთვის

ევროპისა და პოსტ საბჭოთა სივრცის ქვეყნებში, საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრები, როგორც წესი, რეპერტუარს ასაკობრივ ჯგუფებად ამგვარად ყოფენ: 5-11 წელი - სკოლამდელი ასაკისა და დაწყებითი კლასების მოსწავლეები, 11-14 წელი - რეპერტუარი საშუალო ასაკისთვის და 14-18 წელი - სპექტაკლები თინეიჯერი მაყურებლებისთვის. ზოგჯერ, 14-18 წლიანთა ჯგუფის წარმომადგენლებს მათთვის შესაფერის საუფროსო სპექტაკლებზე დასწრებასაც სთავაზობენ. ხოლო, შუა სასკოლო ასაკის ბავშვები ხშირად „იქყლიტებიან“ საბავშვო და მეტისმეტად საუფროსო რეპერტუარს შორის, ზოგიერთი თეატრი ცდილობს რაც შეიძლება დიდხანს ამყოფოს მაყურებელი ე.წ. „ზღაპრების“ ან დაწყებითი კლასის ასაკის კატეგორიაში, რადგან ოდნავ უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის შესაბამისი რეპერტუარის სიმცირეს განიცდის.

თანამედროვე სერბული საბავშვო თეატრის მკვლევარმა, ბრანისლავა ტრიფუნოვიჩმა თავის კვლევაში თანამედროვე მაყურებლებს ე. წ. „ციფრული აბორიგენები“ უწოდა; ასეთი ბავშვები დაბადებიდანვე კარგად იცნობენ ელექტრონულ მოწყობილობებს, ტელეფონებსა თუ პლანშეტებს, ისინი უკვე ციფრულ სამყაროში გაჩნდნენ და მათთვის უცხოა ის რეალობა, რომელშიც მათი მშობლები გაიზარდნენ. ამ თაობისთვის დამახასიათებელია ის, რომ პარალელურად რამდენიმე საქმის კეთება (*multitasking*) შეუძლიათ, მაგრამ ასევე ადვილად ივიწყებენ მიღებულ ინფორმაციას. ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა კი ის არის, რომ ასეთი ბავშვებისთვის წარმოდგენებს დგამენ ე.წ. „ციფრული იმიგრანტები“ - იმ თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც კარგად არ იცნობენ (და ხშირად სურვილიც არ აქვთ, გაიცნონ) თანამედროვე მოზარდების სამყაროს, არ ითვალისწინებენ მათ ინტერესებს და აღქმის განსხვავებულ კუთხეს. დღეს, თანამედროვე მოზარდების (11-18 წლის) ცხოვრების, დროის, ინტერესების თითქმის 100% დაკავშირებულია ციფრულ ტექნოლოგიებთან. ნახევარზე მეტს თეატრი საერთოდ არ აინტერესებს. ძირითადი მიზეზი კი იმაში მდგომარეობს, რომ თეატრი ამ ასაკისთვის ადეკვატურ რეპერტუარს არ სთავაზობს. როგორ უნდა მიიზიდოს თეატრმა ამ ასაკის მაყურებელი? ცხადია, მისთვის საინტერესო მასალისა და ფორმის შეთავაზების გზით. აუცილებლად გასათვალისწინებელი ფაქტორია, რომ ციფრული თაობა არასოდეს გადადგამს ნაბიჯს უკან, ისინი მხოლოდ წინ მიიწევენ, მათთვის არასოდეს იქნება ბოლომდე მისაღები და საინტერესო ჩვენთვის ჩვეული თეატრალური ფორმები.

საგულისხმობა, რომ ბოლოდროინდელი კვლევების თანახმად, მსოფლიოს თითქმის ყველა საბავშვო თეატრი (სხვადასხვა პროცენტულობით) კარგავს მაცურებელს 9 წლის ასაკიდან (ნაწილს აღარ უნდა თეატრში სიარული და უარს ამბობს, ნაწილი იძულებით დაჰყავთ პედაგოგებსა და მშობლებს, მცირე ნაწილს კი კვლავ გულწრფელად მიუხარია თეატრში); გარდატეხის ასაკის გადალახვის შემდეგ (დაახლოებით 16 წლიდან) „დაკარგული მაცურებლის“ 40 პროცენტი ისევ უბრუნდება თეატრს და უკვე თავად არჩევს მისთვის საინტერესო რეპერტუარს.

მაცურებლის ასაკობრივ ჯგუფებად დაყოფის კლასიკურმა მოდელმა მეოცე საუკუნის ბოლოდან თანდათან ცვლილება განიცადა - შემოქმედებითმა დასებმა დაიწყო მუშაობა სკოლამდელი და ადრეული ასაკის (6 თვიდან - 6 წლის ჩათვლით) აუდიტორიისთვის. ამ თავში ვეცდები გავანალიზო კონკრეტულად ასეთი სამიზნე ჯგუფისთვის განკუთვნილი თეატრალური დასების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი რამდენიმე ევროპული ქვეყნის მაგალითზე.

### თეატრი „ლა ბარაკა“

საგანგებოდ ადრეული ასაკის მაცურებლისთვის განკუთვნილი თეატრი გაჩნდა ევროპაში, დაახლოებით 3 ათწლეულის წინ, თუმცა უფრო საფუძვლიანად მოიკიდა ფეხი ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში. ცხადია, საბავშვო წარმოდგენებში მანამდეც ხშირად მიმართავდნენ ინტერაქციას და ზოგჯერ მაცურებელი ჩართული იყო სპექტაკლის მოქმედებაში, მათ შორის სკოლამდელი ასაკის (3-4 წლის) მაცურებელიც, თუმცა ეს არ იყო კონკრეტულად ამ სამიზნე აუდიტორიისთვის გამიზნული რეპერტუარი.

მეოცე საუკუნის მიწურულს, ევროპული საბავშვო თეატრი კიდევ უფრო ჩაუღრმავდა ადრეული ასაკის ბავშვთა ფსიქოლოგიას, რამდენიმე დასმა მოსინჯა წარმოდგენების გამართვა საგანგებოდ ყველაზე პატარა ასაკის მაცურებლისათვის და ეს თეატრალური ფორმა მალევე გახდა ძალიან პოპულარული სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალისა თუ ამ თემაზე დაწერილი პუბლიკაციების წყალობით. ამ მიმართულების ერთ-ერთი პიონერია თეატრი „ლა ბარაკა“ (*La Baracca*) ბოლონიაში.

„ლა ბარაკა“ 1976 წელს ბოლონიაში წარმოიქმნა და დღემდე იტალიური და მსოფლიო საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი დასია. მათი წარმოდგენები განკუთვნილია მხოლოდ ბავშვებისა და მოზარდებისთვის და წლების განმავლობაში

თავიანთი უნიკალური, ორიგინალური მხატვრული სტილი გამოიმუშავეს. დაარსების დღიდან პანდემიურ პერიოდამდე „ლა ბარაკა“ თითქმის 14 000-ჯერ წარმოადგინა 190-მდე დასახელების სხვადასხვა სპექტაკლი. თეატრი ყოველ წელს დგამს ახალ წარმოდგენებს, რომლებიც განკუთვნილია სხვადასხვა ასაკის სამიზნე აუდიტორიისთვის. თეატრს მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო და პრემია სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალსა და ფორუმზე. „ლა ბარაკაში“ ატარებენ ვორკშოფებს, კონფერენციებს, მრგვალ მაგიდებსა და გადასამზადებელ კურსებს პედაგოგებისთვის და საბავშვო თეატრით დაინტერესებული პირებისთვის.

„ლა ბარაკას“ დასი საბავშვო აუდიტორიისთვის 1976 წლიდან მუშაობს, თუმცა განსაკუთრებული პოპულარობა 1987 წელს მოიპოვეს წარმოდგენით „წყალი“ (*Aqua*) - შეიძლება ითქვას პირველი წარმოდგენა, რომელიც საგანგებოდ 0-3 წლის ასაკის ბავშვებისთვის შეიქმნა. იმავე წელს დაიწყო კვლევითი პროექტი „თეატრი და ბავშვი“ (*Il teatro e il nido*), რომლის ფარგლებშიც თეატრალური დასი ბოლონის მუნიციპალიტეტში არსებულ საბავშვო ბაგებთან თანამშრომლობდა. პროექტი მიზნად ისახავდა 0-3 ასაკობრივი ჯგუფის ბავშვებისთვის საგანგებო თეატრალური ენის შექმნას. შეიძლება ითქვას, რომ „ლა ბარაკა“ პირველი იტალიური საბავშვო თეატრია, რომელმაც ყურადღება გამახვილა ამ საკითხზე და პირველი ქმედითი ნაბიჯები გადადგა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის მიწურულს. წლების განმავლობაში „ლა ბარაკას“ ხელმძღვანელობდნენ და-მმა რობერტო და ვალერია ფრაბეტი, სწორედ მათი ძალისხმევით და ძიებების წყალობით ეს თეატრი გახდა ერთგვარი ფლაგმანი ადრეული ასაკის მსახივრების თეატრის სფეროში. „ლა ბარაკას“ კვლევების საფუძველზე ტარდება შემოქმედებითი ვორკშოფები ბავშვებისთვის, პედაგოგებისა და აღმზრდელებისთვის, საერთაშორისო პროექტები და ფესტივალები. მათი პროექტების უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი ისაა, რომ პროექტი გულისხმობს ხელოვანებისა და პედაგოგების მჭიდრო თანამშრომლობას, რასაც ხელს უწყობს ადგილობრივი მუნიციპალიტეტი. სწორედ მუნიციპალიტეტის ინიციატივით, 1995 წელს, დამოუკიდებელი დასი „ლა ბარაკა“ ბოლონის თეატრალურ ცენტრში (*Teatro Testoni Ragazzi*) გადავიდა და ამის შემდეგ ევროპის წამყვანი ინსტიტუცია გახდა საბავშვო თეატრისა და კონკრეტულად ადრეული ასაკის მსახივრებისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების დარგში. 2004 წელს, პირველი ყოველწლიური ფესტივალი „მომავლის ხედვა, თეატრის ხედვა“ (*Visioni di futuro, visioni di teatro*) სწორედ „ლა ბარაკას“ შემოქმედებითი მოდელის მიხედვით ჩატარდა, ფესტივალი მოიცავდა საბავშვო წარმოდგენებს, ვორკშოფებს, მრგვალ მაგიდებსა და კონფერენციებს. 2008 წელს კი დასმა

საგანგებო ჯილდო მიიღო ასიტეჟისაგან „შემოქმედებითი სრულყოფილებისათვის“. ამ ჯილდოთი საბავშვო თეატრების საერთაშორისო ორგანიზაციამ კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმას, რომ „ლა ბარაკას“ მრავალწლიანი ღვაწლი საბავშვო თეატრის სფეროში ფასდაუდებელია და მან დიდი გავლენა მოახდინა ევროპული საბავშვო თეატრის განვითარებაზე.

ევროპულ საბავშვო თეატრზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ბავშვთა სახელოვნებო და კულტურული უფლებების ქარტიის 18 პრინციპი, რომელიც ბოლონიურმა თეატრმა „ლა ბარაკამ“ პედაგოგებთან და მშობლებთან ერთად შეიმუშავა. ეს ქარტია მიღებულია თითქმის ყველა ევროპულ სახელოვნებო უწყებაში, 2011 წელს კი იტალიის რესპუბლიკის საპრეზიდენტო მედლითაც დაჯილდოვდა. „ლა ბარაკას“ ერთ-ერთი პროექტის ფარგლებში, ეს 18 პუნქტი 27 ენაზე ითარგმნა, ხოლო იტალიელმა ილუსტრატორებმა თითოეული პუნქტის მიხედვით შექმნეს ილუსტრაციები, რომელიც ერთ წიგნად შეიკრა და მთელი ევროპის მასშტაბით გავრცელდა.

ამ კონვენციის თანახმად, ბავშვებს უფლება აქვთ:

1. ეზიარონ ხელოვნების ნებისმიერ ფორმას: თეატრი, მუსიკა, ცეკვა, ლიტერატურა, პოეზია, კინო, ვიზუალური და მულტიმედიური ხელოვნება;
2. აღიქვან (მიიღონ) მხატვრული ენები, როგორც „ფუნდამენტური კულტურული ცოდნა“;
3. იყვნენ იმ სახელოვნებო პროცესების მონაწილენი, რომლებიც ავითარებენ ბავშვის თვალსაწიერსა და ემოციურ ინტელექტს;
4. განივითარონ სამყაროს ფიზიკური, სემანტიკური და ვიზუალური აღქმა ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან ურთიერთქმედების მეშვეობით;
5. მიიღონ ესთეტიკური სიამოვნება მაღალი ხარისხის მხატვრული ნაწარმოებებისგან, რომლებიც შექმნილია პროფესიონალთა მიერ საგანგებოდ სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისათვის;
6. აღიქვამდნენ ხელოვნებასა და კულტურას არა როგორც „მომხმარებელნი“, არამედ როგორც შესაბამისი გრძნობებისა და ცოდნის მქონე „სუბიექტები“;
7. იარონ თავიანთი ქალაქის/რეგიონის კულტურულ და სახელოვნებო დაწესებულებებში, როგორც ოჯახთან, ისე თავიანთ კლასთან ერთად;
8. რეგულარულად მიიღონ მონაწილეობა კულტურულ და სახელოვნებო ღონისძიებებში, როგორც სკოლამდელ, ისე სკოლის პერიოდში;

9. თავიანთ ოჯახებთან ერთად გაიზიარონ მხატვრული ნაწარმოებისგან მიღებული ესთეტიკური სიამოვნება;
10. ჰქონდეთ სკოლისა და სახელოვნებო სტრუქტურების გაერთიანებული სისტემა, რადგან მხოლოდ მათი მუდმივი ურთიერთკავშირის წყალობით შეიძლება შეიქმნას ჭეშმარიტად ცოცხალი ხელოვნება/კულტურა;
11. მეგობრებსა და თანაკლასელებთან ერთად იარონ მუზეუმებში, კინოსა და სხვა კულტურულ-გასართობ ადგილებში;
12. ჰქონდეთ კავშირი ხელოვნებასთან მასწავლებლების საშუალებით, რომლებიც უნდა გახდნენ მედიატორები და ბავშვებში მშვენიერების აღქმას შეუწყონ ხელი;
13. ჰქონდეთ წვდომა საზოგადოებრივ კულტურაზე, რომელიც პატივს სცემს პიროვნების თავისუფლებებს;
14. ინტეგრაციის უფლება - თუ ბავშვები არიან ემიგრანტები, ეს შეიძლება მიღწეულ იქნას იმ საზოგადოების კულტურული მემკვიდრეობის შემეცნებით, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ;
15. ჰქონდეთ წვდომა კულტურულ და შემოქმედებით პროექტებზე, რომლებშიც ჩართულნი არიან სხვადასხვა შესაძლებლობის მქონე პირები;
16. ჰქონდეთ სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილი ადეკვატური კულტურული და გასართობი სტრუქტურები;
17. ჰქონდეთ ისეთი სასკოლო სისტემა, რომელიც უზრუნველყოფს ბავშვების წვდომას საჯარო და ფართოდ გავრცელებულ კულტურაზე;
18. ეკონომიკური და სოციალური მდგომარეობის მიუხედავად, ჰქონდეთ საშუალება მონაწილეობა მიიღონ თავიანთი ქალაქისა თუ რეგიონის კულტურულ/შემოქმედებით ღონისძიებებში, რადგან ყველა ბავშვს აქვს ხელოვნებასთან წვდომის უფლება.

საბავშვო თეატრის ავსტრალიელი მკვლევარი ტონი მაკი, 2011 წელს დაწერილ ნაშრომში, ცდილობს გააანალიზოს ის კულტურული და საგანმანათლებლო „ეკოსისტემა“, რომელიც თეატრმა ჯერ თავის რეგიონში შექმნა, ხოლო შემდეგ საერთაშორისო მასშტაბში გადაიტანა და განავრცო. მკვლევრის აზრით, ეს წარმატება, პირველ ყოვლისა, განაპირობა ემილია რომანიას რეგიონის (სადაც მდებარეობს ბოლონია) სოციალურ-პოლიტიკურმა ინფრასტრუქტურამ - იტალიის ამ რეგიონში ხარისხიანი საგანმანათლებლო, სოციალური და კულტურული ორგანიზაციების დიდი არჩევანია და ეს სფეროები განსაკუთრებით

კარგადაა განვითარებული. რეგიონისთვის პრიორიტეტულია ბავშვთა უფლებები და თავისუფლებანი, მათი განვითარება და მრავალმხრივი განათლება, პედაგოგებისა და მშობლების კოორდინაცია ამ მიმართულებით და შესაბამისი სერვისების შექმნა/განვითარება. განათლების სამინისტრო ყოველმხრივ ხელს უწყობს ამ მიდგომას. საინტერესოა, რომ იტალიის გამოცდილება მალევე გაიზიარა ჯერ საფრანგეთმა და ნორვეგიამ, ხოლო შემდეგ ევროპის სხვა ქვეყნებმაც.

დღეს „ლა ბარაკას“ საკმაოდ დიდი რეპერტუარი აქვს სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისთვის: სპექტაკლები ოჯახებისთვის, სკოლებისთვის და საბავშვო ბაღებისთვის: „შავი აიდა“ აფრიკული ზღაპარი (6-10 წ), „გული“ (4-8 წ), „ოჯახები“ (2-5 წ), „ნიანგი და სპილო“ (1-4 წ) და სხვ. ამ და სხვა წარმოდგენების ნახვა შესაძლებელია მათ ოფიციალურ ვებ-გვერდსა და იუთუბ არხზე (<https://www.testoniragazzi.it/?lang=en> <https://www.youtube.com/c/LaBaraccaTestoniRagazzi>).

### **პროექტი „ბრჭყვიალა ფრინველი“ (Glitterbird)**

2003 წელს, ნორვეგიაში, ოსლოს უნივერსიტეტში დაიწყო ადრეული ასაკის თეატრის განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანესი პროექტი „ბრჭყვიალა ფრინველი“, რაც გულისხმობდა 6 ქვეყნის კოლაბორაციას: ნორვეგია, ფინეთი, დანია, საფრანგეთი, უნგრეთი და იტალია. ამ პროექტს წინ უძღოდა ივარ სელმერ-ოლსონის ინიციატივა, რომელმაც 1997 წელს ნორვეგიის კულტურის საბჭოს ბავშვთა და მოზარდთა ხელოვნების კომიტეტს შესთავაზა პროექტი ყველაზე პატარა ასაკის მაყურებლისათვის. პროექტი აერთიანებდა ხელოვანებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, ბავშვთა ფსიქოლოგებსა და პედაგოგებს. „ბრჭყვიალა ფრინველი“ სწორედ მისი წინამორბედი პროექტის წარმატების შედეგად წარმოიქმნა და თავდაპირველად ევროპული კომისიის კულტურული პროგრამის ფარგლებში ფინანსდებოდა. პროექტი თავის თავში მოიცავდა წარმოდგენების, კვლევების, ლექციების ციკლს, რაც, თავის მხრივ, მიზნად ისახავდა მეტი ხელოვანის ჩართვას საბავშვო თეატრის სფეროში, კონკრეტულად კი 0-3 წლამდე ასაკის აუდიტორიისთვის მუშაობას, ოღონდ შიდა ევროპულ მასშტაბში. ამ სამი წლის განმავლობაში ჩატარდა სამი სემინარი ოსლოში (2004), ბუდაპეშტსა (2005) და პარიზში (2006). თავის კვლევაში, ივარ სელმერ-ოლსენი არგუმენტირებულად აქარწყლებს გავრცელებულ მითებს და განმარტავს,

თუ რატომ აქვთ ადრეული ასაკის ბავშვებს უფლება მიიღონ ესთეტიკური სიამოვნება ხელოვნების ნაწარმოებისაგან და აქტიურად იყვნენ ჩართულნი მასში.

ამ სფეროში მომუშავე ბევრი სხვა პრაქტიკოსის მსგავსად, სელმერ-ოლსენის შემოქმედებითი იმპულსი მისი პირადი გამოცდილებიდან წამოვიდა - ამ შემთხვევაში, ტრაგიკული გამოცდილებიდან. „ბრჭყვიალა ფრინველის“ პარიზულ სემინარზე წარმოთქმულ სიტყვაში სელმერ-ოლსენი ამბობს: „პირადად ჩემთვის ეს ჯვაროსნული ლაშქრობა სიკვდილით დაიწყო, ჩემი შვილის გარდაცვალებით. მინდა გავიხსენო ერთი ბარათი, რომელიც 1980 წლის დეკემბერში, ჩემი შვილის მკურნალი ექიმისგან მივიღე. ჩვენი ბიჭი 8 თვის ასაკში დაიღუპა. ექიმმა მაშინ ჩემთვის სრულიად გაუგებარი სიტყვები მომწერა: „გახსოვდეთ, რომ მან იცხოვრა სრულფასოვანი ცხოვრებით, მისი ცხოვრება იყო სავსე და აზრიანი.“ მას შემდეგ ბევრი წელი დამჭირდა ამ საოცარი სიტყვების გააზრებისთვის და დარწმუნებული არ ვარ, რომ მათ დღემდე ბოლომდე ვაანალიზებ. ჯერ კიდევ ვფიქრობ ამ სიტყვებზე და ვცდილობ მათ სიღრმეს ჩავწვდე.“<sup>22</sup>

წლების განმავლობაში მან თანდათან გააცნობიერა, რომ ბავშვი დაბადებიდანვე არის „არსება“, პატარა ზომის ადამიანი თავისი განცდებით, გრძნობებით, სამყაროს შეცნობისა და მშვენიერების აღქმის უფროსთაგან განსხვავებული უნარით. იმისათვის, რომ შექმნა ხელოვნება ყველაზე პატარა ასაკის ბავშვისთვის, პირველ რიგში უნდა აღიქვა იგი, როგორც პიროვნება - ეს არის ამოსავალი წერტილი იმ შემოქმედთათვის, ვინც ამ ასაკობრივი ჯგუფისთვის დგამს წარმოდგენებს. სელმერ-ოლსენი თვლის, რომ „ბავშვებს აქვთ უფლება ეზიარონ არაჩვეულებრივ, ჭეშმარიტ ხელოვნებას, რომელიც მათ ესთეტიკურ სიამოვნებას მიანიჭებს. უფროსი ასაკის მაყურებლის მსგავსად, მცირეწლოვანი მაყურებლის აღქმაცა და განცდაც სცდება „მოწონება/არმოწონების“ ფარგლებს. ბავშვებსაც ისევე შეუძლიათ მიიღონ და აღიქვან ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც უფროსებს, აქვთ უნარი ჩასწვდნენ ესთეტიკის საიდუმლოებას და სრული სისავსით შეიგრძნონ იგი.“<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ivar Selmer-Olsen, DMMH Trondheim, Death, forgiveness and never losing the aim outside myself,

Glitterbird festival, Paris 13, October, 2006 [http://www.dansdesign.com/gb/articles/index\\_paris.html](http://www.dansdesign.com/gb/articles/index_paris.html)  
ბოლოს გადამოწმდა 5.03.2022

<sup>23</sup> იქვე, ბოლოს გადამოწმდა 5.03.2022

საინტერესოა უნგრელი ბავშვთა ფსიქოლოგების, კირალი ილდიკოსა და კოს ორსოლიას კვლევაც, რომელიც ამავე პროექტის ფარგლებში, ბუდაპეშტის სემინარზე იქნა წარდგენილი და რომელიც გარკვეულწილად საფუძვლად დაედო თანამედროვე უნგრულ საბავშვო თეატრს „კოლიბრი“. ფსიქოლოგთა აზრით, 0-3 ასაკობრივი ჯგუფისთვის წარმოდგენის მომზადებისას განსაკუთრებული სიფრთხილეა საჭირო - სადადგმო ჯგუფი უნდა ერიდოს იმ სქემებს, რითაც სხვა შემთხვევებში მუშაობენ; საჭიროა ისეთი მხატვრული ხერხების მიგნება, რომელიც კონკრეტულად ამ ასაკის ბავშვებისთვის იქნება გასაგები და ამავდროულად, არ დაღლის მათ.

ილდიკო და ორსოლია ერთმანეთისგან მიჯნავენ კულტურასა და სოციალიზაციას - კულტურა ბავშვის ცხოვრების ნაწილია დაბადებიდანვე, ხოლო სოციალიზაცია პროცესია, რომლის გავლის შემდეგ ბავშვი ამ კულტურის სრულფუნქციანი წევრი ხდება. გარდა ამისა, ფსიქოლოგები ხაზს უსვამენ იმასაც, რომ მცირეწლოვანი ბავშვები არ წარმოადგენენ განვითარების ჰომოგენურ ჯგუფს, პირიქით - გაცილებით უფრო მეტი ჰეტეროგენულობა (არაერთგვარობა, სხვადასხვაგვარობა) ახასიათებთ, ვიდრე მათზე უფროს მოზარდებს. ამრიგად, 0-3 წლის ასაკის ჯგუფი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც გარკვეული კულტურის მატარებელი მაყურებელი, რომელსაც ამ კულტურის შესახებ ჯერ საკმარისი ცოდნა არ აქვს. ამ ასაკის მაყურებლის აღქმა, უპირველეს ყოვლისა, გადის ემოციურ ხაზზე, ხმებსა და ბგერებს უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ვიზუალურ მხარეს. ემოცია სხვადასხვა დიაპაზონისაა და მერყეობს სიცილიდან - ტირილამდე და შიშამდე. ემოციას მოსდევს ვიზუალური რიგი. ფსიქოლოგთა დასკვნით, ემპათიის უმაღლესი წერტილია ის მომენტი, როდესაც ბავშვი ხვდება, რომ ყველა ადამიანი, სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვანაირად რეაგირებს. კოგნიტიური თვალსაზრისით, პატარა ბავშვებს შეუძლიათ გარემოს შემეცნება დაკვირვების, მოძრაობის, მანიპულაციების, აგრეთვე იმიტაციის, მიბადვის მეშვეობით; ამასთანავე, პატარები შეიმეცნებენ სოციალურ კავშირებსა და ბმებს. ილდიკოსა და ორსოლიას აზრით, „სწორედ ეს კოგნიტიური უნარები უდევს საფუძვლად თეატრალურ აღქმას, ვინაიდან პატარები კონცენტრირებულნი არიან წარმოდგენაზე და ამავდროულად აკვირდებიან უფროსი მაყურებლის რეაქციასაც; ინფორმაციის ეს ორი წყარო კი ერთმანეთს ავსებს და აძლიერებს.<sup>24</sup>“ ილდიკო და ორსოლია თეატრალურ სანახაობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას

---

<sup>24</sup> Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots, გვ. 8 [http://www.dansdesign.com/gb/articles/28\\_10\\_05\\_6.html](http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html)  
ბოლოს გადამოწმდა 5.03.2022



ანიჭებენ - ეს მოვლენა ბავშვის ყოველდღიურობის ნაწილი არ არის, მაგრამ ეს არის საერთო გამოცდილება, როდესაც პატარას შეუძლია ხელახლა განიცადოს, გაიხსენოს და დაამუშაოს ხელოვნების ნაწარმოებისგან მიღებული ემოცია და შთაბეჭდილება, რაც, მომავალში, მას რეალურ ცხოვრებაში, ნამდვილი სოციალური ურთიერთობების აწყობაში დაეხმარება. ვფიქრობ, ეს მოსაზრება თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ მოზარდთა (და ზოგჯერ ზრდასრულთა) თეატრალურ აღქმასაც.

საერთაშორისო პროექტის „ბრჭყვიალა ფრინველი“ ერთ-ერთი მონაწილე იყო თეატრი „კოლიბრი“, რომელიც ბუდაპეშტში მდებარეობს. უნგრელი ფსიქოლოგების კვლევაც ამ პროექტის ფარგლებში მომზადდა და „კოლიბრის“ დასმა რამდენიმე ათეული სპექტაკლი სწორედ მის საფუძველზე დადგა. მაგალითისთვის გამოდგება თუნდაც ზოლტან ბოდარას ინტერაქციული მუსიკალური წარმოდგენა „ტოდა“ (ხანგრძლივობა 35 წთ), სადაც 4 მსახიობი, რამდენიმე ფერადი ყუთისა და გეომეტრიული ფიგურებით აწყობილი თოჯინების მეშვეობით ჰყვებიან მარტივ ამბავს გოგონასა და ბიჭზე.

თეატრი „კოლიბრი“ 1992 წელს, ბუდაპეშტში ჩამოყალიბდა. მისი დამფუძნებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელია იანოშ ნოვაკი და ჯერჯერობით ეს არის ერთადერთი თეატრი უნგრეთში, რომელსაც აქვს რეპერტუარი ყველა ასაკის ბავშვისა და მოზარდისთვის, 0-დან 18 წლის ჩათვლით. „კოლიბრის“ რეპერტუარშია როგორც თანამედროვე და კლასიკური უნგრული ნაწარმოებები, ისე მსოფლიო კლასიკა და თანამედროვე დრამატურგია; აქ ნებისმიერი ასაკის მაყურებლისთვის მოიძებნება შესაფერისი სპექტაკლი: წარმოდგენები 0-დან 4 წლამდე ბავშვებისთვის: „ტოდა“, „მინდორი“, „ტყე“, „4 სეზონი“ და სხვა; 5-10 წლის მაყურებლისთვის ლუის კეროლის „ელისი საოცრებათა სამყაროში“, ჯილ ტომილსონის „ბუ, რომელსაც სიბნელის ეშინოდა“, სელმა ლაგერლოფის ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი წარმოდგენები, ოსკარ უაილდის „ბედნიერი უფლისწული“ და სხვა; სპექტაკლები 12-დან 14 წლის და ასევე უფროსი ასაკის მაყურებლისთვისაც.

„ბრჭყვიალა ფრინველის“ პროექტის ფარგლებში დადგმული წარმოდგენებიდან აღსანიშნავია პატარა ბავშვის პლასტიკით ინსპირირებული ქორეოგრაფიული „*Ooujeeih!*“ (ქორეოგრაფი უნ-მაგრიტ ნორდსეთი, ნორვეგია), სადაც დიდ როლს თამაშობს ბგერა, მოძრაობა, ჟღერადობის აღქმა. წარმოდგენის კომპოზიტორმა და მუსიკოსმა გირიდ

კალდესტად ნორდალმა კომპოზიციების საფუძვლად გამოიყენა ბავშვების ხმები და სხვადასხვა ცოცხალი ბგერა. ასევე საინტერესოა ფრანგი ფრანსუაჟ ჟერბოლეს წარმოდგენა „უხმო გავლა“. ავტორი და შემსრულებელი აღნიშნავს, რომ იგი არ წერს საგანგებოდ ბავშვებისთვის, უბრალოდ ერთ მშვენიერ დღეს მოუნდა ბავშვებისთვის ლურჯი ცის შესახებ მოეყოლა, ამიტომ ჰაიკუ დაწერა. ნიკოლ რემენმა ეს ჰაიკუ პატარა პიესად აქცია და როდესაც იგი მაყურებელს წარუდგინეს, პატარების რეაქცია იმდენად შთამბეჭდავი აღმოჩნდა, რომ ახალგაზრდებმა გადაწყვიტეს ამ მიმართულებით გაეგრძელებინათ მუშაობა. დაიწერა სხვა ჰაიკუებიც და ამ საფუძველზეა აგებული მთელი წარმოდგენა, რომელიც უჩინარ, მაგრამ უძლიერეს გიგანტს - დროს შეეხება. „ყოველთვის მათთვის პატარა მაყურებლის სერიოზულობა. ისინი ღრუბელივით იწოვენ ბგერებს, ხმებს, სიტყვათა მუსიკას, შიშს, შფოთვას, დარდს, სიყვარულსა და ძალადობას. არ არის აუცილებელი პოეზია გაიგო, უფრო მნიშვნელოვანია, რომ იგი მიიღო, შეიგრძნო. ბავშვები კი იდეალური მაყურებლები არიან“<sup>25</sup> - წერს ავტორი.

როგორც ვხედავთ, ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში, ამ საერთაშორისო პროექტმა დიდწილად შეუწყო ხელი რეპერტუარის შექმნას ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. პროექტის ფარგლებში დაიდგა: ჯონ ტომბრეს „მგელი, მგელი“ და კარსტინ სოლის „ნახე ჩემი კაბა...“ (ნორვეგია), ლორენ დუპონის „ვაჟები“, კლოდ მოროს „პატარა ილუმინაციები“, პიერო ფენატის „ჯადოსნური ოთახი“ (საფრანგეთი), ვესა-პეტერი ასიკაინენის „ბრძენკაცი“, პაივი აურას „ვარსკვლავური ცის ტაძარი“, სანა კარლსონ-სუტისნას „სიცოცხლის ყვავილი“, ჰანა ბროთერუს „ნუნუ“ (ფინეთი), ივეტ ბოჟსიკის „ოთხი სეზონი“, ზოლტან ბოდნარის „ტოდა“, ატილა ციკერო რაჯჟის „ჩვენი ეზო“ (უნგრეთი), ბენიტა ჰაასტრუპის „იუია“, ანია იორგენსენის „ვიცეკვოთ?“ (დანია) და სხვა.

---

<sup>25</sup> Nicole Rechain/Françoise Gerbaulet - performer "Passe sans Bruit",  
<http://www.dansdesign.com/gb/artists/passe.html> ბოლოს გადამოწმდა 5.03.2022

## პროექტი „მცირე ზომა“

ევროპაში, ადრეული ასაკის (0-6 წ) მათარებლისთვის განკუთვნილი თეატრის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა იქონია ევრო კომისიის მიერ დაფინანსებულმა პროექტმა „მცირე ზომა“, რომელიც 2005 წელს დაიწყო და რამდენიმე ქვეყანას მოიცავდა. პროექტის ინიციატორი იყო 4 წამყვანი ევროპული დასი, რომელიც იმ დროს კონკრეტულად ამ მიმართულებით მუშაობდა: „ლა ბარაკა“ (იტალია), თეატრი „გიმბარდი“ (*Theatre de la Guimbarde*, ბელგია), *Accion Educativa* (ესპანეთი) და მოზარდ მათარებელთა თეატრი GOML (სლოვენია). ერთწლიანი პროგრამა მოიცავდა სხვადასხვა აქტივობას, კონფერენციებს, ტრენინგებსა და საგანმანათლებლო ღონისძიებებს, კვლევების პრეზენტაციას, შოუქეისებსა და კოპროდუქციების წარდგენას კონკრეტულად 0-3 და 3-6 წლის ასაკის ბავშვთა თეატრის სფეროში. ერთი წლის შემდეგ პროექტი გაფართოვდა - „მცირე ზომა, ქსელი“, გაგრძელდა და მასში ჩაერთნენ კიდევ: თეატრი ჰელიოსი (გერმანია), თეატრი პოლკა (გაერთიანებული სამეფო) და თეატრი იონ კრეანგე (რუმინეთი). 2009 წელს კი პროექტის მასშტაბი და გეოგრაფია კიდევ უფრო გაიზარდა, მას ეწოდა „მცირე ზომა, დიდი მოქალაქეები“. 12 ქვეყნის 12 პარტნიორი ორგანიზაციის სათავეში იტალიური „ლა ბარაკა“ იდგა.

ამ რამდენიმეწლიანი უმნიშვნელოვანესი პროექტის აქტივობები და მიზნები შეიძლება სამ ნაწილად დავყოთ: 1. წარმოდგენები და მხატვრული ძიებანი; 2. ტრენინგები და სემინარები ხელოვანთათვის, პედაგოგებისა და ბავშვებისთვის; 3. ინფორმაციის გავრცელება: მულტიმედია, კვლევები, პუბლიკაციები, ფესტივალები და შოუქეისები.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სპეციალისტები ადრეული ასაკის მათარებელს 0-3 და 3-6 ასაკობრივ ჯგუფებად ყოფენ, სხვადასხვა ქვეყანაში ეს ასაკობრივი დაყოფა შეიძლება ოდნავ მერყეობდეს, თუმცა 0-6 წლის ჩარჩოებს არ სცდება. 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულში, სწორედ ამ ჯგუფისთვის შექმნილი წარმოდგენები იწვევდა თავად თეატრალური დასების და ზრდასრული მათარებლის ერთგვარ სკეპტიკურ დამოკიდებულებას, თუმცა დღეს ევროპის ნებისმიერ ქვეყანაში ამგვარი ტიპის თეატრი უკვე აღარავისთვის გასაკვირი აღარაა.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ზრდასრული მათარებლის ინფორმირებულობას (მშობელი, ოჯახის წევრი, პედაგოგი), ვინაიდან 0-6 წლის ბავშვი თეატრში თვითონ ვერ ივლის, უფროსმა უნდა წაიყვანოს. ქვეყნის საგანმანათლებლო და

სკოლამდელი აღზრდის სისტემიდან გამომდინარე განსხვავდება თეატრში სიარულის წესიც - ზოგიერთი სპექტაკლი საგანგებოდ ისეა დადგმული, რომ მშობელმა და ბავშვმა ერთად უნდა ნახოს, ხოლო ზოგიერთი მხოლოდ ბავშვთა ერთი ჯგუფის დასწრებაზეა გათვლილი. მაგალითისთვის შეიძლება შევადაროთ შვედეთისა და იტალიის მოდელები: სახელგანთქმული შვედი რეჟისორის სუსანე ოსტენის „ბეიბიდრამა“ (რომელიც ამ ნაშრომის ცალკე თავში ვრცლადაა განხილული) 10-15 მშობლისა და ბავშვისთვისაა განკუთვნილი და კამერულ სივრცეში თამაშდება. ოსტენის მიდგომა გამომდინარეობს მისი ქვეყნის სოციალური და კულტურული გარემოებებიდან, სადაც მშობელს საშუალება აქვს აიღოს ხანგრძლივი, ანაზღაურებადი დეკრეტული შვებულება და გაცილებით მეტი დრო გაატაროს თავის შვილთან ერთად, ვიდრე მაგალითად იტალიაში, სადაც სახელმწიფოს მხრიდან ჩვილ ბავშვთა ბაგა-ბაღები და შესაბამისი ინსტიტუციები ისეა სუბსიდირებული, რომ მშობელს შეუძლია ძალიან მცირე ასაკიდან მიიყვანოს შვილი ბაგაში. შესაბამისად, იტალიაში, საბავშვო თეატრები ხშირად უფრო მჭიდრო კომუნიკაციაში არიან პედაგოგებთან და აღმზრდელებთან, ვიდრე ბავშვების მშობლებთან. ეს მაგალითი არ ემსახურება რომელიმე მოდელის დადებითი ან უარყოფითი ნაწილის ჩვენებას და მხოლოდ იმისთვის მოვიყვანე, რომ დავინახოთ თუ რა თვალსაზრისით განსხვავდება ერთმანეთისგან თუნდაც სუსანე ოსტენის „უნგა კლარა“ (შვედეთი) და „ლა ბარაკა“ (იტალია) იმ სოციალური და კულტურული, ეკონომიკური, საგანმანათლებლო და პოლიტიკური გარემოებების გათვალისწინებით, რომელშიც მათ უწევთ მუშაობა.

### **ბრიტანული „პოლკა“ და შოტლანდიური „ვარსკვლავთმრიცხველები“**

ევროპული საბავშვო თეატრების გარდა, ამ თავში აუცილებლად უნდა ვახსენოთ კიდევ ორი დასი: ბრიტანული „პოლკა“ და შოტლანდიური „ვარსკვლავთმრიცხველები“. დიდ ბრიტანეთში 3-6 წლის ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილ წარმოდგენებს ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში დგამდნენ, თუმცა საგანგებოდ 0-3 წლის ჯგუფისთვის შექმნილი სპექტაკლები 21-ე საუკუნის მიღწევაა. ეს მოძრაობა ნაწილობრივ გამოწვეულია დიდი ბრიტანეთის ლეიბორისტული მთავრობის ინიციატივებით საგანმანათლებლო სისტემაში, კერძოდ კი - ყველაზე მცირე ასაკის ბავშვების ამ სისტემაში უფრო მეტად ჩართვით და მათთვის საგანგებო პროგრამის შემუშავებით. მათ შორისაა ისეთი პროგრამები, როგორცაა „ბავშვზე ზრუნვის ეროვნული სტრატეგია - ყოველი ბავშვი მნიშვნელოვანია; ცვლილებები ბავშვებისათვის“ და „ადრეული განვითარების

ძირითადი ეტაპები“, რაც ითვალისწინებს 0-5 წლის ასაკის ბავშვის განათლებას, განვითარებასა და მასზე ზრუნვას. ამ სისტემის ფარგლებში გაჩნდა რამდენიმე დიდი ქსელი, რომელიც აერთიანებს ხელოვანებს, პედაგოგებსა და აღმზრდელებს, რომლებსაც ადრეული ასაკის ბავშვებთან აქვთ შეხება.

თეატრი „პოლკა“ ევრო კომისიის დიდი საერთაშორისო პროექტის „მცირე ზომა“ პარტნიორი ორგანიზაციაა და ამ პროექტის ფარგლებში, დიდი როლი შეასრულა გაერთიანებულ სამეფოში, ადრეული ასაკის ბავშვთა თეატრის პოპულარიზაციის საქმეში. ამჟამად თეატრი თავის რეპერტუარს 4 ასაკობრივ ჯგუფად ყოფს: 0-3, 4-6, 7-9 და 10-12 ჯგუფები. სპექტაკლების გარდა, „პოლკაში“ ხშირად ტარდება სემინარები და ვორკშოპები საბავშვო თეატრით დაინტერესებული ადამიანებისთვის. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა წარმოდგენას თან ახლავს სუბტიტრები და სურდოთარგმანი.

შოტლანდიური თეატრალური დასი „ვარსკვლავთმრიცხველები“ 2006 წელს, რონა მეთისონმა დააფუძნა. „ლა ბარაკას“ მსგავსად, ამ დასის წევრებმა ჩრდილოეთ ედინბურგის ბავშვთა ცენტრებსა და ბაგა-ბაღებში ჩაატარეს კვლევა, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა რამდენიმე წარმოდგენა. „ვარსკვლავთმრიცხველები“ დღემდე მუშაობენ კონკრეტულად 0-4 ასაკის საბავშვო საგანმანათლებლო და შემეცნებით წარმოდგენებზე, ხშირად ატარებენ ტურნეებს შოტლანდიაში და მის ფარგლებს გარეთაც.

ზემოთჩამოთვლილი მოდელების განხილვისას კარგად ჩანს, რომ საბავშვო თეატრი არა მხოლოდ კულტურის, არამედ ქვეყნის პოლიტიკისა და საგანმანათლებლო სისტემის განუყოფელი ნაწილია. ბავშვზე ზრუნვა იწყება მისი დაბადების წამიდან და ეს გამოიხატება არა მხოლოდ მისი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებაში, არამედ ბავშვის, როგორც ცალკეული ინდივიდის უფლებებისა და თავისუფლებების აღიარებასა და მისთვის ამ უფლებებით გათვალისწინებული სერვისების (მათ შორის საგანმანათლებლო და სახელოვნებო) მიწოდებაში.

ფიქრობ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საერთაშორისო პროექტების, ფესტივალებისა და კოპროდუქციების როლი ამ მიმართულების განვითარებაში, ვინაიდან თითოეული წარმოდგენა თუ სემინარი შეიძლება ახალ შემოქმედებით იმპულსად იქცეს. სწორედ გამოცდილების გაზიარება, ინფორმაციის გაცვლა და ცოდნის გაღრმავებაა ამ სფეროს განვითარების საუკეთესო გზა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 2018 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მოწვევით, თბილისში ჩამოსული იყო პოლონური თეატრი

„პინოკიო“ (ქალაქი ლოპი), რომელიც ადრეული ასაკის მაცურებლისთვისაც დგამს წარმოდგენებს. დასმა რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი წარმოადგინა და ჩაატარა სამდღიანი უფასო ვორკშოპი საბავშვო თეატრით დაინტერესებული პროფესიონალებისთვის. სამწუხაროდ, ამ ღონისძიებებს სულ 20-მდე ადამიანი თუ დაესწრო. იგივე განმეორდა იმავე წელს ლაიფციგის მოზარდ მაცურებელთა თეატრის გასტროლისას. როგორც ჩანს, ჩვენი საბავშვო თეატრი ჯერ კიდევ პოსტსაბჭოთა პერიოდიდან გამოყოფილი ინერციით მიგორავს და ჯერ არ არის მზად თანამედროვე დასავლური გამოცდილების მიღებისა და გაგებისათვის; ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სფეროში მომუშავე ადამიანები, როგორც წესი, არ ისწრაფვიან ცოდნის გაღრმავებისა და პროფესიული უნარ-ჩვევების სრულყოფისაკენ.

ჩვენს ქვეყანაში ხშირად მომისმენია მოსაზრება, რომ ყველაზე პატარა ასაკობრივი ჯგუფისთვის განკუთვნილი წარმოდგენები (0-3 – 3-6 წ. წ.) ე.წ. „მაღალი თეატრალური ხელოვნებისაგან“ შორს დგას და არაფერი საერთო არ აქვს იმ თეატრთან, რომელიც ჩვენთან ათწლეულების განმავლობაში ვითარდებოდა. ვინც საკითხს სიღრმისეულად არ იცნობს, ერთი შეხედვით, შეიძლება ასეც მოეჩვენოს. მით უმეტეს, რომ საქართველოში (ისევე, როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა ქვეყანაში) მყარად აქვს ფესვი გადგმული სტერეოტიპს, რომ ბავშვი 3 წლამდე სპექტაკლზე არ უნდა წაიყვანო, ხოლო 3 წლიდან მხოლოდ თოჯინების თეატრში, 5-6 წლიდან კი მოზარდ მაცურებელთა თეატრის წარმოდგენებზე, მაშინ, როდესაც თანამედროვე ევროპულმა საბავშვო თეატრმა დიდი ხნის წინ თქვა უარი ამ კლიშეებზე - თანამედროვე საბავშვო წარმოდგენაში შერწყმულია როგორც დრამატული თეატრი, ისე პანტომიმა, თოჯინები და მარიონეტები, ქორეოგრაფია, პოეზია, საცირკო ელემენტები და მულტიმედია, ჩრდილები, ფერები, ფორმები და ყველაფერი, რასაც კი ხელოვანის ფანტაზია გასწვდება.

ადრეული ასაკის თეატრის წარმოშობა და განვითარება მსოფლიოში საბავშვო თეატრის განვითარების ერთ-ერთი ლოგიკური ეტაპია, რომელიც ადრე თუ გვიან ჩვენს ქვეყანაშიც დადგება. ამისთვის კი აუცილებელია რამდენიმე გარემოება: ახალგაზრდა თეატრალური ჯგუფები, რომლებიც დაინტერესდებიან ამ სფეროთი და მზად იქნებიან შესაბამისი მხატვრული ძიებებისთვის, ფსიქოლოგთა ჯგუფი, რომელიც ჩაატარებს სათანადო კვლევებს ჩვენს ქვეყანაში, შესაბამისი სახელმწიფო უწყებების ნება და ხელშეწყობა, მშობლებისა და ბავა-ბალების პედაგოგების დაინტერესება და ჩართულობა.

## თავი II

### მოზარდ მაყურებელთა თეატრები საბჭოთა კავშირში

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში, ჩემს მიზანს არ წარმოადგენს რუსული და საბჭოთა მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ისტორიის ძირეული კვლევა, ვინაიდან ეს მეტად ვრცელი თემაა. ამ თავში განვიხილავთ რუსეთსა და საბჭოთა კავშირში მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრების დაარსებისა და განვითარების ზოგიერთ ასპექტს, სარეპერტუარო პოლიტიკისა და საბავშვო დრამატურგიის ჩამოყალიბებას საბჭოთა ცენზურის პირობებში, ოცდამეერთე საუკუნის ათიან წლებში კერძო, დამოუკიდებელი დასების წარმოქმნასა და მათ შემოქმედებით თავისებურებებს. რუსული აკადემიური ახალგაზრდული თეატრი, მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი და ალექსანდრ ბრიანცევის სახელობის პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი - ამ სამი დიდი თეატრის მაგალითზე შევეცდებით თვალი გავადევნოთ მათი შექმნისა და განვითარების ისტორიას, ასევე გავაანალიზებთ მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრების თანამედროვე შემოქმედებით ცხოვრებას და სარეპერტუარო პრობლემებს.

### პროფესიული საბავშვო თეატრების აღმოცენება მეოცე საუკუნის დასაწყისში

საბჭოთა კავშირში ჯიუტად ამტკიცებდნენ, რომ პროფესიული საბავშვო თეატრი წმინდა მარქსისტული იდეა იყო, რომელსაც ხორცი შეესხა მხოლოდ 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ და სრულებით არ ცნობდნენ ევროპისა და ამერიკის ანალოგიურ გამოცდილებას, საბავშვო თეატრის მკვლევრები ასევე უარყოფდნენ იმასაც, რომ საბავშვო თეატრის აღმოცენებას საფუძვლად ედო ერთგვარი წინაპირობა რევოლუციამდელ რუსულ ხელოვნებაში. ამ „რწმენით“ იცხოვრა საბჭოთა საბავშვო თეატრმა 70 წელიწადის განმავლობაში, თუმცა ცხადია, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი მოწმენდილ ცაზე, გარკვეული შემოქმედებითი საძირკვლის გარეშე ვერ დაიბადებოდა.

დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მსგავსად, მეფის რუსეთში ჯერ კიდევ მეჩვიდმეტე საუკუნიდან მოყოლებული სამოყვარულო თეატრალური წარმოდგენები საგანმანათლებლო პროგრამის ნაწილი იყო. მე-19 და მეოცე საუკუნის მიჯნაზე

თეატრალური ხელოვნება იყო ერთგვარი საგანმანათლებლო საშუალება ღარიბი ხალხისთვის ე.წ. „სახალხო სახლებში“ - ანალოგიური რამ ხდებოდა აშშ-ში, ე.წ. ამერიკულ დასახლებებშიც. ძალიან საინტერესოა, რომ თავდაპირველად, რევოლუციამდელი რუსული საბავშვო თეატრი თითქმის ისევე ვითარდებოდა, როგორც ევროპისა და შერთებული შტატების საბავშვო თეატრები.

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში საბავშვო წარმოდგენებს რუსეთის დიდ ქალაქებში ძირითადად სამოყვარულო დასები ასრულებდნენ; უმეტესწილად ეს ხდებოდა საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, გიმნაზიებში, ლიცეუმებსა თუ საოჯახო სალონებში; წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობები ან ბავშვები და მოზარდები. ნიშანდობლივია, რომ ნიკოლაი ბახტინი, შემდგომში პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პედაგოგიური ნაწილის პირველი გამგე, ელის მინი ჰერცის საგანმანათლებლო თეატრის იდეით იყო აღტაცებული. ჯერ კიდევ 1907 წელს საუბრობდა ნ. ბახტინი თეატრალური ხელოვნების საგანმანათლებლო მიზნებისთვის გამოყენების შესახებ და ამის პრაქტიკაში დანერგვასაც ცდილობდა, თუმცა ამ იდეის განხორციელების საშუალება მას მხოლოდ 15 წლის შემდეგ მიეცა, უკვე რევოლუციის შემდგომ დაარსებულ პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რევოლუციამდელ რუსეთში პროფესიული საბავშვო თეატრი არ არსებობდა. თუმცა რევოლუციამდე ორი წლით ადრე, 1915 წელს ოლგა გალახოვამ სახალხო თეატრების პირველ ყრილობაზე წამოაყენა საბავშვო პროფესიული თეატრის შექმნის საკითხი და თავისდაუნებურად დაასახელა სწორედ ის ძირითადი მახასიათებლები, რაც შემდგომში საბჭოთა საბავშვო თეატრისთვის გახდა განუყოფელი - თეატრი, რომლის მიზანიც უნდა ყოფილიყო მოზარდის ესთეტიკური და იდეოლოგიური აღზრდა, ბავშვის ჩამოყალიბება პიროვნებად.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ მოზარდი მაყურებლისთვის თეატრის შექმნა სახელმწიფოებრივი დონის ამოცანა გახდა. 1918 წლის იანვარში, ახლად დაფუძნებული განათლების სახალხო კომისარიატის (*ნარკომპროსის*) ხელმძღვანელმა ანატოლი ლუნაჩარსკიმ დააარსა საგანგებო თეატრალური განყოფილება, რომელშიც საბავშვო თეატრის სექციაც შედიოდა. იმავე წლის მიწურულს, განყოფილების ინიციატივით დაიწყო სპეციალური ოთხთვიანი კურსი, რომლის ფარგლებშიც სკოლის მასწავლებლებსა და საგანმანათლებლო პროცესში ჩართულ სხვა პირებს შეასწავლიდნენ



საბავშვო ლიტერატურასა და საბავშვო დრამატურგიას. პროგრამას ხელმძღვანელობდა ნიკოლაი ბახტინი, ნიკოლაი ლებედევი - პეტროგრადის საბავშვო თეატრის რეჟისორი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი და ალექსანდრ ბრიანცევი, ლენინგრადის (ამჟამინდელი პეტერბურგის) მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მომავალი სამხატვრო ხელმძღვანელი.

სტუდენტობისას ალექსანდრ ბრიანცევი სამოყვარულო წარმოდგენებში მონაწილეობდა, 1904 წლამდე სანქტ-პეტერბურგის სამოყვარულო დასებში რეჟისორის თანაშემწედ და მსახიობად მუშაობდა. 1905 წელს პაველ გაიდებუროვთან ერთად დააარსა მოძრავი თეატრი, სადაც 1920 წლამდე მუშაობდა და დადგა 60-მდე სპექტაკლი. 1918 წელს კი თავისი პირველი საბავშვო სპექტაკლი, მიხაილ კუზმინის „ორი ძმა“ დადგა. 1921 წელს პეტროგრადში საბავშვო თეატრების საორგანიზაციო კომისიას ხელმძღვანელობდა, რის შედეგადაც 1922 წელს გაიხსნა პეტერბურგის მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო თეატრი, რომელიც 1980 წლიდან მის სახელს ატარებს. ა. ბრიანცევი სიცოცხლის ბოლომდე ამ თეატრის უცვლელი ხელმძღვანელი იყო, დადგა 48 წარმოდგენა.

ბრიანცევს საბავშვო თეატრი წარმოედგინა, როგორც უნივერსალური თეატრი, სადაც ერთიანდება სხვადასხვა ჟანრი და მიმართულება, თეატრი, რომელიც საინტერესო იქნებოდა როგორც სკოლამდელი, ისე დაწყებითი კლასების მოსწავლეთათვის და უფროსკლასელებისათვის. პეტერბურგის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი ყოველთვის გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ატმოსფეროთი, თანამოაზრეთა გუნდით, რომელიც ალექსანდრ ბრიანცევის გარშემო ერთიანდებოდა. თეატრის სალიტერატურო ნაწილის პირველი გამგე გახლდათ სამუილ მარშაკი. პედაგოგიური ნაწილის პირველი გამგე კი მიხაილ ბახტინი. პირველი სპექტაკლი „კუზიანი კვიცი“ («*Конек-Горбунук*») გახდა ერთგვარი საპროგრამო წარმოდგენა, რომელმაც თეატრის სამომავლო მხატვრული პრინციპები განსაზღვრა; პირველსავე წელს მარტო ეს სპექტაკლი ასჯერ აჩვენეს. ა. ბრიანცევისთვის განუყოფელი იყო შემოქმედებითი და აღმზრდელობითი ელემენტები საბავშვო თეატრში. თავად რეჟისორიც იყო და პედაგოგიც.

მოსკოვში მოზარდ მაცურებელთა თეატრი 1919 წელს, სახალხო კომისრის, ანატოლი ლუნაჩარსკის ინიციატივით შეიქმნა. თავდაპირველად თეატრს პირველი სახელმწიფო საბავშვო თეატრი ეწოდებოდა. დირექციის შემადგენლობა ამგვარი იყო: ანატოლი ლუნაჩარსკი, ნატალია საცი, გენრიეტა პასკარი და სხვა. ვსევოლოდ

მეიერჰოლდის მოსწავლემ, გენრიეტა პასკარმა დასადგმელად რადიარდ კიპლინგის „მაუგლიზე“ შეაჩერა არჩევანი. ნაწარმოების ინსცენირება ვლადიმირ ვოლკენშტეინმა გააკეთა. 1920 წლის 29 ივნისს გაიმართა „მაუგლის“ საჯარო გენერალური რეპეტიცია და სწორედ ეს დღე ითვლება თეატრის გახსნის ოფიციალურ თარიღად. რამდენიმე გვარის დასახელებაც საკმარისია იმისთვის, რომ გავიაზროთ, თუ როგორი მსახიობები შედიოდნენ პირველი საბავშვო თეატრის დასში: „მაუგლიში“ შედგა შემდგომში სახელგანთქმული რუსი მსახიობის, მარია ბაბანოვას დებიუტი, იგი რამდენიმე როლს თამაშობდა. დათვი ბალუს როლში კი მაცურებელმა იგორ ილინსკი იხილა (შემდგომში ვსევოლოდ მეიერჰოლდის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი არტისტი).

„მაუგლის“ მოჰყვა რამდენიმე ზღაპარი: „ბულბული“, „საბავშვო“, „პაშა და დათვი“ და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლებს მაცურებელში დიდი წარმატება ხვდა წილად, კრიტიკოსები ხაზს უსვამდნენ იმას, რომ თეატრი საგანმანათლებლო სტანდარტებთან შეუსაბამო ლიტერატურას ირჩევდა დასადგმელად, ბრალს სდებდნენ ხელოვნურ მიამიტობასა და გადაჭარბებულ ესთეტიზმში. ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში გენრიეტა პასკარი თეატრში იყენებდა ინტერაქციას - კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები მაცურებლებს ფოიეში ხვდებოდნენ, ანტრაქტების დროს კი პატარა ეტიუდებით ართობდნენ. საინტერესოა ისიც, რომ გენრიეტა პასკარმა გადაწყვიტა ყოველი წარმოდგენის შემდეგ პატარა მაცურებლის შთაბეჭდილებები მოეგროვებინა. სპექტაკლის პერსონაჟები მათ ანკეტებს ურიგებდნენ და შთაბეჭდილების გაზიარებას სთხოვდნენ. პასკარი ამ ანკეტებს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ზოგჯერ მაცურებლის რეაქციის მიხედვით, უკვე დადგმულ სპექტაკლებში გარკვეული ცვლილებები შეჰქონდა. თეატრი ინტენსიურად მუშაობდა, იმ დროისათვის საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლებად ითვლება: „ტიკის და ტაკის მოგზაურობა“, „12 თვე“, „ტომ სოიერი“, „ბულბული“, „პაშა და დათვი“ და სხვა.

1923 წელს თეატრის ხელმძღვანელმა რობერტ ლუის სტივენსონის „განძთა კუნძული“ დადგა; წარმოდგენის ერთ-ერთ ეპიზოდში სცენაზე ბრიტანეთის დროშას სწევდნენ და მეფის სადღეგრძელოს სვამდნენ. გენრიეტა პასკარს ასეთი რამ არ აპატიეს და ორი საპრემიერო ჩვენების შემდეგ, სპექტაკლი მოხსნეს, რეჟისორი კი სამსახურიდან გაათავისუფლეს. გ. პასკარი ტოვებს თეატრს და 1925 წელს მიდის ემიგრაციაში, პარიზში, საიდანაც იგი საბჭოთა კავშირში აღარ დაბრუნებულა. თუმცა

ამით პირველი საბავშვო თეატრის ცხოვრება არ შეწყვეტილა, მას სათავეში სრულიად ახალგაზრდა ნატალია საცი ჩაუდგა და ეს სავსებით ლოგიკური იყო, ვინაიდან ბავშვებისთვის თეატრის შექმნა იმთავითვე მისი იდეა იყო და სწორედ ნ.საცის დიდი მონდომებისა და შრომის შედეგად მიიღო ანატოლი ლუნაჩარსკიმ ეს მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება.

## ნატალია საცის თეატრი

საზოგადოდ, რუსულ და საბჭოთა მოზარდ მაყურებელთა თეატრზე საუბრისას განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნატალია საცის ღვაწლი, რომელსაც რუსი მკვლევრები დღემდე მიიჩნევენ მსოფლიოში პირველი საბავშვო თეატრის დამაარსებლად. მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული საბავშვო თეატრთან; შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ, ქართულმა მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა თავისი პირველი სეზონი სწორედ ნატალია საცის „ფრიც ბაუერით“ გახსნა.

ნატალია საცი 1903 წლის 27 აგვისტოს კომპოზიტორ ილია საცისა და მომღერალ ანა საცის ოჯახში დაიბადა, ამიტომ ბუნებრივია, რომ მუსიკა დაბადებიდანვე მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა. მრავალი სხვა მუსიკალური საქმიანობის გარდა, ილია საცი მუსიკას სამხატვრო თეატრისთვისაც წერდა. სწორედ მას ეკუთვნის მუსიკა სამხატვრო თეატრის ლეგენდარული სპექტაკლისთვის „ლურჯი ფრინველი“, თანამშრომლობდა მცირე თეატრთან, კომისარჟევსკაიას სახელობის თეატრთან და სხვა. ნატალია საცის უდარდელი ბავშვობა სავსე იყო მუსიკითა და თეატრით, სწავლობდა ევგენი რეპმანის პროგიმნაზიაში, ფორტეპიანოს კლასში, მღეროდა გუნდში, მაგრამ მამის ნაადრევი გარდაცვალების გამო ბავშვობაც მოულოდნელად შეწყდა. 12 წლის საცს უკვე თავად მოუწია რეპეტიტორობა, ატარებდა ფორტეპიანოს გაკვეთილებს. 15 წლისამ მუშაობა დაიწყო მუშა დეპუტატთა მოსკოვის საბჭოში, სადაც იმხანად თეატრალურ-მუსიკალურ სექციაში საბავშვო განყოფილება ჩამოაყალიბეს. საბავშვო თეატრის შექმნის იდეაც სწორედ აქ გაუჩნდა. თავდაპირველად ეს იყო დილის ე. წ. გასვლითი სპექტაკლები და კონცერტები ობოლი ბავშვებისთვის, რომლებსაც მანამდე თეატრზე არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ.

მოგვიანებით, მოსკოვის საბავშვო თეატრში ნატალია საცმა ქალაქის საუკეთესო ავტორები და კომპოზიტორები მიიწვია; სწორედ საცის დაჟინებული თხოვნით დაწერა ალექსეი ტოლსტოიმ „ბურატინო“, რომელსაც დღემდე დგამენ რუსეთის და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ბევრ თეატრში; სერგეი პროკოფიევიც ნატალია საცის იდეით აენტო და შექმნა „პეტია და მგელი“, მუსიკალური ზღაპარი, რომელიც თან საგანმანათლებლო დატვირთვისაც ატარებდა - პატარა მაყურებელს სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტს აცნობდა. რა საინტერესოა, რომ თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგაც ამ ნაწარმოებს კვლავ ხშირად დგამენ საბავშვო თეატრებში.

მიუხედავად იმისა, რომ ნატალია საცი ძალიან ახალგაზრდა იყო, იგი დიდი გამბედაობითა და სიჯიუტით გამოირჩეოდა, ყოველთვის მასშტაბურად აზროვნებდა, არ ეპუებოდა დაბრკოლებებს - ეს თვისება ცხოვრების ბოლომდე გაჰყვა და შეიძლება ითქვას, სიცოცხლე შეუნარჩუნა კიდეც. ამ სითამამის წყალობით, 1918 წელს, ერთ-ერთ საბავშვო კონცერტზე, დიდი თეატრის სცენაზე გამოსულმა ნატალია საცმა ანატოლი ლუნაჩარსკის ყურადღება მიიქცია, რომელიც იმხანად განათლების მინისტრი გახლდათ. მინისტრი ამ პატარა გოგონას მიმართ დიდი სიმპათიითა და ნდობით განიმსჭვალა და მომდევნო წლების განმავლობაში მის იდეებსა და წამოწყებებს მხარს უჭერდა. ამ შეხვედრიდან რამდენიმე თვის შემდეგ კი მოსკოვში პირველი საბავშვო პროფესიული თეატრიც გაიხსნა.

„მინდა შევქმნა თეატრი ბავშვებისთვის. სულ ახალი. ასეთი თეატრი აქამდე არ არსებულა. - წერდა ნატალია საცი მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში - „ლურჯი ფრინველი“ ალბათ აქამდე დადგმული ერთადერთი მაღალმხატვრული საბავშვო სპექტაკლია. მაგრამ სამხატვრო თეატრი უფროსების ინტერესებს ემსახურება, ჩემ მიერ ჩაფიქრებულ თეატრში კი ყველაფერი ბავშვებისთვის უნდა იყოს - არა ცალკეული სპექტაკლები, არამედ მთელი თეატრი - განსხვავება დიდია. ამ თეატრში ბავშვები შემთხვევითი დამსწრეები კი არა, სრულუფლებიანი მაყურებლები იქნებიან. საუკეთესო მწერლებმა უნდა იფიქრონ ბავშვებზე, მათთვის ახალი პიესები დაწერონ, თეატრის მხატვრებმა კი თავიანთი შემოქმედება პატარებს მიუძღვნან. ცხადია, საბავშვო თეატრს თავისი შენობა უნდა ჰქონდეს, ისევე როგორც, საუფროსო თეატრებს.“<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Сац Н. «Жизнь полосатое явление», «Новости», 1991, с.102

საბავშვო თეატრის დამაარსებლები, ნატალია საცი და მისი თანამოაზრეები მიიჩნევდნენ, რომ თეატრი ბავშვებისთვის ერთგვარი თავშესაფარი უნდა გამხდარიყო, აქ შეეძლოთ მოსვლა ისეთ ბავშვებსაც, რომლებსაც მანამდე სპექტაკლი არასდროს ენახათ. ამიტომაც თავიდანვე დიდი ყურადღება ეთმობოდა პედაგოგიურ და საგანმანათლებლო მხარეს; იდგმებოდა სპექტაკლები 6, 8, 12 და 16 წლის ბავშვებისთვის. მაყურებელთა დარბაზში აუდიტორიის თანაბარი ასაკი ამ თეატრის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი იყო.

ნატალია საცი გამოირჩეოდა თავისი მიზანდასახულობითა და ერთგვარი შემოქმედებითი სიჯიუტით და სწორედ ამგვარი დამოკიდებულებით აშენებდა ახალ თეატრს. ზოგჯერ მისი სპექტაკლები კამათსა და აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა, მაგრამ ნ.საცი განუწყვეტლივ ეძებდა ახალ სცენურ ფორმებს, ხშირად მაყურებელს წარმოდგენის მსვლელობაში ჩართავდა ხოლმე, მიმართავდა ინტერაქციის ხერხებს.

მიზანდასახულობის გარდა, ნატალია საცი გამოირჩეოდა თავისებებით, რომელსაც დღეს ჩვენ ეფექტიან მენეჯმენტს ვუწოდებთ, იყო კარგი დიპლომატი, ძირფესვიანად იცნობდა თეატრს და აღიქვამდა მას როგორც ერთიან შემოქმედებით ორგანიზმს. ერთხელ თეატრის ამჟამინდელ ხელმძღვანელთან, ალექსეი ბოროდინთან საუბრისას ასეთი რამ თქვა: *„მე ვცხოვრობ პრინციპით, რაც დილით ჩავიფიქრე, საღამოს უკვე შესრულებული უნდა მქონდეს.“* იგი იყო გამწევი ძალა თეატრისთვის, მისი ენერჯისა და ენთუზიაზმის წყალობით თეატრში სამუშაოდ მივიდნენ იმ დროის საუკეთესო დრამატურგები, მხატვრები, მუსიკოსები და ა. შ.

1936 წელს თეატრს სახელი შეუცვალეს, ცენტრალური საბავშვო თეატრი უწოდეს და მისცეს საკუთარი შენობა, სადაც დღეს რუსული აკადემიური ახალგაზრდული თეატრი მდებარეობს. 1936-37 წლების სეზონზე ცენტრალური საბავშვო თეატრის შტატში 375 ადამიანი ირიცხებოდა, გარდა ამისა, 28 კაციანი ორკესტრი. უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა 1936 წელს ალექსეი ტოლსტოის „ოქროს გასაღების“ (*ბურატინოს თავგადასავლის*) პრემიერა. ევგენი შვარცმა და კომპოზიტორმა მიხაილ რაუხვერგერმა დაწერეს მუსიკალური ზღაპარი „წითელქუდა“. იწერებოდა და იდგმებოდა პიესები სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფებისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ პირნათლად ასრულებდა პარტიის მითითებებს, თავად ნ. საცი არასდროს ყოფილა პარტიული. როგორც ჩანს, ხალხის მტრის ცოლობასთან ერთად, არც ეს აპატიეს. 1937 წლის სისხლიან რეპრესიებს ვერც მისი ოჯახი გადაურჩა. 1938 წელს

დაუხვრიტეს ქმარი, იზრალი ვეიცერი (საბჭოთა კავშირის შიდა ვაჭრობის სახალხო კომისარი), ორსული ნატალია საცი კი გადაასახლეს. წარმოდგენელი ტანჯვა არგუნა განგებამ: დაკარგა საყვარელი მეუღლე, საყვარელი საქმე, თეატრი, ოჯახი... კამერიდან კამერაში, ციხიდან ციხეში გადაჰყავდათ, გაუთავებელი დაკითხვები, წამება, ციმბირის ბანაკები. ციხეში ნ. საცს მოეშალა მუცელი, დაემართა ტიფი და სხეულის მარჯვენა ნახევარი წაერთვა. 6 წლით გადაასახლეს. გადასახლებაშიც კი თავისმა უდრეკმა ხასიათმა გადაარჩინა: ბევრს კითხულობდა, სწავლობდა ფრანგულს, გაიარა მედდის კურსები. მარჯვენა ხელის დამბლის გამო შეეჩვია მარცხენა ხელით წერას. ბანაკშიც დგამდა სპექტაკლებს და სხვა პატიმრებთან ერთად მართავდა კონცერტებს.

ნატალია საცის დაპატიმრების შემდეგ თეატრი მსახიობთა უმრავლესობამ დატოვა, სხვა თეატრებში გადავიდნენ სამუშაოდ საბავშვო თეატრის რეჟისორებიც. ცენტრალურმა საბავშვო თეატრმა კი თავისი დამაარსებლის გარეშე განაგრძო მუშაობა.

1943 წელს ნატალია საცმა ალმა-ატაში ცხოვრებისა და მუშაობის უფლება მიიღო, თავდაპირველად ოპერისა და ბალეტის თეატრში დგამდა, ხოლო 1944 წელს დააფუძნა ყაზახეთში პირველი მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რომელიც 1985 წელს ორად გაიყო - ნ.საცის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, რომელიც წარმოდგენებს რუსულ ენაზე თამაშობს და გაბიტ მუსრეპოვის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ყაზახური თეატრი, სადაც სპექტაკლები ყაზახურ ენაზე იმართება. ორივე თეატრი დღესაც აქტიურად ფუნქციონირებს და მათ რეპერტუარში ნახავთ, როგორც კლასიკურ და თანამედროვე საბავშვო დრამატურგიას, ასევე ყაზახურ ზღაპრებსა და ფოლკლორზე აგებულ წარმოდგენებს.

გადასახლების შემდეგ, ნატალია საცს თავისსავე შექმნილ თეატრში დაბრუნება არ შეეძლო, ამიტომ დროებით ესტრადას შეაფარა თავი. მოსკოვს 1958 წელს დაუბრუნდა, კრემლში დიდი პენსია შესთავაზეს, იმ დროისთვის მისი ქმარი უკვე რეაბილიტირებულთა სიაში იყო, თუმცა ნატალია საცმა პენსიაზე უარი თქვა. მოსკოვში დაბრუნებულ საცს სხვადასხვა პროფესიული თეატრი სთავაზობდა დადგმას, მაგრამ მას ისევ ბავშვებისთვის მუშაობა სურდა და 62 წლის ასაკში კიდევ ახალი თეატრის შენებას შეუდგა. 1965 წლის 21 ნოემბერს გაიხსნა პირველი საბავშვო ოპერის, ბალეტისა და მუსიკის პროფესიული თეატრი, რომელიც დღეს ნატალია საცის სახელს ატარებს და საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარით გამოირჩევა: „კრილოვის იგავ-არაკები ანუ ცხოველების ოპერა“, „ფიფქია“, „ჯადოსნური ფლეიტა“, „ალადინის ჯადოსნური ლამპარი“, „ზურმუხტქალაქის

ჯადოქარი,“ „მახინჯი იხვის ჭუჭული,“ „12 თვე,“ „ოლივერ ტვისტი“, „დონ ჟუანი“, „წითელქუდა,“ „მაუგლი“ და მრავალი სხვა საბავშვო მუსიკალური სპექტაკლი.

ნატალია საცმა იმასაც მიაღწია, რომ ქალაქში თეატრისთვის საგანგებოდ ადგილი გამოუყვეს, ამ შენობის არქიტექტორებმა სახელმწიფო პრემიაც კი მიიღეს. ნატალია საცი თეატრიდან 1993 წელს წავიდა, 90 წლის ასაკში და მალევე გარდაიცვალა კიდევ. ეს მხოლოდ მცირე ნაწილია იმ უდიდესი ღვაწლისა, რაც ნ.საცს საბჭოთა და შეიძლება ითქვას, მსოფლიო საბავშვო თეატრის წინაშე მიუძღვის.

### **საბჭოთა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები**

უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოთა რუსეთი მსოფლიოში პირველი ქვეყანა იყო, სადაც ახლად დაფუძნებული საბავშვო თეატრი სრულად ფინანსდებოდა სახელმწიფოდან. 1920-იან წლებში მოსკოვისა და პეტერბურგის კვალდაკვალ იხსნება საბავშვო თეატრები საბჭოეთის სხვადასხვა რესპუბლიკაში: საბავშვო თეატრი ხარკოვში (1920 წ, ამჟამად პირველი უკრაინული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, რომელიც 1944 წლიდან ლვოვში გადავიდა); კიევის საბავშვო თეატრი (1924 წ, ამჟამად კიევის მოზარდ მაყურებელთა აკადემიური თეატრი), თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული და ქართული თეატრები (1927-1928 წ), მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ნიჟნი ნოვგოროდსა და ბაქოში (1928 წ), ერევანში (1929 წ), ნოვოსიბირსკში (1930 წ), მინსკში (1931 წ) და სხვა. 1930 წლისთვის სსრკ-ში ფუნქციონირებდა უკვე მოზარდ მაყურებელთა 20 თეატრი. 1970-იან წლებში კი 46 დრამატული და 1 მუსიკალური მოზარდ მაყურებელთა თეატრი.

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ალექსანდრ ბრიანცევმა და ნიკოლაი ბახტინმა შეიმუშავეს თეატრის სტრუქტურა, რომელიც ყველა საბჭოთა საბავშვო თეატრში გავრცელდა. მათ თეატრი შემოქმედებით და პედაგოგიურ ნაწილებად დაყვეს და ამით ერთმანეთისგან ხაზგასმით გააცალკევეს საბავშვო და საუფროსო პროფესიული თეატრები. ბახტინმა შეიმუშავა ორი ძირეული კომპონენტისგან შემდგარი პედაგოგიური სისტემა - თეატრის პედაგოგები და დელეგატთა საბჭო. თეატრის პედაგოგებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრებოდათ: ისინი ზრუნავდნენ მაყურებლის თეატრალურ განათლებაზე, უზრუნველყოფდნენ წესრიგსა და დარბაზში

სიჩუმეს წარმოდგენის მსვლელობისას, ორგანიზებას უწევდნენ დისკუსიებს, კითხვა-პასუხს, მიმოწერას მაყურებელსა და დასს შორის, აწარმოებდნენ მაყურებელზე დაკვირვებას და იკვლევდნენ საბავშვო თეატრის აუდიტორიას, ატარებდნენ სხვადასხვა ღონისძიებას და სხვა. ასეთი კადრი ანდა რამდენიმე თანამშრომლით დაკომპლექტებული მთელი განყოფილება საბჭოთა კავშირში არსებულ ყველა საბავშვო თეატრში იყო და, ძველი ინერციით, ბევრგან დღემდეც შემორჩა. დელეგატები კი იყვნენ ბავშვების წარმომადგენლები, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ მაყურებლის კომუნიკაციას მსახიობებთან და თეატრის სხვა მესვეურებთან.

საბჭოთა თეატრალური პედაგოგიკის მამამთავრის, ნ. ბახტინის პრინციპები გამომდინარეობდა მისი იდეიდან „*თეატრალურად განათლებული მაყურებელი*“; კონცეფციის ღერძს კი წარმოადგენდა ის, რომ საბავშვო თეატრი უნდა ქცეულიყო მოზარდთა ზნეობრივი, ესთეტიკური და ეთიკური აღზრდის ფუნდამენტად. თეატრში ყოველი მისვლა საგანმანათლებლო დატვირთვის მატარებელი უნდა ყოფილიყო. პირველ რიგში, ბახტინს უნდოდა, რომ მცირეწლოვან მაყურებელს გაეგო წარმოდგენის შინაარსი, ხასიათი და თემატიკა. იდეალურ ვარიანტში კი, მისი მიზანი იყო, ბავშვს ძირფესვიანად შეესწავლა თეატრის ყოველი ასპექტი: რეჟისორისა და მსახიობის როლი, თეატრალური ხელოვნების ელემენტები, განათება, დეკორაცია, კოსტიუმები და კრიტიკის ზოგიერთი პრინციპიც კი.

1930-იან წლებში ბახტინი დაადანაშაულეს ბურჟუაზიულ ლიბერალიზმსა და აპოლიტიკურობაში. „*თეატრალურად განათლებული მაყურებლის*“ კონცეფცია „ელიტარულად“ მიიჩნიეს, თითქოსდა ეს ყველაფერი ეწინააღმდეგებოდა პარტიის უზენაეს მიზანს და უკლასო საზოგადოების ჩამოყალიბებას უშლიდა ხელს. ბრალდებების შედეგად, ბახტინის კონცეფცია გადასხვაფერდა, პარტიისთვის უფრო მისაღები და ხელსაყრელი გახდა. მომავალი თაობის ესთეტიკური აღზრდის ნაცვლად, აქცენტი გაკეთდა მოზარდების იდეოლოგიურ განათლებაზე და ეს პრინციპი ათწლეულების განმავლობაში არ შეცვლილა. კონფლიქტი თანამედროვე საბჭოთა ბავშვსა და მის მშობლებს შორის, რომელთა გონებაც ბურჟუაზიული მრწამსითაა მოწამლული; საბჭოთა ბავშვის ცხოვრება სკოლასა და პიონერულ ორგანიზაციაში; პიონერხელმძღვანელთა და პიონერთა ცხოვრებაზე; რელიგიის მავნებლობასა და ათეიზმის აუცილებლობის შესახებ; ოქტომბრის რევოლუცია და სამოქალაქო ომი; ბოლშევიკური პარტიის მიღწევები, კაპიტალისტური ქვეყნების რევოლუციონერთა ბრძოლა, ხუთწლედის გეგმები და



ამოცანები, კოლექტივიზაცია და სხვა - ეს იმ თემათა არასრული ჩამონათვალია, რაც საბჭოთა მოზარდი მაყურებლისთვის მისაღები და საინტერესო უნდა ყოფილიყო. გარკვეული პერიოდის განმავლობაში აკრძალული იყო საბავშვო ზღაპრები და დეტექტიური ხასიათის ლიტერატურა, ვინაიდან ითვლებოდა, რომ დეტექტიური სიუჟეტების სცენაზე ხილვა მოზარდს კრიმინალური საქციელისკენ უბიძგებდა. უკვე 1920-იანი წლების მიწურულს ცენზორებმა ზღაპრები ანტიმარქსისტულ და ანტილენინურ მოვლენად მიიჩნიეს, ვინაიდან ისინი ბავშვში იწვევდნენ „მითოლოგიურ და რელიგიურ გრძნობებს, რწმენას ზებუნებრივ ძალაში და ბავშვის მატერიალისტური აზროვნების განვითარებას აფერხებდნენ“.<sup>27</sup> მეფე-დედოფლები, პრინცები და პრინცესები, ზღაპრების გმირები ახლა კლასობრივ მტრებად იქცნენ.

1934 წელს, საბჭოთა მწერლების პირველ ყრილობაზე დამტკიცდა „სოციალური რეალიზმის“ თეორია, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგის ოფიციალურ დოქტრინად იქცა, მათ შორის საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკათა მოზარდ მაყურებელთა უკლებლივ ყველა თეატრისათვის. სტალინური რეპრესიების კვალდაკვალ ასე ვთქვათ, „რეაბილიტირებული“ იქნა ლიტერატურის ორი ჟანრი - კლასიკური ლიტერატურა და ზღაპრები, ოღონდ მათი გააზრება მოხდა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციიდან. კლასიკური დრამის დადგმა დასაშვები გახდა მხოლოდ დადგენილ რეალისტურ მანერაში, სადაც არ იქნებოდა ავანგარდისა და ექსპერიმენტის ელემენტები და ცხადია, ყველაფერში მკაცრად იყო დაცული მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიის პრინციპები. ზღაპრის „რეაბილიტაციას“ კი საფუძვლად დაედო საბჭოთა საბავშვო დრამატურგიის არარსებობა. ამას აგრეთვე ხელი შეუწყო მეცნიერთა დასკვნამ, რომ ზღაპარი ოდითგანვე ეროვნული ფოლკლორის ნაწილს წარმოადგენდა და დაბალი ფენის, უბრალო გლეხების ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. იმავე 1934 წლის ყრილობაზე გამოვიდა ცნობილი პოეტი და დრამატურგი სამუილ მარშაკი და ყველას მოუწოდა შეექმნათ ახალი ზღაპრები, რომლებიც საბჭოთა იდეოლოგიას ასახავდა. შეიძლება ითქვას, ამ ერთგვარი ხრიკის წყალობით საზოგადოებამ მიიღო ძველი ზღაპრების საფუძველზე აგებული ახალი „საბჭოთა ზღაპარი“, თავსმოხვეული ნაძალადევი თანამედროვე ფასეულობებითა და იდეებით. იმ დროიდან დაიწყო ფოლკლორისა და ზღაპრების ლიტერატურული გადამუშავება, ამ ჟანრის ერთ-ერთი დიდოსტატი კი ევგენი შვარცი გახდა. მის კალამს

---

<sup>27</sup> Шпет Е, «Советский театр юного зрителя», Москва, «Искусство» 1971, გვ 14

ეკუთვნის ისეთი ცნობილი პიესები, როგორებიცაა: „დრაკონი“, „შიშველი მეფე“, „კონკია“, „წითელქუდა“, „პრინცესა და მელორე“, „ჩვეულებრივი სასწაული“, „თოვლის დედოფალი“, „მამაცი ჯარისკაცი“ და მრავალი სხვა ნაწარმოები, რომელიც დღემდე თითქმის იმავე სახით იდგმება სხვადასხვა ქვეყნის სცენებზე, როგორც დაიწერა, 30-50-იან წლებში.

ათწლეულების განმავლობაში მოსკოვისა და პეტერბურგის საბავშვო თეატრები კარნახობდნენ რეპერტუარს მთელი საბჭოეთის მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს. თითქმის ყველაფერი, რაც იქ ხორციელდებოდა, ითარგმნებოდა საკავშირო ენებზე და იდგმებოდა. პირველ რიგში, ეს განპირობებული იყო იმით, რომ ფაქტობრივად არ არსებობდა საბავშვო დრამატურგია, ხდებოდა მხოლოდ ზღაპრებისა და კლასიკური საბავშვო ლიტერატურის ადაპტაცია, აგრეთვე იწერებოდა თანამედროვე საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მისაღები ნაწარმოებები; სრულიად ჩაკეტილ ქვეყანაში მყოფი ხელოვანები რკინის ფარდის მიღმა ვერაფერს ხედავდნენ, ვერ მიჰყვებოდნენ დასავლურ თუ ამერიკულ საბავშვო თეატრის სფეროში მიმდინარე პროცესების, თანამედროვე ტენდენციებს და ა.შ.

## თავი III

### რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი 90-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ პროფესიული საბავშვო თეატრი რუსეთში (და მთელ მსოფლიოშიც) მეოცე საუკუნის მოვლენაა. იგი დაიწყო როგორც ერთგვარი ექსპერიმენტი და გადაიქცა მარქსისტულ-ლენინური იდეების გაქდერებისა და მასების მართვის კარგ იდეოლოგიურ ინსტრუმენტად. საინტერესოა, რომ 70 წლის შემდეგ, 1990-იან წლებში, ე.წ. „პერესტროიკის“ პერიოდმა თითქმის მოკლა მოზარდ მაყურებელთა თეატრები ყოფილი საბჭოთა კავშირის ლამის ყველა ქვეყანაში. საბავშვო თეატრის მკვლევარი, მანონ ვან დე უოტერი თავის წიგნში „მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრები“ ასკვნის, რომ 1996 წლისთვის რუსეთში მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ფაქტობრივად აღარ არსებობდა.<sup>28</sup> გადარჩნენ მხოლოდ ის თეატრები, რომლებმაც რეპერტუარი ყველა ასაკის მაყურებელს მოარგეს, ამის მაგალითად მკვლევარი მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ასახელებს. ათი წლის შემდეგ სრულიად სხვაგვარი სურათი გამოიკვეთა და საბავშვო თეატრმა რუსულ თეატრალურ რუკაზე ისევ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა, თუმცა სხვაგვარი მატერიალური, შემოქმედებითი და ფინანსური მდგომარეობით.

თუ გადავხედავთ წამყვანი თანამედროვე რუსული საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრების რეპერტუარს, საინტერესო სურათი გამოიკვეთება - კვლავ ჭარბობს რუსული საბავშვო და კლასიკური ლიტერატურა, უცხოური კლასიკა და პოპულარული თანამედროვე საბავშვო ნაწარმოებები; სახელმწიფო თეატრები 6 წლამდე მაყურებელს თითქმის ვერაფერს სთავაზობენ, შემოქმედებითი ექსპერიმენტების მცდელობები უფრო მცირემასშტაბიან, დამოუკიდებელ თეატრებში შეიმჩნევა. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიშველიოთ რამდენიმე წამყვანი საბავშვო თეატრის რეპერტუარი - ა. ბრიანცევის სახელობის პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი: თეატრის რეპერტუარი 7 ასაკობრივ კატეგორიად იყოფა: 6+, 8+, 10+, 12+, 14+, 16+, 18+ „ფიფქია და 7 ჯუჯა“, „ზურმუხტქალაქის ჯადოქარი“ ალექსანდრ ვოლკოვის ნაწარმოების მიხედვით (რომელიც ფრენკ ბაუმის ზღაპრის „ოზის ჯადოქრის“ იდენტურია), ვიქტორ დრაგუნსკის

<sup>28</sup> Water Manon van de, Moscow theatres for young people, PALGRAVE MACMILLAN 2006, p.105

„დენისკას ამბები“, „მოროზკო“ და სხვა რუსული ზღაპრების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები, „თოვლის დედოფალი“, მარკ ტვენის „ტომ სოიერი“, სვენ ნურდკვისტის „ნადირობა მელაზე“, ოსკარ უაილდის „კენტერვილის მოჩვენება“, კლაივ ლუისის „ლომი, ჯადოქარი და ტანსაცმლის კარადა“ („ნარნიის ქრონიკების“ მიხედვით), „მამები და შვილები“ ი.ტურგენევის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, პოლინა კოროტიჩის „როგორ მოგწონს ასეთი თეატრი, ილონ მასკ?“, ლუდმილა რაზუმოვსკაიას „მვირფასო ელენა სერგეევნა“, პეტრა ვიულენგებერის „დროებით გასულია“, ჟან ანუის „ანტიგონე“, ნიკოლაი კარამზინის „საბრალო ლიზა“, უილიამ შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“ და „რომეო და ჯულიეტა“, კონსტანტინ ფიოდოროვის მიუზიკლი „ლიონკა პანტელეევი“, ალექსანდრ პუშკინის „პატარა ტრაგედიები“, მაქსიმ გორკის „მდაბიონი“, გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, დიმიტრი ვოლკოსტრელოვის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი“, სემუელ ბეკეტის პიესები და სხვა.

მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარში სულ თითზე ჩამოსათვლელია ბავშვებისთვის განკუთვნილი სპექტაკლები, თეატრმა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში გადაუხვია მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შემოქმედებით და იდეოლოგიურ კურსს და მას შემდეგ საინტერესო შემოქმედებით ლაბორატორიას წარმოადგენს გენრიეტა იანოვსკაიას და კამა გინკასის თაოსნობით. ამ თეატრის რეპერტუარში ძირითადად 16+ და 18+ ასაკობრივ კატეგორიაზე გათვლილი საუფროსო წარმოდგენებია, თუმცა დროდადრო (შესაძლოა თეატრის სახელწოდების გამართლების მიზნით) საბავშვო სპექტაკლებსაც თამაშობენ ხოლმე: (6+) ს. მარშაკის „კატის სახლი“, რ. კიპლინგი „მაუგლი“, ჯ. მ. ბარი „პიტერ პენი“, „მგელი და 7 ციკანი“, (12+) უ. ჰუბის „პინგვინები“. შეიძლება ითქვას, რომ დღეს მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს საბავშვო მხოლოდ სათაურიღა შერჩა, სინამდვილეში კი იგი საუფროსო პროფესიული დრამატული თეატრია. საინტერესოა, რა ბედი ეწევა ამ თეატრს რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, როდესაც მას სხვა სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორი ეყოლება.

ნ. საცის მიერ დაარსებული რუსეთის აკადემიური ახალგაზრდული თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესოა დღეს არსებულ სახელმწიფო საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს შორის. ერთი მხრივ, თეატრი აგრძელებს ძველ ტრადიციას, მეორე მხრივ, კი ღიაა ექსპერიმენტებისთვის, სიახლისათვის და ახალგაზრდებისთვის. სახელის ცვლილებამ (1992 წელს ცენტრალური საბავშვო თეატრი რუსეთის აკადემიური

ახალგაზრდული თეატრი გახდა) სხვაგვარი სახე შესძინა თეატრს, მისცა საშუალება უფრო მოქნილი გამხდარიყო რეპერტუარის შერჩევისას. უკვე 42 წელია თეატრს ალექსეი ბოროდინი ხელმძღვანელობს, რომელიც 1980 წელს კიროვიდან გადმოიყვანეს, სადაც რეჟისორი 6 წლის განმავლობაში იქაურ მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ხელმძღვანელობდა. წლების განმავლობაში მან ძალიან საინტერესოდ შეცვალა თეატრის კურსი, თუნდაც იმით, რომ დადგა ბორის აკუნინის პოპულარული რომანი „ერასტ ფანდორინი“. სპექტაკლის წარმატება მწერლისთვის შემოქმედებითი იმპულსად იქცა და სპეციალურად ამ თეატრისთვის აკუნინმა დაწერა „ინი და იანი“ ორ ვერსიად - შავი და თეთრი ვერსიები და რეჟისორს არჩევანის საშუალება მისცა, ბოროდინმა კი არჩევანი ორივეს სასარგებლოდ გააკეთა და ორივე ვარიანტი დადგა.

2007 წელს დადგმული ტომ სტოპარდის „უტოპიის ნაპირი“ ალექსეი ბოროდინის ერთ-ერთი მასშტაბური თეატრალური პროექტია. 2009-2010 წლის სეზონი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გახდა შემოქმედებითი ლაბორატორიის გამო „ახალგაზრდა რეჟისორები ბავშვებისთვის“, რომელიც თეატრმა თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტთან (*გიტისთან*) ერთად განახორციელა და ამ პროექტის ფარგლებში რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორმა 4 საინტერესო საბავშვო წარმოდგენა დადგა. 2014-15 წლებში თეატრის ერთ-ერთი საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლი დადგა ალექსეი ბოროდინმა - „ნიურნბერგი“, ები მანის კინოსცენარის მიხედვით. სპექტაკლს თან ახლდა დიდი საგანმანათლებლო პროგრამა, ლექციები, დისკუსიები, კონოჩვენებები მეორე მსოფლიო ომის თემაზე. წარმოდგენა დღემდე თეატრის რეპერტუარშია. 2014 წლიდან ახალგაზრდულ თეატრში დაიწყო პროექტი „დიდი სცენა - ბავშვებს“, რომლის ფარგლებშიც დაიდგა არაერთი საბავშვო სპექტაკლი: „დენისკას ამბები“ დრაგუნსკის მიხედვით, „კურდღელი ედვარდი“ დიკამილლოს ზღაპრის მიხედვით, „რიკი“ რადიარდ კიპლინგის მიხედვით და სხვა.

თეატრმა 2016 წელს დასავლური მოდელის მიხედვით დააფუძნა „მასწავლებელთა კლუბი“ და „თეატრის მეგობართა კლუბი“. კლუბებში გაერთიანებული თეატრალური აქტიურად არიან ჩართულები თეატრის ცხოვრებაში და მის განვითარებაზე ზრუნავენ. მეგობართა კლუბში გაწევრიანებულნი არიან პირველ რიგში ჩვეულებრივი მაყურებლები და ასევე თეატრის ფინანსური პარტნიორებიც. კლუბის წევრები ძირითადად უქმეებზე იკრიბებიან, მშობლები და ბავშვები პედაგოგებთან ერთად ეცნობიან თეატრის ისტორიას და სპექტაკლის შექმნის ყველა ეტაპს, საუბრობენ და პრაქტიკულად მუშაობენ გრიმზე,

კოსტიუმებზე, რეკვიზიტსა და დეკორაციაზე და ა.შ. ეს „მემკვიდრეობა“ თეატრს ნ. საცის ცენტრალური საბავშვო თეატრისგან ერგო და როგორც ჩანს, ჯერჯერობით ამ ტრადიციას ინარჩუნებენ.

თეატრს ათვისებული აქვს შენობაში არსებული თითქმის ყველა სივრცე და მას მიზნობრივად იყენებს, წარმოდგენები იმართება დიდ და მცირე დარბაზებში, თეთრ და შავ ოთახებში, ასევე შიდა ეზოში, წვიმიანი ამინდის შემთხვევაში კი მთავარ კიბეზეც კი. აუდიოსპექტაკლი-პრომენადი „100“ თეატრის ასი წლის იუბილეს აღსანიშნავად მომზადდა და მაყურებელს საშუალებას აძლევს თეატრის ყველა უცნობ კუთხე-კუნჭულში შეიხედოს. ამრიგად, თეატრი ამტკიცებს, რომ თეატრალური წარმოდგენის თამაში შეიძლება ყველგან, სხვადასხვა ფორმით. ეს დიდწილად ახალგაზრდული თეატრის ამჟამინდელი დირექტორის, სოფია აპელბაუმისა და ახალი მთავარი რეჟისორის, იგორ პერეგუდოვის დამსახურებაა, რომელიც ა. ბოროდინმა 2018 წელს საკუთარი ინიციატივით მიიწვია. თავად კი ისევ სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე რჩება.

კომერციული თვალსაზრისით პატარა სივრცეებში სპექტაკლის დადგმა არც ისე მომგებიანია, ზოგჯერ პირიქით, წამგებიანიც არის. ძირითადად, შემოსავლიანია დიდ სცენაზე დადგმული სპექტაკლები და სხვადასხვა ქვეყანაში, თითქმის ყველა სამხატვრო ხელმძღვანელი ერთხმად ამბობს - იმისთვის რომ თეატრში ექსპერიმენტული, მცირემასშტაბიანი წარმოდგენები დაიდგას, საჭიროა დამატებითი ფინანსების მოძიება, სპონსორების მოზიდვა. როგორც წესი, ასეთ ფუფუნებას თეატრი მხოლოდ დიდ სცენაზე განხორციელებული შემოსავლიანი სპექტაკლების ხარჯზე ახერხებს. კოვიდრეგულაციების შემოღების შემდეგ კი მცირე სივრცეებში სპექტაკლების თამაშის პრობლემა სერიოზულად დადგა, რადგან ზოგ შემთხვევაში შეიძლება სცენაზე მსახიობების რაოდენობა მაყურებლის რაოდენობასაც კი აჭარბებდეს. (2022 წლის გაზაფხულიდან ეს რეგულაციები გაუქმდა)

მოსკოვის ახალგაზრდულ თეატრს არ ჰყავს სპონსორი, ბილეთის ფასი კი საკმაოდ დემოკრატიულია, 1000 რუბლიდან იწყება, რაც დღესდღეობით დაახლოებით 40 ლარს უტოლდება - მოსკოვისთვის ეს არც ისე ძვირია. შედარებისთვის, ზოგიერთ საუფროსო თეატრში ბილეთის ფასი 15-20 ათასი რუბლია და ამის მიუხედავად, ეს თეატრები მაყურებლის სიმწირეს არ განიცდიან) ჩვეულებრივ, სახელმწიფო დაფინანსება თეატრის ხარჯის მხოლოდ ნახევარს ფარავს, შესაბამისად, ფინანსების 50% თეატრმა თავად უნდა მოიპოვოს და ამიტომ იძულებულია დღეში 6-8 წარმოდგენა გამართოს.

სამწუხაროდ, ისევე როგორც სხვა პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, არც რუსეთის ახალგაზრდულ თეატრს უდგას მეცენატთა რიგი, მას არ გააჩნია სპონსორი, ჰყავს მხოლოდ საინფორმაციო პარტნიორები. მოსკოვის ახალგაზრდული თეატრი გახდა პირველი (და ჯერჯერობით ერთადერთი) თეატრი რუსეთში, რომელმაც ფინანსური მხარდაჭერის ახალი მოდელის დანერგვა გადაწყვიტა და მიზნობრივი კაპიტალის ფონდი ჩამოაყალიბა. საინტერესოა, რა შედეგს მოიტანს ათწლეულების შემდეგ ეს ფინანსური ექსპერიმენტი, თუმცა დღეს, როცა საბავშვო თეატრები სახელმწიფოს მხრიდან მწირი დაფინანსების ამარა არიან დარჩენილნი, ყველასთვის ცხადია, რომ თეატრმა გადარჩენის ალტერნატიულ გზებზე უნდა იფიქროს.

ხელოვნებისა და ისტორიული მუზეუმების შემთხვევაში მიზნობრივი ფონდის დანიშნულება სავსებით ცხადია - მუზეუმი ხომ თავისთავად გულისხმობს ამა თუ იმ ექსპონატის შენახვასა და მოვლას. როდესაც მეცენატს ანდა ხელოვნების მოყვარულს მიზნობრივ კაპიტალში გარკვეული ფინანსური წვლილი შეაქვს, იგი ამრიგად ხელოვნების რომელიმე კონკრეტული ნიმუშის შენახვას, გადარჩენას თუ რესტავრაციას უწყობს ხელს. თეატრის პროდუქტი კი მხოლოდ სპექტაკლია, რომელიც მატერიალური სახით არ რჩება. ამიტომაც ძნელია დაარწმუნო ხელოვნების მოყვარული ინვესტორი, რომ ამ საქმისთვის ღირს თანხის გაღება. თუმცა, თუ საბავშვო თეატრს განვიხილავთ როგორც მემკვიდრეობას, როგორც კულტურულ ფასეულობას, რომელიც ყოველთვის, ყველა თაობის მოზარდისთვის შეუცვლელი და აუცილებელია, ასეთი მემკვიდრეობის შენახვისთვის გაღებული წვლილი მომავალ თაობაში ჩადებულ ინვესტიციადაც შეიძლება მოვიაზროთ.

ამ ეტაპზე, თეატრის მიზნობრივი ფონდი დიდ კაპიტალს არ ითვლის, (დაახლოებით 5 მილიონი რუბლი) თუმცა ეს მცირე თანხა თავის საქმეს უკვე აკეთებს: თეატრი იღებს მოგებას და მიღებულ თანხას ახალ პროექტებში დებს. მაგალითისთვის, სწორედ ასე შეიქმნა აუდიოსპექტაკლი „ასი“, თეატრი გამოსცემს გაზეთს „რამტოგრაფი“ და სრულიად უსასყიდლოდ ავრცელებს თეატრში. პერიოდულად ეწყობა ღონისძიებები თანხების მოზიდვისთვის. მაგალითად, ის მაყურებელი, ვინც 2022 წელს გაწევრიანდება თეატრის მეგობართა კლუბში და საიუბილეო წელს რაიმე თანხას ჩარიცხავს ფონდში, ის დამატებითი პრივილეგიებითა და ბონუსებით ისარგებლებს. ამრიგად გამოდის, რომ მაყურებელი თავად არის თავისი რჩეული თეატრის ინვესტორი. თეატრის დირექციამ გაითვალისწინა ექსპერტების მოსაზრება, რომ მეგობართა კლუბში გაწევრიანების საფასური ათჯერ არ უნდა აღემატებოდეს ბილეთის საშუალო საფასურს. შესაბამისად,

თუკი ბილეთი საშუალოდ 1000 რუბლი ღირს, ლოიალობის პროგრამაში გაწევრიანებისთვის, მაყურებელს შეუძლია გადაიხადოს 10 000 რუბლზე ნაკლები. ამ გზით ყალიბდება თეატრის მიზნობრივი კაპიტალი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თუ როგორ ზრუნავს ახალგაზრდული თეატრი თანამედროვე საბავშვო დრამატურგიის განვითარებაზე - „საბავშვო დრამის სახელოსნო მინუს 10“ პაველ რუდნევის და მიხაილ ბარტენევის ხელმძღვანელობით სწორედ თანამედროვე საბავშვო პიესების შექმნაზე იქნება ორიენტირებული.

ამ სამი თეატრის მაგალითზე კარგად ჩანს თუ რა მიმართულებით განვითარდა სახელმწიფო დოტაციაზე მყოფი მოზარდ მაყურებელთა თეატრი რუსეთში: ნაწილი კვლავ ძველი ინერციით მიდის (ა. ბრიანცევის სახელობის პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი) - დგამს კლასიკურ საბავშვო ლიტერატურას, შიგადაშიგ ცდილობს თანამედროვე ავტორების ნაწარმოებთა თარგმნას და დადგმას, ნაკლებად უთმობს ფინანსებსა და სივრცეს მხატვრულ ექსპერიმენტსა და მცირემასშტაბიან, არაკომერციულ დადგმებს; ნაწილმა სრულებით შეიცვალა მიმართულება და პროფილი, როგორც მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შემთხვევაში მოხდა, გენრიეტა იანოვსკაიასა და კამა გინკასის მისვლის შემდგომ. გენრიეტა იანოვსკაიამ პირველივე დადგმით ერთგვარი განაცხადი გააკეთა, რომ ის პრინციპულად ცვლიდა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკას და ემიჯნებოდა ე. წ. საბავშვო რეპერტუარს. 1987 წელს გენრიეტა იანოვსკაიას მიერ დადგმული ალექსანდრ ჩერვინსკის პიესა „ძაღლის გული“ (მიხეილ ბულგაკოვის მოთხრობის მიხედვით) იქცა ახალი ეტაპის დასაწყისად. მას შემდეგ უკვე 30 წელიწადია მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ასოცირდება ორი დიდი რეჟისორის, გენიეტა იანოვსკაიას და მისი მეუღლის, კამა გინკასის სახელებთან. თეატრის რეპერტუარი ხაზგასმით „საუფროსოა“: „ტრამვაი სახელად „სურვილი“, „Good-bye, ამერიკა!!!“, „ივანოვი და სხვები“, „მედეა“, „ჟაკ ოფენფახი, სიყვარული და ტრუ-ლა-ლა“, „შემლილის წერილები“, ტრილოგია ანტონ ჩეხოვის მიხედვით: „შავი ბერი“, „ქალი ფინიით“ და „როტმილდის ვიოლინო“ და მრავალი სხვა. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, დღეს თეატრის მრავალფეროვან რეპერტუარში საბავშვო სპექტაკლს ძნელად თუ ვნახავთ, შეიძლება ითქვას, რომ მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ჩვეულებრივი საუფროსო პროფესიული თეატრია, რომელიც დროდადრო დგამს სპექტაკლებს ბავშვებისთვისაც. და მესამე მოდელი - რუსეთის აკადემიური ახალგაზრდული თეატრი, რომელზეც ზემოთ ვრცლად ვისაუბრეთ.



## თანამედროვე დამოუკიდებელი კერძო საბავშვო თეატრები რუსეთში

საბჭოთა კავშირის დაშლისა და საზღვრების გახსნის შემდეგ, ამ სფეროში მომუშავე თეატრის მოღვაწეებმა დაინახეს თუ როგორი შეიძლება იყოს თანამედროვე საბავშვო თეატრი - მსუბუქი, მობილური, არაფორმალური, ნაკლებად დიდაქტიური და რაც მთავარია - საუბრობდეს ბავშვთან მისთვის გასაგებ ენაზე და მხოლოდ მათთვის საინტერესო თემებზე. ამ ტიპის თეატრები დღეს რუსეთში ნამდვილად არსებობს, უმეტესად მოსკოვსა და პეტერბურგში: „სნარკი“, „ტარატუმბი“, „თევზი კივა“, „იერუნდუკ“, „ბაჩა“ და სხვა. ამ თეატრებს უცნაური სახელწოდებები აქვთ და მათ სათავეშიც არასტანდარტული აზროვნებისა და მიდგომის ხალხი დგას. რასაკვირველია, სახელმწიფოს დოტაციაზე არსებულ საბავშვო თეატრებშიც იყვნენ და დღესაც არიან თანამედროვედ მოაზროვნე ხელოვანები, რომლებიც ცდილობენ გაამრავალფეროვნონ რუტინული მუშაობა, მზად არიან ნოვატორული გადაწყვეტებისა და ექსპერიმენტებისათვის. თუმცა, ფაქტია, რომ საბავშვო თეატრების საბჭოურმა სისტემამ, რომელიც პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს დღემდე შლეიფად მოჰყვება, ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში უკვე საკუთარი თავი ამოწურა და ჩიხში შევიდა. ერთიანი ახალი სისტემა კი ჯერ არავის შეუქმნია და შეგვიძლია ვთქვათ, რომ უმეტესწილად პოსტსაბჭოთა საბავშვო თეატრი ყველა ქვეყანაში ქაოსურად და უსისტემოდ ვითარდება.

2000-იანი წლების დასაწყისიდან რუსული თეატრის გარკვეულმა ნაწილმა სახე იცვალა, გამოჩნდნენ რეჟისორები, რომლებმაც თავიანთ სფეროში ბევრი შემოქმედებითი სიახლე შეიტანეს, საბავშვო თეატრი კი ამ დროს მაინც ერთგვარ რეზერვაციაში იყო გაჭედული, ცენტრალური საბავშვო თეატრების წარმოდგენებს კვლავ 80-იანი წლების ელფერი დაჰკრავდა. თუკი „საუფროსო“ თეატრი სულ უფრო აქტიურად მიმართავდა თანამედროვე რუსულ და უცხოურ დრამატურგიას, მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში სტაბილურად იდგმებოდა „კონკია“, „ფიფქია“, „ტომ სოიერი“ და სხვა.

კვლევებით დასტურდება, რომ მშობელი-მაყურებელი სათეატრო აუდიტორიის ყველაზე კონსერვატიულ ნაწილს წარმოადგენს; უმრავლესობას სურს, რომ შვილები სწორედ ისეთ სპექტაკლებზე ატარონ, როგორც მათ ბავშვობაში იყო; ინსცენირებული ნაწარმოების შემთხვევაში კი უნდათ, რომ ყველაფერი ზუსტად ისე იყოს, როგორც

„ზღაპარში წერია“, ყოველგვარი ინტერპრეტაციის გარეშე. რა გასაკვირია, რომ საბავშვო თეატრების ხელმძღვანელები სწორებას სწორედ ასეთი მაყურებლის დაკმაყოფილებაზე იღებენ, თან როგორღაც ხომ უნდა გაავსონ მაყურებლით უზარმაზარი დარბაზები, მოიყვანონ სკოლის მოსწავლეები, უჩვენონ სკოლის პროგრამით გათვალისწინებული ნაწარმოებები, ახალი წლის დღეებში კი თეატრი დატვირთონ ე.წ. „საახალწლო ზეიმებით“.

უკანასკნელ ათწლეულებში რუსეთში გაჩნდა ახალგაზრდა მსახიობების და რეჟისორების მთელი თაობა, რომლებიც ეზიარნენ ევროპულ თეატრს, ნახეს თანამედროვე რეჟისორთა მიერ დადგმული წარმოდგენები, გადააფასეს გარკვეული ფასეულობები. თანამედროვე ხელოვანთა გარკვეულმა ჯგუფებმა გადაწყვიტეს დამოუკიდებლად დაედგათ ისეთი საბავშვო სპექტაკლები, რომლებსაც სიამოვნებით უჩვენებდნენ პირველ რიგში საკუთარ შვილებს. რასაკვირველია, ყველას არ ჰქონდა ე. წ. „მშობლის“ მოტივაცია, ზოგიერთმა მათგანმა სახელმწიფო თეატრებში თავიანთი იდეების რეალიზაცია ვერ შეძლო, ზოგს არ ესიმპათიურებოდა დიდი თეატრების იერარქიული სისტემა და მიაჩნდათ, რომ იქაური გარემო საკმარისად საბავშვო არ იყო. თუმცა მთავარი მახასიათებელი, რაც რუსეთში ამ სფეროს ნოვატორებს გამოარჩევს, არის თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებისა და მეთოდების დანერგვის სურვილი, სახელმწიფო საბავშვო თეატრების ინერტულობის ფონზე.

პირველი კერძო საბავშვო თეატრები გაჩნდა ჯერ კიდევ საბჭოთა ეპოქის მიწურულს. თავდაპირველად ეს იყო თოჯინების თეატრები და ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ამ ტიპის დასები უფრო კამერულობისკენ არიან მიდრეკილები, ხშირად მთელი სპექტაკლი შეიძლება ერთ ჩემოდანში ჩაატო და „ბალაგანური თეატრის“ პრინციპით მოიარო მთელი ქვეყანა, მოერგო ნებისმიერ ადგილს. გარდა ამისა, ტრადიციულად, თოჯინების თეატრი ხშირად საოჯახო საქმედ იქცევა და თაობიდან თაობას გადაეცემა ხოლმე. *პერესტროიკის* შემდეგ სანქტ-პეტერბურგსა და მოსკოვშიც (და პარალელურად რუსეთის სხვა დიდ თეატრალურ ქალაქებშიც) თანდათანობით აღმოცენდნენ პატარა, კამერული ტიპის კერძო თეატრები, თავდაპირველად ისინი თოჯინური თეატრის ფარგლებს არ სცდებოდნენ, მაგრამ შემდეგ ბევრმა მათგანმა სახე იცვალა და დღეს სხვადასხვა თეატრალურ ფორმატში მუშაობენ. წინამდებარე ნაშრომში მხოლოდ რამდენიმე მათგანს შევეხები, რათა თვალსაჩინოდ დავინახოთ განსხვავება დიდ სახელმწიფო და კერძო, დამოუკიდებელ საბავშვო თეატრებს შორის.

საბჭოთა კავშირი უკვე დაშლის პირას იყო, როდესაც 1988 წელს ილია ეპელბაუმმა და მათი კრასნოპოლსკაიამ საოჯახო თეატრი „ჩრდილი“ დააარსეს. ერთ-ერთ ინტერვიუში ი.ეპელბაუმი აღნიშნავს, რომ თეატრის დასარეგისტრირებლად ზუსტად იმ დღეს მივიდა, როდესაც ამუშავდა ახალი კანონი კოოპერატივების შესახებ. ეს იყო საკმაოდ ლიბერალური კანონი, რომელიც საშუალებას აძლევდა კოოპერატივებს ემუშავათ ყველაფერზე, იარაღის, ნარკოტიკის და პორნოგრაფიის გარდა. თავდაპირველად, კერძო თეატრის დაფუძნება ყველასთვის გასაკვირი და მიუღებელი იყო - *სად გაგონილა კერძო თეატრი საბჭოთა კავშირში?! თუმცა უზენაესი საბჭოს გადაწყვეტილების წინააღმდეგ ვინ წავიდოდა?! ამიტომაც კოოპერატივი „თეატრი ჩრდილი“ ოფიციალურად დარეგისტრირდა და დაიწყო კიდევ თავისი პირველი სპექტაკლის „საყვირისა და დოქის“ ჩვენება სხვადასხვა თეატრალურ სივრცეში. თეატრს შენობაც კი მიაქირავეს, თუმცა იმ დროს ქირა დიდი არ იყო და ერთი სპექტაკლიდან შემოსული თანხითაც კი იფარებოდა. რამდენიმე წლის შემდეგ მოსკოვში უძრავი ქონების ფასმა საგრძნობლად იმატა და შემოქმედებით ლაბორატორიად ჩაფიქრებულ პატარა თეატრს საკმაოდ გაუჭირდა.*

მათი კრასნოპოლსკაიას და ილია ეპელბაუმის რამდენიმეწლიანმა ბრძოლამ საბოლოოდ შედეგი გამოიღო, 1991 წელს „ჩრდილმა“ მუნიციპალური თეატრის სტატუსი მიიღო. ილია ეპელბაუმი აღნიშნავს, „იმხანად სახელმწიფო სულ მცირე სუბსიდიას გვაძლევდა, სამაგიეროდ ჩვენს ცხოვრებაში არ ერეოდნენ და არც არაფერს მოითხოვდნენ. თეატრი არენდისგან გათავისუფლდა და ფაქტობრივად საკუთარ თავს ვინახავდით - ეს ყველას გვაწყობდა. ახლა სუბსიდია გაიზარდა, მაგრამ მასთან ერთად გაიზარდა ბიუროკრატიის ხარისხიც. შემოქმედების ნაცვლად, ბუღალტერიითა და ანგარიშების ჩაბარებით ვართ დაკავებულნი. სამწუხაროდ, ჩვენნაირი პატარა თეატრი სახელმწიფოს მხარდაჭერის გარეშე უბრალოდ ვერ გადარჩება.“<sup>29</sup>

თავისი არსებობის 30-ზე მეტი წლის განმავლობაში თეატრს მრავალ ადგილობრივ თუ საერთაშორისო ფესტივალში მიუღია მონაწილეობა და ფესტივალ „ოქროს ნიღბის“ ცხრაგზის ლაურეატია. დღეს თეატრი „ჩრდილი“ არ შემოიფარგლება მხოლოდ თოჯინური წარმოდგენებით. ამ მცირემასშტაბიან შემოქმედებით ლაბორატორიაში სულ ექსპერიმენტებს ატარებენ, იგონებენ წარმოდგენების ახალ-ახალ ფორმებს - ჩრდილების

---

<sup>29</sup> Иванова А. Единственная "Тень" <http://tttttttt.ru/index.php?id=131> ბოლოს გადამოწმდა 9.12.2022

წარმოდგენიდან დაწყებული, ლილიკანური სპექტაკლით დამთავრებული - სადაც მინიატიურულ, ნეკისტოლა თოჯინებს ათამაშებენ. ყოველი სპექტაკლი პრინციპულად განსხვავდება წინამორბედისგან.

თეატრის რეპერტუარში ნებისმიერი ასაკის მაყურებლისთვის მოიძებნება შესაბამისი სპექტაკლი. წარმოდგენებს ციცქნა სცენაზე მართავენ, რომლის ჭერის სიმაღლე მეტრ-ნახევარს არ აღემატება, დარბაზში ხუთ მაყურებელზე მეტი ვერ მოთავსდება. თეატრის ფანჯარაში მაცქერალ მაყურებელს თავი ნამდვილი გულივერი ჰგონია. ლილიკანური თეატრის ყველა სპექტაკლი საბავშვო არ არის. თეატრთან თანამშრომლობდნენ ისეთი დიდი ხელოვანები, როგორც ანატოლი ვასილევი „მიზანთროპი“ ანდა ტონინო გუერა („წვიმა წყალდიდობის შემდეგ“). პროექტ „თეატრალურ იდეათა მუზეუმის“ ფარგლებში ილია ეპელბაუმმა და მია კრასნოპოლსკაიამ ხორცი შეასხეს ისეთ ფანტაზიებს, რომელთა განხორციელებაც ჩვეულებრივ თეატრში წარმოუდგენელია. მაგალითად, სპექტაკლში „პოლიფემის სიკვდილი“ მონაწილეობდა მხოლოდ ნიკოლოზ ცისკარიძის ტერფი, რადგან ბალეტის სახელგანთქმული ვარსკვლავი ციცქნა სცენაზე უბრალოდ ვერ ეტეოდა. ცისკარიძე (უფრო სწორად, მისი ტერფი) საზარელ გოლიათს ასახიერებდა.

თეატრის ერთ-ერთი პროექტია კუკ-კაფე „უ. შექსპირთან“, სადაც მაგიდასთან მსხდომ მაყურებელს შეუძლია „დრამატურგიული მენიუდან“ შეუკვეთოს შექსპირის ნებისმიერი პიესის მოკლე, თოჯინური ვერსია, რასაც თან ახლავს მსუბუქი ვახშამი.<sup>30</sup> მაყურებელს შეუძლია თავადაც მიიღოს დადგმის პროცესში მონაწილეობა. სპექტაკლის ხანგრძლივობა 15 წუთს არ აღემატება.

განსაკუთრებით საინტერესოა პროექტი „სასწრაფო თეატრალური დახმარება“ - თეატრომობილი, რომელიც გამომახებებზე დადის და ხელოვნებას მოწყურებულ მაყურებელს ათწუთიანი მინი-სპექტაკლების „თეატრალურ ინიექციას“ უკეთებენ. პროექტმა 2013 წელს რუსეთის ეროვნული თეატრალური პრემია, „ოქროს ნიღაბი“ მიიღო. თეატრომობილი გარეგნულად სასწრაფო დახმარების ჩვეულებრივ მანქანას ჰგავს, რომლის შიგნითაც სამადგილიანი თეატრალური ლოჟა დამონტაჟებული

---

<sup>30</sup> პროექტის სახელწოდება მსგავსი თეატრალური დაწესებულებების შემქმნელის, სახელიდან მომდინარეობს. პირველად ასეთი ტიპის თავშესაქცევი ოლე ნოელ კუკმა, მე-17 საუკუნეში, დანიაში მოიგონა.

ხვედრდადაკრული, ლამაზი სკამებით, სცენა კი სულ ნახევარ მეტრიანია. თეატრომობილი მაყურებელს დაახლოებით 8 წუთიან თოჯინურ სპექტაკლებსა და ლილიკანურ ოპერებს სთავაზობს, როგორც ბავშვებისთვის, ისე უფროსებისთვისაც.

2009 წელს უნიკალური ფორმატის საბავშვო თეატრი მოიფიქრა იური მაკეევმა, რომელიც განათლებით მსახიობია, მოწოდებით კი - მზარეული. ამიტომაც ამ ორი ნიჭის გაერთიანება გადაწყვიტა და „გემოს თეატრი“ გახსნა. თავიდან მას ბევრი ალმაცერად უყურებდა, მათ შორის კოლეგებიც; მორიგი კულინარული შოუ ეგონათ, სერიოზულ თეატრალურ წარმოდგენად ვერ აღიქვამდნენ, მაგრამ ვინც ერთხელ ხვდებოდა ამ უცნაურ სანახაობაზე, სამუდამოდ უყვარდებოდა „გემოს თეატრი“.

თეატრის დამაარსებელმა თავიდანვე განსაზღვრა კონცეფცია: „გემოს თეატრი“ არც საბავშვო თეატრია და არც საუფროსო, ჩვენ პრინციპულად საოჯახო ტიპის წარმოდგენებს ვქმნით.“<sup>31</sup> მაკეევს ამბების მოყოლა კარგად ეხერხება, ძალიან უშუალოდ ამყარებს მაყურებელთან კონტაქტს, გულწრფელად და ზედმეტი პათოსის გარეშე საუბრობს ისეთ მნიშვნელოვან თემებზე, როგორცაა სახლის, ოჯახის სიყვარული, ბებიების და ბაბუების სიყვარული, ტრადიციების ერთგულება, ბავშვობა და ოცნებები. ის მოქმედებაში აქტიურად რთავს მაყურებელს, უფროსებსაც და პატარებსაც, რომლებიც დიდი სიამოვნებით ასახიერებენ ფრანგი მცხოვლის, მისიე ჟიულის ოჯახის წევრებს და მასთან ერთად ცომის ზელასაც სწავლობენ. უფროსები კი სიხარულით თამაშობენ ე.წ. „რეინობანას“ და ბავშვობისდროინდელ გასართობებსაც იხსენებენ. კულინარია ამ უცნაური თეატრის ყველა სპექტაკლში არ არის გამოყენებული, თუმცა წარმოდგენის დაწყებამდე მაყურებელს აუცილებლად კარგად გამოკვებავენ, უბრალო, ოჯახური სადილით გაუმასპინძლებიან. ამ თეატრიდან ყველა მამდარი და კმაყოფილი მიდის, სულიერ და ფიზიკურ საზრდოს თანაბრად იღებენ. „გემოს თეატრის“ სპექტაკლებს ხშირად თამაშობენ სხვადასხვა სივრცეში, მონაწილეობას იღებენ ქუჩის ფესტივალებში და დღესასწაულებზე, პარალელურად კი იური მაკეევი სმოლენსკის ოლქში აშენებს თავის პირველ „გემრიელ ფერმას იგივე პირველ სოფლის თეატრს“.

„გემოს თეატრის“ სპექტაკლები სხვადასხვა ასაკობრივი კატეგორიისთვის არის გათვლილი, მაყურებლის ასაკი 2 წლიდან +18-მდე მერყეობს: „საოჯახო საცხობი“ 6+,

<sup>31</sup> TEATP, <http://teatrkvusa.ru/theatre/> ბოლოს გადამოწმდა 8.12.2022

„მოცნებე ანუ რატომ მე?“ 10+, „თეატრი ხალიჩაზე“ 6+, „სოფლის ამბები, ცნობილები და არც ისე“ 6+, „სამზარეულოს ხმები“ 6+, „ვენეციური ამბავი“ 6+ და სხვა. აქ მაყურებელი ყოველთვის ჩართულია მოქმედებაში და ინტერაქციას განსაკუთრებული როლი ენიჭება. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოდ მეჩვენება 2012 წელს, ახალგაზრდა რეჟისორის, მართა გორვიცის მიერ დადგმული „ზღაპრები დედიკოს ჩანტიდან“, რომელიც 2 წლიდან ბავშვებისთვისაა განკუთვნილი. ეს არის ერთგვარი თამაში-ზღაპარი, რომელიც კამერულ სივრცეში თამაშდება. მსახიობებს სცენის მაგივრობას მაგიდა უწევს, რომელზეც ჩვეულებრივი ნივთები ზღაპრის გმირებად იქცევიან: სხვადასხვა ზომის სავარცხლები ზღარბების ოჯახად იქცევა, ლეპტოპი - სახლად, მაკრატელი - მტაცებელ ფრინველად, შარფი მდინარისა და ზღვის მაგივრობას გასწევს, ჩვეულებრივი ბრინჯი კი წვიმის წვეთების. მარტივი სიუჟეტი ყველაზე პატარა მაყურებლისთვისაც კი გასაგებია, ხოლო სპექტაკლის ხანგრძლივობა, 40 წუთი, სავსებით საკმარისია ამ ასაკის აუდიტორიისთვის.

თეატრმცოდნემ და საბავშვო თეატრის მკვლევარმა ალექსეი გონჩარენკომ ამ წარმოდგენაში მნიშვნელოვანი ტენდენცია დაინახა: „თეატრი ჩვეულ საზღვრებს გასცდა, ბავშვებისთვის განკუთვნილ საინტერესო დადგმებს შეიძლება წააწყდე კლუბებში, ბიბლიოთეკებსა თუ კულტურულ ცენტრებში. ასეთი საოჯახო თეატრი მყუდრო სივრცეა დამწყებ მაყურებელთან გულითადი ურთიერთობისათვის. „ზღაპრები დედიკოს ჩანტიდან“ მართა გორვიცის მიერ მოფიქრებული ახალი ჟანრია, რომლის ფარგლებშიც ბევრი საინტერესო ამბის მოყოლა შეიძლება: საკმარისია საგულდაგულოდ გადმოვფერთხოთ დედის ჩანთა და აუცილებლად ვიპოვით საჭირო „მსახიობებსა და დეკორაციას“. ამბების გაგება კი საკუთარი შვილებისგანაც შეიძლება. მართაც სწორედ ასე მოიქცა და თავის შვილთან ერთად შეთხზა თავუნა პიპისა და პატარა ზღარბის ამბები.“<sup>32</sup>

საინტერესოა სპეციალურად სულ პატარებისთვის (10 თვიდან - 4 წლამდე) შექმნილი ე.წ. ბებიი თეატრი „პირველი თეატრი“, რომელიც იური და ოლგა უსტიუგოვებმა 2012 წელს დააფუძნეს. ცხადია, მათ ჰქონდათ ინფორმაცია ანალოგიური ევროპული გამოცდილების შესახებ, თუმცა ის ახალი ტენდენციები რაც დასავლეთში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაიწყო, რუსულ და პოსტსაბჭოთა სივრცეში 21-ე საუკუნის 10-იან წლებამდე არ დამკვიდრებულა. 2012 წელს ჯერ კიდევ არ არსებობდა წარმოდგენები

<sup>32</sup> Сказки из маминой сумки, <http://teatrskusa.ru/skazki-iz-maminoi-sumki/> ბოლოს გადამოწმდა 3.12.2022

1+ ასაკის მაყურებლისთვის, უსტიუგოვებმა კი ეს ნიშა დიდი წარმატებით დაიკავეს და მას შემდეგ ბევრი საინტერესო პროექტიც შექმნეს. თეატრის რეპერტუარშია ინტერაქციული სპექტაკლები: „წყალი“, „შოკოლადი“, „პირველი თოვლი“, „ლოკოკინა“, „გაზაფხული“ და სხვა.

„პირველ თეატრში“ სივრცე არ არის დაყოფილი მაყურებლის დარბაზად და სცენად, აქ მაყურებელი ყოველთვის სპექტაკლის შიგნით იმყოფება, მონაწილეობს მასში. ყველა წარმოდგენის სიუჟეტი ისეა აგებული, რომ პატარა მაყურებელს არ მოსწყინდეს, სულ ჩართული იყოს და შინაარსი ესმოდეს. „პირველი თეატრი“ სპექტაკლები იმართება როგორც შენობაში, ასევე სკვერებში, მოედნებსა თუ სხვა სივრცეებში, თეატრი მოსკოვში მდებარეობს, თუმცა ხშირად დადის საგასტროლოდაც. ანალოგიური ტიპის დასები გაჩნდა რუსეთის სხვა ქალაქებშიც: პერმში, ვოლოგდაში, ნოვოურალსკში, სურგუტსა და მონღოლეთში, ულან-ბატორშიც კი.

თეატრ „სნარკს“, რომელიც 2012 წელს იური ალესინმა დააფუძნა, პრინციპულად მაწანწალა/მომთაბარე ცხოვრების წესი აქვს. ლუის კეროლის პოემის, „სნარკზე ნადირობის“ პერსონაჟი სნარკიც ხომ საიდუმლოებით მოცული, მოუხელთებელი არსებაა, ამიტომ თეატრიც განუწყვეტლივ იცვლის ფორმას - სთორითელინგი და ვერბატიმი, ქალაქის თეატრი და ქუჩის სანახაობა და სხვა. ამ თეატრის მთავარი კრედიოა - ბავშვებისა და მშობლების თანაბარუფლებიანობა, მაყურებელი - სულ ერთია, დიდია ის თუ პატარა, თანაბარი უფლებებით სარგებლობს. „სნარკის“ სპექტაკლებზე ბავშვები უფროსებივით მსჯელობენ, ზრდასრულები კი პატარებივით იცინიან და მხიარულობენ. აქ არ ერიდებიან უხერხულ თემებზე საუბარს: მაგალითად სპექტაკლში „*Тили-тили-тесто*“ მსახიობები მაყურებელს თავიანთ პირველ სიყვარულზე უამბობენ. სპექტაკლში „მე დავიბადე. საიდუმლო მასალები“ პლასტიკური ფორმითაა გაცემული პასუხი კითხვაზე - როგორ ჩნდებიან ბავშვები? სპექტაკლში „როგორ გავხდე მხატვარი“ მაყურებელი სრულიად შეუმჩნევლად გადის ხელოვნების ისტორიის კურსს ლეონარდო და ვინჩიდან ენდი უორჰოლამდე, საკონცერტო პროგრამაში „მუსიკალური მოგზაურობა“ მაყურებელი მსოფლიოს ქვეყნებს შემოივლის.

იური ალესინი არ დგამს მისი აზრით „გაცვეთილ“ და ხშირად დადგმულ ნაწარმოებებს, „სნარკის“ რეპერტუარშია ბეატრიქს პოტერის და ელეონორ ფაჯის ზღაპრები, იალმარ ბერგმანის და გუდრუნ მეზისის, ევგენი კლიუევის და მიხეილ

ბერტენევის ნაწარმოებები. ამ რამდენიმე ავტორის დასახელებაც კი საკმარისია, რომ თვალსაჩინოდ დავინახოთ სხვაობა კერძო და სახელმწიფო თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკას შორის. უცნაურია, მაგრამ კერძო თეატრები, რომლებიც, როგორც წესი, საკუთარი შემოსავლით არსებობენ, უფრო ნაკლებად ფიქრობენ სალაროზე და თამამად მიდიან შემოქმედებით რისკზე, ვიდრე სახელმწიფო თეატრები, რომელთაც გარანტირებული ბიუჯეტი და დაფინანსება აქვთ. ი.ალესინი არ მიდის გაკვალილი, მარტივი გზებით; თავისი სუპერკომპაქტური სპექტაკლების დადგმის პარალელურად სხვა კერძო საბავშვო თეატრების ხელშეწყობისთვისაც პოულობს დროსა და ენერგიას - ალესინი და თეატრ „ფანი ფელის სახლის“ დამფუძნებლები არიან საბავშვო თეატრალური ფესტივალის, „კარაბასის“ ორგანიზატორები. ფესტივალი აერთიანებს ამავე ტიპის კამერულ დამოუკიდებელ დასებს: „შემოქმედებითი გაერთიანება 9“ («Творческое объединение 9»), „ანტიკვარული ცირკი“ («Антикварный цирк»), „ტარატუმბი“ (Таратумб), „ესკიზები სივრცეში“ («Эскизы в пространстве»), „სტუდია ტ“ («Студию Т»), „პატარა თეატრი“ («Небольшой театр»), „თეატრი უცებ“ («Театр вдруг»), „ყვითელი სარკმელი“, „არასაუფროსო თეატრი“ («Невзрослый театр») და კიდევ მრავალი სხვა.

ყველა კერძო, დამოუკიდებელი დასისთვის უდიდესი პრობლემაა დედაქალაქში საკუთარი სივრცის/შენობის მოპოვება - იჯარის გადასახადი მცირემასშტაბიანი თეატრისათვის მეტისმეტად დიდია. ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისეთი შემოქმედებითი სივრცეების არსებობა, სადაც ასეთ მცირემომოსავლიან თეატრებს დროებით მაინც შეუძლიათ თავის შეფარება. ერთ-ერთი ასეთი თეატრია „ფანი ბელის სახლი“, რომელიც 2012 წელს ანდრეი პოზდიაკოვმა და სვეტლანა სოკოლოვამ გახსნეს. როგორც წესი, პატარა თეატრების დამაარსებლები ძირითადად მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები, დიდ სახელმწიფო თეატრებში ნამუშევარი ხელოვანები არიან, თუმცა ამ შემთხვევაში სხვაგვარად მოხდა - პოზდიაკოვამ და სოკოლოვამ თეატრალურ სფეროში ბიზნესიდან გადმოინაცვლეს, „ფანი ბელის სახლის“ შექმნამდე ისინი მსხვილი კომპანიებისთვის სხვადასხვა ღონისძიებასა და სარეკლამო კამპანიებს აწყობდნენ. ალბათ ამიტომაც ამ თეატრში საქმიანი დამოკიდებულება ყველა დონეზე იგრძნობა: გამართული მენეჯმენტი, პროდიუსინგი და სოციალური ქსელების გონივრული მართვა, მაყურებელთან და სამიზნე აუდიტორიასთან სერიოზული მუშაობა და ა.შ. ამ თეატრში სამუშაოდ იწვევენ ახალგაზრდა რეჟისორებსა და მსახიობებს, კამერულ დასებს, რომლებიც საუკეთესო საბავშვო წარმოდგენებს ქმნიან.



თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვანია და დაყოფილია რამდენიმე ნაწილად: სპექტაკლები ყველაზე პატარებისთვის (1+) „მე ვქმნი სამყაროს“, „წითური“, „მუხლუხი“ და სხვა; სპექტაკლები სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისთვის (3+): „აიბოლიტი“, „ბუზი-ცაკატუხა“, „კოლობოკი“, „გოგონა და ძაღლი“, „ნადირობა მელაზე“ სვენ ნურდკვისტის მიხედვით, „დინოზავრი, სახელად იგუ“ და სხვა; სპექტაკლები სკოლის მოსწავლეებისთვის (7+): „რომეო და ჯულიეტა ბოლო მერხზე“, „ვიი“, „არამველი საბერძნეთი“; ყველა სპექტაკლი გულისხმობს მაყურებლის აქტიურ ჩართულობას მოქმედებაში. „ფანი ბელის სახლში“ კამერული ატმოსფეროა, სიმყუდროვე, მაყურებელს შესვლისთანავე ფეხზე გამოცვლას სთავაზობენ, ბავშვები იატაკზე დაყრილ ბალიშებზე სხდებიან, უფროსებს კი ყავით უმასპინძლებიან. თითო სპექტაკლზე თეატრს მხოლოდ 50 მაყურებლის მიღება შეუძლია. წლის განმავლობაში კი საშუალოდ 50-60 ათას ბილეთს ყიდნიან. 2016 წელს თეატრი გაფართოვდა და მეორე სივრცეც გახსნა, უქმე დღეებში ზოგჯერ 10 სპექტაკლსაც კი თამაშობენ. ცხადია, შემოსავლის 50 პროცენტს საახალწლო ღონისძიებები წარმოადგენს, „ფანი ბელის სახლის“ საახალწლო სპექტაკლებზე ბილეთები ოქტომბერში უკვე წინასწარაა გაყიდული. ეს შემოსავალი (ასევე სტუდიებიდან, საზაფხულო ბანაკებიდან და სხვა სადღესასწაულო ღონისძიებებიდან შემოსული თანხები) თეატრს ახალ პროექტებზე მუშაობის საშუალებას აძლევს - როგორც ვხედავთ, დიდი სახელმწიფო მოზარდ მაყურებელთა თეატრების მსგავსად, დამოუკიდებელ დასებსაც უწევთ კომერციული მიზნებიდან გამომდინარე გარკვეულ შემოქმედებით კომპრომისზე წასვლა. ფაქტია, რომ კამერული, დამოუკიდებელი თეატრის ბილეთი ვერ იქნება დაბალფასიანი, საახალწლო წარმოდგენებს თუ არ ჩავთვლით, „ფანი ბელის სახლში“ ბილეთის ფასი 1000 რუბლიდან იწყება.

„ფანი ბელის სახლის“ გარდა მოსკოვში კიდევ რამდენიმე შემოქმედებითი ცენტრი არსებობს, სადაც დამოუკიდებელ საბავშვო თეატრებს თავიანთი სპექტაკლების თამაშის და რეპეტიციების გამართვის შესაძლებლობა ეძლევათ, რაც ცხადია, დროებითი, მაგრამ მაინც დიდი შეღავათია ისეთი დაბალი ბიუჯეტის მქონე თეატრალური დასებისათვის, ვისაც საკუთარი შენობის იჯარის გადახდისთვის ფინანსები არ ჰყოფნის. ამ და სხვა იურიდიული, ეკონომიკური თუ მარკეტინგული პრობლემების მოსაგვარებლად შეიქმნა „კერძო საბავშვო თეატრების გაერთიანება“, რომელსაც თეატრალური პროდიუსერი, ევგენი ხუდიაკოვი უდგას სათავეში. გაერთიანება მიზნად ისახავს: თეატრის მესვეურთათვის საგანმანათლებლო პროგრამების ორგანიზებას და მათთვის

კონსულტაციების გაწევას ნებისმიერ აქტუალურ საკითხთან დაკავშირებით, საერთო ბაზის შექმნას, სადაც თავს მოიყრის მთელი ქვეყნის მასშტაბით არსებული ყველა კერძო საბავშვო თეატრი და აღრიცხული იქნება ყველა ის სივრცე, სადაც შემოქმედებით კოლექტივებს წარმოდგენების გამართვის შესაძლებლობა მიეცემა; შემოქმედებითი ლაბორატორიებისა და არტ-ბაზრობების გამართვა; კერძო საბავშვო თეატრების ფესტივალის „კარაბასის“ გამართვა როგორც მოსკოვში, ისე რუსეთის სხვა რეგიონებში. ამგვარი გაერთიანების არსებობა დარგის განვითარებისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია.

თანამედროვე რუსული საბავშვო თეატრების მკვლევრებიცა და პრაქტიკოსებიც რამდენიმე ძირითად პრობლემაზე ამახვილებენ ყურადღებას:

- თანამედროვე ბავშვებთან საუბრის, საერთო ენის გამონახვის პრობლემა;
- ხშირად არ ხდება თანხვედრა მოზარდებისთვის საინტერესო თემების და დრამატურების მიერ შემოთავაზებულ მასალას შორის;
- მზა პროდუქციის - სპექტაკლის გაყიდვის საკითხი: ხშირ შემთხვევაში, თეატრმა არ იცის, როგორ გაყიდოს თანამედროვე (ნაკლებად პოპულარული ან სრულიად უცნობი) ავტორის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი. ეს თეატრისთვის სარისკო ნაბიჯია და ერთგვარი ფუფუნებაც. თეატრის ადმინისტრაციას წინასწარ ვერავინ მისცემს გარანტიას, რომ ასეთი წარმოდგენა გაამართლებს.
- მშობლების თეატრში მიზიდვის პრობლემა - ბავშვი არ აკეთებს დამოუკიდებელ არჩევანს, ის მიჰყავს მშობელს, რომელიც ირჩევს კონკრეტულ სპექტაკლს, ყიდულობს ბილეთს. როგორც წესი, მას ურჩევნია ბილეთი შეიძინოს მისთვის ნაცნობ, კლასიკურ დადგმაზე.
- როგორ უნდა მიაღწიოს კარგმა პიესამ რეჟისორამდე? და სხვა.

თეატრმცოდნე, თანამედროვე საბავშვო თეატრის მკვლევარი ალექსეი გონჩარენკო თავის წერილში „პარადოქსი საბავშვო თეატრის მსახიობზე, ახალი ძველი თეატრი“ აღნიშნავს: „ახალი თეატრი ბავშვებისთვის“, „ევროპული ტიპის საბავშვო თეატრი“ - ასე განსაზღვრავენ თავიანთი თეატრების ჟანრს უკანასკნელ ათწლეულში აღმოცენებული თეატრალური კოლექტივები, რომლებიც მოზარდი მაყურებლისთვის მართავენ წარმოდგენებს. ძირითადად ამგვარად მუშაობენ კერძო და შესაბამისად კამერული ტიპის თეატრები და ცდილობენ უკან მოიტოვონ დიდი სცენის პიონერული ინტონაციები. ისინი

იმ ახალი ჟანრების ათვისებას ცდილობენ, რასაც ტრადიციული მოზარდ მაყურებელთა თეატრების მესვეურები ხშირად სათანადოდ ვერ აფასებენ. კერძო თეატრების რეპერტუარში არის ე.წ. სთორითელინგი და ბეიბი-თეატრი, ახალი თანამედროვე ავტორების ნაწარმოებები და პრინციპული ინტერაქცია მაყურებელთან. ....განსაზღვრება - ბავშვთა სიხარულის თეატრი - ალექსანდრე ბრიანცევმა მოიფიქრა, მას შემდეგ, რაც 1922 წელს პეტროგრადში მოზარდ მაყურებელთა თეატრი დააარსა. ერთი წლით ადრე ევგენი ვახტანგოვმა მოსკოვში „პრინცესა ტურანდოტი“ დადგა. განადგურებული ქვეყნის ფონზე, ზრდასრული და მცირეწლოვანი მაყურებლისთვის აუცილებელი იყო სცენაზე ზემის ხილვა. მეორე განსაზღვრება - ბავშვთა მწუხარების თეატრი - 1990 წელს რეჟისორმა ანატოლი პრაუდინმა ბრიანცევის, იმ დროისათვის უკვე გაუფასურებული, ტერმინის საპირწონედ მოიფიქრა.“<sup>33</sup>

ეს ორი ტერმინი თვალსაჩინოდ ასახავს თუ რა განვითარება პოვა საბავშვო თეატრის იდეამ საბჭოთა კავშირის არსებობის 70 წლის განმავლობაში, როგორი იყო მისი დასაწყისი და რა მდგომარეობამდე მივიდა სისტემა საუკუნის მიწურულს. თავად ანატოლი პრაუდინი უკვე 15 წელიწადია, რაც საბავშვო თეატრში აღარ მუშაობს, მაგრამ ვფიქრობ, ტერმინის მისეული ფორმულირება დღემდე აქტუალურია როგორც რუსეთის, ისე სხვა პოსტსაბჭოთა ქვეყნების ზოგიერთი საბავშვო თეატრის შემთხვევაში. აქვე უნდა აღინიშნოს პრინციპული განსხვავება მიდგომებს შორის - კერძო, კამერული ტიპის თეატრები პოზიციონირებენ, როგორც საოჯახო ტიპის შემოქმედებითი ორგანიზაციები, ხოლო დიდი სახელმწიფო თეატრები ამას ვერ ან არ ახერხებენ, მათთვის ჯერ ისევ პრიორიტეტულია რეპერტუარის მკაცრი ასაკობრივი დანაწევრება, კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის ბალანსი, სააბონემენტო სისტემა და ა.შ.

21-ე საუკუნის 20-იან წლებში, რუსეთის დიდ ქალაქებში სულ უფრო მეტად იკიდებს ფეხს ცნება „საოჯახო ტიპის თეატრი“, სადაც მაყურებელს შესთავაზებენ ისეთ სპექტაკლს, რომელიც თანაბრად საინტერესო იქნება როგორც ბავშვისთვის, ისე მისი ოჯახის სხვა წევრებისთვის. ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა სივრცეებში ეს მიდგომა მხოლოდ მეოცე საუკუნის მიწურულს და 21-ე საუკუნის დასაწყისში გახდა აქტუალური, მაშინ როცა დასავლეთში (შვედეთი, დანია, იტალია, ბელგია, დიდი ბრიტანეთი, გერმანია და სხვა) ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-80 წლებიდან დამკვიდრდა და დღემდე არ იცვლება, პირიქით, ვითარდება და სულ უფრო მეტად იღრმავებს ფესვებს. სამწუხაროდ,

<sup>33</sup> Гончаренко А. Парадокс актера театра для детей.

<http://nedorosl.com/tpost/kuxvxkxbx31-paradoks-aktera-teatra-dlya-detei> ბოლოს გადამოწმდა 5.12.2022

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ საქართველოში მსგავსი შემოქმედებითი ლაბორატორიის ჩამოყალიბების იდეა ჯერ არავის გასჩენია.

სარეპერტუარო პოლიტიკისა და ფინანსური სხვაობის გარდა, თვალსაჩინოა პრინციპული განსხვავება თუ როგორი მიდგომა აქვთ ტრადიციული ტიპის მოზარდ მაყურებელთა და დამოუკიდებელ საბავშვო თეატრალურ დასებს თავიანთი მაყურებლის მიმართ. სახელმწიფო მოზარდ მაყურებელთა თეატრები კვლავინდებურად იცავენ პრინციპს, როდესაც მშობელს ბავშვი მიჰყავს თეატრში, მასთან ერთად უყურებს სპექტაკლს ანდა შეიძენს მთელი წლის აბონემენტს და შვილის თეატრალურ განვითარებას მთლიანად სკოლას ანდობს. მშობელი ან ოჯახის წევრი შეიძლება ითქვას, პასიური დამკვირვებელია, რომელსაც მხოლოდ ფინანსური საკითხების და ბავშვის ტრანსპორტირების მოგვარება ევალება, მაშინ როცა დამოუკიდებელი დასები სულ უფრო მეტად ცდილობენ საოჯახო ტიპის, ინტერაქციული სპექტაკლების დადგმას, სადაც უფროსიცა და უმცროსიც აქტიურად იქნება ჩართული. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გახდა 21-ე საუკუნის ციფრულ ეპოქაში, როცა ყველა თავის ნაჭუჭში, თავის ელექტრონულ მოწყობილობაშია ჩაკეტილი და ოჯახის წევრებს შორის კომუნიკაციის პრობლემა სულ უფრო მეტად იჩენს თავს.

იკვეთება საინტერესო ტენდენცია - მცირე მასშტაბის დამოუკიდებელი თეატრალური დასები თავისდაუნებურად ცდილობენ მშობლებს ბავშვებთან საერთო ენაზე საუბარი, მათთან ერთად თამაში, ამბების მოფიქრება, წარმოდგენის დადგმა ასწავლონ. ოდესღაც, მრავალი ათწლეულის წინ, ბუნებრივად წარმოქმნილმა საოჯახო საბავშვო წარმოდგენებმა ბიძგი მისცეს პროფესიული საბავშვო თეატრების აღმოცენებას; ხოლო დღეს, თანამედროვე სამყაროში საბავშვო თეატრები გარკვეულწილად ცდილობენ ეს ტრადიცია ისევ ოჯახებში დააბრუნონ.

## თავი IV

### საბავშვო თეატრი ამერიკის შეერთებულ შტატებში

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ევროპული და საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებისაგან განსხვავებით, ამერიკაში საბავშვო თეატრს ყოველთვის მიჯნავდნენ პროფესიული თეატრისაგან და უფრო საგანმანათლებლო და სოციალურ სფეროებს მიაკუთვნებდნენ. ათწლეულების განმავლობაში იგი ყალიბდებოდა, როგორც ერთგვარი „სხვა დარგი“, „თეატრი და თან არა-თეატრი“ და ძირითადად მიზნად ისახავდა ბავშვებში გარკვეული ქცევების ჩანერგვას, სოციალური უნარების განვითარებას, მოიაზრებოდა როგორც „ბავშვებისათვის შესაფერისი გასართობი და განათლების მიღების ერთ-ერთი გზა.“<sup>34</sup> ამ კონცეფციამ საბავშვო თეატრის ერთგვარი მარგინალიზება გამოიწვია - მაყურებლისა და პროფესიონალთა მიერ საბავშვო თეატრი არ აღიქმებოდა სერიოზულ, „ნამდვილ“ ხელოვნებად და ეს დამლა ამერიკულ საბავშვო თეატრს დღემდე მოჰყვება.

მეოცე საუკუნის 60-იან წლებამდე ამერიკაში საბავშვო თეატრი ძირითადად სამოყვარულო დონეზე იყო, არ სცდებოდა საზოგადოებრივ და საგანმანათლებლო საქმიანობას. პროფესიული საბავშვო თეატრის განვითარებას დიდწილად შეუწყო ხელი ასიტეჟის ჩამოყალიბებამ და განვითარებამ. თუმცა, ცხადია, ამ პროფესიული თეატრის ფორმირების სათავეები მაინც სამოყვარულო თეატრის საწყისებში უნდა ვეძებოთ.

ამერიკელი მკვლევრების აზრით, საბავშვო თეატრის ჩამოყალიბება მე-19 საუკუნის ბოლოს ქვეყნის სოციალურმა, იდეოლოგიურმა, კულტურულმა და ეკონომიკურმა ვითარებამ განაპირობა. გასათვალისწინებელია რამდენიმე ძირეული ფაქტორი: აშშ-ში გადასახლებული ემიგრანტების ნაკადები, სხვადასხვა დასახლებების წარმოქმნა, ბავშვის საჭიროებებზე ორიენტირებული საგანმანათლებლო სისტემების ჩამოყალიბება. აშშ-ს საბავშვო თეატრის დაბადება/განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საზოგადოების მხრიდან წნეხის ფაქტორიც - მისი ზრდასრული ნაწილი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა პროფესიულ თეატრში ბავშვების დასაქმებას და ამას მათი უფლებების დარღვევად მიიჩნევდა.

---

<sup>34</sup> Bedard Roger L., Negotiating Marginalization: TYA and the Schools, Youth Theatre Journal, 2003. p. 17

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში აშშ-ში სერიოზული „პროგრესული მოძრაობა“ დაიწყო, რომელიც ამერიკული ღირებულებებისა და საშუალო ფენის იდეალების დაცვას ცდილობდა. ამ პერიოდის სამოყვარულო თეატრალური დასები, რომლებიც სხვადასხვა ქალაქის ახლად გაშენებულ უბნებში ჩამოყალიბდნენ, უმეტესად საგანმანათლებლო ფუნქციას ატარებდნენ: ჯეინ ადამსის<sup>35</sup> „ჰალ ჰაუსი“ (Hull House) ჩიკაგოში (1889 წ), ელის მინი ჰერცის<sup>36</sup> საგანმანათლებლო თეატრი ნიუ იორკში (1903 წ), „სახლი კარამუ“ (Karamu House) კლივლენდში (1915 წ) და 1901 წელს მერი ჰარიმანის მიერ დაარსებული „უმცროსთა ლიგა“ (Junior League) და სხვა. როგორც წესი, ეს ქალები მაღალ სოციალურ ფენას მიეკუთვნებოდნენ, მაგრამ აქტიურად იბრძოდნენ ემიგრანტებისა და დაბალი სოციალური ფენის ადამიანთა უფლებებისათვის. როგორც ვხედავთ, ათწლეულების განმავლობაში, ბავშვებისთვის განკუთვნილი თეატრი იყო არაპროფესიული, სამოყვარულო და მკვეთრად საგანმანათლებლო ხასიათს ატარებდა.

კონსტანს დ'არსი მაკკეის წიგნი „როგორ დავდგათ საბავშვო სპექტაკლები“ 1915 წელს დაიწერა და აშშ-ში საბავშვო თეატრის შესახებ შექმნილი ერთ-ერთი პირველი თეორიული ნაშრომია. მეოცე საუკუნის დასაწყისის ამერიკაში საბავშვო თეატრის კონცეფცია, როგორც ფორმით, ასევე შინაარსით მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული იმ ფასეულობებთან, რაც საფუძვლად ედო საგანმანათლებლო სისტემას. ამ სფეროში მოღვაწე მოხალისეები ცდილობდნენ, რომ ბავშვი არ ყოფილიყო მხოლოდ მშობლისა და ოჯახის

---

<sup>35</sup> ჯეინ ადამსი - (1860 – 1935) აშშ-ში სუფრაჟისტთა მოძრაობის აქტივისტი და საზოგადო მოღვაწე. 1889 წელს ჩიკაგოს ღარიბულ უბანში დააარსა კომუნა „ჰალ ჰაუსი“, რომელიც რაიონში იქცა საქველმოქმედო და საგანმანათლებლო ცენტრად და 40 წელიწადი იარსება. მონაწილეობდა მუშათა, სუფრაჟისტთა და პაციფისტურ მოძრაობებში. იყო საერთაშორისო ქალთა სამშვიდობო ლიგის არჩეული პრეზიდენტი. 1931 წელს კი მიენიჭა ნობელის პრემია მშვიდობის დარგში. 1965 წელს შეიყვანეს ეროვნულ „დიდების დარბაზში“. ადამსის აზრით, სცენა საყოველთაოდ აღიარებული მორალური ჭეშმარიტებების რეკონსტრუქცია და რეორგანიზაცია უნდა ყოფილიყო.

<sup>36</sup> ელის მინი ჰერცი - (იგივე ელის მინი ჰერც-ჰენიგერი; 1870-1933) ამერიკელი თეატრალური მოღვაწე, ნიუ იორკის საგანმანათლებლო თეატრის დამფუძნებელი და ხელმძღვანელი. ჰერცი მიზნად ისახავდა ემიგრანტი ბავშვების აღზრდას, მათთვის განათლების მიცემას და ღირსეულ მოქალაქეებად ჩამოყალიბებას. მან მარკ ტვენი თეატრის საბჭოს პრეზიდენტად დანიშნა, ხოლო ემა შერიდან ფრაი 1909 წლამდე ყველა წარმოდგენის რეჟისორი იყო. იდგმებოდა მერი ჰანტერ ოსტინის, ლედი გრეგორის, ფრენსის ჰოდჯსონ ბერნეტის და სხვა მწერლების ნაწარმოებთა ადაპტირებული ინსცენირებები. მარკ ტვენმა ჰერცის თეატრალურ საქმიანობა ასე შეაფასა: „მიმაჩნია, რომ მან უდიდესი როლი ითამაშა ხალხის მოქალაქეებად ჩამოყალიბების საქმეში.“ ჰერცის წიგნებში „ბავშვთა საგანმანათლებლო თეატრი“ (1911 წ) და „ბავშვის სამეფო“ (1918 წ) აღწერილია მისი პროექტის ძირითადი ასპექტები, ასევე ბავშვებისთვის თეატრალური პროგრამის შექმნის მეთოდოლოგია.

საკუთრება; ამ მიზნისკენ მიმავალი ერთ-ერთი გზა განათლებაზე გადიოდა, თეატრალური ხელოვნება კი მის შემადგენელ ნაწილად მოიაზრებოდა. საზოგადოების დიდი ნაწილი მიიჩნევდა, რომ საბავშვო თეატრი მკვეთრად გამიჯნული უნდა ყოფილიყო საუფროსო, პროფესიული თეატრისაგან და, რაც მთავარია, არ უნდა ყოფილიყო კომერციული ხასიათის.

ბავშვებისთვის დადგმული ერთ-ერთი პირველი პროფესიული წარმოდგენა იყო ბერნეტის პოპულარული მოთხრობა „პატარა ბატონი ფაუნტლერი“, რომელიც 1888 წელს ნიუ იორკში განხორციელდა, თუმცა იგი ჩაიკარგა სხვადასხვა საცირკო დასების, ბაფალო ბილის შოუებისა, ათასგვარი სხვა საოჯახო გასართობისა და იაფფასიანი სანახაობის ფონზე, რომელსაც მაკკეი ასე მკვეთრად უპირისპირდებოდა. 1888-1920 წლებში ნიუ იორკში, ბროდვეიზე სტაბილურად დგამდნენ საბავშვო წარმოდგენებს, რომლებსაც ძირითადად კომერციული დატვირთვა ჰქონდა და უფრო მეტად გათვლილი იყო მშობლების გემოვნებაზე. ასეთი იყო მაგალითად 1905 წელს ჯეიმს მეთიუ ბარის „პიტერ პენი“, რომელიც წარმატებული ლონდონური პრემიერის შემდეგ პირდაპირ გადმოიტანეს ბროდვეის სცენაზე. პიტერის როლს ცნობილი მსახიობი, მოდ ადამსი ასრულებდა.

თავის წერილში „საუბრები მარგინალიზაციაზე, სკოლა და საბავშვო თეატრი ამერიკაში“, ამერიკული საბავშვო თეატრის მკვლევარი როჯერ ბედარდი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მაღალ პროფესიულ დონეზე დადგმული და შესრულებული ორიგინალური საბავშვო თეატრალური წარმოდგენები აშშ-ში დღემდე იშვიათობაა.

ამერიკულ საბავშვო თეატრზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს უინიფრედ უარდის (1884-1975 წ.) ღვაწლი. ამერიკელი მკვლევრები მას მოიხსენიებენ, როგორც „შემოქმედებითი დრამის“ ფუძემდებელს. მის მიერ შემუშავებულ მეთოდში მთავარია თავისუფალი შემოქმედება, თვითგამოხატვა, ლიტერატურის გააზრება და გამოირჩევა იმით, რომ ფაქტობრივად არ საჭიროებს პიესას. უარდს მიაჩნდა, რომ ამა თუ იმ წარმოდგენაზე მუშაობისას, სტანდარტული, დადგენილი ტექსტების ნაცვლად ბავშვები და სტუდენტები საკუთარ ემოციას, წარმოსახვას და აზრებს უნდა ეყრდნობოდნენ. 1925 წელს უ.უარდმა ევანსტონში პირველი საბავშვო თეატრი დააფუძნა, ხოლო 1944 წელს პირველი ნაციონალური კონფერენცია, რომელიც ამერიკის საბავშვო თეატრებს ეხებოდა, მოგვიანებით კი ეს კონფერენცია ამერიკის თეატრისა და განათლების ალიანსად გადაიქცა. პრაქტიკული თეატრალური საქმიანობის გარდა, უინიფრედ უარდი წერდა თეორიულ ნაშრომებს საბავშვო თეატრის შესახებ, ბევრს მოგზაურობდა და ატარებდა თემატურ ლექციებს, სემინარებს, მონაწილეობდა კონფერენციებში და სიცოცხლის ბოლომდე

საბავშვო თეატრის პოპულარიზაციას ცდილობდა. მაკკეის მსგავსად, უნიფრედ უარდიც ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავდა საბავშვო და პროფესიულ თეატრს, რომელიც კომერციულ მოგებაზეა ორიენტირებული.

ამრიგად, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ამერიკაში საბავშვო თეატრი არ განვითარდა, როგორც პროფესიული თეატრი ბავშვებისთვის, სადაც პროფესიონალი, ზრდასრული მსახიობები ბავშვებისთვის განკუთვნილ წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ, არამედ ჩამოყალიბდა სულ სხვა ფორმისა და მოდელის სახით - თეატრალური დასი, რომელშიც მოყვარული ბავშვები, სტუდენტები ან ზრდასრული არაპროფესიონალები არიან გაერთიანებულნი; ხშირად ასეთი დასები სკოლებისა და უნივერსიტეტების ბაზაზე ფუნქციონირებენ და დგამენ შესაბამის დრამატურგიას: ბავშვებისთვის და მოზარდებისთვის განკუთვნილ პიესებს, ასევე კლასიკურ ლიტერატურას. საბავშვო თეატრის ამგვარ ფორმასა და სტატუსს ამყარებდა პროფესიული („საუფროსო“) თეატრის ერთგვარი ქედმაღლური, არასერიოზული დამოკიდებულებაც, რაც წლების განმავლობაში გარკვეულ სტერეოტიპად ჩამოყალიბდა. საინტერესოა, რომ ბავშვებისთვის განკუთვნილი თეატრალური ხელოვნების მიმართ ასეთი დამოკიდებულება შეიმჩნევა ყველა კონტინენტსა თუ სახელმწიფოში, სადაც მეტ-ნაკლებად მაინც არის განვითარებული პროფესიული დრამატული თეატრები და ხშირ შემთხვევაში ეს საბავშვო თეატრის განვითარების შეფერხებისთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნეგატიური ფაქტორია.

შეიძლება ითქვას, რომ აშშ-ში საბავშვო თეატრის მიმართ სხვაგვარი დამოკიდებულება განაპირობა პირველ რიგში ისტორიულმა საფუძველმა და იდეოლოგიურმა დისკურსმა, რომლის თანახმადაც საბავშვო თეატრის ესთეტიკა დაკნინებულია და დაყვანილია სასკოლო-საგანმანათლებლო კურსის დონემდე, საბავშვო თეატრი არასერიოზულ, მხოლოდ გასართობ, თავშესაქცევ სანახაობად მოიაზრება. ეს დიდწილად განაპირობა იმანაც, რომ წლების განმავლობაში არ იქმნებოდა შესაბამისი ლიტერატურა. ამერიკული საბავშვო თეატრის მკვლევართა აზრით, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან შესამჩნევია ამ სფეროში პროფესიული ინტერესის ზრდა და ერთგვარი პროგრესი, 1960-იანი წლებიდან საბავშვო დრამატურგია უფრო მრავალფეროვანი და ხარისხობრივად უკეთესი გახდა. თუმცა ეს პროცესი ისევ შეფერხდა 1980-იან წლებში. დრამატურგებისთვის ფინანსურად მაინცდამაინც მომგებიანი არ იყო საბავშვო თეატრებისთვის წერა.



ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და პროდუქტიული საბავშვო ავტორია შარლოტ ჩორპენინგი, რომელიც მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობდა. როგორც წესი, იგი იღებდა ყველასთვის კარგად ნაცნობ მოთხრობას ან ზღაპარს და პიესას მათი სიუჟეტის საფუძველზე აგებდა - ასეთი იყო თეატრების დაკვეთა, რადგან ცნობილი სათაური მაყურებელს კარგად იზიდავდა და მოგების ერთგვარი გარანტიც იყო. ამის გამო ჩორპენინგის რეპერტუარი საკმაოდ შეზღუდული იყო ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით. „კონკია“, „რობინზონ კრუზო“, „წითელქუდა“, „ჯეკი და ლობიოს მარცვალი“, „მძინარე მზეთუნახავი“, „ჰენზელი და გრეტელი“, „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ და ჩორპენინგის სხვა ადაპტაციები ფაქტობრივად ამ ნაწარმოებების პირველწყაროების დიალოგებად დაშლილი ვერსიებია, მოკლებულია ავტორისეულ ინტერპრეტაციასა და რაიმე ტიპის შემოქმედებით სიახლეს, საკმაოდ სქემატურია - აუცილებლად მხოლოდ „კარგი“ და „ცუდი“ პერსონაჟებით. ფაქტობრივად, შ. ჩორპენინგი და მისი სხვა კოლეგები ასრულებდნენ იმ სამუშაოს, რასაც სალიტერატურო ნაწილის გამგეები საბჭოთა თეატრებში.

როჯერ ბედარდი მიიჩნევს, რომ 1960-80-იანი წლები შემოქმედებითი პროგრესის პერიოდია ამერიკული საბავშვო თეატრის განვითარების გზაზე. ამ დროს დრამატურგებმა დაიწყეს ახალი ფორმებისა და მხატვრული ენის ძიება, რაც თანამედროვე ბავშვებისთვის გასაგები და საინტერესო უნდა ყოფილიყო. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ შემოქმედებით ძიებებს მაინც მკვეთრად უპირისპირდებოდა ტრადიციული კომერციული შოუები, ათასგზის გადამღერებული მიუზიკლები და ის რეპერტუარი, რაც მშობლებისთვის და პედაგოგებისთვის იყო მისაღები.

21-ე საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისისთვის არსებობს, რამდენიმე ასეული პროფესიული თეატრალური დასი, რომელიც ბავშვებისთვის და მოზარდებისთვის დგამს წარმოდგენებს. როგორც წესი, ყველაზე ხშირად იდგმება ზღაპრები, ადაპტირებული პროზა, კლასიკური საბავშვო დრამატურგია, მიუზიკლები: „ურჩხული და ლამაზმანი“, „ლეგენდა მეფე არტურზე“, „ეზოპეს იგავ-არაკები“, „პატარა ქალები“, „ჰობიტი“, „კონკია“, „რუმპელსტილტსკინი“, „პრინცესა ცერცვის მარცვალზე“, „მუსიკის ჰანგები“, „მაუგლი“, „ალადინის ჯადოსნური ლამპარი“, „ოზის ჯადოქარი“ და სხვა. 2018-19 წლების

მონაცემებით<sup>37</sup>, პროფესიული თეატრების მესამედს არ გააჩნია საკუთარი სივრცე და თითქმის მთელი წლის განმავლობაში საგასტროლო ტურნეებს აწყობენ ქვეყნის მასშტაბით. ის დასები, ვისაც საკუთარი შენობა და სცენა აქვთ, მიზნობრივად მუშაობენ კონკრეტულ სკოლებთან, ხოლო უქმე დღეებში და საღამოობით ე.წ. ღია სალაროზე მართავენ წარმოდგენებს.

ამერიკული საბავშვო თეატრის შემოქმედებითი განვითარების შემაფერხებელი კიდეც ერთი ფაქტორია ის, რომ წარმოდგენა აღიქმება როგორც კომერციული პროდუქტი, გასაყიდი საქონელი, თეატრალურმა დასებმა ეს კარგად იციან და ყოველწლიურად სკოლებს სთავაზობენ ისეთ წარმოდგენებს, რაც მათ საგანმანათლებლო პროგრამაში სათანადოდ ჯდება, ამრიგად ინარჩუნებენ გრძელვადიან კონტრაქტებს სკოლებთან და ფინანსურად უზრუნველყოფილნი არიან, არ კარგავენ შესაბამის სუბსიდიებს. პროფესიული დასების უმრავლესობა ხომ სკოლებიდან მიღებულ შემოსავალზეა დამოკიდებული, ამიტომაც ვალდებულია შეესაბამებოდეს სკოლისთვის მისაღებ იდეოლოგიასა და კლიშეებს.

90-იან წლებიდან ბროდვეის სცენა დისნეის მულტფილმების მიხედვით დადგმული მიუზიკლებით გაივსო. ახალი ტენდენციების დანერგვას ცდილობდნენ ნეშვილის, დალასის, არიზონის, სიეტლის საბავშვო თეატრები, თუმცა 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულშიც კი კომერციული ინტერესები ჯაბნის შემოქმედებითს და ხელს უშლის საბავშვო თეატრის სხვა მიმართულებით განვითარებას. საბავშვო წარმოდგენა საზოგადოებისთვის მაინც არის ერთჯერადი გასართობი შოუ, თავშესაქცევი სანახაობა, რომელსაც სერიოზულ ხელოვნებასთან კავშირი არ აქვს.

1965 წელს დაარსდა საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრების საერთაშორისო ასოციაცია ასიტეჟი (*ASSITEJ*), დამფუძნებელ ქვეყნებს შორის არიან: აშშ, დიდი ბრიტანეთი, (ყოფილი) საბჭოთა კავშირი, საფრანგეთი, ბელგია, კანადა, იტალია, ნიდერლანდები, რუმინეთი, გერმანია და ყოფილი ჩეხოსლოვაკიის ქვეყნები. იმავე წელს დაფუძნდა ამერიკული საბავშვო თეატრების საერთაშორისო ორგანიზაცია და დღეს მასში გაერთიანებულია 1000-ზე მეტი თეატრალური დასი თუ დამოუკიდებელი წევრი 47 შტატიდან. ორგანიზაცია ცდილობს ერთმანეთთან დააკავშიროს ამ სფეროში მომუშავე ადამიანები, აწყობს ფესტივალებსა და კონფერენციებს, მჭიდროდ თანამშრომლობს

---

<sup>37</sup> Ruggiero A. Uhls T.Y. Exploring the landscape of live theatre for young audiences in the U.S. <https://www.tyausa.org/wp-content/uploads/2020/06/CSS-Exploring-the-Landscape-of-TYA-FINAL.pdf>  
ბოლოს გადამოწმდა 10.12.2022

უნივერსიტეტებთან და სხვადასხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან, გამოსცემს ჟურნალს, სადაც იბეჭდება პუბლიკაციები და საბავშვო თეატრთან დაკავშირებული პროფესიული კვლევები, გასცემს სტიპენდიებსა და გრანტებს, აწყობს კონკურსებს და სხვა.

### **ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ამერიკის შეერთებულ შტატებში**

როგორც წესი, ამერიკაში თეატრალური საქმიანობა მჭიდროდაა მიბმული კომერციასთან და უმეტესად დიდ მასშტაბებს მოიცავს. ადრეული ასაკის ბავშვებისთვის კი კამერული წარმოდგენების გამართვა მატერიალურად არახელსაყრელია; ცხადია, ზოგიერთი თეატრალური დასი კონკრეტულად ამ ასაკის მაყურებლებისთვისაც მუშაობს, თუმცა ეს საქმიანობა განსხვავდება ჩვენთვის უკვე ცნობილი ევროპული თუ თანამედროვე რუსული მოდელებისაგან.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სფეროში ყინული მხოლოდ 21-ე საუკუნის 10-იანი წლებიდან დაიძრა და თუ საბავშვო თეატრის ამერიკელ მკვლევრებს დაფუჯერებთ, ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის ბევრი სპექტაკლი არ მზადდება, ხოლო არსებული წარმოდგენების გარკვეული ნაწილი არც ისე მაღალი მხატვრული ღირებულებისაა; ხშირად ასეთ სპექტაკლებში იყენებენ ისეთ მოძველებულ მხატვრულ ხერხებს, რომელზეც ევროპულმა საბავშვო თეატრმა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნეში თქვა უარი, მაგალითად: ბავშვებთან ენის მოჩლექით ლაპარაკი, მეტისმეტად შელამაზებული ან აზრსმოკლებული სიუჟეტები, მოქმედებაში მაყურებლის თვითმიზნური, გაუმართლებელი ჩართვა და სხვა. საქმეს ართულებს ისიც, რომ ამ სფეროში პროფესიონალთა კვლევები და პუბლიკაციები ძირითადად არ არის ხელმისაწვდომი ინგლისურ ენაზე; საკმაოდ დიდი არჩევანია იტალიურად, ესპანურად, ნორვეგიულად, დანიურად, შვედურად და ა.შ, თუმცა ამ ეტაპზე, ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ფართო არჩევანი არ არსებობს. გარდა ამისა, საგულისხმოა ისიც, რომ როგორც წესი, ამერიკულ თეატრში დომინანტურია ტექსტუალური მხარე, რაც 0-3 ასაკის ბავშვების შემთხვევაში ნამდვილად ზედმეტი და ხელისშემშლელი ფაქტორია. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, განვითარების ფსიქოლოგიის თანახმად, ყველაზე პატარა ასაკის ბავშვები აღიქვამენ და ურთიერთობენ მოძრაობით, ჟესტებით, ემოციებით და თავისუფალნი არიან თავიანთი გრძნობების გამოხატვისას. შეიძლება ითქვას, რომ ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ამერიკაში ჯერ განვითარების საწყის ეტაპზეა.

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ ადრეული ასაკისთვის განკუთვნილი თეატრი ევროპის წიაღში დაიბადა და წმინდა ევროპული ფენომენია. ამ ტიპის თეატრი კარგად განვითარდა (და აგრძელებს განვითარების პროცესს) ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანაში, ასევე თანდათან იკიდებს ფეხს რუსეთის დიდ ქალაქებში არსებულ კერძო, დამოუკიდებელ დასებში. (ამ ნაშრომის სხვა თავში ცალკეა განხილული საბჭოთა და რუსული საბავშვო თეატრის ისტორია და თანამედროვეობა, ასევე მისი გავლენა ქართულ საბავშვო თეატრზე).

ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების აუცილებელი პირობა კამერულობა, მაყურებლისა და შემსრულებლების სიახლოვეა, ასეთ წარმოდგენას კი დიდი რაოდენობის ბავშვი ვერ დაესწრება. სწორედ ამ თავისებურებიდან გამომდინარე, ამგვარი თეატრი სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაგვარად ვითარდება - ადრეული ასაკისთვის განკუთვნილი თეატრი განსაკუთრებით პოპულარული და ფართოდ გავრცელებულია იმ ქვეყნებში, სადაც მაღალ დონეზეა სოციალური უზრუნველყოფა და საგანმანათლებლო სისტემა, სადაც სახელმწიფო ხელს უწყობს მშობელს გრძელვადიანი ანაზღაურებადი შვებულებით, დღის ცენტრებითა და ბაგა-ბაღებით. ხოლო იქ, სადაც თეატრი ბილეთების გაყიდვით მიღებულ შემოსავალზეა დამოკიდებული, ამგვარი ტიპის წარმოდგენების დადგმა ფინანსურად გაცილებით უფრო რთულია და შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ფუფუნებაც კი არის. რუსული კერძო საბავშვო თეატრების შემთხვევაში სწორედ თვალნათლივ ჩანს ეს მოდელი - 0-3 და 3-6 წლის მაყურებლისთვის არსებობს მრავალფეროვანი რეპერტუარი, თუმცა იგი ხელმისაწვდომია მხოლოდ საშუალო და კარგი შემოსავლის მქონე ფენისათვის, მაშინ როდესაც იტალიასა და შვედეთში ასეთ წარმოდგენაზე ხელი ყველას მიუწვდება.

მარკ ტვენის მიიჩნევდა, რომ საბავშვო თეატრი მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა - პირველ რიგში, იგი გულისხმობდა აშშ-ში საბავშვო თეატრის საგანმანათლებლო და სოციალურ დატვირთვას. 21-ე საუკუნეშიც ამერიკული საბავშვო თეატრი ძირითადად კვლავ ამ მიმართულებით ვითარდება, არის ცალკეული მცდელობები, რომ საბავშვო თეატრმა დაიმკვიდროს ადგილი ხელოვნების „სერიოზულ“, აღიარებულ დარგებს შორის, თუმცა კომერციული ფაქტორი თეატრის ამ მიმართულებით განვითარებას მეტად აფერხებს. დღეს პროფესიული თეატრალური დასების 80 პროცენტი თავის მაყურებელს ერთსა და იმავე, ბევრჯერ დადგმულ პიესებსა თუ ადაპტაციებს

სთავაზობს, ეს კი სფეროს წინსვლას ხელს არ უწყობს. ამერიკული საბავშვო თეატრის მკვლევრის, რ.ბედარდის აზრით, აშშ-ში საბავშვო თეატრების სფერო არ ვითარდება და წინ არ მიდის. ამის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია ამერიკული საბავშვო თეატრის მეტისმეტად მჭიდრო გადაჯაჭვულობა საგანმანათლებლო სისტემაზე და შესაბამის იდეოლოგიაზე.

ამერიკული საბავშვო თეატრი, ისევე როგორც ევროპული და საბჭოთა მოზარდ მაყურებელთა თეატრები, მეოცე საუკუნის მონაპოვარია, თუმცა განსხვავებული პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური და კულტურული გარემოებების გამო სამივე მათგანი სხვადასხვანაირად განვითარდა. გარკვეული თვალსაზრისით, ამერიკული და საბჭოთა საბავშვო თეატრები ერთმანეთს წააგავს იმით, რომ წლების განმავლობაში ორივე მეტისმეტად იყო დამოკიდებული სკოლის (პედაგოგები, მშობლები) მოთხოვნაზე და ეს განაპირობებდა მათ სარეპერტუარო პოლიტიკას. აშშ-ს შემთხვევაში, განვითარებას აფერხებდა კომერციული კონკურენცია და ფინანსური დამოკიდებულება საგანმანათლებლო დაწესებულებებზე; საბჭოთა კავშირის შემთხვევაში კი პირიქით, სახელმწიფო მატერიალურად უზრუნველყოფდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს, თუმცა ამავდროულად მკაცრი იდეოლოგიური ცენზურის ჩარჩოებში აქცევდა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ორივე ქვეყანაში ბავშვი და მოზარდი მაყურებლის ცალკე ტიპად ჩათვალეს, საბავშვო თეატრი კი მხოლოდ საგანმანათლებლო და სოციალურ კონტექსტში მოაქციეს; თეატრალური ხელოვნება ერთგვარ პედაგოგიურ ინსტრუმენტად იქცა და თითქოს დაკარგა ესთეტიკური ტკბობის, შემოქმედებითი ძიების ელემენტი.

90-იან წლებში რუსეთში მკვეთრად შეიცვალა პოლიტიკური და ეკონომიკური ვითარება და ამის გამო მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მესვეურთ თავიანთი ისტორიული ფუნქციის ახალ რეალობაზე მორგება მოუწიათ; შეიძლება ითქვას, მატერიალურმა კრიზისმა თეატრს თავისებური პროგრესისკენ, გადაჯგუფებისა და ცვლილებებისკენ უბიძგა, ამიტომაც დღეს, 21-ე საუკუნის 20-იან წლებში რუსეთსა და ყოფილი საბჭოთა კავშირის სხვა ქვეყნებში რამდენიმე განსხვავებული ტიპისა და მოდელის საბავშვო/საყმაწვილო თეატრი ვითარდება. აშშ-ში ასეთი ეკონომიკური ძვრები არ მომხდარა, ამერიკული საბავშვო თეატრის ძირითადი ნაწილი კვლავინდებურად საგანმანათლებლო სისტემის მარწუხებშია მოქცეული და იძულებულია ამ ჩარჩოების ფარგლებში იმუშაოს.

## თავი V

### საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები საქართველოში

*მოზარდ მაყურებელთა თეატრის აღმოცენება, მისი განვითარება საბჭოთა იდეოლოგიისა და ცენზურის პირობებში; საბავშვო თეატრი მეოცე საუკუნის მიწურულსა და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში; სარეპერტუარო პრობლემები და საბავშვო დრამატურგია*

სადისერტაციო ნაშრომის ამ თავში შევეცდები თვალი მივადევნო საქართველოში პროფესიული საბავშვო თეატრის დაარსებასა და თბილისის ქართული/რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ისტორიას: საბავშვო თეატრის როლი და მისი განვითარება საბჭოთა (1927 წლიდან 80-იანების ჩათვლით) და პოსტ-საბჭოთა პერიოდებში (1990-იანი წლები), ასევე განვიხილავ თუ რა მდგომარეობაა საბავშვო თეატრებში ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში; ვეცდები გავანალიზო მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეების ქართული საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა და სხვა შემოქმედებითი ასპექტები.

### ბავშვებისთვის თეატრის შექმნის პირველი მცდელობები საქართველოში

ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში, მეოცე საუკუნის დასაწყისამდე არც საქართველოში არსებობდა პროფესიული თეატრი ბავშვებისთვის. საინტერესოა, რომ ზოგჯერ მოზარდ მაყურებელს საუფროსო თეატრებშიც კი არ უშვებდნენ. თბილისში, ქალთა და ვაჟთა სასწავლებლების მოსწავლეები წელიწადში ერთხელ მიჰყავდათ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, ამას გარდა, კერძო პირები წელიწადში რამდენჯერმე აწყობდნენ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის (იმხანად სახალხო სახლის) და ა.გრიბოედოვის სახელობის თეატრების შენობებში საბავშვო სპექტაკლებს, ე. წ. „დილებს“, თუმცა მათი მხატვრული ღირებულება ფრიად საკამათო იყო. ხშირად იმართებოდა ილიას, აკაკის, ვაჟას, შიო მღვიმელის, ეკატერინე გაბაშვილის და სხვა ქართველ მწერალთა ლიტერატურული საღამოები. სკოლებში იმართებოდა ე. წ. „ლიტერატურული გასამართლებები“, მხატვრული კითხვის საღამოები და სამოყვარულო სპექტაკლები, თუმცა იმ დროს, შედარებით ახლად ჩამოყალიბებულ პროფესიულ ქართულ თეატრში საგანგებოდ ბავშვებისთვის განკუთვნილი წარმოდგენები არ დადგმულა.

მსახიობისა და რეჟისორის, ნიკო გვარამის მოგონებებში ვკითხულობთ: „საქართველოში საბავშვო წარმოდგენები ხშირად იდგმებოდა, რომლებშიც თვითონ ბავშვები მონაწილეობდნენ. 1910 წელს „ჯეჯილის“ რედაქციამ მომართა წინადადებით, რათა ერთ-ერთი სასწავლებლის მოსწავლეთა მონაწილეობით ჩვენი თეატრის შენობაში დილის წარმოდგენა დამედგა მოსწავლეთათვის. ბავშვების მონაწილეობით დავდგი პიესა „მდგმური“, რომელიც ჟურნალ „ჯეჯილშივე“ იყო დაბეჭდილი. იდეა საქართველოში საბავშვო თეატრის დაარსებისა პირველად მსახიობმა ელო ანდრონიკაშვილმა წამოაყენა. მახსოვს, მან გეგმაც კი წარადგინა თბილისის საბჭოში, მაგრამ ყურადღება არავინ მიაქცია, რადგან საქართველოში საბავშვო თეატრის დაარსების საკითხი ჯერ კიდევ არ იყო მომწიფებული. ჩვენ თვითონ, თეატრის მსახურთ, ვერ წარმოგვედგინა, რომ ჩვენს ბავშვებს საკუთარი თეატრი ექნებოდათ და განსაკუთრებული რეპერტუარიც დასჭირდებოდათ.“<sup>38</sup>

ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე რამდენიმე ხნით ადრე, სახელგანთქმული საზოგადო მოღვაწე და მწერალი შალვა დადიანი და განსაკუთრებით კი მისი მეუღლე, მსახიობი ელო ანდრონიკაშვილი ბავშვებისთვის თეატრის შექმნაზე ოცნებობდნენ: „ძველად, განსაკუთრებით 1900 წლიდან, საბავშვო წარმოდგენების ჩანასახი სკოლებიდან და ოჯახებიდან მოდიოდა. ამას ხელს ვუწყობდით ის მსახიობები, რომლებსაც მრავლად გვყავდა ნათესავი ბავშვები, მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ ქართული საბავშვო პიესები არ მოგვეპოვებოდა და რუსულ საბავშვო შესაფერის პიესებსაც ვერ ვშოულობდით. დიდი ძებნის შემდეგ, ძლივს მივაგენით ჩვენთვის გამოსადეგ რუსულ საბავშვო პიესას „ყვავილთა შორის“, რომელიც ჩვენმა პედაგოგმა, ლუარსაბ ბოცვაძემ გადმოაქართულა.“<sup>39</sup> - იხსენებს ელო ანდრონიკაშვილი. საბავშვო მწერლის, კლავდია ლუკაშვიჩის პიესაში უზვად იყო კომიკური პასაჟები, ცეკვა-სიმღერა. ეს პიესა მეტად პოპულარული ყოფილა მეოცე საუკუნის დასაწყისის რუსეთში და დიდი წარმატებით იდგმებოდა ძირითადად პროვინციულ სცენებზე, ასევე სკოლებსა და ოჯახებშიც.

იმხანად ხშირად კამათობდნენ იმაზე, თუ ვის უნდა მიეღო მონაწილეობა ბავშვებისთვის დადგმულ წარმოდგენაში - ბავშვებსა თუ ზრდასრულ მსახიობებს. საზოგადოების ნაწილს მიაჩნდა, რომ მსახიობთა მონაწილეობით შესრულებულ

---

<sup>38</sup> გვარამი ნ., თეატრალური მემუარები; წიგნი მეორე; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ. 116

<sup>39</sup> ღვინიაშვილი ა., მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956 წ, გვ 12.

სპექტაკლს ბავშვები ვერ გაიგებდნენ, ხოლო ბავშვების თამაშის მოწინააღმდეგენი ამბობდნენ, რომ „მონაწილე ბავშვებმა უნდა მიიღონ არაბუნებრივი, ხელოვნური, განგებ მომზადებული მიხრა-მოხრა, ხელებისა და თვალების ხელოვნური მოძრაობა. ყველა ეს კი ერთად აჩვევს ბავშვებს თვალთმაქცობას, სიცრუეს, ცბიერებას და ფარისევლობას.“<sup>40</sup> - რა საინტერესოა, რომ ეს ფრაზა, ერთი საუკუნის შემდეგაც კი შეგვიძლია მივუსადაგოთ ზოგიერთ თეატრალურ სტუდიაში თუ სასკოლო წრეებში დადგმულ წარმოდგენებს, სადაც ბავშვები მონაწილეობენ.

ელო ანდრონიკაშვილისა და ქეთევან ტატიშვილის დადგმულ საბავშვო სპექტაკლში ახალგაზრდა ქალის როლს მაკო საფაროვა-აბაშიძისა ასრულებდა. ბავშვობიდანვე თეატრით გატაცებული მწერლის, ილია ზურაბიშვილის თეატრალურ მემუარებში ვკითხულობთ: „ცხრა-ათი წლისა ვიქნებოდი, პირველად რომ მაკო ვნახე სცენაზე. მგონია, ეს პირველი წაყვანა იყო ჩემი თეატრში... ყველაფერი ბუნდოვნად მახსოვს. მას აქეთ 56 წელმა განვლო, მაგრამ მაინც მაგონდება ზოგი რამ... მეხსიერებაში კარგად ჩამრჩა მაკო, ახლაც თვალწინ მიდგა“.<sup>41</sup> - კიდევ ერთი თვალნათელი დასტური იმისა, თუ რა დიდ კვალს ტოვებს ბავშვზე პირველი თეატრალური შთაბეჭდილება და რა მნიშვნელოვანია, რომ ეს თეატრალური პროდუქტი იყოს ზუსტად შერჩეული და გათვლილი ბავშვის ასაკზე.

ელო ანდრონიკაშვილისა და ქეთევან ტატიშვილის მიერ დადგმული წარმოდგენა შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც ერთგვარი ჩანასახი, პროფესიული საბავშვო თეატრის შექმნისკენ გადადგმული პატარა ნაბიჯი. მართალია, ე. ანდრონიკაშვილმა ავადმყოფობის გამო ეს საქმე ბოლომდე ვერ მიიყვანა, მაგრამ მის მიერ დედაქალაქის საბჭოში შეტანილმა პროექტმა გარკვეული როლი მაინც ითამაშა შემდგომში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დაარსების საქმეში.

---

<sup>40</sup> ბოცვაძე ლ., საბავშვო თეატრი. ნაკადული, 1905 წ, #8

<sup>41</sup> ზურაბიშვილი ი. ოთხი პორტრეტი, გამომც. ხელოვნება 1948 წ, გვ 18



## მოზარდ მაცურებელთა თეატრის დაბადება

### 1930-40-იანი წლები

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლებამ სახელმწიფო მნიშვნელობის მიზნად დაისახა მოზარდი მაცურებლისთვის საგანგებო თეატრის შექმნა, რომელიც პარტიას ჭეშმარიტი საბჭოთა მოქალაქის სულიერ და იდეურ აღზრდაში უნდა დახმარებოდა. 1921 წლიდან ერთმანეთის მიყოლებით იხსნება მოზარდ მაცურებელთა თეატრები მოსკოვსა და სანქტ-პეტერბურგში, საბჭოთა რუსეთის სხვა დიდ ქალაქებსა და შემოერთებული რესპუბლიკების დედაქალაქებში. უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრის დაარსებას წინ უძღოდა მოზარდ მაცურებელთა რუსული დასის დაფუძნება. რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში ეს ორი დასი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად მოღვაწეობდა, მხოლოდ 1999 წელს გაერთიანდნენ და ერთ შენობაში (დ.აღმაშენებლის #99) დაიდეს ბინა. შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებიდან თბილისში ორი საბავშვო თეატრი პარალელურად ფუნქციონირებდა, ქვემოთ შევცდები განვიხილო ორივე თეატრის შექმნისა და მხატვრული განვითარების ის მნიშვნელოვანი ასპექტები, რომლებიც სადისერტაციო ნაშრომთან უშუალო კავშირშია.

ამიერკავკასიაში პირველი საბავშვო თეატრი თბილისში, რკინიგზელთა დრამატული წრის ბაზაზე აღმოცენდა. საბავშვო თეატრის შექმნის ინიციატორები და პირველი ენთუზიასტები იყვნენ ახალგაზრდა ნიკოლოზ მარშაკი და კონსტანტინე შახ-აზიზოვი (შემდგომში მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის დირექტორი და *ასიტჟის* საბჭოთა ცენტრის პირველი პრეზიდენტი), მოსე ვახიანსკი, მიხაილ ბატრუჩევი, გ.კირსანოვი, დ.დავიდოვი, ი.დადიანი, ბ.საბლინი და სხვები. (ხშირად ნიკოლოზ მარშაკი ცნობილი რუსი საბავშვო პოეტის სამუილ მარშაკის ძმა ჰგონიათ, თუმცა ასე არ არის. მარშაკი რეჟისორის ფსევდონიმია და სინამდვილეში იგი გვარად ჩეჩეტი გახლდათ). 1927 წლამდე ნიკოლოზ მარშაკიცა და კონსტანტინე შახ-აზიზოვიც სამოყვარულო დასებში თამაშობდნენ, მათ შორის საქართველოს კომკავშირის პირველ პროლეტარულ თეატრში; ნ.მარშაკმა თავისსავე შექმნილ მოზარდ მაცურებელთა რუსულ თეატრს 30 წლის განმავლობაში უხელმძღვანელა, 1960 წლამდე. შემდეგ მუშაობდა ტვერში, ტულაში, ტაშკენტში, აღზარდა რეჟისორთა და მსახიობთა მთელი პლეადა.

ვინაიდან თეატრი რკინიგზელთა დრამატული წრის ბაზაზე შეიქმნა, პირველი მსახიობები არა პროფესიონალი მსახიობები, არამედ მოყვარული რკინიგზელები იყვნენ. ნიკოლოზ მარშაკმა მოკლე ხანში თეატრში თავი მოუყარა ნიჭიერ ახალგაზრდებს; სხვადასხვა დროს აქ მუშაობდნენ შემდგომში გამოჩენილი მოღვაწენი: ცნობილი პოეტი და ბარდი ბულატ ოკუჯავა - სცენის მემანქანედ; თეატრის გაზეთის, „ოქტომბრის შვილების“ მთავარი რედაქტორი იმხანად სკოლის მოსწავლე გუსტავ აიზენბერგი იყო, რომელიც შემდგომში ცნობილი დრამატურგი და სცენარისტი გახდა და ანატოლი გრებნევის ფსევდონიმით წერდა; მსახიობი ბებუთოვი, რომელიც მოგვიანებით მირზა ფათალი ახუნდოვის სახელობის აზერბაიჯანული ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის მთავარი რეჟისორი გახდა; ამ თეატრში აღიზარდნენ მარლენ ხუციევი და ლევ კულიჯანოვი, შემდგომში ცნობილი კინორეჟისორები. სახელგანთქმული რეჟისორი და პედაგოგი გიორგი ტოვსტონოგოვიც პირველად სწორედ მოზარდ მაცურებელთა რუსულ თეატრში „მოიწამლა“ თეატრით; ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე იყო, როდესაც თეატრში სამუშაოდ მივიდა და თითქმის ყველაფერი მოსინჯა - იყო სცენის მუშა, გამნათებელი, რეჟისორის თანამემწე, თამაშობდა ეპიზოდურ როლებს, ხოლო შემდგომ, რეჟისურაში თავისი პირველი ნაბიჯებიც სწორედ ამ თეატრში გადადგა და 10-მდე სპექტაკლი განახორციელა: „წინადადება (ანტონ ჩეხოვი), „ქორწინება“ (ნიკოლაი გოგოლი), „ცისფერი და ვარდისფერი“ (ალექსანდრა ბრუშტინი), „დიდი ერეტიკოსი“ (ივან პერსონოვი), „შფოთიანია სიბერე“ (ლეონიდ რახმანოვი) და სხვ. გიორგი ტოვსტონოგოვი ხშირად ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მისი პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი პედაგოგი ნიკოლოზ მარშაკი იყო და მიზანსცენის აგებაც სწორედ მისგან ისწავლა.

ამავე თეატრს უკავშირდება მსოფლიოში პირველი საბავშვო რკინიგზის შექმნა. 1933 წელს თბილისის საბავშვო ტექნიკურ სადგურში ახალგაზრდებმა საბავშვო რკინიგზის მაკეტის აწყობა გადაწყვიტეს. ნიკოლოზ მარშაკმა მათ მაკეტის რეალურ ზომებამდე გაზრდა შესთავაზა, რომ ბავშვები ვაგონებშიც მოთავსებულიყვნენ, ორთქლმავალშიც და მატარებელი თვითონ ემართათ. ორი წლის შემდეგ, 1935 წელს, საბავშვო თეატრში ჩაფიქრებულმა იდეამ ხორცი შეისხა ამჟამინდელ მუშთაიდის პარკში, რომელიც იმხანად სერგო ორჯონიკიძის სახელს ატარებდა. ეს საბავშვო რკინიგზა დღემდე ფუნქციონირებს.

მოზარდ მაცურებელთა რუსული თეატრის პირველი პრემიერა 1927 წლის 18 აპრილს შედგა და ეს თარიღი საქართველოში პროფესიული საბავშვო თეატრის დაბადების დღედ შეიძლება მივიჩნიოთ. ლონგფელოს მიხედვით დაწერილი ნიკოლაი ოგნევის პიესა

„ჰაიავატა - იროკეზების ბელადი“ მარშაკმა დადგა. დღეს, ერთი საუკუნის შემდეგ, ალბათ ზოგიერთი მკვლევარი ეჭვსაც შეიტანს - შეიძლება თუ არა პროფესიულ თეატრად ჩავთვალოთ არაპროფესიონალი მოყვარულებისგან შემდგარი დასი, რომელიც ხელმძღვანელისა და თეატრის ფანტიკური სიყვარულითა და ერთგულებით გამოირჩეოდა. თავდაპირველად ხომ მსახიობთა უმეტესობა დღისით ჩვეულებრივ სამსახურებში, ქარხნებსა თუ სხვადასხვა დაწესებულებაში მუშაობდა, იქიდან კი თეატრში მოიქაროდნენ სპექტაკლების სათამაშოდ, გვიანობამდე რჩებოდნენ რეპეტიციების ჩასატარებლად. თუმცა, ვინაიდან იმხანად საქართველოში პროფესიული თეატრალური უმაღლესი სასწავლებელი ჯერ არ არსებობდა, შესაბამისად, არც ამ საქმის პროფესიონალები არსებობდნენ. პროფესიული უნარ-ჩვევები მათ თეატრის ფორმირების პროცესში, განსაკუთრებით პირველ წლებში შეიძინეს. თეატრის დასს უკვე მოგვიანებით შეუერთდნენ პროფესიონალი მსახიობები: მარია ბუბუტიეშვილი, ჩარა კიროვა, ოლგა ბელენკო, პეტრე ნერიასოვი, ოქსანა ორიოლი, ი. მიხაილოვი, ანა ბარსანოვა და სხვები.

ნიკოლოზ მარშაკს მიაჩნდა, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარი გამირულ-ჰეროიკულ, სათავგადასავლო დრამატურგიაზე უნდა აგებულიყო. წლების განმავლობაში ამ თეატრში მან დადგა: „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ (ალექსანდრა ბრუშტეინისა და ბ. ზონას ინსცენირებით), ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღები“ და „ვერაგობა და სიყვარული“, ევგენი შვარცის „თოვლის დედოფალი“, „ახალგაზრდა გვარდია“ ალექსანდრ ფადეევის მიხედვით, ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“, „მეთევზის შვილი“ ნ. გუსევი, „ოქროს გასაღები“ ალექსანდრ ტოლსტოი, „უფლისწული და მათხოვარი“ მარკ ტვენის მიხედვით და მრავალი სხვა.

1936 წელს მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრში გაჩნდა თოჯინების თეატრიც. ეს არ იყო შემთხვევითი მოვლენა, რადგან მაშინ მიაჩნდათ, რომ ბავშვი ჯერ თოჯინების თეატრს უნდა ეზიაროს, ხოლო შემდგომ უნდა ნახოს სცენაზე ცოცხალი მსახიობები. თოჯინური სპექტაკლი მოზარდის ერთგვარ შემამზადებელ ეტაპად ითვლებოდა, რომლის შემდეგაც, გარკვეული ასაკიდან, იგი უკვე საბავშვო თეატრში სპექტაკლზე დასწრებისთვისაც იქნებოდა მზად. ამ თეატრის დაარსებაც ნიკოლოზ მარშაკის ინიციატივა იყო. თოჯინების რუსული თეატრის პირველი პრემიერა იყო ლ. ვერპიცაიას „დაიკო მელაკუდა“, რომელიც პატარა მაყურებლის დიდი მოწონებით სარგებლობდა.

თოჯინების თეატრმა თანდათანობით დამოუკიდებლობა მოიპოვა და 1939 წელს „საკუთარი“ რეჟისორიც მიიღო - რამდენიმე ათეული სეზონის განმავლობაში მას

ხელმძღვანელობდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობი ალექსანდრე ენგელგარტი. თოჯინურ სპექტაკლებს დგამდნენ თეატრის სხვა რეჟისორებიც. 1972 წელს თოჯინების თეატრს სათავეში ჩაუდგა ვიქტორია სმირნოვა, სერგეი ობრაზცოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრის წამყვანი მსახიობი, რომელმაც მანამდე კრასნოიარსკის თოჯინების თეატრი დააარსა. ვ.სმირნოვას მისვლა გახდა გარდამტეხი მომენტი თოჯინების რუსული თეატრის ცხოვრებაში, ვინაიდან მან დანერგა მეთოჯინეთა თანამედროვე ტექნიკა, გემოვნება, იუმორი, შემოქმედებითი სიახლეები. (1999 წლის შემდეგ თოჯინების რუსული თეატრის დასიც მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ნაწილი გახდა და დროთა განმავლობაში მეთოჯინე მსახიობები არათოჯინური სპექტაკლების მონაწილეებად იქცნენ. გასული საუკუნის 90-იანი წლების შემდეგ, თოჯინების რუსული თეატრის საჭიროება ჩვენს ქვეყანაში აღარ დგას).

როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ 20-იანი წლების დასაწყისში ალექსანდრ ბრიანცევმა და ნიკოლაი ბახტინმა საბავშვო თეატრის სისტემა ორ - შემოქმედებით და პედაგოგიურ ნაწილებად დაყვეს და ამრიგად შეიმუშავეს მოდელი, რომლითაც ხელმძღვანელობდა საბჭოთა კავშირის მოზარდ მაყურებელთა ყველა თეატრი. გამონაკლისი არც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი იყო, აქ შემოქმედებითი ცხოვრების პარალელურად მიმდინარეობდა პედაგოგიური მუშაობა. ბავშვების დაინტერესების მიზნით თეატრში იქმნებოდა წრეები: „მარჯვე ხელები,“ გამოსცემდნენ ყოველთვიურ გაზეთს „ოქტომბრის შვილები“, რომელსაც ბავშვები თვითონ ქმნიდნენ პედაგოგების მეთვალყურეობის ქვეშ. პედაგოგები იყვნენ შუამავლები თეატრსა და მოსწავლეებს შორის. ისინი აწყობდნენ დისკუტებსა და შეხვედრებს მსახიობებთან, რეჟისორებთან და მოსწავლეებთან. სკოლებში ტარდებოდა გაკვეთილები სახელწოდებით „45 წუთი მშვენიერებათა სამყაროში“. სკოლებთან ასეთი აქტიური მუშაობა მეტად აკავშირებდა ერთმანეთთან თეატრსა და მოსწავლეებს.

თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის დაარსებიდან მოკლე ხანში აქტიურად დადგა ქართული საბავშვო თეატრის გახსნის საკითხიც, თუმცა მოზარდ მაყურებელთა ქართული დასის ჩამოყალიბებას რამდენიმე წინაპირობა ჰქონდა. „1927-28 წლის სეზონში „წითელ თეატრში“ ვმუშაობდი, - იხსენებს ნიკო გვარამე - სეზონი რომ დამთავრდა, გაზაფხულზე ერთ-ერთმა ჩვენმა მსახიობმა მითხრა, დოდო ანთაძე საბავშვო პიესას დგამს და ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები მიიწვიაო. მართლაც, დოდო ანთაძის ხელმძღვანელობით, ახალგაზრდა რეჟისორმა გრიგოლ სულიაშვილმა მოსწავლეთათვის

დადგა პიესა „ტომ სოიერი“. მეორე წარმოდგენისათვის დ. ანთაძემ მიიწვია ალექსანდრე თაყაიშვილი და დასადგმელად შესთავაზა საბავშვო პიესა „რობინ ჰუდი“. ალექსანდრე თაყაიშვილმა, მაშინ სრულიად გამოუცდელმა რეჟისორმა, მოჰკიდა ამ საბავშვო პიესას ხელი და დიდის სიყვარულით დადგა. ეს იყო ალექსანდრე თაყაიშვილის დებიუტი.<sup>42</sup>

„წითელი“ იგივე „მუშათა თეატრი“ ამჟამინდელი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის შენობაში მდებარეობდა. „ტომ სოიერის“ ჩვენებაც იქ შედგა, თუმცა სპექტაკლმა მაყურებლის მოწონება ვერ დაიმსახურა. ანალოგიური ბედი ეწია შოთა აღსაბაძის მიერ დადგმულ პიესას „მზისკენ“. როგორც ანა ღვინიაშვილი აღნიშნავს, ვერც ამ პიესამ მიიზიდა მაყურებელი. დღეს ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რა გახდა სინამდვილეში ამ დადგმების წარუმატებლობის მიზეზი - წარმოდგენის მხატვრული ხარისხი თუ შერჩეული მასალის შეუსაბამობა; რა ამოდრავებდათ ამ ენთუზიასტ შემოქმედებს - საბავშვო სპექტაკლიდან შემოსული კომერციული მოგების მოთხოვნილება თუ უფრო მეტიც, ქართული საბავშვო თეატრის დაფუძნების სურვილი?! ფაქტია, რომ ისინი არ გაჩერებულან და დაიწყეს ფიქრი იმაზე, თუ რა პიესა მიიპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას. არჩევანი „რობინ ჰუდზე“ შეაჩერეს, სამმოქმედებიანი პიესის გადაკეთება აკაკი ბელიაშვილს ანდეს, ხოლო დადგმა დაევალა იმ დროისათვის დამწყებ რეჟისორს, ალექსანდრე თაყაიშვილს, გაფორმება მხატვარ მიხეილ გოცირიძეს, მუსიკა რევაზ გოგნიაშვილს. მანამდე „რობინ ჰუდი“ რუსულ დასში დაიდგა (პრემიერა შედგა 1927 წლის აპრილში), საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაშიც და შემდეგაც, მრავალი წლის განმავლობაში, მოზარდ მაყურებელთა ქართული და რუსული დასები ხშირად დგამენ ერთსა და იმავე პიესას, ერთსა და იმავე პერიოდში; პირველ ეტაპზე კი, ქართული დასი დიდწილად საზრდოობდა მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრში დადგმული პიესებით.

ამ სპექტაკლის შესახებ გიორგი მიქელაძე იხსენებს: „ვატყობდით, „რობინ ჰუდი“ ცოცხალი და კარგი სპექტაკლი გამოდიოდა. ვიცოდით, რომ ამ წარმოდგენას კარგი შედეგი მოჰყვებოდა. ბავშვები ორგანიზებულად უნდა მოგვეყვანა სკოლიდან, „რობინ ჰუდს“ მოსწავლეები ორგანიზებულად დაესწრნენ. დაესწრნენ აგრეთვე მთავრობის წარმომადგენელნი, განათლების კომისარიატთან არსებული ხელოვნების სამმართველოს მუშაკები. ხალხმა სპექტაკლი აღტაცებით მიიღო. კმაყოფილნი დარჩნენ ოფიციალური ორგანიზაციების წარმომადგენელნიც. თეატრალურმა განყოფილებამ მეორე დღესვე

---

<sup>42</sup> გვარამე ნ. თეატრალური მემუარები, წიგნი მეორე, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ 117

გამოჰყო 5000 მან. დოტაცია და ჯერ არარსებული თეატრისთვის გზავნიდა მსახიობებს დასში მისაღებად.<sup>43</sup>

როგორც ვხედავთ, სათავგადასავლო ჟანრის პიესამ დამდგმელი ჯგუფის მოლოდინი გაამართლა და მაცურებელს წარმოდგენა მოეწონა. ახალგაზრდა ალექსანდრე თაყაიშვილმა კი საზოგადოებას აჩვენა, რომ მას ბავშვებისთვის საინტერესო სპექტაკლის დადგმა შეეძლო; „რობინ ჰუდი“ თითქმის 10 წლის განმავლობაში იყო მოზარდ მაცურებელთა თეატრის რეპერტუარში. სწორედ ალექსანდრე თაყაიშვილის „რობინ ჰუდმა“ გადაწყვიტა საბავშვო თეატრის დაარსების საკითხი - განათლების კომისარიატთან არსებულმა ხელოვნების სამმართველომ შენობის გარეშე მყოფ მსახიობთა კოლექტივს დირექტორად დაუნიშნა მწერალი ელიზბარ ზედგინიძე, სამხატვრო ხელმძღვანელად კი - ალექსანდრე თაყაიშვილი.

სამსახიობო დასში შედიოდნენ: გოგუცა კუპრაშვილი, თამარ თვალიაშვილი, ბორის გამრეკელი, ბ. ბარბაქაძე, მერი ერგნელი, ნ. ერისთავი, მიხეილ ქორელი, ქ. ჩეჩელაშვილი, გიორგი დარისპანაშვილი, მ. ჯაფარიძე, ალექსანდრე გომელაური, პ. აბესაძე, გიორგი დეისაძე, ნ. ილურიძე, პ. ლაშხი, გ. ლომაია, ბ. სვანი, დ. სიხარულიძე, ვასილ კობელი - ზოგიერთ მათგანს უკვე სპეციალური სამსახიობო განათლებაც კი ჰქონდა მიღებული. მაგალითისთვის: გოგუცა კუპრაშვილმა კონსერვატორიასთან არსებულ სტუდიაში მიიღო განათლება, ერთხანს კოტე მარჯანიშვილთანაც მუშაობდა, მაგრამ როგორც კი მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი დაარსდა, მაშინვე ამ დასს შეუერთდა; თამარ თვალიაშვილი სესილია თაყაიშვილის მეგობარი იყო და მას თეატრალურ სტუდიაში მისაღებ გამოცდაზე გაჰყვა, სცადა ბედი, ლექსი წაიკითხა და სტუდიაში მიიღეს. ერთი წელიწადი ოჯახისგან ფარულად დადიოდა გაკვეთილებზე. შემდეგ მოსკოვში, თეატრალურ სტუდიაში გაიარა სამსახიობო კურსი, საბოლოოდ კი კონსერვატორიასთან არსებული დრამატული ფაკულტეტი დაამთავრა; მერი ერგნელი - პროლეტ-კულტის დრამატულ სტუდიაში სწავლობდა; საინტერესოა გიორგი დარისპანაშვილის შემთხვევა, რომელიც თავდაპირველად ოქრომჭედლის შეგირდი იყო, მაგრამ ერთხელ შემთხვევით მოხვდა ავლაბრის მუშათა დრამატული წრის სპექტაკლზე. თავის ავტობიოგრაფიაში გიორგი დარისპანაშვილი ხატოვნად აღწერს, თუ როგორ მოხვდა პირველად თეატრში და მოიხიბლა თეატრალური ხელოვნებით. როგორც ვხედავთ, პირველ პროფესიულ ნაბიჯებს

---

<sup>43</sup> ღვინიაშვილი ა. მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი, გამომცემლობა ხელოვნება, თბილისი, 1956, გვ. 15

ქართული და რუსული დასები პირდაპირ აქტიურ თეატრალურ საქმიანობაში, პრაქტიკაში დგამდნენ - ამ მსახიობების და რეჟისორების უმეტესობას არ ჰქონდა მიღებული პროფესიული განათლება და შესაბამისი ჩვევები, ბევრი მათგანი მუშაობდა სხვა დაწესებულებაში (ქარხნებში, რკინიგზაზე და სხვა), მაგრამ მათ ჰქონდათ საბავშვო თეატრის შექმნის დიდი სურვილი და ენთუზიაზმი.

ამრიგად, პირველი სეზონის დასაწყებად ქართულ საბავშვო თეატრს ფულადი სახსრებიც ჰქონდა, ჰყავდა მსახიობებიც, რეჟისორიც, მხატვარიც და კომპოზიტორიც, მაგრამ არ ჰყავდათ საკუთარი დრამატურგი, ფაქტობრივად, იმხანად არ არსებობდა ქართულ ენაზე თარგმნილი ანდა ორიგინალური საბავშვო დრამატურგია. შეიძლება ითქვას, რომ საბავშვო დრამატურგიის ნაკლებობის პრობლემა გამუდმებით თან სდევს საბავშვო თეატრის განვითარებას ჩვენს ქვეყანაში და, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დაარსებიდან ერთი საუკუნის შემდეგაც, ეს საკითხი ისევ მწვავედ დგას.

1928 წელს თეატრს პირველი მნიშვნელოვანი განაცხადისთვის აუცილებლად სჭირდებოდა ისეთი პიესა, რომელიც ზემდგომი ორგანოების და პარტიის გულსაც მოიგებდა და ამავდროულად მაყურებლისთვისაც მისაღები იქნებოდა. როგორც ჩანს, „რობინ ჰუდი“ არ იყო ის მასალა, რომლითაც მოზარდ მაყურებელთა ქართული დასი თეატრის გახსნას ღირსეულად შეძლებდა. ამის დასტურად გაზეთ, 1928 წელს, „კომუნისტში“ გამოქვეყნებული წერილიდან პატარა ამონარიდიც კი კმარა: „რობინ ჰუდის“ დადგმა საბავშვო პიესების საერთო სიმცირით თუ გამართლდება. მისი სიუჟეტი, გარდა იმისა, რომ ინგლისის ცხოვრებიდანაა აღებული და ბევრი რამ მასში გაუგებარია ჩვენი ნორჩი მაყურებლისთვის, აგებულია რომანტიკულ გმირობაზე, „სიმწიკური“ ტენდენციებით. პიესაში გამოყვანილია გლეხი ყაჩაღი, რომელიც ებრძვის მთავრობას და მთავრობის რაინდებს. ეს იგივეა, რაც „არსენა ყაჩაღი“ ჩვენს წარსულში. ბევრად აჯობებდა იმავე „არსენას“ დამუშავება და დადგმა. ეს ბავშვებისთვის ბევრად უფრო გასაგები და მნიშვნელოვანიც იქნებოდა. საერთოდ კი, დაუშვებლად მიგვაჩნია საბავშვო თეატრში ისეთი „რაინდობის“ გასცენიურება, რომელიც არ გამოხატავს ჩვენი დღეების მკაცრ გმირობას“.<sup>44</sup>

ამ სიტყვებიდანაც კი კარგად ჩანს, რომ ახალგაზრდულ კოლექტივს შეცდომის დაშვების უფლება არ ჰქონდა. პირველი განაცხადისთვის აუცილებელი იყო „სწორი“,

---

<sup>44</sup> გაზეთი „კომუნისტი“, 1928 წ. #2.

გარკვეული თვალსაზრისით, მამებლური მასალის შერჩევა და ამიტომ დასმა არჩევანი შეაჩერა ნატალია საცისა და ვ. სელიხოვას რევოლუციური სულისკვეთებით განმსჭვალულ პიესაზე „ფრიც ბაუერი“, რომელიც ქართულ ენაზე კარლო კალამემ თარგმნა. ეს არჩევანი შემთხვევითი არ იყო - 1928 წლის 7 თებერვალს პიესის პრემიერა მოსკოვის საბავშვო თეატრის სცენაზე შედგა და შემდეგ საკავშირო მასშტაბით მოზარდ მაყურებელთა თითქმის ყველა თეატრში დაიდგა (1932 წელს ამ პიესით გაიხსნა მაშინდელი კალინინის, ამჟამად კი ქალაქ ტვერის მოზარდ მაყურებელთა თეატრიც). უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული დასი ამჟერადაც მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს „დაესესხა“, ამავე პიესის პრემიერა იქ 1928 წლის ოქტომბრის თვეში გაიმართა. ცხადია, გერმანელი კომუნისტების არალეგალური მუშაობის ამსახველმა ნაწარმოებმა „რობინ ჰუდს“ „აჯობა“ და რაკი თეატრს ჯერ საკუთარი შენობა არ გააჩნდა, ქართულმა დასმა პირველი წარმოდგენა ოპერის თეატრში 1928 წლის 11 ნოემბერს, კვირა დღით გამართა.

იმდროინდელი პრესის ფურცლებიდან და მაყურებლების პირადი მოგონებებიდან ირკვევა, რომ ქალაქში ძალიან ელოდნენ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის გახსნას: „ამხანაგებო! დასრულდა ბავშვთათვის თეატრის ჩამოყალიბების დიდი ხნის სურვილი. ის, რაც ცარიზმისა და მენშევიკების ბატონობის დროს ბევრს ოცნებად ჰქონდა წარმოდგენილი, საბჭოთა ხელისუფლების წყობილებაში სინამდვილედ იქცა. მოსკოვში და ლენინგრადში დიდი ხანია არსებობს ასეთი თეატრები. ისინი დიდი ენერგიით მუშაობენ, მრავლად იზიდავენ პროლეტარულ ბავშვობას, პიონერებს და სხვ. იქ ეს თეატრი გადაქცეულია მეორე სკოლად, სადაც მშრომელთა ბავშვები ლეზულობენ მხატვრულ აღზრდას, საბჭოთა იდეოლოგიური ხაზის მტკიცედ დაცვით. ...იმისათვის, რომ ეს თეატრი ნამდვილად თქვენი ყოფა-ცხოვრების გამომხატველი იქნეს და თქვენს სურვილებსა და გრძნობებს უპასუხებდეს, თქვენ ყოველმხრივ უნდა დაეხმაროთ მას. მთელი თქვენი ენერგია, მუშაობა და უნარი უნდა მოახმაროთ ამ თეატრის წარმატების საქმეს. 7 ნოემბერს, ოქტომბრის რევოლუციის დღესასწაულის მე-11 წლისთავზე, ეს თეატრი დადგამს თავის პირველ წარმოდგენას, ყველანი მზად უნდა იყვეთ ამ დღისათვის.“<sup>45</sup>

გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტი“ გამოქვეყნებულ წერილში „განვამტკიცოთ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი“ პირდაპირ მოუწოდებენ „თბილისის ყველა პიონერ-

---

<sup>45</sup> გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928 წ.



ბიუროს, პიონერ კოლექტივებს და პიონერებს!“ სრული მობილიზაციისა და ახლადამოცნებული თეატრის მხარდაჭერისკენ.

„ფრიც ბაუერის“ პრემიერას ბევრი ხალხი დაესწრო, როგორც ბავშვები, ისე უფროსები. ყველას აინტერესებდა, რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ბავშვებზე საგანგებოდ მათთვის დადგმული წარმოდგენა. წარმოდგენას წარმატება ხვდა წილად, განსაკუთრებით შეაქეს ახალგაზრდა რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი და მხატვარი მიხეილ გოცირიძე.

ანა ღვინიაშვილი იხსენებს: „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დიდი ფარდა დაეშვა. გათავდა წარმოდგენა „ფრიც ბაუერი“ და სცენაზე ატყდა საერთო ჟრიამული. სპექტაკლის დამდგმელს, ჯერ კიდევ გამოუცდელ რეჟისორს, გარს შემოჰხვევია ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფი და აქეთ-იქით მღელვარებით ეკითხებიან. მიგვიღეს? მოეწონათ ჩვენი სპექტაკლი? მგონი ჰო - იყო პასუხი. მაყურებელი - მშობლები კი მაგრად სჭიდებენ ხელს სპექტაკლზე მოყვანილ შვილებს და გული სიხარულით ევსებათ: ჩვენს ბავშვებს გაუჩნდა მაღალი კულტურის კერა, სკოლის მეგობარი და საუკეთესო დამხმარე კომუნისტურად აღზრდის საქმეში... ამგვარად სცენაზე მოთამაშენი და მაყურებელნი გახარებულნი და აღფრთოვანებულნი დაბრუნდნენ შინ.“<sup>46</sup>

ვინაიდან თეატრს საკუთარი შენობა არ გააჩნდა, დასი იძულებული იყო სხვადასხვა კლუბში გაემართა წარმოდგენები, რეპეტიციებს ხან მასწავლებელთა სახლში, ხანაც განათლების კომისარიატის რომელიმე ოთახში ატარებდნენ. რამდენიმეთვიანი ხეტიალის შემდეგ კომისარიატმა თეატრს გამოუყო პატარა სარდაფი რუსთაველის გამზირზე, 23 ნომერში, სადაც მანამდე „მიუზიკჰოლი“ იყო განთავსებული. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი კი თავდაპირველად მდებარეობდა იმდროინდელ 25 თებერვლის ქუჩის 6 ნომერში (მანამდე ეს ქუჩა ტატიანას ქუჩა იყო, ახლა კი გიორგი ტოვსტონოგოვის სახელს ატარებს); მომდევნო წლებში კი თეატრმა ბინა დაიდო დავით აღმაშენებლის (ძველად პლენხანოვის) ქუჩაზე, ყოფილი სასტუმრო „ვეტცელის“ შენობაში, სადაც წარმოდგენებს 1977 წლამდე მართავდნენ, ვიდრე გვერდით არ აუშენეს ახალი შენობა, ამჟამად იქ თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახლობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრი ფუნქციონირებს.

---

<sup>46</sup> ღვინიაშვილი ა. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956, გვ. 5

ალექსანდრე თაყაიშვილის შემდეგი სპექტაკლები იყო: ნიკოლაი შესტაკოვის „ალტაელი რობინზონები“, რომელიც სიმონ ჩიქოვანმა თარგმნა და ვსევოლოდ კურდიუმოვის „კაცი შავი სათვალეებით“, რომელიც ალექსანდრე მიქელაძემ თარგმნა, პიესა ეხებოდა კომკავშირელთა ბრძოლას იტალიური პოლიციის წინააღმდეგ. როგორც ანა ღვინიაშვილი აღნიშნავს: „საბჭოთა მოზარდ მაყურებელთა თეატრების ამოცანები, ზემდგომი ორგანოების მითითებით, მალე იქმნა გამომუშავებული და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებიც დაადგნენ საბჭოთა ცხოვრების სინამდვილის ამსახველი პიესების განხორციელების გზას.“<sup>47</sup> იმ წლების რეპერტუარი ამის თვალსაჩინო დასტურია - საბავშვო თეატრი ვალდებული იყო დაედგა იდეურად და იდეოლოგიურად სწორი, საბჭოთა ცხოვრების ან რევოლუციური ბრძოლის ამსახველი ნაწარმოებები, რომელიც სოციალისტური ეპოქის ახალი ადამიანის აღზრდას შეუწყობდა ხელს. ამას მკაცრად აკონტროლებდა განათლების კომისარიატი.

საინტერესოა პირველი ქართული ორიგინალური საბავშვო პიესის შექმნის ამბავიც, რომელიც კრახით დასრულდა. ვინაიდან ქართველი მწერლები დიდ ინტერესს არ იჩენდნენ ეროვნული საბჭოთა საბავშვო დრამატურგიის შექმნის მიმართ, თეატრის მსახიობმა, ვასილ კობელმა თავად დაწერა საბავშვო პიესა „გოჩა“, რომელიც ბორის გამრეკელმა დადგა და პირველი ორიგინალური საბავშვო პიესის პრემიერა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში 1929 წელს, თებერვლის თვეში გაიმართა. სალიტერატურო თვალსაზრისით მეტად სუსტმა და გაუმართავმა პიესამ გარკვეული სამსახური მაინც გაუწია თეატრს. ავტორს არ ჰქონია პრეტენზია დრამატურგობაზე და ამ პიესის დაწერით მხოლოდ თავისებურად დაეხმარა თეატრს, რომ თარგმნილი პიესების გარდა, თანამედროვე ქართული ნაწარმოებიც ჰქონოდათ რეპერტუარში. პლაკატურ და სქემატურ პიესაში ბრძოლის ჟინით ანთებული ქართველი ბავშვები დიდ სიმულვილს ამჟღავნებდნენ თეთრგვარდიელთა მიმართ. პირველმა საბჭოთა საბავშვო ქართულმა პიესამ სცენაზე ერთი სეზონიც კი ვერ იცოცხლა.

დასმა პირველ სეზონში ხუთი პიესა დადგა და სეზონის დახურვისთანავე განათლების კომისარიატმა მათ ხელფასის გაცემა შეუჩერა. სექტემბრამდე როგორმე თავი რომ გაეტანათ და კოლექტივიც არ დაშლილიყო, საგასტროლოდ წასვლა გადაწყვიტეს. ახლად დაარსებული თეატრის ხელმძღვანელებმა მთავრობას თხოვნით მიმართეს, რომ

---

<sup>47</sup> ღვინიაშვილი ა. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956, გვ.21

რკინიგზის სამმართველოს მათთვის რამდენიმე ვაგონი დაეთმო. კოლექტივის თხოვნა გაითვალისწინეს და თეატრმა რკინიგზის სამმართველოსაგან მიიღო საჭირო ვაგონები, ერთი სამგზავრო და ორი საბარგო - დეკორაციებისთვის. დასი ორი თვის განმავლობაში ამ ვაგონში ცხოვრობდა. ეს იყო მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პირველი მოგზაურობა თბილისის ფარგლებს გარეთ და პირველი შეხვედრა რაიონის მაყურებელთან.

ეს გასტროლი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო როგორც ახალბედა თეატრისთვის, ისე მაყურებლისთვის, რომელიც პირველად ესწრებოდა საგანგებოდ ბავშვებისთვის დადგმულ წარმოდგენებს. რადგან თეატრის აუდიტორიას ძირითადად მოსწავლეები შეადგენდნენ, ბილეთის ფასი ხელმისაწვდომი უნდა ყოფილიყო, შესაბამისად დასი იძულებული იყო დღეში ორი-სამი წარმოდგენა გაემართა, რომ საგასტროლო ხარჯები დაეფარა. თითოეული წარმოდგენა ორ საათზე მეტხანს არ გრძელდებოდა, ხშირად სპექტაკლებს 12, 3 და საღამოს 7 საათზეც თამაშობდნენ, საღამოს სპექტაკლებზე დარბაზი უფროსი ასაკის მაყურებლითაც ივსებოდა. ნიკო გვარამის თქმით, „დასმა ორ თვეს იმოგზაურა და მთელი დასავლეთი საქართველო მოიარა. ამ გასტროლებითაც მოზარდ მაყურებელთა ახალგაზრდა თეატრმა სასარგებლო საქმე გააკეთა, საქართველოს რაიონულ ქალაქებს უჩვენა მშვენიერი ანსამბლით ნათამაშევი და ლამაზად გაფორმებული წარმოდგენები, რაც იმ დროს, რაიონში იშვიათი მოვლენა იყო.“<sup>48</sup> გარდა ამისა, სავარაუდოდ, ასეთი სიხშირით გამართული სპექტაკლები სასიკეთოდ იმოქმედებდა დასის პროფესიული ჩვევების და ოსტატობის დახვეწაზეც.

ცნობილი ქართველი ენათმეცნიერი და ლექსიკოლოგი, მიხეილ ჭაბაშვილი თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მაყურებელთა პირველი თაობის წარმომადგენელია. თავის მოგონებებში მეცნიერი იხსენებს: „ეს იყო მართლაც ჩვენი თეატრი. დიდი ხალისით დავდიოდით ყველანი, როდესაც ჩვენი აბონემენტის წარმოდგენა იყო და მაშინაც კი, როდესაც ჩვენ არ გვეკუთვნოდა დასწრება. არათუ დავდიოდით, ჩართული ვიყავით თეატრის ცხოვრებაში, მის. ე.წ. პედაგოგიურ ნაწილთან ვიყავით ბევრნი გაერთიანებულნი. ბავშვური უშუალოდით განვიცდიდი სცენაზე დატრიალებულ ამბებს. თითოეული სპექტაკლის ნახვას რამდენჯერმე ვახერხებდით. მეხუთე-მეათეკლასელებს შორის დიდი სიყვარული ჰქონდათ მოპოვებული მსახიობებს, განსაკუთრებით ბიჭის როლის შემსრულებელ ახალგაზრდა ქალებს - თამარ თვალაშვილსა და გოგუცა კუპრაშვილს. მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები თეატრის

---

<sup>48</sup> გვარამე ნ. თეატრალური მემუარები, წიგნი მეორე, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ 120

მუდმივი კომპოზიტორი ვასო შავერზაშვილი, ახლა რომ წარმოვიდგენ მაშინ ნახულს, თავის საქმეს სრული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ და თითოეული წარმოდგენა მაღალ პროფესიულ დონეზე იდგმებოდა.“<sup>49</sup>

მეორე სეზონიდან, 1929 წლის 1 სექტემბრიდან დასი კვლავ განათლების კომისარიატის დოტაციაზე გადავიდა, დაიწყო სკოლებთან მჭიდრო ურთიერთობა და გაიმართა სააბონემენტო სისტემა, საგრძნობლად იზრდება დასის შემადგენლობა და მთლიანად თეატრის კოლექტივი, მატულობს მაყურებელთა რიცხვიც. თეატრი უკვე ვეღარ იტევდა მაყურებელს პატარა სარდაფში, ამიტომ თითქმის მეორე სეზონის დასასრულს მთავრობისგან მიიღო თეატრმა ახალი სივრცე, კინოთეატრ „სოლეის“ შენობაში. (რუსთაველის გამზირზე მდებარე შენობაში თავდაპირველად ერთად მოთავსდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი და თბილისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრი, მაგრამ ორი თეატრის ერთ შენობაში მუშაობა შეუძლებელი აღმოჩნდა და სივრცე მოზარდ მაყურებელთა თეატრს დაუთმეს). ახალ და ფართო შენობაში უკვე ყალიბდება ყველა საბჭოთა თეატრისთვის სავალდებულო პედაგოგიური ნაწილი და სამხატვრო საბჭო.

მეორე სეზონი, რომელიც ჯერ კიდევ სარდაფში მიმდინარეობდა, მნიშვნელოვანი იყო იმიტაც, რომ ამ დროს თეატრს დაუახლოვდა დრამატურგი შალვა დადიანი, რომელმაც დასს დასადგმელად შესთავაზა თავისი ოთხმოქმედებიანი საბავშვო პიესა „ბოთე და კუსპარა“. შალვა დადიანის პიესის შინაარსი თითქოს ზუსტად ჯდებოდა ზემდგომი ორგანოების მიერ მოთხოვნილ სტანდარტში: ბოთე და კუსპარა ობოლი ძმები არიან, მოჯამაგირედ უდგანან კულაკ გეგეს, რომელიც ბავშვებს სცემს და შეუსვენებლივ ამუშავებს. მათ სოფელში ჩადის განათლების ორგანოს წარმომადგენელი, რომელმაც მოზარდთა ყოფა-ცხოვრებისა და მათი განათლების საკითხი უნდა გაარკვიოს. კულაკი ამას გაიგებს და ბოთეს და კუსპარას სოფლიდან გაპარებას გადაწყვეტს, თუმცა მხოლოდ ბოთეს გაპარებას შეძლებს. კუსპარა კი განათლების ინსტრუქტორს მიჰყავს ქალაქში სასწავლებლად. ქალაქში ჩადის კულაკი გეგეც, ბოთესთან ერთად. ბავშვს მიაბარებს მიკიტანს, რომელიც მას სცემს და აშიმშილებს. ბოთე ასეთ ყოფას ვერ უძლებს და მიკიტანს გაექცევა, ოღონდ არა თავის სოფლისკენ, არამედ სამოქალაქო ომის შემდეგ უპატრონოდ დარჩენილ ბავშვებთან, ე.წ. „პაცანებთან“, რომლებიც ბოთეს ქურდობას ასწავლიან. ერთ-

---

<sup>49</sup> ჭაბაშვილი მ. მოგონებები, დიოგენე, 2006 წ. გვ. 87

ერთ პიონერთა ბანაკში ბოთეს ქურდობაზე დაიჭერენ, მაგრამ რამდენიმე ხნის შემდეგ ის პიონერთა წრეში მუშაობს და პიონერიც ხდება.

ცხადია, ეს თემა ნაკლებად აქტუალური იყო იმდროინდელი ქართული რეალობისათვის და ნაკლებად დამაჯერებელიც - რუსეთის ქალაქებსა და სოფლებში გაზნეულ უსახლკარო „პაცანებს“ პიონერობამდე ასეთი იოლი გზა ნამდვილად არ გაუვლიათ. ბავშვთა სახლებში მოთავსებულმა უპატრონო ბავშვებმა გაიარეს სასტიკი რეჟიმი, გარბოდნენ ბავშვთა სახლებიდან, ამტვრევდნენ ავეჯს, არავის ემორჩილებოდნენ, თუმცა ასეთი რამ ნაკლებად ხდებოდა საქართველოში და შეიძლება ითქვას, რომ შალვა დადიანის კეთილი მცდელობა მარცხით დასრულდა, წარმოდგენამ სამართლიანად მიიღო უარყოფითი შეფასება.

მეორე სეზონის წარმოდგენებიდან, სარეპერტუარო პოლიტიკის თვალსაზრისით ასევე საინტერესოა აკაკი კერესელიძის პირველი ანტირელიგიური საბავშვო პიესა „ემმაკი“ (რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი). შესაძლოა, დღეს ჟანრის ასეთი განსაზღვრება ღიმილს ჰგვრიდეს მკითხველს, მათ შორის თეატრის მკვლევრებსაც, მაგრამ მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში თეატრი ვალდებული იყო დაეღვა იდეოლოგიური თვალსაზრისით მისაღები, თუმცა დრამატურგიულად საკმაოდ სუსტი პიესები, სადაც მღვდელი უარყოფითი პერსონაჟი იყო, ხოლო პიონერი - დადებითი. საინტერესოა, რომ „ემმაკი“ 1933 წელს კვლავ აღადგინეს თეატრის რეპერტუარში.

პირველ ორ სეზონში დაიდგა 9 პიესა, აქედან მხოლოდ სამი იყო ორიგინალური ქართული პიესა: „ბოთე და კუსპარა“, „გოჩა“ და „ემმაკი.“ პირველი 10 წლის განმავლობაში დაიდგა 42 პიესა, რომელთა ძირითადი თემები იყო: წარსული რევოლუციური ბრძოლების ნიმუშები, სამოქალაქო ომის ეპიზოდები, პარტიზანული მოძრაობა, დიდი ბელადებისა და რევოლუციონერების გმირული ცხოვრება და მოღვაწეობა, კომკავშირელთა ბრძოლა სოციალისტური სახელმწიფოს განმტკიცების საქმეში, საბჭოთა კავშირისა და საქართველოს სოციალისტური, კულტურული ცხოვრება, გამომგონებლები და ტექნიკის მიღწევები, ბავშვთა სოციალური, ინტერნაციონალური, ანტირელიგიური აღზრდა, მუშათა და ახალგაზრდათა რევოლუციური მოძრაობა კაპიტალისტურ ქვეყნებში და სხვა.

საინტერესოდ ახასიათებს ნიკო გვარამე 1931-32 წლების სეზონში დადგმულ სპექტაკლებს: „პირველ წლებში ჩვენი თეატრები ძიების პროცესში იყვნენ და ათასნაირ „იზმებს“ ჰქონდა ადგილი ჩვენს სცენაზე. ალექსანდრე თაყაიშვილიც, როგორც

ახალგაზრდა რეჟისორი, ერთგვარ მსხვერპლს სწირავდა ამ გატაცებას. მაგალითად „შაშანაში“ მსახიობები მაყურებელთა დარბაზიდან შემოჰყავდა და პიესის რამდენიმე სცენას მსახიობები სცენის მაგივრად პარტერში თამაშობდნენ, სადაც საგუშაგო იყო გაკეთებული. რასაკვირველია, მე ეს ამბები არ გამკვირვებია, რადგან ასეთი მოვლენები და ექსპერიმენტები მაშინ თეატრში ხშირი იყო“.<sup>50</sup>

დღეს ძალიან რთულია მსჯელობა ამ სპექტაკლების მხატვრულ ხარისხზე, ვინაიდან, ხშირ შემთხვევაში, იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებული გამოხმაურებებიდან რეალური სურათი ბუნდოვნად იხატება, თუმცა აუცილებლად უნდა შევჩერდე რამდენიმე საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლზე, რომლებმაც უდავოდ დიდი გავლენა მოახდინეს იმდროინდელ მაყურებელზე და საზოგადოდ, თეატრალურ პროცესებზე ქვეყანაში.

როგორც ვიცით, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი მწვავედ განიცდიდა საბავშვო დრამატურგიის ნაკლებობას. ქართველი მწერლების ნაწილს ჰქონდა ამ სფეროში მუშაობის მცდელობა, თუმცა მათი უმეტესობა მხოლოდ თითო პიესით თუ შემოიფარგლებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ პირველი პერიოდის საბავშვო დრამატურგები არიან სიმონ მთვარაძე და გიორგი ნახუცრიშვილი, ასევე მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები: გიორგი დარისპანაშვილი, გიორგი როსება, ალექსანდრე კაჭკაჭიშვილი და კუკური გოგიაშვილი, თუმცა გიორგი ნახუცრიშვილის პიესებისგან განსხვავებით, დანარჩენთა ნაწარმოებები მხოლოდ თითოჯერ დაიდგა და მალევე მიეცა დავიწყებას.

ახალგაზრდა დრამატურგი სერგო მთვარაძე თეატრის პედაგოგიურ ნაწილში მუშაობდა და მისი პირველი საბავშვო პიესა „ჩვენც... ჩვენც...“ 1930 წელს დაიდგა (რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი, მხატვარი მიხეილ გოცირიძე, მუსიკა ვასილ შავერზაშვილისა). ეს 4 მოქმედებიანი დრამა ავტორის პირველი მცდელობა იყო და საკმაოდ სქემატური და სუსტი გამოვიდა, თუმცა, ამ შემთხვევაში, საინტერესოა რამდენიმე გარემოების გამო: სერგო მთვარაძის პიესაში ნაჩვენებია იყო განახლებული ქართული სოფელი კოლექტივიზაციის პირველ წლებში, სადაც კომკავშირელები მონაწილეობას იღებენ გაკულაკებული გლეხობის წინააღმდეგ ბრძოლებში. დრამატურგიული ნაკლის გამოსასწორებლად, რეჟისორმა დადგმისას ოსტატურად გამოიყენა პიესაში უზვად წარმოდგენილი ხალხური თამაშობანი და შაირები. ამრიგად, მოზარდ მაყურებელთა

---

<sup>50</sup> გვარაძე ნ. თეატრალური მემუარები, წიგნი მეორე, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ 132

თეატრის რეპერტუარში, რევოლუციური პათოსით განმსჭვალული თემატიკის პარალელურად, თანდათანობით შემოდის ქართული ხალხური ელემენტებიც, რამაც შემდგომ უფრო დიდი განვითარება პოვა გიორგი ნახუცრიშვილის საბავშვო დრამატურგიაში. სერგო მთვარაძის პიესაში არის ერთი გამორჩეული პერსონაჟი, სოფლელი გოგონა თებრო, რომელსაც თავისი გამბედავი და ენერგიული ხასიათის გამო თანასოფლელებმა „აჯილდა“ შეარქვეს. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ საბავშვო დრამატურგიაში აქ პირველად ვხვდებით მთავარ გმირ გოგონას.

მეტად საინტერესოა წარმოდგენის „აურიე რგოლი“ შექმნის ისტორია. მიხეილ ჭაბაშვილი იხსენებს: „მე-6 კლასში რომ ვიყავი, დიდად პოპულარული იყო (და დიდად გახმაურებული) კომედია „აურიე რგოლი“. პიესა ეხებოდა ჩვენი კბილა მოწაფეების ცხოვრებას. ყველა პატარა მაყურებელი თავის თავს და თავის ამხანაგებს ამოიცნობდა მასში. უდისციპლინო ბავშვები, „ამრევები“ დიდი სიმპათიით იყვნენ დახატული. ამან გამოიწვია ის, რომ სპექტაკლი კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარეს და კინაღამ მოხსნეს სცენიდან. ამის გამო ეს პიესა ცოტათი გადააკეთ-გადმოაკეთეს, მაგრამ მისი ძირითადი იდეა მაინც უცვლელი დარჩა.“<sup>51</sup>

თეატრის არქივში დაცული მასალების თანახმად, „აურიე რგოლი“ 1937 წელს დაიდგა, რეჟისორი გიორგი დარისპანაშვილი, მხატვარი მიხეილ გოცირიძე, მუსიკა ვასილ შავერზაშვილისა. წარმოდგენა საბჭოთა სკოლის პრობლემებს ეხებოდა და ამის გამო პედაგოგიურ წრეებში დიდი აზრთა სხვადასხვაობა და კრიტიკული დამოკიდებულება გამოიწვია.

აფიშის თანახმად, პიესის ავტორი სერგო მთვარაძე გახლდათ, თუმცა როგორც ირკვევა, სერგო მთვარაძემ კიტა ბუაჩიძის ნაწარმოები იდეურად „შეალამაზა“ და ავტორობაც თავად მიიწერა. ამას დასტურია თავად კიტა ბუაჩიძის სიტყვებიც: „1930 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა გამოაცხადა კონკურსი პიესაზე. მე გავგზავნე კომედია „აურიე რგოლი“. მაშინ ვიყავი 17 წლისა, კონკურსი არ შედგა შემოსული პიესების სიმცირის გამო. „აურიე რგოლმა“ ყურადღება მიიქცია, უწინარესად გიორგი დარისპანაშვილისა. იგი ვაჟებს შორის თეატრის პირველი მსახიობი იყო. მისი წინადადებით პიესა თეატრმა მიიღო. მანვე დადგა კიდეც. ამ დროს იქ სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მუშაობდა სერგო მთვარაძე. სეზონის დაწყების წინ ქალაქში გამოკრულ სარეპერტუარო აფიშებში მარტო

---

<sup>51</sup> ჭაბაშვილი მ. მოგონებები, დიოგენე, 2006 წ. გვ. 88

ჩემი გვარი იყო მოხსენიებული: „აურიე რგოლი“ კიტა ბუაჩიძისა... „იდეურად“ გადაკეთების შემდეგ - სერგო მთვარაძე (თემა კიტა ბუაჩიძისა)... და როცა „აურიე რგოლი“ თავის კრებულში შეიტანა, იქ „თემიდანაც“ ამომავდო. სხვათა შორის, ამის გამო მე მისთვის საყვედური არასოდეს მითქვამს. ის ჩემზე საკმაოდ უფროსი იყო“<sup>52</sup>.

„აურიე რგოლის“ სადავო ავტორობის გარდა, ამ მოგონებიდან გამომდინარე იკვეთება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება - დაარსებიდან ორიოდ წლის შემდეგ, 1930 წელს თეატრი საბავშვო პიესების კონკურსს აცხადებს, რომელიც შემოსული პიესების სიმწირისა და უხარისხობის გამო ჩაიშალა, თუმცა გიორგი დარისპანაშვილმა მაინც შენიშნა ახალგაზრდა დრამატურგის, კიტა ბუაჩიძის საინტერესო ნამუშევარი და რამდენიმე წლის შემდეგ, მხატვრული თვალსაზრისით საკამათო სპექტაკლი დადგა, რომელიც საკმაოდ მწვავე თემას ეხებოდა. ნიშანდობლივია, რომ 2017 წელს თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა ანალოგიური კონკურსი გამოაცხადა, რომელიც ზუსტად იმავე მიზეზით ჩაიშალა, რაც 1930 წლის კონკურსი - შემოსული პიესების მხატვრული ხარისხი და სიმწირე. ეროვნული საბავშვო დრამატურგია ყოველთვის იყო და დღესაც საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე სუსტ რგოლს წარმოადგენს, რაც მუდამ აისახებოდა თეატრის რეპერტუარზე.

თარგმნილ და გადმოქართულებულ საბჭოთა დრამატურგიასთან ერთად, 1929-40 წლებში იდგმება ორიგინალური ქართული პიესები, რომელიც დიდი მხატვრული ღირებულებით ვერ დაიკვეხნიან: გიორგი როსებას „კიგო ვას“ (ორი ბიჭი) - ლეკების ცხოვრებიდან, რომელიც სამოქალაქო ომის პერიოდს ასახავდა; გიორგი დარისპანაშვილის „სამი ამხანაგი“, ქართველ, თათარ და სომეხ ხალხთა მეგობრობის საკითხს ეხებოდა; სერგო მთვარაძის „პირველი გემი“, „შირაქის გულში“, რომელშიც აღწერილია საქართველოში ნავთობისათვის ბრძოლის პირველი ეტაპი, შ. კუჭავას „ჩვენ გავიმარჯვებთ“, ალექსანდრე კაჭკაჭიშვილის „პარტიზანები“ და მრავალი სხვა. ნიკო გვარამის თქმით, 1932-33 წლების სეზონისთვის: „მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები მომწიფდნენ და საკმაო თეატრალური ცოდნა და გამოცდილება შეიძინეს. ამის საფუძველზე თეატრის ხელმძღვანელმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა განიზრახა ისეთ პიესათა ციკლის შექმნა,

---

<sup>52</sup> ჭაბაშვილი მ. მოგონებები, დიოგენე, 2006, გვ. 89



რომლებიც მოზარდ მაყურებელს თვალწინ გადაუშლიდა სოციალისტური ბრძოლის ისტორიას მეთვრამეტე საუკუნიდან ოქტომბრის რევოლუციამდე“.<sup>53</sup>

დღეს რთულია იმის განსაზღვრა, ეს ალექსანდრე თაყაიშვილის მხრიდან სარეპერტუარო პოლიტიკის ცვლილების პირადი მცდელობა იყო თუ დაკვეთა ზემდგომი ორგანოებიდან. ამ მიზნის მისაღწევად თეატრს კლასიკური ქართული ნაწარმოების დადგმა სჭირდებოდა და ამიტომ სერგო მთვარაძეს დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ ინსცენირება დაევალა. საინტერესოა, რომ პირველ რეპეტიციაზე პიესამ დასში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ნიკო გვარამე, რომელიც თავადაც განაწილებული იყო ამ დადგმაში, იხსენებს: „...წაკითხვის შემდეგ პიესის ირგვლივ გაიმართა სჯა-ბაასი, უმრავლესობა იმ აზრისა იყო, რომ უსათუოდ ხელი მოგვიდოთ ამ პიესის დადგმას და კარგადაც მოვამზადოთო. დასის უმცირესობა არ იზიარებდა ამ აზრს და ამტკიცებდა, რომ პიესა ძალიან კარგია, მაგრამ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის აუდიტორიისთვის შეუფერებელიაო! ალექსანდრე თაყაიშვილმა წინააღმდეგში დაარწმუნა ასეთნი და შეუდგა პიესის მზადებას. „სურამის ციხეს“ ალექსანდრე თაყაიშვილი დიდი სიფრთხილით და კარგა ხანს ამზადებდა.“<sup>54</sup>

„სურამის ციხე“ საეტაპო მნიშვნელობის დადგმა გახდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრისთვის. ამ სპექტაკლით ალექსანდრე თაყაიშვილმა დაამტკიცა, რომ მისი თეატრის დასი სხვა თეატრების დასებს არ ჩამოუვარდებოდა და რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრსაც თავისი სიტყვა ეთქმოდა. როგორც ჩანს, თვითდამკვიდრების საკითხი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო უკვე მომძლავრებული, ახალგაზრდული თეატრისათვის, მით უფრო, თუ გავიხსენებთ, რა ვითარებაა 30-იანი წლების დასაწყისის ქართულ პროფესიულ თეატრში და რა ბუმბერაზებთან უწევდათ მათ კონკურენცია. საინტერესოა, რომ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდში საბავშვო თეატრს გამუდმებით უწევდა თავისი პროფესიონალიზმის, მნიშვნელობისა და მნიშვნელოვნების მტკიცება. ზოგჯერ თეატრი მეტისმეტად ერთობოდა ამ უსარგებლო კონკურენციით და ეს კარგად ჩანს ამა თუ იმ პერიოდის რეპერტუარის ჩამონათვალშიც. ნიშანდობლივია, რომ საუფროსო თეატრებთან ჭიდილის ტენდენცია და ამბიცია თითქმის არ გვხვდება ევროპული ქვეყნების საბავშვო თეატრებში და ეს უფრო საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა საბავშვო თეატრების დამახასიათებელი სენია.

<sup>53</sup> გვარამე ნ. თეატრალური მემუარები, წიგნი მეორე, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1952, გვ 136

<sup>54</sup> იქვე

„სურამის ციხე“ გამოდგა ისეთი მრავალშრიანი, მრავალფენიანი ისტორიული ჟანრის სპექტაკლი, რომელიც აინტერესებდა როგორც მოზარდ, ისე უფროსი ასაკის მაყურებელს. მანამდე არცერთ სპექტაკლს არ ჰქონია ამხელა გამოხმაურება, დაიწერა ბევრი რეცენზია, იმართებოდა დისპუტები. შესაძლებელი გახდა სპექტაკლების დანიშვნა სადამოს 8 საათზე, ე.წ. ღია სალაროზე, აბონემენტის გარეშე. როგორც ჩანს, ამ გარემოებას თეატრის დასისტვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მატერიალური თვალსაზრისით, ისე ერთგვარი საზოგადოებრივი პრესტიჟის მხრივაც. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ს. მთვარაძემ დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის მხოლოდ ფაბულა აიღო, პიესა სრულიად ეწინააღმდეგება ნაწარმოებსაც და ისტორიასაც. „სურამის ციხე“ 500-ზე მეტჯერ იქნა ნაჩვენები და 20 წლის განმავლობაში იყო რეპერტუარში.

„სურამის ციხეს“ მოჰყვა ქართული კლასიკიდან ინსცენირებული პიესების მთელი წყება: მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“, ნიკო ლომოურის „ქაჯანა“, აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკი“ და სხვა. ქართული კლასიკით მეტისმეტი გატაცების გამო თეატრს საყვედურობდნენ კიდევ; მწერალი როდიონ ქორქია გაზეთ „კომუნისტის“ ფურცლებიდან ასე მიმართავდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ხელმძღვანელებს: „თუ უკანასკნელ დროის რეპერტუარს თვალს გადავაგვლებთ, დავინახავთ, რომ თეატრს არ გააჩნია ისეთი პიესა, რომელშიაც ნაჩვენებია ჩვენი ქვეყნის მიღწევები. სამაგიეროდ თეატრი გატაცებულია ისტორიზმით. ბატონყმობა, გლეხთა მოძრაობა და აჯანყებები - აი, რას იძლევა თეატრი და იძლევა ისეთ ასპექტში, რომ ეჯიბრება აკადემიურ თეატრებს. ასეთია „სურამის ციხე“ და „არსენა მარაბდელი“. ისტორიზმი არ არის ასეთი ტიპის თეატრის გზა. ისტორიული პიესა მხოლოდ შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს თეატრის რეპერტუარისა, თეატრს მივიწყებული აქვს დღევანდელი.“<sup>55</sup> - წერილის ავტორი მოუწოდებს თეატრს, რომ დაუბრუნდეს საბავშვო რეპერტუარს, დადგას ზღაპრები.

1934 წელს საბჭოთა მწერლების პირველ ყრილობაზე დამტკიცდა „სოციალური რეალიზმის“ თეორია, რომელიც ხელოვნების ყველა დარგის ოფიციალურ დოქტრინად იქცა; კვლავ მისაღები გახდა ლიტერატურის ორი ჟანრი - კლასიკური ლიტერატურა და ზღაპრები, თუმცა მათი გადააზრება უნდა მომხდარიყო სოციალისტური რეალიზმის პოზიციიდან. ამ პერიოდიდან მოზარდ მაყურებელთა თეატრები უკვე თავისუფლად ამრავალფეროვნებენ რეპერტუარს კლასიკური დრამის ნიმუშებით. ზღაპრის „დაბრუნება“ კი დიდწილად განპირობებული იყო საბჭოთა საბავშვო დრამატურგიის ნაკლებობით.

---

<sup>55</sup> ქორქია რ. გაზ. „კომუნისტი“, „მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მუშაობისთვის“; 1934

იმავე ყრილობაზე გამოვიდა ცნობილი პოეტი და დრამატურგი სამუილ მარშაკი და კოლეგებს მოუწოდა შეექმნათ საბჭოთა იდეოლოგიის ამსახველი ახალი ზღაპრები. როგორც ჩანს, როდიონ ქორქიას მიერ თეატრის მიმართ გამოთქმული საყვედური ამ ახალი ტენდენციებით იყო გამყარებული.

მეოცე საუკუნის 30-50-იანი წლების მოზარდ მაყურებელთა ქართული დასის რეპერტუარში კვლავ ჭარბადაა ისტორიულ-რევოლუციური ბრძოლების ამსახველი სპექტაკლები, თუმცა 30-იანი წლების ბოლოდან შემოდის კლასიკური დრამატურგიაც: მოლიერის „სკაპენის ოინები“, უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჭირვეულის მორჯულება“ ალექსანდრე ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, ალექსანდრე პუშკინის „კაპიტნის ქალიშვილი“ და სხვა. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის რეპერტუარშიც უკვე ჭარბობს როგორც ზღაპრები, ისე კლასიკური დრამატურგია და ინსცენირებული პროზა: მარკ ტვენის „უფლისწული და მათხოვარი“ და „ტომ სოიერი“, ფრიდრიხ შილერის „ყაჩაღები“, ანტონ ჩეხოვის „ხელის თხოვნა“, ჟიულ ვერნის „კაპიტან გრანტის შვილები“, ნიკოლაი გოგოლის „ხელის თხოვნა“, „მგელი და 7 თიკანი“, „თალგამი“, ალექსანდრე პუშკინის „ოქროს თევზი“, ევგენი შვარცის „თოვლის დედოფალი“ და სხვა. ხშირ შემთხვევაში, ორივე თეატრი ერთსა და იმავე ნაწარმოებს დგამს ქართულ და რუსულ ენებზე. ეს ტენდენცია გაგრძელდა ამ ორი დასის გაერთიანების (1999 წ.) შემდეგაც და ოცდამეერთე საუკუნის პირველ ორ ათწლეულშიც - ნაწილობრივ იმის გამო, რომ რუსული დასის მსახიობთა უმეტესობა ქართულ ენას ისე ვერ ფლობდა, რომ სცენაზე ქართულად ეთამაშათ, ნაწილობრივ კი იმის გამო, რომ რუსულმა დასმა შეინარჩუნა თბილისის რუსულენოვანი მაყურებლის გარკვეული ნაწილი, თუმცა დღეს მათი რიცხვი საგრძნობლად იკლებს და იმედია, გარკვეული დროის შემდეგ ქართულ საბავშვო (და არა მხოლოდ საბავშვო) თეატრში სპექტაკლებს რუსულად აღარ ითამაშებენ.

ბუნებრივია, 1937 წლის სისხლიან რეპრესიებს ქართული საბავშვო თეატრი ვერაფრით პასუხობს. პირიქით, ამ პერიოდის დადგმებია: ალექსანდრე კაჭკაჭიშვილის „ადელანტე“ (წარმოდგენა ესპანეთში სამოქალაქო ომის გმირულ ბრძოლებზე), გიორგი ნახუცრიშვილისა და ბ. გამრეკელის „ლადო კეცხოველი“<sup>56</sup>, გიორგი ნახუცრიშვილის

---

<sup>56</sup> ლადო კეცხოველი იყო სტალინის ახლო მეგობარი და თანამებრძოლი, რევოლუციონერი, ლენინური იდეების აგიტატორი, ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანი, არალეგალური სტამბის ორგანიზატორი. პიესა პირველად დაიდგა 1938 წელს და ეს იყო მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პირველი რევოლუციური ისტორიული პიესა, აგებული ზუსტ ისტორიულ მასალაზე. საინტერესოა, რომ რევოლუციური პათოსით განმსჭვალული დადგმა დიდხანს შემორჩა თეატრის რეპერტუარს და 1951 წელს განახლდა კიდევ.

„ცეცხლის ხაზზე“, რომელშიც აღწერილია ახალგაზრდობის გმირული ბრძოლები, მიმართული საქართველოში მენშევიკების ბატონობის წინააღმდეგ და მრავალი სხვა.

„მაყურებელს ესაჭიროებოდა ოქტომბრის რევოლუციის ბელადების წარსული რევოლუციური ბრძოლების ამსახველი პიესები. ასეთი სპექტაკლები მაყურებელში იწვევს სურვილს, დაიცვას ოქტომბრის რევოლუციის მონაპოვარი, მაყურებელს ზრდის იდეურად მებრძოლს კომუნიზმისთვის. ამ მიზნით მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა შექმნა მთელი რიგი სპექტაკლებისა, სადაც აღწერილია მუშათა კლასის ბრძოლები, ოქტომბრის რევოლუციის ბელადების ბავშვობა, ახალგაზრდა კომკავშირელთა ცხოვრება, რომლებმაც თავიანთი სახელი უკვდავყვეს ჯერ კიდევ სამოქალაქო ომის ბრძოლების დროს.“<sup>57</sup> - წერს ანა ღვინიაშვილი 30-40-იანი წლების რეპერტუარის შესახებ.

როგორც ვხედავთ, ამ წლებშიც თეატრი რევოლუციურ პათოსს უღვივებდა და სოციალისტურ იდეალებს შთააგონებდა იმ თაობის მაყურებელს, რომელთა უმეტესობას „ხალხის მტრის შვილი“ ეწოდებოდა; ბავშვებს, რომელთა მშობლებიც ან უკვე დახვრეტილები იყვნენ, ან შორეულ ბანაკებში გადასახლებულები. ვფიქრობ, ცალკე კვლევის საგანია ის, თუ როგორ აისახა 30-40-იანი წლების ქართული საბჭოთა ხელოვნება და კონკრეტულად თეატრალური ხელოვნება იმ თაობაზე.

### **ზღაპრის, როგორც ჟანრის „რეაბილიტაცია“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ და რუსულ თეატრებში**

1934 წლის საკავშირო ყრილობაზე სამუილ მარშაკის მოწოდებამ რეპერტუარში ზღაპრების დაბრუნებასთან დაკავშირებით დიდი გავლენა მოახდინა ყველა საბავშვო თეატრზე მთელს საბჭოეთში. ამ დრომდე საბჭოთა იდეოლოგიები მიიჩნევდნენ, რომ ზღაპარი აფერხებდა ბავშვის გონებრივ განვითარებას, დევები და ურჩხულები შიშს უღვივებდნენ და რაც ყველაზე მთავარია, ზღაპარს ბავშვი გადაჰყავდა ფანტაზიის სამყაროში, რაც აზიანებდა მის არამყარ ფსიქიკას, რეალური ცხოვრებისგან შორს მიჰყავდა და ამიტომ შეიძლებოდა მოზარდის გონებაში საბჭოთა სინამდვილეზე არასწორი წარმოდგენა ჩამოყალიბებულიყო. თუმცა 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებმა გააქარწყლეს ეს არგუმენტები და გადაწყდა,

<sup>57</sup> ღვინიაშვილი ა. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956, გვ. 78

რომ ზღაპრების უმრავლესობა გამოხატავს კლასობრივ ბრძოლას და საუკეთესო მასალაა საბჭოთა ბავშვის სულიერი ზრდისათვის.

სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო მოზარდ მაცურებელთა ქართულმა თეატრმა მუშაობა ზღაპრების ლიტერატურულად დამუშავების მიმართულებით. პირველი მცდელობა გიორგი ნახუცრიშვილსა და ბ. გამრეკელს ეკუთვნით - ქართული ზღაპარი „ნაცარქექია“ 1936 წელს დაიდგა. აღსანიშნავია, რომ „ნაცარქექიით“ პირველად აკაკი წერეთელი დაინტერესდა, ზღაპარი პროზადაც გადაამუშავა და პოემადაც აქცია. აკაკი წერეთლის 1899 წელს დაწერილ „კუდაბზიკეთში“, რომელიც ავტორმა ზღაპრული მოთხრობის ჟანრს მიაკუთვნა, ვხვდებით უარყოფით კონტექსტში გამოყვანილ პერსონაჟებს: ტილაძეებს, რწყილაძეებს - ნაცარქექიებს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უფრო იმდროინდელი საზოგადოების მანკიერი მხარეების მამხილებელი სატირაა და საბავშვო ლიტერატურასთან არანაირი კავშირი არ აქვს, თუმცა ჩვენთვის საინტერესო ისაა, რომ პოეტმა ნაცარქექიაში დაინახა ერთგვარი ნიღაბი, რომლის საზოგადოებრივ ტიპად გადაქცევა შეიძლებოდა. მან ეს ნიღაბი გადაამუშავა და ნეგატიური კონტექსტის თვისებებით დატვირთა. იგივე მოხდა სანდრო შანშიაშვილის შემთხვევაშიც, რომელთანაც ნაცარქექია მკვებარა და ჭორიკანა პერსონაჟია. ზღაპარი „ნაცარქექია“ პირველად გაასცენიურა მწერალმა დავით ნახუცრიშვილმა „ნაცარქექია-კივილას“ სახელწოდებით. მისი ჟანრი განისაზღვრა როგორც „ანტირელიგიური ხასიათის პიესა“, დაიბეჭდა ჟურნალ „ნაკადულში“ და 1923 წელს დაიდგა წითელარმიელთა კლუბში (ამჟამად ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის თეატრი).

გიორგი ნახუცრიშვილისა და ბაბო გამრეკელის ინსცენირებაში ნაცარქექიას უკვე ჩამოყალიბებული სახე აქვს, ყოველი ჩვენგანისთვის კარგად ნაცნობი პერსონაჟია: მხდალი, მშიშარა, მკვებარაც, მაგრამ ამავე დროს გამჭრიახი გონების პატრონი. *ტვინით სავსე ვარ, ტვინიან კაცს კი მოხერხება აქვსო* - ეს ნაცარქექიას სიტყვებია. ავტორებმა გარკვეულწილად მისი შელახული სახელის რეაბილიტაცია სცადეს და პერსონაჟი დაუპირისპირეს ხალხის მძარცველებს, უსამართლობას, ბოროტ ძალას, ცრუ მოსამართლეებსა და გაუმადლარ მონარქს. ამგვარად ხალხურმა ზღაპარმა სახე იცვალა და სულ სხვა მორალის, სხვა იდეის მატარებელი გახდა. პიესა მალევე ითარგმნა რუსულ ენაზე და დაიდგა როგორც თბილისის მოზარდ მაცურებელთა რუსულ თეატრში (1939 წ), ასევე საბჭოთა კავშირის სხვა საბავშვო თეატრების სცენებზეც. მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში კი „ნაცარქექია“ რამდენჯერმე დაიდგა. წლების განმავლობაში ეს პიესა საბავშვო რეპერტუარის

განუყოფელი ნაწილი გახდა, ნაცარქექია კი ბავშვების საყვარელ პერსონაჟად იქცა, რაც თავისთავად საინტერესო ფენომენია - გმირულ-ჰეროიკული და რევოლუციური პათოსით განმსჭვალული წარმოდგენების ფონზე მაყურებელს უყვარდება უქნარა, ზარმაცი და ფრიად გაქნილი პერსონაჟი.

სამართლიანობისთვის უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოთ მოყვანილი კრიტიკული წერილის ავტორი როდიონ ქორქიაც მონდომებით შეუდგა „ახალი საბჭოთა ზღაპრის“ შექმნის პროცესს და დაწერა კიდევ პიესა „მართალი კაცი“, რომელიც კოლხეთის ჭაობის ამოშრობასა და იქაურ ტყეებში მცხოვრები ცხოველების ბედს ასახავდა. ეს პიესა 1947 წელს დაიდგა. როდიონ ქორქიას (ისევე, როგორც ბევრ მის თანამედროვე მწერალს) მიაჩნდა, რომ ახალი საბჭოთა ზღაპარი უნდა ყოფილიყო რეალისტური ლიტერატურის ნიმუში, მაგალითად, სოციალიზმის მშენებლობის მიღწევებსა და პერსპექტივებზე, ახალი სახეებით, ახალი კომპოზიციითა და ენით. ასეთი დრამატურგიის მხატვრულ ღირებულებაზე საუბარი აზრსმოკლებულია, რადგან დრომ ისედაც გვიჩვენა, რომ მსგავსი პიესები ე.წ. „ერთჯერადი გამოყენებისთვის“ თუ გამოდგებოდა, ხოლო ევგენი შვარცის და თუნდაც გიორგი ნახუცრიშვილის მიერ ლიტერატურულად დამუშავებული ზღაპრები თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგაც იდგმება საბავშვო თეატრებში, თუმცა, ცხადია, ნაწილობრივ შეცვლილი რედაქციით.

გიორგი ნახუცრიშვილი რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში მჭიდროდ თანამშრომლობდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრთან. „ნაცარქექიას“ მსგავსად გადაამუშავა სხვა ხალხური ზღაპრებიც და დაწერა ორიგინალური საბავშვო პიესებიც: „ჭინჭრაქა“, „კომბლე“, „აჩაკუნე“ და სხვა. გაასცენიურა ალექსანდრე პუშკინის „კაპიტნის ქალიშვილი“, ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, თარგმნა სერგეი მიხალკოვის პიესა „საგანგებო დავალება“, ო. ფორშისა და გრუზდევის „გორკის ბავშვობა“, ვოინიჩის „კრაზანა“ და სხვა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი ნახუცრიშვილი აგრეთვე გატაცებული იყო გამოჩენილი რევოლუციონერების მხატვრული სახეების შექმნით, რომელიც „დაავგირგვინა“ პიესებით „სიჭაბუკე ბელადისა“ და „ავლაბრის სტამბა“.

გიორგი ნახუცრიშვილზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლი მეოცე საუკუნის ქართული თეატრისთვის უმნიშვნელოვანეს მოვლენას - 1963 წელს მიხეილ თუმანიშვილმა დადგა „ჭინჭრაქა“ - პირველი პიესა-ზღაპარი რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე. როგორც წესი, დღესაც კი, პროფესიულ დრამატულ თეატრებში საბავშვო დრამატურგიას იშვიათად დგამენ. ამიტომ განსაკუთრებით უჩვეულო იყო, როდესაც მიხეილ

თუმანიშვილმა გიორგი ნახუცრიშვილის პიესას მოჰკიდა ხელი. რუსთაველის თეატრის მსახიობებმა თავდაპირველად იუკადრისეს კიდეც, ცხოველებისა და ზღაპრული პერსონაჟების როლებზე რომ გაანაწილა რეჟისორმა, თუმცა საბოლოოდ „ჭინჭრაქაში“ ისეთი მხატვრული სახეები შეიქმნა, რომლებიც ოქროს ასოებით შევიდა სპექტაკლის თითოეული მონაწილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. (მაგალითისთვის საკმარისია დავასახელოთ: დევი - სერგო ზაქარიაძე, ვეზირი ქოსიკო - რამაზ ჩხიკვაძე, ჭინჭრაქა - კარლო საკანდელიძე, მეფის ასული მზია - ბელა მირიანაშვილი, დათვი - ეროსი მანჯგალაძე, მგელი - გიორგი გეგეჭკორი, ტურა - ზინაიდა კვერენჩილაძე, მელა - მედეა ჩახავა და სხვა).

მოგვიანებით, თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ მიხეილ თუმანიშვილი გაიხსენებს: „მცირე სცენის ბიოგრაფია ზღაპრით დაიწყო. „ჭინჭრაქა“ ძალზე უბრალო ზღაპარი იყო: მასში სიკეთე სძლევდა ბოროტებას. გლეხის ბიჭი და ზღაპრული მეფის ასული ამარცხებდნენ ბოროტ დევს. ყველაფერი ეს მეტისმეტად უბრალო რამაა. მაგრამ ჩვენი გულსყური მიმართული იყო არა სიუჟეტისკენ, არამედ იმისკენ, თუ ჩვენ ამის თაობაზე რისი თქმა გვინდოდა და რისი თქმა შეგვეძლო. სპექტაკლში სამნაირი ბოროტება იყო დაცინვის საგნად ქცეული: ბოროტება - ძალაუფლების წყურვილი, ბოროტება - სისულელე, ბოროტება - მეშხანობა. ჩვენ მიერ გამოყენებული ხერხის მიხედვით, ყველაფერი ეს უნდა ყოფილიყო ხუმრობა ზღაპარზე. ყველაფერს, რაც ჩვენ მოვიფიქრეთ, ჰქონდა ხალხური ფესვები: ბერიკაობა, ხალხური თამაშობები და ცეკვები, ანდაზები, გამოცანები, ენის გასატეხი, ჭიდაობა.“<sup>58</sup>

სათქმელის გამოხატვისთვის რეჟისორმა ზღაპრის ენა აირჩია და ეს შემთხვევითი არ იყო. მისი სამიზნე აუდიტორია ბავშვიც იყო, მაგრამ უფრო კი - ზრდასრული მაყურებელი. რეჟისორისა და მთელი შემოქმედებითი ჯგუფისთვის საბავშვო პიესა კარგი საშუალება გამოდგა საიმისოდ, რომ მაყურებელთან იგავის, ზღაპრის ენაზე მეტად სერიოზულ, საჭირბოროტო თემებზე ესაუბრათ.

თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე იხსენებს: „მცირე სცენის დარბაზში შემოსული პირველი მაყურებელი ოდნავ გააოცა მისთვის ნაცნობმა დარბაზმა, წინათ საკონცერტოს რომ უწოდებდნენ. სცენა თითქმის ემიჯნებოდა მაყურებელთა დარბაზის პირველ რიგს. ამაზე მეტი სიახლოვე დარბაზსა და სცენას შორის არ შეიძლება არსებობდეს. სცენის

---

<sup>58</sup> თუმანიშვილი მ. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1989წ, გვ 212

მოედნის გასწვრივ თოკი იყო გაჭიმული ზედ მიმაგრებული ჭრელად ამოქარგული ხავერდის ფარდით. უნებლიეთ გაგონდებოდა ზაფხულში აგარაკზე გამართული წარმოდგენები, დეკორაციად ვისაც რა აქვს წამოღებული, იმას რომ გამოიყენებენ. ასე იყო ჩაფიქრებული წარმოდგენა რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის მიერ - როგორც სპექტაკლი-ხუმრობა, გასართობი იმპროვიზაცია, ქართულ ხალხურ სანახაობებსა, წეს-ჩვეულებებსა, ჩქარა გამოსათქმელებსა და საცეკვაო ილეთებზე აგებული. ეს ყოველივე ერთიანდებოდა მსუბუქსა და მხიარულ სანახაობად. ამავე დროს სპექტაკლი დასცინოდა მლიქვნელობას, ჭორიკანობას, ბრიყვი მბრძანებლისადმი მონურ მორჩილებას, ჩარლსტონითა და ტვისტით გადაჭარბებულ გატაცებას... სხვადასხვა ასაკის და ინტერესების მქონე მაყურებელი სცენიდან იმას იღებდა, რაც მისთვის იყო ახლობელი და საინტერესო, ამიტომაც დარბაზი ვერ იტევდა მაყურებელს „ჭინჭრაქს“ ვერც დღის და ვერც საღამოს წარმოდგენაზე.“<sup>59</sup>

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი შეიძლება განვიხილოთ როგორც პროფესიულ დრამატულ თეატრში დადგმული ე. წ. მრავალშრიანი (მრავალფენიანი) წარმოდგენის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი, რომელიც თანაბრად საინტერესო და შთამბეჭდავი იყო როგორც ბავშვებისთვის, ისე უფროსი ასაკის მაყურებლისთვის. მოგვიანებით, რობერტ სტურუას შემოქმედებაშიც გვხვდება ასეთი მრავალშრიანი წარმოდგენების მაგალითები: „საშობაო სიზმარი“ ჩარლზ დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით, (რეჟისორები – ოთარ ეგაძე, ლევან წულაძე, დადგმის ხელმძღვანელი – რობერტ სტურუა) 1993 წ., „იაკობის სახარება“ იაკობ გოგებაშვილის „დედა ენის“ მიხედვით, ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი რობერტ სტურუა, 1994წ, კარლო გოცი, „ქალი გველი“ 1998წ, მარკ ტვენი „უფლისწული და მათხოვარი“, რეჟისორი ნიკოლოზ ჰაინე-შველიძე, დადგმის ხელმძღვანელი რობერტ სტურუა, 2013 წ.

40-60-იან წლებში მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის რეპერტუარი გამრავალფეროვნდა სხვადასხვა ავტორის საბავშვო პიესებით: მ. ჯაფარიძის „ლამპარი“, ნელი ოქროპირიძე „გაქვავებული ქალაქი“, გ. ჩიტაიშვილის „მირანგულა“, ქეთევან ქუჩუკაშვილის „ზამთრის ზღაპარი“ და „კონკია“, შ. კუჭავას „ცისფერი ხალიჩა“, ჰანს კრისტიან ანდერსენის ზღაპრები „მეზღვაური და შეგირდი“, ევგენი შვარცის „წითელქუდა“ და „თოვლის დედოფალი“, შარლ პეროს „ჩექმებიანი კატა“, კუკური გოგიაშვილის „ფარავნელი ჭაბუკი“, „ბროლის სასახლე“, ოსკარ უაილდის „ვარსკვლავიჭუნა“, რობერტ ლუის სტივენსონის „განძთა კუნძული“, ლევ უსტინოვისა და ოლეგ ტაბაკოვის „ფიფქია და

<sup>59</sup> ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, მთავარი მოწმის ნაამბობი, თბილისი, 1999 წ, გვ 45-46



ჯუჯა“, ვაჟა-ფშაველას „სათაგური“ და მრავალი სხვა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ქართული და რუსული დასების სარეპერტუარო პოლიტიკა თითქმის იდენტური იყო და არ სცილდებოდა საბჭოთა იდეოლოგიურ ჩარჩოებს.

მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ამავე პერიოდის რეპერტუარშიც ვხედავთ როგორც ზღაპრებს, ასევე კლასიკურ დრამატურგიასა და საბჭოთა სულისკვეთებით განმსჭვალულ სპექტაკლებს: „მგელი და 7 თიკანი“, „მშვენიერი ვასილისა“, გიორგი ნახუცრიშვილი „ნაცარქექია“, „კომბლე“, ევგენი შვარცი „წითელქუდა“, „თოვლის დედოფალი“, შარლ პერო „ჩექმებიანი კატა“, ალექსანდრე ტოლსტოი „ოქროს გასაღები“, სამუილ მარშაკი „12 თვე“, „კატის სახლი“, მოლიერი „სკაპენის ოინები“, „ძალად ექიმი“, კარლო გოლდონი „ორი ბატონის მსახური“, აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“, ნიკოლაი გოგოლი „ქორწინება“, ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი „ღალატი“, ალექსანდრე ოსტროვსკი „გვიანი სიყვარული“, „ჭექა-ქუხილი“, „უდანაშაულო დამნაშავენი“, უილიამ შექსპირი „რომეო და ჯულიეტა“, მარკ ტვენი „ტომ სოიერი“ და „ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი“, ვალენტინა ლუბიმოვა „სერიოჟა სტრელცოვი“, ალექსანდრა ბრუმტეინი „ცისფერი და ვარდისფერი“, ფრიდრიხ შილერი „ყაჩაღები“, „ვერაგობა და სიყვარული“, დენის ფონვიზინი „უმწიფარი“, იოსებ პრუტი „რაიკომის მდივანი“, ვალენტინ კატაევი „პოლკის შვილი“, ნიკოლაი ოსტროვსკი „როგორ იწრთობოდა ფოლადი“, ვიტალი ტუბარევი „პავლიკ მოროზოვი“, და სხვა.

მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრზე საუბრისას აუცილებლად უნდა ვახსენოთ რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი და მსახიობი ევგენი ლებედევი. როგორც წესი, ამა თუ იმ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე დიდი ხელოვანები განსაკუთრებულ კვალს ტოვებენ, მაგრამ გიორგი ტოვსტონოგოვისა და ევგენი ლებედევის შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, პირიქით მოხდა - თავიანთი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა ამ ორ ხელოვანზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, გიორგი ტოვსტონოგოვი ჯერ კიდევ ბავშვობაში „მოიწამლა“ თეატრით სწორედ მოზარდ მაყურებელთა რუსულ დასში. პირველი სარეჟისორო ნაბიჯებიც ნიკოლოზ მარშაკის ხელმძღვანელობით ამ თეატრში გადადგა, რისთვისაც სიცოცხლის ბოლომდე ემადლიერებოდა თავის პირველ პედაგოგსა და პირველ თეატრს. ევგენი ლებედევი კი თბილისში 1940 წელს მოხვდა, ე.წ. განაწილებით. იმ დროს მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი ლაზარ კაგანოვიჩის სახელობის იყო (გაუგებარია რა მიზეზით მიანიჭეს თეატრს ეს სახელი, ვინაიდან კაგანოვიჩის არასდროს ჰქონია კავშირი

თეატრთან. იგი უკრაინის პარტიული ლიდერი იყო, ებარა სოფლის მეურნეობის, ტრანსპორტის, ნავთობის სფეროები. წლების განმავლობაში, თეატრს სახელწოდება ბევრჯერ შეეცვალა. მოგვიანებით თეატრი ატარებდა კიდევ ერთ აბსურდულ სახელწოდებას - ყმაწვილ პიონერთა ამიერკავკასიის პირველი შეკრების სახელს.)

დასმა ევგენი ლებედევი კარგად მიიღო, მსახიობი ყოველთვის ძალიან ემადლიერებოდა ნიკოლოზ მარშაკს და იგონებდა: „თეატრალურ სასწავლებელში მეუბნებოდნენ, რომ მოღუშული, ჩაკეტილი ტიპი ვარ და რეჟისორებს ჩემთან მუშაობა გაუჭირდებოდათ. როდესაც თბილისში ჩამოვედი და მარშაკთან რეპეტიციები დავიწყე, შევამჩნიე, რომ სხვა მსახიობები უკვე თამაშობდნენ, მე კი - ჯერ ისევ ვკითხულობდი. მიმდინარეობდა დაგროვების პროცესი და უცებ იხსნებოდა ადამიანი - პერსონაჟის ხასიათი“.<sup>60</sup> ასე გაიხსნა მისი მეფე თეიმურაზი ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატში“, ფრიდრიხ შილერისა და ალექსანდრე ოსტროვკის პერსონაჟები, პაველ კორჩაგინი, ტრუფალდინო „ორი ბატონის მსახურში“ და თვით სტალინიც კი სპექტაკლში „გაქცევა“, ძალიან არტემონი „ბურატინოში“, ჰეკლბერი ფინი, ივანუშკა და მრავალი სხვა როლი, რომელიც ევგენი ლებედევი მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე შეასრულა. მაყურებელში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა მისი ბაბა იგა 1941 წელს დადგმულ სპექტაკლში „მშვენიერი ვასილისა“. მსახიობს თავადაც ისე შეუყვარდა თავისი პერსონაჟი, რომ 1951 წელს ეს მხატვრული სახე გაიმეორა ლენკომის თეატრის წარმოდგენაში „ალისფერი ყვავილი“. გარდა ამისა, ბაბა იგამ ევგენი ლებედევის საესტრადო საკონცერტო გამოსვლებშიც დაიმკვიდრა თავისი ადგილი. კიდევ ერთი საინტერესო პარალელი - ევგენი ლებედევი თავის ინტერვიუებში ყოველთვის ხაზს უსვამდა, რომ როდესაც პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში, გ.ტოვსტონოვოვის საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლში „ცხენის ისტორია“ ხოლსტომერის როლი მიიღო, არ შეშფოთდა - დარწმუნებული იყო, ცხენის როლს თავს კარგად გაართმევდა, რადგან წლების წინ ბაბა იგა ჰყავდა განსახიერებელი. შემთხვევითი არ არის, რომ ევგენი ლებედევის, პეტერბურგში, საგრიმირო მაგიდაზე სიცოცხლის ბოლომდე ედო ბაბა იგას პატარა ფიგურა. ეს ის ბედნიერი და იშვიათი გამონაკლისია, როდესაც მსახიობს კი არ ეთაკილება საბავშვო თეატრში შესრულებული როლები, არამედ თავისი შემოქმედების მნიშვნელოვან ნაწილად მიიჩნევს. თბილისში ჩამოსვლა და მოზარდ მაყურებელთა

---

<sup>60</sup> Зардалишвили-Шадური Н., Русские в Грузии, Тбилиси – Санкт-Петербург и обратно, Тбилиси, 2015, 22-23.

რუსულ თეატრში მუშაობა აღმოჩნდა უმნიშვნელოვანესი ეტაპი ევგენი ლებედევისა და გიორგი ტოვსტონოგოვის შემოქმედებით (და არა მხოლოდ შემოქმედებით) ცხოვრებაში; შეიძლება ითქვას, ამ გზის გავლის შედეგად მსახიობმა ევგენი ლებედევმა იპოვა „თავისი“ რეჟისორი, გიორგი ტოვსტონოგოვი, რომელთანაც სიცოცხლის ბოლომდე იმუშავა პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში.

## 60-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე

1978 წელს, თეატრმცოდნე ვასილ კიკნამემ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის განვლილი გზა ამგვარად შეაფასა: „ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შემოქმედებითი განვითარების პირველ ეტაპზე მოსაგვარებელი იყო მრავალი პრობლემა - დასის ფორმირება, მაყურებლის ორგანიზაცია, სარეპერტუარო პოლიტიკის შემუშავება. რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი უნდა ჰქონოდა ქართულ პიესებს, თეატრს დიდ სამსახურს უწევდა რუსული და სხვა მოძმე ხალხთა დრამატურგია, მაგრამ ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, უპირველესად, თავის „შინაგან წყაროებს“ უნდა დაჰყრდნობოდა. მართლაც, თეატრში თანდათან ფეხი მოიდგა ეროვნულმა მწერლობამ. თეატრი ესწრაფოდა გამოესახა ღრმა სოციალური პროცესები, ეჩვენებინა წარსული ცხოვრების არა მარტო მძიმე სურათი, არამედ მკაფიოდ და ნათლად აესახა რევოლუციური ბრძოლების გმირული ეპოპეა. მეზრძოლი რომანტიკული სულის („ლადო კეცხოველი“, „პავლე კორჩაგინი“) წინა პლანზე წარმოჩენით თეატრი ბავშვებში აღვიძებდა კეთილსა და მშვენიერ საწყისებს, უვითარებდა ფანტაზიას, ამდიდრებდა მის შინაგან სამყაროს, ზრდიდა ემოციურად, აღძრავდა გმირობისა და ვაჟკაცობის სურვილს. მეორე მხრივ, ღრმა სოციალურ პროცესებს ასახავდა „ქაჯანა“, „გიქორი“, „სურამის ციხე“, ისტორიულ-პატრიოტულ თემებს ეძღვნებოდა „პატარა კახი“ და „არსენა მარაბდელი“, ხოლო ზღაპრულ სამყაროს „ნაცარქექია“ და სხვა. მოზარდის სულის ფორმირების, იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის პროცესში კი ერთნაირად საჭირო იყო თანამედროვე ცხოვრებაც, ზღაპარიცა და რევოლუციური რომანტიკაც. ამ დადგმების გარეშე წარმოუდგენელიცაა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორია. 60-იანი წლებიდან მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ცხოვრებაში მტკიცედ დამკვიდრდა ახალი თაობა, მან თეატრში შეიტანა განმაახლებელი მოტივები და ფორმები, შექმნა კარგი წინამძღვრები ფართო

პლანის ძიებისათვის. რეჟისურა და მსახიობები რთული წინააღმდეგობებით იკვლევდნენ გზას, ცდილობდნენ შეექმნათ დროის თანახმიერი სპექტაკლები.<sup>61</sup>

დროის თანახმიერი სპექტაკლების დადგმის მცდელობა კი, უპირველეს ყოვლისა, რუსეთში იწყება და ეს ტენდენცია, ტრადიციისამებრ, ვრცელდება ჩვენს ქვეყანაზეც -1960-იანი წლები მართლაც ერთგვარი გარდამტეხი პერიოდია არა მხოლოდ მოზარდ მაყურებელთა, არამედ სხვა დრამატული თეატრების ცხოვრებაშიც. სამხატვრო თეატრის მხატვრულ პრინციპებზე უპირობო სწორების პარალელურად, იწყება საინტერესო თეატრალური რეფორმა, რომელსაც ახალგაზრდა რეჟისორები ეტაპობრივად ახორციელებენ: 1956 წელს ვიქტორ როზოვის პიესით „მარად ცოცხალნი“ იწყება ახალი თეატრის, „სოვრემენნიკის“ სიცოცხლე, მოგვიანებით, 1964 წელს იური ლიუბიმოვი გახსნის თავის „ტაგანკის თეატრს“. ამ საინტერესო პროცესის საფუძველი კი დიდწილად განაპირობა ანატოლი ეფროსის 50-60-იანი წლების შემოქმედებამ და სარეჟისორო ძიებებმა. ამ წლებში რეჟისორი საინტერესო თეატრალური რეფორმის გატარებას ცდილობს მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში, მოგვიანებით კი მოსკოვის დრამატულ თეატრში (*ლენკომში*). საინტერესოა, რომ საბავშვო თეატრში სამუშაოდ იგი თეატრის დირექტორმა, კონსტანტინე შახ-აზიზოვმა მიიწვია - სწორედ იმ ადამიანმა, ვინც 1927 წელს ნიკოლოზ მარშაკთან ერთად თბილისში მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი დააფუძნა.

ანატოლი ეფროსი 10 წელი ხელმძღვანელობდა მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრს და სწორედ ამ პერიოდში მკვეთრად შეცვალა სარეპერტუარო პოლიტიკა; ახლებურად დაიწყო კლასიკის გააზრება, ასევე დგამდა ვიქტორ როზოვის, სერგეი მიხალკოვის და სხვა თანამედროვე ავტორების პიესებს და ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა ტრადიციულ საბავშვო რეპერტუარს. შეიძლება ითქვას, ეს უკვე არ იყო წმინდა წყლის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, პირიქით, ანატოლი ეფროსის ხელში ცენტრალური საბავშვო თეატრი ახალგაზრდულ თეატრად გადაიქცა და ამ სტატუსს დღემდე ნაწილობრივ ინარჩუნებს კიდევ, შეიცვალა ცენტრალური საბავშვო თეატრის სახელწოდებაც - ნატალია საცის დაარსებულ თეატრს ახლაც რუსეთის აკადემიური ახალგაზრდული თეატრი ჰქვია.

---

<sup>61</sup> კიკნაძე ვ. გაზ. სახალხო განათლება, 1978 წ, 22.12.

სარეჟისორო ექსპერიმენტებით ინტერესდებიან საქართველოში მოღვაწე ახალგაზრდა თაობის შემოქმედებებიც. შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდიან ახალგაზრდა რეჟისორები: თემურ ჩხეიძე, რობერტ სტურუა, შალვა გაწერელია, რევაზ მირცხულავა, კოტე სურმავა და სხვები. როგორც ყოველთვის, მოსკოვისა და პეტერბურგის წამყვან თეატრებში დადგმული პიესები ითარგმნება და იდგმება არა მხოლოდ მოზარდ მაყურებელთა, არამედ სხვა თეატრებშიც, რუსული კულტურა კვლავ უდიდეს გავლენას ახდენს ჩვენი ქვეყნის თეატრალურ პროცესებზე; ამის თვალსაჩინო მაგალითია თუნდაც ანატოლი ეფროსის შემოქმედების 15 წლიანი ეპიზოდი, რომელიც შეგვიძლია იმავე და ოდნავ გვიანდელი პერიოდის ქართველი რეჟისორების დადგმებს შევადაროთ: ვიქტორ როზოვის პიესას „გზა მშვიდობისა“ საბავშვო თეატრში ანატოლი ეფროსი 1954 წელს დგამს, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში რ. თავართქილაძე - 1966 წელს; „ვახშობის წინ“ 1962 წ. ანატოლი ეფროსი, 1964 წ. - რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში (გადმოქართულებული ჯანსუღ ჩარკვიანის მიერ); ბერტოლდ ბრეხტის „სიმონა მაშარის სიზმრები“ ანატოლი ეფროსი 1959 წ. - შალვა გაწერელია 1977 წ. (ქართული დასი), „შვიდფერა ყვავილი“ ანატოლი ეფროსი 1962 წ. - თემურ ჩხეიძე 1967 წ (ქართული დასი), ედვარდ რადზინსკის „104 გვერდი სიყვარულზე“ ანატოლი ეფროსი, 1964 წ. - ეფრემ შაფთოშვილი 1965 წ (რუსული დასი), ალექსეი არბუზოვის „ჩემი საბრალო მარატი“ ანატოლი ეფროსი 1965 წ - ვლადიმერ ვოლგუსტი 1966 წ. (რუსული დასი); ი. ვოლჩეკის „სასამართლო ქრონიკა“ ანატოლი ეფროსი 1966 წ. - ივანე ღვინჩიძე 1966 წ. (რუსული დასი); ვიქტორ როზოვის „სიხარულის ძიებაში“ 1957 წ. ანატოლი ეფროსი - კოტე სურმავა 1958 წელი; „გზა მშვიდობისა“, ანატოლი ეფროსი 1954წ. - კოტე სურმავა 1961 წ. (ქართული დასი), ნიკოლოზ მარშაკი 1955 წ. (რუსული დასი); „უთანასწორო ბრძოლა“ ანატოლი ეფროსი 1960 წ - ვლადიმერ ვოლგუსტი 1960 წ. (რუსული დასი) და ა.შ.

ე. წ. „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად მთელ საბჭოთა კავშირში და მათ შორის, საქართველოშიც, თანდათან ეჭვქვეშ დგება ახალი თაობის კომუნისტური და რევოლუციური სულისკვეთებით აღზრდის იდეაც, ამას ხელი შეუწყო „დიდი ბელადის“ კულტის ნგრევამ და 30-იან წლებში რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამაც. თანამედროვე და კლასიკური უცხოური პიესების დადგმის პარალელურად, რუსეთში მოღვაწე კოლეგების მსგავსად, ქართველი რეჟისორების ახალი თაობაც თამამად იწყებს ქართული კლასიკური ლიტერატურის ახლებურად გააზრებას, გამონაკლისი არც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრია, სადაც ეს ახალგაზრდა რეჟისორები თავიანთ პირველ პროფესიულ ნაბიჯებს დგამენ. ე.წ. „უფროსი ძმის“ - მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო

თეატრის მხატვრული სახისა და სახელწოდების ცვლილებამ უდავოდ დიდი გავლენა მოახდინა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრზეც. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 60-იანი წლების ბოლოდან თეატრი თანდათანობით განიცდის ტრანსფორმაციას საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრიდან ახალგაზრდული თეატრისაკენ. თუ თვალს გადავავლებთ 60-80-იანი წლების რეპერტუარს, ამ პროცესს თვალსაჩინოდ დავინახავთ - წლიდან წლამდე იკლებს სკოლამდელი და 6-10 წლის ბავშვებისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების რიცხვი. მოგვიანებით ასეთი რამ განმეორდება მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შემთხვევაშიც, როდესაც რეჟისორები გენრიეტა იანოვსკაია და კამა გინკასი სრულიად შეუცვლიან თეატრს ძველ იერ-სახეს და საბავშვო თეატრს „საუფროსო“ დრამატულ თეატრად აქცევენ.

1958 წლიდან მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში მუშაობას იწყებს რეჟისორი შალვა გაწერელია, 1976-1996 წლებში კი ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ და მკვლევართა მიერ ეს პერიოდი შეფასებულია, როგორც მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის „ოქროს ხანა“.

ერთ-ერთ საგაზეთო ინტერვიუში, შეკითხვაზე, თუ რაში ხედავს იგი მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპეციფიკას და როგორ წარმოუდგენია იდეალური თეატრი ბავშვებისთვის, შალვა გაწერელია პასუხობს: „მოზარდ მაყურებელთა თეატრი აერთიანებს ორ თეატრს. იგი ბავშვების თეატრიც არის და მოზრდილებისაც; აგრეთვე მოზარდთა თეატრი თეატრიცაა და სკოლაც. ეს არის თეატრი, რომელიც მთლიანად გულწრფელია თავის მაყურებელთან, ის კვერს არ უკრავს თავის მაყურებელს, არაფერს ატყუებს და არ აუბრალოებს, ყოველთვის სიმართლეს ლაპარაკობს. ჩემთვის იდეალურია მოზარდთა ის თეატრი, რომელთანაც ერთგულ დამოკიდებულებაშია სკოლა. ჩვენ ხშირად გვებადება აზრი - საბავშვო თეატრი სკოლის გაგრძელებაა; აქედან გამომდინარე, თითქოს უნდა შევეწყოთ იმ ინტონაციას, რითაც მასწავლებელი საუბრობს ბავშვებთან. მაგრამ არა, მოზარდთა თეატრი, პირველ რიგში, თეატრია. მართალია, ამოცანები თეატრსა და სკოლას საერთო გვაქვს, მაგრამ სკოლისგან განსხვავებით თეატრი სხვანაირად სვამს საკითხებს. იგი ხელოვნების ტაძარია და ჩვენ ბავშვი ისე უნდა აღვზარდოთ, რომ ამ ტაძარში ვერ გრძნობდეს ყოველდღიურობას. ჩვენთან ყმაწვილი გაშლილი გულით უნდა მოდიოდეს. თეატრს არ შეუძლია მზამზარეული ცხოვრებისეული რეცეპტების მიცემა. მან მხოლოდ დროულად და სწორად უნდა დააყენოს საკითხები. მოზარდთა თეატრს უნდა შეეძლოს მაყურებელი ჩააფიქროს, სიმშვიდე დაუკარგოს და გააცინოს კიდეც. იდეალურმა

მოზარდთა თეატრმა თავის თავში უნდა შეითავსოს საბავშვოც და მოზრდილთა თეატრებიც. ეს გახლავთ მთავარი მის სპეციფიკაში.“<sup>62</sup>

თუ დავაკვირდებით შალვა გაწერელის მიერ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგმულ სპექტაკლებს, ნათლად დავინახავთ, რომ მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე საკმაოდ დიდ ადგილს იკავებს საბავშვო/საყმაწვილო ლიტერატურა, რასაც თანდათანობით ცვლის ეროვნული დრამატურგია და თანამედროვე თუ კლასიკურ ნაწარმოებთა მიხედვით გაკეთებული ინსცენირებები, რომლებიც საბავშვო აუდიტორიისთვის ნამდვილად არ იყო გათვალისწინებული: რობერტ ლუის სტივენსონის „განძთა კუნძული“ 1953 წ, ვალენტინ კატაევის „თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“ 1963, ბერტოლტ ბრეხტის „გალილეო გალილეი“ 1964, ლევ უსტინოვის „ზღაპარი ჯარისკაცის თოფზე“ 1965, რაფიელ მამულაშვილის „მია ელიოზი“ 1966წ, ნიკოლაი პოგოდინის „ნუ გეჩქარებათ სიცილი“ 1968, გიორგი ნახუცრიშვილისა და ბაბო გამრეკელის „ნაცარქექია“ 1969წ, ქეთევან ჭილაშვილის „აცა-ბაცა“ 1972წ, ა. ჰაკეტისა და კ. გუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ 1972 წ, ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ 1973 წ, დავით კლდიაშვილის „ქამუშადის გაჭირვება“ 1974 წ, ბერტოლტ ბრეხტისა და ლიონ ფოიხტვანგერის „სიმონა მამარის სიზმრები“ 1977 წ, ნოდარ დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“ 1978წ, თამაზ ბიბილურის „ორი ნოველა“ 1979წ, ბორის ლავრენევის „რღვევა“ 1980 წ, ევგენი შვარცის „წითელქუდა“ 1980 წ, დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ 1982 წ, ალექსანდრ ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“ 1983 წ, თამაზ ჭილაძის „თავფარავნელის ბალადა“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ 1985 წ, ნოდარ დუმბაძის „კუკარაჩა“ 1986 წ, ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ 1989 წ. და „ადდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ 1991 წ, მარკ ტვენის „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ 1992 წ და სხვა.

ამ პერიოდში თეატრში პერიოდულად დგამენ სხვა რეჟისორებიც: თემურ ჩხეიძე, ნანა კვასხვაძე, დავით კობახიძე, თენგიზ მაღალაშვილი, ნანა ხატისკაცი, ქეთევან ხარშილაძე, გოგი თოდაძე, ოთარ ბალათურია და სხვები. ჩამოთვლილთაგან, საბავშვო რეპერტუარზე ძირითადად ქეთევან ხარშილაძე მუშაობდა, სხვადასხვა წლებში მან დადგა: მაინ რიდის „ლეგენდა უთავო მხედარზე“, ალექსანდრ ხმელნიკის „ჩვენს სკოლაში ყველაფერი წესრიგშია“, ალექსეი ტოლსტოის „ბურატინოს თავგადასავალი“, იაკობ გოგებაშვილის „იავნანამ რა ქმნა?!“, ასტრიდ ლინდგრენის „ბიჭუნა და სახურავის

<sup>62</sup> გაზ. სახალხო განათლება, #88, 1978 წ, 22.12.

ბინადარი კარლსონი“, ოპერის „წითელკანიანთა ბელადი“, გენადი მამლინი „დინოზავრებს გაუმარჯოს“ და სხვა.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლების ეს არასრული სიაც საკმარისია საიმისოდ, რომ დავინახოთ ამ პერიოდში თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა და მკვეთრად შეცვლილი მიმართულება. საბჭოთა სულისკვეთების ნაწარმოებები, კლასიკური დრამატურგია და ისტორიული ხასიათის ეროვნული პიესები შედარებით თანამედროვე ქართულმა და უცხო ენებიდან თარგმნილმა ლიტერატურამ ჩაანაცვლა. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში, რეჟისორები დასადგმელ ლიტერატურულ მასალას ირჩევენ იმის მიხედვით, თუ რა სურთ მათ და არა იმის მიხედვით, თუ რა სჭირდება თეატრს ან რა აინტერესებს საბავშვო აუდიტორიას.

შალვა გაწერელიას ხელმძღვანელობის პერიოდში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარი გამდიდრდა მრავალი მაღალმხატვრული და ძალიან საინტერესო წარმოდგენით (რომელთა ანალიზი აქ ზედმეტად მიმაჩნია, რადგან კონკრეტული კვლევის თემას შეიძლება გასცდეს), თუმცა ამ წარმოდგენათა სამიზნე აუდიტორია იყო უფროსი ასაკის მაყურებელი. 80-იანი წლების ბოლოს მოზარდ მაყურებელთა თეატრი თითქმის აღარ ამართლებს თავის სახელწოდებას და შეიძლება ითქვას, რომ სულ უფრო იშვიათად დადგმული საბავშვო პიესებიც თეატრის მხრიდან ერთგვარი ვალის მოხდის მცდელობაა და არა გააზრებული შემოქმედებითი სტრატეგიის ნაწილი.

თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძე მონოგრაფიაში „შალვა გაწერელიას თეატრი“ ამბობს, რომ რეჟისორი თავისი ესთეტიკით მკვეთრად ემიჯნებოდა ამ თეატრში დამკვიდრებულ ტრადიციულ პედაგოგიურ თეატრს და აცხადებდა: „ათწლეულის მანძილზე მოზარდთა თეატრს აღიქვამდნენ სასკოლო სწავლების დამხმარე საშუალებად. ეროვნული კლასიკიდან უნდა დაედგათ ძირითადად ის ნაწარმოებები, რომლებიც სასკოლო პროგრამაში იყო დამკვიდრებული. ეს დადგმები მიზნად ისახავდნენ ნაწარმოებებზე ქრესტომათიული წარმოდგენების ხორცშესხმას, სიტუაციების ილუსტრირებას. თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია და თუ არ განვითარდა მხატვრულ პრინციპებზე დაყრდნობით, თუ არ იქნა მუდმივ განახლებასა და ძიებაში, მოკვდება. თეატრი მზა ფორმულებსა და ილუსტრაციებს კი არ უნდა ასწავლიდეს ბავშვებს, არამედ



ავითარებდეს მათ ფანტაზიას, დამოუკიდებელ აზროვნებას, შემოქმედებით უნარს, ზრდიდეს მათში აღქმის კულტურას, ესთეტიკური ტკბობის ნიჭს.“<sup>63</sup>

რეჟისორი ოპტიმალურად მიიჩნევდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარის სამ ასაკობრივ კატეგორიად დაყოფას: „საბავშვო, რომელიც პატარებს მოემსახურება (8-12 წლამდე), მეორე შუა ასაკის მოზარდს (12-16 წლამდე), ხოლო მესამე - 16-დან ზევით. პირველი თეატრი ყველაზე მომხიბვლელი და საჭირო თეატრია, - თეატრი ზღაპრისა და სათავგადასავლო ამბების ამსახველი, ვიზუალური და ცოტა დიდაქტიკურიც, სადაც ბავშვი ლამაზ სამყაროს ეზიარება. ამ ასაკის მაყურებელს სჯერა თეატრისა და თავდავიწყებით ეძლევა მას. ამიტომაც ასეთ თეატრში სანახაობრივი მხარე მაღალ დონეზე უნდა იყოს წარმოდგენილი. მეორე თეატრი შუალედურია. იქ მხოლოდ მინიშნებებია პრობლემაზე. ამ მხრივ პრობლემა სწორედ ახალგაზრდულ თეატრში, ანუ მესამე თეატრში, უფროსებისთვის განკუთვნილ დადგმებშია მწვავედ წამოჭრილი.“<sup>64</sup>

რა საინტერესოა, რომ მეოცე საუკუნის მიწურულსაც კი საბავშვო თეატრის ხელმძღვანელს მიაჩნია, რომ 8 წლამდე ასაკის მაყურებელი მის სამიზნე აუდიტორიას არ წარმოადგენს და რომ ეს თეატრი ყველა ასაკის ბავშვს არ უნდა ემსახურებოდეს. არადა სწორედ ამ დროს, 70-იანი წლებიდან, ევროპის რამდენიმე ქვეყანაში ერთმანეთის პარალელურად იწყება ჩაღრმავება ბავშვთა ფსიქოლოგიაში, ბავშვის აღქმა ცალკეულ ინდივიდად, მუშაობა მისი ინტერესებიდან და საჭიროებებიდან გამომდინარე და ა. შ. (რაც განხილულია მოცემული კვლევის შესაბამის თავებში).

თავად შალვა გაწერელიასაც სწორედ ამ მესამე ასაკობრივი კატეგორიის (16+) მაყურებლისთვის მუშაობა აინტერესებდა. მეოცე საუკუნის 70-80-იან წლებში კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ერთგვარი „ჭიდილი“ სხვა დრამატულ თეატრებთან; შემოქმედებითი თანასწორობის და მაღალი პროფესიონალიზმის დამტკიცების ეს მისწრაფება დაბადებიდანვე თან დაჰყვა ამ თეატრს და ეს „სენი“ პერიოდულად „უმწვავდება“ ხოლმე. ნიშანდობლივია, რომ ამ პერიოდში, მოზარდ მაყურებელთა თეატრსა და სხვა დრამატულ თეატრებში ხშირად ერთმანეთის პარალელურად იდგმება ერთი და იგივე დასახელების პიესები თუ გასცენიურებული

<sup>63</sup> გაწერელია შ. „რეჟისორის ჩანაწერები“, თბილისი : კენტავრი, 2016, გვ.39

<sup>64</sup> გაწერელია შ. „რეჟისორის ჩანაწერები“, თბილისი : კენტავრი, 2016, გვ.91

პროზა, მაგალითად: ირაკლი სამსონაძის პიესები, დავით კლდიაშვილის, ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები და სხვა.

თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე წერს: „შალვა გაწერელია ეროვნული რეჟისურის იმ გუნდის წევრია, რომელთაც თვისებრივად შეცვალეს იმ თეატრის შემოქმედება, სადაც მოღვაწეობდნენ. ამით კი, საგულისხმო როლი შეასრულეს მეოცე საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიაში... ამ თვალსაზრისითაც აღმოჩნდა ბატონი შალვა ადოლფ შაპიროს, დალია ტამულავიჩუტეს, გენრიეტა იანოვსკაიას, კამა გინკასის, ბორის კისილიოვის, ზინოვი კარაგოცკის და სხვათა მიებათა თანამოაზრე. მათი ძალისხმევით წარმატებით გაგრძელდა მარია კნებელის, ანატოლი ევროსის, ოლეგ ეფრემოვის მიერ მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში წამოწყებული სასცენო რეფორმა... თუ გავითვალისწინებთ გასული საუკუნის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, საბჭოთა რეჟიმის იდეოლოგიურ წნებს, იდეოლოგიური კონტროლის პირობებს, გასაგები გახდება, რას ნიშნავდა მეოცე საუკუნის 70-80-იან წლებში შალვა გაწერელიას მიერ ჩატარებული რეფორმა.“<sup>65</sup>

შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის მიწურულს, ამ დიდ რეჟისორთა მიერ ჩატარებულმა შემოქმედებითმა რეფორმამ სასიკეთო შედეგი არ გამოიღო ბავშვებისთვის - სწორედ მათთვის, ვისთვისაც იყო განკუთვნილი ამავე საუკუნის დასაწყისში მთელ საბჭოთა კავშირში შექმნილი მოზარდ მაყურებელთა თეატრები. ცხადია, სრულებით არ ვაკნინებ ძალიან საინტერესო ქართველი რეჟისორისა და პედაგოგის, შალვა გაწერელიას ღვაწლსა და მნიშვნელობას, პირიქით - მისი შემოქმედების ეს პერიოდი მართლაც „ოქროს ხანა“ იყო მოზარდ მაყურებელთა თეატრისთვის, როგორც შემოქმედებითი ორგანიზმისთვის, თუმცა ფაქტია, რომ შ. გაწერელიას ნაკლებად აინტერესებდა საბავშვო დრამატურგიაზე მუშაობა და „ოქროს ხანაში“ დადგმული წარმოდგენები უფრო მეტად საუფროსო აუდიტორიისთვის იქმნებოდა.

შალვა გაწერელიას შემოქმედების მკვლევარი, თამარ ქუთათელაძე მიიჩნევს, რომ რეჟისორი „საბავშვო სპექტაკლებშიც აჟღერებდა ქვეყანაში მიმდინარე პრობლემებს. 1992 წელს დადგმულ ევგენი შვარცის „წითელქუდაში“ რეჟისორმა მძაფრად ასახა მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობა, დუხჭირი და გაუსაძლისი ყოფა. წარმოდგენაში კონკრეტით შემოსილი,

---

<sup>65</sup> არველაძე ნ. „ნამდვილი ხელოვნება“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 20.02.87.

კბილატკივებული, უგაზობითა და უსინათლობით დათრგუნული, სიცივისგან აკანკალებული რევაზ თავართქილაძის წელკავიანი მოხუცი მგელი, უხელფასობის გამო ვერ ახერხებდა ექიმთან წასვლას... შალვა გაწერელიას რწმენით, ქართულ საბავშვო თეატრს უნდა შეექმნა ეროვნული ზღაპრების თეატრალური ფორმები და სილამაზის, სიკეთისა და სიბრძნის ქმედითი, ეფექტური საშუალებით წარმოედგინა სცენაზე რეალობისა და ფანტაზიის ზღვარზე მოძრავი ჯადოსნური სამყარო. მკაცრ ცხოვრებასთან შესახვედრად მოზარდი სწორედ თეატრს უნდა მოემზადებინა. შ.გაწერელიას როგორც ახალგაზრდული, ისე საბავშვო სპექტაკლების მოქმედი გმირები, - ცხოველები, ფრინველები თუ მცენარეები, გაადამიანურებული არსებები, ჩვენი თანამედროვენი იყვნენ.“<sup>66</sup>

1990-იანი წლები საქართველოს ისტორიისა და კულტურის უმძიმესი პერიოდია. საბჭოთა კავშირის დაშლისა და დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ქვეყანა სამოქალაქო ომმა მოიცვა, პოლიტიკურ გარჩევებს თან ახლდა ეკონომიკური სიდუხჭირე, უსახსრობა, უგაზობა, უშუქობა... ცხადია, აღარავის ეცალა რკინიგზელთა კულტურის სახლში დროებით შეხიზნული მოზარდ მაყურებელთა თეატრისთვის, რომელიც თავისი შენობიდან მალე დაბრუნების პირობით გამოიყვანეს, მაგრამ ხიზნობის პერიოდი მრავალი წლის განმავლობაში გაგრძელდა. საბოლოოდ, 1994 წელს შ. გაწერელიამ სამსახიობო დასის ძირითად ბირთვთან ერთად დატოვა მოზარდ მაყურებელთა თეატრი. თეატრმა ერთხანს კიდევ დაყო რკინიგზელთა კულტურის სახლში და შემდეგ, 1999 წელს, შეუერთდა მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს. გაერთიანებულ თეატრს ნოდარ დუმბაძის სახელი მიენიჭა და დღემდე დ. აღმაშენებლის გამზირის 99 ნომერში ფუნქციონირებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ მეოცე საუკუნის მიწურულისთვის, მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა უფრო მეტად შეინარჩუნა ჩვეული მხატვრული სახე და განაგრძო ჩვეული სარეპერტუარო პოლიტიკა, იდგმებოდა რუსულენოვანი სპექტაკლები სხვადასხვა ასაკის მაყურებლისთვის: „კატა, რომელიც თავისთვის სეირნობდა“ რარიარდ კიპლინგი, „სალამი დინოზავრებს“ გენადი მამლინი, „წითელკანიანთა ბელადი“ ო'ჰენრი, „ოქროს გასაღები“ ალექსეი ტოლსტოი, „პატარა კახი“ აკაკი წერეთელი, „ვარსკვლავიჭუნა“ ოსკარ უაილდი, „თოვლის დედოფალი“ ევგენი შვარცი, მარკ ტვენის „ტომ სოიერისა და ჰეკლბერი

---

<sup>66</sup> ქუთათელაძე თ., „შალვა გაწერელიას თეატრი“ (მონოგრაფია), თბილისი 2017, გვ. 30.

ფინის თავგადასავალი“, „ჩვენს სკოლაში ყველაფერი რიგზეა“ ალექსანდრ ხმელნიკი, „რომანტიკოსები“ ედმონ როსტანი, „ალი ბაბა და 40 ყაჩაღი“ ვენიამინ სმეხოვი, „შემოსავლიანი ადგილი“ ალექსანდრ ოსტროვსკი, „უსახელო ვარსკვლავი“ მ. სებასტიანი, „ბრემენელი მუსიკოსები“ ვასილი ლივანოვი და იური ენტინი, „ჰერკულესი და ავგიას თავლა“ ფ. ფლორენმატი და სხვა.

საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაშიც ქართული დასი ხშირად „დაესესებოდა“ ხოლმე საბავშვო რეპერტუარს მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს - ამ ორი თეატრის 80-90-იანი წლების რეპერტუარში ხშირად მეორდება ერთი და იმავე დასახელების ნაწარმოებები. ფაქტობრივად, ამ პერიოდში, საბავშვო თეატრის ფუნქცია საკუთარ თავზე უფრო რუსულმა დასმა აიღო და ეს დიდწილად ნიკოლოზ ჯანდიერის დამსახურებაა, რომელიც 1973-82 წლებში რეჟისორი, ხოლო 1982-დან 1998 წლის ჩათვლით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. სწორედ ამ პერიოდში თეატრი გადაიქცა ახალგაზრდა ხელოვანთა შემოქმედებით ლაბორატორიად. თავიანთი პირველი სპექტაკლები განახორციელეს: რეჟისორებმა: გიორგი მარგველაშვილმა, ლევან წულაძემ, დავით საყვარელიძემ, მხატვარმა შოთა გლურჯიძემ, კომპოზიტორმა ვახტანგ კახიძემ. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რეჟისორ გია კიტიას წვლილი, რომელიც ნ.ჯანდიერთან ერთად მთავარი რეჟისორის (1987-2007) ამპლუაში წარმართავდა თეატრის მხატვრულ მხარეს.

### ოცდამეერთე საუკუნე, 2020-იან წლებამდე

საუკუნეთა მიჯნაზე მყოფ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ბევრი საორგანიზაციო, ფინანსური თუ შემოქმედებითი პრობლემის მიუხედავად მაინც მიმდინარეობდა საინტერესო პროცესი, თეატრი არ იდგა ერთ ადგილას, რაც მეტად მნიშვნელოვანი იყო იმ დროს. თეატრი ორიენტირებული იყო საბავშვო აუდიტორიაზე, შეძლებისდაგვარად ითვალისწინებდა მათ ინტერესებსა და საჭიროებებს - ამ პერიოდის რეპერტუარში ჭარბობს კლასიკური ზღაპრები, მუსიკალური კონცერტები, ლამაზი, ჯადოსნური სანახაობები, რაც ასე ძალიან აკლდათ ბავშვებს იმხანად. ხშირად წარმოდგენა სცენისა და დარბაზის საზღვრებს სცდებოდა და ბავშვები მაყურებელთა ფოიედანვე ხვდებოდნენ ზღაპრულ სამყაროში. შეიძლება ითქვას, რომ გია კიტიასა და ნიკოლოზ ჯანდიერის ხელმძღვანელობის პერიოდში მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა შეინარჩუნა და

მწირი შესაძლებლობის ფარგლებში განავითარა საბავშვო თეატრის ის ფორმა, რაც მემკვიდრეობით მიიღო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ვერ და არ განხორციელდა ქართული დასის შემთხვევაში.

ოცდამეერთე საუკუნის პირველი ათწლეული თეატრისთვის არც ისე იოლი გამოდგა - რამდენიმე წელიწადი თეატრის შენობაში სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა. 2007 წელს გაია კიტია და ნიკოლოზ ჯანდიერი ტოვებენ თეატრს და ნოდარ დუმბაძის სახელობის თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ხელმძღვანელად მიხეილ ანთაძე ინიშნება (2007-2012). საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ 90-იან წლებში მიხეილ ანთაძე ხელმძღვანელობდა „ზღაპრის თეატრს“.

მიუხედავად იმისა, რომ „ზღაპრის თეატრი“ თავისი ფორმითა და შინაარსით თეატრსა და სადაბადებისდღეო/გასართობი ცენტრის ზღვარზე მერყეობდა, ეს დამოუკიდებელი დასი მაინც შეიძლება პირველ ქართულ კერძო საბავშვო თეატრად ჩავთვალოთ. ისინი პატარა სივრცეში მცირე ბიუჯეტით დადგმულ ზღაპრებს მართავდნენ, სადაც სულ რამდენიმე ადამიანი მონაწილეობდა; ჰქონდათ მარტივად გადასატანი დეკორაცია, კოსტიუმები და მცირე რეკვიზიტი, რომელიც საჭიროებისამებრ მიჰქონდათ ღია ან დახურულ სივრცეში, ასევე ბინებში. ცხადია, კომერციული თვალსაზრისით ასეთი რამ მისაღებია და გამართლებული, როდესაც დასს არ აქვს პრეტენზია მაღალ პროფესიონალიზმზე და ძირითადად შემოსავალზეა ორიენტირებული, თუმცა თავისი ხელმძღვანელობის დროს, მიხეილ ანთაძემ ასეთი მიდგომა უკვე პროფესიულ სახელმწიფო თეატრშიც დაამკვიდრა და ამით ძალიან დაბლა დასწია თეატრის მხატვრული დონე, რომელიც იმ დროისათვის ისედაც სავალალო მდგომარეობაში იყო: „ნაცარქექია“ მიხეილ ანთაძე, „კონკია“ მიხეილ ანთაძის ინსცენირება, „ერთი გოჭი“ მიხეილ ანთაძე, „პეპი“ ასტრიდ ლინდგრენი, „რწყილი და ჭიანჭველა“ მიხეილ ანთაძე, „სათაფლიას ზღაპარი“ მიხეილ ანთაძე, „კოლობოკი“ და „ჩექმებიანი კატა“ ანატოლი ლობოვი, „თოვლის ბაბუას არჩევნები“ მიხეილ ანთაძე, „ზღაპარი მუსიკის შესახებ“ მიხეილ ანთაძე, „ნაცარქექიას ახალი თავგადასავალი“ და „თოვლის ბაბუას ზღაპარი“ მიხეილ ანთაძე, „ოთარაანთ ქვრივი“, „ოქროსთმიანი პრინცესა“ და სხვა მრავალი - ეს იმ უხეიროდ ინსცენირებული, ნახევარფაბრიკატი სპექტაკლების არასრული სიაა, რომელსაც 2007-2012 წლებში თეატრი თავის მაყურებელს სთავაზობდა.

შეუძლებელია მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ამ პერიოდის სარეპერტუარო პოლიტიკის ან შემოქმედებითი ნაწილის დადებითად შეფასება. როგორც ჩანს,

მცირემასშტაბიანი სამოყვარულო დასისა და დიდი, სახელმწიფო თეატრის მართვა, შემოქმედებითი, ფინანსური და საორგანიზაციო ვექტორების სწორად გადანაწილება ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. ამ პერიოდში, პროფესიონალ რეჟისორთა მიერ დადგმულმა რამდენიმე საინტერესო წარმოდგენამ ვერ გადაფარა დილექტანტების მიერ განხორციელებული უხარისხო, მდარე სპექტაკლების დიდი ტალღა. ამას დაემატა თეატრის შიგნით პოლიტიკური, შემოქმედებითი და სხვა სახის დაპირისპირებანი, რამაც დიდად დააზარალა როგორც დასი, ასევე მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სახელი და ავტორიტეტი.

თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ როდესაც რეჟისორმა დიმიტრი ხვთისიაშვილმა 2012 წლის მიწურულს ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრი ჩაიბარა, იქ საკმაოდ მძიმე ვითარება დახვდა. სიტუაციას ართულებდა (და ნაწილობრივ დღემდე ართულებს) თეატრის დასში რამდენიმე ქვედასის თანაარსებობაც, 1999 წელს გაერთიანებული ქართული და რუსული დასები, თოჯინების რუსული თეატრის დასი, 60-იანი წლების ბოლოს მისული მსახიობები და შემდეგ, შალვა გაწერელიას თანამოაზრენი (რომელთა ნაწილიც გარკვეული პერიოდის შემდეგ კვლავ დაბრუნდა თეატრში), მიხეილ ანთაძის მიერ მიღებული მსახიობები.

ამ ათწლიანი პერიოდის (2012-2022 წ.წ.) შეჯამებისას ნათელი ხდება, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი კვლავ დაუბრუნდა თბილისის ე. წ. თეატრალურ რუკას, თუმცა გარკვეულწილად სახეცვლილი ფორმატით: ახალმა ხელმძღვანელმა მოხსნა ყველა ძველი წარმოდგენა და ახალი რეპერტუარის ფორმირება დაიწყო; გადაახალისა დასი და მიიღო ახალგაზრდა მსახიობების მთელი თაობა, რომელიც დღეს ამ თეატრის ბირთვის წარმოდგენს; დილისა და დღის საბავშვო სპექტაკლების გარდა, თეატრმა საუფროსო, საღამოს წარმოდგენების ჩვენებაც დაიწყო.

უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში განხორციელებულ დადგმებს შორის აღსანიშნავია: ანრი პოპესკუს „მზის სხივი“ რეჟ. ბესიკ კუპრეიშვილი, ვაჟა-ფშაველას „სათაგური“ და შარლ პეროს „წითელქუდა“ რეჟ. ოთარ ბალათურია, დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი, უილიამ შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“ რეჟ. დათა თავაძე, „რომეო და ჯულიეტა“ რეჟ. ლევან წულაძე, „აურზაური არაფრის გამო“ რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი, გია მარღანიას ქორეოდრამა „ევანგელიონ“, ჯოაკინო როსინის ოპერის მიხედვით დადგმული „სევილიელი დალაქი“ რეჟ. ბესიკ კუპრეიშვილი, ასტრიდ ლინდგრენის „ემილის თავადასავალი“ რეჟ. ლევან ქობლიანიძე,

არჩილ სულაკაურის „სალამურა“ რეჟ. კონსტანტინე მირიანაშვილი, იაკობ გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა?!“ რეჟ. ოთარ ზადათურია, ნიკოლოზ საბაშვილის „კლოუნადა“, „1945“ და „ქაღალდის წვიმა“, რადიარდ კიპლინგის „მაუგლი“ რეჟ. ნიკოლოზ საბაშვილი, ვილჰელმ ჰაუფის „ჯუჯა ცხვირი“ რეჟ. გიორგი თავაძე, მიუზიკლები „ურჩხული და ლამაზმანი“, „ალადინი“ და „ადამსების ოჯახი“ (პროექტების ავტორი ლევან გვაზავა, რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი), „რწყილი და ჭიანჭველა“ რეჟ. გია მარღანია და დიმიტრი ხვთისიაშვილი და სხვა. როგორც ვხედავთ, კვლავ აქტიურად იდგმება როგორც ქართული, ისე თარგმნილი კლასიკა, ცნობილი საბავშვო ავტორების ნაწარმოებები.

თეატრი ცდილობს გააცნოს თავისი შემოქმედება მაყურებელს თბილისის ფარგლებს გარეთაც, მართავს გასტროლებს როგორც საქართველოს რეგიონებში, ისე საზღვარგარეთ, ხშირად მონაწილეობს სხვადასხვა საბავშვო და დრამატული თეატრების ფესტივალებში: თურქეთი, უნგრეთი, იაპონია, რუსეთი, სერბეთი, ალბანეთი, პოლონეთი, ბელორუსი, შოტლანდია, გერმანია, მალტა, იტალია, უკრაინა და ა.შ.

სხვა საბავშვო თეატრების მსგავსად, მოზარდ მაყურებელთა თეატრიც თავის რეპერტუარს სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფებად ყოფს: 4-8 წელი - წარმოდგენები პატარებისთვის, 8-12 - წლის მოზარდებისათვის, 13-18 - წარმოდგენები თინეიჯერებისათვის და სადამოს სპექტაკლები 18+ ასაკის მაყურებლისთვის.

2018 წელს თეატრის ექსპერიმენტულ სივრცეში განხორციელდა ორი პროექტი, რომელზეც ოდნავ ვრცლად უნდა ვისაუბროთ, რადგან საბავშვო თეატრში საგანგებოდ ასეთი ასაკის მაყურებლისთვის ინტერაქციული სპექტაკლის შექმნის პირველი მცდელობაა - „ავაზას ლაქები“ რადიარდ კიპლინგის მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი და ინსცენირების ავტორი კ. მირიანაშვილი (3-7 წლის ასაკობრივი კატეგორია) და არავერბალური სპექტაკლი „სკლიყვიფანტ“, ლაიფციგისა და თბილისის საბავშვო თეატრების კოპროდუქცია (2-4 წ).

„ავაზას ლაქები“ ერთმომქმედებიანი ინტერაქციული სპექტაკლია, მაყურებლის ჩართულობის გარეშე სპექტაკლი უბრალოდ სრულფასოვნად ვერ შედგება. წარმოდგენა ბავშვებს იმ უხსოვარი დროის ამბავს მოუთხრობს, როდესაც ყველა ცხოველი ერთფერი იყო, არც ზებრას ჰქონდა შავ-თეთრი ზოლები, არც ჟირაფსა და ავაზას ჰქონდათ ლაქებით დაფარული სხეული და არც აფრიკის მკვიდრი იყო შავკანიანი ეთიოპი - ამიტომ ექსპერიმენტული დარბაზის სივრცე მთლიანად მონოქრომულია, თეთრი. დარბაზში

შესვლამდე. წარმოდგენის სანახავად მოსულ ბავშვებს კაპელდინერები ფერად-ფერადი ფაჩუჩების ჩაცმას სთავაზობენ, შემდეგ კი, დიდ სრულიად თეთრ სივრცეში აღმოჩნდებიან, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობისას თანდათან „ფერადდება“. ამ შემთხვევაში, ბავშვები უბრალო მაყურებლები აღარ არიან, ისინი თავადაც აქტიურად ერთვებიან სპექტაკლში, ეხმარებიან მსახიობებს და სიუჟეტის განვითარებაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. სპექტაკლში გამოყენებულია სხვადასხვა მხატვრული ხერხი, ვიდეო-პროექცია, მუსიკალური ინსტრუმენტები, რომლებზეც მსახიობები თავად უკრავენ. სპექტაკლს შემეცნებითი დატვირთვაც აქვს, ბავშვებს მათთვის გასაგებ ენაზე უხსნიან ისეთ ცნებებს, როგორცაა მიგრაცია, მიმიკრია, ფლორა, ფაუნა და ა. შ. რეჟისორმა და მხატვარმა ექსპერიმენტული დარბაზის სივრცე ისე მოაწყვეს, რომ მაყურებელი სპექტაკლის შიგნით იმყოფება, ბავშვები ხან რბილ პუფებზე არიან მოკალათებულნი, ხან თავადაც მიგრაციის პროცესში მონაწილეობენ, ხან კი მსახიობებს სიუჟეტის განვითარებაში ეხმარებიან. ასეთი ინტერაქციული წარმოდგენები ჯერ ქართველი მაყურებლისთვის სიახლეა და, როგორც ჩანს, ძალიან საჭირო სიახლე, რადგან სპექტაკლიდან გამოსული ყველა ბავშვი დაუყოვნებლივ ითხოვს თეატრში ისევ მოსვლას, სხვა „ასეთ“, „სხვანაირ“, ადრე ნანახი სპექტაკლებისგან სრულიად განსხვავებულ სანახაობაზე დასწრებას.

2018 წლის დეკემბერში ექსპერიმენტულ სცენაზე კიდევ ერთი საინტერესო პრემიერა შედგა - „სპლიევიფანტი“ თბილისის და ლაიფციგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრების კოპროდუქციაა. ერთობლივი წარმოდგენის შექმნის იდეა რამდენიმე თვით ადრე გაჩნდა ლაიფციგში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე, რომელიც ბავშვთა და მოზარდთა სათეატრო პრობლემებს ეხებოდა. ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით, ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრალური ფორმა გერმანიაში ოდნავ მოგვიანებით გაჩნდა და არც ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს (როგორც მაგალითად შვედეთს ანდა იტალიას), თუმცა ლაიფციგის საბავშვო თეატრი ამ მიმართულებით ძალიან აქტიურად მუშაობს და, გოეთეს ინსტიტუტის მიერ დაფინანსებული პროექტის ფარგლებში, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს თავისი გამოცდილება გაუზიარა. სპექტაკლზე მუშაობა მიმდინარეობდა ლაიფციგშიც და თბილისშიც, პრემიერაც ორივე ქვეყანაში გაიმართა - ჯერ საქართველოში, შემდეგ კი - გერმანიაში. „სპლიევიფანტის“ რეჟისორია იულიე კრაჰტი, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს არავერბალური სპექტაკლი უფრო კოლექტიური შრომის შედეგია, სათაურიც ერთგვარ კოპროდუქციას წარმოადგენს, ქართული სპლიევისა და გერმანული *Elephant*-ის ნაზავია.



იმედია, მომავალში თეატრი კიდევ განაგრძობს კონკრეტული სამიზნე აუდიტორიისთვის მსგავსი სპექტაკლების დადგმას, რადგან დღეს ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს დარგის განვითარებისთვის. თუმცა ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამგვარი სპექტაკლები ერთგვარი ფუფუნებაა თეატრისთვის, ვინაიდან გათვლილია კამერულ სივრცეზე, მცირერიცხოვან აუდიტორიაზე, რასაც ვერ მოაქვს დიდი შემოსავალი.

მნიშვნელოვანია, რომ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში განხორციელდა რამდენიმე სპექტაკლი კონკრეტულად თინეიჯერებისთვის, რომელთა შორისაც შეგვიძლია გამოვყოთ: ნილ საიმონის „ბილოქსი ბლუზი“ რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი, ბარი კიფის „ჩაგავლეთ!“ რეჟ. დავით ბახტაძე, ელის უილკის „მწვანე კატა“ რეჟ. ლუკა ინწკირველი. ეს წარმოდგენები გათვლილია 13-18 წლის ასაკობრივ კატეგორიაზე, თუმცა თანაბრად საინტერესოა უფროსი ასაკის მაყურებლისთვისაც.

თანამედროვე რუმინელი ავტორის, ელის უილკის „მწვანე კატა“ ახალგაზრდა რეჟისორმა, ლუკა ინწკირველმა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე განახორციელა. უნდა აღინიშნოს, რომ „მწვანე კატას“ კლასიკური გაგებით პიესის სტრუქტურა არ აქვს, უფრო დრამატული ტექსტი შეიძლება ვუწოდოთ, რომელიც ძირითადად აგებულია მონოლოგზე, ხშირ შემთხვევაში, თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს და დიალოგიც კი მონოლოგებშია ინტეგრირებული. პერსონაჟების ასაკი მერყეობს 16-დან 19 წლამდე. მოქმედება ხდება თანამედროვე დროში, პატარა ქალაქის ერთ-ერთ მიყრუებულ უბანში, რომელიც სავსეა ნაცრისფერი, უღიმღამო კორპუსებით; მაღაზიები, პარკი, ძველი ქიმიური ქარხანა... რეჟისორი მინიმალური დეკორაციითა და რეკვიზიტით შემოიფარგლა, კონსტანტინე ეჯიბაშვილის და ვახტანგ გვახარიას მუსიკამ კი განსაკუთრებული განწყობა შემატა სპექტაკლს. რეჟისორმა ძალიან გონივრულად, მიზანმიმართულად გამოიყენა მუსიკა და ვიდეოპროექცია, შექმნა სათანადო ატმოსფერო.

„მწვანე კატა“ თანამოაზრეთა გუნდის ერთობლივი ქმნილებაა და ეს წარმოდგენის ყველა კომპონენტში იგრძნობა. აქ არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი როლები, თითოეულ პერსონაჟს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს და მოვლენათა ერთიან ჯაჭვში თავისი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. „მწვანე კატა“ ერთგვარი დეტექტივია, მაყურებელი თავისდაუნებურად დანაშაულის გამოძიების პროცესში ერთვება - რეჟისორის მხატვრული გადაწყვეტით, სპექტაკლის პერსონაჟები ხან დაკითხვაზე მყოფი

მოპასუხეები არიან, მეორე წუთში კი ცივისხლიან გამომძიებლებად იქცევიან. ეს მხატვრული ხერხი შემთხვევითი არ არის - მაყურებელი ხედავს, რომ მომხდარ ტრაგედიაში ირიბად ყველას მიუძღვის ბრალი და ამავე დროს, თითოეული მათგანი თავისებურად უდანაშაულოცაა. ნიშანდობლივია, რომ მსახიობები დროდადრო მაყურებლების გვერდითაც სხდებიან და ამ ხერხით რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ ეს ყველაფერი ჩვენი საზოგადოების პრობლემაცაა. ასეთი ახალგაზრდები ჩვენ გვერდით სხედან თუნდაც მეტროში, ავტობუსში, ლექციაზე, სამსახურში თუ ოჯახში.

ლუკა ინწკირველმა დადგა სპექტაკლი ახალგაზრდებზე, სიყვარულსა და უსიყვარულობაზე, მარტობაზე, სულიერ ტრავმებზე, რომლებიც ადამიანს ცხოვრების ბოლომდე მიჰყვება, დანაშაულსა და ბრალის გრძნობაზე; ამავე დროს ეს არის ამბავი მშობლებზე, რომლებიც შვილების გვერდით არ არიან მათი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს პერიოდში. ბიანკას (ნუკა ქევხიშვილი) და ფლორის (ანიკო შურღაია) მამა სამი წელია არ უნახავთ, დედას მათთვის არ სცალია; როქსანა (თინათინ ნიკოლაშვილი) ბებიასთან ერთად ცხოვრობს, მისი მშობლები სხვა ქვეყანაში მუშაობენ; რობერტის (სანდრო კახეთელიძე) მშობლები კი პირიქით, ერთადერთი შვილის მიმართ გადაჭარბებულ მზრუნველობას იჩენენ, საუკეთესო სკოლაში დაჰყავთ, არ აკლებენ რეპეტიტორებს, ჩოგბურთსა და ძვირფას საჩუქრებს, შვილისთვის საუკეთესო მომავალს გეგმავენ, მაგრამ ყურადღების მიღმა რჩებათ გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი რამ; რობერტიც მონდომებით თამაშობს სანიმუშო შვილის როლს და ოსტატურად მალავს ნამდვილ სახეს, და ბოლოს, დანი (გიორგი ქორიძე), რომელსაც ალკოჰოლიკ მამასთან ერთად ცხოვრებამ, მუდმივმა იმედგაცრუებამ და პრობლემებმა ფსიქიკა ბავშვობიდან დაუმახინჯა; რეჟისორმა და მსახიობმა ძალიან ზუსტად ააგეს ამ პერსონაჟის ხასიათი - ერთი შეხედვით მშვიდი და უწყინარი ფსიქოპათი, რომლისთვისაც არცის სუნი ერთგვარი „ტრიგერი“ ხდება და დანისთვის ასე საძულველი სუნი მასში მოძალადეს აღვიძებს.

აღსანიშნავია, რომ „მწვანე კატა“ განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს 16+ ასაკის მაყურებელში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ თანამედროვე ქართული თეატრის მესვეურებმა უფრო მეტი ყურადღება უნდა დაუთმონ ამ ასაკის მაყურებელს.

საბავშვო და საყმაწვილო სპექტაკლების სიმრავლის მიუხედავად, 2020-იანი წლების თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სარეპერტუარო სტრატეგიაში ისევ შეიმჩნევა სხვა თეატრებთან კონკურენციისა და თანაბარუფლებიანობის მტკიცების

ტენდენცია, რაც, როგორც ისტორიამ უკვე გვაჩვენა, საბავშვო თეატრისთვის მაინცდამაინც მომგებიანი არ არის.

### **ბათუმის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრი**

საქართველოში არსებულ საბავშვო თეატრებზე საუბრისას აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ბათუმის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრი, რომლის ისტორიაც ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებიდან იწყება. წლების განმავლობაში ბათუმში ფუნქციონირებდა თოჯინების თეატრი, რომელსაც სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ გივი სარჩიმელიძე, რევაზ გელაძე, თანაზ ბოლქვაძე, ეთერ თავართქილაძე, ოცდამეერთე საუკუნის მიჯნაზე კი, თოჯინების თეატრის ბაზაზე დაარსდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრიც.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ჩამოყალიბებისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯი გახდა რეჟისორ ეთერ თავართქილაძის მიერ დადგმული გიორგი ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“. წარმოდგენა ძირითადად თოჯინური იყო, თუმცა რამდენიმე მსახიობი ცოცხალ პლანში მუშაობდა. ამ საინტერესო ექსპერიმენტს მოჰყვა ევგენი შვარცის „არაჩვეულებრივი კონკია“. თოჯინების თეატრში სრულიად არათოჯინური სპექტაკლის დადგმა ნამდვილად დიდი შემოქმედებითი გამოწვევა იყო, მით უმეტეს, იმ ფონზე, რომ ტექნიკური თვალსაზრისით სცენა საამისოდ არ იყო გათვლილი, რეჟისორს არც მწირი განათება და მუსიკალური აპარატურა უწყობდა ხელს.

მრავალი დაბრკოლების მიუხედავად, ეთერ თავართქილაძემ განაგრძო ამ მიმართულებით მუშაობა და შემდეგი წარმოდგენისთვის კვლავ გ. ნახუცრიშვილის დრამატურგის მიმართა: რეჟისორმა „კომბლეს“ მისეულ ინტერპრეტაციაში მოქმედება თანამედროვე დროში (1990-იან წლებში) გადაიტანა და პერსონაჟთა ხასიათებიც შესაბამისად მოარგო ეპოქას, მაგალითად მთავარი პერსონაჟი კომბლე (მსახიობი ბიძინა მიქაუტაძე) იაპონური ორთაბრძოლის ხელოვნებას, კარატეს ფლობს და მტრებს ამგვარად უსწორდება. თავდაპირველი ვარიანტის მიხედვით, წარმოდგენის სათაური უნდა ყოფილიყო „კომბლე თბილისში“, რადგან პიესის მიხედვით, მთავარი გმირი ბედის საძიებლად მართლაც ქალაქში ჩადის, თუმცა საბოლოოდ 1995 წელს სპექტაკლის პრემიერა შედგა სათაურით „კომბლე ქალაქში“.

„სპექტაკლი „კომბლე ქალაქში“ გამოირჩეოდა რეჟისორული მიგნებებით. პიესის ასეთი ფორმით დადგამა დიდი ინტერესი გამოიწვია მაყურებელში - ვკითხულობთ ნერონ აბულაძისა და ლაშა ჩხარტიშვილის ნაშრომში „ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიის საკითხები“ - აჭარაში პირველი შემთხვევა იყო პიესის განხორციელება მიუზიკლის სტილში. რეჟისორმა სპექტაკლი ახლებური შუქ-ჩრდილებით აამეტყველა და ახალი მიმართულება მისცა მოქმედებას. თავისთავად კომბლეს პერსონაჟის გათანამედროვეება საინტერესოა და სიახლეს წარმოადგენდა მაშინ, როცა ქართული თეატრი საბჭოთა თეატრში აპრობირებული შემოქმედებითი მეთოდებისა და იდეების გავლენის ქვეშ იყო.<sup>67</sup>“

მაყურებლისთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესო აღმოჩნდა ტრადიციული ზღაპრის ასეთი ახლებური, თანამედროვე გააზრება. გაზეთ „აჭარის“ ჟურნალისტი მ. მითაიშვილის აზრით: „ძნელია რეჟისორმა შტამპები დაგვაფიქვოს, მისეულ სამყაროში შეგვიყვანოს და ახლებურად დაგვანახოს ბავშვობიდან შესისხლხორცებული. სწორედ ეს შემლო ე.თავართქილაძემ, თუ მის სხვა ნამუშევრებს გადავაგვლებთ თვალს, ცხადი გახდება, რომ გროტესკი - სინამდვილის კომიკური წარმოსახვის ეს უკიდურესი სახეობა - რეჟისორის ნაცადი და საყვარელი ხერხია. იგი ზღაპრის სიუჟეტს განსაკუთრებით ესადაგება. ზღაპარში ხომ ყველაფერი პოლარულად განსხვავებულია“.<sup>68</sup>

ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მომდევნო, კვლავ არათოჯინურმა წარმოდგენამ კი საზოგადოებაში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ეთერ თავართქილაძემ მაყურებელს ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანის?!“ მისეული, კვლავ გათანამედროვეებული ვერსია შესთავაზა. „სპექტაკლი „კაცია-ადამიანი?!“ ძალზედ საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი: ლუარსაბი შორტებით, მობილურით, კოქტეილით, დარეჯანი სიგარეტით, ლამაზისეული თანამდებობის პირთა მდივნის ამპლუაში, დავითიცი მათი თანაშემწე და დამატებითი პერსონაჟი, რომელიც სპექტაკლის განმავლობაში არაერთხელ გამოჩნდება და ლამობს ლუარსაბთან შეხვედრას თავისი პირადი საკითხის მოსაგვარებლად, მაგრამ ამაოდ, ლუარსაბს და დარეჯანს მისი მიღება არ შეუძლიათ, რადგან დაკავებული არიან ჭერზე ბუზების დათვლით, რისთვისაც ელექტროგამომთვლელი მანქანა ეხმარება, რადგან უფრო იოლი, საუკეთესო თანამედროვე

<sup>67</sup> აბულაძე ნ., ჩხარტიშვილი ლ., „ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიის საკითხები“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2008 წ. გვ. 33.

<sup>68</sup> მ.მითაიშვილი, გაზ.„აჭარა“, 1995. 19.08.

ტექნიკური საშუალებაა. გამწარებული მოქალაქე წერილობით დატოვებს თავისი თხოვნის ბარათს ლამაზისეულთან. წერილი ხელიდან ხელში გადადის და ისე იკარგება, რომ ლუარსაბამდე (ხელისუფლებამდე) ვერ აღწევს.<sup>69</sup> თეატრმცოდნეთა საინტერესო შეფასების მიუხედავად, როგორც ჩანს, მაცურებლის ნაწილისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა საბავშვო თეატრის სცენიდან წამოსული ასეთი მწვავე სოციალური კრიტიკა.

შეიძლება ითქვას, რომ ეთერ თავართქილაძის მოღვაწეობამ თოჯინების თეატრში და მისმა მორიგმა არათოჯინურმა წარმოდგენამ, „ფიფქია და 7 ჯუჯა“ განსაზღვრა ბათუმის მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ბედი. საზოგადოებაცა და ხელისუფლებაც დარწმუნდა იმაში, რომ ქალაქსა და მთლიანად რეგიონში აუცილებელი იყო როგორც თოჯინების, ისე მოზარდ მაცურებელთა თეატრის არსებობა და 2001 წელს, ამ თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ეთერ თავართქილაძე, რომელმაც განახორციელა მრავალი თოჯინური და არათოჯინური წარმოდგენა: ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი“, ვაჟა ფშაველას „აღუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“, თამაზ ჭილაძის „ბუდე მეცხრე სართულზე“ და „ნოეს კიდობანი“ და სხვა.

რამდენიმე იძულებითი წყვეტის შემდეგ, 2017 წლიდან, თეატრის მეტნაკლებად სტაბილური რეპერტუარი უფრო მეტად თოჯინური წარმოდგენებისაგან შედგება: „პატარა უფლისწული“ რეჟ: რ. იოსელიანი, „მეგობრობის ძალა“ რეჟ: თ. ბოლქვაძე, „კონკია“ რეჟ: გ. ჩხაიძე, „სიბრძნე სიცრუისა“ რეჟ: თ. ბოლქვაძე, „წერილი ჯერალდინას“ რეჟ: ელენე მაცხოვნაშვილი, „თოვლია“ რეჟ: დ. მაცხოვნაშვილი, „რომეო და ჯულიეტა“ რეჟ: ნ. ჩიკვაძე, „ზანზარასა და ჩუს თავგადასავალი“, რეჟ: ნინო დავითაშვილი, „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“ რეჟ: ავთანდილ ვარსიმაშვილი, „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ რეჟ: გ. გელაძე, „მერი პოპინსი“ რეჟ: გიორგი ჩხაიძე, „ჩიტის მოტანილი ამბავი“ რეჟ: ვახტანგ ქორიძე, „დროის ქურდები“ რეჟ: ბესიკ კუპრეიშვილი, „ნამცეცა“ რეჟ: დ. მაცხოვნაშვილი, „მიაგული“ რეჟ: გიორგი ჩხაიძე, „ჰელადოსი“ რეჟ: ნ. ჩიკვაძე, „ვეშაპიკო“ რეჟ: ი. იორამაშვილი, „პატარა დინოზავრის პლანეტა“ რეჟ: დ. მაცხოვნაშვილი, „გერდა“ რეჟ: გიორგი ჩხაიძე და სხვა. ამ ეტაპზე, ბათუმის მოზარდ მაცურებელთა და თოჯინების თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკაზე საუბარი ნაადრევია, რადგან თეატრს ჯერ არ აქვს რაიმე გააზრებული მხატვრული მიმართულება და რეპერტუარში ჭარბობს თოჯინური

<sup>69</sup> აბულაძე ნ., ჩხარტიშვილი ლ., „ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ისტორიის საკითხები“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2008 წ. გვ. 36.

წარმოდგენები, რაც მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანს არ წარმოადგენს. ბათუმის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრი აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის დოტაციაზეა.

სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი „თეთრი ტალღა“ ამავე სახელწოდების საბავშვო თეატრალური წრიდან აღმოცენდა. დღეს ამ შემოქმედებით კოლექტივს საკუთარი შენობა არ გააჩნია და დროდადრო ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე მართავს წარმოდგენებს. მართალია, 2019 წელს თეატრის მესვეურებმა მისი 30 წლის იუბილე აღნიშნეს, თუმცა სამოყვარულო წრის პროფესიულ თეატრად გაფორმება სულ რამდენიმე წლის წინ მოხდა (2014 წელს). თეატრის რეპერტუარი გათვლილია კომერციულ, სააბონემენტო სისტემაზე („ბრემნელი მუსიკოსები“, „ჰელადოს“, „საბრალდებო დასკვნა“, „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“, „პინოკიო“, „ჭინჭრაქა“ და სხვა), ხოლო სპექტაკლების მხატვრული დონე ფრიად საკამათოა და ზოგიერთი მათგანი ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს, შესაბამისად მათი პროფესიულ ჭრილში განხილვა ამ სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს. სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს აფხაზეთის კულტურის სამინისტრო აფინანსებს.

საქართველოში ფუნქციონირებს რამდენიმე თოჯინური თეატრი (თბილისის, ქუთაისის, ბათუმის, ბორჯომის, გურჯაანის და სხვა), ასევე ჩრდილების, მარიონეტების, თითების თეატრიც კი, რომელთა რეპერტუარიც გარკვეულწილად იკვეთება საბავშვო თეატრთან, თუმცა ამ თეატრების ისტორიისა და განვითარების ანალიზი წინამდებარე კვლევის საგანს არ წარმოადგენს.

მეოცე საუკუნეში საგანგებოდ ბავშვებისთვის შექმნილი პროფესიული თეატრის მიერ განვლილი გზის შეჯამებისას ასეთი სურათი იკვეთება: თავდაპირველად, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი საბჭოთა პროპაგანდის ერთგვარ იარაღს წარმოადგენდა. ამგვარი შემოქმედებითი დაწესებულება ახალი თაობის რევოლუციური სულისკვეთებით აღზრდისა და მართვის კარგი საშუალება იყო, ამიტომაც ზემდგომი ორგანოები მას დიდ ყურადღებას აქცევდნენ და ცხადია, საკუთარ ინტერესს უქვემდებარებდნენ, მათ შორის, სარეპერტუარო პოლიტიკის მხრივაც.

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში თანდათან ქრება „პედაგოგის“ ცნება და საჭიროება. დღეს ე. წ. პედაგოგიური ნაწილის სახელწოდება შეცვლილია უფრო თანამედროვე დასახელებით - საგანმანათლებლო პროექტების ხელმძღვანელი, თუმცა ამ პოზიციაზე მომუშავე ადამიანის ფუნქცია არსებითად არ შეცვლილა. დღეს მოზარდ მაყურებელთა თეატრში საგანმანათლებლო პროექტების ხელმძღვანელის ფუნქცია სპექტაკლის დაწებამდე მაყურებლის წინაშე გამოსვლითა და რამდენიმეწუთიანი შესავლით შემოიფარგლება, სადაც იგი დამსწრეებს წარმოდგენის ავტორზე ან თავად პიესაზე უამბობს. თუ „პედაგოგის“ თანამდებობას საბჭოთა საბურველს ჩამოვაშორებთ და თანამედროვე თვალთ შევხედავთ, დავინახავთ, რომ ასეთ ადამიანებს წესით გაცილებით უფრო დიდი ფუნქცია ეკისრებათ, „პედაგოგი“ თეატრსა და სკოლას შორის არსებული მნიშვნელოვანი შემაკავშირებელი რგოლია, თუმცა სამწუხაროდ მის მნიშვნელობას დღეს ყურადღება აღარ ექცევა და მხოლოდ საბჭოთა გადმონაშთად ითვლება. არადა, ახლაც, ევროპის მრავალ ქვეყანაში, განსაკუთრებით კი გერმანიაში, თეატრის პედაგოგი საბავშვო თეატრში განსაკუთრებული ფუნქციისა და დანიშნულების მატარებელია.

დღეს ბევრი სკოლა სარგებლობს სააბონემენტო სისტემით, სხვადასხვა ასაკის ბავშვები წლის განმავლობაში თეატრის რამდენიმე სპექტაკლს ესწრებიან - ისინი კოლექტიურად მოჰყავთ, ნახულობენ სპექტაკლს და ასევე კოლექტიურად გადიან თეატრის შენობიდან. სამწუხაროდ, ამას თითქმის არ მოჰყვება უკუკავშირი ბავშვების მხრიდან (მალიან იშვიათ შემთხვევებში, მასწავლებლის პირადი ინიციატივის საფუძველზე შეიძლება იყოს გარკვეული უკუკავშირი, თუმცა ეს ერთეულ შემთხვევებში ხდება). ფაქტობრივად, თეატრმა არ იცის (ან არ ინტერესდება) კმაყოფილია თუ არა მისი მაყურებელი, რა მოეწონათ და რა არ მოეწონათ ბავშვებს, რა იყო გასაგები და რა - გაუგებარი და ა. შ. 21-ე საუკუნეში, როდესაც კომუნიკაციის ათასგვარი საშუალება არსებობს, მომხმარებლის უკუკავშირის მიღება რთული არ არის, მთავარია თეატრის შესაბამისმა მესვეურებმა ამის საჭიროება იგრძნონ და ნება გამოიჩინონ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, დროთა განმავლობაში, თეატრი მაყურებლის დაკარგვის საფრთხის წინაშეც დადგება.

წინამდებარე თავზე მუშაობის პროცესში გამოიკვეთა, რომ დაარსებიდან ერთი საუკუნის შემდეგაც კი, საქართველოში საბავშვო თეატრი ფაქტობრივად ისევ იმ პრობლემების წინაშე დგას: არ არის საკმარისი რაოდენობის ხარისხიანი დრამატურგია

ბავშვებისთვის, მოზარდებისთვის, თინეიჯერებისთვის. თარგმნილი დრამატურგიაც ძალიან მწირია, ეს კი დარგის განვითარებისთვის შემაფერხებელი ფაქტორია; მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს საბავშვო თეატრთან დაკავშირებული სტიგმები და სტერეოტიპები, ამ სფეროში პროფესიონალი კადრების ნაკლებობა, ახალგაზრდა რეჟისორებს არ აინტერესებთ ბავშვებისთვის/მოზარდებისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების დადგმა, მათ უმეტესობას ერთხელაც კი არ სურს ძალების მოსინჯვა საბავშვო თეატრში.

ჩვენს ქვეყანაში მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ყოველთვის განიცდიდა ე. წ. „უფროსი ძმის“ - რუსული და საბჭოთა საბავშვო თეატრების გავლენას და ამავე დროს იყო გამუდმებულ ჭიდილში საუფროსო თეატრებთან. ამის მიზეზი თეატრალურ საზოგადოებაში მყარად გამჯდარ სტერეოტიპში უნდა ვეძებოთ, რატომღაც ყოველთვის მიიჩნეოდა, რომ საბავშვო თეატრში მუშაობა არც ისე პრესტიჟულია, რომ „ნამდვილმა“ მსახიობმა მთელი ცხოვრება ბაჭიები და დევეები არ უნდა ითამაშოს და ა. შ. დღეს საქართველოში სულ რამდენიმე რეჟისორს აქვს სურვილი დადგას წარმოდგენები საგანგებოდ ბავშვებისთვის ან რომელიმე კონკრეტული ასაკობრივი ჯგუფისთვის. საკმაოდ მცირეა იმ მსახიობთა რიცხვიც, ვისაც სათანადოდ აქვს გააზრებული მისი ადგილი და ფუნქცია საბავშვო თეატრში. მსახიობთა უმრავლესობა მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ერთგვარ „დროებით თავშესაფრად“ აღიქვამს, სადაც „სერიოზული“ სამსახიობო კარიერის გაკეთება რეალურად ვერ წარმოუდგენიათ. ასეთი დამოკიდებულება იწვევს შესაბამის გამოძახილს საზოგადოებაშიც. სამწუხაროდ, პროფესიული კრიტიკაც ნაკლებად აქცევს ყურადღებას საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრს და ამ სფეროს კვლევა თითქმის არ მიმდინარეობს.

საქართველოში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მესვეურთ თითქმის ყოველთვის უწევდათ იმის დამტკიცება, რომ ეს თეატრი სხვა დრამატულ თეატრებს არაფრით ჩამოუვარდება და ხშირად, ეს დიდწილად განაპირობებდა საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო კურსს. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა 60-80-იანი წლების პერიოდში, შ.გაწერელისას ხელმძღვანელობის დროს, როდესაც „საუფროსო“ თეატრებთან კონკურენციისა და ერთგვარი „შემოქმედებითი ჭიდაობის“ ამბიციას საბავშვო თეატრი სრულიად სხვა ვექტორზე გადაჰყავს და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ემსგავსება ჩვეულებრივ დრამატულ თეატრს, სადაც ზოგჯერ საბავშვო სპექტაკლებიც იდგმება. ვფიქრობ, საბავშვო თეატრის კალაპოტიდან ამოვარდნამ საბედისწეროდ იმოქმედა ამ



თეატრის განვითარებაზე და ვიმედოვნებ, რომ ამდენი ათეული წლის შემდეგ მაინც, ოცდამეერთე საუკუნის ოციან წლებში მოზარდ მაყურებელთა თეატრი უფრო მეტად დაუახლოვდება თავის მაყურებელს, მოუსმენს მას და გაითვალისწინებს თანამედროვე მოზარდი აუდიტორიის ინტერესებსა და საჭიროებებს, რეპერტუარის შერჩევისას იქნება თანადროული და ადეკვატური.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ბავშვებისთვის/მოზარდებისთვის წარმოდგენების დადგმა არ არის მხოლოდ მოზარდ მაყურებელთა ან თოჯინების თეატრის ვალდებულება. სავსებით შესაძლებელია, რომ ეს ფუნქცია შეითავსონ სხვა დრამატულმა „საუფროსო“ თეატრებმაც, მით უმეტეს, რომ ქართული თეატრის ისტორიას ახსოვს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც სწორედ საბავშვო სპექტაკლი გამხდარა ამა თუ იმ თეატრისთვის საეტაპო მნიშვნელობის. ხარისხიანი და საინტერესო საბავშვო წარმოდგენის დადგმა ხომ არც ისე იოლი და გამოწვევებით სავსე პროცესია, რომელიც, წესით, ყველა თანამედროვე ხელოვანისთვის მეტ-ნაკლებად საინტერესო უნდა იყოს.

საბავშვო თეატრის განვითარება და ხელშეწყობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რეგიონებში, სადაც წელიწადში რამდენიმე საბავშვო სპექტაკლი უნდა იდგმებოდეს. როგორც ვიცით, ყველა ბავშვს აქვს უფლება ეზიაროს ხელოვნების ნებისმიერ ფორმას, იქნება ეს: თეატრი, მუსიკა, ცეკვა, ლიტერატურა, პოეზია, კინო, ვიზუალური თუ მულტიმედიური ხელოვნება. სამწუხაროდ, დღეს ჩვენს ქვეყანაში არსებობენ ისეთი ბავშვებიც, რომლებსაც ცოცხალი მსახიობი საერთოდ არასდროს უნახავთ სცენაზე.

საკითხს რაოდენობრივი თვალსაზრისითაც თუ შევხედავთ და თბილისისა და ახლომდებარე რაიონების სკოლებსა და საბავშვო ბაღებს დავითვლით, დავინახავთ, რომ ფიზიკურად შეუძლებელია ერთი თეატრი, თუნდაც ასკაციანი დასითა და სამი სხვადასხვა სცენით, გასწვდეს ასეთი რაოდენობის აუდიტორიას. ხოლო თუ საბავშვო თეატრს უხეში, კომერციული თვალსაზრისით მივუდგებით - თუ იქნება მოთხოვნა პროდუქტზე (ამ შემთხვევაში თეატრალურ პროდუქტს, სპექტაკლს ვგულისხმობ), აუცილებლად გაჩნდება მიწოდებაც. დედაქალაქში მხოლოდ ერთი საბავშვო თეატრი ვერ უზრუნველყოფს ბავშრის სრულად დაკმაყოფილებას და, ვფიქრობ, დროთა განმავლობაში, აუცილებლად გაჩნდებიან დამოუკიდებელი დასები (ასეთი დასები პანდემიამდეც მუშაობდნენ, მათ რეპერტუარს ძირითადად წარმოადგენდა სკოლის საპროგრამო მასალა და ე.წ. ლიტერატურული თეატრის ჟანრს არ სცილდებოდნენ. ეს იყო, ასე ვთქვათ, ერთჯერადი მოხმარების სპექტაკლები, რომლებიც რაღაც მომენტში თავის თავს ამოწურავდნენ და მათ

ახლით ჩაანაცვლებდნენ ხოლმე; მცირებიუჯეტიანი სპექტაკლები, რომლებიც უფრო კომერციულ მოგებაზე იყო გათვლილი, ვიდრე მხატვრულ ხარისხზე). კერძო, დამოუკიდებელი დასებისა და ჯანსაღი კონკურენციის არსებობა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრისთვისაც, რომელიც ამ ეტაპზე, ფაქტობრივად ერთადერთია თავის სფეროში. ჯანსაღი კონკურენცია ყოველთვის აფხიზლებს შემოქმედებასა და ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს საქართველოში საბავშვო თეატრის განვითარებისათვის.

## დასკვნა

წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის როლი და მნიშვნელობა მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში; რამდენიმე ქვეყნის (შვედეთი, ბელგია, იტალია, ნიდერლანდები, საბჭოთა კავშირი და რუსეთი, საქართველო და ა. შ) საბავშვო თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის, მათი სარეპერტუარო პოლიტიკისა და შემოქმედების გაანალიზებისას გამოიკვეთა ზოგიერთი საინტერესო ტენდენცია.

ჩემ მიერ განხილული თითოეული საბავშვო თეატრის ისტორია და განვითარების პროცესი ინდივიდუალურია და განპირობებულია ამა თუ იმ ქვეყნის პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური მდგომარეობით. ბევრ განვითარებულ სახელმწიფოში საბავშვო თეატრი უმნიშვნელოვანესი საგანმანათლებლო, სოციალური და სახელოვნებო ინსტიტუციაა, ზოგიერთ ქვეყანაში კი სახელმწიფოს მხრიდან ბედის ანაზარაა მიტოვებული - ასეთ შემთხვევაში, თეატრი იძულებულია კომერციულად მომგებიან პროექტებზე იმუშაოს, მიდის მხატვრულ კომპრომისებზე და უჭირს შემოქმედებითი განვითარება.

ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს, საბავშვო თეატრსაც ახასიათებს ერთგვარი ციკლურობა. ვფიქრობ, ზოგიერთ ქვეყანაში (მაგალითად, რამდენიმე ევროპულ და პოსტ საბჭოთა ქვეყანაში) მან რამდენიმე ეტაპისგან შემდგარი, განვითარების ერთი დიდი ციკლი უკვე გაიარა და შემდგომ საფეხურზე გადავიდა, რასაც ვერ ვიტყვით მაგალითად აშშ-ს საბავშვო თეატრზე, რომელიც, საკმაოდ მძლავრი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მიუხედავად, ჯერ მაინც ვერ სცდება წლების განმავლობაში დადგენილ ჩარჩოებს, ვერ გამოდის საგანმანათლებლო სისტემის გავლენიდან. რიგ შემთხვევებში, საბავშვო თეატრი უბრუნდება თავის არქაულ საწყისებს - გამოდის ღია სივრცეებში, ქალაქის მოედნებსა თუ სკვერებში, უახლოვდება თავის მაყურებელს; რიგ შემთხვევებში კი - უფრო კამერული ხდება, როგორც არის მაგალითად საოჯახო ტიპის პატარა კერძო თეატრები და მცირე თეატრალური ლაბორატორიები.

ევროპული საბავშვო თეატრის ისტორიისა და თანამედროვე ტენდენციების გაანალიზების პროცესში გამოიკვეთა, რომ მისი განვითარება შეგვიძლია პირობითად ორ დიდ ეტაპად დავყოთ: მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან 60-იან წლებამდე, 60-იანი წლებიდან თანამედროვე ეპოქამდე. გასული საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს ევროპის დიდ

ქალაქებში მემარცხენე სტუდენტებისა და საზოგადოების ნაწილის საპროტესტო მოძრაობამ განაპირობა ევროპული კულტურის პოლიტიკისა და სტრატეგიის ჩამოყალიბება, რაც გარდამტეხი მომენტი გამოდგა ევროპის მრავალი ქვეყნის კულტურის განვითარებისათვის, მათ შორის საბავშვო თეატრის ახლებურად გააზრებისა და რეფორმირების მხრივ. საინტერესოა, რომ ის ტენდენციები, რასაც 70-იან წლებში ჩაეყარა საფუძველი, ოცდამეერთე საუკუნის 10-იან წლებში კიდევ უფრო გაღრმავდა და, ამავდროულად, სრულიად თანამედროვე სახე მიიღო, უცვლელი დარჩა მთავარი - ევროპული საბავშვო თეატრში ცენტრალური ფიგურა, შემოქმედებითი ძიების მთავარი საგანი კვლავ არის ბავშვი, მისი შინაგანი სამყარო, უფლებები, ინტერესები, გარემო, ოჯახი და სხვა. წინამდებარე ნაშრომში ეს ტენდენციები უფრო დაწვრილებითაა განხილული შვედური „უნგა კლარას“, გერმანული „გრიპსის“, ბელგიური „*Speeltheater/KOPERGIETERY-ის*“; რამდენიმე ნიდერლანდური თეატრის და სხვა ევროპული დასების მაგალითებზე.

რუსეთისა და საბჭოთა კავშირში არსებული მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრების, (კერძოდ კი: რუსული აკადემიური ახალგაზრდული თეატრის, მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრისა და ალექსანდრ ბრიანცევის სახელობის პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის, აგრეთვე თანამედროვე დამოუკიდებელი რუსული დასების) კვლევისას გამოიკვეთა რამდენიმე საინტერესო ასპექტი: პოსტსაბჭოთა სივრცეში მოქმედი სახელმწიფო და დამოუკიდებელი თეატრები რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, პრინციპული განსხვავებაა როგორც შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ისე მენეჯმენტის კუთხითაც - დამოუკიდებელი, კერძო ტიპის თეატრები უფრო საოჯახო ტიპის შემოქმედებით ორგანიზაციებს წარმოადგენენ, ხოლო დიდი სახელმწიფო თეატრებისთვის ეს კამერულობა ერთგვარ ფუფუნებასთანაა დაკავშირებული, მათთვის ჯერ ისევ პრიორიტეტულია რეპერტუარის მკაცრი ასაკობრივი დანაწევრება, კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის ბალანსი, სააბონემენტო სისტემა და ა.შ.

ოცდამეერთე საუკუნის 10-20-იან წლებში, რუსეთის დიდ ქალაქებში სულ უფრო მეტად იკიდებს ფეხს ცნება „საოჯახო ტიპის თეატრი“, სადაც მაყურებელს სთავაზობენ ისეთ სპექტაკლს, რომელიც თანაბრად საინტერესოა როგორც ბავშვისთვის, ისე მისი ოჯახის სხვა წევრებისთვის. ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა სივრცეებში ეს მიდგომა მხოლოდ მეოცე საუკუნის მიწურულს და 21-ე საუკუნის დასაწყისში გახდა აქტუალური, მაშინ როცა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში (შვედეთი, დანია, იტალია, ბელგია, დიდი

ბრიტანეთი, გერმანია და სხვა) ამგვარი ტენდენცია ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-80 წლებიდან დამკვიდრდა და დღემდე არ იცვლება, პირიქით, უფრო მეტად ვითარდება როგორც მხატვრული ფორმების, ისე თეატრალური მენეჯმენტის მიმართულებითაც.

სარეპერტუარო პოლიტიკასა და ფინანსურ ნაწილში გამოხატული თვალსაჩინო სხვაობის გარდა, სახეზეა პრინციპული განსხვავება მაყურებლისადმი დამოკიდებულებისა და მიდგომის თვალსაზრისითაც - სახელმწიფო მოზარდ მაყურებელთა თეატრები კვლავინდებურად იცავენ პრინციპს, როდესაც მშობელს ბავშვი მიჰყავს თეატრში, მასთან ერთად უყურებს სპექტაკლს ანდა ყიდულობს მთელი წლის აბონემენტს და შვილის თეატრალურ განვითარებას მთლიანად სკოლას ანდობს. ასეთი მოდელის პირობებში, შეიძლება ითქვას, მშობელი ან ოჯახის წევრი პასიური დამკვირვებელია, რომელსაც მხოლოდ ფინანსური საკითხების და ბავშვის ტრანსპორტირების მოგვარება ევალება, მაშინ როცა დამოუკიდებელი დასები სულ უფრო მეტად ცდილობენ საოჯახო ტიპის, ინტერაქციული სპექტაკლების დადგმას, სადაც უფროსიცა და უმცროსიც აქტიურად იქნება ჩართული პროცესში.

ამრიგად, კვლევის პროცესში გამოიკვეთა თანამედროვე რუსული და ევროპული საბავშვო თეატრისთვის დამახასიათებელი საინტერესო ტენდენცია - მცირე მასშტაბის დამოუკიდებელი დასები ცდილობენ მშობლებს ბავშვებთან საერთო ენაზე საუბარი, მათთან ერთად თამაში, ფანტაზიის განვითარება, ამბების მოფიქრება, წარმოდგენის დადგმა ასწავლონ. ოდესღაც, მრავალი ათწლეულის წინ, ბუნებრივად წარმოქმნილმა საოჯახო საბავშვო წარმოდგენებმა ბიძგი მისცეს პროფესიული საბავშვო თეატრების აღმოცენებას; ხოლო დღეს, თანამედროვე სამყაროში საბავშვო თეატრები გარკვეულწილად ცდილობენ ეს ტრადიცია ისევ ოჯახებში დააბრუნონ.

მიუხედავად იმისა, რომ საბავშვო თეატრი ევროპაში, რუსეთსა და აშშ-ში თითქმის ერთმანეთის პარალელურად წარმოიშვა, კვლევის პროცესში ნათლად გამოჩნდა მათი განვითარების სამი განსხვავებული ხაზი. ამერიკული საბავშვო თეატრისთვის დამახასიათებელია მჭიდრო გადაჯაჭვულობა საგანმანათლებლო სისტემასა და შესაბამის იდეოლოგიაზე. ვფიქრობ, გარკვეული თვალსაზრისით, ამერიკული და საბჭოთა საბავშვო თეატრები ერთმანეთს წააგავს კიდევ იმით, რომ ისტორიულად ორივე მეტისმეტად იყო (და ახლაც არის) დამოკიდებული სკოლის (სკოლის ადმინისტრაცია, პედაგოგები, მშობლები) მოთხოვნაზე და ეს განაპირობებდა მათ სარეპერტუარო პოლიტიკას. აშშ-ს შემთხვევაში, დარგის განვითარებას აფერხებდა კომერციული კონკურენცია და

ფინანსური დამოკიდებულება საგანმანათლებლო დაწესებულებებზე; საბჭოთა კავშირის შემთხვევაში კი სხვაგვარი მოდელი მუშაობდა - სახელმწიფო მატერიალურად უზრუნველყოფდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს, თუმცა ამავდროულად მკაცრი იდეოლოგიური ცენზურის ჩარჩოებში აქცევდა მას. მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ორივე ქვეყანაში ბავშვი და მოზარდი მაყურებლის ცალკე ქვეტიპად მიიჩნიეს, საბავშვო თეატრი კი მხოლოდ საგანმანათლებლო და სოციალურ კონტექსტში მოაქციეს; აშშ-სა და საბჭოთა ქვეყნებში თეატრალური ხელოვნება ერთგვარ პედაგოგიურ ინსტრუმენტად იქცა და, გარკვეული თვალსაზრისით, თითქოს დაკარგა კიდევ მაყურებლისთვის ესთეტიკური ტკბობის, ხოლო ხელოვანისთვის - მხატვრული ძიების ელემენტები.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ქართული საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ფაქტობრივად უკვლევია სფეროა და ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, რომ წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში შეძლებისდაგვარად განვიხილე საქართველოში საბავშვო თეატრის დაფუძნებისა და განვითარების ისტორია, მისი სარეპერტუარო პოლიტიკა საბჭოთა იდეოლოგიური მარწუხების პირობებში და პოსტსაბჭოთა პერიოდში. თემაზე მუშაობის პროცესში გამოიკვეთა რამდენიმე საინტერესო ტენდენცია და პრობლემა, რომელიც აუცილებლად საჭიროებს კიდევ უფრო სიღრმისეულ კვლევასა და გადაწყვეტის გზების ძიებასაც, თუ გვინდა, რომ ჩვენს ქვეყანაში საბავშვო თეატრი მრავალმხრივ განვითარდეს.

საინტერესოა, რომ დაარსებიდან ერთი საუკუნის შემდეგაც კი, ჩვენს ქვეყანაში საბავშვო თეატრი მაინც იმავე პრობლემის წინაშე დგას, რაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში აწუხებდათ თეატრალური სფეროს წარმომადგენელთ. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა თანამედროვე ქართული საბავშვო და საყმაწვილო დრამატურგიის დეფიციტი. თარგმნილი დრამატურგიაც ძალიან მწირია, ეს ფაქტორი კი პირდაპირ პროპორციულად მოქმედებს თანამედროვე ქართული დრამატურგიის რაოდენობასა და ხარისხზეც.

საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების საბავშვო თეატრების მსგავსად, ჩვენს ქვეყანაშიც მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ყოველთვის განიცდიდა ე. წ. „უფროსი ძმის“ - რუსული და საბჭოთა საბავშვო თეატრების გავლენას და ამავე დროს იყო გამუდმებულ ჭიდილში საუფროსო თეატრებთან. საქართველოში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მესვეურთ თითქმის ყოველთვის უწევდათ იმის დამტკიცება, რომ ეს თეატრი სხვა დრამატულ თეატრებს არაფრით ჩამოუვარდება და ხშირად, სწორედ ეს ფაქტორი განაპირობებდა საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო კურსს. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ეს

ტენდენცია განსაკუთრებით თვალსაჩინოა 60-80-იანი წლების პერიოდში, როდესაც „საუფროსო“ თეატრებთან კონკურენციისა და ერთგვარი „შემოქმედებითი ჭიდაობის“ ამბიციას საბავშვო თეატრი სრულიად სხვა ვექტორზე გადაჰყავს და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ემსგავსება ჩვეულებრივ დრამატულ თეატრს, სადაც ზოგჯერ დგამენ საბავშვო სპექტაკლებსაც. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სამწუხარო ტენდენცია დღემდე შეიმჩნევა.

ცალკე პრობლემას წარმოადგენს საბავშვო თეატრთან დაკავშირებული სტერეოტიპები, რის გამოც ახალგაზრდა რეჟისორებს ნაკლებად აინტერესებთ ბავშვებისთვის/მოზარდებისთვის განკუთვნილი სპექტაკლების დადგმა, მათ უმეტესობას ერთხელაც კი არ სურს ძალების მოსინჯვა საბავშვო თეატრში. ბევრი მსახიობისათვის საბავშვო თეატრი ნაკლებად პრესტიჟული სფეროა, რაც მიანიშნებს იმას, რომ ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები არ არიან ინფორმირებულები, არ ესმით ამ ტიპის თეატრის მნიშვნელობა, მხატვრული შესაძლებლობები და შესაძლოა სწორედ ამიტომ ვერ ხედავენ თავიანთ ადგილს ამ სფეროში.

მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორები ხშირად მუშაობენ როგორც საბავშვო, ისე საუფროსო თეატრებში; ზოგჯერ, შემოქმედებითი კრიზისის დროს, ისინი სწორედ საბავშვო თეატრიდან იღებენ ახალ იმპულსსა და ძალას, რადგან საბავშვო თეატრი ხელოვნების ის სფეროა, რომელიც სულ წინ მიდის, ყოველთვის თანამედროვეა და სწრაფად იცვლება - სხვაგვარად წარმოუდგენელია, რადგან საბავშვო თეატრი ემსახურება მოზარდ აუდიტორიას და იძულებულიც კია, რომ ფეხი აუწყოს მის ზრდასა და განვითარებას, სხვანაირად ასეთი თეატრი მისი მაყურებლისთვის უინტერესო გახდება. სწორედ ამიტომ მიმაჩნია, რომ ამ მიმართულებით პროფესიული განათლების მიღება მეტად მნიშვნელოვანია ახალი თაობისთვის, რომელმაც უნდა განსაზღვროს ქართული თეატრის მომავალი. მე, როგორც საბავშვო თეატრის მკვლევარი, ვისურვებდი, რომ ჩვენს სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებლებში მეტი ყურადღება დაუთმონ საბავშვო თეატრს, როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ დონეზე (მაგალითად, სტუდენტ რეჟისორებს ევალუბოდეთ ერთი საკურსო ან წინა სადიპლომო ნამუშევრის გაკეთება სწორედ საბავშვო ან მოზარდი აუდიტორიისთვის; სამსახიობო ჯგუფების შემთხვევაში კი, შეიძლება საბავშვო დრამატურგიაზე მუშაობა მეორე ან მესამე კურსზე). თუკი ქართული თეატრის მკვლევრები და პრაქტიკოსები ვიზიარებთ საყოველთაო მოსაზრებას, რომ საბავშვო თეატრი მაყურებელს ყოველთვის უნდა ესაუბროს მისთვის გასაგებ, თანამედროვე

მხატვრულ ენაზე, აქტუალურ პრობლემებსა და თემებზე, მაშინ ჩვენ უნდა გვყავდეს ისეთი რეჟისორები და მსახიობები, რომლებიც ამ ენაზე საუბარს შეძლებენ.

კვლევისას გამოიკვეთა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება, რაც რუსული და პოსტსაბჭოთა ქვეყნების საბავშვო თეატრალური სფეროს საერთო პრობლემაა - პროფესიული კრიტიკისა და კვლევების ნაკლებობა. ჩემდა გასაკვირად, ეს პრობლემა ამერიკელი და რუსი მკვლევრების წინაშეც მწვავედ დგას; წამყვანი ევროპული საბავშვო თეატრების შესახებ თეორიული ნაშრომები, თავად ამ სფეროში მოღვაწე რეჟისორთა და მსახიობთა კვლევები, ინტერვიუები ძირითადად ხელმისაწვდომია მხოლოდ მათ მშობლიურ ენაზე (დანიური, შვედური, ნორვეგიული, იტალიური, ნიდერლანდური და ა.შ.)

სადისერტაციო თემაზე მუშაობისას, გამუდმებით თან მდევდა განცდა, რომ ჩვენი სათეატრო საზოგადოება თითქოს პატარა, ვიწრო ჭუჭრუტანიდან იყურება მსოფლიოს საბავშვო/საყმაწვილო თეატრების უშველებელ, მრავალფეროვან სამყაროში. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობ, რომ წინამდებარე ნაშრომის ღირებულებაც, პირველ რიგში, კვლევის აქტუალობაში მდგომარეობს, ვინაიდან ამ მხრივ ქართულ სათეატრო მეცნიერებაში ფაქტობრივად არანაირი კვლევა არ მოგვეპოვება. ვიმედოვნებ, ჩემი სადისერტაციო ნაშრომი იქნება პირველი ნაბიჯი, რომ მეტი მკვლევარი, რეჟისორი, მსახიობი და დრამატურგი დაინტერესდეს საბავშვო თეატრით, რადგან ეს თეატრალური ხელოვნების სწორედ ის სფეროა, სადაც თეორია და პრაქტიკა ალბათ ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან.



### გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

- აბულაძე ნ., ჩხარტიშვილი ლ., „ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ისტორიის საკითხები“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2008 წ
- არველაძე ნ. „ნამდვილი ხელოვნება“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 20.02.87.
- არველაძე ნ. მარადი ბერიკა, გამომც. „მწიგნობარი“, თბილისი, 2011 წ
- ზოცვაძე ლ., საბავშვო თეატრი. ნაკადული, 1905 წ
- გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1928 წ
- გაზ. „კომუნისტი“, #2, 1928 წ.
- გაზ. სახალხო განათლება, 1978 წ, 22.12.
- გაწერელია შ. „რეჟისორის ჩანაწერები“, თბილისი : კენტავრი, 2016
- გაწერელია შ. 90 წლისადმი მიძღვნილი ალბომი, თბილისი, 2021
- გვარამია ნ. თეატრალური მემუარები, წიგნი მეორე; გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1952
- ზურაბიშვილი ი. ოთხი პორტრეტი, გამომც. ხელოვნება 1948 წ
- თბილისის მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო რუსული თეატრი, შემდგენელი - კოტე ნინიკაშვილი, რედაქტორი - ნოდარ გურაბანიძე, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი, 1977 წ
- თუმანიშვილი მ. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1989წ
- კიკნაძე ვ. გაზ. სახალხო განათლება, 1978 წ, 22.12.
- მითაიშვილი მ., გაზ. „აჭარა“, 1995. 19.08.
- ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო თეატრი - 90, საიუბილეო ალბომი, თბილისი, 2018
- ურუშაძე ნ. მიხეილ თუმანიშვილი, მთავარი მოწმის ნაამბობი, თბილისი, 1999 წ,
- ქორქია რ. გაზ. „კომუნისტი“, „მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრის მუშაობისთვის“; 1934 წ
- ქუთათელაძე თ. შალვა გაწერელიას თეატრი, მონოგრაფია, თბილისი, 2017
- ღვინიაშვილი ა. მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრი, გამომცემლობა ხელოვნება, თბილისი, 1956 წ
- ჭაბაშვილი მ. მოგონებები, დიოგენე, 2006 წ

- Головин В, Зардалишвили-Шадури Н., Русские в Грузии, Евгений Лебедев;, Русский Клуб, Тбилиси, 2017
- Зардалишвили-Шадури Н. Русские в Грузии, Тбилиси – Санкт-Петербург и обратно, Тбилиси, 2015
- Сац Н. «Жизнь полосатое явление», «Новости», 1991
- Старосельская Н, ЖЗЛ, Товстоногов, Москва, Молодая Гвардия, 2004
- Шпет Е, «Советский театр юного зрителя», Москва, «Искусство» 1971
- Bedard Roger L., Negotiating Marginalization: TYA and the Schools, Youth Theatre Journal, 2003.
- Davet N, Aspects of power and powerlessness in Swedish Children’s Theatre, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
- Grehn S. Performativity and the Construction of Children’s Citizenship in Backa Theatre’s Staging of Lille Kung Mattias (2009/2010), Diversity, Representation, and Culture in TYA, University of Wisconsin-Madison, USA, 2020
- Helander K, Artistic development on the frontline, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
- Huss P, Childhood as a resource for the soul of the artist, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
- Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots, [http://www.dansdesign.com/gb/articles/28\\_10\\_05\\_6.html](http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html) ბოლოს გადამოწმდა 5.07.2022
- OSTEN, S., Mina meningar. Essäer, artiklar, analyser 1969–2002. Södertälje – Gidlunds bokförlag. <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-suzanne-osten> ბოლოს გადამოწმდა 10.04.2022
- Schonmann Sh., Theatre as a Medium for Children and Young People; Published by Springer, The Netherlands; 2006,
- Selmer-Olson, Ivar. “Art for the Very Young.” *Glitterbird*. Web Jan. 18, 2012 <http://www.dansdesign.com/gb/articles/index.html>. ბოლოს გადამოწმდა 5.07.2022

- Selmer-Olson, Ivar. “Death, Forgiveness and Never Loosing the Aim Outside Myself.” Lecture Paris. Seminar, *Glitterbird*. Web Jan. 18, 2012 <http://www.dansdesign.com> ბოლოს გადამოწმდა 5.07.2022
- Sörenson M, Swedish children’s theatre: Still brave and bold? NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
- Švachová Romana; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental; Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1
- Unicef. “Convention of the Rights of the Child.” New York: Unicef, 1989. Web Oct. 19, 2010 <http://www.unicef.org/crc>. ბოლოს გადამოწმდა 15.11.2022
- Young Audiences, Eight Essays on the Role of Theatre for Children and Young People in Contemporary Society, ASSITEJ Slovenia, 2013
- Cintec O. Romanian Theatre Today, New Horizons, Timpul, Iasi, 2017
- Theatre for young audiences around the world, Papers from the ASSITEJ Japan Seminar, July 2001
- Theatre for children – artistic phenomenon, A collection of papers, Subotica, 2021
- Water Manon van de, Moscow theatres for young people, PALGRAVE MACMILLAN, 2006
- <https://www.tyausa.org/wp-content/uploads/2020/06/CSS-Exploring-the-Landscape-of-TYA-FINAL.pdf> ბოლოს გადამოწმდა 15.11.2022
- </gb/articles/index.html>. ბოლოს გადამოწმდა 15.11.2022
- <http://adjara.gov.ge/branches/description.aspx?gtid=253965&gid=6#.Yfo9h9VBzDc> ბოლოს გადამოწმდა 05.05.2022
- <http://en.kolibriszinhaz.hu/> ბოლოს გადამოწმდა 15.11.2022
- <http://ttttttttt.ru/index.php?id=180> ბოლოს გადამოწმდა 20.11.2022
- <http://www.lille-teater.dk/> ბოლოს გადამოწმდა 20.11.2022
- <http://www.madambach.com/> ბოლოს გადამოწმდა 20.11.2022
- <http://www.ramtograf.ru/october2009/redakciya.html> ბოლოს გადამოწმდა 05.05.2022
- <http://www.ungaklara.se/> ბოლოს გადამოწმდა 30.11.2022
- [https://bpt.ge/?fbclid=IwAR0g\\_JIdCoHoV3uTKGm1vuALH5xGPI2z1qNNuwUVtEVhtEceQsXtiDKuObI](https://bpt.ge/?fbclid=IwAR0g_JIdCoHoV3uTKGm1vuALH5xGPI2z1qNNuwUVtEVhtEceQsXtiDKuObI) ბოლოს გადამოწმდა 20.11.2022
- [https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA\\_PD\\_c&t=325s](https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=325s) ბოლოს გადამოწმდა 30.11.2022
- <https://broadwaymusicalhome.com/404.htm> ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022

- <https://e-tcetera.be/eva-bal-1938-2021-theatermaker-en-pionier/#> ბოლოს გადამოწმდა 30/11.2022
- <https://firsttheatre.ru/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://funnybell.ru/detskij-teatr/afisha-detskij-teatr/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://gamleolsen.blogspot.com/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://hetfiliaal.nl/english/> ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2022
- <https://artemis.nl/nieuws/de-biennale-van-venetie-lauwert-jetse-batelaan-met-de-zilveren-leeuw/> ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2022
- [https://kids.kiddle.co/Winifred\\_Ward](https://kids.kiddle.co/Winifred_Ward) ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://moscowtyz.ru/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://ramt.ru/museum/timeline/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/produktioner/2022-2023/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://stadsteatern.goteborg.se/om-oss/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://suzanneosten.se/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://teatr-sats.ru/o-teatre> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://teatrsnark.ru/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- [https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Nieuwe\\_Komedie#:~:text=Informatie,Jong%20en%20Cruys%20Voorbergh%20opgericht.](https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Nieuwe_Komedie#:~:text=Informatie,Jong%20en%20Cruys%20Voorbergh%20opgericht.) ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://ticketon.kz/place/sats> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://uncap.lib.uchicago.edu/view.php?eadid=inu-ead-nua-archon-1144> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.aate.com/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.arts.gov/sites/default/files/Envisioning%20the%20Future%20of%20TYA.pdf> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.barany.se/en/babydrama-2/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.dats.dk/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.grips-theater.de/de/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.kopergietery.be/nl/nieuws/eva-bal-1938-2021> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022

- <https://www.lesballetscdela.be/en/biographies/alain-platel/biography/> ბოლოს  
გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=2054> ბოლოს  
გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.satsstheatre.org.kz/arhiv> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-80-von-volker-ludwig-das-wunder-vom-hansaplatz/19924318.html> ბოლოს გადამოწმდა 20.11.2022
- <https://www.teatercentrum.dk/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.testoniragazzi.it/doc.php?iddoc=10> ბოლოს გადამოწმდა 10.05.2022
- <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/koningin-van-de-kwetsbaarheid-eva-bal-1938-2021/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.tyausa.org/publications/ypfc-anthologies/> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.tyausa.org/wp-content/uploads/2020/06/CSS-Exploring-the-Landscape-of-TYA-FINAL.pdf> ბოლოს გადამოწმდა 15.11.2022
- <https://www.tyuz-spb.ru/novosti.html> ბოლოს გადამოწმდა 10.11.2022
- <https://www.youtube.com/watch?v=5oNWjB8Pr1U> ბოლოს გადამოწმდა 10.06.2022
- <https://www.youtube.com/watch?v=-a5IKNWuSqs> ბოლოს გადამოწმდა 10.06.2022
- [https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA\\_PD\\_c&t=38s](https://www.youtube.com/watch?v=bSw0EA_PD_c&t=38s) ბოლოს  
გადამოწმდა 10.11.2022