

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**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (თეატრმცოდნეობა) აკადემიური ხარისხის (PhD)
მოსაპოვებლად წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის

ავტორეფერატი

ხელმძღვანელები:

[თამარ ბოკუჩავა] - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

მაკა (მარინე) ვასაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

სარჩევი

კვლევის ობიექტი და მისი აქტუალობა	3
კვლევის მიზანი და მეთოდები	4
ნაშრომის სტრუქტურა	5
ნაშრომის მოკლე შინაარსი	6
დისერტაციის ირგვლივ გამოქვეყნებული ნაშრომები	27

კვლევის ობიექტი და მისი აქტუალობა

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 მაცურებელთა 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.

საბავშვო თეატრის ისტორია ჯერ მხოლოდ ერთ საუკუნეს ითვლის, თუმცა ამ ასწლეულის განმავლობაში სწრაფი ტრანსფორმაცია განიცადა და დღეს, ოცდამეერთე საუკუნის ოციან წლებში, 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? საბავშვო თეატრი - საგანმანათლებლო პროცესის ნაწილი თუ ცალკე მდგომი სახელოვნებო სტრუქტურა? როგორ უნდა განისაზღვროს საბავშვო თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა? 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 უკანასკნელი ასწლეულის განმავლობაში და რა ტენდენციებთან გვაქვს საქმე 21-ე საუკუნეში? - და მრავალი სხვა.

სამწუხაროდ, საქართველოში საბავშვო თეატრი, თეორიული თვალსაზრისით, ფაქტობრივად უკვლევი 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 მოზარდზე, რა დოზით ავითარებს ბავშვის ფსიქიკას,

კრიტიკული და მხატვრული აზროვნების, ცხოვრების აღქმის უნარს. აგრეთვე, ფაქტობრივად არ გვაქვს საფუძვლიანი, პროფესიული სამეცნიერო კვლევები კონკრეტულად ქართული საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიის მიმართულებით.

კვლევის მიზანი და მეთოდები

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 დაფუძავშირდი *ასიტეჟთან* (ASSITEJ - საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრების საერთაშორისო ორგანიზაცია) არსებულ საბავშვო თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ასოციაციას, რომელმაც დიდი დახმარება გამიწია მასალების მოძიების თვალსაზრისით. 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. 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.

ნაშრომის სტრუქტურა

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, 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, „გრიპის“ 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.

ნაშრომის მოკლე შინაარსი

როგორც ირკვევა, **პროფესიული საბავშვო თეატრები** თითქმის თანადროულად აღმოცენდნენ - აშშ-ში, ევროპასა თუ რუსეთში, მოგვიანებით კი უკვე საბჭოთა ქვეყნების სივრცეში. 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).

საგულისხმოა, რომ 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 ტკბობის, შემოქმედებასთან ზიარების სურვილი და მოთხოვნილება; ხელოვნების ეს ფორმა უნდა იყოს შექმნილი კონკრეტულად ამ ქვეჯგუფისათვის, მორგებული მის ინტერესებზე, სულიერ სამყაროზე, ინტელექტსა და განათლების დონეზე.

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. 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. გასული საუკუნის 60-იანი წლები კი გარდამტეხი პერიოდია ევროპული საბავშვო თეატრის განვითარებისათვის. სწორედ ამ დროს 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 მათი აზრით დახავსებული 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 მიზნების 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. განვითარებული ევროპული საზოგადოება იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ არასრულწლოვან მოქალაქეებსაც ისეთივე უფლებები აქვთ, როგორც ზრდასრულებს. ეს გარღვევა მოხდა ყველა დონეზე - როგორც პოლიტიკურ, ისე სოციალურ და სახელოვნებო საფეხურებზე.

ევროპულ საზოგადოებაში გამყარდა მოსაზრება, რომ წარმოდგენა უნდა შეესაბამებოდეს თანამედროვეობას და ბავშვი უნდა ეზიაროს თანამედროვე სიუჟეტებს, შეუღალაზრებელ რეალობას, ზოგჯერ მთელი სისასტიკითა და დაუნდობლობით. შემოქმედებით მიებათა 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 ევროპულ 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 ნიდერლანდებში თეატრ „ტენეტერის“ „ჰამლეტი, დანიის პატარა პრინცი“ (1985 წ.), „მეფის ასული იფიგენია“ (1989 წ.), „მკვლელი მაკბეტი“ (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; ბელგიაში თავის მოღვაწეობას იწყებს ევა ბალი - ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა ბელგიური საბავშვო თეატრის სფეროში და ა.შ.

ათწლეულების განმავლობაში აღმოცენდა ახალი ფორმები, წაიშალა საზღვრები ჟანრებს შორის, მნიშვნელოვნად გაიზარდა დრამატურგია და ადაპტირებული ლიტერატურის ნუსხა საბავშვო თეატრებისათვის. გაჩნდა კონკრეტულად ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის შექმნილი დრამატული და ქორეოგრაფიული წარმოდგენებიც; დროთა განმავლობაში, საბავშვო ქორეოგრაფია გამოეყო დრამატულ თეატრს და ახლა უკვე არსებობს როგორც ცალკე ჟანრი - *საბავშვო ქორეოდრამა*.

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.

მეოცე საუკუნის ბოლომდე, 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 რევოლუციამდე რუსულ ხელოვნებაში. ამ „რწმენით“ იცხოვრა საბჭოთა საბავშვო თეატრმა 70 წელიწადის განმავლობაში, თუმცა, ცხადია, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი გარკვეული შემოქმედებითი საძირკვლის გარეშე ვერ დაიბადებოდა.

დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მსგავსად, მეფის რუსეთში ჯერ კიდევ მეზვიდმეტე საუკუნიდან მოყოლებული სამოყვარულო თეატრალური წარმოდგენები საგანმანათლებლო პროგრამის ნაწილი იყო. მე-19 და მეოცე საუკუნის მიჯნაზე თეატრალური ხელოვნება იყო ერთგვარი საგანმანათლებლო საშუალება ღარიბი ხალხისთვის. რუსეთის დიდ ქალაქებში საბავშვო წარმოდგენებს ძირითადად სამოყვარულო დასები ასრულებდნენ; უმეტესწილად ეს ხდებოდა საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, გიმნაზიებში, ლიცეუმებსა თუ საოჯახო სალონებში; წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობები ან ბავშვები და მოზარდები. **რევოლუციამდე რუსეთში პროფესიული საბავშვო თეატრი არ არსებობდა.**

საბჭოთა რუსეთი მსოფლიოში პირველი ქვეყანა იყო, სადაც ახლად დაფუძნებული საბავშვო თეატრი სრულად ფინანსდებოდა სახელმწიფოდან. 1920-იან წლებში საბავშვო თეატრები ჯერ მოსკოვსა და პეტერბურგში გაიხსნა, ხოლო შემდგომ უკვე საბჭოეთის სხვადასხვა რესპუბლიკაში. ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, პეტერბურგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ალექსანდრე ბრიანცევა 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. 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. 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. 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“.¹ მეფე-დედოფლები, პრინცები და პრინცესები, ზღაპრების გმირები 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 პარალელურად „რეაბილიტირებული“ იქნა ლიტერატურის ორი ჟანრი - კლასიკური ლიტერატურა და ზღაპრები, თუმცა 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“ საფუძვლად დაედო საბჭოთა საბავშვო დრამატურგიის არარსებობა. 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 ნამალადევი თანამედროვე ფასეულობებითა და იდეებით. იმ დროიდან დაიწყო ფოლკლორისა და ზღაპრების ლიტერატურული გადამუშავება, ამ ჟანრის ერთ-ერთი დიდოსტატი კი ევგენი შვარცი გახდა. მის კალამს ეკუთვნის ისეთი ცნობილი პიესები,

¹ Шпет Е, «Советский театр юного зрителя», Москва, «Искусство» 1971, გვ 14

როგორებიცაა: „დრაკონი“, „შიშველი მეფე“, „კონკია“, „წითელქუდა“, „პრინცესა და მელორე“, „ჩვეულებრივი სასწაული“, „თოვლის დედოფალი“, „მამაცი ჯარისკაცი“ და სხვა.

ათწლეულების განმავლობაში მოსკოვისა და პეტერბურგის საბავშვო თეატრები კარნახობდნენ სარეპერტუარო პოლიტიკას მთელი საბჭოეთის მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს. თითქმის ყველაფერი, რაც იდგმებოდა ამ თეატრებში, უმაღვე ითარგმნებოდა საკავშირო ენებზე. 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 მსოფლიო საბავშვო თეატრის სფეროში მიმდინარე პროცესებსა და თანამედროვე ტენდენციებს.

ე. წ. „დათობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად მთელ საბჭოთა კავშირში თანდათან ექვექვემ დგება ახალი თაობის კომუნისტური და რევოლუციური სულისკვეთებით აღზრდის იდეაც, ამას ხელი შეუწყო „დიდი ბელადის“ კულტის ნგრევამ და რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამაც. თანამედროვე და კლასიკური უცხოური პიესების დადგმის პარალელურად, რეჟისორების ახალი თაობა თამამად იწყებს კლასიკური ლიტერატურის ახლებურად გააზრებას. ევროპული თეატრის მსგავსად, მეოცე საუკუნის 1960-იანი წლები 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 „ტაგანკის თეატრს“. ამ საინტერესო პროცესის საფუძველი კი დიდწილად განაპირობა ანატოლი ევროსის 50-60-იანი წლების შემოქმედებამ და სარეჟისორო მიხედვით. ამ წლებში რეჟისორი საინტერესო თეატრალური რეფორმის გატარებას ცდილობს მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში, მოგვიანებით კი მოსკოვის დრამატულ თეატრში (*ლენკომში*). ა. ევროსი 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 მაცურებელთა თეატრი, პირიქით, ანატოლი ეფროსის ხელში ცენტრალური საბავშვო თეატრი ახალგაზრდულ თეატრად გადაიქცა და ეს ტენდენცია ნაწილობრივ გავრცელდა საბჭოთა კავშირის მოზარდ მაცურებელთა სხვა თეატრებზეც.

1990-იან წლებში მკვეთრად შეიცვალა პოლიტიკური და ეკონომიკური ვითარება ქვეყანაში და ამის გამო მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მესვეურთ თავიანთი ისტორიული ფუნქციის ახალ რეალობაზე მორგება მოუწიათ; ე.წ. „პერესტროიკის“ პერიოდმა თითქმის მოკლა მოზარდ მაცურებელთა თეატრები ყოფილი საბჭოთა კავშირის ლამის ყველა რესპუბლიკაში. შეიძლება ითქვას, მატერიალურმა კრიზისმა თეატრს თავისებური პროგრესისკენ, გადაჯგუფებისა და ცვლილებებისკენ უბიძგა. გადარჩნენ მხოლოდ ის თეატრები, რომლებმაც რეპერტუარი ყველა ასაკის მაცურებელს მორგეს, ამის მაგალითია თუნდაც მოსკოვის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი. თეატრმა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში გადაუხვია საბავშვო თეატრის შემოქმედებით და იდეოლოგიურ კურსს და მას შემდეგ საინტერესო შემოქმედებით ლაბორატორიას წარმოადგენს გენრიეტა იანოვსკაიას და კამა გინკასის თაოსნობით.

რუსეთისა და საბჭოთა კავშირში არსებული მოზარდ მაცურებელთა პროფესიული თეატრების 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 მაცურებელს 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.

ევროპული და საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა საბავშვო 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.“² 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.

² Bedard Roger L., Negotiating Marginalization: TYA and the Schools, Youth Theatre Journal, 2003. p. 17

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.

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 „ჰალ ჰაუსი“ (Hull House) ჩიკაგოში (1889 წ), ელის მინი ჰერცის 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. ათწლეულების განმავლობაში, ბავშვებისთვის განკუთვნილი თეატრი იყო არაპროფესიული, სამოყვარულო და მკვეთრად საგანმანათლებლო ხასიათს ატარებდა.

1888-1920 წლებში ნიუ იორკში, ბროდვეიზე სტაბილურად დგამდნენ საბავშვო წარმოდგენებს, რომლებსაც ძირითადად კომერციული დატვირთვა ჰქონდა და უფრო მეტად გათვლილი იყო მშობლების გემოვნებაზე. 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.

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 დრამატურგას: 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.

შიდილმა 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, თავშესაქცევ სანახაობად მოიაზრება. ეს დიდწილად განაპირობა იმანაც, რომ წლების განმავლობაში არ იქმნებოდა შესაბამისი ლიტერატურა.

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, მაგრამ ამ შემოქმედებით ძიებებს მაინც მკვეთრად უპირისპირდებოდა ტრადიციული კომერციული შოუები, ათასგზის გადამღერებული მიუზიკლები და ის რეპერტუარი, რაც მშობლებისთვის და პედაგოგებისთვის იყო მისაღები.

დღეს რამდენიმე ასეული პროფესიული თეატრალური დასი არსებობს, 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 მონაცემებით³, 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.

³ <https://www.tyausa.org/wp-content/uploads/2020/06/CSS-Exploring-the-Landscape-of-TYA-FINAL.pdf>

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 უზრუნველყოფილი არიან, არ კარგავენ შესაბამის სუბსიდიებს. პროფესიული დასების უმრავლესობა 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.

მარკ ტვენი 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 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 ტკობის, შემოქმედებითი ძიების ელემენტი.

ევროპული, რუსული და პოსტსაბჭოთა ქვეყნების, ასევე ამერიკული პროფესიული საბავშვო თეატრების უმეტესობა გაერთიანებულია საბავშვო თეატრების საერთაშორისო ასოციაციაში - *ასიტეჟი* (**Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse - International Association of Theatre for Children and Youth**)⁴ მიზნად ისახავს საბავშვო თეატრების ან მასთან დაკავშირებულ ორგანიზაციათა/ინდივიდუალურ პირთა გაერთიანებას. *ასიტეჟი* 1965 წელს დაარსდა და მასში გაერთიანებულია 80-ზე მეტი ქვეყანა. 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, *ვორკშოფები*, ასევე მმართველთა საბჭოს შეხვედრები. ყოველწლიურად იბეჭდება *ასიტეჟის* კრებული, სადაც თავმოყრილია წერილები, კვლევები, რეცენზიები და ა.შ. *ასიტეჟის* სხვადასხვანაირი ცენტრიდან. *ასიტეჟთან* არსებობს კონკრეტულად საბავშვო თეატრის მკვლევართა საერთაშორისო ორგანიზაცია, სადაც გაერთიანებულნი არიან როგორც *ასიტეჟის* ნაციონალური ცენტრების წევრი თეატრმცოდნეები, ისე დამოუკიდებელი მკვლევრები მთელი მსოფლიოდან.

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

⁴ <https://www.assitej-international.org/en/> ბოლოს გადამოწმდა 28.05.2022

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.

ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგებს, საბავშვო თეატრსაც ახასიათებს ერთგვარი ციკლურობა. ვფიქრობ, ზოგიერთ 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.

საქართველოშიც, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში, მეოცე საუკუნის დასაწყისამდე არ არსებობდა პროფესიული თეატრი ბავშვებისთვის. არც იმ დროს, შედარებით ახლად ჩამოყალიბებულ პროფესიულ ქართულ თეატრში დადგმულა საგანგებოდ ბავშვებისთვის განკუთვნილი წარმოდგენები. 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 ასიტეის საბჭოთა ცენტრის პირველი პრეზიდენტი).

მოზარდ მაყურებელთა 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. მალევე დადგა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის გახსნის საკითხიც, მას სათავეში ახალგაზრდა რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი ჩაუდგა, 1928 წლის ბოლოს თბილისში უკვე ორი საბავშვო თეატრი ფუნქციონირებდა, მოზარდ მაყურებელთა ქართული და რუსული თეატრები. აღსანიშნავია, რომ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრები (ისევე, როგორც საბჭოთა რესპუბლიკებში არსებული ამ ტიპის თეატრები) დიდწილად საზრდოობდნენ მოსკოვსა და პეტერბურგში არსებული საბავშვო თეატრების რეპერტუარით, ითარგმნებოდა და იდგმებოდა იქ დადგმული თითქმის ყველა პიესა, თარგმნილ და გადმოქართულებულ საბჭოთა დრამატურგიასთან ერთად, იდგმებოდა ორიგინალური ქართული პიესები, რომელიც დიდი მხატვრული ღირებულებით არ გამოირჩეოდნენ.

მეოცე საუკუნის 30-50-იანი წლების მოზარდ მაყურებელთა ქართული დასის რეპერტუარში 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. მომდევნო, 40-60-იან წლებში მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის რეპერტუარი გამრავალფეროვნდა სხვადასხვა ავტორის საბავშვო პიესებით.

მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ამავე პერიოდის რეპერტუარშიც ვხედავთ როგორც ზღაპრებს, ასევე კლასიკურ დრამატურგიასა და საბჭოთა სულისკვეთებით განმსჭვალულ სპექტაკლებს. ათწლეულების განმავლობაში ქართული და რუსული დასების სარეპერტუარო პოლიტიკა თითქმის იდენტური იყო და არ სცილდებოდა საბჭოთა იდეოლოგიურ ჩარჩოებს.

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.

1958 წლიდან მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში მუშაობას იწყებს რეჟისორი შალვა გაწერელია, 1976-1996 წლებში კი ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ და ქართული თეატრის მკვლევართა მიერ ეს პერიოდი შეფასებულია, როგორც მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის „ოქროს ხანა“, თუმცა თუ დავაკვირდებით მის 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. 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. ამ პერიოდში თეატრში მკვეთრად იცვლება სარეპერტუარო პოლიტიკა და შემოქმედებითი 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 სჭირდებათ თეატრს ან რა აინტერესებს საბავშვო აუდიტორიას.

შალვა გაწერელიას ხელმძღვანელობის პერიოდში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარი გამდიდრდა მრავალი მაღალმხატვრული და ძალიან საინტერესო წარმოდგენით, 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.

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“ რადიარდ კიპლინგი, „სალამი დინოზავრებს“ გენადი მამლინი, „წითელკანიანთა ბელადი“ ოპენრი, „ოქროს გასაღები“ ალექსეი ტოლსტოი, „პატარა კახი“ აკაკი წერეთელი, „ვარსკვლავიჭუნა“ ოსკარ უაილდი, „თოვლის დედოფალი“ ევგენი შვარცი, მარკ ტვენის „ტომ სოიერისა და ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი“ და სხვა. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაშიც ქართული დასი ხშირად „დაესხებოდა“ 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. 1994 წელს შ. გაწერელიამ სამსახიობო დასის ძირითად ბირთვთან ერთად დატოვა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, რომელიც 1999 წელს, შეუერთდა მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს. გაერთიანებულ თეატრს ნოდარ დუმბაძის სახელი მიენიჭა და დღემდე დავით აღმაშენებლის გამზირის 99 ნომერში ფუნქციონირებს.

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 გია კიტია და ნიკოლოზ ჯანდიერი ტოვებენ თეატრს და 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. 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.

თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ბოლო 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, დიმიტრი ხვთისიაშვილმა მოხსნა ყველა ძველი წარმოდგენა და ახალი რეპერტუარის ფორმირება დაიწყო; გადაახალისა დასი და მიიღო ახალგაზრდა მსახიობების მთელი თაობა, რომელიც დღეს ამ თეატრის ბირთვს წარმოადგენს; დილისა და დღის საბავშვო სპექტაკლების გარდა, თეატრმა საუფროსო, სადამოს წარმოდგენების ჩვენებაც დაიწყო. თეატრი ცდილობს გააცნოს თავისი შემოქმედება მაყურებელს თბილისის ფარგლებს გარეთაც, მართავს გასტროლებს როგორც საქართველოს რეგიონებში, ისე საზღვარგარეთ, ხშირად მონაწილეობს სხვადასხვა საბავშვო და დრამატული თეატრების ფესტივალებში. 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. 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.

სადისერტაციო თემის კვლევის პროცესში ნათლად გამოჩნდა, 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 დრამატურგია ძალიან მწირია, ეს კი დარგის განვითარებისთვის შემაფერხებელი ფაქტორია; მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს საბავშვო თეატრთან დაკავშირებული სტიგმები და სტერეოტიპები, ამ სფეროში პროფესიონალი კადრების ნაკლებობა.

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; 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. 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, შალვა გაწერელიას 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 შერჩევას იქნება თანადროული და ადეკვატური.

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.

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.)

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. 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 ბავშვის სრულად დაკმაყოფილებას და, ვფიქრობ, დროთა განმავლობაში, აუცილებლად გაჩნდებიან დამოუკიდებელი დასები. 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 გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს საქართველოში საბავშვო თეატრის განვითარებისათვის.

ქართული საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ფაქტობრივად უკვლევი სფეროა და ამიტომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, რომ 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.

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.

დისერტაციის ირგვლივ გამოქვეყნებული ნაშრომები:

1. **Theatres for children and youth and their place in the world theatre process in XXI century, challenges and problems; (According to the Tbilisi State Youth Theatre example/experience)** - 5th Baku International Theatre Conference; 2018 - The world theatre process in XXI century; philosophy of theatre in XXI century: The Concept of Existence;
2. **„მხატვრული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა თანამედროვე საბავშვო თეატრში (თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაცურებელთა თეატრის რამდენიმე სპექტაკლის მაგალითზე)** - საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო; აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო; ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი; საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“, კონფერენციის მასალები; ბათუმი; 2019;
3. **Театры для детей и молодежи и их место в мировом театральном процессе в XXI веке, проблемы и сложности**, Казахская национальная академия искусств им.Т.К.Жургенова, г. Международная конференция для молодых ученых: «Успех молодежи - успех нации». МАТЕРИАЛЫ Международной научно-практической конференции в рамках «Недели науки» «Модернизация гуманитарного образования: наука, культура, искусство». THE MATERIALS of the international scientific and practical conference «Modernization of Humanitarian Education: Science, Culture, Art» in the framework of the «Science Week» 2019.
4. **„საბავშვო თეატრი (მოზარდ მაცურებელთა თეატრი), როგორც მეოცე საუკუნის ფენომენი“**, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი; სახელოვნებო მეცნიერებათა დიეზანი #2 (79), 2019, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2019
5. **“Theatre for children and youth in Georgia; XXI century challenges and problems”**. Beginning the Journey: Legacy and Innovation in TYA-ITYARN Conference March 22 – 23, 2021; Japan, TYA AND LANDSCAPES FACILITATED BY: Tom Maguire (Ulster University, Northern Ireland); <https://ityarn.wordpress.com/forums-events/ityarn-conference-march-22-23-2021/>
6. **„საბავშვო თეატრი შვედეთში; „უნგა კლარა“ და სუსანე ოსტენი (მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან დღემდე)“**; ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, „ქალი და ხელოვნება“, თბილისი, 2021; საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი; გამომცემლობა „კენტავრი“, #2 (12), 2022

7. „Theatres for children and youth in Georgia and the repertoire problems in XXI century (Main topics and lack of contemporary drama for children)“- INTERNATIONAL FESTIVAL OF CHILDREN'S THEATRES SUBOTICA; INTERNATIONAL RESEARCH CONFERENCE OF THEATRE ARTS FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE, Reception of aesthetic categories and evaluation in children and youth theatre, Theatre for children – artistic phenomenon; a collection of papers, volume 12, edited by Zoran Deric, Ph.D and Marijana Prpa Fink, Ph.D. Publishers THEATRE MUSEUM OF VOJVODINA, Novi Sad OPEN UNIVERSITY SUBOTICA, Subotica INTERNATIONAL FESTIVAL OF CHILDREN'S THEATRES, Subotica 2022 <http://www.lutfestsubotica.net/>
8. „საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები; საბავშვო თეატრი ევროპაში; საბავშვო თეატრი შვედეთში; სუსანე ოსტენი და თეატრი „უნგა კლარა“; საბავშვო თეატრი ნიდერლანდებში; ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში; გერმანული საბავშვო თეატრი „გრიპს“; მოზარდ მაყურებელთა თეატრი საბჭოთა კავშირში; ნატალია საცის თეატრი; საბჭოთა მოზარდ მაყურებელთა თეატრები; 30-იანი წლებიდან 90-იან წლებამდე; საბავშვო თეატრი ამერიკის შეერთებულ შტატებში; ასიტეჟი“, მსოფლიო თეატრის ისტორია; მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარი, 1945-2000, წიგნი 5, ნაწილი მეორე, გამომცემლობა კენტავრი, თბილისი, 2022
9. “ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ევროპაში ანუ თეატრი ყველაზე პატარებისთვის;“ სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #3 (90), 2022, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი; გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2022
10. „ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში“; საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო; ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი; სამეცნიერო კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები“ (მე-9 ტომი); ბათუმი; 2023 წ.