
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კამეზანი

№ 4 (81), 2019

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2019

ლაშა ჩხარტიშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

შემგზავლობითი ინტერაქტივი და მისი გამოყენების ხერხები უახლეს ქართულ თეატრში

ადამიანმა როცა პირველად მიმართა პარამიმიკურ ხერხს – მიმბაძველობას და დაიწყო თამაშით თხრობა, გარკვეული დროით სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება, იმთავითვე იგულისხმა მაყურებელი. ნებისმიერი ხელოვანი თავის ნაწარმოებს, როგორც პროდუქტს, ქმნის მისი მომხმარებლისთვის, მაყურებლისთვის, დამთვალიერებლისთვის, მკითხველისა და მსმენელისთვის. თეატრი ჩანასახშივე გულისხმობს ინტერაქტივს, ინტიმურ კავშირს სცენაზე გათამაშებულსა და დარბაზში მსხდომთა შორის. წარმოდგენისას ყოველთვის მყარდება გარკვეული კომუნიკაცია მაყურებელსა და მსახიობს (შემსრულებელს) შორის. თუმცა მათ შორის მალევე გაჩნდა გამყოფი ხაზი, რამპის სახით და მივიღეთ ორი სიბრტყე პარტერი და სცენა, რამაც შექმნა ერთგვარი საზღვარი. საუკუნეთა განმავლობაში კომუნიკაციის ეს ფორმა დომინანტური გახდა. ურთიერთობის ამ ფორმას ხელი არ შეუშლია არისტოტელესეული კათარსისის მოხდენისთვის, თუმცა მაყურებელი ძირითადად, მაინც დისტანცირებული იყო პერსონაჟისგან, სცენური გმირისგან და შორიდან ადევნებდა თვალს მის ისტორიას.

თეატრისა და მაყურებლის კომუნიკაციის მაგისტრალური ხაზის პარალელურად, ყოველთვის არსებობდა ინტერაქტიული, უშუალო თეატრის ფორმები, თუნდაც იტალიური ნილბების თეატრის, კომედია დელ'არტეს, საქართველოში კი ხალხური იმპროვიზაციული თეატრის – ბერიკაობა-ყეენობის სახით.

XIX-XX საუკუნეში, როცა საქართველოში პროფესიული თეატრი ჩამოყალიბდა, შეიქმნა სახელმწიფო თეატრები, აიგო სათეატრო ნაგებობები, მაყურებელთან საკომუნიკაციოდ თეატრებმა შეინსტრუირებული პოზიცია დაიჭირეს. თავად სათეატრო ნაგებობებიც უწყობდა ხელს თეატრების მესვეურებს მაყურებელთან მხოლოდ ერთი ფორმით კომუნიკაციას – ამაღლებული ფიცარნაგიდან – სცენიდან ურთიერთობას.

საბჭოთა პერიოდში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მაყურებელი მისგან მოშორებით სცენაზე ადევნებდა თვალს ისტორიას, რომელიც მას ატირებდა ან აცინებდა, თუმცა მსახიობ-პერსონაჟთან შეხებას ყოველთვის ერიდებოდა, უფრო სწორად, ამის საშუალება არ ეძლეოდა. მაყურებლისთვის ნამდვილი შოკი იყო, როცა ცნობილი მსახიობი მაყურებელმა პარტერში, მისგან რამდენიმე სანტიმეტრის დაშორებით იხილა. ერთ-ერთი პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხი კოტე მარჯანიშვილმა გამოიყენა ე. ტოლერის პიესის „ჰოპლა, ჩვენ გცოცხლობთ“ დადგმისას.

რუსთაველის თეატრში, 1959 წელს, მიხეილ თუმანიშვილმა ჩეხი დრამატურგის პავლე კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ დადგა. სპექტაკლი საეტაპო მნიშვნელობისა იყო. ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ რეჟისორზე წერდა: „მანამდე თეატრის არც ერთ სპექტაკლში არ მიუღწევია განწყობათა ისეთ მთლიანობისა და შინაგანი ნევროზისთვის. შოკური თერაპიის პრინციპით მოქმედებდა სპექტაკლი მაყურებელზე, მხოლოდ ახმეტელს შეეძლო ამგვარი ექსტაზი, შემოქმედებითი პროცესით გაბრუნება“.¹ მოსამართლის როლს ცნობილი მსახიობი სერგო ზაქარიაძე ასრულებდა, რომელიც სპექტაკლს პარტერში შემოსვლიდან იწყებდა (სცენის ფარდა მოხსნილი იყო). სპექტაკლის თამაშის ეს ფორმაც უჩვეულო იყო იმჟამინდელ ქართულ საბჭოთა თეატრში. თეატრის მკლევარი ვასილ კიკნაძე იგონებს: „დაგვიანებულ მაყურებელს, რომლებსაც პარტერში აღარ უშვებდნენ, იარუსებზე მოსამართლე- სერგო ზაქარიაძის ცივი მხერა აქვავებდა. შემოვიდოდა პარტერიდან მანტიით, სათვალეს გაიკეთებდა და ჯერ ზემოთ, იარუსებისკენ გაიხედავდა. სასამართლო დაიწყო!!! მერე ნელი ნაბიჯით წავიდოდა პარტერის შუა გასასვლელში, სადაც მეორე რიგამდე იყო შემოჭრილი დეკორაცია (საორკესტრო ორმო გადახურული). ორი საფეხურით მაღლა ავიდოდა, დარბაზს მოავლებდა თვალს და მოსამართლის სავარძელში ჩაჯდებოდა“.² მიუხედავად იმისა, რომ სერგო ზაქარიაძე მაყურებელთან ირიბი ინტერაქტივის ფორმატში ურთიერთობდა: არ შედიოდა, არ სვამდა კითხვებს, არ ეხებოდა მათ, არ ეპატიჟებოდა სცენაზე, მაყურებელი ამ აქტს პირდაპირ, შემხებლობით ინტერაქტივად აღიქვამდა.

¹ ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 2. თბ., 2001. გვ. 388.

² იქვე, გვ. 388-389.

მაყურებელთა ინტერაქციას მედია კუჭუხიძემაც მიმართა მარჯანიშვილის თეატრში 1967 წელს, როცა ელჟარლო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“ (ქალაქის მერი) დადგა. პერსონაჟი, რომელსაც მაყურებელთან ინტერაქტივი უნდა განეხორციელებინა, ქართული სცენის დიდოსტატ ვასო გომიაშვილს უნდა ეთამაშა, თუმცა მსახიობი ამ სიახლემ დააფრთხო და უარი თქვა. შემდეგ აღნიშნული როლი იაკობ (იაშა) ტრიპოლსკიმ შეასრულა. პოლიტიკური ინტერაქტივის გამო, სპექტაკლი საბჭოთა ცენზურამ მოხსნა.

პირდაპირ ინტერაქტივს, ერთიმხრივ, ხელი შეუწყო ალტერნატიულ სივრცეებში სპექტაკლების დადგამა, ხოლო მეორე მხრივ, ახალმა ტექსტმა, რომელიც პირდაპირ მოითხოვდა მაყურებლის მხრიდან ჩართულობას. ალტერნატიული სივრცეების ათვისებაში, ჯერ კიდევ, გასული საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში, ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია იყო. მან ჯერ დამოუკიდებელი პროექტები განახორციელა, ხოლო შემდეგ თელავის თეატრში დადგა გურამ დოჩანაშვილის „თავფარავნელი ჭაბუკი“, რომელიც პირდაპირ თეატრის ფოიეში გათამაშდა. ალტერნატიულმა სივრცემ ბიძგი მისცა სანდრო მრეკლიშვილის სპექტაკლებში უშუალო ინტერაქტივს – კამერული სივრცე მსახიობსა და მაყურებელს შორის აბსოლუტურად შლიდა ზღვარს, რომელიც მეტეხის თეატრში „ძველ სახლი“ ხორციელდებოდა.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ბოლოს, როცა საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, გაჩნდა კერძო, დამოუკიდებელი თეატრალური სივრცეები, რომლებიც ცდილობდნენ ახალი სათეატრო ენის შექმნას. თუმცა ძიების მოყვარული, ექსპერიმენტატორი რეჟისორები ალტერნატიულ სივრცეებშიც კი ზოგადად თეატრში გაბატონებულ ტრადიციას მისდევდნენ. ერთ-ერთი საინტერესო მცდელობა იყო ავთანდილ ვარსიამაშვილის „პროვოკაცია“, განხორციელებული თავისუფალ თეატრში 2002 წელს, რომელსაც კრიტიკოსები იმხანად სპექტაკლადაც არ მოიხსენიებდნენ და შოუს უწოდებდნენ. სინამდვილეში, „პროვოკაცია“ ერთ-ერთი პირველი ვერბატიმის ნიმუშია ქართულ თეატრში, რომელიც გამოხატავდა სამი არტისტის (ნიკო გომელაური, რამაზ იოსელიანი, სლავა ნათენაძე) ცხოვრებას და მათ გაბრაზებას მთავრობაზე, სახელმწიფოზე. მსახიობები ხშირად მიმართავდნენ სცენიდან მაყურებელს, მოუწოდებდნენ გამოეხატათ ემოცია და რომელიმე სეზონური ხილის

წევნით წუწავდნენ პარტერში მსხდომ მაყურებელს. სპექტაკლი მალე მოიხსნა რეპერტუარიდან, მიუხედავად იმისა, რომ მის სკანდალურ ფორმას და ასეთივე შინაარსს მაყურებელი თეატრში უნდა მოეზიდა, თუმცა იკლო. მაშინ მაყურებელმა ვერც სპექტაკლის ფორმა აღიქვა და ვერც მისი შინაარსი მიიღო, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი სწორედ ისე აკრიტიკებდა ხელისუფლებას, როგორც სპექტაკლის მოქმედი გმირები.

შემხებლობითი ინტერაქტივის ფორმა იმდენად მიუღებელი იყო ქართველი მაყურებლისთვის, რომ ხშირად, დამდგმელებს სპექტაკლის გადაკეთებაც კი უწევდათ. მსახიობებთან ურთიერთობის დროს გაუცხოებული მაყურებელი აპროტესტებდა მასთან ურთიერთობის ამ ფორმას. ასეთი შემთხვევა მოხდა ბათუმში, 2000 წელს, მერაბ ლებანიძის სპექტაკლის წარმოდგენისას. რეჟისორმა თუნჯერ ჯუჯგეროძეს პიესა „მატროშკა“ ბათუმის ექსპერიმენტული თითების თეატრის შენობაში დადგა. მაყურებელთა დარბაზს ორ ნაწილად სცენა ყოფდა. დარბაზში მოსული წყვილები აპროტესტებდნენ იმასაც, რომ ფოიეში მაყურებელთან გრიძითა და კოსტიუმებით დამხვდური მსახიობები ზაზა გოგუაძე და ეკა ჩავლეიშვილი აცალკავებდნენ მათ და ორად გაყოფილ დარბაზში ერთ მხარეს ქალბატონებს, ხოლო მეორე მხარეს – მამაკაცებს სვამდნენ. სპექტაკლის შემადგენელი ნაწილი იყო მსახიობების მაყურებელთან ინტერვიუებიც. ფაქტობრივად, წარმოდგენა პერფორმანსული ფორმის იყო და ეს სანახაობა უშუალოდ სათეატრო ნაგებობაში შესვლისთანავე იწყებოდა. მაყურებელი არა თუ პასუხობდა მსახიობთა კითხვებს, არამედ შენიშვნასაც აძლევდა მათ – თუ რატომ იყვნენ ისინი ფოიეში სპექტაკლის დაწყებამდე. ხოლო, როცა იგებდნენ, რომ ეს პერფორმანსი სპექტაკლის ნაწილი იყო, შოკში ვარდებოდნენ. 2000-იანი წლების დასაწყისში მეტეხის თეატრში სანდრო მრეკლიშვილმა განახორციელა ფელისიენ მარსოს „კვერცხი“, სადაც მსახიობი სლავა ნათენაძე კითხვებს უსვამდა მაყურებელს და მოჭიქულ მიწისთხილს აჭმევდა. მაყურებელში ეს ეპიზოდი უხერხულობის განცდას იწვევდა და მსახიობები იძულებულები იყვნენ ინტერაქტივის დროს ნაცნობისთვის, ან წინასწარ გაფრთხილებული მსახიობისთვის მიემართათ.

2003 წელს რეჟისორმა გიორგი სიხარულიძემ „ცვლილებების თეატრი“ ჩამოაყალიბა. ახალდაარსებულმა თეატრმა უარი თქვა ტრადიციულ სათეატრო სივრცეზე და ალტერნატიულ

სიბრტყეზე გადინაცვლა, რომელიც ყოველი ახალი სპექტაკლის განხორციელებისას იმ გარემოს ირჩევდა, რომელიც სპექტაკლის თემას შეესაბამებოდა. გიორგი სინარულიძე ამ პროექტის ფარგლებში თანამშრომლობდა დრამატურგებთან + ქეთი პატარაიასა და ირაკლი კაკაბაძესთან. ასე შეიქმნა სპექტაკლები: „ზღვარზე“ (ნარკომანიის თემაზე), „არჩევანი“ (არჩევნების გაყალბების საკითხებზე) „ხვალ შობაა“ (ოჯახური ტრადიციების ნგრევის თემაზე), „რევოლუცია №9“ (ვარდების რევოლუციის შესახებ), „ბამბაზიის სამოთხე“ (აფხაზეთის თემაზე)... სპექტაკლების თემატიკა მწვავე და აქტუალურ სოციალურ პრობლემებს ეხმიანებოდა. განხორციელებული სპექტაკლების დიდი ნაწილი ავგუსტო ბოალის „ჩაგრულთა თეატრის“ პრინციპებს ემყარებოდა. წარმოდგენის სიუჟეტის განვითარებაში უშუალო მონაწილეობას იღებდა მაყურებელი, ის იქცეოდა მსახიობად. ურთიერთობის ეს უჩვეულო ფორმა ერთგვარი შოკი იყო ტრადიციულ თეატრს შეყვარებული და შეჩვეული მაყურებლისთვის. თავდაპირველად, მაყურებლის ინტერაქტივში ჩასართავად მაპროვოცირებელ მსახიობს იყენებდნენ, ხოლო შემდეგ ფასილიტატორი მართავდა ინტერაქტივს, რომელშიც მაყურებელი აქტიურად ერთვებოდა. წარმოდგენის დასრულების შემდეგ იმართებოდა დისკუსია (სპექტაკლი ღია ფინალით მთავრდებოდა), ან გარკვეულ ეპიზოდს მეორედ გაითამაშებდნენ, რომლის სიუჟეტურ ხაზსაც თავად მაყურებელი ცვლიდა.

შემხველობითი ინტერაქტივის გამოყენება, როგორც მაყურებლის შოკში ჩადგობის ინსტრუმენტი, სხვა საფეხურზე ავიდა მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლებში. ამ დადგმებში მაყურებელი წარმოდგენის უშუალო მონაწილე ხდებოდა. „მარმარინოსის მოსწონს თეატრის ყველანაირი სივრცის ათვისება და მაყურებლის ჩართვა ქმედებაში თეატრში შემოსვლისთანავე. ასე იყო მის პირველ ქართულ სპექტაკლში „მედეა, ორი წერტილი, მასალა“ (პ. მიულერი), როცა წარმოდგენის სანახავად მოსული მაყურებელი თეატრის კარებიდანვე, ჯერ კიდევ ძველი შესასვლელით, ერთვებოდა სასცენო ქმედებაში, დიდ გრძელ დერეფანს გაივლიდა, რომლის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ბერძნული ქოროსი და სპექტაკლის მონაწილეები იყვნენ ჩამწკრივებულები და მედეას საბედისწერო ცხოვრებისა და „არგონავტების“ შესახებ ჩურჩულით გვიყვებოდნენ. ასევე იყო „ეროვნულ ჰიმნი“, სადაც მაყურებელი ერთ დიდ გაშლილ

ქართულ სუფრასთან სადილობდა მსახიობებთან ერთად. ასეა ახლაც. მაყურებელთა დარბაზის შესასვლელში ორ მაცნეს (გ. ნაკაშიძე, კ. კალატოზიშვილი) თავები მიუდვიათ ერთმანეთისთვის და მათ შორის უნდა გაჭრა სივრცე და გაიარო, ძალაუნებურად ყური მიუგდო მათ ბაასს, შექსპირის „რომეო და ჟულიეტას“ ფრაგმენტს – „ნეტავ ერთი შენ რა სევდა გიგრძელებს წუთებს!“¹

სპექტაკლის „R+J; ბედისწერა დაბნეულია; რომეო და ჯულიეტა; მესამე მეხსიერება“, რომლის ტექსტიც თავად რეჟისორს ეკუთვნოდა, 2012 წელს შედგა თუმანიშვილის თეატრში. რეჟისორის ასისტენტად დადგმაზე ახალგაზრდა რეჟისორმა დათა თავაძემ იმუშავა. სპექტაკლზე გამოქვეყნებულ გამოხმაურებას ასეთი სათაური აქვს: „ბედისწერა დაბნეულია“ და ცოტა მაყურებელიც...“². სათაურშივე ჩანს, რომ მაყურებელმა დასაბნეველი წარმოდგენა ნახა. მაყურებლის არაერთგვაროვან რეაქციას, პირველ რიგში, იწვევდა ცნობილი სიუჟეტის გათამაშების მოლოდინით იმედგაცრუება, ხოლო მეორე რიგში, პირდაპირი, ანუ შემხებლობითი ინტერაქტივი მსახიობებთან.

მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლმა ქართველ მაყურებელში არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ეს სულაც არ არის გასაკვირი, რადგან ის განსხვავებული იყო ტექსტის კლასიკური სტრუქტურით, თხრობის სტილით, დადგმის ფორმით, რომელიც უპირისპირდებოდა ტრადიციულ თეატრალურ ფორმას.

პერფორმანსული ფორმა და ინტერაქტივის ხერხი ლოგიკურად ერწყმოდა ერთმანეთს, რომელიც ალტერნატივას მიუჩვენებელ მაყურებელს შოკში აგდებდა. ინტერაქტიულობა მხოლოდ მსახიობთა და მაყურებელთა შორის გამართულ დიალოგში როდი იგულისხმებოდა, დარღვეული იყო დარბაზში მაყურებელთა განლაგების დამკვიდრებული სისტემა. მოიშალა პირობითი საზღვარიც სცენასა და პარტერს შორის. მაყურებლის ნაწილი სცენაზე იყო განლაგებული, ნაწილი პარტერში სცენის დიაგონალზეც და ჰორიზონტალურადაც.

მსახიობები მაყურებელთან ინტერეიუს მართავდნენ. ვერ ვიტყვი, რომ ქართველი მაყურებელი ამ მხრივ აქტიურობით გამოირჩევა, რადგან ის უფრო მეტად დისკომფორს გრძნობს, თუმცა მსახიობებსაც

¹ ყაჯრიშვილი გ., „R+J“+Z“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი. გვ. 6.

² სტატია, შეესებული და დამუშავებული ვერსიით ასევე დაიბეჭდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (2012. №1, გვ. 24-27).

აკლდათ სითამამე და ჟურნალისტური თავხედობა. კვლევითვის ძალზე საინტერესოა ამ ინტერვიუს ცქერა, მოსმენა და გაანალიზება, მასზე თვალ-ყურის მიდევნება, მაგრამ ის სრულყოფილად ვერ იმართება.

სპექტაკლში ჩართულმა ინტერაქტივმა მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემები კიდევ ერთხელ წამოჭრა. სპექტაკლი ჩვენ თვალწინ აწარმოებს ერთგვარ სტატისტიკურ კვლევასაც. კითხვაზე სამსახურის შოვნა უფრო იოლია, თუ მამაკაცის (ქალის) – მამაკაცთა აბსოლუტური უმრავლესობა პასუხობს, რომ სამსახურის, ხოლო ქალების დიდი ნაწილი კი ამბობს, რომ მამაკაცის პოვნა უფრო რთულია, ვიდრე სამსახურის. შესაძლოა, ვივარაუდოთ, რომ ქალები პასუხის გაცემისას იდეალურ მამაკაცს გულისხმობენ, ან „თეთრ რაშზე ამხედრებულ პრინცს“, მაგრამ ფაქტია, რომ პრობლემა კვლავაც აქტუალურია. ინტერაქტივისას ასევე ისმება კითხვები: განგიცდიათ თუ არა რომეო და ჯულიეტას მსგავსი სიყვარული? თქვენთვის უღალატია ვინმეს? თქვენს პირველ ღამეს ხომ ვერ გაიხსენებდით? უკვდავების გწამთ? და ა.შ. მაყურებელი ფრთხილად და მორიდებულად, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იღებს ამ გამოწვევას და პასუხობს დასმულ კითხვებს (ამ მხრივ ახალგაზრდები უფრო გამოირჩევიან). მაყურებელთა ნაწილი კი თავს არიდებს მსახიობთა შეკითხვებს, იმიტომ, რომ რცხვენია, ეუხერხულება, მით უმეტეს, ისეთ კითხვაზე პასუხის გაცემა, როგორიცაა: „გახსოვთ თუ არა პირველი ღამე? ტრადიციებს ჩაბლაუჭებული და მასზე დამოკიდებული საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ პირდაპირი ინტერაქტივი იყო შოკისმომგვრელი, არამედ მისი ფორმა და შინაარსი.

სპექტაკლის რეცენზიაში 2012 წელს ვწერდი: „სპექტაკლში ჩართულ ინტერაქტივთან დაკავშირებით კი დაგსმენ, ის უდავოდ საინტერესო ნაწილია სპექტაკლის, მაგრამ მსახიობებს უნდა შესწევდეთ ძალა და უნარი იმპროვიზაციის, მათ უნდა შეძლონ ინტერაქტივის სწორად მიზანმიმართულად წარმართვა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ, როცა სპექტაკლი გათამაშდება და ეს ეპიზოდები წარმოდგენის ყველაზე დასამახსოვრებელი ნაწილი გახდება მაყურებლისთვის...“¹, მაგრამ ასე არ მოხდა. სულ რამდენიმე წარმოდგენის გამართვის შემდეგ, სპექტაკლი მალე მოიხსნა რეპერტუარიდან, მიუხედავად

¹ ჩხარტიშვილი ლ., ბედისწერა დაბნეულია და ცოტა მაყურებელიც, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, №1, გვ. 26.

იმისა, რომ დადგამ მაცურებელში დიდი ინტერესი გამოიწვია, რასაც თეატრმცოდნე გიორგი ყაჯრიშვილიც დასძენს: „თუმანიშვილის თეატრში ბერძენი რეჟისორის მიერ განხორციელებული ეს ტრაგედია სეზონის პიტია და დღემდე იგი, ჩემი აზრით, სეზონის საუკეთესო წარმოდგენად რჩება. მაცურებელთა ინტერესი კი იმდენად დიდი, რომ ცარიელი ადგილის პოვნა შეუძლებელი, ისევე როგორც ბილეთების შეძენა წინასწარი შეკვეთის გარეშე“.¹ მიხეილ მარმარინოსმა თავისი დადგმებით წარუშლელი კვალი დატოვა უახლეს ქართულ თეატრში. მისი ესთეტიკა და სათეატრო ენა თავისუბურად გაიზიარეს ახალი თაობის რეჟისორების ნაწილმა და მაცურებელზე შოკისმომგვრელი ზემოქმედების კვალს ახალგაზრდა თაობის რეჟისორთა დადგმებშიც ვპოულობთ.

უახლესი პერიოდის ქართულ თეატრში კიდევ უფრო დიდ ადგილს იკავებს პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხის გამოყენება, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა, ძიებაზე ორიენტირებული რეჟისორების სპექტაკლებში. არტისტები, შემოქმედებით ჯგუფებთან ერთად, ახალი სათეატრო ენის პოვნაში და მაცურებელთან უკეთესი კომუნიკაციის დასამყარებლად ცდილობენ დანერგონ შემხებლობითი ინტერაქტივის ფორმა, რომელიც იმავდროულად იქცევა თეატრალურ ხერხად მაცურებლის შოკში ჩასაგდებად.

ინტერაქტივის უცნაურ ფორმას იყენებდა მიხეილ ჩარკვიანი სპექტაკლში „კატარინა ბლუმის შელახული ღირსება“ (ავტორი ჰაინრიხ ბიოლი), რომელიც მან მარჯანიშვილის თეატრის ალტერნატიულ სივრცეში, ე.წ. „სარდაფში“ დადგა. მაცურებელი მთელი წარმოდგენის განმავლობაში საგარძლებში მოკალათებული კი არ უცქერს ამბავს, არამედ ფეხზე დგას და პერსონაჟებთან ერთად გადაადგილდება. მაცურებელი მოვლენების არა მხოლოდ თვითმხილველი და შემსწრე ხდება, არამედ უშუალო მონაწილეც. რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ეს ფორმა წარმოდგენაზე მისულ საზოგადოებას პირდაპირი გაგებით შოკში აგდებდა, რასაც ბიოლის ტექსტის სიმძაფრე და სიუჟეტის სისასტიკე ემატებოდა.

შემხებლობით ინტერაქტივს ვხვდებით გურამ მაცხონაშვილის მიერ კლუბში „მტკვარზე“ განხორციელებულ დადგმაში უ. შექსპირის „ჰამლეტი“. სპექტაკლში ჩართული ერთადერთი უშუალო ინტერაქტივი მაცურებელთან ჰამლეტის მამის თემაზე იმართება.

¹ ყაჯრიშვილი გ., „R+J+Z“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი. გვ. 6.

მსახიობები შემთხვევითობის პრინციპით შერჩეულ რამდენიმე მაყურებელს, გაცნობის შემდეგ, სთხოვენ მამასთან დაკავშირებული ყველაზე მძაფრი მოგონებების გახსენებას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მცდელობების მიუხედავად, ინტერაქტივი ქართველ მაყურებელთან ჯერ ისე ვერ ამართლებს, როგორც ეს შემოქმედებით ჯგუფს აქვს ჩაფიქრებული. „ჰამლეტის“ შემთხვევაშიც, გასაუბრება მაყურებელთან იქცა სპექტაკლის არაფრისმთქმელ ეპიზოდად, რამაც შეაფერხა კიდევ სპექტაკლის მძაფრ სიუჟეტურ მოვლენათა დინამიკურობა. წარმოდგენაც რიტორიკული კითხვით – „მამა გყვარებია?!“ სრულდება, რომელზედაც პასუხის გაცემა იქვე სავალდებულო არ არის.

მაყურებელი არაპირდაპირი ინტერაქტივის ფორმით, სპექტაკლში განვითარებულ მოვლენათა (მათ შორის, ინტიმურ) უშუალო მომსწრე, დამკვირვებელი და მონაწილეა, მაგრამ მოვლენათა მსვლელობაზე ვერანაირ გავლენას ვერ ახდენს, ვერაფერს ცვლის, მსახიობთა მიერ მოწოდების მიუხედავადც ინერტულია, ისე როგორც ჩვენი საზოგადოებაა გულგრილი ქვეყანაში დაგროვილი უსამართლობის მიმართ. პასიური მაყურებლის სახით, სპექტაკლში ვხედავთ ინდიფერენტულ საზოგადოებას, რომელიც თვალყურს ადევნებს ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას და მასზე გავლენის მოხდენის, ან შეცვლის მიზნით არაფერს აკეთებს.

შემხებლობითი ინტერაქტივის, ინტერვიუს ხერხს იყენებს დავით ჩხარტიშვილი გორის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში „ანტიგონე“. კრეონისა და ანტიგონეს პერსონაჟების შემდეგ, სპექტაკლში დიდი დატვირთვა აქვს ქოროს. რეჟისორმა მათი ფუნქცია საკმაოდ გაზარდა თავის დადგმაში. ფასილიტატორის როლსაც მაყურებელთან ინტერვიუს დროს ამ დადგმაში ქორო ირგებს. სპექტაკლის მეორე ნაწილი მაყურებელთან ინტერაქტივით იწყება, რომელიც კრეონისა და ანტიგონეს პოზიციებს ეხება. დისკუსია მაყურებელთან ყოველთვის საინტერესოა და ცოცხალი, თუმცა ვფიქრობ, როგორც ბევრ სხვა დადგმაში, რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული ინტერაქტივის ეფექტუნარიანობა დაიკარგა. დისკუსიას სჭირდება მომზადებული მოდერატორი, რომელიც გამოუვალ სიტუაციაშიც კი შეძლებს გამოსავლის პოვნას, რათა არ ავნოს სპექტაკლის სტრუქტურას, სცენაზე წარმოდგენილი მოვლენების დინამიკურობას.

ალტერნატიული სათეატრო ენა დეკონსტრუირებულ ტექსტს,

ალტერნატიულ სივრცესა და ალტერნატიულ ხედვას მოაქვს. რეჟისორი დათა თავაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ფუნქცია, რომელიც თეატრს ჰქონდა, ის აღარ აქვს თეატრს დღეს და არ შეიძლება ჰქონდეს, დღეს თეატრი შესაძლებელია იყოს ერთადერთი რაღაცისთვის, ჩვენ გავჩერდეთ რაღაც პერიოდის განმავლობაში, მივუძღვნათ ჩვენი თავი რეალურ ურთიერთობას, რომელიც არ გვაქვს... დღეს ყველაზე დიდ შოკს, ჩემი აზრით, იწვევს ის, რომ ჩვენ დღეს ხალხს არ ვართობთ... ჩვენ ვიკრიბებით რაღაც სივრცეში, რათა რეალური დრო მივიღოთ, როგორც რეალური დრო და სხვათა შორის, ჩემი ბოლო პერფორმანსი, რომელიც გავაკეთე ახალი დრამის ფესტივალისთვის¹, ზუსტად ეს იყო, რომ დაღამდება ახლა აქ და მეტი არაფერი არ მოხდება. აი, ამ დაღამებას უყურე, მეტს არაფერს. მოკლედ, თეატრი ხდება მაყურებლის, მაყურებელი იწყებს თამაშს უფრო და უფრო მეტად, უფრო მეტად მივიღვართ იქ, სადაც ჩვენ ვაძლევთ მაყურებელს დაახლოებით თერაპიულ სივრცეს იმისთვის, რომ თავისი თავი შეიმეცნოს, ის გრძნობდეს რაღაცებს, თეატრი გადმოღის მაყურებელში“.² დადგმაში უხვად ეხვდებით პირდაპირ და უშუალო ინტერაქტივს, რომელიც ეხება პირად, ინტიმურ, საზოგადოებრივ და გლობალურ საკითხებსა და თემებს. შემხებლობითი ინტერაქტივი მაყურებელთან ყოველთვის შეიცავს გარკვეულ ინტრიგას, რომელიც ჩნდება დარბაზში მსხდომთა და მონაწილეებს შორის. ცნობისმოყვარე მაყურებელი ელოდება ამ „ინტერვიუს“ ცქერა-მოსმენას, მაგრამ ის არ ვითარდება, იქვე წყდება (თუმცა მაყურებელთა რიგებში მყოფი დრამატურგი ალექსი ჩილენიძე ინტერაქტივის განვითარებას შეეცადა მსახიობთან კონტრშეკითხვების გზით).

დათა თავაძის მაგალითის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრი გამიზნულად მიდის ტრადიციების მოყვარული მაყურებლის წინააღმდეგ, რომელსაც ურღვევს კომფორტის სივრცეს სავარძელში და სთავაზობს მას პასუხისმგებლობის გადანაწილებას მსახიობებთან ერთად. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მაყურებლის დიდი ნაწილი პირდაპირი ინტერაქტივის დროს დისკომფორტს განიცდის, რაც გამოწვეულია მიუჩვეულობით, საბოლოოდ მაინც ერთვება მასში.

¹ საუბარია ახალი დრამის ფესტივალის ფარგლებში დათა თავაძის მიერ განხორციელებულ კომპოზიციაზე „ბნელა და არ იცის, რომ ოთახში სხვებიც არიან“.

² ინტერვიუ დათა თავაძესთან, www.theatre.life/interviews

თანამედროვე სათეატრო ენის ძიების პროცესი თვალნათლივ გამოვლინდა „ახალი დრამის ფესტივალისთვის“ შექმნილ პერფორმანსებში, ხოლო პირდაპირი ინტერაქტივი, როგორც მაყურებლის შოკში ჩაგდების ინსტრუმენტი, ერთ-ერთ წამყვან ტენდენციად გამოიკვეთა. შემხველობითი ინტერაქტივის სერხს არც გრიგოლ ნოდია აუარა გვერდი. სპექტაკლში „ნოე“ მსახიობ შაკო მირიანაშვილის მიერ შერჩეულმა ერთ-ერთმა ადრესატმა ინტერაქტივში მონაწილეობაზე უარი განაცხადა, მართალია, მსახიობს მოხალისის მოძებნა არ გასჭირვებია, მაგრამ პასიურმა მაყურებელმა გლობალურ პრობლემაზე, უფრო სწორად, ჩვენი საზოგადოების თავისებურებაზე დამაფიქრა. ქართველი მაყურებელი (შესაბამისად საზოგადოება) უფრო კონფორტულად თავს დამკვირვებლის, მოთვალთვალის ამპლუაში გრძნობს, მას არ უყვარს უშუალო მონაწილეობა პროცესში, ურჩევნია შორიანლოდან ადევნოს თვალი ყოველგვარ უსამართლობას, მათ შორის, ძალადობას... გრიგოლ ნოდია მაყურებელთან ინტერაქტივის არაერთ ფორმას და საშუალებას იყენებს. მათ შორის, იყო მაყურებლის ჩართვა დიალოგში, როგორც მეორე მხარე. ამჯერად, ერთ-ერთმა მაყურებელმა ფსიქიატრიულის ექიმის როლი მოირგო და მშვენივრად გაართვა თავი მასზე დაკისრებულ ამოცანას.

ინტერაქტივი, რომელიც მაყურებლის შოკში ჩაგდებას, მის ჩართვას მოქმედებაში და მსახიობებთან ერთად, წარმოდგენაში მოთხრობილი პრობლემის პასუხისმგებლობას ანიჭებს, რთულად, მაგრამ ფეხს იკიდებს უახლესი ქართული თეატრის სპექტაკლებში. მიუხედავად იმისა, რომ კომუნიკაციის ამ ფორმასთან ქართველი მაყურებელი ჯერ კიდევ გაუცხოებულია. ახალი სათეატრო ენა ებრძვის ძველ, გაბატონებულ, მაგისტრალურ ხაზს, რომელიც ცდილობს ალტერნატივის სახით თეატრის გადარჩენას მომავლისთვის. ვინ მოიგებს ამ ომს, ამას დრო გვიჩვენებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 2. თბ., 2001.
- ყაჯრიშვილი გ., „ლ+ჟ+ძ“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 2012. 21 მაისი.
- ჩხარტიშვილი ლ., ბედისწერა დაბნეულია და ცოტა მაყურებელიც, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2012, №1.

raised more than once. For instance, by examining textbooks from 20-30 years ago, it is evident that the main function of theatrical research was to document the theatrical process and record performances. Nowadays, this approach is decidedly wrong, since theater studies no longer serves just this purpose. The function of documentation is much better performed by means of modern-day technologies.

Lasha Chkhartishvili,
Doctor of Art Studies
Associate Professor at Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgian State University

TANGIBLE INTERACTIVE AND HIS METHOD OF USE IN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE

Summary

The theater itself is meant to be interactive. A theater does not exist without a spectator. There are two forms of relationship with the viewer. The first is a trunk, the second is directly interactive. During the Soviet Union, Soviet theater was not used for direct interaction. There were still cases in the Soviet theater of crossing the highway.

Direct interaction used Georgian directors: Kote marjaniSvili, Mikheil Tumanishvili, Medea Kuchikhidze and others. In the 90s of the twentieth century experiments started in the Georgian theater. Theater free from censorship and contemporary Georgian theatre started research new forms. This period is interested, but Georgian stage directors started make free performances. Interesting any Georgian directors works. For example: Sandro mRevlishvili, Avtandil Varsimashvili, Giorgi Sikharulidze and others. Giorgi Sikharulidze make new theatre space named „The Theatre of changes “.

Direct interactive used Michael Marmarinos in Tumanishvili Film actors theatre. Interactive like Georgain directors: Data Tavadze, Mikheil Charkviani, Guram Matskhonashvili... This research Tell us about it more on the Tangible interactive and his method of use in contemporary Georgian theatre.

Lali Osepashvili,

The doctor of Art Studies

Assistant-professor at Shota Rustaveli

Theatre and Film Georgian State University

KING TAMAR'S CHARACTER IN THE WALL PAINTING OF THE 19TH 20TH CC. TBILISI CHURCH

Summary

The goal of this paper is to present the results of the study how actively was pictured King Tamar's Character in the wall Painting.

At that time Georgia was outside province of Russia and Georgians were under Russians oppressing. Georgian patriots idealized the heroic past. The King Tamar was idolized person by everyone. There were painted two Church at that time in Tbilisi. The first was painted by Italian painter Ludwig Longo at the end of 19th Holy Trinity Church, the second 1914y. by Gigo Zaziashvili in Chugureti St. Nikolas Church. In both Churches were portrayed the King Tamar's image near to altar.

According to results of my research, the author of idea of painting in the Holy Trinity Church was by archpriest Nikoloz Ardaziani. In both paintings in front of us are presented historical portrait of King Tamar. She wear byzantinian royal clothe. Both painters painted in genre of portrait. Longo used European traditional skills, whereas Zaziashvili used Georgian painting of the middle age.