

ზურაბ თოდუა

მსახიობი - თოჯინისა და სათამაშო ბარემოს ევოლუცია ქუთაისის თოჯინების თეატრში (XXს. 40-70-იან წლებში)

ინგლისურ ენაში არსებობს თოჯინის აღმნიშვნელი ორი სიტყვა — "doll" და "puppet". "Doll" ყოფილი, სათამაშო, ხოლო "puppet" — თეატრალური თოჯინაა. ქართულ ენაში კი ყველა თოჯინას ძირითადად ერთნაირად — უბრალოდ თოჯინას — ვუწოდებთ.

გასული საუკუნის მანძილზე არ იყო სრულიად ნათელი, სახელდობრ რით განსხვავდება თეატრალური თოჯინა არათეატრალურისგან. ძალიან ხშირად ისინი ცვლიდნენ ერთმანეთს და აქედან გამომდინარეობდა, რომ მათ შორის არ არსებობდა არც პრინციპული სხვაობა, არც რაიმე საზღვრები.

სინამდვილეში განსხვავებები და საზღვრები მაინც არსებობს, რაც განპირობებულია იმ საზოგადოებრივი ფუნქციებით, რომლებიც მათ ენიჭებათ მკაფიოდ მოცემულ პირობებსა და სიტუაციებში. მაგალითად, რეალურ ცხოვრებაში თოჯინების უმეტესობას აქვს ყოფილი, სათამაშო ფუნქცია, ვაჭრობაში ისინი ასრულებენ მანეკენი-თოჯინების ფუნქციებს, არსებობს სარეკლამო ან სუვენირული თოჯინები, არის ისეთებიც, რომლებიც, ამ სიტყვის სრული გაგებით, წარმოადგენენ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რადგანაც გააჩნიათ მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციები. ცალკეულ შემთხვევებში ამ ფუნქციებს ისინი ასრულებენ დამოუკიდებლად (ე.წ. საგამოფენო თოჯინები), სხვა შემთხვევებში — სხვადასხვა მხატვრული კომპოზიციების შემადგენლობაში.

განსაკუთრებული პოზიციები ამ სახის თოჯინებს შორის უჭირავთ "მსახიობ-თოჯინებს" როგორც მათ უწოდებენ. ეს დასახელება იქვე მიგვანიშნებს, რომ მსახიობი-თოჯინები აქტიურულ ხელოვნებას მიეკუთვნებიან. ასეთი თოჯინების საშუალებით იქმნება სპექტაკლების პერსონაჟების სივრცით-დროებითი მხატვრული სახეები. მსახიობი თოჯინა შეიძლება იყოს ან არ იყოს მხატვრული ნაწარმოები. ნებისმიერი უბრალო საგანი წარმოდგენაში გამოყენებული (ქოლგა, ბურთი, საათი თუ ასანთი და ა. შ.), თავისი ფორმის ყოველივე შეცვლის გარეშე, სპექტაკლის სისტემაში ხდება მსახიობ-თოჯინად, თუ, რა თქმა უნდა, იგი ასრულებს მსახიობი-თოჯინებისათვის განკუთვნილ ფუნქციებს, გამოსახავს პერსონაჟის არა მარტო ვარგებობას, არამედ მის ფიზიკურ მოქმედებას. მაგრამ თუ მსახიობი-თოჯინა კარგავს თავის თვითმყოფად ფუნქციებს, იგი გადადის დეკორატიული, სათამაშო თოჯინების ან სრულიადაც ჩვეულებრივი ხელოვნური თუ ბუნებრივი საგნების რანგში. ხშირად ეს თოჯინები მოძრაობაში მოწყყავთ ავტომატური მექანიკური ან მექანიკურ-ელექტრონული მოწყობილობებით, მაგრამ ჩვეულებრივად მათი "გაცოცხლების" მთავარი ძალა — სკისი აღამაინა.

მამასადამე, თოჯინების თეატრის სინკრეტულ ხელოვნებაში წამყვანია ორი ძირითადი კომპონენტი: მსახიობი თოჯინა და მეთოჯინე მსახიობი. ანუ, თეჯირზე ერთმანეთს ხედება ორი შემოქმედლი: მსახიობი და მხატვარი, თეატრალური და სახვითი ხელოვნების წარმომადგენელი. შემოქმედებით პროცესში ისინი შედიან ერთმანეთთან რთულ ურთიერთობაში, რომელიც წარმოშობს თოჯინური ხელოვნების განსაკუთრებულ იმანენტურ თავისებურებას და რომელიც თავის თავში მოიცავს კონტრასტულ წინააღმდეგობებს, როგორცაა: მსახიობის ცხოველყოფილი ხელოვნება და თოჯინის უსულო ბუნება; მსახიობის ხელოვნების დინამიკა და სახვითი ხელოვნების სტატიკა; არსება, რომელსაც არ შეუძლია გამოამჟღავნოს თავისი თავი დროის გარეშე (მსახიობი) და არსება, რომელზეც დრო მოკლებულია ბატონობას (თოჯინა); ცოცხალი ბუნება და ხელოვნურობა. ეს წინააღმდეგობები გამსჭვალავენ თოჯინების თეატრის შემოქმედების ყველა მხარეს და განსაზღვრავენ მის სპეციფიკას.

ამიტომ სპექტაკლის წარმატება თუ წარუმატებლობა დაკავშირებულია იმაზე, თუ რამდენად ხელს უწყობს ერთმანეთის შარბონიულ თვითგამოვლინებას. სამწუხაროდ, სპექტაკლების განხილვები გვიჩვენებს, რომ რეცენზენტები ამახვილებენ რა მთელ ყურადღებას დრამატურგიული მასალის თავისებურებებზე (სიუჟეტი, ფაბულა, იდეა) და, უმთავრესად მსახიობთა ოსტატობაზე, მეტწილად იგნორირებენ სპექტაკლის მეორე ძირითადი კომპონენტის მნიშვნელობას. იჩენენ რა დაუდევრობას მხატვრის შემოქმედების მიმართ, ისინი ბევრ შემთხვევაში ამჟღავნებენ არაკომპენტენტურობას თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების საკითხებში. პრაქტიკულად არ გვხვდება მხატვრის შემოქმედების სერიოზული ანალიზი. უკეთეს შემთხვევაში, იგი იცვლება დეკორაციების აღწერით, მათი მოკლე ზოგადი შეფასებით ("შეტყველი" ან "არამეტყველი" დეკორაციები). არის შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლების რეცენზიებში მხატვრის გვარი საერთოდ არ მოიხსენიება.

ჩვენი მოკრძალებული ამოცანაა ისტორიულ ასპექტში განვიხილოთ ქუთაისის ი. გოგებაშვილის სახელობის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მხატვართა მოღვაწეობა თეატრის ფორმირების პირველი ათწლეულების მანძილზე. უნდა აღინიშნოს საკვლევი მასალის სიმწირე. 40-50-იანი წლების სპექტაკლების არც ესკიზები, მითუმეტეს თოჯინები და დეკორაციები, თეატრში არ შემოინახა, ხოლო იმას, რაც შემორჩა 60-70-იანი წლებიდან, აქვს საკმაოდ დაცალკევებული, შემთხვევითი ხასიათი. ეს კი ნაკლებ შესაძლებლობას იძლევა იმ წლების სპექტაკლების მხატვრული სახის აღდგენისა და თეატრში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების მკაფიო წარმოჩენისათვის. ასეთ ვითარებაში ფასეული ხდება წარმოდგენების თვითმხილველთა შთაბეჭდილებები, სპექტაკლებისა და მათი გმირების მცირერიცხოვანი ფოტოები, მხატვართა შემორჩენილი არქივები და სპექტაკლების რეცენზიები, თუმცა ისინი, ბუნებრივია, მხოლოდ ზოგად სხივს ჰყვენს ჩვენთვის საინტერესო საკითხს.

თავისი არსებობის რეალურ ისტორიას ჩვენი ქალაქის თოჯინების თეატრი იწყებს 1946 წლის 31 დეკემბერს სპექტაკლით "თეთრი ფინია", რომლის თოჯინები და მუსიკალური პარტიტურა დახმარების ნიშნად ქუთაისელი კოლეგებისათვის თბილისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრს გამოუგზავნია. თეჯირი და დეკორაციები შექმნილი იყო ვ. კიკვიძის მიერ, რომელიც 1946-1954 წლებში თეატრის მთავარ მხატვრად მოღვაწეობდა.

არსებობის პირველი ხუთი წლის მანძილზე ს. ცაგარეიშვილის ხელმძღვანელობით თეატრმა წარმოადგინა 23 პიესა, რომლებიც ზნეობრივ საკითხებს, ისტორიულ თემებს, კლასიკური ნაწარმოებებისა და ზღაპრების ინსცენირებას ეხებოდა. ამ სპექტაკლების მხატვრული გაფორმება ძირითადად ვ. კიკვიძეს (“თეთრი ფინია”, “კურდღელი”, “ბაღნარში”, “ვერცხლის ჩლიქი” და ა.შ.) და ს. ცაგარეიშვილს (“ჩემებიანი კატა”, “ალმასების საბაღები”, “ყვავი, ბუ და მელაკულა” და სხვ.) ეკუთვნოდა. თითო-თითო სპექტაკლი ამ დროის მანძილზე გააფორმეს ვ. ცომაიამ (“კაცია-ადამიანი?”), ს. მესხოვმა (“თეთრა”), ვ. ოქროპირიძემ (“გაქვავებული ქალაქი”). ამ ნამუშევართა ესკიზები არ შემორჩა. ვ. კიკვიძის ერთადერთი შემონახული ესკიზი სპექტაკლისათვის “ნანა ტყეში” სუსტია ტექნიკური თვალსაზრისით და, რა თქმა უნდა, არ ვეაძლევს წარმოდგენას სპექტაკლზე მთლიანობაში, მაგრამ გვიჩვენებს მხატვრის მცდელობას შექმნას ლაკონური სათამაშო სივრცე, თუმცა თავის მხატვრულ შინაარსში რამდენადმე გაუბრალებული.

პრესაში დადებითი გამოხმაურება მიიღო სპექტაკლმა “ჩემებიანი კატა”, (1949, ვ. ვლადიჩინას პიესა, შ. პიეროს ზღაპრის მიხედვით), რომლის დამდგმელი რეჟისორი და მხატვარი იყო ს. ცაგარეიშვილი. შესანიშნავი პედაგოგი და ხელმძღვანელი, რეჟისორი და მსახიობი, ქართული თოჯინების თეატრის თეორიისა და ისტორიის მცოდნე, თოჯინების ნაციონალური თეატრის მკვლევარი ს. ცაგარეიშვილი ქართულ სათოჯინო სცენაზე ცდილობდა დაენერგა სპექტაკლების დადგმისა და გაფორმების ის პრინციპები, რომლებიც გაბატონებული იყო ლენინგრადის (ა. დემენის) და მოსკოვის (ს. ობრაზცოვის) თოჯინების სახელმწიფო თეატრებში.

მხატვრის მიერ შესრულებული თოჯინები და დეკორაციები იყო ფერადოვანი და მეტყველი, იმ დროის თოჯინების თეატრში არსებული ესთეტიკური შეხედულებების ფარგლებში. ამავედროულად, ისინი მოიცავდნენ იმ სახასიათო თავისებურებებს, რომლებიც ბატონობდნენ თოჯინების თეატრის სცენოგრაფიაში 40-50-იან წლებში. ამ დროის სპექტაკლების გაფორმებაში უნდა აღენიშნოთ მცდარი, თუმცა ტიპური მიდგომა თოჯინების სპექტაკლის სახვითი განსახიერებისადმი, რაც გამოიხატებოდა დრამატული თეატრის ფორმალური პრინციპების, ზერხებისა და საშუალებების მექანიკურ გამოყენებაში. ასეთი იყო ზოგადი ტენდენცია და ქუთაისის თოჯინების თეატრი არ იყო მოკლებული მის გავლენას. მეტწილად დეკორაციები ხასიათდებოდა მოსაწყენი დოკუმენტალურობით, ეთნოგრაფიული დეტალებით გადატვირთვით, რაც, საბოლოო ჯამში, წარმოადგენდა მოქმედების ადგილის მხოლოდ უსახო მონიშვნას. მიჰყვებოდნენ რა აუცილებელ “რეალისტურ მანერას”, მხატვრები აგებდნენ თოჯინურ ინტერიერებს არქიტექტურული კანონების მთელი დაცვით, ხოლო ღია ცის ქვეშ მიმდინარე სცენებისათვის წერდნენ “რეალისტურ” პეიზაჟებს, რომლებიც ივსებოდა მოცულობითი დეტალებით.

არანაკლებ სახასიათო იყო დეკორაციების ბრტყელი გადაწყვეტა. მხატვარი თუ რეჟისორი იშვიათად იყენებდა სამგანზომილებიან სივრცეს, რაც აიხსნებოდა იმით, რომ თეატრი არ აძლევდა მსახიობს საშუალებას შესულიყო სცენის სიღრმეში. ყოველ მოქმედებას ჰქონდა თავისი გაფორმება, ცალკე დეკორაცია, რაშიც ასევე გამოიხატა იმდროინდელი დრამატული თეატრისადმი მიბაძვა.

40-50-იანი წლების სპექტაკლებში მქადენდებოდა თოჯინების თეატრის ბუნებისა და ამოცანების ჯერ კიდევ აშკარად ჩამოუყალიბებელი გაგება.

აღნიშნული თავისებურებები თავს იჩენდა ს. ცაგარეიშვილის სპექტაკლებშიც. ასე, მაგალითად, დეკორაციებში “ზექმებიანი კატისათვის” რეცენზენტი აღნიშნავდა არქიტექტურის სიბრტყით ხასიათს, სადაც “სახლის ჩამოუფარებელ ფანჯრებში ჩანდა უკანა დეკორაციების ფარები”, რაც აქვეითებდა შთაბეჭდილებას და არასასურველ ეფექტს ქმნიდა. იგივე ავტორი მიუთითებდა ცალკეული თოჯინების არასაკმარის მხატვრულობასა და გამომეტყველებაზე.

საერთოდ, 40-50-იანი წლების თოჯინებშიც პრაქტიკულად ნაკლები იყო ხატოვნება. არსებითად, ეს იყო ადამიანებისა თუ ცხოველების პატარა ნატურალისტური ასლები თავისი სტანდარტიზირებული “სახეობრივი” თვისებებით. თოჯინების მულაქური დამაჯერებლობა აცლიდა მათ მხატვრულობას. ხშირად ერთი და იგივე თოჯინები, სხვა ტანსაცმელში შემოსილნი, სხვადასხვა პიესებში გამოიყენებოდა.

თოჯინა — შეზღუდული შესაძლებლობის “მსახობია”. მას არ გააჩნია მიმიკა, ლაპარაკობს “სხვისი ხმით”, ყოველთვის პირობითი და ნაკლებად ბუნებრივია. მეტყველების მთელი ძალა მასში კონცენტრირებულია მის სახესა და მოძრაობაში — ყესტში, თავისა თუ კორპუსის მობრუნებაში და ა. შ. ამიტომ თოჯინის ტიპურობა, დამაჯერებლობა, ცხოველმყოფელობა, მასში ხასიათის არსებობა — დამოკიდებულია მხატვარ-მოქანდაკის ოსტატობაზე, ხოლო მისი ყესტის მეტყველება და მოძრაობის უნარი პირდაპირ კავშირშია თოჯინის ტექნიკურ მოწყობას და დამზადების გათვლის სიზუსტესთან. აქ მნიშვნელობა აქვს თოჯინის მასალასაც და კოსტიუმსაც კი. თოჯინების დამზადების ტექნიკური საკითხების გადაწყვეტა, საბოლოო ჯამში, განსაზღვრავს მის მხატვრულ შესაძლებლობებს.

40-50-იან წლებში თოჯინების თეატრში მხატვარ-მოქანდაკედ მოღვაწეობდა ახალგაზრდა ვ. მიზანდარი (შემდგომში — საქართველოს სახალხო მხატვარი). თუმცა “ნატურალისტების ავადმყოფობამ” იჩინა თავი მხატვრის თოჯინებშიც. საუკეთესო ნაწარმოებებში იგი ცდილობდა მოშორებოდა ანატომიურად ზუსტ პროპორციებს, ზედმეტ დაწვრილმანებასა და ფაქტურულ იმიტაციებს. ვ. მიზანდარი ყურადღებას ამახვილებდა არა მარტო პერსონაჟების გარეგნულ-პლასტიკურ მხარეზე, არამედ მათი სახასიათო თავისებურებების გამოვლინებაზე. პრესა დადებითად აფასებდა მის თოჯინებს სპექტაკლებისათვის “სამანიშვილის დედინაცვალი” (1953, რეჟისორი თ. ლორთქიფანიძე, მხატვარი გ. ბერეიკიძე), რომელშიც ფორმების მოცულობა და მეტყველი სილუეტები ეხმარებოდა აზნაურთა ტიპური და ამავე დროს ცოცხალი სახეების შექმნას. “დათუნის სამართალში” (1954, რეჟისორი ლ. შენგელია, მხატვარი გ. ბერეიკიძე) მოქანდაკემ წარმოადგინა ცხოველთა სახასიათო სახეები, რომლებიც შემოსილნი იყვნენ ადამიანთა სამოსებში. ქუთაისის თოჯინების თეატრში ეს პირველად გამოყენებული ანთროპომორფიზმი აძლიერებდა ხილვადი შთაბეჭდილებების ნაკადს და პერსონაჟების მაყურებელზე ზემოქმედების დონეს. სპექტაკლში “შარახანო” (1959, რეჟისორი ლ. შენგელია, მხატვარი გ. ბერეიკიძე) განსაკუთრებით კარგი იყო ბოშათა ფიგურები, რომლებიც საოცრად ზუსტად ამქადენდნენ მათ ტიპურ თავისებურებებს. მათში მკაფიოდ იგრძნობოდა პროფესიონალი

მოქანდაკის ხელი. ვ. მიზანდარის მოღვაწეობა ეხმარებოდა 1950-იანი წლების თოჯინების უსახო ნატურალიზმის გადალახვას და იმ პრინციპების განმტკიცებას, რომლებიც ორგანული იყო თოჯინების თეატრისათვის.

დაარსებიდანვე ქუთაისის თოჯინების თეატრში მოქმედებდნენ იავური; ანუ ჯონით სატარებელი თოჯინები, რომლებიც ცალკეულ სპექტაკლებში ივსებოდნენ თითებზე ჩამოსაცემლი “პეტრუშკებით”. მათ მთავარ ღირსებას შეადგენდა მოძრაობის უნარი, რაც, საბოლოო ჯამში, განისაზღვრებოდა თოჯინების ტექნიკური შესაძლებლობებით და დამოკიდებული იყო თოჯინების მექანიზატორის ოსტატობაზე. 50-იან წლებში თეატრში მოღვაწეობდა მხატვარი-მექანიზატორი მ. ჩიქვილაძე, რომელიც ისწრაფვოდა არა მარტო ექსტრის მეტყველების გაძლიერებისა და ჯონით სატარებელი თოჯინის მოძრაობის თავისუფლებისაკენ, არამედ მისი ნიღბის აბსტრაჰირებულიობის გადალახვისა და მიმიკური შესაძლებლობების გაფართოებისაკენ. “დროთა განმავლობაში ჩვენი თეატრის თოჯინები ხდებიან უფრო მოძრავი და ელასტიური, სულ უფრო უახლოვდებიან რეალობას — ეს მექანიზატორ მ. ჩიქვილაძის დამსახურებაა”, — წერდა 50-იანი წლების ბოლოს კ. კვეციანი. სპექტაკლში “შარახანო” მ. ჩიქვილაძემ შეძლო გაცოცხლებინა თოჯინების მოძრაობა ჯონების გამოუყენებლად, რაც იყო სიახლე თეატრის ცხოვრებაში და იძლეოდა საშუალებას სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში მეტყველი საშუალებების უფრო ფართო სპექტრის გამოყენებისათვის.

ყველაფერი ეს, ბუნებრივია, ხელს უწყობდა თოჯინისა და თოჯინური სცენოგრაფიის განვითარებას. მაგრამ, მიუხედავად ცალკეული მიღწევებისა, მეთოჯინე-მხატვრები 40-50-იან წლებში იმყოფებოდნენ დრამატული თეატრის გამოცდილების დიდი ზეგავლენის ქვეშ. ბევრ შემთხვევაში უსახო ნატურალიზმი, მოღუწებული, ამორფული თეატრალური დეკორაცია, პრიმიტიული თოჯინები აბსტრაჰირებული მიმიკით — კიდევ ბატონობდა თოჯინურ სცენაზე. უთუოდ, ეს ასევე დაკავშირებული იყო თეატრის მწირ მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზასთან, ჭეშმარიტად თოჯინური დრამატურგიის უქონლობასთან, თოჯინების თეატრში რეალიზმის არასწორ გაგებასთან, რომელიც სრულიად არ არის ადეკვატური დრამატული თეატრის რეალიზმისა და რომელიც თოჯინების თეატრში უფრო ამაღლებული და პირობითია, მოითხოვს უფრო მეტად გროტესკულ, ექსპრესიულ სტილს. სწორედ ამ ტენდენციების გადალახვისაკენ იყო მიმართული თოჯინების მხატვრების ძალისხმევა 1960-იან წლებში.

აღნიშნულ პერიოდში მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება მთელ საბჭოთა ხელოვნებაში, მათ შორის თეატრალურშიც. თანდათან ყალიბდებოდა წინაპირობები, რომლებმაც შემდგომში უზრუნველყვეს თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ტრანსფორმაცია, როგორც დრამატულ, ასევე თოჯინურ თეატრში. უფრო აქტიურად გამოიყენებოდა ახალი მასალები, მუშავდებოდა ახლი ტექნოლოგიები, ყალიბდებოდა თოჯინური დრამატურგია, რომელშიც მოქმედება იგებოდა სახელდობრ თოჯინების თეატრის სპეციფიკური მოთხოვნების გათვალისწინებით. ეს იყო მნიშვნელოვანი, თუმცა განახლების მხოლოდ გარეგან ნიშნებს წარმოადგენდა. მთავარი კი იყო ის, რომ თანამედროვეობა იჭრებოდა მხატვრის შემოქმედების სულში, შინაგან არსსა და ესთეტიკურ პრინციპებში

ბუნებრივია, ეს არ იყო პროცესი გათვლილი სწრაფ შედეგებზე. ახალ ეტაპზე თოჯინების თეატრის გამფორმებელი ხელოვნება გადადიოდა შედარებით ნელა; ჭერ კიდევ ხშირად შეიმჩნეოდა ძველი, დრომოკმული ფორმების რეციდივები. მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავი იყო ის, რომ 60-იან წლებში იმსხვრეოდა უწინდელი, არასწორი წარმოდგენა თოჯინების თეატრზე, როგორც დრამატული თეატრის “ჯიბის” ვარიანტზე. თოჯინების თეატრი იპყრობდა თავის იმანენტურ თავისებურებებს.

50-იანი წლების მანძილზე თეატრმა 43 დადგმა წარუდგინა მყურებელს. რამდენიმე სპექტაკლის გასაფორმებლად მოწვეული იყო მხატვარი დ. თაყაიშვილი (“გაზაფხულის ყვავილი”, 1952, “რობერტის სიმღერა”, 1953) და ი. პეტრაიტისი (“რაც არ გერგება, არ შეგერგება”, 1959), ერთი სპექტაკლი გააფორმა მოქანდაკე ვ. მიზანდარმა (“ქოჩორა”, 1953), ხოლო დანარჩენი სპექტაკლების დამდგმელი მხატვარი გახდა გ. ბერეგიკიძე, რომელმაც 1951 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია “მხატვარ-დეკორატორის” სპეციალობით და იმ დღიდან მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრს დაუკავშირა.

გ. ბერეგიკიძის სპექტაკლების სახეები, შექმნილი 50-იანი წლების დასაწყისში, გამოდიოდა იმ დროში გავრცელებული მსჯელობიდან, რომ თოჯინების ხასიათი უნდა იყოს ცალსახა, სტატიკური, რომ მისი დინამიკის გადმოცემა თეატრალურ თოჯინას არ შეუძლია. ამიტომ ცალმხრივობა, სწორხაზოვნება, სტერეოტიპულობა ახასიათებდა იმ დროის “მსახიობ-თოჯინებს”, მათ შორის ახალგაზრდა გ. ბერეგიკიძის ნამუშევრებსაც. რადგანაც თოჯინის ნიშნად მიჩნეული იყო მისი გარეგანი სახე, მორთვა ან თვით თოჯინის სახელი. ეს არსებითად აქვეითებდა ინტერესს მისი ხასიათის მიმართ. მთელი ყურადღება გადატანილი იყო სიუჟეტის განვითარებაზე დრამატურგიაში და მოქმედებაზე სპექტაკლში. სიუჟეტზე ყურადღების გამახვილებას კი შედეგად თოჯინის ხასიათის დავიწყება მოჰქონდა.

აღნიშნული ტენდენციები შეიმჩნეოდა გ. ბერეგიკიძის 50-იანი წლების ნამუშევრებშიც (“ბალტი”, “ჩუკი და გეკი”, “წიკა” და სხვ.). სპექტაკლში “წითელქულა” (1952, ე. შვარცის ზღაპრის მიხედვით, რეჟისორი ლ. შენგელია) გაფორმება ნაკლებად შეესაბამებოდა პიესის ზღაპრულ შინაარსს. პეიზაჟურ დეკორაციებს არ ჰყოფნიდა მთლიანობა, დეკორაციების სიბრტყითობა აუბრალეობდა ეფექტს, არასაკმარისად იყო გამოვლენილი გმირების სხასიათო ნიშნები, მაგალითად, მგლის ეშმაკი, ბოროტი და ვერავი ხასიათი, ისევე, როგორც სხვა პერსონაჟებისა. ამაზე მიუთითებდა დ. მანდარია თავის რეცენზიაში ამ სპექტაკლზე.

მაგრამ, გაბატონებული ტენდენციების პირობებშიც, ახალგაზრდა მხატვარი ცდილობდა შეექმნა მეტყველი და დამაჯერებელი სახეები. იგი მიზანმიმართულად ითვისებდა თეატრალური თოჯინის ყველა შესაძლებლობას: თვითონ ძერწავდა მათ, მექანიზატორთა ერთად მუშაობდა თოჯინის მექანიკაზე, სცენის კონსტრუქტორს ეხმარებოდა დეკორაციების შექმნაში. დადებითი გამოძახილი პრესაში მოიპოვა მისმა სპექტაკლებმა “დათუნას სამართალი” (1954), “გიქორი” (1954, ო. თუმანიანის მოთხრობის მიხედვით, რეჟისორი ლ. შენგელია), “არშინ-მალალან” (1956, უ. ხაჯიბეგოვის ოპერეტა, რეჟისორი ლ. შენგელია), “ოქროს ზელები” (1956, დ. ზურაბის პიესა, რეჟისორი ლ. შენგელია), “ნიკა” (1957, თ. ფერაძის ნაწარმოების მიხედვით), “დიდი ჯაღოქარი” (1957) და სხვ.

50-იანი წლების ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი იყო “სამანიშვილის დედინაცვალი” დ. კლდიაშვილის ნაწარმოების მიხედვით (1953, რეჟისორი თ. ლორთქიფანიძე). გ. ბერეჟიკიძემ შექმნა 4 მოქმედებიანი პიესის ყოველი სურათის გაფორმება, რომელშიც აჩვენა XIX საუკუნის დასასრულის იმერული ყოფიერებისა და პეიზაჟის ბრწყინვალე ცოდნა. თოჯინებშიც, რომლებიც გაკოტრებულ აზნაურთა სახეებს წარმოადგენდნენ, მხატვარმა მოახერხა ქართველი მკითხველისა და მაყურებლის წარმოდგენაში კარგად ჩამოყალიბებული ამ სოციალური ფენის წარმომადგენელთა ტიპური ნიშნების გადმოცემა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სპექტაკლის წარმატებას ხელი შეუწყო მოქანდაკე ვ. მიზანდარის ოსტატობამ, რომელმაც სიცოცხლე შთაბერა გ. ბერეჟიკიდის წარმოსახვაში შექმნილ პერსონაჟთა სახეებს. აღნიშნულ გაფორმებაში ეს სპექტაკლი 200-ჯერ დაიდგა ქუთაისის თოჯინების თეატრის სცენაზე.

თეატრის დიდ შემოქმედებით მიღწევად პრესა და პუბლიკა ერთსულოვნად აღიარებდა ზ. კუხიანიძის ნაწარმოების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს “შარახანო” (1958). ეს წარმატება თანაბარწილად განისაზღვრებოდა რეჟისორ ლ. შენგელიას, მხატვარ გ. ბერეჟიკიდის, მოქანდაკე ვ. მიზანდარისა და მექანიზატორ მ. ჩიქვილაძის ურთიერთგაგებითა და პასუხისმგებლობით, რომლებმაც შექმნეს ხასიათებითა და ეროვნული თავისებურებებით, მოძრაობის თავისუფლებით, ფორმის მეტყველებითა და ფერადოვნებით დამაჯერებელი თოჯინური პერსონაჟების სახეები. ისინი მოგვითხრობდნენ ბოშა ბიჭის შარახანოს დრამატულ ბედზე. სპექტაკლში გ. ბერეჟიკიძემ ორგანულად გამოიყენა ჩრდილების თეატრის შესაძლებლობები, რამაც მთლიანობაში დადებითად იმუშავა სპექტაკლის ხატოვნების გაძლიერებაზე. ამ სპექტაკლის გაფორმებისათვის გ. ბერეჟიკიძე საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა (1959).

დროით ნაკარნახევი განახლების აუცილებლობა აშკარად იგრძნობოდა ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრში. ეს პროცესი იყო მეტად მნიშვნელოვანი და საინტერესო, თუმცა ყოველთვის როდი იყო თანმიმდევრული. ხშირად წარმოდგენაში ცვლილებები გამოიხატებოდა მხოლოდ გაფორმების ახალ მასალებში, საშუალებებსა და ტექნიკაში. გ. ბერეჟიკიდის 60-იანი წლების შემორჩენილი ესკიზები გვიჩვენებენ მხატვრის თანდათან განთავისუფლებას გაფორმების ძველი პრინციპებიდან, მაგრამ ეს არ შეიძლება ყოფილიყო განხილული როგორც უცილობელი წარმატების გარანტი.

1960-იანი წლების გ. ბერეჟიკიდის ნაწარმოებები უფრო ლაკონური გახდა. დეკორაცია იშორებდა სახვით მრავალსიტყვაობას, თუმცა ჯერ კიდევ ვერ მოიპოვა დრამატული ხელოვნებიდან დამოუკიდებელი არსებობის ფორმა. ლაკონურობას, როგორც თვითმიზანს, არ შეეძლო მოეტანა ჭეშმარიტი მხატვრული შედეგი. ზოგჯერ, პირიქით, მას მოჰქონდა დეკორაციების შინაარსობრივი დახასიათების გაღარბებაც კი. 60-იან წლებში დასახული ტენდენცია დეკორაციებისა და თოჯინების მეტი განზოგადებისა, იყო საყურადღებო ნიშანი, თუმცა პირველ ხანებში თეატრი ჯერ კიდევ არ აღმოჩნდა მზად ბოლომდე მიეღო პირობითობის გარკვეული დონე.

60-იან წლებში გ. ბერეჟიკიდის მიერ გაფორმებულ მრავალრიცხოვან სპექტაკლებს შორის მოწონება დაიმსახურა სპექტაკლებმა “რევისორი-ყეფხაყა”

(1962), “ბიჭები ეძებენ გაზაფხულს” (1962), “დაიყვილე მამალო” (1963), “გულივერის მოგზაურობა” (1963) და სხვ. ამ სპექტაკლების მხატვრობა გამოირჩეოდა ფერადობით, სანახაობრიობით, ლაკონურობით, თოჯინების პლასტიკურობითა და დინამიკით. წარმოდგენების ემოციური ზემოქმედების გაძლიერების მიზნით, მხატვარი იყენებდა სხვადასხვა მეტყველ საშუალებებსა და ხერხებს. ედმონდო და ამიჩის პიესა “მარკო” (“ღედა”) გადაწყვეტილი იყო ჩრდილების სპექტაკლის სტილში. მოძრავი ჩრდილების, ფერა და ჰარმონიული შენაერთების, მოხერხებულად დამუშავებული ეპიზოდების ჩართვით (ოკეანითა და გემით, რეკლამების შუქით გასხვივსნებული კაფეთი და სხვ.), მექანიკოს მ. ჩიქვილაძისა და სცენის კონსტრუქტორის მ. თორაძის კარგად გააზრებულ ნამუშევართან ერთად, მყოფრებელს წარუდგენდა ამოღვევებელ, დასამახსოვრებელ სპექტაკლს. თუმცა რეცენზენტ კ. კვეიძის დაკვირვებული თვალი ამჩნევდა ზოგიერთი სცენის ხელოვნურობასა და ნაკლებ დამაჯერებლობასაც (მაგალითად. სცენა ტყეში, ვეფხვზე დაღვენების სცენა და სხვ.).

60-იანი წლების მანძილზე თოჯინების დეკორაციულ ხელოვნებაში გამოვლინდა ტენდენცია, როდესაც “დეკორაციის” ნაცვლად დაიწყეს ცნება “სასცენო გარემოს” გამოყენება. ამის ქვეშ იგულისხმებოდა არა მარტო მოქმედების ადგილის შექმნა, არამედ პლასტიკური საშუალებებით დრამატურგიული მასალისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის ხატოვანი სტრუქტურის გამოვლინება. ეს აძლევდა მხატვარს მეტ თავისუფლებას პერსონაჟების სახეების დამუშავებაში, “ცოცხალი ბუნების” აუცილებელი იმიტაციურობის დაძლევადა და სპექტაკლის ხატოვნების გაძლიერებაში. გაჩნდა მხატვრული სახის არსებობის ერთიანი ფორმის მოპოვების მცდელობა, ყველა მოქმედებისა თუ სურათის სივრცობრივი ორგანიზაციის ერთიანი პრინციპის, პირობითობის საერთო დონის გამოყენებით.

პირველ ყოვლისა, ეს ტენდენცია აისახა თვით თოჯინებში. მათ გაუჩნდათ უფრო სახასიათო პლასტიკური გარეგნობა, მახასიათებელი ნიშნების უფრო დამაჯერებელი გამოვლინება, ზოგჯერ მკაფიოდ შარჟირებულ ფორმაში, რაც ადვილად მისაწვდომია ბავშვის აღქმისათვის. განსაკუთრებით კარგად ეს იგრძნობოდა უარყოფით პერსონაჟებში, რაც, ალბათ, აიხსნებოდა იმით, რომ აქ მხატვარი მეტად თავისუფალია გროტესკული ფორმების გამოყენებაში. დადებითმა გმირებმა კი, თუმცა ისინი არ იყვნენ ისეთი უსახო, როგორც უწინ, ჯერ კიდევ ვერ მიაღწიეს ამავე დონის გამომეტყველებას.

ამ წლებში შექმნილ თოჯინებში გ. ბერეჟიკიძე გამოდიოდა იმ ფუნქციიდან, რომლებსაც ისინი ასრულებდნენ სპექტაკლში. ხშირად თოჯინის დამახასიათებლობა განისაზღვრებოდა მისი რაიმე ერთი ნიშნის უტრირებით (გაქიმული ყელი, უჩვეულო ფორმის ცხვირი, არაჩვეულებრივად ჩასმული თვალები, გრძელი ხელები და ა.შ.), რაც ჯობით სატარებელი თუ “პეტრუსკის” ტიპის თოჯინების სხვადასხვა ტექნიკოლოგიებთან, მათ კონსტრუქციულ სისადავსა და დეკორატიულობასთან შეერთებაში, განსაზღვრავდა მხატვრის მიერ შექმნილი პერსონაჟების მრავალსახეობას. თოჯინებმა შეწყვიტეს ადამიანებისა და ცხოველების კოპირება, ისინი იძენდნენ თავის თოჯინურ სახეს, აშკარად ბუტაფორულ ხელებსა და ფეხებს... იცვლებოდა თოჯინისადმი დამოკიდებულება. იგი სპექტაკლში პროტაგონისტის ადგილს იკავებდა. შეიძლება ითქვას რომ, თუნდაც ძალიან ნელა, მაგრამ შინც შესამჩნევად, თოჯინა “Doll” თოჯინა “Puppet”-ის ნიშნებს ითვისებდა...

თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს არ იყო გამართული, უზალო პროცესი. ტექნიკური მხარე ჯერ კიდევ მოითხოვდა სრულყოფას, დროის მოთხოვნებამდე ამაღლებას. ამაზე გვაუწყებდა 60-იანი წლების ბოლოს ერთ-ერთ სტატიაში კ. კვეიძის მიერ გამოთქმული აზრი: “სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე სრულყოფის ნაცვლად, თანამედროვე დონეს დიდად ჩამორჩება დადგმის ტექნიკური მხარე... სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე ვერ გვიპოვნია თოჯინა, ჭეშმარიტად ხელოვნების ნიმუში, ვერ გვიპოვნია ავტორი, რომლის ხელიდანაც მზადდება ესოდენ უსიცოცხლო თოჯინები... ბავშვები ვერ შეიგუებებიან თავროკა, უსიცოცხლო და უმოძრაო თოჯინებს”. იმავე სტატიაში ავტორი გამოთქვამს შენიშვნებს გ. ბერეჟიკიძის ზოგიერთი თოჯინების მიმართაც: “იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თუ გ. ბერეჟიკიძე მონიღომებს, მას არ ელევა ფანტაზია, გააჩნია ძიების უნარი, თუ არა და გატყეპნილი ფორმები სად გაექცევა? ვინ დაიჯერებს, რომ “წითელქუდას” და “გულივერის მოგზაურობის” დეკორაციები ერთსა და იმავე მხატვარს ეკუთვნის? “წითელქუდაში” — პრიმიტივიზმი, “გულივერში” — გაბედული ნაბიჯი, სიახლე, უსაზღვრო ფანტაზია... ლილიპუტების გასაოცარი ფანტაზიით, გემოვნებით. დიდი ალღოთი, იუმორით შესრულებული თოჯინების გვერდით უეცრად საფრთხობელას მსგავსი გულივერის უსიცოცხლო, უმეტყველო თოჯინა!”... კ. კვეიძის ამ ემოციურ გამოთქმაში ბევრი რამ იყო სახასიათო. ალბათ, ასეთი იყო დროის დანახარჯები, როდესაც თოჯინების თეატრი — ყველაზე თეატრალური თეატრი — ჭეშმარიტად თავისი ხელოვნების თეატრალიზაციის გზაზე დგებოდა.

1969 წელს გ. ბერეჟიკიძეს რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის წოდება მიენიჭა.

70-იანი წლები გ. ბერეჟიკიძის აქტიური და უკანასკნელი შემოქმედებითი პერიოდი აღმოჩნდა. 1981 წელს მხატვარი გარდაიცვალა. ბოლო დროში მის მიერ გაფორმებულ 30-მდე სპექტაკლს შორის წარმატება ხვდა სპექტაკლებს “ტანია” (1971), “გოგონა” (1973), “ვარსკვლავბიჭუნა” (1973), “ოქროს თევზი და მებაღური” (1974), “მზიურას სალამური” (1975), “ვეფხვის ბოკვერი” (1978) და სხვ., რომლებშიც სასცენო გარემოს მიზიდველობა, სპექტაკლების საერთო ტონალობის სახალისო ფერადოვნება, თოჯინებსა და დეკორაციებს შორის შესაბამისობის მოპოვება მეტყველ და დასამახსოვრებელ სანახაობას ქმნიდა. გ. ბერეჟიკიძემ საკუთარ შემოქმედებაში აირეკლა თავისი დროის თოჯინური ხელოვნების ყველა პერიპეტია. საუკეთესო ნაწარმოებებში იგი რეალისტურ საფუძვლებზე მდგომ მხატვრად დარჩა, რომელიც კარგად გრძნობდა თოჯინების თეატრის, ზღაპრის პირობითობას, სადაც რეალობა სრულიად ბუნებრივად გადაიხლართება მოგონილთან, ფანტაზიასთან, და რომელსაც ჰქონდა უნარი წარმოედგინა ეს ყველაფერი დეკორაციებისა და თოჯინების ერთ მთლიან ზემოქმედებაში.

70-80-იან წლებში თოჯინების თეატრის სცენოგრაფიაში გრძელდებოდა სახვითი გადაწყვეტების ახალი ხერხების, საშუალებებისა და პრინციპების დამკვიდრება. იზრდებოდა სასცენო გარემოს აზრობრივი და ემოციური დატვირთვა, რომელიც სცილდებოდა მხოლოდ მოქმედების პასიური ფონის მნიშვნელობას. სპექტაკლებში ჰარბობდა სამგანზომილებიანი სათამაშო სივრცე, მაშინ, როდესაც, როგორც აღვნიშნეთ, წინა პერიოდის სპექტაკლებისთვის

დამახასიათებელი იყო დეკორაციების სიბრტყითი გადაწყვეტა. ზოგ შემთხვევაში მხატვარი იყენებდა ერთიან ტრანსფორმირებად სასცენო დანადგარს, რომელიც მოქმედების სხვადასხვა ადგილის ძირითად დახასიათებას მოიცავდა და მათ მთლიან ხილვად სახეში აერთიანებდა. მყარდებოდა უფრო მჭიდრო კავშირები სასცენო გარემოსა და თოჯინებს შორის. თუ 40-50-იანი წლების მეთოჯინე-მხატვრები დიდ დამოკიდებულებაში იყვნენ დრამატული თეატრის გამოცდილებასთან, 60-იან, და განსაკუთრებით 70-იან, წლებში, თოჯინების თეატრის სპექტაკლებში შეიმჩნევა მხატვრების თვითგამოკვლევის მზარდი ტენდენცია.

70-იანი წლების დადგმების მთავარი ხარვეზები, როგორც ამას აღნიშნავდა იმ პერიოდის მცირერიცხოვანი კრიტიკა, ბევრ შემთხვევაში ჯერ კიდევ შედგებოდა თოჯინების უსიცოცხლობაში, მათი გარეგანი სახის ნაკლებ ესთეტიკურობაში, სასცენო გარემოს და მასში მიმდინარე მოქმედებების არასაკმარის შესატყვისობაში, თოჯინურ პერსონაჟებში, ზოგ შემთხვევაში, ტიპური ნიშნების გამოვლენის ზედმეტ სწორხაზოვნებაში (მაგალითად, ბოროტი ხასიათის გამოსახვისას თოჯინის ნიღბის გაუმართლებელი დეფორმაცია და დამახინჯება) და ა. შ. ეს შემოქმედებითი ხარვეზები თავს იჩენდა მომდევნო პერიოდებშიც.

ეს პრინციპები, ზოგადად დამახასიათებელი 70-80-იანი წლების თოჯინური ხელოვნებისათვის, ამა თუ იმ ფორმით პოულობდა ასახვას ქართველი მეთოჯინეების, მათ შორის ქუთაისის თოჯინების თეატრის მხატვართა შემოქმედებაში, თუმცა არსებული სხვადასხვა ობიექტური მიზეზები გავლენას ახდენდა მათი გამოვლენების ვადებსა და ღონეზე.

ლიტერატურა

- გ. ბუხნიკაშვილი, 1976 - გ. ბუხნიკაშვილი, თეატრალური ქუთაისი. ქუთ., 1976.
- ა. კარანოვიჩი, 1971. - Каранович А., Мои друзья куклы. М., 1971.
- კ. კვეციე, 2007 - ნ. კვეციე, თოჯინები არ ბერდებიან, ქუთ., 2007.
- მ. კოროლიოვი, 1973 - Королёв М., Искусство театра кукол. Л., 1973.
- ს. ჭეიშვილი, 2007 - ს. ჭეიშვილი, თეატრალური შტუდიები. ქუთ., 2007. Что и как в театре кукол, сб. М., 1969.
- ს. ცაგარეიშვილი, 1972 - ს. ცაგარეიშვილი, ქუთაისის თოჯინების თეატრის ისტორიისათვის. თბ., 1972.

ZURAB TODUA**EVOLUTION OF DOLLS-ACTOR AND GAME SPACE
THEATRE OF DOLLS IN KUTAISI**

Summary: The article touches upon less discussed question of evolution of puppet type and playing surrounding in Kutaisi State Puppet Theater named after I. Gogebashvili (40-70 years). There is observed insufficiency of researching materials. In the article are given tendencies which characterized Kutaisi Puppets Art in 40-50 years when Puppet theatre was under the influence of formal principles and methods of dramatic theatre. There is observed those changes that were going in the puppet theatre in 50 years directed to new conception of the nature of puppet and playing space. In the article is displayed some problems standing before the Puppet Theater in 70 years. There given names of the main artists, sculptors, puppet constructors which worked in different years in the theatre. In the article is given an attempt of general systematization of accumulated experience that requires serious studying in the future.