

ქართული თეატრი ტექნიკური განვითარების პირობებში

მაია კიკნაძე

საკვანძო სიტყვები: მუზარდ ფესტივალი, „ახალი თეატრი“, ჰიბრიდული თეატრი, ციფრული თეატრი, პანდემია

სტატიაში წარმოდგენილია, ტექნიკური პროგრესის განვითარებისა და ქართული თეატრის ურთიერთმიმართების საკითხები. შეფასებულია, თუ რა გავლენა იქონია სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში, ტექნიკის სიახლეებმა თეატრალურ პროცესებზე.

ამ თვალსაზრისით, განხილულია ქართული თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპები, უახლესი ქართული თეატრის ჩათვლით. აღნიშნულ ეტაპებზე მსჯელობა საშუალებას იძლევა, წარმოდგენა ვიქონიოთ ქართულ თეატრში ტექნოლოგიის გამოყენების შესაძლებლობების საერთო სურათზე, მისი განვითარების ტენდენციები.

XXI საუკუნე რთული წინააღმდეგობით აღსავსე მოვლენებით ხასიათდება. ერთი მხრივ, ტექნიკის სწრაფი განვითარება, მეორე მხრივ, ომები და პანდემია, მსოფლიო თეატრალურ პროცესებზე ყოველთვის პოულობდა ასახვას. ტექნიკური მიღწევები ბევრ სიახლეს სთავაზობდა კაცობრიობას. თეატრი კი ყოველივე პროგრესულს თავის სასარგებლოდ იყენებდა, პრიმიტიული ფორმებიდან დაწყებული, ციფრულ ტექნოლოგიამდე.

ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში, ძვ. წ. მე-5 საუკუნეში, შეიმუშავეს ეგრეთ წოდებული თეატრალური მანქანები, რაც, უპირველესად, სპექტაკლის ვიზუალურ მხარეზე, ანუ დეკორაციებში აისახებოდა. მაგალითად, სკენეს სახურავზე მიმაგრებული, ამალღებული პლატფორმიდან, თეოლოგიებიდან, ანუ ღმერთის სასაუბროდან, „ღმერთთა როლების შემსრულებელნი ასრულებდნენ თავიანთ პარტიებს; კერავნოსკოპეიონი სცენაზე ელვისა და ჭექა-ქუხილის ეფექტის შესაქმნელად იყო გამოყენებული; ეკაკიკლემა ბორბლებიანი სცენაზე გამოსაგორებელი მცირე პლატფორმა იყო. განსაკუთრებით ცნობილი იყო მექანე, ასევე გერანოსი. როგორც ჩანს, ამჟამად კოშკის ტიპი-

სა, რომელთა საშუალებითაც მაყურებელთა წინაშე მფრინავი და ჰაერში მოფარფატე არსებების წარმოდგენა სურდათ... ეს დანადგარი გამოიყენებოდა ღმერთის უეცრად ჩასართველად მოქმედებაში. აქედან არის გამოთქმა „deus ex machina“ („ღმერთი მანქანიდან“), რომელიც გამოიყენებოდა იმ შემთხვევათა აღსანიშნავად, როდესაც კონფლიქტი განიხილებოდა არა მოვლენათა მოქმედების მსვლელობიდან გამომდინარე... არამედ ზეპუნებრივი ძალის უეცარი ჩარევის წყალობით“.¹ როგორც ვხედავთ, ამ ტექნიკურ ხერხს, ფორმის გარდა, ამრობრივი დატვირთვაც ჰქონდა. სცენაზე ღმერთის მოულოდნელი გამოჩენა, ცვლიდა მოქმედების განვითარებასა და გმირების ბედსაც (მაგალითად, ევრიპიდეს „იფიგენია თავრიდში“, „ელექტრა“ და სხვა).

ყოველ ეპოქას მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკური შესაძლებლობები გააჩნდა, რაც უშუალოდ დაკავშირებული იყო ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებასთან. იმ დროს, როცა ელექტრონული განათება არ არსებობდა, სპექტაკლები დღის შუქზე ან ღამის საშუალებით იმართებოდა.

თეატრალურ სცენაზე ელექტრონული განათება პირველად 1849 წლიდან გამოჩნდა.² პარიზის თე-

1 გორდენიანი, ბერძნული, 1977, გვ. 161.

2 Гудкова, Сценический.

ატრ „გრანდ ოპერაში“ მეიერბახის ოპერაში „წინასწარმეტყველი“, მზის ჩასვლისა და ხანძრის ეფექტის გადმოსაცემად, გამოიყენეს მცირე ზომის რკალიანი პროექტორი პარაბოლური სარკის ამრეკლით. ქართულ თეატრში, სპექტაკლები ჯერ გაზის განათების შუქზე ტარდებოდა, ხოლო შემდეგ – ელექტრო განათების. 1870 წელს საზაფხულო თეატრის გახსნისთვის გაზომეტრის დამთავრება ვერ მოასწრეს და მხოლოდ 1871 წელს გაზით ახალი განათება მიიღეს. ამ დღეს, 1871 წლის 7 ივნისს, საზაფხულო ბაღში აღინიშნა გრიგოლ ორბელიანის 50 წლისთავი. „მხოლოდ 1871 წლიდან მიეცათ თბილისელებს გაზის ახალი განათების ეფექტით დატკობის შესაძლებლობა“.³

საქართველოში პირველი დენი თბილისში გაჩნდა 1887, როდესაც ქართული დრამატული თეატრის გასანათებლად თბური ძრავების დაყენება დაიწყო. ინიციატორი, ნიკო ნიკოლაძესთან ერთად, ილია ჭავჭავაძეც იყო. ჯერ განათდა სათავადაზნაურო ბანკი, 1895 წელს კი – თამაშშევის ქარვასლა, ხოლო 1896 წელს ახალი სახაზინო თეატრი გოლოვინის პროსპექტზე. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჰქონდა განათება არტისტული საზოგადოების თეატრსაც.

მსოფლიოში არსებულმა ტექნიკური მიღწევებმა, რადიოსა და სატელევიზიო ინდუსტრიის განვითარებამ, ხელი შეუწყო ახალი ჟანრების – რადიოსა და სატელევიზიო თეატრის შექმნას. 1924 წელს BBC-ის გადმოცემულმა პირველმა რადიო დადგმამ „განსაცდელი“, რომელიც ქვანახშირის მაღაროში სიბნელესა და საფრთხეში მოხვედრილი ადამიანების თავგადასავალს შეეხებოდა, საფუძველი დაუდო რადიო თეატრის ჩამოყალიბებას. „რადიომ დასაბამი მისცა ხელოვნების ჩართვას მასობრივი კომუნიკაციის სისტემაში. თავიდან ეს პროცესი მხოლოდ რეპროდუქციული ხასიათისა იყო – რადიომ ხელოვნების ნაწარმოების ტირაჟირება დაიწყო და ლიტერატურას, თეატრს და განსაკუთრებით მუსიკას უზარმაზარი აუდიტორია შესძინა“.⁴ რაც შეეხება კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბებას, მანაც დადებითი გავლენა იქონია თეატრის განვითარებაზე. ჯერ კიდევ 1924 წელს, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ნიკო შიუკაშვილი, რო-

მელიც ქართული თეატრის გარდაქმნაზე საუბრობდა, თეატრალურ ხელოვნებაში არსებულ სიახლეებს ხედავდა, რომელიც ტექნიკასთან იყო დაკავშირებული „ცხოვრებას თეატრში შეაქვს მთელი თავისი ტექნიკა: კინო, მანქანა, ელექტრონი, სვეტინგ-რინგი, აეროპლანი“.⁵

ქართულ თეატრში ტექნიკური პროგრესის გავლენაზე საუბრისას, ყურადღება უნდა მივაქციოთ რამდენიმე პერიოდს:

1. მე-20 საუკუნის 30-იანი წლები (სპექტაკლებში კინოელემენტების შეტანა);
2. პანდემიის პერიოდი (ონლაინ თეატრის შექმნა);
3. უახლესი ქართული თეატრი; (რეჟისორები მართავენ ციფრულ ტექნოლოგიებს, მათ შორის გამორჩეულია „ახალი თეატრის“ სცენაზე, ინოვაციური მეთოდის, ეგრეთ წოდებული ჰიბრიდული სპექტაკლების ესთეტიკის დამკვიდრება). აღნიშნული თემების – ტექნიკისა და თეატრის ურთიერთმიმართებაზე მსჯელობა საშუალებას იძლევა, წარმოდგენა ვიქონიოთ ქართულ თეატრში ტექნოლოგიის გამოყენების შესაძლებლობების საერთო სურათზე, მისი განვითარების ტენდენციებზე.

მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში, ქართულ თეატრში კინოელემენტების გამოყენება პირველად კოტე მარჯანიშვილმა სცადა (ევროპაში ეს უკვე ნაცადი ხერხი იყო). 1928 წელს ქუთაის-ბათუმის თეატრში, როდესაც რეჟისორი ახალ თეატრს ქმნიდა, პირველი წარმოდგენისთვის (ერნსტ ტოლერის პიესა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“) სპეციალურად კინო ეპიზოდები გადაიღო. სცენაზე გაშლილ ეკრანზე, მაყურებელი იმ მსახიობებს ხედავდა, რომლებიც სპექტაკლში იღებდნენ მონაწილეობას, ამდენად, სცენაზე მიმდინარე პროცესებს ბუნებრივად აგრძელებდა ეკრანზე ასახული მოვლენები. სცენაზე ჯერ ცოცხალი მსახიობი ჩნდებოდა, შემდეგ მისი ეკრანული გამოსახულება. მიუხედავად ექსპერიმენტისა, ყველაფერი ეს იმდენად ორგანული იყო, რომ რეჟისორ დოდო ანთაძის აზრით, „ხელოვნების ერთი სახიდან მეორეზე გადასვლას, მაყურებელი ისე იღებდა, როგორც სრულიად ბუნებრივ მხატვრულ პროცესს“.⁶

3 დოლიძე, ნარკვევები, 2020, გვ. 24.

4 იბერი, რადიო, საბჭოთა ხელოვნება, #5-6-7, 1997.

5 შიუკაშვილი, ქართული, #21, 6/IV, 1924.

6 ანთაძე, დღეები, 1971, გვ. 383.

ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა“ მარჯანიშვილის დადგმით ჭეშმარიტად ნოვატორული სპექტაკლი იყო. ვგულისხმობ, უპირველესად, ფორმის ძიებათა სიახლეს. მასში გამოყენებული იყო კინო, რადიო და დიდი სარკეები, რომლებიც კულისებში მომხდარ ამბავს არეკლავდა, ხოლო რადიოს საშუალებით, გადმოსცემდნენ ადამიანის გულისცემას, რომელსაც მთელი დარბაზი სულგანაბული უსმენდა. ეკრანის გამოყენება, მიუხედავად იმდროინდელი ტექნიკის პრიმიტიულობისა, ძალზე ეფექტური აღმოჩნდა, თუმცა, გარკვეულად ართულებდა მსახიობის მუშაობას. მარჯანიშვილმა მოახერხა კინოსა და მსახიობის ერთმანეთთან ჰარმონიული შერწყმა. მარჯანიშვილს ყოველთვის იტაცებდა სიახლეების ძიება, ჟანრობრივი სხვადასხვაობა, რაც თავისთავად გულისხმობდა სარეჟისორო ესთეტიკაში სტილისტური და ფორმისეული მრავალფეროვნების დამკვიდრებას, გამომსახველობითი „ენის“ ახლებურ გააზრებას. მარჯანიშვილმა კინოკადრები შემდეგ სხვა სპექტაკლებშიც გამოიყენა. კარლო კალადის პიესაში „როგორ?“, მარჯანიშვილს კინოს გამოყენება პიესის სტრუქტურამ უკარნახა. მთავარი გმირი სპექტაკლში, 1905 წლის მომხდარი რევოლუციის ამბავს ჰყვებოდა. ეკრანზე კი ამ დროს რევოლუციის ამსახველ ეპიზოდებს აჩვენებდნენ, რომელიც აღიქმებოდა, როგორც მთხრობლის მოყოლილი ამბავი.

1929-30 წლების სეზონში კოტე მარჯანიშვილმა კვლავ კინო ხერხს მიმართა სპექტაკლში ალექსანდრე ქუთათელის „შუალამემ გადაიარა“ (მხატ-ვარი: დავით კაკაბაძე). წინა სპექტაკლებისაგან განსხვავებით, აქ კინოს კომიკური დატვირთვა ჰქონდა და მხოლოდ ეფექტის მოსახდენად იყო გამოყენებული. კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილის მოგონებებიდან ვიცით, რომ ერთ-ერთი მთავარი გმირის, შეყვარებული კაცის ცრემლები ეკრანზე მოწანწკარებდა წვიმის წვეთებად. შემდეგ ეს წვეთები გადადიოდა წყლის ჭავლიში, ნაკადულში, მდინარეში და ბოლოს აბობოქრებულ ზღვაში.⁷

კოტე მარჯანიშვილის წარმატებული ექსპერიმენტის გარდა, მეოცე საუკუნეში ქართულ თეატრში, ეკრანის გამოყენების კიდევ ერთი ფაქტია ცნობილი. 1951 წელს, კოტე მარჯანიშვილის თეატრში, რე-

ჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა ილო მოსაშვილის პიესა „მისი ვარსკვლავი“ დადგა. სპექტაკლის საფინანსო ეპიზოდში რეჟისორმა, ეკრანის საშუალებით, ეპოქისთვის დამახასიათებელი იდეოლოგიური მუხტი შეიტანა. დარბაზში სინათლე ქრებოდა, ეკრანზე ჩნდებოდა მწყემსი, რომელსაც ხელში ეჭირა წიგნი სტალინის შესახებ. იგი წიგნს ფურცლავდა და ჩნდებოდა ბელადის პორტრეტი. სურათი ეკრანზე თანდათანობით დიდდებოდა და აუდიტორიის ოვაციას იწვევდა.

მე-20 საუკუნიდან მოყოლებული, ტექნიკური პროგრესის განვითარების პროცესში, საზოგადოებაში ყოველთვის ჩნდებოდა ეჭვი, რომ თეატრალური ხელოვნება თავის ფუნქციას დაკარგავდა და საზოგადოების ყურადღებას თეატრის მიმართ მიწვევდებოდა, თუმცა, ვარაუდი არასოდეს მართლდებოდა და დღეს ყველაზე მძლავრი ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში, როდესაც ინტერნეტ ტელევიზია რჩება როგორც გართობის, ახალი ამბების, ინფორმაციისა და კულტურული გამოხატვის-გავრცელების საშუალება, თეატრისადმი ინტერესი კიდევ უფრო გაიზარდა, ამაზე მეტყველებს თბილისში ახალ შექმნილი თეატრების მზარდი რაოდენობა.

21-ე საუკუნე თვისობრივად ახალ სტანდარტებსა და ნოვაციებს სთავაზობს კაცობრიობას, კულტურაში ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ ჩამოაყალიბა ახალი კულტურული გამოცდილება. შეიქმნა ახალი მიმდინარეობა, ციფრული კულტურა (Digital Culture), ხელოვნება (Digital Art) და ციფრული თეატრი. უკვე ჩვეულებად იქცა, სამხატვრო გალერეებში ცნობილი მხატვრების გამოფენების მოწყობა ციფრულ ფორმატში, მართალია, ორიგინალურ ხელოვნებას ის კონკურენციას ვერ უწევს, მაგრამ მისი ეფექტური გამოსახულება მაყურებელში, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდებში, სახვითი ხელოვნებისადმი ინტერესს ზრდის, რაც ცალსახად დადებითი მოვლენაა.

თუმცა, ტექნიკურ პროგრესს, პოზიტიურ დღის წესრიგთან ერთად, გარკვეული საშიშროებაც ახლავს თან, რაც პერსპექტივაში უფრო და უფრო რეალურ სახეს იძენს. პირველ რიგში, ვგულისხმობ მსახიობის პროფესიის მომავალს და მის შესაძლო ცვლილებებს. თუ დღეს, ტექნიკური განვითარების ეპოქაში, სცენა-

⁷ ვახვახიშვილი, თერთმეტი, 1976, გვ. 112.

ზე მსახიობი მთავარი და შეუცვლელია. არსებობს საშიშროება, რომ დროთა განმავლობაში ციფრულ-მა ტექნოლოგიებმა მას კონკურენცია გაუწიოს და ხელოვნურმა ინტელექტმა ჩაანაცვლოს – ეს განსაკუთრებით ეხება კინო ინდუსტრიას, რომელიც მოგებაზეა ორიენტირებული. ამდენად, შემთხვევითი არ იყო ერთი წლის წინ გამართული ჰოლივუდის მსახიობთა პროტესტი, რომლებიც ითხოვდნენ მუშაობის გარანტიებს, ვინაიდან ხელოვნური ინტელექტის საშუალებით, სავსებით შესაძლებელია მათი ხმებისა და სახეების გამოყენება.

ვიდრე ციფრული ფორმატი თეატრალური ხელოვნების გამოხატვის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად იქცა, მე-20 საუკუნის 40-იან წლებში ევროპული თეატრების ისტორიაში ვხვდებით სხვადასხვა სახის ციფრულ სპექტაკლს, პერფორმანსებს. ევროპის მასშტაბით ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გამოხმაურება პოვა ჩეხურმა მულტიმედიურმა თეატრმა „Laterna Magika“, ანუ ჯადოსნური ფარანი. მისი წარმოშობა დაკავშირებული იყო 1958 წელს ბრიუსელში ჩატარებულ მსოფლიო გამოფენასთან (Expo). თეატრმა წარმოადგინა შერეული ხელოვნების სინთეზი: პანტომიმა, ბალეტი, თანამედროვე ცეკვა. მაგრამ მთავარი და მნიშვნელოვანი, რამაც საზოგადოების აღფრთოვანება გამოიწვია, იყო ვიზუალური მხარე. კინოპროექციისა და მსახიობთა თამაში აძლიერებდა ეფექტს. ამ წარმოდგენის რეჟისორი იყო ალფრედ რადოკი (Alfred Radok) და სცენოგრაფი იოზეფ სვობოდა (Josef Svoboda). ამდენად, ციფრული თეატრის შექმნას გარკვეული გამოცდილება უკვე გააჩნდა. მოგვიანებით, 21-ე საუკუნეში ცნობილი გახდა გერმანულ-შვეიცარიული დასი, Rimini Protokoll, რომლის მოღვაწეობაც დაიწყო 2000 წელს და თეატრალურ ხელოვნებაში არაერთი ნოვატორული პროექტი და ციფრულ ჟანრის სპექტაკლები შექმნა: Remote X, Call Cutta, 100/% CITY, სადაც მაცურებელი გახდა მოქმედი გმირი, ხოლო გარემო – დეკორაცია.

სულ რამდენიმე წლის წინ, როდესაც მთელი მსოფლიო პანდემიამ მოიცვა, განსაკუთრებული მოთხოვნა გაჩნდა ტექნიკურ შესაძლებლობებზე. მსოფლიოში შეიცვალა დღის წესრიგი. ადამიანი უფრო მეტად მიეჯახა ინტერნეტ სივრცეს. ყველაფერი ციფრულ ტექნოლოგიების საშუალებით გახდა შესაძლებელი. კულტურამ და კერძოდ თეატრალურმა ხე-

ლოვნებამაც ალღო აულო შექმნილ ვითარებას და ამ რთულ სიტუაციაში გადარჩენის გზის ძიება დაიწყო. ევროპაში „ლაივ სტრიმის“ მეშვეობით არაერთი სპექტაკლი აჩვენეს, რასაც მალე ქართულმა თეატრმაც აუბა მხარი. გაჩნდა ახალი სახეობა „ციფრული თეატრი“, თბილისში ჩატარდა ონლაინ ფესტივალი.

ციფრული თეატრის იდეის ავტორმა და მენეჯერმა, მსახიობმა ანა სანაიამ, 2020 წლის 5-17 ოქტომბერს, საკმაოდ ამბიციურ პროექტს ჩაუყარა საფუძველი, მან იმ დროისთვის სრულიად ახალი სახეობა, ეგრეთ წოდებული „ონლაინ თეატრის“ ფესტივალი MOOZ ART FESTIVAL კატრეტ „ამბასადორის“ ღია სივრცეში მოაწყო. პარალელურად კი მაცურებელს შესაძლებლობა მიეცა, ეკრანების საშუალებით, პირდაპირ ეთერში, სპექტაკლების პრემიერებისთვის ედევნებინა თვალყური.

წარმოდგენილ პროექტში ხუთი ახალგაზრდა რეჟისორი იღებდა მონაწილეობას: კოკო როინიშვილი (ეჟენ იონესკოს „ორთა ბოდვა“), სოფო ქელაბაძე-ნი (სარა კეინის „ფედრა“), დავით ჭაბაშვილი (კობო აბეს „ჯოხად ქცეული ადამიანი“), გიორგი ჩალაძე (ჟან პოლ სარტრის „ცხრაკლიტულის“ მიხედვით „NO EXIT“) და საბა ასლამაზიშვილი (დავით კლდიაშვილის „უბედურება“). აღნიშნულმა ფესტივალმა დიდი ინტერესი გამოიწვია თეატრალურ შორის, განსაკუთრებით კი საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლმა, რაც, უპირველესად, განაპირობა წარმოდგენის ვიზუალურმა მხარემ, გარემო სივრცისა და მოქმედების ადგილის ორიგინალურმა გადაწყვეტამ (მხატვარი: თეო კუხიანიძე). რეჟისორმა საბა ასლამაზიშვილმა „უბედურების“ სრულიად განსხვავებული ვერსია შესთავაზა მაცურებელს. დავით კლდიაშვილის პიესაში დასმული პრობლემა ცრურწმენისადმი ადამიანის დამოკიდებულება, სპექტაკლში მეორეხარისხოვანი გახდა. თუ პიესის გმირები, სოციალური პირობების გამო, იტანჯებიან, მაგრამ მაინც იმედიანად არიან და მოთმინებაში პოულობენ ნუგეშს, საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლში, მოქმედ პირებს შორის სულიერი კავშირები გაწყვეტილია და მხოლოდ საკუთარი გადარჩენისთვის იბრძვიან, მათ არც თანაგრძნობა გააჩნიათ და არც სიყვარული ერთმანეთის მიმართ. ამგვარად, სპექტაკლი უფრო სიყვარულის შეუძლებლობას ეხება, ვიდრე სოციალურ ან ცრურწმენებით ნაკვებ უბედურებას, როგორც ეს ანოტაციაშია მი-

თითებული. მის ვისაც მოყვასისადმი სიყვარული არ შეუძლია, ნაგავსაყრელზე ცხოვრებისთვის არის განწირული. სპექტაკლის მთელი მოქმედება, დიდ მოედანზე, მდებარე, ნაგავსაყრელსა და მის მიმდებარე გარემოში ვითარდება. სპექტაკლის დასაწყისში მოქმედი გმირები ნელ-ნელა იწყებენ თავშესაფრიდან -ნაგავსაყრელიდან გამოსვლას და მოქმედებაში ჩართვას.

1914 წელს დაწერილი ეს პიესა დღეს ციფრულ ფორმატში სულ სხვა საშუალებითა და სადადგმო შესრულებით არის წარმოდგენილი. ტექნოლოგიურმა შესაძლებლობებმა განსაზღვრა კიდევ სპექტაკლის ფორმა, ესთეტიკა, საშემსრულებლო ხერხი.

პროექტის ორიგინალურობა იმაში მდგომარეობდა, რომ სპექტაკლების ნახვა ერთდროულად შესაძლებელი იყო, როგორც ღია ცის ქვეშ, ასევე, ინტერნეტის საშუალებით. მაყურებლის აღქმაც, მათი დამოკიდებულებაც სპექტაკლის მიმართ სხვადასხვაგვარი იყო. მაგალითად, ცოცხალ ვერსიაში, მაყურებელი მსახიობისგან შორს იდგა და გაშლილ სივრცეში, შეუძლებელი იყო მსახიობის სახის, მისი მიმიკის ისე დანახვა, როგორც ეს ციფრულ ფორმატში იყო შესაძლებელი - მსხვილი ხედით. თუმცა, ონლაინ ფორმატს თავისი ხარვეზები გააჩნდა. ეს პირველ რიგში ეხება მსახიობთა (ნიკა ნანიტაშვილი, ბაჩო ჩაჩიბაია, მარიამ ჩუხრუკიძე, ხათუნა ბერძენიშვილი, ნიკა ფაიქრიძე) ურთიერთობას. ჩანაწერში კარგად ჩანს, რომ პარტნიორებს შორის არ მყარდება კომუნიკაცია. მაყურებელი ეკრანზე ცალკეული გმირის მოქმედებას უფრო ადევნებს თვალყურს, ვიდრე მთლიანობაში აღიქვამს მათ, ამდენად, პარტნიორთა შორის კონტაქტი მხოლოდ ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი, რაც შესაძლოა ტექნიკური პერსონალის გამოუცდელობისა და ონლაინ ფორმატის შედეგი იყოს. მიუხედავად სპექტაკლების ხარისხისა (ჩანაწერსაც ვგულისხმობ), თბილისში ონლაინ ფესტივალის გამართვამ დადებითი როლი ითამაშა „ლოქდაუნის“ პერიოდის თეატრალურ ცხოვრებაში. ფესტივალმა მიძინებული პროცესი ოდნავ გამოაცოცხლა და მაყურებელს გარკვეული ინტერესი გაუჩინა. ამ პერიოდში, ხშირად ისმოდა კითხვა, პანდემიის დამთავრების შემდეგ, როდესაც ცხოვრება ჩვეულ რიტმში ჩადგებოდა, გაგრძელდებოდა თუ არა ამ ფორმატზე მუშაობა, ტექნიკური შესაძლებლობების დახვეწა, ევროპული თეატრების გა-

მოცდილების გაზიარება.

დღეისათვის უკვე ცხადი გახდა, რომ საქართველოში ონლაინ თეატრმა ვერ შეძლო განვითარება. მიზეზი, ჩემი აზრით, ცალსახა და ნათელია. მისი წარმოშობა, შეიძლება ითქვას, ექსტრემალური ვითარების შედეგი იყო და გარკვეულად იძულებით ფორმას წარმოადგენდა, ამდენად, პანდემიის გაქრობასთან ერთად, მის მიმართ ქართველ რეჟისორთა ინტერესიც გაქრა და ონლაინ თეატრებმაც შეწყვიტა არსებობა, თუმცა არ გამქრალა ინტერესი ციფრული ტექნოლოგიების მიმართ, პირიქით, რაც უფრო შორს მიდის პროგრესი, მით უფრო დიდია მის მიმართ ინტერესი. თეატრში ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებამ თვისობრივად შეცვალა სპექტაკლის ვიზუალური მხარე, სადადგმო ხერხების შესაძლებლობა, მსახიობის დამოკიდებულება პარტნიორთა მიმართ, თუმცა ტრადიციული თეატრისგან განსხვავებით, აქ მსახიობს ტექნიკასთან უწევს შეგუება, ხოლო ტექნიკას -მსახიობზე მორგება. ეს ურთიერთმონაცვლეობა ყველაზე კარგად რეჟისორ დავით დოიაშვილის სპექტაკლებში გამოჩნდა. ვფიქრობ, დღევანდელ ქართულ თეატრში, ტექნიკური შესაძლებლობების გამოყენებაზე, მის დანერგვასა და, ციფრული ტექნოლოგიების საშუალებით, ინოვაციური მეთოდის ეგრეთ წოდებული ჰიბრიდული სპექტაკლის ესთეტიკის დამკვიდრებაზე საუბრისას, პირველ რიგში, უნდა დავასახელო რეჟისორი დავით დოიაშვილის „ახალი თეატრის“ სცენაზე განხორციელებული პროექტები, რასაც ხელს უწყობს თეატრის ტექნიკური აღჭურვილობაც. რეჟისორი, ტექნიკის საშუალებით, წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ სპექტაკლის ფორმას, მის სანახაობით მხარეს, სტილისტიკას, არამედ ყველაზე მნიშვნელოვანს - სპექტაკლის არსს, სათქმელს და მის მეტაფორულ გააზრებას. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში, თავის სადიპლომო ნაშრომში „მადამ ბოვარი“ დამწყებმა რეჟისორმა ეკრანი გამოიყენა, რაც იმ დროინდელი თაობისთვის სიახლეს წარმოადგენდა. მოგვიანებით, ახალი სადადგმო ხერხების ძიების პროცესში, კამერა გამოიყენა იბსენის „მოჩვენებებში“ (ძველ შენობაში) და ასე შემდეგ. ტექნიკური სიახლის არაერთი მცდელობისა და ექსპერიმენტების შედეგად, დავით დოიაშვილმა თავისი ხელწერა ჩამოაყალიბა და დღეს წარმოდგენილიც კია, რომ რეჟისორის ფორმისეული ძიებები, ხშირად ეპატაჟური გააზ-

რება, არ იყოს მორგებული ტექნიკურ სიხლეებთან, რაზედაც მეტყველებს მისი დადგმული სარეპერტუარო სპექტაკლები: მაგალითად, ჩეხოვის „თოლია“, ან სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. ორი სრულიად განსხვავებული ეპოქის კლასიკური პიესები რეჟისორმა ულტრა თანამედროვე სტილში სრულიად ახლებური ვერსიით წარმოადგინა. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ოიდიპოსს (მსახიობი: კახა კინწურაშვილი), ეკრანზე ვხედავთ და სცენაზეც. მართალია, სპექტაკლის დიდი ნაწილი ცოცხლად ვითარდება, მაგრამ მნიშვნელოვანი ეპიზოდები, რომელთაც ამრობრივი და ემოციური დატვირთვა აქვს, ეკრანის საშუალებით მიეწოდება მაყურებელს. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი და იოკასტეს (მსახიობი: ნინო კასრაძე) ხანგრძლივი ინტიმური სცენები. სპექტაკლში, ამ ურთიერთობის დემონსტრირება, სპექტაკლში ეს ურთიერთობები ტელევიზორების საშუალებით გადმოიცემა. სპექტაკლის ფინალურ სცენაში, როდესაც მაყურებელი უკვე დასასრულის მოლოდინშია, რეჟისორი ამ დროს მათ არჩევანს სთავაზობს, სურს თუ არა მაყურებელს სპექტაკლის გაგრძელება, ფინალური სცენის ნახვა. მსახიობი მაყურებელთან ინტერაქციაშია (რაც, ზოგადად, დამახასიათებელია დოიაშვილის სპექტაკლებისთვის) და მისგან მოითხოვს ხმის მიცემას. რა თქმა უნდა, ეს საკითხიც ტექნიკის საშუალებით წყდება.

ტექნიკური შესაძლებლობები განსაკუთრებით საინტერესოდ არის წარმოდგენილი სპექტაკლში „თოლია“ (2022). სპექტაკლი ეკრანზე გამოსახული მოვლენების აღწერით იწყება. რეჟისორი თავიდანვე გვაცნობს მოქმედ გმირებს და მათ სამყაროში გვახედებს. მათი ურთიერთობების წარმოსაჩენად, დავით დოიაშვილი იყენებს ციფრულ ტექნოლოგიებს და სულ რაღაც ორი წუთის განმავლობაში, ეკრანზე წინასწარ გადაღებული კადრების საშუალებით ვხედავთ ნინასა და ტრიგორინს, ირინასა და ტრიგორინს, კოსტასა და ნინას, მაშასა და მედვედენკოს, პოლინა ანდრეევსა და შამრაევს შორის ურთიერთობებს. მათ შორის არსებული სიძულვილისა თუ სიყვარულით აღსავსე ცხოვრებისეულ ეპიზოდებს. ეს ურთიერთობები, რომლებიც სცენაზე გადაინაცვლებს, შემდეგ „სცენიდან გადის“ და კვლავ ეკრანს უბრუნდება. ეკრანი კი სპექტაკლის მთავარი კომპონენტია, რომელიც სპექტაკლის დეკორაციას ან ცვლის, ან ავსებს. თეატროლოგ ლაშა ჩხარტიშვილის პროექტში „თეატრი

კარანტინში“, რეჟისორი დათო დოიაშვილი თავად განმარტვას ციფრული ტექნოლოგიის დადებით მხარეს: „ციფრულს აქვს ის სიხლე, რომ შეგიძლია გახვიდე სცენიდან“.

სპექტაკლის მთავარი გმირი კონსტანტინე ტრეპლევი, კამერით ხელში, გამუდმებით იღებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს და მნიშვნელოვან მონოლოგებს სწორედ ეკრანის საშუალებით წარმოგვიდგენს. სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ორი ძირითადი ხაზი, ორი მთავარი იდეაა გამოკვეთილი. პირველი – ეს არის ეგზისტენციალური საკითხი, ადამიანის შინაგანი სამყაროს კვლევა – თუ ვინ ვარ მე. ტრეპლევი (მსახიობი: გივიკო ბარათაშვილი) საკუთარ თავს ეკითხება – „ვინ ვარ მე?“, ვინაიდან, დედის გარემოცვაში თავს არარაობად აღიქვამს, რაც საბოლოოდ მის თვითმკვლელობას გარადაუვალს ხდის. მეორე მთავარი სათქმელი კარგად ჩანს მის მონოლოგში თეატრში ახალი ფორმების ძიების თაობაზე, რაც უდავოდ რეჟისორ დავით დოიაშვილის პოზიციაც არის, რომელიც „ახალი თეატრის“ სცენაზე – ახალი ფორმების (აქ: ციფრულის, ჰიბრიდულის) დამკვიდრების აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს.

გივიკო ბარათაშვილის ტრეპლევი, ეკრანის საშუალებით დაშტამპულ თეატრალურ ფორმებზე, ძველ გადმონაშთებსა თუ სიყალბეზე საუბრისას, თეატრის ფოიედან მიმართავს ღარბაშვილს მყოფ მაყურებელს. მას არ მოსწონს ძველი თაობის მსახიობთა, მათ შორის დედის მოსაზრებები (ეკრანზე ამ დროს ჩნდება მათი ფოტოები), რომლებიც თავს აბეზრებენ. მას სურს, თავისი ახალი სპექტაკლით „ძველი თეატრი“ წარსულს ჩააბაროს. რეჟისორ დავით დოიაშვილს, კამერისა და ეკრანის ხშირი გამოყენება, საშუალებას აძლევს, მაყურებელს ახლო ხედით დაანახოს მოქმედი პირები. ეს ხერხი მისთვის არა მხოლოდ ფორმის, არამედ იდეის გამოსაკვეთად არის გამოყენებული.

დამატება:

უახლეს ქართულ თეატრში, ციფრული შესაძლებლობების გამოყენების არაერთი მაგალითის დასახელებაა შესაძლებელი: „დანაშაული და სასჯელი“, „ღირსი“ (რეჟისორი: ლევან წულაძე), „მედეა ბურკაში“ (რეჟისორი: ვანო ხუციშვილი), უფრო ადრე მოზარდ მაყურებელთა თეატრში, დიმიტრი ხვთისი-აშვილის დადგმული სპექტაკლები: „მე შენ მიყვარხარ!“, „ბაში-აჩუკი“, რომლებიც საქართველოს წარ-

სული ისტორიის ამბებს მოგვითხრობს. რეჟისორმა დიმიტრი ხვთისიაშვილმა ტრადიციულ სარეჟისორო ხერხებს თანამედროვე გრაფიკული ტექნოლოგიები შეუთავსა. სპექტაკლში დეკორაციები ჩაანაცვლა ეკრანმა 3D ტექნოლოგიით (დავით მაჭავარიანის სცენოგრაფია) და ასე შემდეგ.

ქართული თეატრის განვითარების მანძილზე, თე-

ატრი ყოველთვის დროისა და ეპოქის მოთხოვნებს გამობატავდა. იღებდა და იზიარებდა სხვათა გამოცდილებასაც. ამ თვალსაზრისით, ძალზე მნიშვნელოვანია, ტექნიკური მიღწევების დანერგვა და მათი პრაქტიკული გამოყენება, რაც, ვფიქრობ, გამოწვევად რჩება ქართულ თეატრალურ სივრცეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთაძე დ., დღეები ახლი წარსულისა, თბ., 1971.
- გორდემიანი რ., ბერძნული ცივილიზაცია, ნაკვეთი II, ნაწილი I, თბ., 1977.
- დოლიძე ი., ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან, თბ., 2020.
- ვახვახიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, თბ., 1976.
- იბერი ელ., რადიო თეატრი, საბჭოთა ხელოვნება, N5-6-7, თბ., 1997.
- შიუკაშვილი ნ., ქართული თეატრი, ქართული სიტყვა, N21, 6 აპრილი, თბ., 1924.
- ჩხარტიშვილი ლ., ინტერვიუ დავით დოიაშვილთან, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივის პროექტი „თეატრი კარანტინში“, <https://www.youtube.com/watch?v=KsuTv9hSYRM> 08/07/2025
- Гудкова Н., Сценический свет. <https://cyberleninka.ru/article/n/stsenicheskiy-svet-kak-sredstvo-hudozhestvennoy-vyrazitelnosti-spektaklya-osnovnye-etapy-stanovleniya/viewer> 08/07/2025

GEORGIAN THEATER IN THE MIDST OF TECHNICAL DEVELOPMENT

Maia Kiknadze

Keywords: MOOZ-ARTFESTIVAL, New Theater, hybrid theater, digital theater, pandemic

The article sheds light on some of the issues pertaining to the interrelations between progressing technical development and Georgian theater, also assessing the impact of technical innovation on theatrical processes in various times and eras.

And it is in this light that we discuss some of the key stages in the history of Georgian theater, including its latest form. Examining said phases allows for painting a broader picture of prospects of using technology in Georgian theater alongside the trends of its development.

The 21st century is one of complex contradictory events. Rapid technological advancement, on one hand, and wars and the pandemic on the other, are invariably reflected in global theatrical processes. Technological achievements have offered humanity myriad innovations. And theater invariably takes advantage of everything progressive from primitive forms to digital technologies.

As early as 5th century B.C., so-called stage machinery was invented in classical Greek theater to impact, above all else, a given performance's visual aspect, i.e. decorations. For example, the roof of the skenē would be reserved for a raised platform called the theologeion (god-speaking), from which "the roles of deities were performed, with the keraunoskopeion (ceraunoscope) imitating thunder and lightning effects, and the eccyclema representing a small wheeled platform rolled out onstage. Apparently, especially popular was the tower-like mechane or geranos crane used to lift an actor into the air, usually representing soaring creatures to the audience's amusement. This device also came into play to facilitate unexpected interferences of deities, hence the term *deus ex machine* (god from the machine) reserved for the occasions when conflicts were resolved through the unexpected involvement of supernatural forces, not through naturally unfolding events."¹ As we see, besides form, this technical

device also represents meaning. Appearing onstage out of the blue, deities change both the course of action and the fates of the characters (for example, in *Iphigenia in Tauris* and *Electra* by Euripides, and others).

Every era has its own idiosyncratic technical capabilities, a factor linked directly to the economic development in a given country. Before the advent of electricity, lighting for performances consisted of sun- or limelight.

Electric lighting was first used to light the stage in 1849.² A small electric arc light with a parabolic reflector was used during the performance of *The Prophet* by Meyerbeer at Grand Opera Paris to imitate the effect of sunlight and fire. In Georgian theaters, however, shows were illuminated with gaslight, only later to be replaced with electricity. A gasometer—initially intended for the opening of a summer stock theater but eventually delayed—was built in 1871 to provide a new source of lighting. That day, June 7, 1871, Grigol Orbeliani's 50th anniversary was celebrated in the Summer Garden. "It was as late as 1871 that Tbilisi's residents were able to enjoy the effects of a new way of lighting."³

Electric power generation in Georgia started in 1887, and heating engines were installed to illuminate the Georgian Theater of Drama. "Along with Niko Nikoladze, this cause was also initiated by Ilia Chavchavadze. The Nobility Bank was also illuminated. In May 1895, the sec-

¹ გორდემიანი რ. ბერძნული, თბ.1977, გვ. 161.

² Гудкова Н. сценический свет cyberleninka.ru/artivle (last checked on March 23, 2025)

³ დოლიძე ი. ნარკვევები, თბ.2020, გვ. 24.

and electric power plant was commissioned at Brothers Tamamshev's Karvalsa (Caravanserai), followed by another one at the new State Theater on Golovin Avenue in 1896. In the early 20th century, the Artistic Society Theater was provided with electric power."⁴

Technological achievements throughout the world, and the development of the radio and television industries, fostered the emergence of new radio and TV theater genres. Danger, the first-ever radio play in the world, was broadcast by the BBC. Recounting the adventures of people in dark and dangerous coal mines, it set the stage for the development of radio theater. "The radio triggered the engagement of art in the system of mass communications.... At first, this work was only reproductive—the radio set out reproducing artworks, eventually putting together an enormous audience for literature, theater, and especially music."⁵ As for the formation of the film industry, it also had a positive impact on the development of theater. As early as 1924, writer and public figure Niko Shiukashvili, in his discourses on the transformation of Georgian theater, discerned in the theatrical art particular innovations linked to technology: "Life enriches theater with all of its technology, such as cinema, electricity, the skating ring, the airplane."⁶

In discussing the impact of technological progress on Georgian theater, a few periods must be highlighted:

1. The 1930s (introduction of cinematic elements in theatrical productions)
2. The pandemic period (emergence of online theater)
3. Contemporary theater (with directors utilizing digital technologies, especially on the stage of so-called new theater, also the introduction of the aesthetics of the innovative technique applied to so-called hybrid performances). Discussing the topics above, such as the interrelations between technology and theater, enables us to draw a broader picture of using technologies in Georgian theater and the peculiarities of its development.

The 1930s marked the first attempt at putting cinematic elements to use in Georgian theater, a breakthrough

credited to Kote Marjanishvili, something already tried and tested in Europe. In 1928, he filmed several scenes specifically for his inaugural play—*Hoppla, We're Alive!* by Ernst Toller—to be performed in the Kutaisi-Batumi Theater. On the screen spread directly onstage, the audience saw the same actors as in the play, in this way the events onscreen continued the processes unfolding on the stage—seeing the actors performing live at first, and then drawing their attention to the images onscreen. Despite being experimental by nature, this move seemed so organic that, according to theater director Dodo Antadze, "Transitioning from one branch of art to another was taken by the viewers as a totally natural artistic process."⁷

Ernst Toller's *Hoppla, We're Alive!* established itself as a truly innovative show, meaning above all else the director's groundbreaking search for forms. The performance incorporated film, radio, and enormous mirrors reflecting whatever was happening behind the curtain. The radio, on the other hand, broadcast the sounds of heartbeats that eventually captivated the audience pricking up their ears. Despite the primitiveness of that era's equipment, the use of a screen also proved quite effective, even though it made things complicated for the actors as they were doing their jobs. Marjanishvili succeeded in harmoniously combining film and theater actors. His constant commitment to innovation and genre diversity intrinsically implied fostering multifarious styles and forms in directorial aesthetics along with revisiting creative expression. Marjanishvili used scenes from films in other shows as well. In Carlo Kaladze's *How?* this move was dictated by the play's structure, with the main character telling the story of the 1905 Russian Revolution and footage depicting this event projected on the screen, in this way being perceived as the narrator's recounting.

For the 1929–1930 season, Marjanishvili revisited this cinematic device in *Past Midnight* by Alexandre Kutateladze, with Davit Kakabadze serving as the show's scenic designer. Unlike his previous works, this one featured cinema just for comic effect. From composer Tamar Vakhvakhishvili's memoirs we learn that one of the main characters, a young man in love, sheds tears like rain-

4 facebook.com/electosystema/post/თბილისის ქუჩების განათება (last checked on March 23, 2025).

5 იბერი ელ. რადიო, საბჭოთა ხელოვნება 1997, N5-6-7.

6 შიუკაშვილი ნ. ქართული სიტყვა 1924 N21, 6/IV.

7 ანთაძე დ. დღეები ა თბ1971, გვ.383.

drops on the screen, only to snowball into a waterjet, then a spring, a river, and finally a raging sea.”⁸

Besides Kote Marjanishvili’s successful experiment, the 20th century saw another example of a projection screen employed by Georgian theater. In 1951, director Archil Chkhartishvili staged Ilo Mosashvili’s play, *His Star*, in Kote Marjanishvili Theater. In the final part of the show, the director used a projection screen to introduce the ideological drive characteristic of that era. The lights would go off in the auditorium, and a shepherd holding a book about Stalin would appear onscreen. The shepherd would go through the book’s pages, and a portrait of the Soviet leader would take shape. The picture on the screen gradually expanded to receive the audience’s thunderous ovation.

Along with the development of technological progress since the 20th century, the public has always feared that the art of theater is losing its function, and that people will eventually neglect it. Nonetheless, this fear has yet to materialize, so people’s interest in theater has, on the contrary, grown—and that despite the fact that we are living in the era of omnipotent digital technologies, with streaming television trailblazing new paths as the main means of entertainment, news, information, and cultural self-expression. The truth of this statement is supported by the growing numbers of new theaters in Tbilisi.

The 21st century offers qualitatively new standards and innovations to humanity, with the penetration of digital technologies into culture shaping a new cultural experience. A new movement was established, digital culture, also digital art and digital theater. It has become a norm for art galleries to hold exhibitions of celebrated artists in a digital format—and, even though digital versions cannot hold a candle to original art, their effective representations increase interest in art among visitors, especially younger people, a clearly positive outcome.

However, technological progress, with its positive agenda, also poses its fair share of danger, a factor increasingly fleshing out its lineaments in the long run. First, we mean the future of acting and possible changes it may undergo. If today, in the era of technological advancement, actors are chief and irreplaceable, there is a threat that, over time, digital technologies may throw

their hat in the ring and enable artificial intelligence to replace them—this is especially true of the profit-oriented film industry. Unsurprisingly, then, Hollywood actors recently raised their voices in protest and demanded job guarantees, because artificial intelligence can easily use their voices and faces.

In the 1940s, i.e. before the digital format evolved as one of the key means for theatrical self-expression, the history of European theaters includes cases of various forms of digital plays, performances. For example, the Czech multimedia theater *Laterna Magika* (Magician’s Lantern) garnered major feedback from across Europe. Its establishment is related to the 1958 Brussels Expo World Fair during which the theater showcased a mix of such seemingly unmixable arts as pantomime, ballet, and modern dance. Most importantly, however, what drew the attention of the public in a transport of delight was its visual side. The projected motion picture film and acting bolstered the effect. The scenography for this performance, staged by Alfred Radok, was provided by Josef Svoboda. Thus, there had been accumulated at least some experience in digital theater. In the 21st century, Rimini Protokoll, a German-Swiss troupe established in 2000, rose to prominence to carry out various innovative digital projects and stage such theatrical performances as *Remote X*, *Call Cutta*, *100/% CITY*, and others, in which the audience becomes the hero, and the setting transforms into decorations.

As the pandemic took over the whole world just a few years ago, technical capabilities became especially high in demand. With the global agenda overhauled, people grew increasingly attached to the internet space. Now everything became available through digital technologies. Keeping pace with these difficult developments, culture—and theater in particular—set out seeking ways to survive. Numerous plays were broadcast via live streaming in Europe, soon to be followed by Georgian theaters, with a new direction, Digital Theater, emerging, and an online festival held in Tbilisi.

On October 5–17, 2020, actress Anna Sanaia, the author and manager of Digital Theater, laid the foundation of a pretty ambitious project and, consequently, so-called online theater, a brand-new kind of theater for that time, by holding the MOOZ-ART FESTIVAL in the open area

⁸ ვახვახიშვილი თ, თერთმეტი წელი, თბ.1976, გვ. 112.

of AMBASSADORI KACHRETI. In parallel, viewers were enabled to watch onscreen the live premieres of the participating plays.

The project above showcased five young directors: Koko Roinishvili with *Frenzy for Two, or More* by Eugene Ionesco, Sopo Kelbakiani with *Phaedra's Love* by Sarah Kane, Davit Chabashvili with *The Man Who Turned into a Stick* by Kobo Abe, Giorgi Chaladze with *No Exit* by Jean-Paul Sartre, and Saba Aslamazishvili with *Calamity* by Davit Kldiashvili. This festival drew much attention from theatergoers. This is especially true of Saba Aslamazishvili's show, with its success underpinned chiefly by its visual aspect and scenic designer Teo Kukhianidze's original approach to the surrounding space and location. Director Saba Aslamazishvili pitched a totally different version of *Calamity* to the audience. The problem set forth in Davit Kldiashvili's play, namely people's attitudes toward superstitions, becomes secondary onstage. If the play's characters suffer under inadequate social conditions and yet keep hope alive, finding comfort in perseverance, in Saba Aslamazishvili's version the spiritual ties between the personages are severed, leaving them struggling to survive on their own—they have neither compassion nor love for one another. Thus, quoting the play's abstract, "the performance is more about the impossibility of love than social or superstition-driven calamities." Those incapable of loving their neighbors are cosigned to life in a landfill. The show's entire action develops in a sizeable field, a meadow, a landfill, and its surrounding landscapes. In the beginning, the characters slowly appear out of their shelter, a landfill, and gradually engage in action.

Written in 1914, this play is presented today in a digital format utilizing totally different means and directorial execution. Technological opportunities define the show's form, aesthetic, and execution devices.

The project's originality lies in the fact that it can be watched both in an open area and online, so the audience's perceptions and attitudes toward the performance differed. For example, in the live version the audience stood in a vast area far away from the actors, making it impossible to discern their faces and facial expressions in the way offered by the digital format with its close-up shots. Still, the online format exhibited flaws of its own, mainly related to interaction between actors Nika Nanitashvili, Bacho Chachibaia, Mariam Chukhruidze,

Khatuna Berdzenishvili, and Nika Paikridze. The show's recording clearly demonstrates their failure to establish communication. Spectators seem to focus more on the actions of one character or another on the screen than perceiving action as a whole. Consequently, contact between partners is present only in a fragmented manner, possibly being indicative of the inexperience of the show's technical personnel and the new online format. Despite the quality of the performances, including recordings, holding an online festival in Tbilisi played a positive role in the theatrical life of the so-called lockdown period. The festival somewhat awakened the slumbering process and drew interest among the audience. Many in that period wondered if work in this format—including upgrading its technical capabilities and sharing the experience of European theaters—would continue after the pandemic, with things returning to normal.

Presently, it has been confirmed that online theater has failed to gain a foothold in Georgia. And I believe that the reason is clear as day. Its origins lie in what one may call extreme circumstances and, in a way, a form of coercion. Thus, as the pandemic faded away, Georgian directors grew disinterested in it, so online theaters ceased to operate. The interest in digital technologies, however, remains. Better still, the further the progress in this domain, the greater the attentiveness of things digital. Using digital technologies in theater has brought about qualitative changes into the visual aspect of plays, concrete directorial devices, and the attitude of actors toward one another—unlike in traditional theater, however, here actors are supposed to get used to technologies while technologies are adjusted to suit the actors. This interchangeability is best illustrated in some of the plays staged by director Davit Doiashvili. In my opinion, when discussing the use and introduction of technical capacities in today's Georgian theater, and—through digital means—ushering in the aesthetics of the innovative technique of so-called hybrid performance, one should, above all else, bring to mind the projects carried out by director Davit Doiashvili on the stage of the New Theater, an endeavor supported by the playhouse's technical equipment, among others. Using these technical means, the director not only shapes and conveys the play's form, its entertaining aspect, or style, but also—and most importantly—its essence, message, and metaphorical conceptualization. As early as his student years, the rookie

director, in his graduation work, *Madame Bovary*, used a projection screen, an innovation for his generation at that time. Later on, while seeking new directorial devices, he used a film camera to stage *Ghosts* by Ibsen, and others. As a result of numerous attempts and experiments with technical innovations, Davit Doiashvili has developed his own signature style, and today it is even unimaginable for the director's in-depth search of form and often controversial thinking not to fit technical innovations, as evidenced by his repertoire performances, such as *The Seagull* by Chekhov or *Oedipus Rex* by Sophocles. These two totally different classic plays were staged by the director in an unconventional manner and presented in the form of ultramodern versions. Throughout the performance of Sophocles' tragedy, *Oedipus*, played by Kakha Kintsurashvili, is present both onscreen and onstage. Although most of the show unfolds live, some of the key scenes important in terms of meaning and emotion are delivered to the audience on the screen. In this context, especially noteworthy are the play's lengthy intimate scenes featuring *Oedipus* and *Jocasta*, played by Nino Kasradze, and broadcast via TV sets. In the play's final scene, as the audience anticipates the ending, the director gives them a choice, whether or not they want the performance to continue and see the closing scene. Actors interact with theatergoers—something quite characteristic of Doiashvili's shows in general—and suggest that they should vote. Needless to say, this matter is also resolved via technical means.

Especially exciting is how the play *The Seagull* (2022) showcases technical possibilities. It starts with a description of events projected on the screen. From the very outset, the director introduces us to the play's main characters and invites us to visit their worlds. To illustrate their interrelationships, Davit Doiashvili uses digital technologies—in a series of shots lasting only a couple of minutes, we gain an insight into the relations between Nina and Trigorin, Irina and Trigorin, Konstantin and Nina, Misha and Medvedenko, Polina Andreyevna and Shamrayev, along with everyday events portraying the fullness of hatred or love between them. Translated onstage, these relations then exit the stage and return to the screen, the main component in the play, one replacing or complementing the decorations. In *Quarantine*

Theater, a project by theater studies expert Lasha Chkhartishvili, director Davit Doiashvili explains the strong points of digital technologies: "What's innovative about digital is that you can leave the stage."⁹

The play's main character, Konstantin Treplev, holds a camera and constantly takes pictures of the events unfolding onstage, emphasizing and presenting important monologues through the projection screen. There are two main lines, main ideas evolving in the show. The first is existential, i.e. scrutinizing the inner world of a human being: who am I? Treplev, played by actor Giviko Baratashvili, asks himself: "Who am I?" Feeling like a nobody around his mother, he is inevitably driven toward suicide. The second point is clearly manifested in Treplev's monologue about seeking new forms in theater, undoubtedly mirroring director Davit Doiashvili's position, in this way hinting at the necessity to usher in new forms, in this case digital and hybrid, on the stage of New Theater.

Giviko Baratashvili's Treplev—when speaking onscreen about clichéd theatrical forms, remnants of the past, or falsehood—addresses the theatergoers in the auditorium from the foyer. As he shuns the opinions of old-school actors, including his mother, on the screen we see their photos that he finds boring—he just wants to consign old theater to the past by replacing it with his own new performance. Frequent use of the camera and the screen enables director Davit Doiashvili to let the audience see close-ups of his characters. He uses this device to bring to the fore both form and idea.

Post Scriptum

Examples of digital capabilities about in contemporary Georgian theater: *Crime and Punishment* directed by Levan Tsuladze, *Medea Burka* directed by Vano Khutishvili, and some of the plays staged earlier by Dimitri Khvtisiashvili at the Youth Theater: *I Love You* and *Bashi-Achuki*, the latter telling stories from Georgia's historical past. Director Dimitri Khvtisiashvili combined traditional directorial devices with modern graphic technologies, replacing the play's decorations with a screen and 3D technology, with Davit Machavariani serving as the production's scenographer, etc.

Throughout its path of its development, theater always demonstrated the demands of time and era, ac-

⁹ theatrelife.ge/teatrikarantinishionlainidiskusiebi (last checked on March 23, 2025).

cepting and taking in the experiences of others all the while. In this regard, it is imperative to usher in and put to practical use technological achievements, something

that, I believe, remains a challenge in the Georgian theatrical space.

REFERENCES:

- გამოყენებული ლიტერატურა:
- ანთაძე დ. დღეები ახლი წარსულისა, თბ.1971
- გორდემიანი რ. ბერძნული ცივილიზაცია, თბ.1977, ნაკვეთი II, ნაწილი I
- დოლიძე ი. ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან, თბ.2020
- ვახვახიშვილი თ. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, თბ.1976
- იბერი ელ. რადიო თეატრი, ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება 1997, N5-6-7
- შიუკაშვილი ნ. ქართული თეატრი გაზ ქართული სიტყვა 1924 N21, 6 აპრილი
- ჩხარტიშვილი ლ. ინტერვიუ დავით დოიაშვილთან. ქართული თეატრის ელექტრონული არქივის პროექტი “თეატრი კარანტინში“, theatre.life.ge/teatrikarantinishionlaindiskusiebi (გადამოწმებულია 22. 3. 2025)
- Гүдкова Н. сценический свет cyberleninka.ru/article/n/schenichesky-cvet-kak-sredstvo-hudozhesrvenoi-virasitelnosti.=idw102whv571015(გადამოწმებულია 22. 3. 2025)
- facebook.com/electosystema/post/თბილისის-ქუჩების-განათება(გადამოწმებულია 23. 3. 2025)