

ივ.ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი ხელოვნებათმცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტის

ხათუნა კიკვაძის

ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ
სცენოგრაფიაში

(ირაკლი გამრეკელისა და მირიან შველიძის სცენოგრაფიის
მაგალითზე)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თებრონე ურუშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი 2012 წელი

სარჩევი

შესავალი	-3
თავი I. ქართული სცენოგრაფია	
ქვეთავი I. ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარების ეტაპები	-5
ქვეთავი II. ქართული დაზღუერი მხატვრობა	-45
ქვეთავი III. ირაკლი გამრეკელის დაზღუერი და თეატრალური მხატვრობა	-54
ქვეთავი IV. სამყაროს კონსტრუქტივისტული მოდელი ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში	-65
თავი II. თანამედროვე ქართული სცენოგრაფია	
ქვეთავი I. თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიის საკითხები	-90
ქვეთავი II. სცენური დრო და სივრცე	- 100
ქვეთავი III. სცენოგრაფიული კონფლიქტი	-106
ქვეთავი IV. მირიან შველიძის შემოქმედება	-112
ქვეთავი V. შექსპირის დრამატურგია მირიან შველიძის სცენოგრაფიაში	-118
თავი III. ორი პიესის სცენოგრაფიული ინტერპრეტაციები ერთ სცენურ სივრცეში	
ქვეთავი I. უ.შექსპირის “ჰამლეტი” ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში	-139
ქვეთავი II. გრ.რობაქიძის “ლამარა” ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში	-159
დასკვნა	-166
შენიშვნა	-192
გამოყენებული ლიტერატურა	-196

შესავალი

ქართულ თეატრალურ კულტურას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნია. იგი მომდინარეობს სახალხო დღესასწაულების სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრიდან, რომლის ყველაზე გავრცელებული ფორმა საქართველოში ბერიკაობა და ყვენობა იყო. ბერიკაობა და ყვენობა ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრს წარმოადგენდა და ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური, ხმოვანი და მხატვრული გაფორმების ფუნქციონალური სისტემა გააჩნდა. მან დიდი გავლენა მოახდინა ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაზე, რომლის ძირითადი მხატვრული პრინციპები თეატრალური კონსტრუქტივიზმის ეპოქაში ჩამოყალიბდა. მისმა ფუნქციონალიზმმა სცენოგრაფიაში დააბრუნა ადრეული ეტაპებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები. ხოლო ის ნოვატორული იდეები, რომელიც მათი ახლებური გააზრებით იყო განპირობებული, ძალიან საინტერესოდ და მრავალფეროვნად აისახა ქართულ სცენოგრაფიაში. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა ქართულმა დაზგურმა მხატვრობამ იქონია. თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს 1886 წელს მხატვარ ალექსანდრე ბერიძის მიერ თეატრისთვის საგანგებოდ მოხატული ფარდა წარმოადგენს (ამ თეატრს “არტისტული წრე” ეწოდებოდა, დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი - ვ.კიკნაძე). ხოლო სცენოგრაფიის განვითარება საქართველოში, ისევე როგორც ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება, კ.მარჯანიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. გადამწყვეტი როლი ითამაშა კ.მარჯანიშვილის მიერ თეატრში მხატვრების დ.კაკაბაძის, ე.ახვლედიანის, ლ.გუდიაშვილის, ი.გამრეკელის, კ.ზდანევიჩის, ე.ლანსერეს, ი.შარლემანის, მოგვიანებით პ.ოცხელის და სხვების მოწვევამ. ყველა ამ მხატვრის შემოქმედებაში მკაფიოდ აისახა XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ ხელოვნებაში არსებული მოდერნისტული და ავანგარდული მხატვრული მიმდინარეობები, რომლებმაც ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიებასთან ერთად განსაზღვრეს ქართული სახვითი ხელოვნებისა და ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული პრინციპები.

არაერთგვაროვანი იყო თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების მხატვრულ ფორმათა ევოლუცია ქართულ სცენაზე. თანამედროვე ქართული სცენოგრაფია განუყოფელია თავისი ტრადიციული საფუძვლებისგან. არსებული ხელოვნების მოთხოვნების შესაბამისად მხატვრები ახალ გამომსახველობით ხერხებსა და თანამედროვე ტექნოლოგიებს მიმართავენ

სცენოგრაფიაში, მაგრამ მათი შემოქმედებითი მეთოდი ყოველთვის დამყარებულია იმ მხატვრულ პრინციპებზე, რომელიც რთული პრაქტიკული მუშაობის შედეგად შეიმუშავა ქართულმა სათეატრო მხატვრობამ, მისი განვითარების პირველ ეტაპზე, 1920-30-იან წლებში. ეს იყო თამამი იდეების განხორციელების უაღრესად ნაყოფიერი პერიოდი. იმ კვლევით-ექსპერიმენტულ ხანაში ქართველმა მხატვრებმა შეძლეს მსოფლიო თეატრსა და სცენოგრაფიაში არსებული მიღწევების გაზიარება და შემოქმედებით პრაქტიკაში მოახდინეს სცენოგრაფიულ ფორმათა და მხატვრულ იდეათა სწორი სელექცია, რამაც ეფექტური და სწრაფი განვითარების საფუძველი შეუქმნა ხელოვნების ამ დარგს ქართულ ხელოვნებაში.

დეკორაციის აქტიური ჩართვა მოქმედებაში, საგნების ქმედობა, კოსტიუმის მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა და სცენის პლასტიკის სპექტაკლის სამოქმედო სივრცის პლასტიკასთან შერწყმა საფუძველად დაედო ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებს. სწორედ ამ გარემოებებმა განაპირობა ქართული სცენოგრაფიის სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბება. თამამმა ნოვატორულმა ექსპერიმენტებმა, ახალმა მხატვრულმა ხერხებმა და გამომსახველობითი ენის დამკვიდრებამ განსაზღვრა სცენოგრაფიის მხატვრული მეთოდი და თეორიული პრინციპები. ძალიან მოკლე პერიოდში ქართულ სცენოგრაფიაში საფუძველი ჩაეყარა რეჟისორის კონცეფციას დრამატურგიული მასალის ინტერპრეტაციაში, გაფორმებაში დაზღუდობის დაძლევის და სცენოგრაფიის სამგანზომილებიან მოცულობით-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტას, მხატვრისა და რეჟისორის თანაავტორობას სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში.

ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში განხილულია ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ი.გამრეკელისა და თანამედროვე სცენოგრაფიის უაღრესად საინტერესო შემოქმედის მ.შველიძის თეატრალური მხატვრობის ანალიზის საფუძველზე. მათი შემოქმედება განსაზღვრავს ქართული სცენოგრაფიის მხატვრულ პრინციპებს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, რომელზეც დიდი გავლენა მოახდინა იმ ეპოქათა ხელოვნების ფუნქციურმა დატვირთვამ, რომელშიც მოუხდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა. ასევე საერთო იდეოლოგიამ და მხატვრული აზროვნების ბუნებრივმა განვითარებამ. მათში მკაფიოდ გამოიკვეთა ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციები, რომლის ეფექტურობაც საშუალებას აძლევს ახალი თაობის მხატვრებს თამამი ნოვატორული იდეებით გაამდიდრონ

ქართული სცენოგრაფიული ენა და შექმნან მაღალმხატვრული სცენური და სახვითი ნაწარმოებები.

სადღეისოდ სცენოგრაფია განვითარების სრულიად ახალ ეტაპზეა, მაგრამ ის მაინც მჭიდროდაა დაკავშირებული წარსულის ტრადიციებთან.. ახალი ნოვატორული ძიებები, რომელიც აქტიურად მიმდინარეობს თანამედროვე თეატრში, საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი სცენოგრაფიის წარსული მიღწევების დრმა გააზრებას ემყარება. სხვადასხვა თაობის მხატვრების ერთგულება ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციებისადმი გამოვლინდა დეკორაციის მძაფრ პლასტიკაში, დეკორაციული გარემოს გრძნობად აღქმაში, სპექტაკლის სამოქმედო გარემოში, ახალ გამომსახველობით ენაში, რომელშიც მხატვრული მეტაფორა შინაგან ორგანულ ურთიერთკავშირებში გამოისახება და დეკორაცია აღიქმება, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი. იგი მუდმივი განვითარების პროცესშია, მუდმივ კავშირშია მაყურებელთან.

ქართული სცენოგრაფიის თეორიისა და პრაქტიკისათვის მნიშვნელოვანია განისაზღვროს, მსოფლიო სცენოგრაფიის განვითარების რომელ ეტაპზე დაიწყო ჩვენში სათეატრო მხატვრობის განვითარება. საჭიროა გაკეთდეს სახვითი ხელოვნების იმ მხატვრულ მიმდინარეობათა ანალიზი, რომლებმაც უშუალოდ იქონია გავლენა ქართულ თეატრალურ მხატვრობაზე. აგრეთვე რა წვლილი მიუძღვის ქართულ ხალხურ თეატრს, ქართული თეატრის ესთეტიკისა და სცენოგრაფიის ჩამოყალიბებაში და როგორ განსაზღვრა მან ქართული თეატრის სახვით-ვიზუალური ფორმა.

თავი I. ქართული სცენოგრაფია

ქვეთავი I.

ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარების ეტაპები

სცენოგრაფია მხატვრული შემოქმედების დარგია, რომელიც სპექტაკლის გაფორმებასა და თეატრალური წარმოდგენის სახვით-პლასტიკური სახის შექმნას ემსახურება. იგი საკუთარ სცენურ დროსა და სივრცეში არსებობს. სპექტაკლში სცენოგრაფია მოიცავს ყველაფერს, რაც მსახიობის გარშემოა: დეკორაციას, მატერიალურ-საგნობრივ გარემოს, ცალკეულ აქსესუარებს; ასევე მსახიობის კაზმულობას: კოსტიუმს, გრიმს, ნიღაბს, გარდასახვისათვის და სცენური სახის შექმნისთვის საჭირო ატრიბუტებს. სცენოგრაფიის გამომსახველობით საშუალებებს წარმოადგენს ყველაფერი,

რაც ბუნებაში არსებობს, სხვადასხვა ფაქტურისა და სუბსტანციის მქონე საგნები, ყველაფერი, რაც შემოქმედებით პროცესში მხატვრის მიერ არის შექმნილი. თეატრალური მხატვრობა სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებითა და კანონებით იქმნება.

ხანგრძლივი არსებობის განმავლობაში თეატრის წიაღშივე სცენოგრაფია ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბდა. თითოეული ეპოქა, რომელშიც განსაკუთრებულ მხატვრულ ფორმაში აისახებოდა საზოგადოების განვითარების ეტაპები, მყარ საფუძველს უქმნიდა ახალი ეპოქით წარმოქმნილ მხატვრულ ფორმებს. საუკუნეების განმავლობაში დამკვიდრებული ხერხებით, გამომსახველობითი ფორმებითა და მათი ევოლუციური სახეცვლილებებით სცენოგრაფიამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრში და ვიზუალურ ხელოვნებათა რიგში შეიძინა.

ტერმინი სცენოგრაფია ანტიკური დროიდან არსებობს და იგი **სცენოგრაფიიდან** მომდინარეობს. (1) ვიტრუვიუსის თანახმად სცენოგრაფია - კედლის მოხატულობას ნიშნავს. გ.ლიკომსკი სცენოგრაფიას ხაზობრივი პერსპექტივის პრინციპებზე აგებულ ფერწერულ გაფორმებას უწოდებდა. (2)

სცენოგრაფიის საწყისი პირველყოფილი საზოგადოების რიტუალურ-სანახაობრივი წეს-ჩვეულებების გაფორმების ელემენტებში უნდა ვეძიოთ. იმ პრეისტორიულ ხანაში, როცა ჯერ არც თეატრი არსებობდა და არც სცენოგრაფია, რიტუალურ-სანახაობრივ თამაშობებში თანდათანობით ყალიბდებოდა სათამაშო სცენოგრაფია და დეკორაციული ხელოვნება. ამ ადრეულ ეტაპზე ნათლად გამოვლინდა თეატრალიზებული სანახაობის გაფორმების აუცილებლობა. გამოიკვეთა სცენოგრაფიის სამი ძირითადი ფუნქცია: პერსონაჟული, სათამაშო და მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი.

პირველ ეტაპზე სცენოგრაფიას მხოლოდ პერსონაჟული ფუნქცია ჰქონდა. სათამაშო მოქმედებაში სცენოგრაფიის ჩართვას გულისხმობს. პერსონაჟული ფუნქცია წარმოდგენის კონტექსტიდან მომდინარეობს, მას იდეურ-მხატვრული დატვირთვა აქვს და დრამატურგიული კონფლიქტის გახსნას ემსახურება.

სცენოგრაფიის სათამაშო ფუნქცია გულისხმობს სცენოგრაფიის ან მისი ელემენტების უშუალო ჩართვას მოქმედებაში - კოსტიუმის, გრიმის, საგნებისა და აქსესუარების სახით, რომელიც განკუთვნილია მსახიობის გარდასახვის, კაზმულობისათვის და მასთან ერთად მოქმედებს სცენაზე. სათამაშო სცენოგრაფია საკუთრივ თეატრალური დადგმის გაფორმების სისტემაა. იგი თეატრთან ერთად გაჩნდა და დამახასიათებელია ანტიკური ეპოქის, შუა

საუკუნეების ევროპული თეატრისათვის, იტალიური “კომედია დელ არტესთვის”, შექსპირისა და ლოპე დე ვეგას თეატრებისათვის და აღმოსავლური თეატრისთვისაც.

იმ დროს, როდესაც თეატრი მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელ სახეს იძენდა, სათამაშო სცენოგრაფია სპექტაკლების გაფორმების პირველ მხატვრულ სისტემას წარმოადგენდა. ასე იყო ქართულ თეატრშიც, რომლის საწყისი ფორმა ხალხური სათამაშო-საიმპროვიზაციო თეატრიდან-ბერიკაობასა და ყვენობის თეატრალიზებული სანახაობებიდან მოდის. მასში სცენოგრაფიას სათამაშო და პერსონაჟული ფუნქცია ჰქონდა. თანამედროვე ქართულ სცენოგრაფიაში სრულიად ახლებურად იქნა გააზრებული ხალხური თეატრის ტრადიციები, რომელიც შეერწყა ქმედითი სცენოგრაფიის მხატვრულ პრინციპებს.

არქეოლოგიურმა გათხრებმა საქართველოს ტერიტორიაზე გამოავლინა უამრავი ნივთიერი მასალა, რომელიც ადასტურებს იმას, რომ ღვთაებრივი კულტებისადმი მიძღვნილ რიტუალებში აქტიურად იყო წარმოდგენილი თეატრალიზირებული სანახაობების მსგავსი ცეკვა-თამაშობები. მათ შორის ყველაზე ადრინდელია ნადირობის კულტის რიტუალი, რომელიც “მისნური ცეკვებისა და ჯადოსნურ საწესო ქმედითობის” (3) სახით არსებობდა. ასეთ რიტუალურ ცეკვა-თამაშობებში “ღვთაებრივი ცხოველები” მონაწილეობდნენ (დათვი, იგივე დათო, ცხენკაცობა, აქლემკაცობა, ოშანგელობა, ქათმის ფერხვა და სხვა), რომლებსაც მოგვები ასახიერებდნენ. ამის მაგალითად შეიძლება სტეფანწმინდისა და ზეკარის განძი მივიჩნიოთ, რომლებიც მოცეკვავე ნიღბოსანი ადამიანების გამოსახულებებს წარმოადგენს. მათში ნათლად იკითხება მამრობითი სქესის ნაყოფიერების კულტის რიტუალური ცეკვა-თამაშობები კარგად განვითარებული სახვით-პლასტიკური გაფორმების საკუთარი სისტემით. ღვთაებრივ-საკულტო რიტუალების შესრულებამ “ღვთაებრივი ცხოველებისა და ფრინველების” განსახიერებლად ცხოველთა და ფრინველთა ნიღბების შექმნა და მათი ქმედობა-თამაშობებში ჩართვის აუცილებლობა განაპირობა. “საქართველოში ძვ.წ. II ათასწლეულიდან მოყოლებული საკულტო რიტუალს ცხოველის ნიღბებით მოგვები ასრულებდნენ. ცხოველთა გამოსახულებებიან ნიღბებზე ხისგან გამოკვეთილი ცხენის, აქლემის ან დათვის თავ-კისერი იყო გამოხატული. ფერად-ფერადი ჩითებისგან ცხოველის ტანს აკეთებდნენ, რომელსაც შემდეგ რიტუალის შემსრულებელი მოგვები კოსტიუმებად

იყენებდნენ. აქლემკაცად, ცხენკაცად, დათვის ნიღბით შემოსილი “მოგვები” და მათ მიერ რიტუალის შესრულებისას გამოყენებული ცალკეული საგნები ნათლად ავლენს იმ ადრეულ ეპოქაში სანახაობის გაფორმების პერსონაჟულ და სათამაშო ფორმების არსებობას. ქართული თეატრისა და სანახაობრივი კულტურის ევოლუციური გზა ისევე პრინციპებით ვითარდება, როგორც მსოფლიო თეატრი და მისი გაფორმების სისტემაც შესაბამისად პრიმიტიულიდან რთულ სცენოგრაფიულ სისტემებში ყალიბდება - პერსონაჟული, სათამაშო და მოქმედების ადგილის განსაზღვრებით. ქართული რიტუალურ-სანახაობრივი წეს-ჩვეულებების ნიღბები სცენოგრაფიულ პერსონაჟებს წარმოადგენდნენ და თავადვე იყვნენ ჩართულები სანახაობის სათამაშო სტიქიაში. რაც შეეხება მოქმედების ადგილს, იგი პირობითობით გამოირჩეოდა, რადგან რიტუალი სოფელ-სოფელ, კარდაკარ, რიტუალური მსვლელობის ფორმით ხდებოდა. ამიტომაც კონკრეტული მოქმედების ადგილი მას არ გააჩნდა. რაც შეეხება რიტუალურ კოსტიუმებს, ისინი ასევე ჩართული იყო მოქმედებაში და მსახიობთან ერთად სათამაშო ფუნქციას ასრულებდა.” (4)

ხალხურ სანახაობათა ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა საქართველოში ბერიკაობა იყო. ბერიკაობა განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის სადიდებელ სანახაობას აღნიშნავს და ნაწარმოებია საერთო ქართველური ძირიდან “ბერ” (შვილი). მისი შორეული წინაპარი საქართველოში დათვის, მამრობითი სქესის ნაყოფიერების ღვთაების “დათო” კულტი იყო. ბერიკაობას მოთამაშე ბერიკები ასრულებდნენ. სცენარები, რომელთა საფუძველზეც ბერიკული წარმოდგენები იქმნებოდა, საუკუნეთა განმავლობაში იცვლებოდა, ახალი შინაარსით მდიდრდებოდა და ასე გადაეცემოდა თაობიდან თაობას.

ხანგრძლივი არსებობის გზაზე ბერიკაობა ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად ჩამოყალიბდა. ბერიკაობას, ისევე როგორც ყველა ადრეული პერიოდის რიტუალურ-სანახაობრივ ცეკვა-თამაშებს, ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური და ხმოვანი გაფორმება თან სდევდა. მისი სახიერი და მხატვრული გადაწყვეტა პერსონაჟული იყო და სათამაშო სცენოგრაფიების ფუნქციით სრულდებოდა. ბერიკაობას სადადგმო ფორმა გააჩნდა. იგი დამოკიდებული იყო თამაშის ადგილსა და ხასიათზე. განსხვავებული იყო კარდაკარ მოხეტიალე, მოედანზე სათამაშო და სადარბაზო წარმოდგენების სიუჟეტურ-დრამატურგიული და მხატვრული გადაწყვეტის ფორმაც. დიდი

ბერიკაობა, რომელშიც, როგორც წესი, 100-150 მონაწილე იყო ჩართული, სპეციალურად შერჩეულ მოედნებსა და სათამაშო ადგილებზე ეწყობოდა. ასეთ ადგილებს “საბერიკოს” უწოდებდნენ. პატარა ბერიკაობა სამი მონაწილითაც კი შეიძლებოდა გამართულიყო. ასეთ დროს ბერიკები წარმოდგენებს დარბაზში მართავდნენ.

ბერიკები ნიღბებით თამაშობდნენ. ბერიკაობისთვის საგანგებოდ შექმნილი ნიღბები სხვადასხვა მასალისგან კეთდებოდა, რომელშიც გადამწყვეტი თავად ნიღბის ფუნქცია და მნიშვნელობა იყო. ასევე იყო კოსტიუმიც. მასში არ უნდა დაკარგულიყო არც ნიღბის ფუნქცია, არც მისი დამახასიათებელი ატრიბუტები, არც კოლორიტი და ა.შ. ნიღბები ადამიანის გარკვეული ტიპაჟების გარდა, ცხოველთა სახეებსა და მითოლოგიურ არსებებს წარმოსახავდნენ. ნიღაბი-პერსონაჟი მკვეთრად სახასიათო და მრავლისმეტყველი იყო.

ბერიკაობისთვის სპეციალურად მრავალფეროვანი “დრამატურგია” ითხოვებოდა. იგი სიუჟეტურადაც ვითარდებოდა და საერთო დრამატურგიული ქარგიდან გამომდინარე იმპროვიზაციის უზარმაზარ შესაძლებლობებს იძლეოდა.

ბერიკაობებისგან ოდნავ სახეცვლილი ფორმით იმართებოდა ყვენობები. ყვენობა უფრო მასობრივი ხალხური თეატრალური სანახაობა იყო და გამოხატავდა ქართველი ხალხის ბრძოლას დამპყრობლების წინააღმდეგ. ეს სანახაობა ძირითადად ომში გამარჯვების შემდეგ იმართებოდა. ისტორიული წყაროებით VIII საუკუნეში დაახლოებით 730 წელს, მტერზე გამარჯვების აღსანიშნავ ერთ-ერთ ყვენობის დღესასწაულზე თოჯინური წარმოდგენაც გაუმართავთ. ყვენობა, როგორც დიდი და რთული სახალხო სანახაობა, საგანგებო სამზადისს მოითხოვდა. ყვენობის დღესასწაულში მოქმედ მთავარ ნიღბებში გამოიყოფოდა ორი: ერთი შემოსეული მტრის მეთაურის ნიღაბი, მეორე კი, ქართველი ხალხის წინამძღოლის. მტრის ნიღაბი დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. ჯერ იყო “კეისარი”, შემდეგ “არაბი”, შემდეგ “ყაენი”, “შაჰი”, “პომპოლიკი” და ა.შ. ყოველ მათგანს თავისი დამახასიათებელი ნიღბის გარდა, კოსტიუმი და სათამაშო ატრიბუტებიც ჰქონდა. ყვენობის დღესასწაულებში გრიმსაც იყენებდნენ. მოქმედი პირნი სახეს მოხატულობითა და წვერისა და უღვაშის მიწებებით იცვლიდნენ. ამრიგად, ყვენობას მხატვრული გაფორმების უფრო გართულებული სისტემა გააჩნდა, ვიდრე ბერიკაობას და იგი უფრო მასობრივი სანახაობითი

ხასიათისა იყო. ბერიკაობის მსგავსად ყვენობის მონაწილეებიც მიმართავდნენ იმპროვიზაციას. ამის გამო ხშირად ამ ორი სახალხო დღესასწაულის ერთმანეთში შერწყმაც ხდებოდა.

ბერიკაობისა და ყვენობის წარმოდგენების მხატვრული გაფორმება სცენოგრაფიის ადრეული ეტაპისთვის დამახასიათებელი პერსონაჟული და სათამაშო ფუნქციებით ხასიათდებოდა. მოქმედების ადგილი მათში პირობითი ფორმით განისაზღვრებოდა, რადგან მას არ გააჩნდა საგანგებოდ მისთვის შექმნილი, განსაზღვრული სათამაშო სივრცე. ბერიკაობისა და ყვენობის გაფორმება ქმედითი სცენოგრაფიის ელემენტებს შეიცავდა.

ქართული თეატრის ისტორიაზე XVIII საუკუნემდე საკმაოდ მწირი ინფორმაცია მოიპოვება. შოთა რუსთაველი “ვეფხისტყაოსანში” ხშირად მიმართავდა სხვადასხვა თეატრალურ ტერმინს, მისი თანამედროვეებიც ახსენებენ ამ ტერმინებს საკუთარ ნაწერებში. ეს ყველაფერი კი გვაფიქრებინებს, რომ საქართველოში გარკვეული სახის თეატრალური წარმოდგენები XVIII საუკუნემდეც იმართებოდა, თუმცა პირველი ქართული პროფესიული თეატრის დაბადება ერეკლე II მეფობის პერიოდს უკავშირდება.

ერეკლე II მიერ რუსეთში სწავლა-განათლების მისაღებად გაგზავნილმა ახალგაზრდების ერთმა ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ დავით ბატონიშვილი, ერასტი თურქესტანიშვილი, ივანე ორბელიანი და გიორგი ავალიშვილი სამშობლოში დაბრუნებისთანავე, ამ უკანასკნელის ხელმძღვანელობით, მცირე ქართული თეატრალური დასი შექმნეს.

პირველი კლასიციზტური მიმართულების თეატრის დასის მიერ გამართულ წარმოდგენებს “სახისმეტყველებას” უწოდებდნენ; მათი რეპერტუარი ძირითადად სხვადასხვა ენიდან ნათარგმნი ან გადმოქართულებული პიესებისაგან შედგებოდა. სასკოლო განათლების შემოღებასთან ერთად საქართველოში სასკოლო დრამებიც გაჩნდა, მაგალითად, თელავის სემინარიაში უკვე ისწავლებოდა დრამატული ხელოვნება და “სასკოლო თეატრიც” ჩამოყალიბდა. საქართველოში თეატრის დაარსება, თავისთავად უწყობდა ხელს დრამატული მწერლობის შექმნასაც. XVIII საუკუნის ე.წ. “ერეკლეს თეატრი” ორი სახით იყო წარმოდგენილი: ლიტურგიულ-მისტერიული ხასიათის “სასკოლო დრამითა” და ა.სუმაროკოვის კომედიებით, თუმცა ამ თეატრში იდგმებოდა რასინის, ვოლტერის, კორნელის ორიგინალური ან გადმოქართულებული პიესებიც. სავარაუდოდ ამ წარმოდგენებს მხატვრული გაფორმების ელემენტებიც გააჩნდათ, რომელიც

პირობით სამოქმედო გარემოს და მონაწილე მსახიობების გარდასახვისათვის საჭირო ატრიბუტებს შეიცავდა (კოსტიუმი, ნიღაბი, საგან-აქსესუარები).

ქართული თეატრის განვითარებაში, ზემოთხამოთვლილ ადამიანთა გარდა, დიდი წვლილი მიუძღვით გაიოზ რექტორს და ერეკლესდროინდელი თეატრის ადმინისტრატორს, გაბრიელ მაიორს. ცნობილია აგრეთვე დასის წამყვანი მსახიობი დავით მაჩაბელი. პირველი ქართული თეატრალური დასი 1795 წელს ალა-მაჰმად-ხანთან შეტაკებისას ბრძოლის ველზე დაეცა. ამ დღიდან მოყოლებული, დაახლოებით ექვსი ათეული წლის განმავლობაში, ქართულმა პროფესიულმა თეატრმა ფუნქციონირება შეწყვიტა.

XIX საუკუნის ორმოციან წლებში თბილისში გაიხსნა იტალიური ოპერა, 1845 წელს კი, რუსული დრამატული თეატრი. ორივე თეატრში ძირითადად გასტროლიორები გამოდიოდნენ. დაისვა ქართული თეატრის აღდგენის საკითხიც. საქართველოში რუსეთის მეფისნაცვალის მიხედვით ვორონცოვის ძალისხმევით 1850 წლის 14 იანვარს კლასიკური გიმნაზიის დარბაზში წარმოადგინეს გ.ერისთავის კომედია “გაყრა”, რომლითაც დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება. ამ სპექტაკლის დეკორაციები მხატვარ გრიგოლ გაგარინს ეკუთვნოდა. თეატრს სათავეში ჩაუდგა დრამატურგი და საზოგადო მოღვაწე გიორგი ერისთავი. რეპერტუარში ძირითადად მისი და ზურაბ ანტონოვის პიესები იდგმებოდა. 1855 წელს ამ თეატრმაც შეწყვიტა არსებობა.

1848 წელს, მეფისნაცვლის პირადი მოწვევით გ.გაგარინი თბილისში ჩამოვიდა. გ.გაგარინის მიერ თბილისში გატარებული წლები მხატვრის შემოქმედებაში მეტად საინტერესო და ნაყოფიერი აღმოჩნდა. 1847 წელს თბილისში დღევანდელი თავისუფლების მოედნის ტერიტორიაზე საძირკველი ჩაეყარა თეატრის ახალ შენობას, რომელიც იტალიელი არქიტექტორის ჯოვანი სკუდიერის პროექტით განხორციელდა. თეატრის ფოიესა და დარბაზის მოხატულობა გ.გაგარინს ეკუთვნოდა. მანვე შექმნა თეატრის ფარდაც. თეატრი 1851 წელს გაიხსნა. 1874 წელს კი, თეატრის შენობა ხანძრის დროს განადგურდა.

1878 წელს ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, დიმიტრი ყიფიანის, ნიკო ნიკოლაძის, ივანე მაჩაბლის, ვასო აბაშიძისა და სხვა ცნობილ ქართველ მოღვაწეთა ძალისხმევით დაარსდა ქართული დრამატული საზოგადოება, ხოლო ერთ წელიწადში, 1879 წელს ბარბარე ჯორჯაძის კომედიით “რას

ვეკები და რა ვიპოვე” დაფუძნდა ქართული დრამატული თეატრი (ახლანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი).

ქართული დრამატული საზოგადოების გარშემო გაერთიანდნენ ნიჭიერი მსახიობები, რომლებმაც მძლავრი შემოქმედებითი პოტენციის დასი შეკრეს. ამას დაემატა სამწერლო ასპარეზზე გამოსული რაფიელ ერისთავი, ავკსენტი ცაგარელი, დავით ერისთავი, ბარბარე ჯორჯაძე, ვალერიან გუნია... თეატრისათვის პიესებს წერდნენ ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, დავით კლდიაშვილი. ილია ჭავჭავაძის ძალისხმევითვე დაიწყო მსოფლიო დრამატურგიის შედევრების თარგმნა. ივანე მაჩაბლის მიერ გადმოქართულებული უ.შექსპირის პიესები ერთ-ერთ საუკეთესო თარგმანადაა მიჩნეული.

1901 წელს თბილისში “საარტისტო საზოგადოებისთვის” გაიხსნა ახალი თეატრის შენობა, დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი, რონლის პროექტშიც რუს არქიტექტორ კორნელი ტატიშჩევსა და პოლონელ ალექსანდრე შიმკევიჩს ეკუთვნოდა. შენობა კლასიკური თეატრალური არქიტექტურის ნიმუშია და მას ტრადიციული ევროპული ყაიდის სცენა გააჩნია. რუსთაველის თეატრის სცენა-კოლოფი სცენის ღრმა ჯიბეებითა და კულისებით საკმაოდ დიდ სასცენო სივრცეს წარმოადგენს. იგი თავიდანვე აღჭურვილი იყო მოძრავი წრიითა და რთული თეატრალური მექანიზმებით. შენობის ფასადი XIX საუკუნის ბოლო პერიოდის ნეოსტილების ეკლექტური სინთეზით გამოირჩევა. მას განსაკუთრებულ ხიბლს აძლევს როკოკოს სტილის დეკორატიული ელემენტები.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ევროპულ და რუსულ თეატრში მნიშვნელოვა ცვლილებები დაიწყო. სცენოგრაფია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში დაზგური მხატვრობის ძლიერ გავლენას განიცდიდა, ახლა სპექტაკლის გაფორმებაში რეალური სამგანზომილებიანი სამოქმედო სივრცის შექმნიდკენ და თეატრალურ მხატვრობაში დაზგურობის დაძლევისკენ ისწრაფოდა. რეფორმატორულმა მოძრაობამ ევროპულ და რუსულ თეატრში დიდი გავლენა იქონია ქართული რეჟისურის განვითარებაზე, რომელმაც განსაზგერა სცენოგრაფიის არსი და მისი მნიშვნელობა ქართულ თეატრში.

თეატრის ისტორიაში უდიდესი პროგრესული მოვლენა ნატურალიზმი იყო. ნატურალიზმი არსებული რეალობის ობიექტურად გადმოცემისკენ ისწრაფვოდა. თეატრალური წარმოდგენა მოწოდებული იყო “ცხოვრების ნაწილი” წარმოედგინა და არა რეალობის მხატვრული ანასახი. იგი ებრძოდა

შტამპებსა და პირობითობას თეატრში. ნატურალიზმში მთავარი იყო ადამიანი, მის მატერიალურ-საგნობრივ სივრცეში და ყოველდღიურ რეალურ ყოფაში.

ნატურალიზმი საფრანგეთში გაჩნდა. ნატურალიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს ო.კონტისა და ი.ტენის ესთეტიკური თეორიები დაედო, ხოლო როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა ე.ზოლას შემოქმედებაში ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით დიდი როლი ითამაშა ე.ზოლას შემოქმედებამ ნატურალიზმის თეატრის შექმნაში. მისი ნაშრომი “ნატურალიზმი თეატრში” ევროპული თეატრს ახალი მიმდინარეობის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენდა. ნატურალიზმის თეატრზე დიდი გავლენა იქონია ე.ზოლას, გჰაუპტმანის, ა.სტრინდბერგის, ჰ.იბსენის კჰამსუნის და სხვათა შემოქმედებამ.

ნატურალისტური თეატრის განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა რეჟისორისა და თეორეტიკოსის ანდრე ანტუანის შემოქმედებას ჰქონდა. 1887 წელს ა.ანტუანმა პარიზში “თავისუფალი თეატრი” დააარსა. ანტუანის თეატრი მთლიანად პასუხობდა ნატურალისტური თეატრის ესთეტიკას. რეჟისორი მოითხოვდა სცენაზე რეალური ცხოვრების “გათამაშებას”, მაქსიმალურ დამაჯერებლობას დრამატურგისგან, მსახიობისგან და სცენოგრაფისგან. ანტუანის თეატრალურმა რეფორმამ დიდი მნიშვნელობა იქონია სამსახიობო ოსტატობის განვითარებაზეც. მსახიობი სცენაზე ისევე მოქმედებდა, როგორც ცხოვრებაში მისთვის ჩვეულ ყოფით გარემოში. ის ზურგით ბრუნდებოდა მაყურებლისგან და აპარტეზე აღარ თამაშობდა. თამაშის ამ პრინციპმა “მეოთხე კედლის” კონცეფცია წარმოშვა, რომელიც მკვეთრად გამიჯნავდა მაყურებელთა დარბაზს და სცენას. ეს უხილავი ზღუდე, რომელიც სცენის პორტალით იყო შემოფარგლული, სცენაზე ჩაკეტილ დროით-სივრცობრივ გარემოს ქმნიდა. ანტუანის სცენაზე დოკუმენტური და ისტორიული სიზუსტით იყო წარმოდგენილი ადამიანის სამყოფელი. (მაგალითად ფ.იკრის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლ “ყასაბში”, ა.ანტუანმა სცენაზე დაკლული საქონელი ჩამოკიდა.) მოგვიანებით ა. ანტუანმა უარი თქვა მშრალ ნატურალიზმზე. ძირითად ექსპერიმენტებს ის განათებასა და შუქწერაზე აკეთებდა, რითაც რეალური გარემოს ატმოსფეროს შექმნას აღწევდა. თეატრალური ნატურალიზმისა და ა.ანტუანის სკოლის მიმდევარი ქართულ თეატრში გ.ჯაბადარი იყო. მან დააარსა თეატრალური სტუდია თბილისში, სადაც პირველი ნაბიჯები

გადადგეს ვანჯაფარიძემ, ა.ვასაძემ, უჩხეიძემ. გ.ჯაბადართან მუშაობდა შ.ქიქოძეც, რომელიც სტუდიის მთავარი მხატვარი იყო.

მოგვიანებით ნატურალიზმი სიმბოლიზმმა შეცვალა, რომელშიც სცენური სივრცე საგანთა, ფერთა და გრძნობათა სიმბოლოებით დაიტვირთა. სიმბოლიზმით იყო გატაცებული კ.მარჯანიშვილი. მან ლ.ანდრეევის სიმბოლისტური პიესის “ადამიანის ცხოვრების” დადგმაში, მთლიანად უარი თქვა სპექტაკლის ზედმიწევნით დეკორაციულ გაფორმებაზე. დადგმის მხატვრობა მთლიანად პირობითი ხასიათის იყო. სცენა მაუდის მომწვანო-მონაცრისფრო დრაპირებით იყო გაფორმებული. რეჟისორს მიაჩნდა, რომ დეკორაციის გლუვი ფონი უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენდა მსახიობის უესტს და სპექტაკლის მიზანსცენურ ნახაზს. აშკარა იყო, რომ კ.მარჯანიშვილი სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაში სიმბოლისტური პიესის შესატყვის სცენოგრაფიულ გაფორმოს შექმნას ცდილობდა.

ნატურალიზმმა და სიმბოლიზმმა დიდი გავლენა იქონია XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპული და რუსული თეატრის განვითარებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ნატურალიზმი სინამდვილის ზედმიწევნით და დეტალურ გადმოცემასთან გაიგივებული იყო, ხოლო სიმბოლიზმი სამყაროს ირაციონალურ აღქმასთან, მათ ბიძგი მისცეს თეატრში რეფორმატორული მოძრაობის დასაწყისს, რომლის მთავარი ამოცანა სცენის სივრცის ახლებური გააზრება და მისი რეორგანიზაცია იყო.

რეფორმამ თეატრში რეჟისურის განვითარება და რეჟისორის პროფესიის მნიშვნელობის გაზრდა განაპირობა თეატრში. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი იყო დრამატურგიული მასალის ახლებური, რეჟისორული წაკითხვა აღმოჩნდა, რამაც განაპირობა სცენური სივრცის რეორგანიზაცია. ამან დასაბამი დაუდო თეატრში რეჟისორისა და მხატვრის მჭიდრო შემოქმედებით კავშირს. სასცენო სივრცის მხატვრული გადაწყვეტა სულ უფრო რთულ ამოცანას წარმოადგენდა. “მთავარი ექსპერიმენტები” თეატრალური სივრცის სცენურ გარემოდ გარდასახვისათვის სახვით ხელოვნებაში არსებული სხვადასხვა დარგებითა და ფორმებით გახდა შესაძლებელი.

ნატურალიზმს თეატრში დაუპირისპირდნენ თეატრის რეფორმატორები: შვეიცარიელი რეჟისორი, მხატვარი და თეორეტიკოსი ადოლფ აპია, ინგლისელი რეჟისორი გორდონ კრეგი, გერმანელი მაქს რეინჰარდტი და გეორგ ფუქსი, რუსეთში კი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი და ალექსანდრე თაიროვი. ა.აპიასა და გ.კრეგის ექსპერიმენტების მთავარი არსი

დეკორაციული ხელოვნების საშუალებებით სცენაზე განზოგადებული, პირობითი, პლასტიკური გარემოს შექმნა იყო.

ა.აპიასთან სცენური სამყარო სამგანზომილებიანი პლასტიკური დეკორაციებით იქმნებოდა. სცენა მონუმენტურ სათამაშო მოედნებად იყო დაყოფილი და მსახიობის რიტმული მოძრაობისთვის ერთგვარ პოდიუმს წარმოადგენდა. რეჟისორი ცდილობდა პრინციპულად აერიდებინა თავი დეტალიზაციისთვის და სცენაზე გაფორმებაში სიმბოლურ-განზოგადებულ გარემოს ქმნიდა. ამ ყველაფრის საშუალებით ახერხებდა ემოციური და აზრობრივი გამომსახველობისთვის მიედწია.

ინგლისელი რეჟისორის, მსახიობისა და მხატვრის გ.კრევისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობის ფიზიკურ შესაძლებლობებს. მას მიაჩნდა, რომ მსახიობის პლასტიკა და მოძრაობა სცენოგრაფიის განუყოფელი შემადგენელი ნაწილი იყო. იგი ზოგადად ეწინააღმდეგებოდა ნატურალიზმს, როგორც მსახიობის თამაშში, ასევე დრამატურგიაში, რის გამოც სრულიად უარყოფდა ავტორისეულ რემარკებს პიესაში. ამიტომაც მისი თეატრალური ექსპერიმენტები რემარკების არმქონე უ. შექსპირის პიესებზე განახორციელა. გ.კრევის სპექტაკლების რთული დეკორაციული წყობა მსახიობისგან საგანგებო ფიზიკურ მომზადებას მოითხოვდა. გ.კრევის ნოვატორულმა იდეებმა დიდი გავლენა იქონია გ.მეიერჰოლდის შემოქმედებაზე. მის მიერ მსახიობებისთვის შემუშავებულ “ბიომექანიკის კანონში” რუსული თეატრის რეფორმატორი მსახიობისგან სწორედ ასეთ სრულყოფილებას, სხეულის ფლობას, ხმისა და ოსტატობის უნივერსალურობას მოითხოვდა, რომელიც მოგვიანებით აუცილებელი აღმოჩნდა თეატრალური კონსტრუქტივიზმის მხატვრული პრინციპებისთვის. აგრეთვე ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი იყო გ.კრევისა და კ.მარჯანიშვილის შეხვედრა 1911 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სცენაზე. ამ ყველაფერს დაწვრილებით თემის მომდევნო თავებში განვიხილავ.

გ.კრევი სცენურ სამყაროს დრამატურგიული კონფლიქტის საფუძველზე აგებდა. იგი ადამიანისადმი მტრულად განწყობილ, დამთრგუნველ გარემოს წარმოადგენდა. სცენის სივრცეში შეკუმშული უზარმაზარი პილონები, კოშკები, კედლები, ბასტიონები, რომელიც სცენის პორტალის ზევით გრძელდებოდა, მაყურებელს უსასრულობის ილუზიას უქმნიდა. გ.კრევი მაქსიმალურად ზღუდავდა სივრცეს სცენის მასშტაბში. ასეთი სცენოგრაფიული სამყარო ზუსტად ესადაგებოდა შექსპირის ტრაგედიების

მისეულ წაკითხვას, სულის შინაგან ჭიდილს სიკეთესა და ბოროტებას შორის. გ.კრეგი დიდ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლში კოლორიტსა და შუქნრდილს, მაგრამ ძუნწად იყენებდა ფერსა და განათებას, ისიც მხოლოდ მნიშვნელოვანი აქცენტების გასაკეთებლად. სცენური კოსტიუმი განზოგადებული ფორმის იყო, დეტალიზაციის გარეშე. კრეგი ცდილობდა სასცენო სივრცის პლასტიკა - შუქწერით გაემდიდრებინა. განათება მისთვის საჭირო იყო დეკორაციების ფაქტურის გამოსავლენად, იგი დეკორაციების შექმნისას სხვადასხვა მასალას და ფაქტურას (მეტალი, ქვა, ხე, ჯვალა) იყენებდა და არ სცნობდა არავითარ იმიტაციას.

გ.კრეგის ნოვატორული იდეების მთავარი მიღწევა იყო ის, რომ რეჟისურა, სცენოგრაფია, მსახიობის თამაში, ასევე მუსიკა და ქორეოგრაფია სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში თანაბრად მნიშვნელოვანია. ა.აპიამ და გ.კრეგმა საფუძველი ჩაუყარეს სცენოგრაფიაში სცენის პლასტიკურ-სივრცობრივი ამოცანების წინა მხარეზე წამოწევას და მათი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებით გადაჭრას.

სცენოგრაფიის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი იყო გერმანელი რეჟისორის მაქს რეინჰარდტის მოღვაწეობა. იგი ახალი თეატრალური ფორმის საძიებლად კლასიკური დრამატურგიის საფუძველზე თამამ ექსპერიმენტებს ატარებდა. მ.რეინჰარდტი სპექტაკლებს სხვადასხვა სივრცეში დგამდა. 1919 წელს ბერლინში რეინჰარდტის ძალისხმევით დიდი დრამატული თეატრი აშენდა. ამ თეატრის არქიტექტურა დიდი პროსპენიუმით, სცენა-კოლოფით, მოძრავი წრით, საგანგებოდ დონეებად დაყოფილი სცენის იატაკით, ხელს უწყობდა რეინჰარდტის ექსპერიმენტების განხორციელებას.

1907 წელს მიუნხენში არქიტექტორთა და მხატვართა ერთი ჯგუფის ინიციატივით დაარსდა მიუნხენის სამხატვრო თეატრი, რომლისთვისაც აშენდა საზაფხულო თეატრი (არქიტექტორი მ.ლიტმანი). მათი მიზანი იყო მოძველებული ტრადიციული თეატრალური არქიტექტურისა და სცენა-კოლოფის ახალი სივრცით შეცვლა. დარბაზი ამფითეატრის ფორმის იყო, ხოლო სცენა წაგრძელებულ არადრმა სწორკუთხედს წარმოადგენდა. გაფორმებაში დეკორაციები თითქმის არ იყო. სცენა აღჭურვილი იყო საგანგებოდ შერჩეული განათების სისტემით, რომელიც აქტიურად იყო ჩართული სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში და სცენის სივრცის პლასტიკის გამოვლენას უწყობდა ხელს. ამ თეატრს სათავეში გერმანელი რეჟისორი, დრამატურგი და თეორეტიკოსი გეორგ ფუქსი ედგა. მისი

ნაშრომები “მომავლის სცენა” (1904 წ.) და “თეატრის რევოლუცია” (1909 წ.) ასახავდა გ.ფუქსის თეატრის ხედვას. მას მიაჩნდა, რომ თეატრს მხოლოდ დახვეწილი გემოვნების მქონე მაყურებლისთვის განკუთვნილი სილამაზე უნდა ეჩვენებინა. გ.ფუქსისთვის მიუღებელი იყო ხალხური საწყისი ხელოვნებაში, მაგრამ ცდილობდა, აეღორძინებინა თეატრში “სადღესასწაულო წარმოდგენები”. გ.ფუქსი უარყოფდა ტრადიციულ პერსექტივის კანონებით შექმნილ ფერწერულ დეკორაციებსა და ბუტაფორიებს სცენაზე. გ.ფუქსი თეატრში მხატვარს წამყვან ფიგურად მიიჩნევდა. მას ევალებოდა ისეთი სცენური სივრცის შექმნა, რომელშიც გამოკვეთილი იქნებოდა მსახიობის მოქმედება სცენაზე. გ.ფუქსის რეჟისორულმა მეთოდმა, განსაკუთრებით კი სადღესასწაულო სანახაობრივი ფორმების დაბრუნებამ თეატრში დიდი გავლენა იქონია ქართველი რეჟისორის, ალ.ახმეტელის შემოქმედებაზე. ალ. ახმეტელი ისწრაფვოდა, სცენაზე აეღორძინებინა სანახაობრივი თეატრი, რომელიც ქართული ხალხურ თეატრში იღო და თავისი ფუნქციონალურობით განსაზღვრავდა მსახიობის ქმედობას სცენაზე.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში სცენოგრაფია თანამედროვე ავანგარდისტული და მოდერნისტული მხატვრული მიმდინარეობების ძლიერი გავლენით ვითარდებოდა (ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, კუბიზმი, ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი, კონსტრუქტივიზმი). ავანგარდისტულმა მიმდინარეობებმა მხატვარ-სცენოგრაფებს საშუალება მისცა, სცენაზე მოქმედების მრავალფეროვანი, კონკრეტული თუ განზოგადებული ადგილები და სრულიად ახლებური კონცეფტუალური სამყაროს მოდელები შეექმნათ. ამავედროულად, აღორძინდა უძველესი დროიდან არსებული სცენოგრაფიის ადრეული სათამაშო და პერსონაჟული ფორმები, რომლებიც გაერთიანდნენ ერთიან ქმედით სცენოგრაფიულ სისტემაში და სრულიად განსაზღვრეს სცენოგრაფიის როლი და მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრში.

რა გავლენა მოახდინა მოდერნისტულმა მიმდინარეობებმა XX საუკუნის თეატრსა და სცენოგრაფიაზე?!

კუბიზმმა სპექტაკლის გაფორმებაში სრულიად ახალი მოქმედების ადგილის განზოგადებული სახე შექმნა. მსგავსი მიდგომა სცენური შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე რიტუალურ-სანახაობრივ წარმოდგენებში არსებობდა და XX საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებული ფორმით კუბისტურ პლასტიკაში აღორძინდა. კუბიზმი უარყოფს ოპტიკური რეალიზმის პირობითობას, უარყოფს ნატურას, როგორც მხატვრული შემოქმედების

საგანს, პერსპექტივას და შექრდილს, როგორც მხატვრული გამომსახველობის ხერხს. კუბისტები სივრცეს სიბრტყეების მონაცვლეობით გადმოცემდნენ. დეკორაციული გაფორმებისგან განსხვავებით, რომელიც დაზგური მხატვრობის ხერხით შექმნილი დეკორაციული პანოებით კონკრეტულ სამყაროს წარმოადგენდა სცენაზე, კუბიზმა პლასტიკურ და არქიტექტურულ ფორმაში წარმოდგენილი სამყაროს კრებითი მოდელი დაამკვიდრა. მასში კონცენტრირებული იყო მისთვის დამახასიათებელი სტილური ფორმები, შესაბამისი ისტორიზმის ელემენტებით. ამიერიდან სცენაზე კონკრეტული სახლი, პეიზაჟი ან ინტერიერი კი არ იყო წარმოდგენილი, არამედ მთელი ეპოქის სცენოგრაფიული მოდელი იყო შექმნილი.

კუბიზმა სცენური სივრცის პლასტიკაში სცენის პლანშეტი ჩართო. სცენის იატაკმა პლასტიკურ-მოცულობიანი დატვირთვა შეიძინა. ამან შესაძლებელი გახადა დეკორაცია ერთიან, სამგანზომილებიან, მოცულობიან ფორმაში გადაწყვეტა.

ფუტურისტები ასპარეზზე 1909 წელს გამოვიდნენ. მათი პირველი, ჭეშმარიტად რევოლუციური ამბოხი იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის “ფუტურიზმის მანიფესტი” იყო. ფუტურიზმი უარყოფდა კლასიკურ კულტურას და ახალი დროისა და ახალი ცხოვრების იდეოლოგიას ქადაგებდა. ფუტურისტებმა სახვით ხელოვნებაში გამომსახველობითი ხერხები მინიმუმამდე დაიყვანეს. ფუტურიზმის პოეტიკა ალოგიზმებითა და ე.წ. ზაუმებით იყო გამოსატული. ხოლო თეატრი და სცენური სივრცე მათთვის ფორმისეული სიმბოლოებით განახლებული, ვიზუალური სამყაროს მხატვრული სიბრტყე იყო. ფუტურისტები თეატრის განახლებას მოქმედების გააქტივებით, მასში დეკორაციული, საგნობრივი, შექწვრითი და სხვა ვიზუალური გამომსახველი საშუალებების ქმედით დინამიკასა და მუდმივი მოძრაობის გამოსახვაში ხედავდნენ. “ფუტურიზმი, როგორც მსოფლშეგრძნება გამოისახება დინამიკაში და მიჩნეულია ურბანისტულ ხელოვნებად...” - წერდა კ.მალევიჩი. (5) განსაკუთრებით საინტერესო იყო იტალიელი ფუტურისტების თეატრალური ექსპერიმენტები და სცენოგრაფიული ნოვაციები. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც მათ შექმნეს, მხატვრის თეატრი იყო. მხატვარ-შემოქმედს სცენაზე ისეთი გარემოს შექმნა ევალეზობდა, რომელშიც გაერთიანებული იყო სპექტაკლის ლიტერატურულ-დრამატურგიული და მხატვრულ-პლასტიკური ერთიანი ფორმისეული სახე. სიტყვა, ფერი, ფორმა, ხმა, მოძრაობა,

ყველაფერი ეს სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნისთვის იყო აუცილებელი.

1915 წელს იტალიელმა ფუტურისტმა მხატვარმა და თეორეტიკოსმა ე. პრამპოლინიმ “ფუტურისტული სცენოგრაფიის მანიფესტი” გამოაქვეყნა. მასში საუბარია სცენოგრაფიის ახალ ფუტურისტულ მოდელზე, რომელშიც დეკორაციები არქიტექტურულ-შექმნილობის სივრცით კონსტრუქციებს წარმოადგენდა. ფერწერულობა კი, სხვადასხვა ფერის განათებით მიიღწეოდა. აღსანიშნავია აგრეთვე ჯ.ბალასა და ფ.დეპეროს თეორიული ნაშრომი “სამყაროს ფუტურისტული რეკონსტრუქცია”. (1916 წ.) მათი ახალი მხატვრული მსოფლშეგრძნება და პლასტიკური კომპლექსებით შექმნილი სამყაროს რეკონსტრუირებული მოდელი უნოვერსალურ კატეგორიებს შეიცავდა. ისინი განსხვავებული მასალისგან (მეტალის მავთულები, ბადეები, ქაღალდი, ქსოვილები, სარკეები, ტრანსპარანტები, ზამბარები, მილები და ა.შ.) მზადდებოდა. ამ სივრცობრივ კომპოზიციებში კონსტრუქციის ცალკეული დეტალები მექანიკური და ელექტრომექანიკური საშუალებებით მოძრაობდა. მთავარი იყო დაზგურობის დაძლევის მოძრა-ქმედითი სივრცობრივი ობიექტების შექმნა, რომელიც სცენოგრაფიულ ელემენტებს წარმოადგენდა. ე.პრამპოლინის აზრით, პლასტიკური კომპლექსებით შექმნილი სცენოგრაფიული ობიექტები საბოლოოდ შეცვლიდა მსახიობს.

იტალიელი ფუტურისტების თეატრალურმა ექსპერიმენტებმა დიდი გავლენა იქონია XX საუკუნის თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარებაზე. სხვადასხვა ქვეყანაში ფუტურიზმი სხვადასხვა სახითა და ფორმით წარმოჩინდა. ამ მხრივ აღსანიშნავია სცენოგრაფიული კუბოფუტურიზმი, რომელსაც ბევრი უშუალოდ რუსულ მოვლენად მიიჩნევს. ფუტურისტულ და კუბოფუტურისტულ იდეებს რუსულ თეატრში ა.თაიროვის “კამერული თეატრის” სცენაზე ექსპერიმენტების სახით ისეთი მხატვარ-ნოვატორები ახორციელებდნენ, როგორებიც იყვნენ ა.ლენტულოვი, ა.ვენსინი, გ.იაკულოვი, ა.ექსტერი და სხვები. კუბოფუტურიზმის ქმედითი ხასიათი განსაკუთრებით საინტერესოდ სცენოგრაფიაში გამოვლინდა. ეს სრულიად ახლებური პლასტიკურ-სივრცობრივი ხელოვნება, რომელიც მრავალ სტილთა ნაზავს წარმოადგენდა კუბისტების მიერ შემუშავებულ სცენოგრაფიულ მოდელებს ქმედით ფუნქციონალურობას ჰმატებდა.

ავანგარდული აზროვნების ჩამოყალიბება მასში არსებული პლასტიკური ელემენტებით პირდაპირ კავშირში იყო ნაგები ფორმის აქტუალობასთან და ამ

სიტყვის ისეთ სინონიმებთან, როგორცაა სტრუქტურა და კონსტრუქცია. კონსტრუქციისა და კონსტრუირების ცნება, რომლებიც კონსტრუქტივიზმს დაედო საფუძვლად, ავანგარდული აზროვნების კატეგორიად ჩამოყალიბდა.

კონსტრუქტივიზმი არის კონსტრუქციის, როგორც ობიექტის, საგნის, ფორმისა და სტრუქტურის მიზანშეწონილი ორგანიზება. კონსტრუქტივიზმის გამომსახველი მხატრული ფორმები ჯერ დაზგურ მხატვრობაში წარმოიშვა. კონსტრუქტივიზმი ეპოქის სტილად ქცეული ტექნიკური და ტექნოლოგიური სიახლეებით ახალ მხატვრულ ფორმებს ამკვიდრებდა, რომლის ელემენტები ფუნქციონალური აუცილებლობით განისაზღვრებოდა. ისევე როგორც ყველა სტილი, კონსტრუქტივიზმი რთულ მრავალკომპონენტთან მხატვრულ სისტემას წარმოადგენდა. მას მრავალფეროვანი გამომსახველი ხერხები გააჩნდა. ახალ სტილს ახასიათებდა ფორმათა მკვეთრი გამარტივება, უნიფიცირებაც კი, და მოკლებული იყო ყოველგვარ დეკორატიულობას.

განსაკუთრებით საინტერესო სახე კონსტრუქტივიზმმა თეატრალურ მხატვრობაში მიიღო. იგი გახდა წამყვანი 1920-1930-იანი წლების სცენოგრაფიაში. სწორედ კონსტრუქტივიზმმა შემოიტანა თეატრში ფუნქციონალიზმი, რაც ნიშნავდა თეატრის მხატვრისთვის ისეთი დეკორაციის შექმნის აუცილებლობას, რომელიც ფუნქციონალურად იქნებოდა ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. კონსტრუქტივიზმმა დააკავშირა სცენოგრაფია სცენურ მოქმედებასთან სცენოგრაფიის ცალკეული ელემენტების მოქმედებაში ჩართვით. მხატვრის მთავარი ამოცანა იყო ქმედითი საშუალებებით გაფორმება დაემორჩილებინა სპექტაკლის დრამატურგიული კვანძის გახსნისთვის. ამრიგად, კონსტრუქტივისტული ფუნქციონალურობა ყველაზე მიზანშეწონილი და აუცილებელი აღმოჩნდა სპექტაკლის მხატვრული სახის გადაწყვეტაში და ის ქმედით სცენოგრაფიას დაედო საფუძვლად. ამ მიმდინარეობამ სცენოგრაფიაში მთელი რიგი კონკრეტული სიახლეები შემოიტანა. კონსტრუქტივიზმმა სასცენო სივრცე დეკორაციისაგან გაათავისუფლა და მისი გაფორმების სრულიად ახალი ხერხები შემოიტანა. ახალი იდეის თანახმად, სასცენო სივრცეში მოცემული იყო ნეიტრალური “გარემო”, რომელშიც მხატვარს უნდა შეექმნა ახალი კონსტრუქცია, ან განეღებინა საგნები მათი ფუნქციონალური საჭიროების მიხედვით. თითოეული ასეთი მოქმედება მხატვრის მხრიდან სცენაზე ახალი სამყაროს შექმნის ტოლფასი იყო. მხატვარს სცენაზე უნდა შეექმნა ისეთი საგნობრივ-პლასტიკური და სახვით-სივრცობრივი გარემო, რომელშიც შესაძლებელი

იქნებოდა ამა თუ იმ პიესის მოქმედი გმირებით “დასახლება”. კონსტრუქტივისტული დეკორაციული სივრცე განზოგადებული სახისა იყო. სცენაზე შექმნილი კონსტრუქციები სპექტაკლის სათამაშო სტიქიაში ერთვებოდა და მოძრაობის, მსახიობის მოქმედების, დეკორაციის პლასტიკური ელემენტების მეშვეობით თავად მოდიოდა მოქმედებაში. თეატრალური კონსტრუქტივიზმი ხელს უწყობდა მსახიობის ემოციურ-ფსიქოლოგიური აპარატის გააქტიურებას და იგი იქცა იმ მხატვრულ ფორმად, რომელშიც სამყაროს ახალი ხედვის მატერიალიზაცია იყო შესაძლებელი. კონსტრუქტივიზმის დეკორაციები არქიტექტურული ხერხით აგებულ სამყაროს დეკორაციულ მოდელს წარმოადგენდა. კონსტრუქტივიზმმა სცენოგრაფიაში სხვადასხვა სახითი ფორმა გააერთიანა.

თავისებურებებით გამოირჩეოდა კონსტრუქტივიზმი რუსულ თეატრში. 1922 წელს გ.მეიერჰოლდმა მხატვარ ლ.პოპოვასთან ერთად დადგა სპექტაკლი “დიდსულოვანი რქოსანი”. ეს სპექტაკლი გახდა ნოვაცია თვისობრივად ახალ თეატრალურ ესთეტიკასა და სცენოგრაფიაში. სპექტაკლის დეკორაცია ხელს უწყობდა, წარმოდგენის შიდა რიტმსა და დეკორაციის პლასტიკური ფორმების გამოვლენას. სპექტაკლში მოხდა მსახიობთა პლასტიკის შერწყმა დეკორაციის პლასტიკურ ფორმებთან. გ.მეიერჰოლდის სცენოგრაფიული რეფორმები 1920 წელს დაიწყო. რეჟისორმა მთლიანად მოსპო ყველა ფერწერული დეკორაცია. სცენა აგურის კედლამდე გააშიშვლა, რითიც უფორმო და პირობითი მოცემულობა შექმნა. მასში კონსტრუქციული ხერხებით ახალი თეატრალური ესთეტიკის “მშენებლობა” დაიწყო. გ.მეიერჰოლდისა და ლ.პოპოვას მიერ შემუშავებული სცენოგრაფიული კონსტრუქტივიზმი მთლიანად დაემორჩილა თეატრის ქმედით სტიქიას. მათ გამოიყენეს სცენოგრაფიაში საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი ტექნიკური თუ მხატვრული ხერხები და ერთიან პლასტიკურ ფორმაში წარმოადგინეს სცენაზე.

XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთის თეატრალურ ცხოვრებაში გაჩნდა პროფესიული დაოსტატების ცნება. შეიქმნა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი... მსოფლიო თეატრს გაუჩნდა ისეთი თეორეტიკოსი, როგორც კ.სტანისლავსკი იყო. რეჟისურა დაიბადა, როგორც თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი და წარმმართველი პროფესია.

რუსეთში მიღებული განათლებით ასპარეზზე გამოჩნდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები: ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან

შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი, აკაკი ფაღავა... ამ უკანასკნელის ინიციატივით დრამატული სტუდიაც დაარსდა, რომელმაც დასაბამი მისცა ქართული თეატრალური სკოლის ჩამოყალიბებას. ამავე პერიოდში საქართველოში გაიხსნა პერინის საბალეტო სტუდია, აგრეთვე გიორგი ჯაბადარის თეატრალური სტუდია, რომელშიც უფრო მეტად ფრანგულ თეატრალურ ესთეტიკას ასწავლიდნენ.

XX საუკუნის 10-იან წლებში, ისევე როგორც ქართული ხელოვნების სხვა დარგებში, თეატრშიც დაიწყო განახლება და ძველი ტრადიციების აღორძინება. მეტწილად ეს განაპირობა საქართველოში პროფესიონალი რეჟისორების მოღვაწეობამ, რომელთაც განათლება რუსეთსა და ევროპაში ჰქონდათ მიღებული. ალ. ახმეტელი პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის დროსაც კი უმეტესად თეატრით იყო გატაცებული. ის აგრეთვე ჩართული იყო რუსულ თეატრში მიმდინარე უაღრესად საინტერესო მოვლენებში. ალ. ახმეტელმა შეძლო გაცნობოდა ევროპული თეატრის რეფორმატორების რეინჰარდტის, ფუქსის, კრეგისა და რუსი თეატრალური მოღვაწეების კ. სტანისლავსკის, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ვ. მეიერჰოლდის შემოქმედებას, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს მომავალი რეჟისორის შემოქმედებითი მეთოდის ჩამოყალიბებაზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ალ. ახმეტელი თვალყურს ადევნებდა ამავე პერიოდში რუსეთში მოღვაწე კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებას. 1910 წელს ალ. ახმეტელმა პირველად, როგორც რეჟისორმა, დადგა სუმბათაშვილ-იუჟინის “დალატი”. ცნობილია, რომ ამ დადგმისთვის საგანგებოდ შეიკერა კოსტიუმები და შეიქმნა დეკორაციები. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ალ. ახმეტელს ზუსტად ჰქონდა გააზრებული, რომ მისი რეჟისურის გამოვლენისა და წარმოდგენის მხატვრული მთლიანობის მისაღწევად სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში ყველა სახვითი და გამომსახველობითი დეტალი მნიშვნელოვანი იყო. ალ. ახმეტელი თავისი პირველივე ნაბიჯებიდან რეჟისურაში ისწრაფვოდა რაღაც ახლის შექმნისკენ, რაც მის ნოვატორობაზე მიუთითებს. მას არ აკმაყოფილებდა ის, რაც უკვე არსებობდა და დამკვიდრებული იყო ქართულ თეატრში. რეჟისორი გულისყურით ადევნებდა თვალს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებს. 1919 წელს ალ. ახმეტელმა დადგა დ. არაყიშვილის ოპერა “თქმულება შოთა რუსთაველზე”, რომელშიც გამოიკვეთა ახალგაზრდა რეჟისორის განსხვავებული ხედვა, რომელიც სპექტაკლის სივრცით-პლასტიკურ აგებაში, კერძოდ კი, განსხვავებულ მიზანსცენობრივ ნახაზში

გამოვლინდა, რამაც საოპერო სპექტაკლების დადგმის დამკვიდრებული ტრადიციული თეატრალური ფორმა დაარღვია. სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაშიც იყო მნიშვნელოვანი სიახლე, რაც გუნდის კოსტიუმების ქართული სამოსით ჩანაცვლებაში გამოიხატა. ამით აღ.ახმეტელმა ხაზი გაუსვა იმას, რომ სპექტაკლის თითოეული კომპონენტი (გუნდის მომღერლების ჩათვლით) მთლიანი სპექტაკლის მხატვრული კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილია.

შემდეგი წელი აღ.ახმეტელის შემოქმედებაში აღინიშნა ს.შანშიაშვილის პიესა “ბერდო ზმანია” დადგმით. ეს იყო რეჟისორის პირველი წარმოდგენა ქართულ დრამაში (დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი). სპექტაკლის მხატვარი ვ.სიდამონ-ერისთავი იყო. ეს სიმბოლისტური პიესა, რომელიც ავტორმა პირველი მსოფლიო ომის წლებში შექმნა, თავისი მხატვრული მეტაფორებისა და რთული სიმბოლოების ენით, აღ.ახმეტელმა სრულიად ახლებურ სახვით-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვიტა. 1920 წელს, როდესაც ქართულ ხელოვნებაში დიდი იყო ინტერესი საქართველოს გმირული წარსულისადმი, აღ.ახმეტელი, როგორც ღრმად ეროვნული სულისკვეთების ხელოვანი, ზნეობრივი გმირის სახეს ეძებდა. ხოლო მისი ბრძოლა სიკეთისათვის თანამედროვე საზოგადოებას წარსულის გმირულ რომანტიზმს გაახსენებდა. ყოველივე ამან განაპირობა ის, რომ სპექტაკლში მთლიანი მხატვრული სახე მონუმენტურ სტილში ყოფილიყო გადაწყვეტილი. ახმეტელმა სპექტაკლის მასობრივი სცენები ააგო, ეს არ იყო უბრალოდ სტატისტთა ჯგუფი, რომელიც მთავარი გმირების ანტურაჟს წარმოადგენდა. რეჟისორი შეეცადა, სპექტაკლის დინამიკა სტატისტთა, როგორც პლასტიკურ მასათა მოძრაობა, სპექტაკლის საერთო იდეური ტემპო-რიტმისთვის დაემორჩილებინა. ახმეტელის რეჟისორული მიგნებები “ბერდო ზმანიაში” მომავალი დიდი რეჟისორის მხატვრულ მეთოდში აისახა. სპექტაკლის სცენოგრაფია ამაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. აღ.ახმეტელმა მთლიანად მოშალა რამპა და სცენა პარტერთან გააერთიანა. განათების ნაკადი სცენაზე ზევიდან ეშვებოდა, რაც დეკორაციას მეტ სიღრმესა და სივრცობრიობას ანიჭებდა. შაფხაიძე თავის წერილში “სანდრო ახმეტელი” წერდა, რომ “ბერდო ზმანია” იყო “... სრულიად ახალი სიტყვა ჩვენს სათეატრო ხელოვნებაში. სცენა პირველად ამღერდა მუსიკით, არტისტმა პირველად იგრძნო თავისი სხეული, როგორც შემოქმედებითი მასალა. ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი სინთეზური თეატრის

შექმნისთვის. იგი გამოჩნდა როგორც მონუმენტური თეატრის ანსამბლის და არაინდივიდუალური თეატრის ვიზიონერი”. (6) ამ შემთხვევაში ის სინთეზურობა, რომელზეც შ.აფხაიძე საუბრობდა, ნიშნავდა რეჟისორის სპექტაკლისადმი, როგორც მთლიანი მხატვრული ნაწარმოებისადმი მიდგომას, რაც თანამედროვე თეატრში დარგის მეთოდოლოგიას მოიცავს. “ბერდო ზმანიათი” არ დაწყებულია ქართული თეატრის ახალი ისტორია, მაგრამ მასში გამოიკვეთა ახმეტელი-რეჟისორის შემოქმედებითი მეთოდისათვის დამახასიათებელი სახიერი და აზრობრივი ელემენტები, რასაც დიდად შეუწყო ხელი ვ.სიდამონ-ერისთავის სპექტაკლის მხატვრულმა გაფორმებამ, მაგრამ ის მაღალი შეფასება, რომელიც “ბერდო ზმანიათი” თანამედროვეებისგან მიიღო, არ ნიშნავდა იმას, რომ იგი რეჟისორულად და მხატვრულად სანიმუშო სპექტაკლი იყო. მასში უპირველესად გამოვლინდა ახალი თეატრალური ესთეტიკის ნიშნები, რომელიც დამკვიდრდა ქართულ თეატრში კ.მარჯანიშვილის ჩამოსვლის შემდეგ. აღ.ახმეტელის მოღვაწეობის წლები კ.მარჯანიშვილთან შეხვედრამდე ახალი ნოვატორული ხელოვნების ნიშნებით იყო გამდიდრებული. მაგრამ მათი მხატვრულ სისტემაში მოსაყვანად საჭირო იყო წარსული ტრადიციებისა და ახალი თეატრალური ენის ერთობლივი გააზრება. აღ.ახმეტელისთვის კლასიკურში და საყოველთაოში ეროვნულის ძიება შემოქმედებითი კრედო იყო. აღ.ახმეტელის შემოქმედების ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონიეს პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა, რომლებიც საქართველოში 1910-ან წლებში მოღვაწეობდნენ. მათ შემოქმედებაში გამოიკვეთა “რეჟისურის წარმოჩინება და მისი ბრძოლა თეატრალური აზროვნების ახალი ფორმების დამკვიდრებისათვის”. (7) მაგრამ ნამდვილი პროფესიული რევოლუცია მთელ ქართულ თეატრში კ.მარჯანიშვილმა მოახდინა.

1922 წელს კ.მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნდა. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში ამ დროისათვის მოღვაწეობდნენ: რეჟისორები მ.ქორელი, ა.ფაღავა, ა.წუწუნავა, კ.ანდრონიკაშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი. რაც შეეხება დეკორაციულ ხელოვნებას, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სცენოგრაფია დაბალ მხატვრულ დონეზე იდგა. 1910-1911 წლების სეზონისათვის მოსკოვიდან მოიწვიეს რეჟისორი ვ.შალიკაშვილი. მან თეატრში სპექტაკლის გასაფორმებლად იაკობ ნიკოლაძე მოიწვია. მარტო ეს ფაქტი ცხადყოფს, რომ თეატრის მოთხოვნები გამომსახველობითი პრობლემების გადაწყვეტაში გაიზარდა და მხატვარ-შემსრულებლების მიერ

შექმნილი ტრაფარეტული ფერწერული უკანა პანოები თუ ფარდები თეატრს აღარ აკმაყოფილებდა.

1912 წელს, ვალექსი-მესხიშვილმა კ.მარჯანიშვილს საქართველოში დაბრუნება სთხოვა. კ.მარჯანიშვილმა გარკვეული პირობები წამოაყენა. ერთ-ერთი თეატრში პროფესიონალი მხატვრის მოწვევა იყო. მაშინ კ.მარჯანიშვილს სათანადო პირობები ვერ შეუქმნეს და მისი დაბრუნება საქართველოში ათი წლით გადაიდო. იგი ბევრს და ნაყოფიერად მოღვაწეობდა მოსკოვსა და სანკტ-პეტერბურგში, რუსეთის პროვინციებში, უკრაინის ქალაქებში ხარკოვში, კიევისა და ოდესაში, აგრეთვე ლატვიაშიც. დიდმა რეჟისორმა რუსეთში რთული შემოქმედებითი გზა გაიარა.

XX საუკუნის დასაწყისში რუსული თეატრი მოწინავე იყო მთელ ევროპაში. აქ მრავალი ახალი თეატრი, თეატრალური სტუდია თუ ლაბორატორია არსებობდა: “ძველი თეატრი”, “ახალი თეატრი”, “ახალი დრამის ამხანაგობა”, “თეატრი-სტუდია”, ვ.მეიერჰოლდის “ლაბორატორია”, ა.თაიროვის “კამერული თეატრი”- ყველა ეს შემოქმედებითი გაერთიანება ახალი მხატვრული ხერხების შემუშავებით და ნოვატორული იდეებით ახალ თეატრალურ ესთეტიკას ქმნიდა. სწორედ ამ პერიოდში მოუწია კ.მარჯანიშვილს კ.სტანისლავსკისთან, ვ.მეიერჰოლდთან, ა.თაიროვთან, ე.ვახტანგოვთან, გ.კრეგთან და სხვებთან მოღვაწეობა. კ.მარჯანიშვილმა რეჟისურაში გაიარა გზა თეატრალური ნატურალიზმიდან თეატრალურ კონსტრუქტივიზმამდე. როგორც რეჟისორი კ.მარჯანიშვილი დასავლური, კლასიკური, ევროპული და რუსული თეატრის ესთეტიკაზე ჩამოყალიბდა. მან მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა რუსული თეატრის განვითარებაშიც. 1910-1911 წლებში კ.მარჯანიშვილი ვ.ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიწვევით მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობდა, სადაც მეტად ნაყოფიერი ორი წელი დაჰყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი შეხვედრა ინგლისელ რეჟისორთან, მსახიობთან, თეატრის რეფორმატორთან, თეორეტიკოსთან და სცენოგრაფთან გორდონ კრეგთან. იგი 1910-1911 წწ. სეზონში მოსკოვის სამხატვრო თეატრში უ.შექსპირის “ჰამლეტის” დასადგმელად მიიწვია კ.სტანისლავსკიმ. ამ სპექტაკლზე კ.მარჯანიშვილი მეორე რეჟისორად მუშაობდა. გ.კრეგთან შეხვედრამ დიდი გავლენა იქონია კ.მარჯანიშვილის რეჟისურის განვითარებაზე და მისი მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაზე, რომელშიც სცენოგრაფიას ყოველთვის განსაკუთრებული მხატვრული და ფუნქციონალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. სცენოგრაფიას კ.მარჯანიშვილი

საკუთარი რეჟისორული ხედვის გამოსავლენად და სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნისთვის აუცილებელ პირობად მიიჩნევდა. რეჟისორი სპექტაკლის დეკორაციულ და საგნობრივ სივრცეში გამოსახვისთვის განსხვავებული და მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხების შემუშავებას ითხოვდა სცენოგრაფისგან. მას განსაკუთრებული შემოქმედებითი ურთიერთობები ჰქონდა მხატვრებთან. ის დაინტერესებული იყო, რომ მხატვრებს მაქსიმალურად მეტყველი და მრავალფეროვანი სახვითი გარემო შეექმნათ სცენაზე. თეატრალური ნატურალიზმი, უფრო სწორად სცენური რეალიზმი, რომელიც ახასიათებდა კ.მარჯანიშვილის ადრეულ პერიოდს, მალე სიმბოლიზმმა შეცვალა. ამ პერიოდის სპექტაკლების სცენოგრაფია აღარ იყო ტრადიციული გადაწყვეტის, ხოლო ალტერნატიული ფორმების ძიება რეჟისორის ნოვატორობასა და ახალი თეატრალური ესთეტიკის ძიებაზე მიუთითებდა. სცენური სივრცის გადაწყვეტაში კ.მარჯანიშვილი უკიდურეს პირობითობასაც არ ერიდებოდა. მას მიაჩნდა, რომ სპექტაკლის მთლიანობა დადგმის მხატვრული, მუსიკალური და სახვით-პლასტიკური ფორმით მიიღწეოდა. 1910-იან წლებში კ.მარჯანიშვილი საკუთარი შემოქმედებით სინთეზური თეატრალური ხელოვნებისკენ და სანახაობრივი წარმოდგენების შექმნისკენ ისწრაფვოდა.

1913 წელს მარჯანიშვილმა (ანტრეპრენიორ ვ.სუხოლოლსკისთან ერთად) შექმნა “თავისუფალი თეატრი”, რომელიც მარჯანიშვილისეული სინთეზური თეატრის იდეის ნოვატორული და მეთოდოლოგიურად ძალზე საინტერესო ექსპერიმენტი იყო. მასში მოღვაწეობდნენ იმ დროს რუსეთში სახელგანთქმული მსახიობები და თეატრალური მხატვრები კ.სომოვი, ა.არაპოვი, ა.გოლოვინი, ვ.სიმოვი. ამ უკანასკნელთან კ.მარჯანიშვილმა კჰამსუნის “ცხოვრების კლანჭებში” დადგა, რომელშიც მოქმედების ადგილის პირობითობა და შუქწერის ხერხით შესრულებული სცენის პლასტიკური მოდელირება მთლიანად რეჟისორული კონცეფციით იყო განპირობებული. კ.მარჯანიშვილმა “თავისუფალ თეატრში” დადგა ფ.ოფენბახის “მშვენიერი ელენა”. სპექტაკლის გაფორმება კვლავ ვ.სიმოვს დაავალა. მხატვარმა ოპერეტის მოქმედება ისტორიულად სხვადასხვა ეპოქებში გადაიტანა: ძველი საბერძნეთი, ლუდოვიკო XIV-ეს საფრანგეთი, და თანამედროვე ქალაქის ბაზრის მოედანი, რომელთა გამოსახვა სცენაზე ფორმათა და სტილთა სიმრავლეს მოითხოვდა, ზუსტად იყო მისადაგებული ნაწარმოების მთავარ

იდეას და სრულად პასუხობდა სინთეზური თეატრის მოთხოვნებს, რომელიც ოპერეტის მრავალსახოვნებით იყო განპირობებული.

“თავისუფალმა თეატრმა” სულ ერთი წელი იარსება. აქ დაიწყო მოღვაწეობა რუსული თეატრის ერთ-ერთმა რეფორმატორმა ა.თაიროვმა. თეატრის დახურვის შემდეგ კ.მარჯანიშვილი როსტოვში მუშაობდა, 1916-17 წწ. კი პეტროგრადში თეატრ “ბუფს” ხელმძღვანელობდა.

1919 წელს კ.მარჯანიშვილმა კიევის თეატრში ლოპე დე ვეგას “ცხვრის წყარო” დადგა. სცენოგრაფია ირაბინოვიჩის ეკუთვნოდა. ამ სპექტაკლში გამოვლინდა რეჟისორის მხატვრული კონცეფცია, რომელშიც კლასიკური ნაწარმოები კარგად იყო მისადაგებული იმდროინდელ ჰეროიკულ-რევოლუციურ პათოსს და ნათელი იდეალებისთვის ბრძოლის სულისკვეთებას. ამ დადგმით პირველად გამოვლინდა მკაფიოდ კ.მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდი, რომელიც დრამატურგიული მასალის თავისუფალ ინტერპრეტაციაში და განსაკუთრებულ რეჟისორულ წაკითხვაში გამოჩნდა, რისთვისაც საგანგებოდ შეირჩა კლასიკური ნაწარმოები.

1920 წელს კ.მარჯანიშვილი სათავეში ჩაუდგა ახლადდაარსებულ კომიკური ოპერის თეატრს. იგი ჩაფიქრებული იყო, როგორც მუსიკალურ-ექსპერიმენტული თეატრი, რომელშიც დაიდგმებოდა კომიკური ოპერები, ოპერეტაც და დრამატული სპექტაკლებიც. თეატრი გაიხსნა გ.დონიცეტის ოპერით “დონ პასკუალე”. 1921 წელს თეატრი დაიხურა. ხოლო 1922 წელს კ.მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნდა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამკვიდრების შემდეგ ქართული ხელოვნების განვითარებაში სრულიად ახალი ეტაპი დაიწყო. თეატრი ბოლშევიკური იდეოლოგიისათვის პროპაგანდის მძლავრი საშუალება გახდა. თეატრს ხალხის მასებში იდეურ-პოლიტიკური დონე უნდა აემადლებინა. თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში ახალი გამომსახველობითი ენის ძიებისა და ახალი თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებისათვის ნოვატორული იდეებით სავსე შემოქმედებითი პროცესი მიმდინარეობდა. იყო მცდელობა ერთიანი მხატვრული ცენტრის შექმნისა, რომელმაც ცოტა ხანს “დეკორისის” სახელწოდებით იარსება. მის ფუნქციებში შედიოდა ყველა მხატვრის გაერთიანება სპექტაკლების კოლექტიური გაფორმებისათვის. მათ ერთდროულად უნდა ემუშავათ სხვადასხვა სპექტაკლზე და ასევე ერთად უნდა შეესრულებინათ ყველა

დადგმის გაფორმება საქართველოს სხვადასხვა თეატრში. ამით ჩანს, რომ სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებას მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა და იგი მშრალი “ილუსტრაციის” ფუნქციით შემოიფარგლებოდა.

XX საუკუნის 20-ანი წლებისთვის სცენოგრაფიამ მთელ მსოფლიოში განვითარების მაღალმხატვრულ დონეს მიაღწია. ნამდვილი გარდატეხა ქართულ თეატრში კ.მარჯანიშვილის დაბრუნების შემდეგ დაიწყო. ამ დროისთვის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში (ქართული დრამა) მთავარ მხატვრად ცნობილი ხელოვანი ვალერიან სიღამონ-ერისთავი მუშაობდა.

საქართველოში დაბრუნებისთანავე კ.მარჯანიშვილმა დადგა მეტცელის “ცვალებადი შუქი”, ჩინური პიესა “ყვითელი კოფთა” და ო.უაილდის “სალომეა”. ამ სპექტაკლის გასაფორმებლად რეჟისორმა ახალგაზრდა მხატვარი ი.გამრეკელი მიიწვია მას შემდეგ, რაც გამოფენაზე მხატვრის მიერ ო.უაილდის ამ ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი რამდენიმე ფერწერული ილუსტრაცია ნახა.

ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი და ნოვატორული აღმოჩნდა კ.მარჯანიშვილის მიერ თეატრში ქართველ მხატვართა მიწვევა, რომლებმაც სამომავლოდ განსაზღვრეს ქართული თეატრალური მხატვრობის სახე. ეს მხატვრები იყვნენ: ი.გამრეკელი, დ.კაკაბაძე, ე.ახვლედიანი, ი.შარლემანი, ლ.გუდიაშვილი, ე.ლანსერე, კ.ზდანევიჩი, მოგვიანებით პ.ოცხელი და სხვები. მათ თავისი უშრეტო ფანტაზიით, სტილთა და ფორმათა მრავალფეროვნებით, ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერით განსაზღვრეს ქართული თეატრალური მხატვრობის სახე. ი.გამრეკელმა თავისი შემოქმედება მთლიანად თეატრს დაუკავშირა. პიესები, რომელიც ამ პერიოდში ქართულ სცენაზე იდგმებოდა, თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. შესაბამისად მათი გაფორმების ხერხებიც მხატვრულ მრავალფეროვნებას მოითხოვდა. 1920-იანი წლების სცენოგრაფია მრავალი სტილისტური და მხატვრული ფორმით განისაზღვრებოდა. კუბისტური, კუბო-ფუტურისტული, გეომეტრიულ აბსტრაგირებამდე დაყვანილი დეკორაციული ფორმები, მათთან ერთად რეალისტური ელემენტებითა და ყოფითი ნატურალიზმით შექმნილი დეკორაციული დეტალები თანაარსებობდნენ სცენურ სივრცეში.

ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში ახალი ეპოქის დასაწყისად კ.მარჯანიშვილის მიერ ლოპე დე ვეგას “ცხვრის წყაროს”

დადგმა ითვლება. სპექტაკლი 1922 წელს განხორციელდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ვალერიან სიღამონ-ერისთავს ეკუთვნოდა, რომელიც ამ დროისთვის რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარი იყო.

ნახევარწრიული ფორმის კოშკები, რომელიც მასშტაბურად გაზრდილ გლუვ ცილინდრებს წარმოადგენდა, სქემატურად მონიშნული კარისა და სარკმლის ღიობებით სცენის მარჯვენა მხრიდან დიაგონალურად იჭრებოდა ცენტრისკენ, ამით სივრცის მოცულობიანი სიღრმისეული ფორმა იკვეთებოდა. კარ-სარკმლების მოხაზულობა მავრიტანული სტილის ელემენტებით მოქმედების ადგილის მინიშნებას ქმნიდა. დეკორაციის კონსტრუქცია საშუალებას იძლეოდა მთავარი დანადგარის შეცვლის გარეშე, სცენის სიღრმეში სურათების მიხედვით შეცვლილიყო დეკორაცია. გაფორმების კოლორიტი მკვეთრი ყვითლისა და ლურჯი ფერის კონტრასტზე იყო აგებული, რასაც ამძაფრებდა სპექტაკლის შუქწერა, რომელიც მოქმედებისას მიზანსცენობრივ ნახაზში აზრობრივი აქცენტების გამოვლენას უწყობდა ხელს. “ცხვრის წყაროსთვის” შექმნილი ვ.სიღამონ-ერისთავის დეკორაციები განსაზღვრავდა სპექტაკლის საერთო მხატვრულ-პლასტიკურ ფორმას და პიესის იდეის გამოვლენას ემსახურებოდა.

საქართველოში განხორციელებული პირველივე დადგმებიდან გამოვლინდა კ.მარჯანიშვილის თეატრალური მეთოდი, რაც დრამატურგიული მასალის რეჟისორულ წაკითხვაში, სპექტაკლის განსაკუთრებულ მხატვრულ-სივრცობრივ გადაწყვეტასა და დადგმის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში გამოიხატებოდა.

1922-24 წლებში დადგმული სპექტაკლების სცენოგრაფიაში გამოვლინდა ქართულ დაზგურ მხატვრობაში არსებული მოდერნისტული და ავანგარდული ხელოვნების ფორმები. ქართულ სცენაზე ზედიზედ ჩნდებოდა კუბო-ფუტურისტულ, კონსტრუქტივისტულ, ადმოსავლურ და ქართულ ეროვნულ ფორმებში გადაწყვეტილი სპექტაკლის დეკორაციულ-მხატვრული გაფორმება. დაიწყო ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესი. მაგრამ სცენოგრაფების წინაშე არსებული რთული მხატვრულ-სივრცობრივი ამოცანების გადაჭრისას არ ჩანდა ერთიანი მხატვრული მიდგომა. სცენაზე მოცულობიანი პლასტიკური დეკორაციის შექმნით, სცენის გაფორმებაში პირობითი საგნების ჩართვით, სცენური სივრცის სცენურ გარემოდ გარდაქმნით, ფორმის ნაშენობით, სცენის იატაკის ჰორიზონტალის რღვევით,

სცენოგრაფიული საშუალებებით მოქმედების დინამიკის გაზრდით, ფორმათა განზოგადებითა და პირობითობით სპექტაკლის გაფორმება ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებისკენ ისწრაფვოდა. მთავარ ამოცანად სცენოგრაფების წინაშე დადგა არა პიესის შინაარსის, არამედ სპექტაკლის მოქმედების გაფორმება.

ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ჩამოყალიბება თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პირობებში ხდებოდა. კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმმა სცენოგრაფიაში ქმედითი ფორმები წამოწია წინა მხარეს. ქმედითი სცენოგრაფიის პირობებში გაფორმების თითოეული ელემენტი შინაარსის შესაბამის ფორმას იღებდა, რის გამოც ხშირი იყო მხატვრულ სტილთა და ფორმათა აღრევა. ქმედითი სცენოგრაფია აერთიანებს გაფორმების სათამაშო და პერსონაჟულ ფუნქციებს მოქმედების ადგილის პირობითობით. ბერიკაობისა და ყველობის მხატვრული გაფორმების პერსონაჟული, სათამაშო და ქმედითი ფუნქციები თანამედროვე სცენოგრაფიის მოთხოვნებს პასუხობდა. არსებულ საფუძველზე სცენოგრაფიის ქმედითი პრინციპების დანერგვა ქართულ სცენაზე, ძველი ტრადიციებისა და ახალი ნოვატორული იდეების შერწყმით მყარ საფუძველს უქმნიდა სახვითი ხელოვნების ახალი დარგის განვითარებას.

საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა კ.მარჯანიშვილის მიერ 1925 წელს განხორციელებული “ჰამლეტის” დადგმას. მხატვარი ი.გამრეკელი იყო. უ.შექსპირის ამ პიესის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში გამოვლინდა ქართული სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრული პრინციპები და სწრაფვა კონსტრუქტივიზმისკენ. ამ სპექტაკლს დაწვრილებით მომდევნო თავებში მიმოვიხილავ.

1926 წელს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრს სათავეში აღ.ახმეტელი ჩაუდგა. მისი სწრაფვა ქართულ სცენაზე ეროვნული ფორმების დამკვიდრებისკენ, რომლის ჰეროიკულ-რომანტიკული სულისკვეთება რევოლუციური ეპოქის საერთო ტენდენციებს შეესატყვისებოდა, თეატრალურ მხატვრობაში ქმედით-გამომსახველობითი პრინციპები კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმში, ფორმათა განზოგადებასა და ნაგები დეკორაციების სისტემაში გამოვლინდა. ამ პრინციპებით იყო შექმნილი ი.გამრეკელის სპექტაკლები: “ზაგმუკი”, “რღვევა”, “ანზორი”, “ლამარა”, “თეთნულდი”, “ყაჩაღები”... აღნიშნული სპექტაკლების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი თემის მომდევნო თავშია წარმოდგენილი.

1920-30-იანი წლების ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება უშრეტი ფანტაზიით, სტილთა და ფორმათა მრავალფეროვნებითა და ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერით გამოირჩევა. ასეთი იყო პ.ოცხელის შემოქმედება, მისი სტილისთვის დამახასიათებელი სწრაფვით მონუმენტალიზმისკენ, ფორმათა განზოგადებით, სცენოგრაფიული გარემოს პირობითი მინიმალისტური ფორმებით მკვეთრი ექსპრესიიდან დეკორაციულ ფორმათა გროტესკულ ჰიპერბოლიზაციამდე. “ურიელ აკოსტას” (კ.გუცოვი, კ.მარჯანიშვილი. მხატვარი პ.ოცხელი, 1929 წ.) გაფორმებაში ცალკეული მოცულობიანი დეკორაციები, სტილიზებული სავარძელი-ნავი, კიბე, პანდუსი, უკანა დეკორაციის განყენებული ფონი დეკორაციების სკულპტურულობას ამჟღავნებდა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა პ.ოცხელის სცენოგრაფიაში კოსტიუმს ენიჭებოდა. მისი სახვით-პლასტიკური გადაწყვეტა სცენოგრაფიის მთლიანი მხატვრული სტილიდან გამომდინარე იყო და სპექტაკლის სივრცობრივ გადაწყვეტაში პლასტიკურ მახვილს წარმოადგენდა. სპექტაკლის მიზანსცენებში მსახიობთა ჯგუფები პლასტიკურ კომპოზიციებს ქმნიდნენ და სპექტაკლის სტატიკურ დეკორაციებთან დაპირისპირებით დადგმის სივრცობრივ დინამიზმს ამჟღავნებდნენ. ასეთივე მხატვრულ-ფუნქციონალური ნიშნებით იყო შექმნილი დეკორაციები სპექტაკლებისთვის “ბეატრიჩე ჩენჩი”, “მშენებელი სოლნესი”, “ყაჩაღები”, “ოტელო”, “აპრაკუნე ჭიმჭიმელი” და სხვა. 1935-37 წწ. შექმნილ ესკიზებში თანდათანობით გამოიკვეთა ფერწერული მანერის გაძლიერება, ნახატის რეალისტური გადაწყვეტისკენ და ისტორიზმისკენ სწრაფვა, ფორმათა დეტალიზაცია, რაც ზოგადად, ამ პერიოდის მხატვრობისთვის იყო დამახასიათებელი.

საერთო მხატვრული მრავალფეროვნებიდან გამოირჩევა დ.კაკაბაძის სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის “ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!” (რეჟისორი კ.მარჯანიშვილი, 1928 წ.). მხატვარმა დეკორაცია ორ და სამსართულიანი ინტერიერის “კოლოფებისგან” ააგო. ამგვარი დეკორაცია საშუალებას აძლევდა რეჟისორს, სხვადასხვა ადგილას ერთდროულად გაეშალა მიზანსცენები. ეს ერთგვარი სიმულტანური გაფორმების მოდიფიკაცია იყო. სარკეების გამოყენებით და განათებით უცვლელი დეკორაციული დანადგარის პირობებში მხატვარი მარტივად ცვლიდა მოქმედების ადგილს. დეკორაციები სუფთა და მარტივ გეომეტრიულ ფორმებამდე იყო დაყვანილი. ეს ხელს უწყობდა მაყურებელს, მთელი ყურადღება მოქმედებასა და მსახიობთა თამაშზე გადაეტანა.

გადაწყვეტის თვალსაზრისით საინტერესოა დ.კაკაბაძის სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის “ნინოშვილის გურია” (შ.დადიანი. რეჟისორი დ.ანთაძე, 1934 წ.) ამ სპექტაკლში მხატვარმა შექმნა სეზანისეული პლასტიკური სამყაროს უსასრულო სივრცე. მუქი ლურჯი უკანა დეკორაცია, რომელზეც ერთი მკვეთრი და ლაკონური ხაზით მონიშნული იყო გურიის მთიანი ლანდშაფტი, სცენის სიღრმისეულ გადაწყვეტას ამბავრებდა. სცენის შუაში დეკორაციის პლასტიკური დეტალი, რომლის შიგნითაც მოჩანდა უკანა დეკორაცია. ეს ყველაფერი ერთიან პლასტიკურ სცენოგრაფიულ გარემოს ქმნიდა სცენაზე. განსაკუთრებული დვაწლი მიუძღვის დ.კაკაბაძეს ქართული სცენოგრაფიის თეორიული პრინციპების განსაზღვრაში, მისთვის მთავარია, შეაფასოს დრამატურგიული მასალის მნიშვნელობა სპექტაკლის სამოქმედო სივრცის შექმნაში. რეჟისორისა და მხატვრის მჭიდრო შემოქმედებით კავშირს სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის მისაღწევად ის უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა. “მართალია, რეჟისორი არკვევს სპექტაკლის მთავარ გეზს, მიმართულებას, მაგრამ მხატვრული ფორმის მომცემი არის მხატვარი. ამიტომ მხატვარი და რეჟისორი მუშაობენ ერთად –სპექტაკლის იდეის გამოსახვისათვის. (დ.კაკაბაძე, წერილი “ქართული დრამატული სტუდია” თბილისი, 1935 წ. ინახება მხატვრის საოჯახო არქივში.

დეკორაციისა და კოსტიუმების პლასტიკური ფორმის ფერწერული ძერწვა ახასიათებდა ეახვლედიანის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს სპექტაკლებისთვის “როგორ?!", “თეთრები”, “შიში”... ყველა ამ სპექტაკლის გაფორმება კონსტრუქტივიზმის პრინციპებით აგებულ პლასტიკურ კომპოზიციებს წარმოადგენს. მათი ფერწერულობა ახლოს დგას მხატვრის დაზგურ შემოქმედებასთან, მის სტილურ ფორმასთან. აღსანიშნავია ეახვლედიანის სცენოგრაფია სპექტაკლისათვის “ოტელო”. მხატვარმა სცენაზე დამატებითი სცენა-დანადგარი ააგო. უკანა დეკორაციის ნეიტრალური ფონი სივრცის პლასტიკას ამბავრებდა. ძუნწად გამოყენებული აქსესუარები საერთო მონახაზში მოქმედების ადგილს აღნიშნავდნენ (სავარძელი, საწოლი); მდიდრული ოქროსფერი და ვერცხლისფერი ტონები დაპირისპირებით იყო გადაწყვეტილი. მთელი სცენის სიმალლეზე ჩამოშვებული ფარდა-დრაპირება, რომელიც სასცენო სივრცეს სათამაშო სივრცესთან აერთიანებდა, ხაზს უსვამდა სცენაზე შექმნილი გარემოს პირობითობას, ილუზორულად სივრცეს თითქოს სცენის ფარგლებს გარეთ უსასრულობაში აგრძელებდა.

ლ.გუდიაშვილის დაზგური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი დეკორატივიზმი, პლასტიკური მონასმი და ორნამენტული გრაფიკულობა გამოვლინდა მხატვრის მიერ შექმნილ დეკორაციულ პანოში სპექტაკლისათვის “არსენას ლექსი”. მასში მკაფიოდ იკითხება ქართული ნაციონალური კოლორიტის ხასიათი და მოქმედების ადგილი. მოხატული უკანა დეკორაცია პერსპექტივის კანონების გამოყენებით უზარმაზარ პანორამულ ტილოს წარმოადგენს. მასზე დახატულია ხალხი, მრბოლავი ცხენები. ეს ფერწერული პანო ლ. გუდიაშვილის ადრეული პერიოდის მხატვრობა, ძველ თბილისზე შექმნილ ნახატების ციკლს მოგვაგონებს. დეკორაციის გადაწყვეტაში იგრძნობა თეატრალური სანახაობის პირობითობა, ხოლო მხატვრული ასოციაციების შექმნის თვალსაზრისით მოქმედების საერთო განწყობა.

აღსანიშნავია ლ.გუდიაშვილის მიერ გაფორმებული სპექტაკლი “ლამარა”. (გრ. რობაქიძე, რეჟ. კ.მარჯანიშვილი, აღ.ახმეტელი, 1926 წ.) დეკორაციის ესკიზები, კონსტრუქტივიზმის პლასტიკურ-მოცულობიანი ფორმებით შეერწყა მხატვრის მანერისთვის დამახასიათებელ რბილ დენად ორნამენტულ ფორმას. იგი ზუსტად შეესატყვისებოდა პიესის მარჯანიშვილისეულ წაკითხვას, რომელშიც წინა მხარეს ღირიკულ-სასიყვარულო საწყისი იყო წამოწეული.

შუა საუკუნეების ევროპული რაინდული ეპოსების მინიატურების გავლენით შექმნა ი.შარლემანმა დეკორაციები სპექტაკლისთვის ”წმინდა ქალწული” (რეჟ.კ.მარჯანიშვილი), რომელიც 1928 წელს დაიდგა ქუთაისში. მხატვრობაში დაცული პირობითი ისტორიზმი არ გულისხმობდა დოკუმენტურ სიზუსტეს, იგი საერთო სტილისტიკის განმსაზღვრელი იყო. დახვეწილი პლასტიკური და მრავალფეროვანი კოსტიუმები უხვად იყო გაფორმებული სტილიზებული ორნამენტებითა და ჰერალდიკური მოტივებით. მათი დეკორატივიზმი მოდერნისტულ ორნამენტალიკასთან ახლოს იყო, ხოლო ფერწერულობით “მირ ისკუსსტვოს” მხატვრობასთან სტილისტურ სიახლოვეს ავლენდა.

1920-იანი წლების ბოლოს ქართული თეატრების სცენებზე ზედიზედ შეიქმნა საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები. მათში არსებული ნოვატორულ-რეჟისორული და მხატვრული ძიებები სცენის სივრცეში სახვით-პლასტიკური საშუალებებით შექმნილ სამყაროს მრავალფეროვნებაში იყო გაცოცხლებული. სცენოგრაფიაში სრულად აისახა რეჟისურა, რომელიც ქართული სანახაობრივი თეატრის ტრადიციებზე დაყრდნობით ეპოქის მხატვრულ და იდეურ მოთხოვნებს პასუხობდა. თეატრალური აზროვნება

აერთიანებდა თავის თავში ქართული ხელოვნების ტრადიციასა და თანამედროვეობას.

1930-იანი წლების დასაწყისში ქართულ სცენოგრაფიაში მოღვაწეობდნენ ვ. სიღამონ-ერისთავი, ი.გამრეკელი, პ. ოცხელი, ე.ახვლედიანი, დ.კაკაბაძე, ლ.გუდიაშვილი, ე.ლანსერე, ი.შარლემანი... მათ შემოქმედებაში მხატვრული გამომსახველი ენის დახვეწა და სცენის სივრცის სახვით-პლასტიკური ფორმისეული გადაწყვეტა კვლავ გაგრძელდა. სცენის გაფორმება ჯერ კიდევ ხასიათდება პირობითობით, მაგრამ შეიმჩნევა სცენის ილუზორული და რეალური სივრცის დამთხვევის ტენდენციები. მათი შემდეგი თაობის მხატვრების დ.თავაძის, ს.ქობულაძის, ი.სუმბათაშვილის შემოქმედებაში თანდათანობით იმატა რეალისტურმა ტენდენციებმა. ამ მხატვართა ადრეული პერიოდის ნამუშევრებში ჯერ კიდევ იკვეთებოდა კონსტრუქტივისტული ფორმები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ს.ქობულაძის სცენოგრაფია, რომელშიც მკვრივი კონსტრუქციული და სკულპტურული ფორმები ახალი ელემენტებით გამრავალფეროვნდა და თეატრალურ-სანახაობრივი ტენდენციებისკენ გადაიხარა.

ათწლეულის ბოლოს ქართულ სცენოგრაფიაში, ისევე როგორც სახვით ხელოვნებაში ზოგადად, ე.წ. სოცრეალიზმის მხატვრული პრინციპები დამკვიდრდა. 1936 წელს მოსკოვში გამომავალ ჟურნალ “ისკუსსტვოს” (ხელოვნება) მოწინავე სტატიაში კონსტრუქტივიზმი, ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი დეგენარიის უმაღლესი ფორმად ჩაითვადა. შეწყდა ყოველგვარი ნოვატორული ძიებები. თეატრალური ესკიზი სულ უფრო დაემსგავსა დაზგურ ნამუშევრებს. ფორმალისტან ბრძოლამ, რამაც მხატვრებში შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დაკარგვა გამოიწვია, ნულამდე დაიყვანა “თეატრალური რეალიზმის” ცნება. ყოველგვარი პირობითობა, სიმბოლური თუ მეტაფორული აზროვნება ხელოვნებაში მიუღებელი და მტრული იყო საბჭოთა იდეოლოგიისათვის.

1940 –იანი წლების ხელოვნებაში აბსოლუტის ხარისხში აყვანილმა რეალისტურმა ფორმამ, რომელიც თავად გახდა შინაარსის მატარებელი, შეზღუდა შემოქმედებითი ფანტაზია. 1940–იანი წლების ბოლოსა და 1950-იანი, წლების დასაწყისის ქართული სცენოგრაფიის ანალიზისას ნათლად ჩანს, რომ სცენოგრაფები ისწრაფვოდნენ სცენაზე დოკუმენტური სიზუსტით გადმოცათ მოქმედების ადგილი, ისტორიული ეპოქა, ყველა მისთვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებით. ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ

დ.კაკაბაძე, ს.ვირსალაძე, ს.ქობულაძე, დ.თავაძე, თ.აბაკელია, ე.ახვლედიანი, ფ.ლაპიაშვილი, ი.სუმბათაშვილი. თეატრში რეპერტუარიც მკაცრად განსაზღვრული იყო. იდგებოდა ან კლასიკური ნაწარმოებები, ან თანამედროვე საბჭოთა დრამატურგია. ნატურალისტური ტენდენციები, მოქმედების ადგილის ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები სპექტაკლის გაფორმებაში დოკუმენტურ-ილუსტრაციულ ხასიათში გამოვლინდა. სცენის სივრცის მხატვრულ ორგანიზებაში განსაკუთრებული დატვირთვა უკანა დეკორაცია-პანომ შეიძინა. იგი მოქმედების ფონს ქმნიდა. დეკორაცია სულ უფრო ნაკლებად იყო ჩართული მოქმედებაში და უფრო მეტად პანორამულ სურათებსა და შპალერებს ემსგავსებოდა. ადრეული ეპოქებისთვის დამახასიათებელმა ფერწერულობამ სცენოგრაფიაში კვლავ წინა მხარეს გადმოინაცვლა. შესაბამისად ქმედითი სცენოგრაფიის მხატვრული პრინციპები სუფთა დეკორატიული გაფორმების ელემენტებმა შეცვალა. ამავე პერიოდის თეატრალური კოსტიუმიც ეპოქის ისტორიზმის დაცვით შექმნილ მდიდრულ სამოსს წარმოადგენდა. მასში აღარ იყო პიესის გმირი-პერსონაჟის პორტრეტულობა და საგანგებოდ შექმნილ ფორმაში გამოვლენილი დრამატურგიული არსი.

ფერწერულობის გაძლიერებამ სცენოგრაფიაში დაზგური მხატვრობის პრინციპები დააბრუნა. სპექტაკლის სცენოგრაფია ნახატი დეკორაციებით შექმნილი თხრობის ილუსტრაციას წარმოადგენდა, ზუსტად მიყვებოდა პიესის სიუჟეტს და არ ემსახურებოდა მისი იდეის გამოვლენას. სცენოგრაფიაში გაფორმების დეკორატიული ფორმა წინა მხარეს წამოვიდა.

ახალი მხატვრული პრინციპებისა და იდეური ამოცანების პირობებში 1940-იან წლებში ქართულ თეატრში წარმატებით მოღვაწეობდნენ დ.თავაძე, ს.ვირსალაძე, ი.სუმბათაშვილი, ფ.ლაპიაშვილი და სხვ. მათ მხატვრობაში ჭარბობს გაფორმების დეკორატიული პრინციპები, რაც მოქმედების ადგილის დაკონკრეტებაში, სცენოგრაფიის სახეიმო ბრწყინვალეების ელფერში, მდიდრულ ფერთა პალიტრაში, რთულ დეკორატიულ ელემენტებში, ბუტაფორიულობასა და სხვადასხვა ქსოვილებით შექმნილი ფარდა-დრაპირებების საშუალებებით სცენური სივრცის ორგანიზებაში გამოიხატა. ეს თვალშისაცემი გადაჭარბებული ფორმისეული მრავალფეროვნება ხელს უშლიდა სპექტაკლის მიზანსცენობრივი ნახაზის გამოვლენას. უკანა დეკორაცია-პანო მკვეთრი ფერადოვნებითა და ფორმათა დეტალიზაციით წინა მხარეს მოდიოდა და არღვევდა სივრცობრივ მთლიანობას სცენაზე.

გაფორმების ასეთი პანორამული ხასიათი ჰქონდა ძირითადად კლასიკური რეპერტუარის სპექტაკლებს: ი.სუმბათაშვილის “რომეო და ჯულიეტას”, “ანტონიუსი და კლეოპატრას”, ფ.ლაპიაშვილის “დონ სეზარ დე ბაზანის” სცენოგრაფიას, რომელშიც მხატვარმა შეძლო სცენური სივრცის სპექტაკლის სათამაშო სივრცესთან ილუზორული დამთხვევა, თუმცა მხატვრული მთლიანობის მიღწევას სცენაზე გაფორმების დეკორატივიზმმა და გადაჭარბებულმა თეატრალურობამ შეუშალა ხელი.

რაც შეეხება თანამედროვე დრამატურგიაზე შექმნილ სცენოგრაფიას, მასში მთლიანად იყო დარღვეული “სცენური რეალიზმის” პრინციპები. ყოფითი დეტალები და საგნობრივი გარემო მშრალ ნატურალიზმამდე იყო დაყვანილი და სცენურ სივრცეში შემოტანილი საგნების უბრალო ფიქსაციას წარმოადგენდა. საგნები სრულიად იყო მოკლებული ყოველგვარ ფუნქციონალურობას. დეკორაცია არ იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში და მხოლოდ მოქმედების ადგილისა და დროის სწორი ასოციაციის შექმნას ემსახურებოდა. მკვეთრად ინდივიდუალური ნიჭის მქონე თეატრალურმა მხატვარმა ს.ვირსალაძემ მრავალრიცხოვან დრამატულ, საბალეტო და საოპერო სპექტაკლებისთვის შექმნილ სცენოგრაფიაში შეძლო დეკორაციის მხატვრული ფორმა სპექტაკლის იდეური და არა სიუჟეტური ქარგისთვის მიესადაგებინა. ს.ვირსალაძემ მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიისა და დახვეწილი გემოვნების წყალობით განუმეორებელი სახვითი და მეტყველი სცენოგრაფია შექმნა მ.ბალანჩივადის “მოების გულის”, ა.ადანის “ეიზელის”, კ.ჩაიკოვსკის “მაკნატუნასა” და “გედების ტბისთვის”; საოპერო დადგმებისთვის ზ.ფალიაშვილის “დაისი”, ჯ.ვერდის “ოტელო” და სხვა. ბალეტისთვის “გედების ტბა” კოსტიუმებისა და დეკორაციის გაფორმებაში ს.ვირსალაძემ შავი ფერის ორმოცდარვა ტონი გამოიყენა. ბალეტ “მაკნატუნაში” (კომპ. კ.ჩაიკოვსკი) ნაძვის ხის დეკორაციის ზომის მექანიკური გაზრდით, მხატვარმა სპექტაკლში ურთულესი დროით-სივრცობრივი პრობლემა გადაჭრა, რითაც პირობითი რეალური სცენური დრო ზღაპრულ დროით სივრცეში გადაიყვანა (შინაარსის თანახმად მოჯადოებული პრინცი თოჯინად გადაიქცევა და იგი საშობაო ნაძვისხის მოსართავი სათამაშო ხდება).

1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ სცენოგრაფიაში გარდატეხა დაიწყო. სცენოგრაფები სულ უფრო მეტად ისწრაფვიან ადრეული პერიოდის მხატვრული პრინციპების ახლებური გააზრებისკენ. სცენოგრაფიაში

ფორმისეული საწყისი კვლავ მხატვრულ იდეას დაემორჩილა. დეკორაციების ფერწერული დამუშავება და დაზგურობა თანდათანობით ადგილს უთმობს ეტიუდურობას სცენოგრაფიაში, რამაც უფრო ცოცხალი და ბუნებრივი გახადა მხატვრობის კოლორიტი. მნიშვნელოვანია, რომ ახლებური ხედვა თეატრალურ მხატვრობაში ამავე პერიოდში სახვით ხელოვნებაში და დაზგურ მხატვრობაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად მიმდინარეობდა. სცენოგრაფიის ახლებური გააზრება სპექტაკლის მხატვრული სახის შექმნაში ი.სუმბათაშვილის, დ.თავაძის, ფ.ლაპიაშვილის და უფროსი თაობის სხვა მხატვრებისგან დაიწყო. აღსანიშნავია ი.სუმბათაშვილის სცენოგრაფია სპექტაკლისათვის “მოკვეთილი” (ვაჟა-ფშაველა. ა.ჩხარტიშვილი, 1956 წ.), რომელშიც მხატვრის მიერ შექმნილი ერთიანი დეკორაციულ-კონსტრუქციული დანადგარი დონეებად დაყოფილი სათამაშო სიბრტყეებით, 1920-30-იანი წლების ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციასთან ერთგვარ გადაძახილს წარმოადგენდა. საერთოდ ი.სუმბათაშვილს სცენოგრაფიაში ფერწერული კოლორიტისა და კონსტრუქციის უბადლო შეხამება ახასიათებს.

სცენოგრაფიის ტრადიციები კარგად იყო ნაცნობი დ.თავაძისთვის, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში 30-იანი წლებიდან მოღვაწეობდა. დ.თავაძის “დაბრუნება წარსულში” გამოვლინდა სცენოგრაფიაში სპექტაკლისთვის “არაგველები” (შ.აფხაიძე. რეჟ. ა.ჩხარტიშვილი 1958 წ.), რომელშიც გამოიკვეთა წარმოდგენის საერთო მხატვრულ და სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში, აღ.ახმეტელისთვის დამახასიათებელი, მასობრივი სცენებით-სანახაობრივი წარმოდგენის შექმნის ტენდენცია. დ.თავაძემ სპექტაკლ “როცა ასეთი სიყვარულიას” (პ.კოპოუტი. რეჟ. მ.თუმანიშვილი, 1959 წ.) სცენოგრაფიაში კინოპროექცია გამოიყენა, რამაც მოქმედების სხვადასხვა დროითი სივრცეების ერთიან სცენურ სივრცეში გადაწყვეტა კინოკადრისა და მონტაჟის ეფექტის გამოყენებით შეძლო.

1940-50-იანი წლების ქართული სათეატრო მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ფერწერულობა და დაზგური მხატვრობის პრინციპები სცენოგრაფიაში შემდგომ ათწლეულში მთლიანად შეიცვალა გაფორმების ქმედითი ფორმითა და სცენური სივრცის მხატვრობით. მათ თითქოს გაათავისუფლეს დეკორაცია დაზგის მიჯაჭვული ფორმისგან, აამოძრავეს და აამოქმედეს მსახიობის თამაშთან ერთად სპექტაკლში. მოცულობიან-პლასტიკური დეკორაციის დაბრუნება ქართულ სცენაზე წარსული ტრადიციების აღდგენა და მათი ახლებური გააზრება თანდათანობით

ხდებოდა. ახალგაზრდა თაობის სცენოგრაფებში ინტერესი წარსული ათწლეულებისადმი კიდევ უფრო დიდი აღმოჩნდა, თუმცა ბევრ შემთხვევაში იგი უბრალო მიბაძვას უფრო ჰგავდა. “ამ პერიოდიდან უფრო მკაფიოდ ჩანს დეკორაციების აქტიური როლი სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის შექმნაში. ამან თავის მხრივ განაპირობა რეჟისორთან მხატვრის მჭიდრო კავშირი, მართალია, ეს გარდატეხა ზოგჯერ ქართული თეატრის 20-იანი წლების სპექტაკლების ერთგვარი მიბაძვით აღინიშნა, მაგრამ ეს მოწმობდა სცენური სივრცის დასაუფლებლად ისეთი ახალი მეტყველი ფორმების ძიებას, რომელიც ხელს შეუწყობდა სპექტაკლის შინაარსის გახსნას, მაყურებლის სათანადო “ატმოსფეროში” მოქცევას.” (8)

აღსანიშნავია არქიტექტორისა და მხატვრის ო.ლითანიშვილის სცენოგრაფია სპექტაკლებისათვის “მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი” და “მე ვხედავ მზეს” (ნ.დუმბაძე. 1960-1961 წწ რეჟ. გ.ლორთქიფანიძე), მათში ნათლად ჩანს მხატვრის ინტერესი 1920-იანი წლების ქართული სცენოგრაფიისათვის დამახასიათებელი კომპაქტური, განზოგადებული ფორმის ერთიანი დეკორაციული დანადგარის პრინციპზე აგებული მხატვრობისადმი. საერთო პირობითობაში მოქმედების ადგილის დაკონკრეტებას ო.ლითანიშვილი ყოფითი საგნებით ახდენდა. სპექტაკლ “მე ვხედავ მზეს” დეკორაციულ ფორმაზე გაგლენა პ.ოცხელის “აპრაკუნე ჭიმჭიმელის” მხატვრობამ იქონია, რომლისგანაც მხატვარმა დეკორაციის სამსაფეხურიანი ფიცარნაგის ფორმა აიღო. იგი დამატებით სათამაშო სივრცეს წარმოადგენდა. მის თავზე დაკიდებული მზის უზარმაზარი დისკოს სტილიზებული გამოსახულებით კი გამოვლინდა დრამატურგიული მასალის სცენოგრაფიული ხერხებით გააზრების მცდელობა, რაც ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციებისადმი მიბრუნებასა და მათ ახლებურ გააზრებაზე მეტყველებდა. 1920-იანი წლების კონსტრუქტივიზმი ახალი მხატვრული ფორმებითა და გამომსახველობითი ხერხებით გამდიდრდა. ხოლო დეკორაციული მხატვრობის ფერწერულობამ ახალი უღერადობა შეიძინა სცენის სივრცის პლასტიკურ-მოცულობით გადაწყვეტაში. სულ უფრო მეტ ახალ გამომსახველობით ხერხებს მიმართავდნენ მხატვრები სცენოგრაფიაში. ამ პერიოდიდან სპექტაკლის გაფორმება დადგმის საერთო მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინარეობდა, რომელიც დრამატურგიული მასალის თავისუფალ წაკითხვას მოითხოვდა. ამან კვლავ აქტუალური გახადა მხატვრისა და რეჟისორის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში.

1960-იანი წლებიდან წარსული ტრადიციების აღორძინებითა და ახალი გამომსახველობითი ხერხების შემუშავებით ქართულ სცენოგრაფიაში მეტად საინტერესო, ახალი ეტაპი დაიწყო. 1920-30-იანი წლების სათეატრო მხატვრობის მიღწევებისა და თანამედროვე თეატრის მოთხოვნების საფუძველზე, შესაძლებელი გახდა ქართულ სცენოგრაფიის ერთიანი მხატვრულ სისტემაში წარმოჩენა. ამავე პერიოდში მოხერხდა დარგის თეორიული საფუძველის განსაზღვრაც, რომლებიც ვ.სიღამონ-ერისთავის, ლ.გუდიაშვილის, ი.გამრეკელის, დ.კაკაბაძის, პ.ოცხელის, ე.ახვლედიანისა და სხვათა შემოქმედებით მეთოდში არსებულ ძირეულ პრინციპებზე დაყრდნობით მოხდა. ტრადიციების სწორმა გააზრებამ, მათ საფუძველზე ახალი გამომსახველობითი სცენოგრაფიული ენის ძიებამ განაპირობა ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპების დაბრუნება თეატრში. სწორედ სცენოგრაფიამ მოახდინა გადატრიალება ქართულ თეატრში რეჟისორ მ.თუმანიშვილის სპექტაკლით “ჭინჭრაქა”. გ.ნახუცრიშვილის ამ ზღაპარმა და მისმა რეჟისორულმა წაკითხვამ საშუალება მისცა “სამეულს” (ა.სლოვინსკი, ი.ჩიკვაძე, ო.ქონაკიძე) შეექმნათ ესთეტიკურად და მხატვრული ფორმით სრულიად განსხვავებული სცენოგრაფია. სცენური სივრცის განსხვავებული პლასტიკური ფორმა მსახიობთა თამაშის განსხვავებულ ხერხს მოითხოვდა. მოქმედების ადგილის პირობითობა, სტილიზებული ნახატი, გამოგონილი საგან-ობიექტები, აპლიკაციით შესრულებული ფარდა-დეკორაცია და სცენური კოსტიუმები ზღაპრის ფეერულ თამაშს იყო მორგებული. ამ სპექტაკლში ყველაზე ნათლად გამოიკვეთა ქართული ხალხური თეატრის სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო არსი. სპექტაკლ “ჭინჭრაქას” რეჟისორული გადაწყვეტა და მსახიობთა თამაში მთლიანად ბავშვის წარმოსახვით გათამაშებულ სცენურ იმპროვიზაციას წარმოადგენდა. ზღაპარში მოქმედი გმირები (ტურა, მელა, დათვი, მგელი) გაადამიანურებული იყვნენ. მათი კაზმულობა და ატრიბუტები ადამიანების ხასიათსა და ფსიქოლოგიზმს იყო მისადაგებული. ისევე, როგორც ეს ბერიკების ნიღბებითა და გარდასახვის სხვა საშუალებებით ხდებოდა. ამიტომ “ჭინჭრაქას” სცენოგრაფია ავლენდა ეროვნული სახალხო თეატრის ტრადიციების ახლებურ გააზრებას.

1960-იანი წლების დასაწყისში “სამეულის” მიერ გაფორმებული თითოეული სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ნოვატორული ძიების მაგალითს წარმოადგენდა. ასეთი იყო სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “სეილემის პროცესი” (ა.მილერი. რეჟ. რ.სტურუა, 1965 წ.), რომელშიც

დეკორაციის გეომეტრიული პლასტიკა, გაფორმების დეტალების ფერწერული დამუშავებით ხასიათდებოდა; სპექტაკლ “მზიანი ღამის” მხატვრულ გადაწყვეტაში “სამეულმა” მოცულობიანი კუბებისგან გაკეთებული სახლების ფრაგმენტებით სცენაზე ქალაქის პანორამული იერსახე შექმნეს; “ბებერ მეზურნეებში” მხატვრებმა ფიროსმანისეულ სტილში დახატული ფირნიშებით სცენოგრაფიული სივრცის ორგანიზება მოახდინეს. “ოიდიპოს მეფის” სცენოგრაფიაში “სამეულმა” ქორო ერთიან უზარმაზარ დრაპირებაში გახვეულ სკულპტურულ კომპოზიციად წარმოგვიდგინა. დრაპირება ვერტიკალურად ეშვებოდა ქანდაკებებზე და ერთიან მკვრივ პლასტიკურ ფორმას ქმნიდა. ქსოვილის დინამიკამ უძრავი ქორო სპექტაკლში აქტიურ მოქმედ კრებით გმირად წარმოაჩინა. ეს ცოცხალი სცენოგრაფია თავისი ექსპრესიითა და მონუმენტალიზმით განსაზღვრავდა სპექტაკლში პლასტიკურ ფორმათა დინამიკას და ქმედით ტემპო-რიტმს.

როგორც უკვე აღინიშნა, 1940-50 წლებში, დეკორაციული მხატვრობა მთლიანად ფერწერული ხერხით იქმნებოდა. ძველი ტრადიციებისადმი მიბრუნება, არსებული ცოდნისა და გამოცდილების გათვალისწინებით დეკორაციის ქმედით ხასიათში ფერწერას განსხვავებულ სახვით დატვირთვას ანიჭებდა. მოქმედების განზოგადებული ადგილი, ქვეყნის კრებითი სახე, სცენოგრაფიული გარემო, დროითი სივრცე, მოქმედების დინამიკის გამოსახვა სცენაზე, დეკორაციის კოლორიტისა და კონსტრუქციის სრულიად ახალი გააზრებით მოხდა. ამ თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო შემოქმედებითი მიგნებები ჰქონდა ნ.იგნატოვს თავის სცენოგრაფიაში სპექტაკლისათვის “სიბრძნე-სიცრუისა”, რომელიც რეჟისორებმა თ.მაღალაშვილმა და ნ.ხატისკაცმა 1965წ. სულხან-საბა ორბელიანის იგავების მიხედვით შექმნეს. უზარმაზარი ფერწერული დეკორაცია-პანო მთებით, ღრუბლებით, ველებით, იალაღებით, ცხვრის ფარით, სოფლის ხედებითა და სალოცავებით, მთელი ქვეყნის ერთიან კრებით სახეს წარმოადგენდა. მხატვრის მიერ ქვეყნის სახის ფორმისეული განზოგადებით შექმნილი სივრცე ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციებიდან მომდინარეობდა (ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “ანზორ”, “ღამარა”), მაგრამ სახვითი ფორმა, რომლითაც იყო გადაწყვეტილი მოქმედების ადგილის კრებითი სახე, ადრეული მიღწევების სწორ გამოყენებასა და მის საფუძველზე ახალ გამომსახველობითი ხერხების დანერგვაზე მეტყველებდა ქართულ სათეატრო მხატვრობაში. “სიბრძნე-სიცრუისათვის” შექმნილ სცენოგრაფიაში

ნიგნატოვმა ქართული ფრესკული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ნახატის კომპოზიციურ კადრებად აგების პრინციპი გამოიყენა. ეს ნოვაციები ასევე განპირობებული იყო დრამატურგიული მასალის ახლებური წაკითხვით და ახლებური სახვით-პლასტიკური და ფერწერული გააზრებით. უკანა დეკორაციის ფერწერული ტილო თავისი კოლაჟურობითა და მხატვრული მასშტაბით განსაზღვავდა სპექტაკლის ქმედით ფორმასა და დინამიკას.

1960-იანი წლების ბოლოს ქართულ სცენოგრაფიაში 1920-30-იანი წლების ტრადიციების გარდა, აღორძინდა ქართული ხალხური თეატრისათვის ესოდენ დამახასიათებელი გაფორმების პერსონაჟული და სათამაშო ფუნქცია. ქართველი მხატვრები აღარ კმაყოფილდებიან დეკორაციის უბრალო ფუნქციონალური დატვირთვით და მათ ახალ მხატვრულ-იდეურ დატვირთვას ანიჭებენ. ასეთი იყო გ.გუნიას “შუშანიკის წამების”, “მეფე ლირის” სცენოგრაფიის ქმედით დეკორაციული პერსონაჟები. გ.გუნიას სცენოგრაფია ნახატის ძუნწად შერჩეული დეტალებით გამოირჩეოდა. მხატვრის დახვეწილ გემოვნებაზე მიუთითებდა თავშეკავებული კოლორიტი და კომპოზიციის ნათელი ხასიათი, რომელიც სპექტაკლის შინაარსიდან მომდინარეობდა. მძიმე თოკებზე დაკიდებული ტყავის ფარდები მოძრაობის საოცარ მრავალფეროვან დინამიკას ქმნიდა. ამგვარი სტილიზაციით იყო გადაწყვეტილი გ.გუნიას “მეფე ლირის” დეკორაციები. ამ სპექტაკლის მხატვრულ-დეკორაციული გადაწყვეტა ქართული ხალხური თეატრის ტრადიციებთან კავშირს ავლენდა, განსაკუთრებით კი, გაფორმების პერსონაჟული ფორმითა და გადაწყვეტის თვალსაზრისით. უზარმაზარი ზომის მძიმე ქსოვილის დრაპირება, რომელიც სქელ ბაწრებზე იყო ჩამოკიდებული, სპექტაკლში მოქმედების განვითარებასთან ერთად მკვეთრად იცვლიდა ფორმას და სრულიად განსხვავებულ სახვით-პლასტიკურ სახეებს ქმნიდა სცენაზე. დეკორაცია უ.შექსპირის ტრაგედიის იდეის გამომსახველი იყო. ეს იყო ბედისწერის განსხეულებული ძალა, რომელიც მეფე ლირის სულიერ ჭიდილს, გონებააშლილი მოხუცის არეულ და გადახლართულ ფიქრებსა და განცდებს გამოხატავდა. სპექტაკლის ფინალში ფარდა-დეკორაცია მძიმედ ეშვებოდა სცენაზე და ქვეშ იქცევდა მომაკვდავ გმირს. დეკორაციის ქმედითი ფორმა სცენაზე მოქმედების ადგილის, ვითარებისა და დროითი კატეგორიის გამომსახველი იყო. თავის იდეური დატვირთვით იგი შექსპირის ტრაგედიის შეთხზული სამყაროს სახვით-პლასტიკურ ფორმას წარმოადგენდა.

ამავე პრინციპზე იყო აგებული გ.გუნიას სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის “შუშანიკის წამება”. მისი მთავარი “დეკორაციული-პერსონაჟი” მოწამეობრივი ეკლიანი გვირგვინის სტილიზებული სიმბოლური ფორმით იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის დასაწყისში ეს ეკლიანი მახვილი საზარელი ვეება ფრინველივით ეკიდა სცენის თავზე. მოქმედების განვითარებასთან ერთად იგი ეშვებოდა სცენაზე და შუშანიკის საწამებელ იარაღად იქცეოდა, რომელსაც თავისი მარწუხებით სასიკვდილო განაჩენი მოჰყავდა მოქმედებაში. ბოლოს, იგი მთავარი გმირის ეკლიან გვირგვინად იქცეოდა და ასე ხდებოდა წმინდანის ინიციაცია. დეკორაციის ასეთი იდეურ-პლასტიკური დატვირთვა ქართული თეატრის ადრეული ეტაპების გაფორმების ქმედით-სათამაშო პრინციპების ახლებურ გააზრებაზე მიუთითებს.

ქართული ხელოვნების მხატვრული ფორმების ახლებური გააზრება შეინიშნება მაღალხონიას მხატვრობაში. “აბესალომ და ეთერისთვის” შექმნილ დეკორაციებში მხატვარი ქართული მონუმენტური ფერწერის ფორმებს იყენებდა და დეკორაციებს ფრიზულად განლაგებულ კომპოზიციაში წყვეტდა. მის მხატვრობას უღერადი კოლორიტი, ეროვნული ფორმები, უადრესად მოხერხებული დეკორაციები ახასიათებს, რომელშიც რეჟისორს სპექტაკლის მიზანსცენობრივი ნახაზის აგების სრული თავისუფლება ეძლევა. აღსანიშნავია მ.მაღალხონიას სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის “კახაბერის ხმალი” (რეჟ. გ.ლორთქიფანიძე, 1965წ.). სცენოგრაფიის აქტიურ დეტალზე მოხატულ ფარდაზე, რომელზეც საქართველოს ისტორიული სახე იყო წარმოდგენილი. მასშიც ჩანდა ქართული ფრესკული მხატვრობის გავლენა.

1960-იან წლებში სცენოგრაფების შემოქმედებაში უფრო მეტად გამოიკვეთა ქართული ხალხური სანახაობრივი თეატრის ტრადიციებისადმი ინტერესი. სპექტაკლების გაფორმებაში მხატვრები უხვად იყენებენ “ბერიკაობისა” და “ყეენობის” პერსონაჟულ და სათამაშო ელემენტებს. ყეენობა და ბერიკაობა ქართული სცენოგრაფიის ეროვნული ტრადიციაა. ყველა ხალხს აქვს თავისი ტრადიცია საზეიმო-კარნავალური ქმედების და ასევე თეატრის ყველა უძველესი და ძველი ფორმის სათამაშო საღალღობო გაფორმება. ეს საერთო და ამოუწურავი სათავეა. იგი დღესაც ჰკვებავს სცენოგრაფიული ხელოვნების თანამედროვე ოსტატებს...” (9)

ქართული სცენოგრაფიის ფენომენზე საუბრისას სცენოგრაფიის მკვლევარი ვ.ბერიოზკინი აღნიშნავს, რომ ყველაფერი “1960-იან წლებში ისეთი სპექტაკლების სცენოგრაფიაში დაიწყო, როგორც იყო “სამეულის”

“ჭინჭრაქა”, ნიგნატოვის “სიბრძნე სიცრუისა”, მ.მალაზონიას “კახაბერის ხმალი”, გ.გუნიას ”რომულუს დიდი” და სხვა. მათი შემოქმედება სათამაშო საიმპროვიზაციო ქმედითი სცენოგრაფიის ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენს. რა არ იყო მათ მიერ ჩართული მსახიობთა მხიარულ თამაშში. სხვადასხვა საგანი, რომლებიც თამაშის სტიქიიდან გამომდინარე იცვლიდნენ შინაარსს და ახალ სცენურ ცხოვრებას იწყებდნენ. მათი დეკორაციები ბერიკებივით გარდაისახებოდნენ ერთი ხატებიდან მეორეში, იცვლიდნენ სუბსტანციას, ფორმას, ფაქტურას და სპექტაკლის საერთო სათამაშო სივრცის ორგანული ნაწილი ხდებოდნენ.

შემდგომი ათწლეულები, 1970-80-იან წლები, ქართველ სცენოგრაფთა შემოქმედებაში გაგრძელდა 1960-იანი მონაპოვრისა და 1920-30-იანი წლების თეატრალური მხატვრობის ტრადიციების შეჯერებით. მათი დამაკავშირებელია ძველი ქართული თეატრის სანახაობრივი და საიმპროვიზაციო ფორმები. ქართული სცენოგრაფია “იკვებება სწორედ ტრადიციებით და ავითარებს მის პრინციპებს. ამ შემთხვევაში, მხედველობაში მაქვს საბერიკაოდ გადაცმის, შენიღბვის, კოსტიუმებითა და საგნების გაფორმების სხვა ელემენტებთან თამაშის პრინციპი”. (10) ქართულ თეატრში მოღვაწე მხატვრების (ნიგნატოვი, გ.გუნია, მ.მალაზონია, მ.ჭავჭავაძე, თ.მურვანიძე, გ.ალექსი-მესხიშვილი, ი.გეგეშიძე, ა.ჭელიძე) “...შემოქმედება გამოირჩევა მხატვრული მრავალფეროვნებით და მათში გამოვლინდა მხატვარ-დამდგმელის აქტიური შემოქმედებითი როლი.” (11)

ამავე პერიოდში ქართულ სცენოგრაფიაზე დიდი გავლენა ბ.ბრესტის ეპიკურმა დრამამაც იქონია. ბრესტისეული თეორია, რომელშიც სრულიად განსხვავებული ფორმით წარმოჩინდა სპექტაკლის სამოქმედო ადგილი, “გაუცხოვების ეფექტი” და მოქმედების თხრობითი ფორმა, ასეთივე განსხვავებულ ფორმისეულ სცენოგრაფიას მოითხოვდა. სცენოგრაფიის ადრეული ეტაპების პერსონაჟული და სათამაშო ფორმა ახალი დატვირთვით დაბრუნდა სცენაზე. ბრესტის ეპიკურ დრამაში სცენოგრაფია თხრობის გასააქტიურებლად, მოვლენათა ანალიზისა და მხატვრული ასოციაციების შესაქმნელად იყო საჭირო. ამ მხატვრული პრინციპების გათვალისწინებით შეიქმნა სცენოგრაფია სპექტაკლებისათვის “სეჩუანელი კეთილი ადამიანი” (ბ. ბრესტი. რეჟ. რ.სტურუა 1968 წ.), “კავკასიური ცარცის წრე” (ბ.ბრესტი. რეჟ. რ.სტურუა, 1975 წ.) და “სეჩუანელი კეთილი ადამიანი” (ბ.ბრესტი. რეჟ. რ.სტურუა, 1994 წ.) სამივე სპექტაკლის მხატვარი გ.ალექსი-მესხიშვილი იყო.

გალექსი-მესხიშვილის მხატვრობა თავისუფალი, ფერადი, მსუბუქი მონახაზებითა და ფერთა უბადლო შეხამებით გამოირჩევა. მის მიერ შექმნილი დეკორაციები ყოველთვის დღესასწაულს მოგვაგონებს. ამის მაგალითია “კავკასიური ცარცის წრის” სცენოგრაფია. მხატვარმა ფორმათა და მოქმედების ადგილის განზოგადებით და მხატვრულ სტილთა მრავალფეროვნებით ბ.ბრეხტის ეპიკური თეატრის სცენოგრაფიულ ფორმას მიუსადაგა ქართული სანახაობრივი თეატრის გაფორმების იმპროვიზაციული ხერხები.

განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა 1960-70-იან წლების ქართული სცენოგრაფია, რომელიც კლასიკურ დრამატურგიულ მასალაზე იყო შექმნილი. იგი საშუალებას აძლევდა მხატვრებს, მეტი ფანტაზიითა და ფორმათა მრავალფეროვნებით, რეალური თუ გამოგონილი საგნების ქმედობით გამოველინათ დადგმის მხატვრული კონცეფცია, მსახიობისთვის უკეთ წარმოეჩინა გმირი-პერსონაჟის სახე და ასე მოეხდინა მაყურებელზე ზემოქმედება. ამ პრინციპებით იყო შექმნილი თ.მურვანიძის ესკიზები და დეკორაციები “ღონ სეზარ დე ბაზანისთვის”. მათში მსუბუქი ნახატისა და გროტესკულობის დაპირისპირება გაფორმებას სახვით ხასიათს ანიჭებდა.

მჭავჭავაძის მიერ სპექტაკლ “ჰამლეტისთვის” შექმნილ კოსტიუმების ესკიზებში, მხატვარი პერსონაჟთა ხასიათის გახსნას სწორედ მსახიობების ჩაცმულობით ახერხებდა. ექსპრესიონისტული ხერხებით გადაწყვეტილი ფიგურები ესკიზებზე საგანგებოდ დეფორმირებული და არაპროპორციულია. ამით მხატვარმა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული გაფორმების განწყობა შექმნა.

1970-იან წლების დასაწყისში სცენოგრაფიული ფორმების ახლებური გააზრება თ.ნინუას სცენოგრაფიაში სანახაობრივ-სათამაშო დეკორაციული გარემოს შექმნასა და სცენური კოსტიუმის პერსონაჟის ფსიქოლოგიური სახის შესაბამის მხატვრულ გადაწყვეტაში გამოვლინდა. თ.ნინუას სცენოგრაფიაში თანამედროვე პლასტიკური ავანგარდის სივრცული ფორმებით ხდება სცენოგრაფიული სივრცის ორგანიზება. მის ხელწერას მსუბუქი იმპროვიზაცია და სტილთა განზოგადება ახასიათებს. დეკორაციების შექმნისას ის აქტიურად იყენებს ფერწერას, გრაფიკას, კოლაჟს, არქიტექტურულ დეტალებს.

ფორმათა ეკლექტიზმი, კოლაჟურობა, დრამატურგიული მასალის ღრმა ცოდნა და მისი საკუთარი ინტერპრეტაცია განასხვავებს მ.შველიძის

შემოქმედებას. მისი სპეციფიკური მხატვრული მანერა სცენოგრაფიას იმპროვიზაციულ ელფერს ანიჭებს. ამავე დროს იგი ღრმა აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია, რომელიც ყოველთვის პასუხობს სპექტაკლის ზემოცანას. თანამედროვე ქმედით სცენოგრაფიაში წარმოდგენის გაფორმების ადრეული ეტაპის სათაშო და პერსონაჟული სახვით-პლასტიკური ფორმა ახალ-ახალ იდეურ დატვირთვას იძენს. “აქტიურად მოქმედ სცენოგრაფიულ პერსონაჟს მხატვრები მაშინ მიმართავენ, როცა ისინი უაღრესად განზოგადებული მნიშვნელობის თემის გამოხატვის აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდებიან, მაგრამ იმისათვის, რომ ამგვარი პერსონაჟის გამოჩენა სპექტაკლში გამართლებული იყოს, იგი უნდა დაიტვირთოს ჭეშმარიტად მაღალი იდეური, მხატვრული, ფილოსოფიური შინაარსით და პიესის ადეკვატური გახდეს. ამგვარ სცენოგრაფიულ პერსონაჟებად მ.შველიძის შემოქმედებაში გვევლინება, რიჩარდ გლოსტერის ხელში გვირგვინი, ინგლისის რუკა, რომელშიც რიჩარდი და რიჩმონდი ქვეყანას ეცილებიან ერთმანეთს, ასეთია “მაკბეტის” უზარმაზარი პოლიეთილენის ფარდა-მარიონეტი, “ჰამლეტის” შუშის მოხატული თეჯირები და სხვ.

მ.შველიძის შემოქმედება ვრცლად ცალკე თავშია განხილული.

ქვეთავი II.

ქართული დაზგური მხატვრობა

კლასიკური ფორმით დაზგური მხატვრობა საქართველოში XVIII საუკუნის ბოლოდან გაჩნდა. აღსანიშნავია, რომ საქართველოში დაზგური მხატვრობა მხოლოდ ფერწერული ხატწერისა და მინიატურის სახით გვხვდება. საუკუნეების განმავლობაში ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში არსებობდა და ვითარდებოდა მხატვრული სკოლები, მათთვის დამახასიათებელი გამოკვეთილი ტრადიციებითა და ფერწერის შესრულების მხატვრული მანერით. ისევე როგორც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგები, ფერწერაც ჩვენში ძირითადად რუსეთიდან და ნაწილობრივ ევროპიდან შემოვიდა. თავდაპირველად დაზგური მხატვრობის ერთადერთი უანრი პორტრეტი იყო. ქართველ მეფეთა და დიდგვაროვანთა ოჯახების მრავალრიცხოვან პორტრეტებს სხვადასხვა მხატვრები ასრულებდნენ. მათ ნამუშევრებში კარგად ჩანს მხატვრის ოსტატობა, შესრულების მანერა და მხატვრული დონე. ამ ადრეულ ეტაპზე უკვე გაჩნდნენ ქართველი მხატვრებიც, რომლებმაც დაიწყეს ფერწერის ახალი ტექნიკის, ახალი საღებავებისა და

სხვა უცნობი მხატვრული ხერხების ათვისება. მათვე ჩაუყარეს საფუძველი საზეიმო პორტრეტის ჟანრის განვითარებას საქართველოში.

XIX საუკუნის შუა წლებში თბილისში ფერწერის სკოლა ჩამოყალიბდა. მხატვრობის ძირითად თემატიკად კვლავ პორტრეტი რჩებოდა. ჟანრობრივი ერთფეროვნება ცალკეულ შემთხვევებში ჯგუფური პორტრეტებით იყო გამდიდრებული. რეპრეზენტაციული პორტრეტების სტილი პირობითობით, სიბტყრობრიობით და მოდელის გარეგნული მსგავსებით ხასიათდებოდა. მათი კოლორიტი შედარებით შეზღუდული და თავშეკავებული იყო, თუმცა სამოსისა და ნახატის ზედაპირის დეტალურ დამუშავებაში ჩანდა ფაქტურის ცოდნა და მისი გადმოცემის უნარი. ამ პერიოდში ქართული მხატვრობის ეროვნული ხასიათი ძირითადად ნაციონალურ ტიპაჟებში, მათ ჩაცმულობაში, აქსესუარებსა და კაზმულობის დეტალებში ვლინდებოდა.

პირველი პროფესიონალი ქართველი მხატვარი გ.მაისურაძე (1817-1885) იყო. მან განათლება პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო. მხატვარი პორტრეტულ ჟანრში მუშაობდა. თუმცა სწორედ მის შემოქმედებაში დაირღვა საზეიმო პორტრეტის პირობითობა და პირველად გაჩნდა რეალისტური ტენდენციები, რომელიც შემდგომი თაობის ქართველმა მხატვრებმა გააღრმავეს და განავითარეს.

დაზგური მხატვრობის მნიშვნელოვანი ეტაპი 1880-90-იან წლებზე მოდის. წამყვან ჟანრად მხატვრობაში უმეტესად პორტრეტი რჩებოდა, აშკარაა ჟანრული მრავალფეროვნებაც. ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ რ.გველესიანი, ა.ბერიძე, გ.გაბაშვილი, ა.მრევლიშვილი, მ.თოიძე, ა.ციმაკურიძე და სხვები.

რეალისტურმა ჟანრმა სრულყოფილ განვითარებას გ.გაბაშვილის (1862-1936) შემოქმედებაში მიაღწია. მხატვარი საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსით მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რუსულ და ევროპულ რეალისტურ მხატვრობასთან. იგი ფერწერის ყველა ჟანრში მუშაობდა. მის შემოქმედებაში აისახა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ადათ-წესები და ყოფა-ცხოვრება, რომელიც დიდ მხატვრულ ღირებულებასთან ერთად უტყუარ ეთნოგრაფიულ ცოდნას იძლევა.

ქართული სათეატრო მხატვრობის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს წარმოადგენდა 1886 წელს მხატვარ ა.ბერიძის მიერ თეატრისთვის, რომელსაც “არტისტული წრე” ეწოდებოდა (დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი – ვ.კიკნაძე) საგანგებოდ მოხატული ფარდა. იგი 1914 წლამდე ამშვენებდა სცენას, ვიდრე ხანძრისას არ განადგურდა. მასზე მხატვარმა

გამოსახა რომელიმე არქიტექტურულ ძეგლთან გამართული სახალხო დღესასწაული. ტილოზე მოხუცი სახალხო მთქმელი მსმენელებს წარსულ საგმირო ისტორიებს უამბობდა.

ფერწერის განვითარებაზე საქართველოში დიდი გავლენა იქონიეს აქ მოღვაწე უცხოელმა მხატვრებმა: ჰელენ და პაულ ფონ ფრანკენებმა, თეოდორ ჰორშელტმა, კარლ ზომერმა, ბატალისტმა ფრანც რუბომ, პეიზაჟისტმა ბორის ფოგელმა, ალექსანდრე ზალცმანმა, ოსკარ შმერლინგმა. და სხვებმა. ა.ზალცმანმა 1917-1918 წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მხატვრულად გააფორმა რამდენიმე სპექტაკლი: პჩაიკოვსკის ოპერა “პიკის ქალი”, ჟ.ოფენბახის “ჰოფმანის ზღაპრები”, ე.ნაპრაგნიკის ოპერა “დუბროვსკი”, დ.არაიშივილის ოპერა “თქმულება შოთა რუსთაველზე” და ზ.ფალიაშივილის ოპერა “აბესალომ და ეთერი”. აღსანიშნავია რომ “აბესალომ და ეთერისთვის” კოსტიუმების შექმნისას, მხატვარმა შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასა და მინიატურებში წარმოდგენილი ქართული საერო სამოსი გამოიყენა ნიმუშად.

რეალისტური მხატვრობის განვითარებამ განაპირობა ქართველ ხალხთა ყოფითა და მათი ადათ-წესებით დაინტერესება, რომელსაც ღრმა ეროვნული და ტრადიციული საფუძველი გააჩნია. ჟანრულ მრავალფეროვნებაში აისახა ქართველი გლეხკაცის, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ყოფა-ცხოვრება. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გაღვივებულმა ეროვნულმა სულისკვეთებამ კიდევ უფრო გააღრმავა ინტერესი საქართველოს წარსული ისტორიისა და კულტურისადმი. XX საუკუნის დასაწყისში ზოგადად ქართულ კულტურაში ახალი ტენდენცია შეიმჩნევა, რომელიც ხელოვნებაში ქართული ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიების პროცესით არის საინტერესო.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა ხელოვნებაში ფორმისეული და მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ხელოვნების ინტერნაციონალიზაციამ მხატვრული და ესთეტიკური ფასეულობების ექსპორტი გამოიწვია. მოდერნიზმი, რომელიც ახალ ხელოვნებას ნიშნავდა, ძალიან მოკლე ხანში გავრცელდა მთელ ევროპაში. არქიტექტორებმა, მხატვრებმა, გრაფიკოსებმა, მოქანდაკეებმა, გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატებმა, თეატრის მხატვრებმა ხელოვნებაში ახალი შემოქმედებითი ფორმების კულტივირება დაიწყეს. საფრანგეთში მას არტ ნუვო, გერმანიაში იუგენსტილი, ავსტრიაში სეცესიონი, ხოლო რუსეთსა და საქართველოში მოდერნი ეწოდა. ახალი ხელოვნება თავისი ფილოსოფიური და

მსოფლმხედველობითი მრავალფეროვნებით დაუპირისპირდა გაბატონებულ ნეოსტილებსა და ძველი ტრადიციების მხატვრულ ფასეულობებს. თუმცა მოდერნიზმი კულტურაში ახალ აზროვნებას ნერგავდა, მას საფუძვლად ადრეული ეპოქების მხატვრული სტილები და მიმდინარეობები დაედო. ქართველი მხატვრები შთაგონებას ნაციონალური ხელოვნების წარსული ფორმებიდან იღებდნენ. მოდერნიზმის გავრცელება საქართველოში ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიების პერიოდს დაემთხვა. XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოს წარსულისადმი გაცხოველებულმა ინტერესმა მხატვრებში შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობისადმი, მინიატურისადმი, ქართული ჩუქურთმისადმი და პლასტიკური ხელოვნებისადმი ინტერესი განაპირობა. დაიწყო ქართული კულტურული მემკვიდრეობის აღწერა, მისი მეცნიერული შესწავლა. მოეწყო სამეცნიერო ექსპედიციები სამხრეთ საქართველოში, ისტორიულ ტაო-კლარჯეთში, სადაც ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით მოხდა შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ძეგლების აღნუსხვა, მრავალრიცხოვანი ჩანახატებისა და ფოტომასალის შეგროვება. ეროვნული ფორმების ძიების პროცესმა ქართული ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა. დაზგური მხატვრობა, არქიტექტურა, ლიტერატურა. გრ. რობაქიძემ და მოდერნისტმა მწერლებმა ააღორძინეს ძველი ქართულ ზეპირსიტყვიერება, მითები და ფოლკლორი. მათ ახალი სიცოცხლე შთაბერეს ძველ ქართულ ეთნოკულტურას.

განსაკუთრებული ინტერესი წარსულის ხელოვნებისადმი, ერთის მხრივ ეწინააღმდეგებოდა მოდერნისტულ და უფრო მეტად ავანგარდისტულ იდეოლოგიას, რომელიც უარყოფდა ყველაფერს ძველს. მაგრამ სწორედ ეროვნული ფორმის ძიებამ, რომელშიც ბოლომდე შენარჩუნდა ქართული ხელოვნების თვითმყოფადობა, ხელი შეუწყო ქართული მოდერნისტული ხელოვნების სრულყოფას. “ქართველი მხატვრების ახალი გზა, საქვეყნო დღევანდელ კულტურასთან ერთად უნდა მიმდინარეობდეს ადგილობრივი ქართული შესაძლებლობებით”. (12) გერმანელი მეცნიერი და თეოლოგი რ.რაიცენშტაინი მიიხნევედა, რომ ერის კულტურული განვითარებისთვის საჭიროა, “მოინახოს პიროვნულობა, ძალა, რომლითაც ერი, მიღებულ კულტურას საკუთარი არსების მიხედვით შეითვისებს, გადაამუშავებს და გააკეთილშობილებს”. (13) ქართულმა კულტურამ და ხელოვნებამ ძალიან საინტერესოდ შეძლო მოდერნიზმისა და ავანგარდის ხელოვნების პრინციპების ეროვნულ პრიზმაში გააზრება. “ქართველი მოდერნისტები

უპირატესობას არც ერთ მხატვრულ მიმდინარეობას არ ანიჭებდნენ”. (14) მათ საკუთრივ ქართული ხელოვნების ფორმები მიუსადაგეს ახალი ხელოვნების მოთხოვნებს, რომელშიც მნიშვნელოვანი იყო მხატვრული ნაწარმოების იდეური საწყისი. მრუდე კონსტრუქციული ხაზი, დეკორატივიზმი, ფორმათა სიმბოლიზმი, მოდერნიზმმა ხელოვნება ადამიანის თვითგამოვლენასთან გააიგივა. ქართული მხატვრობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გამოძახილია თვითმყოფადი და თვითნაბადი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება. მისი მხატვრული მანერა, კოლორიტი და ფორმის მოდელირება ძალიან ახლო დგას შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებთან. მხატვრობის კოლორიტი, მეტყველი ხაზი, კონტური, თეთრი შუქ-ჩრდილები, ფორმის პლასტიკა და კომპოზიციის ფრიზულ სიბრტყეებად დაყოფა, რომლითაც ფიროსმანი ფორმათა მოდელირებას აკეთებს, გენეტიკურ კავშირშია დავით-გარეჯის სამონასტრო მხატვრობასთან, დამიანესა თუ სხვა უცნობი მხატვრების შემოქმედებასთან.

ფიროსმანის მხატვრობა მთლიანად ქართული მხატვრობის ნიადაგზე აღმოცენებულ უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. ქართულ ხელოვნებაში მან ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიებისა და ავანგარდული მხატვრობის მიმდინარეობების პირობებში შეიძინა განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომლის ერთ-ერთი მიმდინარეობად ნეოპრიმიტივიზმი ითვლებოდა. თუმცა ნიკო ფიროსმანის მხატვრული მანერა მხოლოდ პრიმიტივიზმის ნიშნებით არ შემოიფარგლება და იგი უნიკალურ მხატვრულ სტილსა და მხატვრულ პრინციპებს ავლენს.

მოდერნიზმის გავრცელებამ საქართველოში ავანგარდისტული ხელოვნების სხვადასხვა ფორმა განავითარა: ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი კუბიზმი, კუბო-ფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი, ნეოპრიმიტივიზმი და სხვა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ქართული ფუტურისტული და კუბო-ფუტურისტული მხატვრული სტილი, რომელიც ძმებ კირილე და ილია ზდანევიჩების შემოქმედებაშია წარმოდგენილი. ძმებმა ზდანევიჩებმა დააკავშირეს რუსული ავანგარდული ხელოვნება და ქართული მოდერნიზმი. საფუძველი ჩაუყარეს ფუტურისტულ მხატვრობას და პოეზიას. მათ ასევე დიდი წვლილი მიუძღვით ფიროსმანის მხატვრობის აღმოჩენასა და მის პოპულარიზაციაში მთელ მსოფლიოში.

1910-იან წლებში ქართულ მხატვრობაში ახალგაზრდა მხატვრები დ.კაკაბაძე, დ.შეგარდნაძე, ლ.გუდიაშვილი. შ.ქიქოძე, ე.ახვლედიანი,

ქმადლაშილი, იგამრეკელი მოვიდნენ. მათ ახალი მხატვრული და პლასტიკურ-გამომსახველი ხერხები შემოიტანეს მხატვრობაში. ისინიც თავიანთ შემოქმედებაში თანამედროვე ხელოვნების მხატვრულ იდეებსა და ეროვნულ მხატვრულ ფორმებს ეყრდნობოდნენ. “ახალი თაობის მხატვართა უდიდესი დამსახურება ზოგადსაკაცობრიო სიმაღლეზე აყვანილი განზოგადებული, პირობითი, ეროვნული მხატვრული ფორმების შექმნაში მდგომარეობდა. ამ ძიებებმა თავის მხრივ განაპირობეს სპეციფიკური მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტაც” (15). ახალი დროის მოთხოვნების შესაბამისი მხატვრული კულტურისა და ხელოვნების შექმნამ განაპირობა ნოვატორობის ტრადიციასთან მჭიდრო კავშირი. მხატვართა ერთმა ჯგუფმა განათლება ევროპაში, კერძოდ კი, პარიზში მიიღო. ამან განსაზღვრა ქართული დაზგური მხატვრობის განვითარებაში სხვადასხვა მიმართულებისა და ტენდენციის არსებობა.

განსაკუთრებული ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარებაში ნოვატორ და ექსპერიმენტატორ ხელოვანს დავით კაკაბაძეს უჭირავს. მისი შემოქმედებითი დიაპაზონი დაზგური მხატვრობით, სცენოგრაფიით, კინოს მხატვრობითა და მეცნიერულ-თეორიული ნაშრომებით განისაზღვრება. მისი სახელოსნო დიდი მოაზროვნის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორია იყო. დ.კაკაბაძე განსხვავებული და თვითმყოფადი მხატვრული ხერხებით ამკვიდრებდა ქართულ ხელოვნებაში ავანგარდისტული ხელოვნების მხატვრულ ფორმებს. მისი შემოქმედება ღრმა ანალიზს ემყარებოდა, რომელშიც ტრადიციული და ავანგარდისტული ფორმები ერწყმის ერთმანეთს. მნიშვნელოვანი ეტაპი მხატვრის შემოქმედებაში პარიზს უკავშირდება. აქ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა დიდი მხატვრის შემოქმედებითი პრინციპები და მხატვრული მეთოდი.

ლადო გუდიაშილის შემოქმედებაში ნათლად ჩანს გვიანი შუა საუკუნეების ქართული საერო მინიატურით გატაცება. მხატვრის ნამუშევრები გამოირჩევა აღმოსავლური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი სურათის სიბრტყის დეკორატიული დამუშავებითა და მოქნილი, მეტყველი ხაზით, რაც მხატვრის მანერასა და სპარსული მხატვრობის გავლენაზე მეტყველებს. ლ.გუდიაშილის ფერწერა ჟანრობრივად და თემატურად მრავალფეროვანია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მხატვრის მიერ მოხატული ქაშვეთის ტაძრის საკურთხევლის კონქი, რომელშიც ლ.გუდიაშილმა მთლიანად შეცვალა

საუკუნეების განმავლობაში დამკვიდრებული ქრისტიანული იკონოგრაფიის ფორმა და ღვთისმშობელი მშვენიერი ქართველი ქალის სახით წარმოადგინა.

საინტერესოდ იკვთება შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში კავშირი მოდერნიზმსა და ქართულ მხატვრულ ტრადიციებს შორის. მისი კომპოზიციები სიბრტყობრივია, გარკვეული სტატიკურობით გამოირჩევა, ახასიათებს ფორმათა უტრირება და დეფორმაცია. ცალკეული საგნებისა და ფიგურების დამუშავებაში მხატვარი მათთვის შეუსაბამო ფერს იყენებდა, რაც ნახატის საერთო განწყობის შექმნას უწყობდა ხელს. მოდერნისტული და ექსპრესიონისტული ხატვის მანერის მიუხედავად, მხატვრობაში იგი არ შორდება რეალისტურ საფუძველს. შ.ქიქოძე მუშაობდა ფერწერაში, წიგნის ილუსტრაციაში, კარიკატურასა და სცენოგრაფიაში. მოსკოვში სწავლის დროს შ.ქიქოძემ თეატრ-კაბარე “დამურასთვის” პანო დახატა. მან ორი წელი იმუშავა გ.ჯაბადარის “სასცენო ხელოვნების სტუდიაში”. იგი ამ სტუდიის მთავარი მხატვარი იყო, სადაც გააფორმა ჯ.ჯაკოსის პიესა “ვითა ფოთლები”, ებრიეს მუსიკალური დრამა “სარწმუნოება”. ამ უკანასკნელისთვის მხატვარმა შექმნა კოსტიუმების ესკიზები. გ.ჯაბადარი დიდხანს მოღვაწეობდა საფრანგეთში, კერძოდ, ანდრე ანტუანთან და იზიარებდა ფრანგი რეჟისორის ნატურალისტურ იდეებს. ამიტომ მან მოითხოვა შ.ქიქოძისგან ნატურალისტურად და ისტორიზმის სრული დაცვით შეექმნა კოსტიუმები სპექტაკლისათვის. მსახიობი ვანჯაფარიძის მოგონებებიდან ჩანს, რომ მხატვარი ხშირად არ ეთანხმებოდა რეჟისორის შეხედულებებს, ამიტომ შ.ქიქოძემ მოგვიანებით დატოვა კიდევც გ.ჯაბადარის სტუდია.

პარიზში შ.ქიქოძე თანამშრომლობდა თეატრ “ატელიესთან”, რომელსაც ვ.ყუშიტაშვილი და შარლ დიულენი ხელმძღვანელობდნენ და თეატრ “ოდეონთან”. ამ თეატრებისთვის მხატვარმა ორი დაკვეთა შეასრულა. დაზუსტებით ცნობილი არ არის, რომელი სპექტაკლი გააფორმა მხატვარმა. არსებობს ცნობები მხატვრის თანამშრომლობის შესახებ პარიზის პატარა თეატრთან, “ძველი სამტრედე”, რომელშიც ვ.ყუშიტაშვილის რეკომენდაციით იყო მიწვეული.

ელენე ახვლედიანის მხატვრობაში განსაკუთრებული ადგილი პეიზაჟს უკავია, რომელშიც მხატვარმა ბოლომდე შეინარჩუნა ქართული ბუნების ხასიათი, მისი სახე, რომელიც სწორად და განსაკუთრებული ზომიერების გრძნობით მიუსადაგა ევროპული ხელოვნების მხატვრულ და ესთეტიკურ პრინციპებს. 1922 წელს კ.მარჯანიშვილმა ე.ახვლედიანი თეატრში მხატვრად

მიიწვია. დაიწყო ეახვლედიანის ხანგრძლივი სცენოგრაფიული მოღვაწეობა. მან გააფორმა სამოცდაათზე მეტი სპექტაკლი თბილისში, საქართველოსა და საზღვარგარეთის სხვადასხვა თეატრში. მათ შორის აღსანიშნავია “ოტელო”, “სამი ბლენძი”, “როგორ”, ”შიში”, “თეთრები”. საოპერო დადგმები “ბოჰემა”, “ბალ-მასკარადი”, “აბესალომ და ეთერი” და სხვა. ეახვლედიანს განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებაში, წიგნის ილუსტრაციასა და პეიზაჟური მხატვრობის ჟანრულ სრულყოფაში.

1920-იანი წლებიდან საქართველოში პროფესიული თეატრალური მხატვრობის განვითარება დაიწყო. ქართული სცენოგრაფიის პროფესიულ დონეზე ამაღლებასა და მისი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვით ვ.სიღამონ-ერისთავს, დ.კაკაბაძეს, შ.ქიქოძეს, ლ.გუდიაშვილს. ეახვლედიანს, კ.ზდანევიჩს, ი.გამრეკელს. ქართულ სცენოგრაფიაში სრულად აისახა დაზგურ მხატვრობაში არსებული მოდერნისტული და მრავალფეროვანი ავანგარდისტული მიმდინარეობები. განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მხატვართა შემოქმედება, რომლებმაც თავისი ცხოვრება თეატრის მხატვრობას დაუკავშირეს. მათ შორის აღსანიშნავია ირაკლი გამრეკელი, რომელიც ასევე დაზგური მხატვრობიდან მივიდა სცენოგრაფიაში, მაგრამ შემდეგ თავისი შემოქმედება თეატრს დაუკავშირა.

1930-იანი წლების ბოლოდან ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში, ე.წ. სოცრეალიზმის პრინციპები წინა პლანზე გამოვიდა. სოცრეალიზმი ხელოვნების ისტორიულ მნიშვნელობას ახალი რევოლუციური ეპოქის მიღწევების ასახვაში, კომუნისტური იდეოლოგიის გატარებაში, ხალხოსანი გმირების სახეების შექმნაში ხედავდა. იგი გამორიცხავდა თავისუფალ შემოქმედებით აზროვნებას, რადგან მოითხოვდა დოკუმენტური სიზუსტით ყოფილიყო ასახული ხელოვნებაში ახალი სოციალისტური რეალობა. ამიტომ ფორმა თავად გახდა შინარსის მატარებელი. განსხვავებული მხატვრული ფორმა ფორმალიზმად გამოცხადდა. 1948 წელს საქართველოში მყოფმა ფრანგმა მწერალმა ანდრე ჟიდმა ქართველ მხატვართა გამოფენაზე სინანულით აღნიშნა, რომ დათვალიერებაში მონაწილე მხატვრები “ფორმალისტები” ნამდვილად არ იყვნენ, მაგრამ ისინი არც მხატვრები არ იყვნენ”. სოცრეალიზმმა სახვით ხელოვნებაში და განსაკუთრებით ფერწერაში ჟანრების თანმიმდევრული განვითარებაც შეაფერხა. ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ ი.ნიკოლაძე, ნ.კანდელაკი, თ.აბაკელია, ეახვლედიანი,

დ.კაკაბაძე, ლ.გუდიაშვილი, ს.ქობულაძე, უ.ჯაფარიძე ი.თოიძე, ა.ბაუბეუკ-მელიკოვი, ე.ბაღდაძე, ა.ქუთათელაძე და სხვები.

ქართული ფერწერის გარდატეხა 1950-იან წლების ბოლოს დაიწყო. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობით მეცნიერებაში ე.წ. დათბობის პერიოდის ხელოვნებას პირობითად “საბჭოთა ავანგარდი” უწოდეს. იგი ოფიციალური ხელოვნებისგან განცალკევებულად ვითარდებოდა. ქართულ ხელოვნებაში ახალი ეპოქის დასაწყისი კვლავ ნაციონალური ხელოვნებისადმი, ქვეყნის წარსულისა და ადრეული ეპოქების მხატვრული მიღწევებისადმი ინტერესით განისაზღვრა. ამან ფერწერაში მთელი რიგი ჟანრების აღორძინებას შეუწყო ხელი. ახალი თაობის მხატვრების - ზ.ნიჟარაძის, ა.ვარაზის, ე.კალანდაძის, რ.თორდიას, ჯ.ხუნდაძის, თ.მირზაშვილის და სხვათა შემოქმედებაში. მკაფიოდ გამოიკვეთა ქართულ ხელოვნებაში არსებული მთავარი მხატვრული პრინციპები, რომლებიც ქართულ მხატვრობას მსოფლიო ხელოვნებაში არსებულ ტენდენციებსა თუ მხატვრულ მიმდინარეობების საერთო კონტექსტში განიხილავდა. განსაკუთრებით 1970-80-იან წლებში ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში გამოიკვეთა XX საუკუნის ფილოსოფიური მიმდინარეობებისადმი ინტერესი, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მხატვრული შემოქმედების იდეურ საფუძველს და ფერწერის მნიშვნელობას თანამედროვე ხელოვნებაში. ისინი თავიანთი შემოქმედებით XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მოდერნისტული მხატვრობისა და მოდერნისტული ფილოსოფიის ახლებური გააზრებით საკუთარ მხატვრულ პრინციპებს ამკვიდრებდნენ.

1970-80 წლებში მხატვართა უმრავლესობა გატაცებული იყო იტალიური ტრანსავანგარდით, ნეოექსპრესიონიზმით, კონცეპტუალიზმით და სხვა მიმდინარეობებით, რომელიც ახლო აღმოჩნდა ქართული დაზგური მხატვრობის საუკეთესო ტრადიციებთან. 1980-იან წლებიდან მოღვაწეობენ ი.ფარჯიანი, გ.გუგუშვილი, ლ.ჭოდოშვილი, ქ.მატაბელი, მ.ცეცხლაძე, ო.დურმიშიძე, ო.ტიმჩენკო, გ.ბუღაძე და სხვ.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების პოსტმოდერნისტულმა ხელოვნებამ შემოქმედებითი საქმიანობის სახე მიიღო. სახვითი ხელოვნების კლასიკური დარგები: ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება თანამედროვე ხელოვნებაში გამოიყენება არტ-ობიექტების, კონსტრუქციების, მუსიკალური, ინფორმაციული, მხატვრული და ლიტერატურული “პროდუქტების” შესაქმნელად. დიზაინი, ვიდეო-არტი, კომპიუტერული გრაფიკა, ინსტალაცია, პოსტმოდერნისტული ჰეპენინგები, პერფორმანსი, ენვაირომენტები და

პლასტიკური ავანგარდის სხვა მხატვრული ფორმები ქართულ სცენოგრაფიაშიც გამოვლინდა. ბოლო რამდენიმე ათწლეულში ქართული სცენოგრაფია და დაზგური მხატვრობა თითქოს დაშორდა ერთმანეთს. თეატრალურმა მხატვრობამ, როგორც ხელოვნების განცალკევებულმა დარგმა განვითარების დამოუკიდებელი ხაზი შეიძინა. იგი მთლიანად ქართული თეატრალურ-დეკორაციული და XX საუკუნის პირველი ნახევრის დაზგური შემოქმედების ტრადიციებს ეყრდნობა, რომლებმაც მყარი ნიადაგი შეუქმნეს დარგის განვითარებას, მისი მხატვრული მეთოდისა და თეორიის საფუძვლების ჩამოყალიბებას ქართულ სცენოგრაფიაში.

ქვეთავი III.

ირაკლი გამრეკელის დაზგური და თეატრალური მხატვრობა

ირაკლი გამრეკელი ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ბრწყინვალე ფერმწერი, გრაფიკოსი და ილუსტრატორი თვითნასწავლი მხატვარი იყო. მაგრამ სწორედ მან შეძლო მთელი ეპოქა შეექმნა ქართულ სცენოგრაფიაში და დაზგურ მხატვრობაში. ი.გამრეკელი დაიბადა 1894 წლის 6 მაისს ქალაქ გორში, მღვდლის ოჯახში. დაახლოებით 1906 წელს გამრეკელების ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადავიდა.

1911-1917 წლებში ი.გამრეკელი სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა. შემდეგ როსტოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა, 1918 წელს თბილისის უნივერსიტეტის დაარსებისთანავე კი ი.გამრეკელი თბილისში დაბრუნდა და აქ სამედიცინო ფაკულტეტზე სწავლობდა. მაგრამ მეოთხე კურსის დამთავრების შემდეგ სწავლა შეწყვიტა და სამედიცინო ფაკულტეტს აღარ მიბრუნებია. თუ როდის, სად ან რომელ პედაგოგთან სწავლობდა მხატვრობას და ვინ იყო მისი პედაგოგი, ამის შესახებ თითქმის არაფერია ცნობილი. გარდა იმისა, რომ ი.გამრეკელს მასტერ-კლასები ჰქონია მიუნხენის აკადემიის პროფესორთან, ვინმე სოლოვიოვთან. თავად ი.გამრეკელი თავის ყველა ბიოგრაფიულ ჩანაწერში ადასტურებს ამას, მაგრამ არსად არ მოიხსენიებს პროფესორს სახელით. ცნობილია, რომ XIX საუკუნის ბოლოს თბილისში მართლაც მოღვაწეობდა ვინმე მხატვარი ნ.სოლოვიოვი, რომელმაც საბავშვო ჟურნალ "ნობათის" პირველი ნომრის გარე ყდა გააფორმა.

ი.გამრეკელის შემოქმედება რამდენიმე პერიოდისგან შედგება. პირველი პერიოდის შესახებ (1911-1917 წწ.), ძალიან ცოტა რამაა ცნობილი. ამ წლებში

მომავალი მხატვარი სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა. როგორც მხატვარი ილუსტრატორს გაფორმებული ჰქონდა იატაკქვეშეთში გამოცემული ჟურნალი "გვირგვინი". ცნობილია, რომ ი.გამრეკელი გატაცებული იყო გ.გაბაშვილის შემოქმედებით და ქართული რეალისტური მხატვრობით. ი.გამრეკელის შემოქმედება ჟანრთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი გატაცებული იყო ექსპრესიონიზმით, კუბიზმით, ფუტურიზმით, ასურათებდა წიგნებს და ჟურნალებს, ხატავდა პლაკატებს, ქმნიდა თემატურ თუ პორტრეტულ ნახატებს.

1918-1922 წლებში ი.გამრეკელი ექსპრესიონიზმით დაინტერესდა. მის ხელწერას ზედმეტი მანერულობა ახასიათებს. ფიგურის დაყენება და მისი პორტრეტული გადაწყვეტა ერთგვარ "ექსპრესიონისტულ მანერიზმს" მოგვაგონებს, გადაჭარბებული თეატრალური ექსტიკულაციითა და უტრირებული მიმიკით. ი.გამრეკელის ფერწერაში ძლიერი ექსპრესია ფორმის რღვევა და აბსტრაგირება სუბიექტური განცდების შესატყვისი იყო.

მონოგრაფიაში "ირაკლი გამრეკელი" ც.კუხიანიძე აღნიშნავს, რომ დეკორატიულობა საერთოდ დამახასიათებელია ექსპრესიონიზმისათვის და კონკრეტულად ი.გამრეკელის ექსპრესიონისტული ფერწერისათვის. მაგრამ მხატვრისთვის დამახასიათებელი დეკორატიულობა, არა ფორმისეული ელემენტის გადაჭარბებულობით, არამედ მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ელემენტებითაა გამრავალფეროვნებული. ი.გამრეკელის ექსპრესიონისტულ მხატვრობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ნახატის ფერსა და საერთო კოლორიტს. მხატვრის პალიტრა გაჯერებული იყო თბილი ოქროსფერი, წითელი, ყვითელი, მწვანე და ლურჯი ფერის ცივი და მკვეთრი ნიუანსებით. ყვითლის სიჭარბე კი სუბიექტური ემოციისა და სულიერი განცდის აღმნიშვნელი იყო. ფერის დეკორაციულობა მხატვრის ფერისადმი, როგორც პლასტიკური ერთეულისადმი დამოკიდებულებაზე მეტყველებს, რაც შემდგომში განსაკუთრებულ ესთეტიკურ მნიშვნელობას ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში შეიძენს.

მხატვრის ტილოებში გადმოცემული ამბავი დროსა და სივრცეში უკიდურესად შემჭიდროვებულია. ამ მარადიულობაქცეულ წამში სამყაროს სუბიექტური განცდა და მხატვრის ინდივიდუალური ხედვა ვლინდება. მის არც ერთ ნამუშევარს: "სევდას", "უიმედობას", "ეჭვიანობას" და არც რომელიმე სხვას "სახე" არ გააჩნია. ეს კრებითი განცდა, ტკივილისა თუ სულიერი სასოწარკვეთის საერთო განზოგადებული გამოხატულებაა,

რომელიც ემოციის უკიდურეს ზღვარს გამოსახავს. მხატვარი ფერს ლაქებად ანაწილებს ტილოზე, ხაზის ტეხილი, ზიგზაგისებური დინამიკა განცდის “გულისცემას” გადმოსცემს. ფორმის მოდელირებას მხატვარი კონტურის მსუყე მონასმით აკეთებს. იგი არ ერიდება ფორმის პლასტიკურ უტრირებასა და ჰიპერბოლიზაციას. მის ნამუშევრებში “სევდა”, “უიმედობა”, “ეჭვიანობა” “დინამიკა”, “ქალი ფორთოხლებით”, “კაენი და აბელი”, “სამი ფიგურა”, “ფეერიული ღამე”, “სალომეას” ილუსტრაციები და მისი კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრები განსახიერებელი, გაპროვინებული სულიერი არსებებია.

ი.გამრეკელის ტილოებში ფიგურებს მთელი არე უკავიათ. (“სევდა”, “უიმედობა”, “დინამიკა”, “კაენი და აბელი”). ფორმის თვალსაზრისით ისინი ერთმანეთს ჰგვანან. ყველგან აქტიურია მსუყე კონტურული ხაზი, ასევე ტეხილი ფორმები და რეალური საგნებისა და სხეულის დეფორმაცია. მაგრამ აქ მატერიალური ფორმის გარდა, ნახატის დროით-სივრცობრივი გარემოც დეფორმირებულია. დრო სურათის სიღრმეში გაწელილია, სევდითა და უიმედობითაა გარინდული. მხოლოდ “დინამიკას” აქვს თავისი დრო, ისიც ისეთი, რომელშიც ათვლის წერტილია დაკარგული. სწორედ ამიტომ სამივე ეს ნამუშევარი მოკლებულია გმირთა სახეებს. ეს უბრალოდ ემოციაა, ადამიანის სხეულის ფორმაში გამოსახული. “დინამიკა” კი გაქცევაა, როგორც საკუთარი თავისგან, ისე ამაოებისგან.

განსხვავებული პლასტიკური გადაწყვეტა აქვს მხატვარს კომპოზიციებში “სამი ფიგურა” (“მობანავე ქალები”) და “ფეერიული ღამე”. ეს სრულიად სიზმრისეული აღქმით შექმნილი ნამუშევრები, წაგრძელებული სილუეტები, რბილი კონტურული ხაზითაა მოდელირებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ყველა ფიგურა განსხვავებული სუბსტანციისგან, რაღაც პლასტიკური მასისგანაა შექმნილი. ტილოს ფონი “სამ ფიგურაშიც” და “ფეერიულ ღამეშიც” მთლიანად პირობითი და ფანტასმაგორიულია.

ი.გამრეკელის კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია მისი ავტოპორტრეტი და სხვა პორტრეტული ტილოები. უპირველეს ყოვლისა ეს არის “მე და ცირკი”, “მხატვარი მედიცინაში” (იგივე “ლუეს”) მხატვრის მეგობრის შალვა აღხაზაშვილის პორტრეტი და რამდენიმე პორტრეტი, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია.

სურათში “მე და ცირკი” მხატვარს თავისი პორტრეტი რეალისტურ ქანრში აქვს შესრულებული და იგი ჩაწერილია კუბისტურად გააზრებულ

გარემოში. სურათში “მე და ცირკი” მხატვარი განსაკუთრებით კარგად იყენებს, როგორც პროექტორების შუქის ნაკადს, ასევე თოკის კიბეებს, ცირკის არენის მრუდე ხაზს, მანევზე გაქროლებული ცხენის გამოსახულებას, რომელიც პროექტორების შუქის ნაკადში გარდატყდება და გეომეტრიულ ფიგურებად იშლება. თითოეული ეს ფიგურა მოზაიკასავით ერთიან მხატვრულ კომპოზიციაში იკვრება, რომლის მთავარი ამოცანაა, გვაჩვენოს ადამიანის მრავალწახნაგოვანი იდეური სახე. მხატვარი ფორმათა საერთო პირობითობაში, მის რღვევასა და მარტივ გეომეტრიულ ფორმებამდე დაყვანაში ახერხებს სამყარო ერთიან სურათში დაინახოს და განჭვრიტოს მომავალი. ი.გამრეკელისთვის სამყარო ცირკის არენაა, სადაც ერთ წრეზე ტრიალებს ადამიანური განცდები და ხშირად ამოვებით აღსავსე მათი ბედისწერაც, რადგან ცირკის არენა იმ ჩაკეტილ წრედ და სივრცედ აღიქმება, რომლისგანაც ადამიანი თავის დაღწევას ვერ ახერხებს. გაქცეული ცხენის პარალელურად ცირკის გუმბათის ქვეშ აკრობატია დახატული. მხატვრის სახის ნახევარს ჯამბაზის ფიგურა ფარავს, სინამდვილეში კი ეს ყველაფერი მხატვრის გონებაში დატრიალებული უზარმაზარი და ერთიან მოძრაობაში მოსული სამყაროს არსია. როგორც ჭეშმარიტ ფუტურისტსა და კუბო-ფუტურიზმის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელს ი.გამრეკელს, ასე ჰქონდა წარმოდგენილი ადამიანის რთული ბუნება, რომელიც ახალი საუკუნის რიტმსა და დინამიკაში რეალურისა და “ზაუმურ” წახნაგოვან კონცეფციაში გამოისახება. სურათის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ მხატვრის პორტრეტი ტილოს მარჯვენა კუთხეშია მოთავსებული. იგი თითქოს აკვირდება მის გარშემო არსებულ სამყაროს, რომელსაც კვეთს პროექტორების შუქის ნაკადი, ცირკის არენის მრუდე ხაზები და ა.შ. სურათის საერთო ემოციური განწყობა, მხატვრის სულიერი განცდა მიღწეულია რეალისტურ ხერხებთან მოდერნისტული და კუბო-ფუტურისტული ხერხების დაპირისპირებით.

აღსანიშნავია ი.გამრეკელის თანამშრომლობა ფუტურისტულ ჟურნალ “H2SO4”-თან. მხატვარი ამ ჟურნალის ილუსტრატორი იყო. ეს ქართული ფუტურისტული გამომცემლობა 1924 წელს გამოდიოდა. მის პირველივე ნომერში დაიბეჭდა ი.გამრეკელის “მე და ცირკი” და 1922 წელს შექმნილი “მხატვარი მედიცინაში”. ამ ნამუშევრით მხატვარი ერთგვარად ეთხოვებოდა ექიმის პროფესიას. მისი ნამუშევრების ანალიზით ჩანს, რომ გამრეკელისთვის მედიცინაც და მხატვრობაც ადამიანის სულისა და სხეულის მკურნალია.

მაგრამ ორივე პროფესიის მსახურება მხატვრისთვის რთული აღმოჩნდა და მისი არჩევანი ხელოვნებისკენ გადაიხარა.

სურათის “მხატვარი მედიცინაში” ერთ მხარეს შიშველი ქალის ფიგურაა მოცემული, მეორე მხარეს კი, მამაკაცების შიშველი სხეულების ერთმანეთზე მიწყობილ შიშველი ფიგურების მრუდე მოხაზულობაში ჩაწერილია მხატვრის პროფილი. სურათის აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს მხატვრის აწეული ხელი, რომლითაც ის ცდილობს გაარღვიოს მის გარშემო არსებული ავადმყოფური სისასტიკითა და მანკიერებით შეპყრობილი სამყარო.

შავ ფონზე გამოსახულია მხატვრის კუბისტურ მანერაში გადაწყვეტილი პორტრეტი, ჩავარდნილი ლოყებითა და ამოშავებული თვალებით. თბილი ყავისფერი და მუქი მწვანე მსუყე ტონები მთლიანად აწონასწორებს გეომეტრიულ ფორმებად დაშლილ საგნებს. აქა-იქ წითელი ფერის ლაქები კოლორიტულად აცოცხლებს ნახატს და ამაფრებს ემოციას. ი.გამრეკელის ამ პერიოდის მხატვრობისთვის თბილი, კოლორიტული გამაა დამახასიათებელი: ყავისფერი, წითელი, შავი, მწვანე, ცისფერი და ყვითელი ტონები. “მხატვარი მედიცინაში” მთლიანად კუბისტურ მანერაშია გადაწყვეტილი. მას ასევე ახასიათებს ფუტურისტების გამომსახველობითი ელემენტებიც, ფორმათა რიტმული გამეორება, რაც ნახატის დინამიკას აძლიერებს. მაგრამ მიუხედავად ი.გამრეკელის დიდი გატაცებისა კუბო-ფუტურიზმით და ფორმისეული რღვევა-აბსტრაგირებით, იგი ბოლომდე მაინც არ წყვეტს რეალისტური ხერხების გამოყენებას. ეს ფორმისეული დაპირისპირება მხატვრის ინდივიდუალურ მანერაზე მიუთითებს. თავად ი.გამრეკელი ნათლად ავლენს საკუთარ მსოფლმხედველობას მისსავე ილუსტრირებულ ჟურნალ “H2SO4”-ის ფურცლებზე. “...ყოველი წუთის მოულოდნელობა ნივთს უკარგავს ძველ ფორმას და მისი გაგება განყენებულად სხვა ნივთთან წარმოუდგენელია. იწყება დინამიურობა ახალი ნივთის ასაგებად. ინგრევა ყალბი ფორმა. გადადის სხვა ფორმაში. ერთი ფორმის ხაზი ამტვრევს მეორე ფორმის ხაზულობას. ხდება ფერების შერევა და ჩნდება ნივთი ახალი ფორმისა და ახალი ფერის...” (16)

1922 წელს ი.გამრეკელისა და კ.მარჯანიშვილის შეხვედრა საბედისწერო აღმოჩნდა ახალგაზრდა მხატვრისათვის, რომელმაც საკუთარი შემოქმედება მთლიანად თეატრალურ მხატვრობას დაუთმო და 1926-დან 1943 წლამდე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მთავარი მხატვარი იყო. სწორედ თეატრალურ მხატვრობაში სრულად გამოვლინდა ი.გამრეკელის

მრავალფეროვანი შემოქმედებითი პოტენცია, რომელიც თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პირობებში მხატვარს საშუალებას აძლევდა, თავი წარმოეჩინა, როგორც მხატვარ-დეკორატორს, ფერმწერს, ინჟინერ-კონსტრუქტორს, არქიტექტორს, კოსტიუმის მხატვარს. “... გამრეკელი იყო, არა მარტო ბუნებით დეკორატორი, არა მარტო შესანიშნავი სპექტაკლების ბრწყინვალე გაფორმების ავტორი. გამრეკელმა შექმნა თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების გარკვეული სისტემა...”. (17)

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში აისახა მოდერნისტული და ავანგარდული ხელოვნების თითქმის ყველა მიმდინარეობა. “ფორმათა რიტმმა, მდიდარმა დეკორატიულმა ფანტაზიამ, აზრის მოქნილმა სახიერებამ, რაც ირაკლი გამრეკელის გრაფიკულსა და ფერწერულ ნამუშევრებში იყო გაბნეული, თავი მოიყარა მის სცენურ ქმნილებებში”. (18)

კ.მარჯანიშვილმა ი.გამრეკელი თეატრში მას მერე მიიწვია, რაც 1922 წელს გამოფენაზე მხატვრის მიერ დასურათებული ო.უაილდის რომანი “სალომეას” ილუსტრაციები დაათვალიერა. ამ დროისთვის კ.მარჯანიშვილს ჩაფიქრებული ჰქონდა “სალომეას” დადგმა. ამ პერიოდში შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში თანდათანობით ძლიერდებოდა ექსპრესიონისტული ტენდენციები, რაც ალ. ახმეტელის მიერ ს. შანშიაშვილის “ბერდო ზმანიას” დადგმამ კიდევ უფრო გამოააშკარავა.

კ.მარჯანიშვილი სათავეში ჩაუდგა ქართული თეატრისა და ქართული თეატრალური სკოლის შენებას. თავად დიდი რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ ექსპრესიონიზმი მისთვისაც ახალი იყო, და მისი სცენური განხორციელება საკმაოდ რთული მხატვრული ამოცანა იქნებოდა.

“ქართულ თეატრში შემოჭრილ ექსპრესიონისტულ ტალღას ი.გამრეკელის სახით საინტერესო და მდიდარი ფანტაზიის ოსტატი შეხვდა”. (20) მართლაც ექსპრესიონიზმი, მეტადრე ი.გამრეკელის ოდნავ მანერული თეატრალური ექსპრესიონიზმი და მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა ზუსტად მოერგო ქართული ექსპრესიონისტული თეატრის სტილისტიკას.

1922 წლისთვის ი.გამრეკელის შემოქმედებაში კუბო-ფუტურისტული ტენდენციები იყო მომძლავრებული. მიუხედავად ამისა, მის მიერ ექსპრესიონიზმთან მიბრუნება კიდევ უფრო საინტერესო აღმოჩნდა, როგორც შემოქმედებითი, ისე მხატვრული თვალსაზრისით. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში ექსპრესიონიზმი შეერწყა კუბისტურ-ფუტურისტულ და

კონსტრუქცივისტულ ელემენტებს. მათი სინთეზით კი ქართულ სცენაზე ახალი კონცეფტუალური ხელოვნება გაჩნდა.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიის პირობით პერიოდიზაციაში, პირველი ეტაპი კ.მარჯანიშვილთან მოდგაწეობაზე მოდის. 1922-1925 წლებში დაიდგა ო.უაილდის “სალომეა”, გ.რობაქიძის “მალშტრემი”, “ლონდა”, ი.გედევანიშვილის “სინათლე” და უ.შექსპირის “ჰამლეტი”. ეს ის პირველი ნაბიჯები იყო თეატრალურ მხატვრობაში, რომლებმაც ქართული სცენოგრაფიის მომავალი განვითარების გზა განსაზღვრეს.

1922 წელს “ახალ თეატრში” კ.მარჯანიშვილმა დადგა ო.უაილდის “სალომეა”. სცენოგრაფია ი.გამრეკელს ეკუთვნოდა. სპექტაკლის დეკორაციული ფორმა მხატვრის სურათმა “სალომეას ლოცვამ” განსაზღვრა. გამჭვირვალე ცისფერი ზოლიანი ფარდა დეკორატიულ ფონს წარმოადგენდა. მის წინ კი მეფე ჰეროდეს სასახლის მასიური კიბეები, გაშლილი მოედნები და სასახლის ბაღი იყო გაკეთებული. მხატვარს ისე ჰქონდა აგებული დეკორაცია, რომ მაყურებლის წინაშე სასახლის მონაკვეთი ჩანდა. სასახლის კედლები და მთლიანი კონსტრუქცია თითქოს სცენის პორტალს მიღმა გრძელდებოდა. ეს პირქუში არქიტექტურული გარემო გამოხატავდა მეფე ჰეროდეს სასახლეში გაბატონებულ სასტიკ ატმოსფეროს, საიდანაც სალომეას არ ძალუძდა თავის დაღწევა. სცენაზე კი მხატვარი ისე ახერხებდა სათამაშო “მოედნების” განსაზღვრას, რომ რეჟისორისთვის დადგმის მიზანსცენობრივი ნახაზის აგება გაადვილებულიყო სწორედ იმ რაკურსების გათვალისწინებით, რომელშიც როგორც აქტიორთა მასის გადაადგილება, ისე დეკორაციის პლასტიკური მონახაზი საერთო მხატვრულ-სივრცობრივი გადაწყვეტის ერთიან სახედ აღიქმებოდა. გალიბეგაშვილი წერდა: “უკვე ამ დადგმაში გამოვლინდა მომავალი თეატრის მხატვრის სახე. ძუნწ, ლაკონურ და სუფთა ფორმებში მან გადმოგვცა არქიტექტურული დეტალები. ალაგ-ალაგ ეს არქიტექტურული დეტალები აბსტრაგირებული იყო და თან უბრალო, გეომეტრიულ ფორმებამდეც იყო დაყვანილი.” (19) სასახლის რეალური, მძიმე პლასტიკური ფორმები დაპირისპირებული იყო ჰაეროვან და ოდნავ ბურუსით მოცულ ცისფერი ფარდის ფაქტურასთან. ფარდის უკან კი თითქოს გაშლილი ფრთებივით სამკუთხა აბსტრაქტული ფორმის დეკორაციული ელემენტები იყო გაკეთებული. მოქმედების მსვლელობისას ეს ელემენტები ფერს იცვლიდა, რომლის პალიტრა ვარდისფერი ტონიდან მუქი იისფერი ტონალობის ჩამუქებით სიშავემდე მიდიოდა. ცნობილია, რომ სალომეას მფარველი

მთვარის ღვთაება იყო. ამან განაპირობა დეკორაციის კოლორიტული გადაწყვეტა.

1923-1924 წლებში ი.გამრეკელმა გააფორმა სპექტაკლები “ლონდა” და “მალშტრემი”. მხატვრის ეს ორი ნამუშევარი ახლოს დგას ი.გამრეკელის დაზგურ მხატვრობასთან შესრულების მანერითა და მხატვრული სტილით, რომელშიც ნათლად იკვეთება ექსპრესიონისტული და კუბო-ფუტურისტული ხერხები.

“ლონდას” ესკიზში ი.გამრეკელი ერთდროულად აღწევს ფორმის აბსტრაგირებას და მის კუბისტურ-მოცულობიან გადაწყვეტას. ფორმათა მკვეთრი გეომეტრიულობა გამაფრებელია ექსპრესიონისტულად გადაწყვეტილი კოლორიტის კონტრასტული განაწილებით. პიესის მოქმედების ადგილი მთის წახნაგოვან ფერდობებზე, როულ პირობით ღანდშაფტში იშლება. წითელი, ყვითელი, შავი, მწვანე, გაუზავებელ ფერებიანი პალიტრა, ფორმის სკულპტურულობას ამჟღავნებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია უკანა დეკორაცია, რომელიც სცენაზე აგებულ სიბრტყეებად დიფერენცირებული დეკორაციის სტატიკურ ფორმას აგრძელებს და კუბისტურად გადაწყვეტილ მკვრივ პლასტიკურ, ფერწერულ ფარდა-პანოში გადადის. ამით მხატვარმა შეძლო სივრცის დანაწევრება ახლო და შორი ხედებით, რამაც სცენოგრაფიულ გარემოს სივრცის უსასრულობის შთაბეჭდილება მიანიჭა. ეს კი პიესაში ჩადებულ სიყვარულისა და სიცოცხლის მარადიულობის იდეას გამოხატავდა.

“მალშტრემის” სცენოგრაფიაში მხატვარმა ფორმათა დინამიკის მისაღწევად დეკორაციის ელემენტები ირიბად დიაგონალურად დააყენა სცენაზე. “მალშტრემის” ესკიზში ჭარბობდა ექსპრესიონისტული ტენდენციები, თუმცა ფორმის თვალსაზრისით, დეკორაციები ძალიან ახლოს იყო მხატვრის ფუტურისტულ მხატვრულ მანერასთან. ეს ურბანისტული ქაოსი, რომელიც წაქცეული შენობების, ესტაკადების ცალკეული, საფეხურებიანი ფიცარნაგებითა და დეკორაციის სიმულტანული აგებით იყო გაკეთებული, მხატვრის დაზგურ ნამუშევარს “მე და ცირკი” მოგვაგონებს. მაგრამ “მალშტრემში” მოქმედება არა ცირკის არენაზე, არამედ პირობით გადაწყვეტილ სამყაროში ხდება, რაც ფორმათა დახვავების მიუხედავად მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კოსტიუმები ამ სპექტაკლისთვის კ.ზდანევიჩმა შექმნა. პიესაში მკაფიოდაა გამოხატული ფუტურისტული იდეები, რაც კ.ზდანევიჩის მიერ საინტერესოდ იყო ასახული კოსტიუმებში.

“მალშტრემში” მოქმედება პირობით, ფანტასმაგორიულ სამყაროში ვითარდებოდა. ამიტომ სპექტაკლის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა რთულ და მრავალფეროვან დეკორაციულ ფორმას მოითხოვდა. ფორმათა აღრევით ერთ დეკორაციაში ჩაყრილი თანამედროვე სამყაროს ყველა ელემენტი არითმიულობით ხასიათდებოდა. სხვადასხვა დონეზე განლაგებული სათამაშო მოედნები, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობისას მიზანსცენებში ცალკეულ კომპოზიციებად ნაწილდებოდა, შუქწერის მეშვეობით გამოიყოფოდა საერთო დეკორაციული ფონიდან. სცენოგრაფიული დეტალები მოზაიკურად იშლებოდა. მაგრამ თითოეული სათამაშო სივრცე, რომელიც დეკორაციის დიდ ტილოზე ფორმათა რიტმული მონაცვლეობით ხასიათდებოდა, სტილისტურად ერთიანი ნახატის შემადგენელი პლასტიკური ნაწილი იყო. მრავალრიცხოვანი დეტალები, თუ საგნები, რომლებიც სავარაუდოდ ჩართული იყო მოქმედებაში, დეკორაციას “საგანგებოდ” შექმნილ ეკლექტიზმს ანიჭებდა და სცენოგრაფიული კონფლიქტის ჩანასახს წარმოადგენდა. დეკორაცია ისე იყო განაწილებული სცენის სივრცეში, თითქოს მისი ფორმები სცენის მიღმაც ვითარდებოდა. ამით იყო მიღწეული სამყაროსა და ტექნიკური პროგრესის უსასრულობის ფუტურისტული იდეა. უკანა დეკორაცია შავი ფერის ფარდით იყო გაკეთებული, რაც სიღრმესა და პლასტიკურობას ანიჭებდა დეკორაციულ სივრცეს სცენაზე. სცენოგრაფიაში დარღვეული იყო ხაზობრივი პერსპექტივის პრინციპები. მის მაგივრად დეკორაციის საერთო კოლორიტითა და ფორმათა რიტმული დინამიკით იქმნებოდა სივრცობრივი შთაბეჭდილება, რომელიც პირობით სამგანზომილებიან სამყაროს მოდელში იკვეთებოდა.

შედარებით რთული სცენოგრაფიული გარემოს შექმნა მოუწია ი.გამრეკელს სპექტაკლში “კაცი სარკიდან” (“შპიგელმენში” ფ.ვერფელი. რეჟ. ალ.ახმეტელი, 1925 წ.). ამ სპექტაკლის მხატვრობაც კუბო-ფუტურისტულ მანერაში იყო გადაწყვეტილი. რეალური სამყარო და ცხოვრება პიესაში ფანტასტიკურ სამყაროდ ირეკლებოდა სარკეში. მოქმედების ადგილის სიმრავლისა და მრავალფეროვნების გამო მათი ერთიან მხატვრულ სტილისტიკაში მოყვანა რთულ ამოცანას წარმოადგენდა. საჭირო იყო მისი ფორმისეულად შეჯგუფება და საერთო დრამატურგიული ფაბულის მეშვეობით ერთიან თხრობაში გადაწყვეტა. ც.კუხიანიძე დეკორაციებს ორ ჯგუფად პყოფს: “მორალური განწმენდის მისტიკური სამყარო და ცოდვიანი ცხოვრების მრავალფეროვანი სურათები.” (20) მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს

დახარისხებული დეკორაციული სურათები, მთავარი და მნიშვნელოვანი იყო, როგორ ფორმაში და რა პლასტიკური საშუალებებით გადაწყვიტა ი.გამრეკელმა სცენური სივრცე. სპექტაკლის გაფორმებაში მნიშვნელოვან ელემენტს კიბე წარმოადგენდა. სცენის პლანშეტი არ იყო ჩართული გაფორმებაში, სამაგიეროდ სხვადასხვა სიმაღლისა და კონფიგურაციის საფეხურებიანი ფიცარნაგები, სხვადასხვა სცენაში განსხვავებულ დეკორაციულ სურათებს ქმნიდა. თითქმის ყველა ესკიზზე ფონი განყენებული შავი ფერისაა, რაც დეკორაციას სიღრმისეული და პლასტიკური აღქმისათვის იყო საჭირო. კუბები, პრიზმები, სვეტები, სარკის ნამსხვრევები, სფეროები სამყაროს ფორმათა აბსტრაგირებულ სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ. მხატვარი “შპიგელმენშის” სცენოგრაფიაში ერთგული დარჩა სამყაროს მოწყობის კუბოფუტურისტული იდეისა.

“ქართული დეკორაციული ხელოვნება ახლა იწყებდა თავის განვითარებას. ის ვერ იქნებოდა განსაზღვრული მიმართულებების თვალსაზრისით. ხასიათითაც არ იყო ჩამოყალიბებული. თუმცა, ერთი რამ ცხადი იყო - თეატრში მოსულმა რეჟისორებმა თამამად დაიწყეს ახალი ძალების შემოკრება თეატრში. მათ გარკვეული თავისუფლებაც კი მიეცათ შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოსავლენად.” (21)

1925 წელს კ.მარჯანიშვილმა უ.შექსპირის “ჰამლეტი” დადგა. სცენოგრაფია ი.გამრეკელს ეკუთვნოდა. ამ სპექტაკლის გაფორმება მხატვრის შემოქმედებაში ახალი ეტაპის დასაწყისი იყო. “ჰამლეტის”, “ანზორის”, “ლამარას”, “თეთნულდის” სცენოგრაფიას დაწვრილებით შემდეგ თავში მიმოვიხილა.

ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სათავეში აღ. ახმეტელის მოსვლას. 1926 წლიდან თეატრის მთავარი მხატვარი ი.გამრეკელი გახდა. თეატრის ესთეტიკა და მხატვრობა მთლიანად დაექვემდებარა თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პრინციპებს. ი.გამრეკელის მიერ 1926-1935 წლებში გაფორმებული სპექტაკლები ქართული თეატრალური კონსტრუქტივიზმისა და ქმედით-სანახაობრივი სცენოგრაფიის მაღალმხატვრულ ნიმუშებს წარმოადგენდა. მათში ნოვატორული იდეები ახალი გამომსახველობითი ხერხებით აისახა, რომელშიც მოხდა ქართული ხალხური სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრის მხატვრული გაფორმების, ქართული დაზგური მხატვრობისა და თანამედროვე ხელოვნების

მრავალფეროვანი მიმდინარეობების ორგანული შერწყმა თეატრალური მხატვრობის ახალ გამომსახველობით სისტემაში.

1930-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართულ-საბჭოთა ხელოვნებაში ე.წ. სოცრეალიზმის პრინციპები გახდა წამყვანი, რაც რეალიზმის უკიდურესი ფორმით გამოსახვას ნიშნავდა. სცენაზე დოკუმენტური სიზუსტით უნდა ყოფილიყო გადმოცემული მოქმედების ადგილი ისტორიული ეპოქის სტილური ელემენტებითა და მხატვრული ფორმების დაცვით. ყოველგვარი პირობითობა და ფორმათა განზოგადება დეკორაციის შექმნისას იკრძალებოდა. სცენოგრაფიაში წამყვანი კვლავ დეკორაციული პრინციპები გახდა, რამაც სპექტაკლის გაფორმებაში ფერწერულობის გაძლიერება განაპირობა.

1936 წელს რუსთაველის თეატრში სპექტაკლი “არსენა” დაიდგა. (რეჟისორი ა.ვასაძე) ი.გამრეკელი “კვლავ იყენებს მრავლისმეტყველ მონუმენტურ ხეს, მთელი სპექტაკლი სუნთქავდა ქართული კოლორიტით”. (22) მაგრამ დეკორაცია უკვე აღარ ჰგავდა ირაკლი გამრეკელის ადრეულ ნამუშევრებს, რადგან მოქმედების ადგილი უფრო კონკრეტული გახდა. უკანა დეკორაციამ ფერწერული ფონის სახე შეიძინა და სასცენო სივრცის მოცულობიანი ფორმა ხაზობრივ პერსპექტივაზე აგებულმა ფერწერულმა კომპოზიციამ შეცვალა.

ასეთივე პრინციპებზეა აგებული “ოტელოს”, “გიორგი სააკაძის”, “აბესალომ და ეთერის” და “საპატარძლო აფიშით” დეკორაციები. “არსენაში” ირაკლი გამრეკელმა განიზრახა, სცენური დაზოგა ფერწერული პანორამით შემოერკალა და ამ მხატვრული ხერხით დეკორაციული დანადგარები, ტანსაცმელი, სხვადასხვა მორთულობა და თვით მიზანსცენებიც კი, ერთ მთლიან სურათად, ერთ მთლიან მხატვრულ, პირობითად რომ ვთქვათ, ფერწერულ ტილოდ გადაექცია... ამ სპექტაკლის გაფორმებისას ირაკლი გამრეკელი გაემიჯნა მიდრეკილებას კონსტრუქტივიზმისკენ დეკორაციულ ხელოვნებაში...” - იგონებს აკაკი ვასაძე. (23)

ქართულ სცენოგრაფიაში ამ პერიოდში თეატრის მხატვრობის დეკორაციული პრინციპები გაბატონდა, ი.გამრეკელი სულ უფრო ხშირად მოქმედების კონკრეტულ ადგილს ქმნიდა სცენაზე. ინტერიერი, ბუნების წილი, ნავსაყუდელი, პარკი... ყველა ეს დეკორაცია ნატურალისტური ხერხითაა შექმნილი, მაგრამ მას დახვეწილი ფორმები, ცალკეულ შემთხვევაში ეპოქების ღრმა ცოდნა, დახვეწილი პროპორციები, ფორმათა პლასტიკა, ბრწყინვალე კოლორიტი და სივრცის სწორი გადანაწილება გამოარჩევდა სხვათაგან.

მხატვარი აქაც ოსტატურად წყვეტდა ამოცანას და ახლა უკვე რეალურ სამყაროს მთელი თავისი პლასტიკურ-მოცულობიანი ფორმებით წარმოაჩენდა სცენაზე.

ქვეთავი IV.

სამყაროს კონსტრუქტივისტული მოდელი ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში

თეატრალური კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმმა სათეატრო მხატვრობაში ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპების დამკვიდრება განაპირობა. სცენოგრაფია მთლიანად იყო ჩართული სპექტაკლის მსვლელობაში და წარმოდგენის პლასტიკურ-სივრცობრივ გადაწყვეტას კარნახობდა. იგი განაპირობებდა სპექტაკლის მიზანსცენობრივ ქარგას, ხოლო სხვა სახვითი ელემენტები, დეკორაციის კოლორიტი, სცენური კოსტიუმი, დრამატურგია, განათება და შუქწერა დადგმის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნის ზემოცანას ემსახურებოდა.

თეატრალური კონსტრუქტივიზმის მხატვრულ ფორმაში იყო შექმნილი ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “მალშტრემი”, “კაცი სარკიდან”, “ჰამლეტი” და სხვა. მაგრამ სცენური სივრცის კონსტრუქტივისტული გააზრება პირველად და მკაფიოდ სპექტაკლებში “ზაგმუკი”, “რღვევა”, “საჭე მარცხნივ” გამოიკვეთა.

1926 წელს ალ.ახმეტელის მიერ ი.გამრეკელის სცენოგრაფიით განხორციელებული ა.გლებოვის პიესა “ზაგმუკი” სრულიად ახალი სიტყვა იყო ქართულ თეატრში. “ზაგმუკის” მოქმედება ძველ ბაბილონში, ზაგმუკის დღესასწაულზე მომხდარ მონათა აჯანყებაზე მოგვითხრობს. მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით სპექტაკლი “ზაგმუკი” იყო დამდგმელი კოლექტივის პირველი თამამი განაცხადი, რომელმაც შემდგომში განსაზღვრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მხატვრული სტილი, მისი ესთეტიკა და დიდი ხნით დაამკვიდრა ქართულ სცენოგრაფიაში თეატრალური კონსტრუქტივიზმი. სპექტაკლ “ზაგმუკის” ორიგინალურ სცენოგრაფიაში ხორცშესხმული ნოვატორული იდეები თეატრის სერიოზულ გამარჯვებად ჩაითვადა.

დადგმის სცენოგრაფიამ უმნიშვნელოვანესი ამოცანა გადაჭრა. ეპოქის სულისკვეთებისა და სტილისტური ნიშნების შენარჩუნებით, მხატვრობაში

წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ძველი სამყაროს ლეგენდარული ქალაქის განზოგადებული და კრებითი იერსახე. თანაც ისე, რომ ერთიან სცენურ სივრცეში მოქცეულიყო ბაბილონის მეფის სასახლე, ბაზარი, მოედანი, უზენაესი ღვთაების, მარდუქის ტაძარი და ტაძრისწინა მოედანი.

სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი სწორედ მისი სცენოგრაფია აღმოჩნდა. ი.გამრეკელმა ისე ააგო დეკორაციები, რომ რეჟისორს საშუალება მისცა, მსახიობთა დიდი მასის გამოყენებით სპექტაკლის რთული მიზანსცენური ნახაზი შეექმნა, რაც ხელს შეუწყობდა მოქმედების გააქტიურებას, მის პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტას.

დეკორაციული დანადგარები მთლიანად მოძრავ წრეზე იყო განლაგებული. წრის ამოძრავებითა და დეკორაციების რაკურსის ხშირი ცვლით სწრაფად იცვლებოდა მოქმედების ადგილიც. მასიური თაღები, სწორკუთხა პილონები, უზარმაზარი გეომეტრიული ფიგურები დაუსრულებლად გარდაისახებოდა ერთი ფორმიდან მეორეში: სვეტი თაღში, თაღი აივანში, აივანი მოაჯირში, შემდეგ კიბის კონსტრუქცია ჩნდებოდა, რომელიც შუაგულ მოედანში ჩადიოდა. ეს კუთხოვან-სპირალური პლასტიკური ფორმების დენადობა, მოქმედების სხვადასხვა ადგილს ერთიან დროით სივრცეში კრავდა. დეკორაცია მთლიანად იყო მორგებული სცენურ მოქმედებას. მისი ფორმა და წყობა კარნახობდა მიზანსცენობრივ ნახაზს და თავისი თანდაყოლილი ფორმათა დინამიზმით სპექტაკლის საერთო ტემპორიტმს ქმნიდა.

სცენაზე დაზვის ოდნავი შემობრუნებით სრულიად ახალი დეკორაციული გარემო ჩნდებოდა, რომელიც საინტერესო იყო არქიტექტურული და სანახაობრივი თვალსაზრისითაც. მხატვარმა გაფორმებაში უხვად გამოიყენა ბაბილონურ-ასურული სახვითი ხელოვნების დეკორატიული ელემენტები, ფანტასტიკური ცხოველების, შედუსა და ფასკუნჯების სტილიზებული გამოსახულებებით. სპექტაკლის კოსტიუმები საგანგებო ეკლექტიკურობით გამოირჩეოდა. განსაკუთრებით საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი “ზაგმუკის” ქალთა კოსტიუმები. მათში ნათლად იკვეთებოდა აღმოსავლური სტილისა და XX საუკუნის 20-იანი წლების მოდური ტენდენციები. ეს ყველაფერი კი კოსტიუმებს მეტ გამომსახველობას ანიჭებდა. სცენოგრაფიულად ასევე საინტერესო მიგნება იყო მოხატული ფარდის გამოყენება. ფარდა ორ მოშვებულ თოკზე იყო დამაგრებული. ფარდა ფერწერულად იყო მოხატული.

ლომებზე ამხედრებული მეომრები, მდიდრული ორნამენტით, უნებლიედ ასურეთის მეფის აშურბანიპალის სასახლის ლომებიან რელიეფურ ფრიზს მოგაგონებდა.

“ზაგმუკის” სცენოგრაფიაში გამოვლინდა კონსტრუქტივიზმის ძირითადი პრინციპები: დეკორაციის ერთიანი დანადგარი განხორციელებული იყო სასცენო სივრცის სხვადასხვა ფორმის სიბრტყობრივი განაწილებით, რომელიც მთლიანად ჩართული იყო სპექტაკლის მოქმედებაში და თავისი ფუნქციონალურობით დადგმის პლასტიკურ-სივრცობრივ გადაწყვეტას განსაზღვრავდა. ასეთი დეკორაციები მსახიობების აქტიორულ და პლასტიკურ შესაძლებლობებსაც მკვეთრად ავლენდა. საერთოდ, კონსტრუქტივისტული დეკორაციების ათვისება ფიზიკურად საგანგებოდ მომზადებულ არტისტებს შეეძლოთ. სასცენო სივრცეში დეკორაციების კონსტრუქციებზე გაშლილი მიზანსცენობრივი წყობა, მსახიობთა კოსტიუმი, რომელიც დეკორაციის პლასტიკურ გაგრძელებას წარმოადგენდა, სცენაზე შექმნილი პირობითი სამყაროს შიდა დინამიკას უწყობდა ხელს. სპექტაკლის ნათელი ფერებით შექმნილი კოლორიტული გამა გამდიდრებული იყო შუქწერით, რომელიც დადგმის ხმოვან-მუსიკალურ გაფორმებასთან ერთად სპექტაკლის ტემპორიტმს განსაზღვრავდა.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლისათვის “რღვევა”, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, განსხვავებულ ფორმას მოითხოვდა. იგი 1928 წელს ალ. ახმეტელმა დადგა. ბ.ლაგერენევის პიესა “რღვევა” ერთი ოჯახის მაგალითზე რევოლუციური მძლავრი ქარტეხილებით გამოწვეულ ჭეშმარიტ ფასეულობათა რღვევაზე მოგვითხრობს. ამიტომ მხატვარს სცენაზე ისეთი სცენოგრაფიული გარემო უნდა შეექმნა, რომ სამყაროთა ნგრევა თვალსაჩინო ყოფილიყო მაყურებლისთვის. პიესის მხატვრულ გაფორმებას პიესის შიგა კონფლიქტების გამოვლენა უნდა მოეხდინა. მხატვარმა სპექტაკლის I და III მოქმედება ნეორომანტიკულ სტილისტურ ფორმაში გადაწყვიტა. დეკორაციის ესკიზიდან მოჩანს მშვიდი, გაწონასწორებული, კეთილშობილი ოჯახის იდილიური საცხოვრებელი. ინტერიერი მკრთალ, ცისფერ და შინდისფერ ფერებში იყო გადაწყვეტილი. ოთახი, რომელშიც პირველი მოქმედება ვითარდებოდა, მხატვარმა ქსოვილის დრაპირებით შემოსაზღვრა. დრაპირების ვერტიკალური ნაოჭების მონოტონური დენადი ფორმა ოვალურად მომრგვალებული ფარდების კალთებით იყო გაწონასწორებული. ავეჯის სიმცირე სცენაზე სივრცის სიხალვათეს უსვამდა ხაზს. მრგვალი მაგიდის

თავზე დაშვებული აბაჟური მეტ ინტიმურობას ანიჭებდა ოთახს. მიუხედავად იმისა, რომ ი.გამრეკელმა მოქმედების ძალიან კონკრეტული ადგილი შექმნა, დეკორაციის საერთო გადაწყვეტა მაინც კრებითი ფორმის იყო. ეს ინტიმური ელფერით წარმოდგენილი მყუდრო ნავსაყუდელი სპექტაკლის მთავარი გმირის შინაგან ამბოხს ამწვავებდა.

სპექტაკლის II და IV მოქმედების დეკორაცია კონსტრუქტივისტული იყო. ი.გამრეკელმა სცენაზე უზარმაზარი სტილიზებული ჯავშნოსანი კრეისერი ააგო. კრეისერის სტილიზებული დეკორაცია სათამაშო მოედნებით იყო დიფერენცირებული და ერთიან სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენდა. სპექტაკლში გამოყენებული იყო თეატრის ყველა ტექნიკური საშუალება. დეკორაცია აქაც მოძრავ წრეზე იყო მოთავსებული. მეზღვაურთა აჯანყების სცენაში სტატისტთა უზარმაზარი მასა ტალღისებურ სინქრონულ მოძრაობებს აკეთებდა, რაც დეკორაციის პლასტიკურ ფორმას მრავალგანზომილებიან დინამიკურ სკულპტურულ ფორმად გარდასახავდა. მეზღვაურთა სცენები რიტმულ მიზანსცენებზე იყო აგებული, რაც შესაძლებელი გახდა მხატვრის მიერ დეკორაციის ზუსტი და ოპტიმალური ფორმის მიგნებით. ამით სპექტაკლის იდეური და მხატვრული ფორმა ერთ მთლიანობაში ჩამოყალიბდა.

სპექტაკლ “რღვევაში” ნათლად გამოიკვეთა რეჟისორის მიერ კონკრეტული დრამატურგიული მასალის ინდივიდუალური წაკითხვა. წარმოდგენის გაფორმება მთლიანად რიტმულ კონტრასტებზე იყო აგებული. I და III მოქმედებები ზედმეტად მშვიდ და ყოფით გარემოს ასახავდა. პაუზებით გარინდულ მსახიობთა “უმოქმედო” თამაშს II და IV მოქმედებებში მეზღვაურთა აჯანყების მძაფრი დინამიკური სცენები ცვლიდა. რასაც ხელს უწყობდა სპექტაკლის სცენოგრაფია. დადგმის ტემპორიტმის მკვეთრი ცვლა სპექტაკლის საერთო მოქმედებას ამძაფრებდა. იგივე რეჟისორული ხერხი გამოიყენა ალ.ახმეტელმა სპექტაკლ “ანზორის” II მოქმედებაში. ი.გამრეკელმა გასაოცარი ალღოთი და მხატვრული ხედვით სწორად მიაგნო დეკორაციის იმ ფორმას, რომელშიც ზუსტად გამოვლინდა ალ.ახმეტელის რეჟისორული ხედვა და დრამატურგიის მისეული აღქმა. დეკორაციის ფორმათა საერთო განზოგადებამ და სტილიზაციამ შესაძლებელი გახდა ბ.ლავრენევის პიესის იდეა საყოველთაო მნიშვნელობის გამხდარიყო.

“ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული ძიებანი მუდამ მიმართული იყო დრამატული ნაწარმოების გამჭოლი მოქმედების გამოჩინებისა და ხორცშესხმისაკენ, ძირითადის ზემოწვევისაკენ, რაც მის ნამუშევარს ყოველთვის ანიჭებდა მასშტაბურობასა და დამაჯერებლობას... როგორც თეატრალურ მხატვარს, მას მაინცდამაინც არ აინტერესებდა ინტიმში, ყოფითი დეტალების მეშვეობით გადმოეცა წარსული ცხოვრების ატმოსფერო, წარსულის ესთეტიკური შეხედულებები და მიმართულებები. იგი სპექტაკლის მთლიან არქიტექტურულ აღნაგობაზე უფრო ზრუნავდა და ცდილობდა თავის მხატვრობას თანამედროვე ჟღერადობა ჰქონოდა იდეის მიმართულების თანახმად”, აღნიშნავს თავის მოგონებებში მსახიობი ა.ვასაძე. (24)

“ზაგმუკსა” და “რღვევაში” მიღწეული პლასტიკურ ფორმათა და პლასტიკურ მასათა დინამიკური ურთიერთქმედება “ანზორში” კიდევ უფრო სრულყოფილი სახით წარმოდგა, რის საფუძველსაც დადგმის სცენოგრაფია ქმნიდა. ი.გამრეკელის მხატვრობაში დეკორაციები უმაღლეს ხარისხში აყვანილი განზოგადებული მხატვრული ფორმით იყო შექმნილი. ეს ერთის მხრივ, პასუხობდა თეატრალური კონსტრუქტივიზმის მთავარ პრინციპებს მოქმედების განზოგადებული ადგილის შექმნაში. მეორე მხრივ კი, განპირობებული იყო პიესის რეჟისორული წაკითხვით. აღ.ახმეტელმა ვივანოვის პიესა “ჯავშნოსანი 14-69” მწერალ ს.შანშიაშვილს გადმოაქართულებინა და მოქმედების ადგილი შორეული ციმბირის ნაცვლად დადესტანში გადმოატანინა. პიესის რეჟოლუციურ-ჰეროიკული სულისკვეთება, ს.შანშიაშვილმა ზუსტად მიუსადაგა მთის ხალხის თავისუფლებისაკენ სწრაფვას, მათ ფსიქოლოგიასა და საბრძოლო მრწამსს. მიუხედავად ფორმათა განზოგადებისა და სტილიზებული დეკორაციებისა, “ანზორის” სცენოგრაფიაში ნათლად იკვეთებოდა მთის ხალხის ეთნოკულტურისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები: არქიტექტურა, ყოფა, ჩაცმულობა და სხვა.

აღ.ახმეტელი თავის სპექტაკლებში ყოველთვის ისწრაფვოდა ერთიანი სანახაობრივი დადგმის შექმნისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარმა სპექტაკლის გაფორმებაში ცალკეული სცენოგრაფიული სამყაროები შექმნა, მათი საერთო მხატვრული სახე ზუსტად შეესატყვისებოდა პიესის მოქმედებას. დადგმა ოთხ აქტად და ექვს სურათად მიდიოდა, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების სირთულიდან გამომდინარე, დეკორაციებზე მუშაობა თითქმის პრემიერამდე მიმდინარეობდა, რომ გათვალისწინებული ყოფილიყო

ყველა დეტალი და აღმოფხვრილიყო ყველა უზუსტობა. სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა დადგმის ტექნიკური გამართულობა.

ყველა მოქმედებაში სცენაზე დიფერენცირებული სხვადასხვა ზომის სათამაშო სიბრტყე იყო გაკეთებული და დეკორაციის შესაბამის ფორმას შეესატყვისებოდა. ყველა მოქმედებაში საერთო იყო ავანსცენაზე სცენის იატაკის აყრით გაკეთებული ფიცარნაგები, რომელიც სტილიზებული მთის კლდოვან რელიეფს მოგვაგონებდა. ეს კონსტრუქცია სპექტაკლის ყველა სცენის დეკორაციული გაფორმებისთვის უცვლელი რჩებოდა და მოქმედების ადგილის დაკონკრეტებასა და დეკორაციების ცალკეული სურათების გაერთიანებას უწყობდა ხელს. ავანსცენაზე, შუაში გაკეთებული იყო კიბე-მსახიობების სვლა სცენაზე საორკესტრო ორმოდან ხდებოდა. იგი ვიზუალურად ადიდებდა და მრავალგანზომილებიანს ხდიდა სცენის სივრცეს. მხატვარმა სცენაზე არა უბრალოდ სცენოგრაფიული სამოქმედო გარემო შექმნა, არამედ პირობითი სამყაროს მოდელი წარმოადგინა. ეს საკმაოდ რთული პლასტიკური კონსტრუქცია იყო და მსახიობებისგან საგანგებო ფიზიკურ მომზადებას მოითხოვდა. მხატვრის მიერ შექმნილი სცენოგრაფიული გარემო მსახიობისთვის ორგანული უნდა ყოფილიყო. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როცა დეკორაცია ჩართულია სცენურ მოქმედებაში. ”ანზორის” დეკორაციები მსახიობისთვის უშუალო სამოქმედო სიბრტყეს წარმოადგენდა. ამ მხრივ გამორჩეული იყო III მოქმედების დეკორაცია, თითქოს სცენის პლანშეტიდან ამოზრდილი დადესტნური აული. მის სტილიზებულ ბანებსა და კიბე-პანდუსებზე თამაში მსახიობებისგან ფიზიკურ მომზადებასაც კი მოითხოვდა.

“გამრეკელის ყოველი დეკორაცია და მით უმეტეს “ანზორის” დეკორაციის ათვისება მსახიობების მიერ დაკავშირებული იყო სპექტაკლის საერთო სახის სრულყოფასთან. სწორედ ამიტომ იყო, რომ “ანზორში” მსახიობები ჩვეულებრივად კი არ დააბიჯებდნენ სცენაზე, არამედ თითქოს დაფრინავდნენ, სრიალებდნენ, ცოცავდნენ; ისინი ცეკვავდნენ და მათი ყოველი მოძრაობა ცეკვის რომელიღაც ილეთს წააგავდა” (25)

სპექტაკლ “ანზორის” სცენოგრაფია მთლიანად კონსტრუქტივიზმის პრინციპებზე იყო შექმნილი. იგი მხატვრისგან არქიტექტურისა და ინჟინერიის ცოდნას მოითხოვდა. ოთხივე აქტში ი.გამრეკელმა სხვადასხვა დეკორაცია

შექმნა. არც ერთი მათგანი ერთმანეთს არ ჰკავდა, საერთო მათში მხოლოდ სცენის პლანშეტის რელიეფური წყობა იყო, რომელიც ერთგვარ საძირკველს წარმოადგენდა ყოველი ახალი დეკორაციულ-კონსტრუქციული გარემოსთვის. I მოქმედებაში რკინის ხიდის უზარმაზარი კონსტრუქცია ისე იყო გაკეთებული, რომ კონსტრუქციის დეტალები სცენის პორტალის მიღმა გრძელდებოდა. ეს მეტ სიღრმესა და პლასტიკურობას ანიჭებდა დეკორაციას. ავანსცენაზე გამოწეული დამრეცი ფიცარნაგები სალი კლდის იმიტაციას ქმნიდა. ეს მთავორიანი რელიეფი სცენის სიღრმისკენ მიემართებოდა, საიდანაც ხიდის უზარმაზარი კიბე ამოდიოდა და იგი რკინიგზის ლიანდაგებზე გადასასვლელ ხიდს წარმოადგენდა. დეკორაციების სტილიზებული გეომეტრიული ფორმები, კიბის კონსტრუქცია და საფეხურებიანი გადასასვლელი სცენის იატაკის რელიეფურ ფორმას ერწყმოდა. დეკორაცია მუქი ნაცრისფერი ტონების თამაშზე იყო აგებული. რკინისა და ქვის ფაქტურის ხაოიანი და გაპრიალებული ზედაპირით ის მხატვრულ კონტრასტებს ქმნიდა.

“ანზორის” II მოქმედებაში ირაკლი გამრეკელმა მცირე ზომის რკინიგზის სადგური ააგო, რომელიც განათების პალიტრით მკრთალ დაბინდულ შუქში წარმოადგინა. ამ პატარა სადგურზე მრავალი ადამიანი ირეოდა. სპექტაკლის მოქმედებებს შორის ხელოვნურად შექმნილი რიტმული კონტრასტი, რომელიც აახმეტელმა წარმატებით განახორციელა “რღვევაში”, “ანზორის” II მოქმედების შენელებულ დინამიზმს შინაგანი ფსიქოლოგიური მუხტი შესძინა. იგი თითქოს III და IV მოქმედების დაძაბული ტემპო-რიტმის წინაპირობა იყო. სპექტაკლ “ანზორის” III მოქმედებაში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა სპექტაკლის იდეურ-პლასტიკური და სახვითი მხარე. ი.გამრეკელის მიერ III მოქმედებისთვის შექმნილი დეკორაცია-დანადგარი ქართულ სათეატრო მხატვრობაში სრულიად ახალი განაცხადი იყო.

მრავალსაფეხურიანი დეკორაცია-დანადგარი, რომელიც ერთიან განზოგადებულ-კრებით პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტილ დადესტნურ აუღს წარმოადგენდა, შოთა რუსთაველის თეატრის სცენის მთელ სივრცეში გაიშალა. მთლიანად დაიკავა სცენა-კოლოფი და გამოავლინა სცენის ტექნიკური შესაძლებლობები. დეკორაცია ერთმანეთზე დაწყობილ ტრაპეციის ფორმის ბრტყელსახურავიან საცხოვრებელ სახლებს წარმოადგენდა. ისინი ერთმანეთთან კიბეებითა და მრავალსაფეხურიანი პანდუსებით იყო დაკავშირებული. სახლის ბანებზე სხვადასხვა სიმაღლეზე დიფერენცირებული სათამაშო მოედნები იყო გაკეთებული. ამის გამო დეკორაცია მთლიანად იყო

ჩართული მოქმედებაში და მთის ერთიანი მონოლითიდან ამოზრდილი პლასტიკური მასის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მთის კორტოხებზე გაშენებული დადესტნური აული თითქოს ზევიდან დაჰყურებდა დედამიწას. მთის სოფლის ლანდშაფტი პირქუშ რუხ-მიწისფერ ტონში იყო გადაწყვეტილი. კონსტრუქციის “უფერული” კოლორიტი დეკორაციის ფორმისა და მისი ფაქტურის გამოვლენას ემსახურებოდა. დეკორაციის ზედაპირის ფაქტურული დამუშავებით აულის თიხატკეპნილი, თუ ფიქალი ქვისგან ნაშენ, ერთმანეთზე დაწყობილ ტრაპეციის ფორმის გეომეტრიულ სხეულებს ჰგავდა. მხატვარმა მეტი დამაჯერებლობისთვის ამ სახლებს შესასვლელი კარი და სარკმლებიც გაუკეთა. თითოეული დეკორაცია კონკრეტული რეალური დეკორაციული ფორმისა და პირობითი პლასტიკური ფორმის კონტრასტზე იყო აგებული.

ბანების ასეთი სტილიზაცია და მსახიობთა მოძრაობა სცენაზე საოცარ ეფექტს ქმნიდა. მსახიობთა ჩაცმულობა, მათი რუხი და გახუნებული შავი ფერის ჩოხები კარგად ერწყმოდა სცენის “კლდოვან” ფაქტურას. მსახიობთა კოსტიუმი დეკორაციის გაგრძელებად იქცა.

ი.გამრეკელის მიერ “ანზორისთვის” შექმნილი დეკორაციების განზოგადებულ-სტილიზებული ფორმა სცენოგრაფიული თვალსაზრისით აღმოჩნდა ის მეტად მნიშვნელოვანი ნოვატორული მიგნება, რომელმაც ქართული თეატრალური მხატვრობის სახე განსაზღვრა. მან სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში, ფორმათა განზოგადებას, დეკორაციის კრებით-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტას და სცენის პლასტიკის განსაკუთრებულ სივრცობრივ გააზრებას ჩაუყარა საფუძველი. ი.გამრეკელის კონსტრუქციები მათემატიკური სიზუსტით იყო აგებული. ეს ერთი შეხედვით სრულიად ხელოვნური გარემო თავისი ლაკონურობით, ფორმის მთლიანობით განსაზღვრავდა სპექტაკლის მოქმედების მთელ დინამიკას. სცენოგრაფიული თვალსაზრისით “ანზორი” მოქმედების გაფორმების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენდა, მასში ნათლად ჩანდა სცენოგრაფიის სხვადასხვა ფუნქციონალური მხარეც. “მსახიობები დეკორაციის ყოველ კიბეს, ყოველ ფიცარნავს, ყოველ შემადლებას ათამაშებდნენ. ეს იყო ცოცხალი კავშირი მსახიობსა და მის გარემომცველ სცენურ პირობებს შორის”. (26)

ძირითადი დაზგა, რომელიც აულს წარმოადგენდა არღვევდა დეკორატიულ ფორმათა გადაწყვეტის შესახებ არსებულ ყველა ადრეულ

შეხედულებას და სრულიად ახალ დამოუკიდებელ და თვალსაჩინო გზას ჰქმნიდა თეატრალურ მხატვრობაში.

აულის მაკეტი თერთმეტი ბანისა და ექვსი კიბისაგან შედგებოდა. თითოეულ ბაქანზე ხუთი ან ექვსი მსახიობისაგან პლასტიკური მიზანსცენა იქმნებოდა. როცა ყველა ბაქანი სტატისტებით იყო დაკავებული და ერთიან ქორეოგრაფიულ ნომერში სცენისა და მსახიობების პლასტიკური მოძრაობა კულმინაციას აღწევდა, ნათლად ჩანდა, თუ რა რთული გეომეტრიული ნახაზი იქმნებოდა. ეს ნახაზი დეკორაციის არქიტექტონიკასთან თანხვედრაში იყო მოყვანილი. ამ შემთხვევაში სცენოგრაფია იმ ბაზას წარმოადგენდა, რომელიც აუცილებელი იყო რეჟისორისათვის, რომ სპექტაკლის ტექნიკურურად აეწყო და მისი მთავარი იდეისათვის დაემორჩილებინა.

“სასცენო მოედანზე აღმართული კონსტრუქციის ტეხილი ხაზებით, სამოქმედოდ გამოყენებული ბანების სისტემით, მოიძებნა სახე, რომელიც ზუსტად ასახავდა გარემოს და თავისი ზოგადი ბუნებით ამართლებდა მასშტაბის ასეთ დარღვევას... პირიქით, ადამიანთა სხეულებთან შეუსაბამოდ მცირე ზომის ქოხები უფრო მკვეთრად აჩენდნენ მიზანსცენათა მნიშვნელობას.” (27)

ი.გამრეკელმა “ანზორის” მხატვრულ გაფორმებაში თავისი ნოვატორობა გამოავლინა სცენური სივრცის პლასტიკის ახლებური გააზრებით. სათამაშო სივრცის განსხვავებულ მოდელირებამ საშუალება მისცა რეჟისორს, რთული მიზანსცენების ნახაზი შეექმნა, რომელიც სცენაზე სტატისტთა დიდი მასის ერთდროულ განთავსებას უზრუნველყოფდა.

სპექტაკლ ”ანზორის” სცენოგრაფია დადგმის ზეამოცანის გამოვლენას ემსახურებოდა. იგი ხელს უწყობდა სპექტაკლის მოქმედების გააქტიურებას, მსახიობებს კი საკუთარი შესაძლებლობების უკეთ გამოვლენის საშუალებას აძლევდა. ასეთი დეკორაციული გარემოს შექმნით, რომელიც ხელს შეუწყობდა აქტიორული შესაძლებლობების გამოვლენას და სცენაზე ორგანულ სათამაშო სივრცეს შექმნიდა. პიესა იმ დროის საერთო სულისკვეთებიდან გამომდინარე იდეოლოგიზირებული იყო. მაგრამ აღ.ახმეტელისთვის მას განსაკუთრებული ჟღერადობა გააჩნდა, რადგან მთავარი იდეა მასში თავისუფლებისთვის ბრძოლა იყო. ამიტომ შესაძლებელი გახდა პიესის გადმოქართულება და მისი განსხვავებული ინტერპრეტაცია.

სპექტაკლისთვის შექმნილ მთის სტილიზებულ ფერდობებზე რეჟისორმა თავისუფლებისთვის მებრძოლი მთის ხალხის გმირული ცეკვა-როკვა რთული

ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ფორმით გადაწყვიტა. ქართული ხალხური ცეკვების ილეთების გამოყენებით, სინქრონული შესტებისა და მოძრაობების მკვეთრი ხაზით მსახიობთა მოძრაობა დეკორაციის ხაზობრივ წყობას ემთხვეოდა და პარალელურ ნახაზში ეწყობოდა. ამით კიდევ უფრო მატულობდა სპექტაკლის შიდა რიტმი და წარმოდგენის საერთო დინამიკას ამძაფრებდა. ასეთი მუხტი მთლიანად გადაეცემოდა სპექტაკლის მთელ მოქმედებას. ეს პლასტიკური პათეტიკა წარმოდგენელი იქნებოდა, დეკორაციის წყობას შიდა დინამიკა რომ არ ჰქონოდა.

სპექტაკლის IV აქტის დეკორაციას რკინიგზის დეპო და ლიანდაგზე შეყენებული ჯავშნოსანი მატარებელი წარმოადგენდა. სცენის სიღრმისკენ საფეხურებად თორმეტი პანდუსი ადიოდა და მათ მიღმა რკინიგზის ლიანდაგის ხაზი მოსჩანდა. ჯავშანმატარებელს წინ ტყვიამფრქვევი ჰქონდა გაკეთებული. ამ სპექტაკლის იდეა, რომლის რევოლუციური სვლა მხოლოდ მომავლისკენ იყო მიმართული, მხატვარმა შემართული ლულით გამოხატა. უზარმაზარი ბეტონის ცილინდრები წყვილ-წყვილად ბეტონის ფილებითვე იყო გადახურული. რკინა-ბეტონში ჩასმული ეს სცენური სამყარო, მტკიცე რევოლუციურ სულისკვეთებას გამოხატავდა. აჯანყებული მთიელების მიერ ჯავშნოსანზე აფრიალებული წითელი დროშა მკვეთრ კოლორიტულ ეფექტს ქმნიდა. ამას წინ უსწრებდა ი.გამრეკელის მიერ თამამ ხერხში გადაწყვეტილი რეჟისორული ჩანაფიქრი, რომელიც III მოქმედებაში ზაირას ცეკვაში იყო გამოყენებული. შინაარსის თანახმად, ჯავშანმატარებელი რომელიმე პარტიზანს საკუთარი სხეულით უნდა გაეჩერებინა. პარტიზანები წრეში იდგნენ. ერთ-ერთი მათგანი მშვენიერ ზაირას საცეკვაოდ უნდა გამოეწვია. მის გარდა ყველამ იცოდა, ვისაც ზაირა გამოიწვევა საცეკვაოდ, სასიკვდილოდ იყო განწირული. ზაირამ თავისი შეყვარებული ახმა გამოიწვია. რეჟისორმა ტრაგიკული კულმინაციის გამოსახატავად სცენა მთლიანად პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულ ფორმაში გადაწყვიტა. მომავალში თეატრმცოდნეებმა ზაირას ცეკვას “სიკვდილის როკვა” უწოდეს. სცენოგრაფიული თვალსაზრისით, ი.გამრეკელმაც ეფექტურ ხერხს მიმართა. მან ზაირას ჭრელი, დიდი ყვავილებით მოჩითული კოსტიუმი ჩააცვა. ცეკვის ეპიზოდში კოსტიუმი საოცარ ფერწერულ ეფექტს იძლეობდა და დეკორაციის საერთო მონოქრომულ ტონალობასთან მკვეთრ კოლორიტულ კონტრასტს ქმნიდა. მხატვარმა სცენური კოსტიუმი პიესის დრამატურგიული კონფლიქტის გასამძაფრებლად შექმნა, რაც თანამედროვე სცენოგრაფიაში სათეატრო მხატვრობისა და

სცენის სივრცის პლასტიკის დამუშავების უმნიშვნელოვანეს ესთეტიკურ კატეგორიადაა მიჩნეული. სადღეისოდ მას სცენოგრაფიული კონფლიქტი ეწოდება და სპექტაკლ “ანზორის” სცენოგრაფიაში ჩანასახის ფორმით იყო წარმოდგენილი.

1926-1930 წლებში ალ.ახმეტელის მიერ განხორციელებული სპექტაკლებისთვის შექმნილ სცენოგრაფიაში ი.გამრეკელმა სრულიად ახლებური ნოვატორული ხედვა გამოავლინა სცენის სივრცის პლასტიკის ამოცანის გადაწყვეტაში. ეს გამოისახა სცენის სივრცის მოდელირებაში, სპექტაკლის განსაკუთრებულ მიზანსცენობრივ აგებაში. ქმედითი სცენოგრაფიის პირობებში სცენის ყველა ტექნიკური შესაძლებლობების გამოყენება, სცენოგრაფიული კონფლიქტისა და სხვა ესთეტიკური კატეგორიების განსაზღვრა სპექტაკლის მხატვრული სახის შექმნას ემსახურება.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში სპექტაკლებისათვის “ზაგმუკი”, “რღვევა”, “ანზორი” გამოვლინდა მხატვრის ნოვატორობა სპექტაკლის სამოქმედო სივრცის შექმნაში. თეატრალური კონსტრუქტივიზმი თავისი ფუნქციონალური ხასიათით სცენაზე ისეთი დეკორაციული გარემოს შექმნას მოითხოვდა, რომელიც სპექტაკლის რეალურ სამოქმედო სივრცეს შექმნიდა. იგი დრამატურგიული მასალის საფუძველზე დადგმის რეჟისორული კონცეფციის შესაბამისი უნდა ყოფილიყო. ი.გამრეკელის მხატვრობა ზემოაღნიშნულ სპექტაკლებში შეესატყვისებოდა რეჟისორის ჩანაფიქრს, რომელშიც განსაზღვრული იყო სპექტაკლის მთლიანი პლასტიკური ფორმაც. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად მხატვრისა და რეჟისორის ძალიან მჭიდრო შემოქმედებითი თანამშრომლობისა, ი.გამრეკელმა არ დაკარგა ინდივიდუალური თვისებები და საკუთარი მანერა. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში ყველგან ვლინდება მხატვრის მიერ შექმნილი თვითმყოფადი და განუმეორებელი დეკორაციისა და კოსტიუმების სახვითი ფორმები. მათში განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიკვეთა დიდი რეჟისორის ხორცშესხმული ნოვატორული იდეები. “ანზორის” სცენოგრაფიაში ი.გამრეკელმა შექმნა დაღესტნის განზოგადებული კრებითი სახე. დეკორაციები მთლიანად მოკლებული იყო ყოველგვარ დეტალიზაციას. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება დადგმის ყველა სხვა შემადგენელი ფორმის, ხმოვან-მუსიკალურის, ქორეოგრაფიულ-პლასტიკურის, მოქმედების მიზანსცენური ნახაზის გამაერთიანებელი იყო. სცენოგრაფიაში ჩადებული ფორმათა დინამიკურობა

სპექტაკლის საერთო დინამიზმს განაპირობებდა და მოქმედების ტემპორიტმსაც განსაზღვრავდა.

ი.გამრეკელის “ანზორის” სცენოგრაფიის ანალიზითა და ალ.ახმეტელის რეჟისორული კონცეფციის გააზრებით ნათლად იკვეთება იმდროინდელი რუსთაველის თეატრის ესთეტიკა, მისი მხატვრული ფორმა და სტილი. ეს მართლაც ჰეროიკულ-რევოლუციური თეატრი იყო. ასეთ თეატრში დადგმული სპექტაკლების მხატვრული გადაწყვეტა, რა თქმა უნდა, შესატყვისი უნდა ყოფილიყო იმ მონუმენტური სტილისა, რომელსაც მოითხოვდა ეპოქის საერთო სულისკვეთება და ქართული ხალხური სანახაობრივი თეატრის ტრადიციები. 1920-იანი წლების ქართულ სცენოგრაფიაში მიმდინარე სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესი ქართული რეჟისურის განვითარებასთან პარალელურად მიმდინარეობდა. ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თეატრალური მხატვრობა დაზგური მხატვრობიდან მომდინარეობდა. მან განიცადა XX საუკუნის დასაწყისში არსებული მრავალრიცხოვანი მხატვრული სტილისა და მიმდინარეობის გავლენა, რამაც საშუალება მისცა ქართულ სცენოგრაფიას მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ექსპერიმენტები ეწარმოებინა, მხატვრულ ფორმათა და მათ იდეურ მრავალფეროვნებათა გამოყენებით.

“ანზორის” დადგმამ გამოავლინა თეატრში მხატვრისა და რეჟისორის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირის აუცილებლობა. მხატვრის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო მსახიობებისთვის ორგანულ სამოქმედო სივრცედ იქცა. მსახიობები იმდენად ბუნებრივად შეერწყნენ სპექტაკლის დეკორაციულ სივრცეს, რომ შთაბეჭდილობა იქმნებოდა, თითქოს ზღვარი რეალურ და გამოგონილ სამყაროს შორის წაიშალა. ამგვარი რეალიზმი არავითარ კავშირში არ არის ნატურალიზმთან ან რეალობის რეპროდუქციასთან. იგი მიღწეულია ფორმათა განზოგადებით და იდეისადმი მკაცრი დამორჩილებით. ერთი მხრივ, მხატვრობა მთლიანად ჩაიკარგა რეჟისურაში, ამავე დროს რეჟისურა გამოვლინდა სცენოგრაფიულ ფორმებში. ეს კი მხოლოდ დიდი შემოქმედებითი პოტენციალის მქონე რეჟისორისა და მხატვრისთვის იყო შესაძლებელი. შემოქმედებითი კომპრომისი და მთავარი იდეისადმი ერთგულება ის გამაერთიანებელი ძალაა, რამაც მხატვრისა და რეჟისორის სპექტაკლის თანაავტორობა განსაზღვრა. “მხატვარი ილუსტრატორი კი არ არის რეჟისორის აზრისა, ამავე დროს რეჟისორთან ერთად შლის დრამატულ მოქმედებას”, წერდა დ.კაკაბაძე.(28) მხატვარი და თეორეტიკოსი მიიჩნევდა,

რომ თეატრში მხატვრის დანიშნულება იყო ამოეხსნა პიესა და სპექტაკლის მთავარი აზრი, რეჟისორის მიერ დასახული ზემოცანა და სახვითი ხელოვნების საშუალებით ზემოქმედება მოეხდინა მაყურებელზე. მაგრამ მხატვარს “მარტო ფერი, მოცულობა, სივრცე კი არ უნდა აინტერესებდეს, არამედ თვით მოქმედება- სპექტაკლის დინამიკა”. (29) შემდეგი სპექტაკლები: “ლამარა” და “თეთნულდი” ი.გამრეკელისა და ალ.ახმეტელის თანაშემოქმედებისა და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის ესთეტიკისა და მხატვრული სტილის სრულყოფილებაზე მეტყველებს.

1930 წელს ალ.ახმეტელმა გრ.რობაქიძის პიესა “ლამარა” დადგა. ამას თეატრში არაერთგვაროვანი შეფასება მოყვა. თავის დროზე სწორედ “ლამარა” აღმოჩნდა განხეთქილების საბოლოო მიზეზი კ.მარჯანიშვილსა და ალ.ახმეტელს შორის, რის გამოც კ.მარჯანიშვილმა დატოვა რუსთაველის თეატრი. 1925 წლის “ლამარა”, რომელსაც კ.მარჯანიშვილი დგამდა, რეჟისორულად სრულიად განსხვავებულად უნდა განხორციელებულიყო. სპექტაკლის მხატვარი ლ.გუდიაშვილი იყო. მხატვარს ჰქონდა შექმნილი მრავალი ესკიზი, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთებოდა თეატრალური კონსტრუქტივიზმის საერთო პრინციპები, თუმცა ლ.გუდიაშვილის მხატვრული მანერიდან გამომდინარე დეკორაცია არ იყო მოკლებული დეტალებს, რაც ფორმათა მრავალფეროვან დეკორაციულობაში ვლინდებოდა. სრულიად განსხვავებული იყო სპექტაკლის რეჟისორული წაკითხვაც, რომელშიც კ.მარჯანიშვილმა ძირითადი აქცენტები პიესაში მის ლირიკულ ელემენტებზე გააკეთა. “როგორც ჩანს, კოტე მარჯანიშვილს პიესის ლირიკული მოტივები აღელვებდა და დადგმის ხასიათსაც სწორედ მათ უმორჩილებდა. სიუჟეტურად ტრადიციული სასიყვარულო ინტონაციები პიესისა, მისთვის განმსაზღვრელი ფაქტორი აღმოჩნდა...”(30)

ახმეტელმა კი პიესაში სხვა თემები აამოძრავა. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო ეროვნული პოზიციებიდან ამომავალი ურთიერთობანი, რომელთა საყრდენს სიყვარულსა და კეთილშობილებაში ხედავდა...” (31) “თუ კ.მარჯანიშვილი უფრო ლირიკულ ხაზს ჰკვეთდა და ტრფობით გახელებული ვაჟების ურთიერთობათა სიღრმიდან ამომავალ სიყვარულს უკავშირებდა სპექტაკლის საერთო ტონალობას და სახეს; ალ.ახმეტელისთვის სასიყვარულო განცდები საბაბი შეიქნა სამყაროს რთულ მოვლენათა არსში გარკვევის, პიროვნულ ადამიანურ თვისებათა შეცნობის, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ახსნის პროცესისათვის”. (32)

სპექტაკლის პირველი და მეორე მოქმედება უკვე დადგმული იყო, როდესაც კ.მარჯანიშვილმა ავადმყოფობის გამო სპექტაკლის დასრულება აღ.ახმეტელს გადააბარა. აღ.ახმეტელმა დაამთავრა სპექტაკლზე მუშაობა და გამოუშვა კიდევ იგი. მაგრამ ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლის ნახევარი ძირეულად განსხვავდებოდა კ.მარჯანიშვილის ვერსიისგან. აღ.ახმეტელისთვის პიესა “ლამარა”, უპირველეს ყოვლისა, ზნეობრივი კატეგორიების შემცველი პერიოკულ-რომანტიკული სულისკვეთების მოვლენად აღიქმებოდა. გრ.რობაქიძის პიესის ასეთმა განსხვავებულმა ინტერპრეტაციამ მთლიანად დაუკარგა მხატვრული მთლიანობა სპექტაკლს და იგი ეკლექტური გახდა. ამ სპექტაკლმა ყველაზე თვალნათლივ გამოავლინა ორი რეჟისორის კ.მარჯანიშვილისა და აღ.ახმეტელის სრულიად განსხვავებული შემოქმედებითი ხედვა, განსხვავებული თეატრალური ესთეტიკა.

სპექტაკლ “ლამარაზე” საუბრისას არ შეიძლება ცალკე არ გამოვყოთ მისი ავტორი გრიგოლ რობაქიძე. ქართულ მითოსზე აგებული ეს პიესა ყველაზე მეტად აღმოჩნდა ახლოს ეროვნულ და ხალხურ საწყისებთან. ეს მითი აღსავსეა სიმბოლური და მისტიკური ელემენტებით და იგი ზღაპრისა და რეალობის ზღვარზე არსებობს.

“სიცოცხლეშივე ლეგენდად იქცა გრიგოლ რობაქიძე. ბრწყინვალე ორატორი, ესეისტი, პოეტი, პროზაიკოსი, მკვლევარი, ფილოსოფიურად მოაზროვნე ჯენტლმენი, ყველაფერი ერთად ერთ პიროვნებაში გაერთიანებული... თითქოს საკმარისია პოპულარობისათვის, მაგრამ მისი ფენომენის ძალა მაინც ეროვნულ სტიქიაში ძევს. აქ არის გენეტიკური კოდი, რომელიც განსაზღვრავს რობაქიძის შემოქმედებით ხასიათს. იგია სათავე მისი თეატრალურ-ესთეტიკური ნააზრევისა”. (33)

გრ.რობაქიძე XX საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურის იმ მოღვაწეთა რიგს განეკუთვნება, რომელთათვისაც განსაკუთრებით ძვირფასი იყო ყველაფერი ქართული და ეროვნული. ამიტომაც მოდერნისტული მიმდინარეობების ძლიერ ტალღას გრ. რობაქიძემ ქართული წიაღიდან ამოსული კულტურული ტრადიციები დაუპირისპირა. “აქედან მოდის მისი ნაწარმოებების მითოსური მოტივებიც”. (34) რაც შეეხება გრ.რობაქიძის შემოქმედებაში თეატრის მნიშვნელობას, მას ყველაზე კარგად საკუთარი ნააზრევი ჩამოყალიბებული აქვს მოხსენებაში “თეატრი, როგორც რიტმი”, სადაც ის ვრცლად საუბრობს თეატრის მნიშვნელობაზე ერების კულტურათა

ისტორიაში. აღ.ახმეტელისთვის გრ.რობაქიძის “ლამარა” აღმოჩნდა ეროვნული თვითშეგნებისა და საკუთარი თვითმყოფადობის გამოვლენის უტყუარი საშუალება. ამ პიესამ სამუდამოდ დაუკავშირა ერთმანეთს რეჟისორისა და დრამატურგის თეატრალური ესთეტიკა. “გრიგოლ რობაქიძისთვის თეატრი იყო ის სამყარო, სადაც იქმნება ქართული ხალხის სულიერი ფორმები”. (35)

სპექტაკლ “ლამარას” პრემიერა 1930 წლის 25 აპრილს შედგა დადგმის სცენოგრაფია მთლიანად კონსტრუქტივიზმის პრინციპებზე იყო აგებული და მასში მოქმედების განზოგადებული ადგილი, ქვეყნის კრებითი სახე და პირობით-პლასტიკური სამოქმედო სივრცე იყო შექმნილი. თუ სპექტაკლს “ანზორში” მოქმედების ადგილი სცენოგრაფიულად ყოველ აქტში მთლიანად იცვლებოდა და სურათებად იყო დაყოფილი, “ლამარაში” დეკორაციის კომსტრუქცია ერთი ძირითადი დაზვის ფარგლებში იცვლებოდა, მოქმედების ადგილის მეტი დაკონკრეტებისთვის. რობაქიძისეული ზღაპრულ-სიმბოლური სამყარო ი.გამრეკელმა ამაღლებულ ბაქანზე დამრეცი ფიცარნაგებით და სტილიზებული მთის მწვერვალებით გამოძერწილ სამყაროს მოდელში ასახა. სპექტაკლის ამაღლებულმა სულისკვეთებამ განსაზღვრა მხატვრის მიერ შექმნილი მოცულობიან-პლასტიკური დეკორაციის ფორმისეული შინაარსი. “ლამარას” წარმოდგენის მოქმედება თითქოს მიწასა და ცას შორის საგანგებოდ შექმნილ მითოსურ სუბსტანციაზე ვითარდებოდა.

“ანზორის” სცენოგრაფიაში მიგნებულმა ფორმათა განზოგადებამ ლოგიკური გაგრძელება “ლამარას” სცენოგრაფიაში ჰპოვა. დეკორაციულ დაზგაზე სათამაშო მოედნების დიფერენციაცია, სტილიზებული კოშკები და სპირალურად ზევით მიმავალი დამრეცი ფიცარნაგები ერთიან კონსტრუქციულ-პლასტიკურ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. პლასტიკური ფორმის სირბილე და მრუდე ხაზები, ერთის მხრივ შეესატყვისებოდა პიესაში არსებულ ლირიკულ საწყისს. ამავე დროს ხაზების დენადი რიტმი არბილებდა დეკორაციის ერთი ფორმის მეორეში გადასვლას, რაც აჩერებდა კოშკების კუთხოვანების სიხისტეს. დეკორაციის კოლორიტი და ფაქტურა კლდოვანი მთის ფერდობების ასოციაციას ქმნიდა.

სპექტაკლ “ლამარას” მხატვრობა, მიუხედავად თავისი კონსტრუქტივისტული, ფუნქციონალური და სამოქმედო ხასიათისა, კუბისტური მხატვრობის ელემენტებსაც შეიცავდა. ეს განპირობებული იყო პიესაში ჩადებული მრავალფეროვანი იდეური შრეებით. გრ.რობაქიძე წერდა, რომ სპექტაკლის მხატვრობა ისე უნდა იყოს გადაწყვეტილი (ხ.კ.), რომ

“...მოვლენა მთლიანად უნდა აითვისებოდეს და არა ატომისტურად.” (არა ნაწილობრივ-ხაზი ჩემია). იგი უნდა მიმდინარეობდეს გარკვეულ ხაზებში და ასევე ფერებში. უთუოდ ხედვითი შთაბეჭდილება უნდა იყოს გამოძახილი ხმიერი ათვისების. ორი ხაზი უნდა ერთდებოდეს ერთ წერტილში, მხოლოდ ამ შემთხვევაში არის შესაძლებელი მოვლენის მთლიანად ათვისება. ამიტომ პრინციპი მხატვრობის და არქიტექტურის თანამედროვე სცენაზე არ შეიძლება იყოს დეკორატიული. აქ სხვა პრინციპის მომარჯვება არის საჭირო, ცხოვრების რიტმისაგან გამომდინარე პრინციპის, ხაზები სადა სწორი, და ეკონომია უნდა დაედვას საფუძვლად თეატრის არქიტექტურას. ეს კი არის პრინციპი- “კონსტრუქტივიზმი“-ს. უკანასკნელს შეუძლებელია აცდეს თანამედროვე თეატრი”. (36) ამრიგად, ნათლად ჩანს, რომ თანამედროვე თეატრის გამომსახველ-პლასტიკურ ფორმად გრ.რობაქიძე კონსტრუქტივიზმს მიიჩნევდა. დ.კაკაბაძე აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებისთვის საჭიროა “...დრამატურგს გააჩნდეს სცენური დროის ზუსტი შეგრძნება, რათა დროში გაშლილი ნაწარმოები ერთ მთლიანობად შეიკრას”. მხატვარი ამას “კომპოზიციის გრძნობას უწოდებდა” (37) სპექტაკლ “ლამარას” დროით სივრცეს განაპირობებდა მისი დრამატურგიული საფუძველი. “ლამარა” ძველ ქართულ მითოსზე შექმნილი პიესაა. ამიტომ დრო, რომელშიც ის ვითარდება, მთლიანად პირობითია. მასში დროის ბუნებრივი სვლა სპექტაკლის მოქმედების საერთო ტემპო-რიტმის შესაბამისი უნდა ყოფილიყო. პიესაში მოქმედება ხევსურეთში ვითარდება. სპექტაკლის სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მოქმედების ადგილის კონკრეტული დამახასიათებელი დეტალების გამოკვეთას. თუმცა აქაც აუცილებელი იყო იმ ზღვარის დაცვა, რომ გაფორმების დეტალები და ცალკეული საგნები ზედმეტად ყოფითი და ნატურალისტური არ ყოფილიყო. ამავე დროს ისინი თვალსაჩინო ნიმუშები იყო პიესის გმირების ყოფა-ცხოვრებისა და მათი ადათ-წესებისა. ასეთ მოცემულობაში მთლიანი დროითი სივრცის აგება სცენაზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს, რადგან ხევსურეთი საქართველოს იმ მაღალმთიან კუთხეს განეკუთვნება, სადაც მძლავრადაა გადაჯაჭვული ქართული წარმართული კულტები ქრისტიანულ რელიგიასთან, რომელსაც ემატება მათ გვერდით არსებული მუსულმანური კულტურაც. ამ რთულ იდეოლოგიურ გარემოში თანაარსებობას ხევსური და ქისტი ხალხის ბუნებასთან მჭიდრო კავშირით ახერხებს. ის კარნახობს ადამიანებს წესებს, რომელთა წყალობით მთიელები ახერხებენ მოარგონ თავიანთი ყოველდღიური

ცხოვრება და საქმიანობა ხისტ და ხშირად სახიფათო ბუნებრივ პირობებს. მათ რეალურ ცხოვრებაში, ხშირად დროთა კავშირი ერთმანეთშია არეული. აქ დრო უსასრულობა უფროა, ვიდრე კონკრეტული დასაწყისისა და დასასრულის აღმნიშვნელი ბუნებრივი დროის სვლა. ამიტომ სპექტაკლ “ლამარას” თეატრალური სივრცე ხედვის უსასრულობას გულისხმობდა.

სპექტაკლი “ლამარა” ოთხ მოქმედებად მიმდინარეობდა. თითოეული მოქმედებისთვის ოთხი განსხვავებული დეკორაცია-დანადგარი გაკეთდა. აღსანიშნავია, რომ “ანზორის” სცენოგრაფიისგან განსხვავებით ლამარას გაფორმება მეტი ფერწერულობითა და კოლორიტული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. I მოქმედებაში დეკორაციის კონსტრუქცია ხუთი ერთმანეთზე გადადებული პანდუსისგან შედგებოდა. პანდუსები ისე იყო გადანაწილებული კონსტრუქციის ბაქანზე, რომ მთის ფერდობებზე დაშვებულ ბილიკებს მოგვაგონებდა. დეკორაციის დამრეცი სიბრტყეები კონსტრუქციის ცენტრისკენ მოემართებოდა, რომლის ძირიდან მთის სტილიზებული დეკორაციული მწვერვალი იყო ამოზრდილი. ამ მთას გვერდებშეზნექილი ტრაპეციის ფორმის პრიზმა წარმოადგენდა. დეკორაციის მთელი კონსტრუქცია სცენის მოძრავ წრეზე იდგა. იგი 5-6 მეტრის სიმაღლის იყო. დეკორაციის კოლორიტი ნახევარტონებით იყო შედგენილი და მოცისფრო-მონაცრისფრო ტონში იყო გადაწყვეტილი. დეკორაციის ზედაპირი მოჩითული ტილოთი იყო გადაკრული. განათების მეშვეობით და დეკორაციის ფორმათა ერთმანეთში შეჭრით საკმაოდ ცხოველხატული ეფექტი იქმნებოდა. მხატვარს ისე ჰქონდა გადანაწილებული დეკორაციაზე დამრეცი სიბრტყეებისა და პლასტიკურ ფორმათა ვერტიკალური მახვილები, რომ მიზანსცენებში მასზე განლაგებული მსახიობების მოძრაობით დამატებითი ჩრდილები ჩნდებოდა. აღსანიშნავია ლამარას პირველი შემოსვლა ქისტ ქალებთან ერთად სპექტაკლის I აქტში. განათების ირიბი ნაკადით დეკორაციაზე გრძელ ჩრდილები ეცემოდა. ისინი ერთმანეთს კვეთდა და იქმნებოდა შუქ-ჩრდილისა და გამონათებული ადგილების დაპირისპირება. სპექტაკლის გარე განათებით შექმნილი ფერწერული ეფექტი მძაფრდებოდა უშუალოდ დეკორაციის პლასტიკური მოცულობითი ფორმების განათებით. დეკორაციის წახნაგოვანი ფორმა თავისთავად ქმნიდა გამონათებული და ჩამქრალი ზედაპირების ფაქტურულ ფერადოვნებას.

სპექტაკლის ესკიზების ნახვისას კარგად ჩანს, თუ რამდენად ფაქიზად იყენებს ი.გამრეკელი კოლორიტს. ძირითადი ფერები დეკორაციის

კოლორიტიშია სადაფია დახშული ტონი, იისფერ-მონაცრისფო ტონი, რომელიც ბინდისფრად შეფერილ ფერდობებს აქვთ ხოლმე.

ი.გამრეკელმა, ისევე როგორც “ანზორის” სცენოგრაფიაში, “ლამარაშიც” კონკრეტული და ამავე დროს უკიდურესად განზოგადებული მოქმედების ადგილი შექმნა. “ლამარას” დეკორაციაში მხატვარმა უამრავი სიმბოლო ჩააქსოვა. პირველ ყოვლისა, დეკორაციის ფორმა არ არის განყენებული პიესის შინაარსიდან. თითქოს ვეებერთელა გველი მძლავრი ტანით შემოხვევია მთის მწვერვალებს. ეს არის პიესის მთავარი გმირის, გველისმჭამელი მინდიას ბუნების სიბრძნის სიმბოლო. დეკორაციების გეომეტრიული სტილიზაცია, მათი პანდისებიანი დამრეცი სათამაშო სიბრტყეები მრავალწერტილიან სამოქმედო სივრცეს ქმნიდა. აქაც აღახმეტელი მოხერხებულად იყენებს დეკორაციის ფორმას მასობრივი სცენების რთულ მიზანსცენურ ნახაზში გადასაწყვეტად, იგი უზრუნველყოფს სცენაზე ერთდროულად ასამდე სტატისტისა და მსახიობის მოქმედებას მიზანსცენებში დადგმულ ქორეოგრაფიულ-პლასტიკურ კომპოზიციებში.

დეკორაციის კონსტრუქცია ასიმეტრიული ფორმის იყო და მთლიანად ეკავა სცენის სივრცე. გეომეტრიული სტილიზაციით შექმნილი მთის დეკორაციული ფორმები ბუნებრივ ლანდშაფტს იყო მისადაგებული. მის საფუძველს უზარმაზარი ოვალური ფორმის ბაქანი წარმოადგენდა. დეკორაცია მთლიანად იყო ჩართული სცენურ მოქმედებაში. სხვადასხვა სცენაში მსახიობები ისე იყვნენ გადანაწილებული მიზანსცენებში, რომ აწონასწორებდნენ დეკორაციის ასიმეტრიულობას. დეკორაციის ფორმიდან გამომდინარე მსახიობები თითქოს წრეზე მოძრაობდნენ. დეკორაციის პლასტიკური ფორმა პიესის შინაარსით იყო ნაკარნახევი. “ლამარას” სცენოგრაფიაში დროითი სივრცე, რომელშიც მინდიასა და ლამარას სიყვარულით გამოწვეული ტრაგედია საბედისწერო ჯაჭვში იკვრებოდა და ჯადოსნურ ჩაკეტილ წრეს ქმნიდა. ამიტომ იყო გამართლებული მხატვრის მიერ შექმნილი ჩაკეტილი დროითი სივრცე სცენაზე, საიდანაც პიესის გმირებს არ ძალუბთ თავის დაღწევა. ხსნა მხოლოდ სიკვდილია და ისიც ამ ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია.

სპექტაკლის დინამიკას განსაზღვრავდა დეკორაციის ფორმის უსასრულოდ ერთმანეთში გარდამავალი ფორმები და მსახიობთა სწრაფი და პლასტიკური მოძრაობა სცენაზე. ლამარას პირველი გამოსვლის შესახებ ამ როლის შემსრულებელი, მსახიობი თ.წულუკიძე წერდა: ”სადღაც მადლა

გოგონას მსუბუქი სილუეტი ჩნდებოდა... ღია მწვანე გრძელი სამოსი, თეთრი გამჭვირვალე თავსაფრით... კლდიდან გამოიხედა, თითქოს გაირინდა და მერე მთელი სიჩქარით დაეშვა მთიდან მიხვეულ-მოხვეული ბილიკებით. თვითონაც ისეთივე მოქნილი, სწრაფი, ქარზე გაფრიალებული ჟღალი თმით... წამიერად გამოჩნდა (ლამარა - ხ.კ.) და ისევ გაქრა...” .(38)

პიესის მიხედვით “ლამარაში” მოქმედება ძალიან სწრაფად ვითარდება. სულ რამდენიმე დღის განმავლობაში ჩვენ წინაშე იშლება მინდიასა და ლამარას იგავი. მოვლენის ამგვარი შეკუმშვა დროსა და სივრცეში სპექტაკლის დეკორაციული წყობით იყო გამართლებული და ამბავი სპექტაკლში თავისი წელთაღრიცხვით მიდიოდა. სწრაფი მოძრაობა დამრეც ფიცარნაგებზე, მთის ბუნების სისხარტე, მდინარეების სწრაფი დინება - ეს ყველაფერი იგნობა დეკორაციის პლასტიკურ ხაზებში. მხატვარმა დროის სვლას დეკორაციის პლასტიკური ფორმებით შეუწყო ხელი და იგი მხატვრულ მეტაფორად აქცია. მთლიანად კი სპექტაკლის სცენოგრაფია მეტაფორულ-სიმბოლური ხასიათის გამოვიდა.

“ლამარას” გაფორმება მთლიანად ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებზე იყო აგებული. დეკორაციების ფუნქციონალურობა განკუთვნილი იყო სპექტაკლის რთული ქმედით-პლასტიკური გადაწყვეტისთვის. მათი საერთო მხატვრული იერსახე, მასში კოდირებული ისტორიული, მითოლოგიური, ეთნოგრაფიული ფორმებით, მთის სერპანტინებითა და მიხვეულ-მოხვეული დაკლაკნილი ბილიკებით მთის ბუნების რთული შინაგანი აგებულების სიმბოლოს მატარებელი იყო. ცალკეულ დეტალებში იკვეთებოდა გველის სიმბოლო, როგორც გმირი მინდიას ტოტემისტური ალეგორია. “როდესაც გამრეკელის მიერ შექმნილ სივრცეში მსახიობი ჩნდებოდა, ადამიანი და დეკორაციები, ერთ მთლიან პლასტიკურ სიუჟეტს ქმნიდა. სივრცე თავის შინაგან ქმედით ბუნებას, ემოციურ მახსოვრობას ავლენდა...”(39)

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი სპექტაკლ “თეთნულდის” მხატვრობას უკავია. იგი 1931 წელს აღ.ახმეტელმა განახორციელა შოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მხატვრული თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო სცენოგრაფიულ ნამუშევარს წარმოადგენს სანდრო ახმეტელის მიერ დადგმული შ.დადიანის “თეთნულდი”, რომელშიც გადაწყვეტილია სცენური დროსა და სპექტაკლის რეალურ დროში განვითარების პრობლემა.

1930-იან წლებში ქართულ სცენაზე ძირითადად რევოლუციური და სამოქალაქო ომის თემატიკაზე შექმნილი პიესები იდგმებოდა. ახალმა საბჭოთა იდეოლოგიამ დრამატურგიაში ფსიქოლოგიური დრამის ახალი ჟანრი “ოპტიმისტური ტრაგედია” გააჩინა. მისი ნოვატორობა ახალი ისტორიული გარდაქმნების პირობებში ახალი ფასეულობების დამკვიდრებაში მდგომარეობდა, რომელიც ახალ ზნეობრივ გმირებს წარმოშობდა. ახლებურ შინაარსს იძენდა ცხოვრება, რომელიც განსხვავებულ დრამატულ კონფლიქტებს წარმოქმნიდა. საბჭოთა ტრაგედიის გმირები ცხოვრობდნენ და თავს სწირავდნენ ახალი სოციალისტური სამყაროს შექმნისათვის. იღუპებოდნენ მორალურად გამარჯვებულები. არ იღუპებოდა მათი მონაპოვარი და მათ საქმეს თანამოაზრეები და თანამებრძოლები აგრძელებდნენ. ამიტომაც საბჭოთა ტრაგედია ოპტიმისტური იყო, რადგან იგი მომავლისთვის იყო განკუთვნილი. ყველაზე მეტად მისთვის დამახასიათებელი იყო ჰეროიკული რომანტიზმი. (40)

ოპტიმისტურ ტრაგედიის ჟანრში შექმნა დრამატურგმა შ.დადიანმა პიესა “თეთნულდი”. პიესა უძველეს სვანურ ლეგენდაზე მოგვითხრობს. თეთნულდის მწვერვალი უბიწო ქალწულის სიმბოლო, სვანების წმინდა სალოცავი. ჯერ ვერავინ შეძლო მისი დაპყრობა. ეს ვერაგი და გასაოცარი სილამაზის დათოვლილი მწვერვალი, საბჭოთა ეპოქის გმირებს უნდა დაეპყროთ. მათ არ ესმით უფროსი თაობის გაფრთხილება, რომ თეთნულდზე ასვლა შეუძლებელია და ექსპედიცია განწირულია. მაგრამ ექსპედიცია მთაზე ასვლას მაინც გადაწყვეტს და იღუპება კიდევ. ეს უძველესი ლეგენდა საბჭოთა იდეოლოგიამ ძველ ცრუწმენებთან ბრძოლის იარაღად გამოიყენა და ახალ, ოპტიმისტურ ტრაგედიად აქცია. შ.დადიანს თავის პიესაში შეგნებულად არ ჰქონდა გააკეთებული მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი რემარკები. ამრიგად, სპექტაკლის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა და სამოქმედო ფორმა მთლიანად რეჟისორისა და მხატვრის ფანტაზიას იყო მინდობილი.

ი.გამრეკელმა სპექტაკლ “თეთნულდის” სცენოგრაფია უკვე ტრადიციულ კონსტრუქტივისტულ ფორმაში გადაწყვიტა. დეკორაციული კონსტრუქცია სცენა-კოლოფის მთელ სივრცეში გაშლილ უზარმაზარი სვანური კომკებისა და თეთნულდის მთის სტილიზებულ დეკორაციას წარმოადგენდა. მხატვრობა ფორმათა კრებით-განზოგადებით გამოირჩევა. მაგრამ ი.გამრეკელის შექმნილი სხვა სცენოგრაფიული ნამუშევრებისგან განსხვავებით, “თეთნულდის” გაფორმება ყველაზე ახლოსაა ეროვნულ, ქართულ, მხატვრულ ფორმებთან.

მხატვარმა სცენაზე სტილიზებული, მაგრამ მაინც ნამდვილი სვანური კოშკები ააგო, რითიც სპექტაკლის მოქმედების ადგილმა კონკრეტული სახე მიიღო. ამიტომ მასში სცენური დროის მოდელირება განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენდა. ყველაზე თვალსაჩინოდ წარსული, აწმყო და მომავალი, ტრადიცია და ახალი რეალობა გადაიკვეთა სპექტაკლ “თეთნულდში”.

სცენური კონსტრუქცია უზარმაზარ, ერთმანეთზე შეჯგუფებულ პარალელეპიპედებს წარმოადგენდა. ეს გეომეტრიული სტილიზაციით გაკეთებული შვიდი სვანური კოშკისაგან შემდგარი კონსტრუქცია ნამდვილი სათოფურებიანი გვირგვინით ბოლოვდებოდა. თავისი ზომების გამო დეკორაცია თითქოს გაჭედილი იყო სცენის სივრცეში. იგი სამ ცალკეულ დაზგა-ბაქანზე იყო აგებული, რომელსაც ერთად ოვალური მოყვანილობა ჰქონდა. დეკორაციის მარცხენა ბაქანი შედარებით მაღალი იყო და მასზე ოთხი სვანური კოშკი იყო განლაგებული. კოშკები ერთმანეთთან ვიწრო კიბით იყო დაკავშირებული. დეკორაციის მარჯვენა ნაწილი უფრო მეტად იყო დიფერენცირებული ერთმანეთზე აწყობილი პანდუსებით. ბაქანი კოშკებს გარს უვლიდა და სიღრმეში აღმავალ კიბეებად იქცეოდა. აქ შედარებით დაბალი სამი კოშკი იყო ერთმანეთთან შეჯგუფებული.

“ანზორის” აულისა და “ლამარას” დეკორაციებისგან განსხვავებით, “თეთნულდის” კონსტრუქცია მექანიკურად მოძრავი იყო. მოქმედების შესაბამისად იგი იხსნებოდა და იკეტებოდა. ამიტომ კონსტრუქცია სცენის სიღრმეში აღწევდა. განსახვავებით “ანზორისა” და “ლამარას” დეკორაციებისგან, რომელზეც კონსტრუქციის პლასტიკური ფორმიდან გამომდინარე მსახიობთა და სტატისტთა მოძრაობა ერთ შემთხვევაში ქვევიდან ზევით ხორციელდებოდა, მეორე შემთხვევაში ზევიდან ქვევით და წრიულად. “თეთნულდში” მხატვარმა სცენის სიღრმე გაარღვია და დეკორაციის კომპოზიცია ხაზობრივი პერსპექტივის პრინციპების შესაბამისად ააგო. ამიტომ მსახიობების სვლა სცენაზე დეკორაციის უკანა მხრიდან და გვერდითა კულისებიდან ხდებოდა. ასევე აღსანიშნავია, რომ წინა ორი სპექტაკლის სცენოგრაფიაში უკანა დეკორაცია განყენებული ფარდადრაპირებით იყო გაკეთებული და ხელს უწყობდა დეკორაციის სკულპტურულობის გამოვლენას. “თეთნულდში” უკანა სივრცე მთის სტილიზებულ პლასტიკურ დეკორაციას წარმოადგენდა და ჩართული იყო მოქმედებაში. ასე აღწერდა “თეთნულდის” ავტორი შ.დადიანი კონსტრუქციის უკანა პლანზე აგებულ თეთნულდის მთის დეკორაციას. “მოდერნისტული

ფორმის კუბისტური ხაზები მკვეთრად ჩანს ამ დეკორაციაში და სწორედ შიდა მოედანი თავისი სხვადასხვაგვარი ხაზით ამთლიანებს და კრავს ამ ორ დამოუკიდებელ ფართობს”. (41)

სვანური კოშკები აქტიურად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში და სათამაშო-პლასტიკურ ერთეულს წარმოადგენდა. კოშკების სათოფურებზე მსახიობებისთვის სათამაშო ბაქანი იყო გაკეთებული. სპექტაკლის მხატვრობა მთლიანად განზოგადებულ-კრებითი სახის იყო. დეკორაციის ესკიზებისა და მაკეტის თანახმად, დეკორაციის იატაკი ზეალმაგალი მომრგვალებული საფეხურებიანი ფიცარნაგებისგან იყო გაკეთებული. ისინი სცენის პლანშეტის ზედაპირის დეკორაციულ ფორმაში მოქნილ და პლასტიკურ გადასვლას აკეთებდა. რაც შეეხება კოშკებს, ისინი თეთრჩანართიანი ქანგისფერ-მონაცრისფრო ცისფერ ტონში იყო გადაწყვეტილი. “თეთნულდის” სცენოგრაფიის კოლორიტული გადაწყვეტა და დეკორაციის ზედაპირის ფაქტურული დამუშავება მაქსიმალურად ნატურალურ ფორმებთან იყო მისადაგებული და ქვით ნაშენი უძველესი კოშკების ხაოიან და ხავსიან ზედაპირს მოგვაგონებდა.

როგორც უკვე ავღნიშნე, სპექტაკლ “თეთნულდის” სამოქმედო დროითი სივრცე მის გაფორმებაში დეკორაციის გამოკვეთილი სათამაშო ფუნქციის მინიჭებით წარმოდგენას განსაკუთრებულ დინამიზმს სძენდა. დეკორაციის მექანიკური მოძრაობით, რომელიც მთლიანად შეესატყვისებოდა პიესაში განვითარებულ მოქმედებას, იგამრეკელმა გადაჭრა სათეატრო მხატვრობაში არსებული ერთ-ერთი ურთულესი მხატვრული და ესთეტიკური ამოცანა.

ყველა სპექტაკლი თავის დროით-სივრცობრივ ფორმებში არსებობს. პირობითი სცენური დროს შექმნას ხელს უწყობს სცენაზე დეკორაციებით შექმნილი სცენოგრაფიული გარემო. ხშირად სცენური დრო არ ემთხვევა რეალურ დროს. როგორც წესი, სცენური დრო პიესაში განვითარებულ მოვლენებს ასახვას, რომელშიც ჩნდება თავისი დროითი სივრცე. თემის ამ ნაწილში იყო მოყვანილი დ.კაკაბაძის ციტატა, რომელშიც მხატვარი პიესის ავტორისგან “...სცენური დროის ზუსტ შეგრძნებას მოითხოვს”. (42) პიესა “თეთნულდში” დრო და დროთა კავშირი ის უმნიშვნელოვანესი კატეგორიაა, რომელიც ამთლიანებს პიესას, მიუხედავად იმისა, რომ წარსულისა და აწმყოს დაპირისპირებაზეა აგებული. ასეთი ფორმის დრამატურგიული მასალის გაფორმებისას საჭირო იყო ისე საერთო დროითი ნიშნულის მოძებნა, რომ სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა არ დარღვეულიყო. გარდა უშუალოდ

დეკორაციის ქმედით-სათამაშო ფუნქციის გაზრდისა, რომელიც ი.გამრეკელმა ბრწყინვალედ გადაჭრა სვანური კოშკების მოძრაობის რიტმულ დინამიკაში.

სცენოგრაფია სპექტაკლის მოქმედების შედეგად წარმოქმნილი დროითი სივრცის მატერიალიზაციას ახდენს. ყველაზე რთული ისეთი დროითი სივრცის აგებაა, რომელიც თავად ხდება მოქმედების თანხვედრი. სცენური დრო ყოველთვის პირობითია, სპექტაკლი კი რეალურ დროში მიდის. სპექტაკლის მოქმედების აგებულება კარნახობს მხატვარს დეკორაციულ ფორმებს, თუ როგორ გარდაიქმნეა ეს ფორმები პლასტიკურ სივრცობრივ ერთეულებად და რა ურთიერთქმედებაში იქნება ისინი მსახიობთან და დეკორაციის სხვა დეტალებთან დამოკიდებულია სპექტაკლში სრულფასოვანი დროითი სივრცის შექმნასთან. ი.გამრეკელმა “თეთნულდის” გაფორმებაში მიაგნო მარტივ, მაგრამ ძალიან ეფექტურ ხერხს. წარმოდგენის ფინალში, როდესაც მთამსვლელთა ექსპედიცია იღუპებოდა სვანური კოშკები განზე გადიოდა და სამგლოვიარო ზარის რიტმში იწყებდა მოძრაობას. მაყურებლის წინაშე იშლებოდა კოშკების კუბისტურ-ხაზობრივი სტილიზაციით აგებული თეთნულდის მწვერვალი, რომელიც ფინალურ სცენაზე მკვეთრი წითელი შუქის ნაკადით იყო განათებული. ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებზე შექმნილმა “თეთნულდის” დეკორაციულმა გაფორმებამ შესაძლებელი გახადა წარმოდგენის მოქმედების სცენური დროისა და რეალური დროის ერთმანეთთან დამთხვევა. სცენაზე განვითარებული ამბავი, რომელიც მხატვრის მიერ შექმნილ სამყაროს კონკრეტულ სცენოგრაფიულ მოდელში განხორციელდა, გაარღვია პირობითი დროითი საზღვრები და რეალურ ცხოვრებაში გააერთიანა თეატრალური რეალობა და ცხოვრებისეული სინამდვილე. სპექტაკლის ფინალში კოშკების რიტმული მოძრაობა, აზრობრივად დაკავშირებული იყო დრამატურგიასთან და რეჟისორის მიერ დასახულ სპექტაკლის ზემოცანასთან. მხატვარმა ქართული მხატვრულ-სტილისტური ფორმების განზოგადებით შექმნილ დეკორაციულ სივრცეში, დეკორაციული ხერხებითა და სცენის ტექნიკური შესაძლებლობების გამოყენებით, შეძლო სპექტაკლისგან ცოცხალი ორგანიზმი შეექმნა. აღ.ახმეტელისთვის სპექტაკლი დინამიკური პროცესი იყო, რომლის შედეგი იმდენად იყო დამოკიდებული პროცესზე, რამდენადაც თავად პროცესს გააჩნდა მოქმედებაში რიტმის განსაზღვრის უნარი. როგორი რიტმული იყო დეკორაციების ფორმა აღ.ახმეტელის სპექტაკლში, ასეთივე იყო სპექტაკლების მიზანსცენების რიტმული ცვალებადობა. ეს ფორმათა და

პლასტიკურ ნახაზთა კონტრასტული გადაწყვეტა მამოძრავებელი მუხტი იყო სპექტაკლის პროცესისა, რომელიც ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში უბადლოდ იყო შესისხლხორცებული.

პიესის თანახმად, სცენაზე ძველი სვანური დღესასწაული ლამპრობა იმართებოდა. ეს მტერზე გამარჯვების დღესასწაულია და საიმპროვიზაციო-სანახაობრივი წარმოდგენებით მიმდინარეობდა. ამან ალ.ახმეტელს საშუალება მისცა სპექტაკლში ვრცლად გაეთამაშებინა ძველი ქართული ხალხური სანახაობრივი-საიმპროვიზაციო წარმოდგენა, რომელსაც ნიღბოსანი ბერიკები და ბაპები ასრულებენ. ამ ფაქტით რეჟისორმა კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოხატა თავისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ძველი ქართული თეატრის ტრადიციებისადმი, რომლის ახლებური გააზრებითა და ტრადიციული მხატვრული ფორმების გათვალისწინებით შექმნა ახალი ქართულ ჰეროიკულ-რევოლუციური თეატრი. მ.თევზაძეს თავის წიგნში “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში” მოყვანილი აქვს კ.მარჯანიშვილის ციტატა, რომელშიც დიდი რეჟისორი ქართული ხალხური თეატრის შესახებ წერდა- ”ქართულმა ხალხურმა სანახაობებმა შესაძლოა მიგვიყვანოს ისეთ მოულოდნელ დასკვნამდე, რომელიც არა თუ დასდებს ახალ საფუძველს, არამედ განაგრძობს სიცოცხლის იმ ძაფს რომელიც მოდის დღეს დაკარგული, მაგრამ ოდესღაც არსებული ნამდვილი ეროვნული თეატრისგან”.(43) კ.მარჯანიშვილის ეს გამონათქვამი ყველაზე მეტად ესადაგება ალ.ახმეტელის თეატრალურ აზროვნებას.

პიესაში ხალხის მძლავრი მასა არ მოქმედებს. აქ არ იყო მეზღვაურების, ან აჯანყებული დაღესტნელების საბრძოლო ყიჟინა. შ.დადიანის პიესაში ანტიკური ტრაგედიის მსგავსად, ქორო მოქმედებდა. მ.თევზაძეს თავის წიგნში მოყვანილი აქვს შ.დადიანის ამონარიდი, რომელშიც პიესის ავტორი აღნიშნავს, რომ “... ჩემი ქორო უფრო სულიერი განწყობილებების შემქმნელია პიესაში და არა ბედის მომასწავებელი ან განმმარტებელი”...(44) “თეთნულდში” ერთმანეთს მითი და რეალობა უპირისპირდება. “თეთნულდი” მითია, რომელსაც ზნეობრივ საფუძველად მთელი სვანეთის სიწმინდე უდევს. მისი შებღალვის უფლება კი არავის აქვს. ყველას, ვინც ამას დააპირებს, ბუნება შთანთქავს. მითისა და რეალობის, წარსულისა და აწმყოს დაკავშირებას ერთმანეთთან, ალ.ახმეტელმა სპექტაკლში ბერიკების სცენებით ცდილობდა.

განსაკუთრებით საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი ბერიკების სცენები II მოქმედებაში. ძირითადი სამოქმედო სივრცე დეკორაციული დანადგარის ცენტრალური მოედანი იყო. ბაპების სცენებში მიზანსცენები ისე იყო აგებული, თითქოს ბერიკები ქაოტურად, უამოცანოდ გადაადგილდებოდნენ სცენაზე. სინამდვილეში მათი ასეთი მოქმედება ერთგვარ პლასტიკურ იმპროვიზაციას წააგავდა. ყველაზე შთამბეჭდავი ლამპრობის რიტუალური ცეკვა იყო, რასაც განსაკუთრებულ გამომსახველობას ბაპების კოსტიუმინიღბების გროტესკული სახვითი ფორმა ანიჭებდა. ი.გამრეკელმა სპეციალურად “თეთნულდის” სცენოგრაფიისთვის შექმნა ბერიკების კოსტიუმები და ნიღბები. ქმედით სცენოგრაფიაში პერსონაჟული და სათამაშო სცენოგრაფიის ამოქმედება მთლიანად პასუხობდა თანამედროვე სცენოგრაფიის პრინციპებს. სპექტაკლის გაფორმების სამივე ფორმა ერთიან ქმედით ფორმაში მოექცა. ამან კიდევ უფრო გაამდიდრა სპექტაკლი და მის მხატვრულ მთლიანობაში დამატებითი სახვით-გამომსახველი ელემენტი შეიტანა. ერთ სცენაზე, ერთი ამბის გარშემო, გაერთიანდა ახალი და ძველი თეატრალური ესთეტიკა და უძველესი თეატრის ფორმები, რომელმაც ერთმანეთი შეავსო და საბოლოოდ სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ ფორმაში შეჯერდა.

თეთნულდის ლეგენდის ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალული პიესის დადგმა, საბჭოთა იდეოლოგიის კოსმოპოლიტიზმის პირობებში, საკმაოდ თამამი ნაბიჯი იყო. “ოპტიმისტური ტრაგედია” “თეთნულდის” წყალობით, შოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე სრული მასშტაბით წარმოჩინდა ქართული თეატრის წარსული და ახალი მხატვრული ფორმა, ახალი ესთეტიკა. იგი სრულად პასუხობდა ქართული სათეატრო ხელოვნების იმ ეპოქის მოთხოვნებს, რომელშიც იგი დაიდგა. ეს იყო თეატრალური კონსტრუქტივიზმი წარმოქმნილი თანამედროვე ხელოვნების მოდერნისტულ, კლასიკურ, თეატრალურ და ხალხურ სანახაობრივ ხელოვნებაზე.

რომ არა ი.გამრეკელის სცენოგრაფია, ალ.ახმეტელის რეჟისორული მეთოდი, რომელიც სანახაობრივი თეატრისკენ ისწრაფვოდა, სპექტაკლები “ანზორ”, “ლამარა”, “თეთნულდი” სრულყოფილ მხატვრულ სახეს ვერ შეიძენდა. გრანდიოზული თავისი მასშტაბითა და მხატვრული ზემოქმედებით, მასობრივი სცენები, რეჟისორს პიესის მთავარი იდეის მატარებელი გმირის გამოსავლენად სჭირდებოდა. ეს ის ზნეობრივი გმირი იყო, რომელსაც თავისი მაგალითით შეეძლო შეეცვალა მოვლენათა სვლა, აიყოლია და

თავად ექცია გმირად ხალხი. ასეთი ზნეობრივი გმირის ძიებაში იყო აღ. ახმეტელი მთელი შემოქმედების მანძილზე “ბედრო ზმანიადან” თავის ბოლო წარმოდგენამდე.

“ანზორი”, “ლამარა” და “თეთნულდი” როგორც ტრიპრიქი ისე აღიქმება. მასში ერთმანეთს შეერწყა აღ.ახმეტელის რეჟისორული მეთოდი და შოთა რუსთაველის თეატრის ესთეტიკა, რომელიც ქართული თეატრის ტრადიციების გათვალისწინებით, ახალ თეატრალურ გამომსახველობით ენად იქცა. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში გამორჩეული ადგილი უკავია ამ სამი სპექტაკლის გაფორმებას. სამივე სპექტაკლში მხატვარმა განსხვავებული იდეის და სულისკვეთების მატარებელი სამყაროს მოდელი შექმნა. “ანზორში” იყო ჰეროიკულ-რევოლუციური, გარდატეხის ზღვარზე მყოფი სამყარო; “ლამარაში” სამყაროს მთლიანობის იდეა, რომელიც ადამიანისადმი სიყვარულის და ზნეობის მითიურ მაგალითზეა დამყარებული; და “თეთნულდი”, რომელიც განუყოფელია საკუთარი ეროვნული თვითშეგნებისგან და წარსული ტრადიციებისგან. ამიტომ თემაში განსაკუთრებული აქცენტი აღ.ახმეტელისა და ი.გამრეკელის მიერ შექმნილ ამ სამ სპექტაკლზეა გაკეთებული, რადგან მათში მკაფიოდ გამოიკვეთა ქართული ეროვნული ფორმა და შინაარსი.

თავი II. თანამედროვე ქართული სცენოგრაფია

ქვეთავი I. თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიის საკითხები

თანამედროვე თეატრში სცენოგრაფიას სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექნაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. სცენოგრაფიამ, როგორც თეატრალური დადგმის სივრცობრივი გადაწყვეტის ერთობლიობამ, თავის თავში გააერთიანა ის მრავალფეროვანი გამომსახველობითი საშუალებები, რომლითაც იქმნება დრამატურგის მატერიალური ფორმა და სპექტაკლის სამოქმედო პლასტიკურ-დეკორაციული გარემო. სცენოგრაფიაა შემადგენელი ელემენტებია, დეკორაციული ფორმებითა და საგნებითა განსაზღვრული სცენური გარემო, განათება, სცენის ტექნიკური მოწყობა და აღჭურვილობა, სცენური კოსტიუმი და გრიმი. ყველაფერი ეს თავს იყრის ქმედით-სახოვან სისტემაში, რომელსაც სპექტაკლის სცენოგრაფიული სახე წარმოადგენს.

სცენოგრაფიის განვითარება თეატრში რეჟისორის პროფესიის და რეჟისურის, როგორც ხელოვნების დარგის მნიშვნელობის გაზრდამ

განაპირობა. სწორედ რეჟისურამ ყველაზე მკაფიოდ გაიაზრა სცენოგრაფიის მნიშვნელობა თეატრალური ნაწარმოების შექმნაში. სრულიად ახლებურად მოხდა თეატრის მხატვრის პროფესიის გააზრებაც. სცენოგრაფი აღარ იყო უბრალოდ სპექტაკლის მხატვარ-გამნფორმებელი. იგი გახდა თეატრის ტექნოლოგი, ინჟინერ-კონსტრუქტორი, ფერმწერი, არქიტექტორი, დიზაინერი. სასცენო სივრცის ორგანიზება, სპექტაკლის სამოქმედო გარემოს შექმნა, დეკორაციის აზრობრივი განთავსება სცენის სივრცეში და ფუნქციონალურად გამართული სცენოგრაფიული გარემოს შექმნა მხატვარ-სცენოგრაფს ევალება. მისი შემოქმედება ახალ მეთოდოლოგიაზეა დამყარებული. თანამედროვე თეატრში ქმედითი სცენოგრაფიის არსიდან გამომდინარე, გართულდა სცენოგრაფიის ფუნქციონალური დატვირთვაც.

სცენოგრაფიის, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის განვითარებამ საჭირო გახადა მისი თეორიული საფუძველის განსაზღვრაც. სცენოგრაფიის თეორიული საფუძვლები თეატრის განვითარების ათასწლეულების მანძილზე დაგროვილ გამოცდილებას და სხვადასხვა ქვეყნების სანახაობრივი კულტურის ტრადიციებს ემყარება. სცენოგრაფიის თეორიის საკითხები, რომლებიც კომპლექსურად მოიცავს სცენური ნაწარმოების სივრცობრივი გადაწყვეტის ყველა სტრუქტურულ თავისებურებებს, ჩვენს დროში და ჩვენს თვალწინ ყალიბდება. თეატრი, როგორც ცოცხალი და მუდმივად განახლებადი ხელოვნება, არაერთგვაროვან მხატვრულ ფორმებს ბადებს. შესაბამისად მისი თეორიული საფუძველიც და მეთოდოლოგიური ფორმაც არაერთგვაროვანია. ხელოვნებათმცოდნე და სცენოგრაფიის მკვლევარი მ.ეტკინდი აღნიშნავდა, რომ - “ხელოვნების ეს დარგი ვერ დაიკვეხნის, თავის მონათესავე სახელოვნებო დარგების მსგავსად, მეტ-ნაკლებად შემუშავებული თეორიით... თეორია აქ იმდენია, რამდენი მხატვარიც არსებობს” (45)

თეატრმცოდნეებისა და ხელოვნებათმცოდნეების ინტერესი თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიული საკითხებისადმი 1970-იან წლებში აქტუალური გახდა. მკვლევართა ნაშრომებში დეკორაციული ხელოვნება განიხილებოდა, როგორც თეატრალური ხელოვნების შემადგენელი ერთეული. სცენოგრაფია კი, როგორც სპექტაკლის დანამატი. მას სახვითი ხელოვნების რომელიმე დარგის პოზიციიდან განიხილავენ, მაგალითად ფერწერის. საუკუნეების მანძილზე სცენოგრაფიის განვითარება ყველაზე მჭიდროდ ფერწერის განვითარებასთან იყო დაკავშირებული. იგი განსაზღვრავდა სცენოგრაფიის

ძირითად მხატვრულ ფორმას და ფუნქციურ მხარეს. მასში აისახა დაზგური ხელოვნების თითქმის ყველა მხატვრული მიმდინარეობა და სტილი. ასე იყო ქართულ თეატრალურ მხატვრობაშიც, რომელიც მთლიანად დაზგური ხელოვნებიდან ამოიზარდა, შემდგომში ქართული სანახაობრივი თეატრის, ქართული მონუმენტური მხატვრობის და წიგნის დასურათების ტრადიციების ახლებური გააზრება მოჰყვა.

სცენოგრაფიის კომპოზიციურ აგებულებას განსაზღვრავს თეატრის სპეციფიკური თავისებურებები (არქიტექტურა, სცენის ფორმა და მისი ტექნიკური მახასიათებლები), დრამატურგიული მასალის ფორმა და შინაარსი, რომლიდანაც გამომდინარეობს პიესა, მოქმედება, მისი დეკორაციის ჩართულობა სპექტაკლის მოქმედებაში. არქიტექტურა, როგორც სცენური სივრცის ფორმა განსაზღვრავს სპექტაკლის გაფორმების სახეს, მოიცავს რა სცენის ტექნიკურ პარამეტრებსა და მახასიათებლებს. ფერწერა თანამედროვე თეატრალურ მხატვრობაში დეკორაციის კოლორიტით და განათების პალიტრით განისაზღვრება. სცენის დეკორაციული სივრცის პლასტიკური დამუშავება კი, დამოკიდებულია გაფორმების საგნობრივი დეტალების მსახიობ-პერსონაჟთან ურთიერთქმედებაზე. მსახიობის მოქმედება და სცენოგრაფიული გარემოს ურთიერთქმედება სცენაზე, დადგმის რეჟისორულ კონცეფციაზეა დამოკიდებული.

ქართული სცენოგრაფიის თეორია და თეატრის მხატვრის პრაქტიკული შემოქმედებითი საქმიანობის მეთოდოლოგია შედარებით ნაკლებად შესწავლილი. ჩვენში სცენოგრაფიის სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბება 1920-იან წლებში მიმდინარეობდა. მას არ გააჩნდა ერთიანი თეორიული საფუძველი, ხოლო სათეატრო მხატვრობის მეთოდოლოგია მთლიანად მხატვარ-შემოქმედების პრაქტიკულ ცოდნასა და გამოცდილებას ემყარებოდა. სცენოგრაფიის თეორიული პრინციპების განსაზღვრა, მისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე, მრავალრიცხოვან სარეპეტიციო ჩანაწერებში, და რეჟისორთა ნაშრომებსა თუ წერილებში შეიძლება მოვიძიოთ. ამ თვალსაზრისით, მეტად მნიშვნელოვანია დიდი მხატვრის, სცენოგრაფის, მკვლევარისა და თეორეტიკოსის დ.კაკაბაძის წერილი “ქართული დრამატული სტუდია”, რომელშიც ავტორი საკუთარი პრაქტიკული გამოცდილებიდან განსაზღვრავს სცენოგრაფიის ძირითად თეორიულ საკითხებს. მათში მკაფიოდ იკვეთება დ.კაკაბაძის ნოვატორული

შემოქმედებითი აზროვნება, რომლის ძირითადი თეზისები თანამედროვე მსოფლიო სცენოგრაფიის თეორიულ საფუძვლებს შეადგენს.

დ.კაკაბაძე ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრის როლს და ფუნქციას თეატრში. მხატვრის გამონათქვამებიდან აშკარა ხდება, რომ იგი არ განიხილავს მხატვარს, როგორ უბრალოდ სპექტაკლის გამფორმებელს, და მის საქმიანობას საერთო თეატრალურ შემოქმედებასთან აიგივებს. “მხატვარი ილუსტრატორი კი არ არის რეჟისორის აზრისა, არამედ რეჟისორთან ერთად შლის დრამატულ მოქმედებას. ეს გამონათქვამი ემთხვევა 1920-30-იან წლების ქართული სცენოგრაფიის პრაქტიკულ მიღწევებს, ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპების გათვალისწინებით, რომელიც მიმართული იყო სცენური მოქმედების გაფორმებაზე. მხატვრის მიერ “დრამატული მოქმედების გაშლას” თეატრმცოდნე ნ.ურუშაძე განმარტავს შემდეგნაირად: იგი მიიჩნევს, რომ ამ ფრაზით, მხატვარი აკონკრეტებს თავის ფუნქციას თეატრში და თავის ჩართულობას სპექტაკლის და გმირთა ცხოვრების დინებაში. შემდეგ დ.კაკაბაძე ვრცლად საუბრობს თეატრის მხატვრის შემოქმედებით მეთოდზე: “...მხატვარი მუშაობს სახვითი ხელოვნების საშუალებით, მაგრამ მარტო ფერი, მოცულობა, სივრცე კი არ უნდა აინტერესებდეს, არამედ თვით მოქმედება- სპექტაკლის დინამიკა”. მხატვრის როლი მეტად მნიშვნელოვანია სპექტაკლის იდეური შინაარსის გამოხატულებაში. მხატვარი აუცილებლად გავლენას ახდენს სპექტაკლის ფორმაზე და იდეურ შინაარსზე. ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს მთლიანი მხატვრული გამოსახულება. უნდა მოიძებნოს ერთი იდეური შინაარსი სპექტაკლისა - ამაზე მუშაობს რეჟისორი, ავტორი, დრამატურგი. სპექტაკლის მთლიანობის მომცემი არის უმეტეს შემთხვევაში მხატვარი”.

დ.კაკაბაძე მიიჩნევს, რომ მხატვარი თეატრში მიდის იმისათვის, რომ ამოხსნას პიესის და სპექტაკლის დედააზრი და იგი ემოციურად ზემოქმედი გახადოს. მაყურებელზე ამგვარ ზემოქმედებას, განაპირობებს ის თეატრალური მეტყველი საშუალებები, რომლებსაც მიმართავენ სცენის ხელოვანები დრამატურგის ნაწარმოების ამოსახსნელად. ეს საშუალებანი გარკვეულად უნდა უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს, ქმნიდნენ გარკვეულ სისტემას. მაშინ აღმოცენდება ამ სპექტაკლის გათამაშების კონკრეტული პირობა”.(46)

სპექტაკლის სამოქმედო სივრცე არის “მხატვრის შემოქმედებითი კატეგორია, რომელიც ხსნის ფილოსოფიურად პიესას და სპექტაკლს”.

იმისათვის რომ მხატვარმა სცენაზე სამოქმედო სცენოგრაფიული გარემო შექმნას, საჭიროა, პირველ ყოვლისა, “დრამატურგმა ჩამოაყალიბოს კომპოზიციურ-არქიტექტურულ ფორმებში პიესა. სპექტაკლის მხატვრული სახის შექმნისას ხელოვნების სხვადასხვა ფორმები ერთიან სახეით სისტემაში იყრიან თავს. სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის მისაღწევად საჭიროა განისაზღვროს სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების კომპოზიცია, წყობა. იგი სპექტაკლის სიუჟეტურ-დრამატურგიული საფუძვლით იწყება. დ.კაკაბაძე დრამატურგებისგან სცენური დროის ზუსტ შეგრძნებას მოითხოვს, “რათა დროში გაშლილი ნაწარმოები ერთ მთლიანობად შეკრულიყო. წარმოდგენის დრამატურგიული საფუძველი იმგვარი სტრუქტურის უნდა იყოს, რომ დროის შეგნება (არა ეპოხალურად), არამედ სივრცის გაგებით (უდროო სცენაცარიელია) უნდა აიგოს”. (47) ამას დ.კაკაბაძე კომპოზიციის გრძნობას უწოდებს. თანამედროვე თეატრში სპექტაკლის მხატვრულ ფორმას დრამატურგიული მასალის რეჟისორული წაკითხვა განსაზღვრავს, რომლითაც იკვეთება დადგმის ზემოცანა.

სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა უშუალოდ სცენოგრაფიას ენიჭება. დადგმის სივრცობრივი გადაწყვეტა განსაზღვრავს სპექტაკლის ვიზუალურ მხარეს. იგი მოიცავს არა მარტო მხატვრის მიერ შექმნილ დეკორაციას, კოსტიუმსა და განათების სტრუქტურას, არამედ ყველაფერს, რაც სცენის სივრცეში სპექტაკლის მოქმედების გაშლას ემსახურება. სპექტაკლის სივრცობრივ გადაწყვეტაში ასევე მნიშვნელოვანი ფუნქცია მსახიობს და მის ფიზიკურ შესაძლებლობებს ენიჭება, ასევე თეატრალური სცენის არქიტექტურულ წყობას და მის ტექნიკურ აღჭურვილობას.

დ.კაკაბაძის აზრით, სცენოგრაფიული სივრცე მთლიანად უნდა გაიშალოს თეატრის სცენაზე, მოიცვას მისი ყველა სივრცული მონაკვეთი: აგანსცენა, სახელდობრ სცენა, კულისები, მაყურებელთა დარბაზიც კი. საჭიროა სასცენო სივრცის ახლებური ათვისება. თანამედროვე თეატრს აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრის ტექნიკური შესაძლებლობები და მასზე აგებული დრამატურგიული მოქმედება. “ეხლა სცენური “კოლოფი” იცვლება”. დ.კაკაბაძე საუბრობს არატრადიციულ სასცენო სივრცის სცენოგრაფიულ ათვისებაზეც და სცენა-კოლოფის სათამაშო მოედნით შეცვლის იდეას განიხილავს. ეს საკითხი განსაკუთრებით ყურადსაღებია, რადგან XX საუკუნის დასაწყისში მოქმედებდა მსოფლიოში სცენოგრაფიული ექსპერიმენტები,

როგორც ტრადიციულ სცენა-კოლოფის სივრცეში, ასევე ალტერნატიული, არათეატრალურ სივრცეებში მიმდინარეობდა. (მაგალითისთვის 1907 წელს მიუხეხნი აგებული სამხატვრო თეატრის ახალი შენობა, არქიტექტორი მ.ლიტმანი).

კლასიკური სცენის სივრცე, ანუ სცენა-კოლოფი (რომელსაც შოთა რუსთაველის თეატრის სცენა წარმოადგენს) განსაზღვრავს და განაპირობებს სპექტაკლის სცენოგრაფიის პლასტიკურ-სივრცობრივ ფორმას. კლასიკური თეატრალური სივრცე სასცენო სივრცითა და მაყურებელთა დარბაზით, სცენის პორტალითაა გამიჯნული. სხვადასხვა ეპოქებში სცენის პორტალი განსაზღვრავდა სპექტაკლის მხატვრულ ფორმას, მაგრამ ის ყოველთვის პირობითი ხასიათის იყო. ნატურალიზმში იგი უხილავი მეოთხე კედლით, მთლიანად გამიჯნავდა მაყურებელს და მსახიობს. თანამედროვე თეატრში ზღვარი მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის, კიდევ უფრო პირობითი გახდა, რადგან იგი თავისუფალია რაიმე შეზღუდვებისგან. არატრადიციულ სასცენო სივრცის გაფორმებისას სცენოგრაფმა უნდა განსაზღვროს პლასტიკური ფორმის ისეთი გადანაწილება სცენაზე, რომ დეკორაცია სცენის პირობითი პორტალის ფარგლებში მოექცეს.

სასცენო სივრცის ორგანიზებისათვის აუცილებელია განსაზღვროს სცენის რეალური და ირეალური სივრცე. სცენის რეალური სივრცე მისი არქიტექტურული ფორმაა. იგი საშუალებას აძლევს მხატვარს განსაზღვროს სცენოგრაფიული გარემოს ფორმა, ანუ ირეალური სივრცე. იგი სცენის რეალური ფორმას, მის სივრცეში აგებულ ირეალური სივრცის კონკრეტული ფორმისეული ელემენტების ურთიერთქმედებით, მოქმედების სპეციფიკის, დრამატურგიული მასალის თავისებურების, უანრის, თეატრის ესთეტიკის, ეპოქისა და გაფორმების კონცეფციის თანახმად ცვლის.

“თეატრალური სივრცე არის მთავარი ელემენტი, სადაც მოძრაობს მსახიობი. ეს არის მთავარი ელემენტი სპექტაკლისა - მხატვრის შემოქმედებითი კატეგორია, რომელიც ხსნის ფილოსოფიურად პიესას და სპექტაკლს”. (48) სცენოგრაფიის ვიზუალური აღქმისათვის საჭიროა მასების ურთიერთქმედება, ანუ სპექტაკლის მიზანსცენობრივი ნახაზი, რომელიც განსაზღვრავს სცენის სივრცის პლასტიკური დამუშავებას.

დ.კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ “მხატვარმა აუცილებლად უნდა გაუწიოს ანგარიში დრამატურგს, რეჟისორს და მაყურებელს, მაგრამ უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაუწიოს ანგარიში აქტიორს”. (49) მსახიობის

შესაძლებლობების გამოვლენა და მათი გათვალისწინებით სპექტაკლის სამოქმედო გარემოს შექმნა, თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია. მსახიობის მოქმედება სცენაზე ვითარდება, თანაც სცენურ სივრცესა და დეკორაციულ გარემოსთან რთულ სივრცობრივ ურთიერთკავშირში.

სცენის სივრცეში დეკორაციის პლასტიკური ფორმის სიღრმისეული გამოვლენა მსახიობისა და სცენოგრაფიული ფორმების ურთიერთქმედების შედეგად ხდება. სცენური სივრცის პლასტიკა სრულად სპექტაკლის მიზანსცენობრივ ნახაზში ვლინდება. ა.თაიროვი წერდა- “სცენური ნაწარმოები გარკვეულწილად არქიტექტურული ნაწარმოებიცაა, ის კიდევ უფრო რთული რამაა, ვიდრე არქიტექტურა, რადგან მისი ელემენტები, მისი მასები ცოცხალია, მოძრავია და ამ ნაგებობაში სიზუსტის მიღწევა, მასათა სწორი გადანაწილება ერთ-ერთ მთავარი ამოცანაა”. (50)

სპექტაკლის მსვლელობისას მსახიობები ცალკეულ აზრობრივ ჯგუფებს ქმნიან და რთულ მიზანსცენობრივ მონახაზში ერთიანდებიან. ამ ჯგუფების ხაზობრივი წყობა, მსახიობთა რაოდენობა, დეკორაციული ფონი, რომელზეც მათი მოქმედება ვითარდება, სცენურ სივრცესა და დეკორაციულ გარემოსთან რთულ სივრცობრივ ურთიერთკავშირშია. ამიტომ საჭიროა სპექტაკლში სცენაზე მსახიობის ორგანული სათამაშო სივრცის შესაქმნელად განისაზღვროს, თუ როგორ გარემოში იქმნება მიზანსცენებში პლასტიკური ჯგუფები. მიზანსცენობრივი ნახაზის დინამიკას დრამატურგიულ მასალაში არსებული მოქმედების ხარისხი განაპირობებს. მსახიობი განუყოფელია სცენაზე არსებული საგნობრივი და დეკორაციული სივრცისგან. მეტიც - მას, როგორც სპექტაკლის მოძრავ პლასტიკურ და ქმედით ელემენტს, მოქმედებაში მოჰყავს სცენურ სივრცეში აზრობრივად გალაგებული დეკორაციის დეტალები. ამიტომაც მსახიობის სამოქმედო ადგილი სცენაზე და მისი შერწყმა დეკორაციულ სივრცესთან გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებს სცენოგრაფიული გარემოს შექმნაში.

სპექტაკლის მიზანსცენობრივი ნახაზი და მოქმედების დინამიკაში აღ.ახმეტელის სპექტაკლებში მსახიობ-სტატისტთა დიდი მასის ქორეოგრაფიულ-პლასტიკურ მიზანსცენობრივ ნახაზში ვლინდებოდა. ამას ხელს უწყობდა დეკორაციის ქმედითი შესაძლებლობები. დიფერენცირებული სათამაშო მოედნები, დეკორაციის ფაქტურული დამუშავება, გაფორმების ცალკეული დეტალები და თამაშში ჩართული საგნები, სპექტაკლის

რეჟისორული ნააზრევის გამოვლენას ემსახურებოდა. დ.კაკაბაძე წერს, რომ “მხატვარმა უნდა შექმნას სივრცის და მოცულობის ფორმა შეფარდებული პიესის იდეურ შინაარსთან-რომ აქტიორის თამაში და პიესის მოქმედება დაუბრკოლებლივ გაშლილი იქნეს”. დ.კაკაბაძე თავის თეზისებში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მხატვარმა სპექტაკლის გაფორმებაზე მუშაობისას მთელი თავისი შემოქმედებითი ძალისხმევა და ჩანაფიქრი უნდა მიმართოს “აქტიორის თამაშისთვის” და “სპექტაკლის მთავარი მოქმედებისთვის”. თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენოგრაფიული ხერხებით სპექტაკლის მხატვრული იდეის გამოსახვა სულ უფრო ხშირად გათამაშებული საგან-დეკორაციებით ხდება.

სცენოგრაფია, როგორც თეატრალური ნაწარმოების მხატვრულ-ვიზუალური ფორმა, ითვალისწინებს თეატრის სპეციფიკას, შემოქმედებით მისწრაფებებს, ტრადიციებზე დაყრდნობით, გამომსახველობითი ხერხების ახლებური გააზრების კანონზომიერებას. “თეატრალური წარმოდგენა სინთეტიკურ ხასიათს უნდა ატარებდეს”, - აცხადებს დ.კაკაბაძე. მხატვრის ამ სიტყვებში კოდირებულია თეატრის სინთეზურ-სინკრეტული არსი, რომელშიც მარტივი სახვითი ფორმებიდან წარმოქმნილი სინთეზი სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაში იკვრება. თანამედროვე სცენოგრაფიაში თანაბარი წილით არის წარმოდგენილი თეატრალური და სახვითი ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი.

თეატრი სინკრეტულ-სინთეზური ხელოვნებაა. პირველადი მასში არის სინთეზური საწყისი. იგი დამახასიათებელია პირველყოფილი პრიმიტიული ფორმისეული ელემენტისათვის, როგორცაა რიტუალური წეს-ჩვეულებების ცეკვა-თამაშობები. სინთეზურობა ვლინდება სცენური ნაწარმოების შექმნის პროცესში ჩართულ ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ურთიერთქმედებაში (სიმღერა, მუსიკა, ცეკვა, მხატვრობა) მისგან წარმოშობილი ხელოვნების მარტივი ფორმები ფერწერა, ქანდაკება, მუსიკა, ლიტერატურა, თეატრის შემადგენელ ცალკეულ ელემენტებად დარჩა. ლიტერატურა თეატრში დრამატურგიად იქცა, მხატვრული გაფორმება-დეკორაციულ ხელოვნებად, მუსიკა-სპექტაკლის ხმოვან-მუსიკალური გადაწყვეტად, პლასტიკა-სასცენო მოძრაობად და ქორეოგრაფიად. პირველყოფილი ხელოვნების ფორმისეული დაშლით წარმოქმნილი სახვითი ხელოვნების მარტივი ფორმების ურთიერთქმედებით, წარმოიშვა რთული სინთეზური ხელოვნების სისტემა -

თეატრი. იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ხელოვნებათა საერთო სისტემასთან.

სპექტაკლის შექმნის პროცესში სინთეზური ელემენტების შერწყმას რეჟისურა უზრუნველყოფს. მისი ამოცანებია: დრამატურგიული მასალის წაკითხვა, დადგმის ზეამოცანის გამოვლენა, მიზანსცონებრივი ნახაზის აგება, მსახიობთა შესაძლებლობების განსაზღვრა, მათთვის სამოქმედო ამოცანების დასახვა. სამოქმედო სივრცის შექმნას, სცენის სივრცის პლასტიკურ დამუშავებას, თეატრალური კოსტიუმების შექმნას, სპექტაკლის სამოქმედო სივრცეში საგნების სწორ განაწილებას, სცენოგრაფია უზრუნველყოფს.

სპექტაკლის მხატვრულ-ვიზუალური სახის შესაქმნელად დღეს სახვითი ხელოვნების ყველა დარგი გამოიყენება. სცენოგრაფიის კომპოზიციას განსაზღვრავს თეატრის სპეციფიკური თავისებურებები, დრამატურგიული მასალის ფორმა და შინაარსი, რომლიდანაც გამომდინარეობს პიესამოქმედება, დეკორაციის ჩართულობა სპექტაკლის მოქმედებაში. ფერწერა თანამედროვე თეატრალურ მხატვრობაში დეკორაციის კოლორიტით და განათების სპეციფიკით განისაზღვრება. სცენის პლასტიკური დამუშავებაში უმთავრესი ფუნქცია, სპექტაკლის საგნობრივ სივრცეს და მის მსახიობ-პერსონაჟთან ურთიერთქმედებას ენიჭება. რაც შეეხება თეატრის ესთეტიკას, იგი განსაზღვრავს დრამატურგიული მასალის ინტერპრეტაციას, რომელშიც ვლინდება რეჟისორული კონცეფცია და სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა.

სცენოგრაფიის, როგორც დინამიკური სისტემის ფუნქციურ თანაფარდობაში შედის სცენური გარემო, თავისი საგნობრივი სივრცით, დეკორაციის კოლორიტი, საგნის ფერი, მისი ფაქტურა (ქსოვილი, ხე, ტყავი, მუშამბა და სხვ), განათება, სცენური კოსტიუმის კოლორიტული გადაწყვეტა და გრიმი. სპექტაკლის კოლორიტს განსაზღვრავს დეკორაციის მასალის ბუნებრივი ფერი და ფაქტურა, რომელიც შესაძლოა სუფთა სახით დარჩეს გაფორმებაში, ან მოხდეს, მათი თვისებების გამოყენებით, მასალის ეფექტის გაძლიერება, რამაც შესაძლოა შეცვალოს მასალის პირვანდელი ფორმა. ამის მაგალითად მ.შველიძის “ლამარაში” საბრძოლო ფარების მეტალის ბზინვარების ეფექტი ხელოვნური ტყავის მასალის ზედაპირის ფერწერული დამუშავებით იყო მიღწეული.

სპექტაკლის განათება სცენოგრაფიული ელემენტი მაშინაა, როცა იგი მოიცავს სცენის საერთო განათებასა და მისი ფერით დატვირთვას. იგი

ავლენს სცენის სივრცობრივ პარამეტრებს და მოცულობას. მისი საშუალებით მიიღწევა დეკორაციული ელემენტების მკაფიო ან ბუნდოვანი ფორმა. განათების სიმძლავრე და მისი განაწილება სპექტაკლში მხატვრული გაფორმების ფორმაზეა დამოკიდებული. სცენოგრაფიის კოლორიტი სრულად სპექტაკლის მსვლელობისას განათების სისტემასა და შუქწერის პალიტრასთან ერთად ვლინდება. დეკორაციის ფერი, ფაქტურა და განათება სხვადასხვაგვარად ურთიერთმოქმედებენ სპექტაკლში. ფერით გამდიდრებული განათება მოქმედებაში აზრობრივ და ემოციურ მახვილებს აკეთებს. დეკორაციის პლასტიკის გამოვლენაც განათების ხარისხზეა დამოკიდებული. თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენის ტექნიკურ აღჭურვილობიდან გამომდინარე, ხშირად განათება ითავსებს სპექტაკლის ფერადოვან-კოლორიტულ გადაწყვეტას.

სცენოგრაფიის კომპოზიცია სცენის სივრცეში მასების განაწილებით, მათი პლასტიკური დამუშავებით, კოლორიტისა და შუქწერის ურთიერთქმედებაში იქმნება. ისინი მოქმედებაში მუდმივად ავსებენ ერთმანეთს და ხელს უწყობენ სცენოგრაფიული სივრცის ფორმირებას. ყველა ამ ელემენტის დამაკავშირებელი არის მსახიობი, როგორც ქმედითი და სახვით-პლასტიკური ერთეული. მისი საშუალებით ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ურთიერთქმედებისას წარმოქმნილი დინამიკით სპექტაკლის ტემპორიტმი იქმნება. დინამიკა სპექტაკლში განისაზღვრება მსახიობთა რეალური გადაადგილებით სცენის სივრცეში, მათი მოძრაობით მიზანსცენებში, მასობრივი სცენების გადაწყვეტით, კოლორიტითა და ხმოვან-მუსიკალური ფორმით. მასში იგულისხმება მსახიობის ინტონაცია, სპექტაკლის მუსიკალური ფონები, ბუნებრივი ხმები და სხვა. დადგმის მუსიკალური გაფორმება დაკავშირებული მსახიობის მოქმედებასთან სცენაზე. სპექტაკლის დინამიკა დამოკიდებულია ასევე პიესის სიუჟეტურ-დრამატურგიულ წყობაზე, რომელიც განსაზღვრავს მოქმედებას სცენაზე. ხოლო პიესის რეჟისორულ ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის სამოქმედო სივრცე. როგორც ზემოთ ავლნიშნე დ.კაკაბაძისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რამდენად იყო დრამატურგიულ მასალაში განსაზღვრული სამოქმედო დრო, თანაც არა ისტორიული დროის ასახვის თვალსაზრისით, არამედ სცენურ სივრცეში მოქმედებისა და მოქმედ აქტიორთა შორის წარმოშობილი სცენური დროის.

ქვეთავი II

სცენური დრო და სივრცე

თეატრალურ სცენაზე მოცულობიანი, სამგანზომილებიანი დეკორაციის შექმნა, XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებაში რეალობის სიღრმისეულმა გააზრებამ განაპირობა. 1920-იან წლებში თეატრში კონსტრუქტივიზმის ეპოქა დადგა. მისი მნიშვნელოვანი მონაპოვარი მხატვრების მიერ მასალის, როგორც სცენოგრაფიის ძირითადი გამომსახველი საშუალების, სრულიად ახლებური გააზრება აღმოჩნდა. მასალასთან ერთად ფაქტურაც, მისი გამოყენებითი მნიშვნელობითა და გამომსახველობითი შესაძლებლობებით. თანდათანობით გამოიკვეთა, რომ სხვადასხვა ფაქტურა შეიძლება სცენოგრაფიულ ფორმას დაედოს საფუძვლად. მხატვრები დაინტერესდნენ ფაქტურის მრავალფეროვნებით. ხე, მეტალი, ტყავი, ჯვალო, სხვადასხვა ქსოვილი, მხატვრის ხელში სცენაზე შექმნილ წარმოსახვით სამყაროს, რეალურ და ხელშესახებ ფორმას ანიჭებდა. თანამედროვე სცენოგრაფიის შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილია საგნის ფაქტურაზე მუშაობა.

რეალობის სიღრმისეულმა გააზრებამ, თეატრალურ მხატვრობაში სცენური დროის ცნება წარმოშვა. იგი მჭიდროდ აღმოჩნდა დაკავშირებული სცენური სივრცის განსაზღვრების პრობლემასთანაც. მიუხედავად იმისა, რომ სცენოგრაფია თეატრის კანონებს ემორჩილება, მას თავისი შინაგანი სიცოცხლე გააჩნია. განსაკუთრებით მაშინ, როცა სცენოგრაფია მოქმედების გაფორმებას ემსახურება და არა სიუჟეტის ნახატებით ილუსტრირებას ახდენს.

ნატურალიზმის თეატრში დრო სცენაზე ობიექტური მოვლენა იყო და ასახავდა იმ “ცხოვრების ნაწილს”, რომელიც თამაშდებოდა სცენაზე. ასეთი ჩაკეტილი სცენოგრაფიული სივრცე გამორიცხავდა რეალური და სცენური დროის ერთ დროით სივრცეში არსებობას და მთლიანად ემიჯნებოდა რეალურ დროს. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ესთეტიკურ კატეგორიად რჩებოდა.

თეატრალურმა კონსტრუქტივიზმმა სცენოგრაფიაში კონკრეტულად და ძალიან მკაფიოდ წამოაყენა სცენური და რეალური დროის პრობლემა თანამედროვე თეატრში. სცენური დრო პირობითი და ირეალურია. იგი შეკუმშულია სცენის სივრცეში მოცემულ პლასტიკურ ფორმაში და მთლიანად გამოიჯნულია რეალურ დროსთან, რომელსაც სპექტაკლის ქრონომეტრაჟი წარმოადგენს.

თითქმის ყველა კონსტრუქციული დეკორაციის პრობლემა მისი სტატიკურობაა. იგი ზღუდავს სცენური დროის სვლას. ამ პრობლემის დასაძლევად, სცენაზე ხშირად დეკორაციების მთლიანად ან ნაწილობრივ გადაადგილებას მიმართავენ, რაც სცენაზე დროის სვლას ასახავს. მიუხედავად იმისა, რომ დეკორაციის ეს გარეგნული მოძრაობა დაკავშირებული იყო სცენაზე მოქმედების განვითარებასთან, ის უფრო მექანიკური მოძრაობა იყო. მას არ შეეძლო სცენის შიგნით პლასტიკური დროით-სივრცობრივი გარემოს შექმნა.

სცენური და რეალური დრო სპექტაკლში სრულიად განსხვავებულ განზომილებებს წარმოადგენს. პიესაში განვითარებული მოვლენა შესაძლოა ასახავდეს წლების მანძილზე მიმდინარე მოვლენებს, ან პირიქით დროის ძალიან მოკლე პერიოდში მომხდარ ამბავს მოგვითხრობდეს. მაშინ სცენური დროის აგება ძალიან რთულ პროცესს წარმოადგენს. ხდება ისეც, რომ სპექტაკლში მიმდინარე ამბავი მეტაფორულ დროით სივრცეში ხდება. იგი მთლიანად ირაციონალურ საფუძვლიდან მიმდინარეობს და ფანტასტიკურ ან ზღაპრულ სივრცეს ქმნის სცენაზე. ასეთ შემთხვევაში, ყველაზე რთულ ვითარებაში მსახიობია, რადგან ის თითქოს ორ დროში ცხოვრობს ერთდროულად. მისთვის სათამაშოდ განკუთვნილ დროში, რომელიც რეალურ დროს წარმოადგენს და მეორე ირეალური დრო, რომელიც სცენაზე მხატვრის მიერ აგებული სამყაროს დროს წარმოადგენს. თუ დეკორაცია არ არის ჩართული სცენურ მოქმედებაში, მაშინ სპექტაკლის გაფორმებაში საათის სვლის ხმას, გონგს და სხვა დროის მსვლელობასთან ასოცირდებულ ხმოვან ან პლასტიკურ სიმბოლოებს მიმართავენ. თუ დრო არის მოძრაობა, მაშინ დეკორაციის ფიზიკური მოძრაობა სცენაზე დროის სვლის სიმბოლოდ უნდა აღიქმებოდეს. მაგრამ დეკორაციის ადგილის შენაცვლება რეალურ დროში ხდება. იგი არღვევს სცენური დროის სვლას და იმორჩილებს მსახიობს, რომელიც სცენურ დროში ცხოვრობს. თანამედროვე თეატრში ხშირია, როდესაც თავად მსახიობი ამოძრავებს დეკორაციას. როგორც წესი, ამგვარ მოქმედებას აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ეს ან სპექტაკლის პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული გადაწყვეტისთვისაა განპირობებული, ან სპექტაკლის მიზანსცენობრივ ქარგაშია მოქცეული. მაგრამ აქაც მთლიანი სცენური დრო ირღვევა.

როგორი დეკორაცია უნდა შექმნას მხატვრმა, რომ ხელოვნურად შექმნილ დრამატურგიულ და სცენურ დროს სცენოგრაფიული დრო

დაამთხვიოს? ამის მისაღწევად ყველაზე მარტივია სცენა ან დატვირთო ან პირიქით მაქსიმალურად განტვირთო დეკორაციისგან. გაფორმების ელემენტებად ერთი და იგივე, ან მსგავსი საგნების ხშირი გამოყენება უფრო ხელსაყრელია, ვიდრე სხვადასხვა ფორმისა და დანიშნულების საგნების გამოყენება. რადგან, რაც უფრო მეტი მრავალფეროვნებაა სცენაზე, მით უფრო მეტი ინფორმაცია მოაქვს საგანს მაყურებელამდე. თითოეულ საგანს თავისი ისტორია და დროითი სიმბოლო აქვს. ეს საგნები ეპოქას, სტილს, ყოფით კულტურას, მარადიულობას ან ცვალებადობას აღნიშნავენ და დროით ერთეულს წარმოადგენენ. მხატვრის მიერ სცენაზე შემოტანილ ნებისმიერ საგანს დრამატურგიული დატვირთვა აქვს. ყოველი ახალი საგანი სცენაზე აზრობრივ აქცენტს აკეთებს და დროის სვლას აღნიშნავს. ერთგვაროვანი საგნების რაოდენობის გაზრდა ან შემცირება სცენაზე მათ აზრობრივ აქცენტებს არბილებს და საშუალებას აძლევს დროის სვლას ორივე მიმართულებით (წინ ან უკან) წარიმართოს. მაგრამ დროითი მრავალფეროვნების ეფექტის მიღწევა, რომელსაც შეუძლია გამოიწვიოს ის, რომ მსახიობის სათამაშო დროითი სივრცე არ დაემთხვეს დეკორაციულ სივრცეს. ასეთ სივრცეში მთელი საგნობრივი გარემო სცენაზე სცენოგრაფიულ კონფლიქტში ერთვება. საგანთა მრავალფეროვნება, მათი დეკორაციების ცალკეულ ელემენტებად გაშლა სცენაზე, მოცემულ სივრცეში დროის დაშლას გამოიწვევს.

იმისათვის რომ სცენური და რეალური დრო დაემთხვეს ერთმანეთს სცენის სივრცეში, მხატვარმა უნდა შექმნას ისეთი სცენოგრაფიული გარემო, რომელშიც თავიდანვე კი არ არის დროითი მოცემულობა, არამედ ისეთი გარემო, რომელსაც თვითორგანიზების უნარი გააჩნია და იგი მოქმედებასთან ერთად იწყებს დროითი სივრცის აგებას. თეატრი შედგება “პროცესისგან” და მიდის “შედევამდე”. ამიტომ სცენის სივრცეში იბადება ცოცხალი დრო. ხელოვნებაში დრო ყველაზე რთული კატეგორიაა. ხელოვნების მთელ რიგ დარგებში დრო შემოქმედებით პროცესში რჩება და ჩვენ გამზადებულ შედეგს ვუყურებთ. თეატრში ჩვენ მოქმედებას, პროცესს ვხედავთ. მხატვრის მიერ წინასწარ შექმნილი ესკიზით ან მაკეთით აგებულ დეკორაციებში მაყურებელი თავიდანვე განსაზღვრულ სცენურ გარემოს ხედავს. წინასწარ ორგანიზებული სცენური სივრცე არ შეესატყვისება და ეწინააღმდეგება თეატრის რიტუალურ-სანახაობრივ საწყისს, რომელშიც მოვლენები სწორი დროითი

თანმიმდევრობით ვითარდებოდა. ამის მაგალითია ქართული ხალხური საიმპროვიზაციო თეატრიც.

სპექტაკლი სცენის ფიზიკურ სივრცეში (არქიტექტურულ) თამაშდება. თუ როგორ დროით სივრცეში განვითარდება მოქმედება სცენაზე, სპექტაკლის სიუჟეტზე და სცენოგრაფიის მხატვრულ გადაწყვეტაზე დამოკიდებული. იგი ბადებს ისეთ სცენურ დროს, როგორ პლასტიკურ გარსშიც ვითარდება მოქმედება. სწორედ აქ იწყება საუბარი სცენოგრაფიის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციაზე - შექმნას ამ კონკრეტულ მოცემულობაში ერთგვარი მიკროსამყარო, რომელშიც იბადება და ვითარდება დრო. სპექტაკლის სივრცობრივ საზღვრებს სცენოგრაფია ქმნის. სასცენო სივრცე ნებისმიერ საგანს თავისი თანდაყოლილი დროისა და სივრცისაგან ერთგვარ იზოლაციაში აქცევს და სულ სხვა სივრცობრივ გარემოში გადაჰყავს. ამით ეს საგნები ახალ დროით-სივრცობრივ სიცოცხლეს იწყებენ. იცვლება მათი ფიზიკური მახასიათებლებიც. ისინი ახალ ფაქტურას, ფერს, ხშირად შინაარსაც იძენენ. სიმბოლოებად იქცევიან. რაც უფრო ნაკლებად აკონკრეტებს მხატვარი სცენაზე საგანს, მით უფრო სიმბოლურია იგი. ამიტომ პირობით დეკორაციულ გარემოში, რომელიც უმეტესად რეალური ფორმებისგან იქმნება, დროს უფრო მთლიან მხატვრულ დატვირთვას აძლევს. არსებობს მთელი რიგი საგნები, რომელნიც სცენურ სივრცეში მოხვედრისას მრავალ ასოციაციებს ბადებენ. განსაკუთრებით ეს სხვადასხვა სუბსტანციის საგნებს ემართებათ. ამორფული და სხვადასხვა სუბსტანციის მქონე საგნები სცენოგრაფიას გასაოცარ მრავალფეროვნებას ანიჭებენ (წყალი, ქვიშა, მუშამბა, ქსოვილი და სხვა.) მაგრამ მათ არასასურველი ლიტერატურული ასოციაციების გამოწვევა შეუძლიათ, რაც დროის დაკონკრეტებას იწვევას. ეს რომ არ მოხდეს, საჭიროა ისეთი პირობითი ფორმა მოიძებნოს, რომ დეკორაცია მთლიანად ასოციაციური გახდეს. ამაში განსაკუთრებულ როლს საგნის ფაქტურა ასრულებს.

ფაქტურა, რომელიც საგნის შემადგენელი ნაწილია თავის თავში ბევრ ინფორმაციას იტევს და საგნის სიმბოლოსაც განასახიერებს. თუ ფაქტურა კონკრეტული საგნის აღმნიშვნელ ფორმად არ დარჩა, მაშინ მას შეუძლია ძალიან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულოს დეკორაციის მხატვრული სახის შექმნაში. ასევე სრულიად სხვაგვარ მნიშვნელობას იძენს გაფორმების ის ელემენტებიც, რომლებიც დეკორაციის დროით-სივრცობრივი პლასტიკური კომპოზიციის შექმნისკენ ისწრაფვის. ასეთ შემთხვევაში ფაქტურა არა საგნის

თვისება, არამედ სუბსტანცია ხდება. იგი პირველად პლასტიკურ გარემოდ იქცევა, რომლისგანაც შემდეგ ჩნდება სხვადასხვა სახეები, ფორმები, საგნები და სხვა. დროითი სივრცის შესაქმნელად სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა დეკორაციის ფერს ენიჭება, რომელიც განუყოფელია განათების საერთო სისტემისგან და მასთან ჯამში აღიქმება. სხვადასხვა შუქით შეფერილ გარემოს შეუძლია განსხვავებული სივრცის და დროის ილუზია შექმნას. დეკორაციის ფერი და განათება სპექტაკლში სცენოგრაფიული გარემოს ფაქტურულობას ავლენს, ხოლო დეკორაცია, რომელიც ფაქტურას სუბსტანციად და დეკორაციის თვისებად იყენებს, დეკორაციული გარემოს შექმნას უწყობს ხელს და სცენოგრაფიულ სივრცეს ფაქტურულ სივრცედ აქცევს. როგორი დამოუკიდებელი სახეც არ უნდა ჰქონდეს ფაქტურას, იგი მაინც სივრცის ატრიბუტია. სცენაზე აგებული მყარი დეკორაციული კონსტრუქცია განსაზღვრავს მსახიობის პლასტიკას, მის მოძრაობას მიზანსცენებში და ა.შ. თავად კონსტრუქცია კი, უცვლელი რჩება. მაგრამ დეკორაცია, რომელიც მკაცრი ფორმით არ არის შეზღუდული და სხვადასხვა თვისებებისა და სუბსტანციის (სხვადასხვა სირბილის, დენადი, ფხვიერი) მასალისგანაა შექმნილი კიდევ უფრო ზემოქმედებს მსახიობზე, რადგან მას შეუძლია ჩაერთოს მასთან ერთად თამაშში. საგნების ფორმირებით, სცენაზე დროით-სივრცობრივი გარემო იქმნება. ფაქტურა, რომელსაც მხატვარი დეკორაციული გარემოს შექმნისთვის იყენებს, საგან-სიმბოლოებს წარმოქმნის სცენაზე, რომლებსაც კონკრეტული სცენოგრაფიული სივრციდან გამომდინარე თავისი დროითი სიმბოლო გააჩნია. ასეთ შემთქვევაში ფაქტურული დეკორაცია მოქმედებისას, მსახიობთან უშუალო შეხებით, ახალ მხატვრულ სახეს იძენს. იგი ისეთივე დროით სივრცეში არსებობს, როგორშიც მსახიობია.

ფაქტურას და საგნის თვისებებს სცენაზე გაფორმების მხატვრული კონცეფცია განსაზღვრავს. როცა გარემო ფაქტურულია, მაგრამ არ გააჩნია მყარი ფორმა, სპექტაკლის გაფორმებაში იგი მრავალფეროვან მხატვრულ ფორმებს ქმნის (მ.შველიძის “მაკბეტის” სცენოგრაფია, რომელშიც ამორფული პოლოეთილენის ნაჭერი სხვადასხვა ფორმას და ასოციაციას ქმნის სცენაზე. სპექტაკლის სხვადასხვა სურათში ის გარემოს აღმნიშვნელ ასოციაციებს იწვევს და მოქმედების ადგილის პირობითი გარემოს მინიშნებას წარმოადგენს). საგნის ფაქტურა, როგორი ხელშესახები ან წარმოსახვითიც არ უნდა იყოს, მით უმეტეს თუ მას ადამიანისგან დამოუკიდებლად არსებობა

შეუძლია, კიდევ უფრო დიდ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე. ამით სივრცობრივ გარემოში ეს საგანი სპექტაკლის მოქმედების გააქტიურებას უწყობს ხელს. მოქმედების დინამიკა სპექტაკლში განსაკუთრებულ დროით სივრცეს წარმოშობს. მსახიობს თავისი ქმედებით შეუძლია შეცვალოს სცენური დრო, რაშიც უმეტესწილად კოსტიუმი, გრიმი და საგან- ატრიბუტები ეხმარება. სცენური კოსტიუმი ყველაზე მეტად ასახავს მოქმედების ადგილისა და ეპოქის სიმბოლოს, რადგან ისტორიზმის ელემენტები ყველაზე მკაფიოდ მსახიობის კაზმულობაში ვლინდება. მაგრამ კოსტიუმს ასევე შეუძლია მთლიანად სიმბოლური და პირობითი ფორმა ჰქონდეს და მაშინ ის საგან- სიმბოლოდ და დამოუკიდებელ სახვით პლასტიკურ ელემენტად გადაიქცევა სცენოგრაფიულ კომპოზიციაში. მისგან გამოწვეული ასოციაცია კი, სცენის შიგნით წარმოქმნილ დროით სივრცის აზრობრივ აქცენტებს გამოკვეთავს.

1920-30-იანი წლების სცენოგრაფიაში დიდი მნიშვნელობა სცენის პლანშეტმა შეიძინა. სცენის იატაკი სხვადასხვა დონეებად და სიბრტყეებად დაყოფა. მთლიანად ცვლიდა მსახიობის სათამაშო გარემოს. დეკორაციის ასეთი დიფერენციაცია ყველაზე მყარ კონსტრუქციასაც კი, დინამიკას ანიჭებდა. რაც ხელს უწყობდა დროითი პლასტების გამოკვეთას სპექტაკლის მოქმედებისას. მაგრამ ასეთ დეკორაციულ სივრცეში ძალიან რთულია მყარი დეკორაციული კონსტრუქციის მოძრაობით, სცენაზე რეალური დროის (რომელშიც ფორმას ცვლის დეკორაცია) სცენურ დროსთან დამთხვევა. მყარი დეკორაცია ყოველთვის ფორმით განსაზღვრავს მხატვრულ იდეას და არა მისი ფაქტურით, ფაქტურა ააქტუალურა მანამ სანამ დეკორაცია ჩაერთვება მოქმედებაში. ამას კიდევ ემატება მსახიობის ფიზიკური მოქმედებაც სცენაზე. 1931 წელს. ი.გამრეკელმა სპექტაკლ “თეთნულდში”, რომელიც კონსტრუქციული დეკორაციის მოქნილ და რთულ პლასტიკურ ფორმას წარმოადგენდა, შეძლო სცენური დროისა და სივრცის პრობლემის ძალიან საინტერესოდ გადაწყვეტა. სპექტაკლის ფინალში სვანური კოშკები, სვანური ზარის რიტმში, საათის ქანქარასავით იწყებდნენ მოძრაობას და ექსპედიციის დაღუპვის ამბავს აუწყებდნენ სამყაროს. დეკორაციის მოძრაობა რეალურ დროში ხდებოდა, რომელიც მთლიანად ერწყმოდა სცენოგრაფიულ გარემოში წარმოქმნილ დროის შიდა სვლას. ასეთივე პრინციპით გაიმეორა. მ.შველიძემ 1987 წელს დადგმულ “მეფე ლირის” სცენოგრაფიაში მხატვრული სცენური დროითი სივრცისა და რეალური დროის დამთხვევა, როცა სცენურ მოქმედებასა და რეალურ ცხოვრებას შორის ზღვარი იშლება.

სცენაზე დროითი სივრცის სწორ აგებას ხშირად ხელს უწყობს გაფორმების საგნობრივი სამყარო, რომელიც თავად არის დროითი სიმბოლოების მატარებელი. მათი მიზანმიმართული გამოყენება სპექტაკლის მოქმედებაში თეატრალურ გაფორმებაში არსებულ სცენოგრაფიის სათამაშო ფუნქციით არის წარმოდგენილი. მისი საშუალებით შეიძლება განისაზღვროს სცენური დროის მიმდინარეობაც, მოქმედების დინამიკაც და ქმედითი კონფლიქტი, რომელიც არის მთავარი მამოძრავებელი დრამატურგიული მოქმედების გასაავითარებლად.

ქვეთავი III.

სცენოგრაფიული კონფლიქტი

სცენოგრაფიის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე გამოიკვეთა რამდენიმე მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხი, რომელიც ადრეულ პერიოდშიც არსებობდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ქმედითი და ღრმა აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების სტრუქტურულ საფუძველში ჩადებული სცენოგრაფიის “ქმედითი ფენომენისა” და “სათამაშო მექანიზმების” აღსანიშნავად, სცენოგრაფიის თეორიასა და პრაქტიკაში 1960-იანი წლების ბოლოს გაჩნდა სცენოგრაფიული კონფლიქტის ცნება. მისი არსებობა განაპირობა ამავე პერიოდის თეატრში სცენოგრაფიის ქმედით-სათამაშო საშუალებებით პლასტიკურ-სახიერი მხატვრული ფორმის შექმნისკენ სწრაფვამ. თუმცა სცენოგრაფიული კონფლიქტის ელემენტები სპექტაკლის გაფორმების ადრეულ ეტაპებზეც არსებობდა. მაგრამ მაშინ მას მხოლოდ მხატვრული ეფექტის ან დინამიკის გასაძლიერებლად იყენებდნენ. ეს ტრადიციულად არსებული ელემენტები თანამედროვე სცენოგრაფიულ ენას განსაკუთრებულ მოქნილობასა და სისხარტეს ანიჭებს, რომლის მხატვრულ-პლასტიკური გადაწყვეტა ახლებურ ნოვატორულ ხერხებზეა დამყარებული. თანამედროვე სცენოგრაფიაში კი სცენოგრაფიული კონფლიქტი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების პლასტიკური კომპოზიციის ქმედით საფუძველს წარმოადგენს, რომელიც სცენური სურათის კომპოზიციური მთლიანობისთვის საჭირო მსახიობი-პერსონაჟისა და სცენაზე არსებული საგნობრივი სამყაროს ურთიერთქმედებაზეა აგებული. სცენოგრაფიული კონფლიქტი პიესაში არსებული კონფლიქტის გამწვავებას და მის პლასტიკურ სივრცეში გამოვლენას ემსახურება. შესაბამისად სცენური გარემო კიდევ უფრო დიდ

გავლენას ახდენს მსახიობზე გმირი-პერსონაჟის სახის სრულყოფაში და მაყურებლის ასოციაციურ ზემოქმედებაზეა გათვლილი.

სცენოგრაფიული კონფლიქტი განსაკუთრებულ სახვით და ესთეტიკურ კატეგორიადაა მიჩნეული. იგი მოითხოვს ისეთი გამომსახველობითი საშუალებების მიზანმიმართულ შერჩევას, რომელიც სცენური მოქმედების გასააქტიურებლად და დრამატურგიული კონფლიქტის გასამწვავებლადაა აუცილებელი. მისი გამოვლენა და რეალიზება მსახიობებისა და მაყურებლის ასოციაციურ აღქმაზეა დამოკიდებული. სცენოგრაფიული კონფლიქტი განისაზღვრება დრამატურგიული მასალის ანალიზით, პიესის თავისუფალი ინტერპრეტაციითა და მხატვრის მიერ დრამატურგიული მასალიდან გამომდინარე შექმნილი სახიერი ელემენტების სახვით-პლასტიკურ ფორმებში გადაწყვეტით. სპექტაკლის გაფორმებაში სცენოგრაფიული კონფლიქტის შექმნა დადგმის ჩანაფიქრის ზემოცანას ემსახურება. იგი დრამატურგიულ კონფლიქტთან ერთად თანაარსებობს და მასზეა დამოკიდებული.

სცენოგრაფიული კონფლიქტი სპექტაკლში ობიექტური მოვლენა რომ გახდეს, იგი ხელშესახები უნდა იყოს და დასრულებული მხატვრული სახე გააჩნდეს. ამიტომ სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ცალკეულმა საგნებმა და ფაქტურამ შეიძინა. გათამაშებული საგნები სცენის სივრცეში არსებულ შინაარსობრივად დატვირთულ სახვით-პლასტიკურ ელემენტებს აკავშირებენ გმირ-პერსონაჟთან. ხშირია, როდესაც რეალური საგნები სიმბოლურ და მეტაფორულ დატვირთავს იძენს. მათ ასევე პიესის, ეპოქის, მოქმედების ადგილის პირობითი ან ისტორიულ-ფაქტობრივი რეპროდუქციის განსაზღვრა შეუძლიათ.

სცენის სივრცეში დეკორაციის განთავსებისას მხატვარი განსაზღვრავს, როგორ გავლენას მოახდენს დეკორაციული გარემო მსახიობ-პერსონაჟზე. მასზე აქტიურ ზემოქმედებას ახდენს ასევე სცენის საგნობრივი სამყარო, კოსტიუმი, გრიმი, განათება, გაფორმებისთვის გამოყენებული ტექნიკური საშუალებები. ისინი მოქმედებისას ცოცხლდება და დრამატურგიული კონფლიქტის გამოვლენას უწყობს ხელს.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია. გამოგონილია ასევე დრამატურგიული თუ სცენოგრაფიული კონფლიქტიც. ამიტომ რეალური საგნების გარდა, მხატვარს სცენაზე ხშირად გამოგონილი საგნებიც შემოაქვს, რომლებსაც სხვადასხვა თვისებასა და ფუნქციონალურ დატვირთვას ანიჭებს..

სცენოგრაფიული კონფლიქტის აგებისას რეალურიცა და გამოგონილი საგნებიც იმგვარი უნდა იყოს, რომ ისინი ერთი მხრივ, აზრობრივად დაკავშირებული იყოს დრამატურგიულ მასალასთან, შესწევდეს უნარი სიმბოლოდ, მეტაფორად ან ცნებად ჩამოყალიბდეს და ქმედობა-თამაშობაში იყოს ჩართული. მაგალითად მოვიყვან მ.შველიძის სცენოგრაფიას სპექტაკლისათვის “რიჩარდ III” (უ.შექსპირი, რეჟ. რ.სტურუა, 1979 წ.) სპექტაკლში არსებული გათამაშებული საგნები: გვირგვინი, რუკა, საბრძოლო იარაღები, ინვალიდის ეტლი, მსახიობების კოსტიუმებიც კი, საგან-პერსონაჟებად იქცნენ. ისინი განსაკუთრებული იდეის მატარებლები იყვნენ და სპექტაკლის ზეამოცანის გამოვლენას უწყობდნენ ხელს. მოქმედებისას ისინი თითქოს ცოცხლდებოდნენ და საგან-პერსონაჟებად იქცეოდნენ და მსახიობის საშუალებით, სცენოგრაფიული კონფლიქტის “მთავარი მოქმედი გმირები” ხდებოდნენ.

არჩეული საგნებისა თუ ელემენტების თანაფარდობა გაფორმებაში დამოკიდებულია არა მხოლოდ ფორმაზე, ფაქტურასა და ფერზე, მის მატერიალურ სუბსტანციაზე, გამჭვირვალობასა თუ სხვა მახასიათებლებზე, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მათ სცენის პლასტიკურ სივრცეში განთავსებაზე. მისთვის ისეთი ადგილის მოძებნაზე, რომ მოქმედების დროს მრავალფეროვანი ტრანსფორმაციის უნარი გააჩნდეთ.

სცენოგრაფიული კონფლიქტის შექმნა ხშირად განაპირობებს სპექტაკლის გაფორმების კომპოზიციურ და პლასტიკურ გადაწყვეტას, რომელშიც გამოკვეთილია სპექტაკლის ცალკეული ელემენტების ან საგნების მხატვრულ-აზრობრივი და ქმედით-ფუნქციონალური მნიშვნელობა.

ხელოვნების კანონებით ვითარდება, სცენაზე გათამაშებული, რეალური ცხოვრებიდან აღებული ამბავი. იგი დროსა და სივრცეშია შეკუმშული. იმისათვის, რომ არსებითი და არსებული კონფლიქტი სპექტაკლში გაძლიერდეს, დრო პირობით კატეგორიად უნდა გადაიქცეს. რეალური ცხოვრებისგან განსხვავებით თეატრი პირობითია და თავად გვთავაზობს თამაშის პირობებს, რომელიც კარნახობს მხატვარს სცენოგრაფიული მოდელის შექმნას. მხატვარი ითვალისწინებს პიესაში, ავტორისეულ რემარკებში, მოცემულ პირობით ნიშნებს, რომლებიც ეხმარება მას სპექტაკლის სივრცის მოდელირებასა და სცენოგრაფიული კონფლიქტის შექმნაში. მაგალითად, უ.შექსპირი თავის პიესებში თითქმის არ აკეთებს რემარკებს, რაც მხატვარს საშუალებას აძლევს მთლიანად საკუთარი

მხატვრული კონცეფციით გადაწყვიტოს დეკორაციაში გამოყენებული საგნის ფორმა, ფერი, ფაქტურა და ა.შ. ასეთ დროს ყურადღება სცენურ კოსტიუმზე, გრიმზე, ცალკეული აქსესუარებზე გადადის. მაგრამ ამ საერთო პირობითობაში, პირობითი არ არის გმირის განცდები და მისი ფსიქოლოგიზმი, რომლის “ჩარჩოშიც” მოქმედებს არტისტი. ისიც ერთგვარი ჭურჭელია, რომელშიც გარკვეული დროის განმავლობაში ვითარდება შიდა კონფლიქტი და მას ასევე კონკრეტული გარეგნული ფორმა გააჩნია.

თეატრის ქმედითი-სათამაშო არსი ასოციაციურ აზროვნებას მოითხოვს მსახიობისგანაც და მაყურებლისგანაც. ამიტომ თეატრის პირობით-ასოციაციურ თამაშში მხატვრის მიერ შერჩეული დეკორაციის ცალკეული ელემენტები ასოციაციურ თამაშში ერთეუბა. ჩნდება გათამაშებული საგანი-დეკორაციები და საგან-პერსონაჟები, რომლის მრავალი მაგალითი არსებობს ქართულ სცენოგრაფიაში. საგნებით თამაშში, გაფორმების ელემენტების გაცოცხლება ქართული ხალხური თეატრის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციიდან მომდინარეობს.

სცენაზე არსებული საგნები შესაძლოა რეალურ ცხოვრებაში ლოგიკურად სრულებითაც არ იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული და ერთმანეთის გამომრიცხავიც კი იყოს. მაგრამ მათ აუცილებლად აქვთ თავისი მოტივაცია, თუ რატომ არიან აქ, ამ კონკრეტულ მოცემულობაში. ისინი მხატვრული კანონების მეშვეობით ახალ სცენურ ცხოვრებაში ლოგიკურ არსებობას განაგრძობენ.

სპექტაკლის გაფორმებაში მხატვარ-სცენოგრაფმა ისეთი საგნები უნდა აირჩიოს, რომლის თვისება და დანიშნულება მოქმედებისას ურთიერთსაპირისპირო აზრობრივ დატვირთვას შეიძენენ. საგნები, რომლებსაც უნარი შესწევს მრავალფეროვანი ტრანსფორმაცია განიცადონ, რეალურ ცხოვრებაში ძალიან კონკრეტული ყოფითი ფუნქციებით ხასიათდებიან. მაგალითად, სკამი, რომელიც პიესის შინაარსიდან გამომდინარე შეიძლება დარჩეს სკამად, იქცეს სამეფო ტახტად, ასევე გმირი-პერსონაჟის ცხოვრებაში ახალ იერარქიულ თუ ხარისხობრივ საფეხურზე ამაღლებას ნიშნავდეს და ა.შ. თუნდაც კიბე, რომელიც ქართულ სცენოგრაფიაში განსაკუთრებულ ესთეტიკურ კატეგორიად შეიძლება ჩაითვალოს, მით უფრო, თუ მას სცენოგრაფიული კონფლიქტის ჭრილში განვიხილავთ. ეს საგნები უმრავლეს შემთხვევაში ინარჩუნებენ თავის პირვანდელ ფორმას და მასალას, რისგანაც არიან დამზადებული. სპექტაკლის მსვლელობისას იცვლება მათი

ფუნქციური დანიშნულება და აზრობრივი დატვირთვა, რის გამოც მოცემული საგნები წინააღმდეგობაში მოდიან თავიანთ პირდაპირ დანიშნულებასთან. თუ როგორ ფუნქციურ და აზრობრივ დატვირთვას შეიძენენ საგნები, დამოკიდებულია მხატვრისა და რეჟისორის დადგმის ესთეტიკურ ამოცანებზე. თუ სცენოგრაფიის ძირითადი ელემენტები განზოგადებული საგნის ან მოვლენის მნიშვნელობას ბადებენ მსახიობ-პერსონაჟისა და მაყურებლის წარმოსახვაში, ასეთი საგნები ცნებების მნიშვნელობას იძენენ და კოდირებულ ნიშნებს წარმოადგენენ. ისინი მარტივი ფორმის არიან, მაგრამ ამომწურავ ინფორმაციას შეიცავენ. ასეთია მ.შველიძის “რიჩარდ III” მეფის გვირგვინი, “ჰამლეტში” კიბე-ორთვალა და სხვა.

ამრიგად, კონფლიქტი სცენოგრაფიაში უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ცალკეული ელემენტის მხატვრული ფუნქციის საგნის უბრალო ფუნქციასთან შეფარდების შედეგი. სცენოგრაფიული კონფლიქტის სტრუქტურა დამოკიდებულია სცენოგრაფიის ძირითადი ფუნქციების პროგრამირებაზე, ანუ რა წინაპირობას უდევს სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას და რა ფუნქციონალური მნიშვნელობა ენიჭება იმ საგნობრივ-დეკორაციულ სამყაროს, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. აქვე განსასაზღვრია გამომსახველი ელემენტებიც, ფორმა, კონსტრუქცია, არქიტექტონიკა, საგნის ფაქტურა, ფორმისეული და შინაარსობრივი ანალიზის საფუძველზე მიღებული კონკრეტული სამყაროს პირობითი მოდელი, თავისი საგნობრივი ელემენტებითა და მათი მხატვრულ-ფუნქციონალური დატვირთვით. სცენოგრაფიული კონფლიქტი შეიძლება წარმოიშვას საგნის მხატვრულ ფუნქციასა და მის პირდაპირ ფუნქციებს შორის. როგორც წესი, სცენოგრაფიული კონფლიქტის შექმნა მხატვრისთვის თვითმიზანი არასდროს არ არის. ეს უბრალოდ მშრალი საგნების ზედახორა იქნებოდა. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სცენოგრაფიული კონფლიქტი დრამატურგიული კონფლიქტიდან მომდინარეობს, მაგრამ შეიძლება სრულად არ იყოს მასზე დამოკიდებული. სცენოგრაფია თავისი მრავალფუნქციურობით, სინთეზურობითა და თეატრის სინკრეტული არსიდან გამომდინარე, ემსახურება იმ უშუალო საგნებისგან შემდგარი სამყაროს გაცოცხლებას, რომელიც მსახიობის მეშვეობით, სცენაზე მოქმედებს. საგნის განკაცება კი ხშირად ის მამოძრავებელი მექანიზმია, კონფლიქტის ის ზამბარაა, რომელსაც მოქმედებაში მოჰყავს მთელი სცენური სამყარო. მისი საშუალებით კი მყარდება კავშირი ადამიან-მსახიობს, ადამიან-მაყურებელსა და იმ სამყაროს

მოდელთან, რომელშიც ცხოვრობენ პიესის გმირები. ჯორჯო სტრელერი წერდა, რომ დეკორაციის მთავარი დანიშნულებაა –“... იყოს მოსახერხებელი და მრავალფეროვანი გამოყენებისას, მაგრამ უმთავრესი არის მაინც ის, რომ დეკორაციას უნდა შეეძლოს “უკარნახოს” რეჟისორს მოქმედება-მოძრაობა და მიზანსცენების აგება. სცენას, საგანს, სივრცესა და მსახიობს, სიტყვას, უესტსა და მოძრაობას შორის არსებობს მუდმივი კავშირი. დეკორაცია რაღაცას სთავაზობს მსახიობს, ის კი, თავის მხრივ, აცოცხლებს დეკორაციას”. (51)

სცენოგრაფიულ და დრამატურგიულ კონფლიქტებს გამომსახველობის სრულიად განსხვავებული საშუალებები აქვთ. სცენოგრაფიული კონფლიქტის მიღწევა ხდება სხვადასხვა საგნის ურთიერთქმედებით, ხოლო დრამატურგიული კონფლიქტი ლიტერატურის მეშვეობით – სიტყვებით. დრამატურგიული კონფლიქტის გახსნა პერსონაჟის მიერ სიტყვით და მოქმედებით ხდება. სცენოგრაფიული კონფლიქტი უსულო საგნობრივი სამყაროს ელემენტების ურთიერთქმედებით წყდება. საერთოდ კი, სცენოგრაფიული კონფლიქტი თანამედროვე სცენაზე საგნობრივი სამყაროს ვიზუალურ-ასოციაციურ აღქმაზეა დამოკიდებული. როგორც ცნობილია ხელოვნების თითოეულ დარგში თავისი კონფლიქტია კოდირებული, რომელიც განსხვავებულად ვითარდება და დამახასიათებელია მხოლოდ ამ კონკრეტული დარგისთვის. ამიტომაც ისეთ სინთეზურ ხელოვნებაში, როგორიც თეატრია, სხვადასხვა ტიპის კონფლიქტის არსებობა კანონზომიერია. აქ მთავარი ისაა, თუ როგორ მოხდება ამ კონფლიქტების ერთი მთავარი იდეისთვის დამორჩილება და რა გამომსახველობითი საშუალებები იქნება მოძიებული მათ მთლიან მხატვრულ სახეში მოსაქცევად. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის ლიტერატურული წყარო, თავისი სიტყვიერი მრავალფეროვნებით მხატვარს კარნახობს სცენოგრაფიაში საგნების, მათი თვისებების დანიშნულებისამებრ არჩევას.

არსებობს კიდევ სპექტაკლის ქმედითი კონფლიქტი. თანამედროვე თეატრში იგი რეჟისორის მიერ დრამატურგიული მასალის თავისუფალი ინტერპრეტაციიდან გამომდინარეობს. სწორედ ეს განაპირობებს პიესაში მოცემულ კონფლიქტში აქცენტების გადანაცვლებას. ჩნდება შეუსაბამობა პიესის კონფლიქტსა და სპექტაკლის ქმედით კონფლიქტს შორის. ასეთ პირობებში სცენოგრაფიული კონფლიქტი სპექტაკლის ქმედითი კონფლიქტის შემადგენელი ნაწილი ხდება. მაგრამ სცენოგრაფიული

კონფლიქტი არ იმეორებს პიესის გმირებს შორის არსებულ კონფლიქტს. იგი გარკვეულ აქცენტს უკეთებს მას და სპექტაკლის მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინარე ამწვავებს და ასოციაციურ ზემოქმედებას ამძაფრებს მაყურებელში. ამრიგად, სცენოგრაფიული კონფლიქტი ცალკეულ შემთხვევაში თავად სცენოგრაფიის წიაღშივე დამოუკიდებელი ფუნქციის მატარებელიც შეიძლება გახდეს.

ქვეთავი IV.

მირიან შველიძის შემოქმედება

თანამედროვე ქართული სცენოგრაფია წარმოუდგენელია მირიან შველიძის შემოქმედების გარეშე. 40 წელია, მ.შველიძე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში მოღვაწეობს. ამ თეატრის მხატვრული სახე და მისი ესთეტიკა დიდწილად სწორედ მისმა მხატვრობამ განსაზღვრა. განსაკუთრებით კი იმ სპექტაკლებმა, რომელიც მხატვარმა რეჟისორ რ. სტურუასთან ერთად შექმნა. მ.შველიძემ 1971 წ. დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია და 1972 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში მოღვაწეობს. ამავე წელს მან გააფორმა (უიმერლიშილთან ერთად) რ.სტურუას მიერ დადგმული მუსიკალური კომპოზიცია “ჩვენი მელოდიები”, მაგრამ მ.შველიძის, როგორც სცენოგრაფის პირველი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი იყო სპექტაკლი “ყვარყვარე” (პ.კაკაბაძის), რომელიც რ.სტურუა 1974 წელს დადგა.

მ.შველიძის “ყვარყვარეს” სცენოგრაფიაში გამოიკვეთა მხატვრის ოსტატობა, მისი ხელწერა, მხატვრული მანერა და სცენოგრაფიული სტილი. “ყვარყვარეს” აღიარებამ მ.შველიძე ქართველ თეატრალურ მხატვართა შორის, ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ და საინტერესო შემოქმედად წარმოაჩინა. სპექტაკლი “ყვარყვარე” ქართულ სცენაზე სრულიად განსხვავებული რეჟისორული კონცეფციით დაიდგა. იგი ბ.ბრეხტის ეპიკური დრამისა და მისი პიესის “არტურ უის კარიერის” მხატვრული პრინციპებით დადგა. ამიტომ სპექტაკლის სცენოგრაფია ახლოს იყო ბრეხტისეული თეატრის ესთეტიკასთან, რაც მოქმედების ადგილის პირობითობას, დეკორაციული სივრცის საგნობრივ მრავალფეროვნებას, გათამაშებულ საგნებსა და დეკორაციის დეტალებს მოითხოვს. ფორმათა პირობითობა და ეკლექტიზმი, პლაკატურობა და კოლაჟურობა იყო დამახასიათებელი “ყვარყვარეს”

სცენოგრაფიისთვის. კოსტიუმები სპექტაკლისთვის მხატვარმა უიმერლიშვილმა შექმნა. ისინიც კრებითი და განზოგადებული ფორმის იყო.

მ.შველიძის თეატრალური სამყარო ყოველთვის განსხვავებული და განუმეორებელია. თითოეული სპექტაკლი და მასში გაცოცხლებული სამყარო მსოფლიოდ იმ კონკრეტული სპექტაკლისთვისაა შექმნილი. თუმცა არსებობს ერთი რამ, რაც საერთოა მხატვრის ყველა სცენოგრაფიული ნამუშევრისთვის - მოქმედების განზოგადებული ადგილი. მხატვრის მიერ გამოგონილი სამყარო, რომელიც ფორმათა მრავალფეროვნებითა და “საგანგებო ეკლექტიზმით” იმდენად ინდივიდუალურია, რომ თავისი მხატვრული ხერხებითა და საერთო გადაწყვეტის მანერით კონცეფტუალურ ხელოვნებას უახლოვდება. ამავე დროს მისი შემოქმედებითი მიდგომა დრამატურგიული მასალისადმი, მისი შემოქმედებითი ურთიერთობა რეჟისორთან იმ დრმა ტრადიციებზეა დამყარებული, რომელსაც ჯერ კიდევ კ.მარჯანიშვილმა და ალ.ახმეტელმა ჩაუყარეს საფუძველი.

“მირიან შველიძე - მხატვარი შექმნა იმ თეატრმა, რომელშიც ის მოღვაწეობს, ანუ დღევანდელმა რუსთაველის თეატრმა. თეატრი, რომელიც ცხოვრობს კლასიკით... თეატრი, რომელიც სერიოზულ პიესებს დგამს და ღრმად ტრაგიკულ და კომიზმით აღსავსე გმირთა სახეებს ქმნის. რუსთაველის თეატრი აღმოჩნდა ის სამჭედლო, რომელმაც შექმნა თავისი მხატვარი, მიანიჭა მას სტილი და შეუქმნა ამპლუა. ოდესღაც შველიძის სადიპლომო ნამუშევარი მორიდებულად თეატრალური იყო (ზ.ანტონოვის “მზის დაბნელება საქართველოში”), მაგრამ ფერთა შეხამებაში მოჩანდა მომავალი მხატვრის სტილი. თეატრისადმი სიყვარული და აზარტი სცენის ათვისებასთან ერთად მოდიოდა. პირველი ესკიზი “მზის დაბნელებისა” ფრონტალური და სიბრტყობრივი იყო. პიესის გმირები თითქოს საგანგებოდ შერჩეულ პოზებში იყვნენ გამოსახულნი. ესკიზის დიდ ნაწილზე ცაა. მოშავო-მომწვანო-მოწითალო ტონებში გადაწყვეტილი კამარა, განგაშის განცდას ტოვებდა. ამ შეგრძნებას ამძაფრებდა გაშეშებული ფიგურების გამოსახულებები. მეორე ესკიზი, რომელიც ისეთივე კოლორიტიშია შესრულებული, როგორც პირველი, უფრო მეტად თეატრალური, თავისუფალი და საინტერესოა. ესკიზებში სივრცე არქიტექტურულად არ არის გადაწყვეტილი. ყურადღებას უფრო სხვა რამ იპყრობს, აქ მკაფიოდ გამოჩნდა მხატვრის უნარი, რომ თხრობისთვის შესაბამისი ფორმა მოეძებნა, დრამის მოქმედებისთვის შესაბამისი

კოლორიტული გარემოს შექმნა და დრამატურგის საკუთარი ხედვის გადმოცემით, მაყურებლისგანაც საპასუხო რეაქცია მიეღო.

მირიან შველიძის ყველა ნამუშევარი მარტივი სასცენო სივრციდან რთულ სცენურ სამყარომდე აღმასვლაა. თეატრი შველიძეს მთელი ვნებით უყვარს. სცენის გამწვავებული აღქმა კი, მისი შესაძლებლობებს მათემატიკურ ფორმულამდე აყვანაში უწყობს ხელს. ყოველ ახალ ნამუშევარში შველიძე თამამად ახდენს სცენის სივრცის ტრანზორმირებას”. (52)

მ.შველიძის თეატრალური მხატვრობა ხასიათდება ფორმათა განზოგადებით, მოქმედების ადგილის პირობითი და კრებითი სახით. თითოეულ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი დრამატურგიულ მასალაში დევს. მაგრამ სამყარო, რომელსაც მ.შველიძე სცენაზე ქმნის, არასდროს არ კონკრეტდება და არ წვრილმანდება. ამიტომაც სცენის სივრცე მაქსიმალურად დაცარიელებულია დეკორაციებისგან და ზედმეტი დეტალებისგან. მ.შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლის სამოქმედო ადგილი თითქოს გარეთ, ღია მოედანზე გამოაქვს. ეს არც საზოგადოებრივი დანიშნულების ადგილია და არც რაიმე თავშეყრის. ის, როგორც წესი, განმარტოებულ სივრცეს იყენებს. სამოქმედო სივრცე მის სცენოგრაფიაში დეკორაციებით ისე არის ხოლმე შემოსაზღვრული, როგორც ამას ბავშვები აკეთებენ თამაშის დროს. მაგრამ მხატვრის შექმნილი სამყაროს საზღვრები მექანიკური საზღვარი არ არის. ამ ზღუდის ორივე მხარეს ქვეყანაა და ცხოვრება გრძელდება. მიუხედავად ასეთი პირობითობისა, სცენაზე ყოველთვის არის თითო-ორი მინიშნება, რომელიც ნათლად გვაჩვენებს, სად და ვის სამყაროში შემოვედით, რისი გაგება გვსურს. ასეა რიჩარდის “ბუნკერი-სასახლე”, “მეფე ლირის” სამყარო, რომელიც ცხოვრების ანარეკლს წარმოადგენს, “მაკბეტის” მიტოვებული, ცივი სარდაფი, მეფის დიდი სასახლის დაუსრულებელი გალერეა, სადაც ცოცხლებიან “ჰამლეტის” გმირები. შედარებით განსხვავებული სივრცე აქვს შექმნილი მ.შველიძეს სპექტაკლ “ლამარას” სცენოგრაფიაში. იგი განსხვავდება უ.შექსპირის ესთეტიკისგან და შექსპირისეული სამყაროსგან. “ლამარა” ქართული მითოსია, მისი სამყარო განსხვავებული სპეციფიკური ნიშან-თვისებებით ხასიათდება. მასში ძალიან ბევრი ზღაპრული ელემენტი და მისტიციზმია. ამიტომ დეკორაციისა და მოქმედების ადგილის პირობითობა “ლამარაში” კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს.

მ.შველიძე სცენოგრაფიული სივრცის სრულფასოვნად გააზრებისთვის სამუშაოდ მაკეტში მუშაობას ამჯობინებს. მხატვარი იშვიათად ქმნის

ესკიზებს. სცენოგრაფიული გარემოს შესაქმნელად მ.შველიძე მთლიანად იყენებს სცენის რეალური სივრცეს, ხოლო სცენოგრაფიულ სივრცის ფორმას დეკორაციის წყობით საზღვრავს.

მ.შველიძის შექმნილი სცენოგრაფიული სივრცე ხელს უწყობს მსახიობს, გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობები. სცენური კოსტიუმი, გრიმი, ცალკეული საგან-აქსესუარები საგანგებოდაა შერჩეული მხატვრის მიერ გმირი-პერსონაჟის სახის შესაქმნელად და მსახიობის გარდასახვისთვის. მ.შველიძის სცენური კოსტიუმის დრამატურგია პიესის ფაბულიდან და სპექტაკლის ზემოცანიდან მომდინარეობს. ამიტომ მისი ფორმა და ფაქტურა ყოველთვის აზრობრივად ესადაგება პიესის მოქმედებას.

1972 წლიდან დღემდე მ.შველიძე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში მოღვაწეობს. მას დადგმული აქვს სპექტაკლები ქართველ და უცხოელ რეჟისორებთან ერთად თბილისის სხვადასხვა თეატრში, ქვეყნის შიგნით თუ საზღვარგარეთ არსებულ სახელგანთქმულ თეატრებში. “პროფესიონალიზმისა და სცენის დრმა ცოდნის წყალობით, შველიძე სპექტაკლის ჭეშმარიტი თანაავტორია. ზომიერი და ძუნწი ხერხების გამოყენებით, მხატვარი გამომსახველობის მაქსიმალურ ეფექტს აღწევს. თეატრის მხატვარი თავის თავში იტევს ფერმწერის, დიზაინერის, არქიტექტორის და მოდელიორის პროფესიებს, რადგან ის ქმნის პიესის გმირებისთვის საარსებო გარემოს. მხატვარი შველიძე, ყველა წვრილმანის გათვალისწინებით, სრულად დაეუფლა ამ პროფესიებს. იგი ბრწყინვალედ გრძნობს მომავალი სპექტაკლის პლასტიკურ, დინამიკურ და ფერწერულ სახეს. შველიძე პიესაში არსებული ატმოსფეროს შექმნის უბადლო ოსტატია. ის ზუსტად იმ ფორმით ქმნის სამყაროს, რომ მასში განვითარებული მოვლენის ყველა შრე და ყველა ფარული მხარე მთლიანად გამომჟღავნდეს”.(53)

მ.შველიძის სცენოგრაფია სიღრმისეულია, საგნებში განსხეულებული. ეს საგნები-მოცულობები არა მარტო საკუთარი კომპოზიციის კანონებს, არამედ ”საგანთა მიზანსცენირებასაც” ემორჩილებიან. მთელი ეს გარემო ნაკლებად ემთხვევა (ან სულაც არ ემთხვევა) პიესის სიუჟეტს. თავისი არსით ის არის რეჟისორის ჩანაფიქრის სივრცობრივი გადაწყვეტა. “ყველაზე მეტი რ. სტურუას სპექტაკლი მაქვს გაფორმებული. მუშაობის პროცესში სრულიად თავისუფალი ვარ. იშვიათად, როცა თავად რეჟისორს აქვს რაიმე განსაკუთრებული ჩანაფიქრი, მოითხოვს დეკორაციის ან გაფორმების სხვა

დეტალების ჩართვას სცენოგრაფიაში, ეს შეიძლება იყოს კიბე, დეკორაციული დანადგარი. მათი გათვალისწინებით იწყება სპექტაკლის დეკორაციაზე მუშაობა. მაგრამ მნიშვნელოვანი ამაში ისაა, რომ რ. სტურუა არასდროს აკონკრეტებს როგორ უნდა იყოს მის მიერ შემოთავაზებული დეკორაციის ფორმა. მისი მოთხოვნა ზოგადი, განზოგადებული ხასიათისაა, დეკორაციის მხატვრული ფორმა მთლიანად გაფორმების მხატვრული კონცეფციიდანაა გამომდინარე. არსებობენ რეჟისორები, რომლებმაც წინასწარ იციან რა უნდათ სცენაზე, როგორი უნდათ იყოს დეკორაცია. მაგრამ ასეთ ვითარებაშიც მხატვარი მაინც თავის მხატვრული პრინციპების შესაბამისად ქმნის დეკორაციას, რადგან დეკორაციის აგებაც და და მისი სასცენო სივრცეში გაშლაც იმდენ რთულ ტექნიკურ დეტალებს მოიცავს, რომელიც რეჟისორებმა არც კი იციან.

რ.სტურუასთან ყველაზე საინტერესო თეატრალურ კოსტიუმზე მუშაობაა. ხშირად იგი პერსონაჟის კოსტიუმის თავის ვარიანტს მთავაზობს. ეს მისი პიესაზე ხანგრძლივი მუშაობის შედეგია. თუ ერთი ან ორი პერსონაჟის სახე მაინც მოგიხაზა რეჟისორმა, მერე დანარჩენი პერსონაჟების კოსტიუმების შექმნისთვის კონკრეტული ამოცანა გაქვს გადასაწყვეტი. კოსტიუმი ჩემთვის მთლიანად დეკორაციის ნაწილია. აქ მთავარი მარტო ის არაა, თუ როგორ უნდა ჩაეწეროს კოსტიუმის სილუეტი მიზანსცენებში, მთლიან ანსამბლში. მთავარია კოსტიუმი არტისტს საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენაში დაეხმაროს, რათა მან სრულად წარმოადგინოს თავისი პერსონაჟი. რაკი კოსტიუმი დეკორაციის მოძრავი ნაწილია, ის აუცილებლად ერთიან კომპოზიციაში უნდა ეწერებოდეს. “კოსტიუმიც ზუსტად ისე იქმნება, როგორც საერთოდ მთელი დეკორაცია”.(54)

განსაკუთრებული საეტაპო მნიშვნელობის იყო მ.შველიძის სცენოგრაფია ე.წ. რ.სტურუას “შექსპირიანასთვის”. ეს იყო სპექტაკლები “ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III“, “მეფე ლირი”, “მაკბეტი”, “ჰამლეტი”. ამ სპექტაკლებისთვის შექმნილ სცენოგრაფიაში განისაზღვრა ქართული თეატრალური მხატვრობის განვითარება 1970-2000-იან წლებში. მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ყველა ეს დადგმა ერთ თეატრში, ერთ რეჟისორთან თანაშემოქმედებით მოხდა. თუმცა მ.შველიძისა და რ.სტურუას თანამშრომლობა მხოლოდ ამ სპექტაკლებით არ შემოიფარგლება. შოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე სხვადასხვა დროს დაიდგა სპექტაკლები:

“ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე”, “ვარიაციები თანამედროვე თემაზე”, “მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი” და სხვა, რომლის სცენოგრაფია მ.შველიძეს ეკუთვნის. ასევე ნაყოფიერია სხვადასხვა დროს რ.სტურუასთან ერთად განხორციელებული სპექტაკლები. ინგლისის, ისრაელის, რუსეთის, საბერძნეთსა და სხვა ქვეყნების თეატრებში.

1996 წელს მ.შველიძემ გააფორმა გრ.რობაქიძის “ლამარა”. ეს უძველესი ქართული მითი ზუსტად ესადაგებოდა 1990-იან წლების ისტორიულ გარდატეხებს, საზოგადოებაში მომხდარ ცვლილებებს, რომელიც დაკარგული ფასეულობების დაბრუნებას ზნეობრივი გმირისა და სიყვარულის თემის აღორძინებით შეეცადა. ამრიგად, “ლამარამ” სრულიად ახლებური უღერადობა შეიძინა ქართულ სცენაზე. მ.შველიძის სცენოგრაფია “ლამარასთვის” თემის ცალკე თავშია განხილული.

განსხვავებული მხატვრული სტილითა და შესრულების მანერით გამოირჩევა მ.შველიძის დაზგური მხატვრობა. თუმცა იგი მცირერიცხოვანია, მათში ასევე ჩანს მხატვრისთვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი და კოლაჟურობა. კოლაჟის მხატვრულ მანერაში ქმნის მ.შველიძე სერიოზულ მხატვრულ ნამუშევრებს და მეგობრულ შარუებს.

მირიან შველიძის კოლაჟები თუ მინი პოპ-არტები ძალიან ლამაზია, საესეა მოულოდნელი ელემენტებით. კომპოზიციები სხარტია, მრავლისმეტყველი და მიუხედავად კოლაჟისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმისა, თავის თავში დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებებია. უცნაური რაკურსები, სხვადასხვა საგნის პარადოქსულობა, ყველაფერი ემსახურება კოლაჟის ცენტრში მოცემული ადამიანის ხასიათისა და მისი ფსიქოლოგიური პროტრეტის შექმნას. აქ ბევრია იუმორიც და სარკაზმიც. მაგრამ სწორედ ამ საგანთა მრავალფეროვნებით იკვეთება მხატვრის მიერ კოლაჟის გმირის ჭეშმარიტი მისწრაფებები. საგნები სხვადასხვა სიბრტყეშია გამოსახული, დაშლილი და შემდეგ ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებული. მხატვარი ააშკარავებს ამ ადამიანების ოცნებებსა და სურვილებს.

მხატვრის დაზგურ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი ძველ თბილისს უკავია. როგორც თავად მხატვარი ამბობს, ეს მისი მონატრებაა, სადღაც მოგონებათა ბურუსში ჩაფლული ძველი, მისი ბავშვობისდროინდელი ქალაქი, რომელიც უკვე აღარ არსებობს. როგორც მხატვარი აღნიშნავს, მისთვის თბილისი ”სადღაც შორს, წარსულშია დარჩენილი. ამიტომ ფერად თბილისს მე ვერ ვხედავ”. (55) კლასიკური დაზგური კომპოზიციის კოლორიტი

მონოქრომულობამდე ძუნწია. მხატვრის წარმოსახვაში ძველი ფოტოების მსგავსად გახუნებულ-მოყვითალო-ოქროსფერ ტონშია გადაწყვეტილი მტკვრის ციცაბო ნაპირები, ძველი სახლებითა და ეკლესიებით გარინდული უდროო სივრცეა წარმოდგენილი.

“მირიან შველიძე არავის არ ჰგავს. მის შემოქმედებასა და ტრადიციულ ქართულ სცენოგრაფიას შორის პარალელის გავლება ერთი შეხედვით ძნელია, მის სცენოგრაფიაში ჩვენ ვერ დავინახავთ ფერთა სიუხვეს, ვერც უდარდელ ფერწერულობასა და სისხარტეს ვერ ამოვიკითხავთ. გეგონება ეს სულაც არ არის ქართველი მხატვარი, რომ არა მისი დეკორაციები სპექტაკლებისათვის, ასე ხშირად რომ არ იყოს გამოსახული პატარა მიხვეულ-მოხვეული ქუჩები, სახლები, ფირნიშები და რაღაც კიდევ უხილავი და გაუცნობიერებელი, რაშიც ასე მკაფიოდ იკითხება მხატვრის საყვარელი თბილისი. დაზგურ მხატვრობაში ის ძალიან ხშირად მიმართავს სწორედ თბილისის თემას და მის კოლორიტულ სახეს წარმოაჩენს. ხანდახან ძნელი წარმოსადგენელია, როგორ ახერხებს ეს მხატვარი არაფრისგან შექმნას თავისი სამყარო, როგორ აშენებს” ამ სრულიად უბრალო დეტალებისგან განუმეორებელ სივრცეს. მირიან შველიძე დეტალების შეერთებით სცენაზე ცოცხალ ასოციაციებს ქმნის. “მირიან შველიძის ესკიზებს საოცარი დამაჯერებლობის უნარი აქვთ, განსაკუთრებით იმ პირობებში, როცა მათში არაფერია ნატურალიზმისგან”. (56)

ქვეთავი V.

შექსპირის დრამატურგია მირიან შველიძის სცენოგრაფიაში

უ.შექსპირის ტრაგედია “ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-სა” ისეთ დრამატურგიულ ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება, რომელშიც მთავარი გმირი პიესის აბსოლუტურ კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს. მთავარი გმირის მხატვრული სახე “ტიტანურ მასშტაბამდე” გაზრდილი ინდივიდუალიზმითა და ღრმა დრამატიზმით ხასიათდება და ეს მას გასაოცარ სიცოცხლისუნარიანობას ანიჭებს. ხოლო ნაწარმოების მთავარი იდეა, ძალაუფლებისთვის ბრძოლა, დამდგმელი რეჟისორებისთვის ბრწყინვალე მასალას წარმოადგენს პიესის განსხვავებული წაკითხვისა და მისი თავისუფალი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. 1979 წელს რ.სტურუამ დადგა “ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-სა”. სპექტაკლის მხატვარი მ.შველიძე იყო. რ.სტურუას სპექტაკლი “რიჩარდ III” დადგმა რეჟისორული და

მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით სრულიად ახლებურ და ნოვატორულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის ისტორიაში ის ერთ-ერთი განსაკუთრებული თეატრალური ნაწარმოებია, რომლის მხატვრული მთლიანობა სპექტაკლის მთავარი იდეისა და მისი ვიზუალური ფორმის უბადლო შერწყმით იყო მიღწეული.

რეჟისორი რ.სტურუა ქართული რეჟისურის ტრადიციებისა და თავისი შემოქმედებითი მეთოდის შესაბამისად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ამატებს – პიესის ფაბულას ანიჭებს. ხოლო თხრობისა და სპექტაკლის მოქმედების გასააქტიურებლად პიესაში მეტად მნიშვნელოვან აქცენტებს აკეთებს. მან მონტაჟის პრინციპი გამოიყენა და გადაადგილა მთელი რიგი სცენები სპექტაკლში. ერთ-ერთი მოქმედი პირი, რინმონდი, რომელიც პიესაში მხოლოდ ბოლო მოქმედებაში ჩნდებოდა, რ.სტურუამ პირველივე აქტში გამოიყვანა სცენაზე. ამით მოხდა ამ გმირის დრამატურგიული სახის სრულიად ახლებური გააზრება. ამას სპექტაკლისთვის კონცეპტუალური მნიშვნელობა ჰქონდა. რეჟისორის მხრიდან თამამი შემოთავაზება იყო სპექტაკლში მასხარას პერსონაჟის შემოყვანაც, რომელიც შექსპირს არ ჰყავს პიესაში. მასხარას სახით სცენაზე რინარდის ტრაგიკულმა ფარსმა სასტიკი გროტესკის სახე მიიღო. ხოლო რინარდის განზოგადებული სახიდან რ.სტურუამ წინა პლანზე მისი ყველაზე უარყოფითი, ბოროტი ტირანის ვერაგი თვისებები წამოწია. პირველივე სცენაში რინარდი ანტიგმირად იყო წარმოდგენილი, რომლის მამოძრავებელი ცენტრი მის სიკოტლეში, კუზიან ტანსა და არასრულფასოვნების კომპლექსში იდო. გმირის სახის ასეთ ინტერპრეტაციაში მოიაზრებოდა წინაპირობა, თუ საზოგადოდ როგორ ჩნდებიან ტირანები. სცენური მოვლენებისა და პერსონაჟთა ხასიათის რეჟისორული აგების ლოგიკა საგსებით ამართლებდა პიესის მთავარი გმირის ამგვარ გადაწყვეტას. სპექტაკლში არ იყო არც ერთი მეტ-ნაკლებად დადებითი პერსონაჟი. აქ თავის თავში ყველა მოიცავდა ბოროტებას, მის ერთგვარ პერსონიფიციკაციას წარმოადგენდა, მთელი თავისი მრავალფეროვანი სახეებითა და შესაძლებლობებით.

რეჟისორული კონცეფციის თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი რინმონდის პერსონაჟი. მისი სცენური სიცოცხლე სპექტაკლის პირველივე წუთებიდან იწყებოდა. უ.შექსპირის რინმონდი გმირია, ტირანის დამამარცხებელი, მხსნელი. რ.სტურუამ კი იგი რინარდის ორეულად წარმოადგინა. რინარდისათვის იგი სულიერი პირმშოა. რინმონდი რინარდის

მეშვეობით გზას იკაფავს გვირგვინისაკენ. მას ტახტის დაუფლების უფრო მეტი ამბიცია გააჩნია, თანაც იგი ფიზიკურად ჯანმრთელი და სრულყოფილია. სპექტაკლის ბოლოში იგი თავად გვევლინება კიდევ უფრო სისხლიან და ბოროტ ტირანად. რ.სტურუა ამ გმირის სახის ახალი კონცეფტუალური ნიშნების შემოტანით თითქოს აფრთხილებდა საზოგადოებას სამყაროს მოსალოდნელ დადუპვაზე, თუ “რიჩარდების” მარჯვე წინსვლას არ მოედება ბოლო”. (57) სწორედ ამ მომენტში ჩანს დრამატურგიული მასალისგან მკვეთრი გადახვევა, რაც ძალიან მკაფიოდ გამოიკვეთა მ.შველიძის სცენოგრაფიაში. მხატვარმა რიჩმონდის სახეში სცენოგრაფიული კონფლიქტი ჩადო და ამით გაამთლიანა გმირის პერსონაჟული სახე.

მხატვრული სახის მკაფიო ტრანსფორმაცია განიცადა დედოფალ მარგარეტის პერსონაჟმაც. იგი წინასწარმეტყველი, ბნელეთის გრძნეული ძალების განსახიერებად ამოდის სცენაზე საორკესტრო ორმოდან. მას ხელში გაშლილი წიგნი უჭირავს. ამ საგანს სცენოგრაფიაში დიდი მხატვრული დატვირთვა მიენიჭა. ბედისწერის წიგნი დედოფალ მარგარეტის ხელში საგან-დეკორაციად გადაიქცა.

მძაფრი გროტესკი იკითხებოდა რიჩარდის დედის სახეში. უსიცოცხლო, უმიმიკო თოჯინის გრიმით იგი სათამაშო იყო საკუთარი შვილის ხელში.

“რიჩარდ III-ის” პერსონაჟებიდან ყველაზე გროტესკული მეფე ედუარდ IV-ა. იგი მმართველი-მომხმარებლის განსახიერება იყო. მის სახეში ბევრი რამაა კარიკატურული. “დიად მეფეს” არც ჯანმრთელობა უწყობდა ხელს და არც მეტყველება უვარგოდა. მხატვარმა იგი საბავშვო ჭოჭინაში ჩასვა. მეფე ედუარდის, კენტერბერის არქიეპისკოპოსისა და მასხარას როლებს სპექტაკლში ერთი მსაიობი ანსახიერებდა (ა.მახარაძე). რ.სტურუას მიერ წარმოდგენაში ახალი გმირი მასხარა-კლოუნის შემოიყვანა მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის იდეურ და მხატვრულ ესთეტიკას, ხოლო სამსახიობო თამაშის თვალსაზრისით განსხვავებულ ფორმას მოითხოვდა. ამიტომ სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით მათი სცენოგრაფიული სახეც განსხვავებულ მხატვრულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. საერთოდ სპექტაკლ “რიჩარდ III-ის” ყველა მოქმედი გმირი მკაფიოდ გამოიკვეთილი პერსონაჟული სახითა და კონკრეტული სამოქმედო ფუნქციით იყო წარმოდგენილი სცენაზე.

ტრაგედიის თემის განზოგადება, რომელიც პატივმოყვარეთა ძალაუფლებისათვის ბრძოლას განასახიერებს, სცილდება გარკვეული ეპოქისა და ქვეყნის საზღვრებს, ამიტომ სპექტაკლის მოქმედების ადგილი პირობითობით ხასიათდებოდა. ეს “არავის მიწა” დედამიწის განუსაზღვრელ მონაკვეთს წარმოადგენდა, რომელსაც დაღი დაასვა წარსულმა და ახლანდელმა დრომ, და რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს მომავალმაც. მომავალი დრო ძალზე ნათლად იკითხება იმ გარემოში, რომელიც მხატვარმა შექმნა სცენაზე.

“...სცენა მოგვაგონებს საშინელი კატასტროფის შემდეგ რაღაც სასწაულით გადარჩენილ ბუნკერს”. (58) ალუმინის კედლები თითქოს დაჭმული იყო ცეცხლისგან. ალაგ-ალაგ პირიდაღებული ფართო ხვრელების მიღმა წყვილიდან აჩრდილები ამოდითდნენ. ეს “პირდაღებული მონსტრი” შთანთქავდა რიჩარდის მსხვერპლთ.

სასცენო სივრცე მაქსიმალურად განიტვირთა დეკორაციისგან, მაგრამ მასში არ იყო სიცარიელე. იქ მოთამაშე საგნები-მინიშნებებში იყო მხოლოდ. მხატვარმა დეკორაციისა და საგნების ნაწილს ფუნქციონალური მნიშვნელობა დააკისრა. თამაშში ჩართულნი, ისინი იდეურ საბრტყეში გადაადგილდებოდნენ, იწყებდნენ “ლაპარაკს” და “მოქმედებას”. მხატვარმა მთელი ყურადღება უკანა და გვერდითა დეკორაციაზე გადაიტანა.

ვიდრე სპექტაკლის მონაწილეები სცენაზე გამოდიოდნენ, მაყურებელთა წინაშე “თეთრი დუმილი” იყო გამეფებული. გარეგნული სტერილურობის (საავადმყოფოს შეთეთრებულ პალატის მსგავსად) და მოწესრიგებულობის მიღმა მოსჩანდა ნგრევისა და რღვევის კვალი. ბოლომომწვარი მოთეთრო ტილოს ფარდა თითქოს ჩამოღვენთილი იყო ალუმინის კედლებზე. ცენტრში ჩამონგრეული ჭერიდან ჩამოძონძილი ქსოვილის ბოლოები მოსჩანდა. სცენაზე აქა-იქ მიმოხეული საგნები (აქსესუარები) განამტკიცებდნენ აზრს დროის წარმავლობის შესახებ. ამიტომაც ავანსცენაზე დროდადრო მოძრაობას იწყებდა წყლის წისქვილის ბორბალი. დეკორაციული სივრცის გარშემო აღმართული იყო ცელები, ნამგლები, შუბები - ომისა და სისხლის ფასად მოპოვებული ძალაუფლების სიმბოლოები. შუბებზე, როგორც მუდმივ საგუშაგოზე, ორი ყორანი იყო ჩამომჯდარი. ეს ომის ჩიტები ყოველთვის მზად იყვნენ, დაეკორტნათ მორიგი მსხვერპლი.

სცენა სამივე მხრიდან ფარდა-დრაპირებით იყო შემოსაზღვრული. უკანა დეკორაციის ფარდა საცირკო კულისებივით იხსნებოდა. ჭერიც ასევე

დრაპირების იყო. მის ცენტრში ამოგლეჯილი ღიობიდან ცის ფრაგმენტი მოჩანდა. II მოქმედებაში ჭერზე სისხლიანი ლაქები ჩნდებოდა. ასეთივე წითელი ფერით მხატვარმა ჭერიდან კედელზე გადასვლის ადგილი შეღება.

ავანსცენას საორკესტრო ორმო წარმოადგენდა. იგი გახსნილი იყო და მხატვარმა მასში ჩასასვლელი კიბე გააკეთა. ამ ქვესკნელიდან სცენაზე ამოდიოდა დედოფალი მარგარეტი, უფლისწულების აჩრდილები, დედა... ეს იყო კიბე-გზა “არსაით და არსაიდან”.

სასცენო სივრცის შუაგულში მ.შველიძემ ალუმინის ფირფიტით შემოკრული ჭა მოათავსა. ლეგენდის თანახმად, ამ ჭაში ჩაახრჩვეს რიჩარდის ძმა კლარენსი.

სცენის სიღრმეში “ალუმინის” კედელზე მიმაგრებული იყო რკინის ძელებისაგან აგებული ხარაჩოები. ეს რკინის ხარაჩო მეორე მოქმედებაში სცენის ცენტრში გამოდიოდა. ხარაჩოები ერთგვარ გზაჯვარედინს წარმოადგენდა, რომელზეც რიჩარდი და ახალგაზრდა ედუარდი იდგნენ. ბოლო მოქმედებაში ხარაჩოები მ.შველიძემ ავანსცენისკენ გამოწია, რითიც დააკონკრეტა სამოქმედო სივრცე. ამ რკინის სვეტებს შორის იწყებდა ბორგვას რიჩარდი აჩრდილების გამოცხადებისას. ეპილოგში ხარაჩოები ამადლებულ ცარიელ ტახტად გადაიქცეოდა, რომელზეც გვირგვინით ხელში, გამარჯვებული რიჩმონდი ადიოდა. ეს რკინის კონსტრუქცია ასევე მასხარასა და უხილავი ხალხის ტრიბუნაც იყო.

სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა დაზგა-ოთხთვალას, რომელზეც დედოფალი ელისაბედი და გრაფი რივერსი იხსდნენ. მათი ერთად შემოსვლა სცენაზე მათივე ბედის განუყრელობაზე მეტყველებდა. მაგრამ სამეფო ეტლის მაგიერ მხატვარმა გლეხური ურმის მსგავსი ოთხთვალა დადგა. დედოფალ ელისაბედისა და გრაფ რივერსის მოძრავ დაზგაზე დგომა, მათი პერსონაჟების არამყარ პოზიციაზე მეტყველებდა.

აღსანიშნავია გორგოლაჭებიანი კუბოს დეკორაცია. მას თოკზე გამობმულს ბავშვის სათამაშოსავით დაათრევდა რიჩარდი. მასში რიგრიგობით ესვენა მისი მოკლული ადამიანები. იგი მრავალჯერადი გამოყენების საგნად იყო ქცეული, რადგან რიჩარდში არც ცოცხლები და მით უმეტეს, მკვდრები არავითარ პატივისცემას და სიბრალულს არ იწვევდნენ.

ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მხატვრული მეტაფორა, მოქმედი საგანი გვირგვინი იყო. ძალაუფლების სიმბოლო, რიჩარდის უსასრულო სწრაფვის საგანი. იგი მას ხან შუბლზე ჩამოფხატული ჰქონდა, ხან უკან გადაგდებული

და ამ დროს გვირგვინი რქებივით ადგას “მეფისტოფელ” რიჩარდს თავზე, მასში გმირის ორსახოვანება იკითხებოდა. გვირგვინი პიესაში მთავარი საგანი-პერსონაჟია. იგი ის საკვანძო ელემენტია, რომლის გარშემოდაც იკვრებოდა პიესის ფაბულა. ამიტომაც მხატვარმა გვირგვინი მაქსიმალურად სტილიზებული და მარტივი ფორმით შექმნა. იგი ბრინჯაოსფერი გვირგვინის აღსანიშნავი კბილანა-სარტყელი იყო. ეს საგანი – სიმბოლო საზოგადოდ გვირგვინის განმარტება იყო. იგი არც იმპერატორის დაფნის გვირგვინი, არც ინგლისის თუ რუსი მონარქის მდიდრული სამეფო თავსაბურავი იყო.

მეორე მნიშვნელოვანი გათამაშებული საგანი დედოფალ მარგარეტის ხელში გაშლილი წიგნი - ბედისწერის წიგნი იყო. მასშია მოთხრობილი, ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა და მთელი კაცობრიობის ისტორია. ყოველი გმირი მასში თავის ბედისწერას აღმოაჩენდა.

მრავლისმეტყველი იყო გამოხუნებული, ღირსებადაკარგული უვარგის ჭუჭყიან ჩვრად ქცეული ინგლისის დროშა, რომელიც გარდაცვლილი ჩვილივით ხელეებზე დასვენებული ლორდ ჰესტინგსს შემოჰქონდა სცენაზე. აქტიურად მოქმედი სცენოგრაფიული პერსონაჟის სახით მხატვარმა ტილოზე დახატული ინგლისის რუკა წარმოადგინა. ფინალში ამ რუკაში რიჩარდისა და რიჩმონდის უკანასკნელი ორთაბრძოლა იმართებოდა. მსახიობის სამოქმედო პლასტიკას დამორჩილებული ეს გათამაშებული დეკორაცია, მაყურებელზე ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდა, თითქოს მთელი სამყარო შეზანზარდა რიჩარდის ბოროტებითა და რიჩმონდის აღზევებით.

სპექტაკლის გაფორმების კოლორიტულ-პლასტიკური სივრცე არ გულისხმობდა სცენური დროის დაკონკრეტებას. მ.შველიძემ პირობითი დეკორაციული სამყარო შექმნა. მაყურებლის წარმოსახვაში, ანალიზითა და განჭვრეტით, მას მისთვის მისაღებ დროით სივრცეში გადაჰყავდა.

სპექტაკლის მიზანსცენური პლასტიკური ფორმა და მხატვრული კომპოზიცია იმგვარი იყო, რომ ყველა გმირი ფასში ან ანფასში მოძრაობდა. მოქმედება თითქოს ჭადრაკის დაფაზე ვითარდებოდა. პიესის ყველა გმირს თავისი განსაზღვრული სამოძრაო სივრცე ჰქონდა. კომპოზიცია ფრიზებად იყო დაყოფილი. მოძრავი დაზგაც და რკინის დანადგარიც, ავანსცენის პარალელურად მოძრაობდა და დარბაზის მიმართ სრულ ფასში იდგა. სპექტაკლის მოქმედება სასცენო სივრცის პირველ და მეორე პლანზე ვითარდებოდა. აქ არ ხდებოდა სიდრემში შეჭრა. ამ “ბუნკერში” მთელი სამყარო იყო შემჭიდროებული. მსახიობთა პლასტიკას მიზანსცენებში

ამაფრებდა სპექტაკლის მუსიკალურ-ხმოვანი გაფორმებაც. კომპოზიტორ გ.ყანჩელის მიერ შექმნილი რეკტაიმი განსაზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ ტემპო-რიტმს, რომელსაც ზუსტად შეესატყვისებოდა მ.შველიძის მიერ შექმნილი სცენური კოსტიუმები. სპექტაკლ “რიჩარდ III”-ის კოსტიუმთა დრამატურგია, განსაზღვრავს სპექტაკლის მხატვრულ-ვიზუალურ და სივრცობრივი გადაწყვეტას. საერთო პირობითობასა და ეკლექციზმში, კოსტიუმებს უდიდესი იდეური და ემოციური დატვირთვა ჰქონდა.

მხატვარი იხსენებდა მსახიობების კოსტიუმებზე მუშაობის პირველ ეტაპს. კოსტიუმები თავდაპირველი ესკიზების მიხედვით აღარ შეიქმნა. სტილიზებულ კოსტიუმებზე გადმოტანილი იყო თეთრი ტილო-საფარის ელემენტები. გრძელი ლაბადები თანდათან ტილოს ფაქტურაში გადადიოდა, მაგრამ დეკორაციის სცენაზე მონტირებისას კოსტიუმისა და დანარჩენი გაფორმების მხატვრული მთლიანობა დაირღვა. ის სინთეზი სპექტაკლის დეკორაციულ გაფორმებასა და კოსტიუმების დრამატურგიას შორის, რომელიც გადაწყვეტ როლს ასრულებს სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში, მოგვიანებით იქნა მიღწეული.

დეკორაციისთვის თეთრი საფარის ახდისთანავე კოსტიუმმა თავისი აზრობრივი დატვირთვა დაკარგა, გაჩნდა სრული დისჰარმონია. ტილოს ფაქტურა აღარ მიესადაგა კედლების მეტალისებრ ბზინვარებას. კოსტიუმები, რომლებშიც პიესისათვის დამახასიათებელი ეპოქალური ისტორიზმი უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული, სრულ ბუტაფორიებად იქცნენ.

რიჩარდ III-ის კოსტიუმმა თავისი სახვით-პლასტიკური და მხატვრული ფორმით განსაკუთრებული სათამაშო ფუნქცია შეიძინა, რითაც შესაძლებელი გახდა რიჩარდის დრამატული სახის გახსნა. მ.შველიძემ მსახიობ რ.ჩხიკვაძეს საგანგებოდ პატარა ზომის გრძელი, ნაცრისფერი, შავი გადასაკეცი მანუეტებით გაწყობილი შინელი ჩააცვა. კოსტიუმის პატარა ზომამ შეზღუდა მსახიობის თავისუფალი მოძრაობა და განსაკუთრებული ოდნავ უხერხული პლასტიკა შესძინა პერსონაჟს. რიჩარდი მხრებში მოიხარა და კუხიანი ტირანი გენერლის შინელში მოგვევლინა. მ.შველიძის მიერ შექმნილი კოსტიუმის წყალობით, განისაზღვრა მსახიობის სცენაზე სამოძრაო პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული სახე, გამოვლინდა გმირის ფსიქოლოგიზმი, მისი შინაგანი ბუნება და ზრახვები. ნაცრისფელი ლაბადის შიგნიდან მოსჩანდა კოსტიუმის შავი ტრიკო და პერანგი. რიჩარდის მდიდრული სამხრეები, მაღალი რანგის მოხელეს შეესატყვისებოდა.

კოსტიუმზე მუშაობის შესახებ მ.შველიძე აღნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანია ჩაიჭირო მთავარი სახასიათო ელემენტი. ერთი ხაზი ან უმნიშვნელო დეტალიც კი საკმარისია, იმისთვის, რომ კოსტიუმი მოარგო არტისტს, გადაიტანოს სცენის სივრცეში და აამოძრაო მოქმედებაში. ასე მოხდა რიჩარდ III-ის კოსტიუმის მოძებნა. როგორც კი იქნა მიგნებული რიჩარდის ფორმა, უმაღლესი ხარისხის სცენაზე ერთგვარი “ჩინოვნიკების სამმართველო”.

გაჩნდა ჰესტინგის, ლორდ-კანცლერის, დიდი ჩინოვნიკის ნაცრისფერი შინელი. იგი რიჩარდის ძირითადი მეტოქე იყო. მხატვარმა ჰესტინგის კოსტიუმი და გარეგნული ფორმა ისე გადაწყვიტა, რომ მაქსიმალურად გამოეფლინა რიჩარდსა და მას შორის ახლო “ნათესავური” კავშირი. მხატვარი ამას აღწევდა ნაპოლეონისეული გრიმის საშუალებით. კოსტიუმი ხელს უწყობდა, ყოველთვის მოწესრიგებული უკომპრომისო ჰესტინგის სახის გახსნას. ასევე საინტერესო იყო ბაკინგემის კოსტიუმი-რბილ, ჭერმისფერ ტონში გადაწყვეტილი, იგი გმირის, ეშმაკ და მოქნილ ხასიათს ესადაგებოდა. კლარენსის კოსტიუმი გრძელი ბეწვით გაწყობილი ლაბადა, გმირის „ვაჟაკურ-რაინდული“ სახეს უსვამდა ხაზს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია რიჩმონდის სცენური კოსტიუმი, რომელიც სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის მატარებელია. მ.შველიძემ რიჩმონდის გარეგნული ფორმა პიესის საერთო დეკორაციულ სივრცესთან და პერსონაჟთა სახეებთან სრულ კონტრასტში წარმოადგინა. მომხიბლავი ჭაბუკი რიჩმონდი, მდიდრულ სამოსშია გამოწყობილი. მას სპილოს ძვლისფერი თეთრი, გრძელი კომზოლი აცვია, თეთრი მდიდრული მაქმანებით გაწყობილი აბრეშუმის პერანგით, რომელიც თავისი თავისუფალი თარგით, კამზოლის მკაცრ სილუეტს ერთგვარ ესკიზურობას და სიმსუბუქეს ანიჭებს. სპექტაკლის დასაწყისში რიჩმონდი დამკვირვებელია, მაგრამ ტრაგედიის მოქმედების განვითარებისას რიჩმონდი იცვლის სამოსს და რიჩარდის მსგავსად მკაცრ ლაბადაში და შავ ტრიკოში გამოწყობილი ჩნდება სცენაზე.

სპექტაკლში მოქმედი ოთხი ქალის კოსტიუმი შავ ფერში იყო გადაწყვეტილი. ისინი გრძნეული, მანკიერი არსებები იყვნენ. დედოფალი მარგარეტი ფართო წამოსასხამით თითქოს აბნელებდა ნათელს. მხატვარმა გმირის გრიმში ძირითადი აქცენტი თვალებზე გადაიტანა. ამან განაპირობა მსახიობის თამაშის ფორმაც, რომელშიც თვალები უფრო მეტყველი იყო,

ვიდრე სიტყვები. ასევე მეტყველი იყო რიჩარდ გლოსტერის დედის სახე. მხატვარმა მას თოჯინის გრიმი გაუკეთა. მისი სახე სრულიად უსიცოცხლო, უემოციო, თითქოს ცვილისგან იყო შექმნილი. ამით მხატვარმა მის უსუსურობას გაუსვა ხაზი. მასაც შავი კაბა ეცვა.

სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკაში ჰქონდა გადაწყვეტილი მ.შველიძეს სპექტაკლში მასხარას კოსტიუმი. რ.სტურუამ პიესის იდეური და მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინარე, სპექტაკლში მასხარას გმირი დაამატა და მას “რიჩარდის” წარმოდგენაში კონფერანსიეს როლი მიუჩინა. ამ კლოუნი-კონფერანსიეს კოსტიუმს, (მსახიობი ა.მასხარაძე) ბრწყინვალედ შერჩეული აქსესუარები ემატებოდა. მისი სახე და თამაშის ესთეტიკაც მთლიანად ეკლექტური იყო. ამ “კლოუნადაში” ჩართული იყო, კონფერანსიეს ჟილეტი, გენერლის ეპოლეტები, ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდი, საგანგებო გრიმი და გათამაშებული საგან-დეკორაციები, ტროსტი, საათი და სხვ. მასხარას სახე, მისი კოსტიუმის პერსონაჟული და სათამაშო ფუნქციით მთლიანად ცენოგრაფიული კონფლიქტის სახვით-პლასტიკურ პრინციპებზე იყო აგებული.

ასეთივე პრინციპით შექმნა მ.შველიძემ მეფე ედუარდ IV-ის და კენტერბერელი არქიესპისკოპოსის კოსტიუმები. თავისი ჩაცმულობითა და გრიმით ისინი გათამაშებული კლოუნადის მონაწილენი იყვნენ. მათ მხატვრულ სახეში მოხდა სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის მატერიალიზაცია. სწორად შერჩეული დეტალებითა და საგან-აქსესუარებით ედუარდის, არქიესპისკოპოსისა და მასხარას სახეებს მ.შველიძემ ერთიანი მხატვრული კოლაჟური ფორმა მისცა. მათში ბევრი იყო კარიკატურული. მეფის საბავშვო ჭოჭინაში, შიშველ სხეულზე მოცმული სამეფო მანტია და შიშველი ფეხები, სამეფოში არსებულ კრიზისს განასახიებს. მხიარული მოცეკვავე მასხარა აქ უფრო ბედის ირონიაა, ვიდრე სიმართლის მოქმედი. მისი შავ-თეთრი კოსტიუმი გაფერადებულია წითელი ჟილეტით და გრიმით. მხოლოდ ამ ერთი გმირის სახეში ჩნდება წითელი, მხოლოდ მასხარა მიგვანიშნებს საზარელ სისხლისღვრაზე. მასხარას ქუდით პირობითად ერთმანეთს დააკავშირა თეთრი და ალისფერი ვარდების ომი და ნაპოლეონის იმპერიის ეპოქა და ამის საშუალებით მთელი კაცობრიობის ისტორიას. მასხარას კოსტიუმში ჩადებული ისტორიზმის ელემენტები ხელს უწყობს ტრაგედიის მთავარი იდეის ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბით წარმოაჩინოს.

სიმბოლურ ნიშნებზე, ემოციურ-რითმიკაზე აგებული მხატვრული იდეის მატერიალიზაციას, მხატვარი გარემო-სამყაროს პირობით ფორმაში ახდენდა.

სპექტაკლ “რიჩარდ III” სცენოგრაფიული მიკროსამყარო, რომლის დიობებიდან უსასრულო წყვილადს ჰქონდა გაწვდილი ხელები, ყველა განზომილებასა და შრეებს შეიცავდა. იგი თავისი საგნობრივი გარემოთი და დეკორაციული დეტალებით, კონკრეტული გმირების საცხოვრებელს წარმოადგენდა. მასში ყველაფერი მთავარი გმირის მისწრაფებების ლოგიკას ემორჩილებოდა.

მ.შველიძის სცენოგრაფია “რიჩარდ III”-ის მონოქრომულია. მხატვარი იყენებს თეთრი ფერის მრავალ ტონალობას, დამატებით შავს და ნაცრისფერს. თეთრი აბრეშუმის და შავი მძიმე ფაქტურის დაპირისპირება ემოციურ კონტრასტს ქმნის. თავდაპირველად კოლორიტის ასკეტურობა და თავშეკავებულობა სპექტაკლის ფინალში მრავალი ფერებით მდიდრდებოდა. მ.შველიძესთან არც ერთი ფერი არ იყო შემთხვევითი, ხოლო მეტალისა და ტილოს ფაქტურების კონტრასტი, პრიალა და გლუვი ზედაპირის დაპირისპირება დეკორაციულ ფორმათა დინამიკური ურთიერთქმედებით მთელს სცენოგრაფიაში ფორმათა დინამიკას განსაზღვრავდა.

მ.შველიძის “რიჩარდ III”-ის გაფორმება თანამედროვე ქართულ სცენოგრაფიაში ახლებურ ხედვას და ნოვატორული იდეების ახალ გამომსახველობით საშუალებებს სთავაზობდა. ამავე დროს იგი მთლიანად ემორჩილებოდა რ.სტურუას რეჟისორულ კონცეფციას. ამიტომაც სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში მ.შველიძე მნიშვნელოვნად სპექტაკლის რეჟისორის და მხატვრის თანაშემოქმედებას მიიჩნევს. სპონტანურად ერთ ამოსუნთქვაზე წარმოშობილი მხატვრული ეფექტი, “რიჩარდ III”-ეს მაგალითზე, მეტყველებს იმაზე, რომ ქართული თეატრალური მხატვრობისა და ქართული რეჟისურის ძირითადი მხატვრული პრინციპები სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ხელოვნების ფორმათა სინთეზი ახალ-ახალი გამომსახველობითი დეტალებით გამდიდრდა. ყოველივე ზემოაღნიშნული თვალსაჩინოდ გამოვლინდა მ.შველიძის სცენოგრაფიაში უ.შექსპირის ტრაგედიისთვის “მეფე ლირი”.

რ.სტურუას “მეფე ლირს” თეატრმცოდნეებმა სპექტაკლი-განაჩენი უწოდეს. თუ სპექტაკლებით “რიჩარდ III” და “ყვარყვარე” რეჟისორი გვაფრთხილებდა სამყაროს მოსალოდნელი დაღუპვის შესახებ, “ლირის” ტრაგედია აპოკალიფსური იყო. “... სამყარო უსიყვარულოდ, სიბრალულის, სამართლიანობის გარეშე, ურთიერთგაგებასა და სინაზის გარეშე, ურთიერთთანაგრძნობის გარეშე, სულ ერთია ახალგაზრდაა იგი თუ ხნიერი,

განწირულია სიბინძურესა და სისხლში სათრევად, სისასტიკესა და სიკვდილს შორის. შესაძლოა მთელი ჩვენი პლანეტის მასშტაბებში “მეფე ლირი“ არის პიესა თაობათა ბედზე, პლანეტის ბედზე.” (59) ეს სიტყვები ეკუთვნის თანამედროვეობის უდიდეს რეჟისორს ჯორჯო სტრელერს.

რ.სტურუამ უ.შექსპირის პიესის ტრაგიკული შინაარსი გამოიყენა იმისათვის, რომ ეჩვენებინა სამყაროს წარსული, აწმყო და ის მომავალი, რაც მოსალოდნელია თუ ქვეყანაზე “არარაიცა” გამეფდა და სიყვარულის მაგივრად ძალაუფლების პატივმოყვარეობამ დაიპყვიდრა.

რ.სტურუამ სპექტაკლში არა ლირის პირადი ადამიანური ტრაგედია, არამედ მთელი სამყაროს ნგრევა წარმოადგინა. “...ოდესმე მთელი სამყარო ასე დაინგრევა”- ამბობდა გონებაშეშლილი ლირის შესახებ გლოსტერი. პიესის გმირის ეს წინასწარმეტყველება რ.სტურუასეული დადგმის მთავარ ფაბულას წარმოადგენს, რადგან რეჟისორმა განაზოგადა ლირის სახეში მოხუცი და დაუძღვრებელი ტირანი მეფის მიერ დათესილი ბოროტების, უხვად ამოზარდილი სისხლიანი მონსტრები. “ახალგაზრდობა- შურისძიება”- ჰ.იბსენის ეს სიტყვები რ.სტურუას სპექტაკლის ეპიგრაფად გამოდგება.

სპექტაკლში მთავარი გმირის მხატვრული სახის განსხვავებული ინტერპრეტაცია მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის ფინალს. შექსპირითან ლირს “შიშველი ბედკრულობა” ადამიანად აქცევდა, მასში სიბრაღული და თანაგრძნობა იღვიძებდა. რ.სტურუას ლირი ბოლომდე თავისი თავის ერთგული იყო, აგრძელებდა ქვეშევრდომებით თამაშს, კლავდა მასხარას. რეჟისორის კონცეფცია მასხარას სიკვდილის უხმო სცენაში გასაოცარი ქმედითი მეტაფორით გამოვლინდა. ჭეშმარიტება, სიმამაცე და მზრუნველობა, რომელსაც მასხარა განასახიერებდა შეეწირა ეგოიზმსა და ახირებას. რ.სტურუას ლირი თვითონ ანგრევდა თავის სამყაროს.

უ.შექსპირის ლირი კვდება, რ.სტურუასი არა. “ყველასგან მიტოვებული” ლირი ნგრევასა და წყვდიადში გამოდიოდა სცენაზე. მოხუცი ხელით მოათრევდა ჩამოხრჩობილ კორდილიას, მის მიერვე დაღუპულ სამყაროსიციოცხლეს. მას აღარაფერი დარჩენოდა გარდა სიკვდილისა, მაგრამ ბედის უკუღმართობამ იგი სამუდამო ხეტიალისთვის გაწირა.

რ.სტურუას “მეფე ლირის” ტრაგედიის ამგვარი წაკითხვა მხატვარმა მ.შველიძემ უჩვეულო და ღრმად სიმბოლურ სცენოგრაფიაში ასახა. აღსანიშნავია, რომ “მეფე ლირი” სწორედ ის ტრაგედიაა, რომელიც განზოგადებისა და აბსტრაგირებული ქცევებისაგან შედგება, იგი

ტრადიციული რეალისტური ლოგიკით არ იყო წაკითხული და ამიტომ უნივერსალურ კატეგორიებს შეიცავდა. პიესის უნივერსალურობა, მისი აპოკალიფსურობით, მკაფიოდ გამოისახა სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში

მხატვარმა სცენაზე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი გააგრძელა. სცენის სივრცეში თითქოს აირეკლა მაყურებელთა ლოყები, ბელეტაჟი, აივნები. „მე შევთავაზე სტურუას გაგვეგრძელებინა დარბაზი სცენაზე. თეატრიც ხომ იგივე სახელმწიფოა. ამ სამყაროშიც არიან ლირები, იგივე ხდება ამ ქვეყანაშიც. შეიძლება, ჩვენც იგივე გველის“. ამ სიტყვებით მ. შველიძემ მკაფიოდ ჩამოაყალიბა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების საკუთარი კონცეფცია.

გახსნილი უსახო სოფიტების წინ სცენაზე დაკიდებული ლიანდაგის ძელაკები, ქანქარებივით განუწყვეტლივ მოძრაობდა. მხოლოდ ისინი ამხელდა, ამ ერთი ციდა მიწის მონაკვეთზე, ადამიანზე ამხედრებულ ბუნების არსებობას. ისინი დროდადრო მეტალის ზარებს გამოსცემდა, დროს ითვლიდა. ქარიშხლის სცენაში სწორედ მათში იყო კონცენტრირებული სტიქიის მთელი მრისხანება, მათ ნელ და მძიმე როკვაში.

სცენა თითქმის თავისუფალი იყო დეკორაციისგან. მოქმედება მთელასივრცეში იშლებოდა. უკანა დეკორაციად ნეიტრალური შავი ფარდა იყო გაკეთებული. სცენაზე აგებული მაყურებელთა დარბაზი სიღრმეში ცენტრისკენ უხვევდა და სცენოგრაფიულ სივრცეს წრიულ მოხაზულობაში აქცევდა. დეკორაციის კომპოზიციას აგურის კედელი ასრულებდა.

მ.შველიძეს სცენოგრაფიული კომპოზიცია წრიულ მოძრავ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. დეკორაციის ძირითადი დანადგარის ნახევარწრიული მოხაზულობა, საგან-დეკორაციების განლაგება სცენაზე წრეს ქმნიდა. წრე კი, სამყაროს მუდმივი მოძრაობის სიმბოლოს წარმოადგენ. ეს მეტაფორა მუდამ თანმდევია ხოლმე ასეთი ტრაგედიისათვის, როგორც უ.შექსპირის “მეფე ლირია”.

მხატვარმა ააშენა სამყარო, ამ სამყაროს თავისი იდეა გააჩნია, ხოლო ამ იდეის გახსნას ემსახურება სპექტაკლის მთლიანი მხატვრულ-პლასტიკური და საგნობრივ-სივრცული გადაწყვეტა. მაყურებელთა დარბაზის ფორმის დეკორაცია, ე.წ. დირექტორის ლოყის გარდა, განძარცვულია ყოველგვარი გაფორმების დეტალებისგან და ტოვებდა მიტოვებული დასამთავრებელი სარემონტო ნაგებობის შთაბეჭდილებას. აგურის კედელი, რომელიც სოფიტებს

აგრძელებდა ასევე გაშიშვლებული იყო. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ მას უკვე აღარასოდეს შეეხება მშენებლის ხელი. ქვეყანა, რომელმაც განიცადა აყვავება „მზის ჩასვლა“ და -დაღუპვა ელის.

სცენის პლანშეტს კვეთდა რკინის გზა-ლიანდაგი. არსაიდან მომავალი და არსაით მიმავალი გზა-„მოხეტიალე მარტოობის“ სიმბოლო. მასზე კიბიტი იყო გამართული. მასიური კონსტრუქცია ხან მეფის ასულ გონერელის მუზას ემსახურება, როდესაც იგი ფუნჯითა და პალიტრით “ხელოვნებას” ეარშიყებოდა. შემდეგ იგი იმ მძიმე ხვედრს განასახიერებდა, რომელიც მოხუც ლირს მხრებზე დააწვა. ამ ფარდულში ასევე თავს აფარებდა საბრალო ტომი. ეს მისი ქოხი იყო. მ.შველიძემ ფორმათა დაუსრულებლობასა და პირობითობაში სცენოგრაფიის კრებითი სახე ჩადო. იგი მეტად უწყობდა ხელს სპექტაკლის ძირითადი ფაბულის განზოგადებულ მასშტაბში გამოსახვას. ფორმათა უნივერსალიზმი და ეკლექტიკა კიდევ უფრო გლობალურს ხდიდა, ლირის ტრაგედიის კონკრეტულ მაგალითზე, ძალადობაზე აგებული სამყაროს ზნეობრივ და ფიზიკურ დაცემას. მხატვარი თითქოს შეგნებულად არ ასრულებდა დეკორაციას, მაყურებელი აღიქვამდა მას იმ ეპოქის და სტილის პრიზმაში, რომელიც მისთვის უფრო ახლო და გასაგები იყო. იგი გათვლილი იყო მაყურებლის ინტელექტუალურ განჭვრეტაზე და პიესაში წამოჭრილი პრობლემის გლობალურ, მსოფლიო მასშტაბში აღქმაზე.

სცენური დეკორაცია-ანარეკლი უფრო მეტად შეგრძნებებს გამოსახავდა, ვიდრე პლასტიკურ ერთეულს. ეს მთლიანად ფაქტურული სივრცე დეკორაციის ზედაპირით ახდენდა მაყურებელზე ზეგავლენას. იგი, როგორც პირობითი მოცემულობა, თანდათან, მოქმედების განვითარებასთან ერთად იძენდა ჯერ ფორმას, ბოლოს კი სახეს. ინგეროდა არა დეკორაცია, არამედ “მყიფედ ნაშენი სამყარო“. ძალიან მნიშვნელოვანია თუ როგორ განახორციელა მხატვარმა ეს პროცესი სპექტაკლში - ანუ როგორ შეიძინა დეკორაციამ სამყაროს სახიერი ფორმა. ამას მხატვარმა განათების პარტიტურით, შუქის ფერის სიმბოლოთი დატვირთვით მიაღწვია.

სპექტაკლში პირველი სცენა მთლიანად ნისლისფერ, უფრო სწორად მტვრისფერ ბურუსში იყო გახვეული. მოქმედების განვითარებასთან ერთად თითოეული სცენა და მიზანსცენა სხვადასხვა ფერს იძენდა. ცივი ოქროსფერი, მეწამული, იისფერი, მწვანე ფერი-განათების პალიტრას ფსიქოლოგიურ დატვირთვას აძლევდა მოქმედებაში გაშლილ სცენებს და

ძლიერ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე. მასხარას სიკვდილი ბნელით იყო მოცული. ჭექა-ქუხილი ოქროსფერ, ღირის შემლილი გონება წითელ ფერში იყო გადმოცემული, ომის სცენა მწვანე შუქით. ხოლო ფინალი მთლიანად ბნელსა და ნისლში ექცეოდა.

გარდა ფერთა სიმბოლიკისა მ.შველიძემ უხვად გამოიყენა გაფორმებაში საგანი-სიმბოლოები. სცენაზე იდგა სახრჩობელა, სამეფო ტახტი, გალია ჩიტით და სხვა. სახრჩობელაზე მაიმუნი, თუ ქიმეტა იყო შემომჯდარი – კოშმარული მოჩვენება, რომელსაც „გონების ძილი“ წარმოშობს. იგი თითქოს დასცინოდა პიესის გმირთა ცხოველურ პატივმოყვარეობას.

ამგვარი მეტაფორებითა და სიმბოლოებით დატვირთულ “სიცარიელეში“, გამთანგველი სამწუთიანი პაუზის შემდეგ, შემოდის მეფე ღირი. მას ხელში კანარის ჩიტის გალია და პეპლების საჭერი ბადე ეკავა. სცენოგრაფიული ფორმების საერთო პირობითობაში მხატვარმა გაბედულად შემოიტანა ნატურალისტური დეტალი, რაც ფორმათა ეკლექტიზმში განსხვავებულ სტილურ ელემენტს წარმოადგენდა და მხატვრობას ზოგადად კოლაჟურ ხასიათს ანიჭებდა. სპექტაკლში მოქმედების განვითარებასთან ერთად მხატვრობის სტილთა ურთიერთდაპირისპირება, მთავარი გმირის სახის გახსნას ემსახურებოდა. ეს ცოცხალი ნატურალისტური ფორმით წარმოდგენილი საგნები თვითნებობისა და ძალაუფლების ავბედით სიმბოლოდ გარდაისახებოდნენ.

განსაკუთრებული დატვირთვა მხატვარმა სცენურ კოსტიუმებზე გააკეთა. მათი დრამატურგია პიესის ფაბულიდან გამომდინარე გასაოცარი მრავალფეროვნებით იცვლებოდა სცენაზე. მ.შველიძის კოსტიუმებს მკვეთრად გამოხატული პერსონაჟული დატვირთვა ჰქონდა. მათი სათამაშო ფუნქცია მსახიობებს ხელს უწყობდა პიესის გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნაში. თითოეულ სცენურ კოსტიუმში თავმოყრილი იყო პერსონაჟების კრებითი სახეები. ისინი უბრალოდ გმირებს კი არ განასახიერებდნენ, არამედ გარკვეული ფსიქოტიპს წარმოადგენდნენ და ცნებების მატარებლები იყვნენ.

მეფე ღირის კოსტიუმი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უცვლელი იყო. არ იცვლებოდა ღირის სახეც. მეტამორფოზები ღირის გონებაში და გრძნობად სამყაროში ხდებოდა. ისინი იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ თავად ბადებდნენ ფორმას. უბრალო ადამიანის განცდის გაგებას სრულიად არ ესაჭიროებოდა მდიდრული ფორმა, სამოსელი.

იგივე პრინციპით შექმნა მ.შველიძემ მასხარას კოსტიუმის სახვით-პლასტიკური ფორმა. მისი კოსტიუმი კრებითი კოლაჟური ხასიათის იყო. საკონცერტო ჰასლტუხი-პეპელა ბავშვურ მიამიტობას, და მის უკან სიმართლის უმწეობას აღნიშნავდა. მასხარას სახე ჭეშმარიტების სიმბოლო იყო, ამიტომაც ყოველი მისი დეტალი ნამდვილს და გამოუგონებელს ჰგავდა.

განსაკუთრებით საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი ლირის ქალიშვილების კოსტიუმები. მათ შორის განსახვავებული სტილის კორდილიას კოსტიუმი იყო, შავი მოკლე შარვლით, მოზარდი გოგონას კიკინით. პირველ სცენაში, სადაც ყველაფერი ნაცრისფერ ტონში იყო გადაწყვეტილი, კორდილიას შავი სამოსი კოლორიტულ აქცენტს ქმნიდა. “ასეთი ნორჩი და ასეთი მართალი“ კორდილია სრულიად განსხვავდებოდა გარეგნულად თავისი დებისა და სიძეებისგან, რომლებიც ოსტატურად ნიღბავდნენ თავიანთ ვერაგ ზრახვებს, ნაცრისფერ ბალახონებში. საკმარისი იყო ლირი ძალაუფლებას განდგომოდა ეს ნაცრისფერი მანეკენები პლასტიკურ სახეს იძენდნენ. მათში ძალაუფლების პატივმოყვარეობის ამბიცია იღვიძებდა და საოცარი გარდასახვა ხდებოდა.

პირველი გარდასახვებოდა ედმუნდი. უბრალო „კლერკი“ ახალ კოსტიუმში დემონური პლასტიკით მეფისტოფელად ევლინებოდა მაყურებელს. შავ, კოჭებამდე ჩამოშვებული კალთებიანი ფრაკიდან თეთრი პერანგი მოსჩანდა. ედმუნდის პლასტიკური გარდასახვა და კოსტიუმის პერსონაჟულობა ხაზს უსვამდა გმირის ფილოსოფიულ კრედოს, „თუ ღმერთი არ არსებობს, ყველაფერი ნებადართულია“, ამბობდა იგი.

ლირის ქალიშვილების აღვირახსნილობა მხატვარმა მათ მრავალფეროვან გარეგნულ ფორმაში გამოხატა. ისინი ხან ესთეტიკები იყვნენ, ხან ძალაუფლებით დაუძღურებულნი, ხან კი დამცინავი „მაგნე ბავშვები“, რომლებიც დახუჭობანას ეთამაშებოდნენ მოხუც მამას.

გონერული ოქროსფერ მდიდრულად მოქარგულ კიმონოში, მშვენიერ ჰაეროვან საკონცერტო კაბაში ვერაგ მტაცებელს წააგავდა. მხატვარმა მას საგანგებოდ მდიდრული კოსტიუმები შეუქმნა, მაქმანებით, აბრეშუმის ქსოვილის დანაოჭებულ დრაპირებით, სამკაულითა და ფანტასტიკური გრიმით, რომელიც ძვირფასი ნიღბივით ჰქონდა გაკეთებული სახეზე.

რიგანი აღმოსავლელი მბრძანებლის უმოწყალო ქალბატონივით, უცნაური ბუმბულებიანი მოსასხამით ეგზოტიკულ ფრინველს ჰგავდა. ერთდროულად მშვენიერსა და საზარელ ფრინველს, რომელიც მზად იყო ყოველ წამს თვალი ამოკორტნა მტრისათვის, რასაც აკეთებდა კიდევ მოხუცი

გლოსტერის მიმართ. რიგანის კოსტიუმი ცეცხლოვან ტონებში იყო გადაწყვეტილი. სამოსის მრავალფეროვანი ფაქტურა კი ხელს უწყობდა მსახიობს პლასტიკაში გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტი მრავალი ემოციური ნიუანსით გაემდიდრებინა.

სპექტაკლის ფინალში ყველა შავ სამოსელში იყო გამოწყობილი. კატასტროფის მომასწავებელი მძიმე შავი ცა, რომელიც სამყაროს განადგურებით ემუქრებოდა, მეტყველ და პლასტიკურ მეტაფორულ ფორმას იძენდა. ამ სცენაში, შავ სამოსში გახვეული პიესის გმირები სცენაზე მოხოსხავდნენ, როგორც საზარელი ხოჭოები ან ვირთხები და აბნელებდნენ სამყაროს.

და ისევ განსახვავებული იყო კორდილიას კოსტიუმი. სპექტაკლის ბოლო მოქმედებაში იგი უკვე საფრანგეთის დედოფალი იყო, რომელიც მამის დასახსნელად და ქვეყნის გადასარჩენად მოუძღვოდა ჯარს. ამორძალ კორდილიას სცენოგრაფმა შესაბამისი სამხედრო აღკაზმულობის დეტალები დაუმატა. მის სტილიზებულ შავ-თეთრ კაბა-ფრაკზე გენერლის ოქროსფერი ეპოლეტები მკვეთრ კონტრასტს ქმნიდა სცენაზე გაფანტულ “შავ სილუეტებთან”.

მ.შველიძემ “მეფე ლირის” სცენურ კოსტიუმებში თამამად გამოიყენა სხვადასხვა ეპოქებისა და სტილთა ელემენტები. გმირთა კოსტიუმებში თანაარსებობდნენ აღმოსავლური, სპარსული, ჩინური, იაპონური ელემენტები, აღორძინებისა და ბაროკოს შტრიხები. მათში მხატვარმა ლირის ტრაგედიის მთავარი იდეა ჩადო, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორული და პიესის ავტორისეული რემარკის შესაბამისად, გამორიცხავდა ფორმათა ისტორიზმს და მოქმედების ადგილისა და დროის კონკრეტულობას. უ.შექსპირმა “მეფე ლირის” მოქმედება ძვ.წ IX საუკუნის ბრიტანეთში გადაიტანა. ისტორიულად ამ ეპოქაში არ არსებობდა ბრიტანეთის სამეფო. ამით თავად ავტორმა “ლირის” ტრაგედიას გლობალური მნიშვნელობა მიანიჭა.

მ.შველიძემ თავის სცენოგრაფიაში საგან-მინიშნებებით თითქოს დააკავშირა სპექტაკლის მითოსური დრო რეალობასთან. “მეფე ლირის” ტრაგედიის თანამედროვეობა, დღევანდელობასთან ნივთიერი კავშირიოლბანისა და გლოსტერის სათვალეში, ედგარის საჩოგბურთო კოსტიუმში, კენტისა და ედმუნდის სიგარეტში გამოავლინა.

“მეფე ლირის” სცენოგრაფიაში პირველად გამოიკვეთა მ.შველიძის დაზგური შემოქმედების პრინციპები. კოლაჟის დიდოსტატი მ.შველიძე,

ფორმათა და გამომსახველობითი ხერხების ურთიერთდაპირისპირებით აღწევდა მთლიანი მხატვრული იდეის შექმნას სცენურ ტილოში. გაფორმების თითოეული დეტალი იმ სამყაროს თვისებების მატარებელი იყო, რომელიც უნივერსალური და მარადიული იყო თავისი ძალაუფლებისთვის ბრძოლით, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებით.

აღსანიშნავია, სპექტაკლის მთლიანი მიზანსცენური ფორმა და ცალკეული რიტმული პასაჟები. ედმუნდისა და ედგარის გამოსვლა, გონერილის სცენიდან გრაციოზული გაცილება, ომის სცენა, მსახიობების საერთო დეკორაციულ გარემოსთან სრულ შერწყმაზე მეტყველებდა.

სცენური დეკორაცია, რომელიც მთელ მოქმედებაში უცვლელად სტატიკურად იდგა სცენაზე ფინალში წრეზე ბრუნვას იწყებდა და მთლიანად ინგრეოდა. “სამყაროს” ნგრევის სცენას სცენის პლანშეტის წრის დინამიკური ტრიალი, და მკვეთრი მუსიკალურ-ხმოვანი აქცენტი გლობალური კატაკლიზმის შთაბეჭდილებას ტოვებდა მაყურებელზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სპექტაკლის პირობითი სცენური დროის სვლის და რეალური დროს დამთხვევა, რომელიც დეკორაციის ფორმათა დაშლაში და მის რეალურ ქმედობაში გამოვლინდა. როგორც უკვე აღინიშნა ქართულ სცენოგრაფიაში სცენური და რეალური დროის ასეთი ზუსტი დამთხვევა პირველად ი.გამრეკელმა სპექტაკლ “თეთნულდში” დეკორაციის მკვეთრი რიტმული მოძრაობით გააკეთა. იქაც დეკორაციის კონსტრუქციის მოქმედება სპექტაკლის კულმინაციას წარმოადგენდა, რომელშიც ასევე სამყაროს ნგრევის იდეა იყო ჩადებული.

ამ მაგალითით კიდევ ერთხელ იკვეთება ტრადიციისა და ნოვატორობის ხაზი ქართულ სცენოგრაფიაში, რომელიც სპექტაკლის გაფორმების ქმედით ხასიათში და მთლიანი მხატვრული იდეის პლასტიკურ- სივრცობრივ ფორმაში გამოვლინდა.

1995 წელს რ.სტურუას მიერ დადგმული უ.შექსპირის ტრაგედია “მაკბეტი”, თეატრმცოდნეებმა სტურუასეული “შექსპირიანის ტრილოგიის” ბოლო ნაწილად განიხილეს. მართლაც, სპექტაკლის საერთო მხატვრული ესთეტიკა, რეჟისორული კონცეფცია და სცენოგრაფია ახლოს იდგა “რიჩარდ III”-სა და “მეფე ლირის” დადგმებთან. სპექტაკლი მხატვრულად მ.შველიძემ გააფორმა. სტურუა-შველიძის ეს ნამუშევარი, ტრადიციულად ავლენს ქართულ თეატრში რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობას სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. სპექტაკლში გაფორმება სრულად

შესატყვისება თანამედროვე სცენოგრაფიის მოთხოვნებს, პიესის დრამატურგიული კონფლიქტის ქმედით სივრცობრივ-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტით.

რ.სტურუას ინტერპრეტაციით, მაკბეტი და ლედი მაკბეტი ერთმანეთში უაღრესად შეყვარებული ვნებიანი ცოლ-ქმარია. ამიტომაც ლედი მაკბეტი უბიძგებს ქმარს ჩაიდინოს საზარელი დანაშაული და როგორც ერთადერთი მეფობის ღირსი დაეუფლოს გვირგვინს. იგი სპექტაკლში ავი ძალების ნების გამტარებელია, რომლის ქმედება ჩიხში აქცევს მაკბეტის ყველა ნაბიჯს. სწორედ ასეთ ჩიხს წარმოადგენს სცენოგრაფიული გარემო სცენაზე. უდროო, უმოძრაო, ყრუ სივრცე.

სპექტაკლ “მაკბეტის” მოქმედების ადგილი ბოლომდე გაუგებარია. სცენური სივრცე მიგდებული საწყოების სარდაფს, თუ რომელიღაც ქარხნის სათავსოს მოგვაგონებდა. სცენის სივრცე პირობითად შემოფარგლული იყო ბეტონის კედლებით. უკანა დეკორაცია გორგოლაჭებიან ფერწერულ თეჯირებს წარმოადგენდა. დეკორაციული პანოები განათების საშუალებით სხვადასხვა შეფერილობას იღებდნენ; ლაჟვარდისფერი, მწვანე, ყვითელი. ეს ის ფერებია, რომლებიც “მაკბეტის” ბუნკერში, სადაც არასდროს აღწევს მზის შუქი, ერთგვარ ცისა და ჰაერის მოძრაობის ილუზიას ქმნიდნენ. მკვეთრი და რბილი შუქის ნაკადი, უკანა დეკორაციას, ყოველ ჯერზე სხვადასხვა ინტონაციას აძლევდა. ამით მხატვარი დეკორაციის გადაწყვეტის საერთო სიხისტეს კოლორიტულ მდიდარ პარტიტურას უპირისპირებდა, მაგრამ იგი მაინც ხელოვნურად მოტანილის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მ.შველიძე ამ სცენოგრაფიული ხერხით ამბაფრებდა სპექტაკლის მოქმედებას.

“ჰიპერრეალისტური სიზუსტით აღდგენილი იატაკქვეშეთი თავისი საკომუნიკაციო სისტემებითა და მიღებით, არაფრით განსხვავდება დიდი ქალაქის ასეთივე ცივი და ნესტიანი სარდაფ-თავშესაფრებისაგან, თუ არა ალაგ-ალაგ მკრთალი სისხლისფერი ლაქები მის კედლებზე. ამ სამყაროში სხვის სიცოცხლეს იგივე ფასი ადევს, რაც ავანსცენაზე ორმოში ჩაყრილ გაცვეთილ და ფუნქციონარულ ძველმანებს. “ღირისა” და “რიჩარდის” განძარცვულ სამეფოებში მაინც იგრძნობოდა წარსულის ოდესღაც მწყობრი და ჰარმონიული სახე. “მაკბეტის” სცენა-სარდაფს მეხსიერება არ გააჩნია... სამომავლოდ არაფერს გვიქადის... (60) სულიერების ყოველგვარ ნიშანსმოკლებული ძალზე ცნობადი და კონკრეტული იგი ამასთანავე

თითქოსდა რეალობასთან მომიჯნავე, მისგან უხილავი კედლებით თავდაცული სამთავროა. (61)

გვერდითი დეკორაციები, დენისა და სხვა საკომუნიკაციო სადენებით დადარულ ბეტონის კედლებს წარმოადგენს. გადაჭრილი მილები, კომუნიკაციის შეწყვეტილი ხაზებით უდროო სივრცეზე მიუთითებენ, რომელშიც მხოლოდ გამაყრუებელმა სიჩუმემ დაისადგურა.

სცენა მთლიანად ცარიელი იყო დეკორაციისგან. მხატვრული გაფორმების სხვადასხვა საგნები მოქმედებისას სცენაზე ჩნდებოდა: ურიკა, კასრი, ავზი, რომელშიც გრძნეულები საზარელ კუბრს ხარშავდნენ, სავარძელი-ტახტი და სხვა. ყველა ამ ელემენტს მხატვარი მოქმედების გასააქტიურებლად და დრამატურგიული კონფლიქტის გასახსნელად გამოიყენებდა. არც ერთი ამ საგნებიდან არ იყო საგანგებოდ დამუშავებული და სპექტაკლის საერთო კოლორიტში ან სტილისტურ ფორმაში მოქცეული. მაგრამ ისინი აზრობრივად ისე ებმოდნენ ერთმანეთს, რომ დამატებით მეტყველ საგნობრივ სივრცეს ქმნიდნენ.

თანამედროვე სცენოგრაფიის მნიშვნელოვან ესთეტიკურ კატეგორიას და სცენოგრაფიული კონფლიქტის მატარებელ დეკორაციულ ფორმად სპექტაკლში უზარმაზარი პოლიეთილენის “მარიონეტი” იყო წარმოდგენილი. მას უხილავი ძალა მართავდა, რომელიც დაჰყურებდა “მაკბეტის” ბოროტებას. აქტიურად მოქმედი ეს სცენოგრაფიული პერსონაჟი სპექტაკლში ქმედითი დეკორაციის სახით-პლასტიკურ ობიექტს წარმოადგენდა. იგი აქტიურად იყო ჩართული წარმოდგენის მოქმედებაში და განსაზღვრავდა სცენოგრაფიული ფორმების დინამიკას. ჰაერში გამოკიდებული ”მუშამბა”, რომელიც საცეცებიანი რვაფეხას, საზარელი მედუზას, მთის მწვერვალების, საუკუნოვან ობობის ქსელის გასაოცარ ფორმათა და ფერთა მრავალფეროვნებას ქმნიდა სცენაზე. იგი უამრავ ასოციაციას ბადებდა მაყურებელში: ხან ფანტასტიკურ ცხოველს, ხან ნაგავსაყრელიდან ამოსულ ოხშივარს, ხან მთიან ლანდშაფტს, ხან კარვებგაშლილ სამხედრო ბანაკს ჰგავდა. რაც უფრო პარადოქსალური იყო მისგან გამოწვეული ასოციაცია, მით უფრო უწყობდა იგი ხელს სცენოგრაფიის ერთ მთლიან მხატვრულ ფორმაში მოქცევას.

დეკორაციის ეს დეტალი მოკლებული იყო ყოველგვარ პროზაულობასა და ყოფითობას. იგი ყველასგან განცალკევებულად მოქმედებდა სპექტაკლში და გასულიერებულ სცენოგრაფიულ ობიექტს და მხატვრულ მეტაფორას წარმოადგენდა. უსუბსტანციო, ან პირიქით მრავალსუბსტანციანი მასალა,

სრულიად ამორფული და ფორმის წარმომქმნელი მთლიანად აქცევდა სცენოგრაფიულ გარემოს უჰაერო ვაკუუმში. ყველაფერი იმაზე იყო დამოკიდებული გადაეფარებოდა ეს საფარი-გარსი სცენას ბოლომდე თუ არა. სცენაზე ჩამოწოლილი მუშაობის ამორფული მასა ირეალობის შერძენებას კიდევ უფრო ამძაფრებდა და რა იყო იგი? - „...სოლარისი? ადამიანზე ზემოქმედი კოსმიური გონება? ბირთვული ღრუბელი? ან შეიძლება შხამიანი ანაორთქლი, ”ოზონის ხვრელი” რომ გააჩინა ატმოსფეროში? მნიშვნელოვანია იგი არა მასში ჩადებული ქვეტექსტით, არა ასოციაციათა უხვი კასკადით, რომელსაც თავის ღრობზე ბადებდა ”რიჩარდისა” და “ლირის” სცენოგრაფიის ყველა დეტალი, არამედ იმ უნებლიე სულიერი დეღვით, საიდუმლოებასთან შეხებისას, რომ დაგეუფლება. ის მხოლოდ ალღოთია ნაკარნახევი, რომელსაც ბადებს ჩვენში მისი ყოველი გარდასახვა და ფერისცვალება, მისი სასცენო სივრცეში არსებობის იდუმალი არსი, მისი უხილავი კავშირი სასცენო ქმედების ყველაზე მძაფრ და საბედისწერო კოლიზიებთან. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ბედი მაკბეტის წინაშე წარსდგება არა გრძნეული ბედის ზღაპრული სახით, არამედ სწორედ ადამიანური დაკნინებისა და გადაგვარების განსახიერებით”.(62)

სპექტაკლ “მაკბეტის” სცენოგრაფია ისევე ხასიათდება ეკლექტიზმით, როგორც მ.შველიძის ნამუშევრები “რიჩარდ III” –სა და “მეფე ლირში”. მ.შველიძემ სპექტაკლის საერთო პოლისტილურობაში ნატურალისტური გათამაშებული სცენოგრაფიული ხერხიც კი გამოიყენა. დუნსინანის ბორცვისკენ დაძრული ბირნამის ტყე, ხის გაფოთლილი ტოტებით იყო გაკეთებული, რომელსაც სტატისტები ათამაშებდნენ. ეს პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული დინამიკური მიზანსცენა სცენის ხელოვნურ სამყაროში, თითქოს ბუნების ძალების შემოჭრის სიმბოლოდ აღიქმებოდა.

საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი პიესის ერთ-ერთი გმირის, მაკდუფის შვილის სახე, რომელიც წიგნით ხელში თითქმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში დადიოდა სცენაზე. მ.შველიძემ გაიმეორა აქ თავისივე შემოთავაზებული მხატვრული მეტაფორა – “ბედისწერის წიგნის” გათამაშებული საგან-დეკორაცია. ისევე როგორც დედოფალ მარგარეტის ხელში, აქაც ბედისწერის წიგნი ახსენებდა პიესის გმირებს ძალაუფლებისთვის ბრძოლის უკვე მომხდარი ტრაგედიის საბედისწერო შედეგებს. მაგრამ “მაკბეტის” საგნობრივ სივრცეში ამ წიგნს უფრო მეტი დატვირთვა ჰქონდა. ის ხან ბიბლიაა, ხან კანონთა კრებული, ხან საბავშვო

ზღაპრების კრებული. შეიძლება მასში უკვე ეწერა მაკბეტის ტრაგედიის შესახებ.

სპექტაკლის საერთო კოლორიტულ გადაწყვეტას განათების პალიტრა და მისი ემოციური პარტიტურა განაპირობებდა. ერთი შეხედვით სპექტაკლი საოცრად ფერადი იყო. მხატვარი თითქოს გატაცებული იყო სპექტაკლის შუქწერითი ფორმის ძიებით. ფერადი განათებით იგი თითოეულ სცენას ახალ ჩარჩო-ფონს უკეთებდა. ყოველ ახალ სცენაში იკვეთებოდა პიესის გმირთა სულიერი განწყობა და მოქმედების დინამიკა. მხატვარმა შუქის მონაცვლეობით, მუშაობის ხმოვანი მოძრაობით, სპექტაკლში სცენოგრაფიულ ფორმათა ტემპო-რიტმი განსაზღვრა.

თითქოს “არაფრისგან” შექმნილ სცენურ სამყაროს, მ.შველიძემ დამოუკიდებელი, ფიზიკური და ემოციური პლასტიკურ-მოცულობიანი ფორმა შეუქმნა. სპექტაკლ “მაკბეტის” სცენოგრაფია რეჟისორული კონცეფციის საფუძველზე კიდევ უფრო გამოკვეთილად კონცეპტუალურ მხატვრულ-დეკორაციულ გადაწყვეტას წარმოადგენდა. სცენოგრაფიის განსაკუთრებული გამომსახველობითი ფორმის წყალობით. დადგმის შიგნით არსებული ხარვეზებიც კი, გადაიფარა. თეატრმცოდნეები მსახიობთა დასის არათანაბარ თამაშს და პერსონაჟთა სახეების შექმნის პრობლემებს ხედავდნენ.

მ.შველიძის “მაკბეტისთვის” შექმნილი სცენური კოსტიუმები კვლავ ეკლექტური იყო. აქაც მხატვარმა გრძელი ლაბადები გამოიყენა. საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი მაკბეტის თეთრი, კოჭებამდე ჩამოშვებული ლაბადა. კოსტიუმის ეს პლასტიკური ფორმა მ.შველიძის შექსპირის პერსონაჟების სტილად იქცა. მათი დრამატურგია მსახიობთა პლასტიკასა და სცენოგრაფიულად სათამაშო ფუნქციას ავლენდა სპექტაკლში. ასევე მოხდენილი, ლაკონური და ელეგანტური იყო ქალთა კოსტიუმებიც. დისონანს ქმნიდა მხოლოდ გრძნეულების სამოსი. ისინი მთლიანად სიმბოლურ ხასიათს ატარებდნენ. რ. სტურუამ, გრძნეული ქალები საგანგებოდ მამაკაც მსახიობებს ათამაშა. ისინი სადღაც შორეული წარსულიდან მოსულ ბებერ დედაკაცებს ჰგავდნენ. დახეული, გამოსუნებული მაქმანებით, გაქუცული ბეწვის საყელოებით, დაკუჭული შლაპებით, რომელიც აშკარად კაცებს ახურავთ. ისინი ქალური სიკეკლუციტ გამოირჩევიან და ბოლო ასი წელი გარდერობი არ განეახლებინათ. ბნელეთის მოციქულები, “ნაფტალინიდან” ამოდებული დაკუჭული არსებები, იმქვეყნიური ავი სულები იყვნენ. ბედისწერასთან შეთამაშებულები ისინი ცინიკურად წარმართავდნენ

მაკბეტის ტრაგიკულ ქმედებას სცენაზე. გრძნეულების კოსტიუმის მხატვრულ-პლასტიკური ფორმა მწარე ირონიასაც განასახიერებდა.

კოსტიუმები სპექტაკლ “მაკბეტში” სცენოგრაფიის დამოუკიდებელი პლასტიკურ-კომპოზიციური ერთეულები იყო. ისევე როგორც “რიჩარდ III”-ში და “მეფე ლირში” მ. შველიძის კოსტიუმები “მაკბეტშიც” ხელს უწყობდნენ მსახიობებს გმირი-პერსონაჟის სახისა და მათი ფსიქოლოგიზმის განსაზღვრაში.

თავი III. ორი პიესის სცენოგრაფიული ინტერპრეტაციები ერთ სცენურ სივრცეში

ქვეთავი I. უ.შექსპირის “ჰამლეტი” ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში

1925 წლის 12 ნოემბერს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრმა სეზონი გახსნა უ.შექსპირის ტრაგედიით “ჰამლეტი”. მსოფლიო დრამატურგიის შედევრის დადგმა ნებისმიერი თეატრის ისტორიაში მოვლენაა. მით უმეტეს ისეთი თეატრისათვის, რომელმაც მხოლოდ სამი სეზონის განმავლობაში შეძლო ახალი პროფესიული თეატრის შექმნა. სპექტაკლი “ჰამლეტი” საეტაპო აღმოჩნდა ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაშიც. იგი მხატვრულად ი.გამრეკელმა გააფორმა. სპექტაკლმა გამოავლინა რეჟისორული კონცეფციის მნიშვნელობა დადგმის მხატვრულ-ვიზუალური სახის განსაზღვრაში, სიტყვიერ, ხმოვან და პლასტიკურ ელემენტთა თანასწორობა, რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. ი.გამრეკელის “ჰამლეტისთვის” შექმნილ მხატვრობაში პირველად გამოიკვეთა და საფუძველი ჩაეყარა მონუმენტურ სტილს ქართულ სცენოგრაფიაში. სპექტაკლს არაერთგვაროვანი შეფასებები მოჰყვა საზოგადოებაში. ერთნი კატეგორიულად არ იღებდნენ მას, სხვებისთვის “ჰამლეტი” ქართული თეატრის გამარჯვება იყო. “ჰამლეტი” გარკვეულწილად იყო იმ შემოქმედებითი საქმიანობის შეჯამება, რომელიც თეატრმა გასული სამი სეზონის განმავლობაში განახორციელა. ამ პერიოდში ნათლად გამოიკვეთა ქართული სათეატრო, სარეჟისორო, მხატვრულ-დეკორაციული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები, რომლის საფუძველზე შესაძლებელი იყო გაცილებით სერიოზულ, ნამდვილად მსოფლიო მასშტაბის დრამატურგიულ მასალასთან შეჭიდება. განსაკუთრებით იმასაც ავლნიშნავ, რომ კ.მარჯანიშვილი ერთხელ უკვე მუშაობდა “ჰამლეტზე” ინგლისელ

რეჟისორთან და თეატრის რეფორმატორთან გ.კრეგთან ერთად. XIX-XX სს. მიჯნაზე თეატრის რეფორმატორები, თითქმის ყოველთვის, თავიანთ ნოვატორულ თამამ ექსპერიმენტებს შექსპირის პიესების დადგმისას ახორციელებდნენ. რადგან შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალრიცხოვანი თეატრალური ცდების ჩატარების საშუალებას. სტრუქტურულად შექსპირის პიესები უნივერსალურია. მათში არ არის ბევრი კონკრეტული ავტორისეული რემარკა, რომელიც რეჟისორს თამაშისა და მოქმედების აგების კონკრეტულ პირობებში აქცევს. მასში არის იდეა, მოქმედების კონცეფცია, ხოლო ფორმის თვალსაზრისით, როგორ იქნება წაკითხული დრამატურგიული მასალა, მთლიანად რეჟისორის და მხატვრის ნააზრევთა ფანტაზიასაა მინდობილი.

“ჰამლეტის” მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაში იყო ბევრი ახალი. პიესა ხუთი აქტისა და 20 სურათისგან შედგება. კ.მარჯანიშვილმა მონტაჟის პრინციპი გამოიყენა და 11 სურათი დატოვა. მათშიც გადაადგილებული იყო მოქმედების თანმიმდევრობა. ჰამლეტი სპექტაკლის პირველივე სურათში ჩნდებოდა და წარმოთქვამდა თავის პირველ მონოლოგს. ამ ხერხით კ.მარჯანიშვილმა შეძლო სპექტაკლის მოქმედება უფრო დინამიური გაეხადა. სპექტაკლის ექსპოზიცია მოქმედებითა და მოვლენებით იმდენად იყო დატვირთული, რომ განსაზღვრავდა მთელი სპექტაკლის ქმედით ტემპო-რიტმს. საერთოდ კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლებს ყოველთვის ახასიათებდა დინამიკურობა. (63) ამისთვის “... მარჯანიშვილი წინასწარ აწარმოებდა წარმოსადგენი პიესის ტექსტის დახვეწას და თვით ტექსტის გადაადგილებას. ამას ზემოხსენებული გარემოება მოითხოვდა”- წერდა აკაკი ფაღავა. (64) რეჟისორული კონცეფციით დასმულმა დრამატურგიულმა აქცენტებმა განაპირობეს “ჰამლეტის” მოქმედების დინამიკური განვითარება, ასევე განსაზღვრეს სპექტაკლის მხატვრულ-დეკორაციული სივრცის ფორმა, რომლის ყოველ დეტალში იკითხებოდა ტრაგედიის არსი და გაფორმების ყველა შემადგენელი კომპონენტი სპექტაკლს ორგანულ მთლიანობაში კრავდა. დეკორაციული კონსტრუქციების მონუმენტური, ლაკონური და მრავალფუნქციური ფორმა, უზრუნველყოფდა სპექტაკლში მოქმედების ადგილის განზოგადებულ-კრებით სახის შექმნას. “მაკეტზე მუშაობის დროს ნათლად ჩანდა, თუ რას მოითხოვდა ამ სპექტაკლში რეჟისორი. უმთავრესად და ძირითადში დაზგას, სცენურ დაზგას მსახიობისთვის. (მსახიობების სამოქმედო სივრცეს- ხ.კ.) სხვა გამომსახველი საშუალებანი მიმანიშნებელი

უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ ეპიზოდის ადგილმდებარეობისა: სასახლის ინტერიერი, სამლოცველო, ციხე-სიმაგრის ტერასა, სასახლის დარბაზი, დახურული სააპარეზო მოედანი თუ სასაფლაო”. (65) კლავდიუსის როლის შემსრულებლის მსახიობ ა.ვასაძის ამ მოგონებებიდან გასაგები ხდება, თუ როგორი სწრაფი თანმიმდევრობით იცვლებოდა სცენაზე დეკორაციული გარემო. იმისათვის რომ სპექტაკლი ტექნიკურად გამართული ყოფილიყო და მოქმედების ადგილების სიმრავლის გამო, სპექტაკლში სურათების მონაცვლეობისას წარმოდგენის საერთო მსვლელობა არ დარღვეულიყო, ი. გამრეკელმა შექმნა ერთიანი უზარმაზარი დაზგა-დეკორაცია და სცენის მოძრავ წრეზე მოათავსა. მოქმედების განვითარების შესაბამისად, მოძრავი წრე ბრუნდებოდა და მაცურებლის წინაშე ახალ-ახალი სამოქმედო სივრცე ჩნდებოდა. “მოძრავი, დინამიკური უნდა იყოს დეკორაციები არა იმიტომ, რომ ახალი სასცენო საშუალებების გამომგონებლობით თავი მოვიწონოთ, არამედ იმისთვის, რომ ყოველმხრივ ხელი შევუწყოთ სპექტაკლის მოქმედების ცოცხალ განვითარებასა და ყოველი მოქმედების განწყობის თვალნათლივ გამოხატვას.... ამიტომ მხატვარმა ყველა ახალი ტექნიკური მიღწევა უნდა გამოიყენოს თეატრში. დეკორაციული გარემოს სწორ შექმნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლისთვის”, აღნიშნავდა კ.მარჯანიშვილი. (66) ამიტომ მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა თუ ვინ იქნებოდა მისი სპექტაკლების მხატვარი, რადგან სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთ პირობად, დიდი რეჟისორი, დადგმის მხატვრულ-ვიზუალური სახის შექმნას მიიჩნევდა. მას ყოველთვის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა სცენოგრაფებთან. ასე იყო ი. გამრეკელთან სპექტაკლ “ჰამლეტზე” მუშაობის დროსაც. “დეკორატიული მხრივ, დადგმა არ არის რთული, ხოლო სასცენო ტექნიკის მხრივ ის ურთულესი დადგმაა. ისეთი მიზანშეწონილობით მისდევს ერთმანეთს სურათები, ისეთი შეხამებაა ფერებისა და სინათლის ეფექტების, რომ ყოველი აქტი თავის შინაგან გამოხატულებას ჰპოვებს, როგორც მუსიკაში, ისე დეკორაციულ სცენებში სრული ჰარმონია მყარდება აქტის შინაარსსა და მის დეკორატიულ მოცემულობაში. როდესაც ჰამ ლეტი მუსიკის რიტმთან მოძრაობის შეწყობით ეშვება უზარმაზარი კიბით ნახევრად მკრთალ სცენაზე, ან როდესაც მეფე აცხადებს თავისი დაქორწინების შესახებ და ფარებითა და ბაირადებით იფარება სცენის ნაწილი, რომლიდანაც კეთდება მთელი დეკორაცია ახალი მოქმედებისთვის. ეს უკვე საუკეთესო შეხავებაა პიესის ფსიქო-ემოციური მხარისა მის დეკორაციულ მხარესთან”. (67)

ი.გამრეკელმა სცენაზე ერთიანი უზარმაზარი დეკორაციული დაზგა-კონსტრუქცია ააგო. სპექტაკლის I მოქმედების I სურათში სცენაზე თორმეტსაფეხურიანი კიბე, ორი მოედნითა და ორი საფეხურით ამალღებული დეკორაცია იყო წარმოდგენილი. იგი მეფის უზარმაზარი სასახლის საზეიმო დარბაზს წარმოადგენდა. კიბის მთელ გაყოლებზე მსახიობი-სტატისტები საბრძოლო ფარებისგან ერთიან დეკორატიულ კედელს ქმნიდნენ. ფარები ორ მეტრამდე სიმაღლის იყო და წაგრძელებული ოვალური ფორმა ჰქონდა. ისინი შუა საუკუნეების რაინდული ჰერალდიკის სტილიზებული გამოსახულებებით იყო მოხატული. დეკორაციის კოლორიტს საზეიმო განწყობა ჰქონდა. უკანა დეკორაცია ერთიანი ოქროსფერი ზოლებით დაფარულ პანოს წარმოადგენდა. იგი ჰარმონიულად ერწყმოდა ფარების სიჭრელეს და მთლიანობაში დეკორაციას მედიდურ ელფერს ანიჭებდა და მის რიტმულობასაც უსვამდა ხაზს. კიბის დანადგარის ფასადის სიბრტყე მოხატული იყო და მასზე სასახლის გალერეა-ამფილადის პერსპექტიული გამოსახულება იყო გაკეთებული. სპექტაკლის დაწყებისთანავე სცენაზე ჩნდებოდა ჰამლეტი (პიესის მიხედვით ის მხოლოდ II სურათში ჩნდება), რომელიც ეშვებოდა კიბეზე, რის მერეც ის სახელდახელო კედლით სცენის სივრცეს ორად ყოფდა. ეს კედელი გამიჯნავდა ჰამლეტს დანარჩენი სამყაროსგან და არსებულ კონფლიქტს წარმოაჩენდა.

ი.გამრეკელის მიერ “ჰამლეტისთვის” შექმნილ მრავალ ესკიზში კარგად ჩანს, თუ როგორ იცვლებოდა სპექტაკლში დეკორაციის ფორმა. თითოეულ ესკიზზე დეკორაციის სახეცვლილება მოქმედების ეტაპების მიხედვითაა მოცემული. კიბიანი კონსტრუქციის შემობრუნებისას სცენაზე ჩნდებოდა კუბისტურ-კონსტრუქტივისტულ სტილში გადაწყვეტილი სახის გეომეტრიული სტილიზაციით აგებული მთის ფერდობი. ეს კლდე-კიბე გრძელდებოდა ელსინორის სასახლის გოთურ სამკუთხა კოშკერაში. “ჰამლეტის” ამ დეკორაციის საერთო სტილური ფორმა ახლოს დგას ი.გამრეკელის სცენოგრაფიასთან სპექტაკლისათვის “ლონდა”, იმ განსხვავებით, რომ “ჰამლეტში” დეკორაციის ფორმა უფრო მთლიანია და ისწრაფვის მონუმენტურობისკენ. “ლონდაში” სცენის დეკორაციულ-პლასტიკური ფორმა ერწყმოდა ფერწერულ უკანა დეკორაციას. მასში ჯერ კიდევ იგრძნობოდა ი.გამრეკელის დაზგური მხატვრობის კუბო-ფუტურისტული პერიოდის მანერა, რომელიც მთლიანად დაძლეულია “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში ი.გამრეკელის “ჰამლეტი” მოკლებულია ყოველგვარ დეტალიზაციას და ფორმის

დეკორატიულობას. უკანა დეკორაცია, რომელიც მუქ ლურჯ ტონში იყო გადაწყვეტილი დეკორაციის საერთო სკულპტურულობას და მოცულობით ფორმას გამოკვეთდა. დეკორაციის ქმედობა განსაზღვრავდა სპექტაკლის საერთო დინამიკასა და მოქმედების ტემპო-რიტმს.

დეკორაციის პლასტიკური ფორმის დინამიზმი იგამრეკელმა კიბის კონსტრუქციაში გადაწყვიტა. რა არის კიბე და რატომ იყენებს მხატვარი დეკორაციის ძირითად პლასტიკურ ერთეულად კიბეს? სცენოგრაფიაში კიბეს ყოველთვის განსაკუთრებული და მრავალფეროვანი იდეური, თუ სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა: ბიბლიური კიბე, სულიერი აღმასვლა, გზა, უსასრულობა საზოგადოების საფეხურებიანი იერარქია და სხვა. კიბე დინამიკური დეკორაციული ფორმაა და სცენის სივრცეს მეტ პლასტიკურობას ანიჭებს.

კიბის დეკორაცია მბრუნავი წრის დატრიალებისას, დანიის მეფის სასახლის ციხე-დარბაზის საგუმავოდ გადაიქცეოდა, ხან გზას ხაზავდა. აჩრდილის ეპიზოდში, სცენაზე საფეხურებიანი კლდის ფერდობი იყო წარმოდგენილი, რომელიც სპექტაკლის განათების კოლორიტით მუქი მეწამული ფერის სილუეტად იკითხებოდა. უკანა დეკორაციის ლურჯი ფონი და მასზე თეთრი ბლიკები იდუმალ და პირქუშ ატმოსფეროს ქმნიდნენ სცენაზე.

წარმოდგენის II აქტში სცენის სივრცე სამლოცველოს ეკავა. უზარმაზარი ხატი – ტრიპტიქი თეჯირებით იყო გაკეთებული. შუა ნაწილში ვედრების პოზაში (ღვთისმშობელი “ორანტა”) მდგომი ღვთისმშობლის ხატი იყო გაკეთებული. გოთური ექსპრესიითა და ძლიერი სტილიზაციით გადაწყვეტილი ეს ტილო ვიტრაჟს წარმოადგენდა. ტრიპტიქის მარჯვენა და მარცხენა ფრთებზე, ასეთივე ექსპრესიულ პოზაში, წმინდანები იყო გამოსახული. სცენის მარჯვენა მხარეს უზარმაზარი ხის ჯვარცმა იდგა. მის წინ კათედრა იდგა. თეჯირი-დეკორაციის გადაადგილებით მაყურებლის წინაშე სამკითხველო ოთახი ჩნდებოდა- კათედრით, სასანთლეებითა და სავარძლით. აქაც უკანა დეკორაცია განყენებული ლურჯი ფონი იყო. სცენაზე მხატვრის მიერ თავისუფლად განლაგებული საგნები, ერთი-შეხედვით თითქოს არ არიან ერთმანეთთან კავშირში, მაგრამ მოქმედების განვითარებასთან ერთად, ისინი აზრობრივ და სიმბოლურ დატვირთვას იძენენ და სპექტაკლის საერთო დეკორაციულ გადაწყვეტასა და აქტიორთა ურთიერთქმედებით ამძაფრებენ სპექტაკლის დინამიკას. (სავარძელი, კათედრა, ჯვარცმა, კარი...). მოქმედების ადგილის საერთო პირობითობაში ცალკეული

ნივთები საგან-სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ. ისინი “ყოველი მოქმედების განწყობის თვალნათლივ გამოხატვას” ემსახურებოდნენ. (68) სცენური დროისა და სივრცის პრობლემა ი.გამრეკელმა დეკორაციის მოძრაობაში გამოსახა, რომელიც ჩაკეტილ პირობით დროს წარმოადგენდა. მასში ასევე ჩადებული იყო “სათაგურის” ცნობილი იდეა. იგი კრავდა მოვლენათა განვითარების ჯაჭვს სცენაზე, რომლის მერეც იწყებოდა დინამიკური სვლა სპექტაკლის ფინალისკენ.

სპექტაკლში II მოქმედების II სურათში თამაშდებოდა ე.წ. სათაგურის სცენა. ი.გამრეკელმა სცენაზე დადგა მრავალსაფეხურიანი სცენა-არენა წარმოადგენდა. მის ცენტრში და სცენის ორივე გვერდიდან წყვილად იყო აღმართული უზარმაზარი სვეტები. მათ შორის გაჭიმული იყო სხვადასხვა ფერის ფარდა- დრაპირებები, რომლითაც უზარმაზარი კარავი იკვრებოდა. მისი ფორმა უნებლიედ შაპიროს ასოციაციას ქმნიდა. ეს ერთგვარი თეატრი თეატრში დინამიკური სამოქმედო სივრცე იყო ჰამლეტის დადგმულ “სათაგურის” სცენისათვის. ეს სცენა შინაგანი დინამიკითა და ძლიერი ტემპორიტმით ხასიათდებოდა. კულმინაციაში, როდესაც მეფე კლავდიუსი წარმოდგენით შეშფოთებული ცდილობდა გაქცევას მოქმედების ადგილიდან, სცენის წრე იწყებდა ბრუნვას. ამ ჩაკეტილი ჯაღოცნური წრიდან, “სათაგურში” მოქცეული მეფე თავის დახსნას ცდილობდა. მსახიობი ა.ვასაძე იხსენებდა, რომ წარმოდგენამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კლავდიუსზე და იგი ცდილობს “თავი დაადწიოს სიტუაციას და გასვლას აპირებს... მაგრამ მის წინ ჰამლეტი აღიმართა. ახლა ის მეორე კუთხეს მიაწყდება, საიდანაც ჰორაციო უთვალთვალებდა. აიშალა მთელი სასახლე, მეფე გაიქცა უკვე ამოძრავებულ მბრუნავ წრეზე... მეფე და მისი ამაღლა გარბის წრეზე შეუჩერებლივ”. (69) ამ სცენისთვის ი.გამრეკელმა მათემატიკური სიზუსტით გათვლილი დეკორაციის კომპოზიცია და მისი ქმედითი ფორმა შექმნა. უკანა დეკორაცია აქაც განყენებული ლურჯი ფერის დრაპირებით იყო შექმნილი. ხოლო სამ ფერში გადაწყვეტილი იატაკის გაფორმება, ასევე დეკორაციის პლასტიკის გამოკვეთას ემსახურებოდა. მთელი III მოქმედება ამ კარავი-შაპიტოს წინ ვითარდებოდა.

კ.მარჯანიშვილისთვის უ.შექსპირის “ჰამლეტი” იმ უმნიშვნელოვანეს დრამატურგიულ მასალას წარმოადგენდა, რომლის ახლებური წაკითხვა და მისი მხატვრული ინტერპრეტაცია კიდევ უფრო გაუსვამდა ხაზს თემის მარადიულობას და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას. ამ თვალსაზრისით

განსაკუთრებით საინტერესოდ სპექტაკლში მესაფლავეების სცენა იყო გადაწყვეტილი. სპექტაკლის სცენოგრაფიის საერთო ფორმათა განზოგადებასა და პირობითობასთან კონტრასტს ქმნიდა მხატვრული ფორმით ყველაზე რეალისტურად გადაწყვეტილი მესაფლავეების სცენა. მისი მოქმედებაც “ნამდვილი” სასაფლაოს ზღუდე-გალავანის მიღმა, სამსაფეხურიან ბაქანზე ვითარდებოდა. სპექტაკლის მთავარი იდეის გადმოცემისას, არც რეჟისორი და არც მხატვარი არ მოერიდნენ, ნოვატორული და უაღრესად თამამი ხერხის გამოყენებას, როგორც იყო მესაფლავეებისთვის გურული გლეხის კოსტიუმის ჩაცმა. ამით კ.მარჯანიშვილმა მაყურებელს მიანიშნა, რომ დანიის სამეფო კარზე დატრიალებული ტრაგედია, ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, რომელსაც ეწირება ზნეობრივი გმირი ზოგადსაკაცობრიო, საყოველთაო მნიშვნელობისაა, რომ ძალაუფლებისკენ სწრაფვის სურვილით შეპყრობილი ადამიანების ქმედება სცილდება ეროვნულ, ეთნიკურ და სოციალურ ფარგლებს და ყველგან ერთნაირ მანკიერ ფორმას იღებს. ამიტომ დანიის უფლისწულს მესაფლავეებად უბრალო ქართველი გლეხკაცები ხვდებიან. “ჰამლეტის” ასეთი გაბედული ინტერპრეტაცია საზოგადოების დიდმა ნაწილმა უბრალოდ არ მიიღო. კ.მარჯანიშვილის მესაფლავეების სცენის ახლებური გადაწყვეტა გახდა მომასწავებელი თანამედროვე სცენოგრაფიაში, თეატრალური მხატვრობის თეორიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხს, რომელიც სცენის სივრცის პლასტიკურ გადაწყვეტაში სახვით-პლასტიკური ფორმით წარმოდგენილ მნიშვნელოვან აზრობრივ აქცენტებს ააშკარავებს. ეს არის სცენოგრაფიული კონფლიქტი, რომლის ბრწყინვალე და სრულყოფილ ნიმუშს წარმოადგენდა ზემოაღნიშნული სცენა კ.მარჯანიშვილის “ჰამლეტში”. “ჰამლეტის” სცენოგრაფიამ განსაკუთრებული და ახლებური დატვირთვა მისცა სცენურ კოსტიუმს, მისი დრამატურგია განუყოფელი გახდა, როგორც სპექტაკლის რეჟისორულ, ასე მხატვრულ გადაწყვეტაში. სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის შექმნის ხელსაყრელ პირობებს იძლევა უ.შექსპირი, როდესაც პიესაში მინიმალურად იძლევა ავტორისეულ რემარკებს. ავტორი არ ზღუდავს არც რეჟისორს და არც მხატვარს, მოქმედების ადგილის, ეპოქის ან რომელიმე სხვა კონკრეტული მოცემულობის განსაზღვრისას. ი.გამრეკელმა

სპექტაკლის გაფორმებაში ცალკეული საგან- დეტალებით შეძლო განესაზღვრა მოქმედების ადგილი. უ.შექსპირმა განსაზღვრა “ჰამლეტის” მოქმედების ადგილი ქვეყნისა და მეფის სასახლის სახელწოდებით- დანია

მეფის სასახლე ელსინორი. მაგრამ როგორი უნდა ყოფილიყო სასახლე, რა ფორმის, ან რომელ ეპოქაში ხდება მოქმედება “ჰამლეტში”, ამგვარ დაკონკრეტებას ავტორი არ აკეთებს. შესაბამისად, უ.შექსპირის პიესების სცენური გაფორმებისას მხატვარი თავისუფალია გაფორმების მხატვრული ფორმის არჩევისას. იგი უმეტესად გამომდინარეა პიესის რეჟისორული ინტერპრეტაციიდან, თეატრის ესთეტიკიდან და სცენოგრაფიის მხატვრული საკონცეფციიდან.

კ.მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქმედებით და ემოციურ დინამიკაში განათებას ანიჭებდა. რეჟისორის მიერ შექმნილი “ჰამლეტის” განათების პარტიტურა მისი შუქითა და კოლორიტით დატვირთვა სპექტაკლში აზრობრივ აქცენტებს ამახვილებდა და სცენოგრაფიული გარემოს მოცულობით-პლასტიკური ფორმების გამოვლენას ემსახურებოდა. ძალიან საინტერესოდ ჰქონდა ი.გამრეკელს გადაწყვეტილი ჰამლეტის მამის აჩრდილის გამოჩენის სცენა. “ჰამლეტის მამა პირველ აქტში გვევლინებოდა როგორც შუქი. ფიგურა სულ არ ჩანდა. შემდეგ, როდესაც სცენიდან შუქი ქრებოდა, მეორე შუქი ჰორაციოს ანათებს თავზე. ისეთი შთაბეჭდილებაა თითქოს ჰორაციო გახვეულია აჩრდილში, შემდეგ როცა აჩრდილი ესაუბრება ჰამლეტს იგი ძალიან რეალურია. აქაც ირღვევა ჩრდილის ფანტაზია”. (70) მამის აჩრდილის ასეთი გადაწყვეტა გამომდინარეა კ.მარჯანიშვილის პიესის არსისადმი საკუთარი ხედვით, რომლითაც იგი მიიჩნევს, რომ “ჰამლეტი”, უპირველეს ყოვლისა ადამიანის ტრაგედია იყო. ამიტომ მასში “ადამიანური ინდა უყოს ყველაფერი, აჩრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე ყველანი ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ”. (71)

როგორც ავლნიშნე “ჰამლეტში” სცენურ კოსტიუმს განსაკუთრებული დრამატურგიული და სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა. შუა საუკუნეების სტილური ელემენტებითა და საერთო მხატვრული სტილიზაციით ხასიათდება ი.გამრეკელის მიერ შექმნილი კოსტიუმები “ჰამლეტის” პერსონაჟებისთვის. ფერთა გამა აქაც საკმაოდ მრავალფეროვანია და დეკორაციის საერთო საზეიმო-მოწითალო-ოქროსფერ და ლურჯ ტონებს ესადაგება. კოსტიუმის გაფორმების დეტალები, სამკაული და აქსესუარები საგანგებოდ იყო გაკეთებული, რათა მსახიობს საშუალება ჰქონოდა უკეთ წარმოეჩინა გმირი-პერსონაჟის სახე.

ჰამლეტის კოსტიუმის შესახებ თავად ავტორმა იხრუნა, როდესაც მინიშნების სახით, იგი ლილისფერ წამოსასხამში გამოაწყო. ი. გამრეკელმა

ავტორისეული რემარკის გათვალისწინებით, ჰამლეტს თეთრსარჩულიანი მუქი ღურჯი მოსასხამი ჩააცვა. ფერთა ამგვარი კონტრასტი მეტ ემოციურ და პლასტიკურ დატვირთვას აძლევდა კოსტიუმს და როგორც მოძრავი დეკორაცია, კოსტიუმი კარგად ეწერებოდა დეკორაციის საერთო კოლორიტულ პალიტრაში. ჰამლეტს ეცვა მუხლსქვემოთ ჩამოშლილი კაბა თეთრი მაქმანებიანი სახელოებითა და საყელოთი მორთული. თეთრი საყელო უფრო მკვეთრად უსვამდა ხაზს სახეს, რომელზეც მხატვარმა მსახიობს ახლადამოსული წვერი გაუკეთა. მიუხედავად თითქოს გარეგნული მოუწესრიგებლობისა, ჰამლეტის ფიგურა სცენაზე მხატვრულ მთლიანობაში აღიქმებოდა.

ოფელიას კოსტიუმი მომწვანო-მოთეთრო ფერებში იყო გადაწყვეტილი. ნაქარგებითა და მაქმანებით შემკული ხელებგაჭრილი კაბა, რომლის სახელოები მაჯასთან იკვრებოდა, ნაზი და მოხდენილი სილუეტით გამოირჩეოდა და მსახიობს თითქოს პლასტიკურ საზღვრებში აქცევდა. ასეთ კოსტიუმს უნდა შეესატყვისებოდეს მსახიობის მოძრაობაცა და ქესტიც. სიგიჟის სცენაში მხატვარი ოფელიას ბალახებითა და ყვავილებისაგან გაკეთებული გვირგვინით ამკობდა.

მკვეთრად სახასიათო იყო პოლონიუსის კოსტიუმი. გაიძვერა და ეშმაკი მოხუცისთვის ი. გამრეკელმა განიერ სახელოებიანი და ფართოკალთებიანი მეწამული ფერის კაბა შექმნა. კაბის თეთრ საყელოს მაყურებლის ყურადღება პოლონიუსის სახეზე და მის მიმიკაზე გადააქვს. თავზე მას წითელი ფერის ბერეტი ეხურა. აღსანიშნავია ასევე პოლონიუსის ხელში, კვერთხის მსგავსი, ბუნიკიანი ჯოხი, რომელიც ერთგვარი დამატებაა მისი პერსონაჟის ხასიათისათვის. როგორც მაღალი რანგის კარის კაცი იგი ამ ჯოხით იძლევა განკარგულებებს. ის მისი პლასტიკის განუყოფელი ნაწილია.

კლავდიუსის კოსტიუმის ესკიზი არ შემორჩენილა, სამაგიეროდ არსებობს ა.ვასაძის მოგონება, სადაც იგი, მიუხედავად წარმატებული როლისა წერს რომ, უკმაყოფილოა, რადგან ვერ მოირგო გმირის კოსტიუმი. “ამის მიზეზი კოსტიუმი იყო, რომელიც როლის ჩანაფიქრს არ ეგუებოდა. კლავდიუსი დავისაზე ლოთობისგან გასიებული სახით, გაბერილი მუცლით, მეტყველი ხელებითა და ისეთი წვრილი ფეხებით, რომ მათი სიგამხდრე კლავდიუსის მიერ ჩადენილი ბოროტების სიმძიმეს ვერ ზიდავდა. მხატვარმა კი მდიდარი მასალისგან შეკერილი გრძელკალთებიანი კაბა ჩამაცვა, რამაც ფეხები დამიფარა. ხელების მეტყველებას კი გრძელივე სახელოები უშლიდა.

ჩაცმულობის ფერიც არ მიჯდებოდა ჭკუაში: მწვანე და ყვითელი ფერები მხატვრული სახის შინაგან არსს არ ეგუებოდა. ჰარმონიის ნაცვლად დისონანსი შეჰქონდა.” (72)

ესკიზების სახით შემორჩენილია კიდევ ორი მსახიობის კოსტიუმის ესკიზი და ჯარისკაცის კოსტიუმი. ეს უკანასკნელი გადაწყვეტილია ლურჯ და ნაცრისფერ ტონებში, გრძელი წამოსასხამითა და დაშნით. და შუასაუკუნეების რაინდის ჯავშნიან სამოსს მოგვაგონებს ფართითა და შუბით. აქტიორების კოსტიუმები მოხეტიალე მსახიობების შესაბამისი იყო. მათი კოსტიუმები კონტრასტულ და მკვეთრ ფერებშია გადაწყვეტილი, რომლის ფერთა გამა იმეორებს საბრძოლო ფარების საზეიმო განწყობას. მსახიობებს თავზე განიერფარფლიანი ქუდები ეხურათ.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, და ამაზე ზემოთ უკვე ითქვა, მესაფლავეების კოსტიუმები, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკაშია გადაწყვეტილი, რადგან მათ განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა გააჩნიათ სპექტაკლში. ი. გამრეკელმა მესაფლავეებს უბრალო გურული გლეხის კოსტიუმები ჩააცვა, რითაც დადგმის ზემოცანის შესაბამისად, ტრაგედიის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა წარმოაჩინა.

სპექტაკლ “ჰამლეტის” საერთო წარმატებამ ცხადყო რუსთაველის თეატრის მაღალპროფესიული დონე. დადგმაში თანაბარი სიმძლავრით წარსდგა სცენოგრაფია, მიზანსცენური ქარგა, შუქწერა და განათება, მუსიკალური გაფორმება და ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური გადაწყვეტა.

სპექტაკლის სცენოგრაფიამ გამოავლინა მისი ავტორის, ი.გამრეკელის შემოქმედებითი პოტენციალი. მხატვარმა “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში შექმნა ისეთი სცენური სამყარო, რომელიც კონკრეტულად ამ სპექტაკლისთვის და ზოგადად სცენოგრაფიის თეორიისა და თეატრის ესთეტიკისათვის განსაკუთრებულ მხატვრულ მნიშვნელობას იძენდა. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში ნათლად გამოიკვეთა სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფცია. მის მიერ შექმნილ დეკორაციულ-პლასტიკურ სივრცეში სამყაროს მრავალშრეებიანი მოდელი იყო ჩადებული, რომლის განზოგადებული ფორმა უფრო თვალსაჩინოს და მნიშვნელოვანს ხდიდა პიესის არსს. ეს კონკრეტული დრამატურგიული მასალა საშუალებას აძლევდა მხატვარს გამოეყენებინა მრავალფეროვანი მხატვრული, თუ ტექნიკური ხერხები სპექტაკლის მხატვრული და სათამაშო სივრცის შესაქმნელად. “ჰამლეტის” დეკორაციული გაფორმების შექმნისას, ი.გამრეკელმა პირველად გამოავლინა თავი

ხუროთმოძღვრად, ფერმწერად, ილუსტრატორად, რომლისთვისაც “ფერი, სინათლე, ტანსაცმელი, მუსიკა, ნივთი, ილუსტრაციას კი არ უნდა წარმოადგენდეს ამა თუ იმ სცენისათვის, არამედ სიტუაციის შინაგანი არსის გამომსახველი უნდა იყოს, როგორც მაყურებელზე ზემოქმედების “გამამდიდრებელი” საშუალებანი. ამიტომ მხატვარმა ყველა ახალი ტექნიკური მიღწევა უნდა გამოიყენოს თეატრში. დეკორაციული გარემოს სწორ შექმნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლისთვის”. (73) კ.მარჯანიშვილის ამ სიტყვების ხორცშესხმა ი.გამრეკელმა “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში შეძლო.

ი.გამრეკელი, დეკორაციის მოცულობიანი ფორმებით ნაძერწი სპექტაკლის მოქმედების ადგილი, კოსტიუმი და დამატებითი ნივთები სპექტაკლში მთლიანი მხატვრული ანსამბლის განუყოფელი ნაწილი იყო, რაც ყველაზე ნათლად მიზანსცენების აგებისას გამოიკვეთა და საშუალება მისცა რეჟისორს თითოეულ მიზანსცენაში მისთვის სასურველი პლასტიკური მონახაზი აეგო. კ.მარჯანიშვილის მიზანსცენები “...უშუალოდ მუშაობის პროცესში იყო შექმნილი, ამიტომ ისინი ყოველთვის გამოირჩეოდნენ თავისი ბუნებრივობით და ხელს უწყობდნენ აქტიორს მხატვრული სახისა და მისი ხასიათის სწორად გახსნაში”, წერდა ჰამლეტის როლის შემსრულებელი მსახიობი უ.ჩხეიძე (74)

რაც შეეხება თავად შექსპირის “ჰამლეტის” კ.მარჯანიშვილისეულ დადგმას- ცხადია, რომ სპექტაკლზე მუშაობისას კ.მარჯანიშვილმა ი.გამრეკელს დაწვრილებით უამბო მისი გ.კრეგთან მუშაობის შესახებ, გააცნო მას თავისი და ინგლისელი რეჟისორის მოსაზრებები. კ.მარჯანიშვილს ჰქონდა სპექტაკლის ვიზუალური მასალაც, რომლის ი.გამრეკელმა თავის სცენოგრაფიაში ცალკეული დეტალები გამოიყენა. მაგალითად, უზარმაზარი ჰერალდიკური ორნამენტებით მოხატული აღმები სპექტაკლის ფინალში. ისინი მხატვრულ-ფერწერულ ეფექტს ქმნიდნენ და სცენოგრაფიის საერთო კოლორიტულ გადაწყვეტაში დეკორაციის სიღმისეულ პლასტიკას ამძაფრებდნენ. როგორც უკვე აღინიშნა 1911 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მოხდა კ.მარჯანიშვილის და გ.კრეგის შეხვედრა, რომელმაც გარკვეული მნიშვნელობა იქონია კ.მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდის ჩამოყალიბებაზე.

სცენოგრაფიის მკვლევარი ვ.ბერიოზკინი თავის ორტომეულ ნაშრომში “მსოფლიო თეატრის სცენოგრაფიის ისტორია”, სცენაზე სპექტაკლის მოქმედების ადგილის განზოგადებული სახის შექმნაზე საუბრისას აღნიშნავს,

რომ შექსპირის დრამატურგიის პოეტიკა ამ თვალსაზრისით უნივერსალურია. იგი საშუალებას იძლევა განსხვავებული, ურთიერთსაწინააღმდეგო ფორმისა და სტილის მქონე ესთეტიკური კონცეფციების სახვით ფორმაში განხორციელებას. დეკორაციულ ხელოვნებაში ახალი ფორმების ძიება სცენაზე მოქმედების ადგილის შექმნით დაიწყო. ასე იყო ა.აპიასა და გ.კრევის და სხვათა შემოქმედებაში. თეატრის რეფორმატორებმა თავიანთი ნოვატორული ექსპერიმენტების ჩასატარებლად უ.შექსპირის დრამატურგია აირჩიეს. შექსპირით შთაგონებულმა გ.კრეგმა თავის რეჟისორულ ექსპერიმენტებში შეიმუშავა მოქმედების ადგილის ისეთი განზოგადებული პლასტიკურ-დეკორაციული ფორმა, რომლის აბსტრაგირებული არქიტექტურა ადამიანისგან მაქსიმალურად განყენებული იყო. დეკორაციის დიდი მოცულობის პარალელეპიპედები, მონოლითური კედლები, კოშკები, პილონები, თუ სვეტები, ავსებდნენ სცენის მთელ სივრცეს, სცილდებოდნენ სცენის პორტალს და თითქოს უსასრულობაში გრძელდებოდნენ. მათი დამორგუნველი სიდიადე ადამიანს შექსპირის ტრაგედიების სამყაროს ერთ პატარა უსუსურ ნაწილად აჩენდა. ეს მეტად მტრული გარემო არ უტოვებდა საშუალებას თავი დაეღწია ბედისწერისა და საზოგადოებასთან გაუცხოვების ჩიხში მოქცეულ გმირს.

კ.კრეგი შეეცადა შექსპირის დრამატურგიის გამოყენებით ისეთი უნივერსალური პირობით-განზოგადებული სამოქმედო სივრცე შეექმნა სცენაზე, რომელიც საერთო იდეის მატარებელია “მთელი სამყარო - საპრობილეა”. ჰამლეტის ამ სიტყვებმა განაპირობეს გ.კრევის ყველა სცენოგრაფიული კომპოზიციის სტილისტური ფორმა. ერთი შეხედვით, ის მაყურებელზე სუბიექტურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. თუმცა მოქმედების განვითარებისას ნათელი ხდებოდა, რომ პიესის გმირის დაპირისპირება საზოგადოებასთან ობიექტური მიზეზით იყო განპირობებული. გ.კრეგმა უ.შექსპირის ტრაგედიებისთვის შექმნილ სცენოგრაფიაში სრულად გამოავლინა თავისი რეჟისორული მეთოდი და ნოვატორული იდეები. გ.კრევის სცენური სამყარო მარადიულობის ნიშნების მატარებელი იყო. თითქოს აქ ყოველთვის ცხოვრობდნენ ადამიანები, სანამ აქ “ჰამლეტის”, “მაკბეტის”, “მეფე ლირის” გმირები დასახლდებოდნენ. ეს სამყარო იქნება მუდამ მაშინაც კი, როცა უ.შექსპირის დიდი ტრაგედიის გმირები დატოვებენ მას. გ.კრევის მუშაობის შესახებ მის სახელოსნო-ლაბორატორიაში კ.მარჯანიშვილი წერდა: “გორდონ კრეგი მაკეტზე გლუვი თეჯირების

მოქმედების ადგილს შემოსაზღვრავდა. იგი ინგლისურად კითხულობდა “ჰამლეტის” ტექსტს, აანალიზებდა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიას. შემდეგ კი, მის მიერვე გამოჭრილი ხის დახვეავებული ფიგურებისგან, რომელიმე სცენას გაითამაშებდა. ისინი ჭეშმარიტად არაჩვეულებრივ და იდეალურ სპექტაკლებს წარმოადგენდნენ, რომელიც ოდესმე მინახავს.” (75) გ.კრევის “ჰამლეტმა” რაღა თქმა უნდა, გავლენა მოახდინა კ.მარჯანიშვილის “ჰამლეტზე”. ამ სპექტაკლის მხატვრულ და იდეურ გადაწყვეტაში ჩანს კ.მარჯანიშვილის ჩამოყალიბებული რეჟისორული მეთოდი და შემოქმედებითი გამოცდილება. სპექტაკლი “ჰამლეტი”, რეჟისორული და სათეატრო მხატვრობის თვალსაზრისით, უამრავი ახალი და ნოვატორული იდეების ჩანასახს წარმოადგენდა. “ჰამლეტი” ყოველმხრივ მხატვრული მიღწევების ნიმუშია, სცენის კონსტრუქცია, მიზანსცენები, ელექტრონი და მუსიკა, მსახიობის საუკეთესო შემადგენლობების დემონსტრირებასთან ერთად სრულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე”. (76) ი.გამრეკელი (“ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში- ხ.კ.) ვლინდება როგორც უეჭველი გემოვნებისა და მიხედრის თეატრალური მხატვარი. მისი ბუტაფორია და დეკორაცია სავსებით შეეფერება დადგმის მთლიანობას და მხატვრულ ამოცანებს, თან შეგნებულ და გაგებით მოსვლას ამუღავნებს”. წერდა იმდროინდელი პრესა კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლ “ჰამლეტზე” და ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაზე.(77)

2001 წელს რეჟისორმა რ.სტურუამ, მხატვარ მ.შველიძესთან ერთად შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე განახორციელა უ.შექსპირის “ჰამლეტი”. რეჟისორმა სპექტაკლის მხატვრულ კონცეფციაში განსხვავებული აზრობრივი ამოცანები დასახა - რას ნიშნავს ეპოქისა და ფასეულობათა ცვლა “ჰამლეტში” წამოჭრილი პრობლემისათვის? თუ ეს მხოლოდ პრობლემაა - არაფერია, მაგრამ თუ ეს დიდი გაკვეთილია კაცობრიობისათვის და დიდაქტიკური ნაწარმოებია, მაშინ საქმე სულ სხვა რამესთან გვაქვს, აცხადებს სპექტაკლის რეჟისორი.

რ.სტურუა შექსპირის პარადოქსალური ინტერპრეტატორია. მისი “ჰამლეტი” ტრაგიფარსია. შექსპირის ტრაგედიის რეჟისორული წაკითხვა სავსეა შეუთავსებელის შეთავსებით. “ჰამლეტის” სისხლიან ტრაგედიაში რეჟისორი იუმორის ელემენტს ეძებს. ამიტომ წინა პლანზე წამოწეულია გროტესკი და ფსიქოლოგიური დრამა, კლოუნადა და ტრაგედია, მელოდრამა და ფარსი, რამაც სრულიად გაათავისუფლა ტრაგედია “ჰამლეტისეული”

პათოსისგან. რ.სტურუას რეჟისორული კონცეფციით ყველასათვის კარგად ნაცნობი “ჰამლეტი” სრულიად ახალ ამბადაა წარმოდგენილი. “ჰამლეტის” ყველაზე ცნობილი მონოლოგიც კი, რეჟისორმა მოძველებულად, გაცვეთილად და დრომოჭმულად მიიჩნია. ამიტომ მონოლოგის ბოლოს, ჰამლეტი საკუთარი ხელით წვავს ქაღალდზე დაწერილ “ყოფნა-არყოფნის” მონოლოგს. რ.სტურუას ჰამლეტი ჩვეულებრივი ცოცხალი და თანამედროვე ადამიანია, ოდნავი “პოსტმოდერნისტული აქცენტებით”, რასაც ხაზს უსვამს სპექტაკლის სცენოგრაფია. სპექტაკლის გაფორმება უკვე კარგად ნაცნობ მსატრეულ პრინციპებზეა შექმნილი - მოქმედების ადგილის პირობითი, განყენებული გარემო. მასში მოქმედების დაწყებისთანავე განსაკუთრებული დროითი სივრცე ჩნდება, რომელშიც “ჩაყრილია” დროითი სიმბოლოები, სხვადასხვა ეპოქების, ადამიანების ყოფის, ცალკეული, რეალური საგნები, ქოლგის მეტაფიზიკით, ჰამლეტის ფანტაზიასა და წარმოსახვაში გაჩენილი “დანის სამყაროს” გამოგონილი ატრიბუტებით. მაყურებელი თავისუფალია მოქმედების აღქმაში. რ.სტურუას კონცეფციით “ჰამლეტში” ადამიანებმა საკუთარი თავი უნდა ამოიკითხონ.

სცენის სივრცე მაქსიმალურად თავისუფალია გაფორმების საგნებისგან. მასზე, თითქმის სიმეტრიულად განლაგებულია კიბეები - ორი მათგანი კიბესკამს წარმოადგენს. ერთი მაღალი კიბის საზურგით, მეორე - შედარებით პატარა, ერთი ვერტიკალურად მდგარი კიბე და ბოლოს ორთვალაზე შეყენებული კიბე. უკანა დეკორაციის ცენტრში მოცემული კიბე-სკამი მეფის ტახტია. ეს სახვითი მეტაფორა ავლენს მეფე კლავდიუსის ზრახვებს, რომელსაც აღარ აკმაყოფილებს მოპოვებული სამეფო ტახტის სიდიადე და უფრო მაღლა ასვლას ლამობს... კიბიანი დეკორაციები აქტიურად არის ჩართულნი მოქმედებაში და გაფორმების მოძრავ საგან-დეტალებს წარმოადგენს.

სცენის თავზე ლურჯი, ყვითელი და წითელი ფერის პლასტიკატებია ჩამოკიდებული. ისინი ჰამლეტის “ყოფნა-არყოფნის” მონოლოგის დროს ეშვება სცენაზე. ჰამლეტი ამ ფერადი “ლინზებით” ცდილობს განსხვავებულად დაინახოს მის გარშემო მომხდარი მოვლენები. თუმცა მისთვის სამყარო მხოლოდ მისი სულიერი ტკივილის ფერადაა შეღებილი და როგორი ფერის “ლინზაშიც” არ უნდა გაიხედოს, ჰამლეტი მაინც თავის დამსხვრეულ სამყაროს აწყდება, რომლის ფრაგმენტები “გაფანტულია” მთელ სცენაზე. საერთოდ მ.შველიძის “ჰამლეტის” სცენოგრაფია, “მისი კომპოზიცია

და სტრუქტურა განმსჭვალულია მთელისა და ნაწილის, ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთმიმართების თემით”. (78) სპექტაკლ “ჰამლეტში”, ისევე როგორც რ.სტურუას “შექსპირიანაში” მ.შველიძემ განსხვავებული სცენოგრაფიული სივრცე შექმნა. “ჰამლეტის” დეკორაცია მთლიანად კოლაჟურია, სცენის იატაკზე დაფენილი სხვადასხვა ფარდაგებისა და ნოხების ნაჭრებისგან შექმნილი საფარი ერწყმის უკანა დეკორაციის თეჯირებზე დახატულ მოძრავ სურათებს. მაგრამ ეს ეკლექტიზმი, პირველ ყოვლისა, ჰამლეტის აბობოქრებულ სულსა და მის მოუსვენარ ბუნებას ავლენს, რომლის შინაგანი სულიერი ჭიდილი სამყაროს ფრაგმენტულ აღქმაშია გაფანტული.

სპექტაკლის მოქმედება პირობითად მეფის სასახლის უზარმაზარ დაუსრულებელ დერეფან-გაღერეაში ვითარდება. განსაკუთრებული მხატვრულ-პლასტიკური და აზრობრივი დატვირთვა უკანა დეკორაციას აქვს, რომელიც სცენის სიღრმეში, მონორელსზე მოძრავი გორგოლაჭებიანი თეჯირებისგან გაკეთებულ კედელს წარმოადგენს. თეჯირები ორგმინისგანაა გაკეთებული და მასზე თითქოს გადიდებული ფოტოებია ინსტალირებული. კედელი მოძრავ პლასტიკურ სიბრტყეს წარმოადგენს.

გამჭვირვალე თეჯირებზე, შექსპირისა და დედოფალ ელისაბედის დროინდელი ინგლისის “მოქალაქეები” არიან გამოსახულნი. ისინი ეპოქის კრებით სახეს ქმნიან. ეს გამჭვირვალე თეჯირი-ფარები მსახიობებს მოჰყავთ მოქმედებაში. მინებს ამოფარებული არტისტები ამ ერთგვარი მოზაიკისგან სხვადასხვა კონფიგურაციის პირობით ნახატებს აწყობენ და მოქმედებაში მიზანსცენობრივი მონახაზის ფარგლებში, სხვადასხვა პლასტიკურ უჯრედებს ქმნიან. მინაზე გაკეთებული “მხატვრული ფოტოები” თითქოს შეგნებულადაა დაჭრილი. ამ მოზაიკის ცალკეულ ფრაგმენტებს, სიმბოლური დატვირთვა აქვთ. ისეთი შთაბეჭდილებაა თითქოს შექსპირის დროინდელი დეკორაციული ტილოები გაცოცხლდნენ სცენაზე. ვინ იცის იქნებ სწორედ ასე გამოიყურებოდნენ არტისტები, რომლებმაც პირველებმა წარმოადგინეს “ჰამლეტი” სცენაზე?

რამდენიმე ფრაგმენტზე დასრულებული პორტრეტებია მოცემული, დანარჩენზე კი, ნახევარ-ნახევარი ტანით ქალის და მამაკაცის გამოსახულებებია. ისინი ისეა განლაგებული სცენაზე, რომ ამოჭრილი სურათებისგან გაკეთებულ კოლაჟურ პანოს მოგვაგონებენ. შექსპირის ეპოქის ანარეკლი მ.შველიძის სცენოგრაფიაში შემთხვევითი არ არის. ისტორიულად

დედოფალი ელისაბედი ხშირად ყოფილი შეთქმულების მონაწილეც და თავადაც ყოფილა შეთქმულების ობიექტი. უ.შექსპირისთვის ეს ყველაფერი ცნობილი იქნებოდა და ჰამლეტსაც რეალური პროტოტიპიც ეყოლებოდა. რ. სტურუამ აზრობრივი პარალელები გაავლო შექსპირის მიერ დანიის სამეფოში დატრიალებულ ტრაგედიასა და იმავე ეპოქის ინგლისის სამეფო კარის ცხოვრებას შორის.

თითოეული გამოსახულება დეკორაციაზე ავტორის სხვადასხვა ტრაგედიის მნიშვნელოვან აზრობრივ და საკვანძო დეტალებს შეიცავს. ამის მაგალითია მამაკაცის ხელში ცხვირსახოცი; სიამის ტყუპივით გამოსახული ქალი და მამაკაცი, რომლებიც უნებლიედ მაკბეტსა და ლედი მაკბეტს მოგაგონებენ. სცენაზე თავად შექსპირიც კი არის. სცენის უკანა დეკორაციაზე წარმოდგენილი სამყაროს ფრაგმენტები, როგორც ცოცხალი მოწმეებიც “ჰამლეტის” ტრაგედიის, მისი სიგიჟისა და არეული სიზმრების მოწმეები არიან. მათი აჩრდილები არასდროს ტოვებენ სცენას. სურათებზე გამოსახული დიდგვაროვანი ადამიანების მდიდრული სამოსი, სამკაულითა და მაქმანებით გაწყობილი, სიმდიდრისა და ფუფუნების იერს უქმნის “მეფის სასახლეს”. მათი სტილი და ფორმა ხელს უწყობს მოქმედების, არა ადგილის, არამედ ეპოქის სურათის შექმნას.

“ჰამლეტის” ეპოქის რეპროდუქციულ გადაწყვეტასთან სრულ კონტრასტშია “ჰამლეტის” გმირთა კოსტიუმები, სათამაშო ატრიბუტები, ცალკეული საგან-დეკორაციები, რომელთა ეკლექტურობა არსებულ ნატურალისტურ დეტალებს ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში აქცევს.

ავანსცენაზე აყრილი ფიცარნაგიდან მოჩანს ლუკი, რომელშიც ორგმინის ნაჭერზე დახატული ქალის პორტრეტის ფრაგმენტია წარმოდგენილი. ამ “საფლაავში” წესით მეფის მასხარა, ჰამლეტის გამზრდელი “საბრალო იორიკი” განისვენებს. როგორი იყო იორიკი ჩვენ არ ვიცით, შესაძლოა ის ქალის სამოსშიც კი დადიოდა გამოწყობილი. როგორც ჩანს მხატვარი ქალის სახის, ქალი-დედის, ქალი-მეუღლის, ქალი-დედოფლის კრებითი სახის მიწასთან გათელილ სიმბოლოს გვიჩვენებს. სცენაზე მოცემული საგნებიდან აღსანიშნავია, ნიჩაბი, კასრი და საფლაავის ტრაფარეტი.

უკანა დეკორაცია-კედელი, რომელიც ი.გამრეკელმა 1925 წელს “ჰამლეტში” საბრძოლო ფარებისგან ააგო, სცენაზე დახურულ სივრცეს ქმნიდა. იგი მკვეთრად მიჯნავდა ჰამლეტის სამყაროს დანარჩენი დანიისგან.

მ.შველიძის მოძრავი თეჯირების კედელი, მიუხედავად იმისა, რომ ნახევრად გამჭვირვალეა, კიდევ უფრო ჩაკეტილ სივრცეს ქმნის, რადგან ის მოჯადოვებული წრესავითაა, რომელიც ხან გიშვებს, ხან ზღუდესავით მოემართება მთავარი გმირისკენ. მისგან გაღწევა ასევე შეუძლებელია, რადგან კედლის მიღმა “მთელი ქვეყანა და მისი მოსახლეობა” დგას. “ჰამლეტის” ტრაგედიის უხილავი და ხილული დამკვირვებლები. კედლის წინ, სცენის სიღრმეში. ადამიანის ფიგურული ზის. მას გაზეთი აქვს გადაშლილი. ეს “ადამიანი” ელსინორის სასახლეში დატრიალებული ტრაგედიის თვალთმაქცობით გამასხარავებული დანიელი ხალხის კრებით სახეს წარმოადგენს. ამიტომაც მას თავზე პომპონიანი ჩაჩი აქვს ამ სიმბოლოში ნათლად ჩანს, რომ ქვეყნის მოსახლეობას არც რაიმის თქმა შეუძლია და არც არარა იცის, რადგან ახლა ეცნობა “პრესით” თუ რა ხდება მათთან და საერთოდ ამ ქვეყნად.

სპექტაკლ “ჰამლეტის” მოქმედებაში აქტიურ საგან-დეკორაციას კიბე წარმოადგენს. დადგმის მიზანსცენური ნახაზის შესაბამისად, პიესის პერსონაჟები სცენაზე ყველა მხრიდან გამოდიან, სცენის ლუკებიდანაც კი. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ყველა მიმართულებიდან ადამიანები დანიის სამეფო სასახლეში მოხვედრას ლამობენ. თითოეული მათგანის პატივმოყვარეობა აიძულებთ მათ, კიდევ უფრო მეტი სიმაღლისკენ ისწრაფვოდნენ და კიბე-დეკორაციებზე ცოცვას იწყებენ. მ.შველიძესთან კიბე დამხმარე პლასტიკური ელემენტია. სიმბოლოურად ორივე შემთხვევაში კიბე აღმავლობისა და დაღმავლობის სიმბოლოა. ი.გამრეკელიცა და მ.შველიძეც “ჰამლეტის სცენოგრაფიაში იდეურ-პლასტიკურ დატვირთვას კიბეს ანიჭებს, მაგრამ ორივე მხატვართან კიბე სრულიად განსხვავებული ფორმისაა. ი.გამრეკელის მხატვრობაში კიბე მონუმენტურ მთას და ელსინორის სასახლის პოსტამენტს, მეფის სასახლის საზეიმო კიბეს წარმოადგენს. მ.შველიძის “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში კიბე საცხოვრებელ სახლებზე მიმაგრებულ სახანძრო კიბეს ჰგავს. იგი გაცილებით უფრო სახიფათო და ციცაბოა, ვიდრე ი.გამრეკელის კიბე-პოსტამენტი. მ.შველიძის კიბე სცენაზე ტრაგედიის გმირების ზრახვების განსახორციელებლად უფრო რთული და სახიფათო თამაშის პირობებს უქმნის. განსაკუთრებით საინტერესოა კიბე-ორთვცალა სცენის მარცხენა კუთხეში. მ.შველიძემ კიბე მოძრავ, არამყარ სუბსტანციად აქცია. იგი მხოლოდ ერთ ეპიზოდში ერთგვება მოქმედებაში, როგორც პლასტიკურ-სივრცობრივი დეკორაციული სახე.

ი.გამრეკელის “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში განსაკუთრებით საინტერესო იყო ხატი-ტრიპტიქის სახვით-პლასტიკური ფორმა. იგი ი.გამრეკელმა დეკორაცია-პერსონაჟის ფუნქციით დატვირთა. სპექტაკლის II მოქმედებაში ეს დეკორაცია მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის რიტმულ წყობას და მაქსიმალურად უწყობდა ხელს ტრაგედიის პირობების გამოვლენას. მის წინაშე აღსარებას ამბობდა კლავდიუსი, მონოლოგს კითხულობდა ჰამლეტი. ხატის უკან იდგნენ დანიის ახალი მეფე და დედოფალი, ჰამლეტის დედა ჰერტრუდა. მოჩვენებით კეთილშობილებას ამოფარებული ეს ვერაგი ადამიანები თავიანთ მლიქვნელობასა და ტყუილს მაღავენ, ხალხისთვის კი ისინი ღვთისმოსავნი არიან და მთელი გულით უნდათ რომ ცოდვებისგან განიწმინდონ.

მ.შველიძის სცენოგრაფიაშიც ელსინორის სასახლის დერეფანი-გალერეის ფანჯრებს ამოფარებული, მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლების სახეები მოჩანს. მათი კრებითი სახე მ.შველიძემ დამსხვრეული ვიტრაჟის ფრაგმენტებში გადაწყვიტა. მ.შველიძემ ეს ხატი-ტრიპტიქის საგანგებოდ დამსხვრეული სამყაროს სიმბოლოდ შექმნა, რომლის წინაშე ვერც აღსარებას იტყვი და ვერც სულიერ განწმენდას მიიღებ. რადგან თითოეული გამოსახულება თავისი ფორმისეული დაუსრულებლობით. კიდევ უფრო მეტ შეკითხვას ბადებს, ვიდრე პასუხისკენ გიბიძგებს. “ჰამლეტის” სტურუასეული დიდაქტიკაც სწორედ ესაა. პიესის ავტორმა მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა ტრაგედიაში, მას მიღმა ათასი ამოუხსნელი გამოცანა და შეკითხვა გააჩინა. სპექტაკლ “ჰამლეტის” მხატვრული გაფორმების კონცეფციის ეს ამოსავალი ფორმა დასაშვებს ხდის “ჰამლეტის” ტრაგი-ფარსის სცენურ-პლასტიკურ წყობაში ფორმათა უტრირებას, გამომგონებლობას, მათ დახვევებას, ხშირად პარადოქსულობასაც კი. მ.შველიძის ამ სცენურ ტიპში ყველაზე მკაფიოდ მხატვრის დაზგური შემოქმედების, მისი კოლაჟების სახე გამოვლინდა.

მ.შველიძის ხატებები სცენაზე თანამედროვე ხელოვნებისა და თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიის ელფერს ატარებს. “სტურუა რამდენიმე სცენას “სარკის” პრინციპით აწყობს, როდესაც ორი პერსონაჟი ერთმანეთის მოძრაობას იმეორებს, თითქოს იგი სარკეში აირეკლება”.(79) მიზანსცენის ამგვარი წყობა იმ სახიერი თამაშისთვისაა საჭირო, რომელშიც დეკორაციის გათამაშება არა პირდაპირი მისი მოქმედებაში ჩართვით, არამედ დეკორაციის სურათების გაცოცხლებით ხდება. ეს გამოიხატება იმაში, რომ

მინაზე გადატანილ “ნახატებში”, რომელთაც პერსონაჟული სახე აქვთ მინიჭებული სცენოგრაფიაში ჰამლეტი ვერ ახერხებს თავის თავის ამოცნობას. მას სურს დაინახოს თავისი თავი და იგი იგონებს სარკეს, რომელშიც უკეთ დაინახავს მის მიერვე წამოწყებული თამაშის ანარეკლს. “ჰამლეტის” დეკორაცია გაცოცხლებულ ნახატებად იქცევა და სცენის სივრცეში იწყებს მოქმედებას. ისინი პლასტიკითა და უხვით აცოცხლებენ მხატვრობის დეტალებს და ამით უზრუნველყოფენ მათ ჩართულობას სპექტაკლის მოქმედებაში.

“პლატონს და არისტოტელეს მიაჩნდათ, რომ ხელოვნება ცხოვრების სარკეა. პლატონი მის “რეალური” მეტაფიზიკური სამყაროს მისეულ ასახვად, ჩრდილად, ჭეშმარიტების ორი საფეხურით დაშორებულ ანარეკლად მიიჩნევდა. არისტოტელე მხატვრულ ასახვას, ასახვის სხვა სახეებთან ერთად შემეცნების საშუალებად აღიქვამდა. თავად აზროვნებაც ხომ ასახვითი მოქმედებაა. ხოლო ადამიანის სული არსებულის სარკე”. “ჰამლეტის” სცენოგრაფია და მისი სტრუქტურა განსჭვალულია მთელისა და ნაწილის ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთმიმართების თემით”. (80)

რ.სტურუას “ჰამლეტის” ინტერპრეტაციაში პიესის პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნისას რეჟისორმა, პირველ ყოვლისა, ისინი ცოცხალ ადამიანებად გამოსახა. კ.მარჯანიშვილი წერდა, რომ მისთვის “ჰამლეტში” – ყველაფერი ადამიანური უნდა იყოს... ყველაფერი... აჩრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე, ყველანი ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ”. სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის საერთო პირობითობაში “ჰამლეტის” მარჯანიშვილისეული განმარტება გამოისახა იმაში, რომ რ. სტურუასთან ჰამლეტის მამის აჩრდილი “გაცოცხლებულია” და რეალური გმირია, რომლის აღსარებაც “ჰამლეტის” ისტორიის ჩარხს დაატრიალებს. იგი განსაზღვრავს ჰამლეტის ბედს და პიესაში განვითარებულ მოქმედებას. მისი სახის რეალისტური გადაწყვეტა კიდევ უფრო ამძაფრებს ბრძოლას ჰამლეტსა და კლავდიუსს შორის, ჰამლეტის რეალურ და ირეალურ სამყაროში. დანიის მეფის აჩრდილის პირველი გამოჩენით იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს დიდი ჰამლეტი ძალით გამოიყვანეს სცენაზე, რათა მის მიერ მოთხრობილი თავისი მკვლელობის ისტორია, უფრო დამაჯერებელი გამხდარიყო. მამის აჩრდილის კოსტიუმი მეწამული ფერისაა, გაფორმებული ოქროს ფარჩის სახელოს მანუეტებით და სტილიზებული სამხრეებით, რომელზეც რაინდული ჰერალდიკის ელემენტებია დატანებული. ჰამლეტის მამის ტყავის ლაბადას

ღია ყავისფერი ტყავისვე მუზარადი ამკობს. აჩრდილის კოსტიუმის მოწითალო ოქროსფერი მკვეთრი ტონი მიუთითებს იმაზე, რომ მკვლევლობისას მისი სამოსი სისხლისფრად შეიღება.

საერთოდ მ.შველიძის კოსტიუმები სპექტაკლისთვის ეკლექტურია და გაფორმების საერთო კოლაჟურობას ინარჩუნებს. ჰამლეტი ხან შავ ლაბადაშია, ხან მაღალყელიან ტლანქ ჩექმაში და თეთრ პერანგზე ოხრისფერ ჟილეტსა და შარვალშია გამოწყობილი. მის თავისუფალ მანერაში შესრულებული კოსტიუმი მსახიობს საშუალებას აძლევს ყოველგვარი დასრულებული ფორმისეული ჩარჩოსგან გათავისუფლდეს და მისი შინაგანი მოჩვენებითი სიგიჟე და ელსინორის სასახლის მცხოვრებთათვის ისევე გაურკვეველ-ბუნდოვანი გახადოს, როგორც თავად მისი ქცევაა. ჰამლეტის ეს კოსტიუმი ძალიან კარგად ერწყმის მოწვეულ მსახიობთა კოსტუმირებულ სპექტაკლს და ისიც ასევე ერთეობა “გონზაგოს სიკედილის” წარმოდგენაში.

“ჰამლეტის” სხვა პერსონაჟების კოსტიუმები ასევე კრებითი სახისაა და მათი დრამატურგია მოქმედების სპეციფიკიდან გამომდინარეა და საერთო ეკლექტიზმით ხასიათდება. შავი გრძელი ლაბადები, შავი და თეთრი ფერის კონტრასტი, ცალკეული აქსესუარები, როგორებიცაა ქუდი, ხელთათმანი, ქოლგა, ყელსახვევი, კონკრეტული პერსონაჟის გარდასახვისთვის აუცილებელ სახოვან ელემენტს შეიცავს. ყველაზე მეტად “უსახურია” პოლონიუსის გმირის კოსტიუმი, რადგან მხატვარმა მასში ამ პერსონაჟის უპრინციპობა და მერყევი ხასიათი გამოსახა. დედოფლის კოსტიუმებში ეკლექტურობა გამოიხატება მათ შეუსაბამობაში პიესაში განვითარებულ მოვლენებთან. მისთვის კოსტიუმი მისი განწყობის შესაბამისია და მხოლოდ მას აკმაყოფილებს. კლავდიუსი ზედმეტად “გაპრანჭულ” კოსტიუმშია, რომელიც ცდილობს სამოსის აქსესუარებთან “თამაშით” დამალოს თავისი დაძაბულობა. “ჰამლეტის” ტრაგიფარსის ფორმაში გადაწყვეტამ სცენოგრაფს საშუალება მისცა უფრო თავისუფალი ყოფილიყო პერსონაჟთა კოსტიუმების გადაწყვეტაში. ერთი-შეხედვით შემთხვევითი ატრიბუტი კოსტიუმისა ან მისი მთლიანი სტილური ფორმა ძალიან დრამატიკულად გაანალიზებული და ნაფიქრია, რადგან ყველა გმირი სახის კრებით ელემენტებს შეიცავს. განსაკუთრებული სისადავით ოფელიას კოსტიუმი გამოირჩევა. ეს საგანგებო უბრალოება სპექტაკლის მოქმედებისას იმგვარ მეტაფორას ქმნის, რომ მასზე ყველას შეუძლია მოირგოს ის შესაბამისი სამოსი, რა ხარისხითაც შეძლებს მის გადაბირებას. ამიტომ იგი დაუსრულებელის მთლიანობას მოკლებულ

შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა ბოლომდე არ კარგავს სისუფთავეს და გმირის სახის ინდივიდუალობას.

სპექტაკლის განათების პარტიტურა ასევე მკვეთრი და ბუნდოვანი შუქის ნაკადის კონტრასტულ პარტიტურაზეა აგებული, რაც მოქმედების საერთო დინამიკას ამძაფრებს და სპექტაკლის ტემპო-რიტმს სტოკატოსებრ რიტმიკას ანიჭებს. უკანა დეკორაციისა და სცენის საერთო “კოლაჟის” ფერადოვნებასთან ერთად, სპექტაკლის შუქწერა, პიესის ძირითადი ფაბულის აზრობრივ აქცენტებს ემთხვევა. ამას ეხმარება დადგმის ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური გადაწყვეტაც, რომელშიც თითოეული გმირი განსხვავებული პლასტიკით მოძრაობს სცენაზე. თავად ჰამლეტის გარდა, დანარჩენი პერსონაჟები თავისი პლასტიკით სულისა და სხეულის ერთგვარი შინაგანი დაპირისპირებით უხერხულად მოძრაობენ სცენაზე.

მ.შველიძის სცენოგრაფია სპექტაკლ “ჰამლეტისთვის” რ.სტურუას მიერ შოთა რუსთაველის სცენაზე დადგმული შექსპირის ტრაგედიების ერთგვარი შეჯამებაა. მისი სახვითი გროტესკი და ქმედითი ფარსი უმეტესად შექსპირის არა კონკრეტული ტრაგედიდანაა შექმნილი, არამედ ისევე როგორც მ.შველიძე ქმნის თავის დაზგურ ნახატებს, დიდი ინგლისელი დრამატურგის მთელი შემოქმედებიდან ამოკითხული ქვეტექსტებითაა შთაგონებული.

ქვეთავი II.

გრ.რობაქიძის “ლამარა” ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში

გრ.რობაქიძის პიესა “ლამარა”, ის იშვიათი ქართული დრამატურგიული ნაწარმოებია, რომელიც XX საუკუნეში, სხვადასხვა პერიოდში განსაკუთრებული აქტუალობა და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა. ყოველ ახალ ეპოქალურ მოვლენათა გამოძახილს, ქართველმა რეჟისორებმა კ.მარჯანიშვილმა, ალ.ახმეტელმა, რ.სტურუამ სპექტაკლ “ლამარათი” უპასუხეს. პიესის არსი ქართული ხალხური საწყისიდან მომდინარეობს. მას ქართული მითოსი უდევს საფუძვლად და იგი გენეტიკურ კავშირშია ქართველი ადამიანის ბუნებასთან და მის მსოფლადქმასთან.

პირველად ქართულ სცენაზე “ლამარას” დადგმა კ.მარჯანიშვილმა განიზრახა. მას ამ პიესაში ლირიკული მოტივები აღელვებდა. მისთვის მთავარი იყო, ზნეობრივი და ეთიკური ფასეულობების რღვევის პირობებში, რა ბედი ეწეოდა ორი სპეტაკი სულის ადამიანის სიყვარულს. ალ.ახმეტელისთვის, “ლამარაში” სულ სხვა თემა აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი.

მისთვის ეროვნული პოზიციებიდან ამომავალი ურთიერთობები იყო მთავარი. სიყვარული და კეთილშობილება, სწორედ ამ ურთიერთობების საყრდენს წარმოადგენდა. ახმეტელისთვის “ლამარა” ის იდეური საფუძველი აღმოჩნდა, რომლის წყალობითაც რეჟისორმა ქართული თეატრის ნაციონალური ფორმები წარმოაჩინა. როგორც თეატრმცოდნე ვ.კიკნაძე აღნიშნავს, “გრიგოლ რობაქიძის თეატრი იყო ის სამყარო, სადაც იქმნებოდა ქართველი ხალხის სულიერი ფორმები.” (81)

1996 წელს რუსთაველის თეატრში კვლავ დაიდგა გრ.რობაქიძის “ლამარა”. სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება სცენოგრაფ მხატვარ მ.შველიძეს ეკუთვნოდა.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში “ლამარას” სტურუასეული წაკითხვა სრულიად განსხვავებული იყო კ.მარჯანიშვილისა და აღ.ახმეტელის რეჟისორული კონცეფციებისგან. “ლამარაში” რეჟისორმა ისტორიული ქარტეხილების პირობებში, ადამიანების თვითგადარჩენის, მათი პიროვნების თვითგამორკვევის და ეროვნული თვითშეგნების იდეა წინა პლანზე წამოსწია. “ლამარას” ტრაგედია საქართველოში 1990-იან წლებში განვითარებული მოვლენების გადმოძახილი იყო. ამიტომაც შოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე “ლამარას” ტრაგიკული მისტერია გათამაშდა.

ძველ ქართულ ლეგენდაში გველისმჭამელ მინდიაზე ქართველი ხალხის ეროვნული სიბრძნე, მისი ადათი, რელიგიური მრწამსი იყო ჩადებული. ხევსური ხალხისთვის მთა, ცხოვრების წესს განსაზღვავს. მათ რელიგიურ წარმოდგენებში დღემდე ცოცხალია წარმართული კულტები, განსაკუთრებით მზის კულტი. რომელიც გაიგივებული აქვთ ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან. ისინი ”მზის შვილები” არიან. ქართველისთვის მზე სამყაროს და მისი მოწყობის ცენტრია. ამიტომ, სპექტაკლ “ლამარას” მხატვრულ გაფორმებაში მზეს განსაკუთრებული სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა. კ.მარჯანიშვილი ამბობდა, რომ ქართული თეატრი მზიური უნდა იყოსო. ”ჩვენ გვაქვს საკუთარი მზიური პოეზია, შემდეგ კი განგების წყალობით, ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი”. სწორედ ასეთმა მზიური თეატრის ძიებამ მიიყვანა ქართული თეატრი გრ. რობაქიძესთან. “...თუ არ ყოფილიყვნენ უდიდესი მზის ქვეყნები, არ იქნებოდა მსოფლიო ხელოვნება”.(82)

“ლამარას” ტრაგიკული მისტერიის მხატვრული გადაწყვეტა, ავლენს პიესის რეჟისორული ინტერპრეტაციის თავისებურებებს. რ.სტურუა სპექტაკლის დიდაქტიკა მითოსურ სიბრტყეში გადაიყვანა. ამიტომ სპექტაკლის

სცენოგრაფიით სცენაზე განყენებული, განზოგადებული და ფანტასტიკური ელემენტებისგან შემდგარი სამყარო შექმნა მ.შველიძემ. მაგრამ მხატვარი, ისევე როგორც თავის ყველა ნამუშევარში, პიესის ძირითადი იდეიდან გამოდის. მისი მხატვრული გაფორმება დრამატურგიული მასალის პირველწყაროს და პიესის რეჟისორული კონცეფციის შესაბამისი იყო და ხელს უწყობდა მოქმედების განვითარებას სცენაზე. პიესაზე მუშაობისას რეჟისორმა რ.სტურუამ მონტაჟის პრინციპი გამოიყენა. ტექსტის ნაცვლად მან მხატვარს სახვითი სიმბოლოების შექმნა მოსთხოვა სცენაზე.

მ.შველიძის “ლამარაში” არ იყო, როგორც ეს ი.გამრეკელს ჰქონდა, ქვეყნის კრებითი პლასტიკურ-დეკორაციული სახე შექმნილი. რ.სტურუას “ლამარაში” მხატვარმა ყველას ქვეყანა, მზისქვეშეთი გამოსახა და მისი ყველა განზომილება ერთ სივრცეში მოაქცია. მზე, მთის მწვერვალები, მთის ფერდობები, მიწა, მიწისქვეშეთი და ვეება გველი, რომელიც ქართულ წარმართულ წარმოდგენებში ქვესკნელის სიმბოლოა. სამყაროს გამაერთიანებელი კი აქ ადამიანია, რომლის ბუნებასთან ინიციაცია ღმერთთან დაახლოვებას ნიშნავს. თუ ი.გამრეკელის დეკორაცია სპექტაკლისათვის “ლამარა” სპეციალურად შექმნილ მსახიობთა სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენდა, მ.შველიძის დეკორაცია თავად მოქმედებდა სპექტაკლში.

მ.შველიძემ “ლამარას” თემის განზოგადების საჭიროებიდან გამომდინარე, სპექტაკლის დეკორაციულ გაფორმებაში, აქტიურად მოქმედი სცენოგრაფიული ობიექტი წარმოადგინა. ეს იყო უკანა დეკორაცია-პანო, რომელიც მზის სიმბოლურ სახეს წარმოადგენდა. პანო უძრავად ეკიდა სცენაზე და ფიზიკურად არ ერთვებოდა სპექტაკლის მოქმედებაში. მის სახვით-პლასტიკურ და იდეურ ფორმას მხატვარი განათების მეშვეობით აღწევდა. დეკორაციას სათამაშო ფუნქციის გამოვლენა, სპექტაკლის განათების პატრიტურით ხდებოდა და იგი მოქმედების საერთო ატმოსფეროს ქმნიდა. სპექტაკლის სცენოგრაფიას “ახლავს ჩინებული განათება. სადაც დილა, შუადღე, საღამო, ღამისეული ზმანებები, ამადლებული და დამდაბლებული, ყველაფერი იკითხება და მოჭარბებული სილამაზის სიუხვითაა წარმოდგენილი“. (83) სპექტაკლის სხვადასხვა მიზნსცენებში მზე სხვადასხვა შეფერილობის იყო და განსხვავებული ფერით ღებავდა “დედამიწას”. “ლამარას” მითოსური საფუძველი მხატვარს საშუალებას აძლევდა განზოგადებული, ფანტასტიკური ელემენტებისგან შემდგარი

სამყარო შეექმნა სცენაზე. “ლამარას” გაფორმების ფერწერულ-პლასტიკური გადაწყვეტა დეკორაციის ზედაპირის ფაქტურული დამუშავებით გამოირჩევა. მხატვრობის კოლორიტი მზის კაშკაშა ტონალობებში იყო გადაწყვეტილი.

უკანა დეკორაციას მხატვრულ-პლასტიკური ფორმა უზარმაზარი ფერწერულ ტილოს ჯვალს უხეში ქსოვილისგან იყო გაკეთებული. მის შუაში ქსოვილი წრიულად იყო ამოჭრილი, საიდანაც მზე მოსჩანდა. ჯვალს ზედაპირი ბრინჯაოსა და სპილენძის ფერების კონტრასტული ტონებით იყო დამუშავებული. სპექტაკლში მხატვრობა ფერისა და ფაქტურის დაპირისპირებით არნახულ მხატვრულ ეფექტს აღწევდა. დეკორაციაში განსხეულებული პიესის შინაარსი, აბსტრაგირებული პლასტიკის ენაზე ამეტყველებული ბუნება და მზე, რომელიც სპექტაკლის მოქმედი გმირია, ერთიან გამოგონილ მხატვრულ სამყაროში იყო გაერთიანებული. მ.შველიძემ ძალიან ძუნწი და ლაკონური ხერხებით, სცენაზე ყველაფერი ფორმისეულ მთლიან საწყისში გააერთიანა.

მთელ სცენაზე განლაგებული იყო საბრძოლო ფარებისგან შეკრული დეკორაციული დეტალები. მათი პრიალა მეტალისებრი ვერცხლისფერი ბზინვარება უკანა დეკორაციისა და შუქწერის მკვეთრ თბილ კოლორიტს უპირისპირდებოდა. სცენის სიღრმეში საბრძოლო ფარებით გაკეთებული ორი უსწორმასწორო ფორმის თეჯირი იდგა. ეს თეჯირები მთის ფერდობების სტილიზებულ ნახატს ქმნიდა. მათ გაგრძელებას ავანსცენაზე დაფენილი ასეთივე ფარებისგან შეკრული ფიცარნავი წარმოადგენდა, რომელიც პირობითად სცენის დეკორაციულ გაფორმებას ერთიან კომპოზიციაში კრავდა. სცენის შუა ნაწილი დეკორაციისგან მთლიანად ცარიელი იყო. სცენაზე შექმნილი მთის პეიზაჟი თავისი ალეგორიულობით მთლიანად მაყურებლის ასოციაციურ წარმოსახვაზე იყო მინდობილი. ის ხან მთის მწვერვალების, ხან ღრუბლების, ხან, საბრძოლო აბჯრის ხან კი გველის ქერცლიან პერანგს წარმოადგენს.

მ.შველიძის თქმით, სტილიზებული საბრძოლო ფარებისგან გაკეთებული დეკორაციის ქერცლიანი ფორმით შექმნა, მას შემთხვევით ქუჩაში ნანახმა დამწვარმა მანქანამ უბიძგა. იმ მანქანას ფერი აღარ შერჩენოდა, ხოლო ძარაზე ალაგ-ალაგ გაჭვარტლული მეტალის სიპრიალე მოსჩანდა. ეს ის წლები იყო, როცა სამოქალაქო დაპირისპირების შედეგად გადაამწვარ თბილისში უამრავი ამგვარი “ნაგავი” ეყარა. “ლამარაში” ძმათა შორის

სისხლიანმა დაპირისპირებამ და კაენისეული ცოდვის არსებობამ “ომის თემა” გააჩინა. ამიტომაც ეს სპექტაკლი საქართველოში განვითარებული მოვლენების გამოძახილი გახდა.

მხატვარი სრულიად განსხვავებულ მასალას იყენებდა და მეტალის სიბრძოლეს დეკორაციის ზედაპირის ფერწერულ-ფაქტურული დამუშავებით აღწევდა. საბრძოლო ფარები, უხეში ხელოვნური ტყავისგან იყო გაკეთებული. პირვანდელი სახედაკარგული ზედაპირის მეტალის ელვარება თვალისმომჭრელ ფერწერულ-პლასტიკურ ეფექტს ქმნიდა სცენაზე. იგი უზარმაზარი გველის ამოდრავებულ სხეულს მოაგონებდა მაყურებელს და ერთი შეხედვით, ბრტყელი დეკორაციის ზედაპირს სკულპტურულობას ანიჭებდა.

სპექტაკლის გმირები მიწასა და ცას, მზესა და მთის მწვერვალებს შორის ცხოვრობენ. ისინი იძულებულნი იყვნენ ხისტ ბუნებრივ პირობებში გარემოსთან ჰარმონიულ კავშირში ეცხოვრათ, რადგან თავად ბუნება განსაზღვრავდა მათ ფსიქოლოგიას, ცხოვრების წესს. ამიტომაცაა, რომ პიესის გმირები ასე გვანან ერთმანეთს ხასიათითა და სიცოცხლისადმი დამოკიდებულებით. საბრძოლო ფარების უცნაური ფორმა უსწორმასწორო მთის მწვერვალებს იმეორებდა.

ლეგენდის თანახმად, მინდია ბუნებასთან ზიარებით სასწაულმოქმედ მკურნალად გადაიქცა. მისი საიდუმლო - სამყაროს შემეცნებაა. სამყაროს საწყისი კი - ბუნებაა. სწორედ ამიტომ ამბობდა გრ. რობაქიძე მინდიაზე, რომ “შემეცნება ქმნის სიყვარულს - სიყვარული ქმნის შემეცნებას.” (84) ცხოვრების შემეცნებითაა შთაგონებული რ.სტურუას სპექტაკლის სცენოგრაფია. რომელიც ზემოთ აღნიშნული გააზრების ერთგვარ პლასტიკურ გარდასახვად იქცა. მინდიას სამყაროს მზე დაჰყურებს. ხან წითლად ანათებს, ხან კი ვაება შავი ხვრელივით დასტრიალებს თავზე ადამიანებს... იგი ახელებს სისხლს, აღვივებს ვნებებს, და ამავე დროს თითქოს მონაწილეობს დრამაში...” (85) მინდია კავშირია მიწასა და ცას შორის. ამიტომაც ეს მითი მიწიერია თავის წარმომავლობით და ზეციური თავისი სულისკვეთებით. შესაბამისად, მირიან შველიძე სცენოგრაფიაში მიწასაც გამოსახავს და ცასაც, დარაჯად კი მზე ჰყავს წარმოდგენილი.

ბუნების სიბრძნის სიმბოლო სპექტაკლში მინდიაა, ბუნების სილამაზის სიმბოლო კი ლამარა. რეჟისორმა განსაკუთრებით გაამახვილა ყურადღება ლამარას პირველ გამოჩენაზე. კაშკაშა წითელი ცეცხლოვანი ზეციური

ეტლით ეშვება ლამარა მიწაზე. პერსონაჟის ასეთი გამოსვლა სცენაზე იმთავითვე განსაკუთრებულ მხატვრულ-პლასტიკურ მახვილს უკეთებს მის სახეს. “მზის შვილი” მზეთუნახავი ლამარა მრავალი სიმბოლოების მატარებელი იყო. “სიმბოლოებით აზროვნება სპექტაკლის ყოველ კომპონენტში წარმოჩინდა. იქნება ეს წარმოდგენის საერთო გადაწყვეტა, მსახიობთა სცენური ქმედება, მოძრაობა, პლასტიკა, მეტყველება და რაღაც თქმა უნდა, მ.შველიძის სცენოგრაფია. განსაკუთრებით სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში აღსანიშნავია განათების მრავალფეროვანი პარტიტურა. ისიც ფერთა სიმბოლიკით იყო დატვირთული და უბადლო გემოვნებითა და კოლორიტის შეგრძნებით იყო გადანაწილებული სპექტაკლში მოქმედების შესაბამისად”. (86) ლამარას სახის სიმბოლური ელემენტებით გამდიდრება არც პიესის ავტორისთვისაა უცხო. სიმბოლოებით აზროვნებს და ქმნის სცენურ სამყაროს მ.შველიძეც. სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში სიმბოლური მოტივი ჩანდა სცენურ მოქმედებაშიც, მსახიობთა კოსტუმებშიც, მათ პლასტიკაშიც, რაც განსაკუთრებით მიზანსცენებში ვლინდებოდა... სცენური ქმედება დაძაბულ რიტმზე იყო აგებული. მას ერთვოდა აბრიალებული მზეც, რომელიც უდიდეს ძაღვს აჩენდა სპექტაკლში. თვალისმომჭრელად ელავდა ჯავშნად აღმართული ლითონის მთები. გველის ქერცლივით მბზინავი და სოფიტებით განათებული ფოლადის კედელი. “სინათლემ ფერი დაამკვიდრა. სინათლე თავადაა ფერი.”(87)

მიწისა და მზის შეხვედრით დაიბადა სამყაროს მშვენიერება, გველის პერანგშემოვლებული მთები მინდიას განკაცების მოწმენი გახდნენ. “ლამარას” ტრაგედია ისაა, რომ ზნეობრივი გმირი დაპირისპირებულ საზოგადოებაში არავის სჭირდება. ხოლო ზნეობრივი მაგალითის ძაღვს და მნიშვნელობას, მომხდარი ტრაგედიის შემდეგ აფასებენ.

მხატვარს სცენის შუაში მიწისფერი იატაკი ჰქონდა დაგებული. სწორედ სცენის პლანშეტი იყო ყველაზე მყარი კონსტრუქცია სცენაზე, რადგან არც სტილიზებულ მთებს, არც ავანსცენაზე გამოტანილ მთის პირობითი კალთებს და არც მზეს მყარი ფორმა არ გააჩნდათ. ისინი განათების წყალობით, ყოველ სცენაში იცვლიდნენ კონფიგურაციას. ეს მხატვრული ეფექტი განათების უმდიდრესი პალიტრით შექმნა მხატვარმა. კოლორიტული ეფექტით შეიქმნა აზრობრივი, პლასტიკური და მიზანსცენობრივი მახვილებიც. ფაქტურათა თამაში და მათთვის ფუნქციონალურ-ემოციური დატვირთვის მინიჭება სპექტაკლის მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტას ემსახურებოდა.

სპექტაკლის მიზანსცენური წყობა, მსახიობთა ცალკეული ჯგუფების პლასტიკურ დინამიკაზე და აქტიურ რიტმულ თამაშზე იყო აგებული. სპექტაკლში რიტმული მუხტის მქონე ეპიზოდებს სწრაფად ცვლიდა, ლირიკული სცენები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მინდიასა და ლამარას ერთი სცენა, რომელიც “მზის ოქროსფერი კაშკაშა შუქით იყო განათებული”. შუქწერით მიღწეული ემოციური მახვილები განსაკუთრებულ დინამიზმს ანიჭებს ლამარას ძმის, მურთაზის დაკრძალვის სცენას. მუსულმანური ადათით შესრულებული დაკრძალვის ცეკვა, რიტუალურ -სანახაობრივი თეატრის ტრადიციულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. მასში საბრძოლო ხელოვნების ელემენტები იყო გაერთიანებული. სცენის პლასტიკურ ფიგურულ წყობას, კარგად ესადაგებოდა მთიეთა შავი სამხედრო ფორმა, საბრძოლო აღჭურვილობით.

მხატვრული თვალსაზრისით, მ.შველიძე სპექტაკლის გაფორმებას ერთიან წრეში აქცევს, რომელიც მიიღწევა დეკორაციის დეტალების განაწილებით, ავანსცენიდან სცენის სივრცეში. ეს პირობითი დეკორაციული წრე არის სცენაზე პროექცირებული მზის დისკოს წრე. ეს წრეები ემოციურად ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით მოძრაობენ სცენაზე და მკვეთრ რიტმულ მახვილებს ქმნიან მიზანსცენებში. ამიტომ ლამარას სცენაზე დაშვება და შემდეგ ისევ ზეცაში ასვლა კრავს მოვლენათა ჯაჭვსაც და სცენოგრაფიასაც მთლიან კომპოზიციაში. სპექტაკლში მიზანსცენები თითქოს განგებ სცენის წინა პლანზე გამოტანილი. მათი დიაგონალური განლაგება ურთიერთგადამკვეთ ხაზებს ქმნის და სცენაზე სხივიან ნახაზში ლაგდება. ამ ყველაფრის გამოვლენა სპექტაკლის განათებითა და შუქწერის პალიტრით ხდებოდა. მთელი სპექტაკლის განმმავლობაში დეკორაცია უცვლელად იდგა სცენაზე. მათ დინამიკურ ქმედობას განათების მკვეთრი და ზედმიწევნით სიმბოლური პარტიტურა ახორციელებდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია უკანა დეკორაციის, მზის ფერწერული პანოს ფერით დატვირთვა, რომლის კონტრასტული ფერთა წყობა, სპექტაკლის მიზანსცენურ რიტმიკასთან პარალელურ “ფერწერულ” კომპოზიციას ქმნიდა. განათების საშუალებითვე ხდებოდა სცენის პლასტიკის გამოვლენაც. სხვადასხვა რაკურსითა და ფერით გამოვლენილი, თითქოს სრულიად უფორმო დეკორაცია-თეჯირები მაყურებელში მრავალფეროვან ასოციაციებს ბადებდა და ემოციურად სცენის მრავალწახნაგიანობას ქმნიდა.

თუკი მ.შველიძის დეკორაცია მთლიანად ერთიან სტილში იყო გადაწყვეტილი, მხატვრისთვის დამახასიათებელმა ეკლექტიზმმა მსახიობთა კოსტიუმებში იჩინა თავი. თუმცა მათ არავითარი დისონანსი არ შეჰქონდა გაფორმების საერთო სტილისტიკაში. ყველაზე მეტად გაფორმების ეთნოგრაფიული ელემენტები ლამარასა და ქალთა კოსტიუმებში იყო. მინდიას, თორღვას, მურთაზის, იჩოს და სხვა პერსონაჟების კოსტიუმების ეკლექტურობა, მამაკაცების ტრადიციული, ხევისურული და ქისტური სამოსი (ცხვრის ტყავის ლაბადები, პერანგები, ჩექმები და სხვ.) სხვადასხვა ეპოქებიდან ამოკრებილ ფორმათა შეხამებით იყო გაკეთებული.

მხატვარმა მ.შველიძემ სცენოგრაფიაში ქართული წარმართული სიმბოლიკა გამოიყენა. მზის და მთვარის სამყაროს მუდმივი წრებრუნვისა და სხვა სახითი სიმბოლოები, და მათი სცენური მეტყველება უფრო რეალურსა და ხელშესახებს ხდის სცენაზე გათამაშებულ მისტერიას. ი.გამრეკელის სპექტაკლ “ლამარას” გაფორმების სიმბოლიკა უფრო ხელშესახები და მკვერივი პლასტიკური ფორმის მატარებელი იყო. მ.შველიძის მხატვრული სიმბოლო და მეტაფორა, სცენურ მოქმედებაში მაყურებლის აქტიურობას ჩართულობას მოითხოვდა. მაყურებლის მიერ სწორი პოზიციით გააზრებული სპექტაკლის მოქმედებას მიჰყავს იგი იმ სიმბოლოთა სწორ ამოხსნამდე, რომლითაც ერთმანეთში იქსოვება “ლამარას” იდეური ზემოცანა სპექტაკლში.

დასკვნა

“...არის ხოლმე პერიოდი, როდესაც თეატრში არაფერი ხდება და არც არაფერია იმის მომასწავებელი, რომ ერთ მშვენიერ დღეს უეცრად გამოჩნდება მსახიობთა მთელი დასი, მწერლითა და რეჟისორით და ყველანი ერთად ისინი თეატრალურ ეპოქას შექმნიან. შემდეგ ჩნდებიან დიდი ადამიანების საქმის გამგრძელებლები. ისინი გაიაზრებენ ამ ტრადიციას ახალი თაობებისთვის გადასაცემად. მაგრამ ტრადიცია ჭირვეულია, იგი მეტერლინკის ლურჯი ფრინველივით გარდაისახება და ხელობად იქცევა ხოლმე. მხოლოდ მისი ყველაზე მცირედი ნაწილი რჩება ახალი თეატრის აღორძინებამდე. ის თავის მხრივ იღებს ამ მემკვიდრეობად დარჩენილ დიად მარცვალს და მას თავისას უმატებს. თავის მხრივ, მათაც მიაქვთ ახალი თაობებისთვის დაგროვილი ცოდნა და ასე მანამ, სანამ ის მცირედი მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში არ მოხვდება..” (88)

XX საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო მასშტაბის პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა ადამიანის გონებაზე, მის სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობაზე განსაკუთრებული გავლენა იქონიეს. ევოლუციური პროცესების რევოლუციურმა გარდაქმნებმა საზოგადოებაში ძირეული ცვლილებები გამოიწვია. ვერც საქართველო ვერ გადაურჩა სამყაროს ამ “გადაკეთების” პროცესს, რომელმაც განაპირობა ქვეყნის ბედი, მისი პოლიტიკური მოწყობა, ეკონომიკა, იდეოლოგია, რომლის მსახურიც გახდა ხელოვნება, განსაკუთრებით კი - თეატრი.

როგორც უკვე აღინიშნა პროფესიული თეატრის განვითარება საქართველოში 1920-იანი წლებიდან დაიწყო. იგი ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმაციის ჩამოყალიბების პერიოდს დაემთხვა. გასული საუკუნის პირველი ათწლეულებში ქართულ სახვით ხელოვნებაში მოდერნისტული და ავანგარდული ხელოვნების მრავალი მიმდინარეობების პარალელურად, ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიების პროცესი მიმდინარეობდა. ქართულმა თეატრმა, რომელიც რუსული და ევროპული თეატრის ესთეტიკას იზიარებდა, ააღორძინა ეროვნული, ხალხური სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრის ტრადიციებიც.

ეროვნული თვითშეგნების ზრდამ და დიდმა შემოქმედებითმა პოტენციალმა ქართული კულტურა, მსოფლიო კულტურული სივრცეში დააბრუნა და კვლავ მისი საგანძურის ნაწილად გახადა. “... ქართული ერი თავისი კულტურით პირველ ერთა შორის არ ჩაითვლება, მაგრამ მას უჭკველად ამ პირველთა ერთა შორის თავისი კულტურით მეორე ადგილი უკავია. მსოფლიო კულტურის განვითარებაში ქართველი ერი მომწოდებელი არ იყო. მაგრამ იგი ამ კულტურის ერთი პირველი მიმღებთაგანი იყო.- კულტურის მიღება და თავის საკუთარ ეროვნულ შეგნებაში მისი მონელება და გადამუშავება კულტურის მიმღეობის უნარი და მისი გაეროვნების ნიჭი ყველა ერს არ ახასიათებს, და თუ ქართველი ერი ამ შემთხვევაში მსოფლიო კულტურის მიმყოლი იყო და არის დღესაც-ეს მისი მაღალი ეროვნული უნარიანობის ნაყოფია”, - წერდა ვიქტორ ნოზაძე. (89)

1910-30-იან წლებში ქართული ხელოვნება სულ უფრო მრავალფეროვანი მხატვრული სახეების შექმნითა და ახალი გამომსახველობითი ხერხებით ანვითარებდა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას და მასში არსებულ მიმდინარეობებს. თეატრშიც დაიწყო განახლების პროცესი. კ. მარჯანიშვილმა რადიკალურად შეცვალა რეჟისურისადმი დამოკიდებულება

და რეჟისორის პროფესიამ თეატრის განვითარებისათვის სასიცოცხლო ფუნქცია შეიძინა. უკვე ბევრი ითქვა იმაზე, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა სცენოგრაფიის განვითარებისთვის კ.მარჯანიშვილის მიერ მხატვრების მიწვევას თეატრში. ქართული სათეატრო მხატვრობის განვითარება განუყოფელია დაზგური ხელოვნების განვითარებისგან. დ.აკაბაძე, შ.ქიქოძე, ლ.გუდიაშვილი, ი.გამრეკელი, კ.ზდანევიჩი, ე.ახვლედიანი, მოგვიანებით პ.ოცხელი განსხვავებული შემოქმედებითი სტილის მქონე მხატვრები იყვნენ. საერთო მათ შემოქმედებაში იყო ქართული ხელოვნების მხატვრული ფორმების განვითარება მოდერნისტული გამომსახველი ფორმების მეშვეობით. ქართული ხელოვნების თვითგამორკვევის პროცესმა თეატრში ააღორძინა ქართული ეროვნული ხალხური სანახაობრივი თეატრის ტრადიციები და საფუძვლად დაუდო ქართული სცენოგრაფიის განვითარებას, რომელიც თავისი ქმედით ხასიათით, კარგად შეერწყა თეატრალური კონსტრუქტივიზმის ქმედით ფორმას. სულ მალე იმ მხატვართა დიდი ჯგუფიდან გამოიკვეთა რამდენიმე ოსტატი, რომელთა შემოქმედებამ განსაზღვრა ქართული სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრული პრინციპები, მთლიან ქმედით სისტემაში მოაქცია საუკუნოვანი თეატრალური ტრადიციები საქართველოში და აქტიური პრაქტიკული მუშაობით შეიმუშავა ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური კატეგორიები, რომელიც მყარ საფუძვლად დაედო ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებას საფუძვლად.

მაგრამ ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესი მაინც მრავალ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. სცენოგრაფია განსხვავებით დაზგური შემოქმედებისგან მოითხოვდა სრულიად ახლებურ მხატვრულ აზროვნებას. სცენოგრაფია არის სივრცის მხატვრობა, ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანი იყო თუ როგორ მოახერხებდნენ ქართველი მხატვრები დაზგურობის დაძლევის სპექტაკლის გაფორმებაში და მრავალგანზომილებიან სახვით-პლასტიკური სცენოგრაფიული სივრცის შექმნას სცენაზე.

კ.მარჯანიშვილის შემოქმედებით მეთოდში განსაკუთრებული მნიშვნელობა დრამატურგიული მასალის რეჟისორულ წაკითხვას ენიჭებოდა. ამის გამო იგი ყოველთვის განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებდა თეატრის მხატვრებს, რომლებსაც სპექტაკლის ისეთი სამოქმედო სივრცე უნდა შეექმნათ, რომელიც სრულად ასახავდა სახვით-დეკორაციულ ფორმებში პიესის დრამატურგიულ კონფლიქტს და გმირთა სახეებს.

სცენოგრაფიის თეორიული საფუძვლების განსაზღვრა აუცილებელია სახვითი ხელოვნების ამ დარგის წარმოსაჩენად, როგორც თეატრალურ ხელოვნებაში, ასევე მთლიანად ხელოვნებათა სისტემებთან მიმართებაში. ქართული სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრული და ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბება თეატრის მხატვრების პრაქტიკული მუშაობის პროცესში ხდებოდა, ისე რომ მათ არ გააჩნდათ რაიმე თეორიული საფუძველი. ყველაფერი, რასაც მხატვრები სცენაზე ქმნიდნენ, მათი საკუთარი მხატვრული კონცეფციის, რეჟისორის მიერ დრამატურგიული მასალის ინტერპრეტაციაზე და თეატრალურ ხელოვნებაში არსებული პროცესების შესაბამისი იყო. მათში გათვალისწინებული იყო აგრეთვე მსახიობთა დასის შესაძლებლობები, მაყურებლის მხატვრული კულტურის დონე და მხატვრ-სცენოგრაფის პროფესიონალიზმი.

დროთა განმავლობაში პრაქტიკულმა ცოდნამ საფუძველი ჩაუყარა სცენოგრაფიის, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის მეცნიერულ-თეორიულ საფუძველს. თუმცა ქართული სცენოგრაფიის თეორია არ არის ჩამოყალიბებული ერთიანი სწავლების ფორმით, ის მაინც განაპირობებს ამ დარგის ევოლუციას 1920-იანი წლებიდან დღემდე. განაპირობებს ისეთი მხატვრული ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც სრულად პასუხობენ ახალი თუ ძველი, ტრადიციული თუ თამამი და ნოვატორული გამომსახველობითი ფორმებით, იმ მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, რომელსაც დრო უყენებს ხელოვნებას, რომლის მცირედი ცვალებადობაც კი ყველაზე მკაფიოდ თეატრში აისახება.

თეატრი ცოცხალი და მუდმივად ცვალებადი ხელოვნებაა. მარადიული მასში არის სიტყვა და მოქმედება. თუ როგორ არის მიწოდებული მაყურებლამდე სიტყვა სცენიდან დამოკიდებულია რეჟისორზე. ხოლო პიესის მთავარი იდეის სახვითი ფორმებით გაფორმება თეატრის მხატვარზე. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ქართული სცენოგრაფიის განვითარებისთვის თეატრალური კონსტრუქტივიზმი მხატვრული პრინციპების გაზიარება. წინა პლანზე გაფორმებაში ქმედით-ფუნქციონალური ელემენტები წამოიწია. მათ განსაზღვრეს სცენოგრაფიის გამომსახველობითი ისეთი ფორმა, რომელიც არა პიესის სიუჟეტის არამედ წარმოდგენის მოქმედების გაფორმებას ემსახურებოდა. თეატრალური წარმოდგენს ასეთი სანახაობრივი და სათამაშო ფორმა ჩადებული არის ხალხურ სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო ბერიკაობა-ყვენობის თეატრში.

სწორედ ძველი ტრადიციებისა და ახალი გამომსახველობითი ფორმების მოთხოვნების ურთიერთგაზიარებითა და ახლებური გააზრებით ქართულ სასცენო სივრცის რეორგანიზაცია დაიწყო.

ქართულ თეატრში სცენური სივრცის რეორგანიზაცია სცენოგრაფიაში დაზღუდობის დაძლევით დაიწყო, რაც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი იყო იმ მხატვრებისთვის, რომლებიც თეატრში დაზღუდვი ხელოვნებიდან მოვიდნენ. ისინი სრულიად ახალ ხელოვნებას ქმნიდნენ - სცენოგრაფიას, რომელიც სივრცის მხატვრობას ნიშნავს.

თეატრის არსებობის ყველა ეტაპზე და განსაკუთრებით თანამედროვე თეატრში, სპექტაკლის სივრცობრივი გადაწყვეტის მთლიანობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მასში განისაზღვრება თეატრის, როგორც ხელოვნების სისტემის კანონზომიერებები და სტრუქტურული თავისებურებები.

სცენოგრაფია ხელოვნების ორი მიმართულების სცენური და ვიზუალური ხელოვნების გადაკვეთაზე არსებობს. მასში შედის აგრეთვე სახვითი ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი და თანამედროვე ტექნოლოგიებით წარმოქმნილი აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების ფორმები. სცენოგრაფიის შთაგონების წყაროს ასევე კაცობრიობის ისტორიულ წარსულში არსებული ხელოვნების ფორმები და სახვითი ელემენტები წარმოადგენს. მრავალი მათგანი ახლაც ცოცხლობს ფოლკლორში სხვადასხვა ხალხთა კულტურაში. სწორედ ხელოვნების ამ ძველი ფორმების აღორძინებამ, გაამდიდრა რეალური სამგანზომილებიანი სცენური სივრცე და ახალი გამომსახველი პლასტიკური საშუალებების გამოყენებით, ქმედით ობიექტად გადააქცია თეატრალური წარმოადგენის მხატვრული გაფორმება. ასე მოხდა ქართულ სცენოგრაფიაშიც, რომლის ქმედითი ფორმა თეატრალურმა კონსტრუქტივიზმმა და ტრადიციულმა ხალხურმა თეატრალურმა კულტურამ განსაზღვრეს.

ქართული სცენოგრაფიის თავისებურებები, ქართული თეატრის სპეციფიკიდან მომდინარეობს, რომლის თვითმყოფადობა ქართული ხალხური სანახაობრივი თეატრისა და ტრადიციული ევროპული და რუსული კლასიკური თეატრის შერწყმამ განსაზღვრეს. ქართული სცენოგრაფია მჭიდროდ იყო და არის დაკავშირებული ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებასთან. მის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში, ზოგადად თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებმა. აანტუანის, გ.კრევის, მ.ფუქსის, ვ.მეოერჰოლდის, კ.

სტანისლავსკის, ა.თაიროვის, რეჟისორულმა მეთოდმა და თეატრალურმა რეფორმებმა, რომელთაც ისინი ავითარებდნენ სცენაზე. მათ საბოლოოდ განსაზღვრეს თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების მნიშვნელობა სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაში. ხოლო თითოეულმა გარკვეული გავლენა იქონიეს ქართული რეჟისურისა და თეატრალური მხატვრობის ჩამოყალიბებაზე.

თემისათვის საგანგებოდ შერჩეული სცენოგრაფიული ნამუშევრები რამდენიმე კატეგორიად შეიძლება დაიყოს. პირველ კატეგორიაში შედის ის სპექტაკლები, რომლის სცენოგრაფიაშიც ნათლად გამოიკვეთა თეატრალური კონსტრუქცივიზმის ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები, თავისი ფუნქციონალურობითა და ქმედითი ფორმებით. მათ შორის არის სცენოგრაფია სპექტაკლებისათვის “ზაგმუკი”, “რღვევა”, “ანზორ”, “ლამარა”, “თეთნულდი”. მათში მხატვარმა პირველად გამოიყენა ერთიანი დეკორაციული დანადგარი, რომლის მხატვრულ-პლასტიკური და არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ფორმა განსაზღვრავდა სპექტაკლის სამოქმედო სივრცეს, დადგმის მიზანსცენურ ნახაზს, მსახიობთა პლასტიკას და დეკორაციულ ფორმათა დინამიკას სპექტაკლში. ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “ანზორ”, “ლამარა” და “თეთნულდი”, რომელშიც მხატვარმა სცენაზე შექმნა კონკრეტული ქვეყნის განზოგადებული და პირობით-კრებითი სახე და განსაზღვრა მოქმედება სპექტაკლში საშუალება მისცა რეჟისორ ალ.ახმეტელს პიესის მთავარი იდეა განეზოგადებინა ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბამდე. ეროვნული მხატვრული ფორმები, რომლებიც სცენაზე ქართულ ქორეოგრაფიაში, სანახაობრივი წარმოდგენი ფორმაში გამოვლინდა, აღმოჩნდა ის უმნიშვნელოვანესი საფუძველი რომელმაც განსაზღვრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის ესთეტიკა, რომელიც ქართული სახვითი ხელოვნების მსგავსად ზოგადად, ძველისა და ახლის გადაკვეთაზე შეიქმნა. მან ხელოვნების სხვადასხვა ფორმათა ორგანული სინკრეტიზმისგან, სახვით-პლასტიკური და სცენური ფორმების მიზანმიმართული სინთეზური მხატვრული სისტემა შექმნა. ამის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს ძველი სვანური რიტუალის “ლამპრობის” დღესასწაულის ბერიკაობის სახვით ფორმაში აღორძინება ქართულ სცენაზე, რამაც ორგანულად დააკავშირა ტრადიციული ქართული თეატრი, ხელოვნების ახალ გამომსახველ ფორმებთან. ეს იყო ქართული თეატრალური კულტურის დამკვიდრებისთვის უნიკალური საშუალება. ალ.ახმეტელის რეჟისორული მეთოდი, თეატრში

ეროვნული ფორმების ძიებით დაიწყო. მან სრულიად ახლებური ესთეტიკური ფორმითა და გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთებით გააცოცხლა ქართული თეატრის ტრადიციები და შეუფარდა ისინი თეატრალურ კონსტრუქტივიზმის მოთხოვნებს.

ამ თემაში არ მოხვდა ი.გამრეკელის ისეთი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები, როგორებიცაა 1924-25 წლებში შექმნილი სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “ლონდა”, “სინათლე”, “ლატავრა”, “საქმიანი კაცი”, “ქართა ქალაქი”, “საჭე მარცხნივ” და 1930-იანი წლების ბოლოს განხორციელებული დადგმები “არსენა”, “ოტელო”, “გიორგი სააკაძე”, “საპატარძლო აფიშით”. რაც შეეხება ფ. შილერის პიესისთვის “ყაჩაღები” შექმნილი სცენოგრაფია, ეს სპექტაკლი, მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვნად განსხვავდება, სხვა კლასიკური დრამატურგიული ნაწარმოებებისგან, პიესის სტრუქტურისა და სპექტაკლის შესატყვისი სამოქმედო პლასტიკურ-დეკორაციული სივრცის კომპოზიციური ფორმით.

განსაკუთრებული ადგილი მხატვარ მ.შველიძის შემოქმედებაში უ.შექსპირის დრამატურგიისთვის შექმნილ სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს უკავია. 1970-80-იანი წლების ქართული სცენოგრაფიამ, რომელშიც მოხდა ძველი ტრადიციების ახლებური გააზრება, საშუალება მისცა მ.შველიძეს ახალი გამომსახველობითი ფორმები და ნოვატორული რეჟისორული იდეები, თანამედროვე ხელოვნების შესატყვის ფორმაში წარმოეჩინა სცენაზე.

რეჟისორ რ.სტურუასა და მხატვარ მ.შველიძის მიერ შექმნილ სპექტაკლებში, მკაფიოდ გამოიკვეთა გაფორმების ახალი მეთოდოლოგია, რომელიც ტრადიციების წყალობით დამკვიდრებული ქართული სცენოგრაფიის თეორიული საფუძველის არსებობით გახდა შესაძლებელი. თანამედროვე ხელოვნების პოსტმოდერნისტული სახითი ფორმები და პლასტიკური ავანგარდი, რომელიც დაზგური მხატვრობიდან თეატრში ქმედით ხელოვნებად გაიზარდა, განაპირობა სპექტაკლის ვიზუალიზაციაში სანახაობრივი ელემენტების მომძლავრება. მ.შველიძის სათეატრო მხატვრობამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა სცენური მოქმედების გადაწყვეტაში. მისი შემოქმედებითი მეთოდი საშუალებას იძლევა სპექტაკლის რეჟისორის მიერ პიესის თავისუფალი ინტერპრეტაციისას წინა პლანზე წამოწეული აზრობრივი აქცენტები სახიერ, ქმედით-პლასტიკურ ფორმებში გაცოცხლდეს სცენაზე.

თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენური სივრცის პლასტიკურ ფორმას რეჟისორების მიერ პიესის განსხვავებული ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს. ქართულ სცენოგრაფიაში ტრადიციებსა და ნოვატორობაზე საუბრისას განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რეჟისორის მიერ დრამატურგიული მასალის ინდივიდუალური წაკითხვის ტრადიციის შესახებ. კ.მარჯანიშვილი, ალ.ახმეტელი და რ.სტურუაძე პიესაზე მუშაობისას მიმართავდნენ მონტაჟის პრინციპს. მათ სპექტაკლებში დრამატურგიულ მასალაში არსებული იდეები, ქვეტექსტებიც კი, ახალ ქმედით დატვირთვას იძენენ. ისინი ძირითადად მოქმედების გასააქტიურებლად, სპექტაკლში ახლებური აზრობრივი აქცენტების დასასმელად გამოიყენებოდა და ქართული თეატრის ესთეტიკურ და მხატვრულ პრინციპებთან შესაბამისობაში იყო ხოლმე მოყვანილი. ამის მაგალითებია კ.მარჯანიშვილის ზემოაღნიშნული სპექტაკლი “ჰამლეტი”, ალ.ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლი “ანზორ”, რომელიც ვ.ივანოვის პიესა “ჯავშნოსახი 14-69”-ის გადმოქართულებული ვარიანტი იყო (ა.შანშიაშვილი), აგრეთვე სპექტაკლში “თეთნულდი” რეჟისორის მიერ დამატებული ბაპების სცენები და სხვა.

მონტაჟის პრინციპს მიმართავს თითქმის ყველა თავის სპექტაკლში რეჟისორი რ.სტურუა. იგი მიჩნეულია უ.შექსპირის პიესების ბრწყინვალე ინტერპრეტატორად. ამის მაგალითებია სპექტაკლში “რიჩარდ III”, რიჩმონდის სახის გადაწყვეტა, ჯამბაზი-მასხარას დამატებული პერსონაჟი სპექტაკლში, რამაც დადგმას სასტიკი ტრაგიფარსის სახე შესძინა, მასხარას სიკვდილი სპექტაკლში “მეფე ლირი”, ჰამლეტის მამის აჩრდილის გაცოცხლება სპექტაკლში “ჰამლეტი”.

დრამატურგიული ნაწარმოების რეჟისორული წაკითხვა ყოველთვის განაპირობებს სპექტაკლის გაფორმების განსაკუთრებულ ფორმას. ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიული ნაწარმოებების ანალიზისას აშკარად იკვეთება მხატვრების საერთო მიდგომა პიესისთვის საგანგებო სამოქმედო სივრცის შექმნაში, რომელიც სცენოგრაფიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე განსხვავებულ გამომსახველობით საშუალებებს მოითხოვდა სცენოგრაფისგან.

კ.მარჯანიშვილმა თავისი ნოვატორული იდეებით ქართულ სათეატრო მხატვრობაში, თანამედროვე სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორია შემოიტანა, რომელსაც სცენოგრაფიული კონფლიქტი ეწოდება. სპექტაკლის გაფორმებაში სცენოგრაფიული კონფლიქტი დადგმის

ზეამოცანის გადასაჭრელად, აუცილებელი გამომსახველობითი საშუალებების სწორ და მიზანმიმართულ შერჩევას მოითხოვს. სპექტაკლ “ჰამლეტის” სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში ეს აღმოჩნდა მესაფლავეებისთვის გურული გლახკაცის ტანსაცმელში გამოწყობა. ამ სახვით-პლასტიკური დეტალით კ.მარჯანიშვილმა და ი.გამრეკელმა “ჰამლეტში” ძალაუფლებისთვის ბრძოლასა და მასთან დაპირისპირებული ზნეობრივი გმირის ტრაგედია ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობამდე აიყვანეს და ყველას დაანახეს, რომ დანიის სამეფოში დატრიალებული ტრაგედია ყველგან შეიძლება გათამაშდეს, მათ შორის საქართველოშიც. ამ კონკრეტული ფაქტის საფუძველზე შეიძლება თვალსაჩინოდ განისაზღვროს თუ რას წარმოადგენს სცენოგრაფიული კონფლიქტი და რა მნიშვნელობა აქვს მას სცენური სივრცის ქმედითობაში. ი.გამრეკელმა თეატრალურ კოსტიუმს განსაკუთრებული იდეური დატვირთვა შესძინა. სცენური კოსტიუმის დრამატურგიას ქართულ თეატრში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნია და იგი ბერიკაობა-ყვენობის კოსტიუმების სამოქმედო ფუნქციიდან და გამომსახველობით ფორმიდან არის გამომდინარე. ტრადიციის ეს ახლებური გააზრება თანამედროვე ქართული სცენისმეტყველების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ესთეტიკურ კატეგორიას შეიცავს.

სცენოგრაფიული კონფლიქტი სპექტაკლში დრამატურგიული ნაწარმოების ანალიზით განისაზღვრება. ასე იყო რ.სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლში “რიჩარდ III”, რიჩმონდის პერსონაჟის გადაწყვეტა, რომელიც რეჟისორმა პირველივე აქტში გამოიყვანა სცენაზე. ხოლო მისი გმირის დრამატურგია, განსახვავებულ სცენურ კოსტიუმში გადააწყვეტინა მხატვარ მ.შველიძეს. მისი სახვით-პლასტიკური ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტში იყო სცენის საერთო მხატვრულ გადაწყვეტასთან, სპექტაკლის მოქმედებას მეტ შინაგან დინამიზმს ანიჭებდა.

ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენური კოსტიუმები მრავალ სახვითი დეტალებს შეიცავენ და კრებითი შინაარსით გამოირჩევიან. მათი უმრავლესობა ქმედით სცენოგრაფიაში პერსონაჟული და სათამაშო ფუნქციით ხასიათდებიან და თავისი ქმედობით სპექტაკლის ზეამოცანის გადაჭრას ემსახურებიან.

“კოსტიუმი ჩემთვის მთლიანად დეკორაციის ნაწილია. აქ მთავარი მარტო ის არ არის, თუ როგორ უნდა ჩაეწეროს კოსტიუმის სილუეტი მიზანსცენებში, მთლიან ანსამბლში. მთავარია კოსტიუმი არტისტს საკუთარი

შესაძლებლობების გამოვლენაში დაეხმაროს, რათა მან სრულად წარმოადგინოს თავისი პერსონაჟი. რაკი კოსტიუმი დეკორაციის მოძრავი ნაწილია, ის აუცილებლად ერთიან კომპოზიციაში უნდა ეწერებოდეს. კოსტიუმიც ზუსტად ისე იქმნება, როგორც საერთოდ მთელი დეკორაცია”, აღნიშნავს მხატვარი მ.შველიძე. (90)

სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის, რეჟისორული და სცენოგრაფიული ნოვაციების სახით დამკვიდრებაზე ქართულ სცენაზე წინა თავებში იყო საუბარი. ამიტომ დაწვრილებით ამაზე აღარ შევჩერდები. მაგრამ ერთი რამ უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში მოქმედების გასააქტიურებლად გამოყენებული სხვადასხვა სახვითი ფორმები და სახეები ქართულ სასცენო მხატვრობაში ძირითად გამომსახველობით ფორმად არის დამკვიდრებული და გამოიყენება მხატვრების მიერ ყოველ ახალ კონცეპტუალურ სცენურ ნაწარმოებში.

თანამედროვე ქართულ სცენოგრაფიულ ნაწარმოებებში, რომლებიც მხატვარ მ.შველიძის მიერ არის შექმნილი სპექტაკლებისთვის “რიჩარდ III”, “მეფე ლირი”, “მაკბეტი”, “ჰამლეტი” ავლენს მხატვრის ჩამოყალიბებულ შემოქმედებით მეთოდს და იმ ძირითად თეორიულ პრინციპებს, რომლებიც თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენური სივრცის პლასტიკის ამოცანების გადასაჭრელადაა აუცილებელი. დეკორაციული ფორმებითა და გაფორმების სხვა ელემენტებით აზროვნება, სცენაზე შექმნილი საგნობრივი სამყარო და სცენოგრაფიული გარემო მსახიობისთვის ორგანულ სამოქმედო სივრცეს ქმნის. მ.შველიძე სახვით ფორმათა “დახვავებაში”, რომელიც მიუხედავად თავისი პოლისტილურობისა მკაცრად ემორჩილება სპექტაკლის იდეურ ზემოცანას, სცენოგრაფიას განზოგადებულ კრებით კოლაჟად წარმოადგენს. მასში თანაარსებობს წარსული, აწმყოც და მომავალიც, კეთილიცა და ბოროტიც, ინდივიდები და მთელი კაცობრიობა ერთად. ამ მრავალგანზომილებიან, მარგალფეროვან, მრავალფორმიან სამყაროში პიესის იდეა ყოველთვის განსაზღვრავს თუ როგორ გაცოცხლდება სცენოგრაფია მოქმედები, განვითარებასთან ერთად.

აღ. ახმეტელი მხატვრისგან დეკორაციისთვის ყოველთვის მაკეტს ითხოვდა. დეკორაციის მოდელზე იგი სათამაშო ფიგურებით აწყობდა სპექტაკლის მიზანსცენურ ნახაზს. ამიტომ ი.გამრეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციული კონსტრუქციები სცენაზე მაქსიმალურად ქმედითი ხასიათისიყო და განსაზღვრავდნენ სპექტაკლის სამოქმედო ფორმას.

მ.შველიძე თავად მუშაობს მაკეტში. მისთვის დეკორაციის ყველა დეტალი სცენოგრაფიული სივრცის ნაწილია და მათი აზრობრივი განთავსება სცენაზე განსაზღვრავს დეკორაციულ ფორმათა საერთო პლასტიკურ ურთიერთქმედებას, რომელშიც მსახიობის კოსტიუმი არის დამოუკიდებელი სახვით-პლასტიკური კომპოზიცია და ხშირად არის დამაკავშირებელი რგოლი პიესის სიტყვის ქმედობასა და დეკორაციული დეტალების სათამაშო ქმედობასთან.

ი.გამრეკელი და მ.შველიძე არასდროს ასურათებენ პიესის სიუჟეტს. მათი მხატვრობა ცოცხალი სცენოგრაფიული ფორმებით იქმნება. სცენაზე აგებული “სამყარო” ისეთივე უნიკალურია, როგორც თოთოეული მაყურებლის მხატვრული აღქმა. ამიტომ ი.გამრეკელსა და მ.შველიძისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია სცენაზე ფორმათა ისეთი განზოგადების მიღწევა, რომელიც უფრო გასაგები და მისაღები იქნება მაყურებლისთვის. ამ ორი მხატვრის სცენოგრაფიაზე გავლენა მათმა დაზგურმა შემოქმედებამაც იქონია. ი.გამრეკელის ექსპრესიონისტულ პერიოდში შექმნილი ნახატები “სევდა”, “უიმედობა” და სხვა ფორმათა ისეთ განზოგადებას შეიცავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ცნებებად გვევლინება. მ.შველიძის დაზგურ ნამუშევრებში, განსაკუთრებით კი, მის კოლაჟებში ფორმათა სიმრავლე თითქოსიმაზე მიგვანიშნებს, რამდენად მრავალფეროვანია ადამიანის შინაგალი სამყარო, რომლის გამოვლინებად პარადოქსალურად შეუსაბამო ფორმები უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენენ პერსონაჟის სახეს.

ი.გამრეკელიც და მ.შველიძეც მკაცრად მისდევენ რეჟისურის მიერ პიესის თავისუფალ წაკითხავს. ამიტომ ფორმა და შინაარსი ქართულ სცენოგრაფიაში ყოველთვის შემოქმედის ინდივიდუალობიდან გამომდინარეობს. ამას ემატება მსახიობების ურთიერთობა მხატვრებთან, რომელთათვისაც სცენოგრაფები საგანგებოდ ქმნიან კოსტიუმებს, გრიმს, სათამაშო საგან-აქსესუარებს. მხატვრის მიერ სწორად შერჩეული სცენური კოსტიუმი თუ აქსესუარი, განსაზღვრავს სპექტაკლში დეკორაციულ ფორმასთან დინამიკას და მის ურთიერთქმედებას გაფორმების დეტალებთან.

თანდათანობით ქართულ სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა გაფორმების ცალკეულ საგნებს ენიჭება. მათი გათამაშება აზრობრივ აქცენტებს ქმნიან სპექტაკლში და გაფორმების საერთო პირობითობაში სამყაროს რეალური აღქმისათვის მრავლისმეტყველ საგან-დეკორაციებად გადაიქცევიან ხოლმე. ქმედითი სცენოგრაფიის პირობებში,

გაფორმების თითოეული ელემენტი შინაარსის შესაბამის ფორმას იღებს, რის გამოც ხშირია მხატვრულ სტილთა და ფორმათა აღრევა სცენოგრაფიაში.

მ.შველიძის სცენოგრაფიული “შექსპირიანა” გაჯერებულია მრავალფეროვანი საგან-ობიექტებით: სახრჩობელა, შუბები, სკამები, ორთვალა, მუშამბისგან გაკეთებული მარიონეტი-დეკორაცია, მოდური აქსესუარები, მსახიობების გარდასახვისთვის საგანგებოდ შექმნილი გაფორმების დეტალები. ყველაფერი ეს მოქმედების გააქტიურებას და სპექტაკლის საერთო ტემპო-რიტმის შექმნას ემსახურება.

განსახვავებით ი. გამრეკელის მთლიანი დეკორაციული კონსტრუქციული დანადგარისა, მ.შველიძის გაფორმებაში მთლიანი კონსტრუქციული ფორმა თითქმის არ არსებობს. სცენური სივრცე და მსახიობთა სამოქმედო სივრცე დეკორაციის დეტალებით არის შემოსაზღვრული. ამიტომ მოქმედება უმეტესად გახსნილ, თითქმის ცარიელ სივრცეში ვითარდება. ხოლო სცენაზე შექმნილი პირობითი “სამყაროს” საზღვრებს უფრო მეტად აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ამიტომ იგი უსასრულობის განცდას ბადებს, თუმცა გაფორმების კომპოზიცია დაუსრულებელის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში “სამყარო” თავისი განზომილებებით მთლიან დეკორაციულ ფორმაშია შეკუმშული. რაც უფრო მჭიდროდაა დეკორაციული ელემენტები ერთმანეთთან დაკავშირებული, მით უფრო ექსპრესიული და პლასტიკურია დეკორაცია. მხატვრის მიერ შექმნილ სცენურ სამყაროში ყველაფერი თვალწინაა, ხოლო სცენაზე აგებული დეკორაცია-დანადგარი თავადაა ამ “სამყაროს” ცენტრი. მის გარშემო ტრიალებს და ვითარდება პიესის მოქმედება. ასეთ სცენურ გარემოში დრო მთლიანად პირობითია. იგი ამავე სივრცეში იბადება და მთლიანად დეკორაციის პლასტიკურ-რიტმული ფორმებით დინამიკის, მოზანსცენებში პლასტიკური ჯგუფების გადაადგილებით, სპექტაკლის კოლორიტული და ხმოვან-მუსიკალური რიტმის ხარჯზე ცოცხლობს სცენაზე.

ხელოვნების ყველა დარგებს შორის, მხოლოდ თეატრს აქვს უნარი სცენურ ნაწარმოებში ცოცხალი და ქმედითი დროითი კატეგორია შექმნას. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესი მაყურებლის თვალისთვის უხილავია და ჩვენ მხოლოდ შედეგს ვხედავთ. სპექტაკლი თავად არის პროცესი. ამიტომაც იგი დროითი კატეგორიის მატარებელია. მაგრამ ყველაზე რთული მხატვრული ამოცანა სცენოგრაფის წინაშე დგება მაშინ, როდესაც სცენაზე აგებული პირობითი სამყარო და მასში განვითარებული მოვლენა

არღვევს ჩაკეტილ სცენურ დროით სივრცეს და რეალურ დროში აგრძელებს განვითარებას. ასეთ დროს სცენაზე განვითარებულ მოქმედებას განსაკუთრებული ზემოქმედების უნარი გააჩნია მაყურებელზე და პირობითი ფორმიდან სპექტაკლი რეალური ამბის დამაჯერებლობას იძენს. ასე იყო ი.გამრეკელის მიერ დეკორაციის ქმედობით შექმნილი გახსნილი დროითი სივრცე სპექტაკლში “თეთნულდი” და მ.შველიძის მიერ დეკორაციის “დანგრევით” მიღწეული “სამყაროს” ნგრევის მხატვრულ-იდუური სახის შექმნა სპექტაკლში “მეფე ლირი”.

სცენური დროისა და სივრცის პრობლემა ასევე ძალიან საინტერესოდ გადაჭრა სცენოგრაფმა ს.ვირსალაძემ პ.ჩაიკოვსკის ბალეტ “მაკნატუნას” მხატვრულ გაფორმებაში. სცენაზე სიუჟეტის თანახმად, უფლისწულის მოჯადოვება ხდება და იგი საშობაო ნაძვისხის მოსართავ სათამაშოდ გადაიქცევა. ეს ჯადოსნური გარდასახვა ს.ვირსალაძემ საშობაო ნაძვის ხის დეკორაციის ფიზიკური ზომის გაზრდით გადაწყვიტა და პირობით სცენურ დროით სივრცეში კიდევ უფრო ზღაპრული და პირობითი სამყარო წარმოაჩინა, რის შედეგადაც სცენაზე ორმაგი დროითი სივრცე გაჩნდა.

სამივე მაგალითიდან ნათლად ჩანს, რომ სცენოგრაფებმა ი.გამრეკელმა, ს.ვირსალაძემ და მ.შველიძემ დეკორაციას ისეთი ფორმა მოუძებნეს, რამაც საშუალება მისცა სცენური რეალიზმი, კონკრეტული სახვითი ფორმით გამოესახა სცენაზე.

ი.გამრეკელის მიერ ქართულ სცენოგრაფიაში მოძებნილი სცენური დროისა და სივრცის გადაწყვეტის ეფექტური ფორმულა და მისი გადაწყვეტის ძირითადი პრინციპები, ერთ-ერთ ურყევ ტრადიციად დამკვიდრდა ქართულ სათეატრო მხატვრობაში. მთავარი არის ის, რომ მხატვართა ადქმაში არ შეიცვლება სამყაროს ადქმის მთავარი პირობა, რომელშიც ზუსტადაა გაწერილი სამყაროს “დროით-სივრცობრივი” კანონზომიერება.

მ.შველიძესთან სცენური დრო უფრო პლასტიკურია, ვიდრე პირობითი, თითქოს განსხვავებული სუბსტანციისგან შემდგარი. ამიტომ მისი რეალური სცენური ცხოვრება განსაკუთრებულ დროით რიტმიკაზე არის ხოლმე აგებული. მაგალითად რკინის ქანქარები “მეფე ლირში”, მუშამბისგან გაკეთებული, გათამაშებული გიგანტური მარიონეტი “მაკბეტის” სცენოგრაფიაში, ისტორიული დროისა და ეპოქის ამსახველი მოზაიკის ნამსხვრევები სპექტაკლ “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში.

მ.შველიძის და ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის “ლამარა” სრულიად განსხვავებული ორი მხატვრული ნაწარმოებია. ეს განაპირობა რეჟისორების მიერ დრამატურგიული მასალის განსხვავებულმა ინტერპრეტაციამ. აღ.ახმეტელმა სპექტაკლი “ლამარა” გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთების სანახაობრივ ფორმაში გადაწყვიტა. სამოცდაათი წლის შემდეგ, რ.სტურუამ “ლამარაში” ტრაგიკული მისტერია დაინახა, რომელიც ჩვენში 1990-იან წლების მოვლენების გამოძახილი იყო. ორივე მხატვარმა სცენაზე მოქმედების პირობითი და განზოგადებული ადგილი შექმნა.

ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიის ანალიზის საფუძველზე სპექტაკლისთვის “ლამარა” ცხადჰყოფს ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის ინტერესს სცენაზე პირობითი და ფორმისეულად განზოგადებული დეკორაციული სივრცის შექმნას. თუმცა ორივე სპექტაკლში გამომსახველობითი ფორმები, დეკორაციის პლასტიკა და სცენოგრაფიული სივრცე, სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხერხებით მიიღწევა. ი.გამრეკელის დეკორაცია მკვრივ პლასტიკურ კონსტრუქციულ დანადგარს წარმოადგენს. მასში და მასზე იკრებს თავს ყველა დეკორაციული ფორმა, რომელიც განსაზღვრავს სათამაშო ფორმას სპექტაკლში. ი.გამრეკელმა თავის დეკორაციულ ფორმებში ქვეყნის კრებითი მხატვრული სახე შექმნა. მ.შველიძემ კი მთელი სამყარო, პირობითად “მზისქვეშეთი”, რითიც კიდევ უფრო განაზოგადა გრ.რობაქიძის გადამუშავებული ქართული მითის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა.

ორივე სპექტაკლი რთულ მიზანსცენობრივ და პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. მიზანსცენების დინამიკა მსახიობთა მოძრაობა პლასტიკურ ჯგუფებში ი.გამრეკელის მიერ შექმნილმა სცენის დეკორაციულმა ფორმამ განაპირობა. დეკორაციის სკულპტურულობა რეჟისორმა მასობრივი სცენების რიტმულ ნახაზში გამოკვეთა. დეკორაციის ფორმა იყო კონსტრუქციული და თავისი სახვითი ფორმით მთლიანად გამოსახავდა პიესის არსს. მ.შველიძე არ განმარტავს პიესის სცენოგრაფიულ საზღვრებს და მხოლოდ კომპოზიციის საერთო კონტურით ფარგლავს სამოქმედო სივრცეს.

ი.გამრეკელმა დეკორაციული ფორმის არქიტექტურულ სკულპტურული მოდელირებით მოქმედების ადგილი რთულ კონსტრუქციულ სიბრტყეებზე გაშალა. მ.შველიძის დეკორაცია ფორმის დესტრუქციას შეიცავს. იგი დაშლილია და ფრაგმენტულად არის გადანაწილებული სცენის მთელ

სივრცეში, ავანსცენის ჩათვლით. მაგრამ ორივე მხატვრის მიერ შექმნილი დეკორაციული სივრცე საგანგებოდ შექმნილ საძირკველზე დგას. უფრო გამოკვეთილია ეს ფორმა ი.გამრეკელთან და მთელი დეკორაცია პოსტამენტზეა შეყენებული. მ.შველიძის დეკორაციული ბაზა პირობითად წრიულ ფორმაში იკვრება. წრე კი, წარმართულ მითოსურ წარმოდგენებში სამყაროს მოდელს განასახიერებს. ასეთი შეხების წერტილები ერთი და იგივე პიესის მხატვრულ-სივრცობრივ გადაწყვეტაში სცენაზე მთლიანად მომდინარეა დრამატურგიულ მასალაში ჩადებულ მეტყველ სიმბოლოებში. ამ სიმბოლოთა გამომსახველი ფორმები დროში დაშორებულ ორ სცენოგრაფიულ ნაწარმოებში გამოსახულია განსხვავებული პლასტიკური ენით. მაგრამ საფუძველი მათ ერთი აქვთ. ორივე მხატვარი სცენაზე კონკრეტულ, მაგრამ კრებით ფორმაში შეკრებილ მოქმედების ადგილს გამოსახავს. სტილიზებული მთების დამრეცი ფერდობები გველის ტანივით იყო შემოხვეული მთის წახნაგოვან მწვერვალზე. მ.შველიძემ გველის ქერცლიანი პერანგივით ლაპლაპა თეჯირებით მოხაზა “სცენოგრაფიული კადრი” სცენაზე, რომლის ზედაპირზე ათამაშებული განათება და შუქწერა უზარმაზარ მთის ლანდშაფტს ხატავდა.

ი.გამრეკელის მხატვრობაში სპექტაკლისთვის “ლამარა” გარდა სამოქმედო სივრცის განსაზღვრებისა სპექტაკლის დეკორაციული ფორმა თავად იყო სცენოგრაფიული ობიექტი, რადგან აქტიურად იყო ჩართული მოქმედებაში. მ.შველიძესთან აქტიურად მოქმედ სცენოგრაფიულ ობიექტს უკანა დეკორაცია-პანო წარმოადგენდა, რომლის შუქწერითი და კოლორიტული პარტიტურა სამოქმედო ატმოსფეროს განსაზღვრავდა წარმოადგენაში.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ი.გამრეკელთან და განსაკუთრებით მ.შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლისთვის “ლამარა” ძალიან ცოტაა ყოფითი დეტალები და რეალური საგნები, რომელიც მსახიობს ეხმარება სცენური მოქმედების გააქტიურებასა და გმირი-პერსონაჟის სახის გამოვლენაში. როგორც თეატრალურ მხატვარს მას მაინცდამაინც არ აინტერესებდა ინტიმში, ყოფითი დეტალების მეშვეობით გადმოეცა წარსული ცხოვრების ატმოსფერო, წარსულის ესთეტიკური შეხედულებები და მიმართულებები. იგი სპექტაკლის მთლიან არქიტექტურულ აღნაგობაზე უფრო ზრუნავდა და ცდილობდა თავის მხატვრობას თანამედროვე უღერადობა

ჰქონოდა იდეის მიმართულების თანახმად...“-აღნიშნავს თავის მოგონებებში მსახიობი აკაკი ვასაძე. (91)

მ.შველიძე, რომლის სცენოგრაფიულ სივრცეში უხვად არის ხოლმე გათამაშებული საგნები და ყოფითი დეტალები, “ლამარაში” ძალიან ფრთხილად იშველიებს რეალური ცხოვრების ნიშნებს სცენაზე. ამიტომ მ.შველიძის “ლამარას” დეკორაციული ფორმა ყველაზე უფრო პირობითი ხასიათით გამოირჩევა მხატვრის შემოქმედებაში.

სცენური კოსტიუმის განვითარება ქართულ სცენოგრაფიაში განუყოფელი იმ ტრადიციული ფორმისა და შინაარსისგან, რომელიც აკავშირებს მათ ბერიკაობა-ყვენობის ქმედით მხატვრულ ფორმასთან. მიუხედავად იმისა, რომ განვითარების ადრეულ ეტაპზე სცენურ კოსტიუმს რეალური სამოსის პირობითი ფორმები გააჩნდა, ისინი მაინც დამოუკიდებელ ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენდა. გ. ჯაბადარი თავის სტუდიაში, ფრანგული თეატრალური ნატურალიზმის პრინციპების შესაბამისად, კოსტიუმში ისტორიზმის სრულ დაცვას მოითხოვდა. სიმბოლიზმი ქართულ თეატრში კოსტიუმს მრავალი სახვით-პლასტიკური დეტალები შესძინა, რაც ნათლად გამოიკვეთა გ.სიღამონ-ერისთავის სცენურ კოსტიუმებში აღ.ახმეტელის სპექტაკლისთვის “ბერდო ზმანია”.

ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში სცენური კოსტიუმი სპექტაკლის საერთო გაფორმების რთულ სახვით-პლასტიკურ და ქმედით დეკორაციულ კომპოზიციას წარმოადგენს.

ი.გამრეკელი სცენური კოსტიუმების შექმნისას მრავალფეროვანი სახვითი ხერხების გამოყენებით, პლასტიკური იდეების გამოსახვას ახერხებდა. მისი კოსტიუმების დრამატურგია ვითარდებოდა გაფორმების საგნობრივ დეტალებთან ურთიერთქმედებისას და სათამაშო სივრცის საერთო პლასტიკაში პიესის ზემოცანის გადაჭრას ეხმარებოდა. ასე იყო შექმნილი მხატვრის კოსტიუმები სპექტაკლებისთვის “სალომეა”, “ზაგმუკი” და სხვა. ზემოთ უკვე აღინიშნა სცენური პლასტიკის ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხის გადაწყვეტის მაგალითი ქართულ სცენოგრაფიაში როგორც იყო კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლი “ჰამლეტი”. აგრეთვე აღსანიშნავია ი.გამრეკელის მიერ შექმნილი ბაპების ნიღბები და კოსტიუმები სპექტაკლისთვის “თეთნულდი”, რითაც მოხდა ხალხური თეატრის ტრადიციული კოსტიუმის ახლებური გააზრება.

თანამედროვე თეატრალური კოსტიუმის ისტორიული პირველწყარო პლასტიკური ფორმის ტრანსფორმაციას განიცდის. მასში გაერთიანდა პერსონაჟული, სათამაშო და მთავარი გმირის კოსტიუმის ფუნქციონალური ელემენტები. მ.შველიძის სცენური კოსტიუმები ხშირად ეკლექტურია, კოლაჟური და პირობითი. მაგრამ ფორმათა და სტილთა ამ დახვევაში მ.შველიძე ახერხებს მიაღწიოს მხატვრულ მთლიანობას, მ.შველიძესთან კოსტიუმის ისტორიზმი, არა ეპოქის, არამედ მოვლენის შესაბამისია და მათ უფრო პერსონაჟული დატვირთვა აქვთ. ამის მაგალითები მოყვანილი იყო თემის წინა თავებში.

როგორც უკვე აღინიშნა, ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში თეატრალური კოსტიუმი დეკორაციის განუყოფელი ნაწილია. მას სცენაზე ქმედით-ფუნქციონალური დატვირთვა აქვთ და გამომდინარეა პიესის რეჟისორული წაკითხვიდან და გაფორმების საერთო კონცეფციიდან. ქართულ სცენოგრაფიაში თეატრალური კოსტიუმი გაფორმების დასრულებული მხატვრული ერთეულია, რომელიც უშუალო კავშირშია მსახიობთან. ის ერთგვარი ჭურჭელია, რომელშიც ყალიბდება პიესის პერსონაჟის ფსიქოლოგიური ტიპაჟი. ყოველივე ეს კარგად ეხმიანება ქართულ ხალხურ საიმპროვიზაციო თეატრში მსახიობის კოსტიუმის სახვით ფორმას და მის გარდასახვის ტრადიციულ ფუნქციას წარმოდგენაში.

ქართულ სცენოგრაფიაში ძიებების პერიოდში ერთ-ერთ ნოვაციად გაჩნდა გათამაშებული საგანი-დეკორაცია. იმ პერიოდში ეს საგნები პირობით სცენურ გარემოს რეალურ სამყაროსთან აკავშირებდნენ და მსახიობთა კაზმულობის, ან გარდასახვისათვის იყო გამოყენებული. დროთა განმავლობაში, თეატრში “სცენური რეალიზმის” დაბრუნებასთან ერთად საგანმა ღრმა იდეური და მეტაფორული დანიშნულება შეიძინა. მ.შველიძის მხატვრობაში არსებობს საგანთა მრავალფეროვნება, რომლებიც სპექტაკლიდან სპექტაკლში გადადის. ისინი ერთნაირი არასდროს არის და ფორმით განსხვავებულია. მაგრამ ერთი და იგივე საგნებია. ეს არის სახრჩობელა, კიბე, სკამი, ჯვარი, საბრძოლო შუბები, ხმლები, წიგნი, გვირგვინი, ხელჯოხი და სხვა. ზოგიერთი მათგანი სცენაზე უბრალოდ გაფორმების ელემენტია და მოქმედებაში არ ერთვება, ზოგი კი სათამაშო სცენოგრაფიის ფუნქციას ატარებს. ისინი მსახიობს გმირის სახის გახსნაშიც ეხმარება და სპექტაკლის იდეური აზრის გახსნასაც ემსახურება.

საერთოდ დეკორაციის საგნობრივი მრავალფეროვნება ასევე კონსტრუქტივიზმმა შემოიტანა სცენოგრაფიაში, მაგრამ ამ საგნებს მკვეთრად გამორჩეული ფუნქციონალური მნიშვნელობა ჰქონდა. 1930-40-იან წლებში დეკორაცია სცენაზე სულ უფრო მეტად დაიტვირთა საგნებით. ცხოვრების რეალისტური რეპროდუქცია სცენაზე, მისთვის დამახასიათებელ საგან-ატრიბუტების საჭიროებას ქმნიდა. ყოფითი საგნები სპექტაკლის გაფორმების განუყოფელი ნაწილი გახდა. შემდგომ პერიოდში, როდესაც ქართული თეატრი კვლავ დაუბრუნდა სცენაზე პირობითი და განზოგადებული სამყაროს წარმოდგენას, არსებული საგნები სცენიდან კი არ გაქრა, არამედ აზრობრივად უფრო დაიტვირთა, თუმცა საგნის რაოდენობა შემცირდა და ერთმა საგანმა რამდენიმეს ფუნქცია შეითავსა, როგორც ფიზიკური, ასე აზრობრივიც.

ი.გამრეკელის და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მხატვრულ-იდეური დატვირთვა აქვს ისეთ დეკორაციულ-პლასტიკურ ელემენტებს როგორებიცაა კიბე, სკამი, საბრძოლო იარაღები, გზის სიმბოლური გამოსახვა. ასეთია სპექტაკლ “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში უზარმაზარი კიბის კონსტრუქცია. აგრეთვე კიბის სტრუქტურა დევს მხატვრის სცენოგრაფიულ ფორმაში სპექტაკლებისთვის “ანზორი” და “ლამარა”. კიბის დეკორაცია-კონსტრუქცია მხატვარს საშუალებას აძლევს დეკორაციის დინამიკურ-პლასტიკური ფორმით ხელი შეუწყოს სცენური მოქმედების დინამიზმს. მაგრამ სრულიად განსხვავებულ დატვირთვას ანიჭებენ კიბეს მ.შველიძე მისი “ჰამლეტისთვის” შექმნილ გაფორმებაში. კიბე შველიძესთან არ არის კონსტრუქციული ფორმის. მას სიმბოლური დატვირთვა აქვს და მხოლოდ მოქმედების განვითარებისას იძენს იმ შინაგან დინამიკას, რომელიც პიესის არა მოქმედების, არამედ იდეის გასააქტიურებლად გამოიყენება. სპექტაკლ “ჰამლეტში” კიბეს მეტაფორული დატვირთვა აქვს. სკამის კიბიანი საზურგე ძალაუფლებისკენ “ცოცვის” სიმბოლოს განასახიერებს სცენაზე. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს დეკორაცია ი.გამრეკელთანაც და მ.შველიძესთანაც სპექტაკლის გაფორმების საგნობრივი გარემო მსახიობისთვის ორგანულ სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენს. აქ ჩნდება ურთიერთქმედითი პროცესი, როდესაც დეკორაციული სივრცე ზემოქმედებს მსახიობზე, ხოლო მსახიობს თამაშისას მოქმედებაში მოჰყავს დეკორაციის ცალკეული ელემენტები, რათა უფრო მეტყველი და მრავალფეროვანი იყოს

გმირთა სახეები და მათი ბუნება სცენაზე. ეს კი ხელოვნების სინთეზის უმაღლესი გამოვლენაა.

ქართული სცენოგრაფია განვითარების პირველივე წლებიდან დღემდე მჭიდროდ არის დაკავშირებული დაზგურ მხატვრობასთან. სცენოგრაფიაში თანამედროვე დაზგურ შემოქმედებაში არსებული პლასტიკური ავანგარდის პრინციპების შესატყვისმა ფორმებმა თეატრალურ მხატვრობაში ქმედითი ელემენტები შემოიტანა, რამაც სპექტაკლის ვიზუალიზაციაში სანახაობრივი ელემენტების მომძლავრება განაპირობა. მსგავსმა პროცესმა სცენოგრაფიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ორგანული სინკრეტიზმისგან, სახვით-პლასტიკური და სცენური ფორმების მიზანმიმართული სინთეზური ფორმა შექმნა. ასე იყო ქართულ სცენოგრაფიაში 1970-80-იან წლებში, როდესაც მოხდა ძველი სცენოგრაფიის ტრადიციული კონსტრუქციული ფორმების ფერწერული დამუშავება. ამ პერიოდში დაზგურობის დაძლევა სცენოგრაფიაში გაცილებით ადვილი იყო ვიდრე 1920-იან წლებში.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიის კოლორიტი ყოველთვის გამორჩეული იყო. გარკვეულ ეტაპზე იგი მხატვრის დაზგური შემოქმედების გავლენას განიცდიდა. მისი ექსპრესიონისტული, კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრები განსაკუთრებული და სიმბოლური ფერადონებით გამოირჩევა. მხატვარი ფერს კომპოზიციის მოდელირებისა და ნახატის იდეის გამოსახვისთვის იყენებდა. ის ქმნიდა ფორმას და განწყობას ტილოზე. ეს განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა მის გაფორმებაში სპექტაკლებისთვის “სალომეა”, “ლონდა”, “ლატავრა”.

თანდათანობით ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში ფერი ნახევარტონებით გამდიდრდა და წინა პლანზე ზედაპირის ფაქტურულობა გამოიკვეთა. გადამწყვეტი მნიშვნელობა სცენოგრაფიის კოლორიტში იმ მასალას გამოსახვამ მიიღო, რომლისგანაც იყო შექმნილი დეკორაციულ-პლასტიკური სივრცე სპექტაკლში. მხატვრის დამუშავებული დეკორაციის ზედაპირი არ კარგავდა თავის პირვანდელ სტრუქტურას, ხოლო მისი ფაქტურა მოქმედების ადგილის განმსაზღვრელი იყო. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიის კოლორიტი სრულყოფილ გამოვლინებას სპექტაკლის განათების პარტიტურისა და შუქწერით დატვირთვისას იღებდა. შუქი-სინათლე სპექტაკლში პლასტიკურ-სივრცობრივი ერთეული იყო. მისი იდეური მატერიალიზაცია, სპექტაკლის მიზანსცენებში, სპექტაკლის მხატვრული კონცეფციის გამოვლენას უწყობდა

ხელს. ამის მაგალითია სპექტაკლ “ჰამლეტში” მამის აჩრდილის გამოჩენის სცენის განათების მკვეთრი ხაზით გადაწყვეტა. ფერი სცენურ მხატვრობაში პლასტიკური უნდა იყო, უფრო მოქნილი, დინამიკური და ემოციური. მისგან არეკლილ სხივს უნდა შეეძლოს შეფეროს დეკორაცია, პაერი... დატვირთოს იგი ემოციურად, როგორც ეს შველიძის “ლამარაშია”, - აღნიშნავდა თეატრმცოდნე ე. გუგუშვილი.

ქართული სცენოგრაფიის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ფერწერულობას სპექტაკლის დეკორაციულ გადაწყვეტაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. გარდა დეკორაციის ფერით დატვირთვისა 1940-50-იანი წლებში სცენის დეკორაციული ფორმა ფარდა-დრაპირებებითა და მრავალფეროვანი ქსოვილების გამოყენებით პლასტიკურ ფორმას იძენდა. ისინი ხაზობრივი პერსპექტივის სტრუქტურულ ფორმაში შექმნილ სივრცობრივ კომპოზიციებს წარმოადგენდნენ სცენაზე. მაგრამ ასეთ სივრცეს კონკრეტული და განსაზღვრული ჩარჩოები გააჩნდა. ჭარბი ფერწერულობა დაბალანსებული იყო დეკორაცია-ბუტაფორიების მასშტაბური ზომებით, რაც სცენოგრაფიას ზოგადად საზეიმო მონუმენტურ ხასიათს ანიჭებდა. სცენის სივრცეში პირობითი და პლასტიკური დეკორაციის ფორმის დაბრუნებამ 1960-იანი წლებიდან დეკორაციის კონსტრუქცია და სტრუქტურულ ფორმას-კოლორიტული მრავალფეროვნება შესძინა. მასში მნიშვნელოვანი გახდა დეკორაციული საგნის ზედაპირის ფერწერულ-ფაქტურული დამუშავება, რომელიც უფრო მეტ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებდა თავად საგანს. მასში გაერთიანებული იყო, როგორც დეკორაციის მასალის ფაქტურული სტრუქტურა, ასე მისი მხატვრული დამუშავება, რომელიც გაფორმების საერთო მხატვრული ფორმიდან იყო გამომდინარე. სწორედ ასეთი მნიშვნელობა აქვს მ.შველიძის მხატვრობაში ფერს და გაფორმების საერთო კოლორიტს. მხატვარი ფერს, როგორც პლასტიკურ ერთეულს ისე განიხილავს და და მას განსხვავებულ ფაქტურებში გამოსახავს. იგი მთლიანად პირობითია და საერთო სცენურ ატმოსფეროს ქმნის. აგრეთვე დეკორაციის ზედაპირის ფაქტურული დამუშავებით ცვლის დეკორაციის მასალის საწყისი ფერს და მას სრულიად განსხვავებულ პლასტიკურ ელერადობას ანიჭებს. ასე იყო დამუშავებული სპექტაკლ “ლამარას” სცენოგრაფიაში ხელოვნური ტყავის მასალისგან გაკეთებული ვერცხლისფერი მბზინვარე ფარებისგან შეკრული დეკორაციის ზედაპირი. სპექტაკლის საერთო ზეამოცანიდან და რეჟისორული კონცეფციიდან გამომდინარე მ.შველიძემ “მეფე ლირში” სცენაზე მთლიანად

ფაქტურული დეკორაციული გარემო შექმნა. მთელი კოლორიტული დატვირთვა სპექტაკლის განათებამ იტვირთა. “მეფე ლირში” სცენა ფერადდებოდა მიზანსცენებისა და მოქმედების ცალკეული სურათების მიხედვით, რაც ხელს უწყობდა სტატიკური დეკორაცია-კონსტრუქციის სივრცობრივი ფორმის გამოვლენას. სცენოგრაფიის კოლორიტს სპექტაკლში “მაკბეტი” ქმედითი ხასიათი ჰქონდა. პირველ ყოვლისა იგი უზარმაზარი პოლიეთილენის დეკორაცია-მარიონეტის ფერით დატვირთვაში გამოვლინდა, ხოლო მხატვრის მიერ შექმნილ უჰაერო გარემოში სცენაზე, გარე სამყაროსთან კავშირი უკანა დეკორაციის მოძრავი თეჯირების განათების პალიტრით ხდებოდა.

განსაკუთრებით ახლოს დგას მხატვრის დაზგური ნამუშევრების კოლორიტულ გადაწყვეტასთან სცენოგრაფიის ფერით დატვირთვა სპექტაკლისთვის “ჰამლეტი”. იგი ძალიან ჰგავს მხატვრის კოლაჟებს, რომელშიც ფერი მხატვრული კომპოზიციის მოზაიკურობაში და ნახატის ფრაგმენტულ სტრუქტურაში ფორმათა და ფერთა კონტარსტზეა აგებული.

თანამედროვე სცენოგრაფიაში სპექტაკლის კოლორიტულ გადაწყვეტაში განათებას ორგვარი დატვირთვა აქვს. პირველი არის დეკორაციის ფერადოვან-კოლორიტული გადაწყვეტა და მეორე სპექტაკლის მოქმედების კოლორიტული გაფორმება.

ი.გამრეკელის სპექტაკლების გაფორმებაში, დეკორაციის პლასტიკური გეომეტრიზაცია საგნის სხვადასხვა რაკურსების ზედაპირიდან არეკლილი შუქით რთულ შუქ-ჩრდილების მხატვრულ “თამაშს” ქმნიდა სცენაზე. სპექტაკლ “ლამარას” სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ მხატვარი განათების ნაკადს ირიბ მიმართულებას აძლევდა, რის გამოც მსახიობები და დეკორაციები ჯვარედინად გადამკვეთ ჩრდილებს ქმნიდნენ სათამაშო მოედნებზე. მათი გადაკვეთა მკვეთრი და მკრთალი ჩრდილების მონაცვლეობა, დეკორაციის ზედაპირს გრაფიკულ-ფერწერულობას ანიჭებდა. ჩრდილების გადაკვეთა პირობითად მზის უხილავ მოძრაობას განასახიერებდა, რომელიც თითქოს იყო და არც იყო სპექტაკლის გაფორმებაში.

მ.შველიძის “ლამარაში” კი, მზე ხილულია და განსაზღვავს სცენური მოქმედების კოლორიტულ ფორმას. მზით “ნათდება” სპექტაკლის წარმოსახვითი მთაგორიანი პეიზაჟი. უკანა დეკორაციის-მზის პანოს სცენოგრაფიულ ობიექტად გადაქცევას სპექტაკლში სწორად შერჩეული და მოქმედების თანმიმდევრულად აწყობილი განათების მდიდარი პარტიტურა

ქმნის. მისი მეტაფორული დატვირთვა ამჟღავნებს სპექტაკლის მხატვრის უნარს მაყურებელამდე სწორად და მიზანმიმართულად მიიტანოს რეჟისორული ნააზრვეი, რომელმაც მოქმედებისას სცენური სიცოცხლე უნდა შეიძინოს.

ერთ სცენურ სივრცეში სხვადასხვა პერიოდში და სხვადასხვა მოთხოვნების პირობებში ქართველი სცენოგრაფები არ დალატობენ მოქმედების ადგილის პირობით-განზოგადებული ფორმის შექმნას, რაც თეატრის არსში, მის პირობითობაში ძვეს.

მოქმედების ადგილის განსაზღვრება ქართულ სცენაზე, “სამყაროს” სცენოგრაფიული მოდელის შექმნის განსხვავებულ ფორმებით ხდება. როგორც არაერთხელ აღინიშნა ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბება თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პერიოდში დაიწყო. ფორმათა ნაშენობა, დეკორაციების მრავალგანზომილებიანი სტრუქტურა და განზოგადებულ-კრებითი ფორმების შექმნა, მხატვრისგან ხელოვნების დარგების სპეციფიკის ცოდნას მოითხოვდა. ი.გამრეკელმა გამოავლინა არქიტექტურის და ინჟინერ-კონსტრუქტორის გასაოცარი ნიჭი, მის მიერ შექმნილ დეკორაციულ კონსტრუქციებში. გარდა დეკორაციების საკუთრივ დინამიკური ფორმისა, ისინი მოძრავი იყო და მთლიანად იყო გააზრებული იმ სცენა-კოლოფის სივრცობრივ პარამეტრებში, რომელსაც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენის არქიტექტურული ფორმა წარმოადგენს.

მ.შველიძის დეკორაციული სივრცეც რუსთაველის თეატრის სცენის სივრცობრივ პარამეტრებში თავსდება, რადგან რუსთაველის თეატრის ტექნიკური მახასიათებლები არ შეცვლილა. ამიტომ სცენის ფორმა, რომელშიც მხატვრები სცენოგრაფიულ სივრცეს ათავსებენ, ტექნიკურად მათ ერთნაირ პირობებში სვამს. შესაბამისად, სცენის არქიტექტურა განსხვავებულ გაგლენას არ ახდენს მხატვრობაზე დეკორაციის სტრუქტურის შექმნისას.

რაც შეეხება უშუალოდ მოქმედების ადგილს, მისი ფორმა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული კონცეფციის შესატყვისია ყოველი ახალი სპექტაკლისთვის.

ქართულ სცენოგრაფიას არ გაუვლია ის ევოლუციური გზა, რომელიც დასავლურმა თეატრმა და სცენოგრაფიამ ათასწლეულების მანძილზე გაიარა. ამიტომ სცენოგრაფიული ფორმებისა და გამომსახველობითი ხერხების ათვისება სცენაზე გამოსწორვის პრინციპით მიმდინარეობდა. ყველაფერი ის, რაც მხატვარს ზედმეტად მიაჩნდა გაფორმებისთვის, სცენამდე ვეღარ

აღწევდა. ეს განაპირობებდა სცენოგრაფიის კრებით-განზოგადებულ ფორმას. მაგრამ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ეს პრინციპი თეატრის პირობითი ხასიათის შესაბამისი იყო და ფორმათა შეჯერების პრიონციპებით ქართული ხალხური თეატრის კარდაკარ მოხეტიალე, თუ სადარბაზო ფორმის კრებითობასთან ახლოს იყო.

ადამიანების ისტორიულად ჩამოყალიბებული საცხოვრებლისა თუ ბუნებრივი ყოფის კრებით ფორმაში გამოსახვა უმაღლეს ხარისხში აყვანილი ფორმათა განზოგადებით არის შესაძლებელი. ი.გამრეკელის დეკორაციების თითოეულ დეტალში იკითხებოდა პიესის ძირითადი ფაბულა, რომელიც კარნახობდა მხატვარს დრამატურგიული ნაწარმოების ისეთი შესაბამისი მატერიალური ფორმის შექმნას სცენაზე.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ყველა ცალკეული დეტალი მ.შველიძის სცენოგრაფიაში პიესის ტექსტიდან ამოკრებილი ფორმების შესატყვისია. ზედმეტი დეტალიზაციისგან თავი რომ დააღწიოს მ.შველიძე სპექტაკლებში მოქმედების ადგილს გახსნილ ღია სივრცეში აკეთებს. მხატვარი სახვითი ხელოვნების “ლექსიკონით” წერს თავის დეკორაციულ “ამბავს”. ეს კი მხოლოდ სწორად მოძებნილი შემოქმედებითი მეთოდის წყალობით არის შესაძლებელი, რაც გამოარჩევს ზოგადად ქართულ თეატრში სცენოგრაფიის მნიშვნელობას.

თანამედროვე სცენოგრაფია სპექტაკლის მოქმედების გაფორმებას ემსახურება. ამრიგად სცენოგრაფიული ფორმა განსაზღვრავს დადგმის დინამიკას და მოქმედების ტემპო-რიტმს.

გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის “ჰამლეტი, “ანზორ”, “ლამარა”, “თეთნულდი” და სხვა მსახიობებს კარნახობდნენ თამაშის სახვით-პლასტიკურ მანერას. ისეთი რთული კონსტრუქციული დეკორაციები, როგორც ჰქონდა შექმნილი ი.გამრეკელს მსახიობისგან საგანგებო ფიზიკურ მომზადებას მოითხოვდა.

მ.შველიძის სცენოგრაფია ასევე განსაზღვრავს მსახიობთა თამაშს სცენაზე. მასში ყველაზე მთავარი სცენური კოსტიუმი და სპექტაკლის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული გადაწყვეტაა. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მ.შველიძის “სცენოგრაფიულ შექსპირიანაში”, რომლისთვის საგანგებოდ შექმნილი მუსიკალური თემების რიტმიკა (კომპოზიტორი გ.ყანჩელი), სრულად შეესატყვისებოდა მსახიობთა კოსტიუმებისა და დეკორაციულ ფორმათა კომპოზიციების რიტმიკას.

შემდეგი მნიშველოვანი ეტაპი სპექტაკლის მხატვრულ-პლასტიკური გადაწყვეტის საკითხში არის დეკორაციების განლაგება სცენის სივრცეში. ი.გამრეკელის დეკორაციები მთლიანად ათვისებული იყო მოქმედების მსვლელობისას მსახიობების მიერ. შესაბამისად მიზანსცენებიც დეკორაციის სათამაშო მოედნებზე იყო დადგმული. მიზანსცენობრივი ნახაზი ყოველ ჯერზე სხვადასხვა რაკურსით იყო აღქმული მაყურებლის მიერ და მსახიობთა პლასტიკური ჯგუფების რიტმული მოძრაობა ერთ მთლიანობაში კრავდა დეკორაციულ სივრცეს სცენაზე. ეს განსაკუთრებით ადვილი იყო, რადგან ი.გამრეკელის დეკორაცია სპექტაკლებისთვის “ანზორი”, “ლამარა”, “თეთნულდი”... მსახიობთა მოძრაობას ერთ დეკორაციულ სივრცეში ითვალისწინებდა. მნიშვნელობა არ ჰქონდა იცვლებოდა თუ არა დეკორაცია სპექტაკლის მოქმედებების ან სურათების მიხედვით. თითოეული დეკორაცია მსახიობთა განთავსების ერთნაირ პრინციპზე იყო შექმნილი. განსხვავებული იყო ი.გამრეკელის სცენოგრაფია “ჰამლეტისთვის”. იგი რეჟისორული და მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად, განსხვავებულ სცენოგრაფიულ სურათებს ქმნიდა.

მ.შველიძე ყოველთვის მოქმედების განსაკუთრებულ ადგილს ქმნის სცენაზე. იგი უმეტესად თავისუფალია დეკორაციებისგან, ამიტომ მ.შველიძის სცენოგრაფიაში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება უკანა დეკორაციას, პირობითად ჭერს და გვერდითა დეკორაციებს ენიჭებათ. ასეთ გარემოში სცენის სივრცის პლასტიკის გამოვლენა, მთლიანად მსახიობთა გადაადგილება და მიზანსცენები მათ მოქმედებაზეა დამოკიდებული. ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის ხელში გათამაშებულ დეკორაციულ დეტალებს, რომელიც საგანგებოდაა მორგებული სპექტაკლის თითოეულ მიზანსცენას და დეკორაციული სივრცის ცალკეული მონაკვეთების სივრცობრივ ფორმას უფრო თვალსაჩინოს ხდის. ხშირად ასეთი მიზანსცენა სულაც ერთი მსახიობისა და საგნის ურთიერთობაზე იყო აგებული

ალ.ახმეტელის სპექტაკლებში დადგმის მიზანსცენური ქარგა მთლიანად მსახიობთა მასისა და დეკორაციული ფორმების ურთიერთქმედებით იქმნებოდა. თანაც ისე, რომ მასში ზუსტად იყო გამოკვეთილი დეკორაციის პლასტიკური ფორმა. მსახიობთა მოძრაობა დიფერენცირებულ ბაქნებზე სპექტაკლში “ანზორ” დეკორაციის ფორმის პარალელურად იყო ქორეოგრაფიულად აწყობილი.

ქართული თეატრალური ხელოვნების ტრადიციისამებრ რეჟისორები, თავისი შემოქმედებითი მეთოდიდან და დადგმის კონცეფციიდან გამომდინარე, მხატვარს გარკვეული სცენოგრაფიული სივრცის შექმნის პირობებს უქმნიდნენ. კ.მარჯანიშვილმა, ალ.ახმეტელმა და რ.სტურუამაც ზუსტად იცინ რა უნდათ მხატვრისგან. მხატვრები, თავის მხრივ, მათ სცენოგრაფიული ხერხებით ისეთ სივრცეს უქმნიან, რომელშიც მკაფიოდ ვლინდება თითოეული რეჟისორის დადგმის კონცეფცია. მნიშვნელოვანი აქ ის არის, რომ დროთა განმავლობაში და განსხვავებულ ეპოქებში, როგორც 1920-30-იანი და XX საუკუნის ბოლო ათწლეულები იყო, არის იგივე სცენოგრაფიული ხერხების ახალ სახვით ფორმებში გამოსახვა.

ქართული სცენოგრაფიისა და საერთოდ ქართული თეატრის შემოქმედებითი პროცესის განუყოფელი ნაწილია, სპექტაკლის შექმნისას, მხატვრისა და რეჟისორის ურთიერთობა. ამ თემაში არაერთხელ ითქვა იმის შესახებ, რომ რეჟისორის და მხატვრის თანაავტორობამ თეატრში შედეგად ბრწყინვალე სპექტაკლები დაგვიტოვა. მაგრამ ეს უბრალო მშრალი თანაავტორობა როდია, იგი ემყარება მხატვრისა და რეჟისორის შემოქმედებით მეთოდს, მათ ინტელექტსა და ინტუიციას. ამ კონკრეტულ თემაში რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობა გამრეკელი-მარჯანიშვილი, გამრეკელი-ახმეტელის და შევლიძე-სტურუას შემოქმედების მაგალითზეა განხილული. რაც შეეხება საერთოდ ქართულ თეატრში ამგვარი მხატვრისა და რეჟისორის კავშირს, თითქმის ყველა შემთხვევაში ეს კავშირი არსებობს და შემოქმედთა უშრეტ ფანტაზიასა და გამომსახველობით ხერხებს ავლენს.

ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციების აღორძინება და განახლების პროცესი სცენაზე ქართულ სახვით ხელოვნებაში მომხდარი ცვლილებების შედეგად პირველად თეატრალურ მხატვრობაში აისახა. ასე იყო “სამეულის” მიერ გაფორმებულ ზღაპარ “ჭინჭრაქას” დადგმაში. აქაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების კონცეფციის სპექტაკლის რეჟისორულ ფორმასთან, რომლითაც მ.თუმანიშვილმა სცენაზე დააბრუნა პირობით საიმპროვიზაციო სამსახიობო თამაშის ფორმა. თეატრის მხატვრისა და რეჟისორის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირის ტრადიცია, რომელსაც საფუძველი კ.მარჯანიშვილმა ჩაუყარა, ქართულ სცენაზე განსაზღვრა როგორც თეატრის განვითარება, ასევე სცენოგრაფიის, ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის განვითარებაც.

თემა მინდა დავასრულო დიდი არტისტის აკაკი ვასაძის ციტატით, რომელშიც მკაფიოდ არის ახსნილი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ხაზი, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში 1920-იანი წლებიდან დღემდე მიმდინარეობს. იმ რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე რომელიც ქართულმა თეატრმა და სცენოგრაფიამ გამოიარეს 1940-50-იან წლებში. აქ ასევე კარგად ჩანს, რომ ტრადიციების შენარჩუნება შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრმა როგორც სცენოგრაფიაში, ასევე რეჟისურასა და თეატრის ესთეტიკაში შეძლეს იმ მყარი საფუძველის წყალობით რომელიც ქართული პროფესიული თეატრის დამაარსებლებმა კ.მარჯანიშვილმა და ალ.ახმეტელმა ჩაუყარეს ქართულ სათეატრო ხელოვნებას, როგორც ხელოვნებათა სინთეზის რთულ მხატვრულ სისტემას. “...თანამედროვე თეატრი ვერც მარჯანიშვილის და ვერც ახმეტელის ხაზს გვერდს ვერ აუვლის, რადგან მათი შემონაქმედი დღეისთვის მდიდარ ტრადიციას, მყარ საფუძველს წარმოადგენს თეატრალური ხელოვნების განვითარებისთვის. ასეთ საფუძველს, ასეთ ტრადიციას წარმოადგენს მათი შემოქმედება ჩემთვისაც, და მეც, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, ვცდილობდი, მათ მიერ დატოვებულ ტრადიციაში დამენახა და გამომეყენებინა მისგან ის საუკეთესო, რაც ჩემს ბუნებას შეესაბამებოდა და რომლის გამოყენებასაც შევძლებდი მომდევნო პერიოდში, შეიძლება ითქვას უკვე დიდად შეცვლის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ვითარებაში. მათ მონაპოვართა გათვალისწინებით, მე რაღაც უნიფიცირებული სცენური ჰიბრიდი კი არ უნდა გამომეყვანა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, არამედ წარსულის გამოცდილება გამომეყენებინა ისეთი რეალისტური სცენური ტილოს შესაქმნელად, რომელიც აღმოცენებული იქნებოდა მსახიობის შემოქმედებითი გამოცდილებიდან და მონაცემებიდან. ახალი დრო და თვით ხელოვნების განვითარებაც მოითხოვდნენ ესთეტიზმისა და ფორმალიზმის უარყოფას, რეალისტური ხელოვნების პოზიციებზე მყარ დადგომას და, მე ვცდილობდი, სოციალისტური რეალიზმის გზაზე, შემენარჩუნებინა ქართული თეატრისთვის სისხლხორცეული, მისი შინაგანი სულისკვეთებიდან გამომდინარე რომანტიკულ-ჰეროიკული მიმართება”, იგონებს აკაკი ვასაძე. (92)

შენიშვნა:

1. სკენოგრაფია -ბერძნული **skenegraphia-** სცენის ფერწერული გაფორმება. ძველ ბერძნულ თეატრში ლოგეონის უკანა ვერტიკალური კედლის ფერწერული გაფორმებას, რომელიც ძვ. წ. 460-420 წწ გამოიგონა ხაზობრივი პერსპექტივა და იგი სპექტაკლის გაფორმების ფერწერულ ხერხში გამოიყენა. ვიტრუვიუს სკენოგრაფიას “კედლის მოხატვას უწოდებს, რომელშიც ხაზობრივი პერსპექტივის პრინციპებზეა აგებული. (“ათი წიგნი არქიტექტურის შესახებ”)
2. გ.კ. ლუკომსკი “ ძველებური თეატრები” ტ. I სანქტ-პეტერბურგი 1913 წ. გვ 125-130.
3. დ. ჯანელიძე “ქართული თეატრის ისტორია” თბილისი 1981 წ. გვ 4-6
4. იხილეთ იქვე
5. კ. მაღვეიხი “კუბიზმიდან და ფუტურიზმიდან სუბპრემატიზმამდე” მოსკოვი 1916 წ. გვ 19.
6. შ. აფხაიძე “სანდრო ახმეტელი” 1958 წ. გვ 12
7. კრ. “ალექსანდრე ახმეტელი” რედაქტორი- ვ. კიკნაძე თბილისი 1978 წ. ტ. I გვ. 18
8. გალიბეგაშვილი. ”ქართული თეატრალური მხატვრობის დღევანდელიობა” “ეურ. საბჭოთა ხელოვნება”, №2, გვ. 4
9. ვ. ბერიოზკინი “სპექტაკლის გაფორმების ხწლოვნება”. “ქართული თეატრის ფენომენი” მოსკოვი 1986 წ. გვ 67
10. ვ.ბერიოზკინი “სპექტაკლის გაფორმების ხწლოვნება”. “ქართული სკენოგრაფიის ფენომენი” საბჭოთა ხელოვნება” № 10 1986 წ. გვ 68
11. გ. ალიბეგაშვილი “ქართული თეატრალური მხატვრობის დღევანდელიობა” საბჭოთა ხელოვნება №4 თბილისი, 1979 წ.
12. ქართული მოდერნიზმი 1910-1930 მ. ციციშვილი ნ. ჭოლოშვილი. სტატია “ქართული მოდერნისული მხატვრობა ევროპულ კონტექსტში” გვ 123-128
13. დ. კაკაბაძე “ხელოვნება და სივრცე” პარიზი 1926წ.
14. ქართული მოდერნიზმი 1910-1930 მ. ციციშვილი ნ. ჭოლოშვილი. სტატია “ქართული მოდერნისული მხატვრობა ევროპულ კონტექსტში” გვ 123-128
15. ქართული მოდერნიზმი 1910-1930 მ. ციციშვილი ნ. ჭოლოშვილი. სტატია “ქართული მოდერნისტული მხატვრობა ევროპულ კონტექსტში” გვ 123-128

16. ს. სიგუა “H₂SO₄”-დან მემარცხენეობამდე” “ცისკარი” №10 1986 წ.
17. ც. კუხიანიძე “ირაკლი გამრეკელი” თბილისი 1981 წ. გვ 69
18. მ. გიუმერელი. “ირაკლი გამრეკელი და სანდრო ახმეტელი” “საბჭოთა ხელოვნება” №3 გვ 16. 1967 წ.
19. გ. ალიბეგაშვილი “შ. რუსთაველისა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების დადგმების გაფორმება 1922-1966 წლებში” ” Ars Georgika (“ქართული ხელოვნება”) სერია ბ №7 1974 წ. გვ.27
20. ც. კუხიანიძე “ი. გამრეკელი” თბილისი 1981 წ. გვ. 56
21. გ. ალიბეგაშვილი “შოთა რუსთაველისა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების დადგმების გაფორმება 1922-1966 წლებში” ” Ars Georgika (“ქართული ხელოვნება”) სერია ბ №7 1974 წ. გვ.34
22. აკაკი ვასაძე “მოგონებები, ფიქრები” ტ.2 თბილისი 2010 წ. გვ. 38
23. აკაკი ვასაძე “მოგონებები, ფიქრები” ტ.2 თბილისი 2010 წ. გვ. 114
24. აკაკი ვასაძე “მოგონებები, ფიქრები” ტ.2 თბილისი 2010 წ. გვ. 55
25. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. გვ 46
26. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. გვ 54
27. იხილეთ იქვე
28. ნ. ურუშაძე -ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში”. შესავალი. თბილისი საქართველოს თეატრალური საზოგადოება 1982 წ.
29. იხილეთ იქვე
30. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. გვ 75
31. იხილეთ იქვე
32. იხილეთ იქვე
33. ვ. კიკნაძე “გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო”. “საბჭოთა ხელოვნება”. №7 1987 წ. გვ 73-74
34. გრ. რობაქიძე “თეატრი, როგორც რიტმი”. გაზ. “რუბიკონი” 1924 წ.
35. ვ. კიკნაძე “გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო”. “საბჭოთა ხელოვნება”. №7 1987 წ. გვ 73-74
36. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. გვ 77

37. ნ. ურუშაძე ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში” . შესავალი. თბილისი საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.
38. თ. წულუკიძე “ მხოლოდ ერთი სიცოცხლე” თბილისი 1983 წ. გვ.---
39. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. გვ. 83.
40. ნ. ურუშაძე “შალვა დადიანის თეონულის შესახებ” “საბჭოთა ხელოვნება” №3 1973 წ.
41. იხილეთ იქვე
42. ნ. ურუშაძე ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში” . შესავალი. თბილისი საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.
43. მ. თევზაძე სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი განერკელის შემოქმედებაში”. გვ. 97. გაზეთი “კავკასიონი” 1924 წ.
44. მ. თევზაძე “სცენური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში.” თბილისი 2001 წ. 94
45. მ.გ. ეტკინდი “რიტმი სივრცე და დრო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში” ლენინგრადი 1974 წ. გვ. 211
46. ნ. ურუშაძე ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში” . შესავალი. თბილისი საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.
47. იხილეთ იქვე
48. იხილეთ იქვე
49. იხილეთ იქვე
50. ვ.ი. შეპოვალოვი “სცენოგრაფია, როგორც სპექტაკლის სივრცობრივი გადაწყვეტა”. სემინარის “სცენური კოსტიუმის ტექნოლოგია” მასალიდან.
51. ჯ. სტრელერი “თეატრი ადამიანებისთვის” მოსკოვი “რადეგა” 1974 წ გვ. 127
52. ს. დრუჟინინი, ე. კუზნეცოვი ჟურნალი “ტეატრ“ “მირიან შველიძე და თეიმურაზ ნინუა” 11 1980 .
53. იხილეთ იქვე
54. ხ. კიკვაძე “მხატვარს მისი თეატრი ქმნის” ინტერვიუ მ. შველიძესთან ჟურნალი “სცენა” 2008 წ. №1

55. ხ. კიკვაძე “სცენაზე ფიროსმანის თბილისი” “ლიტერატურა და ხელოვნება” №5 2011 წ.
56. ხ. დრუჟინინი, ე. კუზნეცოვი ჟურნალი “ტეატრ” “მირიან შველიძე და თეიმურაზ ნინუა” 11 1980 .
57. ნ. ყიასაშვილი “უ.შექსპირის ტრაგედიები” შესავალი წერილი და კომენტარები. “საბჭოთა ხელოვნება”. თბილისი 1986 წ.]
58. პ. ურუშაძე “რიჩარდ III” “თეატრალური მოამბე”. 1979. №2 გვ.12
59. ჯ. სტრელერი “შექსპიერის “მეფე ლირი” “თეატრის ადამიანებისთვის” მ. “რადუგა” 1984წ. გვ 269.
60. პ. ურუშაძე “რობერტ სტურუას “მაკბეტი”. “ხელოვნება” №3-4 2001წ. გვ. 34
61. ე. გორფუნდელი “პლიუს მინუს ბრეხტი” (მაკბეტი რუსთაველის თეატრში). “მოსკოვსკი ნაბლიუდატელი” № 5. 6 სექტემბერი 1995წ.
62. პ. ურუშაძე “მაკბეტი რუსთაველის თეატრში”. “თეატრი და ცხოვრება” 1996 წ. №1-2
63. ა. ვასაძის “მოგონებებში, ფიქრები” ტ.I თბილისი 2010 წ. გვ. 218).
64. ა. ფალავა “თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის ისტორიის კათედრის სამეცნიერო ნაშრომები”. 1960/61 წ. №23
65. ა. ვასაძე “მოგონებები ფიქრები” წიგნი I თბილისი 2010წ გვ 217.
66. ა. ვასაძე “მოგონებები ფიქრები” წიგნი I თბილისი 2010წ გვ 218.
67. ს. ამაღლობელი “ჰამლეტ” გაზეთი “ხელოვნება” №26 1926წ.
68. ა. ვასაძის “მოგონებებში, ფიქრები” ტ.I თბილისი 2010 წ. გვ. 218.
69. იხილეთ იქვე
70. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული “ხელოვნება” 1961 გვ 90.
71. ა. ვასაძის “მოგონებებში, ფიქრები” ტ.I თბილისი 2010 წ. გვ. 219
72. იხილეთ იქვე
73. ა. ვასაძის “მოგონებებში, ფიქრები” ტ.I თბილისი 2010 წ. გვ. 220
74. კოტე მარჯანიშვილი “კრებული” უ.ჩხეიძე “კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი “ხელოვნება თბილისი 1961 წ. გვ 96
75. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული “ხელოვნება” 1961 გვ 78.
76. “ჰამლეტი” გაზ. “კომუნისტი” 1926 წ. 5/1
77. გაზ. “მუშა” 1926. 20. 11 წ
78. თ. ბოკუჩავა “ჰამლეტი” “თეატრი და ცხოვრება” №1 2002 წ.
79. იხილეთ იქვე

80. მ. გეგეჭკორი “ჰამლეტი შოთა რუსთაველის სცენაზე” გაზ. “ეპოქა” 2001 №22
81. ვ. კიკნაძე - გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1989 წ. გვ 31.
82. გრ. რობაქიძე “შვილები მზისა და მისი ქურუმი”. “მნათობი” 1924 წ
83. “ათას წელიწადში ერთხელ. გაზეთი “მუზა” №1 (9) 1997 წ.
84. ნ. გურაბანიძე “ტრაგიკული მისტერია” ლიტერატურული საქართველო №1 1997 წ.
85. იხილეთ იქვე
86. ე. გუგუშვილი “ლამარა” “ქართული თეატრის დღე” 14 იანვარი 1997წ.
87. თ. ბოკუჩავა “გრიგოლ რობაქიძის ლამარა რუსთაველისდ თეატრის სცენაზე” გაზ. “კავკასიონი” 12-18 დეკემბერი 1996 წ.
88. კ. სტანისლავსკი “ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში” მოსკოვი 1980წ. გვ 37
89. ვიქტორ ნოზაძე “ვეფხისტყაოსნის განკითხვანი”, “ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება”. ბუენოს-აირესი 1954 წელი გვ4
90. სამუშაო ინტერვიუ მ. შველიძესთან 06. 06 .2001 წ
91. აკაკი ვასაძე “მოგონებები, ფიქრები” ტ.2 თბილისი 2010 წ. გვ. 114
92. აკაკი ვასაძე “მოგონებები, ფიქრები” ტ.2 თბილისი 2010 წ. გვ. 51

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი კრებული 2-ტომად . საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი. თბილისი 1987 წ.
2. ბერიოზკინი ვ. “სპექტაკლის გაფორმების ხელოვნება” საბჭოთა ხელოვნება” №10 1986წ
3. ბერიძე ვ. “მხატვრის სამყარო” კომუნისტი №86 13 აპრილი 1979 წ
4. ბოკუჩავა თ. “გრიგოლ რობაქიძის “ლამარა” რუსთაველის თეატრის სცენაზე” კავკასიონი 12-18 დეკემბერი 1996 წ
5. ბუხრიკიძე დ. “წმინდა თეატრი”... გრძნობათა აღქმით” “7 დღე” 29 ნოემბერი-54 დეკემბერი 1996წ
6. გიჟიმერელი მ. “ირაკლი გამრეკელი და სანდრო ახმეტელი” “საბჭოთა ხელოვნება” 1969წ.
7. გუგუშვილი ე. “ლამარა” ქართული თეატრის დღე 14 იანვარი 1997წ.
8. გურაბანიძე ნ. “ეპოქის სუნთქვა “საბჭოთა ხელოვნება” №3 1977წ

9. გურაბანიძე ნ. “ტრაგიკული მისტერია” “ლიტერატურული საქართველო” 3-19 იანვარი 1997წ
10. გურაბანიძე ნ. “მირიან შველიძის იმპოვიზაციები” ხელოვნება №3-4 1992 წ
11. გურაბანიძე ნ. “რეჟისორი და მისი კონცეფცია” “თბილისი” №64 19 მარტი 1979წ
12. დადიანი შ. “თეთნულდი” თბილისი 1961 წ.
13. თევზაძე მ. “სასცენო სივრცის პრობლემა სანდრო ახნეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში” თბილისი 2001 წ
14. თევზაძე მ. “თეატრის იდუმალება (შტრიხები მირიან შველიძის პორტრეტისათვის)” ლიტერატურა და ხელოვნება” 2006 წ.,
15. კიკნაძე ვ. “გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო” “საბჭოთა ხელოვნება” 1988წ
16. კიკნაძე ვ. “საუბრები ქართულ თეატრზე” თბილისი 1985წ.
17. კინწურაშვილი ქ. “მისაბადი და შთამაგონებელი” ლიტერატურული საქართველო 11 ოქტომბერი 1985 წ
18. კუხიანიძე ც. ი. გამრეკელი თბილისი 1981 წ.
19. ლომთათიძე ლ. “ირაკლი გამრეკელი” თბილისი 1984 წ.
20. მარჯანიშვილი კ. კრებული თბილისი 1961წ
21. მაჭავარიანი ნ. “სულიერი ფასეულობების ძიებაში (“ლამარა” რუსთაველის სცენაზე)” თეატრი და ცხოვება 1997წ.
22. რობაქიძე გრ. “ლამარა” “ცისკარი” №2 1989წ.
23. რობაქიძე გრ. “თეატრი, როგორც რიტმი “საბჭოთა ხელოვნება” №3 1987წ.
24. სიგუა ს. “H2SO4”-დან მემარცხენეობამდე” ცისკარი №10 1986 წ.
25. ნ. ურუშაძე ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში” . შესავალი. თბილისი საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.
26. ურუშაძე ნ. “ამზორ” თბილისი 1984წ.
27. ურუშაძე პ. “რიჩარდ III” თეატრალური მოამბე №2 1979წ
28. ქიქოძე ნ. “შაღვა დადიანის “თეთნულდის” შესახებ” საბჭოთა ხელოვნება №3 1973 წ.
29. შექსპირი უ. 5 ტომად რედაქტორი ნ. ყიასაშუეკლის თბილისი 1987წ.
30. შალუტაშვილი ალ. “ჩვენი ეპოქის თვალსაწიერიდან” “კომუნისტი № 64 16 მარტი 1979 წ

31. ჯანელიძე დ. “ქართული თეატრის ისტორია” თბილისი 1983 წ.
32. ჯანელიძე დ. “სახიობა” თბილისი 1980 წ.
33. . « - » . 1977
34. . “ . . .
1922-1966 ” Ars Georgika (“qarTuli xelovneba”)
#7 1974 .
35. . « » . 1994
36. . « » . 1988 .
37. « » « » 1 1967 .
38. . « » . 1986
39. « » .1 .2
40. « » « » 25
1977
41. . . « 1921-1970 » . 1975
42. . . « » . 1936 .
43. . . « » . 1979 .
44. . . « » 11
1980 .
45. .1981 .1
46. . 1957
47. 1-8 1984 .
48. . « » . 1987 .
49. . « » 1989 .
50. . « »
www.ashtray.ru/main/.../Kand_Scen_compose.ht... -
51. . « » « » .
1978 .
52. . . « » . 1974 .
53. . . « » - 1913
54. « » . 1987 .
55. . « » 2 1984 .
56. . . « - I -
» . 1980
57. « » (. . .)
- 1962 .

58. . . « » 1980 .
59. « » .1984
60. « » 1 4 2008 .
61. . . « , , , » .1970
62. . « » 100-
. 4 1987
63. . . « » 1-2 1967 .
64. . « » « » 1987 .
65. . « » « » 1980
66. . « » 1 1989 .
67. () .1978
68. . « » 25 1979
69. . « » 1983 .
70. - . « » « » 67 4 1987 .
« » « » 66 18 1979 .
71. . . « »
13.01.03 .
72. . . . « ».
1974 .