

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ხელნაწერის უფლებით

ხათუნა კიკვაძე

ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში
(ირაკლი გამრეკელისა და მირიან შველიძის სცენოგრაფიის მაგალითზე)

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

მ ა ც ნ ე

2012

სადისერტაციო ნაშრომი შესრულებულია ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის მიმართულება

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თებრონე ურუშაძე ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი.

ოფიციალური რეცენზენტები: 1.

2.

დისერტაციის დაცვა შედგება 2012 წლის, საათზე, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სადისერტაციო კომისიის სხდომაზე.

მისამართი: 0179, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კორპუსი,.....

დისერტაციის გაცნობა შეიძლება ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ბიბლიოთეკაში.

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი:

საკვლევი თემის აქტუალობა

ქართული სცენოგრაფიის განვითარება 1920-იან წლებში დაიწყო. XX საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო სცენოგრაფიაში ადგილი ჰქონდა მრავალრიცხოვან რეფორმებსა და ნოვატორულ ძიებებს, რამაც განსაზღვრა სცენოგრაფიის მნიშვნელობა თეატრალურ ხელოვნებაში. არაერთგვაროვანი იყო თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების მხატვრულ ფორმათა ევოლუცია ქართულ სცენაზე. ქართველმა მხატვრებმა შეძლეს მსოფლიო თეატრში და სცენოგრაფიაში არსებული მიღწევების გაზიარება და შემოქმედებით პრაქტიკაში მოახდინეს სცენოგრაფიულ ფორმათა და მხატვრულ იდეათა სწორი სელექცია. ამან შესაძლებელი გახადა ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციების და მისი თეორიული საფუძვლების განსაზღვრა, რაც აუცილებელი იყო ქართული სცენოგრაფიის, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბება.

კვლევის საგანი და მიზანი

ნაშრომის მიზანია ნათლად წარმოაჩინოს ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესში არსებული მიღწევები. თამამი ნოვატორული ძიებებით აღმოჩენილი ახალი გამომსახველობითი ხერხები, რომლებიც ქართული სცენოგრაფიის ძირითად მხატვრულ პრინციპებს დაედო საფუძვლად და მისი ტრადიციები განსაზღვრა.

კვლევის მეთოდი

კვლევისათვის გამოყენებული კომპარატიული მეთოდი, რომლის საფუძველზეც ქართული სცენოგრაფია და ქართველი თეატრის მხატვრების შემოქმედება განხილულია XX საუკუნის დასაწყისის სცენოგრაფიის განვითარების საერთო კონტექსტში, რუსულ და ევროპულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებასთან და ქართულ სახვით ხელოვნებასთან მიმართებაში.

კვლევის მეცნიერული სიახლე

დღემდე ქართული სცენოგრაფიის თეორიული საფუძველი არ ყოფილა განხილული თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებთან მიმართებაში. სცენოგრაფიის თეორიული საფუძვლები თეატრის განვითარების ათასწლეულების მანძილზე დაგროვილ გამოცდილებას და სხვადასხვა ქვეყნების სანახაობრივი კულტურის ტრადიციებს ემყარება. სცენოგრაფიის თეორიის საკითხები, რომელიც ჩვენს დროში და ჩვენს თვალწინ ყალიბდება, კომპლექსურად მოიცავს სცენური ნაწარმოების სივრცობრივი გადაწყვეტის ყველა სტრუქტურულ თავისებურებებს. თეატრი, როგორც ცოცხალი და მუდმივად განახლებადი ხელოვნება, არაერთგვაროვან მხატვრულ ფორმებს ბადებს. შესაბამისად მისი თეორიული საფუძველიც და მეთოდოლოგიური ფორმაც არაერთგვაროვანია. მაგრამ შემოქმედებითი პრაქტიკით შემუშავებული ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებები, კონკრეტული მხატვრების შემოქმედების მაგალითზე, შესაძლებელს გვაძლევს განისაზღვროს ქართული სცენოგრაფიის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძვლები.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება

სადისერტაციო თემა სასარგებლო იქნება ქართული სცენოგრაფიის მეკვლევარებისთვის, რომლებიც კონკრეტული სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების მაგალითზე შეძლებენ განიხილონ, როგორ ვითარდებოდა სცენოგრაფიის სტრუქტურა და სასცენო სივრცის პლასტიკა, მასში გამოყენებული ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სინთეზურ მთლიანობაში, რაც უზრუნველყოფდა სპექტაკლის მოქმედების გაფორმებას. თემა შეიძლება იყოს გამოყენებული სალექციო სემინარების და სპეციალური კურსების მომზადებისას.

თემა მოხსენების სახით წარმოდგენილი იყო თსუ-ს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე ჩატარებულ სამეცნიერო კონფერენციაზე, რომელიც

მიეძღვნა ქართველი სცენოგრაფის პოცხელის დაბადებიდან ასი წლისთავის იუბილეს 2007 წლის 20 დეკემბერს. თემა შესულია საკონფერენციო მასალების კრებულში, აგრეთვე რუსულენოვან ჟურნალ “სცენას” მიერ გამოქვეყნებულ აღნიშნული კონფერენციის საანგარიშო მასალაში. ნაშრომს დართული აქვს 2010-11 წლებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციები ჟურნალებში “თეატრი და ცხოვრება”, “ლიტერატურა და ხელოვნება”, “Сцена” (რუსეთის ფედერაციის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ჟურნალი).

ნაშრომის სტრუქტურა

სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს კომპიუტერზე ნაბეჭდ 199 გვერდს. შედგება შესავლის და 3 ძირითადი თავის და 11 ქვეთავის და დასკვნითი ნაწილისგან. ტექსტს ერთვის შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურის სია (72).

ნაშრომის ძირითადი ნაწილი

თემის შესავალი

ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება და სცენოგრაფიის განვითარება კოტე მარჯანიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. მან მიიწვია თეატრში თითქმის ყველა მხატვარი, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდა საქართველოში. ამიტომ ქართული სცენოგრაფია მჭიდროდ არის დაკავშირებული დაზგურ ხელოვნებასთან, რომელიც ამ პერიოდში განიცდიდა მოდერნიზმის ძლიერ გავლენას. გარდა ამისა, 1910-30-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიება მიმდინარეობდა. ამან განაპირობა ქართული მონუმენტური მხატვრობის, წიგნის დასურათების, არქიტექტურისა და ქანდაკების ძველი ტრადიციების ახლებური გააზრება. ასევე გაჩნდა ინტერესი ძველი ხალხური თეატრისადმი, რომლის მხატვრული გაფორმების ქმედითი ფორმები კარგად შეერწყა თეატრში კონსტრუქტივიზმის მხატვრულ პრინციპებს, რომლის პერიოდშიც მოხდა ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბება. სულ რამოდენიმე წელიწადში ქართულ სცენოგრაფიაში მოხდა დაზგურობის დაძლევა და სცენოგრაფიის სამგანზომილებიან, მოცულობით-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტა. ასევე საფუძველი ჩაეყარა რეჟისორის მიერ პიესის თავისუფალ ინტერპრეტაციას, რამაც სცენური ნაწარმოების შექმნის პროცესში, რეჟისორისა და მხატვრის მჭიდრო შემოქმედებითი თანამშრომლობა განაპირობა.

თავი I. ქართული სცენოგრაფია

ქვეთავი I-II. ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარების ეტაპები; ქართული დაზგური მხატვრობა

მსოფლიოს ყველა ქვეყნის თეატრი ხალხურ სანახაობებიდან აღმოცენდა, ასევეა ქართული თეატრიც. ქართული ხალხური სანახაობებიდან ყველაზე გავრცელებული ფორმა ბერიკაობა და ყვენობა იყო. ხანგრძლივი არსებობის განმავლობაში ბერიკაობა, ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად გარდაიქმნა. ბერიკაობას, ისევე როგორც ყველა ადრეული პერიოდის რიტუალურ-სანახაობრივ ცეკვა-თამაშებს, ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური და ხმოვანი გაფორმება სდევდა თან. მისი სახიერი და მხატვრული გადაწყვეტა, პერსონაჟული იყო და სათამაშო სცენოგრაფიების ფუნქციით სრულდებოდა. ბერიკაობას სადადგმო ფორმაც გააჩნდა. იგი მისი დრამატურგიული ქარგიდან იყო გამომდინარე და იმპროვიზაციის უზარმაზარ შესაძლებლობებს იძლეოდა.

ქართული თეატრის ისტორიაზე XVIII საუკუნემდე საკმაოდ მწირი ინფორმაცია მოიპოვება. პირველი ქართული პროფესიული თეატრი ერეკლე II კარზე შეიქმნა. ე.წ. “ერეკლეს თეატრი” ორი სახით იყო წარმოდგენილი: ლიტურგიულ-მისტერიული ხასიათის “სასკოლო დრამითა” და ასუმაროკოვის კომედიებით, თუმცა ამ თეატრში იდგმებოდა რასინის, ვოლტერის, კორნელის ორიგინალური ან გადმოქართულებული

პიესებიც. პირველი ქართული თეატრალური დასი, 1795 წელს კრწანისის ომში ალა-მაჰმად-ხანთან შეტაკებისას დაიღუპა. თითქმის ექვსი ათეული წლის განმავლობაში, ქართულმა პროფესიულმა თეატრმა ფუნქციონირება შეწყვიტა. 1850 წლის 14 იანვარს, კლასიკური გიმნაზიის დარბაზში წარმოადგინეს გერმანეთის კომედია “გაყრა”, რომლითაც დაიწყო ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება. ხოლო 1878 წელს ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, დიმიტრი ყიფიანის, ნიკო ნიკოლაძის, ივანე მაჩაბლის, ვასო აბაშიძის და სხვა ცნობილ ქართველ მოღვაწეთა ძალისხმევით დაარსდა ქართული დრამატული საზოგადოება, ხოლო ერთ წელიწადში, 1879 წელს, ბარბარე ჯორჯაძის კომედიით “რას ვეძებდი და რა ვიპოვე” დაფუძნდა ქართული დრამატული თეატრი (ახლანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრი).

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართული ხელოვნება რუსული მოდერნიზმის და ევროპული ავანგარდის ძლიერ გავლენას განიცდიდა. პარალელურად ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიების პროცესი მიმდინარეობდა, რამაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ახლებური გააზრება განაპირობა.

ამ წლების ქართული თეატრიც, რუსული თეატრის ძლიერ გავლენას განიცდიდა. რუსეთში მიღებული განათლებით, ასპარეზზე გამოვიდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები: ა.წუწუნავა, ვ.შალიკაშვილი, მ.ქორელი, ა.ფაღავა, მაგრამ ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება და ქართული სცენოგრაფიის განვითარება კოტე მარჯანიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. მან მოიწვია თეატრში ქართველი მხატვრები დ.კაკაბაძე, ი.გამრეკელი, ლ.გუდიაშვილი, ე.ახვლედიანი, პ.ოცხელი და სხვები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ სათეატრო მხატვრობას.

ქართული სცენოგრაფიის განვითარება თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პერიოდში დაიწყო. კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმმა სცენოგრაფიაში ის ადრეული ქმედითი ფორმები ააღორძინა, რომელიც ქართული ხალხური თეატრის ტრადიციებში არსებობდა.

ქართული სცენოგრაფიის განვითარების ისტორია 1922 წელს კ.მარჯანიშვილის მიერ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგმული ლოპე დე ვეგას “ცხვრის წყაროთი” დაიწყო. სპექტაკლის მხატვარი ვ.სიდამონ-ერისთავი იყო. სპექტაკლში გამოვლინდა კ.მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდი და სცენოგრაფიი მნიშვნელობა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში.

ქვეთავი III-IV. ირაკლი გამრეკელის დაზგური და თეატრალური მხატვრობა;

სამყაროს კონსტრუქტივისტული მოდელი ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში

ქართული სცენოგრაფიის განვითარება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქართულ დაზგურ მხატვრობასთან. კ.მარჯანიშვილის მიერ თეატრში მიწვეულ მხატვართა შორის იყო ახალგაზრდა, თვითნასწავლი მხატვარი ი.გამრეკელი, რომელიც ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია. მისი დაზგური შემოქმედება განიცდიდა ექსპრესიონიზმის და კუბო-ფუტურიზმის გავლენას. იგი იყო მხატვარი-ილუსტრატორი. სწორედ მის მიერ ო.უაილდის “სალომეასთვის” შესრულებული ილუსტრაციების ნახვის შემდეგ, დიდმა რეჟისორმა იგი თეატრში სამუშაოდ მიიწვია.

ი.გამრეკელის მიერ 1922-24 წლებში გაფორმებულ სპექტაკლებში ჯერ კიდევ ჩანდა ფერწერული მხატვრობის გავლენა. როგორც პროფესიონალი სცენოგრაფის პირველი განაცხადი კ.მარჯანიშვილის მიერ დადგმული უ.შექსპირის “ჰამლეტის” სცენოგრაფია იყო, რომელიც საეტაპო აღმოჩნდა ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებისთვის.

1926 წელს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრს სათავეში აღ.ახმეტელი ჩაუდგა. მისი რეჟისორული მეთოდი და შემოქმედებითი მრწამსი ახალი პეროიკულ-რევოლუციური თეატრის შექმნისკენ იყო მიმართული, რის განხორციელებაშიც დიდი წვლილი ი.გამრეკელის სცენოგრაფიამ შეასრულა.

1926 წელს ალ.ახმეტელმა დადგა აგლებოვის პიესა “ზაგმუკი”. ი.გამრეკელის წინაშე რთული ამოცანა იდგა, ფორმათა განზოგადებით და მოქნილი სამოქმედო სივრცის მოხაზვით სცენაზე, მოქმედების კონკრეტული ადგილი უნდა შეექმნა. სცენოგრაფია მთლიანად კონსტრუქცივისტული იყო. პირველად სასცენო სივრცის სხვადასხვა ფორმის სიბრტყობრივი დანაწილებით, დეკორაციის ერთიანი დაზვის პრინციპზე აგებით, რომელიც ჩართული იყო სპექტაკლის მოქმედებაში და დადგმის პლასტიკურ-სივრცობრივ ფორმას განსაზღვრავდა, შესაძლებელი გახდა სცენაზე ერთდროულად ბევრი სტატისტის მონაწილეობით მონათა აჯანყების მასიური სცენების დადგმა. ამას პირველ ყოვლისა ხელს უწყობდა სპექტაკლის დეკორაციულ-კონსტრუქციული გაფორმება. მხატვრობა მთლიანად პასუხობდა სპექტაკლის ჰეროიკულ-რევოლუციურ პათოსს.

1928 წელს ი.გამრეკელმა გააფორმა ალ.ახმეტელის “რღვევა” (ბ.ლაგრენიოვი). მხატვარმა განსხვავებულ მხატვრულ სტილში გადაწყვიტა სცენოგრაფია. სპექტაკლის I და III მოქმედება ნეორეალისტურ სტილში იყო განხორციელებული, ხოლო II-IV მოქმედება კონსტრუქცივისტული იყო. სპექტაკლში მხატვარმა თეატრის ყველა ტექნიკური შესაძლებლობა გამოიყენა. სცენაზე უზარმაზარი ჯავშნოსანი კრეისერიც კი ააგო. დეკორაცია აქაც მოძრავ წრეზე მოათავსა. ჯავშნოსანზე გაკეთებული იყო დიფერენცირებული სათამაშო მოედნები, რომელიც ბევრ მსახიობს იტევდა. მეზღვაურთა აჯანყების სცენაში სტატისტთა მასის ტალღისებრი მოძრაობა დეკორაციულ ფორმათა დინამიზმს უწყობდა ხელს. ალ.ახმეტელი ყოველთვის ისწრაფვოდა ერთიანი სანახაობრივი დადგმის შექმნისაკენ. ამის მაგალითები იყო “ზაგმუკში” აჯანყების სცენები, “რღვევაში” მეზღვაურთა ტალღისებრი პლასტიკური მოძრაობა და სხვა.

ქართული სცენოგრაფიისა და საერთოდ ქართული თეატრის განვითარებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ი.გამრეკელის სცენოგრაფიას ალ.ახმეტელის სპექტაკლებისთვის: “ანზორი”, “ლამარა”, “თეთნულდი” და “ყაჩაღები”.

1920-30-იან წლებში სცენოგრაფიაში სპექტაკლის მოქმედების ადგილი განზოგადებული ფორმის იყო. მხატვრები ცდილობდნენ ამა თუ იმ ქვეყნის სტილიზებული სახე ეთნოგრაფიული, არქიტექტურის, ყოფითი კულტურის კრებითი დეტალებით წარმოეჩინათ. ვივანოვის პიესა “ჯავშნოსანი 14-69” ალ.ახმეტელის გადაწყვეტილებით, ს.შანშიაშვილმა გადმოაქართულა და მოქმედება ციმბირიდან დაღესტანში გადმოიტანა. მიუხედავად მოქმედების კონკრეტული ადგილისა, ი.გამრეკელმა “ანზორის” სივრცობრივ-პლასტიკურ გადაწყვეტაში ფორმათა ისეთ განზოგადობას მიაღწია, რომ დაღესტნური სოფელი, პატარა რკინიგზის სადგური და ა.შ. მთელი სამყაროს კრებით სახედ გადაიქცა.

ი.გამრეკელის კონსტრუქციები მათემატიკური სიზუსტით იყო აგებული, ფორმათა და ზომათა პროპორციულობის განგებ დარღვევა, მეტ გამომსახველობას ანიჭებდა დეკორაციებს. ეს, ერთი შეხედვით, სრულიად ხელოვნური გარემო ლაკონური და მრავლისმეტყველი აღმოჩნდა. “ანზორის” სცენოგრაფია მთლიანად კონსტრუქცივისტის პრინციპებზე იყო აგებული. იგი მხატვრისგან არქიტექტურისა და ინჟინერიის ცოდნას მოითხოვდა. ოთხივე აქტში ი.გამრეკელმა სხვადასხვა დეკორაცია შექმნა. არც ერთი მათგანი ერთმანეთს არ ჰგავდა. საერთო მათში მხოლოდ სცენის პლანშეტის რელიეფური წყობა იყო, რომელიც ერთგვარ საძირკველს წარმოადგენდა ყოველი ახალი დეკორაციულ-კონსტრუქციული სივრცის ასაგებად.

დაღესტნური აული სტილიზებული შვიდსაფეხურიანი, ბრტყელბანიანი, ტრაპეციის ფორმის საცხოვრებელი სახლების ერთმანეთზე შემდგარ კონსტრუქციას წარმოადგენდა, სპექტაკლის სამოქმედო სივრცეს, დადგმის მიზანსცენურ ნახაზს და ფორმათა საერთო დინამიზმით მთელი სპექტაკლის ტემპო-რიტმს განსაზღვრავდა. დიფერენცირებული სათამაშო მოედნები კონსტრუქციაზე ერთმანეთთან პანდუსებითა და კიბეებით იყო დაკავშირებული. მთის სოფლის ლანდშაფტი პირქუშ რუხ-მიწისფერ ტონში იყო გადაწყვეტილი. კონსტრუქციის “უფერული” კოლორიტი

ფორმათა გამოკვეთას და ფაქტურულობას უსვამდა ხაზს. სახლები ხაოიანი ფაქტურის გამო, ფიქალი კლდისგან ნაშენს ჰგავდა. ისინი თითქოს მთის ფერდობებს მიჰყვებოდა. მეტი რეალისტრობისთვის მხატვარმა ამ სახლებს შესასვლელი კარი და სარკმლებიც გაუკეთა. თითოეული დეკორაციული კონსტრუქცია სცენაზე კონკრეტული, რეალური დეკორაციული ფორმისა და პირობითი პლასტიკური ფორმის კონტრასტზე იყო აგებული. დეკორაციის უკანა ფონს განყენებული მუქი ნაცრისფერი ფარდა-დრაპირება წარმოადგენდა, რაც კიდევ უფრო ამაფრებდა დეკორაციის პლასტიკას.

ი.გამრეკელის “ანზორში” შექმნილ მთის სტილიზებულ ფერდობებზე, აჯანყებული დაღესტნელების რიტუალური საბრძოლო ცეკვა რეჟისორმა შეძლო რთულ პლასტიკურ ნახაზში გადაეწყვიტა. მსახიობთა სინქრონული მოძრაობა დეკორაციის ხაზობრივ წყობას ემთხვეოდა და პარალელურ ნახაზში ეწყობოდა. ამით კიდევ უფრო მძაფრდებოდა სპექტაკლის შიდა რიტმი და მუხტი მთლიანად გადაეცემოდა სპექტაკლის მოქმედებას. ეს პლასტიკური პათეტიკა შეუძლებელი იქნებოდა, დეკორაციის წყობას შიდა დინამიკის გარეშე.

“ანზორის” ვიზუალურ-პლასტიკური გადაწყვეტა არღვევდა დეკორატიულ ფორმათა გადაწყვეტის შესახებ ადრე არსებულ ყველა შეხედულებას და თეატრალურ მხატვრობაში ახალ გამომსახველობით-პლასტიკურ ხერხს ამკვიდრებდა. “ანზორის” გაფორმებაში გამოვლინდა სცენოგრაფიის სხვადასხვა ფუნქციონალური მხარეებიც.

შემდეგი სპექტაკლები: “ლამარა” და თეთნულდი” ი.გამრეკელის მხატვრული სტილის სრულყოფაზე მეტყველებს. “ლამარას” სცენოგრაფია, ისევე როგორც “ანზორის” მხატვრობა მთლიანად კონსტრუქტივისტული იყო. მხატვარმა შექმნა ქვეყნის სახის კრებითი სცენური ფორმა. დეკორაციულ დაზგაზე სათამაშო მოედნების დიფერენციაცია, სტილიზებული კოშკებითა და სპირალურად ზევით მიმართული დამრეცი ფიცარნაგებით, ერთიან კონსტრუქციულ-პლასტიკურ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. “ლამარას” თეატრალური სივრცე ხედვის უსასრულობას გულისხმობდა. ამიტომაც პლასტიკური ფორმის სირბილე და დენადი რიტმი ერთი დეკორაციული ფორმის მეორეში გადასვლას ახდენდა. დეკორაციის კოლორიტი და ფაქტურა კლდოვანი მთის ფერდობების ასოციაციას ქმნიდა.

სპექტაკლი “ლამარა” ოთხ მოქმედებად მიდიოდა. თითოეული აქტისთვის განსხვავებული დაზგა-დეკორაცია იყო გაკეთებული, მაგრამ დეკორაციის კონსტრუქცია, მოქმედების ადგილის მეტი დაკონკრეტებისთვის, ერთი ძირითადი დაზგის ფარგლებში იცვლებოდა. რობაქიძისეული მითოსული სამყარო ი.გამრეკელმა თითქოს განგებ დედამიწასა და ცას შორის საგანგებო სუბსტანციაზე ააგო. “...მოვლენა მთლიანად უნდა აითვისებოდეს და არა ატომისტურად. იგი უნდა მიმდინარეობდეს გარკვეულ ხაზებში და ასევე ფერებში. უთუოდ ხედვითი შთაბეჭდილება უნდა იყვეს 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”, წერდა გრ. რობაქიძე. (1)

დეკორაციული კონსტრუქცია საფეხურებად განლაგებული პანდუსებით დაშვებულ ბილიკებს ჰგავდა. ბილიკები კონსტრუქციის ცენტრისკენ მოემართებოდა, სადაც წაკვეთილი მთის მწვერვალის სტილიზებული გვერდებშეზნექილი ტრაპეციის ფორმის პრიზმა იყო გაკეთებული. დეკორაციის კოლორიტი ნახევარტონებში იყო გადაწყვეტილი. მხატვარმა სადაფის დახშული ტონებით, მთებს ბინდისფერი შეფერილობა მისცა. სპექტაკლის ფერადონებას ხაზს უსვამდა მისი შუქწერაც. განათების ირიბი ნაკადით მიზანსცენებში მსახიობებისგან დამატებითი ჯვარედინა გრძელი ჩრდილები წარმოიქმნებოდა. მიღწეული იყო შუქ-ჩრდილისა და

გამონათებული ადგილების კონტრასტიც. სპექტაკლის გარე განათება მძაფრდებოდა უშუალოდ დეკორაციის პლასტიკით შექმნილი შექჩრდილის თამაშით.

“ლამარას” სცენოგრაფია მთლიანად ასახავდა ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებს და მის ფუნქციონალურ მხარეს წარმოაჩენდა. დეკორაციები განკუთვნილი იყო სპექტაკლის რთული ქმედით-პლასტიკური გადაწყვეტისთვის. დეკორაციების საერთო მხატვრული იერსახე ავლენდა მათში კოდირებულ ისტორიულ, მითოლოგიურ, ეთნოგრაფიულ ფორმებს, მთის სერპანტინები და მიხვეულ-მოხვეული დაკლაკნილი გზები, ბუნების რთულ შინაგან აგებულებას წარმოსახავდა. ცალკეულ დეტალებში იკვეთებოდა გველის სიმბოლო, რომელიც მთავარი გმირის-გველისმჭამელი მინდიას “ტოტემისტურ” იპოსტასს წარმოადგენდა.

სცენოგრაფიული თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო იყო ი.გამრეკელის დეკორაციები სპექტაკლისთვის “თეთნულდი”. შ.დადიანის ოპტიმისტური ტრაგედია აღახმეტელმა 1931 წელს დადგა. პიესაში “თეთნულდი” მოთხრობილია უძველესი სვანური სიწმინდის, მთა თეთნულდის ლეგენდა, რომელიც ჯერ ვერავინ დაიპყრო. მისი დალაშქვრა ახალმა საბჭოთა გმირებმა გადაწყვიტეს. რეჟისორმა სპექტაკლში ასევე გააცოცხლა ძველი სვანური ლამპრობის რიტუალი და ბაპების ორი სცენა დაუმატა, რითაც ქართული ხალხური სანახაობრივი თეატრის ტრადიციები გააცოცხლა სცენაზე.

სპექტაკლ “თეთნულდის” დეკორაციული ფორმა რეალისტურ ფორმათა საერთო სტილიზაციით ხასიათდებოდა. სცენაზე აგებული სვანური კოშკები მოქმედების ადგილს აკონკრეტებდა. კონსტრუქციული დანადგარი შვიდ, ერთმანეთზე შეჯგუფებულ უზარმაზარ პარალელეპიპედებს წარმოადგენდა. სცენის პლანშეტი აქაც მრავალსაფეხურიანი კიბე-პანდუსებით იყო დანაწევრებული. “თეთნულდის” დეკორაცია სამ დამოუკიდებელ დაზგაზე აიგო. კოშკები სპექტაკლის ბოლოს იხსნებოდა და სცენის სიღრმეში თეთნულდის კუბისტურ-ხაზობრივი დეკორაცია ჩნდებოდა. მთის დეკორაცია ცალკე დანადგარზე იდგა. მისი ზედაპირი ქვის ფაქტურას შეესატყვისებოდა. რაც შეეხება კოშკებს ისინი ჟანგისფერ-მონაცრისფრო ტონში იყო გადაწყვეტილი. კოშკების ფაქტურა ისე იყო დამუშავებული, რომ ქვით ნაშენ, დაძველებულ, ხაოიან ზედაპირს მოგვაგონებდა.

“თეთნულდის” სცენოგრაფიული გადაწყვეტა ავლენდა მხატვრის ნოვატორულ მიგნებას, რომელიც სპექტაკლის დროით-სივრცით გადაწყვეტაში 1930-იანი წლების სცენოგრაფიისთვის უდავოდ აღმოჩენა იყო. ი.გამრეკელმა სპექტაკლში “თეთნულდი”, რომელიც კონსტრუქციული დეკორაციის მოქნილ და რთულ პლასტიკურ ფორმას წარმოადგენდა, შეძლო სცენური დროისა და სივრცის პრობლემის საინტერესოდ გადაწყვეტა. სპექტაკლის ფინალში კოშკები იშლებოდა და სვანური ზარის რიტმში, საათის ქანქარასავით იწყებდა მოძრაობას, რაც ექსპედიციის დაღუპვას აუწყებდა სამყაროს. დეკორაციის მოძრაობა რეალურ დროში ხდებოდა, რომელიც მთლიანად ერწყმოდა სცენოგრაფიულ გარემოში წარმოქმნილ დროის შიდა სვლას. სპექტაკლ “თეთნულდის” დეკორაციები აქტიურად იყო ჩართული მოქმედებაში და ისევე როგორც “ანზორში” და “ლამარაში” ისიც სათამაშო-პლასტიკურ ერთეულს წარმოადგენდა.

1930-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართულ და საბჭოთა ხელოვნებაში ე.წ. სოცრეალიზმის პრინციპები დაინერგა. ხელოვნების ისტორიულ მნიშვნელობას სოცრეალიზმი, ახალი რევოლუციური ეპოქის მიღწევების ასახვაში, კომუნისტური იდეოლოგიის გატარებაში, ხალხოსანი გმირების სახეების შექმნაში ხელაწყო. ფორმა ხელოვნებაში შინაარსის განმსაზღვრელი გახდა. გაფორმებაში ისევე დაზგური პრინციპები იყო წამყვანი. 1936-43 წლებში შექმნილ სცენურ ნაწარმოებებში ი.გამრეკელი სულ უფრო ხშირად მოქმედების კონკრეტულ ადგილს ქმნიდა სცენაზე, რომელშიც სცენოგრაფიული სივრცე სცენის სივრცობრივ პარამეტრებში იყო შექმნილი. ნატურალისტური ხერხით შექმნილი დეკორაციები, დახვეწილი ფორმებით, მოქმედების ეპოქების ღრმა ცოდნითა და ბრწყინვალე კოლორიტით გამოირჩეოდა. ახალი ხელოვნების მოთხოვნების შესატყვისი იყო

სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის: “არსენა”, “ოტელო”, “გოირგი სააკაძე”, “აბესალომ და ეთერი” და “საპატარძლო აფიშით”.

თავი II. თანამედროვე ქართული სცენოგრაფია

ქვეთავი I. თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიის საკითხები

თანამედროვე თეატრში სცენოგრაფიას სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექნაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. სცენოგრაფია, როგორც თეატრალური დადგმის სივრცობრივი გადაწყვეტის ერთობლიობა, თავის თავში აერთიანებს იმ მრავალფეროვან გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებიც დრამატურგის მატერიალური ფორმისა და სპექტაკლის სამოქმედო პლასტიკურ-დეკორაციულ გარემოს ქმნის.

სცენოგრაფიის განვითარება თეატრში რეჟისორის პროფესიის და რეჟისურის, როგორც ხელოვნების დარგის მნიშვნელობამ განაპირობა. სრულიად ახლებურად მოხდა თეატრის მხატვრის პროფესიის გააზრებაც. სცენოგრაფი აღარ არის უბრალოდ სპექტაკლის მხატვარ-გამფორმებელი. 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.

სცენოგრაფიის, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის განვითარებამ საჭირო გახადა მისი თეორიული საფუძვლის განსაზღვრება. სცენოგრაფიის თეორიული საფუძვლები თეატრის განვითარების ათასწლეულების მანძილზე დაგროვილ გამოცდილებას და სხვადასხვა ქვეყნების სანახაობრივი კულტურის ტრადიციებს ემყარება. თეატრი, როგორც ცოცხალი და მუდმივად განახლებადი ხელოვნება, არაერთგვაროვან მხატვრულ ფორმებს ბადებს. შესაბამისად მისი თეორიული საფუძველიც განსხვავებულია.

ქართული სცენოგრაფიის თეორია და თეატრის მხატვრის პრაქტიკული შემოქმედებითი საქმიანობის მეთოდოლოგია ნაკლებადაა შესწავლილი. 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 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 დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრის შემოქმედებას თეატრში. მხატვარი რეჟისორთან ერთად სცენაზე “შლიდა დრამატულ მოქმედებას”, (2) რომელიც გავლენას ახდენდა სპექტაკლის ფორმაზე და იდეურ შინაარსზე. ამით ნათელი ხდება მხატვრის ფუნქცია თეატრში და მისი ჩართულობა სპექტაკლის და გამართა ცხოვრების დინებაში. “უნდა მოიძებნოს ერთი იდეური შინაარსი სპექტაკლისა - ამაზე მუშაობს რეჟისორი, ავტორი, დრამატურგი. სპექტაკლის მთლიანობის მომცემი არის უმეტეს შემთხვევაში მხატვარი”, აღნიშნავს დ.კაკაბაძე.

დ.კაკაბაძე მიიჩნევდა, რომ მხატვარი თეატრში მიდის იმისათვის, რომ ამოხსნას პიესის და სპექტაკლის დედააზრი და იგი ემოციურად შემოქმედი გახადოს. მაყურებელზე ამგვარ შემოქმედებას, განაპირობებს ის თეატრალური მეტყველი საშუალებები, რომლებსაც მიმართავენ სცენისმოღვაწენი

დრამატურგიული ნაწარმოების ამოსახსნელად. სპექტაკლის სამოქმედო სივრცე არის “მხატვრის შემოქმედებითი კატეგორია, რომელიც ხსნის ფილოსოფიურად პიესას და სპექტაკლს”. (3) 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 წარმართვას ემსახურება.

სცენის არქიტექტურული ფორმა განსაზღვრავს და განაპირობებს სპექტაკლის სცენოგრაფიის პლასტიკურ-სივრცობრივ ფორმას. სასცენო მოქმედების ორგანიზებისათვის აუცილებელია განისაზღვროს სცენის რეალური და ირეალური სივრცე. სცენის რეალური სივრცე მისი არქიტექტურული ფორმაა. იგი საშუალებას აძლევს მხატვარს განსაზღვროს სცენოგრაფიული გარემოს ფორმა, ანუ ირეალური სივრცე. “თეატრალური სივრცე არის მთავარი ელემენტი, სადაც მოძრაობს მსახიობი”. (4) დ.კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ მხატვარმა სცენაზე მსახიობისთვის ხელსაყრელი სამოქმედო სივრცე უნდა შექმნას, რომელშიც გამოვლინდება მისი აქტიორული შესაძლებლობები. მსახიობისა და სცენოგრაფიული ფორმების ურთიერთქმედება სცენის სივრცეში დეკორაციის პლასტიკური ფორმის გამოვლენას უწყობს ხელს. მსახიობის შესაძლებლობების წარმოჩენა და მათი გათვალისწინებით სპექტაკლის სამოქმედო გარემოს შექმნა, თანამედროვე სცენოგრაფიის თეორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია.

“თეატრალური წარმოდგენა სინთეტიკურ ხასიათს უნდა ატარებდეს”,- აცხადებს დ.კაკაბაძე. მხატვრის ამ სიტყვებში კოდირებულია თეატრის სინთეზურ-სინკრეტული არსი, რომელშიც მარტივი სახვითი ფორმები სინთეზურ მთლიანობას თეატრალურ წარმოდგენაში აღწევს. სინთეზური თეატრის შექმნისკენ ისწრაფოდნენ კ.მარჯანიშვილი და ალ.ახმეტელი. მათ სპექტაკლებში სცენოგრაფია ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ურთიერთქმედებით უზრუნველყოფდა თეატრის პირველად ბუნებრივ სინთეზურობას. ამისათვის ალ.ახმეტელმა ქართულ თეატრში მისი პირველყოფილი რიტუალურ-სანახაობრივი ფორმები აღორძინა.

ქვეთავი II. სცენური დრო და სივრცე

დ.კაკაბაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა დრამატურგიულ მასალაში განსაზღვრულ სამოქმედო დროს, თანაც არა ისტორიული დროის ასახვის თვალსაზრისით, არამედ სცენურ სივრცეში მოქმედებისა და მოქმედ აქტიორთა შორის წარმოშობილი სცენური დროის თვალსაზრისით.

თეატრალური კონსტრუქტივიზმის სცენოგრაფიის ქმედითმა ფორმამ სცენური მოქმედების დროის პრობლემა წამოჭრა. დეკორაციულ ფორმათა განზოგადებაში სცენური დრო და სივრცე პირობითი და ირეალური კატეგორია გახდა. დრო სცენაზე შეკუმშულია სცენის სივრცეში მოცემულ დერეკორაციის პლასტიკურ ფორმებში და მთლიანად გამიჯნულია რეალურ დროსთან.

სცენური და რეალური დრო სპექტაკლში სრულიად განსხვავებულ განზომილებებს წარმოადგენს. პიესაში განვითარებული მოვლენა შესაძლოა ასახავდეს წლების მანძილზე მიმდინარე მოვლენებს, ან პირიქით დროის მოკლე პერიოდში მომხდარ ამბავს. ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანია მხატვარმა სცენაზე ისეთი დეკორაციული გარემო შექმნას, რომელშიც ხელოვნურად შექმნილ დრამატურგიულ და სცენურ დროს სცენოგრაფიული დრო დაემთხვას. იმისათვის რომ სცენური და რეალური დრო დაემთხვეს ერთმანეთს სცენის სივრცეში, მხატვარმა უნდა შექმნას ისეთი სცენოგრაფიული გარემო, რომელშიც თავიდანვე კი არ იყოს დროითი მოცემულობა, არამედ რომელსაც თვითორგანიზების უნარი გააჩნია და იგი მოქმედებასთან ერთად იწყებს დროითი სივრცის აგებას. თეატრი შედგება პროცესისგან და მიდის შედეგამდე. ამიტომ სცენის სივრცეში იბადება ცოცხალი დრო.

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, თავისი დროითი ერთეულით. სპექტაკლის სივრცობრივ საზღვრებს სცენოგრაფია ქმნის. სცენოგრაფიის შექმნისას დიდი მნიშვნელობა აქვს მასალას, მათ თვისებას, ფერს, ფორმას, ფაქტურას და სუბსტანციას. მხატვრებისგან დეკორაციული მასალის და მისი როგორც სცენოგრაფიის ძირითადი გამომსახველი საშუალების ახლებურმა გააზრებამ, თანამედროვე სცენოგრაფიაში საგანს და მასალას თვისება შეუცვალა. 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 იწყებს. რაც უფრო ნაკლებად აკონკრეტებს მხატვარი საგანს სცენაზე, მით უფრო სიმბოლურია იგი. არსებობს მთელი რიგი საგნები, რომელნიც სცენურ სივრცეში მოხვედრისას მრავალ ასოციაციებს ბადებს. განსაკუთრებით ეს სხვადასხვა სუბსტანციის საგნებს ეხება. ამორფული საგნები სცენოგრაფიას გასაოცარ მრავალფეროვნებას ანიჭებს (წყალი, ქვიშა, მუშამბა, ქსოვილი და სხვა). მხატვრის მიერ სცენოგრაფიული სივრცის შესაქმნელად გამოყენებული მასალა, ამ მასალათა თვისება შეიძლება პირველად პლასტიკურ გარემოდ იქცეს, რომლისგანაც შემდეგ ჩნდება სხვადასხვა სახეები, ფორმები, საგნები და სხვა. ეს პროცესი ყოველთვის გაფორმების მხატვრული კონცეფციიდანაა გამომდინარე. მ.შველიძის მიერ სპექტაკლში “მაკბეტი” პოლიეთილენის უზარმაზარი ნაჭრისგან გაკეთებულმა დეკორაციამ სცენოგრაფიული ობიექტის დატვირთვა მიიღო და დეკორაციულ ფორმათა დინამიკა.

მხატვრის წინაშე განსაკუთრებით რთული ამოცანა, კონსტრუქციულ დეკორაციაში, სცენური დროისა და სივრცის პრობლემის დაძლევაა. ამიტომ მხატვრები ხშირად მიმართავენ დეკორაციების მთლიან ან ნაწილობრივ გადაადგილებას, მაგრამ ეს გარეგნული მოძრაობა, რომელიც სცენაზე მოქმედების განვითარებასთან არის დაკავშირებული, რეალურ დროში ხორციელდება და იმორჩილებს მსახიობს. ამით სცენური დროის სივრცე ირღვევა. ი.გამრეკელის სპექტაკლში “თეთნულდი”, დეკორაციის მოძრაობა რეალურ დროში ხდებოდა, რომელიც მთლიანად ერწყმოდა სცენოგრაფიულ გარემოში წარმოქმნილ დროის შიდა სვლას. ასეთივე ხერხს მიმართა მ.შველიძემ სპექტაკლში “მეფე ლირი”, რომელშიც სცენის მოძრავ წრეზე დაყენებულ დეკორაციის ფორმათა დაშლით, მხატვარმა სპექტაკლის მოქმედებისას შეძლო, სცენური დროითი სივრცისა და რეალური დროის დამთხვევა, რითაც წაიშალა ზღვარი სცენურ მოქმედებასა და რეალურ ცხოვრებას შორის.

ქვეთავი III. სცენოგრაფიული კონფლიქტი

სცენოგრაფიის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე გამოიკვეთა რამოდენიმე მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხი, რომელიც ადრეულ პერიოდშიც არსებობდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში მათ ქმედითი და ღრმა აზრობრივი დატვირთვა შეიძინეს. 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.

სცენოგრაფიული კონფლიქტი განსაკუთრებულ სახვით და ესთეტიკურ კატეგორიადაა მიჩნეული. იგი მოითხოვს ისეთი გამომსახველობითი საშუალებების მიზანმიმართულ შერჩევას, რომელიც სცენური მოქმედების გასააქტიურებლად და დრამატურგიული კონფლიქტის გასამწვავებლად აუცილებელი. სცენოგრაფიული კონფლიქტი განისაზღვრება დრამატურგიული მასალის ანალიზით, პიესის თავისუფალი ინტერპრეტაციითა და მხატვრის მიერ დრამატურგიული მასალიდან გამომდინარე შექმნილი სახიერი ელემენტების სახვით-პლასტიკურ ფორმაში

გადაწყვეტით. ამიტომ სცენაზე რეალურმა საგნებმა დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. სცენოგრაფიული კონფლიქტის აგებისას ცალკეული საგნები აზრობრივად უნდა უკავშირდებოდეს დრამატურგიულ მასალას და მოქმედებაში სიმბოლოდ, ან მეტაფორად იქცენ. მაგალითად მ.შველიძეს ქმედით საგნებად სპექტაკლში “რიჩარდ III” გამოყენებული ჰქონდა გვირგვინი, რუკა, საბრძოლო იარაღები, ინვალიდის ეტლი, მსახიობების კოსტიუმებიც კი, მოქმედებისას ტრანსფორმაციას განიცდიდა და საგან-პერსონაჟებად გადაიქცეოდა.

სცენოგრაფიული საგნები რეალურ ცხოვრებაში ერთმანეთთან ლოგიკურ კავშირშიც შეიძლება არ იყოს, მაგრამ სცენაზე მოახერხონ აზრობრივი ჟაჭვი შექმნან დრამატურგიასა და სცენურ მოქმედებას შორის. კონფლიქტი სცენოგრაფიაში უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ცალკეული ელემენტის მხატვრული ფუნქციის, საგნის უბრალო ფუნქციასთან შეფარდების შედეგი. სცენოგრაფიული კონფლიქტის სტრუქტურა დამოკიდებულია სცენოგრაფიის ძირითადი ფუნქციების პროგრამირებაზე, ანუ რა წინაპირობა უდევს სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას და რა ფუნქციონალური მნიშვნელობა ენიჭება იმ საგნობრივ-დეკორაციულ სამყაროს, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. სცენოგრაფიული კონფლიქტი შეიძლება წარმოიშვას საგნის მხატვრულ ფუნქციასა და მის პირდაპირ ფუნქციას შორის. როგორც წესი, სცენოგრაფიული კონფლიქტის შექმნა მხატვრისთვის თვითმიზანი არასდროს არის. სცენოგრაფიული კონფლიქტი დრამატურგიული კონფლიქტიდან მომდინარეობს, მაგრამ შეიძლება მასზე სრულიად არ იყოს დამოკიდებული. მაშინ ის გამომდინარეა დრამატურგიული მასალის თავისუფალი ინტერპრეტაციიდან, რომელიც 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.

კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლში “ჰამლეტი”, სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის მატარებელი იყო მესაფლავეების ქართული - გურული გლეხის სამოსი, მ.შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლისთვის “რიჩარდ III” რიჩმონდის სახის გადაწყვეტა და მისი სცენური კოსტიუმი, ანდა გათამაშებული საგნები ამავე მხატვრის სცენოგრაფიაში.

ქვეთავი IV. მირიან შველიძის დაზგური შემოქმედება და სცენოგრაფია

თანამედროვე ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მ.შველიძის შემოქმედებას. ოთხი ათეული წელია, რაც იგი შოთა რუსთაველის სახლობის თეატრში მოღვაწეობს, რომლის მხატვრული სახე და ესთეტიკა მ.შველიძის სცენოგრაფიამ და იმ სპექტაკლებმა განსაზღვრა, რომელიც მან რეჟისორ რ. სტურუასთან ერთად შექმნა.

პირველი მნიშვნელოვანი სცენოგრაფიული ნაწარმოები მ.შველიძემ 1974 წ. რ.სტურუას სპექტაკლისთვის “ყვარყვარე” შექმნა. მ.შველიძის თეატრალური სამყარო ყოველთვის განსხვავებული და განუმეორებელია. თუმცა საერთო მასში თითქმის ყოველთვის მოქმედების განზოგადებული ადგილია, თანაც ფორმის მრავალფეროვნებითა და “პრინციპული ეკლექტიზმით” გაჯერებული. მხატვრის მიდგომა დრამატურგიული მასალისადმი, მხატვრისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობა იმ ღრმა ტრადიციებს ემყარება, რომელსაც საფუძველი ი.გამრეკელმა, დ.კაკაბაძემ, პ.ოცხელმა და სხვებმა ჩაუყარეს.

მ.შველიძის ყველა ნამუშევარი მარტივი სასცენო სივრციდან რთულ სცენიურ სამყარომდე აღმასვლაა. ყოველ ახალ ნამუშევარში მ.შველიძე თამამად ახდენს სცენის სივრცის ტრანსფორმირებას. მ.შველიძის თეატრალური მხატვრობა ხასიათდება ფორმათა განზოგადობით, პირობითობით, კრებითი ფორმებით. თითოეულ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი სპექტაკლის არსიდან მომდინარეობს, მაგრამ სამყარო, რომელსაც მ.შველიძე სცენაზე ქმნის, არასდროს არ კონკრეტდება და არ წვრილმანდება. იგი უმეტესად დეკორაციისგან თავისუფალ სცენურ სივრცეს ქმნის და თითო-ორი მინიშნებით აკონკრეტებს მოქმედების გარემოს. ასეთი იყო

“რიჩარდი III”-ის “ბუნკერი - სასახლე”, “მეფე ლირის” სამყარო, რომელიც ცხოვრების ანარეკლს წარმოადგენს, “მაკბეტის” მიტოვებული ცივი სარდაფი, დანიის მეფის სასახლის დაუსრულებელი გაღერვა “ჰამლეტში”, ან “ლამარაში” შექმნილი “მზისქვეშეთი”.

მხატვარი ძირითადად მაკეტზე მუშაობს. სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნისთვის მ.შველიძე (რა თქმა უნდა, სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის გათვალისწინებით) უხვად იყენებს სხვადასხვა სახვით-პლასტიკურ ხერხებს, ცალკეულ საგნებს, სცენოგრაფიულ ობიექტებს და სხვ. მ.შველიძის სცენოგრაფიაში კარგად ვლინდება მსახიობის შესაძლებლობები. მხატვარი ითავსებს ფერმწერის, დიზაინერის, არქიტექტორის და მოდელიორის პროფესიებს, რადგან ის ქმნის პიესის გმირებისთვის საარსებო გარემოს. მ.შველიძის სცენოგრაფია სიღმისეულია, საგნებში განსხვავებული. ეს საგნები-მოცულობები, არა მარტო საკუთარი კომპოზიციის კანონებს, არამედ ”საგანთა მიზანსცენირებასაც” ემორჩილება.

გამორჩეულია მ.შველიძის დაზგური მხატვრობა. იგი განსხვავებული სტილით ქმნის ძველი თბილისის ხედებს და კოლაჟებს, რომელშიც იგი პორტეტებს ქმნის. მ.შველიძის კოლაჟები თუ მინი პოპ-არტები ძალიან ლამაზია, სავსეა მოულოდნელი ელემენტებით. კომპოზიციები სხარტია, მრავლისმეტყველი და მიუხედავად კოლაჟისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმისა, თავის თავში დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებებს წარმოადგენს. უცნაური რაკურსები, სხვადასხვა საგნის პარადოქსურობა, ყველაფერი ემსახურება კოლაჟის ცენტრში მოცემული ადამიანის ხასიათისა და მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას. აქ ბევრია იუმორიც და სარკაზმიც.

მხატვრის დაზგური შემოქმედების საყვარელ თემატიკას ძველი თბილისი წარმოადგენს. კოლორიტის თვალსაზრისით, ისინი ძუნწი და მონოქრომულია. მოდელირება ორი ან სამი ფერის ნიუანსებით ხდება. როგორც თავად მხატვარი ამბობს, იგი ვერ ხედავს ფერად თბილისს. ხატავს შორეულ ბავშვობისდროინდელ თბილისს, რომელიც ბუნდოვან მოგონებებშია ჩაფლული. ფაქიზი და რომანტიკული დამოკიდებულება თბილისისადმი განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებს მხატვრის დაზგური ფერწერის ამ თემატიკას.

ქვეთავი V. უ.შექსპირის დრამატურგია მ.შველიძის სცენოგრაფიაში

მ.შველიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა უ.შექსპირის პიესებისთვის შექმნილ სცენოგრაფიას უკავია. სპექტაკლ “ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-ს” მხატვრობაში მ.შველიძემ სპექტაკლის სცენოგრაფიაში განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხებით გამოსახა დადგმის რეჟისორული კონცეფცია.

მხატვარმა სცენაზე მოქმედების განზოგადებული ადგილი შექმნა. ამ ე.წ. არავის მიწაზე, გარეგნული სტერილურობის და მოწესრიგებულობის მიღმა ნგრევისა და რღვევის კვალი ჩანდა. ბოლომომწვარი მოთეთრო ტილოს ფარდა, ჩამოღვენთილა ალუმინის კედლებზე, ცენტრში ჭერი ჩამონგრეულია და იქედან ჩამოძონძილი ქსოვილის ბოლოები და სცენაზე აქა-იქ მიმობნეული საგნები განამტკიცებს აზრს დროის წარმავალობაზე. დროის სვლის სიმბოლოდ ავანსცენაზე წყლის წისქვილის ბორბალი იდგა, რომელიც დროდადრო ტრიალებდა.

სცენა სამივე მხრიდან ფარდებით იყო შემოსაზღვრული. უკანა დეკორაციის ფარდა, საცირკო კულისების ფარდასავით იხსნებოდა. სცენის შუაში მხატვარმა ალუმინის ფირფიტით შემოკრული ჭა დადგა, რომელიც მოქმედების მსვლელობისას შთანთქავდა პიესის გმირებს. აქვე იდგა რკინის ძელებსაგან აგებული ხარაჩოები. დეკორაციის ეს კონსტრუქციული დეტალი აქტიურად იყო ჩართული მოქმედებაში. ამ რკინის სვეტებს შორის ბორგავდა რიჩარდი აჩრდილების გამოცხადებისას. ეპილოგში ხარაჩოები ამაღლებულ ცარიელ სამეფო ტახტად გადაიქცეოდა, რომლისკენაც რიჩარდი და მისი ახალგაზრდა ორეული რიჩმონდი ისწრაფვიან. მისი გმირის გადაწყვეტა რ.სტურუას პიესის ინტერპრეტაციაში, მთლიანად ცვლიდა

სპექტაკლის მხატვრულ და იდეურ კონცეფციას. რეჟისორმა იგი არა მხსნელად, არამედ კიდევ უფრო ვერაგ ტირანად წარმოადგინა, ვიდრე თვითონ რიჩარდი იყო. თანაც რიჩმონდი გარეგნული მომხიბვლელით, მდიდრული სამოსითა და დახვეწილი მანერებით ინიღბებოდა.

მხატვარმა დეკორაციისა და საგნების ერთ ნაწილს ფუნქციონალური დატვირთვა მიანიჭა. თამაშში ჩართულნი, მეტყველი და ქმედითი გახდა. სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს მაგალითად დაზგა-ოთხთვალას. ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მხატვრული მეტაფორა, მოქმედი საგანი გვირგვინია - ძალაუფლების სიმბოლო... რიჩარდი მას ხან შუბლზე ჩამოიფხატავს, ხან უკან აქვს გადაწეული და ამ დროს გვირგვინი რქებივით ადგას “მეფისტოფელ” რიჩარდს. მ.შველიძემ გვირგვინი მაქსიმალურად სტილიზებული ფორმის შექმნა. ბრინჯაოსფერი კბილანა სარტყელი, უმარტივესი ფორმისაა. უგუ არა კონკრეტული რომელიმე მონარქის გვირგვინი, არამედ ზოგადად გვირგვინის ცნებას წარმოადგენდა. ასევე გათამაშებული საგნების რიგშია: ბედისწერის წიგნი, ტილოზე დახატული ინგლისის რუკა, ინგლისის დროშა და მსახიობების თამაშისთვის გამოყენებული სხვა საგან-ატრიბუტები. ფინალურ სცენაში რიჩარდი და რიჩმონდი ინგლისის რუკაში გახვეული იბრძვიან. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მთელი სამყარო შეხანზარდა რიჩარდის ბოროტებითა და რიჩმონდის აღზევებით. შემდეგი სიმბოლური საგანი ინგლისის გამოსხუნებული დროშაა. იგი ჭუჭყიან, არაფრისთვის გამოსადეგად ჭინჭად იქცა. მხატვარმა იგი სახელმწიფოს დაკნინების სიმბოლოდ წარმოგვიდგინა. სცენაზე მან ბევრი გამოგონილი საგანიც შემოიტანა, რომლებიც მოქმედების გასააქტიურებლად და აზრობრივი აქცენტებისთვის სჭირდებოდა. ასეთია ტახტი-სახრჩობელა, გორგოლაუებიანი კუბო, ეტლი-ჭოჭინა და სხვ.

სპექტაკლის მხატვრობა მონოქრომულია. სცენური სივრცის ფორმისეული გადაწყვეტისთვის მხატვარი იყენებს თეთრი ფერის მრავალ ტონალობას, დამატებით შავს და ნაცრისფერს. განსაკუთრებით კონტრასტულია დეკორაციის საერთო ფერადოვანი გადაწყვეტა და მსახიობთა კოსტიუმები, რომლის შავი მძიმე ფაქტურა მოთეთრო მიტკლის ფაქტურასთან ემოციურ კონტრასტს ქმნიდა. სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა არ გულისხმობდა დროის დაკონკრეტებას და ისტორიზმს.

სპექტაკლის პლასტიკური ფორმა და მხატვრული კომპოზიცია ისე იყო აგებული, რომ სცენაზე ყველა გმირი ფასში ან ანფასში მოძრაობდა. მოძრაობა თითქოს ჭადრაკის დაფაზე ვითარდებოდა. ყველა გმირს თავისი განსაზღვრული სამოძრაო სივრცე ჰქონდა მიჩნეული. კომპოზიცია ფრიზეზად იყო დაყოფილი. მოძრაობა ავანსცენის და მაყურებელთა დარბაზის პარალელურად მიმდინარეობდა. მიზანსცენების ამგვარ პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვეტას ხელს უწყობდა მსახიობთა კოსტიუმებიც. მ.შველიძის მიერ შექმნილი კოსტიუმები, რომლებიც საერთო პირობითობასა და ეკლექციზმში უდიდეს იდეურ და ემოციურ დატვირთვას იძენდა, სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნას ემსახურებოდა.

განსაკუთრებით საინტერესოდ მ.შველიძემ მთავარი გმირის რიჩარდის კოსტიუმი გადაწყვიტა. მხატვარმა მსახიობს განგებ პატარა ზომის კოსტიუმი შეუკერა. ნაცრისფერი, შავი გადასაკეცი მანუეტებით გაწყობილი შინელი ზღუდავდა მსახიობის მოძრაობებს და განაპირობებდა მისი სხეულის პლასტიკას სცენაზე. იგი მხრებში მოხრილი მაყურებლის წინაშე, მაღალი რანგის მოხელის შინელით, კუზიან ტირანად იყო წარმოდგენილი. როგორც კი მოიძებნა “რიჩარდის ფორმა”, უმალ გაჩნდა სცენაზე “ჩინოვნიკების სამმართველო”. მათ მხატვარმა ასევე გრძელი ნაცრისფერი ლაბადები ჩააცვა. განსხვავებული კოსტიუმი მხოლოდ რიჩმონდს ეცვა. მისი მდიდრული მაქმანიანი პერანგი და გრძელი სპილოსძვლისფერი ლაბადა მკვეთრ კონტრასტს ქმნიდა უსახურ ნაცრისფერ და შავ ფონზე, რაც სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის მატარებელი იყო გაფორმებაში. სპექტაკლის ფინალში რიჩარდი და რიჩმონდი ერთნაირად იყვნენ ჩაცმულნი, შავ შარვალ-ტრიკოში წელს ზევით გაშიშვლებულები.

საინტერესო იყო ქალი-პერსონაჟების კოსტიუმებიც. მ.შველიძემ ისინი შავ გრძელ მოსასხამებიან კაბებში გამოაწყო. სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი მასხარას კოსტიუმი (პიესაში მასხარას პერსონაჟი არ არის). მას ჯამბაზის ეკლექტური კოსტიუმი ეცვა, კონფერანსიეს ჟილეტით, გენერლის ეპოლეტებით, ნაპოლეონის სამკუთხა ქუდით. კლოუნის მსგავსადაა გადაწყვეტილი მეფე ედუარდისა და მეტ-ნაკლებად კენტერბერის არქიეპისკოპოსის სახეები. ისინი კარიკატურულები არიან. განსაკუთრებით კი მეფე - შიშველ სხეულზე მოცმული სიასამურის მანტიითა და გროტესკული გრიმით. მათი გარეგნული ფორმა სპექტაკლის შიდა დინამიკას ამძაფრებდა. მასხარას ქუდის საშუალებით მხატვარი პირობითად აკავშირებს ეპოქებს და ტირანიებს (ნაპოლეონის იმპერია, თეთრი და აღისფერი ვარდების ომი ინგლისში). მ.შველიძე სცენოგრაფიაში შეგნებულად გაურბის სამყაროს ფაქტობრივი და ისტორიული საზღვრების გამოსახვას.

უ.შექსპირის რემარკის თანახმად “მეფე ლირში” მოქმედება ძვ.წ. IX საუკუნის ბრიტანეთში ვითარდება. რადგან ამ დროს ბრიტანეთი როგორც სახელმწიფო საერთოდ არ არსებობდა, სპექტაკლის მხატვარს თავისუფალი არჩევანი ჰქონდა სცენაზე კონკრეტული თუ განზოგადებული ადგილი წარმოედგინა.

მ.შველიძემ სცენაზე პირობითი სამყარო-თეატრი ააგო. ფაქტობრივად მან გააგრძელა თეატრის იარუსები სცენაზე. დეკორაცია რეალური სამყაროს ანარეკლივით იყო. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში დეკორაცია არ იცვლებოდა. მხოლოდ ფინალში, მოძრავ წრეზე დაყენებული კონსტრუქცია ტრიალდებოდა და მისი დაშლით მ.შველიძემ სამყაროს ნგრევის რეალური სურათი შექმნა სცენაზე. დეკორაციის კონსტრუქცია სიღრმეში სცენის ცენტრისკენ მომრგვალებული იყო და სათამაშო სივრცეს დეკორაციულ საზღვრებში აქცევდა. კონსტრუქცია მთლიანად შეთეთრებული და დაუსრულებელი სარემონტო სამუშაოების შთაბეჭდილებას ტოვებდა, რის გამოც მისი ფაქტურა უფრო მეტყველი იყო, ვიდრე ფორმა.

გახსნილი უსახო სოფიტების წინ სცენაზე დაკიდებული ღიანდაგის ძელაკებისგან გაკეთებული ქანქარები განუწყვეტლივ მოძრაობდა, რაც სცენაზე გაშლილი მოქმედების დროის სვლას გამოსახავდა. სცენის მარცხნივ არსაიდან მომავალი გზა-ღიანდაგი იყო გაკეთებული. მ.შველიძემ სწორედ ამ დაუსრულებლობაში და განუსაზღვრულობაში ჩააქსოვა ის უნივერსალიზმი, რასაც რეჟისორული კონცეფცია მოითხოვდა. დეკორაციის მოძრავი დეტალი ღიანდაგზე გამართული რკინის ძელებისგან შეკრული ხარაჩოები იყო. იგი ხან „მოხეტიალე მარტოობის“ სიმბოლოდ, ხან მათხოვრის თავშესაფარად, ხან მოხუცი ღირის მხრებზე დაწოლილი მძიმე ხვედრის მხატვრული მეტაფორად გარდაიქმნებოდა.

განსაკუთრებული დატვირთვა მ.შველიძის ”მეფე ღირის” სცენოგრაფიაშიც გათამაშებულ საგნებს ენიჭებოდა. პირველი გამოჩენისას მეფე ღირს ხელში გალია ჩიტი და პეპლების საჭერი ბადე ეჭირა. მხატვარი აქ გაბედულად მიდის ნატურალისტური ელემენტის შემოტანაზე და ვინაიდან მთლიანად წარმოდგენის გაფორმება ეკლექტური იყო, ამ საგნებსაც სიმბოლური დატვირთვა მიანიჭა. იმის მიხედვით, თუ როგორ იხსნებოდა ღირი სამეფოს “გაყოფის” სცენაში, ცოცხალი საგნები უეცრად თვითნებობის, ძალაუფლების ავბედით სიმბოლოდ გარდაისახებოდა.

საინტერესო იყო სპექტაკლის კოლორიტული გადაწყვეტა და მისი “გაფერადება”. უსახო ნაცრისფერი გარემო სცენაზე უეცრად გასხივონდებოდა ყვითელ, წითელ, მწვანე, ოქროსფრად, რომელიც ძლიერ ემოციური შთაბეჭდილებას ქმნიდა. თითოეული სცენა მხატვარმა განსხვავებული ფერით გაანათა. მასხარას სიკვდილი ბნელით იყო მოცული; ჭექა-ქუხილი ოქროსფერით; ღირის სიგიჟის სცენა წითლად; ომის სცენა მწვანე ფერის განათებით, ხოლო ფინალი მთლიანად ბნელსა და ნისლში ექცეოდა.

ეკლექტური და მრავალფეროვანი იყო მ.შველიძის სცენური კოსტიუმები. პირველ სცენაში პიესის ყველა გმირი ნაცრისფერ ბალაქონებში იყო გამოწყობილი და უსახურ მანეკენებს ჰგავდნენ. საკმარისი იყო ამ ნაცრისფერ მანეკენებს

ძალაუფლების ამბიციის გასწვრივ, პერსონაჟები მთლიანად იცვლიდნენ გარეგნულ იერს, რომელშიც თოთოეულის ხასიათი ვლინდებოდა. განსაკუთრებით საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი ქალთა კოსტიუმები. ისინი საგანგებო ეკლექტიზმით გამოირჩეოდა. ოქროს ძაფებით ნაქარგ კიმონოსა და წითელ გამჭვირვალე სამეჯლისო კაბაში, ღირის უფროსი ქალიშვილი ვერაგ მტაცებელს მოგვაგონებდა. მხატვარი არ იშურებდა მისთვის აბრეშუმის ქსოვილს, სამკაულსა და საოცრად გამომსახველ გრემს. ღირის შუათანა ქალიშვილი აღმოსავლელი მბრძანებლის უმოწყალო ქალბატონს წააგავდა. უცნაური ბუმბულიანი მოსასხამით იგი მშვენიერ, მაგრამ საშიშ ეგზოტიკურ ფრინველს მოგვაგონებდა. სცენოგრაფმა ღირის უმცროს ქალიშვილს განსხვავებული სახე მოუძებნა. პირველ მოქმედებაში მას შავი კოსტიუმი ეცვა და თავნება მოზარდს ჰგავდა. სპექტაკლის ბოლოს კი, კორდილიას ეპოლეტებიანი კაბა-მუნდირი ეცვა. იგი როგორც მხედართმთავარი და საფრანგეთის დედოფალი მოუძღვებოდა ჯარს მამის დასახსნელად და ქვეყნის გადასარჩენად. უცვლელი სპექტაკლში მხოლოდ მეფე ღირის კოსტიუმი იყო.

“მეფე ღირის“ ტრაგედიის თანამედროვეობა, დღევანდებობასთან ნივთიერ კავშირში, პიესის გმირთა სათამაშო საგან-აქსესუარებში ვლინდებოდა: სათვალე, ჩოგბურთელის კოსტიუმი, ჩოგანი, სიგარეტი. სპექტაკლში დრო მითოსური იყო. „მეფე ღირის“ ეკლექტურ სცენოგრაფიაში მხატვარმა ერთმანეთის გამომრიცხავი ელემენტების აზრობრივი გადანაწილებით სცენაზე სცენოგრაფიის მხატვრულ მთლიანობას მიაღწია.

რ.სტურუას სპექტაკლს “მეფე ღირი”, თეატრმცოდნეებმა სპექტაკლი-განაჩენი უწოდეს. უ.შექსპირის “მეფე ღირის” სამყაროს ტრაგიკული ნგრევა, სტურუასეულ წაკითხვაში, აპოკალიფსური მნიშვნელობის იყო. “... ოდესმე მთელი სამყარო ასე დაინგრევა”, ამბობდა ტრაგედიის ერთ-ერთი მთავარი გმირი გონებაშემიღილ ღირზე. განსაკუთრებით მკაფიოდ კი, ეს სპექტაკლის ფინალურ სცენაში გამოვლინდა. მასში მხატვარმა სცენის მოძრავი წრის დატრიალებით და დეკორაციის კონსტრუქციის დაშლით, სამყაროს ნგრევის რეალისტური სურათი შექმნა. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ამ სცენაში მხატვარმა შიდა სცენური დროის და რეალური დროის ერთ სცენოგრაფიულ სივრცეში მოქცევა შეძლო. ამან ტრაგედიის კულმინაცია კიდევ უფრო ხელშესახები და ემოციური გახადა. სცენური დროისა და სივრცის პრობლემის გადაწყვეტის ეს მაგალითი ქართულ თეატრში უკვე კარგად ნაცად ხერხს წარმოადგენს.

1995 წელს რ.სტურუამ დადგა უ.შექსპირის “მაკბეტი”, რომელიც ამ რეჟისორის შექსპირიანის ტრილოგიის ბოლო ნაწილად იქცა. სპექტაკლი “მაკბეტი” რეჟისორული გადაწყვეტისა და მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით, ახლოს დგას “რიჩარდ III-სა” და “მეფე ღირის” დადგმებთან. სპექტაკლი მხატვრულად მ.შველიძემ გააფორმა. სტურუა-შველიძის ეს ნამუშევარი ტრადიციულად ავლენს რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობას სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. სპექტაკლში გაფორმება სრულად შეესატყვისება თანამედროვე თეატრში სცენოგრაფიის მოთხოვნებს, სპექტაკლის პლასტიკურ-სივრცობრივი გადაწყვეტის და მოქმედების ადგილის პირობითობით, “მაკბეტის” მხატვრული გაფორმება ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებს პასუხობს.

“მაკბეტის” მხატვრობა სრულიად ფანტასტიკური და ალეგორიულია. ბოლომდე გაუგებარია სად ვითარდება მოქმედება. სივრცე მიგდებული საწყობის სარდაფს თუ რომელიმე ქარხნის სათავსოს მოგვაგონებდა. ცხადი იყო, რომ ამ ადგილას მზის სხივი არ აღწევდა. სცენის სივრცე შემოფარგლული ბეტონის კედლებით, რომელიც დასერილი იყო გადაჭრილი დენის სადენებით და მილებით, სამყაროსთან კომუნიკაციის არარსებობაზე მეტყველებდა. აქ დრო თითქოს გაჩერებული იყო და ყველაფერი ჩიხში ექცეოდა. უკანა დეკორაციები გორგოლაჭებიან ფერწერულ თეჯირებს წარმოადგენდა. დეკორაციული პანოები განათების წყალობით ლაჟვარდისფერ, მწვანე, ყვითელ ფერებად ნათდებოდა. ისინი “მაკბეტის” უმზეო ბუნკერში ცისა და ჰაერის მოძრაობის ილუზიას ქმნიდა. ქმედითი სცენოგრაფიული ობიექტი მხატვრის მიერ უზარმაზარი პოლიეთილენის ნაჭრისაგან გაკეთებული

“მარიონეტი” იყო. მას თითქოს უხილავი ძალა მართავდა. ამ ამორფული მასის ფორმისეული თამაში სპექტაკლის მოქმედების საერთო ხასიათს ქმნიდა და ცალკეულ სცენებში სცენოგრაფიულ გარემოს აკონკრეტებდა. ამ დეკორაციამენეკენით, მისი გათამაშებისას გასაოცარი ფორმისეული მრავალფეროვნება მიიღწეოდა. იგი საცეცხებიანი რვაფეხას, საზარელი მედუზას, მთის მწვერვალების, საუკუნოვანი ობობის ქსელის, კოსმიური გონების, ბირთვული დრუბლის ასოციაციას ქმნიდა.

სცენის სივრცე მთლიანად ცარიელი იყო დეკორაციისგან. ცალკეული საგნები: ურიკა, კასრი, ავზი, რომელშიც გრძნეულები საზარელ კუპრს ხარშავდნენ, სავარძელი-ტახტი და სხვა მთლიანად გათამაშებული იყო მსახიობთა მიერ. ყველა ეს საგანი მხატვარმა თითქოს სახელდახელოდ შემოყარა სცენაზე, მაგრამ მოქმედების განვითარებასთან ერთად მათ აზრობრივი დატვირთა შეიძინეს და სპექტაკლში დამატებითი მეტყველი საგნობრივი სივრცე შექმნეს.

სცენური კოსტიუმების დრამატურგია იმეორებს “რინარდ III-ეს” კოსტიუმების ფორმას, გრძელი ლაბადებით, რომელიც მ.შველიძის შექსპირის პერსონაჟების სტილად იქცა. განსხვავებულ ესთეტიკაში იყო გადაწყვეტილი გრძნეულების კოსტიუმები. ისინი მთლიანად სიმბოლური ხასიათისა იყო. გრძნეულები, სადღაც შორეული წარსულიდან მოსული ბებერი დედაკაცები არიან, დახეული, გამოსუნებული მაქმანებით, გაქუცული ბეწვის საყელოებით, დაკუჭული შლაპებით, რომელიც აშკარად კაცებს ასურავთ. ისინი ქალური სიკეკლეუციით გამოირჩევიან და ბოლო ასი წელია გარდერობი არ განუახლებიათ. ბნელეთის მოციქულები “ნაფტალინიდან” ამოდებულ დაკუჭულ არსებებს ჰგავდნენ. მხატვარი, გარდა აზრობრივი დატვირთვისა გძნეულების კოსტიუმს ერთგვარ მწარე ირონიასაც უმატებდა. კოსტიუმების ეკლექტიკა ეხმარებოდა მსახიობებს უკეთ გაეხსნათ გმირ-პერსონაჟთა სახეები. კოსტიუმები თითქოს ამთლიანებდა გმირთა ხასიათს და მათ შიდა ზრახვებს ამხელდა.

თავი III. ორი პიესის სცენოგრაფიული ინტერპრეტაციები ერთ სცენურ სივრცეში ქვეთავი I. უ.შექსპირის “ჰამლეტი” ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში

ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის განვითარებისთვის საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა კ.მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ უ.შექსპირის “ჰამლეტს”. სპექტაკლის სცენოგრაფია ი.გამრეკელს ეკუთვნოდა. მასში გამოავლინდა 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.

“ჰამლეტის” მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაში ბევრი ახალი იყო. კ.მარჯანიშვილმა მონტაჟს მიმართა და პიესა 20 დან 11 სურათზე დაიყვანა, რაც მოქმედების დინამიკის გასააქტიურებლად იყო საჭირო. სპექტაკლის ექსპოზიცია მოქმედებით დატვირთული იყო და მთელი წარმოდგენის ტემპო-რიტმს განსაზღვრავდა. “ჰამლეტის” მოქმედების დინამიკას მისი დეკორაციული ფორმაც განაპირობებდა. ი.გამრეკელის მიერ შეიქმნა ერთიანი უზარმაზარი დაზგადეკორაცია, მოძრავი წრის დატრიალებით კი მაყურებლის წინაშე ახალ-ახალი სამოქმედო სივრცე იშლებოდა. “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...“, აღნიშნავდა კ.მარჯანიშვილი. (4)

სპექტაკლის I სურათში სცენაზე თორმეტსაფეხურიანი კიბე, ორი მოედნითა და ორი საფეხურით მეფის სასახლის სახეიმო დარბაზს წარმოადგენდა. კიბის მთელ გაყოლებაზე მსახიობი-სტატისტები საბრძოლო ფარებისგან ერთიან

დეკორატიულ კედელს ქმნიდნენ. იგი გამიჯნავდა ჰამლეტს დანარჩენი სამყაროსგან და არსებულ კონფლიქტს წარმოაჩენდა.

დეკორაციის რაკურსის ცვლით სცენაზე კუბისტურ მანერაში სტილიზებული კლდე და ელსინორის ფსევდოგოთური სტილის სასახლე ჩნდებოდა. წარმოდგენის II აქტში სცენის სივრცე სამლოცველოს ეკავა. უზარმაზარი ხატი – ტრიპტიქი თეჯირებით იყო გაკეთებული. შუა ნაწილში ღვთისმშობელი “ორანტა” იყო გამოსახული. ხატის კარედზე წმინდანთა დასი იყო გამოსახული. მთლიანად ტრიპტიქი ვიტრაჟს ჰგავდა. აქვე უზარმაზარი ხის ჯვარცმა და კათედრა იდგა. სცენოგრაფიულად განსაკუთრებით საინტერესო იყო ე.წ. “სათაგურის” სცენა. იგი კრავდა მოვლენათა განვითარების ჯაჭვს, რომლის მერეც იწყებოდა დინამიკური სვლა სპექტაკლის ფინალისკენ.

“სათაგურის” სცენაში ი.გამრეკელმა სამსაფეხურიანი არენა ცენტრში და გვერდით სვეტებით გააკეთა. მათ შორის გაჭიმული იყო სხვადასხვა ფერის დრაპირება, რომლითაც უზარმაზარი კარავი იკვრებოდა. მისი ფორმა უნებლიედ შაპიროს ასოციაციას ქმნიდა. “სათაგურის” სცენის კულმინაციაში, დეკორაცია წრიულად იწყებდა ტრიანს. მისგან მეფე კლავდიუსი ამაოდ ცდილობდა თავის დაღწევას. ამ სცენისთვის ი.გამრეკელმა მათემატიკური სიზუსტით გათვლილი დეკორაციის კომპოზიცია და მისი ქმედითი ფორმა შექმნა.

კ.მარჯანიშვილისთვის უ.შექსპირის “ჰამლეტი” იმ დრამატურგიულ მასალას წარმოადგენდა, რომლის ახლებური წაკითხვა თემის მარადიულობას და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას გაუსვამდა ხაზს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოდ სპექტაკლში მესაფლავეების სცენა იყო გადაწყვეტილი. სცენოგრაფის საერთო პირობითობაში ეს სცენა ყველაზე რეალისტური იყო. კ.მარჯანიშვილმა ამ სცენის მხატვრულ-იდუურ გადაწყვეტაში ნოვატორული და უადრესად თამამი ხერხი გამოიყენა. მისი მითითებით მხატვარმა მესაფლავეებს ქართველი გლეხის სამოსი ჩააცვა. ამით რეჟისორმა აჩვენა, რომ ძალაუფლებისთვის ბრძოლის ხერხები დანიასა თუ საქართველოში შესაძლოა ერთნაირი იყოს. მესაფლავეების სცენის გადაწყვეტამ პირველად ქართულ თეატრში სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორია შემოიტანა. ამან დრამატურგიული კონფლიქტიც გაამძაფრა და სპექტაკლის შიდა დინამიკაც.

კ.მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქმედებით და ემოციურ დინამიკაში განათებას ანიჭებდა. რეჟისორის მიერ შექმნილი “ჰამლეტის” განათების პარტიტურა, მისი შუქითა და კოლორით დატვირთვა, სპექტაკლში აზრობრივ აქცენტებს ამახვილებდა და სცენოგრაფიული გარემოს მოცულობით-პლასტიკური ფორმის გამოვლენას ემსახურებოდა. განათებაში ი.გამრეკელს ძალიან საინტერესოდ ჰქონდა გადაწყვეტილი ჰამლეტის მამის აჩრდილის სცენა. ჯერ ჩნდებოდა შუქის მკვეთრი ნაკადი, რომელიც შემდეგ ჰორიზონტზე გადადიოდა, რაც ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიდა, თითქოს აჩრდილი გაცოცხლდა. რეჟისორი მიიჩნევდა, რომ პიესა “ჰამლეტი”, ადამიანის ტრაგედიაზე იყო. ამიტომაც სპექტაკლში ყველაფერი ზედმიწევნით ადამიანური და ცოცხალი უნდა ყოფილიყო.

ი.გამრეკელის მიერ შექმნილი კოსტიუმები სპექტაკლში საერთო მხატვრული სტილიზაციით ხასიათდებოდა. თუმცა გარკვეული ისტორიზმის მატარებელიც იყო.

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, აცხადებდა სპექტაკლის რეჟისორი.

რ.სტურუა შექსპირის პარადოქსალური ინტერპრეტატორია. მისი “ჰამლეტი” ტრაგიფარსია. შექსპირის ტრაგედიის რეჟისორული წაკითხვა სავსეა შეუთავსებელი დეტალების თანხვედრით. “ჰამლეტის” სისხლიან ტრაგედიაში რეჟისორი იუმორის ელემენტს ეძებს. სპექტაკლში გროტესკს, ფსიქოლოგიური დრამა ენაცვლება,

კლოუნადას ტრაგედია, მელოდრამას ფარსი... ამ ყველაფერმა სპექტაკლი ერთგვარად გაათავისუფლა შექსპირის “ჰამლეტისეული” პათოსისგან. “ჰამლეტის” ყველაზე ცნობილი მონოლოგიც კი, რეჟისორმა მოძველებულად მიიჩნია. ამიტომ ჰამლეტი საკუთარი ხელით წავს ქაღალდზე დაწერილ “ყოფნა-არყოფნის” ტექსტს.

რ.სტურუას ჰამლეტი ჩვეულებრივი ცოცხალი და თანამედროვე ადამიანია, ოდნავი “პოსტმოდერნისტული აქცენტებით”, რასაც ხაზს უსვამს სპექტაკლის სცენოგრაფიაც. სპექტაკლის გაფორმება უკვე კარგად ნაცნობ მხატვრულ პრინციპებზეა შექმნილი - მოქმედების ადგილის პირობითი გარემოთი. მოქმედების დაწყებისთანავე ჩნდება კრებითი დროითი სივრცე სხვადასხვა ეპოქების, ყოფითი საგნებით, რომელიც გრძნობათა რეფლექსებს განასახიერებს. “ჰამლეტის” დეკორაცია მთლიანად კოლაჟურია, სცენის იატაკზე დაფენილი სხვადასხვა ფარდაგებისა და ნოხების ნაჭრებისგან შექმნილი საფარი ერწყმის უკანა დეკორაციის თეჯირებზე დახატულ მოძრავ სურათებს. გაფორმების ეკლექტურობა ჰამლეტის მოუსვენარ ბუნებას ავლენს, რომლის შინაგანი სულიერი ჭიდილი სამყაროს ფრაგმენტულ აღქმაშია გაფანტული.

სპექტაკლის მოქმედება უზარმაზარი სასახლის თითქოს დაუსრულებელ დერეფან-გალერეაში ვითარდება. განსაკუთრებული მხატვრულ-პლასტიკური და აზრობრივი დატვირთვა უკანა დეკორაციას აქვს, რომელიც სცენის სიღრმეში, მონორელსზე მოძრავი გორგოლაჭებიანი თეჯირებისგან არის აწყობილი. ორგინის თეჯირებზე შექსპირისა და დედოფალ ელისაბედისდროინდელი ინგლისის “მოქალაქეები” არიან გამოსახულნი. ისინი ეპოქის კრებით სახეს ქმნიან. ეს გამჭვირვალე თეჯირ-ფარები მსახიობებს მოჰყავთ მოქმედებაში. მინებს ამოფარებული არტისტები ამ მოზაიკის ნამსხვრევებისგან სხვადასხვა პირობით ნახატებს აწყობენ.

მ.შველიძის მოძრავი კედელი კეტავს სცენის სივრცეს. მისგან თავის დაღწევა შეუძლებელია, რადგან მის მიღმა უსასრულობაა, რაც კიდევ უფრო ჩიხურ ვითარებას ქმნის სცენაზე, ვიდრე ამას ი.გამრეკელის მიერ სტილიზებული ფარებისგან აგებული კედელი ქმნიდა.

ი.გამრეკელიცა და მ.შველიძეც “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში იდეურ-პლასტიკურ დატვირთვას კიბეს ანიჭებენ, მაგრამ ორივე მხატვართან კიბე სრულიად განსხვავებული ფორმისაა. ი.გამრეკელის “ჰამლეტში” კიბე უზარმაზარ დეკორაციულ კონსტრუქციას წარმოადგენს, რომელზეც თამაშდება მოქმედება. მ.შველიძის “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში კი, სახლებზე მიმაგრებულ სახანძრო კიბეს უფრო წააგავს. მ.შველიძის კიბე ტრაგედიის გმირებს უფრო რთული და სახიფათო თამაშის პირობებში აქცევს. საინტერესოა კიბე-ორთვალა, რომელიც მოძრავ, არამყარ სუბსტანციას წარმოადგენს.

ი.გამრეკელის “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში განსაკუთრებით საინტერესო იყო ხატი-ტრიპტიქის სახვით-პლასტიკური ფორმა. იგი მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის რიტმულ წყობას და მაქსიმალურად უწყობდა ხელს ტრაგედიის პირობების გამოვლენას. მ.შველიძის სცენოგრაფიაშიც ელსინორის სასახლის დერეფან-გალერეის ფანჯრებს ამოფარებული, მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლების სახეები მოჩანდა. მათი კრებითი სახე მ.შველიძემ დამსხვრეული ვიტრაჟის ფრაგმენტებში გადაწყვიტა, რაც საგანგებოდ დამსხვრეული სამყაროს სიმბოლოდ შეიქმნა, რომლის წინაშეც ვერც აღსარებას იტყვი და ვერც სულიერ განწმენდას მიიღებ. რადგან თითოეული გამოსახულება თავისი ფორმისეული დაუსრულებლობით, კიდევ უფრო მეტ შეკითხვას ბადებს, ვიდრე პასუხისკენ გიბიძგებს. მ.შველიძის ხატებები სცენაზე თანამედროვე ხელოვნებისა და თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ელფერს ატარებს.

რ.სტურუამ “ჰამლეტში” მამის აჩრდილი გააცოცხლა, რითაც ჰამლეტის ეჭვები რეალური გახდა. ეს რეალური შეგრძნებები განსაზღვრავენ სპექტაკლში დატრიალებულ ტრაგედიასაც. ჰამლეტის მამის აჩრდილი კ.მარჯანიშვილმაც გააცოცხლა, თუმცა მისი ფიზიკური გამოსახვა სულ სხვა ესთეტიკაში გადაწყვიტა.

მ.შველიძის კოსტიუმები სპექტაკლისთვის ეკლექტურია და გაფორმების საერთო კოლაჟურობას ინარჩუნებს. არც ერთ კოსტიუმში ბოლომდე არ იკითხება დასრულებული სტილი. საერთოდ მ.შველიძის სცენოგრაფია “ჰამლეტისთვის” ყველაზე ახლოს დგას მხატვრის დაზგურ შემოქმედებასთან. “ჰამლეტის” მხატვრობაში მ.შველიძემ თითქოს შეაჯამა თავისი სცენოგრაფიული შექსპირიანა. ამ სპექტაკლის გაფორმება არა ამ კონკრეტული ტრაგედიიდან ამოკითხული აზრებისგანაა გამოძერწილი, არამედ უ.შექსპირის მთელი შემოქმედების მხატვრისეული ანალიზია.

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

გრ.რობაქიძის პიესა “ლამარა”, ის იშვიათი ქართული დრამატურგიული ნაწარმოებია, რომელმაც XX საუკუნის, სხვადასხვა პერიოდში განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა. პირველად ქართულ სცენაზე “ლამარას” დადგმა 1925 წელს კ.მარჯანიშვილმა განახორციელა. სპექტაკლის მხატვარი ლ.გუდიაშვილი იყო. რეჟისორს პიესაში ღირიკული მოტივები აღელვებდა. 1930 წლის დადგმაში აღ.ახმეტელი ეროვნული პოზიციებიდან ამომავალ ურთიერთობებზე ამახვილებდა ყურადღებას. “ლამარას” სტურუასეულ ინტერპრეტაციაში საქართველოში 1990-იან წლებში განვითარებული მოვლენები იკითხებოდა.

“ლამარას” ტრაგიკული მისტერიის მხატვრული გადაწყვეტა, ავლენს პიესის რეჟისორული ინტერპრეტაციის თავისებურებებს. რ.სტურუას სპექტაკლში მოქმედება მითოსურ სივრცეში ვითარდებოდა. მ. შველიძემ ფორმათა განზოგადებით და მხატვრული აღგორიებით “ყველას ქვეყანა”, ანუ მზისქვეშეთი გამოსახა და მისი ყველა განზომილება ერთ სიბრტყეში წარმოადგინა. დეკორაციის დეტალებში, რომლებიც საბრძოლო ფარებისგან დაწყობილ ჯავშნის ნაგლეჯებს წარმოადგენდა, მხატვარმა სხვადასხვა სიმბოლოები ჩააქსოვა. ისინი მთის ფერდობების, ღრუბლების, ჯავშან-პერანგის, გველის ქერცლიანი ტყავის ასოციაციას ქმნიდა.

თუ ი.გამრეკელს “ლამარაში” მსახიობისთვის საგანგებო სამოქმედო სივრცე ჰქონდა შექმნილი, მ.შველიძის დეკორაცია თავად მოქმედებდა სპექტაკლში. აქტიურად მოქმედი სცენოგრაფიული ობიექტი სცენაზე მ.შველიძემ უკანა მზის გამოსახულებიანი დეკორაცია-პანოთი შექმნა. განათების მრავალფეროვანი პარტიტურით იგი სამოქმედო გარემოს განსაზღვრავდა სცენაზე.

ჯვალოს უხეში ქსოვილისგან გაკეთებული დეკორაცია შუაში წრიულად იყო ამოჭრილი. ეს ღიობი მზე იყო. თვითონ პანო ბრინჯაოსფერი და ვერცხლისფერი ტომრებით იყო ფაქტურულად დამუშავებული. სპექტაკლში მხატვრობა ფერისა და ფაქტურის დაპირისპირებით არნახულ მხატვრულ ეფექტს აღწევდა. პიესის შინაარსი დეკორაციაში აბსტრაგირებულ პლასტიკის ენით ამტყვევებული ბუნების ფორმებისგან იყო გაცოცხლებული. დეკორაციის მასალად მ.შველიძემ ხელოვნური ტყავი გამოიყენა. მისი ფერწერული და ფაქტურული დამუშავებით პირვანდელი სახედაკარგული ზედაპირი, როგორც უკვე აღვნიშნე მრავალ ასოციაციას ქმნიდა სცენაზე.

სცენის შუა ნაწილი დეკორაციისგან მთლიანად ცარიელი იყო. მხატვარმა სცენაზე მიწისფერი იატაკი დააგო. სცენის პლანშეტი ყველაზე მყარი კონსტრუქცია იყო სცენაზე, რადგან დეკორაცია ყოველ ახალ სცენაში განათების მრავალფეროვანი პარტიტურით მთლიანად უცვლიდა მას გარეგნულ იერს.

სპექტაკლის მიზანსცენური წყობა, მსახიობთა ცალკეული ჯგუფების პლასტიკურ დინამიკაზე და აქტიურ რიტმულ მოძრაობაზე იყო აგებული. სპექტაკლში დაძაბული რიტმული ეპიზოდები სწრაფად იცვლებოდა ღირიკული სცენებით. განსაკუთრებული დინამიზმით გამოირჩეოდა, ლამარას ძმის, მურთაზის დაკრძალვის ეპიზოდი, რომელიც მუსულმანური დაკრძალვის წესის შესაბამისად რიტუალური ცეკვის ფორმაში იყო გადაწყვეტილი.

სპექტაკლ “ლამარას” კოსტიუმები უფრო მეტად რეალისტური იყო. ლამარას, მინდიასა და ქალი პერსონაჟების კოსტიუმები გაფორმებული იყო ხევესურული ორნამენტებით, თანაც მაქსიმალურად მისადაგებული ეთნოგრაფიულ

პირველწყაროსთან. მამაკაცთა კოსტიუმები, ხევესურებისა და ქისტების სამოსი სხვადასხვა ეპოქებიდან ამოკრეფილი დეტალებით იყო გამრავალფეროვნებული.

დასკვნა

ქართულ თეატრში სცენური სივრცის რეორგანიზაცია სცენოგრაფიაში დაზღუდვის დაძლევა და ახალი სივრცობრივი მხატვრობის შექმნით დაიწყო. მხატვართა შემოქმედებით პრაქტიკაში შემუშავებული მხატვრული ფორმები და გამომსახველობითი ხერხები საფუძვლად დაედო სცენოგრაფიის ძირითად პრინციპებს და განსაზღვრა მისი შემდგომი განვითარება. ი.გამრეკელის შემოქმედება ამის ნათელი მაგალითია. მის სცენოგრაფიაში აისახა ქართული მოდერნიზმის და ხალხური თეატრის ტრადიციული ფორმები, რომლისგანაც ჩამოყალიბდა მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა. მისი შემოქმედების ძირითადი პერიოდი თეატრალურ კონსტრუქტივიზმზე მოდის. მან საფუძველი ჩაუყარა ქართულ სცენაზე ქმედით-დეკორაციულ კონსტრუქციებს, რომლებიც სცენური სივრცის პლასტიკაში, დაბაბული მიზანსცენური ნახაზის შექმნას უწყობდა ხელს. ი.გამრეკელის მხატვრობა განუყოფელი იყო სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციისგან. სწორედ მხატვრის მიერ შექმნილი დეკორაციული ფორმები აცოცხლებდნენ სცენაზე კ.მარჯანიშვილის და ალ.ახმეტელის ნოვატორულ ძიებებს, რომლებშიც განისაზღვრა ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციები და მისი თეორიული საფუძვლები. მათ შორის, ღრმა ტრადიციას წარმოადგენს რეჟისორის მიერ პიესის თავისუფალი ინტერპრეტაცია, რომელიც სცენაზე განსაკუთრებულ სათამაშო სივრცის შექმნას მოითხოვს. აგრეთვე რეჟისორისა და მხატვრის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი, რომელიც სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნისთვისაა აუცილებელი. ქართულ სცენოგრაფიაში ადრეულ ეტაპზე განისაზღვრა გაფორმების საგნობრიობა. გათამაშებული საგნები ქართული თეატრის სათამაშო-იმპროვიზაციული ფორმიდან მომდინარეობს.

თემისათვის საგანგებოდ შეირჩა ი.გამრეკელის გაფორმებული სპექტაკლები: “ჰამლეტი”, “ანზორი”, “ლამარა” და თეთნულდი“. კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლში “ჰამლეტი” გამოიკვეთა ი.გამრეკელის შემდგომი მხატვრული მეთოდი, რომელიც ფორმათა განზოგადებაში, დასრულებული დეკორაციული კომპოზიციების შექმნაში გამოვლინდა. სპექტაკლებში: “ანზორი”, “ლამარა” და “თეთნულდი” მხატვარმა კონკრეტული ქვეყნის განზოგადებულ-ერებითი სახე შექმნა. სპექტაკლის დეკორაციული ფორმა განსაზღვრავდა წარმოდგენის სამოქმედო ფორმას. ი.გამრეკელის დეკორაციული კონსტრუქციები კარგად იყო მორგებული დადგმის რეჟისორულ კონცეფციას და მსახიობებისთვის სცენაზე ორგანულ სამოქმედო სივრცეს ქმნიდა.

ქართული თეატრისთვის მალე გახდა მიუღებელი კონსტრუქტივიზმისა და ესთეტიკური სტილიზაციის განყენებული ფორმები, “ვინაიდან ისინი ვეღარ აკავშირებდნენ სპექტაკლის შინაარსს მაყურებლის რეალურ განცდებთან”. (5) თეატრში ე.წ. სოცრეალიზმის პრინციპები დამკვიდრდა, რომელმაც სცენოგრაფიაში კვლავ დაზღუდვი ხელოვნების ფორმები დააბრუნა. სცენოგრაფიული სივრცე სცენის რეალურ სივრცეს დაემთხვა. ხისტად განსაზღვრულმა ფორმამ შინაარსის დატვირთვა შეიძინა. შეწყდა ნოვატორული ძიებები და ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიება ქართულ სათეატრო მხატვრობაში. თითქმის სამი ათწლეული ქართულმა სცენოგრაფიამ დაივიწყა თავისი ძირეული ტრადიციები. გარდატეხა თეატრში 1960-იანი წლებიდან დაიწყო. ახალი თაობის მხატვრებმა განვლილი ათწლეულების გათვალისწინებით კვლავ ააღორძინეს ქართულ სცენაზე მოცულობიანი პლასტიკური დეკორაციული ფორმები, სცენური პირობითობა და განზოგადებული მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმები. მომდევნო ათწლეულში ქართული სცენოგრაფიაში სულ უფრო მეტად პლასტიკური ავანგარდი და თანამედროვე ხელოვნების პოსტმოდერნისტული ტენდენციები გამოიკვეთა. დაზღუდვი მხატვრობიდან თეატრში გადასვლით მათ ქმედითი ხასიათი შეიძინეს და

სპექტაკლის ვიზუალიზაციაში სანახაობრივი ელემენტების მომძლავრება განაპირობებს. ისინი შეერწყა ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციულ სათამაშო და პერსონაჟულ ფორმას, რომელიც სპექტაკლის მოქმედების გაფორმებას ემსახურება.

ყველაფერი ეს ძალიან საინტერესოდ აისახა მ.შველიძის მხატვრობაში, განსაკუთრებით კი იმ სპექტაკლებში, რომელიც მან რეჟისორ რ.სტურუასთან ერთად განახორციელა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში ბოლო ათწლეულების განმავლობაში.

განსაკუთრებული ადგილი მხატვარ მ.შველიძის შემოქმედებაში უ.შექსპირის დრამატურგიას უკავია. მხატვრის ნოვატორობა სპექტაკლების “რიჩარდ III”, “მეფე ლირი”, “მაკბეტი” და პოსტმოდერნისტული “ჰამლეტის” სცენოგრაფიაში გამოვლინდა. განსაკუთრებით საინტერესო იყო თანამედროვე ხელოვნების ფორმებით გაცოცხლებული გრ.რობაქიძის “ლამარას” სამყარო ქართულ სცენაზე.

მ.შველიძის მხატვრობაში გამოიკვეთა გაფორმების ახალი მეთოდოლოგია, რომელიც იმ თეორიულ საფუძველს ემყარება, რომელიც ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციებში იყო განსაზღვრული.

თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენური სივრცის პლასტიკურ ფორმას პიესის რეჟისორული წაკითხვა და დადგმის მხატვრული კონცეფცია განსაზღვრავს. ქართულ სცენოგრაფიაში ტრადიციებსა და ნოვატორობაზე საუბრისას განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რეჟისორის მიერ დრამატურგიული მასალის ინდივიდუალური წაკითხვა. კმარჯანიშვილი, ალ.ახმეტელი და რ.სტურუა მას სპექტაკლის მოქმედების გასააქტიურებლად და ახალი აზრობრივი აქცენტების დასასმელად მიმართავენ.

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

კმარჯანიშვილმა და ალ.ახმეტელმა თავიანთ რეჟისორულ ნოვაციებში, სცენოგრაფიაში, თანამედროვე დეკორაციული ხელოვნების, სასცენო სივრცის პლასტიკის მნიშვნელოვანი ესთეტიკური კატეგორია შემოიღეს, რომელსაც სცენოგრაფიული კონფლიქტი ეწოდება. მისი გამომსახველობითი საშუალებების სწორი და მიზანმიმართული შერჩევით ხდებოდა დადგმის ზემოცანის გადაჭრა. ასე იყო სპექტაკლში “ჰამლეტი” მესაფლავეების სახის ქართული გლეხის კოსტიუმში გადაწყვეტა, “ანზორში” ზაირას ჭრელი მოჩითული კოსტიუმი. ასეთივე დატვირთვას ანიჭებს მ.შველიძე თავის სცენოგრაფიაში თეატრალურ კოსტიუმს და სათამაშებულ საგან-დეკორაციებს. რაც ხელს უწყობს მსახიობს სცენოგრაფიული სივრცე ორგანულ სათამაშო გარემოდ აქციოს, ისე როგორც ეს ბერიკაობა-ყვენობის სათამაშო ტრადიციაში იყო. მ.შველიძის მიერ სპექტაკლის გაფორმებისას, ერთი შეხედვით შემთხვევითი საგნების და სახვითი ფორმების “დახვავება” ყოველთვის ემორჩილება წარმოდგენის იდეურ ზემოცანას.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში “სამყარო” თავისი განზომილებებით მთლიან დეკორაციულ ფორმაშია შეკუმშული. რაც უფრო მჭიდროდაა დეკორაციული ელემენტები ერთმანეთთან დაკავშირებული, მით უფრო ექსპრესიული და პლასტიკურია იგი. მხატვრის მიერ შექმნილ სცენურ სამყაროში ყველაფერი თვალწინაა, ხოლო სცენაზე აგებული დეკორაცია თვითონაა “სამყაროს” ცენტრი. მის გარშემო ტრიალებს და ვითარდება კიდევ პიესის მოქმედება.

ასეთ სცენურ გარემოში დრო მთლიანად პირობითია. იგი ამავე სივრცეში იბადება და მთლიანად დეკორაციის პლასტიკურ-რიტმული ფორმების დინამიკის ხარჯზე ვითარდება. ერთ-ერთ ურთულეს ამოცანას მხატვრის წინაშე დეკორაციული ფორმების ქმედებით, პირობითი სცენური დროის რეალურ დროით კატეგორიაში გადაყვანაა. ეს შეძლო ი.გამრეკელმა სპექტაკლში “თეთნულდი”, შეძლო მ.შველიძემ

სპექტაკლში “მეფე ლირი”. მათში სცენური დრო რეალურ დროს დაემთხვა, რითაც წაიშალა ზღვარი სცენურ პირობითობასა და სინამდვილეს შორის.

ქართველი რეჟისორები ყოველთვის სინთეზური თეატრის შექმნისკენ ისწრაფვოდნენ, ამიტომაც ისინი სცენოგრაფიას ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. თანამედროვე თეატრში სცენოგრაფია განსაზღვრავს სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნას. ეს მნიშვნელოვანი თეორიული საკითხი დ.კაკაბაძემ თავის წერილში “ქართული დრამატული სტუდია” ჩამოაყალიბა. მას მიაჩნდა, რომ სპექტაკლის შექმნაზე “...მუშაობს რეჟისორი, ავტორი, დრამატურგი. სპექტაკლის მთლიანობის მომცემი კი - უმეტეს შემთხვევაში არის მხატვარი”.

შენიშვნა:

1. რობაქიძე გრ. “თეატრი, როგორც რიტმი “საბჭოთა ხელოვნება” №3 1987
წ. გვ. 24
2. ურუშაძე ნ. ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში” . შესავალი. თბილისის საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.
3. იხილეთ იქვე
4. მარჯანიშვილი კ. კრებული თბილისი 1961 წ. გვ. 90
5. კაკაბაძე დ. “მხატვარი კ. მარჯანიშვილის თეატრში” ერთდროული გაზეთი “მარჯანიშვილის თეატრი X წელი” 1938 წ. 15 იანვარი
6. ურუშაძე ნ. ალბომი “დავით კაკაბაძე თეატრში”. შესავალი. თბილისის საქართველოს თეატრალური საზოგადოებს 1982 წ.