მანანა კაშია
საპატრიარქოს წმინდა აბუსერისძე ტბელის სახელობის ხიჭაურის სასწავლო უნივერსიტეტის ასისტენტი,
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტი
Manana Kashia
Assistant Professor at the Patriarchate's
Saint Abuserisdze Tbeli Khichauri University.
Doctoral Candidate at the Faculty of Humanities
of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატრალური მხატვრობის ძირითადი ტენდენციები (1920–30–იანი წწ.)
(თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრის დადგმების გაფორმებები)

Main Trends in Georgian Theatrical Art of the First Half of the 20th Century (1920s–30s)
(Decorations for the Performances of the Rustaveli Theater in Tbilisi)

DOI: https://doi.org/10.52340/gmg2025.01.06

აბსტრაქტი

ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას, რომელმაც განვითარების ხანგრძლივი და რთული გზა განვლო ისევე, როგორც სახვითმა ხელოვნებამ, ქართული ხელოვნების ისტორიის თანამედროვე კვლევებში ნიშანდობლივი ადგილი უკავია. ქართველი სცენოგრაფების შემოქმედება ფართოდ არის ცნობილი საერთაშორისო ასპარეზზე. ამ მიმართულებით არსებული მასალა, საფუძველს გვაძლევს ვისაუბროთ ტრადიციების განმსაზღვრელ მნიშვნელობაზე თანამედროვე თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების მხატვრული ენის ჩამოყალიბების საკითხში და ზოგადად, მდიდარი ტრადიციების, ისტორიული გამოცდილების მქონე სცენოგრაფიის ქართული „სკოლის“ არსებობაზე, რომელიც დასაბამს XX საუკუნის 1920-იანი წლებიდან იღებს, დღესაც ღირსეულად აგრძელებს გზას და არაერთი მხატვრის ინტერესის სფერო ხდება.

თავიანთ კვლევებსა და ნაშრომებში სპეციალისტები ერთსულოვნად თანხმდებიან, რომ თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია, ხოლო თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნება, თითქმის ყოველ ათეულ წელიწადში, ეტაპობრივი მნიშვნელობის ცვლილებებს განიცდის. ამდენად, სცენოგრაფიის ქართულ სკოლაზე საუბარი, მისი განვითარების პროცესის სრულყოფილი და მრავალმხრივი განხილვა შეუძლებელია, როგორც მემკვიდრეობის საფუძვლიანი გადააზრების, ასევე, ახალი ფორმების,

რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის პრინციპების ანალიზისა და მათი განმსაზღვრელი კონკრეტულ–ისტორიული და კულტურული სიტუაციების გააზრების გარეშე.

საქართველოში, თეატრალური ხელოვნების განვითარება, რუსეთიდან საქართველოში ახლად დაბრუნებული კოტე მარჯანიშვილის სახელს უკავშირდება. როგორც ქ. კინწურაშვილი აღნიშნავს: კ. მარჯანიშვილის მიერ სწორად დასახულმა გეზმა განაპირობა სცენოგრაფიის მყარი საფუძველი, ისევე, როგორც საერთოდ თეატრალური ხელოვნებისა. სწორედ მისი თაოსნობით, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში, ქართულ თეატრში მოდის არაერთი ახალგაზრდა ნიჭიერი მხატვარი (ირ. გამრეკელი, დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი, ე. ახვლედიანი და სხვ.), რომელთა ძიებებისა და მიგნებების, სასცენო სივრცის კონსტრუირების ნოვატორული საშუალებების შედეგად საფუძველი ჩაეყარა ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგს – ქართულ პროფესიულ თეატრალურ მხატვრობას. სცენა გათავისუფლდა შაბლონური, ე.წ. „მორიგე“ დეკორაციებისგან, რამაც ეროვნულ სცენაზე სხვადასხვა ავანგარდული მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ხერხების დამკვიდრებას შეუწყო ხელი.

საკვანძო სიტყვები/keywords: თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნება, სცენოგრაფია, კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, ირაკლი გამრეკელი, ვ. სიდამონ–ერისთავი, ბ. ბრეხტი, ერ. პისკატორი.

Abstract

Georgian theatrical and decorative painting, which has undergone a long and difficult path of development, just like fine art, occupies a significant place in modern studies of the history of Georgian art. The work of Georgian scenographers is widely known on the international arena. The existing material in this direction gives us a basis to talk about the determining importance of traditions in the formation of the artistic language of modern theatrical and decorative arts and, in general, about the existence of a Georgian "school" of scenography with rich traditions and historical experience, which dates back to the 1920s of the 20th century, continues its path with dignity today, and has become a field of interest for many artists.

In their research and works, specialists unanimously agree that theater is a living organism, and theatrical and decorative arts undergo significant gradual changes in almost every decade. Thus, it is impossible to talk about the Georgian school of scenography, to have a complete and multifaceted discussion of its development process without a thorough rethinking of its heritage, as well as an analysis of new forms, the principles of the creative interaction between the director and the artist, and an understanding of the specific historical and cultural situations that determine them.

keywords: theatrical and decorative arts, scenography, Kote Marjanishvili, Sandro Akhmeteli, Irakli Gamrekeli, V. Sidamon-Eristavi, B. Brecht, Er. Piscator.

თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება, ანუ სცენოგრაფია (ტერმინი, რომელიც სამეცნიერო ბრუნვაში შედარებით გვიან დამკვიდრდა), სახვითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი სფეროა. იგი წარმოადგენს რთულ მხატვრულ ორგანიზმს, რომელიც სივრცობრივი ხელოვნების სხვადასხვა დარგს აერთიანებს და მათ სპეციფიკურ სინთეზს ახდენს. მსოფლიო სცენოგრაფია არ წარმოადგენს ერთსახოვან, ჰომოგენურ სტრუქტურას, პირიქით, ის შედგება სხვადასხვა ეროვნული მხატვრული სტიქიებისგან, რომლებიც ურთიერთქმედებენ, ეწინააღმდეგებიან და ამდიდრებენ ერთმანეთს... სწორედ ამ დაპირისპირებაში იკვეთება სცენოგრაფიის განვითარების ტენდენციები, როგორც მხატვრული შემოქმედების განსაკუთრებული სახე.

სცენოგრაფია მიმართულია ყველაფერზე, რაც ქმნის თეატრალური სახის ვიზუალურ მნიშვნელოვანებას. ვ.ბერიოზკინის განსაზღვრებით: სცენოგრაფია მკვიდრდებოდა, როგორც ფუნქციონალური ხელოვნება, რომელიც ექვემდებარება რთული სინთეზური ნაწარმოების-სპექტაკლის საერთო კანონს, რომლის ქვაკუთხედია მჭიდრო ურთიერთობა მსახიობებთან, დრამატულ ტექსტთან, მუსიკასთან. ამ ურთიერთშეთანხმებული მოქმედების შედეგია სპექტაკლის სახოვანი გახსნა [Березкин].

ქართულმა თეატრალურ–დეკორაციულმა მხატვრობამ, განვითარების ხანგრძლივი გზა განვლო. საქართველოში დღემდე არ განელებულა და უსაზღვროა თეატრალური მხატვრების ინტერესი მემკვიდრეობისადმი. ამის გამოხატულებაა თანამედროვე სცენის ქართველ ოსტატთა მრავალრიცხოვანი წარმატება, რომელიც შედეგია, არა მარტო ნოვატორული ძიებების, არამედ ასევე, 1920–30–იანი წლების კულტურული მემკვიდრეობის მხატვრული ტრადიციების გაგრძელების.

აღნიშნული კვლევის საგანი გულისხმობს XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატრალური მხატვრობის თავისებურებათა ანალიზს (შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის დადგმების მიხედვით), რასაც საფუძველი XX საუკუნის დასაწყისშივე ჩაეყარა, როდესაც სახვით ხელოვნებაში, კერძოდ, თეატრის მხატვართა აზროვნებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა. მიმდინარეობდა ავანგარდული თეატრის ფორმისა და სასცენო სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის ინდივიდუალური ხედვისა და სცენოგრაფიის ქართული ,,სკოლის" მხატვრული სისტემის ჩამოყალიბების პროცესი, ამას მოწმობს თეორიული პრაქტიკა, დრამატურგებისა და რეჟისორების თეორიული კონცეფციები მოყოლებული XX საუკუნის პირველი ათწლეულიდან დღევანდელ დღემდე. რაც, ახალი და უახლესი ხანის თეატრის მხატვრობის ფუნდამენტური საფუძველია და სცენოგრაფიის ეროვნული ,,სკოლის“ დიდოსტატთა შემოქმედება ასახავს.

ქართული სცენოგრაფიის – თეატრალური მხატვრობის სხვადასხვა სააზროვნო პრობლემისადმი მიძღვნილ ხელოვნების მკვლევართა (მათ შორის აღსანიშნავია გაიანე ალიბეგაშვილის, ქეთევან კინწურაშვილის, ნათია ასათიანის, ქეთევან შავგულიძის, მარიანა ოკლეის, ელენე თუმანიშვილის,

ვლადიმერ ბერიოზკინის, ერნსტ კუზნეცოვის და სხვ.) ნაშრომებში, ნარკვევებსა თუ წერილებში, რომლებიც მოიცავს ეპოქის გარკვეული პერიოდისა და მასთან დაკავშირებულ მხატვართა მოღვაწეობის ანალიზს, აღნიშნულია, საერთაშორისო ასპარეზზე, მდიდარი ისტორიის მქონე საქართველოს თეატრალურ მხატვართა ნამუშევრების ჯგუფური თუ რეტროსპექტული გამოფენების დიდი წარმატების, ქართული სცენოგრაფიული ხელოვნებისადმი საყოველთაო ინტერესის შესახებ. სპეციალისტები ერთსულოვნად თანხმდებიან საქართველოში სცენოგრაფიის ეროვნული ,,სკოლის“ არსებობასა და ტრადიციების განმსაზღვრელ მნიშვნელობაზე თანამედროვე თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების მხატვრული ენის ჩამოყალიბების საკითხში.

უნდა ვაღიაროთ, რომ თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება, ანუ სცენოგრაფია, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში სამეცნიერო ინტერესის მიღმა რჩებოდა. სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი განიხილებოდა როგორც მეორეხარისხოვანი კომპონენტი დრამატურგიისა და რეჟისურის შემდეგ, მაშინ, როდესაც რეალურად სცენოგრაფია სპექტაკლის მხატვრული ამოცანების გადაჭრაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს ასრულებს.

საყურადღებოა, რომ საერთაშორისო ასპარეზზე თანამედროვე თეატრალური მხატვრების არაერთი ჯგუფური თუ რეტროსპექტული გამოფენებით განპირობებული პოპულარულობის მიუხედავად, ბევრად იშვიათად ეწყობა თეატრალური მხატვრების, ვიდრე ,,უბრალო" დაზგური მხატვრობის ოსტატების, გრაფიკოსების გამოფენები. ასევე მცირეა სცენოგრაფიის თეორიისა და ისტორიის მკვლევართა რაოდენობა, ხოლო ამ მიმართულებით არსებული სამეცნიერო-კვლევითი ნაშრომების მოცულობა საგრძნობლად ჩამორჩება ხელოვნების სხვა დარგების შესწავლის დონეს.

ნაშრომის **აქტუალობა** განისაზღვრება ერთიანი კონცეპტუალური პარადიგმის ჩარჩოში თანამედროვე მოთხოვნების დონეზე ქართული თეატრის მხატვრობაში მიმდინარე ძიებებისა და ცვლილებების, მისი ისტორიული და კულტურული წინამძღვრების ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების მნიშვნელობის, მემკვიდრეობის საფუძვლიანი გააზრების და XX საუკუნის პირველ ნახევარში მოსული თაობის შემოქმედების – თავისებურებების გამოვლენის აუცილებლობით მსოფლიო თეატრში მიმდინარე მხატვრული პროცესების კონტექსტში. იგი **მიზნად** ისახავს, მხატვრულ–სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, განსაზღვროს XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატრალური მხატვრობის ხასიათი, რუსთაველის სახელობის თეატრში მომუშავე სხვადასხვა თაობისა და მისწრაფებების მქონე მხატვართა საეტაპო დადგმების გაფორმებების საფუძველზე განახორციელოს სპექტაკლის სივრცითი გადაწყვეტის ეროვნულ - სპეციფიკური თავისებურებების შესწავლა–სისტემატიზაცია იმ მხატვრული გარემოებებისა და მიდგომების გამოვლენით, რომელთა ფორმულირება სწორედ მაშინ, გასული საუკუნის დასაწყისში მოხდა და ახალი, უახლესი ხანის ქართული სცენოგრაფიული ,,სკოლის" წინსვლის საწინდარს წარმოადგენს.

მეთოდები: **ნაშრომის კვლევის** მიზნისა და ამოცანების შესაბამისად, საკმაოდ აპრობირებულ თანამედროვე მეთოდებზე დაყრდნობით, ზემოაღნიშნულ ცნობილ მეცნიერთა სამეცნიერო ნაშრომებში გამოთქმული მოსაზრებების, სტატიის ავტორის საარქივო კვლევების, დაკვირვებებისა და შეხედულებების გათვალისწინებით განხორციელდა XX საუკუნის პირველი ნახევრის სცენოგრაფიული შემოქმედების თეორიული, ისტორიულ-მხატვრული და გამოყენებითი ასპექტების შესწავლა. ნაშრომში წარმოდგენილია რუსთაველის სახელობის თეატრში განხორციელებული დადგმების სახეობრივ-სტილისტური და მხატვრულ-კომპოზიციური ანალიზი ქართული ტრადიციული და მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში.

სპექტაკლის ანალიზისთვის გამოყენებული მხატვრულ-სტილისტური, მხატვრულ-კომპოზიციური და სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური მეთოდები, ითვალისწინებს რა აღნიშნული პერიოდის ქართული სცენოგრაფიული შემოქმედების სპეციფიკის გამოვლენისა და მისი ძირითადი ტენდენციების თეორიული ინტერპრეტაციის აუცილებლობას, საშუალებას გვაძლევს, მათ საფუძველზე გამოვავლინოთ და გავაანალიზოთ თანამედროვე თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარების ძირითადი მოდიფიკაციები. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ვინაიდან, აღნიშნული სტატია არის დასახული კვლევის ნაწილი, შემოვიფარგლებით შემდგომ საკვლევ თემათა ძირითადი ვექტორების ასახვით, რამეთუ სტატიის ფორმატი არ იძლევა საკითხთა სრულად გაშლის საშუალებას.

მსჯელობა. ქართული სცენოგრაფია – XX საუკუნის პირმშო, ქართული ხელოვნების უდიდესი ტრადიციის, ქართული სულის, ქართველი ხალხის თეატრალური ბუნების ნაყოფი, ყოველთვის ჩვენი ხელოვნების ავანგარდში იდგა თავისი განუმეორებელი ხასიათით–ერთმანეთს გადაჯაჭვული დასავლური და აღმოსავლური კულტურების ნიშნებით, ამდენად, ამ განსახვავებულ კულტურათა ხელოვნების მხატვრულ–სტილისტური თვალსაზრისითაც.

XX საუკუნის პირველი ნახევარი, რომელიც განსაკუთრებული შემოქმედებითი სტიმულითა და განახლების სულითაა წარმოჩენილი, ერთ–ერთი ურთულესი და საინტერესო ეტაპია მსოფლიო და ქართული სახვითი ხელოვნების, შესაბამისად, თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში. ის მდიდარი პანორამა, რომლითაც აღნიშნული პერიოდი გამოირჩევა, მნიშვნელოვანი ნოვაციების, აქტიური ძიებებისა და ახალი მიგნებების მომცველია, რომელიც მისი მახასიათებლების – კონტრასტების, ესთეტიკური იდეალების ხშირი ცვლის, მრავალი, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენების თანაარსებობით ვლინდება.

ამ მეტამორფოზების ეპოქამ, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია დრამატული თუ სარეჟისორო ძიებები, განსაზღვრა სტილთა და მიმდინარეობათა საოცარი მრავალფეროვნება და დიდი ძვრები თანამედროვე სცენოგრაფიის მიმართულებით, რაც სავსებით ლოგიკურია. ეპოქამ, რომელმაც მხატვრებს აბსოლუტური თავისუფლება მისცა, დროის მოთხოვნების შესაბამისად, თან მოუტანა, არა

მარტო მანამდე არარსებული შესაძლებლობები (უპირველეს ყოვლისა ტექნიკური), არამედ აიძულა ისინი განთავისუფლებულიყვნენ სამყაროზე ჩვეული შეხედულებებისგან, რეალური სამყაროს არტახებისგან. საუკუნეების მანძილზე გამოჭედილი ხერხების სანაცვლოდ მოვიდა ექსპერიმენტები, ინდივიდუალური ხელწერის შემოქმედთა ფართო სპექტრით. განსაცვიფრებელი სისწრაფით ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს ფუტურიზმის დინამიზმი, კუბისტების მრავალპლანიანი ხედვა, ფორმასთან ან ფორმით თამაშზე დაფუძნებული აბსტრაქციონისტების ფორმალური ექსპერიმენტები და სხვ., თუმცა, ახალი სტილის პირველი ნიშნები სახვით ხელოვნებაში ბევრად ადრე დაფიქსირდა, ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (ესა იყო ე. მანეს ,,საუზმე ბალახზე“).

ამიერიდან, მხატვრობის მთავარი მისია შემოქმედისთვის თვითგამოხატვაა და არა გადახატვა და ნატურალური იმიტაცია წარსულის ხელოვნების საშუალებით, რომელსაც თავისი რაციონალიზმით და შეზღუდულობით ფერწერა ჩიხში შეჰყავს. ასეთია მოდერნისტული ფილოსოფიის მიმართება.

XX საუკუნის დასაწყისში განვითარებული მოვლენების პარალელურად, რუსთაველის თეატრის მხატვართა მიერ ხორციელდებოდა მსოფლიოში მიმდინარე ნოვაციების: კუბიზმის, აბსტრაქციონიზმის, ექსპრესიონიზმის, კონსტრუქტივიზმის და სხვა მოდერნისტული მიმართულებების, მათი სტილისტური თავისებურებების აქტიური შესწავლა–ათვისების ინტენსიური პროცესი, გამოხატული ჩვეული სახეებისა და ფორმების ახლებურად მიწოდებით, კერძოდ, არასტანდარტული, თავისუფალი ფორმებით, ხაზოვანი კომპოზიციებით, რთული რიტმითა და ფერთა მოულოდნელი შეხამებით. სპეციფიკური ეროვნული ფორმისა და გამომსახველობითი ენის ძიებაზე დაფუძნებული ტენდენცია საბოლოოდ ქართული თეატრალური მხატვრობის თვითმყოფად სახედ ჩამოყალიბდა, რომლის პრინციპების თანახმად თანამედროვე სცენოგრაფი ახდენს სცენის არა მარტო დეკორირებას, არამედ მიისწრაფვის შექმნას დრამატურგიული გარემო, განსაზღვროს სპექტაკლის არსი და გამოკვეთოს სარეჟისორო კონცეფცია.

საკვლევი პერიოდის მხატვრულ–ისტორიული ანალიზი საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ ქართული თეატრალური მხატვრობის განვითარებას - ეპოქალური მნიშვნელობის მხატვართა და რეჟისორთა შემოქმედებითი ერთობის საეტაპო დადგმების საფუძველზე ახალი და უახლესი ხანის ქართული ხელოვნების ისტორიის ნამდვილი სახის წარმოსაჩენად, რათა თვალნათლივ დავინახოთ რა ფესვებითა და წყაროებითაა ის ნასაზრდოები.

1920–იანი წლების დასაწყისში, ავანგარდულ ძიებებს ნაზიარები, XX საუკუნის პირმშო, ქართული პროფესიული სცენოგრაფია, ახალი ,,ესთეტიკური აღმოჩენებით" წარმოჩინდა, რასაც ტრადიციული სცენოგრაფიული პრინციპების ცვლა, ასევე, რეჟისორის თეატრის დაბადება და ახალი თეატრალური ექსპერიმენტების მთელი კალეიდოსკოპის შექმნა მოჰყვა.

ქართული თეატრის სცენაზე ჩენილი, ახალი დროით განპირობებული რუსული და ევროპული სცენოგრაფიის ნიშანდობლივი მოვლენები, ახალი ,,ესთეტიკური ძიებების“ შესაბამისად ითხოვდა ახალ გამოცდებსა და ზოგჯერ უკიდურესობებით სავსე შემართებებს. როგორც მ. თუმანიშვილი აღნიშნავს: XX საუკუნის რევოლუციურ რუსეთში, სადაც კოტე მარჯანიშვილი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მოღვაწეობდა, „სივრცულ-სტრუქტურულ ძიებებში იყვნენ: ვს. მეიერჰოლდი, ა.ტაიროვი, ევგ. ვახტანგოვი, რომლებიც ცდილობდნენ მოეხდინათ სასცენო სივრცის რეორგანიზაცია, გაეშალათ სპექტაკლი პლასტიკური გადაწყვეტის პრიზმაში, უკუეგდოთ ფონი. სასცენო სივრცე სამგანზომილებად წარსდგება მაყურებლის წინაშე - სცენა არა მხოლოდ სიგრძე-სიგანეზეა გაშლილი, არამედ სიღრმეშიც. მსახიობი თავისუფლად მოძრაობს. ახლებურად აჟღერებულია ფერი, ხაზგასმულია მისი დეკორატიული ფუნქცია: ბუფონადა, მასკარადი, გროტესკული ნიღბები... ერთი სიტყვით, ძიებათა დიდი მრავალფეროვნებაა“ [თუმანიშვილი, 1970].

მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის მქონე ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ, რომელიც მომდინარეობს სახალხო დღესასწაულებიდან–ყეენობასა და ბერიკაობიდან, ასევე, საეკლესიო დღესასწაულებიდან – შაირობასა და მაყრობიდან ანუ სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრის ყველაზე გავრცელებული სახეობებიდან, მსოფლიო სცენოგრაფიაში განხორციელებული უამრავი ექსპერიმენტების შედეგად შეძლო ფეხდაფეხ აჰყოლოდა თანამედროვეობას, თანმიმდევრობით და მკაფიოდ გამოევლინებინა საკუთარი მხატვრული ,,მე" და თავისი განუმეორებელი შტრიხი შეემატებინა მისთვის.

ნოვატორული აზროვნებისკენ სწრაფვამ, მრავალი ახალი თეატრის, თეატრალური სტუდიისა თუ ლაბორატორიის შექმნა განაპირობა ძველის სანაცვლოდ: „ძველი თეატრი“, „ახალი თეატრი“, „ახალი დრამის ამხანაგობა“, თეატრი-სტუდია, ა.ტაიროვის „კამერული თეატრი“, ვ.მეიერჰოლდის „ლაბორატორია“, მარჯანიშვილის ,,თავისუფალი თეატრი". ახალი თეატრალური კულტურის აღორძინების სურვილით შეპყრობილი ყველა ეს გაერთიანება და ზოგადად, რუსული თეატრი, ახალი ფორმებისა და ხერხების ძიებების გზაზე, ძველ თეატრებს დაუპირისპირდა და შემოქმედებითი აზროვნების ახალ მეთოდზე ზრუნვა დაიწყო.

ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის საფუძვლიანი შესწავლისა და მხატვრული ცხოვრების შეფასებისთვის, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია 1920–იანი წლები, ხანა, როდესაც ქართულ თეატრს კოტე მარჯანიშვილი დაუბრუნდა და დასაბამი დაედო ანსამბლურ თეატრს, ქართულ თეატრალურ მხატვრობას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგს, რომლის მიზანია რეჟისორის ნოვატორული ძიებების (როგორიცაა მიმბაძველობისგან შორსმყოფი პირობითი ენა, ჰეროიზმი, ადამიანი სულიერი სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტერესი, მსახიობის შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენა, სასაცენო სივრცის დაპყრობა - სამივე განზომილებაში) გათვალისწინებით,

სინთეზური სპექტაკლის სხვა კომპონენტების დონეზე ემსახუროს დრამატურგიული ნაწარმოების იდეის გახსნას, რაც განაპირობებს სცენაზე ტრაფარეტული მორიგე დეკორაციების დევნას და მრავალფეროვან ინდივიდუალობათა წარმოჩენა–თანაარსებობას.

თავისი შემოქმედების დასაწყისიდანვე, კოტე მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრში შემოიკრიბა ნოვატორული, ინდივიდუალური ნიჭისა და გამორჩეული ხელწერის მქონე მხატვრები (ვ. სიდამონ–ერისთავი, ირ. გამრეკელი, პეტრე ოცხელი, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, ლადო გუდიაშვილი და სხვ.) და დაიწყო სცენოგრაფიის ქართული ,,სკოლის" შესატყვისი სასცენო სივრცის დაგეგმარების ახალი ფორმების, ნოვატორული საშუალებების ძიება, რომელიც კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა და დასაბამიდან მოყოლებული, სხვადასხვა თაობის მრავალ გენიოსთა (სერგო ქობულაძე, სოლომონ ვირსალაძე–30–იანი წლები, დიმიტრი თავაძე, ფარნაოზ ლაპიაშვილი 1940–50–იანი წლები და სხვ.) შემოქმედებაში აისახა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, 1920-იან წლებში რუსეთიდან დაბრუნებული კოტე მარჯანიშვილის სახელს უკავშირდება ქართულ სინამდვილეში სინთეზური თეატრის შექმნის პირველი პრაქტიკული მცდელობები. რეჟისორმა მიზნად დაისახა ქართული თეატრის რეფორმირება და თავადვე იქცა იმ პერიოდის კულტურული პროცესების მთავარ მამოძრავებელ ძალად. ქართულ თეატრში, სასცენო სივრცის რეორგანიზებისა და მხატვრის მნიშვნელობის გაზრდისა და ახალი მხატვრული აზროვნების შესაბამისად დაწყებულმა ქართული სცენის განახლების პროცესმა, პროფესიული რეჟისურისა და პროფესიული თეატრალური მხატვრობის დამკვიდრების ნიშანდობლივ ნიმუშებში – კოტე მარჯანიშვილის დადგმებში პოვა გამოხატულება. ამიერიდან, სპექტაკლებში, რეჟისორი და მხატვარი ინდივიდუალური მონაცემების გათვალისწინებით, ნოვატორული პრინციპების საფუძველზე ერთობლივად ქმნიან პიესის იდეის გამომხატველ მხატვრულ გარემოს, სადაც მხატვარს ევალება რეჟისორის კონცეფციებზე დაყრდნობით განასახიეროს ისეთი სასცენო სივრცე, სადაც სცენაზე გამოჩენილი ყველა დეტალი სინთეზშია დრამატურგიასა და რეჟისურასთან, მსახიობსა და კონკრეტულ სცენასთან. ყოველივე კი მხატვრის აქტიურ მონაწილეობაზე მიუთითებს სპექტაკლის შექმნის პროცესში. ასეთი იყო კოტე მარჯანიშვილის ნება.

ჩვენთვის ძალზე ძვირფასია რუსთაველის თეატრთან არსებულ მუზეუმში დაცული სპექტაკლების გაფორმების ესკიზები და ფოტოები, მათ შორისაა ირ. გამრეკელის 1924 წელს შესრულებული გრაფიკული სერია ,,ცირკი" სრულყოფილი აღნაგობის ორი აკრობატის სავარჯიშო ილეთით, დინამიური, ,,მსრბოლავი“ კონტურით შესრულებული, ერთმანეთისგან გამომდინარე, ჰარმონიული და პლასტიკური კომპოზიციებით. მხატვრის შემოქმედების მრავალმხრივობის ამ თვალსაჩინო ნიმუშში, ერთმანეთისგან დაყოფილი, კადრებად ფიქსირებული, პერსონაჟის ჟესტის, მოძრაობის ეტაპების უწყვეტი რიტმი, ფუტურისტების სტილისთვის დამახასიათებელ ეფექტს იძენს.

მათი მხატვრული მეთოდის თავისებურების შესაბამისად, მოცულობებად დაყოფის მანერაში, იოლი შესამჩნევია კუბისტური ფერწერის ზეგავლენა, რომელსაც თავად კუბისტები ,,გაშეშებულობას“ უწუნებდნენ. ამასთან, ნიშანდობლივია, რომ ფუტურისტები ფერწერის გააზრების თავისებურებებს მათთვის მისაღები მხატვრული ფორმის დინამიკურ შეგრძნებას უსადაგებდნენ. სულიერი მდგომარეობისა და ხილული სამყაროს მრავალგვარი სტრუქტურირების თანადროულობას დივიზიონისტური ტექნიკის და კუბისტური ელემენტების, ფორმების, რიტმების, ფერებისა და შუქ–ჩრდილების ერთმანეთში არევით გამოხატავდნენ.

მუზეუმში დაცული ფოტოები საფუძველია ჩვენი მომდევნო მსჯელობისთვის, ვინაიდან გვეხმარება თვალი გავადევნოთ მათი ავტორების განვითარების გზას და აღნიშნული პერიოდის (1920–30–იანი წლების) სასცენო სივრცის დაგეგმარების მრავალფეროვან მხატვრულ საშუალებებს.

როგორც ფოტოებიდან ჩანს, ერთმანეთს ენაცვლებოდა: ტრაფარეტული, ფერწერული ,,მორიგე დეკორაციები“ და განზოგადებულ–მორიგე დეკორაციები, სივრცობრივ მოცულობითი კონსტრუქციები და სათამაშო მოედნების მთელი სისტემა, რომლის შედეგად მასზე გათამაშებული მიზანსცენების მრავალფეროვანი სურათი იქმნებოდა. დეკორაცია, მსახიობთან ერთად, სცენურ თამაშშია ჩართული. ყოველივე კი, ქართულ თეატრალურ–დეკორაციულ ხელოვნებაში აღიქმება, როგორც ამ დროის რუსული და ევროპული თეატრალური მხატვრების კუბისტური, აბსტრაჰირებული ძიებების, მაქსიმალურად ცვალებადი ფორმების გამოძახილი. თეატრში განსაკუთრებული სიმძაფრით წარმოჩნდა სპექტაკლის თავისთავადი პირობითი ენა, რომელიც შორს იყო მიმზაძველობისგან.

1918 წელს რუსთაველის თეატრში მოწვეული იყო მეორე დიდი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი (თუმცა, ის რუსთაველის თეატრში მცირე ხნით ადრეც მუშაობდა). ს. ახმეტელის ავანგარდული ხასიათის დადგმები აღინიშნება დროის ნიშნებით, ეპოქის ძიებებით, სადაც უფრო მეტად მსახიობების მთელი დასის, მისი ჯგუფური მეტყველების ექსპრესია იყო ხაზგასმული. ეს უკანასკნელი კი მიიღწეოდა სცენის უძრაობის რღვევის ტენდენციით, რაც კონსტუქტივისტული გადაწყვეტილებების გატაცებით იყო განპირობებული. აბსტრაგირებული ფორმებისადმი მიმართულმა ტენდენციამ, თეატრის მხატვრობის კონსტრუქტივისტულმა ძიებებმა, მსოფლიო თეატრში ნატურალისტური ძიებები ჩაანაცვლა. ყოფით–რეალისტური ხასიათის დეკორაციების გვერდით ვხედავთ, ასევე, მთელი სასცენო სივრცის მომცველი გეომეტრიულ–მოცულობითი ხასიათისა და მსახიობებისთვის მოქმედების განსაკუთრებული რიტმისა და კონტრასტული გადაწყვეტის შესაძლებლობების მქონე დეკორაციებს.

აღნიშნულმა ტენდენციამ, უპირველეს ყოვლისა თავი იჩინა, თეატრის რეფორმატორ ინგლისელ რეჟისორ, მსახიობ, თეორეტიკოსსა და სცენოგრაფთან - გორდონ კრეგთან, რომელიც ყურადღებას

ამახვილებდა მსახიობთა პოზებისა და მოქმედებების რიტმზე, დეკორაციულ შესაძლებლობებს შემოფარგლავდა შირმებით, კუბებით, ხედავდა რა, მათში აბსტრაგირებული იდეების გამოხატულებას. ამდენად, სიახლეებით სავსე ეპოქამ დიდი გავლენა იქონია მარჯანიშვილის აზროვნებაზე, განვითარებასა და რეჟისორული ხედვის ჩამოყალიბებაზე.

ამ საინტერესო ექსპერიმენტების პერიოდში, 1920–30–იან წლებში იქმნება, მსოფლიო სცენოგრაფიაში პროექციული დეკორაციების თვალსაჩინო ნიმუშებიც, რომელთა შორის აღსანიშნავია: ვს. მეიერჰოლდის კინემატოგრაფიული პრინციპების რუსულ თეატრში დანერგვის მიზნით აგიტაციური ხელოვნების საშუალების–ეკრანის ჩართვა დრამატულ მოქმედებაში, დოკუმენტური კადრების, ქრონიკალური კადრებისა თუ მოკლე კინოფილმების პროექცირება, ნაცვლად ლოზუნგების, რეკლამებისა და პლაკატებისა; ამავე პერიოდში განხორციელდა პროლეტარული თეატრის ჩამოყალიბება ე.პისკატორის მიერ, დადაისტური კოლაჟის პრინციპის გამოყენებით, ,,პერსონაჟული“ ფუნქციის მატარებელი პლაკატებით, ლოზუნგებითა და მრავალფეროვანი ვიზუალური მასალით, რაც მაყურებლის გონებაზე ზემოქმედების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა; ამ მოვლენების თანადროული იყო ასევე, ბ. ბრეხტისა და ერ. პისკატორის ხელმძღვანელობით ,,ფოტოგრაფიული სინამდვილისა“ და კრიტიკული შეფასების მიზნით პროექციული მასალის გამოყენება. თავად ბ. ბრეხტის მიერ შემუშავებული ,,გაუცხოების ეფექტის“ მიღწევის სურვილი, სცენური მოქმედების მიმართ მაყურებლის ანალიტიკური დამოკიდებულებისთვის. ამის მაგალითია, სასცენო სივრცეში გაშლილ ეკრანზე დემონსტრირებით განხორციელებული კ.ნეერის გროტესკული ხასიათის გრაფიკული ილუსტრაციები. სპექტაკლის სადეკორაციო სისტემაში ეკრანის ჩართვა, მონტაჟის, როგორც თხრობის ელემენტის გამოყენება, გულისხმობდა მუდმივი ცვალებადობის და განვითარების ფაზაში მყოფი სპექტაკლის ვიზუალური სახის, პიესაში აღწერილი მოვლენების ხატოვნად წარმოდგენის მცდელობას, სანახაობრივი თუ აზრობრივი შტრიხების სიმდიდრეს, რაც კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებაშიც აისახა.

როგორც დასაწყისში ითქვა, იმ გამორჩეულ მხატვართა შორის, რომლებიც კ. მარჯანიშვილმა თეატრში XX საუკუნის 20-იან წლებში სამუშაოდ მიიწვია, იყო ირაკლი გამრეკელი, რომელმაც არაერთი საეტაპო სპექტაკლი გააფორმა. ირაკლი გამრეკელის, როგორც თეატრის მხატვრის აღმოჩენა, ისევე, როგორც სხვა ნიჭიერი თეატრის მხატვრებისა (რომელთა შორის იყვნენ: პეტრე ოცხელი, დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, დიმიტრი თავაძე, სერგო ქობულაძე, სოლომონ ვირსალაძე, ფარაოზ ლაპიაშვილი და სხვ..) კოტე მარჯანიშვილის დამსახურებაა.

სწორედ თავიანთი უშრეტი ფანტაზიით, ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერით, სტილთა და ფორმათა მრავალფეროვნებით, ამ ნიჭიერმა მხატვრებმა განსაზღვრეს აღნიშნული პერიოდის

თეატრალური მხატვრობის სახე. სამოქმედო გარემოს აღმნიშვნელ ფერწერულ დეკორაციებს, განზოგადებული მოცულობითი კონსტრუქციები, მრავალფუნქციური ბაქნები, როგორც კომპოზიციის უცვლელი ელემენტი, გეომეტრიული ფორმებისა და სიბრტყეების სიმულაციური სცენოგრაფიული დანადგარი ჩაენაცვლა.

საგულისხმოა, რომ 1920-იანი წლებამდე, სპექტაკლებს აფორმებდა მხატვართა გაერთიანება (ორგანიზაცია სახელწოდებით - „დეკორისი", რომელმაც ცოტა ხანს იარსება) კოლექტიურად. ეს კი მიანიშნებდა მხატვრული გაფორმების მეორეხარისხოვან როლზე, რაც ხელს უშლიდა მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალურობის წარმოჩენასა და სპექტაკლის დადგმაში მის აქტიურ მონაწილეობას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის მსოფლიო სცენოგრაფიაში მიმდინარე მოვლენების ფონზე აშკარა იყო მიღწევები ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში, ის ფაქტიც, რომ ქართულ თეატრს უკვე ჰყავდა მთავარი მხატვარი ვ. სიდამონ–ერისთავის სახით, თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების წინსვლაზე მიუთითებს.

1919 წელს, კიევში, მარჯანიშვილის დადგმის, ლოპე დე ვეგას ,,ფუენტე ოვეხუნას“ („ცხვრის წყაროს“) მხატვარ ი. რაბინოვიჩის გაფორმებაში დასახული რეჟისორული ჩანაფიქრი, თავის საბოლოო გადაწყვეტას პოულობს თბილისში, 1922 წელს, რუსთაველის თეატრში, მხატვარ ვ.სიდამონ-ერისთავისა და მარჯანიშვილის მიერ, ერთობლივად განხორციელებულ პირველ დადგმაში (ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“), სადაც პირველად გამოვლინდა მარჯანიშვილის რეჟისორული ხედვა–მეთოდი – დრამატურგიული მასალის თავისუფალი ინტერპრეტაცია.

ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ იყო პირველი, მხატვრულად სრულყოფილი, „სცენა-კოლოფის“ პირობითობის გათვალისწინებით შესრულებული სადა დეკორაცია, გადაწყვეტილი რამდენიმე კოშკით, დაბალი კიბეებით, კედლის სიბრტყეებითა და მათში გაჭრილი შეისრულთაღიანი რამდენიმე კარით, მრავალრიცხოვანი დინამიკური მიზანსცენებისთვის განკუთვნილი თავისუფალი პატარა სცენა–მოედნით. პირობითობის გათვალისწინებით შესრულებული დეკორაციის ცხოველხატული კოლორიტი ამდიდრებდა სპექტაკლის დეკორატიულ მხარეს და გამოკვეთილ პლასტიკურობას ანიჭებდა მსახიობთათვის მორგებულ სათამაშო მოედნის პირობით ფორმას. ეს სპექტაკლის ესკიზებითაც დასტურდება.

სპექტაკლების მრავალფეროვან, თავშეკავებულ, თითქმის მონოქრომულ კოლორიტს განაპირობებდა შერჩეული ლიტერატურული ნაწარმოების ხასიათი და თვით რეჟისორის ჩანაფიქრი. მისი დადგმების გაფორმების განმსაზღვრელი პირობა იყო არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ ტექნიკური უბრალოებაც.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ შეიძლება ჩაითვალოს ნამდვილი ეროვნული ახალი თეატრალური ხელოვნების დასაწყისად საქართველოში.

ჩანს, ამ დროის სტილისტური ფორმებითა და მხატვრული ძიებებით გამორჩეული ქართული თეატრალური მხატვრობა, მჭიდრო კავშირშია თანადროული პერიოდის რუსულ სცენოგრაფიაში მიმდინარე ტენდენციებთან, რაც ერთი მხრივ, კუბისტური ფორმებით დაინტერესებისკენ, ხოლო მეორე მხრივ, ფერადოვნებისკენ სწრაფვასთან ასოცირდება. ყოველივემ კი ქართულ თეატრალურ სივრცეში, 1920-იანი წლების დასაწყისშივე იჩინა თავი. რეალური და ყოფითი ნატურალიზმით შესრულებული დეკორაციული ელემენტების გვერდით, იმავე რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე იდგმებოდა პიესები, რომელთა გაფორმება თავიანთი მხატვრული ტენდენციებით, განსხვავებულ პრინციპებს ეფუძნებოდა. ასეთი იყო ამავე თეატრში ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებული პირველი სპექტაკლები : ,,ლონდა“ (1923 წ. რეჟ. კ. მარჯანიშვილი) და ,,მალშტრემი“ (1924 წ. რეჟ. კ. მარჯანიშვილი) და ფ. ვერფელის შპიგელმენში - ,,კაცი სარკიდან“ (1924 წ. რეჟ. სანდრო ახმეტელი).

ირ. გამრეკელისა და კოტე მარჯანიშვილის თანამშრომლობამ, შემოქმედებითი გზის დასაწყისში (განსაზღვრული პერიოდის განმავლობაში), ქართული თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების განვითარება განაპირობა. მხატვართა ერთ–ერთ გამოფენაზე, კუბისტური ხასიათის დეკორატიული ნამუშევრების ავტორით რეჟისორის დაინტერესებას, ახალგაზრდა მხატვრის თეატრში მოწვევა მოჰყვა. პირველი მხატვარი, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა ჯერ თბილისის რუსულ თეატრში, ხოლო შემდეგ რუსთაველის თეატრში მიიწვია იყო ირ. გამრეკელი. მხატვრის პირველსავე ნამუშევრებში გამოიკვეთა ექსპრესიულ-დინამიკური ძიებები, რამაც მხატვარი ლოგიკურად მიიყვანა კუბისტურ სცენოგრაფიულ გადაწყვეტილებებამდე, კერძოდ, ეს იყო გეომეტრიულ სიმბოლომდე დაყვანილი, კუბისტური, განყენებული მოცულობითი ფორმებისა და სიბრტყეების ფარგლებში განხორციელებული კომპოზიცია, რომელიც საინტერესო მიზანსცენებისა და სასცენო სივრცის სრულად ათვისების საშუალებას ანიჭებდა რეჟისორს.

ნიშანდობლივია, რომ თავის საუკეთესო სპექტაკლებში ირაკლი გამრეკელი ახარხებს წარმატებით შეუთავსოს სათეატრო მოღვაწეობას დაზგური ფერწერა. ისინი: პირველი, კოლექტიური და სცენის ხელოვნებაზე დამოკიდებული და მეორე, სრულიად დამოუკიდებელი, ერთმანეთის ზეგავლენას განიცდიდნენ, ვინაიდან შეუძლებელი იყო ერთ პიროვნებას, შემოქმედების ეს ორი სახეობა, რადიკალურად განსხვავებულად წარმოედგინა. ამიტომ, მხატვრის სათეატრო შემოქმედების გაცნობისას, მისი დაზგური ფერწერის პრინციპების განხილვის გარეშე, შეუძლებელია მათ შორის პარალელის გავლება. ეს გასაკვირი არ უნდა იყოს, ვინაიდან ქართული სცენოგრაფიული ხელოვნება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ფერწერის ტრადიციებთან და თეატრალურ პრაქტიკაში

რეალიზებული, მრავალი სცენოგრაფიული იდეა აღმოცენდა სახვითი ხელოვნების მომიჯნავე სფეროებში. უმრავლესობა ქართველი სცენოგრაფებისა–პროფესიონალი ფერმწერებია. აღნიშნული სფეროების შეთავსება ხელს უწყობდა ერთი სფეროდან მეორეში იდეების მიგრაციას, ასეთი იყო, სხვათა შორის, ირ. გამრეკელიც.

როგორია ირ. გამრეკელის მხატვრული პრობლემატიკა? ბევრი მეცნიერი, ირ. გამრეკელის თეატრალურ მხატვრობაში მოგვიანებით ჩენილ დაზგური ფერწერის ნამუშევრების სიბრტყობრიობას და ექსპრესიულობას, ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებთან სიახლოვით ხსნის. თუმცა, მეორე მხრივ, მისი ნახატები პირველისგან სრულიად განსხვავებული ექსპრესიონისტების, კუბისტების, სიურეალისტების შემოქმედებითი პრინციპების გაზიარებას ემყარება.

მხატვრის ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში გამოვლენილ მხატვრულ მიდგომათა შორის, ერთ–ერთია დეკორატიული ელემენტების სიჭარბით გამორჩეული, ხოლო მეორე სისადავით, ფუნჯის რამდენიმე მონასმით მიღწეული ფორმათქმნადობა. ეს უკანასკნელი კი მხატვარს ფიროსმანთან აახლოებს. მხატვრის მიერ ფიროსმანის მხატვრობაზე გამოთქმული აზრიც გვეხმარება გავერკვეთ ირ. გამრეკელის მხატვრული ძიებების ზოგიერთ მისწრაფებებში: ,,როგორი სისადავით აღწევს ასეთ ბრწყინვალე ეფექტს, ნამდვილად გენიალურიაო“ (ირ. გამრეკელი, კუხიანიძე).

საყურადღებოა, რომ ი. გამრეკელის შემოქმედებითი მეთოდის – დაზგურ ფერწერაში მიგნებული და ჩამოყალიბებული მხატვრული ხერხების განვითარების ლოგიკურ შედეგს თვალნათლივ წარმოაჩენს მისი თეატრალური მხატვრობა, რომელიც ,,პიესის თემისადმი ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ფორმალურ პრინციპთა შემოქმედებით დაქვემდებარებაში გამოიხატა“ (კუხიანიძე).

შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრის დეკორატიულმა ფანტაზიამ სრული რეალიზება რუსთაველის თეატრის ფართო ასპარეზზე პოვა. მოდერნისტული ხერხების და მათი კომბინირებული ფორმების გამოყენებაში აშკარად გამოვლინდა მისი შემოქმედებითი პოტენციალი, მიმართული სპექტაკლის იდეისა და განწყობის გადმოცემისკენ, რაც თეატრალური პირობითობის შენარჩუნებასა და „დეკორატიული კონსტრუქტივიზმის“ განვითარებას ემსახურებოდა. ამის ბრწყინვალე მაგალითია, კოტე მარჯანიშვილთან ერთად განხორციელებული მხატვრის აბსტრაჰირებულ–კუბისტურ ფორმებში გადაწყვეტილი პირველივე სპექტაკლი ,,ლონდა“ (1922–1923წწ), სადაც ფერი, უდიდეს მნიშვნელობას თამაშობს.

სპექტაკლის კუბისტურად შესრულებული კლდეების კონსტრუქციის წითელი და ყვითელი ფერი, გვალვით დასიცხული ქვეყნის ფერია, ხოლო აქა-იქ მწვანე ფერი, სიცოცხლის ნიშანწყალი. შავი ლოკალური ფერის რამოდენიმე აქცენტი ყვითელ ფერს ამკვეთრებს და ხელს უწყობს ფერთა შორის მის გაბატონებას. კონსტრუქციის პირობა ერთგვარად აძლიერებს ნაწარმოების ემოციურ მხარეს. „სალომეასგან“ განსხვავებით, ,,ლონდას“ დეკორაცია სტატიკურია, რასაც განაპირობებს დეკორაციების

მასიურობა და გეომეტრიულ ფორმათა თავისებური აგებულება. ყოველივე ეს, შეხამებული მთების დინჯ მედიდურობასთან, მათ საუკუნოვან მდგრადობასა და სიდიდესთან, აღიქმება როგორც ქართველი ხალხის ამაღლებული სულიერების, სიცოცხლის მარადიულობისა და სიყვარულის უძველესი ძალის ერთგვარი სიმბოლო. არქიტექტორული დეტალებისა და ნახატი ცათამბჯენების სიმრავლით იცვლება „ლონდას“ კონსტრუქციების ლაკონიზმი „მალშტრემში“ (1924წ). აქ ჭარბობს ექსპრესიონისტული ტენდენციები - ე.წ. ექსპრესიულ-დინამიკური ძიებები, რამაც იმ პერიოდის ხელოვანთა შემოქმედებაში კუბისტური ფორმათქმის დამკვიდრებას შეუწყო ხელი.

თუ ,,მალშტრემში'' დინამიკური ხერხების ძიება ჩანს ურთიერთგადახლართული არქიტექტორული დეტალებისა და შენობების (ცათაბჯენების, კაზინოს, ხიდის კონსტრუქციის) ჰიპერბოლიზირებულ ფორმებში, რომლებიც სწორი ხაზებისა და კუთხეების ურთიერთგადაკვეთას ექვემდებარება, ლონდაში, პირიქით, ჩვენ ვხედავთ სტატიკური, მასიურ გეომეტრიულ ფორმათა თავისებური აგებულებით წარმოდგენილი დეკორაციის, აბსოლუტურად აბსტრაჰირებულ სიბრტყეებს –(კაპიტალისტური სამყაროს სიმბოლურ სურათს), სადაც ფორმათა გეომეტრიული დახვეწილობა გაძლიერებულია ფერადი – წითელი, ყვითელი და ნარინჯისფერი ლაქებით.

როგორც გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს: ასეთი გაფორმება ფერწერულ, სტატიკურ დეკორაციებზე ისეთივე რეაქციას წარმოადგენდა, როგორც რუსი მხატვრების კუბისტური, აბსტრაჰირებული ძიებები, მათი სურვილით გამოეძებნათ მაქსიმალურად ცვალებადი ფორმები, გაეზარდათ მოედნების რაოდენობა, რომელიც სცენის იატაკის მოსაწყენ ჰორიზონტალს დაარღვევდა [ალიბეგაშვილი, შავგულიძე 2003:9]. ამავე პერიოდში, მხატვრის მიზანს სპექტაკლის ხასიათის შესატყვისი გარემოს შექმნა წარმოადგენს (შექსპირის „ჰამლეტი“, 1925 წ.). თუმცა, კონკრეტული გარემოს მახვილად გადმოცემის უნარი კიდევ უფრო დახვეწილი ფორმით ვლინდება გლებოვის „ზაგმუკში“ (1926 წ.). აქ ავტორი უარს ამბობს დეტალიზებაზე და სცენოგრაფიული კონსტრუქციების მეშვეობით ქმნის განზოგადებულ, მონუმენტურ სამყაროს.

,,ირაკლი გამრეკელის ყველა ნამუშევარი ხასიათდება თავისებური სიახლით, განსაკუთრებული ბასრი ხელით, გადაწყვეტის გამბედაობით, მკვეთრი საღებავებით. ორიგინალურად და დიდი ძალით ახორციელებდა მხატვარი თავის ჩანაფიქრს. მის მიერ მოფიქრებული გაფორმების გადაწყვეტა, ყოველთვის სპექტაკლის საფუძველს წარმოადგენდა. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციები არა მხოლოდ ლამაზი და მახვილგონივრული იყო, არამედ ბრწყინვალედ ხსნიდა ავტორის ჩანაფიქრს და ეხმარებოდა მსახიობებს როლების სრულყოფილად განხორციელებაში“... წერდა კირილე ზდანევიჩი [ზდანევიჩი, თუმანიშვილი. https://www.georgianart.ge].

1926 წლიდან, როცა რუსთაველის თეატრს კიდევ ერთი ბუმბერაზი რეჟისორი, ალექსანდრე ახმეტელი ჩაუდგა სათავეში. იწყება ირაკლი გამრეკელისა და სანდრო ახმეტელის ინტენსიური

მჭიდრო ურთიერთთანამშრომლობა. მათ ერთობლივ ავანგარდულ სპექტაკლებში, მსახიობების მთელი დასის, მათი ჯგუფური მეტყველების ექსპრესია იყო ხაზგასმული, რაც ლაიტმოტივად გასდევდა მის შემოქმედებას.

კ. მარჯანიშვილის მსგავსად, ს. ახმეტელს, ავანგარდული სპექტაკლების დადგმა აინტერესებდა, სადაც მსახიობების მთელი დასის, მათი ჯგუფური მეტყველების ექსპრესია იყო ხაზგასმული. მასობრივი სცენების მიმართ რეჟისორის ინტერესი ლაიტმოტივად გასდევდა მის შემოქმედებას. ხალხმრავალი მიზანსცენების მკვეთრი რიტმული ნახატის ასაგებად, სწორედ გამრეკელისეული დეკორაციების თვისებები აღმოჩნდა შესატყვისი ახმეტელის რეჟისურისთვის. აქედან იწყება მათ მიერ ,,რითმისა და ტემპის“ თეატრის ერთობლივი პროექტის განხორციელება. ამ დროს განუმეორებელი დეკორატიულობით (არქიტექტონიკის, რომანტიკული და ნატურალისტური ელემენტების სინთეზით) მიღწეული, მოდერნის სტილის თვისებები, მრავალი მხატვრის ინტერესის სფეროს განსაზღვრავდა, მათ შორის ირ, გამრეკელისაც. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მისი თეატრალური მხატვრობის უშუალო კავშირი დაზგურ ფერწერაში მიმდინარე პროცესებთან, ავანგარდული ძიებების, სპეციფიკური გამომსახველობითი ხერხების სცენაზე დამკვიდრებას განაპირობებდა.

როდესაც ელ. თუმანიშვილი, რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედებით თანამშრომლობას აანალიზებს და ანსაბლური სპექტაკლისთვის დამახასიათებელ პოლიფონიურობაზე საუბრობს, აღნიშნავს, რომ ეს ის ბედნიერი შემთხვევაა, მხატვრისა და რეჟისორის თანამშრომლობისა, როდესაც ორი შემოქმედი საკუთარი საშუალებებით გამოხატავს რა საერთო სათქმელს, ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად წარმოაჩინოს თანაავტორი, თანაც ისე, რომ ამ საერთო ანსამბლში საკუთარი ჟღერადობა არ დაკარგოს, როგორც მუსიკაში პოლიფონიური ჟღერადობის დროს – თითოეული ხმა ინარჩუნებს რა საკუთარ მნიშვნელობას, მხოლოდ ერთი მეორესთან არსებობით ქმნის ერთიან მხატვრულ მთლიანობას.

გასული საუკუნის 20–იანი წლების მეორე მეოთხედიდან, როცა მსოფლიო სახვით ხელოვნებაში კუბისტური ფორმები გარკვეულ ტრანსფორმირებას განიცდის, ქართული თეატრის მხატვრობის ძირითადი ტენდენცია კონსტრუქტივისტულ ძიებებში აისახა. ,,კონსტრუქტივისტული დიზაინის" საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენდა სანდრო ახმეტელთან ერთად დადგმული ბ. ლავრენევის პიესის დეკორაცია (,,რღვევა. 1928წ.). იგივე ტენდენციების გაგრძელება ვლინდება აღნიშნული პერიოდით დათარიღებულ, ირაკლი გამრეკელის სხვა სპექტაკლების სცენოგრაფიაში: ,,ქართა ქალაქი“ (1929წ. ე. კირშონის პიესა) და ,,საქმის კაცი“ (1929წ. ვ. ჰასენკლევერის). მხატვარი, კირშონის პიესის გაფორმებაში, ერთიანი დანადგარითა და ინტერიერების მონტაჟით ქმნის ქალაქის განზოგადებულ სახეს. იგი დაზგა–დანადგარის ბრუნვითა და განათების მეშვეობით, ცალკეულ სათამაშო მოედნებად

დანაწევრებული კონსტრუქციის ფარგლებში გადაწყვეტდა სპექტაკლის სამოქმედო გარემოს (კაფე, ტენისი, კორტი, კიბე და სხვ.).

როგორც ქართული სცენის დეკორაციული ნაწილის რეფორმატორს, ირაკლი გამრეკელს, რომელმაც ქართული სასცენო მხატვრობის ისტორიაში მთელი ეპოქა განსაზღვრა, თეატრალური ხელოვნების ავანგარდულ ტენდენციებთან ერთად ეროვნული ხასიათისადმი განსაკუთრებული ინტერესი გამოარჩევდა, რაც რეჟისორისა და მხატვრის მსოფლმხედველობისა და შინაგანი სამყაროს სრულ თანხვედრაზე მიანიშნებს.

ამ პერიოდის ძიებები თავს იჩენს 1930–იანი წლების დასაწყისში განხორციელებულ მხატვრისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ერთობის კულმინაციურ სპექტაკლებში: „ანზორი“ (1928წ. ს. შანშიაშვილი, ვს. ივანოვის მიხედვით), „ლამარა“ (1930წ. გრ. რობაქიძის პიესა), „თეთნულდი“(1931წ. შ. დადიანის პიესა), სადაც ს. ახმეტელის არჩევანი –ფორმის დამკვიდრებისადმი სწრაფვა, ,,უნისონში“ პასუხობს კუბისტურ–კონსტრუქტივიზმის ქმედით-გამომსახველ პრინციპებს ფორმათა განზოგადებით ნაგები დეკორაციებით და მიმართული იყო განზოგადების უმაღლესი დონის და სიმბოლურამდე ასული სცენური მეტყველების მისაღწევად ამ გმირულ–რომანტიკული ხასიათის წარმოდგენებში. აღიარებული თვალსაზრისით, ,,ანზორი “ (1928 წ.), ,,ლამარა “ (1930 წ.), ,,თეთნულდი “ (1931 წ.) და სხვა სპექტაკლები, ქ. კინწურაშვილის განსაზღვრებით, შეხმატკბილებულ სიმფონიურ ორკესტრს მოგაგონებდათ, სადაც ,,ბგერა და ფონი ერთნაირად დიდმნიშვნელოვანია“ [კინწქურაშვილი]. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციები ამ თეატრალური ანსამბლის ერთ–ერთი წამყვანი კომპონენტია. ,,არქიტექტორული კონსტრუქტივიზმი“, ასე უწოდა სანდრო ახმეტელმა მხატვრის ამ სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს, რომლებშიც მოედნებისა და საფეხურების რიტმულ მონაცვლეობაზე აგებული ლაკონიური, პლასტიკური, გეომეტრიულ–მოცულობითი კონსტრუქციით, თერთმეტი ბანისა და ექვსი კიბისგან შედგენილი დანადგარით (ბანიანი სახლები ,,ანზორში“, კოშკი ,,ლამარაში“, კოშკები ,,თეთნულდში “) იქმნებოდა გარემო სცენური მოქმედებისთვის.

ქ. შავგულიძე, სპექტაკლების მხატვრულ გადაწყვეტაში („ანზორი“ და „ლამარა“), მხატვრის მიერ გამოყენებულ აბსტრაჰირებული ფორმებისა და ეროვნული არქიტექტურის სტილიზებული ელემენტების სინთეზს მიიჩნევს საბჭოთა ხელისუფლების მხრიდან რეჟისორის წინააღმდეგ წამოწყებული იდეოლოგიური კამპანიის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად. მიუხედავად სპექტაკლის დიდი წარმატებისა, დასის აშშ–ში მიწვევით შეშფოთებულმა ხელისუფლებამ, სანდრო ახმეტელს ,,ნაციონალიზმში“ დასდო ბრალი და დევნილი მწერლის (გრიგოლ რობაქიძის) ნაწარმოების განხორციელებისთვის ანტისახელმწიფოებრივ მოქმედებაში დაადანაშაულა.

ირ. გამრეკელის ლოგიკურად გააზრებული ავანგარდული ძიებების (ექსპრესიონიზმის, კუბიზმის, კუბოფუტურიზმის, კონსტრუქტივიზმის) გამომხატველი თამამი შეხამებებით, დაძაბული

ხაზითა და თავისებური პლასტიკით გამორჩეული ესკიზები და მაკეტები მოდერნისტული მხატვრობის კომბინირებულ ფორმებს დემონსტრირებენ. დეკორაციების საერთო სისადავე, კონსტრუქციების მკაფიო აღნაგობა და ფერადოვნების მკვეთრი შეპირისპირება, გამრეკელის დეკორატიული ფანტაზიით ფრთებშესხმული, დაზგურ ფერწერაში მოძებნილი და ჩამოყალიბებული ის მხატვრული ხერხებია, რომლებსაც მხატვარი გამორჩეული სითამამით იყენებდა.

ამავე პერიოდის ლაკონიურად განზოგადებულ სცენურ კომპოზიციებს მიეკუთვნება ირ. გამრეკელისა და სანდრო ახმეტელის მიერ ერთობლივად განხორციელებული სპექტაკლი შილერის ,,ყაჩაღები“. ქ. კინწურაშვილის განსაზღვრებით: დადგმაში, თეატრის პირობითი ბუნების შეგრძნების, განზოგადებული ლაკონიური მხატვრული სახეებით აზროვნების უნარი განსაკუთრებით მკვეთრად იჩენს თავს. ამ სიმბოლური, მონუმენტური, ფუნქციონალური, დეკორაციით, მხატვარი, მსახიობთათვის კონკრეტულ, მოხერხებულ სამოქმედო გარემოს ქმნის, რომელსაც მოდერნის, ანუ არტ–ნუვოს სტილისთვის დამახასიათებელი ხაზის პლასტიკა, სილუეტის სიმკვეთრე, გამოსახულების გაზვიადებული დეკორატიულობა გამოარჩევს.

ამდენად, აღნიშნული სპექტაკლით დაგვირგვინდა ფორმათქმის ძიებების ხანა ს. ახმეტელისა და ამავდროულად, რუსთაველის სახელობის თეატრის დადგმებში, რომელთა სცენოგრაფია მოედნებად დაყოფილი კომპაქტურად შეკრული დეკორაციული კონსტრუქციის ტენდენციით განისაზღვრებოდა.

კონსტრუქტივიზმის გამოცდილების გამოყენება (თუმცა დასაწყისში, ფერწერული დოგმატების წინააღმდეგ მებრძოლმა მხატვარმა, შემდეგში, ,,საკუთარი არქიტექტურული დოგმაც“ გამოიმუშავა) აუცილებელი იყო მისი საუკეთესო ძლიერი მხარეების შესათვისებლად. კონსტრუქტივიზმისთვის დამახასიათებელი საუკეთესო მხარეები - ლაკონიურობა, სასცენო სივრცის გეომეტრიული გამოყენება, აზროვნება განყენებული სახვითი კატეგორიებით აღნიშნული დროის მრავალი მხატვრის ნამუშევრებში გამოვლინდა.

ამრიგაად, 1920–30–იან წლებში ქართულ სცენაზე შექმნილი თითქმის ყველა საეტაპო ნამუშევარი დროის მოთხოვნებს და შემოქმედებითი პროცესის ახლებურ გააზრებას პასუხობდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიშნული პერიოდიდან მოყოლებული ირ. გამრეკელის გარდა რუსთაველის სახელობის თეატრში არაერთი საინტერესო მხატვარი მოღვაწეობდა: კ. ზდანევიჩი, მ. შავიშვილი, გ. იაკულოვი, პელიონკინი –1920–წლებში, ს. ქობულაძე, ს. ვირსალაძე —1930–იან წლებში, ი. სუმბათაშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, დ. თავაძე–40–50–იან წლებში, ა. სლავინსკი, ი. ჩიკვაიძე, ო. ქოჩაკიძე, ნ. იგნატოვი, გ. გუნია, მ. მურვანიძე, მ. მალაზონია – 50–60–იანი წლების მიჯნიდან, გ. მესხიშვილლი, . ჭავჭავაძე, მ. შველიძე, –70–იან წლებში, მაგრამ ამ ეპოქალური მნიშვნელობის მხატვართა შემოქმედება ცხადია მნიშვნელოვნად ვრცელი, მაგრამ ცალკე საუბრის საგანია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ახალმა ქართულმა სახვითმა ხელოვნებამ, წარმოუდგენლად დაჩქარებული ტემპით „გაიარა“ რეალისტური ხელოვნების გზა. გაჭიანურებული შუა საუკუნეებისა და XIX ს–ის შუა ათეული წლების გარდამავალი საფეხურის შემდეგ, ესაა ეტაპი, როცა მოხდა გადასვლა (ძალიან მოკლე დროში–90 წელიწადში) შუა საუკუნეებიდან ავანგარდზე. ქართულ ხელოვნებაში შუა საუკუნეების ხანგრძლივმა პერიოდმა განაპირობა მისი მემკვიდრეობითობა ქართულ ავანგარდში. ის იმდენად ახლობელი ნიადაგია და სივრცე, რომლის საფუძველზე, მერე ავანგარდმა უკვე გარდამავალი ეტაპიდან აიღო შუა საუკუნეებიდან მოღწეული ნიშნები. თეატრმცოდნე ლ. მამალაძე-ანთელავა წერს: „XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი უმნიშვნელოვანესი პერიოდია, როდესაც საქართველოში ევროპული მხატვრობის ხუთასწლიანი გამოცდილება ერთდროულად შემოდის და მკვიდრდება. საქართველო ეცნობა კლასიკურ, არაკლასიკურ და მოდერნისტულ ხელოვნებას ერთდროულად. ეს არ არის მხატვრობის მხოლოდ მიმბაძველობა, არამედ ახალი მხატვრული ფორმის დაბადებაა“ [მამალაძე-ანთელავა, 2009წ. გვ.240-252].

ამავე პერიოდში, დაზგური ფერწერისგან განსხვავებით, თეატრალურ მხატვრობაში კლასიკური ტრადიციის დამკვიდრების წინაპირობა თითქმის არ არსებობდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ XIX საუკუნის თეატრალურ წარმოდგენებში გამოყენებულ ცალკეულ დაშტამპულ სადეკორაციო მორთულობას.

საგულისხმოა, რომ XX საუკუნის 20-იანი წლების მხატვრულ სტილთა მრავალფეროვნებით გამორჩეული მხატვრების სადეკორაციო სისტემა, რომელიც აერთიანებდა კუბიზმის, აბსტრაქციონიზმის, სიმბოლიზმის, კონსტრუქტივიზმის, ექსპრესიონიზმისა და მოდერნის, აგრეთვე მათთან თანაარსებული რეალიზმის პრინციპებს, ქართულ რეალობაში, ფაქტობრივად, მხოლოდ ახალი, ნოვატორული მხატვრული ხერხების ინტეგრირებას ახდენდა.

ამასთანავე, საყურადღებოა, რომ მოდერნიზმის მისწრაფება თანადროული მოთხოვნების გათვალისწინებით –ახლის, წარსულისა და მომავლის ერთგვარი სინთეზის შექმნა, ახალი ქართული მხატვრობის, შესაბამისად, თეტრალური მხატვრობის პირველი თაობის მისიას წარმოადგენდა, რაც მემკვიდრეობის მხატვრული ტრადიციებისადმი მათ ფაქიზ და გააზრებულ დამოკიდებულებაში გამოიხატა. სწორედ ეს და ამ დროის თეატრის მხატვრობაში არსებული ქართული ავანგარდული ხელოვნების სხვა ტენდენციები გვაძლევს თეატრთან პარალელის გავლების შესაძლებლობას. ამის დასტურია ირაკლი გამრეკელის (სხვა წარმომადგენლებთან ერთად) ზემოთ განხილული სინთეზური სპექტაკლები, ცნობილი მიმდინარეობების საფუძველზე განსხვავებული და ახალი კომპონენტებით შექმნილი, მაგრამ სისტემის ფარგლებში.

ამრიგად, ჩვენ მიერ განხილული XX საუკუნის 20–იანი წლების ქართული თეატრალური მხატვრობის ძირითადი ტენდეციების კვლევა (ირ. გამრეკელის მიერ რუსთაველის სახელობის

თეატრში კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელთან ერთად განხორციელებული დადგმების გაფორმებების მიხედვით) მოწმობს, რომ ქართული პროფესიული სცენოგრაფია XX საუკუნის პირმშოა, საუკუნის 20–იანი წლები კი ნოვატორული მისწრაფებებისა და წარმავალი მოვლენების თანაარსებობის ხანა, როდესაც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების სფეროში მიმდინარეობს ნოვატორული საშუალებების, მსოფლიო სცენოგრაფების მიერ მხატვრული მეთოდის სტილური მახასიათებლების, კომპოზიციური სქემების ძიებები და ექსპერიმენტები პროექციული დეკორაციის დარგში.

ამრიგად, მასალების შესწავლის და რუსთაველის სახელობის თეატრის 1920–30–იანი წლების დადგმების გაფორმებების ანალიზის საფუძველზე შევძელით წარმოგვეჩინა, არა მარტო ცალკეული პიესის მხატვრული გაფორმებისთვის შერჩეული ნოვატორული სცენოგრაფიული ხერხების ფუნქციური თუ ესთეტიკური ღირებულებები, არამედ ეროვნული სცენოგრაფიის თავისებურებები და მხატვრული პრინციპები თანადროული მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენების ჭრილში. ქართული თეატრალური მხატვრობის განვითარების ამ ნიშანდობლივ ეტაპზე, თეატრალურ–დეკორაციულ ხელოვნებაში მიმდინარე ზემოაღნიშნულმა პროცესებმა განაპირობა ძირეული ცვლილებები, მათ შორის: ,,სახვითი რეჟისურის“, პრინციპების დანერგვა, ასევე, საუკუნის დასწყისში არსებული მხატვარ–დეკორატორის, ე. წ. პასიური ილუსტრატორის ნაცვლად, რეჟისორის თანამოაზრის, სპექტაკლის კონცეფციის თანაავტორის ფუნქციის მინიჭება.

ამდენად, სცენოგრაფიის ქართულ ,,სკოლას“, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალურ–დეკორაციული ხელოვნების სფეროში მიმდინარე ნოვატორულ შემოქმედებით პროცესებზე დამკვიდრებულს, რომელიც დასაბამს მეოცე საუკუნის 20–იანი წლებიდან იღებს, ,,დიდი ტრადიციები აქვს და ჰყავს ამ ტრადიციების ღირსეული გამგრძელებლებიც“ [კინწურაშვილი], რომელთა ,,შემოქმედება იმდენად გამოკვეთილია და მნიშვნელოვანი, რომ უდავოა მათი გავლენა მომდევნო თაობის ყველა შემოქმედზე, მათ შორის, თეატრის მხატვრობაზეც“... ამბობს რობერტ სტურუა ავტორთან ინტერვიუს დროს (სტურუა, კაშია, 2009)**1**.

1 ნაშრომის ავტორის მოგონებებიდან – ცნობილ რეჟისორთან, ბ–ნ რობერტ სტურუასთან საუბრისას XX საუკუნის ქართული სცენოგრაფიის შესახებ, 2009 წელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალიბეგაშვილი გაიანე., ,,თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება“, წიგნში ,, ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნება“, თბილისი ხელოვნება“,1973.

2. ალიბეგაშვილი გაიანე, ,,კინოსა და თეატრის მხატვრები“, საბჭოთა ხელოვნება“ N3, 1966.

3. Алибегашвили Г.В., ,,Оформление постановок театров им Руставели и Марджанишвили“. ქართული ხელოვნება. თბილისი, სერია 13,1974.

4. ანთელავა-მამალაძე ლ, ,, სივრცე-დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში“ , ჟურნალი. ,, საქართველოს სიძველენი“, N13,2009.

5. ბელაშვილი თამარ, ,, რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია 1950-2000 წწ “, თბილისი, 2019.

6. ბელაშვილი თამარ, ,, ექსპრესიონისტულ–კონსტრუქტივისტული ძიებანი XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში“, https://www.georgianart.ge ელექტრონული ჟურნალი, ARS GEORGICA“, სერია B, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2010.

7. Березкин Виктор Иванович, ,, Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века“. УРСС.1997.

8. თუმანიშვილი ელენე, ,,სანდრო ამეტელისა და ირაკლი გამრეკელის თეატრი“, ჟურნალი ,,საბჭოთა ხელოვნება“ N 7, 2007.

9. თუმანიშვილი ელენე, ,,შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიურ თეატრში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის“, (XX საუკუნის 20–40–იანი წლების ესკიზები)“, https://www.georgianart.ge ელექტრონული ჟურნალი, ARS GEORGICA“, სერია B, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2010.

10. თუმანიშვილი ელენე, ,,საცენოგრაფიის განვითარების ტენდენციების შესახებ“, ესკიზები)“,, https://www.georgianart.ge ელექტრონული ჟურნალი, ARS GEORGICA“, სერია B, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2010.

11. კიკნაძე ვასილ, ,,საუბრები რეპეტიციაზე“, ჟურნალი ,,საბჭოთა ხელოვნება“ N5, 1964.

12. კინწურაშვილი ქეთევან, ,,მისაბაძი და შთამაგონებელი“. გაზეთი ,,ლიტერატურული საქართველო“ N11.10, 1985.

13. კინწურაშვილი ქეთევან, ,,ძიების გზით“, ჟურნალი ,,საბჭოთა ხელოვნება“ N1, 1980.

14. კინწურაშვილი ქეთევან, ,,სცენოგრაფი თემურ ნინუა“, ჟურნალი ,, ცისკარი“ N10 , 1980.

15. კინწურაშვილი ქეთევან, ,,О Грузинской сценографии", журнал ,,Литературная Грузия", N1, 1981.

16. Кузнецов Эраст, ,,Советские художники театра и кино“, зборник ,,Советский художник“,1976.

17. ო'კლეი მარიანა, ,,ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისთვის“, https://www.georgianart.ge ელექტრონული ჟურნალი, ARS GEORGICA“, სერია B, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2010.

18. Рудницкий Константин Лазаревич, ,,Реж. Мейерхолд“, издательство ,,Наука“, Москва, 1969.

19. შავგულიძე ქეთევან, ,,ნოვატორული მხატვრული საშუალებები ელ. ახვლედიანის სცენოგრაფიაში (1920–30–იანი წლები)“, თბილისი, 2003.

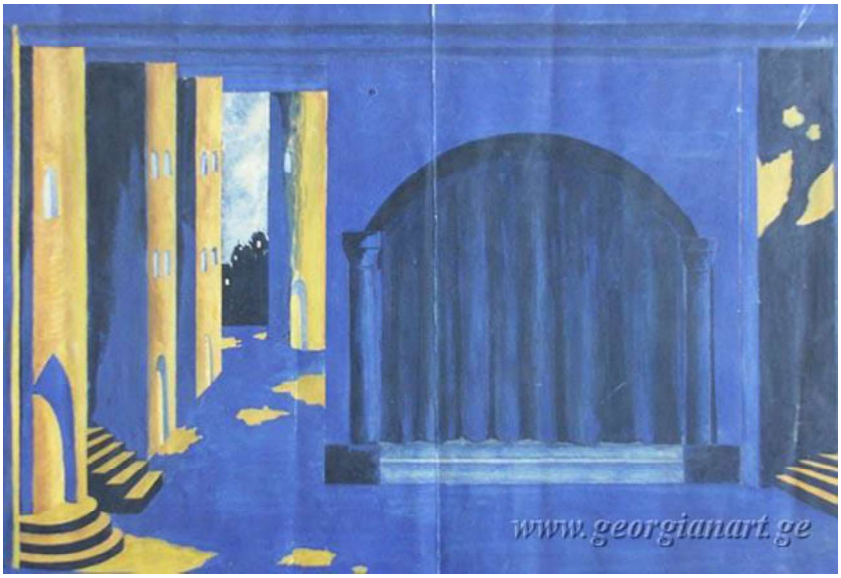
20. თბილისის თეატრისა და კინოს მუზეუმში დაცული ესკიზები და წერილები.

21. საილუსტრაციო მასალა., https://www.google.com/.

22. ჩანაწერი –ინტერვიუ ცნობილ ქართველ რეჟისორ, ბ–ნ რობერტ სტურუასთან საუბრისას XX საუკუნის ქართული სცენოგრაფიის შესახებ, 2009



ირ. გამრეკელი. ავტოპორტრეტი



ცხვრის წყარო

ლონდა



მალშტრემი



სალომეა



ლამარა



აწზორი

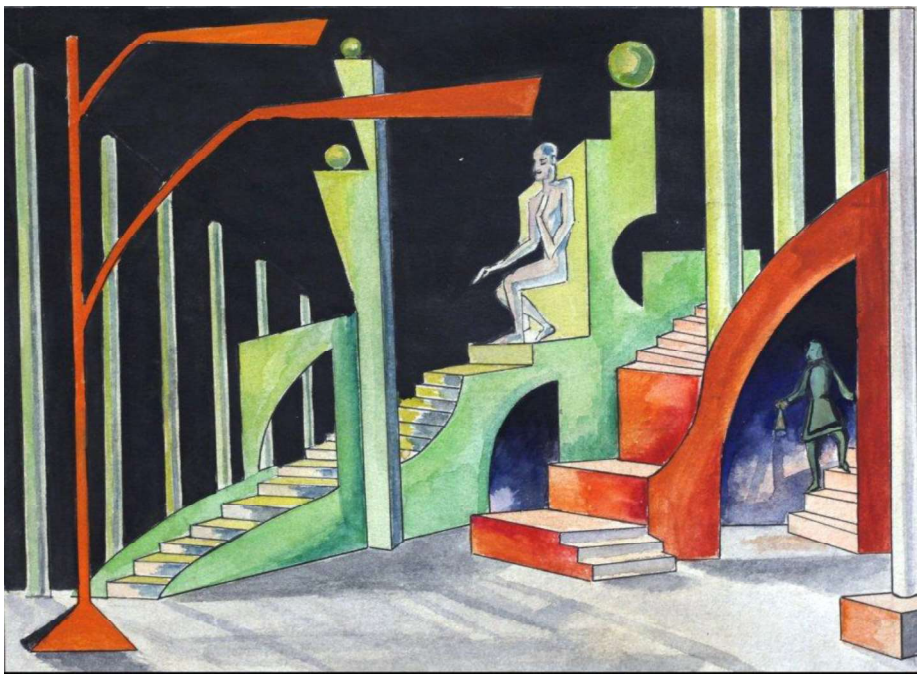


ლატავრა



ჰამლეტი





კაცი სარკიდან

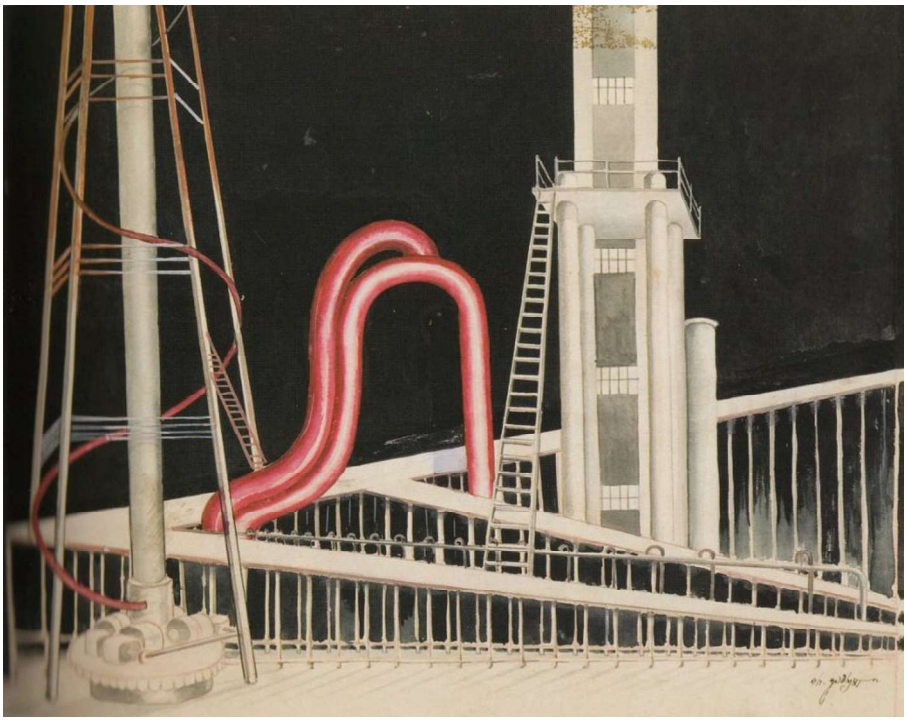




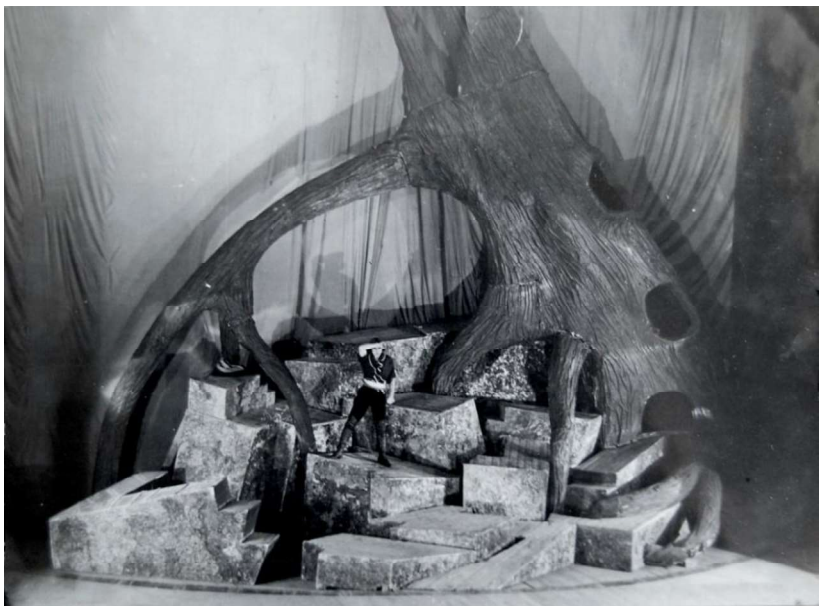
ზაგმუკი

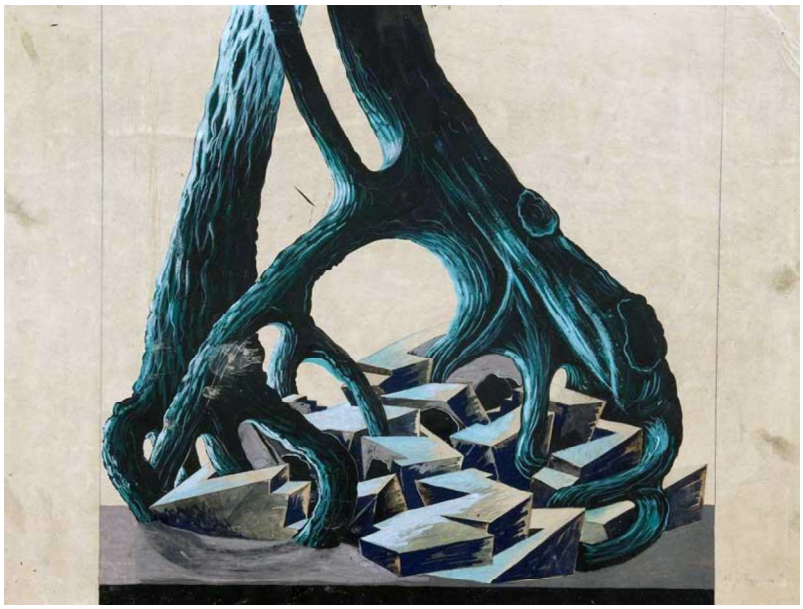


კაცი მასა

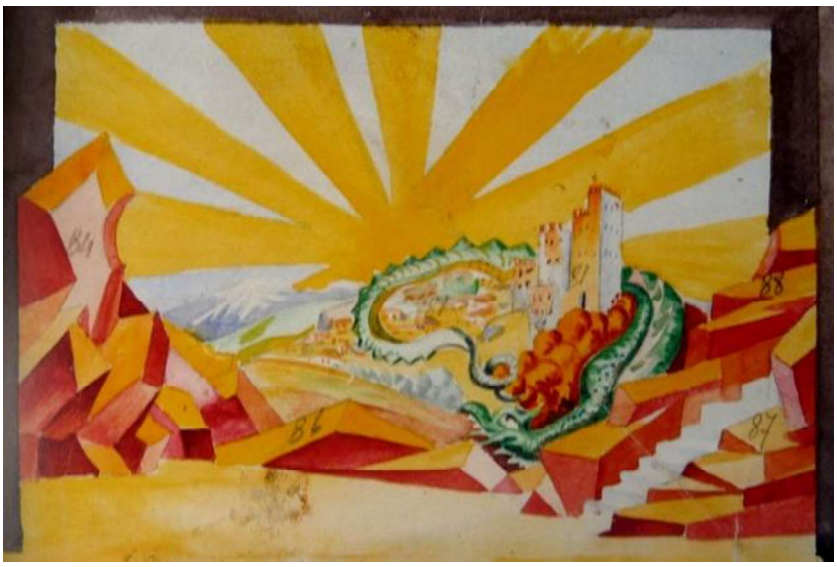


ქართა ქალაქი



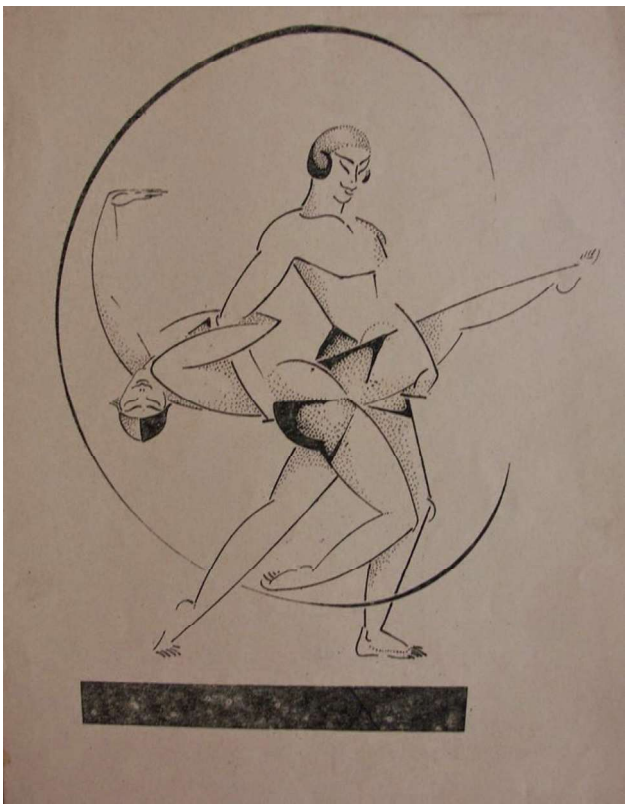


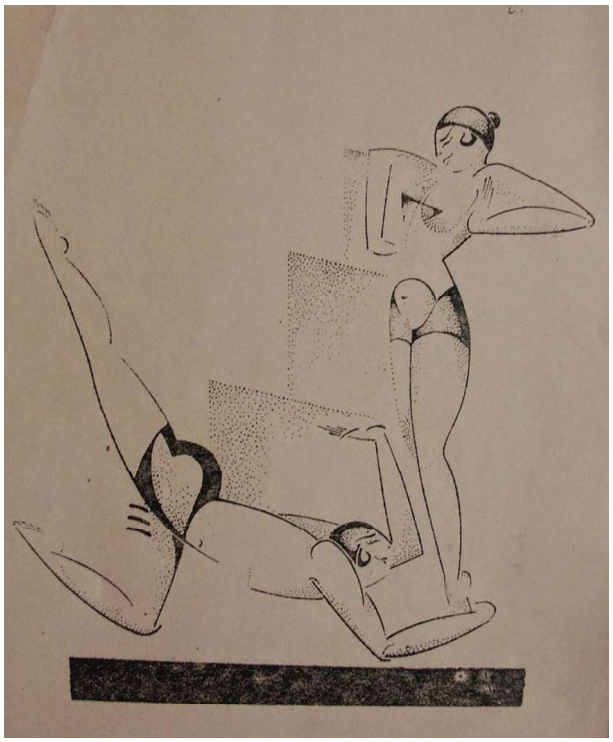
ყაჩაღები





სინათლე





ცირკი