

სამეტაკლის სცენოგრაფია რეჟისორული კონცეფციის კონტექსტში

წარმოდგენილი ნაშრომი მზადდება დამხმარე სახელმძღვანელოდ თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის კრიტიკის დისციპლინაში. მისი მიზანია – რეცენზიის შექმნისა თუ სამეცნიერო ნაშრომზე მუშაობისას, სტუდენტს შევთავაზოთ ქართული თეატრის სპექტაკლებში შექმნილ მნიშვნელოვან სცენოგრაფიულ ნამუშევრებზე სწრაფი წვდომის საშუალება. ამჯერად წარმოდგენილია პირველი მონაკვეთის შემცირებული ვარიანტი. დასრულებულ ნაშრომში განთავსდება პროფესიული სცენოგრაფიის ფორმირებიდან დღემდე არსებული, რეჟისორისა და სცენოგრაფის შემოქმედებით ტანდემით გამორჩეული თვალსაჩინო ნიმუშები. ამით გვექნება საშუალება თვალის მივადევნოთ ქართულ თეატრში რეჟისორის, სცენოგრაფისა და მსახიობის ერთობლივ მხატვრულ ნამუშევრებს, სასცენო ნაწარმოებში მათი ჰარმონიული, თანამოაზრეობის პრინციპზე აგებული მოღვაწეობის ლოგიკურ შედეგს, თეატრალური ხელოვნების მთავარ კომპონენტთა ევოლუციურ პორტრეტს.

წინამდებარე ნაშრომში განთავსდა ქართული კლასიკური რეჟისურის ფაზაში შექმნილი ორი კონგენიალური სცენოგრაფიული ნიმუში, კერძოდ: კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის, ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1928) დავით კაკაბაძისეული ნამუშევრისა და ა. ახმეტელის „ყაჩაღების“ (1933) ი. გამრეკელისეული სცენოგრაფიის ანალიზი. ბუნებრივია, ქართული თეატრის რეფორმატორთა დადგმების სასცენო გაფორმებაზე მსჯელობისას, ყურადღების მიღმა ვერ დავტოვებ ამავე პერიოდის სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ძირითადი პასაჟები, თეატრალური თუ სახვითი ხელოვნების მთავარი ტენდენციები, აგრეთვე წინაპერიოდის ის რევოლუციური ცვლილებები, რომელმაც განსაზღვრა XX საუკუნის 20-30-იანი წლების თეატრალური ხელოვნების „ოქროს ხანა“.

როგორც ცნობილია, სცენოგრაფია - სასცენო მოედნისა და თეატრალური სივრცის ორგანიზების ხელოვნებაა. იგი წარმოადგენს პიესის ვიზუალური სანახაობის შექმნის ხელოვნებას დეკორაციის, კოსტიუმის, შუქისა და ტექნიკის მეშვეობით. ყველა ეს ფერწერული საშუალება თეატრალური წარმოდგენის კომპონენტია. მისი დახმარებით იქმნება სპექტაკლის, მხატვრული გმირის სახე, მისი პლასტიკური ნახაზი. იგი ხელს უწყობს სასცენო ნაწარმოების კონცეფციის სრულყოფილად შეთხზვას, გამოსახვას, „ამოკითხვას“, სძენს მას განსაზღვრულ ემოციურ იერს. სცენოგრაფიის განვითარება მჭიდრო კავშირშია ქვეყნის გეოგრაფიულ მდებარეობასთან, მეცნიერების, ტექნოლოგიის, რეჟისურის, ზოგადად ხელოვნებაში მიმდინარე ევოლუციურ პროცესებთან.

სცენოგრაფია, როგორც სპექტაკლის ვიზუალურ-პლასტიკური გამოსახულების შექმნის ხელოვნება, მისსავე ცალკეულ ელემენტებთან ერთად (მსახიობის კოსტიუმი, მაკიაჟი, ნიღაბი, აქსესუარები, თმის ვარცხნილობა), მსახიობის თამაშის წესის მოკარნახვა, მისი გარეგნობის გარდაქმნის მონაწილეა. სასცენო სივრცის გარკვეულ „მასალად“, ფერთა ლაქად მოაზრებული სამსახიობო ხელოვნება და დინამიკურად განვითარებადი პლასტიკა, ურთიერთქმედებს სივრცის სხვა მასებთან, ფერებთან. მსახიობის

პლასტიკური შესაძლებლობების გარეშე შეუძლებელია თეატრალური ნაწარმოების სივრცითი კომპოზიციის შექმნა-გააზრება, მისი ცენტრალური მამოძრავებელი ძალა მსახიობია. მისი საშუალებით დასრულებულ სახეს იძენს თეატრალური ხელოვნების სცენოგრაფიული მთლიანობა. თავად პერსონაჟიც გულისხმობს სცენოგრაფიის შეტანას სასცენო მოქმედებაში.

სცენოგრაფიის ხელოვნება მოიცავს ყველაფერს, რაც გარშემორტყმულია მსახიობთან (დეკორაციასთან), რასაც იგი ენება (მატერიალური ატრიბუტები), ყველაფერი, რაც მის ფიგურაზეა. თითოეული მათგანი მსახიობის გარეგნობის გარდაქმნის ელემენტია და მონაწილეობს კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური თუ ეროვნული გარემოს შექმნაში. პიესის სცენოგრაფიული გადაწყვეტა, ძირითადად დრამატურგის კანონიკური ტექსტის კონტექსტის ნაწილია და მუდმივად განიცდის ამ გავლენას. მაყურებელიც ერთდროულად უყურებს და უსმენს სპექტაკლს. აღქმის ეს ორი მომენტი, მუდმივად არეგულირებს ერთმანეთს, შეუძლებელია მათი განცალკევება. გაჟღერებული ტექსტი გავლენას ახდენს ვიზუალურ აღქმაზე და ყურადღებაც უნებლიეთ გადადის ერთი დეტალიდან მეორეზე.

სცენის განათებასა და სასცენო ეფექტების ხელოვნებას მიმართავდნენ ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში, შუა საუკუნეებში კი სპექტაკლებზე საგანგებოდ მუშაობდნენ „საოცრებათა ოსტატები“. თანამედროვე ეტაპზე, სცენური განათების მიზანი წარმოდგენაში გარკვეული ატმოსფეროს შექმნაში თანამონაწილეობა, მაყურებელზე ზემოქმედებაა. განათება დასრულებულ სახეს სძენს მხატვრის შრომას, გარდაქმნის დეკორაციას, გამოკვეთს დადგმის მხატვრულ სახეს, ხასიათს, კონკრეტულ გამომსახველობით ხერხებს, სპექტაკლის ტემპო-რიტმს, კონცეფციას.

სცენოგრაფიის, როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტის დამკვიდრების პროცესი, XX საუკუნის 20-იან წლებს, პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას უკავშირდება და ხელმძღვანელობს მისი კონცეფციით. ის შესაძლოა იყოს კონკრეტული, ლაკონური ან მინიმალისტური, ხოლო თეატრალური ნაწარმოების შესწავლა აიძულებს მკვლევარს, უპირველესად გაითვალისწინოს დადგმის სივრცული გადაწყვეტა. „სცენოგრაფიით“ ამოიცნობა წარმოდგენისეული შინაარსის ძირითადი ასპექტები. ამიტომაც არაერთი სპექტაკლის წარმატებაში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რეჟისორული კონცეფციის სიღრმისეულად, მეტაფორულად გამომსახველი სცენოგრაფიის ღირებულება. ხშირად სწორედ მაკეტი, კოსტიუმი, ან ესკიზი გვევლინება უნიკალურ ნიმუშად, როგორც მხატვრის ოსტატობის, ისე რეჟისორის ხელწერის, მსოფლგანცდის, სათეატრო მოდელის შესაცნობად. თავად კოსტიუმების ამოცანასაც წარმოადგენს მხატვრული გმირის წარმოსახვითი ხასიათის, მისი ფსიქოფიზიკური მდგომარეობის მატერიალიზაცია სცენურ გარემოში.

სცენოგრაფია მოიაზრება დეკორატიული ხელოვნების სინონიმად. მისი წარმოშობის პრეისტორიული საწყისები ჯერ კიდევ წარმართული ხანის რიტუალურ-საზეიმო, ფოლკლორული მოქმედებების წინასცენოგრაფიაში გვხვდება, თუმცა თეატრალურ ხელოვნებაში მისი დამკვიდრების საწყისები სოფოკლეს რეფორმებს უკავშირდება. მას შემდეგ, რაც სოფოკლემ შეძლო ბერძნული ტრაგედიის სრულყოფა, შეამცირა ქოროს პარტია, სცენაზე შემოიყვანა მესამე მსახიობი - ტრიტაგონისტი, დაამკვიდრა დეკორაციული ფერწერაც. ამ დროიდან დაიწყო თამაშის სცენოგრაფიის ისტორია, როგორც მხატვრული შემოქმედების დამოუკიდებელი ფორმა. გ. კ. ლუკომსკიც შენიშნავდა, რომ: „სცენოგრაფია გაჩნდა სოფოკლეს დროს“.

სცენოგრაფიის მორიგი რეფორმა იტალიური რენესანსის პერიოდში განხორციელდა. სებასტიან სერლიოს (1475-1554) შექმნილი პერსპექტიული დეკორაციის სამი კანონიკური ტიპი, განკუთვნილი იყო ტრაგედიის, კომედიისა და პასტორალებისათვის. ტრაგედიისათვის მზადდებოდა ქვის დიდებული სასახლეები, კომედიისათვის მდაბიოთა ხის საცხოვრებელი ქონხახები, ღუქნები და სამიკიტნოები, ხოლო პასტორალებისათვის - ტყის პეიზაჟი. მსახიობები თამაშობდნენ სცენურ სიღრმეში განთავსებული ფერწერული დეკორაციის ფონზე.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში განვითარდა ე. წ. „არქეოლოგიური ნატურალიზმი“. ვიქტორიანული ეპოქის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი ჩარლზ კინი, 1850 წლიდან „პრინცივას თეატრის“ ანუ ინგლისის სასახლის კარის პირველი თეატრის ხელმძღვანელი, სპექტაკლების დადგმისას მეცნიერული სიზუსტით აღადგენდა ეპოქას, ქმნიდა რომანტიკული ეფექტების მდიდრულ სპექტაკლებს. „სარდნაპალის“ დადგმისას (1853), გამოიყენა ასურეთის დედაქალაქ ნინევიის არქეოლოგიური გათხრის დროს მიკვლეული მასალები, ხოლო შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ განხორციელებისას, ვენეციიდან ჩამოიტანა დიდი გონდოლა. მის მიერ ცხრა წლის მანძილზე ოსტატურად დადგმული 17 შექსპირული დრამა გააზრებული იყო ისტორიული, მხატვრული თუ ეთნოგრაფიული სიზუსტით, მაგრამ დეკორაციის სიმძიმის გამო, მათი შეცვლა დიდ სირთულეს ქმნიდა, ხოლო შექსპირისეული ტექსტი სანახაობის კომენტატორის ფუნქციას იძენდა. ამიტომაც, ჩარლზ კინის მძიმე, სტატიური დადგმებისადმი კრიტიკულად განწყობილმა პრერაფაელიტთა ჯგუფმა ვიქტორიანული ეპოქის გემოვნება ვულგარულად სცნო და მოითხოვა ელისაბედისდროინდელი პირობითი თეატრის შესწავლა, მისი რესტავრაცია.

თეატრალური ხელოვნების მოდერნიზაციის პროცესი უკავშირდება ლონდონის ელიტის მიერ მაღალი ხელოვნების ციტადელად აღიარებული, ფართო დიპაზონის მსახიობ-ვარსკვლავის, ჰენრი ირვინგის (1838-1905) თეატრს „ლიცეუმი“ (1878-1902). არაჩვეულებრივი სცენური მომხიბვლელობის, შესანიშნავი მიმიკის მქონე ირვინგი გახლდათ მსახიობ-შემოქმედი და არა ავტორის მარიონეტი. რომანტიკული ეპოქის ეს უკანასკნელი მოპიკანი, მკვეთრი გამომსახველი ხერხებით თამაშობდა საკუთარ დამოკიდებულებას მხატვრული სახისადმი და მაყურებელზე ჰიპნოზურ ზეგავლენას ფლობდა. მასთან თანამშრომლობდნენ ცნობილი პრერაფაელიტები. ნოვატორი მხატვრები დიდი მსახიობის სპექტაკლებისთვის დაულაღავად ქმნიდნენ გრანდიოზული მასშტაბის ფერწერულ პანოებს. ლიცეუმის დადგმათა გაფორმების სიმდიდრე და სილამაზე, მისი მკვეთრი, ბუნებრივ ფერებში შესრულებული სცენოგრაფია, ექვემდებარებოდა ესთეტიზმს, ფორმების სტილიზაციას, ამკვიდრებდა ესთეტიკურ ფორმულებს: „სილამაზე სიმართლის ნაწილია“, „ხელოვნება ხელოვნებისთვის!“. ადამიანის შინაგანი სამყაროს ასახვით, მათ გაუსწრეს დროს და ზეგავლენა მოახდინეს იმპრესიონიზმზე, სიმბოლიზმზე, გახდნენ მოდერნისტული ხელოვნების წინამორბედები.

XIX საუკუნეს სამართლიანად უწოდა თომას მანმა ისტორიის საუკუნე. 1870-წლიდან გაერთიანებულსა და წარმატებულ გერმანულ იმპერიაში, მსოფლიო დიდება მოიპოვა მეინინგენტა პირველმა რეჟისორულმა თეატრმა. თეატრის ხელმძღვანელად დანიშნული პირველი პროფესიონალი რეჟისორი ლუდვიგ კრონეგი (1837-1891) დაუპირისპირდა და აღკვეთა პრემიერთა და პრიმადონათა მრავალწლიანი მეფობა სცენაზე. მან დაამკვიდრა ანსამბლური სპექტაკლების, ყველა კომპონენტის ერთიანი ჩანაფიქრისათვის დაქვემდებარების, ისტორიზმის მეცნიერული სიზუსტით აღდგენის პრინციპი.

მეინინგენტა თეატრის რეპერტუარში მომძლავრებული შექსპირისა და შილერის

დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილ დადგმებში, ავტორისეული სულისკვეთების წარმონიშნის ნაცვლად, რეჟისორი ესწრაფვოდა მოცემული ეპოქის კოლორიტის, კოსტიუმის, ავეჯის, რეკვიზიტის, აქსესუარების მეცნიერულ-დოკუმენტური სიზუსტით აღდგენას, სინათლისა და ხმის ეფექტებს. ამავე მიზანს დაექვემდებარა მასობრივი სცენების დამუშავებაც, სადაც ყოველ მსახიობს მკაცრად განესაზღვრა მისი შინაგანი ამოცანა. კრონემა დიდი ყურადღება დაუთმო სარეპეტიციო პროცესს. მსახიობები ეცნობოდნენ დადგმის საერთო ჩანაფიქრს, უტარდებოდათ ლექციები დრამაზე, ავტორზე, ისტორიულ ეპოქაზე, პიესისეულ განწყობაზე, მოქმედ პირთა ქცევის მოტივებზე. თითოეული როლის პლასტიკური ნახაზი, იხვეწებოდა მიმურ-ქორეოგრაფიულ რეპეტიციებზე. შესაბამისად, სპექტაკლებში იქმნებოდა ისტორიული ეპოქის ცოცხალი სურათების ატმოსფერო, რაც XIX საუკუნის 80-იან წლებში, რევოლუციურ ცვლილებას წარმოადგენდა, დიდი გავლენა მოახდინა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე და ახალ რეფორმათა ტალღას დაულო დასაბამი. 1874-1890 წლებში მათ ტრიუმფით დაიპყრეს ევროპა და ორჯერ იმყოფებოდნენ რუსეთში (1885, 1890).

XIX საუკუნის ბოლოს, სიძველეების რეკონსტრუქციის ტენდენცია შეიცვალა თანადროული სინამდვილის სარკისებური ასახვისადმი ლტოლვით. ემილ ზოლას კონცეფციების მიმდევარი ანდრე ანტუანის (1858–1943) „თავისუფალი თეატრი“ პარიზში (1887-1896), წარმოდგენებისთვის აგებდა ნატურალისტურ დეკორაციებს. „მას აღარ სჭირდებოდა მეცნიერების, ისტორიკოსებისა თუ მხატვრების დახმარება. სცენაზე გარემომცველი სინამდვილის სკრუპულოზული ასახვა დიდი ძალისხმევით გარეშეც ხელმისაწვდომი იყო“¹. ამიტომაც, ანტუანის თეატრში არც პროფესიონალ მსახიობზე იყო დიდი მოთხოვნა. მასთან ძირითადად თანამშრომლობდნენ მოყვარული არტისტები, რომლებსაც სცენაზე შემოჰქონდათ რიგითი ადამიანის პლასტიკა, ჟესტი, სასაუბრო მეტყველება და ესწრაფვოდნენ რეალობაში არსებული პრობლემების შემეცნებას. მათი დევიზი იყო მკაცრი სიმართლე, ცხოვრებისეული სურათის რეკონსტრუქცია, რომლის მისაღწევად, აუცილებელი გახდა მაყურებლისაგან სცენის პირობითი გამოყოფა ე.წ. „მეოთხე კედლით“, ანუ ყოველგვარი თეატრალური პირობითობის წაშლა. ანტუანის შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ იმპულსი მისცა ახალი „თავისუფალი თეატრების“ მოძრაობას. ბერლინში გაიხსნა ოტო ბრაშის „თავისუფალი თეატრი“ (1889), ლონდონში „დამოუკიდებელი თეატრი“ (1891-1897), რუსეთში „მხატი“ (1898) .

ლონდონის ჰენრი ირვინგის „ლიცეუმში“ წარმართული რეფორმების შემდეგ, თეატრალური ნატურალიზმი რეგრესულ მოვლენად იქცა. ფანტაზიას აქ ჩაენაცვლა ცხოვრების კოპირების პრინციპი, თუმცა მალევე წარმოქმნა საპირისპირო მიმართულებაც – ორიენტირი წარსულის ხელოვნებისეულ მიღწევებზე, მრავალფეროვან რეფორმატორულ ძიებებზე. წარმოიშვა ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული რეჟისორული თეატრების ეპოპეა, მოდერნისტული პერიოდის რეჟისორ-ლიდერთა სახელოვანი მიგნებების ოქროს ხანა.

1898 წელს ფორმირებული „სამხატვრო თეატრი“, შთაგონებული მენინგენტა სპექტაკლების ისტორიზმის პრინციპით, თავის პირველ დადგმებში ჯერ კიდევ მიმართავდა პიესაში აღწერილი გარემოს მეცნიერული სიზუსტით აღდგენის უკვე მოძველებულ პრაქტიკას. ვიქტორ სიმოვმა (1858-1935) თეატრის დაფუძნებისთანავე ძირეული რეფორმა განახორციელა თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში. იგი

¹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра, т. 1. М. 2011, ст. 135-138.

რეჟისორთან ერთად მონაწილეობდა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ გადაწყვეტაში. კ. სტანისლავსკი ვ. სიმოვს ახალი ტიპის მხატვარ-დეკორატორის ფუნქციებს უწოდებდა, რომელიც დრამატურგიული ტექსტის გააზრებითა და რეჟისორთან თანამოაზრეობით ქმნიდა სპექტაკლის სცენოგრაფიებს. სიმოვი წარმოდგენის დეკორატიულ-სანახაობრივი დიზაინის სრულყოფის, მისი დეტალური რესტავრირების მიზნით, მიემგზავრებოდა პიესებში აღწერილი კონკრეტული ადგილების შესასწავლად, ეპოქის შესაგრძობად, ავეჯისა და აქსესუარების შესაძენად. მის მიერ გაფორმდა „მხატვის“ პირველი პერიოდის ყველა შედეგად აღიარებული დადგმა: ა. ტოლსტოის „მეფე თედორე იოანეს-ძე“ (1898), ა. ჩეხოვის „თოლია“ (1898), „ძია ვანია“ (1899), „სამი და“ (1901), „ალუბლის ბაღი“ (1904), გორკის „მდაბიონი“ (1902), „ფსკერზე“ (1902), შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (1903), ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ (1911), ვს. ივანოვის „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“ (1927), გოგოლის „მკვდარი სულები“ (1932).

წინამორბედთაგან განსხვავებით, რუსეთის პირველი რეჟისორული თეატრი დაეფუძნა ახალგაზრდა, ნიჭიერი და პროფესიონალი მსახიობების შემოქმედებას. კ. სტანისლავსკი თავის სპექტაკლებში სკრუპულოზული სიზუსტით ქმნიდა ცხოვრების მაქსიმალური ნამდვილობის წარმომჩენ სცენებს ოთახი-პავილიონით, „ნამდვილი“ ფანჯრებით, ავეჯით, პერსპექტივაში „მიმავალი“ პეიზაჟით, სინათლისა და ხმოვანი რივის ვრცელი პარტიტურით. რეჟისორი ესწრაფვოდა, მსახიობთან მუშაობის საშუალებითაც მიახლოებოდა ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვას, საჭირო „ატმოსფეროსა“ და „განწყობის“ მიღწევას. „მხატვლთა“ დადგმებში ნატურალიზმის ესთეტიკა მალე იმპრესიონიზმთან ტანდემში გამოისახა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ახალი ფორმებისა და გამომსახველი ხერხების ძიებით გატაცებული უცხოელ თეატრალთა ექსპერიმენტები, მათი უსწრაფესი ტემპით ცვალებადი ხელოვნებისეული ტენდენციები, რუსულ რეჟისურაზეც ახდენდა გავლენას. შესაბამისად, „მხატვის“ იმპრესიონისტული დადგმები („ალუბლის ბაღი“), მალევე შეცვალა ექსპრესიონიზმმა და სიმბოლიზმმა (ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“, 1907, მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“, 1908).

დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში, ნატურალიზმი სიმბოლიზმის პარალელურად ჩამოყალიბდა. თუ ცხოვრების დოკუმენტალიზმის პრინციპით ასახვისათვის განწყობილი ნატურალისტები უარყოფდნენ სილამაზეს, სიმბოლისტები ათანაბრებდნენ სილამაზესა და სიმართლეს, მიმართავდნენ სუბიექტურ შემოქმედებას, ფანტაზიას. ნატურალისტებისთვის დამახასიათებელი პათოლოგიის ჩვენება სიმბოლისტთა მისტიკურ ხელოვნებაში შეცვალა ბედისწერამ, ხოლო სინამდვილის შეცნობის თეატრს დაუპირისპირდა პოეტური, სტატიკური, მარიონეტული დრამა, იდეის თეატრი. სიმბოლისტური თეატრალური რეჟისურის ერთ-ერთმა პირველმა წარმომადგენელმა, გერმანელმა მწერალმა გენრიხ ლაუბემ (1806-1884), ვენის ბურგთეატრში მუშაობისას (1849-1879), უარყო მდიდრული სცენოგრაფია და სცენაზე დაამკვიდრა ვერბალური სპექტაკლები. პარიზში დაფუძნებული პოლ ფორის (1872-1960) სიმბოლისტური „პოეტური თეატრიც“ (1890-1892) დაუპირისპირდა სცენიდან „ცხოვრებისეული პროზის“ ჩვენებას. აქ რამპასთან გადატანილ, შენელებული მოძრაობებით გათამაშებულ სტატიკურ, იდეალებით მოცულ სპექტაკლებში, პრიორიტეტული გახდა სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნება. ფერწერით შეცვლილი თეატრალური დეკორაცია აკომპანირებდა რიტმიზებულ პროზად აჟღერებულ, განგაშით, მისტიკითა და ირონიით გაჯერებულ მსახიობის ხმას, რომელიც ემოციური ზემოქმედებით, ჯადოს შთაბეჭდილებას ქმნიდა. თეატრი ერთგულედა პოლ გოგენის

(1848-1903) იდეას: „ფერს გააჩნია ისეთივე ვიბრაცია, როგორც მუსიკას“.

სიმბოლისტური თეატრის ევოლუციური პროცესი დაასრულა ლუნე პოსა (1869-1940) და მორის მეტერლინკის მიერ 1893 წელს დაფუძნებულმა თეატრმა „ხელოვნება“ (1893-1923). მათ მიერ დადგმული ფეერიული, პოეტური, სოციალურ-მორალური პრობლემებით აღსავსე მძაფრი წარმოდგენებით: ო. უაილდის „სალომეა“, გ. დ. ანუნციოს „ჯოკონდა“, ა. ჟარის „მეფე უბუ“ (მთ. როლში ფირმენ ჟემიე, 1896), საფუძველი ჩაეყარა აბსურდიზმსა და სიურრეალიზმს.

XX საუკუნის დასაწყისშივე „გერმანული თეატრის“ ხელმძღვანელ მაქს რეინჰარდტის (1873-1943) რეფორმატორული მოღვაწეობის შედეგად, შეიქმნა სინთეზური თეატრი. რეჟისორმა მიდლწია პირობითობისა და კონკრეტულის, თეატრალურისა და ცხოვრებისეული სიმართლის თანაარსებობას. მან მიზნად დაისახა თეატრის თეატრალიზაციის რეალიზება. თავის დადგმებში წარმატებით მიმართავდა მრავალფეროვან თეატრალურ ფორმებს – იაპონიიდან რუსეთამდე. თეატრალურ მხატვარს თანაავტორის ფუნქციას ანიჭებდა, უარყოფდა დრამატურგისეული ტექსტის ილუსტრირებას. მის მიერ დადგმული კლასიკა გაჯერდა თანამედროვე პრობლემებით. მენდელსონის მუსიკით განხორციელებულ შექსპირის ფეერიაში „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1905-1913), მბრუნავი სცენისა და ფერწერული სცენოგრაფიის საშუალებით, შექმნა სამგანზომილებიანი, ეფექტური, მხიარული, იდეალებით მოცული ტყის ატმოსფერო. „ათას ერთი ღამის“ დადგმისას (1910), დაარღვია სცენის მეოთხე კედელი და მსახიობი ვიწრო ხიდი, ე.წ. „ყვავილების ბილიკით“ გაიყვანა დარბაზიდან. ბერლინის შუმანის ცირკში წარმოდგენილი ჰოფმანსტალის „ოიდიპოსი“, ექსპრესიონისტულ ესთეტიკაში გაიაზრა (1910). ტრაგედიაში მიწაზე გართხმული და ზეცისკენ ხელებაპყრობილი თუ ოიდიპოსისკენ ხელებგაწვდილი გრანდიოზული 500-კაციანი „მასა“ ცხოვრობდა როგორც ერთი, ცენტრალური პერსონაჟი. მაქს რეინჰარდტის პრემიერის, ფართო დიაპაზონის სანდრო (ალექსანდრ) მოისის (1879-1935) სამსახიობო სახე ზენაციონალობით აღიბეჭდა.

XIX საუკუნის მიწურულს მოდერნიზტულმა ხელოვნებამ უხვად მიმართა მეცნიერებადელ ეპოქას. XX საუკუნის დასაწყისში, აქტიურად შემუშავდა მრავალგვარი თეორიები. ძირეული კვლევა-რეფორმირება განიცადა ტრადიციული თეატრის ფორმამ, სამსახიობო ხელოვნების ყველა კომპონენტმა. მაყურებელზე ზემოქმედების საშუალებად აღიარებულმა სანახაობრივი პრინციპების პრიორიტეტთა მომძლავრებამ, ბუნებრივად წარმოშვა ყურადღების კონცენტრირება სასცენო გაფორმებასა და სინათლის ეფექტებზე.

შვეიცარელი ადოლფ აპიასა (1862-1928) და ინგლისელი გორდონ კრეგის (1872-1966) მიერ წამოწყებულმა რეფორმატორულმა ძიებებმა, მრავალმხრივი განვითარება XX საუკუნის მხატვარ-სცენოგრაფთა თეატრალურ ექსპერიმენტებში პოვა. ეს გამოჩენილი ოსტატები დეკორაციული ხელოვნების საშუალებით შეეცადნენ შეექმნათ განზოგადებული სასცენო სივრცე. ინგლისელი რეჟისორი, სცენოგრაფი და თეორეტიკოსი გ. კრეგი, მიზნად ისახავდა თეატრისათვის დაებრუნებინა ანტიკურ პერიოდში არსებული ფუნქცია, განეხორციელებინა ძველი სათეატრო ხელოვნებისა და თანამედროვე მიდწევების ჰარმონია. კრეგის თვალსაზრისით, „ახალი ეპოქის თეატრი უნდა ყოფილიყო ზეპირობითი, უნივერსალური კონცეფციის „იდეის თეატრი“, თავისუფალი ლიტერატურის გავლენისგან, სადაც რეჟისორი განახორციელებდა დრამატურგისეული

ქმნილების საკუთარ ხედვას“.²

გორდონ კრეგი ესწრაფვოდა თეატრის პოეტიზაციას, უარყოფდა „ბაზრის კარუსელივით მხიარულ“, მბრუნავ სცენას, ხოლო ტრადიციულ დეკორაციას ცვლიდა არქიტექტურის პირველადი ელემენტებით, რომლითაც უნდა აღქმულიყო ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობა, მათი დაპირისპირება. კრეგმავე დაამკვიდრა ტერმინი „ქმედითი სცენოგრაფია“, რომლის ცალკეული ნაწილის განათებითაც ქმნიდა იდუმალ ფონს. ემოციურ განწყობას იგი გამოკვეთდა კონტრასტული ორი ფერის დომინანტით. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, სიმართლესა და სილამაზეს ანტაგონისტურად განიხილავდა, ისტორიზმსა თუ დროის კონკრეტიკას კი უარყოფდა.

კრეგის მიზანი იყო, მსახიობს შეექმნა ფილოსოფიური სახე, სადაც კონცენტრირებული იქნებოდა პოეტის ჩანაფიქრი, რეჟისორის ნება, მსახიობის პიროვნება. ემოციას იგი ხელოვნების ობიექტად არ სცნობდა, შესაბამისად, „მომავლის თეატრის“ მსახიობი, მისი თვალსაზრისით ზემარიონეტი, მსახიობ-პოეტი უნდა ყოფილიყო, რომელიც შეძლებდა ვირტუოზულად ემართა საკუთარი სხეული, გათვლილი ჰქონოდა ყოველი აქტი, ყოველი მოქმედება. მსახიობისგან მოითხოვდა მხატვრული სახის დემონსტრირების უნარს, საკუთარი როლის შემოქმედ-ავტორად ქცევის ნიჭს. თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობაში, მაყურებელს მხოლოდ მაყურებლის ფუნქციას ანიჭებდა, უარყოფდა მისი სპექტაკლის თანამონაწილედ ქცევის უფლებას.

კრეგისაგან განსხვავებით, შვეიცარიელი არქიტექტორი, თეატრალური მხატვარი, თეორეტიკოსი, სასცენო განათების რეფორმატორი ადოლფ აპია (1862-1928), ოცნებობდა თეატრ-ტაძარზე, სადაც რომანტიკული გმირისა და მაყურებლის ქორდ გადაქცევის მეშვეობით იმედოვნებდა სცენისა და მაყურებლის ერთიანობის მიღწევას. თუ კრეგი ცდილობდა სცენაზე სკულპტურული პოზების მქონე, ტრაგიკული გმირის ურთიერთობის ჩვენებას მარადისობასა და ბედისწერასთან, ან კატასტროფამდე შეჩერებული სამყაროს სურათის ასახვას, აპია სასიკვდილოდ განწირული, გაქვავებული სამყაროს მოდელს ქმნიდა. ამ სახელოვანი მხატვარ-თეორეტიკოსის ესკიზებში არსებული – კიბეების, ტერასების, კოლონების კომპოზიციები, მსახიობის მოძრაობის სკულპტურულობისა და გამომსახველი აქტების გამომკვეთი სასცენო მოედნის მრავალფუნქციური განათების ექსპერიმენტები, მრავალგზის მეორდებოდა მისსავე თანამედროვე და შემდგომი პერიოდის რეჟისორ-რეფორმატორთა, მათ შორის ქართველ რეჟისორთა დადგმებში.

რეჟისორ-სიმბოლისტებს ანტიკური ხელოვნების შესწავლამ მისცა იმპულსი უძრავი სივრცის, დროის მსვლელობის შეჩერება-შენელების, ჯადოს ფუნქციის შემცველი სასცენო ფორმების შექმნის მცდელობისკენ. სწორედ აპია და კრეგი ახორციელებდნენ რევოლუციურ გადასვლას დეკორაციული ხელოვნებიდან ე. წ. ქმედით სცენოგრაფიაზე. თუმცა, თუ კრეგი სიმბოლისტის ილტვოდა, აპია სიგანისაკენ მიისწრაფოდა. მან პირველმა დაიწყო არავებრალური გამომსახველობის ძიება და უარყო სიტყვის ძალა. აპიას მიაჩნდა, რომ მკვდარი და ყრუ ობიექტების სამყაროში, მსახიობის სხეული ციკვადი, მუსიკის მკვეთრად გამომსახველი უნდა ყოფილიყო. იგი მსახიობს უქვემდებარებდა არა რეჟისორს, არამედ „მუსიკის სულს“ და პლასტიკური სახიერების ჰარმონიით იმედოვნებდა მაყურებელზე ზემოქმედებას, მის თანაშემოქმედებით პროცესში ჩართვას. აპიასათვის რიტმი ლამის სალოცავ სიტყვად იქცა (რიტმიკის ფუნქციის, შვეიცარიელი ე. დალკროზის ზემოქმედებით). მუსიკალური მელოდიის რიტმის, მსახიობის მოძრაობის

² Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг, М., 1983, ст. 150.

რიტმის, სინათლის მოძრაობის რიტმისა და ა.შ. ყველა ამ რიტმთა ჰარმონით ესწრაფვოდა სპექტაკლით „ჰიპნოზური ზემოქმედების“ მიღწევას. მისი მოსაზრებები იმპულსირებული იყო შილერისეული ფრაზით: „როდესაც მუსიკა თავის ჭეშმარიტ ძალას შეიძენს, იგი გადაიქცევა ფორმად სივრცეში“, რაც ეხმიანებოდა თ. მანისეული – მუსიკის, ფერწერის, სიტყვისა და შესტის სინთეზის იდეალსაც.

XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალურ პოპულარობა მოიპოვა გერმანელი დრამატურგის, რეჟისორის, თეატრის თეორეტიკოსის, 1907-1908 წლებში მიუნხენის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელის, გეორგ ფუქსის (1868-1949) ნაშრომებმა „მომავლის სცენა“ (1904) და „თეატრის რევოლუცია“ (1909). ფუქსი უარყოფდა ნატურალისტურ და რეალისტურ ხელოვნებას. იგი ემიჯნებოდა თეატრის დემოკრატიზაციას და აპროტესტებდა უკვე ფორმირების პროცესში მყოფ პოლიტიკურ თეატრსაც. სასცენო ხელოვნების მთავარ პრინციპად მას თეატრის თეატრალიზაცია, „ზეიმური თეატრის“ აღორძინება, მაღალი წრისა და გემოვნების მაყურებლის მოთხოვნებზე ორიენტირება ესახებოდა. გეორგ ფუქსის მოსაზრებით, ბუტაფორია და ტრადიციული დეკორაცია მაყურებლის ყურადღებას მსახიობის თამაშისაგან არასასურველი მიმართულებით წარმართავდა. ამიტომაც, თეატრის მთავარ ფიგურად მან მხატვარი აღიარა, ხოლო პერსპექტიული დეკორაცია ფერწერული პანოთი შეცვალა. ისევე როგორც აპია, ფუქსიც მსახიობისაგან საცეკვაო მოძრაობებს მოითხოვდა. რამპის სიახლოვეს დამკვიდრებული მსახიობის სხეულს, მოძრაობას, შესტსა და მიმიკას, ფუქსის თეატრში რელიეფურად გამოკვეთდა განათება, ხოლო მსახიობის ხმასა და დახვეწილ მეტყველებას სასურველ ჟღერადობას ანიჭებდა სრულყოფილი აკუსტიკა.

XX საუკუნის დასაწყისისათვის, სიმბოლისტური სპექტაკლების შესაქმნელად აუცილებელი ფორმების ძიებები მხოლოდ აპიას, ფუქსისა და კრეგის სიტყვიერ დეკლარაციებსა და ესკიზებში იყო გაცხადებული, სადაც კრეგს იზიდავდა შექსპირი, აპია ოცნებობდა ვაგნერზე, ფუქსი – გოეთეზე, ხოლო თანამედროვე სიმბოლისტური დრამით ევროპის თეატრალური ნოვატორები არ ინტერესდებოდნენ. მიუხედავად ამისა, სწორედ მათი რეფორმები შეიცავდა თეატრალური ხელოვნების ახალი პროფესიით გამდიდრების პერსპექტივას. სწორედ მხატვარ - თეორეტიკოსთა შემოქმედებითი ძიებებით იქნა იმპულსირებული პროფესიული სცენოგრაფიის ფორმირების საწყისები.

სინთეზური თეატრალური ხელოვნებისკენ სწრაფვამ, თეატრალთა ყურადღება მიმართა სცენოგრაფიის როლზე „მომავლის თეატრში“, მასთან ერთად კი – ახალი ეპოქის მსახიობის მუსიკალურ-რიტმულ აღზრდაზე, ბერძნულ ტრაგედიაში პრიორიტეტული სიტყვის, პლასტიკისა და მუსიკის ჰარმონიაზე. ამ პროცესმა სხვადასხვა სახითა და ხარისხით პოვა გამოვლენა და განვითარება გასული საუკუნის თეატრის მოღვაწეთა ნაშრომებსა თუ დადგმებში (ფ. დელსარტრი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, ს. ვოლკონსკი, კ. სტანისლავსკი, ე. მეიერჰოლდი, მ. ჩეხოვი, ე. ვახტანგოვი, ბ. ბრეხტი, კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი და სხვ.).

ცნობილი ფრანგი მსახიობი, თეატრალური ხელოვნებისა და დიქციის პედაგოგი, სასცენო ხელოვნების თეორეტიკოსი ფრანსუა დელსარტრი (1811-1871), ერთ-ერთი პირველი დაინტერესდა „სხეულის ესთეტიკური გამომსახველობით“. 1839 წელს მან გახსნა სახელოვანი დელსარტრის კურსები და მთელი სიცოცხლე მიუძღვნა სასცენო მოძრაობის გამომსახველობითი სისტემის ჩამოყალიბებას. კვლევები მიმართული იყო ემოციის, შესტისა და მიმიკის ურთიერთკავშირის შესწავლაზე, მსახიობის შინაგანი მდგომარეობიდან აღმოცენებულ მოძრაობებსა და პოზებში ხილული ემოციური

გამოსხივების მიღწევაზე. დელსარტრის მეთოდოლოგიას არაერთი მიმდევარი ჰყავდა. მათ შორის იყო შვეიცარიელი ემილ ჟაკ დალკროზი, რუსი ს. ვოლკონსკი, ხოლო თავისუფალი ცეკვის ფუძემდებელმა, ამერიკელმა აისედორა დუნკანმა (1877-1927), სწორედ დელსარტრის სისტემით შექმნა თავისი პლასტიკური ცეკვის სტილი ქორეოგრაფიული იმპრესიონიზმის ელემენტებით. დელსარტრის შესაბამისად, დუნკანიც უარყოფდა ევროპულ, კომერციულიზებულ ხელოვნებას. ნახევრადგამჭვირვალე ქიტონში ჩაცმული ფეხშიშველა „ანტიკური ქორეოგრაფიის შლიმანის“ ჰაეროვანი ხელოვნება სცენაზე აცოცხლებდა ძველბერძნულ ლარნაკებზე გამოსახული ცეკვების სილამაზეს, ემოციასა და ხასიათს. დუნკანმა სწორედ ახალი ეპოქის ემანსიპირებული ქალის ფორმირებას უძღვნა მის მიერ შემუშავებული საცეკვაო ფორმები.

XX საუკუნის დასაწყისიდან სულ უფრო აქტიურად განიხილებოდა რიტმის პრობლემები. ფრანსუა დელსარტრის სწავლების მიმდევარმა, შვეიცარიელმა მუსიკოსმა და კომპოზიტორმა, ჟენევის კონსერვატორიის პროფესორმა ემილ ჟაკ-დალკროზმა (1865-1950), პირველმა დაიწყო რიტმის მეცნიერული შესწავლა. დალკროზის პედაგოგიურ-მეცნიერული მოღვაწეობა მიმართული იყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგის: მუსიკის, პლასტიკისა და სიტყვის გამომსახველობის სინთეზისაკენ. რიტმს დალკროზი ყველა ხელოვნებისეული მიმართულების ბაზად აღიარებდა, რომელთაც აერთიანებდა მუსიკალური რიტმიდან აღორძინებული მოძრაობის აქტივიზება.

გერმანიაში, ღრეზდენტან ახლოს მდებარე პატარა ქალაქ ჰელერაუში, ემილ ჟაკ-დალკროზმა, თანამოაზრე ვოლფ დორნის დაფინანსებით, 1911 წელს ჩამოაყალიბა „მუსიკისა და რიტმის ინსტიტუტი“. აქ დადგმული გლუკის „ორფეოსი“ მონიხულეს მსოფლიოს სახელოვანმა თეატრალემა, – აისედორა დუნკანმა, კ. სტანისლავსკიმ, ა. ლუნაჩარსკიმ, ს. დიაგილევმა, მ. რეინჰარდტმა, ს. ვოლკონსკიმ, ჟ. პითოევმა, ვ. ნიჟინსკიმ, ბ. შოუმ, პ. კლოდელმა და სხვ. მაქს რეინჰარდტი აღფრთოვანდა სცენაზე ორგანიზებული მასის ხელოვნებით. მწერალი პოლ კლოდელი შენიშნავდა, რომ ყველას აოცებდა სპექტაკლში წარმოდგენილი ანტიკური ხელოვნების ასოციაციები თანამედროვე ტენდენციებთან ტანდემში. სცენაზე იყო მუსიკის, პლასტიკისა და სინათლის ჰარმონიული ტრიადა. ს. ვოლკონსკი წერდა: „განსაკუთრებით შთაბეჭდავია სცენოგრაფიის, დეკორაციებისა თუ კოსტუმების ლამის სიღარიბეში მიღწეული დიდი საშემსრულებლო ეფექტი... მსახიობთა მოძრაობის რიტმულობა“. დალკროზი სცნეს სკულპტურული გამომსახველობის მქონე მასობრივი მოქმედების ზენიჭიერ ორგანიზატორად. ბერნარდ შოუ წერდა: „დალკროზის რიტმული სკოლა წააგავს პლატონის სკოლას, სადაც მოსწავლეები მუსიკით არიან გაჟღერებული. ისინი დადიან, მუშაობენ და თამაშობენ მუსიკის ზემოქმედებით“³. „გამოცდაზე მყოფი სტუდენტები, დაფაზე დაწერილი გაუგონარი სირთულის თემებს, ისეთი განსაცვიფრებელი გამომსახველობით, თავისუფლებით, სიმსუბუქით, სილადით იმპროვიზირებდნენ და მოდელირებდნენ, რომ ადამიანი შეიძლებოდა შეშლილიყო“⁴.

დალკროზი ესწრაფვოდა – წარმოდგენებში ცენტრალური ადგილი დაეკავებინა „მასას“ (ხალხი-არტისტი), რომელიც მოძრაობებში, შესტებსა და პოზებში გამოავლენდა თავის შეგრძნებებს, განცდებს, იმპროვიზაციის უნარს. იგი „მასის“ მოქმედებაში ჩართვის ხელოვნებას საორკესტრო მუსიკის ხელოვნებას ადარებდა (როგორც ცნობილია ანალოგიურ მოსაზრებებს ავითარებდა კ. მარჯანიშვილიც). ადლოფ აპიასთან ერთად „ორფეოსზე“ მუშაობის შედეგებმა მას განუმტკიცა რწმენა, თანამოაზრე მეგობრის იდეათა

3 „Ритм“ - Ежегодник Института Жак-Далькроза, т. 1, Берлин, 1912, ст. 125.

⁴ დასახ. ნაშრომი, გვ. 93, 94.

ნოვაციებზე სასცენო მოედნის გაფორმებისა და განათების სფეროში. აპიასეული კიბეები, ტერასები, კოლონების კომპოზიციები, სასცენო მოედნის მრავალფუნქციური განათება, მსახიობის სხეულის მოძრაობებს სკულპტურულობასა და გამომსახველობას ანიჭებდა. რიტმიკის ფუძემდებელი იზიარებდა აპიას თვალსაზრისს, რომ მხოლოდ განათების საშუალებით იყო შესაძლებელი მსახიობის მოძრაობისა და შესტის გაცოცხლება სცენურ სივრცეში. განათება პლასტიკურად გამოკვეთდა, აფორმირებდა არტისტის პროფესიულ უნარებს ისევე, როგორც ბგერა მოძრაობის ფორმას დროში.

დალკროზისა და აპიას შემოქმედებითი თანამოაზრეობა შეიცავდა პრინციპულ წინააღმდეგობებსაც. დალკროზი არ იზიარებდა აპიას მოთხოვნებს ფარდის უარყოფის, მაყურებელსა და მსახიობს შორის მჭიდრო, თანაშემოქმედებით პრინციპზე აგებული ურთიერთობის თაობაზე. სცენოგრაფიისა და თეატრალური შუქწერის რეფორმატორს კი სწამდა, რომ აუცილებელი იყო თეატრს მაყურებლისთვის მიენიჭებინა თავისუფლება, რათა ანტრაქტების დროს, მას ჰქონოდა შესაძლებლობა გადაადგილებულიყო არა მხოლოდ დარბაზში, არამედ კულისებშიც. გარდა ამისა, აპიას სურვილი იყო, მსახიობებიც შერეოდნენ მაყურებლის მასას და მათ შორის დაფუნდებულიყო კონტაქტი, აზრთა გაზიარება, რაც სცენის მოღვაწეთა პროფესიულ სრულყოფას წაადგებოდა. როგორც ცნობილია, აპიასეული იდეების შემოქმედებითი რეალიზება შეძლო ვ. მეიერჰოლდმა, 1921 წლის 1 მაისს მოსკოვის ცირკში დადგმული მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი-2-ში“.

შევიცარიელი პედაგოგის მიმდევრებმა და მოწაფეებმა XX საუკუნის 10-20-იან წლებში შექმნეს დალკროზისეული მუსიკისა და პლასტიკურ-რიტმული სასწავლებლები ევროპაში, ამერიკაში, იაპონიასა და რუსეთში. რიტმის, როგორც უნივერსალური ფენომენის იდეა ვითარდებოდა მთელი XX საუკუნის განმავლობაში.

დალკროზის სისტემის მიმდევარი და პოპულარიზატორი, პირველი რუსი თეატრმცოდნე, თავადი სერგეი ვოლკონსკი (1860-1937), საიმპერატორო თეატრების დირექტორად მუშაობის წლებში (1899-1901), ახალ ხარისხში ავითარებდა ემილ ჟაკ-დალკროზის „მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის“ მეთოდს, ფრანსუა დელსარტრის „გამომსახველობითი შესტების“ სისტემას, ადოლფ აპიას იდეებს. მან ლეკორატორებად მიიწვია მხატვრები „ხელოვნების სამყაროდან“ (მ. ფოკინი, ა. ვასნეცოვი, ა. ბენუა, ლ. ბაქსტი, ვ. სეროვი, კ. კოროვინი, ე. ლანსერე, ს. დიაგილევი), განაახლა რეპერტუარი, რუსეთს გააცნო ვაგნერი, შემოიღო მიმიკის სწავლება, მაგრამ წინააღმდეგობებმა დაარწმუნა, რომ ახალი თეატრის შექმნა მხოლოდ ახალი მსახიობის აღზრდით იყო შესაძლებელი.

სცენური სივრცის პრობლემებით, თეატრალური ხელოვნების მასალად მიჩნეული პიროვნების ფიგურის, სამსახიობო ტექნიკის რეფორმებით (შესტი, პლასტიკა, მეტყველება, სასცენო ტემპო-რიტმი) გატაცებული ვოლკონსკი, იზიარებდა იმდროინდელი თეატრისათვის სრულიად ახალი, სამგანზომილებიანი სასცენო სივრცის თემას და აპიას ცნობილ განაცხადს: „რა გვინდა, რომ გამოისახოს სცენაზე: ტყე, რომელშიც ადამიანი დადის, თუ ადამიანი, რომელიც ტყეში დადის?“... რუსი რეფორმატორი კატეგორიულად უარყოფდა სტანისლავსკისეული სისტემისათვის დამახასიათებელ მაყურებლის იდენტიფიკაციას პერსონაჟთან, ანუ ე. წ. „მეოთხე კედლის“ თეორიას, რაც მისი აზრით, ეწინააღმდეგებოდა თეატრალური ხელოვნების არსს. გაოცებული პრინცი გულწრფელად სვამდა შეკითხვას: რატომ გახდა საჭირო თეატრის მაყურებლისგან იზოლირება?.. რატომ არ შეიძლება, რომ „მეოთხე კედლის“ შექმნის მოტივით, სკამები განალაგოთ რამპის წინ? ან შექმნათ ოთახი, სადაც მაყურებელი ოთახის ცენტრში მდგარ მბრუნავ

სკამზე განთავსებული უყურებს, თუ როგორ „ცხოვრობენ“ მის გარშემო არსებული მსახიობები?.. XX საუკუნის ორი რეფორმატორის პრინციპული წინააღმდეგობის მიუხედავად, კონფლიქტურ ვოლკონსკის აზროვნებას დიდად აფასებდა სტანისლავსკი და აცხადებდა: „დიახ, ვოლკონსკი აუცილებელია“. მხატვის ფუძემდებელი წლების მანძილზე იწვევდა თავის მძაფრ ოპონენტს არა მხოლოდ ლექციების წასაკითხად სამხატვრო თეატრსა და მის სტუდიებში, არამედ თეატრის სამხატვრო საბჭოს წევრადც.

დალკროზის რიტმიკის სწავლებიდან ვოლკონსკიმ გაიზიარა ესთეტიკური ტენდენცია. იგი ეფუძნებოდა არა მარტო მუსიკას, არამედ ანტიკური სკულპტურის ნიმუშებს. ასწავლიდა შესტებისა და პლასტიკის ჰარმონიულ, ესთეტიკურ მოქმედებას მუსიკასთან. ამ მხრივ, XX საუკუნის 20-იან წლებში ფორმირებული ვსევილოდ მეიერჰოლდის „ბიომექანიკა“, ამკვიდრებდა საწინააღმდეგოს, – პლასტიკის დინამიკას.

1920-იანი წლების დასაწყისში გაფორმდა კიდევ ერთი ახალი მიმართულება – „ვერითმია“, რომელიც მოიცავდა ახალ რეფორმებს დრამატულ ხელოვნებაში, ფერწერაში, და მოძრაობაში. ჯერ კიდევ რისტოტელეს მიერ (ძვ. წ. 384-322) შემოღებული ძველბერძნული ესთეტიკის კატეგორიათა აღმნიშვნელი ტერმინი „ვერითმია“ (ბერძ. εὐδυσμία), ნიშნავდა „სასიამოვნო ვიზუალს“, „სილამაზის ფორმებს“, კომპონენტთა ჰარმონიულ ურთიერთქმედებას. XX საუკუნის 20-იან წლებში ავსტრიელი ფილოსოფოსისა და ანთროპოსოფიის ფუძემდებელ რუდოლფ შტაინერის მიერ (1861-1925) ინიცირებული, მოითხოვდა ახალ მიდგომებს ხელოვნებაში. შტაინერის ვერითმიული ხელოვნების ანუ „ვიზუალური მეტყველებისა და ვიზუალური სიმღერის“ პრინციპების მიხედვით, მეტყველების ყოველ ასპექტს (ბგერა, რიტმი) შეესაბამებოდა განსაზღვრული არქეტიპული მოძრაობა ან შესტი. გრამატიკულ ფუნქციებს – შესაბამისი სულიერი ხარისხი (სინარული, უიმედობა, სინაზე და სხვა). შტაინერის კონცეფცია „ადამიანის მეტყველება – მოძრაობა და მოქმედება“, – ეფუძნებოდა მოძრაობის, სინათლის, ფერისა და მუსიკის ჰარმონიულ ერთიანობასაც, რაციონალურსა და ირაციონალურ მახასიათებლებს, პლასტიკურ მოძრაობებში სილამაზის ექსპრესიულ გამომსახველობას. ეს მეთოდი შემდგომ განვითარდა შტაინერის მიმდევრის, XX საუკუნის დიდი რუსი მსახიობის, პედაგოგისა და რეჟისორი მიხაილ ჩეხოვის (1891-1955) მიერ ფორმირებულ მსახიობის ფსიქოტექნიკის მეთოდში „მსახიობის ტექნიკა“.

XX საუკუნის დასაწყისის სცენოგრაფია განვითარდა როგორც თანამედროვე რიტმოპლასტიკური, ისე ავანგარდული მხატვრული ტენდენციების (ექსპრესიონიზმის, კუბო-ფუტურიზმის, კონსტრუქტივიზმის და ა.შ.) ზეგავლენით. მან წარმოქმნა უახლესი და უძველესი ფორმების ადაპტაცია-ევიოლუციური პროცესი განზოგადებულ, კულტურ-ფილოსოფიურ ხედვებთან ტანდემში. XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო თეატრის დეკორატიული ხელოვნების განვითარებაში, უსწრაფესად დაწინაურდნენ და წამყვანი პოზიციები დაიკავეს რუსმა ოსტატებმა. გაერთიანება „ხელოვნების სამყაროს“ წევრთა მიერ წამოწყებული სპექტაკლების დადგმის შემოქმედებითი ექსპერიმენტები – თანამედროვე პლასტიკური, დეკორატიული და თეატრალური ნოვაციების გააზრებით წარიმართა. თეატრალური ხელოვნება მათ გაამდიდრეს პლასტიკური, ვიზუალური და გასართობი ელემენტებით. გააქტიურდა სცენოგრაფიის სხვა ფუნქციებიც: თამაშის ტექნიკისა და პერსონაჟის გამომსახველობის სახით.

რიტმიკის შთაგონებით ქმნიდნენ თავიანთ შედეგებს ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულის ავანგარდისტი მხატვრები: პიკასო, კანდინსკი, დალი და სხვები. ისინი აქტიურად მიმართავდნენ „თამაშის პრინციპს“ - ობიექტების, ხაზების, ლაქების, ფერთა

თამაშის ფორმით. ცნობილია, რომ პარიზში 1917 წელს გამართულ ბალეტის ადლუმში მონაწილეობდა პიკასოც, თავისი ფუტურისტული კოსტიუმებით. ევროპისა და რუსეთის თეატრალური ხელოვნების დიდოსტატები (გორდონ კრეგი, ჟაკ კოპო, კონსტანტინ სტანისლავსკი, ალექსანდრ თაიროვი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი), მზარდი აქტივობით ავითარებდნენ ნიღბების იდეას, იმპროვიზაციას, პანტომიმას; ისინი მიმართავდნენ განზოგადების საშუალებებს, – ირონია, უხეში იუმორი, გროტესკი. ამ მხრივ, ვ. მეიერჰოლდის „ბიომექანიკის“ კონცეფცია დაეფუძნა – ჩინური, იაპონური, შუა საუკუნეების ევროპული ბალაგანური, კომედია დელ' არტე, ცირკი, ესპანური კლასიციზტური, უახლესი ტენდენციებისა და რუსული თეატრის პრინციპების კოლაჟს.

საბალეტო მოძრაობების გააქტიურება XX საუკუნის 20-30-იანი წლების დრამატულ სპექტაკლებში, ამავე პერიოდის საბალეტო ხელოვნების რადიკალურმა რეფორმირებამ და პოპულარობამ განაპირობა. აღნიშნული წლების მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურად იქნა აღიარებული სერგეი დიაგილევი (1872-1929). შემოქმედებითი გაერთიანება „ხელოვნების სამყაროს“ ლიდერმა („Мир искусства“, 1898), ამავე სახელწოდების ჟურნალის რედაქტორმა (1898-1904), პარიზში „რუსული სეზონების“ (1907-1913), საბალეტო დასი „დიაგილევის რუსული ბალეტის“ (1911-1929) დამფუძნებელმა და გენიალურმა ანტრეპრენიორმა, შეძლო ევროპის აღფრთოვანება რუსული კულტურით. მას გააჩნდა ისეთი ორგანიზატორული ნიჭი, რომლის გარეშეც სრულიად სხვა გზით განვითარდებოდა XX საუკუნის ხელოვნება.

სერგეი დიაგილევის ორგანიზებით 1897 წელს მოწყობილმა გამოფენამ რუსეთს გააცნო სახვითი ხელოვნების ევროპელი დიდოსტატები, თანამედროვე ევროპული და რუსული ტენდენციები (ვრუბელი, სეროვი, ლევიტანი). იმავე წლის პარიზის საშემოდგომო სალონში, მან წარადგინა რუსი მხატვრების: ბენუას, რეპინის, სეროვის და სხვ. ნამუშევრები. 1907 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე იგი მართავდა ყოველწლიურ „რუსულ სეზონებს“ უცხოეთში. დიაგილევმა აღმოაჩინა და თავის დასში მიიზიდა მრავალი გამოჩენილი ბალეტმამსთერი და მოცეკვავე: მიხაილ ფოკინი, იდა რუბინშტეინი, ანა პავლოვა, ვაცლავ ნიჟინსკი, ჯორჯ ბალანჩინი, ლეონიდ მისინი, სერჟ ლიფარი. დიაგილევის დასის დადგმებს აფორმებდნენ უცხოელი და „მირ ისკუსტვოს“ სახელოვანი მხატვრები: ანდრე დერენი, ანრი მატისი, ანდრე ბოშანი, პაბლო პიკასო (გააფორმა ექვსი სპექტალი), გაბრიელ (კოკო) შანელი, ალექსანდრ ბენუა, ალექსანდრ გოლოვინი, ვალენტინ სეროვი, მსტისლავ დობუჟინსკი, ნიკოლოზ რერიხი, კონსტანტინ კოროვინი, ნატალია გონჩაროვა, მსოფლიო არენაზე პირველი სახელგანთქმული რუსი სცენოგრაფი ლეონ ბაქსტი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბაქსტის მიერ შექმნილი საბალეტო კოსტიუმების ესკიზებში ფართოდ ასახულმა აღმოსავლურმა და ძველბერძნულმა კანონებებმა თუ მოდელებმა, დიდი ზეგავლენა მოახდინა იმდროინდელ მოდურ ტრენდებზე.

1910 წლისთვის საფრანგეთში საბალეტო ხელოვნება მოძველებულ ჟანრად მიიჩნეოდა. ასეთ დროს, დიაგილევმა გადატრიალება მოახდინა მსოფლიო ბალეტის ისტორიაში და სრულიად შეცვალა ტრადიციული ბალეტისა და ცეკვის ფორმები. საბალეტო წარმოდგენებს იგი ქმნიდა თანამედროვე მუსიკის, ფერწერისა და ქორეოგრაფიის ჰარმონიულ სინთეზში. დასი გრანდიოზული წარმატებით გასტროლირებდა ლონდონში, რომში, აშშ-ში. „სეზონები“ წარმოადგენდა არა მხოლოდ რუსული ბალეტისა და სახვითი ხელოვნების პროპაგანდის საშუალებას, არამედ დიდი როლი შეასრულა საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც ეს ჟანრი აღარ იყო

პოპულარული. სახელგანთქმული პროდიუსერის ერთ-ერთ ნოვაციად იქცა მამაკაცის პარტიის გააქტიურება. მისი შეკვეთით დაიწერა მ. რაველის, ი. სტრავენსკის, ს. პროკოფიევისა და სხვათა არაერთი ბალეტი.

XX საუკუნის დასაწყისში სხვადასხვა მხატვრის, დრამატურგის, რეჟისორისა თუ ქორეოგრაფის მუხად იქცა მიხაილ ფოკინის მოწაფე, სტილიზებული „დეკადენტი დივა“ იდა რუბინშტეინი (1883-1960). მისთვის წერდნენ, დგამდნენ და ხატავდნენ: კ. დონგენი, ა. განდარა, ა. სეგონზაკა, ლ. ბაქსტი, მ. ფოკინი, რ. ბრუკი, ვ. სეროვი, ანუნციო და სხვები. 1909-1911 წლებში რუბინშტეინი ცეკვავდა ს. დიაგილევის „რუსულ ბალეტში“. მისთვის დადგა ვს. მეიერჰოლდმა „სალომეა“ (ოსკარ უაილდის დრამა, მუსიკა ალ. გლაზუნოვის, მხატ. ლეონ ბაქსტი, ქორ. მ. ფოკინი, 1912) და „პიზანელა“ (გ. დ. ანუნციოს, მხატ. ლეონ ბაქსტი. 1913).

XX საუკუნის მსოფლიო სცენოგრაფიის განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანი იყო „მირ ისკუსტვოს“ მხატვრების როლი. გაერთიანება „მირ ისკუსტვოს“ და ამავე სახელწოდების ჟურნალის თანადამფუძნებელი და იდეოლოგი ალექსანდრ ბენუა (1870-1960) მუშაობდა „ლა სკალას“ საოპერო თეატრში. რევოლუციური იყო ლევ ბაქსტის (1866-1924) მიერ შექმნილი დიაგილევის რუსული ბალეტების დეკორაციები და კოსტუმები სპექტაკლებში: „კლეოპატრა“ (1909); „კარნავალი“, „მაპრაზადა“ (1910); „ნარცისი“ (1911), „დაფნისი და ქლოე“ (1912), „მძინარე მზეთუნახავი“ (1921) და სხვა. მსტისლავ დობუჟინსკიმ (1875-1957) გააფორმა ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ-ოპერის“, ამერიკისა და ევროპის სხვადასხვა თეატრების დადგმები, მ. ჩეხოვის მიერ განხორციელებული ფ. დოსტოევსკის „ემშაკები“ ინგლისში (1939), ფსიქოლოგიური დეკორაციის წინამორბედად მიჩნეული „ერთი თვე სოფლად“ (სამხატვრო თეატრი, 1909); ექსპრესიონისტული გაფორმება სპექტაკლისთვის ფ. დოსტოევსკის „ნიკოლაი სტავროვინი“ (სამხატვრო თეატრი, 1913), ა. ლუნაჩარსკის „ოლივერ კრომველი“ (მცირე თეატრი, 1921). სიურრეალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი და პარიზის მონპარნასის საზოგადოების წევრი მარკ შაგალი (1887-1985), აფორმებდა მოსკოვის ებრაული თეატრის დეკორაციებსა და კოსტიუმებს. საფრანგეთის პრეზიდენტ შარლ დე გოლის დაკვეთით მოხატა პარიზის გრანდ ოპერის პლაფონი (1964), ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-ოპერისათვის შექმნა ორი პანო (1966). ავანგარდისტმა (კუბისტი) ნათან ალტმანმა (1889-1970) გააფორმა ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი“ (რეჟ. ვ. მეიერჰოლდი, მოსკოვის ცირკი, 1921), „ურიელ აკოსტა“ (მოსკოვის ებრაული თეატრი, 1922), ს. ანსკის „გადიბუკი“ (რეჟ. ე. ვანტანგოვი, თეატრი „გაბიმა“, 1922), ანრი ბარბიუსის „ინტერნაციონალური თეატრის სპექტაკლები“ (გრანოვსკისა და მიხოელსთან ერთად, პარიზი, 1932).

XX საუკუნის 10, 20-იანი წლებიდან რუსული თეატრის მხატვართა ნამუშევრებში (კ. მალევიჩი, ა. ავინსკი, ვ. ხრაკოვსკი, ნ. ალტმანი) გამოიკვეთა ახალი ტენდენცია. მათ მიერ გაფორმებულ დადგმებში, სცენური გარემო „მთელი სამყაროს“ მოდელად იქნა გააზრებული (მაგ. „მისტერია ბუფი“), გამძაფრდა თამაშისა და ხასიათის ელემენტების გამოსახვა, მოდერნიზებულ იქნა კომედია დელ არტესა და იტალიური კარნავალური თამაშის დიზაინური პრინციპები (ი. ნივინსკი „ტურანდოტი“, გ. იაკულოვი „პრინცესა ბრამბილა“), სპექტაკლების ვიზუალური სურათი გამდიდრდა ფერადოვანი კოსტიუმებითა და აქსესუარებით. ისინი მხატვრულ გაფორმებას აფუძნებდნენ შერეულ სტილზე: მითიურიდან კუბო-ფუტურისტულამდე. სათამაშო სცენოგრაფიამ შეიძინა ფუნქციონალური სცენოგრაფიის თანამედროვე სახე და ხარისხი.

XX საუკუნის დასაწყისის უცხოური თეატრალური პროცესების, მრავალფეროვანი მიმდინარეობებისა და მზარდი რეფორმატორული სულისკვეთების გავლენით, რუსეთშიც გამძაფრდა თეატრალური ხელოვნების განახლების აუცილებლობის მოთხოვნა. 10-იანი წლებიდან „სამხატვრო თეატრი“ ერთმანეთის მიყოლებით დატოვეს სტანისლავსკის შემოქმედებითი ძიებებისგან განხილულმა ყოფილმა თანამოაზრეებმა: ი. რუბინშტეინი, ვ. მეიერჰოლდი, კ. მარჯანიშვილი, ე. ვახტანგოვი, ა. კონენი, მ. ჩეხოვი. ისინი დაუნანებლად ტოვებდნენ სულ ცოტა ხნის წინ საოცნებო თეატრს, ყველაზე დიდი შემოქმედებითი ნიჭით გამორჩეული ახალგაზრდების „ღალატით“ გულნატკენ მაცსტროს.

1902 წელს, პირველი ვს. მეიერჰოლდი (1874-1939) დაუპირისპირდა და განერიდა სამხატვრო თეატრს. მეტერლინკით გატაცებულმა რუსული მოდერნისტული რეჟისურის მეორე თაობის ლიდერმა, ბრძოლა გამოუცხადა სცენაზე „მხატვის“ ცხოვრებისეული სურათების სიზუსტეს. სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით ჯერ შეფარვით, შემდგომ სულ უფრო თამამად დგამდა საპირისპირო ესთეტიკის სპექტაკლებს. იგი დარბაზთან მიმართებით, აპარტეებით, უხეში ფარსული კოლიზიებითა და მელოდრამატული ეფექტებით, გაბედულად არღვევდა „მეოთხე კედელს“ (თბილისში გასტროლირებდა 1904,1905,1927). სპექტაკლში „ტენტაჟილის სიკვდილი“, ასაწევი ფარდა შეცვალა მუქი მწვანე გასაწევი ფარდით, ზარი – გონგით, პლასტიკა დაუქვემდებარა მუსიკალურ რიტმს (კომპ. ილია საცი) და შექმნა მსახიობების სკულპტურული შესტები, ღვთისმშობლის მოძრაობები, რაც პერიოდულად იყინებოდა სრულ უძრაობაში და მაყურებლისადმი პროფილით ქმნიდა ბარელიეფებს.

ახალგაზრდა რეჟისორმა XX საუკუნის დასაწყისის ლეგენდარული მსახიობის, „ღვთაებრივ ვერად“, „რუსეთის ღუზედ“ აღიარებული კომისარჟევსკაიას მიწვევით, პეტერბურგის ოფიცერთა თეატრში 1906 წელს დააფუძნა რუსეთის პირველი სიმბოლისტური თეატრი. გრანდიოზული წარმატებით დადგა მეტერლინკის „და ბეატრისა“, ბლოკის „ბალაგანჩიკი“, ლ. ანდრეევის „აღამიანის ცხოვრება“. მეიერჰოლდის ნოვაციებით აღშფოთებული დიდი მსახიობის ძმა, რეჟისორი ფეოდორ კომისარჟევსკი, სპექტაკლების თაობაზე აცხადებდა, რომ მეიერჰოლდს ცოცხალი მსახიობი არ სჭირდებოდა. იგი ზრუნავდა მხოლოდ დეკორაციებზე, მარიონეტულ მოძრაობებზე, პოზებზე, მექანიკურ რიტმზე და ქმნიდა თოჯინურ თეატრს.

XX საუკუნის 10, 20, 30-იანი წლების რუსული თეატრალური რეჟისურისა და სცენოგრაფიის განვითარების პროცესში განსაკუთრებულია მეიერჰოლდის როლი. მოდერნისტული რეჟისურის ფუძემდებელი, უჩვეულო ფანტაზიითა და გამომგონებლობით დგამდა ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ესთეტიკის წარმოდგენებს. მას დიდი ხალისით იწვევდნენ რუსეთსა თუ უცხოეთში. დახვეწილი გემოვნების, მასშტაბურად მოაზროვნე რეჟისორთან დიდი ინტერესით თანამშრომლობდნენ სახელოვანი მხატვრები, ქორეოგრაფები, მსახიობები. თუ სტანისლავსკისთვის უმთავრესი იყო მსახიობის შინაგანი ტექნიკა, ფსიქოლოგია, განცდის სიმართლე, მეიერჰოლდი კულტივირებდა – პლასტიკურ ტექნიკას, ინტონაციას. მხატვარ ალექსანდრ გოლოვინთან ერთად, მან უზარმაზარ წარმატებას მიაღწია ალექსანდრას თეატრში დადგმული „ღონ ჟუანით“ (1910). უფარდოდ განხორციელებულ, სინათლით გაჩახჩახებულ სცენასა და დარბაზში, თამაში მიმდინარეობდა პროსცენიუმზე, რომელიც ფარავდა საორკესტრო ორმოს და პარტერში იჭრებოდა. სამოედრო თეატრის ფორმის სანახაობაში, მსახიობები თამამად ესაუბრებოდნენ მაყურებელსა და ნაცნობებს.

ბალაგანური თეატრით გატაცებულმა მეიერჰოლდმა 1913 წელს დაფუძნებულ სტუდიაში „ბოროდინოზე“, პრიორიტეტული გახდა ვირტუოზი მსახიობის, პროფესიონალი კომედიანტის აღზრდა. „დოქტორ დეპორტუტო“ თავის სტუდიურ ვარიაციებში, ხალისიან ხალხურ თეატრში აბრუნებდა მაყურებელს, თუმცა ნიღბისადმი დამოკიდებულება რადიკალურად შეცვალა 1917 წელს, რუსეთის იმპერიის უკანასკნელ სპექტაკლად წარმოდგენილ ლერმონტოვის „მასკარადში“. აქ ნიღბი მოასწავებდა ტყუილს, ყოფიერების ორაზროვნებას, ქამელეონურობას ყველგან და ყველგან. წარმოდგენის დასაწყისში გახსნილი ფარდიდან, მაყურებლის თვალწინ იშლებოდა გოლოვინის მიერ შექმნილი ფანტასმაგორიული სილამაზის მასკარადული ღია მწკნე, ვარდისფერი ეჭვნებით შემკული ფარდა. გლაზუნოვის საგანგაშო მუსიკის თანხლებით, დარბაზში იჭყიტებოდნენ მხიარული ნიღბები. ზანზალაკების ჟღარუნით თანმიმდევრულად იხსნებოდა ფერად-ფერადი ფარდები და (სპექტაკლს ჰქონდა შვიდი ფარდა) იხატებოდა თვალწარმტაცი სურათი. სცენაზე დაცურავდა ათასობით ნიღბი – გაცოცხლებული სათამაშო კარტები, ფიგურები „ათას ერთი ღამიდან“, გმირები პოპულარული ოპერებიდან, დელ არტეს პერსონაჟები, პიერო, არლეკინი, სმერალდინა, კოვიელო, პულჩინელა, თურქები, ესპანელები, თათრები, მასხარები, ჟირაფები, უფლისწულები, გლეხები, მარკიზები, ამურები, საშინელი ფანტომი, დახვეწილ ფრაკებსა თუ სამხედრო მუნდირებში გამოწყობილი მამაკაცები. ისინი ცეკვავდნენ ყვითლად მოღვარე პარკეტზე კუნძულივით აღმართული უზარმაზარი ოქროსფერი ტახტის ირგვლივ და ელეგანტურად გამოჰყავდათ კადრილის რთული ფიგურები. ეს ყველაფერი ირეკლებოდა სცენის სიღრმეში მდებარე სარკეში და გამოგნებულ სანახაობას ქმნიდა, ხოლო არიერსცენიდან შემოდოდა შავი ღომინოს წამოსასხამში გახვეული მისტიკური არსება. ჩიტის კუდიან თეთრ ნიღბში „შემალული“ უცნობის მკერდს, მხრებსა და ზურგს, გრძელი შავი ჟაბო ფარავდა. სპექტაკლში სცენურ გმირთა ემოციის ყოველ მოძრაობას მოძებნილი ჰქონდა შესატყვისი პლასტიკური ეკვივალენტი (დადგმა აღადგინეს 1923, 1932, 1938, 1941 წლებში). სწორედ „მასკარადში“ ჩაეყარა საფუძველი მსახიობის აღზრდის ახალ სისტემას, – „ბიომექანიკას“.

ოქტომბრის რევოლუციის წლისთავზე, რევოლუციით, სცენაზე ცხოვრებისეული სინამდვილის კოპირებით გატაცებულმა მეიერჰოლდმა, მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფი“ განახორციელა (პრემიერა გაიმართა 1918 წლის 7 ნოემბერს). რუსული თეატრის ისტორიაში პირველი პოლიტიკური წარმოდგენა, ხალხური ბალაგანის, ცირკისა და გმირული პათეტიკის ხერხებით, ასახავდა ეპოქის ეპიკურსა და სატირულ სურათს. რეჟისორები იყვნენ მეიერჰოლდი და მაიაკოვსკი, ხოლო სპექტაკლის მონაწილენი, მსახიობებთან ერთად – კლოუნები, მასხარები და აკრობატები. სუპერმატიისტი კაზიმირ მალევიჩის მიერ შექმნილი დეკორაციის კოლორიტში, სჭარბობდა რკინის შეფერილობა. სცენის ღუკებიდან მოძვრებოდნენ თითქოსდა ჯოჯოხეთიდან მოვლენილი წითელი ემმაკები. იქვე ხტოდნენ, ცეკვავდნენ, ყირაზე გადადიოდნენ აკრობატებიც. მოსკოვის ცირკში 1921 წლის 1 მაისს წარმოდგენილი მაიაკოვსკის მორიგი „მისტერია ბუფი-2“, კიდევ უფრო გამოკვეთდა ცირკისა და ბალაგანის ელემენტებს. მონუმენტურ მოედანზე გათამაშებულ, ავანგარდისტი (კუბისტი) ნათან ალტმანის მიერ გაფორმებულ წარმოდგენაში, მაყურებელმა იხილა სპექტაკლი-პოლიტიკური მიმოხილვა, რევოლუციის პათეტიკური ქება და მტრების დაცინვა. პოლემიკის სულისკვეთება იგრძნობოდა სპექტაკლის პროგრამაშიც. მასში აღნიშნული იყო, რომ მაყურებლის დარბაზში შესვლა შეიძლებოდა მოქმედების მსვლელობის დროსაც. დაშვებული იყო მოწონების ნიშნად –

ოვაცია, ხოლო დაწუნებისას – სტვენა. მსახიობები „პაკლონზე“ გამოდიოდნენ ყოველი სურათის დასრულების შემდეგ. მუშები მაყურებლის თვალწინ აწყობდნენ, შლიდნენ, შემოჰქონდათ და გაჰქონდათ დეკორაციები. მსახიობები თავისუფლად გადაადგილდებოდნენ ყველა მიმართულებით. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ პიესის ავტორიცა და რეჟისორიც. დასასრულს, მსახიობებთან ერთად, ისინიც უერთდებოდნენ მაყურებელთა გუნდს.

ემილ ვერჰარნის „განთიადში“ სპექტაკლის ფორმად იქცა მიტინგი (პრემიერა გაიმართა 1920 წლის 7 ნოემბერს). რკინის, ხის, თოკისა და მავთულისაგან დამზადებული დეკორაცია წარმოადგენდა ვერცხლისფერ–რუხი ფერის კუბებს, ცილინდრებს, პრინციპებსა და სამკუთხედებს. მსახიობები სცენაზე გამოდიოდნენ უგრძობად, უპარიკოდ და ხრინწიანი, გაციებული ხმით კითხულობდნენ დეპეშებს, ახალ პოლიტიკურ ინფორმაციებს. სინათლე დარბაზში სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც არ ქრებოდა, ხოლო მსახიობ–ორატორებზე მიმართული იყო საომარი პროექტორების დიდი ჭავლი.

1921 წლის გაზაფხულზე სტანისლავსკის „სისტემას“ მკაცრად დაუპირისპირდნენ მესტროს ყოფილი მოწაფეები. იბეჭდებოდა გამანადგურებელი სტატიები. ვ. მეიერჰოლდის შემდეგ, ე. ვანსტანგოვმაც დატოვა „მხატი“. იგი აღმერთებდა ვ. მეიერჰოლდის მიღწევებს და წერდა: „სტანისლავსკიმ გაამდაბიურა თეატრი... მეიერჰოლდმა შექმნა მომავლის თეატრის საფუძვლები... მეიერჰოლდის ყოველი სპექტაკლი ახალი თეატრალური მიმართულებაა“. ამ დროისათვის მეიერჰოლდმაც გაილაშქრა სტანისლავსკის „გარდასახვის სკოლის“ წინააღმდეგ. სტატიაში „სტანისლავსკის მარტობა“, იგი წერდა: „არავითარი განცდა!.. ნამადლა მჟღერი ხმები!.. თეატრალური მოძრაობა, სხეულის მოქნილობა... შესტის გამომსახველი მეტყველება!.. ცეკვა!.. პაკლონი!.. რიტმი! რიტმი! რიტმი!“. უკვე სახელმძღვანელო რეჟისორი ღიად აღიარებდა საკუთარ მიმართებას ე.წ. „მოღურ“ ტენდენციებთან და ფუტურისტული გახელებით იბრძოდა „ძველი თეატრის“ წინააღმდეგ.

ავანგარდისტ ლუბოვ პოპოვას (1889-1924) მიერ გაფორმებულ ფერნან კრომელინკის „დიდსულოვან რქოსანში“ (პრემიერა გაიმართა 1922 წლის 25 აპრილს), წარმოდგენილ იქნა კონსტრუქტივისტული დიზაინის ესთეტიკისა და ინოვაციური სარეჟისორო ტექნიკის სიმბიოზი, თითქმის პროვოკაციული. აქ თეატრალური სამოსისაგან განმარცვული მსახიობის თამაში ეფუძნებოდა ბიომექანიკის პლასტიკურ ფორმებს. მუსიკალური რიტმით აღჭურვილი, მოქნილი, ლაკონური, მიზანდასახული კომედიანტის, ვირტუოზი მსახიობის ხელოვნებაში გაცხადდა კომედია დელ არტეს, ბალაგანის, საცირკო ხელოვნების მოდერნისტული გააზრება, რეჟისორის დიქტატის ფარგლებში შექმნილი იმპროვიზაციები. „სევედიან ბალაგანურ–ცირკულ წარმოდგენად“⁵ განხორციელებულ ა. სუხოვო-კობლინის „ტარელკინის სიკვდილში“ (1922), სცენაზე დახტოდნენ, ღუბინკებით ჩხუბობდნენ, წყალს ასხამდნენ და უკანალზე ყნოსავდნენ ერთმანეთს შეშლილისა თუ პატიმრების უნიფორმებში ჩაცმული, უგრძობი და უპარიკო კომედიანტები. დევიზით „თეატრი-ომია“, რეჟისორი გერმანულ ექსპრესიონიზმს ეხმანებოდა ოსტროვსკის „ტყეში“ (1924). აქ მეიერჰოლდმა რუსულ თეატრში პირველმა გამოიყენა კინემატოგრაფიული პრინციპი, პარალელური მონტაჟი. მაყურებელს ტიტრებით აცნობდნენ ეპიზოდთა სახელწოდებებს. დეკორაციის, ყოფისა და ფსიქოლოგიის დეტალიზაციისგან განმარცვულ სცენაზე, ნიღბებად გადაქცეული სახეების, – მკვეთრი ფერადი წვერის, პარიკისა და კოსტუმების მქონე მსახიობებს თავადვე შემოჰქონდათ ფერები. სატირული რეალიზმით დადგმულ

⁵ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987.*

„რევიზორში“ (1926) გოგოლის მხატვრული სტილი მეიერჰოლდმა მთელი რუსეთის სახელ გააიზრა. მკვდარი პროვინციის მაგივრად, სცენაზე წარმოისახა იმპერიის დედაქალაქი, მისი ფაიფურით, ბრინჯაოთი, ფარჩით, წითელი ხის ავეჯით, ბროლით, კორუფციის თავაწვევტილი თარეშითა და თავისუფალი სასიყვარულო თავგადასავლებით. ზ. რაინის ანა ანდრეევნა, მეტოქეობის შიშით ბავშვივით აცმევდა უკვე ზრდასრულ ქალიშვილს. მარია ბაბანოვას მიერ განსახიერებულ მარია ანტონოვნას ფართო კაბიდან დიდი პანტალონი მოუჩანდა, თავზე უზარმაზარი ბაფთა ეკეთა, მაგრამ დედის მცდელობის მიუხედავად, მაინც საოცრად პიკანტური და ქალური იყო. სპექტაკლი-დისკუსია სერგეი ტრეტიაკოვის „ბავშვი მინდა“, მეიერჰოლდმა პარტერში, მაყურებლის გარემოცვაში „გაათამაშა“. 30-იანი წლების დასაწყისში კი, ფრანგული იმპრესიონიზმით გატაცებულმა რეჟისორმა, ელუარდ მანესა და რენუარის ფერებით, ლეკოკისა და ოფენბახის მუსიკით დადგმული ალ. დიუმას „ქალი კამელიებით“, უჩვენა მეშინური საზოგადოების ტყვეობაში მყოფი ახალგაზრდა ქალის ტრაგედია.

1937 წლის ზაფხულში, სტანისლავსკისთან გამართული სამსაათიანი საუბრის შემდეგ, გაცხადდა მეიერჰოლდის ისტორიული ფრაზა: – „ჩვენ ვართ ორი სისტემა, ერთმანეთის შემკვები“. ამით დასრულდა რადიკალურად დაპირისპირებული ორი დიდი სისტემის მრავალწლიანი ომი და მონიშნა სათეატრო ხელოვნებაში მათი შესაძლო ტანდემის ახალი ეპოქა. „თამაშის პრინციპზე“ დაფუძნებულმა მეიერჰოლდისეულმა თეატრმა, სადაც მხატვარი აქტიურად იყო ჩართული სამოედნო თეატრის მოდერნიზაციის პროცესში, ხოლო მსახიობები სცენაზე გამოდიოდნენ მხოლოდ სათამაშოდ და არა საცხოვრებლად, ამოწურა თავისი შესაძლებლობები.

სამოედნო თეატრის მოდერნიზების თვალსაზრისით, XX საუკუნის 20-იანი წლების რუსული თეატრის ისტორიაში, მოვლენად იქცა მეორე სახელოვანი რეჟისორი ევგენი ვახტანგოვის (1883-1922) მიერ შექმნილი ინდივიდუალური სათეატრო ესთეტიკის დადგმებიც. ეპიკური თეატრის ავტორი ბ. ბრეხტი აღტაცებული იყო ე. ვახტანგოვის სპექტაკლებით, ხოლო პიტერ ბრუკი წერდა: „ვახტანგოვმა ისე, როგორც ვერაჟინ, შეძლო შეეღწია თეატრის ხალხურ სტიქიაში, რომლის მკრთალი ანარეკლიც შეიგრძნობოდა გ. ტოვსტონოვოვის „ცხენის ისტორიასა“ და „ტარელკინის სიკვდილში“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თვალისმომჭრელი ინდივიდუალობის მქონე ესთეტიკა, კაპუსტნიკების მაგი და სამსახიობო შარჟის ოსტატი ენია ვახტანგოვი, 1911 წლიდან დიდი გატაცებით სწავლობდა კ. სტანისლავსკის მიერ ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში მყოფი სამსახიობო ხელოვნების ახალ ტექნიკას. მასთან ერთად, „სისტემას“ ეცნობოდა კოტე მარჯანიშვილიც. ამ დროისათვის ქართველ რეჟისორს „მხატში“ უკვე ჰქონდა დადგმული კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყინებში“, ხოლო გორდონ კრევის მიერ „ჰამლეტის“ დადგმისას (1911), ინგლისელი რეჟორმატორის ასისტენტად მუშაობდა. როგორც ცნობილია, ქართული თეატრის მომავალი რეჟორმატორი უსწრაფესად გაუცხოვდა „სისტემისაგან“. ამის გამო, განრისხებულმა ვახტანგოვმა სტანისლავსკისთან უჩივლა სკეპტიკურ უფროს კოლეგას: „მარჯანოვი სტუდიელებს სისტემისადმი უნდობლობას უნერგავსო“⁶ და ჩამოიშორა. თუმცა, თეატრალურ ხელოვნებაში ყოველგვარი პირობითობის წინააღმდეგ ამბოხებული „სისტემისადმი“, ვახტანგოვის ინტერესიც მალე დასრულდა.

1921 წლის 21 იანვარს ვახტანგოვმა მაყურებელს უჩვენა სტანისლავსკის

⁶ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987*

„სისტემასთან“ პოლემიკური, მკვეთრად გროტესკული ფორმის სპექტაკლი „წმინდა ანტონიოს სასწაული“. ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ გამოქვეყნებული წერილები, კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებდა სტანისლავსკის მიღწევებს. გამანადგურებელი პუბლიკაციებიდან, ყველაზე დელიკატური ამონარიდიც ადასტურებდა მის აგრესიულ განწყობას: „თეატრი – ნახევარი არშინით მაინც უნდა ამაღლდეს ყოფიერებიდან, ეს აუცილებელია... ყოფითი თეატრი კვდება, სახასიათო მსახიობი საჭირო აღარაა. პირი, ხელები, ხმები, მათი ღია ჩვენებები და პარადოქსური შეჯახებები, გამოკვეთს რაღაც ახალ, შემაძრწუნებელ სისტემას... მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ თეატრშია და არა ძია ვანიას ოთახში... დადგა დრო, თეატრს დაეუბრუნოთ თეატრი ...ამიტომაც საჭიროა ნამდვილი თეატრალური ფორმები, რომელიც წარმოაჩენს არა ცხოვრებას, არამედ ხელოვანის მიერ აღქმულ სამყაროს... მატულობს ფორმის როლი სამსახიობო ხელოვნებაშიც. შემსრულებელი არ შეიძლება შემოიფარგლოს ფსიქოლოგიური სიმართლით, განცდის სიმართლით. მან უნდა იპოვოს თამაშის ხერხი პიესის ხასიათის შესაბამისი და რეჟისორული ჩანაფიქრის შესატყვისი“.⁷

ვეგენი ვახტანგოვის მიერ ემოციისაგან განთავისუფლებული მსახიობის შინაგანი ენერგიით, სპექტაკლებში იკვეთებოდა სცენური ფორმის მკვეთრი აგებულება, თამაში განზოგადება, ხასიათების სკულპტურულობა და მონუმენტურობა. ა. სტრინდბერგის „ერიკ XIV-ში“ (მხატვის I სტუდია, პრემიერა გაიმართა 1921 წლის 29 მარტს), მხატვარი იგნატი ნივინსკი (1880-1933) ლაკონურად ქმნიდა მკვეთრად თეატრალიზებული დადგმის სცენოგრაფიას, სადაც მხატვრული სახის სულის სიმბოლოდ აქცენტირებული შესტებით შექმნილი წარმოდგენა, ფუტურისტულ ნამუშევრად, მაგრამ შედეგად აღიარეს. ა. ჩეხოვის „ქორწინებაში“ – მიღწევად სცნეს გროტესკული სახეებით გამოკვეთილი სიტყვის ნაკადი, პერსონაჟთა შესაცნობი „პირის“ ნიშნები – პირი მყვირალა, პირი – გრეხადი, პირი – ბოროტად დაკუმული, პირი – დრუნჩიანი, პირი – საკოცნელად მომართული. ძველ ებრაულ ენაზე მიმდინარე ს. ანსკის „გაღიბუკი“ (პრემიერა გაიმართა 1922 წლის 31 იანვარს), გაფორმებული ავანგარდისტი (კუბისტი) ნათან ალტმანის მიერ (1889-1970), მონუმენტურ, მძაფრ, თოჯინურ-სტატიკურ სპექტაკლად იქნა წარმოდგენილი. მასში გამოკვეთილი იყო კლასობრივი დაპირისპირება, სადაც ლატაკთა აგრესია აპოგეას აღწევდა. წარმოდგენაში მდიდარი ქალბატონები ფარჩის კაბებში იყვნენ გამოწყობილნი, მამაკაცები – გრძელ შავ სერთუკებში, ხოლო ღარიბები - დაკონკილ სამოსში. დაპირისპირება ასახული იყო არა მხოლოდ სამოსით, არამედ პლასტიკით, შესტით, სამეტყველო ფორმით, ხასიათით, მიმიკით. მდიდართა თავმომწონე ფიგურების პირისპირ, ღარიბთა ფერდაკარგული, გაცვეთილ ტანსაცმელში გახვეული და ჩამომხმარი, თითქოსდა დამტვრეული სხეულები ილანდებოდა. ისინი ჭლექით, წყლულით, მრავალგვარი სნეულებით შეპყრობილნი, ნახევრადცხოველებსა თუ ნახევრადურჩხულებს ჰგავდნენ. თვალებისა და პირის ირგვლივ დახატული ხაზებით შექმნილი პირობითი გრიმი, მათ სახეს ნიღაბს ამსგავსებდა. მდაბიონი ცეკვავენ მოულოდნელი წამოკვივლებით, უეცარი შეჩერებებით. ერთი მათგანი მახინჯად გაიშვერდა ხოლმე ხელს ამპარტავან მდიდართა მიმართ, მეორე – ბრჭყალს შემართავდა. მათ თავაწყვეტილ ცეკვაში ფეთქავდა დაცინვა, ზიზღი ამა სოფლის რჩეულთა მიმართ, ხოლო საკუთარი უძლურების, განწირულების, უთანასწორობისა და უიმედობის თავზარდამცემი განცდა კიდევ უფრო უმძაფრებდათ აგრესიას.

⁷ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987*

1922 წელს მშვიერი და გაყინული ხალხი თამაშობდა მხიარულ, რომანტიკულ „ტურანდოტს“. სპექტაკლში იგნატი ნივინსკის მიერ შექმნილი დეკორაცია, მჩქეფარე, კარნავალურ გარემოს ქმნიდა. საკუთარი ყოფითი სამოსით სცენაზე გამოსული მსახიობები, მაყურებლის თვალწინ იცმევდნენ თეატრალურ კოსტიუმებს, საჯაროდ გარდაისახებოდნენ სცენურ გმირებად და არნახული ოპტიმიზმით აშენებდნენ ახალ სახლს, მომავლის ქვეყანას. ამ სპექტაკლში ხელებით გატაცებულმა ვახტანგოვმა დადგა ცეკვა – ხელებით. თითოეული მსახიობი საკუთარი ცეკვის „თამაშით“ უჩვენებდა რევოლუციისადმი თავის დამოკიდებულებას. რეჟისორი ესწრაფვოდა მსახიობთა ორკესტრში მუსიკალური ინსტრუმენტივით აქლერებულიყო მრავალფეროვანი ხასიათები, ინდივიდუალობები. თავისუფალი ინტერპრეტაციით წარმოდგენილ „ტურანდოტში“, მეტყველების ფორმაც ექსპერიმენტს დაეფუძნა. „კომედია დელ არტეს“ პრინციპით დადგმული სანახაობის უკიდურესად გამარტივებული ტექსტი ისეთი ოსტატობით იმსხვრეოდა, რომ რუსული სიტყვები იტალიურად ჟღერდა და პირიქით. პ. მარკოვის აზრით, თეატრის თეატრალურობა სცენაზე კვლავ დაამკვიდრა „ტურანდოტმა“. რამპის აღება, რომელიც დარბაზსა და სცენას ყოფდა, ბევრმა სცადა, მაგრამ რეალურად, ამ საზღვრის მოხსნა შეძლო ვახტანგოვმა.

ევენი ვახტანგოვი თავის რეჟისურას „ფანტასტიკურ რეალიზმს“ უწოდებდა, მეიერჰოლდი „მუსიკალურ რეალიზმს“, ხოლო რუსული მოდერნიზტული რეჟისურის მესამე სახელოვანი წარმომადგენელ ა. თაიროვის (1885-1950) პლასტიკური ფორმების ესთეტიზირებული „კამერული თეატრი“ (1914) მიზნად ისახავდა სხვადასხვა ჟანრის სინთეზური, ემოციური, მაყურებლისგან დისტანცირებული, რჩეული აუდიტორიისათვის განკუთვნილი თეატრის შექმნას. მის სპექტაკლებს იმაჟინიზმს აკუთვნებდნენ, თუმცა თავად უარყოფდა ყველა „იზმს“ (სიმბოლიზმი, აკმეიზმი, ფუტურიზმი, კუბიზმი, სუპრემატიზმი, ნეორეალიზმი, იმაჟინიზმი, კონსტრუქტივიზმი, მეტრორიტმი და ა.შ.) და ესწრაფვოდა კლასიკური დრამატურგიის თავისუფალ წაკითხვას, სადაც წარმოაჩენდა საკუთარი თვალთახედვით აღქმულ რეალობასა და ავტორს⁸. „კამერული თეატრის“ დამფუძნებელს სწამდა, რომ „რეალიზმი მუდმივ განახლებას მოითხოვდა, რაც გარეგნულ სტილურ ფორმებში უნდა გაცხადებულიყო, აესახა ეპოქა“⁹.

რეფორმატორული იყო თაიროვისეული სპექტაკლების მუსიკალური გაფორმება, პანტომიმური დადგმები, განათების სისტემა, რიტმის ცვლა კონფლიქტის წარმოსაჩენად, მსახიობის წვრთნის მეთოდი. იგი ცდილობდა აღეზარდა მუსიკალური, სკულპტურული, მეამბოხე, უნივერსალური გამომსახველობითი ხერხების მქონე, ჰისტორიონისა და მიმის მემკვიდრე არტისტი. თაიროვი მოითხოვდა, მისი თეატრის მსახიობს „აკრობატისათვის დამახასიათებელი მოქნილობით შეძლებოდა მუსიკალური მეტყველების, ჟესტის რიტმული ნახაზისა და პლასტიკური მოძრაობის ჰარმონიზირება“¹⁰. 1936 წელს, მან თეატრი სამეცნიერო ინსტიტუტს შეადარა და უაღრესად სახიფათო წლებში, თამამად გაილაშქრა სოცრეალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც მისივე თქმით, „ძალადობრივად ახდენდა ხელოვნების უნიფიკაციას“.

„კამერული თეატრის“ ლიდერმა XX საუკუნის დასაწყისში ნეორეალიზმზე აიღო ორიენტირი, 20-იან წლებში კონკრეტულ რეალიზმზე, 30-იან წლებში დინამიკურ რეალიზმზე, მომდევნო 40-იან წლებში რომანტიკულ, მეომარ რეალიზმზე, ხოლო

⁸ იხ. *Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М.*, 1987

⁹ Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970, ст. 64.

¹⁰ იქვე, გვ. 50.

50-იან წლებში სილამაზით აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. მისი სპექტაკლები არცთუ იშვიათად უახლოვდებოდა კლასიციზტურსა და ფუტურისტულ ხელოვნებას, მიმართავდა განზოგადებულ თეატრალურ ფორმებს.

კალიდასის „საკუნტალას“ (1914) დადგმისას, რეჟისორმა შეისწავლა ბრიტანეთის მუზეუმის მარადიული სილამაზის ნიმუშები და წარმოდგენაშიც შესამჩნევი გახდა ინდუსური ეპოქის ასოციაციები. „სალომეას“ (1917) დიდებულ სანახაობაში, აღისა კოონენის ცივი, მღერადი დეკლამაცია მაყურებელს განაცდევინებდა მეამბოხე ქალის ტრაგიკული ვნების სტიქიას. „ი. ანენსკის „ფამირა კიფარდის“ (1916) თაობაზე, ვიჩქესლავ ივანოვი წიგნში „კამერულ თეატრზე“ შენიშნავდა, რომ ეს სპექტაკლი ეფუძნებოდა ელინურ-პოეტური სტიქიის სიმბოლურ-მოდერნულ აღქმას. ყოფიერების ტრაგედიალ გააზრებულ ა. ოსტროვსკის „ჭექა-ჭუხილშიც“ (1924), „შეიმჩნეოდა ელინური თეატრის გავლენა“¹¹.

კამერული თეატრის სტილს ლუნაჩარსკი ანტიკური და კლასიციზმის პერიოდის ხელოვნებას აკუთვნებდა. მან ა. თაიროვის დადგმულ „ფედრას“ (1922) „მონუმენტური ტრაგედია“ უწოდა, ხოლო ფირმენ ჟემიემ – ანტიკური თეატრის ესთეტიკის მოდერნისტული ნიმუში. სპექტაკლში მაღალ კოთურნებზე შემდგარი, ლათინურ-ელინური პროფილის ა. კოონენის ფედრა, უჩვენებდა გონისდამკარგავი სიყვარულის მომაკვინებელ ვნებას... მსახიობი წამღერებით კითხულობდა მონოლოგებს, ხოლო ტირილის ზღვარზე მისული ხმა, თითქმის კვილში გადაჰყავდა“¹². „ბანჯგვლიან მაიმუნში“ რეჟისორმა უჩვენა მარშისმაგვარი ფოქსტროტი, ქალებისა და კაცების უძრავი ნიღბები, მექანიკური, მხტუნავი მოძრაობები. პირველად საბჭოთა სცენაზე დადგმულ ბრენტის „ლატაკთა ოპერაში“ (1930), ა. თაიროვმა ასახა საუკუნის ძირითადი შტრიხები. „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ (1933) გამოკვეთა ქაოსსა და ჰარმონიას შორის მარადიული ომი. თამაშის პრინციპზე დაფუძნებულ „პრინცესა ბრამბილაში“, არნახული ტემპით გაათამაშა ათობით ლაბადა-ადამიანთა ბზრიალ-ტრიალი. შ. ლეკოკის ოპერეტაში „ჟიროფლე-ჟიროფლა“, მასა – კორიფეს გრძნობებისა და ქმედებების ფუნდამენტად გამოისახა¹³. დადგმაში რეჟისორისა და სცენოგრაფ გეორგი იაკულოვის ექსპერიმენტის საფუძველი გახდა „კინეტიკური აპარატების“ სისტემა. თეატრალური წარმოდგენის მთავარ პრინციპად, იაკულოვი „მოძრაობის, ფორმებისა და ფერების კალეიდოსკოპს“ მიიჩნევდა. მას სწამდა, რომ ზუსტად ნაპოვნი კოსტიუმი, მსახიობის გამომსახველი ხერხების მოკარნახე იყო და სწორედ კოსტიუმებით გაიზარა როლის ინტერპრეტაციის შტრიხები.

ვსევოლოდ მეიერჰოლდის, ევგენი ვახტანგოვის, ალექსანდრ თაიროვის სპექტაკლების სასცენო გაფორმების ექსპერიმენტებში, უარყოფილ იქნა ფერწერული ფონი. აქ სცენა არა მხოლოდ სიგრძე-სიგანეზე იყო გაშლილი, არამედ კონცეპტუალურად იყო ათვისებული მისი სიღრმეც. მსახიობი თავისუფლად მოძრაობდა ყოველი მხრიდან გასწვრივ სასცენო მოედანზე. ახლებურად „თამაშობდა“ რეჟისორისა და მხატვრის მიერ სპექტაკლში გამოყენებული ფერი, დეკორატიულობა... წარმოდგენისეული დეკორაცია მათთან პიესისეული ამბის თხრობა-ილუსტრირების ნაცვლად, მაყურებელს სთავაზობდა პიესის შინაგანი არსის ამოკითხვას. მხატვრული გარემო იძენდა პირობით, ძუნწ, უაღრესად გამომსახველ აზრობრივ სახიერებას. სცენაზე გადატანილი ცხოვრება წარმოადგენდა უჩვეულოდ პოეტურ სანახაობას.

¹¹ Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970, ст. 32.

¹² იქვე, გვ. 43.

¹³ იქვე.

XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ავანგარდისტ ოსტატებს ახასიათებდათ შემოქმედებითი მიღწევების ურთიერთშემოქმედებითი, წრიული პროცესი. იგი გამოვლინდა პლასტიკური რეფორმების მხატვრობაზე, მხატვრობიდან თეატრალურ ხელოვნებაზე გადაცემული ინოვაციებით. სამოედნო თეატრის მოდერნიზაციისკენ მიდრეკილი რუსული მოდერნისტული რეჟისურა წარმატებით ვითარდებოდა თანადროულ, უახლეს ნოვაციებთან ტანდემში. ამავე პერიოდის ქართველი რეჟისორები კრიტიკულად იაზრებდნენ როგორც ევროპულ, ისე რუსულ თეატრში მიმდინარე რეფორმებს და ესწრაფვოდნენ შეექმნათ ეროვნულ სანახაობით ფორმებზე დაფუძნებული თანამედროვე თეატრი.

მრავალფეროვანი პრობლემური გარემოებების მიუხედავად, ქართულმა თეატრმა ც განვლო მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების იდენტური ევოლუციური პროცესი. XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან საქართველოშიც დამკვიდრდა რეჟისორული თეატრი, უხვად დაიდგა ნატურალისტური, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული, პანტომიმური და ა.შ. სპექტაკლები.

1908 წელს, აკაკი ფაღავას მიერ „სევდას“ ფსევდონიმით გამოცემულ წიგნში „ქართული თეატრი და მისი დღევანდელი მდგომარეობა“, მძაფრად იყო გაკრიტიკებული ქართული თეატრის კრიზისული მდგომარეობა. ავტორი მოითხოვდა ნიჭიერი ახალგაზრდების „მხატვში“ გაგზავნას რეჟისორული პრინციპების შესასწავლად. XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს კი, ქართულ თეატრში უკვე მოღვაწეობდა სამხატვრო თეატრის სარეჟისორო მიმართულების ოთხი კურსდამთავრებული: ა. ფაღავა, ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი და მ. ქორელი.

1908 წელს ქართული მუდმივმოქმედი თეატრის რეჟისორად მიწვეულმა ალ.(სანდრო) ყანჩელმა და ვ. შალიკაშვილმა, დასში აღარ ჩარიცხეს ძველი თეატრის მსახიობ-ვარსკვლავები: კ. ყიფიანი და ნ. გაბუნია. ამ ფაქტს ვ. შალიკაშვილი ასე განმარტავდა: „ძველი მსახიობები ახალი დრამის თამაშისათვის მზად არ არიან. ახალი ხელოვნების დამახასიათებელი თვისება სტილიზაცია გახდა“. 1908 წლის 12 ოქტომბერს, თბილისსა და ქუთაისში, ვ. შალიკაშვილმა წარმატებით დადგა მ. მეტერლინკის „და ბეატრისა“, ახალგაზრდა ნ. ჩხეიძის მონაწილეობით. 1910 წლის 19 დეკემბერს იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლის“ დადგმის მოსამზადებლად, ვ. შალიკაშვილმა იმოგზაურა ქართლში და წარმოდგენის დეკორაციაში ნატურალისტური სიზუსტით ასახა პიესაში გათვალისწინებული გარემო თუ ხმოვანი ეფექტები (ძაღლების ყეფა, ძროხების ბღავილი). 1913 წლის 22 დეკემბერს, ვ. შალიკაშვილის მიერვე დაიდგა იოსებ გედევანიშვილის ზღაპარი-ფერია „სინათლე“ – ქართული სიმბოლიზმის მწვერვალი. ეს იყო პირველი შემთხვევა ქართულ თეატრში, როდესაც სპექტაკლი მუსიკითა და ცეკვით აჟღერდა. რეპეტიციების დროს რეჟისორმა მოითხოვა და მიაღწია კიდეც დრამატურგისეული მასალიდან აღმოცენებულ ტემპო-რიტმს. წარმოდგენაში უკრავდა ორკესტრი ს. ი. პრესმანის დირიჟორობით, მღეროდა ფილარმონიის გუნდი, თამაშობდა ქართული მუდმივმოქმედი თეატრის მთელი დასი და საბალეტო გუნდი. ამ სპექტაკლისათვის სპეციალურად შეიკერა ახალი კოსტიუმები, დამზადდა ახალი დეკორაციები. წარმოდგენა ძვირი დაჯდა.

1909 წელს ზუბალაშვილების სახალხო სახლში ტრიუმფალური წარმატებით განხორციელდა მეიერჰოლდისა და მხატვის სტუდიის კურსდამთავრებულის, ა. წუწუნავას სარეჟისორო დებიუტი, – გ. დ. ანუნიციოს „იორიოს ასული“.

1910-1913 წლებში ქუთაისის თეატრს ხელმძღვანელობდა მხატვის თეატრალური სტუდიის კურსდამთავრებული მიხ. ქორელი. მან სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით

დადგა ჩეხოვის „ძია ვანია“, მ. გორკის „ფსკერზე“, ლ. ანდრეევის „გაუდეამუს“, „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“, ნ. გოგოლის „რევიზორი“. ამავე წლებში განახორციელა სიმბოლისტური დრამატურგიის ნიმუშებიც: გ. დ. ანუნციოს „ვოკონდა“, გ. ჰაუპტმანის „ჰანელე“, ჰოფმანსტალის „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“.

XX საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, ქართული თეატრის რეპერტუარში მრავალფეროვანი დრამატურგია იყო წარმოდგენილი (ნატურალისტური, სიმბოლისტური, ახალი დრამა, მოგვიანებით ქართული მითიც). აღსანიშნავია ისიც, რომ მალე ახალი თაობის ქართველი რეჟისორები და კრიტიკოსები, ისევე როგორც მათი რუსი კოლეგები, სკეპტიკურად განეწყენენ ნატურალიზმის მიმართ და დაჟინებით მოითხოვდნენ ახალი ტიპის მსახიობების აღზრდას. 1920 წელს, ა. ფაღავას მიერ ნატურალისტურ ესთეტიკაში დადგმული „ირინეს ბედნიერება“, რომლის დროსაც კულისებში იხარშებოდა ღომი, თანამედროვე კრიტიკისა და მაყურებლის ქილიკის ობიექტი გახდა. ეს ფაქტი ადასტურებდა, რომ ქართული თეატრი რადიკალური გარდაქმნის აუცილებლობის პირისპირ აღმოჩნდა.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან საქართველოშიც ჩამოყალიბდა ქართული სცენოგრაფიული სკოლა და შეიქმნა მნიშვნელოვანი სასცენო ნამუშევრები. მას ახასიათებდა კონკრეტული და აბსტრაგირებული ფორმები, ფუტურიზმის მოძრაობა, დაუოკებელი რიტმი და ექსპრესიონიზმის მძაფრი ფერადონება, რაც ავლენდა სპექტაკლში არსებულ ემოციებსა და დრამატიზმს. ქართული თეატრის მხატვარ-სცენოგრაფთა შემოქმედებაშიც გამორჩეული ძალით გამოისახა მოდერნის თვისებები, რომელიც არქიტექტონიკის, რომანტიკული და ნატურალისტური ელემენტების თავისებურ ნაზავს წარმოადგენდა. ისევე როგორც ევროპულსა და რუსულ თეატრში, ჩვენშიც, სცენოგრაფიის განვითარება მყარად აღმოჩნდა დაკავშირებული მოდერნისტული რეჟისურის ფორმირებასთან. მასზეც ზემოქმედებდა მსოფლიო თეატრალურ მხატვრობაში, საცეკვაო თუ სამსახიობო ხელოვნებაში განვითარებული რევოლუციური ცვლილებები, რომლის შემოქმედებითად გადააზრებისა და ეროვნული კულტურის ძირითადი ფორმების გათვალისწინებითაც ქმნიდა თანადროული დადგმების მხატვრულ გაფორმებებს. ქართულმა თეატრმაც განვლო გზა, სპექტაკლის უბრალო გაფორმებიდან ქმედით სცენოგრაფიამდე. „ქართველი ხალხის თეატრალურმა ბუნებამ განაპირობა ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების თავისებური, თვითმყოფადი სახე. მისი განუმეორებელი ხასიათი საქართველოს გეოპოლიტიკურმა მდგომარეობამაც განსაზღვრა. ერთი მხრივ ემოციური, დეკორატიული აღმოსავლური გარემო, მეორე მხრივ კი, რაციონალური, მუდამ პროგრესიერებადი, ცვალებადი ახალი მხატვრული ფორმის ძიებისაკენ მიმართული, ლაკონიური დასავლური სამყარო, სხვადასხვა ხარისხით იკვეთებოდა ქართულ სცენოგრაფიულ სივრცეში. ქართველი ადამიანის დამოკიდებულება რეალობისადმი, განსაზღვრავდა თეატრალურ ესთეტიკას, რომელიც მუდამ დიდ როლს თამაშობდა მის ყოფაში, იჭრებოდა აზროვნებასა და ფსიქოტიკაში“¹⁴. XIX საუკუნიდან მოყოლებული, ეკლექტიზმი ქართული ზოგადმხატვრული აზროვნების მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი გახდა.

1921 წლის 25 ნოემბერს ქართულ დრამატულ თეატრს მიენიჭა შოთა რუსთაველის სახელი. 1922 წელს საქართველოში ჩამოსულმა კოტე მარჯანიშვილმა, თვითმყოფადი აზროვნებით გამორჩეული ახმეტელი 1923 წელს რუსთაველის თეატრის მთავარ

¹⁴ მარიანა ო' კლეო „ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისათვის“, ელ. ჟურნალი, <http://www.georgianart.ge/index.php/en/component/content/article/185.html?ed=16>

რეჟისორად დანიშნა და გაამხნევა: „თქვენთან ერთად გავწყვიტოთ კავშირი მათთან (მხატვლებთან) და ვეძებთ თეატრი ვაჟაკური“. ამ დროისათვის ახმეტელს წარმატებით ჰქონდა დადგმული თავისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამა „ბერლო ზმანია“ (1920). თანამოაზრეთა მოდერნისტულ სათეატრო ესთეტიკაზე ორიენტირებული თეატრი დატოვეს ქართველმა „მხატვლებმა“ (ა. ფალავა, ა.წუწუნავა, მ. ქორელი, ლ. მესხიშვილი).

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართულ სათეატრო სივრცეში რადიკალური გარდაქმნებისათვის განწყობილი რეჟისორების ახალი დადგმები სასცენო გაფორმების ახლებურ გააზრებას მოითხოვდა. დეკორაციას თვისებრივად სხვა დანიშნულება მიენიჭა – იგი სპექტაკლის იდეის გამომხატველი გახდა. მოხატული პავილიონური კედლების ნაცვლად, ამიერიდან იქმნებოდა რეალური სასცენო სივრცის შესაბამისი სამგანზომილებიანი დეკორაცია. სცენაზე დამკვიდრდა კონსტრუქცია, რომელიც მასზე გათამაშებული მიზანსცენის აგება-განთავსების მრავალფეროვან საშუალებას იძლეოდა. ასეთი კონსტრუქცია-დანადგარი, პავილიონური დეკორაცია-ფონის ინერტულობისგან განსხვავებით, აქტიური იყო. იგი მსახიობთან ერთად ერთვებოდა სცენურ თამაშში. ამგვარ სათეატრო მხატვრობას „ამკვიდრებდა“ ქართულ სცენაზე რუსეთიდან ახლად ჩამოსული რეჟისორ-რეჟორმატორი კოტე მარჯანიშვილი. მან ქართულ თეატრში დააფუძნა კონცეფციური რეჟისურა და პროფესიული სათეატრო მხატვრობა. სინთეზური თეატრის შექმნაზე ორიენტირებული ერთპიროვნული რეჟისორი, სცენური გაფორმების მთავარ მოკარნახეს თავადვე წარმოადგენდა, თუმცა იზიარებდა მხატვრის კონსტრუქციულ წინადადებებსაც.

კოტე მარჯანიშვილმა თეატრის ირგვლივ შემოიკრიბა უახლეს ტენდენციებში გათვითცნობიერებული ახალგაზრდები. პარიზის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული კომპოზიტორის, თამარ ვახვახიშვილის შემდეგ, თეატრში მიიწვია ევროპასა და რუსეთში უმაღლესდამთავრებული, ორიგინალური ხედვის, ფანტაზიისა და თეატრალური ხელწერის მხატვრები (ი. გამრეკელი, პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, კ. ზდანევიჩი, ე. ლანსერე, ი. შარლემანი და სხვ). სპექტაკლებზე მუშაობის პროცესში ისინი რეჟისორთან თანამშრომლობით აფორმებდნენ დადგმებს, ესწრებოდნენ რეპეტიციებს, ითვალისწინებდნენ როგორც პიესის „გრძნობათა ბუნებას“ და რეჟისორის ჩანაფიქრს, ისე მსახიობთა ინდივიდუალობებს, დადგმის მუსიკალურსა თუ პლასტიკურ გადაწყვეტას, რაც ქართულ თეატრშიც ახალ მეთოდოლოგიას დაეფუძნა. ასეთ რეჟიმში შეიქმნა კ. მარჯანიშვილის დადგმული: ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ („ფუნტე ოვენუნა“) დინამიკური, მეამბოხე, მცხუნვარე მზით გაჩახჩახებული ესპანეთი ვ. სიღამონ-ერისთავის გაფორმებით (რუსთაველის თეატრი, 1922), მკაცრი, ნატიფი, შინაგანი არტისტიზმით აღსავსე პ. ოცხელის „ურიელ აკოსტა“ (ქუთაის-ბათუმის თეატრი, 1929) და სხვ.

მარჯანიშვილის სპექტაკლების მიზანსცენები აგებული იყო სადა, კომპაქტურ კონსტრუქცია-დანადგარზე. რეჟისორი განუხრელად ითვალისწინებდა მისი თეატრის მსახიობთა აღზრდის ფუნდამენტს. როგორც ცნობილია, რუსთაველის თეატრის პროტაგონისტთა გუნდს, გ. ჯაბადარის სტუდიის (1918-1920) ფრანგული სამსახიობო სკოლა ჰქონდათ გავლილი. მათ შორის იყვნენ: ვერიკო ანჯაფარაძე, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ გელოვანი, შალვა ღამბაშიძე, დიმიტრი მჟავია, მიხეილ ლორთქიფანიძე. მოდერნისტული ეპოქის რეჟისორი მოითხოვდა სასცენო მოედანს, სადაც

მისი „ზეიმური თეატრის“ დადგმებში შეძლებდა რელიეფურად გამოეკვლინა მსახიობთა მთელი შემოქმედებითი არსენალი, შექმნილი პროფესიული თვისებები, მსოფლიო თეატრის მთავარი ტენდენციები. სასცენო გაფორმებაც მსახიობზე ორიენტირებული, იმავდროულად კი რეჟისორული კონცეფციის გააზრებით შექმნილი, ზუსტი აქცენტებით დატვირთული, შინაგანი თუ გარეგნული ღინამიზმით აღსავსე, მკაფიო, მეტყველი უნდა ყოფილიყო...

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რუსეთში 25-წლიანი მოღვაწეობის მქონე მარჯანიშვილი, XX საუკუნის 10-იანი წლების „მხატში“ კ. ჰამსუნის პიესის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ განხორციელებისა და გორდონ კრევის მიერ დადგმულ „ჰამლეტში“ ასისტენტად მუშაობის დროს, სრულიად განიხიბლა სტანისლავსკისეული სისტემისგან და ორიენტირდა „ზეიმურ“, არაერთგვაროვან (იმპრესიონისტულ, სიმბოლისტურ, ექსპრესიონისტულ), არცთუ აპოლიტიკურ ევროპულ თეატრზე. რეჟისორის ორაზროვან სათეატრო მოდელს, კიდევ უფრო ამძაფრებდა მის ოჯახში წარმოქმნილი ტრავმატიკული განწყობა. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ საქართველოში ჩამოსვლისთანავე, მის გვერდით აღმოჩნდა XX საუკუნის არაერთი მნიშვნელოვანი მოღვაწე. მთავარი ინფორმაციით, მათ შორის გახლდათ ჟაკ დალკროზის იდეების მიმდევარი და მასთან შემოქმედებით კავშირში მყოფი, მაძიებლური პათოსის ალექსანდრ გუსტავ ფონ ზალცმანი (1874-1934).

წარმოშობით გერმანელი მხატვარი, ფერმწერი, სცენოგრაფი და კარიკატურისტი ა. ზალცმანი, 1898 წლიდან სწავლობდა ჯერ მოსკოვში, შემდეგ დაამთავრა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის ფრანც შტუკის სახელოსნო. ახასიათებდა ფ. შტუკისა და ა. ბიოკლინის მხატვრული ესთეტიკა, სიმბოლიზმი, იუგენდსტილისთვის ნიშანდობლივი დეკორატიულობა, ორნამენტი, სტილიზებული ფორმა, კონტრასტული კოლორიტი, სანახაობრივი თეატრალიზაცია. 1901 წლიდან იგი მონაწილეობდა აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, თანაკურსელი ვასილი კანდინსკის (1866-1944) მიერ დაარსებული მხატვრული საზოგადოება „ფალანგას“ საქმიანობაში. თანამშრომლობდა ყოველკვირეულ ჟურნალ „იუგენდთან“. გატაცებული იყო მოდერნისტებისათვის გამორჩეულად მიმზიდველი მითოლოგიური სიუჟეტებით. ინტერესი მითის, როგორც მუდმივი ინტერპრეტაციების შესაძლო პირველწყაროსადმი, ალექსანდრ ზალცმანის მთელი შემოქმედების თანმდევი გახდა. (როგორც ცნობილია, მითისადმი ან სპექტაკლ-მითისადმი არც მარჯანიშვილი აღმოჩნდა გულგრილი, რაც მრავალგზის გამოვლინდა მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში, მაგ. „მზეთამზე“, 1926).

1910 წელს ზალცმანი საცხოვრებლად გადავიდა დრეზდენის მახლობლად მდებარე პატარა ქალაქ ჰელერაუში, სადაც ჟაკ დალკროზთან ერთად, მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროგრამით გათვალისწინებულ დადგმებზე მუშაობდა. აქ იგი სასცენო განათების არასტანდარტული ხერხებით ცდილობდა დახატული დეკორაციების ჩანაცვლებას. ამ ძიებების საფუძველზე განხორციელდა მის მიერ სინათლის ეფექტების, ანუ შუქწერის გამოყენებით გაფორმებული ჟაკ დალკროზისა და ადოლფ აპიას მიერ დადგმული, სახელგანთქმული კ. გლუკის „ორფეოსი“. ზალცმანის ნამუშევრის შესახებ ს. ვოლკონსკი აღტაცებული წერდა: „შეუძლებელია არ ვაღიაროთ, რომ ვერავითარი ფერწერა ვერ გაზიარებდათ ისეთ განსაცვიფრებელ სამყაროს, როგორც ეს მიღწეული იყო უმარტივესი დეკორაციული საშუალებებით, – ხაზითა და სინათლით... აქ ერთმანეთთან იყო შერწყმული მუსიკა, ადამიანი, მოძრაობა და სინათლე. ასეთი, თითქოს უბრალო

საშუალებით აღწევდნენ უდიდეს თეატრალურ ეფექტს“.¹⁵

ჟაკ დალკროზის ჰელერაუს ინსტიტუტში ათვისებული განათების ნოვატორული სისტემა, ზალცმანმა 1916-1917 წლებში წარმატებით გამოიყენა მოსკოვში ალექსანდრ თაიროვის მიერ დადგმული ინოკენტი ანენსკის „ფამირა-კიფარედში“. პირველი მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, ევროპულ და რუსულ თეატრალურ ნოვატივებში გათვითცნობიერებული მხატვარი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში განაგრძობდა რეფორმებს. 1918-1919 წლებში ზალცმანი მუშაობდა თბილისის ოპერის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად. გააფორმა პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, ჟ. ოფენბახის „ჰოფმანის ზღაპრები“, ე. ნაპრაენიკის „დუბროვსკი“, აგრეთვე პირველი ქართული ორიგინალური ოპერები:¹⁶ დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (რეჟ. ალ. წუწუნავა) და ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ (რეჟ. ალ. წუწუნავა). მის მიერ შექმნილი სცენოგრაფია მინიმალისტური, ექსპერიმენტულობით, სივრცის განსხვავებული ინტერპრეტაციითა და უჩვეულო დეკორატიულობით ხასიათდებოდა.

ალექსანდრ ზალცმანის მიერ გაფორმებული „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და „აბესალომ და ეთერი“ თითქმის იდენტური ხერხებით იქნა შექმნილი, – მაქსიმალურად გამარტივებული გამომსახველობითა და განზოგადების მაღალი ხარისხით. მხატვრის ამოცანას განაპირობებდა არა მხოლოდ მუსიკისა და სიუჟეტის შესაბამისი ხედვითი განწყობის ცვლა, არამედ სანახაობის ცალკეული ფრაგმენტების ორგანული ჰარმონია. დეკორაციაში არ იყო აქცენტირებული ეპოქალური და ეროვნული ნიშნები. სცენაზე საგნობრივ-ნივთიერი სამყაროს სიმწირე გადაფარული იყო მუსიკისა და ფერის ექსპერიმენტებით, განათების ეფექტებით, მუსიკის ადეკვატური ვიზუალის შექმნის ცდებით. „თავის თანამედროვეთა შორის მოდერნის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, იმ ხელოვანთა კატეგორიას ეკუთვნოდა, ევროპული მხატვრული ტენდენციები შუალედური ქვეყნის გავლის გარეშე რომ შემოჰქონდათ საქართველოში“¹⁷.

ალექსანდრ ზალცმანის ნამუშევრებს გამოარჩევდა ქართული კუბო-ფუტურისტული ესთეტიკა, ფერის დეკორატიულობა. შესამჩნევი იყო ხელოვანის ინტერესი, როგორც თანამედროვე მხატვრული ტენდენციების, ასევე კინოს სპეციფიკისა და განათების ფერისმიერი შესაძლებლობებისადმი. ალ. ზალცმანი მოითხოვდა ქართული თეატრში დამკვიდრებული მოძველებული განათების სისტემის – ჩაბნელებული დარბაზისა და განათებული სცენის ტრადიციის შეცვლას მსოფლიოს წამყვან თეატრებში აპრობირებული ჩარლზ ბარკერის, გორდონ კრევისა და ადოლფ აპიას მიგნებებით.

რეფორმატორული სულისკვეთების მხატვარი, ავანგარდული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ხელოვნებათა სინთეზის ავანგარდული კონცეფციის ავტორი, დიდი როლს ანიჭებდა რიტმსა და განათებას. ზალცმანმა შექმნა იმ დროსათვის ნოვატორული განათების მეთოდი „სინათლე სინათლეზე“, სადაც პროექტორს „მზის სხივის“ სახით იყენებდა. მასვე ეკუთვნის განათების, ფერისა და ბგერის ჰარმონიის კონცეფცია. ზალცმანს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა თბილისის მოდერნისტულ სახელოვნებო წრეებთან.

¹⁵ Волконский, Мои воспоминания, М., 1992. Т.1. ნაშრომში: ნელიზბარაშვილი. ალექსანდრე ალბერტის ძე ზალცმანი, ხელოვნების სახ. მუზეუმი. ნარკვევები I. 1995., გვ. 76-82.

¹⁶ პირველი ქართული ოპერა „ქრისტინე“ (ავტორი რევაზ გონიაშვილი, ლიბრეტო ე. ნინოშვილის მოთხრობისა და ტ. რამიშვილის პიესის მიხ.) ჯერ თბილისის ქართული კლუბის სცენაზე (21.05. 1918), ერთი თვის შემდეგ კი თბილისის ოპერის თეატრში დაიდგა.

¹⁷ ბელაშვილი თ. ალექსანდრე ზალცმანი – ფრაგმენტებად აკინძული მხატვრობის ისტორია, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, №8, 2017, გვ. 59.

ზიგა ვალიშევსკისთან ერთად, 1919 წელს მოხატა ოპერის ფარდა. წერდა კრიტიკულ წერილებს სასცენო ხელოვნებაზე¹⁸. თბილისის ოპერის თეატრში მხატვარ-დეკორატორად მუშაობის პერიოდში, იქვე ხატვის კლასსაც უძღვებოდა. აღზარდა ქართველ თეატრალურ მხატვართა პირველი თაობის არაერთი წარმომადგენელი (მ. გოცირიძე, ი. კარსლიანი და სხვები). საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის დაბრუნებისას, სახელოვანი სცენოგრაფი და მხატვრული განათების ოსტატი, თანამშრომლობდა ქართული დრამის თეატრთანაც.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ალ. ზალცმანისა და მისი მეუღლის – ჟანა მატინიონის მხარდაჭერით, თბილისის ოპერის თეატრში დაიდგა სცენები გ. გურჯიევის ბალეტებიდან „ჯადოქართა ბრძოლა“ და „გადასახლება“ (1919, გადმოცემის თანახმად, მუსიკა ამ ნაწარმოებებისთვის თომას დე ჰარტმანმა თბილისში შექმნა, ლიბრეტო თავად გ. გურჯიევს ეკუთვნოდა). ზალცმანი იყო ერთ-ერთი ინიციატორი თბილისში გ. გურჯიევის ხელმძღვანელობით „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტის“ გახსნისა¹⁹, რომელმაც 1922 წლის ზაფხულიდან პარიზში განაგრძო ფუნქციონირება. 1930 წლამდე ზალცმანი თანამშრომლობდა გურჯიევთან. მის მიერ შეიქმნა პარიზსა და ნიუ-იორკში წარმოდგენილი მანეტროს „საღმრთო მოძრაობების“ კოსტიუმთა ესკიზები და აფიშები.

კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორულ მოღვაწეობაზე არცთუ უმნიშვნელო იყო ბერძნულ-სომხური წარმოშობის, XX საუკუნის აღმოსავლელი „ბრძენისა“ და „მოგვის“, მსახიობის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის, ოკულტიზტის, ეზოთერიკოსის, უძველესი სასულიერო მუსიკისა და საკრალური ცეკვების „გურუს“, გიორგი გურჯიევის გავლენაც (1877-1949). როგორც ცნობილია, გურჯიევის მოღვაწეობამ არცთუ ეპიზოდური ზემოქმედება იქონია XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მრავალ პოლიტიკურ, რელიგიურსა თუ თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეზე.

რუსთაველის თეატრში 1926 წელს გრიგოლ რობაქიძის „ლამარას“ დადგმა, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი კონფლიქტით დასრულდა. 1926 წელს მარჯანიშვილმა დატოვა დედაქალაქი და ქუთაისში დააფუძნა ახალი თეატრი. ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ კ. მარჯანიშვილისა და მისი თანამოაზრე ახალგაზრდების მიერ ახლადგახსნილი თეატრის პირველი პრემიერა იყო. სპექტაკლმა კვლავაც ცხადყო ქართული თეატრის რეფორმატორის მაღალი პროფესიონალიზმი, თანამედროვეობის მძაფრი გრძნობა. ე. ტოლერის პიესის დადგმით, სპექტაკლის სახელწოდება „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „მესიჯის“ ფუნქციასაც იძენდა. უკვე არცთუ ახალგაზრდა, რუსთაველის თეატრიდან წასული რეჟისორი, თითქოს საქვეყნოდ აცხადებდა, რომ მხნეობას არ კარგავდა და მედგრად განაგრძობდა ბრძოლას თეატრის საშუალებით. (პიესის ავტ. ე. ტოლერი, დამდგმელი რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, მხატ. დ. კაკაბაძე, კომპ. თ. ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი. პრემიერა 03. XI. 1928, ქუთაის-ბათუმის თეატრი).

ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი მკაფიო წარმომადგენელი, წარმოშობით ებრაელი ე. ტოლერი, ცნობილი რევოლუციონერი გახლდათ XX საუკუნის 20-იანი წლების გერმანიაში. დამოუკიდებელი სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ლიდერი, არაერთხელ იქნა დაპატიმრებული. სწორედ საპატიმროში განცდილი შთაბეჭდილებები, გამეფებული ტოტალური სასოწარკვეთა აისახა მის სახელოვან, რეპორტაჟის პრინციპით აგებულ

¹⁸ ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, №1, 1919, ქუთაისი. დაბეჭდილია კარიკატურა – „თბილისის სახელმწიფო თეატრი“. მხატვარი ა. ზალცმანი, კომისარი ა. წუწუნავა, ანტრეპრენიორი ს. ევლახიშვილი ქართული ოპერების დადგმის დროს“.

¹⁹ უტიაშვილი ნ., ვაზ. „თბილისელები“, 17. III. 2010.

პიესებში – „კაცი-მასა“, „მანქანების ამბოხი“, „გერმანელი ხეიბარი“. XX საუკუნის 10, 20-იანი წლების გერმანიის ყველაზე ცნობილი დრამატურგის პიესებს, რომელთაც მნიშვნელოვნად განაპირობეს თეატრის პოლიტიზაცია, დგამდნენ საუკეთესო ავანგარდისტი რეჟისორები (ერვინ პისკატორი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი), ხოლო სპექტაკლებს ენაცვლებოდა მიტინგები. მონტაჟის ხერხებით შექმნილი დრამატურგის სასცენო ინტერპრეტაციებში, ხასიათის გამოკვეთის ნაცვლად, პრიორიტეტული იყო სულიერი მდგომარეობის გამომსახველი ჩვენება, გროტესკული სცენები, განათების ეფექტები. 1925 წელს, ტოლერმა თავი დააღწია პატიმრობას, მაგრამ განიცადა იმედგაცრუება. საზოგადოება შეგუებოდა რეალობას, პარტიის ლიდერის მიზანსწრაფვები რევოლუციის სამზადისისა თუ ახალი სამყაროს შენების ვნებისადმი, ყოფილი თანამოაზრეებისთვისაც მიუღებელი აღმოჩნდა.

თეატრის პოლიტიზაციისთვის განწყობილი დრამატურგის ავტობიოგრაფიულ პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, სადაც ასახული იყო 1919-1927 წლების გერმანიაში განვითარებული შიდაომების სოციალური შედეგები, საზოგადოების სულიერი დეგრადაცია და პოლიტიკური მაქინაციები, ზოგიერთი მკვლევარი აბსურდიზმის ზღვარზე მყოფ, მძაფრად რეალისტურ დრამად მიიჩნევდა. დრამატურგის პოლიტიკური თვალსაზრისით, სარგებლის ვნებით დაავადებული თანამედროვე ადამიანის ხვედრი სრულიად უიმედო, ტრაგიკული იყო. დოკუმენტური დრამის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ მთავარი გმირი, რევოლუციონერი კარლ ტომასი, მრავალწლიანი პატიმრობის შემდეგ, კვლავაც აპროტესტებდა მიუღებელ, ავისმომასწავებელ სინამდვილეს. მას ღალატობდნენ მეგობრები, შეყვარებული და უიმედო, სახიფათო მომავლის შეცნობით სასოწარკვეთილი ეს მართოსულიც ისევე, როგორც მოგვიანებით თავად პიესის ავტორიც, თვითმკვლელობით ამთავრებდა სიცოცხლეს.

ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ 1927 წელს დადგმული ჰქონდა ერვინ პისკატორს და მარჯანიშვილის არჩევანიცა და დადგმაც, არცთუ უსაფუძვლოდ იწვევდა ალუზიებს მეამბოხე დადაისტის წარმოდგენასთან, მის მსოფლგანცდასთან. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული ავანგარდის სახელოვნებო მიმართულება დადა ანუ დადაიზმი გაფორმდა ციურისში 1916 წელს. პირველ მსოფლიო ომს განრიდებული, ნეიტრალურ შვეიცარიას თავშეფარებული არტისტები აქტიურად მიმართავდნენ პროტესტის სხვადასხვა ფორმას მსოფლიოში განვითარებული აპოკალიფსური მოვლენების გამო. მოძრაობა შეიცავდა ვიზუალურ არტს, ლიტერატურას, პოეზიას, მხატვრულ მანიფესტებს, სახელოვნებო თეორიებს, თეატრს, გრაფიკულ დიზაინს. დადაიზმს ჰქონდა პოლიტიკურად გამოკვეთილი მემარცხენე მიმართულება და დადაისტი ახალგაზრდები ანტი-არტის კულტურული ნამუშევრებით მიზანმიმართულად ებრძოდნენ ინტელექტუალურ კონფორმიზმს. მათ განზრახული ჰქონდათ საზოგადოების პასიური ნაწილის შეურაცხყოფა, განიხილავდნენ ხელოვნების ფუნქციას და აწყობდნენ პერფორმანსებს კაბარე „ვოლტერში“.

დადაისტების ჯგუფში ფორმირებული ერვინ პისკატორის (1893-1966) პოლიტიკურ-დოკუმენტური თეატრი „ტრიბუნალი“ კენიგსბერგში (1919-1929), დგამდა აგიტაციურ, კოლაჟის პრინციპზე აგებულ დადაისტურ წარმოდგენებს. მსახიობები ღიად მიმართავდნენ დარბაზს, სპექტაკლს კი ამთავრებდნენ რევოლუციისკენ მოწოდებით. ასეთი იყო „რუსეთის დღე“. თავდაპირველად მისი მოქმედება ვითარდებოდა გეოგრაფიული რუკის ფონზე, შემდგომ იგნორირდა ადგილისა და დროის კონკრეტიკა, ხოლო რუსეთის რევოლუციის აპოთეოზი შეიცვალა თანამედროვე გერმანიის პოლიტიკური მოვლენების

კრიტიკით. წარმოდგენაში ჩართული იყო კინოფილმები, ნაწყვეტები კინოქრონიკებიდან, მოყვარულთა მიერ საგანგებოდ გადაღებული კადრები. მომდევნო სპექტაკლში ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1927), სცენაზე აშენდა შენობის ფასადი მოედნითა და „უჯრედებით“. წარმოდგენის ეპიზოდები თამაშდებოდა სხვადასხვა სართულზე, სადაც ზოგჯერ, ერთდროულად ნათდებოდა ორი „უჯრედი“. 1929 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „პოლიტიკური თეატრი“, პისკატორი შენიშნავდა, რომ ახალი დრამატურგიის უმთავრესი მიზანი გახდა დროის პრობლემებზე ორიენტირი და არა კონკრეტული ადამიანის ბედი. თეატრალურ ხელოვნებაში „ეპიკური თეატრის გაგება“, პირველად სწორედ პისკატორმა დაამკვიდრა, რომელიც 30-იანი წლებიდან განავითარა ბრეხტმა თავის ანტიარისტოტელურ პოლიტიკურ თეატრში.

XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს, ქართული საბჭოთა ხელოვნების ფორმირების ერთ-ერთ რთულ პერიოდში, თეატრი გახდა „ნიშა“, სადაც რეჟისორს თანამოაზრე გუნდთან თანამშრომლობით შეეძლო შეფარვით, გარკვეული მინიშნებებით გამოველინა თავისი დამოკიდებულება არა მხოლოდ ხელოვნების ფორმისა და არსის, არამედ უხეში რეალობისადმიც. თეატრალური სივრცე იქცა თავისებურ არენად თამამი ექსპერიმენტების, თვითრეალიზებისთვის. ვიზუალური „ხატის“ შესრულებისას – სცენაზე აშენებულ კონსტრუქციაში, ფერწერულ დეკორაციაში, ცალკეულ საგანთა თუ კოსტიუმთა თამაშში, მათ ფერადოვან შეხამებებში, პირქუშ ფერებში, განზოგადებებში, პლასტიკურ „მოღულაციებში“, მსახიობთა გამომსახველობით ხერხებსა თუ ქვეტექსტში, დიდი სიფრთხილით, მაგრამ ოსტატურად იკვეთებოდა რეჟისორის აზრი, მისი ამბოხი.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დასაადგმელად განზრახული ე.ტოლერის ყველაზე პესიმისტური პიესის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ არჩევანი, წინამორბედი დადგმის ისტორია თუ თავად ე. პისკატორის სათეატრო მოდელი, შეიცავდა მრავალსიმთქმელ ინფორმაციას. კ. მარჯანიშვილს უკვე ჰქონდა ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დადგმის გამოცდილება, მაგრამ ამჯერად, რეჟისორი ახალი მასშტაბით, სადადგმო ხერხებით, მინიშნებებით გამოკვეთდა თავის ფარულ აზრს, მრავალწლიანი შემოქმედებითი ძიებების შედეგებს. ამ დადგმაში მან, თანამოაზრე მხატვართან, დ. კაკაბაძესთან ერთად, მისი დროისათვის ძალზე ორიგინალურად გამოიყენა კინო, რადიო, სცენური მაშინერია, განათება (შუქ-წერა) და რევიუს ელემენტები. კოტე მარჯანიშვილის თეატრის პერსონალური კომპოზიტორი თამარ ვახვახიშვილი, თავის წიგნში „თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან“²⁰ დაწვრილებით აღწერდა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესს. რეჟისორი და მხატვარი გამოგონებულ შედეგს აღწევდნენ პრიმიტიული განათების „აპარატით“. იგი შედგებოდა სცენის თავზე დამაგრებული სარკის ნამსხვრევებით შეკრული ბურთისგან. ამ ბურთიდან ასხლეტილი განათების სხივების მეშვეობით, კინოტექნიკითა და ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიებით გატაცებული დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ნაცრისფერი კოლოფები და მსახიობთა თამაში, უჩვეულო ფერადოვნებით ატყვევებდა მაყურებელს, ხოლო დროდადრო, სცენურ გმირთა პლასტიკურ ნახაზებს „მისტიკურ სისასტიკესაც“ სძენდა.

ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი დავით კაკაბაძე (1889-1952), ჯერ კიდევ ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის პარალელურად ეუფლებოდა ხატვას ქუთაისში დროებით ჩამოსული პოლონელი მხატვრის, ი. პავესკის, შემდეგ კი რუსი მხატვრის, ვ. კროტკოვის სამხატვრო სკოლაში. ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დასრულების

²⁰ ვახვახიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976, გვ. 85-96.

შემდეგ, იგი სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკური ფაკულტეტის საბუნებისმეტყველო განყოფილებაზე (1909-1916). ხატვის ოსტატობას სრულყოფდა ლევ დიმიტრიევ-კავკაზსკის სახელოსნოში. ამ პერიოდშივე გაეცნო რუსული და ევროპული მხატვრობის უახლეს მიმდინარეობებს, დაინტერესდა ძველი ქართული ხელოვნების კვლევით.

დავით კაკაბაძემ 1918-1919 წლები საქართველოში გაატარა და ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო თავისი ინდივიდუალური, ეროვნული, მოდერნისტული მხატვრობით. ქართულ სახელოვნებო სივრცეს, იგი მოველინა ხელოვნების თეორეტიკოსადაც. შექმნა ნაშრომი XII საუკუნის ქართველ ოქრომჭედელ ბექა ოპიზარზე, მონაწილეობდა „ციფერყანწელთა“ მიერ გახსნილი კაფე „ქიმიერიონის“ მოხატვაში, ხოლო დამოუკიდებლობა აღდგენილმა საქართველოს ხელისუფლებამ, 1919 წელს, სტიპენდიანტად მიავლინა საფრანგეთში „მხატვრობისა და სამეცნიერო“ ცოდნის სრულყოფის თვალსაზრისით.

1919-1927 წლებში კაკაბაძე პარიზში, მოდერნისტული ხელოვნების ეპიცენტრში ცხოვრობდა. მუშაობდა მხატვრობასა და სახელოვნებო მეცნიერების დარგში. კუბიზმითა და აბსტრაქციონიზმით გატაცებულმა, თავის ნამუშევრებში დააფიქსირა ეპოქალური ცვლილებები, „მანქანისა და კინემატოგრაფის“ წლების განწყობა, ხოლო სივრცის ტრადიციული შეგრძნება შეცვალა მანამდე წარმოდგენილი დინამიკით, ფერებითა და ხაზებით. ახალგაზრდა ავანგარდისტი, 1921 წლიდან მონაწილეობდა პარიზის „დამოუკიდებელ მხატვართა საზოგადოების“ (შალონ დეს ინდეპენდანტის) ყოველწლიურ გამოფენებში, სადაც მისი ნახატების გვერდით წარმოდგენილი იყო მუნკის, მალევიჩის, ვან გოგის, მოდილიანის საუკეთესო ტილოები. აკადემიური ხატვის სრულყოფის პარალელურად, დ. კაკაბაძე საფრანგეთში, გერმანიასა და იტალიაში კითხულობდა ლექციებს, აქვეყნებდა თეორიულ ნაშრომებს.

სამეცნიერო საუნივერსიტეტო განათლებამ დიდი გავლენა მოახდინა დ. კაკაბაძის მხატვრულ, სამეცნიერო და თეორიულ მოღვაწეობაზე. ფოტოგრაფიითა და კინემატოგრაფიით გატაცებულმა 1923 წელს გამოიგონა „სტერეოკინოს აპარატი“ (დაპატენტებული 1924 წელს). სახვით ხელოვნებაში მიღწევად იქცა მის მიერ ლითონის, ლინზის, სარკისა და ხის დეტალებით შექმნილი კოლაჟები, სადაც კოლაჟთა ფონის დასაფერად, ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა პულვერიზატორი. დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ინოვაციური მხატვრული მიმდინარეობის – კონსტრუქციულ-დეკორაციული კომპოზიციების, ასამბლაჟების ნამუშევრებს წარმატება ხვდა წილად ბრუკლინის მუზეუმის საერთაშორისო გამოფენაზე (1926 წლის ნოემბერი – 1927 წლის იანვარი), იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეის კოლექციაში.

XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ მოდერნისტულ ხელოვნებასა და სახელოვნებო მეცნიერებაში უკვე წარმატებული ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, 1927 წელს საქართველოში დაბრუნდა. ჩამოსვლისთანავე „ხელოვნების სასახლეში“ (დღევანდელი მწერალთა კავშირი) წაიკითხა მოხსენება „ევროპული კულტურა“. 1928 წელს გაიმარჯვა აკაკი წერეთლის ძეგლისთვის გამართულ კონკურსში (1931 წელს დაიდგა მთაწმინდის პანთეონში). 1928 წლის მაისში, ქართველ მხატვართა საზოგადოების მიერ სასტუმრო „ორიენტში“ მოწყობილ დავით კაკაბაძის ნამუშევართა გამოფენაზე მყოფმა კოტე მარჯანიშვილმა, რომელიც იმ დროს, ქუთაის-ბათუმის მეორე სახელმწიფო დრამატულ თეატრს აყალიბებდა, დ. კაკაბაძე სცენოგრაფად მიიწვია.

დავით კაკაბაძე ქართულ თეატრს მოველინა დეკორაციული ხელოვნების ერთ-

ერთ ფუძემდებლად. მის მიერ შესრულებული ნამუშევრები გამოირჩეოდა თანამედროვე ევროპული და ქართული ტრადიციული ხელოვნების გააზრებული ცოდნით, ორიგინალურობით, აკადემიური სრულყოფილებით, რაციონალური და პოეტური ხელწერით, სტილის ღრმა გრძობით, მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზების ლაკონური საშუალებებითა და ფერადოვნებით. მან ოპერის, მარჯანიშვილის, ქუთაისის, მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში, თბილისის მუშათა კლუბებსა და რაიონულ თეატრებში გააფორმა 30-მდე სპექტაკლი. მათ შორის აღსანიშნავი იყო: მარჯანიშვილის თეატრში – ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (1928), პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „კოლმეურნის ქორწინება“ (1929, 1946), დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1937), ქუთაისის თეატრში – უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, მ. გორკის „მტრები“, შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და „ჩატეხილი ხიდი“. პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“ (თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი და სხვა). დ. კაკაბაძეს ეკუთვნის პირველი სცენოგრაფიული გამოკვლევა „მხატვრის როლი დრამატურგიაში“ (1935).

დავით კაკაბაძე 1928 წლიდან მუშაობდა „სახკინმრეწვეში“. მისი სცენარითა და რეჟისორობით იქნა გადაღებული დოკუმენტური ფილმი „ქართული არქიტექტურა უძველესი დროიდან XVIII საუკუნის ჩათვლით“ (ოპერატორები ვ. პოზნანი და ი. ავდივეი, 1931). 1940 წელს გამოიგონა ფოტოგრაფიული პორტრეტის სამ განზომილებიანი გამოსახულება და იქცა „ქართული ფოტოხელოვნების პიონერად“ (ქ. კინწურაშვილი „დავით კაკაბაძე XX-ის კლასიკოსი“). მხატვრულად გააფორმა ფილმები: „საბა“ (1929), „ბუბა“ (1930), „უსინათლო“ (1930), „ჯიმ შვანთე“ (1930), „ხაბარდა“ (1931), „დაკარგული სამოთხე“ (1937), „აკაკის აკვანი“ (1947). სხვადასხვა დროს მუშაობდა: თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხატვისა და ფერწერის ფაკულტეტის პროფესორად (1928-1948), ფერწერის ფაკულტეტის დეკანად და კათედრის გამგედ (1930-1932), პრორექტორად (1933-1942).

ნოვაციებისადმი მტრულად განწყობილი საბჭოური ხელისუფლება დ. კაკაბაძის მოღვაწეობას, განსაკუთრებით მისი პარიზული პერიოდის ნამუშევრებს ფორმალისტად, სოციალისტური იდეის შელახვად მიიჩნევდა. პროგრესულად მოაზროვნე, ერუდირებული მხატვრი და მეცნიერი, დაუმსახურებელი ბრალდებების მსხვერპლი გახდა. 1948 წელს იგი გაათავისუფლეს სამხატვრო აკადემიიდან და აუკრძალეს პედაგოგიური მოღვაწეობა. 1952 წლის 10 მაისს, საბჭოთა ხელისუფლებისგან უგულებელყოფილი და დისკრედიტირებული, ინფარქტით გარდაიცვალა. თავდაპირველად დაკრძალეს ვაკის სასაფლაოზე, ხოლო 1963 წელს, გადაასვენეს დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

დავით კაკაბაძის ორიგინალური მოღვაწეობა უსწრებდა დროს, ინტერდისციპლინარული სახელოვნებო მეცნიერების ფორმირების პროცესს. XXI საუკუნეშიც თანადროულად ჟღერს მისი განაცხადი: „ერთ რომელიმე დისციპლინაში ჩაკეტვა საინტერესო აღარაა. ხელოვნებამ სხვა დარგებთან კომუნიკაცია უნდა დაიწყოს და ამ გზით, სათქმელს ახალი ფორმები მოუძებნოს“. 2019 წელს ამერიკული კორპორაცია „გუგლის“ საიტის საძიებო სისტემამ (Google), კავკასიაში პირველს, სწორედ დავით კაკაბაძეს მიუძღვნა საგანგებო ვირტუალური გამოფენა.

XX საუკუნის ქართველი კლასიკოსი მხატვარი ხელოვნებას მეცნიერების რანგში განიხილავდა და სამყაროს შემეცნების საშუალებად მიიჩნევდა. იგი ავანგარდიზმის ინოვაციური ხერხებისა და ქართული ხელოვნების ტრადიციული ღირებულებების გააზრებით აყალიბებდა ეროვნული ფორმის კონცეფციას. მისმა მემკვიდრეობამ

უჩვენა მხატვრის მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკის სტანდარტი, წარმოაჩინა ინდუსტრიულიზაციის ეპოქის პორტრეტი, ფოტოგრაფიისა თუ ვიდეო-გამოსახულებების გამოქმენილი საშუალებით ასახა ურბანულ გარემოში ჩაკეტილი ადამიანის მიზნები.

ერნსტ ტოლერის პიესის დადგმით, მარჯანიშვილიც სწორედ მისი თანამედროვე რეალობის მოვლენათა გააზრებას ისახავდა მიზნად, იმავდროულად კი ეხმარებოდა XX საუკუნის 10-20-იანი წლების სახელოვნებო ნოვაციებსაც. აღნიშნულ ეტაპზე რეჟისორის იდეების კონვენიალურ თანამოაზრედ იქცა კინოენის კომუნიკაციურ ხერხებს დაუფლებული დ. კაკაბაძე. სპექტაკლში მიღწეულ იქნა განათების, მუსიკისა და დეკორაციების ჰარმონიული ტრიადა. თამარ ვახვახიშვილი ემოციურად წერდა საპრემიერო წარმოდგენით აღტაცებული, თბილისიდან ქუთაისს წვეული თეატრალების შთაბეჭდილებების თაობაზეც, სადაც მუსირებდა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სპექტაკლში: „განათება, მუსიკა, დეკორაციები, თითქოს ერთი ხელის შექმნილიაო“.²¹ დ. კაკაბაძის დებიუტი თეატრალური დეკორატორის რანგში, მნიშვნელოვანი წარმატებით დასრულდა.

სპექტაკლი სრული სიჩუმით იწყებოდა. ეს იყო გულის გამაწვრილებელი, მტანჯველი სიჩუმე. საწოლებსა და სკამებზე განთავსებულ სიკვდილმისჯილ რევოლუციონერთა სასოწარკვეთილ სახეებს, მტანჯველი მოლოდინის დადი აღბეჭდვოდათ. დაძაბულობას ხაზს უსვამდა როიალის კლავიშზე თანაბარი დარტყმის ხმა და სინათლის სხივი, რომელიც მოძრაობდა ერთი პატიმრიდან მეორეზე, გამოკვეთდა მათ გაფითრებულ სახეებს, ნერვულ, კონვულსიურ მოძრაობებს... „წყვეული სიჩუმე!“ – აღმონდებოდა უ. ჩხეიძის კარლ ტომასს.

დადგმაში ეფექტურად და მიზანდასახულად „თამაშობდა“ განათების ექსპერიმენტული პრინციპი. დ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი სცენური კონსტრუქცია – ნაცრისფერი კოლოფების სიბრტყეები, მოქმედების სხვადასხვა ადგილს აღნიშნავდნენ და მოვლენების განვითარების შესაბამისად, სინათლის სხივიც ხან ერთ ოთახს გამოკვეთდა, ხან მეორეს, ხან მთელ სცენას, ხან რაიმე მნიშვნელოვან დეტალს, ზოგჯერ პერსონაჟის სახეს, ზოგჯერ მთელ მასას. ამგვარი განათება სპექტაკლის ესთეტიკური და აზრობრივი შინაარსის განმსაზღვრელი ხდებოდა. სცენაზე „მოთამაშე“ სხივი, მაყურებლის ყურადღებასაც ელვისებურად გადართავდა ხოლმე სიკვდილმისჯილთა გაქვავებული სახეებიდან რესტორანში მოცეკვავე წყვილზე. რეჟისორი გამოკვეთდა გახლეჩილი, ურთიერთდაპირისპირებული, გაუცხოვებული საზოგადოების პორტრეტებს. ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ საპატიმროში გამოძწყვადეული, ქვეყნის გარდაქმნისათვის მებრძოლი, სულიერად დაავადებული რევოლუციონერების მრავალტანჯული სახეები და სარგებლისმოყვარე, ექსცენტრიული, გულგრილი ადამიანების ლაღობა. სპექტაკლში ჩართული იყო XX საუკუნის 20-იანი წლების ეკონომიკური კოლაფსის, საყოველთაო სიდუხჭირის, აგრესიის მომძლავრების ჟამს, თითქოსდა მძაფრ პრობლემათა გადასაფარად აქტივიზირებული, იმ დროისათვის პოპულარული, თუმცა ამორალურ და პროვოკაციულ ცეკვად მიჩნეული, აფროამერიკული წარმოშობის ჩარლსტონი. ახალგაზრდების დიდი ენერგეტიკის მქონე, თავბრუდამხვევი მოძრაობების ფონზე (ჩარლსტონს შესანიშნავად ცეკვავდნენ ვერიკო ანჯაფარაძე და სერგო ზაქარიაძე), ეკრანზე მოჩანდა უახლოესი ადამიანების ტოტალური ლაღობით სასოწარკვეთილი, მკვლელად და თვითმკვლელად გარდაქმნილი კარლის სახე. მის განწირულ სრბოლას კი თან სდევდა შეშფოთებული რადიოდექტორის მიერ გაჟღერებული ტრაგიკული ინფორმაციები...

²¹ ვახვახიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976, გვ. 85-96.

დადგმაში პირველად განხორციელდა თეატრში კინოენის გამოყენება და ბელადის სახის გამოსახვა. პირველივე სცენაში ნაჩვენებია ს. ეიზენშტეინის ფილმ „ოქტომბრის“ ფრაგმენტიდან, აჯანყებულთა ლეგიონს, ვ. ი. ლენინი მგზნებარე სიტყვით მიმართავდა. წარმოდგენის მოქმედი პირები, კინოხერხის მეშვეობით, უსწრაფესად გადადიოდნენ სცენიდან ეკრანზე და პირიქით. სპექტაკლის თაობაზე თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „ტოლერის პიესის პესიმისტური სულისკვეთება, მთავარი გმირის კარლ ტომასის სულიერი დაცემა, მარჯანიშვილმა ოპტიმისტური რაკურსით „შემოაბრუნა“, მაყურებელს უჩვენა ამ გმირის დაღუპვით გამოწვეული ტრაგიზმიცა და ამავე დაღუპვით განპირობებული თანამებრძოლების შეკავშირება. ქართულ სცენაზე ავიდა „ახალი ადამიანი“, რომელიც თავის მოწოდებას ბრძოლაში ხედავდა. ამ დრამატურგიამ განაპირობა თანამედროვე თეატრალური ფორმების ძიება სამსახიობო ხელოვნებაში, რეჟისურასა და სცენოგრაფიაში“.²²

აღსანიშნავია ისიც, რომ კოტე მარჯანიშვილის მიერ სწორედ 1928 წელსვე იქნა გადაღებული ეტელ ვონინჩის „კრანას“ ეკრანიზაციის ქართული ვარიანტი. ქართული თეატრის რეფორმატორი, ბოლშევიკების მიერ რენეგატად შერაცხული დედა ფამარის (თამარ მარჯანიშვილი) ძმა, ფილმში მკაფიოდ აფიქსირებდა თავის თანადგომას ქრისტიანული ღირებულებებისადმი, რაც რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის ათეისტურ დოქტრინას. ქუთაის-ბათუმის თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებულ, „ანტისაზეიმო“ სულისკვეთების დადგმაშიც, შესამჩნევია იყო პოლიტიკური თეატრის აღუზიები. სპექტაკლი მოითხოვდა სივრცეს, სადაც მსახიობთა პლასტიკით, ჟესტით, სახისმეტყველებით, მუსიკალურ-რიტმული გამომსახველობითაც გახდებოდა ხილული სიტყვიერი ნაკადის მიღმა დაშიფრული ინფორმაცია. კინოხელოვნების სპეციფიკას დაუფლებული ავანგარდისტი მხატვარი, სცენაზე ოსტატურად ქმნიდა არცთუ აპოლიტიკურ ატმოსფეროს, ხოლო რეჟისორი, ასევე ოსტატურად „ფუთავდა“ თავის სულიერ ტკივილს. ქართული თეატრის რეფორმატორთან თანაშემოქმედებით პროცესში ჩართული მოაზროვნე, მაძიებლური პათოსით გამორჩეული დ. კაკაბაძე, იმდროინდელი ქართული თეატრალური სცენოგრაფიისაგან რადიკალურად განსხვავებულ, ინოვაციურ გაფორმებას სთავაზობდა მაყურებელს. რუსთაველის თეატრს განშორებული მარჯანიშვილისათვის კი, ე. ტოლერის ექსპრესიონისტული პიესის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ დადგმის რეჟონანსი, მასში თანადროული, მძაფრი, მეტაფორული შინაარსის გაფლერება, ბრძოლის ველზე გამარჯვების მასშტაბს იძენდა.

ქართული თეატრის მეორე რეფორმატორის, ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის (1886-1937) „პოლიტიკური თეატრი“ რადიკალურად განსხვავებულ ტემპო-რიტმზე იყო აგებული. მის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაფუძნებულ ეროვნული თეატრის მოდელში, ჭარბობდა მძაფრი დინამიკა, აგრესია, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი. ცეკვითა და გაშმაგებული ენერგეტიკული ველით დამუხტულ დადგმებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა მსახიობისათვის მაქსიმალურად თავისუფალი მოქმედების მიმნიჭებული სცენური გარემო. ახმეტელის „თეატრის“ კონტური კი, ჯერ კიდევ 1910 წელს მოინიშნა. იმჟამად მოყვარულმა რეჟისორმა, ქვემო მაჩხაანში დადგმული თავისი პირველი წარმატებული სპექტაკლით ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, პრესის ყურადღება მიიპყრო. კორესპონდენტი აღნიშნავდა, რომ წარმოდგენაში თავად რეჟისორის მიერვე იყო შექმნილი მსახიობების გრიმიცა და კოსტიუმების მოდელელებიც.

²² გურაბანიძე ნ., „ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის პრობლემა ქართულ თეატრში“ (თავი წიგნიდან „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“).

ალექსანდრე ახმეტელმა 1916 წელს დაამთავრა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი და აქტიურად ჩაება თეატრალურ საქმიანობაში, თუმცა სტუდენტობის წლებშიც მრავლად ბეჭდავდა კრიტიკულ წერილებს ქართული თეატრის პრობლემურ თემებზე, რიტმიკის როლზე თეატრალურ ხელოვნებაში. ა. ახმეტელის სტუდენტობის წლების პეტერბურგელთა გატაცება რიტმიკით, XX საუკუნის დასაწყისის უცხოური თეატრალური რეფორმებით, თეატრალური ხელოვნების განახლების იდეით, მძაფრად აისახა ქართული თეატრის მომავალი რეფორმატორის შემოქმედებით აზროვნებასა და სათეატრო ესთეტიკაშიც. ამ დროის პეტერბურგში ზომ აქტიურად მოღვაწეობდა თავადი სერგეი ვოლკონსკი, სასცენო მოძრაობის ახალი მიმართულებების: ემილ ჟაკ დალკროზის „მუსიკალურ-რიტმიკული აღზრდისა“ და ფრანსუა დელსარტრის „გამომსახველობითი შესტების“ სისტემის მგზნებარე პროპაგანდისტი. ვოლკონსკის კულტი იყო „გამომსახველი ადამიანი“, მოძრაობა, მასები, დალკროზის იდეების მოდერნიზება, ზოლო მიზანი – სინთეზური თეატრის შექმნა, სადაც მსახიობის შემოქმედების მთავარ ძალას წარმოადგენდა მოძრაობის ექსპრესიულობა, რიტმული სიტყვა და პლასტიკა, მუსიკალურ ფრაზასთან შესტის სინქრონი. ეს ყოველივე კი, როგორც ცნობილია, ახალ მხატვრულ ხარისხში განსხეულდა ახმეტელის სპექტაკლებში. გარდა ამისა, ცნობილია ისიც, რომ თავად ახმეტელსაც ჰქონდა შექმნილი ვრცელი ნაშრომი „რიტმი“²³, რომელიც ამჟამად დაკარგულია.

1920 წელს ახმეტელმა წარმატებით დადგა მისი სადებიუტო სპექტაკლი სანდრო შანშიაშვილის სიმბოლისტური დრამა „ბერდო ზმანია“. ახალი რეჟისორის გაძევებისთვის განწყობილ დასთან გამართული პირველივე რეპეტიცია, ტაშით დასრულდა. ამ სპექტაკლის დადგმისას, ახალგაზრდა ახმეტელმა უკვე გამოავლინა რეფორმატორული სულისკვეთება, ინოვაციური ხერხებით აზროვნების კულტურა, ახალი თეატრალური მოდელის შექმნის უნარი. მან მოშალა რამპა, გააერთიანა სცენა და პარტერი, ზემოდან გაანათა სასცენო მოედანი და სიმფონიური ორკესტრიც პირველმა შემოიყვანა დრამაში. აკაკი ვასაძე წერდა: „ამგვარი ტემპით, რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დაასახელებდით. იმდენად დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა სამხატვრო თეატრი და მისი რეჟისურა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი და აქტიორული სახელები ქართულ თეატრსა და საზოგადოებაში, რომ დამწყები კი არა, გამოცდილი რეჟისორები სიამაყის გრძნობით ნერგავდნენ ქართულ თეატრში სამხატვრო თეატრის „რეალიზმს“, „განწყობილებას“, „პაუზებს“, რეპერტუარსა და რაც მთავარია, გარკვეულ პიესებს სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებითაც დგამდნენ. სანდრო ახმეტელი ყველა ამათვან შემოქმედებითი ორიგინალობით განსხვავდებოდა“²⁴. „ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისთვის. იგი გამოჩნდა როგორც მონუმენტური თეატრის ანსამბლის და არა ინდივიდუალური თეატრის ვიზიონერი“ – წერდნენ მოგვიანებით. თავბრუდამხვევი წარმატებით დასრულებულ დებიუტს გამოეხმაურა გრიგოლ რობაქიძეც, „ახმეტელი გრძნობს თეატრის ნერვს!“ – წერდა იგი. „ბერდო ზმანიაში“ სათავე დაუდო პირობით რეჟისორულ აზროვნებას, „მხატვრებისგან“ სრულიად განსხვავებულ სათეატრო ესთეტიკას, თანამედროვე ევროპულ სათეატრო ხელოვნებას. 1924 წლის 29 იანვარს ა. ახმეტელმა და მისმა თანამოაზრეებმა, რუსთაველის თეატრის სცენიდან საზოგადოებას ამცნეს ქართული თეატრის რეფორმირებისათვის გამიზნული, ფუტურისტული ფორმით გაფორმებული

²³ არველაძე ნ., „რეჟიმები და რეჟისორები“, თბ., 2019, გვ. 133.

²⁴ ვასაძე ა., „მოვლენები, ფიქრები“, თბ., 2010, წ. I, გვ. 109.

კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტი. მასში გაცხადებული იყო ახალი არტისტის სახე: „არტისტი შუშპარიანი... არტისტი გიჟი... ცეცხლოვანი... შფოთი... გოროზი... არტისტი – ფაფარაყრილ რაშე... არტისტი – რიხიანი“.

ახმეტელის სპექტაკლების სახელოვანი ხალხმრავალი მიზანსცენები, – მკვეთრი რიტმული ნახატი იყო შეკრული და გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მასობრივი სცენების ცვალებადი რიტმი, მისი ხან ბობოქარი, აზვირთებული, ხან კი მშვიდი, დანელებული, თუმცა მუდამ დამუხტული სიტყვა, მოძრაობა თუ ჟესტი, გასაოცარი ძალის ეფექტს ქმნიდა. ს. ახმეტელთან წლების მანძილზე თანაშემოქმედებით პროცესში მყოფი მხატვრის, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციებს – სხვადასხვა ზომის ბაქნებისგან შემდგარ კომპაქტურ დანადგარებს – სწორედ ის თვისება ჰქონდათ, რაც ესაჭიროებოდა რეჟისორს თავისი მასობრივი სცენების, ლეგენდარული მიზანსცენების წარმოსაჩენად, მსახიობების მკვეთრი რიტმული ნახაზების ასაგებად. პატარ-პატარა მოედნების მთელი სისტემა დინამიკურსა და მძაფრს ხდიდა მსახიობთა გუნდის ყოველ მოძრაობას, მთელი მიზანსცენის პლასტიკურ ნახაზს. მხატვრის მიერ მიღებული დეკორაციული გარემო და გამომსახველობითი საშუალებები ს. შანშიაშვილის „ანზორში“ (1928), გრ. რობაქიძის „ლამარაში“ (1930), შილერის „ყაჩაღებში“ (1933), სრულად წარმოაჩენდა რეჟისორის ხედვას, მის კონცეფციას.

XX საუკუნის 20-იანი წლებში, ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ფაზის წიაღში ფორმირებული ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ლიდერი ირაკლი გამრეკელი გააზრებულად ინტერპრეტირებდა ხელოვნების მომიჯნავე დარგების ძირეულ ტენდენციებს. მისი თეატრალურ მხატვრად აღმოჩენა კვლავ კოტე მარჯანიშვილს უკავშირდება. 1921 წელს ქართველ მხატვართა ერთ-ერთ გამოფენაზე მყოფი ქართული თეატრის რეფორმატორი მოიხიბლა მოდერნიზმით გატაცებული ი. გამრეკელის მიერ გაფორმებული „სალომეას“ ესკიზებით და ახალგაზრდა ხელოვანი თეატრში მიიწვია სამუშაოდ.

1917 წელს თბილისის სასულიერო სემინარიის კურსდამთავრებულ ირაკლი გამრეკელს (1894-1943), სამხატვრო განათლება მიღებული ჰქონდა ნ. სკლიფასოვსკის ხატვისა და ფერწერის სკოლაში (პედ. ბ. ფოგელი და ბ. შებუევი). სხვადასხვა წლებში სწავლობდა ჯერ როსტოვის, შემდეგ თბილისის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტსა და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. იგი ქართველ ფუტურისტთა ჟურნალ „H₂SO₄“-ის (1924) ირგვლივ გაერთიანებული ახალგაზრდა ავანგარდისტთა ჯგუფის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ავტორიტეტს წარმოადგენდა. გაფორმებული ჰქონდა ჟურნალები „H₂SO₄“ და „მემარცხენეობა“, ქართველი მწერლების (გრ. რობაქიძის, კ. კალაძის, ს. ჩიქოვანის, ი. ვაკელის) ნაწარმოებები (1924). ავანგარდისტ ახალგაზრდებს აერთიანებდათ დადაინჰმის, კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურისმის პრინციპები. ხელოვნების გარდაქმნის რადიკალური იდეებით განწყობილნი ემიჯნებოდნენ წინამორბედ სახელოვნებო სკოლებს, საკუთარ ექსპერიმენტებს ამძაფრებდნენ კინოენისთვის დამახასიათებელი მონტაჟური ტექნიკით აწყობილი მასალით, გრაფიკული ფიგურებით. ახალგაზრდა ქართველი ფუტურისტები ორიგინალური გამოხატვის მეთოდის – „ზაუმის“ საშუალებით, წარმოაჩენდნენ თანამედროვე სამყაროს უსაზრისობას, ქაოსურობას, სააზროვნო ცენტრების მოშლას, ძველი, ტრადიციული ცხოვრების შეცვლის მოთხოვნილებას, ხოლო ყოფის არსობრივად გამოსახატად, მიმართავდნენ ახალი გზების ძიების მეამბოხურ ხერხებს.

ქართველ ფუტურისტთა გუნდს საქართველოში არსებული მოდერნისტული სკოლები: რეალისტური, რომანტიკული, სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული, პლაგიატად

მიჩნდათ. ისინი უარყოფდნენ იტალიურ, ფრანგულსა თუ რუსულ ფუტურიზმსაც. ამგვარი რადიკალიზმით ესწრაფოდნენ გამოეკვეთათ საკუთარი ინდივიდუალურობა, დაპირისპირებოდნენ სიყალბეს, შაბლონურ-სტერეოტიპულ რეალიზმს, ეჩვენებინათ სამყაროსა და ადამიანის ცნობიერებაში მიმდინარე ეპოქალური კატაკლიზმები, ურბანული გარემო, ტექნიციზმის ამსახველი ლექსიკა, განწყობა, რიტმი.

ფუტურისტული იდეები საქართველოში XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან გააქტიურდა. სწორედ ამ დროს ჩამოვიდა ჩვენში რუსი ფუტურისტი ივორ სევერიანინი (1887-1941). მან 1913 წელს თ. სოლოგუბთან ერთად, პოეზიის საღამოები გამართა თბილისში, ქუთაისსა და ბათუმში. ქართული საზოგადოებისთვის მანამდე უცხო, აგრესიულად მოგზანყე პოეზიის სტილით, ლექსების ექსცენტრიული კითხვის მანერითა თუ ინტონაციებით, ივორ სევერიანინმა უსწრაფესად დაიპყრო ახალგაზრდა შემოქმედთა გულები და ბევრი მიმდევარიც გაიჩინა. „იტალიურ ფუტურიზმთან მას ანათესავებდა ეპატაჟური ნარცისიზმი, ძველი კულტურის ხელალებით უარყოფა, ურბანიზმის გაფეტიშება, ტექნიკური პროგრესის აპოლოგია“ (ლ. ავალიანი). ფუტურიზმის გავლენას ხელი შეუწყო 1914 წელს ვლადიმერ მაიაკოვსკის, დავიდ ბურლიუკის, ვასილი კამენსკისა და სხვათა ჩამოსვლამ, აგრეთვე რუსეთში სახელმძღვანელო ფუტურისტი ძმების, ილია და კირილე ზდანევიჩების შემოქმედებამ. ქართველი ახალგაზრდობა XX საუკუნის 10-იან წლებშივე გაეცნო მარინეტისა და მის მიმდევართა მანიფესტებსა და იდეებს. მათი იდეებით გატაცებულთა შორის იყვნენ ცისფერყანწელებიც. ფუტურიზმით გატაცება დაგვირგვინდა კონსერვატორიის დარბაზში 1922 წლის 22 აპრილს გამართულ საღამოზე, გაცხადებული მანიფესტით „საქართველო – ფენიქსი“, დაფუძნებული ჟურნალებით: „H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვ“ (რედაქტორი: ნიკოლოზ ჩაჩავა, 1924-25), „მემარცხენეობა“ (1927-28 წელი) და გაზეთი „დროული“ (რედაქტორი: ჟანგო ლოღობერიძე, 1925). განზრახული ჟურნალის „ზეროსა“ და გაზეთ „0“-ის, გამოცემა კი განუხორციელებელი დარჩა.

რუსთაველის თეატრში მიწვეული ი. გამრეკელი მალე თეატრის მთავარი მხატვარი და „დურუჯის“ წევრი გახდა. 1921 წლიდან იგი აქტიურად თანამშრომლობდა ქართული თეატრის ორივე რეჟისორ-რეფორმატორთან, ქმნიდა მასშტაბურ დეკორაციებს, მრავალპლანიან კონსტრუქციებს, მოდერნისტული და ეროვნული ხელოვნებისეული ფორმების ტანდემს. მას გაფორმებული აქვს 50-ზე მეტი სპექტაკლი. მათ შორის აღსანიშნავია: უ. შექსპირის „ჰამლეტი“ (1925), ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ (1928), ბ. ლაერენიოვის „რღვევა“ (1930), გ. რობაქიძის „ლამარა“ (1930), შ. დადიანის „თეთნულდი“ (1931), ფ. შილერის „ფაჩალები“ (1933), უ. შექსპირის „ოტელო“ (1937) და სხვ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ (1936), ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“ (1938). სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევდნენ მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ბაქოსა და სხვა ქალაქებში. მხატვრულად გააფორმა ფილმები: „არსენა“ (1937), „გიორგი სააკაძე“ (1942-1943). მასვე ეკუთვნის ქართული ექსპრესიონისტული ფილმის „ჩემი ბებია“ გაფორმებაც (ვ. სიღამონ-ერისთავთან ერთად, 1928), რომელიც ათწლეულების განმავლობაში აკრძალული იყო.

ირაკლი გამრეკელის დებიუტი სცენოგრაფიაში გაიმართა რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ ოსკარ უაილდის „სალომეაში“. შედეგად იქცა მის მიერ გაფორმებული კ. მარჯანიშვილის „ჰამლეტი“ (1925). მასში რუსთაველის თეატრის მბრუნავ წრეზე განლაგებული მაღალი კიბეები, რაც 20-30-იანი წლების სცენოგრაფიაში აპიას მიერ იქნა დამკვიდრებული და მეტაფორულ

გააზრებას შეიცავდა, მარჯანიშვილის სპექტაკლში ხან ელსინორის ციხე-დარბაზს, ხან მეფის ტახტთან მისასვლელ საფეხურებს, ხან კი სასაფლაოზე ჩასასვლელ კიბეს წარმოადგენდა. კინოენის ხერხებს დაუფლებული მხატვრის მიერ რეჟისორთან თანამშრომლობით შექმნილი შუქის თამაშის, ანუ თეატრალური შუქწერის საშუალებით, ორიგინალურად გამოისახა იმ დროისათვის უაღრესად შთამბეჭდავი ჰამლეტის მამის აჩრდილის სცენაც. ქართული სცენოგრაფიის კლასიკურ ნამუშევრებად იქცა ირაკლი გამრეკელის მიერ ს. ახმეტელის სპექტაკლებში შექმნილი „ანზორის“, „ლამარას“, „ყაჩაღების“, „თეთნულდის“ დეკორაციები. მათ ახასიათებდათ ფორმათა მუსიკალური თანახმიერება, აზრის ტევადობა, სისადავე, დახვეწილი კოლორიტი, პოეტურობა და ეროვნულ თვისებათა წარმოჩენის მასშტაბი. ქართული ავანგარდული სცენოგრაფიის ფუძემდებლის ხელოვნებაში გამოკვეთილი იყო დეკორაციის ფორმებთან კოსტიუმების სიმბოლური ფერისა და გაფორმების ჰარმონია, მოდერნისტული ხელწერა, რიტმულობა, მდიდარი ფანტაზია, პოეტური პირობითობა.

ამერიკაში 1962 წელს დასტამბული მონოგრაფიის ავტორი ვერა მოუერ-რობერტსი, მსოფლიოს დეკორაციული ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა შორის მოიხსენიებდა ირაკლი გამრეკელს. იგი შენიშნავდა, რომ გამოჩენილი ქართველი ფერმწერის, თეატრისა და კინოს მხატვრის, ქართული ავანგარდისტული სცენოგრაფიის ფუძემდებლის ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებს, მისივე თანამედროვეებისგან ექსპრესიონიზმისა და არტ-ნუვოს ნიშნები გამოარჩევდა. ირაკლი გამრეკელის აბსტრაქტული ხელოვნება მიისწრაფოდა ქართული ხელოვნების განახლების, მისი ტრანსფორმაციისკენ, გამოხატავდა ტექნოლოგიური ხანის ტემპს, რიტმს, ენერგეტიკას.

თეატრალური ხელოვნების ავანგარდისტულ ტენდენციებთან ერთად, ეროვნული ხასიათის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესით გამორჩეული ს. ახმეტელის რეჟისურაში, ორგანულად ეწერებოდა ი. გამრეკელის ფანტასმაგორიულობით, თამამი მონასმებით გამორჩეული მხატვრობა. ი. გამრეკელისთვის დამახასიათებელი იყო როგორც მდიდარი და კონტრასტული კოლორიტი, ასევე შავით, თეთრითა და ნაცრისფერით შექმნილი, უაღრესად თეატრალური ესკიზები. დრამატურგიული ტექსტის არსისა და რეჟისორული კონცეფციის გააზრებით წარმოქმნილი კოსტიუმების წყობასა და კომპოზიციურ გადაწყვეტას, თან ახლდა მხატვრის ინდივიდუალური ხედვა, ფუტურისზმის სტილისთვის დამახასიათებელი მშფოთვარე რიტმი, პლასტიკურობა. ფუტურისტულ ესთეტიკასთან ჰარმონიულ თანახმიერებაში მყოფი ა. ახმეტელის მსოფლგანცდა ჰარმონიულად ეწყობოდა გამრეკელის ფუტურისტულ ხელწერას, რომლის დეკორაციებიც, კომფორტულ სცენურ მოედნებს ქმნიდა მსახიობებისთვის, მაქსიმალურად ავლენდა მათ საშემსრულებლო ტექნიკას.

1931 წელს ირაკლი გამრეკელმა ახმეტელის ლეგენდარული „ყაჩაღების“ კონგენიალური დეკორაცია შექმნა, რომელმაც ერთნაირად აღაფრთოვანა ქართველი თუ უცხოელი თეატრალური დეკორაციის ძირითადი ელემენტი ფესვმაგარი, ტოტებგაშლილი ხე გახლდათ. მხატვრობა შავ-ლურჯ ფერში იყო გადაწყვეტილი, რომელსაც განათების მეშვეობით წითელი ალი დაჰკრავდა. მოორების ოჯახური ტრაგედიის ფონზე განვითარებული მოვლენები, ასახავდა ახალგაზრდა სტუდენტების ბრძოლას ტირანიის წინააღმდეგ, გერმანული „შეტევისა და ქარიშხლის“ მოძრაობის რევოლუციურ სულისკვეთებას.

შილერის „ყაჩაღები“ ქართული თეატრის აფიშაზე ჯერ კიდევ 1883 წელს გამოჩნდა. რევოლუციამდელ ქართულ სცენაზე ფრანცის როლის უბადლო შემსრულებელი ალექსი (ლადო) მესხიშვილი გახლდათ, ხოლო კარლოსის – მგზნებარე ტემპერამენტის მქონე

ალექსანდრე იმედაშვილი. კარლოსისა და ფრანცის როლები, მსოფლიოში ცნობილ მსახიობ-ვარსკვლავთა საგასტროლო რეპერტუარშიც იყო დამკვიდრებული (მაგ. ძმები რობერტ და რაფაელ ადელგეიმების რეპერტუარში), რომლებიც მრავალგზის გასტროლირებდნენ საქართველოში. „ყაჩაღები“ სისტემატიურად იდგმებოდა ქართულ თეატრში, თუმცა მისმა პოპულარობამ და მნიშვნელობამ აპოგეას მიაღწია 1933 წელს, ს. ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლით, რომლითაც დასრულდა რუსთაველის თეატრის სრული მოდერნიზაცია. დადგმაში ახალ ხარისხსა და მასშტაბში იყო გამოკვეთილი ა. ახმეტელის პოლიტიკური თეატრის სახე (ფ. შილერის „ინ ტირანოს“, რეჟ. ს. ახმეტელი, მხატ. ი. გამრეკელი, რუსთაველის თეატრი, 9. II. 1933).

ალექსანდრე ახმეტელმა სპექტაკლის სამზადისი 1931 წელს დაიწყო. სამყაროში მომძლავრებული ძალადობის, ფაშიზმის მზარდი თარეშის, უკიდურესად გამძაფრებული სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე, კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენდა ძალადობისა და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა. რეჟისორი ორ (გერმანულ და საბჭოურ) იდეოლოგიას შორის მრავალ საერთოს ხედავდა. სპექტაკლის დასახელებაში აღადგენილი პიესის პირვანდელი სახელწოდება – „ინ ტირანოს!“ („ტირანიის წინააღმდეგ!“), ხაზს უსვამდა დადგმის პოლიტიკურ მიმართულებას. რეჟისორმა შილერის „ფიესკოს შეთქმულებიდან“ მთელი პასაჟის გადმოტანით, კიდევ უფრო გამძაფრა დრამის შინაგანი სამყარო და ტენდენციურობა. თუ პიესა შემრიგებლური ტონით მთავრდება, სპექტაკლი აჟღერდა „რევოლუციურ მოწოდებად“, ეპოქის თანახმიერ პრობლემათა გამოძახილად. ახმეტელის ყველაზე სახელგანთქმული დადგმის წარმატების თანამონაწილე გახდა ირაკლი გამრეკელიც.

„ინ ტირანოს!“ დადგმაში, სანდრო ახმეტელმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ მისი ბუნებისთვის ორგანული აღმოჩნდა XX საუკუნის დასაწყისიდან წარმოქმნილი მუსიკალურ-რიტმული ექსპერიმენტები. შემოქმედებითი ინტუიციით, არსებული მიგნებების გადააზრებით, ეროვნული თეატრალური ფორმების თანადროულ ფსიქოტიპთან ტანდემში, რეჟისორმა შექმნა ინდივიდუალური ხელწერით გამორჩეული პოლიტიკური თეატრი. დაღკროზისა და დელსარტრის ქართველმა თანამოაზრემ, გააფართოვა სათეატრო ხელოვნებაში რიტმიკის როლი და საზღვრები, დაადასტურა, რომ რიტმულობის გარეშე შეუძლებელია სცენური ქმედება, სივრცეში ორიენტირება, ანსამბლურობის, სპექტაკლის ერთიანი ტემპო-რიტმის მიღწევა.

ალექსანდრე ახმეტელის იდეების ეს შემაჯამებელი სპექტაკლი, XX საუკუნის 100 საუკეთესო სპექტაკლებს შორისაა დასახელებული. წარმოდგენის მოქმედება მიმდინარეობდა მორეების სასახლეში, ტავერნასა და ტყეში, სადაც ამბოხებული სტუდენტობა გახიზნულიყო. „ტავერნის სცენა“ რეჟისორული ოსტატობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად იქნა აღიარებული. მასში შემუშავებული პლასტიკური რიტმისა და სიტყვის ერთიანობის მეთოდი სრულყოფილად გადმოსცემდა რეჟისორის იდეურ ჩანაფიქრს. „ი. გამრეკელის მიერ კონსტრუირებული ტავერნა აგებული იყო მრავალწახნაგოვან, სხვადასხვა სიმაღლეზე განლაგებულ სიბრტყეზე. იგი მიწაში ჩაჭრილ, ჩადგმულ კონსტრუქციას მიაგავდა. ეს სიბრტყეები, მაგიდები და კიბეები, სულისშემხუთველ ატმოსფეროს ქმნიდნენ, რომლისგანაც თითქოს უნდა განთავისუფლებულიყო აქ თავმოყრილი სტუდენტობა. სარდაფის დაბალ თაღებში „ჩაჭედილი“ ეს სამყარო, თითქოსდა პლასტიკური ანალოგია იყო დესპოტიის მიერ შექმნილი იმ ვაკუუმისა, საიდანაც ახალგაზრდული ენერგია „ამოხტომას“ ლამობდა“.²⁵

²⁵ გურაბანიძე ნ., „ვეროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, თბ., 2012, გვ. 74.

ფუტურნიზმისა და მოდერნიზმის პიონერმა, სასცენო მხატვრობის ერთ-ერთმა დაფუძნებელმა ირაკლი გამრეკელმა, მანამდე არსებული ფორმათა სისადავე, ერთგვარი თავშეკავებულობა, განავითარა და დეკორაციებს გამორჩეული სითამამე შესძინა. სპექტაკლის გაფორმებისას ი. გამრეკელმა შეძლო პიესის დედააზრის გადმოტანა თეატრის ენაზე. „ტავერნის სცენაში“ მაყურებელი ეცნობოდა ა. ხორავას კარლს, მის თანამოაზრეთა გარემოცვაში. მხიარული, დინამიკური, მძაფრ რიტმზე აგებული სცენა, ლუდხანის თაღებქვეშ თავმოყრილი ლაღი, ჯან-ლონით აღსავსე, ათლელ სტუდენტთა მიერ აგუგუნებული თავისუფლების რევოლუციური ჰანგებით, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა. აქ სიმღერა ბუნებრივად გადადიოდა ცეკვაში, ცეკვა მთელი ამ მასის ქარიშლიან მოძრაობაში. საყოველთაო მხიარულებას წყვეტდა მამის წყევლით აღსავსე წერილის წაკითხვის შემდეგ შემფოთებული კარლოსის სულისშემძვრელი ყვირილი. ბრახისაგან გაშმაგებულს, თითქოს ამოხტომა სურდა ამ მძიმე თაღებიანი სარდაფიდან, რაც პლასტიკური ეკვივალენტი იყო სტუდენტი ახალგაზრდების მისწრაფებისა – გაერღვიათ ფეოდალური სამყაროს არტახები, გასულიყვნენ თავისუფლების მზით განათებულ სივრცეში. „ახლაც თვალწინ მიდგას სცენა ლუდხანაში, – წერდა ცნობილი კრიტიკოსი ნ. გონჩაროვა, – იატაკზე და სკამებზე ისვენებენ სტუდენტები, ახურავთ რბილი ქუდები, აცვიათ მაღალი ტყავის „გეტრები“, აქვთ ძლიერი, კუნთიანი სხეულები, მზით გარუჯული ვაჟკაციური სახეები. მათ შორის არის კარლ მლორი – ფერმკრთალი, გამხდარი, ფართო, თითქმის საშიში, ცეცხლოვანი, უძირო თვალები ადამიანისა, რომელიც ტანჯვისა და ბრძოლის მძიმე ტვირთს ზიდავს. სწრაფი, სხარტი, პლასტიკურად მოძრავი სხეული, დაჭიმული, ფოლადივით კუნთები – აი, გარეგანი სახე ხორავას კარლოსის. კარლოსი მგზნებარე სიტყვით მოუწოდებს ახალგაზრდობას, რომ არისტოკრატიისა და ხუცების წინააღმდეგ იბრძოლონ. სტუდენტები მეომართა სიმღერით ეპასუხებიან მეთაურს“²⁶.

მეორე აქტის მეორე სურათში, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული გაფორმება მხატვრული განზოგადების პრინციპითა და დიდი ოსტატობით ქმნიდა „ბოჰემიის ტყის“ სცენას. ეს განხლდათ რეჟისორისა და მხატვრის თანამშრომლების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში. მაჟორული სცენები ახმეტელის შემოქმედების მნიშვნელოვანი მომენტები იყო, რომელსაც ქმნიდა ტექსტისა და მოძრაობის ფუნქციის მინიჭებით. ასეთი იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობა ჰქონდა სცენას „ბოჰემიის ტყეში“, რომელიც ამთავრებდა ამბოხებული სტუდენტი ახალგაზრდებისა და კარლ მლორის ჯგუფურ პორტრეტს.

შედევრად იქცა ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი ფესვმაგარი, განტოტვილი, ფულუროებით დასერილი, შინაგანად გამოფიტული, ტყის მეტაფორად გამოსახული უძველესი ხე, რომელიც მთელ სასცენო სივრცეს ავსებდა, მიუთითებდა არსებული სამყაროს, არსებული სისტემის დეგრადაციის მასშტაბსა და ხარისხზე. ეს ხე, წარმოდგენაში იქცა შინაგანად გამომპალი რეალობის, სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის, ინტერპრეტაციის, თამაშის წესის გამომხატველ მიგნებად. როდესაც შეთქმულთა სცენა თამაშდებოდა, იქმნებოდა აბოლოქრებული ბოჰემიის ტყის შთაბეჭდილება, სადაც გახიზნული ამბოხებული სტუდენტობა ენერგიულად იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ. ამ ათლელების მებრძოლი სულისკვეთება ეჭვს არ იწვევდა, რომ სულ მალე დაამხობდნენ დაუძლურებულ რეჟიმს, რომელიც ხელს უშლიდა ქვეყნის განვითარებას, სასურველ თავისუფლებას. „ფულუროებიდან ამოხტებოდნენ ხოლმე ამბოხებული ახალგაზრდები,

²⁶ გონჩაროვა ნ., „მთის მწვერვალების თეატრი“, 1934, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი.

ზოგის ფართოფარგლებიანი ქუდი ჩანდა, ზოგის მხოლოდ ქსოვილით გადახვეული თავი ილანდებოდა, ზოგი მთლიანი ტორსით ამოსხლტებოდა, ზოგიც ჰაერში მკლავგაშლით ავლენდა ამბოხების ჟინს. ვიზუალურად ზუსტად გათვლილი და სივრცეში განტოტვილი ამბოხებულთა ფიგურები, ექსპრესიის სიშმაგით, ტემპერამენტითა და კიჟინით გამოხატავდნენ გარე სამყაროსთან დაპირისპირების გარდუვალობას, მათ შეურიგებლობას, ბრძოლისათვის მზადყოფნას²⁷.

შინაგანად გამომპალი, „დაჩაჩანაკებული“, საუკუნოვანი ყოფით გამოფიტული ხე და ენერგიით, ბრძოლის ჟინით, დაუოკებელი ტემპერამენტით აბობოქრებული ახალგაზრდობა კონტრასტულ სანახაობას ქმნიდა. გარკვეული ურთიერთობის, – წარსული-აწმყო-მომავლის შეპირისპირების შინაარსი დამდგმელი გუნდის ერთიანი პოზიციის გამომხატველი ხდებოდა. ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდები, ამ ლპობის, გარდაცვალების, შინაგანად დაუძლურებული, უპერსპექტივო არსებობისათვის განწირული ხის ფულუროებიდან, როგორც დახშულ-ჩაკეტილი სივრციდან, სიბნელიდან ისწრაფოდნენ სიმაღლისაკენ, გაშლილი სივრცისაკენ, სინათლისაკენ – თავისუფლებისაკენ. მაჟორული ინტონაცია მოდერნული ეპოქის სულისკვეთებით სულდგმულობდა.

ნიშანთა უნივერსალური სტატუსის ერთ-ერთი მატარებელი ხე: სიცოცხლის, სამოთხის, ხეცნობადის, სამყაროს ღერძის მიმანიშნებელი (მისი კოსმოლოგიური აზრით), ბიძგს აძლევდა სახიერი პლასტიკური მონახაზის დაბადებას... სცენის მთელ სივრცეზე გაბატონებული უფოთლო, შავი ხე, რომლის ძლიერი ფესვები და გაშლილი ტოტები მეტაფორულ აზრს ატარებდნენ, ამავე დროს მასობრივი კომპოზიციისა და მოქმედების რიტმულობისათვის შესანიშნავ შესაძლებლობას შეიცავდნენ. მორგავით მოზრდილ ფესვებზე, ხის მძლავრი სხეულის ჭრილებში, სხვადასხვა პოზაში იხსდნენ, იდგნენ, ერთი სიმაღლიდან, მეორე სიბრტყეზე გადადიოდნენ ამბოხებული სტუდენტები, ხოლო მის ტოტებზე არწივებით შემომსხდარიყვნენ დანარჩენები და აქედან უთვალთვალებდნენ ერთდადერთ იქ მისასვლელ გზას. ა. ვასაძის თქმით „მხატვარ ი. გამრეკელის მიერ დეკორატიულად გაფორმებულ ბოჰემიის ტყეს, ორიგინალობით, მხატვრული განზოგადების, ოსტატობით და მასშტაბურობით, ვერაფერს ვერ შევადარებ“²⁸.

მეამბოხე ახალგაზრდების სცენებისაგან რადიკალურად საპირისპირო განწყობასა და ტემპო-რიტმზე აგებულ დეკორაციულ გარემოში ვითარდებოდა მორთა სასახლისკარზე განვითარებული სცენები. ანტიკური ეპოქის ასოციაციას ბადებდა ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი დიდებული სასახლის მაღალი, სვეტებიანი დარბაზი და კიბეების თავზე მდგარი ძლევა მოსილების სიმბოლო – სავარძელი. აქ თამაშდებოდა ა. ვასაძის მიერ განსახიერებული ცბიერი ფრანც მორის ვერაგული, თუმცა სამარცხვინო მარცხისთვის განწირული ქმედებები. მისი მიზანი იყო, ლაიპციგში სასწავლებლად წასული კარლის დაბადების დღის აღსანიშნავად გამართულ წვეულებაზე, ცილისმწამებლური, ყალბი წერილით, ძმისთვის დაებრალებინა მორების სახელოვანი გვარის შერცხვენა. სცენაზე თამაშდებოდა ძალაუფლების ხელში ჩაგდების, მამისა და ძმის მკვლელობის ვერაგული აქტი. ა. ვასაძის ფრანცს სწადა დიდებულთა თვალწინ საჯაროდ მოეხდინა მოხუცი მაქსიმილიან მორის საყვარელი პირმშოს დისკრედიტირება, სიცოცხლე მოესწრაფა ავადმყოფი მამისთვის, მოეკლა ძმა, დაპატრონებოდა ძმის საცოლეს, გამხდარიყო მორთა სახელოვანი დინასტიის ერთპიროვნული მემკვიდრე. რეჟისორი, სცენოგრაფი და თანამოაზრე მსახიობთა გუნდი, მკვეთრად უჩვენებდნენ დასალუბად განწირული უძველესი

²⁷ არველაძე ნ., სამეცნიერო ჟურნ. სემიოტიკა, თბ., 2008, გვ. 285.

²⁸ იხ. ვასაძე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, თბ., 2010.

სამეფო დინასტიის გადაგვარების მასშტაბს, სასახლისკარზე დაგეგმილ შეთქმულებას, თავზარდამცემი სიშმაგის ძალადობას, ფარისევლობასა და სისასტიკეს. დადგმაში რეჟისორი და მხატვარი ხატავდნენ შექსპირული მასშტაბის ძირმომპალ „დანიურ საპყრობილეს“. სპექტაკლის მიწურულს, ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი დიდებული სასახლის მაღალი, სვეტებიანი დარბაზის კიბეების თავზე სფინქსივით წამომართული, ავბედიად სასურველი და საბედისწერო სავარძლის მახლობლადვე აღესრულებოდა განწირულების შეგრძნებით თავზარდაცემული, ნახევრადშემლილი ფრანცი. ა. ვასაძის სცენური გმირი უეცრად შემზარავი ხარხართა და ქვითინით აირბენდა მაღალ კიბეებს, დაშნის ტარს – სავარძლის ზურგს, ხოლო მის წვერს მუცელზე მიიბჯენდა, ელვისებური სისწრაფით მთელი ტანით წამოეგებოდა ზედ, იატაკს პირქვე დაასკდებოდა და ჩაწყნარდებოდა.

სპექტაკლის პრემიერა 1933 წლის თებერვლის დასაწყისში იქნა ნაჩვენები და ტრიუმფალური წარმატება ხვდა წილად. თექვსმეტი წარმოდგენა შეუსვენებელივით გათამაშდა. საყოველთაო აღიარება იმდენად დიდი იყო, რომ მაყურებელი ერთი თვით ადრე იძენდა ბილეთს... სეზონის განმავლობაში ასზე მეტჯერ ითამაშეს. 1933 წლის რუსთაველის თეატრის საზაფხულო გასტროლები მოსკოვსა და ლენინგრადშიც გრანდიოზული წარმატებით დასრულდა. პრესა აღნიშნავდა, რომ „რუსთაველის თეატრმა შილერი შექსპირამდე აამაღლა“, „მოახდინა შილერის შექსპირიზაცია“.

1933 წელს სანდრო ახმეტელის მიერ განხორციელებული „ყაჩაღების“ დადგმით დასრულდა ქართული თეატრის ოქროს ხანა, ქართული თეატრალური რეჟისურის კლასიკური ეპოქა და ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პერიოდიც. ქართული თეატრის ორი რეფორმატორის მოღვაწეობას უკვე საუკუნე გვაშორებს, ხოლო მათი ესთეტიკა ჯერ კიდევ გვევლინება ახალი, ამოუკითხავი ტენდენციების მოკარნახედ. კომუნისტური ეპოქისათვის უცხო, მიუღებელი, მტრული და თითქმის დღემდე შეუცნობელი, აბსურდის წინამორბედ ფუტურისტულ ხელოვნებასთან კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი თანამოაზრეობა და შინაგანი კავშირები, მათ მიერ დ. კაკაბაძესა და ი. გამრეკელთან ჰარმონიული თანამშრომლობითაც დასტურდება. ამ მხრივ, არც „დურუჯის“ მანიფესტის შემტევი, ფუტურისტული პათოსი იყო შემთხვევითი. ფუტურისტებთან კი დეკორაცია, სპექტაკლის ფონის ნაცვლად, სასცენო მოქმედების სრულუფლებიანი მონაწილე გახდა, ხოლო სცენური სივრცე – სამყაროს მოდელი, ადამიანთა სულიერების პროექცია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., სამეცნიერო ჟურნ. სემიოტიკა, თბ., 2008,
2. არველაძე ნ., „რეჟისორები და რეჟიმები“, თბ., 2019,
3. ბელაშვილი თ., „ალექსანდრე ზალცმანი - ფრაგმენტებად აკინძული მხატვრის ისტორია“, ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“, №8, 2017, გვ. 59-65,
4. გურაბანიძე ნ., „ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“ თბ., 2012.
5. გურაბანიძე ნ., „ექსპრესიონისტული დრამა და „ახალი ადამიანის პრობლემა ქართულ თეატრში“ (თავი წიგნიდან „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“), თბ., 1977,
6. ვასაძე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, თბ., 2010, ტ. 1,
7. ვახვაჩიშვილი თ., „თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან“, თბ., 1976,
8. მარიანა ო' კლეო „ქართული სცენოგრაფიის ისტორიისათვის“, ელ. ჟურნ., <http://www.georgianart.ge/index.php/en/component/content/article/185.html?ed=16>
9. ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, ქუთაისი, 1919, №1,
10. უტიაშვილი ნ. გაზ. თბილისელები, 2010, 17.03.
11. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг, М., 1983,
12. Волконский, Мои воспоминания, М., 1992. Т.1. ნაშრომში: ნ. ელიზბარაშვილი, ალექსანდრე ალბერტის ძე ზალცმანი, ხელოვნების სახ. მუზეუმი. ნარკვევები I. თბ., 1995,
13. Горчаков Н. М. „Режиссерские уроки К. С. Станиславского“, М., 1951,
14. В. М. Гаевский. Дивертисмент, М., 1981,
15. Головащенко Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова, М., 1970,
16. Далькроз, Е. Ж. „Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства“. Шесть лекций, 1907, т. VI,
17. Иванян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений, XVIII-XX века. М., 2001,
18. Кох И. В. „Основы Сценического движения“, М., 2001,
19. Лифиц И. В. „Ритмика“, М., 1999,
20. Морозова Г. В. „О пластической композиции спектакля“, М., 2001,
21. Никитина Л.М. „Ритмика в России: история и современные тенденции развития“, М., 2013,
22. Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов, М., 1987.
23. `Ритм` — Ежегодник Института Жак-Далькроза, т. I, Берлин, 1912.



სებასტიან სერლიო (1475 -1554)



სებასტიან სერლიოს სცენოგრაფია ტრაპეღიებისთვის, 1545



სებასტიან სერლიოს სცენოგრაფია კომედიებისთვის, 1545

THE SCENOGRAPHY OF THE PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE DIRECTORIAL CONCEPT

The article represents a research part of the textbook (textbook or auxiliary material) in the subject Criticism for students of the Faculty of Theatre Studies. Its aim is to provide students with quick access to essential works of scenography created in the field of Georgian theatre for the purpose of writing a review or a research work. In all my completed work there will be all the selected examples, existing in Georgia from the beginning until today, created in tandem of the director and the scenographer. Thus, we will have an opportunity to follow in the Georgian theatre the joint work of the director, the set designer and the actor, as well as to see the logical and harmonious result of their cooperation in the stage work - the evolutionary portrait of the most important component of the theatrical art.

In the present article congenial scenographic examples are selected - which were already created from the director's concept in the classical stage direction phase. It is the analysis of the scenography of David Kakabadze in the stage play "Hoppla, wir leben!" by Ernst Toller directed by Kote Mardjanishvili, the scenography of Irakli Gamrekeli in Friedrich Schiller's "The Robbers" directed by Alexander Ackmeteli. Of course, parallel to the analysis of the set design of the works of Georgian theatre reformers, the socio-political events of the events concerned will be discussed, as well as an overview of the most important trends in the development of processes in theatre and visual arts. It should be emphasized that the scenographic decoration of a stage work, the process of its transformation is influenced not only by the professional qualification of the artist and his inner connection to the specificity of art, but also by the way of the cooperation of the painter with the director, the priorities chosen in this process. Moreover, in the process of creation of scenography of performance it is also important to take into account national traditional forms and to understand the processes of innovation of visual arts and the art genres that collide with them. These innovations in the visual arts, as well as the theatrical lines and ideas, are usually realized and actually used in the direction of the performance. This is complemented by the acting art of the performers.

At the beginning of the article, the great art reforms that existed in the theater before the development of professional scenography are reported. The innovations in rhythmic, sculpture, dance theatre, directing, acting, stage design and lighting systems (Pre-Raphaelites, A. Apia, E. G. Craig, G. Fuchs, F. Delsarte, E. Jaques-Dalcroze, S. Volkonsky, I. Duncan, R. Steiner, S. Diaghilev, "Mir Iskusstva", I. Rubinstein, G. Gurdjieff, A. Salzmann and others). As is known, at the beginning of the 20th century, together with the formation of professional directing, the successful use of all these components had largely caused the necessity of the development of synthetic theatre, conceptual directing and ensemble stage work. By taking everything into account, the process naturally led to the creation of a co-player at the stage of classical directing - an intermediate, a co-creator of the performance - the director's collaborator, co-creator who was a co-author of the directing concept and could dictate the actors' behaviour. Later, the need arose to find a scenographer who was familiar with the new artistic processes; it also became necessary

to create an ensemble, a team and a school of scenographers to use them in the preparation phase of a performance.

The article also discusses the “golden age” of Theatre directing - the most important representatives of Russian modernist directing - V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, A. Tairov. In particular, the article discusses the stage works of these masters, in which the theatricalized forms of the then grey, apocalyptic revolutionary reality were transposed to the pictorial, phantasmagorical representation by the inspiration of directors, scenographers and actors.

In this article we have taken into account that in the process of creating the important historical performances the photographic material of the costumes, sets and actors also occupy a due place. For the students, the role of the scenographer in the implementation of the directorial concept is to be clearly shown, which leads to the success of the stage work.

DIE SZENOGRAFIE DER VORSTELLUNG IM KONTEXT DES REGIEKONZEPTE

Der Artikel stellt einen Forschungsteil des Lehrbuchs (Handbuchs, Lehrwerks bzw. Hilfsmaterials) im Fach Kritik für die Studenten der Fakultät für Theaterwissenschaften dar. Sein Ziel ist den Lernenden zum Zweck des Verfassens einer Rezension oder einer Forschungsarbeit schnellen Zugriff auf dem Gebiet des georgischen Theaters geschaffenen wesentlichen Werke der Szenografie zu gewähren. In meiner gesamten, abgeschlossenen Arbeit werden alle, in Georgien von Anfang bis heute existierenden auserwählten Beispiele vorhanden sein, die im Tandem des Regisseurs und des Szenografen geschaffen wurden. Dadurch werden wir die Möglichkeit haben, im georgischen Theater das gemeinsame Werk des Regisseurs, des Szenografen und des Schauspielers zu verfolgen, sowie das logische und harmonische Ergebnis deren Zusammenarbeit im Bühnenwerk zu betrachten – das evolutionäre Porträt der wichtigsten Komponente der Theaterkunst.

Im vorliegenden Artikel sind kongeniale szenografische Musterbeispiele ausgewählt – die bereits in der klassischen Regiephase aus dem Konzept des Regisseurs entstanden sind. Es ist die Analyse der Szenografie von David Kakabadze im Bühnenstück „Hoppla, wir leben!“ von Ernst Toller in der Regie von Kote Mardjanishvili, der Szenografie von Irakli Gamrekeli in Friedrich Schillers „Die Räuber“ in der Regie von Alexander Ackmeteli. Selbstverständlich werden parallel mit der Analyse der Bühnenausstattung der Werke von georgischen Theaterreformatoren die sozial-politischen Ereignisse betreffender Ereignisse besprochen sowie wird ein Überblick über die wichtigsten Tendenzen der Entwicklung von Prozessen im Theater und in der bildenden Kunst geliefert. Es ist hervorzuheben, dass die szenografische Ausstattung eines Bühnenwerkes, der Prozess ihrer Umwandlung außer der beruflichen Qualifikation des Künstlers und seiner inneren Bindung zur Spezifik der Kunst auch dadurch beeinflusst wird, wie die Zusammenarbeit des Malers mit dem Regisseur abläuft, welche Prioritäten dabei ausgewählt werden. Außerdem ist es auch wichtig im Prozess der Entstehung von Szenografie der Vorstellung die nationalen traditionellen Formen zu berücksichtigen und die Innovationsprozesse der bildenden Kunst sowie der sich damit kollidierenden Kunstgattungen zu begreifen. Diese in der bildenden Kunst entstehende Innovationen ebenso wie die theatralischen Striche und Einfälle finden meistens bei der Regie ihre Verwirklichung und tatsächlichen Einsatz. Dazu gesellt sich die Schauspielkunst der Darsteller.

Am Anfang des Artikels wird von den großen Kunstreformen berichtet, die im Theater vor der Entstehung der Berufsszenografie existierten. Es wird dabei von den Innovationen in der Rhythmik, Plastik, im Tanztheater, in der Regie, in der Schauspielkunst, in der Bühnenausstattung und im Beleuchtungssystem berichtet (Präraffaeliten, A. Apia, E. G. Craig, G. Fuchs, F. Delsarte, E. Jaques-Dalcroze, S. Volkonsky, I. Duncan, R. Steiner, S. Diaghilev, „Mir Iskusstva“, I. Rubinstein, G. Gurdjiev, A. Salzmann u. a.). Wie bekannt, hatte am Anfang des 20. Jh.-s zusammen mit der Formierung der Berufsregiekunst der erfolgreiche Einsatz all dieser Komponenten größtenteils die Notwendigkeit der Herausbildung vom synthetischen Theater, von der konzeptuellen Regie und und des

Ensemble-Bühnenwerkes bewirkt. Durch die Berücksichtigung von allem, hat der Prozess selbstverständlich dazu geführt, dass auf der Etappe der klassischen Regie ein Mitspieler entstand – ein Zwischenglied, ein Mitgestalter der Vorstellung – der Mitstreiter des Regisseurs, Mitschöpfer, der Ein Mitautor des Regiekonzeptes war und den Schauspielern ihre Verhaltenseise diktieren konnte. Später entstand das Bedürfnis darin, einen Szenografen zu finden, dem die neuen Kunstprozesse vertraut waren; es wurde auch notwendig, ein Ensemble, ein Team und eine Schule von Szenografen zu gründen, diese bei der Vorbereitungsphase einer Vorstellung einzusetzen.

Im Artikel wird auch auf die „Goldene Epoche“ der Theaterregie eingegangen – die wichtigsten Vertreter der russischen modernistischen Regiekunst – V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, A. Tairov. Besonders werden die Bühnenwerke dieser Meister besprochen, in denen auf dem Bühnenraum sich die theatralisierten Formen der damaligen grauen, apokalyptischen revolutionären Realität durch die Eingebung der Regisseure, Szenografen und der Schauspieler zur malerischen, phantasmagorischen Darstellung transponiert wurden.

Im vorliegenden Artikel wurde berücksichtigt, dass im Schaffensprozess der wichtigen historischen Vorstellungen auch das Fotomaterial der Kostüme, Bühnenbilder und Schauspieler einen gebührenden Platz einnehmen. Für die Studenten soll die Rolle des Szenografen für die Dursetzung des Regiekonzeptes anschaulich gezeigt werden, was zum Erfolg des Bühnenwerks führt.



54. ჩარლზ კინი, ჰენრი ირვინგი



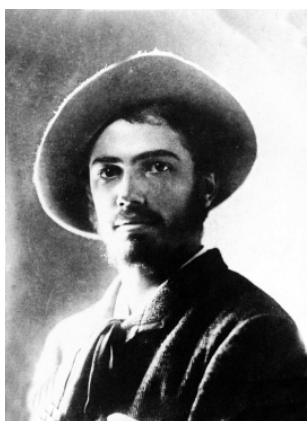
55. ლუდვიგ კრონეგი, ანდრე ანტუანი



56. კონსტანტინე სტანისლავსკი, ვიქტორ სიმოვი



57. მაქს რეინჰარდტი



58. ადოლფ აპია, გორდონ კრეგი, გეორგ ფუქსი



59. ფრანსუა დელსარტრი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, აისედორა ლუნკანი



60. რუდოლფ შტაინერი, მიხაილ ჩეხოვი



61. სერგეი ვოლკონსკი, სერგეი დიაგილევი, იდა რუბინშტეინი



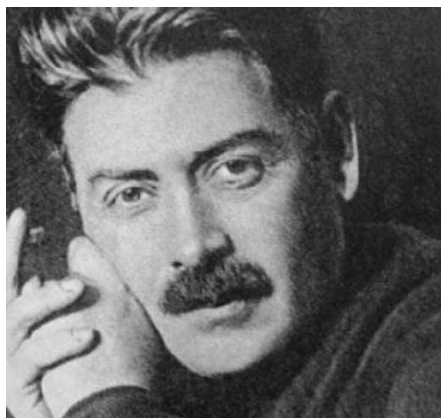
62. ვერა კომისარევესკაი, ვსევოლოდ მეიერხოლდი



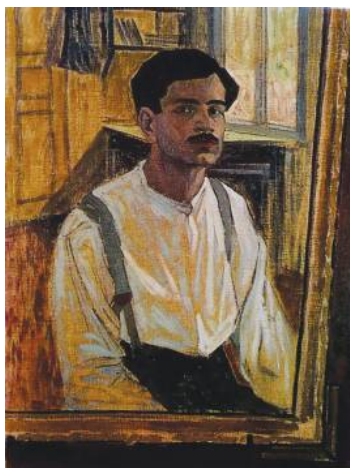
63. ევგენი ვასტანოვი



64. ალექსანდრ თაიროვი და ალისა კოლონენი



65. კოტე მარჯანიშვილი, გიორგი გურჯიევი

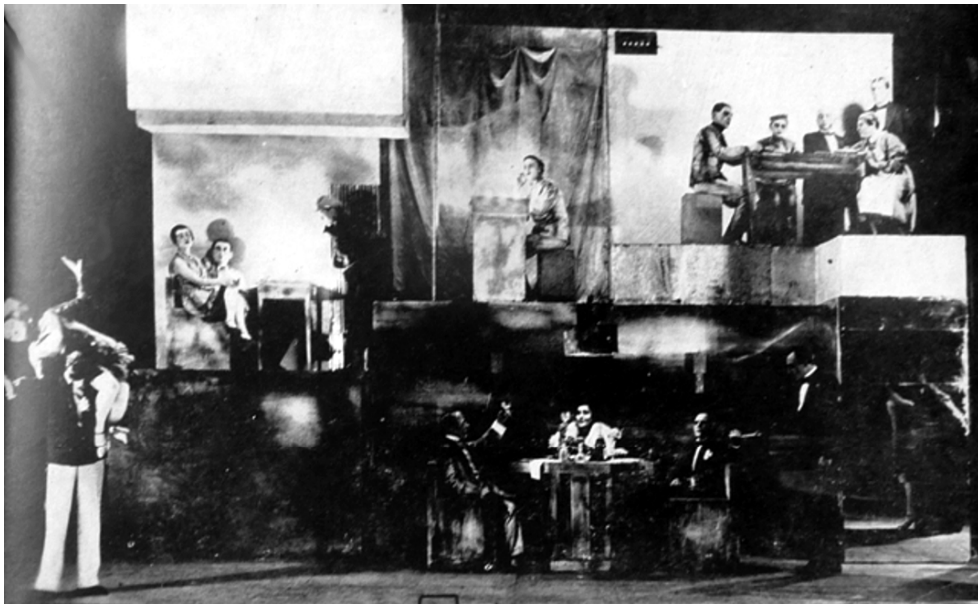


66. დავით კაკაბაძე,
„ავტოპორტრეტი სარკის წინ“

კ. კუთანი ი
 სეზონი
 1928-29 წ.

კუთანის-გათომის სახელმწიფო თეატრი
 კობა მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით
სეზონის გახსნა
 „ჰოპლა! ჩვენ ვცოცხლობთ“
 დრამა კინო-რადიო 4 ნოემბერი

შაბათს, 8 ოქტომბერს,
 4 ნოემბერს



67. აფიშა, სცენები სპექტაკლიდან „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, 1928



68. ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი, ირაკლი გამრეკელი



69. ფრიდხის შილერის „ყაჩაღები“ („ინ ტირანოსი“), რეჟისორი — ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი, მსატკარი ირაკლი გამრეკელი, რუსთაველის თეატრი, 1933.