



კულტურისა და
სპორტის სამინისტრო

„ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ნაშრომების და პუბლიკაციების კრებული“ წარმოადგენს გამოჩენილი ქართველი სცენოგრაფის, ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ფუძემდებლის ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ნაშრომებისა და პუბლიკაციების კრებულს, რომელიც გამოსაცემად მომზადდა ა(ა)იპ არტ ფუთის მიერ საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური ხელშეწყობით.

პროექტის პარტნიორი ორგანიზაციები:

გალერეა გამრეკელი

სსიპ საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

სსიპ შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრი

ყველა უფლება დაცულია. საავტორო უფლების მფლობელის ნებართვის გარეშე დაუშვებელია ამ წიგნის რომელიმე ნაწილის რეპროდუცირება ან გავრცელება ელექტრონული თუ მექანიკური, მათ შორის ფოტოასლების, ამ სხვა რომელიმე ფორმით.

copyright © ა(ა)იპ არტ ფუთი

ISBN -978-9941-8-6522-0

დაიბეჭდა შპს „სეზან ფაბრიკაში“

CEZANNE
PUBLISHING

კრებული შეადგინა ხათუნა კიკვაძემ

**ირაკლი გამრეკელისადმი
მიძღვნილი ნაშრომებისა
და პუბლიკაციების კრებული**

2024 წელს გამოჩენილი ქართველი სცენოგრაფს, მხატვარს და ილუსტრატორს ირაკლი გამრეკელს დაბადებიდან 130 წელი შეუსრულდა. ირაკლი გამრეკელი არის ქართული სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მან დასაბამი დაუდო ქართულ სათეატრო მხატვრობას, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის ჩამოყალიბებას და შემდგომ განვითარებას, რომელშიც აისახა XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული ხელოვნების თითქმის ყველა მიმდინარეობა. თავად ირაკლი გამრეკელი არის ქართული მოდერნიზმის გამორჩეული წარმომადგენელი. მხატვრის დაზგური შემოქმედების პირველ ეტაპს ახასიათებს ექსპრესიონიზმითა და კუბო-ფუტურისტიკით გატაცება. იგი მუშაობდა ფერწერასა და გრაფიკაში, იყო ფუტურისტული ჟურნალის „H2SO4“-მხატვარ-ილუსტრატორი, გატაცებული იყო მხატვრული ლიტერატურის დასურათებით. მიუხედავად იმისა, რომ ირაკლი გამრეკელი გამორჩეულად საინტერესო დაზგური მხატვარია, ფაქტობრივად მთელი მისი შემოქმედება დაკავშირებულია თეატრთან და ქართული თეატრის რეფორმატორებთან კოტე მარჯანიშვილთან და სანდრო ანბეტელთან. სწორედ ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები „სალომეა“, „ლატავრა“ „მალმტრემი“, „კაცი სარკიდან“, „ჰამლეტი“, „ზამქუი“, „ანზორი“, „რდეკვა“, „ლამარა“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“ საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა ქართული თეატრის ისტორიაში.

კრებულში „ირაკლი გამრეკელი“ თავმოყრილია სხვადასხვა თაობის მკვლევრების ცისანა კუნიანიძის და ლილი ლომთათიძის ნაშრომები, 1958 წლის კრებულში შესული სტატიები, მოგონებები, ასევე, მხატვრის კოლეგებისა და თანამედროვეთა წერილები, მკვლევრების ნაშრომები და სტატიები.

წინამდებარე კრებულის მიზანია, ფართო საზოგადოების წინაშე კიდევ ერთხელ წარმოაჩინოს ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება, ხელმისაწვდომი გახადოს ქართული მხატვრობისა და სცენოგრაფიის მკვლევრებისათვის, სხვადასხვა წლებში გამოცემული ნაშრომების და სტატიები, ხელი შეუწყოს ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციას.

ირაკლი გამრეკელი

ქართული მხატვრობა მიდის წინ იმ გუნდით, რომელიც მისი ისტორიიდან გამომდინარეობს. აქსიომად შეიძლება ითქვას, რომ გამარჯვება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა მხატვრის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ელემენტები, რომელნიც საზოგადოდ ახასიათებენ სამშობლო ქვეყნის ხელოვნებას (მე მხედველობაში მაქვს ხელოვნება ნამდვილი, და არა ის, რომლის გავრცელება დაკავლებული აქვთ სპეციალურად ამისთვის შექმნილ დაწესებულებებს). განა აღმოსავლეთი და, კერძოდ, სპარსეთი ან საქართველო არ არის შთაგონების წყარო ყველა იმ დასავლეთ ევროპის ოსტატებისათვის, რომლებთანაც ჩვენ ვსწავლობდით, და მთავარი რამ კი ვერ ვისწავლეო, - სახელობრ ის, რომ არ შეიძლება მხოლოდ უაზრო წამბაძველობა და რომ კაცმა კი არ უნდა ეძიოს თავისი ორიგინალობა, არამედ უნდა შექმნას მხატვრული ნაწარმოები და არასოდეს არ უნდა დაივიწყოს ის, რომ წყარო, საიდანაც დასავლეთი იღებს, არის აღმოსავლეთი და ჩვენთვის იონი. მხატვრები, რომლებიც გერმანიაში, საფრანგეთში სწავლობდნენ და შემდეგ საქართველოში დაბრუნდნენ, ცდილობდნენ თავიანთ შემოქმედებაში შეეტანათ დასავლეთის მეთოდები და ტრადიციები, გაჩნდა მთელი რიგი სურათებისა საქართველოს ცხოვრებიდან, რომელნიც შესრულებულნი არიან მიუნხენის მხატვრული ტრადიციის მიხედვით (უფროსი გაბაშვილი). სამწუხარო იყო მათი ბედი; ახლა თითქმის ყველამ იცის, რომ ყველაფერი ეს - ის არ არის, რაც უნდა იყოს. მეორე მხრივ - ნიკო ფიროსმანიშვილი, უსწავლელი მხატვარი, რომლის ცხოვრება ასეთი უდიდესი იყო და ტფილისში გატარდა. ნიკო ფიროსმანიშვილი, რომელმაც შექმნა ქართული დაზგური მხატვრობა, ცნობილია საქართველოს გენიოსად. იგი მოდის აღმოსავლურ ხელოვნების ფსკიდან სპარსეთი და ბიზანტია ორი კულტურა, რომელთა უდიდეს გავლენას განიცდიდა ქართული მხატვრობა, ფიროსმანიშვილში უსრულესად არიან შეხამებული. სპარსული ორნამენტალიური მიდგომა საგნისადმი, ჭრელი ფერადები სურათში, მხატვრული სიმეტრიები, ჩრდილ-სინათლობა - აი ნაწილი სპარსული ტრადიციების; დადგრობილობა და ასკეტიური შესრულება - არის შედეგი ბიზანტიის გავლენის; მაგრამ ყველაფერი ეს შემოსილია ქართული კოლორიტით, ფორმების ახალი (დასახელებულ კულტურებთან მიმართებით) კომპოზიციებით, წმინდა ქართული სულით, დიდებული ერის შვილის მიერ, როგორც იყო ნიკო ფიროსმანიშვილი. მართლაც, ყველაზე უფრო მგრძნობი და ნიჭიერი, საქართველოს ერთი პირველი მხატვართაგანი, ლადო გუდიაშვილი, გახდა არა მართო მემკვიდრე, არამედ მოწაფედაც, ფიროსმანიშვილისა, პარიზში გატარებულმა წლებმა ვერ შეაცვლეკინეს გუდიაშვილის ის მიმართულება, რომელსაც იგი წინად დაადგა. შემდეგი ახალი თაობა მხატვრებისა, თავის მხრივ, განიცდის დიდ გავლენას გუდიაშვილისას ანუ, უკეთ, მისი შემოქმედების ერთი მხარისას, ე. ი. იმ მხარისა, სადაც უფრო გუდიაშვილია, ვინაა ფიროსმანი. ამ ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფიდან, როგორც ერთ-ერთ უნიჭიერესთაგან, მე ახლა დავასახელებ ირაკლი გამრეკელს.

ირაკლი გამრეკელის პირველი დებიუტი 1921 წელში შეუმჩვენლად არ ჩაუვლია. უფრო შინაგანი განცდებით და არა ფორმის ძიებით გატაცებულმა, მან ბევრ რასმე მიაღწია ფერადთა საუცხოო შეხამების გზით სხვა და სხვა

სულიერ მოძრაობათა გამოხატვით. მისი აკვარელები „მალაიარია“, „სიკვდილის ცეკვა“ დარჩებიან ახალგაზრდა მხატვრის ძიებათა საინტერესო დოკუმენტად. განუწყვეტელი მუშაობით გამრეკელი განაგრძობს წინსვლას და ერთნაირად იმარჯვებს როგორც აკვარელით, ისე ტემპერაში, წეთით და დეკორაციით. კ. მარჯანიშვილთან თანამშრომლობით, ირაკლი გამრეკელი სდგამს ახალ თეატრში „სალომეას“. მაყურებლის წინაშე, მოქმედების დროს, სცენის უკან, ადგილს იცვლიდა და მიდიოდა ფარდა, როდესაც სცენაზე სალომეას ვნება სჩქეფდა, მაყურებლის თვალიწინ იშლებოდა სისხლისფერი ფარდა; მაგრამ აი აღსრულდა მკვლელობა, და ბოროტმოქმედ ქალს ზევიდან ემუქრებიან შავი ღრუბლები, ოქროთი შეფერილნი. ორიგინალურ გეგმაზე აგებული დეკორატიული ნაწილი, უსაგნო მანერით (განყენებულად) შესრულებული, იწვევდა საერთო აღტაცებას იმ ხალხისას, რომელიც აფასებს ახალ ხელოვნებას და ამ დაფასების ღირსი ახალგაზრდა მხატვარი უსათუოდ იყო. ეს გზა არის - ქართული სცენის დეკორატიული ნაწილის რეფორმაცია. შემდეგი მუშაობა და წინსვლა მხატვრისა ამ მიმართულებით დამოკიდებულია ქართული სცენის ხელმძღვანელებზე. ვუსურვოთ მათ სრულებით გამოეთხოვონ ვიწრო ეთნოგრაფიულ ტრადიციულ დეკორაციებს და გადავიდნენ ახალ შემოქმედებაზე.

გამრეკელი ჯერ ახალგაზრდაა. მის წინ გადაშლილია დიდი პერსპექტივები და ამოცანები ნახატისა და კომპოზიციის, მაგრამ ცოტა ხნით მოვიცადოთ, და ჩვენ მალე მოვესწრებით მის დიდ მიღწევებს და გამარჯვებებს. - ამის თავდებია მისი ახალგაზრდობა, ნიჭი და შრომის მოყვარეობა.

მხატვარი კირილე ზდანევიჩი
სტატია გამოქვეყნებულია "გალაკტიონ ტაბიძის ეურნალში", N6, გვ.4-5

ირაკლი გამრეკელი

შესავალი

დღეს, როდესაც ირ. გამრეკელი აღიარებულია მსოფლიო მნიშვნელობის მხატვრად, ქართული საბჭოთა თეატრალური მხატვრობის ფუძემდებლად და რეფორმატორად, ძნელი წარმოსადგენია, რომ მას არც სამხატვრო აკადემიაში უზნავლია და არც საზღვარგარეთ ყოფილა ოდესმე. არა იმიტომ, რომ მისი მკვეთრად ინდივიდუალური შემოქმედება ასე მდიდარია თვითმყოფადი მხატვრის ფანტაზიით, ფორმათა განუმეორებლობითა და ჩვენი საუკუნის ოცნანი წლების მოდური მიმდინარეობებით, არამედ იმიტომ, რომ გამრეკელმა ჯერ პროფესიონალიზმს მიაღწია და მერე საქვეურო აღიარებას. მან მოსკოვი პირველად მხოლოდ 1927 წელს იხილა რეჟისორ დ. ანთაძესთან ერთად, როდესაც უკვე შექმნილი ჰქონდა „სალომეა“, „ლონდა“, „მალშტრეში“, „შპიკელშენში“, „ჰამლეტი“ და სხვ.

მისმა დეკორაციებმა მსოფლიოს თეატრების მრავალი დიდი სპეციალისტი მოიხილა, რასაც ისინი აღტაცებით გამოთქვამდნენ პრესასა თუ საჯარო შეკრებებზე. მისი შემოქმედება რომ კლასიკური ხელოვნების მშვენიერ ნიმუშს წარმოადგენს, ამას საბჭოთა ლიტერატურასთან ერთად თანამედროვე უცხოური ლიტერატურაც ადასტურებს. დავასახელებთ ვერა მოური როზენტის „თეატრის ისტორიას“¹, სადაც მსოფლიოს გამოჩენილ სცენოგრაფთა გვერდით საპატიო ადგილი უჭირავს ირ. გამრეკელს. ქართველმა სცენოგრაფმა დამკვიდრა რუსთაველის სახელობის თეატრის ახალი მხატვრული გზების გამკვლევის სახელიც, რა თქმა უნდა, თეატრის კორიფეებთან - კ. მარჯანიშვილსა და ა. ანშელთან ერთად.

დასანანია, რომ სულ 37 წელია, რაც გარდაიცვალა ჩვენი სასიკადალო მხატვარი და უკვე გვიძნელდება პასუნი გავცეთ ზოგიერთ კითხვას მისი ბიოგრაფიიდან. ბუნდოვანია მისი ნატვის მასწავლებლის შემოქმედებითი სახე, არ ვიცით - რამდენ ხანს სწავლობდა ირ. გამრეკელი მასთან, როგორი გავლენა იქონია და რა როლი ითამაშა მის შემოქმედებაზე პედაგოგმა. ზოგი ავტორი მეუჯრისხევეს ასახელებს ირ. გამრეკელის დაბადების ადგილად², ზოგი - თბილისს³; ხოლო მის პირველ სასწავლებლად თვლიან გორის სასულიერო სასწავლებელს⁴, რაც ეწინააღმდეგება ავტობიოგრაფიულ მონაცემებს და სხვ.

მხატვრის ავტობიოგრაფიიდან ჩანს, რომ იგი საშუალო და უმაღლეს სასწავლებელში სწავლისას დადიოდა პირველ ვაჟთა გიმნაზიასთან არსებულ საღამოს ნატვის კურსებზე „მიუნხენის აკადემიის პროფესორ სოლოვიოვთან“; მისაღები გამოცდებიც კი ჩაუხარებია სამხატვრო აკადემიაში, მაგრამ ჩვენთვის გაუგებარია, სახელდობრ, რომელ წელს და რომელი ქალაქის აკადემიაში. არც ის ვიცით, ჩაირიცხა თუ არა იგი ამ აკადემიაში, თუმცა აკად. შ. ამირანაშვილი

¹ Vera Morru Roberts-On stage. A History of Theatre, Department of Speech and Dramatics Hunter College of the City of New-York

² დ. კახრაძე. ლიტერატურული პორტრეტები. თბ., „საბჭ. საქართველო“, 1962, გვ. 337.

³ ვახ. კოშტინიძე, 1943, 12 მარტი.

⁴ დ. კახრაძე. ლიტერატურული პორტრეტები. თბ., „საბჭ. საქართველო“, 1962, გვ.337.

აღნიშნავს, რომ „ირ. გამრეკელი, დღიდან საქართველოს სამხატვრო აკადემიის დაარსებისა, ორი წლის მანძილზე სწავლობდა გამორჩენილი ქართველი და რუსი მხატვრების ხელოვნებას“⁵. მაგრამ შ. ამირანაშვილი არაფერს ამბობს იმაზე, თუ, სახელობრ, ვინ იყვნენ მისი მასწავლებლები. ასეთსავე ცნობას გვაწვდის პროფ. დ. ჯანელიძე: „ირ. გამრეკელმა დაწყებითი მხატვრული განათლება მიიღო თბილისის სამხატვრო სკოლაში. შემდეგ სწავლას განაგრძობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში“. ფრიად საყურადღებოა მხატვრის მეუღლის ელენე გამრეკელის მოგონებაც, რომლის მიხედვით ვიგებთ, რომ ქართველ სცენოგრაფს არასოდეს უსწავლია არც ერთ სამხატვრო აკადემიაში, რაც მან თვით გამრეკელის გადმოცემით იცის.

თბილისის სამხატვრო აკადემია გაიხსნა 1922 წელს, ხოლო ამავე წელს ირ. გამრეკელი სპექტაკლებს აფორმებს ჯერ თბილისის რუსულ „ახალ თეატრში“. შემდეგ რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში, სულ მალე (1923 წელს) იმავე თეატრის მთავარ მხატვრად ინიშნება. იმის გამო, რომ ერთხა და იმავე წელს დაემთხვა აკადემიის გახსნა, ე. ი. მისაღები გამოცდების ჩაბარება და თეატრში მხატვრად მუშაობა, მხატვარმა ალბათ ვეღარ შეძლო მათი შეთავსება და იძულებული გახდა აკადემია მიეტოვებინა, თუკი იგი, საერთოდ, ჩაირიცხა აკადემიაში. ძნელი იქნებოდა თეატრში მხატვრად მუშაობა ახალბედა მხატვრისათვის ისეთ დიდ რეჟისორთან, როგორიც იყო კ. მარჯანიშვილი, და, ამავე დროს პარალელურად, მთავარი მხატვრის თანამდებობასთან ერთად, აკადემიაში სწავლის გაგრძელება: და თუ მაინც ირ. გამრეკელი შეეჭიდა ამ მძიმე ტვირთს, უთუოდ ცნობილი იქნებოდა მისი პედაგოგი აკადემიაში: მხატვარიც უმჯველად თვითონ დაასახელებდა ავტობიოგრაფიაში მის გვარს, როგორც არაერთხელ მოუხსენებია მიუნხენის აკადემიის პროფესორი სოლოვიოვი თავის მასწავლებლად. გარდა ამისა, თუ სამედიცინო ფაკულტეტზე სწავლას ყველა ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავს მხატვარი, მით უმეტეს სამხატვრო აკადემიაში გატარებულ თუნდაც ორ წელიწადს რად გამოტოვებდა. სოლოვიოვი კი ოციან წლებში თბილისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგთა შორის არაა მოხსენიებული საარქივო მასალებში.

ირ. გამრეკელი, როგორც მის ავტობიოგრაფიაში აღნიშნული, დაიბადა 1894 წლის 6 მაისს, ქ. გორში, მღვდლის ოჯახში. მამას - იოველ გამრეკელს თბილისის სასულიერო სემინარია დაუმთავრებია. დედა - ნატალია ლუკიაშვილი, საშუალო განათლების მქონე დიასახლისი იყო. ჰყავდათ ექვსი შვილი, ორი ვაჟი და ოთხი ქალი. მათ შორის ირაკლი გამრეკელი ყველაზე უმცროსი იყო.

დაახლოებით 1906 წელს ოჯახი გადმოვიდა თბილისში და დასახლდა დღევანდელ არსენას ქუჩაზე⁶. იოველ გამრეკელი დიდშენს ეკლესიაში მსახურებდა მღვდლად. ირ. გამრეკელი მიაბარეს თბილისის სასულიერო სასწავლებელში, საიდანაც 1911 წელს გადავიდა თბილისის სასულიერო სემინარიაში და დაამთავრა 1917 წელს. მომდევნო წელს სწავლა განაგრძო როსტოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე. იმავე წელს თბილისის უნივერსიტეტის დაარსებისთანავე ირ. გამრეკელი გადმოვიდა თბილისში და ქართული უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა მე-4 კურსამდე.

⁵ იქვე გვ. 6.

⁶ საარქივო მასალებში აღნიშნულია: *ул. Мещовая, дом 29, кв. 440, а.н.ф. 1, № 2327, გვ. 22.*

ზემოთ მოტანილ გაურკვეველ საკითხებზე პასუხი საარქივო მასალაში ჯერჯერობით არა ჩანს, თუმცა იქვე მხატვრის ცხოვრების ამსახველმა ბევრმა საინტერესო ფაქტმა იჩინა თავი.

საყოველთაოდ ცნობილია მხატვრების გარკვეული ჯგუფის მნიშვნელოვანი პედაგოგიური ღვაწლი ჩვენი საუკუნის ათიანი წლების თბილისის მხატვრულ ცხოვრებაში. მათ ჩამოაყალიბეს სამხატვრო კურსები, კერძო თუ უფასო წრეები თბილისის გიმნაზიებთან, სადაც ქართველ ახალგაზრდობას საშუალება ჰქონდა აეთვისებინა სახვითი ხელოვნების ანბანი, გამოეველინა თავისი ნიჭი და შემოქმედებითი უნარი.

ერთ-ერთი დიდი ინიციატორი და პედაგოგიური საქმის მოამაგე იყო მხატვარი ნ. ვ. სკლიფოსოვსკი, რომელიც II ქალთა გიმნაზიაში მუშაობდა პედაგოგად და იქვე ხელმძღვანელობდა ხატვისა და ფერწერის კურსებს. მის პირად არქივში ასეთ ცნობას ვხვდებით: *«Параллельно со школой при I муж. гимназии, имевшей хорошо оборудованный рисовальный класс, по инициативе группы старых местных художников были организованы бесплатные вечерние курсы, руководимые академиком П. Трифоновым. В эту группу входили художники Шмерлинг, Габаев, Фогель и др., являвшиеся членами общества поощрения изящных искусств».*

როგორც ვნახეთ, წერილში ყველა პედაგოგი არ არის ჩამოთვლილი, მართალია, დასახელებულთა შორის არ ჩანს სოლოვიოვი, რომელსაც ირ. გამრეკელი თავის მასწავლებლად ასახელებს ყველა ავტობიოგრაფიაში, მაგრამ „და სხვები“ არ უფლებებლყოფს ამას. პირიქით, საფიქრებელია, რომ მათ შორის იყო სოლოვიოვიც, რადგან ნ. სკლიფოსოვსკიცა და ირ. გამრეკელიც ასახელებენ ვათა პირველ გიმნაზიას. რაც შეეხება ნ. გუდიაშვილის ცნობას, რომ ირ. გამრეკელი I გიმნაზიაში ხატვის კურსებზე სწორედ მ. სკლიფოსოვსკისთან დადიოდა, აქ ორი უზუსტობაა: ნ. სკლიფოსოვსკი არ ასწავლიდა I ვათა გიმნაზიაში, იგი II ქალთა გიმნაზიის პედაგოგი იყო და, მეორე, ირ. გამრეკელი არც ერთ ავტობიოგრაფიაში არ ასახელებს ნ. სკლიფოსოვსკის, რაც ანგარიშასასწევია. თავის მასწავლებლად იგი ყველგან მოიხსენიებს მიუნხენის აკადემიის პროფესორ სოლოვიოვს, თუმცა არსად არ აღნიშნავს მასწავლებლის სახელსა და მამის სახელს. ჩვენ მხოლოდ მწირი ცნობა გვაქვს მხატვარ ნ. სოლოვიოვზე, რომელიც თბილისში XIX საუკუნის ბოლო წლებში მუშაობდა და ვიცით, რომ მან გააფორმა საბავშვო ეთრნალ „ნობათის“ პირველი ნომრის ყდა¹. რაკი ჯერჯერობით არავითარი ცნობები არ გვაგვიჩნია ირ. გამრეკელის მასწავლებელ სოლოვიოვზე, ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ იგი მიუნხენის აკადემიის პროფესორი იყო. XX საუკუნის ოცდაი წლების მიუნხენი კი გამოირჩეოდა ექსპრესიონისტული მიმდინარეობით მხატვრობაში. ეს ფაქტი საგულისხმოა, მაგრამ სულაც არ არის საკმარისი სოლოვიოვის შემოქმედებითი სახის დასადგენად, რაც ჩვენთვის საინტერესოა იმის გასარკვევად, თუ საიდან შემოიჭრა ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ექსპრესიონისტული ნაწი. რაც შეეხება ნ. სოლოვიოვს, მის მიერ გაფორმებულ ეთრნალ „ნობათის“ ყდას ექსპრესიონიზმის ნიშანწყალიც კი არ ეტყობა. გარდა ამისა, ირ. გამრეკელის სემინარიაში სწავლის წლებში (ე. ი. როდესაც იგი ხატვის კურსებზე დადიოდა) შესრულებული ნამუშევრები გამოირჩევა რეალისტური მიდგომით. მათგან ჩვენთვის ცნობილია სამი სურათი. ორი, „თოვლი“ და

¹ზ. ურუშაძე. პირველი ქართველი გრაფიკორი გრიგოლ ტატიშვილი. თბ., „ბელოვანა“, 1959, გვ. 87.

„ციხე-კოშკი“, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში, ხოლო მესამე, ირ. გამრეკელის დედის, ნატალია ლუკიაშვილის პორტრეტი, გამოფენილია მხატვრის სახლ-მუზეუმში. „თოვლის“¹⁸ თარიღი, 1916 წელი, ავტორისეული ხელწერითაა აღნიშნული. დანარჩენ ორ სურათს თარიღი არ გააჩნია. შესრულების მანერით, კოლორიტითა და რეალისტური მიდგომით სამივე სურათი ძალიან ახლოსაა ერთმანეთთან, რაც ერთ-ერთი მანიშნებელია იმისა, რომ ეს სურათები ერთ პერიოდში უნდა იყოს შექმნილი. გვაქვს კიდევ ერთი, თარიღის დამადასტურებელი ფაქტი ბ. გორდეზიანის მოგონების სახით: როდესაც ირ. გამრეკელს პასუხი მოსთხოვეს სემინარიუმმა ამხანაგებმა ბრძოლით მოპოვებული ქართული ლიტერატურის გაკვეთილის გაცდენისათვის მან დარცხვენით მოიბოდიშა, რომ დედის პორტრეტს ვხატავ და „გარდა ამ სურათისა ჩემს თავში არაფერი შედისო“¹⁹. ვინაიდან მის შემოქმედებაში დედის სხვა პორტრეტი ჯერჯერობით უცნობია, უნდა ვივარაუდოთ, რომ სახლ-მუზეუმში გამოფენილი პორტრეტი სწორედ სემინარიაში სწავლის დროსაა შესრულებული, ე. ი. 1917 წლამდე. ბ. გორდეზიანის მოგონებიდან ვიგებთ იმასაც, რომ ირ. გამრეკელი სემინარიაში სწავლისას გატაცებული ყოფილა გიგო გაბაშვილის ნამუშევრებით. იგი, ბ. გორდეზიანთან ერთად, დიდხანს აკვირდებოდა ხოლმე ვიტრინაში გამოფენილ მის სურათებს და ცდილობდა მიეზადა გ. გაბაშვილისათვის²⁰. ეს ფაქტიც იმის დამადასტურებელია, რომ 1918 წლამდე ირ. გამრეკელის შემოქმედებას რეალისტური მიდგომა ახასიათებდა. ამგვარად, ვიდრე არავითარი ცნობა არა გვაქვს მის მასწავლებელ სოლოვოიოვზე, ირ. გამრეკელის 1919-1921 წლების ნამუშევრების ექსპრესიონისტული ხასიათი უნდა ავსნათ მხოლოდ მეორე და უფრო საფუძვლიანი მიზეზით. 1914-1921 წლებში ქართულ ხელოვნებაში საკმაოდ ძლიერი იყო ექსპრესიონისტული ტენდენციები, რასაც გვიდასტურებს ისეთ დიდ ქართველ მხატვართა შემოქმედება, როგორებიც არიან ლ. გუდიაშვილი, შ. ქიქოძე და სხვები.

ექსპრესიონიზმი ევროპაში ჩამოყალიბდა 1905-1912 წლებში. იგი გამოირჩეოდა მხოფლგაგების უკიდურესი ტრაგიკულობითა და სასოწარკვეთით. კაპიტალისტური სამყაროს მანკიერებათა წინააღმდეგ პროტესტი ხელოვნებაში წარმოჩინდა მხატვართა სუბიექტურ ხილვებში. მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედთა პროტესტი და კრიტიკა ხორცშესხმული იყო მისტიკური მოჩვენებებითა და მკაფიოდ გამოხატული პესიმიზმით, ექსპრესიონიზმი თავის დროზე, მაინც პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა შინაგანი მეამბოხე ხასიათით მანკიერებათა წინააღმდეგ ბრძოლის რთულ გზაზე. ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელმა სულიერმა დევრესიამ, რომელსაც თან ახლდა პასიური პროტესტი სუბიექტში ჩაკეტილი ამბოხობა, შესაფერი ნიადაგი პოვა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ მხატვრულ ცხოვრებაშიც. აღნიშნული პერიოდის საქართველო პოლიტიკური ქართველობის ასპარეზს წარმოადგენდა. მის მკერდზე გადაიარა 1905 წლის რევოლუციის მარცხმა და რეაქციის მძიმე წლებმა, პირველი მსოფლიო ომის უღიმგებელმა შედეგებმა მეფის რუსეთის ეროვნული ჩაგვრის ფონზე, მენშევიკების უხერხემლო პოლიტიკის უსუსურობამ, იმედგაცრუებამ და უიმედობამ. ეკონომიკური დაძაბუნებისა და პოლიტიკური ქაოსის ძნელბედობაში საზოგადოებას დაეუფლა ამოუცნობი სევდა, რაც ათიანი წლების ბოლოს ქართულ ლიტერატურაში „ცისფერყანწელთა“²¹

¹⁸ ბ. გორდეზიანი. *კრებული. თბ.*, „ხელოვნება“, 1958, გვ. 40.

¹⁹ იქვე, გვ. 40.

სიმბოლოზმის სახით გამოვლინდა, ხოლო სახვით ხელოვნებაში - ექსპრესიონისტული მიმართულებით. ეს უკანასკნელი ცალკე ორგანიზაციად არ ჩამოყალიბებულა, მაგრამ ექსპრესიონისტული ტენდენციების ქართული ეროვნული მტო საკმაოდ რელიეფურად გამოიკვეთა ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში.

ხშირად კამათობენ იმაზე, თუ რამდენად სწორია და ბუნებრივი უცხოეთიდან შემოსული მხატვრული მიმდინარეობის გადმონერგვა ეროვნულ ნიადაგზე. ამასთან დაკავშირებით ტიციან ტაბიძე აღნიშნავდა: „როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძნეში ატარებს. ნაციონალური აპერეფციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლოებული კავშირი აქვს“¹⁰. რაკი მართებულად მიგვაჩნია ასეთი მოსაზრება, დაუშვებტებით კიდეც ერი იმდენ ხანს ინარჩუნებს ეროვნულ ფორმებში გამოვლილ უცხოურს, რამდენ ხანსაც მის სულიერ ცხოვრებას სჭირდება.

ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში საწყის ეტაპზე ექსპრესიონიზმის გავლენა ბუნებრივ მოვლენად მიგვაჩნია. მხატვრის მძიმე სულიერი განწყობა გამოწვეული იყო თავისი ქვეყნის პოლიტიკური აშლილობით, უმედგეო ბრძოლებითა და სისხლისღვრით; ყველაფერთან ერთად, არსებულით უკმაყოფილო ახალგაზრდა მხატვრის თანდაყოლილი ემოციურობა და სტუდენტური სიღარიბე ბუნებრივ და ხელშეწყობ ნიადაგს წარმოადგენდა იმისათვის, რომ პესიმისტურ გრძნობებს ადვილად დაემორჩილებინა სათუთი ბუნების შემოქმედი. მთავარი და გადამწყვეტი მაინც მისი თანამედროვე ეპოქის მხატვრული ცხოვრების მაჯისცემა იყო, რომელსაც ირ. გამრეკელის ფაქიზი ალღო ღრუბლივით ისრუტავდა და მის სულიერ განწყობას ენათესავებოდა. მხატვრის კაემანა და არსებულით უკმაყოფილებას საფუძველი ჩაუყარა ჯერ კიდევ სემინარიამში. სურათის ნათელსაყოფად გადავხედოთ მხატვრის ცხოვრების ერთ-ერთ საინტერესო პერიოდს - 1911-1917 წლებს, როდესაც ის სემინარიამში სწავლობდა.

თავი I. სემინარიამში სწავლის წლები

როგორც საარქივო მასალებიდან ირკვევა, ირ. გამრეკელს საკმაოდ დიდი წვლილი შეუტანია სემინარიის არალეგალურ ცხოვრებაში. მხატვრის სახლ-მუზეუმში არსებობს სემინარიელთა მიერ გამოცემულ ხელნაწერ ჟურნალ „გვირგვინის“ ორი ნომერი, რომელიც ირ. გამრეკელს გაუფორმებია. ჟურნალში მოთავსებული წერილები, ლექსები და ნოველები ამჟრად მეტყველებენ სემინარიელი ახალგაზრდების უიმედობასა და განწირულობაზე. ეს არის ახალგაზრდების მწარე განცდის სამინელი დოკუმენტი. ჟურნალის ორ ნომერში, რომელიც ჩვენ ხელთაა, ნათლად ჩანს სემინარიელთა უმწეო მდგომარეობა, თუმცა აქა-იქ გაისმის ბედისადმი დაუმორჩილებლობის ხმა.

ვიდრე ჟურნალის არსზე ვილაპარაკებდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჟურნალს არავითარი მხატვრული კავშირი არა აქვს ექსპრესიონიზმთან, არც ლიტერატურულ და არც სახვით ნაწილში. ჩვენ მას შევხებით იმ დროის ქართველი ახალგაზრდების სულიერი განწყობის ნათელსაყოფად, რომელთა შორის ერთ-ერთი აქტიური წევრი ირ. გამრეკელი იყო.

¹⁰ ტ. ტაბიძე. ცისფერი ყანები. თბ., ჟურმ. „ცისფერი ყანები“, 1976, გვ. 25.

სწორედ მდიმს-სულიერმა განწყობამ და მანკიერი ცხოვრებით უმაყოფილებაში შეუწყო ხელი ირ. გამრეკელის შემდგომ ექსპრესიონისტულ ძიებებს გარკვეულ ეტაპზე. ამით იმის თქმა გვსურს, რომ ირ. გამრეკელის გატაცება მოდერნიზმდინარეობით, არ იყო მხოლოდ ევროპული და ქართული მხატვრული ცხოვრების ზეგავლენა, მას თავისი სოციალური საფუძველიც გააჩნდა.

აღნიშნულ ჟურნალებში მოთავსებულ წერილთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მაელის (ფსევდონიმია) წერილი, „მგლის შიშით ცნვარი ვის გაუწყვეტია“, სადაც კარგად ჩანს ის საფრთხე, რომელიც ჟურნალის რედკოლეგასა და ავტორებს მოელოდათ. მაელი წერს „ზოგი გვეუბნება, რომ მიზანი ცოტაა და საფრთხე დიდია“. ამაზე ვპასუხობთ „მგლის შიშით ცნვარი ვის გაუწყვეტია“. ასეთი ჟურნალები ზომ სხვა სასწავლებლებშიც არსებობს. მართა ჩვენთვის ზომ არ არსებობს საფრთხე. რაც შეეხება ჩვენი ჟურნალის პირველ ტალღას და მის თანამშრომლებს, უნდა გავითვალისწინოთ რა დრო იყო მაშინ და რა მიმართულების იყო ჟურნალი. მაშინ ნათლად დავინახავთ იმ უფსკრულს, რომელიც ყოფს პირველსა და მეორე გამოცემას¹¹. წერილის ავტორი, როგორც ჩანს, განგებ აკნინებს ჟურნალის პოლიტიკურ მნიშვნელობას, ამიტომ ხაზგასმით აღნიშნავს: „ჩვენ გვეკითხებიან, რა მიზანი აქვს ჟურნალს“. ჩვენ ვპასუხობთ, რომ „იგი უპარტიოა და ადგილი არ ექნება დამოზიადი არც კლასობრივ და არც პოლიტიკურ საკითხებს. რაც შეეხება მიზანს, ვერაფრის ვიტყვით. ჟურნალმა თვითონ უნდა დაგანახოთ მიზანი¹². წერილის ავტორმა კარგად იცის ჟურნალის შენიღბული მიზანი, ეროვნული თვითშეგნების გაღვივება, მაგრამ აშკარად ყველაფრის თქმა არ შეიძლებოდა და ამიტომაც, ზოგჯერ ჟურნალში ვხვდებით შენიშვნებს, რომ ლექსი შესწორებულია ან შემოკლებულია და სხვ.

სხენებული ჟურნალის პირველ ტალღაზე და მის პოლიტიკურ სიმძაფრეზე ვერაფრის ვიტყვით, მაგრამ საფრთხე რომ დიდი იყო ყოველთვის, ამას ადასტურებს ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის, იმ პერიოდში სემინარიის პედაგოგის იპ. ვართაგავას გამოსვლა 1917 წლის 12 მაისის სასულიერო სემინარიის პედაგოგიურ სხდომაზე, რომლის ოქმში ჩაწერილია მისი სიტყვა:

«Я не согласен с С. О. Малиновым. Национальные притеснения грузин воспитанников имело место до последних времен. Помните, что в 1911-12 годах лучшие ученики — грузины, как наприм. Маргиани — талантливый юноша, Чичуа и многие другие, выбрасывались на улицу по самой ничтожной, а то и без всякой причины, наприм: за одну только невинную мысль, издать ученический журнал»¹³.

საფრთხის სერიოზულობა, რომელიც ჟურნალ „გვირგვინის“ რედკოლეგასა და მის ავტორებს ელოდათ, აშკარაა, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი ფსევდონიმს ამოჰფარებოდა. ამის დამაბტკიცებელია ერთ-ერთი სემინარიელის ვ. ვარაზიანელის ლექსი „მუხთალო ბედო“. სამშობლოს ზვედრით დანაღვლიანებული ავტორი ბედს ემდურის, რისთვის გამაჩინე თუ ჩემს მამულს ვერ გაუწყვედი ნამდვილ მამობას, ზრუნვას და „შავ უფსკრულში ერს მიტოვებულს ვერ ვადირსებდი ცრემლის ნამობას“, „თუ შენ გნახავდი, შენ ჩემო ერო დაბეჩავებულს, ესოდ საბრალოს, თუ შენ დასთხევდი ჩემო

¹¹ ეთრ. „გვირგვინი“, №2, 1924, გვ. 17.

¹² იქვე, გვ. 17.

¹³ საქ. ემბრი. საბ. არქივი.

ღვთაებაზე, შენ შვილთა სისხლსა, სრულად ამოვ, და ესე მსხვერპლი უხვად წირული არ იქნებოდა საკეთილდღეოდ”¹⁴.

აღნიშნულ ჟურნალებში, ეროვნული მოტივების გარდა, გვხვდება გულუბრყვილო ფილოსოფიური განსჯანი, სადაც ამჟღავნდება სემინარიელთა ათეიზმი. მათ ოდნავაც არა სწამთ იმპექსიური ცხოვრება და სულის უკვდავება. სემინარიელთა გაუწყავად ლოგიკურ აზროვნებაში მოჩანს დიდი სწრაფვა ჭეშმარიტების შეცნობისაკენ. ჟურნალებში საკმაო რაოდენობითაა დიდაქტიკური ხასიათის წერილები და მოთხრობები, სატირული თუ იუმორისტული ლექსები, მარეების სემინარიელთა ცხოვრებიდან, რომლებშიც არ ინდობენ თავით ჟურნალის რედკოლეგიის წევრებსა და საყვარელ მასწავლებლებსაც კი; მსოფლიო ომის თემაში შემპარავად ურევენ სარკაზმს, არ ავიწყდებათ შარადები და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ურთიერთობანი, უკანასკნელი ცნობები; ამავე ჟურნალებში ახალგაზრდული უშუალოებით, სევდიანი ჰანგებით უმღერიან სიყვარულს. ასეთი ხასიათისა იყო ჟურნალი „გვირგვინი“, რომელსაც აფორმებდა ირ. გამრეკელი ფსევდონიმით „ირემი“. აქ ირკვევა მისი პოლიტიკური პოზიცია, ამჟღავნდება სემინარიელის გახედულება და ნაწილობრივ წარმოდგენა გვექმნება მის მხატვრულ შესაძლებლობებზე. ხელნაწერ ჟურნალებში ახალგაზრდა მხატვარს მოხერხებულად შეურჩევია ადგილები ლაკონური კომპოზიციებისათვის. იგი არასდროს იძლევა ნაწარმოებს ილუსტრაციას, მაგრამ ნაზატი გადმოგვცემს მის განწყობას. ასეთია შავი ფანქრით შესრულებული პეიზაჟი „ნათელი ღამე“ და „კარდის რტო“, რომლებიც სიყვარულის თემაზე დაწერილ ლექსებს შორისაა ჩახატული.

ყურადღებას იქცევს „გვირგვინის“ პირველი ნომრის ყდა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობით. ყდა შესრულებულია ათიანი წლების ქართული წიგნის გრაფიკაში გავრცელებული მხატვრული ხერხებით.

კუთხეაქვეილ ქაღალდზე დაწერილი ლექსის ორგანული ნაწილია ფოთლოვანი და ყვავილოვანი რტო ზედ ჩამომჯდარი მგალობელი ბუღბუღებით. თვით სათაურის „გვირგვინის“ თითოეული ასო მოხატულია ეკლიანი რტოს ღეროებისაგან. ხელოვნური მუქ-ჩრდილი გადმოცემულია ურთიერთგადამკვეთი მტრისებით. ჩვენ წინაშეა გაზაფხულის ზეიმი, გამარჯვება, რომელიც ლექსად ასეა გადმოცემული: „ვერც ზამთარმა ჩამოაჭვნო სურნელოვან ყვავილთ კონა“. აღნიშნულ თავფურცელზე თუ იმედის სიმბოლური გაზაფხულია გამოსახული, ჟურნალის მეორე ნომრის ყდაზე ადამიანის სევდიანი დასასრულია გადმოცემული, რომლის სიცოცხლეს გვირგვინად სიკვდილი ადგას, მაგრამ სემინარიელების სევდაში გამოკვეთილია ცოდნისადმი მართებული დამოკიდებულება; ეს ჩანს ნაზატის ქვეშ მოთავსებული ლექსიდან: „დროს სურთქვაში იკარგება კაცის ლტოლვა... კაცის ნდომა, და ვერ ხარობს... მის არსებას სულ თან დასდევს შემოდგომა, ქვეყნად კვდება ყოველივე... უკვდავია მხოლოდ სწავლა“¹⁵.

ლექსის ზემოთ მხატვარს გადაშლილ წიგნზე გარდიგარდმო მოუთავსებია საწერი ფრთა და ზედ დაუდგამს ადამიანის თავის ქალა, რომელსაც მარცხენა მხრიდან დაფნის რტო შემოუყვება. ძლიერების ნიშანი დაფნის რტო

¹⁴ეფრ. „გვირგვინი“ N2, 1924, გვ.27.

¹⁵ეფრ. „გვირგვინი. N2, 1924, გვ.15.

კომპოზიციურ და სიმბოლურ ერთიანობად გადააქვეს წიგნს, როგორც ადამიანის ცოდნის წყაროს და თავის ქალას, როგორც სიკვდილის უძლეველობის გამონათქვამს, ორივეს მარადიულობას. ფრთისა და წარწერის მიმართულება, რტოს მონახულობასთან ერთად, ფორმათა ერთგვარ რიტმ-ულობას წარმოქმნის.

ეურნალო „გვირგვინის“ ორივე ნომრის თავფურცელზე, ფორმისა და შინაარსის შერწყმასთან ერთად, საქმე გვაქვს მხატვრულად შეკრულ, დასრულებულ, ხატოვან კომპოზიციასთან.

„გვირგვინის“ მეორე ნომერში მოთავსებულია სემინარიელთა უსაყვარლესი პედაგოგის, სახელოვანი ქართველი კომპოზიტორისა და ლოტბარის, ია კარგარეთელის მეგობრული მარეი „ირმის“ შესრულებით. ამაყი სემინარიელები, რომელთაც არაერთი აჯანყება და გაფიცვა მოუწევიათ, უზმოდ ითმუნდნენ კომპოზიტორის ზოგჯერ „დესპოტობამდე“ მისულ სიმკაცრეს. ისინი პატივს სცემდნენ ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართულ პოლიტიკურ ბრძოლაში დაჭრილ და დახიზნებულ ნიჭიერ ლოტბარს, რომელიც თავდაუშოვდა ემსახურებოდა ეროვნულ საქმეს, ამიტომაც ია კარგარეთელის მარეული პორტრეტისთვის მიუწერიათ: „ჩვენი კომპოზიტორი“. ასეთ პატივს განა ყველა პედაგოგი ეღირობოდა სემინარიელთაგან. ახალგაზრდა მხატვრის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ პორტრეტულ მსგავსებასა და იმ ფიზიკურ ნაწლთან ერთად, რომელიც კომპოზიტორს პოლიციის თავდასხმამ მიაყენა, ერისკაცის ღრმად დაფიქრებული სახე და ფოლადივით მტკიცე ხასიათი გადმოუვია ია კარგარეთელის პორტრეტში.

პორტრეტულ მსგავსებას ირ. გამრეკელი მცირე ასაკიდან აღწევდა. საკმარისია გადავხედოთ მის საკარჯიშო რკეულს, რომელსაც აწერია: *«Тетрадь для рисования, уч. III-го класса, Ираклий Гамрекали, 1910 г.»*, რომ ამაში დავრწმუნდეთ.

რკეულში ვხვდებით ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღის“, ა. პუშკინის „კავკასიელი ტყვის“, ქრისტეს დაბადების ილ-უსტრაციებს. მათი ძირითადი ღირსებაა მოსწავლის საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი კომპოზიციების უშუალოება. ამავე რკეულში გვხვდება გამოჩენილ პირთა პორტრეტები, რომლებიც გადმოღებულია ცნობილი მხატვრების ნაწარმოებებიდან, როგორიცაა: დელაროშის „ნაპოლეონი ელბაზე გამარჯვების წინ“, ბრუენეს „ლოცვა თასზე“, შამილის პორტრეტი ახალგაზრდობაში და სხვა, რომლებიც მასწავლებლის დავალებით უნდა იყოს შესრულებული. პორტრეტული მსგავსება ყველგან დიდია, მას ეს თვისება შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდშიც გაჰყვა, თუმცა პორტრეტული მსგავსება ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში არასოდეს დასულა ფოტოგრაფიამდე, იგი ყოველთვის მხატვრულ ასპექტში იყო გადაწყვეტილი.

ეურნალო „გვირგვინი“, საკმაო წარმოდგენას გვიქმნის სემინარიელთა ცხოვრებასა და ირ. გამრეკელის თვალთ დანახულ მის ამსახველ ეპიზოდებზე. ეურნალს გააჩნდა ცალკე განყოფილება — „კორიანტელი“, რომელშიც ათავსებდნენ სატირული თუ იუმორისტული ხასიათის წერილებსა და სურათებს. ეურნალის უცვლელი მხატვარი „ირემი“ მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ვერ შოულობდა საჭირო სახატავ მასალას, არ იშურებდა უნარს, ხატოვნად გადმოეცა საკუთარი და მეგობრების ცხოვრება. ერთ-ერთი ასეთი სურათთაგანია „სემინარიელები ჰავლეს დუქანში“. მაგიდას შემოსხდომა ოთხი სემინარიელი, რომელთა მოდუნებულ პოზებში კკითხულობთ

ბახუსით დამარცხებული ახალგაზრდების აზრდაკარგულ მოძრაობას. იატაკზე მიგდებული ჭუდი, წაქცეული ბოთლი, დავარდნილი წიგნი და გატეხილი თეფში თითქმის ერთგვარად ხაზს უსვამს შექმნილ სიტუაციას. ერთი სემინარიელი პირდაპირ ბოთლიდან სვამს ღვინოს, მეორე უაზროდ დასჩერება იატაკს გაჩაჩხვლი ფეხებს შორის, მესამეს თმა აბურძღვნიდა მის პათეტურად გაშლილ ხელს ალკოჰოლით დაუძლურებული აზროვნება ამუხრუჭებს, მეოთხე სემინარიელი ჯერ ყოჩაღად ცლის ჭიქიდან ღვინოს. გაუწავავი ხელით შექმნილი ეს ეანრული ნაწატი გვიჩვენებს კომპოზიციის მთლიანობით, მხატვრის უნარით გაგვიყოლიოს თავისი ფიქრისა და განცდისაკენ, გვაგრძნობინოს სევდანარევი იუმორი. მხატვრის წიკპურტი ზედმიწევნით მეტყველია აღნიშნულ სურათში, მაგრამ იქვე მის თანაგრძნობასაც ვხედავთ. სემინარიელთა ღარიბული მაგიდა ცარიელია. ზედ მხოლოდ ღვინის ბოთლი, ჭიქები და ორი საფურცელია. ახალგაზრდების სახზე ვერ ვხედავთ მზიარულ გამომეტყველებას. ისინი დაღვრემილნი არიან, ვინ იცის, იქნებ სემინარიიდან გარიცხეს კიდევ, რაც საკმაოდ ზმირი მოვლენა იყო იმ დროისათვის. ეს იყო 1915-1916 წლები, როდესაც რევოლუციურად დამუხტული ატმოსფეროს პირობებში საღად აზროვნება, ზმირად, სიცოცხლის ფასად უჯდებოდა სემინარიელს.

1917 წლის 18 აპრილს, როდესაც ირ. გამრეკელი ჯერ კიდევ სემინარიამში სწავლობდა, ფრიად საინტერესო ფაქტი მოხდა, რომელსაც იპ. ვართაგავა, როგორც მოწინავე პედაგოგი, თავის დროზე, პედაგოგიურ სხდომაზე აქტიურად გამოეხმაურა და თანაურგრძნო კიდევ სემინარიელთა პრეტესტს. საარქივო მასალა გვაცნობს მოსწავლეთა გულისტკივილს და თითოეული პედაგოგის პოზიციას, მაგრამ, სამწუხაროდ, არც ერთი მონაწილე სემინარიელის გვარი არ არის დასახელებული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათ შორის უნდა ყოფილიყო ირ. გამრეკელიც, რადგან არალეგალური ჟურნალის რედაქციის წევრი და მხატვარი უთუოდ იქნებოდა იმ ოთახსამოცდაექვსი სემინარიელის გვერდით, რომლებიც იბრძოდნენ ცარიზმის დამცველი პედაგოგების მომორებისათვის.

1917 წლის 12 მაისს შედგენილ ოქმში ვკითხულობთ:

«В этой резолюции съезд воспитанников предъявляет к одной группе преподавательской корпорации сей Семинарии Тяжкие обвинения и просит, во имя защиты ученических интересов и блага самой Семинарии, удаления их из неё (Семинарии)»¹⁶.

ამის შემდეგ საარქივო დოკუმენტებში ვკითხულობთ თითოეული პედაგოგის დახასიათებას, სადაც აღნიშნულია, რომ ეს მასწავლებლები გამოირჩევიან სიზარმაცით, ზოგი მათგანი გაკვეთილებს არ ატარებს, ზოგიერთი მოწაფის პასუხს არც კი ისმენს, ზღაპრად რომ უამბოს სემინარიელმა, სამიანი განადგებული აქვს. აღნიშნული პედაგოგები აქტიურ მონაწილეობას იღებენ მოსწავლეთა გარიცხვაში. 1912 წელს სწორედ ამ დასახელებული პედაგოგების წყალობით სემინარიამ მომხდარი აჯანყების გამო გაირიცხნენ ქართველი მოსწავლეები.

ასეთ დაძაბულ ვითარებაში ბუნებრივია იპ. ვართაგავას გამოსვლა, რომელიც ამავე სემინარიამში სწავლის დროს, 1893 წელს გარიცხეს სემინარიიდან

¹⁶საქ. ცენტრ. საბ. არქივი

იმისათვის, რომ სხვა სემინარიელებთან ერთად გაიფიცა და მოითხოვა ქართული ლიტერატურის ისტორიის სწავლების შემოღება. ახლა უკვე, როგორც პედაგოგი, იგი მხარში ამოუდგა თავის მოსწავლეებს და მართალი სიტყვა შეაწია სხდომაზე ახალგაზრდებს.

სემინარიელები, რომლებიც გაბედულად იბრძოდნენ ეროვნული და პოლიტიკური უფლებებისათვის, უკიდურეს მატერიალურ გაჭირვებას განიცდიდნენ. ორ-ორი ერთ საწოლზე ივნენ ლოგინისა და უფულობის გამო. მათი უმრავლესობა დაავადებული იყო ბრონქებით, პლევრით და სხვადასხვა სენით.

ამავე საარქივო მასალაში ვკითხულობთ ირ. გამრეკელის ოჯახურ მდგომარეობის შესახებ:

«Сведения о семейном положении: всего 8 душ. Отец, мать, 3 сестры, два брата и тети. Один учится в семинарии. Состояние посредственное».¹⁷

ირ. გამრეკელის ოჯახურ მდგომარეობამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა მისი სპეციალობის არჩევაში, რაც, ერთი მხრივ, მშობლების დაქინებულ რჩევას ემყარებოდა, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალგაზრდა სემინარიელის გაუბედაობას. როგორც ჩანს, ირ. გამრეკელი არ იყო დარწმუნებული თავის ნიჭსა და უნარში, რაც შეიძლება მივაწეროთ მის თავმდაბლობასა და ხელოვნებისადმი მოკრძალებულ დამოკიდებულებას. მწერალი დ. კასრაძე იხსენებს: *«...მცოვან კრიტიკოს იპოლიტე ვართაგავს მოწმობით, თურმე ირაკლი „გაკვეთილების დროს“ უფრო ფერად-ფერადი ფანქრებით ვარჯიშობდა. ერთხელ ისე მომხიბლა, მეუბნება იგი — რომ სერიოზულად ვურჩიე ირაკლის სამხატვრო სკოლაში გადასულიყო». - ეტყობოდა, ყმაწვილს მშობლებისთვისაც გაუბედნა, სამხატვროში გადამიყვანათო. მშობლებს ცეცხლი მოსდებოდათ, როგორ თუ „სამხატვროში გადაგიყვანათ? მიმშილით გინდა, რომ გადაიღრძო? მშობლების ასეთი პროტესტი გასაგები იქნება, თუ გავიხსენებთ, როგორ ფასდებოდა საზოგადოდ ხელოვნება და მით უმეტეს მხატვრობა. მხატვრებს ისე უყურებდნენ, როგორც ცხოვრების გერებს».¹⁸*

მხატვრის გაუბედაობასა და ოჯახურ წინააღმდეგობას მხოლოდ დროებითი ხასიათი ჰქონდა. სამედიცინო ფაკულტეტის მე-4 კურსის სტუდენტი, ირ. გამრეკელი რწმუნდება, რომ ხატვა მისი სტიქიაა. მიუხედავად იმისა, რომ 1919 წლიდან, ე.ი. სტუდენტობის პერიოდში, იგი მხატვართა გამოფენებზე მონაწილეობს, ერთხანს ყოყმანობს და მიმართავს ანატომიის მასწავლებელს, პროფესორ ალ. ნათიშვილს: *«ექიმის პროფესია სჯობს, თუ მხატვრისო. გულობილმა და დაკვირვებულმა პედაგოგმა უპასუხა: — სჯობია იყო მხატვარი, ვიდრე ჩვეულებრივი ექიმიო. ირ. გამრეკელი, რომ ხატვით არ ყოფილიყო გატყეპული, ის არავის რჩევას არ მიიღებდა. რჩევა მხოლოდ საბაბი იყო ბუნებით ხელოვანისათვის, გაჰყოლიდა მისთვის საყვარელ და ერთადერთ ჭეშმარიტ ზნახს. 1921 წელს ირ. გამრეკელი თავს ანებებს სწავლას და მუშაობას იწყებს „თავტრთან არსებულ კლუბში მხატვრად და იქვე წითელარმიელთა წრეებში ხატვის მასწავლებლად»¹⁹. სტუდენტობისა და კლუბში მუშაობის წლებში იგი ფესხამელის კერვით ირჩენდა თავს, მაგრამ ხატვისათვის არასოდეს უღალატია.*

¹⁷ ნაქვემოტ. საზ. არქივი

¹⁸ დ. კასრაძე. კრებულის. თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 58.

¹⁹ ხელოვნების არქივი. პირადი ფურცელი კადრების აღრიცხვისთვის.

თავი II. დაზღუდრი მხატვრობა და გრაფიკა

შემოქმედებით გზაზე ირ. გამრეკელის პირველი მნიშვნელოვანი გამარჯვება კოლტ მარჯანიშვილის სახელს დაუკავშირდა. მაგრამ, ვიდრე მის თეატრალურ მოღვაწეობას შევეჩვიოდეთ, თვალი გადავაკლოთ იმ ნამუშევრებს, რითაც მიიპყრო დიდი რეჟისორის ყურადღება ახალგაზრდა მხატვარმა.

ირ. გამრეკელის პირველი სერიოზული განაცხადი ხელოვნებაში, უნდა ვივარაუდოთ 1919 წლიდან, როდესაც მან, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ექიმის პროფესია აიძვია, თუმცა ხატვისათვის თავი არ გაუწეხება და ამავე წლიდან მხატვართა გამოფენებზე იღებს მონაწილეობას. ამ პერიოდის ნაწარმოებები ძირითადად თავმოყრილია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში. მათი რაოდენობა დიდი არაა, მაგრამ ზედმიწევნით საინტერესოა და ამავე დროს შეუსწავლელოც. ჩვენ არ ვიცი იმ პერიოდის ნამუშევართა თავდაპირველი რაოდენობა და არც ის, რამდენად სრულად მოაღწია ჩვენამდე აღნიშნული პერიოდის ნაწარმოებთა ამ ჯგუფმა, მაგრამ ერთი რამ უდავოა, აქ მხატვარი თავისუფალია სავარჯიშო, სტანდარტული თემებისაგან. აქ უკვე ვხედავთ სემინარიის წლებში შესრულებული ნამუშევრებისაგან რადიკალურად განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომას. აღნიშნული პერიოდის თითო-ორიოლა ნამუშევარზე მხოლოდ ზოგად ფრაზებს წაწყდება მკითხველი ირ. გამრეკელზე დაწერილ წერილებსა თუ მოგონებებში. ამ პერიოდის ნამუშევრები, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა იმით, რომ მხატვრული გზების ძიების მეტყველ სურათს წარმოადგენს, გარდა იმისა, რომ ათი-ოციანი წლების საქართველოს მხატვრულ მიმდინარეობათა ერთგვარი კრებულოც არის.

ოციანიწლების ქართული შემოქმედებითი ცხოვრება თავისი დაჯგუფებითა და სხვადასხვა მიმდინარეობით მოგვაგონებს მიწისძვრით გამოწვეული ბუნების წიადიდან ერთდროულად ამოხეთქილი მრავალი წყაროს დინებას, რომელთაგან ზოგი სწრაფად - დაიწრტება, ხოლო ზოგი თავის მაცოცხლებელ თვისებებს დიდი ხნით შეინარჩუნებს და ხალხის სამსახურში ჩადგება. ასეთი მიწისძვრა იყო 1917 წლის რევოლუცია და 1921 წელს საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება, რომელიც საზოგადოების ყველა ფენისა და წევრისათვის არ იყო ერთნაირად გასაგები ან მისაღები. ახლად შექმნილი საბჭოთა ქვეყნის განვითარების გზები და მომავალი, სხვადასხვაგვარად ესახებოდათ, როგორც პროგრესულად მოაზროვნე, ასევე ოპოზიციურად განწყობილ ადამიანებს. შედეგად, აღნიშნული პერიოდის ქართულმა მხატვრულმა ცხოვრებამ რთული და საინტერესო სახე მიიღო, რაც გამოვლინდა მის წინააღმდეგობრივ ხასიათსა და მებრძოლ ბუნებაში. იდეურ თვალსაზრისთა ბრძოლის ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენდა რადიკალურად საწინააღმდეგო მიმდინარეობათა წარმოშობა, მხატვრულ მრწამსთა შეჯახება, რაც მაშინდელ ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მკაფიოდ აისახა. მხატვრულ-იდეურ ბრძოლაში მნიშვნელოვანი კვალი დატოვეს, ერთი მხრივ, „ცისფერყანწლებმა“ და „აკადემისტებმა“, ხოლო, მეორე მხრივ, მემარცხენე „ფუტურისტებმა“ და ახალგაზრდა „პროლეტკულტის“ შემოქმედებითმა ჯგუფებმა. ეს უკანასკნელი სახით ხელოვნებაში ოციანი წლების დასასრულს „რევმასად“ ჩამოყალიბდა, ხოლო უფრო გვიან — „სარმად“. ქართულ ლიტერატურაში ადრე გაჩნდა გაერთიანებები. სახით ხელოვნებაში არ იყო ასეთი მკვეთრი გამოიჯვნა, თუმცა ქართველ მხატვართა საზოგადოება,

რომელიც 1916 წლის მაისში შეიქმნა, ძალიან ჰერელი იყო თავისი შემადგენლობით. აღნიშნულ საზოგადოებაში გაერთიანებული იყვნენ რადიკალურად საწინააღმდეგო მხატვრული თვალსაზრისის მქონე მხატვრები: ლ. გუდიამვილი და მ. თოიძე, დ. კაკაბაძე და დ. გველუხიანი, მ. გოცირიძე და ქ. მაღალაშვილი, ე. ახვლედიანი და სხვები. სხვადასხვა მხატვრული თვალსაზრისის მხატვრები მიკედლებული იყვნენ შესაბამის ლიტერატურულ ჯგუფებთან და მათი დროშით იბრძოდნენ.

ირ. გამრეკელი ოფიციალურად 1924 წლამდე არც ერთ მხატვრულ ჯგუფს არ ეკუთვნოდა. 1919-1924 წლებში მის ნაწარმოებებში ვხვდებით: ექსპრესიონისტულ და კუბისტურ-ფუტურისტული ხასიათის ნამუშევრებს. ზოგი მათგანი დათარიღებულია ავტორის მიერ, უმეტესს კი თარიღი არა აქვს. მთელი ამ კოლექციის ერთობლივი პერიოდიზაცია ჯერჯერობით ირ. გამრეკელის თანამედროვე მხატვრების, მწერლების, მეგობრებისა და მეუღლის ელ. გამრეკელის მოგონებებს ეყრდნობა. ვინაიდან აღნიშნული კოლექცია მცირერიცხოვანია, დაახლოებით ორმოცდაათამდე ნაწარმოებს მოიცავს, თავად პერიოდიც ხანმოკლეა, შვიდი-რვა წლისაგან შედგება, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისი კი სხვადასხვაგვარი, ძნელდება იმის გარკვევა, თუ რომელ მიმდინარეობას უფრო ადრე შეეთვისა მხატვარი და რასილრებით. მაგრამ ჩვენ მაინც შევცდებით ნაწარმოებები დავაჯგუფოთ მიმდინარეობათა მიხედვით და თვით მიმდინარეობაც განვსაზღვროთ ირ. გამრეკელის შემოქმედებითი ცხოვრების შესაბამისად. ერთი რამ ცხადია, გარკვეულ პერიოდში, მხატვარმა, თავისი სულიერი განცდების გამოსავლენად, ყველაზე საუკეთესო გზად მიიჩნია ზემოთ დასახელებულ მიმდინარეობათა მხატვრული პრინციპები. ამას ხელი შეუწყო ირ. გამრეკელის მხატვრული აზროვნების მიდრეკილებამ დეკორატიულობისა და კონკრეტული შინაარსის მატარებელი ფორმების განზოგადებისაკენ, ხოლო ეს თვისება ზედმიწევნით ესადაგება როგორც ექსპრესიონიზმს, ასევე კუბიზმსა და ფუტურიზმს. თითოეული უხვად იყენებს დეკორატიულ ელემენტებსა და აბსტრაქტული აზროვნების პრინციპებს.

ირ. გამრეკელის პესიმისტური განწყობილება შემზადებული იყო სწორედ 1918-19 წლებისათვის, როდესაც მისი სანუკვარი ქვეყნის მომავალი ბეწვზე ეკიდა. სევდიანი განწყობა და არსებულის წინააღმდეგ პროტესტი ჯერ კიდევ სემინარიის წლებიდან მოჰყვებოდა მხატვარს, რაც მაშინვე გამოვლინდა, როგორც კი შემოქმედებითი თავისუფლება მოიპოვა.

გოდებს და ბორგავს, იბრძვის მხატვრის შინაგანი სამყარო, რასაც აშკარად ვხედავთ მის ნაწარმოებებში: „სალომეა“, „კაენი და აბელი“, „უიმედობა“, „გოდება“, „სამი ფიგურა“, „ქალი ფორთოხლებით“, „ორეული“, „მზის ჩასვლა“ და სხვ. (ზოგიერთი სურათის სახელწოდება პირობითად შეარჩიეს მხატვრის მეუღლემ — ელენე გამრეკელმა და მისმა მეგობრებმა ერ. ვარნაძემ და შ. ალხაწიშვილმა). აღნიშნულ ნაწარმოებთა განხილვის დროს უნდა გავითვალისწინოთ ის აზრები, რომ ისინი შესრულებულია მხატვრის საკუთარი შემოქმედებითი ხაზის ძიების პერიოდში, როდესაც იგი ჯერ ახალგაზრდა და გამოუცდელია, არა აქვს პროფესიული განათლება. ამიტომ დასახელებულ ნაწარმოებთა შორის ვხვდებით, როგორც მეტ-ნაკლები მხატვრული დონის ნაწარმოებებს, ასევე წმინდა ესთეტიკური ამოცანების ძიებას და ზოგჯერ შემოქმედებით ექსპერიმენტებას.

ზემოთ ჩამოთვლილ ნაწარმოებთა თემების დიდი ნაწილი ძირითადად ადამიანისადმი მიძღვნილი, რომელსაც უმეტესად არა აქვს ეროვნული და ეპოქალური ნიშნები. ნაწარმოებთა ერთ ნაწილში მისი თანამედროვე ქალაქის ევროპულ ყაიდაზე აღზრდილი ადამიანები არიან გამოსახული, რაც გადმოცემულია მათი ჩაცმულობითა და ცხოვრების წესით („კაფემი“, „ორკესტრი“, „შევიანობა“ და სხვ.). აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში ყოველთვის არ ვხვდებით ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ თვისებას - ადგილის, დროის. ისტორიულობისა და ეროვნულობის უფლებელყოფას და მისგან დამოუკიდებლობას. აღნიშნული მიმდინარეობა ასეთ სამუალებებს მიმართავს ცხოვრების არსის ზოგადი სურათის გადმოსაცემად. ძირითადად ირ. გამრეკელი ამ უკანასკნელ მხატვრულ ზერზს მისდევს. იგი გადმოგვცემს არა კონკრეტული ადამიანის, არამედ ზოგადად, ადამიანის სულიერ განწყობას, გრძნობათა ჭიდილს. ადამიანი მხატვრის შემოქმედებაში სამყაროს ზედვის ცენტრს წარმოადგენს.

აღნიშნულ ნაწარმოებთა ნახატი უმეტესად კონტურულია, ხაზი - ტენილი, ფორმები - კუთხოვანი, ზოგჯერ - გლუვიც. პერსონაჟებს ახასიათებთ სახეთა ფანტასტიკური გროტესკულობა, დაგრძელებული, ჰიპერბოლური პროპორციები, დამჭლევებული სხეულები, სეკდიანი, კაქშით აღსავსე, ზოგჯერ სულის შემძვრელი ცარიელი თვალები. ყველა ეს თვისება მაყურებელში ქმნის გამოუჯაბოებელ მდგომარეობით წარმომართის მიმე ატმოსფეროს, რაც ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ექსპრესიონიზმისა. ამ ჯგუფის ნაწარმოებებს აერთიანებთ ექსპრესიონისტული მხატვრული პრინციპებიდან გამომდინარე სტილური ნიშან-თვისებებიც: დინამიზმი, როგორც დრამატიზმის გაძლიერების ერთ-ერთი ზერზი, სიბრტყობრიობა, საგნის ფაქტურისა და ფერის პირობითობა, მათი დამორჩილება იდეისადმი, აგრეთვე, საპაქო და ხაზობრივი პერსპექტივის დარღვევა ნატურალიზმის საპირისპიროდ. ავტორი ამოცანად ისახავს გავარანოზინოსს ობიექტური განცდებით გამოწვეული ტიპილი, რომლისთვისაც ობიექტური გარემო და საგნები მხოლოდ და მხოლოდ დამხმარე მასალას წარმოადგენენ. იგი შეგნებულად ანგრევს ფორმებს გრძნობათა გასამუქებლად.

ხელოვნებაში მიზანი ყოველთვის განსაზღვრავს მხატვრულ სტილს, რაც ზედმიწევნით მკვეთრად გამოიხატა იმპრესიონისტებისა და ექსპრესიონისტების მსოფლმხედველობათა დაპირისპირებაში. როგორც ვიცით, ექსპრესიონიზმს განიხილავენ იმპრესიონიზმის საწინააღმდეგო მხატვრულ მოვლენად. უკანასკნელის პოზიტიური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, რომელიც გაურბის მოვლენათა ღრმა ახსნას, ამოცანად ისახავს კონკრეტული გარემო გადმოსცეს ოპტიკურ შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით ფერისა და სინათლის მრავალგვარი ნიუანსირებით, ხოლო ექსპრესიონიზმისათვის კონკრეტული საგანი, ან გარემო მხოლოდ დამხმარე სამუალებაა ზოგადის გამოსახატავად.

«Не внешняя реальность предмет экспрессионистского искусства... Если художник изображает закат, то его задача не выразить впечатление от единичного заката, а выразить представление о закате вообще, так сказать, «закатность»»²⁰.

ექსპრესიონისტების მხატვრული მრწამსი გამომდინარეობს ცხოვრების მკაცრი სტიქიის მტკივნეული განცდიდან, რომელსაც თავისი პაციფისტური

²⁰Л. Я. Являчинская. Экспрессионизм, М.-Л., Огиз-Изгиз, 1931, стр. 12-13.

ბუნების გამო კი არ ებრძვიან, როგორც ამას აკეთებენ მათსაკვით შეძრწუნებული რევოლუციური სულისკვთების მხატვრები (გ. გროსი, გ. და ლ. გრუნდიგები, ე. დიხი და სხვანი), არამედ მოუხმობენ „მინაგან სულიერ ხმებს“ და გოდებენ. ექსპრესიონისტები „სულის პრიმატიდან“ გამომდინარეობენ. ხელოვნების ერთადერთ ჭეშმარიტ ზღად და ასანჯის მაგივრად ფორმად ისინი თვლიან ადამიანის სუბიექტურ წარმოდგენებსა და განცდებს. ყველა ამ თვისებასთან ერთად ირ. გამრეკელის ნაწარმოებებში გვხვდება რელიგიური თემა, რაც კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ექსპრესიონიზმისა.

რელიგიურ თემაზეა შექმნილი ირ. გამრეკელის ნაწარმოები „კაენი და აბელი“, რომელიც ავტორს 1921 წლით დაუთარილებია. სურათის სახელწოდება შ. ალხანშვილის მოგონების მიხედვითაა აღდგენილი. ნაწარმოებში სხვა, რაიმე რელიგიური ნიშნები არ არის გადმოცემული. სურათის მიხედვით ძნელი გავიგოთ, იზიარებს თუ არა ირ. გამრეკელი ბაირონის ფილოსოფიური დრამის „კაენის“ ავტორსეულ კონცეფციას, სადაც კაენი პირველი ადამიანია, რომელიც იბრძვის მონური მორჩილების წინააღმდეგ. შესაძლოა, რელიგიური თემა ნაწარმოებში გამოყენებულია ძმათა შუღლის ტრაგედიის ზოგადი არსის, მისი მორალური სიმანინჯის გადმოსაცემად. აღნიშნული ნაწარმოების მხატვრულ ამოცანას წარმოადგენს რთული და მკვეთრი პლასტიკის გადმოცემა. კაცისკვლის შემწარავ სურათში ჩაქსოვილია სხარტი და მოქნილი მოძრაობის მომხიბვლელობა. შავი კონტურით მოხაზული მათი ფიგურები ორი ძირითადი ფერითაა გადმოცემული; კაენი შავით, აბელი ტერაკოტის ფერით. ორივე ფიგურა სქემატურია, არა გვაქვს ფორმების მოდელირება, მაგრამ დიდი არტისტიზმითაა წარმოდგენილი მკვლელობის დამახული მომენტი. გამშაგებული ბრძოლა გადმოცემულია ტენილი ხაზთა მძაფრი დინამიკით და ფერთა კონტრასტის საშუალებით. ღია ყვითელ ფონზე იშვიათი მხატვრული სიგნალითაა გამოკვეთილი აბელის ძირს გაწოლილი და კაენის ხანჯალშემართული ფიგურები. მხატვარი კაენის თვალებს არც კი გადმოგვცემს, მათ ადგილზე მხოლოდ დაწვების სინითლესთან შეერთებული წითელი ლაქებია. იქნებ, გონების თვალის უქონლობის გამოსახატავად. წანაგვან ფორმათა მიუხედავად, ფიგურები გამოირჩევიან პლასტიკურობით, ხოლო მთელი სურათი — მხატვრული უფექტით.

ამავე პერიოდის ნაწარმოებებს უნდა მივაკუთვნოთ „უიმედობა“, რომელშიც მოცემულია უკიდურესი სასოწარკვეთის ზოგადი სურათი მტირალი ქალის სახით. კონტრასტულ ფერთა ლაკონიზმში ადვილად იკითხება მკერდზე მკვდარი სხეულივით ჩამოკიდებული, ნერვიული კონვულსიებით დაკლაკნილი ხელის მტევანი, რომელსაც კომპოზიციური და აზრობრივი ცენტრი უმცირავს სურათში. მართალია, ვერ ვხედავთ მკლავებით დაფარული ქალის სახეს, მაგრამ მისი სხეულის მოხაზულობა დამკლავების განლაგება ავადმყოფურად მთრთოლარე ხელის მტევანთან ერთად, გადმოგვცემს ადამიანის სულიერი ტანჯვის ცხად სურათს. ქალის უმწეობას ამძაფრებს პათოლოგიურად გრძელი მკლავები, რომელთა პარალელური ხაზები, ხელის მტევანებთან ერთად, მწვანე წაგრძელებული ფოთლების ფორმებს იმეორებენ და მათთან ერთობლივ რიტმულ კავშირს ქნიან. ქალის დაფარულ სახეში ნაგულისხმევი უიმედობა ხელის მტევანზეა გამოსახული. ნაწილობრივ ზაგის მოხაზულობიდანაც ჩანს მძიმე განცდის კვალი.

ეს თემა კიდევ უფრო მძაფრად არის წარმოდგენილი ნაწარმოებში – „გოდება“, რომელიც ახლოს დგას „უიმედობასთან“ კომპოზიციური გადაწყვეტითა და მხატვრული ხერხებით. ტანტის ერთ კუთხეში ჩამოხედარ ქალს უზარმაზარ ჩონჩხისებურ ხელის მტევანში ჩაუმალავს სახე. ნერვიულად დაძაბული ხელი ქალის სახეს ნიკაბიდან კეფამდე შემოსალოტვია, ხოლო მეროდ ხელი მკერდამდე აწეულ მუხლს ჩაჭრენია. აქაც კონველსიური ხელებით გადმოგვცემს მხატვარი თემის არსს.

ნაწარმოების მხატვრული ღირსებაა ძლიერ ემოციათა დამაჯერებლობა და ტენილ ფორმათა მეტყველი შინაგანი დინამიკა, რასაც გამოსახვის უკიდურესი, ჰიპერბოლური ხერხებით აღწევს მხატვარი.

ორ. გამრეკელი იმავე სევდის მოტივს სხვა მხატვრული ხერხებით გადმოგვცემს ნაწარმოებში „სამი ფიგურა“. „უიმედობაში“ თუ ფორმათა კუთხოვანება შერწყმულია ფერის ლაკონიზმთან, „სამ ფიგურაში“ დენადი ხაზების მოქნილობა ჩაფლულია ფერთა სიჭარბეში. აქ ადამიანის სევდა ხუნების ამოუცნობ, ჭრელ საშუაროს დაპირისპირება. სამი მიშველი თვალუდნაბრისი ფიგურა ერთიანობის პირისპირ დგას აბსტრაქტულ ფანტასტიკურ გარემოში, რომელიც ზღვის ფსკერის ლანდშაფტს წაგავს. მათი სქემატური სახეები წუხილისაგან დამანჭლულა. შავი კონტურით შემოსაზღვრულ წარმოდგენულ ფიგურებს პირობითი მუქ-ჩრდილი ფერად ზოლებად გასდევს, რაც სურათის დინამიკას აძლიერებს აღნიშნული ნაწარმოების ფანტასტიკურ-დეკორატიული ფონი დატვირთულია როგორც ხაზთა დინებით, ასევე ფერთა სიუხვით, მაგრამ დაცულია კოლორიტული შეხამება და მთავარი თემა მკვეთრად გამოირჩევა დამხმარე ელემენტებისაგან. მშფოთვარე ხუნების სიჭრელი ჩაძირული სამივე ფიგურა მკაფიოდ იკითხება. სხეულთა ავადმყოფური ფორმების მიუხედავად ხაზთა დინამიკა მხატვრული ეფექტის საფუძველია და განსაზღვრულიც.

ზოგიერთ ნაწარმოებში თუ მხატვარი სევდას ადამიანთა მწუხარე სახეებით გადმოგვცემს, ზოგში უაზრო და გამყინავ, ცივ ღიმილს იყენებს შინაგანი პროტესტის გამოსახატავად. ასეთია მისი „ქალი ფორთოხლებით“. მის ფართო თვალეში მხატვარს თეთრი სივარდიელ ჩაუხატავს. უაზრო ღიმილი, თეთრ თვალეებთან ერთად, ქალის გამოფიტულ სულს გვაგრძნობინებს, რასაც სხეულის ექსტრავაგანტური პოზაც უწყობს ხელს. ჩვენ წინაშეა მანჩიდი, გრძოზაგამოცლილი სული, რომელიც მხატვარს აწუხებს და ამ წუხილს იგი მაყურებელს უზიარებს. მხატვრის თანამედროვე ეპოქა მინიშნებულია ქალის თმის ვარცხნილობითა და გრეხილი სკამის ფორმით. ნაწარმოების მხატვრული ეფექტი აგებულია დეკორატიული ელემენტების ლაკონიზმზე, ფერთა კონტრასტსა და მოცულობითი ფორმების სიბრტყით ფორმებთან დაპირისპირებაზე. ქალის ფიგურა თუ სიბრტყობრიობით გამოირჩევა, რაც კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის სულიერ სიმწირს, წვენსაცხე ფორთოხლები გადმოცემულია მოცულობითად. მხატვრული და აზრობრივი გადაწყვეტის ამ ორ საპირისპირო ხერხს კომპოზიციურად აერთებს ნახატის მსხვილი, შავი კონტური, რაც კიდევ უფრო აცხოველებს სურათის დეკორატიულ მხარეს. აღნიშნული ნაწარმოები გამოირჩევა მოქნილ ხაზთა რიტმითაც.

ფორმათა სისადავითა და დეკორატიულობით ხასიათდება ყოფითი ჟანრის სურათი „კაფეში“, სადაც არ არის გამოყოფილი სივრცითი პლანები. ამ სურათში მხატვარი გადმოგვცემს მინორულ განწყობილებას. ნაწარმოები გვიჩინავს

მარტივი მხატვრული ხერხების ორიგინალობითა და კომპოზიციური მიგნებით. მთელ დარბაზს ორი ფართო მონაცრისფრო თეთრი მონასხი სამ ნაწილად ყოფს, რომელიც ამავე დროს კაფესთვის დამანასიათებელი ომნივარისა და სიგარეტის კვამლის ასოციაციას იწვევს; იგი ხაზს უსვამს კუთხეში განმარტოებულად მიმჯდარი ახალგაზრდა ქალის სევდიან განწყობას. მოპირდაპირე მხარეს განმარტოებული წყვილის ინტიმური სიმყუდროვე ქალის სიმარტოვეს კიდევ უფრო საგრძნობს ხდის. აქა-იქ მიმოფანტული წითელი და თეთრი ფერების კომპოზივია ნაცრისფერსა და შავ ფერებს აცოცხლებს, ერთგვარ ჟღერადობას მატებს.

ირ. გამრეკელის ადრინდელ ნამუშევრებში მათორული განწყობილების ნაწარმოებიც მოიძებნება. ასეთია 1920 წელს შესრულებული „ორკესტრი“, რომელიც მუსიკას ეძღვნება. თეთრ ფონზე გამოსახულია შავ ფრაკებში გამოწყობილი დირიჟორისა და ორკესტრის წევრების დახვეწილი ფიგურები. მუსიკის ტაქტს აყოლილი მათი სხეულები მაყურებელზე ემოციურად ზემოქმედებს. აქრომატილ ფერთა კონტრასტი და ნახატის სისადავე, დირიჟორის სხეულის ფლობის მანერა და სინატიფე კლასიკური მუსიკისათვის განგვაწყობს. სქემატურ ფიგურათა გეომეტრიული, კუთხოვანი ფორმები მუსიკალური ტაქტის სიზუსტესა და ბგერათა სიმინდეს ეხამება. ზომით მცირე ნაწარმოები „ორკესტრი“ გამოირჩევა ცოცხალი მუსიკალური განცდით. მიუხედავად იმისა, რომ ორკესტრის ზომიერად წევრს სხეულის ნაწილი ჩამოჭრილი აქვს, ხოლო ზოგიერთი უთავოდაც არის გამოსახული, არა მხოლოდ ჩარჩოს გარეთ, არამედ სურათის ცენტრშიც, მხატვარი ორკესტრს მინაგანად დამაჯერებელ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს, კადრის გარეთ ფიგურების ჩამოჭრა და ჩარჩოს გარეთ სურათის „გადაღვრა“ გარკვეულ მხატვრულ მიზანს ემსახურება. მხატვარი ორიოდ ფიგურით წარმოგვიდგენს ორკესტრანტთა მრავალრიცხოვან ანსამბლს, რომელიც თითქოს კადრს იქით იგულისხმება. თეთრ ქაღალდზე სამკუთხედებად გაფანტულ შავ ლოკალურ ფერებს ფორმათა რიტმის შემვეობით შევყავართ მუსიკალური რიტმის სფეროში და სრულ მთაბეჭდილებას გვიქმნის მუსიკით ზემთაგონებელი ორკესტრის რეალურ სამყაროზე.

ირ. გამრეკელის ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში შეიძლება გამოვყოთ ორი მკვეთრად გამოვლენილი მხატვრული მიდგომა. ერთი ხასიათდება დეკორატიული ელემენტების სიჭარბით, მეორე - სისადავით. სადაც ფუნჯის რამდენიმე მოსმით მხატვარი სასურველ ფორმებს აყალიბებს. უკანასკნელი თვისება ზოგიერთ ნაწარმოებში მხატვარს ფიროსმანთან ააწლოებს. თუ გავისხენებთ მხატვრის აზრსაც ფიროსმანზე ელ. გამრეკელის მოგონებითდან, ადვილი მისახვედრი იქნება ირ. გამრეკელის მხატვრული ძიებების ზოგიერთი მისწრაფებაც. „ირაკლი ხშირად გაკვირვებული, სიხარულით უმქერდა ფიროსმანის სურათებს და ამბობდა: „როგორი სისადავით აღწევს ასეთ ბრწყინვალე ეფექტს, ნამდვილად გენიალური!“²¹.

ჩვენ მიერ მოყვანილი პარალელი ფიროსმანსა და ირ. გამრეკელს შორის არ უნდა მივიჩნიოთ მიმბაძველობად. ირ. გამრეკელი ყოველთვის ინარჩუნებდა ინდივიდუალურობასა და საკუთარ ხელწერას, აღნიშნული პარალელით გვსურს

²¹ ელ. გამრეკელი. ირ. გამრეკელი. თბ., „ბელოვნება“, 1958, გვ. 98.

ზაზი გავეუსვით მხატვრის შემოქმედებაში ქართული ხელოვნების ტრადიციების ზოგიერთ გამოვლინებას ჯერ კიდევ საწყის ეტაპზე. ირ. გამრეკლის ნამუშევრების სიბრტყობრიობას და ექსპრესიულობას ძველი ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებთან მივყავართ, თუმცა არსებობს მისი ნახატის სინადავისა და სიბრტყიუბების კიდევ მეორე, პირველისაგან სრულიად განსხვავებული, წყაროც. ექსპრესიონისტების, კუბისტებისა და სიურრეალისტების ყურადღების იპყრობდა პრიმიტიული ტომების ხელოვნებაში ნახატის სიგნალე და გრძნობათა უშუალოება და მათთვის დამახასიათებელი სიბრტყიუბობა. კიდევ უფრო შორს წავიდნენ ფუტურისტები, რომლებიც დადაიზმს, როგორც თვითონ ამბობდნენ, „სხეულის ნაწილივით ატარებდნენ“¹⁹. ქართველი ფუტურისტები წერდნენ: „დადამ აიღო მრეცხავის როლი, რომ თანამედროვე ფსიქიკა გასწმინდოს ყველა სიმძიმისაგან, რომელიც აწევს ფსიქიკას რომანტიკული საუკუნეებიდან... აქ არის ცდა ბავშვის ფსიქიკამდე დასვლის... ფსიქიკის გადატენისათვის ვსაპირობებთ დადას“²⁰. დადაისტებსა და ფუტურისტებსაც ხიზლავდა სიმარტივე და ბავშვური უშუალოება.

ფუტურიზმის გავლენა ირ. გამრეკელთან უფრო მოგვიანებით იქნეს თავისი²¹; მანამდე, როგორც აღვნიშნეთ, იგი ექსპრესიონიზმის კვალს მიჰყვებოდა და ამ პერიოდში მრავალი საინტერესო სურათიც შექმნა. ამ უკანასკნელთაგან ყურადღებას იპყრობს „მწუხრი“, რომელიც გამოირჩევა ნახატის სიმარტივითა და ფართო მონახტა ფიროსმანისეული ლაკონიზმით.

სურათის კონკრეტული თემა მჩუვრადაც გამიზნულია ადამიანის სულიერ განცდათა ზოგადი ნასიათის ამოსახსნელად, რაც მიღწეულია ფერის დრამატიზმითა და ბუნებაში გადმოცემული გლოვით. აღნიშნულ სურათში ბუნება თავისი სიდიადით დომინირებს ადამიანზე, მიუხედავად იმისა, რომ წინა პლანზე საკმაოდ დიდი მასშტაბითაა გამოსახული ორი შიშველი ფიგურა. ერთი მათგანი მიწაზე განრთმებულია. მისი გაშეშებული სხეული თითქმის განშორებულია წუთისოფელს. მეორე ადამიანის მოხრილი სხეული წინ გადმოხლილი თმით შავი ხის მოხაზულობას იმეორებს, რომელსაც ფოთლების ნაცვლად ქალის თმასავით ჩამოწეული ყავისფერი მასით წითელი ცა დაუფარავს. ჩამავალი შვის სიწითლე აქა-იქ მოჩანს შავ გარემოში. აღნიშნულ ნაწარმოებში ფერის დრამატიზმი მხატვრული ამოცანაა. მიუხედავად იმისა, რომ „შვის ჩასვლაში“ მხატვარი არ გვიჩვენებს მგლოვიარე ადამიანის სახეს, ჩვენ იმას ვგრძნობთ მთელი სიგნადით, რაც პეიზაჟით არის გამოსახული. სწორედ მწუხრი და ბუნების შინაგანი სევდა ამაფრებს ადამიანის მოხრილი სხეულში გამოხატულ ტანჯვას.

ირ. გამრეკლის დეკორატიული აზროვნებისა და მხედარი ფანტაზიის მკაფიო სისადავე განსხეულებულია ნაწარმოებში „Table d'inamique“ სადაც ადამიანის სრბოლის დასახული მომენტია ასახული. თავქვე დაქანებული ფიგურის წინ გაწვდილი ხელი, სანეზე გამოსატული ტკივილი. ფრთების მხგვასად ფრიალებული ნაცრისფერი სამოსი და უოგებელ წინსწრაფვას ასახავს. ლურჯი და მოვარდისფრო შავკონტურიანი სიბრტყეების ტენილი ფორმა და მიმართულება სხეულის წახანგოვანი კიდურების ფორმასა და მიმართულებას იმეორებს

¹⁹უტრ. „H2SO4“, 1924, № 1, ს. ჩიქოვანი, „პროექტი ახალი კრისერის“, გვ.37

²⁰უტრ. „H2SO4“, 1924, № 1, ს. ჩიქოვანი, „პროექტი ახალი კრისერის“, გვ.37

²¹ქართული ხელოვნების ტრადიციისა და მოდერ მიმდინარეობათა ზოგადი თვისებუბების მერწყმა ირ. გამრეკლის შემოქმედებაში არ უნდა გავიგოთ მათ გაიგებებად.

სამოხელთან ერთად, რაც ექსპრესიით ავსებს ნაწარმოებს და განუმეორებელ უფექტს ახდენს. ყველა ხაზი თავიდანვე მიისწრაფვის. ეს არის მოძრაობის ქარიშხალი, რაც მიღწეულია არა მხოლოდ თითქმის მიწაზე გაკრული მხრბოლის პოზითა და ყელიდან აღმოსავლური ყვირილით, რომელსაც ვგრძნობთ სახის დაძაბული მიმიკის საშუალებით, არამედ დეკორატიულად განლაგებული გზების დინამიკურობითა და კონტრასტულ ფერთა ორიგინალური შეხამებით.

აღნიშნული პერიოდის ნამუშევრებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ზეთის საღებავებით ნაწერი „მოცეკვავე სალომეა“, აკვარელით შესრულებული „სალომეა ლოცვისას“ და „სალომეა იოჰანანის თავით“; სამივე ოსკარ უაილდის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის მიხედვითაა შექმნილი და გამოირჩევა არა მხოლოდ ექსპრესიულობით, არამედ საყურადღებოა თავისი ისტორიული მნიშვნელობითაც. ცნობილია, კ. მარჯანიშვილი 1922 წელს ქართველ მხატვართა გამოფენაზე სწორედ ირ. გამრეკელის „სალომეათ“ მოიხიბლა, რის გამოც სასწრაფოდ მოძებნა სურათების ავტორი, ხოლო მათი გაცნობის დღიდან დაიწყო ის მშვენიერი და მძიმე შემოქმედებითი მრომა, რომელიც შემდგომ საფუძვლად დაედო ქართული საბჭოთა თეატრის, კერძოდ, რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალურ აღმასვლას. ეს ფაქტი გვაკვალავს მეტი ყურადღება დაკუთმით, როგორც აღნიშნულ ნაწარმოებებს, ასევე, ოციაწი წლების ქართული თეატრის ექსპრესიონისტულ მიდრეკილებებს.

საინტერესოა, რით მიიზიდა ექსპრესიონისტულ პოზიციებზე მდგარი ახალგაზრდა მხატვარი ო. უაილდის „სალომეამ“, რომელიც შექმნილია სრულიად განსხვავებული მიდგომით, ესთეტიზმის მხატვრული პრინციპებით; ვფიქრობთ, პირველ რიგში, ნაწარმოების იდეამ, რომელიც შესანიშნავად განმარტა კ. მარჯანიშვილი: „სალომეაში ვერ ხედავენ ვერც ახალ არქიტექტონიკას, ვერც იმ ღრმა ტრაგიკულ პროტესტს ადამიანის სულისა, რომელმაც მოისურვა ბედნიერება ქვეყანაზე, და არ მოინდომა ცდა ზეცამდე“²⁵.

სალომეას სულიერი ტრაგედია ირ. გამრეკელმა უკიდურესობამდე აიყვანა ნაწარმოებში „მოცეკვავე სალომეა“. მისი სხეული მიწიერი ცეცხლით გიზგიზებს. გადაჭარბებულად დეფორმირებული სხეულის თითოეული ნაკვთი ვნებიანად როკავს. თითოეული კიდურის საპირისპირო მიმართულება ხაზს უსვამს ევკლის ექსპრესიულობასა და დინამიკას. ქალის მკაცრი პროტესტია გამოხატული სალომეას ანთებულ თვალებში, რომელიც მიმართულია ზეცაზე მთვარის წმინდა შუქისაკენ. ეს არ არის ჩვეულებრივი მოცეკვავე. მისი სახე მძაფრი პროტესტითაა გამეხებული. სხეულის ფანტასტიკურ ფორმათა მკვეთარი მოძრაობაც ქალის ეულიკანურ გრძნობათა გამოხატულებაა. ელვისებური წითელი ხაზები ჰორიზონტალურად კვეთს სურათს და ფერმერთა ზეცას გამოყოფს მცხუნვარე მიწისაგან. აბსტრაქტული წერწერა საგანი, რომელსაც მარჯვენა ხელით, ნების გამომხატველი ქესტით უყრდნობა სალომეა, სიმძიმის ცენტრით მიწაზე ამკვიდრებს ქალის სურვილებს. აღნიშნულ ნაწარმოებში ირ. გამრეკელის პერსონაჟებისათვის დამახასიათებელი პასიური პროტესტი ერთგვარად იგვლება მებრძოლი ხასიათით, რაც, რა თქმა უნდა, ნაწარმოების გავლენით აიხსნება, მაგრამ ესაა, იმავე დროს, მხატვრის თანხმობაც, რადგან მას შეეძლო უარი ეთქვა სალომეას მებრძოლ ბუნებაზე ისევე, როგორც უარი თქვა

²⁵გ.ზ. „რუბიკონი“ № 4, 11 თებერვალი, 1923, კ. მარჯანიშვილი, უქრისტიანესი თეატრი („სალომეას დადგმის გამო).

ტრაგედიის მხატვრულ სტილზე, ესთეტიზმის პრინციპებზე. სალომეას პირისახის ყოველი ნაკეთი, განსაკუთრებით ბაგისა და ნიკაპის მოხაზულობა, ქალის ამბოხებულ სულსა და ძლიერ ნებას გამოხატავს. აქ აღარა ჩანს, ის ჩუმი, პასიური ხეცადა, რომელსაც ვხედავთ ზემოთ განიხილულ ნაწარმოებებში.

ირ. გამრეკელის სახლ-სუფუფში ო. უაილდის „სალომეას“ ილუსტრაციების გარდა, დაცულა თეატრალური ესკიზი. ამ უკანასკნელს ავტორის წარწერა აქვს რუსულ ენაზე: «Саломея» О. Уайльд. Новый театр, сезон 1922-23, ноябрь». ილუსტრაციებს კი არავითარი წარწერა არა აქვს, თუმცა გამოყენა თარიღს შემოსაზღვრავს 1922 წლით.

მიუხედავად იმისა, რომ ირაკლი გამრეკელის ილუსტრაციები ო. უაილდის „სალომეასათვის“ გამოფენილი იყო თბილისში 1922 წელს, ვფიქრობთ, მხატვარს ერთი მათგანი უფრო ადრე ჰქონდა შესრულებული. როგორც მხანობი ქს. ა. ალენევა იხსენებს, გამოფენაზე კ. მარჯანიშვილი მოხიზლულა ირ. გამრეკელის „ავჯარელოებით“ „სალომეასათვის“. შესაძლოა, ზეთის საღებავებით შესრულებული „მოცეკვავე სალომეა“ არც კი იყო მაშინ გამოფენილი, რომლის მიხედვითაც შემოსაზღვრებოდა ნაწარმოების შექმნის თარიღი. „მოცეკვავე სალომეა“ დაზღურ ფერწერაში ექსპრესიონისტული პერიოდის ბოლოს – 1921 წლის დასასრულს უნდა მივაკუთვნოთ. ნაწარმოებში ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ყველა ხერხი გამაფრებელია, მაგრამ ამავე ჯგუფის სხვა ნაწარმოებებისაგან გამოირჩევა მებრძოლი, უკომპრომისო განწყობით, რაც მხატვრის ერთგვარ სულიერ მზადყოფნას გვაძენებს იმ ახალი გატაცებისათვის, რომელსაც კუბიზმ-ფუტურში ეწოდება.

ვფიქრობთ, „სალომეა იოჰანანის თავით“ და „სალომეა ლოცვისას“ „მოცეკვავე სალომეას“ მომდევნო ნამუშევრებია, სადაც უკვე შეინიშნება ფორმათა გამეორება დინამიკისა და რიტმის გაძლიერების მიზნით, რაც ფუტურისზმის გავლენით აიხსნება. ეს ხერხი გამოყენებულია ნაწარმოებში „სალომეა ლოცვისას“. აღნიშნულ ილუსტრაციაში სალომეა დგას კერპის წინ. იგი მთვარის ღმერთის გამოსახულება უნდა იყოს, რომლის წმინდა სხისაც სალომეა იოანეს ამზავსებდა. მთელი მისი არსება ვედრების გრძნობითაა მოცული, რასაც შევიგრძნობთ თავდახრილი ქალის ნატიფი პროფილის მშვენებასა და პოზაში. სურათის ფონი დაფარულია წვრილი მონაცრისფრო თეთრი ზოლებით, რომლის მიღმა ნაცრისფერ კერპთა სილუეტები მოჩანს. ფორმათა რიტმული გამეორება, რაც კერპების სახითაა მოცემული, ხუსტად, მაგრამ პირველად ამ სურათში გვხვდება. ეს ხერხი შემდგომ ვითარდება „არჩდილთა სამყაროში“, რომელიც 1922 წელსაა შესრულებული. დეკორატიული და მცენარეული ელემენტების ნახობრივი და კოლორეტიული სიმჭარბე, რომელსაც ვხვდებით ნაწარმოებში „სალომეა ლოცვისას“, უკვე ნაცნობი ხერხია მხატვრის შემოქმედებაში („სამი ფიგურა“). სალომეას მიშველი, დეფორმირებული სხეული ჰაეროვანია და მინაგანი გზნებით ანთია. ნანატის ექსპრესია, საგანთა დეფორმაცია და მისტიკური გარემო ილუსტრაციას ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებათა ჯგუფში ათავსებს. ამავე ჯგუფს ეკუთვნის „სალომეა იოჰანანის თავით“, რომელიც გამოირჩევა ფორმათა ორიგინალობითა და ძლიერი ექსტაზით. სამხრეთელ მცენარეთა შორის დაკიდებული ბროწეულთა წითელი წვეთების რიტმი იოანეს მოკვთილი თავიდან დადენილი სისხლის წვეთების რიტმს უერთდება. იოანეს ბაგეს დაწაფებული სალომეა უკანასკნელად ეთხოვება თავის სიყვარულს. მისი სპილენძისფერი ტანეწარი სხეულის პლასტიკურ მონაზნს

აქაც იმეორებს ტანწერილი ხე დაბლა დამწვებული დეკორატიული ფოთლებითა და ცრემლებით მოციმციმე ლერწმებით. ფარშევანგის ბოლოსაკვით ჭრელი და ლამაზად გამლილი შალი სალომეას საროსაკვით წერილი წელიდან მიწაზე ეშვება და თავისი მოზაწელობით სურათის ექსპრესიას ამძაფრებს. ქალის ცეცხლიან ვნებასა და ხასიათის სიმტიცეს მხატვარი სალომეას ჯიქურ დგომაში გადმოგვცემს. მისი წაგრძელებული, სუსტი სხეული გრძნობის ცეცხლს აფრქვევს და მასთან ერთად დეკორატიული ზღვივ გლოვისა და ვნების წითელი ცრემლებით ციმციმებს.

სტილური მგავსება თეატრალურ ესკიზსა და ილუსტრაციებს შორის აშკარაა, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი ო. უაილდის „სალომეას“ დადგმასთან დაკავშირებით.

ავტორის მიერ დაუთარილებელი, ზემოთ განხილული ყველა ნაწარმოები, გარდა რეალისტური ნამუშევრებისა, ჩვენი აზრით, 1919-1921 წლებში თავსდება. ამის უფლებას გვაძლევს, ერთი მხრივ, ნაწარმოებთა ექსპრესიონისტული ხასიათი, მეორე მხრივ, მათი სტილის ერთიანობა და ამასთან ერთად თვით დათარიღებულ ნაწარმოებებთან მათი მხატვრული სიახლოვეც. რაც შეეხება პერიოდის ხანმოკლეობას, იგი ეპოქის პოლიტიკურ მოულოდნელობათა და მხატვრის განწყობის სწრაფი ცვლადობის შესაბამისად და შემოქმედებითი ძიებებით არის განპირობებული.

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრის ადრინდელ ნამუშევრებში ექსპრესიონისტული სურათების გვერდით გვხვდება კუბისტური და ფუტურისტული ხასიათის ნაწარმოებებიც. მათ შორის ბევრია დაუთარილებელი, რომელთაგან ზოგიერთის ავტორისეული თარიღი და სტილური ერთიანობა, აქაც უფლებას გვაძლევს გავაერთიანოთ ისინი კუბისტურ-ფუტურისტულ მიმდინარეობაში და შემოვფარგლოთ ერთი ხანმოკლე, მაგრამ შემოქმედებითი ძიებებით-სავსე პერიოდით, რომელიც მოიცავს 1922- 1924 წლებს. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ხანმოკლეა ირ. გამრეკელის დაზღურ შემოქმედებაში როგორც ექსპრესიონიზმით გატაცება, ასევე კუბისტურ-ფუტურისტული ძიებები, მათ შორის იგრძნობა გარკვეული ზღვარი, რაც აგრეთვე პოლიტიკური მრწამსის ცვლილებებთან არის დაკავშირებული.

ევროპაში თითქმის ერთდროულად წარმოშობილ დეკადენტურ მიმდინარეობებზე ხელოვნების თეორეტიკოსები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ზოგჯერ ექსპრესიონისტებს აიგივებენ ფუტურისტებთან, კუბისტებსა და კონსტრუქტივისტებთან მათი საერთო თვისებების გამო, რაც გამოიხატება დეფორმაციაში, უსაგნობასა და აბსტრაქტულობაში²⁸. მათ აერთიანებდათ კიდევ ერთი თვისება, ეს იყო ბრძოლა რეალისტური ხელოვნების (მამინდელი გაგებით) ოპტიკურ სიზუსტესთან, მის ილუზიონისტურ ბუნებასა და დეტალიზაციისკენ ნოსრფების წინააღმდეგ. კუბიზში თუ ბრძოლას უცნაურდება სალონური ხელოვნების სტანდარტულ ხილამაზესა და სანტიმენტულობას, გამოხატვის ანალიტიკურ მეთოდებს იყენებდა საგანთა გეომეტრიზაციის საშუალებით, ფუტურიზმში ფეტიშად აცხადებდა „მამინიზმს“, მოძრაობას, უმღერდა ტექნიკის მომავალს, ხოლო ორივე მიმართულება ხელოვნებაში უარყოფდა სიუჟეტს. ყველა ულტრამოდერნი მიმდინარეობა ებრძოდა ფოტოგრაფიულობას, მაგრამ ამ

²⁸ ექსპრესიონიზმის თვისება რეალურობა და ირრალურობის საზღვარზე დგომა. იგი გამოხატავს ფუტურისტების, ხელოვნ. გამწოობას. თვით ფუტურისტებს მას არ აინტერესებს და ფორმის შეგრძნება მისთვის ერთადერთი „ბივიდა“ სულიერ საწყაროში. ამიტომ ზოგჯერ ფორმა ექსპრესიონიზმისგან უსაგნობის საზღვრამდე მიდის, როგორც ვალდებთან, კანდიდსკასა და სხვებთან.

ჯანმრთელი საწყისიდან ისიძი ექვეოდნენ კიარა... აქეთებმა და ხიირად რაქციოლო
ხასიათს იღებდნენ, რიგორც ეს იტალიურ ფუტუოიზმში ჯან ავლინდა. პოთია
ფუტურისტული პროგრამათა სათაურები: „ოძი-შე აფლიოს ერთ-ერთი ჰიგენა“,
„მოვკლათ მთვარის სინათლე“ და სხვა. ფუტურისტები ხელაღებით რაყოფდნენ
ძველს, შედეგრებსაც კი, და ფანტიკურად უმღერდნენ ახალს, ზოლო აიახლებს
ურბანიზაციაში, ტექნიკის განსაცვიფრებელ წინსვლასა და მოძრაობაში ხელაღებდნენ.

დროთა განმავლობაში კუბიზმი და ფუტურისტები შეხების წერაქოთა
მოძრაებების გამო დაუახლოვდნენ ერთმანეთს და მათ ძეოყუა კუბიზმ
ფუტურისტში ეწოდა. სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახე მიიღო თითოეულმა
მოღერმა მიმდინარეობამ და, რა თქმა უნდა, არც საქართველო იხებოდა
გამონაკლისი, სადაც ფუტურისტში ძირითადად რუსეთიდან შემოვიდა.

1918 წელს გამოცემულ ჟურნალში „ARS“, კვითხულობთ:

«Начало этого года в Тифлисе ознаменовано осуществлением ряда выступлений футуристов. Был сделан ряд докладов и лекций и устроены выставки. Организация «Синдикат футуристов» (состав: поэты - И. Зданевич, Кара - Дарвиш, А. Крученых и Н. Чернявский; художники - В. Гудиев и К. Зданевич) просуществовала недолго и вскоре распалась. Выделившаяся группа создала «футурвсечубище», доклады которого читались по преимуществу в помещении «Фантастического Кабачка».

ჩვენ არ ვიცით ამავე წლიდან იღებდა თუ არა ირ. გამრეკელი
მონაწილეობას ფუტურისტული მოხსენებებში, მაგრამ ერ. ვაჩაძის მოგონებებით,
ფუტურისტებისა და ცისფერყანწელების ერთ-ერთ ბრძოლას დაახლოებით
1926 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრის დარბაზში თვითონ დასწრები.
მხატვრულ მიმართულებათა იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთი აქტიური
მონაწილე ირ. გამრეკელი ყოფილა. ხშირად ასეთი ბრძოლები ხელის
შეხებადნენ კი მიდიოდა. ვფიქრობთ, ირ. გამრეკელისათვის არც 1918 და
მომდევნო წლების შეკრებები იქნებოდა უცნობი, რადგან მის თანამედროვეთა
მოგონებებში მკითხულობთ, იგი ძლიერ ყოფილა გატაცებული ხელოვნებით და
აინტერესებდა ვასში მიმდინარე ცვლილებები, სახელო და მისწრაფებები. ასეც
რომ არ ყოფილიყო, თავად მისი შემოქმედებაა თვალსაჩინო ფაქტი, მეტყველი
ნაწილი იმ ულტრამარცხენე აწროვნებისა, რომელიც ქართულ ხელოვნებაში
შემოიჭრა ათიანი წლების ბოლოსა და ოცინი წლების დასაწყისში.

კუბიზმ-ფუტურისტის ერთ-ერთ პირველ შემომაჩანად ქართულ
ხელოვნებაში ირ. გამრეკელი ითვლება. მხატვრის კუბისტურ-ფუტურისტული
ნამუშევრებიდან ყველაზე ადრეულია 1922 წელს შესრულებული „მხატვარი
მედიცინაში“ ანუ „Lues“, რომელშიც ირ. გამრეკელი ავლენს უკუჩამოყალიბებული
კუბისტ-ფუტურისტის მხატვრის თვისებებს. აღსანიშნავია, რომ „შემარცხნოზა“,
როგორც ფორმალისტურ-დეკადენტური ხელოვნების თავისებური
გამოვლინება, გარკვეულ გამოხატულებას პოულობდა ჩვენში ჯერ კიდევ დ.
კაკაბაძის საქართველოში დაბრუნებამდე²⁷. ამ მხრივ, გარდა კ. ზდანევიჩის
ნამუშევრებისა, ყურადღებას იქცევნ ცნობილი თეატრალური მხატვრის ირ.
გამრეკელის ადრინდელი ნამუშევრები და აგრეთვე კრიტიკული წერილები,
რომლებიც ქართული ფუტურისტების ლიტერატურულ მოღვაწეობასთანაა
დაკავშირებული²⁸.

²⁷დ. კაკაბაძე პარიზიდან დაბრუნდა 1927 წელს.

²⁸დ. დედოქაძე. ქართული საბჭოთა ფერწერა. თბ. „ხელოვნება“ 1959.

ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ირ. გამრეკელის მხატვრული გემოვნებისთვის დამახასიათებელი იყო დეკორატიულობა, რომელსაც ყველა მოდერნისტული მიმდინარეობა ეყრდნობა. აქ მონდა ირ. გამრეკელის შემოქმედებით თვისებათა და მის მხატვრული-იდეოლოგიურ მრწამსთა თანხვედრა. ეს კი საფუძვლად დაედო ირ. გამრეკელის კუბისტურ გატაცებებს, რომლებშიც მხატვარი არასოდეს მიდის უკიდურეს აბსტრაქციამდე, როგორც ვ. კანდინსკი, დ. კაკაბაძე და სხვები. მის კუბისტურ ნაწარმოებებში ყოველთვის შენარჩუნებულია სინამდვილესთან საგნობრივი კავშირი. გარდა ამისა, მხატვრის კუბისტურ ნამუშევრებში გვხვდება კიდევ ერთი დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი. ირ. გამრეკელი ხშირად კუბისტურ ნაწარმოებებში ურთავს ხოლმე რეალისტურად დამუშავებულ საგნებს, ან ელემენტებს ისე, რომ სურათს უნარჩუნებს მხატვრულ მთლიანობას.

3. კოტეტიშვილის „რჩეულ ნაწერებში“ ვკითხულობთ, რომ ერთ-ერთ ქართულ გამოფენაზე (წელი მითითებული არ არის): „...არც ის დარჩებოდა მნახველს შეუმჩვენელი, რომ „მემარცხენეთა“ მეტად მცირე მასშტაბით იყო წარმოდგენილი... „მემარცხენეთა“ შორის ირ. გამრეკელი და მ. გოცირიძე ძველი ნაწარმოებები არიან. ირ. გამრეკელის შესახებ უნდა ითქვას, რომ მისი „სტილი“ დარღვეულია. რეალისტური ავტოპორტრეტები და კუბისტურად შესრულებული არსენა ერთმანეთს კონფლიქტში უდგანან. „მე და ცირკის“ ფურები კარგია. არის მათში ნაკერდისებური ელვარება და სირბილე. „Lues“-ში არც ფერები ახალი და ნახაზი სულ არ არის. ირ. გამრეკელი ნიჭიერი მხატვარია და უფრო მეტი სიფრთხილე მართებს. „მემარცხენეობის“ გზა მეტად ვიწროა და სახიფათო“²⁹.

არსენას სურათის არსებობაზე ჩვენ არაფერი ვიცით, ზემოთ მოტანილი ცნობის გარდა. როგორც ჩანს, „რეალისტურ ავტოპორტრეტში“ ვ. კოტეტიშვილი „მე და ცირკს“ გულისხმობს, რადგან ჯერჯერობით არ არის ცნობილი ირ. გამრეკელის სხვა რეალისტური ავტოპორტრეტი. „მე და ცირკის“ კუბისტურად გააზრებულ გარემოში ჩანატულია ავტორის რეალისტურად მოდელირებული სახე.

აღნიშნულ ნაწარმოებში მოქმენილი მხატვრული ფორმა კარგად ხსნის სინამდვილის მკაფიოდ გამოსახვის რთულ ამოცანას, რაც მიღწეულია, სწორედ, რეალისტური და კუბისტური ხერხების დაპირისპირებით. აქ ადამიანის რთული და სათუთი ბუნება, მისი ფიზიკური ქსოვილის სინაზე, გლუვი ფორმები დაპირისპირებულია საცირკო ტექნიკის ხისტსა და მკვეთრ ფორმებთან, მაგრამ სულიერი სიმტკიცე, შინაგანი ძალა, რომელიც ავტორის მოზრმავრეტელ თვალებში კიაფობს, თითქმის თანამედროვე ტექნიკურ სიახლეება ტოლძალოვანია. სურათის სამი მეოთხედი უჭირავს გეომეტრიულ-აბსტრაქტულ სხეულებს, ურთიერთგადამკვეთი პროექტორების სხივთა მოძრაე ნაკადებს, საცირკო კიბეებს, გზებს, რომელთა გადაკვეთის წერტილთა ნაწილი მხატვრის სახეზე იყრის თავს მარჯვენა ქვედა კუთხეში. მხატვრის სახეში ჩანს რკინისებური ნებისყოფა, ენერგია, ძალა. მას უნარი შესწევს შეერკინოს ტექნიკური რევოლუციის ეპოქას, გაუძღვს და დასძლიოს იგი. სურათის ცენტრში კი ჰაერში გამოკიდებული ჯამბაზია გამოხატული. „მე და ცირკში“ ტექნიკური სიახლე, ადამიანის ფიზიკური სისხარტე და ფანტაზია ერთმანეთს შერწყმია, მაგრამ ყველაზე მეტად მაჟურებელს ნიბლავს აბსტრაქტულ და რეალურ საგანთა ერთობლიობაში კონტრასტულ ფერთა ორკესტრირება, ფერადი

²⁹ ვ. კოტეტიშვილი. *რჩეული ნაწერები. თბ., „საბჭოთა საქართველო“ 1967, გვ. 188-189*

მახვილების ორიგინალური კომბინაცია. ავტოპორტრეტის მოთავსება სურათის ერთ კუთხეში საკუთარი პიროვნების გარემოსთან დაპირისპირების ერთგვარი ხერხია, მათ შორის სიახლოვისა და ჭიდილის გადმოსაცემად. აქ არის მხატვრის თვითაღმარებების მომენტისა და მის მიერ ობიექტური გარემოს შორიდან განჭვრეტის საინტერესო გადაწყვეტა. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი საცირკო მექანიზმი და ჯამბაზის ფიგურაც კი ავტორის სახეზე იყრის თავს და ერთმანეთშია გადახლართული, მაინც მკვეთრია გარემოსა და მხატვრის დაპირისპირება, რასაც ავტორი აღწევს საკუთარი სულის წვდომის მომენტის გამოცალკევებით და რეალისტური ხერხების მოდერნისტულ-კუბისტურ ხერხებთან დაპირისპირებით.

„მე და ცირკი“ შესრულებულია 1923 წელს. იგი დაიბეჭდა ქართულ ფუტურისტულ ჟურნალში „H2SO4“ 1924 წელს (№ 1). აქვე დაიბეჭდა „მხატვარი მედიცინაში“, რომელიც მხატვრის პირველი ავტოპორტრეტია და 1922 წელსაა შესრულებული.

აღნიშნულ ნაწარმოებში „მე და ცირკისაგან“ განსხვავებულია ზრობრივი და მხატვრული ამოცანებია დასახული. თუ „მე და ცირკი“ მხატვარი კომპლექსურად გადმოგვცემს ტექნიკური ეპოქის ხასიათსა და ადამიანის სათუთ სხეულის გლუვი ფორმების მოდელირებით, ავტორის გამომეტყველებაში აღბეჭდილი ხასიათის რკინისებურ სიმტკიცესა და მის ურთიერთდამოკიდებულებას ტექნიკურ სიახლეებთან, სურათში „მხატვარი მედიცინაში“ გამაჩვილებულია ავტორის ხასიათის სხვა მხარე, იგი გვევლინება დიდაქტიკოსის როლით. მხატვარს, როგორც მედიცინის წარმომადგენელსა და მოქალაქეს, აღიარებს კაპიტალისტურ გადმონაშთთა არსებობა, საზოგადოების ამორალური ცხოვრების მწარე შედეგები.

აღნიშნული სურათი ლიტერატურაში ცნობილია ორი სახელწოდებით „მხატვარი მედიცინაში“ და „Lues“; ჩვენ არ ვიცით რომელი სახელი უფრო ადრე უწოდა ავტორმა სურათს, მაგრამ პირველი — ზოგადი ხასიათისაა, ხოლო მეორე — კონკრეტულ შინაარსს შეიცავს.

მხატვრის მეუღლის ელენე გამრეკელის მოგონებით, ირ. გამრეკელი გატაცებული ყოფილა ქართველ დერმატოლოგ ალ. ჯავრიშვილის ლექციებით და ერთხანს ფიქრობდა კიდევ მის კვალს გაჰყოლოდა, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი ყოყმანი მედიცინას გაჰყოლოდა თუ მხატვრობას, საბოლოოდ ხელოვნებისასარგებლოდ გადაწყდა. სწორედ ამ წელს მესასრულა ირ. გამრეკელმა „Lues“, რომელიც მის ახლობელთა შორის ცნობილია მედიცინასთან მხატვრის გამომწვიდობების შინაარსით. ნაწარმოების ხასიათი, მისი ორივე სახელწოდება და ახლობელთა მოგონება უფლებას გვაძლევს აღნიშნულ სურათში გავერთიანოთ თემის შერჩევის ორი წყარო, ერთი მხრივ, ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიცია და მედიცინის წარმომადგენლის გულწრფელი შემფოთება, ხოლო, მეორე მხრივ, მხატვრის არანაკლებ გულწრფელი გამომწვიდობება მედიცინასთან. ეს უკანასკნელი ნაწარმოებში არ არის წარმოდგენილი კომპოზიციის ან რომელიმე მხატვრული ხერხის საშუალებით. თვით ნაწარმოების მიძღვნა სამედიცინო თემისადმი წარმოადგენს მხატვრის ერთგვარ ხარკს, მოზოდიშებას საჭირო და საპასუხისმგებლო პროფესიასთან განმორებისადმი.

ნაწარმოებში „Lues“ ერთ მხარეს მიშველი ქალის ფიგურასა, ხოლო მეორე მხარეს მამაკაცთა ერთიმეორეზე მიწყობილ მიშველ ფიგურათა რკალში ჩაწერილია ავტორის პროფილი. კომპოზიციის ცენტრში მოქცეული

მხატვარი უარის ნიშნად აღმართული ხელით თითქმის პრეტენსიულად უცხადებს საზოგადოების მანკიერებასა და დაავადებას, რომელიც ქალის ავადმყოფური გამოუმეტყველებითა და ღაფაფა აღისფერი ლოყებითაა გადმოცემული. შავ ფონზე მოცემულია მხატვრის კუბისტური ავტოპორტრეტი ჩაცვნილი ყვებითა და ჩაღმებული თვალებით. ასეთი ხერხით მხატვარი ჩამოქებული თვალის ბუდეებს მიღმა გვაჩვენებს და ჩვენი ყურადღება გადააქვს გარშემო გამოხატულ განზოგადებულ საზოგადოებრივ მოკლენებზე.

ნაწარმოებში „Lues“ თემის სირთულის მიუხედავად, მხატვარმა ორიგინალური გადაწყვეტით თავიდან აგვაცილა დიდაქტიკის სიმშრალე. საღებავების დინჯი ფერადოვნება ხელს უწყობს ნაწარმოების საერთო განწყობის სწორად გადმოცემას. თბილი ყავისფერი და მწვანე ტონების სიმდიდრე თემის სერიოზულ ხასიათსა და პრობლემის სირთულეს ეხამება. აქა-იქ აღისფერ საღებავთა ფერადი მახელები, აწრობრივი ფუნქციის შესრულებასთან ერთად, სურათს კოლორიტულად ამდიდრებს. აქ მთლიანად კუბისტურად არის გადაწყვეტილი და გამოყენებულია ფუტურისზმისათვის დამახასიათებელი ფორმათა რიტმული გამეორება არა მხოლოდ დინამიკის გაძლიერების, არამედ აწრის განმტკიცების მიზნითაც. სამედიცინო საგანთა და ჩონჩხისებრ ფორმათა სიმშრალის მიუხედავად, ირ. გამრეკელი აღნიშნული ნაწარმოებით ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს ფერისა და გეომეტრიული ფორმების ორიგინალური წყობით, საზეზისდინჯი დინებით, რაც სერიოზული პრობლემის განზოგადებულ შინაარსს ურწყმის.

გარდა ამისა, აღნიშნულ ეურნალში მხატვრის კიდევ ძვიდი ნაწარმოებია მოთავსებული, რომელთა საშუალებითაც ავტორი გვაცნობს საკუთარ ფუტურისტულ პოზიციებს ხელოვნებაში, თუმცა ეს სურათები განსხვავდება ქართულ თანამოაზრე პოეტების „ზაუმური“ შემოქმედებისაგან. ამავე ეურნალში ქართველი ფუტურისტები აღნიშნავენ: „...არსებობს შემოქმედება „ზაუმ“, რომელიც არ ეძებს ახალ სიტყვებს. უმთავრესად ემოდინება მხატვრობას და ნივთების გადალაგებას. პირველ შემთხვევაში იყო ხმის გრაფიკა, აქ არის სურათი გრაფიკით. შესაძლებელია კიდევ შესამე - „დაბრუნებული მოქმედება“ რიტმის. ჯამი გემოვნების მქონე ადამიანისათვის ერთი და იგივეა. მე შევჩერდები მეორე მაგალითზე. მხატვარ გამრეკელის სურათში „მე და ცირკი“, მე მოძრაობა მესმის და ვხედავ ხმას. სივრცე ჯამბაზსა და მხატვარს შორის შემოკლებული, დაყვანილი ფორმების შენაერთებამდე იგივეა, რაც „ზაუმ“, რომელიც გრაფიკამდე მიდის“³⁰. ხელოვნებისა და პოეზიის ასეთი შედარება რომ მცდარია, გ. ლესინგმა შესანიშნავად განმარტა ნაშრომში „ლაოკოონი“³¹. გარდა ამისა, თვით ირ. გამრეკელის მოდერნისტული შემოქმედებაში ყოველთვის იგრძნობა რეალურ სამყაროსთან მხატვრის მჭიდრო კავშირი, სადაც მოცემულია არა მხოლოდ საგანთა გრაფიკული „ორკესტრირება“, რომელსაც პოეტი ფუტურისტები აიგივებდნენ სიტყვების „ორკესტრირებასთან“, ე. ი. ხმის გრაფიკასთან“. მის ნახატებში ფერებისა და ხაზების დინამიკა, ჰარმონიული თანწყობილება ყოველთვის შეიცავს აწრის ძალასა და ადამიანური გრძნობების ან მოძრაობის რომელიმე მომნიშვნელოვან მომენტს. ასეთია ირ. გამრეკელის „Moment éxtatique“, სადაც მუხლებზე

³⁰ ეურნ. „H2SO4“, 1924. № 1, გვ. 22-23

³¹ Г. Лессинг, Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М, ОГИЗ-изогиз, 1951.

დამოკიდებული ადამიანის ზეადმართული ხელები ჩარჩოს გარეთ გადის, რითაც მსატყვარი ხაზს უსვამს მისი სულისეზი გზნების წრესგადასულ ძალასა და სიმძაფრს. ფუნჯის ორიოდე ფართო მონასმით ირ. გამრეკელი უკიდურესად სქემატურ ფიგურას აგებს და უაღრესად მარტივი ხერხებით ემოციურად ძლიერ ნაწარმოებს ქმნის.

ასეთივე მარტივი და მეტყველი ხერხია გამოყენებული „მწ ვარიაციამი“. სადაც მსატყარი წარმოგვიდგენს ქალის ფიგურას ცეკვისას. თითის წერეზზე შემდგარი ქალის წაგრძელებული ფიგურა პროფილშია გადმოცემული. მას შავთმინი თავი უკან აქვს გადაწეული. პირისახეზე აფარებული მკლავი ჩამოშვებული ხელის მეტენით ამძაფრებს ცეკვის თეატრალურ პოზას. მისი სხეულის პარალელურად რიტმულ ნაზთა კლებადი მწკრივი სიმკვეთრეს მატებს სურათის დეკორატიულობას და ქალის ამოლტილი ტანის სილამაზეს, ამავე დროს კომპოზიციურად ასრულებს ნახატს.

სურათების ამავე ჯგუფს ეკუთვნის „ბაგრი კუკი“, სადაც უსაწვრო სიგრცეში ცხენისა და მხედრის სწრაფვა მიწანდასახულობის, შემართების. ფიზიკური სიმტყიცის, სიხლისსაქენ სწრაფვისა და თანამედროვე ცირკის ტექნიკური მიღწევების ზოგადი სურათია გადმოცემული. ნაწარმოები ამავე დროს უაღრესად კონკრეტულიცაა, რადგან ბაგრი კუკი იყო ამერიკელი ზანგი ჯამბაზი, რომელიც იმ წლებში თბილისს ესტუმრა და საზოგადოების დიდი მოწონებაც დაიმსახურა. ცხენისა და მხედრის ძალას გეომეტრიული ფორმების სწორხაზოვნება განამტყიცებს, ხოლო სწრაფი ქროლვის მთაბეჭდილობას აძლიერებს სხეულთა ნაწილებად დაშლილი და ქროლვის მიმართულებით წაგრძელებული, განცალკევებული კიდურები.

ფურნალში „H2SO4“ ირ. გამრეკელის კუბისტურ-ფუტურისტულ ნამუშევართა შორის ყურადღებას იპყრობს „Bagnade“, რომელშიც ტანმოვარჯიშის პლასტიკური სხეული გადმოცემულია მისი კუნთების ფიზიკური მშვენიერების ანალიტიკური აღწერით. მშვილდივით მორკალული სხეულის თითოეული ნაწილი დანაწევრებულია გეომეტრიულ ნაკვეთად, რაც ერთ-ერთი საინტერესო მსატყრული ხერხია თითოეული კუნთის აღნაგობის, ცხოველი მოძრაობის შესაგრძნობად. მთელი სხეული, რომელიც ერთი მუხედვით ნაწილებად და დაშლილი, ორგანიზებულია ურთიერთგადამკვეთ ხაზთა სისტემით. ძალზე ვიწრო წელი და მკლავების პლასტიკურობა, დეკორატიულ რკალებთან ერთად, მოქნილი სხეულის სილამაზის გამოვლენას ემსახურება.

აღნიშნულ სურათებს შორის ყველაზე აბსტრაქტულშიც „Table au dynamique“ მსატყარი არ შორდება რეალურ გარემოს. აქ ცხენი შეუფვლია აბსტრაქტულ მანქანას, რომელთანაც ერთად მიქრის კვლავ ადამიანი. ქროლვის სისწრაფე გადმოცემულია ტენილი ხაზების კომბინაციით. ამ სურათში, გამოსახვის საშუალებათა უკიდურესი პირობითობის მიუხედავად, მსატყარი გვიჩვენებს ადამიანისა და ტექნიკის ურთიერთკავშირის, მათი წინსვლის თემითა და ნახატის კომპოზიციური მთლიანობით.

ნაწარმოებში „ცეკლიდან ცირკში“, ჯამბაზის გამოსახულების მცირე მასშტაბთან შედარებით, ტექნიკური დანადგარის სიდიდის მიუხედავად, მოძრაობის წარმართველ ძალას ადამიანი წარმოადგენს. ირ. გამრეკელის თითქმის ყველა ნაწარმოების აზრობრივი ცენტრი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანს უჭირავს.

ზემოთ განხილულ თითოეულ ნამუშევარში უაღრესად სახიერად არის წარმოდგენილი გამოსახვის ფუტურისტული ხერხები, რაც უპირველეს ყოვლისა, სხვადასხვა სახის მოძრაობის გადმოცემაში, აბსტრაქტულ საგანთა და რეალურ ფორმათა კომბინაციასა და რიტმულობაში მოჩანს. მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა გამოკვეთილია კომპოზიციური ორიგინალობითა და ხატვის მანერის თავისებურებით. მხატვარი ფაქიზი გემოვნებით ახამებს ერთმანეთთან კონტრულ ნახატსა და ლოკალურ ფერთა მუქ ლაქებს, სხეულთა გეომეტრიული ფორმების ანალიტიკურად დაშლის ხერხებსა და ხაზობრივ რიტმს მოძრაობის მთაბეჭდილების გასაზრდელად.

ჟურნალში „H2SO4“ დაბეჭდილი და ჩვენ მიერ განხილული ნამუშევრების დედნების ერთი ნაწილი ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში, დანარჩენის არსებობა და ადგილსამყოფელი ჩვენთვის უცნობია, ამიტომ მათ კოლორიტზე მსჯელობა შეუძლებელია. მუზეუმს შემოუწავს „69 ვარიაცია“ და „Moment éxtatique“, რომელიც მწერალ შ. ალხაზიშვილის საკუთრება იყო. მან, ირ. გამრეკელის მიერ შესრულებულ თავის პორტრეტთან ერთად, დასახელებული სურათები საჩუქრად მიუძღვნა სახლ-მუზეუმს.

შ. ალხაზიშვილის პორტრეტი გამოირჩევა მხატვრის კუბისტურ-ფუტურისტული პერიოდისათვის დამახასიათებელი თბილი კოლორიტისაგან განსხვავებული ფერებით. ირ. გამრეკელის ამ პერიოდის ზეთისა თუ წყლის საღებავების პალიტის უმთავრესად თბილი ყვისფერი, წითელი, შავი, მწვანე, ცისფერი და ყვითელი ტონებისაგან შედგება. შ. ალხაზიშვილის პორტრეტში დომინირებს ნაცრისფერი. მიგ ჩართულია მკვეთრი ყვითელი, მწვანე და მოწითალო ფერადი მახვილები. კუბისტური პორტრეტი მრავალსართულიანი ევროპული ქალაქის პეიზაჟშია ჩახატული. მწერლის სახე ნაწილობრივ რეალისტურადაა მოდელირებული (ცნვირის არეში) და, პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად, გვაძლევს მისი „წაუშვრი“ გატაცებისთვის დამახასიათებელ პოზას. იგი თითქოს „უშენს“ ქალაქის პეიზაჟში მიმოფანტულ მკვეთრ ფერებს, „სადღე მოძრაობა ესმის და ხედავს ხმას“.

ამვე პერიოდის ნამუშევრებს შორის სხვადასხვა მხატვრულ ხერხთა შერწყმით ყურადღებას იპყრობს ირ. გამრეკელის „მარჩიელი“. ზეთის საღებავებით შესრულებული მოწონილი სურათი (52X65,5) კუბისტურად არის გადაწყვეტილი. აქაც ისევე, როგორც ირ. გამრეკელის ზოგიერთ ექსპრესიონისტულ სურათში, ძველია გაკარკვიით ადამიანის სქესი, რაც გამომდინარეობს მხატვრის ლტოლვით განზოგადებისაკენ. მხატვრის ასეთი ხერხი მიეწერება მის სურვილს გვესაუბროს ადამიანურ განცდებზე ზოგადად. ეს კი ეთანხმება ექსპრესიონისტთა მხატვრულ კონცეფციებს. ისინი ხომ ადვილად სწირავენ სინამდვილეს გრძნობების ემფატიკურად გადმოცემას. კუბისტურ სურათში ექსპრესიონისტულ მხატვრულ ხერხთა გამოყენება კიდევ უფრო შორს მიდის. იგი თვით ნაწარმოების არსშია ჩაქსოვილი. მაგდასთან წელზევითაა გამოსახული ორი ადამიანი. ერთი მათგანი ქალია, მეორე — გაურკვეველი სქესისა, რომლის ძელოვანი მიშველი ფიგურა ხაზს უსვამს მის მკაცრსა და ცივ გამომეტყველებას. ფიგურას ხელი გაუწვდია ქალისათვის, რომელიც, ალბათ მომავალს უწინასწარმეტყველებს. მარჩიელის უწყალო, სითბოს მოკლებულ ღმილში თითქოს ბედის გულცივობაა მოკალათებული. მის გამომეტყველებაში სულელურ, უაზრო განაჩენს გვერდით მყოფი ადამიანი დაუფიქრებია. იგი ქალს

მხრებით უნება, მაგრამ ფიქრით მორსაა მისგან, იმდენად შორს, რომ მარჩიული ბედის სიმბოლოურ ნიშნად ქვეულა, რომელსაც მხატვარი რეალურად გამოსახავს მის გვერდით. ბედისკენ ხელგაწევილი ადამიანი მარტო გრძნობს თავს, თითქოს მის გვერდით არავინაა, გარდა საკუთარი ფიქრისა და განსჯისა. ეს ნაწარმოები შესრულებულია 1923 წელს. მხატვრის სხვა ნამუშევრებთან შედარებით აღნიშნულ სურათში სხეულთა და საგანთა დეფორმაცია შერბილებულია და სულიერად განმარტოებული ადამიანის მძიმე განცდა ძირითადად კომპოზიციის საშუალებით არის წარმოდგენილი. ნაწარმოებში იმდენად ტოლფასია და ერთმანეთთან შერწყმულია გამოსახვის კუბისტური და ექსპრესიონისტული ხერხები, რომ ძნელია მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანს მივაკუთვნოთ წამყვანი როლი.

1923-1924 წლებში ირ. გამრეკელის მხატვრული პოზიგია კარგად ჩანს ეურნალში „H2SO4“, მოთავსებულ მისსავე წერილში: „მოდის კლაკიდან უზარმაზარი სასალოები, ქუჩის შეუჩერებელი მოძრაობა, თუჯის ადამიანის დაჭიმული ძარღვები. ყოველი წუთის მოულოდნელობა ნივთს უკარგავს ძველ ფორმას და მისი გაგება განუცხადებლად სხვა ნივთთან წარმოუდგენელია.

იწყება დინამიკურობა ახალი ნივთის ასაგებად.

ინგრეცა ყალიბი, ფორმა გადადის ფორმაში, ერთი ფორმის ხაზი ამტვრევს მეორე ფორმის ხაზულობას, ხდება ფერების შერევა და ჩნდება ნივთი ახალი ფორმით და ახალი ფერით.

თანამედროვე მხატვრობა ითხოვს ინჟინერიას. ტექნიკა ანგრევს დროისა და სივრცის კანონებს. ნივთი, რომელიც კარგავს შემთხვევით ფორმას (უკეთ ფოტოგრაფიას), გვეკლინება ახალი გაგებით და გარდუქალი შინაარსით. აქედან იწყება ნივთის ახალი შეგრძნობა“³².

აქ ამკარაა ფოტოგრაფიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი მხატვრის მისწრაფება მიაგნოს გამოსახვის ისეთ ხერხებს, რომლებშიც გამორიცხულია საგანთა გარეგნული, აღწერითი მხარე. იგი მიიღობს ასახოს, როგორც თვითონ უწოდებდა, „მეორე პოლუსი, სულის განიკეთება“. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში ირ. გამრეკელის თეორიული და პრაქტიკული განაცხადი წერილისა და თავისი შემოქმედების სახით, ერთიან მიზანდასახულ მხატვრულ მრწამსს გამოხატავს. დასკვნა პრეტენზიულია: „ჩვენ გვჯერა: საქართველოს აქვს საკუთარი ხედეა. H2SO4, ოსტატი ორგანიზატორები ხედვის, — ვაცნადებთ მხატვრობაში დიქტატურას“³³.

მართალია, ქართულ ხელოვნებაში კ. ზდანევიჩის მიერ შემოტანილი ფუტურისტულ ტენდენციებს ირ. გამრეკელი და ბ. გორდეუიანი ჩაუდგენს სათავეში, მაგრამ ისინი არ იყვნენ „საკუთარი ხედვის ორგანიზატორები“, მათ მხოლოდ საკუთარი ხელწერა და ინდივიდუალური მხატვრული სახე გააჩნდათ. ქართული ფუტურიზმი რუსეთიდან შემოტანილი დასავლეთევროპული ფუტურიზმის ერთ-ერთი სახეობა იყო, რომელიც ისევე, როგორც რუსული ფუტურიზმი, თავიდანვე ჰუმანიზმის პრინციპებზე დადგა, თავისი მრწამსით მხარში ამოუდგა სოციალისტური ცხოვრების წესს. წერილის ძირითადი ნაწილი სწორად აკლენს ირ. გამრეკელის მხატვრული აზროვნების მსვლელობას მოცემულ ეტაპზე. „ნივთის ახატვა შეიძლება ქვეყნის მოძრაობაში-და ეს იქნება

³² ეურნ. „H2SO4“, 1924, № 1, გვ. 27-28

³³ იქვე, გვ. 28

ნანატის ხელო, მაყურებელი არის ცენტრი, ასეთი გაგებით გაკეთებული ნივთი კარგავს ფოტოგრაფიულ ფორმას და ფერს.

ხაზების მოძრაობა და ფერების დალაგება საგანს უკარგავს მეტაფიზიკურ ხაზს. საგანი ანუ განცდა, როგორც ნივთი თავისთავად, ხდება დასანახი³⁴. აღნიშნულ თეორიულ განმარტებაში ვხედავთ მხატვრის მისწრაფებას ჩაგვანედოს საგნისა და მოვლენის სიღრმეში, მის არსში, რასაც იგი ვერ მიაღწევდა მხოლოდ ზეგნით მოტანილი თეორიული განმარტებების მექანიკური გამოყენებით. ირ. გამრეკელს უხვად გააჩნდა მხატვრული ინტუიცია და მდიდარი შემოქმედებითი ალღო, რაც მისი წარმატების საფუძველთა საფუძველი იყო ყოველთვის. გარდა ამისა, მას ყოველთვის ეჭირა გარკვეული შემოქმედებითი პოზიცია თავისი მოღვაწეობის ყველა ეტაპზე. შესაძლებელია, მცდარიც, მაგრამ იგი ყოველთვის გაულწრფელი იყო. სწორედ შემოქმედებითი გაულწრფელობის შედეგი იყო ის საკვირველი ფაქტი, რომლის წინაშეც 1924 წელს აღმოჩნდა მხატვარი. ეს იყო მხოლოდ დროებითი მოვლენა.

ერთი შეხედვით, თითქოს პარადოქსია, ერთსა და იმავე დროს (1924 წელს) ირ. გამრეკელი ორი რადიკალურად განსხვავებული მიმართულების, ფუტურისტებისა და „დურუგელთა“ ბანაკში აღმოჩნდა. ფუტურისტები ხელაღებით უარყოფდნენ თეატრსა და მის ძველ ტრადიციებს, იმ დროს, როდესაც დურუგელები ძველ ტრადიციებს პატივს სცემდნენ და ითვალისწინებდნენ ახალი თეატრალური ფორმების ძიებაში. ქართველი ფუტურისტების ლიტერატურული ფრონტი თავის შეხედულებებს მოუწოდებლად თავს ახვევდა საზოგადოებას: „ძველი თეატრი კვდება — რევოლუტი მოდის ცირკით“, „საჭირო არ არის ერისთავ-ანტონოვ-გაგარლების ყოფა-ცხოვრების გამოყენება“, „ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის ეკლექტიკური ნახერხი“, „დურუგი“ კარტოფილია. მიმიკრია კუზიან ზურგზე“. „ქართული თეატრი იხსნება სანახაობის ხაზებით. ჯამბაზობა, ატლეთიკა. ტანვარჯიში. თეატრი-სანახაობა“, „შექსპირი მისაღებია, როგორც ქარსი და ცირკი. ვინ არ ამთქნარებს შიღერის და ანტიურ ტრაგედიებს. სალაში ვხედავოლდ მეიერხოლდ. მისი ზნა ბალაგანიდან. გოცვის „ზღაპრულ თეატრიდან“ შემდეგ. დინამიკა. ტექნიკა. მექანიკა XX საუკუნის. ადამიანი მექანიკური ტიპინი. ავტომატიზმი. თეატრი-ცირკი. თეატრი-ბალაგანი“, თეატრი ტაძარი არ არის, სადაც სანთლებით, ფარჩით, ცრუ პათოსით იმართებიან მისტერიალური ცერემონიები,“ „სიუჟეტი რაც უფრო იდიოტურია, მით უკეთესი თეატრისათვის. თეატრი აფსურდი“, „საჭიროა განდევნა პოეტის თეატრიდან“, „საჭიროა მხატვრის განდევნა თეატრიდან“. ახალი მხატვარი არის თეატრის ინჟინერი. სექმატიზაცია, ან სრული უარყოფა დეკორატიულობის თეატრში“, „განათება და არა ფერები“, „სანახაობა-ბუფონადა“³⁵. ამავე ჟურნალში კვითხულობთ: „თეატრი არის ლეში ხელოვნების შუაგზაზე გამწვანებული და მთელი ეს დისპუტოლოგია, თეატრის გარშემო რომ არის გამართული, სიმყარეა. ახალი ხელოვნება მიაღწევს ახალ პორიზონტებს. ავანგარდი არის კინო“³⁶.

ისინი აქვე დასძენენ: „ბუღვარული გაგება ცირკის ახლა უნდა იქნეს უარყოფილი. შეიქმნეს გაუმჯობესებული ცირკი...

³⁴ იქვე, გვ. 28

³⁵ იქვე, „H2SO4“, 1928. № 1, გვ. 42-48

³⁶ იქვე, გვ. 45-46

საბჭოს სათანადო ცდები უკვე დაყენებული აქვს — გამრეკელის მიერ წარმოდგენილი იქნება პროექტი ცირკის ახალი შენობის. სრულიად „უცხო სისტემის“³⁷ ფუტურისტების მცდარი შეხედულება თეატრსა და მის მომავალზე იმდენად აშკარაა, რომ განმარტებას არ საჭიროებს. სამწუხაროდ, არაფერია ცნობილი H2SO4-ის საბჭოს მიერ ირ. გამრეკელისათვის დაკვეთილ ცირკის პროექტზე. არც მხატვრის აზრი ვივით მომავალი საცერკო შენობის „უცხო სისტემის“ შესახებ. ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრთა ქაოსში, რომელიც წარმოდგენილია ეურნალში H2SO4, მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებთ იმ გარემოებაზე, რომ ქართველ ფუტურისტებს ისევე, როგორც სხვა ქვეყნის მოდერ მიმდინარეობათა ბევრ წარმომადგენელს, არასწორად ესმოდათ ეპოქის მოწინავე ძალთა მხატვრული ძიებები ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. ოცინ წლებში ბევრს ეგონა, რომ თეატრისა და დაზგური ხელოვნების შუე ჩავსვენა და წინ მხოლოდ კინო და ე. წ. „საწარმოო ხელოვნებაა“. ამ აზრს თამამად აცხადებდა ცნობილი გერმანელი მხატვარი გეორგ გროსი: „Нужда в живописи отпадает, Рембрандт побежден и даже избит Чаплиным“.³⁸

ამ აზრს იზიარებდნენ ქართველი ფუტურისტებიც. მაგრამ ირ. გამრეკელის შევსებულ ანკეტაში, რომელიც ეურნალ „პროლეტარული მწერლობის“ რედაქციამ მოაწყო 1930 წელს, არსად არა ჩანს მსგავსი მცდარი მოსაზრებები. ირ. გამრეკელი ანკეტაში თამამად აღნიშნავდა: „მხატვრობა უნდა შეუსისწლხორცდეს, ესხეულოს თანამედროვეობას, გადმოგვეცეს სოციალიზმის მშენებელ ქვეყნის აღმშენებლობის გმირული ენთუზიაზმი, რევოლუციონური ქარტეზილის პათოსი, ესთეტიზმის და განყენებული აკადემიზმის პრინციპები უნდა დავიწყებას მიეცეს...“

სამხატვრო აკადემია — დილეტანტი „სტანკოვისტების“ კერად იქცა: საჭიროა მისი გარდაქმნა, მასში ახალი პროლეტარული შემოქმედების სულის შთაბერვა, უნდა შევექმნათ ახალი მხატვრების კადრები, ახალი პროლეტარული ფსიქიკით, ახალის გაქანებით...“³⁹ ჩვენი აზრით: ირ. გამრეკელი დილეტანტი „სტანკოვისტების“ წინააღმდეგა და არა საერთოდ „სტანკოვისტებისა“. ანკეტაში იგი არსად არ ასხენებს „საწარმოო ხელოვნებას“ და არც „მხატვრობის წარმოებით იარაღად გადაქცევას“ მოითხოვს, როგორც ზოგიერთი მემარცხენე მწერალი აღნიშნავდა თავის ანკეტაში. პირიქით, იგი წუხს, რომ „საქართველოს მხატვართა პროდუქცია ვერ ჰსაავს ეპოქის იდეებს და მიზნებს, ვერ ემსახურება ქვეყნის სოციალიზმის ლიანდაგზე გადაყვანის საქმეს“⁴⁰. ამგვარად, ირ. გამრეკელი ყველა შემთხვევაში საკმაოდ მაჟიოდ და გასაგებად აყალიბებს თავის შეხედულებებს ხელოვნებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ, ერთი მხრივ, ფუტურისტული ეურნალის H2SO4 რედაქლოგების წევრი იყო და, მეორე მხრივ, „დურუჟისა“, რომელსაც სათავეში ა. ახმეტელი და კ. მარჯანიშვილი ედგნენ. ეს იყო მხატვრის უფლება და ჭემარტი შემოქმედებითი ძიების გზა, რომელმაც სულ მოკლე ხანში „დურუჟელთა“ ამღლებულ ხელოვნებასთან მიიყვანა იგი. და მაინც, გვებადება კითხვა, რა ჰქონდა საერთო ამ ორ შემოქმედებით ბანას, რამაც განაპირობა ორივე მათგანში მხატვრის ერთსა და იმავე პერიოდში მონაწილეობა; როგორ

³⁷ იქვე, გვ. 42-43

³⁸ А. Дудучева. Грузинская живопись, Гос. изд. Грузии, Тб., 1930, стр. 166

³⁹ ირ. გამრეკელი, ეურნ. „პროლეტარული მწერლობა“, № 1, 1930, გვ. 114-115

⁴⁰ იქვე, გვ. 114-115

აფასებდა მხატვარი ფუტურისტების ბევრ მგდარ აზრს, კერძოდ, თეატრის ხელოვნებით უარყოფას, ან რა აკავშირებდა დღურუჯელებთან, რომლებსაც თეატრი ეროვნული აზრისა და ხელოვნების უწმინდეს ტაძრად მიაჩნდათ? ვფიქრობთ, ორივე დაჯგუფებაში ირ. გამრეკელის დასაყრდენი იყო ერთნაირი პოლიტიკური მრწამსი, სიანლისაჲკენ სწრაფვა, რაციონალურ ფორმათა ძიება და ბრძოლა ფოტოგრაფიზმის წინააღმდეგ.

ქართველ ფუტურისტებს ცალმხრივად ესმოდათ მეიერხოლდის მოწინავე შემოქმედება, მასში საცირკო ტრიუკებს ხედავდნენ მხოლოდ. დღურუჯელები კი შემოქმედებითად უდგებოდნენ ყოველ სიახლეს და საკუთარ ეროვნულ ბრძედში ატარებდნენ მას. ვფიქრობთ თეატრის შეფასების არასწორი პოზიცია და ფუტურისტების „ზაუმური“ მიდრეკილებანი უსუსურად ეჩვენა მხატვარს იმ დიდ მხატვრულ-შემოქმედებით მიზნებთან შედარებით, რომლისკენაც „დღურუჯი“ მიისწრაფოდა. სწორედ ეს უნდა ყოფილიყო მიზეზი, რის გამოც ჩამოშორდა პირველ ბანაკს და შეესისხლხორცა, როგორც თავად იტყოდა, „ესხეულა“ „დღურუჯს“.

ირ. გამრეკელი თავისი შემოქმედების სიღრმით დღურუჯელებთან უფრო ახლო იდგა, ვიდრე ფორმალისტური ძიებით გატაცებულ ფუტურისტებთან, რაც ნათლად ჩანს მის მიერ რუსთაველის სახელობის თეატრისათვის შექმნილ ემბლემაშიც. ეს ნაწარმოები მანვე შექმნა „დღურუჯის“ მანიფესტთან დაკავშირებით და დღურუჯელთა დავალებით. კომპოზიციური თ. ვახვანიშვილი იხსენებს: „ირაკლის შეუკვეთეს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კორპორანტთა მარკა, რომელზეც ცხენ-კაცი უნდა იყოს გამოსახული“⁴¹. როგორც ვიგით, ირ. გამრეკელმა ამავე წელს შექმნა „ბაგრი კუკი“. იგი ახლოს დგას რუსთაველის სახელობის თეატრის ემბლემასთან სტილითა და მხატვრული ხერხებით, როგორცაა: ფერის გამოყოფა გეომეტრიულ სიბრტყეებად, ნახატის პირობითობა, დეკორატიულობა, უკიდურესი ლაკონიზმი და სხვა. მიუხედავად სტილური და რამდენადმე კომპოზიციური სიანლოვისა, მათ შორის ღრმა და არსებითი განსხვავებაა, რაც ცხენ-კაცის შინაგან ხასიათშია გახსენებული. რუსთაველის სახელობის თეატრის ემბლემაში ჩანატლური ცხენ-კაცის რომანტიკული ბუნება იკითხება მის ლაღად გაშლილ მკერდსა და რაინდულ პოზაში. მისი გადანეჲილი კორპუსი, გაშლილი მკლავები და სივრცეში ჰორიზონტალურად განფენილი ფლოკვები ერთ მთლიან, თამამ და ურყევ რწმენას გამოხატავს. ემბლემაში ერთადერთი თეატრალური ატრიბუტია ცხენ-კაცის ნიღაბი. ჩარჩოს დეკორატიული გადაწყვეტა მხატვრის ორიგინალური ფანტაზიის რაციონალურ ბუნებაზე მეტყველებს. ჩარჩოს რკალი წინ გახსნილია. თითოეული გეომეტრიული ფორმის წამანვილებული წვერი გახსნილ რკალთან იყრის თავს, რაც ერთგვარად აღუღაბებს თეატრის თავისუფალ წინსწრაფვასა და შემოქმედებით მიზანსწრაფვას, ხოლო მისი მოწდგავებული ენერგია თითქმის ჩარჩოს მიღმა იჭრება ცხენ-კაცის ფლოკვისა და დეკორატიული ელემენტების რკალსგარეთ გატანით.

ორივე ნაწარმოების, „ბაგრი კუკისა“ და „ცხენ-კაცის“ შედარება გვარწმუნებს იმაში, რომ ფუტურისტული „ზაუმისაგან“ ირ. გამრეკელი შორს იდგა მაშინაც კი, როდესაც იგი მათთან თანამშრომლობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე

⁴¹თ. ვახვანიშვილი. თეატრები წელი კოტე მარჯანიშვილთან. თბ., „ხელოვნება“, 1976, გვ. 50-51.

სურათში, ისე, როგორც ბევრ სხვა ნაწარმოებში, იგი მიმართავს პირობითი ნაწატის უკიდურესად სქემატურ ფორმებს, მან შესძლო უმარტივესი ხერხებით გადმოეცა ლოგიკური აზრი და მშვენი-ერება სახვითი ხელოვნების ემოციურ ენაზე. „ბაგრი-კუჭში“ თუ ფიზიკურ სისხარტესა და ტექნიკურ გამომგონებლობას შეხარის მხატვარი, „ცხენ-კაცში“ იგი თეატრის მომავალს უძღურებს. ამ ორი ნაწარმოებით არ გამრეკელმა ზღვარი გაავლო თეატრის სერიოზულ მისიას და ცირკის მსუბუქ, გასართობ, სასახლობით ბუნებას შორის, რაც ერთგვარი პასუხიც იყო იმ დროს თეატრის გარშემო ამტყდარ დავაზე. ცხენ-კაცის სიმბოლური გამოსახულებით მხატვარმა თითქოს უწინასწარმეტყველა თეატრს გმირულ-რომანტიკული მიმართულება, რომელიც რუსთაველის სახელობის თეატრში მისივე მონაწილეობით საკმაოდ რელიეფურად გამოიკვეთა. რევოლუციური რომანტიკის უბერებელი სულია ჩასოვილი ცხენ-კაცის გამოსახულებაში და შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ემბლემა, რომელიც თავის-უფლებას უმღერის, დღესაც რუსთაველის სახელობის თეატრის ყველა პროგრამის ყდას ამშვენებს.

ამგვარად, ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ფორმის ძიება ძირითადად უნდა ავსხნათ აზრის სახიერად გამოვლინებასთან დაკავშირებით და არა ფორმალისტური მიდრეკილებებით.

ირ. გამრეკელი მკაფრად არ იცავდა ნატვის რომელიმე გარკვეულ მანერას. იგი პორტრეტულ ჟანრში ხშირად პერსონაჟის ბუნებას შეურჩევდა ხოლმე ნაწატის თავისებურ, ინდივიდუალურ სტილს. ასეთია ტიციან ტაბიძის პორტრეტი, რომელიც ს. კლდიაშვილს უნახავს საქართველოს მხატვართა გამოფენაზე „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში“⁴². ვინაიდან აღნიშნული პორტრეტი დათარიღებული არ არის, მისი შესრულების თარიღად უნდა ვივარაუდოთ 1921-1924 წლები ს. კლდიაშვილის მოგონებისა და ჟურნალ „ხელოვნების დროში“ (1924 წ. № 1) მოთავსებული ტ. ტაბიძისამავე პორტრეტის მიხედვით. პორტრეტი შესრულებულია თავისებური მხატვრული ენით, თითქოს მხოლოდ ტიციან ტაბიძისათვის განკუთვნილი თავისუფალი მიდგომით. პოეტის შეოცნებე სახე ოდნავაა მოდელირებული; პირობითი ნაწატის სისადავეში მაჩვილად არის გადმოცემული პოეტისა და მოქალაქის სახე.

პორტრეტი ავბედითი შემთხვევის გამო სიგრძივ შუაზე იყო გადახეული. რესტავრაციის მიუხედავად სურათი პირვანდელ სახეს ვეღარ დაუბრუნდა. შემოგვრჩა მხოლოდ ს. კლდიაშვილის საინტერესო მოგონება: „შეჭერიდი და ვუცქერი. სურათი წარმოადგენს ჩემი მეგობარი პოეტის ტიციან ტაბიძის პორტრეტს. უცხადაც ისე მეჩვენა, რომ ტიციანის მთელი თავისებურება, როგორც პოეტის და ადამიანის, დაჭერილი და გადმოცემული ჰქონდა მხატვარს“⁴³. ირ. გამრეკელის ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს დიდილენინის პორტრეტი, აგრეთვე „კ. მარჯანიშვილი“, „ა.კ. ხორავა“, „მ. ალხაწიშვილი“ და სხვა. სამწუხაროდ, მათი ორიგინალები, გარდა მ. ალხაწიშვილის პორტრეტისა, დაკარგულია. ამგვამდ ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში ინახება დასახელებულ პორტრეტთა ფოტოები და ლითოგრაფიული პირები. ყველა ეს ნამუშევარი, გარდა მ. ალხაწიშვილის

42ს. კლდიაშვილი. კრებული. თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 62
43იქვე, გვ. 62

პორტრეტისა, მთლიანად კუბისტურად არის გადაწყვეტილი და მიეკუთვნება 1922-1924 წლებს არა მხოლოდ სტილისტურად, არამედ მოგონებებისა და სხვადასხვა ფურნალში მათი გამოქვეყნების თარიღითაც.

ირ. გამრეკელის შემოქმედების საწყისი პერიოდი ქანობრივად მრავალფეროვანია. მხატვარი მისდევდა წიგნის გრაფიკას, აფორმებდა სახალხო დღესასწაულებსა და სამკლავიარო პროექტებს (ივ. ჯავახიშვილის გარდაცვალების დროს გააფორმა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საექტო დარბაზი), ზატყდა პლაკატებს და სხვ.

მის შემოქმედებაში ვხვდებით სახასიათო, ჰიპერბოლურ პორტრეტსაც, მხატვრის სახლ-მუზეუმში დაცულია ვლ. მაიაკოვსკის სამი პორტრეტი, რომელთა ასლიები მოსკოვში პოეტის სახლ-მუზეუმის მუდმივ ექსპონიციას ამშვენებს.

ირ. გამრეკელისა და ვლ. მაიაკოვსკის ხანმოკლე მეგობრობა ბევრ საინტერესო ეპიზოდს მოიცავს. პოეტზე მოგონებაც აქვს დაწერილი ირ გამრეკელს, სადაც აღნიშნავს მაიაკოვსკისა და ქართული „ლეფის“ ჯგუფის შეხვედრას თბილისში, მწერალთა კავშირში; გვიამბობს აგრეთვე კაფეში მასთან განცალკევებით შეხვედრასა და მისი პიესის „მისტერია ბუფის“ დადგმის ირგვლივ მსჯელობაზე, მასთან ბილიარდის თამაშში შეჯიბრზე და სხვა. მიუხედავად ბევრი საყურადღებო ცნობისა, ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია მაინც ვლ. მაიაკოვსკის სამი პორტრეტი, რომელიც ირ. გამრეკელმა შექმნა 1924 წელს.

სამივე პორტრეტი გვჩინდება უშუალოდ. ამ პორტრეტებში ვლ. მაიაკოვსკის სახასიათო მოძრაობის სხვადასხვა მხარეა გადმოცემული, მაგრამ თითოეულ მათგანში დიდი პოეტის მჭეკარე პოეზიის მეტროლი სასიათია წარმოჩენილი. მომხიზვლელი სიმარტივითაა ასახული პოეტის შინაგანი ბუნება და გოლიათური შემართება. სამივე სურათში კიდურების გადაჭარბებული გადიდება და თამამი სახასიათო პოზები გადმოგვცემს არა მხოლოდ მხატვრის იუმორსა და პოეტისადმი მის გულთბილ დამოკიდებულებას, არამედ ვლ. მაიაკოვსკის უკომპრომისო ხასიათსა და მასში ერთი წამით ჩაძინებული სულიერი ქარიშხლის შინაგან პოტენციასაც. აღნიშნულ გრაფიკულ ნამუშევრებში ირ. გამრეკელი მთელ მხატვრულ გამომსახველობას ანდობს და აკისრებს თეთრ ქაღალდზე შავი კონტურის მარტივ სიცხადეს. გრაფიკული პორტრეტები შესრულებულია ვლ. მაიაკოვსკის თბილისში ყოფნის პერიოდში.

საინტერესო ისტორია აქვს კარლო კალაძის პორტრეტს, რომელიც ირ. გამრეკელმა შეასრულა დასაბეჭდად მისი რჩეული ლექსების პირველი გამოცემისათვის 1926 წელს, როგორც თავად პოეტი იგონებს, ირ. გამრეკელს კრებულისათვის უნდა დაეხატა ჯავარი, რომელზედაც ამოკვეთილი იქნებოდა წიგნის ავტორის გვარი და სახელი. მხატვარს რამდენიმე ვარიანტი შეუქმნია წიგნისათვის და ახალგაზრდა პოეტის პორტრეტიც დაუხატავს, მაგრამ მოხდა გაუთვალისწინებელი ფაქტი. რამაც შეცვალა კრებულის „ბედი“. სწორედ იმ პერიოდში თბილისს ესტუმრა ვლადიმერ მაიაკოვსკი. იგი შემთხვევით იხილა ცხრამეტი წლის ქართველმა პოეტმა ქუჩაში და დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თავისი გარეგნობით. მაიაკოვსკის ლექსები კ. კალაძისათვის ცნობილი იყო, მაგრამ, როგორც თავად აღნიშნავს, მისმა „გულივერისებურმა“ გარეგნობამ და მოძრაობამ საბოლოოდ მოხიზლა ყმაწვილი პოეტი. მეორე დღეს მწერალთა სახლში დანიშნული იყო ვლ. მაიაკოვსკის შეხვედრა ქართველ პოეტებთან. კ. კალაძემ ლექსი უძღვნა სტუმარ-პოეტს, რომელიც მოეწონა ვლ. მაიაკოვსკის

და ზუმრობით დასძინა ლექსი კარგია, მაგრამ ზუჭუჭთმიაწების პოეტური სახე პუშკინის დროით დასრულდა. რადგან კ. კალაძე გრუზა, ხვეული თმით გამოირჩეოდა, მან მეორე დღესვე გადაიარსა თმა. იმ პერიოდში ვლ. მაიაკოვსკიც თმაგადაპარსული დადიოდა. ჭაბუკმა ვლ. მაიაკოვსკის ზუმრობაც კი სერიოზულად განიცადა, რის გამოც ირ. გამრეკელის შესრულებული პორტრეტი აღარ მოათავსა თავის კრებულში. მის ნაცვლად ყდაზე ფოტოპორტრეტი დაიბეჭდა, სადაც გადაპარსული პოეტი ბევრად ხანდაზმული მოჩანს. ირ. გამრეკელის გრაფიკულ ნამუშევარს კი დღეს პოეტის ოთახში საპატიო ადგილი უჭირავს.

პორტრეტი შესრულებულია შავი ფანქრით, პოეტის სახე მოდელირებულია შტრიხების კუთხოვანი, ზიგზაგურით განლაგებით. მისი ღრმა, დაკვირვებული მზერა მიმართულია ჩვენ მიღმა. ცხრაშეტი წლის ჭაბუკის სევდიან თვალებში სიღინჯე და სერიოზულობა იკითხება. ნაკვთების წამახვილებულ ფორმებს აძლიერებს გეომეტრიული ფონი, რომლის აბსტრაქტულ-კუბისტური გადაწყვეტა, დიაგონალური ურთიერთგადაწყვეთი ხაზების სიმკვეთრე ხელს უწყობს პოეტის მძაფრი მინაგანი ტემპერამენტის და მტკიცე ხასიათის გამოვლენას. ასეთი მხატვრული ფორმით ირ. გამრეკელი პოეტის გეგმობლი სულისა და დაუცვრომელი ბუნების დამაჯერებელ სახეს ქმნის. პორტრეტის ექსპრესიულობა შერბილებულია სიმშვიდით აღბეჭდილი ბაგის მოხაზულობით.

ნაწარმოების შექმნას წინ უსწრებდა ირ. გამრეკელისა და კ. კალაძის საინტერესო შემოქმედებითი ურთიერთობა. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მხატვრული მიმართულებების ორი სხვადასხვა ბანაკის - ფუტურისტებისა და „პროლემფის“ ყოფილი წევრები იყვნენ, ერთმანეთს მაინც ჰგავდნენ მაძიებლური ბუნებით. ძიების პროცესში ისინი ზოგჯერ შემოქმედებით თანხვედრას აღწევდნენ, როგორც ეს მოხდა კ. კალაძის ნაწარმოების „ქურდის“ მხატვრული გაფორმებისას, 1926 წელს.

როგორც კ. კალაძე იგონებს „ქურდი“ განსაკუთრებით მოეწონათ მემარცხენე პოეტისა და მკითხველზე ფორმის სიახლით⁴. ლექსის მხატვრული ამოცანა იყო გმირის მოძრაობისა და ბუნების ცვალებადობის გადმოცემა. ბუნება და რეალური საგნები ნაწარმოებში სულიერ არსებადაა ქცეული, რაც განსაკუთრებული ექსპრესიულობით მოსახსნის ლექსს. ქურდის სახე „ახლოხივით შემოხეულ ბებერ ღამეში“ კინოკადრით მოძრაობს და აკი იმიტომაც უწოდეს ნაწარმოებს „ლექსი კინოსათვის“.

ყდაზე გამოსახული დამის ნათურებით განათებული ქალაქის ერთ-ერთი ქუჩა. თეთრ შენობებზე შავი ჩრდილები რიტმული დიაგონალური ლაქებითაა გამოკვეთილი. წანაგვანი შუქ-ჩრდილების მკვეთრ მონაცვლეობას აძლიერებს ფანჯრებიდან და შუკებიდან გადმოშტარი ქურდის ჰიპერბოლიზირებული ლანდები დამფრთხალი თვალებითა და კუთხოვანი დიდრონი ნაკვთებით. ასეთი სურათის თანხლებით მკითხველს უადვილდება პოეტის რთული, ექსპრესიული ხილვების მხატვრული აღქმა, უფრო სწორედ ემოციურ ზემოქმედებას აძლიერებს პოეზიისა და მხატვრობის სინთეზი: „ამოგორდება ზვირთებივით სახის კუნთები“, ანდა „ეხლა ბოქლომებს გაუყარა ჭიშკრიდან მზერა — გულიდან ძარღვი გამოკორტნა ეზოს გალუღსულს და ჩაილაგა

⁴კ. კალაძე ერთხანს განიცდიდა ფუტურიზმისა და სიმბოლიზმის გაკლენას.

თვალეში ფრთხილად“. მხატვარი ისევე თამამად შლის და ანგრევს რეალური გარემოს ნორმებს, როგორც პოეტი, თუმცა ორივე შემოქმედის ამოსავალი წერტილი და მიზანი რეალური ცხოვრების მხატვრული ასახვაა. „ქურდის“ გაფორმება განსაკუთრებით საინტერესოა იმით, რომ მისი ლაკონური დასურათება წედმიწვევით ესადაგება ლექსის სტილისტიკას; იგი ხელს უწყობს სახვითი ნერვებით აზრის სწორად ამოკითხვასა და განხნას.

ნაწარმოების სტილის გათვალისწინება ირ. გამრეკელის შემოქმედებითი თვისებაა, რაც კარგად ჩანს თუნდაც კ. კალაძის „ძახილი აღმოსავლეთს“ მხატვრული გაფორმებიდან.

„ძახილი აღმოსავლეთს“ ახალგაზრდა პოეტმა მიუძღვნა სპარსეთში გადასახლებულ ფერეიდნელ ქართველებს. რეალისტური ნასიათის ნაწარმოებში მდიდარი პოეტური ფერებითა და მხატვრული შედარებებით მოუხმობს პოეტი ცხრა მთას იქით გადახვეწილ ქართველ ძმებს განახლებული მშობლიური ქვეყნისაკენ.

მხატვარიც ნაწარმოების სტილის შესაფერისად რეალისტურ ხერხებს მიმართავს. მხედარი ცხენს მიაგვლებს ლოდებით მოფენილ მთაზე: თეთრ ფონზე მხედრისა და ცხენის შავი სილუეტი მკვეთრადაა გამოკვეთილი. მისი გამლილი ხელი და ძახილი თითქოს უსასრულო ეთერსა და მზის ყვითელ სხივებს შერწყმია. იგი მოუწოდებს აღმოსავლეთში დატყვევებულ ქართველ მოძმეთ:

უნდა გავსწორდეთ ბედი თ მე და შენ —

სიცოცხლისათვის სხვა გზა არ არის;

ან განახლებულ საქართველოსკენ,

ან და საბჭოთა ფერიდან!...⁴⁵

წიგნის ბოლო ყდაზე ყვითელი ფერით გამოსახულია აღმოსავლური ქალაქი მეჩეთის მაღალი გუმბათებით ისევე სილუეტურად, როგორც მთები და მხედარია გამოსახული პირველ ყდაზე. აქაც მზის პირობითი სხივებითაა დაფარული სივრცე. წინა პლანზე კი პალმების შავი ფერი საქართველოს მთებთან პოულობს კოლორიტულ კავშირს. მოხრილი ხეების გამოსახულება თითქოს დამონებული ქართველი ტყვეების სიმბოლურ სურათს წარმოადგენს. მზის სხივები საქართველოს მთებიდან ამოდის და ვრცელდება აღმოსავლეთისაკენ. როგორც ვხედავთ, რამდენიმე სიმბოლური ხერხით გადაწყვეტილი კომპოზიცია თავისუფალია მისტიკური ჩიღვებისაგან და არ არის რეალობას მოკლებული. საგანთა და სხეულთა გამოსახულებებში ფორმების ბუნებრივი ნორმებია დაცული. ერთსა და იმავე წელს გაფორმებული ორი ნაწარმოები „ქურდი“ და „ძახილი აღმოსავლეთს“ სრულიად განსხვავებული მანერითაა შესრულებული, როგორც პოეტის, ასევე მხატვრის მიერ, მაგრამ ორივე შემთხვევაში სრული სტილისტური ჰარმონიაა დაცული. სწრაფვამ ნაწარმოებისა თუ სპექტაკლის სინთეზური გადაწყვეტისაკენ კიდევ უფრო გააფართოვა მხატვრის შესაძლებლობათა დიაპაზონი მომდევნო წლებში.

ელენე გამრეკელის გადმოცემით, ირ. გამრეკელი თავის ნამუშევრებს „იმაჟინისტურსაც“ უწოდებდა⁴⁶. ეს ფაქტი მეტადსაინტერესოა იმით, რომ მხატვრის ასეთი მოსაზრება კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მის დაუცნომელო, მაძიებლო

⁴⁵ კ. კალაძე, „ძახილი აღმოსავლეთს“, ტფილისი, „მრომა“, გვ. 13.

⁴⁶ ელ. გამრეკელი, კრებული. თბ., „ნელოვნება“, 1958, გვ. 96.

ბუნებასა და ხასიათში. მის შემოქმედებაში საწყის ეტაპზე ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმდინარეობათა არსებობა და მხატვრის გაცხოველებული ინტერესი თავისი ეპოქის თითქმის ყველა მიმართულებისადმი, გამომდინარეობდა თავად რევოლუციური ეპოქის წინააღმდეგობებიდან, თითოეული მიმდინარეობის მიგნით არსებული ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპებიდან და, ამავე დროს, იმაგად ქართულ ხელოვნებაში სტილის განვითარების სამი საპირისპირო მიმართულებიდან (აღმოსავლურ და ბიზანტიურ ხელოვნებასთან ახლო მდგომი ძველი ქართული ტრადიციები, რუსული „პერედვიჟნიკობა“ და ევროპული მოდერნისტული სკოლები). მრავალ მიმდინარეობათაგან, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ქართული ფუტურისმის მებრძოლი ხასიათი ირ. გამრეკელის პოლიტიკურ მრწამსს ყველაზე უკეთ ესადაგებოდა. იგი პირველივე დღეებიდან დადებითად განაწყო სოციალისტური წყობილებისადმი და შემდეგ მისი აქტიური მშენებელიც გახდა. მხატვრის მიზორული, მიმე განცდები (რაც გამოვლინდა ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში), სწრაფად გადაიწარდა კუბისტურ-ფუტურისტულ ძიებებში, რომელთა შორის ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს ბრძოლის შინაგანი ტემპერამენტით აღსავსე „მოცეკვავე სალომა“. ირ. გამრეკელს გულწრფელად სწამდა ფუტურისმის მოწინავე როლი საზოგადოების კულტურულ წინსვლაში, ვიდრე არ დაინახა მისი ცალმხრივობა და გადასძლია რუსთაველის სახელობის თეატრის ავანგარდული ჯგუფის, არ „დურუჯის“ იდეებმა, რომლებიც უფრო არსებითად გამოსატყვევებენ ეპოქის მოწინავე იდეებს.

„ლიტერატურისა და თეატრის ისტორიამ იცის მრავალი მაგალითი იმისა, რომ ანტირეალისტურ ნაწარმოებს კეთილი სამსახური გაუწევია ხელოვანისათვის. შორს რომ არ წავიდეთ, „ქართველი „ცისფერყანწილების“ მაგალითიც კმარა. რამდენი სიახლე შეიტანეს მათ ქართულ პოეტიკაში“⁴⁷.

იგივე შეიძლება ითქვას ქართულ ფუტურისმზეც. მიუხედავად შეცდომებისა, ქართული ფუტურისმი თავისი მრწამსით რევოლუციური იყო. მან უარყოფითიდან ერთად, ერთგვარი დადებითი როლიც შეასრულა არა მარტო პოლიტიკურად სწორ იდეოლოგიურ პოზიციაზე დგომით, არამედ ფორმათა ძიებითაც. გრ. ხერხეულიძის „თანამედროვე ქართულ პოეზიაში“ ვკითხულობთ: „ჩვენ განგებ ბოლოსათვის შემოვიტოვეთ სიმონ ჩიქოვანი — ქართული ფუტურისმის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი და მეთაური, შემდგომში გამოჩენილი საბჭოთა პოეტი... ს. ჩიქოვანის ოცინი წლების ლირიკის განხილვა ნიშნავს ქართული ფუტურისტული პოეზიის შეფასებას საერთოდ, რამდენადც ს. ჩიქოვანის ლექსებში სრული თავისუფლებით მოჩანს აღნიშნული პოეტური სკოლის სახე, მისი ნაკლოვანებანი და ღირსებაც“⁴⁸. ამჯერად ჩვენ მხოლოდ იმ „ღირსებაზე“ გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება, რომელიც ქართულ ფუტურისმზე გააჩნდა არა მარტო პოეზიაში, არამედ სახვით ხელოვნებაშიც. ცისფერყანწილებმა თუ ქართული ლექსის ფორმა დახვეწეს, ექსპრესიონისტებმა თუ აზრის განზოგადების მძაფრი და ამავე დროს გამოსავის ლაკონური ხერხები დაამკვიდრეს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, კუბისტ-ფუტურისტებმა სახვით ხელოვნებაში რაციონალური აზროვნება შემოიტანეს. თავის მხრივ, იმაკინისტები უბრძოდნენ ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ

⁴⁷ ვ. კიკნაძე. სადროო აზმეტილი. თბ., „ხელოვნება“, 1977, გვ. 25.

⁴⁸ გ. ხერხეულიძე. თანამედროვე ქართული პოეზია. თბ., „მეცნიერება“, 1977., გვ. 102.

დროის ფუტურისმის სოციალურ-საგაზეთო თემატიკის სიმშრალეს და ელტვოდნენ პოეტური სიტყვის სახიერებას, ხოლო პროლეტკულტელები დევნიდნენ დეკადენტურ მიმართულებათა ფორმალისტური გატაცების ცალმხრივობას. საქართველოში ყველა დასახელებული მიმდინარეობა ერთნაირი სიძლიერით არ გამოვლენილა (რუსული იმპეინიზმი არ არის ჩვენში ცნობილი), რაც ქვეყნის თავისებური სოციალურ-პოლიტიკური და ეროვნული, ტრადიციული კულტურის თავისებურებებით აიხსნება, მაგრამ ზოგიერთმა მათგანმა გარკვეული კვალი დაამჩნია ქართულ ხელოვნებას, კერძოდ, ირ. გამრეკელის შემდგომ თეატრალურ შემოქმედებას.

საწყის ეტაპზე ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში გამოვლენილი ყველა მოდერნისტული მიმდინარეობის ე. წ. „ღირსება“ მკვეთრად აისახა შემდგომ წლებში მის კონსტრუქციულ დეკორაციებსა და კოსტიუმებში. ფორმათა რიტმმა, მდიდარმა დეკორატიულმა ფანტაზიამ, აზრის მოქნილმა სახიერებამ, რაც ირ. გამრეკელის გრაფიკულსა და ფერწერულ ნამუშევრებში იყო გაბნეული, თავი მოიყარა მის სცენურ ქმნილებებში.

თავი III. თეატრალური მხატვრობა

ირ. გამრეკელი და კ. მარჯანიშვილი იმ დროს შეხვდნენ ერთმანეთს (1922), როდესაც რუსთაველის სახელობის თეატრს დახურვის სამიზნოება ელოდა. მიუხედავად ამისა, ქართულ თეატრში გამოვლინდა ექსპრესიონისტული ტენდენციები ალ. ანბეტელის სპექტაკლის „ბერდო ზმანას“ სახით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს იყო. შანშიაშვილის მიერ დაწერილი ქართული ექსპრესიონისტული პიესა. ამავე პერიოდში იწერება სხვა ექსპრესიონისტული პიესებიც, როგორიცაა „მალმტრემი“, „ლატარა“ და სხვა, რომელთა დადგმა მომდევნო წლებში განხორციელდა. იმ დროს ევროპის თეატრებში, განსაკუთრებით გერმანიაში, ფრთხილად გავრცელებული იყო ექსპრესიონისტული სპექტაკლები.

„ანბეტელმა „ბერდო ზმანიით“ სცადა ახალი თეატრალური ცხოვრების დაწყება, მაგრამ მას დიდი რეფორმა არ მოჰყოლია და მაინც უდიდესი იყო სპექტაკლის დამსახურება. მან ბევრი ჩააფიქრა და ბევრსაც აღუძრა ახლის ძიების ხურვილი. იყო აზრთა ჭიდილი, შენლა-შემოხლა და ეს უკვე ბევრს ნიშნავდა“⁴⁹. ასევე ბევრს ნიშნავს აკ. ვასაძისა და დ. ანთაძის შემდგომი წლების აღიარებაც, როცა აკ. ვასაძე აღნიშნავს, რომ „დასის ახალგაზრდობა იმედით შეხვდა დამწყებ რეისორს, რომელიც სანდრო შანშიაშვილის პიესა „ბერდო ზმანიას“ დგამდა. ეს პიესა მაშინ უჩვეულო ფორმით დაწერილი მოგვჩვენა. ვერ მივხვდით, რომ საქმე გვქონდა პირველ ექსპრესიონისტულ დრამასთან ქართულ ლიტერატურაში... რა იყო ის მთავარი ძალა, რასაც სპექტაკლი მიჰყავდა, მაშინ ჩვენ, შემსრულებლები ამაზე ვერ გიპასუხებდით. მხოლოდ ჩვენს შემდგომ შემოქმედებით შეხვედრებში ნათელი შეიქნა, პრაქტიკულად და თეორიულადაც, რა მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლის წარმატებისათვის სწორი ტემპო-რიტმის მონახვასა და მოქმედებაში მის თანმიმდევრულ განვითარებას. ამგვარი ტემპო-რიტმით აგებულ სხვა სპექტაკლს ქართულ თეატრში მაშინ ვერ დაასახელებდით“⁵⁰. სპექტაკლ „ბერდო-

⁴⁹ კ. კიკნაძე, აღ. ანბეტელი. თბ., „ნაკადული“, 1964, გვ. 103-104.

⁵⁰ აკ. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები. თბ., თეატრალური საზოგადოება, 1977, გვ. 96-98

ზმანისა“ ასეთივე გულწრფელი აღიარებაა დ. ანთაძის მოგონებაში: „ამგვარი პიესის დადგმა მაშინ დიდ გამბედაობას მოასწავებდა. ს. ანბეტელი პიესამ დაანტერესა იმისათვის, რომ ახლებური შინაარსი მოითხოვდა რაღაც ახლებური ფორმების ძიებას თეატრში... რეალისტურ-ნატურალისტურ სცენურ პრინციპებს მიჩვეული მაყურებელი ძნელად ეგუებოდა ამგვარ სპექტაკლებს, ამიტომ „ბერდო-ზმანია“ დიდხანს ვერ შერჩა სცენას... მაგრამ ამ დადგამს ერთგვარად ჩააფიქრა მაყურებელი. ჩაფიქრდნენ მსახიობები. ძველი, გათელილი გზით სიარული თეატრს უკვე აღარ შეუფერებოდა. საჭირო იყო ვინმე დიდი შემოქმედი, ნოვატორი, დიდი ავტორიტეტი, რომელსაც მიენდობოდა თეატრი და რომელიც შესძლებდა თეატრის შემოტრიალებას“⁵¹. და აი, საქართველოს მოველინა დიდი კოტე მარჯანიშვილი.

ერთ-ერთ რეპეტიციასზე კ. მარჯანიშვილმა თეატრში დაბრუნებულ ალ. ანბეტელს ასე მიმართა: „ექსპრესიონისტული პიესები ჩემთვისაც იხვევ ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული გასაღებები არც მე მიჩნეილებს ჯიბეში... ხედავთ, რა ზანგასმულ ურთიერთობას, დამოკიდებულებას, ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსახულებას მოითხოვენ მათი გმირები, რა მწვავე ტემპსა და რიტმში მორაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვიკარნახებენ?!“⁵².

3. კიკნაძის წარით „გერმანული ექსპრესიონიზმის ტალღა ასე უცბე ვერ მოკვებდა საქართველოში გავრცელებას, გარკვეული ნიადაგი, რომ არ ჰქონოდა მას. კ. მარჯანიშვილსა და ს. ანბეტელს მიაჩნდათ, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგიას შეეძლო სამსახური გაეწია თეატრისათვის“, ვიდრე სუსტი იყო ახალი საბჭოთა დრამატურგია, რადგან „მეამბოხე რევოლუციური ფრაზეოლოგია, ბურჟუაზიული სამყაროს დეკადანსის გამოჩატვა, პაციფისტური ჰუმანიზმი, ბურჟუაზიული სამყაროს სულიერი კრიზისის აპოლოგია, ყოველივე გარკვეულ გაგებასა და გამოძახილს პოულობდა მაყურებელში. ყოველივე ეს რევოლუციური ეპოქის თანახმიერი იყო...“⁵³ 3. კიკნაძე იქვე სამართლიანად დასძენს: „შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ფანტასტიური პრესა დღეშია ექსპრესიონისტებს... ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის საწყის ეტაპზე ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დადებითი როლის იგნორირება და მისი ხელაღებით უარყოფა ისეთივე შეცდომაა, როგორც მისი გამოცხადება მებრძოლ რევოლუციურ ხელოვნებად“⁵⁴.

ქართულ თეატრში შემოჭრილ ექსპრესიონისტულ ტალღას ირ. გამრეკელის სახით საინტერესო და მდიდარი ფანტაზიის ოსტატი შეხვდა. იგი პირველი ქართველი მხატვარი იყო, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა ჯერ თბილისის რუსულ თეატრში მიიწვია, ხოლო შემდეგ - რუსთაველის სახელობის თეატრში. დიდი რეჟისორის არჩევანი მიზანშეწონილი და ამავე დროს გაბედული ნაბიჯი იყო. გაბედულს ვამბობთ იმიტომ, რომ ირ. გამრეკელს არავითარი გამოცდილება არ გააჩნდა თეატრალურ სარბიელზე, ხოლო რუსთაველის სახელობის თეატრს მაშინ შველა სჭირდებოდა. ალბათ სცენურ ხელოვნებაში გაწაფული და ცნობილი მხატვრის მიწვევა უფრო იოლი იქნებოდა რეჟისორისათვის, მაგრამ კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი უდიდესი დამსახურება სწორედ

⁵¹დ. ანთაძე, დღევანდელი ახლო წარსულია. თბ., „ხელოვნება“, 1962, გვ. 87-88

⁵²კ. კიკნაძე, მოგონებები. თბ., ტურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 8, გვ. 96-98

⁵³3. კიკნაძე, ალ. ანბეტელი. თბ., „ხელოვნება“, 1977, გვ. 76-78.

⁵⁴იქვე.

ქართული კადრების აღმოჩენა და მათი განვითარებისათვის დაუღალავი ზრძოლაა. რეჟისორის არჩევანი გამართლებულია მის მიერ ირ. გამრეკელის შემოქმედებითი პოტენციალის სწორად განაწვდრით, მისი შემოქმედების ხასიათისა და რუსთაველის სახელობის თეატრის იმ დროის მხატვრულ ძიებათა, ექსპრესიონისტული ტენდენციების თანხვედრით.

მართალია, ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ამ დროისათვის უკვე კუბისტურ-ფუტურისტული მიდრეკილებებია გამოვლენილი და ექსპრესიონიზმი წინა საფეხურად გვეკლინება, მაგრამ მხატვრის შემოხრუნება ექსპრესიონიზმისაკენ მაინც ახალ გზად გვხსნება, რადგან მის დეკორაციულ მხატვრობაში ექსპრესიონიზმს შეუერთდა კუბისტური და კონსტრუქტივისტური ტენდენციები და მათმა სინთეზმა მხატვრული აზროვნების რთული და საინტერესო სურათი მოგვცა. გარდა ამისა, ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ამ ეტაპზე მკვეთრად იჩინა თავი ექსპრესიონიზმის გარკვეულად მოწინავე ხასიათმა. საყოველთაოდ ცნობილია ექსპრესიონიზმის ორგანო ბუნება და გზა, თუ შეიძლება ითქვას, გადახრა, რომელთაგან ერთი რეალიზმისაკენ, ხოლო მეორე ფორმალისმისაკენ მიაქანებს ხელოვნებას. ირ. გამრეკელის თეატრალურ შემოქმედებაში უკიდურესი ემოცია, რომელიც მის ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებს ახასიათებს, გადაიხარდა რეალიზმის საწვდრების გაფართოებისა და გმირული შემართების მაღალ ხელოვნებად.

ირ. გამრეკელის ცხოვრებაში 1922 წლიდან დაიწყო დიდი თეატრალური ძიებანი. „სალომეასა“ და „მალშტრემის“ ექსპრესიონისტული დინამიზმი, „ლონდას“ კუბისტური სტატიკა, „სინათლის“ ფანტასტიკა და „შვიგელმენის“ კონსტრუქტივიზმი ერთმანეთს ენაცვლებოდა. ირ. გამრეკელის თეატრალურ შემოქმედებაში მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელმა „იზმებმა“ ისე მოიყარეს თავი, რომ მხატვრის ღირსება არ შეზღუდულა მდარე ეკლექტიზმითა და ფორმათა მშრალი ძიებით. ეს იყო ჭეშმარიტი გზა რუსთაველის სახელობის თეატრის მხატვრული გუნდის შემუშავებისაკენ.

„სალომეა“ პირველი სპექტაკლია, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა და ირ. გამრეკელმა „ახალ თეატრში“ ერთად შექმნეს; ამავე დროს იგი მხატვრის თეატრალური დებიუტიც გახლდათ. „სალომეა“ რუსთაველის თეატრში აღარ დაუდგამთ კ. მარჯანიშვილსა და ირ. გამრეკელს, მაგრამ იგი რუსთაველის თეატრში მათი ერთობლივი მუშაობის წინა საფეხურს წარმოადგენს.

„სალომეას“ დეკორაცია მხატვრის დაწვრილი შემოქმედების უშუალო გაგრძელებაა. ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს:

„Уже в этом оформлении выявилось лицо будущего театрального художника. В купных, лаконичных и чистых формах он передает архитектурные детали, местами доводя формы до чисто геометрической абстракции“⁵⁵.

მწერალი დ. კასრაძე აღტაცებით იგონებს: „დეკორაციების მზიურმა სიმფონიამ ფარდის ახდისთანავე მოხიზლა მაყურებლები. ტაშმა იგრიალა. და ეს ტაში შეუწყვეტელ აკომპანემენტად მოსდევდა პიესას დასასრულამდე“⁵⁶.

„სალომეა“ მართლაც მხატვრის პირველივე გამარჯვებაა თეატრში. დეკორაციას საფუძვლად დაედო აკვარელით შესრულებული მისივე

⁵⁵Г. Алибегашвили. Оформление постановок театров им. Рушавели и Марджанишвили (1922-1966 гг.). ქართული ხელოვნება, სერია В. № 7, თბ., მეცნიერება, 1974, გვ. 27.

⁵⁶დ. კასრაძე. კრებული. თბ., ხელოვნება, 1958, გვ. 60.

ილუსტრაციები ო. უაილდის „სალომეასათვის“, რომლის ზოლიანი ფარდა შექმნილია იმავე პრინციპით, რომელიც გამოყენებულია ნაწარმოებში „სალომეა ლოცვისას“.

მეფე იროდის სასახლის მასიური კიბეები ფართო მოედნებითა და ბაღის მეორე ნაწილით სათამაშო ფართობს მთლიანად იკავებს. მათი გაგრძელება იგულისხმება სცენური კოლოფის გარეთ, რის საშუალებითაც მხატვარი მეფის სასახლეზე გრანდიოზული არქიტექტურული ნაგებობის შთაბეჭდილებას გვიქმნის და მიზანსცენებისათვის მოსაჩერებელ მოედნებს საინტერესო მხატვრული რაკურსით წარმოგვიდგენს. სასახლის რეალური გარემო დაპირისპირებულია გამჭვირვალე, ცისფერი ფარდის ზეციურ საიდუმლოებასთან. ფარდის უკან ფრინველთა ფრთებით გაშლილი სამკუთხედების აბსტრაქტული ნახატი ფერს იცვლის ტრაგედიის განვითარების შესაბამისად, რაც სამუშაო უსკივნეულოდ კარგად ჩანს. ფარდისა და ავბედითი ფრთების რიტმული მოძრაობა, ფერის სიმბოლური მონაცვლეობა, ვარდისფერი ტონალობიდან მუქი იისფერისა შავისკენ, სპექტაკლის წამყვან სახვით ფორმას წარმოადგენდა. ექსპრესიონისტული ზერზებით შექმნილი სპექტაკლი მოითხოვდა შესაბამისი სახვითი ფორმებით აგებულ მისტიკურ სამყაროს, რაც მხატვარმა ზედმიწევნით ლაკონურად და საჩივრად წარმოგვიდგინა პეროდეს სასახლის რეალური სამყაროს გვერდით.

სამწუხაროდ, „სალომეას“ კოსტიუმების უსკივნეულო არ შემორჩა თეატრს. კოსტიუმის შესახებ გ. კოვენიკოვა თავის წერილში სალომეას როლის შემსრულებელი მსახიობის ქს. ა. ალენეკას მოგონების მიხედვით გადმოგვცემს:

«Символом чистоты и целомудрия Саломея считала луну... Именно поэтому Марджанов хотел, чтобы Саломея в начале трагедии казалась как будто сотканной из луны, подчеркивая этим стремление Саломеи к чистой красоте. Он одел актрису в «лунный» костюм: передник, нагрудник и иудейская диадема на голове были блестящие, расшитые на голубоватом фоне маленькими бриллиантами, бусами, жемчугом и зелёными камнями. Сквозь длинную, развевающуюся юбку из темного мягкого крепдешина лунного тона просвечивали смуглые ноги, обутые в сверкающие, как диадема, сандалии. Помимо этого костюма Константин Александрович набросил на Саломею тончайшее шёлковое прозрачное голубовато-зеленоватого тона покрывало»⁵⁷.

წერილში გადმოცემული კოსტიუმის აღწერილობიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ უკვე „სალომეაში“ ჩაყარა საფუძველი ირ. გამრეკელის მომდევნო სპექტაკლებში გამოყენებულ მხატვრულ ზერზს, დეკორაციის ფორმებთან კოსტიუმის სიმბოლური ფერისა და ფორმების ურთიერთკავშირს. გ. კოვენიკოვა იმავე წერილში გვაწვდის კიდევ ერთ საინტერესო ცნობას სპექტაკლზე. დიდი წარმატების მიუხედავად, სულ სამჯერ დადგმულა „სალომეა“ თბილისის რუსული თეატრის სცენაზე. „ახალმა თეატრმა“ არსებობა შეწყვიტა იმავე 1922 წელს, რადგანაც კერძო პირებმა, რომლებიც თეატრს აფინანსებდნენ, კვლავ შეძლეს მისი შენახვა.

„სალომეას“ დადგმის შემდეგ, სულ მალე, კ. მარჯანიშვილი სათავეში ჩაუდგა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექტივს საქართველოს განათლების

⁵⁷ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმის არქივიდან.

სახალხო კომისარიატის თხოვნით და „ფუნტე ოკუნას“ ტრიუმფალური დადგმის შემდეგ (მხატვარი ვლ. სიდამონ-ერისთავი) ირ. გაბრეკელი მიიწვია „ლონდას“ გასაფორმებლად.

„ლონდა“ სრულიად განსაკუთრებული ხასიათის ნაწარმოებია, რომლის მოთავეება კონკრეტული მიმდინარეობის ფორმულაში ძეგლია, თუმცა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი მისტერიას, ტრაგედიას, სიყვარულისა და სიგოცხლის ჰიზნია, სადაც ერთმანეთის გვერდით არსებობს რელიგიური მისტიკა და ცხოვრებისეული რეალობა. რა შეგვიძლია ვთქვათ ერთმომქედებიანი პიუტის სტილზე, სადაც პოეტური სიტყვის ექსპრესია მზის სადიდებელი ჰიზნის დარია. მოვუსმინოთ თვით კ. მარჯანიშვილს, რომელსაც ოსტატური თვალით გაუზომავს და შეუფასებია ნაწარმოები: „ეს არის მისტერია მზისა, თვით არქიტექტონიკა პიუტის არის მზიური“, „შევძლებთ ჩვენ განა „ლონდას“ აწვევას დადგმის დროს მზისაკენ“? „ლონდაში ახალი რიტმია, „ლონდაში“... პლასტიკაა, „ლონდაში“ ახალი წაკითხვაა, „ლონდაში“ ახალი არქიტექტონიკაა „ლონდაში“, თუ გნებავთ ახალი განცდებიც არის. შესძლებენ თუ არა ჩვენი, ჩემი ამხანაგები-არტისტები (იხიონ კი ჭეშმარიტი ორბები არიან იმ ფრენით, რომელსაც იხიონ ახერხებენ მიუხედავად ტექნიკური ჩამორჩენისა), შესძლებენ თუ არა იხიონ სძლიონ „ლონდას“ სირთულე. შევძლებ განა შევ დირსეულად გადავხვრა ის ახალი ამოცანები, რომელთაც „ლონდა“ გვაკლებს? ვეჭვობ. მაგრამ არაფერი, თუ გადმოვარდები, ისევ სჯობს დიდი ცხენიდან გადმოვარდნა“³⁸.

ნაწარმოების „სირთულე“, ჩვენი აზრით, მისი არქიტექტონიკის კომპლექტურობაში იმალება, გარდა იმისა, რომ მისი თითოეული სიტყვა დამოუკიდებელი ქანდაკებაა, ზოგჯერ გაღვიძებული ვულკანი, ხან მთიდან მომხდარი ნიადაგი. ერთმომქედებიან პიუტაში ჩატეულია ძველი კოლხეთის წარმართული ეპოქის ადამიანთა ცხოვრებისეული ტრაგედია, მათი ბრძოლა გვალვასთან, ბრძოლა არსებობისა და საზოგადოების ბედნიერებისათვის, თავგანწირვა სამშობლოსათვის; მოვალეობის შეგნება უპირობპირდება წმინდა, თავდადებულ სიყვარულს; სხვადასხვა გრძნობათა შეჯახებით გაჩენილი ემოციური ხანძარი იფრფლებს უკეთესი მომავლის რწმენისა და არაამქვეყნიურ რელიგიურ თუ ლეგენდარულ საიდუმლოებათა წინაშე. „ლონდაში“ რელიგიური მისტერია ავტორმა გამოიყენა ერთ-ერთ მხატვრულ ხერხად, რომლის საშუალებითაც იგი აღწევს ადამიანურ გრძნობათა გოლიათური მერკიუნის წარმტავი სურათების დახატვას. „ლონდას“ მონუმენტური სტილი გასხვივსებულია პოეტური ხილვებით ნაქარგი დასიგხული პეიზაჟებითა და სიტყვის მუსიკალობით, აზრის სიღრმითა და სიმწიფით. მიუხედავად ნაწარმოების მონოლითურობისა, ავტორის ასახულ თითოეულ სურათს საკუთარი კოლორითი და ჰანგი გააჩნია, რომელიც საბოლოოდ მზისა და სიგოცხლის, სიყვარულის ჰიზნად შერწყმულა. „ლონდას“ განუმეორებელი მშენიერებით აღტაცებული კ. მარჯანიშვილი წერდა: ევროპელისათვის საჭიროა, ან დიდებული წასვლა ტაიტში, ანდა ისეთი მიწისძვრა, როგორც ფუტურზიზმი, მისი კმებით სმებისათვის“, „ფრადებით ფრადებისათვის“ და „ფორმით ფორმისათვის“, მაგრამ სასაცილო იქნებოდა ჩვენ რომ გენიალური ფიროსმანაშვილი გაგვეჩვენა ტაიტზე მზით დადნობისათვის.

³⁸გაზ. „რუბიკონი“, 1922, 18 თებერვალი.

ჩვენი ეროვნული ხელოვნების გზები ისედაც დგანან სიგნაში. მხოლოდ ჩრდილოეთის კულტურის დიდ გავლენას, რომელიც მოდიოდა ჩვენში უკანასკნელ საუკუნეებში რუსეთიდან, მიეწერება დაკარგვა საკუთარი გზებისა ხელოვნებაში...

ჩვენ გაეწყვიტეთ კავშირი მშესთან და გადავედით ფსიქოლოგიაში და ინტიმში და პირველი, რამაც გამაკვირვა მე დაბრუნებისას, ამდენი ხნის ჩრდილოეთში ტყვეობის შემდეგ, ეს არის დაბრუნება მწესთან⁹⁹.

მე დავინახე სიტყვაში, მუსიკაში და მხატვრობაში მზის შვილები, მთვრალეები მისი სხივებით და შევხვით მომღერალნი მისი დიდებისა¹⁰⁰.

ადვილი წარმოსადგენია, რა დიდი სიფრთხილითა და შემოქმედებითი გზებით შეუდგა კ. მარჯანიშვილი „ლონდას“ განხორციელებას. ამასთანავე აშკარაა რეჟისორის მიერ ირ. გამრეკელის შესაძლებლობათა მაღალი შეფასება და დიდი ნდობა, რომელსაც ესოდენ საპასუხისმგებლო საქმე დააკისრა. იმავე გაზეთ „რუბიკონში“ კვითხულობთ: „შემთხვევითი არაა მოვლენა: დიდი ხანია, რაც „ლონდა“ დაწერილია, მაგრამ მისი დადგმა ქართულ სცენაზე ვერ მოხერხდა. ქართულ თეატრს ამისათვის არ აღმოაჩნდა საკმარისი გაშვება“.

თითქოს განგებით ელოდა „ლონდა“ მარჯანიშვილის დიდ ტემპერამენტს, ერთმანეთს შეხვდა ორი დიდი არტისტი, სიტყვის და რიტმის ორი დიდი მესაიდუმლო¹⁰¹.

ძალზე მწირი მასალა გვაქვს თვით „ლონდას“ დადგმაზე, მაგრამ რაც ჩვენ ხელთაა, იქიდანაც შეიძლება ზოგიერთი დასკვნის გამოტანა. ხანტერესოა სპექტაკლის თანამედროვე საზოგადოების აზრი დადგმაზე. „მართალია, „ლონდა“ ნაწილობრივ დამარცხდა, მაგრამ ასეთი „დამარცხება“ ყოველთვის პირველი სიუჟეტური ახლის. ჩვენი საზოგადოების გემოვნება ჯერაც არმინ მალე ალანის იქით არ მიდის. კოტე მარჯანიშვილი ისე დაიღუპება, როგორც ბევრი მაღალი დაღუპულა ამ უგემურობის ჭაობში, თუკი მან ამ „გემოვნებას“ ყური ათხოვა¹⁰². როგორც ჩანს, საზოგადოება არ იყო მზად სპექტაკლის მშვენიერი, მაგრამ რთული ფორმის დაძლევისათვის და „ნაწილობრივი მარცხი“ ამან განაპირობა, თუმცა სულ სხვა აზრს გამოთქვამს მწერალი დ. კასრაძე: „რა საოცარი მოვლენა აღმოვაჩინე! არასოდეს ძველ ქართულ თეატრში არ მენახა ასეთი შეთანხმება პიესის შინაარსისა და მისი დეკორაციებისა. როგორ დამავიწყდება ქართული სცენის გენია ლადო მესხიშვილის ტრაგიკული უსაშველოება, როდესაც სულ ერთსა და იმავე გაცეითობსა და თვალისთვის მოსახერხებელ გაქუფულ დამონილ დეკორაციებში უხდებოდა ღვათაბრივი ურიელ აკოსტას როლის შესრულებაც, დანის პრინცის ჰამლეტის როლის გათამაშებაც, კარლ და ფრანგ მოოვრების გაცოცხლებაც, ჰაუპტმანის „დაძირულ ზარში“ ჰენრიხის განხორციელებაც და ლევან ხიშთიაშვილის მამულიშვილურ გრძნობათა გადმოღვრაც, მაგრამ ის ხომ ფუნომენი იყო და დეკორაციათა სიღატაკეს არ გაგრძნობინებდათ“.

აქ კი, რუსთაველის თეატრში, ყველაფერი შენმატკბილებულია... ვისაც მანშიაშვილის „ანზორი“ უნახავს სცენაზე, ან „მალშტრეში“, „ლონდა“, „ლამარა“, დამეთანხმება, რომ თვალს უაღერესებდა არა მარტო შესანიშნავად

⁹⁹ გა. „რუბიკონი“, 1923, 18 თებერვალი

¹⁰⁰ მ. აფხაიძე, ლონდა. დრამა-მისტერია. გა. „რუბიკონი“, 1923, 18 თებერვალი.

¹⁰¹ გრ. წერეთელი. ლონდა. ეთრმ. „ილიონი“, 1923, № 4.

მეწყობილი თამამი ახალგაზრდებისა, არამედ დეკორაციების საოცარი ჯადოსნობა“⁶².

მ. აფხაძე, ირ. გამრეკელის პირველ თეატრალურ ნაბიჯებს ასე აღწერს: „პირველსავე დადგამში („ლონდა“ 1922-23 წ. სეზონი) მან ანგარიში გაუწერა წარსულს: გაათავისუფლა სცენა საღებავების მელოდისაგან, ფერწერითი მუსიკისაგან, ჩამოსხნა დამტვერილი დეკორაციები, მოსპო თეატრალური ზუტაფორია, დადგმის კამერული სტილი, განდევნა მხატვრის შემოქმედებითი ორბიტიდან ყოფა და ჟანრი და საკუთარი ხაზის პრაქტიკული განგრძობით პირველად გამოიყენა ზუსტი, სიბრტყობრივი ხაზები, კონსტრუქციულ-სივრცობრივი ფორმები. აი, ასე თანდათანობით, მიხვეულო- მოხვეული გზით, შინაგან წინააღმდეგობათა დაძლევათ მიდის იგი არქიტექტურამდე. ათავისუფლებს სცენას ყოველივე ზედმეტისაგან, რაც ხრულიად არ არის საჭირო მაყურებელზე სცენიური შემოქმედებისათვის“⁶³.

წერილის ავტორი უთუოდ „ფერწერით მუსიკასა“ და „საღებავების მელოდიაში“ გულისხმობს ბუნებისა და არქიტექტურული პეიზაჟებით ნაზატ ფონს, რაც ე.წ. პავლიოვნებთან ერთად გავრცელებული იყო რუსთაველის სახელობის თეატრში კ. მარჯანიშვილის მისვლამდე. ასე იმიტომ ვფიქრობთ, რომ გამოთქმა „საღებავების მელოდია“ ძლიერ უნდება სწორედ „ლონდას“ დეკორაციებს, სადაც ფერი უდიდეს დრამატულ როლს ასრულებს და მისგან სცენის განათავისუფლება არ შეესაბამება სინამდვილეს.

„ლონდაში“ კონსტრუქცია შესამბუღლია აბსტრაქტულ, ნაზატ ფონთან, რომელზედაც გამოსახულია კონსტრუქციის შესაბამისი გეომეტრიული ფორმები. იგი ახლო დგას „სალომას“ ნაზატ ფონთან, რომელიც ცისფერი ფარდის უკან იყო მოთავსებული და მუქწერის სამუალებით იცვლიდა ფერს.

„ლონდას“ ესკიზში ვხედავთ კუბისტურად შესრულებული კლდეების კონსტრუქციას, სადაც წითელი და ყვითელი ფერების ნაზარი ანთია. ეს ზომ გვაღვით დასიგნული ქვეყნის ფერია. მხოლოდ აქ-იქ გამოკრთის მწვანე ფერი, სივრცლის ნიშანწყალი. შავი ლოკალური ფერის რამდენიმე აქცენტი ყვითელ ფერს ამკვეთებს და ხელს უწყობს ფერთა შორის მის გაბატონებას. კლდის ფართო ნაპრაღში ღრმად შეჭრილი წითელი ფერი, მიწის ავარგარებული ხეულის მცხუნვარება, თითქმის ზეცამდე აჭრილა და მას შეერთება. მოწუმენტირია ყვითელ აღმზრში გაბეული, გარინდული კლდეების სიდიადე. კონსტრუქციის პირობითობა ერთგვარად აძლიერებს ნაწარმოების ემოციურ მხარეს. როდესაც ვუყურებთ ცადაცყორცნილი კლდეების ყვითელ სიმფონიას, კლდეებს შორის ჩახატულ, წითლად დასერილ ზეცას, რომლის ფონზე უმშვენიერესი ლონდა (მხახიობი ელ. დონაური) ხალხის საკეთილდღეოდ სწირავს საკუთარ სიუპარულსა და სივრცელს, გუჯერა და გვწამს გრძნობათა ხანძრის მშვენიერება, ტიტანურ ხასიათთა ჭიდილი, მათი გამარჯვება, სიყვარულისა და სივრცელის მარადიულობა.

რუსთაველის სახელობის თეატრის და, საერთოდ, ქართული თეატრის ცხოვრებაში სრულიად ახალი მოვლენა იყო „ლონდას“ კუბისტური,

⁶² დ. კასრაძე, ლიტერატურული პორტრეტები. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული სიმფონიები, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1962, გვ. 377.

⁶³ მ. აფხაძე, მხატვარი თეატრში (ირ. გამრეკელის შემოქმედება). ქუთბ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, №3

კონსტრუქციული დეკორაცია, თუმცა ქართველი საზოგადოებისთვის დაზღუდულ ფერწერაში მოდერნისტული სკოლა ამ დროისათვის უკვე ცნობილი, უფრო მეტიც, უკვე ქართული მოვლენა გახლდათ. მიუხედავად იმისა, რომ რუსეთის თეატრები წმირი სტუმრები იყვნენ ქართული სცენისა, რის მიხედვითაც იცნობდა ქართველი საზოგადოება ფორმათა აბსტრაქციას თეატრში, გარდა ამისა, საკუთარ სცენაზე ჰქონდა ადგილი დეკორაციის უკიდურეს გამარტივებას, „ლონდა“ მაინც სიახლე იყო თავისი კუბისტური კონსტრუქციით. უსათუოდ უნდა აღვნიშნათ ისიც, რომ ამ სპექტაკლის დეკორაციის რეალური საფუძველი, რაც სალი კლდეებისა და ქართული ლანდშაფტის ასოციაციებთან გვაკავშირებს, ნაწარმოების ამაღლებულ სტილს, მის კომპაქტურ ხასიათს ზედმიწევნით ესადაგება: პიესის მონუმენტური და მონოლითური სტილისთვის მშვენივრად შერჩეული სცენური ფორმა, მთების კუბისტური კონსტრუქცია შინაგანი ექსპრესიით არის დამუხტული და ამაღლებული გრძნობების საშუალოდ წარმოგვიდგება.

„სალომეასგან“ განსხვავებით, „ლონდას“ დეკორაცია სტატიკურია, რაც მთების დიზაინს შედარებით, მათ საუკუნოვან მდგრადობასა და სიდიადეს ზედმიწევნით ეხამება. მთების ამაყი, უდრეკი ბუნება შინაგანად ეხმარება სიცოცხლის მარადიულობასა და სიყვარულის უშლევლ ძალას.

როდესაც ვლაპარაკობთ „ლონდას“ დეკორაციის სტატიკურობაზე, მხედველობაში გვაქვს ესკიზი. ჩვენ არ ვიცით სპექტაკლში ტექნიკურად როგორ იყო აგებული დეკორაცია, რა ცვლილებები ხდებოდა მის კონსტრუქციაში მოქმედების მიმდინარეობის დროს, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის დასადგენად, თუ რამდენად შეესაბამებოდა სახვითი გადაწყვეტა სპექტაკლის კომპონენტთა ექსპრესიონისტულ ხასიათს.

ცნობილია, ექსპრესიონისტული ხერხებით გადაწყვეტილ დრამატურგიულ ნაწარმოებებში, ჩვეულებრივ, იყენებენ წყვეტილ ფრაზებს, ლაკონიურ რეკვიზებს, კინემატოგრაფიულ ხერხებს, მონოლოგს ცვლის მკვეთრი ფსტიკულაცია, მთლიანად ნაწარმოები ხასიათდება რიტმის მერყეობით, სულიერი განცდების ხან მკვეთრი აღმაფრენით, ხან კი მკვეთრი დაცემით.

რაც შეეხება სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, აქ ექსპრესიონისტული ხერხები ძირითადად განათების უფქტებისა და დეკორაციის სიმბოლური დამლაგების შერწყმას ეყრდნობა. სულიერი დამატულობის სცენებში სინათლის მკვეთრ მონაცვლეობას მაყურებელი გადაჰყავს არარეალურ, პოეტურ სამყაროში. თეატრის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ექსპრესიონისტულ ხერხებს საინტერესოდ განიხილავს ა. გვოზდევკი და მაგალითად მოჰყავს ერთ-ერთი გერმანული სპექტაკლი:

«В пьесе Газенклевера Jenseits (11 акт, сц. 4-я)» стены комнаты расплываются, в тумане появляются очертания чужого города в момент, когда совершается сближение влюбленных. В этой же драме декорации вовлекаются в действие, когда смерть героя завершает пьесу: «Невидимые руки уносят дом. Стены бесшумно падают. Предметы погружаются в глубину, люстра поднимается вверх. Окно исчезает. Усиливающийся свет озаряет голову героя. Кажется, будто волны света исходят от его головы»⁶⁴.

⁶⁴ А Гвоздев. Предисловие, Франц Верфель. Человек из зеркала. Изд. П-М., 1920, стр. 11.

მოყვანილი მაგალითიდან აშკარად ჩანს ექსპრესიონისტული სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში სინათლის პარტიტურის უდიდესი მნიშვნელობა, რაც ესკიზში არა ჩანს ხოლმე.

დავუბრუნდეთ „ლონდას“, რომლის დრამატურგიული სტილი ასეთია: „დრამა ვითარდება მონუმენტური პრიმიტივის ხაზებში. ტემპო: თვლელმა მწეში. თვლელმა თანდათან იღებს ქოლერული ტემპერამენტის ხასიათს. ამავტო თანდათან დართობით და გართულებით დრამის ტემპო უფრო და უფრო ძლიერდება. ხოლომე წყდება კატასტროფულად. დრამის შენებაში: პრინციპი „ორკესტრის“. ნაწარმოების შინაგანი ტემპისა და რიტმის ასეთი ცვლილება, ბუნებრივია, მოითხოვდა შესაბამის მხატვრულ ხერხს, რაც უთუოდ შეუქნარით უნდა ყოფილიყო გადაჭრილი, რომლის დიდი ოსტატი იყო მარჯანიშვილი. ირ. გამრეკელმა ერთხელ უკვე გამოიყენა აღნიშნული ხერხი განცდის მთაბეჭდილების გასაძლიერებლად „სალომეაში“. რაც შეეხება დეკორაციის დინამიკურობას, უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ლონდასათვის“ შექმნილ ესკიზში სტატიკურის შეგრძნებას იწვევს დეკორაციის მასიურობა და გეომეტრიულ ფორმათა თავისებური აგებულება, რაც ნაწარმოების მონოლითური სტილის შენარჩუნებას ემსახურება. „ლონდა“ მთავრდება მზის სადიდებელი ჰიმნით.

„ლონდას“ კონსტრუქციების ლაკონიზმი „მალმტრემში“ იცვლება არქიტექტურული დეტალებისა და ნახატი ცათამბეჭვნების სიმრავლით.

მალმტრემში სჭარბობს მხატვრის ექსპრესიონისტული ტენდენციები, რაც უთუოდ პიესის არსიდან გამომდინარეობს. ექვს სურათიანი ფანტასმაგორია, რომელიც ევროპულ ცხოვრებაზეა აგებული, ტექნიკურად მზარდი ქვეყნების აჩქარებულ ტემპსა და მისი ცხოვრების უკიდურესობათა განზოგადებულ სურათებს ასახავს. კაპიტალისტური ევროპის ცხოვრების ქაოსში, სადაც ყველაფერი ფულზე იყიდება, წმინდა გრძნობა ჭაობში იძირება და კეთრი ურნდება.

ირ. გამრეკელის „მალმტრემში“ ვხედავთ ევროპული ცხოვრების გარეგნულ ეფექტებს, ცათამბეჭვნებს, კაფეს საცეკვაო ესტრადით, მოცეკვავე ქალით, ამწესა და დიდი ზომის ყვითელ რადიოს, არქიტექტურულ დეტალთა აბსტრაქტულ წყობას, ინტიმურსა თუ საქმიან კუთხეებს. ყველაფერი ერთმანეთშია გადახლართული, მაგრამ ისე, რომ თითოეული ფორმა მკვეთრად იკითხება. აწე კაზინოშია შეჭრილი და ზემოდან დაჰყურებს, ხიდის კონსტრუქცია ინტერიერშია დიაგონალურად ჩადგმული. ესტრადის მსახიობი ქალის ფიგურა პიკეროლონიზებულია. რეალური საგნების ამგვარი არარეალური განლაგება მაყურებელში იწვევს დაძაბულ, უჩვეულო განცდას. ესკიზში მთელი სამყარო თითქმის გალემილი ადამიანის ავადმყოფური ექსტაზით ცეკვავს, ირყევიან ცათამბეჭვნები; თვალნათლივ ვხედავთ დასაღუპავად განწირული კაპიტალისტური სამყაროს სვალნიდელი დღის სიმბოლოურ სურათს, ხოლო აწეს დიდი ბოროტად, რომელიც მხატვარს მხედველობის გენტრში მოუქცევია, საქმოსანთა სამყაროს ბედის ტრილის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

ესკიზი გათვალისწინებულია ერთმომქმედებიანი სპექტაკლისათვის, სადაც ისეა აგებული თითოეული სურათისთვის საჭირო კუთხე, რომ განათების მეშვეობით შეიძლება ყოველი მათგანის გამოცალკევება დამოუკიდებელ დეკორაციად, ხოლო ზოგჯერ სხვადასხვა ეპიზოდისა და მიზანსცენის სინქრონიზირება. ესკიზზე წარმოდგენილი სცენური გარემო კაპიტალისტური ქალაქის მიიმე ატმოსფეროს ამსახველი მეტყველი სურათია.

შესაძლებელია სოფლის ცხოვრების სცენებისათვის ცალკე უსკიზი იყო შექმნილი, რომელიც ჩვენს დრომდე არ შემონახულა, ან რომელ არქივშია დაცული, ჩვენთვის არაა ცნობილი. თეატრისა და კინოს მკვლევარი ს. ამაღლობელი აღნიშნული სპექტაკლის სოფლის ცხოვრების ეპიზოდებს აღწერს თავის ნაშრომში «Грузинский театр» და მათ უფოთი ხასიათს ადარებს ქალაქის ამსახველ ექსპრესიონისტულ სურათებს. ნაწარმოების მიხედვით წისქვილი, როგორც სოფლის ცხოვრების პირველყოფილი სიწმინდე, უპირისპირდება კაპიტალიზტური ქალაქის დაძაბულ რიტმსა და ავადმყოფურ როკვას.

საყურადღებოა ისიც, რომ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში დაცულია კირილ ზდანევიჩის მიერ შესრულებული „მალმტრემის“ კოსტიუმთა ესკიზები, რომელთა სტილი და კოლორიტი კარგად ერწყმის ირ. გამრეკელის დეკორაციის ხასიათს, რაც ცალკე მსჯელობის საგანია.

„მალმტრემი“ დაიდგა 1924 წელს. დიდი წარმატების მიუხედავად, სპექტაკლმა აწრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. კომპოზიტორი თამარ ვანვახიშვილი, რომელმაც აღნიშნული სპექტაკლისათვის დაწერა მუსიკა, „მალმტრემის“ დადგმაზე შემდეგს გვიამბობს: „გუშინ გაიმართა „მალმტრემის“ პრემიერა, აქამდე დილიდან სადამომდე არ წყდებოდა რეპეტიციები. უაღრესად რთული დადგმაა“. პიესას უწოდებენ ფუტურისტულსაც, ბაბილონის გოდოლსაც, ენათარევასაც, მაგრამ ყველანი ინტერესით ისმენენ, განუწყვეტლივ ჰქუხს ტაში. დამთავრებისას კი ოვაციასა და „ბრავოს“ ძახილს ბოლოვს არ უჩანს“⁶⁶.

იმავ წელს, ეფრნალ „ბელოვნების დროშაში“ (№1), დაიბეჭდა ივ. გომართელის წერილი „განვლილი სეზონი ქართულ აკადემიურ თეატრში“, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ „აკადემიურმა თეატრმა გასულ სეზონში მოგვცა მარჯანიშვილის მეთაურობით ახალი მასურებელი, რომელიც კერ არ არის საკმაოდ ჩამოყალიბებული, ახალი მსახიობები; მანვე მოგვცა ახალი ორიგინალური რეპერტუარი „მალმტრემი“.

ამ პიესამ დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია საზოგადოებაში და სულ მოკლე ხანში ექვსჯერ იქნა დადგმული თითქმის ზედიზედ.

„მალმტრემში“ მოცემულია ახალი ძიება, ახალი გზები. ის ვითარდება სრულებით ახალ ხაზებში.

რა თქმა უნდა, პიესა დაწერილია ევროპის თანამედროვე ძიების გავლენით, მაგრამ ქართულ სინამდვილეში ის არის სრულებით ახალი ყოველი მხრით, პიესაში დიდი პრობლემებია გაშუქებული და თავისებურად გადაჭრილი; ამავე დროს ის მეტად სცენურია... „მალმტრემის“ დადგმა იყო უდიდესი მიღწევა ქართული სცენისა და უდიდესი გარდაქმნა ქართველი მსახიობისა“.

ზემოთ მოყვანილი წერილიდან და თ. ვანვახიშვილის მოგონებიდან კარგად ჩანს, რომ მიუხედავად სპექტაკლის „ახალი ფორმისა“ (რაც მის ექსპრესიონისტულ ბუნებაშია), საზოგადოება აღფრთოვანებით შეხვდა რთულ, მაგრამ საინტერესო დადგმას. თუმცა „მალმტრემზე“ არსებობს შედარებით გვიან გამოთქმული სხვა აზრები:

«Оформление пьесы было блестящим. Но необходимо отметить в нем смешение стилей. Наряду с экспрессионистически оформленными сценками мы имели и сценки бытового реализма: там, где автор хотел показать культ земли, как символ

⁶⁶ თ. ვანვახიშვილი. თეატრები წელი კოტე მარჯანიშვილთან. თბ., „ბელოვნება“, 1976, გვ. 53-55.

აღნიშნული პიესა, რეჟისორული და აქტიორული სირთულეების გარდა, მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისითაც ძალზე რთული აღმოჩნდა. თექვსმეტი სურათისაგან შემდგარი ტრილოგია მართლაც ძნელი დასადგმელია არა იმიტომ, რომ იგი მრავალ სურათიანია, არამედ იმიტომ რომ თითოეული სურათი მოითხოვს დამოუკიდებელ, კონტრასტული ხასიათის დეკორაციას, სადაც ერთმანეთს ცვლის: მდიდრული ინტერიერი, გამოქვაბული, ბაღი, ტაძარი, საპყრობილე, სასამართლო, ნავსადგური, სასაფლაო და სხვადასხვა მისტიკური გარემო. ირ. გამრეკელი ამჯერად დიდი სირთულის წინაშე აღმოჩნდა, რაც მდგომარეობდა პიესის ლირიკული მისტიციზმის ფილოსოფიურ ხასიათსა და რეალური სამყაროს მჭიდრო ურთიერთკავშირში, კონტრასტულ სამყაროთა კალეიდოსკოპურ სიჭრელეში. ეს სიჭრელე მხატვრის ესკიზებშიც აისახა, თუმცა შეგვიძლია გამოვყოთ დეკორაციების ორი ძირითადი ზანო: მორალური განწყობების მისტიკური სამყარო და ცოდვიანი ცხოვრების მრავალფეროვანი სურათები. ამ უკანასკნელს საფუძვლად უდევს რეალური გარემოს არქიტექტურული კონსტრუქციები, სადაც მხატვარი თამამად არღვევს სამშენებლო ლოგიკას. აღნიშნულ ესკიზებში ირ. გამრეკელი ნაწარმოების ექსპრესიონისტული ხასიათიდან გამომდინარეობს და ნებისმიერ წერტილში წყვეტს არქიტექტურულ ფორმათა კანონზომიერ დინებას, რასაც, პირველ რიგში, მაინც აწრობრივი დანიშნულება აქვს: დაუმთავრებელ არქიტექტურულ დეტალებს სიმრავლური მოჩანს ადამიანთა სწრაფა კეთილი ოცნების შენობის დასრულებისაკენ. ესკიზებში მისტიკური სამყარო მხატვარს აბსტრაქტული ფორმებით აქვს გადმოცემული, რომელიც მოკლებულია რეალურ ფორმათა საფუძველს. დეკორაციის განყენებულ ფორმებში მხოლოდ სარკის ასოციაცია უკავშირდება რეალურს, ისიც უფრო პიესის შინაარსის, ვიდრე სახვითი ენის შესაძლებლობათა მიხედვით. რეალურ ფორმათა ლოგიკის დარღვევა, რაც ექსპრესიონიზმის უმთავრესი ზერზია, გამოკვეთილია ესკიზთა იმ ჯგუფში, სადაც დეკორაციას სინამდვილე უდევს საფუძვლად. ასეთია: „ნავსადგური“, „აიშარის ტაძარი“, „ინტერიერი“ და სხვა. მორალური განწყობის სცენებისათვის განკუთვნილი დეკორაციები განყენებულ ფორმათა კონსტრუქციებით არის აგებული. ასეთი კონტრასტები ერთსა და იმავე სპექტაკლში დამახასიათებელი იყო ალ. ანბეტელის შემოქმედებისათვის, რასაც ირ. გამრეკელმა ოსტატურად გაართვა თავი „შვიგელმენში“. ორი ძირითადი ზანის, ამაღლებულისა და მტაცებულის სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა მხატვარმა კონტრასტული სურათებით დაუპირისპირა ერთმანეთს.

განხვავება გადმოცემულია არა მარტო ფორმათა კონტრასტით, არამედ კოლორითული დაპირისპირებითაც. რეალური სამყარო მკვეთრი, ლოკალური ფერებით გამოიყოფა სულიერი განწყობების სცენათა დინჯ და ემოციურ ფერთაგან.

ესკიზებიდან სრულიად ცალკე დგას „ბაღი“. ეს არის ადგილი, სადაც ამფესა და ჯალიფარის სიყვარული დაამსხვრია თამალის ბოროტებას. ბაღის ლირიკა მშფოთვარებას მოუცავს. იგი „შვიგელმენში“ აღწერილ ადამიანურ გრძნობათა ჭიდილის მეტყველი სიმბოლური სურათია. ბაღის სიმწვანე მხატვარს ძალზე ფართო, ექსპრესიული მონახმებით გადმოუყია. მათი გაუმეტრებული ფორმები გვაგონებს „სალომეასა“ და „ლომდაში“ ფრინველის ფრთების მსგავს სამკუთხედებს. მათი დინება ერთ მხარეს (მარჯვნივ) არის

მიმართული, თითქმის ავბედითად ამოვარდნილი ქარიშხლის ქროლვას გადაუწვებია ყველა ხე და წაულეკია ბაღის პოეტური სიმყუდროვე, მისი ცხოვრების მშვიდი რიტმი.

უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ირ. გამრეკელი „შიგელმენის“ სცენური გარემოს შექმნისას, ზოგჯერ, პიესის რეჟარკაში მოცემულ აღწერილობას უფარდებს საკუთარ ფანტაზიას: *«Ночь за окном светлеет, и сияние, как бы от звёзд, падает на завешенный прямоугольный предмет в келье, освещая его фосфорическим светом»⁶⁶*.

მხატვარმა მართლაც ფოსფორული ნათება მიანიჭა ლურჯ ფონზე ყვითელი მოგრძო ლაქებით დაფარულ „სწორკუთხა საფარს სენაკში“. ზოგჯერ ფონი ძოწისფერს იღებს და ყვითელი ლაქები კიდევ უფრო მკვეთრად კიაფობს. ეს მცირე დეკორატიული აქცენტი ესკიზებში მეტად ეფექტურია და შთამბეჭდავი. იგი თითქმის ყველა ესკიზშია ჩართული, როგორც მისტიკური საიდუმლოების ნიშანი, და ერთგვარად ასრულებს ყველა სურათის მხატვრული სახის გამართანებელი დეტალის როლს. ჭრელი საფარის უკან პიესის მიხედვით უნდა მდგარიყო სარკე, რომელშიც თამალის ბოროტი ორეულია დამწყვდეული. იგი თავისი დანიშნულებით ორი საშუაოს ბოროტისა და კეთილის გამყოფ ზღვარს წარმოადგენს პიესაში. ესკიზების მიხედვით, ოთხკუთხა ჭრელ საფარს იგივე დანიშნულება აქვს.

სამუშაოდ, არ გაგვაჩნია უშუალოდ სპექტაკლიდან მიღებულ მთაბეჭდილებებზე რაიმე მნიშვნელოვანი აზრი, გარდა ალ. დუდუჩავას მოკლე განმარტებისა: *«Декоративное оформление пьесы Верфель «Шпигельменш» («Человек в зеркале») хотя как будто и развернулось в конструктивных установках, но красочная обработка поверхностей конструкции, живописная фактура их совершенно поглотила смысл линейных конструкций; а теневая обработка белых холстов ещё более усилила мистический характер «Шпигельменша». В результате: внимание зрителя обращалось не к конструкциям, а к обработке поверхности в плане цветовых контрастов»⁶⁷*.

ფერწერულ ორგანიზაციებთან დეკორაციებთან შედარებით, კონსტრუქციულ დეკორაციებს ალ. დუდუჩავა სამართლიანად თვლიდა „პროგრესულ ფორმად“, რადგან კ. მარტანიშვილისა და ა. ახმეტელის რეჟისორული სწრაფვა მიმართული იყო ფიზიკურად გაწვრთნილი მსახიობის ჩამოყალიბებისაკენ, რამაც კონსტრუქციული დეკორაცია დიდად უწყობდა ხელს სხვა მხატვრული ამოცანების დაძლევისათან ერთად, მაგრამ ვერ დაკეთანხმებით „შიგელმენში“ ფერწერული ფაქტურის უარყოფით გავლენას „ახალბორივი კონსტრუქციისაზრისმთანქმამი“. ყოველშემთხვევაში, ესკიზებში ესარმეიმნევა. გარდა ამისა, ფერს უდიდესი ემოციური გამომსახველობა ახასიათებს საერთოდ და. კერძოდ, „შიგელმენში“, რასაც თავად ალ. დუდუჩავა აღნიშნავს: „თეთრი ტილოს ჩრდილების დამუშავებამ კიდევ უფრო გააძლიერა „შიგელმენის“ მისტიკური ხასიათი“. აღსანიშნავია ისიც, რომ შიშველი კონსტრუქცია ფერის გარეშე, როგორც თვითონ უწოდებდა „წმინდა კონსტრუქცია“, მიგვიყვანდა სქემატრობასთან, განსაკუთრებით იქ, სადაც ნაწარმოები აბსტრაქტულ ფორმებს მოითხოვს.

⁶⁶ Фрэнк Верфель. Человек из зеркала. Изд. П-М., 1920, стр. 28.

⁶⁷ А. Дудучва. Грузинская живопись. Гос. изд. Грузин, Тб., 1930, стр. 216

ზოგიერთი მკვლევარი „მიგელენმს“ ადარებს „ლონდასა“ და „მალტრემს“, ერთ ჯგუფში აქვეყნებს მათ მხატვრულ გაფორმებას, რამაც ძირითადად ვითარებაში იმის გამო, რომ სამივე სპექტაკლი ექსპრესიონისტულია და ზოგადად ამ მიმართულებისათვის დამახასიათებელი სახვითი ხერხებით არის შექმნილი. მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ნაწარმოებთა განსხვავებული სტილიც, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია „ლონდასა“ და მიგელენმს შორის. „ლონდას“ არქიტექტონიკა თუ ძალზე კომპაქტურია, „მიგელენმს“ ტრილოგიას წარმოადგენს. ა. გვოზდევს წერს: *„Чувствуется, что Верфель лирик по преимуществу. Истинный драматург выковал бы из того же материала гораздо более сжатую, компактную форму“*¹¹.

იო. გამრეკელის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მან სრულიად გამოუყენებლად თეატრალურ ხელოვნებაში, ოსტატურად გადაჭრა შესაბამის სპექტაკლებში თითოეული პიესის სტილის რთული ამოცანა; თუმცა „მიგელენმს“ სურათების სიმრავლესა და კონტრასტულად გადაწყვეტაში მან ვერ მიაღწია სპექტაკლის გამაერთიანებელ მხატვრულ პრინციპთა ისეთ სრულყოფას, როგორიც უფრო მოგვიანებით გამოავლინა „ჰამლეტი“ და უფრო დახვეწილი ფორმით მომდევნო პიესებში, როგორიცაა „ლამარა“, „ყარალები“ და სხვ.

იო. გამრეკელის ექსპრესიონისტული სპექტაკლების ჯგუფს ეკუთვნის ე. ტოლერის „კაცი-მასა“. იგი მხატვარმა კ. ზდანევიჩთან ერთად გააფორმა 1923 წელს. აღნიშნულ სპექტაკლზე საინტერესო ცნობას გვაწვდის გამოცენილი ქართველი მსახიობი აკაკი ვასაძე: „საკმაო რეპერტივითი პქონდა „კაცი-მასას“. წარმოდგენის აფიშაც გამოაკრეს, მაგრამ გენერალურ რეპერტივიაზე აღმოჩნდა, რომ პიესას ამ სახით ვერ გაუმჯობესა სამხატვრო ხელმძღვანელობა... გამოცხადდა ბატონ კოტეს რეპერტივები, შვიდი რე- პერტივით ისე შეიკვალა ყველაფერი, ისე ამოიწია სპექტაკლის თემა და იმგვარი ფორმა მოინახა, რომ განცვიფრებული დავრჩით; ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზდანევიჩის კუბისტური დეკორაციები მიწანსვენებს ისე მოერგო, რომ სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა. ეს კი ბევრს მოასწავებდა ძიების გზაზე მდგარი კოლექტივისათვის“¹². ეს მოგონება ერთ მეტად საინტერესო ფაქტს ავლენს. დღემდე აღნიშნული სპექტაკლის მხატვრად მიჩნეული იყო მხოლოდ კ. ზდანევიჩი. ასევე არასწორადაა შეტანილი ეს ფაქტი რუსთაველის თეატრის მუზეუმის საინვენტარო წიგნში. იგივე ცნობას უკრძნობა ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი გ. ალიბეგაშვილი, როდესაც აღწერს თავის შრომაში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მუშაობის ხასიათს: *„...сама пьеса, ее „дух“, характер образов подсказывали формы изобразительного решения.“*

*Именно с этой точки зрения особенно интересны декорации к пьесе Э. Толлера «Человек-масса», выполненные Кириллом Зданевичем»*¹³.

ასეთავე ცნობას გვაწვდის მ. აფხაიძე და მ. შვანიტაძე ნაშრომში «Государственный ордена Ленина театр имени Руставели» (Изд. «Заря Востока», Тб., 1958 г.) შეიძლება კიდევ სხვა წყაროების მოყვანა, სადაც მხოლოდ კ. ზდანევიჩია დასახელებული სპექტაკლის მხატვრად, მაგრამ, ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია. აკაკი ვასაძის საინტერესო მოგონების დადასტურება შეიძლება კიდევ ერთი

¹¹ А. Гвоздев. Предисловие, Франц Верфель. Человек из зеркала. Изд. П.-М., 1920, стр. 16

¹² აკ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. თბ., საქ. თეატრ. საზ., 1977, გვ. 146.

¹³ Г. Алибегашвили. Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили (1922-1966 гг.) ქართული ხელოვნება, სერიი № 7, „მეცნიერება“, თბ., 1974, გვ. 30.

საგულისხმო ცნობით. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულია ირ. გამრეკელის მიერ შესრულებული კოსტიუმის ესკიზი ე. ტოლერის „კაცი-მასადან“. გარდა ამისა, რუსთაველის სახელობის თეატრის მახლობის პავლე კანდელაკის არქივშიც ინახება იმავე სპექტაკლიდან ერთ-ერთი პერსონაჟის - „ქმრის“ პორტრეტი. ორივე ესკიზს ირ. გამრეკელის ხელმოწერა აქვს და შესრულებულია კუბისტურად. შესაძლოა, მხოლოდ კოსტიუმების გააფორმა ირ. გამრეკელმა, რაც მომავალი კვლევის საკითხია, მაგრამ მისი ხელმოწერილი ესკიზების არსებობა, აკ. ვასაძის მოგონებასთან ერთად, ვფიქრობთ, დამაჯერებელი საბუთია იმისა, რომ ე. ტოლერის „კაცი-მასას“ გაფორმება ირ. გამრეკელს მივაკუთვნოთ კ. ზდანევიჩთან ერთად.

ვიმნიდან დეკორაციის ესკიზი არ გაგვაჩნია, მის ხასიათსა და კოსტიუმის ხაინტურესო გადაწყვეტაზე სცენური ფოტოასლის მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ.

პიესის მიხედვით, მუშტავით შეკრული მასის ერთიანობა და ერთგვაროვნება სპექტაკლში გადმოცემულია ყველა მოქმედი პირისთვის ერთნაირი სამუშაო კოსტიუმით. კოსტიუმის ესკიზი, რომელიც ხელოვნების მუზეუმშია დაცული, ვფიქრობთ, მასისაგან ცალკე მდგარ „ქმარს“ მიეკუთვნება თავისი მკვეთრი და გამოწვევი ფორმებით, კონტრასტული წითელი და შავი ფერებით, ტიპების მკაფრი და ცივი ხასიათით. აღნიშნული კოსტიუმის წვეტიანი და წანაგოვანი ფორმები კარგად ესაშუბა კონსტრუქციული დეკორაციის აბსტრაქტულ ფორმებს. აქ მხატვრის მიზანია გადმოგვცეს მისტიკური პიესის რევოლუციური განწყობა და ბრძოლის პათოსი არა კონკრეტულ, არამედ ზოგად აბსტრაქტულ გარემოში. აღნიშნული სპექტაკლის ესკიზები არ არის სათანადოდ მიკვლეული, მაგრამ იმ მასალის მიხედვით, რაც ჩვენ ხელთაა, შეიძლება ითქვას, რომ იგი ხასიათდება დეკორაციისა და კოსტიუმების ერთიანი მხატვრულ-ანსამბლური გადაწყვეტით.

ირ. გამრეკელის თეატრალურ შემოქმედებაში თითოეული სპექტაკლი, რომელიც მოითხოვს მხატვრისაგან განწყობებულ აზროვნებას, ფორმათა განზოგადებასა და კონკრეტულობის ზღვარის გადალახვას, გამოირჩევა მკვეთრად ინდივიდუალური მხატვრული გადაწყვეტით. ფორმათა განზოგადება და კუბისტური კონსტრუქციები ხშირად ჩინში ამწყვედვს ზოგიერთ მხატვარს და ერთგვაროვნების საფრთხეს უქმნის. ირ. გამრეკელთან კი თითოეული სპექტაკლის დეკორაცია დამოუკიდებელი ფორმით ცოცხლობს. მათ რიცხვს ეკუთვნისა. შანშიშვილის „ლატავრა“, რომელიც ალ. ანშელელმა დადგა 1924 წელს რუსთაველის თეატრში. რეჟისორი დიდხანს ფიქრობდა „ლატავრას“ სცენურ გადაწყვეტაზე. მას იზიდავდა საშობლო თავისუფლებისათვის ბრძოლის თემა. ლატავრა პიესაში თავისუფლებისა და ბედნიერების იდეალია. არ შეიძლება ხალხის საუნჯე კონკრეტულად ერთ პიროვნებას ეკუთვნოდეს, ლატავრა ხალხის ხორცშესხმული ოცნებაა, რომელსაც თვალისჩინვით უფრობილდება ყველა და მის განთავისუფლებას თავდაუზოგავად ეწირებიან გმირული სულის ადამიანები. „დურ-უღის“ წევრები სწორედ გმირული სულისკვეთების რომანტიკას ეძებდნენ ყველგან და, როგორც ვ. კიკნაძე აღნიშნავს, „ეს არის სათავე იმ ზნისა, რომელმაც შემდეგ იგი (ანშელელი) რევოლუციონერ გმირებთან, ახალი ქვეყნის მშენებელ ადამიანებთან მიიყვანა“⁷⁴.

⁷⁴ ვ. კიკნაძე, სამდრო ანშელელი. თბ., „ხელოვნება“, 1977, გვ. 70-72.

პიესის ექსპრესიონისტულ მისტიკასა და გმირთა ზედმიწევნით განზოგადებულ სახეებს საფუძვლად უდევს ქართული ცხოვრების ხასიათი, რაც ძირითადად პერსონაჟთა ქართული სახელებით ვლინდება. ირ. გამრეკელმა არ დაარღვია პიესის სტილი და მის სახვით გადაწყვეტაში ისევე მცირე მინიმუმებით, როგორც ეს ნაწარმოებშია, წარმოგვიდგინა ზოგადი ხასიათის ქართულ-აღმოსავლური გარემო.

I მოქმედების ესკიზზე აბსტრაქტულ კონსტრუქციათა შორის, რაც ძირითადად დაფუძნებულია გზებისა და ციხე-კოშკის მორეული ზედის ასოვიაციას იწვევს, ცენტრალური ადგილი უჭირავს ალისფერ კარავს. ლურჯი ღრუბლებით დეკორატიულად დასერილ შავი ცის ფონზე ცეცხლის ენებვით ანთია წითელი კარავი, რომლის წვერი თითქოს ცას გამოხშია. კარვის ღრეჭოში მოჩანს ტანტი მუთაქებით, მაგრამ მისი უკანა მხარეც გახსნილია და შავი ცის ფონი უსასრულო სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნის სცენის სიღრმეში. ასეთი გადაწყვეტა კარავს თითქოს მიწიერ ცხოვრებას აცილებს. მხატვრული ასიმეტრია, რაც უზადაა გამოყენებული დეკორაციაში, II და III მოქმედების ესკიზებშიც მკვეთრად გამოხატული, სადაც მოცემულია ინტერიერის ნაწილი, ორი დარბაზის შეერთების ადგილი. დეკორაცია გადის სცენური კოლოფის გარეთ, რაც მოწმენტიერ იერს აძლევს კოლორიტული ვიტრაჟით მორთულ დარბაზებს. ესკიზებში ნაწარმოების ექსპრესია გამოხატულია. ძირითადად კონტრასტული ფერების მკვეთრი დაპირისპირებით, მისტიციზმი კი თითქმის უარყოფილია, თუ არ ჩავთვლით კარვის დადგმის ხასიათს, რომელიც, ჩვეულებრივ, თეატრალურ პირობითობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. 3. კანდელაკის არქივში შემორჩენილია „ლატავრადან“ კოსტიუმის ესკიზი „გზირისათვის“, რომელსაც ქართული ეროვნული კოსტიუმის ზოგადი ხასიათი აქვს. ესეც მიგვითითებს იმაზე, რომ დამდგმელ კოლექტივს, ალ. ახმეტელის ხელმძღვანელობით, მიზნად ჰქონდა დასახული წინა პლანზე წამოეწია ნაწარმოებში ასახული ხალხის, შეიძლება ითქვას, ქართველი ხალხის, გმირული შემართება და არა ექსპრესიონისტული მისტიკა, სურდათ ზაზი გაესვათ ხალხის კეთილი მისწრაფებისათვის, რაც მაშინ სოციალისტური ცხოვრების საერთო ფერხულს ესადაგებოდა.

3. კიკნაძე სამართლიანად გამოთქვამს საყვედურს იმ მცდარი მოსაზრების თაობაზე, თითქოს „ლატავრა“ ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტურ-ნაციონალისტური გატაცების გამოცხადი იყოს, ხოლო ალ. ახმეტელმა თავის სპექტაკლში კიდევ უფრო გააძლიერა „ექსპრესიონისტული მისტიკა და ნაციონალიზმის ელემენტები“, რის გამოც „რევოლუციურად განწყობილმა“ მაყურებელმა იგი არ მიიღო.

ასეთ დაუსაბუთებელ მოსაზრებას უპირისპირდება 1928 წელს სპექტაკლის თანამედროვეთა მიერ გამოთქმული აზრი (რ. ფიცხელაური, „ქართული დრამატული მწერლობა“, პირველი ნაწილი, გვ. 52): „ლატავრას (იდეალის) და ინკუბუსის (ბოროტების) ბრძოლის, ხან ერთისა და ხან მეორის ბრძოლის გამარჯვების იდეა წითელი ზოლივით გადის ამ დრამაში და შეადგენს მის მხატვრულ კონცეფციას. ავტორს სწამს, რომ ეს ორი ძალა ყოველთვის იქნება დაპირისპირებული კაცობრიობის ცხოვრებაში. ისინი ყოველთვის ჩვენთან არიან. ჩვენს ახლის ებრძვიან ერთმანეთს და ადამიანის ცხოვრების აშენება და მისი დანგრევა, მისი დადნეობა თუ უბედურება დამოკიდებულია ამ ბრძოლაში გამარჯვებულზე, მის ნებისყოფაზე“. როგორც ჩანს, ნაწარმოები ახლობელი და

გახაგები ყოფილა თანამედროვე საზოგადოებისათვის სწორედ იმ დროს და იმ წლებში, როდესაც სასტიკად აკრიტიკებდნენ სულ მცირე ნაციონალისტურ გამოვლინებასაც კი.

შემოგვეჩანა კიდევ ერთი ილუსტრაცია „ლატავრადან“ ინკუბუსისათვის, რომელიც 1924 წელს გამოვემუღ ქურნალ „ხელოვნების დროშაში“ დაბეჭდილი (№ 5). ჩვენ ხელთ არა გვაქვს კოსტიუმთა სხვა ესკიზები, რის მიხედვითაც შეიძლება სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის სწორი შეფასება, მთლიანი სურათის საფუძველზე, მაგრამ შესაძლებელია ვარაუდის გამოთქმა.

„ინკუბუსის“ კოსტიუმის შესრულებულია ექსპრესიონისტულ-კუბისტური მანერით, რომელსაც არ გააჩნია ეროვნული ხასიათის ელემენტები კი, და თუ იგი სპექტაკლში ერთადერთი იყო ქართულ ეროვნულ კოსტიუმთა შორის, მას უთუოდ განსაკუთრებული მისია ეკისრებოდა. იგი გამოირჩეოდა უჩვეულო აბსტრაქტული ფორმით, „ინკუბუსი“ ხომ ზოგადად კავშირითა ხასიათის ბოროტებაა, რომელსაც ყოველი ერი უნდა ებრძოდეს. აღსანიშნავია ისიც, რომ „ინკუბუსის“ მოსახამის სარჩული ზუსტად ისეთი დეკორატიული ნაჭრისაგან არის შექმნილი, როგორიც ირ. გამრეკელს გამოყენებული აქვს „მვიგელმენში“, ბოროტისა და კეთილი ზღვარის გამყოფ საფარზე. ჭრელი საფარის უკან ხომ თამაშის ბოროტი ორეული იმალებაოდა. ორივე შემთხვევაში იდენტური დანიშნულება უნდა ჰქონოდა დეკორატიული ნაჭრის სიმკვეთრეს.

დ. ჯანელიძის წერილში „ირ. გამრეკელის გარდაცვალებიდან ერთი წლის გამო“ ვკითხულობთ: „ირაკლი გამრეკელი პირველ ხანებში სანდრო მანშიაშვილის „ლატავრას“ და იოსებ გედევანიშვილის „სინათლის“ გაფორმების დროს დდილობდა ფერწერითი დეკორაციებისათვის მოცულობა მოეპოვებინა და ამ მიზნით დეკორაციებს ანაწევრებდა, მის ცალკეულ ნაწილებს თავისებურად ალაგებდა. სულ მალე მან ამ ხერხზე უარი სთქვა და მთლიანად კონსტრუქციულ დეკორაციებს მიმართა. სივრცითი მოცულობის მქონე დეკორაციებს ამ დროიდან ის უპირატესობას ანიჭებს“⁷⁵.

ჩვენი აზრით, ბევრად უფრო ადრე ჰქონდა მოპოვებული ირ. გამრეკელს „ფერწერითი დეკორაციებისათვის მოცულობა“, ჯერ კიდევ „ლონდაში“, რომ აღარაფერი ვთქვათ „სალომეაზე“.

ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ აგებულია კეთილი და ბოროტი ძალების ბრძოლის თემაზე, რომელსაც საფუძვლად უდევს ქართული ზღაპარი. საბჭოთა დრამატურგიის ფორმირების პერიოდში (ოცნაი წლები) პიესამ უდავოდ კეთილი სამსახური გაუწია ახლად ბრძოლაგადახდილ ქართველ ხალხს, რომელსაც მომავლის შენებისა და სიკეთის დასამკვიდრებლად კვლავ სჭირდებოდა საბრძოლო შემართება.

„სინათლე“ კ. მარჯანიშვილმა დადგა 1924 წელს. თ. ვახვაშიშვილი იხსენებს: „17 დეკემბერს გაიმართა „სინათლის“ პრემიერა. ვერავინ ვერ იცნო გედევანიშვილის პიესა. ირ. გამრეკელის დეკორაციები მართლაც, რომ ზღაპრულია. ირაკლის რაღაც არაჩვეულებრივი გველეშაპი შეექმნა იგი გარს ერტყმის მთელ სცენას, რამზას მიჰყვება, თავი კი, წითელი მანათობელი თვლებითა და ცეცხლისმფრქვეველი სახით, ზედ სცენაზე უდევს. ეს გველეშაპი

⁷⁵ დ. ჯანელიძე. თეატრის მხატვარი. გაზ. „კომუნისტი“, 1944, 25 მაისი.

ბოლო აქტში აჩვენეს, როცა ავთანდილი გველუშას განგმირავს, ურჩხულს თვალები უქრება, ხაზა ემუწება და მას ისე ანათებენ, რომ მთას წაგავს”⁷⁶.

ყოველი ზღაპარი ჭარბად შეიცავს მისტიკურ ელემენტებს, ამიტომ ირ. გამრეკელს „სინათლეში“ იგივე სცენოგრაფიული ხერხები გამოუყენებია, როგორსაც ექსპრესიონისტულ სპექტაკლებში იყენებდა, ამავე დროს ქართული ცნოვრების ყოფითი ნიშნები ზომიერად შეუხამებია აბსტრაქტულ ფორმებთან.

„სინათლის“ დეკორაცია მხატვარმა, პიესის სიუჟეტის მიხედვით, ხუთ ნაწილად დაყო. თითოეულ მოქმედებას საკუთარი მხატვრული სახე მოუძებნა. მიუხედავად ამისა, ხუთივე ესკიზი წარმოადგენს ერთ მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებს ფერადოვანი და დეკორატიული ელემენტების ურთიერთმგავსების გამო.

I მოქმედებაში ირ. გამრეკელი მიმართავს ტრადიციულ ნახატ ფონს, ხოლო სამეფო ბაღს სივრცობრივად გადმოგვცემს. ნეები სტილიზებულია და პლასტიკურობით გამოირჩევა. სტილიზებული ბაღი რეალურ გარემოს გვაშორებს და ნაწარმოების ზღაპრულ-ფანტასტიკურ ხასიათთან გვაახლოებს. არც ფონი არის ილუზორული. ცა გადმოცემულია პირობითი ნაცრისფერი ფარდით, რომელსაც ახატია დეკორატიული მწე. მისი კონუსური ფორმის ხნივები სცენური კოლოფის გარეთაა გაჭრილი და სინათლის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. მზე დომინირებს მთელ გარემოზე, ავსებს სცენას. იგი სპექტაკლში ადამიანის მიერ მოპოვებული სულიერი სინათლის სიმბოლოა. სცენის ცენტრში ამჟღავნდება ორი აბსტრაქტული ფორმის, ემვისმაგვარი წითელი და შავი ღერო, ეს კი პიესის მიხედვით ქაჯთა მეფის — დარვიშის ბოროტების ნიშნებად გვეკვლინება.

II და III მოქმედებაში მეფის სასახლის ინტერიერი წარმოდგენილია XVII საუკუნის ქართული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი შეისრული თაღებით, რომლის მუქი წითელი ფერი მკვეთრად იკითხება იასამნისფერი კედლის ფონზე. სარკმლისა და თაღების ირგვლივ მძივივით ასხეული მწვანე და ყვითელი ფერის ყვავილოვანი ორნამენტი, კიბის კონტურთან ერთად, კოლორიტულად ეხამება სხვა მოქმედებები. დეკორაციითაა ამავე ფერებს.

IV მოქმედება მარტივია: შავ მოედანზე ანთია ცეცხლი და ზედ შავი ქვაბი დგას, აქეთ-იქით ორი კუდიანი ჯოჯო თავდაყირაა გამოსახული.

V მოქმედება წარმოდგენილია ნახატი ფონით და კონსტრუქციული დეკორაციით. ესკიზთა შორის იგი ერთადერთია, სადაც ნახატი ილუზორულიც არის და პირობითიც; ამავე დროს იგი აბსტრაქტულ კონსტრუქციებთანაა შერწყმული. მიუხედავად ამისა, იგი ცალკე დგას სხვა დანარჩენებისაგან. გეომეტრიული კონსტრუქცია საქართველოს ლანდშაფტს ზედმიწევნით ესადაგება, ამავე დროს ხრიკოვ მიდამოს შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. აღნიშნული ხერხი ირ. გამრეკელის მთელ რიგ სპექტაკლებში („ლონდა“, „ჰამლეტი“, „ანზორი“, „ყაჩაღები“ და სხვა), სადაც ამავე ტიპის კონსტრუქციებია გამოყენებული, ბუნებრივობით ხასიათდება და არ სტოვებს ფორმალისტურ შთაბეჭდილებას, განსაკუთრებით კი ქართულ სპექტაკლებში. „სინათლეში“ კლდეების გეომეტრიული ფორმები გველუშაპის ხანიდან ამოფრქვეული წითელი მხამის ფერია, რომელიც

⁷⁶ თ. ვანგახიშვილი. თურმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. თბ., „ბელოვნება“, 1976, გვ. 73.

უწყლოდ დარჩენილ ქვეყანას წამლავს, ხოლო მხამის ქულები სამეფო ზადის დეკორატიულ მცენარეთა ზვეულ ფორმებს იმეორებს, თუმცა ფერით განსხვავდება მისგან. ფერისა და ფორმების ამგვარი შეხამება უწყადაა ხუთივე მოქმედებაში, რომლის საფუძველზე ირ. გამრეკელი ოსტატურად აღწევს სცენოგრაფიული სახის მატერულ მთლიანობას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ დეკორაციის ერთი ესკიზი, რომელიც დღემდე მიჩნეული იყო ირ. გამრეკელის ნამუშევრად „სინათლისათვის“, არ შეესაბამება სინამდვილეს. სტილისტურმა ანალიზმა დაგვანახა, რომ იგი სრულიად სხვა სპექტაკლსა და სხვა ავტორს ეკუთვნის. მოსაზრება დაადასტურა მუყაოსა და ქაღალდის შორის წლების მანძილზე დაფარულმა ავტოგრაფმა. იგი კირილ ზდანევიჩის მიერ „მალმტრემისათვის“ შესრულებული დეკორაციის ესკიზია, რომელიც უთუოდ არ განხორციელებულა. ესკიზი ინახება მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმში.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ირ. გამრეკელის კოსტიუმები „სინათლისათვის“. ორიგინალობითა და სისადავით გამოირჩევა ტყის ფერიათა კოსტიუმები, რომელთა დანაწევრებული წვეტიანი კიდურები დეკორაციაში გახეული ასეთივე წამახვილებულ მცენარეთა ფორმებს იმეორებენ და აძლიერებენ ფერისა და ფორმის ანამბლურობას. ირ. გამრეკელი „სინათლეში“, ისევე, როგორც „ლატავრამი“, გვაძლევს ორი ტიპის კოსტიუმს; რეალური სამყაროს გმირთა ქართული კოსტიუმი წარმოდგენილია ძირითადად ეროვნულ-ტრადიციული მიდგომით, სადაც ფერთა კეთილხმოვანება გადმოცემულია თეატრალური სითამამით, ხოლო ზღაპრული სამყაროს გმირთა კოსტიუმები წარმოდგენილია აბსტრაქტული ფორმებითა და სიმბოლური მინიშვნებით.

„სინათლე“ ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ერთ-ერთი იმ სპექტაკლთაგანია, რომელშიც მატყარი ეძიება მის მიერ მიგნებული კონსტრუქციისა და ფერის შერწყმის ახალ ხერხებს, ნაწარმოების ლაკონიური და მატერულად შეკრული, ერთიანი ხატის კომპაქტურ სახეს.

1925 წელს ირ. გამრეკელი აფორმებს უ. შექსპირის „ჰამლეტს“ (რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი), 3. კაკაბაძის „ლისაბონის ტუსაღებს“ (რეჟისორი დ. ანთაძე), ლ. ფულის „ვირის ჩრდილს“ (რეჟისორი აკ. ფაღავა), სადაც ჯერ კიდევ გრძელდება მატყრის კუბისტური გატაცებანი, მაგრამ „ჰამლეტი“ უკვე შეინიშნება კონსტრუქციული დეკორაციების ახლებური გააზრება. მართალია, ირ. გამრეკელის მანამდე შექმნილი დეკორაციების ფორმა ყოველთვის გამომდინარეობდა ნაწარმოების არსიდან, მაგრამ ზოგჯერ თავს იჩენდა „წმინდა ფორმა“, რაც „ჰამლეტი“ შემიცრდა.

მოუხედავად იმისა, რომ საქართველოში შექსპირისადმი ინტერესი მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე არ შენელებულა და ქართულ სცენაზე მისი ხორმესხმა 1874 წლიდან⁷⁷ დიდი აღმავლობით მიმდინარეობს, მასალები შექსპირის პიესათა მატერულ გაფორმებაზე გასაბჭოების პერიოდამდე თითქმის არ გაგვარჩევა. ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში პირველი სერიოზული ნაბიჯი „ჰამლეტის“ მატერულ გაფორმებაში ირ. გამრეკელს ეკუთვნის. დიდი სიფრთხილით მიუღება კ. მარჯანიშვილი შექსპირის ამ მართლაც დიდებულ ნაწარმოებს და 1925 წელს, უკვე გარკვეული

⁷⁷ ლ. გუგუშავა. შექსპირი საქართველოში. „ქართული მუშაპირიანა“, ტ. 2, თბ., გამ. „ლიტ. და ხელო“. 1964, გვ. 150.

გამოცდილების მქონე, ნიჭიერ მხატვარს ირ. გამრეკელს მიანდო მისი გაფორმება. მან წაწარმოების სახვითი გადაწყვეტა ზედმირეწებით მზარგო კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ ჩანაფიქრს, რომლის მიზანი იყო წინა პლანზე წამოეწია ყველა გმირის და, პირველ რიგში, ჰამლეტის ადამიანური თვისებები. პიესაზე მუშაობის პერიოდში კ. მარჯანიშვილი გულდასმით დაეუბნებოდა დამდგმელ კოლექტივს სპექტაკლის არსებით მხარეს: „ადამიანური უნდა იყოს ყველაფერი, აჩრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე. ყველანი ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ... მომაკვდინებული შეცდომა იქნება მხოლოდ ჰამლეტის სახის ფილოსოფიურ სიღრმეს დავერდნოთ. ამით წარმატებას ვერ მივაღწევთ. ეს უმადლესი ფილოსოფიური ტრაგედია ისე უნდა შევასრულოთ, რომ ერთი წუთით არ ვუღალატოთ სცენურ სანაზაოებრიობასა და სიმართლეს. ამისათვის რა არის საჭირო? ადამიანური გრძნობანი და კიდევ ადამიანური გრძნობანი!“⁷⁵.

ირ. გამრეკელის მიერ გაფორმებულ „ჰამლეტზე“ მრავალი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრი გამოითქვა, როგორც მისი დადგმის პერიოდში, ასევე შემდგომ წლებში. მრავალთაგან მხოლოდ რამდენიმე რადიკალურად საწინააღმდეგო მოსაზრებას მოვიყვანთ. ლადო გუდიაშვილი ირ. გამრეკელის 20-იანი წლების დადგმებს შორის „ჰამლეტს“ საუკეთესოდ მიიჩნევს და აღნიშნავს: „ამ პერიოდში ირაკლის რამდენიმე პიესის ბრწყინვალე გაფორმება ეკუთვნოდა, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მათ შორის უაღრესად მაღალმხატვრული გემოვნებით მოფიქრებული „ჰამლეტი“, ეს სპექტაკლი იმავითაა აგრეთვე დამდგმელის უზადლო ჩანაფიქრით, აქტივობის შესანიშნავი თამაშით, ეს თეატრალური სანაზაოა წარმოადგენდა დიდ მხატვრულ სრულყოფილ ქმნილებას. მე კი მხატვარს მივაკუთვნებდი ამ დადგამში წარმატების დიდ ნაწილს. აქ კოტეს, უშანგის და ირაკლის ძალთა შერწყმა მოგვცა დაუვინყარი სპექტაკლი“⁷⁶.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სწორედ სპექტაკლის უშუალო მონაწილე და „ჰამლეტის“ როლის შემსრულებელი, ნიჭიერი ქართველი მხანობი უშანგი ჩხეიძე თავის ერთ-ერთ წერილში საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამს, თუმცა იქვე აღნიშნავს მხატვრის დიდ დამსახურებასაც. ქართველი მხანობის შეხედულება „ჰამლეტის“ დეკორაციაზე ეგებ ისეთივე ნაადრევი იყო, როგორც თავის დროზე „ბერდო ზმანის“ რეჟისორული ხელოვნების შეფასება. უშანგი ჩხეიძე აღნიშნავს: „ჰამლეტმა“ მე მგონია, ბევრი დაჰკარგა შედარებით ხუსტი გაფორმებით, მიუხედავად მარჯანიშვილის დიდი ცდისა და ირაკლი გამრეკელის ნიჭისა, მან ვერ შესძლო გადმოეცა რეჟისორის მეტად საინტერესო ჩანაფიქრი... შემდეგში ი. გამრეკელმა იშვიათი ნიჭი გამოიჩინა ზოგიერთი თანამედროვე პიესების გაფორმებაში: „რღვევა“, „ანწორო“, და არა მარტო თანამედროვე პიესების, არამედ მან საინტერესოდ გააკეთა შილერის „intirannos“... მაგრამ მისი „ჰამლეტი“ შედარებით ხუსტი ნამუშევარი იყო. მასში არ მოხსენიდა და არ იგრძნობოდა ტრაგედიის ხასიათი, მისი სიღრმე“⁷⁷. ასეთი კატეგორიული განმარტების გვერდით უშანგი ჩხეიძე აღნიშნავს: „ერთი რამ შეიძლება დადებითად ჩათვალოს „ჰამლეტის“ გაფორმებაში: გაფორმების სიმარტივე და სცენის მოედნის საგრძნობი განტვირთვა, რაც დიდ თავისუფლებას აძლევდა

⁷⁵ ა. კ. ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები. თბ., „საქ. თეატრ. საზ“, 1977, გვ. 191.

⁷⁶ ლ. გუდიაშვილი. ირ. გამრეკელი. კრებული. თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 45.

⁷⁷ უშ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. თბ., „ხელოვნება“, 1956, გვ. 170-171.

რევისორს და აქტიორებს. კონსტრუქცია და კოსტიუმები იყო სტილიზებული და ისინი სიზუსტით არ ასახავდნენ ეპოქას, არამედ იძლეოდნენ მასზე საერთო წარმოდგენას. კონსტრუქცია სპექტაკლში რჩებოდა ერთი და იგივე. სცენაზე იცვლებოდა მხოლოდ მორთულობა და სცენის შემობრუნების საშუალებით სურათები მისდევდნენ ერთიმეორეს უანტრაქტოდ, რაც მეტ დინამიკურობას მატებდა სპექტაკლს⁸¹.

კლავდიუსის როლის შემსრულებელი ცნობილი ქართველი მსახიობი აკაკი ვასაძე, მრავალი წლის შემდეგაც დადებითად აფასებს „ჰამლეტის“ დეკორაციულ მხატვრობას და აღნიშნავს: „მაკეტზე მუშაობის დროს ნათლად ჩანდა, თუ რას მოითხოვდა ამ სპექტაკლში ბატონი კოტე მხატვრისაგან... დეკორაციული მხატვრობით სცენაზე არაჩვეულებრივად ინტიმური ატმოსფერო იყო შექმნილი კლავდიუსის მოსაწანიებელი ლოცვისა და ჰამლეტის სამკვდრო-სასიცოცხლო კითხვების ეპიზოდის გასათამაშებლად⁸². სპექტაკლში სწორედ ინტიმური ატმოსფეროს შექმნა იყო გამიზნული, რადგან იგი უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი უმთავრესი ხერხი გმირთა სულიერი განცდების გამოსაკვეთად. თავისი კონსტრუქციული წყობით დეკორაცია ამკარად მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ფსიქოლოგიური მიზანსცენების მხატვრულ სრულყოფაში, რომელზედაც უმანგი ჩხიძე გვიამბობს თავის მოგონებებში: „ტანტზე ასვლის სცენა თავდებოდა ბილიოცვებით მეფე-დედოფლის მიმართ. ისმოდა საწეიმო მუსიკის ხმები. მოძრაობას იწყებდა მთელი სასახლე, სულ ბოლოს — ჯარი. სცენის მთელი წინა პლანი, პარტერისაკენ მიმართული, კიბის ბოლოდან დაწყებული თავამდე დაიფარებოდა ჯარისკაცებით. მათი ფარებისაგან ჩნდებოდა კედელი, რომლის აქეთ ვრჩებოდი მე... გარდა ამისა, საინტერესო იყო ის წმინდა რევისორული გამოგონებით და იდეურადაც ამართლებდა შექმნილ მდგომარეობას, რადგან ჰამლეტი სრულიად გარკვეული რჩებოდა იარაღით და რკინით შემოსაღებულ მუფსაგან და მოწეიმე სასახლისაგან⁸³. დეკორაციებისა და მიზანსცენების უხადლო შერწყმა, გმირის სულიერი განმარტოვების ესოდენ სახიერი ახსნა და პლასტიკური გამოსახვა უდავოდ დიდ მიღწევას იყო, როგორც რევისორის, ასევე მხატვრისა და მსახიობის შემოქმედებაში.

„ჰამლეტი“, ისევე როგორც კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლების უმრავლესობა, ოპტიმიზმით იყო შეფერილი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ტრაგედიას წარმოადგენდა. „თვით ისეთ მძიმე ტრაგედიამაც კი, როგორიც შექსპირის „ჰამლეტი“ ფორტინბრასის შემოსვლასთან ერთად სცენაზე უხვად გადმოღვრილი სინათლე და საწეიმო ჰანგები მუსიკისა თითქოს ამსუბუქებდნენ მაყურებლის დამძიმებულ სულს... თითქოს ფორტინბრასის შემოსვლასთან ერთად იწყებოდა ახალი ერა, ახალი ეპოქა ადამიანთა ცხოვრებაში და მაყურებელიც განწმენდილი, ხალისიანი მიდებოდა თეატრიდან და განა მარტო „ჰამლეტი“? მარჯანიშვილის თითქმის ყველა დადგმა ასეთი ოპტიმისტური იერით იყო აღბეჭდილი⁸⁴.

ბუნებრივია, ირ. გამრეკელი დიდი რევისორისა და მასწავლებლის ჩანაფიქრს მიყვებოდა, ცდილობდა შეეტანა ფსიქოლოგიური მომენტების გამოსავლენი და ხელშემწყობი დეკორაციული კუთხეები, რაც კარგად ჩანს

⁸¹ უხ. ჩხიძე, *მოგონებები და წერილები. თბ.*, „ბელოვანება“, 1956, გვ. 170-171.

⁸² აკ. ვასაძე, *მოგონებები. ფიქრები. თბ.*, „საქ. თეატრ. საზ.“, 1977, გვ. 195-196.

⁸³ უხ. ჩხიძე, *მოგონებები და წერილები. თბ.*, „ბელოვანება“, 1956, გვ. 222.

⁸⁴ მ. ბაკვაიაშვილი, *კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ამბერძენის შემოქმედებითი ურთიერთობა. თბ.*, გამ. „საქ. სსრ პოლიტ. და მეცნ. ცოდნის გამავრცელებელი საზ-ბა“, 1961, გვ. 15-16.

მის უსკივნებში. მხატვრის მიერ ტრაგედია გადაწყვეტილია მონუმენტური და კამერული ფორმების მეტად ორიგინალური შერწყმით. რეჟისორმა და მხატვარმა სრული ურთიერთთანხმობით ააგეს სპექტაკლი, სადაც „ტრაგედიის ხასიათი და მისი სიღრმე“ ძალზე ფაქიზად და ზომიერად არის მოტანილი. „ჰამლეტის“ გამრეკლისეულ უსკივნებში ყველაგან ვგვრძნობთ რეალური ცხოვრების ბუნებრივ დინებას. იგი არ არის გააზრებული აბსტრაქტულად, თუმცა ბევრია თეატრალური პირობითობა და საზვითი ფანტაზია.

სხვადასხვა რადიკალურ აზრთა დასაპირისპირებლად მოვიყვანთ კიდევ ერთ მოსაზრებას: „...დეკორატორის შემოქმედებითი მარცხი იმით კი არ იყო გამოწვეული, რომიგი ზუსტად ვერასახავდა ეპოქას და იძულებულია დასწესაერთო შთაბეჭდილებას, როგორც ამას უმანგი ხსნის. მიუეწი სხვა იყო: დეკორაციის აბსტრაქტულობა არაფრისმთქმელი აღმოჩნდა, მხატვრის შევდომა ისტორიული სინამდვილის არა ზუსტ ასახვაში კი არ მდგომარეობდა, არამედ სწორედ იმაში, რომ გაფორმება არ გამოხატავდა ეპოქის საერთო ხასიათს, რასაც ესოდენ ბრწყინვალედ აღწევდა გამრეკელი შემდგომ სპექტაკლებში“⁸⁵. ვფიქრობთ, „ჰამლეტის“ დეკორაცია, რომელსაც დღესდღეობით ძირითადად უსკივნებითა და გადმოცემებით ვიცნობთ, არ ქმნის აბსტრაქტულ გარემოს, მიუხედავად იმისა, რომ შიგ ჩართულია აბსტრაქტული ფორმებით წაყვანილი კონსტრუქციებიც. გამრეკლისეული „ჰამლეტის“ თითოეული სურათი გადმოგვცემს ტრაგედიაში მიმდინარე ეპიზოდების კონკრეტულ ადგილსაზოფელს. მცირეოდენი არქიტექტურული დეტალების დამატებით ძირითადი კონსტრუქცია სახეს იცვლის, რითაც იქმნება სასახლის ინტერიერის მრავალფეროვნება; ამავე დროს თითოეულ მნიშვნელოვან ეპიზოდს ენიჭება საკუთარი საზვითი ფორმა. ელსინორის სასახლე, რომელიც დეკორაციის ძირითად დანადგარს წარმოადგენს, გოთური სტილითა და ატყორცნილი სილუეტით, კლდისებურ მასაში გამოკვეთილი სიმბოლური კიბითა და განუმეორებელი ფორმით, თავიდანვე მოგვაქცევს შუა საუკუნეების ევროპის სამეფო ცხოვრების შუაგულში. კიბის ცალ მხარეს კუბისტური, მოცულობითი და ამავე დროს ფერწერული გეომეტრიული სიბრტყეები, მუქ ლურჯ ფონსა და შავ მოედანთან ერთად, ტრაგედიის მხატვრულად გააზრებულ, ემოციურ გარემოს ქმნის. სასახლის მთელი კორპუსი ერთ შევულ ზაზუ მკვეთრად დაა გაყოფილი ფერთა ორი კონტრასტული გამით, რაც პიესის არსის მხატვრული გადაწყვეტაა. დეკორაციის ნათელი მხარე საპრობილოედ ქვეული, დაჭოზბებული, ხნელი ქვეყნის თეთრი ნიღაბია. იგი ჰამლეტის მიერ აღქმული ქვეყნის სიმბოლური სახეა, რომლის შესახებ ამბობს: „ეს მშვენიერი ქმნილება-დედამიწა ზრიოკ კლდედლა მიმაჩნია, ეს საუცხოვო, ჰეროვანი სასურავი ჩვენზედ გადმოკიდებული ცის კამარა, ეს დიდებული ოქროსფრად ბრწყინვალე ჭერი სულისშემზუთველი, დამაზმული ბული მგონია“⁸⁶.

დეკორაციას, გარდა აზრობრივი დატვირთვისა და ესთეტიკური ღირსებისა, ბრწყინვალე ტექნიკური გადაწყვეტაც გააჩნია, რასაც სპექტაკლის ორი მთავარი მონაწილე უმანგი ჩხიძე და აკაკი ვასაძე ზაზგასმით აღნიშნავენდენ თავიანთ მოგონებებში.

⁸⁵ მ. გიფტიშვილი. კრებული. თბ., „ბელოვენა“, 1954, გვ. 38.

⁸⁶ თ. შევსპირი. ტრაგედიები. თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1954, გვ. 88.

ცნობილი ქართველი თეატრალური მოღვაწე ვახტანგ გარიკი გატაცებით სწერდა „ჰამლეტის“ სხვადასხვა დადგმებზე: „მსოფლიო სცენას ასოვს ბევრი გენიალური არტისტი, რომელნიც მშვენივრად ასახიერებდნენ ჰამლეტის სახეს, მაგრამამავე სცენას, ჯერ არ ასოვს კარგად დადგმული მთლიანი „ჰამლეტი“. ამაში შეიძლება დამნაშავე იყოს თვით ამ ტრაგედიის გრანდიოზული არქიტექტონიკაც, რომელიც გაცილებით მაღლა დგას დღევანდელი თეატრის არქიტექტონიკაზე. დიან! „ჰამლეტი“ მაღლა დგას თეატრზე! „ჰამლეტი“ კი არ უნდა შევუფარდოთ თეატრის ხელოვნებას, მისი ტექნიკა უნდა ამაღლდეს „ჰამლეტის“ საკვირველ ხელოვნებამდე“⁴⁷.

ვფიქრობთ, პიესის „საკვირველი ხელოვნება“ მდგომარეობს მისი მხატვრული სტილის სისადავეში, რომელიც განსხვავდება შექსპირის სხვა ნაწარმოებების კიპერბოლურ სახეთაგან, „რეალისტური პათეტიკისაგან“. ჰამლეტში⁴⁸ არა გვაქვს ვნებათა უეცარი ქარტყილები, პოლიტიკური შეჯახებანი, როგორც „იულიუს კეისარში“, „მაკბეტში“, „მეფე ლირსა“ და „ოტელოში“. „ჰამლეტში“ მოქმედება მიმდინარეობს მდორედ, მაგრამ ფარული, შინაგანი დინამიკით. ჰამლეტს უწოდებენ „ტიტანს“, რომელმაც პირადი უბედურება გაიანჯრა მსოფლიო უბედურების ერთ-ერთ კერძო მოვლენად. მისი ღრმა დაკვირვება, ცივი გონების განსჯით ცხოვრების მოვლენათა ანალიზი, პიესაში მიმდინარეობს თანაბრად, აზრის თანმიმდევრული გაღრმავებით ულამაზესი ენობრივი ქსოვილის ფონზე, რომელშიც მარგალიტებივითაა გაბნეული პოეტური მეტაფოროები.

„ჰამლეტის“ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა, პრობლემათა მასშტაბურობა და სიმძაფრე, ბუნებრივია მოითხოვს სახვით ფორმათა მონუმენტურ სიდიადეს, რაც ირ. გამრეკელმა ერთიანი არქიტექტურული დანადგარის ძირითადი კომპლექსით წარმოგიდგინა, ხოლო ადამიანურ თვისებათა ფსიქოლოგიური ნიუანსების გამოსაყვანად (რაც დამდგმელი კოლექტივის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა), მხატვარმა სასახლის მყუდრო ინტერიერთა კომპაქტური, ზოგჯერ ფრაგმენტული მინიშნებები გამოიყენა, როგორიცაა სამლოცველო, წიგნსაცხი, „სათაგური“ და სხვა. მკვლევარი გაიანჯ ალიბეგაშვილი აღნიშნავს:

*... быть может упрека заслуживала некоторая размыленность форм (несмотря на скудость деталей и отсутствие строгой монументальности) необходимого средства для выражения приподнятого тона трагедии*⁴⁹.

დაუეცმაცხა, რომელზედაც გ. ალიბეგაშვილი მოგვაცხენებს თავის ნაშრომში, მხატვრისა და რეჟისორის მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხია იმ ფსიქოლოგიური განწყობის შექმნისათვის და გმირთა სულიერი წვსი პროცესების შესაგრძნობად, რომლის წარმოსახვა, კვლავ ვიმეორებთ, დამდგმელი კოლექტივის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა. თითოეული კომპაქტური თუ ფრაგმენტული საეპიზოდო დეკორაცია გააზრებულია ძირითად დეკორაციასთან ელსინორის სასახლესთან ერთად, როგორც მისი მხატვრული ნაწილი. იგი მონუმენტურია და კონსტრუქციული, კომპაქტურია და ამავე დროს მეტაფორულიც. თავისი ლაკონიური ფორმით ელსინორის სასახლე განუმეორებელია და უაღრესად ეფექტური. მისი სილისებური გუმბათი და

⁴⁷ ვ. გარიკი. თეატრი. თბ., „ხელოვნება“, 1958, გვ. 93.

⁴⁸ Г. Алибегович. Оформление постановок театров им. Руставели и Маджанишвили (1922-1966 г. г.). ქართული ხელოვნება. სერია В, № 7, თბ., „მეცნიერება“, 1974, გვ. 35.

აბსტრაქტული მოედნების გეომეტრიული ფორმები ინტერაქტიული პერსონაჟი, წიგნსაცავისა და სამლოცველოს შეისრული ჩარჩოთა სახით, რამაც დამოუკიდებელი არქიტექტურული სტილის მთლიანობა და დეკორაციის დამოუკიდებელი ნაწილების მხატვრულ-ესთეტიკური ურთიერთკავშირი კომპაქტური, პირდაპირი განზოგადებული ფორმებით არის გადმოცემული „რესნავი“, რომელიც მინიშნებელია შიომხეტის დანადგარით. იგი ასრულებს იმ მუდღერო კუთხის როლს, სადაც განმარტოებული, მოაზროვნე გმირის გრძნობათა სიფაქივე უნდა გამოვლენილიყო, სადაც მამლეტის ჰუმანურ აზრთა მარტივი სიდიადე, მათი მკვლელობა მეტ უშუალოებასა და ძალას შეიძენდა. კ. მარჯანიშვილის სურდა, წინა პლანზე წამოეწია მამლეტის პიროვნების სირთულე, რაც მის მაღალ ინტელექტსა და ადამიანურ თვისებებში კლინდებოდა.

სამლოცველოში ხედებიან ერთმანეთს მამლეტი და კლავდიუსი. ასეთი დაძაბული, განედებით დატვირთული მიზანსწრაფობისათვის ირ. გამრეკელმა შექმნა მეტად საინტერესო დეკორაცია. ტრიპტიქით მინიშნებული სამლოცველო საშვანი ეკლესიის წილის ფორმას იმეორებს. იგი თავისი შინაარსით არა მარტო სამლოცველოს ატრიბუტს წარმოადგენს, არამედ ამ სცენის მხატვრულ-ფსიქოლოგიურ გადაწყვეტასაც. ტრიპტიქის ცენტრში მრავალწანაგასიბრტყეხად დაყოფილ ფერად ფონზე ღვთისმშობლის ფიგურა ჰუმანურობის სიმბოლოდ იკითხება, საითქვენც მიისწრაფოდა მამლეტის მთელი არსება. ღვთისმშობლის მოკრძალებულ სახეში მხატვარი თითქმის მიგვანიშნებს მორალურ სისპეტაკეზე, რაზედაც ოცნებობდა დედის ავწნობით სულდამძიმებული მამლეტი. გვერდით ჩარჩოებში ანგლოზთა მწყობრად მიჯრილ გრაციოზულ ფიგურათა მოპირდაპირე რიგებს ერთდროულად შეუტრავთ სუნთქვა, მამლეტისა და კლავდიუსის შეხვედრის მოლოდინში, შემერთალნი განუდგენ კი გაწეულან და მათი ძირს დაშვებული ფრთების რიტმული წყობა ერთ კითხვად შეკრულა, კითხვად, რომელზედაც მამლეტი „ყოფნა-არყოფნის“ დიდებული მონოლოგით უპასუხებს. ესკიზზე გამოსახული ჯეჯერცა და სამლოცველოს შესასვლელი სპექტაკლიდან ამოღებული ჩანს, ფოტოილუსტრაციებში მათ არ ვხვდებით ამით სურათი მეტ ლაკონიურობას იძენს და არ ნაწევრდება;

რეჟისორულად მეტად უფექტური „სათაგურის სცენა“ ესკიზზე ლადი თეატრალური განწყობითაა გადაწყვეტილი. ზოლებად დაჭრილი სხვადასხვა ფერის ფარდები მკაცრ, შინაგანად ტრაგიკულ ელვადობას იძენს ლოკალური შავი ფერის ჩარევით.

სპექტაკლისათვის შექმნილი რვა ესკიზიდან მხოლოდ „სასაფლაოს“ ესკიზი დგას განვალკვებით თავისი ფორმითა და სტილით. იგი ყოფითი ხერხებითაა გადაწყვეტილი და ამოვარდნილია იმ შესანიშნავი მხატვრული ანსამბლიდან, რომელსაც დანარჩენი შვიდი ესკიზი წარმოქმნის. თუ გავიხსენებთ კ. მარჯანიშვილის მიერ „სასაფლაოს“ სცენის რეჟისორულ გადაწყვეტას, აჰარა განდება აღნიშნული ესკიზის თავისებურება. როგორც ა. ფევრალსკი იხსენებს: „ამ სცენის ნატურალისტური გააზრება სპექტაკლის საერთო სტილის მკვეთრად ეწინააღმდეგებოდა“⁸⁸. იგივე აზრს გამოთქვამს სპექტაკლზე ხ. ამალიაშვილი თავის წიგნში „ქართული თეატრი“; „სრულიად პირობით დადგამში შეჭრილია აჰარად ნატურალისტური სცენა“⁸⁹. კ. მარჯანიშვილმა შესაფლავენი გამოიყვანა

⁸⁸ А. Февральский. Театр им. Руставели. М., «Искусство», 1959, стр. 112.

⁸⁹ С. Амелияшвили. Грузинский театр, М., «Гос. Акад. худ. Наук», стр. 86.

პროვინციულ კოსტიუმებში და კუთხურ კილოავაზე ალაპარაკა (იმერელი და ქართლელი). კომიკური ელემენტის შეტანით რეჟისორს სურდა, შესაფლავებთან საუბარში გამოვლენილი ჰამლეტის ფილოსოფიური პესიმიზმი შეესუსტებინა და მისთვის მიენიჭებინა ცხოვრებისეული სახე. აქედან გამომდინარე, ესკიზში ერთი მხრივ მატერული ზეგნების გამარტივებამ, და მეორე მხრივ ცხოვრებისეულთან მიახლოების სურვილმა, თეატრალური პირობითობა შესუსტა. იგი ამჟამად რეჟისორულ ჩანაფიქრს ემსახურება.

მიუხედავად იმისა, რომ „სასაფლაოს სცენა“ ცალკე დგას დანარჩენი სურათებისა და სცენებისგან, ირ. გამრეკელის „ჰამლეტი“ მაინც მხატვრული მთლიანობით გამოირჩევა და ხასიათდება როგორც ფერების, ასევე ფორმების ანსამბლურობით. ძლიერია კოლორიტული კავშირი დეკორაციასა და კოსტიუმებს შორის. იმ ესკიზების მიხედვით, რაც ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში შემონახული „ჰამლეტიდან“, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კოსტიუმი პიესაში მოცემულ ეპოქაზე ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის და დეკორაციასთან მხატვრულ კავშირს ფერადოვანი გამით უფრო ამჟავებს, ვიდრე ფორმათა საშუალებით. ესკიზებში შავი მოედანი და ლურჯი პანორამა დომინირებს. ყველა დანარჩენი მოძრავი დეტალისა თუ კოსტიუმის ფერი, როგორიცაა: წითელი, მწვანე, თეთრი, ნაცრისფერი, ნარინჯისფერი, იასამნისფერი და სხვა, მიუხედავად თავისი სიმკვეთრისა, დამხმარე ფუნქციას ასრულებს. ჰამლეტის შავი კოსტიუმი და ოფელიას მწვანე კაბა ფერით ზემოქმედებას ახდენს და გამოირჩევა ფორმების თეატრალურობით. განსაკუთრებით ეფექტურია პოლონიუსის კოსტიუმი, მასთან ერთად საინტერესო ტიპიგაა გადმოცემული. პოლონიუსის წაწვეტებული წვერი და ცხვირი, მოვარდისფრო კოსტიუმის ტალღისებური ქობა, სახელოების წვეტიანი ჭრილი, დრამატული სამხრეები და წვეტიანი, ცხირაწეული ფესსამგლეხი მის შთაქვრულ, ემაკიურ გამოხედვასთან ერთად დასამახსოვრებელ სახასიათო სახეს ქმნის. მხატვარი პოლონიუსის პოზით, სახის გამომეტყველებით, მისი ზელოს ექსტიკულაციით გადმოგვცემს სასახლის გაქილი მკვიდრის მეტად საინტერესო სახეს.

„ჰამლეტის“ კოსტიუმთა ესკიზებიდან მხოლოდ ნაწილია შემონახული. რაც შეეხება შესაფლავის კოსტიუმს, იგი გადმოცემულია შუა საუკუნეების ევროპული მუშის კოსტიუმის ზოგადი ხასიათით, რაც იმაზე მივითითებს, რომ თავდაპირველად ირ. გამრეკელს არ ჰქონდა გათვალისწინებული ქართულისა და იმერლის სცენური სახეები. უმანგი ჩხეიძის მოგონებებში ირ. გამრეკელის კოსტიუმზეზე საგულისხმო აზრია გამოთქმული: „ირ. გამრეკელის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს ერთი მისი მეტად მნიშვნელოვანი თვისება: მისი კოსტიუმები არ ზღუდავდნენ და არ უშლიდნენ ხელს აქტიორის თამაშს, პირიქით, ყოველთვის მსუბუქი და ადვილად მოსახმარი იყვნენ. ამ მხრივ ის ყოველთვის დიდ ანგარიშს უწევდა აქტიორს“¹. „ჰამლეტის“ გამრეკელისეულ კოსტიუმებში. მართლაც ბევრი სისადავე, თეატრალური სილამდე და სიმსუბუქე იგრძნობა. სპექტაკლის მხატვარს დიდი წარმატება ჰქონდა თავის დროზე, რაზედაც მოკლე ფრაზაც ნათლად მეტყველებს: „ამ დადგამში ირ. გამრეკელი ცხარტყლად მოვლენია წარმოდგენის გაერგან მხარეს“².

„ჰამლეტიდან“ მოყოლებული ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში უკან იწვევს მოდერნიზმით გატაცება, სახვითი ზერზების უკიდურესი სიმკვეთრე და

¹ უმ. ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები. თბ., „ბელოვება“, 1956, გვ. 170-171

² ა. ფაღაქა, 1925-26 წ. სეზონის გასტროლოები, გვ.24.

განყენებული ფორმათა სიჭარბე თითქმის ქრება. მისი მკვეთრი გამოვლენა მთავრდება ფ. შილერის „ვილჰელმ ტელიოთ“ (1926 წ., რევისორი დ. ანათაძე). მხატვარი კ. მარჯანიშვილსა და ალ. ახმეტელთან ერთად გატაცებით ეძებს რუსთაველის სახელობის თეატრის ახალ მხატვრულ გზებს. ექსპრესიონისტული სპექტაკლებით მათ სცენიდან განდევნეს ყოფითი ჟანრი, მნიშვნელოვან მხანჭებს თითოეული სპექტაკლისათვის განკუთვნილ ტემპო-რიტმს, მსახიობის ტექნიკასა და ფიზიკურ მომზადებას, მის სრულყოფილ განვითარებას, დეკორაციულ ხელოვნებაში სახვითი ხერხების გამოვლენის სპეციფიკურობას და თეატრის ენასთან მის შერწყმას. ეს იყო მოსამზადებელი საფუძვრი რევოლუციური სულისკვეთების ქართული საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად.

ირ. გამრეკელი კორპორაცია „დურუჯის“ ხელმძღვანელებთან და მის მტკიცე კოლექტივთან ერთად თავდაუზოგავად ეძებდა გზებს გმირულ-რომანტიკული თეატრისაკენ, აყალიბებდა ინტერნაციონალური შინაარსის ეროვნულ ფორმებს, მომავალი რეალისტური თეატრის კლასიკურ სახეს.

„1926 წლამდე თეატრში იყო სიჭარბე სხვადასხვა სტილის პიესებისა. სიჭარბე თვით სხვადასხვა მიმდინარეობისა. ამ ეკლექტიზმს ჰქონდა თავისი საფუძველი.

განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობდა ექსპრესიონისტული მანერა. მაგრამ ყველაფერი ეს მაინც რეალისტური თეატრის განვითარების წედაპირული მხარე იყო. ძირითადი და მთავარი რეალიზმის პოზიციების განმტკიცება, მისი შემოქმედებითი მეთოდის წარმატება იყო“³. სწორედ ამ „წედაპირულმა მხარემ“ შეასრულა თავისი როლი როგორც რუსთაველის სახელობის თეატრის. ასევე მხატვრის მომავალ შემოქმედებაში.

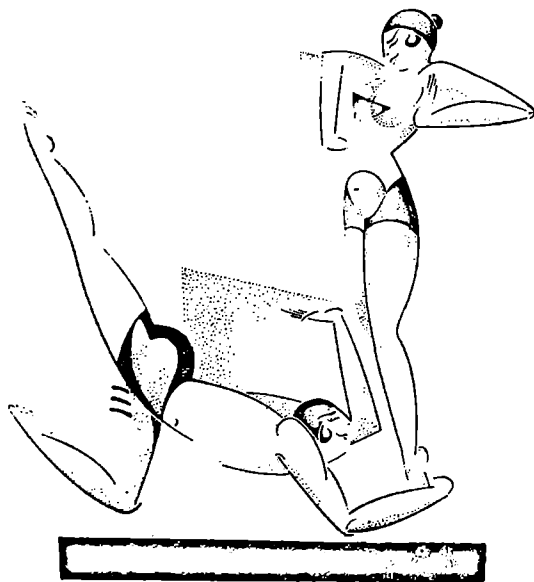
როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ირ. გამრეკელის ექსპრესიონისტული და კუბისტური გატაცებები დაზღური ფერწერიდან გაგრძელდა თეატრშიც, რომელსაც საფუძვლად დაედო რუსთაველის სახელობის თეატრის ექსპრესიონისტული სპექტაკლები. მხატვრის თეატრალური შემოქმედებაში ერთმანეთს შეერწყა ექსპრესიონიზმი, კუბიზმი და კონსტრუქტივიზმი.

1926 წლამდე ირ. გამრეკელის თეატრალურ მხატვრობაში მკვეთრად ჩანდა დაზღური ფერწერაში მოქმედი და ჩამოყალიბებული მხატვრული ხერხები, რაც პიესის თემისადმი ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ფორმალურ პრინციპთა შემოქმედებით დაქვემდებარებაში გამოიხატებოდა. შემდეგ წლებში მხატვრული გამომსახველობის ხერხები შეიცვალა და გამრავალფეროვნდა თეატრის შემოქმედებითი გეზის შეცვლასთან ერთად.

ირ. გამრეკელის დეკორატიულმა ფანტაზიამ ფრთების გასაშლილად ფართო ასპარეზი იპოვა რუსთაველის სახელობის თეატრში, მაგრამ თეატრმა თავისი სპეციფიკის, თეატრალური პირობითობისა და „დეკორატიული კონსტრუქტივიზმის“ გასავითარებლად ნიჭიერი მხატვარი მოიპოვა მისი სახით. ირ. გამრეკელი მოდერნისტული მხატვრობის ხერხებსა და მათ კომბინირებულ ფორმებს იყენებდა აზრისა და განწყობის გადმოცემისათვის. მან ეს პირველივე სპექტაკლიდან დაგვიმტკიცა. ჯერ კიდევ „ლონდონი“, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი გვაქვევს აბსტრაქტულ კუბისტურ გარემოში, იგი შინაგანად გვაკავშირებს ქართულ მთებსა და მისი ხალხის ამაღლებულ იდეებთან.

³ ვ. კიკნაძე. სამდრო ახმეტელი. თბ., „ნაკადული“, 1964, გვ. 111.

მოდერნისტული ხელოვნების ჩარჩოების გაფართოება და ეროვნულ ფორმებთან დაკავშირება მხატვრის შემოქმედებით აღდგომა და ნაწარმოების არსში მისი წვდომის დიდ უნარს, მაღალ ოსტატობას უნდა მივაწეროთ. ირ. გამრეკელმა თავისი შემოქმედებით საფუძველი ჩაუყარა ქართული საბჭოთა თეატრის მხატვრობის ბრწყინვალე მომავალს. იგი რუსთაველის სახელობის თეატრისა და, საერთოდ, ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმატორთა თანაპირსკვლავედშია, რადგან ახალი თეატრის შენების სიმძიმე ერთ-ერთმა პირველმა იტვირთა და ერთგულად ზიდა სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე.



ირაკლი გამრეკელი

თბილისის ერთ ძველ უბანში, ძერეინკის ქუჩა, N 14, ქართული სათეატრო მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი თანამებრძოლის ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი უკვე კარგა ხანია ქართველი საზოგადოებრიობის ყურადღებას იპყრობს.

როგორც კი მოხვდებით ნათელ დარბაზში, თქვენ წინ გადამოვება უმდიდრესი სამყარო ირაკლი გამრეკელის მონუმენტური, ზეაწეული თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა, მთელი მისი ცხოვრება, დაუცხრომელი ძიებებით აღსავსე გზა. აქვეა ნიკო ფიროსმანისა და ლადო გუდიაშვილის- ირ. გამრეკელის საყვარელი მხატვრების ფერწერული ტილოები, აღორძინების ხანის ფერმწერთა ქმნილებები; საბჭოთა ხელოვნების საამაყო ადამიანების- ალექსანდრე სულბათაშვილის, ჯაქარია ფალიაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე ახმეტელის, ალექსანდრე თაიროვის, ალექსეი ტოლსტოის, ვლადიმერ მაიაკოვსკის, შალვა დადიანის, ალექსანდრე კორნეიჩუკის, სანდრო მანშიაშვილის, ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის, უმანგი ჩხეიძის, ვერტიკო ანგაფარიძის, აკაკი ზორავას, აკაკი ვასაძის, დიმიტრი ალექსიძის, იოსებ გრიშაშვილის, ევგენი მიქელაძისა და სხვათა ფოტოსურათები.

ირაკლი გამრეკელის მეუღლემ ელენე ვარნაძე-გამრეკელმა ცხოვრების მიზნად დაისახა სახელოვანი მეუღლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მოვლა და პატრონობა. მასვე ეკუთვნის მხატვრის სახლ-მუზეუმის გახსნის იდეა.

მას შემდეგ, რაც შეწყდა მხატვრის ყალმის უკანასკნელი მონახაზი რუსთაველის თეატრში დასადგმელად გამიწვლულ „კრწანისის გმირების“ დეკორაციების ესკიზებზე, ელენე გამრეკელს არ ასვენებდა მხატვრის სახლ-მუზეუმის მოწყობის აზრი. რამდენი უძილო ღამე, მღელვარება, გარჯა დასჭირდა, რამდენი წინააღმდეგობის გადალახვა მოუხდა, რომ შეეგროვებინა და გამოეფინა ყოველივე, რაც მხატვრის ცხოვრებასთან და შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული.

სახლ-მუზეუმის დამთავლიერებელი უმაღლესი იგრძნობს ეპოქის სულისკვეთებას-აქ დაცული ექსპონატები თუ მასალები ირაკლი გამრეკელის მთელ ცხოვრებასთან უშუალო კონტაქტის სამუალებას გვაძლევს. როგორც ცნობილია, მისი შემოქმედება გარკვეული ეტაპია საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში.

სახლ-მუზეუმის არქივში დაცული ირაკლი გამრეკელის ავტობიოგრაფიიდან ვიგებთ, რომ იგი დაიბადა 1894 წელს, მეჯვრისხევიმ, გორის მაზრის ერთ-ერთ სოფელში. ბავშვობა აქ გაუტარებია, ქართლის ამ ლამაზსა და მუდრო კუთხეში. ბავშვობიდანვე ხატვა იტაცებდა. ხატვისთვის არც მაშინ დაუწყებია თავი, როცა გორის სასულიერო სასწავლებელში შეიყვანეს. ხატვდა მასწავლებლებს, აზნაგებს, მის გარშემო მყოფ ადამიანებს. ირაკლი გამრეკელის ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა. მან სწავლა განაგრძო სასულიერო სემინარიაში.

სემინარიის დამთავრების შემდეგ იგი დონის-როსტოვის საუნივერსიტეტო ინსტიტუტში შევიდა. საქართველოში უნივერსიტეტის დაარსების შემდეგ კი

კვლავ თბილისის დაუბრუნდა. სწორედ ამ პერიოდში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მისი მისწრაფება მხატვრობისადმი.

სამედიცინო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტმა თავი დაანება სწავლას. ამ დროს შექმნა მანდილი ფერწერული სურათი, რომელსაც უწოდა „მხატვარი მდიდრისადმი“. მიუხედავად იმისა, რომ გამრეკელს სპეციალური სამხატვრო განათლება არ მიუღია, მისი ბუნებრივი ნიჭი გზას იკაფავდა ნამდვილი ხელოვნებისაკენ. იგი შემოქმედებით ასპარეზზე ოციათი წლების დამდეგიდანვე გამოჩნდა. როგორც ცნობილია, ოციათი წლების დამდეგი მწვავე პერიოდია საბჭოთა ხელოვნების ისტორიაში.

დიდი იყო კულტურული რევოლუციის მასშტაბები. ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას ახალი რევოლუციური ეპოქის მოთხოვნილებათა შესატყვისი მხატვრული ფორმა უნდა მოეძებნა. ხელოვნება ახლოებული უნდა გამხდარიყო ფართო მასებისთვის. ყოველივე ეს წინააღმდეგობათა დაძლევის გარეშე როდესაც ხდებოდა.

ირაკლი გამრეკელმა, ისევე როგორც საქართველოს მოწინავე ახალგაზრდობამ, უმაღლესი ეპოქის მაჯისცემა. ხელოვნებას დიდი ასპარეზი გადაეშალა. ახლად შექმნილ სახელმწიფო გამომეცხოებაში მხატვარმა გრაფიკულად გააფორმა წიგნები, აფორმებს და თანამედროვე სახეს აძლევს სალიტერატურო ჟურნალ „გრედელს“. ამ პერიოდშივე შექმნა გრაფიკული და ფერწერული სურათების მთელი სერია.

განდია, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი გზა ვერ ასცდა იმდროინდელი საქართველოს კულტურული ცხოვრების ფრონტზე შექმნილ სირთულეებს. ზარკი გადაუწადა ევროპის ხელოვნების მემარცხენე მიმართულებებს-კუბიზმს, ექსპრესიონიზმს, ფუტურიზმს. მან დახატა გრაფიკული ნამუშევრების სერია და თვითონვე გააფორმა ჟურნალ „გრედელის“ გარეკანი. ამ პერიოდს განეკუთვნება ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების სერია, რომელსაც დათმობილი აქვს სახლ-მუზეუმის პირველი კედელი. ეს არის მხატვრის შემოქმედების თეატრალური პერიოდი. ყურადღებას იპყრობს ნამუშევრები: „მე და ცირკი“, „სევდა“, „სალომეა“, „სალომეა იოქანაანის თავით“, და მთლიანად „სალომეას“ ციკლის ჩანახატები, „დინამიკა“, „ფეერიულ ღამეს“, „მოხანავე ქალები“, „კენი და ახელი“, „შვის ჩასვლა“, ტივიან ტაბიძის პორტრეტი. ამ სერიით იწყება ირაკლი გამრეკელის საინტერესო შემოქმედებითი გზა მხატვრობაში. აქ უკვე ჩანს, როგორ ფლობს ნახატს, ფერს, სივრცეს, როგორ შეუძლია გადმოსცეს ხასიათი, განწყობილება, პლასტიკა, დინამიკა“.

ირაკლი გამრეკელის ინტერესი მხატვრობისადმი შეუწელებლად გაიზარდა, მისი ყურადღება მიიპყრო გერმანელი და ფრანგი მხატვრების, პიკასოს შემოქმედებამ.

1922 წელს თბილისში, ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენაზე, პირველად მიიღო მონაწილეობა ზემოთ დასახელებული ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრებით. აქ მან სრულიად წარმოადგინა „სალომეას“ ციკლი და პირველი წარმატებასაც ზედა წილად. ეს ის დრო იყო, როდესაც თბილისში რუსული დრამის თეატრის მოწვევით ჩამოვიდა კოტე მარჯანიშვილი, რომელსაც ჰქონდა რუსულ თეატრში მუშაობის დიდი გამოცდილება და საიმედოოდ უკვე დიდი ნიჭისა და ფანტაზიის რეჟისორად ითვლებოდა. მარჯანიშვილი აქტიურად ჩაება ქართული საბჭოთა ხელოვნების ცხოვრებაში, ესწრებოდა

მხატვართა გამოფენებს, ეძებდა ნიჭიერ ძალებს. იცოდა, რომ მხოლოდ ამ ძალებზე დაყრდნობით შეძლებდა თეატრის გარდაქმნას. ირ. გამრეკელის სურათების გამოფენაზე კ. მარჯანიშვილის ყურადღება მიიპყრო ოსკარ უაილდის „სალომეაზე“ შექმნილმა ნახატებმა. ეს იყო კოტე მარჯანიშვილისა და ირაკლი გამრეკელის პირველი შეხვედრა. კ. მარჯანიშვილმა მას დაავალა „სალომეას“ მხატვრული გაფორმება. რეჟისორმა ოსკარ უაილდის „სალომეა“ დადგა 1922 წელს რუსული დრამის თეატრში. „ამ მოულოდნელმა შეხვედრამ აღტაცებაში მოიყვანა ირაკლი, - იგონებს ბნო გორდენიანი, - მასხოვს, როგორი აღელვებული მოვიდა ჩემთან ბინაზე, მიაშო კოტესთან შეხვედრის ამხანაგიდა თან ნაჩქარებად გაკეთებული ესკიზები მიჩვენა. ამკარა იყო, რომ ღამე გაეთენებინა. გაფორმების ღერძს მოძრავი ფარდა წარმოადგენდა, მისი სხვადასხვა ფერი მოქმედების დროს იმისდა მიხედვით მოძრაობდა, თუ რა განწყობილება სუფუცდა სცენაზე. ჩანდა, კარგად გაეგო რეჟისორის ჩანაფიქრი, და როდესაც „სალომეა“ დაიდგა, დიდი გამარჯვებაც ზედა წილად ამ დადგამას. წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი გამრეკელის მხატვრულმა გაფორმებამ. რეჟისორი არ მოტყუვდა, მან აღმოაჩინა ისეთი მხატვარი, რომლის შემოქმედებითი ინტერესები ზედმიწევნით ემთხვეოდა რეჟისორის მიზანსწრაფვას“.

პირველმა შეხვედრამ დიდ რეჟისორთან კოტე მარჯანიშვილთან და სპექტაკლ „სალომეას“ გამარჯვებამ, საბოლოოდ განაპირობა ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი გზა ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში.

ეს პერიოდში მეტად მნიშვნელოვანია ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში იგი მჭიდროდ დაუკავშირდა რუსთაველის თეატრს. 1923 წელს ირ. გამრეკელი უკვე დაინიშნა ამ თეატრის მთავარ მხატვრად.

კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით დაარსებულ თეატრში გატარებული ოთხი წელი დაუღალავი შრომით, შემოქმედებითი ძიებებით იყო აღსავსე. ირაკლი გამრეკელი ბრმად არასოდეს მინდობია ინტუიციას. მისი მიგნებების მიღმა ღრმა ცოდნა იგრძნობა. მხატვარი ბევრს მუშაობდა ბიბლიოთეკაში, არქივში, მუზეუმებში; ეცნობოდა და სწავლობდა ლიტერატურას თანამედროვე მხატვრობაზე. იგი თანდათან დაიხვეწა. განთავისუფლდა „იწმების“ გავლენისაგან, მიაგნო იმ მთავარს, რაც შემდგომ მკვეთრად გამოისახა მის შემოქმედებაში.

კოტე მარჯანიშვილი საქართველოში თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდშივე დაინტერესდა მაიაკოვსკის პირველი რევოლუციური პიესით „მისტერია-ბუფი“. აი, რას წერს ამის თაობაზე ირაკლი გამრეკელი: „თავდაპირველად მარჯანიშვილს უნდოდა „მისტერია-ბუფი“ მთაწმინდაზე, ფუნქციულიორის პლატოზე დაედგა, მაგრამ შემდგომ დარწმუნდა, რომ ფუნქციულიორის ზედა პლატოზე დადგმა ძნელად განსახორციელებელი იქნებოდა, რადგანაც მეტისმეტად რთული იყო ვეება დეკორაციების ასეთ სიმადლეზე ატანა და მაყურებლისათვის დასაჯდომი ადგილების მოწყობა. მარჯანიშვილს არ უნდოდა ხელი აეღო დადგმაზე ღია ცის ქვეშ, უფრო მეტიც, მას სურდა, ეს სპექტაკლი ენახა თბილისის მთელ მოსახლეობას. გაფორმება მე მომადეს, მე მოვასწარი რამდენიმე მაკეტის გაკეთება (სულ 25 უნდა იყოს, თითოეული მათგანი 25 მეტრი სიმაღლის)“.

როგორც ჩანს, დადგმისთვის ყველაფერი მზად იყო, მაგრამ, სამწუხაროდ, პიესას სცენური ხორცშესხმა არ ეწერა.

ჩვენ წინაა რამდენიმე უსკიზი ფ. ვერფელის პიესისთვის „აკი სარკეში“ („შვიგელმენშ“, დადგმა კ. მარჯანიშვილის და ალ. ახმეტელისა). აშკარაა, თუ საით მიიღო ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება. ეს პიესა გამოირჩევა პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ დაწერილ ექსპრესიონისტულ პიესებს შორის. მართალია, არსებულის წინააღმდეგ ბრძოლა პიესაში გულუბრყვილოდ არის წარმოდგენილი, მაგრამ მაინც არის ხაზგასმული ბოროტების დათრგუნვის ცდა. ირაკლი გამრეკელი ღრმად ჩასწვდა პიესის იდეას, მოახერხა სივრცის, მოხერხებული მოედნებისა თუ ფერთა საშუალებით გადმოეცა პიესის მთავარი იდეა. ახლობელი და გასაგები გაეხადა იგი მაყურებლისათვის.

1925 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა „ჰამლეტი“ (დადგმა კ. მარჯანიშვილის და ალ. ახმეტელისა). ეს თარიღი ერთობ მნიშვნელოვანი იყო ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში-მხატვარი პირველად შეიწო მსოფლიო დრამატურგიის ბუმბერაზის, შექსპირის შემოქმედებას. მან სპექტაკლი გადაწყვიტა მონუმენტურ სტილში. სწორედ „ჰამლეტის“ გაფორმებით ჩაეყარა საფუძველი მონუმენტურ სტილის ქართულ სახეობა თეატრალურ-დეკორატიულ მატერიალში.

ძირითად დანადგარს, რომლითაც იწყებოდა სპექტაკლი, წარმოადგენდა კიბე, რომელსაც დიდი სცენური დატვირთვა ეკისრებოდა. ეს მიანიშნებდა ცხოვრების უკუღმართობას-აღმასვლას და დაღმასვლას. პირველი დანადგარი შემდგომ სახეს იცვლიდა. ამ ცვლილების გააზრება არსებული უსკივნებითაც არის შესაძლებელი. ძირითადი დანადგარის-კიბის ნაცვლად ფაქტობრივად აღმართული კედელია, იმ ეპოქის შეუვალულობისა და სისასტიკის გამომხატველი და კიდევ ერთი უსკიზი, სამკარიანი ხატი კედელზე, რომელზეც, შუაში ღვთისმშობელია გამოსახული, მარჯვნივ და მარცხნივ-წმინდანთა ორი წყება. ეს უსკიზი ერთ მნიშვნელოვან აზრს გამოსატყვის: კაცობრიობას რწმენის აღიარებისა და სიწმინდის გარეშე არ ძალუძს ცხოვრება.

სპექტაკლი „ჰამლეტი“ ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც საეტაპო სპექტაკლი, რომლის წარმატება ირაკლი გამრეკელის მატერიალზე განაპირობა.

ირ. გამრეკელის დაოსტატებას თეატრალური მატერიალის დარგში ის გარეშობაც უწყობდა ხელს, რომ მას წილადა ჰქონდა ბედიერება ემუშავა გამოჩენილ ქართველ რეჟისორებთან- კ. მარჯანიშვილთან და ალ. ახმეტელთან.

საბო-მუსხელიშის შემდეგ დარბაზში განლაგებულია ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი აღმავლობისა და სიმწიფის პერიოდის ნამუშევრები. მხატვრის შემოქმედების ეს ხანა 1926 წლიდან იწყება, როცა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს სათავეში ჩაუდგა ალ. ახმეტელი.

„ჩვენი ვეკლაზე დიდი მასწავლებელი ჩვენი საბჭოთა ცხოვრებაა“- წერდა ალექსანდრე ახმეტელი. ამ პოზიციებით დაიწყო რუსთაველის თეატრმა შემოქმედებითი ცხოვრება. ალ. ახმეტელმა აირჩია რევოლუციური ბრძოლის ამსახველი პიესა, ა. გლეზოვის „ზაგზუკი“ (თარგმანი სანდრო შანშიაშვილისა). 1926 წლის რუსთაველის თეატრის სეზონი ამ პიესის დადგმით გაიხსნა.

ირაკლი გამრეკელმა სპექტაკლ „ზაგზუკი“ დეკორატიული მატერიალ კონსტრუქციულ-მონუმენტური პრინციპით გადაწყვიტა.

„ზარია ვოხტკას“ რეჟენენტის აზრით, „ყოველი სცენური მდგომარეობა იმდენად ცხოვრებისეულია და ლამაზი, რომ სურათივით აღიქმება. ვაჟების

შეთქმულების სცენაში წარმომდგარი ორი მონა- ეს მარმარილოსაგან ნაკვეთი ქანდაკებაა“.

„განათების საშუალებით ვცდილობდი დავახლოვებოდი ხალიჩისებურ ფერწერას ისე, რომ მაყვარდა დამეცვა სკულპტურული და რელიეფური სახე“.

„სპექტაკლში კარავი ისეა გაკეთებული, თითქმის იგი მთლიანად ასურული ფერწერით არის ამოქარგული“- წერდა ალ. ახმეტელი ალ. გრებოვისადმი მიწერილ წერილში.

გარდა სწორად მიგნებული ძირითადი კონსტრუქციისა, მხატვარი ფერწერულადსაინტერესოდ წვეტს ზოგიერთ სცენას და ეუფლება თეატრალური მხატვრობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს - სინათლის პარტიტურას.

1928 წელს ალექსანდრე ახმეტელი დგამს ბ. ლავრენიოვის პიესა „რღვევა“. ირაკლი გამრეკელმა ზეაწელო, მონუმენტურ სტილში გადაწყვიტა ეს სპექტაკლი. ძირითად დანადგარს კრეისერი „ავრორა“ წარმოადგენდა, რომელიც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა და გვაუწყებდა, რომ აქ, მხატვრის მიერ შექმნილ სცენურ მოედნებზე უნდა გათამაშებულიყო, ერთი მხრივ, საბჭოთა ხელისუფლებისათვის რევოლუციური გზებით გამსჭვალული თავგანწირული და ვაჟკაცური ბრძოლა, ხოლო, მეორე მხრივ, უნდა გახსნილიყო ბერსენევის რთული შინაგანი სამყარო, რომლის ხასიათი ძველისა და ახლის ჭიდილში ყალიბდებოდა და მტკიცდებოდა.

სპექტაკლი „რღვევა“ რუსთაველის თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც ერთ-ერთი საეტაპო სპექტაკლი. მისი წარმატება გახდა საქართველოს ფარგლებს.

შთაბეჭდილებათა წიგნში ჩაწერილია: „ძვირფასო მეგობარო! გულწრფელად, სიხარულით, აღტაცებით ვესალმებით საქართველოს ახალგაზრდა თეატრის შესანიშნავ სპექტაკლს. დიდად ამაღლევა და მომხიბლა აქტიორთა მთელი კოლექტივის იმ მეგობრულმა, მშვენიერმა და შეწყობილმა შემოაბამ, რომელიც „რღვევაში“ ვნახე. იგი ჭეშმარიტი შემოქმედებითი წვით არის აღბეჭდილი.

სულითა და გულით ვუსურვებ რუსთაველის თეატრის მთელ კოლექტივს ასეთივე ენერგიითა და წარმატებით ეკლოს ეროვნული თეატრის განვითარების გზაზე. გულწრფელი მადლიერებით, ბოროს ლავრენიოვი“.

„თეატრმა შექმნა ნამდვილი ინტერნაციონალური მიწარსის სპექტაკლი, შეძლო თავისი ეროვნული ფორმის, ეროვნული სახის შენარჩუნება. ბ.ბლუმში.“

ბუნებრივია, სპექტაკლის მიერ მოპოვებულ სახელსა და დიდებაში წილი ედო მხატვარსაც. აქვე უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულმა სპექტაკლებმა სრულიად ახალი საფეხური შექმნეს მთელ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ სპექტაკლების გაფორმებაც ახალი, მაღალი საფეხურია საბჭოთა დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში. რუსთაველის თეატრი ეროვნულ ნიადაგზე იდგა. ეროვნულ-ინტერნაციონალური სულისკვეთება მტკიცე ნიადაგს ქმნიდა ზოგადსაკაცობრიო ელერადობის სპექტაკლების შექმნისათვის.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება სწრაფი აღმავლობით განვითარდა - იგი მუდმივ ძიებაშია, მიღწეული წარმატებით როდი კმაყოფილდება. ხელოვანის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი კიდევ მეტი სისრულით გამოვლინდა სპექტაკლ „ანზორში“, რომელიც 1928 წელს დადგა ალ. ახმეტელმა.

ირაკლი გამრეკელმა „ანზორი“ ისევ კონსტრუქციულ-მონუმენტურ სტილში გადაწყვიტა. სპექტაკლში თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის სიდიადე

მიღწეული იყო სადა, მკვეთრი, ლაკონიური ხაზებით. როგორც თითოეული სახენო მოედანზე, ასევე მთლიანად კონსტრუქცია თეატრალური ქმედების სრულ შესაძლებლობას იძლეოდა. სპექტაკლ „ანზორის“ თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა არა მარტო ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს, არამედ საბჭოთა თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის მნიშვნელოვან მოვლენადაა მიჩნეული.

„მხსიერებაში ჩამოწა ერთი ფაქტი, - იგონებს სერგო კლდიაშვილი, - „ანზორის“ ვუცქერი. ჩემ გვერდით ზის ვიღაც მოქანდაკე, არა ქართველი. დამთავრდა მეორე მოქმედება - სცენა აულში. ჩემი მეზობელი, რომელსაც აცვანტით ვატყობ, პოლონელი უნდა იყოს, მღელვარებით მეუბნება: არა, ეს ჩვეულებრივი დეკორაციები არაა. მე მას ისევე განვიცდი, როგორც ცოცხალ არტისტს. ისინი განუყოფელია ერთმანეთისაგან. თუ დააკვირდით, ეს დეკორაციები თქვენ თვალწინ იცვლიან სახეს, გარდაიქმნებიან ხოლმე. ხელოვნება იყო, როცა ფარდა აიხდა და აული გამოჩნდა და ხელოვნება, როცა მუხრანზე ხალხი აივსო. აულის დეკორაციებიც რიტმშია და ცოცხალი ადამიანების თანადრეკადი. ჯადოქარი ხელოვანია მისი შემქმნელი!“

„კრება აულში. ერთი თვალის დახამამება და მთელი აული ბანებზე გამოეფინა. მერე როგორი თეატრალური სინამდვილით ხდება ეს! მაყურებელი თითქმის თვითონაც კრებაზეა. დრამატული, მძაფრი წუთები და მიზანსწევი კონფლიქტის მსგავსად ლაგდება. აი, სად მოხდა, ჩემი აზრით, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, დრამატურგის, მუსიკოსისა და მაყურებლის ორგანული შედეგება, თეატრალური ჰარმონია - სადა და დიდებული.“

იქნება ვცდები?! მაგრამ როგორც მსახიობი, როდესაც აულის სცენაში ვთამაშობ ახმას, ისე ვგრძნობ, თითქმის დეკორაციები ჩემთან ერთად ლეკვდნენ ეკვანზე. მისი ხაზები ხან სევდიანს და ხან მხიარულს მღეროდა, თითქმისადა ამ გრძნობათა ერთ-ერთი ავტორი უთუოდ ირაკლი გამრეკელიც არის, - აღნიშნავს აკაკი ვასაძე.

საინტერესო მასალას შეიცავს არჩ. ჩხარტიშვილის მოგონებაც. 1935 წელს ქ. გროზნოს თეატრში მან დადგა „ანზორი“. ეს ის დროა, როცა რუსთაველის სახელობის თეატრის „ანზორს“ უკვე საქვეყნოდ ჰქონდა განთქმული სახელი. სპექტაკლის თანავტორი აქაც ირ. გამრეკელი იყო. ბუნებრივია, რომ არჩ. ჩხარტიშვილმა ირ. გამრეკელი მიიწვია ჩვენო-ინგუშეთის თეატრში. მხატვარი მადლობით შეხვდა რეჟისორის წინადადებას და თან შიშით გამოთქვა, - ვითუ, ვერ შევძლო სპექტაკლის მხატვრობის ახალი ვარიანტის შექმნა.

ირ. გამრეკელი გროზნოში ჩავიდა. ჩხარტიშვილმა იგი შუაგულ რეჟენტში წაიყვანა. ამ მოგზაურობამ მხატვარი აღტაცებაში მოიყვანა. თბილისში დაბრუნებულმა ესკიზები მალე გააგზავნა. ახალი დეკორაციების შექმნა თვით ირ. გამრეკელისთვისაც მაშინ განდა შესაძლებელი, როცა იგი გაეცნო გარემოს. თეატრის მუშაკებმა იცნეს ადგილობრივი კოლორიტი - ვედენოს ზიდი, კლდეზე დაკიდებული აული, შამილის დროინდელი ზიდი.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, ჭეშმარიტად ქართული საბჭოთა სპექტაკლი „ანზორი“, მსოფლიოს ყველა ხალხისთვის ერთნაირად გასაგები და ახლობელი იყო.

„ამ თეატრზე, ამ სპექტაკლებზე მხოლოდ აღტაცების სიტყვები უნდა იწერებოდეს! რა საუცხოო თეატრია! რა საუცხოო სპექტაკლებია! იგონებს ყველაზე

უფრო შთამბეჭდავ, ყველაზე უფრო ძლიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებას და უნდა აღიარო, რომ არც ერთის შედარება არ შეიძლება ამ წარმტაც ტემპერამენტთან, ამ განსაცვიფრებელ ფორმასთან! - წერდა თე. ბესიკინი.

„მთიელ პარტიზანთა მასობრივი სცენები გიტაცებთ თავისი დინამიკით, რევოლუციური ჰეროიკის დაუოკებელი ენერგიით. ნაციონალურმა ეთნოგრაფიულობამ აქ მეორე პლანზე გადაინაცვლა იმ კლასობრივ გამიზნულობასთან შედარებით, რომელიც გამოვლინდა სამოქალაქო ომის სუსხიანი ეპიზოდების, ლირიზმით აღსავსე სცენების, მონუმენტისა და ქალების სასიათების ფერადოვან ნათელ-ჩრდილებით გამოძერწვაში. ეს ყველაფერი გადაწყვეტილია კავკასიის მთის პეიზაჟის ფონზე, რომლის კონსტრუქციები ფაქტად გამოიკვეთა ი. გამრეკელის კონსტრუქციულ დანადგარში. სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება აღსავსეა მონუმენტური უბრალოებით და საუბოლოდ ერწყმის მოქმედების ჰეროიკულ ხასიათს“ (ა. გვოზდევკი).

„ანზორმა“ გაუძლო ყველაზე დიდ გამოცდას - დროის გამოცდას... თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი იტაცებს მაყურებელს, აოგნებს მას ადამიანური ვნებების მოულოდნელი აწვირთებით, შემდეგ ფიცხელი განსჯისათვის შეასვენებს და კიდევ დაატებს გზნებით აღსავსე სიტყვათა მომწესრიგებულ ძაღს. ეს არ არის ყალბი თეატრალური ზეაწეულობა. ეს არის პროფესიონალი რომანტიზმის ჭეშმარიტი პათოსი, ურომლისოდან ძელია რუსთაველულთა წარმოდგენა...

...მსახიობთა ოსტატობა ზუსტი და ძუნწი, თითქმის წუთიერად გაუღებელი მტრისებრი ქმნის საინტერესო ხასიათთა გაღერვას“ (დ. გლიკმენინი).

„დიდებულია აულის სცენები, განსაკუთრებით მესამე მოქმედება, თავშეყრა, მეომართა გეგვა და ანზორის პარტიზანული რაზმის სალაშქროდ გამგზავრება. სწორედ ეს მოქმედებაა ურთულესი, სადაც სცენები-ბანიათ აულის (მხატვარი ი. გამრეკელი) შესანიშნავად ერწყმის სიმღერის ასევე ურთულეს რიტმს, ომანად შეძახილებს, როკვას, რომლებიც მომავადობელ გეგვაში გადაიზრდება. სწორედ ეს მესამე მოქმედება მხოლოდ თეატრალური კულტურის უბრწყინვალეს ფორცელს წარმოადგენს“ (ა. პიოტროვსკი).

„ჩვენ ვიხილეთ სამოქალაქო ომის განსაცვიფრებელი სურათი. ისეთი ძალით იყო ასახული ბრძოლა, რომ სუნთქვაშეკრულნი აღვიქვამდით უდიდესი რევოლუციური ვნებათაღელვით, დაუოკებელი დინამიკით აღსავსე დიდებულ თეატრალურ სანახაობას. მესამე მოქმედება რეჟისორული ოსტატობისა და მხატვარ-კონსტრუქტორის გამოგონებლობის შედეგია. მხატვარმა იხე განალაგა ბანიანი ქოხები, რომ კონსტრუქციის ნებისმიერ რაკურსს ჩინებულად იყენებს რევოლუციური ცეცხლით აღგზნებული მასა“ (ბ. ტოკარი).

„მართლად უთქვამს რუსთაველს, რომ შაირობა, - დავუმატებ, - სახიობა, სიბრძნისა ერთი დარგი“ (ნ. მარი).

„სპექტაკლ „ანზორის“ მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ გამოშახველობით ძლიერებს აღწევს, როგორც მე ჯერ მხოლოდ სცენაზე არ მინახავს“ (ა. სტრონგი).

„მონარქული ვარ, რომ ქართველი დრამატურგის სანდრო შანშიაშვილის მიერ გადაშუშავებული ჩემი პიესა აუღერდა სრულიად ანაღებურად და არაჩვეულებრივად ცოცხლად. რუსთაველის თეატრმა უკვე დაამტკიცა, რომ საბჭოთა ჩრდილოეთი და სამხრეთი დაკავშირებული არიან მტკიცე, განუყრელი კავშირით“ (ვს. ივანოვი).

„მასა... დიდებული, ნატიფი, მრისხანე... ამ მასაში გარინდულა სტიქიური ძალა, იგი შეკავშირებულია ერთიანი იდეებითა და გზებით. პიროვნება, როგორც მასის ნაწილი და მსახური - აი, რას მიაგო და გამოხატა ანშეტელმა თავის სპექტაკლში... ანშეტელთან მასა ერთიანია და, ამასთანავე, მრავალგვარად რიტმული“ (ა. ლუნაჩარსკი).

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სპექტაკლ „ლამარას“, რომელიც ანშეტელმა 1930 წელს დადგა (პიესა ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე).

ირაკლი გამრეკელმა შექმნა მონუმენტური და, ამავე დროს, პოეტური თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა. სასცენო მოედნები საოცარი ჰარმონიულობით შეერწყა ნაწარმოების მთავარ თემას - ძმობისა და მეგობრობის, ამაღლებული სიყვარულის თემას.

1931 წელს ირაკლი გამრეკელი აფორმებს სპექტაკლ „თეთნულდს“ (პიესა შ. დადიანის, დადგმა ალ. ანშეტელის და აკ. ვასაძისა). მხატვარი საფუძვლიანად გაეცნო ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ მასალას, მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი; მას საკუთარი თვალთი უნდა ენახა სვანეთი, და აკი მოიარა კიდეც საქართველოს ეს ფანტასტიკური მხარე, იხილა მაღალი სვანური კოშკები, თოვლით დაფარული მწვერვალები, გაეცნო სვანებს - ამ რაინდული სულის ადამიანებს. მხატვარმა შექმნა ძალზე შთაბეჭდვითი მხატვრობა, სპექტაკლი გადაწყვიტა ზეადმართული სვანური კოშკებით. მოქმედების დროს კოშკი შუაზე იყოფოდა და მოჩანდა ქათამა თეთნულდი. ხოლო თეთნულდის ძირში შექმნილი სასცენო მოედნებზე ადამიანები მოქმედებდნენ. სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებას საფუძვლად დაედო დიდებული სვანური სიმღერები.

სპექტაკლი „თეთნულდი“ კიდეც ერთი დასტურია იმისა, თუ როგორ გრძნობდა ირაკლი გამრეკელი თავისი ქვეყნის ეროვნულ სულის, მის ხასიათს, რასაც უგრძნობოდა მისი თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა.

1931 წელს ირაკლი გამრეკელი აფორმებს ფ. შილერის „ჟაჩაღებს“ („ინ ტირანოს“, დადგმა ალ. ანშეტელის და შ. აღსაბაძისა). ისევე, როგორც „ჰამლეტის“ დადგმისას, სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას წინ უსწრებდა ბეჯითი შესწავლა ტექსტისა.

„ჟაჩაღების“ დეკორაციული გაფორმება გვაგრძნობინებს, როგორ ღრმად ჩასწვდა მხატვარი „ქარიშხლისა და შეტევის“ რთულ ეპოქას, როგორ ოსტატურად ამოხსნა ნაწარმოების იდეა. ირაკლი გამრეკელმა დეკორაციის ძირითად ელემენტად ფესვმაგარი, ტოტემგაშლილი ხე გამოიყენა. მხატვრობა გადაწყვეტილი იყო შავ-ლურჯ ფერებში, რომელსაც განათების მეშვეობით წითელი ალი დაჰკრავდა. შეთქმულების სცენაში ტყე ბოხოქრობდა. ხალხი დრეტიანავდა: „ძირს დესპოტიზმი და ტირანია!“. თეატრალური ხელოვნების ისტორია არ იგნობს ფ. შილერის სახვითად ასეთ გადაწყვეტას. „ახალგაზრდა სტუდენტები ათლეტებს ჰგავდნენ, რომელთაც თითქოს სხვისი მხრებით ეჭირათ სარდაფის თალები“.

1962 წელს ამერიკაში გამოიყა მონოგრაფია, სადაც ავტორი ვერა მოუერო რობერტი მთოფლიოს დეკორაციული ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა შორის ორ საბჭოთა მხატვარს - ნიკოლოზ აკიმოვსა და ირაკლი გამრეკელს მოიხსენიებს. ავტორმა ეს შრომა საჩუქრად უძღვნა ქ-ნ ელენე გამრეკელს. იგი ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმში ინახება.

სპექტაკლი „არსენა“ (ს. შანშიაშვილის პიესა, დადგმა აკ. ვასაძისა, 1936) ლოგიკური გაგრძელება იყო რუსთაველის თეატრის თეატრული ნაწიის. მხატვარმა კვლავ გამოიყენა მრავალისმეტყველი მონუმენტური ხე. მთელი სპექტაკლი ქართული კოლორიტით სუნთქავდა.

1937 წელს ირაკლი გამრეკელმა გააფორმა შექაპირის „ოტელო“ (დადგმა შ. აღსაბაძისა), იმავე წელს გააფორმა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „ახალალომ და ეთერი“ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

1940 წელს ი. გამრეკელმა გააფორმა „ბოგდან ხმელნიცი“ (პიესა ალ. კორნეიჩუკის, დადგმა აკ. ვასაძისა), „გიორგი სააკაძე“ (ს. შანშიაშვილის, დადგმა კ. პატარაძისა) და „ღალატი“ (ალ. სუმბათაშვილი-იუენის, დადგმა აკ. ხორავასი).

ირაკლი გამრეკელის მდიდარი თეატრალური მემკვიდრეობა მოიცავს შ. დადიანის „გულმინდელის“, ს. შანშიაშვილის „განგაშ“, პანკელევერის „საქმიან კაცს“, ფულადის „ვირის ჩრდილს“, ხოზიკას „ხოჭოების დოღს“ და კ. გოლდონის „საპატარძლოს აფიშით“ (1942 წელს დადგა დიმიტრი ალექსიძემ). ირაკლი გამრეკელმა „საპატარძლო აფიშით“ გადაწყვიტა ორიგინალურად. ძველებურ ბრინჯაოს ჩარჩოში, შინდისფერ ფონზე, დახლართულ კიბეებზე თამაშდებოდა გმირთა ცხოვრება. ეს სპექტაკლი მიჩნეულია კომედიური ფანრის თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის მნიშვნელოვან მოვლენად.

„ბედნიერების კიბე“ - ასე უწოდებს მას სპექტაკლის დამდგმელი დ. ალექსიძე. რეჟისორმა მხატვრისეული კიბე გამოიყენა მრავალფეროვნად სხვადასხვა სიტუაციის შესაბამისად. მხატვრის ეს დეკორაცია ისე ორგანულად შეერწყა ამ დინამიკურ სპექტაკლს, ისეთი წმინდა თეატრალური ფუნქცია აღმოაჩნდა, რომ რეჟისორისა და მხატვრის ნამუშევართა განცალკევება შეუძლებელია.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებამ ფართო აღიარება პოვა 1933 წელს რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს მოსკოვსა და ლენინგრადში. 1929 წელს პარიზში, 1934 წელს მსოფლიო გამოფენაზე ნიუ-იორკში, 1962 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში (პერსონალური გამოფენა). ეს გამოფენები ადასტურებენ ირაკლი გამრეკელის დიდი ზემოქმედების ძალას.

1979 წლის 5 აპრილს ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმს დაარსებიდან 20 წელი შეუბრუნდა. მუზეუმის დამაარსებლის ელენე ვაჩნაძე-გამრეკელის სახელზე უამრავი მისაღოვი დეკემა მოვიდა. აი, რამდენიმე მათგანი:

“დიდად პატივცემულო ელენე ალექსანდროვნა! ერმიტაჟი გულითადად გილოვავთ ცნობილი საბჭოთა მხატვრის ირაკლი ილიას ძე გამრეკელის მუზეუმის ოფი წლისთავს. აკადემიკოსი პიოტროვსკი”.

„ზაზრუშინის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი გესალმებათ და გილოვავთ ოფი წლისთავს გამრეკელის სახელობის მემორიალური სახლ-მუზეუმის დაარსებიდან. გამრეკელის სახელი დაკავშირებულია სცენური კულტურის აყვავების პერიოდთან. დიდად ვაფასებთ მის ნათელ, ნოვატორულს ნიჭს. მხატვრის რამდენიმე ნაწარმოები სათუთადაა დაცული ჩვენი მუზეუმის ფონდებში”.

„ძვირფასო ელენე ალექსანდროვნა! გილოვავთ თქვენ (და ერასტი ალექსანდრეს ძესაჲ) მუზეუმის ოფი წლისთავს. მუზეუმს ვუსურვებთ შემდგომ წინვლას, ხოლო თქვენ - ჯანმრთელობასა და ბედნიერებას. თქვენი ლარისა და კონსტანტინე სიმონოვები”.

„ვულოცავ დიდ დიდი ირაკლი გამრეკელის მუზეუმს არსებობის ოცი წლისთავს, ხოლო მის დამაარსებელს, ელენე ალექსანდრეს ასულს ვუსურვებ ჯანმრთელობასა და წარმატებას კეთილშობილურ ასპარეზზე. უკრაინის თეატრალური მუზეუმის დავალებით, არკადი დრაკი“.

„პატივცემულო ელენე ალექსანდროვნა!“

3. 3. მაიაკოვსკის სახელობის მუზეუმის დირექცია და კოლექტივი გულითადად გილოცავთ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამახორბელი მოღვაწის, მხატვარ ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმის დაარსების ოცი წლისთავს.

თეატრალური მხატვრის ირაკლი გამრეკელის სახელი ფართოდაა ცნობილი მთელ საბჭოთა კავშირში და განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის – 3. 3. მაიაკოვსკის სახელობის მუზეუმის თანამშრომელთათვის. გამრეკელსა და მაიაკოვსკის თხილი მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა, ირაკლი ილიას ძე ახლოს იყო დიდ პოეტთან და მხატვართან. მაიაკოვსკის აინტერესებდა გამრეკელისეული ძიება ახალი ფორმისა, რასაც „მისტერია - ბუფის“ დადგამი უნდა შესწავლა ზორგი. გამრეკელს ეკუთვნის პოეტის სიცოცხლეშივე შესრულებული რამდენიმე პორტრეტი, მეგობრული შარფები, რომლებიც ფრიად იშვიათია.

ჩვენ სულითა და გულით ვუსურვებთ ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმს შემდგომ წარმატებას, ხოლო თქვენ, ელენე ალექსანდროვნა, ჯანმრთელობასა და სიხარულს, იმ საოცარი ხელოვნების მიერ აღძრული სიხარულისათვის, რომელსაც ასეთი ერთგულებით ემსახურებოდა თვით ირაკლი ილიას ძე გამრეკელი. მუზეუმის დირექტორი კ. 3. მარკოვი“.

„სახელგანთქმული თეატრალური მხატვრის ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებამ უდიდესი როლი შეასრულა თეატრალურ-დრეკარაგიულ ხელოვნებაში და არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ ჩვენს ქვეყანაში. გულითადად ვულოცავთ დაარსების ოცი წლისთავს მხატვრის სახელობის მუზეუმს, რომელიც სათუთად ინახავს დიდმხატვრის შემოქმედებითს მემკვიდრეობას. გიორგი ტოვსტონოვოვი“.

დღეს როგა უკვე 20 წელი გავიდა სახლ-მუზეუმის დაარსებიდან, მუზეუმში თავი მოიყარა მეტად საინტერესო მასალამ, რომელიც ნამდვილ საგანძურს წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნების ისტორიისათვის. ორი ათეული წელია მუზეუმში მოსულთ ხედვებით მხატვრის მეუღლე და მეგობარი ელენე გამრეკელი და მუზეუმის კიდევ ერთი მოამაგე, ფსიქოლოგი და ხელოვნებათმცოდნე ერასტი ვაჩნაძე.

„თუ ყველა მხატვარს ისეთი მოამაგე და მეგობარი აღმოაჩნდება, როგორიც ელენე ვაჩნაძე ირაკლი გამრეკელისათვის, მაშინ ჩვენი ერის კულტურა ნამდვილ თვალსაჩინო საგანძურად გადაიქცევა ჩვენსავე საამაყოდ“. - წერს ელენე ახვლედიანი.

„ჩვენთვის დიდი შემოქმედებითი ბედნიერება იყო საქართველოს ამ გამოჩენილ თეატრალურ მხატვართან შეხვედრა, რომლის სახელსაც ღრმა პატივითა და სიყვარულით წარმოთქვამენ ჩვენში დრამატურგები, რეჟისორები, მახიობები, ყველანი, ვისთვისაც ძვირფასია ჩვენი დიდი საბჭოთა ხელოვნება.“

ჩემი პიესის „ბოგდან ხმელნიცკის“ წარმოდგენას შოთა რუსთაველის თეატრში და მის წარმატებას დიდად მეუწყო ხელი ირაკლი გამრეკელის მიერ

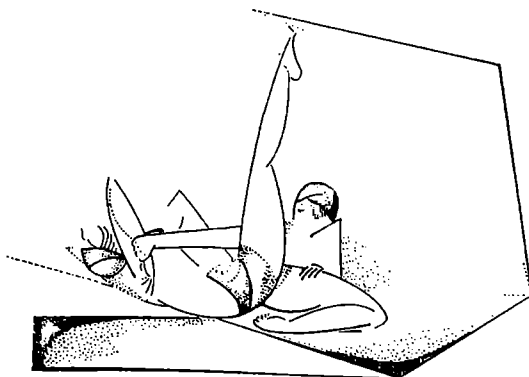
შექმნილმა დეკორაციებმა, მან ღრმად შეიგრძნო უკრაინელი ხალხის გმირული სული და გამოძებნა სპექტაკლის სახიერი გადაწყვეტა. ჩემს გულში სამუდამოდ დარჩება საუკეთესო მოგონებანი ირაკლი გამრეკელთან შემოქმედებითი შეხვედრისა. დარჩება ნათელ მოგონებად სახე მოძმე ქართველი ხალხის უნიჭიერესი შვილისა. ღრმა პატივისცემით, ალ. კორნეიჩუკი”.

„არა მგონია ჩვენს ქვეყანაში ან სადმე სხვაგან ყოფილიყოს მხატვარი, რომელსაც ისეთი დიდი როლი შეესრულებინოს თავისი ეროვნული თეატრის ისტორიაში, როგორც ირაკლი გამრეკელმა შეასრულა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში. ჩვენი დროის ბრწყინვალე, მაღალნიჭიერი მხატვარი, ირაკლი გამრეკელი არის ფუძემდებელი ქართული საბჭოთა დეკორაციული ხელოვნებისა და, ამასთან, ჩვენი ეპოქის, ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელიც...”

თუ ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ჩვენი თანამედროვე ქართული თეატრის შემოქმედებითს სახეზე, მის სტილზე, ამ სტილის გამომუშავებასა და მისთვის საყოველთაო აღიარების მოპოვებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ირაკლი გამრეკელს. ბესარიონ ქლენტი”.

„მხატვრის მუზეუმი მხოლოდ მაშინაა მუზეუმი, როდესაც იქ შენარჩუნებულია სული მისი შემოქმედისა. გამრეკელის სახლ-მუზეუმი ცოცხალ სახეს ინარჩუნებს, დრომ ვერ დაჩრდილა მხატვრის შემოქმედება. ის კვლავაც შესანიშნავი გამომხატველია თავისი დროისა, კვლავ ცოცხალია, თანამედროვე და, მოგონებებთან ერთად, ჩვენს აღტაცებას იწვევს. სწორედ ასეთი უნდა იყოს მხატვრის მუზეუმი თითქოს მხატვარი არ მომკვდარა, ცოცხალია და ეს წუთია გაკიდა ოთახიდან. ირაკლი ანდრონიკოვი”.

ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი შემოქმედებითი სიცოცხლე გრძელდება. მუზეუმი ყოველდღიურად მდიდრდება ახალი მასალებით, ექსპონატებით, საბუთებით, სხვადასხვა გამოცემით. დღეისათვის იგი თეატრალური კულტურის ტაძარს წარმოადგენს, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის თეატრის ისტორიკოსი და მკვლევარი, ვისთვისაც ძვირფასია ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნება.



ირაკლი გამრეკელი

კრებული შეადგინეს ელენე გამრეკელმა და ლილია ლომთათიძემ
1958 წელი, გამომცემლობა „ხელოვნება“

დიმიტრი ჯანელიძე

ხელოვანის შემოქმედებითი გზა

(მხატვრის ოთახში)

ეს დარბაზი იმდენადვე დიდი, მაღალი და სინათლიანია, რამდენადაც მონუმენტური, ცათმაჯენი და ჰაეროვანი იყო მისი თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა. თვალს მიმოავლებთ ოსტატის ატელიეს და თქვენ იგრძნობთ, რომ ის შემოქმედი იყო არა მარტო თეატრში და სცენაზე, არამედ თავის საკუთარ ბინაშიც, სადაც მისი მხატვრული თავისებურება ისევე მკაფიოდ იგრძნობა, როგორც მის მიერვე ორგანიზებულ სცენურ სივრცეში. ლაკონიურობა, მოკლედ მოჭრილი მხატვრული გამომხატველობა მისადაგებული დგამის, თუ ნივთის გამოყენებით დანიშნულებასთან, დახვეწილი გემოვნება და ეროვნული ფორმების ძიებით გატაცება, არტისტული თავშეკავება და ზომიერების წინასწარობა კეთილშობილური იერიით მოსავს ყოველივეს. ირაკლი გამრეკელის სამუშაო მაგინდა არტისტული ოსტატობის გამოჩენი ნახელავიც არის და გრაფიკოს-დეკორატორისათვის მოხერხებული დაზგაც, და თანაც ისევე მკვიდრი, როგორც მის მიერვე განხორციელებული სპექტაკლების სცენური დანადგარი.

მოკრძალებით ვუხელოვდებით მხატვრის მაგიდას; აქ, ამ დაზგასთან იქმნებოდა ჩანახატები ქართული საბჭოთა თეატრის სპექტაკლებისათვის, რომელნიც სახელსა და დიდებას უზვეცდნენ მშობლიურ თეატრს. მხატვრის სამუშაო დაფას ფარავს აბრეშუმის ხელმანდილი, რომელზედაც ლაღო გუდიაშვილს, თავის უგულითადეს მეგობრის დასატირებლად, წამოიკრები გამოუბატავს. და როდესაც ირაკლი გამრეკელის მეუღლე ამ გლოვის ფარდას აკეცავს, თქვენ თვალწინ წარმოდგება შემოქმედი მხატვრის შეჩერებული მაჯისგმა - დაუმთავრებელი ესკიზი „სამშობლო“-ის. 1943 წლის 30 აპრილის ღამით ირაკლი ჯერ კიდევ ამ ფურცელს ამუშავებდა, ათი დღის შემდეგ კი საბჭოთა თეატრმა სამუდამოდ დაკარგა მისი სიდიადის, მისი სილამაზის, მისი გმირული კეთილშობილების გამომხატველი მხატვარი.

მხატვრის სამუშაო ოთახის კედლებს ამშვენებენ ნიკო ფიროსმანის, ლადო გუდიაშვილის და ალექსანდრე ბაგბუჯ-მელიქოვის ფერწერული სურათები. აქვე ფლამანდრიული მხატვრობის ნიმუშებიც. ქართული მხატვრობის ხალხურობის ტრადიცია, ფერწერის და ხატვის ანალი ეროვნული ფორმების

ძიება, მოძმე ხალხის სახვითი ზელოვნების წკრიალა ელერადობა, კლასიკური მეგვიდროებაში დაცული ტექნიკა ისევე მთამაგონებელი იყო მისთვის, როგორც ერთობლივი შრომა და ძმობა კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ანშელთან, ვლადიმერ მაიაკოვსკისა და ქართველ საბჭოთა პოეტებთან, და რაც მთავარია, ჩვენი სცენის დიდ მხანობებთან, რომელთა სასცენოდ ჩაცმა-დახურვას, მათი აქტიორული განსაზღვრებისათვის გარეგნული ფორმის მონანვას და ტიპური გარემოს შექმნას შეაღია მან თავისი დიდი ნიჭი და სახვითი მგზნებარება.

ბიოგრაფიული ქარგა

წერილი რომ არ გადავტვირთოთ — ეს ბიოგრაფიული ქარგაც ნათელ წაროდგენას მოგვცემს, თუ რამდენად ნაყოფიერი და მრავალმხრივი იყო ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება.

ირაკლი ილიას ძე გამრეკელი დაიბადა ქ. გორში 1894წ.

დაწყებითი მხატვრული განათლება მიიღო თბილისის სამხატვრო სკოლაში, შემდეგ სწავლას განაგრძობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში.

მონაწილეობს მხატვართა გამოფენებში. ირაკლი გამრეკელის სურათები კოტე მარჯანიშვილმა 1922 წ. ნახა გამოფენაზე, რის შემდეგაც მხატვარი მიიწვია რუსთაველის თეატრში ცალკეულ დადგმებზე. ვლ. სიღამონ-ერისთავის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, ირ. გამრეკელი დაინიშნა რუსთაველის თეატრის მთავარ მხატვრად.

ირაკლი გამრეკელმა რუსთაველის სახელობის და სხვა თეატრების სცენაზე განაწორიცვია ორასზე მეტი დადგმა.

- 1924-1925 წლების სეზონში: ს. შანშიაშვილის „ლატავრა“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, ფ. ვერელის „მზიგულმენში“.
- 1925-1926 წლების სეზონში: თ. შექსპირის „ჰამლეტი“, პ. კაპაბადის „ლისაბონის ტუსაღები“, ფულადის „ვირის ჩრდილი“, „ლაშარა“ ვაჟა ფშაველას მიწედვით.
- 1926-1927 წლების სეზონში: ა. გლეზოვის „ზაგმუკი“, ფ. შილერის „ვილჰელმ ტელი“, ვ. ბილბელოცერკოვსკის „საჭე მარცხნივ“, მ. თაქთაქიშვილის ოპერა „განთიადი“.
- 1927-1928 წლების სეზონში: ბ. ლავრენიოვის „რდჰეკა“, ვენეციანოვის „ჯუმა-მამიდი“.
- 1928-1929 წლების სეზონში: ს. შანშიაშვილის „ანზორ“ (ვ. ივანოვის „ჯაგშანო 14-69“-ს მიწედვით), ვ. კირშონის „ლიანდაგი გუგუენებს“, ჰაუნკლევერის „საქმის კაცი“, ხოზიკას „ხოჭოების დოღი“.
- 1929-1930 წლების სეზონში: ვ. კირშონის „ქართა ქალაქი“, იალცევის „ყამირი“.
- 1930-1931 წლების სეზონში: ს. შანშიაშვილის „სამნი“, ა. მირცხულავას (მამაშვილის) „განგაში“, გლიერის ბალეტი „წითელი ყაყაო“.
- 1931-1932 წლების სეზონში: მ. დადიანის „თეთნულდი“.
- 1932-1933 წლების სეზონში: შილერის „ინ ტირანოს“, ფემელიდის ოპერა „რდჰეკა“.
- 1933-1934 წლების სეზონში: სლავინის „ინტერვეცია“.

- 1934-1935 წლების სეზონში: ს. მთვარაძის „შლეგი“.
- 1935-1936 წლების სეზონში: ს. მანშიაშვილის „არსენა“.
- 1936-1937 წლების სეზონში: ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ (სადეკადო წარმოდგენა).
- 1937-1938 წლების სეზონში: მ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, შექსპირის „ოტელო“, ნ. მიუჰაშვილის „სულელი“.
- 1938-1939 წლების სეზონში: შ. დადიანის „გუმინდელნი“, ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკი“.
- 1939-1940 წლების სეზონში: ალ. სუმბათაშვილის „დალატი“, ს. მანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“, გრ. კილაძის ოპერა „ლადო კეცხოველი“.
- 1940-1941 წლების სეზონში: გ. ერისთავის „დავა“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, გ. მდივანის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“ და „მოსკოვის ბჭეთან, ვ. სარდუხ, ფლანდრია“.
- 1942-1943 წლების სეზონში: კაცის და რეჟისერის „ოლეკო დუნდიჩი“, კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, ი. გოკიელის ოპერა „პატარა კანი“.

მისი ყალბი უკანასკნელი მონახაზი შეწყდა დავით ერისთავის „სამშობლოს“ დადგმის ნახატზე.

ირ. გამრეკელის თეატრალურმა მხატვრობამ მორს გაითქვა სახელი, მას სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევდნენ მოსკოვსა, ლენინგრადსა, კიევსა, ბაქოსა და სარატოვში, სადაც მან დადგა „დაისი“, „ნამუსი“ და „მაკ-სენემ“.

ირაკლი გამრეკელს კინოხელოვნების წარმატებაშიაც გარკვეული წვლილი მიუძღვის.

გარდა იმისა, რომ ირ. გამრეკელი თავის ესკიზებით და მაკეტებით მონაწილეობდა თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებში, მისი ნაწარმოებები წარმოდგენილი იყო პარიზის და ნიუ-იორკის გამოფენებზე.

საქართველოს სსრ მთავრობამ მას მიანიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება (1934 წ.)

ირ. გამრეკელი 1936 წელს დაჯილდოებული იქნა საპატიო ნიშნის ორდენით. სიყვარულით და დიდი ოსტატობით აფორმებდა ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადებს, მოძმე ხალხთა ხელოვნების დეკადებს, სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების გამოსვლებსა და მასიურ სახეიმო მსვლელობას ქუჩებში.

ირაკლი გამრეკელი, როგორც შემოქმედი, ყალიბდებოდა, იწრთობოდა და იზრდებოდა საბჭოთა ხელოვნების წინსვლისათვის ბრძოლაში. ახალგაზრდობის წლებში (1922-1925 წლები) ის გატაცებული იყო ფუტურისმით. ის ახალგაზრდული უარყოფლობის ქინით შეპყრობილი იზიარებდა ქართველი ფუტურისტების ჯგუფის მანიფესტს.

ირაკლი გამრეკელი ქართული ფუტურისტების ჯგუფის რიგებში ჩადგა. ის თავის სურათებით წარმოდგენილი იყო ყურნალ H2SO4-ის ფურცლებზე. მას ეკუთვნის ამ ყურნალის გაფორმება.

უმართებულობა იქნებოდა ამ ლიტერატურულ-მხატვრული ჯგუფების მხოლოდ უარყოფლობა დაგვენაზე. არა, ეს ჯგუფები იდგნენ საბჭოთა ხელისუფლების პლატფორმაზე, მათი გზა იდეური გარდაქმნისა ამ მხრივ უფრო მალე გასავლელი მანძილი იყო, ვიდრე ძველი თაობისათვის. ირ. გამრეკელი და

მისი თანამოღვაწენი რევოლუციას შეხაროდნენ.ირ. გამრეკელის გაფორმებით უნდა დადგმულიყო ვლ. მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფ“, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილი მთაწმინდის მისასვლელ მოედანზე დგამდა. ირ. გამრეკელი აფორმებდა რევოლუციურ სპექტაკლებს და მშრომელთა საზეიმო მსვლელობას ქუჩებში. ის რევოლუციის მხატვარი იყო.

თავის შემოქმედებითი დავაუკაცებისას ის ფუტურისტული უარყოფლობის ხენისაგან განთავისუფლდა, ამ დროისთვის მან ბევრი რამ შეითვისა და საბჭოთა ხელოვნების მიმართულებაში გაერკვა. მისთვისაც აშკარა გახდა, რომ ახალი თეატრის წინსვლისათვის აუცილებელი იყო წარსულის მოწინავე ტრადიციების კრიტიკული ათვისება და მათი განვითარება. მიტომაც იყო, რომ შემდეგში, როდესაც ირ. გამრეკელი აფორმებდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ პიესებს, თუ ისტორიულ დრამებს, ის მრავალსაუკუნოვან ქართული კულტურის მიღწევებს იყენებდა და ქმნიდა თვალწარმტაც მონუმენტურ დადგმებს. ეს წარმოდგენები ისევე გამომხატველნი იყვნენ ახლის მშენებელთა კომუნისტური სულისკვეთებისა, როგორადაც მეტყველებდნენ რეალისტური მიმართულების განმტკიცებაზე ქართულ სასცენო ხელოვნებაში.

თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის წარსულიდან

ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ისტორია სრულიად შეუსწავლეულია. ქართული თეატრის ისტორია კი ვერ დაიწერება, მისი ერთ-ერთი მთავარი ელემენტის, თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის გამოკლებით. ასევე ახალი ქართული მხატვრობის ისტორიაც გვერდს ვერ აუვლის თეატრალურ მხატვრობას, რაც ნათლად ჩანს უკანასკნელ ხანაში გამოქვეყნებული შრომებიდან.

დროა უკუვაგდოთ მცდარი შეხედულება, თითქოს თეატრალურ მხატვრობას არა აქვს ჩვენში ტრადიციები. ასეთი შეხედულება მცდარია და არ არის მართალი. ჯერ კიდევ ხალხურ სანახაობებში, ხალხურ თეატრში იყო შემთავებული წარმოდგენის გაფორმების ტრადიცია რაც ხასიათდება განვითარებული ტექნიკით დამზადებული ნიღბებით, ტანსაცმლის დამახასიათებელი დეკორაციული გაფორმების ელემენტებით.

არაფერს ვიტყვი ძველი იპოდრომების, „სახლი სათამაშოს“, სალხინო დარბაზებისსახიობისწარმოდგენებზე.ამწარწმინდურწარმოდგენებს,ცხადია-უნდა ჰყოლოდა თავისი მხატვარი. ეს ნათლად ჩანს იმ იკონოგრაფიული მასალიდან, რაც სახიობის ამსახველმა ფრესკებმა და მინიატიურებმა შემოგვინახეს და რისი პირებიც გამოყენილი გვექონდა „ძველი ქართული თეატრისა და სანახაობრივი კულტურის გამოყენაზე“ საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

სახიობის წარმოდგენების დეკორაციული გაფორმების ზუსტი ცნობები უკვე მოგვეპოვება XVII საუკუნიდან. ამ დროის ქართული ორიგინალური ნაწარმოები „სიბილაიანი“, საინტერესო ცნობებს შეიცავს გამოცანების, თეატრისა და ნიღბოსანთა წარმოდგენის გაფორმებისა, ნიღბებისა და გრიმის შესახებ. XVIII საუკუნის სახიობაში უკვე გამოყენებული ყოფილა პეიზაჟის გამომსახველი დეკორაცია. სასახიობო პიესაში „სამსახიობა რაინდისა“ ვკითხულობთ:

„სამართნი სასახიოზე ესრეთ გამწადებულ არს: ველი გამწვენებული თავისუფალთა ყვავილთაგან. იხარებს წყარო გადმოდენილი მთათაგან. ვაწნი დამძიმებულნი მტყვანთა მიერ წარმოადგენენ მიწის სიუხვესა. ღრუბელნი არ უტყვენ მწესა სადღესასწაულოდ ირისუ გამრუწერის. უწენი სამხედრონი მდებლობელ მანლობელ რაინდის სავანისა... ესე ყოველი გამოხატულ არს კაცკასის კალთასა ზედა“.

სახიობის წარმოდგენებისაგან განსხვავებით ხელ სხვა იყო გაფორმება ქართული კლასიკური მიმართულების თეატრში (გ. ავალიშვილის თეატრში XVIII საუკუნის ბოლო ათეულ წლებში) , ეს ნათლად ჩანს დავით ჩოლოყაშვილის ტრაგედია „უფილენია“-ს პირველი მოქმედების რეჟისკიდან:

„თეატრი წარმოადგენს მინდორზედ სამხუერპლოსა. კალნაზ დუმილით ილოცავს და აკმევს. იუპიტერი ელვითა და ქუნილით კაცის სახით ღრუბლით მოვა და გულშემოყროლს კალნაზს უწუნება და ისევ ელვით და ქუნილით მამლდება და ფარდა დაიფარება. საკრავი: სეგა-მუნალიფი.“

თეატრი წარმოადგენს ღვთის კიდეზედ დახმულს ზუამადლოს, ატლანტის ზღვასა შინა მყოფს. ზუამადლზე კარავს“.

ახალი ქართული თეატრალური მხატვრობის წამომწყები უნდა იყოს ფერწერალი გრიგოლ მაისურაძე (1814-1885). ის ალექსანდრე ჭავჭავაძის ყმა იყო. პოეტმა ის გაათავისუფლა ყმობიდან და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნა სასწავლებლად. იქ მაისურაძე ტარას შევჩენკოსთან ერთად სწავლობდა ბრიულოვის კლასში. საქართველოში ის დაბრუნდა თავისუფალი მხატვრის წოდებით, და როგორც ჩანს, მხატვრად ხუთი წელი მუშაობდა ალექსანდრე ჭავჭავაძისთან. ცხადია, ყველა სამინაო წარმოდგენები, რომელნიც ალ. ჭავჭავაძის სახლში, თბილისსა და წინანდალში იმართებოდა, გაფორმებული უნდა ყოფილიყო მხატვარ გრიგოლ მაისურაძის მიერ. ის აფორმებდა ალბათ, კორნელის „სინას“ და სხვა კლასიკურ პიესებს, რომელსაც თარგმნიდა და სდგამდა ა. ჭავჭავაძე.

რეალისტრმა თეატრმა თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა ხინამდვილის ხიმართლით გამოხატვას დაუბრუნა. გ. ერისთავი მხატვარ გრ. გაგარინს (მისი პიესის „გაფრ“-ს პირველ გამფორმებელს) შემდეგ მითითებას აძლევდა: „ოთახი გაუღესავი, ფანჯარა რომელიმე ქაღალდ გაკრული. ცალ გვერდზედ დგას დიდი ტახტი“.

1879 წ. ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მიერ განახლებულ პროფესიულ თეატრში ერთხანად მუშაობდა მხატვარი ალ. ბერიძე, რომელიც უნდა ჩაითვალოს ახალი ქართული თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის ფუძემდებლად.

მაგრამ ცალკეულ სპექტაკლებს შესაფერისი დეკორაციული გაფორმება იშვიათ შემთხვევაში ჰქონდათ. თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა იმ დროს მეტად შეზღუდული იყო. იხატებოდა ტყე და ამ „ტყეთი“ წარმოადგენდნენ ა. ყაზბეგის „არსენაში“ მთასაც და ფ. შილერის „ყაჩაღებში“ ბოქმების ტყესაც. იყო გამწადებული მდიდრული ოთახის დეკორაცია და იგი წარმოადგენდა თბილისელი სოცდარბის ზიზზიშოვის თუ მაწუთიანის საწლასაც და დანის მეფის სასახლესაც შექპირის „კამლტბი“. თეატრს გააჩნდა რამდენიმე ჰავილიონი (მდიდრული დარბაზი, დარბიული ოთახი, ტყე) და ყველა სპექტაკლები მით უნდა წასულყოილი იქნა.

რუსეთში სამხატვრო თეატრმა დანერგა სპექტაკლზე მუშაობის კულტურა (სიმღერის მიერ გაფორმებული ჩეხოვის სპექტაკლები), იმ დროისთვის მამონტოვის ოპერაში თანამშრომლობა დაიწეს სახელგანთქმულმა ფერმწერლებმა ვასნეცოვმა და პოლენოვმა, რომელთა ესკიზების მხედვით დეკორაციებს წერდნენ მაშინ ახალგაზრდა ლევიტანი, კოროვინი და ისნოვი. საიმპერატორო თეატრების სცენაზე მიიწვიეს გოლოვინი და კოროვინი; ცხადია, მას შემდეგ, რაც სამხატვრო თეატრის და მისი სტუდიების სპექტაკლების გაფორმებაზე მუშაობა იწყეს რუსეთის სახელმწიფოში მხატვრებმა, არ შეიძლებოდა საქართველოშიც არ წამოჭრილიყო სპექტაკლის კულტურის ამაღლების საჭირობოტო საკითხი. მით უფრო, რომ სამხატვრო თეატრში მუშაობდნენ ჩვენი თანამემამულენი, იმ დროისთვის უკვე სახელგანთქმული რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, სამხატვრო თეატრში აღზრდილი და შემდეგ მისი რეჟისორი და ერთ-ერთი სტუდიის ხელმძღვანელი ვახტანგ მჭედლიშვილი, იმ დროისთვის უკვე ცნობილი თეატრალური მხატვარი შერვაშიძე. ცოტა ხნით სამხატვრო თეატრის დასში ერთ დროს ირიცხებოდა ლადო მესხიშვილი; აქ, ამ თეატრში შეისწავლეს სარეჟისორო ხელოვნება ალექსანდრე წუწუნავამ, აკაკი ფაღავამ, რუსეთში მიიღო თეატრალური განათლება მიხეილ ქორელმაც. 1909 წელს იყო ცდა კ. მარჯანიშვილის, ვ. შალიკაშვილის, ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის და ა. ხახანაშვილის მიერ მოსკოვში ქართული დრამატული სტუდიის შექმნისა. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ სწორედ ა. წუწუნავამ და მ. ქორელმა, ვ. შალიკაშვილმა და მ. დადიანთან ერთად სცადეს აემაღლებინათ სპექტაკლის კულტურა. მათ წამოჭრეს თეატრში მხატვრის მუშაობის აუცილებლობის საკითხი.

1910-1911 წლების სეზონში თბილისის ქართული დრამის თეატრს ერთგვარი გარდატეხა დაეტყო, მოსკოვიდან დაბრუნებული ვალერიან შალიკაშვილის რეჟისორული და აქტიორული შემოქმედებით. ვ. შალიკაშვილმა დ. ერისთავის „სამშობლოს“ გასაფორმებლად მიიწვია მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე. დიდი ოსტატის თეატრში მუშაობას უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ყველასთვის აშკარა გახდა, რომ მემსრულებელ დეკორატორ-მხატვრების ლაენსის და ნოვაკის ამრად თეატრს დარჩენა არ შეეძლო, თუკი სურდა მხატვრულობის სიმაღლეს შერჩენოდა. იაკობ ნიკოლაძის ხელმძღვანელობით, მისი გააზრებით და მითითებით მსრულებელმა მხატვრობამ „სამშობლო“-ს დადგმას სრულიად ახალი ელფერი მისცა და დიდად შეუწყო ხელი მის წარმატებას. ამის შემდეგ აშკარა გახდა, რომ ქართული სახვითი ხელოვნების გამოჩენილ ოსტატთა მონაწილეობის გარეშე ქართული თეატრის გარდაქმნა შეუძლებელი იქნებოდა. ქართული მხატვრების სახელო ხელოვნების მუშაობებთან თანამშრომლობა ხორციელდებოდა სახალხო თეატრშიც. ცხრაასიან წლებში ცნობილი ქართველი მხატვარი ალექსანდრე მრეკლიშვილი მცხეთაში დგამს და დეკორაციულად აფორმებს ილია ჭავჭავაძის „ქართლის დედას“, აქვს. ცაგარლის „ციმბირელს“, ა. ყაზბეგის „არსენას“. ზოგიერთ ამ წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ ნატო გაბუნია და ვალერიან გუნია. ქართულ თეატრში მხატვრებად მუშაობდნენ გრიგოლ მესხი და ალექსანდრე ციმაკურიძე.

უფრო გვიან სახალხო თეატრებში თანამშრომლობდა მხატვარი ვანო ვეფხვაძე. თანდათან მწიფდებოდა ის აზრი, რომ ქართული თეატრის წინსვლისათვის აუცილებელი იყო თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის შექმნა, რასაც თავისი ოსტატები უნდა ჰყოლოდა.

თეატრის პირველი ქართული პროფესიონალი მხატვარი იყო ვალერიან სიდამონ-ერისთავი (1889-1943). მაგრამ თუ რა პირობებში უზდებოდა მას თეატრში მუშაობა, ეს თუ გინდ იქიდანაც ჩანს, რომ ქართული სახელმწიფო დრამის თეატრმა 1920-21 წლის სეზონში დადგა 22 პიესა, რომელთაგან სიდამონ-ერისთავმა გააფორმა 13, მხატვარი, მართალია უკვე თეატრში მუშაობდა, მაგრამ მას ჯოჯოხეთური პირობები ჰქონდა შექმნილი და ცხადია, იგი ვერ უზრუნველყოფდა ამდენი დადგმის მხატვრულად განხორციელებას. მხატვარი იძულებული იყო დეკორაციები ერთი დადგმიდან მეორისთვის წაენარებია და მთელი რიგი სპექტაკლები შენაკრები დეკორაციებით დაედგა.

მიუხედავად ასეთი არასახარბიელო მდგომარეობისა, პროფესიონალი მხატვრის თეატრში მუშაობას მაინც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა.

ვლ. სიდამონ-ერისთავი, როგორც თეატრის მხატვარი, გარკვეული მიმართულების ოსტატი იყო, ის რეალისტური ფერწერითაა თეატრალური მხატვრობის რეალისტური ტრადიციების მტკიცე დამცველი აღმოჩნდა.

საბჭოთა თეატრში

კოტე მარჯანიშვილმა ქართულ საბჭოთა თეატრში მოიტანა მსოფლიოში ყველაზე მოწინავე რუსულ თეატრში მუშაობის დიდი გამოცდილება, საშხატკრო თეატრში რეჟისორის მხატვართან ერთობლივი მუშაობის ტრადიცია.

კოტე მარჯანიშვილმა ფართოდ გაუღო თეატრის კარები მხატვარს. დამყარდა მჭიდრო თანამშრომლობა თეატრის დასისა და რეჟისორისა მხატვარ დეკორატორთან. პიესის ავტორთან, რეჟისორსა და მსახიობთან მხატვარი ამაყებს იდეურ-შემოქმედებით ერთიანობას. თეატრის შემოქმედებითი მუშაები, და მათ შორის მხატვარიც, იბრძვიან სპექტაკლის ელემენტების ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოყვანისათვის. მხატვარი თეატრში ამაწვილებს პიესის იდეური შინაარსის გამოვლენას, ხაზგასმით აჩენს საბჭოთა სინამდვილისათვის მიუღებელ მოვლენების, უარყოფითი პერსონაჟების სატირულ დახასიათებას.

ვლ. სიდამონ-ერისთავი ერთხანად მხარში უდგას კ. მარჯანიშვილს, მან გააფორმა მისი პირველი სპექტაკლები: ლოპე დე-ვეგას „ცეზრის წყარო“, ზ. ანტონოვის „მისი დაბნელება“ და გ. ერისთავის „გაყრა“. ამ სპექტაკლებში თეატრალურ-დეკორაციული გაფორმების ორი ხაზი იგრძნობა: ერთი მხრივ, აბსტრაქტულ-რომანტიკული, ხელოთმოძღვრული დეკორაცია, მეორე მხრივ რეალისტურ-ყოფითი სასცენო დადგმულობა. მაგრამ მარჯანიშვილი კვლავ ახლის ძიებაში იყო. მას შემდეგ, რაც გამოცდილი თეატრალური მხატვარი ვლ. სიდამონ-ერისთავი კოტე მარჯანიშვილს მის ექსპერიმენტებში არ გაჰყვა, მათი გზებიც გაიყარა. სიდამონ-ერისთავი ოპერის თეატრში გადავიდა სამუშაოდ, ხოლო კ. მარჯანიშვილმა თეატრში სამუშაოდ მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ირაკლი გამრეკელი მოიწვია.

ისევე, როგორც ახალგაზრდა მსახიობთა წრიდან მარჯანიშვილმა გამოარჩია და სცენას შესძინა მრავალი ბრწყინვალე ნიჭი, რომელთაც შორს გაუთქვეს სახელი მშობლიურ ქვეყნის სცენას, ასევე ამ დიდმა რეჟისორმა ირაკლი გამრეკელის სახით იპოვა თეატრალობის მძაფრი გრძნობით მაღლომოსილი მხატვარი.

ირაკლი გამრეკელმა რუსთაველის სახელობის თეატრში 1923-1924 წლის სეზონიდან დაიწყო მუშაობა. პირველ წლებში მან განაზოგუილა ა. მანშიაშვილის „ლატავრა“, ი. გუდუაშვილის „სინათლე“ და ვერფელის „შვიგელმენში“.

მარჯანიშვილის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ თავს იჩენდა ფორმალისტური რეჟისორები და ფუტურისტული გატაცებული ანალოგური მხატვარიც ზოგჯერ ცდილობდა მაყურებელში დაენერგა ფუტურისტული საოცრება. მაგრამ მეორე მხრივ მხატვარი მიჰყვებოდა რეალისტურ ფერწერითობით დეკორაციების ტრადიციებს.

წლების მანძილზე ირაკლი გამრეკელს, თეატრალურ- დეკორაციული ხელოვნების დარგში, მუშაობა უხდებოდა ვ. სიდაშინ-ერისთავის, უშინის, კ. ზდანევიჩის, გუდიაშვილის, იაკულოვის და შავიშვილის გვერდით. ცხადია, მათ ბევრი რამ შესძინეს ანალოგურად მხატვარს, მაგრამ ერთიც აშკარაა: ირაკლი გამრეკელმა იმთავითვე შეინარჩუნა საკუთარი ხმა, ფერწერითობითი კილოს თავისებურება, გამომგონებლობის სიმანვილე, ინჟინერიის და ფერწერის, ხელოთმოდერების და მუქერის სასცენო- დეკორაციულ ხელოვნებაში შერწყმის ოსტატობა. ის არასდროს არ ყოფილა მიმდევარი, მაგრამ მისი გულისყური ყოველთვის მიჰყვობილი იყო ახლისადმი და ნოვატორთა მონაპოვრის გადამღშვებით, ის მუდამ ახალ-ახალი მიგნებით ამდიდრებდა და აღამაზებდა თავის საყვარელ ხელოვნებას.

მისი მასწავლებელი იყო დიდი ხელოვანი კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც მტკიცე საფუძველი ჩაუდგა ქართული საბჭოთა თეატრს. ირაკლი გამრეკელი ათეული წლის მანძილზე იყო მაღალნიჭიერი რეჟისორის სანდრო ანშეტელის თანადამდგელი. ერთმაც და მეორემაც დიდად შეუწყვეს ხელი ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებით დავაკაცებას, მაგრამ უმართებულო იქნებოდა არ გვეთქვა, რომ ორივე რეჟისორს მხატვარმა ამაგი გადაუხადა. განსაუთრებით ბევრით იყო დავალებული ს. ანშეტელის საეტაპო სპექტაკლების წარმატება ირაკლი გამრეკელის ოსტატობისაგან.

კოტე მარჯანიშვილი ერთხანად ოცნებობდა ხალხური თეატრის- ბერიკაობის და ყენობის აღდგენაზე, ოცნებობდა მათ ძირებზე ახალი ქართული სასცენო ხელოვნების დამყნობას, მანვილი ეროვნული ფორმის სასცენო ნაწარმოებთა მისაღებად. ამ იდეით შემდეგში გატაცებული იყო სანდრო ანშეტელიც. ამ ოცნებისა და გატაცების შედეგად შეიქმნა პიესები: ნ. მიუკაშვილის „ბერიკობა“ და ი. მჭედლიშვილის „ოიანა-ბეიანა“. ეს ცდა მაგარი იყო და ეს კარგად იგრძნო შემდეგში კ. მარჯანიშვილმა. ერთ-ერთ თავის მოხსენებაში (1929 წ.) აკი განაცხადა კიდევ: ქართული საბჭოთა თეატრის ეროვნული ფორმა ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის სამუშეოში აღდგენით ვერ შეიქმნება. საბჭოთა სინამდვილის ამსახველი ქართული დრამატურგიის განვითარებამ უნდა გვიკარნახოს ახალი ეროვნული ფორმა, ახალი შინაარსი შესატყვისიო, სადაც, ცხადია, წარსულის მოწინავე ტრადიციაც იქნება გამოყენებულიო. მაგრამ ამ ძიებას მაინც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც თვით თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისათვის, ასევე ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი გამრეკელისათვის, ასევე ქართული თეატრის ხალხური საწყისების მეცნიერული შესწავლისთვისაც.

ქართული ხალხური სანახაობრივი კულტურის გამოფენაზე (1938წ.) წარმოდგენილი იყო ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი გამრეკელის

ესკიზები ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის - ბერიკაობის ამსახველი სპექტაკლებისათვის. განუზოგოვებელი წარმოდგენის ესკიზები გვიჩვენებენ, რომ ირაკლი გამრეკელის მხატვრობისათვის, გარდა ნიკო ფიროსმანის ფერწერისა, მთავარგონებელი იყო ხალხური სანახაობრივი კულტურის ცოცხალი ტრადიციები. როდესაც ირაკლი გამრეკელი აფორმებდა საქართველოს ისტორიული წარსულის ამსახველ სპექტაკლებს, ის დიდი გულისყურით სწავლობდა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მონაპოვარს და ამიტომაც სპექტაკლებში ისტორიული კონკრეტულობა ცხადყოფილი იყო ქართული მონუმენტური ძეგლების ტიპური გამომსახველობით და ეროვნული სამოსელის დამახასიათებლებით. ამიტომაც არის, რომ ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების სწორი შეფასებისათვის აუცილებელია გავითვალისწინოთ ქართული თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის ისტორიული განვითარების ტრადიციები. ნათლად უნდა გაირკვეს რომელმა მოწინავე ტრადიციებმა პოვეს გაგრძელება და განვითარება ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში.

ამ დროის განუზოგოვებელ დადგმების შთანაფიქრიდან ირ. გამრეკელის იდეურ-მხატვრული პოზიციისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი იყო ვლ. მაიაკოვსკის "მისტერია ბუფ".

1923 წ. კ. მარჯანიშვილმა მიიღო ვლ. მაიაკოვსკისაგან პიესა " მისტერია ბუფ". ირ. გამრეკელის დამოუწმებით მარჯანიშვილი დიდხანს მუშაობდა ამ პიესაზე. რეჟისორული შთანაფიქრის შემუშავებაში მონაწილეობდნენ თვით ვლ. მაიაკოვსკი და მხატვარი ირ. გამრეკელი. მათი სურვილი იყო, რომ რევოლუციური მისტერია მთელ თბილისს ენახა. პიესა უნდა დადგმოიყო ფუნქილიორის ქვედა სადგურის მისასვლელ მოედანზე. მასიური ქმედობის მიხედვით განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა პანტომიმას. რეჟისორული შთანაფიქრის განსაზოგოვებლად გამოყენებული იქნებოდა რუპორები, კინო და სხვა სამუალებანი. გარდა რუსთაველის თეატრის მსახიობებისა - პიესის განზოგოვებელმა მონაწილეობა უნდა მიეღოთ თბილისის მუშათა კლუბებთან არსებულ თვითმომქმედ კოლექტივებს.

ირ. გამრეკელის შთანაფიქრით კონსტრუქცია აღმართული იქნებოდა საკმაოდ მაღალ პოსტამენტზე. კონსტრუქციის სისტემას შეადგენდა კიბე, ვრცელი ფართობი, ნახევარფეროს კარკასი, საპროექციო ეკრანი და სხვა. კონსტრუქციის საერთო სიმაღლე 25 მეტრს აღწევდა. 1924 წელს ვლ. მაიაკოვსკი ჩამოვიდა თბილისში. ის გაიტაცა მისი პიესის ცის ქვეშ დადგმის გეგმამ. კომპოზიტორი თამარ ვანგანიშვილი იგონებს:

„კ. მარჯანიშვილთან ბინაზე მისვლისას ვნახე, რომ იქ იყო ვლ. მაიაკოვსკი. ორთავე მეტი აღგზნებულნი იყვნენ. მარჯანიშვილი თავის ცეცხოვანი ტემპერამენტით მაიაკოვსკის უსწინდა მისივე პიესის ბუმბერაზულ შესაძლებლობას. მაიაკოვსკისკამრეკელარკადებოდა, წამდა-უწამ წამოიჭრებოდა ხოლმე. მარჯანიშვილი ხელით ანიშნებდა დაბრმანდიო და მაიაკოვსკიც ემორჩილებოდა, მაგრამ ერთი წუთის შემდეგ ისევ აღიმართებოდა მთელი სიმაღლით. მაიაკოვსკის, ჩანდა, მოსწონდა მარჯანიშვილის შთანაფიქრი და მან პირობა მისცა რეჟისორს ტექსტისათვის დაემატებინა ზოგი რამ სადღეისო“.

ვლ. მაიაკოვსკიმ მონაწილეობა მიიღო დადგმის გეგმისა და მარჯათაღრიცხვის განხილვაში, რაც დაწვრილებითი სიზუსტით იყო შედგენილი.

საინტერესოა, რომ ვლ. მაიაკოვსკის "მისტერია ბუფის" წარმოდგენისას კ. მარჯანიშვილს უნდოდა გამოეყენებინა ქართული ხალხური საანახარბივი ფორმები. ასევე მოიქცა მარჯანიშვილი რევოლუციის ამსახველი კინოსურათის "ქარიშხლის წინ", 1925 წ. დადგმისას, მან ზომ ამ სურათში ყენოზა გადაიღო.

ირ. გამრეკელს "მისტერია ბუფის" განსახორციელებელ შემოქმედებითი მუშაობაში მონაწილეობა, ანლო ურთიერთობა ვლ. მაიაკოვსკთან და კოტე მარჯანიშვილთან, ამზადებდა და წრდიდა საბჭოთა თეატრის შემოქმედოსტატად. ირ. გამრეკელის შემოქმედების რევოლუციური მგზნებარება და დახლოვნება მასების სულისკვეთების გამოხატვაში განსაკუთრებული ძალით გამოჩნდა 1924წ. თბილისში ლენინის დაკრძალვის დღეს. ამ დღეებში ირ. გამრეკელი ერთ-ერთი მთავარი თანამემწე იყო კოტე მარჯანიშვილისა, რომელმაც შეძლო დიდი მთამბეჭდავი ძალით აესახა ხალხის მწუხარება, ხალხის გრძნობა და აზრი. გაზ. "მუშა" წერდა:

„აზა შეხედეთ ამ სათოლებივით ცაში აწვდილო სამგლოვიარო ძაძებში გახვეულ სვეტებს, ამ წარწერებით გადახლართულ ქუჩას, ამ სამგლოვიარო თაღს. ამას მხოლოდ ისეთი ხელოვანი გააკეთებს, ვისაც ესმის ლენინის სიდიადე, მისი გენიალობა, მისი ბუმბერაზობა“. აქ უკვე ჩანდა ხელწერა ხელოვანისა, რომელიც მომავალ წლებში შექმნიდა რევოლუციების ამსახველ სახელგანთქმულ სპექტაკლებს "ანზორს" და "რდევას", "არსენას" და "ნაპერწყლიდან", "ქართა ქალაქს" და "თოფიან კაცს".

1925-26 წლებში ირ. გამრეკელი კოტე მარჯანიშვილის ერთი საუკეთესო სპექტაკლის „ჰამლეტის“ თანადამდგმელია. ამ დადგმით არა მარტო ახალგაზრდა მსახიობების დიდი შესაძლებლობანი, არამედ ირაკლი გამრეკელის დიდი ნიჭიც გამოჩნდებოდა, მისი ორიგინალური შემოქმედების სახეგამოჩნდა. ეს სპექტაკლი არამარტო რეჟისორისა და მსახიობების გამარჯვება იყო, არამედ ახალგაზრდა მხატვრის დიდი წარმატებაც. სამწუხაროდ, მხატვარმა ჯერ კიდევ ვერ შეძლო მთელი სიღრმით ჩასწვდომოდა დიდი რეჟისორის მთანაფიქრის და მოეცა "ჰამლეტის" სრულყოფილი გარეგნული სახიერება. კ. მარჯანიშვილი სამაკეტო ოთახში ხშირად მხატვართან ერთად მუშაობდა, როდესაც ის მხატვარს უხსნიდა პირველი მოქმედებისათვის აუცილებელ დეკორაციულ გარემოს, მას ხელოში მუყაო და მაკრატელი ეჭირა და მაკეტის შექმნებას თვით ახერხებდა. აკაკი ვასაძის გადმოცემით, მარჯანიშვილის მთანაფიქრი იმდენად სრული და ღრმა იყო, რომ მისი განხორციელება ჩვენს თეატრში, არსებული ტექნიკით და მატერიალური საშუალებებით ვერ მოხერხდებოდა.

"ჰამლეტზე" მუშაობის დროს მხატვარს დედა გარდაეცვალა და ამით საპასუხისმგებლო და გადამწყვეტ დღეებში მხატვარი რამდენიმე დღით მოწყდა თეატრში მუშაობას. ყოველივე ამან ხელი შეუშალა ამ დადგმის დეკორაციული გაფორმების განხორციელებას. და მიუხედავად ამისა, ბევრი რამ მხატვრის ბრწყინვალე ნიჭით და მაღალი გემოვნებით იყო აღბეჭდილი.

მთელი გაფორმების ყველაზე დამახასიათებელი და მნიშვნელოვან დანადგარს კიბე წარმოადგენდა. კ. პატარაძის სიტყვით, ჰამლეტისეული კიბე სიმბოლური გამომსახველობის მნიშვნელობას იღებდა, იგი ხაზგასმით უჩვენებდა ადამიანის ცხოვრების აღმავალ და დაღმავალ მიმართებას, განუწყვეტელ მოძრაობას, გამძაფრებულ კონფლიქტებს.

მთელი რიგი სცენები “ჰამლეტში” მსახიობისათვის მომგებიან კიბეებზე იყო გამართული. ეს კიბე ზოგჯერ სრულიად სახეს იცვლიდა და კიბის მთელ სიგრძეზე აღმართული ფარები მძაფრი განწყობილების კედელს ქმნიდა. მას შესანიშნავად ჰქონდა გაფორმებული ის სცენა, სადაც კლავდიუსი ღმერთს ცოდვების მიტევებას შესთხოვს და ამ დროს შემოსწრებული ჰამლეტი მურისძიებისაგან თავს იკავებს და მოფიქრებას არჩევს. კედელზე სამკარიანი ხატი, შუაში ღვთისმშობელი, იქით და აქეთ წმინდანთა ორი წყება, კლავდიუსის წინ მაღალი ჯვარი. ამ ფონზე დამნა აღმართული მურისძიებული ჰამლეტი საოცარი სიმძაფრით ჩანდა. ამ დადგამში გამოსჭვივდა მხატვრის დახვეწილი გემოვნება და ლაკონიურობით გამოხატვის ძალა. ამ დადგმას უკვე “მეზარცენელობით” უკიდურესი გატაცება აღარ ეტყობოდა, თუმცა დეკორაციები მაინც პირობითი იყო და ისტორიულ კონკრეტულობას მოკლებული.

ბევრი რამ შეითვისა კ. მარკაინიშვილისაგან ირ. გამრეკელმა და უპირველეს ყოვლისა შემდეგი:

ა) თეატრალურ-დეკორაციული გაფორმება პიესაზე მუშაობის მთელი მსვლელობით უნდა წარმართოს რეჟისორულ და აქტიორულ შემოქმედებასთან მჭიდრო ურთიერთობაში. ამიტომაც მხატვრის მუშაობა რეპეტიციებისაგან მოწყვეტით არ უნდა მიმდინარეობდეს; მხატვარი ყოველი რეპეტიციის მონაწილე უნდა იყოს, რომ ყოველივე მსახიობის შემოქმედებას და რეჟისორულ მიზანდასახულობას შეუწონოს და შეუფარდოს. მხატვარს ხელი უნდა შეუწყოს რეპეტიციებზე მსახიობისაგან მიგნებულის სრულყოფით გამოხატვას; კ. მარკაინიშვილი წინააღმდეგი იყო იმისა, რა რომ მხატვარს, სარეპეტიციო მუშაობისაგან მოწყვეტით, წინასწარ მოფიქრებულ და გამზადებულ დეკორაციებში ჩაენირა მსახიობი.

ბ) სცენა განტვირთული უნდა იყოს ყოველივე ზედმეტისაგან. ზედმეტია ყოველივე ის, რაც ხელს შეუშლის მსახიობს შეასრულოს თავის შემოქმედებითი ამოცანა. ზედმეტია სცენაზე ყოველივე ის, რაც მაყურებლის ყურადღებას მოსწვევს სცენაზე მოქმედ მსახიობს;

გ) სცენაზე უნდა იყოს ცოტა და დამახასიათებელი;

დ) სცენისათვის შერჩეული ნივთი თუ დგამი პიესის, მოქმედების, თუ ნაკვეთის დედააზრის გამოხატვას უნდა ეხმარებოდეს, და ამ მხრით იმდენად მტკიცელი უნდა იყოს, რომ მაყურებელთა ტანისცემასაც კი უნდა იწვევდეს;

ე) მსახიობს მხატვარმა უნდა მოიძებნოს, შეუთხზას ისეთი ტანსაცმელი, რაც მსახიობის მონაცემებს და აქტიორული გამომსახველობის შესაძლებლობას შეჰფერის. მსახიობი მხატვრისაგან მოწოდებულ ტანსაცმელს ისე უნდა ხმარობდეს, რომ ტანსაცმელიც კი მსახიობის გრძნობათა მღელვარების, მისი სულიერი ცხოვრების გადმოცემაში იყოს.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებით წინსვლისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მის ხანგრძლივ თანამშრომლობას სახელმწიფო რეჟისორ სანდრო ანბეტელთან 1926-1935 წლებში.

სანდრო ანბეტელი დიდი შემოქმედებითი გზების რეჟისორი იყო. მას თეატრი აზლის ძიებისკენ მიჰყავდა. თავგამოდებით, ჭეშმარიტი ხელოვანის ფინიანობით და სიჯიუტით, დაუცხრომელი ენერგიით და უტყუი ნებისყოფით ის ეწრაფოდა ქართული თეატრი შემოქმედების ფართო გზაზე გამოეყვანა. ის კარგად გრძნობდა, რომ დიდი ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელი

ახალი დრამატურგია უნდა ყოფილიყო, ამიტომ ის თეატრის მთელი სულიერი და მატერიალური ძალების დაძაბვით ანხორციელებდა თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებებს. მისი დადგამები „თეთნულდი“ და „ანზორი“ თუ მეტი არა, ყოველ შემთხვევაში „ინ ტირანოსზე“ ნაკლები მონდომებით არ ყოფილა განხორციელებული და ამიტომაც ისინი გვერდში ამოუდგნენ საბჭოთა სცენაზე დადგმულ საუკეთესო სპექტაკლებს.

სანდრო ახმეტელი გულწრფელად ცდილობდა სოციალისტური რევოლუციის თანამიერი თეატრის შექმნას, მისი სპექტაკლები „რღვევა“, „ქართა ქალაქი“ და „ანზორი“ რევოლუციური რომანტიკულობის საუკეთესო გამომსახველია საბჭოთა სცენაზე უნდა ისინი შევიდნენ საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, როგორც სოციალიზმის მშენებელი ხალხის მხატვრული შემოქმედების ბრწყინვალე მიღწევანი.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში ეს არის მთავარი და არა ის მარცხი, რაც მან განიცადა თავის დაუცხრომელი შემოქმედებით ძიების დროს, როდესაც ის ზოგჯერ, აცდენილ ბილიკზე გადახვევით შორდებოდა საბჭოთა ხელოვნების მაგისტრალურ ხაზს. რასაკვირველია მის მიღწევათა ზვედრითი წონა შეუდარებლად მეტია იმასთან შედარებით, რაც მარცხით იყო აღბეჭდილი.

სანდრო ახმეტელი, როგორც დიდი გაქანების მხატვარი ცდილობდა ჩამოეყალიბებინა ახალი შინაარსის შესატყვისი ნაციონალური თეატრი გამომსახველობითი ფორმები. და თუ ყოველთვის ის ვერ აღწევდა შინაარსისა და ფორმის პარმონიულობას, რამდენიმე კლასიკური სრულყოფის ნიმუში მოგვცა, სადაც რევოლუციური მგზნებარება გამოხატულია ქართველი ხალხის დამახასიათებელი კეთილშობილი იერით და ექსპრესიით. მან ფუძემდებელი შემოქმედებითი შრომა გასწია ქართული საბჭოთა თეატრის შემოქმედებითი გზების გასაკვალავად. სანდრო ახმეტელის შემოქმედება მრავალ მხრივ საულისწმოა და ის განსაკუთრებულ დაკვირვებას და შესწავლას მოითხოვს.

სანდრო ახმეტელთან თანაშემოქმედებით, ირაკლი გამრეკელი გასაოცარი ტიპურობით და განზოგადების ძალით წარმოგვისახავს სცენაზე მთიელთა სოფლებსა და კომეებს, ინდუსტრიული ქალაქების ზედებსა და სასალოების სვეტებიან დარბაზებს, მშრომელთა ბინებსა და საოცარი ტიპურობით გამომსახველ გარემოს ბატალური სცენებისათვის.

ირ. გამრეკელი, ერთხანად, სრულიად უარს ამბობდა ფერწერულ დეკორაციებზე, პეიზაჟის გამომსახველ პანოებზე და უპირატესობას სივრცითი მოცულობის დეკორაციებს ანიჭებს. ირ. გამრეკელი, სანდრო ახმეტელთან ხანგრძლივი მუშაობით, გაიწარდა კონსტრუქციული სახეობა მხატვრობის ოსტადი. ამის შემდეგ ის უფრო ზუროთმოძღვრობდა თეატრში, ვიდრე მხატვრობდა. იგი უფრო ინჟინერი და არქიტექტორი-მოქანდაკე, ვიდრე ფერმწერალი. პატარა ფართობზე ის ახერხებდა სამრეწველო ქალაქის მძიმე ინდუსტრიაც ეკვნიბინა („ქართა ქალაქი“) და იქვე გემების ვეება კონსტრუქცია წარმოესახა („რღვევა“, „ინტერვენცია“). განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ირ. გამრეკელის შემოქმედებისა და მისი მხატვრობის ფართო სარბიელზე გამოსვლისათვის საბჭოთა პიესების, თანადროულობის, თანამედროვე ადამიანების ამსახველი დრამატურგიის დამკვიდრებას თეატრში. ამიერიდან ირ. გამრეკელი თეატრში ჩანს, როგორც დრამატურგის, მსახიობის და რეჟისორი თანაბარუფლებიანი შემოქმედი. ის ქმნის აჯანყებული და მეტრძოლი ხალხის

ამხანგელ პატრიოტულ სექტაკლებს, ის თავისი მხატვრობით გადმოგვცემს წითელ არმიელების და მეზღვაურების თავდადების, დამარცხების სიმწარისა და გამარჯვების სიხარულის არა მარტო გარეგნულ სახიერებას, არამედ მონაწილეობის მოქმედ პირთან სულიერი ცხოვრების გამოხატუბნიაც. ირ. გამრეკელი ხდება რუსთაველის თეატრის იდეურ- მხატვრული ზრდის აქტიური მონაწილე.

ირ. გამრეკელიამ დროს ტიპიურ გამოხმანველობას უქმნის ინტერიერებს, ამალეებს თეატრის დადგმით კულტურას - იმდენად, რომ ის სამაგალითო ხდება მთელს საბჭოთა კავშირში.

მაგრამ შედგომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ირ. გამრეკელის შემოქმედება მხოლოდ წარმატებით ხსიათდება. არა, მხატვარი უმეტეს წილად საბჭოთა ხელოვნების ამოგანების სიმაღლეზე იდგა, მაგრამ ზოგჯერ მარცხსაც განიცდიდა.

1928-1929 წლის სეზონში ირაკლი გამრეკელი ახორციელებს „ანზორს“ და „საქმის კაცს“. „ანზორში“ სივრცითი მოცულობის დეკორაცია ავსებს და იტევს სცენის მთელ ფართობს, სცენის სიმაღლე, სიგრძე და სიგანე მთიელთა სოფლის გამოხატულ კონსტრუქციას უჭირავს და მიუხედავად სცენის ასეთი გადატვირთვისა, ის მხანოიხს მანინ მოუპოვებს მომგებიან და მომარჯვებულ მრავალ პატარ-პატარა ფართობს, ხოლო სოფლის ხედის საერთო წარმოსახვით აღწევს არაჩვეულებრივ უყვეტს. მხანოიხს ის სოფლის თავზე, პორიზონტის ზევით აყენებს და მით დიდად ეხმარება აქტიური მოწუმენტური განმანხიერების სტილს. - „ანზორი“ პიეის იდეის ნათლად გამოხატული გაფორმება და ამში თუ სწორედ მისი ძალა.

„ანზორში“ მხატვარი რეალისტურ კონსტრუქციებამდე მივიდა. მისი მოცულობითი დეკორაციები ახდენენ რეალური ლანდშაფტის მთაბმედილობას, ქმნიან მთაგორიანი პეიზაჟის და მთიელთა სოფლის ილუზიას, თანაც მხატვარი მათ იყენებს როგორც მხანოიხთა თამაშისათვის მომგებიან ფართობს. „საქმის კაცი“ კი, პირიქით, სცენის მხოლოდ შუაგულში ვერტიკალურად ერთ კიბეს აღმართავს და სხვადასხვა სიმაღლეზე რამდენიმე ახალ პატარა ფართობს შეუქმნის, ეს იყო სრულიად ფორმალისტური გაფორმება. ამ ორი დადგმით გამრეკელი ცხადყოფდა მის შემოქმედებაში არსებულ წინააღმდეგობას, რეალისტური ეხრძოდა ფორმალისტურს, პირველი სძლედა მეორეს და მხატვარი უკვე იწრთობოდა, როგორც რეალისტური თეატრის ოსტატი.

ა. ლუნჩარსკი, აკამებდა რა საბჭოთა თეატრის პირველ ოლიმპიადას, წერდა: „მოსკოვის აზრით და ჩემის აზრითაც, რუსთაველის თეატრი მხოლოდ თეატრების პირველ რიგში წინაურდება“. ასეთ მაღალ შეფასებას იმხანურებს აქტიური და რევისორული ხელოვნების მაღალ დონესთან ერთად, ირაკლი გამრეკელის თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობა.

ირაკლი გამრეკელი ჰქმნიდა არა სათამაშო დეკორაციებს, არამედ გმირებისა და მასების სამოქმედო სარბიელს; ის, როგორც მხატვარი, არ კმაყოფილება ფერებისა და ნაზების საშუალებით ყრუ განწყობილება შექმნა, ის მხანოიხებთან თანაშემწეობით, მთელი თავისი არტისტული ხმის სიდიერით მღეროდა, ადიდებდა ქართული პეიზაჟების თავისებურ ხილამაზს („ლაშარა“, „თეთრული“, „არსენა“); მას, როგორც მხატვარს არ აკმაყოფილებდა ოთახის კედლებში დაგუბებული ინტიმური ტონი, ის ქუჩების და მოედების აბობოქრებული რევოლუციური მგზნებარების მხატვარი იყო,

ამიტომაც ასე საოცრად შერწყმული და თანახმოვანი იყო „ანზორის“, „რღვევის“, „არსენას“, „ქართა ქალაქის“ და „ინტერვენციის“ მასიურ სცენებთან მონუმენტური დეკორაციული გარემო.

მარსელო კამენი რუსთაველის თეატრში ნახული სპექტაკლის შესახებ წერდა: „მე დიდი სიხარული განვიცადე, არა მარტო იმიტომ, რომ არტისტები დიდი ოსტატობით თამაშობდნენ, არამედ იმიტომაც, რომ მასში ქართული სული შევიდნენ“. აი, სწორედ ეს თავისება ხდოდა ირაკლი გამრეკელს დიდ მხატვრად, თავისი ხალხის საუკეთესო მისწრაფებათა გამოხატველად, თავისი ქვეყნის კულტურული მემკვიდრის, მისი სულიერი ძალ-ღონის მაღალნიჭიერ გამოხატველად. და მართლაც, მისი ბოჰემის ტყე შილერის ტრაგედიაში თუ ნავთობის ოქსეურებიანი დადგმულობა „ქართა ქალაქი“, მთელითა სოფელი „ანზორში“, თუ სცენის მთელ სიმაღლეზე აღმართული გემი „ინტერვენციაში“, ბროლის კომედი „აბესალომ და ეთერში“ თუ თვალწარმტაცი კომედი დავლურს რომ უვლიდნენ „თეთნულადში“ ისევე დიდი და სახიერია, როგორც ყოველივე ის, რაც ჩვენს ხალხს თავის წვლილად შეუტანია მსოფლიოს კულტურულ საგანძურში.

ირ. გამრეკელს საოცარი უნარი და ალღო შესწევდა, პიესის დეკორაციული გაფორმებისათვის მთავარი და არსებითი დაენახა; ის საოცარი სიმკაცრით მუშაობდა, შეუწყალებლად უარს ამბობდა ადვილად მოსაპოვებელ წვრილმანებზე და გაუტეხი სიჯიუტით ეძიებდა დამახასიათებელს. ირ. გამრეკელი ფართო განზოგადებისაკენ მისწრაფებული მხატვარი იყო და იმიტომაც მისი სპექტაკლების სახიერება უაღრესად მთამბჰყდავი იყო, როგორც თავის ტიპურობით, ასევე თავის შნოთი და მოხდენილობით.

საკმარისია დაუკვირდეთ „ანზორის“ მაკეტის პირველ ვარიანტს და შეადაროთ იგი სპექტაკლებისათვის მიღებულ მაკეტს, რომ იგრძნოთ, თუ რაოდენ დიდი იყო მანძილი სინამდვილიდან აღებულ მასალების პირველადი შემოქმედებითი წრთობიდან საბოლოო მხატვრულ ჩამოყალიბებამდე, რაოდენ დიდი შრომის, გადამუშავების და განზოგადების გზით პოულობდა ის სრულყოფილს, მკვეთრად გამომხატველ ფორმას.

ირაკლი გამრეკელი ერთი პირველთაგანი აღსდგა უცხო და მიუღებელი გზით რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წარმართვის წინააღმდეგ და მით ერთხელ კიდევ დამტკიცა თავის გულწრფელი ერთგულება საბჭოთა სცენისადმი.

ძირითადი გარდატეხა ირ. გამრეკელის შემოქმედებაში ხდება მას შემდეგ, რაც საბჭოთა ხელოვნების განვითარებაში ახალი სტიმული შეიქმნა და განვითარების ნათელი გზა დაიხატა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გარკვევით. ირ. გამრეკელი საბჭოთა დრამატურგიის ნაწარმოებებზე მუშაობით სძლევს ფორმალისტურ რევიდივებს და თანდათან ეუფლება რეალისტური შემოქმედების მეთოდს. მასზე უთუოდ დიდი გავლენა მოახდინა ფორმალისტებისა და ნატურალიზმის წინააღმდეგ აღძრულმა დისკუსიებმა, რაც გამოხმაურება იყო გაზ. „პრავდას“ 1936 წლის სარედაქციო წერილებისა.

მხატვრის ამ პერიოდის შემოქმედების დამახასიათებელია ფერწერული დეკორაციების კონსტრუქციულ დადგმულობასთან შეთანხმებულება, მაგრამ ძირითადად მაინც მხატვარი უპირატესობას სივრცითი მოცულობის დეკორაციებს აძლევდა. ბოლო ხანებში მან სრულიად გაითავისუფლა თავი აბსტრაქტული სიმშროლის გადმოწამებისაგან და მტკიცედ დაადგა რეალისტური შემოქმედების გზას.

მხატვრის მაღალი გემოვნება, თეატრში ათეული წლების მუშაობით მოპოვებული გამოცდილება და ოსტატობა, სრული ძალით გამოჩნდა სპექტაკლ „ოტელოში“. მხატვარი ღრმად ჩასწვდა შექსპირის ტრაგედიის სულს, მძლავრი ხასიათების სულიერ მღელვარებას, ტრაგედიის რეალისტურ, ოპტიმისტურ განწყობილებას და სპექტაკლი გააფორმა ზეაწეული ტონით, მაღალი პოეზიის შესაბამისი პათოსით და აქტიორისათვის ხელის შემწყობი ლაკონიურობით.

ირაკლი გამრეკელი რუსთაველის თეატრში აღიზარდა, კარგად იცნობდა ყოველ მის მსახიობს და ამიტომაც ყოველ სპექტაკლში აქტიორს შემოქმედებით მუშაობაში მთამაგონებელ დანმარებას უწევდა თავისი ესკიზებით.

ის აქტიორებს, მათი მონაცემებისა მიხედვით, ისეთ ტანსაცმელს უთხზავდა, რაც უადვილებდა მსახიობს სცენურ განსახიერებას. საკმარისია მოვიგონოთ ოტელოს როლის შემხრულებლის, აკაკი ხორავას შესანიშნავი კოსტიუმი, რომელიც დიდად ემძრება მსახიობს, რომ ლამაზად და სახიერად გამოსატოს მაკრი-სარდალი.

გრიმის მხრივაც მსახიობის მონაცემების და შესაძლებლობათა ცოდნა ირაკლი გამრეკელს საშუალებას აძლევდა ნამდვილად დანმარებოდა აქტიორს და ისეთი რამ უჩინა მისთვის, რაც პიესის სწორ გაგებას და არტისტულ შესაძლებლობას მოუხდებოდა.

ბოლო წლებში, ისევე როგორც წინად, ირაკლი გამრეკელი იყო სპექტაკლების თანავებტორი, თანარეჟისორი, ის ხშირად თავისი ესკიზებით, თავისი მაკეტებით რეჟისორს მთავაგონებდა პიესის იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტის სწორ მიმართულებას. ირაკლი გამრეკელის ესკიზების ხაზებსა და კომპოზიციებში, ფერადოვნებასა და ნახატებში უკვე ჩანდა სპექტაკლის იდეა.

ირაკლი გამრეკელი თავისი თეატრის კოლექტივის პატრიოტი შემოქმედი იყო. მას გააჩნდა კოლეგიალური მუშაობის დიდი უნარი. თავის საყვარელი სცენის სახელი მისთვის უძვირფასესი რამ იყო და მზად იყო ყოველივე მისთვის შეეწირა. მან მთელი თავისი ნიჭი და ოსტატობა მოახმარა რუსთაველის თეატრის აღმავლობას. მას განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ამ თეატრის შემოქმედებითი სტილის გამომჟღავნებაში. ამიტომაც ის სამართლიანად ითვლება ამ თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად.

საბჭოთა თეატრი შეიქმნა როგორც მხატვრულ საშუალებათა მთლიანობის თეატრი. საბჭოთა თეატრი განვითარდა და ვითარდება. როგორც საბჭოთა სინამდვილის გამოხატველი გმირის - საბჭოთა ადამიანის - შინაგანად ღრმა, მაღალი იდეების და მაღალი ზნეობის თეატრი. საბჭოთა თეატრის ამ ამოცანის ანგარიშგანვით მუშაობდა ირაკლი გამრეკელი.

საბჭოთა თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა, ამიტომ გასაგებია, რომ სხვადასხვა დარგის შემოქმედთა შეთანხმოვანებულ მუშაობას პიესის იდეის გახსნისათვის აქვს გადაწყვეტი მნიშვნელობა. ირ. გამრეკელს განვითარებული ჰქონდა კოლექტიური მუშაობის გრძნობა და ამიტომაც ის იყო საუკეთესო თეატრალური მხატვარი, თეატრისათვის შეუცვლელი ოსტატი.

ირაკლი გამრეკელი რეჟისორთან და კოლექტივთან თანაშემოქმედებაში ინარჩუნებდა თავის საკუთარ სახეს, ნიჭიერ კოლექტივში დაუღალავი მუშაობით მოიპოვა მან საკუთარი ხმა. როგორც მაღალნიჭიერ თეატრალურ მხატვარს მას იწვევდნენ პიესების გასაფორმებლად მოსკოვის, ლენინგრადის და კიევის თეატრებში.

ირაკლი გამრეკელიმ თეატრში დანერგა დეკორაციული გაფორმებისათვის დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობა. მიტომაც არის, რომ რუსთაველის თეატრში სასცენო დადგმების ბუტაფორიის და რეკვიზიციის ყოველი დეტალი დიდი გულმოდგინებით, სიყვარულით და სიფაქიზით სრულდება.

ირაკლი გამრეკელი ცდილობდა, და კიდევაც აღწევდა იმას, რომ სასცენო ხელოვნება გასაგები ყოფილიყო მაყურებელთა ფართო მასებისათვის და თანაც შენარჩუნებული ყოფილიყო მაღალი ოსტატობა. მხატვარი მზად იყო თეატრიდან ქუჩაში გასულიყო. მარჯანიშვილთან ერთად აფორმებდა ლენინის სამგლოვიარო დღეს, ის მუდამ ხალხთან იყო მის ჭირსა და მის ლხინშიაც. ის აფორმებდა მასიურ დემონსტრაციებს, ოლიმპიადებს, საბჭოთა ხალხის ზეიმსა და დღესასწაულს. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, რომ ირაკლი გამრეკელის ოსტატობამ და გამოცდილებამ დიდად შეუწყო ხელი სამხრეთ-ოსეთის ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადის წარმატებით ჩატარებას თბილისში 1940 წლის სექტემბერში.

ირაკლი გამრეკელი ქართული საბჭოთა თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი წარმომადგენელია. ის თეატრის პროფესიული მხატვარი იყო. თავის მაღალნიჭიერი შემოქმედებით იმდენად შეუთვისა თავის საყვარელ თეატრს, რომ მის ერთ-ერთ წინამძღოლად იქცა.

თეატრის წამყვან და გაომძღვანელ მსახიობებთან ერთად, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით გუზს, მის მხატვრულ სტილს წარმართავდა მისი სცენის მთავარი მხატვარი ირაკლი გამრეკელი.

ირაკლი გამრეკელი შესანიშნავად გრძნობდა თავისი საკუთარი თეატრის სიდიადეს, მისი სცენის მაყურებელთაგან მხედველობით ათვისებს თავისებურებას. მისი მიდგომა მასალისადმი, მისი მხატვრული შესაძლებლობანი და მის მიერ შერჩეული ხერხები განისაზღვრებოდნენ მისი თეატრის, მისი სცენის თავისებურებათა სწორი გაგებითა და შეფასებით.

თეატრალური მხატვარი ფერადებს გარდა სცენაზე იყენებს სინათლეს, რაც თეატრში ფერადის თანაბარ მნიშვნელობას იღებს. სინათლის გამოყენება ამდიდრებს თეატრალურ მხატვრობას და ამ შესაძლებლობას შესანიშნავად ფლობდა ირაკლი გამრეკელი. ეს მან ისწავლა მარჯანიშვილისაგან, რომელიც სინათლის თეატრში გამოყენების შესანიშნავი ოსტატი იყო, რომელიც მზად იყო გათენებამდის მჯდარიყო სინათლის აპარატურასთან, რომ მხატვართან ერთად, დაედგინა სპექტაკლისათვის სინათლის პარტიტურა.

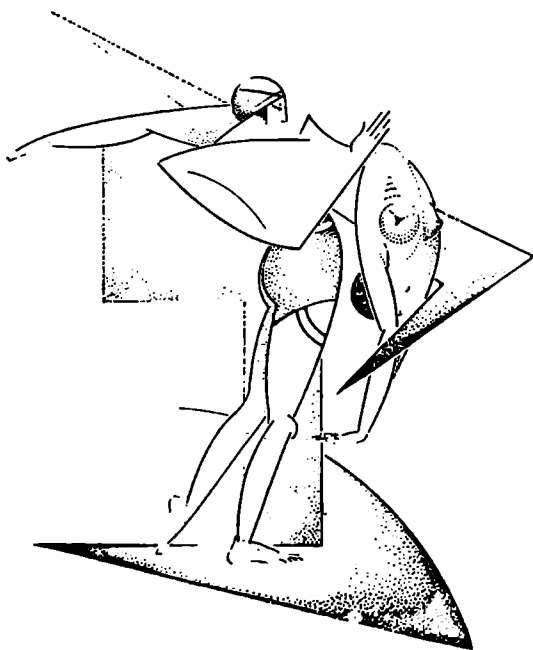
ირ. გამრეკელი კარგად გრძნობდა, რომ ის თეატრში ერთ და იმავე დროს უნდა ყოფილიყო მხატვარ-ფერმწერალი, არქიტექტორი და მოქანდაკე, რადგან მისი შემოქმედება ერთ სიბრტყეს კი არ მოიცავს, არამედ სამი განზომილების სივრცეს, რომელშიაც მან უნდა მოაწესრიგოს მოძრაობა. ირ. გამრეკელს მუდამ ახსოვდა, რომ თეატრის ბუნება მოქმედებაშია, რომ თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოები იხსნება და ვითარდება დროის მანძილზე.

მაყურებელი გრძნობდა და აფასებდა ირაკლი გამრეკელის ესოდენ საპატიო მონაწილეობას თეატრის შემოქმედებაში. სპექტაკლების დროს აღტაცებული მაყურებელი ტაშისცემით ეგებებოდა არა მარტო რუსთაველის თეატრის მსახიობებს, არამედ ხშირად ირაკლი გამრეკელის დეკორაციებსაც. ეს იმას ნიშნავდა, რომ თეატრის გამარჯვებას დრამატურგსა, მსახიობსა და რეჟისორთან ერთად, მხატვარიც ინაწილებდა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ირაკლი გამრეკელი ზოგჯერ გაფორმების ერთ დეტალში გამოხატავდა მთელი პიესის სულს, ავტორის განწყობას და მით სპექტაკლის იდეას საოცარი სიმკვეთრით უძებნიდა გარეგნულ ხანიერებას. დაუვიწყარია მისი ბევრისმეტყველი, საოცრად სანიერი მონუმენტური ხეები „ინ ტირანოსსა“ და „არხენაში“.

დასასრულ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ირაკლი გამრეკელს განსაკუთრებული დამახაზრება მიუძღვის ქართული თეატრალური სახვითი ხელოვნებისათვის ნაციონალური ფორმის ძიების დარგში. ის ამ მხრივ მეტად გაბედული, დაუცხრომელი ძიებით გატაცებული, თავის სამშობლო ქვეყნის კულტურისათვის თავდადებული მოღვაწე იყო. მან შორს გაუთქვა სახელი ქართულ თეატრალურ მხატვრობას, მისი ესკიზები და მაკეტები ცნობილი იყო გამოფენებზე მოსკოვში, პარიზსა და ნიუ-იორკში.

ქართული საბჭოთა სცენა არასოდეს არ დაივიწყებს ირაკლი გამრეკელს – თეატრალური მხატვრობის იშვიათ ოსტატს, რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, ქართული საბჭოთა კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეს.



დოდო აღუქსიძე

1934 წელს მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, სადიპლომო სპექტაკლის განსახორციელებლად, თბილისის რუსულ დრამატულ თეატრში (წითელი არმიის თეატრი) უნდა დამედგა ბ. რომანოვის პიესა „მებრძოლნი“. ჩემი რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით ამ სპექტაკლისათვის სასურველი იყო ბუნების ისეთი მხატვარი, როგორიც ირაკლი გამრეკელია. სპექტაკლი მოითხოვდა თეატრალურ პირობითობას, რომანტიკულ სულს, ერთგვარ ზეაწეულობას, ტემპერამენტს და ეს ყველაზე უფრო შეეძლო ირაკლი გამრეკელს. მე ვიცნებობდი მასთან შემოქმედებით შეხვედრაზე. მაგრამ ამავე დროს დიდ უნერჯულოებას განვიცდიდი. მემიწოდა წინადადებით მიმმართა მისთვის, ვინაიდან მე მხოლოდ ფესს ვიკიდებდი სცენურ ხელოვნებაში ვახორციელებდი ჩემს პირველ პროფესიულ სპექტაკლს. ირაკლი გამრეკელი კი უკვე სახელმწიფოელი მხატვარი იყო, „ჰამლეტის“, „ლამარას“, „ანწორის“, „ყაჩაღების“ დამდგმელი, - დიდ რეჟისორებთან ნამუშევარი, ჰოდა, არ ვიცოდი მიმმართა მისთვის თუ არა. არ ვიცოდი მოეწონებოდა თუ არა პიესა, ჩემი სადადგმო გეგმა და საერთოდ დათანხმდებოდა თუ არა ჩემთან მუშაობაზე.

ბოლოს გავბედე და მივედი მასთან. პირველმავე შეხვედრამ ყველა ჩემი ეჭვები გაფანტა. იგი იმთავითვე დაინტერესდა ჩემი სპექტაკლის ბედით, და დიდი გულისხმიერება გამოიჩინა. ამ დღიდან ჩვენ ძალიან დავმეგობრდით. რამდენიმე უშუალოება, უბრალოება და თავმდაბლობა იყო მასში და რაც მთავარია - კეთილშობილება. მას ბავშვური გატაცებით შეეძლო მოსმენა. პიესა მოეწონა, ჩემმა ჩანაფიქრმა იგი გაიტაცა, და თავის მხრივ უამრავი შემხვედრი წინადადება შემომთავაზა. რამდენიმე დღეში მე უკვე ესკიზები მივიღე მისგან. სპექტაკლს ერთი ძირითადი დანადგარი ჰქონდა და ამ დანადგარზე დიდის სისწრაფით იცვლებოდა სურათები; სურათები კი ძალიან ბევრი იყო, სულ პატარა ცალკეული დეტალების შეცვლით ირაკლი გამრეკელი ქმნიდა სრულიად ახალ გარემოს მსახიობთა მოქმედებისათვის, გამრეკელს ძალიან უყვარდა ტეხილი და მიხვეულ-მოხვეული ხაზები, სცენურ იატაკს იგი ყოველთვის ტეხდა, არასოდეს არ იყო იგი ერთ სიბრტყეზე მოცემული, ამიტომ იქმნებოდა სიბრტყეები სხვადასხვა სიდიდისა და სიმაღლისა, ოდნავ დაქანებული მაყურებლისაკენ. ეს ყველაფერი იძლეოდა საშუალებას საინტერესო კომპოზიციების შესაქმნელად. გრაფიკულ, გამოკვეთილ სკულპტურულ მიზანსცენების განლაგებისათვის. სპექტაკლში გამოყენებული იყო კინო, არასოდეს არ დამავიწყდება ორი უფოთლო ხე, ერთმანეთთან გადახლართული და ამ ორ ხეში, რომელიც თალივით იდგა სცენის უკანა პლანზე - მოჩანდა ტრიალი მინდორი და ცა - სწორედ ეს ცა გამოიყენეთ ეკრანად და, რაც მთავარია ეს ცა არ ტოვებდა ეკრანის შთაბეჭდილებას, არამედ ფირის გაშვების დროს იქცეოდა გაგრძელებად. ბოლოს ცაზე გამოჩნდებოდნენ თვითმფრინავები, იქმნებოდა ისეთი შთაბეჭდილება, თითქმის მაყურებლის დარბაზისაკენ, ზედ მაყურებლის თავზე მოფრინავდნენ ისინი, ეფექტი იყო დიდი და ამ ეფექტის წარმოშობას ხელს უწყობდა მხატვრის მიერ საინტერესოდ

გადაწყვეტილი ციხე ფონისა და ნეუბის შენაშენება. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და ამ წარმატებაში დიდ როლს თამაშობდა ირაკლი გამრეკელი. მასხოს, პრემიერის დღეს, ანტრაქტებში, სცენის მუშებს თვითონ ენმარებოდა დეკორაციების გამოცვლაში, მალავდა დეკორაციების ნაწილებს, მას ესმოდა თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შემდეგი მოქმედების დროზე დაწყებას, რათა მაყურებლის ინტერესი არ განელებულიყო, არ ვიცი ვის უფრო ღელავდა მე, რომელიც დიპლომს - ვიცავდი, თუ ირაკლი გამრეკელი, უკვე დიდი და სახელმწიფოებრივი მატყარი. მაგრამ ირაკლი გამრეკელის ღირსება სწორედ იმაში მდგომარეობდა, რომ ყოველი სპექტაკლი, რომელსაც ის დეკორაციულად აფორმებდა, მისთვის ყოველთვის ახალი გამოცდა იყო და ის როგორც ახალგაზრდა მატყარი ახარებდა ამ გამოცდას და ყოველთვის ღირსებულიად. ირაკლი გამრეკელთან პირველი შემოქმედებითი შეხვედრის შემდეგ წლებმა გაიარა, მე ამ წლების განმავლობაში მომიხდა მასთან ერთად თანამშრომლობა რუსთაველის თეატრში, უკვე როგორც ამ თეატრის რეჟისორს, მოწმე ვიცავი ბევრი მისი ბრწყინვალე გამარჯვებისა, რუსთაველის თეატრის სტილს, მის თავისებურებას, რომელიც ჰეროიკულ სულისკვეთებაში გამოიხატება, ხშირად და პირველ ყოვლისა, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული ხელოვნება განაპირობებდა. ირაკლი გამრეკელი და რუსთაველის თეატრი ეს ერთი მცენებაა, მათი გათიშვა ყოველად შეუძლებელია.

ირაკლი გამრეკელი როგორც მატყარი დაიბადა და დავაჟვავდა რუსთაველის სახ. თეატრში. მან პირველსავე სპექტაკლში, ქართულ სცენაზე შექმნა კონსტრუქციული დეკორაციები. განდევნა თეატრიდან „ქანრიზში“, „კამერულოზა“, ბრტყელი ნახატი-დეკორაციები, თეატრალური ბუტაფორია და შემდეგ სპექტაკლებში სულ უფრო და უფრო ანვითარებს ამ ზნას, ამუშავებს სცენაზე-კონსტრუქციულ დანადგარებს, არქიტექტურულ ნაგებობებს, ანთავისუფლებს სცენას ყოველივე იმისაგან, რაც ემოციურ ზეგავლენას არ ახდენს მაყურებელზე.

გლეხობის „ზაგზუკი“, დიდ საეტაპო როლს ითამაშებს მის შემოქმედებაში. აქ გამრეკელი გვეკლინება, როგორც დიდი ოსტატი - მოქანდაკე მშენებელი - არქიტექტურისა და ქანდაკების „საიდუმლოებათა“ კარგი მცოდნე. და მართლაც ყველაფერი, რასაც ირაკლი გამრეკელი ქმნიდა სცენისათვის თავისებური და გაუმორებელი იყო, ის თავისებურ სცენურ ბუნებას ქმნიდა, ყოველგვარი ფორტოგრაფიულობის გარეშე. ეს მას გამოუმუშავდა კოტე მარჯანიშვილთან და სანდრო აბშეტელთან შემოქმედებითი პრაქტიკისა და სანდრო აბშეტელის შემოქმედებასთან არის დაკავშირებული, და მის რეჟისორულ შემოქმედებაში ძალიან დიდ როლს თამაშობს.

ირაკლი გამრეკელთან ერთად მე განვახორციელე კარლ გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“. ეს სპექტაკლი დღესაც დიდის წარმატებით სარგებლობს თბილისელ მაყურებელში. ეს ირაკლი გამრეკელის უკანასკნელი ნამუშევარია. რა ორიგინალურად და საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი მის მიერ ფილიპპოს სასტუმრო მიხვეულ-მოხვეული კიბე ისევე დახლართული, როგორც ამ პიესის სიუჟეტი. ჟამრავი კარები, სამართლიანად სამუშაო დაზგა მახიობებისათვის იძლეოდა ბევრ შესაძლებლობას მხიარული, ცოცხალი კომედიის გათამაშებისათვის; ირაკლი გამრეკელი ინტუიციურად გრძნობდა ნაწარმოების ენის, და ყოველთვის თავისებურად და ორიგინალურად სწყვეტდა ნაწებში, ფერებში, სცენური სივრცის გადაწყვეტაში. არასოდეს არ დამავიწყებდა

სამორთულეობა რეპეტიცია. ეს იყო გენერალური რეპეტიციის წინა დღეებში. მე მასთან ერთად სცენის მუშებთან მთელი ღამე გავატარე - ირაკლი გამრეკელს რუხი ფერის კომბინიზონი ეცვა. ეს მისი სამუშაო კოსტიუმი იყო, იგი თვითონ ღებავდა კონსტრუქციას. მე მას ვეხმარებოდი - მან მთელი ღამე ოხუნჯობაში და მივიღო-ხარხარში გაატარა. რამდენი ოპტიმიზმი, რა დიდი სიყვარული იყო მასში ადამიანისადმი, სამშობლოსადმი, თავისი ქვეყნის ხელოვნებისადმი. უკანასკნელად მე მომიხდა მასთან მუშაობა შანშიაშვილის „კრწანისის გმირზეზე“, რას ვიფიქრებდი, რომ ეს მისი სიცოცხლის უკანასკნელი დღეები იქნებოდა. იგი ძალიან ნერვიულობდა - უკმაყოფილო იყო თავის თავისა, არა ერთი ესეიზი დახია. ვეღარ მუშაობდა. როგორც გამოირკვა, ის ამ დროს უკვე სერიოზულად იყო ავად. რამდენიმე დღის შემდეგ, როდესაც მის სანახავად მივედი, ახლო არ მიმიშვა. ახლაც ყურში მიწივის მისი სიტყვები: დამირეკეს, მივდივარ, ჩემო დოლო, მივდივარ... საკადმყოფოში წაიყვანეს და იქიდან აღარ დაბრუნებულა. მოულოდნელად შეწყდა გულის ცემა ამ დიდი ხელოვანისა, ჯერ კიდევ ჯანსაღისა და სიცოცხლით აღსავსე ადამიანისა. ჯერ კიდევ რამდენ ღირსშესანიშნავ სცენურ ქმნილებას შექმნიდა იგი. რა დიდი დანაკლისია იგი ჩვენი ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის და კერძოდ რუსთაველის თეატრისათვის, რომლისათვის იგი საბჭიროა დღეს, როგორც ჰაერი, როგორც მზის სინათლე.

შალვა ამირანაშვილი

გამოჩენილი ქართველი მხატვრის ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება და ცხოვრება განუწერლად დაკავშირებულია ქართული ახალი თეატრის აღორძინებასთან. მისი სახელი მრავალი წლის განმავლობაში ამშვენებდა ქართულ დეკორაციულ ხელოვნებას; იგი ჭეშმარიტად ითვლება ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მოღვაწედ, ფუძემდებლად. მისი დიდი ნიჭი, დახვეწილი გემოვნება, შემოქმედებითი ფანტაზია და მგზნებარე ტემპერამენტი შემწეული იყო დიდი ქართველი რეჟისორის, ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებლის კოტე მარჯანიშვილის მიერ. ჯერ კიდევ სრულებით ახალგაზრდა ასაკით ჩვენი მხატვარი კოტე მარჯანიშვილის მიერ მოწვეული იყო რუსთაველის სახელობის თეატრში მთავარი მხატვრის თანამდებობაზე.

ქართულისაზოგადოებისყურადღებამიიპყროირ. გამრეკელისშემოქმედებამ ჩვენში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში გამართულ მხატვრულ გამოფენებზე წარმოდგენილ შესანიშნავ ნაწარმოებებით, სადაც მკაფიოდ ჩანდა მხატვრის დიდი გემოვნება, დეკორაციული ნიჭი და ფანტაზია. ირ. გამრეკელი, დღიდან საქართველოს სამხატვრო აკადემიის დაარსებისა, ორი წლის მანძილზე სწავლობდა გამოჩენილ ქართველ და რუს მხატვრების ხელმძღვანელობით. ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს იგი მონაწილეობას იღებს გამოფენებში, რომელსაც სისტემატურად მართავდა ქართველ მხატვართა საზოგადოება. მხატვრის ორიგინალური ნიჭი, მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზია, დეკორაციული გემოვნების მკვეთრად ფლერდა, რომდიდმაოსტატმა სათუატრო ხელოვნებისა კ. მარჯანიშვილმა სავსებით მართებულად მიანდო მას, როგორც აღნიშნული იყო, საპატიო და მეტად პასუხისმგებელ საქმე. ამიერიდან ირ. გამრეკელი აფორმებს საბჭოთა მწერლების პიესებს, რომლებიც კი დადგმული

იყო რუსთაველის სახელობის თეატრში. ირ. გამრეკელის მიერ გაფორმებული პიესები თავისი ორიგინალური მხატვრული სახით წარმოადგენს ახალ სიტყვას საბჭოთა დეკორაციულ-სათეატრო ხელოვნებაში; მან, შეიძლება პირდაპირ და გადაჭრით ითქვას, სავსებით დასძლია ფორმალისტური ელემენტები საბჭოთა სათეატრო დეკორაციულ ხელოვნებაში გაბატონებული ამანაში და დიდი ნაბიჯი გადადგა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული პრინციპების გამოყენებასა და დაუფლებაში. იგი ქართულ სათეატრო ხელოვნების გამოჩენილ ოსტატებთან ერთად, როგორც არიან ა. ხორავა, ა. ვასაძე, გ. დავითაშვილი, ე. აფხაძე, რ. მჟავია, ი. ტუცია და სხვ. იბრძვის სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული პრინციპების დამკვიდრებისათვის ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში.

ირ. გამრეკელის შემოქმედება ანლებურად ქდერს. მის მიერ განხორციელებულია მრავალი დადგმა, რომელთა მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში წარუწოცელია, ასეთია: „რდვევა“, „ანზორი“, „თეთნული“, „არსენა“, „ნაპერწყლიდან“, „ბოგდან ხმელნიცი“, „გიორგი სააკაძე“, „ღალატი“ და სხვ.

პირადად ჩემთვის დაუცნყარია ირ. გამრეკელის შემოქმედებითი მუშაობა ზ. ფალიაშვილის უკვდავი ოპერის „ახესალომ და ეთერის“ მხატვრულ გაფორმებაზე. მხატვარი გულისხმეირად ეცნობოდა იმ დოკუმენტურ მასალას, რომელიც საგანებოდ შეგროვილი იყო ჩემს მიერ, ეს მასალა ენებოდა ქართულ ხელონმოდვრებას, მხატვრობას, ჩაცმულობას, ღონინისა და ქორწინების წესებს და სხვ. მხატვარი გულოდასმით ითვისებდა ამ მასალას, შემდეგ ეს მასალა, მის მიერ მხატვრულად გადამუშავებული, იღებდა ახალ იერს, ახალ სილამაზეს...

ირ. გამრეკელის მხატვრული შემოქმედება შესულია ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში როგორც დიდი განძი. მისი სახელი მუდამ დარჩება ქართულ საბჭოთა ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა რიცხვში.

დოდო ანთაძე

ირაკლი გამრეკელი სამართლიანადაა აღიარებული ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად. მისი მოღვაწეობა თეატრში როდი განისაზღვრებოდა მხატვარ-დეკორატორის სამოქმედო სფეროთი, იგი ამავე დროს თეატრის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და ხულისჩამდგმელიც იყო. კოტე მარჯანიშვილმა აღმოაჩინა ირაკლი გამრეკელი, ისევე როგორც სხვა მრავალი ნიჭიერი შემოქმედი. ამიტომ ირაკლის პირველი ნაბიჯები ხელოვნების სარბელზე დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილის სახელთან. შემდეგში, როცა იგი მუშაობდა აღ. ანბეტულის ხელომდვანელობით, მისი შემოქმედება უფრო გაიშალა და სრულყოფილი გახდა.

ირაკლი გაუბედავად, მორცხვად და მორიდებით მოვიდა თეატრში, როგორც ეს შეჭერის ნამდილო შემოქმედს. კოტე მარჯანიშვილმა - დიდი გემოვნების ხელოვანმა, მისვე აული ალლო ირაკლის ფაქიზ, ნატიფ ნიჭსა და მდიდარ ფანტაზიას. გამრეკელი არ მისდევდა გარეგნულ ფორმას, მას ყოველთვის იტყებდა დრამატული ნაწარმოების ღრმა შინაარსი, სურვილი პლასტიკური სამულებებით გადმოეცა მისი იდეურ-ანრობრივი ქდერადობა. ამიტომაც იყო, რომ ირაკლის მხატვრული გაფორმება ცალკეულ სპექტაკლებისა, მუდამ ერთ

მთლიან ფოკუსში იყო მოქცეული ავტორის შთანაფქრთან და რეესიორის გააზრებასთან.

ი. გამრეკელი არასდროს არ ცდილობდა თვითგამოჩენას, საკუთარი ოსტატობის წინ წამოწევას. მისი გაფორმება ქმნიდა უაღრესად ხელსაყრელ პირობებს აქტიორული შემოქმედების გამოსამქმედებლად, ამიტომ იყო მისი დეკორაციები მაქსიმალურად ლაკონური, მაგრამ მრავალმეტყველი.

ძუნწი, მაგრამ მძლავრი ხერხებით დრამატული ნაწარმოების არსის მკვეთრი გამოხატვა, მსახიობისათვის საჭირო პლასტიკური სამოქმედო არესა და ატმოსფეროს შექმნის შესანიშნავი უნარი, - ამაში იყო საიდუმლოება ი. გამრეკელის ნიჭისა, ამით აიხსნება ის, რომ ირაკლის სცენური ხერხები სპექტაკლის გააზრებისა დღესაც მაღალ ნიმუშს წარმოადგენს ჩვენი ახალგაზრდა თეატრალურ მხატვრებისათვის.

პირადად მე ბევრი რამ მაკავშირებს ირაკლი გამრეკელის პიროვნებასთან. ჯერ-ერთი, ბრძოლა ახალი თეატრისათვის, სადაც ირაკლი პირველთაგანი, პატიოსანი და გამტანი მეგობარი იყო. და შემდეგ - უსაზღვრო სიყვარული და ნდობა ჩვენი საყვარელი მასწავლებლის კოტე მარჯანიშვილისა.

მახსოვს, როგორი სიყვარულით, მონდომებითა და გულთბილობით მენმარებოდა ირაკლი გამრეკელი ჩემი პირველი დადგმის, პოლიკარპე კაკაბაძის „ლისაბონის ტუსალების“ განხორციელებაში, რომლის მხატვრული გაფორმება მას ეკუთვნოდა. ეს იყო ჩემი პირველი გაუბედავი ნაბიჯი სარეჟისორო სარბიელზე. რა ჭკვიანურ რჩევებს მაძლევდა ირაკლი, მაშნებდა და გვერდში მიდგა, როგორც გულწრფელი მეგობარი, ნამდვილი აშანაგა!

მეორედ შეხვდით ირაკლი და მე იმავე რუსთაველის თეატრში შილერის „ვილჰელმ ტელუზე“ მუშაობისას. ირაკლიმ შეძლო მისებური სიმძლავრით, ძუნწი ხერხებითა და მაღალი გემოვნებით გამოეხატა სიდიადე შევიცარიის ბუნებისა, დაუძლეველი ბრძოლის უნარი მისი თავისუფლებისმოყვარე ხალხისა. ირაკლიმ გაიგო და პირველ პლანზე წამოსწია გენიალური შილერის შთანაფქრი, მხოლოდ ხალხის გაერთიანებულ ნებას ძალუძს დამპყრობელთა ტირანიის დამხობა. ეს იდეა ნათლად იგრძნობოდა სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების მთავარ მომენტებში.

აი, რიტულის ტბის ნაპირი. ფესვმგარი, ტოტებგადამლილი მუნის ქვეშ შეიკრიბებიან და ფიცს დასდებენ მთის კანტონების ლალი მცხოვრებნი, საზეიმო ფიცს დამპყრობელთა განდევნის და სამშობლოს დახსნისა. თვით ეს განტოტებული მუშა სიმბოლოა ხალხის ერთიანობისა, იმ ხალხისა, რომლის ფესვებზეც მშობლიური მიწის წიაღშია გადგარი. ასევე ძლიერი და შთამბეჭდავი იყო კლდოვანი, ამაყად ატყორცნილი სიმადლები; მაღალი, ბებერი ფიჭვებით ტყის პირად - მხატვარი ქმნიდა მაყურებელში შთაბეჭდილებას მონუმენტურობის, ქედუხრელობის და სიდიადისას.

მე და ირაკლი გამრეკელს წილად გვხვდა მოსკოვში ერთად გამგზავრება 1927 წელს, ეს იყო ჩვენი პირველი ჩასვლა ამ დიდ ქალაქში. ჩვენ დავეწაფეთ მოსკოვის თეატრალურ ცხოვრებას, ყოველ სადამოს ხადმე სპექტაკლს ვესწრებოდით, ვათვალიერებდით მუზეუმებს, გამოფენებს, ვუზიარებდით ერთმანეთს შთაბეჭდილებებს. რა დიდ ცოდნას, გემოვნებას იჩენდა ირაკლი სპექტაკლის შეფასებისას მის მთლიანობაშია და ყოველ წერტილმანშიც, რა კეთილი, გულთბილი და უპრეტენზიო მეგობარი იყო!

ერთ საღამოს ერმიტაჟის ბაღში მგსს-ს თეატრში ვნახეთ რევოლუციური სპექტაკლი, პიესამ მაინცდამაინც ვერ მოახდინა დიდი შთაბეჭდილება და არც დადგმა იყო სრულყოფილი, მაგრამ ერთმა უცნაურმა გარემოებამ მიიქცია ჩვენი ყურადღება: ის იყო ორიგინალური, თავისებურად მონათლული და ამოქარგული წინაფარდა. ანტრაქტებზე სხვა ფარდას იყენებდნენ, ხოლო დასასრულის კვლავ ამ ფარდამ დაფარა სცენა. ჩვენ რატომღაც ძლიერ დავინტერესდით ამ ფარდით. თეატრის თანამშრომლებმა შეამჩნიეს ჩვენი ცნობისმოყვარეობა, გამოგველაპარაკენ. საუბრიდან გამოირკვა, რომ ჩვენ ვიმყოფებოდით კოტე მარჯანიშვილის მიერ დაარსებულ ყოფილ თავისუფალ თეატრის შენობაში, ხოლო ფარდა ეკუთვნოდა ცნობილ მხატვარს სეროვს, რომელმაც გააკეთა იგი კოტეს დაკვეთით და მითითებით.

როდესაც თეატრის მუშაკებმა გაიგეს, რომ ჩვენ მარჯანიშვილის გაზრდილნი ვართ, მათ სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ისინი აღფრთოვანებით გვიყვებოდნენ კოტეს შესახებ, დაგვათვალისწინეს თეატრის ყოველი კედელ-ყურე, დაკვირვებული კოტეს მუშაობასთან, წაგვიყვანეს და გვიჩვენეს კოტეს ყოფილი სამუშაო ოთახი, იხსენებდნენ კოტეს ჩვევებს, ხასიათს, გვიამბობდნენ, თუ როგორ უყვარდა კოტე მარჯანიშვილი დიდსა და პატარას, მიუხედავად მისი მომთხოვნი ხასიათისა, ბოლოს მათ გაგვაცილეს ქუჩამდე, სიყვარულით გამოგვკემვიდობნენ და გვთხოვეს გადაგვეცა კოტესთვის მათი წრფელი და გულითადი სალამი.

მთელი ღამე არ დაგვიძინია მე და ირაკლის, ამ შთაბეჭდილებების ქვეშ ვიმყოფებოდით. -ვლაპარაკობდით კოტეზე, მის ხასიათზე, მის მუშაობაზე. ეს ის დრო იყო, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი ახალი წახული იყო რუსთაველის თეატრიდან, ჩვენთან უკვე აღარ მუშაობდა. ირაკლის ცრემლები მოერიდა. მეტად გულჩვილი ადამიანი იყო. „შენ არ იცი, რა არის ჩემთვის კოტე, - მეუბნებოდა ირაკლი, - ის ზომ მამა ჩემთვის. რომ კოტე არა, მე რა ვიქნებოდი, ან ვის რაში ვუძღოდი. მე ყველაფერს მას უნდა ვუმაღლოდე, არასოდეს მის ამაგს არ დავივიწყებ“. და მართლაც ირაკლი მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ღრმა პატივისცემით და ფაქიზად ეპყრობოდა კ. მარჯანიშვილის სახელს.

ირაკლიმ გაიხსენა, როგორ გულისხმიერებას იჩენდა მისდამი კოტე განსაკუთრებით იმ ხანებში, როდესაც ირაკლი ძალიან მძიმედ განიცდიდა დედის გარდაცვალებას; კოტე ანუგეშებდა მას, ამწევებდა, - ეუბნებოდა, რომ სწორედ ახლა უნდა მოიკრიბოს ძალ-ღონე, მთლიანად მიეცეს შემოქმედებით მუშაობას და ამით აამაღლოს სოვნა და სახელი თავისი საყვარელი დედისა. „კოტეს ამ სიტყვებმა გამამხნევა, დამბრუნა ძალა სიცოცხლისა, თქვა ირაკლიმ, მარწმუნა იმამი, რომ ადამიანი არასდროს უიმედობას არ უნდა მიეცეს, რომ მთავარი და გამოძრავებული ჩვენს ცხოვრებაში თვით სიცოცხლის სიყვარულია“.

ჩვენი მეგობრობა არასოდეს არ გაწყვეტილა. ქუთაისში ჩემი ყოფნის დროს ირაკლი ხშირი სტუმარი იყო ლადო მესხიშვილის სახ. თეატრისა, სადაც მაღალი ოსტატობითა და მისთვის ჩვეული გემოვნებით განახორციელა მრავალი დადგმის მხატვრული გაფორმება.

ირაკლი გამრეკელის ცხოვრება და მოღვაწეობა ჯერ სათანადოდ შეწავლილი არ არის. მისი შემოქმედების ღრმა და საფუძვლიანიაწალიჩი მეტად სასარგებლო იქნება ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრებისათვის. თვით სინამდვილე გვარწმუნებს, რომ თეატრალური მხატვრის გემოვნებისა და წიჭისაგან

დიდადაა დამოკიდებული სპექტაკლის გამარჯვება. მხატვარს გარკვეული უნდა ჰქონდეს და ღრმად უნდა ესმოდეს თავისი მიზანდასახულობა. თუ ერთგვარი ჩამორჩენილობა ატყვია ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებას საერთოდ, აქ დიდი წილი ბრალისა მხატვარსაც მიუძღვის, რადგან უმრავლესობა ჩვენს მხატვრებისა მისდევენ გარეგნულ ეფექტურობას, თავის გამოჩენას ფიქრობენ და ავიწყდებათ, რომ მთავარი თეატრში მსახიობი და დრამატურგია, ხოლო მხატვარი უდავოდ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტთაგანია თეატრისა, მით უფრო სრულყოფილი და გამარჯვებული, რაც უფრო ორგანულადაა დაკავშირებული მისი შემოქმედება სპექტაკლის მთლიან კონცეფციასთან.

სწორედ ასე ესმოდა ირაკლი გამრეკელს თავისი ადგილი და როლი თეატრალურ ხელოვნებაში, ამიტომ იყო ყოველთვის მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები მთაგონებელი, ზეიმური და მაღალიდუური.

მალვა აფნაიძე

რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებით მუშაობაში ირაკლი გამრეკელმა დიდად საპატიო ადგილი დაიკავა. იმ შემოქმედებითს გამარჯვებაში, რომელსაც თეატრის კოლექტივი დაუღალავი მუშაობითა და გზების ძიების შედეგად აღწევდა, ირაკლი გამრეკელს დიდი ღვაწლი მიუძღვის და იგი როგორც მხატვარი დაიბადა, მომწიფდა და დავაყავდა რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წიაღში.

1922-23 წლის სეზონიდან ირ. გამრეკელი არ მოშორებია მშობლიური თეატრის კედლებს. იგი ამ თეატრის პაერთ სუნთქავდა, ცხოვრობდა, იწვოდა. სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე იზრდებოდა ეს იმჟამით მხატვარი. მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიით იყო იგი დაჯილდოებული, არ კმაყოფილდებოდა მიღწეულით, ახალი სიტყვის, ახალი ფერების ძიებით იყო გატაცებული, ეკავრებოდა, ვერ ურიგდებოდა შტამს.

ირ. გამრეკელი არ ეკუთვნოდა იმ მხატვართა რიცხვს, რომელნიც სპექტაკლს დეკორაციულ გაფორმებას აძლევენ მხოლოდ. იგი სპექტაკლის მაჯისცემა და გული იყო მთელ კოლექტივთან ერთად. სპექტაკლის გამარჯვების ერთ-ერთი ორგანიზატორთაგანი. იგი მთელი თავისი არსებით იყო შეზრდილი სპექტაკლთან, შესისხლორცებული მასთან. თურქთაველის თეატრსაკუთარი სანე აქვს, საკუთარი შემოქმედებითი ხაზი, მათ შექმნასა და დამკვიდრებაში ირ. გამრეკელს დაუფასებელი ღვაწლი მიუძღვის.

ირ. გამრეკელის ღირსება და დამსახურება იყო ის, რომ მან განდევნა სცენიდან სანტიმენტალიზმი, დახუთული ოთახის ატმოსფერო და განამტკიცა პეროიკა, ქმედითი საწყისი, რაც შინაგანი პათოსით და მღელვარებით აამეტყველა. მისი მიზანი იყო - შეექმნა სპექტაკლის შესაფერი ფონი, ხელი შეეწყო ხასიათების გახსნისათვის სპექტაკლში, გამოველინებინა ეპოქის მთლიანი მაჯისცემა, დაეახლოებინა სცენა მაყურებელთან, გასაქანი მიეცა მაყურებლის ფანტაზიისათვის. იგი ებრძოდა სტილიზაციის ყოველგვარ რეციდივს სცენაზე, ნახატის ეგზოტიკაში, ელემენტებით დამძიმებას. ვერ ურიგდებოდა მისი ბუნება სცენაზე მთელი კომპოზიციების შეტანას. იგი მოძრაობის, სიცოცხლის, მოქმედების, ბრძოლის მხატვარი იყო უმთავრესად.

რუსთაველის სახელობის თეატრის პირველსავე დადგმაში ირ. გამრეკელმა ანგარიში გაუწერა წარსულს: უარყო თეატრალური ბუტაფორია, კამერული ინტონაცია, თავის შემოქმედებიდან განდევნა ყოფის ელემენტები და ქართულ სცენაზე პირველმა გამოიყენა კონსტრუქციული-სივრცობრივი ფორმები. შინაგან წინააღმდეგობათა დაძლევა ირ. გამრეკელმა თანდათან გაათავისუფლა სცენა ყოველგვარი ზედმეტისაგან, რაც არ იყო საჭირო მაყურებელზე სცენური ზემოქმედებისათვის.

ბ. ლავრენვის პიესის „რღვევას“ შესანიშნავ დადგმაში ჯერ კიდევ არ იგრძნობოდა ფორმის მთლიანობა, პირველსა და მესამე აქტებში დაცული იყო კამერული სტილი. მაგრამ ამავე სპექტაკლში ირ. გამრეკელი მაყურებლის წინაშე წარსდგა, როგორც ისეთი მხატვარი, რომელიც უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს დიდ მთედნებზე, სადაც მღელვარებდნენ დიდი ვნებანი. რუსთაველის სახელობის თეატრის დადგმაში კი, როგორც „ანზორი“ იყო, ირ. გამრეკელმა მთელი თავისი მხატვრული შესაძლებლობა გამოიყენა იმისათვის, რომ სპექტაკლის სოციალური გახსნისათვის შეეწყო ხელი, შეექმნა პირობები მსახიობის შემოქმედებითი ძალის გახსნისათვის. მხატვარმა შექმნა მკაცრი, ურთიერთ გადამკვეთი ფართობები, მოსპო რამა და სცენა მაყურებელთა დარბაზს დაუახლოვა. აღნიშნულ სპექტაკლში, ისე როგორც „ლამარაში“, ირ. გამრეკელმა სცენური სივრცე თავისებურად გაშალა. მან დაძლია სიმწლე, რომელიც სცენური ფართობის შეზღუდულობით იყო გამოწვეული და მასებს შეუქმნა მოქმედების პირობები. „ანზორსა“ და „ლამარაში“ მხატვარმა ოსტატურად გააფართოვა სცენის არე, ვირტუოზული განლაგებით შექმნა აულის ნამდვილი ილუზია. მსახიობს სრული შესაძლებლობა მისცა გამოეცლინა სიმსუბუქე, პლასტიურობა და მუსიკალობა ექსტენზი, სწრაფ მოძრაობაში. კ

ირ. გამრეკელს არც შემდეგ სპექტაკლებში - „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“ და სხვ. უღალატია თავისი პრინციპისათვის. მისი მიზანი იყო მთელ კოლექტივთან ერთად ჩამოეყალიბებინა თეატრი, რომელიც გმირულ-რომანტიკული სულით იქნებოდა გაედუნთილი. „ყაჩაღებში“ მან დადგა ერთი ფსევდომაგარი ხე, რომელიც სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ამბოხებულ ხალხის უძლეველობის სიმბოლოს წარმოადგენდა. მხატვარი ღრმად განიცდიდა ეპოქას და კიდევაც აცოცხლებდა მას იმეითი ოსტატობით. ასეთი იყო ირ. გამრეკელი ყოველ სპექტაკლში. თუნდაც „ოტელოში“, რომელშიც მონუმენტურობით, ფერების იმეითი მუხამებით გამოირჩეოდა: დიდი შემოქმედის მდიდარი ფანტაზიით გააღებული სცენები არასოდეს არ წამოვლინა მათ მესხიერებაში, ვისაც ირ. გამრეკელს მიერ გაფორმებული სპექტაკლი უნახავს. ირ. გამრეკელი მუდამ გზას უკაფავდა რუსთაველის სახელობის თეატრის წარმატებებს, მისი შემოქმედებითი გამარჯვების ერთ-ერთი მონაწილე იყო.

ირ. გამრეკელმა მეტად შეუწყო ხელი ქართული თეატრალური კულტურის გატანას ფართო სარბიელზე. საბჭოთა კავშირის ცენტრებში რუსთაველის სახელობის სპექტაკლებს თავის დროზე ზეიმისა და დღესასწაულის ხასიათი მიეცა. ამის ერთი მიზეზთაგანი ირ. გამრეკელი იყო. საბჭოთა პრესის მიერ იგი აღიარებულ იქნა საბჭოთა თეატრის ერთ საუკეთესო შემოქმედთაგანად.

ვინც ახლოს იცნობდა ირ. გამრეკელს, არ შეიძლებოდა მისი ადამიანური თვისებით არ მოხიბულიყო. ის იყო მეტად პრინციპული შემოქმედებით საკითხებში და ამავე დროს მოკრძალებული. მის დიდ მხატვრულ

ნიჭიერებას ყოველთვის წრფელი მეგობრული გრძნობა, თავმდაბლობა ამკობდა. გარდაიცვალა მაშინ, როცა შემოქმედებით სრულ სიმწიფეში იყო შესული და მაყურებელში ღრმა სიხარულის გამოწვევა შეუძლო. არასოდეს დამავიწყდება მისი ღიმილი, რაც გაანათებდა ხოლმე მის სახეს მეგობრული საუბრის დროს.

შოთა აღსაბაძე

გამოჩენილი ქართველი მხატვარი ირაკლი გამრეკელი არა მარტო საქართველოშია ცნობილი, როგორც თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი შესანიშნავი მოღვაწე და შემოქმედი, არამედ მას იცნობს მთელი საბჭოთა კავშირი, როგორც ერთ-ერთ მოწინავე ხელოვანს.

ირაკლი გამრეკელმა თავის მოღვაწეობის წლებში საფუძველი ჩაუყარა სპექტაკლისმხატვრულ გაფორმებაში ახალ მიმართულებას, რაც გამოინატებოდა სცენის კონსტრუქციების უბრალო და სადა გადაწყვეტაში. ამით იგი ქმნიდა მსახიობისათვის გმირულ, რომანტიკულ, დიდ სამოქმედო მოედანს, რაც უაღრესად პასუხობდა პიესის იდეურ მხარესა და სანახაობითი მიმზიდველობის ფერადოვნებას. მის მიერ შექმნილი ფერების, ხაზებისა და სინათლის პარმონიულობა კარგად გამოხატავდა პიესის მოქმედების მძლავრ, დინამიკურ მსვლელობას.

ირაკლი კეთილშობილი, ბუნებით ფაქიზი და მაღალი ესთეტიკური მეგრეების ადამიანი იყო. მას ახასიათებდა დუმილი. უთქმელობა. ზმირად, როდესაც მას რაიმე ჩანაფიქრს გადასცემდი არც კი იყავი დარწმუნებული გაიგო მან თუ არა, მაგრამ თუ მას აზრი გაიტაცებდა, მისი ცხვერი თვალები ცეცხლოვანი ნაპერწკლებით გაბრწყინდებოდა ხოლმე. „კარგი. გავაკეთებ“, იტყოდა მოკლედ და მართლაც სულ რამდენიმე დღეში შექმნიდა ახალ სპექტაკლის ესკიზებს, რომლებიც, როგორც წესი, ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებდნენ თავისი მხატვრული ღირსებებით. დიახ, არ უყვარდა მას წედმეტი ლაპარაკი, მსჯელობა, კამათი, საკმარისი იყო მას ხელოში აეღო ფანქარი და ქაღალდი გადაეშალა, რომ მაშინვე ფრთები შეესწმოდა მის უმრეტ ფანტაზიას; ზმირად სრულიად მოულოდნელი ხაზებით ამეტყველებოდა მისი ჯადოსნური ფუნჯი. ის როგორც მოქანდაკე ქმნიდა და ძერწავდა მომავალი სპექტაკლის მთლიან სახეს.

შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში მასთან ერთად განვახორციელე ჰაუნკლოვერის „საქმის კაცი“, კირშონის „ლიანდაგი გუგუნებს“, მილერის „ინ ტირანოსი“ (ს. ანბეტელთან ერთად), სარდუს „ფლანდრია“, კორნეილუის „პლატონ კრე-ჩეტი“, შექსპირის „ოტელო“. ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში დავდგით ზ. ფალიაშვილის „ახესალომ და ეთერი“, რომელიც 1936 წელს ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე იქნა წარმოდგენილი მოსკოვის დიდ თეატრში. ვ. გოკიელის „პატარა კანი“ და გრ. კოკელაძის „ლაღო კეცხოველი“.

ქ. ბაქოში მირზა ფატ. ახუნდოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 1936 წ. მე და ირაკლი გამრეკელმა განვახორციელეთ დადგმა რ. გლიერის ოპერისა „შახ-სენეში“.

ლენინგრადის მაცხიმ გორკის სახელობის სახელმწიფო თეატრში ირაკლი გამრეკელთან. შალვა მშველიძესთან და ვანტანგ ჭაბუკიანთან ერთად 1938 წელს განვახორციელე გიორგი მდივანის პიესა „ღირსება“.

1928 წლიდან მისი სიცოცხლის ბოლომდეჩვენ ერთად ვმუშაობდით. მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები ყოველთვის იმსახურებდა მაყურებლის დიდ მოწონებას თავისი სიახლითა და ორიგინალობით. დამწერნი თითოეული მოქმედებას ხანგრძლივი ტაშით ეგებებოდნენ ხოლმე. მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები ხშირად იდგმებოდა მოსკოვსა და ლენინგრადში. 1931 და 1933 წლებში გამართულ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მონაწილეობდა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრი. ფესტივალზე ნაჩვენები იყო ი. გამრეკელის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები „ანზორი“, „ლამარა“, „ინ ტირანოსი“, „რდევა“, „თეთრული“ და სხვ. ამ დადგმებმა საერთაშორისო ფესტივალზე რუსთაველის თეატრს ბრწყინვალე გამარჯვება მოუტანეს.

ირაკლი გამრეკელი ერთგული და დაუღალავი მსახური იყო მშობლიური თეატრისა, იგი ძალ-ღონის დაუზოგავად, მთელი არსებით და გატაცებით იღწვოდა იმისათვის, რომ ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას სულ ახალი და ახალი შემოქმედებითი გამარჯვებები მოეპოვებინა.

მიხეილ გიჟიმურელი

მიუხედავად იმისა, რომ ამ წერილის თემა კონკრეტულ პიროვნებას შეეხება და არა დეკორაციულ ხელოვნების საერთო ექსკურსს, მაინც არ შემოიძლია არ აღვნიშნო, რომ ამ დარგის შესწავლის საქმეში არსებული არასახარბილო მდგომარეობა შეტად ართულებს იმ შედარებით ანალიზს, რომლის გარეშე მიუღწეველია ცალკეულ შემოქმედის განმასხვავებელ ნიშანთვისებათა დადგენა.

ჩვენი აზრის ნათელსაყოფად საჭიროა მოკლედ მაინც მოვიხსენიოთ ზოგიერთი ცნობილი დეკორატორი. გავიხსენოთ, თუ რას ისახავდნენ ისინი თავის შემოქმედებით მიზნად, როგორ ესმოდათ მათ დეკორატორის როლი და რა ადგილს უთმობდნენ მხატვრულ გაფორმებას სპექტაკლის მრავალ კომპონენტთა შორის.

გავიხსენოთ ვ. სიმოვი, რომლის მოღვაწეობაში ესოდენ ნათლად გამოიხატა სახატვრო თეატრის შემოქმედებითი მრწამსი. საკმარისია თვალი გადავაკოლოთ ამ მხატვრის მიერ შესრულებულ ესკიზებს შექსპირისა თუ გორკის პიესებისათვის და არ შევნიშნოთ ორივე შემთხვევაში ერთნაირი სიმოვისებური მიდგომა სპექტაკლის გაფორმებისადმი. მხატვარი თავის თავს მუდამ ერთნაირ მოთხოვნილებას უყენებს, ყოველნაირად ცდილობს, რომ სპექტაკლის გაფორმებაში უპირველეს ყოვლისა იგრძნობოდეს სინარტლე, ბუნებრიობა, რეალური ცხოვრების ატმოსფერო - ეს იქნება შექსპირის „იულიოს კეისარი“, თუ ჩეხოვის „ძია ვანო“ - სულ- ერთია. მხატვარი გვეუბნება: სინამდვილის ილუზიას ერთნაირად უნდა იწვევდნენ ბრუტოსის ბაღში და ვოინიკის ეზოში დარტყლილი ყვავილები. შესაძლოა გვკითხონ: რამდენად მიზანშეწონილია გამრეკელის გვერდით სიმოვის მოგონება? ამგვარმა შედარებამ რა უნდა მოგვცეს? სიმოვი ხომ დეკორაციული ხელოვნების მნიშვნელოვანი, მაგრამ უკვე განვლილი ეტაპია. რა გასაკვირია მომდევნო თაობის მხატვრის შემოქმედება უფრო მაღალ საფეხურზე

იდგეს? ვუპასუხებთ: თუ სიმოვის ზოგიერთი დეკორაცია დღეს შესაძლოა მოძველებულად მოგვეჩვენოს, სიმოვის მიერ აღიარებული და ცხოვრებაში გატარებული პრინციპები სულაც არ მიეკუთვნებიან ისტორიის გუმწინდელ დღეს.

სიმოვისებურ პრინციპზე აღიზარდა დეკორატორთა ახალი თაობის ერთი მთლიანი წყე აბა, მათ შორის შესანიშნავი თეატრალური მხატვარი დიმიტროვი, გამრეკელის თანამედროვე და შემდგომი პერიოდის დეკორატორი. აქვე შევნიშნავთ, რომ სასცენო უსამართლოდ მიგვაჩნია ერთი შემოქმედის განდიდება მეორის დამცირების ხარჯზე. სიმოვისებური გაფორმება სულაც არ წარმოადგენს მეინსტრელთა უსულგულო ნატურალიზმს, სიმოვის დეკორაცია ხშირად იმდენად მთავებეჭდავი იყო რომ მაყურებელს ატყვევებდა მხატვრის არაჩვეულებრივი დამკვირვებლობით, თითქოს და უმრალოდ, ამასთანავე გასაოცარი დეტალებით, გავიხსენოთ ჩამოხსნილ სურათების შემდეგ კედლებზე დარჩენილი გაუხუნარი სწორკუთხედები...

თეატრი ცხოვრების სარკეა. თეატრის მიერ ასახული ცხოვრება იმდენად უტყუარი უნდა იყოს, რომ მაყურებელს სახელმძღვანელოდ გამოადგეს. თეატრი სკოლაა ამოვს მხატვარი.

სიმოვის შემოქმედებითი პრინციპები წარმოადგენენ იმ მიმართულებას, რომელიც დღესაც კლინდება თეატრალურ მხატვართა შემოქმედებაში.

გვეხსენოთ მეორე თავისებურად ცნობილი დეკორატორი ალექსანდრე ბენუა. ბენუა პოლარულ პოზიციაზე დგას. მისთვის თეატრი ფერებისა და მუქრდილების თამაშია, თვალგასართობი და მოსალხენი ადგილი მხოლოდ.

გამრეკელის შემოქმედება ამ ორი მიმართულების მაღალ სინთეზს წარმოადგენს. თეატრი სკოლაა, მაგრამ იგი მარტო სკოლა არ არის. თეატრი სანახაობაა. გამრეკელის დეკორაცია ბუნებრივია და ამასთანავე თეატრალური, ამ სიტყვის სუკეთესო მნიშვნელობით.

თუ სიმოვის დეკორაცია რეალურად დამაჯერებელია და ბუნებრივი, თუ ბენუას მხატვრობა გარეგან სანახაობრივია, გამრეკელის დეკორაციული ხელოვნება აზრიანი, სანახაობრივი, საზეიმო და ესთეტიკურ სიამოვნების მომნიჭებელია. ძნელია ასეთ მეორე მხატვარ-დეკორატორის პოვნა, რომლის შემოქმედებაში ასე სრულად გამოხატულიყოს მარჯანიშვილის ცნობილი თეზისი „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა - ადამიანს მიაწოდოს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა“. სწორედ სიხარულისა და მხნეობის გრძნობას ანიჭებენ მაყურებელს გამრეკელის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები.

მეორე დამახასიათებელი ნიშანი შემოქმედის დიპაზონის სიდიდემია. გამრეკელი უტყუარად შეიგრძნობს ავტორის შინაგან ბუნებას და პიესის ჟანრობრივ მხარეს. ავტორის ინდივიდუალობის შესატყვის სცენურ ზეგნების გამოსახვაში მხატვარი უდიდეს სიფაქიზეს, ჭეშმარიტად არტისტულ გემოვნებას იჩენს. რა ვაჟავდურ შემართებას, შინაგან სიმკაცრეს გაგრძნობინებს. მხატვარი „ანზოროში“ და რა ჰაეროვან მუსიკალობას გოლდონის კომედიამი... ამ თვისებით იგი გარდასახვის უდიდეს ნიჭით დაჯილდოებულ ვირტუოზ მსახიობს გვაგონებს. გამრეკელის დამახასიათებელ თვისებათა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია დღევანდლობის გრძნობა. თანამედროვეობის გადმოცემის უნარი სპექტაკლის მახვილგონიერი გადაწყვეტის საშუალებით. ყოველივე ამის ნათელსაყოფად მოვანდინოთ ორი ესკიზის შედარება. ამ

მედარებაში ერთი საინტერესო მომენტი მედევანდება... მაგრამ მე ჯერ არ შითქვამს თუ რა ესკიზებია და ვის ეუთვნის იხინი... ერთი გამრეკელს და მეორე ამ წერილში უკვე ნახსენებ სიმოვს. ორივე ესკიზი სიტუაციურად ერთი და იმავე სცენურ სურათს ასახვენ („ანზორი“ - „ჯავშნოსანი მატარებელი“).

როგორ გვიბატავს „ჯავშნოსანი მატარებლის“ მსვლელობის მომენტს სიმოვი? სცენის ერთ მხარეზე მდებარე ხიდის თავიდან რამპის გაყოლებით მისდევს ლიანდაგი. რამპისაღმოსართი სალონდაგო ზანის პარალელურობა მოძრავ მატარებელს გვერდიდან გვიჩვენებს. მაყურებელი ჯავშნოსანი მატარებლის გავლას თვალს ადევნებს, როგორც განზე მდგომი ადამიანი.

გამრეკელს ჯავშნოსანი სცენის სიღრმიდან გამოჰყავს, პროექტორის შუქი მაყურებელს შიგ თვალეში სცემს, ისეთი შთაბეჭდილება იქნება, თითქოს აი წამოვ კიდევ და მაყურებელი ბოროტე ქვეშ მოექცევა. მატყარი - საშუალებას არ გვაძლევს განზე მდგომ ადამიანის მდგომარეობაში აღმოვჩნდე. გავიხსენოთ საორკესტრო ორმოდან დარბაზში შემოჭრილი კლდის სიძი ქანები, გოლიათი, მუშტებივით გამოშვრილი ზარბაზნის ლულები, მაყურებელთა თავზე გადაქროლებული დროშა და ყველივე, რაც სპექტაკლის დამსწრეთ ისტორიულ მოვლენათა მუგულში აქცევდა.

რეკოლუციის სინამდვილის ამსახველ პიესებში გამრეკელის მიერ გამოყენებულ ხერხთა მრავალფერობა დიდად უწყობდა ხელს სცენასა და მაყურებელს შორის შინაგან კონტაქტის დამყარებას.

ამ მხრივ მატყრის მეთოდი კინემატოგრაფიულ პრინციპს ემსგავსება. აღსანიშნავია, რომ გამრეკელი სცენის მხრულანვ წრეს სპექტაკლის მსვლელობის პროცესში მედარებით იშვიათად იყენებდა. მისი დეკორაცია მიზანსცენირებისათვის იმდენად მომგებიანი და სპექტაკლში ისეთი შინაგანი დინამიკის შემოქმედი იყო, რომ მატყარს სხვა დამატებითი ხერხის გამოყენება აღარ სჭირდებოდა. გაფორმების კინემატოგრაფიულობა გამოიხატებოდა არა ცალკეულ სურათების სწრაფ ცვლადობაში, არამედ დეკორაციულ გადაწყვეტის გაცილებით უფრო არსებით მხარეში.

კინოაპარატი მხედველობის განსაზღვრულ წერილიდან გადაღებულ კადრებში სამოქმედო ადგილმდებარეობას იმგვარ რაკურსში უჩვენებს, რომ მაყურებელი თავისთავს ამბის უშუალო მონაწილედ აღიქვამს. გამრეკელის დეკორაციის მაყურებელზე შემოქმედება — ანალოგიურია.

გამრეკელის შემოქმედებაში ასევე საინტერესო გამოხატულება ჰპოვა დეკორატორისა და მხატვრობის ურთიერთდამოკიდებულებამ.

ჩვეულებრივად დეკორატორის ნაშეშვარი ფასდება იმისდა მიხედვით, თუ მატყრის მიერ შექმნილი გარემო, ცალკეულ დეტალების განლაგება, რამდენად მოსახერხებელია მხატვრობისათვის. როცა სიმოვს სპექტაკლის მონაწილენი ეუბნებოდნენ: „თქვენს დეკორაციებში თამაში ადვილიაო“, იგი ამ სიტყვებს თავის შემოქმედების უმაღლეს შეფასებად თვლიდა, ვეჭვობთ, რომ გამრეკელს როდისმე მოესმინოს ანალოგიური ფრაზა. ცხადია, სპექტაკლის მონაწილეებს უნდა ჰყარებოდათ ეს მდელნიჭიერი მატყარი. ალბათ, კიდევაც აქებდნენ და ადიდებდნენ მას, მაგრამ ვინ იტყოდა რომ „in tirannos“-ის დადგმაში გამოყენებული კიბები ადვილად ასარბენი იყო.

დუნეკუნთოვან, ფიზიკურად გაუწვრთნელ მხატვრობისათვის, გამრეკელის დეკორაციებში თამაში არც ისე იოლია. ვასაძის ფრანც

სცენის თაღიდან 60°-ზე დაშვებულ კიბეზე ჩამოქროლავში ვინ მიბაძავდა? სამაგიეროდ შესანიშნავი პლასტიკის მქონე მსახიობს „გამრეკელის კიბიდან“ დაშვების შემდეგ უკვე ხელოთ ეპყრა სცენური სანისა და სპექტაკლის შინაგანი რიტმის გასაღები.

გამრეკელის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლში თუ კი მსახიობი, თუნდაც სცენის ერთი წერტილიდან მეორეში გადავა, შეუძლებელია, რომ თავისთავად ამ გადასვლის ტრაექტორიამ მსახიობის შინაგან ბუნებაში პიესის ქანის შესატყვისი განწყობა არ დაბადოს.

დეკორატორი ისე იყენებს სცენის ფიგურანგს, იმგვარად აორგანიზებს სამოქმედო არეს ცალკეულ დეტალებს: ნაგებობათა ფრაგმენტებს, ბაქებს, კიბეებს, როგორც კომპოზიციური სხვადასხვა ტონალობისა და ნაწარმოების ბგერებს, რომელთა რიტმული თანმიმდევრობა ქმნის მუსიკალურ მელოდიას, ესოდენ გადამდებს სპექტაკლის მონაწილეთათვის.

როგორც დეკორატორს გამრეკელს ახასიათებს კიდევ ერთი ფრიად საგულისხმო თვისება. იგი შესანიშნავად ითვალისწინებს ხალხის მასების მნიშვნელობას პიესის იდეურ ქდურადობისათვის.

გამომგონებლობის უნარი დეკორატორის მიერ წარმართება იმ გზით, რომ სცენაზე – მოქმედი მასა არ ტოვებდეს უსახურ, ერთ-ფეროვან ბრბოს შთაბეჭდილებას. მსატყარი თავის მხრივ ცდილობს რომ მაყურებელთა თვალწინ იმყოფებდეს სხვადასხვა ინდივიდუალთა სულიერ ერთობით შეკავშირებული შემოქმედი ხალხის მისწრაფება.

მხოლოდ ამ ღირსებებით არ ამოიწურება გამრეკელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა.

ამასთანავე არ იქნებოდა სწორი, თუკი შემოქმედის ბიოგრაფიას წარმოვიდგენდით, როგორც მიღწევათა უწყვეტ ჯაჭვს.

როცა თვალს ავლებ „ჰამლეტი“-ის შესრულებულ გამრეკელის გაფორმებას, უნებურად ეთანხმები უმანგი ჩხეიძის სამართლიან სიტყვებს: „ჰამლეტი“ შედარებით სუსტი ნამუშევარი იყო. მასში არ მოჩანდა და არ იგრძნობოდა ტრაგედიის ხასიათი, მისი სიღრმე“.

მაგრამ დეკორატორის შემოქმედებითი მარცხი იმით კი არ იყო გამოწვეული, რომ იგი ზუსტად ვერ ასახავდა ეპოქას და იძლეოდა მასზე საერთო შთაბეჭდილებას, როგორც ამას უმანგი ხსნის. მიზეზი სხვა იყო: დეკორაციის აბსტრაქტულობა არაფრისმთქმელი აღმოჩნდა, მსატყრის შევდომა ისტორიულ სინამდვილის არა ზუსტ ასახვაში კი არ მდგომარეობდა, არამედ სწორედ იმაში, რომ გაფორმება არ გამოხატავდა ეპოქის საერთო ხასიათს, რასაც ესოდენ ბრწყინვალედ აღწევდა გამრეკელი შემდგომ სპექტაკლებში. გამრეკელს, როგორც თეატრალურ მსატყარს, განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის. გამრეკელი იყო არა მარტო ბუნებით დეკორატორი, არა მარტო შესანიშნავი სპექტაკლების ბრწყინვალე გაფორმებათა ავტორი, გამრეკელმა შექმნა თეატრალურ დეკორაციულ ხელოვნების გარკვეული სისტემა.

გამრეკელი ახმეტელთან ერთად წარმართავდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითს ძიებას. იგი ამ თეატრის სტილის მაყალიბებელი იყო.

ბენო გორდეზიანი

ირაკლი გამრეკელი გავიგანი 1913 წელს. ამ დროს დავამთავრე გორის სასულიერო სასწავლებელი და სწავლის გასაგრძელებლად გადმოვიდი თბილისის სასულიერო სემინარიაში.

სემინარიის შენობა მოთავსებული იყო ქალაქარეთ, იქსადაც ახლა სასოფლო სამეურნეო ინსტიტუტია. ტრამვაი მხოლოდ სათავადაზნაურო გიმნაზიამდე (ახლა სტალინის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) მიდიოდა. აქ თავდებოდა ქალაქის მოკარწყებული ქუჩა და იწყებოდა წყნეთის შარაგზა, წვიმისა და თოვლის დროს მეტად ტალანინი, ხოლო მზიან დღეებში გასაოცრად მტვრიანი. ამ გზაზე გამუდმებით მიმოდიოდნენ წყნეთელი მენახმირეები, მემაწვანეები, გუდუდრებით დატვირთული ვირები და შემიანი ურმები, სწორედ ისე როგორც ამას ვხედავთ ჩვენი მხატვრების ტრიფონ მომცემლიძის და ნიკო ფიროსმანის სურათებზე.

სემინარიაში გამოცდების ჩაბარების შემდეგ ირაკლი დამეურთავნო ფილოლოგიაში მოვხვდით^ა. გამრეკელი თბილისის სასულიერო სასწავლებლიდან იყო მოსული, თბილისში ცხოვრობდა მშობლებთან და შედარებით უზრუნველყოფილი იყო. გაკვეთილების დროს ის ჩუმად ხატავდა მასწავლებლებს, ამხანაგებს და დიდ ნიჭსაც ამღვანებდა. დროთა განმავლობაში ჩვენ უფრო ახლო გავიცანით ერთმანეთი, დავგეგობდით და ეს მეგობრობა კიდევ უფრო გაღრმავდა მაშინ, როდესაც სხვა ამხანაგებთან ერთად, არალეგალური ხელნაწერი ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალის გამოცემას შევუდევით.

გამრეკელი მეტად ჩუმი და წყნარი მოწაფე იყო. ერთი შეხედვით ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, თითქო მას ხატვისა და სუფთად დახურვის მეტი არა აინტერესებდა რა. სინამდვილეში კი ის მეტად მწკავედ განიცდიდა ჩვენი სამშობლოს ბედ-იღბალს, აწუხებდა არსებული რეჟიმის უკუღმართობა, და როდესაც მას დავავალეთ ჟურნალის გაფორმება და სურათებით შემკობა, დიდი ხალისით მოჰკიდა ხელი ამ მეტად საჩიფათო საქმეს.

შირად მიგვკონდა სასწავლებელში ზეთის ფერები, გაკვეთილების შემდეგ მივიღოდით წინასწარ დათქმულ ადგილზე, უმთავრესად ვერის ხევში და იქ მზის ჩასვლამდე გაშალვით ვხატავდით ყველაფერს, რაც ჩვენს ირგვლივ იყო, ან რასაც თვალი მიწევდებოდა. გაფაციცებით ვადევნებდით თვალყურს თბილისის მხატვრულ ცხოვრებას. როდესაც კი რომელიმე მხატვრის ახალი ნამუშევარი გაჩნდებოდა ამა თუ იმ ვიტრინაში, ეს დღესასწაული იყო ჩვენთვის, საათობით ვიდექით სურათის წინ და დაუსრულებლად ვკამათობდით. განსაკუთრებით გვზიზავდა გიგო გაბაშვილის შემოქმედება, როგორც თავისი შინაარსით, ისე ოსტატობით და ფერთა შენაშებით.

ირაკლი ჰმაძავდა გაბაშვილს, უნდოდა დაუფლებოდა რეალისტურ შემოქმედებას...

ერთ დღეს გამრეკელი ქართულის გაკვეთილიდან გაიპარა. შევშფოთდით, არ ვიცოდით რა გვეთქვა ჩვენი მსოფიანი მწერლის ვასილ ბარნოვისათვის, რომელიც ქართულ ისტორიას და ლიტერატურას გვასწავლიდა. ასე მტკივნეულად იმიტომ განვიცდიდით ამ ამბავს, რომ ქართული ენა იმ დროს აბუჯდა იყო აგდებული სკოლაში. ჩვენ მშობლიურ ენას კვირაში მხოლოდ

^ა პირველ კლასს ჰქონდა სამი გახყოფილება.

ერთი გაკვეთილი ჰქონდა დათმობილი, ისიც მენტუე ან მეექვსე. ამავე დროს ყოველ მოწაფეს უფლება ჰქონდა უმიზეზოდ დაკლებოდა გაკვეთილს, სახეულს არ მიიღებდა. ჩვენ ამის საპასუხოდ პატიოსანი სიტყვა გვქონდა მიცემული ერთმანეთისათვის, რომ უმიზეზოდ გაკვეთილს არ დავაკლებოდით. არც შეიძლებაოდა დაკლება, რადგან ვასილი განსაკუთრებული მწევრმეტყველებით და ინტერესით გვიყვებოდა როგორც ჩვენი გმირული წარსულის ამბებს, ისე ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. ჩვენ ყოველთვის მოუთმენლად ველოდით საყვარელი მასწავლებლის შემოსვლას და მის ტბილ ქართულს. როდესაც თავისი დიწჯი ნაბიჯით შემოვიდა ვასილი კლასში და თვალი გადაავლო. დამსწრეთ, იკითხა გამრეკელი სად არისო. ჩვენ დუმილით ვუპასუხეთ. ბარნოვი დიდად ნაწყენი დარჩა. გამრეკელისაგან არ მოელოდა ამ საქმეს. მეორე დღეს პასუხი მოვთხოვეთ ირაკლის. ის მეტად შეწუხებული იყო დამნაშავეს კილოთი გვითხრა. „გაკვეთილი არ ვიცოდი. რომ გავეძახნე, შევრცხვებოდი, დედის სურათს ვნატავ და გარდა ამ სურათისა ჩემ თავში არაფერი შედის“. გაკვეთილების შემდეგ გამრეკელი შევამოწმეთ. რამდენიმე ამხანაგი წავედით მასთან. მართლაც სკამზე მიყუდებული იყო დაუთმავრებული სურათი, იქვე ტანტზე იჯდა მისი მოზუცი დედა. სურათი საოცრად ჰგავდა ნატურას. როდესაც ბარნოვს ვუამბეთ ეს უნზოდ აპატიო ირაკლის დანაშაული.

1916 წელს გარდაიცვალა დიდი ვაჟა-ფშაველა. მისი ცნადარი ქაშუეთის ეკლესიაში დაასვენეს. ქართველი ხალხი დიდხანს ემშვიდობებოდა სამშობლოს ზედღიბალაზე და მის ვაჟაყფურ სულზე მომღერალ მგოსანს. მე და ირაკლი თითქმის ყოველდღე მივდიოდით ქაშუეთში. ვაჟას ავადმყოფობის დროს წვერი გაპარსეს, სახე მეტად დაუპატარავდა და სრულიად აღარ ჰგავდა იმ ვაჟას, რომელსაც ჩვენ სურათებით ვიცნობდით. ირაკლის განზრახვა ჰქონდა ტილოზე გადაეტანა საყვარელი მგოსნის გალუული სახე, რომელსაც ნაღვლიანი იერი შეჰყინოდა და ყელგადაგდებული მნახველს უანდერძებდა:

ნუ დაისვენებ, ებრძოლე

მტერს, მინამ გიდეგა სულიო.

შვილო, მეც ეგრე ვიყავი,

ეგ არის ჩვენი რჯულოო.

გამრეკელმა ვერ შეძლო ჩანაფიქრის განხორციელება. დიდი ხნის შემდეგ ეს გააკეთა ჩვენმა მეგობარმა ლადო კოტეტიშვილმა, პროფესიით ექიმმა, სულით ხელოვანმა მხატვარმა. მასაც განსაკუთრებით უყვარდა ვაჟა და ეს სიყვარული მთლიანად ჩააქსოვა ვაჟას იმ პორტრეტულ ქანდაკებაში, რომელმაც დიდი მოწონება დაიმსახურა ქართველ მხატვართა ერთ-ერთ გამოფენაზე.

როდესაც ჩვენ სემინარიაში ვსწავლობდით, პირველი იმპერიალისტური ომი იყო გაჩაღებული. რაც დრო გადიოდა უფრო და უფრო საგრძნობი ხდებოდა რევოლუციის მოახლოვება. მეფის ტანტი ირყოდა. უაზრო ომით გამწარებული ჯარისკაცები სანგრებს თვითნებურად ტოვებდნენ და ცოლ-შვილიში ბრუნდებოდნენ. იწყებოდა ბურჟუაზიული რევოლუცია. ამ დროს ჩვენ სწავლა დავამთავრეთ და უნივერსიტეტში შესვლის სამზადისს შევუდექით. რევოლუცია თანდათან ვითარდებოდა და ღრმავდებოდა. ჩვენი თაობა მის ტალღებზე კანაობდა. გაჩაღებული იყო დაუსრულებელი მიტინგაინობა და მრავალ პარტიათა შეხება-შემოხება. ამ აურზაურში ირაკლი გამრეკელის და ჩემი ცნობრების გზები გაიყარა, ჩვენ ერთმანეთს დავცილდით და ხელახლა შევხვდით

მამინ, როდესაც დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ გაიმარჯვა საქართველოში.

როგორც ცნობილია, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ძირფესვიანად შეიცვალა ჩვენი ქვეყნის სახე. ეს შეცვლა, რასაკვირველია, ია-ვარდის გზით არ მომხდა - ახალი ეპოქა ბრძოლით იგზავდა გზას; ხშირად ეს ბრძოლა სასტიკ სახეს იღებდა და რევოლუციის მტრებს თავზარს სცემდა. განაწლების დადი დაესვა ცხოვრების ყოველ დარგს. ახალგაზრდობას განსაკუთრებით იზიდავდა კულტურული რევოლუცია და ხელოვნების სწრაფი განვითარება.

მე ახლად შექმნილ სახელმწიფო გამომგებლობაში დავიწეე მუშაობა. ირაკლი ამავე გამომგებლობისათვის მრავალ გრაფიკულ შეკვეთებს ასრულებდა, ამავე დროს გატაცებული იყო თეატრით. მას განსაკუთრებით იზიდავდა თეატრალურ-დეკორაციული შემოქმედება და ბევრ ესკიზებსაც ქმნიდა შეკვეთების გარეშე. ამ ესკიზებს შორის ყურადღებას იქცევდა ოსკარ უაილდის „სალომეას“ ციკლის ნახატები ამკარა იყო, რომ მისი მომავალი, შემოქმედება თეატრალური ხელოვნების გზით უნდა განვითარებულიყო.

დიდი ოქტომბრის შემდეგ ძველი ქართული თეატრი ჩიხში მოექცა. ამ დრომდე მან პირნათლად მოიხადა თავისი ვალი ხალხის წინაშე. შეიტანა ხალხში რევოლუციონურ-დემოკრატიული იდეები. განამტკიცა ეროვნული თვითშეგნება. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, იგი უკვე უმწიფო აღმოჩნდა სოციალისტური და კომუნისტური იდეების განმტკიცების საქმეში.

ამ დროს რუსეთიდან სამშობლოში ბრუნდება დიდი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც ჩამოსვლისთანავე სათავეში უდგება ქართულ თეატრს და მისი განახლების საქმეს. იმ დროინდელი ქართული ხელოვნების მდგომარეობა მოკლედ ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ჩვენს ხელოვნებაში მკვეთრად ყალიბდება ოთხი მიმართულება. პირველი იცავს ლოზუნგს „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ („ცისფერი ყანწები“), წმინდა ხელოვნების სახელით უარყოფს ტრადიციულ წარსულს, რეალურ სამყაროს და საქართველოში წერგავს მოდერნისტულ-დეკადენტური სკოლის სიმბოლიზმის იდეებს. მათ ბრძოლას უცხადებენ ახალგაზრდები ე. წ. „შემარცხენეები“ (ქართველი ფუტურისტები), რომლებიც ხელოვნებაში ეძებენ ახალ გზებს ახალი ცხოვრების გადმოსაცემად. ამ „ძიების“ დროს უკიდურესობამდე მიდიან და ინდივიდუალისტურ-ფორმალიზმის გზაზე დგებიან. მესამე მიმართულება ზომიერთა ბანაკს წარმოადგენს ამის მომხრენი („არიფიონი“) თითქმის უკრიტიკოდ იცავენ წარსულს და ერთგვარი სინთეზის მონახვას ცდილობენ. მეოთხე ჯგუფი რევოლუციონურ-პროლეტარულ ახალგაზრდობას აერთიანებს, მათ სურდათ ისტორიული მემკვიდრეობის და ეროვნული ტრადიციების გარეშე შეექმნათ პროლეტარული ხელოვნება. როგორც შემდეგ ნათელი გახდა, ასეთი ჯგუფობრიობა დრღინდა და აკინებდა ერთ მთლიან საბჭოთა ხელოვნების ორგანიზმს.

ირაკლი გამრეკელი „შემარცხენეების“ ჯგუფს ეკუთვნოდა. მისი ერთ-ერთი აქტიური წევრი იყო. ამ ჯგუფმა გამოსცა ჟურნალი, სადაც მრავლად იყო მოთავსებული გამრეკელის გრაფიკული ნახატები.

„შემარცხენეთა“ ჟურნალის გამოსვლის შემდეგ გამრეკელი ნაკლებ ინტერესს იჩენს ჯგუფისადმი, მთელ თავის დროსა და შემოქმედებას რუსთაველის

საწელობის თეატრს ანდომებდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გამრეკელის შემოქმედების ისტორია ეს იმავე დროს რუსთაველის თეატრის ისტორიაა 1943 წლამდე.

ოქტომბრის რევოლუციამდე - ქართული თეატრი უმთავრესად აქტიორის და ავტორის ასპარეზს წარმოადგენდა, რეჟისორი და მით უფრო მხატვარი იქ ნაკლებად ჩანდა. მხატვრის როლი მარტივად იყო წარმოდგენილი. ყოველ დადგმისთვის წინასწარ დამზადებული ცნობილი „ოთახები“ (დარბი და მდიდარი) „ტუ“, „ცა“ და რამდენიმე „შირმა“ იყო.

როდესაც ქართულ თეატრში მივიდა კოტე მარჯანიშვილი, მან იქ მიიტანა სამოქალაქო ომებში მიღებული გამოცდილება და ოქტომბრის რევოლუციით განათებული ახალი თეატრალური პერსპექტივები. მისი რევოლუციონური ბუნება და მსოფლმხედველობა მოითხოვდა შესაფერ მხატვარს. ეს მხატვარიც მონაზა დიდმა რეჟისორმა.

1922 წელს მოეწყო ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა, სადაც პირველად მიიღო მონაწილეობა ირ. გამრეკელმა. მან, სხვა სურათებთან ერთად გამოფინა ესკიზები ოსკარ უაილდის „სალომეას“ ციკლიდან. ამ ესკიზებში იგრძნობოდა მხატვრული სიანჭე და დეკორატივი მხატვრის სპეციფიკურობა. როდესაც გამოფენილ ესკიზებს გაეცნო მარჯანიშვილი, მიიზმო გამრეკელი და დაავალა მთლიანი დადგმის ესკიზების დამუშავება. ამ მოულოდნელმა შემთხვევამ აღტაცებაში მოიყვანა ირაკლი. მანსოვს, როგორ აღელვებული მოვიდა ჩემთან ბინაზე, მიაგმო კოტესთან შეხვედრის ამბავი და თან ნაჩქარევად გაკეთებული ესკიზები მიჩვენა. ამკარა იყო, რომ მას ღამე ჰქონდა გათვლილი. გაფორმების ღერძს მოძრავი ფარდა წარმოადგენდა. მისი სხვადასხვა ფერები მოქმედების დროს იმისდა მიხედვით მოძრაობდნენ თუ რა განწყობილება სუფევდა სცენაზე. ჩანდა, რომ მას კარგად გაეგო რეჟისორის ჩანაფიქრი და როდესაც „სალომეა“ დაიდგა, დიდი გამარჯვებაც ზედა ამ დადგმას, რაც უმთავრესად დეკორაციული გაფორმებით იყო გამოწვეული. რეჟისორი არ მოტყუვდა: მან აღმოაჩინა ისეთი მხატვარი, რომლის შემოქმედება წედმიწევნით ემთხვეოდა რეჟისორის მიზანდასახულობას. გამრეკელის ახლის მაძიებელი ნიჭი და რეჟისორის ექსპერიმენტული ოსტატობა დროული აღმოჩნდა: მარჯანიშვილმა თეატრში მისვლისთანავე სცენიდან მოხსნა ორგანზომილებიანი ნატურალისტური ტრაფარეტები. ქართული თეატრი გახდა სრულსახოვანი: აქტიორს და ავტორს მიემატა რეჟისორი და მხატვარი. მან პირველმა შეიყვანა მხატვარი ქართულ თეატრში, როგორც განუყოფელი ნაწილი თეატრალურ ხელოვნებისა.

იმ პერიოდის საბჭოთა თეატრში ჩაისახა და განვითარდა სხვადასხვა მხატვრული მიმართულებანი; თითოეული მათგანი ცდილობდა გაბატონებას. ამ ბრძოლის შედეგად, ერთ გარკვეულ პერიოდში, თეატრში გაიმარჯვა კონსტრუქტივიზმმა, ამ მიმართულებამ ქართული თეატრის აღორძინებაში დიდი როლი ითამაშა. კონსტრუქტივისტებმა განდევნეს სცენიდან ფერადი ორგანზომილებიანი ნატურალისტური დეკორაციები. აქტიორს შეუქმნეს საშუალება სამგანზომილებიან თამაშისათვის. რეჟისორმა სცენის ყუთი დაანაწილა და ამოძრავა, ამით მეტი დინამიკურობა შეიტანა მოქმედებაში.

გამრეკელის სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ მან დეკორაციული კონსტრუქტივიზმი უფრო რელიეფური გახადა, დიდი ადგილი დაუთმო ფერს,

რომლის საშუალებითაც მაყურებელზე ახდენდა მეტ ემოციურ ზემოქმედებას. ამავე დროს გამრეკელმა ახალი აზრი მისცა კონსტრუქციას სცენაზე: მის მიერ შექმნილი დეკორაცია არ იყო ერთი უძრავი არქიტექტურული ნაგებობა. იგი სხვადასხვა ნაწილებისაგან შედგებოდა და პიესის სიტუეტურ მსვლელობაში ახალ-ახალი სახით შედიოდა. ყოველი ახალი დადგმის წინ ირაკლი მეტად დელავდა არ იცოდა როგორ მიიღებდა მაყურებელი მის შემოქმედებას, რომელიც უფრო სცენის არქიტექტურა იყო, ვიდრე დეკორაცია ჩვეულებრივი გაგებით.

გამრეკელი უკვე ჩამოყალიბებული და დასრულებული ოსტატი იყო, როდესაც რუსთაველის თეატრიდან წავიდა მარჯანიშვილი...

მარჯანიშვილის შემდეგ თეატრის ხელმძღვანელობა დაევალა არა ნაკლებ ნიჭიერ რეჟისორს სანდრო ამბეტელს, რომელმაც ახალი გეზის შეტანა სცადა თეატრალურ შემოქმედებაში. მალე თეატრის კოლექტივმა დიდი ცვლილება განიცადა, ამან ღრმა კვალი დაამჩნია გამრეკელის ცნოვრებას და შემოქმედებას. ამ ცვლილებების შემდეგ ჩვენ უფრო იშვიათად ვხვდებოდით ერთმანეთს. ყოველ შეხვედრის დროს გადაჭარბებული გულჩათხრობილობა ემჩნეოდა. ისე ჩანდა, რომ მას რაღაც აწუხებდა, მიწეხს კი არ ლაპარაკობდა... 1943 წელს ჩვენ სამუდამოდ დავმორდით ერთმანეთს. მან თან გაიყოლა გამოუთქმელი მწუხარება, მე კი შემრჩა მისი ნათელი ხსოვნა და სამარადისო პატივისცემა.

ლადო გუდიაშვილი

დრო - ჩვენი მომნიშველი, რთული, ხან წარმტაცი, ხან მღელვარე, ბოლოს კი მაინც კეკლუცი და ლამაზი.

არის დრო, როდესაც ადამიანს იოლად აქვს წარმოდგენილი ყოველი შეუძლებელი და რასაც მოჰკიდებს ხელს ყველაფერს ადვილად დაძლევის ჰგონია. ხშირად ეს ქუდად არ მიაჩნია, დედამიწა ქალამნად. ეს სიტყვების მღელვარე ბუნებას უნდა მივაწეროთ. ძნელი და რთული საქმის დაძლევა ვითომ შემხმარი ხის ტოტის მოტეხას უდრიდეს, ახალგაზრდას სჯერა, რომ ერთი ხელის მოსმით ჩამოჰყრის მთელი მსოფლიოს მუწუქემების კედლებიდან ცნობილ შედეგებს. ხანდახან ასე ჯიუტიდ. თავმოწონედ და გულუბრყვილოდ ხარჯავს ენერგიას ახალგაზრდა შემოქმედი. ისევე უხვად, როგორც დინამო მანქანა, ანდა დონ კიხოტი ქარის წისქვილებთან ბრძოლის დროს. რას იზამ, ენერგია მაინც იხარჯება, მას აქვს შეუღლევის საშუალება, ისე როგორც მერანის გაფრენას და დაუფრთხებელ ჭენებას უსაზღვრო სივრცეში.

იყო დრო, როცა ჩვენ, ახალგაზრდა მხატვრებს, არაფრად მიგვაჩნდა დიდი ოსტატები, ერთი ფუნჯის მოსმის შემდეგ წარმოვიდგენდით ხოლმე ჩვენს თავებს რეზრანდებად და რაფაელებად. ეს არ იყო სიღარბასილე და შეგნება, ეს მხოლოდ მირატი იყო ადამიანის ასაკის ქურქში მიმალული.

ირაკლი გამრეკელი, ჯერ კიდევ ჭაბუკი, თავდავიწყებით და უცნაური გაბედულობით შეხვდა ცნოვრებას, შეხვდა მას არა მისი რთული მხარეებიდან, როგორც უკვე ვთქვი. ფუნჯის ერთი მიამიტი მოსმით ლამობდა მსოფლიოს დაპყრობას. მე მაინც ბუნებრივად მიმაჩნია, რომ ჩვენ მაშინ ხელოვნებაში

არსებული მოდების გავლენის ქვეშ მოვექცეთ, არაფერია ამაში დასაძრახისი. ჩვენც და მით უმეტეს ირაკლი გამრეკელმაც, დიდი გატაცებით ათთვისა მხატვრული მიმდინარეობანი ახალი სკოლებისა. ფუტურში, კუბიზმი, დადაიზმი და სხვ. იგი აფენდა თავის სურათებს თბილისში გამოფენებზე და წარმატებაც მოიპოვა. მართალია, დიდი გატაცებით მივდევდით ამ ახალ მხატვრულ სკოლებს, მაგრამ ბოლოს თავმოყრნა ახალგაზრდა მხატვრები გათხოვნილი პალიტრებით ხელში ყალბ გზაზე აღმოვჩნდით. ირაკლიმ მხოლოდ კარგი მხარეები ამოკრიბა ამ მხატვრულ მიმდინარეობებიდან, რაც გამოიყენა თავის შემდგომ მუშაობაში.

მამინდელ ახალგაზრდა მხატვრებს ამ ახალი სკოლის გავლენა თითქმის ყველას შეეხო. მაგრამ ამ მოვლენებმა საფუძვლიანად ფხვი ვერ მოიკიდეს ჩვენში. ამ ახალი სკოლების მიმდინარეობაში საერთო სახელით წოდებული ფორმალიზმი, სრულიად ზედმეტი და მავნე ჩვენი ცხოვრების წინსვლისათვის, მკაცრად იქნა დაგმოხილი, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმალიზმი ჩვენთვის სრულიად არაორგანული იყო. მისი ექსპორტი მოხდა უცხოეთიდან ცხრაასიან წლებში; რუსეთის ქალაქებიდან საქართველოში მოაღწია. მამინე ე. ი. 1910-1918 წლებში, აქ, თბილისში ამ სკოლის ამთვისებლები და გაშავცელებლები იყვნენ მხატვრები: ლუდანიტიუ, ძმები ზდანევიჩები, ტერენტიევი, კრუჩინი, იური დეგენი და სხვები. შემდეგში მათ მივემხრეთ მე, დ. კაკაბაძე, ი. გამრეკელი, ბ. გორდუნიანი, ტარიელ ხერხეულიძე, ა. ბაგუტა-მელიქიძე, ნ. ვალდემესკი, ჯ. გრიგორიანი და სხვები. თუმცა ჩვენი ჯგუფიც ცდილობდა ეს ახალი სკოლა თავისი ეროვნული იერით შეეშო, მაგრამ მაინც ვერ მივაღწიეთ სასურველ და დადებით შედეგს, მოდერნს გზაზე აღუდგა უფრო მძლავრი და დამაჯერებელი თანამედროვე ცხოვრებისათვის სოციალისტური რეალიზმი.

ირაკლი გამრეკელმა თეატრში მოღვაწეობის დასაწყისშივე გადალახა ყველა ეს შემაფრნებელი დაბრკოლებანი, სწრაფად ჩასწვდა თეატრში გაფორმების საიდუმლოებას, თეატრის დანიშნულებას, მის სპეციფიკურობას. გამრეკელმა დეკორაციებს მონუმენტურობა მისცა, აგებდა მათ დაცეწილი გემოვნებით და ფერის ლაკონიურობით. ი. გამრეკელის მეშვეობით აყვავდა ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება, მან დიდად შეუწყო ხელი ამ ხელოვნების განვითარებას და წარმატებას. ი. გამრეკელის ხელოვნებაში სრულიად მართებულიად მოიპოვა დიდი სახელი და მიიღო დიდი შეფასება, როგორც ჩვენს რესპუბლიკაში, ისე მთელს საბჭოთა კავშირში და ასევე ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც.

1926 წელს შეხვდით მე და ირაკლი გამრეკელი ერთმანეთს ქართული თეატრის სცენაზე. მასხოვს, კოტე მარჯანიშვილმა მომცა გასაფორმებლად პიესა „ლაშარა“, რაც ჩემთვის მეტად საპატიო დაკვეთა იყო. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ მე მაშინ ახლად დაბრუნებული ვიყავი პარიზიდან და რუსთაველის თეატრის სცენის ტექნიკას და შესაძლებლობებს არ ვიცნობდი. ამ პერიოდში ირაკლი გამრეკელი ამ თეატრის მთავარი მხატვარი იყო, გულწრფელად მინდა აღვნიშნო, რომ მან დიდი დახმარება აღმომიჩინა სცენის ტექნიკის გაგნებაში და თეატრის ატმოსფეროს შესწავლაში. მოვათავუე თუ არა მე „ლაშარას“ ესკიზები, ირაკლიმ მათი გადატანა არავის არ მიანდო და თვითონ შეუდგა ამ სამუშაოს, შესრულა ფარდები, პავილიონები და ყველა ნაწილები, რომლებიც სასცენო კომპოზიციაში

შედიოდნენ. მე ვშიშობდი, რომ ირაკლი ითაკილებდა ამ სამუშაოს, მხოლოდ იმ დიდი შრომის შემდეგ, რომელიც ირაკლიმ ჩაატარა, მე მივხვდი, თუ რა რიგ დიდი სიმართლით იყო იგი განწყობილი ჩემდამი.

სანდრო ანბეტელმა მომანდო პისა „პროტესტის“ მხატვრული გაფორმება, აქაც ჩემი ესკიზების განხორციელებაში ძალიან დამხმარა ირაკლი.

ამ პერიოდში ირაკლის რამდენიმე პიესის ბრწყინვალე გაფორმება ეკუთვნოდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მათ შორის უაღრესად მაღალმხატვრული გემოვნებით მოწყობილი და განხორციელებული „ჰამლეტი“. ეს სპექტაკლი იშვიათია აგრეთვე დამდგმელის უბადლო ჩანაფიქრით, აქტიორების შესანიშნავი თამაშით, ეს თეატრალური სანახაობა წარმოადგენდა დიდ მხატვრულ სრულყოფილ ქმნილებას. მე კი მხატვარს მივკუთვნებდი ამ დადგამში წარმატების დიდ ნაწილს. აქ კოტეს, უშანგის და ირაკლის ძალთა შერწყმამ მოგვცა დაუფიქსარი სპექტაკლი, რომელიც ჩემის აზრით სავსებით უმიზეზოთ არის მივიწყებული.

რაც შეეხება პიესებს „ინ ტირანოს“, „ანზორ“, „ზაგზუკ“, „გიორგი სააკაძეს“, „არსენს“, „ბოგდან ხეზონიკის“ და მრავალ სხვას ქართულ თეატრისათვის წარმოადგენდა საეტაპო სპექტაკლებს და ისინი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში აღნიშნული არიან ოქროს ასოებით. ქართული ნაციონალური თეატრის შექმნის საქმეში ირაკლის მიეკუთვნება დიდი როლი და მისი დიდებისა და გამარჯვების დიდი ნაწილი.

სამამულო ომის პერიოდში, 1941-42 წელს, ერთ საშუალო დაკვეთაზე ვმუშაობდით ქართველი მხატვრები, ჩვენთან ერთად იყო ირაკლიც, სამუშაო თემა იყო სამხედრო ნაწილებისათვის პლაკატების, პანოების და იუმორისტული შინაარსის მქონე ნაწარმოებების დამზადება. ირაკლი მისთვის ჩვეული ოსტატობით და გამოცდილებით ასრულებდა მასზე დაკისრებულ სამუშაოს. ირაკლი მუშაობდა სინარულით, სიყვარულის გრძნობით. მის სახეზე ღიმილი არ შეწყვეტილა. ერთხელ პანოს დაწერა დაავალეს, დაღამდა, ელექტრონის შუქს ველოდებოდით ჩვენც, რომ ჩვენი სამუშაო გაგვეგრძელებინა, შუქს ველარ ველირსეთ და ამიტომ სათითაოდ გაპარვა დავიწყეთ. მეორე დღეს, როცა მოვედით სამუშაოს გასაგრძელებლად, ირაკლი იმ საწაფხულო ბაღში დაძინებული დაგვხვდა სკამებზე და უწარმაწარი პანო კი უკვე მოთავებული იყო. მან მოათავა არა მარტო თავისი სამუშაო, აგრეთვე დავით კაკაბაძის და ჩემიც მოეთავებინა. როგორც ჩანს, დადლილა და გათენებისას ჩასძინებია. ჩვენ გავადვიძეთ თუ არა, მაშინვე წამოხტა ფუნჯით ხელში და ღიმილით გვეკითხებოდა: „რა გაქვთ კიდევ გასაკეთებელი, აბა, ჩქარა, დავიწყეთო“.

ასეთი დაუღალავი, შრომისმოყვარე, მუდამ მზიარული იყო ჩვენი ირაკლი. ხიზარულის გრძნობით აღტაცებული, უაღრესად ადამიანური და ძვირფასი ხასიათისა.

ირაკლი გამრეკელი ძველი თბილისის დარდიმანდი იყო, მისი ადათების მოყვარული და გამგრძელებელი. ცოცხალის, იშხანის და ჩიფი-პიესის ლაზათიანი დეგუსტატორი.

ჩვენ გვიყვარდა კვირა დღეს ძველ თბილისის უბნებში გასეირნება, ზოტანიკური ხალისი და ნარიყალას მიდამოებში ასვლა და იქიდან გადმოხედვა. ყველაფერი ეს ჩვენთვის, როგორც მხატვრებისათვის სულიერი საზრდო და

სამუშაო მასალა იყო. ლამაზია ამ უძველესი თბილისის უბნები აღმართ-დადმართით, დაკლაკნილი ქუჩებით და თავისებური სანლებით, რომლის არქიტექტურა შეეძლო შეექმნა მხოლოდ ძველ თბილისელ მშენებელს და შემეგო ისინი თაღებით, ბანებით, ჩუქურთმიანი შუშაბანდებით, ალაყაფის კარებით და... საადგომო ცნვარი შეიძლება ყოფილიყო დაბმული ალაყაფის კარებთან, ვით ფიროსმანის სურათი. ასე ქუჩიდან ქუჩაზე, უზოდან უზოში ნეტალის შემდეგ, მშვენიერი სანახაობებით დამტკბარნი ვბრუნდებოდით სახლში.

ერთ ზაფხულს ქობულეთში ზღვის პირას შევხვდით ერთმანეთს, პლაჟზე მყოფი ნაცნობები და მეგობრები ირაკლიმ გაგვაკვირვა წყლის სპორტით, არაჩვეულებრივი ცურვით. ზღვაში შეცურდა და ისეთ ილეუებს აკეთებდა, რომ ყველა მაყურებელი განცვიფრებაში მოიყვანა. მასოვს ირაკლი გამრეკელის ბრწყინვალე მოღვაწეობა თეატრში, მისი შემოქმედებითი გზასულ გამარჯვებებით იყო აღნიშნული, მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები ხელოვნების ულამაზესი და უშესანიშნავესი ნიმუშები იყო. ირაკლის არ ჰქონია ჩავარდნები თეატრში, ეს აიხსნება მისი დიდი და ბრწყინვალე ტალანტით, მდიდარი შემოქმედებითი ბუნებით და არაჩვეულებრივი ადამიანობით, მხოლოდ ასეთი უნდა ყოფილიყო ჩვენი ეს დიდი ქართველი მოღვაწე და ჩვენი საბჭოთა სათეატრო დეკორაციული ხელოვნების ფუძემდებელი.

გიორგი დავითაშვილი

ჩვენ ყველა მუშაკნი რუსთაველის სახელობის თეატრისა, რომლებიც ვმუშაობდით ამ თეატრში მისი დაარსების პირველ დღეებიდანვე, დიდი სიყვარულით და სიამაყით ვიგონებთ ირაკლი გამრეკელს. მან დიდი როლი ითამაშა თავისი იშვიათი ტალანტით ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში.

მის მხატვრულ შესაძლებლობაში იყო უდიდესი მიმზიდველობითი ძალა. ის იძლეოდა ყველაფერს, რაც კი იყო მასში და ამავე დროს ისწრაფოდა ახალი, პროგრესული გზებისაკენ.

მისი ნამუშევრები გვანიჭებდნენ ჩვენ უდიდეს სიხარულს. იგი თავისი შემოქმედებით ყოველთვის მისწრაფოდა იმისკენ, რათა დაგვჩაბროდა თითოეულ ჩვენთაგანს, რათა გაგვეხსნა სპექტაკლის ძირითადი იდეა. მისი სცენური გაფორმება ყოველთვის გვჩაბროდა მსახიობებს და გვიქმნიდა ყველა პირობას შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის სცენაზე. მისი ნამუშევრები ყოველთვის იყო სავსე ტემპერამენტით და შთაგონებით და, რაც მთავარია, ყველაფერი იყო სცენური და დამაჯერებელი.

მან თავისი ბრწყინვალე ნამუშევრებით მოუტანა დაუფასებელი დახმარება ჩვენს თეატრს. და თავისი შესანიშნავი პალიტრით გაამდიდრა შემოქმედებითი მანერა ჩვენი თეატრისა.

როდესაც იგი შემოქმედებით წვაში იყო, მის სანაზე ყოველთვის თამაშობდა ნათელი, მზიარული ღიმილი.

ჩვენ ყველას გაგვაკვირებდა მასთან დიდისიყვარული ჩვენი ხელოვნებისადმი. ვერასოდეს ვერ დავივიწყებთ მის მგზნებარე სულს, რომელიც გვინათებდა ჩვენ და გვქაჩოდა ნათელი შემოქმედებითი ცხოვრებისაკენ.

მამია დუდუშაძე

იგი დიდი გარდატეხათა მიჯნაზე გამოვიდა შემოქმედების ასპარეზზე.

ხელოვნებაში ეს იყო ძიების, გადაფასების, დუღილის ხანა, რომელსაც ჯანსაღი მიმართულებასთან ერთად, ნალექიც ახასიათებდა.

ახალგაზრდა ხელოვანი პირველად „მემარცხენე“ -ნაკადმა ფუტურისმზმა აიყოლია.

„მე და მედიცინა“ (1922 წ.), „მე ცირკში“ (1924 წ.), მთელი სერია გრაფიკული (უმთავრესად აკვარელის ფერებით შესრულებული) ნამუშევრებისა და სხვ., აღნიშნული „სკოლის“ კრედოს გამოხატავენ. მაგრამ ამ ყალბი შემოქმედებითი თვალსაზრისით, და ჯერ კიდევ გაუფაფავი ხელით შექმნილ ნაწარმოებებშიც, მკვეთრად აისახა ი. გამრეკელის ჭეშმარიტი ტალანტი, ხოლო კერძოდ გრაფიკულ ნამუშევრებში დეკორაციული წარმოსახვის განსაკუთრებული ძალა.

ქართული თეატრის დიდმა განმანათლებელმა კოტე მარჯანიშვილმა აქ ამოიღო თეატრალური მხატვრობის მომავალი დიდი ოსტატი და თავისი მორიგი დადგმის „სალომეს“ მხატვარ-თანაავტორად მიიწვია იგი.

მხატვრის სტილი არსებითად ამ შემთხვევაშიც „მემარცხენეობამ“ განსაზღვრა. შემდეგ ეს გზა „საქმის კაცის“, „ლატავრას“, „თეთნულადის“ და რიგი სხვა პიესის გაფორმებაში წმინდა კონსტრუქტივიზმის სახით გამოვლინდა. დამახასიათებელია აგრეთვე მხატვრის მიერ დაზღუდი ფერწერის წინააღმდეგ გალაშქრება და ე. წ. „საწარმოო ხელოვნების“ თეორიის დაცვა.

ი. გამრეკელის ამ პერიოდის ცალკეულ დადგმებში თვალსაჩინოდ ვლინდება რეალისტური ხედვაც. მას შემდეგ კი, რაც სამხატვრო ორგანიზაციები გარდაიქმნა და საბჭოთა ხელოვნების ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი განისაზღვრა, ი. გამრეკელი, უკვე საბოლოოდ თეატრში დამკვიდრებული, მთლიანად რეალისტური სულისკვეთებით იმსჭვალება, რეალისტურ საფუძველზე დამყარებულ რომანტიკულ-პეროიკული სტილის შესანიშნავი სპექტაკლების („ანზორი“, „ყაჩაღები“) თანაავტორი ხდება. ეს იყო მხატვრის ნამდვილი შემოქმედებითი აღმავლობის ხანა, განათებული თეატრალური დეკორაციული მხატვრობის დიდი ოსტატობით და ნამდვილი პროფესიონალიზმით. ხელოვანი, შეიძლება ითქვას, ზედიზედ აღწევს ბრწყინვალე გამარჯვებებს როგორც რუსთაველის სახელობის თეატრში, ისე საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებში განხორციელებული დადგმების სახით, რომელთა ქრონოლოგიურ ფინალს „კრწანისის გმირები“ წარმოადგენდა.

და ყველაფერი ეს იყო არა მარტო ი.გამრეკელის გამარჯვება, არამედ საერთოდ მხატვრობის გამარჯვებაც ქართულ თეატრში. მისმა დეკორაციებმა და კოსტიუმებმა, სპექტაკლის ღრმად ინდივიდუალურ ფერწერით განსაზღვრებას რომ მოიყვანდნენ, მხატვრობას წაართვა მხოლოდ დამხმარე კომპონენტის, პიესის უბრალო ილუსტრაციის როლში გამოსვლის უფლება სცენაზე, ისინი არა მარტო პიესის რეჟისორულ გააზრებას უსიტყვებოდნენ და გამოხატავდნენ, არამედ თვითონაც ქმნიდნენ სპექტაკლის სულს.

ამიტომ იყო ხელოვანის ფუნჯი დადგმის წარმატების ერთ-ერთი ძირითადი და ღირსეული მონაწილე.

ი. გამრეკელის დიდი სიფაქიზით შექმნილ ესკიზებს და მაკეტებს თავისთავადი მხატვრული ღირსება აქვთ. მაგრამ საერთოდ, ასეთ შემთხვევაშიც ძნელია მხოლოდ ამ მასალების მიხედვით მხატვრის შემოქმედების შესახებ სრული წარმოდგენის შემუშავება. ეს იმიტომ, რომ ესკიზი და მაკეტი, სვენაზე განხორციელებისას, ფარდის ახდამდეც კი განიცდიან ცვლილებებს, ხოლო, რაც უფრო არსებითია, დეკორაციებისა და კოსტიუმების ღირსება, პირველყოველისა, იმით ფასდება, თუ როგორია მათი „თამაში“ თვით სპექტაკლში. ამასთან განათების სისტემაც (ცვალებადობაც) ზომ მათ თავისებურ სიფაქიზს, ფერთმეტიყვეულებას, ემოციურ ელერადობასა და ახალ გამოსახვით ნიუანსებს იწვევს. ყველაფერი ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თეატრის მხატვრის შემოქმედების სრულყოფილი შეფასება მხოლოდ სპექტაკლის უშუალო აღქმის, შესწავლის საფუძველზეა შესაძლებელი. აქედან ნათელია ის სიძნელე, რომელიც წინ ედგება ისეთი მხატვრის შემოქმედების კონკრეტულ ანალიზს, რომლის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები უკვე ჩამოსულია სცენიდან.

ი. გამრეკელს აღნიშნული, შეიძლება ითქვას, ნახევრად შეეხება, რადგან მისი ცნობილი დადგმები იმდენად ღრმა, მთაშვედავი და ინდივიდუალური იყო, რომ ისინი ჯერ კიდევ ცოცხლობენ მხატვლის ცნობიერებაში.

სიძნელე, ცნადა, მაინც რჩება, მაგრამ შეზღუდული სახით, რის გამო მხატვრის შემოქმედების საერთო ხასიათი და ღირსება სავსებით ნათლად შეიძლება წარმოვიდგინოთ და როდესაც ეს წარმოდგენა შემუშავებულია, ი. გამრეკელის შემოქმედებითი ევოლუციის უაღრესად საინტერესო და ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობის მქონე პროცესი, პირველ ყოვლისა, იმით გვაოცებს, რომ ხელოვანი ფულტურნიზმის სიდაბლიდან ასე სწრაფად და სრულქმნილი სახით მისწვდა რეალისტური სულისკვეთებით ანთებულ, მხატვრული სიმართლით და სილამაზით სავსე რომანტიკული წარმოსახვის, განსახიფტების სიმაღლეს.

...თეატრალური მხატვრობა, პეიზაჟი და პორტრეტი, სახვითი ხელოვნების სხვა ეანრებთან შედარებით, ყველაზე მეტად „იტანს“ ხელოვნობას. ამიტომ ამ ეანრებს ხშირად აფარებენ თავს შეზღუდული შემოქმედებითი შესაძლებლობის მქონე ადამიანები. ისინი პიესის უსულგულო ილუსტრირებით და მოდელის გარეგნობის პირდაპირი მექანიკური გამოსახვით აღწევენ „წარმატებას“. ნამდვილ პორტრეტს, პეიზაჟსა და თეატრალურ მხატვრობას კი შემოქმედებითი წარმოსახვის განსაკუთრებული ნიჭი, დიდი მხატვრული ფანტაზია, პროფესიული კულტურა და დახელოვნება სჭირდება. ამის გამო, რომ ამ სფეროში, უმთავრესად ჩვენს დროში, ყველაზე მეტად ვხვდებით კონტრასტს, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტი მოწოდებისა და შემოქმედების, ხოლო მეორე მხრივ ნაძალადევი სურვილისა და ხელოვნობის შედეგთა სახით.

ამ მხრივ ეს ეანრები იმ მაღალ მთებს მოგვაგონებენ, სადაც წვრილი ფრინველნიც ბუდობენ და არწივებიც.

ირაკლი გამრეკელი არწივი იყო.

ირაკლი გამრეკელი თვითონაც ცნობდა ისეთ მხატვრებს, რომლებიც ნაირნაირ ტანსაცმელს არგებენ ხოლმე კომპოზიტორის ან დრამატურგის ნაწარმოებს. ასეთი მხატვრები, ბევრ შემთხვევაში, კაკლავდნენ იერს აძლევდნენ შემოქმედის ქმნილებებს, მაგრამ ყოველთვის ისე ამძიებდნენ სპექტაკლს, - ოპერა იქნება იგი, ბალეტი თუ დრამა, რომ გრანდიოზულობითა და მძიმე პოზიტიურობით ამუნჯებენ და წელში ღუნავენ აქტიორს.

...ირაკლი გამრეკელმა ფუნჯის ისეთი მოხმა იცოდა, რომ ფერის არც ერთი გამა არ იკარგებოდა, პლასტიკის გადმოცემა არც ერთი ზანი არა ქრებოდა. როცა მას ხურდა ყვავილების ხურნელოვანების „გადმოცემა“, იგი მხოლოდ მინდვრის ერთ ყვავილას რგავდა ბოგირბანზე და როდი ნატავდა ყვავილების მთელ პლანტაციას.

იგი ძალზე ლაკონიურად, დრამატურგიულ ამოცანაიდან გამომდინარე აგებდა სცენას, მისი დეკორაციები არასდროს არ იყო თვითმიზნური, პირიქით, მისი კონსტრუქციის ყოველი დეტალი ერთ მიზანს ემსახურებოდა - გაემაჩვილებინა მაყურებლის ყურადღება სპექტაკლის იდეურ მხარეზე, არ გაეტაცა მაყურებლის ყურადღება მომზიხველი სანახაობით.

მე ბევრი მისი სპექტაკლი მინახავს და ისიც მახსოვს, რომ იგი ერთი შტრიხით უფრო მეტს ამბობდა, ვიდრე ბევრი სხვა ერთად ასი მონახსნით. ერთი დეტალით ღრმად აზოგადებდა ცალკე მოვლენას და საზოგადოებრივ კანონზომიერებად აქცევდა.

მახსოვს ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებული ბალეტების ტერ სერგეევის მიერ დადგმული ანდრია ბალანჩიშვილის ბალეტი „მთების გულის“ ლაკონიურობა, რაც თავისთავად უკვე ცეკვის შთამაგონებელ აკომპანიმენტს წარმოადგენდა.

სანდრო ახმეტელისათვის ირაკლი გამრეკელი ის ხედნიერი პარტნიორია, ურომლისოდაც შეუძლებელია ახმეტელის უღიოთეატრის სახის სრულყოფილად წარმოადგენა.

რატომ?

განა სანდროს აკლდა ტემპერამენტი, ან ის, რომ სიმღერის მოძახილს მხატვარი ამბობდა, რეჟისორის შემოქმედება კი მის ხანს, ან პოლიფონიურ ფონს წარმოადგენდა? არა!

სანდრო მჭიდროდ ბარიტონი იყო და ირაკლის მაღალ ტენორთან ერთად მშვენიერ დუეტად ისმოდა.

სანდრო გრანდიოზული, მასობრივი ლაქებით, კონტრასტული შეუქრდილებით მოძრაობდა სცენაზე და მზესა და წყვილადს ერთი მეორეს აჯახებდა.

ირაკლი კი ამ გოლიათ ფურცლებს უფრო ელასტიკურს, გამშვირვალესა და მოძრავს ხდოდა.

სანდრო თავაწყვეტილი დურ-უჯივით ღრღნიდა და ლეკავდა ნაპირებს.

ირაკლი კი ქვეთიკრის სალტეში ჰკრავდა მოვარდნით მღვრიე ტალღებს და სამედიტაციოზე მიაქანებდა.

სანდრო ფრანგ მოორს პატარა კაცის სულსა ჰბერავდა, რომ კარლოსს ფართოდ გაეშალა.

ირაკლი კი მოორთა ძლიერ სულს ცაში აწვდენილ კომპეხად აღმართავდა, რომ ფრანგი უფრო მეტად დაეჭიკებინა.

სანდრო მინდიას თავდავიწყებით ატირებდა ბუნებისადმი სიყვარულზე.

ირაკლი კი ბუნების წარმტაცობას აწვებდა, რომ მაყურებლის გრძნობა ყვავილის კი არ წარტყა, თორღვას ძმას რგებოდა.

ირაკლი გამრეკელი საკუთარ თვითმყოფადობის ბარაქს აყრიდა სანდროს წიხს და ანბეტელის დაუშრეტელ ფანტაზიას დაწაფებული თვითონაც ერთიორად ინაწდაურებდა.

ერთი სიტყვით, ერთიც და მეორეც ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ რუსთაველის თეატრის დიდება იმ სიმაღლეზე აეტანად, რომლის მწვერვალებიდან ახლა ასე საამოა თეატრის მიერ გაკეთებული ბილიკების დანახვა და წინსავალი ფართო გზების გაგრძელება.

აკაკი ვასაძე

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს.

ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული ხელოვნება, მის საუკეთესო დადგმებში: „ჰამლეტი“, „რდევია“, „ანზორი“, „ყაღები“, „არსენა“, „ოტელო“, „ბოგდან ზმელნიცი“, ხასიათდება გასაოცრად გაბედულ მკვეთრი ხაზებითა და ფერებით, რომელმაც სურათოვნობისა და ილუზორულ ნაგებობათა ნაცვლად, სამგანზომილებიანი სიბრტყეთა განლაგებით სცენის სარკის პირობითი ზღვარი მოშალა და მსახიობს შეუქმნა შესაფერი გარემოს, ადგილმდებარეობის, შინაარსის და თვისების რეალურად გამომხატველი სცენური დაზგა, სადაც მაყურებლის თვალს არ ტვირთავს არავითარი ზედმეტი დეტალი, ხოლო მოქმედ პირს არაჩვეულებრივი დინამური (დინამიკური ხ.კ.) ფონით ხელს უწყობს და ეხმარება.

ირაკლი გამრეკელის სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის თვითმყოფადობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი პიესის თემის და იდეის მატერიალურ სამყაროს დამახასიათებელ გარემოს გამოხატავს.

ირაკლი გამრეკელის დეკორაციული ხელოვნების ახალი კომპონენტიური ხერხები, თვისობრივად ახალი ნაბიჯის გადადგმას მოასწავებდა და განაპირობებდა სპექტაკლის მხატვრულ სტილსა და მიმართულებას.

ირაკლი გამრეკელის, როგორც მხატვრის შემოქმედებას, უზარმაზარი წვლილი მიუძღვის რუსთაველის თეატრის მხატვრული სახის ჩამოყალიბების საქმეში.

რუსთაველის თეატრის რეჟისურა ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებით დიდად არის დავალებული.

იგი ყველაზე საიმედო თანამებრძოლი იყო სიახლის გრძნობით გამოწყველულ ჩანაფიქრისა რუსთაველის სახელობის შემოქმედებით კოლექტივში.

დაუფიქრარია როგორც რეჟისორისათვის, მსახიობისათვის მისი წვლილი ჩემს შემოქმედებით ცნოვრებაშიც.

ირაკლი გამრეკელს, როგორც დიდ მხატვარს, განსაკუთრებული ადგილი უკავია საბჭოთა დეკორაციულ ხელოვნებაში.

განსაკუთრებული ადგილი უკავია მას ჩემს გულშიც.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედება ყოველთვის მოგვიწოდებს სიახლისაკენ.

ის განაგრძობს სიცოცხლეს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც დიდი მხატვარი, როგორც ქართული საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

დღიმიტრი თავაძე

არასოდეს არ დამავიწყდება 1926 წლის 3 სექტემბერი, როცა 16 წლის ახალგაზრდა ვიწყოფებოდი რუსთაველის სახ. თეატრის დირექტორის კაბინეტში და ველოდებოდი ირ. გამრეკელს.

მას ვიცნობდი მხოლოდ მისი დადგმებით, რაც ჩემში იწვევდა დიდ აღფრთოვანებას, დასწორდამანადმირასტრუქცილითეატრისდირექტორისათვის მიმემართა და მეთხოვა მიველეთ თეატრში სამუშაოდ.

ჩკარა წილად მხვდა ბედნიერება, მემუშავნა თეატრში ირაკლი გამრეკელის უშუალო ხელმძღვანელობით. ირაკლი გამრეკელი იყო ბუნებით დაჯილდოებული შემოქმედი, დიდი ერუდიციისა და ფანტაზიის მქონე. მისი შემოქმედება ყოველთვის იყო ახალი, ორიგინალური, საინტერესო. იგი ძალიან მოკლე ხანში ნახულობდა სპექტაკლის გადაწყვეტის ფორმას და გაბედულად წვეჭტა ყოველგვარ ძნელ ამოცანას.

ირ. გამრეკელის შემოქმედება დაიბადა და გაიზარდა ძირითადად რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე - ისეთ ცნობილ რეჟისორებთან, როგორიც იყვნენ კ. მარჯანიშვილი და ს. ანშელელი.

ირ. გამრეკელის შემოქმედება სამ ეტაპად შეიძლება დავყოთ: პირველი, მისი მოღვაწეობა 1922-1926 წლებში. ამ პერიოდში მხატვარი ძიების პროცესშია, ამიტომ მის გაფორმებებში ვხვდებით ერთმანეთის საწინააღმდეგო მიმართულებებს. ამას იმ დროს ხელს უწყობდა სხვადასხვა ეანრის დრამატული ნაწარმოებებიც. მიუხედავად ამისა იმთავითვე მხატვარს ემჩნეოდა დიდი ფანტაზიისა და გამოგონებლობის ნიჭი.

რაც შეეხება მეორე პერიოდს, ეს იყო მისი აღორძინების და დავაჟკაცების პერიოდი, რომელიც იწყება 1926 წლიდან და გრძელდება 1936 წლამდე.

ამ წლებში მან პირველმა დაწერა ქართულ სცენაზე სამგანზომილებიანი მოცულობითი დეკორაციული სტილი. მისი შემოქმედება გაიფურჩქნა სწორედ იმ დროს, როდესაც რუსთაველის სახ. თეატრს ხელმძღვანელობდა სანდრო ანშელელი.

დღითიდღე იზრდებოდა და იხვეწებოდა მხატვრის გემოვნება.

ირ. გამრეკელის მეორე პერიოდის შემოქმედება ხასიათდება მისი დეკორაციების გმირული რომანტიკული სტილით, მონუმენტურობით, სამოქმედო მოედნების კონკრეტულობით და სცენური კომპოზიციების ღრმა ცოდნით.

მხატვრის შემოქმედების მესამე ხანა ისევ ძიებებით ხასიათდება. დეკორაციული ხელოვნების წინაშე დაისახა ახალი, სოციალისტური რეალიზმის დაუფლების ამოცანა. დეკორაციულ ხელოვნებაში ეს არც ისე ადვილი იყო, მაგრამ ნიჭიერმა მხატვარმა ეს ამოცანაც ბრწყინვალედ გადასჭრა.

ირაკლი გამრეკელის დიდ ფანტაზიას და გემოვნებას ნათელყოფს მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები: „საქმიანი კაცი“, „ყამირი“, „თეთნულდი“, „რღვევა“, „იმ ტირანოს“ და სხვ.

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების ნაყოფი დღესაც ღვივდება რუსთაველის სახელობის თეატრში და მიილტვის წინ.

პავლე კანდელაკი

ირაკლი გამრეკელი რუსთაველის სახელობის თეატრში „გარილ-ტარილუჩე“ არ მოსულა. ამ თეატრში ქართულ დეკორაციულ მხატვრობას მტკიცე რეალისტური ტრადიციები შეუქმნა ქართული სახეობთა თეატრის ერთ-ერთმა დამაარსებელთაგანმა - უნიჭიერესმა ფერმწერმა ვალერიან სიდამონ-ერისთავმა.

განახლებული ქართული თეატრის პირველი დადგმები „ცხვრის წყარო“, „მზის დაბნელება საქართველოში“, „გმირი“, „ოიდიპოს მეფე“, „გუშინდელნი“ რომელთა მხატვრული გაფორმება სიდამონ-ერისთავს კუთვნოდა, დიდის მოწონებით სარგებლობდნენ მაყურებელში და პრესის განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა.

ცხადია, ერთი მხატვარი ვერ გასწვდებოდა იმ გრანდიოზულ მუშაობას, რომელსაც ქართული სახეობთა თეატრის ნიჭიერი თაობა კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით აწარმოებდა თეატრის ჩამოყალიბების პირველ პერიოდში, მით უმეტეს, რომ კოტე მარჯანიშვილი მხატვარ-დეკორატორს სპექტაკლში განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა. ამის გამო, სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ რუსთაველის თეატრის მუშაობაში ჩაბმული იყვნენ მხატვრები უზინი, ზდანევიჩი, კარსიალიანი. ამ მხატვართა მოღვაწეობა ქართულ დრამატულ თეატრში მეტად საინტერესო და ნაყოფიერი გამოდგა. ახლაც, დიდი ხნის შემდეგ, ჩვენს თვალიწინებულად წარმოისახება რუსთაველის სახელობის თეატრის ადრინდელი დადგმები „ინტერესთა თამაში“, „გაანაურებული მდაბიო“ (უზინი), „კაცი-მასსა“ (ზდანევიჩი) და „სალომეა“ (კარსიალიანი), მაგრამ ისიც ეჭვიშაღებულია, რომ ირაკლი გამრეკელის მოსვლამ თეატრში, მისმა საოცარმა ყალბამ დეკორაციული მხატვრობა ერთი თავით აამაღლა.

რუსთაველის სახელობის თეატრში მოსვლამდე (1923 წ.) ირაკლი გამრეკელი მხედავთა კავშირის მუშათა კლუბში მუშაობდა მხატვარ-გამფორმებლად, მაგრამ ცხადია, ის დიდად იყო დაინტერესებული ქართული დრამატული თეატრის შემოქმედებით და თავის მხრივ ოცნებობდა - აქტიურად ჩაბმულიყო იმ ცხოველმყოფელ, დიდ და გაბედულ მოძრაობაში, რომელიც წარმოებდა მაშინ კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ახალი ტიპის ქართული თეატრის შესაქმნელად.

კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ანბეტელი თითქმის კმაყოფილნი იყვნენ თეატრში მოღვაწე მხატვარ-დეკორატორებით, მაგრამ აშკარად იგრძნობოდა, რომ მათი შემოქმედებითი გაქანება, მათი დაუდგრომელი ბუნება, მუდამ სიახლის მაძიებელი მათი ნიჭი თეატრში უზნობდა ახალ მხატვარ-დეკორატორს, რომლის შემოქმედებითი ფანტაზია იქნებოდა მეტად მდიდარი, ჰორიზონტი - ფართო, ფერები - მკაფიო, გემოვნება - მაღალი, გამოამყვანებდა დრამის შინაგანი გაგების მეტ უნარს და ამით რეჟისორსა და მსახიობს დაეხმარებოდა მონუმენტური სპექტაკლების შექმნაში.

და აი ახალგაზრდა მხატვარი ირაკლი გამრეკელი მოვიდა რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში და გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, თან მოიტანა სიახლე, თავისებური შემოქმედებითი სითბო და გაბედულება...

მე ჩემი მუშაობით მეტად ახლოს ვიყავი ირაკლი გამრეკელთან, რადგან ათი წლის მანძილზე რუსთაველის სახელობის თეატრში სადადგმო ნაწილს

განვადგინო და მისი კონსტრუქციები და ფერები პირველად თითქმის ჩემ თვალწინ ცოცხლდებოდნენ.

პირველი მოსვლისთანავე ირაკლი გამრეკელმა აშკარად გვაგრძნობინა, რომ ის დაუწარმოი შემოკცა, ქვეის თვალით უყურებს მის მიერ შექმნილს, შეუძლია ათამდე სხვადასხვაგვარი ვარიანტი შექმნას რომელიმე პატარა მიზანსცენის სრულსაყოფად, უარყოფს თვით რეჟისორისა და მსახიობის მიერ მოწონებული სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა - თუ დარწმუნდება, რომ შეიძლება ამ მოწონებული სპექტაკლის კიდევ უფრო ღრმა გააზრებით და ხატვანდ გადაწყვეტა... არა, ირაკლი გამრეკელი არ ინდობდა საკუთარ ნამუშევარს და განუწყვეტლივ იღვწოდა ნაწარმოების ჭეშმარიტი სრულყოფისათვის!

ნაწარმოების უმთავრესი იდეა, რეჟისორის მთანაფიქრი, მსახიობის მდგომარეობა - აი რას აქცევდა ძირითადად ყურადღებას ირაკლი გამრეკელი სპექტაკლის დეკორაციული ხორცმსხმისას, - ეს სამი მთავარი ელემენტი მას ყოველთვის თვალწინ ედგა, როცა სცენაზე მთას წარმოსახავდა, კრეისერს, ხიდს, კორიან ხეს, თუ რომელიმე სხვა საგანს.

ირაკლი გამრეკელის მრავალი ბრწყინვალე დადგმიდან, ჩემი მოსაზრების ნათელსაყოფად, ორიოდე მაგალითზე შევჩერდები.

„რღვევა“... „რღვევაში“ განსაკუთრებული როლი შეასრულა რუსთაველის თაატრის შემოქმედებამ და ირაკლი გამრეკელის როლიც განსაკუთრებულია ამ სპექტაკლის გრანდიოზულ გამარჯვებაში: პიესის ავტორისა და რეჟისორის მხარდამხარ თამამად დგას მხატვარი-დეკორატორი!

ზღვა, მეზღაუთრი, კრეისერი მდიდარ ფანტაზიას უქმნის მხატვარ-დეკორატორს; ეფექტურობისათვის შესაძლოა სხვა მხატვარს პირველ რიგში მიეშარათ ზღვის ფერებისათვის წარმოსახა მღელვარი, ან მშვიდი, დაწმენდილი, მოლივილივე ზღვის ტალღები, ჩამავალი მზის შუქით შეფერადებული ჰორიზონტი. გამრეკელი შეგნებულად არ გაჰყვა მხატვრისათვის ამ მეტად ეფექტიან და ამავე დროს იოლ გზას. იგი დიდხანს ფიქრობდა „რღვევა“-ს დეკორაციულ გაფორმებაზე, მე ვიცნობ მის მრავალ ესკიზს, იგი თანდათან ხეწდა და სრულყოფდა სპექტაკლის მაკეტს და შეუპოვარი შემოქმედებითი მრომის შედეგად უმაგალითო გამარჯვებას მიაღწია.

ყურადღების ცენტრში კრეისერი მოაქცია და არა ზღვა („ზღვის ფერები მაყურებლის ყურადღებას მიიზიდავს, ხელოს შეუძლის რეჟისორს და მსახიობს - მისი სიტყვები! და თვით კრეისერზე ისე განალაგა საგნები, რომ მთელი მოქმედების მანძილზე მაყურებლის ყურადღება მსახიობის მოქმედებაზეა მიჯნული. „რღვევაში“ ირაკლი გამრეკელმა საოცრად გაადიდა სცენა და სპექტაკლს რეკოლუციური რომანტიკის ამაღლავებელი სული მთავრა.

აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ზოგიერთ მხატვარ-დეკორატორს უფრო ენერგება სოფლის, ან ქალაქის პეიზაჟების, ან ყოფითი ელემენტების ხატვა-წარმოსახვა ირაკლი გამრეკელი კი ყოველმხრივ სრულყოფილი მხატვარი იყო. იგი საოცარი სიძლიერით აფერადებდა ბუნების სურათებს და ყოფითი ელემენტებით გადატვირთულ სპექტაკლებში აღწევდა სიძულუნდემ მისულ ეკონომიას საგნების წარმოსახვაში, - და მერე როგორი მრავალფეროვანი იყო ირაკლი გამრეკელის ყალმის ასპარეზი! „საქმის კაცი“, „თეთნ-ულდი“, „წაგმუკი“, „საჭე მარცნივ“, „განგამი“, „ანზორი“, „ოტელიო“ და ბოლოს „საპატარძლო აფიზი“.

გავისწავლოთ სურათები „ანზორიდან“, „ოტელოდან“.... ჭეშმარიტად დიდოსტატის ხილვით ჩასწვდა მხატვარი ნაწარმოებთა გმირების შინაგან მღელვარებას, თითქოს მისი სურათებიც წარმოთქვამენ მსახიობების მიერ წარმოსათქმელ ტექსტს, სპექტაკლის მხატვრული სამოსელი ხან ჩინულოვით გულწრფელია და დინჯი, ხან ახმახავით დაუდეგარი, ხან ოტელოსავით მღელვარი და თავშეკავებული, ხოლო სპექტაკლში „სამატარძლო აფიშით“ იგი წარწარია და მსუბუქი, მთელ ანსამბლთან ერთად მღერის, ცეკვავს და იღუნენს...

ჭეშმარიტად დიდოსტატი იყო ირაკლი გამრეკელი.

ირაკლი თითქმის მუდმივად თეატრში იყო, დღისით, როცა თეატრში რეპეტიციები მიდიოდა (იგი საოცარი გულსისყურით აკვირდებოდა მსახიობთა თამაშს), და საღამოობითაც - წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს (მე მას ჩვენი წარმოდგენების მუდმივ მაყურებელს ვეძახდი) და ყოველთვის ღელავდა... ღელავდა და ოცნებობდა ახალ-ახალი სპექტაკლების გაფორმებაზე...

სწორედ ამის გამო გამაოცა მისმა გამოუცხადებლობამ თეატრში და... სამწუხარო ამბავი შევიტყვე - ირაკლი მძიმე სენით გამდაროიყო ავად.

სასწრაფოდ წავედი მასთან. მეუღლემ გზა გადამიღობა - „სომ იცით, ეს სენი ადვილად გადამდებია, საშიშია მეტად - ირაკლიმ კი არ იცის რით არის ავად“...

განა შემეძლო არ შენახა ირაკლი? შევედი. საწოლშიაც ღელავდა. სწუნდა, რომ ავადმყოფობა უდროო დროს ეწვია, მას ახლა ბევრი, მეტად ბევრი სამუშაო აქვს... მაგრამ ეს მალე გაივლის, მალე ისევ მოვა თეატრში და „დღედაღამეს გაასწორებს“ დანაკლისის ასანაწაღურებლად.

არ გაუმართლდა! სულ მცირე დროში სანთელივით ჩაგვკრა ხელში დიდი მხატვარი, მეგობარი, თანამებრძოლი, ამხანაგი... მისი თვითმყოფი შემოქმედება - კი ქართულ თეატრში არასოდეს ჩაქრება.

დავით კასრაძე

1924 წელი, იანვრის მიწურული. იმვიათი შზიანი დღეები. თბილისის ცის გუმბათში მტრედების ნავარდი.

რუსთაველის სახელობის თეატრს ხალხი მისწყდომია. აუწერელი ჩოჩქოლი. მხიარული სახეები, თითქოს შზის კარნავალში ჩასაბმელად განმზადებულან ყველანი.

საყოველთაო ცნობისმოყვარეობის აცისკრება და ამაზე მეტი განცვიფრება.

ახალგაზრდა მსახიობნი რეჟისორ სანდრო ანბეტელის მეთაურობით თეატრიდან გამოჭრილან და სამხიარულო კიეინით მამნალებს ტყორცნიან მარჯვნივ და მარცხნივ...

არიან ძველი მსახიობნიც, კანტიკუნტად ლიფლიფებს მათი ლანდი, გაბუტულები იშვირებიან, ერთადერთი ვალერიან გუნიას, რომელსაც მუშტები მძაფრად დაუკუმშია და თითქოს საკრივოდ ეშაადება. მის მახლობლად ვასო აბაშიძე მარჯნის კრიალოსანს ათამაშებს და საოცარი ოპტიმისტური ღიმილით მიმართავს მას.

არაფერია, ქაჯან, ეს მხოლოდ ჩვენი თეატრის წყალდიდობაა, საგაზაფხულო ნიაღვრის მოვარდნა... დაიქუნებს... მაგრამ მალე გაივლის...

დაწმარდება... კალაპოტში ჩადგება. მეტ ნაყოფს მოგვეცემ!!... ეს ძიებაა... კოტეს ბუნებას სჩვევია ასეთ უკიდურესობათა სივრცეებში ნავარდნი.

- ჰო, მაგრამ ძველ მოჭირნახეულებს რად გვამცირებენ? ჩვენ და კამეჩები?! ახა, სცადონ ურთი, ათეული წელი მაინც ათრიონ ის ურები, რომელსაც ნახევარი საუკუნე ვეზიდებით და მაშინ ბრძანონ, რა კამეჩებიც ვყოფილავართ.

- მე კი სხვა აზრისა ვარ. ყველაზე ნათელი საბუთი, რომ საქმე არც ისეა წამდარი, როგორც პირველი შეხედვით გვეჩვენება, უკვე ხელთა გვაქვს: დანახე წელან თეატრის ფიციები კოტე მარჯანიშვილი როგორ მოწიწებით მივიდა მაკოსთან და ხელზე ვამბორა? ეს გამოდარების ნიშანია... მალე, სულ მალე ახალგაზრდათა წავთობა შენულდება.

ამ დროს თვითონ მარჯანიშვილმა გამოიხედა თეატრიდან და ახმეტელი მიიხმო თავისთან. აღტაცებული იყო კოტე, - დიდრონი თვალები უჩვეულო აღმაფრენით მარავანდებით შეჰმოსოდა.

არ ვიცი რა უთხრა ახმეტელს კოტემ, ყური ვერ მოვკარ, ის კი დავინახე, რომ ძმურად ხელკავი გაუკეთა მას და ისე შევიდნენ თეატრის შიგნით.

აქ კი, თეატრის მისადგომთან ბოხოქრობა როდი დამცნალა.

აგერ მთელი ჯგუფი ალარმისტულად განწყობილი ახალგაზრდა მახიოებისა, ერთმანეთში ირევიან, მაგრამ სათითაოდ ვცნობ აგერ ეს დავით ჩხიძეა, იგი ახლაც ისევე შედიდურად იქცევა, როგორც „ცხვრის წყარო“ კომანდორო.

მის გვერდით ბოხოქრობს ორიგინალურად გამოწყობილი შალვა დამბაშიძე, რადაც უცნაურ სამოსელში, რომლის აღდეგნა ვერ მომიხერხებია.

აგერ ვასაძე. სულ ცეკვავს, ცეკვავს როგორც ახმა „ანზორი“. თავის აულის ციხე-კომეებს რომ თავისთან ერთად აცეკვებს.

აგერ შუბლაშვილი აკაკი ხორავა, მონისლულაია მისი შუბლი, ვინ იცის რას ფიქრობს იგი, ყოველ შემთხვევაში მუშტს მაგრად კუმშავს, რომ იქვე გააქროს, ვინც კი წინ გადადგობება.

აქვია მუდამ ჩუმი, „უვანელი“ მსატვარ-დეკორატორი ირაკლი გამრეკელი, ისიც კი გამოვცნობე, ისიც დარბის, თითქოს პატრუქი უჭირავს ხელში.

...იმ დღიდან მოვუბნირე რუსთაველის თეატრში სიარულს, ვაკვირდებოდი ახალგაზრდათა გაბედულ თამაშს, პიესის მსატვრულ გაფორმებას. რა საოცარი მოვლენა აღმოვაჩინე! არასოდეს ძველ ქართულ თეატრში არ მენახა ასეთი შეთანხმება პიესის შინაარსისა და მისი დეკორაციებისა, როგორ დამავიწყდება ქართული სცენის გენიალადო მესხიშვილი, რომელსაც ერთსა და იმავე გაცვეთილსა და თვალისთვის მოსაზრებელ გაქუფულ-დაძონძილ დეკორაციებში უნდებოდა ღვთაებრივი ურიელ აკოსტას როლის შესრულება, დანის პრინცის ჰამლეტის როლის გათამაშებაც, მოლორების გაცოცხლებაც, ჰაუპტმანის დაძირულ წარმიც ჰენრიხის აწვიმებაც და უამრავ ლევან ხიშმიაშვილების პათეტიკური გრძნობების გადმოღვრაც. ის ფენომენი იყო და დეკორაციათა სიღატაკეს არ გაგრძნობინებდათ. აქ კი ყველაფერი შესატყვისი-ბუღია. ვისაც „ანზორი“ ან „ლამარა“ უნახავს სცენაზე, დამეთანხმება, რომ თვალს უალერსებდა არა მარტო შესანიშნავად შეწყობილი თამაში ახალგაზრდებისა, არამედ დეკორაციების საოცარ ჯადოსნობაც, თითქოს არტისტებთან ერთად ცეკვავდნენ ფერები, ცეკვავდნენ აულის ციხე-კომეები... მყოფების ტაში არა მარტო დამდგამს და ავტორს ეკუთვნოდა, არამედ პიესის გაფორმებულსაც. საწუთროდ ჩვენი რეცენზენტები მსატვრის მიმართ

კმაყოფილებიან მხოლოდ ერთი ტრაგარტული ფრაზით: „მხატვრული გაფორმება ხელს უწყობს პიესის მთლიანობას“. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ირაკლი გამრეკელი ჯერაც შეუსწავლელია და ელის თავის მკვლევარს.

ირაკლი გამრეკელი, მართლაც ბავშვობიდანვე დიდად იყო გატაცებული მხატვრობით, პირველ რიგში ბუნების სილამაზით იყო ხოლმე მოჯადოებული. უყვარდა მზის ამოსვლის ყურება, განსაკუთრებით დაისის მისტერიები კავკასიონის მთაგრეხილზე, რომელიც ბავშვს ისე ეჩვენებოდა, თითქმის აგერ- აგერ ის საოცარი დეკაკი ვარდისფერ ღრუბლებიდან გადმოცურდებოდა, დასტაცებდა ხელს და სივრცეში გადასტყორცნიდა. სოფელ მეჯვრისხევიში არც ერთი სახლი არ გამოირჩენია, სადაც კავკასიონის სილუეტთა ნაკვეთები არ გადმოუტანოს ან ნახშირით, ან ცარციტით. გორის სასულიერო სასწავლებელშიც და შემდეგ თბილისის სემინარიამშიც, მცოვან კრიტიკოს იპოლიტე ვართაგავს მოწმობით, თურმე ირაკლი „გაკვეთილების დროს უფრო ფერადი ფანქრებით ვარჯიშობდა. ერთხელ, ისე მომნიბლა, - შეუბნება იგი, რომ სერიოზულად ვურჩიე ირაკლის სამხატვრო სკოლაში გადასულიყო“. ეტყობოდა ყმაწილს მშობლებისათვისაც გაეხედნა, სამხატვროში გადაიყვანეთო. მშობლებს ცეცხლი მოსდებოდათ, როგორი თუ „სამხატვროში გადაგიყვანოთ? შიმშილით გინდა, რომ გადაიღრძო?“ მშობლების ასეთი პროტესტი გასაგები იქნება, თუ გაიხსენებთ, როგორ ფასდებოდა საზოგადოდ ხელოვნება და მით უმეტეს მხატვრობა. მხატვრებს ისე უყურებდნენ, როგორც ცხოველების გერებს. დიდი ნაღველი შემოაწია ირაკლის, გულში უკვდებოდა, მაგრამ მუხედავ, ბეღმა რა ჩინებულად გაუღიმა!

ერთხელ ოსკარ უაილდის „სალომეას“ გამოსცემად მას დაუკვეთეს ილუსტრაციების დახატვა. ირაკლიმ დაკვეთა ისე ჩინებულად შეასრულა, რომ თვითონ გამომცემელმა უკარანა გამოუყენა მხატვართა ტილოების გვერდით. ეს იყო 1922 წელს. გამოფენას დაესწრო პენნიკად გამოწყობილი, თმა შევერცნეოლი ერთი მოხდენილი ვაჟაკი თუმური ქუდი. იგი უმბად ირაკლის მიერ შესრულებულ ილუსტრაციების წინ შეჩერდა, მუშტრის თვალით ხარბად ახედდახედა. ამკარა იყო, რომ მას უბრალო ცნობისმოყვარეობის გარდა უფრო სხვა რამეც აინტერესებდა.

ვინაა ამ ილუსტრაციების ავტორი?

-მე გახლავართ, შენი ჭირიმე! — ირაკლი წამოენთო, თვალებად გადაიქცა, რაღაცა წინათგრძნობით სულით და გულით მიენდო უცნობს.

-შენ მე მჭირიან, შვილო!—უთხრა უცნობმა და მამაშვილური სითაზო რომ ეგრძნობინებინა, თავისი ვინაობა გააცნო.

მე კოტე მარჯანიშვილი ვარ, რეჟისორი, არ გაგიგონია ჩემი სახელი?

- ირაკლიმ მორცხვად თავი დაღუნა და რაღაცა წაილულღულა.

-უაილდის „სალომეას“ ვამზადებ რუსული თეატრისათვის. მე ვგრძნობ, რომ შენზე უკეთესად დეკორაციებს ვერავინ დამიწერს. თანახმა ხარ?

ჰო, მაგრამ... ბატონო, კოტე, მე ხომ...

-არავითარი „მაგრამ“. ლონდონის ლიტერატურული ცის ეს უმშვენიერესი ვარსკვლავი ახლა თბილისის თავზე უნდა გაავარწყინოთ.

ბევრი აღარ უდევიათ. მშაგმა გენიამ ერთხელ კიდეც შეზომა ჭაბუკის მიერ შესრულებული „სალომეას“ ილუსტრაციები, დიდრონი თვალები მოჭუტა, რამდენიმე წუთით ტკბებოდა ახალგაზრდა მხატვრის სახეების სითამამით, აღარ დაუყოვნებია და ლომის თათით პირდაპირ თეატრის რამპსთან მიავდო

იგი. მსახიობთ და ბუტაფორიის მსახურთ ისე წარუდგინა იგი, როგორც დასრულებული მხატვარ-დეკორატორი.

მამინდელი ჩვეუბის მიხედვით კოტემ ირაკლი თან გაიყოლა ქალაქგარეთ პატარა რესტორანში დასალოცავად. ეტყობოდა რესტორნის გამგე კარგად იცნობდა სტუმრის გემოვნებას, მამინვე ცალკე კაბინეტში შეიყვანა. ფაფუკი სუფრა გადაუფარა მაგიდაზე, ორიგინალურად მოურთო ველური ლამაზ-ლამაზი ყვავილებით, მოთხოვნელად ყვარლის ღვინო გააჩინა, შემდეგ მწვადი და ხაჭაპურები.

მორცხვი ჭაბუკის მოსამინაურებლად მასტრომ თავისი თუშური ქუდი დაახურა თავზე, ხოლო ასეთი სიმბოლური ხელდასმა დაბეჭდა იმით, რომ პირველად მისი სადღეგრძელოს დალოცა ინება.

ირაკლი დადნა. ზღაპარში ეგონა თავი. შემწინებული ჭროდა თვალები ისე აუფიგმინდა, როგორც კოტეს ნეკის ბეჭედზე ბრილიანტის ტენილი სხივები.

მეორე დღესვე გაჩაღდა მუშაობა.

ატელიეს მინამსგავსი კუთხე თვითონ კოტემ აღმოუჩინა და თვითონვე ხელმძღვანელობდა სასურველ ფერების შერჩევამი. გზადაგზა მასტრო ცდილობდა, რომ ჭაბუკ მხატვრისთვის ჩაენერგა მებრძოლი, დაუცხრომელი, მშფოთვარე, მაძიებელი სული, მოტრფიალე ერთადერთი ღვთაებისა, რომელსაც მშვენიერებას ეძახიან.

პირველ მგნებად ასწავლა ის, რომ დიდი გემოვნების მხატვრები არ უნდა გაურბოდნენ დეკორაციების ხატვასაო.

დღემდე ყველას ისე ჰგონია, თითქმის დეკორაციების ხატვა მხოლოდ თხუპნია მღვებავების საქმა. შემდგარი აზრია. თეატრს ნამდვილი მხატვრები სჭირია, თუნდა ისეთები, როგორიც არიან რეჟინი, თუნდ რუბენსი, დელაკრუა, რემბრანდტი... ოდესღაც დეკორაციების მაგივრობას უბრალო წარწერები ეწოდა: „ეს ტყეა, აქ იგულისხმეთ ციხედარბაზი“ და ასე შემდეგ. შემდეგში წარწერების ადგილი წილად ხვდა თხუპნია მღვებავებს. ახლა სცენის ახლოს მათ ვერ გავაკარებთ, პირდაპირ მათთანით ვერეკებით და ცვდილობთ დიდი მხატვრები ჩავუტოოთ ამ საქმეში. რა თქმა უნდა, ამასაც მაღე მივაღწევთ...

გაჩაღდა მუშაობა. არ ყოფილა ისეთი წუთი, რომ კოტემ მოწერ არ ყოფილიყოს ჭაბუკ მხატვრის შემოქმედების საოცარი წინმსვლელობისა. უნდა გენახათ, როგორ გაენარდა, როდესაც ირაკლიმ პირველი დეკორაციის მაკეტი დაამზადა ხულ შეინვარწერის სპეტაკი ვერცხლისფერი ფიფქებით, ხოლო სიდრმის ფონზე ააციმიმა ნამგალა მთვარე, რომელსაც უნდა მიმტერებოდა სალომეაში შეყვარებული სირიელი ახალგაზრდა მხედარი.

- ეს ჯერ კიდევ ის არ არის, რასაც მე ვთხოულობ, — შენიშნავს მასტრო ჭაბუკ მხატვარს, მაგ მთვარეს უნდა შემოუფარგნო ღრუბლები, როგორც ლიბანის ტევრიდან გამომშვებული ჩრდილი. პირველ შეხედვისთანავე უნდა იგრძნობოდეს, რომ ეს ლამაზი მთვარე ამ ღრუბლების მანტიით მაღე ვიღაცის საფლავად გადაიქცევა, რომ მაგისი რომანტიკული იდეალური სიმღერები სირიელ მხედრის გულში ყვავ-ყურანთა ჩხვილად გარდაიქმნება, აქეთ მომავალ იოქანანს ბედნიერების გზას კი არ გაუწათებს, არამედ ჩამქრალი მზედ გარდაიქმნება. მაშინ სალომეას ეცკასაც აზრი მიეცემა, — ეს უნდა იყოს ეცკა მარადიულ ჩრდილებში, უკანასკნელი ამოგზინვა, მიხი გულის უძღ-ურების კივილი... სალომეა მნახველს უნდა შერჩეს როგორც სამიწელი, მაგრამ უაღრესად მიუწვდომელი სილამაზე.

და ჭაბუკი მხატვარიც სულ მუშაობდა და მუშაობდა, თრთოდა, მასტროს სიტყვები თილისმურად ამოქმედებდა მის ფუნჯს.

ასევე დაამზადებინა მასტრომ ყველა მოქმედ პირისთვის საჭირო მაკეტი - კოსტიუმებისა, ვარცხნილობისა და საზოგადოდ სამკაული. მთელი სიგრძე-სიგანით დაახატვინა თვითონ სალომეა ცეკვის დროს თავისი ცნობილი შვიდფეროვანი სარტყლებით.

ახლა დამიხატე სალომეას შვიდფეროვანი სარტყელი, განაგრძობდა მასტრო, - მაგრამ ისე, რომ სალომეას თითოეულ წრის შემოვლაზე და სარტყლის შერხევაზე ალივილივდნენ ყველა ფერები... საერთოდ კი თვითონ დეკორაციამ უნდა გასწიოს ორკესტრის მაგიერობა, გვაჩვენოს ფერების ორგანო, ადამიანის სულის სადავეთა დასაჭერად, აქ უნდა იგრძნობოდეს სიზარტულიც და მწუხარებაც, სინაზიც, სიბრაღე-ულიც, მღელვარებაც, გაანჩხლებაც, ერთი სიტყვით, მღელვარე სულის ნაირ-ნაირ ემოციას თავისი გამოხატულება უნდა ერთვოდეს...

ასე შესრულებულ იქნა ჭაბუკი მხატვრის მიერ სალომეასათვის საჭირო დეკორაციების მაკეტები მასტროს კარნახით. მარჯანიშვილი ღელავდა. წამდაუწრებ მხარზე ხელის დაკვრით აგრძნობინებდა, რომ მას უსაზღვროდ მოსწონდა ირაკლის ნამუშევარი.

კარგია!.. ჩინებულაია!..

დეკორაციების მზიურმა სიმფონიამ ფარდის ანდისთანავე მოხიზლა მაყურებლები. ტაშმა იგრიალა. და ეს ტაში შეუწყვეტელ აკომპანემენტად მოსდევდა პიესას დასასრულამდე. განსაკუთრებით მომხიზვლელი იყო სალომეას ცეკვა. სარტყელი რომ შეირჩა და ფერები ანაპერწყლდა, ისეთი მთაბეჭდილება შეიქნა, თითქოს ცისარტყელა შარავანდედად ადგებოდა მთელ სპექტაკლს. ასევე საოცნებო სურათი იყო იოჰანანას დაღუპვის შემდეგ ჰეროდეს მხედრების აჯანყება, როდესაც სინგურის ხსნარში ამოვლებულ მუშებისა და ფარების ტყე აღმართეს სალომეას ჩასაქოლად.

...რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმს თითქმის მთლიანად შემონახული აქვს ირაკლი გამრეკელის მიერ შესრულებული დეკორაციების მაკეტები, მათ მნახველს განსაკუთრებული სათვალე სჭირია, რომ ფერწერის ორგანამ და მზიურობამ თვალის ბაიები არ დაუშრიტოს. აქ ყველა მიმართულებას მოუყრია თავი, აქ თქვენ ნახავთ მყარ რეალისტურ სკოლასაც, შემარტყნეთა უპრინციპობის გაპრინციპებასაც, თუმცა ისე შენიღბულად, თითქოს შხამიანი გველი გზიბლავთ თავისი ქერქის სილამაზით. ირაკლის თვალს ახასიათებდა ფორმისა და პროპორციის საუცხოო ცოდნა, მის გრძნულ ხელს ემარჯვებოდა ფერადების ნაირ-ნაირი ტონალობა, ამ მხრივ "ლამარა" ფერწერის ნამდვილი სიმფონია, ასევე "თეთნულდი", ანზორი", "იწ ტირანოს" და ბოლოს "ოტელო", არა მარტო როგორც ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების უმაღლესი შექვერვალი, არამედ მთლიანად როგორც რუსთაველის სახ. თეატრის დადგამათა მორის უბრწყინვალესი მონუმენტური ძეგლი.

აღსანიშნავია, რომ ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებულმა დეკორაციების მაკეტებმა დიდი ხანია ბილიკი დაჰქნეს არა მარტო მოსკოვის გულში, არამედ შორეულ ქვეყნებში, როგორცაა საფრანგეთი, ამერიკა, იტალია... მსოფლიო მხატვართა გამოფენებში მას მუდამ საპატიო ადგილი ეკავა ხოლმე.

ჩვენს თეატრებს მისი სპექტაკლების მაკეტები შერჩებათ როგორც ჩვენს თეატრის აღმავლობის ბრწყინვალე დოკუმენტები.

სერგო კლდიაშვილი

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დაშვარების პირველი წლები იყო. ჩვენი მხატვრები შემოქმედებით აქტივობას იჩენდნენ და მათი სურათების გამოფენაც ხშირად ეწყობოდა. ეს უჩვეულო მოვლენა იყო ჩვენში და ხალხიც დიდი ხალხით და ინტერესით ესწრებოდა ამ გამოფენებს. სახელგანთქმულ ოსტატების გ. გაბაშვილის, მ. თოიძის, ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის და სხვათა გვერდით გამოჩნდნენ ახალი ნიჭიერი ძალები. მათ ახალი ნაკადი შეჰქონდათ მხატვრობაში და საზოგადოება ცხოველ ინტერესს იჩენდა და ფინანსლად ადევენებდა თვალყურს მათი შემოქმედების განვითარებას.

ამ ახალგაზრდებში თვალსაჩინო ძალას წარმოადგენდა ირაკლი გამრეკელი. ირაკლი გამრეკელის სახელი, როგორც მხატვრის, ჩემთვის ცნობილი იყო ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ ის თეატრში მუშაობას დაიწყებდა. იმ დროს ირაკლის პირადად არ ვიცნობდი, მისი სურათებით კი დაინტერესებული ვიყავი.

სამხატვრო გალერეაში გამოფენას ვათვალიერებ. ჩემი ყურადღება ერთმა სურათმა მიიპყრო. შეჯერდი და ვუცქერი. სურათი წარმოადგენს ჩემი მეგობარი პოეტის ტიციან ტაბიძის პორტრეტს. უცბადვე ისე მეჩვენა, რომ ტიციანის მთელი თავისებურება, როგორც პოეტის და ადამიანის, დაჭერილი და გადმოცემული ჰქონდა მხატვარს. ხატვის მანერით უმაღლე ვიცანი, ვის ეკუთვნოდა სურათი.

- ძალიან მომწონს! — ვუბნები ამხანაგს, რომელთანაც ერთად სურათის წინ ვდგავარ. დიდხანს ვუცქერე და ბოლოს კიდევ უფრო ხმამაღლა ვთქვი: — ძალიან მომწონს. ნამდვილად ნიჭიერი კაცია ეს გამრეკელი!

ჩემ ახლოს ორიოდე ნაბიჯის სიმორეზე, რამდენიმე უცნობი მოქალაქე დგას. ისინი ჩუმად ბაახობენ. უცერად ამ ჯგუფიდან ნაბიჯი გადმოდგა, ვიღაც კარგად ჩაცემულმა, ლამაზი სახის ქერათმიანმა ახალგაზრდამ და მომმართა:

რა მოგწონათ ამ სურათში?

- ჩვეულებრივი ტონით რომ ეკითხა, ცხადია, წრდილობიანად ვუპასუხებდი, მაგრამ მის სიტყვებში ერთგვარი დაცინვის კილო მომჩვენა, უცმაყოფილოდ გადავხედე და პასუხის მიცემა ზედმეტად ჩავთვალე.

- მე კი გონია, რომ... - განაგრძო ქერათმიანმა, მაგრამ წინადადება არ დამთავრა და ისევ შემეკითხა: — არა, მართლა აგრე მოგწონთ?

კიდევ ირონია? თავხედა ვიღაც. არ ვიცნობ, არ მიცნობს და ასე მეთამაშება. ირონია მე მკითხოს, როგორიც უნდა!

დავაპირე კალაპოტში ჩამეყენებინა, მაგრამ თავი შევიმაგრე და ჭკუის დამრიგებელი ტონით ვუთხარი:

- რას ჩამაცივდი, ჩემო ძაო? ვგრძნობ, არ მოგწონთ სურათი, ასეა ზომ? ეგ თქვენი გეგმვების საქმეა და არავითარი სურვილი არ მაქვს შეგედავოთ.

- რატომ გეწყინათ? - მაინც არ მშორდება უცნობი. - მე გავიგონე, რომ თქვენ მოგეწონათ და რადგან მე უარყოფითი შეხედულება მაქვს ამ სურათზე, მიწდა გთხოვოთ, ამიხსნათ, რა არის აქ კარგი? იქნებ მე მართლაც შემცდარი ვარ და თქვენ კი გადამაჯერებთ.

რა თქმა უნდა, ამას მეუბნებოდა ადამიანი, რომელიც ვერ გრძნობს სურათის ორიგინალობას, მხატვრის მანერას, მის თავისებურებას, ასეთ კაცს რამდენიც არ უნდა უჩირონ, ვერაფერს გააგებინებ. სურათი მათემატიკური ამოცანა არ არის, რომ აუხსნა და თვალი აუხილო.

ზურგი შევაქციე, ხელი ჩავიქნიე და წასვლა დავაპირე ნაწყენმა, რომ სასიამოვნო წუთები ჩამეშამა.

უეცრად მან შკლაში ხელი გამიყარა:

ამხანაგო სერგო, შევრიგდეთ, მეუბნება გაღიშებული სახით. ძალიან მიხარია, რომ მოგეწონათ. ეს სურათი ჩემია, მე ირაკლი გამრეკელი ვარ!

ადვილად წარმოიდგენთ, რომ ჩემი წყენა სიხარულად იქცა. იმ დღიდან ჩვენი მეგობრობაც დაიწყო.

რამდენიმე ხნის შემდეგ დაარსდა სამხატვრო-სალიტერატურო ჟურნალი „გრდემლი“. ჟურნალში სამუშაოდ მოვიწვიეთ ირაკლი გამრეკელიც. მისმა გრაფიკულმა ნახატებმა თავიდანვე განსაკუთრებული სახე მისცა ჟურნალს და სიახლე შეიტანა მასში, ძალიან ნაყოფიერად მუშაობდა გამრეკელი ჟურნალში, მაგრამ დიდხანს არ დარჩენილა აქ, რადგან თეატრმა გაიტაცა. აქ ახალი ხანა დაიწყო მის შემოქმედებაში. რუსთაველის თეატრის ისტორია მჭიდროდ არის დაკავშირებული ირაკლი გამრეკელის სახელთან. გადამეტებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ რუსთაველის თეატრის სახის გამოკვეთამ დიდი როლი შეასრულა გამრეკელმა, როგორც მხატვარმა. მისი დეკორაციები ჩვეულებრივი ფონი კი არ იყო ამა თუ იმ პიესის, არამედ ორგანული ნაწილი სპექტაკლის, მისი ნერვი, მისი ცოცხალი გულის ფუტკვა. მისი დეკორაციები ხანდახან რიტმსაც კი უკარნახებდნენ სპექტაკლს.

მეხსიერებაში ჩამოჩა ერთი ფაქტი: „ანზორს“ ვუცქერ. ჩემს გვერდით ზის ვიღაც მოქანდაკე, არა ქართველი. დამთავრდა მეორე მოქმედება, სცენა აულში. ჩემი მეზობელი, რომელსაც აქცენტით ვატყობ პოლონელი უნდა იყოს, მღელვარებით მეუბნება:

- არა ეს ჩვეულებრივი დეკორაციები არაა. მე მას ისევე განვიცდი, როგორც ცოცხალ არტისტს. ისინი განუყოფელია ერთმანეთისაგან. თუ დააკვირდით, ეს დეკორაციები თქვენ თვალწინ იცვლის თავის სახეს, გარდაიქმნება ზოლმე. სულ სხვა იყო ის, როცა ფარდა აიხდა და აული გამოჩნდა და სულ სხვა, როცა შეამზოხე ხალხით აივსო. აულის დეკორაციებიც რიტმშია და ცოცხალი ადამიანებისთვის აღლუკებული. ჯადოქარი ხელოვანია მისი შემქმნელი.

ირაკლი გამრეკელი მუდამ ახლის ძიებაში იყო. დიდად ნიჭიერსა და განათლებულს, არასოდეს არ აკმაყოფილებდა განვლილი, უკვე მიღწეული. მისმა უდროო სიკვდილმა მრავალი ოცნებაც თან წაიღო.

ნიკოლოზ კრავეიშვილი

1931 წლის სექტემბერში პირველად შევხვდი და გავეცანი ირაკლი გამრეკელს რუსთაველის სახელობის თეატრში, როდესაც ა. ვ. ახმეტელმა თეატრში მომიწვია. მისი პირველი სიტყვა ჩემთან შეხვედრისას იყო - ირაკლის, ირაკლის შეახვედრეთ, გააცანით და თუ ესენი ერთმანეთს გაუგებენ, საქმეც გაიჩარებაო. ეს თქვა და პ. კანდელაკი გამიძღვა წინ. ამიყვანა მაღლა ქანდარაზე, სამაკეტო ოთახში, სადაც განსვენებული ირაკლი შალვა დადიანის პიესის „თეთნულდის“ მაკეტზე მუშაობდა. შეხვედრისთანავე მან გამაცნო მაკეტი, რომელიც ძირითადად შვიდი მაღალი სვანური კოშკისა და მოძრავი მოედნებისაგან შედგებოდა. გამაცნო თუ როგორ ფიქრობდა ამ კოშკების მოძრაობის საშუალებით, სხვადასხვა სურათების

მიღებას. იყო მომენტი, როდესაც შვიდი კომკი ერთმანეთზე აწყობილი საზოგადოების თვალწინ მექანიკური მოძრაობის საშუალებით მარჯვნივ და მარცხნივ მიდიოდა, შუაში იზლებოდა დაზგა მოედანი, ამ დროს მეორე სცენა, რომელიც კომკებ სმუა იყო მიმალული და თეთრ-უღლის მითის კალთას წარმოადგენდა. შემოწვევლად ერთსა და იმავე დროს სცენით წინ მოიწევდა და უერთდებოდა სცენის წინა ძირითად მოედანს. როდესაც ამას გადმოგვმდა ირაკლი, ისეთი გატაცებითა და დამაჯერებელი ტონით მიხსნიდა, თითქოს მეუბნებოდა აი, ყოველივე ჩემ ჩანაფიქრში, გვერდში ამომიდები და გააკეთოთ ეს საინტერესო წარმოდგენაო. მართალი მოგახსენოთ საბოლოოდ მე თეატრის მუშაობაში ჩაბმა გადაწყვეტილი არ მქონდა, მაგრამ მისმა გულწრფელმა განცხადებამ იმდენად მომხიზლა და მომაჯადოვა, რომ თავი დადგმის მონაწილედ ვიგრძენი და მეორე დღესვე ჩავები მუშაობაში. ავიღე მაკეტი, შევადგინე გენერალური გეგმა, შემდეგ სამუშაო ნახაზები და წარვუდგინე „დეურუჯის“ კორპორაციას, სამუშაო გეგმა და ნახაზები მათ ძალზე მომიწონეს. თეატრში იმანად ნახაზები რა იყო არც კი იცოდნენ. ამრიგად პირველი გამოცდა თეატრში ბრწყინვალედ ჩავატარე ირაკლის უშუალო დახმარებით. საზოგადოების ნაწილს უთუოდ ახსოვს პიესა „თეთრ-უღდი“ მაღალი სცანური კომპებით; როგორ იზლებოდნენ ისინი მაყურებელთა თვალწინ, როგორ გედებივით დაცურავდნენ თეთრ-უღდის მწვერვალის წინ.

მეორე ჩვენი მუშაობა პიესა „ანზორის“ დეკორაციების მაკეტები იყო. „ანზორი“ ვისაც უნახავს, დამეთანხმება, რომ რუსთაველის თეატრის საუკეთესო წარმოდგენა იყო, მხოლოდ ტექნიკურად პირველი წარმოდგენები ძალზე უსუსურად იყო გაკეთებული. მეორე მოქმედებიდან მესამეზე გადასვლას მთელი საათი უნდებოდნენ, ეს არანორმალური ანტრაქტები პიესას ასამარებდა. ერთ დღეს ირაკლი მეუბნება: - კოლია, მოდი ამ მეორე ამოცანის გადაწყვეტაშიც დაგვეხმარე და თუ ამასაც გავაკეთებთ, მეტი გამოცდა არ დაგჭირდებაო. მისთვის ჩვეული აღტაცებით გამაწნო თუ რა უშლიდა ხელს სპექტაკლის ნორმალურ მსვლელობას და რისი გაკეთება უნდოდა მას. რა თქმა უნდა, ამასაც ხალხით მოვიკიდე ხელი და პიესა იქამდე მივიყვანეთ, რომ ბოლოს დამის პირველი საათის ნაცვლად 10 საათსა და 30 წუთზე თავდებოდა. ამის შემდეგ გავაკეთეთ „ქართა ქალაქი“, „საქმიანი კაცი“, „ინ ტირანოსი“, „ლამარა“, „სალტე“, „განგაში“, „გიორგი სააკაძე“, „არხენა“, „ოტელო“ და სხვ.

ერთხელ ირაკლის დაავალეს დასამშლეი ტრიბუნის ესკიზის დამზადება. ეს ესკიზი ჩვეულებრივ მოხდენილად გააკეთა. მისი აშენება მიანდევს სცენის მემანქანე მაისურაქს. ერთი კვირა ეწვალა ირაკლი და ბოლოს, როდესაც საქმეს წინსვლა არ ეშწოდა, აღეოვებული თეატრში მოვარდა და შემომჩივლა: - კოლია, ვიძლებები. ტრიბუნის აშენება მაისურაქს მიანდევს, უკვე ერთი კვირაა ეწვალობთ და არა გამოდის რა. თუ ძმა ხარ დამხმარეო. მე რა თქმა უნდა, უარი ვერ ვუთხარი და საქმეც გავაკეთეთ. ეს ტრიბუნა, რომელიც იდგმებოდა პიონერთა სასახლის წინ, რამდენიმე წლის მანძილზე ემსახურებოდა საბჭოთა დღესასწაულებს.

ასეთი სამუშაო არა ერთი და ორი გაგვიკეთებია ერთად. ვაკეთებდით დეკორაციებს „დეკაში“, სანიტარულ კულტურის თეატრში და სხვ.

ირაკლი გამოგონებული იყო. მას ხევრი საინტერესო სიახლე და უჩვეულო ხერხები აქვს შეტანილი თავის ნამუშევარში.

უკანასკნელად ირაკლი 1943 წლის 2 მაისს ვნახე. ცუდ ხასიათზე იყო. მითხრა: -ძმა მყავს ავად და მგონი მეც ავად უნდა ვიყვეო. ეს იყო მისი უკანასკნელი დღე თეატრში. მას შემდეგ ირაკლი ცოცხალი თეატრში აღარავის უნახავს.

ყველა ღირსებათა შორის ირაკლი გამრეკელს ერთი კარგი ღირსშესანიშნავი ჩვეულებაც ჰქონდა. ირაკლი თავის წარმოდგენებს არასოდეს არ გააცდენდა ხოლმე. სადამოთი, სანამ კონსტრუქციები დაიდგებოდა, აუცილებლად შეამოწმებდა, შემდეგ გამანათებელთან ერთად ნათურების დაყენებას შეამოწმებდა და ბოლოს მსახიობებსაც დახედავდა ხოლმე. ამრიგად ირაკლი უყურადღებოდ არ ტოვებდა არც ერთ წარმოდგენას, მაგრამ განა მართო თავის სპექტაკლებს ეპყრობოდა ასეთი მზრუნველობით? იგი სხვა მხატვრების მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებსაც არ აკლებდა მზრუნველობას.

ირაკლი გამრეკელმა თავისი მუშაობის ეტაპზე არა ერთი და ორი მხატვარი გამოიყვანა ასპარეზზე, მათ შორის ამჟამად ცნობილი მხატვრები დ. თავაძე და ს. ქობულაძე.

ივანე მელიქსეტოვი

პირველად ირაკლი გამრეკელი და მისი მხატვრობა ვნახე 1922 წელს ამიერკავკასიის მხატვრების გამოფენაზე. მე იმ დროს რუსულ თეატრში ვმუშაობდი მხატვრად, სადაც საქართველოში სახელგანთქმული რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი იყო მთავარ რეჟისორად მოწვეული. ერთ მშვენიერ დღეს თეატრში ირ. გამრეკელი მოვიდა, თურმე კოტე მარჯანიშვილის დაუთვალე იერებია გამოფენა, აღტაცებულა ახალგაზრდა მხატვრით და მოუწვევია მხატვრად ოსკარ უაილდის „სალომეას“ დასადგმელად.

შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი მიწვეულ იქნა ქართულ დრამატულ თეატრში, მან ირ. გამრეკელი თან მოიყვანა და მთავარ მხატვრად დანიშნა, ხოლო მე მის თანამემწედ, ტექნიკურ შემსრულებლად მომიწვია. გაიმალა გრანდიოზული მუშაობა. დადგა საკითხი დეკორაციული ესკიზების მაკეტის შესახებ, რომლის შესრულებას მე მოვკიდე ხელი. კოტე მარჯანიშვილმა ირაკლი გამრეკელთან ერთად დაიწყო მუშაობა „ჰამლეტზე“, „მპიგელუმენზე“, „მეფე ლირზე“ და მთელ რიგ დიდ დადგმებზე. ყოველ დადგმისათვის ირაკლის ესკიზების მიხედვით კეთდებოდა მთელი რიგი მაკეტებისა, რომელიც ყოველ მხრივ ხელს უწყობდა როგორც რეჟისორის, ისე მხატვრის ფანტაზიის განხორციელებას.

1925 წელს თეატრს სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი სანდრო ანშეტელი. თეატრმა დაიწყო გლებოვის „ზაგმუკზე“ მუშაობა. ავაგეთ მაკეტი, რომელიც წარმოადგენდა ასურეთ-ბაბილონის ქალაქს კონსტრუქციებში. სანდრო ანშეტელი და ირაკლი გამრეკელი საათობით ისხდნენ სახელოსნოში ამ კონსტრუქციასთან და მსჯელობდნენ სპექტაკლის გადაწყვეტაზე, მიზანსცენებზე და მსახიობების განაწილებაზე. აქ ფართოდ იმუშაობდა ირ. გამრეკელის ჯარი და ფანტაზია, რომელიც ხელს უწყობდა რეჟისორულ ჩანაფიქრს. მაკეტის გარშემო დიდი სიყვარულით მუშაობდნენ რეჟისორი და მხატვარი ისეთ გრანდიოზულ დადგმებზე, როგორიც იყო „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“, „თეთრული“, „ინ ტირანოსი“ და სხვ.

თეატრში ირ. გამრეკელის ინიციატივით და ხელმძღვანელობით, პირველად ქართულ თეატრში, ჩამოყალიბდა ერთ-ერთი საუკეთესო საბჭოთა კავშირში სამხატვრო, სადღერგლო, სამკერვალო, სამონტაჟო სახელოსნოები. ირ. გამრეკელი წამდვილი პროფესიონალი მხატვარ-დეკორატორი იყო და მისი დეკორაციები ყოველთვის ტექნიკურად დიდი ოსტატობით იყო შესრულებული. ირ. გამრეკელის ესკიზების მიხედვით შესრულებული მაკეტები გამოფენაზე გაიგზავნა - მოსკოვში, ლენინგრადში, ნიუ-იორკში და პარიზში. ირ. გამრეკელი დიდის წვლილით იყო აღჭურვილი ჩემს მიმართ და სრულ დამოუკიდებლობას მაძლევდა მუშაობაში. ათასზე მეტი მაკეტი შევასრულე მასთან ხანგრძლივი მუშაობის განმავლობაში და მის სიფიცხლის უკანასკნელ დღემდე დიდი სიყვარულით ვმუშაობდი თეატრალურ დეკორაციულ ხელოვნების ამ გამოჩენილ, ნიჭიერ ფუძემდებელთან.

მარი მოღვაწეობა

როდესაც ვიგონებ ყველა იმ მოღვაწედ, იქნება ის მსახიობი, რეჟისორი თუ მხატვარი, რომელთაც მე ვიგნობდი პირადად, მათგან ერთ-ერთ ყველაზე ნათელ სახეს წარმოადგენს ირაკლი გამრეკელი. ჯერ კიდევ 1923 წელს, როდესაც არც კი ვიგნობდი მას, ვესწრებოდი სპექტაკლებს რუსთაველის სახ. თეატრში. მანამდე მე არ მქონია საშუალება მენახა ასე სრულყოფილად გაფორმებული სპექტაკლები.

ჯერ კიდევ ჩემი მოწაფეობის წლებში ქ. ალექსანდრეპოლში, (ახლანდელი ლენინაკანი) ვესწრებოდი სპექტაკლებს სომხეთის სცენის დიდი მსახიობების მონაწილეობითაც კი. შეჩვეული ვიყავი ერთი და იგივე დეკორაციების ყურებას ყოველ სპექტაკლში. თეატრის დეკორაციული ფონდი იყო მეტისმეტად დარიბი. სპექტაკლების გაფორმება ხდებოდა სტანდარტულად, პრიმიტიულად. ოთახის, სახალის, საქნის, კლდის, ბაღის, კოშკის საჭიროების შემთხვევაში, ყოველთვის იყო ხოლომე გამოყენებული ერთი და იგივე დეკორაციები.

ჩემი სცენური მოღვაწეობის დასაწყისი დაემთხვა სომხეთში საბჭოთა წყობილების დამყარებას, რასაც ჩქარა თან მოჰყვა ყოველივე ამის შეცვლა. მაგრამ მე უკვე ამ დროისათვის ჩამოვედი თბილისში სამუშაოდ. აქედან უკვე გასაგებია ჩემი აღფრთოვანება და გაკვირვება, რაც გამოწვეული იყო რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლებით და კერძოდ ირ. გამრეკელის გაფორმებებით. „ჰამლეტი“, „ინტერესთა თამაში“, ყველაფერი ეს იყო ახალი და შესანიშნავი. სადღა იყო ჩემთვის ნაცნობი დეკორაციები? ვტოვებ რა სპეციალისტების უფლებებში გაერკვიონ მხატვრების შემოქმედების ძიებებსა და მიმდინარეობებში, მინდა ვილაპარაკო ჩემს უშუალო მთაბეჭდილობებზე. ფარდის ახდისას, პირველი, რაც მანვცივრებდა, ეს იყო გაფორმება, შემდეგ სპექტაკლის რიტმი და ბრწყინვალე თამაში მსახიობებისა. შემდეგში მე გავნდი გულმოდგინე მასურებული ამ თეატრისა. სულ რამდენიმე პიესის ნახვა მოვაწარმი ამ თეატრში, როდესაც გადაწყდა, რომ თბილისის სომხური თეატრის სცენაზე მორიგი სპექტაკლი „ვენეციელი ვაჭარი“ უნდა გაეფორმებინა ირაკლი გამრეკელს. ეს იყო 1927 წელს. პრემიერა წავიდა 7 დეკემბერს. სპექტაკლი დადგა არკადი ბურდუალიანმა. რა დასანანია, რომ არ დარჩა ამ სპექტაკლის ესკიზები მაინც. აი კიდევ მეორე ნამუშევარი ირ. გამრეკელისა

სომხური დრამის თეატრში: „სალომეა“ ოსკარ უაილდის. დადგა სპექტაკლი არკადი ბურდეჯალიანმა. პრემიერა შედგა 18 იანვარს 1928 წელს. ირ. გამრეკელის მონაწილეობა ჩვენი სპექტაკლების შექმნაში გვალფრთოვანებდა ჩვენ და ამან პროვა თავის გამოხატულება, ჩვენი მორიგი პიესის „სასამართლოს“ ბრწყინვალე გაფორმებაში. პიესას დგამდა ისევ არ. ბურდეჯალიანი, როგორც ჩანს, ამ ორმა ხელოვანმა იპოვეს ბევრი რამ საერთო სცენური ხელოვნების საკითხებში. პიესაში მოქმედება წარმოებდა ამიერკავკასიაში, სომხეთის ერთ-ერთ სოფელში, ოქტომბრის დღეებში. პიესა პირველად დაიდგა 1930 წლის 12 მარტს და დიდ დარბაზში წაიკითხა ჰქონდა. უდავოა, რომ ამას ხელს უწყობდა ირ. გამრეკელის ნამუშევარიც. მხატვრის დიპაზონი ერთხელ კიდევ შემოწმდა ამ გაფორმებითაც.

დავ-ბურუნდეთ რუსთაველის სახელობის თეატრს, სადაც მიმდინარეობდა მისი ძირითადი მუშაობა, სადაც ფეხს იმაგრებდა და ვითარდებოდა მისი ნიჭი. ერთი მეორეს მიჰყვებოდა გამრეკელის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები: „რღვევა“, „არსენა“, „ანზორი“, „ყაჩაღები“ და ბოლოს დეკორაციული ხელოვნების შედეგად „ოტელო“ და სხვ. ყველა ეს სპექტაკლი გასაოცარ მთაბჭედობას ტოვებდა.

1937 წ. წილად მზვდა ბედნიერება ახლოს გამეცნო იგი, მე საცხოვრებლად გადავედი იმ სახლში, უფრო სწორედ იმ ბინაში, რომელიც ეკავა მას მისი მეუღლეთ-ერთი. ძალიან ჩქარა დავრწმუნდი მის განსაკუთრებულ მომხიბვლელობაში. იგი იყო საოცრად თავმდაბალი და უბრალო ხასიათის. ადვილად დამყარდა ჩვენს შორის კეთილმეზობლური დამოკიდებულება. მისი ხასიათის უბრალოება უჩვეულოდ იყო შერწყმული მის დიდ ცოდნასთან.

მოულოდნელი იყო მისი სიკვდილი. ჩვენ ჯერ კიდევ სახსევით არ გვქონდა შეგნებული მისი ავადმყოფობის სერიოზულობა, რომ იგი უკვე აღარ იყო.

ეჭვი არ არის, რომ მხატვართა ახალგაზრდა თაობები შეისწავლიან ირ. გამრეკელის უზარმაზარ მემკვიდრეობას, რაც იქნება მადლობის გრძნობის გამოხატვა მისი კეთილშობილური შემოქმედებისადმი.

ვიქტორ ნინიძე

ირაკლი გამრეკელი!

რაოდენ ძვირფასია ეს სახელი ქართული თეატრის მუშაკებისათვის, რამდენი ძვირფასი მოგონების აღმძვრელია იგი ყველა ჩვენთაგანისათვის...

მაგრამ ეს მოგონებანი პირველ რიგში დაკავშირებულია იმ დიდ ღვაწლსა და დამსახურებასთან, რომელიც ირაკლი გამრეკელს, როგორც მაღალნიჭიერ თეატრალურ მხატვარს, მიუძღვის რუსთაველის თეატრის აღორძინების საქმეში.

რუსთაველის თეატრის არსებობის ისტორიაში აღორძინების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეტაპად ითვლება ის პერიოდი, როდესაც თეატრს სათავეში ედგა გამოჩენილი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი.

ამ პერიოდში განხორციელებული ისეთი მონუმენტური დადგმები, როგორიც იყო „რღვევა“, „ყაჩაღები“, „ანზორი“ და მრავალი სხვა, დარჩებიან ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები და ამ სპექტაკლების ერთ-ერთი ავტორთაგანია - ირაკლი გამრეკელი.

კადნიერება იქნებოდა ჩემის მხრივ ამ რამდენიმე სტრიქონიან მოგონებებში გაწეწვას ირაკლის შემოქმედების განხილვა. ჩემის აზრით მის მიერ გაფორმებული თითოეული სპექტაკლი ცალკე უნდა იქნას გარჩეული და შესწავლილი.

როდესაც ირაკლის შესანება ლაპარაკი, ვალდებულად ვთვლი თავს მოვიყვანო ერთი მეტად დამახასიათებელი მაგალითი მისი მოღვაწეობიდან.

ეს იყო 1932-33 წლების სათეატრო სეზონში, თბილისის ქალაქის სანკულტურის ქართული თეატრი 4-5 წელს ითვლიდა თავის დაარსებიდან. თეატრს არ გააჩნდა თავისი კუთხე, არ გააჩნდა სათანადო ფინანსური ბაზა. მოძრავი თეატრის პირობებში ვმუშაობდით. ვმსახურებოდით საქართველოს რაიონებს და აგრეთვე წარმოდგენებს ვდგამდით თბილისის მუშათა კლუბებში.

რუსთაველის თეატრის კოლექტივი ახლო ურთიერთობაში იყო ჩვენს პატარა თეატრთან, და თეატრის ხელმძღვანელი სანდრო ახმეტელი ყოველმხრივ გვეხმარებოდა. ჩემთან დღემდე ინახება მისი ხელით შედგენილი წლიური ხარჯთაღრიცხვა ჩვენი თეატრისა, თამარ წულუკიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, გიორგი დავითაშვილი, დიმიტრი მგავია და სხვები ხშირად ნახულობდნენ ჩვენს სპექტაკლებს.

სანდრო ახმეტელთან ერთად ირაკლი გამრეკელმა ნახა ჩვენი სპექტაკლები. წახალისების მიზნით ნამუშევარი მოგვიწონეს, მეგობრულ მითითებებს და რჩევა-დარიგებებს გვაძლევდნენ, გვამხნევებდნენ. აკადემიური თეატრის წამყვანი მახინჯების და ხელმძღვანელების წახალისება გვამხნევებდა, მუშაობის სტიმულს გვიქმნიდა.

რეპერტუარში, სხვა პიესათა შორის, შეტანილი გვეყონდა დალის პიესა „მთვრალი წრე“. შტატში მხატვარი არ გვყავდა და ცალკეული დადგმების გაფორმებაზე ვიწვევდით მხატვრებს. ერთ-ერთი შეხვედრის დროს ირაკლის ხუმრობით ვუთხარი: „რა იქნება იკადრო და დალის პიესა „მთვრალი წრე“ გაგვიფორმო, ამით ჩვენი თეატრის „მარკა“ აიწვეს-მეთქი“... იგი სიამოვნებით დამეთანხმა, წაიღო პიესა გასაცნობად და ცოტა ხნის შემდეგ მისთვის ჩვეული გემოვნებით, ჩვენი შესაძლებლობის გათვალისწინებით, ჩვენი მუშაობის ტექნიკური პირობების შესაფერისად გაგვიფორმა ეს სპექტაკლი, თავისივე თანაშემწეს დახატვინა დეკორაციები, დაგვესწრო როგორც რეპეტიციანზე, აგრეთვე პრემიერაზე.

როდესაც გასამრჯელო შევთავაზე, ასე მიპასუხა:

„ამ დადგმის უსასყიდლო გაფორმებით ჩემს პატარა წვლილს შევიტან ამ ახალი თეატრის მომავალში. მაგრამ არ იფიქრო. რომ ამას ჩვენი პირადი კარგი ნაცნობობისათვის ვაკეთებდეთ. ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია ყოველ ახალ თეატრალურ წამოწყებას ხელი შევეწყო და მხარი დავუჭირო, რითაც კი შემიძლიათ. თქვენი ახალი თეატრიც საჭირო, სასარგებლო და საღ ნიადაგზე მდგომ საქმედ მიმაჩნია და რა გამიჭირდა ისეთი, რომ თქვენს, ისედაც უმნიშვნელო ბიუჯეტს, კიდევ რაიმე მოვაკლოო“...

დიდ შემოქმედებით ნიჭთან ერთად, დაუშრეტელი ენერგიის მქონე დაუღალავი მშრომელი, გულისხმიერი, თავმდაბალი და ქართული თეატრის დიდი პატიოტი - ასე ახლავს ირაკლი გამრეკელი ყველას, ვინც კი მას იცნობდა. ასევე დარჩება იგი მუდამ ჩვენს მოგონებაში.

კირილე ზდანევიჩი

მე გავიცანი ირაკლი გამრეკელი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღეებში. რამდენიმე მხატვარმა დაავიწყეთ მუშაობა საქედესის აგიტაციისა და პროპაგანდის განყოფილებაში გამრეკელმა მიატოვა უნივერსიტეტი (მე-4 კურსი სამედიცინო ფაკულტეტისა) და მთლიანად თავის საყვარელ საქმეს - ფერწერას და გრაფიკას მოჰკიდა ხელი.

1921 წლის შემოდგომაზე მოეწყო მხატვართა სურათების გამოფენა. გამოფენაზე გამრეკელმა გამოიტანა აკვარულით შესრულებული ნაწარმოებები, რომლითაც დიდად მოიხიბლა კ. მარჯანიშვილი და დიდმა რეჟისორმა მამინე გამოიყნო მხატვარში ჩინებული, თვითმყოფი ტალანტი დეკორატორისა. მან დაავალა ირაკლის გაფორმებისა სპექტაკლი „სალომეა“. არაჩვეულებრივი ოსტატობით შესრულებულმა ნამუშევარმა დიდი მოწონება დაიმსახურა და ამ დღიდან კოტე მარჯანიშვილი რუსთაველის სახელობის თეატრში მხოლოდ ირაკლი გამრეკელთან მუშაობდა. ირაკლის ყველა ნამუშევარ ხასიათდება თავისებური სიახლით, განსაკუთრებული ხასრი ხელით, გადაწყვეტაში გამბედაობით, მკვეთრი საღებავებით. ორიგინალურად და დიდი ძალით აზოროცილებდა ირაკლი თავის შთანაფიქრს. მის მიერ მოფიქრებული გადაწყვეტა გაფორმებისა, ყოველთვის წარმოადგენდა სპექტაკლის საფუძველს. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციები იყო არა მხოლოდ ლამაზი და მახვილგონივრული, არამედ ამასთან მხატვარი ბრწყინვალედ ხსნიდა ავტორის შთანაფიქრს და ეხმარებოდა მსახიობთა როლების სრულყოფილად განხორციელებას. მსახიობი არ იკარგებოდა მდიდრულად გადატვირთულ დეკორაციებს შორს და „არც ღამის წყვდიადში“. შესანიშნავი მხატვარი აგრეთვე საუბნო მეგობარი, აშანავი და კეთილი ადამიანი იყო. იგი იყო საინტერესო თანამოსაუბრე, ამეღვანებდა ფართო ჰუმანურობას შეხედულებებში, დაუშრეტელ რწმენას კაცობრიობის საუკეთესო მომავლისა.

ოპტიმიზმი, სიხალისე და სიყვარული ხელოვნებისა, აი ირაკლი გამრეკელის ხასიათის დამახასიათებელი თვისებები. ირაკლი გამრეკელის საყვარელი მხატვრები იყვნენ ლ. გაუდიაშვილი და ნ. ფიროსმანი. როდესაც შესცქეროდა ფიროსმანის სურათებს „წითელი ირმები“ და „დიდმის პეიზაჟი“, ამბობდა: „ქართული ხელოვნება გამდიდრებულია დიდი ოსტატის ფიროსმანის ნაწარმოებებით. ჩვენი მიერ გადარჩენილი სურათები უნდა შევინახოთ ჩვენი შთამომავლობისათვის. ნახეთ რა საინტერესო ნაწარმოებია „დიდმის პეიზაჟი“. დამახასიათებელი და ორიგინალური კომპოზიციას, მართლად არის დანატული ქართული სოფელი. „წითელი ირმები!“ როგორი ფრესკული გადაწყვეტაა, როგორი ძლიერი მეგრანება ცხოვრებისა, როგორი საღებავებია! დადგება დრო, ჩვენი ვიწებით მოწამენი მისი მოფლიო დიდებისა“. ერთხელ ირაკლიმ რომელიღაც გამოფენის გასაფორმებლად მიიმწვია. ესკიზები წარმატებით და საინტერესოდ იყო შესრულებული. ერთ დღეს, მუშაობის დამთავრების შემდეგ მეგობრულად დავმორდიეთ ერთმანეთს და დავთქვით, რომ დილით ისევ გაგვეგრძელებინა მუშაობა, მაგრამ მეორე დღეს ირაკლი არ მოსულა. დამორკეს - ირაკლი ავად გახდაო. მეურ ირაკლის მდგომარეობა გაუარესდა, საავადმყოფოში მოათავსეს, სენი უკურნებელი გამოდგა და ირაკლი გამოგვეკალა ხელიდან.

...მისი ტალანტი, მისი ჯადოქრული საღებავები მარად და მარად მოგვხიბლავენ, გაგვაოცებენ და კიდევ და კიდევ გაგვიღვივებენ სიყვარულს მაღალმოსილი შემოქმედისადმი.

წელს და მარშან თეატრალურ სეზონში მოულოდნელად ეჩვენა ქართული საზოგადოებას ანალოგურად მხატვარი ირაკლი გამრეკელი. ამნის განმავლობაში რატომღაც ქართველ მხატვრებს ერთი გამოფენაც არ ჰქონიათ, და ჩვენ გვინდებოდა მხატვრების მხოლოდ თეატრში ნახვა. და უნდა ითქვას, რომ ირაკლი გამრეკელმა თავის დებიუტის დღიდან მიიქცია ყურადღება: ირაკლი გამრეკელი მარჯანიშვილმა გამოაჩინა თეატრში. პირველად მან დახატა დეკორაციები „სალომეასთვის“. ამ მხატვარს უტყობა, რომ ის გაჩენილია დეკორაციულ ხელოვნებასთვის, თუმცა ეს სრულიადაც არ ამოწურავს მის შემოქმედებას: ის ჯერ ჩვენ არ გვინახავს საკუთარ გამოფენაზე და არც საერთო გამოფენებზე, მაგრამ ყველაფერი, რაც ჩვენ ჩავკარდნია ხელში, გვინახავს, ამტკიცებს იმას, რომ თანამედროვე ანალოგურად მხატვრებში ირაკლი გამრეკელი სულ სხვანაირი გზით მიდის და რომ მისი შემოქმედება აღბეჭდილია ორიგინალობით და ნიჭით. მისი დახატული დეკორაციები ამჟღავნებს, რომ მას ტექნიკასთან ერთად აქვს დიდი ფანტაზია და შინაგანი მიგნება საგნისა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შვიდი წლის განმავლობაში, ლაღო გუდიაშვილის შემდეგ, მან დაიკავა პირველი ადგილი ანალოგურად ქართველ მხატვრებში. ჩვენი მოვალეობაა, რომ ამ მხატვარს ჰქონდეს ბუნებრივი გზა განვითარებისა და გამოიყენოს ყველა ის შესაძლებლობანი, რომელიც ბედს მასში დაუწერგია.

ამიტომ მივაქცევთ საზოგადოების და ხელისუფლების ყურადღებას, რომ მას მიეცეს საშუალება განაგრძოს თავისი შემოქმედება ისე, როგორც ამის საშუალება მიეცათ ლაღო გუდიაშვილის და დავით კაკაბაძეს.

განახლებულ და აღორძინებულ თეატრს უნდა თავისი მხატვარი, უამისოდაც ირაკლი გამრეკელი დამოუკიდებელი მხატვარია, მას ბევრი რამ შეუძლია უთხრას თავის საქართველოს, თუ ის პირველ მიღწევებზე არ გაჩერდა და არ გაათავებს ისე, როგორც უმრავლესობა ქართველი მხატვრებისა და პოეტებისა, რომელნიც ათავებენ შემოქმედებას იმ ასაკში, როცა უცხოელები იწყებენ ზოლმე. ჩვენ გვინდა დავიჯეროთ, რომ ირაკლი გამრეკელი ასცდება ამ გზას, თუ მას არ მოაკლდება შესაფერი ზრუნვა, წაქეზება და ექნება შეძლება სწავლის გაგრძელებისა.

ქურნალი „ხელოვნების დროშა“ № 1, თბილისი. 1924 წ. გვ. 25.

ირაკლი გამრეკელი ეკუთვნოდა ხელოვანთა იმ რიცხვს, რომელთაც თავისი მაღალი პროფესიული ალღოთი დეკორაციული გაფორმება სპექტაკლის არქიტექტონიკის უმაღლეს მხატვრულ სიმაღლემდე აიყვანეს და იგი წარმოადგენს ორგანულ ნაწილად აქციებს.

როდესაც ქართულ თეატრს კ. მარჯანიშვილი და ახმეტელი მოველინნენ და ქართველ მსახიობთა ნიჭიერი პლეადა გულმოდგინედ შეუდგა ახალი, საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშენებლობას, სწორედ ამ დროს ირაკლი გამრეკელი გამოდის ასპარეზზე და, როგორც ნოვატორი, ამდიდრებს სპექტაკლებს მაღალნიჭიერი გამომსახველი სამუალებებით.

დაუფიქრია ის პერიოდი, როდესაც ყალიბდებოდა ახალი ქართული თეატრი, ყველა მუშაკი ცდილობდა დაუფლებოდა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პოზიციებს, კულტურული მემკვიდრეობის სწორ შეფასება-გამოყენებას და სიახლეების აღმოცენება-განვითარებას. ყველა გამსჭვალული იყო იდეით, რომ ქართული თეატრი ცნოვრების ამსახველი გახდეს და ხალხის მაჯისცემას გრძნობდეს. და სწორედ ამ დროს უდიდეს როლს ასრულებს ირაკლი გამრეკელი, როგორც მოწინავე ხელოვანი. ის მაღალმხატვრულად აზროვნებდა და უმინრად გმობდა მოძველებულ ხერხებს და ახლისათვის იბრძოდა.

დაუფიქრია ყველასათვის დიდი მხატვრული ალღო ირაკლი გამრეკელისა, რომელიც ითვალისწინებდა სცენაზე ხალხის (მასის) როლს. გაეცხენოთ „ანწორის“ მესამე მოქმედების დეკორაცია ლეკის სოფელი. აქ მონახული იყო ლეკის სოფლის (სახლების) ისეთი კომპოზიცია, რაც თავისთავად ლამაზი და თავისებური სტილით აღიბეჭდებოდა და რაც მთავარია, ამჟღავნებდა, აერთიანებდა უბრალო, გაჭირვებულ ადამიანებს (ხალხს, მასას) ამაღლებდა მათ იდეურად და, სამუალებას უქმნიდა რეკისორსა და მსახიობებს ძნელი ამოცანა სწორად, მონერნებულად გადაეწყვიტათ.

მეორე შესანიშნავი მაგალითი - ხე შილერის „ყაჩაღებში“. ეს იმჟამით დეკორაციული ჩანაფიქრი სამუალებას აძლევდა მსახიობებს მაქსიმალური დამაჯერებლობით გაეშალათ ავტორის ტექსტი და შეექმნათ წარუშლელი მთაბეჭდილება.

25 წლის მანძილზე მე ვაკვირდებოდი ი. გამრეკელის საინტერესო და მრავალმხრივმშაობასთეატრშიდაკერძოდრუსთაველისთეატრისსარეჟისორო კოლეგიაში, სადაც ირაკლი გამოიყურებოდა არა მხოლოდ როგორც მხატვარი, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, არამედ ხშირად იგი პირველთაგანი იყო, როგორც წამომწყები ახალი, სადი ნოვატორული აზრებისა, დადგამის, გაფორმებისა თუ მსახიობთა მიერ ახალი სახეების მონახვა-გახსნის საქმეში.

ი. გამრეკელი დაუღალავად მუშაობდა თავის თავზე, ეცნობოდა ახალ მიღწევებს, რუსული და ევროპული თეატრალური კულტურის საწილთაგ და რაც კარგი იყო, ხარბად ითვისებდა. ყველა ამის შედეგად მან გამოიმუშავა ყველასათვის ცნობილი გამრეკელისეული მანერა დეკორაციული ხელოვნებისა, აღბეჭდილი თანამედროვე მხატვრული აზროვნების მაღალი თვისებებით.

დიდ ოსტატობას აღწევდა ყოველთვის ი. გამრეკელის სცენური კონსტრუქციების იშვიათი გამომგონებლობა და ფერების შესაშვების მაღალი გემოვნება.

15 წელია, რაც ირაკლი გამრეკელი ჩვე გან წავიდა, მაგრამ მისი დიდი ამავგი დღესაც მკაფიოდ ბრწყინვალეებს და ცოცხლობს მის შესანიშნავ შემოქმედებაში.

უკანასკნელი სპექტაკლი

ორმოცდაერთი დეკორაციის ესკიზი - აი, ის ძირითადი მასალა, რომელიც მოგვცაოვება ირაკლი გამრეკელის მოღვაწეობის შესახებ ქართულ თეატრში. არავითარი თეორიული წერილები, მიწერ-მოწერა მხატვრობის საკითხებზე ან დისკუსიებში გამოსვლის სტენოგრაფები, რომლებიც ნათელს გაანდიდნენ ირაკლი გამრეკელის შეხედულებებს თეატრალურ მხატვრობაზე, ჩვენ არ გავგანია. მხოლოდ ორმოცდაერთი ესკიზი, მაგრამ ორმოცდაერთი მ ნ ა ტ ვ რ უ ლ ი ნ ა წ რ მ ო ე ბ ი, რომლებშიც თეატრალური მხატვრის სპეციფიკურ ენაზე ნათქვამია ყველაფერი, რაც შეიძლება გამოადგეს ამ საკითხით დაინტერესებულ ადამიანს. ამ ესკიზებში ამოვიკითხავთ ჩვენ როგორ იცოდა ირაკლი გამრეკელმა იმ თვალსაჩინო სცენური გარემოს შექმნა, რომელშიც ნაწარმოების გმირთა ცხოვრება მიმდინარეობს ხოლმე თეატრში, როგორ სჩვეოდა სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრის გახსნა დეკორაციაში, ავტორის პოეტური თავისებურების, ეპოქისა და ჟანრის დამახასიათებელ თვისებათა შეგრძნება-გადმოცემა. ამავე დროს სცენური სივრცის იმგვარი მოედნებით შევსება, რომლებზედაც ყოველთვის მოსაჩვენებელი იყო გმირთა ცხოვრების საინტერესოდ გაშლა.

ირაკლი გამრეკელის ორმოცდაერთი ესკიზი, მისი, როგორც თეატრალური მხატვრის, მთელი ცხოვრებაა. ეს ცხოვრება გარკვეული და მეტად მნიშვნელოვანი მონაკვეთია ისეთი საინტერესო და რთული გზის მქონე თეატრის ცხოვრებისა, როგორიცაა რუსთაველის თეატრი. ირაკლი გამრეკელის თეატრალური შემოქმედების თავისებური გზა ამ თეატრის თავისებური გზის უაღრესად ორგანული ნაწილია. ამიტომ რუსთაველის თეატრის, როგორც მთლიანი შემოქმედებითი ორგანიზმის თავისებურებამ, ყველა მისი ბუნებრივი მიზეზებითა და საფუძვლებით, რასაკვირველია, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაშიც ბევრი რამ განაპირობა. თავის მხრივ კი, როგორც დიდმა შემოქმედმა, ირაკლი გამრეკელმა გარკვეული დიდი დასვა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების იმ თავისებურ იერს, რომლითაც შევიდა ეს თეატრი მის თანამედროვეთა ცხოვრებაში.

მხატვრის დამოკიდებულება თეატრისაგან, უპირველესად ყოვლისა, მის რეპერტუარში ჩანს ხოლმე. თეატრის რეპერტუარი, ჩვეულებრივ, ამ კოლექტივის შემოქმედებითი თვალთახედვიდან გამომდინარეობს, ამიტომ არ შეიძლება, რომ მხატვრის მუშაობასაც არ აპირობებდეს. ალბათ, ეს არის იმის მიზეზი, რომ ირაკლი გამრეკელის მდიდარ თეატრალურ შემკვიდრებაში მცირედ სხვალებით კომიკურ ნაწარმოებთა გაფორმებას. ორმოცდაერთი ესკიზიდან მხოლოდ შვიდი ეკუთვნის კომედიას: გ. ერისთავის „დავა“, შ. დადიანის „გუმინდელი“, ა. მაშაშვილის „განაში“, პანენკოვერის „საქმის კაცი“, ფულდის „ვირის ჩრდილი“, ხოლო „ნოქოების დიდი“ და გოლოდონის „საპატარძლო აფიმიით“.

ამ შვიდი სპექტაკლის დეკორაციის ესკიზებს შორის არსებობს ის განსხვავება, რომელიც თვით დრამატურგიულ ნაწარმოებთა სხვაობით არის გამოწვეული. არსებობს ის მსგავსებაც, რომელიც ერთი მხატვრის სრულიად სხვადასხვაგვარ ნაწარმოებებსაც კი აერთიანებს ხოლმე რაღაც ისეთით, რაც მხოლოდ ამ ხელოვანისათვის არის დამახასიათებელი. მიუხედავად ამისა, ირაკლი

გამრეკელის უკანასკნელი ნამუშევარი რუსთაველის თეატრში - გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“ მაინც გამოირჩევა მხატვრის ახალ შესაძლებლობათა, მისი შემოქმედებითი უნარის ახალ თვისებათა გამომვლავლებით.

რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლი იმ ბედნიერი დამთხვევის ნიშნად გამოდგება, როდესაც დამდგმელი რეჟისორი (რეს. ს.ა. არტიტი დ. ალექსიძე), მხატვარი (ირ. გამრეკელი, ხელ. დამხ. მოღვაწე) და კომპოზიტორი (რ. გაბრიჭაძე) ერთი თავალთახედვით წაიკითხავენ ხოლმე პიესას და ყოველი მათგანი თავის ენაზე შესძლებს ამ წაკითხულის სრულფასოვან გამოხატვას. ასეთი სპექტაკლები ყოველთვის იძლევიან იმის საშუალებას, რომ მათი შესწავლის შედეგად საერთო დასკვნები გამოიტანო თეატრალური ხელოვნების ყველასათვის აუცილებელ კანონზომიერებათა შესახებ. არ არსებობს არც ერთი კითხვა სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმების მიმართ, რომელიც ს ი რ ს ა დ ა მ ო მ ე უ რ ა ვ პასუხს არ პოვებდეს ირაკლი გამრეკელის დეკორაციებში ამ სპექტაკლისათვის. ამიტომ იგი განსაკუთრებული ყურადღების და სპეციალური შესწავლის საგნად მიგვაჩნია.

ის თორმეტი იტალიელი, რომელიც გოლდონის პიესის სამი მოქმედების მანძილზე მეთვრამეტე საუკუნის პარიზში ცხოვრობს, უჩვეულო ამბითაა გაერთიანებული: იტალიელი ვაჭარი პანდოლფო აფიშების საშუალებით აცხადებს კონკურსს თავის ქალიშვილზე, რათა სასიძოს არჩევის საშუალება ჰქონდეს. ამ ხენსაციური ამბის გარშემო ტრიალებს კომედიის ჩარჩი. ბურჟუაზიის კრიტიკა გოლდონის მიერ მოცემულია მსუბუქი კომედიის სახით, რომლის საინტერესო ვითარებანი წწრაფად ცვლიან ერთმანეთს და უაღრესი დინამიკურობით ვითარდებიან. რაც მეტი იქნება დინამიურობა და ქმედითობა, მით უფრო სასაცილო იქნება ამბავი, ხოლო რაც უფრო სასაცილოა ამბავი, მით უფრო გამათრახებულია იტალიური ბურჟუაზია. ამიტომ ამ სპექტაკლის მხატვრის უპირველესი მიზანი მდგომარეობდა ისეთი მოქმედების ადგილის აგებაში, რომელიც მაქსიმალურად შეუწყობდა ხელს რეჟისორს და მსახიობებს კომედიის ვითარებათა და გმირთა ცხოვრების გაშლა-განლაგებაში.

გოლდონის რემარკით პირველი მოქმედება შემდეგ გარემოში მიმდინარეობს, მოვიყვანთ ზუსტად: „სასტუმროს დიდი დარბაზი, კარები მაყურებლის პირდაპირ და აქეთ-იქით. კედელზე საათი გუგულით. საათი არ მუშაობს“. როგორც არ უნდა ეცადო, ამ რემარკიდან ვერაფერს ამოიკითხავ გარდა იმისა, რომ მოქმედება მიმდინარეობს ერთსართულიან შენობაში, რომელიც, ჩანს, საკმაოდ ხელმოკლე პატრონის საკუთრებაა, რადგან საათიც კი არ მუშაობს. არავითარი სხვა დანიშნულება ამ საათის უმოქმედობას არსად პიესის მსვლელობის მანძილზე ავტორის მიერ დაკისრებული არა აქვს.

ვინც იცნობდა გოლდონის პიესას „საპატარძლო აფიშით“ და მისი პირველი მოქმედების რემარკაც ახსოვდა, ალბათ, მეტად გააკვირვა იმან, რაც დაინახა 1943 წ. რუსთაველის თეატრში ამ პიესის წარმოდგენის პრემიერაზე.

მზიარული მუსიკის შესატყვისად, რუსთაველის თეატრის მძიმე ხავერდის ფარდის ნაწილები მსუბუქად დამორღვენ ერთმანეთს. მათ უკან წიფვე შინდისფერ კედელზე თითქოს ვიდაცას ძელებური, მეთვრამეტე საუკუნის ფრანგ ოსტატთა ნაკეთები, ბრინჯაოს ჩარჩოში ჩასმული მაგიდის სარკე მიეყუდებინა. ამ სარკეში ორსართულიანი სასტუმროს ჭრილი მოჩანდა. მარჯვნივ, ზემოდან ჩამოდიოდა მსუბუქი, კუთხეებში მომრგვალებული კიბე. ის სახურავიდან

იწყებოდა. გაივლიდა ამ წმორების წინ, რომლებშიც პიესის ძირითადი გმირები ცხოვრობდნენ, შემდეგ ძველი ჩამოუხვევდა და იატაკს უერთდებოდა. ამგვარად, ამ კიბის საშუალებით მხატვრის მიერ ადვილად და უმტკივნეულოდ იქნებოდა სცენაზე სამი სართული, რომელთა შორის დაკავშირების არავითარი სხვა საშუალება, გარდა ამ კიბისა, არ იყო. ამიტომ აქ, სწორედ ამ კიბეზე ასვლა-ჩასვლაში ხდებოდა ერთმანეთს ყველა, ვისაც კი რაიმე კავშირი ჰქონდა ამ სასტუმროსა და მის მაცხოვრებლებთან. აქ ეძებდნენ ერთმანეთს გზააზნეული სატრფოები და მათი შეშფოთებული მამები, აქ ეძებდნენ საპატარძლოს აფიშიდან სენსაციის მოყვარული პარიზელები. და სწორედ იმის გამო, რომ ყველა კიბეზე ხდებოდა ერთიმორებს, მამასადაც, თითქოს ერთ გზაზე იყო და ერთმანეთს კი მაინც ვერ პოულობდნენ, - ისედაც სასაცილო ამბავი კიდევ უფრო სასაცილო ხდებოდა. დეკორაციის ამგვარი კომპოზიციური ცენტრით - ხვეული კიბით - ირავლი გამრეკელი თითქოს თავს უფრიდა პიესაში გაფანტულ სასაცილო ამბებსა და ვითარებებს და მათი ამგვარი კონცენტრაციით უფრო ხელშეახებს ხდოდა გოლდონის მსუბუქს, მაგრამ მაშვილებელ იუმორს. ამავე ხვეული, მსუბუქი და სცენის მთელი სივრცის შემაკავშირებელი კიბით აღწევდა ის უაღრეს დინამიკურობას თვით დეკორაციაში, რომელიც კარგი მხატვრისათვის ყოველთვის სპექტაკლის თავისებური მხატვრული სახეა.

წარმოდგენა მოკლე ინტერმედიით იწყებოდა. ტექსტი მარიუჟანს ეკუთვნოდა, მაგრამ იმდენად იყო მიახლოებული პიესის ავტორის ენასთან, რომ მის ორგანო ნაწილად აღიქმებოდა. ამ ინტერმედიამ, რომელიც გამჭვირვალე ქსოვილით იყო გამოყოფილი მაყურებლისგან, ნაჩვენები იყო პარიზის გაღვიძება - დილა ცენტრისაგან მოშორებულ იმ ქუჩაზე, სადაც ფილიპოს სასტუმრო მდებარეობს. პარიზი სიმღერითა და ყვავილების გამყიდველი გოგონების შეძახილებით იღვიძებდა. მასთან ერთად იღვიძებდა ის სასტუმროც, სადაც ჩამოშტატიყო საპატარძლო აფიშით და მისი ახირებული მამა. დღე-ღამე ერთმანეთს ეყრებოდა და სასტუმროც მხოლოდ დამიდან შემორჩენილი მიმჭრალი ფარნების შუქით იყო განათებული. მათი სანთლები თითქმის ბოლომდე დამწვარიყვნენ და ახლა ძლივსაა ზეუტაცდნენ. კიბის თავზე ახლად გამოღვიძებული მსახური ფიამეტა გამოჩნდებოდა. ის სიმღერით იწყებდა სასტუმროს დალაგებას - მზიარულად მოჰყვებოდა კიბეს. თან მტკვრს სწმენდდა, თან მბუტუკ სანთლებს აქრობდა.

დღის სინათლეზე უკვე აშკარად ჩანდა მოქმედების ის ადგილი, რომელზედაც გმირთა ცხოვრება უნდა გაშლილიყო: ძველებური საათი, რომლის გუფულიც განვლილ დროს გვატყობინებდა (დ. ალექსიძის დადგამაში ეს საათი მუშაობდა). ხვეული კიბე, სასტუმროს ოთახების ერთნაირი თეთრი კარები, კართა შუა კედლებზე მოჩაღისფრო-მოლინფერი გობელენები, დაბალი რბილი საკარძოლები. ფერთა ამგვარი შენამება, ძველებური ბრინჯაოს ჩარჩო და მისი შინდისფერი ფონი აშკარად მიგვითითებდნენ მეთვრამეტე საუკუნის საფრანგეთზე. ეს ჩარჩო ბოლომდე მიჰყვებოდა სპექტაკლს და ამის გამო მთელი წარმოდგენა ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, თითქოს ჩვენ წინაშე იდგა ძველებური სარკე და რამდენიმე საათით მასში აირეკლებოდა გოლდონის გმირთა ცხოვრების ჩვენთვის შორეული წარსული.

დეკორაციის ძირითადი ნაწილი, კონსტრუქციის ცენტრი - ხვეული კიბე - სპექტაკლის თვალსაჩინო მხატვრულ სახედ იქცა და მსახიობებთან ერთად „თამაშობდა“. გასაცარი იყო ის უბრალოება და სიმარტივე, რომლითაც

პასუხობდა ეს ერთი კიბე იმ მტკივნეულ კითხვებს, ყოველი სპექტაკლის მხატვრის წინაშე რომ წამოიჭრებოდა ხოლმე. უპირველესად ყოვლისა ის შეესატყვისებოდა დრამატურგიული ნაწარმოების ვანსს, იმ დინამიკურობას, რომელიც აუცილებელია გოლდონის ყველა კომედიისათვის. გარდა ამისა, უაღრესად შესაფერი აღმოჩნდა ის საკუთრივ იმ ამხისათვის, რომელიც მთავარია ამ პიესის გმირთა ცხოვრებაში - საპატარძლოს აფიშით გათხოვებისათვის. ეს არნახული ამბავი ზომი უდიდეს ინტერესსა და მღელვარებას იწვევს როგორც სასტუმროს შიგნით, ისე მის გარეთ მცხოვრებ ადამიანთა შორის, მღელვარება კი მუდამ შინაგან დაძაბულობას და მისთვის შესაფერი ცხოვრების რიტმს. ამას ემატება კიდევ ის გარემოებაც, რომ ამ პიესის ყოველ გმირს მეტად კონკრეტული, მისთვის აუცილებელია საჭირო და სასწრაფოდ მისაღწევი მიზანი აქვს. ამიტომ ამ მიზნის შესრულების წინაშე აღმართული ყველა წინააღმდეგობა საჩუკრად უნდა იქნეს დაძლეული. ეს, თავის მხრივ, კიდევ უფრო აძლიერებს მათ მღელვარებას და, მასთანავე, მათი ცხოვრების სათანადო რიტმაც მოითხოვს. და, აი ირაკლი გამრეკელის კიბის საფეხურებზე და მის გარშემო მომწყვდეული გმირები ათასგვარ სამუშაოსას პოვნებენ თავის შინა განწყობილებათა გამოხატულებას. ეს ყველაფერი ბევრად უფრო ადვილია კიბეზე, ვიდრე სწორ იატაკზე და ამავე დროს იგივე კიბე რეჟისორის მიერ გამოძერწილ ყოველ მიზანსაცხდის უფრო თვალსაჩინოსა და რელიეფურს ხდის მაყურებლისათვის. მაგალითისათვის ერთ შემთხვევას მოვიყვანოთ.

პირველი მოქმედების ბოლოს სასტუმროს პატრონს ფილიპოს მოუხმობს მისი სატრფო ლიზეტა („საპატარძლო აფიშით“), რომელსაც მისმა მამამ, სენიორ პანდოლფომ, აღუთქვა შენთვის სასურველ საქმროს მიგათხოვებო. მამას ჰგონია, რომ ლიზეტას ალბერტი მოსწონს, ის კი არ იცის, რომ მას უკვე სასტუმროს პატრონი ფილიპო შეჰყვარებია. ლიზეტა და პანდოლფო კიბის ქვემოთ არიან, პირველ სართულში. აქედან უხმობს ლიზეტა ფილიპოს, რომელიც ამ დროს სახლის სახურავზეა. „მოფრინავ, მოვფრინავ!“ - მოისმის ბედნიერი ფილიპოს ხმა, რომელიც სულ მალე კიბის თავზე გამოჩნდება და მართლაც მოფრინავს მის საფეხურებზე. იშვიათია ისეთი ორგანულობა რომლითაც შეერწყა ფილიპოს შინა განწყობილება ამ მომენტში იმ კიბეს, მხატვარმა რომ შეაგება. მაგრამ ჩამოვიდა თუ არა ძირს, გაუგებრობა მუისვე გამოირკვა და ფილიპოს კანდიდატურა უარყოფილი იქნა განრისხებული პანდოლფოს მიერ. წუთის წინ ბედნიერებით ფრთაშესხმული ფილიპო, რომელიც მართლაც, ზევიდან მოფრინავდა, ახლა მიწაზე დაეშვა... ასე გამოიყენა რეჟისორმა ამ სცენის გასათამაშებლად ირაკლი გამრეკელის კიბე, ასე გამოადგა ის მხანობის მისი კონკრეტული განწყობილების გადმოხატვად. ამგვარად ჩაება დეკორაცია მოქმედების დინამიკაში, ჩააბა მხანობი, რეჟისორი და მაყურებელი.

ჩვენ მხოლოდ ერთი მაგალითი მოვიყვანეთ სანიმუშოდ. ირაკლი გამრეკელის დეკორაცია კი ასე ცოცხლობს მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ცოცხლობს და არსებობს მხოლოდ მსახიობისა და რეჟისორისათვის. თავის მხრივ კი ასევე იყენებს მას ყოველი სცენის ამოხსნისას რეჟისორი და ამიტომ გოლდონის ამ გმირთა ცხოვრების ცოცხალი პროცესი წარმოუდგენელია იმ გარემოს გარეშე, რომელიც გამოუჩნდა მის მხატვრის გუმანმა. ამგვარად, ირაკლი გამრეკელის დეკორაციას მხოლოდ წინადა თეატრალური ფუნქცია აქისრია სპექტაკლში, ის ერთადერთი, რაც ანიჭებს ღრმა აზრობრივ მნიშვნელობას მხატვრის შემოქმედებას თეატრში.

ამავე კიბის ძირში იწყებოდა რევისორულად შესანიშნავად გაკეთებული ჩხუბი დორასა და ლიზეტას შორის. ეს ჩხუბი თანდათან იზრდებოდა, მწვავდებოდა. ხოლო რაც უფრო მწვავე ხდებოდა იგი, მით უფრო ზევით მიიწევდნენ ლიზეტა და დორა. ეს ხდებოდა თავისთავად, მოქმედების ლოგიკის განვითარების ბუნებრივი გზით: ორივე ქალი თავის ოთახებისაკენ მიემართებოდა. ეს ოთახები მეორე სართულზე იყო. მანამდე კი კიბე იყო ასავლელი. ერთი რომ აივლიდა რამდენიმე საფეხურს, მოუბრუნდებოდა მის ქვემოთ მდგომ მოწინააღმდეგეს, რეპლიკას ესროდა და გზას განაგრძობდა, მეორე ამ დროს წამოეწეოდა და საპასუხო რეპლიკას მიაწვდიდა. მეორე სართულზე ქალების ჩხუბი მათი ოთახების კარებთან გრძელდებოდა. დორა რომ შევიდოდა და კარს მოიხურავდა, ლიზეტა ისეთ რაშეს ეტყოდა, რომ მოუთმენელი დორა იძულებული იყო კარი გამოეღო და საპასუხო რაშე ეთქვა. ამ დროს ლიზეტას კარი უკვე მიხურული დახვდებოდა ახლა დორა ეტყოდა რაღაცას ისეთს, რომ ლიზეტა გარეთ გამოსულიყო და ასე დაესრულებლივ. ამ ჩხუბში მათი ოთახის კარები ისეთი რიტმით იწყებდნენ ცხოვრებას, ისე ჩაებმებოდნენ ხოლმე გმირთა მოქმედებაში, გეგონებოდა, რომ ეს ორი კარი უფრო გამწარებით ჩხუბობს, ვიდრე მისი ორი პატრონიო. ყველაფერს კი ავვირგვინებდა მაღლა, კიბის თავზე ჩამოშდარი ფიამეტა, რომელიც ამ ორი ქალბატონის ჩხუბის მოწმე სიხარულით ცას ეწეოდა და მეტის ნეტარებისაგან ფეხებს იქნევდა. სრული შთაბეჭდილება იყო იმისა, თითქოს რაღაც სასწაულით ჩვენ თვალწინ გოლდონის დროის ადამიანთა ცხოვრების ერთი სურათი გაცოცხლებულა.

სპექტაკლის ბოლო წერტილი ისევ ეს კიბე იყო. როდესაც ყველაფერი გამოირკვა და სამი შევარებული წყვილის სამიჯნურო განცდები ბედნიერად დამთავრდა, შემოვბოდა შემფოთებული ტრავერსენი და იმავე კიბეზე გამწარებით დაეძებდა საპატარძლოს აფიშიდან, რომლის შესახებაც მან ყველაზე გვიან გაიგო.

„ბედნიერების კიბე“ - ასე უწოდებს მას სპექტაკლის დამდგმელი დ. ალექსიძე, რომლის რეჟისორულ მუშაობაში გმირთა ურთიერთობისა და მათ შინა განწყობილებათა მიზანსცენებში გამოხატვის დროს მთავარი და ძირითადი ეს კიბე იყო. მხატვრის კიბე ისე მრავალფეროვნად და სხვადასხვაგვარად გამოიყენა რეჟისორმა, რომ ყოველ ახალ ვითარებაში ირაკლი გამრეკელის დეკორაციის ეს ერთი ნაწილი სხვადასხვა დანიშნულების მქონე აღმოჩნდებოდა ხოლმე. ამ კიბეზე იშლებოდა გმირთა მთელი ცხოვრება. ეს კი ისეთ სიმსუბუქეს მოითხოვდა მსახიობისაგან ყოველ მის მოძრაობაში და ამის შედეგად ისეთ სიმსუბუქეს ხდებდა მთელ სპექტაკლს, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია გოლდონის კომედიის ხარისხოვანი განსაზღვრება სცენაზე. ამიტომ ირაკლი გამრეკელის ეს დეკორაცია ისე ორგანულად შეერწყა სწორედ ამ სპექტაკლს, ისეთი წმინდა თეატრალური ფუნქცია აღმოაჩნდა მას, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორისა და მხატვრის ნამუშევართა განცალკევება შეუძლებელია. სრული შეგრძნება გქონდა იმისა, რომ გოლდონის მიერ პიესაში მოცემულ გარემოს, მის გმირებს და იმ გმირებს, რომლებსაც აცოცხლებდა დ. ალექსიძე სპექტაკლში დაკავებულ მსახიობთა საშუალებით სწორედ და მხოლოდ ირაკლი გამრეკელის ეს დეკორაცია ესპირობოდათ და არავითარი სხვა.

ამიტომ ვინც პიესას სპექტაკლის ნახვის შემდეგ წაიკითხავს, უშუალოდ მოეჩვენება, თითქოს მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი გოლდონისეული

რემარკა უფრო ნაკლებად გამოსადგია მისივე პიესისათვის, ვიდრე ირაკლი გამრეკელის მიერ მოცემული იმავე ადგილის მხატვრული ხედვა და გადაწყვეტა.

რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზი? რასაკვირველია, უპირველესად ყოვლისა ის, რომ გოლდონის ეპოქის თეატრში სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმების საკითხი არც არსებობდა იმ სახით, როგორც დღეს წარმოგვიდგენია იგი თანამედროვე თეატრში და რომელიც მხატვრის სპეციფიკურ მუშაობას გულისხმობს. მეორე და მთავარი მიზეზი კი ისაა, რომ ირაკლი გამრეკელმა ნამდვილმა შემოქმედმა იმგვარად წაიკითხა პიესა, როგორც ეს ჭეშმარიტად თეატრალურ მხატვარს შეუფერება: გოლდონის თვალით შეხედა გამირთა ცხოვრებას და სპექტაკლის დანიშნულება რეჟისორული ჩანაფიქრის შესატყვისად გამოავლინა დეკორაციულ გაფორმებაში. ამგვარად, ორმა შემოქმედმა მხატვარმა და რეჟისორმა ერთნაირად წაიკითხეს დრამატურგიული ნაწარმოები, ავტორისათვის დამახასიათებელი მხატვრული თვალთაჩნდევით შეხედეს მის გმირებს და ეს გოლდონისეული თვალთაჩნედვა სრულფასოვნად გამოავლინეს თავის ხელოვნებაში ერთმა გმირთა ხასიათების ამოხსნასა და მათი სცენური ცხოვრების განვითარებაში, მეორემ - ამ ცხოვრებისათვის ტიპური მოქმედების ადგილის გამოჩენაში, ამ მოქმედების ადგილის მხატვრული სახის განსაზღვრაში. როდესაც დრამატურგის, რეჟისორისა და მხატვრის მხატვრული თვალთაჩნედვის ასეთ იშვიათ დამთხვევასთან გვაქვს საქმე და მათ მიერ პიესის ასეთ მაღალხარისხოვან წაკითხვასთან, მაშინ ამბობენ, რომ სპექტაკლი დრამატურგის „ხერხშია“ გადაწყვეტილიო. ამაზე მაღალი შეფასება არც მხატვრის და არც რეჟისორის შემოქმედებისათვის არ არსებობს.

...„საპატარძლო აფიშით“ ირაკლი გამრეკელის უკანასკნელი დასრულებული ნამუშევარია. დაკვირვებული თვალი ადვილად შენიშნავს, რომ ამ სპექტაკლის გაფორმებაში აშკარად გამოვლინდა ამ შესანიშნავი მხატვრის ის თვისებები, რომლებიც ნაწილობრივ აქა-იქ გაბნეული იყო იმ მცირერიცხოვან კომედიათა დეკორაციებში, რომლებიც მას გაუფორმებია. ეს არის ის დიდი სიმსუბუქე და თავისებური სადღესასწაულო-საზეიმო იერი, ურომლისოდაც არ არსებობს სრულფასოვანი კომიკური სპექტაკლი. „საპატარძლო აფიშით“ ახალი ფურცელია ირაკლი გამრეკელის მდიდარ თეატრალურ მატერიაში და ახალ თავსაც დაიწყებდა იგი, გადაფურცვლა რომ დასვლოდა.

სერგო ქობულაძე

მხატვარ ირაკლი გამრეკელს ვიცნობდი 1922 წლიდან, როცა ჯერ კიდევ სკოლაში ვხვავლობდი.

ბუნებრივია, რომ ჩემთვის დიდ სიხარულს წარმოადგენდა როგორც ნაცნობობა, ისე შესაძლებლობა, ვყოფილიყავი ხოლმე მასთან სახელოსნოში. უდავოა ყოველივე ამას უკვალოდ არ ჩაუვლია.

როდესაც სამხატვრო აკადემია დავამთავრე ირაკლი გამრეკელი გაეცნო ჩემს ნამუშევრებს და შემომთავაზა შემსრულებლმა კოსტიუმების ესკიზები ფ. შილეერის „ყაჩაღებისათვის“, რომელსაც თვითონ აფორმებდა რუხთავკლის

სახელობის სახელმწიფო თეატრში. ეს იყო ჩემი პირველი განხორციელებული ნამუშევარი, რითაც მე დავალება ვარ, როგორც ირ. გამრეკელით, აგრეთვე სანდრო ახმეტელით, რომელიც ხელმძღვანელობდა თეატრს.

1936 წლამდე ვმუშაობდი რა თეატრში დამდგმელ მხატვრად, სამუალება მქონდა უმუალოდ მდევნებინა თვალყური ირ. გამრეკელის შემოქმედების ლაბორატორიულ ნაწილისათვის.

მთავარი ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების პროცესში იყო მუშაობა მაკეტზე. დეკორაციების ესკიზები მხატვრისათვის თითქმის ყოველთვის, როგორც კანონი, წარმოადგენდა, მხოლოდ და მხოლოდ ორიენტაციას შემდგომი კომპოზიციისათვის, ხოლო რეისორისათვის აუცილებელ მასალას, საფუძვლს პირველი რეპეტიციისათვის.

ამგვარად მაკეტის დამზადების მთელი სამუშაო პროცესი კი არ წარმოადგენდა მექანიკურ გადატანას ესკიზი-პროექტისა მაკეტში, არამედ გაცილებით უფრო რთული იყო.

ამგვარი მეთოდი სამუალებას აძლევდა მხატვარს შექმნა დეკორაცია სამ განზომილებაში, რაც იყო საკმაოდ მოხერხებული და სასარგებლო დეკორაციის შექმნისათვის წმინდა ფერწერითი მეთოდების გარეშე. ჰეროვნებისა და სწორწილად პერსპექტივის აუცილებლობის შექმნის გარეშე.

როგორც ცნობილია, სახელობრ ასეთ გადაწყვეტას მოითხოვდნენ იმ დროს თეატრალურ მხატვრებიდან და ამ სფეროში ირ. გამრეკელმა მიაღწია სრულ უნაკლობას და წარმატებას. მე მახსოვს, დარბაზის ესკიზი სპექტაკლ „ინ ტირანოსში“ შეიქმნა 6-7-ჯერ და საბოლოო ვარიანტში დეკორაციას არაფერი საერთო არ ჰქონდა ესკიზთან. პირიქით, ირ. გამრეკელი ხელმეორედ ასრულებდა ესკიზს, რომელიც ეთანხმებოდა დამთავრებულ კომპოზიციას.

ირ. გამრეკელის მუშაობის წინა პერიოდში, დაახლოებით 30-იან წლებში, მის შემოქმედებით ძიებებში ჰქონდა ადგილი გამოხმაურებას „კონსტრუქტივიზმისა“, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ეს გავლენა, რჩებოდა ესკიზის საწვდრებს აქეთ და არ აღწევდა სცენამდე.

მისი მუშაობის მეთოდი, ანუ საბოლოო დამუშავება კომპოზიციისა მაკეტში, სადაც გადამწვეტი მნიშვნელობა ეთმობოდა რეალურ მასშტაბს და შემდგომ ფართობს (მოედნებს) მსახიობის მუშაობისათვის, არსებითად ანეიტრალდება პირველადანებით, „კონსტრუქტივიზმის“ შთანაფიქრს, რეალიზმის სასარგებლოდ.

ჩემი შეხედულებით ირ. გამრეკელის შემოქმედების ყველაზე მაღალ პერიოდს წარმოადგენს - სამუალო პერიოდი: „ანზორი“, „ინ ტირანოსი“, „თეთნულდი“ და სხვ.

ამ პერიოდში მხატვრის შემოქმედება ვითარდებოდა უფრო მეტად თავისუფლად და ბუნებრივად. იგი ერთის მხრივ ჩამოშორდა მოდურ „კონსტრუქციულ“ მიმდინარეობას, ხოლო მეორე მხრივ განთავისუფლდა ნატურალისტური ტენდენციისაგან.

ამგვარი ანალიზი ირ. გამრეკელის მხატვრული შემოქმედებისა, მე ვგონებ საჭიროა, რადგან იგი ლაპარაკობს მის შემოქმედებით სიძნელეებზე.

ირაკლი გამრეკელი ჭეშმარიტად განსაკუთრებული მოვლენაა დეკორაციულ ხელოვნებაში.

ნინო შვანგირაძე

ირაკლი გამრეკელის ესკიზების ხილვისას განსაკუთრებულად გიტაცებთ ის სასიცოცხლო ძალა, რომელიც მათ სცენისაგან დამოუკიდებლად გააჩნიათ. ირ. გამრეკელის ესკიზების ამ ინდივიდუალურ თვისებას მხანველი საინტერესოდ იმიტირამც აღიქვამს, რომ მან იცის, თუ როგორ ძნელია აცოცნლო ესკიზი უსპექტაკლოდ. და აი, ამსრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის გამო, გამრეკელის ნაწარმოებები ღრმად აღელვებენ იმ ადამიანებსაც კი, რომელთაც არასოდეს არ უნახავთ ამ ესკიზების სცენური განხორციელება.

ირ. გამრეკელის მხატვრული ნაწარმოებების ხანგრძლივი სიცოცხლის მიზეზი არა მარტო მათ სრულყოფილებაშია, არამედ მათ იმ მნიშვნელობაშიც, რომლითაც დახასიათდა რუსთაველის თეატრის ისტორიული განვითარების ეს თუ ის ეტაპი.

ირ. გამრეკელის ეს ესკიზები ასახავენ სოციალურ ეპოქებს. მათში ძიებაა ადამიანური სიცოცხლის სხვადასხვა პერიოდებისა და ამიტომ ცოცხლობენ ასე ხანგრძლივად ხელოვნების ეს ნაწარმოებები, რომლებზეც იზრდება და ვითარდება თაობები.

ირ. გამრეკელის ესკიზებში, როგორც სპექტაკლარეშე არსებულ მხატვრულ ნაწარმოებებში, თვალნათლივ ჩანს მხატვრის ნიჭიერება და ტემპერამენტი, ჩანს დეტალური ცოდნა სცენისა, რომელიც მხატვარს ურიცხვ მოთხოვნილებებს უყენებს.

ირაკლი გამრეკელმა ბრწყინვალედ იცის, რომ თეატრალურ ესკიზებისათვის ცხოვრებიდან უნდა აიღო მხოლოდ ის, რაც ნამდვილად სცენურია და ყოველივე ამას გამრეკელი ესკიზებში ახორციელებს მრომის განსაკუთრებული სიყვარულით, თეატრისადმი არაჩვეულებრივი ერთგულებით.

დიდი და მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე ეს თეატრალური მხატვარი ამასთანავე მხატვარია სინთეტიკური ხასიათის აწროვნებისა, რაც იქითკნაა მისწრაფებული, რომ მთელ კოლექტივთან ერთად შექმნას სპექტაკლის მთლიანი პოეტური სახე და თავისი ფუნჯის სამუალებებით გააერთიანოს რთული სცენური ორგანიზმის ყველა ელემენტი.

მართალია, გამრეკელი აზრის დიდი მხატვარია, მაგრამ ამავე დროს მისი მოქმედი ხელოვნება გაბედულადაა მიმდობილი ფანტაზიის იალქნებსაც.

გამრეკელის დეკორაციები არ არიან რაღაც განკერძოებულნი; არ გამომდინარებენ მხატვრის მარტოოდენ საკუთარი ესთეტიკური მოსაზრებებიდან. პირიქით, მათზე მუშაობისას გამრეკელი, საკუთარი მოწოდებით, ერთი წუთითაც არ ივიწყებს იმას, თუ სახელომბო რა უნდა მოხდეს ამ დეკორაციების ფონზე, ისწრაფვის, რომ ამ დეკორაციების ემოციური განწყობილება დაემთხვეს ავტორის, რეჟისორისა და მსახიობების ჩანაფიქრს. მაგრამ ყველაზე უფრო დიდი მიღწევა გამრეკელის დეკორაციებისა იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი მოქმედნი არიან, „თამაშობენ“, ეს კი განაპირობებს ამ მხატვრის დადგმების ხანგრძლივ სიცოცხლეს..

გამრეკელი არ ტვირთავს სცენას ზედმეტად ბუტაფორიული საგნებით; მის ესკიზებზე ჩვენ ხშირად ვხვდებით ზუსტ მითითებებს თუ სახელოდობ რა რაოდენობისა და რა საგნები უნდა დამზადდეს. ამრიგად ბუტაფორიას გამრეკელთან არა აქვს გადამწყვეტი დამოუკიდებელი მნიშვნელობა,

არამედ ის მხოლოდ კავშირს ამყარებს დეკორაციასა და მსახიობს შორის. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გამრეკელი უარყოფს დეტალს, რომელსაც არავითარი საერთო არა აქვს სპექტაკლში მოქმედების მთავარ ხაზთან. ეს მხატვარი ხაზს უსვამს მხოლოდ იმ ძირითად შტრიხებს (ხან ვერტიკალურ-ჰორიზონტალურს და ხან ფაქტურებს), რაც ემსახურება სივრცის გამომსახველობას და ამავე დროს ქმნის პირობას მსახიობის მოხერხებულად მოძრაობისათვის.

რუსთაველის თეატრის ისტორიაში მრავლადაა აღნიშნული ის ფაქტი, რომ მაყურებელი აპლოდისმენტებით ესალმებოდა არა მარტო მსახიობთა შესრულებას, არამედ ირაკლი გამრეკელის შესანიშნავ დეკორაციებსაც. ამ მხატვრის მიერ შექმნილი სახეები აღლევებდა მაყურებელს, ეხმარებოდა მას უფრო ღრმად, უფრო სავსედ განეცადა, გაეაზრებინა, შეეგრძნო მთელი სპექტაკლი. ირაკლი გამრეკელი საიმედო თანამებრძოლი იყო დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობის და კომპოზიტორისა. მხატვარი ირაკლი გამრეკელი და რეჟისორი სანდრო აბმეტელი კოლექტიური შემოქმედების პროცესში თანაბრად ამდიდრებდნენ ერთმანეთს.

გამრეკელს არ სურს მოახვიოს თავს რეჟისორსა და მსახიობს ისეთი რამ, რაც ეწინააღმდეგება მათ ჩანაფიქრს. იგი ყველგან, სადაც კი შესაძლებელია, ცდილობს მთელი თავისი სამუშაოებიდან წამოსწიოს წინ მათი მხატვრული მიზანსწრაფვანი.

ცოცხალი, ტემპერამენტიანი თამაში რუსთაველის თეატრის ნიჭიერი მსახიობებისა კარნახობდნენ ირაკლი გამრეკელს ბევრს საინტერესო აზრს, რაც ხშირად გაფორმების ხასიათსაც კი განსაზღვრავდა.

ამის საუკეთესო დასტურია ირაკლი გამრეკელის მინაწერი „ქართა ქალაქის“ ესკიზის ვარიანტი. იგი მხატვარ-შემსრულებელ ივანე მელიქსეტოვს სწერს:

„აჩვენე ეს ესკიზი შოთან (იგულისხმება რეჟისორი აღსაბაძე - ნ. შ.) გააკეთე წესიერად. ვიმედოვნებ შეასრულებ ისევე კარგად, როგორც ამ მაკეტის საფუძველი გაგიკეთებია. თუ ნახტმი რაიმე ისე არ არის წარმოდგენილი როგორც საჭიროა, იმოქმედე შენებურად. შეგიძლია დაამატო რაიმე. ერთი სიტყვით შენი იმედი მაქვს. ირაკლი“.

ირაკლი გამრეკელი ზოგჯერ ესკიზის რამდენიმე ვარიანტს ადგენს. ცვლის მათ სპექტაკლებამდე („ყაჩაღები“, „არსენა“, „ლამარა“). რა თქმა უნდა, ძნელია ზუსტად იმისი თქმა, თუ რით ხელმძღვანელობდა იგი, როცა ერთ ვარიანტს ცვლიდა მეორეთი. მაგრამ უეჭველი კი ის არის, რომ აქ დიდ როლს თამაშობდნენ კომპოზიციური და კოლორიტული ხასიათის წმინდა მხატვრული მოსაზრებანი, გარდა ამისა, რეჟისორთან ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად, მის მიერ ესკიზების გადამუშავებაც ნდებოდა.

ირაკლი გამრეკელის თეატრალური დეკორაციები არა მარტო მატერიალური საშუალება იყო, რითაც აქტიორებს ექმნებოდათ პირობები მოხერხებულად მოძრაობისათვის, აგრეთვე ეს დეკორაციები ასახავდნენ ადამიანის სულიერ სამყაროს, ემსახურებოდნენ ეპოქის და პიესის პერსონაჟების დახასიათებას. ამავე დროს ამ დეკორაციებს გააჩნდათ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მხარე - არქიტექტორული სახე. მის ესკიზებში („ზაგმუკი“, „ყაჩაღები“, „ჯუმა მაშიდი“, „ბოგდან ზმელნიკი“, „გიორგი სააკაძე“, „ფლანდრია“) ნათლად ჩანს, თუ რა საინტერესოდ არის გამოყენებული სპექტაკლში არქიტექტურული ფორმები, გამრეკელი ამით სცენური მოქმედების დიდ შთაბეჭდილებას აღწევს. სისასხით

ხსნის დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრს. მოვიგონოთ მოთხრობის სახალხო, რომლის დიდებული არქიტექტურული ფორმები, რაინდის გამოსახულება მაღალ კედელზე, გადმოგვცემს ფეოდალური სახალხოს ხასიათს.

ვიქტორ ჰიუგო წერდა: „ვისაც გააჩნია ხილვის უნარი, მას ძალუმს ლაყაფის ჩაქურ-სახელობით აღადგინოს მთელი საუკუნის ცდილა და მუცლის ხასიათი“. და აი, სწორედ ეს ხილვის უნარი გააჩნდა ირაკლი გამრეკელს. მას ძალუძდა გადმოეცა „საუკუნის სული“. იგი სრულყოფილად ფლობდა სცენაზე არქიტექტურული ფორმების შექმნის ოსტატობას. ეს შესანიშნავი მხატვარი არ ისაზღვრებოდა სხვადასხვა ეპოქების არქიტექტურული სტილების მხოლოდ უბრალო გათვალისწინებით. არამედ სწვდებოდა წარმოსადგენი არქიტექტურის ბუნებას, რითაც ქმნიდა დიდი ემოციური შინაარსით სავსე სახეებს, რომლებიც ემორჩილებოდნენ სპექტაკლის ძირითად იდეას. ყოველივე ამით ეს მხატვარი ხდებოდა სცენური ნაწარმოების ღირსეული თანაავტორი.

ირაკლი გამრეკელი თავის ისტორიული ხასიათის მქონე სპექტაკლებში არ ცდილობს ისარგებლოს რაიმე ზუსტი ქრონოლოგიურ დატით (თარიღით ნ.კ.), - დაემყაროს გარკვეულ ისტორიულ ძეგლს. გამრეკელის აზრით, ამა თუ იმ ეპოქას თან დაკავშირებით, ყველა თეატრალურმა დადგამმა უნდა გამოსახოს დამდგმელის პრინციპული შეხედულება არა მარტო მოცემულ დრამატურგიულ ნაწარმოებზე, არამედ ავტორზე, მის მსოფლმხედველობაზე. ამიტომ გამრეკელი სხვადასხვა ისტორიული საბუთების გამოყენებისას ცდილობს ზუსტად გადმოსცეს არა იმდენად ეს ისტორიული საბუთი, რამდენადაც ამ საბუთით მიღებული თავისი შეხედულება. გამრეკელი ამ საბუთებს ეპყრობა არა როგორც არქეოლოგი, არამედ როგორც მხატვარი, რომლის ამოცანასაც შეადგენს გადასცეს მაყურებელს ისტორიული ეპოქის არსი დღევანდელი დამახასიათებელი შუფასებით. ამიტომაც, რომ გამრეკელის ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებებში მეტად იშვიათად ვხვდებით ისტორიული საბუთის სრულ გამოყენებას. ამ იშვიათ შემთხვევაშიც კი მას შეაქვს კომპოზიციური თუ კოლორიტული ხასიათის ცვლილებები. მეტ შემთხვევებში იგი სარგებლობს ტანსაცმლის ან საგნების რაიმე ცალკეული ნაწილით, რაც შემდეგში გადააქვს თავის კომპოზიციაში, სადაც ამასთან ერთად ვხვდებით მხატვრის მიერ შესწავლილ სულ სხვა მატერიალური კულტურის ძეგლის ელემენტებსაც.

ამრიგად, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებით ჩანაფიქრში ყოველივე გადაადგილებული და გადაშუშვებული, იღებს სრულიად სხვა სახეს, საინტერესოს, ერთსა და იმავე დროს ახლობელსაც და მორეულსაც იმნიშვნელოვან, რაც მხატვრის მიერ დასაწყისში საფუძვლად იყო მიღებული.

ირაკლი გამრეკელის, როგორც ნამდვილი თეატრალური მხატვრის, ჭეშმარიტი გამარჯვება დიდადაა განპირობებული დაგეგმარების ხელოვნებით, რომელსაც იგი სცენური სივრცის კომპოზიციაში იყენებდა. დაგეგმარება მარტო დამხმარე საშუალება როდია, რომელიც ხელს უწყობს მსახიობის თამაშს, იგი პიესის იდეურ შინაარსისა და სპექტაკლის სტილის ამსხნელიცაა: ამ შემთხვევაშიც მხატვარი გამრეკელისა და რეჟისორი ანშეტელის ამოცანები საოცარი კარმონიულობით ერწყმოდნენ ერთმანეთს.

ირაკლი გამრეკელი სცენურ სივრცეს ძირითადად სამი განზომილების მოცულობიანი დეკორაციებით, მსახიობებისათვის სამოქმედო მოედნებით ატემატებდა, მაგრამ იგი არ ისაზღვრებოდა სივრცის მხოლოდ ასეთი

გადაწყვეტით, აგრეთვე ორგანოზომილებიან ბრტყელ დეკორაციებსაც იყენებდა და სპექტაკლს ფერწერული ტილოებითაც წვეტდა.

ირაკლი გამრეკელი რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლების („ამლოტი“, „ნაგმული“, „რდვეკა“ „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“, „ლამარა“, „თეთრ-ულდი“, „ყაჩაღები“, „არსენა“, „ოტელიო“, „ბოგდან ხმელნიცი“ და მრავალი სხვ.) ერთ-ერთი ძლიერი თანაავტორია; ასე ვთქვათ, იგი ამ სპექტაკლების მატყარი-რეჟისორია; რა თქმა უნდა, ამით ჩვენ არ გვსურს ვთქვათ, რომ ირ. გამრეკელი სპექტაკლში ასრულებდა რეჟისორის ფუნქციებს, მაგრამ მას უდავოდ გააჩნდა რეჟისორული ინტუიცია, რის გამოც იცოდა პიესის რეჟისორულად „კითხვა“, გრძნობდა მახიობებს, ითვალისწინებდა მათ სცენურ შესაძლებლობებს და ამიტომაც ადვილად პოულობდა მათთვის სპეციფიკურ, გამომსახველობითი საშუალებებს.

ამ სპექტაკლებმა გაუთქვეს სახელი რუსთაველის თეატრს არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში, არამედ მთელს საბჭოთა კავშირსა და მის საზღვრებს იქითაც.

რუსთაველის თეატრის მაღალ შემოქმედებას ყოველთვის თვალსაჩინო ადგილი ეჭირა. ეს დიდი თეატრალური მატყარი გულწრფელად აღეულებდა მხოფლიოში სახელმწიფოებრივ თეატრმცოდნეებსა და მკაცრ კრიტიკოსებსაც. 1930 წელს, მოსკოვში „ანზორის“ დეკორაციების შესახებ ა. გვოზდოვი წერდა: „სპექტაკლში ყოველივე მოცემულია კავკასიის მთიანი ბუნების გათვალისწინებით, რაც მსუბუქადაა ხაზგასმული თეატრის მატყარ ირ. გამრეკელის კონსტრუქციულ დანადგარში. სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება მიხიწრავის დიადი სისადავისაკენ და ბრწყინვალედ იცავს მოქმედების გმირულ ნასიათს“.

ირაკლი გამრეკელის ბრწყინვალე შემოქმედებას განსაკუთრებული ყურადღება 1933 წლის გასტროლებზე მიაქცია მოსკოვ-ლენინგრადის პრესამ. ერთ-ერთ თათბირზე კრიტიკოსი ანატოლი გლეზოვი ვრცლად შეგრდა გამრეკელის მატყრობაზე და დაასკვნა, რომ მისი ნიჭის ზრდა თვალსაჩინო და უდავოა. ვლადიმერ რაგოვსკიომ „ყაჩაღებში“ გამრეკელი არა მხოლოდ სპექტაკლის ნიჭიერ გამფორმებლად მიიჩნია, არამედ, როგორც პიესის შინაარსის შესანიშნავ განმარტებლად.

ცნობილმა თეატრმცოდნემ ანდრეი პიოტროვსკიმ კი „ანზორის“ აული მიიღო სპექტაკლის ურთულესი რიტმისა და დიდებ-ული სცენების აუცილებელ საფუძვლად და იგი ჩათვალა მხოფლიოს თეატრის ბრწყინვალე ფურცლად¹⁸.

ინტერეს იწვევს ნ. ორუფეინიკოვის წერილი¹⁹, რომელიც ერთგვარად აჯამებდა რა ირაკლი გამრეკელის ნამუშევარს, სხვათა შორის აღნიშნავდა: „... პირველ ყოვლისა, ჩვენს თვალწინა მატყრულად მთლიანი, შედუღებული, გამომსახველობითი საშუალებანი...“

მაქიმალურად არის მოტანილი თეატრალური ლაკონიურობა და ამასთანავე ერთად დეკორატიული ფერებსა და ხაზების კონდენსირება. ისინი მოკლებულნი არიან ექსპრესიონისტულ მერყუობას. გვანარებს, რომ მისი შემოქმედება არ არის გამხიერებული. მასში არ არის ფოტოგრაფიული ყოფითობა, ეს შემოქმედება არ ისაზღვრება რეალიზმის პრიმიტიული გაგებით“.

¹⁸ „Веч. Красная газета“, 1933 г. 14 июля.

¹⁹ Газ. „Советское искусство“, 1933 г. 26 июля.

ირაკლი გამრეკელის თეატრალური მხატვრობა დამსახურებულად იღებდა მაღალ შეფასებას არა ქართველ მაყურებლისაგანაც, მაგრამ იგი უფრო გასაგები, ძვირფასი და საყვარელი იყო აქ, საქართველოში, რადგან გამრეკელის შემოქმედებაში მელანქოლიკური და ეროვნული ხასიათი დიდი თავისებურებითა და სისასვით. მისი ესკიზები და დეკორაციები საუცხოოდ ხსნიან ამ შესანიშნავი მხატვრის ტემპერამენტსა და ინტელექტსაც, სულიერ სამყაროსა და ცხოვრებაზე შეხედულებასაც, ადამიანის ოცნებასა და ოცნებისათვის ბრძოლასაც.

ირაკლი გამრეკელის თამამ, ვაჟაკურ შემოქმედებით ძიებებზე, მის დიდი მხატვრულ მიღწევებზე, უთუოდ, საიმედოდ აღიზრდება ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობა.

არჩილ ჩხარტიშვილი

ი. გამრეკელის როლი საბჭოთა პერიოდის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში და განსაკუთრებით ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნის და განვითარების საქმეში უაღრესად მნიშვნელოვანია და განსაკუთრებული შესწავლის ღირსია.

ი. გამრეკელი პირველი ქართველი მხატვართაგანი იყო, რომელმაც ქართული სცენის რეფორმატორთან დიდი კოტე მარჯანიშვილთან და მაღალნიჭიერ რეჟისორ სანდრო ანბეტელთან ერთად უდიდესი ამაგი დასდო ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას.

მაგრამ ამ მოკლე წერილში მე არა მაქვს მიზნად ი. გამრეკელის შემოქმედება განვიხილო. მე მინდა მხოლოდ ჩვენი ერთად მუშაობის პერიოდიდან ერთი ეპიზოდი მოვიგონო, ვფიქრობ ეს ეპიზოდი არ იქნება ინტერესს მოკლებული, რადგან მასში ნათლად მოჩანს გამრეკელის დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი.

1935 წელს მე მომიხდა ს. მანშიაშვილის ცნობილი პიესის „ანზორის“ დადგმა ქ. გროზნოში, ახლად ჩამოყალიბებულ ჩეჩენ-ინგუშეთის თეატრში. ამ დადგმას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ახლად შექმნილა თეატრის ავტორიტეტის განმტკიცებისათვის და მისი მომავალი პერსპექტივისათვის. მე საჭიროდ ვგანი ამ პიესის გაფორმებისათვის თბილისიდან გამოცდილი მხატვარი მომეწვია, რადგან ასეთი ადგილზე არ მეგულებოდა, ირაკლის მივწერე და ვთხოვე პირადად მას აეღო ამ დადგმის გაფორმება.

ვიცოდი, როგორი დატვირთული იყო იგი, ვთხოვე, თუ რამე საშუალება ექნებოდა ცოტახნით მაინც გროზნოში ჩამოსულიყო, რომ ახლოს გასცნობოდა თეატრს და მის სამუშაოებს.

ირაკლი იმ დროს უკვე სახელმწიფოებრივი და ყველაგან აღიარებული მხატვარი იყო. მას უკვე შექმნილი ჰქონდა რუსთაველის თეატრში „ანზორის“ ბრწყინვალე გაფორმება, რომელიც დღესაც გვიხიბლავს მონუმენტური და მეტყველი კომპოზიციით ეს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი საეტაპო სპექტაკლი იყო, მან უკვე საყოველთაო მოწონება და მაღალი შეფასება პოვა საქართველოშიც, რუსეთშიც; ირაკლი ზომ ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი ავტორი იყო და მისი წარმატების ერთ-ერთი მიზეზიც.

სასაბუნო წერილში ირაკლი მატყობინებდა, რომ ის სიხარულით ღებულობს ჩემს წინადადებას, მაგრამ თან შიშობს შეძლებს თუ არა იგი გაფორმების ახალი

ვარიანტის შექმნას; საყვედურსაც მიწერდა; როგორ წარმოვიდგინე, რომ მას შეუძლია პიესა გააფორმოს ისე, რომ არ გაეცნოს თეატრს და იმ ხალხს, იმ მაყურებელს, ვისთვისაც ეს გაფორმება უნდა უკეთესი იყოს.

მართალი გითხრათ, წერილმა ძალზე გამახარა: ირაკლის კარგად ვიცნობდი, ვიფიქრე რომ როგორც სიყვარულით მუშაობდა იგი მის საყვარელ თეატრში, მაგრამ ეს ხომ მისი თეატრი იყო, ის ხომ ნათლად ხედავდა, რომ მისი თეატრის წარმატებაში მას დიდი როლი აკისრია და ხედავდა რა ამას, მუშაობდა კიდევ თავგამოდებით...

გროზნოს თეატრი კი უცხო იყო მისთვის; ამ თეატრში დამარცხება კი მის სახელს ზიანს არ მიაყენებდა და არც მის პირად კეთილდღეობაზე იმოქმედებდა. მას თამამად შეუძლო „დიდოსტატის“ პოზა მიეღო, გროზნოში გაფორმების ესკიზები გამოგზავნა ზოგიერთი სხვა მხატვრებისთვის და ამ ესკიზების განხორციელების ხარისხს ელოდა კი ალბერ უზრუნს.

ირაკლის წერილმა გამახარა-მეთქი... დიახ, გამახარა, რადგან ისედაც საყვარელი ადამიანი ამ წერილით უფრო ახლოს შევიცანი. მას სურდა თავისი თვალთა ენაზე ხალხი, ვისთვისაც მუშაობდა, არ შეუმინდა იმას, რომ უკვე აღიარებულ დადგმის ახალი ვარიანტი უნდა გაეკეთებინა. მეც ვისარგებლე ირაკლის ასეთი განწყობილებით და გადავწყვიტე ჩამოსვლისთანავე იგი შუაგულ ჩეჩნეთში წამეყვანა. მოგეხსენებათ, რომ ჩეჩნები დაღესტნის მეზობლად ცხოვრობენ და „ანზორში“ აღწერილ ამბებთან ახლოს დგანან: ცნობილი რეჟისორი გენერლის ბიჩე რახოვის ხელი ჩეჩენთაგან მისწვდა სამოქალაქო ომის დროს და მისი რაზმის განადგურებაში დაღესტნელებთან ერთად ჩეჩენი პარტიზანებიც იღებდნენ მონაწილეობას.

ჩამოსვლისთანავე ირაკლი ვედენოში წავიყვანე. ვედენო ცნობილი აუღია. იმაში მამილი რამდენიმე წლის განმავლობაში ვედენოს ციხე-სიმაგრეში იყო დაბანაკებული. ვედენოს მახლობლად არის არა ნაკლებ ცნობილი აული დერდ (რუსულად დარგო), სადაც მამილს ზარბაზნების ჩამომსხმელი ქარხანა ჰქონდა გამართული. (მე და ირაკლი იქ ცნობილი ოსტატის საიდალალის გაჭედილი ხანჯლები გვაჩუქეს წარწერით.) იანვარი იყო და აქ ამოსვლა არც თუ ისე იოლია მანქანით, მაგრამ მთელი გზის მანძილზე ირაკლის აღტაცებას საზღვარი არ ჰქონდა: თოვლით დაფარული უზარმაზარი მთები და უძირო ნაპრალები იტაცებდა, ვედენოს ზიდმა, რომელსაც დღესაც ატყვია მამილის დროინდელი ბრძოლების ნიშანი, აღტაცებაში მოიყვანა; ვედენოში პარასკევ დღეს მოვხვდით, ამ დღეს ამ კუთხეში ცნობილი ბაზრობა იმართება; ბაზრობაზე მოსული ხალხი რუბოს ცნობილი სურათებიდან გადმოსულ პერსონაჟებს გაგონებთ, ბაზრობაზე დაღესტნელი ჯამბაზებიც იყვნენ ჩამოსული, რომელთა ხელოვნებას მართლა შეუძლია ადამიანი წონასწორობიდან გამოიყვანოს. მეფის დროს განთავსებული ყაზადის ზელიმხანის დისშვილმა მის აულში ხარაჩოიში მიგვიწვია. ამ აულს იმ დროს მანქანა ვერ უდგებოდა, იძულებული გავხდით მანქანა ქვევით გზაზე დაგვეყენებინა და აულში ფეხით ავსულიყავით, მაგრამ ეს გაჭირვება სავსებით დაგვაკიწია იმ გარემოებაში, რომ აულში მასპინძლობა თვით ზელიმხანის უმცროსმა ვაჟმა გავიწია. უკან დაბრუნებისას სქელი ნისლის გამო ღამე აულ შალიში გავათეთ, ვიღაც უცნობი ჩეჩენი ოჯახში, ვისმა მასპინძლობამაც ირაკლის ამ ორ დღეში მიღებული შთაბეჭდილების ფილა პირამდე აავსო...

შეიძლება ვინმემ იფიქროს: ყველაფერ ამას რა კავშირი აქვს „ანზორის“ – გაფორმებასთან, მაგრამ როდესაც უკვე თბილისიდან ირაკლის გამოგზავნილი ესკიზები მივიღეთ, იქ ყველამ იცნო ვედენოს მისასვლელი ნევიც, კლდეზე

დაკიდებული აული. ხარაჩოც, შამილის დროინდელი ხიდიც და მრავალი სხვა ნაგებობა პერსაუბები. ეს ყველაფერი დიდი მხატვრის შთაგონებით იყო გაშთაბარი და ერთ კომპოზიციასი მოქცეული. ამ დადგმის უშუალოთ ნახვამ ახალი შემოქმედებითი იმპულსი მისცა ირაკლის და ამან შეაძლებინა მას გაფორმების სრულიად ახალი ვარიანტი გაეკეთებინა...

და ჩემთვის გასაგები გახდა ასე რატომ უნდოდა ირაკლის იმ მიდამოების საკუთარი თვალთ ნახვა: მას ჰქონდა ნამდვილი ხელოვანის თვალი, მას უნდოდა თამამად შეეხედა მაყურებლისათვის და მაყურებელს მის თვალში ტყუილი არ დაეწახა.

დავით ჩხეიძე

საბჭოთა თეატრის განვითარებისა და აყვავების საქმეში რეჟისორებთან და მსახიობებთან მხარდამხარ დიდი წვლილი შეიტანეს მხატვრებმა.

მხატვარ-დეკორატორის მუშაობა თეატრში განსაკუთრებით დიდდნმშენელოვანი იყო საბჭოთა თეატრის ფორმირების პერიოდში, როდესაც ახალი თეატრი აშკარად უნდა გამიჯნოდა ყოველგვარ ძველსა და დრომოჭმულს და ეთქვა ახალი, გაბედული სიტყვა.

ეს წლები ჭეშმარიტად დიდი ძიებებისა და აღმოჩენების ხანა იყო ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

ახალ თეატრში, ცხადია, მხატვარი როდი იყო მხოლოდ უბრალო მონაწილე სპექტაკლისა, არამედ იგი რეჟისორთან და მსახიობებთან ერთად ეძიებდა და ქმნიდა მხატვრულ ფორმას დრამატული ნაწარმოებების ღრმა და სრულყოფილი გაგებისათვის.

ამ რთული ხელოვნების ასპარეზზე ირაკლი გამრეკელის გამოჩენა მეტად თავისებური იყო. იგი სავსებით ახალგაზრდა მიიწვია თეატრის დიდოსტატმა კოტე მარჯანიშვილმა და ახალგაზრდა მხატვრის პირველმავე ნამუშევარმა ერთადად მოხიბლა მრავალრიცხოვანი მაყურებელი და მყარ რეჟისორი და გააცრუა ზოგიერთთა ეჭვი - ესოდენ დიდ საქმეს გამოუცდელი მხატვრის ფუნჯი როგორ მოერევაო.

ამკარაა თეატრში მუშაობამ დიდად შეუწყო ხელი ირაკლი გამრეკელს თავი დაეღწია ფორმალისმის მომაცდინებელი გავლენებისაგან, რომლითაც დაავადებული იყო ნორჩი მხატვრის ყალბი.

სწორედ თეატრში მუშაობის პირველ წლებშივე მხატვარი გაბედულად დაადგა რეალიზმის გზას, უარყო თეატრალური ბუტაფორია, დადგმის კამერული სტილი, ჭრულ-ჭრული დეკორაციები, განტვირთა სცენა ყოველგვარი ზედმეტი ზიზილაჰიპილოებისაგან და მიაღწია დრამის, ტრაგედიისა და კომედიის მონუმენტურ გამომსახველობას.

მხოლოდ ასეთმა დაუცხრომელმა შემოქმედებითმა მუშაობამ შექმნა რუსთაველის სახელობის თეატრში საყველთაოდ მოწონებული სპექტაკლები „ანზორ“, „თეთნულდი“, „რდევკა“, „ყაჩაღები“, „ოტელო“, „სასტუმროს დიასახლისი“.

ირაკლი თქმული კაცი იყო, იგი უფრო მეტად მუშაობდა და თუ რომელიმე საკითხზე გამართულ ცხარე დავაში ჩაერეოდა, მხოლოდ რამდენიმე სიტყვით...

მაგრამ ეს სიტუაცია კაცი ხშირად ლაპარაკობდა კოტე მარჯანიშვილზე:

„...ნამდვილი სიყვარული თეატრისადმი კოტე მარჯანიშვილმა მაგრძნობინა. იგი შთაბეჭდილებდა, მამნეუბდა. დაუფიქრია ის ოთხი წელიწადი, რომელიც მასთან მეუბნებაში გავატარე“.

და მარჯანიშვილის რუსთაველის სახელობის თეატრიდან წასვლის შემდეგაც ირაკლი გამრეკელის სიყვარული და პატივისცემა დიდი ხელოვანისადმი ოდნავადაც არ შენელებულა.

კოტე მარჯანიშვილს „ჰამლეტის“ დადგმა დიდი მასშტაბით ჰქონდა გათვალისწინებული. ხან დასს დაწვრილებით გააგნო თავისი გეგმა. მისმა განზრახვამ ყველა ალგაფრთოვანა, მხოლოდ ჰამლეტის როლში უშანგი ჩხეიძის დანიშნა და მხატვრობის ირაკლი გამრეკელისათვის დავალებამ - ზოგიერთში ეჭვი და უკმაყოფილება გამოიწვია, და თავისი გადაწყვეტის სამართლიანობის დასამტკიცებლად კოტე მარჯანიშვილი საოცარი მონდომებითა და შთაბეჭებით მუშაობდა მხატვართან და მსახიობთან. დადგმის ყოველი დეტალის ირგვლივ დიდხანს ფიქრობდა მარჯანიშვილი და სწორედ ამის გამო, მთელ თავის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ყველა სპექტაკლზე უფრო ხანგრძლივად „ჰამლეტის“ დადგმაზე იმუშავა.

შემოქმედებისგანაჲ ირაკლი გამრეკელს ჰქონდა გადახვევები, „ჩავარდნებიც“ კი. მაგრამ დიდია მისი მიღწევები დეკორაციული ხელოვნების დარგში, მისი ხალასი შემოქმედება ქართული საბჭოთა ხელოვნების ოქროს ფონდშია შესული.

ადრე გაუფარდა ხელიდან ყალაში ნიჭიერ მხატვარს, მაგრამ მის მიერ ხელქმნილი შემოქმედება უკვდავყოფს მის სახელს.

უჩა ჯაფარიძე

ის რგორც ქართული სახვითი ხელოვნების ყოველ დარგს, თეატრალურ დეკორაციულ მხატვრობასაც ჩვენში თავისი ტრადიცია გააჩნია. ფერწერისა და ქანდაკების გამოჩენილი ოსტატები ალ. ბერიძე, გიგო გაბაშვილი, ალ. მრეველიშვილი, ი. ნიკოლაძე, მ. თოიძე და სხვა მხატვრები მოწაწილეობდნენ ქართული სცენის შემოქმედებით მუშაობაში, მაგრამ ყოველი მათგანი უპირატესად თავისი ძირითად დარგს ემსახურებოდა. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც საქართველოში დაბრუნდა ცნობილი მხატვარი ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობასაც ამ დარგის ფუძემდებელი ოსტატი შეეძინა. მაგრამ რამდენადაც რევოლუციამდელ თეატრს არ გააჩნდა ფართო შემოქმედებითი სარბიელი, ამდენად ქართული თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის განვითარებას შეუღელდელი იყო.

საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, როდესაც ფრთა გაშალა ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ, თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობაც, სხვათა ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად, დიდად განვითარდა და გარკვეული წვლილი გაიღო სოციალისტური ხელოვნების საგანძურისათვის.

ქართველ სახელოვან თეატრალურ მხატვართა შორის ათეული წლების მანძილზე ერთ-ერთი პირველი ადგილი დამსახურებულად ეჭირა რუსთაველის თეატრის მთავარ მხატვარს ირაკლი გამრეკელს.

რუსთაველის თეატრის საქვეყნოდ აღიარებულ დიდ შემოქმედებით

წარმატებებში, მის სახელოვან სპექტაკლებს ბრწყინვალე გამარჯვებაში დიდი წილი ედო ირაკლი გამრეკელის მაღალნიჭიერ შემოქმედებას, რაც გამოირჩეოდა მანვილითეატრალობის გრძნობით, მკვეთრად გამოკვეთილი ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერით, ეროვნული კოლორიტის ელერადობით და დახვეწილი გემოვნებით. ამიტომაც არის, რომ მისი სახელის ხსენებაზე ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება ჩართული თეატრის დიდების გამომსახველი სპექტაკლები „ანზორ“, „რღვევა“, „ჟაჩაღები“, „ოტელო“ და „ახესალომ და ეთერი“.

ირაკლი გამრეკელმა მარადსახსოვარი კვალი დააჩნია ქართული თეატრის და განსაკუთრებით თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის წინსვლასა და განვითარებას, ამიტომაც არის, რომ ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ირაკლი გამრეკელის სახელი სიყვარულითა და ღრმა პატივისცემით მოიხსენიება.



ელენე გამრეკელი

მე სულ ახალგაზრდა ქალი ვიყავი, როდესაც მხატვარ ირაკლი გამრეკელს შევხვდი. იმ დროს მე თბილისში დედაჩემთან ვცხოვრობდი. დედაჩემი დეკაბრისტ ალექსანდრე მურავიოვის შვილიშვილი იყო. თავის დროისთვის საკმაოდ კარგი განათლება მიეღო, საფუძვლიანად იცოდა რამდენიმე უცხო ენა. ბევრი უმოგზაურია ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში. უყვარდა ხელოვნება, განსაკუთრებით მხატვრობა და ქანდაკება. ნანახი ჰქონდა მსოფლიოს საუკეთესო ხელოვნების მუზეუმები. დაქვრივების შემდეგ უცხო ენების ცოდნა სათანადოდ გამოიყენა, მასწავლებლობდა და თანაც თარგმნიდა მეცნიერულ და მხატვრულ ლიტერატურას. სახელგანთქმული კინორეჟისორი მიხეილ ჭიათურელი გერმანიაში გამგზავრების წინ, გერმანულს დედაჩემთან სწავლობდა. მისი რეკომენდაციითერთმშენიერდღესდედაჩემთან-უცხო-ურიჟურნალებითხელში, დაახლოებით 30 წლის კონტად ჩავმული და მომნიშვლელი შეხედულების კაცი მოვიდა. უცხოში სრულიად არ ჰგავდა დედაჩემის მოწაფეებს ექიმებს. მართლაც დედაჩემთან საუბარში გამოირკვა, რომ ეს უცხოში კაცი ირაკლი გამრეკელი იყო, ქართული თეატრის მხატვარი-დეკორატორი, რომელსაც პარიზში აგზავნიდნენ დახელოვნების მიზნით. ამის შემდეგ მე უადრესი პატივისცემით და მოწიწებით ვიყავი აღმურვილი მისდამი, მით უფრო, როდესაც გავიგე, რომ ჩვენი სტუმარი ყველას მიერ გაღმერთებულმა დიდმა კოტე მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრში მიიყვანა და უკვე თეატრის მთავარი მხატვარი იყო. ბავშვობიდან მიყვარდა ხელოვნება, მუსიკა, სიმღერა, მხატვრობა, თეატრი, სახლში ჩვენთან ჩემი უფროსი და და ძმა მღეროდნენ, უკრავდნენ, ვაწყობდით მუსიკალურ სადამოებს. ჩვენს სახლში ხშირად დადიოდნენ ვანო სარაჯიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, პიანისტი ირაკლი ორბელიანი.

ამ დღიდან ირაკლი გამრეკელი დედასთან მუშაობდა. ირაკლი დიდი ინტერესით უსმენდა დედაჩემის ნათარგმნს ფრანგულ ენიდან, დედაჩემი ბევრს ესაუბრებოდა მას და ირაკლიც ისე შეგვჩვევია, რომ სადამოობით როდესაც ის თავისუფალი იყო, ჩვენთან მოდიოდა და საუბარში ვატარებდით დროს. ირაკლი ბევრს გვიამბობდა თავის ცხოვრებისა და მუშაობის შესახებ. დიდი სიყვარულით იგონებდა თავის განსვენებულ დედას, რომლის პორტრეტიც უკვე დახატული ჰქონდა. სოფელ მეჯვრისხევში გატარებულ ბავშვობას, სასულიერო სემინარიაში სწავლების პერიოდს და სხვ. მე მიკვირდა და ჩუმად მეცინებოდა გულში, რომ სემინარიის დამთავრების შემდეგ ასეთი გემოვნების, კაცი მხატვარი, ესეთი შეიძლება მღვდელი გამხდარიყო. სემინარიის დამთავრების შემდეგ მამას სამედიცინო ინსტიტუტში სასწავლებლად დონის როსტოვში გაუგზავნია. ზოლო საქართველოში უნივერსიტეტის დაარსების შემდეგ ისევ თბილისში გადმოუყვანია. იგონებდა ირაკლი პირველად როგორი გატაცებით მუშაობდა ანატომიაში პროფ. ალ. ნათიშვილთან და ექიმობაზე ოცნებობდა, მაგრამ მას ნატკა ისე იზიდავდა, რომ თავისუფალ დროს განუწყვეტელივ ნატკადა. მისი ნახატები სრულიად არ ჰგავდა ჩვეულებრივ მხატვრობას და

ასეთ მიმართულებას - იმაქენისტურს უწოდებდა. (ყველა მისი ამდროინდელი ნახატები მე შენახული მაქვს). მისი ნახატები ოჯახიდან ოჯახში მიჰქონდათ დასათვალიერებლად, სანამ ბოლოს გამოფენის კედლებს არ მიიღწევს. ერთხელ პროფ. ნათიშვილმა ნახა მისი ნახატები და ურჩია მხატვრობისთვის მოეკიდა ხელი. ამრიგად, ნელა, თანდათანობით მხატვრობით გატაცებული ირაკლის, მეოთხე კურსის სტუდენტს, მედიცინისთვის თავი დაუწებებია. სამედიცინო დარგში სწავლების სამასსოვროდ, თავისი თავი კუბისტურად გადაწყვეტილ დიდ სურათში ასახა „მხატვარი მედიცინაში“. 1921 წ. მისი სურათების პირველ გამოფენაზე, კოტე მარჯანიშვილს უნახავს და ძალიან მოსწონებია. შეუმჩნევია მის ნახატებში დეკორაციული მხატვრობის ნიჭი და რუსულ დრამაში ო. უაილდის „სალომეს“ გასაფორმებლად წაუყვანია. მხატვრობის ეს დარგი იმდენად მოსწონებია ირაკლის, რომ იმ დღიდან დეკორაციულ მხატვრობის გზას მტკიცედ დასდგომა. ირაკლის, როგორც ის გვეყვებოდა, ბავშვობიდან უყვარდა სანახაობა თეატრი, კინო, ბალეტი და ცირკი. მაგრამ არა ნაკლებ უყვარდა მას მუსიკა - ესწრებოდა კონცერტებს, თვითონ უკრავდა როიალზე და მოუხმენია ისეთი გამოჩენილი შემსრულებლები, როგორიც იყვნენ - რახმანინოვი, გუბერმანი, ჰოფმანი, შალიაპინი, სობინოვი და სხვები. მხატვრობაში გატაცებული იყო შემარცხენე მხატვრებით, მოსწონდა კუბისტები და ექსპრესიონისტი მხატვრები. მოჰქონდა ჩვენთან პიკასოს ნახატები, ფრანგი და გერმანელი მხატვრების ძალიან საინტერესო მონოგრაფიები, დიდი ინტერესით შეხვდა იმ დროს ევროპიდან ჩამოსულ ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, ელენე ახვლედიანის და ქეთევან მაღალაშვილის სურათების გამოფენას. ასევე დიდი აღტაცებით ლაპარაკობდა ნიკო ფიროსმანაშვილზე და სულ ოცნებობდა სადმე მისი სურათები შეეძინა. ამრიგად, ირაკლი ბევრ საინტერესოს გვიამბობდა თავის სამუშაოზე თეატრში, ახალ საინტერესო თეატრალურ დადგმებზე, თავის მუშაობაზე კოტე მარჯანიშვილთან და სხვ. ოცნებობდა ევროპაში წასვლას, მსოფლიოს შედეგების შესასწავლად, მაგრამ მისგან დამოუკიდებელ მიზეზების გამო საზღვარგარეთ წასვლა ვერ მოხერხდა და ირაკლი გააგზავნეს ლენინგრადსა და მოსკოვში, „ერმიტაჟის“ და დასავლეთ ევროპის ახალი მხატვრობის ნიმუშების გასაცნობად. გაწაფულზე თბილისში დაბრუნდა, გვინახულა ჩვენ, თავისი შთაბეჭდილებები გვამბო და ისე ცოცხლად და ნათლად, რომ შემდეგ, როდესაც მასთან ერთად ვათვალიერებდი მუზეუმებს, მე ისეთი განცდა მქონდა თითქოს ყველაფერი უკვე ნანახი მქონდა. მოსკოვის თეატრებმა დიდი ზემოქმედება მოახდინეს ირაკლიზე, განსაკუთრებით მეიორხოლდის, თაიროვის და ვახტანგოვის თეატრებმა.

მოვიდა ჩემი დაბადების დღე. ამ დღეს ჩვენი პატარა ბინა ძალიან საზეიმოდ გამოიყურებოდა. ჩემი საყვარელი ყვავილებით მორთული ოთახები სურნელებით სავსე იყო. მოსალოცად მოვიდნენ ჩემი მეგობრები და ნათესავები. მოწვეული იყო აგრეთვე ირაკლიც. დღისით მოვიდა უწარმზარი კალათა, ყვავილებით, ყვავილებში იჯდა ფაიფურის მშვენიერი დედოფალა, რომელსაც გამოწვდილ ხელში საკიზიტო ბარათი ეჭირა წარწერით - ირაკლი გამრეკელი - რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარი. ბარათის მეორე მხარეზე კი გულთბილი მოლოცვა. მხატვარმა ჩემს მეგობრებზე და ნათესავებზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა. მეორე დღეს დედაჩემს დიდხანს ელაპარაკა ირაკლი და გამოუტყდა, რომ მე ვუყვარვარ.

მე გულაზნადილა დუნდა ვადიარო, რომ მხატვარი პირველ დღიდანვე მომეწონა და ამ გრძნობას უფრო აძლიერებდა ის აზრი, რომ მომავალი ჩემი მეუღლე და მეგობარი ნიჭიერი ხელოვანი იყო.

1930 წელს მარტის თვეში ჩვენ დაქორწინდით. ჩვენი დაქორწინების მოწივების ინიციატივა თავის თავზე აიღო თეატრის ხელმძღვანელმა, ნიჭიერმა. რეჟისორმა - ირაკლის მეგობარმა - სანდრო ანბეტელმა. სანდრო ანბეტელმა ირაკლისთან ერთად უკვე რამდენიმე ბრწყინვალე სპექტაკლი განახორციელა და სახელმწიფო რეჟისორი ძალიან აფასებდა ირაკლის, როგორც მხატვარს და მის თანადამღებელს. სანდრო ანბეტელს არა ერთხელ მიუმართავს ირაკლისათვის ცოლი შეერთო, მაგრამ შემდეგ ხშირად უსაყვედურებდა მას, რომ „მეზინი გახდი და შენი ოჯახი თეატრს გირჩევნიაო“.

ქორწილისათვის ვერაუბლებდით. სანდრო ანბეტელმა ორ მარტს საღამოს „მარტი“ წაგვიყვანა და „ჯვარი“ დაგვწერა. თეატრის კოლექტივი დიდი ინტერესით მოელოდა ირაკლის ცოლს. მე მანამდე თეატრის კოლექტივს არ ვუწახივარ. იმ საღამოს, როდესაც ჩვენ ხელი მოვაწერეთ, თეატრში გლეხობის პიესა „რღვევა“ მიდიოდა ირაკლის მხატვრობით. სანდრო ანბეტელმა ცოლ-ქმარი თეატრში მიგვიყვანა, სპექტაკლი უკვე კარგა ხანია დაწყებული იყო. თეატრში მიღოვებით და ყვავილებით მსახიობები და ადმინისტრაცია შეგვხვდა. შევედი ყვავილებით მორთულ ტკბილეულებით და მამანურით დამშვენებულ დიდ ლოჯიაში. სცენაზე ამ დროს „ავრორას“ პალეზაზე (კემბანზე ხ.კ.) გამწკრივებული მეზღვაურები იდგნენ და გემის კაპიტანმა ბერსენიევმა (აკ. ხორავამ) შესძახა - „სმენა!“ უმაღვე მეზღვაურები და მათთან ერთად სხვა მონაწილე მსახიობები სწორედ ჩვენი ლოჯიისკენ მოტრიალდნენ. თითქოს ეს საგანგებოდ იყო მოწყობილი.

იმ ღამეს სასტუმრო „ორიენტის“ საბანკეტო დარბაზში ვანბამ იყო გამართული. მოწვეული იყო თეატრის კოლექტივი, მწერლები და მხატვრები. მათ შორის მასოვს განსვენებული პოეტები პოლო იაშვილი და ტიციან ტაბიძე, იაკობ ნიკოლაძე და სხვები. თამადად არჩეული იყო სანდრო ანბეტელი. პოლო იაშვილმა ჩვეულებისამებრ მრავალი ექსპრომტი ლექსი წარმოთქვა. პოეტმა იოსებ გრიშაშვილმა, ლექსი გვიძღვნა „ერთ პატარა გოგონას ქორწილში თქმული“. სამწუხაროდ ჩვენს ქორწილს არ დაესწრო კოტე მარჯანიშვილი, მაგრამ სამაგიეროდ რამდენიმე ხნის შემდეგ დიდმა ხელოვანმა ჩვენს პატივსაცემად ვანბაზე მიგვიწვია რესტორან „პალასში“. ვანბამ დაესწრნენ პოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე და უმანგი ჩხეიძე.

ამით დასრულდა ჩემი ქორწინების ამბავი და ჩემს თვალწინ განვლო ირაკლის შემოქმედებით სავსე ცხოვრებამ, რომელიც სამწუხაროდ შედარებით ხანმოკლე იყო. მაგრამ მე დღეს კმაყოფილებას განვიცდი, რომ მე მოწმე ვიყავი მისი დიდი ნაყოფიერი მუშაობისა ქართული თეატრის აღორძინებისა და მისი შემოქმედებითი ძალების დავაჟგავებისა. სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე ირაკლი დაუღალავად, დიდი ენერგიით და ენთუზიაზმით მუშაობდა, თითქოს გრძნობდა, რომ ხანგრძლივი არ იქნებოდა მისი სიცოცხლე. საერთოდ ირაკლი გამოირჩეოდა თავისი საოცარი შრომისმოყვარეობით, ინტერესით ნამდვილი პროფესიული მიდგომით საქმისადმი და, რაც მთავარია, დიდი სიყვარულით ქართული ხელოვნებისადმი. უკანასკნელად მოსკოვში ყოფნის დროს კამერული თეატრის ცნობილი რეჟისორი თაიროვი სთხოვდა ირაკლის მოსკოვში გადმოსვლით სამუშაოდ, მაგრამ ირაკლი ისეთი პატიოტი იყო ქართული

თეატრისა, მისი ზრდისა და განვითარების მოტრფიალე, რომ წარმოდგენილი არცა ჰქონდა თავისი ცხოვრება ქართული თეატრის გარეშე. კერძო ცხოვრებაში კარგი მეოჯახე, წყნარი, ბუნებით ყოველთვის მზიარული და სიცოცხლის მოყვარული იყო. სხვისი წარმატება, ჩვენი მხატვრების ნაყოფიერი შემოქმედება, ახალი სინტერესო დადგმები, გაფორმებები მას ყოველთვის ახარებდა და მუშაობის უფრო დიდ ინტერესს უღვიძებდა.

ირაკლი ყოველთვის ხელს უწყობდა, აქეზებდა და ცდილობდა ახალგაზრდობა მოსულყო თეატრში დეკორაციულ დარგში სამუშაოდ. სამხატვრო აკადემიის ხელმძღვანელობა არა ერთხელ იწვევდა მას აკადემიაში, დეკორაციული კლასის მასწავლებლად, მაგრამ იგი ყოველთვის ზემოთით ამბობდა: მე თვითონ არაფერი ვიცი და სხვას რა ვასწავლოო. მაისოვს, როგორ სიამოვნებას და სიხარულს განიცდიდა ირაკლი, დღეს უკვე სახელმწიფო მხატვარ სოლიკო ვირსალაძის ბალეტის გაფორმება რომ ნახა თბილისში. სულ ახალგაზრდა მოვიდა ირაკლისთან თავისი პირველი ესკიზით სოლიკო ვირსალაძე. ირაკლიმ დიდი მომავალი დაუხატა და ურჩია მას ამ დარგში გულმოდგინედ სწავლა. ირაკლი თეატრში სამუშაოდ ხშირად იწვევდა ისეთ ნიჭიერ ოსტატებს, როგორიც იყვნენ განსვენებული თამარ აბაკელია და განსაკუთრებით გრაფიკის დიდი ოსტატი სერგო ქობულაძე, რომლის „ვეფხისტყაოსნის“ გრაფიკული მხატვრობით ირაკლი აღტაცებული იყო. უყვარდა და ძალიან აფასებდა თავის თანაშემწეს, თეატრში გამოზრდილ დიმიტრი თავაძეს. მე ვგრძნობდი ჩემი მეგობრის დიდ შემოქმედებით შესაძლებლობას და მის როლს ჩვენი ხელოვნების განვითარების საქმეში და ჩემ მხრივ, რამდენადაც იყო შესაძლებელი, ვცდილობდი შემექმნა მისთვის სათანადო პირობები ოჯახში. შემოქმედის მეგობრობა არც ისე ადვილი საქმეა. ჩემი დაკვირვებით ხელოვნების ხალხი ძალიან თავისებურია - მათ მეტად ფაქიზი გრძნობები და დიდი განცდები აქვთ მუშაობის პერიოდში. ირაკლი ხშირად რაღაცით შეიწუხებული იყო, მოუსვენარი, დაფიქრებული, რაღაც აწუხებდა, მაგრამ დიდი ხნის მუშაობის შემდეგ დამშვიდდებოდა, თითქმის რაღაც მოემვა გულზეო, ისევ ჩვეულებრივ ცხოვრებას უბრუნდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ მე მასთან შედარებით უფრო ახალგაზრდა ვიყავი, მიუხედავად ამ საიდუმლოებას და ვცდილობდი ხელოვანისათვის ლამაზი, მყუდრო ცხოვრება შემექმნა. ფაქტობრივად ირაკლი. მართალია, თეატრის მხატვარი იყო და თავის სამუშაო დღეს ჩვეულებრივ თეატრში ატარებდა, მაგრამ მისი ნამდვილი, ძირითადი, არსებითი მუშაობა სახლში წარმოებდა. ირაკლისათვის მისი სამუშაო ოთახი მისი ლაბორატორია იყო. აქ, რასაც მაყურებელი სცენაზე ხედავდა ესკიზების სახით, მის სამუშაო მაგინაზე შემოკლებოდა. ირაკლი მრავალი ვარიანტის სახით ასრულებდა იმ ესკიზებს, რომლებიც შემდეგ განსახიერებელი იყო თეატრალურ დეკორაციებში. მაისოვს, არა ერთხელ აღნიშნავდა ირაკლი, რომ ის ფერები, ფორმები, და სივრცეები, რომლებსაც გულისხმობდა იგი ესკიზებში, თითქმის ზუსტად იმავე სახით გამოდიოდა და გამოიყურებოდა სცენაზე. მას, მისი თქმით, სრულიად ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი სცენაზე ყველაფერი ის, რაც ესკიზში, თავის სამუშაო ოთახში ჰქონდა მოცემული. ამის გამო ირაკლი, სახლში ნამდვილად ეძლეოდა მთელი თავისი ენერგიით და სიყვარულით მუშაობას. ჩვენი ცოლქმრობის პირველ წლიდანვე (1931 წლიდან) ჩვენ საკმაოდ კარგად მოვეწყეთ. შევიძინეთ სურათები, წიგნები, ქანდაკებები და ლამაზი ავეჯიც. მისი სურათები, სამუშაო

ოთანის კედლები მორთული იყო ირაკლის საყვარელი ნიკო ფიროსმანიშვილის სურათებით და ლაღო გუდიაშვილის ადრინდელი პერიოდის მხატვრობით. აი, ნიკო ფიროსმანის „ირმების ოჯახი“, ფრთხილად მთვარიან ღამეს გამოხსულან წყლის დასალევად, ხარირები ფინილად უდარაჯებს თავის ოჯახს. სურათზე ავტორს წაუწერია - „ირმით თავის ბლართით“. აქვე გვერდში მისივე ქართული პეიზაჟი სოფელი, ეზო, ძაღლი, ქათმები, წიწილები და თხა. ირაკლი ხშირად გაკვირვებული, სიხარულით უეჭვროდა ფიროსმანის სურათებს და ამბობდა: „როგორი სისადავით აღწევს ასეთ ბრწყინვალე ეფექტს, ნამდვილად გენიალურიაო“. უყვარდა ირაკლის ლაღო გუდიაშვილი, როგორც იმვითი ადამიანი და ჭეშმარიტად ნიჭიერი მხატვარი, მოსწონდა მისი შეზარხოშებული ქეიფი, ცეკვა, „ცოცხალი“ ძველი თბილისი და მისი ნიკო ფიროსმანიშვილის პორტრეტი. სრულიად განცალკევებულად ეკიდა კედელზე ესპანური სკოლის მუქი კოლორიტით შესრულებული სურათი და იქვე იტალიური, ვითომ ტინტორეტოს სკოლის მიმდევართა სურათები. ირაკლის, ისე როგორც საერთოდ მხატვრებშია მიღებული, „მხატვრის“ ცოლის პორტრეტიც ხიბლავდა, მაგრამ, რადგანაც ირაკლის პორტრეტების ხატვა არ ეხერხებოდა, მის სამუშაო მაგიდას ლაღო გუდიაშვილის მიერ შესრულებული ჩემი პორტრეტი „ამშვენებდა“ და აგრეთვე კიდევ სამა ბაბუქუქის ხელით ნიჭიერად შესრულებული ორი პორტრეტი. ყველაზე ნაკლებად კედელზე თვითონ პატრონის შემოქმედება ჩანდა (მიუხედავად იმისა, რომ მე დღემდე შევინარჩუნე მისი სამოცამდე ესკიზი). აქ-იქ მისი ესკიზებიც ეკიდა, რომლებმაც მოქალაქეობრივი უფლება სცნაზე ვერ მოიპოვეს რეისორებმა ამა თუ იმ მიზეზის გამო დაუწუნეს და ახლა ისინი, როგორც აღიარებს მოკლევადიანი, „ოთანის კუთვნილებას წარმოადგენენ. საერთოდ კი მიღებული და განხორციელებული ესკიზები, როგორც წესი თეატრს ეკუთვნოდა და მის მუზეუმში ინახებოდა. 1936 წელს საქართველოში გამოჩენილი მოწინავე ფრანგი მხატვარი ფრანს მანერელი ჩამოვიდა და ლაღო გუდიაშვილთან ერთად ირაკლის ეწვია სახლში; სტუმარი გაკვირვებული შეეკითხა ირაკლის: თქვენ ასეთ პროდუქტიულ მხატვარს თქვენს დარგში, რატომ არა გაქვთ თქვენი ნაწარმოები გამოფენილიო.

ირაკლის სამუშაო დიდი მაგიდა სახსე იყო მრავალი სხვადასხვა სახის ფერადებით, ფუნჯებით, ჭრელი ფანქრებით, სახაწავებით და კალმებით. იქვე თავმოყრილი იყო სახატვრო, ისტორიული, ეთნოგრაფიული და დეკორაციული მასალა, რომლითაც ირაკლი სარგებლობდა სპექტაკლის გაფორმებისათვის. მის მაგიდას და საერთოდ ჩვენ ბინას ყოველთვის ამშვენებდა ყვავილები მთელი წლის განმავლობაში; ჩვენ ყვავილები ორივეს გვიყვარდა! ირაკლი ხშირად ატარებდა მთელ დღეებს ბიბლიოთეკაში, არქივში, ხელოვნების მუზეუმში საჭირო მასალების დასაგროვებლად გადიოდა ხშირად აგრეთვე ქალაქარეთ ბუნების წიაღში დეკორაციებისათვის ეტიუდების შესასრულებლად. „თეთრ-ფილოს“ დადგმისათვის იყო სვანეთში, უშუალოდ გაეცნო მის ფანტასტიკურ ბუნებას. „არსენას“ დადგმის დროს ნახა ადგილზე ბარათაშვილის ყოფილი მამული, იქაური სოფლები, სამხრეთ ქართლის პეიზაჟები. მასხოვს, სხვადასხვა ჯიშის ხეებიც კი ჩამოიტანა რომლის მიხედვითაც ბუტაფორიული ხეები გააკეთებინა. ირაკლის მუშაობა ყოველთვის დიდი მასშტაბის ხასიათს იღებდა. და თეატრის ხელმძღვანელები კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, შემდეგ აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე ყოველთვის ამ მიმართულებით ხელს უწყობდნენ.

თეატრში მას ამ მხრივ საუკეთესო პირობები ჰქონდა შექმნილი. დეკორაციული გაფორმებისათვის, შეიძლება ითქვას პირველად ქართულ თეატრში, მის ინიციატივით, ჯერ კიდევ კოტე მარჯანიშვილის დროიდან, საუკეთესო სახელოსნოები იყო ჩამოყალიბებული: სამაქტო, სადურგლო, სამერვალო, საბუთაფორო, სადაც კვალიფიკური ძალები მუშაობდნენ და რომლებსაც ირაკლი ხელმძღვანელობდა. თეატრში სახელოსნოები იმდენად კარგად იყო დაყენებული, რომ საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებიდან ჩამოსული რეჟისორები და მხატვრები განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ ამ გარემოებას. ამ მხრივ ირაკლი ნამდვილად კმაყოფილი იყო და მისი მუშაობაც მართლა ნამდვილ პროფესიულ ხასიათს ატარებდა.

ჩვეულებრივ ირაკლი, როგორც უკვე ვთქვით, სახლში სადამოებით მუშაობდა. უსმენდა მუსიკას რადიოთი და სიამოვნებით ხატავდა მუსიკის აკომპანიმენტის ქვეშ.

მე, დედაჩემი და ზოგიერთი ჩვენი ოჯახის წევრი, ჩვენი საქმით ვიყავით უფრო ხშირად გართული და ყოველ შემთხვევაში ჩვენ მას ხელს არ ვუშლიდით. ჩემი ოჯახი ირაკლის ძალიან უყვარდა, განსაკუთრებით დედაჩემი, რომელსაც, როგორც ირაკლის თვითონ არა ერთხელ აღუნიშნავს, მის განვითარებაზე და კულტურის დონის ამაღლებაზე დიდი ზეგავლენა მოუხდენია და თავის თავს მის მიმართ დიდ მოვალედ სთვლიდა. ჩვენებსაც თავის თავის მხრივ ძალიან უყვარდათ და დიდად აფასებდნენ თავის სიძეს. მართლაც დედაჩემმა მის ცხოვრებაში დიდი როლი ითამაშა. დედაჩემი ძალიან ცდილობდა და ყველა ზო-მებს ღებულობდა, რომ ირაკლის მისი ნიჭის შესატყვისი კულტურა შესძენოდა. მაგრამ ჩვენს გარდა ირაკლის უყვარდა ჩვენი ოჯახის ერთი წევრიც, ფრიად ღირსშესანიშნავი და მნიშვნელოვანი პიროვნება, ეს იყო უზარმაზარი დანიის დოგი. ირაკლიმ ლენინგრადში ლეკვი შეიძინა და ჩვენთან გაიზარდა. ირაკლის ყოველთვის ჰყავდა სხვადასხვა ჯიშის ძაღლები, მაგრამ ეს უკანასკნელი მას განსაკუთრებით უყვარდა. ძაღლი ისეთი დიდი იყო, ირაკლი სახლში რომ შემოვიდოდა ძაღლი შეეგებებოდა თავის პატრონს, უკანა ფეხზე დგებოდა, სწვებოდა მის თავს და ქუდს ხდიდა. შემდეგ კმაყოფილი ცხოველი დარბოდა ქუდით პირში, ვიდრე მისი პატრონი მას არ წაართმევდა. როდესაც ირაკლი სადამოებით მუშაობდა და ჩვენც მის გარშემო ვიყავით, ძაღლიც იქვე იჯდა სავარძელში და გაფაციცებით თვალს ადევნებდა თავის პატრონს.

ჩვეულებრივ მე უფრო ადრე ვიძინებდი, ირაკლი კი გვიანობამდე არ შორდებოდა თავის სამუშაო მაგიდას. დილით ვიღვიძებდი ჩვენი საწოლი ოთახის კედლებზე, წინა ღამით დანატლული ესკიზები კიდა. ირაკლი გაახლდა თვალს თუ არა, მეკითხებოდა ჩემი შთაბეჭდილების შესახებ. ის ანგარიშს უწყევდა ჩემს გემოვნებას და ხშირად ვკამათობდით.

მისი მუშაობის ჩვეულებრივი რიტმი ირღვეოდა იმ დროის მონაკვეთში, როდესაც თეატრი ემზადებოდა პრემიერისთვის და განსაკუთრებით ისეთ შემთხვევებში, როდესაც მზადდებოდა დიდი სპექტაკლები როგორიც „თეთნულად“, „In tiranios“, „არსენა“ და სხვ. ირაკლი ამ დროს სრულიად შთანთქმული იყო მუშაობაში. ჩვენი ოჯახის ცხოვრების რეჟიმი კალაპოტიდან იყო ამოვარდნილი. მე მას თითქმის ვერ ვხედავდი, ღამე გვიან ბრუნდებოდა სახლში. გენერალური რეპეტიციის დროს ღამეს თეატრში ათვდა. სადღილი თეატრში მიმქონდა. ჭამაც კი ავიწყდებოდა საზოგადოდ მე ძალიან მიკვირდა

რომ ირაკლი სრულიად არ გრძნობდა დადლილობას და დიდი გატაცებით, სამუშაო კოსტიუმში ჩაგმული, სცენაზე, მუშებთან ერთად დეკორაციების და განათების მონტაჟს აწარმოებდა. ის არ იყო მარტო მხატვარი, რომელიც მხოლოდ სპექტაკლის ერთ მხარეს, კერძოდ დეკორაციულ გაფორმებას ასრულებდა, ის მთლიანად თეატრის განვითარებისათვის ზრუნავდა. მე ყოველთვის ასეთი დასკვნა გამოიჭონდა მსთან მსჯელობის დროს თეატრის შესახებ. როგორი სიყვარულით იგონებდა თავის განსვენებულ მასწავლებელს კოტე მარჯანიშვილს, მასთან მუშაობის ბრწყინვალე პერიოდს. წარმოდგენები წარმოდგენებს „სალომეს“, „მპიკელმუნს“, „პამლეს“ და სხვ. მრავალი სპექტაკლის შესახებ. შემდეგ დაუღალავ მუშაობას სანდრო ახმეტელთან ქართული თეატრის ეროვნული ფორმების ძიებაში; აღტაცებით მიყვებოდა აგრეთვე ოტელოზე და იაგოზე (აჰ. ზორავა და აჰ. ვასაძე) ფრანგზე და კარლ მოორზე, იგონებდა არსენას, ანზორს, ნიჭიერ თ. წულუკიძეს „ლამარაში“, „ნაგმუკში“ და ამალიას როდონი. ირაკლი ყოველთვის თეატრის კოლექტივთან ერთად განიცდიდა დიდ მღელვარებას პრემიების წინა დღეებში აი გენერალური რეპეტიცია - განხილვა, მწერლების, მხატვრების აზრი და ბოლოს ყველაზე საპასუხისმგებლო ეტაპი — მაყურებელი. მე დიდ სიხარულს და სიამაყეს განვიცდიდი, როდესაც ხშირად ფარდა რომ აიხდებოდა, საზოგადოება ტანისკვრით აჯილდოვებდა მხატვარს. თავმდაბალი იყო, არ უყვარდა თავის გამოჩენა, იმალებაოდა კულისებში და სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, როდესაც მაყურებელი ფეხზე მდგომი ოვაციებს უმართავდა თეატრის კოლექტივს, იგი ძალით გამოჰყავდა სცენაზე. ირაკლის ძალიან უყვარდა თავისი ტექნიკური პერსონალი. ის, როგორც მხატვარი, გრძნობდა თუ რა დიდ როლს თამაშობდა თეატრის ცხოვრებაში ეს მაყურებლისათვის უბილავი პერსონაჟი. დიდი ნდობით და პატივისცემით იყო აღჭურვილი ირაკლის სამაკეტო დარგის კარგი ოსტატის ვანო მელიქტეოვის, სამკერვალო საამქროს გამგის კობახიძის და ტექნიკური ნაწილის გამგის კრავიშვილის მიმართ.

სიამოვნებით მუშაობდა და თავის გამოცდილებას უწიარებდა ირაკლი მაშინ სულ ახალგაზრდა რეჟისორს დოდო ალექსიძეს (სადიპლომო შრომა „ბატონი ოფიცრები“). სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დიდი გატაცებით იმუშავა შოთა აღსაბაძესთან „ოტელოზე“, აჰ. ვასაძესთან „არსენა“ და აჰ. ზორავასთან „თოფიანი კაცი“.

ირაკლის ძალიან უყვარდა „ოტელო“ და „არსენა“. მისი აზრით ეს ორი სპექტაკლი ძალიან მნიშვნელოვანი, ეტაპური ხასიათისა იყო. სრულიად ახლებურად გაშუქებული „ოტელო“ და „არსენა“ ნამდვილი ქართული ხალხური პეროიკული წარმოდგენა იყო.

ირაკლი არა მარტო „თავის თეატრში“ მუშაობდა ასეთი ენერგიით, ის დიდ ინტერესს იჩენდა აგრეთვე ოპერის, ბალოტის, კინემატოგრაფიის და გიჟის მიმართაც. ირაკლი არა მარტო ქართულ თეატრში, არამედ რუსულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ თეატრებშიც მუშაობდა. პირველად ქართული ოპერები „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ და „ლატავრა“ ირაკლიმ გააფორმა. ირაკლის გაგიყვებით უყვარდა „აბესალომ და ეთერი“, ის ხშირად ამბობდა, რომ მიუზნავად იმისა, რომ ყველა რეჟისორმა და მხატვარმა სცადა მისი გაფორმება, „აბესალომ და ეთერის“ მაინც, ჭეშმარიტი, მისთვის ღირსეული გაფორმება ჯერ ვერ შექმლიათო. მასხოვს, როდესაც მოსკოვში დეკადისთვის მზადდებოდა

„აბესალომ და ეთერი“, ირაკლიმ ბევრი დეკორაციების ვარიანტი მოამზადა, მაგრამ სულ განიცდიდა უმეაყოფილობის გრძნობას. და სინაწულით აღნიშნა ის გარემოება რომ ჩვენ, მოსკოვის დიდმა თეატრმა გვაჯობა „აბესალომის“ დადგამაში. ძალიან აინტერესებდა ცეკვის, ქართული ბალეტის ბედ-იღბალი, ყოველთვის ენატრებოდა და ოცნებობდა ქართული ბალეტის გაფორმებაზე. ვახტანგ ჭავჭავაძის თბილისში ჩამოსვლამ გადაწყვიტა ქართული ბალეტის საკითხი და ირაკლის შესაძლებლობა მიეცა პირველი ქართული საბალეტო სპექტაკლის „მთების გულის“ მხატვრული გაფორმებისა.

ირაკლის ბავშვობიდან უყვარდა ცირკში სიარული, განსაკუთრებით მოსწონდა ცხოველები. მოსწონდა ცირკის ხელოვნების უმუალოა. აკრობატიკა, ცენების ჯირითი. ძალიან საინტერესოდ აქვს ასახული ცირკი თავის სურათში „მე და ცირკი“, რომელიც ხელოვნების მუზეუმშია დაცული. ერთ დროს კოტე მარჯანიშვილთან ერთად განზრახული ჰქონდა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ განსახიერება ცირკში, პირველად ერთად რომ ვიყავით ცირკში - მთავარი თავისი გეგმა ოიდიპოს მეფის გაფორმებისა. დიდი მონაწილეობა მიიღო ცირკის ახალი შენობის საწეიმო გასწავლაში. ძალიან კმაყოფილი იყო, როდესაც ალექსანდრე ბოლშევიჩი, რომელსაც ირაკლი თბილისის ლირსმესანშიწავ ადგილებს აჩვენებდა, თქვა: მე მთელი ევროპა მოვიარე და ასეთ მშვენიერ ადგილზე აგებული ასეთი ცირკი არსად შემხვედრიაო.

თეატრზე არანაკლებ კინემატოგრაფიის დარგში მუშაობაც ხიზლავდა. მას მოუხდა კიდეც მისი „ჰაიუტოტან“ „არსენაში“ მუშაობა, მისი ჰაიუტოტანის დადგმა მისცა კინოში გადასულიყო სამუშაოდ, მაგრამ ირაკლიმ სიკვდილამდე თავის თეატრს არ უღალატა. არ ივიწყებდა ირაკლი აგრეთვე რაიონულ თეატრებს. არ იყო საკართველოს არც ერთი კუთხე სადაც კი იყო თეატრი, რომ ირაკლის წარმოდგენა არ გაეფორმებინა.

ირაკლის ეკუთვნის მთელი რიგი დადგმების გაფორმება მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ხარკოვში, ბაქოში, სარატოვში, გროზნოში, ერევანში, ორჯონიკიძეში.

ჩვეულებრივ როგორც წესი, ირაკლი დიდ მონაწილეობას იღებდა ქალაქების სადღესასწაულო საწეიმო გაფორმებაში.

ჯერ სულ ახალგაზრდა მხატვარმა კოტე მარჯანიშვილის მეთაურობით, დიდი ლენინის გარდაცვალების გამო, მთელი თბილისი სამელოვიაროდ გააფორმა.

მასხოვს, რა მძიმედ განიცადა ის დღე, როდესაც განსვენებული ივანე ჯავახიშვილის ცხედარი, უნივერსიტეტი და უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზი ძაძვში შემოსა. ირაკლი მრავალმხრივ საზოგადოებრივ მუშაობას ეწეოდა, იყო სხვადასხვა სამხატვრო კომისიების და ჟიურის წევრი. უანგაროდ და დიდი ხალისით მუშაობდა ოლიმპიადების, დეკადების, გამოფენების მოწყობაში. ირაკლი როგორც მხატვრობაში, ისე ლიტერატურაში მუდამ მოწინავე და პროგრესული იყო იგი ყოველთვის ენთუზიასით ხვდებოდა ყველაფერს ახალს, თავადაც მუდამ ძიებაში იყო და სრულიად ბუნებრივია, რომ მან განვლო მთელი რიგი ეტაპებისა მემარცხენაობიდან რეალიზმამდე.

დაახლოებით ასეთი იყო ირაკლის მოღვაწეობა თავის სამშობლოში, მაგრამ მისი მოღვაწეობა და შემოქმედება ცნობილი იყო საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. მის შემოქმედებას იცნობდნენ საბჭოთა კავშირის დიდ ცენტრებში და

აგრეთვე უცხოეთშიც. ჯერ ირაკლი სულ ახალგაზრდა მხატვარი იყო, ოდესაც 1929 წელს მისი დეკორაციული ესკიზები და მაკეტები პარიზში გაიგზავნა, ხოლო 1938 წ. ნიუ-იორკში მხოფლო გამოფენაზე. საბჭოთა კავშირის ცენტრებში კი დეკადების, ოლიმპიადების და გასტროლოების საშუალებით მისი შემოქმედება ფართოდ გახდა ცნობილი. ირაკლი ურემოდ არ მოგზაურობდა, ისე რომ მეც მქონდა ბედნიერება დავსწრებოდი ქართული ხელოვნების ყველა დეკადას, ოლიმპიადას და რუსთაველის თეატრის გასტროლოებს. პირველი ჩვენი წასვლა მოსკოვში 1930 წელს მოხდა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ოლიმპიადაზე, რომელიც დაიწყო 15 ივნისს და გაგრძელდა ივლისის 10-დე. უკვე ცნობილ სანდრო ახმეტელს პირველად მიჰყავდა ქართული თეატრი მოსკოვში. მთელი თეატრი და ასევე ირაკლიც დიდად დელავდა. თეატრს უნდა ეჩვენებინა საუკეთესო სპექტაკლები „ანზორი“, „ლამარა“ (ვაჟა-ფშაველას მიხედვით) „რღვევა“ და „ქართა ქალაქი“. სრულიად გასაგები იყო ირაკლის მღელვარება, ხსენებული სპექტაკლების გაფორმება მას ეკუთვნოდა; ყველა დეკორაციები, მაკეტები და ესკიზები საგასტროლოოდ ხელახლად იყო შესრულებული. ოლიმპიადის დაწყებამდე ჩვენმა თეატრმა მაყურებელს უჩვენა „ანზორი“ და „ლამარა“, შემდეგ კი „რღვევა“ და „ქართა ქალაქი“. ირაკლი ძალიან შეწუხებული იყო იმ გარემოებით, რომ სამხატვრო თეატრის სცენის სივიწროვის გამო, დეკორაციების შევიწროვება და შემცირება მოუხდა. სპექტაკლებმა წარმატებით ჩაირა. დაიწერა მრავალი რევენზი. წარმოდგენებს ესწრებოდნენ როგორც მოსკოვის თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლები, ისე მოსკოვში მყოფი უცხოელებიც. თეატრთან ერთად ირაკლისაც წილად დიდი წარმატება ხვდა. ოლიმპიადა გაიხსნა 15 ივნისს. ჩვენმა თეატრმა ოლიმპიადაზე აჩვენა „ანზორი“. საინტერესო სანახაობას წარმოადგენდა თეატრის დარბაზი მაყურებლის მხრივ, აქ საბჭოთა კავშირის ხალხთა წარმომადგენლებთან ერთად იყვნენ ამერიკელები, ფრანგები, გერმანელები, ნორვეგიელები და სხვა ერების წარმომადგენლები. დარბაზი გაჰყდილი იყო ხალხით. ირაკლის დეკორაციებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს, მას ბევრი მაყურებელი გამოეცალებრა, ხოლო უცხოელები თავიანთ ქვეყნებში ეპატიებოდნენ.

თბილისში დავბრუნდი ივლისის ბოლო რიცხვებში.

ოლიმპიადაზე მიღებულმა შეფასებამ დიდ პასუხისმგებლობის გრძნობა შეუქმნა ირაკლის, მით უფრო, რომ მთავრობის დადგენილება იყო რუსთაველის თეატრი მომზადებულიყო ევროპასა და ამერიკაში გასტროლოებზე გასამგზავრებლად, მაგრამ თეატრისგან დამოუკიდებელ მიწეზების გამო თეატრის გამგზავრება უცხოეთში არ მოხერხდა თეატრმა დაიწყო მზადება საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალისთვის მოსკოვში 1933 წელს. თეატრმა გადაწყვიტა ქართული ორიგინალურ ნაწარმოების შემდეგ დასავლეთ ევროპის კლასიკური ნაწარმოები, ყველასთვის ცნობილი ფ. შილერის „ჟაჩალები“ დაედატა. ირაკლის წინაშე დადგა საკითხი კლასიკური ნაწარმოების ახლებური დეკორაციული გადაწყვეტისა. ირაკლი დიდხანს მუშაობდა შილერის „ჟაჩალების“ მხატვრულ გაფორმებაზე, მრავალი მასალა გადაიკითხა და გადასინჯა, ესკიზების მრავალი ვარიანტი დაამზადა განსაკუთრებით მოოვრების სასახლისა, ბოქმების ტყე და სხვა. ფრანგ მოოვრის კოსტიუმი ირაკლის წინადადებით ბრწყინვალედ შესრულა მხატვარმა სერგო ქობულაძემ, რომლის ესკიზი დღესაც მუზეუმშია დაცული.

მეორედ რუსთაველის თეატრი მოსკოვში 1933 წელს ჩავიდა საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად. ძველ წარმოდგენებს დაემატა „თეთნულდიც“ არ იყო ისე განათებული, მაგრამ, დადგმა ტექნიკურად ისე, როგორც იყო მოსკოვში ვერ მონახნდა. კომპეტის მოძრაობა ხელებით ხდებოდა, განათება არ იყო ისეთი, როგორც თბილისში. ამიტომ თეთნულდიც არ იყო ისე განათებული, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც ეს რეცენზიებში იყო აღნიშნული, როდესაც მოსკოველი მაყურებლის წინ ფარდა ახსნდა, აუდიტორიის აღფრთოვანების გუჟუნს აპლოდისმენტების ქუხილი მოჰყვა. დრამა დაიწყო. თუმცა სიტყვები ჯერ კიდევ არ იყო წარმოთქმული, ფარდის ახდისთანავე სცენის შუა ადგილზე იდგა სვანეთის მაღალი, სწორი კომპები. სცენის მექანიზმის სამუშაოებით ეს კომპები წელა სცილდებოდნენ ერთმანეთს ორ მოპირდაპირე ჯგუფებად, მათ შორის ჩნდებოდა თეთნულდის მოსხლეტილი ყინულოვანი მწვერვალი. ქვემოთ მის მკრთალ სითარეში ოდნავ მოჩანდა ადამიანთა ფიგურები, რომლებიც მღეროდნენ სვანი ხალხის უძველეს სიმღერებს.

ფესტივალს ესწრებოდა 12 ქვეყნის ცნობილი თეატრალური მოღვაწეები - შვეიცარიიდან, ბელგიიდან, პოლონეთიდან, საფრანგეთიდან, გერმანიიდან, ავსტრალიიდან, დანიიდან, ჩინეთიდან და სხვა ქვეყნიბიდან. უცხოელებს „ყაჩაღები“ აჩვენეს. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი მძიმე ტექნიკურ პირობებში მიმდინარეობდა, სპექტაკლმა და ირაკლის დეკორაციებმა გულწრფელი აღფრთოვანება გამოიწვიეს. ფესტივალზე ჩამოსულმა ცნობილმა თეატრალურმა მხატვარმა პარიზულმა ანდრე ბოლიმ გაიცნო ირაკლი, მიულოცა, დიდხანს ესაუბრა მას და დიდი აღფრთოვანება გამოთქვა.

ფესტივალის დამთავრების შემდეგ, ცნობილმა ამერიკელმა მწერალმა და რეჟისორმა ოლივერ სეილორმა სთხოვა სადრო ახმეტელს ხელშეკრულება დაედო მასთან რუსთაველის თეატრის ევროპასა და ამერიკაში საგასტროლოდ გამგზავრების შესახებ. მოსკოვიდან ლენინგრადში წავედიო. ირაკლის გაგიჟებით უყვარდა ლენინგრადი, ნევის სანაპიროები, თეთრი ღამეები, სასახლეები, მადრევენები, პეტრეს ძეგლი და განსაკუთრებით „ერმიტაჟი,“ რომელიც არა ერთხელ ჰქონდა ნახული. მე პირველად ვიყავი ლენინგრადში. ირაკლისთან ერთად დავატვალიერე ყველაფერი. პუშკინის, ჩემი წინაპრების დეკაბრისტ მუთავიოვების ქალაქი. გულმოდგინედ ვათვალიერეთ ერმიტაჟი. მე პირველად ვეზიარე იქ დიდ მხატვრულ კულტურას. დიდხანს იდგა ზოლმე ირაკლი გაჩუმებული რეზბანდების სურათის წინ, ლეონარდოს მადონას წინაშე, იტალიურ, ესპანურ და ფრანგულ ხელოვნების დარბაზებში.

თეატრებს გასტროლები ისე, როგორც მოსკოვში წარმატებით ჩატარდა. ჩვენ კმაყოფილი დავბრუნდით სამშობლოში.

1936 წელს თეატრი მესამედ მიდის საგასტროლოდ მოსკოვში. ირაკლი ამ პერიოდში თავის შემოქმედების გადახალისებაზე ფიქრობდა, იგი თავის წარსულის გადასინჯვით იყო გართული. მას ხშირად უსაყვედურებდნენ, რომ მის შემოქმედებას ახასიათებს ფორმალისმით გატაცება. თეატრის ახალი ხელმძღვანელობაც ცდილობდა თეატრის შემოქმედებაში გარდატეხა შეეტანა. ირაკლის უჭირდა ძველი რეჟისორების დაძლევა და ახალზე გადასვლა. ამ მიმართულებით მან მოახერხა ფერწერული დეკორაციებისა და კონსტრუქციების

შეთანხმება, მათი შეხამება. პირველი ცდა ამისა იყო "არსენას" დეკორაციები, „ოტელიო“, „გიორგი სააკაძე“ და სხვ. თეატრი მოსკოვიდან გამარჯვებული ჩამოვიდა. მოსკოვში ყოფნის დროს, ირაკლი ცალკე დადგმებზე იყო მიწვეული მოსკოვის და ლენინგრადის თეატრებში. კამერულ თეატრში თაიროვთან და ლენინგრადში კიროვის სახ. თეატრში. 1937 წელს ზამთარში ირაკლი კიევის თეატრში მიწვეული იყო „დაისის“. გასაფორმებლად.

1937 წელს ქ. მოსკოვში გაიმართა ქართული ხელოვნების დეკადა. ირაკლიმ ჩვეულებისამებრ დიდი მუშაობა ჩაატარა, რათა ქართული ხელოვნება რაც შეიძლება სრულყოფილი წარდგენილიყო საკავშირო არენაზე. სადეკადოდ ირაკლის გაფორმებით მისი საყვარელი ოპერა „ახესალომ და ეთერი“ უნდა წავლეთ. ირაკლი თავის გაფორმებაში, ცდილობდა „ახესალომ და ეთერის“ ხალხური ზღაპრული ფანტასტიკის გამოსახატად ჰაეროვნებისა, ფერადოვნებისა და ჰეროიკულ მონუმენტურობის შეხამება გადმოეცა.

1939 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრი საგასტროლოდ უკრაინაში გაემგზავრა. იქ თეატრს დაებადა იდეა ა. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცკი“ დადგათ. ირაკლი იქვე შეუდგა უკრაინის მიწა-წყალზე მასალების გაცნობას, ამ მიზნით დამდგმელი აკ. ვასაძე თავისი მეუღლით, ირაკლი და მე დნეპროპეტროვსკში მდინარე დნეპრით გაემგზავრეთ. იქ ცხოვრობდა დიდი სპეციალისტი-ისტორიკოსი აკ. ზავარნიცკი. მან რეჟისორს და ირაკლის მრავალი საინტერესო მასალა მიაწოდა. საქართველოში „ბოგდან ხმელნიცკის“ პრემიერაზე პიესის ავტორი ა. კორნეიჩუკი ჩამოვიდა და მან განსაკუთრებით აღნიშნა მხატვრის გამარჯვება და თქვა: - მხატვარმა ჩინებულად ასახა დნეპრის ბრწყინვალეობა, ეპოქის მატერიალური კულტურა და ისტორიული სამოსელი.

სამამულო ომის წლებში ირაკლი უფრო მეტი ენერგიით და ენთუზიაზმით მუშაობდა. ომის წლებში თეატრმა განახორციელა მთელი რიგი ჩინებული დადგმები: „ღალატი“, „გიორგი სააკაძე“, „კიკვიძე“, „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“, „დავა“, „ფლანდრია“, „მოსკოვის ბჭესთან“, „ოლეკო დუნდირი“, „საპატარძლო აფიშით“, ყველა ამ წარმოდგენების გაფორმება ირაკლის ეკუთვნის.

1943 წელს თეატრმა გადაწყვიტა „კრწანისის გმირების“ დადგმა, ირაკლი საოფარი გულმოდგინებით შეუდგა მუშაობას და პირველი აქტის ესკიზი დაამზადა. მაგრამ,

1943 წელი ირაკლისათვის საბედისწერო შეიქმნა. ჯანსაღი, ენერგიით სავსე, ბუნებით ცოცხალი, მოულოდნელად შეიპყრო სენმა და სულ რამდენიმე დღეში გამოესალმა წუთისოფელს.

ჩემთვის კი ირაკლი მარად ცოცხალია და მჯერა - ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში მისი სახელი არასოდეს არ წაიშლება.

სერგი ჭილაია

„ლონდას გარშემო“

ათიანი და ოციანი წლების დასაწყისი საქართველოში არა მარტო პოლიტიკური პარტიების, არამედ სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმართულებათა მსაფრთხილობით აღინიშნა. საქართველოს მძიმე ბურჟუაზი ჩამოაწვა 1905 წლის რევოლუციის დამარცხება. ამას მოჰყვა წინამურის ტრაგედია: მოკლეს ქართველი ერის სულიერი მამა ილია ჭავჭავაძე. აკაკი წერეთელმა და ვაჟა-ფშაველამ ჩამოკრეს ეროვნული გლოვის ზარი და ფეხზე დადგა მთელი საქართველო, მაგრამ სულ მალე აკაკი და ვაჟაც გამოეცალა ქართულ მწერლობას. ამ ვითარებაში, როცა „ეკლიან გზაზე დაეგა ბევრი“ (გალაკტიონი), „1915 წლის დასაწყისში ქუთაისზე ელვის სისწრაფით გაიშა ვით შორიდან მოსულ ფრინველთა სიმღერა ახალი მხატვრული სიტყვის ქადაგება. ქუთაისი აფორიაქდა. უჩვეულო ქალაქია: ის უცილობლად მეტაფიზიკური „ობივადულობის“ გენიალური გამოხატულებათა, მასთანვე განსაკუთრებულად თავისებური... ის ახალგაზრდები, რომლებმაც თავისი ახალი სიმღერით დაარღვიეს ქუთაისის ქუჩების უდარდელი სიჩუმე, იყვნენ ახლად გამოსული მგოსნები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე. ცნობების განცდათა მოდერნისტული სტილი სამხატვრო სიტყვის მწყობრ განსაზღვრებაში - აი, რა იყო იმათი აღთქმის ახალი ზაზი და ქუთაისის დუქნები უცხად გადაიქცა პარიზის სალიტერატურო კავებად, სადაც არღნის ხმასთან და აუცილებელ „მრავალკამიერთან“ ერთად გაიშა საყვარელი სახელებიც. ედგარ პო და მარლო ბოდლეური, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უალდი, პოლ ვერლენი და სტეფანე მალარმე, ზოზე-მარია დე ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინე ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვიჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრე ბლოკი და სხვ.“ (ქურნალი “Ars” №1, 1918 წ. გრიგოლ რობაქიძე «Грузинский модернизм»).

ქართულ მწერლობაში მკვიდრად დასახლდნენ მოდერნისტული სკოლები: იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი... მათ ახალი გზა გაკაფეს. ქართული, ეროვნული საფანელი მოუძებნეს, გააქართულეს, ევროპიდან გადმოწერგილი პოეზიის ყვავილი ქართული მიწით დააპურეს. ახლებურად ააქედრეს ქართული ფრაზა, ახალი პრობლემებით, ახალი ინტონაციებით და ფერებით დაამშვენეს ქართული მწერლობა. ქართულ მწერლობას მოძალეებული ენობრივი ნატურალიზმი ჩამოსხნეს და საერთაშორისო სტანდარტებს გაუთანაბრეს. ამ მოძრაობას სათავეში ჩაუდგნენ ევროპაში განათლებამიღებული, ნაღდი, ჭეშმარიტი ნიჭით მომადლებული და გამორჩეული ქართველი მოდერნისტები. დაიწყო მოდერნიზაცია მთელი ქართული კულტურისა. მოხდა დიდი განახლება და ამძლეა არა მარტო ქართული მწერლობის, არამედ ქართული ფერწერის (ლ. გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე), ქანდაკების (ი. ნიკოლაძე), ქართული თეატრის (კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი)... ეს ახალი მიმართულებები, მართალია, ზარკს უხდიდნენ მოდერ ევროპულ „იზმებს“, მაგრამ მტკიცედ იდგნენ ქართულ მიწაზე. მათ თავისებურად,

განსხვავებულიადმორიგეხსენებებისტიციზმიდა „დიონისოს კულტი“ („დიონისოს ბნელ თვალებიანი ღმერთი ჩემი“, აცხადებდა კ. გამსახურდია, „ჩემი ღერბია დიონისოს მედალიონი“ წერდა გრ. რობაქიძე). ქართველი მოდერნისტები უხვად დაესესნენ მითოლოგიას, ქრისტიანულ და წარმართულ მისტიკას სპარსეთის, ინდოეთის, იტალიის, გერმანიის მისტიკოსებს. ამ გზაჯვარედინზე გაჩნდა განსხვავებული სტილითა და მანერით დაწერილი მოდერნისტული პროზის ორი მწვერვალი „გველის პერანგი“ და „დიონისოს ღიმილი“...

მოდერნიზმის გაზაზე შეხედნენ ერთმანეთს დრამატურგი გრიგოლ რობაქიძე და განახლებული ქართული თეატრის ფუძემდებლები კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე აბშეტელი. რუსთაველის თეატრის კარი გრიგოლ რობაქიძემ მისტიკური პიესით - „ლონდათი“ შეადო, ეს კარი ქართული მითოლოგიით შთაგონებული, ხალხურ ძირებთან ზიარებული თეატრალური დღესასწაულით „ლამარათი“ დაიხურა. „ლონდას“ შემდეგ ევოლუცია განიცადა მწერლის ლიტერატურულმა პოზიციამ. „ლამარა“ იყო გენეტიკური ხიდი მოდერნიზმსა და ქართულ ეროვნულ მწერლობას შორის გადებული. ყველაზე დიდი სახელი სწორედ „ლამარამ“ მოუტანა გრიგოლ რობაქიძეს, მაგრამ ამაზე სხვა დროს. ახლა ისევ „ლონდას“ მივებრუნდეთ. გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ დაიდგა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში 1923 წელს. დადგმა განაოჩივლიდა კოტე მარჯანიშვილმა. პრემიერა შედგა 27 თებერვალს. გაზეთი „კომუნისტი“ იტყობინებოდა: „დღეს რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით წარმოდგენილი იქნება გრიგოლ რობაქიძის პიესა მისტრია „ლონდა“, რომლისათვის შეკერილია ახალი კოსტიუმები და დანატულია დეკორაციები ირ. გამრეკელის მიერ“ (გაზ. „კომუნისტი“, 27 თებერვალი, № 45, 1927 წ.). დადგამა დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია. დაიწერა მრავალი რეცენზია. მათ შორის ყველაზე მეტი გაზეთ „რუბიკონში“ - სრულიად საქართველოს ახალი მწერალთა კავშირის (ამ კავშირის თავმჯდომარე თავად გრიგოლ რობაქიძე იყო) ორგანოში. აქვე, „რუბიკონში“ დაბეჭდილია პიესა „ლონდას“ ნაწყვეტი, სახსე სიმბოლისტური პოეტური ხატებით, წილებით, ფანტასმაგორიული იდემალებით. ყველაფერი ეს თითქმის გვამზადებს პიესის გმირების საბედისწერო განაჩენისთვის. აი, ეს ნაწყვეტი მისტერიიდან „ლონდა“.

ოთარ:

იყო მონადირე ლამაზი ყმაწვილი.

ვერავინ შეუტევდა მის მკლავებს ჯეირანს.

დნებოდა მისთვის მრავალი საცოლე.

თვითონ კი დასდევდა ტევრებში ჯეირანს.

და ერთხელ უეცრად როგორც სინდოოფალა

მას შემოეყარა ტყის დედოფალი.

ხმები:

ვინ არის, ვინ არის იგი დედოფალი?

ოთარ:

ტყის დედოფალი: არ იცით ვინ არის?!

მაგარი, ავხორცი, ტევრების ასული,

ტკბილია შეხედრა მუდამ მომგინარის.

მას ელის მონადირე საირმედ გასული:

წითელი თმები და მწვანე თვალები

დასწავკენ მონადირეს სხვაფერი ალებით.

ხმები:

და მერე რა მოხდა?

ოთარ:

მოვიდა დედოფალი. მოხვია ხელები.
ყმაწვილს აუვარდა ტკბილი ჟრუანტელი.
მიენდო. მიედნო მღვრია გახელებით.
სხეული მოეღბო ვით რბილი სანთელი.
და უჩვეულო მწვავი სიხარულით
შეჰფიცა ჯადოსანს ვაჟმა სიყვარული.
მაგრამ დედოფალმა მოუჭრა ფარულად:
მოკვდავთან არ შეცდე თუ გინდა სიხარული.

ხმები:

ნეტავ რით გაგრძელდა?

ოთარ:

გაიჭრა მონადირე სრულებით ტყველად.
ძალზე გაველურდა უცხოის გზნებაში.
და თითქოს სიცოცხლის გადასანთხველად
ზარბად იზრზობოდა ლამაზთან ვნებაში.
მაგრამ დედოფალი ვაჟს ძვირად ეგება:
ტანზე შეხმა და თვალები აელამა.

ხმები:

და სხვასთან არ შეცდა?!

ოთარ:

ლამაზი იყო ყმაწვილის ძმის ქვრივი.
ელალთვალეებიანი და წაბლისფერთმიანი.
ათქვირებული და ტანი კვრივი.
მაწლს ეტმასნებოდა ის სხეულმზიანი,
მონადირეც გრძნობდა ატეხილ ცდენას.
და ბეწვზე აკაკებდა განზომილ თმენას.
მაგრამ როდემდის?! ერთხელაც საღამოს.
როს ტანი მოეღბო და ნება მოედუნა -
მიეცა ყმაწვილი ცდუნებას საამოს.
და რძალს ახურებულს სურვილით მიედნო.
უთუოდ ტკბილი იყო ხვევნა და ზმანება:
ყმაწვილის გულში რომ არ იყო დანანება.

ხმები:

და მერე და მერე?!

ოთარ:

მონადირემ უკლო ტყველად სიარულს.
ძვირად აფიქრებდა ჯიხვი ნათოფარი.
რძალთან ატარებდა დროს იგი მზიარულს
მაგრამ ხსოვნას წვავდა ტყის დედოფალი.
უეცრად გაემართა იგი სანადიროთა
და წინ შემოეყარა მას შველი პირნოთა.
ხმები:

შველი პირნოთა?!

ოთარ:

შუბლზე აქვს ანატოლი ნამგალა მთვარე.

ჩლიქებს უკოცნიან ყვითელი ქვიშანი.

მას ელის მონადირე როცა მარტო არი:

იგია მისთვის საბედო ნიშანი.

უზარის ნატულასთვის კორდი და მდელოცა.

და გულში მისი აქვს დაცვა და შელოცვა.

ხმები:

და მერე და მერე?

ოთარ:

და გაჰყვა მონადირე პირნოთას ტყისაკენ

რადაც უჩვეულო გუმანში გართული.

უეცრად დაინახა ქათქათა რიყზე

ტიტველი მუხლები თეთრად გაშვართული.

ეს იყო დედოფალი. გაფითრდა ყმაწვილი.

ლამაზი აილეხა. დაგესლა გუნება.

უთხრა: მოკვდავ ქალში თუ რისთვის გამცვალე.

ეხლა მე გიჩვენებ თუ რაა ცდუნება.

თან კლდეზე აიყვანა მალა მონადირე.

უცნოდ უღიმოდა მაცდური ღიმილით.

გული მოიკერა რომ ბევრი ატირა.

და ტვერში გადაეშვა ავზორცი კივილით.

ხმები:

ქვრივმა რაღა ქნა?

ოთარ:

დანადვლიანდა ქვრივი ქდალთვალეზა.

აღარ უღიმოდა პირი მომგინარეს.

საყვარლის საძებრად შეჰკრიბა ქალები.

და ტივით გაუდგა შაველა მდინარეს.

დაბურულ ქიშთან გაისმა ძახილი.

შუადამე იყო თეთრად გამთვარული.

და რა გაიგონეს იქ ქვრივის სახელი

ტივი შეაჩერეს და გამართეს არული.

ყმაწვილსაც მოედო შეხვედრის ალი და

თითქო მოთმინების მახვილი დაესო:

მოსწყდა უბედური ციგაზო ნაპრალიდან

და ტივზე ქალის წინ უსულოდ დაეცა.

გულში ჩაეხვია რძალი ქდალთვალეზა.

შეჰკივლა მთოვარეს შუქთა მომგინარეს.

უკან გაისტუმრა დობილი ქალები.

თვითონ კი ტივით გაუდგა მდინარეს.

ამბობენ: რისხვა ქვრივს არ ეცილება.

დაეძებს დედოფალს რომ ჩასცეს მახვილი.

თუ შეხვდნენ ერთმანეთს ტან ალესილები

ზღაპარი იქნება უთუოდ ახალი.

გრიგოლ რობაქიძე

საქეპტაკოს არ დავესწრებივარ იმ უბრალო მიწეზის გამო, რომ მაშინ ათი წლისა ვიყავი. უფრო გვიან კი, 1929 წელს, რუსთაველის სახელმწიფო თეატრში, ამიერკავკასიის მწერალთა პირველ ყრილობაზე მოვისმინე გრიგოლ რობაქიძის ორატორული ნიჭით გაბრწყინებული ამიერკავკასიის ხალხებისადმი მიძღვნილი ჯადოქრული სიტყვა, ხოლო „ლამარა“ თეატრალური ხელოვნების ეს საოცრება რამდენჯერმე ვნახე. მათ შორის მაშინაც, როცა „ლამარა“ ავტორის სახელის და გვარის მოუხსენიებლად მიდიოდა. „ლონდას“ შესახებ წარმოდგენა რომ შეგვექმნას, ჩვენს პრესაში გამოქვეყნებული ოფიციალური რეცენზებიდან მოვიტანთ დღემდის ტაბუდადებულ ფრაგმენტებს. აქ, პირველ ყოვლისა, თვით ყანწელებს უნდა დავესესხო რამეთუ ყანწელები ყველაზე უფრო თავგამოდებით იცავდნენ ქართული თეატრის დიდ რეფორმატორებს კოტე მარჯანიშვილსა ალექსანდრე ანბეტილს, და, საერთოდ, „დეურუკელებს“, ამავე დროს, ცისფრყანწელების მოძღვართმოძღვარი იყო გრიგოლ რობაქიძე. ამ ორდენის ყველა ჟურნალის ყველა ნომერი: „ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „შვიდლოსანი“ გრიგოლ რობაქიძის ლექსებით იხსნება. ასევე უხვადაა წარმოდგენილი ყანწელების გაზეთებში „ბარიკადში“ და „რუბიკონში“ გრ. რობაქიძის ესე და ლექსები. მათ ქართული მწერლობისა და აწროვნების მეტრად გამოაცხადეს იგი: „გრიგოლ რობაქიძეს აქვს თავის ფანტასმაგორია და მისტიკა დიდების, რომაული პროფირილი... იგი დაჯერებული სიმბოლისტია“. წერდა ტიგინა ტაბიძე. ეს თვალსაზრისი უფრო გააღრმავა „ლონდასადმი“ მიძღვნილ სტატიამ:

„გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და შემოქმედება - არის ცხოვრება წმინდანის. ასეთ პიროვნებაზე იწერებოდა წინათ „ცხოვრებ წმინდათა“, რომლის საუკეთესო ნამთადაც დარჩენილია გიორგი მერჩულის „ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა“. მე ვამზადებ წიგნს „გრიგოლ რობაქიძე - აპოლოგია“, რომლის შესახებ ვიტყვი, მხოლოდ რომ იქ არის 27 თეზისი. ამიტომ კერიდები საგაზეთო წერილის დაწერას, მაგრამ დღეს მე მიინდა ვსთქვა ჩემი სიტყვა „ლონდა“-ზე...

რუსთაველის თეატრი: 27 თებერვალი.

დადგმა კოტე მარჯანიშვილის.

ამ დღეს რუსთაველის თეატრი არ გავდა თავის თავს. ჩვენ თითქო მივჭვით თეატრში არ ველოდეთ ნამდვილ დღესასწაულს, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის მაგიური ხელი ჩვენ თავის წინ ახდენს სასწაულს სასწაულზე. „ცხვრის წყარო“-ს დადგმა მართალია იყო თავის დამბრუნებელი გამარჯვება რეჟისორის და ქართველი არტისტების - მაგრამ სულოვლუ ფილიისტერები მაინც უმატებდნენ: ნუ დაივიწყებთ, რომ ისანია ლოპუდევკას თავისთავად იძლევა ფერადების და ტემპერამენტის გამარჯვებას.

27 თებერვალს რუსთაველის თეატრში წარმოდგენა ქართველი დრამატურგი, რეჟისორი და არტისტები საკუთარი შემოქმედებით.

მართალია გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ შარმან იყო რუსულ სცენაზე დადგმული და დიდათაც გაიმარჯვა, მაგრამ ქართველი საზოგადოება ამ ღამეს ამ სასწაულის მოლოდინით მოვიდა თეატრში. ქართული თეატრს მართლა არ ახსოვს ჯერ ამდენი ხალხი თეატრში და უფრო ბევრი კიდევ უკან დაბრუნდა.

ყველას ინტრიგას იწვევდა გრიგოლ რობაქიძე და კოტე მარჯანიშვილი.

და უნდა ითქვას მართალი, რომ ამ დღეს მონდა თვალის ახლა ხალხის, ქართველი საზოგადოება ერთხელ კიდევ დარწმუნდა, რომ ჩვენ დღემდე

შესაძლებელია სასწაული, მართლაც, ვისაც ახსოვს მარშანდელი და წრეკანდელი სეზონი კოტე მარჯანიშვილამდე, თავის თავს არ უჯერის რომ შეიძლება ასე ზღაპრული გარდაქმნა და გამარჯვება. გადინადა ფარდა და მოსჩანს თვალის დამაბრმავებელი მზის ფონი. მბატკარ ირაკლი გამრეკვლს, რომელიც ჯერ კიდევ ყრმაა, არ დაუზოგავს თავი; მისი დეკორაციები თითქო ჰაველ კუზნეცოვის დაწერილია, თვალს სჭრის მზის ელვარება, საღებავების გადასავალი - ეს თითქო მართლა ცნობრებაა შექმნის მეორე დღეს.

შესავალი მისტერიის მოცემულია და როგორც ორგანი რეკავს „ლონდა“-ს გაქედელი სიტყვა, აღანიშნავია, რომ ამ დღეს რამდენიმე ახალგაზრდა არტისტი სცდიდა თავის თავს და დებიუტი ბენეფისად გადაიქცეს.

მეკონიერი იყო აკაკი ვასაძე მგოსანი ოთარის როლში, მეუდარებელი გიორგი დავითაშვილი ბატონიშვილის თამაშის მმრულებელი, მეფე ზორაგას ისეთი ნმა აღმოაჩნდა, რომ მარტო ამის აღმოჩენა გაამართლებდა ერთ წარმოდგენას. ჩვენს გულს სინარული ავსებს იმის ანიშნით, რომ კოტე მარჯანიშვილი ამდენ ნიჭიერ ახალგაზრდას უხსნის გზას და საზღვამ უტოვებს თეატრს.

მათურ სცენებში ერევიან: ვ. ჯიქია, ნ. გვარამაძე, ვ. არაბიძე, ქურუმთა ქურუმის როლში ახალგაზრდა მხანობი და მხამიძე, მოამხე დავით ჩხეიძე, ქადაგი პ. კორიძელი. წარმოდგენა ისე ტემპით მიდის, რომ თვალი ვერ იჭერს დეტალებს - ყველაფერი გადადის ერთ მოჭრილ ლოდის გადავარდნაში. მაგრამ გვირგვინი წარმოდგენის იყო ლონდა - ქ-ნი ელენე დონაური ვაჩნაძე. მართალია ლონდას როლი მისტერიაში არ არის მთავარი როლი, მაგრამ პიესის დადგმას აქამდე უშლიდა, რომ ლონდა არ იყო ქართულ სცენაზე.

ავტორმა და რეჟისორმა თავიანთი არჩევანი ე. ვაჩნაძეზე გააჩერეს და არჩევანი გამოდგა დიდებული, ლონდა რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის თქმით არის მზის ჭურჭელი. აქ ყველაფერია ქალისტანი და ტემპერამენტი. ამიტომ იყო, რომ ნიკიშის ხელის დაქვევის მაგიით თეატრი დაიპყრო ვაჩნაძის ქალმა. ოქროს თაზები, რომელიც გადადის ცეცხლში, და ზღაპრული აღის ტანის სითეთრე და მოყვანილობა ჰქმნიდა ამ შინაგან მუსიკას, რომელსაც არ სჭირდება სიტყვა. პირადად მე თითქო ამ ღამეს ვხედავდი ალისა კოლენენს, რომელსაც მართლს პეტიპას შემდეგ ღმერთი ასწავლიდა გინანსტიკას და კაპრიზს.

ელენე დონაური-ვაჩნაძე ჰქმნიდა ამ ილუზიას. ლონდა ამ ღამეს მოკვეთილი იყო, როგორც ზოზე მარია ერედის სონეტი. კოტე მარჯანიშვილზე რა უნდა ითქვას...

აქ კონგენიალურად შეხვდნენ ერთმანეთს ავტორი და რეჟისორი და როგორც მისტერიის სადდასამი დააფიქვს ქართულ თეატრს ახალი ყოფნა.

განუმეორებელია ის წამი, როცა ლონდა ქურუმის მოთხოვნით უნდა შეეწიროს მსვერპლად, როცა ვერც ერთი ახალგაზრდა ვერ ასრულებს დატალბას ფეხქვეშ უპარდება ლონდას, დაბ. რამკვეთული სილაგამით, როცა თვითონ თამაში მიდის თავის მკვლელობისათვის. ამ ცერემონიალს წინ უძღვის სვანური მზის ჰიმნი „ლილე“, რომელსაც იმეორებდა ვლადიმერ სოლოვიოვი, რომელიც იყო გატაცებული ამ გენიალურ მქის ათვისებით და რომელიც მელიტონ ხალანჩივაძიდან იცნობდა ამ ჰიმნს. აქ რომ ორკესტრი ყოფილიყო და უფრო შეტი ხალხი სცენაზე მომღერალი თეატრი ვრუანტელით გატყუდებოდა.

პირადად მე რაც უნდა ზედმეტად არ მიმარჩნდეს ჩემი შენიშვნა კოტე მარჯანიშვილისადმი, დაუმატებდი, რომ საზოგადოთ წარმოდგენა მოიგებდა, მეტი ხალხი ყოფილიყო, განსაკუთრებით ქალები, ამის გარდა.

არ შეიძლება ორკესტრის მოხსნა. „ლილიუ“ უორკესტროდ ჰკარგავს თავის ნახევარ სიდიადეს. რამდენადაც მე შევამჩნიე, ხალხზე ამ წარმოდგენამ ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, თითქო მოულოდნელად ზვავი დაეცა თავზე - აქ ვერ ბედავენ უარყოფის სიტყვის თქმას, ისინიც ვინც ამისთვის იყვნენ მოსული თეატრში...

ამ დამეს ისეთი შთაბეჭდილება იყო თითქო ვიღაც პირანუზზე უფრო ფანტასტიურმა არქიტექტორმა რუსთაველის თეატრი გადაიტანა პარიზში, ისე არ ჰგავდა ეს კამერული დადგმა ტფილისის ცნობილ დადგმებს.

კოტე მარჯანიშვილისათვის კომპლიმენტი არ იქნებოდა იმის თქმა, რომ მან თეატრის ისტორიაში საზოგადოთ შეჰქმნა თავის პერიოდი, მისგან გამოდის საუკეთესო რუსული კამერის თეატრი, რომელიც ეხლა მბრძანებლობს რუსეთში, მაგრამ უნდა ითქვას მთელი პასუხისმგებლობით, რომ კოტე მარჯანიშვილმა არათუ პერიოდი შეჰქმნა ქართულ თეატრში, პირდაპირ იხსნა ეს თეატრი სიკვდილისაგან. ეს არის უდიდესი ეროვნული საქმე, რომელიც ჩვენ მოსწრებაში ვისმეს გაუკეთებია. და აქ ის მართლა გამოდის ეროვნული გმირის როლში... (ტიციან ტაბიძე „რუბიკონი“, N7, 1923 წელი).

„ტუვილი“ არ ჰქვია ამ პიესას მისტერიის სახელი: „ლონდა“. თავიდან ბოლომდე გამართლებულია, როგორც მისტერია მხოლოდ და იმას არ მოეთხოვება ის, რაც სავალდებულოა „ქანრიულ“ დრამისათვის.

პიესაში არის მომენტები უმაღლესი სილამაზის, თუმცა პიესაში არ არის არც ერთი ვულოგარული ხაზი: ლონდა, უკვე გაშვებული სიკვდილისათვის მღვდელ მსახურებს მიჰყავთ ანთებულ სანთლებით უფსკრულისაკენ ეს სამგლოვიარო კორტევი საშინელია და მშვენიერი.

არის ერთი მომენტი, სადაც მარჯანიშვილის რეჟისორული ფანტაზია და ინტელექტი გენიალურია: ეს ის მომენტია, როდესაც ლონდა მაღალი კიბით მიჰყავთ სასჯელის ადგილისაკენ, თითქოს ანგელოზებს მიჰყავთ ლონდა სამოთხის მაღალ ბაღებში. აქ კ. მარჯანიშვილმა თითქოს აისრულა თავისი ნატურა: თავის წერილში „ლონდაზე“ ის ნატრობდა, რატომ გრიგოლ რობაქიძე არ აისროლა მზის უფსკრულში ლონდა და გაიმეტა ის მიწის უფსკრულისათვის.

„ლილიუს“ სიმღერა, როდესაც ლონდას სანთლებით მიაგილებენ, არის მომენტი დაუვიწყარი და დიდი მშვენიერების. მტკიცდება, რომ „ლონდა“ გრანდიოზული მისტერიაა, რომელიც, როგორც ურატანი, უარყოფს ყოველდღიურობის ნორმას.

უნდა ვიყოთ ღირსი ამ მისტერიის, უნდა ვიყოთ ღირსი ლონდას მსხვერპლის“. ვალერიან გაფრინდაშვილი („რუბიკონი“, №7, 1923 წელი).

...„ლონდა“ არის რევოლუცია ქართულ მეტად მჭლე დრამატურგიაში (არის გამოწკლისები) რევოლუციისათვის საჭირო დიდი ცეცხლი, და ახალი შეგნება ნივთის. აუცილებელია ახალი ხაზების დაჭრა, ეს კი ქართულ თეატრს არ შეეძლო.

თითქოს განგებით ელოდა „ლონდა“ მარჯანიშვილის დიდ ტემპერამენტს. ერთმანეთს შეხედეს ორი დიდი არტისტი სიტყვის, და რიტმის ორი დიდი მესაიდუმლე“. შალვა აფხაიძე („რუბიკონი“ № 5, 1928 წელი).

წერილი გვინდა დაკარგული გამოჩენილი ეროვნული მოღვაწის, მწერლისა და მეცნიერის პავლე ინგოროყვას ესეისტური ჩანაბრით:

„ყოველივე რაც ითქმის ადამიანზე, თუ კი არ არის მასში მიკერძოება სიყვარულის, არ არის ღირსი ყურადღებისა“.

გრიგოლ რობაქიძეს ეკუთვნის ჩემი დიდი სიყვარული; მაგრამ გრიგოლ რობაქიძის შესახებ არ არის საჭირო მიკერძოება, რადგან მისი სახელით ლაპარაკობს თითონ პოეზია.

უცნაურია ბედი გრიგოლ რობაქიძის - პოეტის.

გრიგოლ რობაქიძე თავიდანვე მიღებულ იქნა საქართველოში, როგორც მოაზროვნე, როგორც ესთეტი, როგორც ორატორი. მაგრამ ძვირად თუ ვინმე აფასებს, რომ გრიგოლ რობაქიძე ყოვლის უწინარეს არის დიდი პოეტი.

მაგრამ გრიგოლ რობაქიძეს არ უსაჭიროება მიღება პოეზიის კათაკმეველოთაგან. იგი თავის ზედვით ზომავს საუკუნეებს. ხოლო თანამედროვე პოეზიაში იგი აღიარა, როგორც თავისი მტერი.

ქართულ პოეზიაში არ არის მეორე, რომელსაც ჰქონდეს ასეთი მძაფრი, და ამავე დროს ასეთი უფთომელი გზნება ქართული სიტყვის. გრიგოლ რობაქიძის სიტყვაში თითქმის გაიხსნა პირველი სათავე, პირვანდელი წყაროსთავალი ქართული მეტყველების. მასში განახლდა ბებური თესლი ქართული სიტყვის. გრიგოლ რობაქიძის ქართული არის აღსავსე პირვანდელი სიტყვით.

გრიგოლ რობაქიძე არ მიდის სიტყვასთან როგორც არტისტი, არამედ იგი თვით გამოდის სიტყვიდან როგორც რიტმი, და როგორც პოეტი.

გრიგოლ რობაქიძის პოეზიაში არის ახალი და განუმეორებელი მიმღეობა მსოფლიოს.

მე ცოტა მეგულებოდა მთელს თანამედროვე პოეზიაში ისეთი შთაგონებული ლექსი, როგორც არის „ორღობის ეშაფოტი“. აქ არის პატმოსის ზილვა. ამ ლექსის ეპი-ლოპტიური რიტმის რხევაში იხადება ნამდვილი ჩვენება აპოკალიფსის მეწამული ცნებების.

ან მისი ლექსები მზის ციკლის: აქ არის მოცემული განუმეორებელი გზნება მზისა, როგორც ცეცხლოვანი დრაკონის.

ან „ტფილისის ზერზეალი“. ეს შეუდარებელი ორატორიუმი ისეთივე მონუმენტალური ძეგლია ქართული პოეზიისა, როგორც არის რუსულ პოეზიაში პუშკინის „სპილენძის მხედარი“. აქ არის უკანასკნელი თავის დადგინება ქართული ეროვნული იდეისა.

ეს სახეები იწვევს შთაგონებას...

აღვნიშნავ შემდეგსაც:

ან მისტიური სორალები: „მიწის სჯული“, „წმინდა ნინო“. აქ გამოჭრილია ვაზის ნასხლევიდან ჯვარი, და ცხელი ჭრილობა შეხვეულია ქალწულის თმებით.

გრიგოლ რობაქიძე მიჩემს გაკვირვებას იწვევს ისიც, რომ მან სძლია საბედისწერო სიბერეს ქართული გენიისა. გრიგოლ რობაქიძე ახალი ქართული პოეზიის ფალანგაში არის ყველაზე ხნოვანი. მაგრამ როდესაც მასზე უფრო ახალგაზრდანი ჩვენში იწვევენ ზოგჯერ შიშს, რომ ისინი შესაძლოა ამთავრებენ კიდევ თავიანთ ციკლს, გრიგოლ რობაქიძე გვეკლინდა როგორც ახალი რქანაყარი ვენახი.

გრიგოლ რობაქიძე შთაგონების ავსილობით არის ყველაზე ახალგაზრდა პოეტი ჩვენი თაობის, და იგი ყველაზე მეტს მოულოდნელობას ფარავს თვის შინაგან. და მე მჯერა რომ მისი შემოქმედების „დიდი შუადღე“ ჯერ კიდევ წინ არის...

საუბარი გრიგოლ რობაქიძეზე დიდ პასუხისმგებლად შეიცავს. ეს ნიშნავს გადაფასო ბევრი სახელები და ბევრი ღირებულება. მე კიდევ ვიტოვებ სიტყვას გრიგოლ რობაქიძეზე. და ეს შემთხვევითი სტრიქონები პროლოგი ამ სიტყვისა.

„ღალატი“ რუსთაველის თეატრში

ქართულ სცენაზე სუმბათაშვილი-იუფინის „ღალატის“ დადგმას წარსულში განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობოდნენ.

პირველად „ღალატი“ 1904 წელს დაიდგა. აღსანიშნავია, რომ პირველი დადგმის ინიციატორი და ხელმძღვანელი დიდი პოეტი აკაკი წერეთელი იყო. ის იყო პირველი რეჟისორი ამ დადგმისა ქართულ სცენაზე. მას შემდეგ დიდი წნის განმავლობაში „ღალატი“ არ მოშორებია ქართულ სცენას.

ამასთან არ ყოფილა არც ერთი ღირსშესანიშნავი წარმომადგენელი ჩვენი არტისტული წრეებისა, რომ თავისი ძალა არ გაეწომა ამ პიესაში მონაწილეობით. პიესა დრამატულად მეტად ეფექტურია. ამიტომ თვლიდნენ ჩვენი არტისტები საპატიოდ ამ პიესაში მონაწილეობას. ყოველ როლს თავისი შესანიშნავი შემსრულებელი ჰყავდა.

ვისაც უნახავს, მას არასოდეს არ მოშორდება მეხსიერებიდან ვალერიან გუნია ოთარბეგის როლში. ამ როლში თავისუფლად გრძნობდნენ აგრეთვე თავს მალვა დადიანი და ს. ყალაბეგაშვილი. მარო მდივანი რეჟისორის როლში წარუშლელ მთაბეჭდილებას ტოვებდა. ეს როლი განუსაზიერებია აგრეთვე კარგარეთელს. მნახველს დღესაც ჰყავს წარმოდგენილი არადელი-იმწნელი ანანასი როლში. მაგრამ სპექტაკლის გვირგვინი ყოველთვის ნუცა ჩხეიძე იყო, სცენას რომ ცოცხალი ზეინაბის სახით აშუქებდა. შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი მხატვრული სახე არ ყოფილა ისეთი ძალით გამომჟღავნებული ნუცას მიერ, როგორც ზეინაბის სახე. ამ სახეში გრძნობდა არტისტი თავისი ქვეყნის წარსულს, მის ვარაშსა და მთრთოლარე ცრემლს. ზეინაბის სახით მას წარმოდგენილი ჰქონდა ამავე დროს თავისი ქვეყნის გამირული ბრძოლა, თავდადება, ყოველივეს დათმობა სამშობლოს კეთილდღეობისათვის. ამის შედეგი იყო გამირული პათოსი, რომლითაც ასე უხვად ჰყავდა დაჯილდოებული არტისტი თავისი ზეინაბი.

პიესის დადგმა ეკუთვნის სსრ კავშირის სახალხო არტისტს ა. ზორავას. „ღალატის“ დადგმისას მის წინაშე, ისე, როგორც შემსრულებელთა წინაშე რთული ამოცანა იდგა. აკ. ზორავამ ამ დადგმით დიდი უნარი გამოამჟღავნა. სპექტაკლი წაიყვანა გამირულ-რომანტიკული პათოსის ზნით. ა. ზორავამ დასძლია ის ნაკლი, რომელიც ამ პიესას ახასიათებდა, და იგი უფრო ცოცხალი, მისაღები გახდა. სპექტაკლი ცნოვრების სინამდვილეს დაუკავშირა. რა არის ის ახალი, რაც ზორავამ ამ პიესას დადგამით შეიტანა? ის, რომ ახლანდელი სპექტაკლი ჟღერს როგორც ხალხური. წარსულში ჩვენ ვხედავდით და ვგრძნობდით სცენაზე გამართულ ბრძოლას ზეინაბისას, დათოსას. მაგრამ ეს ბრძოლა მოკლებული იყო საფუძვლის, ძალას, რომელსაც იგი ემყარებოდა. ჩვენ გვსმოდა ზეინაბის მხოლოდ დეკლამაციური განცხადებები ერისა და ხალხის შესახებ. ნამდვილად ეს ხალხი სცენაზე არა ჩანდა. იგი ბრძოლის მიღმა იდგა. სპექტაკლი მოკლებული იყო ნამდვილ წაშყვან ძალას - ხალხურ გარემოცვას. განაწლებულ სპექტაკლში ეს დიდი და საფუძვლიანი ნაკლი აცოლებულია. მაყურებელი ხედავს და გრძნობს, რომ ერთეულ გამირთა ბრძოლა განტკიცებულია ამ ბრძოლაში ხალხის უშუალო მონაწილეობით.

მასობრივი სცენები, რომლებიც დამდგმელს ჩამატებული აქვს, პიესასთან ორგანულ კავშირშია. ეს სცენები ბუნებრივად გამომდინარეობენ პიესის შინაარსიდან და ა. ზორავას დიდი მხატვრულ უნარსა და გემოვნებას უნდა მიეწეროს ის, რომ დასახლებულ სცენებს სპექტაკლში შესაფერი ადგილები აქვთ მიჩნეული. ა. ზორავას დიდი მხატვრული გამოგონებლობის შედეგია ეს სცენები, რომლებიც სცენას ავსებენ, მტ შინაარსს აძლევენ. იმ მიმართებით უნდა გამოიყოს მეორე მოქმედების პროლოგი, გორის ახლო-მანლო სოფლების გლეხთა საიდუმლო კრება და მზადება აჯანყებისათვის.

ხალხის გულში ღრმად ჩამარხული ეროვნული სევდით და იმავე დროს მომავლის იმედით არის გაშუქებული სცენა, რომელიც მცხეთასთან გაშლილ ბანაკს წარმოადგენს. გლეხთა გულში თავისი ქვეყნის დიდი სიყვარული ღვივის. ვერც ცეცხლსა და ვერც ხმალოს ეს სიყვარული მათი გულიდან ვერ ამოუღლეუჯია. ისინი ნიშნს ელიან, რომ აღდგნენ და მტერს გულდაგულ ევნენ. ასე ახლო გრძნობს და განიცდის დამდგმელი ხალხის გულისხმადებს. მისასალმებელია აგრეთვე პირველ მოქმედებაში მწვეალთა ცეკვის სახით მასობრივი სცენის ჩამატება. ესეც პიესის რეჟარის მოხერხებული გაშლაა და არა აღმოსავლური ეგზოტიკის გაფოცლების ცდა. ვიმეორებთ სპექტაკლი მხატვრული ხარისხის მაღალ დონეზეა აყვანილი, მასში დანახულია ახალი შინაარსი და ამიტომ მისი ავტორის ა. ზორავას უძველესი გამარჯვებაა. სპექტაკლის ყოველი დეტალი დამდგმელის ხელისა გემოვნების თვალსაჩინო კვალს ატარებს.

სპექტაკლის გამარჯვებას ხელს უწყობს აგრეთვე მხატვრული გაფორმება, რომელიც ი. გამრეკელს ეკუთვნის. გამრეკელი მშვენივრად იყენებს მიღებულ საშუალებებს, და, რაც მთავარია, საკუთარ გემოვნებას, არტისტულ ინტუიციას და ეპოქის დამახასიათებელ, შესანიშნავ, მაღალმხატვრულ საწარმოებსა ქნის. ერთნაირი მხატვრული ინტენსივობით და ენერგიით არის გაფორმებული ყველა მოქმედება. სოლეიმანის სასახლის ტერასა-აივანი პირველ მოქმედებაში, ოთარ ზეგის ბაღი გორის მახლობლად, მეორე მოქმედებაში, ბანაკი მცხეთის მიდამოებში, განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი, სადაც მშვენიერი პერსპექტივაა მოცემული მთებისა და მდინარის სახით, ღრუბლების ქოლვაცა, და შემდეგ ბუნების ძალთა მშფოთვარება, წინათგრძნობა დიდის მოლოდინში. საერთოდ მთელი გაფორმება მოცემულია პარმონიულ მთლიანობაში მოქმედებასთან.

სპექტაკლის გვირგვინად ისევ უფაჩხიძე დარჩა. მისი ზეინახი ტემპერამენტი არის შეშფობილი. საოცარი ნიჭით არის დაჯილდოებული არტისტი: იგი ამის ინტონაციითაც კი, თითქოს შეუმწველად, ხაზგაუსმელად, ახერხებს გამოყოს მთავარი და მიიტანოს იგი მაყურებლამდე. ეს ინტონაცია ყოველთვის გარკვეული გრძნობების გამოხატულებაა. იშვიათად უნახავს ქართულ სცენას ასეთი ზნის პატრონი არტისტი. იგი გულის სიღრმეიდან მოდის და ისეთი ძალით არის დაჯილდოებული, რომ არ შეიძლება არ ერწმუნო თქმულს. სიტყვის თქმის მანერა, ინტონაცია იმდენად გულწრფელია, იმდენი ცეცხლია მასში, რომ იგი თითქოს ზედმეტად ზდის არტისტისათვის მიმოქისა და ქუსტის გამოყენებას. თუმცა საჭირო შემთხვევაში არც ამ ხასრ იარაღს ივიწყებს იგი. განსაკუთრებით ძლიერია არტისტი მაშინ, როცა მის სახეს მწუხარების, ტანჯვის ჩრდილი ეფინება. ხიტყვად არაა საჭირო მაშინ, საკმარისია შეხედოთ მისი სახის გამომეტყველებას, რომ თვალიწინ ხორცშესხმული მწუხარება წარმოგიდგეთ. ზეინახი მეტად რთული როლია იმ მხრივ, რომ იგი თითქოს ორი სახის მატარებელია:

ერთგული მხევალი სოლიდარის, თავისი ქვეყნის ამოცანებზე-ამოცანების და იმავე დროს თავისი ქვეყნისთვის ნამდვილი მებრძოლი ქალი, რომელიც მოწოდების მრავალი წლის განმავლობაში მხოლოდ თავისი შერცხვენილი ხალხის განთავისუფლებაზე, დახსნაზე ფიქრობს და ამ დღისათვის ეშაბდება. მას ნიღბის ქვეშ უდებია ცხოვრება. რთულ როლს წუფა ჩხიქე ჩვეულებრივი ოსტატობით ასრულებს. ყოველ დეტალში შესანიშნავად დამუშავებული სახე ჩვეულებრივი ძალით მიჰყავს მაყურებელამდე.

წუფა ჩხიქე მეორე მხრითაც იშვიათი მოვლენია ჩვენს სცენაზე. მუდგელოებაში მაქვს მისი გმირული პათეტიკურობა და განუმეორებელი ლირიზმი, მთლიანობაში მოცემული. აზით აიხსნება, რომ მის მიერ ზორცხვებში სახე ყოველთვის დაჯილდოებულია ნამდვილი ადამიანური თვისებებით. გმირი უბრალო სქემა როდია, იგი შემკულია ადამიანის ძლიერი და მდიდარი ხასიათით. ასეთია წუფას ზინაბი. მრავალი წლის გოდებას და მონობას მასში ვერ ამოუწვევს სიყვარული თავისი ქვეყნისა, პირიქით, უფრო გაუმძაფრება იგი. მისი ზინაბი ერთ-ერთი შესანიშნავი სახეა, არა გარედან მოტანილი, არამედ თვით არტისტის ბუნებაში მოცემული, განცდილი და შესისხლზორცხვებული, ამიტომ არის ასე მართალი, დამაჯერებელი, მიშვიდველი და გარკვეულ პატრიოტულ განწყობილებათა ჩამომყალიბებელი.

წუფა ჩხიქემ ერთხელ კიდევ გააბრწყინა სცენა თავისი დამატკეპველი სიტყვით, შექმნილი სახით, რომელიც მას ტრაგიკულ სიმძაფრემდე აქვს აყვანილი. ცალკე, კონკრეტული სახით იგი ახერხებს წარმოგვიდგინოს ჩვენი წარსული, ეგზოტ მდიდარი, ტრაგიკული და გმირული. ეს არის ოსტატის დიდი გამარჯვება და დამახერხება ჩვენი საზოგადოების წინაშე.

ჩემის აზრით, პიესის წამყვან ზნეობრივი სახის მატარებელ ძალას ანანია წარმოადგენს. ყოველ შემთხვევაში ამ ზნით აქვს გამართული ა. ზორაძის მთელი სპექტაკლი და სამართლიანადაც, ანანია ქართველი გლეხობის შემკრები ბრძ-სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურაა, ის იყო, რომ უკანასკნელი გაეცალა ზრძოლის ველს, მან გასწირა საკუთარი ჩვილი შვილი, იგი გაათულებინა სოლიდარის ცხენს იმ მიზნით, რომ შურისმაძიებელი მომავალი მეფე გადაერჩინა. ის იყო, რომ ამ მეფეს ზრძიდა თავის სახლში საკუთარ შვილთან ერთად, ის აღვივებდა სამშობლოს სიყვარულს გლეხობაში. რა სიმწარე გადაიტანა, რა წამება, მაგრამ ეს ცალთვალა ანამტრული გლეხი ბოლომდე უტეხი დარჩა. დეგენერატ მეფისწულის მიერ გაყიდულმა, მან აფეთქა სოლიდარის ძლიერების ბურჯი - მეტეხი და იხსნა საქართველო. ისტორიული სინამდვილე ამ გლეხის სახითაა მოცემული პიესაში. იგია ხალხის სიწმინდე, სინდისი, გმირობა, თავდადება და მატარებელი უდიდესი სიყვარულისა თავისი ქვეყნისადმი, ამავე დროს საოცრად დინჯი, გამოცდილი, ნამდვილი ბრძენი და შეუპოვარი. იგი დაჯილდოებულია ყველა იმ თვისებით, რაც ჩვენს გლეხობას ახასიათებდა სამშობლოს დაცვაში. ამიტომ სპექტაკლის გამარჯვება ბევრად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ როგორ იქნება ანანია წარმოდგენილი მაყურებელთა წინაშე. საქმარისა სულ მეორე სიყვალზე, მცდარი ესტი, უშროდ წარმოთქმული რეპლიკა, რომ სპექტაკლს დაეკარგოს მიშვიდველობა, სიგზოველე, დამაჯერებლობა. ალ. აფხაიძის სახით ანანია მშვენიერი შემსრულებელი პოვა. მან გამოიჩინა ზომიერებისა და სინამდვილის გრძობა და ანანიას შესანიშნავი სახე მაყურებელამდე შეიძლება ითქვას, უნაკლოდ მიიტანა. მან მეტი სიღრმე მისცა ამ სახეს. ამ როლში აღნიშნული

მსახიობი ჩვენ წარმოადგენდა კარგი პოტენციური შესაძლებლობით. მას აღარ ეძინევა ერთგვარი ძალდატანება ხმაზე, რასაც დისონანსი შეაქვს ხოლმე მის სხვაფრთხი (სხვაგვარად ხკ.) კარგად მოფიქრებულ თამაშში. ანანიას შექმნილი სახე მსახიობის უუჭველი გამარჯვება წარმოადგენს.

განსაკუთრებული სიძნელეა წამოჭრილი გ. დავითაშვილის წინაშე. შეუძლებელია ძალაუფლებიდან წინ არ აგეზაროს ვალ. გუნისა მიერ ცოცხლად წარმოდგენილი ოთარბეგი. ეს უკანასკნელი მსახიობის საუკეთესო მიღწევას წარმოადგენდა. ახალგაზრდობის შთაბეჭდილება კი ყოველთვის გამბანი და მომაჯადოებელია. ვ. გუნისა ამ როლში ქართული სიდიდრე და სიღარბაისლე შექმნდა. მისი სიტყვა მკაფიო და წელი იყო, იმავე დროს შინაგანი დრამატიზმით სახსე. გ. დავითაშვილის ოთარბეგი უფრო ეგზალტიურია, რეფლექსური. იქნება ეს საერთოდ თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის შედეგიც იყოს. ყოველ შემთხვევაში პირველ და მეორე მოქმედებაში მსახიობს არა ჰყოფნის სიმკვეთრე სიტყვის თქმაში. სამაგიეროდ შესანიშნავია იგი მესამე მოქმედებაში, ტრაგიაშით ყველაზე უფრო მძაფრ ადგილში.

კარგად აქვს დამუშავებული ავტორს სოლეიმანი. მასში კონდენსირებულია აღმოსავლური დესპოტიზმის ყველა საშინელება: დაუზოგველობა, სისასტიკე, უნდობლობა, ვერაგობა და იმავე დროს მამაცობა. სცენურად, შეიძლება ითქვას, იგი ერთი საუკეთესო როლთაგანია. სოლეიმანს ასრულებს მ. ჩიხლაძე. მას ყოველივე მოეპოვება იმისათვის, რომ როლის სირთულე დასძლიოს და შექმნას სასტიკი დესპოტის მკვეთრი სახე. მიზანს კიდევაც აღწევს, მხოლოდ ერთ მნიშვნელოვან ნაკლზე მიიწდა მიუეთითო. სახეს ხანგამოშვებით უკარგავს დინამიზმს, ტემპს. ამის მიზეზი უნდა იყოს თქმის მეტის-მეტად შეწელება, მეტის-მეტად დაბალ რეგისტრებში გადაყვანა. არის ადგილები პირველ და მეორე მოქმედებაში, როცა მოქმედების განვითარებაში ერთგვარი მოდუნების საღმრთლება იპარება, სცენას სიცივე და ერთგვარი სიმშრალე ეუფლება, მონასწენი ხდება. ეს დიდი საფრთხეა და აუცილებლად უნდა გამოსწორდეს, მით უმეტეს ისეთ მნიშვნელოვან სპექტაკლში, როგორიც „ღალატია“.

შედარებით მკრთალია გაიანეს როლში რ. ბერიძე ეს უკანასკნელი კარგი არტისტია, გარკვეული ტიპაჟის შემქმნელი. მაგრამ მისი გაიანე ვერ ჩაითვლება წინსვლად იმ სახეებთან შედარებით, რომლებიც მას განუსაზიერებია. გაიანე ბუნების შვილია, მისი სინიშნდე, მისი სიმტკიცე და აბიტომ იგი თავიდან ბოლომდე ბუნებრივი უნდა იყოს. ბერიძის გაიანეს თქმას კი, რაც მთავარია, სიცილს, მიხვრამოხვრას ძალდატანება, ხელოვნურობა ეტყობა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს როლი პიესაში ნაკლებად არის დამუშავებული და სქემატურია.

პიესის დრამატული კვანძის ერთ-ერთი შემქმნელი რუჟაიაა. ამ მხრივ იგი მთავარ პერსონაჟთა წყებას ეკუთვნის. როგორც ვთქვით, ამ როლს შესანიშნავი ოსტატობით ასრულებდა მარო მდივანი. როგორც ჰქონდა მას გაგებული ეს როლი? მისი რუჟაია პარამხანის მსხვერპლი იყო, იგი მხოლოდ უფლების მოპოვებაზე ფიქრობდა, მას მხოლოდ ერთი მიზანი ჰქონდა - დაეჭირა ზეინაბის ადგილი სოლეიმანის სასახლეში. ერეკლე და მისი მოგვინებითი სიყვარული მხოლოდ იარაღი იყო. იგი სოლეიმანის გარყვნილი სასახლის ნამდვილი ჯამში იყო. ასეთი გაგება როლისა სწორი და მისაღებია. ნ. ლაფაჩი როლი სხვა პლანით აქვს მოფიქრებული. „ხანის პირველი ცოლობა, დედოფლობა და ერეკლეს სიყვარული“, აი რა ასულდგმულებს მას. ქართველების გამარჯვება და ერეკლეს

მეფობა მისი ოცნების დამსხვრევა იქნება", - სწერდა ლაფაჩი წარმოდგენის წინ და სწორედ ამ მიმართებით მიჰყავს როლი. მართლაც, იმ სცენებში, სადაც იგი ერეკლეს სიყვარულს ეფიცება, უკუგდებულა ცბიერების ყოველივე დეტალი. თუ მართლა უყვარს ერეკლე, მაშინ მის საქციელსაც სხვა რაღაც უფინება. სამშობლო მისთვის უმინაარსო სიტყვაა, ვინაიდან იგი რაქიას არ გააჩნია. მაგრამ საქმე ის არის, რომ რაქიას ნამდვილად არ უყვარს ერეკლე. ეს ნათელი ხდება თუნდაც უკანასკნელ მოქმედებაში. მაშასადამე, საჭიროა თამაშში ისეთი ნიუანსების შეტანა, რომლებიც რაქიას ნამდვილ ბუნებას გამოამჟღავნებენ. დავეთანხმებით ლაფაჩს ამ როლის გაგებაში, უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი მშვენიერია. იგი შემდეგი გამარჯვებაა არტისტის შემოქმედებაში. მაგრამ, ვიმეორებთ, როლი არ არის სწორად მოფიქრებული.

გაფართოებულია ბესოს მოქმედების დიპაზონი სპექტაკლში. იგი მღელვარე გლეხობის ერთ-ერთი ორგანიზატორია, იგი ერთგვარი ხიდის როლს ასრულებს ხალხს და პიესის მოქმედ პირთა შორის. ამისდა შესატყვისად ემ. აფხაძეს ამ როლის განსახიერებაში ერთგვარი სიასლე შეაქვს. მის იუმორს იგი ხალხურ ხასიათს აძლევს. ბესო სოფლის წარმომადგენელია ამ სოფლის სიმბავლით, ჭკუით და შეუნელებელი პატრიოტიზმით. იუმორთან ერთად იგი მძაფრად განიცდის დიდ სევდას, თავისი ქვეყნის მდგომარეობით გამოწვეულს, როლი ეპიზოდურია და გამოცდილი არტისტის ხელში ის სპექტაკლში სიცოცხლის შემტანი ძალის სახეს იღებს.

კმაყოფილებებით უნდა აღინიშნოს ანალოგურად არტისტის ვ. დოლოძის გამარჯვება ერეკლეს როლში. გარეგნობა, სიტყვა, ყველაფერი ხელს უწყობს მას ერეკლეს სახის შექმნაში.

ნამდვილი ნიჭი ერთ სიტყვაშიც კი იძლევა თავის ანარეკლს. ბოლოს-და-ბოლოს მხოლოდ ერთი სიტყვა აქვს. ნ. ჯავახიშვილს, რომელიც მაიკოს როლს ასრულებს, ეს არის „გა-ი-ანე“, მაგრამ რა დიდ აზრსა და სიბოროტს სდებს იგი მასში!

დათომ გ. საღარაძის სახით კარგი შემსრულებელი პოვა. გარეგნობით, შინაგანი პათოსით იგი ხალხის ნამდვილი გმირია, მიწიდან ამოწმდილი, მთელი თავისი არსებით თავის ქვეყანასთან დაკავშირებული, ანაწიას ღირსეული შვილი, გულწრფელი სიყვარულსა და ბრძოლაში. იგი პიესის წვლმობრივი სახის მატარებელია ამასთანავე. ამიტომ ახდენს იგი დიდ ემოციურ ზეგავლენას მაყურებელზე.

განსაკუთრებული როლი აქვს მიკუთვნებული პიესაში ისანარს. ეს არის ქართველი გლეხი ქალი, რომლის ზურგზედაც გადადიოდა თავისი ქვეყნის სიდუხჭირე და ვაება. მაგრამ იგი იმედს არა კარგავდა, ქედს არა იწრიდა უკეთუხის მოლოდინში. იგი ცოცხალი მუდრისძიება სცენაზე, მართალაა ხმას მოდულიობა დასტუბობა, სიცოცხლე მოჰკლებია, მაგრამ გული ისევ მტკიცე აქვს. ამ როლს ერთგვარ მისტიკურ ბურუსში ხვევდნენ წინათ. ა. სანაძეს იგი უფრო რეალისტურ ხაზებში აქვს გახსნილი და შედეგსაც კარგს აღწევს.

კარგები არიან დამხმარე როლებში ვ. ბაბუნაშვილი (ყარა-იუსუფ), ფ. კუპრაძე (ალრაზა), დ. ხუციშვილი (საბა) და ვ. ვადაჭკორია (გიგა). მეტადრე უნდა გამოიყოს ხუციშვილი.

რ. გაბიჭავაძის მუსიკა კარგად ენაშება სპექტაკლს.

სპექტაკლი დიდის ინტერესით მოისმინა დამსწრე საზოგადოებამ და გულთბილადაც მიუღო იგი.

„სულელი“

რუსთაველის თეატრის უკანასკნელი პრემიერა „სულელი“ მორიგი მკაფიო გამოხატულებაა იმ დიდი შემოქმედებითი შთაგონებისა, რომელიც მისცა მთელს ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას ამანაჟ ლ. ბერიას ისტორიულმა მოხსენებამ „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“.

თუ შალვა დადიანის „ნაპერწყლიდან“ და გ. ბააზოვის „იცკა რიეინაშვილი“ ასახავენ საქართველოს პროლეტარიატის კლასობრივი დარაზმულობისა და საბრძოლო ბარიკადებზე გამოსვლის პირველ პერიოდს, რომელიც 1905 წლის გმირული ეპოპეით დაგვირგვინდა ნ. შიუკაშვილის პიესა ჩვენი ხალხის რევოლუციური წარსულის შემდეგ საფეხურს შეეხება. იგი ასახავს ოქტომბრის გენერალური რეპეტიციის მომდევნო ხანას, რეაქციის მძვინვარების მძიმე წლებს, როცა რევოლუციური პროლეტარიატი ღრმა იატაკქვეშეთში თავისი ბოლშევიკური პარტიის მეთაურობით ახალ საბრძოლო ენერგიას იკრუფდა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ახალი იერიშებისათვის ემზადებოდა.

წარმოდგენის პირველივე სცენა ნათლად გვიჩვენებს, რომ თვითმპყრობელობას სისხლში ჩაუხრჩვია მშრომელი ხალხის რევოლუციური აზვითება. მეფის სატრაპები გამარჯვებას ზეიმობენ, სახრჩობელებით და ციმბირით უმასპინძლებიან მუშათა კლასისა და რევოლუციური გლეხობის საუკეთესო შვილებს, სოფლებს სწავვენ და არბევენ „დამსჯელი რაზმები“. ამავე დროს მეფისნაცვლის ბარონ შტრონგერის სასახლეში, გაუთავებელი წვეულებანი, ბალები და ღრეობაა. ბარონებისა და ბარონესების, გენერლებისა და ვანდარმების ამ ჯალათურ ხროვას დიდის ერთგულებით და კმაყოფილებით შეჰკედლებიან ქართველი თავადები და „კნეინები“. ამ ანსამბლს ამშვენებს თბილისის ვაჭარ-მრეწველთა კლასის წარმომადგენელი მანდოიანცი.

გონებრივი და მორალური გახრწნილების, ბარბაროსული ვერაგობის ინსტინქტს შეუპყრია მშრომელი ხალხის მოსისხლე მტრების ბანაკი. გარყვნილება და მექრთამეობა, ჯაშუშობა და მატყუარობა, კარიერიზმი და ფლიდობა განსაზღვრავს მათი ყოფაცხოვრების მთელ თავისებურებას.

მაგრამ ამ ბაჰანალიის „გმირებს“ - ცარიზმის დაგეშილ მსახურთ მოსვენებას არ აძლევს ერთი გარემოება. მართალია, თითქმის მიყუდდა რევოლუციური ქარიზალი, დაგმულობისა და უიმედობის ტალღა გაძლიერდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ხალხის მოღალატე მენშევიკები საბოლოოდ ჩაეფლნენ ოპორტუნიზმისა და გამგეზლობის ჭაობში და მეფის ტანტს ელაქუვებიან, მაგრამ არ შემდრკალა ბოლშევიკების მებრძოლი ნებისყოფა. ბოლშევიკური ორგანიზაცია კომა ჯელაშვილის მეთაურობით ლენინიზმის პოზიციებზე რაზმავს მოწინავე მუშებს ახალი რევოლუციური შეტევისათვის.

გაოფებული ბარონი შტრონგერი მტკიცე დავალებას აძლევს ჯაშუშ გერცინსკის აღმოაჩინოს ბოლშევიკების ორგანიზაცია და მიაგნოს მუშათა კლასის სახელოვანი ბელადის კვალს, მაგრამ ბოლშევიკური კონსპირაციის მაღალი ხელოვნებით აღჭურვილი მუშათა რევოლუციური ორგანიზაცია წარმატებით განაგრძობს მუშაობას.

აი, ბოლშევიკების არალეგალური სტამბა (მეორე მოქმედების მეორე სურათი), რომელიც კობას ხელმძღვანელობით დაუარსებიათ ავლაზრის სტამბის განადგურების შემდეგ. აქ ჩვენს თვალწინ იშლება მუშათა კლასის არალეგალური ბრძოლის წარმტაცი და მგზნებარე სურათი. მოწინავე მუშები დიდი სიყვარულით და გატაცებით აწყობენ და ბეჭდავენ დიდი სტალინის ხელით დაწერილ პროკლამაციას, მუშები გულმოდგინედ იზეპირებენ ამ მოწოდების ყოველ სიტყვას და ეუფლებიან სტალინური აზრის სიღრმესა და სიდიადეს. სტამბის მუშები გამსჭვალულნი არიან რევოლუციის საქმის გამარჯვების ურყევი რწმენით. ისინი გადაჭრით ჰგმობენ ინდივიდუალური ტერორისა და ანარქისტული ზუნტარობის გზას. უსაზღვროა მათი სიყვარული და ერთგულება რევოლუციური ბრძოლის სულისჩამდგმელის, დიდი ბელადისა და მასწავლებლის - კობასადმი.

სცენა ყვავილების სავატროში მკაფიოდ გვიჩვენებს, თუ როგორი გაბედულობითა და თავდადებით და ამავე დროს სიფრთხილითა და გონიერებით იბრძოდა ბოლშევიკური ორგანიზაცია ცარიზმის წინააღმდეგ.

მაგრამ მუშათა კლასის ზოგიერთ ფენაში ადგილი ჰქონდა სწრაფვას პირადი, ინდივიდუალური შურისძიებისაკენ, ანარქისტული ფორმებისაკენ, ტერორისა და ინდივიდუალური ჯანყის მეთოდებისაკენ.

ამგვარი "რევოლუციონერების" ტიპურ სახეს წარმოადგენს პიესის მთავარი გმირი გიორგი სარდიონიძე. საზღვარგარეთიდან დაბრუნებულს (სადაც იგი სწავლის მისაღებად იყო წასული) თავისი ოჯახი განადგურებული და გაპარტახებული დაუხვდა. მისი უფროსი ძმა მიშა, ბოლშევიკი, თვითმპყრობელი მთავრობის ჯალათებს ჩამოუბრკვიათ, მამა გადაუსახლებიათ, მაგრამ გზაში მომკვდარა, დედას ვერ აღტანია ეანდარმერის მიერ მიუენებული წამება და ისიც გარდაცვლილა. გიორგი შურისძიებით არის შეპყრობილი, მისი ცხოვრების ერთადერთი აზრს შეადგენს ოცნება იმაზე, რომ ააფეთქოს მეფისნაცვლის სასახლე, ნაფლეთებად აქციოს მეფისნაცვალი და გუბერნატორი.

ამ განზრახვით იგი, თავად ბარათაშვილად გადარქმეული, მოსულელი ოხუნჯად სახმეცვლილი მოახერხებს მეფისნაცვლის სასახლეში შეპარვას და მისი კანცელარიის მონელებე გახდომას. თავისი მოზენილი გარეგნობის წყალობით, ოხუნჯობის განსაკუთრებული უნარით სარდიონიძე ბარათაშვილი სასახლეში მალე შინაურ, დაახლოვებულ პიროვნებად ხდება. იგი ეძებს მოხერხებულ შემთხვევას ტერორისტული განზრახვის განხორციელებისათვის და ამისათვის მას სრული შესაძლებლობაც მოეპოვება.

ბოლშევიკური კომიტეტი, რომელიც გიორგისთან პირადი ურთიერთობის ნიადაგზე დაახლოვებული რევოლუციონერი ქალის ელენეს საშუალებით გაიგებს ამ ტერორისტულ განზრახვას, კატეგორიულად წინააღმდეგია მისი რეალიზაციისა. ელენეს საშუალებით ორგანიზაცია ცდილობს ხელი ააღებინოს ბარათაშვილს ამ უაზრო და მავნე განზრახვაზე, მაგრამ ამაოდ.

ბარათაშვილმა უკვე მოამზადა აფეთქება. მაგრამ სწორედ ამ მომენტში იგი რწმუნდება თავისი ნაბიჯის უაზრობასა და სიყალბეში. იგი ხედავს, რომ ცარიზმის სატრაპები საბაბს ეძებენ, რომ დაარბიონ მუშათა ორგანიზაციები და ხალხი ააწიოკონ. ეს აფეთქება ხომ საუკეთესო საბაბი იქნება მთელი საქართველოს დასარბევად. გიორგი უარს ამბობს ტერორისტულ აქტზე და გადასწყვეტს

შეუერთდეს რევოლუციისათვის მებრძოლ პროლეტარულ ავანგარდს. მაგრამ იგი ვეღარ ახერხებს გაქცევას. მას აპატიმრებენ განსაკუთრებული განყოფილების უფროსის, გერცინსკის ბრძანებით, რომელსაც დიდი ხანია ეჭვი ჰქონდა მიტანილი გიორგიზე.

პიესა მთავრდება გუბერნატორ ჰაუფმანის მკვლელობით. მას ჰკლავს მისივე დისწული ლიზი, რომლის მამაც ლიბერალი მოხელე, ცარიზმის სატრაპებს მოუკლევინებიათ.

პიესა საერთოდ სწორად ასახავს ისტორიულ ფონს და აღებული ისტორიული პერიოდის სოციალურ ატმოსფეროს. განსაკუთრებული ძალით არის დახატული თვითმპყრობელობის დამტყდნა სამყარო; პიესაში მოცემულია აგრეთვე მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის მგზნებარე ეპიზოდები.

ამ ღირსებასთან ერთად პიესას არსებითი ნაკლოვანებებიც აქვს: პიესაში არა ჩანს მებრძოლი რევოლუციონერი, დადებითი გმირი, აყვანილი მხატვრული სახის იმ სიმაღლეზე, რომ აღეშფოთებდეს და აღაფრთოვანებდეს მაყურებელს, დგებოდეს მაყურებლის საყრდენად ცენტრში და წარმოადგენდეს მაყურებელთა შეუწყვეტელი სიმპათიისა და სიყვარულის საგანს. თვითმპყრობელობის მანქანა პორტრეტები და გიორგი სარდიონიძის სახე ჩრდილავენ პიესის დადებით პერსონაჟს, რომელიც შედარებით სუსტად და მკრთალად არის დახატული.

ამ პიესის ძირითადი აზრი ის არის, რომ გვიჩვენოს ორგანიზებული პროლეტარული ბრძოლის პრინციპის სიდიადე და უპირატესობა ინდივიდუალური ტერორის, მკვლელობათა მეთოდთან შედარებით. მაგრამ ეს იდეა პიესაში ვერ არის დრამატურგიულად ხაზგასმული და მხატვრულად დასაბუთებული. მაყურებელი ინერტულად ზედება დრამის იმ მომენტს, როცა სარდიონიძე - ხარათამიჯილი უკან იხევს თავისი ტერორისტული განზრახვისაგან. ეს სცენა ვერ არის იმდენად მიმზიდველი დრამატურგიულად, რომ იგი მაყურებლის აღფრთოვანებას იწვევდეს. არსებითად კი აქ უნდა იყოს მოცემული დრამის კულმინაციური წერტილი.

პიესის ზოგიერთი სიტუაცია ზელოვნურია და დამაჯერებლობას მოკლებული. თვით სარდიონიძის შეპარვა სასახლეში და მისი დაახლოება მმართველ წრეებთან ვერ არის პიესაში საკმარისად დასაბუთებული. ასე გულუბრყვილონი როდი იყვნენ შეფისნაცვლები და გუბერნატორები, რომ საიდუმლო სეიფებთან მიემვათ ვიღაც წვრილი მოხელე და მოსულულო ოხუნჯი.

პიესის სიტყვიერი ქსოვილი ზოგჯერ არაბუნებრივი მეტყველებით, პუბლიცისტური სტილის ფრაზებით ირღვევა განსაკუთრებით ეს იგრძნობა იმ სცენებში, რომლებიც მუშათა კლასის ბრძოლას, მის ყოფა-ცხოვრებას ასახავენ.

ასეთ მომენტებში დიალოგი კარგავს ბუნებრიობას და სისადავეს. უდავოა, რომ პიესა „სულელის“ ახლანდელი ვარიანტი იდეური სიღრმისა და სოციალური შინაარსის თვალსაზრისით გაცილებით მაღლა დგას იმ პიესაზე, რომელსაც ძველად ჩვენ ვიცნობდით „სულელის“ სახელწოდებით. ავტორს და თეატრს დიდი შრომა გაუწევიათ პიესის გადასამუშავებლად. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამ გადამუშავების შედეგად მიგვეღოს იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით ორგანულად მთლიანი ნაწარმოები.

აქედან გამომდინარეობენ პიესის აღნიშნული ნაკლოვანებანი. დიდი მხატვრული ენერგია შეუწირავს რუსთაველის სახელობის თეატრს ამ პიესის ნიჟარზე ცხოველი და საინტერესო სპექტაკლის შექმნისათვის, წარმოდგენა საერთოდ ჯანსაღი იდეური მიზანსწრაფვითაა შთაგონებული და მაყურებელი მას ყურადღებით და კმაყოფილებით ითვისებს.

მსახიობთა კოლექტივი დიდი მხატვრული ოსტატობითა და შეგნებით ასრულებს დრამის მრავალფეროვან პერსონაჟს. მაღალ დონეზე დგას სპექტაკლის დეკორატიული გაფორმება. მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა ამ წარმოდგენაში კიდევ ერთხელ გვიჩვენა სასცენო მხატვრობის ოსტატის მდიდარი შესაძლებლობანი. დრამის საერთო განვითარებასთან ღრმად არის დაკავშირებული წარმოდგენის მუსიკალური ილუსტრაცია, რომელიც კომპოზიტორ ივ. გოკიელს ეკუთვნის.

ყოველივე ეს ერთ მხატვრულ მოღიწებაში მოუქცევია და წარმოდგენა იდეურ-მხატვრული ლოგიკურობის გზით წარუშორავს დამდგმელს, რეჟისორ კ. პატარიძეს. ზუსტად დამუშავებული მიზანსცენები, წარმოდგენის ერთიანი, დინამიკური რიტმი, მისი ხალისიანი საერთო კოლორიტი სპექტაკლის რეჟისურის ღირსებათა მარჯვენაა. დიდი ხელოვნებით ასრულებს მსახიობი მიხეილ გელოვანი სარდიონიძე ბარათაშვილის რთულსა და შინაგანი წინააღმდეგობით აღბეჭდილ როლს. მსახიობის დიდი მიღწევა ის არის, რომ მის მიერ განსახიერებელი სულიერისა და ოხუნჯის ნიღბის მიღმა მაყურებელი ყოველთვის განიცდის ღრმა მწუხარებით დაწვლულსა და შურისძიების გრძნობით შეპყრობილი ადამიანის ბუნებას.

გ. დავითაშვილი ბარონ შტრონგერის როლში ცხოვლად გადმოგვცემს თვითმპყრობელური ბიუროკრატიის გაცოფებას, მის ჯალათურ ბუნებას. მსახიობი დ. მავია გერცინსკის როლში მეფის „ოზრანკის“ გაწვრთნილი ხელმძღვანელის ვერაგობისა და გაიძვრობის ამსახველს უნაკლო ტიპიურ სახეს ქმნის. დიდი ზომიერებითა და კოლორიტულად ანსახიერებს ემ. აფხაიძე ყვავილებით მოვარდის, ფილისტერ მნაიდერის როლს.

მაღალი არისტოკრატიული წოდების ქალისათვის დამახასიათებელი ფუქსავატობა, ამპარტავნობა და მორალური სიმდაბლე გამოსჭვივის ბარონესა შტრონგერის როლის შემსრულებლის თ. თუმეშვილის ყოველ ფრაზასა და მიმიკაში. მსახიობი ეკ. კედეა ლიზის როლში მკაფიოდ განაცდევინებს მაყურებელს პირადი შურისძიების ნიჟარზე საკუთარი წოდების წინააღმდეგ ამხედრებული ქალის სულიერ დრამას. რეაქციის „გმირთა“ გალერეის შემადგენელ სახეთა შორის აღსანიშნავია აგრეთვე მ. ჩიხლაძის მიერ შესრულებული როლი გუბერნატორის ფონ-პაუფმანისა.

პიესის დადებითი პერსონაჟიდან, რევოლუციონერ მუშათა როლების შემსრულებელთაგან გამოირჩევიან მსახიობები დ. ხუციშვილი და ლ. ყაზაიშვილი, პირველი - მისას როლში მტკიცე და ურყევი ნებისყოფის მქონე ბოლშევიკის სახეს ქმნის, მეორე კი უფრო მღელვარე და ფიცხი, მაგრამ გულწრფელი და საქმის ერთგული რევოლუციონერის ტიპს ანსახიერებს.

გულწრფელობით და უმუშაობით ასრულებს რევოლუციონერი ქალის ელენეს როლს ნ. ლაფაჩი. მაყურებელთა ერთსულოვან თანაგრძნობას იწვევს აგრეთვე თავისი ბუნებრივი და ღრმად ადამიანური შესრულებით ნ. ალექსი-

მესხიშვილი, რომელიც გულუბრაყვილო და უბედური მსახური გოგოს როლს ასრულებს.

საერთოდ კარგად დამუშავებული ანსამბლიდან გამოირჩევა აგრეთვე ბ. წულაძე (სიდორის როლში), ნ. ჯავახიშვილი (თავდახურული კნენია), ნ. დავითაშვილი და ა. თოიძე (კნენია - ფრელინა და მისი ასული).

რუსთაველის თეატრის აქტიორული ახალგაზრდობის შემოქმედებითი წრდის მკაფიო მაჩვენებელს წარმოადგენს ახალგაზრდა მსახიობი ალ. აფნაიძე, რომელიც სოფლელი თავადის ღრმად რეალურ სახეს ქმნის.

მსახიობთა მეორე შემადგენლობას წარმოადგენა არსებითად კარგად მიჰყავს.

მეორე შემადგენლობაში კარგად ასრულებდა სარდიონიძე - ბარათაშვილის როლს მსახიობი სტ. ჯაფარიძე.

თავისი მხატვრული ამოცანის სიმაღლეზე დგას გ. საღარაძე (გერცინსკის როლში) და თ. ბაქრაძე (ელენეს როლში).

მსახიობთა მეორე შემადგენლობის მონაწილეთაგან ყურადღებას იმსახურებენ ლ. ვაჩნაძე და რ. ბერიძე (ბარონესა შტრონგერისა და ლიზის როლებში).

ნათელა ურუშაძე

რას გვიამბობენ ესკიზები

მოუხელთებელია სცენის ხელოვნება და არსებობის ერთი დრო აქვს მხოლოდ - აწმყო. ყველა სპექტაკლი ქრება. რჩება პიესა, სარეჟისორო გეგმა, რეცენზიები, მოგონებები, ფოტოსურათები, მაკეტები და ესკიზები... მათ შორის უძვირფასესი მაინც ესკიზია - მასშია ჩაბეჭდილი სამყარო, სადაც ცხოვრობდნენ სპექტაკლის გმირები. მხატვრის შექმნილია იგი რეჟისორის ჩანაფიქრის შესაბამისად, მაშასადამე, ყველა ესკიზში რეჟისორის შემოქმედებააა ჩაქსოვილი. ამასთან ერთად, სცენოგრაფია წარმოადგენს ის ნაწილია, განუწყვეტლივ რომ სცენაზეა, თავისთავადაც სანახაობრივია, სხვა კომპონენტებთან მრავალნაირად შეკავშირებული და ამ კავშირებითაც მუდმივად.

ნეტავ როგორ მუშაობდნენ სანდრო ახმეტელი და ირაკლი გამრეკელი - ყველა მისი შესანიშნავი ქმნილებების მხატვარი? რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცული, უამრავი ინფორმაციის მომცველი სარეპერტიციო დღიურები არაფერს გვუბნება რეჟისორისა და მხატვრის ერთობლივ მუშაობაზე, ვინაიდან ეს მუშაობა რეპერტივიაზე არ მიმდინარეობს. ირაკლი გამრეკელს ამის შესახებ არაფერი დაუწერია, საერთოდ არ უცდია თავისი ნააზრევის ქაღალდისათვის განდობა, დისკუსიებსა და დისკუსიებში არ მონაწილეობდა ზოლმე. ამიტომ არც წინასწარი კონსპექტის მსგავსი რამ დაუტოვებია. ახმეტელმა იქნებ ჩაწერა კიდეც რამე, მაგრამ ვინ იცის, რა ბედი ეწია ამ ჩანაწერებს... ამიტომ არ ვიცით, როგორ ითვალისწინებდნენ ისინი მომავალი წარმოდგენის მოქმედ პირთა სამუფელის სცენოგრაფიულ საყრდენებს, რომლებიც უთუოდ შესატყვისი უნდა ყოფილიყვნენ მათი სცენური ცხოვრების მაჯისცემისა. ამ ცხოვრებას კი მუდამ გარკვეული ტენილი აქვს, გარკვეული სახის დინამიკა. ჩვენ არ ვიცით, როგორ მსჯელობდნენ, როგორ ეძებდნენ, ალბათ კამათობდნენ კიდეც. იმას კი ვხედავთ, რომ ირაკლი გამრეკელის სცენური დანადგარი, მსგავსად

მუსიკალური საკრავისა, მუდამ იმნიშობდა აწუხილი, ხელი რომ შეუწყოს სპექტაკლის დამდგმელ შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტაში, დედააზრის სასარგებლოდ.

ძალზე თავისებურია თეატრალური ესკიზის „ცხოვრების“ გზა : ის მხატვრის სახელოსნოში იქმნება, რეჟისორთან შეთანხმებით, შემდეგ გადადის შესაბამის საამქროებში, სადაც სხვა და სხვა ხელოვნების არაერთი ოსტატი ამ ნაბატს გარკვეულ კონსტრუქციად აგებს, შეავსებს სასცენარო მასალის სხვადასხვა დეტალით და ასე გადააქცევს ესკიზს პიესის მოქმედ პირთა სამოყვალად. სცენოგრაფიად ქცეული ესკიზი ცოცხლობს მანამ, სანამ ეს სპექტაკლი ჩართულია თეატრის მოქმედ რეპერტუარში. ამ დროს დახატული ესკიზი არავის ახლავს, მაგრამ როცა სპექტაკლის ცხოვრება დასრულდება, მასთან ერთად ქრება მისი სცენოგრაფიც. ესკიზი ან მხატვრის არქივშია, ან მუზეუმში. უფრო იშვიათად შემორჩალები ბინანა, როგორც ესაა ამჟერად : ახმეტელის სპექტაკლების სცენოგრაფია დღეს ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმში ცოცხლობს.

მუზეუმი მეთოხედ საუკუნეზე მეტია არსებობს მთაწმინდის უბნის ერთ ლამაზ შენობაში (ძერეინსკის ქ. 14). ის გაიხსნა 1959 წლის 5 აპრილს მხატვრის მუდლის - ელენე ვარაძე-გამრეკელის თაოსნობითა და ხელმძღვანელობით. აქ თავმოყრილია ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებასთან, მამასადამე, ახმეტელის შემოქმედებასთან, რადგან უერთმანეთოდ მათი წარმოდგენა შეუძლებელია. ახმეტელის შემოქმედებით დაინტერესებული ადამიანი ვერ აუვლის გვარდს ამ უჩვეულო შემორჩალები ბინას, უჩვეულოს იმიტირმ, რომ ის თეატრის მხატვრის ანუ კოლექტიური შემოქმედების მონაწილის შემორჩალია, მამასადამე. მხოლოდ მას არ შეიძლება ეკუთვნოდეს. რადგან ახმეტელს ასეთი შემორჩალები ბინა არ გააჩნია, ჩვენც მისი მხატვრის ბინას მივაკითხოთ, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ მისი სპექტაკლებისთვის შექმნილ გამრეკელისეულ ესკიზებს, დავაკვირდეთ და ამოვიცნოთ - რას გვაუწყებენ ისინი დიდი ქართული რეჟისორის შესახებ.

აგერ, ა. გლეზოვის „ზაგმუკი“ - პირველი სპექტაკლი, რომელიც დადგა ახმეტელმა მას შემდეგ, რაც რუსთაველის თეატრს ჩაუდგა სათავეში. რეჟისორი არ გაპყლია ავტორისეულ რეზარკებს : არც სახლი, არც ძაფზე ასხმული ხელით მორთული მისი სვეტებიანი აივნები, არც დუმელები, არც თიხის ქოთნები ყვავილებისთვის... დროის შორეულუბას სცენური სამყაროს უჩვეულობა მიგვანიშნებს, რადგან აქ არაფერია ცხოვრებისეულად ნაწნობი.

მხატვრის კონსტრუქცია რთულ ამოცანას აყენებდა რეჟისორის წინაშე - ორგანულად უნდა შერწყმოდა ერთმანეთს უჩვეულო დანადგარისა და რეჟისორის მიზანსვენისნახატი, რომელიც მანიობებს უნდა განხორციელებინათ. მაშ, როგორ უნდა ყოფილიყო მოქნილი მანიობის სხეული, რომ ასეთ უჩვეულო კონსტრუქციაში ბუნებრივად ეარსება და თავისუფლებას მოწყურებულია ადამიანის დაძაბული დინამიკა გამოესატა !

და ისიც გავიხსენოთ, თუ რა რთული და საინტერესო იყო ამ სპექტაკლის განათების პარტიტურა. წარმოდგენას ანათებდა ზუთი ფერის პროექტორი, რაც უჩვეულო იყო იმ დროისათვის. ზოგიერთი ეპიზოდი, როგორც, მაგალითად, აჯანყებულთა ბანაკი, მხოლოდ ჩირადნებით იყო განათებული - თხუთმეტი მერიადნე განუწყვეტლივ გარს უვლიდა ქალაქს. მოძრაი შუქი ცალკეულ სახეთა წუთიერი განათებით დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას ქნოდა, მით

უფრო, რომ ისინი სცენის მოძრავ წრეზე იყვნენ განლაგებული. ეს იყო ძარღვიანი, ჯგუფური ქანდაკების მსგავსი სპექტაკლი, დამუშავებული და გარანდებული დეტალების გარეშე, გათვალისწინებული პარტერის ბოლო რიგებისა და იარუსების მაყურებელთა აღქმასზე.

ბ. ლავერნიევის „რღვევა“ პრინციპული ცდაა არა მარტო რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული, არამედ თვით ამ რევოლუციური სინამდვილის ამსახველი სპექტაკლის შექმნისა. სცენაზე იმ დროის ადამიანები იყვნენ ცხოვრების გარდამქმნელი რევოლუციონერები. ეს იყო ის უმნიშვნელოვანესი, რაც მოიტანა ახმეტელმა ქართულ საბჭოთა თეატრში, ამიტომ ითვლება „რღვევა“ ახმეტელის შემოქმედებით დაბადებად. თვითონ რეჟისორს „რღვევა“ საპროგრამო წარმოდგენად მიაჩნდა, რომელმაც გარდატეხა მოახდინა კოლექტივის ცხოვრებაში და გამოავლინა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახე.

სცენის მთელი სივრცე ფოლადისფერი კრეისერის ცენტრალურ ბაქანს ეკავა. დეფორმაციის ფაქტურისა და მასობრივი უპირობების მიზანსცენათა ნაზგასმული სიმკაცრე სრული კონტრასტით იყო იმ ფაქიზი ნახატისა, რომელსაც ქმნიდა სპექტაკლის დანასრულის დარბაზის ციდან კრეისერის ანძისაკენ წამოხლული ჰაერში მთრთოლარე ალაში. ამის დავიწყება არ შეუძლია არავის, ვისაც ეს წარმოდგენა უნახავს. ფრინველივით ჰაერში მონავარდე დროშის მოძრაობა არ იყო მექანიკური გადაადგილება - ის იყო ნაწარმოების სული, იდეის სანეობრივი გამოვლინება. დიდი იყო აწრის მისი, ფორმა კი პოეტური მასშტაბურობისა და სინატიფის იმეათი შენაშება მოგვიანებით ახმეტელის შემოქმედების დამახასიათებელ თვისებად იქცევა.

ს. შანშიაშვილის „ანზორი“. რუსთაველის თეატრის სცენის დიდ სივრცეში აღმართული აული თავისთავადაც მთამბეჭდავი იყო. იმავე დროს პიუხის გმირთა ცხოვრების ყველა მომენტში მისი მომგებიანი დაგეგმარება უზრუნველყოფდა მოქმედ პირთა მცირე და დიდი ჯგუფების გადაადგილების ულაშაზესი ნახატების თანმიმდევრულ დინებას. კონსტრუქციის ნახატში დღესაც შეიძლება წარმოიდგინო მიზანსცენის სივოცნლე.

ამ კონსტრუქციაში მცირე ზომის კიბეები იყო ჩამონტაჟებული. მათი წყალობით მსახიობებს ყველა მიმართულებით შეეძლოთ მოძრაობა - ზევითაც, ქვევითაც, გვერდითაც შეეძლოთ უეცრად გამოჩენილიყვნენ და ასევე უეცრად გამარჯოლიყვნენ მხედველობის არიდან. ამგვარი დინამიკა აუცილებელი იყო, ვინაიდან ვნებები „ანზორში“ წარმოუდგენელ დაძაბულობას აღწევდა და შესაბამის გამოვლინებასაც მოითხოვდა პლასტიკური ნახატის უზადო სიზუსტით. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ დადგენილი მოედნების მკაცრი საზღვრებით ნებადართული იყო მხოლოდ აუცილებელი მოძრაობა, სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა აქტიური მოქმედება ბანაინი ქოხების მცირე მოედნებზე. ჩვენამდე მოღწეულ ფოტოსურათებზე კარგად ჩანს, თუ როგორ მკვეთრად იცვლებოდა სპექტაკლში მიზანსცენათა რაკურსები, უკიდურეს დაძაბულობას როგორ ენაცვლებოდა აბსოლუტური სიმშვიდე. განსაკუთრებული სიმშვიდე - ყოველ წამს ქარიშხლის ამოვარდნით დანადგმული.

მიზანსცენათა ამგვარი მონაცვლეობა განსაკუთრებულ პლასტიკას მოითხოვდა, როგორც ტენილი კონსტრუქციის ათვისების, ისე ნივთებისა და სამოსლის-ფაფანის ნაბდის, ნაწელის, ბუნებრივად ტარებისათვის. ახმეტელის ყველა გამარჯვებული სპექტაკლი თავისებურ პლასტიკაზე იყო აგებული.

სცენოგრაფია იმასაც ნათელყოფს, რომ ამ სიმადლეზე ცხოვრობენ არა ჩვეულებრივი, რიგითი, არამედ ვაჟკაცობით, გამორჩეული პარტიზანები, მთის არწივები, მათ, მაღალი მთების ფრთოსან ბინადრებს, არც კარ-ფანჯრები ესაჭიროებათ, არც ყოველდღიურად აუცილებელი ნივთები - მათი ყოფაც პოეტურია. ვის შეუძლია დაუდგინოს ასეთ არსებას, საიდან როდის გამომჩნდეს ?! ამიტომ როდესაც იწყებოდა პარტიზანთა შეკრება და აულო ერთ წამში შევნაბდიანი ვაჟკაცებით დაიფარებოდა, - დარბაზს აღტაცებისაგან სუნთქვა ეკვროდა. მთის არწივთა თავყრილობა იყო სცენაზე უძლეველობის მხატვრული სახე.

„ლამარა“. კონსტრუქცია აქაც სიმადლისავე მიისწრაფვის, აქაც მყარი საძირკველიდან. მოქმედ პირთა საცხოვრებელი კვლავაც მთიულთა სადგომია, მაგრამ სულ სხვანაირი. ეს მთიელები ხეეს-ურები არიან. მათი საცხოვრებელი უფრო კონტაა, ნახატი რბილი, ფერი - ნათელი... აქაც განსაკუთრებული ადამიანები არიან. ოღონდ ესენი არწივებს კი არა, ლაღ ირმებს ჰგვანან. პლასტიკაც სხვაა ნაბიჯი მშვიდი, მოძრაობა - ფრენისმაგვარი, როგორ აძლიერებს სცენოგრაფია სპექტაკლის ლირიზმს, სიმსუბუქისა და პაუროვნების შეგრძნებას. მანამდე ამგვარი რამ ითქმის, მუშმშვეკელი იყო ანმეტელის შემოქმედებამი. მაგრამ ადრე არც ასეთი უჩვეულო პოეტურობით აღსავსე ნაწარმოები დაუდგამს...

მსგავსად კონსტრუქციის ნახატისა, „ლამარას“ გმირთა ცხოვრება მიზანყენათა რბილ ტალღებად იმღებოდა. მსახიობის პლასტიკაც ნაზგასმით მსუბუქი იყო, ნატიფი, სცენაზე წარმოგვიდგენდნენ უმაღლესი წნეობის ადამიანთა პოეტური სიყვარულის ამბავს, ამიტომ ყველაფერი პოეტურობით იყო გაშჰყალული...

მილერის „ყაჩაღები“. მოოვების სასახლის დარბაზის შემზარავი სიყარვილე. წე ატყორცნილი მყარი სვეტები, სხვადასხვა მხრიდან და სიღრმიდან ამოხეთქილი ქვის კიბებები, უკანა კედლის უზარმაზარი ფანჯრის რკინის ცხაური, მცირე მოედნები თაღების თავზე. ვაკე ადგილი აქარაა, მხოლოდ ვიწრო, მაყურებელთან ყველაზე უფრო ახლოს იყო საფეხურიანი დანადგარის ნაწილი, სცენური სივრცის უჩვეულო ძალით შეგრძნება ახალ გზებს კარნახობდა მხატვარს. და შეიქმნა ბრინჯაოსა და ფოლადის ფერის პირქუში სამყარო - მოოვების სასახლე.

დარბაზის ცენტრში, საფეხურებიან შემადლეებაზე იდგა ვიწრო, მაღალ-ურგანი საგვარეულო სავარძელი - ძალაუფლების სიმბოლო. მეტი არაფერი. ანმეტელს მიაჩნდა - რაც უფრო მცირეა ნივთების რაოდენობა სცენაზე. მით უკეთესი, ვინაიდან მსახიობთა მაყურებელთა ყურადღება აღარ იფანტება. და თუკი, სცენაზე მხოლოდ ერთი - სავარძელია იგი ისევე ბევრის მთქმელია, ისევე, როგორც ბოჰემიის ტყის გამომნატველი ერთი ხე იმავე სპექტაკლში, როგორი გამომსახველობითი ძალა უნდა ჰქონდეს ამ ერთადერთ ხეს, რომ მაყურებლის წარმოსახვაში დაბურთული ტყის ხატი აღმოაფენოს და დაარწმუნოს, რომ სცენაზე ტყეა მის თვალიწინ ! ირაკლი გამრეკელის ეს ხე არაა რომელიმე რეალურად არსებული ხის ასლი, - იგი აშკარად გამოგონილია, შეთხზული. მაგრამ მასში ჩაქსოვილია ხის უმთავრესი ნიშანი და ამიტომ ეს ერთი უჩვეულო ხე მრავალი ხის ასოციაციას ზადებს. ასეთი სიმართლე - თეატრალური სიმართლეა.

დიდ სივრცეში მოთავსებული ნებისმიერი საგანი ხანგრძლივი დაკვირვების ობიექტი ხდება. მაშასადამე, უფრო მეტადაა შესაძლებელი მისი შინაარსის ღრმად წვდომა. გარდა ამისა, ანმეტელს განსაკუთრებით უყვარდა მსახიობის სხეული, მისი მოძრაობის ნახატი, ის კი ყველაზე უკეთ თავისუფალ სივრცეში ჩანს.

ეს საგვარეულო სავარძელი, რომელიც ყველაზე მეტად იყო განათებული, სცენოგრაფიის წარმომადგენელად იქცეოდა სასახლეში მიმდინარე ყველა ეპიზოდში. ამით სცენოგრაფია ზუსტად გამოსატყვევებელი იქცა, რაც უმნიშვნელოვანესი იყო სპექტაკლისათვის, ხოლო მცირე საგნობრიობა, რომელსაც ასე ბეჯითად წარვავდა ანმეტაქლიდან სპექტაკლამდე, „ყაჩაღებში“ უკვე საპროგრამო მნიშვნელობისა გახდა.

სახლ-მუზეუმის კედლებიდან ანმეტელის სხვა სპექტაკლებისათვის შექმნილი ესკიზებიც შემოგვცქერია „კაცი სარკიდან“, „ამერიკელი ძია“, „საჭე მარცხნივ“, „კარმენსიტა“, „ჯემა მაშიდ“, „ხოვების დოლი“, „საქმიანი კაცი“ „ქართა ქალაქი“, „განგამი“, „სამინი“, „თეთნულდი“, „ინტერვენცია“... არსებითად, ყველაფერი, რაც დაუდგამს ანმეტელს რუსთაველის თეატრში. ყოველი მათგანი რაღაცას გვიამბობს... რასაკვირველია, ამ ესკიზებში არაა ფარდა, კულისები, რამბა, განათება, არც „რღვევის“ დროშა, არც „ანზორის“ ნაბდები, არც „ყაჩაღების“ მოსასხამები და გაურანდავი ხის სკამები, თავისუფლებას მოწყურებულ ახალგაზრდებთან ერთად რომ ცეკვავდნენ ლუდნაში... რაც არის - უმთავრესი დანადგარი - ისიც დახატულია. ჩვენს წინ ხომ ესკიზია და არა სცენოგრაფია. მაგრამ ესკიზზე კარგად ჩანს, რომ ამ რეჟისორისა და ამ მხატვრისათვის სცენოგრაფიას სახეობრივი დანიშნულებაც ჰქონდა და პრაქტიკულიც - სათამაშო მოედნებით იყო იგი მუდამ მდიდარი. ორივეს ახსოვდა, რომ მათ ხელთ არსებული ყველა გამომსახველი საშუალებაც სივრცობრივია სცენაც, მსახიობიც, მიზანსცენაც ყველაფერი დრამატულად აქტიური უნდა იყოს და სივრცეში გაშლილი.

ყველა ესკიზი შეკრულია კომპოზიციურად, ნაწილები - უქვეყლო მიწზეზობრივ კავშირში. ყველა დინამიკურია, ძარღვიანი, ცოცხალი ადამიანივით მღელვარე. აქვს საკუთარი პანგი, განვითარების ხაზი, ემოციური წყობა.

უკიდურესად ემოციური იყო იმ დროის რუსთაველის თეატრი - მუამზონე სულის, ახლის მოუღწეველი მაძიებელი, ურყევი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი რწმენის, მონუმენტური. ჩვეულებრივი არ იზიდავდა მათ, ყოველდღიურშიც უჩვეულოს ეძებდნენ. - მძაფრ კონტრასტებს, შეურთებელ კონფლიქტებს. რომანტიკოსები იყვნენ, ამიტომ უჩვეულო შემართების, სულით ძლიერ, თავისი რწმენისათვის თავდადებულ ადამიანებს აცოცხლებდნენ სცენაზე. მათი მშფოთვარე ცხოვრება შესატყვის გარემოს ითხოვდა. რეჟისორი და მხატვარიც ასეთ გარემოს ქმნიდნენ. სახილველად განსხვავებულს, მაგრამ უთუოდ მშფოთვარესა და დინამიკურს.

ყოველი სპექტაკლი საგანგებოდ მისთვის შეთანხმებულ თეატრალურ გარემოში ცოცხლობდა. სწორედ შეთანხმებულ და არა ცხოვრების სინამდვილეს მიმგავსებულ გარემოში. დავაკვირდეთ აქვე გამოვყენილი ფოტოს-ურათებს, მათზე მოქმედ პირთა ცხოვრების მომენტებია აღბეჭდილი. რა თავისუფლად ერწყმინა ერთმანეთს მხატვრის გარემო, მიზანსცენის რეჟისორული ნახატი და ამ მიზანსცენის განმარტოვებელი მსახიობთა სხეულები...

ანმეტელის სპექტაკლების სცენოგრაფია არასოდეს ყოფილა ფორმი. მხატვარი გმირთა ცხოვრების აქტიური მონაწილე იყო. გამოვაცალეთ მსახიობებს გამრეკელისეული სცენური სამყარო, მისი უკიდურესი სივრცე, ბოკემის ტყის გამომსახველი ფესვმგარი ხე და სამეკვიდრეო სავარძელი და დაფიქრდეთ - მოხერხდებოდა ამ გმირთა სცენური ცხოვრების იმ ძალით აქედრება, როგორც ამას შილერი მოითხოვს ?

გამრეკელისეული სეცნოგრაფია განუყოფელია მოქმედ პირთა ცხოვრებისაგან. ბევრს აძლევდა იგი რეჟისორსა და მსახიობს, მაგრამ ბევრსაც მოითხოვდა მათგან, და მართლაც, ასეთ უჩვეულო გარემოში, ამოდენა სივრცეში, დაჩეთ კლდოვან ციცაბოებზე, კიბეებზე, რომლებიც ხან ცას ებჯინებოდა, ხან ცისარტყელასავით თავს ევლებიან სცენის მთელ სივრცეს, ადვილია ბუნებრივი არსებობა ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ ამ კიბეებსა და ციცაბოებზე ნავარდი ნაბდებითა და გრძელი მოსასხამებით, თანაც იმ რიტმში, რომელშიც ცხოვრობდნენ ანშეტელის სპექტაკლების გმირები ! აქ მხოლოდ წრფელი განცდა საკმარისი არ იყო, საკუთარი სხეულის სრული ბატონ-პატრონი უნდა ყოფილიყო ყველა მსახიობი. მით უფრო, რომ ისინი არა მარტო დადიოდნენ დინამიკურ ტენილებად გამოძრწილ სამყაროში, არამედ გეკვავენ კიდევ. ზომ ცნობილია, რომ ანშეტელის სპექტაკლები ქორეოგრაფიული სახეობრიობითაც იყო მდიდარი - გეკვავენ „ანზორში“, „ლამარში“, „ყაჩაღებში“... ყოველი გეკვა დრამატულ თეატრში ქორეოგრაფიის ორგანული ჩართვის კლასიკურ ნიმუშად გამოდგება.

ანშეტელის სპექტაკლები ჩვეულებრივი შინაგანი ძალის ადამიანებით იყო დასახლებული. ისინი ხან ტანტისათვის იბრძოდნენ, ხან თავისუფლებისათვის, ხან რევოლუციას სწირავდნენ თავს... მაგრამ ყველა შემთხვევაში იბრძოდნენ. ირაკლი გამრეკელის სეცნოგრაფიის ხაზგასმით ენერგიული ნატოვანების სათავეც აქაა. საკმარისია ერთხელ შეხედო ესკიზს, რომ მყისვე წარმოისახო ადამიანები, რომლებიც ამ სამყაროში ცხოვრობდნენ, და ისიც, რაც ხდებოდა მათ ცხოვრებაში. და ვინაიდან ეს ცხოვრება, როგორც წესი, მწვავე კონფლიქტებზე იყო აგებული, სისადავე და სიძუნწეც თან სდევდა მას წვრილმანები და ჩუქურთმები შეასუსტებდა დრამატიზმს, გაფანტავდა მაყურებლის ყურადღებას. სადა - ცოტას ნიშნავს, მაშასადამე, მხოლოდ აუცილებელს. ასეთი იყო ანშეტელის თეატრალური მრწამსი.

ირაკლი გამრეკელი ნამდვილად თეატრალური მხატვარი იყო და მისი შემოქმედება რეჟისორის ჩანაფიქრს ეფუძნებოდა. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ სხვადასხვა რეჟისორების დადგმებისათვის განკუთვნილი მისი ესკიზები განსხვავებულია, ზოგჯერ ძალზე განსხვავებული. საკმარისია თვალი გადაავლოთ შემდგომი პერიოდის გამრეკელისეულ ესკიზებს, თუნდაც კ. გოლდონის პიესისათვის „საპატარძლო აფინით“ (დადგმად. ალექსიძისა), რომ ეს სავსებით ნათელი გახდეს. თითქმის დაუჯერებელია, რომ „ანზორისა“ და „საპატარძლოს“ ესკიზები ერთი მხატვრის ქმნილებაა. სწორედ ამიტომა შესაძლებელი ჭეშმარიტი თეატრალური მხატვრის ესკიზში რეჟისორის ინდივიდუალობის ამოკითხვა.

ასე ცოცხლობს რეჟისორი სანდრო ანშეტელი არა მარტო საკუთარ ნაწერებში, მის შესახებ დაწერილ წიგნებსა და სტატიებში, სარეპეტიციო დღიურებში, ფოტოსურათებში, სხვათა მოგონებებში, თეატრალურ ლეგენდებში, არამედ მისი უანალოესი მხატვრის მემორიალურ ბინაშიც. ისევე, როგორც იცოცხლებს ირაკლი გამრეკელი ყველგან, სადაც ძვირფასია ანშეტელის ხსოვნა, რადგან ერთად ქმნიდნენ ისინი უზრუნველეს სპექტაკლებს, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია ქართული თეატრის ისტორია.

გაზეთი ლიტერატურული საქართველო, 16 იანვარი, 1987

წიგნის გრაფიკა

ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში

ქართული სცენოგრაფიის ფუძემდებლისა და კლასიკოსის ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებით საგანძურს ამშვენებს არა მხოლოდ ცნობილი სპექტაკლები: „ანზორი“, „ლამარა“, „თეთნულადი“, „ყაჩაღები“. და ბევრი სხვა სცენოგრაფიული შედეგები, არამედ ოცნა წლებში შექმნილი, მეტად საინტერესო წიგნის გრაფიკაც. იმ დროს, როდესაც მხატვარი ქმნიდა „სალომეს“, „ჰამლეტს“, „ზაგუმეს“, „ლისაბონის ტუსადებს“, „ვირის ჩრდილსა“ და სხვა სპექტაკლებს, მისივე ხელით იქმნებოდა სიახლითა და ემოციით დატვირთული ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრები. ირ. გამრეკელის სცენოგრაფიაზე დიდი გავლენას ახდენდა მისი დაზგური შემოქმედება, რაც არა ერთხელ აღგვიზიზნავს. იქ მოქმენილი სიახლე ქართულ სცენოგრაფიაში ისეთი ძალით შეიჭრა, რომ სრულიად სხვა მიმართულებით იწყო სვლა თეატრალურმა მხატვრობამ. ამიტომაც დაერქვა ირ. გამრეკელს კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ანუტელთან ერთად თეატრის რეფორმატორი და თანამედროვე ქართული სცენოგრაფიის ფუძემდებელი; რაც შეეხება წიგნის გრაფიკას, იგი ნაკლებად არის ცნობილი ფართო საზოგადოებისათვის. ირ. გამრეკელის ზოგიერთი ნამუშევარი საერთოდ აღარ არის შემორჩენილი და ბიბლიოგრაფიული იშვიათობით გამოჩენილი წიგნის სახით ავა-იქ თუა შემონახული. ეს წიგნებია: გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“, სიმონ ჩიქოვანის „ფიქრები მტკვრის პირას“, კარლო კალაძის „ძახილი აღმოსავლეთს“, „ქურდი“, „რჩეული ლექსები“, იონა ვაკელის „მარავანდედი“ და სხვა. რაც შეეხება გალაკტიონ ტაბიძისა და ჟანო ლოლაბერიძის წიგნებს გამრეკელის-ული გაფორმებით, ისინი ჯერ კიდევ მისაკვლევიან.

ყველა შემთ ჩამოთვლილი წიგნის ავტორი ოცნა წლებში სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობით იყო გატაცებული და საკუთარი სიტყვის ახლებურად თქმას ცდილობდა. მათი მკითხველი და გამფორმებელი ირ. გამრეკელიც თავად სიახლის მძებნელი და მთესველი გახლდათ. ამიტომაც ღრმად სწედებოდა იგი ახალგაზრდა პოეტების გულისთქმასა და ნააზრევს, თითოეულ ნაწარმოებს სახვით ენაზე შესატყვისი ხილვადი ფორმებით ემზადებოდა.

10-20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმის დამწერგავსა და მის საუკეთესო თეორეტიკოსს გრ. რობაქიძეს განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა აზროვნების სიღრმით, ფილოსოფიური განსწავლულობით, ორატორული ნიჭითა და მხატვრული სიტყვის დიდოსტატობით. მისი „გველის პერანგი“ აგებულია სიმბოლიკაზე. რომანის მთავარი გმირი არჩილ მაყაშვილი ტანჯვის გრძელი გზით უბრუნდება მშობლიურ ფსევებს. იგი გველივით იცვლის აღმოსავლეთსა და დასავლეთ ქვეყნებში ნატარებ-ნაცვით გარსს და მისი გამიშვლებული, ხელახლად შობილი, განწმენდილი ხული გველინებს „მითოპოეტური“ სიმბოლოს სახით. გრ. რობაქიძის ურთულესი და უმშვენიერესი ლიტერატურული წიაღსვლები ირ. გამრეკელმა ამავე წიგნის ყდაზე წარმოგვიდგინა სახვითი სიმბოლიკით. ქვის

სვეტტზე გამოსახული გველი მოქცეულია ლაღი ფრინველის ფეხებზე, ხოლო აღმოსავლეთისა დასავლეთის ცენტრად და წარმოდგენილია ნათელი ტონებით გამოყოფილი, ქართული ტაძრისათვის დამახასიათებელი კედლის ფონი. წიგნის სათაური ლამაზი მრეწველობით შევსდა გაყოფილი კომპოზიციის სამივე მხარეს აერთებს.

ამავე წლებში "ფუტურისტ-ლექსების" ცნობილი ლიდერი სიმონ ჩიქოვანი გატაცებული იყო "ბგერწერითა" და "ორკესტრული ლექსალობით". მისი "ფიქრები მტკვრის პირას" წარმოადგენს სამყაროს ხედვის თავისებურებათა კვინტესენციას და იგი ერთგვარად პოეტის სულის ავტობიოგრაფიულად გვევლინება. უთუოდ ამიტომაც აირჩია ირ.გამრეკელმა ნაწარმოების არსის გადმოსაცემად ს.ჩიქოვანის პორტრეტული გამოსახულება და იგი წიგნის ყდაზე მოათავსა. მხატვარი იშვიათი ტაქტიკით და მოხდენილი გრაფიკული შტრიხებით გადმოგვცემს ავტორის სახეს. მისი უმოწყო სხეულის არტიტული პოზა და ოცნებაში ჩაძირული ღიმილიანი სახე გამოხატავს პოეტის ზღვაში ცურვის სიამოვნებას. ლექსთა მუსიკალური ჰარმონიით ტკბობას. ტენილი ნაწებისა და კუბისტური ფორმების მშვენიერ ანსამბლში, მხატვრულად გაწონასწორებულ ცენტრში ჩაწერილია პოეტის ელეგანტური ფიგურა.

ირ. გამრეკელის ერთ-ერთ საინტერესო გრაფიკულ ნამუშევრად უნდა ჩაითვალოს კ.კალაძის "ქურდი", (ლექსი კინოსათვის). "ქურდი" მდიდარია მხატვრული შედარებებით: "შემოგხევა ახალუნვით ღამე ბებერი", "ამოაფარე ფეხებს სიჩუმე", "გზაჯვარედინზე ჯამუშევით აგდია ყური", "როგორც ბრინჯივით დაბნეული ბითურის ხახა ფანჯარა ყვირის", "ნეტავ ეს მთავრე სიდილიდან ჭიპზე გაირღვეს", "ახლა ბოქლომებს გაუყარა ჭიმკრიდან მწერა" და სხვა. წიგნის ყდა გაფორმებულია შავ-თეთრი კოლორით. ნახატი წარმოადგენს ქუჩას ირიბი ჭრილით. შენობათა სიღრმიდან ამოწეულ მამაკაცთა სკულპტურული თავები მხვილი კუნთებითა და შიმისაგან დამფრთხალი დიდი თვალებით დაძაბულ ატმოსფეროში გვაქცევს. შენობის ფსადებზე გამოსახული ერთ სხეულად გააზრებული სხვადასხვა განზომილების სამი მამაკაცის ექსპრესიული ფიგურა აძლიერებს ღამის მშფოთვარებასა და იდუმალებით სავსე მოძრაობას. მხატვრული გამომგონებლობით დატვირთულ ხატვან სურათს კომპოზიციურად ასრულებს ღამის დეკორატიული ნათურები და შენობათა ირიბი, შავ-თეთრი ლანდები.

საინტერესოა კ. კალაძის მოგონება მისი რჩეული ლექსთა კრებულის გაფორმებასთან დაკავშირებით. წიგნის შიდა თვითფრელებისათვის მხატვარს პოეტის კუბისტური პორტრეტი დაუხატავს. იმ დროს საქართველოში სტუმრად ჩამოსულ ვლ. მაიაკოვსკის ქართველ პოეტებთან ერთ-ერთ შეხვედრაზე ხუმრობით უთქვამს: ხუმრუთმიანების პოეტური სახე პუშკინის დროით დასრულდაო. ამის გამო კ. კალაძეს უარი უთქვამს ირ. გამრეკელის მიერ დახატული პორტრეტის ლექსთა კრებულში მოთავსებაზე, რადგან მასში ხვეული თმებით იყო გამოსახული. მან სასწრაფოდ გადაიპარა თმა და პორტრეტის ნაცვლად თავისი ფოტოსურათი მოათავსა. როდესაც ამ ფაქტზე გვიამბობდა ბატონი კარლო. წიგნის ჩვენება ვერ შესძლო, რადგან იგი არ ჰქონდა. გავიდა წლები და ამ წიგნს მივაკვლიეთ საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის F - ფონდში.

წიგნში აღნიშნულია:

“ირაკლი გამრეკელი (ყდა)

აპ. ქუთათელაძე (პორტრეტი)

მიხ. ჩიკვაძე (წარწერები)” კ. კალაძის პორტრეტი გადაპარსული იმით უთუოდ საძიებელია პ. ქუთათელაძის შემოქმედებაში, თუ გამომცემლობას შევდომით ირა აქვს დაბეჭდილი მისი გვარი. ბატონი კარლოს მოგონებით წიგნში ფოტოსურათი იყო მოთავსებული; წიგნის ყდაზე კი გამოსახულია ჯგავარი, ხის შიდა ქსოვილის ძარღვიანი სახით. თბილისი ფერების გრადაცია მუქი ყავისფრიდან ღია მოვარდისფრო-მოთეთრო ტონამდე და შვეული, ფიგურული ძარღვების დენადი მონაცვლეობა შთაბეჭდავია.

ამავე პერიოდში, 1927 წელს ირ. გამრეკელმა გააფორმა კ. კალაძის “ძანელი აღმოსავლეთს”. წიგნის ყდა მონატურული სილუეტებით, სადაც პირობითობა გამოყენებულია მხოლოდ მზის სქემატურ სხივებში. ავტორი ხმარობს სამ ლოკალურ ფერს, შავს, თეთრსა და მკვეთრ ყვითელს. ნაწარმოები ენება ირანში გადასახლებულ ფერეიდულ ქართველებს. ოციან წლებში ეროვნულ თემაზე წერა არ იყო იოლი, ამიტომ პოეტიც და მხატვარიც ხშირად შეფარული ხერხებით სარგებლობდნენ, რასაც ამ ნაწარმოებშიც ვხვდებით:

“თუ თქვენ იბრძოდით, რომ შეგერჩინათ

შაჰების მიერ მოჭრილი ძარღვი,

ჩვენში ვერ ჩაჰკლეს ვერც ერთხელ მტრებმა

ნატრულ სიცოცხლის წყურვილი მძაფრი”.

მხატვარი შავი სილუეტებით გამოხატავს მთაგორიან საქართველოსა და მუდარს განწირული შეძანილით, ხოლო აღმოსავლეთს მზის სხივებით განათებული ქალაქებითა და მეჩეთების გუმბათებით ამკობს. ყვითელ გარემოში შავი ქვეყნიდან გადანერგილი შავი ხეები სამშობლოსაკენ არიან გადახრილნი. თითქოს ესმით მუდარის ძახილი. მათ ახსოვთ, სადაც აღმოცენდნენ, მაგრამ... რატომ გადმოგვცა მხატვარმა მზიური საქართველო მხოლოდ შავი ფერით? ვფიქრობ, ძაძვში უკეთესად გამოსჭვივის ქართველი ხალხის “ნაგრულ სიცოცხლის წყურვილი მძაფრი”.

კ. კალაძის სამივე წიგნი სრულიად განსხვავებული მხატვრული სტილითა და ხერხებით არის გაფორმებული. მხატვარი ერთგვარად სახვით ენაზე გვითარგმნის თითოეულ ნაწარმოებს და საკუთარი ფერებით ამდიდრებს დედააზრს. რაც შეეხება გამოსახვის ფარულ ხერხებს, უფრო ადრეულ პერიოდში, მას არ სჭირდებოდა მათი გამოყენება. შესაძლებელია, ირ. გამრეკელსაც ბევრი ქართველივით სჯეროდა საქართველოს უკეთესი მომავლისაკენ სვლა. ეს იყო 1923 წელს, როდესაც მან იონა ვაკელის ლექსთა კრებული “მარავანდედი” გააფორმა. საქართველოს პროლეტარული მწერლობის ერთ-ერთი აქტიური წარმომადგენელი იონა ვაკელი აქვეყნებს ლექსებს “ქარხნის ჰანგები”, შრომის ოკეანეში”, “კომუნისში”, “ჩვენ მჭედლები ვართ” და სხვა. ირ. გამრეკელმა კრებულში ჩართო თორმეტი განცალკევებული, ლექსისაგან თავისუფალი ფურცელი, სადაც ცენტრალური ადგილი უჭირავს უაღრესად კომპაქტურსა და შინაარსოზრივად ტევად, დეკორატიულ კომპოზიციებს. თითოეული სურათი დატვირთულია სახვითი გამომგონებლობითა და მოცულობითი ფორმების შტრიხებითან პარმონიული შერწყმით. ყოველ კომპოზიციას ჩართული აქვს ამა თუ იმ

ლექსის სათაური შრიფტის მოხდენილი განლაგებით, რაც მხატვრული თავისთავადობით გამოარჩევს თითოეულ მათგანს. ვათვალიერებთ წიგნს და ვრწმუნდებით, დეკორატიულობის ნიბლი ძლიერია, ხოლო მხატვრის ფანტაზია მართლაც ამოუწურავი.

სულ ახლახან ირ. გამრეკელის შემოქმედების კიდევ ერთ საინტერესო ფურცელს მივაკვლიეთ რუსთაველის თეატრის მუზეუმში. თეთრ კონვერტს აწერია: "ირაკლი გამრეკელი. უცნობი ნამუშევრები." კონვერტში ათი ფურცელია, თითოეულზე გამოსახულია ლითოგრაფიულად დაბეჭდილი სურათი. არავითარი წარწერა, არავითარი სხვა რამ მინიშნება სურათებს არ გააჩნიათ მარჯვენა ზედა კუთხეში გვერდის მიმანიშნებელი ციფრების გარდა. მუზეუმის გამგეს ქალბატონ ლალი ყურულაშვილს კონვერტი ამ მდგომარეობაში დახვედრია იქ მისვლის დღიდან, ხოლო ადრინდელ გამგეს, ქალბატონ ნინო შვანგირაძესაც ასეთივე ფორმით გადაეცა აღნიშნული კონვერტი. თუ გავიხსენებთ ირ. გამრეკელის ჟურნალ "H2SO4"-ში (N1) გამოქვეყნებული ადრინდელ ნამუშევრებს, ეჭვი არ შეგვეპარება, რომ ათივე უწარწერო ნამუშევარი მას ეკუთვნის. პირველი კითხვა, რომელიც იბადება. ასეთია: საიდან არის ეს ფურცლები, წიგნიდან, ჟურნალიდან, თუ ალბომიდან? ამას გვაფიქრებინებს ლითოგრაფიულად დანომრილი გვერდებიც. პირველსა და მეათე ფურცელზე გამოსახულია ვაჟის ფიგურა, მეორე ფურცელზე ქალისა. დანარჩენ შვიდ ფურცელზე გამოსახულია ქალისა და ვაჟის შეწყვილებული ფიგურები ცეკვის, შესაძლებელია, მხატვრული ვარჯიშის ილეთებითაც. თითოეული სურათი გამომორჩევა მღერადი მოძრაობით. დახვეწილი პლასტიკით, რაკურსის სიმსუბუქით, პაროვნებითა და ილეთების მრავალფეროვნებით და მაინც ვფიქრობთ, რას მიუძღვნა მხატვარმა ეს ნამუშევრები? გვახსენდება ჟურნალ - "H2SO4"-ში ქართველი ფუტურისტების ლიტერატურული ფრონტის ერთ-ერთი განცხადება: "გამრეკელის მიერ წარმოდგენილი იქნება პროექტი ცირკის ახალი შენობის, სრულიად "უცხო სისტემის". ჩვენ არ ვიცით ირ. გამრეკელის აზრი "ახალი ცირკის" შესახებ, მაგრამ არსებობს მისი საყოველთაოდ ცნობილი სურათი "მე და ცირკი". ადვილი შესაძლებელია ეს ათი ნამუშევარიც ცირკის თემას მიუძღვნა მხატვარმა.

ირ. გამრეკელის გრაფიკულ ნამუშევრებში გამოჩენილ პიროვნებათა საინტერესო პორტრეტები გვხვდება. ჩვენთვის ცნობილია გრ. რობაქიძის, კ.მარჯანიშვილის, აკ.ხორავას, ვლ.მაიაკოვსკის, კ.კალაძის, ს.ჩიქოვანის, პ.წერეთლის, ტროცკისა და ლენინის პორტრეტები. რადენიმე მათგანი მხოლოდ ჟურნალურებშია შემოღობილი და შეუძლებელია გარკვევა ფერწერას განეკუთვნება ისინი, თუ გრაფიკას.

გრ. რობაქიძის პორტრეტი დაბეჭდილია ჟურნალში „ხელოვნების დროში“ (1924წ. N1 გვ.24). მწერალი გამოსახულია მკერდს ზემოთ პროფილში, კუბისტურად გადაწყვეტილი შენობების, წიგნებისა და ყანწების ფონზე. პორტრეტში დამაჯერებლად არის ხაზგასმული მოაზროვნე ადამიანის თვითაზღერძაება, გარემოს აღქმისა და თავისებური გაცდის სიძლიერე.

კ. მარჯანიშვილის პორტრეტი მოთავსებულია ჟურნალში "ხელოვნება" (1925წ. N1, გვ.4) დიდი რეისორის კუბისტურად აგებულ ნახევარპროფილს

ოდნავ შესაძრევი ღმრთილი დასთამაშებს, რითაც კეთილი განწყობა და კავშირი გამოხატული. მისი მუდამ ანთებული თვალები და ლამაზად აშლილი თმა სურათში სიმტკიცესა და შემართებას გვაგრძნობინებს, ფართო მუხლი კი მხატვარს ელვისებური ხაზებით გადაუსერავს თითქოს ჭარბი ნიჭიერების გზაჯვარედინს შესჭიდებია დიდი ხელოვანი.

1924 წლის ჟურნალში "მნათობი" (N6) დაიბეჭდა ირ. გამრეკელის ორი ნამუშევარი ლენინისა და ტროცკის პორტრეტები. ამავე ჟურნალში გამოქვეყნდა გ. უსტინოვის მოთხრობა "რევოლუციის ტრიბუნი". ერთი წლით ადრე კი 1923 წელს საქართველოს კომუნისტურ პარტიას უკვე დაგმოიბილი ჰყავდა ტროცკი, როგორც ხალხის მოღალატე. გუსტინოვის ნაწარმოებში ნათქვამია: "ტროცკი რევოლუციონერ ფონზე - კოლოსალური ისტორიული ფიგურაა. მისი სახელი გადაივლის მოდგმებში. მისი ნებისყოფა არა ამქვეყნიური ნებისყოფაა: მას სიძლიერით ვერ შეედრება ვერაფერი და ვერავინ". "ტროცკი რევოლუციის ექსტრაქტია, მისი სახე, სული. მაშინ, როდესაც ლენინი - მისი მესაჭე გულის მიმცემი, მისი გონებაა." ჩვენ არ ვიცით ასე ფიქრობდა თუ არა მხატვარი. ერთი რამ ფაქტია, როდესაც ვადარებთ ირ. გამრეკელის მიერ ამავე ჟურნალისთვის შექმნილ, (შესაძლებელია დაკვეთილ) ლენინისა და ტროცკის პორტრეტებს, ამკარაა უსტინოვის ზეგავლენა, ან უბრალოდ, აზრთა თანხვედრა ამ ორი ტიტანის მხატვრულად გააზრებაში. ტროცკის სახე ქარიშხალივით ძლიერია და უკიდურესად ტრაგიკული, ხოლო ლენინი მშვიდი და გრანდიოზული. ორივე პორტრეტი გადაწყვეტილია კუბისტურად. დაშლილი ფორმები და შტრიხების მხატვრული კვეთა ძლიერებს გამოსახულ პიროვნებათა მასშტაბურობას. პორტრეტული მსგავსება კი ირ. გამრეკელის ყველა ნამუშევარშია დაცული, რა სტილითა და მიმდინარეობის მიხედვითაც უნდა იყოს შექმნილი ამა თუ იმ პიროვნების პორტრეტი.

ირ. გამრეკელი იშვიათი ალღოთი აღწევს ხასიათის გამოძეწვას, რაც შემდგომში თეატრალურ ესკიზებშიც გამოვლინდა ტიპაჟების შექმნის პროცესში. ერთ-ერთი მათგანია აკაკი ხორავას პორტრეტი "კაცი-მასხადან" უსახელოსათვის.

ირ. გამრეკელის შემოქმედების შესწავლას ჯერ კიდევ ბევრი მკვლევრის შრომა და ძიება სჭირდება, რაც ჩვენი და მომავალი თაობის ვალია.

გაზეთი მამული, იანვარი, 1997

სპექტაკლის „კაცი - მასა“

სცენოგრაფიის ავტორის დადგენისათვის

თითქმის ერთი საუკუნე გავიდა რუსთაველის თეატრში ტოლერის პიესის „კაცი მასა“ პრემიერიდან. ეს კულტურული მოვლენა გასული საუკუნის დასაწყისს, უფრო ზუსტად კი 20-იანი წლების პირველ ნახევარს უკავშირდება. ამ წარმოდგენის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაცია არც განსაკუთრებული სიუზნით და არც თავალშისაცემი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, თუმცა წერილობითი თუ ვიზუალური დოკუმენტაციის საფუძველზე ზუსტ, დაწვნილ, უტყუარ ფაქტობრივ მასალას ვფლობთ. მაგ., ცნობილია სპექტაკლის რეჟისორი, მუსიკის ავტორი, პრემიერის თარიღი, მოქმედებების რაოდენობა და ა.შ., მაგრამ ბუნდოვანია სპექტაკლის მხატვრის ვინაობა. XX ს.-ის 60-იან წლებამდე არსებულ დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით, მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ დადგმა კირილე ზდანევიჩმა გააფორმა; 50-იანი წლების ბოლოდან ამ წარმოდგენის მხატვრული ვერსიის ავტორობა ირაკლი გამრეკელს მიეწერა (უცნაურია, თუმცა ამას არაკინ გაუფიქრებია). ბოლოდროინდელ სამეცნიერო-პოპულარულ ტექსტებში კი სულ უფრო ხშირად ვხვდებით ამ მხატვრების თანავტორობის ვერსიას. მით უფრო მას შემდეგ, რაც XX ს.-ის 80-იანების დასასრულს ზდანევიჩისა და გამრეკელის თანავტორობა ამ უკანასკნელის შესახებ არსებული სამეცნიერო კვლევით „დადასტურდა“. უფრო მეტიც, შემორჩენილი ესკიზების რაოდენობის მიხედვით დადგინდა, რომ ის სპექტაკლის მხატვრულ-ვიზუალური ინტერპრეტაციის ძირითადი ნაწიის ავტორიც გახლდათ.

კირილე ზდანევიჩი და ირაკლი გამრეკელი იმ ქართველი მოდერნისტების რიცხვს განეკუთვნებიან, რომელთა შემოქმედებას ერთი სპექტაკლის ავტორობა-თანავტორობის საკითხი ვერც რაიმეს ავნებს და ვერც შემატებს. მათი მხატვრული აზროვნების მასშტაბი და მნიშვნელობა XX ს.-ის ქართული ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი ძირეული საყრდენია. ოღონდ, ისტორიული სამართლიანობის გათვალისწინებით, ასევე იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა ვნება-ზიანი შეიძლება მოუტანოს მხატვარს არასწორად წარმართულმა კვლევამ, შემკვიდრებების მიკერძოებულმა დამოკიდებულებამ და გადაუმოწმებელი მასალის გამოყენებამ ვივლით, რომ აღნიშნული სპექტაკლის სცენოგრაფიის ზუსტი ავტორის დადგენა აუცილებელია. მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ სპექტაკლის მნიშვნელობას არა მარტო ქართული სცენოგრაფიის და თეატრალური ხელოვნების, არამედ ზოგადად, ქართული კულტურის ისტორიისათვის.

მოვლენები კი, შემდეგი თანმიმდევრობით ვითარდებოდა. ტოლერის პიესა „კაცი-მასა“ რუსთაველის თეატრში პირველად 1923 წ.-ის 4 დეკემბერს წარუდგინეს საზოგადოებას. ერთი თვით ადრე, 23 ნოემბერს, პრესა უკვე იუწყებოდა მოსალოდნელი პრემიერის შესახებ⁹⁷.

⁹⁷ „В грузинские ближайшие постановкой является „Человек-Масса“ Толлера. Ставит пьесу М.Корели, декорации К.Зданевича.“ газ. Зоря Востока. N 270, 1923.23.X

წარმოდგენას მაყურებლის არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა, კრიტიკოსები ფრთხილობდნენ. ახლოადგმანდგმული ქართული თეატრალური ექსპრესიონიზმი⁹⁸ სათანადო შეფასებას საჭიროებდა⁹⁹. ამიტომ საპრემიერო ჩვენების შესახებ არსებულ პუბლიკაციებში ავტორები თანამედროვე მხატვრულ ტენდენციებზე უფრო მეტს მსჯელობდნენ, ვიდრე საკუთრივ სპექტაკლზე. ტოლერის ეს პიესა 1919 წლით თარიღდება და როგორც ლიტერატურის მკვლევრები მიიჩნევენ კლასიკური გაგებით ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება.

პიესა კონკრეტული ისტორიული ფაქტების საფუძველზეა შექმნილი, თუმცა აქ ძელი სათქვლია სად არის ზღვარი სინამდვილესა და წარმოსახულს შორის უსახელო ადამიანებით, მხოლოდ სოციალური თუ სქესობრივი კუთვნილებით დიფერენცირებული არსებებით ორგანიზებული გარემო და „ქოროსა და პროტაგონისტის“ უძველესი ისტორია ანეკდოტად შინაარსის შესაბამისად ტრანსფორმირებული და სახეცვლილია. ინდივიდუალობადაკარგული პერსონაჟები, რომელთაც ბევრი აქვთ საერთო ჯერ გოვრე გროსის, მოგვიანებით კი მალევიჩის გმირებთან, სადაც თავისთავად იკითხება დე კირიკოსა და კარლო კარას ნამუშევრების რეზინსცენიები ნაწარმოების ორიგინალშიც და მის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაშიც პერსონიფიცირებული იდეის დატვირთვის იძენენ. ადამიანსა და მასას შორის პოლარიზების მიუხედავად, ორივე ეს ცნება, მუდმივად რეგადის კატეგორიაშია შენარჩუნებული. არც ერთი მოქმედი გმირის სახელი არ ვიცი. ისინი მამები, შვილები, ქალები, ქმრები და მოკალაქეები არიან. ხშირად შეუძლებელია მოქმედების ადგილის ზუსტი განსაზღვრავი, რადგან არ არსებობს რეალობისა და ხილვების მიჯნაზე მყოფი სამყაროს აღმნიშვნელი რაიმე სახელი, იმდენად რამდენადაც არ არსებობს მისი ერთი კონკრეტული მოდელი ან ვარიანტი. ასეთია სამოქმედო სივრცე, პიროვნებისა და მასის (ოღონდ არა ბრბოს) ურთიერთმიმართების წარმოჩენის არეალად რომ შეუზღუცია და შემოუთავაზებია ავტორს. შუალედური არე - ორ სიბრტყეს შორის და ადამიანისა და მასის ურთიერთდაპირისპირების მარადიული დილემა.

„დრამა „კაცი-მასა“ არის ხილვა ორ ნახევარდღეში. ორი დამე, რომელიც გაკატარე პატიმრობაში იყო აუტანელი ტანჯვა. მაწვალბდა აჩრდილები. დილით მაგანგანებდა ციებ-ცხელება. დაჯექი და ვწერდი მანამ, სანამ ჩემმა აკანკალებულმა თითებმა უარი არ თქვეს წერაზე“¹⁰⁰.

ამ პიესის ლიტერატურულ-დრამატული თავისებურებების გააზრება-გაანალიზება იმდამინდელი ქართული თეატრისათვის მეტად რთული აღმოჩნდა¹⁰¹. სპექტაკლზე შემოება მიხილ ქორელს დაეკალა. თავისთავად

⁹⁸ ამ ერთ-ერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ განმარტავდა იმდროინდელი ქართული პრესა ექსპრესიონიზმს რაობა: ... ექსპრესიონიზმის მხატვრობა (შე შეკვებით მის ახალიუტურ თეორიულ დასაბუთებას) უმეტესესად უმდა იყვას ერთგვარი რეზუსი, რომელიც აღნის მოითხოვს, მაშინაც კი, როდესაც ზურათი გარეგნულად შესრულებულია ძალიან „განსაკუთრად“. ეს სურათები თითქმის ყოველთვის შეიცავენ მხატვრულ მთლიანობის გამართლებულ ანა თუ იმ რაოდენობის უფრო უსულებებს, რომელნიც მხატვალს სტოკებზე, შეთვისების ბუნდოვანობას, მხატვრის სიმორის გომობას მხატვლის ქვეყნისაგან... ექსპრესიონიზმის „ალგებრული“ ბუნება... ექსპრესიონიზმის ფორმალური მიღწევანი არსებითად შესდგებიან ფრამგულ კუბიზმის... ძველ იმპრესიონისტულ ტენდენციებს, ცალკე ობტაქების (მოდული, მატისი) და ბოლოს „პრიმიტივების“ ელემენტურ გადატანისაგან გერმანულ ნიდაგზე. ექსპრესიონიზმის საკუთარი მიღწევები კი მხატვრობაში დიდი არ არის“ ექსპრესიონიზმი. გაზ. „ქართული სიტყვა“. 07. 1924.

⁹⁹ რუსთაველის თეატრი იმანად დადგმულ ექსპრესიონისტულ პიესებს შორის ტოლერის „კაცი-მასა“ (1923) ერთ-ერთი პირველი იყო (სამსთან „გაზ“ და „კაცი-მასა“ ორთავიანი შუალედით დაიდგა).

¹⁰⁰ მ. კიკნაძე, ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში (20-იანი წლები), სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 1994. გვ. 28

¹⁰¹ ი. ი. ივ. 23.

უცნაური გადაწყვეტილება იყო, რადგან, ქორელი მუდმივად კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა როგორც ექსპრესიონიზმს, ასევე ნებისმიერ სხვა მოდერნისტულ ტენდენციას. ამას თანამედროვეთა მოვლენების გარდა¹⁴⁴, მისივე პუბლიკაციებიც მოწმობს¹⁴⁵. უფრო მეტიც, ხელოვანის მსგავსი დამოკიდებულება აღნიშნული მიმდინარეობებისადმი მხოლოდ თეატრით არ იფარგლებოდა და ხშირად ქართული სახვითი ხელოვნების ცნობილ წარმომადგენლებზეც ვრცელდებოდა. აი რას წერს ის კირილე ზდანევიჩის ტილოების შესახებ: „მოზრდილ ტილოზე მხატვრის მიერ მიმოხეულია მრავალი სიბრტყეები ყოველანაირ გეომეტრიულ ფორმისა. მაყურებლისთვის ამ სიბრტყეების ტილოზე მიმოხევის სისტემა არ სჩანს... ავტორი აწერს სურათს: „ბალალერინა“ და თითქოს ამბობს: შეხედეთ და თუ ვერ დაინახავთ „ბალალერინას“, ეს თქვენი გამწვანებელი მხედველობის და გონების ბრალია“.¹⁴⁶

ან კიდევ, დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდის ნამუშევრებზე: „ძალიან მინდოდა სიტყვით გადმომეცა, ამეწერა ამ სურათების შინაარსი, მაგრამ მიუხედავად, ჩემი სრულიად ობიექტური სურვილისა, მე ეს ვერ შევძელი. საგნები, რომელნიც ამ სურათებზეა მოთავსებული არც ერთ ჩემთვის ნაცნობ საგანს არ წაგავს, ასე რომ მათ გადმოსაცემად შესაფერი სიტყვები ვერ მიპოვნია.“¹⁴⁷ როგორც ცნობილია, თანამედროვე ხელოვნების შესახებ, დაახლოებით ანალოგიური მოსაზრება ახლადფსახდებული რეჟიმის იდეოლოგიის შემადგენელ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილს ქმნიდა. აი ნაწყვეტი ლუნაჩარსკის წერილიდან „ჩვენი სახელოვნო პოლიტიკა“, რომელიც იმავე 1924 წლით თარიღდება: „ყველაზე უფრო დაწყევლილი ბეჭედი ფუტურისტული ხელოვნების ის არის რომ ის უაზროა. მათ არა აქვთ მიზანი და არა აქვთ შინაარსი ... ერთი მხატვარი სუპრემატიზტი მოვიდა ჩვენთან მოსკოვში 1918 წელში და განაცხადა, რომ მას უნდა მოგვეცდოს თავისი დანატლული სურათი. ეს სურათი შეადგენდა ერთ ფურცელ ლურჯ კაღადს, რომელსაც შუა ადგილას დასმული ჰქონდა წერტილი. როგა მე მას ვთვლობ, რომ ასეთ სურათებს მე თვით დავგზავნე რამდენიც უნდა, მან მიპასუხა: „თქვენ იგივე განა, რამდენი ხანი ვიფიქრე მე, თუ სად დამესვა ეს წერტილი!“¹⁴⁸ როგორც ცნობილია, ამ დროისთვის ექსპრესიონიზმი თითქმის უკვე მემარცხენოებს სინონიმად განიხილებოდა, პერიოდულ გამოცემებში ამის გამო მარჯონიშვილს ღიად საყვედურობდნენ, თუმცა თეატრში ექსპერიმენტები ჯერ ისევ თამაზად გრძელდებოდა.

თანამედროვე მხატვრული ტენდენციებისადმი ქორელის აღნიშნული დამოკიდებულების მიუხედავად, სპექტაკლისათვის „კაცი-მას“ შემოქმედითი ესკიზები და ფოტო-მასალა (რაც თავის შრივ, ამ ნამუშევრების სცენაზე განხორციელების ფაქტის ნამდვილობას ადასტურებს) სპექტაკლის სცენოგრაფიული

¹⁴⁴ „კინე ამ რეჟისორის შემოქმედებას იცნობს, დაშეთამხმება, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგიის სტილისტური თავისებურება არ ეთამხმება მის ხელებს და როგორც მხატვარს არ იცნობდა.“, ა. კასაძე, *მოგონებები. ფიქრები. თხზულებები*, თბ., 1977, გვ. 141

¹⁴⁵ „ხოლო როდესაც 1924 წელში კ. მარჯონიშვილმა ქართულ თეატრში ფორმალისტური და კონსტრუქტივისტული მიმართულება შემოიღო, მე, როგორც რეალისტი და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევარმა, შეგატოვე თბილისი თეატრი და გადავედი სამუშაოდ საქართველოს სსკ ადგილებში. 3-5/IX 45 წ.; მ. ქორელის ავტობიოგრაფია. მისივე ხელნაწერი ქართულ ენაზე. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის საზ. მუზეუმი, ფ. 1, საქ. 86-16367.

¹⁴⁶ მისეულ ქორელი „ჩვენი თეატრის დღევანდლობის გარშემო“, *მხატობი*, 1924, 2, გვ. 179.

¹⁴⁷ იმ. იქვე.

¹⁴⁸ „ალექსანდრი, ჩვენი სახელოვნო პოლიტიკა, თურ. ხელოვნების დროშა, 2, დანატება, 1924, გვ. 48

კერსის სწორედ, რომ ექსპრესიონისტილ-ფუტურისტილ-კონსტრუქტივისტილ-მანათლებლებით უზვად გაჯერებულობას ცნადფუფს. ერთი შეხედვით პარადოქსული სიტუაცია იკვეთება, თუმცა თავის სადისერტაციო ნაშრომში „ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში“ მია კიკნაძე ამ დადგმის თაობაზე წერს: „სპექტაკლის გასანჯვების შემდეგ თეატრის ხელომძვანელობამ გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლზე კოტე მარჯანიშვილის ემუშავა. მან შვიდი რეპერტიცია ჩაატარა, სპექტაკლიც მნიშვნელოვანწილად შეიცვალა. რეისორის თხოვნით შეიცვალა დეკორაციებიც.“¹⁰⁷ სწორედ კოტე მარჯანიშვილის სურვილით სცენაზე „ოთხ კედელს შორის მოწყვედული ადამიანების მექანიზმისებური მოძრაობისა და მოქმედების რიტმი შეიქმნა.“¹⁰⁸ სრულად ტექნიციზირებული გარემო, სადაც თავისუფლად სუნთქვის აშუალებაც კი აღარ არსებობდა, „მანქანის“ ნაწილებით გაჭედული კომპოზიცია, ახლოს მოტანილი ამოდიდებული კადრის ეფექტი, უწყვეტი რიტმის განცემა, და ნდობებს ამოფარებული მოხელეები- ასეთი იყო სპექტაკლის საბოლოო სახე.

ამ წარმოდგენის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული მასალა მრავლად მოიცავს ისტორიულად მნიშვნელოვან ფაქტობრივ ინფორმაციას, მათ შორის, საანახობის თეატრალურ-დეკორაციული გაფორმების - სცენოგრაფიის შესახებაც. ამასთან, თითქმის ყველა მოგონებისა თუ რეცენზიის ავტორი ყურადღებას ამახვილებს წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეზე. აი მაგალითად, „ჩვენი რეცენზია სრული არ იქნება, თუ არ ავღნიშნავთ ახალგაზრდა მხატვარ კ.ზდანევიჩის მშვენიერ დეკორაციებს. უბრალო, მარტივ ფერებში მოცემულია დამთავრებული მხატვრული მიღწევა. მეტად ლამაზია სინათლის ეფექტებიც.“¹⁰⁹

სპექტაკლში გამოყენებული განათების ეფექტები ალბათ, მართლაც გამორჩეული იყო, რადგან ამაზე სხვებიც მიუთითებდნენ: „მხატვრულად გამართლებული და მთამეჭდავია კ.ზდანევიჩის დეკორაციები, ასევე პირველად მთელი სეზონის მანძილზე ყურადღება ეთმობა სინათლის ეფექტებს, რომელთა ავტორიც აშკარად მხატვ. ი. კარსლიანია.“¹¹⁰ ან კიდევ: „დადგამში ფართოდ გამოყენებულია სინათლის ეფექტები, რაც მისტიკურ ელფერს აძლევს სურათებს და აძლიერებს მთამეჭდილობას.“

სპექტაკლის შესახებ წერდა, გასული საუკუნის, 20-იანი წლების თბილისის თითქმის ყველა პერიოდული გამოცემა. ყველა წერილში სპექტაკლის მხატვრად მხოლოდ კირილე ზდანევიჩი მოიხსენიებოდა.¹¹¹

„ახალგაზრდა მხატვარ ზდანევიჩს საუცხოო ფერები და ხელოთმოძღვრება გაუშენებია სცენაზე. ეს მთელი სიმიდირე იყო სცენისა.“¹¹²

ან კიდევ: „რეისორ მიხეილ ქორელის დადგმა და მხატვარ კ.ზდანევიჩის დეკორაციები საუცხოოა. პიესის ყოველი ნაკლოვანება დაფარული იყო ამ დადგმით. აქ უსათუოდ ორივე ხელოვნების გამარჯვება იყო. მხატვრის პერსპექტივა, კუბიკური არქიტექტონული მშენებლობა და რეისორის კომბინაციები ჰარმონიული დამთავრება იყო მთლიანი.“¹¹³

¹⁰⁷ თ. კიკნაძე, ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში (20-იანი წლები), სადისერტაციო შრომა, თბ., 1994, გვ. 57

¹⁰⁸ შ.სპანიოლი, „ადამიანი მასა“, ეურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1, გვ.4

¹⁰⁹ შ.სპანიოლი, „ადამიანი მასა“, ეურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1, გვ.15

¹¹⁰ Театр Руставели. "Человек – Месса". газ. Заря Востока. N282. 7.XII.1923. " Очень хорошо и художественно просто декорации К.Зданевича и впервые обращено внимание за сезон на световые эффекты принадлежащие на этот раз худ. И. Карслианин".

¹¹¹ შ.სპანიოლი, „ადამიანი მასა“, ეურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1, გვ.4

¹¹² ლელი, სახელმწიფო აკადემიური დრამა, „ადამიანი-მასა“, გა. კომუნისტის, 16.XII.1923, 281

¹¹³ ვ.კარტიცი, რუსთაველის თეატრი, „ადამიანი-მასა“, გა.ს. ტრიბუნა, 1923, 639

„კაცი-მასას“ დადგმის შესახებ, ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა გრიგოლ რობაქიძემ (მწერალი იმხანად უმეტესად, გივი გოლუნიძის ფსევდონიმით იბეჭდებოდა), მასვე ეკუთვნის ტოლერის ამ პიესის ქართული თარგმანი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის თხოვნით შეასრულა. შესაბამისად, გასაკვირი არაა, რომ გრიგოლ რობაქიძე ხშირად ესწრებოდა „კაცი-მასას“ რეპეტიციებს რუსთაველის თეატრში. ამას სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერებიც მოწმობს.¹¹⁴ მწერალი სპექტაკლის მზადების ურთულესი პროცესის უშუალო თანაზარი იყო. გაზეთში „ქართულ სიტყვა“ გამოაქვეყნებულ რევენზიაში, გრიგოლ რობაქიძე, ანალიზებს იმეამად ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს, მსჯელობს ქართული ექსპრესიონიზმის განვითარების შემდგომ შესაძლებლობებზე და დასძენს, რომ ტოლერის პიესის რუსთაველის თეატრში გასცენიურებული ვერსიის მხატვრული გაფორმება „კ. ზდანევიჩის დეკორატიული კუბები ქალაქის ნატეხები თვითონ. ყოველი ხაზი აქ მოზომილია. ყოველი ფერი გამომავარდნისაა. არაფერი მეტი. არაფერი ნაკლები. სიტყვის რიტმაც აქ მაშინის დალი აწის.“¹¹⁵ ის ერთხელაც არ ანსენებს სხვა მხატვარს, რაც ვფიქრობთ ასეთის არსებობის შემთხვევაში უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა.

სპექტაკლის შესახებ შემორჩენილი ვიზუალურ-დოკუმენტური მასალა თავისთავად მდიდარ ინფორმაციას მოიცავს ტოლერის ამ დადგმის სცენოგრაფიის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზისათვის; თუმცა ამჯერად მხოლოდ იმით შემოვიფარგლებით, რომ შევნიშნავთ - სპექტაკლის თანამედროვეთაგან, არავინ, არც ერთხელ, არსად მოიხსენიებს სხვა მხატვარს, გარდა კირილე ზდანევიჩისა, მათ შორის, თავისთავად, არც ირაკლი გამრეკელს.

არსებითია, არც თავად ირაკლი გამრეკელი უთითებს „კაცი - მასას“ თავის ნამუშევრებს შორის. 1941წ.-ს მხატვართა კავშირის მოთხოვნით შედგენილ ავტობიოგრაფიაში ხელოვანი რუსთაველის თეატრში მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლების ჩამონათვალს „მალმტრემში“ იწეებს¹¹⁶. შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ თანავატორობით შექმნილი სპექტაკლის (იგულისხმება „კაცი-მასა“) დასახელებას თავს არიდებს, თუმცა როგორც ცნობილია, „მალმტრემი“, სწორედაც რომ ზდანევიჩთან ერთად აქვს გაფორმებული და ამას არაერთი დოკუმენტური წყაროც ადასტურებს.

„კაცი-მასას“ თბილისისური პრემიერიდან ათწლეულების შემდეგ ამ ამბების ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე კირილე ზდანევიჩი თავის მოგონებებში დაწერს: „ვესწრებოდი ტოლერის პიესის სამაგიდო კითხვასაც და რეჟისორისგან ზუსტ მითითებებსაც ვღებულობდი.“

მეწინააღმდეგეთაგან თქვენისურათები და ჩანახატები - მითხრა კოტე მარჯანიშვილმა - და მომწონს ისინი. მათ შორის ბევრია მისაღები, თუმცა არის ისეთებიც რომელთა ნახვა არც კი ღირდა (ის ზუმრობდა).¹¹⁷ ვისურვებდი რაღაც შუალედურს გასაგებას და გაუგებარს შორის, ოღონდ ისეთივე ახალს, როგორიცაა თქვენი ნებისმიერი ნამუშევარი ...

როგორც იქნა ესკიზები მზად არის და მაგიდებზეა გაშლილი. კოტე მარჯანიშვილი ჩაფიქრებული ათვალიერებს ჭრელ ფურცლებს, სვამს კითხვებს,

¹¹⁴ სარეპეტიციო დღიური. სეზონი 1923-24 წწ., რუსთაველის თეატრის მუზეუმი. ინვენტ. N 3048

¹¹⁵ გოლუნიძე. ქართული დრამა, „კაცი-მასას“, გაზ. ქართული სიტყვა, 16.XII. 1923

¹¹⁶ ირაკლი გამრეკელი. პირადი საქმე. საქ. ცენტრალური არქივის მასალები. ფ. 10. აღ. 3. საქ. 12

¹¹⁷ ციტატაში არსებული ყველა შენიშვნა ავტორისაა.

ამჯობინებს ზოგი დეტალის შეცვლას, თუმცა მთლიანობაში კმაყოფილია და ამბობს „შეასრულე“. როგორც იქნა თეატრალურ ხელოვნებაში გზა ხსნილია. სიხარულს თეატრში მეოფე ტიცინა ტაბიძეს ვუზიარებ ... (აქვე დაჟებ, რომ დიდი ხნის შემდეგ გამოცემულ წიგნში „ირაკლი გამრეკელი“ სპექტაკლები „კაცი-მასა“ და „გაზი“. რომელთა გაფორმება მთლიანად მხოლოდ მე მეკუთვნის შეცდომით ირ.გამრეკელს აქვს მიწერილი).“¹¹⁸

სავარაუდოდ, ავტორი გულისხმობს 1958 წ.-ს. გუდიაშვილის ავტორობით გამოცემულ წიგნს „ირაკლი გამრეკელი“, სადაც მხატვრის ძირითადი ნამუშევრების ნუსხაში შეტანილია როგორც „კაცი-მასა“, ასევე „გაზი“.¹¹⁹

მონუმენტული დოკუმენტური მასალის სიუხვე, ერთი შეხედვით გაუგებარს ხდის თუ რატომ შეიძლება ირ.გამრეკელი სპექტაკლ „კაცი-მასას“ სცენოგრაფად დასახელებულიყო. თითქოსდა ამის არანაირი წინაპირობა და საფუძველი არ არსებობდა. უფრო მეტიც, ამაში ეჭვი არ შეპარვია ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის საკითხებზე მომუშავე არც ერთ მკვლევარსა თუ მეცნიერს XX ს.-ის 70-იანი წლების ბოლომდე. გაიანე ალიბეგაშვილი თავის ცნობილ პუბლიკაციაში ქართული სცენოგრაფიის შესახებ, რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ტოლერის აღნიშნული პიესის მხატვრად კირილე ზდანევიჩს ასახელებს.¹²⁰ ანალოგიური მონაცემებია მოტანილი ნ.შვანგირაძის, შ.აფხაიძისა და ნ.გურაბანიძის კვლევებშიც და თითქოს არც არაფერია საორჭოფო-საფიქტო, თუმცა ნ.გუდიაშვილის წიგნში გამოთქმული მოსაზრება, ამჯერად, ცისანა კუხიანიძის მონოგრაფიაში ირაკლი გამრეკელის შესახებ (რომელიც მისსავე სამეცნიერო ნაშრომის საფუძველზე შეიქმნა), მართალია ოდნავ შეცვლილი სახით, მაგრამ კიდევ ერთხელ მეორდება.

რუსთაველის თეატრის 1923 წლის დადგმის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიის ავტორებად ც.კუხიანიძე კირილე ზდანევიჩსა და ირაკლი გამრეკელს ასახელებს. ამ ვარაუდის უტყუარობას კი აკაკი ვასაძის მოგონებების საფუძველზე აგებს, სადაც მსახიობი გაკვრით აღნიშნავს: ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზდანევიჩის კუბისტური დეკორაციები მიზანსცენებს ისე მოერგო, რომ სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა. ეს კი ბევრს მოასწავებდა ძიების გზაზე მდგარი კოლექტივისათვის.“¹²¹ ვასაძის მოგონებებში სხვა არაფერია ნათქვამი ამ სპექტაკლის მხატვრობის შესახებ, თუმცა მოყვანილი ფრაზა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ კითხვის ნიშნის ქვეშ დამდგარიყო მანამდე არსებული ჩვენი მიერ უკვე მონუმენტული ყველა დოკუმენტური თუ სამეცნიერო წყარო. ც.კუხიანიძე ამ ფაქტს პრესაში გაპარული უზუსტობით ხსნის, რამაც დასახელებული ავტორები თითქოსდა შეცდომაში შეიყვანა: „პრესის უზუსტობებს მკვლევრები ხშირად შეჰყავს შეცდომაში. უთუოდ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მკვლევრები: გალიბეგაშვილი, ნ.შვანგირაძე, შ.აფხაიძე, ნ.გურაბანიძე და სხვები, მხოლოდ კ.ზდანევიჩს თვლიან „კაცი-მასას“ მხატვრ-

¹¹⁸ კირილე ზდანევიჩი, მოგონებები, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელნაწერი რუსულ ენაზე, ხაჭ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, საქ. 12

¹¹⁹ ირაკლი გამრეკელი. Автор текста Н.Гудияшвили. М. 1958, გვ. 70

¹²⁰ „... Сама пьеса, её „дух“, характер образов подсказывали формы изобразительного решения. Именно с этой точки зрения особенно интересны декорации к пьесе Э.Толлера „Человек-Масса“, выполненные Кириллом Зданевичем.“ Г. Алибегашвили. Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили (1922-1966 гг.), Ars Georgica. серия В 7, т. 6, 1974, გვ. 30

¹²¹ ა. ვასაძე, მოგონებები. ფიქრები, თბ., 1977 გვ. 141

გამფორმებლად.¹²² უცნაურია რატომ უგულვებლყოფს ავტორი საკუთარი თეატრში დაცული რეპერტუარის ნუხას, სადაც სპექტაკლის მხატვრად, ისევ და ისევ მხოლოდ კირილე ზდანევიჩი სახელდება;¹²³ ან თუნდაც თავად მხატვარ კირილე ზდანევიჩის მოგონებებს.

აკაკი ვასაძის ეს ერთი ფრაზა, ალბათ ასეთი დამაჯერებლობის მაინც ვერ იქნებოდა, რომ არა გ.კუხიანიძის მიერ ხელოვნების მუზეუმსა და პავლე კანდელაკის პირად არქივში მიკვლეული ირაკლი გამრეკელი ორი ესკიზი, შექმნილი (კოსტიუმის და ტიპაჟის ესკიზები) სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“. სავარაუდოდ, სწორედ ეს იქცა ვასაძის მოსაზრების უტყუარობის მთავარ არგუმენტად და უბიძგა მკვლევარს ეჭვი შეეტანა მანამდე არსებული ყველა წყაროს ნამდვილობაში.

მართლაც, ირაკლი გამრეკელს ტოლერის პიესისათვის „კაცი-მასა“ არაერთი ესკიზი აქვს შექმნილი და თან მისთვის ჩვეული შესრულების ზედმიწევნითი სკრუპულოზურობით. ცნობილია, სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობისას, სცენოგრაფი ერთი და იმავე მოქმედების დეკორაციისას რამდენიმე დაზგურ ვარიანტს ქმნიდა და ყველას ბოლომდე ჩამოქნილ-ჩამოძერწილი, დასრულებული ესკიზის სახე ჰქონდა.

1981 წელს, როდესაც გ. კუხიანიძის წიგნი „ირაკლი გამრეკელი“ გამოიცა, ავტორს ჯერ ნანახი არ ჰქონდა საქ. თეატრის მუზეუმში დაცული ირ. გამრეკელის ნამუშევრები სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ (ამჯერად უკვე დეკორაციის ესკიზები). ამის თაობაზე ის თავადვე აღნიშნავს - მასალის სიმწირის გამო საკითხი შემდგომ კვლევას საჭიროებს.¹²⁴ თუმცა უკვე 1988 წ. -ს, მის მიერ გამოქვეყნებულ წერილებში ვკითხულობთ: „რაც შეეხება „კაცი-მასას“ დეკორაციების თერთმეტ ესკიზს, რომლებიც საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის ფონდშია დაცული, სამი მათგანი შავი ფანქრითაა შესრულებული, უთუოდ ვარიანტებია, რომლებმაც ვერ პოვეს განხორციელება. გუშით შესრულებული დანარჩენი რვა ესკიზიდან მხოლოდ ორ მათგანზეა მითითებული მოქმედების შესაბამისი ნომერი ირაკლი გამრეკელის ხელწერით. ესენია მესამე და მეხუთე მოქმედებები. მეორე მოქმედება მუზეუმის მიერაა განსაზღვრული. პიესაში სულ შვიდი მოქმედებაა. რემარკებთან ესკიზების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ირაკლი გამრეკელს გაუფორმებია „კაცი-მასას“ ექვსი მოქმედება, მეორიდან მოყოლებული მეშვიდეს ჩათვლით, ხოლო კ. ზდანევიჩის ერთი მოქმედება.“¹²⁵

აქ არსებითია მივუთითოთ, რომ ტოლერის ამ პიესის რუსთაველის თეატრის დადგმა არა შვიდ მოქმედებად, რაც ალბათ ფიზიკურადაც შეუძლებელი იქნებოდა, არამედ შვიდ სურათად იყო დაყოფილი და თუ ირაკლი გამრეკელს ეკუთვნოდა აქედან ექვსის გაფორმება, მაშინ უცნაურია რატომ მოიხსენიებდა სპექტაკლის დეკორატორად იმდროინდელი თბილისური პრესა მხოლოდ კირილე ზდანევიჩს, რომელსაც მსგავსი თანაფარდობის შემთხვევაში, ისიც კი რთულია, თანავატორი უწოდო.

თუმცა გამრეკელის ავტორობით ამ პიესისათვის შესრულებული 13 ესკიზის არსებობა, ამასთან მათზე არსებული მინაწერები, შეუძლებელს ხდის იმ ფაქტის

¹²² გ. კუხიანიძე, ირ. გამრეკელი, თბ., 1981 გვ. 95.

¹²³ მათა რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის მუზეუმი, თეატრის რეპერტუარი.

¹²⁴ გ. კუხიანიძე, ირ. გამრეკელი, თბ., 1981.

¹²⁵ გ. კუხიანიძე, ირ. გამრეკელი, თბ., 1981.

უფლებელყოფას, რომ მხატვარს ამ სპექტაკლზე ნამუშევარი აქვს და თან ქრონოლოგიურად სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც რუსთაველის თეატრში „კაცი-მასა“ პრემიერა მზადდებოდა. გაუმართლებელი იქნება ეს მოვლენა მხოლოდ ანაღებდა, დამწყები სცენოგრაფის ახირებას მივაწეროთ, ან უბრალო გაუგებრობით ავსნათ. ამკარაა, რომ მხატვარი ამ სპექტაკლზე დიდხანს, საფუძვლიანად მუშაობდა და ფიქრობდა.

გამოსავალი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს. უკვე დასახელებული ყველა ფაქტის ნამდვილობას თუ დავუშვებთ, აღმოჩნდება, რომ „კაცი-მასა“ დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს გააფორმა როგორც ზდანევიჩმა, ასევე გამრეკელმა, ამასთან თითქმის ყველა წყაროს მიხედვით ზდანევიჩმა იმუშავა რუსთაველის თეატრში; მაშინ ისლა გვრჩება, ვივარაუდოთ, რომ იგივე პიესის მხატვრულ ვერსიას გამრეკელი შესაძლოა სხვა თეატრში ქმნიდა. სწორედ ეს ნიუანსი გამოიწვია გ. კუბინაძის, რამაც კვლევის შემდგომი გეზი შეცვალა კიდევ.

1923-24 წწ.-ის თბილისში არც თუ ბევრი თეატრალური დასი მოღვაწეობდა. ოღონდ პავლე კანდელაკის კერძო კოლექციაში ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრის არსებობამ, კონკრეტული დატვირთვა შეიძინა. ეს მსახიობი რუსთაველის თეატრში მუშაობის დაწყებამდე „ქართული დრამატული სტუდიის“ დასში ირიცხებოდა. შესაბამისად, ძიების პროცესიც გაიოლდა.

იმანად ანლაიდარსებული „ქართული დრამატული სტუდიის“ რეპერტუარის მიხედვით კი „კაცი-მასა“ მართლაც იდგმებოდა სტუდიელების მიერ სწორედ 1923 წ.-ს, თუმცა დოკუმენტაციაში მხატვარი მითითებული არ არის. რეპერტუარის სიწესტეს სხვა წყაროებიც მოწმობს. ერთ-ერთ ინტერვიუში აკაკი ფაღავა შენიშნავს, რომ მის მიერ 1922 წ. დაარსებულ „ქართულ დრამატულ სტუდიაში“ (1923 წ.-იდან თეატრალური ინსტიტუტი) სხვადასხვა პიესების ნაწყვეტებთან ერთად იდგმებოდა ტოლერის „კაცი-მასა“.¹²⁶

თუ 1923 წ.-ს რეჟისორი მხოლოდ პიესის ნაწყვეტებზე საუბრობს, ერთი წლის შემდეგ ჟურნალისათვის „ხელოვნების დროშა“ მიცემულ ინტერვიუში ის აღნიშნავს: „ერთი თვის შემდეგ სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტის დრამატულ სკოლას დაამთავრებს 30 ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი, თუ შარშან ეს ახალგაზრდობა ჩვენ ვიხილეთ მოკლე - მოკლე ნაწყვეტებში, წელს მათვე მთელი პიესა („ადამიანი - მასა“) წარმოადგინეს სამჯერ და წარმოადგინეს ისეთი მწყობრი ანსამბლით და ექსპრესიით, რომ მთელი დარბაზი პიესის შვიდივე სურათის განმავლობაში ზელოში ჰყავდათ და თითოეული სურათის შემდეგ აპლოდისმენტებს იწვევდნენ.“¹²⁷

ქრონიკებიდან ვგებულობთ იმასაც, რომ სტუდიელები საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში გვმავდნენ საგასტროლოდ მოგზაურობას, სადაც უმთავრესად სწორედ „კაცი-მასა“ უნდა ეჩვენებინათ.¹²⁸

გამოდის, რომ 1920-იან წლებში თბილისში ტოლერის პიესაზე მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილის დასს არ უმუშავია.

¹²⁶ „ჩემს მიერ დარსებული და შექმნილი დრამატული სტუდია, ამ ეამად, თანახმად საქართველოს სახალხო კომისრთა საჭოს 10 ოქტომბრის დადგენილებისა, გადაკეთდა სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტად... ვამზადებთ... მე - ტოლერის პიესას „ადამიანი თუ მასა?““ ეს უკანასკნელი თითქმის მზადაა.“ აკაკი ფაღავა, ინტერვიუ, ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, 1923, 1, გვ. 10.

¹²⁷ სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტი, ინტერვიუ აკაკი ფაღავასთან, ჟურ. ხელოვნების დროშა, 1924, 1, გვ. 11.

¹²⁸ იგნისის განმავლობაში საბ. სათ. ინსტიტუტის დრამატული სტუდია აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით აპირებს მოგზაურობას აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოში.

აი რას წერს პავლე კანდელაკი თავის მოგონებებში: „ინსტიტუტი მრავალფეროვანი სწავლება იყო; ორი წლის მანძილზე ოცამდე საგანი გვკითხვებოდა: ანატომია, კოსტიუმების ისტორია, საქართველოს ისტორია, ქართული და რუსული ენა, გრიმი, პლასტიკა-რიტმიკა, აკრომატიკა და სხვა მრავალი. მეცადინეობა როგორც დღის, ისე საღამოს საათებში ტარდებოდა. ინსტიტუტის ძალეებით მომზადდა ე. ტოლუერის პიესა „კაცი მასა“, რომელშიაც ერთ-ერთ მთავარ როლს (ქმრის) მე ვასრულებდი“¹²⁹ „ქმრის“ ტიპის ესკიზი ამ მოგონებებს თან ერთვის და მასზე ნათლად იკითხება მნატვრის ხელმოწერაც.

სწორედ ეს ნამუშევარი ნახა ც. კუზინაძემ კანდელაკის კერძო კოლექციიში. სტილისტურად ანალოგიურია „ცოლის“ ტიპის ესკიზი, რომელიც სხვა ესკიზებთან ერთად საქ. თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში ინახება.

პავლე კანდელაკს იგივე როლზე მუშაობა რუსთაველის თეატრში აღარ გაუგრძელებია. ამ როლს აკაკი ვასაძე ასრულებდა.¹³⁰ შესაბამისად, მის კერძო კოლექციიში დაცული გამრეკელის ნამუშევარი და მასთან დაკავშირებული მოგონებებიც, სავარაუდოდ, მხოლოდ სტუდიაში მსახიობის სწავლამოდგანაწიების პერიოდს შეიძლება უკავშირდებოდეს.¹³¹

ადვილი საფიქრებელია, რომ სწორედ სტუდიებზეთან გააფორმა ირაკლი გამრეკელმა სპექტაკლი „კაცი-მასა“, რომლის რეჟისორიც აკაკი ფაღვაკი ხსოვდათ. ფაქტების ქრონოლოგიას თუ გავითვალისწინებთ, აღმოჩნდება, რომ ეს პროცესი, რუსთაველის თეატრში ამავე პიესაზე კოლეგ მარჯანიშვილისა და კირილე ზდანევიჩის მუშაობის პარალელურად მიმდინარეობდა. ამას ესკიზებზე არსებული მინაწერები და რეპერტუარის მონაცემებიც ადასტურებს.

ყველაფერი ლოგიკურად ლაგდება. არც 20-იანი წლების ქართული პრესა ტყუის და არც თეატრის საარქივო მასალა. ც. კუზინაძეს უდავოდ ჰქონდა დაქვების საბაზი, კირილე ზდანევიჩს კი „განაწყენების“, ირაკლი გამრეკელს „კაცი-მასას“ მნატვრობაზე მართლაც ნამუშევარი აქვს, ოღონდ ზდანევიჩი ამ სპექტაკლის რუსთაველის თეატრის ვერსიის ერთადერთი მნატვარი იყო.

დღეს რუსთაველის თეატრში დადგმული „კაცი-მასას“ დეკორაციის ესკიზებიდან მხოლოდ ერთია შემორჩენილი. მასზე მუშათა ამბოხის სცენისათვის განკუთვნილი სივრცეა მნატვრულად გააზრებულ-დაგეგმარებული (მე-3 ხურათი). არსებობს ამ სცენის ამსახველი ფოტოც გადაღებული სპექტაკლის მსვლელობისას, რაც კიდევ ერთხელ აბათილებს ც. კუზინაძის მოსაზრებას იმის თაობაზე თითქმისდა ზდანევიჩს მხოლოდ პირველი სურათის მნატვრობა ეკუთვნოდა სპექტაკლში. ოღონდ უცნაურობები ამით არ სრულდება.

გადასახლებიდან დაბრუნებულმა კირილე ზდანევიჩმა ადინმწული დეკორაციის ესკიზის ორი საავტორო ასლი შექმნა, ხელი მოაწერა, დაათარიდა (1924-59) და თავის ქალიშვილებს უსახსოვრა. აქედან ერთი ამჟამად რუსთაველის

მოგ წაუთრების დროს სტუდია ესტუმრება: სიღნაღი, თელავს, გორს, ბაშურს, ზესტაფონს, ქიათურას, ქუთაისს, ტყიბულს, ზოზს, სამტრედიას, სენაკს, აბაშას, ფოთს, ლანჩხუთს, ოზურგეთს და ბათუმს, სადაც გამართული იქნება სტუდიის საჩვენებელი საღამოები და წარმოდგენილი იქნება ტოლუერის პიესა „ადამიანი - მასა“. ქოზნიკა, დრამსტუდიის მოგ წაუთრება, ეფრ. ბელოვების დროშა, 1924, 1, გვ. 33.

¹²⁹ ვ. კანდელაკი, *მოგონებები, თბ.*, 1978, გვ. 78-89.

¹³⁰ სარეპერტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წ., რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. 3048.

¹³¹ პავლე კანდელაკი 1968 წელს გარდაიცვალა, შესაბამისად ც. კუზინაძეს, რომელზეც 80-იან წლებში ტექსტში მოხსენიებული იყო, გამრეკელის ესკიზები მასა მსახიობის კერძო კოლექციიში, ინფორმაციის გადამოწმების საშუალება არ ჰქონდა.

თეატრშია დაცული, მეორე კი, ამ რამდენიმე წლის წინ, კერძო კოლექციონერმა თეატრის მუზეუმს გადასცა. მსგავსი ტირაფირებულიობა თავისთავად საინტერესო ფაქტია ნებისმიერი მხატვრის შემოქმედებაში და ალბათ ცალკე კვლევას საჭიროებს, თუმცა საგულისხმოა, რომ გარდა „კაცი-მასას“ აღნიშნული ესკიზია. კირილე ზდანევიჩი, კიდევ ერთი სპექტაკლის „გაზის“ ჩვენამდე მოღწეული დეკორაციის ესკიზს იმეორებს (ამ ნამუშევრის ორიგინალი ვერსია ამჟამად თეატრის მუზეუმშია დაცული, საავტორო ასლს კი ანალოგიურად 60-იან წლებში შექმნილს, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ფლობს). მიუხედავად იმისა, რომ კირილე ზდანევიჩის შესახებ მონოგრაფიული კვლევა არ არსებობს, ჩვენამდე მოღწეული მხატვრის შემოქმედებითი შემკვიდრება თამამად იძლევა იმის თემის საფუძველს, რომ სერიულობა, მით უფრო თეატრალურ ესკიზებთან მიმართებაში ხელოვანისათვის დამახასიათებელი არ იყო. ძალაუფლებიდან განხედება, ფრაგმენტი მისი მოგონებიდან... ეს ის ორი სპექტაკლია, რომელთა ავტორობაც ირ. გამრეკელს მიეწერა. თუმცა მსგავსი მხოლოდ განწყობისმიერი ინტერპრეტაცია, ბუნებრივია, საკმარისი ვერ იქნება მოვლენის სრული სიგნაღით წარმოჩენისათვის.

ფაქტობრივი მასალის სისრულის თვალსაზრისით საჭიროა აღინიშნოს, რომ „კაცი-მასას“ უკვე დასახლებული დეკორაციის ესკიზის კიდევ ერთი, ასევე 1924 წ.-ით დათარიღებული და ხელმოწერილი, მეოთხე ვერსიაც არსებობს. გვიანდელი, 60-იანებში შესრულებული ნამუშევრებისაგან განსხვავებით ეს ვარიანტი სრულად იმეორებს კომპოზიციური თვალსაზრისით „კაცი-მასას“ თავდაპირველი დეკორაციის ესკიზს, სხვაობრივია ფერადოვანი გამა, თუმცა ესკიზები პრაქტიკულად იდენტურია. სირთულეს ამ ნამუშევართან მიმართებაში მასზე არსებული წარწერა წარმოშობს. ხელმოწერისა და თარიღის გვერდით არსებობს მიწაწერი „წინა დღით“. ჩვეულებრივ ამ ფორმით ნამუშევრებზე სპექტაკლის სახელწოდების მითითება ხდება, თუმცა მსგავსება იმდენად დიდია, რომ გვიჭირს დავუშვათ, თითქმის ეს ესკიზი სხვა სპექტაკლისათვის იყო განკუთვნილი და არა „კაცი-მასასთვის“. მაშინ შესაძლოა მიწაწერი მიზანსცენის ან ცალკეული სურათის აღნიშვნული სახელწოდება ყოფილიყო. თუმცა პიესაში ისევე როგორც სარეპერტიციო დღიურებში ასეთის არ არსებობის გამო ამ საკითხს დიად ვტოვებთ, მით უფრო რომ ის ჩვენი ამჟამინდელი კვლევის თემის არეალში არ თავსდება.

დღემდე, აკაკი ვასაძის მოგონებებზე და გ. კუნიაშვილის კვლევებზე დაყრდნობით, სპექტაკლის „კაცი-მასა“ სცენოგრაფიას გამრეკელისა და ზდანევიჩის ერთობლივ ნამუშევრად მიიჩნევენ ქართული თეატრისა და სცენოგრაფიის სხვა არაერთი მკვლევარი. არადა ისტორიული რეალობა ბევრად უფრო საინტერესო სურათს გვთავაზობს. ერთსა და იმავე პერიოდში, თბილისის ორ სხვადასხვა თეატრში, განსხვავებული მხატვრული ესთეტიკით ინტერპრეტირებული ტოლერის აღნიშნული პიესა XIX-ის 20-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე ზოგადკულტურული მოვლენების ფონზე უამრავი კითხვის და იმავდროულად აღმოჩენის საფუძველი შეიძლება გახდეს. ამის საილუსტრაციოდ გამრეკელის მიერ „კაცი-მასასთვის“ შექმნილი კოსტიუმის ესკიზის და კ. ზდანევიჩისეული დადასტების კოსტიუმების (სპექტაკლისთვის „მალბერტი“) ჩანახატების შედარებაც კი მარა. რადიკალურად განსხვავებული ხელწერის მიუხედავად მკაფიოა ეპოქისეული სწრაფვა ასიმეტრიის,

დისფუნქციურობის, გეომეტრიზმის და დანაწევრებულობისადმი. ამით ისინი ძალიან ჰგავნან ურთიერთს. ამასთან ცნობილია, რომ აღწერილი მოვლენებიდან ცოტა ხანში, ორივე ხელოვნება ერთად იმუშავა სპექტაკლზე „მალმტრემი“. „კაცი-მასა“ კი ორივესათვის ის წინაპირობა აღმოჩნდა, რამაც ექსპრესიონისტულ-კონსტრუქტივისტული ძიებები დადაინტერესებინა. ცხადია, აღნიშნული სპექტაკლების სცენოგრაფიული ინტერპრეტაცია, ერთ-ერთი ორგანული შემადგენელი ნაწილია იმ ზოგადკულტურული სივრცისა, სადაც ევროპული თანამედროვე ტენდენციების კვლევა კარგად მოდერნისტულ მხატვრულ აზროვნებასაც ეყრდნობა საფუძველი.

თამარ ბელაშვილი

ახალი მხატვრული ტენდენციები XXს. -ის პირველი ათწლეულების ქართულ სცენოგრაფიაში

(სპექტაკლები 'გაზი', 'კაცი-მასა', 'მალმტრემი')

კ. მარჯანიშვილის ინიციატივით 1923 წლის ზაფხულს რუსთაველის თეატრის დასი ბორჯომში ატარებს. მკაცრად გაწერილი დღის ყოველი მონაკვეთი – უწყვეტი რეპეტიციები, ახალი თეატრალური ფორმების ძიება, პიესების ერთობლივი კითხვა, მზადება მომავალი სეზონისათვის. მარჯანიშვილი ცდილობს დასში მუდმივად შეინარჩუნოს შემოქმედებითი ატმოსფერო და ხელოვნება ურთიერთობის მთავარ ფორმად აქციოს. „ეკლესიის გალაკანი“ რეგულარულად იმართება დასის შეკრებები, რასაც იმხანად რეჟისორის თანაშემწის – დოდო ანთაძის მიერ წარმოებული დღიურები მოწმობს. აქედან ვიგებთ დასის „პირველი კრების შესახებ“, სადაც მარჯანიშვილმა სხვა საკითხებთან ერთად ისაუბრა „ახალ და ძლიერ მიმართულებაზე – ექსპრესიონიზმზე... გააცნო მსახიობთა შინაარსი ამ მიმართულების და ისიც, რომ მიმდინარე სეზონში დადგმულ იქნება, რამდენიმე პიესა ექსპრესიონისტული სტილით დაწერილი.“¹²⁸

მოგვიანებით, ტოტალიტარული რეჟიმის გამყარების კვალდაკვალ, დასის ხელმძღვანელის ამ გადაწყვეტილებამ არაერთი კითხვა დააბოძა. თეატრის ისტორიკოსებმაც მრავალჯერ „მოიხიდიშეს“ მარჯანიშვილისეული არჩევანის გამო და 20-იან წლებში რუსთაველის თეატრში დაწყებული ექსპრესიონისტული ძიებები რეპერტუარის სიშირით „გაამართლეს“.¹²⁹

არადა ჩვენამდე მოღწეული, განადგურებას გადარჩენილი, დოკუმენტური მასალა სრულიად საპირისპიროს მოწმობს. 1923წლის სარეპეტიციო

¹²⁸ სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წ. მოთა რუსთაველის სა. ხატულაშვილი აკადემიური თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. № 3048

¹²⁹ ნ. გურაბაშვილი, რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი, თბ., 1981

დღიურებიდან ცნობილი ხდება, რომ რეჟისორის სურვილით ბორჯომშივე „წაითხულ იქნა ერნსტ ტოლერის პიესა „კაცი-მასას“. ის შეტანილ იქნა რეპერტუარში და ამის გამო მოიხსნა საზაფხულო სამზადისიდან „ხრისის გველი“- და მის ნაცვლად რეპეტიციები დაეთმო „კაცი-მასას“.¹³⁴

რთულია რეპერტუარის სიმწირით აიხსნას მომავალი სეზონისათვის უკვე დაგეგმილი სპექტაკლების ახლით ჩანაცვლება. მით უფრო, რომ ექსპრესიონისტული მიმდინარეობით დაინტერესება რუსთაველის თეატრში ამით არ დასრულებულა და 1923-24 წლების სეზონში, ტოლერის პიესის შემდეგ, მალევე დაიდგა გეორგ კაიზერის „გაზი“ და გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრემი“. მათი საშუალებით ქართულ სცენაზე დამკვიდრებულ რეალისტურ-ნაციონალისტურ დრამას, სინამდვილის ილუზიასა და ქმედების მართებულ ფსიქოლოგიურ მოტივაციას – გროტესკი, მისტიკა და მეტაფორა დაუპირისპირდა. სცენური გარემოს ასახვის ფსევდო-ნატურალიზმს კი ექსპრესიონისტული, ფუტურისტული, კუბო-ფუტურისტული და დადაისტური ძიებები ჩაენაცვლა.

ექსპრესიონისტული პიესებისადმი ინტერესი რუსთაველის თეატრში მოგვიანებითაც არ განალებულა, მაგრამ დასახელებული პირველი სამი დადგმის ზოგადმხატვრული მახასიათებლები იმდენად საინტერესოა, რომ მათი ცალკე განხილვის საბაზს და საშუალებას იძლევა. სამივე ამ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კოტე მარჯანიშვილმა იმხანად სრულიად ახალგაზრდა, თუმცა მდიდარი კუბოფუტურისტული გამოცდილების მქონე მხატვარს – კირილე ზდანევიჩს მიანდო („მალშტრემზე“ კ. ზდანევიჩი და ირ. გამრეკელი ერთად მუშაობდნენ). შედეგმაც არ დააყოვნა. მალე ამ დადგმებზე მთელი თბილისი ალაპარაკდა. ვრცელი რეცენზიები დაიბეჭდა გაზეთებსა თუ სახელოვნებო ჟურნალებში. მაყურებლის რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო. ქართული საზოგადოება თანამედროვე ევროპული მხატვრული ტენდენციების თეატრში დანერგვაზე, მათი სცენური ადაპტაცია-ტრანსფორმაციის წარმატებულ თუ წარუმატებელ მცდელობაზე მსჯელობდა.

ამ პროცესებში განსაკუთრებული ყურადღება სპექტაკლების სცენოგრაფიას, მათ „ვიზუალურ დრამატურგიას“ ეთმობოდა.

XXს.-ის პირველი ათწლეულების მწვავე სოციალური კონტრასტების ფონზე გერმანიაში ჩამოყალიბებულ ექსპრესიონიზმს საყოველთაო იმედგაცრუება, რევოლუციების უწყვეტი ციკლი და სამყაროს კატასტროფის გარდუვალობის შიში ასაზრდოებდა. „მუბლით ვეზებით ახალ დროს; მისი საუკეთესო ეპიტაფია: მითოსს მოკლებული დრო... მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. მითმავე ექსპრესიონიზმი იარაღს ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისთვის ფენმძიმობაა. ახალი ეთოსი. ახალი ჰუმანიურობა. ახალი ადამიანი“¹³⁵. ევროპიდან ახლად დაბრუნებული კონსტანტინე გამსახურდია ექსპრესიონიზმზე საუბრისას ფ. ნიცშეს სუბიექტივისტურ მოძღვრებასთან პირდაპირ პარალელიზმს არ ერიდება. ეს ლოგიკურიცაა, რადგან ო. შპენგლერისა და ა. ბერგსონის ფილოსოფიურ სწავლებებთან ერთად ექსპრესიონიზმს სწორედ ევროპული კრიზისის დაძლევის

А. Февральский, Театр имени Руставели, М., 1959

¹³⁴ სარეპეტიციო დღიური, სეზონი 1923-24წწ. იხ. იქვე

¹³⁵ *к. гамсахурд* ახალი ევროპა, *ტ. კავკასიონი*, 1924, №3-4, გვ. 217

ნიცმესებული თეორიაც ასაზრდოვებს. იგივე აზრს განაცხადებს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელია ინტენსიური გრძნობა ქაოსისა და იმავე დროს სურვილი ქაოსის დაძლევისა. მათ არ უნდათ, რომ ადამიანი... იყოს მოვლენათა მონა; მათ სურთ გააბატონონ აბსოლუტური „მე“ მთელს მსოფლიოში.“¹³⁶

არსებითია სწორედ ქართველი ავტორების დამოკიდებულების წარმოჩენა ამ მიმდინარეობისადმი, რადგან ექსპრესიონიზმი (მისი პირველადი, კლასიკური ფორმა), თავისი ზოგადკულტურული მნიშვნელობის მიუხედავად, მაინც ნაციონალური სკოლის ხასიათს ინარჩუნებს და შესაბამისად რთულია მისი ნებისმიერი მხატვრული ადეკვატის შექმნა ჩრდილო-ევროპული საზღარის მიღმა, მით უფრო განსხვავებული ეროვნული მანასიათებლების, მსოფლალქმის, ესთეტიკისა და ისტორიის პირობებში.

ადამიანის, ინდივიდის, მასისა და ბრბოს პრობლემას განაზოგადებს ტოლერეი პიესაში „კაცი-მასსა“. ეს ნაწარმოები რუსთაველის თეატრის 20-იანი წლების დოკუმენტაციაში ხშირად „ადამიანი-მასსა“-დაც მოიხსენიება. ინდივიდუალობა დაკარგული პერსონაჟები, რომლებსაც ბევრი აქვთ საერთო ჯერ გეორგ გროსის, მოგვიანებით კი მალევიჩის გმირებთან, სადაც თავისთავად იკითხება დე კირიკოსა და კარლო კარას ნამუშევრების რემინისცენები – პიესის ორიგინალშიც და მის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაშიც პერსონიფიკირებული იდეის დატვირთვის იძენს. ადამიანსა და მასას შორის პოლარიზების მიუხედავად, ორივე ეს ცნება, ზოგადის კატეგორიანია შენარჩუნებული. არც ერთი მოქმედი გმირის სახელი არ ვიცი. ისინი მამები, შვილები, ქალები, ქმრები და მოქალაქეები არიან. კ. ზდანევიჩი სწორედ ამ სოციალური სტატუსის შესატყვის ვიზუალურ ადეკვატს ქმნის და ამისთვის უნიფორმის მხატვრულ ვარიანტებს იყენებს.

გასული საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა საბჭოთა იმპერიაში მწვავედ დგას რეჟიმის ზოგადი სიმბოლიკის შექმნის საკითხი. ვიზუალურ სახე-ნატებებს შორის განიხილება მოდაც. პროლეტარულ საზოგადოებაში აქტუალურია კომბინეზონის მსგავსი, სქესობრივი დიფერენციაციის ნიშნებს მოკლებული კოსტიუმი¹³⁷, რასაც ოსტატურად იყენებს კ. ზდანევიჩი (სურ. 3). დღეს უკვე ამკარა ამგვარი სამოსის შინაარსობრივი ინტერპრეტაციის მკაფიო დუალიზმი, რაც სპექტაკლისეული მხატვრული რეალობის კონტექსტში კიდევ უფრო ხელშემახები ხდება და გროტესკის ელემენტებით არის გაჯერებული. მსგავსი სამოსის გაჩენა გასული საუკუნის დასაწყისში ინდუსტრიული, სერიული წარმოების გააქტიურებას უკავშირდება და ძირითადად ფუნქციონალურ კონსტრუქციუზმთან მიმართებაში განიხილება.

კონსტრუქცივისტული მანასიათებლების პარალელურად კ. ზდანევიჩი თეატრალურ დეკორაციებისა თუ კოსტიუმების ესკიზებზე მუშაობისას ხშირად მიმართავს ფუტურისტულ გამოცდილებასაც.

ფუტურიზმმა არსებობის მანძილზე არაერთი ცვლილება განიცადა. 20-იანი წლების ევროპულ ფუტურიზმს უკავშირდება „მამინერიო“- ესთეტიკის

¹³⁶ *vi. gafrindašvilis, ekspresionistuli ვლ. გაფრინდაშვილი, ექსპრესიონისტული ლირიკა, გ. მნათობი, 1924, №2, გვ. 91*

¹³⁷ *В. Васильев, Эпохи в Оде и Стиле, М. 2010, გვ. 19*

შექმნა. ფუტურისტების მუდმივი აღფრთოვანების ობიექტი – მანქანა, გახული საუქუნის 10-იან წლებში თუ აგრესიული, ბუნებაზე გაბატონების სურვილით „აღრიღებელი“ შექანნიზია, უკვე 20-იან წლებში ახალი სინამდვილის მათრავი გახდა, მასტრუქტურირებელ, ხელოვნური რეალობის შემქმნელი საწყისის სიმბოლოდ გვევლინება. ამის ილუსტრირებაა კ. ზდანევიჩის დეკორაციები სპექტაკლისათვის „კაცი-მასა“ (I მოქ., სურ.1) და „გაზი“ (II მოქ.), თუმცა იქვე „გაზის“ II მოქმედებაში სცენოგრაფი ქართულ სახელოვნებო სივრცეში იმხანად პოპულარულ, ფუტურისტების სინკრეტულ ვერსიას – კუბოფუტურისტმაც მიმართავს. „სხეულები, რომლებიც არსად, არასდროს მთავრდებიან“¹³⁸ (ზოჩონი), თავადვე ქნიან სივრცეს საკუთარი რიტმითა და ენერგეტიკით. ასეთია სასაფლაოს ხედი სპექტაკლისათვის „გაზი“. მსგავსი კომპოზიციები, სადაც დემატერიალიზებული რეალობის კონსტრუირებაა ნაგულისხმევი, ხშირად მეკუთრად დეკორატიულია და ასეა კ. ზდანევიჩის შემთხვევაშიც; მასთან ახსტრაქიზებისა და განზოგადების მაღალი ხარისხის შემთხვევებით მათი თეატრის სივრცეში ადაპტირება საკმაოდ მარტივია. საკმარისია გავიხსენოთ მაღევიჩის დეკორაციები პირველი ფუტურისტული სპექტაკლისათვის „გამარჯვება მზეზე“ (1913).

ფუტურისტული თუ კუბოფუტურისტული მხატვრული ტენდენციების მსგავსი სიუჟეტის მიუხედავად, რუსთაველის თეატრის დადგმების ზდანევიჩისეულ დეკორაციებში მუდმივად იგრძნობა სივრცის ახლებურად კონსტრუირების ხერხების ძიებისაკენ სწრაფვა. მის დეკორაციებში მხატვრული სივრცე არა მოცულობის, არამედ სიღრმის ვიზუალური ეფექტის და სიბრტყეების მეშვეობით ცოცხლდება. სქემატურად ეს შეიძლება გამოისახოს, როგორც მოძრაობა პერიფერიული აღქმის წერტილიდან სიღრმისკენ და არა პირიქით. მსგავსი ვიზუალური ეფექტი კი კონსტრუქტივისტული მანიფესტის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატია.¹³⁹

ქართულ თეატრში კონსტრუქტივისტული ძიებების აქტუალობაზე მიუთითებს ფურნალიში H_2SO_4H (1924) გამოქვეყნებული სტატია „თეატრი ახსურდი“ – „რა უნდა მხატვარს თეატრში. მხატვარი საჭირო არ არის. საჭიროა მხატვრის განდევნა თეატრიდან. ახალი მხატვარი არის თეატრის ინჟინერი. სქემატიზაცია ან სრული უარყოფა დეკორატიულობის თეატრში. თეატრის ინჟინერია. კონსტრუქცია სცენაზე. კონსტრუქცია სივრცეში. სცენის კონსტრუქტიული გაფორმება.“¹⁴⁰

მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში ტოლერის პიესის დადგმას წინ უსწრებდა იმავე პიესის მეიერჰოლდ-პოპოვასეული ინტერპრეტაცია რუსეთში (1922), სადაც მხატვარმა ფერისგან დაცლილი და შოლოდ „ტონით“ ანეჭველებული წმინდა კონსტრუქტივისტული სცენოგრაფია შესთავაზა მაყურებელს. თუმცა კირილე ზდანევიჩის დეკორაციები, მისი „ორკესტრული ფერწერა“, მსგავს სტილისტურ მონოქრომულობას ვერ ეგუება. კ. მარჯანიშვილის ფერითი თეატრალური ესთეტიკისათვის, მით უფრო მიუღებელია მონოქრომულობა, მაგრამ რუსთაველის თეატრის პირველი ექსპერიმენტული დადგმების

¹³⁸ Е.Бобринская, *Футуризм и кубофутуризм*, М. 2000, стр. 17

¹³⁹ Н.Губо, Н.Левинер, *Революционный манифест*, М., 1920

¹⁴⁰ თეატრი ახსურდი, გ. H_2SO_4 , 1924, გვ. 47

დეკორაციები კონსტრუქტივიზმისთვის დამახასიათებელ ზოგადსტილისტურ ნიშნებს უდევდა ავლენს.

მხატვრული მახასიათებლების თვალსაზრისით კიდევ უფრო მრავალფეროვანი იყო გრიგოლ რობაქიძის ექსპრესიონისტული პიესის „მალმტრემის“ სცენური ვარიანტი, კირილე ზდანევიჩისა და ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიით, რომელიც პრემიერაც ასევე 1924წელს შედგა რუსთაველის თეატრში.

„რობაქიძემ, ასე ვთქვათ, ფილოსოფიურად განამტკიცა მარჯანიშვილის თეატრალური პრაქტიკა“ და შექმნა „თანამედროვეობის ამხანაგელი მასშტაბური სიმბოლოები, ყოვლის წამლეკავი მორევით რომ ბრუნავს და უფრო გამანადგურებელია, ვიდრე ედგარ ალან პოს ამავე სათაურის მოთხრობაში“.¹⁴¹

ქართული საზოგადოების მოლოდინი ამ სპექტაკლისადმი ძალიან დიდი იყო. ეს უფრო ქართული ორიგინალური პიესის მოლოდინი იყო, ვიდრე მორიგი პრემიერისა. სპექტაკლს დიდი ინტერესით ელოდა პიესის ავტორიც, რომლის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ამ ნაწარმოებისადმი ისიც განდევნავს, რომ მან „მალმტრემი“- ჯერ რომენ როლანს გაუგზავნა წასაკითხად, შემდეგ კი პირველ გვერდზე გაუკეთა მიწაწერი „რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილს“- და პიესა იმ ხელოვანს ანდო, რომელსაც „გრაალის მცველში“- გრაალის ერთ-ერთი გუმბაის - „მარჯანის“- პროტოტიპად მოიაზრებდა.¹⁴²

სანახაობის შინაარსისა თუ ფორმის სიძლიერით „ელდანაცემი“ საზოგადოება ჯერ ერთთავად აქებდა რობაქიძე-მარჯანიშვილის ერთობლივ ნამუშევარს, მოგვიანებით კი იმავე მონდომებით აკრიტიკებდა, გმოხდა და დასცინოდა. პიესა მყურებლის უმეტესობისათვის ძნელად გასაგები აღმოჩნდა. „ქარიშხალივით შემოიჭრა და ბაბილონის გოდოლივით აღიმართა; მოდუნებული ინერციით მბეჭდველი აზროვნება შეარჩია და ყველა აალაპარაკა“.¹⁴³ შინაარსის გარდა სირთულეს „მალმტრემის“ ფორმისუბიექტი სპეციფიკაც ქმნიდა. თავად პიესის წყობაც კი ეპატაჟის ელემენტებს მოიცავდა, რაც სპექტაკლმაც შეინარჩუნა.

ნაწარმოები 6 დამოუკიდებელი ნაწილისგან შედგებოდა _ ფნომენოლოგია, ამორ ფატი, კენტავრები, კეთროვანთა დედოფალი, დადაისტების მოედანი და ანთებული საკირე, მაგრამ არც ერთი ერთმანეთის პირდაპირ გაგრძელებას არ წარმოადგენდა. განსხვავებული იყო სპექტაკლის მხატვრების _ კ. ზდანევიჩისა და ირ.გამრეკელის ხელწერაც. სცენოგრაფიის სპექტაკლისეული არქიტექტონიკა, უკვე ნახსენები ორი წარმოდგენის მსგავსად, მხატვრულ ტენდენციათა მრავალფეროვნებით ნასიათდებოდა. უფრო მეტიც აქ „გაზისა“ და „კაცი-მასას“ ფუტურისტულ, კუბოფუტურისტულ და კონსტრუქტივისტულ ძიებებს დადაიზმიც დაემატა. ყოველივე ეს ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ორი ხელოვანის (ზდანევიჩი, გამრეკელი) ინტერპრეტაციის ნაწავის სახით მიეწოდებოდა მყურებელს, რაც სპექტაკლის საერთო კონცეფციას ორგანულად შეესატყვისებოდა. 1, 3 და 6 მოქმედებების მხატვრობა ირ. გამრეკელს 2, 4 და 5

¹⁴¹ თომას პოინტონი, ამორ ფატი, თბ., 2006, გვ. 30

¹⁴² კალისტრატე სალია, ზედი ქართლისა-. პარიზი, 1964, #47, გვ.5, „გრაალის მცველის მოქმედი პირობი არიან მამდვილინი და არა გამოგონილინი. გრიგოლს სურდა მათი კიბაობის გახსნა ერთერთ ნომერში ჩვენს ეთრისთვის სათანადო წერილის დართვით. მას ეს არ დასყუდა. ჩვენ ვასრულებთ მის სურვილს-. იბ. წიგნი: ა. ბაქაძე, კარდუ, თბ., 2000, გვ.82

¹⁴³ „მალმტრემი“, ე. თეატრი და ცნოვება, 1924, #4 A

კი ზდანევიჩის ეკუთვნოდა.¹⁴⁴ პრემიერის შემდეგ ყველა ერთთავად აღნიშნავდა, რომ 1 – „ფენომენოლოგია“ და 5 – „დადასტების მოედანი“ – წარუშლელი მთაბეჭდილებას ახდენდა მწაწკლევზე.¹⁴⁵

ფენომენოლოგიის სტენებისას, მით უფრო გასული საუკუნის დასაწყისში, პირველივე ასოციაციები ჰუსერლის ფილოსოფიური მოძღვრებაა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკის პრინციპები 20-იანი წლების გერმანიაში პოპულარული იყო, ადვილი მისახვედრი ხდება – ამ ტერმინს გრ. რომაქიძე, მხოლოდ ტექსტისმიერი მანერულობის მიზნით არ იყენებს.

ჰუსერლის თანახმად ფენომენოლოგიის ამოცანა უნივერსალური, იდეალური პრინციპების აღმოჩენაში მდგომარეობს, რომელთა მეშვეობითაც აღქმული და განცდილი სამყაროს წყობა განისაზღვრება, სამყაროსი, რომელიც ადამიანის ცნობიერების მიერ არის კონსტრუირებული და სრულიად დაცლილია ემპირიული შინაარსისაგან. შესაბამისად, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ გრ. რომაქიძე პიესის დასაწყისშივე იძლევა ნაწარმოების არსის წვდომის, მისი შინაარსის ავტორისეული ვარიანტის წაკითხვის მეთოდს. თავისთავად ესეც კონსტრუქტივიზმია, ოღონდ – გონისმიერი. პიესის სცენური ვერსიის შექმნისას, ნაწარმოების აღქმის იგივე პრინციპს ინარჩუნებს მარჯანიშვილიც, რასაც უმთავრესად სცენოგრაფიის მეშვეობით ახორციელებს, თუმცა ამ ყველაფერს მუდმივად ახლავს ირონიისა და გროტესკის გამაფრებელი განცდა.

1924 წლის თეატრალური სეზონის მთლიანი რეპერტუარის მიმოხილვისას 'მალმტრემის' შესახებ ნათქვამია: 'დადგმაში რეჟისორზე არა ნაკლები ადგილი უჭირავთ მხატვრებს... ზდანევიჩისა და გამრეკელის როლი ისეთივე მნიშვნელოვანია მათ მიერ ნაშენ პიესაში, როგორც რეჟისორის.' –¹⁴⁶

'მალმტრემისათვის' შექმნილი დეკორაციებისა თუ კოსტიუმების ესკიზებიდან, რომელთა საერთო რაოდენობაც, ალბათ მცირე არ იქნებოდა, ჩვენამდე სწორედ იმ მოქმედებებისათვის შესრულებულმა ნამუშევრებმა მოაღწია, რომელთაც საზოგადოების გამორჩეული მოწონება დაიმსახურეს. 'ფენომენოლოგიისათვის' –¹⁴⁷ (1 მოქ., სურ.2) ირაკლი გამრეკელის მიერ მერჩული გარემო საზოგადოების მხრიდან ცალსახად თანამედროვე ბაბილონის ფანტასმაგორიად – იქნა აღქმული. მხატვარმა მაყურებელს ქალაქი-აბსურდის მოდელი შესთავაზა, ქალაქი, რომელიც დადასტების არენადაა ქვეული. თუმცა დადასტების მოქმედ გმირთა სახით წარმოჩენა სპექტაკლის სცენოგრაფიაში ამ მხატვრული ტენდენციის უპირობო არსებობას, ბუნებრივია, არ გულისხმობდა. უფრო მეტიც, ირაკლი გამრეკელისეული დეკორაციის ესკიზი I მოქმედებისათვის ერთდროულად კუმბო-ფუტურისტული, ექსპრესიონისტული და კონსტრუქტივისტული ელემენტების მქონე იყო, ოღონდ არა დადასტურების.

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში არაერთი ახალი, ევროპული მხატვრული ტენდენცია იჩენს თავს. ადგილობრივი შემოქმედებითი

¹⁴⁴ „მალმტრემი“ პროგრამა, ხელნაწერი, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, დოკ. # 2616

¹⁴⁵ ივ. კომაჩიშვილი, მალმტრემი, თ. თეატრი და ცხოვრება, 1924, #9, გვ. 3

¹⁴⁶ ლელი, სეზონის თევი და ბოლო, თ. თეატრი და ცხოვრება, 1924, #14, გვ. 4

¹⁴⁷ ვარაზ გაგელი, მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, თ. ხელოვნების დროება, 1924, #1, გვ. 25

აზროვნების ტრადიციებთან შეწყობა-მორგების ურთულესი პროცესი დიდწილად განსაზღვრავს ამ მიმდინარეობების შემდგომ შესაძლო სიფრთხილს. უნარიათა პერსონალური ნიადაგზე. ამიტომ ლოგიკურია, რომ მათი არსებობა ხშირად და უმთავრესად ეპიზოდური ხასიათისაა და ამ მხრივ გამოწვევის არც დადასტოვებულია.

XX ს. - ს პირველი ათწლეულების ქართულ ხელოვნებაში დადასტოვდა გარკვეული ინტერესის არსებობის მიუხედავად, აღნიშნული მხატვრული ტენდენციის გავრცელების არეალი უმთავრესად პოეზიით შემოიფარგლა (სიმონ ჩიქვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, აკაკი ბელიაშვილი, ბენო გორდუნიანი და სხვ.). 1923 წელს ტიციან ტაბიძის ავტორობით შეიქმნა ქართველ დადასტოვებული მანიფესტი, მაგრამ ანალოგიური მხატვრული ძიებების შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში თითქმის არაფერია ცნობილი.

1924 წელს სიმონ ჩიქვანი ამ მიმდინარეობის დახასიათებისას აღნიშნავს: 'ომით ნივთების კრიზისი დაიწყო... მაშინ მანქანების გამომრთველი ფუტურისმი დარწმუნდა, რომ შეიძლება არა მარტო რელიგიის დაღუპვა, არამედ ახალი ფეტიშის, ნივთის დაღუპვა. ამან წარმოშვა დადასტოვებული პროტესტი ომის, რელიგიის და მელანქოლია ნივთების კულტის გააღვარების - ირონია რომანტიზმის და ყოველგვარ აღტაცების'.

ეს მიმდინარეობა, რომელიც გამჟღავნებულ საზოგადოებას - დაუგეგმავი, ეიფორიული მხიარულებით უპირისპირდება და ფორმისა თუ ტენდენციის თავისუფლებას ფუთხება, გამომსახველობითობას ხშირად ეპატაურ ქმედებებსა და პროვოკაციულ თამაშში იყვითლებს. დღევანდელი გადასახედიდან, დადასტოვების შეკრებები, მათი გამოფენები თუ ლექციები სინკრეტული ხელოვნება-თამაშის კონტექსტში უფრო საინტერესოდ იკითხება, ვიდრე მხოლოდ სახვითი ხელოვნების ჭრილში. მართალია ჭარბი თეატრალიზებული ფუტურისტებისა და ახასიათებდათ, მაგრამ დადასტოვებისაგან განსხვავებით კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების შექმნაზე ორიენტირებულობა მათთვის მუდმივად განსაზღვრული იყო. დადასტოვებული ნაწარმოებებში კი ქმნადობის პროცესი შედეგზე დომინირებს და თავისთავად თამაშის კატეგორიის დატვირთვას იძენს, ოღონდ ამ თამაშში მუდმივად ჭარბობს სუბდანარევი ირონია და ქმედების აბსურდულობა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დადასტოვებული მხატვრული მანსიათებლების ძიება 'მალმტრემში' - საფუძველს მოკლებული არ არის. მიწინაშეები მსგავს თავისებურებებზე მკაფიოდ იკვეთება სპექტაკლის დე-5 მოქმედებაში - 'დადასტოვების მოედანი'. ამ აქტისათვის შექმნილი ლეკორაციის ესკიზები შემორჩენილი არ არის, მაგრამ არის კოსტიუმების ესკიზები და ფრაგმენტი კირილე ზდანევიჩის მოგონებიდან, სადაც მხატვარი 'დადასტოვების მოედნისათვის' - შექმნილი მხატვრულ-ვიზუალური გარემოს ძირითად მანსიათებლებს დეტალურად აღწერს: 'სცენას, მაქსიმალურად განტვირთულს ყველაფრისაგან, უკანა მხრიდან უზარმაზარი ცისფერი ფარდა შემოსაზღვრავდა. მის ცენტრში განთავსდა (მცირე გაბარიტების) ცირკის მსგავსი მრგვალი ნაგებობა-კონსტრუქცია აივნით და რამდენიმე გარე კიბით. მოქმედების მსვლელობისას სასცენო მოედანი ტრიალდება. მანსიათები იყვანენ ყველაგან - კიბეებზე, კონსტრუქციის მიდა სივრცეში, კონსტრუქციის

¹⁴⁸ სიმონ ჩიქვანი, სასწრაფო გამმართველი ეტრნალ H2SO4 გამოსვლის გამო. გ. მათობი, #4, 1924

თავზე თუ მის სხვადასხვა ჰორიზონტალურ დონეზე; ისინი საუბრობდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, დაბტოდნენ და წრეზე დარბოდნენ – ერთი სიტყვით მზარულება სუფევდა ყველგან. ყველაფერი კიფობდა: ნაირფერი ზონბების და ფარშეანგების დარად გამოწყობილი პერსონაჟები, მათი ფართო ფრიალა ქვედაბოლოები თუ შავი კინტოვბი... სხვადასხვა ეპოქის და სტილის კოსტიუმებში (ჩემი ესკიზების მიხედვით) შემოსილი გმირები ფანტასტიკურ სანახაობას ქმნიდნენ¹⁴⁹.

კოსტიუმების შემორჩენილი ესკიზები (სურ. 4) ნათლად ცხადყოფს, რომ სვენაზე კლოუნადასა და აბსურდის ზღვარზე მყოფი სანახაობა თამაშდებოდა: ასიმეტრიული თუ ასოციალური კოსტიუმები, ჯამბაზების იერს, რომ სძენს დადაისტებს; აბსურდული გარემო, შექმნილი მბრუნავი მოედნებით; სანახაობა ყოველგვარი სოციალური და ფუნქციური მახასიათებლების გარეშე; სიჭრელის ზღვარზე მყოფი ფერადოვნება და კლოუნადა დადაისტური კონტექსტით; გროტესკისა და ეპატაის მაღალი ხარისხი და სვენოგრაფიული ინტერპრეტაცია – რომელიც „თამაშის“ სახეს იღებს. ძნელია აქ ტექსტი, ქმედება და გამოსახულება ერთმანეთისაგან გამოიჯნოს, რაც მხოლოდ სანახაობის სასიკეთოდ მეტყველებს. ეს უკვე თითქმის დადაისტური წარმოდგენა იყო, ოღონდ სარდაფებისა და კაბარების ნაცვლად, თეატრალურ სივრცეში გათამაშებული.

დადაის ცნობიერების ერთ-ერთ მდგომარეობად განიხილავს ტრისტან ტყარა. ის XXს. -ის მიმდინარეობათა იმ კატეგორიას განეკუთვნება, რომელიც სათქმელის სრულად, მთელი სისავსით წარმოჩენისათვის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გამომსახველობითი ხერხების სინთეზს საჭიროებს. თეატრალიზირებული ქმედება ეს სიტყვათმეთანხმება, პლასტიკურ სტრუქტურებთან მიმართებაში უკვე სულ უფრო ორგანულად ედერს და ზოგჯერ დომინირებს კიდევ მათზე. იგულისხმება დადაისტების გამოფენები ციურიზში, ბერლინსა თუ ნიუ-იორკში, რასაც მუდმივად თან სდევდა პერფორმანსი, ხმამაღალი დეკლამაცია და მუსიკა. სტილთა აღრევა, პოლილინგვისტიკა, ქმედების აბსურდულობა, სინკრეტულობა, თამაში და ხელოვნების ცალკეულ დარგებს შორის საზღვრების რღვევა – აი ძირითადი კატეგორიები, რითაც დადაისტები საკუთარ, ახალ მნატყრულ ენას ქმნიდნენ.

‘მაღტრემში’ – დადაისტების მოედნის – ეპიზოდში (5 მოქ.) კიდევ ერთი მნატყრული ელემენტი – ნიღბები, უფრო კონკრეტულად კი ფილოსოფოსების ნიღბები ჩნდება. პიესის ამ ნაწილს წინ უძღვის ავტორისეული რემარკა, სადაც მითითებულია: ‘ესტრადაზე ჰკიდია მასკები: კანტის – აინშტაინის – გოეტესი – ნიცშესი – დოსტოევსკის დროგამოშვებით დადაისტები მასკებს ეფარებინან და ისე წარმოსთქვამენ’¹⁵⁰ რეპლიკებს. სარეპტიციო დღიურის თანახმად ‘როდესაც პერსონაჟები ფილოსოფოსების ციტატებს ამბობენ სახეზე იკეთებენ მასკებს’.¹⁵¹ ნიღბის თემა, თუნდაც მსგავსად ირონიზირებული, თავისთავად არაერთი განზოგადების საბაზს იძლევა. ეპატაისა და კლოუნადის ხარისხი კი ცხადია ძალიან მატულობს.

¹⁴⁹ კ. ზდანევიჩი, *მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯაშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. #12.*

¹⁵⁰ გრ. როზაქიძე, *პიესები, თბ., 2000, გვ. 95-96*

¹⁵¹ 1924 წ. სარეპტიციო დღიური, *რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. # 3049*

ეს თამაში, ოღონდ ამჯერად თამაში თამაშში. ინტელექტუალური თამაში-მასკარადი, სადაც სიცილის ირონია ენაცვლება. აღნიშნული განწყობის სცენაზე შექმნას კი ზდანევიჩისეული დეკორაციები თუ კოსტიუმები უზრუნველყოფდა, მით უფრო, რომ პოლისტილურობა მისეული ორეკსტრული მხატვრობის ძირითადი მახასიათებელსაც შეადგენდა. როგორც ჩანს მხატვარიც გულწრფელად კმაყოფილი დარჩა საკუთარი ნამუშევრით: 'აქ კოლორიტისა და ფერადოვნების თვალსაზრისით შევძელი ის, რაც ვერ განვახორციელებ ჩინა ორ სპექტაკლში - 'კაცი-მასა'- და 'გაზი'-¹⁵², აღნიშნავს მხატვარი თავის მოგონებებში.

ის პოლისტილურობა რაც კ. ზდანევიჩის შემოქმედებას ახასიათებს და რასაც თავად მხატვარი 'ორეკსტრული მხატვრობას'- უწოდებს ხელოვანის სცენოგრაფიულ ნამუშევრებში განსაკუთრებული სისავსით ვლინდება.

დადიიზმის თავისებურ წინამორბედად რუსეთში, ილიაზდის (ილია ზდანევიჩი) 'ვსიოჩესტვო-' (1913) მიიჩნევა. 'ვსიოჩესტვოს'- უმთავრეს მეთოდად ილიაზდის მიერ გამოცხადდა ხელოვნების ყველა ძველი, მანამდე არსებული ფორმების გამოყენება და მათი თავისუფალი კომბინირება. 'ილიაზდის 'ვსიოჩესტვო'- კაცობრიობის კულტურისადმი მეცნიერულ-რეტროსპექტიულ მიდგომას გულისხმობდა. ამ ნიშნით ილიაზდი თანამედროვე პოსტმოდერნისტული პლურალიზმის ერთ-ერთი წინამორბედაა-¹⁵³

სწორედ 'ვსიოჩესტვოს'- ვიზუალურ ადეკვატადაა მიჩნეული კირილე ზდანევიჩისეული 'ორეკსტრული მხატვრობა-'. წერილში „მემაჩვენებ მხატვრობა რუსეთში“ (1924 წ.) კირილე ზდანევიჩი წერს: „შეიძლება ზატვა არა თუ სხვადასხვა მანერით, არამედ ერთ ტილოზე მხატვრობის სხვადასხვა გაგების შეერთებაც. თითოეული მანერა სწევებს ამა თუ იმ ამოცანას. მაგრამ არა სწევებს მხატვრობას საკვებით. მანერების შეერთებით ოსტატი ათავისუფლებს ხელოვნებას დროებითი ამოცანების გავლენისაგან და, ყოველი სტილის შემთავსებით ხასიათის მოსპობით, აძლევს ნაწარმოებს არაჩვეულებრივ სისრულეს“.¹⁵⁴ სწორედ ამ მოსაზრებების ზორცმესხმის მცდელობაა მისი სცენოგრაფიული ნამუშევრები სპექტაკლებისათვის „კაცი-მასა“, „გაზი“ და 'მალმტრემი-'. „ორეკსტრული ფერწერის“ კონცეპტუალური საფუძველიც, ხომ, უმთავრესად სტილთა აღრევის შესაძლებლობებით ექსპერიმენტირებას გულისხმობს. მსგავსი სინთეზი, შეუძლებელია ეკლექტიურობით არ სცოდავდეს, მაგრამ ის რაც მიუღებელია დაზგური ფერწერისათვის, ზმირად, ორგანულია და ნაკლებად გამაღიზიანებელი სცენოგრაფიისთვის, რადგან თეატრის რთული სინთეტიკური ბუნება მსგავსი შემოქმედებითი ძიებებისთვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის. მომავალმა ცხადყო ამ ტენდენციების აქტუალობა და დღეს უკვე პოსტმოდერნული გამოცდილებიდან გამომდინარე, როდესაც სტილთა აღრევა ერთ-ერთი მთავარი გამოშახველობითი ზერხია, შეიძლება ჩათვალოს, რომ მარჯანიშვილი-ზდანევიჩისეული ექსპერიმენტები რუსთაველის თეატრში, ქართულ სცენოგრაფიაში აზროვნების ახალი მხატვრული სისტემის შექმნის უდავოდ გაბედული მცდელობა იყო.

¹⁵² კ. ზდანევიჩი, მოგონებები, ავტოგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. #12

¹⁵³ კ. კაკარავა, ილიაზდი და თანამედროვეობა, სტატიების კრებული, თბ., 2006, გვ. 220

¹⁵⁴ კ. ზდანევიჩი, მემაჩვენებ მხატვრობა რუსეთში, გ. მნათობი, 1924, #4, გვ. 228

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვეთა მოგონებებში, ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისადმი¹⁸⁴ მალმბერგის- სცენოგრაფიის მიკუთვნებულობაზე მსჯელობისას, დადაიზმი არც ერთხელ არ არის ნახსენები. საგაზეთო პუბლიკაციების ავტორები ძირითადად ექსპრესიონიზმით იფარგლებიან; ყველაფერს, რაც ოდნავ გაუგებარი ან უჩვეულოა ამ მიმდინარეობას აზრალევენ- და დადაისტებსაც მხოლოდ მოქმედი გმირების სტატუსად აღიქვამენ. ამის მიზეზი, შესაძლოა, ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილის დადაიზმისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება იყო. გაზეთ „კომუნისტი“- გამოქვეყნებულ ვრცელ რევენზიაში „მალმბერგის- შესახებ მალვა დადიანი აღნიშნავს: „ქალაქის გამანქანებამ კულტურაც მოკლა: ის უსიცოცხლო მექანიკურ ფენომენად აქცია. მექანიკური კულტურა აბსურდია. ეს აბსურდულობა თავის უაღრესობას აღწევს დადაიზმში; დადაისტების მოედანში გამოლილია ევროპულ კულტურის მთელი ბუნება: „გაბითურება- ქვეყნის“-¹⁸⁵ სხვათა შორის მალმბერგის მთავარი გმირიც დადაისტებს სინამდვილისაგან გაქცევამი ადამაშულებს. თქვენ მშობარები ხართ- - მიმართავს მათ მორელა _ თქვენ გემინიათ სინამდვილის ხილვის; თქვენ გემინიათ კედლის გარღვევის; თქვენ გემინიათ სივითის; თქვენ მხოლოდ თავს იცევენ; თქვენ მხოლოდ თავს იგდებთ-¹⁸⁶ (აქ ისევ თამაშის თემა ფიგურირებს). ამ ბრალდების უკან თავად გრიგოლ რობაქიძის დადაიზმისადმი სუბიექტური დამოკიდებულება იქნს თავს. ტიციან ტაბიძე იხსენებს კაფე „იმედში“- ფუტურისტთა პაექრობაზე რობაქიძის გამოსვლას. „როცა ფუტურისტების ფრონტი მოიხსნა და ა.კრუჩონიჩი ჩააოდა, როგორც მიგდებული კატა, სიტყვა აიღო გრიგოლ რობაქიძემ. ეს იყო ქარიშხლის მოვარდნა... ის ლაპარაკობდა გაციფვებული და ერთად ერთი სიტყვა იყო, როცა ის თავის წინ არავის ხედავდა... ამ აპოკალიფსის ორკესტრიდან რამდენიმე ფრაზა დავიმახსოვრე. აქ იყო ლაპარაკი ნიცმეს ინტინქტების ანარქიაზე, ედგარ პოეს მიწის ქვესკნელის გაერგოლებაზე, გეოლოგიურ კატასტროფებზე... დასკვნა ასეთი იყო, ფუტურისტები გამართლებული არიან ცხოვრებით... ეს ღამე მართლა იყო იერონიმუს ზოსნის ფანტასტიკიდან და ჩაბნელებული ესკორიალივით... მხოლოდ უდიდესი სიყვარული, როგორც მეტრისადმი, მაბედიებს ვსთქვა, რომ იმ ღამეს გრიგოლ რობაქიძე დარჩენილიყო თავის თავის მიმდევარი, დადაიზმი უკვე ფაქტი იყო საქართველოში“.¹⁸⁷

აღნიშნულმა დრამატურგიკულმა დამოკიდებულებამ, რაც ტექსტისმიერ იყო და შესაბამისად ადეილად წაკითხვადი, როგორც ჩანს თითქმის სრულად გადაფარა რეჟისორისა და სპექტაკლის მხატვრების თამაში ექსპერიმენტი. მათ ხომ სწორედ დადაისტური ესთეტიკა გამოიყენეს სპექტაკლის ცალკეული მონაკვეთების სცენური სახის შესაქმნელად. ქმედების თამაშისმიერი პრინციპებით აწყობილი სანახაობა დადაისტებს „ცივილიზაციის გონებრივი აგონიის სიმბოლოდ“- ნათლავდა. როგორც ჩანს, მაყურებელთან თამაში გრძელდებოდა.

სპექტაკლის „მალმბერგი“- ერთიანი არქიტექტონიკის საფუძველი კოტე მარჯანიშვილმა სწორედ დადაისტურ მხატვრულ რიტმში დაინახა. ცხადია

¹⁸⁴ ი.დ. „მალმბერგი“- გრიგოლ რობაქიძის ახალი პიესა, გაზ. კომუნისტი, 1924, 5 მაისი

¹⁸⁵ გ. რობაქიძე, პიესები, თბ., 2000, გვ.106

¹⁸⁶ ი. ტაბიძე, ე. მეოცნება ნიამოვები, 1923, #10, გვ.64

აქ არ იგულისხმება მხოლოდ მე-5 სურათში გამოყენებული 'კასტრულების, კოვჩებისა და სხვა საგნებით აღჭურვილი ორკესტრი'.¹⁵⁸ სპექტაკლზე მომზადვე შემოქმედებითი ჯგუფის ერთ-ერთი მონაწილის, კ.პატარიძის თქმით: 'დასაწყისში რეპეტიციები ვერ აწეო, მარჯანიშვილი ვერ აენთო თავისი ჩვეული ცეცხლით, ჩანს ვერ მიაგნო პიესის გასაღებს... ამ რეპეტიციებზე გვიყვებოდა სამხატვრო თეატრში მუშაობისა და კონფლიქტის შესახებ. ერთხელ სამამ (გველესიანი) რეპეტიციაზე მოიტანა სასტვენო, ვერკომ როიალზე დაუტრა. ეს ხმები მოეწონა კოტეს, ამ დროს ტრამვაიმ გაიარა, ეს გამოგვადგებაო თქვა; შემდეგ უცებ აენთო და ითხოვა ფოქსტროტის დაკვრა; აი აქედან დაიწყო მუშაობა...'.¹⁵⁹

აქ თავისთავად გახსენდება ჰანს არპის მოგონებები 'კაბარე ვოლტერის-დადაისტური საღამოების შესახებ' ტყვარა მუცლის ცეკვას ასრულებდა, იანკო უხილავ ვიოლიონზე უკრავდა, ქალბატონი ჰენინგსი მადონას გამომეტყველებით შპაგატში ჯდებოდა, ჰიულენბეკი დიდი ბარბანზე ურტყამდა, ბალი კი როიალზე უკეთებდა აკომპანემენტს...¹⁶⁰

ცნადია ცალსახად იმის მტკიცება 'მალმტრემი- მხოლოდ დადაისტური ესთეტიკით არის ნააზრდობიო, მცდარია. თუმცა რობაქიძის პიესის გასცენიურების მთავარი ხიბლი არა რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობისათვის მის მიკუთვნებულობაში, არამედ თამაშისათვის, როგორც მხატვრული კატეგორიისათვის უპირატესობის მინიჭებაში გვესახება. სანახაობისადმი მსგავსი მიდგომა კი გაცილებით მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მხატვრული ცნობიერების ევოლუციის თვალსაზრისით, ვიდრე ერთი რომელიმე კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობის ტენდენციების უპირობო გათვალისწინება შეიძლება ყოფილიყო.

არსებულსა და შესაძლებელს შორის მდგომარეობად მოიხსენიებს თამაშს ფინკე – კულტურის თამაშისმიერი კონცეფციის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ის ადამიანის ყოფიერების ძირითადი ფენომენების ჩამოთვლისას, სიკვდილის, ჯაფის, ბატონობის და სიყვარულის გვერდით თამაშსაც ასახელებს, რადგან მიიჩნევს, რომ თამაში იმდენად მოიცავს ადამიანის არსებას, რომ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ყოფიერებისადმი მისეულ დამოკიდებულებას.¹⁶¹

იოჰან ჰეინიგა კი თამაშის ფენომენის კვლევისადმი მიძღვნილ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში 'ადამიანი მოთამაშე', აღნიშნავს, – ნებისმიერი თამაში უპირველეს ყოვლისა და პირველ რიგში თავისუფალი ქმედებაა. ის წინასწარ განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში ხორციელდება, მიუხედავად იმისა ეს სივრცე მატერიალურია თუ წარმოსახვითი. სივრცე სადაც განსხვავებული მხოლოდ ამ გარემოს მორგებული ნესები მოქმედებს.¹⁶²

¹⁵⁸ 1924 წელი, რეპეტიციების დღიური, ოქსთაქელის თეატრის მუზეუმი, ინვენტ. № 3049

¹⁵⁹ ვ. დავითაია, კოტე მარჯანიშვილისა და აბშეტელის ერთობლივი დადგამები, ბელაშაწერი, 1973/74/75, ოქსთაქელის თეატრის მუზეუმი.

სასაღას მივაკვლიეთ ოქსთაქელის თეატრის მუზეუმში, სადაც დაცულია ვ. დავითაიას წიგნის – მარჯანიშვილისა და აბშეტელის ერთობლივი დადგამები (თბ., 1981) – ავტორისული ხელნაწერი. აღნიშნული ტექსტის წიგნთან შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ნაშრომის საბოლოო ვარიანტში არ შეესალა რამდენიმე მონათხილი მონაკვეთი, მათ შორის ჩვენს მიერ მოხმობილი ინფორმაცია 'მალმტრემის- შესახებ'.

¹⁶⁰ Михаил Герман, Модернизм, С.-П., 2003. გვ.231

¹⁶¹ Е.Финк, Основные феномены человеческого бытия, 1988, გვ. 9

¹⁶² Хейзинга, Homo Ludens, М., 1997, გვ. 14

თეატრალური სივრცე კი ორივე ამ თავისებურებას აერთიანებს, ის ერთდროულად მატერიალურიცაა და წარმოსახვითიც და უდავოდ იკავებს სიბრტყეს არსებულსა და შესაძლებელს შორის. უფრო მეტიც, ეს უმთავრესად მისი ჩვეული მდგომარეობაა, თუმცა 'მალშტრემის'- ტიპის სპექტაკლის შექმნისას აღნიშნული მანასიათებლების დუბლირება ხდება. სცენაზე ცირკის არენაა ნაჩვენები და მსახიობებიც თამაშობენ იმას, რომ თამაშობენ (იგულისხმება დადასტურების კლოუნადა). მსგავსი პრეცედენტი კი ქართულ თეატრალურ სივრცეში მანამდე არ განხორციელებულა. არც ერთ ქართველ მხატვარს მანამდე მსგავსი სირთულის პრობლემაზე არ უმუშავია. გამოსავალი მხატვრული აზროვნების მრავალფეროვნებაში მოიძებნა. ორი ავტორის ორი სხვადასხვა მხატვრული სამყარო, მათი სინთეზი და ერთობლიობა სპექტაკლის საერთო მონაიკური ხასიათის მთავარ ვიზუალურ საყრდენად იქცა.

დროითი დისტანცირების შემდეგ ბუნებრივია ძალიან დიდია 'საფრთხე'- მსგავსი თამაშისმიერი ხელოვნება აღქმულ იქნას, როგორც პრეტენზიული, ადგილის დამკვიდრებას დაშურებული ადამიანების ფორმალური გართობა, ან პირიქით მოხდეს მისი განსაზღვრა 'მიკროსოცეტუკის'- პოზიციის მოშველიებით და რთული ფილოსოფიური არსენალის გამოყენებით. არადა ისტორიული ჭეშმარიტება მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის ექსპერიმენტები, ალბათ, საკმაოდ მძიმე, საწვალელებელი, მეტწილად მხოლოდ შემოქმედებით ინტელიგენციას და მყარებული და შესაძლოა სპონტანური პროცესიც კი იყო. 'მსურს თქვენი ნამუშევრები იყოს, რაღაც შუალედური გასაგებასა და გაუგებარს შორის'...¹⁸³ მოკლედ მიუთითა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა მხატვარს 'მალშტრემზე'- მუშაობის დაწყების წინ. მსგავსი შემოქმედებითი პროცესის დროს ხელოვანები, ისევე როგორც უბრალო მაყურებელი ცდილობდნენ საჩიფათო და ხშირად გამოუცნობ დროსთან დიალოგში ჩაბმას. განსაკუთრებით საინფათო კი ამ პროცესებში, ზღვარის დაცვა უნდა ყოფილიყო, ზღვარისა - პროფესიულ ექსპერიმენტებსა და დილექტანტურ ორიგინალობას შორის.

აქ ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რატომ ვერ გაძლო დასახელებულმა სპექტაკლებმა სცენაზე დიდხანს. ალბათ, ცნობილი ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენების გამო; ალბათ, იმიტომაც, რომ გერმანელი ექსპრესიონისტების პიესების მსგავსად რეალისტური მისტიკებიც კონკრეტულ მაყურებელს საჭიროებდა და კიდევ: როგორც ცნობილია თეატრალური ენა ნაციონალურ-კულტურული ტრადიციების პირმშოა და მაყურებელიც მთელი სიმძაფრით სწორედ მას განიცდის. აღნიშნული მხატვრული ტენდენციების ეროვნული ფორმისათვის მისადაგება კი ქართველი მოდერნისტების თაობას, სამწუხაროდ, აღარ დასცალდა.

¹⁸³ კ. ჯიდაშვიტი, მოგონებები, ავტორგრაფი რუსულ ენაზე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ხელოვნების მუზეუმის არქივი, საქ. #12.

ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში

ქართული თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნების განვითარების საწყისი პერიოდი 1920-იან წლებში სახსრად იყო ექსპერიმენტებითა და ნოვატორული იდეების ზორცემსხმით, რომლებიც გარდამტეხი ეპოქის შესაფერის ახალ, მეტყველ, სახვით ენას მოითხოვდა.

საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები აისახა ეპოქის მხატვრულ სახეში. რევოლუციური ტალღა და ახალი სამყაროს შენების იდეა, თავდაპირველად, საინტერესოდ მოერგო იმ ხანის ავანგარდულ მიმდინარეობებს, ამიტომაც, მასში ბევრი სრულიად განსხვავებული და ახალიც კი იყო. ხელოვნება გახდა საზოგადოებასა თუ პოლიტიკაში მიმდინარე პროცესების გამოხატვის მძლავრი იარაღი, რომელიც სრულიად განსხვავებულად წარმოაჩენდა მოვლენათა სვლას. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ავანგარდულ ხელოვნებაში რევოლუციური იდეები კიდევ უფრო განსხვავებულ მეტყველ ფორმაში გამოისახა. ყოველი ახალი ზორცემსხმული იდეა ცოტათი მაინც გადასცემდა უკვე განვლილ გამოცდილებას ახალ გამოხატულობის მადიებლებს. ასე სწრაფად და ხშირად სპონტანურადაც საფუძველი უყრებოდა მომავალ ტრადიციებს სახვით ხელოვნებაში, მათ შორი განსაკუთრებით საინტერესოდ ეს სცენოგრაფიაში მიმდინარეობდა.

ნოვატორული იდეების განხორციელება დიდ ძალისხმევას და ცოდნა-გამოცდილებს მოითხოვდა. ცვლილებები 1922 წელს საქართველოში კ. მარჯანიშვილის დაბრუნების შემდეგ დაიწყო. სწორედ მის სახელს უკავშირდება ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინება და სცენოგრაფიის განვითარება. საწყისი ეტაპი მრავალფეროვანი და მრავალმნიშვნელოვანი ძიებების ეტაპი იყო 1922-1925 წლებში განხორციელებული სპექტაკლები, რომელთა მხატვრული გაფორმება მთლიანად ახალი გამოხატულობითი ფორმებით მოხდა. კ. მარჯანიშვილმა თეატრში მოიწვია ვ. სიდაშონ-ერისთავი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, ი. გამრეკელი, კ. ზდანევიჩი, ე. ლანსუკი, ი. შარლემანი, მოგვიანებით პოცხელის და სხვები. ყველა ამ მხატვრის შემოქმედებაში მკაფიოდ აისახა, XX საუკუნის დასაწყისში, ქართულ ხელოვნებაში არსებული მოდერნისტული და ავანგარდული მხატვრული მიმდინარეობები, რომლებმაც ეროვნული მხატვრული ფორმების ძიებასთან ერთად განაზღვრეს ქართული სახვითი ხელოვნებისა და ქართული სცენოგრაფიის მხატვრული პრინციპები.

პირველი მნიშვნელოვანი განაცხადი იყო თეატრის მხატვართან ვ. სიდაშონ-ერისთავთან ერთად განხორციელებული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ 1922 წელს. ამ დადგამს ცხადყო, რომ თეატრალური წარმოდგენისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სამოქმედო გარემოს, რომელშიც ვითარდება მოვლენა, რომ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება განაპირობებს დადგმის მთლიან მხატვრულ სახეს და, რომ იგი არის სინთეზური ხელოვნების მნიშვნელოვანი შემადგენელი.

1922 წელს „ახალ თეატრში“ კ.მარჯანიშვილმა დადგა ო.უაილდის „სალომეა“. სცენოგრაფია ი.გამრეკელს ეკუთვნოდა. სპექტაკლის დეკორაციული ფორმა მხატვრის ილუსტრაციამ „სალომეას ლოცვა“ განსაზღვრა. 1923-1924 წლებში ი.გამრეკელმა გააფორმა სპექტაკლები „ლონდა“, „სინათლე“, „კაცი-მასა“, „მალბერტში“, „მპიგელმენში“. მხატვრის ეს ბოლო ნამუშევარი ახლოს დგას მის დაზგურ მხატვრობასთან, რომელშიც ნათლად იკვეთება ექსპრესიონისტული და კუბო-ფუტურისტული ნერვები.

„ქართული დეკორაციული ხელოვნება ახლა იწყებდა თავის განვითარებას. ის ვერ იქნებოდა განსაზღვრული - მიმართულებების თვალსაზრისით. ხასიათითაც არ იყო ჩამოყალიბებული. თუმცა, ერთი რამ ცხადი იყო - თეატრში მოხელმა რეჟისორებმა თამამად დაიწყეს ახალი ძალების შემოკლება თეატრში. მათ გარკვეული თავისუფლებაც კი მიეცათ შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოსავლენად“, წერდა ხელოვნებათმცოდნე გ. აღიბეგაშვილი¹⁴.

1925 წელს კ.მარჯანიშვილმა „უშექსპირის „ჰამლეტი“ დადგა. სპექტაკლი მხატვრულად ი. გამრეკელმა გააფორმა. ეს დადგმა საეტაპო აღმოჩნდა, როგორც მხატვრის შემოქმედებაში, ისე ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიაში. სპექტაკლმა გამოავლინა რეჟისორული კონცეფციის მნიშვნელობა დადგმის მხატვრულ-ვიზუალური სახის განსაზღვრაში, სიტყვიერ, ხმოვან და პლასტიკურ ელემენტთა თანახმობა, რეჟისორისა და მხატვრის თანავტორობა სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. ი.გამრეკელის „ჰამლეტის“ გაფორმებაში პირველად გამოიკვეთა და საფუძველი ჩაეყარა მოუშენებლურ სტილს ქართულ სცენოგრაფიაში.

„ჰამლეტი“ გარკვეულწილად იყო იმ შემოქმედებითი საქმიანობის შეჯამება, რომელიც თეატრმა 1922 წლიდან 1925 წლამდე, ანუ პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე განახორციელა. ამ პერიოდში ნათლად გამოიკვეთა ქართული სათეატრო, სარეჟისორო, მხატვრულ-დეკორაციული ხელოვნების ძირითადი პრინციპები, რომლის საფუძველზე შესაძლებელი იყო გაცილებით სერიოზულ, კლასიკურ დრამატურგიასთან შეჭიდება.

აღსანიშნავია, რომ კ.მარჯანიშვილი ერთხელ უკვე მუშაობდა „ჰამლეტზე“ ინგლისელ რეჟისორთან და თეატრის რეჟორმატორთან გ.კრეკთან ერთად.

გ. კრეგი ცნობილია თავისი ექსპერიმენტებით, რომელიც ძირითადად უ.შექსპირის პიესებზე დადგმულ სპექტაკლებში განხორციელდა. დიდი დრამატურგის პიესები უნივერსალურია. აქ არაა ბევრი კონკრეტული ავტორისეული რეჰარკა, სამაგიეროდ არის იდეა და მოქმედება. სპექტაკლის ფორმა კი, შესაძლებელია მთლიანად რეჟისორული კონცეფციიდან იყოს გამომდინარე.

„ჰამლეტის“ მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაში ბევრი ახალი იყო. რეჟისორმა მიმართა ე.წ. მონტაჟს (პიესაში რეჟისორმა მხოლოდ 11 სურათი დატოვა). პიესაში გადაადგილებული იყო მოქმედების თანმიმდევრობა. ჰამლეტი სპექტაკლის პირველივე სურათში ჩნდებოდა და წარმოთქვამდა თავის პირველ მონოლოგს. ამ ხერხით კ.მარჯანიშვილმა შეძლო სპექტაკლის მოქმედება უფრო დინამიკური გაეხადა. სპექტაკლის ექსპოზიცია მოქმედებითა და მოვლენებით იმდენად იყო დატვირთული, რომ განსაზღვრავდა დადგმის ტემპო-რიტმს. მისთვის „...მარჯანიშვილი წინასწარ აწარმოებდა წარმოსადგე-

¹⁴ გ. აღიბეგაშვილი, *მთა რუსთაველისა და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების დადგმების გაფორმება 1922-1966 წლებში* // „Ars Georgica“, სერია B #7 1974 წ. გვ.34

ნი პიესის ტექსტის დახვეწას და თვით ტექსტის გადაადგილებას. ამას ზემოხსენებული გარემოება მოითხოვდა"- წერდა აკაკი ფაღავა¹⁵⁵.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სიახლე ი. გამრეკელის სცენოგრაფიაში იყო დეკორაციის ნაშენი ფორმა. მისი კონსტრუქციები მონუმენტური, ლაკონიური და მრავალფუნქციური იყო, უზრუნველყოფდა სპექტაკლში მოქმედების ადგილის განზოგადებული, კრებითი სახის შექმნას. ყოველ სურათში მოქმედების ადგილის შეცვლის საჭიროებიდან გამომდინარე ი. გამრეკელმა დეკორაცია მოძრავ წრეზე დადგა. ამის წყალობით სპექტაკლი ტექნიკურად უფრო გამართული იყო და არ ირღვეოდა მოქმედების მსვლელობის რიტმი. კონსტრუქტივიზმის პრინციპებზე აშენებული მთლიანი დეკორაციები მომავალში ი. გამრეკელის საეტაპო სპექტაკლებში გამოერდა. „მოძრავი, დინამიკური უნდა იყოს დეკორაციები არა იმიტომ, რომ ახალი სახელო საშუალებების გამოყენებით თავი მოვიწონოთ, არამედ იმისთვის, რომ ყოველმხრივ ზალი შევუწყოთ სპექტაკლის მოქმედების ცოცხალ განვითარებას და ყოველი მოქმედების განწყობის თვალნათლივ გამოხატვას... ამიტომ მხატვარმა ყველა ახალი ტექნიკური მიღწევა უნდა გამოიყენოს თეატრში. დეკორაციული გარემოს სწორ შექმნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლისთვის", აღნიშნავდა კ. მარჯანიშვილი¹⁵⁶. ფუნდამენტური განსხვავება ასეთ გაფორმებასა და წინარე პერიოდის დეკორაციებს შორის იყო საშუალება გამოეყენებინათ დეკორაცია სცენის კოლოფისგან და შეექმნათ დამოუკიდებელი სამოქმედო პლატფორმა ე.წ. „სცენა სცენაზე". სპექტაკლის სამოქმედო სივრცის ასეთი გაფორმება მეტ შესაძლებლობას იძლეოდა - მოქმედების ადგილი განსხვავებული, განზოგადებული, კრებითი და ფანტასტიკურიც კი ყოფილიყო (1920-იანი წლების დასაწყისში მხატვრებმა დაიწყეს მომავლის ქალაქის, „ახალი ცხოვრების" შესაბამისი ურბანიზებული და მექანიზირებული სურათი შემოეტანათ დეკორაციებში). ზოლო თეატრალური კონსტრუქტივიზმი თავისი ფუნქციურობით განსაზღვრავდა სპექტაკლის მოქმედების ხასიათს მის მხატვრულ ფორმას და შინაარსსაც კი.

ი. გამრეკელმა „ჰამლეტის" გაფორმებაც ამ პრინციპებზე ააგო და ეს იყო პირველი და ძალიან თამამი მცდელობა. თუმცა, მასში და ეს განსაკუთრებით კარგად ელსინორის სასახლის მთის ლანდშაფტში ჩანს, მაინც იკითხება მხატვრის ამ პერიოდის დაზგური მხატვრობის ელემენტები.

„ჰამლეტის" სცენოგრაფიით ქართულ სცენაზე გაჩნდა კონსტრუქტივიზმი მისი ყველა მახასიათებლებით. „დეკორატიული მხრივ, დადგმა არ არის რთული, ზოლო სახელო ტექნიკის მხრივ ის ურთულესი დადგმაა. ისეთი მიზანშეწონილობით მისდევს ერთმანეთს სურათები, ისეთი შენამებაა ფერებისა და სინათლის ეფექტების, რომ ყოველი აქტი თავის შინაგან გამოხატულებას ჰპოვებს, როგორც მუსიკაში, ისე დეკორაციულ სცენებში სრული ჰარმონია მყარდება აქტის შინაარსსა და მის დეკორატიულ მოცემულობაში. როდესაც ჰამლეტი მუსიკის რიტმთან მოძრაობის შეწყობით ეშვება უზარმაზარი კიბით ნანევრად მკრთალ სცენაზე, ან როდესაც მეფე აცნადებს თავისი დაქორწინების შესახებ და ფარებითა და ბაიარლებით იფარება სცენის ნაწი-

¹⁵⁵ ა. ფაღავა „თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის ისტორიის კათედრის სამეცნიერო მაშრომები", 1960/61 წ. #23

¹⁵⁶ ა. ვასაძე „მოგონებები ფიქრები", ტ. I. გვ. 218. თბილისი 2010

ლი, რომლიდანაც კეთდება მთელი დეკორაცია ახალი მოქმედებისთვის. ეს უკვე საუკეთესო შენახვაა პიესის ფსიქო-ემოციური მხარისა მის დეკორაცი-ულ მხარესთან¹⁶⁷, წერდა ს. ამალოზელი¹⁶⁷.

ი.გამრეკელმა სცენაზე ერთიანი უზარმაზარი დეკორაციული კონსტრუქცია კუბისტურ-პლასტიკურ ფორმაში გადაწყვიტა, მეფის სასახლე, დიდებული დარბაზი, სამლოცველო და ა.შ. მოძრავი წრის მეშვეობით სხვადასხვა რაკურსებიდან ჩნდებოდა. ფერადოვანი გამა შუა საუკუნეების სტილიზებული ორნამენტებისგან და პერალდიკურო სიმბოლოებისგან იყო შექმნილი. ისინი ისტორიზმის და ეპოქების ნიშნების მქონე იყვნენ.

„ჰამლეტის“ დეკორაციის საერთო სტილური ფორმა ახლოს იყო ი.გამრეკელის 1923-1924 წლებში გაფორმებულ სპექტაკლებთან („ლონდა“, „ლატავრა“, „სინათლე“ და სხვა.), იმ განსხვავებით, რომ „ჰამლეტში“ დეკორაციის ფორმა უფრო მთლიანი იყო და ისწრაფოდა მონუმენტურობისკენ. „ლონდაში“ სცენის დეკორაციულ-პლასტიკური ფორმა ერწყმოდა ფერწერულ უკანა დეკორაციას. მასში ჯერ კიდევ იგრძნობოდა ი.გამრეკელის დაზღური მხატვრობის კუბო-ფუტურისტული პერიოდის მანერა, რომელიც მეტად იყო დაძლეული „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში ი.გამრეკელის „ჰამლეტი“ მოკლებული იყო ყოველგვარ დეტალიზაციას და ფორმის დეკორატიულობას. უკანა დეკორაცია, რომელიც მუქ ლურჯ ტონში იყო გადაწყვეტილი, გაფორმების საერთო სკულპტურულ-ულოობას და მოცულობით ფორმას გამოკვეთდა. ხოლო როგორც აღვნიშნეთ, დეკორაციის ქმედითობა განსაზღვრავდა სპექტაკლის საერთო დინამიკას და მოქმედების ტემპო-რიტმს. უკანა დეკორაცია ერთიანი ოქროს-ფერი ზოლებით დაფარულ პანოს წარმოადგენდა. იგი ჰარმონიულად ერწყმოდა ფერთა სიჭრელს. ჰამლეტის სცენაზე გამოჩენაც ეფექტური იყო. იგი ეშვებოდა ზევით კიბეზე, რითაც ტონს აძლევდა სპექტაკლის საერთო ტემპო-რიტმს, შემდეგ კი, მოძრავი კედლით სცენის სივრცე ორად იყოფოდა და გამოიქნა ჰამლეტის დანარჩენი სამყაროსგან, რითაც მძაფრდებოდა არსებულ კონფლიქტი და დეკორაცია მთლიანად მოქმედებაში ერთვებოდა.

დეკორაციის ასეთი ფუნქციონალიზმი ნოვატორული იყო იმ დროის ქართულ სცენოგრაფიაში. მისი პლასტიკური ფორმის დინამიზმი და მოქმედებაში ჩართულობა ი.გამრეკელმა კიბის კონსტრუქციით გადაწყვიტა. სცენოგრაფიაში კიბეს ყოველთვის განსაკუთრებული და მრავალფეროვანი იდეური, თუ სიმბოლური დატვირთვა აქვს - ესაა გზა, აღმასვლა, დინამიკური პროცესი და ა.შ. საფეხურებიანი დეკორაციული კონსტრუქცია „ჰამლეტში“ მზრუნავი წრის დატრიალებით დანის მეფის სასახლის ციხე-დარბაზს საფუშაგოდ გადაიქცედა, ხან გზას ხაზავდა. აჩრდილის ეპიზოდში, სცენაზე საფეხურებიანი კოდის ფერდობი იყო წარმოდგენილი, რომელიც სპექტაკლის განათების კოლორიტით მუქი შენამული ფერის სილუეტად იკითხებოდა. უკანა დეკორაციის ლურჯი ფონი და მასზე თეთრი ათინათები იდეალა ატმოსფეროს ქმნიდნენ სცენაზე. კამარჯანიშვილისთვის უ.შექსიძის „ჰამლეტი“ უმნიშვნელოვანესი დრამატურგიული მასალა იყო ახლებური წაკითხვისა და მხატვრული ინტერპრეტაციებისათვის. ამის მაგალითი სპექტაკლში მესაფლავეების სცენის გადაწყვეტას.

¹⁶⁷ ს. ამალოზელი, „ჰამლეტი“. გაზეთი „ხელოვნება“ №26. 1926.

სპექტაკლის სცენოგრაფიის საერთო ფორმათა განზოგადებასა და პირობითობასთან კონტრასტს ქმნიდა მხატვრულად ყველაზე რეალისტურად გადაწყვეტილი მესაფლავეების სცენა. მოქმედება „ნამდვილი“ სასაფლაოს ზღუდე-გალავნის მიღმა, სამაფხურთან ბაქანზე ვითარდებოდა. სპექტაკლის მთავარი იდეის გადმოცემისას, არც რეჟისორი და არც მხატვარი არ მოერიდნენ, ნოვატორული და უაღრესად თამამი ზერხის გამოყენებას, როგორც იყო მესაფლავეების გურული გლეხის კოსტიუმში გამოწყობა. ამით კ.მარჯანიშვილმა მაყურებელს მიანიშნა, რომ დანის სამეფო კარზე დატრიალებული ტრაგედია, ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, რომელსაც ეწირება ზნეობრივი გმირი, ზოგადსაკაცობრიო, საყოველთაო მნიშვნელობისაა, რომ ძალაუფლებისკენ სწრაფვის სურვილით შეპყრობილი ადამიანების ქმედება სცილდება ეროვნულ თუ ეთნიკურ ფარგლებს და ყველაზე ერთნაირ, მანიკერ ფორმას იღებს.

ამიტომ დანის უფლისწულს მესაფლავეებადურალო ქართველი გლეხკაცები ზედებიან. „ჰამლეტის“ ასეთი გაბედული ინტერპრეტაცია საზოგადოების დიდმა ნაწილმა უბრალოდ არ მიიღო. კ.მარჯანიშვილის მესაფლავეების სცენის ახლებური გადაწყვეტა გახდა თანამედროვე სცენოგრაფიაში, თეატრალური მხატვრობის თეორიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი ზერხი, რომელიც სცენის სივრცის პლასტიკურ გადაწყვეტაში სახვით-პლასტიკური ფორმით წარმოდგენილ მნიშვნელოვან აზრობრივ აქცენტებს ამაკრავებს. ეს არის სცენოგრაფიული კონფლიქტი, რომლის ბრწყინვალე და სრულყოფილ ნიმუშს წარმოადგენდა ზემოაღნიშნული სცენა.

„ჰამლეტის“ სცენოგრაფიამ განსაკუთრებული და ახლებური დატვირთვა მისცა სცენურ კოსტიუმს, მისი დრამატურგია განუყოფელი გახდა როგორც სპექტაკლის რეჟისორულ, ასე მხატვრულ გადაწყვეტაში. სცენოგრაფიული კონფლიქტის ესთეტიკური კატეგორიის შექმნის ხელსაყრელ პირობებს იძლევა უ.შექპირი, როდესაც პიესაში მინიმალურ ავტორისეულ რემარკებს მიმართავს. ამით იგი არ ზღუდავს არც რეჟისორს და არც მხატვარს, მოქმედების ადგილის, ეპოქის ან რომელიმე სხვა კონკრეტული მოცემულობის განსაზღვრისას. ი.გამრეკელმა სპექტაკლის გაფორმებაში ცალკეული საგან-დეტალებით შეძლო განესაზღვრა მოქმედების ადგილი. უ.შექპირმა განსაზღვრა „ჰამლეტის“ მოქმედების ადგილი ქვეყნისა და მეფის სასახლის სახელწოდებით - დანია, მეფის სასახლე, ელზინორი. მაგრამ როგორი უნდა ყოფილიყო სასახლე, ან როდის მოხდა ჰამლეტის ტრაგედია დრამატურგს არ დაუჟონკრებია. ეს კი საშუალებას აძლევდა მხატვარს თავისუფალი ყოფილიყო მოქმედების ადგილის განსაზღვრისას და დეკორაციული ფორმის გადაწყვეტისას. ი. გამრეკელი გაფორმების კონცეფციისას დაეყრდნო კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ მეთოდს, თეატრის ესთეტიკას, დადგმის ზემოცანას და ისე შექმნა სპექტაკლის სცენოგრაფია.

ი. გამრეკელის „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიის საერთო ფერადოვან პალიტრაში განათებას მნიშვნელოვანი მხატვრულ-იდეური დატვირთვა ჰქონდა. სპექტაკლის განათების პარტიტურა სცენოგრაფიული გარემოს მოცულობით-პლასტიკურ ფორმებს უფრო მკაფიოს ხდიდა. ამ მხრივ საინტერესო იყო ჰამლეტის მამის არჩდილის გამოჩენის სცენა. პირველ აქტში იგი როგორც მუქი ისე გვეკლანებოდა. შემდეგ მუქი მორაყიოს პერსონაჟი გადადიოდა და იგი ჩრდილში იყო გახვეული, „შემდეგ როცა არჩდილი ესაუბრება ჰამლეტს

იგი ძალიან რეალურია. აქაც ირღვევა ჩრდილის ფანტაზია¹⁸⁸. მამისჩრდილის ასეთი გადაწყვეტა მომდინარეობდა რეესორული კონცეფციიდან. მას მიაჩნდა რომ „ჰამლეტი“ უპირველეს ყოვლისა ადამიანის ტრაგედია იყო. ამიტომ მასში „ადამიანური უნდა უყოს ყველაფერი, აჩრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე ყველაზე ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ“¹⁸⁹. „ჰამლეტიში“ სცენურ კონსტიტუტს განსაკუთრებული დრამატურგიული და სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა. ისინი შუა საუკუნეების სტილური ელემენტებით და საერთო მხატვრული სტილიზაციით ხასიათდება. მათი კოლორიტი დეკორაციის საერთო საზეიმო-მოწითალო-ოქროსფერ და ლურჯ ტონებს უსადაგებოდა. კონსტიტუტის დეტალები და აქსესუარები მსახიობს ხელს უწყობდა უკეთ წარმოეჩინა გმირი-პერსონაჟის სახე.

დავუბრუნდეთ ისევ კონსტიტუტის თემას. ჰამლეტის კონსტიტუტის შესახებ თავად ავტორმა იხრუნა, როდესაც მინიშნების სახით, იგი ლილისფერ წამოსახანში გამოაწყო. ი. გამრეკელმა ავტორისეული რეჟისკის გათვალისწინებით, ჰამლეტს თეთრსარჩულიანი მუქი ლურჯი მოსახანში ჩააცვა. სხეულის პლასტიკით გაცოცხლებული კონსტიტუტი საერთო გაფორმების მოძრავ ელემენტად გადაიქცა. მით უმეტეს, რომ მისი ფერი ურწყმოდა სპექტაკლის ცალკეული სცენების კოლორიტულ გადაწყვეტას, მაგალითად, სამეფო დარბაზის კიბეზე ჩამწკრივებული ფერადი ფარების კედელს, და უკანა დეკორაციას, რომელიც მუქ ლურჯზე ოქროსფერი ზოლებით იყო გაფორმებული.

„ჰამლეტის“ პერსონაჟთა კონსტიტუტები განსხვავებული იყო სტილური ნიშნებით, მაგრამ ყველა ჯერზე ისინი გმირის სახის პლასტიკურ-სივრცობრივი დატვირთვით იყო გააზრებული ამის გამო მათ სათამაშო სცენოგრაფიის დატვირთვა ჰქონდათ და ესეც სიახლეს წარმოადგენდა. სცენოგრაფიის სათამაშო ფუნქცია ხომ გამოიხატება სცენოგრაფიის და მისი ცალკეული ელემენტების (კონსტიტუტი, გრიმი, ნიღაბი, საგანი - აქსესუარები) უშუალო მონაწილეობით მსახიობის გარდასახვაში და მისი თამაშის ფორმაში (მსახიობის პლასტიკაში, სასცენო მოძრაობაში).

ი. გამრეკელის მიერ სპექტაკლ „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში გაჩნდა გაფორმების ახალი სისტემა - ქმედითი სცენოგრაფია, რომელმაც გააერთიანა ისტორიულად არსებული თეატრალური წარმოდგენის გაფორმების სათამაშო და დეკორაციული ფუნქცია, ანუ, მოქმედების ადგილის განსაზღვრა და გარემოს მოწყობა (ორგანიზება), რომელშიც განვითარდება სპექტაკლის მოქმედება.

სპექტაკლ „ჰამლეტის“ საერთო წარმატებამ ცნადა რუსთაველის თეატრის მაღალპროფესიული დონე. დადგმაში თანაბარი სიმძლავრით გამოვლინდა სცენოგრაფია, მუქურა და განათება, მუსიკალური გაფორმება და ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური გადაწყვეტა.

სპექტაკლის სცენოგრაფიაში გამოავლინა მისი ავტორის, ი. გამრეკელის შემოქმედებითი პოტენციალი. მხატვარმა „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში შექმნა ისეთი სცენური სამყარო, რომელიც კონკრეტულად ამ სპექტაკლისთვის და ზოგადად სცენოგრაფიის თეორიისა და თეატრის ესთეტიკისათვის განსაკუთრებულ მხატვრულ მნიშვნელობას იძენდა. ი. გამრეკელის სცენოგრაფიაში ნათლად გამოიკვეთა სპექტაკლის რეესორული კონცეფცია. მის მი-

¹⁸⁸ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული „ხელოვნება“, გვ. 90. 1961.

¹⁸⁹ ა. კასაძის „მოგონებებში, ფიქრებში“ ტ. I გვ. 219. თბილისი 2010.

ერ შექმნილ დეკორაციულ-პლასტიკურ სივრცეში სამყაროს მრავალმრიანი მოდელი იყო ჩადებული, რომლის განვითარებული ფორმა უფრო თვალსაჩინოს და მნიშვნელოვანს ხდიდა პიესის არსს. ეს კონკრეტული დრამატურგიული მასალა საშუალებას აძლევდა მხატვარს გამოეყენებინა მრავალფეროვანი მხატვრული, თუ ტექნიკური ხერხები სპექტაკლის მხატვრული და სათამაშო სივრცის შესაქმნელად. „ჰამლეტის“ დეკორაციული გაფორმების შექმნისას, ი.გამრეკელმა პირველად გამოავლინა თავი ზღოროთმოძღვრად, ფერმწერად, ილუსტრატორად, რომლისთვისაც „ფერი, სინათლე, ტანსაცმელი, მუსიკა, ნივთი, ილუსტრაციას კი არ უნდა წარმოადგენდეს ამა თუ იმ სცენისათვის, არამედ სიტუაციის შინაგანი არსის გამომხატველი უნდა იყოს, როგორც მაყურებელზე ზემოქმედების „გამამდიდრებელი“ საშუალებანი. ამიტომ მხატვარმა ყველა ახალი ტექნიკური მიღწევა უნდა გამოიყენოს თავატი. დეკორაციულად გარემოს სწორ შექმნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლისთვის“¹⁷⁹. კ.მარჯანიშვილის ამ სიტყვების ხორცშესხმა ი.გამრეკელმა „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში შეძლო.

ი.გამრეკელი, დეკორაციის მოცულობითი ფორმებით მაქრწი სპექტაკლის მოქმედების განვითარებული ადგილი, კოსტიუმი და დამატებითი ნივთები სპექტაკლში, მთლიანი მხატვრული გაფორმების ანსამბლის განუყოფელი ნაწილი იყო, რაც ყველაზე ნათლად მიზანსცენების აგებისას გამოიკვეთა და საშუალება მისცა რეჟისორს თითოეულ ეპიზოდში მისთვის სასურველი პლასტიკური მონახაზი აეგო.

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

რ.სტურუა შექსპირის საინტერესო ინტერპრეტატორია. მისი „ჰამლეტი“ ტრაგიფარსი იყო. უ. შექსპირის ტრაგედიის რეჟისორული წაკითხვა სავსე იყო შეუთავსებლის შეთავსებით. „ჰამლეტის“ სისხლიან ტრაგედიამი რეჟისორი იუმორის ელემენტს ეძებს. ამიტომ წინა პლანზე წამოწეულია გროტესკი და ფსიქოლოგიური დრამა, კლოუნადა და ტრაგედია, მელიოდრამა და ფარსი, რამაც სრულიად გაათავისუფლა პიესა „ჰამლეტისეული“ პათოსისგან. რ.სტურუას რეჟისორული კონცეფციით ყველასათვის კარგად ნაცნობი „ჰამლეტი“ სრულიადახალ ამბად იყო წარმოდგენილი. „ჰამლეტის“ ყველაზე ცნობილი მონოლოგიც კი, რეჟისორმა მოძველებულად მიიჩნია და ამიტომ მონოლოგის ბოლოს, ჰამლეტი საკუთარი ხელით წვავს ქაღალდზე დაწერილ „ყოფნა-არყოფნას“. რ.სტურუას ჰამლეტი ჩვეულებრივი ცოცხალი და თანამედროვე ადამიანი იყო, ოდნავი „პოსტმოდერნისტული აქცენტებით“. ყველაფერი ეს კი თვალსაჩინოდ და მრავალფეროვანი სახითი ფორმებით აისახა სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში.

¹⁷⁹ ა. ვასაძის „მოგონებებში, ფიქრები“ ტ.1, გვ. 220. თბილისი 2010

სპექტაკლში მოქმედების ადგილი პირობითი, განზოგადებული სახის იყო. მასში მოქმედების დაწყებისთანავე განსაკუთრებული დროითი სივრცეც კი გაჩნდა, რომელშიც „ჩაყრილი“ იყო სიმბოლოები, სხვადასხვა ეპოქების, ადამიანთა ყოფის, ცალკეული, რეალური საგნები თავისი მეტაფიზიკით, ჰამლეტის ფანტაზიისა და წარმოსახვაში გაჩენილი „დანისის სამყაროს“ გამოგონილი ატრიბუტებით. მაყურებელი თავისუფალია მოქმედების აღქმაში. რ.სტურუას კონცეფციით „ჰამლეტი“ ადამიანებმა საკუთარი თავი უნდა ამოიკითხონ.

სცენის სივრცე მაქსიმალურად თავისუფალი იყოსაგნებისგან. მასზე, თითქმის სიმეტრიულად განლაგებული კიბეებით - ორი მათგანი კიბე-სკამს წარმოადგენდა. ერთი მაღალი კიბის საზურგით, მეორე - შედარებით პატარა, ერთი ვერტიკალურად მდგარი კიბე და ბოლოს ორთავალაზე შეყენებული კიბე. უკანა დეკორაციის ცენტრში მოცემული კიბე-სკამი სამეფო ტახტი იყო. ეს სახეობის მეტაფორა ავლენდა მეფე კლავდიუსის ზრახვებს, რომლისაც აღარ აკმაყოფილებდა მოპოვებული ძალაუფლება, სიდიადე და უფრო მაღლა ასვლას განიზრახა. კიბის ელემენტი თავისი აზრობრივი დატვირთვით აქტიურად იყო ჩართული მოქმედებაში და გაფორმების მოძრავ საგან-ობიექტებს წარმოადგენდა.

სცენის თავზე ლურჯი, ყვითელი და წითელი ფერის გამჭვირვალე ორგანიზმის ფილები იყო ჩამოკიდებული. ისინი ჰამლეტის „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგის დროს ეშვებოდა სცენაზე. ჰამლეტი ამფერადი „ლინზებით“ ცდილობდა განსხვავებულიად დაეანახა მის გარშემო მომხდარი მოვლენები. თუმცა მისთვის საზიარო მხოლოდ მისი სულიერი ტივილის ფრად იყო შეღებილი და რომელ „ლინზაშიც“ არ უნდა გაენედა, იგი მაინც თავის დამსწრეულ სამყაროს აწყდებოდა, რომლის ფრაგმენტები „გაფანტული“ იყო მთელს სცენაზე. თეატრმცოდნე თ.ბოკაჯა წერდა, მ.შველიძის „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაზე - „კომპოზიცია და სტრუქტურა განმსჭვალულია მთელისა და ნაწილის, ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთ მიმართების თემით“¹⁷¹.

სპექტაკლ „ჰამლეტი“, ისევე როგორც რ.სტურუას „შექპირიანამი“ მ.შველიძემ განსხვავებული სცენოგრაფიული სივრცე შექმნა. „ჰამლეტის“ დეკორაცია მთლიანად კოლაჟურია, სცენის იატაკზე დაფენილი სხვადასხვა ფარდაგებისა და ნივთების ნაჭრებისგან შექმნილი საფარი ერწყმის უკანა დეკორაციის თეჯირებზე დახატულ მოძრავ სურათებს. დეკორაციის ეკლექტიზმი, პირველ ყოვლისა, ჰამლეტის აზოზოქრებულ სულსა და მის მოუხვანარ ბუნებას შეესაბამებოდა, რომლის შინაგანი სულიერი ჭიდილი რეალობის ფრაგმენტულ აღქმაში იყო გაფანტული.

სპექტაკლის მოქმედება პირობითად მეფის სასახლის უზარმაზარ დაუმთავრებელ (იგულისხმება ბოლომდე აუშენებელ ხ.კ.) გალერეაში ვითარდება. განსაკუთრებული მხატვრულ-პლასტიკური და აზრობრივი დატვირთვა უკანა დეკორაციას ჰქონდა, რომელიც სცენის სიდრემში, მონორელსზე მოძრავი გორგოლაჭიანი თეჯირებისგან გაკეთებულ კედელს წარმოადგენდა. თეჯირები ორგანიზმის იყო და მასზე თითქმის გადიდებული ფოტოები იყო გამოხატული. ეს ინსტალაცია - გამჭვირვალე კედელი, მოძრავ პლასტიკურ სიბრტყეს წარმოადგენდა. მასზე შექპირისა და დედოფალ ელისაბედ I დროინდელი ინგლისის

¹⁷¹ თ. ბოკაჯა, „ჰამლეტი“ ეთრმალი „თეატრი და ცხოვრება“ #1, 2002

„მოქალაქეები“ იყვნენ გამოსახულნი. ისინი ეპოქის კრებით სახეს წარმოადგენდნენ. ეს გამჭვირვალე თუჯირი-ფარები მსახიობებს მოჰყავდათ მოქმედებაში. მინებს ამოფარებული არტისტები ამ ერთგვარი მოზაიკისგან სხვადასხვა კონფიგურაციის პირობით ნახატებს აწყობდნენ და მოქმედებაში მიზანსცენური ნახაზის ფარგლებში, სხვადასხვა პლასტიკურ უჯრედებს ქმნიდნენ. მინაზე გაკეთებული “ფოტოკაბი” თითქოს შეგნებულად იყო დაჭრილი. ამ მოზაიკა-კოლაჟის ცალკეულ ფრაგმენტებს, სიმბოლური დატვირთვა მისცა მ.შველიძემ, ისინი თითქოს შექსპირის ეპოქის ნამსხვრევ ანარეკლები იყო.

თითოეული გამოსახულება დეკორაციაზე უ.შექსპირის ტრაგედიების მნიშვნელოვან აზრობრივ და საკვანძო დეტალებს შეიცავდა. ამის მაგალითი მამაკაცის ხელში ცხვირსახოცი, სიამის ტყუპივით გამოსახული ქალი და მამაკაცი, რომლებიც უნებლიედ მაკბეტსა და ლედი მაკბეტს მოგაგონებენ და თავად შექსპირიც კი, იყო წარმოდგენილი.

სცენის უკანა დეკორაციაზე დახატული საშაროს ფრაგმენტები, როგორც ცოცხალი მოწმეები, “ჰამლეტის” ტრაგედიის, მისი სიგიჟისა და არეული სიზმრების მოწმეები იყვნენ. მათი აჩრდილები არასდროს ტოვებდნენ სცენას. სურათებზე გამოსახული დიდგვაროვნების მდიდრული, სამკაულითა და მაქანებით გაწყობილი სამოსი, სიმდიდრისა და ფუფუნების იერს უქმნიდა „შეიშის სასახლეს“. მათი სტილი და ფორმა ხელს უწყობდა მოქმედების ეპოქის სურათის შექმნას.

დეკორაციის ეს დეტალები სცენოგრაფიის პერსონაჟული ფუნქციის მქონე იყო, რაც გულისხმობს სცენოგრაფიის (ან მისი ელემენტის) ჩართვას საქეატაკოს მოქმედებაში მნიშვნელოვანი დამოუკიდებელი მატერიალურ-საგნობრივ, პლასტიკურ, სახვით ან რაიმე სხვა პერსონაჟს (შესრულების ფორმის თვალსაზრისით), რომელიც გამოდის მსახიობის თანასწორუფლებიანი პარტნიორის, ან თუნდაც „მთავარი გმირის“ სახით. პერსონაჟული ფუნქცია ჰქონდა მ. შველიძის გაფორმებაში ასევე კიბის დეტალებსაც, რაზეც დაწვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მ. შველიძემ ავანსცენაზე აყარა სცენის პლანშეტი და იქ სპეციალურ ლუქი მოათავსა. იგი ჰამლეტის გამზრდელი მასხარას „საბრალლო იორიკის“ განსასვენებელია, რომელშიც ჩაყოლებულია ქალის პორტრეტი. რეჟისორული კონცეფციის ეს სახვითი ელემენტი გამოხატავს ქალი-დედის, ქალი-მეუღლის, ქალი-დედოფლის კრებითი სახის მიწასთან გათვლილ სიმბოლოს. აქვს საგნები ნიჩაბი, კასრი და საფლავის ტრაფარეტი. ფაქტობრივად ეს არის ი. გამრეკელის მესაფლავის სურათის პერსონაჟული ფუნქციის მქონე საგან-დეტალებით გამოხატვა მ. შველიძის სცენოგრაფიაში.

უკანა დეკორაცია-კედელი, რომელიც ი. გამრეკელმა 1925 წელს „ჰამლეტში“ ფარებისგან ააგო, სცენაზე დახურულ სივრცეს ქმნიდა. იგი მკვეთრად მიჯნავდა ჰამლეტის საშაროს დანარჩენი დანიისგან. მ.შველიძის მოძრავი თუჯირების კედელი, მიუხედავად იმისა, რომ ნახევრად გამჭვირვალეა, მაინც ჩაკეტილ სივრცეს ქმნის. კედლის წინ, სცენის სიღრმეში ადამიანის ფიტული ზის. მას გაზეთი აქვს ჯადამილილი. ეს „ადამიანი“ ელსინოროს სასახლეში დატრიალებული ტრაგედიის, თვალთმაქცობით გამასწარავებელი დანიელი ნაღზის კრებით სახეს წარმოადგენს. ამიტომაც, მას თავზე პომპონიანი ჩაჩი ახურავს. სიმბოლურია, რომ ქვეყნის მოსახლეობამ არაფერი იცის და არც რაიმეს თქმა შეუძლია, რადგან ახლა ეცნობა „პრესით“. თუ რა ხდება მათ ქვეყნად.

ი. გამრეკელის მსგავსად მ. შველიძემ სცენოგრაფიაში აქტიურად იყენებს კიბის თემას. აქ კიბე აქტიური ქმედითი საგან-დეკორაციაა სათამაშო ფუნქციით. დადგმის მიწანსენური ნაწარის შესაბამისად, პიესის პერსონაჟები სცენაზე ყველა მხრიდან გამოდიან, მათ შორის ლუკებიდანაც. ისეთი სურათი იქმნება, თითქოს ხალხი სამეფო სასახლეში მონჯვდრას ყველა მხრიდან ცდილობენ. თითოეული მათგანის პატივმოყვარეობა აიძულებს მათ, კიდევ უფრო მეტი სიმაღლისკენ სწრაფვას და კიბე-დეკორაციებზე ცოცვას იწყებენ. მ.შველიძესთან კიბე დამხმარე პლასტიკური ელემენტია. სიმბოლურად ორივე მხატვრის გაფორმებაში კიბე მეტაფორაა. თუმცა ორივე მხატვართან კიბე სრულიად განსხვავებული ფორმისაა.

ი.გამრეკელის მხატვრობაში კიბე მონუმენტურ მთას და ელსინორის სახალის პოსტამენტს და სამეფო საზეიმო კიბეს წარმოადგენდა. მ.შველიძის „ჰამლეტი“ სცენოგრაფიაში იგი სახანძრო კიბის მსგავსია, გაყვლილებით სახიფათო და ცივია. მ.შველიძის კიბე სცენაზე ტრაგედიის გმირების ზრახვების განსახორციელებლად უფრო რთული და სახიფათო თამაშის პირობებს უქმნის. განსაკუთრებით საინტერესოა კიბე-ორთავალა. მხატვარმა კიბე მოძრავ, არამყარ აქტიურ სუბსტანციად აქცია.

ი.გამრეკელის „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში განსაკუთრებით საინტერესო იყო ხატი-ტრიპტიქის სახვით-პლასტიკური ფორმა. იგი ი.გამრეკელმა პერსონაჟული ფუნქციით დატვირთა. სპექტაკლის II მოქმედებაში ეს დეკორაცია მთლიანად ცვლიდა სპექტაკლის რიტმულ წყობას და მაქსიმალურად უწყობდა და ნელს ტრაგედიის პირობების გამოვლენას. მის წინაშე აღსარებას ამბობდა კლავდიუსი, მონოლოგს კითხულობდა ჰამლეტი. ხატის უკან იდგნენ დანიის ახალი მეფე და დედოფალი, ჰამლეტის დედა ჰერტრუდა. ხატს ამოფარებულები მოჩვენებით კეთილშობილებას თამაშობენ, რომ დაფარონ თავიანთ მლიქვნელობა. ხალხის დასანახად ისინი ღვთისმოსავნი არიან და მთელი გულით უნდათ რომ ცოდვებისგან განიწმინდონ.

მ.შველიძის სცენოგრაფიაშიც ელსინორის სახალისი დერეფანი-გალერეის ფანქრებს ამოფარებული, მაღალი წრის წარმომადგენელთა პორტრეტები მოჩანს. მათი კრებითი სახე მ.შველიძემ ვიტრაჟის ფრაგმენტებში გადაწყვიტა. მ.შველიძემ ეს ხატი-ტრიპტიქის საგანგებოდ დამსხვრეული სამყაროს სიმბოლოდ შექმნა, რომლის წინაშე ვერც აღსარებას იტყვი და ვერც სულიერ განწმენდას მიიღებ. რადგან თითოეული გამოსახულება თავისი დაუსრულებელი ფორმის გამო, უფრო მეტ შეკითხვას ბადებს, ვიდრე პასუხისკენ გიბიძგებს. „ჰამლეტის“ სტურუასეული დიდაქტიკაც სწორედ ესაა. პიესის ავტორმა მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა ტრაგედიაში, მის მიღმა ათასი ამოუხსნელიგამოცანა და შეკითხვა ჩადო. სპექტაკლ „ჰამლეტის“ მხატვრული გაფორმების კონცეფციის ეს ამოსავალი ფორმა დასაშვებს ნდის „ჰამლეტის“ ტრაგიკ-ფარსის სცენურ-პლასტიკურ წყობაში ფორმათა უტრირებას, გამომგონებლობას, მათ დახვავებას, ხშირად პარადოქსულობასაც კი. მ.შველიძის ამ სცენურ ტიპში ყველაზე მკაფიოდ მხატვრის დაზგური შემოქმედების, მისი კოლაჟების სახე გამოვლინდა.

მ.შველიძის ნატეხები სცენაზე თანამედროვე ნელოვნების პოსტმოდერნისტულ ელფერს ატარებს. „სტურუა რამდენიმე სცენას „სარკის“ პრინციპით აწყობს, როდესაც ორი პერსონაჟი ერთმანეთის მოძრაობას იმეორებს, თით-

ქოს იგი სარკვეში აირეკლება", აღნიშნავდა თავის სტატიაში თეატრმცოდნე თ. ბოკუჩავა. მიზანსცენის ამგვარი წყობა იმ სახიერი თამაშისთვისაა საჭირო, რომელშიც დეკორაციის გათამაშება არა პირდაპირი მისი მოქმედებაში ჩართვით, არამედ დეკორატიული სურათების გაცოცხლებით ხდება. ეს გამოიხატება იმაში, რომ მიწაზე გადატანილი „ნახატები“, რომელთაც პერსონაჟული სახე აქვთ ჰამლეტი ვერ ახერხებს თავის თავის ამოცნობას. მას სურს დაინახოს თავისი თავი და იგი გონებს სარკეს, რომელშიც უკეთ დაინახავს მის მიერვე შეთხზული გმირის ანარეკლს. „ჰამლეტის“ დეკორაცია გაცოცხლებულ ნახატებად იქცევა და სცენის სივრცეში იწყებს მოქმედებას. ისინი პლასტიკითა და შესტიით აცოცხლებენ მხატვრობის დეტალებს და ამით უზრუნველყოფენ მათ ჩართულობას სპექტაკლის მოქმედებაში. „ჰამლეტის“ სცენოგრაფია და მისი სტრუქტურა განმსჭვალულობს მთელისა და ნაწილის ფრაგმენტისა და ერთიანი ფიგურის ურთიერთმიმართების თემით“, წერდა თეატრმცოდნე მ. გეგეჭკორი.

რ.სტურუას „ჰამლეტის“ ინტერპრეტაციაში პიესის პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნისას რეჟისორმა, პირველ ყოვლისა, ისინი ცოცხალ ადამიანებად გამოსახა. კ.მარჯანიშვილი წერდა, რომ მისთვის „ჰამლეტი“ – ყველაფერი ადამიანური უნდა იყოს... ყველაფერი... აჩრდილიდან დაწყებული ჰამლეტამდე, ყველანი ცოცხალი ადამიანები უნდა იყვნენ¹⁷². სპექტაკლის რეჟისორული კონცეფციის საერთო პირობითობაში „ჰამლეტის“ მარჯანიშვილისეული განმარტება გამოისახა იმაში, რომ რ. სტურუასთან ჰამლეტის მამის აჩრდილი „გაცოცხლებულია“ და რეალური გმირია, რომლის აღსარებაც „ჰამლეტის“ ისტორიის ჩარხს დაატრიალებს. იგი განსაზღვრავს ჰამლეტის ბედს და პიესაში განვითარებულ მოვლენებს. მისი სახის რეალისტური გადაწყვეტა კიდევ უფრო ამაფრებს ბრძოლას ჰამლეტსა და კლავდიუსს შორის, ჰამლეტის რეალურ და ირეალურ სამყაროში.

დანიის მეფის აჩრდილის პირველი გამოჩენით იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს იგი ძალით გამოიყვანეს სცენაზე, რათა მის მიერ მოთხრობილი თავისი მკვლელობის ისტორია, უფრო დამაჯერებელი გამხდარიყო. მამის აჩრდილის კოსტიუმი მეწამული ფერისაა, გაფორმებული ოქროს ფარჩის სახელოს მანევრებით და სტილიზებული სამხრებით, რომელზეც რაინდული ჰერალდიკის დეტალებია გამოსახული. ჰამლეტის მამის ტყავის ლაბადას ღია ყავისფერი ასევე ტყავის მუწარადი ამკობს. აჩრდილის კოსტიუმის მოწითალო ოქროსფერი მკვეთრი ტონი მიუთითებს იმაზე, რომ მკვლელობისას მისი სამოსი სისხლისფრად შეიღება.

„ჰამლეტის“ ეპოქის სურათების საპირისპიროა სპექტაკლში გმირთა კოსტიუმები. ისინი ეკლექტიურია და გაფორმების საერთო კოლაქტრობას ინარჩუნებს. ჰამლეტი ხან შავ ლაბადაშია, ხან მაღალყელიან ტლანქ ჩექმაში და თეთრ პერანგზე ონრისფერ ვილეტსა და შარვალშია გამოწყობილი. კოსტიუმის დრამატურგია მხანობის საშუალებას აძლევს შეუზღუდავად „გაითამაშოს“ როლი. მნიშვნელოვანია გათამაშებული ატრიბუტები, ცალკეული საგნები, მათ შორის ნატურალისტური. ერთად ისინი აწოვებრივად იკვებებიან მხატვრულ მთლიანობაში.

¹⁷² ა. ვასაძის „მოგონებებში, ფიქრები“, ტ.1, გვ. 219. თბილისი, 2010

კოსტიუმები ემზადებოდა მსახიობებს გმირის სახის გახსნაში, ასევე მათში ჩადებულია სცენოგრაფიული კონფლიქტის და სცენოგრაფიის სათამაშო ფუნქციები. (მაგალითად „უსაზურია“ პოლონიუსის კოსტიუმში, რადგან მხატვარმა მასში ამ პერსონაჟის უპრინციპობა და მერყევი ნასიათი გამოავლინა; დედოფლის კოსტიუმების გადაწყვეტა, თითქოს შეუსაბამოა პიესაში განვითარებულ მოვლენებთან. კოსტიუმში დედოფლის განწყობასთანაა შესაბამისი; კლავდიუსი ზედმეტად „გაპრანჭულია“. იგი ცდილობს სამოსის აქსესუარებთან „თამაშით“ დამალოს თავისი დაცაბულოება). მ. შველიძის „პამლეტის“ კოსტიუმები შეესაბამება პიესის ტრაგიკარსის ფორმას. კოსტიუმების ფორმა ღრმად გაანალიზებული და ნაფიქრია, რადგან ყველა გმირის სახის კრებით ელემენტებს შეიცავს. განსაკუთრებული სისადავით ოფელიას კოსტიუმში გამოირჩევა.

მ. შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლის განათების პარტიტურა მკვეთრი და ბუნდოვანი შექვის ნაკადების კონტრასტულ პარტიტურაზე იყო აგებული, რაც მოქმედების საერთო დინამიკას ამაფრებდა და სპექტაკლის ტემპორიტმს სტოკატოსებურ (წყვეტილ) რიტმს ანიჭებდა. უკანა დეკორაციისა და სცენის საერთო „კოლაჟის“ ფერადოვნებასთან ერთად, სპექტაკლის შუქწერა, პიესისძირითადი ფაბულის აწრობრივ აქცენტებს ემთხვევა. ამას ეხმარება დადგმის ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური გადაწყვეტაც, რომელშიც თითოეული გმირი განსხვავებული პლასტიკით მოძრაობს სცენაზე. თავად პამლეტის გარდა, დანარჩენი პერსონაჟები თავისი პლასტიკით სულისა და სხეულის ერთგვარი მინაგანი დაპირისპირებით უნერხულად მოძრაობენ.

მ. შველიძის სცენოგრაფია „პამლეტისათვის“ რ. სტურუას მიერ მოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული შექსპირის ტრაგედიების ერთგვარი შეჯამებაა. მისი სახვითი გროტესკი და ქმედითი ფარსი უმეტესად შექსპირის არა კონკრეტული ტრაგედიიდანაა შექმნილი, არამედ ისევე როგორც მ. შველიძე ქმნის თავის დაზგურ ნახატებს, დიდი ინგლისელი დრამატურგის მთელი შემოქმედებიდან ამოკითხული ქვეტექსტებითაა შეკონფიგურებული. ეს კი არის იმ ტრადიციის გაგრძელება, რომელიც ჯერ კიდევ კ. მარჯანიშვილმა „პამლეტის“ დადგმისას პიესის მონტაჟში და სპექტაკლის განსხვავებულ რეჟისორულ წაკითხვაში გააკეთა 1925 წელს.

ახლა განვიხილოთ ი. გამრეკელის და მ. შველიძის სცენოგრაფია პიესისთვის „ლამარა“, რომელიც მოთა რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1930 და 1996 წლებში დაიდგა.

გრ. რობაქიძის პიესა „ლამარა“, ის იშვიათი ქართული დრამატურგიული ნაწარმოებია, რომელიც XX საუკუნეში, სხვადასხვა პერიოდში განსაკუთრებული აქტუალობა და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა. სხვა პიესებთან ერთად, ახალ ეპოქალურ მოვლენათა გამოცხადის, ქართველმა რეჟისორებმა კ. მარჯანიშვილმა, ალ. ახმეტელმა, რ. სტურუამ სპექტაკლ „ლამარათი“ უპასუხეს. პიესა უძველეს ქართულ მითის საფუძველზეა შექმნილი გველის-მჭამელი მინდიას და ბუნების სილამაზის სადარი ლამარას ლეგენდა განსაკუთრებით აღწერა ვაჟა ფშაველამ თავის პოემაში. მაგრამ გრ. რობაქიძესთან ამ მითოსმა უფრო მეტად მისტიკური შინაარსი შეიძინა.

პირველად ქართულ სცენაზე „ლამარას“ დადგმა კ. მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა 1926 წელს. მას ამ პიესაში ლირიკული მოტივები აღელვებდა. რეჟისორისთვის მთავარი იყო, ზნეობრივი და ეთიკური ფასეულობების რღვე-

ვის პირობებში, რა ბედი ეწეოდა ორი სპექტაკი სულის ადამიანის სიყვარულს. კ. მარჯანიშვილის „ლამარას“ მხატვრობა ლ. გუდიაშვილს ეკუთვნოდა.

თავდაპირველად სპექტაკლს „ლამარა“ ორი რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი დგამდნენ. პირველი მოქმედება კ. მარჯანიშვილმა დადგა, მეორე განაგრძო ალ. ახმეტელმა. ამ სპექტაკლის დადგამა ცხადყო ორ დიდ რეჟისორს შორის არსებული რადიკალურად განსხვავებული შეხედულებები პიესის ინტერპრეტაციასა და სპექტაკლის მთავარ იდეურ ფორმასთან მიმართებით. სპექტაკლი „ლამარა“ გახდა განხეთქილების ერთ-ერთი მიზეზი კ. მარჯანიშვილსა და ალ. ახმეტელს შორის.

ალ. ახმეტელისთვის, „ლამარაში“ სხვა თემა აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი. მისთვის ეროვნული პოზიციებიდან ამომაკალი ურთიერთობები იყო მთავარი. სიყვარული და კეთილშობილება, სწორედ ამ ურთიერთობების საყრდენს წარმოადგენდა. ახმეტელისთვის „ლამარა“ ის იდეური საფუძველი აღმოჩნდა, რომლის წყალობითაც რეჟისორმა ქართული თეატრის წაიღონა-ლური ფორმები წარმოაჩინა. როგორც თეატრმცოდნე ვ. კიკნაძე აღნიშნავს, „გრიგოლ რობაქიძის თეატრი იყო ის სამყარო, სადაც იქმნებოდა ქართველი ხალხის სულიერი ფორმები.“¹⁷³ ალ. ახმეტელის სპექტაკლი „ლამარა“ მხატვრულად ი. გამრეკელმა გააფორმა.

1996 წელს რუსთაველის თეატრში კვლავ განხორციელდა გრ. რობაქიძის „ლამარას“ დადგმა. სპექტაკლის რეჟისორი იყო რ. სტურცა, მხატვარი მ. შველიძე. XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში „ლამარას“ სტურცასეული წაკითხვა სრულიად განსხვავებული იყო კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის რეჟისორული კონცეფციებისგან. „ლამარაში“ რეჟისორმა ისტორიული ქართუნილების პირობებში, ადამიანების თვითგადარჩენის, მათი პიროვნების თვითგამორკვევის და ეროვნული თვითშეგნების დედა წინა პლანზე წამოწია. „ლამარას“ ტრაგედია საქართველოში 1990-იან წლებში განვითარებული მოვლენების გამოძახილი იყო, ამიტომ „ლამარა“ რეჟისორმა ტრაგიკული მისტირიად წარმოადგინა.

ძველი ქართული ლეგენდა გველისმჭამელ მინდიაზე ხალხურ სიბრძნეზე, ადამაზე, რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებზეა აგებული. აქ წამყვანი მზის კულტია, რომელიც მთის კანონებთან ერთად შეერწყა ქრისტიანულ სარწმუნოებას. „ლამარას“ გმირები „მზის შვილები“ არიან. კ. მარჯანიშვილი ამბობდა, რომ ქართული თეატრი მზიური უნდა იყოსო. „ჩვენ გვაქვს საკუთარი მზიური პოეზია, შემდეგ კი განგების წყალობით, ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი“. სწორედ ასეთმა, მზიური თეატრის ძიებამ, მიიყვანა ქართული თეატრი გრ. რობაქიძესთან. „...თუ არ ყოფილიყვნენ უდიდესი მზის ქვეყნები, არ იქნებოდა მსოფლიო ხელოვნება“¹⁷⁴.

ი. გამრეკელმა, სპექტაკლ „ლამარას“ მხატვრულ გაფორმებაში „კონკრეტული და ამავე დროს უკიდურესად განზოგადებული მოქმედების ადგილი შექმნა. „ლამარას“ დეკორაციებში მხატვარმა უამრავი სიბოლო ჩაატოვა. პირველ ყოვლისა, დეკორაციის ფორმა არ იყო განუხლებელი პიესის შინაარსისგან. თითქმის ვეებერთელა გველის ტანი შემოხვეული იყო მთის მწვერვალებს. ეს იყო პიესის მთავარი გმირის, გველისმჭამელი მინდიას ბუ-

¹⁷³ ვ. კიკნაძე - გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური სამყარო. „საქოთა ხელოვნება“, 1989 წ. გვ 31

¹⁷⁴ გრ. რობაქიძე, „შვილები მზისა და მიხი ქურუბი“. ეურმალი „მხათობი“, 1924.

ნების სიბრძნის სიმბოლო. დეკორაციების გეომეტრიული სტილიზაცია, მათი პანდუსების დამრეცი სათამაშო სიბრტყეები მრავალდონიან სამოქმედო სივრცეს ქმნიდა. აქაც აღ.ანბეტელი მოხერხებულად იყენებდა დეკორაციის ფორმას მასობრივი სცენების რთულ ნახაზში. დეკორაცია უზრუნველყოფდა სცენაზე ერთდროულად ასამდე სტატისტიკისა და მსახიობის მოქმედებას ქორეოგრაფიულ-პლასტიკურ მიზანსცენებში.

დეკორაციის კონსტრუქცია ასიმეტრიული ფორმის იყო და მთლიანად ეკავა სცენის კოლოფი. გეომეტრიული სტილიზაციით შექმნილი მთის ფორმები ბუნებრივ ლანდშაფტს იყო მისადაგებული. მის საფუძველს უზარმაზარი ოვალური ფორმის ბაქანი წარმოადგენდა. დეკორაცია მთლიანად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. სხვადასხვა მიზანსცენებში მსახიობები ისე იყვნენ გადანაწილებული, რომ აწონასწორებდნენ დეკორაციის არათანაბარ სიბრტყეებს. დეკორაციის ცენტრალური ღერძი გვერდებმეზღვრეული პარალელეპიპედები და წაკეთილი მთის მწვერვალები ქმნიდნენ. მის გარშემო იყო გაკეთებული განიერი პანდუსები. მისი ფორმებიდან გამომდინარე, მსახიობები თითქოს წრეზე მოძრაობდნენ. სპექტაკლის ასეთი ქორეოგრაფიულ პლასტიკური გადაწყვეტა, რომლის საფუძველიც მისი სცენოგრაფიული სივრცე გახდა, ასევე მიზნდასა და ლამარას სიყვარულის ტრაგიკული და საბედისწერო ჯაჭვი, რომელიც სცენაზე ჯადოსნურ ჩაკეტილ წრეში იკვრებოდა. ამიტომ დეკორაციის პლასტიკური ფორმა პირდაპირ პასუხობდა პიესის შინაარსს. გარდა სასცენო სივრცის პლასტიკისა ი. გამრეკელი ჩაკეტილ დროითი სივრცეს ქმნიდა სცენოგრაფიულ გარემოში, საიდანაც პიესის გმირებს არ შესწევდა ძალა გაერღვიათ ეს ჯაჭვი, ხსნა მხოლოდ სიკვდილში იყო. „ლამარას“ მითში ბედისწერა წინასწარაა განჩინებული. ამიტომ, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის ისტორიულმა მოვლენებმა გამოავლინა „ლამარას“ ტრაგედიის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი და ტრაგიკული მისტერია ისტორიის ანარქიულად წარმოადგინა რ. სტურუამ.

ამ სპექტაკლში მძაფრად იგრძნობოდა ეროვნული თემა, რომელიც აღ.ანბეტელის სპექტაკლის ძირითადი ჩანაფიქრი იყო, თუმცა სტურუასეულ წაკითხვაში ის უფრო მეტი პირობითი ნიშნებით იყო გამრავალფეროვნებული.

სპექტაკლის დინამიკას განსაზღვრავდა დეკორაციის ერთმანეთში უწყვეტად გარდამავალი ფორმები და მსახიობთა სწრაფი და პლასტიკური მოძრაობა სცენაზე. ლამარას პირველი გამოსვლის შესახებ ამ როლის შემსრულებელი, მსახიობი თ.წულუკიძე წერდა: „სადღაც მაღლა გოგონას მსუბუქი სილუეტი ჩნდებოდა... დია მწვანე გრძელი სამოსი, თეთრი გამჭვირვალე თავსაფრით... კლდიდან გამოიხედა, თითქოს გაირინდა და მერე მთელი სიჩქარით დაეშვა მიწვეულ-მოწვეული ბილიკებით. თვითონაც ისეთივე მოქნილი, სწრაფი, ქარზე გაფრიალებული ეღალი თმით... წამიერად გამოჩნდა (ლამარა - ნ.კ.) და ისევ გაქრა...“.

პიესის მიხედვით „ლამარაში“ მოქმედება ძალიან სწრაფად ვითარდება. სულ რამდენიმე დღის განმავლობაში ჩვენ წინაშე იმლება მიწიასა და ლამარას ოგავი. მოვლენის ამგვარი შეკუმშვა დროსა და სივრცეში სპექტაკლის დეკორაციული წყობით იყო გამართლებული და ამავად სპექტაკლში თავისი წელთაღრიცხვით მიდიოდა. სწრაფი მოძრაობა დამრეც ფიგარანაგებზე, მთის ბუნების სისხარტე, მდინარეების სწრაფი დინება - ეს ყველაფერი იგრძნობა ი.

გამრეკელის დეკორაციის პლასტიკურ ხაზებში. საგანგებოდ შეთხზული სცენოგრაფიული გარემოს მეშვეობით მოქმედება გამოგონილ, მეტაფორულ-სიმბოლურ დროით სივრცეში მიმდინარეობდა.

„ლამარას“ გაფორმება მთლიანად ქმედითი სცენოგრაფიის პრინციპებზე იყო აგებული. დეკორაციების ფუნქციონალურობა განკუთვნილი იყო სპექტაკლის რთული ქმედით-პლასტიკური გადაწყვეტისთვის. მათი საერთო მხატვრული იერსახე, მასში კოდირებული ისტორიული, მითოლოგიური, ეთნოგრაფიული ფორმებით, მთის სერპანტინებითა და მიწვეულ-მოხვეული დაკლაკნილი ბილიკებით მთის ბუნების რთული შინაგანი აგებულების სიმბოლოს მატარებელი იყო. ცალკეულ დეტალებში იკვეთებოდა გველის სიმბოლო, როგორც გმირი მიწიდან ტოტემური იპოსტასი. „როდესაც გამრეკელის მიერ შექმნილ სივრცეში მსახიობი ჩნდებოდა, ადამიანი და დეკორაციები, ერთ მთლიან პლასტიკურ სიუჟეტს ქმნიდა. სივრცე თავის შინაგან ქმედით ბუნებას, ემოციურ მახსოვრობას ავლენდა...“¹⁷⁸.

მკვეთრად განსხვავებული და ამავე დროს ძალიან მსგავსია ი. გამრეკელის და მ.შველიძის „ლამარას“ მხატვრული გადაწყვეტა. საერთო არის დრამატურგიული საფუძველი, რეჟისორული ინტერპრეტაციების მრავალი შენების წერტილი და ქართული სცენოგრაფიის ტრადიციები, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ი. გამრეკელის დროს და მათი ახლებური გააზრება პოსტ-დრამატურის ტულა მ. შველიძის მხატვრობაში. როგორც უკვე აღინიშნა პიესაში „ლამარა“ დიდი ადგილი მზის სიმბოლოს უკავია. მ. შველიძის „ლამარას“ სცენოგრაფიაში მზეს განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა. „ლამარას“ ტრაგიკული მისტერია რ. სტურუას რეჟისორულ წაკითხვაში მითოსურ სიბრტყეში ვითარდება. მ.შველიძემ „ლამარაში“ ი. გამრეკელის ქვეყნის პირობითი პლასტიკურ-დეკორაციული სახის ნაცვლად, ყველას ქვეყანა - მზისქვეშეთი შექმნა და მისი ყველა განზომილება ერთ სივრცეში მოაქცია. მზე, მთის მწვერვალები, მთის ფერდობები, მიწა, მიწისქვეშეთი და ვეება გველი, ქვესკნელის სიმბოლო. სამყაროს გამაერთიანებელი კი აქ ადამიანია, რომლის ბუნებასთან ინიციატორ ღმერთთან დაახლოებას ნიშნავს. თუ ი.გამრეკელის „ლამარას“ დეკორაცია მსახიობთა საშოქმედო სპეციალურ სივრცეს წარმოადგენდა, მ.შველიძის დეკორაცია თავად მოქმედებდა სპექტაკლში. მ.შველიძემ „ლამარას“ თემის განზოგადებისთვის სპექტაკლის გაფორმებაში, აქტიურად მოქმედი სცენოგრაფიული ობიექტი გააჩინა. ეს იყო უკანა დეკორაცია-პანო, რომელიც სწორედ მზე იყო. იყო უძრავად უკიდა და ფიზიკურად არ ერთვებოდა სპექტაკლის მოქმედებაში. თუმცა მას გაფორმებაში პერსონაჟული ფუნქცია ჰქონდა დეკორაციის სახით-პლასტიკური და აზრობრივი ფორმა განათების საშუალებით ხდებოდა. სპექტაკლის განათების პარტიტურა მკვეთრად კონტრასტული იყო- მუქი ლურჯიდან სისხლისფერ წითელ და ოქროსფერ ფერებს შორის. ასე განსხვავებულად იყო დაფერილი „დედამიწაც“. განათება აძლიერებდა მოქმედების დინამიკას. სპექტაკლის სცენოგრაფიას ახლავს ჩინებული განათება. სადაც დილა, შუადღე, საღამო, ღამისეული ზმანებები, ამაღლებული და დამდაბლებული, ყველაფერი იკითხება და მოჭარბებული სილამაზის სიუჟეტთაა წარმოდგენილი“, წერდა გაზეთი „მუნა“.

¹⁷⁸ მ. თევზაძე, „სცენური სივრცის პრობლემა სამხრეთ ამბეკელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში“, თბილისი 2001

„ლამარას“ მითოსური საფუძველი მნატვარს სამუალებას აღლევდა სცენაზე პირობითი. ფანტასტიკური ელემენტები შემოეტანა. თვითონ დეკორაციის დეტალები ფაქტურათა მრავალფეროვნებით გამოჩნეული იყო. ფერისა და ფაქტურის შეპირისპირებით არნახულ მნატვრულ ეფექტს აღწევდა.

ფერწერული პანი ჯვალოსგან იყო გაკეთებული და მონათული. შუაში ქსოვილი წრიულად იყო ამოჭრილი - ეს იყო მზე. მთელ სცენაზე განლაგებული იყო საბრძოლო ფარებისგან შეკრული დეკორაციები. მათი ცივი მეტალი-სებრი ბზინვარება პანოს ზაოიან ფაქტურას და შუქ-წერის მკვეთრ კოლორიტს უპირისპირდებოდა. სცენის სიღრმეში ასეთი ორი უსწორმასწორო ფორმის თე-ჯირი იდგა. ისინი მთის ფერდობების სტილიზებულ ნახატს ქმნიდა. მათ გაგ-რძელებას ავანსცენაზე დაფენილი ასეთივე მრგვალი საბრძოლო ფარებისგან შეკრული ფიგურანაგი წარმოადგენდა, რომელიც პირობითად სცენის დეკორა-ციულ გაფორმებას ერთიან კომპოზიციურ წრეში კრავდა. სცენის შუა ნაწილი მთლიანად ცარიელი იყო დეკორაციისგან. ეს პირობითი მთის პეიზაჟი მაცუ-რებელში მრავალფეროვან ასოციაციებს ბადებდა და რეფლექსიისკენ მიჰყავ-და მხანველი. იგი დეკორაციაში ზან მთის მწვერვალების, ზან, ღრუბლების, ზან, საბრძოლო აბჯრის, ზან კი გველის ქერცლიან პერანგს წარმოადგენდა.

„ლამარას“ გაფორმების ინსპირაცია მშველიძის თქმით, „შემთხვევით ქუ-ჩაში დამწვარმა მანქანამ მისცა. იმ მანქანას ფერი აღარ შერჩენოდა, ალაგ-ალაგ ძარაზე გაშვარტლული მეტალის სიპრიალე მოჩანდა. ეს ის წლები იყო, რო-დესაც სამოქალაქო დაპირისპირების შედეგად გადაშვარ თბილისში უამრავი ამგვარი „ნაგავი“ ეყარა. „ლამარაში“ ძმათა შორის სისხლიანმა დაპირისპირე-ბამ და კენისეული ცოდვის არსებობამ „ომის თემა“ გააჩინა. ამიტომაც ეს სპექ-ტაკლი საქართველოში განვითარებული მოვლენების გამოძახილი გახდა.

მ. შველიძემ დეკორაციის მასალად უნეში ხელოვნური ტყავი გამოიყენა და მეტალის ზედაპირის ფერწერულ-ფაქტურულ ეფექტს მისი საგანგებო და-მუშავებით მიადნია. საბრძოლო ფარების მეტალის ელვარება თვალისმომ-ჭრელ ეფექტს ქმნიდა სცენაზე. იგი უზარმაზარი გველის ამოძრავებულ სხე-ულსაც ჰგავდა, წვიმისგან დასველებულ კლდის ფიტალის, სამწედრო აბჯარს. გასაოცარი იყო, თუ როგორი პლასტიკური შესაძლებლობები გააჩნდა, ამ ერ-თი მუხედვით, ამორფულ დეკორაციებს.

სპექტაკლის გმირები მიწასა და ცას, მზესა და მთის მწვერვალებს შორის მაცხოვრებელნი იძულებულნი იყვნენ ხისტ ბუნებასთან მარმონიში ეცხოვ-რათ, რადგან თავად ბუნება განსაზღვრავდა მათ ფსიქოლოგიას, ცხოვრების წესს. ამიტომაც პიესის გმირები, ზასათი მთის მრავალწახნაგა ბუნების მსგავ-სად ვნებებით იყო გაჯერებული.

ლოგენდის თანახმად, მინდია ბუნებასთან ზიარებით სასწაულმოქმედ მკურნალად გადაიქცა. მისი საიდუმლო - სამყაროს შემეცნება იყო. სამყაროს საწყისი კი - ბუნება. ეს უტუკავშირი დეკორაციის წრებრუნვას განსაზღვრავდა მ. შველიძის სცენოგრაფიაშიც. გრ. რობაქიძე მინდიაზე, რომ „შემეცნება ქმნის სიყვარულს - სიყვარული ქმნის შემეცნებას“¹⁷⁶.

ცხოვრების შემეცნებითაა შთაგონებული მ. შველიძის „ლამარას“ სცენოგ-რაფია. აქამდე მნატვარს სცენაზე ამ მასშტაბის „პეიზაჟი“ არ შეუქმნია. მინდიას

¹⁷⁶ მ. გურამიძე „ტრაგიკული მისტერია“ გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, #1. 1997

სამყაროში მზე, ხან წითლად ანათებს, ხან კი ვაჟმა შავი ზვრელივით დასტრი-
ალებს თავზე ადამიანებს. „...იგი ახლებს სისხლს, აღვივებს ვნებებს, და ამა-
ვე დროს თითქმის მონაწილეობს დრამაში...“¹⁷⁷, მინდია ლეგენდის მიხედვით
მიწიერიცაა და ზეციურიც, ამიტომ მშველიძემ სცენაზე მიწაც გამოსახა და ცაც,
დარაჯად კი მზე დაუყენა.

თუ მინდია ბუნების სიბრძნეა, მისი სილამაზე ლამარაა. რ. სტურუამ, ისე-
ვე როგორც ალ. ახმეტელმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ლამარას სცენაზე
პირველ გამოჩენას მიანიჭა. თუ ალ. ახმეტელთან ლამარა სწრაფად ეშვებოდა
დეკორაციის კონსტრუქციის „მთის ფერდობებიდან“, რ.სტურუასთან ლამა-
რა კამკამა წითელი ცეცხლოვანიტლით ეშვებოდა სცენაზე. პერსონაჟის ასე-
თი გამოსვლა თავიდანვე განსაკუთრებულ მხატვრულ-პლასტიკურ მახვილს
უქმნიდა გმირის სახეს და მთელი სპექტაკლის დინამიკას განაწდევრავდა.

სცენიური მოქმედება დაძაბულ რიტმზე იყო აგებული. მას ერთვოდა აბ-
რიალებული მზეც, რომელიც უდიდეს ძალად წარმოჩინდებოდა სპექტაკლ-
ში. თვალისმომჭერლად ელავდა ჯგუშნად აღმართული ლითონის მთები.
გველის ქერცლივით მზინავი და სოფიტებით განათებული ფოლადის კე-
დელი. „სინათლემ ფერი დაამკვიდრა. სინათლე თავადაა ფერი“, აღნიშნავდა
თეატრმცოდნე თ. ბოკუჩავა¹⁷⁸.

სპექტაკლში რიტმული მუხტის მქონე ეპიზოდებს სწრაფად ცვლიდა,
ლირიკული სცენები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მინდიასა და ლამარას
ერთი სცენა, რომელიც „მზის ოქროსფერი კამკამა შუქით იყო განათებული“. შუქურით მიღწეული ემოციური მახვილები განსაკუთრებულ დინამიზმს
ანიჭებს ლამარას ძმის, მურთაზის დაკრძალვის სცენას. მუსლიმანური ადა-
თით შესრულებული დაკრძალვის ცეკვა, რიტუალურ -სანახობრივი თეატ-
რის ტრადიციულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. ეს ფორმა ორგანული და
მეტაფორული იყო ალ.ახმეტელის სპექტაკლებში „ანზორ“, „ლამარა“ და
„თეთნულდი“. „ლამარას“ ქორეოგრაფიულ-პლასტიკურ ქარგში საბრძო-
ლო ხელოვნების ელემენტები იყო გამოყენებული. სცენის პლასტიკურ ფი-
გურულ წყობას, კარგად ესადაგებოდა მთიელთა შავი სამხედრო ფორმა,
იარაღის აღჭურვილობით.

მშველიძის სცენოგრაფიის კომპოზიციია, როგორც უკვე ვთქვით, ერთიან
დიდრეშვია მოქცეული. იგი მიღწეულია დეკორაციის დეტალების განაწილე-
ბით, ავანსცენიდან სცენის სივრცეში და პირიქით. ეს პირობითი დეკორაციუ-
ლი წრე არის სცენაზე პროეცირებული შრის დისკო. მათი მოძრაობა სცენაზე
ემოციური თვალსაზრისით ურთიერთსაპირისპირო ხდება და მიზანსე-
ნებში, პირობითად გადაკვეთის წერტილებში მკვეთრ აზრობრივ აცენტებს
ქმნიდა, მაგალითად როგორიც იყო ლამარას სცენაზე დამშვება და შემდეგ ისევ
წეცაში ასვლა.

სპექტაკლში მიზანსცენები მაქსიმალურად სცენის წინა პლანზე იყო გამო-
სული. მათი დიაგონალურ ღერძებზე განლაგება ურთიერთგადამკვეთ ხა-
ზებს ქმნიდა და სცენაზე სხივიან ნახაზში იშლებოდა. ეფექტს კი, განათების
პარტიტურა აძლიერებდა. ასე იყო ი. გამრეკელის სცენოგრაფიაშიც.

¹⁷⁷ იქვე

¹⁷⁸ თ. ბოკუჩავა, „გრიგოლ რობაქიძის ლამარა რუსთაველის თეატრის სცენაზე“, გაზეთი „კავკასიონი“
12- 18 დეკემბერი 1996.

ი. გამრეკელის სცენოგრაფიისგან განსხვავებით მ. შველიძის დეკორაცია სცენაზე მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უცვლელად იდგა. აქ არ იყო გამოყენებული მოძრავი წრე. მოძრაობა იყო სცენაზე წრესა და დიაგონალებზე აგებული. მხატვარს სცენის შუაში მიწისფერი იატაკი ჰქონდა დაგებული. სწორედ სცენის პლანმეტრი იყო ყველაზე მყარი კონსტრუქცია სცენაზე, რადგან არც სტილიზებული მთებს, არც ავანსცენაზე გამოტანილ მთის პირობით კალთებს და არც მზეს მყარი ფორმა არ გააჩნდათ. განათების საშუალებით ყველა სცენაში იცვლებოდა დეკორაციის კონფიგურაცია.

თუკი მ.შველიძის დეკორაცია მთლიანად ერთიან სტილში იყო გადაწყვეტილი, მხატვრისთვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმობა და კოლაჟურობა მსახიობების კოსტიუმებში გამოვლინდა. ლამარასა და ქალთა კოსტიუმებში ჭარბობდა ეთნოგრაფიული ელემენტები. მიწდასა, თორღვას, მურთაზის, იროს და სხვა პერსონაჟების კოსტიუმების ეკლექტიზმობა, მამაკაცების ტრადიციული, ხევსურული და ქისტური სამოსი (ცხვრის ტყავის ლაბადები, პერანგები, ჩექმები და სხვ.), სხვადასხვა ეპოქებიდან ამოკრებილი ელემენტებისგან იყო გაკეთებული. ი. გამრეკელის სცენოგრაფიაში კი, კოსტიუმებს მეტი ისტორიზმი და ნაციონალური ნიშნები გააჩნდა. საერთოდ, ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში „ლამარას“ გაფორმების სიმბოლიკა უფრო ხელშესახები და მკვერივი პლასტიკური ფორმისა იყო. მ. შველიძე მაქსიმალურად პირობითად იასრებს მოქმედების ადგილს და ამიტომ მისი მხატვრული გადაწყვეტა უკიდურესად დიდ დროით სივრცეში ვითარდება. მოვლენათა დინამიკური განვითარება ამ დროს უფრო პლასტიკურს ხდის, ეს დროის ცეკვა დადევნითილი და უფორმოა, მოძრავი და გაწელილი. მ. შველიძის „ლამარაში“ ფიზიკური დრო არც კი არსებობს.

როგორც უკვე აღინიშნა პროფესიული თეატრის განვითარება საქართველოში 1920-იანი წლებიდან დაიწყო. იგი ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმაციის ჩამოყალიბების პერიოდს დაემთხვა. გასული საუკუნის პირველი ათწლეულებში ქართული სახვითი ხელოვნება ავანგარდული და მოდერნიზმის ხელოვნების პირობებში ვითარდებოდა. ქართული მოდერნიზმის თავისებურება ახალ გამომსახველობით ფორმებთან ერთად ეროვნული ფორმების ძიება იყო.

ეროვნული თვითშეგნების ზრდამ და დიდმა შემოქმედებითმა პოტენციალმა ქართული კულტურა, მსოფლიო კულტურული სივრცეში დააბრუნა და კვლავ მისი საგანძურის ნაწილად გახდა. „... ქართული ერი თავისი კულტურით პირველ ერთა შორის არ ჩათვლება, მაგრამ მას უეჭვლად ამ პირველთა ერთა შორის თავისი კულტურით მეორე ადგილი უკავია. მსოფლიო კულტურის განვითარებაში ქართველი ერის მომწოდებელი არ იყო. მაგრამ იგი ამ კულტურის ერთი პირველი მიმდებარეა იყო. - კულტურის მიღება და თავის საკუთარ ეროვნულ შეგნებაში მისი მონელება და გადაშლამუკება კულტურის მიმღეობის უნარი და მისი გაეროვნების ნიჭი ყველა ერს არ ახასიათებს, და თუ ქართველი ერი ამ შემთხვევაში მსოფლიო კულტურის მიმყოფი იყო და არის დღესაც - ეს მისი მაღალი ეროვნული უნარიანობის ნაყოფია“, - წერდა ვიქტორ ნოზაძე¹⁷⁸.

¹⁷⁸ ვიქტორ ნოზაძე, „ვეფხისტყაოსნის გაჩენიებაში“, „ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება“, გვ.4. ბუენოსაირესი, 1954

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქართული ეროვნული იდეის წარმოჩენისა და ჩვენს კულტურის აღორძინებისათვის იჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ივ. მაჩაბელი და ყველა ქართველი განმანათლებელი, თეატრის ანიჭებდნენ. თეატრს ჰქონდა სულიერების შენარჩუნების ყველაზე მძლავრი იარაღი - ქართული ენა, რომელიც ისმოდა სცენიდან როგორც ქართული ნაწარმოებების, ისე მსოფლიო კლასიკური დრამატურგიის ნაწარმოებებიდან. რუსული და ევროპული თეატრის გავლენების მიუხედავად, მაინც გაჩაღ შესაძლებელი ქართულ თეატრში ეროვნული, ხალხური სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო თეატრის ტრადიციების გაღვივება.

1910- იანი წლების ქართული მოდერნიზმი, სახვითი ხელოვნებიდან მაღლე თეატრალურ მხატვრობაშიც გადავიდა. ამ საქმისთვის კი, უდიდესი მნიშვნელობა, 1922 წელს საქართველოში დიდი რეჟისორის კ. მარჯანიშვილის დაბრუნებას და ახალი პროფესიული ქართული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესს ჰქონდადა. ამასთან, ქართული სცენოგრაფიის განვითარებისთვის კ.მარჯანიშვილის მიერ საქართველოში, იმ დროისათვის მოღვაწე თითქმის ყველა მხატვრის მიწვევასაც თეატრში.

ამ მხატვრების ვინაობა ზემოთ უკვე ვახსენეთ. ყველა ისინი განსხვავებული შემოქმედებითი სტილის მქონე შემოქმედები იყვნენ. საერთო კი, ქართული მხატვრული ფორმების ავანგარდული ფორმებით გამოხატვა იყო. ეროვნული ფორმების ძიების იდეამ თეატრშიც შეაღწია და ააღორძინა ქართული ხალხური სანახაობრივი თეატრის ტრადიციები, საფუძვლად დაუდო ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებას, რომელიც, თავისი ქმედითი ბუნებით, კარგად შეერწყა კონსტრუქტივიზმის ფუნქციონალიზმს.

სულ მალე იმ მხატვართა დიდი ჯგუფიდან, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა თეატრში მიიწვია გამოიკვეთა რამდენიმე ოსტატი. მათ შემოქმედებამ განსაზღვრა ქართული სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრული პრინციპები, მთლიან ქმედით სისტემაში მოაქცია საუკუნოვანი თეატრალური ტრადიციები საქართველოში და, აქტიური პრაქტიკული მუშაობით, შეიმუშავა ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც მყარ საფუძვლად დაედო ქართულ სათეატრო მხატვრობას.

მაგრამ, ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესი მაინც მრავალ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. სცენოგრაფია განსხვავებით დაზღუდრი შემოქმედებისგან მოითხოვდა სრულიად ახლებურ მხატვრულ აზროვნებას. სცენოგრაფია არის სივრცის მხატვრობა, ამიტომ მეტად მნიშვნელოვანი იყო, თუ როგორ მოახერხებდნენ ქართველი მხატვრები დაზღუდობის დაძლევის სცენოგრაფიაში და მრავალგანზომილებიან სახვით-პლასტიკური სივრცეს შექმნიდნენ სცენაზე.

კ.მარჯანიშვილის პირველი დადგმებიდან საფუძველი ჩაეყარა პროფესიულ ქართულ რეჟისურასაც და პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების დინამიკურ პროცესსაც. კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მეთოდი რუსული და ევროპული თეატრის რეჟორმატორების გამოცდილებას ყურდნობოდა, რომელიც ძველი თეატრალური სისტემის რღვევით, მრავალრიცხოვანი ექსპერიმენტების, ნოვატორული ძიებების საფუძველზე, ახალი მხატვრული ხერხებით, ახალ თეატრალურ ესთეტიკას ამკვიდრებდნენ. კ. მარჯანიშვილი

ამ პროცესის მონაწილე იყო, ამიტომ მის რეჟისორულ მეთოდში მნიშვნელოვანი იყო დრამატურგიული მასალის რეჟისორულ წაკითხვა, სათამაშო სივრცის ორგანიზება, ანუ მიზანსცენების აგება, რაც ნიშნავს, სცენაზე დეკორაციის, საგნებისა და მსახიობების განაწილებას სპექტაკლის მოქმედების მიხედვით. რეჟისორის ერთ-ერთი მთავარი დანიშნულება ზომ, თეატრალურ დადგმაში მიზანსცენების აგების თანმიმდევრობის განსაზღვრაა. გამოიკვეთა სათეატრო წარმოდგენის შექმნისათვის მთავარი - ანსამბლის პრინციპი, სპექტაკლის მხატვრულ-სივრცობრივ გადაწყვეტასა და დადგმის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში.

კ.მარჯანიშვილი ისწრაფოდა სინთეზური და სანახაობრივი თეატრის შექმნისაკენ. აღსანიშნავია, რომ სინთეზურ თეატრში თეატრალური წარმოდგენის შექმნისას ყველა კომპონენტი თანაბრად მნიშვნელოვანია, რომელიც საერთო ზეამოცანით განისაზღვრება. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი კი, რაღა თქმა უნდა, არის მხატვრის როლის სპექტაკლის მთლიანი მხატვრული სახის შექმნაში. წარმოდგენის მხატვრული გაფორმება და სამოქმედო სივრცის დეკორაციულ-საგნობრივი მოწყობა თეატრის მხატვრის - სცენოგრაფის პროფესიაა.

ქართული სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრული და ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბება თეატრის მხატვრების პრაქტიკული მუშაობის პროცესში ყოველგვარი თეორიული საფუძვლის გარეშე მიმდინარეობდა. ყველაფერი, რასაც მხატვრები სცენაზე ქმნიდნენ, მათი საკუთარი მხატვრული კონცეფციის, რეჟისორის მიერ დრამატურგიული მასალის ინტერპრეტაციაზე და თეატრალურ ხელოვნებაში არსებული პროცესების შესაბამისი იყო. მათში გათვალისწინებული იყო აგრეთვე მსახიობთა დასის შესაძლებლობები, მაყურებლის მხატვრული კულტურის დონე და მხატვარ-სცენოგრაფის პროფესიონალიზმი.

დროთა განმავლობაში პრაქტიკულმა ცოდნამ სცენოგრაფიის, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის მეცნიერულ-თეორიულ საფუძვლები კი შექმნეს, მაგრამ იგი ბოლომდე არაა ჩამოყალიბებული ერთიანი სწავლების ფორმით. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც განსაზღვრავს ამ დარგის ევოლუციას 1920-იანი წლებიდან დღემდე. განაპირობებს ისეთი მხატვრული ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც სრულად პასუხობენ ახალი თუ ძველი, ტრადიციული თუ ექსპერიმენტული, ნოვატორული გამოშახველობითი ფორმებით, იმ მოთხოვნებს, რომელსაც დრო უყენებს ხელოვნებას და ასახავს თეატრს.

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

ვი და სათამაშო ფორმა ჩადებული არის ხალხურ სანახაობრივ-საიმპროვიზაციო ზეირიკობა-ყუენობის თეატრში. სწორედ ძველი ტრადიციებისა და ახალი გამომსახველობითი ფორმების მოთხოვნების ურთიერთგაზიარებითა და ახლებური გააზრებით ქართულ სასცენო სივრცის განახლება დაიწყო.

თეატრის არსებობის ყველა ეტაპზე და განსაკუთრებით თანამედროვე თეატრში, სპექტაკლის სივრცობრივი გადაწყვეტას წარმოდგენის მხატვრულ მთლიანობაში დიდი მნიშვნელობა აქვს. 1920-იან წლებში თეატრალური წარმოდგენის მხატვრული გაფორმება ქმედითი ობიექტად გადაიქცა. ასე მოხდა ქართულ სცენოგრაფიაშიც, რომლის ქმედითი ფორმა თეატრალურმა კონსტრუქტივიზმმა და ტრადიციულმა ხალხურმა თეატრალურმა კულტურამ განსაზღვრეს.

ამ სტატიამი „ტრადიცია და ნოვატორობა ქართულ სცენოგრაფიაში“ განხილულია ორი მხატვრის - ქართული სცენოგრაფიის ფუძემდებლის ი.გამრეკელის და გამოჩენილი სცენოგრაფის მ. შველიძის შემოქმედების მაგალითებზე, რომელიც ზემოთ იქნა განხილული - კ. მარჯანიშვილის მიერ 1925 წელს დადგმული სპექტაკლი „ჰამლეტი“, ალ. ახმეტელის რეჟისორობით 1930 წელს განხორციელებული „ლამარა“, რ. სტურუას სპექტაკლები- 1996 წელს დადგმული „ლამარა“ და 2001 წელს დადგმული „ჰამლეტი“. პირველ ორ შემთხვევაში სცენოგრაფი ი. გამრეკელი იყო. რ.სტურუას სპექტაკლების მხატვარი მ. შველიძე გახლდათ. რაც მთავარია, სპექტაკლები დაიდგა მოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, რომლის არქიტექტურა და სცენის ტექნიკური პარამეტრები განხილული პერიოდის განმავლობაში ფაქტობრივად უცვლელი იყო.

თამამი ნოვატორული იდეებითა და მრავალფეროვანი ექსპერიმენტებითაა გაჯერებული ი. გამრეკელის სცენოგრაფია „ჰამლეტისთვის“. მხატვრობა თეატრალური მოდერნიზმისა და კონსტრუქტივიზმის გარდამავალი ფორმების მაგალითს წარმოადგენს. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ის კონსტრუქტივისტული მიგნებები, რომლითაც მხატვარმა შექმნა „ჰამლეტის“ დეკორაციები ჯერ კიდევ გაჯერებულია ი. გამრეკელის კუბო-ფუტურისტული სახითი ფორმებით, რაც მხატვრული თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო. ვინაიდან აშკარად ჩანდა უკვე ნაყადი და ახალი ფორმების ურთიერთქმედება განსხვავებული პლასტიკური ფორმების შექმნის პროცესში.

თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენური სივრცის პლასტიკურ ფორმას დრამატურგიული მასალის - პიესის რეჟისორული წაკითხვა განსაზღვრავს. ასე იყო კ.მარჯანიშვილის და ალ.ახმეტელის შემთხვევაშიც, ასეა დღემდე რ.სტურუას რეჟისორულ მეთოდშიც. პიესაზე მუშაობისას რეჟისორები მიმართავდნენ მონტაჟის ხერხს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო დრამატურგის რემარკების და იდეური აქცენტების განსხვავებული დასმა, რაც მოქმედების გააქტიურებას, მოქმედების დინამიკას და მოვლენათა დრამატიზმს აძლიერებდა. რეჟისორულ ინტერპრეტაციებში ხშირი იყო მოქმედების ადგილის ან ეპოქის შეცვლა, რათა ამავი უფრო აქტუალური და ცოცხალი ყოფილიყო. ამის მაგალითებია კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ჰამლეტი“, რაზეც უკვე იყო საუბარი, ალ.ახმეტელის სპექტაკლი „ანზორი“, რომელიც ვ.ივანოვის პიესა „გაფშნოსანი 14-69“-ის გადმოქართულებული ვარიანტია (ს.შანშიაშვილი) და სხვა.

კ.მარჯანიშვილმა თავისი ნოვატორული იდეებით ქართულ სათეატრო მხატვრობაში, თანამედროვე სცენოგრაფიის ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორია- სცენოგრაფიული კონფლიქტი შემოიტანა. სპექტაკლის გაფორმებაში სცენოგრაფიული კონფლიქტი დადგმის ზეამოცანის გადასაჭრელად, აუდილუბელი გამომსახველობითი საშუალებების სწორ და მიზანმიმართულ შერჩევას მოითხოვს. როგორც ვიცით, სპექტაკლ „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში ეს აღმოჩნდა შესაფუძვლებისთვის გურული გლუნკაის ტანსაცმელში გამოწყობა იყო. ამ კონკრეტულ თვალსაჩინო მაგალითზე შეიძლება განისაზღვროს თუ რას წარმოადგენს სცენოგრაფიული კონფლიქტი და რა მნიშვნელობა აქვს მას სცენურ ქმედითობაში. ი.გამრეკელმა თეატრალურ კოსტიუმს განსაკუთრებული იდეური დატვირთვა შესძინა. სცენური კოსტიუმის დრამატურგიას ქართულ თეატრში მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნია, ბერიკაობა-ყუენობის კოსტიუმების ხანით. ტრადიციის ეს ანალოგიური გააზრება ქმედითი სცენოგრაფიით იყო განპირობებული. სცენოგრაფიულ კონფლიქტის მრავალფეროვანი ხერხები არის მ. შველიძის მხატვრობაში.

მონტაჟის პრინციპს მიმართავს თითქმის ყველა სპექტაკლში რეჟისორი რ.სტურუა. მაგალითისთვის, იგი მიჩნეულია უ.შექპირის პიესების ბრწყინვალე ინტერპრეტატორად. ამას ცხადყოფს სპექტაკლები „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „ჰამლეტი“ - ჰამლეტის მამის აჩრდილის გაცოცხლებით სპექტაკლში. დრამატურგიული ნაწარმოების რეჟისორული წაკითხვა განპირობებს სპექტაკლის გაფორმების განსაკუთრებულ ფორმას. ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიული ნაწარმოებების ანალიზისას აშკარად იკვეთება მხატვრების საერთო მიდგომა პიესისთვის საგანგებო სამოქმედო სივრცის შექმნაში, რომელიც სცენოგრაფიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე განსხვავებულ გამომსახველობით საშუალებებს მოითხოვდა მხატვრისგან.

აქ შეიძლება გავიხსენოთ რ.სტურუას „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III“, რიჩმონდის პერსონაჟის გადაწყვეტა, რომელიც რეჟისორმა პირველივე აქტში გამოიყვანა სცენაზე (პიესის მიხედვით რიჩმონდი ბოლო მოქმედების ფინალში ჩნდება). ზოლო მისი გმირის დრამატურგია, განსხვავებულ სცენურ კოსტიუმში გადაწყვიტა მ.შველიძემ. მისი სახვით-პლასტიკური ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტში იყო სცენის საერთო მხატვრულ გადაწყვეტასთან, სპექტაკლის მოქმედებას მეტ შინაგან დაძაბულობას აძლევდა. კონცეპტუალური იყო პიესის მთავარი და სხვა გმირების კოსტიუმებიც, რომლებიც პირობითობით ხასიათდებოდა. საერთოდ, სცენოგრაფიული კონფლიქტი სპექტაკლში დრამატურგიული ნაწარმოების ანალიზით განისაზღვრება.

ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენური კოსტიუმები მრავალ სახვით დეტალს შეიცავდა და კრებით შინაარსით გამოირჩევიან. მათი უმრავლესობა ქმედით სცენოგრაფიაში სათამაშო ფუნქციით ხასიათდებიან და თავისი ქმედითობით სპექტაკლის ზეამოცანის გადაჭრას ემსახურებიან.

„კოსტიუმები ჩემთვის მთლიანად დეკორაციის ნაწილია. აქ მთავარი მართლაც არ არის, თუ როგორ უნდა ჩაეწეროს კოსტიუმის სილუეტი მიზანსცენებში, მთლიან ანსამბლში. მთავარია კოსტიუმში არტისტს საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენაში დაეხმაროს, რათა მან სრულად წარმოადგინოს თავისი პერსონაჟი. რაკი კოსტიუმები დეკორაციის მოძრავი ნაწილია, ის აუდილუბლად

ერთიან კომპოზიციადი უნდა ეწერებოდეს. კოსტიუმიც ზუსტად ისე იქმნება, როგორც საერთოდ მთელი დეკორაცია", აღნიშნავს მხატვარი მ.შველიძე (ინტერვიუ ზ.კ. 1998 წ.). სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში მოქმედების გასააქტიურებლად გამოყენებული სხვადასხვა სახვითი ფორმები და სახეები ქართულ სასცენო მხატვრობაში ძირითად გამომსახველობით ფორმად არის დამკვიდრებული და გამოიყენება მხატვრების მიერ ყოველ ახალ სცენურ ნაწარმოებში.

მ. შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლებისთვის „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ლაშარა“ „ჰამლეტი“ მკაფიოდ ჩანს მხატვრის ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი მეთოდი და ის ძირითად თეორიულ პრინციპებს, რომლებიც თანამედროვე სცენოგრაფიაში სცენური სივრცის პლასტიკის გადაწყვეტას წარმოადგენს. დეკორაციული ფორმებითა და ცალკეული სახვითი ელემენტებით აზროვნება, სცენაზე შექმნილი საგნობრივი სამყარო და სცენოგრაფიული გარემო, მსახიობისთვის ორგანულ სამოქმედო აპარატს ქმნის.

მ.შველიძე სახვით ფორმათა „დახვევებაში“, რომელიც მიუხედავად თავისი პოლისტილო-ურობისა მკაცრად ემორჩილება სპექტაკლის იდეურ ზეამოცანას, სცენოგრაფიას განზოგადებულ კრებით კოლაჟად წარმოადგენს. მასში თანაარსებობს წარსული, აწმყო და მომავალიც, კეთილიცა და ბოროტიც, ინდივიდები და მთელი კაცობრიობა ერთად. ამ მრავალგანზომილებიან, მრავალფეროვან, მრავალფეროვან სამყაროში პიესის იდეა ყოველთვის განსაზღვრავს თუ როგორ გაცოცხლდება სცენოგრაფია მოქმედების განვითარებასთან ერთად.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ი. გამრეკელთან და მ. შველიძესთან მოქმედების განზოგადებულ ადგილს უკავია.

მოქმედების განზოგადებული ადგილი არის უძველესი, მითოპოეტური ცნობიერებიდან მომდინარე და სამყაროს სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელი სამოქმედო არეალი. ესაა კვადრატი - დედამიწის ნიშანი, წრე - მზე; კოსმოსის ვერტიკალური მოდელის სხვადასხვა ვარიანტები: მსოფლიო ხე, მთა, სვეტი, კიბე. ყველა ამ ფორმებს გამოიყენებს ი. გამრეკელიც და მ. შველიძეც თავის სცენოგრაფიაში. ი.გამრეკელი და მ.შველიძე არასდროს ასურათებზე პიესის სიუჟეტს. მათი მხატვრობა ცოცხალი სცენოგრაფიული ფორმებით იქმნება. სცენაზე აგებული „სამყარო“ ისეთივე უნიკალურია, როგორც თითოეული მაყურებლის მხატვრული აღქმა.

ამიტომ ი.გამრეკელისა და მ.შველიძისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია სცენაზე ფორმათა ისეთი განზოგადების მიღწევა, რომელიც უფრო გასაგები და მისაღები იქნება მაყურებლისთვის, ამავე დროს მაყურებელს სააზროვნო სივრცესაც უტოვებს.

ამ ორი მხატვრის სცენოგრაფიაზე გავლენა მათმა დაზღუდმა შემოქმედებამაც იქონია. ი.გამრეკელის ექსპრესიონისტულ პერიოდში შექმნილი ნახატები „სევდა“, „უიმედობა“ და სხვა ფორმათა ისეთი განზოგადება შეიცავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ცნებებად გვევლინება. მ.შველიძის დაზღუდულ ნამუშევრებში, განსაკუთრებით კი, მის კოლაჟებში ფორმათა სიმრავლე თითქმის მიგვანიშნებს, რამდენად მრავალფეროვანია ადამიანის შინაგანი სამყარო, რომლის გამოსავლენად პარადოქსულად შეუძლებელი ფორმები უფრო ეფექტურია.

მ.შველიძის და ი.გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლისთვის „ლამარა“ სრულიად განსხვავებული ორი მხატვრული ნაწარმოებია. ეს განაპირობა რეჟისორების მიერ დრამატურგიული მასალის განსხვავებულმა ინტერპრეტაციამ. ალ.ამბებელმა სპექტაკლი „ლამარა“ გმირული-რომანტიკული სულისკვეთების სანახაობრივ ფორმაში გადაწყვიტა. რ.სტურუამ „ლამარაში“ ტრაგიკული მისტერია დაინახა, რომელიც 1990-იანი წლების ისტორიული ქართველების გამოძახილი იყო. ორივე მხატვარმა სცენაზე შესაბამისი სამოქმედო სივრცე შექმნა. ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიის ანალიზი სპექტაკლისთვის „ლამარა“ ცხადყოფს მხატვრების ინტერესს პირობითი ფორმებისადმი. ორივე სპექტაკლში გამომსახველობითი ფორმები, დეკორაციის პლასტიკა და სცენოგრაფიული სივრცე, სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხერხებითაა შექმნილი. ი.გამრეკელის დეკორაცია მკვერვ ძლასტიკურ - კონსტრუქციულ ფორმის დანადგარს წარმოადგენს. მასში და მასზე იკრებს თავს ყველა დეკორაციული ფორმა, რომელიც განსაზღვრავს სპექტაკლის სათამაშო ფორმას. ი.გამრეკელმა სცენაზე ქვეყნის კრებითი სახე შექმნა.

მ.შველიძემ მთელი საშუალო, პირობითად „მზისქვეშეთი“, რითაც კიდევ უფრო განაზოგადა გრ.რობაქიძის გადაშუქებული ქართული მითის ზოგადსაკაცობრიო იდეა. ორივე სპექტაკლი რთულ მიზანსცენურ და პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულ ფორმაში იყო გადაწყვეტილი. მიზანსცენების დინამიკა მხანობთა მოძრაობა პლასტიკურ ჯგუფებში ი.გამრეკელის მიერ შექმნილმა სცენის დეკორაციულმა ფორმამ განაპირობა. დეკორაციის სკულპტურულობა რეჟისორმა მასობრივი სცენების რიტმულ ნახაში გამოავლინა. დეკორაციის ფორმა იყო კონსტრუქციული და თავისი არქიტექტონიკით მთლიანად გამოსაჩვენა პიესის არსს. მ.შველიძე არ განმარტავს პიესის სცენოგრაფიულ საზღვრებს და მხოლოდ კომპოზიციის საერთო კონსტრუქციით ფარგლავს სამოქმედო არეალს.

ი.გამრეკელმა დეკორაციული ფორმის არქიტექტურულ - სკულპტურული მოდელირებით მოქმედების ადგილი რთულ კონსტრუქციულ სიბრტყეებზე გაშალა. მ.შველიძის დეკორაცია ფორმის დესტრუქციას შეიცავს. იგი დამოუკიდებელი და ფრაგმენტულად არის გადაანაწილებული სცენის მთელ სივრცეში, ავანსცენის ჩათვლით. მაგრამ ორივე მხატვრის მიერ შექმნილი დეკორაციული სივრცე საგანგებოდ შექმნილ საძირკველზე დგას. უფრო გამოკვეთილია ეს ფორმა ი.გამრეკელთან და მთელი დეკორაცია პოსტამენტზეა შეყენებული. მ.შველიძის დეკორაციული ბაზა პირობითად წრიულ ფორმაში იკრება. წრე კი, წარმართულ მითოურ წარმოდგენებში სამყაროს მოდელს განასახიერებს. ასეთი შენების წერტილები ერთი და იგივე პიესის მხატვრულ-სივრცობრივ გადაწყვეტაში სცენაზე მთლიანად მომდინარეა დრამატურგიულ მასალაში ჩადებული მეტყველ სიმბოლოებში. ამ სიმბოლოთა გამოსახველი ფორმები დროში დამორეზულ ორ სცენოგრაფიულ ნაწარმოებში გამოსახულია განსხვავებული პლასტიკური ენით. მაგრამ საფუძველი მათ ერთი აქვთ. ორივე მხატვარი სცენაზე კონკრეტულ, მაგრამ კრებით ფორმაში შეკრებილ მოქმედების ადგილს გამოსახავს. სტილიზებული მთების დამრევი ფერდობები გველის ტანვით იყო შემოხვეული მთის წახანგოვან მწვერვალზე. მ.შველიძემ გველის ქერგლიანი პერანგვით ლაპლაპა საბრძოლო ფარებისგან აწყობილი თუჯირებით მოხაზა „სცენოგრაფიული კადრი“ სცენაზე, რომლის ზედაპირზე ათამაშებული განათება და მუქწერა უზარმაზარ მთის ლანდშაფტს ხატავდა.

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

ალ. ახმეტელი მხატვრისგან ყოველთვის ითხოვდა დეკორაციის მაკეტს, რომელზეც სათამაშო ფიგურებით აწყობდა სპექტაკლის მიზანსაყრელ ნახაზს. ამიტომ ი.გამრეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციული კონსტრუქციები სცენაზე მაქსიმალურად ქმედითი ხასიათის იყო და განსაზღვრავდნენ სპექტაკლის სამოქმედო ფორმას. მ.შველიძე თავად მუშაობს მაკეტში. მისთვის დეკორაციის ყველა დეტალი სცენოგრაფიული სივრცის ნაწილია და მათი აზრობრივი განთავსება სცენაზე განსაზღვრავს დეკორაციულ ფორმათა საერთო პლასტიკურ ურთიერთქმედებას, რომელშიც მხატვრობის კოსტიუმი არის დამოუკიდებელი სახვით-პლასტიკური კომპონენტი და ხშირად არის დამაკავშირებელი რგოლი პიესის სიტყვის ქმედითობასა და დეკორაციული დეტალების სათამაშო ქმედითობასთან. თანდათანობით ქართულ სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა გაფორმების ცალკეულ საგნებს მიენიჭა. მათი გათამაშება აზრობრივ აქცენტებს ქმნიან სპექტაკლში და გაფორმების საერთო პირობითობაში სამყაროს რეალური აღქმისათვის მრავლისმეტყველ საგან-დეკორაციებად გადაიქცევიან ხოლმე. ქმედითი სცენოგრაფიის პირობებში, გაფორმების თითოეული ელემენტი შინაარსის შესაბამის ფორმას იღებს, რის გამოც ხშირია მხატვრულ სტილთა და ფორმათა აღრევა მხატვრობაში. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ი.გამრეკელთან და განსაკუთრებით მ.შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლისთვის „ლამარა“ ძალიან ცოტაა ყოფითი დეტალები და რეალური საგნები, რომელიც მხატვრობის ენაზე სცენური მოქმედების გააქტიურებასა და გმირი-პერსონაჟის სახის გამოვლენაში. „როგორც თეატრალურ მხატვარს მას მაინცდამაინც არ აინტერესებდა ყოფითი დეტალების მეშველობით გადმოეცა წარსული ცხოვრების ატმოსფერო, წარსულის ესთეტიკური შეხედულებები და მიმართულებები. იგი სპექტაკლის მოლიან არქიტექტურულ აღნაგობაზე უფრო ზრუნავდა და ცდილობდა თავის მხატვრობას თანამედროვე ელერადობა ჰქონოდა იდეის მიმართულების თანახმად...“-აღნიშნავს თავის მოგონებებში მხატვრობის აკაკი ვასაძე¹⁰⁰.

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

სცენური კოსტიუმის განვითარება ქართულ სცენოგრაფიაში განუყოფელი იმ ტრადიციული ფორმისა და შინაარსისგან, რომელიც აკავშირებს მათ იმპროვიზაციულ-სანახაობრივი თეატრის ქმედით ფორმასთან. მიუხედავად იმისა, რომ განვითარების ადრეულ ეტაპზე სცენურ კოსტიუმს რეალური ხამოსის პირობითი ფორმები გააჩნდა, ისინი მაინც დამოუკიდებელ კატეგორიას წარ-

¹⁰⁰ ა. ვასაძე, „მოგონებები, ფიგურები“, ტ.2. გვ. 114. თბილისი, 2010

მოადგენდა. გ. ჯახადაძე თავის სტუდიაში, ფრანგული თეატრალური ნატივ-რალიზმის პრინციპების შესაბამისად, კოსტიუმში ისტორიზმის სრულ დაცვას მოითხოვდა. ხოლო ალ.ანბელელმა სპექტაკლ „ბერდო ზამიას“ გაფორმებაში მხატვარ ვ.ხიდაშონ-ერისთავს სიმბოლისტური კოსტიუმები მოსთხოვა, მრავალფეროვანი სახვით-პლასტიკური დეტალებით გამდიდრებული.

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

ი. გამრეკელის „ჰამლეტის“ და განსაკუთრებით „ლამარას“ სცენოგრაფიაში რომელიც რთულ ნაშენ მთლიან კონსტრუქციას წარმოადგენს მოთავესებულს მოძრავ წრეზე, კონკრეტული ფორმა აქვს, გამიზნული სამოქმედო სინტაქსებით, თუმცა დეკორაციის ფორმა უკიდურესად გაწვავადებული და პირობითია. რაღა თქმა უნდა მათში იკითხება მთიანი ლანდშაფტი, მთა, სასახლე, კიბე, გზა, ბილიკი და ა.შ. მაგრამ არა კონკრეტული. მ. შველიძესთან „ლამარამი“ და „ჰამლეტში“ კონსტრუქციული ფორმა თითქმის არ არსებობს. სცენური სივრცე და მსახიობთა სამოქმედო სივრცე დეკორაციის დეტალებით არის შემოსაზღვრული. ამიტომ მოქმედება უმეტესად გახსნილ, თითქმის ცარიელ სივრცეში ვითარდება. ხოლო სცენაზე შექმნილი პირობითი „სამყაროს“ საზღვრები უფრო აწრობრივ ზღვარს აწესებს, რის ნარჩევზე გაფორმების კომპოზიცია დასრულებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ი.გამრეკელის სცენოგრაფიაში „სამყარო“ თავისი განზომილებებით კონსტრუქციის ფორმამაშინა შეკუმშული. რაც უფრო მჭიდროდაა დეკორაციული ელემენტები ერთმანეთთან დაკავშირებული, მით უფრო ექსპრესიული და პლასტიკურია დეკორაცია. მხატვრის მიერ შექმნილ სცენურ სამყაროში ყველაფერი თვალწინაა, ხოლო სცენაზე აგებული დეკორაცია-დანადგარი თავადაა ამ „სამყაროს“ ცენტრი. მის გარშემო ტრიალებს და მასზე ვითარდება პიესის მოქმედება. ასეთ სცენურ გარემოში დრო მთლიანად პირობითია. იგი ამავე სივრცეში იბადება და დეკორაციის პლასტიკურ-რიტმულ ფორმებში, მათ დინამიკაში, მოწანსცენურ ნახაზში სცენის პლასტიკაში ვითარდება.

ხელოვნების ყველა დარგებს შორის, მხოლოდ თეატრს აქვს უნარი სცენურ ნაწარმოებში ცოცხალი და ქმედითი დროითი კატეგორია შექმნას. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესი მაყურებლის თვალისთვის უზილავია და ჩვენ მხოლოდ შედეგს ვხედავთ. სპექტაკლი თავად არის პროცესი. ამიტომაც იგი დროითი კატეგორიის მატარებელია. მაგრამ ყველაზე რთული მხატვრული ამოცანა სცენოგრაფის წინაშე დგება მაშინ, როდესაც სცენაზე აგებული პირობითი სამყარო და მასში განვითარებული მოვლენა არღვევს ჩაკეტულ სცენურ დროით სივრცეს და რეალურ დროში აგრძელებს განვითარებას. ასეთ დროს სცენაზე განვითარებულ მოქმედებას განსაკუთრებული ზემოქმედების უნარი გააჩნია მაყურებელზე და პირობითი ფორმიდან სპექტაკლი რეალური ამბის დამაჯერებლობას იძენს. ასე იყო ი.გამრეკელის მიერ დეკორაციის ქმედებით შექმნილი გახსნილი დროითი სივრცე სპექტაკლში „თეთნულდი“ და მ.შველიძის მიერ დეკორაციის „დანგრევით“ მიღწეული „სამყაროს“ ნგრევის მხატვრული სახე სპექტაკლში „მეფე ლირი“.

ი.გამრეკელმა და მ.შველიძემ ისე ააგეს დეკორაცია, რომ საჭირო მომენტში მათი საშუალებით სცენური მოქმედება რეალურ მოქმედებად ექციათ.

სპექტაკლ „თეთნულდის“ შემთხვევაში ეს იყო კონსტრუქციული დეკორაციის რთული, მაგრამ მოქნილი პლასტიკური ფორმა, რითაც მოხდა სცენური დროისა და სივრცის პრობლემის ძალიან საინტერესოდ გადაწყვეტა. სპექტაკლის ფინალში სვანური კოშკები, სვანური ზარის რიტმში, საათის ქანქარასავით იწყებდნენ მოძრაობას და ექსპედიციის დაღუპვის ამბავს აუწყებდნენ სამყაროს. დეკორაციის მოძრაობა რეალურ დროში ხდებოდა, რომელიც მთლიანად ერწყმოდა სცენოგრაფიულ გარემოში წარმოქმნილ დროის მიხედვას. ასეთივე პრინციპით გაიმეორა. მშველიძემ 1987 წელს დადგმულ „მეფე ლირის“ სცენოგრაფიაში მხატვრული სცენური დროითი სივრცისა და რეალური დროის დამთხვევა, როცა სცენურ მოქმედებასა და რეალურ ცხოვრებას შორის ზღვარი იშლება.

ი.გამრეკელის მიერ სცენოგრაფიაში მიგნებული სცენური დროისა და რეალური დროითი სივრცის გადაწყვეტის უფექტური ფორმა, ერთ-ერთ მყარ ტრადიციად დამკვიდრდა ქართულ სათეატრო მხატვრობაში.

მ.შველიძესთან სცენური დრო უფრო პლასტიკურია, ვიდრე პირობითი, თითქმის განსხვავებული სუბსტანციისგან შექმნილი. ამიტომ მისი რეალური სცენური ცხოვრება განსაკუთრებულ დროით რიტმიკაზეა აგებული. მაგალითად ისტორიული დროისა და ეპოქის ამსახველი მოზაიკის ნამსწრეები სპექტაკლ „ჰამლეტის“ გაფორმებაში (სარკინიგზო რელსებისგან გაკეთებული ქანქარები „მეფე ლირში“, მუშაბის გიგანტური დეკორაცია-მარინიტი „მაკბეტში“, მითოსური დროის წრებრუნვა „ლამიას“ მზისქვეშეთში).

ი.გამრეკელის სცენური კოსტიუმები მრავალფეროვანია. მათი დრამატურგია გაფორმების საგნობრივ დეტალებთან ურთიერთქმედებით ვითარდებოდა და სათამაშო სივრცის საერთო პლასტიკაში აზრობრივად იყო დაკავშირებული საერთო დეკორაციულ გადაწყვეტასთან (მუსაფლავეს კოსტიუმები „ჰამლეტში“; ბაჰების ნიღბები და კოსტიუმები სპექტაკლში „თეთნულდი“). ი.გამრეკელის და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში თეატრალური კოსტიუმის ისტორიზმი და მისი პირველწყარო პლასტიკურ ფორმის ტრანსფორმაციას განიცდიან. კოსტიუმებს გააჩნიათ სათამაშო და ზმირად პერსონაჟული ფუნქციაც (მაგ. მასხარების სახეები რ.სტურუას სპექტაკლებში). მ.შველიძის სცენური კოსტიუმები ზმირად ეკლექტურია, კოლაჟური და პლასტიკურ ობიექტებად მოქმედებენ დეკორაციულ სივრცეში. კოსტიუმის კოლაჟი მ.შველიძესთან არა ეპოქის, არამედ მოვლენის შესაბამისია და ასეთ დროს მათ უფრო პერსონაჟული დატვირთვა აქვთ (განსაკუთრებით უ. შექსპირის პიესების სცენოგრაფიაში). როგორც უკვე აღინიშნა, ი.გამრეკელისა და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში თეატრალური კოსტიუმი დეკორაციის განუყოფელი ნაწილია. მას სცენაზე ქმედით-ფუნქციონალური დატვირთვა აქვთ და გამომდინარეა სპექტაკლის გაფორმების საერთო კონცეფციიდან, ხოლო მათი სათამაშო და პერსონაჟული ფუნქციები ანლოსაა ქართულ ხალხურ საიმპროვიზაციო თეატრის კოსტიუმის სახვით ფორმას და მის წარმოდგენაში ტრადიციულ გარდასახვით ფუნქციასთან.

ქართულ სცენოგრაფიაში საწყის ეტაპზე მიმდინარე ძიებების პროცესში სრულიად ახალი რამ - გათამაშებული საგან-დეკორაცია იყო. ისინი პირობით სცენურ გარემოს რეალურ სამყაროსთან აკავშირებენ და მოქმედების გასააქტიურებლად გამოიყენებოდა. მ.შველიძის მხატვრობაში გათამაშებულ

საგნებს განსაკუთრებული მეტაფორული დატვირთვა აქვთ. ისინი აზრობრივად დაკავშირებულია დრამატურგიასთან და პიესაში და სპექტაკლში დასმულ აქცენტებთან (საბრძოლო იარაღები, სახრჩობელა, კიბე, სკამი, ჯვარი, წიგნი, გვირგვინი, ორთვალა, ბორბალი და სხვა.). მ. შველიძესთან ეს საგნები საჭიროებისამებრ ერთვებიან მოქმედებაში. საერთოდ, დეკორაციის საგნობრივი მრავალფეროვნება ასევე კონსტრუქტივიზმის შემოტანილია სცენოგრაფიაში, მაგრამ ამ საგნებს მკვეთრად გამორჩეული ფუნქციონალური დატვირთვა ჰქონდა.

1930-40-იან წლებში სცენოგრაფიაში „ცხოვრების ანასახის“ პირობებში სცენაზე მრავალი ყოფითი საგანი შემოვიდა. ისინი სპექტაკლის გაფორმების განუყოფელი ნაწილი გახდა. შემდგომ პერიოდში, 1960-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც მოქმედების კონკრეტული ადგილი სპექტაკლში კვლავ პირობით-განზოგადებულმა ფორმამ შეცვალა, საგნებმა განიცადეს ტრანსფორმაცია, მათი რაოდენობა შემცირდა, სამაგიეროდ ფუნქციური დატვირთვა გაიზარდა და ერთმა საგანმა რამდენიმე ფუნქცია შეითავსა ფიზიკური და აზრობრივიც.

ი.გამრეკელის და მ.შველიძის სცენოგრაფიაში განსაკუთრებული მხატვრულ-იდეური დატვირთვა აქვს ისეთ დეკორაციულ-პლასტიკურ ელემენტებს როგორებიცაა კიბე, სკამი, საბრძოლო იარაღები, გზის სიმბოლური გამოსახვა. ასეთაა სპექტაკლ „ჰამლეტის“ სცენოგრაფიაში უზარმაზარი კიბის კონსტრუქცია. აგრეთვე კიბის სტრუქტურა დევს „ლამარას“ სცენოგრაფიაშიც (საერთოდ ი. გამრეკელის სცენოგრაფიაში კიბე რთული მეტაფორულ-სიმბოლური დატვირთვა აქვს და დამანასიათებელია თეატრალური კონსტრუქტივიზმისათვის). ი.გამრეკელის „ლამარას“ სცენოგრაფიულ ფორმაში პანდუსების საფეხურებრივი კონსტრუქცია მხატვარს საშუალებას აძლევს დეკორაციის პლასტიკური ფორმით ზელი შეუწყოს სცენური მოქმედების დინამიზმს. სრულიად განსხვავებულია კიბე მ.შველიძის სცენოგრაფიაში. მათაც ფუნქციური და აზრობრივი დატვირთვა აქვთ და დრამატურგიული კონფლიქტის აზრობრივი ელემენტს წარმოადგენენ, განსაკუთრებით სპექტაკლში „ჰამლეტი“. აქ კიბე არაა კონსტრუქცია, არამედ საგან-ობიექტის ფუნქციონირება. მას სიმბოლური დატვირთვა აქვს და მხოლოდ მოქმედების განვითარებისას იძენს იმ მინაგან დინამიკას, რომელიც პიესის არა მოქმედების, არამედ იდეის გამოკვეთისთვის გამოიყენება. სპექტაკლ „ჰამლეტში“ კიბეს მეტაფორული დატვირთვა აქვს. სკამის კიბიანი საზურგე ძალაუფლებისკენ „ცოცვის“ სიმბოლოს განასახიერებს სცენაზე. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს დეკორაცია ი.გამრეკელთანაც და მ.შველიძესთანაც აგებული სპექტაკლის გაფორმების საგნობრივი გარემო მსახიობისთვის ორგანულ სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენს. აქ ჩნდება ურთიერთ ქმედითი პროცესი, როდესაც დეკორაციული სივრცე ზემოქმედებს მსახიობზე, ხოლო მსახიობს თამაშისას მოქმედებაში მოჰყავს დეკორაციის ცალკეული ელემენტები, რათა უფრო მეტყველი და მრავალფეროვანი იყოს გმირთა სახეები და მათი ბუნება სცენაზე.

ი.გამრეკელის სცენოგრაფიის კოლორიტი ყოველთვის გამორჩეული იყო. გარკვეულ ეტაპზე იგი მხატვრის დაზგური მხატვრობის გავლენას განიცდიდა. მისი ექსპრესიონისტული, კუბო-ფუტურისტული ნამუშევრები განსაკუთრებული და სიმბოლური ფერადოვნებით გამოირჩევა. მხატვარი ფერს კომპო-

ზიციის მოდელირებისა და ნახატის შინაარსის გამოსახვისთვის იყენებდა. ის ქმნიდა ფორმას და განწყობას ტილოზე. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს მის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებში „სალომეა“, „ლონდა“, „ლატარა“ და სხვა.

თანდათანობით გაფორმების კოლორიტი ნახევარტონებით გამდიდრდა და წინა პლანზე დეკორაციის ზედაპირის ფაქტურა გამოიკვეთა. მაგრამ ი. გამრეკელის სცენოგრაფიის კოლორიტი სრულყოფილი განათების პარტიტურისა და შუქურის საშუალებით მიიღწეროდა. ფერადი განათება სპექტაკლში დეკორატიული სივრცის და მიწანსცენების პლასტიკის გამოვლენას უწყობდა ხელს. ამის თვალსაჩინო მაგალითი იყო სპექტაკლში „ჰამლეტი“, მამის აჩრდილის გამოჩენის სცენის განათების მკვეთრი ხაზით გადაწყვეტა. ფერისა და კოლორიტის მნიშვნელობის შესახებ საინტერესო აღნიშნავდა თეატრმცოდნე ე. გუგუშვილი მ. შველიძის „ლამარას“ სცენოგრაფიაზე საუბრისას, კერძოდ „ფერი სცენურ მხატვრობაში პლასტიკური უნდა იყოს, უფრო მოქნილი, დინამიკური და ემოციური. მისგან არეკლილ სხივს უნდა შეეძლოს შეფეროს დეკორაცია, ჰაერი... დატვირთოს იგი ემოციურად, როგორც ეს შველიძის „ლამარაში“.¹⁸¹

მ.შველიძის მხატვრობაში ფერს და კოლორიტს, როგორც პლასტიკურ ერთეულს ისე განიხილავს და მას განსხვავებულ ფაქტურებში გამოხატავს. მხატვარი ისე ამუშავებს დეკორაციის ზედაპირს, რომ გამოყენებული მასალის საწყის ფერს, ხშირად სრულიად უცვლის სახეს. ასე იყო „ლამარაში“ ხელოვნური ტყავისგან გაკეთებული საბრძოლო ფარების ქერცლიანი ზედაპირი მეტალის ბზინვარებით. ამ ზერხს მიმართავს მ. შველიძე სხვა სპექტაკლების გაფორმებამაც („მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „გოდოს მოლოდინში“ და სხვა.) განსაკუთრებით საინტერესო ამ თვალსაზრისით სპექტაკლი „მეფე ლირის“ დეკორაციის ზედაპირის დამუშავება იყო, რომელიც მაყურებელთა დარბაზის თითქმის „უფერო“ ანარეკლი იყო. დეკორაცია ფერადდებოდა განათების საშუალებით და მოქმედების ადგილის პირობითობას უფრო მეტად უსვამდა ხაზს მიზანსცენებსა და მოქმედების ცალკეული სურათების მიხედვით. განსაკუთრებით ახლოსაა მ.შველიძის დაზგურ მხატვრობასთან და კოლაჟებთან სპექტაკლ „ჰამლეტის“ გაფორმება. თანამედროვე სცენოგრაფიაში სპექტაკლის კოლორიტულ გადაწყვეტაში განათებას ორგვარი დატვირთვა აქვს. პირველი არის დეკორაციის ფერადოვან-კოლორიტული გადაწყვეტა და მეორე სპექტაკლის მოქმედების გაფერადება. ი.გამრეკელის სპექტაკლების გაფორმებაში, დეკორაციის პლასტიკური გეომეტრიზაცია საგნის სხვადასხვა რაკურსების ზედაპირიდან არეკლილი შუქით რთულ შუქ-ჩრდილების მხატვრულ „თამაშს“ ქმნიდა სცენაზე. სპექტაკლ „ლამარას“ სარეჟიტივო ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ მხატვარი განათების ნაკადს ირიბ მიმართულებას აძლევდა, რის გამოც მსახიობები და დეკორაციები ჯვარედინად გადაშვეთ ჩრდილებს ქმნიდნენ სათამაშო მოედნებაზე. მათი გადაკვეთა მკვეთრი და მკრთალი ჩრდილების მონაცვლეობა, დეკორაციის ზედაპირს გრაფიკულ-ფერწერულობას ანიჭებდა. ჩრდილების გადაკვეთა პირობითად მზის უხილავ მოძრაობას განასახიერებდა, რომელიც თითქმის იყო და არც იყო სპექტაკლის გაფორმებაში. მ.შველიძის „ლამარაში“ დეკორაცია- მზე ზილუღლია და განსაზღვრავს სცენურ

¹⁸¹ ე. გუგუშვილი „ლამარა“, ერთდროული გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“. 1997

მოქმედების კოლორიტულ ფორმას. მზით „ნათდება“ სპექტაკლის წარმოსახვითი მთაგორიანი პეიზაჟი. უკანა დეკორაციის-მზის პანოს სცენოგრაფიულ ობიექტად გადაქცევის სპექტაკლში სწორად შერჩეული და მოქმედების თანმიმდევრულია აწუბილი განათების მდიდარი პარტიტურა ქმნის. მისი მტკიცურული დატვირთვა ამჟღავნებს სპექტაკლის მხატვრის უნარს მკაფიოდ ლამაზად სწორად და მიზანმიმართულად მიიტანოს რეჟისორული ნააზრევი, რომელმაც მოქმედებისას სცენური სივრცეზე უნდა შეიძინოს.

ი. გამრეკელი და მ. შველიძე, სხვადასხვა პერიოდში, ქართული თეატრის განვითარების სხვადასხვა ეპოქაში, მათა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე არ დალატებენ მოქმედების ადგილის პირობით-განზოგადებული ფორმის შექმნას, რაც თეატრის არსში, მის პირობითობაში დევს. მოქმედების ადგილის განსაზღვრება ქართულ სცენაზე, „სამყაროს“ სცენოგრაფიული მოდელის შექმნითაა ნდება. როგორც არაერთხელ აღინიშნა ქართული სცენოგრაფიის ჩამოყალიბება თეატრალური კონსტრუქტივიზმის პერიოდში დაიწყო. ფორმათა ნაშენობა, დეკორაციების მრავალგანზომილებიანი სტრუქტურა და მათი განზოგადებულ-კრებითი ფორმები, მხატვრისგან ხელოვნების დარგების სპეციფიკის ცოდნას მოითხოვდა. ი. გამრეკელმა გამოავლინა არქიტექტურის და ინჟინერ-კონსტრუქტორის გასაოცარი ნიჭი, დეკორაციული კონსტრუქციების შექმნისას. გარდა დეკორაციების საკუთრივ დინამიკური ფორმისა, ისინი მოძრავი იყო (უმეტესად სცენის მოძრავ წრეზე იდგა. ასევე სცენის პლანშეტის რღვევა და პირობითად „იატაკის აყრა“ დეკორაციული გაფორმების განზომილებიან სტრუქტურას აძლიერებდა) და მთლიანად იყო გაანზრებული იმ სცენა-კოლოფის სივრცეობრივ პარამეტრებში, რომელსაც მათა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენის არქიტექტურული ფორმა წარმოადგენს.

მ. შველიძის სცენოგრაფიაში სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ყველა დეტალი პიესის ტექსტიდან მომდინარეობდა. მოქმედების გაფორმებისადმი ასეთი მიდგომა ნოვატორული ძიებებიდან ტრადიციად იქცა ქართულ სათეატრო მხატვრობაში. ვინაიდან თანამედროვე სცენოგრაფია სპექტაკლის მოქმედების გაფორმებას ემსახურება, იგი განსაზღვრავს დადგმის დინამიკას და მოქმედების ტემპო-რიტმს.

ი. გამრეკელის სცენოგრაფია სპექტაკლებისთვის „ჰამლეტი“, „ანზორი“, „ლაშარა“, „თეთნულდი“ და სხვა მსახიობებს კარნახობდნენ თამაშის სახვით-პლასტიკურ მანერას. ისეთი რთული კონსტრუქციული დეკორაციები, როგორიც ჰქონდა შექმნილი ი. გამრეკელს მსახიობისგან საგანგებო ფიზიკურ მომზადებასაც მოითხოვდა. მ. შველიძის სცენოგრაფია ასევე განსაზღვრავს მსახიობთა თამაშს სცენაზე. მასში მნიშვნელოვანია სცენური კოსტიუმი და სპექტაკლის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მ. შველიძის „სცენოგრაფიულ შექმნიანაში“ (ცნოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“), რომლისთვის საგანგებოდ შექმნილი მუსიკალური თემების რიტმი (კომპოზიტორი გ. ყანჩელი), სრულად შეესატყვისებოდა მსახიობთა კოსტიუმებისა და დეკორაციულ ფორმათა კომპოზიციების რიტმიკას.

მნიშვნელოვანი პროცესი სპექტაკლის მხატვრულ-პლასტიკურ გადაწყვეტაში არის დეკორაციების განლაგება სცენის სივრცეში. ი. გამრეკელის დეკორაციები მთლიანად ათვისებული იყო მოქმედების მსვლელობისას მსახი-

ობების მიერ. შესაბამისად მიზანსცენებიც დეკორაციის სათაშაშო მოედნებზე იყო დადგმული. მიზანსცენების ნახაზი ყოველ ჯერზე სხვადასხვა რაკურსით იყო აღქმული მაყურებლის მიერ და მსახიობთა პლასტიკური ჯგუფების რიტმული მოძრაობა ერთ მთლიანობაში კრავდა დეკორაციულ სივრცეს სცენაზე. ეს განსაკუთრებით ადვილი იყო, რადგან ი.გამრეკელის დეკორაცია სპექტაკლებისთვის „ანზორი“, „ლამარა“, „თეთნულდი“, მსახიობთა მოძრაობას ერთ დეკორაციულ სივრცეში ითვალისწინებდა. მნიშვნელობა არ ჰქონდა იცვლებოდა თუ არა დეკორაცია სპექტაკლის მოქმედებების ან სურათების მიხედვით. თითოეული დეკორაცია მათზე მსახიობთა განთავსების ერთნაირ პრინციპზე იყო აგებული. განსხვავებული იყო ი.გამრეკელის სცენოგრაფია „ჰამლეტისთვის“. მასში რეჟისორული და მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად, განსხვავებული სცენოგრაფიულ სურათები იყო შექმნილი.

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

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

ქართული თეატრალური ხელოვნების ტრადიციისამებრ რეჟისორები, თავისი შემოქმედებითი მეთოდიდან და დადგმის კონცეფციიდან გამომდინარე, მხატვარს გარკვეული სცენოგრაფიული სივრცის შექმნის პირობებს უქმნიდნენ. კ.მარჯანიშვილმა, ალ.ახმეტელმა და რ.სტურუაშვილმა უსტად იგოდნენ რა უნდოდათ მხატვრისგან. მხატვრები, თავის მხრივ, მათ სცენოგრაფიული ხერხებით ისეთ სივრცეს ქმნიდნენ, რომელშიც მაგვიოდ გვინდებოდა თითოეული რეჟისორის დადგმის კონცეფცია. მნიშვნელოვანი აქ ისაა, რომ დროთა განმავლობაში და განსხვავებულ ეპოქებში, როგორც 1920-30-იანი და XX საუკუნის ბოლო ათწლეულები იყო, ყველაფერი მტკიცეს სცენოგრაფიული ხერხების ახალ სახვით ფორმებში გამოხატვით გრძელდება.

ქართული სცენოგრაფიისა და საერთოდ ქართული თეატრის შემოქმედებითი პროცესის განუყოფელი ნაწილია, სპექტაკლის შექმნისას, მხატვრისა და რეჟისორის ურთიერთობა. ამ თემაში არაერთხელ ითქვა იმის შესახებ, რომ რეჟისორის და მხატვრის თანავტორობამ თეატრშიმედგადად ბრწყინვალე სპექტაკლები დაგვიტოვა. მაგრამ ეს უბრალო მშალაი თანავტორობა როდია, იგი ემყარება მხატვრისა და რეჟისორის შემოქმედებით მეთოდს, მათ

ინტელექტსა და ინტუიციას. ამ კონკრეტულ თემაში რეჟისორისა და მხატვრის თანაავტორობა გამრეკელი-მარჯანიშვილი, გამრეკელი-ანბეტელისა და მკელიძე-სტურუას შემოქმედების მაგალითზეა გაწეული. რაც შეეხება საერთოდ ქართულ თეატრში ამგვარი მხატვრისა და რეჟისორის კავშირს, თითქმის ყველა შემთხვევაში ეს კავშირი არსებობს და შემოქმედთა უმრეტეს ფანტაზიასა და გამომსახველობით ხერხებს ავლენს.

თეატრში მხატვრისა და რეჟისორის მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირის ტრადიცია, რომელსაც საფუძველი კ.მარჯანიშვილმა ჩაუყარა, ქართულ სცენაზე განსაზღვრა, როგორც თეატრის განვითარება, ასევე სცენოგრაფიის, ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის განვითარებაც.

დასკვნის სახით დიდი არტისტის ა. ვასაძის ციტატა გამოდგება, რომელშიც მკაფიოდ არის ახსნილი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ხაზი, "...თანამედროვე თეატრი ვერც მარჯანიშვილის და ვერც ანბეტელის ხაზს გვერდს ვერ აუვლის, რადგან მათი შემოქმედითი დღეისთვის მდიდარ ტრადიციას, მყარ საფუძველს წარმოადგენს თეატრალური ხელოვნების განვითარებისთვის. ასეთ საფუძველს, ასეთ ტრადიციას წარმოადგენს მათი შემოქმედება ჩემთვისაც, და მეც, როგორც თეატრის ხელმძღვანელი, ვცდილობდი, მათ მიერ დატოვებულ ტრადიციაში დამენახა და გამოემყენებინა მისგან ის საუკეთესო, რაც ჩემს ბუნებას შეესაბამებოდა და რომლის გამოყენებასაც შევძლებდი მომდევნო პერიოდში, შეიძლება ითქვას უკვე დიდად შეცვლის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ვითარებაში. მათ მონაპოვართა გათვალისწინებით, მე რაღაც უნიფიცირებული სცენური ჰიბრიდი კი არ უნდა გამომეყვანა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, არამედ წარსულის გამოცდილება გამოემყენებინა ისეთი რეალისტური სცენური ტილოს შესაქმნელად, რომელიც აღმოცენებული იქნებოდა მსახიობის შემოქმედებითი გამოცდილებიდან და მონაცემებიდან. ახალი დრო და თვით ხელოვნების განვითარებაც მოითხოვდნენ ესთეტიზმისა და ფორმალიზმის უარყოფას, რეალისტური ხელოვნების პოზიციებზე მყარ დადგომას და, მე ვცდილობდი, სოციალისტური რეალიზმის გზაზე, შემწარმუნებინა ქართული თეატრისთვის სისხლწორცეული, მისი მინაგანი სულისკვეთებიდან გამომდინარე რომანტიკულ-პეროდიკული მიმართება", იკონებს აკაკი ვასაძე.¹⁸²

¹⁸² ა. ვასაძე, „მოგონებები, ფიქრები“, ტ.2, გვ. 51. თბილისი 2010

დაზგური მხატვრობა

1916 წელი

თოვლი. ზეთი, ტილო, 22,5X33,5 სმ.
ციხე-კოშკი. ზეთი, ტილო, 50,5X37 სმ.
დაცულია შ. ამირანაშვილის სან. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში.
დედის პორტრეტი. ზეთი, ტილო, 37X45 სმ.
ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში. 1917-1921 წლები
გოდება. ქალ., გუამი, 42,5X25,5 სმ.
უიმედობა. ქალ., გუამი, 16X11 სმ.
ქალი ფორთოხლებით. ზეთი, ტილო, 24X29,5 სმ.
ეჭვიანობა. ზეთი, ტილო, 28X38 სმ.
ეჭვიანობა. ზეთი, ტილო, 24X33,5 სმ.
მზის ჩასვლა. ზეთი, ტილო, 32X23 სმ.
სამი ფიგურა. ქალ., გუამი, 22X27,5 სმ.
ფერეილი დამე. ქალ., ფანქ., გუამი, 16X8,5 სმ.
არლეკინი. ქალ., გუამი, 9X13 სმ.
ბანანის ქვეშ. ქალ., გუამი, 15,5X11 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
ორნი. ქალ., გუამი, 11X15,5 სმ.
ნუგეზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 11,5X15 სმ.
დაცულია გივი ფარასტაშვილის კოლექციაში.

1920 წელი

ორკესტრი. ქალ., გუამი, 12X14,5 სმ.
ქალი კედელთან. ქალ., აკვ., 13X17,5 სმ.
კაფეში. ქალ., ფანქ., გუამი, 11,5X15,5 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

1921 წელი

კაენი და აბელი. ქალ., აკვ., გუამი, 12X16 სმ.
მოცეკვავე სალომე. ზეთი, ტილო, 43X66 სმ.
სალომე იოჰანანის თავით. ქალ., ფანქ., გუამი, 15X23 სმ.
სალომე ლოცვისას. ქალ., ფანქ., გუამი, 19X26 სმ.
მწუხრი. ქალ., გუამი, 43X26 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში

1922 წელი

აჩრდილთა სამყარო. ქალ., ფანქ., აკვ., გუამი, 10,5X14,5 სმ.
მხატვარი მედიცინაში. ზეთი, ტილო, 123X87 სმ.
ტიციან ტახიდის პორტრეტი. ზეთი, ტილო, 33X22 სმ.

1923 წელი

მარჩიელი. წეთი, ტილო, 65,5X52 სმ.
მე და ცირკი. წეთი, ტილო, 64X48,5 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში

1924 წელი

შალვა აღმაშენებლის პორტრეტი. წეთი, ტილო, 38,5X28 სმ.
ვლადიმერ მაიაკოვსკის პ-ტი. ქალ., ფანქ., გუაში, 23X17 სმ.
ვლადიმერ მაიაკოვსკის პ-ტი, ქალ., ფანქ., გუაში. 23X16,5 სმ.,
ვლადიმერ მაიაკოვსკის პ-ტი. ქალ., ფანქ., გუაში, 23X17 სმ.
69 ვარიანტი, ქალ. ფანქ., გუაში, 18X12 სმ.
Moment extatique. ქალ., ფანქ., გუაში, 16X9,5 სმ.
ბაგრი-კუკ. ლითოგრაფია. ეურნ. „H2SO4“, 1924, №1, გვ. 18.
Bagnade ლითოგრაფია. ეურნ. „H2SO4“, 1924, №1, გვ. 11.
Table au dinamique ლითოგრაფია. ეურნ. „H2SO4“. 1924, №1, გვ. 9.
ციკლიდან „ცირკი“. ლითოგრაფია. ეურნ. „H2SO4“, 1924, №1, გვ. 34.
ცხენკაცი (კორპორაცია „დურუჯის“ ემბლემა). მინა, ზთ., დ. – 20.
ვ.ი. ლენინის პ-ტი. ლითოგრაფია. 23X17,5.
ყველა ინანება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
გრიგოლ რობაქიძის პ-ტი, ლითოგრაფია. ეურნ. „ხელოვნების დროშა“, 1924, №1, გვ. 24.
ვ. ა. ლენინის პ-ტი. ლითოგრაფია. ეურნ. „მნათობი“, 1924, №6, გვ. 4
ლევ ტროცკის პ-ტი. ლითოგრაფია. ეურნ. „მნათობი“, 1924, გვ. 5
აკაკი ზორავას პ-ტი. ეურნ. „სანიობა“, 1924, №2, გვ. 102.
დაცულია საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელ-უნლებელ ფონდში.

ციკლიდან „გირბი“

(უთარბი და ხელმოწერული ათი ნამუშევარი)

- 1 ჭაბუკი, ლითოგრაფია. 26,5X19 სმ.
- 2 ქალი, ლითოგრაფია. 26,5X19 სმ.
- 3 ქალ-ვაჟი ლითოგრაფია (მედიი კომპოზიცია) 26,5X19 სმ.
- 4 ჭაბუკი ლითოგრაფია. 26,5X19 სმ.

დაცულია რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში. თარიღი და ავტორის ვინაობა დაუზუსტებელია კატალოგის ავტორის მიერ.

1926 წელი

კარლო კალაძის პ-ტი. ქალ., ფანქ., 20,5X16,5 სმ.
დაცულია კარლო კალაძის ოჯახში.

1934 წელი.

დეკორატიული მოტივი. ქალ., ფანქ., აკვ., გუაში, 41X27 სმ.
დეკორატიული მოტივი. ქალ., ფანქ., აკვ., გუაში, 37X29 სმ.,
დაფულის ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში

1941 წელი

პაპუნა წერეთლის პ-ტი. ქალ., ფანქ., ტემპერა, 56,5X39 სმ.,
დაფულისა საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

წიგნის გრაფიკა

1923 წელი

იონა ვაკელი – შარავანდედი (ლექსები და პოემები), წიგნი პირველი. გამ. „ტფილისი“,
1923, მხატვარი – ირ. გამრეკელი.

1925 წელი

სიმონ ჩიქოვანი – ფიქრები მტკვრის პირას (პოემა). გამ. „კრასნი ვოინ“, ტფილისი, 1925
წ., მხატვარი – ირ. გამრეკელი.

1926 წელი

გრიგოლ რობაქიძე – გველის პერანგი (რომანი). გამ. (დაკარგულია), ყდა მხატვარ ირ.
გამრეკელის.

1927 წელი

კარლო კალაძე – ქურდი (ლექსი კინოსათვის). გამ. „შრომა“, ტფილისი, 1927 წ.
ორიგინალი დაფულისა გივი ფარასტაშვილის კოლექციაში.
კარლო კალაძე – ძაბილი აღმოსავლეთს. გამ. „შრომა“, ტფილისი, 1927 წ.
კარლო კალაძე – რჩეული ლექსები. გამ. „სახელგამი“, ტფილისი, 1927 წ.
პავლე კანდელაკის პორტრეტი. ქალ. ფანქ., გუაში, 23X17 სმ.
თემურ თხილავას საკუთრება.

სცენოგრაფია

1922 წელი

სალომე. თ. უაილდი. თბილისის რუსული სახელმწიფო დრამატული თეატრი.
დადგმა კ. მარეკანიშვილისა.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 24X30 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 24X30 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 24X30 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 24X30 სმ.

ყველა ინახება კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ. ფანქ. გუაში, 24,5X24,5 სმ.
ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
კოსტიუმის ესკიზი კაბადოკიელისთვის. ქალ., ფანქ., გუაში, 27,2X17,2 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი იროდისათვის. ქალ., ფანქ. გუაში, 27,5X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი იროდისათვის. ქალ., ფანქ., გუაში, 27X21,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი მონისათვის. ქალ., ფანქ., გუაში, 27,7X20,2 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი სალომესათვის. ქალ., ფანქ. გუაში, 28,8X20,2 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი სალომესათვის. ქალ., ფანქ., გუაში, 28X22 სმ.
ყველა ინახება მიხეილ ბერიაშვილის ძმისშვილის მსახიობ ნინო ბერიაშვილის ოჯახში.

1923 წელი

ლონდა. გრიგოლ რობაქიძე. რუსთაველის სახ. თეატრი, დადგმა კ.მარჯანიშვილისა.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 31X47 სმ.
ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 25,5X36 სმ
დაგულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში
კაცი-მასა. ე. ტოლერი. რუსთაველის სახ. თეატრი, დადგმა მ.ქორელისა და
კ. მარჯანიშვილის.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 19,5X23 სმ,
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X38 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 27X38,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 20X35,8 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ. გუაში, 20X25,2 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 38X27,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ. გუაში, 38X27 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 38X27,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის), ქალ., ფანქ. გუაში, 29,5X15,5 სმ.
ტიპების ესკიზი (ცოლის), ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X18 სმ.
ყველა ინახება საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმში.

ტიპების ესკიზი (ქმრის), ფერადი ლითოგრაფია წიგნიდან: პავლე კანდელაკი.
მოგონებები, გამ. „ხელოვნება“ თბ., 1978. გვ.64-65-ს შორის ჩართული ილუსტრაცია.
კოსტიუმის ესკიზი უსახელოსათვის, ქალ., ფანქ., გუაში, 26X21,5 სმ.
ინახება ა. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
ტიპების ესკიზი უსახელოსათვის. ლითოგრაფია. ეურნ. „სახიობა“ 1924 6, №2, 33. 102.

ინტერესთა თამაში. ხასინტა ბენა ვენტე (თარგმანი ვალერიან გაფრინდაშვილის),
რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა კ. მარჯანიშვილის. კოსტიუმის ესკიზი ქ-ნ
პოლიმინელისათვის, ლითოგრაფია, ეურნ. „სახიობა“. 1924, №2 გვ. 103.
კოსტიუმის ესკიზი ბ-ნ პოლიმინელისათვის, ლითოგრაფია, ეურნ. „სახიობა“. 1924,
№2, გვ. 103.
კოსტიუმის ესკიზი კაპიტნის, ლითოგრაფია, ეურნ. „სახიობა“, 1924, , №2, გვ.104.

კოსტიუმის ესკიზი მდივნის, ლითოგრაფია, ეურნ. „სახიობა“, 1924, №2, გვ.104.
კოსტიუმის ესკიზი პოლიმინელის, ლითოგრაფია.
კოსტიუმის ესკიზი მამაკაცის. ლითოგრაფია.
ორივე ინანება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.

1924 წელი.

მისტერია ბუფი. ვლადიმერ მაიაკოვსკი. რუსთაველის სახ. თეატრი, დადგმა კ. მარჯანიშვილის (განუზოგოვებული). დეკორაციის ესკიზი I მოქმედების -ქალ. აკვ., გუაში, ტუში, 35,5X26,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი II მოქმედების. ქალ., აკვ., 26X22,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი III მოქმედების, ქალ., აკვ., 22X27 სმ.
დაცულიალოზანოვ-როსტოვსკების კოლექციაში ლონდონში.

მალმტრები. გრ. რობაქიძე, რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა კ. მარჯანიშვილის. დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 32X28 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი. ა. ფინკელშტეინისათვის. ქალ., ფანქ., გუაში.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

კაცი სარკიდან. ფ. ვერფელი, რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ხ. ანბელების. დეკორაციის ესკიზი. ხუნაკი. ქალ., ფანქ., გუაში, 29,5X23,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ხუნაკი. ქალ., ფანქ., გუაში, 26X17 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25,5X18,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ინტერიერი. ქალ., ფანქ., გუაში, 31X21 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ინტერიერი. ქალ., ფანქ., გუაში, 53,5X41 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ნაჟადგური. ქალ., ფანქ., გუაში, 27X19 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ტაძარი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25,5X17,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ხალი. ქალ., ფანქ., გუაში, 23X17,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ინტერიერი. ქალ., ფანქ., გუაში, 51,5X36,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. გამოქვაბული. ქალ., ფანქ., გუაში, 49,5X37 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 26X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი ჯალიფარისათვის. ქალ, ფანქ., გუაში, 26X16,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 26X13,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი თამაღის შეგობრებისთვის. ქალ. ფანქ., გუაში. 21,5X26 სმ.
დაცულიაირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 38X52,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 43,5X56,5 სმ.
ორივე ინანება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი „ხალი“, ქალ., ფანქ., გუაში, 52X37,5 სმ.
დაცულია გივი ფარასტაშვილის კოლექციაში.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის), ლითოგრაფია (მსახ. გ. დავითაშვილი), ეურნ. „ხელოვნება“, 1925, №1, გვ.26.
კოსტიუმის ესკიზი (ჯამბაზის). ლითოგრაფია (მსახ. დ. ჩხეიძე). ეურნ. „ხელოვნება“.

1925, №1, გვ.26.

კოსტიუმის ესკიზი (ამფურის). ლითოგრაფია (მსახიობი თ. ჭავჭავაძე), ჟურნ. „ხელოვნება“, 1925, №1, გვ.27.

კოსტიუმის ესკიზი (თამალის). ლითოგრაფია (მსახ. აკ. ვასაძე), ჟურნ. „ხელოვნება“, 1925, №1, გვ.27.

ლატავრა. ს. შანშიაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი, დადგმა – ს.ანშელელის.

დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 21X25 სმ.

დეკორაციის ესკიზი, ქაღ. ფანქ., გუაში, 27X22 სმ.

ორივე ინაზება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (გზირის). ქაღ. ფანქ., გუაში, 24,3X16,7 სმ. თემურ თხილაკას საკუთრება.

კოსტიუმის ესკიზი (ინკუბუსის), ლითოგრაფია, ჟურნ. „ხელოვნების დროშა“, 1924, №5, გვ.11.

სინათლე. ი. გედევანიშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი, დადგმა კ. მარჯანიშვილის.

დეკორაციის ესკიზი. I მოქმ. ქაღ., ფანქ., გუაში, 19,5X26,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. II და III მოქმ. ქაღ., ფანქ., გუაში, 22X16,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი IV მოქმ. ქაღ. ფანქ., გუაში, 30X23 სმ.

დეკორაციის ესკიზი V მოქმ. ქაღ. ფანქ., გუაში, 25X15 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ცეხლი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 25,5X18 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (პირიმზე), ქაღ., ფანქ., გუაში, 27X16 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ბროლია). ქაღ., ფანქ., გუაში, 26X17 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (წყალი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 25,5X19 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მთვარია). ქაღ., ფანქ., გუაში, 26,5X17,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მეფის სამიწაო სამოსი). ქაღ., ფანქ., გუაში 26,5X17,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მასხური – ორი კოსტიუმით). ქაღ. ფანქ., გუაში. 25,5X17,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ურჩხული და ეშმაკი) ქაღ. ფანქ., გუაში, 28X18 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ურჩხული), ქაღ., ფანქ., გუაში. 27,5X20,5 სმ.

ყველა ინაზება კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი დავრიმისათვის. ლითოგრაფია. ჟურნ. „ხელოვნება“. 1925, №2, გვ.4.

კოსტიუმის ესკიზი (ელჩის), მსახ. დ. მგავია, ლითოგრაფია. ჟურნ „ხელოვნება“. 1925, №1, გვ.28.

1925 წელი

ფარული ქორწინება. ჩიმაროზო. თბილისის საოპერო სტუდია. დადგმა კ. მარჯანიშვილისა და აკ. ფაღვასი.

დეკორაციის ესკიზი. ინტერიერი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 31X24 სმ.

დეკორაციის ესკიზი.. ეზო. ქაღ., ფანქ., გუაში, 27X19,5 სმ.

დაფულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

ჰამლეტი. უ. შექსპირი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა - კ. მარჯანიშვილის.

დეკორაციის ესკიზი (ელსინორის სასახლე) ქაღ. ფანქ., გუაში, 39X23 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ფარების კედელი), ქაღ. ფანქ., გუაში, 25,5X45 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (სასახლის ინტერიერი) ქალ. ფანქ., გუაში, 41X25,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (სალონავი). ქალ., ფანქ., გუაში, 41X23,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ბიბლიოთეკა). ქალ., ფანქ., გუაში, 41,5X24 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (სცენა სცენაზე). ქალ., ფანქ., გუაში, 26X44,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (სასაფლაო). ქალ., ფანქ., გუაში, 23,5X17 სმ,
 კოსტიუმის ესკიზი (პამლეტის). ქალ., ფანქ., გუაში, 31X21 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ოფელიასი). ქალ., ფანქ., გუაში, 23X19,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (პოლონეთის). ქალ., ფანქ., გუაში, 28X16,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (პოლონეთის). ქალ., ფანქ., გუაში, 35X18 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მესაფლავის). ქალ., ფანქ., გუაში, 36X25,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (როზენგრანდისა და გილდენსტერნის), ქალ., ფანქ., გუაში, 36X25,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მცველის). ქალ., ფანქ., გუაში, 33X16,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მცველის) ქალ., ფანქ., გუაში, 32X12,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მეგობრების). ქალ., ფანქ., გუაში, 26X21,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 26X13,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (წანგი მოსამსახურის) ქალფანქ., გუაში, 26,5X17,5 სმ.
 ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
 კოსტიუმის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 26,5X15,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მცველის). ქალ., ფანქ., გუაში, 27X12,5 სმ.
 ორივე ინახება თემურ თხილაკასთან.
 დეკორაციის ესკიზი (ღერბიანი ფარების კედელი). ქალ. აკვ 42X53 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (მწვანე კიბე). ქალ., აკვ, 43X60,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი. 1956 წ. ბ. ბერძენიშვილის მიერ გაკეთებული ასლი. ქალ., აკვ., ტუმი, ბრინჯ., 27X46 სმ.
 დაცულია. ა. ბანტუშინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24X12 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 25,5X20,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 25,8X14 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X12,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X15,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29X11 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21,5X14 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მესაფლავის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34,8X26 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (აქტიორების). ქალ. ფანქ., გუაში, 32,5X26 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მცველის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X12 სმ.
 დაცულია. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ზელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (პორაციოსი). ქალ., ფანქ., გუაში, 36,3X25,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ფორტინბრასის). ქალ. ფანქ., გუაში, 36,2X25,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ბრაზანგიოსი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X22,3 სმ.
 დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში

ლისაბონის ტუალეტი. 3- კაპაძე. რუსთაველის სახ. თეატრი.დადგმა დ. ანთაძის.
 დეკორაციის ესკიზი I მოქმ., (ციხის ინტერიერი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32,5X24 სმ.

დეკორაციის ესკიზი II და III მოქმ., ქაღ., ფანქ., გუაში, 34X24 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (პორტი). II და IV მოქმ., ქაღ., ფანქ., გუაში, 34X23,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (სახორბოზელა). ქაღ., ფანქ., გუაში, 31X23,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ზიდი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 35X22,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ზიდი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 31,5X23 სმ.
 ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
 დეკორაციის ესკიზი (ცინე). ქაღ., ფანქ., გუაში, 22X32 სმ.
 ინახება თ. თბილავასთან.
 დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 41,5X55 სმ.
 დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ქალაქი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 3X23,5 სმ.
 დაცულია ჭარის ხელოვნების მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (პორტი). II და III მოქმ., ქაღ., ფანქ., გუაში, 34X23,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ქალაქი). II და III მოქმ., ქაღ., ფანქ., გუაში, 34X23,5 სმ.
 დაცულია გივი ფარასაშვილის კოლექციაში.

ვირის ჩრდილი. ლ. ფულდი. (თარგმ. ი. გრიშაშვილის). რუსთაველის სახ. თეატრი.
 დადგმა აკ. ფაღვასი.
 დეკორაციის ესკიზი (ქალაქი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 31,5X25 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 27X23,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 27X23,5 სმ.
 ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
 კოსტიუმის ესკიზი (კინეზისათვის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 23,5X15,2 სმ.
 დაცულია თ. თბილავას კოლექციაში.

კოსტიუმის ესკიზი (ლევკოფასი) მსახ. ბათუნა ჭიჭინაძისთვის. ქაღ., ფანქ., გუაში, 24X12 სმ.
 ლალი ყურულაშვილის საკუთრება.
 კოსტიუმის ესკიზი (ფინიგნატის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 26,5X17,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კასანდრო მუდრის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 27X17,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გიგნოსი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 26,5X17,5 სმ.
 სამივე ინახება გივი ფარასაშვილის კოლექციაში.
 დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 20,5X27,3 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 42X24,7 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ონოლაუხის – არზონტი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 25X15,7 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (არტურასი, ევბულის ცოლის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 24,2X15,7 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ფილიპიდის მსახური). ქაღ., ფანქ., გუაში, 24,5X15,8 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (დემოკრიტესი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 25,8X15,6 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 28X20,8 სმ.
 კოსტიუმების ესკიზი (სამი მაჰაკაცის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 24,5X36 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 30X16,8 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ანფრასის ცოლის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 28X19,7 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლიონის ცოლის –ფილასი) ქაღ., ფანქ., გუაში, 25X17,7 სმ
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 13,2X17 სმ.

ტიპების ესკიზი (ქალის და მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 13,2X17 სმ.

ტიპების ესკიზი (ლევკიპესი). ქალ., ფანქ., გუაში, 14X18,4 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (ფუკოპომპესი). ფერადი ლითოგრაფია. იზნაიშვილი ნინო. პავლე კანდელაკი. მოგონებები. გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1978 გვ.64-65 შორის ჩართული II ილუსტრაცია.

1926 წელი

ვილჰელმ ტელი. ფრ. შილერი (თარგმ. ს. შანშიაშვილის). რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა დ. ანთაძის.

დეკორაციის ესკიზი (ტყე). ქალ., ფანქ., გუაში, 30X23 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ტყე). ქალ., ფანქ., გუაში, 31,5X22,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (კლდე ხიდი). ქალ. ფანქ., გუაში, 31,5X23 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (კლდე ხიდი). ქალ. ფანქ., გუაში, 35X22,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 28,2X14 სმ.

დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში 21,5X13,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29X11 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24X16 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29X14 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 35,8X49,2 სმ.

დეკორაციის ესკიზი ქალ. ფანქ., გუაში, 43X57 სმ.

კოსტიუმების ესკიზი. (ორი ქალის). ქალ. ფანქ., გუაში, 17X11,2 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი. (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X15,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი. (ჭაბუკის). ქალ., ფანქ., გუაში, 20,5X12,5 სმ.

კოსტიუმების ესკიზი. (ქალ-ვაყის) ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X15,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი. (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 28X14,7 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში

ზაგზუკი. ა. გლეზოვი (თარგმ. ს. შანშიაშვილის). რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა – ს. ანშეტელის

დეკორაციის ესკიზი (ქალაქი). ქალ., ფანქ., გუაში, 30X18 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ქალაქი. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44X24,5 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 27,5X40,5 სმ.

დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 43X56 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 35,8X49,7 სმ.

კოსტიუმების ესკიზი (ორი ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 17X11 სმ.
სამივე ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
კოსტიუმების ესკიზი (მონისა და ზედაშედეკლის) ქალ. ფანქ., გუაში, 21,8X14,7 სმ.
დაცულია თემურ თხილაძის კერძო კოლექციაში.

საქე მარცხნივ. ვ. ბილა-ბელოვცკოვსკი (თარგმ. ს. ჩიქოვანის) რუსთაველის სახ.
თეატრი. დადგმა – ს. ანტელისა და აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 25,5X28 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბოცმანის). ქალ., ფანქ., გუაში, 25X12,7 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (სარდაფის დიასახლისის). ქალ., ფანქ., გუაში, 25,2X14,2 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (დედის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24X8,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (სარდაფის პატრონის). ქალ. ფანქ., გუაში, 25,5X16,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29X16,6 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ცალხელასი). ქალ. ფანქ., გუაში, 24,5X8,5 სმ.
ტიპაის ესკიზი (ჯონის). ქალ., ფანქ., გუაში, 16X17,6 სმ.
ტიპაის ესკიზი (ფრიდის). ქალ., ფანქ., გუაში, 19,5X16 სმ.
ტიპაის ესკიზი (ქურდის). ქალ. ფანქ., გუაში, 18X15 სმ.
ტიპაის ესკიზი (ტომსონის). ქალ., ფანქ., გუაში, 17X13 სმ.
ტიპაის ესკიზი (მოხუცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 17,9X16,8 სმ.
ტიპაის ესკიზი (ცეცხლფარების). ქალ. ფანქ., გუაში, 21,5X16,8 სმ.
ტიპაის ესკიზი (პენრის). ქალ., ფანქ., გუაში, 18X15 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (კაპიტანის). ფერადი ლითოგრაფია. იმწაიშვილი ნინო. პავლე
კანდელაკი. მოგონებები, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1978. გვ. 64-65 შორის ჩართული VII
ილუსტრაცია.

1927 წელი

რდევკა. ბ. ლავერენიევი (თარგმ. აკ. ფალავასი). რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ს.
ანტელის.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 39X50 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 31X49,8 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

მეფე არლუკინი. ლოტარი (თარგმ. ლ. კასრაძის). ბათუმის სახ. დრამატული თეატრი.
დადგმა აკ. ფალავასი.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25X17,5 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
მეფე ლიონი. უ. შექსპირი. (განუხორციელებული). რუსთაველის სახ. თეატრში.
დასადგმელად აწარმოებდა ს. ანტელი.
დეკორაციის ესკიზი (მეფის ოთახი). ქალ., ფანქ., გუაში, 40X22,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (სახლის ინტერიერი). ქალ. ფანქ., გუაში, 34,5X24 სმ.
ორივე ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
კოსტიუმის ესკიზი (ხურგუნდის პრინცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 33X26,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34,5X27 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 26,5X17 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (რეგანასი). ქალ. ფანქ., გუაში, 36,5X24,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 36,5X26,2 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კორდელიასი). ქალ. ფანქ., გუაში, 36,5X26,2 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქენტის). ქალ., ფანქ., გუაში, 36X26 სმ.
 დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

ჯუმა მაშედი. გ. ვენეციალი (თარგმანი ს. შანშიაშვილის), რუსთაველის სახ. თეატრი.
 დადგმა კ. პატრიძის.

დეკორაციის ესკიზი (მეჩეთი), ქალ., ფანქ., გუაში, 42X31 სმ.

ინახება არჩილ დარჩიასთან.

დეკორაციის ესკიზი (მეჩეთი), ქალ., ფანქ., გუაში, 40X30 სმ.

ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 28X35,8 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 24,5X30,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ოთახი) ქალ., ფანქ., გუაში, 35,2X43,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 43X58 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 43X56 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 44X56 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 36,3X19,2 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 36,2X17 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 36X17,2 სმ

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34,5X17,7 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 30,5X15,8 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 31,5X15,4 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მეოლის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29,8X14,6 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 30,3X15 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 30,8X14,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ჯაშუშის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29,5X14,7 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მუსულმანის. მასიდან.). ქალ. ფთქ., გუაში, 31X13 სმ.

ტიპაჟის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 24X15 სმ.

ყველა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, 35X42,7 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ბერიკაობა. ნიღბები (განუზოგციელუბელი).

ტიპაჟი – „ღორისდინგა“. ქალ., ფანქ., გუაში, 17X31 სმ.

ტიპაჟი – „დიდუფრა“. ქალ., ფანქ., გუაში, 19X30 სმ.

ტიპაჟი – „გრძელ-ლუვაშა“. ქალ., ფანქ., გუაში, 19,5X35 სმ.

სამივე ინახება შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

ტიპაჟები „ღორისდინგა“ და „თხაწვერა“ ქალ. ფანქ., გუაში, 33X16 სმ.

ტიპაჟები – „გრძელ-ლუვაშა“ და „კოპიანი ზურბგლა“. ქალ. ფანქ., გუაში, 33X15 სმ.

ტიპაჟი „დიდუფრა“. ქალ. ფანქ., გუაში, 11X12 სმ.

ტიპაჟი „გრძელუნისკარტა“. ქალ., ფანქ., გუაში, 16X14 სმ.

ტიპი „დიდტრა“. ქალ. ფანქ., გუამი, 13X13 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

აკად. დ. ჯანელიძის წერილში „ირაკლი გამრეკელი“ (ქურო. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1958 წ. №8) აღნიშნულია, რომ ქართული სანახაობრივი კულტურის გამოყენაზე (1938 წ.), წარმოდგენილი იყო ლადო გუდიაშვილისა და ირაკლი გამრეკელის ესკიზები ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის ბერიკაობის ამსახველი სპექტაკლებისათვის.

1928 წელი

საქმის კაცი. ვ. ჰეიზენკლევერი (თარგმანი ტ. ტაბიძის). რუსთაველის სახ. თეატრი.
დადგმა ს. ანშეტელისა და შ. აღსაბაძის.

დეკორაციის ესკიზი. ლითოგრაფია 22X17 სმ.

ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 24X34,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ.ფანქ., გუამი, 36X25,7 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ. ფანქ., გუამი, 23X14 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (გარრი კომპასის). ქალ. ფანქ., 31,5X17 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (გარრი კომპასის). ქალ. ფანქ., 32X17 სმ.

ყველა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 27X35 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ანზორი. ვს. ივანოვი (თარგმანი ს. შანშიაშვილის). რუსთაველის თეატრი. დადგმა ს.
ანშეტელისა და აკ. ვასაძის.

დეკორაციის ესკიზი (აული). ქალ., ფანქ., გუამი, 54X41,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (რკინიგზა). ქალ., ფანქ., გუამი, 55X40 სმ.

ორივე ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 30,2X38,5 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ლიანდაგი. გუგუნებს. ვ. კირშონი (თარგმანი ბოკერიასი). რუსთაველის სახ. თეატრი.
დადგმა შ. აღსაბაძის.

დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუამი, 35X43,5 სმ.

ინახება შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 33X50 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუამი, 23,2X32,3 სმ.

ორივე ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუამი, 32X39,8 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

„ხოჭოების დოდი“. ზოზიკა. ვლ. ბერაძე, რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ალ.
ანშეტელის და კ. პატარიძის.

1929 წელი

ლაშარა. გრ. რობაქიძე რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ს. ანბეტელის.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ. ფანქ., გუაში, 53,5X40,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 38X32 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45,5X35 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., პასტელი, 23X31 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., პასტელი, 29X30 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 56X42,5 სმ.

ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X40 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 34X38,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 33,2X39 სმ.

დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ნელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 34X37 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 31,5X39,8 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ქართა ქალაქი. ვ. კირშონი (თარგმანი - ალ. ბოკერიასი და ს.შაშინაშვილის).

რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ს. ანბეტელის.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 52,5X42 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 33X42 სმ

ორივე ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 29X25 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ლატავრა. წ. ფალიაშვილი თბ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი. დადგმა ს. ანბეტელის.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41X28 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ. ფანქ., გუაში, 49,5X39 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 51X38,5 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

1930 წელი

ფიქსკოს შეთქმულება. ფრ. შილერი. თელავის სახ. დრამატული თეატრი, დადგმა - (?)

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 32,8X38,7 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

განგაში. ა. შაშაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა - ს. ანბეტელისა და კ. პატარიძის.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41X35,5 სმ.

ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 33X48 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 42,3X53,7 სმ.
დაცულია მოთარეშთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

სამნი. ს. შანშიაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა ს. ანბეტელისა და აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი (საქართველო). ქალ., ფანქ., გუაში, 31X46,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (აზერბაიჯანი). ქალ., ფანქ., გუაში, 29X29,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (სომხეთი). ქალ., ფანქ., გუაში, 46X25 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

წითელი ყაყაო. გრ. კილაძე. თბ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი. დადგმა – (?)
დეკორაციი ესკიზი II მოქმ. I სურათი. ქალ., ფანქ., გუაში, 33,5X24 სმ.
დეკორაციის ესკიზი II მოქმ. III სურათი ქალ. ფანქ., გუაში, 33,6X24,6 სმ.
დეკორაციის ესკიზი II მოქმ. II სურათი, ქალ. ფანქ., გუაში, 33,2X24 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

1931 წელი

თეთნულდი. შ. დადიანი. რუსთაველის სახ. თეატრი დადგმა ს. ანბეტელისა და აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 53X41,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 48X34 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფერადი ფანქ., 41X50 სმ.
დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 35,5X20,5 სმ.
დეკორაციის , ქალ., ფერადი ფანქ., 47,2X35,5 სმ.
დაცულია მოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

1932 წელი.

ყაღაღები. ფრ. მილერი (თარგმ. ს. შანშიაშვილის) რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა
ს. ანბეტელისა და შ. აღსაბაძის.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე). ქალ., ფანქ., გუაში, 54,5X43სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტავერნა). ქალ., ფანქ., გუაში, 50X35,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (მოთარეშის დარბაზი). ქალ. ფანქ., გუაში, 48X34 სმ.
დაცულია გივი ფარასტაშვილის კოლექციაში.

დეკორაციის ესკიზი (ტყე. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 38X38 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (სასახლე. ვარიანტი). ქალ. ფანქ., გუაში, 36,5X49 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (სასახლე. ვარიანტი). ქალ. ფანქ., გუაში, 40,5X52 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 41X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 39X41 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,5X40 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (სასახლე. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 61,5X62 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 54,5X43 სმ.
ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი, ვარიანტი) ქალ. ფანქ., გუაში, 36,8X41 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ლუდხანა. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44X34,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., ფანქ., 43,7X50 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ბოჭუმის ტყე). ქალ. ფანქ., გუაში, 36X49,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ლუდხანა). ქალ., ფანქ., გუაში, 41,8X57,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე. ვარიანტი). ქალ. ფანქ., გუაში, 41,7X41,7 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32,3X40,3 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., აკვ. ტუში, 41X49 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტავერნა). ქალ., აკვ., 69X96 სმ.
დაცულია ა. ა. ბახრუშინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში (მოსკოვი).

1933 წელი

ინტერვენცია. ლ. სლავინი (თარგმ. ალ. ბოკერიასი). რუსთაველის სახ. თეატრი.
დადგმა ს. ანტელის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 34X42,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 34X42,5 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

1934 წელი.

შლეგი. ს. მთვარაძე. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 28,5X21 სმ.
ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 29X40 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

1935 წელი

არსენა. ს. შანშიაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა - აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45X40 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 42X34 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 31X36 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45X36 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 36X40,3 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 28,7X35,3 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 34,5X44,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 36,5X41 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 50X53,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 35X45,5 სმ.
დაცულია. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 28,7X38,7 სმ.
ინახება საქართველოს თეატრის მუზეუმისა და კინოს მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., პასტელი, აკვ., გუაში, 44X40 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., პასტელი, აკვ., გუაში, 27X34 სმ.
დაცულია პაპუნა წერეთლის კოლექციაში.

1936 წელი

პუგნოტები. ჯ. ბეიერბერი (განუზომიერებადი. ლენინგრადის კიროვის სახ. თეატრში დასადგმელად ამზადდება ს. ანბუტელი).
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 61X52 სმ
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

ახსალომ დათური. ნ. ფალიაშვილი. თბ., ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი.
დადგმა შ. აღსახადის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 61X49 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 57,5X47 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 33X30 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 53X44 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 17X23 სმ.
დაცულია თემურ ზედავას კოლექციაში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 39,5X45 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 40X29,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 40X29,3 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 40X30 სმ.
ყველა ინახება საქართველოს თეატრის, მუზეუმისა და კინოს მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი (ო. მოქმ.). ქრომოლითოგრაფია. 145X23,1 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., აკვ. 60X74 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (თეთრის) ქალ. აკვ., 53X42 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., აკვ. ტუში, 63,8X63,2 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., აკვ., 62,5X76 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ახსალომის). ქალ., კვ., 51X32 სმ.
დაცულია ა.ა. ზანტრუშინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

1937 წელი

ოტელუო. უ. შექსპირი (თარგმ. ივ. მაჩაბლის). რუსთაველის სახ.თეატრი. დადგმა მ. აღსაბაძის.

დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 43X50,5 სმ.
ინანება გივი ფარასტაშვილთან.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 57X43,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 46,5X33,5 სმ.
დაცულია ა თემურ თხილაშვილს კოლექციიში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 49X51,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 39X44 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41X48,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 57X50 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 75X54 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 45X60 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (როდერიგოსი). ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მესაფლავის). ქალ. ფანქ., გუაში, 35X25,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბიანკასი). ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მოზუგი მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 39X31,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (დუნიდემონის). ქალ., ფანქ., 46X31 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მოზუგი მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.
დაცულია იმ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ასლი ბ. ბერძენიშვილის) ქალ., ფანქ., გუაში, ტუში, თეთრა, 35X62 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., აკვ., 63X67 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., აკვ., 62X73 სმ.
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., აკვ., 62X73 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ. აკვ., ოქრო, 68,5X96 სმ.
დაცულია ა.ა. ბახრუშინის სახელობის ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (იაგოსი). ქალ., ფანქ., 33X27,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კასიოსი). ქალ. ფანქ., 32,5X25,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (სენატის I მდივნის). ქალ., ფანქ., 32,5X22,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მონტანოსი), ქალ., ფანქ., 32,8X22,7 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 33X22,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 32,3X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., 32,2X21 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბრაზანციოსი III მსოფლელის). ქალ., ფანქ., 32,8X23 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კიპროსის ჯარისკაცის). ქალ, ფანქ., 32,8X23 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ. ფანქ., 32,2X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (სენატის II მდივნის). ქალ., ფანქ., 32,8X22,8 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქაღ., ფანქ., 32,8X22,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ცარისკაცის). ქაღ., ფანქ., 32,8X22,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბრახანციის III მღვდელის). ქაღ., ფანქ., 33X22,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქაღ., ფანქ., 32,5X21 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბრახანციის IV მღვდელის). ქაღ., ფანქ., 32,8X22,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქაღ., ფანქ., 32,2X21 სმ.
ტიპაჟის ესკიზი. (ოფიცრებისთვის) ქაღ., ფანქ., 27,6X32,7 სმ.
ტიპაჟის ესკიზი (მამაკაცის). ქაღ., ფანქ., 24X32,5 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

ალკაზარი. ზ. მდივანი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა დ. ალექსიძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., აკვ., ტუში, 34X41 სმ.
დაცულია ა.ა. ბახრუშინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

დაისი. ზ. ფალიაშვილი. კიევის ოპერის თეატრი. დადგმა დ. ალექსიძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 54X50 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 55X50 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

ნაპერწკლიდან. შ. დადიანი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,5X44,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 44X52 სმ.
დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი (II მოქმ. II სურათი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 38X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი. III მოქმ. VI სურათი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 25X28,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (III მოქმ. VI სურათი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 22,2X29,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (III მოქმ. I და IV სურათი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (I ვარიანტი. განუხორციელებელი). IV მოქმ., II სურათი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (I მოქმ. IV სურათი) ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (IV მოქმ. II სურათი) ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (III მოქმ. V სურათი) ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში. 24X29,3 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 38X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 38X43 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქაღ., ფანქ., გუაში, 37,8X42,5 სმ.
ყვლა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი (ბტალიონის და ლენინის ფიგურებით). ქაღ., ფანქ., გუაში, 53,5X67 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 29X40 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქაღ., ფანქ., გუაში, 46,2X52,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 43,7X25,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 43,7X25,7 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 43,3X31,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 43,3X31,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქაღ., ფანქ., გუაში, 43,5X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 43,5X31,5 სმ.
დაცულუიასქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიისმუზეუმში.
სულელი. ნ. შიუკაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა კ. პატარაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 32X33,5 სმ.
დაცულაია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

1938 წელი

კატიონება. გ. მდივანი. სარატოვის კ. მარქსის სახ. თეატრი. დადგმა ა.ვ. ტუნკელის.
დეკორაციის ესკიზი (მთის დასახლება). ქალ., აკვ., 33,5X63 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (მთის პეიზაჟი). ქალ., აკვ., 33X63 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (აღლი). ქალ., აკვ., 31,5X42 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (აღლი). ქალ., აკვ., 31,5X42 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., აკვ., 31,5X42 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტყე ღამით). ქალ., აკვ., 31,5X42 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (პეიზაჟი). ქალ., აკვ., 31,5X42 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (პატრონისათვის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (გოგისთვის). ქალ., აკვ., 28,5X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., აკვ., 28,5X20 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (კოლმეურნის, მონადირისა და მასისთვის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (იაგორისთვის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (მწეშისა და მასისთვის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (სარდიონისთვის). ქალ., აკვ., ტუში, 29,5X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ნათელასთვის). ქალ., აკვ., 28X20 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (ნადირისა და ამირანისთვის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (ვანტანისა და სარდიონისთვის. პარიკი). ქალ., აკვ., 29X20 სმ.
გრამის ესკიზი. ქალ., ფანქ., აკვ., 22,5X32 სმ.
გრამის ესკიზი. ქალ., ფანქ., აკვ., 29,5X22 სმ.
დაცულაია ა.ა. ბაზრუშინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში
(მოსკოვი).

1939 წელი

ბოგდან ნმელნიცი. ალ. კორნეიჩუკი (თარგმ. შ. დადიანის). რუსთაველის სახ. თეატრი.
დადგმა ა.ვ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 68,5X53,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 71,5X57 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ტუგაი-ზეის). ქალ., ფანქ., 41X33 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (განოპის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბოგუნის). ქალ., ფანქ., 43,5X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კუნძის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კვანის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (შაითანის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
დაცულაია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (მაშაკაცის, ბალალაიკით). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გავრილოზი). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მაშაკაცის, დამბაჩებით). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მაშაკაცის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ზოგდან ხმელნიცის). ქალ., ფანქ., 46,5X33 სმ.
 დაფულისა შ. მირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (ქერნოტასი). ქალ., ფანქ., 44,2X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გლეზის). ქალ., ფანქ., 44X32,3 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (სალომეასი). ქალ., ფანქ., 44X32,3 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კაზაკის). ქალ., ფანქ., 44,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გავრილოზი). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კუნმა კაზაკის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლიზოგუზის). ქალ., ფანქ., 44,5X32,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ზოსიასი). ქალ., ფანქ., 44,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კრივონოსის). ქალ., ფანქ., 44,5X32,2 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ზოსიასი). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ადამ კისელის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გლეზი-კვანის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ტურის). ქალ., ფანქ., 44,5X32,3 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლუბენკოსი). ქალ., ფანქ., 44,5X32 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ქერნეცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (სასულიერო პირის). ქალ., ფანქ., 44,5X32 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (გლეზი-კობზარის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X21,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქერნეცის). ქალ., ფანქ., 21X21,5 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (მათიანის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ზოგუნის). ქალ., ფანქ., გუაში, 20,6X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ლენტოვსკის). ქალ., ფანქ., გუაში, 20,5X21,8 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ქეტერტინსკის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X22,3 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ლუბენკოსი). ქალ., ფანქ., გუაში, 20,5X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ტურის). ქალ., ფანქ., გუაში, 20,8X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (პიკენის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (გავრილოზი). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (კრივონოსის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X22 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ზოსიასი). ქალ., ფანქ., გუაში, 21,8X21 სმ.
 ტიპაის ესკიზი (ადამ ტიპაის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X21,5 სმ.
 დაფულისა შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

თოფიანი კაცი. ნ. პოგოდინი (თარგმანი ი. გრიშაშვილისა და მარიუკანის რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ხორავასი.)
 დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 35X50 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 30X38 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 31,5X39,8 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 30X37,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 26X36,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი (ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 30,3X37,7 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 30X37,8 სმ.
ყველა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 54,2X67 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

გუმინდელნი. შ. დადიანი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა – კ. პატარიძის.
კოსტიუმის ესკიზი (ქილორდავასი). ქალ., ფანქ., გუაში, 31,2X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 31,2X21,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (პაპუნასი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X21,8 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კოწიას კნინასი) ქალ. ფანქ., გუაში, 32X21 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ფოფოდიასი). ქალ., ფანქ., გუაში, 32,3X22სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ფაციახი). ქალ., ფანქ., გუაში, 31X22,3 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ჩიტუნასი), ქალ., ფანქ., გუაში, 32X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X22 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X22 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

მთების გული. ანდრ. ბალანჩივაძე. თბ. ოპერისა და ბალეტის სახ. თეატრი. დადგმა (?)
დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში. 50,5X60 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 40X28 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის) ქალ., ფანქ., გუაში. 39,5X29,5 სმ.
სამივე ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში 43,5X53 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (ვარიანტი. II აქტის) ქალ. ფანქ., გუაში, 44X32,3 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის) ქალ., ფანქ., გუაში, 44,4X32,2 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის) ქალ., ფანქ., გუაში, 40X30 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის) ქალ., ფანქ., გუაში, 39X30,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის) ქალ., ფანქ., გუაში, 40X29,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის) ქალ., ფანქ., გუაში, 40X29 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის), ქალ., ფანქ., გუაში. 40,2X29,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ. ფანქ., გუაში, 38,8X30,5 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

1940 წელი

ღალატი. ალ. სუმბათაშვილი. რუსთაველის სახელობის თეატრი.
დადგმა აკ. ზორაძისი.
დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., ფანქ., გუაში, 61X48 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ისაზარის). ქალ., ფანქ., 45X32 სმ.
კოსტიუმების ესკიზი (ოთარბეგის მეომრების). ქალ. ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალაშენები. პაიჭები). ქალ. ფანქ., 44,5X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ბედენების). ქალ., ფანქ., 44X31,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ., ფანქ., 42X32 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (რუქიასი). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (შაპის). ქალ. ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მაშაკაცის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გაიანესი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44X31,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მოცეკვავის). ქალ., ფანქ., გუაში, 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ალარაზაკის). ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (რუქიასი). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 ყველა ინანება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
 დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 42X55 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 38X49,7 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი ქალ., ფანქ., გუაში, 46X61,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 30,5X15,5 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., 44,6X32,3 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ანანასი). ქალ., ფანქ., 44,5X32,5 სმ.
 დაფულისა შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

გიორგი სააკაძე. ხ. შანშიაშვილი. რუსთაველის სახ. თეატრი დადგმა. კ. პატარაძის.
 დეკორაციის ესკიზი (კარავი). ქალ., ფანქ., გუაში, 77,5X57 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ციხე-სიმაგრე). ქალ. ფანქ., გუაში, 77,5X55 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (წარუვალა და მებრძოლის ზედი). ქალ. ფანქ., გუაში, 57X81 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., ფანქ., გუაში, 55X78,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ციხე-გალავნის შიდა ეზო). ქალ., ფანქ., გუაში, 55,5X77,5 სმ.
 დეკორაციის ესკიზი (ციხე თაღის ნანგრევით). ქალ., ფანქ., გუაში, 78X54 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (გიორგი სააკაძის). ქალ., ფანქ., 43X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ., ფანქ., 43,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლორე-ზანის). ქალ. ფანქ., 43,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლორე-ზანის). ქალ. ფანქ., 43,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (თეკლასი). ქალ., ფანქ., 43,5X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ლორე-ზანის). ქალ., ფანქ., 43,5X32 სმ.
 დაფულისა ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.
 დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41,5X56 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., 44X25 სმ.
 დაფულისა. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 50X74 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (თეკლასი). ქალ., ფანქ., 43,2X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ზ. ურისთავის). ქალ. ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (თამარის) ქალ., ფანქ., 43,7X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ასლან ციციშვილის) ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მარიამის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ამილახვრის). ქალ., ფანქ., 43,2X32სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (მოხუცი გლეხის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
 კოსტიუმების ესკიზი (მარიამ დედოფლის მწლებლების) ქალ., ფანქ. 44X32 სმ.
 კოსტიუმის ესკიზი (ნუგზარ ურისთავის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ახალგაზრდა გლეხის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქუთუთის). ქალ., ფანქ., 44X32 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქართული მხედრის) ქალ. ფანქ., 44X32 სმ.
ყველა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 50,2X73 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში. 35,5X49 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ; ფანქ; 40X31 სმ.
დაცულია ნაწი ელვიაშვილის პირად კოლექციაში.

ლადო კენჭოველი. გრ. კილაძე. თბ. ოპერისა და ბალეტის სახ. თეატრი. დადგმა — (?)
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 40,5X48,5 სმ. კ
ოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მღვდლის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ცინის უფროსის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 32X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (პოლიციელის). ქალ., გუაში, 34X15,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 34X14 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 37X19,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X14 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X16 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 34X14,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (დიაკვნის). ქალ, გუაში, თეთრა, 34X15,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 36X18 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 34X14 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 34,5X15,5 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, თეთრა, 33,5X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (მამაკაცის). ქალ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (პროლოგის. მამაკაცი). ქალ., გუაში, 34X14 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., გუაში, 34X16 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34X15 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34X16 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 34X17 სმ.
კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, თეთრა, 37,5X18,5 სმ.
დაცულია.ა. ბაზრუმინის სახ. ცენტრალურ სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 42,5X61,5 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 42,2X57 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 44,8X57,2 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 34,5X48 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 25,8X39 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., გუაში, 26X40 სმ.
ყველა ინახება საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი (ცხის საკანი). ქალ., ფანქ., გუაში, 43X63 სმ.
დაცულია გივი ფარასტაშვილის კოლექციაში.

1941 წელი

დავა. გ. ერისთავი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 46X30 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 33X26 სმ.
დეკორაციის ესკიზი.. ქალ., ფანქ., 35,8X46,2 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

კიკვიძე. ვ. დარასელი, რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა კ. ვასაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 42X55 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 22X48,4 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 42,5X55 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 29X34,8 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 20,5X37 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 39X53 სმ.
ყველა ინახება რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმში.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 28,8X32,2 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 42,2X57 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 44,8X57,2 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 34,5X48 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25,8X39 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 26X40 სმ.
დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ. გ. მდივანი. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ვასაძისა და დ. ალექსიძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 27X31,7 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 27X30,7 სმ.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 27X31,5 სმ.
დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

სურამის ციხე. დ. შონქაძე. ბაქოს ქართული დრამატული თეატრი. დადგმა შ. აღმაშობის.
დეკორაციის ესკიზი (ზოგჯერ აივანის სურათში). II მოქმ. II სურათი. ქალ. ფანქ. გუაში,
18,2X23,5 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

სურამის ციხე. დ. შონქაძე. ბათუმის სახ. დრამატული თეატრი. დადგმა ს. ვანზაძის.
დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 28X32 სმ.
დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

ფლანდრია. ვ. სარდუ. თარგმ. გ. ქიქოძის. რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა
შ. აღმაშობის.

დეკორაციის ესკიზი (ტყე). ქალ., ფანქ., გუაში, 62X43 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., ფანქ., გუაში, 60X47,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი). ქალ., ფანქ., გუაში, 62X46 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., გუაში, 57,5X46 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, ოქრ., 34X22 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (ქალის). ქალ., ფანქ., გუაში, 32X22 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ., ფანქ., გუაში, ოქრ., 32X22 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ. ფანქ., გუაში, ვერცხლ., 32X22 სმ.

სამივე ინანება გივი ფარასტაშვილთან.

კოსტიუმის ესკიზი (კაცის). ქალ. ფანქ., გუაში, 30,5X23 სმ.

დაცულია ნაწი ულიაშვილის კერძო კოლექციაში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 45,5X64 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი. ვარიანტი). ქალ., ფანქ., 44,5X63 სმ.

დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ნელოვნების მუზეუმში.

1942 წელი

პარტიზანები. გ. მდივანი, რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა აკ. ზორავასი

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 26X50 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

პარტიზანები. გ. მდივანი, ბათუმის დრამატული თეატრი. დადგმა- (?)

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25X50,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 25X51 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ტიპების ესკიზი (სერგისათვის). ქალ., ფანქ., გუაში, 19,8X12 სმ.

ტიპების ესკიზი (მირიასათვის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21X15,2 სმ.

ტიპების ესკიზი (სტეფანესათვის). ქალ., ფანქ., გუაში, 21,5X16,3 სმ.

ტიპების ესკიზი (ალიონისათვის). ქალ., ფანქ., გუაში, 29,8X21,7 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

ოლეკო დუდოი. ა. რეშეშვილი, მ. კაცი (თარგმ. ტ. სვანის). რუსთაველის სახელმწიფო თეატრი. დადგმა აკ. ვახაძის.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 58X48 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., 32X22 სმ.

დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 40,5X51 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41X45,8 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 41,2X50,8 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

საპატარძლო აფიშით. კ. გოლდონი (თარგმ. დ. კასრაძის). რუსთაველის სახ. თეატრი. დადგმა დ. ალექსიძის.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი. კიბეებით). ქალ., ფანქ., გუაში, 63,5X50,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი (ინტერიერი) ქალ., ფანქ., გუაში. 67X52,5 სმ.

დაცულია ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 54,5X62 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

კოსტიუმის ესკიზი (წანგის. კაფეში). ქალ., ფანქ., გუაში, 45X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ბიჭის აფიშებით). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,5X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ანსულოზისი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,8X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ალბერტისი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,5X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ლიუტეცისი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,5X31,8 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (ფილიპისი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,3X31,5 სმ.

კოსტიუმის ესკიზი (მანდოლოზისი). ქალ., ფანქ., გუაში, 44,4X31,5 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

პატარა კახი. ი. გოკიელი. თბ. ოპერისა და ბალეტის სახ. თეატრი. განუზოროცილებელი. მხატვარი გარდაიცვალა. დასადგმელად ამზადებდა შ. აღსაბაძე.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 62X43 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 44X55 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 59X41 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 48X61 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45X57 სმ.

ყველა ინახება ირ. გამრეკელის სახლ-მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი, ქალ., ფანქ., გუაში, ზოთ., 48,5X65,5 სმ.

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 44,6X66 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45X61,5 სმ.

დეკორაციის ესკიზი. ქალ., ფანქ., გუაში, 45,5X53 სმ.

დაცულია საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში.

ირაკლი გამრეკელის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები 1922-1943 წლები

ო. უაილდი. „სალომეა დამდგმელი კ. მარჯანიშვილი, მატყარი
ი. გამრეკელი. ახალი თეატრი 1922.

კ. ტოლუმი. „კაცი-მასა“. დამდგმელები: კ. მარჯანიშვილი, მ. ქორელი,
მატყარი კ. ზდანევიჩი, ი. გამრეკელი. პრემიერა - 4/XII-1923.

ს. მანშიაშვილი. „ლატავრა“. დამდგმელი ს. ახმეტელი, მატყარი
ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი. პრემიერა - 30/X-1924.

გრ. რობაქიძე. „მალშტრემ“. დამდგმელები კ. მარჯანიშვილი,
ალ. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი. 1924.

უ. შექსპირი. „ვიწოვრელი მთარგმნელი ქალები“. მთარგმნელი
ქ. ორბელიანი. დამდგმელები: კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, მატყარი ნ. უშინი.
პრემიერა - 20/XI-1924.

ი. გედევანიშვილი. „სინათლე“, ნაწილი. დამდგმელები: კ. მარჯანიშვილი,
ს. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი. პრემიერა
- 11/XII-1924.

ფ. ვერფერლი. „კაცი-სარკიდან“. მთარგმნელი ს. მანშიაშვილი, დამდგმელი
ს. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი. პრემიერა 2/I-1925.

უ. შექსპირი. „ჰამლეტი“. მთარგმნელი ი. მაჩაბელი, დამდგმელები:
კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი თ.
ვახვახიშვილი (პ. ჩიკოვსკის მიხედვით). პრემიერა 12/XI-1925.

პ. კაკაბაძე. „მინისძვრა ლისაბონში“. დამდგმელი დ. ანთაძე, მატყარი ი.
გამრეკელი, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი. პრემიერა 26/XI-1925.

ლ. ფულდი. „ვირის ჩრდილი“. მთარგმნელი ი. გრიშაშვილი, დამდგმელი
ა. ფაღვაძე, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა - 8/IV-1926.

ა. გლეხოვი. „ნაგბუკი“. მთარგმნელი ს. მანშიაშვილი, დამდგმელი
ს. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა - 28/X-1926.

ფ. შილერი. „ვილჰელმ ტელი“. მთარგმნელი ს. მანშიაშვილი, დამდგმელი
დ. ანთაძე, მატყარი ი. გამრეკელი, მუსიკა ჯ. როსინის, პრემიერა - 6/I-1926.

პ. ბილ-ბელოცერკოვსკი. „საჭე მარცხნივ“. მთარგმნელი ს. ჩიქოვანი,
დამდგმელები: ს. ახმეტელი, ა. ვასაძე, მატყარი ი. გამრეკელი, მუსიკა
მ. ივოლიტოვ-ივანოვის. პრემიერა — 24/II-1927

ბ. ლავრენიევი. „რდევკა“. მთარგმნელი ა. ფაღვაძე, დამდგმელი
ს. ახმეტელი, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა -
9/11-1928.

გ. ვენეციანოვი. „ჯუმა მაზიდი“. მთარგმნელი ს. მანშიაშვილი,
დამდგმელი კ. პატარიძე, მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია.
პრემიერა — 21/IV-1928.

ს. მანშიაშვილი. „ანზორი“ (ვს. ივანოვის მიხედვით). დამდგმელი ს.
ახმეტელი, რეჟისორი ა. ვასაძე, მატყარი გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი.
პრემიერა — 25/X-1928

ზოზიკა. „ხოჭოების დოდი“. დამდგმელი ს. ახმეტელი, რეჟისორი კ. პატარიძე,
მატყარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 20/XI-1928.

ვ. კირშონი. „ლიანდაგი გუგუნებს“. მთარგმნელი ა. ბოკერია, დამდგმელი შ. აღსაბაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 20/XII-1928.

ვ. ჰეიზენკლვერი, „საქმის კაცი“. მთარგმნელი ტ. ტაბიძე, დამდგმელი ს. ანუტელი, რეჟისორი შ. აღსაბაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა 2/V-1929.

ვ. კირშონი. „ქართა ქალაქი“. მთარგმნელები: ა. ბოკერია, ს. შანშიაშვილი. დამდგმელი ს. ანუტელი, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 26/X-1929.

ე. იანოვსკი. „ყამირი“. მთარგმნელი ს. შანშიაშვილი, დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი გ. კილაძე. პრემიერა - 8/XII-1929.

„ლამარა“. ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოების მიხედვით. დამდგმელი ს. ანუტელი, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა 25/IV-1930.

ა. მამაშვილი. „განგაში“. დამდგმელი ს. ანუტელი, რეჟისორი კ. პატარიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი გ. კილაძე. პრემიერა — 22/V-1931.

ს. შანშიაშვილი. „სამნი“. დამდგმელი ს. ანუტელი, რეჟისორი აკ. ვასაძე, მხატვარი გამრეკელი, კომპოზიტორი გ. კილაძე. პრემიერა — ი. 18/VI-1931.

შალვა დადიანი. „თეთნულადი“. დამდგმელი ს. ანუტელი, რეჟისორი აკ. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა 22/XII-1931.

ფ. შილერი. „ყაჩაღები“. მთარგმნელი ს. შანშიაშვილი, დამდგმელი ს. ანუტელი, რეჟისორი შ. აღსაბაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 9/II-1933.

ფ. შილერის „ფიესკოს შეთქმულება“, რეჟისორი - ვ. გარიკ-ჩნაძე, თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი. 1931-1933.

ლ. სლავინი. „ინტერვენცია“. მთარგმნელი ა. ბოკერია, დამდგმელი ს. ანუტელი, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 18/1-1934.

ს. მთვარაძე. „მღვწი“. დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 15/II-1935.

ს. შანშიაშვილი. „არსენა“. დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 23/V-1936.

უ. შექსპირი. „ოტელო“. მთარგმნელი ი. მაჩაბელი, დამდგმელი შ. აღსაბაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია პრემიერა — 1/X-1937.

შალვა დადიანი. „ნაპერწკლიდან“. დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჩაძე. პრემიერა — 11/XII-1937.

ნ. შიუკაშვილი. „სულელი“. დამდგმელი კ. პატარიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 22/III-1938.

ნ. პოგოდინი. „თოფიანი კაცი“. მთარგმნელები: ი. გრიშაშვილი, მარიჯანი, დამდგმელი ა. ზორავა, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 22/I/1939.

შალვა დადიანი. „გუშინდელნი“. დამდგმელი კ. პატარიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. გოკიელი. პრემიერა — 22/III-1938.

გ.მდივანი. „პატივი“. სახელმწიფო კამერული თეატრი. მოსკოვი, (რეჟისორი ვ. გარშინი, დამდგმელი რეჟისორი ა. თაიროვი. პრემიერა I/VII/1938.

ა. კორნეიზი. „ზოგადი ხელნაწიკი“. მთარგმნელი შალვა დადიანი, დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჭავაძე. პრემიერა — 5/III-1940.

ბ. შანშიაშვილი. „გიორგი სააკაძე“. დამდგმელი კ. პატარიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჭავაძე. პრემიერა — 10/IX-1940.

ა. სუმბათაშვილი-იუენი. „ლალატი“. მთარგმნელი გ. ყიფშიძე, დამდგმელი ა. ზორავა, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჭავაძე. პრემიერა — 20/XII-1940.

ვ. დარასელი. „იკვამლე“. დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 5/IX-1941.

გ. მდივანი. „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“. დამდგმელები: ა. ვასაძე, დ. ალექსიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 24/I-1942.

გ. ერისთავი. „დავა“. დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 5/III-1942.

ვ. სარდუ. „ფლანდრია“. მთარგმნელი გ. ქიქოძე, დამდგმელი მ. აღსაბაძე, მხატვარი გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჭავაძე. პრემიერა -7/IV-1942.

გ. მდივანი. „მოსკოვის ბჭესთან“. დამდგმელი ა. ზორავა, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ი. ტუსკია. პრემიერა — 20/XI-1942.

გ. მდივანი, „პარტიზანები“, რეჟისორი გ. მრავლაძე, აჭარის სახელმწიფო ქართული თეატრი, 1942.

ა. რეშეშვილი, მ. კაცი. „ოლეკო დუნდიჩი“. მთარგმნელი თ. სვანი, დამდგმელი ა. ვასაძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი ა. ბალანჩიშვილი. პრემიერა — 5/XI-1942.

კ. გოლდონი. „საპატარძლო აფიშით“. მთარგმნელი დ. კასრაძე, დამდგმელი დ. ალექსიძე, მხატვარი ი. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჭავაძე. პრემიერა — 29/XII-1942.

ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფია საოპერო და საბალეტო დადგმებისთვის

დ. ჩიხაროვა, „ფარული ქორწინება“, რეჟისორები კ. მარჯანიშვილი და ა. ფაღრავა, თბილისის კონსერვატორიის საოპერო სტუდია, 1925.

შ. თაყაიშვილი. „განთიადი“. რეჟისორი კ. ანდრონიკაშვილი, დირიჟორი ი. ფალიაშვილი, მხატვარი ი. გამრეკელი. პრემიერა 10/IV/1927.

რ. გლიერი „წითელი ყაყაჩო“. დადგმა ა. სემიონოვი, დირიჟორი ა. გველესიანი, მხატვარი ი. გამრეკელი. პრემიერა 9/ XII/ 1930

ზ. ფალიაშვილი. „აბესალომ და ეთერი“. დირიჟორი--- დამდგმელი რეჟისორი შ. აღსაბაძე; მხატვარი ი. გამრეკელი (1936 წ.),

ჯ. მეიერბერი, „ჰუნგოტები“. (განუზოგოვებული, ლენინგრადის კიროვის სახ. თეატრში დასადგმელად ამზადებდა ს. ანტელელი) 1936

ზ. ფალიაშვილი. „დაისი“. დამდგმელი რეჟისორი ვ. მანუა; მხატვარი ი. გამრეკელი, ქორეოგრაფი ი. სუნიშვილი. კიევის ოპერისა და ბალეტის თეატრი (1938 წ.);

ა. ბალანჩივაძის "მთების გული". დამდგმელი ჟორეოგრაფი ვ. ჭაბუკიანი, მხატვარი ი.გამრეკელი. 29/XII/1936

გრ. კილაძე. "ლაღო კეცხოველი". ლიბრეტო შ.დადიანი, შ. აღსაბაძე. დადგმა შ. აღსაბაძე, დირიჟორი შ. აწმარფარაშვილი, მხატვარი ი. გამრეკელი. 26/II/1941;

ი. გოციელი. „პატარა კანი“. ა. წერეთლის პიესის მიხედვით, ლიბრეტო შ.დადიანი, შ. აღსაბაძე.დადგმა შ. აღსაბაძე, დირიჟორი შ. აწმარფარაშვილი, მხატვარი ი. გამრეკელი.23/III/1943.

ირაკლი გამრეკელის კინო მხატვრობა

მხატვრული ფილმის „ჩემი ბებია“, რეჟისორი კ. მიქაბერიძე, სცენარის ავტორი ს. დოლიძე, გ. მდივანი . მხატვრები: ი.გამრეკელი, ვ. სიდამონ-ერისთავი, 1929 წ.

მხატვრული ფილმი „არსენა“, რეჟისორი მ.ჭია-ურელი, სცენარის ავტორი ს. შანშიაშვილი, მხატვრები: ი.გამრეკელი, თ. აბაკელია, 1939 წ.

ილუსტრაციები ტექსტში - ირაკლი გამრეკელი, სერია „ცირკი“, ლითოგრაფია,
26,5x19. 1928

დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის მუზეუმში

კრებულზე მუშაობდნენ

კრებულის შემდგენელი - ხათუნა კიკვაძე

დიზაინი და დაკაბადონება - ოლლა პირადოვა

რედაქტორ-კორექტორები ბელა ჭუმბურიძე, მეგი ლევანიძე, მარიამ
გერაბიშვილი

ტექსტის აკრეფვა - ქრისტინე შუკვანი, ქეთევან მამესწარაშვილი