

მარინა ხარატიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებამცოდნეობის დოქტორი

სანდრო ახმეტელის ეროვნული სულისკვამთების ახსნისათვის

(შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ მაგალითზე)

რეზიუმე

სანდრო ახმეტელმა ეროვნული კულტურის ფესვებზე ამოზრდილი ხელოვნებით შექმნა უნიკალური სათეატრო მოდელი - ახმეტელის „პოლიტიკური თეატრი - ფორუმი“. მისი მაღალი რანგის შემოქმედება ეროვნული კულტურის უნიკალურ თვისებას ავლენს. მან ნაციონალური თეატრის საძირკველზე ისეთივე უნიკალური „შენობა“ ააგო, როგორც ნაციონალური სანახაობითი კულტურა იყო. მისი ადამიანური თვალთახედვა, აზროვნების თავისებურება, მზად აღმოჩნდა ამ სანახაობითი კულტურის თვითმყოფადობის შეთვისებისათვის.

ამაღლებული ხელოვნების ნიმუში შექმნა სანდრო ახმეტელმა შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ დადგმით. პიესაში შეურყვნელია თეთნულდი, ძველი სვანეთის შეუვალობის,

სულიერების სიმბოლოა, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებული ღვთაებაა. პიესის სცენური ვერსიის მთავარი კონფლიქტი სწორედ ძველი და ახალგაზრდა თაობის დაპირისპირებაშია. ძველი თაობისთვის თეთნულდი ხელშეუხებია, ახალგაზრდა თაობა კი იპყრობს მას.

სპექტაკლში ახმეტელმა მთიელები მოქმედ პირად გამოიყვანა - მთა არის ხელშეუხებელი მოცემულობა და იქ გათამაშებული ტრაგედია ნებისმიერი პიროვნებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ახმეტელის კვლევის საგანი სწორედ მთა აღმოჩნდა. მთამ ხომ შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, ადათ-წესები, ტრადიციები, ეროვნული მენტალიტეტი.

სანდრო ახმეტელის სათეატრო მოღვაწეობა ხალხური შემოქმედების მოტივებით იყო ნასაზრდოები. თეატრალური

ფოლკლორის ხაზი რეფერენად გასდევს მის შემოქმედებას. მან სპექტაკლი „თეთნულდი“ გაიაზრა როგორც „ფოლკლორულ-სარიტუალო სანახაობა“. რეჟისორმა სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებს. მან სვანთა ურყევი ტრადიციების, ადათ-წესების ერთგვარი პედალირება მოახდინა და მათი ეთნოსის თავისებურებები მასშტაბურად

საკვანძო სიტყვები: ეროვნული, თვითმყოფადობა, ტრადიციები, ხალხური შემოქმედება, ეთნოსი

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ კულტურას არაერთი დიდებული ხელოვანი ამშვენებს. მათი ღვაწლი და დამსახურება ერის წინაშე განუზომელია. სანდრო ახმეტელი ერთ-ერთი მათგანია. მან ეროვნული კულტურის ფესვებზე ამოზრდილი ხელოვნებით შექმნა უნიკალური სათეატრო მოდელი - ახმეტელის „პოლიტიკური თეატრი - ფორუმი“. მისი მაღალი რანგის შემოქმედება ეროვნული კულტურის უნიკალურ თვისებას ავლენს.

რაც დრო გადის, მით უფრო აქტუალური ხდება ახმეტელის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი, სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის მხატვრულ-ესთეტიკურ ფორმათა ძიებები. თეატრის მკვლევრებმა ჯეროვნად შეაფასეს მისი ღვაწლი, თუმცა მსჯელობა ახმეტელის სათეატრო მოდელის უნიკალურობაზე, მისი მრავალფეროვანი შემოქმედების მნიშვნელობაზე დღემდე არ ცხრება.

სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობა სათეატრო სარბიელზე სამი ასპექტით წარიმართა: მსახიობი, რეჟისორ-ლიდერი და სათეატრო კრიტიკოსი. მისი მოღვაწეობა სამივე მიმართულებით ეროვნული სულისკვთებით გამოირჩეოდა. თავადაც ხომ ეროვნული კულტურის სიყვარულით აღვსილი, მრავალმხრივი, თვითნაბადი ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნება იყო. მის სახელს უკავშირდება ქართული ეროვნული თეატრის განვითარების პრობლემა. მან ეროვნული თეატრის საძირკველზე ისეთივე უნიკალური „შენობა“ ააგო, როგორიც ნაციონალური სანახაობითი კულტურა იყო. შეიძლება მთელი მისი შემოქმედება კიდევ ერთი ასპექტით განვიხილოთ - როგორ შეისწავლა და შეისისხლხორცა მან ეროვნული სანახაობითი კულტურის თვითმყოფადობა და დავასკვნათ, რომ

თავად მისი თვალთახედვა, ბუნება, ამროვნების თავისებურება, გრძნობათა ბუნება მზად აღმოჩნდა ამ სანახაობითი კულტურის შეთვისებისათვის. ახმეტელი ორგანული ნაწილი იყო ამ სანახაობითი კულტურის. მისი ქართული სული მჟღავნებოდა ყველგან და ყოველთვის, მაშინაც, როდესაც ბორის ლავრენიოვის „რღვევას“ დგამდა, და მაშინაც, როდესაც (ვაჟა-ფშაველას მიხედვით) „ლამარას“ და (შალვა დადიანის პიესის) „თეთნულდის“ სასცენო გარიანტს ქმნიდა.

ამაღლებული ხელოვნების ნიმუში შექმნა „თეთნულდის“ დადგმით. თავად უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ პიესის სცენურ ინტერპრეტაციას. „განსაკუთრებით დიდია თეთნულდის როლი. ის ახალი ტიპის პიესაა..... „თეთნულდით“ ჩვენ გავაღრმავებთ და შევამოწმებთ ჩვენი თეატრის პრინციპებს“.¹ ასეთ მაღალ მისიას აკისრებდა რეჟისორი „თეთნულდის“ დადგმას.

შალვა დადიანმა პიესა „თეთნულდი“ 1931 წელს დაწერა, როდესაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში სოციალისტური აღმშენებლობის პერიოდი დაიწყო. ამ პროცესის პარალელურად დღის წესრიგში დადგა ახალგაზრდა თაობის სულიერი კონსტიტუციის ჩამოყალიბების საკითხი. ადამიანთა ახალი მსოფლშეგრძნების, მსოფლალქმის ფორმირება იოლი არ აღმოჩნდა. მით უფრო მთის მოსახლეობაში, რომელიც უფრო ძნელი დასამორჩილებელი იყო, ვიდრე ეგონათ, თუნდაც ადგილობრივ ხელმძღვანელ ორგანოებს.

პიესის სიუჟეტური ქარგა სვანეთში შექმნილი მძიმე ვითარების ფონზე იშლება. მასში მოთხრობილი ამბავი პატრიარქალურ სვანეთსა და ახალგაზრდობას შორის არსებული მსოფლმხედველობრივი განსხვავების ნიადაგზე აღმოცენებულ კონფლიქტს წარმოაჩენს. რთულად აღწევდა ცივილიზაცია მთაში, მოსახლეობა ჯერ კიდევ კავით ამუშავებდა მიწას, ჯერ ისევ მისდევდა სისხლის აღების წესს. მხოლოდ ახალგაზრდა თაობას სჯეროდა, რომ სვანეთის ბუნებრივი რესურსის რაციონალურად გამოყენება ამ კუთხის წარმატების და განვითარების გარანტი გახდებოდა.

სწორედ ამ მისიით მიემგზავრებიან სვანეთში ახალგაზრდა მეცნიერი, სვანი გელახსანი და მისი მეუღლე და თანამოაზრე, ისიც სვანი - ლაჭილი. ახალგაზრდები დიდ წინააღმდეგობას აწყდებიან ძველი ტრადიციების დამცველ თაობასთან შეპირისპირებისას.

¹ ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 134.

ლაჭილის ბაბუა - არგიშდი საკუთარ შვილიშვილს - სოთრანს განათლების მიღებას უკრძალავს, რათა სწავლა-განათლებამ არ „წაბილწოს“ იგი, ხოლო საკუთარ შვილიშვილს - ლაჭილს მოიკვეთს, რადგან მან სისხლის ალების ტრადიცია უარყო და ცოლად გელახსანს გაჰყვა.

არგიშდი ტრადიციებზე აღზრდილი, სვანურ წეს-ჩვეულებებზე ჩამოყალიბებული, ძველი თაობის წარმომადგენელია. არგიშდი სვანეთში მხოლოდშობილი ადამიანი არ არის. მას ამგვარი ამროვნების ადამიანები უდგანან მხარში, უძლიერებენ პოზიციას და ბრძოლის უნარიანობას. არგიშდის თანამოაზრეები წმინდა თეთნულდზე მეცნიერთა ასვლის წინააღმდეგები არიან. მათ მიაჩნიათ, რომ მწვერვალის დაპყრობა საუკუნეებით განმტკიცებული რწმენის შებღალვის ტოლფასია. „თეთნულდზე სუფევს ღმერთი მთელი სვანეთისა“ - ამბობს ბიმურზი, ლაჭილის დედამთილი, დიგორხანი კი თეთნულდის საკრალურ მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას: „ღმერთები ბევრია და მათ წმინდა და მაღალ მთებზე უყვართ ცხოვრება. რამდენიც მწვერვალია, იმდენი ღმერთია, ხოლო თეთნულდი კი ტახტია ღმერთებისა“.²

შალვა დადიანის პიესაში თეთნულდი შეურყვნელია, ძველი სვანეთის შეუვალობის, სულიერების სიმბოლოა, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებული ღვთაებაა. პიესაში წარმოდგენილია ორი საპირისპირო ჯგუფი - ერთისთვის წმინდა თეთნულდის ხელყოფა მიუღებელია, მეორის წარმომადგენლები კი, მეცნიერული ამროვნებით შეიარაღებულნი, თეთნულდის დაცვაში ცრურწმენას ხედავენ. არგიშდის მიერ თეთნულდის დაცვა მისი იდენტობის, ტრადიციის, მამაპაპისეული რწმენის შენარჩუნებაც არის. მხოლოდ ახალგაზრდა გელახსანს ძალუძს დაუმტკიცოს სოფლის მკვიდრთ, რომ „რელიგიური ფანატიზმის სამოსში გახვეული“ თეთნულდი არანაირ სიწმინდეს არ წარმოადგენს, რომ იგი არ არის ღმერთების განსასვენებელი სავანე.

ახმეტელი კარგად ფლობდა დრამატურგის ენას, მას გააზრებული ჰქონდა, რომ ტრაგედია მოტივაციის გარეშე ძნელი აღსაქმელია. ახმეტელს სურდა ძველი რწმენის ამ განძარცვაში წარმოეჩინა „ახლის დაბადების პათოსი, მისი მგზნებარე სული“, მას მიაჩნდა, რომ ეს იქნებოდა „ზეიმი რელიგიური ბურუსით მოცულ

² დადიანი, პიესები, თეთნულდი, 1958.

სამყაროში“.³ დიდი რეჟისორი იმასაც უწყობდა, ბურუსში მყოფი ხალხი ბრმა როდია. ეს ადამიანები პატივისცემას იმსახურებენ. პიესის სცენური ვერსიის მთავარი კონფლიქტი სწორედ ძველი და ახალგაზრდა თაობის დაპირისპირებაშია, ცხოვრების ძველი წესი უპირისპირდება ახალს. ძველი თაობისთვის თეთნულდი ხელშეუხებია, ახალგაზრდა თაობა კი იპყრობს მას.

სანდრო ახმეტელს ცხოვრება მოუწია მაშინ, როდესაც რეჟიმი ყალიბდებოდა. მისი ყველა ნაბიჯი, ყოველი სვლა იყო ერთგვარი დაპირისპირება სახელმწიფო სტრუქტურებთან. თავისი სულიერი კონსტიტუციით ის თავისუფალი ადამიანი იყო, ცხოვრება კი მოუხდა იმ რეჟიმის პირობებში, რომელიც თავისუფლებას არ ცნობდა – პიროვნების ნიველირებით მასა მორჩილ მონად მოიაზრებოდა. ამ თვალსაზრისით ახმეტელი უსწრებს დროს. თავის დადგმაში მან მთიელები მოქმედ პირად გამოიყვანა. ახმეტელი ადრე მიხვდა, რომ მთა არის ხელშეუხებელი მოცემულობა და იქ გათამაშებული ტრაგედია ნებისმიერი პიროვნებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ამიტომ ერთ შემთხვევაში იგი იღებს სვანეთს (თეთნულდი), ხოლო მეორე შემთხვევაში ხევსურეთს (ლამარა). იგი თითქმის მთის ლალ ცხოვრებას მიეღობის, იქ ეძიებს და პოულობს განსაკუთრებულობას, აღმატებულ რანგს ანიჭებს მას, რაც ვერ დაინახა ბარში, იმას პოულობს მთაში. ამ მხრივ მთა გამორჩეულია. სვანეთი რეჟისორული აზროვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია. ბარში შესწავლილია ადამიანის ფსიქო-ემოციური სამყარო, ადამიანთა ურთიერთობები. ალბათ ამიტომაც ახმეტელის კვლევის საგანი სწორედ მთა აღმოჩნდა. „მთაში შემონახული სანახაობითი კულტურის ძირძველი საშუალებების – საერთო ეროვნული თვისებებისა და მთის სანახაობითი კულტურის შეჯერება – ახმეტელის სათეატრო მოდელისთვის – ორგანული, დამაჯერებელი, ჰარმონიული გახლდათ“.⁴

„თეთნულდში“ ბუნების მკაცრმა და შეუვალმა თვისებებმა ადამიანში პოვა განსხეულება. სწორედ ჭეშმარიტი მთიელის განსახიერებაა სალი კლდესავით შეუვალი აკაკი ხორავას არგიშდი. ეს სიახლოვე ბუნებასთან – ბუნებასთან წილნაყარობას განაპირობებს. ჩემი აზრით, სწორედ პიროვნებისა და მთის ამ ურთიერთობაში,

³ ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 134.

⁴ არველაძე, რეჟიმები, 2019, გვ. 171.

ამოიკითხა ახმეტელმა უმთავრესი ღირებულება – ბუნებრივი ყოფითი ცხოვრების გამო ადამიანი ემსგავსება ბუნებას.

სპექტაკლში „ლამარა“ მთის ჭიუხებში, მთის ბილიკებზე, ნია-ვივით დაქროდა თამარ წულუკიძის ლამარა. ეს იყო მისი ორგანული, ბუნებრივი მდგომარეობა, ლალი, შინაგანად თავისუფალი, ჭაბუკურად წრფელი. მისი სიყვარულისადმი დამოკიდებულებაც ბუნებრივი გამოვლინებაა. სწორედ მთამ შემოინახა ადამიანის ბუნებრივი ურთიერთობები. ახმეტელმა ჩამოყალიბებულად განა-ზოგადა და სიმბოლოს სახით წარმოაჩინა ლამარას სცენური სახე.

სანდრო ახმეტელის სათეატრო მოღვაწეობა ხალხური შემოქმედების მოტივებით იყო ნასაზრდოები და მასზე იყო დაფუძნებული. თეატრალური ფოლკლორის ხაზი რეფრენად გასდევდა მის შემოქმედებას – უძველესი ხალხური დრამატურგიული ფორმებიდან – თანამედროვე ხალხურ სანახაობამდე. ეს იყო ბერიკაობა თუ ყეენობა, თეატრალური ნილებები თუ ხალხური ლექსები, სიმღერები თუ პანტომიმური ელემენტები. ახმეტელი ყველგან ეძებდა თეატრალურ ფორმებსა თუ გამომსახველობით საშუალებებს. მას უნდოდა ხალხური თეატრალური შემოქმედების, ფოლკლორის მდიდარი გამომსახველობითი შესაძლებლობები ახალი აზრის, ახალი შინაარსის გადმოსაცემად, ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების შესაქმნელად გამოეყენებინა. იგი ეძებდა თავისი ხალხის ეროვნული ცნობიერების, სულის გამომხატველ თეატრალურ ფორმებს, ცდილობდა „ამოეცნო და ამოეზიდა ხალხის სიღრმეებში დამარხული სულიერი განძეულობანი“.⁵

სანდრო ახმეტელმა სპექტაკლი „თეთნულდი“ გაიაზრა როგორც „ფოლკლორულ-სარიტუალო სანახაობა“. მას უნდოდა სპექტაკლი ხალხური სანახაობითი ელემენტებით დაეტვირთა და ამ მიზნით, პიესის სადადგმო ვერსიაში რამდენიმე სცენა დაამატა (ბაპებისა და ყეენობის). ეპიზოდების სცენური განხორციელებით თავის რეჟისორმა დაამუშავა ლიტერატურული პირველწყარო: დაამატა ზოგიერთი სცენა, შეცვალა მათი თანმიმდევრობა, დაშალა ქოროს მონოლოგები და ტექსტი სხვადასხვა პერსონაჟს გადაუნაწილა.

ახმეტელმა სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებს. პატრიარქა-

⁵ კიკნაძე, ახმეტელი, 1976, გვ. 208.

ლური მსოფლმხედველობის გასაძლიერებლად პიესაში გაზარდა „ბაპების“ სცენები, მეტი დატვირთვა და მნიშვნელობა შესძინა მათ. შალვა დადიანის პიესაში წარმოდგენილი იყო მხოლოდ ერთი ბაპი - ბიმურზი, ახმეტელმა კი რაოდენობა ექვსამდე გაზარდა და თითოეულ მათგანს თავისი ფუნქცია მიუჩინა. ისინი ძველი სვანეთის ტრადიციების, რელიგიური ინსტინქტების დამცველებად გამოიყვანა. რეჟისორმა აქცენტი სწორედ სანახაობითი კულტურის ხალხური საწყისების მნიშვნელობასა და რაობაზე გადაიტანა. ბაპების სცენა ხალხური ფორმების გამოყენების საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენდა. ახმეტელმა მათ ეპიზოდს მეტად სახიერი და მეტყველი ფორმა მოუძებნა და დადგა წყევლის რიტუალი. ამ ეპიზოდში ბაპები სალოცავ სიტყვებს ექსტაზით გადმოსცემდნენ. წყევლის სცენები მოჭარბებული ემოციების ფონზე მიმდინარეობდა, რიტმული სიმღერისა და მოძრაობის თანხლებით, რომელიც შემზარავ, უაღრესად დაძაბულ სურათს ქმნიდა. „თითქოს მთელი ძველი სამყარო რელიგიურ ექსტაზშია, განიცდის თავისი დასასრულის ტრაგედიას“⁶ - ვკითხულობთ ახმეტელის წერილებში.

რეჟისორმა სვანური ხალხური მუსიკის რიტმზე ააგო ბაპების წყევლის სცენა. კომპოზიტორმა იოანე ტუსკიამ ამ ეპიზოდებისთვის გამოიყენა სვანური ხალხური მუსიკის ინტონაციები და საფერხულო-სარიტუალო რიტმები. შესაძლებელია ითქვას, რომ მუსიკალურმა პარტიტურამ სპექტაკლში დრამატურგიული ფუნქცია შეიძინა. სპექტაკლში მოხმობილი სვანური ჰანგი არ იყო საილუსტრაციო ფონად ჩაფიქრებული. ყოველი მუსიკალური ფრაზა გამოხატავდა დრამატული ტექსტისათვის დამახასიათებელ პაექრობას, დიალოგს. ამასთანავე, იგრძნობოდა დრამატიზმი. თითქმის ტრაგიკულ ნოტაზე აჟღერებული საფინალო ბგერები ორგანულად ეხმიანებოდა ეპიზოდის ამრობრივ თუ პლასტიკურ გადაწყვეტას.

რაც შეეხება გელახსანის დაღუპვის ეპიზოდს - როგორც დოკუმენტური მასალა გვიდასტურებს, რეჟისორმა სვანური ზარი გამოიყენა. მისი გამოსახვის ფორმა, მუსიკალური ტონალობა და ვიზუალურ-ვერბალური პლასტების ერთიანობა, ერთი მხრივ აჩენდა მოვლენის ტრაგიკულ ბუნებას, ხოლო მეორე მხრივ სანახაობას სახიერებას მატებდა. ამგვარი სვლა რეჟისორისთვის შემთხვევითი მიგნება არ იყო. ქართველის ეთნო ბუნების შევრძნება, მისი

⁶ ახმეტელი, წერილები, 1953, გვ. 134.

ფსიქო-ემოციური სამყაროს ნიუანსთა ცოდნა და სცენური სახი-ერებით ამ გამოცდილების წარმოჩენა სანდრო ახმეტელის ხელ-წერის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. იგი თავად იყო ამ სანახაობითი კულტურის ნაწილი.

გელახსანის დაღუპვით შინაგანად აღესილი არგიშდი საზე-იმოდ მოუხმობს ყველას. ძალზე შთამბეჭდავი და ემოციური იყო ეს სცენა, რაც ქალთა გუნდის სამგლოვიარო საგალობლის ფონზე სრულდებოდა. თამარ წულუკიძე თავის მოგონებებში ასე აღწერს ამ სცენას: „ისმის ხმამაღალი მწუხარე შეძახილები და მოთქმა-გოდება მოხუცი დედაბრისა. ოდნავ განათებულ სცენაზე ყოვე-ლი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა ტყავებში გახვეულნი. საშინელი და საზარელი პირველყოფილი სანახაობანი: გრძელი წვერებით, აბურძგნულები, აგრებილები, დაკორძებულები, გამობობლდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს შეჰკრავენ. ბოროტად კბილებდაკრეჭილ სახეზე სასიხარულო ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთს მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი და-ნასკულ-დაპრანჭული ხელები გამხდარი მუხის ტოტებსა ჰგვანან. ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ თანდათან უჩქარებენ, ძუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რაღაც ბგერებს გადმოსცემენ, გაურკვეველს ბურღულუნებენ, ხტიან, ტრი-ალებენ შესილილებით“.⁷ ქართული ეთნოკულტურისთვის ფერ-ხულები უპირველეს გამოვლენას წარმოადგენს და სათავეს უძვე-ლესი საცეკვაო რიტუალებიდან იღებს, რომლებშიც მოქმედების წრიული ფორმა სავალდებულო ელემენტია. საფერხულო წყობაში დაცულია რელიგიურ-მითოლოგიური სიმბოლიკა - წრე, როგორც ერთიანობის, მონოლითურობის, სიმტკიცის სიმბოლო. სანდრო ახმეტელის სპექტაკლში ფერხულში ჩაბმული ხელგადახვეული ბა-პები მკაცრად ჩაკეტილ, ერთიანი იდეითა და გზნებით შეკავშირე-ბულ წრეს ქმნიდნენ, რომელიც თანდათანობით იშლებოდა. მთაში ირღვეოდა თაობების მიერ დაკანონებული ცხოვრების წესი. სპექ-ტაკლის ეს ეპიზოდი ასეთი სახიერი მეტაფორით სრულდებოდა.

მუზეუმებში დაცული მასალების და სხვადასხვა მკვლევართა მოსაზრებების გაცნობის შედეგად, განსაკუთრებით ქალბატონ თა-მარ წულუკიძის აღწერიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ბაპების უჩვეულო გარეგნული სახიერებით მივაკვლიოთ რეჟისორის უმ-

⁷ წულუკიძე, მოგონებები, 1983.

თავრეს მიზანს: მან, ერთი მხრივ, სახიერად წარმოადგინა ძველი სვანური (ზოგადად ხალხური) სანახაობის რიტუალური ქმედება, მეორე მხრივ კი, სასცენო ქმედების ენაზე გადატანილმა ეპიზოდმა ნათლად წარმოაჩინა ტრადიციის მანკიერი ასპექტი, ტრადიციის ბრმა ერთგულების, ფანატიზმისა და თავყანისცემის დამანგრეველი ძალა.

სპექტაკლში ბაპების გარეგნობა, მათი „საფარი“ - ხალხური სანახაობითი კულტურის და მისი ქმედითი ბუნების წიაღიდანაა აღმოცენებული. ჩემი ღრმა რწმენით, ამ ეპიზოდში თვალნათლივ გამოჩნდა ახმეტელის ხელწერის თავისებურება, უძველესი ხალხური სანახაობების ღრმა ცოდნა. განსაკუთრებით ნიღბების არსებობა მიგვანიშნებს, რომ რეჟისორი არა მარტო ამჟღავნებს თეატრის ისტორიის ცოდნას, არამედ ცდილობს ამ ცოდნის ტრანსფორმაციას სასცენო სივრცეში. სათეატრო ხელოვნებამ მატერიალური ნიღაბი ხომ ისე გამოიყენა, როგორც სანახაობის უპირველესი ნიშანი. ნიღაბი, როგორც რელიგიურ-საკრალური ფენომენი, თავად დიონისესადმი მიძღვნილი სანახაობებიდან გადმოეცა სასცენო ხელოვნებას, როგორც მისი მნიშვნელობის ნიშანი. მატერიალურმა ნიღაბმა თანდათან იცვალა ფორმა, მაგრამ მნიშვნელობა, ანუ მისი არსი, როგორც სანახაობის ფუძისეული ნიშანი, საუკუნეთა მანძილზე უცვლელი დარჩა. ახმეტელს გაცნობიერებული ჰქონდა ნიღბის არსი, ამიტომაც მან საგანგებოდ აქცია ბაპები ამ რელიგიურ-საკრალური ამბის ადებტად. ნიღბის ფორმას მეტ სიძველესა და იდუმალებას მატებდა ბაპების გრძელი თეთრი წვერი. თეთრი ფერი ხომ ღვთაებრიობის, ნათლის, უმანკოების სიმბოლოა. როგორც ეტყობა, ღვთაებრიობის შინაარსით დააკავშირეს რეჟისორმა და მხატვარმა ბაპების ვიზუალური სახიერება სვანეთში გაბატონებულ მწვერვალ თეთნულდის რელიგიურ-საკრალურ მითთან და ამით მეტი სახიერება შესძინეს სპექტაკლს.

ახმეტელმა სპექტაკლში სვანური ფოლკლორის მსუბუქი სანახაობა - ლამპრობა და ყეენობა გამოიყენა. როგორც ჩანს, მას სურდა სვანური ეთნოსის ტრადიციების თავისებურებები უფრო მასშტაბურად წარმოეჩინა. ამ შემთხვევაში რეჟისორის ნიჭიერებამ, ცოდნამ ეროვნული სანახაობითი კულტურის გამდიდრება ხალხური შემოქმედების უძველესი ფორმებით შეძლო.

ამ სპექტაკლისთვის ირაკლი გამრეკელმა მონუმენტური, გრან-

დიოზული დეკორაცია შექმნა, რომელშიც ასეთივე გრანდიოზული პოტენციალის მქონე ადამიანები ჩაასახლა. სპექტაკლის დეკორაცია მთის ადეკვატურ გაშლილ სივრცეს ქმნიდა. ამ გაშლილ სივრცეში ადამიანების ურთიერთობებიც იდენტური იყო, რადგან ბუნება განსაკუთრებულობის, ამაღლებულობის მატარებელია. ასეთი გმირები არიან სვანური ხალხური წიაღიდან გამოსული პერსონაჟები. ახმეტელმა სპექტაკლში მნიშვნელოვან პრობლემაზე გაამახვილა ყურადღება - დეკორაციის ღია სივრცეში წარმოაჩინა არა მარტო სვანეთი, არამედ მთელი სამყარო და ამ სამყაროში არის მთა, როგორც ადებტი, ერთ-ერთი განსხეულება ამ სამყაროსი. აქეთ-იქით განლაგებულ ცამდე აზიდულ სვანურ კოშკებს შორის მოჩანდა დიდებული და ზვიადი თეთნულდის მყინვარი, როგორც სიმბოლო ძველი, პატრიარქალური ყოფისა.

მიუხედავად ამბის განვითარების ტრაგიკული დინებისა, სპექტაკლი ამაღლებული განწყობით მუხტავდა მაყურებელს, რაც უწინარესად რეჟისორის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპით იყო განპირობებული. ამაზე მიგვანიშნებს დოკუმენტური მასალა, თვითმხილველთა სულის შემძვრელი მონათხრობი და ფოტოებზე აღბეჭდილი ეპიზოდები. მხატვრის მიერ შესრულებული სვანური კოშკების სიდიადე, რეჟისორული გადაწყვეტის ამაღლებული ტონალობა, სპექტაკლის პლასტიკური ნახაზის სახიერება, მუსიკალური პარტიტურის ორგანულობა, შემოქმედებითი გუნდის თანხმიერებით აღბეჭდილი მსახიობთა შესრულება ამძაფრებდა ახმეტელის თეატრის ეროვნული სულისკვთების გამოხატულებას. ამ ერთიანობის პრინციპით შედუღებულ ანსამბლში ეროვნული ხალხური სანახაობითი კულტურა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული სათეატრო ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, ეროვნული ხალხური სანახაობითი კულტურისადმი ასეთი დამოკიდებულება, მისი ცალკეული პასაჟების გამოყენება, არა მარტო ორგანული აღმოჩნდა, განსაკუთრებით კი ახმეტელის თეატრისთვის, არამედ თავად იქცა ტრადიციის გამოხატულებად ქართული, პროფესიული სათეატრო ხელოვნებისათვის.

ბიბლიოგრაფია:

1. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1964.
2. დადიანი შ., პიესები, თეთნულდი, თბ., 1958.
3. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1964.
4. არველაძე ნ., რეჟიმები და რეჟისორები, თბ., 2019.
5. კიკნაძე ვ., სანდრო ახმეტელი, ხელოვნება, თბ., 1976.
6. ახმეტელი ა., წერილები, თბ., 1953.
7. წულუკიძე თ., მოგონებები, ხელოვნება, თბ., 1983.
8. თევზაძე მ., სცენიური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში, თბ., 2001.
9. ციციშვილი გ., შალვა დადიანის დრამატურგია, თბ., 1955.
10. კიკნაძე მ., ჟურნალი სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში, 2021, (1,2).
11. რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი.

Marina Kharatishvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Ph.D, Associate Professor

EXPLANATION OF SANDRO AKHMETELI'S NATIONAL SPIRIT (On the example of Shalva Dadiani's play Tetnuldi)

Abstract

Keywords: national, identity, traditions, folk creativity, ethnos

The first half of the twentieth century of Georgian culture is distinguished by numerous outstanding artists. Their achievements and merits to the nation are extraordinary. Sandro Akhmeteli is among them. Based on the roots of national culture, he created a unique theatre model – Political Theatre – Forum of Akhmeteli. His work and high-ranking art reveal a unique character of national culture.

As time passes, various aspects of Akhmeteli's work and search for artistic-aesthetic forms of stage and performance culture become more relevant. Theatre researchers have thoroughly evaluated his merits. However, the discussion continues on the uniqueness of Akhmeteli's theatre model and the importance of his diverse creativity.

Sandro Akhmeteli's work on the stage took place in three aspects: actor, director-leader, and theatre critic. His work was distinguished by the national spirit in all three directions. After all, he was filled with love for national culture and gifted with versatile, self-made talent. The problem of the Georgian National Theatre development is related to him. On the foundation of the National Theatre, he built a „building“ as unique as the national performing culture. We can consider his entire work from another aspect – how he studied and embodied the identity of the national performing culture. We can conclude that his point of view, way of thinking, and nature of feelings were ready for this performing culture assimilation. Akhmeteli was an organic part of this performing culture. His Georgian spirit

was revealed everywhere and always, even when he staged Boris Lavrenyov's *Breach* or when he created a stage version of *Lamara* (according to Vazha-Pshavela) and *Tetnuli* (play by Shalva Dadiani).

He created a marvelous masterpiece by staging *Tetnuli*. He attached great importance to the stage interpretation of this play.

„The role of *Tetnuli* is especially essential. This is a new type of play... With *Tetnuli* we will deepen and test the principles of our theatre“.

The director entrusted such a high mission to the production of *Tetnuli*.

Shalva Dadian wrote the play *Tetnuli* in 1931 when the period of socialist reconstruction began in the history of our country. Parallel to this process, the issue of forming the spiritual constitution of the young generation was on the agenda. It was not easy to establish a new worldview, especially among the population of the mountain region, which was more difficult to subdue than they thought, even by local authorities.

The plot of the play unfolds against the background of the difficult situation in Svaneti. The story shows the conflict between the patriarchal Svaneti and the youth on the worldview difference. Civilization was hard to achieve in the mountains, the population still cultivated the land by hand and followed the rule of revenge. Only the young generation believed that the rational use of Svaneti's natural resources would guarantee the success and development of this region.

The play tells a story about a young couple from Svaneti. Exactly with this mission, a young scientist, Svanetian Gelakhsani, and his wife and associate Svanetian-Lahil, travel to Svaneti. Young people face a lot of resistance when confronting the generation that defends old traditions. Lahil's grandfather - Argishdi, forbids his grandson - Sothran getting an education so that learning - education does not „defile“ him, and he cuts off contact with his granddaughter - Lahil, as she rejects the tradition of taking blood and marries Gelakhsan.

Akhmeteli was well-versed in dramaturgy. He understood that tragedy is difficult to comprehend without motivation. Akhmeteli wanted to show „the pathos of the new birth, its passionate spirit“.

He believed it would be „a celebration in a world shrouded in the religious fog“. The great director also said that the people in the fog are not blind. These people deserve respect. The core conflict of the stage version of the play is the confrontation between the old and the young generation – the old way of living is opposed to the new. For the older generation, Tetnaldi is untouchable, but the younger generation conquers it.

Sandro Akhmeteli had to live when the regime was forming. His every step was a move of confrontation with the state structures. By his spiritual constitution, he was a free man but was obliged to live under the conditions of a regime that did not recognize freedom. In this sense, Akhmeteli was ahead of his time. In his production, he brought out the Highlanders as the protagonists. Akhmeteli realized that the mountain is an untouchable fact, and the tragedy played out there acquired a special meaning for any person. Therefore, in one case, he received Svaneti (Tetnaldi), and in the other case, Khevsureti (Lamara). It seems he enjoyed the pleasant life of the mountain, he searched for and found specialness there, giving it a superior status, what he did not see in the plain region, he found in the mountain. In this respect, the mountain is outstanding. Svaneti is one of the important aspects of the director's thinking. In the psycho-emotional world of a person, human relations are studied in the plain region. Perhaps that is why the subject of Akhmeteli's research turned out to be the mountain. As one of the researchers, Ms. Natela Arveladze, notes, „The combination of indigenous means of the spectacular culture preserved in the mountain – common national features and the spectacular culture of the mountain – was organic, convincing, harmonious for Akhmeteli's theater model“. After all, the mountain has preserved its identity, customs – rules, traditions, and national mentality.

In Tetnaldi, the emphasis is on the relationship between nature and man. Nature's harsh and unyielding qualities have found embodiment in man. Akaki Khorava's character Argishdi is the embodiment of a true Highlander. That is why this issue became the subject of the director's research. The Highlander is closer to nature. From my point of view, Akhmeteli discovered the most significant

value in a relationship between man and a mountain – because of the natural life, man resembles nature. This organic and spectacular relationship leads to respect. For the director, this aspect became the impetus for the action.

Sandro Akhmeteli's theatrical work was nourished by the motifs of folk creativity and was based on it. The line of theatrical folklore followed his creations as a refrain – from ancient forms of folk dramaturgy– to modern folk performances. Akhmeteli looked everywhere for theatrical forms and means of expression. He wanted to use the rich expressive possibilities of folk theatre and folklore to convey new ideas, and fresh content, and create new artistic-aesthetic principles. Most importantly, he tried to convey human relations while preserving the folk identity. He was looking for theatrical forms expressing the national consciousness and soul of his people, trying to „recognize and draw out the spiritual treasures buried in the depths of the people“.

Sandro Akhmeteli acknowledged the play Tetnaldi as a folklore-ritual performance. He wanted to load the play with elements of folk rituals, and for this purpose, he added several scenes to the stage version of the play. For the stage implementation of these episodes, the director specially processed the literary source: he added some scenes, changed their order, broke up the monologues of the chorus, and distributed the text to different characters.

Akhmeteli attached great importance to the scenes depicting the life of old Svaneti. He made a kind of emphasis on the unwavering traditions and customs of the Svans.

Akhmeteli used the performance from Svan folklore in the play – Lamproba and Keenoba. It seems that he wanted to present the peculiarities of the Svan ethnos traditions on a larger scale. In this case, the director using his talent and knowledge, enriched the national performing culture with ancient forms of folk creativity.

For this performance, Irakli Gamrekel created a monumental decoration where he included people with the same potential. The decoration of the play created an adequate open space for the mountain. In this vast space, people's relations were also identical,

as nature is the bearer of specialness and sublimity. Such characters emerged from the Svan people.

Akhmeteli raised the crucial problem in the play – in the open space of the performance, he presented not only Svaneti but the whole world, and in this world, the mountain is one of the embodiments of this world. Here and there, among the Svan towers raised to the sky, the majestic and arrogant Tetnaldi presents a symbol of the old, patriarchal existence. This performance formed an excellent tandem between the stage director and the artist.

Despite the tragic development of the story, the performance charged the audience with an uplifting mood, which was primarily due to the principle of the director's artistic decision. This is indicated by documentary material, soul-stirring narration of the audience, and episodes recorded in photographs. The greatness of the Svanetian towers performed by the artist, the sublime tone of the director's views, the vividness of the play's expressive drawing, the organicity of the musical score, the performance of the actors captured by the harmony of the creative team intensified the expression of the national spirit of the Akhmeteli Theatre. The national folk culture played an essential role in the ensemble welded by the principle of this unity.

Thus, we can summarise that at different stages of the national theatre art development, such an attitude towards the national folk spectacular culture was not only organic, especially for the Akhmeteli Theatre, but also became an expression of tradition for the Georgian professional theatre art.