

სოფიკო კიკაბიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მაია კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი და მისი სცენური სახე

დრამატულ თეატრში

(სანდრო ახმეტელის „ლამარასა“ და
„თეთნულდის“ მაგალითზე)

რეზიუმე

XX საუკუნეში მკაცრ კონტროლზე აყვანილ ქართულ კულტურას საბჭოთა იდეოლოგიისთვის სასარგებლო იმპულსებით უნდა ემოქმედა. უტილიტარულმა რეჟიმმა კარგად იცოდა, რომ თეატრალური ხელოვნება პარტიული აგიტაციისთვის ერთ-ერთი მასშტაბურად გავრცელების ფორმა იყო, რომელიც საზოგადოებაში მყარად გაიდგამდა ფესვებს და სამომავლოდ მრავალსაუკუნოვან ქართულ კულტურას ეფექტურად ჩაანაცვლებდა. სწორედ ამიტომ ეროვნულმა კულტურამ, თვითგადარჩენის მიზნით, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მეტად იჩინა თავი. შესაბამისად, ამ გარემოებიდან გამომდინარე, „სინთეზური თეატრის“ სახით, ახალი მოდელის დაფუძნებამ საფუძველი ჩაუყარა „ქართული ეროვნული თეატრის“ იდეის განხორციელებას. ამ იდეის სულისჩამდგმელის -

სანდრო ახმეტელის ეროვნულ, ავანგარდულ, მასშტაბურ, მხატვრულ-სიმბოლურ დადგმებში იკითხება, როგორც ერის ფასეულობათა მნიშვნელობები: ტრადიციები, უძველესი რიტუალები, ფოლკლორი, ასევე ნაციონალური ინტერესები, რაც კონტრასტში მოდიოდა საბჭოთა მასობრივ ინდუსტრიულ იდეოლოგიასთან. სოციალიზმისკენ სვლა ძველი კულტურის მუდმივობას ეწინააღმდეგებოდა, რამაც ავანგარდს მისცა პრიორიტეტი, მაგრამ სწორედ, რომ „ეროვნული თეატრის“ არსმა გაარღვია ძველისა და ახალი ფორმის საზღვარი და რაც მაყურებელს ერთ მთლიანობად წარმოუდგინა. სანდრო ახმეტელმა აქტიურ და „დროში მსწრაფველ“ ავანგარდს უძველესი ქართული კულტურა და ტრადიცია თანდაყოლილი რიტმით გაუთანაბრა. მან შეძლო ერის ეროვნული კულტურა თა-

ნამედროვე ავანგარდის მწვერვალზე აეტანა, რაც ამ სიახლის მიმართ მაყურებლის ემოციას, აღფრთოვანებას და მხურვალე აპლოდისმენტებს იმსახურებდა. საბჭოთა წყობის განრისხებას სწორედ ეროვნულ-ნაციონალური აქცენტები იწვევდა, რასაც ხალხური და ისტორიული მოვლენის, ახალ საბჭოთა ცხოვრებასთან გათანაბრებას გამოხატავდა. კომუნისტური წყობა საკუთარი იდეოლოგიის დამკვიდრებით იკვლევდა თავის გზას და ტირანული რეჟიმით ცდილობდა პოზიციების გამყარებას. ის ყველაფერში მოწინავე უნდა ყოფილიყო და ხელისშემშლელ ყოველგვარ გამოვლინებას ებრძოდა.

1920-1937 წლებამდე რუსთაველის თეატრი სპექტაკლებში ფოლკლორული ცეკვის, ტრადიციული ფორმისა და ეროვნული ხასიათის სპექტაკლებს დგამდა, რაც რეჟიმმა შეაჩერა. საბჭოთა რეჟიმის 70-წლიანი

მმართველობის განმავლობაში რუსთაველის თეატრი უწყვეტად მუშაობას განაგრძობდა, იდგებოდა როგორც ქართული, ასევე უცხოელი დრამატურგების პიესები, მაგრამ ქართული პიესების დადგმების მიზანსცენებში ტრადიციები და რიტუალები აღარ დაბრუნებულა, თუმცა თავისუფლებისა და ეროვნული სულისკვეთების იმპულსები, ერის მემკვიდრეობითი ინფორმაციის მეხსიერებიდან ამოტანის მცდელობები ხელოვანთა დადგმებში ისევ იკითხებოდა. ხოლო საბჭოთა რეჟიმის ჩამოგდების შემდეგ, 1996 წელს მკვლევარმა და ფოლკლორისტმა კუკური ჭოხონელიძემ შექმნა შემოქმედებითი გაერთიანება „ფოლკლორის თეატრი“ და მან კვლავ წარუდგინა მაყურებელს უძველესი ტრადიციები დრამატულ სპექტაკლში, რამაც ქართული რიტუალები ტრადიციული ფორმით, მცირე დროით, კვლავ დააბრუნა სცენაზე.

საკვანძო სიტყვები: *ავანგარდი, რიტუალი, ცეკვა, თეატრი.*

XX საუკუნეში საბჭოთა რეჟიმის პოლიტიკამ თავისუფალი შემოქმედებითი აზროვნების წინააღმდეგსასტიკი ბრძოლა დაიწყო. საბჭოთა მოქალაქისთვის ის თემატიკა იყო აქტუალური, რასაც რეჟიმი თავად უყენებდა, ხოლო სხვა დანარჩენი პარტიისთვის მავნე და მიუღებელ გამოვლინებად გამოცხადდა. წითელმა წყობამ შინაარსიდან დაცალა „ეროვნული პარტიოტიზმის“ არსი და სამშობლოსადმი სიყვარული „საბჭოთა რეალიზმით“ ჩაანაცვლა. რთული იყო ერთბაშად სახალხო

გამხდარიყო მათი ეს დევიზი, რაც მოითხოვდა მკაცრ რეგულაციებს, რათა წითელი წყობისთვის საბჭოთა ხალხს ერთბაშად აეწყო ფეხი.

1937 წლის ცენტრალური კომიტეტის მე-10 სხდომის ანგარიშში ლავრენტი ბერიამ გერონტი ქიქოძე გააკრიტიკა და მის მიერ ჟურნალ „არიფონის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებული სტატიიდან ამონარიდი წაიკითხა:

„[...] რევოლუციამ ვერ შეძლო ევრაზიის ფარგლებს გაცდენოდა, ის დედამიწის ერთ მეექვსედ ნაწილში ჩაიკეტა. რა დაუპირისპირა ძველ კულტურას? ელექტროფიკაცია, ინდუსტრიალიზაცია, კოლპერაცია...

ძველი ღმერთები დაიხოცნენ, კრიტიკულმა აზროვნებამ გაანადგურა ძველი ილუზიები, არ არსებობს ცრუ რწმენისაკენ უკან დასახევი გზა, მაგრამ სული დაცარიელდა და ამ დაცარიელებული სულის ელექტროდენით შევსება შეუძლებელია...“.¹

ბერიამ თავის ვრცელ გამოსვლაში ხაზგასმით აღნიშნა, რომ გერონტი ქიქოძის ეს წერილი მწერალთა ჯგუფის დეკლარაციას წარმოადგენდა, რის გამოც მან კულტურისა და მწერლობის წარმომადგენლები ცინიზმისა და კრიტიკის ქარცეხლში გაატარა, რასაც შემდგომში მძიმე შედეგები მოჰყვა. სწორედ ასეთი მეთოდები დაინერგა იმ მკაცრი რეგულაციებისთვის, რომ საბჭოთა წყობისთვის, ახალი ცხოვრებისკენ სწრაფვისთვის არცერთი მოქალაქე ერთიანი სვლის რიტმიდან არ ამოვარდნილიყო.

„ეს იყო აშკარა კონტრევოლუციური მოწოდება, რომელიც მიმართული გახლდათ საბჭოთა ხელისუფლების და ჩვენი სოციალისტური მშენებლობის წინააღმდეგ...“² - ლავრენტი ბერია.

არსებულ ეპოქაში მასობრივ-სანახაობრივი კულტურა ორი მიმართულებით მჟღავნდება; პირველი: პარტიული ხაზით მასებისთვის მიწოდებული პროდუქტი, რომელიც საბჭოთა მენტალობის უფრო ღრმად დამკვიდრების პროპაგანდით ხორციელდებოდა და მეორე: ეროვნული სულისკვთებით შეზავებული ცალკეულად მდგარი მაღალმხატვრული ნამუშევრები, უარყოფითი რეცენზიებისა და ცენზურის ქვეშ ექცეოდა.

¹ საარქივო მოამბე, უკომენტაროდ, N10, 2008, გვ. 41.

² იქვე.

XX საუკუნე ნოვატორული შემართებით, მასიურ-ინდუსტრიული ფორმების ძიებით, ახალი მშენებლობის იდეით დაიწყო, რომელიც სოციალიზმს უნდა ემართა. თავდაპირველმა იდეოლოგიამ, რის საფუძველზეც მოხდა ოქტომბრის რევოლუცია და რისიც მასებს სჯეროდათ, გზიდან გადაუხვია. ახალი ფორმა ადრეულს თანდათან ანადგურებდა და შედეგად ძალიან მალე ეს იდეოლოგია ტირანიაში გადაიზარდა. ეროვნულმა კულტურამ, თვითგადარჩენის მიზნით, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მეტად იჩინა თავი. სწორედ ამ გარემოებიდან გამომდინარე, „სინთეზური თეატრის“ სახით ახალი მოდელის დაფუძნებამ საფუძველი ჩაუყარა „ქართული ეროვნული თეატრის“ იდეის განხორციელებას. დრამატულ სპექტაკლებში ხალხურმა თემებმა, მხატვრულმა შემოქმედებითმა გადაწყვიტა, კონცეფციამ, სიმბოლურმა ფორმებმა და ექსპრესიულმა გამოხატულებამ თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში თანაბარი ადგილი დაიკავა. დრამატულ შემოქმედებით დადგმებში „ეროვნულობის“ ფენომენი ავლენს, როგორც ნაციონალურ ინტერესებს, ასევე, ერის ფასეულობათა მნიშვნელობას და მისი წარმოჩინებით დგინდება ერის ღირებულებები, რაც ნამუშევართა შინაარსსა და ფორმაში ამოიკითხება.

ხელოვნება ორგანულად გამოხატავს ეპოქისეულ ვითარებას, ესთეტიკას, იდეალებსა და შემოქმედებით პრინციპებს. ასევე, ეპოქა აყალიბებს ხელოვნების ახალ მიმართულებას, ეპოქის განვითარების, რელიგიურ-სოციალური მდგომარეობის, სიახლეებისა და ტენდენციების საფუძველზე. XX საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა ავანგარდი, ესე იგი, აღნიშნულმა საუკუნემ მოიტანა სიახლე. ხელოვნებაში ავანგარდი ითვისებდა ნოვაციურ და ექსპერიმენტულ მიმართულებას. ავანგარდის მიზნობრიობა ძველი კანონების ნგრევა და გამოხატულების ახალი ენის ძიებაა, რომელიც ხშირად საკუთარ დროს უსწრებს. საბჭოთა ეპოქის პოლიტიკური ავანგარდი სოციალური ჯგუფისა და პარტიის ყველაზე „შეგნებული“ მოწინავე ელემენტების ერთობლიობაა, რომელიც რადიკალურ პოლიტიკურ ცვლილებებს იწყებს. ძირითადად, ეს არის რევოლუციური პარტია, რომელიც ხელმძღვანელობს პროლეტარიატს და აქტიურ ინოვატორებს, ისწრაფვის პროგრესისა და სისტემური

რესტრუქტურიზაციისკენ. კომუნისტური პარტია აყალიბებდა მუშათა კლასის ცნობიერებას, დისციპლინისა და ერთიანობის მაღალი ხარისხის დაჩქარებული განვითარებისა და ტრადიციული ფორმების დაშლისკენ სწრაფვას. აქვე აღსანიშნავია – საბჭოთა პოლიტიკურ ავანგარდამდე, რომელიც ტრადიციულ ფორმებს შლიდა, საქართველოში ძველი კულტურულ ეროვნული ნიშნის იმპულსები, ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიის დროს მიზანმიმართულად არასასურველად მიიჩნეოდა. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ „მართალი იყო ახმეტელი, როცა წერდა: „აარსებდა (ლაპარაკია ვორონცოვზე) რა თეატრს, ამავე დროს კრძალავდა სახალხო თამაშობას, თეატრალიზებულ დაწესებულებას და გლეხურ თეატრებს და ამრიგად სპობდა შემოქმედებითს კავშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის“.³

XX საუკუნის ხელოვანებმა არსებულ ურთულეს გარემოებაში ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების მეთოდები და გზები შეიმუშავეს, საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები წარმოადგინეს და საკუთარ შემოქმედებაში თავისუფალი ხედვის გამოხატვის საშუალებად აქციეს. მათ უამრავი ხრიკის გამოყენებით უხდებოდათ კონცეფციაში ღრმად ჩადებული ეროვნული იმპულსების წარმოჩენა. ეს იყო ბრძოლა საბჭოთა რეჟიმის წინააღმდეგ, პროტესტი და შეუგუებლობა საბჭოთა იდეოლოგიური წინსვლის ხარჯზე ძველის განადგურების მიზნით. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე დრამატულ თეატრში ეროვნული იდეის გააქტიურების საწყის პროცესს ამგვარად აფასებს: „[...]თანდათან ყალიბდებოდა ქართული სანახაობითი კულტურის მოდელი; გენეტიკური კავშირი პროფესიულ თეატრსა და ხალხურ სანახაობათა ხელოვნებას შორის დადასტურებულია“.⁴

პროცესებმა გაააქტიურა ქართული თეატრის ეროვნული დანიშნულება. ხალხურ შემოქმედებაში არსებულ ღირებულებებს, ხასიათს, ეროვნულობას და ბუნებას სანდრო ახმეტელი მიზანმიმართულად ხელშეუხებელ მასალად იყენებდა, ცდილობდა შაბლონური ფორმების დაშლას, მაგრამ ეროვნული

³ კიკნაძე, ქართული, 1968, გვ. 91.

⁴ კიკნაძე, თეატრი, 1984, გვ. 3.

თეატრის სახეს არ კარგავდა. ურთულეს გარემოში ქართულ-მა დრამატულმა თეატრმა სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში, ხალხურობის გამომსახველობითი ფორმით ხაზი გაუსვა ძველი ქართული კულტურის მუდმივობას, ეს იქნებოდა „ბერდო მზანია“, „თეთნულდი“ თუ „ლამარა“.

სოციალისტური წყობის სვლაში ძველი კულტურის მუდმივობა ეწინააღმდეგებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის არსს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სოციალიზმში არსებული მიზანსწრაფვა ახალი ცხოვრების შექმნისთვის იყო და მას ძველი ხელს უშლიდა - ის უნდა დანგრეულიყო. საბჭოთა ეპოქალური პოლიტიკური ავანგარდი ზედმეტად მიიჩნევდა ძველ კულტურულ მემკვიდრეობას და თვლიდა, რომ წინსვლაში სიძველის თანხლება შეუძლებელი იყო. მან ამოწურა საკუთარი თავი და დროს ვერ დაეწეოდა - რელიგია და კულტურა აღინიშნებოდა ბნელი ხალხის კულტად. ახალ ცხოვრებას ძველი მემკვიდრეობისგან განთავისუფლებული ახალი ადამიანები სჭირდებოდა. ახალ ადამიანში ხელოვნებასაც და კულტურასაც - ერთი მიზანი უნდა ჰქონოდა წინ კომუნიზმის ასაშენებლად. ყოველივე ეს ითვალისწინებდა ახალი ფურცლიდან დაწყებული, ახალი მიზნებით, ახალი სტრატეგიებით და ამოცანებით, ახალი ცხოვრების წესს. იმ დროში პოპულარული საბჭოთა დევიზი „ხელოვნება რევოლუციის იარაღია“ გულისხმობდა ხელოვნებაში სიახლეს - ავანგარდს სოციალიზმის საკეთილდღეოდ, სწორედ ამ დევიზით 1930 წელს მოსკოვში გაიხსნა საბჭოთა ხალხთა თეატრისა და ხელოვნების პირველი ოლიმპიადა.

ხელოვნებაში მხატვრები ავანგარდის პირველ წარმომადგენლებად გვევლინებიან, რომლებმაც XX საუკუნის დასაწყისში - ეპოქის მოთხოვნიდან გამომდინარე - შექმნეს სრულიად ახალი მიმართულების არტი. მათ ნამუშევრებზე ერთი შეხედვით, შეიძლება ითქვას - მძიმე, ტექნიკური, უხეში, მონუმენტური, სიმსუბუქესა და სიმშვიდეს მოკლებული - და მაინც, ეს მიმართულება აერთიანებდა ყოველივეს, რასაც თავისუფლებისკენ მივყევართ. მხატვრობაში ავანგარდული ფორმა მეტად თავისუფალია და მიმართულია სიმაღლისკენ ვიდრე მისი წინამორბედი მხატვრული ტენდენციები. სცენოგრაფიაში დეკო-

რაცა გვხვდება მსუყედ, უხეშად, ვერტიკალურად, ის თითქოს სრულიად მოიცავს სცენის სივრცეს, თითქოს არ ეტევა მასში, უნდა, რომ გაარღვიოს, შემოფარგლული კედლებიდან გავიდედეს გარეთ, თითქოს, არ ყოფნის ის სივრცე, რასაც ითხოვს თავისი მონუმენტალიზმიდან გამომდინარე. ტექნიკურად ასეთ დეკორაციებში დამატებული და გამოყენებული რკინის ეფექტები - მიუწვდომელი სვეტები - ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ხელოვნებამ გაარღვია საზღვრები და აიჭრა სივრცეში. ასეთ მასშტაბურ ფორმებს, ავანგარდს საკუთარი რიტმი მართავს, რომლითაც მიისწრაფვის წინ, თითქოს, შეუძლებელია მისი დაწევა. სწორედ ამ დროს მის გვერდით ვხედავთ „პატარა“ ადამიანებს, მსახიობებს ძველ ტრადიციულ სამოსში ცეკვითა და სიმღერით, ვხედავთ სწორედ იმ ფორმას, რომელსაც სოციალიზმი მოძველებულად მოიხსენიებდა, მაგრამ სანდრო ახმეტელმა სივრცეში გაჭრილ და დროში მსწრაფველ ავანგარდს უძველესი ქართული კულტურა და ტრადიცია თანდაყოლილი რიტმით შეუსაბამა მან შეძლო, ყოველგვარი ხარვეზისა და გადამეტების გარეშე, პატარა ერის ეროვნული კულტურა თანამედროვე ავანგარდის მწვერვალზე დაეყენებინა და ტრადიცია ავანგარდისთვის გაეთანაბრებინა.

ქართული კულტურის მუდმივობის საფუძველი ყოველთვის უთანაბრებდა ახალს = იქნება ეს, თუ სხვა სამომავლო მიმდინარეობა. სწორედ ეს ინფორმაცია მოდიოდა მაყურებლამდე, რომელსაც არ ესმოდა ქართული ენა, სპექტაკლის ტექსტი, მაგრამ სცენაზე ავანგარდულ, მონუმენტურ დეკორაციაში ტრადიციულ ფორმას აღფრთოვანებით ხვდებოდა, რასაც პრესაშიც შესაბამისი დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა:

„[...]ახმეტელი კვლავ ქმნის სრულ ხალხურ, დინამიურ სურათს, სადაც სიმღერა და ცეკვა ჰარმონიულ მთლიანობაშია გაერთიანებული. მასობრივი მოძრაობების ოსტატობას ასევე, ვხვდებით პიესაში „ლამარა“, რომელშიც ინდივიდუალური მოძრაობები განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით არის გამოსახული და ერთდროულად იდეალურად ავსებენ ერთმანეთს. ზოგადად, კოლექტიური მოძრაობა, ანსამბლის მუშაობა და მთელი სცენური სივრცის გამოყენების უნარი, რუსთაველის თეატრის შემოქმედების ყველაზე თვალსაჩინო

ნო ნიშნებია. თუმცა, თეატრი არ შეიძლება დაადანაშაულოთ გადაჭარბებულ ეთნოგრაფიულ ფოკუსში, რადგან ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი შემსრულებლების მოძრაობები არასდროს ემსგავსება ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო მოძრაობების მარტივ რეპროდუქციას - აღწევს ძალიან მაღალ რიტმულ და მუსიკალურ დონეს. სურათები მეხსიერებაში რჩება, სავსე მადლით, ჟესტების სიმსუბუქითა და განსაკუთრებული უნარით სრიალა კონსტრუქციული სცენის ზედაპირზე ჰაეროვანი მოძრაობით. სპექტაკლი აღაფრთოვანებს არა მხოლოდ ქართული ენის მცოდნე მაყურებელს, არამედ ენის არმცოდნე მაყურებელსაც და მოქმედების თვალყურის დევნის სურვილს უჩენს.

„რუსთველის სახელობის თეატრი, ამჟამინდელი მდგომარეობით, უდავოდ მნიშვნელოვანი მხატვრული ფენომენია, რომელიც ბევრად სცილდება ეროვნულ-რესპუბლიკურ საზღვრებს...“⁵ - იწერებოდა იმდროინდელ პრესაში.

მიუხედავად ფესტივალზე სანდრო ახმეტელის უდიდესი წარმატების მიღწევებისა, ასევე, იოსებ სტალინის მიერ მისი შემოქმედების დადებითად შეფასებისა, თავი მაინც იჩინა - კომუნისტურმა დიქტატმა. ბერიას თავგამოდებულმა ბრძოლამ სიძველის ტრადიციების წინააღმდეგ შედეგი გამოიღო - სანდრო ახმეტელის შემოქმედება „სამშობლოს“ ლალატს გაუთანაბრა. „[...]რუსთველის თეატრი უდავოდ წარმატებული დადგმების სერიით „ანზორი“, „ინ ტირანოს!“ და „რღვევა“, წინა რიგებში ჩადგა წამყვან თეატრებს შორის. თუმცა, მის საქმიანობაში თავიდანვე გამოიკვეთა წინააღმდეგობრივი ტენდენციები, რამაც გამოიწვია ღრმა იდეოლოგიური და მხატვრული ჩავარდნები სპექტაკლებში „თეთნულდი“, „ლამარა“ - თეატრი მწვავე იდეოლოგიური და მხატვრული კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა.

[...]ახმეტელი, რომელიც ფაშისტი და დივერსანტი აღმოჩნდა თავის გარშემო ანტისაბჭოთა ელემენტებს აგროვებდა. თეატრში მიუღებელი ატმოსფერო სუფევდა: თვითკრიტიკის ჩახშობა, შიშველი ადმინისტრაცია, კორპორატიული იზოლაცია, საზოგადოებისგან იზოლაცია“.⁶

⁵ Волков, Театр, Известия, N167, 1930.

⁶ Доклад, Заря Востока, N115, 1937.

საბჭოთა რეჟიმის რისხვას ეროვნული, ხალხური და ისტორიული ფასეულობების ახალ იდეოლოგიასთან თანაცხოვრება იწვევდა.

ქართულ დრამატულ თეატრში ავანგარდის მიმართულება გახდა მასობრივი იარაღი ნაციონალური კულტურის თანამედროვე ეპოქის ხელოვნებაში შერწყმისა, განსხვავებით მოსკოვისგან, სადაც ავანგარდი ხშირად საბჭოურ-კოსმოპოლიტიზებული იყო. სანდრო ახმეტელის დადგმებში იგრძნობოდა ქართული ხალხური ცეკვის ენერჯია. მისი სპექტაკლები „ანზორი“ (1928) და „ლამარა“ (1930) გახდა ამ ფორმის მწვერვალები, სადაც ფოლკლორი წარმოდგენილი იყო თავისი სრული ფესვებით. სპექტაკლის მსვლელობისას სცენაზე ყველა ის ფაქტორი და ელემენტი სინქრონულად მოქმედებაში მოდიოდა, რასაც დიქტატურა ასე რადიკალურად ებრძოდა. მისი მასშტაბური, სიმბოლური და იდეურ - შემოქმედებითი მიზანსცენები განსაზღვრავდა სპექტაკლის ეროვნულ ხაზს. მათში წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული კომპოზიციები, პლასტიკური გამოსახულება, საცეკვაო ლექსიკა სპექტაკლის მთავარი თემიდან შინაარსობრივად გამომდინარეობდა. ცეკვები არ წარმოადგენდა ცალკეულ ეპიზოდს, ცალკეულ სცენას ან დეკორატიულ ნაწილს; თითოეული მათგანი ეფუძნებოდა სიუჟეტისგან გამომდინარე ვითარების ლოგიკურ ქმედებას და გადმოსცემა იმ მრავალსაუკუნოვან ისტორიას, რომელიც მაყურებელში ეროვნული იმპულსების განცდას აღძრავდა. მის დადგმებში მასშტაბური საცეკვაო მიზანსცენები შთამბეჭდავსურათს ქმნიდა. დღესდღეობით ამ სპექტაკლებში წარმოდგენილ ქორეოგრაფიაზე და დამდგმელ ქორეოგრაფებზე სამწუხაროდ მწირი ინფორმაცია გვაქვს.

სანდრო ახმეტელს პარტიული ხელმძღვანელობა მუდმივად ადევნებდა თვალს. ვინაიდან ის არასდროს თმობდა საკუთარ იდეალებს, მხოლოდ ქართული კულტურისთვის ემსახურა. ძირითადად მისი შემოქმედება საბჭოთა რეჟიმისათვის წინააღმდეგობრივ ბარიერად იქცა, რადგან ფართო საზოგადოებისთვის მისი შექმნილი „პროდუქტი“ პარტიული ხაზის, აგიტაცია-პროპაგანდის იარაღს არ წარმოადგენდა და მის დადგმებში „პარტიულობა“ დანიშნულებას კარგავდა, რო-

გორც, მაგალითად, სპექტაკლი „თეთნულდი“ – პარტიისთვის უშედეგოდ დაიდგა. სპექტაკლს არაერთი უარყოფითი რეცენზია მოჰყვა, კრების ოქმებსა და სტატიებში დადგმის გადაკეთების მოთხოვნა იკვეთებოდა, მაგრამ სანდრო ახმეტელი პრინციპული და მიზანდასახული იყო – მისი ეროვნული ხასიათი აგიტაციას არ ემსახურებოდა. დადგმას აკრიტიკებდნენ ზედმეტი ესთეტიკისა და მონუმენტალიზმის გამო. მმართველობა ითხოვდა უბრალო „სოციალისტურ რეალიზმს“, მაგრამ ახმეტელმა წარმოადგინა რიტმული რიტუალური ქმედება, ავანგარდული ელემენტებით. მკაცრი მოთხოვნის მიუხედავად, დადგმაში მთავარი პერსონაჟი – კომუნისტი გელა, რომელიც განასახიერებდა ახალ დროს და გამოხატავდა საბჭოთა კომუნისტის საწყისს მასობრივ ავანგარდში სხვა სოფლის პერსონაჟების, სვანების ფონზე არადაძაქრებელი და უსუსური გამოჩნდა. ეს იყო რეჟისორის მთავარი გადაწყვეტა, რომელმაც ასეთ ეფექტს მიაღწია ავანგარდული სტილის სცენოგრაფიითა და სასურველ ობიექტზე მიმართული შუქ-ჩრდილით, რამაც „კომუნისტის“ გამოჩენის ეფექტი შეამცირა, „ბაპების“ ვიზუალმა (ჩრდილმა) მონუმენტური დეკორაცია მოიცვა. ყოველივე ამასთან შერწყმული ხალხურ-ტრადიციული მომენტები მთის ხალხის იდენტობისა და თავისუფლების განცდის გრანდიოზულობას ქმნიდა. ამ შინაარსის და ეფექტის მომცემი ინფორმაცია სოციალისტური წყობისთვის ნამდვილად დამამცირებელი და დამაკნინებელი იყო, რადგან აღიქმებოდა საბჭოთა პროპაგანდის კრახად. სანდრო ახმეტელმა თავისი ნიჭის ასეთ ეროვნულ ფორმაში გამოხატვით, ეპოქის შემოქმედებითი მწვერვალის პიკს მიაღწია, რაც ჯერ ვერავინ შეძლო.

„ქართული ეროვნული თეატრის“ სულისჩამდგმელი სანდრო ახმეტელი იმ ეროვნული თვითშეგნებით მოქმედებდა, რის შედეგადაც პატრიოტიზმის წინააღმდეგობრივმა რეჟიმმა ჯერ 1935 წელს თეატრი დაატოვებინა და შემდეგ 1937 წელს, სამშობლოს ღალატის მუხლით, ანტისაბჭოთა მოღვაწეობის ბრალდებით გაასამართლა და საზოგადოების მესხიერებიდან მისი სახელის ამოშლის პროცესი დაიწყო. სანდრო ახმეტელის ხსენება აიკრძალა. მისი ხელოვნება ვერ ჯდებოდა სოცი-

აღმოსაზრებები, პარტიული და საბჭოური იდეოლოგიის სივრცეში, ახმეტელის მასშტაბი უფრო ფართო, ღრმა და რადიკალური აზროვნების იმპულსებზე იყო აღმოცენებული, რასაც ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურის გენეტიკური ენერგეტიკა წარმოადგენდა. მაშასადამე, თუ ფაქტების საფუძველზე აღვნიშნავთ, რომ ადამიანს, არა მარტო ფიზიკურად დამახსოვრებული ინფორმაცია ან წინაპრებისგან მიღებული გამოცდილება შემორჩა, მიხვდებით, რომ ის მემკვიდრეობით გადმოცემული გენეტიკური მახსოვრობის ფაზის მატარებელიცაა. იგი თანამედროვე ეპოქას შეიცნობს და, შედეგად მეხსიერებაში არსებული ხსოვნა ახალ ინფორმაციას იმპულსურად ერწყმის, რის შესაბამისადაც ახალ ფორმას იძენს - ძველი მახსოვრობის შედეგად.

1937 წლამდე ქართული თეატრის რეპერტუარი უმეტესად ეროვნული ხასიათის სპექტაკლებით იყო წარმოდგენილი, რაც რეჟიმმა უკიდურესად დამამძიმებელი გარემოებებით შეაჩერა. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა რეჟიმის 70-წლიანი მმართველობის განმავლობაში რუსთაველის თეატრი, მუშაობას უწყვეტად განაგრძობდა, მხოლოდ ახლა უკვე თავშეკავებულად. პარტიული ინტერესების გამტარი პროპაგანდისტები აქტიურად ერეოდნენ შემოქმედებით პროცესებში, რაც ეროვნული ნიშნების გამოვლინებებს მუდმივად პრობლემას უქმნიდა. მიუხედავად იმისა, რომ 1940-50-იანი წლებიდან დრამატულ თეატრში ქართული პიესები იდგმებოდა, მათ მიზანსცენებში ქართული ტრადიციები და რიტუალები აღარ დაბრუნებულა, თუმცა, თავისუფლებისა და ეროვნული სულისკვეთების იმპულსები, ერის მემკვიდრეობითი ინფორმაციის მეხსიერებიდან ამოტანის მცდელობები ხელოვანთა დადგმებში მაინც ისევ იკითხებოდა.

ქართულ დრამატულ თეატრში 1960-იანი წლებიდან მნიშვნელოვანი გარდატეხა გამოვლინდა. ამ პერიოდში დრამატულმა თეატრმა საზოგადოებისთვის სწორი იმპულსების მისაწოდებლად ტაქტიკა შეცვალა და წინ წამოიწია რეჟისორების: დიმიტრი ალექსიძის, არჩილ ჩხარტიშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, შალვა გაწერელიას, თემურ ჩხეიძის, რობერტ სტურუას და სხვათა მრავლისმომც-

ველი სპექტაკლები. იდგმებოდა ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ - ინსცენირება დავით გაჩეჩილაძის (1960), გიორგი ნახუცრიშვილის - „ფიროსმანი“ (1961) და „ჭინჭრაქა“ (1963), მერაბ ელიოზიშვილის - „ბებერი მეზურნეები“ (1969), ლეო ქიაჩელის - „გვადი ბიგვა“ (1967) და ასე შემდეგ. ამ მხატვრულ-შემოქმედებითმა ექსპერიმენტებმა და მცდელობებმა, საზოგადოებაში ქართული მენტალობის იმპულსების გააქტიურებას შეუწყო ხელი, მაგრამ ის მონუმენტალიზმი ავანგარდის სახით ქართულ დრამატულ თეატრში სანდრო ახმეტელთან ერთად დასრულდა. მსოფლიო დრამატურგებისა და თეატრალური ხელოვნების სიახლეებთან კავშირმა კი ქართული თეატრი კვლავ განვითარების რელსებზე დააბრუნა. სპექტაკლებში ბოროტებისა და სიკეთის დაპირისპირებამ, უარყოფითი ფაქტორების სიმბოლურმა გამომჟღავნებამ XX საუკუნის მაცურებელს რთული პოლიტიკური ვითარების სწორად აღქმისა და დანახვისაკენ მოუწოდა.

1996 წელს მკვლევარმა და ფოლკლორისტმა კუკური ტონხონელიძემ შექმნა ახალგაზრდა შემოქმედებითი გაერთიანება „ფოლკლორის თეატრი“, რომელმაც კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის სცენაზე პირველი დადგმა „წუთისოფელი“ განახორციელა. რეჟისორი ოთარ ეგაძე, ქორეოგრაფები: უჩა დვალიშვილი და ნოდარ (ჯანო) ჯანიაშვილი, მონაწილეობდა ანსამბლი „როკვა“. მთავარ როლებში: გოგოლა კალანდაძე, გია აბესალაშვილი, ედიშერ მაღალაშვილი. ქართულ ფოლკლორულ პოეზიაზე აგებული სპექტაკლი მაცურებელს წარმოუდგენდა ხალხურ ცეკვებს: „კახური“, „ხორუმი“, „დავლური“. ხალხური სიმღერებისა და საკრავების თანხლებით ეს შემოქმედებითი კომპოზიციები სპექტაკლის საერთო სიუჟეტურ ხაზს შეადგენდა. ფინალური სცენა მარადიული სიყვარულის, ბარაქის, ბოროტებაზე გამარჯვების, იმედისა და რწმენის გამაერთიანებელი „მზის“ სიმბოლური განსახიერებით მთავრდებოდა. ასეთმა რეჟისორულმა მცდელობამ ქართული მეხსიერებიდან ყველა ის ინფორმაცია ამოიტანა და გაასახაროვა, რაც მაცურებელს ქართულ ფესვებთან აკავშირებდა. 1990-იანი წლების ურთულესი გარდამავალი პერიოდიდან გამომდინარე,

სხვადასხვა პრობლემების გამო, საპრემიერო სპექტაკლების შემდეგ „ფოლკლორულმა თეატრმა“ აქტივობა შეაჩერა. აქ საყურადღებო ის არის, რომ „ფოლკლორული თეატრის“ წარმოშობის იდეა - ეს იყო „ეროვნული თეატრის“ კვლავ გააქტიურების მცდელობა, რამაც კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ, რაც მემკვიდრეობით ქართულ გონებაში მუდმივად არსებობს, საჭიროებისამებრ მეხსიერების ზედაპირზე ყოველთვის ამოდის და აქტიურდება.

საბჭოთა რეჟიმის წარმოქმნილი შეზღუდვების მიუხედავად, ქართულმა კულტურამ დროში ინტეგრირება მაინც მოახერხა. ხელოვანებმა ეროვნული თვითშეგნებითი მოღვაწეობით რთულ პოლიტიკურ ვითარებაშიც მაღალმხატვრული შემოქმედებითი ნიმუშების შექმნით შეძლეს ქართული კულტურის განვითარება.

ქართულმა ეროვნულმა თეატრმა საბჭოთა რეჟიმის პირისპირ ურთულესი გზა განვლო, მისი შემოქმედებითი ბრძოლა შემდგომში მისივე აღმაფრენისა და წინსვლის საძირკველი აღმოჩნდა, მას ხმამაღლა შეუძლია თქვას, რომ პატრიოტული ისტორია გააჩნია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისორები ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1968.
- კიკნაძე ვ., თეატრი და დრო, თბ., 1984.
- უკომენტაროდ, საარქივო მოამბე, N10, თბ., 2008
- Волков Н., Театр имени Руставели, Известия, N167, 1930.
- Доклад товарища Л. П. Берия, Заря Востока, N115, 1937.

Sofiko Kikabidze,
Shota Rustaveli Theater of Georgia
and a doctoral student of the State University of Cinema,
Director: Doctor of Art History, Maia Kiknadze

GEORGIAN FOLKLORE AND ITS STAGE APPEARANCE IN THE DRAMA THEATER

(On the example of Sandro Akhmeteli's «Lamara» and «Tetnuldi»)

Keywords: avant-garde, ritual, dance, theater.

Abstract

In the 20th century, Georgian culture, placed under strict control, was expected to serve the useful impulses of Soviet ideology. The utilitarian regime understood well that theatrical art was one of the most effective forms of mass dissemination for party agitation, capable of taking deep root in society and, over time, effectively replacing centuries-old Georgian cultural traditions. Therefore, to ensure its own survival, national culture manifested itself more strongly in art and literature.

It was within this context that the establishment of a new model in the form of a „synthetic theater“ laid the foundation for the realization of the idea of a „Georgian national theater“. In the national, avant-garde, large-scale, and artistically symbolic productions of its founder, Sandro Akhmeteli, one can discern the meanings of national values: traditions, ancient rituals, folklore, and national interests. These stood in contrast to the Soviet mass-industrial ideology. The movement toward socialism opposed the permanence of old culture, which gave priority to the avant-garde; yet it was precisely the essence of the „national theater“ that broke through the boundary between old and new forms and presented them as a unified whole to the audience. Sandro Akhmeteli equated the active, „time-driven“ avant-garde with ancient Georgian culture and tradition through an inherent rhythm. He successfully managed to place the national culture at the peak of the modern avant-garde

and combine the dynamism of the avant-garde form of tradition. This innovation caused strong emotions, admiration, and enthusiastic applause from the audience. It was precisely the national-national accents that provoked the wrath of the Soviet system, expressing the identification of folklore and historical events with the new Soviet life, as the communist system explored the path by establishing its own ideology and strengthening its positions through the tyranny of the regime. It aimed to be ahead in everything and declared war on any obstructive manifestations.

Sandro Akhmeteli was under constant surveillance by the party leadership. Because he never abandoned his ideals, he served only Georgian culture. Essentially, his work became a counterweight to the Soviet regime, as the „product“ he presented to the public was not a weapon of party line, agitation, or propaganda, as with the plays „Tetnuldi“ and „Lamara“, which were unsuccessfully staged by the party because they did not conform to Soviet ideology. The play received numerous negative reviews, and meeting minutes and articles contained requests for a repeat performance. However, Sandro Akhmeteli’s integrity was evident in his determination, as his play reflected the national character and did not serve party propaganda. The processes activated the national purpose of the Georgian theater. Sandro Akhmeteli purposefully used the values, character, nationality, and nature present in folk creativity as inviolable material, trying to break down stereotyped forms, but without losing the face of the national theater. In the most difficult environment, the Georgian Drama Theater emphasized the permanence of ancient Georgian culture in Sandro Akhmeteli’s performances, in a form expressive of folklore, be it „Berdo Zmania“, „Tetnuldi“, or „Lamara“.

From 1920 to 1937, the Rustaveli Theatre staged productions of a distinctly national character, which were ultimately halted with severe consequences imposed by the regime. During the 70 years of Soviet rule, the Rustaveli Theatre continued its uninterrupted work, staging both Georgian and foreign plays. However, in the staging of Georgian works, traditional rituals and customs no longer returned to the scenes. Nevertheless, impulses of freedom and national spirit, as well as attempts to retrieve inherited cultural memory, could

still be cautiously discerned in theatrical productions. After the collapse of the Soviet regime, in 1996, researcher and folklorist Kukuri Chokhonelidze founded a young creative association called „Folklore Theatre“. Through dramatic performances, he once again presented ancient traditions to audiences, briefly restoring traditional Georgian rituals to the stage.

In the 20th century, despite restrictions imposed, in particular, by the Soviet regime, Georgian culture gradually integrated. Artists, thanks to their national identity, were able to develop Georgian culture, creating highly artistic works even under difficult political conditions. The Georgian National Theatre endured a very difficult path under the Soviet regime. Its creative struggles subsequently became the focus. In the 20th century, despite restrictions imposed, in particular, by the Soviet regime, Georgian culture gradually integrated. Artists, thanks to their national identity, were able to develop Georgian culture, creating highly artistic works even under difficult political conditions. The Georgian National Theatre endured a very difficult path under the Soviet regime. Its creative struggles subsequently became the foundation for its own rise and progress, and it can proudly say it has a patriotic history. Foundation for its own rise and progress, and it can proudly say it has a patriotic history.