

ქორდანია 1989: Жордания, Йосиф. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета. 1989.

შულღიაშვილი 2001: შულღიაშვილი დ. „ქართული გალობის უნისონური „მრავალხმიანობა“. კრებულში: *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები (წურწუშია რ. პ/მ რედ.). თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2001.

შულღიაშვილი 2007: შულღიაშვილი, დ. „შესვლადი“ *ქართულ საეკლესიო გალობაში*. ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2007.

ჭოხონელიძე 2003: ჭოხონელიძე ე. *ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ*. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2003.

ხარძიანი 2003: ხარძიანი მ. *მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სევანურ მუსიკალურ ფოლკლორში*. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (რედ. წურწუშია რ. ქორდანია ი.). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2003.

Maia Kiknadze

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Folk Searches in Alexander Akhmeteli's Art

Sandro Akhmeteli used to attribute special importance to the formation of national theatre during Soviet system. National theater may exist in his theatrical searches only by applying Georgian traditions and folk points.

Akhmeteli used Georgian folk (music, dance, scenography, saying-quatrain) in his plays, at the same time paying attention to mastering of folk theatric forms like “Masks Theater”

In this regard, his searches are noteworthy in the renewal and mastering folk theatrical shows that should be represented in some performances (e.g. “KvachiKvachantiradze”, “Berikaoba”)26

In his performances, Sandro Akhmeteli demonstrated the greatest importance of mastering folk tradition, necessary during formation of national theater.19

Key words: national theater, theatrical folklore, berikaoba

მაია კიკნაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფოლკლორული ძიებები ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებაში

სანდრო ახმეტელი საჯაროდ აღნიშნავდა: „მე იმთავითვე (გულისხმობდა 1920 წელს, როცა ის რუსთაველის თეატრში მივიდა – მ.კ) იმ აზრისა ვიყავი, რომ ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად უნდა გამოიხატულიყო სპეციფიკა ჩვენი ხალხური თეატრალური შემოქმედებისა, რომ ნაციონალური შემოქმედებითი შესაძლებლობი სღრმა ანალიზი უნდა გვეწარმოებინა.. და მჯეროდა, რომ ხალხური შემოქმედება მოგვცემდა შესაძლებლობას გამოგვეჩინა მეთოდი ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად...“ (ახმეტელი 1964: 127).

ქართული თეატრის გარდაქმნის გზები, ახმეტელმა ჯერ კიდევ მაშინ დაისახა, როდესაც პროფესიულ სცენაზე არაფერი ჰქონდა დადგმული (1910 წელს სოფელ მაჩხაანში სცენისმოყვარეებთან დადგა სუმბათაშვილის პიესა „ღალატი“), მაგრამ საჯარო გამოსვლებით და წერილებით მას უკვე კარგად იცნობდა საზოგადოება. განათლებით იურისტი ახმეტელი, როდესაც პეტერბურგიდან სამშობლოში დაბრუნდა მას უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა ქართული თეატრის ეროვნული კონცეფცია.

საბჭოთა სისტემის პირობებში, ნაციონალური თეატრის შექმნას ახმეტელი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მის თეატრალურ ძიებებში ეროვნული თეატრის არსებობა, ქართული ტრადიციებისა და ხალხური თეატრალური ელემენტების გამო-

ყენებით იყო შესაძლებელი. ამ თვალსაზრისით აფასებდა ის სხვა ქვეყნის თეატრებსაც (მაგ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრისა და ჩეხოვის შემოქმედებას, მიუნხენის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელის გეორგ ფუქსის შემოქმედებას), ტრადიციულ თეატრში კი ახმეტელი ჩვენი ქვეყნის ისტორიის „ქართველი კაცის სულის დრამის“, მისი ფსიქოლოგიის, „რელიგიური ლტოლვების“ ათვისებას და მის წარმოჩენას გულისხმობდა.

ახმეტელი, თავის კონცეფციაში ეროვნული თეატრის არსებობას განიხილავდა, როგორც ინტერნაციონალური კულტურის ნაწილს. „ეროვნული კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურობისკენ მივყავართ“. ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ურთიერთმიმართებაზე საუბრობდა მოსკოვში გასტროლების დროსაც. „თუ ნაციონალური ფორმა არ გაცდება ჩვენი საკუთარი ქვეყნის ჩარჩოებს, თუ არ გარდაიქმნება ზეგავლენის საშუალებად არა მარტო ქართველებზე, მაშინ ფორმა პრიმიტიული იქნება...“ (ახმეტელი 1964: 123). ცხადია, რომ ახმეტელი ნაციონალურ ხელოვნებაში, ზოგად საკაცობრიო კულტურულ მონაპოვარს გულისხმობდა. (ამ თემაზე ახმეტელი საზოგადოდ ხშირად საუბრობდა, მაგ. გავიხსენოთ მისი შეფასება ვენურ ვალსსა და ხორუმზე – მ.კ).

„ნაციონალური თეატრი“ ეყრდნობა „შინაგან წყაროებს“ – აღნიშნავდა ახმეტელი და მართლაც, მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება ამ „შინაგანი წყაროების“ ათვისებასა და გამოვლენას მიუძღვნა. ასე შეიქმნა მისი საუკეთესო სპექტაკლები: ლამარა, ანზორი, თეთნულდი, რღვევა, ყაჩაღები და სხვა.

გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ (1924) ახმეტელმა ორჯერ დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. პირველად მარჯანიშვილთან ერთად (1926), მეორედ დამოუკიდებლად (1930). მწერლისა და რეჟისორისთვის „ლამარა“ საბედისწერო აღმოჩნდა, როდესაც რობაქიძე ემიგრაციაში წავიდა (1931) პიესას ავტორი შეუცვალეს და ვაჟა-ფშაველას მიაკუთვნეს, როცა ახმეტელი დაიჭიერეს (1936) „ლამარას“ დადგმა ერთერთ ბრალდებად ჩაუთვალეს.

„ლამარაში“ კიდევ ერთხელ გამოვლინდა რეჟისორის რომანტიკულ-ფილოსოფიური ბუნება, ტექსტის სიღრმეებში წვდომის უნარი, სწორედ „ლამარა“ იყო ახმეტელისთვის, ის „შინაგანი წყარო“, ანუ ეროვნული საფუძველი „რაინდული რომანტიზმი“,

რომელზედაც ახმეტელი ხშირად ლაპარაკობდა. გრიგოლ რობაქიძე ახმეტელის ამგვარ შეფასებას იზიარებდა, ის ირაკლი აბაშიძეს წერილში წერდა: ლამარა, როგორც დრამა რაინდული რომანტიზმის სახით ვითარდება, როგორც ეს მხვედრად შეუნიშნავს ახმეტელსო“ (რობაქიძე 2008: 31).

„ლამარას“ პრემიერა 1930 წლის 25 აპრილს შედგა (მეორე რეჟისორად დანიშნული იყო აკაკი ვასაძე). ახალმა დადგამმა გარკვეული ცვლილებები განიცადა. სპექტაკლში რეჟისორმა მეტი ემოცია შეიტანა, უფრო სანახაობრივი გახადა, „ნაციონალური ფორმების“ სათეატრო ენაზე ამეტყველებას ხელს უწყობდა ფოლკლორული მოტივების უხვი გამოყენება, ხალხური შემოქმედების მრავალფეროვნება: ცეკვა, სიმღერა, შაირობის ფორმები. ყველაფერი ეს რობაქიძის „მითოსში“ იყო გამოდმოცემული. ამ კუთხით „ლამარა“ მართლაც გამორჩეული იყო. „ლამარა“ იყო გამომჟღავნება ხალხური ჰეროიკული სულის, ეს განსაკუთრებით მასობრვ სცენებში იგრძნობოდა, (ძირითადი მსახიობების გარდა, პიესაში დამატებით მონაწილეობენ ახალგაზრდა მსახიობები, ექსპერიმენტალური სტუდიის მსმენელები და თანამშრომლები, სულ 32 კაცი), რომელიც მკვეთრი ტემპო-რიტმით ხასიათდებოდა.

ახმეტელი რიტმს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა და გარკვეულ წილად ქართველი კაცის ხასიათის უკავშირებდა. მისთვის რიტმი ლამის ეროვნულობის გამოხატულებად იქცა. ცნობილია მისი მივებები რიტმის სფეროში, განსაკუთრებით ეს ეხება სპექტაკლებს: „ანზორის“ და „ლამარას“. ახმეტელი წერდა: „ზოგიერთ სპექტაკლში ჩვენ მივმართეთ მთიულურ დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთების რიტმის ილუზია“ (ახმეტელი 1964: 108) რიტმის მკვეთრი ხაზგასმით, რეჟისორი ცდილობდა, მთის სამყაროს „სულიერი მოთხოვნილება და ეთიკური ლტოლვილება“ უკეთ გამოეხატა. დრამის რიტმის შექმნაში მსახიობებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ. როგორც მსახიობი აკაკი ვასაძე აღნიშნავდა, სპექტაკლის რიტმულობა ყოველი მონაწილისგან „ვეფხისტყაოსნის“ მოითხოვდა. ახმეტელის აზრით, ყველა ადამიანს (ამ შემთხვევაში პერსონაჟს) თავისი რიტმი გააჩნდა, მაგ. იჩოს (აკაკი ხორავა)სახეს თუ შეუცვლიდნენ ტემპსა და რიტმს ყველაფერი გაფუჭდებოდა. რიტმი ამავე დროს, მსახიობს ფიზიკური მოქმედების გარდა, როლის ფსიქოლოგიური განწყობილების

გამოვლენაში ეხმარებოდა. ე.ი რიტმის საშუალებით ხდებოდა როლის ფსიქო-ფიზიკური მოქმედების გამოსახვა.

რეჟისორი სპექტაკლში ყურადღებას აქცევდა, ყოველი ყოფითი დეტალის ექსპრესიულად გადმოცემას. ექსპრესიას სპექტაკლში მუსიკაც აძლიერებდა, რასაც ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა. მას არ უყვარდა სპექტაკლში „მზა მუსიკის“ შეყვანა. მუსიკა რეპეტიციის დროს იქმნებოდა. სპექტაკლში რეჟისორმა, ყოველი სცენური მოქმედება იოანე ტუსკიას მუსიკალურ რიტმს დაუმორჩილა და შემდეგ ორგანულად დაუკავშირა მოქმედი პირების მხატვრულ სახეს. ახმეტელი მსახიობის პლასტიკას მუსიკას არგებდა, ორივეს ერთად კი სპექტაკლის რიტმს. პირველი მოქმედებაც (კამარა) სიმღერის ფონზე იშლებოდა. მწყემსი ბიჭების წარმოთქმული ლექსები შეჯიბრებას ჰგავდა „აი მთაზედა თოვლიანზედა, ია დავთესე, ვარდი მოსულა...“ „ამ პოეტური სიმღერის ფონზე მწყემსები ხანჯლურს (დანასობიას-ქართული ცეკვა როკვით განფენილი) თამაშობდნენ და სიმღერის რიტმსა და ტემპში წარმოთქვავდნენ თითოეულ ფრაზას“ (ვასაძე 1977: 281).

სიმღერის, სიტყვისა და ცეკვის გასაოცარი შერწყმა მოხდა მესამე მოქმედებაში, რომელიც მთების პეიზაჟის ფონზე მიმდინრებდა. მდელიოზე გაშლილ სუფრაზე „ხევსურების ღრეობა“ იმართებოდა. სწორედ ამ სცენაში იყო თავმოყრილი ხალხური შემოქმედების ბრწყინვლევა. ამ ეპიზოდში უმაღლეს მწვერვალს აღწევდა ქართული ფოლკლორის მშვენიერება. ცეკვის, სიმღერის, ტექსტის-შაირობის მონაცვლეობა მუსიკალურ-პოეტურ შეჯიბრებაში გადაიზრდებოდა, ისმოდა ქართულ საკრავთა ხმები. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში შემორჩენილ რამდენიმე ფოტოსურათში, კარგად იკითხება ხალხური კულტურის სანახაობითი ტრადიციებით გაჯერებული მიზანცხენების განლაგება. სცენაზე გაფანტული 9 გუნდათ დაყოფილი მსახიობთა ჯგუფები, რომლებიც 8-10 კაცისაგან იყო შემდგარი პატარ პატარა ერთმანეთზე მიბმულ მომრგვალებულ მოედნებზე იყვნენ მოთავსებულნი. „ზოგი ფეხზე იდგა, ზოგიც კი გუნდური საცეკვაო ნომრების: „ფერხული“ „ფერხისი“, „ხორუმი“ პოზაში გაყინულები ისხდნენ“ (კალანდარიშვილი 1986: 70) ავანსცენის შუაში იდგა მოცეკვავე ლამარა ხევსურ ქალებთან ერთად.

ამ სცენას, როგორც ჩანს განსაკუთრებული მაგიური ძალა გააჩნდა, რის შესახებაც არაერთი რეცენზენტი აღნიშნავდა, როდესაც სპექტაკლი მოსკოვში, გასტროლების დროს აჩვენეს ამ ეპიზოდით მოხიბლულმა მაყურებელმა ისეთი ოვაცია გამართა, რომ სპექტაკლის ჩვენება რამდენიმე წუთით შეწყდა. იგივე განმეორდა ლენინგრადშიც. განსაკუთრებით საინტერსო აღმოჩნდა „ლამარა“ უცხოელი მაყურებლისთვის (სპექტაკლს უცხოეთიდან მოსკოვში ჩასული პროფესიონალები ესწრებოდნენ). ნიუ-იორკის ექსპერიმენტული თეატრის ხელმძღვანელი ჰელი ფლანაგანი, „ლამარათი“ მოხიბლული წერდა: „ლამარა ეს არის „ამაღლელებელი სიმფონია“, სადაც მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიაში, რომელიც წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ერთის მხრივ, წარმოდგენა მომეჩვენა ბალეტად. მეორეს მხრივ, მხატვრობად, რომელშიაც მოქმედი პირები წარმოადგენენ საღებავებს“ (ახმეტელი 1958: 80).

სპექტაკლის მხატვრობა შესანიშნავად იყო მოფიქრებული. სპექტაკლის გაფორმება ახმეტელმა ირაკლი გამრეკელს მიანდო, რომელთანაც დიდი ხნის წარმატებული შემოქმედებითი გამოცდილება (მათ ერთად იმუშავეს სპექტაკლებზე: ლატავრა, ზაგმუკი, საჭე მარცხნივ, რღვევა, ანზორი, ქართა ქალაქი და სხვა) გააჩნდა. სცენიური სივრცის გადაწყვეტის პროცესში ახმეტელი მუდამ აქტიურად იყო ჩართული, ამ მხრივ გამონაკლისს არც „ლამარა“ წარმოადგენდა. სპექტაკლის შესახებ არსებობს რუსთაველის თეატრისა და ირაკლი გამრეკელის მუზეუმებში დაცული არაერთი ესკიზი, ფოტომასალა, სარეპეტიციო ჩანაწერები. ყველა დოკუმენტს თავისი მნიშვნელობა და ღირებულება გააჩნია, მაგრამ როდესაც საუბარია სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე, ანტურაჟზე, სცენიური სივრცის ათვისებასა და მიზანსცენების განლაგებაზე, ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფოტომასალაზე დაკვირვებაა. სწორედ სცენოგრაფიაში აისახა მთის სამყაროს სიდიადე, მისი მისტიურობა, კოლორიტი, შეუცნობადი იდუმალეობა. სცენაზე განთავსებული ფერდობები, კლდეები, კოშკები, ბანიანი ქოხი, დაკლავნილი ბილიკები, პატარ-პატარა ერთმანეთში გარდამავალი მოედნები, შეუვალი მთების შთამბეჭდავ სურათს ქმნიდნენ.

მიუხედავად, გარკვეული მასალების არსებობისა, წერილობითი თუ ვიზუალური მხარის შეჯერება-ანალიზი საბოლოოდ სრულად ვერ ასახავს პიესის ზოგიერთი სცენის მნიშვნელოვან ეპოზიდებს. მაგ.საინტერესოა, თუ როგორ ჰქონდა გადაწყვეტილი რეჟისორს ადგილის დედის კულტთან ზიარების რიტუალი, მინდიას სასოწარკვეთა ბუნების ენის დაკარგვის გამო, შემდეგ ბუნების ენის ანუ ბუნებრივ წიაღში კვლავ დაბრუნების ეპიზოდი, პიესის ერთერთი მნიშვნელოვანი ადგილი იჩოსა და მინდიას შეხვედრის სცენა მურთაზის მკვლელობისა და ლამარას მოტაცების შემდეგ, როდესაც მათი მამა შურისძიებით შეპყრობილი, ქისტი იჩო მზად იყო ხევსურეთის დაერბვისა და სისხლის აღებისათვის. სარეჟისორო გადაწყვეტასთან ერთად, სპექტაკლში მნიშვნელოვანი იყო მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობის გამოვლენა (განსხვავებით, 1926 წლის დადგმისგან, სადაც თავად რობაქიძემ გამოთქვა სპექტაკლის ირგვლივ მოსაზრება, ამ დროს ასეთ შეფასებას ადგილი არ ჰქონდა. საინტერესო იქნებოდა გვცოდნოდა თუ როგორ თამამაშობდნენ მსახიობები: გიორგი დავითაშვილი (მინდია), აკაკი ხორავა (იჩო), თამარ წლუკიძე (ლამარა), ივანე აბაშიძე (თორღვაი) მურთაზი (აკაკი ვასაძე), ვაჟა პლატონ კორიშელი და სხვები, რაც თავისთავად უფრო მეტ ინფორმაციას მოგვცემდა სპექტაკლის სტილისტიკაზე, მის მხატვრულ ხარისხსა და ნაკლოვანებაზე.

პრემიერა ჩატარდა წარმატებით, მაგრამ გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულმა რეცენზიამ უარყოფითი შეფასება მისცა სპექტაკლს, დაიწუნა მხატვრობა და მსახიობთა: თამარ წლუკიძე (ლამარა) ივანე აბაშიძე (თორღვაი) შესრულება. „პიესა ვერაფერს მისცემს ვერც მუშათა მაცურებელს და ვერც ხელს შეუწყობს კულტურულ წინსვლას, ასევე რამდენიმე წლით უკან დახევას ჩვენი თეატრალური კულტურისაო“ (ახმეტელი 1987: 624) აღნიშნავდა რეზენზენტი. ცოტა მოგვიანებით, პიესის არასწორად შერჩევამ რეჟისორი მოსკოვშიც დაადანაშაულეს (ეს მოხდა პირველ საკავშირო ოლიმპიადაზე 1930 წელს).

ნაციონალურ სპეციფიკაზე აგებულ სპექტაკლში, ხალხური შემოქმედების მასალის გამოყენებამ, ეთნოგრაფიული კოსტუმებმა გარკვეულ წრეებში უკმაყოფილება გამოიწვია. დაიწუნეს სპექტაკლის სულისკვეთება, რუსმა კრიტიკოსმა ლიტოვსკიმ, რო-

მელმაც დადებითად შეაფასა „ლამარა“, მის სოციალურ ბგერაში დაინახა ნაციონალური ფოლკლორის ყალბი ნოტებიც. ახმეტელს პირდაპირ მოუწოდებდნენ, რომ მომავალში მეტი ყურადღება მიექცია და მჭიდროდ დაკავშირებოდა ქართული დრამატურ-გის პროლეტარულ სექტორს. გაელრმავებინა თანამედროვე თემატიკა იდეოლოგიურად. მიუხედავად შენიშვნებისა, ახმეტელი „ლამარაში“ არაფერს ცვლის და მომდევნო გასტროლების დროს, 1933 წელს მოსკოვში „ლამარას“ იმავე სახით აჩვენებს. სპექტაკლი ამჯერადაც გააკრიტიკეს და „ლამარას“ ეგზოტიზმში“ დასდეს ბრალი. ბრალდება ამხმეტელის სამართლიანი აღშფოთება გამოიწვია და 1933 წლის 25 ივნისს გასტროლების შემაჯამებელ სხდომაზე სიტყვის წარმოთქმისას კრიტიკოსებს უპასუხა:

„როდესაც გიჩვენებთ ადამიანის მასალას, გიჩვენებთ ხალხურ შემოქმედებასაც. ორ სიტყვას მეუბნებიან: „ეს არის ან ეგზოტიკა ან ნაციონალური გადახრაო...“ (ახმეტელი 1964: 131). „მეუბნებიან, რომ ეს ფოლკლორია ან ეგზოტიკაო... ახლა მოგასმენინებთ ერთ სიმღერას, რომელშიც სამი ხმა მღერის, სამივე ხმა სინქრონულად ენაცვლება ერთმანეთს... თქვენ დაინახავთ, რომ ეს უმაღლესი ფორმაა მუსიკისა და არა პრიმიტიული. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ხალხური გენიის გამოვლენასთან. შეუძლია თუ არა ქართულ თეატრს გამოიყენოს ეს ხალხური სიმღერა თავისი გზების გამოძღვანებისას?“ (ახმეტელი 1964: 136).

ახმეტელმა, აღნიშნულ სხდომაზე დამსწრე საზოგადოებას მართლაც აჩვენა ქართული ფოლკლორის ნიმუშები: ქართული ცეკვები, მოასმენინა სიმღერები და თან დასძინა: „ის ნომრები რომლებიც აქ იყო შესრულებული, ნამდვილი ხალხური შემოქმედება... საწყენად ნუ დაგრჩებათ და ზოგიერთის მიერ ჩვენი სპექტაკლის შეფასებაში დიდმპყრობელურ სულისკვეთებას ვგრძნობ. მე მესმის ასეთი ლაპარაკი... ნაციონალისტური ფორმააო... (ახმეტელი 1964; 136).

ახმეტელი სპექტაკლის შეფასებისას თავად აღნიშნავდა, რომ ნაციონალური ფორმის ძიება „ლამარასთან“ იყო დაკავშირებული. ნაციონალურ ფორმაში კი სწორედ ფოლკლორს გულისხმობდა, რომელშიც კარგად ჩანდა ხალხური შემოქმედების ტექსტის, მუსიკის, ცეკვის, მხატვრობის ჰარმონიული ერთობლიობა. სპექტაკლში, ხალხური შემოქმედებითი ნიმუშების მრავალმხრივი

გამოყენება, ამ შემთხვევაში პიესის სიუჟეტმაც განაპირობა, მაგრამ ახმეტელი ისეთ პიესებსაც დგავდა, რომლებშიც რეჟისორს ცვლილებების შეტანა უწევდა. საინტერესოა, როგორ ახერხებდა ახმეტელი საბჭოთა თემაზე დაწერილ პიესაში ფოლკლორული მოტივების ჩართვას, როგორ ცვლიდა სიუჟეტურ ქარგას და შემდეგ როგორ არგებდა მას „ნაციონალურ ფორმას“? ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი იყო შალვა დადიანის პიესის „თეთნულდის“ ინტერპრეტაციაზე მუშაობა.

პიესის მოქმედება საბჭოთა ხელისუფლების დროს, 30-იანი წლების სვანეთში ვითარდება. (პიესა დაიწერა 1930 წ.). ამ დროს, ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, მნიშვნელოვანი ძვრები ხდებოდა, სოციალისტური მშენებლობა ყველა ფრონტზე იყო გაშლილი. ახალი საბჭოთა ადამიანის სულიერი ჩამოყალიბების ფორმირების პროცესში ნელ-ნელა იცვლებოდა ხალხის შეგნება, მაგრამ ეს ცვლილებები ხალხის ნაწილისთვის ყოველთვის არ იყო მისაღები, განსაკუთრებით, მაშინ თუ საქმე ეხებოდა ტრადიციებს, მამაპაპისეულ რწმენას, ადათ-წესებს. პიესაში, მკვეთრად იყო გამოიხატული პატრიარქალურ სვანეთსა და ახალ სვანეთს შორის მენტალური განსხვავება. ერთის მხრივ, გელახსანისა და ახალგაზრდების სურვილი სვანეთის ბუნებრივი პოტენციალის – თეთნულდის მეცნიერული კვლევის შესწავლის, მეორეს მხრივ კი არგიშდისა და ძველი სვანების ცრუმორწმუნეობრივი ადათების – სისხლის ალების ტრადიციისა და თეთნულდის, როგორც წმინდა ადგილის დაცვა, მათ შორის მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირების საბაზი ხდება. მართალია, გელახსანი მთაზე ასვლის დროს იღუპება, მაგრამ მისი საქმე წარმატებით ბოლოვდება. ლაპილის მიერ თეთნულდზე ფეხის დაბიჯება, ღმერთების სავანესთან შეხება, სიწმინდის წაბილწვას ნიშნავდა, რამაც ბაბუამისი არგიშდის მორალური და ფიზიკური განადგურება გამოიწვია. ფინალურ სცენაში ჩნდებოდა სინათლე, როგორც სიმბოლო ინდუსტრიის განვითარებისა. პიესაში გადმოცემულმა სამეცნიერო პროგრესულმა განვითარებამ და ტრადიციის დაპირისპირებამ, ახმეტელის ინტერპრეტაციაში მეტი სიმბაფრე და დრამატიზმი შეიძინა. მართალია, სპექტაკლის ფინალში მოსჩანდა ჰესი, როგორც ტექნიკური პროგრესის სიმბოლო, მაგრამ სპექტაკლის არსი „ადამიანის შემეცნებითი მიზანსწრაფვისა და ტრადიციის,

სამეცნიერო პროგრესისა და მითოლოგიური საკრალურობის ტრაგიკულ დაპირისპირებაში მდგომარეობდა“ (ბოკუჩავა 2019: 58).

ახმეტელისთვის თეთნულდი, ძველი სვანეთის შეუვალობის სიმბოლოს, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებულ ღვთაებას, პირველქმნილ სიწმინდეს წარმოადგენდა, რომელიც ხალხმა რელიგიური ფანატიზმის სამოსში გახვია, ახალს თაობას კი უნდოდა მთა ხალხის სამსახურისთვის გამოეყენებინა. რეჟისორმა თავიდანვე განმარტა იდეა სპექტაკლისა „მმაფრი და დაუნდობელი უნდა იყოს ძველისა და ახლის ჭიდილი, ისე წარმოუდგენელია ტრაგიზმი“ აღნიშნავდა ახმეტელი (ახმეტელი 1964: 160).

სარეპეტიციო ჩანაწერები, სხვადასხვა წერილები თუ დოკუმენტები მოწმობენ, რომ ახმეტელმა მთელი სპექტაკლი გაიანჯრა, როგორც ფოლკლორულ სარიტუალო სანახაობა. ფოლკლორი ჩანდა ყველაფერში სცენოგრაფიაში, მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში. ჩანაფიქრის მიხედვით მთელი სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო ძირითადად ხალხური მუსიკალურ-ტრაგიკული სანახაობა.

თავდაპირველად რეჟისორმა ყველაფერი ტექსტით დაიწყო. ამ მიზნით ახმეტელმა რამდენიმე სიახლე შეიტანა, რაზეც პიესაში მინიშნებაც არ იყო (ბაპები, ბერიკები). ახმეტელმა ტექსტის ჩამატებით მოახერხა სპექტაკლის დიდი ნაწილი ხალხური სარიტუალო სანახაობითი მრავალფეროვნებით გაემდიდრებინა, ამ თვალსაზრისით, დიდი ყურადღება მიაქცია ბაპების (მოხუცი სვანები) სცენას. ეს წარმართული რიტუალი, რომელიც ძველი სვანეთის სულისკვეთებას გამოხატავდა, მთლიანობაში მისტიურ გარემოს ქმნიდა და მაყურებელს თავიდანვე მიანიშნებდა სპექტაკლის ხასიათსა და სტილისტიკაზე.

თუ პიესაში წარმოდგენილი იყო ერთი ბაპი ბიმურზი, სპექტაკლში ახმეტელმა რიცხოზრივად გაზარდა და 7 ბაპი შემოიყვანა. პიესის ასეთი მონტაჟით რეჟისორმა გააძლიერა ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების თემა, მათი ტრადიციისა და ადათ-ჩვევების ურყეობა. „ბაპები“ – აღნიშნავდა ახმეტელი, ის ხალხია, რომლებიც იცავენ ძველი სვანების ადათებს და კანონებს აღმოცენებულს რელიგიურ ინსტიტუტზე. რელიგიური გრძნობების გაღვიძების მთავარ ძალას ისინი წარმოადგენენ... 1ბაპი-კანონმდებელია; მე-2 ფანატიკოსი; მე-3 ინფორმატორი; მე-4

ფილოსოფოსი; მე-5-ადმასრულებელი ყველანი ერთად რელიგიის მსახურნი, მისი მოციქულნი“ (ახმეტელი 1964: 161).

პიესის მიხედვით, არგიშდს უნდოდა გელახსანის სიკვდილი, რადგან თეთნულდის დაპყრობას აპირებდა (ამავე დროს გელახსანის ოჯახს მისი ოჯახის სისხლი მართებდა), ამის გამო წყევლიდა გელახსანს. რეჟისორმა არგიშდის წყევლის გასამძაფრებლად, სვანი ბაპების რელიგიური რიტუალი დადგა, რომელიც სვანურური ხალხური მუსიკის თანხლებით მიდიოდა(კომ.ტუსკია). წყევლის დროს ბაპებს მოძრაობაც შესაფერისი ჰქონდა, რათა ეჩვენებინათ ტრაგიკული განცდა თავისი დასასრულისა. განცდა იყო ვნებიანი და უადრესად დამაბული. „ხორუმისა“ და „ფერხულის“ რიტმი იყო საფუძველი „ბაპების“ წყევლის რიტმისა“ (ახმეტელი 1964: 161).

შესავალი ნაწილის გარდა, ბაპების სცენა სპექტაკლში რამდენჯერმე იყო გამოყენებული, რაც მაყურებელზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მაგალითისთვის გავიხსენოთ, გელახსანის დალუპვის შემდეგი ეპიზოდი. სპექტაკლში გამოყვანილი იყო მამაკაცების სამგლოვიარო სცენა – სვანური „ზარი“. სვანეთში, გლოვის მგონობის ეს სახეობა მიცვალებულის დატირებასთან და მის შესხმასთან იყო დაკავშირებული. როგორც ზაქარია ფალიაშვილი გადმოგვცემდა „ზარი“ მიცვალებულის მუსიკალური დატირება იყო, რომელშიც ტრადიციულად მამაკაცები მონაწილეობდნენ... სვანური ზარი თავისი წყობით საფერხულო შესრულებას ჰგავდა. დასაფლავების დროს „მომღერლები ორპირად მღერიან იმ ჰიმნსა, რომელიც თავისი მუსიკალური შინაარსით იმდენად დიდებული და ამასთანავე იმდენად თავზარდამცემია, რამდენადაც საუცხოვო შეხედულება აქვს თვით პროცესიას“ (ჯანელიძე 2018: 232).

თუ პიესაში გელახსანის დალუპვის გამო, არგიშდი ხარობდა, სპექტაკლში არგიშდის სასიხარულო განწყობას ბაპები გადმოსცემდნენ. მსახიობ თამარ წულუკიძის მოგონებიდან ვიცით, როდესაც ბაპები გაიგებენ გელახსანის დალუპვის ამბავს, კულისებიდან მოისმოდა ქალთა გუნდის სამგლოვიარო საგალობელი და მის ფონზე მწუხარე შემახილები და მითქმამოთქმა მოხუცი დედაბერისა. „ამ დროს მქრალ შუქზე ყოველი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა

ტყავებში გახვეულნი. საშინელი დასანახნი, გრძელი წვერებით, აბურძგნულები, დაგრებილები, დაკორძებულები, გამოზობლდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს შეჰკრავენ. ზოროტად კბილებდაკრეჭილ სახეზე სასიხარულო ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთის მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი დანასკვულ-დაპრანჭული ხელები გამხმარ მუხის ტოტებსა ჰგვანან. ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ თანდათან უჩქარებენ, მუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რაღაც ბგერებს გადმოსცემენ, გაურკვეველს ბურდღუნებენ, ხტიან, ტრიალებენ შემოილიებით...“ (ახმეტელი 1958: 141).

სპექტაკლი ირაკლი გამრეკელის შესანიშნავი სცენოგრაფიის ფონზე იშლებოდა. აქეთ-იქით განლაგებულ კოშკებს შუა თეთნულდის მყინვარი მოჩადა. სცენაზე შვიდი კოშკი იყო აღმართული. სცენა ოვალურ მოედნებად იყო დაყოფილი, აქვე იყო კიბეები, მოსჩანდა მთის ბილიკი, კოშკები-ქონგურებიანი, ტრადიციული სვანური ფორმით. კოშკები სტატიურად იდგა, ისინი არ წარმოადგენდნენ სამოქმედო ადგილს, მხოლოდ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ. სამოქმედო ადგილად მოედნები იყო გამოყენებული. ცენტრალურ – შუა მოედანზე თამაშდებოდა მნიშვნელოვანი სცენები (მაგ. ბაპების და ბერიკების სცენები).

პიესის დამუშავების დროს, ახმეტელმა ტექსტში კიდევ ერთი სიახლე შეიტანა. მან პიესაში ჩაამატა ხალხური თეატრალური სანახაობის ბერიკაობის ეპიზოდები, რითაც სპექტაკლი უფრო თეატრალიზებული გახადა. თუ I მოქმედება „ბაპების“ მძიმე რიტუალით იწყებოდა, II მოქმედების დასაწყისი შედარებით მსუბუქ გასართობ ხალხურ სანახაობას წარმოადგენდა. ახმეტელმა ამ შემთხვევაში სვანურ ფოლკლორს მიმართა და ლამპრობის სცენა შემოგვთავაზა. ძველი თეატრალური სანახაობა „ლამპრობა“ მთვარის დიდებისა და მსახურების ნაშთად იყო სვანეთში შემორჩენილი (ხალხს ანთებული არყის ხის ტოტები ეჭირა ხელში, კოცონს გააჩაღებდა და დიდების ლოცვასა და გალობას იწყებდა).

ბერიკაობის საშუალებით, ახეტელს სურდა მაყურებლისთვის ეჩვენებინა სვანური გარემოს თავისებურება, მისი კოლორიტი, სანახაობითი ტრადიცია.

სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ ბერიკაობაში ქალები და კაცები მონაწილეობდნენ. ისმოდა შეძახილები: „ლამ-

პრობა“. მთელ სცენაზე მონაწილეები განთავსდებოდნენ, კომპიუტერზე განლაგებულნი იყვნენ სვანები, რომლებიც დღესასწაულში სიტყვიერად ერთვებოდნენ. სცენაზე კი ამ დროს ბერიკები ცეკვავდნენ ფერხულს, გამართული იყო შაირობა. შემდეგ ჩნდებოდა საქმისაი (მურყვამობის-სვანური სანახაობის კომპოზის პერსონაჟი) და გაითამაშებდნენ ყეენის მიერ ქალის მოტაცების სცენებს. „მოიტაცებდა ყეენი ქალს, ატყდებოდა ყიჟინა, გაწევ-გამოწევა, ჯოხების ტრიალი, ჭიდაობა, ხმაური, სიცილი და კვლავ ცეკვა-ფერხული...“ (ანთაძე 2001: 99). ცნობილია ბერიკაობის მონაწილეთა ჩაცმულობაც. შემონახული შავ-თეთრი სურათების მიხედვით, ბერიკები ტრადიციულად ტყავის ტანსაცმელსა და ნიღბებში იყვნენ წარმოდგენილნი: თხის რქებით, დიდი ყურებით, გრძელი წვერით ნიღაბზე დახატული თვალებითა და ცხვირით. ნიღბების გამოყენება, ბერიკაობის ჩართვა ჯერ ტექსტში, შემდეგ სპექტაკლში ახმეტელისთვის არ იყო სიახლე. ქართული ხალხური თეატრალური ფორმების გამოყენებაზე ფიქრი მან გაცილებით ადრე დაიწყო და გარკვეული ექსპერიმენტიც ჩაატარა. 1926-1927 წლების სეზონში განზრახული ჰქონდა ჯავახიშვილის რომანის „კვაჭი კვაჭანტირის“ დადგმა. (ინსცენირების ავტორი შალვა დადიანი).

სპექტაკლის მოქმედება ქართული თეატრალური სანახაობის ფონზე, ხალხური პერსონაჟებისა და ნიღბების გამოყენებით უნდა განვითარებულყო. „ნიღბების თეატრის“ ალორძინებით, ახმეტელს სურდა ბერიკაობის ტრადიციის გაცოცხლება. ამ თვალსაზრისით, ახმეტელმა დადიანის პიესას სპეციალური ტექსტი დაუმატა, მცირე ზომის ნაწარმოები „ინტერმედია-არლეკინიადა“, რაც შუა საუკუნეების ევროპული ხალხური თეატრიდანაა ცნობილი. ეს კომიკური სცენები, რომელიც ლათინურად „შუაში მყოფს“ ნიშნავს, პიესაში უნდა ყოფილიყო ჩართული. ინტერმედიას ავტორებმა (მ. აფხაძე, ი. ქანთარია, პ. კობახიძე) დამოუკიდებელი სცენები შექმნეს, რომლებშიც 14 პერსონაჟი გამოიყვანეს. რეჟისორის გადაწყვეტით, სპექტაკლი ისე უნდა ყოფილიყო აგებული, რომ ინტერმედია „ყოველი სურათის შემდეგ უნდა ეჩვენებინათ“. ინტერმედია – ალეკინიადას პერსონაჟები, კომედი ადელარტეს პერსონაჟების მსგავსად, ხალხური წიაღიდან იყვნენ აღმოცენებული. აგუნა, კოკონა, იჩუჩი, მწერალი, ქოსატყულია, რეფო,

მიფრინია, ცანგალა, გოგონა, ჩარჩი, მამასახლისი, ნაცარქექია, ბოთე, მოფონია (თამაშობდნენ: აგუნა – გ.საღარაძე, იჩუჩი – ივ.აბაშიძე, ქოსატყუილა – მ. აფხაიძე, მიფრინია – ს.თაყაიშვილი, ცანგალა – მ. ბერიაშვილი, ნაცარქექია – ვ. გომიაშვილი და სხვ.). სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ ახმეტელმა თითოეულ პერსონაჟს საკუთარი დახასიათება მოუძებნა. მაგ., „ჩარჩი-იჩუჩი-მამასახლისი და მწერალია, ის გამოყვანილია სხვადასხვა ვარიაციით, ერთი საერთო დევის ნიღბით“; მამასახლისის წარმომადგენელია წეს წყობილებისა“ (ახმეტელი 1987: 141).

ქართული ხალხური პერსონაჟების ჩვენებისას ახმეტელი პარალელს ავლებდა კომედია, დელ' არტეს თეატრთან. მაგალითად, მამასახლისი, რომლის ტიპიც აღებულია საქართველოს ისტორიიდან, ის შეიძლება შეეძაროს, კომედია დელ'არტეს კაპიტანს და როგორც წარმომადგენელი „მბრძანებელობისა“ თათრის სახით არის გამოყვანილი. მას ღორის თავი აქვს და ხელში მათრახი უჭირავს. ასევე შეიძლება მსგავება მოიძებნოს ქართული ხალხური თქმულებიდან აღებულ მწერლის ტიპსა და კომედია დელ' არტეს ფილოსოფიის დოქტორს შორის. ქართული ზღაპრების მსგავსად, ინტერმედიაშიც გამოყოფილი იყო უარყოფითი (დევი, მუზმუზელა) და დადებითი (ცანგალა, გოგონა) პერსონაჟები, შეყვარებული წყვილები (ცანგალა და გოგონა, აგუნა და კოკონა), რომლებიც სამიჯნურო ლირიკულ ეპიზოდებს ქმნიდნენ. მათ ბედნიერებაში დამაბულობა შეჰქონდა მუზმუზელას, რომელის შესახებაც ახმეტელმა მსახიობებს განუმარტა: „მუზმუზელა“ ხალხურად წარმოდგენილია მუდამ გამრუდებული სახით და მახინჯად“ – (ახმეტელი 1987: 148).

ახმეტელი განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა ნიღბებზე მუშაობის პროცესში. თითოეულ ნიღბს, წარმომავლობის გათვალისწინებით, სწორი შინაარსობრივი დატვირთვა უნდა ჰქონოდა, ამავე დროს ნიღბს უნდა მიეღო თანამედროვე სახე. ამ მიზნით, ახმეტელმა დიდი პასუხისმგებლობა გამოიჩინა და გადაწყვიტა შეექმნა კომისია, სადაც შევიდიდნენ სპეციალისტები უნივერსიტეტის, ქართული ხელოვნების ყველა დარგისა და პრესის წარმომადგენლები. ამ კომისიას უნდა შეემოწმებინათ ნიღბების ავ-კარგიანობა, მათ წინაშე უნდა ყოფილიყო გათამაშებული „კვაჭი“ ნიღბებში.

სპექტაკლის მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა პერსონაჟებს საინტერესო სახეები მოუძებნა. მან შექმნა ესკიზები: ქოსატყუილასა და ნაცარქექიასი, მამსახლისისა და მწერლის, ჩარჩისა და ჩაგუნასი, კოკონასა და აგუნასი, ცანგალასა და გოგონასი, მიფრინიასა და მოფრინიასი, რეფოსა და ბოთესი. სპექტაკლში, ხალხური ტადიციების თანახმად, უხვად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული სიმღერები, იონა ტუსკიამ სპექტაკლისთვის რამდენიმე სიმღერა შექმნა: 'ნანა', „ეო-მეო“ „ქალი მომწონდა“ „მე ვარ და ჩემი ნაბადი...“ გამოყენებული უნდა ყოფილიყო ხალხური საკრავები.

სპექტაკლის მონაწილეები 2 ჯგუფად იყვნენ განაწილებულნი, როგორც ეს ბერიკაობისთვის იყო დამახასიათებელი. ერთი ჯგუფი ნაცარქექიას გუნდს წარმოადგენდა (მიფრინია, რეფო, იჩუჩი, მწერალი), მეორე ქოსატყუილასი (მოფრენია, ბოთე, მამსახლისი).

სტრუქტურულად დაახლოებით ისე იყო სპექტაკლი აგებული, რომ ხდებოდა სცენების მონაცვლეობა, ინტერმედია დამოუკიდებელი სიუჟეტით და „კვაჭის სიუჟეტი ინტერმედიადა დადგმული (სამწუხაროდ პიესა არ გვაქვს) ახმეტელმა, 1927 წლის 4 სექტემბრის გაზეთ „ზარია ვოსტოკასთან“, მიცემულ ინტერვიუში რუსთაველის თეატრის რეპერტუარზე საუბრის დროს განაცხადა, რომ თეატრის „მთავარ სამუშაოდ მიაჩნია ახალი ქართული ნიღბების გახსნა, რომელთა შექმნისკენ ქართული თეატრი მიისწრაფოდა დღიდან მისი არსებობისა...“ (ახმეტელი 1987: 168). „კვაჭის“ პრემიერა არ შედგა. ნიღბების თეატრის შექმნაზე ფიქრი ახმეტელს მოსვენებას უკარგავდა, ბერიკაობის აღდგენას ის საარსებო საკითხად თვლიდა. მოგვიანებით აღნიშნავდა კიდევ, რომ საჭირო იყო „ხალხური შემოქმედების სიღრმეში შეჭრა, ბერიკაობის გზების დადგენა...“ (ახმეტელი 1968: 250).

ნიღბებისა და იმპროვიზაციის გათამაშება, ბერიკაობის ტრადიციული კოსტუმებისა და ხალხური მუსიკის შერწყმა უნდა მომხდარიყო სპექტაკლში „ბერიკაობა“ (ასეთი ტიპის სპექტაკლი ახმეტელს მანამდე არასოდეს ჰქონდა დადგმული), ამდენად, გასაკვირი არ იყო, როდესაც ახმეტელმა 1929-1930 წლის სეზონის რეპერტუარში შეიტანა სპექტაკლი „ბერიკაობა“. პიესა ახმეტელის დავალებით სპეციალურად დაიწერა (ავ. ვასაძე, ი. ქანთარის, ე.აფხაიძე). ახმეტელს მოსწონდა პიესის ხალხურობა, ნიღბების

გამოყენების ტრადიცია, პიესის სოციალური სიმახვილე და თვით დრამატული სიუჟეტი.

რეჟისორმა, სპექტაკლის მხატვარული გაფორმება ტრადიციულად ირაკლი გამრეკელს დაავალა, მუსკალური ნაწილი კი ი. ტუსკიასა და გრ. კილაძეს მიანდო. ქართული ხალხურ მოტივებზე დაწერილი მუსიკა (მაგ. იავნანა) სპექტაკლის ხალხურობას უწყობდა ხელს. სპექტაკლის დადგმის პროცესში ტექსტი ნელ-ნელა იხვეწებოდა, იხვეწებოდა რიტმი, პერსონაჟთა სახე-ნიღბები. ახმეტელი აცნობდა მსახიობებს თუ რა ხაზით წავიდოდა სპექტაკლი, როგორი იყო მის მიერ ჩაფიქრებული სახე – ნიღბები. რამდენიმე მაგალითიც საკმარისია იმისთვის, რომ გასაგები გახდეს, თუ როგორ უხსნიდა მსახიობებს მის მიერ ჩაფიქრებულ სახეებს. მაგ. „დოყლაპია-ნიღაბი უხეში, გაუთლელი ადამიანისა, რომლის მიზანი ამქვეყნად არის მხოლოდ ფიზიკური ძალის გამოჩენა, დაგროვილი ენერჯის დახარჯვა ვინმესადმი ფიზიკური ძალდობის მიყენებისას. გონებით ჩლუნგი, დათვივით მოუდრეკელი“ (ახმეტელი 1987: 615).

„ბერიკაობაში“ გამოყვანილი ნიღბები და პერსონაჟები (ქოსა (მ. აფხაიძე), ქექია (ვ.გომაშვილი), მუზმუხელა (სტ. ჯაფარიძე), დოყლაპია (ელ.ლორთქანიძე), მღვდელი (გ. სარჩიმელიძე), იჩუჩი (ვ.აბაშიძე), მიფრინია (ზ. შავიშვილი), მისანი (აკ. ვასაძე) მღვდელი, (გ.სარჩიმელიძე), დიაკონი (პ.კუპრაშვილი), მამასახლისი (პ.კანდელაკი), ჩარჩი (ნ.გოცირიძე) ეს ის პერსონაჟებია, რომელსაც ხშირად ვხვდებით არა მარტო ქართულ ხალხურ სანახაობებში, არამედ ქართულ ფოლკლორსა და ზღაპრებში. (მაგ. დიაკვანსა და მღვდელს ვხვდებით ეკლესიის მამხილებელთა ბერიკაობაში.)

ბერიკაობის დადგმისას, ახმეტელს სჭირდებოდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი დეტალის გათვალისწინება, რასაც სანახაობის სპეციფიკა კარნახობდა. პირველ რიგში საკითხი ეხებოდა სცენური სივრცის მოწყობას, მეორეს მხრივ კი სანახაობაში მაყურებლის ჩართულობას (ბერიკაობის ეს თავისებურება სანახაობის სპეციფიკიდან გამომდინარეობდა). ტრადიციული ბერიკაობა დიდ სივრცეში, ღია ცის ქვეშ ტარდებოდა, სადაც ყურადღება ექცეოდა მაყურებლის სჩართულობას. მაყურებელის ჩართვით, ახმეტელი ცდილობდა, სპექტაკლისთვის ახალი ფორმა მოემეზნა, ღია სივრციდან შენობაში სანახაობის გადატანა, გარკვეულ ექსპერიმენტს მოითხოვდა.

ახმეტელის ჩანაფიქრის მიხედვით, გამრეკელს სცენაზე ორი მოედანი უნდა განეთავსებინა. ამ ორ მოედანს მათ შორის გადებული ხიდი დააკავშრებდა. ერთი მოედანი, სადაც კალოს სცენა გათამაშდებოდა ქოსასი იყო თავისი ბერიკებით, მეორე კალო კი ქექიასი. ისინი იყვნენ მთავარი პერსონაჟები, რომელთა ბიგ, ბერიკაობის წესის მიხედვით, ერთმანეთს გაეჯიბრებოდნენ. მაცურებელიც 2 ჯგუფად უნდა გაყოფილიყო და ბერიკა-მსახიობთან უნდა ჰქონოდათ კავშირი.

შინაარსის მიხედვით, ბერიკაობა, ხალხური სანახაობების მსგავსად, მწვავე მამხილებლური ხასიათის უნდა ყოფილიყო, თუმცა როგორ ფიქრობდა ახმეტელი ამის გადაწვეტას, რა ფორმით ან რა შინაარსით ბოლომდე ჩვენთვის უცნობია, ვინაიდან ახმეტელს სპექტაკლი დაუმთავრებელი დარჩა.

„ბერიკაობის“ დადგმით, ახმეტელი სურდა ძველი ტრადიციის აღორძინება, ახალი გამომსახველობითი ხერხებისა და სათეატრო ესთეტიკის დამკვიდრება, რაც პირველ რიგში დაკავშირებული იყო ხალხურ ფოლკლორთან, მის ფესვებთან და სანახაობით ტრადიციებთან.

ახმეტელი, თავის შემოქმედებაში ცდილობდა წარმოეჩინა „თეატრალური ფოლკლორის“ ტრადიცია, რაც გულისხმობდა არა მარტო „ბერიკაობისა“ და „ყეენობის“ აღდგენა-რესტავრაციას, არამედ სარიტუალო სანახაობების, ხალხური სიმღერების, შაირობის, უძველესი დრამატული ფორმების, თეატრალური ნიღბების ათვისებას. ქართული ფოლკლორის გამოყენება კი მას ნაციონალური თეატრის შექმნასა და ახალი სცენიური ფორმების მოძებნაში ეხმარებოდა. ის მიმართავდა ხალხურ ცეკვებს, სიმღერებს, ნიღბებს, შაირობის ფორმებს, ყველაფერ იმას რასაც საუკუნეების მანძილზე ქართული კულტურა ქმნიდა.

დამოწმებანი:

ახმეტელი 1964: ახმეტელი ალ. წერილები. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

ახმეტელი 1987: ახმეტელი ალ. დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. 2. თბილისი: საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1987.

ახმეტელი 1958: ახმეტელი ს. კრებული. თბილისი: გამომცემლობა: „ხელოვნება“, 1958.

ბოკუჩავა 2019: ბოკუჩავა თ. *მითოსი და ქართული თეატრი*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019.

ვასაძე 1977: ვასაძე ავ. *მოგონებები, ფიქრები*. თბილისი: „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1977.

თევზაძე 2001: თევზაძე მ. *სცენიური სივრცის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში*. თბილისი: გამომცემლობა: „ბაკურ სულაკაურის“ 2001.

კალანდარიშვილი 1966: Каландаришвили м. *Проблемы режиссуры сандро ахметели*. Тбилиси: издательство „хеловнеба“, 1966.

რობაქიძე 2008: რობაქიძე გ. *წერილი ირაკლი აბაშიძეს*. ჟურ. ქართული მწერლობა, N1. 2008.

ჯანელიძე 2018: ჯანელიძე დ. *ქართულ თეატრის ისტორია*, ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018.

Lela Ochiauri

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tale, Legend, Myth – In Literature and form Fiction to Screen

Myths, legends, tales, fairy tales are the basis of many literary works. Cinema, the history of which, first of all, begins with the “revival” of literature, often follows this path too. In the case of picturizing, the basis is doubled and first acquires new sonority in the script and then – in the director’s concept or in the manuscript itself.

In what form and way do the writers share oral narratives and ideas, reality and folklore, and then, already based on them, how is the literary original source (intellectually or structurally) transformed into a text, how does a text transformation take place into a new artistic reality and how is it formed into a new form of the cinema?

Key words: Myth, Metaphor, Text, Film, Interpretation.