

კი, როდესაც ჯერა – ბედისწერას თავისი კანონები და გეგმები აქვს. შემდეგ, როდესაც ეს ყველაფერი გროვდება, ხდება შეჯახება და ამოფრქვევა. აფეთქებები ახალ გარემოებებს ბადებს და მოულოდნელ კონსტრუქციებს აწყობს. მექანიზმი მოძრაობაში მოდის და მისი შეჩერება უკვე შეუძლებელია.

თუ სიმართლესთან შეხვედრის არ შეგეშინდება და თან მიყვები, დაემორჩილები მის სურვილს, შენთვისაც თავისუფლად გაიხსნება დროის კარი, შენი მზერა გაარღვევს და გადალახავს ყრუ, გამმიჯნავ, სასაზღვრო კედელს და იმ, მეორე განზომილებაში აღმოჩნდები, რომელსაც ჩვენივე საკუთარი გონება, სულიერი მდგომარეობა, მებსიერება და წარმოსახვა მართავს ისე, რომ თვითონაც არ ვიცით ამის შესახებ.

დამოწმებანი:

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.

კაკაბაძე 1924: კაკაბაძე დ. *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი: 1924.

ოჩიაური 1967: ოჩიაური თ. მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967.

ჯალაიშვილი 2019: ჯალაიშვილი მ. *შიში, როგორც პერსონაჟი*, 2019, 22 მარტი, <http://mastsavlebeli.ge/?p=20963>

Lasha Chkhartishvili

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Stage Transformation of Folklore in Georgian Theater of the Modernist Era

(On example of Alexander Akhmeteli’s play “Lamara”)

Reformer of Georgian theater Alexander Akhmeteli was dreaming about creating “Georgian National Theater”. He set this goal even before joining theater as a director. He was writing: “Nothing can save us from degradation, except national art and also national theater, we have

had own theater and I hope we will have it in future”. In terms of “our theater” director meant folk improvised mask theater – Berikaoba, which had Georgian temperament and rhythm. Establishment of this kind of theater would be impossible without national dramaturgy. “Lamara” by Gr. Robakidze turned out to be that kind of literature material, based on which Akhmeteli could stage one of his masterpieces. Play based on mythical story was turned into the heroical-romantic show by the director, which eventually become a monument of Georgian intangible culture.

Key Words: Folk, Theatre, Modernism, “Lamara”, Akhmeteli.

ლაშა ჩხარტიშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთარუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფოლკლორის სცენური ტრანსფორმაცია მოდერნიზმის ეპოქის ქართულ თეატრში (სანდრო ახმეტელის სპექტაკლის „ლამარას“ მაგალითზე)

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, განახლებისა და აღმავლობის ახალი ეტაპი იწყება ქართულ თეატრში, რომლის ცენტრში დგანან გამოჩენილი ქართველი რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. აღ. ახმეტელი ოცნებობდა შეექმნა „ქართული ნაციონალური თეატრი“, როგორც ფორმით, ისე შინაარსობრივად. სანამ რეჟისორი გახდებოდა, ის ინტენსიურად აქვეყნებდა წერილებს პრესაში ქართული თეატრის რაობის და მისი მომავლის შესახებ. საპროგრამო წერილში „მომავალი ქართული თეატრი“, რომელიც კულტურის მუშაკთა საზოგადოების სადამოზე წაიკითხა 1915 წელს და პირველად გაზეთში „საქართველო“ (1915, №128.) დაიბეჭდა, ის წერდა: „დიდი კულტურა ყოველთვის ნაციონალურია... ხელოვნება მუდამ ნაციონალურია. ამავე დროს ინტერნაციონალურია... თქმა არ უნდა, ჩვენ, ქართველებმა, თუკი გვინდა, ჩვენი ეროვნული სახე უფრო მკაფიოდ გამოვააშკარავოთ, ჩვენი ქართული თეატრის ბედიც მალე უნდა გადავწყვიტოთ. ვერაფერი გვიხსნის გადაგვარებისგან, გარდა ეროვნული ხელოვნებისა და მასთანვე ეროვნული თეატრისა, ჩვენ გვქონდა ჩვენი თეატრი და იმედია გვექნება კიდევ“ (ახმეტე-

ლი 1964: 46). „ჩვენს თეატრში“ ალ. ახმეტელი ქართულ ხალხურ იმპროვიზაციულ ნიღბების თეატრს – ბერიკაობას გულიხსმობდა. მომავალი რეჟისორი, რომელმაც შემდგომში არაერთი რეფორმა განახორციელა ქართულ თეატრში, სწორედ ხალხურ სანახაობაში, „სახიობაში“ ეძებდა მისი სათეატრო მოდელისთვის ხერხებსა და ფორმებს. „ქართული ეროვნული თეატრი, უპირველესად, უნდა იყოს ფორმით ქართული, რადგან თეატრი ბუნებით ფორმა დრამა-შემოქმედებისა, მხოლოდ ფორმებით ვისისხლხორცებთ ჩვენ დრამას და დრამა ჩვენ“ (ახმეტელი 1964: 47). საჯარო გამოსვლებსა თუ საგაზეთო წერილებში გამოთქმული მოსაზრებები ალ. ახმეტელმა პრაქტიკულად განახორციელა რუსთაველის თეატრში. ეს მოხდა შედარებით გვიან და ამ „სიახლეს“ წინააღმდეგობით შეხვდა არა მარტო თეატრი, არამედ პრესა და საზოგადოების ნაწილი.

ქართული ნაციონალური თეატრის ჩამოყალიბება წარმოუდგენელი იქნებოდა ეროვნული დრამატურგიის გარეშე. ამიტომაც, ალ. ახმეტელი ხშირად დგამდა თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესებს. ნაციონალური შინაარსისა და ფორმის სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბებისთვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო რიტმულ-პლასტიკური ენის შექმნა. ხანგრძლივი დაკვირვებისა და კვლევის შემდეგ ალ. ახმეტელმა განახორციელა სპექტაკლები: ს. შანშიაშვილის „ანზორ“, შ. დადიანის „თეთნულდ“ და გრ. რობაქიძის „ლამარა“. სწორედ ამ სამ სპექტაკლში ყველაზე მეტად გამოიკვეთა „ახმეტელის თეატრის მოდელი“, რომელსაც თავად „გმირულ-რომანტიკულ“, ჰეროიკულ თეატრს უწოდებდა, ხოლო თეატრმცოდნე ნ. არველაძემ „პოლიტიკური თეატრი-ფორუმი“ უწოდა. ქართული ნაციონალური თეატრის ყველაზე სრულყოფილ ნიმუშად რეჟისორი გრ. რობაქიძის „ლამარას“ სცენურ ინტერპრეტაციას მიიჩნევდა. სწორედ ამ სპექტაკლში შეერწყა ერთმანეთს ნაციონალური ფორმა და შინაარსი, რომელმაც ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი შეიძინა, რაც რუსთაველის თეატრის მოსკოვში, 1930 წელს, „საკავშირო ოლიმპიადაზე“ გასტროლებისას დადასტურდა კიდევ.

„ნაციონალური თეატრის“ ნიმუში – „ლამარა“ – ალ. ახმეტელმა ქართულ პოეტურ და მუსიკალურ ფოლკლორზე, ეთნოგრაფიაზე, მითოსურ სიუჟეტზე დაყრდნობით შექმნა. მან მონახდინა დროისა და სივრცის მითოლოგიზირება (სცენოგრაფი

ირაკლი გამრეკელი), პერსონაჟები შემოსა ეროვნულ კოსტიუმებში, სცენაზე შექმნა მთის იმიტაცია, რამაც ხელი შეუწყო სცენური გამირების მყარ, თავდაჯარებულ მოძრაობას, მოძრაობამ კი შექმნა ხასიათი.

პიესის შესაქმენლად გრიგოლ რობაქიძემ, ვაჟა-ფშაველას პოეზიის გარდა, მიმართა ფშავ-ხევსურულ ფოლკლორს, შაირებს. დრამატურგს მიაჩნდა, რომ ფშავ-ხევსურული არ იყო ქართული ენის დიალექტი და იმოწმებდა მეცნიერის პავლე ინგოროყვას მოსაზრებებს. „ფშანი იგი არაა დიალექტი, ამ ცნების ჩვეული გაგებით. იგი ბარშიაც გასაგებია. პროვინციალიზმია? არა! მე ვიტყვოდი ერთ-ერთი ძველთაგანი ფენია ქართული ენისა მიუვალ მთებში გადარჩენილი და დღემდე ცოცხალი“ (ახმეტელი 1964: 279). მართლაც, პიესის პერსონაჟები მეტყველებენ არქაული, ფშავ-ხევსურეთის ხეობებისთვის დამახასიათებელი ენით, დიალოგები არის მოკლე და სხარტი, კოლორიტული, ინტონაციური და რიტმული.

პიესის სიუჟეტი ვაჟა-ფშაველას პოემის „გველის მჭამელის“ მთავარი გმირის – მინდიას შესახებ არსებული მითების მიხედვით შეიქმნა. გრიგოლ რობაქიძის აზრით, თქმულების დედააზრი უნივერსალურია. „შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) – სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პავლე მოციქულისა), ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პავლეს ავსებს და პავლე ლეონარდოს“ (რობაქიძე 2003: 277). ამ მოსაზრებით მწერალი ხაზს უსვამს ნაწარმოების მითიურ არსს. თეატრის მკვლევარის თამარ ბოკუჩავას აზრით, „ამ ნაწყვეტში რობაქიძე დასრულებულ კოსმოგონიასა და საკრალურ ისტორიას გულისხმობს. აქვე მოდერნისტული და, საერთოდ, ავანგარდული დრამის ერთი საყურადღებო თავისებურებაა მინიშნებული, კერძოდ, რეალური პერსონაჟის, ისტორიული თანამედროვის მითოლოგიზაცია, მისთვის ორმაგი არსებობის – რეალური და მითური ყოფიერების მიწერა“ (ახმეტელი 1964: 279).

გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენებული პიესაა, ამიტომაც განეკუთვნება ის ქართულ სათეატრო ავანგარდს. მის სათეატრო სამყაროში მითი, ისტორია და რეალობა ერთმანეთს ენაცვლება. ის არ ასახავს

მხოლოდ თანამედროვე ყოფას, არამედ აცოცხლებს ისტორიას და ამ ყველაფერს გმირულ-რომანტიკულ სამოსში ახვევს. მიუხედავად იმისა, რომ გრ. რობაქიძის პიესის დადგმის იდეა კოტე მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა და სანდრო ახმეტელს სურდა ამ პიესის რუსთველის თეატრის სცენაზე განხორციელება, სანდრო ახმეტელი საგრძნობლად აენტო პიესით და ის აღმოჩნდა ის მასალა, რომელიც მას საოცნებო თეატრის შექმნის რეჟულტატამდე მიიყვანდა. დადგმაში, პერსონაჟთა ტიპების სახით იკვეთებოდა სამკუთხედი: გმირი, წინაღმომოლი და მასა. პიესაში და სპექტაკლში სწორედ სამკუთხედში მოქცეული ტიპაჟების (ხასიათების) ურთიერთობის პრობლემა დაისვა და გადაიჭრა. გამოსახვის ფორმები კი სათავეს იღებდა მთიელთა ცხოვრების პირობების ასახვით, მთაში შემონახული სანახაობითი კულტურის შთაგონებით. მთამ საქართველოს რუსიფიკაციის პირობებშიც კი შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, ტრადიცია, ადათ-წესები, ეროვნული იდენტობა. ამიტომაც, „ლამარა“ ახალი ქართული თეატრის შექმნისთვის იდეალურ მასალას წარმოადგენდა.

1929 წელს, ა. ახმეტელი კვლავ მიუბრუნდა „ლამარას“. მან იგივე დატოვა მუსიკა (კომპოზიტორი იონა ტუსკია), ხოლო მხატვრობა ირაკლი გამრეკელს მიანდო, შესაბამისად, მთლიანად შეიცვალა დეკორაცია (კ. მარჯანიშვილთან მხატვარი ლადო გუდიაშვილი იყო). ასევე შეიცვალა ორი მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი: თამარ ჭავჭავაძე (ლამარა) და უმანგი ჩხეიძე (თორღვაი). ისინი თეატრიდან წავიდნენ. მათ ნაცვლად მაყურებელმა თამარ წულუკიძე და ვანიკო აბაშიძე იხილა. მურთაზის როლის შემსრულებელი აკაკი ვასაძე, რომელიც ალ. ახმეტელმა სპექტაკლის რეჟისორად დანიშნა, იგონებს, რომ რეჟისორმა რედაქცია გაუკეთა სამ მოქმედებას. „ბატონი კოტე პერსონაჟთა ურთიერთობას შინაგან, უშუალო სიმართლეზე აგებდა. ახმეტელმა კი ამას დაუპირისპირა გარეგნული ემოციური გამოხატულება, ყოველი სცენისა. ის უფრო გარეგან, ზუსტ რეჟისურ გამოსახულებას თხოულობდა მსახიობისგან, ვიდრე შინაგანი განცდის ფსიქოლოგიურ სისწორეს. იგი ცდილობდა ყოველი ყოფითი დეტალი რაც შეიძლება ექსპერსიულად გამოხატულიყო და სანახაობრივი მნიშვნელობა მინიჭებოდა. ყოველი სცენური მოქმედება მან მუსიკალურ რიტმს დაუმორჩილა.

ასე მაგალითად, ნაზდის მოხდა მურთაზის მიერ, მისი დაკეცვა, პარმახზე დაფენა და ზედ ფეხმორთხმით დაჯდომა თუ იმ სიმღერის რიტმზე არ აეწყობოდა, რომელსაც ქალთა გუნდი სცენის უკან უმღეროდა, ასჯერ გაამეორებინებდა მანამ, სანამ მსახიობი ორგანულად არ შეითვისებდა პლასტიკურ მოძრაობას. მასობრივი სცენებიც ზუსტ რიტმზე იყო აგებული“ (ვასაძე 2010: 309). კოტე მარჯანიშვილის რედაქციაში მწყემსი ბიჭების პასტორალურ სცენას ქალები ასრულებდნენ, ალ. ახმეტელმა კი ეს როლები მამაკაცებს ათამაშა. ეს ეპიზოდი ახალ დადგმაში მწყემსი ბიჭების გაჯიბრებად იქცა. მწყემსები შაირებით ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს. სიმღერის ფონზე ზუსტად შერჩეულ რიტმში და ტემპრში წარმოსთქვამდნენ ფრაზებს. ამ ეპიზოდმა სპექტაკლს ვაჟკაცური იერი შესძინა. „მთელი სპექტაკლი პერსონაჟთა ვეფხვისებურ რეაგირებაზე იყო აგებული და ყოველი მოქმედი პირი ჩართული იყო საერთო განწყობაში, ყოველი მსახიობი მშვილდივით იყო მოზიდული. ამ სპექტაკლში თამაში უმაღლესი დამაბულობის, ადგზნების გარეშე არ შეიძლებოდა“ (ვასაძე 2010: 309) – დასძენს აკაკი ვასაძე. ახმეტელის შეხედულებები, რომ ქართველი მსახიობი უნდა იყოს „ცეცხლოვანი, შუმპარა და ტემპერამენტანი“, მოქნილი, კადნიერი, ნებისყოფის მქონე, კარგად იყოს დაუფლებული საკუთარ სხეულს, ხმას, იცოდეს სიმღერა, ცეკვა, იყოს განათლებული, ფართო ცოდნით აღჭურვილი, საფუძვლად დაედო მის სათეატრო მოდელს. მისი აზრით, მხოლოდ ასეთი მსახიობი შეძლებდა შეექმნა ქართული თეატრი, ქართველი კაცის მოძრაობითა და რიტმით. რეჟისორი თვლიდა, რომ ნაციონალური ფორმა ენის გარდა, უნდა გამოვლენილიყო რიტმსა და ტემპერამენტში, მოძრაობის, მეტყველების თუ ადამიანის შინაგანი სამყაროს სხვა ნიუანსების გადმოცემით. სწორედ, ამ პოზიციებიდან სცადა მან მისი თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესების განხორციელება. ამ სპექტაკლებში საგრძნობლად იყო გამოყენებული ეროვნული მუსიკა, სიმღერა, ცეკვა და სცენოგრაფიაში დაძლეული იყო შაბლონები.

„ლამარას“ მეორე, ახმეტელისეულ რედაქციაზე უმნიშვნელოვანეს ცნობებს გვაწვდის რეჟისორის თანამედროვე კრიტიკოსი – შალვა აფხაიძე. იგი წერდა: „სპექტაკლი იყო წმინდა ექსპერიმენტული ხასიათისა. მან ამ სპექტაკლში ფართოდ გა-

მოიყენა ხალხური შემოქმედების სიმდიდრენი – ცეკვა, სიმღერა, მოძრაობა, მეტყველება იმ მიზნით, რომ შეექმნა სადღესასწაულო, მდიდარი სანახაობითი სპექტაკლი. რეჟისორის შთანაფიქრი, რაც ბრწყინვალედ განახორციელა მხატვარმა ირაკლი გამრეკელმა. მან სცენაზე შექმნა კონსტრუქცია, რომელიც განასახიერებდა მთიან ფერდობებსა და კლდეებს, რომელთა შორის მიიკლავნებოდა დაქანებული ბილიკები. რეჟისორმა და მხატვარმა ასეთ კონსტრუქციულ დეკორაციებს გარკვეული აზრით მიმართეს: მათი მიზანი იყო მსახიობთათვის მიეცათ საშუალება გამოეჩინათ ის სრულყოფილი მოქნილობა და პლასტიკურობა, სიმკვირცხლე, ტემპერამენტი, რასაც ახმეტელი ქართველი მსახიობის დამახასიათებელ თვისებად, ქართული თეატრის ნაციონალურ ფორმად თვლიდა. მთელი სპექტაკლი მან ააგო თავისებურ რიტმზე, რაც ვლინდებოდა არა მხოლოდ მეტყველებასა და ჟესტებში, სიმღერასა და ცეკვაში, არამედ მთის პეიზაჟის ფერების ერთმანეთთან თავისებურ შეხამებაში. სპექტაკლი საერთოდ გამოირჩეოდა პათოსითა და ემოციურობით. ახმეტელმა გამოამჟღავნა თავისი განსაკუთრებული უწარიანობა მასების ორგანიზაციაში. ხევსურების ღრეობის სცენა ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესო იყო. ახმეტელმა ფართოდ გამოიყენა ფოლკლორული მოტივები – შაირობა, როცა სიტყვას ცვლიდა სიმღერა, უკანსკნელს ცეკვა“ (აფხაიძე 1958: 18).

სპექტაკლს დიდი რეაქცია მოჰყვა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ საბჭოთა კავშირში. ორად გაიყო საზოგადოების ნაწილი, ორივე მხარე რადიკალიზმით გამოირჩეოდა. „ლამარა“ აღმოჩნდა საბედისწერო სპექტაკლი რუსთაველის თეატრისა და თავად მისი ავტორისთვის. ერთი მხრივ, რეჟისორმა ამ დადგმაში მიაღწია ნაციონალური, თვითმყოფადი და უნივერსალური (უნივერსალური მსახიობებით) თეატრის მოდელს, ისეთს შედეგს, როგორზედაც ის ოცნებობდა. „ლამარა“ აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრის საპროგრამო სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორმა იპოვა ისეთი სათეატრო ენა, რომელიც ყველაზე უკეთ წარმოაჩენდა ქართული ეროვნული თეატრის თვითმყოფადობას, მის ფორმასა და შინაარსს. „ლამარა“ უნდა ყოფილიყო ის მაგისტრალური ხაზი, რომლითაც ალ. ახმეტელი აპირებდა შემოქმედებით სვლას.

„ლამარას“ პრემიერის შემდეგ მთავარი პარტიული გაზეთი „კომუნისტი“ (1 მაისი, 1930) წერდა: „ლამარა ნაბიჯია უკან, ის ვერაფერს მისცემს მუშათა კლასს“. ნეგატიურ და უსამართლო შეფასებებს ახმეტელი მშვიდად ვერ ხვდებოდა, თუმცა სრულიად გაწონასწორებულად და დიდი გულისტკივილით პასუხობდა ოპონენტებს იმ ბრალდებებზე, რომელიც მის მიმართ „ლამარას“ დადგმის გამო ისმოდა. რეჟისორის თანამედროვე თეატრის კრიტიკოსის შალვა აფხაიძის მოგონებებზე დაყრდნობით, ირკვევა, რომ არ არსებობდა „საშიშროება სპექტაკლის დადგმისას ჩავლებულ-აღმოჩენილი რიტმის ფეტიშისა“. კრიტიკოსი ალ. ახმეტელის რეაბილიტაციის შემდგომ წერდა: „საქმე ისაა, რომ მას მოცემული სპექტაკლი მიაჩნდა არა უკანსკნელ სიტყვად თავის შემოქმედებაში, არამედ იმ ამოსავალ წერტილად, საიდანაც იგი უნდა წარმართულიყო ახალი მხატვრული ფორმისა და სტილის ძიების გზით, აქტიორული ოსტატობის ამღლების გზით... „ლამარაში“ სცადა მიეცა ჩანასახი, რომელიც შემდგომი მუშაობის პროცესში უნდა ჩამოყალიბებულიყო მწყობრ მეთოდად, რაც მას ნაციონალური თეატრის შექმნის საშუალებას მისცემდა“ (აფხაიძე 1958: 19).

ბრალდებებზე, რომელიც „ლამარას“ დადგმამ წარმოშვა საზოგადოებასა და პარტიულ წრეებში, რეჟისორის პასუხი ასეთი იყო: „შეუძლია თუ არა ქართულ თეატრს, გამოიყენოს ხალხური სიმღერა თავისი გზების გამომჟღავნებისას? იგივეს ვკითხულობ ქორეოგრაფიის და სიტყვის მიმართაც... ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად ეყრდნობა შინაგან წყაროებს და ამ წყაროებს მარტო ადგილობრივი მნიშვნელობა კი არ აქვთ, არამედ საერთო საკავშიროც“ (ახმეტელი 1964: 131). პარტიული მუშაკები რეჟისორს ნაციონალიზმშიც ადანაშაულებდნენ. გოცებულები რეჟისორი მორიგ ბრალდებას ასე პასუხობდა: „სიყვარულმა ადამიანები დაამეგობრა ერთმანეთს, მტრობისა და ძველთაძველი ტრადიციის – სისხლის აღების ნაცვლად, იმავე სიყვარულმა შეაკავშირა. ამას რატომ ქვია ნაციონალისტური? თუ ეს ნაციონალისტურია, მაშინ ინტერნაციონალისტური რაღაა? ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა რაღას ქვია, ვინ არის ამის გამრჩევი და განმკითხავი, იქნებ სპექტაკლში მოყვანილი სიმღერები და ცეკვებია ნაციონალისტური?“ (კიკნაძე 2001: 593). პარტიულ

მუშაკებს, განსაკუთრებით კრემლში, ისიც აღიზიანებდა, რომ ახმეტელმა მოსკოვს თვითმყოფადობით, ეროვნული ფოლკლორითა და ეთნოგრაფიით ნასაზრდოები წარმოდგენები („ანზორ“, „ლამარა“, „თეთნულდ“) უჩვენა. ამ ბრალდებას, რომელიც მოსკოვში რუსთველის თეატრის მსახიობებთან გასტროლების დასრულების შემდეგ შემაჯამებელ განხილვაზე გაისმა, ახმეტელმა ასე უპასუხა: „მეუბნებიან რომ ეს ფოლკლორია ან ეგზოტიკაო. სიტყვა ეგზოტიკა საშინელი რამაა, ჩემი აზრით, საბჭოთა სინამდვილეში არ შეიძლება ამ სიტყვის ასე გამოყენება, ეგზოტიკა იმპერიალისტური სიტყვაა და იყენებენ კოლონიების მიმართ. ეს პირველად იყო წამოსროლილი აზიის ახალშენების მიმართ, მე არ ვიცი, რააა ეგზოტიკა, ახლა მოგასმენინებთ ერთ სიმღერას, რომელშიც სამი ხმა მღერის, სამივე ხმა აქტიურად ენაცვლება ერთმანეთს, თქვენ დაინახავთ, რომ ეს უმაღლესი ფორმაა მუსიკისა და არა პრიმიტიული. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ხალხური გენიის გამოვლენასთან...“ (ახმეტელი 1964: 131). ეროვნული მითოლოგიის გმირებში ახმეტელი მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურული მემკვიდრეობის პროტოტიპებს ეძებდა და პოულობდა კიდევ. მთავარი გმირის, რომანტიკოსი მინდიას ხასიათში მან XX საუკუნის ჰამლეტის სული შეიცნო, ხოლო მინდიასა და ლამარას იდეალური სიყვარულის ისტორიაში ადამიანის სიკეთისკენ წარმავალი გზა იპოვა, რომლის გონება მხოლოდ სიკეთისკენ არის მიპყრობილი. მისთვის სპექტაკლზე მუშაობის პროცესიც ისევე კომფორტული და ღვთაებრივი იყო, როგორც მინდიას მიერ ბუნების განცდა. ამის შესახებ რეჟისორი ერთ-ერთი წერილში საუბრობდა, სადაც დასძენდა, რომ „ლამარაში“ მივაღწიე სიტყვისა და პლასტიკის სრულ ჰარმონიას. ფორმის სიზუსტეს, სულის რომანტიკულ ამაღლებას, რაზედაც მუდამ ვოცნებობდი“ (კიკნაძე 1986: 241). ხსენებულ ოლიმპიადაზე, რუსთაველის თეატრმა I ადგილი დამსახურებულად დაიკავა.

სპექტაკლის „ლამარა“ საზოგადოებაში გამოთქმული შეფასებებიდან ყველაზე მწვავე იყო რუსი დრამატურგის, ჟურნალისტისა და კრიტიკოსის ოსაფ ლიტოვსკის (Осаф Литовский) შეფასება, რომელმაც „უნაკლო სპექტაკლში“ (ეს მისი ფრაზაა, რომელიც სპექტაკლის შეფასებისას გამოიყენა) ნაკლოვანებები მაინც აღმოაჩინა და ის „ნაციონალისტური ფოლკლორის ყალბ

ნოტებში“ გამოვლინდა. დასკვნაში, რომელიც ჟიურიმ გამოაქვეყნა ნათქვამი იყო: „რუსთაველის თეატრი ვერ აძლევს ჯერ კიდევ სრულყოფილ პასუხს საბჭოთა საზოგადოების მოთხოვნებს... გვინერგავს სამიშროებას ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნაციონალური მომენტების გადაჭარბების შესაძლებლობანი. ეს გამომჟღავნდა „ლამარაში“, სადაც არსაკმარისად არის გახსნილი სახეების სოციალური არსი. რუსთაველის სახელობის თეატრი თავის მომავალ მუშაობაში უფრო მჭიდროდ უნდა დაუკავშირდეს ქართული დრამატურგიის პროლეტარულ სექტორს... აუცილებელია აღინიშნოს სამიშროება ფორმალიზმისაკენ... დაბოლოს, ჟიური ფიქრობს, რომ აღნიშნული ზოგიერთი სამიშროების თავიდან აცილება, თანამედროვე თემატიკის იდეოლოგიური გაღრმავება და აგრეთვე თეატრის მიერ დასახული შემოქმედებითი მეთოდის შემდგომი დამუშავება რუსთაველის სახელობის თეატრს მისცემს საშუალებას, იგი კიდევ უფრო წაიწიოს წინ მსოფლიო თეატრთა შორის და საბჭოთა კავშირის თეატრებს შორის განიმტკიცოს ის ადგილი, რომელიც მან ხალხთა ხელოვნების პირველ ოლიმპიადაზე სამართლიანად მოიპოვა“ (არველაძე 2019: 206). ხსენებულ ოლიმპიადაზე, რუსთაველის თეატრმა I ადგილი დამსახურებულად დაიკავა.

– ჟიურის ამ დასკვნას ხელს აწერდნენ: ოლიმპიადის ორგანიზატორის თავმჯდომარე – ფელიქს კონი (Феликс Кон). ოლიმპიადის პასუხისმგებელი მდივანი: ალექსეი გლეხოვი (Алексей Глебов). დოკუმენტი დათარიღებულია 1930 წლის 11 ივლისით. უცნაურია ის, რომ ოფიციალური დასკვნის გამოქვეყნებამდე, ფელიქს კონს ინტერვიუ ჰქონდა მიცემული სპექტაკლ „ლამარას“ თაობაზე წარმოდგენის დასრულებისთანავე, სადაც ის ამბობდა: „რუსთაველის თეატრი მაცეცხვებს მაღალი პროფესიული ოსტატობით, უდიდესი მხატვრული მიღწევებით. ჩვენ, განსაკუთრებით გვახარებს, რომ ეს თეატრი გამოხატავს საბჭოთა საქართველოს კულტურის ზრდას და აყვავებას“ (შვანგირაძე 1967: 78).

ნეგატიური და უფრო ტენდენციური შეფასებების პარალელურად კი სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებები იბეჭდებოდა საკავშირო პრესაში. თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძე პრესის დადებით გამოხმაურებას ასე აფასებდა კრებულში „სანდრო ახმეტელი“, რომლის წინასიტყვაობაშიც თეატრის ისტორიკოსი

და ალექსანდრე ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მკვლევარი წერდა: „სპექტაკლ „ლამარას“ შესახებ, პრესამ ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ის ხასიათდებოდა არაჩვეულებრივი ემოციური სისავსით, ყოფითობის უარყოფით და აქტიორული გამომსახველობისაკენ სწრაფვით, რომ წარმოდგენაში მოცემულია სპექტაკლის კომპოზიციის, სრულიად ახალი, შემოქმედებითი მეთოდი და არაჩვეულებრივი დინამიკურობა“ (შვანგირაძე 1967: 25).

სპექტაკლის „ლამარა“ ირგვლივ საკავშირო და ადგილობრივ პრესაში დადებითი გამოხმაურება უფრო მეტად უცხოელი ექსპერტებისგან გაჟღერდა. რუსთაველის თეატრის გასტროლებს საბჭოთა კავშირში არსებული ფართო დიპლომატიური კორპუსის წარმომადგენლებთან ერთად ევროპისა და ამერიკის 30-ზე მეტი ჟურნალისტი და კრიტიკოსი ესწრებოდა. მათ შორის, იყო ამერიკელი მწერალი ანა ლუიზა სტრონგი (Anna Louise Strong), რომელიც რუსთაველის თეატრის გასტროლების გაშუქებისას ერთდროულად „ფედერეიდეტ პრესას“ და „მაკლიუსს“ წარმოადგენდა, როგორც კორესპოდენტი, წერდა: „ქართული თეატრი, რომელსაც ნიჭიერი ოსტატი ახმეტელი ხელმძღვანელობს, გვაოცებს თავისი მაღალი სცენური კულტურით. „ლამარას“ მესამე აქტი თავისი დრამატიზმით და არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, რომელიც მსოფლიო სცენაზე არ მინახავს... ჩემი საუკეთესო თეატრალური შთაბეჭდილებები მოსკოვში, რუსთაველის თეატრია. ეს თეატრი უნდა ნახონ საზღვარგარეთ, უნდა შევისწავლოთ ქართული თეატრის განსაკუთრებული შემოქმედება, რომლითაც დღეს ჩვენ თავს ვგრძნობდით ბედნიერ მაყურებლად“ (იზვესტია 1930). აღფრთოვანება არ დაუმაღლავს არც ამერიკელ სათეატრო კრიტიკოსს ჰელი ფლანაგანს (Hallie-Flanagan), რომელმაც „ვეჩერნაია მოსკვაში“ (вечерняя москва) გამოაქვეყნა წერილი, რომელშიც წერდა: „ლამარა“ მომეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება, გადახლართულია ცოცხალ ჰარმონიაში სცენის ფონზე, რომელიც წარმოადგენს ერთსა და იმავე დროს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც“ (ვეჩერნაია მოსკვა, 1930).

კრიტიკის მიუხედავად, ალ. ახმეტელი დარწმუნდა, რომ მის მიერ შერჩეული გზა იყო სწორი და ამ პოზიციას ის სიცოცხ-

ლის ბოლომდე პრინციპულად იცავდა, რასაც შეეწირა კიდევ. რეჟისორმა მისი ექსპერიმენტები სათეატრო სამყაროში, რომელიც ნაციონალური ქართული თეატრის მიზნით იყო განპირობებული, უცხოელ მაყურებელზე გადაამოწმა. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარის, თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის აზრით, „მას სურდა მასშტაბური, გრანდიოზული, ცეცხლოვანი ფორმით, მაყურებლისათვის ეჩვენებინა ქართული კულტურის ტრადიციათა ცხოველმყოფელობა. კონკრეტული დროების ელფერით შეფერადებული ხასიათი კი არა, არამედ გაშლილ სივრცეში მოქმედი, ზედროულობის ნიშნით გამორჩეული, კონკრეტულ-აბსტრაგირებული, კონკრეტული დროისა და ძირძველი სანახაობების წიაღით ნაწრთობი სანახაობითი ფორმების გამოყენება, იმჟამინდელ ცვლილებათა წარმოჩენისათვის“ (არველაძე 2019: 169). თეატრმცოდნე ნ. არველაძე ასახელებს სამ ძირითად „ნაკვს“, რომელიც ახმეტელის შემოქმედების და სპექტაკლ „ლამარას“ მიმართ ჟღერდებოდა პროლეტარული საზოგადოებისგან: 1. რეპერტუარში პროლეტარ მწერალთა ნაკვლელობა; 2. საქართველოს წარსულის, ტრადიციებისა და კულტურის, მისი ხალხური შემოქმედების ფეტიში; 3. ნაციონალისტური და ფორმალისტური გადახრები, ეთნოგრაფიზმით გატაცება.

საქართველოში, გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ, საქართველოს კომუნისტურმა პარტიამ შექმნა კომისია, რომელიც განიხილავდა სპექტაკლის „ლამარა“ რეპერტუარიდან მოხსნის საკითხს. სხდომაზე, როგორც ოქმებიდან ირკვევა, აზრთა სხვადასხვაობა იყო, თუმცა კომისიამ დაადგინა, რომ სპექტაკლი რეპერტუარიდან უნდა მოხსნილიყო. კომისიის დადგენილებას თეატრის ხელმძღვანელი არ დაემორჩილა, სპექტაკლი კვლავ დანიშნა, აფიშები გამოაკრა და მაყურებელს წარუდგინა. მთავრობამ ახმეტელს საყვედური გამოუცხადა, თუმცა დანიშნული სპექტაკლი ვეღარ გააუქმა.

ახმეტელი, რუსთაველის თეატრით, რომელიც იდეოლოგიის ტრიბუნად ითვლებოდა, სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენდა საბჭოთა ხელისუფლებისთვის. ამიტომაც, ის მალევე ჩამოაშორეს ქვეყნის მთავარ თეატრს, ხოლო 1937 წელს, როგორც „ხალხის მტერი“ დახვრიტეს. მისი სახელის ხსენება აიკრძალა, ვიდრე არ დაიწყო რესპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესი 1956 წელს.

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, 1954 წელს, ემიგრაციაში (შვეიცარიაში) მყოფი პიესის ავტორი გრიგოლ რობაქიძე პიესის შექმნიდან ზუსტად 30 წლის შემდეგ წერდა: „ლამარათი“ ახმეტელმა შექმნა სრულიად ახალი სტილი, წმინდა ქართული. თუ რა მინდა ამით ვთქვა – გაიგებს ყოველი მცოდნე თეატრისა, თუ მას უნახავს ებრაელთა თეატრი „გაბიმა“ ანდა გაუგონია იაკონელთა „კაბუკი“ (რობაქიძე 2003: 277).

ახმეტელმა მართლაც შექმნა ნაციონალური ქართული თეატრი, რომელიც მის გარდაცვალებასთან ერთად გაქრა, თუმცა დარჩა დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელმაც გავლენა მოახდინა შემდგომი თაობის რეჟისორებზე და ზოგადად ქართულ თეატრზე. მისი წერილები თეატრზე დღესაც აქტუალურ პრობლემატიკას ეხება, რომელიც კვლავაც გადაჭრას მოითხოვს და შესაბამისად თანამედროვედ ჟღერს. დღეს ქართული თეატრი არ არის გატაცებული ეროვნული სათეატრო ფორმების ძიებით. ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა კი ამ ძიების მსურველთათვის დახურულ კარს გააღებს იმ სამყაროში, რომელსაც „ქართული ნაციონალური თეატრი“ ქვია.

დამოწმებანი:

აფხაიძე 1958: აფხაიძე შ. „სანდრო ახმეტელი“. კრ-ში: *სანდრო ახმეტელი*. თბილისი: 1958.

არველაძე 2019: არველაძე ნ. *რეჟიმები და რეჟისორები*, ტ. I. თბილისი: 2019.

ახმეტელი 1964: ახმეტელი ს. *წერილები*. თბილისი: 1964.

ბოკუჩავა 2019: ბოკუჩავა თ. *მითოსი და ქართული თეატრი*. თბილისი: 2019.

გაზ. „იზვესტია“ 1930: გაზ. „იზვესტია“ (Известия) №167. 19 ივნისი, 1930.

გაზ. „ვეჩერნაია მოსკვა“ 1930: გაზ. „ვეჩერნაია მოსკვა“ (вечерняя москва). 24 ივნისი, 1930.

ვასაძე 2010: ვასაძე აკ. *მოგონებები, ფიქრები*. წიგნი 1. თბილისი: 2010.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ვ. *ქართული თეატრის ისტორია*, ტ.I. თბილისი: 2001.

რობაქიძე 2003: რობაქიძე გრ. *დრამები, წერილები თეატრის შესახებ*. თბილისი: 2003.

შვანგირაძე 1967: შვანგირაძე ნ. „გასტროლები რუსეთსა და უკრაინაში“. წიგნში: *სანდრო ახმეტელი*. თბილისი: 1967.

შვანგირაძე 1967: შვანგირაძე ნ. „სანდრო ახმეტელი“. წიგნში: *სანდრო ახმეტელი*. თბილისი: 1967.