

ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა მსოფლიო საოპერო თეატრში მიმდინარე ტენდენციების კონტექტში

თამარ წულუკიძე

თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს სამეცნიერო ცენტრის მეცნიერ-მუშაკი

ანოტაცია:

ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურას განვიხილავთ დღევანდელი გადასახედიდან, ანუ თანამედროვე საოპერო ტენდენციების კონტექსტში.

ალ. წუწუნავა მაშინ ჩაუდგა სათავეში საოპერო თეატრს, როდესაც საოპერო რეჟისურის დარგი ეს-ეს იყო ყალიბდებოდა. უპირველეს საკითხად იდგა სრულფასოვანი სპექტაკლის მიღწევა, რაც დრამატული საწყისის ამოქმედებას გულისხმობდა. რეჟისორის წინაშე აღიძრა პრობლემები, რომლებიც საოპერო რეჟისურის მარადიულ პრობლემებს წარმოადგენდნენ. ეს არის: `კოსტიუმირებული კონცერტის- აცილებისა და `წარსული დროის გადალახვის- პრობლემები.

წუწუნავამ თავისი დადგმებით მნიშვნელოვან შედეგებს მიაღწია, მისმა სპექტაკლებმა გაუძლო დროის გამოცდას. ისინი ათეული წლების მანძილზე შემორჩნენ საოპერო სცენას. ამის ერთ-ერთ მიზეზად მივიჩნევთ იმას, რომ რეჟისორი ყოველთვის გამომდინარეობდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრიდან, „საკომპოზიტორო რეჟისურიდან“.

თანამედროვე მუსიკალურ თეატრში არანაკლები სიმწვავით დგება აღნიშნული პრობლემები. დღევანდელი რეჟისორების უმრავლესობა საოპერო ნაწარმოებების დადგმისას ხშირ შემთხვევაში გვერდს უვლის `საკომპოზიტორო რეჟისურას-, ზოგჯერ მეტიც – მასთან წინააღმდეგობაში ვარდება. თუმცა დღესაც არსებობენ რეჟისორები, რომლებიც კომპოზიტორის პარტიტურიდან, მისი ჩანაფიქრიდან გადახვევის გარეშე აღწევენ ორიგინალურ, ელვარე დადგმებს. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ძეფირელი, სტრელერი, პოკროვსკი...

თუკი დავუშვებთ წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის არსებობას დღევანდელი მუსიკალური თეატრის ტენდენციების ფონზე, ალბათ, მას წარმოვიდგენთ ხსენებულ რეჟისორთა კატეგორიაში.

საკვანძო სიტყვები:

საოპერო რეჟისურა, მუსიკალური თეატრი, თანამედროვე საოპერო თეატრის ტენდენციები, „კოსტიუმირებული კონცერტი“

ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო-რეჟისორული კონცეფციის მნიშვნელობას დრო უფრო მეტად წარმოაჩენს. ამ თვალსაზრისამდე მიგვიყვანა მისი საოპერო რეჟისურის კვლევამ მსოფლიო საოპერო თეატრში მიმდინარე ბოლოდროინდელი ტენდენციების კონტექსტში.

ცნობილი საოპერო რეჟისორი ლევ მიხაილოვი შალიაპინის შესახებ ამბობდა: „შალიაპინს უნდა ვუსმინოთ არა მისი მიბადვის, გარეგნული კოპირების მიზნით, არამედ უნდა შევეცადოთ ჩვენს წარმოსახვაში წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ იმღერებდა იგი ჩვენს დროში, ჩვენი დროის შესახებ“[1]. თავს ნებას მივცემთ ამ პოზიციიდან

მიუხედავად წუწუნავას საოპერო რეჟისურასაც, შევეცდებით ვივარაუდოთ, რა მიმართებაში შეიძლება ყოფილიყო ეს შემოქმედი დღევანდელ მსოფლიო საოპერო თეატრში მიმდინარე ტენდენციებთან.

ალექსანდრე წუწუნავა საოპერო თეატრში მოსვლისთანავე ურთულესი ამოცანის წინაშე დადგა. მის ერთ-ერთ მთავარ შემოქმედებით მიზნად იქცა საოპერო სპექტაკლის სრულფასოვანი სახეობის მიღწევა. ეს კი, რეჟისორის პოზიციიდან, გამოიხატებოდა სპექტაკლში დრამატული მოქმედების გაცოცხლებაში, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ ქართული საოპერო თეატრის პრობლემა. ეს პრობლემა - სცენური მოქმედების განვითარებისა - ძალზე მწვავედ იდგა საერთოდ საოპერო რეჟისურის წინაშე, რომელიც, როგორც დარგი ეს-ეს იყო იკიდებდა ფეხს. მას პოტენციური საფუძველი ჩაეყარა შორეულ წარსულში, იგი უკავშირდება XVII საუკუნის იტალიელი კომპოზიტორის კლაუდიო მონტევერდის სახელს, რომელიც ქმნის სინთეზურ მუსიკალურ-დრამატულ ნაწარმოებს. აქედან მოყოლებული საოპერო ნაწარმოები გაიზარდა, როგორც მუსიკალური დრამა, რომელსაც წარმართავს ორი თანაბარფუნქციონირებელი საწყისი – მუსიკალური და დრამატული (ამ იდეის თეორიული ხორცშესხმა მოახდინა ნიკოლაი თავეის ცნობილ ნაშრომში) [2]. აქედან მოყოლებული ხდება, რომ „მუსიკალური თეატრის არსი მდგომარეობს ორი მტრული საწყისის – მუსიკისა და დრამის დიალექტიკურ ერთიანობაში, არა მშვიდობიან შერწყმაში, არამედ მათ ბრძოლაში“ [3]. ამ დროს წარმოიქმნება საოპერო ჟანრში რეჟისორული საწყისი, რომლის არსებობასთან ერთად დასაბამი ეყრება „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ [4] ფენომენს.

აქედან მოყოლებული საოპერო ჟანრში აღნიშნულ ორ საწყისს შორის, დისბალანსის შემთხვევაში ადგილი აქვს აღნიშნულ პრობლემას. წარსულში მის წინაშე დგებოდნენ კომპოზიტორები. საოპერო ჟანრში არსებული დისბალანსიდან გამოსავალი მათ უნდა ეძებნათ. ამ დროს მათ ამოცანას წარმოადგენდა მუსიკალურ თეატრში „სცენური სიახლის“ დამყარება. ეს გარემოება იძლეოდა საუკუნეების მანძილზე რეფორმების, გარდაქმნების წინაპირობას. შემთხვევითი არ იყო, რომ ყველა დროის საოპერო კომპოზიტორ – რეფორმატორებს აერთიანებდათ მიზანი – კვლავ მონტევერდისეული დრამის ახალი სახეობის შექმნა, მისი იდეის ახლებურად განვითარება. ეს მიზანი ამოძრავებდა გლიუკს, მოცარტს, ვაგნერს, ვერდის, ბერგს მაგალითისთვის მოვიყვანთ გლიუკის საოპერო რეფორმას. იგი წარმოქმნა აღნიშნული დისბალანსის შედეგად. იმ დროინდელ იტალიურ ოპერა– seria -ში იმდროინდელი არისტოკრატიული სალონის გემოვნების შესაბამისად მთავარი ადგილი დაეთმო მომდერლის მონაცემების, ბელ-კანტო-ს, გარეგნული სილამაზის კულტს, ხოლო სცენურმა მოქმედებამ უკანა პლანზე გადაიწია. ამიტომაც საოპერო სპექტაკლებს „კოსტიუმირებული კონცერტები“ უწოდეს. მუსიკისმცოდნე ანა ხობლოვკინას სიტყვებით - „კოსტიუმირებული კონცერტი“ - სევდიანი, მაგრამ დამსახურებული მეტსახელი, სამართლიანი საზღაური საოპერო მთელის ერთიანობის შებილწვისა“ [5]. მას შემდეგ ეს ტერმინი არაერთგზის გაისმის მუსიკალური თეატრის სფეროში და შეიძლება ითქვას, რომ საკუთრივ საოპერო რეჟისურის მუდმივ საშიშროებად იქცა.

არის კიდევ იგივე საფუძველზე აღმოცენებული პრობლემა, ეს არის, როგორც ცნობილი საოპერო რეჟისორი ლია როთბაუმი უწოდებს - „წარსული დროის გადალახვა. ამაში იგულისხმება, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, კლასიკურ ოპერაში თანამედროვეობის შესაბამისი იდეის პოვნა, რამაც უნდა გასდოს ხიდი წარსულის ქმნილებასა და თანამედროვე მაყურებელს შორის, რათა წარმოდგენილმა ნაწარმოებმა მაყურებელში არ

ადრას სამუხეუმო ექსპონატის ასოციაცია“[6]. ეს პრობლემაც - „წარსული დროის გადალახვა“ - დიდი ხანია წარმოიქმნა მუსიკალურ თეატრში და რაც დრო გადის, მით უფრო იზრდება მისი აქტუალობა.

თბილისის საოპერო თეატრი, როდესაც წუწუნავა ჩაუდგა მას სათავეში, მსგავსად მაშინდელი საოპერო თეატრების უმრავლესობისა, რბილად რომ ვთქვათ, დახავსებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა. რეჟისორს განსაკუთრებული სიმძიმით დააწვა ზემოთ აღნიშნული პრობლემები იმდენად, რამდენადაც პირველად სტადიაში იმყოფებოდა საოპერო რეჟისურა. საქართველოში კი მზადდებოდა დასაბამი ეროვნული საოპერო ხელოვნებისა. ალ. წუწუნავას ამ პირობებში უნდა მიეღწია დასახული მიზნისათვის, რაც პირველ რიგში, მდგომარეობდა სრულფასოვანი სპექტაკლის განხორციელებაში.

წუწუნავას პირველი საოპერო სპექტაკლი – რუბინშტეინის „დემონი“, თვით რეჟისორის აღიარებით, დეკადენტურ მიმართულებას მიეკუთვნებოდა, თბილისის საოპერო სცენაზე წარმოდგენილ ოპერაში დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ უკვე იგრძნობოდა რეალისტური თეატრის პრინციპების გაზიარება. რაც მთავარია, ამ სპექტაკლით რეჟისორმა უკვე ბრძოლა გამოუცხადა ძველი ოპერის დრომოჭმულ ტრადიციას. ამის შემდეგ სულ მალე შემდგარი ზ. ფალიაშვილის „ახესლომ და ეთერის“ პრემიერა, რომლითაც დაიწყო ქართული კლასიკური ოპერის არსებობა, ასევე გადამწყვეტი იყო ქართული საოპერო რეჟისურის ისტორიაში. ამას მოჰყვა პირველი ქართული კომიკური ოპერის – ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ პრემიერა, რომელიც ელვარე რეჟისორული მიგნებების ფეიერვერკად იქცა. და ყოველივე ეს განხორციელებული იქნა ყოველგვარი რეჟისორული საფუძვლისა და ტრადიციის გარეშე.

რაც შეეხება საოპერო პარტიტურის მიმართ დამოკიდებულებას, შეიძლება ითქვას, რომ მას უშუალოდ შეჰქონდა წვლილი ეროვნული „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ფორმირებაში, რამდენადაც ქართული იყო კომპოზიტორთა შემოქმედებით პროცესში და რეჟისორის პოზიციიდან სასარგებლო რჩევებს სთავაზობდა ავტორებს.

წუწუნავას მოსვლის შემდეგ თბილისის საოპერო თეატრში იცვლება კრიტერიუმები დასავლეთევროპული თუ რუსული საოპერო ქმნილებების სცენური განსახიერებისა. ამის საუკეთესო ნიმუშად შემოგვრჩა ბიზეს „კარმენით“ გამოწვეული აღფრთოვანება. საზოგადოებისათვის შეიძლება ითქვას აღმოჩენას წარმოადგენდა მათთვის კარგად ნაცნობი გმირის სცენაზე სისხლსავსე, ვნებიან ქალად ხილვა, რომელიც ეწირება თავისუფალი სიყვარულისათვის ბრძოლას. აი, რას წერდნენ მაშინ ამ სპექტაკლის შესახებ: „კარმენით“ ა. წუწუნავამ ოპერა სტატიურობიდან გამოიყვანა და ახლა დინამიურობას დაუთმო ადგილი. კარმენი სიცოცხლეა, კარმენი ა. წუწუნავას წყალობით ხორციელია, რეალური არსება, მეტად საინტერესოდ გაშიფრული [7]. მეტად მნიშვნელოვანია, რომ ეს იმ დროისათვის ორიგინალური ინტერპრეტაცია მხოლოდ და მხოლოდ ბიზეს `საკომპოზიტორო რეჟისურით~ იყო ნასაზრდოები.

წუწუნავას რეჟისორული ექსპოზიციები გვიჩვენებენ, რომ იგი არ სჯერდებოდა ნაწარმოების შესახებ აქამდე არსებულ წარმოდგენებს. მისი მუშაობის პროცესი მიმართული იყო კომპოზიტორის მანამდე ამოუცნობი ჩანაფიქრის გახსნისაკენ. ამის შესანიშნავი ნიმუშია მის არქივში არსებული „ბორის გოდუნოვის“ ვრცელი რეჟისორული ექსპოზიცია, სადაც რეჟისორი მსჯელობს, კამათობს ლიტერატურულ წყაროსთან დაკავშირებით, განიხილავს საპირისპირო ვერსიის ისტორიულ მასალებს. ამოწმებს საკუთარ თავსაც. – ეს თვალსაზრისი ხომ არ ეწინააღმდეგება მუსორგსკის

კონცეფციას?[8] – შემდეგ კვლავ პარტიტურის საფუძველზე ასაბუთებს თავის მოსაზრებებს.

ამგვარად, რეჟისორი ამ გზით – პარტიტურიდან გამომდინარე იბრძვის საოპერო რეჟისურის მარადიული პრობლემების გადასაჭრელად.

წუწუნავს საოპერო სპექტაკლების შესახებ საზოგადოებრივ გამოხმაურებასთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, ძალზე მნიშვნელოვანია მოსკოვის მაშინდელი თეატრალური ელიტის შეფასება. ჩვენს წინაშეა მოსკოვში შემდგარი ქართული კულტურის დეკადის მასალები. განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიგვაჩნია სამხატვრო თეატრის წარმომადგენლების მიერ გამოთქმული აზრი. მაგალითად – მოსკოვინი იუმორით წარმოსახავდა იმდროინდელი საოპერო აქტიორის შტამებს და ამის საპირისპიროდ მოჰყავდა ქართველ სცენის ოსტატთა ხელოვნება [9]. გამოჩენილი მსახიობი ლ. ლეონოვი, რომელიც ცნობილი იყო თავისი კატეგორიული დამოკიდებულებით მხატვრული სიმართლისადმი, წუწუნავს სპექტაკლის შესახებ ამბობდა: „რამდენი მხატვრული სიმართლეა მთელ სპექტაკლში“, „დაისზე“ მე განვიცადე მაღალი მხატვრული ტკბობის წუთები [10], მისივე სიტყვებია: „ნამდვილი ხალხური კულტურა, ქმედითობა – ეს არის მთავარი ქართულ ოპერაში და ეს უნდა ვისწავლოთ ქართველი მეგობრებისაგან“ [11].

მართლაც, გასაოცარ შედეგს მიაღწია წუწუნავს საოპერო სფეროში. მისმა სპექტაკლებმა გაუძლეს ხანგრძლივი დროის გამოცდას. ზოგიერთი მათგანი ათეული წლების მანძილზე შემორჩა სცენას. ფაქტია, რომ ოპერის ახალი ინტერპრეტაციის შემდეგ ისმოდა საკითხი-ისევ ძველი, წუწუნავს დადგმის აღდგენისა.

ვფიქრობთ, რომ წუწუნავს ესოდენ დიდი გამარჯვება საოპერო სფეროში, მნიშვნელოვნად განაპირობა იმან, რომ მისი რეჟისორული კონცეფციის ამოსავალს ყოველთვის წარმოადგენდა ოპერის პარტიტურა, „საკომპოზიტორო რეჟისურა“.

თანამედროვე საოპერო რეჟისურაში არამეტუ არანაკლები, არამედ შეიძლება ითქვას, კიდევ მეტი სიმძაფრით არის დასმული ზემოთაღნიშნული პრობლემატიკა – დღევანდელი რეჟისორების უმრავლესობა ყველაზე დიდ საფრთხეს ხედავს სპექტაკლის დრამატული მოქმედების შაბლონურად გადაწყვეტაში, „კოსტიუმირებული კონცერტის“ პრეცედენტის დაშვებაში ძალიან მწვავედ უდგებიან ასევე აღნიშნულ საოპერო რეჟისურის მუდამ აქტუალურ პრობლემას - „წარსული დროის გადალახვას“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ამოცანის გადაჭრა იქცა უმრავლესობის ძირითად მიზნად. ამით გამოწვეულ ტენდენციას ახლა პირობითად უწოდებენ „კლასიკის გათანამედროვეობას“. ალბათ, სწორედ „წარსული დროის გადალახვის“ ძლიერი ჟინით არის გამოწვეული ამ ტენდენციის გამომხატველი თავისებურებანი: „მოწინავე ევროპაში ისტორიულ-კოსტიუმირებულ ოპერას დაემშვიდობნენ. რეჟისორებმა და მხატვრებმა დაბეჯითებით შემოსეს კლასიკური პერსონაჟები მისურებით, შორტებით, ჯინსებით, ყველაფერი იღონეს, რათა მოეხდინათ მოქმედების განსაზღვრული დროის იგნორირება, მოიფიქრეს რა გამომწვევი პროვოკაციული მიზანსცენები, დღეს კლასიკურ ოპერაში თანამედროვე ანტურაჟი ჩვეულებრივ ვითარებას წარმოადგენს, რომლის ფარგლებშიც რეჟისორის ტალანტი ან გამოვლინდება, ან არა“[12].

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტენდენციის ერთ-ერთი საერთო დამახასიათებელი უარყოფითი მხარე არის ის, რომ რეჟისორები ცალმხრივად ხედავენ „დიალექტიკური ერთიანობის“ რღვევის საშიშროებას, მათი სწრაფვა ნოვაციისკენ, ავანგარდული გადაწყვეტისკენ და ამისთვის ყველა ხერხის გამოყენება ხშირ შემთხვევაში მეორე

უკიდურესობაში ჩავარდნას იწვევს, რამდენადაც ისინი მიზნის მიღწევას ახდენენ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ არამხოლოდ გვერდის ავლით, არამედ ხშირ შემთხვევაში მასთან რადიკალური დაპირისპირებით. ამის შედეგად ჩნდება მეორე უკიდურესობა - „საოპერო მთელის“ ერთი მთავარი საწყისი – მუსიკალური მხარე უკანა პლანზე გადადის და დრამატული მოქმედების მხოლოდ ფონი ხდება. ე.ი. დღეს რეჟისორთა უმრავლესობა „საკომპოზიტორო რეჟისურას“ არ მიიჩნევს ფუნდამენტად და საფუძვლად თავიანთი ინტერპრეტაციისათვის, ამიტომაც დასაშვებს ხდინან სულაც ვერ აცნობიერებენ მასთან წინააღმდეგობაში ჩავარდნას. აურაცხელ მაგალითთან მოვიყვანთ ერთ-ერთს, რომლის მიმართაც უკიდურესი აღშფოთება გამოითქვა პრესაში. ეს აღშფოთება გამოსჭვივის რუსი მუსიკისმცოდნის იგორ კორიაბინის სათაურშივე: „ბელინისეული „ვერიზმი“ - ეს „ნორმა“? [13]. ეს ეხება ბოლო ათწლეულების მანძილზე ევროპაში ძალზე პოპულარული ტრიოს, დამდგმელი რეჟისორების – იოსი ვილერისა და სერდინო მორაბიტოს და მხატვრის ანა ფიბროკის მიერ შტუტგარდის საოპერო თეატრში განხორციელებულ ბელინის ოპერა „ნორმას“, რომლის სცენური ვერსია მოსკოვის „ახალ ოპერაში“ იქნა წარმოდგენილი. აღშფოთება გამოიწვია რეჟისორების მიერ კომპოზიტორის საოპერო ესთეტიკიდან არათუ მცირე გადახვევამ, არამედ შეიძლება ითქვას – დაპირისპირებამ. ოპერის ანტიკურ-რომანტიკული, ღრმა პატრიოტული სულისკვეთება შეცვლილი იქნა მოჭარბებული ვნებათაღელვით, ნატურალისტური, მელოდრამატული სტილისკენ სწრაფვით. ეს კი წარმოადგენს XIX საუკუნის ბოლოს – XX ს-ის დასაწყისში არსებული მიმართულების – ვერიზმის წარმომადგენელი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ესთეტიკის მკვეთრ დამახასიათებელ ნიშნებს და ძალიან შორს არს ბელინის სტილისტიკისაგან.

ოპერის ამგვარი ინტერპრეტაცია პროფესიონალი მსმენელისათვის მაინც ყოვლად მიუღებელია. თუმცა „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ თავისუფალი დამოკიდებულების ტენდენცია იმდენად მომძლავრდა, რომ პროფესიონალი მსმენელ-მაყურებელიც გარკვეულ შემთხვევაში, ფაქტობრივად, ეგუება მას. მაგალითად, მუსიკიმცოდნე-რეცენზენტი აღფრთოვანებული წერს სახელგანთქმული რეჟისორის იური ალექსანდროვის მიერ „სანკტ პეტერბურგ ოპერაში“ დადგმულ ვერდის „ტრავიატას“ თანამედროვე ინტერპრეტაციაზე. შეიძლება, მართლაც, ჩვენთვის მომხიბვლელად, დღევანდელობასთან შესატყვისად აღიქმებოდეს მინი კაბაში გამოწყობილი თანამედროვე მეძავი, რომელიც მუშაობისგან თავისუფალ წუთებში ოცნებით ცხოვრობს. მაგ. I მოქმედებაში მეჯლისზე აღფრედთან დუეტის დროს ვიოლეტა იატაკზე ეცემა ალკოჰოლით მთვრალი. ოპერის ფინალურ სცენაში, როდესაც ვერდის გმირი ქალი სიცოცხლეს ებრძვის, ალექსანდროვის ვიოლეტა იბრძვის ოცნებების რეალურობის დასამტკიცებლად. აქ კვდება ოცნება, გმირი ქალი კი ცოცხალი რჩება. მაგრამ რას გადმოგცემს საკუთრივ ვერდის „საკომპოზიტორო რეჟისურამ“ სადაც III აქტის შესავალი დაფუძნებულია ულმობელი, დაუნდობელი სიკვდილის თემაზე, რომელიც მხოლოდ ადამიანის სიცოცხლის შეწყვეტასთან დაკავშირებული ტკივილის ასოციაციას იწვევს. სიკვდილის იმ უძლეველობის, რომლის ფონზეც უფერულდება ცხოვრებისეული ნებისმიერი ღირებულება, და განა არ არის ეს წინააღმდეგობაში ჩავარდნა ვერდის „საკომპოზიტორო რეჟისურასთან“? მაგრამ, ვიმეორებთ, დღეს იმდენად ძლიერად მოიკიდა ფეხი „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ მეტისმეტმა თავისუფალმა მიდგომამ, რომ უკვე ძალაუწებურად საზოგადოებას განეწყობა საიმისოდ, რომ ახლებური ინტერპრეტაცია მაინც კომპოზიტორს დაუკავშიროს.

დავუბრუნდებით კვლავ წუწუნავა–საოპერო რეჟისორს და თუ წარმოვიდგინთ მას თანამედროვე საოპერო თეატრში მიმდინარე ტენდენციათა კონტექსტში, შეიძლება წარმოქმნას აზრი, რომ მისი რეჟისორული პოზიცია გარკვეულწილად დროის ატმოსფეროთი იყო განპირობებული, თორემ დღევანდელ დღეს პროგრესულად მოაზროვნე რეჟისორი ვერ გაექცეოდა ამ გავლენებს.

ამასთან დაკავშირებით გავიხსენებთ, რომ საოპერო სპექტაკლის დამტამულობისა და დრომოჭმულობის თავიდან აცილების მიზნით რეჟისორები დიდი ხანია მიმართავენ „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ თავისუფალი მიდგომის გზებს. ჯერ კიდევ სტანისლავსკის პირველი საოპერო რეფორმატორული სპექტაკლების დიდი აღიარების გვერდით გაისმა იმდროინდელი მოდის მიმდევარ კრიტიკოსთა გესლიანი ხმები, რომლებიც რეჟისორს საყვედურობდნენ კომპოზიტორის პარტიტურის მეტისმეტი, ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოცემისა და ამ მხრივ არანაირი თავისუფლების გამოვლენის გამო.

წუწუნავას მოღვაწეობის პერიოდში შედგა „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ მეტისმეტად თავისუფალი მიდგომის გახმაურებული პრეცედენტი – ფ. მეიერჰოლდის მიერ დადგმული ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, რომელმაც საზოგადოების უდიდესი ვნებათაღელვა გამოიწვია, ეს ერთი მხრივ ელვარე და დიდად შთამბეჭდავი სპექტაკლი წარმოადგენდა ჩაიკოვსკის „საოპერო რეჟისურის“ გადატრიალებას. მაშინ თვით მეიერჰოლდმა თავისი შემოქმედებითი პრინციპის საფუძველი ასე განმარტა: „მე დარწმუნებული ვარ, რომ ბოლოსდაბოლოს დაიწყება უფსკრულში ჩაჩეხვა - „აიდასი“, „პიკის ქალის“, „ევგენი ონეგინის“, უბრალოდ, იმიტომ, რომ თუკი ეს ოპერები შესრულდება 200 000-ჯერ, მთელი კაცობრიობა მოუსმენს „ევგენი ონეგინს“, ბოლოსდაბოლოს ეს დამთავრდება, მოსაზერებელი გახდება. მაშინ აღიმდრება კითხვა: „– რა ვუყოთ საერთოდ ოპერას? მე კი მგონია, და ამაში ღრმად დარწმუნებული ვარ, რომ გამოჩნდება ვინმე ახალი ვაგნერი, არ ვიცი, შესაძლოა მისი გვარი იყოს პროკოფიევი, რომელიც გადამლის საოპერო თეატრს, როგორც ასეთს და წარმოიქმნება ოპერის ახალი სახეობა“ [14].

კიდევ ერთხელ ვიმეორებთ, რომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ წუწუნავას რეჟისორული პოზიცია, რადიკალურად განსხვავებული მეიერჰოლდის მაშინდელი მიდგომისაგან საოპერო კლასიკისადმი, მაინც დროის სულისკვეთებით იყო განპირობებული. მაშინ ჩაიკოვსკის „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ხმალამოღებულ დამცველთა არმია გამოუჩნდა. არც ისე დიდი ხნის შემდეგ თვით რეჟისორმაც შეიცვალა ამ საკითხის მიმართ დამოკიდებულება, ისიც აღსანიშნავია, რომ სულ რაღაც 15 წლის წინ მეიერჰოლდის მუსიკალურ თეატრში მოღვაწეობის მკვლევარმა გლიკმანმა ასეთი კომენტარი გაუკეთა რეჟისორის სიტყვებს: „მეიერჰოლდმა დიდი გულუბრყვილობით დახატა რა ოპერის აპოკალიფსის სურათი, ცხრა წლის შემდეგ დარწმუნდა, რომ მისი წინასწარმეტყველება არ ახდა და რომ „პიკის ქალი“ უფსკრულში ჯერ არ ჩაჩეხილა“ [15]. ცხადია, დღესაც გულუბრყვილობად აღიქმება საოპერო ხელოვნების შედევრების უფსკრულში ჩაჩეხვის ფაქტი, მაგრამ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ საოპერო რეჟისურაში *არსებული ტენდენცია დღეს გარკვეულწილად უფრო ახლოს დგას ამ განწყობასთან ყოველ შემთხვევაში, აღნიშნული ტენდენცია თავისი ხასიათით, კლასიკისადმი დამოკიდებულებით, კრიტიკის ქარცეცხლში გატარებული მეიერჰოლდის სპექტაკლის ზოგადი მხატვრული პრინციპის ერთგვარ გაგრძელებად გვესახება (ხაზი ჩვენია – თ.წ.)*

ფაქტია, რომ წუწუნავას დროსაც არსებობდა საოპერო ნაწარმოებისადმი „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ დამოკიდებულების ორი გზა. წუწუნავა კი

საოპერო თეატრთან დაკავშირებისთანავე, მყარად დაადგა აქედან ერთ გზას რომლისგანაც 40 წლის მანძილზე აღარ გადაუხვევია (ხაზი ჩვენია – თ.წ.).

რაც შეეხება დღევანდელ დღეს „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ დამოკიდებულების ორი გზის არსებობას.

საოპერო რეჟისურის სფეროში დღესაც შეიძლება იმ ერთეულების დასახელება, თავიანთი შემოქმედებითი მრწამსით რომ უპირისპირდებიან აღნიშნულ თანამედროვე ტენდენციებს. ამ შემთხვევაში იმ ერთეულებს ვგულისხმობთ, რომელთა შემოქმედებითი ქმნილებების მაღალ მხატვრულ ღირებულებას დრო ადასტურებს. და ისინი ამითაც უპირისპირდებიან თანამედროვე საოპერო რეჟისურის ნიმუშთა უმრავლესობას – უკვე აქვე „ერთდღიან ინსტალაციად“ რომ არიან წოდებულნი.

ზემოთქმულის ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითად დავასახელებთ თანამედროვეობის დიდი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის საოპერო სპექტაკლებს. რეჟისორის, რომელმაც თავისი კრედო გამოხატა მოცარტის საოპერო შემოქმედებაზე საუბრისას: „მოცარტის ოპერებთან შეხებისას რეჟისორი დგება მეტად რთული და ამავე დროს იოლი ამოცანის წინაშე. მისთვის საკმარისია მხოლოდ გადმოიტანოს სცენაზე ის, რაც მოცარტს უკვე დაუწერია. გახსოვთ, ჩეხოვის ფრაზა, რომელიც არ ვიცი, რატომ, ახლა მომაფიქრდა: „იქ ყველაფერი დაწერილია“? - მოცარტთან ყველაფერი დაწერილია – მოძრაობა, პაუზები, ჟესტები, გარეგნული თუ შინაგანი ურთიერთკავშირი, კოლორიტი, დრამატული პერიპეტიები, ატმოსფერო, მაგრამ საოცრად რთულია მოახდინო მოცარტის ჩანაფიქრის ღირსეული სცენური ხორცშესხმა [16]. სტრელერი - საოპერო რეჟისორის ძიების პროცესი მიმართულია სწორედ იმისკენ, რომ ამოიციოს პარტიტურაში „ყოველივე დაწერილი“. ამის ბრწყინვალე მაგალითად მოვიყვანთ მსოფლიო საოპერო თეატრალურ ხელოვნებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად აღიარებული სპექტაკლი – ვერდის „ფალსტაფი“ მილანის საოპერო სცენაზე. „ისტორიაში შევიდა არამხოლოდ დადგმა, არამედ ისიც, თუ როგორ მუშაობდა მასზე სტრელერი – თვადაპირველად ავტორისეულ ხელნაწერ პარტიტურაზე, უკირკიტებდა ყოველ შტრიხს, ვერდის ყველა წვრილმან მითითებას, ჩართავდა ჯერ ცალკეულ მიზანსცენაში, შემდეგ კი ერთიან, უწყვეტ სურათს. გიგანტური ტექსტოლოგიური სამუშაო მიმართული იყო გაეცოცხლებინა ფალსტაფის, მუსიკალური დრამატურგიის შიგნით ჩაქსოვილი იდეა, ასევე წარმოეჩინა ცენტრალური გმირი, როგორც არამხოლოდ ბუფონი, არამედ ლირიკოსიც (ეს რეჟისორის აღმოჩენას წარმოადგენდა)“ [17].

სტრელერის „ფალსტაფი“ სპექტაკლ-ფეიერვერკად იქცა. აქ ვერდის გმირის ცხოვრების პარალელურად ჩართული იქნა იტალიური ნიღბების თეატრი და ამავე დროს გაგრძელდა რეჟისორის პირადი შემოქმედებითი მიმართულებაც (დაწყებული კარლო გოლდონის კომედიებით). ამ სპექტაკლის იშვიათ სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს ისიც, რომ ლა სკალას სცენაზე დადგმიდან თხუთმეტი წლის შემდეგ გადმოიტანეს (ახლახან) დიდ თეატრში მისი სცენური ვერსია.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ სტრელერმა „ფალსტაფით“ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ შესაძლებელია ელვარე რეჟისორული მიგნებების მიღწევა კომპოზიტორის ჩანაფიქრთან ჰარმონიული თანხვედრის შემთხვევაშიც.

კლასიკური საოპერო ნაწარმოებებისადმი დამოკიდებულების ეტალონად იქცა კიდევ ერთი დიდი იტალიელი რეჟისორის ფრანკო ძეფირელის შემოქმედება. მისი საოპერო რეჟისურის პირველი გამაოგნებელი ეფექტი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მსმენელ-მაცურებელს კომპოზიტორის სამყაროდან სთავაზობს თითქოსდა აქამდე კარგად ნაცნობი ნაწარმოების სინამდვილეში თურმე უცნობ შრეებსა და წახნაგებს.

რეჟისორი ავლენს უკიდევანო ფანტაზიას პარტიტურიდან მცირეოდენი გადახვევის გარეშე. ყოველივე შეეხება ძეფირელის მიერ ხორცშესხმულ „ოტელოსა“ და „აიდას“, რაც შეეხება „ტრაავიატას“, მისმა ფილმ-ოპერამ, ალბათ, ცოტა თუ ვინმე დატოვა გულგრილი.

ზემოთ ვახსენეთ „ტრაავიატას“ ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი ინტერპრეტაცია, იური ალექსანდროვის გახმაურებული, შთამბეჭდავი სპექტაკლი, სადაც რეჟისორი სწორედ დღევანდელი ტენდენციების შესაბამისად გვთავაზობს ვერდისაგან განსხვავებულ ვერსიას. ეს სპექტაკლი მასში გატარებული იდეით შეიძლება ითქვას, რომ დღეს სრულებით არ წარმოადგენს გამონაკლისს, იმდენად, რამდენადაც ძალზე მომრავლდა სწორედ გათანამედროვეებული „ტრაავიატას“ სცენური ვერსიები, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში არ თანხმდებიან ვერდის „საკომპოზიტორო რეჟისურასთან“. მათ საპირისპირო პოზიციაზე დგას ძეფირელი, რომელიც „ტრაავიატას“ ათამდე დადგმის ავტორია. ამ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს აერთიანებთ ოპერის კვინტესენცია, იგი რეჟისორის სიტყვებით მდგომარეობს ღრმა განცდებში ჩავარდნილი ქალის ჩვენებაში, რომელიც სიკვდილის ზღურბლზე ჰპოვებს სიყვარულს [18].

ამ ოპერის ყოველი ძეფირელისეული ინტერპრეტაცია არის ნიმუში სწორედ საოპერო თეატრში შაბლონურობასთან დაპირისპირებისა. მაგალითისათვის მოვიყვანთ მის ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ „ტრაავიატას“ ლა სკალას თეატრის სცენაზე: ოპერის პრელუდიის ფონზე ნელა იხსნება ფარდა და შავ პოსტამენტზე ბრუნავს შუშის ცილინდრების ფორმის ფიგურები – არამიწიერი არსებანი. ცენტრში მთავარი გმირი ქალია, ანუ მისი აჩრდილი, რომელიც ცდილობს გადმოლახოს მაგიური წრე. წამიც და – ვიოლეტა ქრება, გააღწევს რა ილუზორულ ჯებირებს, სილფიდები კი გადაიქცევიან ცნობილი კურტიზანი ქალის სალონის მხლებლებად.

სპექტაკლის ყველა საკვანძო მომენტში მეორდება ეს წრე. მაგალითად, II აქტის გრანდიოზულ ფინალში შერცხვენილ და განდევნილ ვიოლეტას უკვე აღარ ძალუძს მოჯადოებული შუშის წრიდან გამოსვლა. უკან რჩება მისი წარსული ცხოვრება...

განსაკუთრებით ამაღელვებელია ოპერის ფინალის გადაწყვეტა: კვლავ შუშის მიღმა დარჩენილი უმწეო არსება სიყვარულის სამსხვერპლოზე მდგომი მაღლდება მის საპირისპიროდ გადაშლილ მჩქეფარე ცხოვრებაზე. იგი საბოლოოდ მაღლდება სიკვდილის სცენაში, რომელიც რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, კათარზისში გადაიზრდება. მომნუსხველი ზემოქმედების მომხდენია ვიოლეტას სიკვდილი – ამაღლება და განწმენდა. ამ სცენის ხილვისას, ალბათ, მაყურებელში ეჭვი არ აღიძრება, რომ ვერდის „საკომპოზიტორო რეჟისურა“ სწორედ ამგვარ გადაწყვეტას გულისხმობს.

ძეფირელის სპექტაკლი კიდევ ერთი ჭეშმარიტი დადასტურებაა იმისა, რომ დღესაც შესაძლებელია კლასიკური ოპერის ინტერპრეტაცია იყოს ორიგინალურიც და ამავე დროს ტოვებდეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ხორცშესხმის შთაბეჭდილებას.

„საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ დამოკიდებულების საკითხის მნიშვნელობას კიდევ მეტად ზრდის თვით კომპოზიტორთა რეაგირება ამ საკითხზე. ყველა დროის საოპერო კომპოზიტორები მტკივნეულად განიცდიდნენ მათი ნაწარმოების ინტერპრეტაციის მოვლენას. მოვიყვანთ შედარებით ახლო წარსულიდან მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი დიდი შემოქმედის – დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მაგალითს, რომლის რეაგირებაც მისი ოპერების სცენური ხორცშესხმის მიმართ, ჩვენი აზრით, ერთგვარი ორიენტირი უნდა იყოს მუსიკალური თეატრის რეჟისორებისათვის. შოსტაკოვიჩმა თავად დაწერა ოპერის „ლედი მაკბეტის“ ლიბრეტო. მოხიბლულმა და გატაცებულმა ლესკოვის ნაწარმოებით, მისგან განსხვავებული იდეურ-მხატვრული კონცეფცია შეიმუშავა. რეჟისორებს კი არ პატიობდა მცირეოდენ ნიუანსს, რომელიც გამოიწვევდა

მისი „საკომპოზიტორო რეჟისურიდან“ გადახვევას. ამას მოწმობს სტრუქტურები მისი პირადი წერილებიდან: „ლონდონისა და განსაკუთრებით ზაგრების დადგმაში, ძალიან დიდი გადახრა იყო ეროტიკაზე. ამ მხრივ შევძელი გარკვეული შესწორების შეტანა“, „ლონდონის დადგმაში ძალიან მინდა, რომ კატერინა უვლიდეს ნაცემ სერგეის ისე, როგორც ამას უნდა აკეთებდეს მოსიყვარულე ქალი. ეროტიკა აქ დაუშვებელია“ [19]. კომპოზიტორის რეაგირებით „ედი მაკბეტის“ (იგივე „კატერინა იზმაილოვას“) დადგმების მიმართ ვლინდებოდა მისი დამოკიდებულება ზოგადად საოპერო რეჟისორისადმი. „ლედი მაკბეტის“ ეტალონურ დადგმას მისთვის წარმოადგენდა ოპერის პრემიერა ლენინგრადის საოპერო თეატრში, რომლის უპირველეს ღირსებად მიაჩნდა ავტორის ჩანაფიქრის უბრალო და ბუნებრივი გადმოცემა. ამას მოითხოვდა ყველა რეჟისორისაგან. მისი ყველაზე მაღალი შეფასება იყო: „ის ცდილობს ჩასწვდეს იმას, რაც მე დამიწერია, ეს კი ჩემთვის ყველაფერია“ [20]. ამ საკითხისადმი დიდი კომპოზიტორის პოზიციის კიდევ ერთხელ დასადასტურებლად მოვიყვანთ ფრაგმენტს შოსტაკოვიჩისა და გლიკმანის საუბრიდან: „ედი მაკბეტის“ ერთ-ერთი სპექტაკლის შემდეგ: გლიკმანი: „ძნელია მაღალი კლასის ნაწარმოების გაფუჭება, მაგრამ მაინც შესაძლებელია მისთვის ზიანის მიყენება. ნაწარმოების არასწორ წაკითხვას მოჰყვება მისი დევალვაცია, დღევანდელი სპექტაკლის ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ რეჟისორმა ფაქიზად და ნიჭიერად შეძლო მუსიკის გადმოცემა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მუსიკის ყველა ღირსების მიუხედავად, სპექტაკლი მარცხს იგემებდა“.

შოსტაკოვიჩი: „ეს ძველი ჭეშმარიტებაა, ამის შესახებ კამათს აზრი არა აქვს. შენ არანაირი ამერიკა არ აღმოგიჩენია“ [21].

კომპოზიტორს კი მიაჩნდა, რომ ამ საკითხზე კამათი არ ღირს, მაგრამ ასე არ მიაჩნიათ სხვებს. ასე მაგალითად, მისი გარდაცვალების შემდეგ „ლედი მაკბეტის“ ერთ-ერთი დადგმისას კომპოზიტორის ვაჟმა – დირიჟორმა მაქსიმ შოსტაკოვიჩმა რეჟისორს კრიტიკული შენიშვნები მისცა, და შეახსენა, რომ მისი კონცეფცია უნდა შეესაბამებოდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრს, რაზედაც რეჟისორის თავდაჯერებული პასუხი მიიღო: „დღეს ასე აღარ მუშაობენო“ [22]. ეს იყო 60-იან წლებში. დღეს, კი მითუმეტეს XXI ს-ის დასაწყისში საოპერო რეჟისორთა უმრავლესობა „ასე აღარ მუშაობს“, მაგრამ ეს არ ეხება ერთეულებს, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნება ძეფირელი, სტრელერი, პოკროვსკი...

კვლავ დავუბრუნდებით ალექსანდრე წუწუნავას და თუ დავუშვებთ მის მოღვაწეობას საოპერო სფეროში დღევანდელი ტენდენციების ფონზე, ალბათ, მასაც წარმოვიდგენთ ისევ ხსენებული რეჟისორების კატეგორიაში...

ზემოთ ითქვა, რომ საოპერო ჟანრის ყველა დროის რეფორმატორთა მიზანი იყო მონტვერდის მუსიკალური დრამის იდეასთან მიახლოება, მისი ახლებური გააზრება. ვფიქრობთ, მომავლის საოპერო რეჟისურის რეფორმატორთა მიზანი იქნება ისევ ძეფირელის, სტრელერის, პოკროვსკის, სტანისლავსკის, წუწუნავას რეჟისორულ კონცეფციასთან მიახლოება, მისი ახლებურად გააზრება.

ციტირებული ლიტერატურის სია:

1. Л.Д. Михайлов – «Семь глав о театре» М. 1985 г. стр.37
2. Фр. Ницше – «Рождение трагедии из духа музыки» М. 1912 г.
3. Л.Д. Михайлов - «Семь глав о театре» М. 1985 г. стр 41
4. Н. Савинов – «Мир оперного спектакля» М. 1981 г. стр.7
5. А. Хохловкина – «Западноевропейская опера» М. 1962 г.
6. Л. Ротбаум – «Опера и ее сценическое воплощение» М. 1980 г. стр. 21
7. დ.კასრაძე ”ალექსანდრე ჩუჩუნავა”,თბილისი, 1957
8. თბილისის თეატრის, კინოსა და მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, # 22, ფონდი I, საქმე 121, # 7189
9. ვ. კვიციანი - ”ალექსანდრე ჩუჩუნავა” თბილისი, 1967
10. Л.М. Леонидов – «Воспоминания, статьи, беседы» М. 1960 г.
11. Л.М. Леонидов – «Воспоминания, статьи, беседы» М. 1960 г.
12. Н. Протопова – «Музыкальная жизнь» 2004 г. № 11
13. И. Корябин – «Музыкальная жизнь» 2005 г. № 11
14. И. Гликман – « Мейерхольд и музыкальный театр» Л. 1989 г.
15. И. Гликман – « Мейерхольд и музыкальный театр» Л. 1989 г.
16. Дж. Стрелер – «Театр для людей» М. 1984 г.
17. А. Колесников «Музыкальная жизнь» 2005 г. № 5
18. Н. Протопова – «Музыкальная жизнь» 2000 г. № 8
19. М. и Г. Шостаковичи – «Наш отец DSCH» М. 2003
20. «Д. Шостакович о времени и о себе» М. 1980
21. Л.Д. Михайлов - «Семь глав о театре» М. 1985 г. стр. 70
22. М. и Г. Шостаковичи – «Наш отец DSCH» М. 2003