

## ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ძირითადი პრინციპები ისტორიულ პერსპექტივაში

თამარ წულუკიძე

ზ. ფალიაშვილის მემორიალური სახლ-მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელი

### ანოტაცია

ნაშრომში განიხილება ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლის - ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ძირითადი პრინციპები ისტორიულ პერსპექტივაში. აქ წარმოჩენილია ის ფაქტორები, რომელთაც განსაზღვრეს წუწუნავას ინტერპრეტაციათა კლასიკურობა და მათი სცენური ცხოვრება ათწლეულების მანძილზე თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში.

სამი ეროვნული კლასიკური ოპერის (ზ. ფალიაშვილის "ბესალომ და ეთერი" და "დაისი", ვ. დოლიძის "ქეთო და კოტე") ანალიზის საფუძველზე ვლინდება წუწუნავას როლი ქართული საოპერო რეჟისურის საფუძვლის შექმნაში.

წუწუნავამ შექმნა სამი ზემოთაღნიშნული ოპერის რეჟისორული ინტერპრეტაციის საფუძველი, რომლებიც დღემდე განაგრძობენ ცხოვრებას თბი

ლისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე.

აქ დასაბუთებულია, რომ წუწუნავამ "ბესალომ და ეთერის" ინტერპრეტაციაში სათავე დაუდო არამხოლოდ ლეგენდური და რიტუალური საწყისების გამახვილებას, არამედ ოპერის ანტიკურ ტრადიციად გააზრებასაც.

წუწუნავას სახელს უკავშირდება "დაისის" რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრინციპის გათვალისწინება: სამი მთავარი დრამატურგიული პლასტის არსებობა, მასობრივი სცენების წამყვანი ფუნქცია და ოპერის სახალხო წარმოდგენად გააზრება. რაც შეეხება ვ. დოლიძის ოპერის "ქეთო და კოტეს" ინტერპრეტაციას, წუწუნავას მიერ შეთხზულმა პერსონაჟებმა, შეიძლება ითქვას, უკვდავება მოიპოვეს.

**საკვანძო სიტყვები:** საოპერო რეჟისურა, ქართული საოპერო რეჟისურა, თბილისის ოპერის თეატრი, ქართული კლასიკური ოპერა, "საკომპოზიტორო რეჟისურა".

ალექსანდრე წუწუნავა სამართლიანად არის აღიარებული ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლად. წუწუნავას როლსა და მნიშვნელობას ამ სფეროში უწინარესად განსაზღვრავს ის, რომ მისი საოპერო რეჟისორული ტრადიცია დღემდე გრძელდება, დღესაც არსებობს და ამჟღავნებს სიცოცხლისუნარიანობას.

აღსანიშნავია, რომ წუწუნავას საოპერო რეჟისორული ტრადიციის ცნება ფაქტობრივად იგივედგება ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციის ცნებასთან.

ამდენად, როდესაც ვაანალიზებთ წუწუნავას საოპერო რეჟისურას, ამით ფაქტობრივად განვიხილავთ ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციას.

რამი მდგომარეობს წუწუნავას საოპერო სპექტაკლების მხატვრული ღირებულება, მათი კლასიკურობა? რითი აიხსნება მსოფლიო საოპერო თეატრის ისტორიაში იშვიათ, გამონაკლის შემთხვევებად ქცეული მისი სპექტაკლების დღეგრძელობის საიდუმლო? რას წარმოადგენენ ის ძირითადი პრინციპები, რომელთაც განსაზღვრეს ჯერ წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ცნება, ამ ტრადიციის სიმყარე და შემდეგ მისი სიცოცხლისუნარიანობა?

ამ კითხვებზე შეიძლება თავდაპირველად საერთო ზოგადი პასუხის გაცემაც, რაც შეიძლება ერთი მხრივ ბანალურადაც მოგვეჩვენოს იმდენად, რამდენადაც საოპერო რეჟისურის სფეროში არსებული ლიტერატურის მიხედვით ასე განიმარტება თითქმის ყველა დიდი საოპერო რეჟისორის შემოქმედებითი გამარჯვების უპირველესი მიზეზი. წუწუნავამ სისხლხორცეულად შეიგრძნო, რომ ოპერა – ეს არის ნაწარმოები თეატრისათვის, სადაც დრამის ხორცშესხმის საფუძველს მისი ინტონაციური გამოხატულება წარმოადგენს. იგი საოპერო ნაწარმოებს მიუდგა ზოგადად ჟანრის სპეციფიკისა და კონკრეტული ნაწარმოების ჟანრულ-სტილური კუთხიდან. მისთვის საოპერო ნაწარმოების ჟანრულ-სტილური თავისებურება წარმოადგენდა ჩარჩოს, რომლის ფარგლებშიც რეჟისორს შეეძლო ემოძრავა.

შემთხვევითი არ არის, რომ ეს პოზიცია აერთიანებს მსოფლიო საოპერო რეჟისურის დიდოსტატებს. კიდევ იმიტომ მიგვაჩნია აუცილებლად ამ საკითხის გამახვილება, რომ დღეს, თანამედროვე საოპერო რეჟისურაში მომძლავრებული ტენდენცია არაიშვიათად რადიკალურად უპირისპირდება ამ პოზიციას.

წუწუნავას საოპერო რეჟისურის მიმოხილვისას ძირითად საყრდენად გვესახება სამი ქართული ოპერის ინტერპრეტაცია: ზ. ფალიაშვილის ”აბესალომ და ეთერისა” და ”დაისის”, ვ. დოლიძის ”ქეთო და კოტესი”.

ბუნებრივია, რომ სამივე ოპერა ამჟამად თბილისის ოპერის თეატრის რეპერტუარშია და ჩვენთვის მნიშვნელოვანია თუ რა მიმართებაშია თითოეული დადგმა წუწუნავას რეჟისურასთან. სწორედ ასე გვესახება მისი პრინციპების ისტორიულ პერსპექტივაში არსებობა.

წუწუნავას თითოეული ინტერპრეტაცია ისე ახლოს იდგა კომპოზიტორის სამყაროსთან, რომ მისი რეჟისორული ნააზრევი ნაწარმოების ”საკომპოზიტორო რეჟისურის” გაგრძელებად აღიქმებოდა. ჩვენი ერთ-ერთი ძირითადი მიზანიც მდგომარეობს - წარმოვაჩინოთ ის მიგნებები, რომელთაც განსაზღვრეს წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ისტორიული პერსპექტივა.

წარმოდგენილ ნაშრომში უფრო ვრცლად ვეხებით წუწუნავას დადგმათა მნიშვნელოვან მხარეებს, აქამდე რომ არ გამხდარან დაკვირვების საგანი.

ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიცია, ისევე როგორც ქართულ საოპერო ხელოვნებასთან დაკავშირებული ყველა სფერო, ზ. ფალიაშვილის ”აბესალომ და ეთერთან” იღებს სათავეს ა.ლ წუწუნავას რეჟისორული პრინციპებიც თავდაპირველად ”აბესალომის” პრემიერაზე წარმოჩნდა. მეორე მხრივ, ”აბესალომ და ეთერის” სცენური ცხოვრების დასაწყისი და შემდგომ კი ათეული წლების მანძილზე- დღევანდელი დღის ჩათვლით მისი რეჟისორული გააზრება პირველ რიგში წუწუნავას სახელთან ასოცირდება.საქმე იმაშია, რომ წუწუნავა გახლდათ ამ ოპერის პირველი დამდგმელი (მანამდე მან დიდი ბრძოლა გადაიტანა მისი დადგმის უფლების მოსაპოვებლად- თ.წ.) და მისი სცენური ცხოვრების გზამკვლეელი.

საყურადღებოა, რომ გავიდა დრო (17 წელი) და წუწუნავა კვლავ დადგა “აბესალომ და ეთერი” და ამ ოპერისადმი უკვე ახალი მიდგომა დაამკვიდრა (გასათვალისწინებელია, რომ ამ შუალედში თბილისის ოპერის თეატრში მარჯანიშვილმა განახორციელა “აბესალომის” დადგმა, რაც დიდი მოვლენად იქცა ქართულ საოპერო ხელოვნებაში, სავსებით შესაძლოა, წუწუნავას ცნობიერებაზეც მოეხდინა ამ ფაქტს ზეგავლენა- თ.წ.).

ისიც აღსანიშნავია, რომ საზოგადოებაში გაიჟღერა ასეთმა ცნებამაც- “აბესალომის” დადგმის წუწუნავა-აღსაბამისეული რეჟისორული ტრადიცია. ამამიც იგულისხმება წუწუნავას ზოგად საფუძველზე აღსაბამის მიერ განხორციელებული კონკრეტული მიზანსცენების დამკვიდრება.

ამგვარად, “აბესალომ და ეთერის” პრემიერიდან (1919წ.) მოყოლებული ამ ოპერის ყოველი ახალი დადგმის განხორციელების შემდეგ, როგორც წესი, ახსენებდნენ წუწუნავას სპექტაკლს, ასევე წუწუნავა-აღსაბამის ტრადიციას, რაც ფაქტობრივად დამკვიდრდა “აბესალომის” სცენური ხორცშესხმის კრიტერიუმად. ეს კრიტერიუმი კი განისაზღვრა წუწუნავასეული ინტერპრეტაციის ზოგადი ნიშნებით, რომელთაგან გადახვევაც თვით კომპოზიტორის ჩანაფიქრისაგან დაშორების შეგრძნებას იწვევდა.

“აბესალომის” რეჟისორული ინტერპრეტაციის ამგვარ უცილობელ კომპონენტს, თვით ნაწარმოების “საკომპოზიტორო რეჟისურიდან” გამომდინარე წარმოადგენს უპირველესად ლეგენდურობა, აგრეთვე რიტუალურობა, რაც ოპერის პირველივე დადგმამ წარმოაჩინა. “აბესალომის” რეჟისორული გააზრების ერთ-ერთ მთავარ პუნქტად იქცა- გუნდების დინამიზირება. ამის დასაბამს კი წუწუნავას ბოლო - საოპერო სტუდიაში განხორციელებულ დადგმას უკავშირებენ.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თუ აქვს რაიმე საერთო წუწუნავას რეჟისურასთან იმ დადგმას, რომელიც დღემდე მიდის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში (რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი), ვინაიდან ამით ვლინდება წყდება თუ გრძელდება მაფი ამ ტრადიციისა.

“აბესალომის” წუწუნავასეული დადგმა ნახსენები იქნა ოპერის ბოლო დადგმის პრემიერის შემდეგაც, მაგრამ უფრო ამ სპექტაკლისადმი კრიტიკული პოზიციის ხაზგასმის მიზნით, რაიმე საერთო კი მათ შორის არ იქნა აღქმული. ჩვენ კი ამასთან დაკავშირებით განსხვავებულ მოსაზრებას წარმოვადგენთ.

მართალია, თუმანიშვილის სპექტაკლს არანაირი შეხება და საერთო არ ჰქონია წუწუნავას დადგმასთან, მაგრამ რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნებით იგი მაინც ამ ტრადიციას უახლოვდება. ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვთქვათ, გაუცნობიერებელ, ქვეცნობიერ პროცესთან გვაქვს საქმე.

ასე მაგალითად: “აბესალომის” თუმანიშვილისეული დადგმის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად აღინიშნა ოპერის ლეგენდურობის წამოწევა, რასაც თავად რეჟისორმაც თავის საუბარშიც გაუსვა ხაზი. ლეგენდურობის სცენური წარმოჩენა კი, როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, დაამკვიდრა ალექსანდრე წუწუნავამ “აბესალომის” პრემიერიდანვე, რაც ამ ოპერის რეჟისორული ტრადიციის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტად იქცა.

“აბესალომ და ეთერის” თუმანიშვილისეული დადგმა მიჩნეული იქნა ანტიკურ ტრაგედიად წარმოსახვის ნიმუშად, სპექტაკლის ამგვარი გააზრება მის ერთ-ერთ ნოვატორულ მხარედ იქნა აღქმული. ამასთან დაკავშირებით კი აღვნიშნავთ, რომ ჩვენს წინაშე არის წუწუნავას რეჟისორული ლიბრეტო 1936 წელს საოპერო სტუდიაში

განხორციელებული დადგმისა. მისმა შესწავლამ მიგვიყვანა სწორედ იმ დასკვნამდე, რომ წუწუნავამაც ამ სპექტაკლში ოპერა გაიზარა, როგორც ანტიკური ტრაგედია.

იმისათვის, რომ დავასაბუთოდ, თუ რა გვადლევს საფუძველს “აბესალომ და ეთერის” წუწუნავასეულ ინტერპრეტაციაში დავინახოთ ანტიკური ტრაგედიის ნიშნები, ამაზე მსჯელობისათვის პირველ რიგში მოვიყვანთ იმ ზოგად ნიშან-თვისებებს, რომელთა მიხედვითაც მუსიკისმცოდნე ვ. დონაძე თავის ცნობილ სტატიაში - “აბესალომ და ეთერი, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია” ოპერას ანტიკურ ტრაგედიას უახლოებს: “არქიტექტონიკური სიცხადე, მონუმენტურობა და ფორმის გაწონასწორებულობა, ცალკეული მონაკვეთების აგების მკაცრი ლოგიკა”[1]. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შემდეგი სიტყვები: “აბესალომ და ეთერის” ანტიკური ბუნება, როგორც ოპერა - ტრაგედიისა, ყველაზე მეტად ჩანს გუნდის უდიდეს როლში. სწორედ გუნდი განსაზღვრავს ოპერას მონუმენტურ სტილს”[2]. წუწუნავას რეჟისორული ლიბრეტო გვადლევს საფუძველს ამ ინტერპრეტაციაში დავინახოთ აღნიშნული ფაქტორების ხაზგასმა. ამას რეჟისორი აღწევს ძალზე ძუმწი შტრიხებით, მოქმედების გამიზნულობით კულმინაციური მონუმენტური სცენებისაკენ.

“აბესალომ და ეთერში” ყველაზე მეტად მესამე აქტი უახლოვდება ანტიკურ ტრაგედიას, ოპერის ორატორიულ ბუნებასაც ეს მოქმედება განსაზღვრავს. რეჟისორსაც ყველაზე მეტად მესამე მოქმედებამ მისცა საშუალება ამ კუთხით წარემართა ოპერის ინტერპრეტაცია. აქ მრავლისმთქმელად მიგვაჩნია ერთი მომენტი: წუწუნავა იმდენად გრძნობს გუნდის წარმართველ როლს ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურაში”, რომ ცდილობს კიდევ მეტად მოახდინოს მისი დომინირება. ამის კონკრეტულ მტკიცებულებას წარმოადგენს სწორედ მესამე აქტის დასაწყისი- პირველივე ნომერში-- აბესალომის არიასა და სცენაში- სოლისტის ფრაზების - “ბედმა ჩამაგდო მე სატანჯველში,” ამაოდ მოსჩანს ეშმაკის ხელში“- რეჟისორს შემოყავს ქალთა და მამაკაცთა გუნდი - შემახილით “ვაი”.

აქ ვერ გავიქცევით იმის აღნიშვნას, რომ წუწუნავა იჭრება კომპოზიტორის პრეროგატივაში. ამით შეიძლება ერთგვარ წინააღმდეგობაშიც ვვარდებით ჩვენს დებულებასთან- რომ რეჟისორი მხოლოდ მისდევს კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. ამ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, მის ქმედებას შეიძლება ამგვარი ახსნა მოვუძებნოთ: როგორც ცნობილია, წუწუნავა ახლაც აქტიურად იყო ჩართული ოპერის რედაქტირების პროცესში. ალბათ, ამიტომაც თავს უფლება მისცა გაერღვია რეჟისორის უფლებამოსილების ფარგლები და კომპოზიტორის უფლებებში შეჭრილიყო.

აბესალომის არიაში გუნდის შემოყვანა სწორედ რომ ამ აქტის ანტიკურ ტრაგედიად გააზრებასთან არის კავშირში. ამავე მოქმედების ფინალიდან გამომდინარე მთელი აქტი მოიაზრება, როგორც პროტაგონისტისა და ხალხის ურთიერთმიმართება. აბესალომის არიაში გუნდის ჩართვით კი თავიდანვე მძაფრდება ემოციური კავშირი აბესალომის გოდებასა და გუნდს შორის, ფინალი ხომ ამ ემოციური კავშირის თანმიმდევრულ გამოხატვას წარმოადგენს. ამიტომაც რეჟისორის მიზანი იყო მთელი აქტის ერთიანი იდეით, ერთიანი დრამატურგიული ხაზით გაერთიანება.

მესამე აქტის ერთ-ერთ გამორჩეულ თვისებად აღინიშნება ისიც, რომ აქ კომპოზიტორი ახდენს ხალხის ინდივიდუალიზაციას და დრამატიზაციას, მაგრამ ჩვენი ინფორმაციით საეჭვოდ გვესახება, რომ ამ სპექტაკლამდე რომელიმე რეჟისორულ ინტერპრეტაციას წარმოედგინოს ხალხის პიროვნული სახე. მოცემული რეჟისორული ლიბრეტო კი გვაუწყებს, რომ აქ ხალხი უკვე ნაჩვენებია, როგორც ქმედითი ძალა. თუკი

ოპერაში “ აბესალომის ტრაგიკულ ბედს თანაუგრძნობს ხალხი. გუნდი- ხალხი განიცდის გმირის ტანჯვას და დასტირის მას. ამ აქტში გმირის ტანჯვა და ხალხის თანაგრძნობა განსაკუთრებულ ამალღებულობას და ამავე დროს, ერთიანობის ხასიათს იძენს” [3]. ყოველივე ეს კი ძირითადად შეეხება მესამე აქტს. ამიტომაც წუწუნავა მთელი მესამე აქტის მანძილზე პანტომიმურ, მიმანსურ მდგომარეობაში წარმოსახავს გუნდს, ასე წარმოაჩენს იგი ხალხს როგორც ქმედით ძალას. ამ კონტექსტში კი უკვე საგუნდო ნომრებიც აღიქმება, როგორც ხალხის ხმის ამოხეთქვა. ასე მაგალითად, ამ აქტში მურმანის პირველივე გამოსვლისთანავე - “მეფევ გებრალვი გარწმუნებ, მისთვის ავსწევ თნევასა”- ხალხი მიიწევს აბესალომისკენ და კვინტეტის აჟღერებისას თანდათან უახლოვდება მას. კულმინაციურ მომენტში კი ,მაშინ, როდესაც ჟღერს ბედისწერის ლაიტმოტივის საწყისი ფრაზა, ოთხხმიანი გუნდის ტრაგიკულ ხმოვანებაზე “ გაუშვი ველად გაიჭრას ნადირის მსგავსად იაროს”- აბესალომისკენ მიმართული ხალხი ხელებს აღაპყრობს ზემოთ! ეს მიზანსცენა ამდაფრებს მთელი სცენის ემოციურ დაძაბულობას და განსაკუთრებით შთამბეჭდავად წარმოაჩენს მას. ამ მომენტში მჟღავნდება თუ როგორ მოიაზრება ხალხის როლი, ხალხის ქმედება, როგორც კულმინაციისაკენ მიმართული პროცესი. ხელების აღმართვის ჟესტით თითქოს ერთიანდება მასა, იქმნება კომპოზიციური მთლიანობა. ამ რეჟისორულ გადაწყვეტას შეიძლება მივუსადაგოთ ლ. დონამის სიტყვები: “აბესალომ და ეთერის” სახეები ძველი ქართული კედლის მხატვრობასთან იწვევენ ასოციაციას. კომპოზიტორი თითქოს გრანდიოზულ მუსიკალურ ფრესკას ქმნის, რომელიც გამოირჩევა პოზის აპოლონისებური მთლიანობით და მონოლითურობით. განსაკუთრებით მესამე მოქმედების მუსიკა ღებულობს ტრაგიკული სკულპტურის მოხაზულობას, სადაც ფორმის პლასტიკურობა თითქმის ანტიკურ სრულყოფილებას აღწევს”[4]. აქ შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურაში” ჩადებულ “ტრაგიკული სკულპტურულობის” სცენურ განსხეულებას ახდენს, რომლის კულმინაციადაც ხსენებული ხელებაპყრობილი გუნდის სცენა გვევლინება.

რაც შეეხება ამ მოქმედებაში წარმოდგენილი ხალხის თანაგრძნობას აბესალომისადმი: ამ ლიბრეტოს მიხედვით ცნობილი ხდება, რომ რეჟისორი თავისებურად იაზრებს ამ საკითხს ისევ ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურის” საფუძველზე. აქ ასეა წარმოჩენილი: ხალხი, მართალია, თანაუგრძნობს აბესალომს, მაგრამ უპირისპირდება კიდევ მას. რეჟისორი ხაზს უსვამს ხალხის პოტენციალს, როგორც ტრაგიზმის, თანაგრძნობის უდიდესი ძალის მატარებლისა. ცხადია, ეს თანაგრძნობა პირველ რიგში უკავშირდება აბესალომს, მაგრამ სწორედ აქ ავლენს წუწუნავა ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურის “ თავისებურ ხედვას: საქმე იმაშია, რომ რეჟისორის ინტერპრეტაციით ხალხი, მართალია, თანაუგრძნობს აბესალომს,მაგრამ კიდევ უპირისპირდება მას, შეიძლება გარკვეულ შემთხვევაში მურმანის ინტერესების დამცველადაც კი წარმოჩნდება. ამის საფუძველს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეჟისორი თვით ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურაში” პოულობს. სახელდობრ, მესამე აქტის ფინალში ხალხი გამოხატავს იგივე პოზიციას, რასაც აბესალომის ოჯახის წევრები და მურმანი ადგანან. ხალხი, მურმანის ინტერესების დამცველის პოზიციამდე, ალბათ, მიიყვანა მოქმედების მსვლელობისას გუნდისა და მურმანის შეკავშირების მომენტმა. ეს არის გუნდისა და მურმანის უნისონური გამოსვლა, რასაც ფუგირებული განვითარება მოჰყვება (“ეგების ზეცას ეგ სწადდეს, ძალად რად მოჰკლად თქვენითა”,} ეს ფუგა მურმანისა და გუნდის უნისონური ჟღერადობით იწყება, მათ შემდეგ შემოდინან ნათელა, მარეხი და შემდეგ უკვე ეთერი.

წუწუნავას ინტერპრეტაციაში ხალხის მიერ მურმანის ინტერესების დაცვას ადასტურებს შემდეგი მიზანსცენა მესამე აქტიდან: როდესაც მურმანი მიმართავს აბესალომს- “ოღონდ არ გასწყრეთ მეფეო, ეთერს წუთს შვება მიეცეს”,- ამ დროს გუნდი მიიწევს აბესალომისკენ, თითქოს უერთდება მურმანის მიმართვას. ხოლო როცა აბესალომი აცხადებს - ”რადგანაც ჩემს მზესაც სწადიან, მით უფრო მივყევ ნებასა”- გუნდი კიდევ მეტად მიიწევს აბესალომისაკენ. აბესალომის გადაწყვეტ სიტყვებზე კი- “მურმანო! აჰა, ეთერი !”- გუნდი უკან დაიწევს,- . მიზანი უკვე მიღწეულია, ე.ი. ხალხის მიზანს წარმოადგენდა ის, რაც მურმანის ინტერესებში იყო. ფუგაში- “ეგების ზეცას ეგ სწადდეს[1]”- ახალ ფრაზაზე -”გაუშვი, გთხოვ” გუნდი მავედრებელი სახით დგება აბესალომსა და ეთერს შუა და არ უშვებს მათ ერთმანეთთან.

რეჟისორი ხალხს რადიკალურად გამოახატვინებს თავის პოზიციას და ეს პოზიცია, როგორც ვხედავთ, უკავშირდება მურმანის ინტერესებს! აღნიშნული რეჟისორული გადაწყვეტა კი არის კიდევ ერთი დადასტურება იმისა, რომ წუწუნავა პარტიტურის, ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურის” საფუძველზე აყალიბებდა იმ დროისათვის ფრიად ორიგინალურ კონცეფციებს.

ამრიგად, ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ “აბესალომ და ეთერის” ბოლოდროინდელი ინტერპრეტაციის მიხედვით წუწუნავას რეჟისურიდან არამხოლოდ ლეგენდურობისა და რიტუალობის მოტივები იდებს სათავეს, არამედ ოპერის ანტიკურ ტრადიციად გააზრებაც.

დღესდღეობით წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ყველაზე სრულყოფილ გამოვლინებას წარმოადგენს სპექტაკლი ”დაისი” - ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლის მიერ განხორციელებული ზ. ფალიაშვილის ეს ოპერა თბილისის ოპერის თეატრის რეპერტუარში ახლაც წუწუნავას დადგმით მიდის (იგი აღადგინეს ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეებმა). ეს ის შემთხვევაა, როდესაც 75 წლის წინ დადგმულ სპექტაკლთან გვაქვს საქმე. რით აიხსნება ამ რეჟისორული გადაწყვეტის ესოდენ ხანგრძლივობა? რამ განაპირობა ამ ოპერის წუწუნავასეული დადგმის ეტალონურობა?

ის არსებითი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რითიც წუწუნავას სპექტაკლი გამოირჩეოდა “დაისის” წინამორბედი და შემდგომი დადგმებისაგან და რაც აუცილებელი პირობა არღმომჩნდა ოპერის სრულფასოვანი წარმოდგენისა, უწინარესად მდგომარეობდა შემდეგში: რეჟისორმა თანაბარი ადგილი დაუთმო ოპერაში გატარებულ სამ დრამატურგიულ პლასტს: ლირიკულ-ინტიმურს, გმირულ-პატრიოტულსა და ჟანრულ-ყოფითს. ოპერის პირველი- კოტე მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაცია კი აგებული იყო ძირითადად ლირიკულ-ინტიმურ საწყისზე. გმირულ-პატრიოტულ ხაზს აქ შედარებით მოკრძალებული ადგილი ეკავა. ჟანრული საწყისი ამ დროს “დაისის” “საკომპოზიტორო რეჟისურის” ერთ-ერთ მთავარ შრედ არც მოიაზრებოდა, ვინაიდან კომპოზიტორმა შემდგომში გაზარდა ეს პლასტი. შეიძლება ითქვას, რომ დაახლოებით იგივე პრინციპული განსხვავება აღინიშნებოდა წუწუნავას სპექტაკლსა და “დაისის” მომდევნო სცენურ ხორცმესხმას შორის- ვგულისხმობთ ოპერის ტაბლიაშვილისეულ დადგმას, სადაც დასახელებული სამი დრამატურგიული პლასტიდან გმირულ-პატრიოტულს მიენიჭა პრიორიტეტული ადგილი. სწორედ ამიტომაც არტისტულ წრეებში სადავო გახდა “დაისის” ეს რეჟისორული ინტერპრეტაცია და ამიტომაც გავიდა დრო და 70-იანი წლების ქართულ პრესაში გაისმა დაჟინებული მოთხოვნა: “აღადგინეთ ‘დაისის’ წუწუნავასეული დადგმა!”[5]. სამართლიანია იყო ოპონენტთა კრიტიკა, ვინაიდან “ოპერა “დაისის” განსაკუთრებული თავისებურებაა ლირიკული, გმირულ-პატრიოტული და ჟანრული საწყისების მეტად

ფაქტი და უშუალო შერწყმა. სპექტაკლში რომელიმე მათგანის, მეტადრე გმირულის ჰიპერტროფიას შეუძლია დაარღვიოს მუსიკის ბუნება”[6]. წუწუნავასეული ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიღწევა აგრეთვე მდგომარეობდა იმაში, რომ რომ რეჟისორმა გახსნა “დაისის” დრამატურგიაში ჩადებული მძლავრი მადანი, რომელიც მასობრივ სცენებთან არის დაკავშირებული. სწორედ მასობრივი სცენებით გადმოიცემა ჟანრულ-ყოფითი და გმირულ-ეპიკური ხაზები. წუწუნავამ გააცოცხლა ეს ორი პლანი და დინამიკური განვითარება მიანიჭა მათ. ამით, გარდა იმისა, რომ გამომსახველი გახდა თითოეული მასობრივი სცენა, მათ თანმიმდევრობასაც მიეცა მიმართულება დრამატურგიული ცენტრისაკენ.

აგრეთვე დიდმნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა ის, რომ წუწუნავამ “დაისი” გაიაზრა სახალხო წარმოდგენად. ცხადია, ეს ჟანრული საწყისისი გაძლიერებას გულისხმობს, მაგრამ სწორედ ამ ფარგლებში რეჟისორმა გააძლიერა უპირველესად ლირიკულ-ინტიმური და შემდეგ გმირული საწყისები.

საყურადღებოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ რეჟისორს უშუალო წვლილი მიუძღვის ზემოთქმულის საფუძვლის მომზადებაშიც- ანუ “დაისის” “საკომპოზიტორო რეჟისურის” საბოლოო სახის დადგენაში, რის მიხედვითაც ნაწარმოები სახალხო წარმოდგენად შეიძლება მოიაზრებოდეს. ამ შემთხვევაშიც დასტურდება, რომ წუწუნავა რეჟისორის პოზიციიდან იაზრებდა ოპერას- ისევე ამ ჟანრის სასარგებლოდ. მას გასიგრძეგანებული ჰქონდა, რომ ოპერა ეს არის თეატრი ანუ სანახაობითი ხელოვნება. კიდევ ერთხელ ხაზს ვუსვამთ, რომ მისთვის თეატრალობის, სანახაობის ამოსავლად უპირველესად რჩებოდა ინტონაციური საწყისი. და თუკი მან ყველა ღონეს მიმართა, რომ წინა პლანზე წამოსულიყო თეატრალური სანახაობა, სცენური დინამიკა, ისევე ოპერის ძირითადი პლასტების- ლირიკულ-ინტიმურისა და გმირულის გასაძლიერებლად, ანუ ყველაფერი მის ინტერპრეტაციაში დაფუძნებული იყო ოპერის “საკომპოზიტორო რეჟისურაზე”.

წუწუნავას რომ თავად მიუძღვის წვლილი “დაისის” სახალხო წარმოდგენად წარმოსახვის სრულყოფაში, ამას მოწმობს ჩანაწერი მისი არქივიდან: “ოპერის პირველადი ფორმის საპირისპიროდ დადგმის პროცესში ჩემს მიერ მეორე აქტში დამატებული იყო ცეკვები, რომელთა ავტორიც ფალიაშვილია. მათ შორის არის ცეკვა ხევსურული”[7]. - აქედან ირკვევა, რომ წუწუნავა თავად ჩართავს ოპერის მეორე აქტში ცეკვებს. რაც შეეხება ამ ცნობის დამაჯერებულობას, სავსებით დასაშვებად მიგვაჩნია ეს ფაქტი, ვინაიდან საყოველთაოდ ცნობილია, რომ წუწუნავა აქტიურად იყო ჩართული ქართული კლასიკური ოპერების სრულყოფის პროცესში. ამის დამადასტურებელი არაერთი მაგალითი არსებობს. ამ მხრივ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს მისი მონაწილეობა ფალიაშვილის პირველი ოპერას - “აბესალომ და ეთერის” რედაქტირების პროცესში, მისი ავტორობა ამ ოპერის მეორე აქტის ტექსტის დიდი ნაწილისა. ამის შემდეგ მითუმეტეს არ არის გასაკვირი წუწუნავას მიერ ინიციატივის გამოჩენა “დაისის” დრამატურგიის გააზრებაში.

ოპერაში ხალხური ცეკვების ჩართვით, ცხადია, იზრდება ფოლკლორული და ჟანრული საწყისის ხვედრით წონა, რეჟისორი კიდევ სარგებლობს ამით და ცდილობს ხალხური სანახაობის დასრულებული ფორმა წარმოადგინოს. შედეგად ხდება ერთი მხრივ ამ საწყისის გათანაბრება ლირიკულთან და გმირულთან და მეორე მხრივ კი, რაც ძალზე მნიშვნელოვნად გვესახება, გამოიკვეთება ის ნიშან - თვისებები, რომლებიც ოპერას უძველეს ქართულ სახალხო წარმოდგენასთან აახლოებენ.. როგორ უნდა განვმარტოთ სიტყვები: “ყოველივე ამან მოგვცა საშუალება მოქმედება წარმოგვედგინა

სახალხო სპექტაკლის სახით...”[8].-ზემოთქმულს შემდეგნაირად ავხსნიდით; რეჟისორი ზრდის რა ოპერაში ხალხური სცენების როლს, ქართული უძველესი თეატრალური ფენომენის წამოწევისას, სწორედ ფოლკლორულ წიაღში ცდილობს გაიაზროს ლირიკულ - ინტიმური და გმირულ - პატრიოტული მოტივების გათამაშება.

მნიშვნელოვანია, რომ, როგორც ჩანს, წუწუნავამ გაიცნობიერა “დაისის” დრამატურგიის ერთი დამახასიათებელი თვისება- ხალხური საცეკვაო საწყისის ერთ-ერთი წამმართველი როლი. ის რომ “საცეკვაო საწყისის დიდი როლი შეიგრძნობა არამარტო ქორეოგრაფიულ სცენებში, არამედ სხვა ეპიზოდებშიც”[9]. ეს დაედო საფუძვლად მის მიერ ოპერის დრამატურგიის, “საკომპოზიტორო რეჟისურის” გააზრებას.

სახელდობრ კი ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიაში კოდირებულმა ფოლკლორულმა მასალამ რეჟისორს საშუალება მისცა “სახალხო წარმოდგენაში” წარმოესახა ერთი მხრივ სახიობის ელემენტები, მეორე მხრივ კი საფერხულო სანახაობის ნიშნები.

ძველი ქართული სანახაობის, როგორც მას უწოდებენ - სახიობის ნიშან-თვისებების აღქმის საფუძველს იძლევა პირველ მოქმედებაში ტიტოსა და ცანგალას გაშირების სცენა. ამგვარად, აქ არის მოცემული შაირობა- სახიობის ერთ-ერთი ჟანრი. აქ წარმოგვიდგება სწორედ ხალხში გავრცელებული შაირობის სახეობა-“გამკილავი, ამხანაგთა სათრეველი”[10] და სალადობო-სახუმარო. ნიშანდობლივია, რომ ტიტოსა და ცანგალას გაშირების სცენის ინტონაციური საფუძველი არის ხალხური მესტვირული-ანუ ორკესტრში ისმის სტვირის იმიტაცია, ჰარმონიული ჟღერადობა ხალხურ აკორდიკაზე- კვარტკვინტაკორდზეა დაფუძნებული. თუკი დ. ჯანელიძის განმარტებით-მესტვირული შაირობის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა, შაირობა კი სახიობის ჟანრია [11]. აქედან გამომდინარე, სახიობის საწყისი აქ პირველ რიგში ინტონაციურად არის განსახიერებული. სწორედ ეს აძლევს რეჟისორს ერთ-ერთ საფუძველს გამოკვეთოს, უფრო მასშტაბურად გაიაზროს სახიობის ნიშნების არსებობა და თითქმის მთელი სპექტაკლი სახალხო წარმოდგენად წარმოსახოს.

ოპერის სახალხო წარმოდგენად გააზრების საფუძველს რეჟისორს აგრეთვე აძლევს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საფერხულო სანახაობის ელემენტები. ვგულისხმობთ პირველი აქტის გურულ საფერხულო ცეკვას. სწორედ ფერხულის წიაღში ხდება ოპერის სამიჯნურო ხაზის ერთგვარი კვანძის შეკვრა. სახელდობრ ფერხულის შუა ნაწილში - პატარა რეჩიტატიულ ეპიზოდში ხდება ნანოს მიერ შეყვარებულების - მაროსა და მალხაზის წრეში შეყვანა. ასე რომ, სწორედ ეს ფაქტი აძლევს ცანგალას მუქარის საბაბს, რის აღსრულებასაც შედეგად მოჰყვება ოპერის ტრაგიკული დასასრული. აქედან გამომდინარე, ოპერაში დიდი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს აღნიშნულ ეპიზოდს, ამით კიდევ იზრდება საფერხულო-სანახაობრივი სცენის დრამატირგიული მნიშვნელობა.

ჩვენთვის ამ შემთხვევაში არანაკლებ ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნული ფერხულის სამნაწილიანი სცენა გადადის ცეკვა “ქართულში”. “ქართული” აგრეთვე ძველი საფერხულო ჟანრის ნიმუშია. დ. ჯანელიძის სიტყვებით იგი “პანტომიმური შესრულების სამიჯნურო პოემაა”, “ეს ცეკვა მგზნებარე ჰიმნია, ქებათა-ქებაა ხალხის სილამაზის, მისი კეთილშობილი სულის, მისი მისწრაფებისა, ეს არის პლასტიკური მეტყველების ენაზე თქმული ქალ-ვაჟიანი, სიმღერა სიყვარულის ძლევამოსილებაზე”[12]. მართალია, ოპერაში “ქართული” სრულდება ტრადიციული გაგრძელების - ცეკვა “დავლურის” გარეშე, აქ პირდაპირ თავბრუდამხვევი “ქართული”



გათამაშდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ატარებს “დავლურის” ამაღლებულ ემოციურ ველსაც.

რაც შეეხება ოპერაში “ქართულის” საწყისის ფიგურირებას და ამაზე კომპოზიტორის რეაგირებას: წუწუნავას ყურადღებას არ გამოპარვია სულ თავიდან- პირველი მოქმედების პირველი სურათის მაროსა და ნანოს დუეტის საორკესტრო თანხლების “ქართულის” რიტმზე აგება. ქართულის რიტმი თავიდანვე სადღესასწაულო განწყობას ამკვიდრებს. როდესაც რეჟისორი ნანოს პლასტიკურ ხაზს “ქართულის” რიტმს უსადაგებს, ამით შეიძლება ითქვას, ეს რიტმული ნახაზი მოქმედ პირთა ექსპონირებაში იღებს მონაწილეობას. ზემოთქმული პრაქტიკულად ასე ვლინდება: თუკი ნანო გამოსვლისთანავე - პირველი ტაქტებიდან საცეკვაო განწყობას ამჟღავნებს, მე-13 ტაქტზე {“იქნება”} უკვე თავს ვეღარ იკავებს და ცეკვას იწყებს. მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ამ ფონზე (“ქართულის” რიტმის ფონზე) იწყება ნანოსა და მაროს ურთიერთობა და ეს ხაზგასმულია რეჟისორის მიერ. სამართლიანია დ. ჯანელიძის კატეგორიული ტონი: “მოცეკვავე არ უნდა გამოვიდეს სცენაზე “ქართულის” შესასრულებლად, თუ მან არ იცის ამ ცეკვის შინაარსი, თუ არ იცის რატომ ხდება, რომ ჯერ ქალი და შემდეგ ვაჟი საცეკვაო წრიდან გადიან და მერე ისევ თავის ტოლს უბრუნდებიან”[13].

ცხადია, ზ. ფალიაშვილს ეცოდინებოდა ცეკვა “ქართულის” შინაარსი. იგი შემთხვევით არ მიმართავდა ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ამ უბადლო ნიმუშს. “ქართული” გადმოსცემს ქალ-ვაჟის იმ ძლიერ ურთიერთლტოლვას და ამის მისაღწევად არსებულ წინააღმდეგობებს, რასაც პოტენციურად მოიცავს მაროსა და მალხაზს შორის არსებული გრძნობა. ცხადია, “ქართული” ამომწურავად ვერ წარმოადგენს ოპერის ორი მთავარი მოქმედი პირის ურთიერთობის ილუსტრირებას, მაგრამ ეს სანახაობა უახლოვდება მათ ვნებებსა და განცდებს. ექვგარეშე ამ ცეკვის შინაარსი ეცოდინებოდა ალ. წუწუნავასაც. მეტადრე სპექტაკლის ქორეოგრაფი იყო დავით ჯავრიშვილი, ცეკვა “ქართულის” ხატოვანი აღწერილობის და მისი სიუჟეტურობის მომცველი არაერთი სტატიის ავტორი.

საყურადღებოა, რომ დღეს თბილისის ოპერის თეატრის რეპერტუარში არსებული სპექტაკლი “დაისი” - აღდგენილი წუწუნავას დადგმა- ამავე დროს წარმოადგენს ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციის გამოხატულებას. აქ გაცოცხლებულია წლების განმავლობაში თეატრში წარმოდგენილი ამ ოპერის სხვადასხვა დადგმების ცალკეული მიზანსცენები, რომლებიც სხვა რეჟისორებსაც ეკუთვნით.

მაგალითად, ამ სპექტაკლის დასასრული უახლოვდება “დაისის” ტაბლიაშვილისეულ დადგმას. მისი წინაპირობა კი შემდეგნაირი იყო: წუწუნავამ “დაისის” ბოლო დადგმაში შეცვალა ფინალის რეჟისორული გადაწყვეტა. თუ მანამდე ოპერა ავტორისეული მითითებით მთავრდებოდა მალხაზის გადასვენების სცენით და ამ დროს ორკესტრში მეორდებოდა ოპერის შესავლის პათეტიკური კულმინაცია. წუწუნავამ ამის მაგივრად გადმოიტანა მეორე მოქმედების უკანასკნელი სცენა- სიმფონიზირებული ქორალი და გუნდი - “მტერი ბარში გადმოსულა”. ამით რეჟისორმა გმირულ-ოპტიმისტური იდეის აღზევება გამოხატა.

ტაბლიაშვილმა ოპერის ფინალის წუწუნავასეული გადაწყვეტა მიიღო ნაწილობრივ: მან ერთი მხრივ არ გაიმეორა დასასრულს მეორე მოქმედების გუნდის გადმოტანა და კვლავ აღადგინა ოპერის შესავლის კულმინაციის აჟღერების ფონზე მალხაზის გადმოსვენების სცენის გათამაშება, თუმცა მეორე მხრივ ოპერის ფინალი ვიზუალურად გორაკზე შემდგარი ხმაღშემართული მეომრების სურათით

დაამთავრა[14]. ამით მანაც საბოლოოდ გმირულ-პატრიოტული საწყისი დაამკვიდრა და კიდევ მეტიც: ამ მოტივმა მთლიანად მოიცვა “დაისის” მისეული რეჟისორული გადაწყვეტა. შეიძლება ასეც ვივარაუდოთ, რომ წუწუნავასეულმა ფინალის გადაწყვეტამ მისცა ბიძგი ტაბლიაშვილს განსხვავებული რეჟისორული ინტერპრეტაციისთვის. მათ კი, ვინც აღადგინეს “დაისის” წუწუნავასეული დადგმა (ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეებმა), ოპტიმალურ გზად მიიჩნიეს ოპერის დასასრულს სწორედ ტაბლიასვილის რეჟისორული მიგნების წარმოდგენა.

ტაბლიაშვილის სპექტაკლში, მეორე აქტში კიაზოს არიის “ღმერთო ძლიეროს” აჟღერებისას სცენაზე გამოდიოდა ქართველი დედა. დღევანდელ სპექტაკლშიც ამ დროს გვეკლინება ქართლის დედა, გარდა ამისა კიდევ ერთი შტრიხია დამატებული, რაც დიდი ეფექტს იწვევს: ქართლის დედას თან ახლავს ორი ვაჟი, მსგავსად მერაბ ბერძენიშვილის დიდებული ქანდაკებისა “კიდევაც დაიზრდებიან...” ეს დეტალი უკვე აღდგენილი ვერსიის ავტორებს უნდა ეკუთვნოდეთ (ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეებს). ასე რომ, ეს სპექტაკლი მართლაც მოიცავს “დაისის” დადგმის ტრადიციას, რაც გულისხმობს წუწუნავას მიერ შექმნილ ფუმდამენტთან აქა-იქ შეზრდილ სხვათა მიგნებებსაც. წუწუნავას სახელთან კი მუდამ იქნება დაკავშირებული “დაისში” სამი ძირითადი დრამატურგიული პლასტის არსებობა, მასობრივი სცენების გადამწყვეტი როლი და ოპერის სახალხო წარმოდგენად გააზრება.

თუ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე სპექტაკლი “დაისი” თითქმის სრულად წარმოგვიდგენს წუწუნავას ინტერპრეტაციას, “ქეთო და კოტეს” სხვაგვარად არის გამოხატული მისი რეჟისორული ტრადიცია. ამ ოპერის ბოლოდროინდელი დადგმის ავტორმა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში შეინარჩუნა წუწუნავას რეჟისორული მიგნებები, რაც შემთხვევითობას არ უნდა მიეწეროს. იგი დროის, მოვლენათა მსვლელობის შედეგად გახლავთ. საქმე იმაშია, რომ ათეული წლების მანძილზე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი “ქეთო და კოტეს” წუწუნავას დადგმით წარმოადგენდა. თუმცა დროთა განმავლობაში, როგორც ამბობენ, სპექტაკლს ფაქტობრივად დაკარგული ჰქონდა თავისი პირვანდელი სახე, საგრძნობლად დაქვეითდა მისი მხატვრული ხარისხი. ეს გახდა ერთ-ერთი მთავარი პირობა ოპერის ახლებური გააზრების მოთხოვნილებისა. მოგვიანებით შეიქმნა კიდევ “ქეთო და კოტეს” ახალი მუსიკალურ-სცენური ვარიანტი “ბარბალეს” სახელწოდებით. მისი ავტორები (მუსიკალური რედაქციის- ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეები, ხოლო სცენური ვერსიის- რობერტ სტურუა) მიზნად ისახავდნენ ოპერის გათანამედროვეებას ლიბრეტოსა და მუსიკალური დრამატურგიის ძირეული სახეცვლის ხარჯზე. პრესამ შემოგვინახა ამ მოვლენის მიმართ საზოგადოების განწყობის ამსახველი მასალები, რის მიხედვითაც იკვეთება მეტწილად უარყოფითი რეაქცია. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ საზოგადოების განწყობას იმდენად, რამდენადაც, შეიძლება ითქვას, ამანაც გარკვეულწილად განაპირობა მოვლენათა შემდგომი მსვლელობა.

“ბარბალეს” გარშემო ატეხილი ვნებათარელვა ფაქტობრივად ჩამცხრალი არ იყო, როდესაც ამავე თეატრში განხორციელდა “ქეთო და კოტეს” ახალი დადგმა. აქ მოვიყვანთ რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის სიტყვებს წარმოთქმულს ჩვენთან ინტერვიუში, რაც შეიძლება ითქვას ფაქტოლოგიურ საფუძველს გვაძლევს საკითხის ასახსნელად: ”გავიდა დრო, “ბარბალე“, რომ იტყვიან, ჩაბარდა ისტორიას. ერთ დღესაც მხვდება ჯანო კახიძე და ცოტა არ იყოს ირონიული ტონით მეუბნება:- ძალიან რომ შეგტკიოდა გული ვიქტორ დოლიძის “ქეთო და კოტეზე”, მოდი და ახლა დადგი,

როგორც შენ გაგებარდებო. ეს იყო ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი წინადადება, რაზედაც სიამოვნებით დავთანხმდი. ჩემი აზრით, ამ წინადადებაშიც გამოჩნდა მისი ნიჭიერება. გავრცელდა ხმები, თითქოს ეს იყო თეატრში ალტერნატიული ქმედება”[15].

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ ბოლოდროინდელმა დადგამმა კიდევ სხვა რანგში წარმოაჩინა ალექსანდრე წუწუნავას ფენომენი. ამ შემთხვევაში ძალზე საგულისხმოდ მიგვაჩნია ასევე გ. ლორთქიფანიძის პასუხი მ. ახმეტელის შეკითხვაზე- თუ როგორ მიაღწია რეჟისორმა ოპერის წინა ინტერპრეტაციის საპირისპიროდ დოლიძისეული მუსიკის სულის გაცოცხლებას: “მუშაობის დაწყების წინ ჩემს წიმაშე ბევრი პრობლემა იდგა. გულწრფელად უნდა ვაღიარო- ვიმყოფებოდი ალ. წუწუნავას დადგმის ტყვეობაში, მეხსიერებაში აღბეჭდილია ვ. ტაბლიაშვილის ბრწყინვალე ფილმიც, ანგარიშგასაწევია რ. სტურუასა და ჯ. კახიძის ძალზე თამამი ექსპერიმენტიც, მას უდაოდ გააჩნია მიმზიდველი თვისებებიც. ერთი სიტყვით, ვიდექი ძალზე რთული დილემის წინაშე. ჩემს თავს ვეკითხებოდი: ორიგინალური სპექტაკლი დავდგა თუ დავადგე ტრადიციების განვითარების გზას? მეორე გზა ავირჩიე და დავეყრდენი ქართული თეატრის გამოცდილებას. მთავარი ორიენტირები მეგულებოდა ალ. წუწუნავას დადგმაში. რა თქმა უნდა, მიბადვარ არ მიფიქრია. უბრალოდ, არ მინდოდა წუწუნავასეული საოცრად სწორი და საინტერესო მონაპოვრების დაკარგვა”[16]. - შეიძლება ვთქვათ, ამ პასუხიდან ნათლად იკვეთება, რომ რეჟისორმა დოლიძისეული მუსიკის სულის გასაცოცხლებლად მიმართა “ალ. წუწუნავას საოცრად სწორ და საინტერესო მონაპოვრებს”. ე.ი. გ. ლორთქიფანიძისთვის სწორედ წუწუნავას რეჟისურიდან წამოვიდა იმპულსები, რომლებმაც მიანიშნეს გზა დოლიძის სამყაროსაკენ.

გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში წუწუნავას ტრადიციის ფიგურირება გამოიხატება უწინარესად იმ სულისკვეთების შენარჩუნებაში და იმ ფაქტორების გათვალისწინებაში, რაშიც მდგომარეობდა წუწუნავასეული დადგმის განსაკუთრებულობის საიდუმლოება.

ჩვენამდე მოღწეული მასალები კი წუწუნავას სპექტაკლის შესახებ შემდეგნაირ წარმოდგენას გვიქმნიან: ძველი თბილისური ტიპაჟები, კოლორიტული, კომიკური პერსონაჟები თუ სურათები თვით დოლიძის მუსიკაში არის ჩასახული. ყოველივე ამას კი რეჟისორისათვის საფუძველი მიუცია უკიდევანო ფანტაზიის გამოსავლენად, დახვეწილი გემოვნებისა და გონებამახვილობის შერწყმით წარმტაცი სანახაობის გასაშლელად. რეჟისორი არ სჯერდება ოპერაში ელვარე სახეთა და სიტუაციათა სიმრავლეს და კიდევ სხვა მოულოდნელობებს სთავაზობს მაყურებელს; სახელდობრ, სპექტაკლში შემოჰყავს მისივე გამოგონილი პანტომიმური პერსონაჟები: ტელეგრაფისტი, ბოქაული, ტანცმაისტერი, კეკე, “კუპჩიხა” და კიდევ რამდენიმე კომიკური სახის სტუმარი.

“ქეთო და კოტეს” ბოლოდროინდელ დადგმაში წუწუნავას ტრადიციის გაგრძელება მისი რეჟისორული მიგნებების ციტირებით გამოიხატება. სახელდობრ, სწორედ წუწუნავას მიერ შეთხზულ, გამოგონილ პანტომიმურ პერსონაჟებს ვერ შეეღია გ. ლორთქიფანიძე. მათგან ამ სპექტაკლში გადმოვიდა- “ტანცმაისტერი”, აწყვეტილი ცეკვით რომ იკლავს მანიაკალურ ჟინს, სახელმწიფო მოხელე-ბოქაული, აგრეთვე მისი მეწყვილე დამა- ფაშვამა ვაჭარი ქალბატონი- “კუპჩიხა”. მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია საკითხის დასმა- თუ რა ალტერნატივის წინაშე რჩებოდა “ქეთო და კოტეს” დამდგმელი წუწუნავასეული ზემოთაღნიშნული ციტირების გვერდის ავლის შემთხვევაში?- ალბათ, ერთ-ერთი ოპტიმალური გზა რჩებოდა- ახალი უტყვი პერსონაჟები, კვლავ

გამოგონილი, კომიკური გმირები. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ეს იქნებოდა წუწუნავასეული ტრადიციის გაგრძელება, არა ციტირება, არამედ მისეული მხატვრული ხერხის გამოყენება.

წუწუნავამ “ქეთო და კოტეს” ინტერპრეტაციის გზები, მიზანსცენების გადაწყვეტისადმი თავისუფალი, იმპროვიზაციული მიდგომა დასახა, რასაც პირდაპირ გამოხატავს მისი სიტყვები რეჟისორული ექსპოზიციიდან: “სხვადასხვა ოთახებში სხვადასხვა ჟანრული სცენები გვხვდება. დამდგმელ რეჟისორზეა დამოკიდებული რაგვარად განაწესრიგებს ყველაფერს” [17]. აქ ვლინდება, რომ წუწუნავა თვითონ უხსნიდა ასპარეზს მომავლის რეჟისორებს ფანტაზიის გასაშლელად. ეს ასპარეზი გ. ლორთქიფანიძემ გამოიყენა წვეულების სცენაში ბარბალეს სახის წინ წამოწევაში. აქ ბარბალეს გროტესკული ნომრების კასკადი გადაიშლება. წუწუნავას გადაწყვეტისაგან განსხვავებით ამ სპექტაკლში მთელი ოპერის მამოძრავებელ ღერძად ბარბალეს პერსონაჟი იკვეთება. თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლის ნოვატორული მხარე არ უპირისპირდება ოპერის დადგმის ტრადიციულ სტილს, პირიქით ერწყმის მას, ვინაიდან მთლიანად ოპერის ჟანრულ-სტილისტურ ჩარჩოებში არის მოქცეული. ამ შემთხვევაშიც იმას ესმევა ხაზი, რომ “ქეთო და კოტეს” დადგმის ტრადიცია ოპერის ჟანრულ-სტილისტურ სახესთან იგივდება. კიდევ ერთი განმარტება ეძლევა გ. ლორთქიფანიძის მიერ სპექტაკლში გამოყენებულ ციტირების ხერხს:” ეს ციტატები მარტო ესთეტიკურ ფუნქციას როდი ასრულებენ. საიუბილეო კონტექსტში მათ მიიღეს ახალი ეთიკურ- სოციალური დატვირთვაც. სპექტაკლში სწორედ მათი შემწეობით ხდება ისტორიული გამოცდილების განზოგადება და ამ ოპერის შემოქმედთა ღვაწლის დაფასებაც, მათი ნათელი სულების მოხსენიება. ასეთი ქვეტექსტები დაჰყვება ყველა იმ ხელოვანს, ვინც უკვდავების გზა გაუკაფა ვ. დოლიძის საოპერო პირმშოს. ასეთები, მაღლობა ღმერთს, ბევრნი არიან” [18].

კიდევ ერთხელ ვადასტურებთ აზრს, რომ წუწუნავას დადგმა იმდენად ორგანულად გამოხატავდა “ქეთო და კოტეს” “საკომპოზიტორო რეჟისურას”, მის მიერ შეთხზული პერსონაჟები დროთა განმავლობაში იმდენად გაიგივდნენ დოლიძის სამყაროსთან, რომ ამ ინტერპრეტაციიდან გადახვევა ოპერის ჟანრულ-სტილური ბუნებიდან დაშორების სფეროზეს ქმნიდა. სწორედ ძირითადად ამ ფაქტორმა განაპირობა თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიაში, როგორც “დაისის”, ასევე “ქეთო და კოტეს” სცენური ცხოვრების მანძილზე ოპერის რეჟისორული გააზრების გზა რომ ისევდაისევ წუწუნავას შემოქმედებით მონაპოვებთან დაბრუნებულა.

ამგვარად, ჩვენ სამი ოპერის ინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოვადგინეთ სამი განსხვავებული მაგალითი წუწუნავას საოპერო-რეჟისორული პრინციპების გაგრძელებისა და სიცოცხლსუნარიანობისა. ცხადია, მომავალი ამ ოპერების ახალ რეჟისორულ ინტერპრეტაციებს მოიტანს, მაგრამ ყოველთვის სასურველი იქნება შენარჩუნებული იქნას ნაწარმოებთა ჟანრულ-სტილური ბუნება. ეს იყო ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი წუწუნავას შემოქმედებითი მრწამსისა, რამაც განსაზღვრა დღესდღეობით მისი საოპერო-რეჟისორული ტრადიციის ისტორიული პერსპექტივა.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ლ. დონაძე, “აბესალომ და ეთერი”, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია”, “ზაქარია ფალიაშვილი” (სტატიების კრებული), თბ. 2006, გვ. 46.
2. იქვე, გვ. 60.
3. ლ. დონაძე, “აბესალომ და ეთერი”, “აბესალომ და ეთერი”, “ქართული მუსიკის ისტორია”, ტ. 1, თბ. 1990, გვ. 195.
4. ლ. დონაძე, “აბესალომ და ეთერი” , როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია”, კრ. “ზაქარია ფალიაშვილი”, თბ. 2006, გვ. 71.
5. ვ. ჩინჩალაძე “ადადგინეთ “დაისის” წუწუნავასეული დადგმა”, “კომუნისტი”, 1973.
6. ა. წულუკიძე, “დაისის” ახალი დადგმის გამო”, “თანამედროვეობის მუსიკა”, თბ. 1966, გვ. 235-236.
7. თეატრის, მუსიკის, კინემატოგრაფიისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი, ფ. 1, საქმე 121, 6809, #4.
8. იქვე
9. ლ. დონაძე, “დაისი”, “ქართული მუსიკის ისტორია”, ტ. 1, გვ. 216.
10. დ. ჯანელიძე, “ქართული თეატრის ისტორია”, ტ. 1, თბ. 1983, გვ. 148.
11. იქვე, გვ. 144-148.
12. იქვე, გვ. 129-133.
13. იქვე, გვ. 134.
14. ა. წულუკიძე, “დაისის” ახალი დადგმის გამო, “თანამედროვეობის მუსიკა”, გვ. 233.
15. “გიგა ლორთქიფანიძის მუსიკალური სამყარო”, “თეატრი და ცხოვრება”, 2003, # 3.
16. “ქეთო და კოტეს” საიუბილეო დადგმა”, ჟ. “ხელოვნება”, 1991, # 8.
17. თეატრის, მუსიკის, კინემატოგრაფიისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი, ფ. 1, საქმე 121, 66915, #17.
18. “ქეთო და კოტეს” საიუბილეო დადგმა”, “ხელოვნება”, 1991, #8.

**Article received: 2009-03-23**