

უკ 78

დავით ანდლულაძე - მსახიობი-მომღერალი სტანისლავსკის თეატრალური ესთეტიკისა და ქართველ რეჟისორებთან ურთიერთობის ჭრილში

ქეთევან ქემოკლიძე

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, 0108, გრიბოედოვის 8/10

ანოტაცია:

სტატიის მიზანია დავით ანდლულაძის, როგორც მსახიობ-მომღერლის წარმოჩინება. მიუხედავად იმისა, რომ ვოკალურ მონაცემებთან ერთად მას სამსახიობო ნიჭიც გამოარჩევდა, აშკარაა, რომ სტანისლავსკის სტუდიაში მიღებულმა გამოცდილებამ მყარი საფუძველი შეუქმნა მას იმ შედეგებისათვის, რომელიც მოგვიანებით ქართველ მხატვლებთან მუშაობისას გამოვლინდა. მისი სამსახიობო ნიჭი და უნარები კი უპირობოდ გაამდიდრა ახმეტელის ეროვნულმა თეატრალურმა ესთეტიკამ, რომელიც ავთენტურად ქართული ეროვნული პრინციპების მატარებელი იყო. დ. ანდლულაძის როლზე მუშაობის პრინციპები სრულიად განსხვავდებოდა იმ დროის საოპერო მომღერლების სამუშაო სტილისაგან. ის ჩრდილოელი ქართველი მხატვლებისა და, ასევე, ახმეტელის საოცნებო შემოქმედის განსახიერება იყო. ეს მიდგომა მან თავისი სკოლის ერთ-ერთ ფუნდამენტად აქცია, რომელიც დღემდე გადაეცემა მისი სკოლის წარმომადგენლებს. ნოდარ ანდლულაძემ კიდევ უფრო გაამდიდრა მამამისის სკოლის ტრადიციები, რომელმაც თავისი შემოქმედებით და პედაგოგიური მოღვაწეობით ნათლად გააგრძელა სტანისლავსკის გზა, რომელსაც სურდა საოპერო სცენიდან გაექრო სტერეოტიპები და მხოლოდ სიმღერაზე ორიენტირებული მომღერალი. ჩატარებული კვლევის საფუძველზე ვასკვნით, რომ დ. ანდლულაძის სკოლა საქართველოში დაეფუძნა ქართულ სასიმღერო ტრადიციას, ევროპულ ვოკალურ სკოლას, სტანისლავსკის რეფორმატორულ თეატრსა და ქართულ ეროვნულ თეატრალურ ტრადიციას.

საკვანძო სიტყვები: ქართველი საოპერო რეჟისორები, სცენური სახე ოპერაში, სტანისლავსკის სისტემა, დავით ანდლულაძის ვოკალური სკოლა, სანდრო ახმეტელი, კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა.

„ქართველი მომღერლების მოდგმა, ვრონსკისა და რეჟიმოვას ევროპული ვოკალური სკოლა (დედაჩემისა და მამაჩემის) და სტანისლავსკის რეფორმატორული თეატრი – ამ ტრადიციებზე აღვიზარდეთ ჩვენ და სწორედ ეს დაედო საფუძვლად შემდეგ ანდლულაძის სკოლას საქართველოში“, – აღნიშნავს ნოდარ ანდლულაძე [1], თავისი ვოკალური თუ პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობით მან კიდევ უფრო გაამდიდრა და დახვეწა ეს სკოლა. უკვე ერთ საუკუნეზე მეტია, სწორედ ანდლულაძის სკოლაა ქართული საოპერო მუსიკის მთავარი მასაზრდოებელი თავისი საუკეთესო

წარმომადგენლებით როგორც შემოქმედებითი, ასევე პედაგოგიური მოღვაწეობის მხრივ.

დღემდე მსოფლიო გაცეხულია თანამედროვე ქართველი მომღერლების წარმატებით, რომელიც პირდაპირკავშირშია ანდლულამეების ვოკალური სკოლასთან, რომელმაც თაობები აღზარდა. სწორედ ამ ურყევი კავშირის საიდუმლოში წვდომის სურვილი მამოძრავებდა, როდესაც წინამდებარე საკვლევ თემას მოვკიდე ხელი. თავად მეც ხომ ამ პროცესის ნაწილი ვარ – ანდლულამეების სკოლის აღზრდილი. ჩემი მოვალეობაა იმ ფენომენის არსში წვდომა, რასაც თავად განასახიერებს ამ სკოლის ფუძემდებელი დავით ანდლულამე. წარმოდგენილი რეფერატის საფუძვლად კი იქცა იდეა, რომ **მომღერალი არის კომპლექსური მოვლენა, იგი მსახიობი-მომღერალია**, რომელშიც თავს იყრის ყველა ზემოხსენებული კომპონენტი: ვოკალური მონაცემი, მუსიკალურობა და არტისტიზმი, სკოლა (პროფესიონალიზმი), ევროპული და ეროვნული ტრადიციები, მათ შორის, თეატრალური.

დავით ანდლულამე გურიის პატარა, მაგრამ დიდი მუსიკალური ტრადიციების მქონე სოფელ ბახვში დაიბადა, კრიმანჭულებისა და გამკივანების საუკეთესო შემსრულებლების ოჯახში. მისი „ოქროს ხმა“ (როგორც მას უწოდებდნენ) პირველად ამ გარემოში გაისმა. დავით ანდლულამის არაორდინარულ სახმო და არტისტულ მონაცემებს, მიუხედავად მძიმე ცხოვრებისეული გამოცდილებისა (მაგ., პირველ მსოფლიო ომში მონაწილეობა, კომუნისტური რეჟიმის პირობებში ცხოვრება), ბიძგი ვანო სარაჯიშვილმა მისცა, რათა მას კარი შეეღო საოპერო მუსიკის სამყაროში; მისი ტალანტი თვით მარჯანიშვილის და სტანისლავსკის ინტერესებისა და „დავის“ ობიექტად იქცა; მისი ხელოვნება დაიხვეწა XX საუკუნის 20-იან წლებში იტალიური სკოლის (პროფ. ვრონსკი, მანესტრო ვაგი) ტრადიციებითა და სასცენო ხელოვნების უდიდეს რეფორმატორ სტანისლავსკისთან მუშაობით, რასაც მოჰყვა ქართული თეატრის კორიფეებთან – მარჯანიშვილთან, ახმეტელთან, წუწუნავასთან, ფაღავასთან – მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი...

სწორედ ევროპული ვოკალური სკოლითა და სტანისლავსკისა თუ ქართველ რეჟისორებთან მუშაობის გამოცდილებით გამყარებულმა ტალანტმა დიდ თეატრს საშუალება მისცა, დავით ანდლულამის მონაწილეობით დაედგა ისეთი რთული ოპერა, როგორცაა მეიერბერის „ჰუგენოტები“, სადაც გამოცდილი კავალერისტი ცხენით შემოდის სცენაზე. ამ წუთიდან იწყებოდა მისი ტრიუმფი რაულ დე ნანჟის როლში. ალბათ არაფერში ისე არ იყო „სტანისლავსკისეული სიმართლე“, როგორც ძველი კავალერისტის მიერ სუფლიორის ჯიხურთან სცენისა და საორკესტრო ორმოს გასაყარზე ბოლო წუთში მოთოკილ ცხენზე პირველი ფრაზის გაჟღერება [1] სტანისლავსკის ესთეტიკური პრინციპის – „ემსახურე ხელოვნებას“ – ერთგულება იყო ამოსავალი არა მხოლოდ მისი შემოქმედების, არამედ პედაგოგიური მოღვაწეობისაც. ამის წყალობით მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში გაიბრწყინეს უდიდესმა ქართველმა მომღერლებმა. დავით ანდლულამის სწორი ვოკალური პრინციპები, მათი თანმიმდევრული გააზრება და არა მხოლოდ ინტუიტური გადმოცემა, ჩვენი მოკრძალებული აზრით, გახდა გარანტი მისი სკოლის წარმატებისა და დღეგრძელობისა. ერთია წარმატებული აღზრდილები, მაგრამ სკოლის შესაქმნელად მნიშვნელოვანია ის ცოდნა, რომელიც გაგრძელდება მომდევნო თაობებში როგორც სცენაზე, ასევე პედაგოგიურ მუშაობაში.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა, რა არის დავით ანდლულამის ვოკალური სკოლის ძირითადი ქვაკუთხედი? ამ რეფერატით ვეცდები გავშალო ამ თემის მხოლოდ ერთი

რაკურსი, რომელიც ეხება მისი, როგორც მსახიობ-მომღერლის, თეატრალური ესთეტიკის საკითხებსა და რეჟისორებთან ურთიერთობას, კერძოდ, სტანისლავსკის სისტემის ათვისებას.

ჩვენი ამოცანაა გავარკვიოთ:

- როგორ შეძლო თავისთავად განსაკუთრებული სამსახიობო ნიჭით დაჯილდოებულმა მომღერალმა დავით ანდლულაძემ სტანისლავსკისა თუ იმ პერიოდში მოღვაწე ქართული თეატრის კორიფეებთან შემოქმედებითი ურთიერთობით მიღებული ცოდნა-გამოცდილების „გადამუშავება“ ვოკალურად ისე, რომ სუნთქვის აღებასაც კი მხატვრული იერი ჰქონოდა.

- რა წილი აქვს დავით ანდლულაძის სამსახიობო ოსტატობასა და დრამატულ ცოდნა-გამოცდილებას მისი ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბებაში;

- რა ზეგავლენა მოახდინა მოსკოვურმა წლებმა მის შემოქმედებასა და შემდგომ პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე;

- რამდენად აქტუალურია საოპერო პერსონაჟის მისეული მუსიკალური ინტერპრეტაცია;

- როგორ შეძლო მან პერსონაჟის სწორი ინტონაციის განსაზღვრა, რაც შემდეგ ტექნიკურად გამოიხატება ვოკალურ ხაზში;

- რა გავლენა ჰქონდა ქართველ რეჟისორთა (მარჯანიშვილი, ახმეტელი, წუწუნავა, ფაღვა და ა.შ.) სკოლას მის შემოქმედებაში და როგორ აისახა ის მის მუშაობაში.

- როგორ შეერწყა მის შემოქმედებაში სტანისლავსკისეული სამსახიობო სისტემა ქართულს;

- როგორ მოახერხა მან საკუთარ შემოქმედებაში ცოდნის პრაქტიკულად გამოყენება და როგორ აისახა შემდეგ მსგავსი მიდგომა მისი აღზრდილების კარიერაზე;

- რა არის შენარჩუნებული შემდგომ თაობებში ყველა ზემოჩამოთვლილთაგან.

რეფერატში გამოვყოფთ რამდენიმე ქვეთავს, რომელიც დასმული საკითხების განხილვას ეძღვნება. მათი კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროებდა წყაროების, თუნდაც მწირი ლიტერატურის, მოკვლევა-მოძიებას და იმ მასალის შეგროვებას, რომელიც შევეცადეთ მოგვეპოვებია დავით ანდლულაძის მოწაფეების, ელდარ გეწაძისა (ბოლო სტუდენტი, რომელმაც მისი ხელმძღვანელობით დაამთავრა კონსერვატორია) და მედეა ნამორაძის ინტერვიუების გზით.

იმის მიუხედავად, რომ საკითხი ძალიან მნიშვნელოვანია, უდავოდ სცდება რეფერატის ფარგლებს და მოითხოვს უფრო ღრმა კვლევას, თუმცა მწირია საკითხთან დაკავშირებული გამოქვეყნებული ლიტერატურა. არსებულ მასალებს ჩვენ მიერ მოძიებული სტატიებიც შეემატა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკას. საგულისხმოა, რომ არსებობს ძალიან ძვირფასი სხვა მასალაც, რომელიც ჩვენ ვერ მოვიპოვეთ. ვგულისხმობთ ნ. ვარშანიძის წიგნში დავით ანდლულაძის ხელნაწერს - „სტანისლავსკის სისტემის გამოყენება საოპერო თეატრში“. ამ ნაშრომის გაცნობა, დარწმუნებული ვართ, ძალიან გაამდიდრებს თემას ჩვენს რეფერატში დასმულ საკითხთან დაკავშირებით. რეფერატზე მუშაობისას ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ბატონი დავითის თანამედროვეებისა და, რასაკვირველია, მისი აღზრდილებისგან (ელდარ გეწაძე და მედეა ნამორაძე) მიღებული ინფორმაცია, რომელიც თვალნათლივ გვიდასტურებს, რომ ნაწარმოების მხატვრული სახის სასცენო გადაწყვეტისას ბატონი დავითი იყენებდა სტანისლავსკისეულ მეთოდსა და მიდგომას.

კვლევის მიზანია დავით ანდლულაძის საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში გამოგვეთოთ მხატვრულ სახეზე მუშაობის პრინციპები და კავშირი თეატრალურ ტრადიციასთან; განვსაზღვროთ, როგორი იყო მისი, როგორც მომღერალ-მსახიობის, ესთეტიკური პრინციპები; რამდენად და როგორ იყენებდა ვოკალური ხელოვნების სამსახურში იგი იმ დიდ გამოცდილებას, რომელიც უდავოდ უკავშირდებოდა სტანისლავსკის სკოლასა და ქართველ რეჟისორებთან მუშაობას. აქედან გამომდინარე, კვლევის საგანია ანდლულაძეების სკოლის მომღერალ-მსახიობის ფენომენი, რომელიც დასაბამს თავად დავით ანდლულაძისგან იღებს და მის მიერვე დამკვიდრებულ დრამატურგიულ პრინციპებს გულისხმობს სცენურ სახეზე მუშაობისას.

სტანისლავსკი და ქართული თეატრი

მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში „ქართველი მხატვლების“ წყალობით იწყება „რეჟისორის ერა“ ქართულ თეატრში. წუწუნავა, ფადავა, ქორელი, მჭედლიშვილი, შალიკაშვილი... – ეს ის სახელებია, რომელთაც უკავშირდება ქართული თეატრის საორგანიზაციო თუ მხატვრული ფორმის რეფორმა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეალისტური თეატრის იმ პრინციპების გათვალისწინებით, სადაც მთავარი იყო მსახიობი. იმის მიუხედავად, რომ ქართული თეატრის რეფორმატორები რუსული თეატრალური ცოდნა-გამოცდილებით იყვნენ აღჭურვილნი, მაინც მკაფიოდ ეროვნულ ხასიათს ავლენდნენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ისინი არ იყვნენ მიჯაჭვულნი მხოლოდ დედაქალაქს და მთელი ქვეყნის მასშტაბით ავრცელებდნენ თავიანთ თეატრალურ პრინციპებს, რომელიც გულისხმობდა სპექტაკლის მრავალპლანიანობას, გამჭოლობას, სინთეზს, სადაც ყველა დეტალი განსხვავებულია და ემსახურება მსახიობს, რომელიც სცენაზე შთაგონებული უნდა ასახიერებდეს არტისტულ სიმართლეს. გასტროლზე ჩამოსული სტანისლავსკი კმაყოფილებას ვერ მალავდა წუწუნავას შემოქმედებით, რომელიც აშკარად მისი თეატრის პრინციპებს ეყრდნობოდა. ამასვე ადასტურებს ა. ფადავას ნაშრომშიც „ქართული თეატრი და მისი დღევანდელი მდგომარეობა“. [2]

სწორედ მათ შეუქმნეს ნაყოფიერი ნიადაგი ქართულ თეატრში ასევე „მხატვლის“, კოტე მარჯანიშვილის, ისტორიულ რეფორმას და სრულიად განსხვავებულ, მხოლოდ ეროვნულ საწყისებზე აღმოცენებულ, სანდრო ახმეტელის თეატრს.

ზოგადად, მჭიდრო იყო ქართველი თეატრალების კავშირი სტანისკლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან. ისინი აღფრთოვანებული იყვნენ ქართველ შემოქმედთა საქმიანობით, განსაკუთრებით პატივს სცემდნენ ლადო ალექსი-მესხიშვილსა და კოტე მესხს. ცნობილია, რომ სუმბათაშვილ-იუჟინის იუბილეზე სხვა ქართველ სტუმრებთან ერთად ჩასულ კოტე მესხს სტანისკლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო ქართულ ეროვნულ სამოსში დახვდნენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ აკაკი ხორავამ თავისი „ოტელო“ სწორედ სტანისკლავსკის მიუძღვნა.

ჩვენს ნაშრომში ვეცდებით ყურადღება გავამახვილოთ იმ რეჟისორებზე, რომლებმაც არა მარტო ქართულ დრამატულ თეატრს, არამედ ქართულ ოპერასაც დააჩნიეს წარუშლელი კვალი. წარმოუდგენელია, რომ ეს თემა არ გავხსნათ ალექსანდრე წუწუნავაზე საუბრით, რადგან სწორედ მას უკავშირდება ფასდაუდებელი ფუნდამენტური ძვრები, რაზეც ქართული საოპერო რეჟისურა და დრამატურგია დაშენდა.

„ქართველი მხატვლების“ მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია ალექსანდრე წუწუნავა – ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი, რომელმაც რეჟისორს დაუქვემდებარა მთელი თეატრი. მისი მოღვაწეობა ქართულ თეატრში ერთგვარი წინაპირობა იყო ისეთი რეჟისორების გამოჩენისთვის, როგორებიც იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. ალ. წუწუნავას ნოვატორობა გამოიხატება არა მარტო იმით, რომ მან სცენის გარეგნულ და ტექნიკურ მხარეზე იზრუნა, არამედ დიდმა რეჟისორმა შემოქმედად აქცია მსახიობი და იმდროინდელ თეატრს შესთავაზა სცენური გამომსახველობის ახალი ხერხები, როლის ეფექტური გახსნა გამჭოლ მოქმედებაში და სხვ., რისი გამოცდილებაც შეიძინა სტანისლავსკისგან.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ მხოლოდ კინოსა და თეატრში კი არა, საოპერო თეატრშიც ალ. წუწუნავა გვევლინება ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლად. იგია რეჟისორი ქართული ოპერის საბაზისო ქმნილებისა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, სადაც საოპერო პომპეზურობას დაუპირისპირა მსახიობის მიერ პერსონაჟის გაცოცხლების პროცესი – მისთვის მნიშვნელობის გამოკვეთითა და როლისმიერი „სიმართლის“ დამკვიდრებით სცენაზე. მას ეკუთვნის ასევე ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ორი დადგმა, სადაც ორი სხვადასხვა პრინციპით გახსნა ოპერა. მან ფალიაშვილის ოპერა „დაისსაც“ ახალი სიცოცხლე შესძინა. მისი მოღვაწეობის მარგალიტია „ქეთო და კოტე“ – ვ. დოლიძის მუსიკისა და ალ. ცაგარლის პიესის საუკეთესო სინთეზი ქართული კომიკური ოპერის ჟანრში. აღსანიშნავია, რომ წუწუნავას სცენურმა ვერსიამ თბილისის საოპერო სცენაზე 70-იან წლებამდე იარსება. ალ. წუწუნავას შეეძლო გაბედული გადაწყვეტილებები მიეღო, როგორც მმართველს. სწორედ მის სახელს დაუკავშირდა საოპერო სცენაზე „ქეთოს და კოტეს“ დადგმის თამამი გადაწყვეტილებაც. მან სცენაზე შემოიყვანა სახალხო პერსონაჟები, რომლებმაც მეტი რეალიზმი შესძინეს სპექტაკლს. ალბათ, არცაა გასაკვირი ამ ნაბიჯმა გაგვახსენოს სტანისლავსკის მიდგომა, რომ გარემოების სწორი შეთავაზებით მსახიობს ვამღვეთ ბიძგს, გარეგნული მხარიდან შინაგანისკენ გადაინაცვლოს და ჩასწვდეს როლს, რათა იცხოვროს თავისი პერსონაჟით.

ალ. წუწუნავას მოღვაწეობა აღსანიშნავია არამხოლოდ სარეჟისორო კუთხით. იგი უდავოდ კარგი მენეჯერიც იყო, დიპლომატიური ნიჭით დაჯილდოებული, რადგან მან ბეწვის ხიდზე გავლით შეძლო გაექართულებინა ქართული საოპერო თეატრი. იგი იყო ახალგაზრდა ქართველი მომღერლების მობილიზების ინიციატორიც და თავის დადგმებში ხაზგასმით გვაჩვენებდა ქართულ კულტურას, აამკარავებდა ეროვნულ ნიშნებს.

საგულისხმოა, წუწუნავას ერთგულება მომღერალ-მსახიობთან მუშაობისას, რაც, ალბათ, მოსკოვური წლების გავლენად უნდა მივიჩნიოთ. ამის ნათელი დადასტურებაა ბ. კრავეიშვილის მუშაობა კიაზოს როლზე, რაც საუკეთესოდ ასახავს სტანისლავსკისეულ თავდაჭერილობას სცენაზე. ყვარელაშვილის მოგონებების მიხედვით კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წუწუნავასთვის ძვირფასი იყო *მხატვში* შთაგონების მნიშვნელობის კარგად გააზრება და გამოყენება საოპერო პერსონაჟების მხატვრულ სახეებზე მუშაობისას [3]

წუწუნავას დადგმები გამოირჩეოდა დიდი პროფესიული კულტურითა და ოსტატობით, საინტერესო ინტერპრეტაციით, ანსამბლურობით, მასობრივი სცენების გულმოდგინე დამუშავებით, სისადავით, პერსონაჟთა სახეებისა და ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომით, შინაგანი დინამიკურობით.

ალ. წუწუნავა ქართული ეროვნული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელია. 1918-

1955 წლებში იგი სათავეში ედგა თბილისის საოპერო თეატრს, იყო მისი დირექტორი, მთავარი რეჟისორი, სამხატვრო ხელმძღვანელი, ეროვნული ოპერის შექმნის ერთ-ერთი ორგანიზატორი. როგორც აღვნიშნეთ, მან დადგა პირველი ქართული კლასიკური ოპერები: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“; გარდა ამისა, მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“, შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“, რომლისთვისაც 1947 წელს სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

წუწუნავამ სრულიად განსხვავებულად დადგა ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“, რომელშიც დავით ანდლულაძე ხოსეს პარტიას მღეროდა. წუწუნავას „კარმენი“, რომელიც ქართულად მიდიოდა, მაქსიმალურად ეყრდნობოდა მხატვლების პრინციპებს – რეალისტურ-ნატურალისტურ სასცენო და სამსახიობო განვითარებას. რეჟისორმა დიდი მუშაობა ჩაატარა ამ მიმართულებით და პერსონაჟთა სახეების შექმნისას მოახერხა გაქცეოდა კლიშეებს მაქსიმალური რეალისტური მიდგომით, დინამიკურობით, სხვადასხვა სცენური თუ სამსახიობო საშუალებების (კოსტუმები, დეკორაცია) გამოყენებით.

ალ. წუწუნავასა და დ. ანდლულაძის გზები გადაიკვეთა ჯუზეპე ვერდის 125-ე წლისთავისადმი მიძღვნილ „აიდაში“, სადაც წუწუნავამ შთამბეჭდავი წარმოდგენა შესთავაზა მსმენელს. მათ ითანამშრომლეს მასწეს „ვერტერში“ და კიდევ ერთ გამორჩეულ დადგმაში – ეს იყო შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“, რომლის ლიბრეტო ეკუთვნოდა ასევე მხატვლ აკაკი ფაღავას.

აკაკი ფაღავაც ალ. წუწუნავასა და სხვა მხატვლების თანამოაზრე იყო. მას არა მარტო განათლება, არამედ სამუშაო გამოცდილებაც კი ჰქონდა მიღებული მხატვრი – იგი გახლდათ სტანისლავსკის ასისტენტი ერთ-ერთ დადგმაში. ერთ-ერთ გამოსვლაში, როცა აკ. ფაღავა თეატრს ორ ნაწილად ყოფს – წარმოდგენისა და განცდის – მკაფიოდ ჩანს დიდი რუსი რეჟისორის სკოლის გავლენა. იგი უდავოდ ემხრობა მხატვრულ რეალიზმზე აგებულ დისციპლინირებულ თეატრს, რომელიც, რასაკვირველია, გამოხატავს იმ ცოდნა-გამოცდილებას, რაც ქართველმა რეჟისორმა მხატვრი მიიღო. მაგრამ როგორც წუწუნავა, ქორელი და შალიკაშვილი, ის შეუვალა ქართული ეროვნული პრინციპების ერთგულებისა ქართულ თეატრში.

სწორედ მხატვლ ფაღავას სახელს უკავშირდება პირველი ქართული საოპერო სტუდიის ჩამოყალიბება (1924 წ.). როგორც მისი პედაგოგი სტანისლავსკი, ისიც გარდაუვლად მიიჩნევდა მომღერლისა და მსახიობის ხელოვნების მაქსიმალურ შერწყმას და საოპერო სცენაზე გაბატონებული დილექტანტების ჩანაცვლებას მომღერალი-მსახიობით. ის წლების განმავლობაში იყო საოპერო კლასის ხელმძღვანელი თბილისის კონსერვატორიაში. აკ. ფაღავას ცნობილი საოპერო დადგმებიდან აღსანიშნავია „აბესალომ და ეთერი“ ქართულ და უკრაინულ სცენებზე.

დავით ანდლულაძემ 1930 წელს იმღერა აკ. ფაღავას სპექტაკლში „აბესალომ და ეთერი“, სადაც რეჟისორმა უარი თქვა არქაიზმებსა და ზედმეტ ისტორიულობაზე. ის მაქსიმალურად შეეცადა სცენური მოქმედების გააქტიურებას და გუნდს მისცა უფრო დინამიკური როლი. სცენოგრაფიას, კოსტიუმებს მიენიჭა დიდი მნიშვნელობა. ეს იყო ფაღავას პირველი სამუშაო საოპერო ჟანრში. ის მაქსიმალურად პასუხობდა იმდროინდელ თანამედროვე მსმენელის მოთხოვნებს და სცენაზე რეალისტური ცხოვრებით გამოჰყავდა მსახიობი-მომღერალი.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის აფიშებზე ისეთი სახელების გამოჩენა, როგორებიცაა, სულერჟიციკი, კრეგი, ბენუა და მარჯანიშვილი, აშკარა შედეგი იყო

მხატვრი დამდგარი კრიზისა, საიდანაც გამოსავლის მოძებნა მხოლოდ გარედან მოწვეულ რეჟისორებს შეეძლოთ. არტისტთა რაოდენობა იმდენად მრავალრიცხოვანი იყო, რომ რამდენიმე პიესის ერთად დადგმას ყოფნიდა, თუმცა, იმავდროულად, აშკარად შეიმჩნეოდა რუსული სადადგმო მასალის დეფეციტიც.

ამ პერიოდს დაემთხვა სტანისლავსკის ჯანმრთელობის პრობლემები, რაც ავტომატურად დღის წესრიგში აყენებდა „მუშა“ რეჟისორის გაჩენას თეატრში. სწორედ ამ ნიადაგზე მიიღეს თეატრში ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. რასაკვირველია, მისი აღიარება გაუჭირდა თეატრის ხელმძღვანელობასაც და ზოგიერთ კოლეგასაც. მის მიმართ იყო ორმაგი დამოკიდებულება - ენდობოდნენ, მაგრამ სულ ამოწმებდნენ მის ყოველ ნაბიჯს. დასაწყისში, პრაქტიკულად, „შავ სამუშაოს“ აკეთებინებდნენ. იმის მიუხედავად, რომ ახალი სახელები მნიშვნელოვანი და საჭირო იყო თეატრისთვის, ეს სიახლე მაინც მიუღებელად აღიქმებოდა. ამას მოწმობს კოტე მარჯანიშვილის პირადი მიმოწერაც და თვით ის ფაქტიც, რომ „ჰამლეტის“ დამდგმელ გუნდში მისი სახელი არც კი მოიხსენიეს [4]

მარჯანიშვილმა შეცვალა მსახიობებთან მუშაობის სტილი: მას ახალგაზრდებისათვის უნდა ესწავლებინა სტანისლავსკის სისტემით. არადა, მას არასდროს უმუშავია პირადად რუს რეჟისორთან და მისგან საკმაოდ განსხვავებული შეხედულებებიც ჰქონდა. ეს მკაფიოდ გამოჩნდება კიდევ მარჯანიშვილის პირველ დამოუკიდებელ დადგმაში – ჰამსუნის „ცხოვრების ბრწყვიალება“, რომელსაც ქართველმა რეჟისორმა რუსულად გახმოვანებული „ქართული ქმნილება“ უწოდა.

მარჯანიშვილს, მიუხედავად უდავო ნიჭიერებისა, ბევრი წინააღმდეგობის დაძლევა მოუხდა. მაგ.: მსახიობებმა უჩივლეს, რათა რეჟისორს არ მოეთხოვა მეტყველების უბრალოება – ნატურალობა და მეტი გამომსახველობა და კაშკაშა ეფექტური შესტები გამოეყენებინა. ეს აბსოლუტურად ეწინააღმდეგებოდა სტანისლავსკის შექმნილ სისტემას, სადაც ადგილი აღარ იყო მკვეთრი თეატრალური საუბრის მანერისთვის. ამის მაგივრად მსახიობს უნდა ეჩვენებინა სიღრმისეული ფსიქოლოგიური სასცენო მდგომარეობა. მარჯანიშვილმა იმთავითვე მიზნად დაისახა მეტი მზის და შუქის შეტანა სპექტაკლში სტანისლავსკისეული მაქსიმალურად ბუნებრივი განწყობისა და პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე ორიენტირებისგან განსხვავებით. ნათელი იყო, რომ ახალი სუნთქვა, რაც ასე სჭირდებოდა მხატვს, მიუღებელი იყო მისთვის ან მხატვის ხელმძღვანელობისათვის რთული აღმოჩნდა ქართული ტალანტის აღიარება.

1913 წელს მარჯანიშვილმა მოსკოვში დააარსა „თავისუფალი თეატრი“, სადაც თეატრალურ რუტინას დაუპირისპირა სინთეზური თეატრის პრინციპი. იგი ცდილობდა, აღეზარდა ყოველმხრივ განვითარებული მსახიობი, რომელიც მონაწილეობას შეძლებდა ოპერაში, დრამაში, პანტომიმში. თეატრმა მხოლოდ ერთი სეზონი იარსება. მარჯანიშვილმა აქ დადგა მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინული ბაზრობა“, ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, შნიცლერ-დონანის პანტომიმა „პიერეტას საბურველი“ და სხვ. აქვე დადგმულ ბიზეს „არლეზიანელ ქალში“ მან, პრაქტიკულად, განახორციელა თავისი ჩანაფიქრი – აღზრდა და სცენაზე დააყენა უნივერსალური არტისტი. 1920 წელს მარჯანიშვილმს პეტროგრადში დააარსა კომიკური ოპერის თეატრი, სადაც საინტერესო წარმოდგენები შესთავაზა მაყურებელს.

1922 წელს მარჯანიშვილი დაბრუნდა საქართველოში და ოპერის სცენაზე რამდენიმე სპექტაკლი დადგა: ვაგნერის „ლოენგრინი“, არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ფალიაშვილის „აბესალომი და ეთერი“, „დაისის“ პირველი დადგმაც

სწორედ მას ეკუთვნის. მან დადგა როსინის „ვილჰელმ ტელი“; რომელშიც მღეროდა დავით ანდლულაძე. სპექტაკლის პრემიერა 1931 წლის 3 დეკემბერს შედგა. ცხოვრების უკანასკნელ წლებში მარჯანიშვილმა მოსკოვში დადგა შილერის „დონ კარლოსი“, შტრაუსის „დამურა“ და სხვ.

სტანისლავსკის სისტემის ძირითადი პრინციპები და მუშაობა მსახიობთან

ცხოვრების ადრეულ პერიოდში ოჯახურმა გარემომ, ირგვლივ მყოფმა ადამიანებმა, ძლიერმა შთაბეჭდილებებმა, დაკვირვებისა და ყველაფერში მშვენიერების აღქმის უნარმა სტანისლავსკი შემოქმედებითი ნატურად აქცია და ბიძგი მისცა მის გადაწყვეტილებას, სამუდამოდ დაკავშირებოდა თეატრს. ასე მივიდა იგი თავის ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპამდე და ეს იყო „მცირე თეატრი“, რომელმაც თავისი არსებობითა და იქ მოღვაწე ადამიანების შემოქმედებითი თუ პირადი ცხოვრებით ხელი შეუწყო დიდი რეჟისორის მხატვრულ და ესთეტიკურ აღზრდას. სწორედ მათი დამსახურებაცაა სტანისლავსკის შექმნილი იდეალური მსახიობის ხატი, რომელიც სცენაზე არათუ სტუმრის ამპლუაშია, არამედ თავს საკუთარ სახლში გრძნობს და თავისი რეალური ცხოვრების ერთგვარ ტრანსფორმაციას ახდენს როლის გავლით. სწორედ ამას ემყარება სტანისლავსკის შემოქმედების მთავარი პოსტულატი – მსახიობის მიერ როლის განცდა და გმირის „სიმათლის“ საკუთრად ქცევა. „სიმათლე“ აღიზიანებს ადამიანების შინაგან სამყაროს და თავისთავად ბადებს შემოქმედებით ინიციატივებს. ამაში კი არტისტს ეხმარება სწორედ ზემოთ ხსენებული დაკვირვება, შთაბეჭდილებები და მათგან წარმოქმნილი ფანტაზია. მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, გარემოებების გათვალისწინება და საკუთარი გამოცდილებაც, საიდანაც მსახიობმა უნდა იპოვოს ლოგიკა პერსონაჟის ფსიქოლოგიური ქცევის გასამართლებლად და დამაჯერებელი მხატვრული სახის შესაქმნელად. ამას ემატება სარეპეტიციო პერიოდი, როდესაც არტისტი ემზადება სცენისათვის, სადაც ყველა ინფორმაციას უნდა დაემატოს პრინციპი – „აქ და ახლა“. ეს, თავის მხრივ, შეგვიძლია მოვიაზროთ ექსპრომტისა და იმპროვიზაციის ფარგლებშიც, რაც სცენისთვის მომზადებულ არტისტს საშუალებას აძლევს სწორედ მოცემულ მომენტში დაბადოს შესასრულებელი სახის ემოცია. [5]

სტანისლავსკი, რასაკვირველია, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექნიკურ მხარეს. ეს აუცილებელიც კია, რათა მსახიობმა შეძლოს თავისი ამოცანის სცენაზე შესრულება, მაგალითად, მართოს გრძნობები ისე მკაფიოდ, რომ ემოციური ხაზი არ დაბინძურდეს; თეატრში, როგორც ჯგუფური ხელოვნების დარგში, ძალიან მნიშვნელოვანია როგორც არტისტის ნებისყოფა, შრომისმოყვარება, სხეულის ენა, ისე განათება, გრიმი, კოსტიუმი და ა. შ., რათა მსახიობი საკუთარ თავს ხედავდეს საერთო ტილოზე პარტნიორებთან ერთად და იგრძნობდეს მათ შორის თანამშრომლობა, თანაგანცდა.

სტანისლავსკისეული სცენური თეორიის ხელოვნება – მსახიობის მიერ მხატვრული სახის შეგნებული გააზრება-გარდასახვა მისი ფსიქოლოგიური სანდოობის მოსაპოვებლად – 1900-1910 წლებიდან იღებს სათავეს. ის განსხვავდება დანარჩენი ორი ტიპის სამსახიობო ტექნიკისგან. ერთს სტანისლავსკი უწოდებს „ხელოსნობას“, ესაა კლიშეებითა და შტამპებით შექმნილი მხატვრული სახე, ხოლო მეორე შემთხვევაში, მართალია, როლი მზადდება განცდების გააზრებითა და გათავისებით, მაგრამ სცენაზე მსახიობი ვეღარ ახერხებს როლის განახლებას შემოქმედებით პროცესში ცოცხლად დაბადებულ ემოციით (იმპულსური, მაგრამ კონტროლირებული და ზომიერი

ემოციით), ანუ შემოქმედი მეხსიერების იმედზეა და შესრულების პროცესში არ ქმნის ახალ ცოცხალ პროდუქტს.

მხატვრული სახის შექმნა მთავარი ამოცანაა მსახიობისათვის, მაგრამ ეს უნდა იყოს მხატვრულად დამაჯერებელი. იმის მიუხედავად, რომ მსახიობსაც აქვს პირადი ამბიციის და რთულია მასთან გამკლავება, მაინც მნიშვნელოვანი და აუცილებელია, რომ იგი დაშორდეს თავის თავს. ეს არ ნიშნავს საკუთარი თავის დაკარგვას, პირიქით, ყველა როლში უნდა იპოვოს არტისტმა თავისი ინდივიდუალურობა. საინტერესოა ის წონასწორობა როლსა და მსახიობს შორის, რომელსაც სტანისკლავსკი გვთავაზობს: არტისტს უნდა უყვარდეს როლი და არა თავისი თავი როლში. ეს ძალიან ფაქიზი საკითხია და მსახიობს სიფრთხილე მართებს, რათა არ გაიტაცოს საკუთარმა თავმა, რასაც, უნდა ითქვას, ხშირად ხელს უწყობენ ალტაცებული თაყვანისმცემლები. არტისტმა კარგად უნდა შეიგნოს, რომ სცენური მიმზიდველობის მთავარი შარმი უნდა იყოს არაა წინასწარი განწყობა, მოწონებითა და ალტაცებით გამოწვეული, არამედ განსახიერებელი ხასიათი. მსახიობის განწყობასა და მაყურებლის შთაბეჭდილებას შორის დამოკიდებულება უნდა იმართებოდეს სწორედ სცენიდან წამოსული ემოციით.

კ. სტანისკლავსკი საკუთარი ცხოვრებისეული თუ არტისტული მოღვაწეობით (მაგალითად, მამონტოვთან მუშაობის პერიოდი) მივიდა დასკვნამდე, თუ რამდენად საშიშია ქაოსი ხელოვნებაში. აქ მნიშვნელოვანია როგორც სასცენო და თეატრალური, ასევე მსახიობის შინაგანი დისციპლინა და წვრთნა. იგი გვიჩვენებს, მივბამოთ ბალეტის სფეროს არტისტების დიდ შრომისმოყვარეობას. თეატრი არაა დაუფეგმავი ვნებებისა და ალტაცების ადგილი. სცენაზე დიდ მონაპოვრად მიიჩნევა ე. წ. თავდაჭერილობა, რომელზეც მუშაობა მუდმივად საჭირო, რადგან ზოგიერთი როლი პროვოცირებას უწევს ამ ძვირფასი სასცენო მონაპოვრის დაკარგვას. მისთვის სიახლე იყო, როდესაც ერთ-ერთ როლზე მუშაობისას მან აღმოაჩინა ემოციების რეგულირების დოზირებული მართვის შესაძლებლობა თავის თავში - ერთგვარი თავშეკავებული კრემჩენდო, რომლის საშუალებით მაყურებლის დაინტერესება და მის ემოციურ განვითარებაში მონაწილეობა გამოიწვია, რაც ასე ეწინააღმდეგება მის მიერ დაგმობილ ცრუ თეატრალურ პათოსს. როლის ცრუ გრძნობებისგან დასაცავად ის მოგვიწოდებს საკუთარი თავის კარგად შესწავლა-შეთვისებას, რადგან სხვანაირად წარმოუდგენლად მიაჩნია სხვათა გრძნობებით ცხოვრება. სტანისკლავსკის სძულს თეატრი თეატრში, რადგან თეატრში ეძებს ჭეშმარიტ ცხოვრებას.

როლზე მუშაობისას სარკის დახმარებით მსახიობს შეუძლია შეიცნოს სხეულის დადებითი მხარეც და ნაკლოვანებებიც. ეს უმნიშვნელოვანესი ეტაპია მსახიობის როლზე მუშაობისას. მართალია, სტანისკლავსკის დრამატული მსახიობის საქმედ არ მიაჩნია ბალეტი, მაგრამ სხეულზე მუშაობისას სწორედ ამ სფეროს წარმომადგენლებისკენ მიუთითებდა იგი. დაუმაბავ სხეულს, რომელსაც კარგად ფლობს მსახიობი, მივყავართ ჟესტის, მიმიკის, გამოხედვის სისწორემდე. სტანისკლავსკის ტექნიკის დახმარებით შესაძლებელია სხეულიდან სულში შეღწევა, ანუ წარმოსახვის გავლით განცდის გამოწვევა, რასაც ზეცნობიერისკენ მივყავართ.

როლის გასახსნელი ეტაპი სტანისკლავსკის შემოქმედებით ტანჯვად მიაჩნდა, რომლის დაძლევაც დიდი ძალისხმევის შედეგადაა შესაძლებელი. არტისტი ამ პროცესში ზოგჯერ სიმშვიდეც კი კარგავს, მაგრამ მტანჯველ მიებას ყოველთვის მოაქვს შედეგი: მაგალითად, რეჟისორისთვის აღმოჩენა იყო ის, რომ ბოროტ როლებზე მუშაობისას პერსონაჟის ხასიათი გაიხსნა სიკეთის მიებით, ახალგაზრდა გმირის სახე კი უკეთ წარმოჩინდა მცოვანი პერსონაჟების თვისებების შესწავლით, ლამაზი და

წარმოსადეგი სახეები კი უფრო გამოიკვეთა პერსონაჟთა მახინჯი მხარის აქცენტირებით.

სტანისლავსკისთვის მნიშვნელოვანი ამოცანა იყო, მიეგნო და განეცადა ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული/კმაყოფილება. მას ესმოდა, რომ ეს ნიჭიერი მსახიობების ხვედრია და არის მომენტი, როცა წარმატების აღმაფრენა თავისთავად იბადება. მაგრამ ისმის კითხვა: არის კი ყველა ერთნაირად შემკული ნიჭით, ან შემოქმედის ცხოვრებაში (გარემო თუ შინაგანი ფაქტორების გათვალისწინებით) ყოველთვის დგება მომენტი, როცა სცენაზე თავისთავად გამოდის ყველაფერი? რასაკვირველია. არა! მაშ, როგორ შეიძლება გამოვიწვიოთ შემოქმედებითი თუ სულიერი განწყობა, რომელიც მიგვიყვანს არტისტულ სიხარულამდე? სწორედ ამას ეძიებს სტანისლავსკი და შემდეგ თავისი ტექნიკური სავარჯიშოებით, რომელიც ეფუძნება სუნთქვის (ინდური იოგების) სისტემასაც, სხეულის თავისუფლებას (დაჭიმული კუნთებით გამორიცხულია როლით ცხოვრება და არსებობა), განწყობას, სულიერი ჩაღრმავებას, დიქციას, სწორ ჟესტიკულაციას და ა.შ. არტისტმა შესაძლოა მიაღწიოს ავტომატურად (მაგრამ არა ხელოვნურად) და მხატვრული განცდებით აჩვენოს არტისტული სიმართლე. ჩვენი მოკრძალებული აზრით, ეს არის ერთგვარი გამღერება, რასაც ვოკალისტი ასრულებს, რათა ხმა მოიყვანოს სამუშაო მდგომარეობაში (სპორტსმენი – კუნთების გახურებით). სტანისლავსკისეული ვარჯიშებიც ასეთივეა. მათზე საუბარი, ალბათ, შორს წავგიყვანს, მაგრამ ერთის თქმა შეიძლება: მისი სავარჯიშოები ემსახურება ზეცნობიერის გაღვიძებას მსახიობში, რაც არის კიდევ შემოქმედებითი სიხარულის გარანტი. ეს გრძნობა არ შეიძლება გამოიწვიოს მცდარმა მიდგომამ და შეცდომების გამეორებამ. პირიქით, ის ეხმარება არტისტს, თავი აარიდოს ცუდი ჩვევების გამოვლენას. მით უმეტეს, თუ ამ დროს თავში „ხელოსნობა“ ტრიალებს, რომელიც, სტანისლავსკის აზრით, ვერასდროს იქნება „ხელოვნება“.

აღსანიშნავია, რომ დასკვნების გამოტანასა და სისტემის ჩონჩხის შექმნაში სტანისლავსკის ეხმარებოდა საკუთარი კალეიდოსკოპური გამოცდილება. მან თავის თავზე მოირგო უამრავი როლი და ფუნქცია თეატრში და ყოველი ეტაპი გამოიყენა თავისი სისტემის ჩამოსაყალიბებლად, რათა ეჩვენებინა, თუ როგორი უნდა იყოს მსახიობი დრამატულ თუ საოპერო სცენაზე. არტისტმა მუდმივად უნდა იმუშაოს თავის თავზე როლის შინაგანი და გარეგანი ხასიათის გამოსავლენად, რადგან სწორედ მსახიობია სცენის ერთადერთი მეუფე და მბრძანებელი, რომელიც თავისი მუშაობით (სხვადასხვა სავარჯიშო გამოყენებით) თვითონ იწვევს შთაგონებას მოცემულ მომენტში და ამისთვის, ხელოვნების დანარჩენი დარგების წარმომადგენლებისგან განსხვავებით, ვერ დაელოდება სხვა მუხტსა და ბიძგს შედეგის შესაქმნელად.

სტანისლავსკის მუშაობა საოპერო სპექტაკლსა და საოპერო მომღერლებთან მხატვრული სახის შექმნაზე

სტანისლავსკი ებრძოდა შტამებს (რასაც სხვაგვარად „აქტიორულ უძლურებას“ უწოდებდა), განსაკუთრებით საოპერო სფეროში. აქ ის ხედავდა კლიშეებითა და მავნე საოპერო ჩვევებით სავსე გარემოს, სადაც აშკარა შეიმჩნეოდა შემოქმედებითი ინიციატივის დეფიციტი, რადგან უკვე შექმნილი მხატვრული სახეები და მათგან გამოწვეული შთაბეჭდილება, პრაქტიკულად, მემკვიდრეობით მიღებულ ნორმადაა ქცეული საოპერო მომღერლებში თაობიდან თაობისთვის გადასაცემად. ეს ვითომ მხატვრული მექანიკა, სამწუხაროდ, უსწრებს შინაგან განცდებს და ამის გამო როლი

ადარ იტვირთება შინაარსით, ანუ საქმე გვაქვს ე. წ. „ხელოსნობასთან“. მისი აზრით, როცა მიზანძვა არის თვითმიზანი, აქ იკარგება სცენური საზრიანობა, რაც ასე მთავარია მოცემულ მომენტში მუშაობისას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსახიობი არა მოცემულობაზე, არამედ მისაბამი შთაბეჭდილებების კოპირებაზე კონცენტრირდება და ამით პერსონაჟს ეკარგება დამაჯერებლობა და სიცოცხლე.

სტანისლავსკის ოპერით გატაცება მამონტოვის გავლენად უნდა მივიჩნიოთ. მან მუშაობა დაიწყო იმ დროის ცნობილ ტენორთან, კომისარჟევსკისთან, რომელთან ერთად აპირებდა საკუთარი სახლის თეატრში სცენის გაყოფას. რეჟისორს ეს ამბიცია მხოლოდ გენერალურ რეპეტიციამდე გაჰყვა, რადგან ხმის დაკარგვის შემდეგ მიხვდა, რომ სხვანაირი იქნებოდა მისი მოღვაწეობა ამ სფეროში. სწორედ პირადი გამოცდილება გახდა მნიშვნელოვანი საოპერო სპექტაკლებზე მისი მუშაობისას. იგი მიიჩნევდა, რომ მნიშვნელოვანი არის მუსიკის ჯადოსნურ ძალას (მუსიკალურ დრამატურგიას) დაემორჩილოს მომღერალი, რადგან სწორედ ამას მივყავართ როლის სწორ გახსნამდე და შესრულებამდე. მას უკვე დრამატულ თეატრში ჰქონდა შემჩნეული და დამუშავებული ტემპისა და რიტმის საკითხი და ამას მნიშვნელოვან ქვაკუთხედად მიიჩნევდა საოპერო მომღერლისათვისაც. მისი აზრით, რიტმი არა თუ მარტო სიმღერას, სიარულს, არამედ დუმილსაც კი აქვს. ამ საკითხზე მას სურდა კომისარჟევსკისთან ერთად ემუშავა დამწყებ მომღერლებთან, მაგრამ იმ ეტაპზე ეს ვერ მოხერხდა. შინაგანი რიტმი არაა ამ შემთხვევაში მმართველი ძალა და ხშირად გარეგნულ ხერხებს მივყავართ სწორ შინაგან რიტმამდე, რომელზე დაყრდნობაცა და გამოყენებაც არის ტექნიკური ხერხი.

სტანისლავსკი, ზოგადად, ფიქრობდა, რომ არტისტი ტრაგედიამდე უნდა მივიდეს კომედიით. ალბათ ამას გამოხატავს მისი აზრი, რომ ოპერეტა და ვოდვეილი არტისტისათვის დიდი სკოლაა. სწორედ ამ ჟანრში ოსტატდება იგი დრამატულ ხელოვნებაში არა მარტო ტექნიკურად (ხმა, დიქცია, ჟესტი, ტემპი და რიტმი), არამედ გულწრფელობაში, რაც ასე სათუთია რეჟისორისათვის. ოპერეტას ის მიიჩნევს კომპლექსურად გამართულ ჟანრად, სადაც მაქსიმალური ბუნებრიობისა და დამაჯერებლობის ფონზე ერთდროულად ყველა კუთხით ვლინდება მსახიობის ოსტატობა. რეჟისორს მიაჩნდა, რომ კომედია კიდევ უფრო მეტად ვერ იტანდა „ხელოსნობას“ და შტამპს.

სწორედ სტანისლავსკიმ შეიტანა საოპერო სტუდიის შექმნის იდეა დიდ თეატრში, რათა მისი „სისტემის“ დაუფლების შემდეგ მიეღოთ მომღერალი-მსახიობი. [6] შედეგები პირველივე ცდაზე გამოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ გარემოებებისა თუ ადამიანური დამოკიდებულებების გამო საწყისი შეხვედრები საკმაოდ არარეგულარული იყო. სტანისლავსკის სჯეროდა, რომ საოპერო მომღერალი დრამატულ მსახიობთან შედარებით უპირატეს მდგომარეობაშია, რადგან მის ხელთაა „ხელოვნების სამება“:

- ვოკალური,
- მუსიკალური,
- სასცენო;

მართალია, ეს უპირატესობა არის ძალიან საშიში, რადგან თუ ერთ-ერთი დაიჩაგრება, შედეგი ნულის ტოლია. სწორედ ამ სამი თანასწორუფლებიანი ხელოვნების შესწავლის საფუძველზე წარმოიქმნა საოპერო სტუდია დიდ თეატრთან, რომელიც მკაცრად გამორიცხავდა მომღერლის დილეტანტიზმსა და სცენაზე მხოლოდ „გავლა-გამოვლის“ სწავლას.

ვოკალურ ხელოვნებაში, გარდა ტექნიკური სასიმღერო მხარისა, დიდი ყურადღება დაეთმო სიტყვასა და ინტონაციას. სწორედ სიტყვაა კომპოზიტორის დამოკიდებულების თემა. როგორც სტანისკლავსკი აღნიშნავს სიტყვა არის რა? და მუსიკა არის რ.ო.გ.ო.რ.? სიტყვის სინათლე და მაყურებლამდე მიტანა ანსამბლის ყველა წევრის საქმეა სოლო მომღერლიდან გუნდის ჩათვლით, რადგან კარგი დიქცია არის გარანტი მომღერლის ხმის ტრანსპორტირებისა ორკესტრის გავლით მსმენელამდე.

საოპერო თეატრში ყურადღებულს ცენტრში მოექცა ე. წ. „ქიშპობა“ მომღერალს, დირიჟორსა და რეჟისორს შორის. უნდა ყველას ესმოდეს, რომ პირველობისთვის ბრძოლა ამაოა, რადგან პირველ და დამსახურებულ ადგილს კომპოზიტორი იკავებს თავისი მუსიკით, რასაც უნდა ემსახურებოდეს მომღერალი და დირიჟორი; რეჟისორი კი თავისი დრამატურგიით მუსიკას ეხმარება თხრობაში, რათა მსმენელმა კიდევ უფრო მძაფრად შეიგრძნოს ის. მაგალითისათვის, ინტროდუქციაში მომღერლები, იმის მაგივრად, რომ შეიგრძნონ არიის ატმოსფერო და ფსიქოლოგიურად მოემზადონ ამისათვის, ცხვირ-ხახის აპარატს ისუფთავებენ. სამწუხაროდ, ეს ჩვევა თანამედროვე საოპერო თეატრშიც არსებობს, რასაც კიდევ ემატება ე.წ. „რეზონატორების გამოფხიზლება“ სხვადასხვა შესტით. [7]

მნიშვნელოვანი მუშაობა მიდიოდა სცენურ მოძრაობაზე, რომელიც უნდა ერწყმოდეს მუსიკას. მოძრაობის რიტმი და ტემპი უნდა იყოს მუსიკის პარალელური. სტანისკლავსკი ილაშქრებდა იმ მომღერლების წინააღმდეგ, რომლებიც ერთ რიტმში მღერიან, მეორეში მოძრაობენ და მესამეში შესტებს გამოხატავენ. მისი აზრით, ეს მუსიკალურ ჰარმონიას სრულიად შლის. ჩვენი გამოცდილებით უნდა აღინიშნოს, რომ დღევანდელ საოპერო სცენაზე მსგავსი საკითხი დაცინვის საგნადაა გადაქცეული და ხშირად რეჟისორები, პირიქით, მოითხოვენ იმას, რასაც ებრძოდა სტანისკლავსკი. ალბათ ეს იმის დამსახურებაა, რომ საოპერო მომღერლები ხშირად სტანისკლავსკის საოპერო დრამატურგიის პოსტულატს არსწორად ან მხოლოდ ერთხაზოვნად იგებენ. მიჰყვე მუსიკის რიტმს, არ ნიშნავს გაიმეორო ის მექანიკურად. ჩვენი მოკრძალებული აზრით, აქ საუბარია მუსიკის შინაგან რიტმზე, რაც არა და არ უნდა იყოს ფიზიკურის კოპირება, არამედ ცოცხალი და დამაჯერებელი მოძრაობა, რათა კომპოზიტორის ჩანაფიქრი „სტანისკლავსკისეული სიმართლით“ და მაქსიმალურად რეალიზმით გადმოიცეს მუსიკალური ტემპორიტმით.

რასაკვირველია, მოძრაობასთან მიმართებით სტანისკლავსკი უბრუნდება მისთვის ძალიან საინტერესო და ამოუწურავ თემას რიტმისას, რომელსაც ჯერ კიდევ თავისი პირველი ნაბიჯებისას შეეჯახა საოპერო სივრცეში და დარწმუნდა მის მნიშვნელობაში. მოძრაობის საკითხს თან ახლდა სხეულის მართვის შესწავლა, პლასტიკაზე მუშაობა, ცეკვა და ა. შ.

სტანისკლავსკის მიერ მიღებული განსაკუთრებული მდგომარეობა მსახიობისა – თავდაჭერილობა – საოპერო მომღერლისთვის კიდევ უფრო აქტუალური გახდა. დიდი სამუშაო იყო ჩასატარებელი, რათა მომღერალს მოემორებინა არაფრისმაქნისი და დამტამპული შესტიკუალცია და თავდაჭერილობის პირობებში გამოემუშავებინა უფრო დახვეწილი გამომსახველობითი ჩვევები.

სტანისკლავსკიმ იმთავითვე წამოაყენა საოპერო დარგის გადაუჭრელი პრობლემა, რომელიც უკავშირდებოდა მომღერლის ფსიქოლოგიას, გამოხატულს მისი ხმის დამორჩილებაში. მომღერლის მიერ არა ოსტატური, არამედ პათოლოგიური დამოკიდებულება ბგერის/ხმის მიმართ რეჟისორს ისეთივე დაუშვებლად მიაჩნდა, როგორც დრამაში – დილეტანტიზმი.

იგი საუბრობდა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე, რომელიც, ჩვენი აზრით, ახლა (ალბათ ისე, როგორც არასდროს) დიდ საფრთხეს უქმნის „ხელოვნების სამებას“. ესაა მის მიერ მოხსენიებული „საქმონები“ (დღევანდელი აგენტები), რომლებიც ახალგაზრდა მომღერალს წარმატების პირველივე წუთებში იტაცებენ და, სანამ მათი შემოქმედებითი კვირტი გაიხსნება, წურავენ კომერციული მიზნებისთვის და შემდეგ გაცვეთილი ნივთებით მოისვრიან. ეს პრაქტიკა, სამწუხაროდ, დღესაც დგას დღის წესრიგში: წარმატებასა და ეკონომიკურ კეთილდღეობაზე ორიენტირებული დამწყები მომღერლები ხშირად ხდებიან ამ მანქანის მსხვერპლნი, რადგან მათი ნიჭიერება ჯერ კიდევ მყარად არ ეფუძნება იმ სამ პოსტულატს, რომლის წყვეტისა და მისგან მიღებული გამოცდილების დარღვევის წინააღმდეგია სტანისლავსკი. თუმცა, ჩვენ ამ საკითხზე მსჯელობას ვწყვეტთ, რადგან ის აბსოლუტურად სცილდება რეფერატის კვლევის საგანს.

სტანისლავსკი, როგორც დრამატულ, ისე საოპერო მომღერალსაც კატეგორიულად სთხოვდა სულიერ-კულტურულ ზრდას, რადგან, მისი აზრით, მხოლოდ მრავალმხრივ განვითარებული მომღერალი-მსახიობის ფანტაზიით შექმნილი გმირი ბევრად საინტერესოა მსმენლისა და მაყურებლისათვის.

სტანისლავსკის ურთიერთობა დავით ანდლულაძესთან

როგორც აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანია სტანისლავსკის ურთიერთობა ქართულ თეატრთან. ქართული პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში ძალიან დროული იყო მისი აღზრდილების მიერ შემოტანილი და დამკვიდრებული „მხატვის“ არა მარტო მხატვრული, არამედ მმართველობითი პრინციპები და ღირებულებები. იმ პერიოდისათვის საოპერო და თეატრალური სფეროები მეტად იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან, მაგრამ საოპერო ხელოვნების სასარგებლოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საოპერო თეატრი ტოლს არ უდებდა დრამატულ თეატრებს ყველა იმ სიახლეს და პროგრესს გამოხატავდა, რაც დრამატულ სცენაზე იჩენდა თავს იმ დროისთვის. ჩვენი აზრით, ახლა ეს ტენდენცია შენელებულია და გაქრობის პირასაა. სამწუხაროდ, კავშირი დღეს ამ ორ სფეროს შორის მინიმუმამდეა დაყვანილი. გულდაწყვეტით უნდა აღვნიშნოთ, რომ დრამატული თეატრის რეჟისორების წილი მცირეა დღევანდელ დადგმებში. ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები არ იცნობენ საოპერო მასალას პროფესიულ დონეზე, რაც ალბათ გამოწვეულია იმიტაც, რომ საოპერო სფერო მათ ასპარეზს სთავაზობს (იშვიათი გამონაკლისების გარდა). ჩვენი აზრით, საოპერო სცენის კარი დახურულია ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის, რომლებიც თავისთავად არ ან ვერ ფლობენ საჭირო ცოდნასა და გამოცდილებას საოპერო დარგში მუშაობისა. მთავარია, ეს კარი სულ არ ჩაირაზოს და ჩვენი ოპერის ისტორიაში არ დადგეს პერიოდი ქართველი რეჟისორების ჩართულობის გარეშე, რამაც შეიძლება მიგვიყვანოს აშკარა კრიზისამდე სადადგმო პრაქტიკაში.

საოპერო დადგმებში იმავე შემართებითა და ძალისხმევით მონაწილეობდნენ „ქართველი მხატვლები“, როგორც დრამატული თეატრის სცენაზე. სწორედ ეს იყო გარანტი იმ დიდი წარმატებისა, ჰქონდა სპექტაკლსა თუ საოპერო მომღერალს. ქართული საოპერო დრამატურგია ფეხს უწყობდა მსოფლიო ტენდენციებს ქართული სარეჟისორო, მმართველობითი ძალებით თუ საოპერო მომღერლების საოცარი არმიით. „ქართველ მხატვლებს“ მიეკუთვნება დავით ანდლულაძე და დავით ბადრიძე, რომლებიც ჩვენს თეატრში სტანისლავსკის სისტემის პირდაპირი შთამომავლები

იყვნენ, როგორც მომღერალი-მსახიობები. აღსანიშნავია, რომ ორივე დავითი იყო ვრონსკის კლასის წარმომადგენელი და ორივე – კოტე მარჯანიშვილის პროტექტე სტანისკლავსკის სტუდიაში. ძალიან საგულისხმოა მარჯანიშვილის წერილი სტანისკლავსკის მიმართ, სადაც ის, რასაკვირველია, „მხატვლი“ პრინციპებიდან გამომდინარე, აღნიშნავს, რომ დავით ბადრიძე არაა ტიპური მომღერალი – მას არათუ აქვს სხვა საბაზისო განათლება, არამედ მკაცრად ემიჯნება კიდევ იმ დროისათვის (და ალბათ არა მარტო იმ დროისათვის!) გამეფებულ საოპერო დილექტანტიზმს.

თბილისური შეხვედრის შემდეგ დავით ანდლულაძეს წინ ელოდა კიდევ ერთი გამოცდა, რომელიც უკვე სტანისკლავსკის სტუდიაში შედგა. როგორც აღვნიშნეთ, სტანისკლავსკისათვის მნიშვნელოვანი იყო დამაჯერებელი სიმართლით გაჟღენთილი პროცესი და მსახიობის ინდივიდუალიზმით შექმნილი ახალი სახე. ამ სინთეზმა აღფრთოვანა რეჟისორი ქართველი ტენორის, დავით ანდლულაძის, მიერ შესრულებული საგამოცდო ეტიუდის ნახვისას. დავითმა ყველაზე მნიშვნელოვანი გრძნობა აღძრა სტანისკლავსკიში – სიმართლის განცდა – და მან აღფრთოვანებით წამოიძახა: “верю, верю, молодец, грузин!” [8]

ეტიუდის ამოცანა იყო, მსახიობს წარმოედგინა სახლში მარტო, სიბნელეში ყოფნა დახურული კარით, გარეთ კი მზიანი ამინდი იყო. ის უნდა ამდგარიყო გამოელო კარი. ქართველმა ტენორმა ინტუიციურად თუ მისი ბუნებრივად დახვეწილი სასცენო ნიჭის წყალობით ზედმიწევნით სტანისკლავსკისეული ტექნიკით განახორციელა დავალება: მოცემულობა გაფილტრა საკუთარი ინდივიდუალობითა და გამოცდილებით, მიუსადაგა თავის იმწამიერ სულიერ მდგომარეობას – ნოსტალგიას (რომელიც აუცილებლად ექნებოდა რუსეთში გადახვეწილ სტუდენტს) და მოქმედებების ზუსტი თანმიმდევრობით შექმნა შინაარსი.

თვით დავით ანდლულაძე ასე იხსენებს ამ მომენტს: „მე მივედი კართან, გავაღე და წარმოვიდგინე მზით განათებული, მონატრებული ჩემი ეზო ბახვში და ამოვიხვნეშე ეს იყო და ეს...“ [8]

არაა გასაკვირი სტანისკლავსკის მიერ მისთვის ყველაზე ძვირფასის – სიმართლის – აღმოჩენა დავითის მიერ გათამაშებულ ეტიუდში, რამაც ფართოდ გაუხსნა დავით ანდლულაძეს რეჟისორის არა მარტო სახელოსნოს კარი, არამედ იგი სამი თვე სტანისკლავსკის სახლში, კიბის ქვეშ, შვეიცარიის ოთახში ცხოვრობდა. 1926-1927 წლებმა, რომლებიც დავითმა სტანისკლავსკის სტუდიაში გაატარა არა მარტო დავითის შემოქმედებაში, არამედ მისი სკოლის ჩამოყალიბებაშიც დიდი როლი ითამაშა და ანდრულაძეების სკოლის ერთ-ერთ ბურჯად იქცა: ეს იყო ქართული ტრადიციული სასიმღერო მემკვიდრეობის შერწყმა ევროპულ (იტალიურ) სკოლასთან სასცენო დრამატურგიის დიდი რეფორმატორის, სტანისკლავსკის, პრინციპების გამოყენებით.

მართალია, დავით ანდლულაძე აღნიშნავდა, რომ ის სრულყოფილად ვერ დაეუფლა სტანისკლავსკის სისტემას, მაინც წარუშლელი კვალი დატოვა დიდ რეჟისორთან თეორიული თუ პრაქტიკული მუშაობის გამოცდილებამ, რომელიც შეიძლება დავყოთ 3 ჯგუფად:

1. თეორიული ლექციები „სისტემით“ გამტკიცებული ეტიუდებით;
2. დასადგმელი ოპერების მიზანსცენების გავლა მიღებული თეორიულ-პრაქტიკული ცოდნით;
3. ახალი ოპერის შესწავლა ახალი გამოცდილებით.

ეს ყველაფერი სრულდებოდა სტანისკლავსკისათვის ე.წ. „როლის ჩაბარებით“, რაც იყო ყველაზე რთული ეტაპი, რადგან ის უნდა ყოფილიყო აბსოლუტურად

დამაჯერებელი, უბრალო, ლაკონური და უშუალო, ყოველგვარი სცენური შტამებისა და ჩარჩოების გარეშე.

სტანისლავსკის დასარწმუნებლად დიდ როლს თამაშობდა ეტიუდებით მიღებული ინფორმაცია. ახალგაზრდა მომღერალი უნდა ჩასწვდომოდა სისტემის ძირითად აზრს და მოქმედების სრული სიმართლისთვის მომზადებულსა და გაწაფულს თავისი სულიერ მდგომარეობის გათვალისწინებით სწორედ მოცემულ მომენტისათვის უნდა გადმოეცა მხატვრული სახე იმ გმირებისა, რომლებზედაც სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით მუშაობდა:

1. რუდოლფი – პუჩინის „ბოჰემში“;
2. ცრუ დიმიტრი – მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“;
3. ლევკო - რიმსკი – კორსაკოვის „მაისის ღამეში“.

ამ უკანასკნელი როლით გამოვიდა იგი 1928 წლის 8 თებერვალს სტანისლავსკის თეატრის სცენაზე და პირადი მოლოცვა მიიღო სტანისლავსკისგან, რომლის ხელმძღვანელობითაც მოამზადა თავისი პარტია. ამ ფაქტმა გადაწონა თვით კრიტიკოსებისა თუ პუბლიკის აღფრთოვანება. ეს იყო დავით ანდლულაძის პირველი გამოსვლა სამშობლოს გარეთ.

რუდოლფის პარტია დავითმა სტუდიაში წასვლამდე შეისწავლა, მაგრამ შემდეგ მისი თავიდან სწავლა მოუწია განსხვავებული ლიბრეტოს გამო. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკიმ დავითის ნახვა მოინდომა ამ როლში გრიმით და კოსტიუმით და ასე დააწყებინა როლზე მუშაობა. ამ პროცესმა დიდი გამოცდილება მისცა დავითს (რომელიც შემდეგ უკვე სხვა პარტიებში გამოიყენა, რადგან თვით რუდოლფი არ დამკვიდრდა მის რეპერტუარში). ამ ფაქტიდან ჩანს, თუ რაოდენ დიდ ყურადღებას აქცევდა სტანისლავსკი პერსონაჟის გახსნის პროცესს, რადგან უბრალო მოსმენის დროსაც კი მოითხოვა დავითის ხილვა გრიმით და კოსტიუმით, რადგან დარწმუნებულიყო დავითისეული რუდოლფის სიმართლეში.

სტანისლავსკის თეატრის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო მხატვრული გაფორმების ესკიზები, ანუ სცენოგრაფია, რომლის წარდგენაც, ასევე, წინ უძღოდა ახალ დადგმას. ამ მხრივ, არც „ბორის გოდუნოვი“ ყოფილა გამონაკლისი. დადგმის გეგმასთან ერთად სტანისლავსკიმ სწორედ ესკიზები წარმოადგინა, რომ შემსრულებლებს თავიდანვე ეპოვათ საკუთარი პერსონაჟების წილი სიმართლე. „სტანისლავსკისეული სიმართლე“ ბოლომდე ვერ უერთგულა დ. ანდლულაძემ, რადგან რეჟისორის ავადმყოფობის გამო დადგმა გადააბარეს მოსკვინს, რომელმაც თავისებურად გახსნა მომღერლის პერსონაჟი და ამან გარკვეული გავლენა იქონია კიდევ დ. ანდლულაძის როლზე.

სტანისლავსკის სურვილი ჰქონდა ქართველ მომღერალთან ემუშავა „ოტელოზეც“, მაგრამ გაუწია რა ანგარიში მის სურვილს, ემღერა „პიკის ქალში“, დაიწყეს მუშაობა გერმანის სახეზე. სტანისლავსკის ლექციები, რომელიც კონკრეტულად „პიკის ქალს“ ეძღვნებოდა, ძალიან დაეხმარა დავითს, რომ შემდეგ ეს პარტია დიდი წარმატებით ემღერა თბილისის ოპერის სცენაზე. ალბათ, მისი მოწაფის, ზურაბ ანჯაფარაძის, ლეგენდარული გერმანი წილნაყარია სტანისლავსკის ლექციებიდან მიღებულ ცოდნა-გამოცდილებასთან.

დ. ანდლულაძისა და სტანისლავსკის ტანდემი ნოდარ ანდლულაძის დაბადებისას შეწყდა, რადგან დავითი თბილისში დაბრუნდა. ამის გამო რეჟისორმა ქართველი მომღერალი საყვარელ „გამყიდველად“ მოიხსენია – ასე წააწერა მან ერთ-ერთ ფოტოს, რომელიც დიდ თეატრში სოლისტად მიპატიჟებულ დავითს აჩუქა. ამის მიუხედავად, მათ საუკეთესო ურთიერთობა სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნეს.

დავით ანდლულაძე და ქართველი რეჟისორები

სტანისლავსკის და დავით ანდლულაძის ურთიერთობის ხიდად შეგვიძლია მივიჩნიოთ კოტე მარჯანიშვილი. 1925 წელს სტანისლავსკის თეატრის გასტროლების დროს სწორედ მარჯანიშვილმა მოასმენინა, საოპერო სტუდიის სხვა აღსაზრდელებთან ერთად, დავით ანდლულაძის ხმა სტანისლავსკის, რომელიც აღფრთოვანდა ახალგაზრდა ტენორით და მისი თავი „სთხოვა“ მარჯანიშვილს. სტანისლავსკი ანდლულაძეს კარუზოს ადარებდა. თავად მარჯანიშვილმა კი პირველად დავით ანდლულაძეს 1924 წელს მოუსმინა სანდრო ახმეტელთან და თბილისის ოპერის სხვა ხელმძღვანელებთან ერთად. მარჯანიშვილმა მაშინვე მიაქცია ყურადღება ნიჭიერ მომღერალს, თუმცა რეპერტუარის სწრაფი არჩევანი დაუწუნა [9]

ამის შემდეგ ლეონკავალოს „ჯამბაზებზე“ მიიწვია იგი კ. მარჯანიშვილმა რუსთაველის თეატრში, მაგრამ ეს სპექტაკლი რეჟისორის ავადმყოფობის გამო სანდრო ახმეტელმა დადგა. სწორედ ეს წარმოდგენა გახდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში დიდი სიახლისა და გარდატეხის მომტანი. ახმეტელმა, როგორც სინთეზური სტრუქტურის მომღერალ-მსახიობის მხარდამჭერმა ოპერაში, ყოველი მონაწილე, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, სხეულის პლასტიკით აამეტყველა და თავისუფლად აამოძრავა სცენაზე. ამასთან ერთად, იმ დროისათვის აბსოლუტურად ნოვატორული ეფექტებით (სცენის გაფართოება და დარბაზის გამოყენება, პარტიტურის ფურცლების ეფექტურად მიბმა სასცენო მოძრაობაზე, განათება და ა. შ.). მივიღეთ ახმეტელისეული ცოცხალი, ექსპრესიული და დინამიკური სპექტაკლი.

დავით ანდლულაძესთან, როგორც მომღერალ-მსახიობთან ახმეტელმა მესამე შემოქმედებით გადაკვეთაში – ფემელიდის „რღვევაშიც“ იმუშავა. მას უკვე დადგმული ჰქონდა ეს პიესა და ალბათ სწორედ ამიტომაც იგი კიდევ უფრო შეეცადა, წაეშალა ზღვარი მომღერალსა და მსახიობს შორის და ისინი ერთი და იმავე დრამატული ამოცანების წინაშე დაეყენებინა. იგი კარგად გრძნობდა ვოკალის სპეციფიკურობას და მუსიკალური დრამატურგიის მიხედვით უდგებოდა შემსრულებლებს, რადგან იცოდა, რომ მუსიკალურ-სცენური მიქსის მიღწევა მხოლოდ მომღერლის ხარჯზე შეიძლებოდა. დავით ანდლულაძის მოგონებების მიხედვით, ახმეტელმა იმხელა სამუშაო ჩაატარა, რომ დრამატურგიული თუ სამსახიობო მუშაობის ხარისხით სპექტაკლი არ ჩამოუვარდებოდა რუსთაველის თეატრის სცენურ ვერსიას. სავარაუდოდ, პერსონაჟზე მუშაობის ახმეტელისეული სტილი მკვეთრად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის მიერ შეთავაზებული პრინციპებისაგან. ახმეტელი არ გაურბოდა დინამიზმს, ეფექტებს, გამოკვეთილ დიქციას, ქართულ ხასიათზე დაფუძნებულ ექსპრესიულობას.

სანდრო ახმეტელთან შემოქმედებითი მუშაობა დავითისათვის უდავოდ რადიკალურად განსხვავებული და ხაზგასმით ეროვნულ ღირებულებებზე დაფუძნებული გამოცდილება იყო. თავად მხატვლი ანდლულაძისათვის ეს ამგვარი დამოკიდებულება უცხო არ იყო. პირიქით, სწორედ ამ პოზიციის გამო ანდლულაძეების ოჯახი, როგორც შემდეგ თვითონ დავითი, სასწაულებრივად გადაურჩა იმ რეჟიმის დევნას, რომელმაც, სამწუხაროდ, შეიწირა სანდრო ახმეტელი და დიდი კვალი დააჩნია იმდროინდელი ქართული თეატრის განვითარებას. ხელისუფლებამ ჩვეული მეთოდით – ხელოვნური დაპირისპირებების წარმოქმნით – შეცვალა თეატრის ბედი.

ახმეტელის თეატრი იყო ქართული სულის ანარეკლი სცენაზე. მისი მიზანი გახლდათ ქართულად აელაპარაკებინა არა მარტო ლინგვისტურ, არამედ თეატრალურ ენაზე თვით უცხოენოვანი პიესების პერსონაჟებიც. სანდრო ახმეტელი ილაშქრებდა თავის მხატვლი კოლეგების პრინციპების წინააღმდეგ, რომლებიც რეალისტურ-

ნატურალისტურ თეატრის პოსტულატებს ქადაგებდნენ და ატარებდნენ პრაქტიკაში. ეს სრულიად განსხვავდებოდა ახმეტელის მიერ როგორც სცენური, ასევე მსახიობის ხატისგან. ის მიისწარფოდა სცენაზე დაენახა ქართველი ადამიანი ეროვნული მიხვრა-მოხვრით, ინტონაციით, ტემპორიტმით, დიქციით, რაც საბოლოოდ წარმოაჩინდა ქართულ ესთეტიკას. ახმეტელი ხედავდა ჩრდილოელი მეზობლის დიდ გავლენას ქართულ თეატრში და აღიზიანებდა იმის წარმოდგენა, რომ ეროვნული თეატრი შეიძლება გამხდარიყო „მხატვის ფილიალი“. ქართველმა რეჟისორმა დაამსხვრია თეატრის ფიზიკური სტრუქტურა – გააერთიანა სცენა და პარტერი, შემოიყვანა სიმფონიური ორკესტრი დრამაში („ბერდო ზმანია“), გუნდი და ინსტრუმენტალისტები გადაადგილა პარტერში („ჯამბაზები“)... საოცარი აღმოჩნდა მისი საანსამბლო სცენები („ლამარა“, „რღვევა“ და სხვ.), სრულიად ეროვნული ნიშნით გამოკვეთილი; მსოფლიო თეატრის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობა შეიძინა და მისმა და ირაკლი გამრეკელისეულმა უნიკალურმა დეკორაციამ („ყაჩაღები“). [10]

იმის მიუხედავად, რომ ახმეტელი სინთეზური და მონუმენტური თეატრის პრინციპებს ამკვიდრებდა, მის გლობალურ ტილოზე უყურადღებოდ არასდროს დარჩენილა მსახიობი. იგი მსახიობებთან მუშაობდა დაულალავად, ენერჯის ბოლო წვეთამდე, რის ხარჯზეც აღწევდა იმას, რომ მსახიობს თავი ეგრძნო მთავარ შემოქმედებით ინსტრუმენტად: სხეულის სრული ფლობით და სილალით, მოქმედების ეროვნული ტემპორიტმით, რომელიც ყოველთვის იბრძვის თავისუფლებისათვის. აღსანიშნავია დავით ანდლულაძის მოგონება თავისი დებიუტის შესახებ „ბალ-მასკარადში“, სადაც საკუთარ წარმატებას სწორედ სანდრო ახმეტელის მსახიობთან ინტენისურ მუშაობას მიაწერს დაუმორჩილებლობის თემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში არის ის „ბასო კონტინიო“, რომელიც მუდმივად აკომპანირებას უწევს რეჟისორის ნებისმიერ შემოქმედებით ნაყოფს, ქართული თუ უცხოური დრამატურგიული მასალის მიუხედავად.[11] სწორედ ამიტომ ახმეტელის ხედვა აბსოლუტურად განსხვავდება თავისი თანამედროვეებისაგან. ის გვევლინება ქართული სულის, ტემპერამენტისა და ესთეტიკის სცენაზე გამცოცხლებლად. მის სპექტაკლებში დიდი ადგილი უკავია ქართველ ადამიანს, როგორც თავისუფლებისათვის მუდმივად მებრძოლს, რაც უდავოდ პოლიტიკურ ელფერს აძლევდა მის შემოქმედებას, რაც იმ დროისათვის, სამწუხაროდ, სიცოცხლის ფასი ჯდებოდა.[12]

დასკვნის მაგიერ

დავით ანდლულაძის სამსახიობო და სასიმღერო კარიერაში ნათლად იკვეთება ორი ხელწერა: ერთი – სტანისლავსკისა და ქართველი „მხატვლების“ და მეორე – სანდრო ახმეტელის. თითოეულმა დიდი როლი შეასრულა დავით ანდლულაძის, როგორც მსახიობ-მომღერლის, ჩამოყალიბებაში. იმის მიუხედავად, რომ, დავითს ვოკალურ მონაცემებთან ერთად, სამსახიობო ნიჭიც გამოარჩევდა, აშკარაა, რომ სტანისლავსკის სტუდიაში მიღებულმა გამოცდილებამ მყარი საფუძველი შეუქმნა მას იმ შედეგებისათვის, რომელიც მოგვიანებით ქართველ მხატვლებთან მუშაობისას გამოვლინდა. მისი სამსახიობო ნიჭი და გამოცდილება კი უპირობოდ გაამდიდრა ახმეტელის თეატრალურმა ესთეტიკამ, რომელიც ავთენტურად ეროვნული და ქართული პრინციპების მატარებელი იყო.

დავითი, ბუნებით, ძალიან მოწესრიგებული, ზრდასა და პროგრესზე ორიენტირებული ხელოვანი, თავის დროს მოხვდა საუკეთესო დროს საუკეთესო

ადგილზე (მხედველობაში მაქვს მარჯანიშვილის რეკომენდაციით სტანისლავსკის სტუდიაში მისი ყოფნა). შინაგანი ხასიათი დაეხმარა დიდ არტისტს, გახსნილიყო სიახლეებისათვის და, ამავე დროს, აეტანა ის რუტინული შრომა, რომელსაც სტანისლავსკის სისტემა სთავაზობდა მსახიობებს. დ. ანდლულაძისთვის, როგორც გამორჩეული ვოკალისტისათვის, უცხო არ იყო მცირე დეტალებზე მუშაობა. ის ბეჯითად ხვეწდა ყოველ ნიუანსს სტანისლავსკისთან ერთად და იდეალურად ამართლებდა რეჟისორის მიდგომას, რომ არტისტი უნდა იყოს მომზადებული, ნავარჯიშები, რათა, ნებისმიერი გარემოების მიუხედავად, ზეცნობიერით შეძლოს სცენაზე საკუთარი როლით ცხოვრება და არა თამაში. როგორც ყველა ხელოვანი, ისიც განიცდიდა ყოველდღიურობის გავლენას, სასცენო გამოსვლის დღეებში საყოფაცხოვრებო თუ ჯანმრთელობისათვის დამახასიათებელი სტრესული სიტუაციაც ბევრჯერ ყოფილა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, დიდი მსახიობი რუდუნებით ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს და თითქოს ავტომატურად იწვევდა ზეცნობიერს, რათა შეექმნა მაღალმხატვრული სახე და ამ ჯადოსნურ წრეში ჩაეთრია პუბლიკაც. ეს უდავოდ იყო სტანისლავსკის პრინციპების გააზრება-გაზიარების შედეგი და იმ უნიკალური საბაზო მომზადების დამსახურება, რომელიც მან გაიარა. ჩვენ გვაქვს ეჭვი, რომ მხოლოდ შვილის, ნოდარ ანდლულაძის, დაბადება არ იყო მიზეზი, რის გამოც დავითი დაბრუნდა სამშობლოში. ერთი მხრივ, ვფიქრობთ, რომ მან მიიღო საჭირო ინფორმაცია და ცოდნა სტანისლავსკის თეორიის შესახებ, შეასრულა მის სისტემაზე დაფუძნებული როლები და გამოიმუშავა სტანისლავსკისეული დისციპლინა (და არამარტო როგორც მსახიობმა). დ. ანდლულაძე დაეწაფა ცოდნას, მაგრამ დროულად მიხვდა, რომ შემოქმედის ხელოვნება მაშინ ამართლებს, როცა ის ძიებაზეა ორიენტირებული; როცა მსახიობი თავს არ იზღუდავს რომელიმე ერთი სისტემით ან მიმდინარეობით, თუნდაც ეს იყოს მისი სამსახიობო ოსტატობის განმსაზღვრელი.

არტისტი ერთმანეთთან აკავშირებს კომპოზიტორსა და მსმენელს და თავისი შემოქმედებით მაყურებელამდე მიაქვს არა მარტო კომპოზიტორის, ლიბრეტოს ავტორის, არამედ რეჟისორისა და მთელი სადადგმო ჯგუფის სათქმელი და ნამუშევარი. მაძიებელი ბუნების ქართველი არტისტი ახალი გამოცდილებების მისაღებად სამშობლოში მოისწრაფოდა. სტანისლავსკის თეორიებს აქ უკვე ეროვნული ფილტრი დასჭირდებოდა. დ. ანდლულაძის შემოქმედებაში დიდი ნაწილი უკავია ქართველ მხატვლებთან თანამშრომლობას. იგი მონაწილეობდა მხატვლი რეჟისორების ისტორიულ დადგმებში. თამამად უნდა ვთქვათ, რომ რეჟისორისათვის სანატრელია გყავდეს ისეთი მსახიობი-მომღერალი, რომელსაც უსიტყვოდ ესმის მისი ენა. სწორედ ასეთი იყო დ. ანდლულაძე. იგი მხატვლებთან ერთად დგას ახალი ქართული თეატრალური ცხოვრების სათავეებთან, რომელიც არა მარტო მხატვის პრინციპების, არამედ ეროვნული ინტერესების გათვალისწინებით ყალიბდებოდა. ქართველი მხატვლების შემოქმედებითი პრინციპი არ იყო ბრმად კოპირებული სისტემა, ის ერგებოდა ქართულ რეალობას და ეროვნულ სულისკვეთებას. თუმცა, შესაძლოა მივიჩნიოთ, რომ ეროვნული ნიშნით ის იმდენად რადიკალური არ იყო, როგორც სანდრო ახმეტელის შემთხვევაში.

დ. ანდლულაძემ გააერთიანა ორი რადიკალურად განსხვავებული ესთეტიკა: სტანისლავსკის თეატრალური სისტემიდან ამოზრდილი ქართული დრამატული თეატრის პრინციპები და ეროვნულ სულისკვეთებზე დაფუძნებული ახმეტელისეული ქართული თეატრის ესთეტიკა. მსახიობი ყოველთვის მზად იყო ყველა სიახლისა და მიმდინარეობისათვის, რომლის საშუალებითაც იგი კიდევ უფრო საინტერესოდ

გახსნიდა მხატვრულ სახეს, პირველ რიგში, თავისთვის - როლზე მუშაობისას და მერე ამ მუშაობის ნაყოფის მსმენელამდე მისატანად. ახმეტელის თეატრი, რასაკვირველია, ახლო იყო სულით ხორცამდე ქართველი ტენორისათვის. ყველა მის განხორციელებულ როლში, მართალია, ნამღერი სრულიად იტალიური სკოლის ტრადიციას ემყარებოდა, მაგრამ დახვეწილი სამსახიობო კულტურით (რომელიც, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, უდავოდ იყო მხატვის გამოცდილებასთან წილნაყარი) სცენაზე იდგა ხმაში გაცოცხლებული ქართული გენია თავისი აბსოლუტურად ავთენტური ნაციონალური მომხიბვლელობით. დავით ანდლულაძის მომნუსხველობის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ მისი ქართული ხასიათი გახლდათ. თუმცა, ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს, რომ იგი პროვინციულ ეროვნულ ნიშანს ატარებდა და ლოკალიზებული არტისტი იყო; პირიქით, მის ხელოვნებას ჰქონდა გლობალური ენა. ეს იყო დახვეწილი, კეთილშობილი და საუკეთესო გამოვლინება ქართული ნიჭისა და იმ ისტორიულ-კულტურული მონაპოვრისა და ტრადიციებისა, რომელთა მატარებელიც აღმოჩნდა დავით ანდლულაძის ტალანტი. სწორედ ამიტომ დიდი მომღერალი ერთნაირი წარმატებით გამოდიოდა რეალისტურ თუ სინთეზურ (ახმეტელის თეატრი) წარმოდგენებში. ორივე გამოცდილება მას წაადგა თავისი ვოკალური სკოლის დასახვეწად. დ. ანდლულაძე ვრონსკის პერიოდიდანვე აქცევდა ყურადღებას იამს, რომ ხმა და ვოკალი ტექნიკურად და მუსიკალურად ისე გამართული ყოფილიყო, რომ მსახიობის სცენაზე შეძლებოდა წარმატებით გაეცოცხლებინა პერსონაჟი. ვრონსკი (როგორც რუსი თუ ქართველი მხატვლები), ისევე, როგორც ახმეტელი უფრხილდებოდნენ დავითის ტალანტს და არასდროს აძლევდნენ ნაადრევი დებიუტის უფლებას, რადგან მისი ნიჭიდან და ხასიათიდან გამომდინარე, ხედავდნენ, რომ დიდებულ არტისტს შეეძლო ზრდა, მუდმივი განვითარება, რაც საწინდარი ხდებოდა მისი ლეგენდარული გამოსვლებისა, რომლებიც უხვად იყო დავით ანდლულაძის კარიერაში.

ეს მიდგომა დღემდე გადაეცემა მისი სკოლის აღსაზრდელებს აგერ უკვე ერთი საუკუნეა. მართალია, ნოდარ ანდლულაძემ კიდევ უფრო გაამდიდრა მამამისის სკოლის ტრადიციები, მაგრამ ამ სკოლას საფუძველი დავით ანდლულაძემ ჩაუყარა და თავისი შემოქმედებით თუ პედაგოგიური მოღვაწეობით ნათლად გააგრძელა სტანისლავსკის გზა, რომელსაც სურდა საოპერო სცენიდან გაექრო სტერეოტიპები და საკუთარ თავზე ორიენტირებული მომღერალი, რომელიც მხოლოდ საკუთარ ხმას აღიარებს და არ ეძებს თავის თავს ხელოვნებაში.

ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, ქართული გენეტიკური ნიჭის, ტრადიციული მუსიკალური გარემოს, ბუნებით თანდაყოლილი შრომისმოყვარეობის, თვითკრიტიკულობის დიდი გრძნობისა და ევროპული (იტალიური) ვოკალური სკოლის გარდა, დავითის უნიკალურობა განაპირობა დიდმა სამუშაო გამოცდილებამაც, რომელიც მან მიიღო იმ დროისათვის უდიდესი თეატრალური ნოვატორებისგან როგორც სამშობლოში, ასევე მის გარეთ. ეს არ იყო მხოლოდ ინტუიციისა და პირადი გამოცდილების შედეგი, არამედ იყო კარგად შესწავლილი, ავტომატურად გამომუშავებული და შინაგან ჰარმონიად ქცეული შესაძლებლობა, რათა სცენაზე ყოველი გამოსვლისას მომენტალურად დაბადებულიყო მდიდარი ემოცია და დაუვიწყარი შთაბეჭდილება.

დავით ანდლულაძის როლზე მუშაობის პრინციპები სრულიად განსხვავდებოდა იმ დროის საოპერო მომღერლების სამუშაო სტილისაგან. როგორც აღვნიშნეთ, იგი ქართველი თუ ჩრდილოელი მხატვლებისა და, ასევე, ახმეტელის საოცნებო მსახიობის

განსახიერება იყო. მასში ზღვარი იშლებოდა მსახიობსა და მომღერალს შორის. სწორედ ეს მიდგომა ჩანდა ნათლად მის ვოკალურ გამოსვლებში, რადგან პარტიტურის მისეული გახსნა იყო ზედმიწევნით რეალისტური თავისი განცდით, დახვეწილობით, მოზომილი, მაგრამ იმავდროულად ყოველთვის ცოცხალი და იმ მომენტში დაბადებული ემოციით ნასაზრდოები. იგი თავის გმირებს არ წარმოგვიდგენდა მხოლოდ ხმით, არამედ ვოკალით, რომელიც გამყარებული იყო დრამატული ასპექტით.

აღსანიშნავია, რომ დავით ანდლულაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სიტყვას. თვით მის (თუ მისი მოწაფეების) შემოქმედებაში, ვოკალური ტექნიკის მამოძრავებელი ძალა სწორედ სიტყვაზე მოდის. სიტყვა, როგორც ვოკალურ-ტექნიკური საშუალება ძირითადი ინსტრუმენტია. ამიტაც აშკარაა, რომ იგი მხარს უბამს სტანისკლავსკის პრინციპებს საოპერო თეატრში. სიტყვა კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს მისი ტრადიციების გამგრძელებელ ნოდარ ანდლულაძის შემოქმედებაში, რომელიც, თავისი თავდაპირველი პროფესიიდან გამომდინარე, მეტ დატვირთვას აძლევდა კიდევაც სიტყვას და მეტი საშუალება ჰქონდა ოპერების ორიგინალში სიმღერისა, რაც უდავოდ კიდევ უფრო საინტერესოსა და გამომხატველს ხდიდა მუსიკასა თუ ვოკალს.

დავით ანდლულაძე თავის მოწაფეებთან არა მარტო ვოკალურ ტექნიკაზე მუშაობდა, არამედ მისთვის მნიშვნელოვანი იყო სინთეზი მუსიკალურ დრამატურგიასთან. მისი აღზრდილები იმთავითვე გამოირჩეოდნენ სამსახიობო დისციპლინით, რომელიც მასწავლებლისგან გადაეცათ. საკონცერტო თუ საოპერო დადგმებში ან, თუნდაც, კამერულ მუსიკაში მათი გამომსახველობა უნდა ყოფილიყო რეალისტური და დამაჯერებელი. რაც მთავარია, სწავლის პროცესში მუშავდებოდა და იხვეწებოდა ყველა დეტალი, რაც სწორი ვოკალური ტექნიკითა და სტანისკლავსკისეული „ზენობიერის“ გავლით ქმნიდა სრულიად მომაჯადოებელ სახეს და არა უბრალოდ ლამაზ ბგერათა მძივს. ეს კომპლექსური მიდგომა თაობიდან თაობებს გადაეცემა დღემდე. მას იყენებს ანდლულაძის სკოლის უკვე მე-4-მე-5 თაობა. ამ სკოლის ყოველი წარმომადგენლის სამუშაო პროცესში დიდ როლს იკავებს პერსონაჟის დრამატულ მხარეზე მუშაობა. არსებობს ნოდარ ანდლულაძის ვიდეოჩანაწერები, სადაც ის საოცარი სკრუპულოზურობით მუშაობს თითოეულ საოპერო ნომერზე მუსიკალური დრამატურგიიდან დაწყებული მცირე ჟესტით დამთავრებული, რაც უდავოდ ვოკალური გამომსახველობის გამდიდრებას ემსახურება.

დავით ანდლულაძეზე საუბრისას საინტერესო აღმოჩნდა მედეა ნამორაძესთან ინტერვიუ (სკაიპინტერვიუ 10.05.2021, დ. ანდლულაძის მოწაფე 1970-1974 წწ.) მასთან დიალოგისას ადვილად შევძელით პარალელების გავლება და იმ ინფორმაციის დაზუსტება, რომელსაც გავეცანით წყაროებში და მივიღეთ არსებული მასალის შესწავლის შემდეგ. მ. ნამორაძე ეხმიანება სტანისკლავსკის მეთოდს, რომელსაც, როგორც ჩანს, დავითი მკაცრად იყენებდა მუშაობისას იმ მხატვრული მიზნის მისაღწევად, რომელიც მხოლოდ ტექნიკურად გამართულ მომღერალს შეეძლო. ქალბატონი მედეა იხსენებს თავის მუშაობას ჯილდას პარტიაზე. ანდლულაძე მას სთხოვდა მაქსიმალურად გაეთავისებინა ახალგაზრდა ქალის განცდები ყოველგვარი გადაჭარბების და არაბუნებრივობის გარეშე, ანუ სთხოვდა ტექსტის სიღრმისეულ წვდომას, პერსონაჟში გარდასახვას, ხოლო სოლიდური ვოკალური ტექნიკა იყო გარანტი პერსონაჟის სახის შექმნისათვის, რაც, ჯამში, მხატვრული სახის საინტერესო

კონცეფციად ყალიბდებოდა. დ. ანდლულაძისთვის ვოკალური ტექნიკა ემსახურებოდა მხატვრული სახის გახსნას და სრულად იყო დაბალანსებული. ის კატეგორიულად უარყოფდა საოპერო სფეროს თანამდევ კლიშეებს, გრიმასებს, სტერეოტიპულ პოზებსა და ჟესტიკულაციას და ითხოვდა მათ შეცვლას, შესაბამისად, პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის, ეპოქისა და გარემოებების გათვალისწინებით. ის დიდ ყურადღებას აქცევდა ლიტერატურული ტექსტისა და ლიბრეტოს შესწავლას. ამავე დროს მუშაობისას ითხოვდა სანოტო ტექსტის ინსტრუმენტული ნაწილის შესწავლასაც, რადგან მიაჩნდა, რომ ის დიდი დრამატული ინფორმაციის მატარებელი და ვოკალისათვის მნიშვნელოვანი იყო. კომპოზიტორისგან შემოთავაზებული ინსტრუმენტული ჩანართები ნაწარმოებში ისევე უნდა ყოფილიყო გამოყენებული პერსონაჟის მხატვრული სახის გახსნისათვის, როგორც ვოკალი. ამგვარი დამოკიდებულება აშკარად გამოხატავს სტანისლავსკის აზრს: საოპერო დრამატურგიის გათვალისწინებით დაუშვებელი იყო მომღერლის გამოთიშვა მხატვრული სახიდან (მაგ., ჩახველება, ტანსაცმლის, თმის გასწორება და ა. შ.) საორკესტრო ეპიზოდებში შემდეგი სასიმღერო მომენტის დადგომამდე.

ქალბატონ მედეა ნამორაძესთან საუბრისას გამოიკვეთა, რომ დავითი თავის მოწაფეებთან ძირითადად იყენებდა მუშაობის იმ მეთოდს, რომელიც სტანისლავსკისგან აითვისა, გარდა ამისა, ითხოვდა მკაცრ დისციპლინირებულ მუშაობას. სწორედ ამგვარი პედაგოგიური საქმიანობის შედეგია დავითის აღზრდილი დიდი მომღერლების პლეადა, რომლებიც მისი პრინციპების გათვალისწინებით დღემდე ასაზრდოებენ ქართულ ვოკალურ სკოლას.

„სუნთქვა როგორც ვოკალური, ისე დრამატული გამომსახველობის საწყისი და საფუძველია,“ – აღნიშნავს დავით ანდლულაძეზე საუბრისას ბატონი ელდარ გეწამე, მომღერალი, რომელიც ჩვენთვის, ქ-ნ მედეა ნამორაძესთან ერთად, დღეს ერთადერთია, ვისაც შეუძლია კიდევ უფრო ახლოს გაგვაცნოს დიდი ქართველი ტენორისა და პედაგოგის, დავით ანდლულაძის, შემოქმედება.

როგორც მომღერალს, სულ მაწუხებდა მთავარი კითხვა: დავით ანდლულაძის შემოქმედებაში, სტანისლავსკისეული კონცეფციიდან გამომდინარე, მსახიობ-მომღერალზე საუბრისას რას ენიჭება უპირატესობა – ვოკალს თუ მხატვრულ სახეს? პასუხი ამ კითხვაზე სწორედ ბატონ ელდართან ინტერვიუს შემდეგ აღმოვაჩინე: ბატონი ელდარი აღნიშნავს, რომ მუსიკალური მასალა, პირველ რიგში, უნდა ყოფილიყო ვოკალურად გამართული, ტექნიკურად დაძლეული და ამის შემდეგ იწყებოდა მხატვრული სახის კონცეფციაზე მუშაობა, რომელიც კვლავ ვოკალური ტექნიკის საშუალებით მიიღწეოდა. ამის შესანიშნავი მაგალითია მურმანის არია, რომელიც ბატონმა ელდარმა თავისი პედაგოგის ხელმძღვანელობით მოამზადა და რომელიც პირდაპირი მემკვიდრე იყო სანდრო ინაშვილისეული მურმანისა. ამ უკანასკნელმა კი ეს მხატვრული სახე თვით ზაქარია ფალიაშვილის სურვილითა და ზედამხედველობით შექმნა. მაგრამ მაესტრო დავით ანდლულაძე თავის მოწაფეს კიდევ უფრო დიდ მხატვრულ მოთხოვნებს უყენებდა, რომლის მიღწევის იმედი ჰქონდა სწორედ იმ ვოკალურ-ტექნიკური სამუშაოს შედეგად, რომელიც წინ უსწრებდა ნაწარმოებზე მუშაობას. კერძოდ, დავით ანდლულაძე კიდევ უფრო მეტად უღრმავდება და აადამიანურებს მურმანის სახეს, რომელსაც ერთი „ამოთქმით“ (ე. გეწამე) ათქმევინებს პირველ ფრაზას: „ამომავალსა მზეს სწუნობს ეთერის ეშხი, სიტურფე“, რათა გულიდან მოიშოროს ეს მძიმე ლოდი. „ეს სწორედ პერსონაჟის სტანისლავსკისეული გაადამიანურება და ჩვენ მიერ როლის გათავისებაა, რადგან

არაფერია იმაზე ბუნებრივი, რომ ადამიანმა სულმოუთქმელად გამოხატოს, ამოთქვას თავისი სათქმელი. მაგრამ აქ ისევ იბადება კითხვა – რის ხარჯზე შეიძლება ამ მაღალი მხატვრულ-რეალისტური შედეგის მიღწევა, თუ არა ვოკალური ტექნიკის საშუალებით, სადაც სუნთქვა არის მთავარი ფლაგმანი?!“ (ე. გეწამე) (სკაიპინტერვიუ 25.05.2021, დ. ანდლულაძის მოწაფე 1966-1974 წწ.)

დავით ანდლულაძე არ კმაყოფილდებოდა მხოლოდ კლასში მიღწეული შედეგებით. ის თავის მოწაფეებთან ერთად განიხილავდა და არჩევდა მათ ყოველ გამოსვლას, რადგან მან, როგორც შემოქმედმა, კარგად იცოდა, რომ სცენაზე მუშაობა ეფუძნება წინასწარ ჩატარებულ სამუშაოს, მაგრამ სცენაზე იბადება იმ მომენტისათვის დამახასიათებელი ემოციური მდგომარეობა და განწყობა, რომელიც თუ შემოქმედებითად გარდაიქმნა, დიდი შედეგი მოაქვს, თუ არადა, შეიძლება სასურველ მიზნამდე ვერ მიგვიყვანოს. მოწაფეებთან მუშაობის ეს მეთოდი, რასაკვირველია, დავითის ყოველ გამოსვლაში იგრძნობოდა, როცა ის სტანისკლავსკისთან მუშაობდა, თუმცა, ანდლულაძეს თავის პედაგოგ მასტრო ვრონსკისგან უკვე ჰქონდა მიღებული დიდი გამოცდილება. მასწავლებელი დავითის ყოველ გამოსვლას მასთან ერთად არჩევდა და მომავალი გამოსვლების დასახვეწად იყენებდა ყოველ წინა საჯარო გამოსვლას.

დავით ანდლულაძე მომთხოვნი და კრიტიკული იყო როგორც საკუთარი თავის, ისე მოწაფეების მიმართაც, განსაკუთრებით უშეღავათო იყო მათ მიმართ, ვისაც მეტ პოტენციალს ამჩნევდა. დიდი არტისტი თავად იყო მუსიკალური ტექსტის ერთგული, როგორც მუსიკოსი და როგორც პედაგოგი ამასვე ითხოვდა მოწაფეებისგან – მუსიკალური ტექსტის განსაკუთრებულ მორჩილებას, რაც იყო მთავარი ამოსავალი ნებისმიერი ნაწარმოების არსის გასახსნელად. დ. ანდლულაძე, როგორც სიტყვის დიდოსტატი, მოწაფეებსაც სთხოვდა სიტყვის სრულ გამჭირვალეობას და სასიმღერო წარმოთქმის სალაპარაკო დონეზე დაყვანას. იაგოს არიაზე საუბრისას ის, პრაქტიკულად, არიის გასაღებად მიიჩნევდა პირველი ფრაზის “Vanne”-ს სწორ ვოკალურ თუ მხატვრულ გააზრებას. ეს არიაც ბატონ ელდარს დავითთან აქვს მომზადებული, ისევე, როგორც მაზეჰას ურთულესი არია, რომელიც მისივე იუბილეზე შეასრულა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ.

ვერდის ამ შედეგზე საუბარი რომ გავაგრძელოთ: სტანისკლავსკიმ დავითისგან „ოტელოზე“ მუშაობის შესახებ უარი მიიღო, რადგან მას სჯეროდა, რომ „ოტელომდე“ ჯერ ბევრი რთული და საინტერესო სამუშაო ელოდა და არ იყო მიზანშეწონილი მისთვის სარისკო დებიუტი. ეს ფაქტი ნათლად გვიჩვენებს, რომ სტანისკლავსკის სურვილი ჰქონდა ანდლულაძისნაირ ნიჭიერ ადამიანთან ურთიერთობისა და შემოქმედებითი და პროფესიული ჟინი, რათა ამ როლზე ანდლულაძესთან ემუშავა. ეს ფაქტი საკმაოდ საინტერესოა, რადგან სტანისკლავსკი დრამატულ როლებთან შეჭიდებას დრამისა და ოპერის მსახიობებს კარიერის მეორე ნახევარში ურჩევდა, მაგრამ რაოდენ დიდი იყო მისი ინტერესი დავითის მიმართ, რომ ის ახალგაზრდა არტისტს სთავაზობდა ოტელოს როლს. თუმცა, ქართველი მომღერლის უარის გათვალისწინებით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ანდლულაძე გონიერი შემოქმედი იყო, რომელიც კარგად იცნობდა საკუთარ შესაძლებლობებს და თავის შემოქმედებას უდგებოდა სტრატეგიულად – იგი თავის ბუნებრივ ვოკალურ-სასცენო ნიჭსა და შრომისმოყვარეობას თანმიმდევრულად ამდიდრებდა სტანისკლავსკის სახელოსნომიც და ქართული თეატრის კორიფეებისგან მიღებული ცოდნა-გამოცდილებითაც.

სამაგიეროდ, დ. ანდლულაძე სტანისკლავსკისთან ხსნის გერმანის პარტიას, რომელიც მისთვის, მისი მოწაფეებისათვის (მათ შორის, განსაკუთრებით, ზურაბ ანჯაფარიძისათვის) ხდება ილბლიანი. დღემდე მსოფლიოს ყველა გერმანი (საკმარისია გავიხსენოთ პლასიდო დომინგოს მოგონება, რომ მისთვის სწორედ ზურაბ ანჯაფარიძის გერმანი გახდა ეტალონი) სწორებას იღებს ზურაბ ანჯაფარიძის ამ როლზე, რომელიც, როგორც თავად აღნიშნავდა, აღმოცენდა დავითის გერმანის მოდელის საფუძველზე. ზურაბი არ აცდენდა მაესტროს არც ერთ რეპეტიციას. ზურაბ ანჯაფარიძის გერმანი, რომელსაც თვით დიდ თეატრშიც კი, პრაქტიკულად, ვერაფერი შემატეს, იყო დავით ანდლულაძის გერმანის ღირსეული გაგრძელება. მართალია, დავითმა დიდი სამუშაო გასწია გერმანზე მუშაობისას სტანისკლავსკის სტუდიაში, მაგრამ მისი დებიუტი უკვე მშობლიურ სცენაზე თბილისის ოპერის თეატრში შედგა.

დავითის მოულოდნელი წამოსვლა სტუდიიდან და სამშობლოში დაბრუნება უდავოდ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მას დიდი ხანი არ სურდა ჩრდილოეთში დარჩენა.¹ მას სურდა ეროვნულ თეატრში მოღვაწეობა, რადგან ეს პერიოდი ისტორიული იყო ჩვენი დრამისა თუ საოპერო თეატრისათვის, რომელიც სავსე იყო ისეთი მოღვაწეებით, რომლებმაც რეალურად შექმნეს ქართული თეატრის სახე და მისი ინდივიდუალურობა. დავითი, როგორც ნამდვილი ქართველი მოღვაწე, დაბრუნდა სამშობლოში და თავის როლი შეასრულა ეროვნული საოპერო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

ქართველ რეჟისორებთან მუშაობისას, დავით ანდლულაძე საკუთარ თავზე ცდიდა ქართული თეატრის მუშაობის სტილს, რადგან თვით მხატვრიდან დაბრუნებულმა რეჟისორებმაც კი, რომლებზეც ჩვენ ვისაუბრეთ, მხატვის გამოცდილება ბრმად კი არ გამოიყენეს, არამედ ეროვნულ ტრადიციებსა თუ ხასიათის თავისებურებებს მოარგეს.

უნდა გამოვტყდეთ, ამ თემაზე მუშაობის დაწყებისას დავით ანდლულაძის დრამატულ მსახიობად ჩამოყალიბებაში სტანისკლავსკის როლი, პრაქტიკულად, უნიკალური გვეჩვენებოდა, მაგრამ მუშაობის პროცესმა და ბოლო ინტერვიუმ ბატონ ელდარ გეწამესთან სრულიად შეცვალა ჩვენი მოსაზრება. ანდლულაძემ, მართალია, დიდი გამოცდილება და საბაზისო ცოდნა მიიღო მოსკოვში, მაგრამ ქართული თეატრის კორიფეებთან მუშაობას დიდი გავლენა ჰქონდა მის შემოქმედებაზე ისევე, როგორც სტანისკლავსკის სტუდიაში მიღებული გამოცდილებას მისი არტისტული და პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის.

ამიტომ გავკადნიერდებით და გავიხსენებთ ნოდარ ანდლულაძის იმ სიტყვებს მისივე ინტერვიუდან, რომელიც რეფერატის დასაწყისში დავიმოწმეთ: დავით ანდლულაძის სკოლა საქართველოში დაეფუძნა სამ ბურჯს: ქართულ სასიმღერო ტრადიციას, ევროპულ ვოკალურ სკოლასა და სტანისკლავსკის რეფორმატორულ თეატრს, რომელსაც დავამატებდით კიდევ ერთს – ქართულ ეროვნულ თეატრს.

¹ მართალია, ის მოგვიანებით დაბრუნდა დიდ თეატრში, მაგრამ უკვე ეროვნულ თეატრში მიღებული გამოცდილებით და, როგორც ქართველი არტისტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. 1 ტვ-ს გადაცემა, „მიაბზეთ თქვენზე“, 11.05.2002
2. ბიბილეიშვილი ვ. ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირების ძირითადი პრინციპები, დისერტაცია, ბათუმი, 2012, გვ. 48
3. კაშმაძე შ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ნაწილი 1-2, თბილისი, 2015
4. ტურიაშვილი მ. 1900-1930 სახელოვნებო პროცესები, კოტე მარჯანიშვილის რეჟისურა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი ძიებების ფონზე, თბილისი, 2011, გვ. 67-93
5. სტანისლავსკი ვ. წერილები სამსახიობო ხელოვნებაზე, <https://www.theatrelife.ge/theatretheory>
6. სტანისლავსკი ვ. ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში, 1972 თბილისი.
სტანისლავსკი ვ. მსახიობის მუშაობა თავის თავზე, 1949, თბილისი.
<https://www.theatrelife.ge/theatretheory>
7. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре, 1952 г. Москва. ст., 105
8. ათანელოვი ი. ქართული ვოკალური ხელოვნების ამაგდარი [სსრ კავშირის სახალხო არტისტი დავით ანდლულაძის შემოქმედებითი პორტრეტი], თეატრალური მოამბე, 1975, N5, გვ. 51-56.
9. შატაკიშვილი რ., გრიგალი, რომელიც აღარ ამოვარდება -სანდრო ახმეტელი, ბლოგი, თბილისი, 2006
<https://rezoshatakishvili.wordpress.com/category/%e1%83%a0%e1%83%94%e1%83%9f%e1%83%98%e1%83%a1%e1%83%9d%e1%83%a0%e1%83%94%e1%83%91%e1%83%98/>
10. ახმეტელი მ. სანდრო ახმეტელი და საოპერო რეჟისურის პრობლემები, ცხოვრება ხელოვნებაში, თბილისი, 2008, გვ. 158-171
11. ანდლულაძე დ. სიმღერის უკვდავება, ვანო სარაჯიშვილის დაბადების 85 წლისთავის გამო, გ., კომუნისტი, 1964, 6 მაისი, გვ.4.
12. ქუმსიაშვილი რ., ქუმსიაშვილი ნ., ანდლულაძე დავით, სტუდენტი..., თბილისი, 1978, გვ. 109-191.

Article received: 2022-06-15