

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - საშემსრულებლო - შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა) „დრამის რეჟისურა“

ლელა გვარიშვილი

საოპერო სპექტაკლის სადადგმო თავისებურებების შესახებ

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

წარმოდგენილია თეატრალური ხელოვნების დოქტორის (PhD)

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი - მარინა ხარატიშვილი

(ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი)

პრაქტიკოსი ხელმძღვანელი - გიორგი მარგველაშვილი (პროფესორი)

თბილისი

2021

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

დრამის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:

დრამის რეჟისურა - შემოქმედებითი პედაგოგია

ქვედარგის კოდი: 0804 თეატრალური ხელოვნება

საიდენტიფიკაციო ნომერი:

ავტორის ხელმოწერა-----

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით **ლელა გვარიშვილის** სადოქტორო ნაშრომს, „**საოპერო სპექტაკლის სადადგმო თავისებურებების შესახებ**“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

**ხელმძღვანელი:**

**მარინა ხარატიშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**ექსპერტი:**

**ლაშა ჩხარტიშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**რეცენზენტები:**

**მარინა ვასაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

**ნინო ლიპარტიანი**, ხელოვნების დოქტორი

## საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ ლელა გვარიშვილის სადოქტორო ნაშრომის, „საოპერო სპექტაკლის სადადგმო თავისებურებების შესახებ“, გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

**ლელა გვარიშვილი**

ავტორის ხელმოწერა -----

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისათვის  
მოგვმართეთ შემდეგ საკონტაქტო მისამართზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact us  
on the following contact address:

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 0108, საქართველო  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University**

**Tbilisi, 0108, Georgia.**

[info@tafu.adu.ge](mailto:info@tafu.adu.ge)

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

[gvarishvililela@gmail.com](mailto:gvarishvililela@gmail.com).

## სარჩევი

რეზიუმე-----	5
Summary-----	7
შესავალი -----	9
თავი 1	
რა არის ოპერა-----	12
ოპერის შექმნის მოკლე ისტორია-----	14
საოპერო ხელოვნების განვითარების ძირითადი ეტაპები -----	22
ღირიჟორი -----	27
ანსამბლი -----	34
როლების განაწილება -----	42
საოპერო სპექტაკლის დადგმის ეტაპები (კონცერტმაისტერიდან - პრემიერამდე)-----	65
რა ხდება დღეს მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში -----	72
თავი 2	
ოპერა „ქეთო და კოტეს“ შექმნის მოკლე ისტორია -----	85
შედარებითი ანალიზი -----	97
ოპერა „ქეთო და კოტეს“ ექსპლიკაცია -----	103
დასკვნა -----	126
ბიბლიოგრაფია -----	131

## რეზიუმე

ნაშრომი „საოპერო სპექტაკლის სადადგმო თავისებურებების შესახებ“ წარმოადგენს მცდელობას, უფრო ახლოს გავეცნოთ საოპერო ხელოვნებას, გავაანალიზოთ და გავაცნობიეროთ საოპერო რეჟისურის სპეციფიკა, წარმოვაჩინოთ მსგავსებები და განსხვავებები დრამატული და საოპერო სპექტაკლების სადადგმო პროცესს შორის.

იმისათვის რომ სიღრმისეულად გამოგვეკვლია საოპერო რეჟისურისთვის დამახასიათებელი თვისებები და ე.წ. „ჩარჩოები“, შევეცადეთ მოკლედ მიმოგვეხილა საოპერო ხელოვნების რაობა, შექმნის მოკლე ისტორია, განვითარების ეტაპები და გზა, რომელიც მან თანამედროვე საოპერო რეჟისურის ჩამოყალიბებამდე გაიარა.

ნაშრომში შევეცადეთ წარმოგვედგინა ის ძირითადი საკითხები, რაც საოპერო ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი, კერძოდ: ლიბრეტო - რითი განსხვავდება იგი პიესისაგან; რეჟიტატივი და მისი როლი საოპერო ნაწარმოებისთვის და განსაკუთრებით რეჟისორისთვის; ანსამბლურობის მნიშვნელობა, როგორც საოპერო, ისე დრამატულ თეატრში და ანსამბლი - როგორც ოპერის ერთ-ერთი დამახასიათებელი და გამორჩეული თავისებურება (როდესაც რამდენიმე ადამიანი ერთდროულად ლაპარაკობს, ანუ მღერის); დირიჟორი - განსაკუთრებული პერსონა, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ისეთი დიდი და მრავალკომპონენტური ორგანიზმის, როგორიცაა საოპერო სპექტაკლი, ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოქცევა.

ნაშრომში განხილულია სასცენო და კინოხელოვნებისთვის ისეთი მნიშვნელოვანი პროცესი, როგორიცაა როლების განაწილება. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩატარებულია სოციოლოგიური კვლევა, რის საფუძველზე წარმოჩენილია რვა ხელოვანის აზრი, თუ რით ხელმძღვანელობენ სპექტაკლში, ფილმში და საოპერო სპექტაკლში როლების განაწილების დროს. რადგან დრამატულ თეატრსა და საოპერო ხელოვნებას აქვს როგორც ბევრი საერთო, ასევე განსხვავება - როლების განაწილებაც არ არის გამონაკლისი, საერთო კი ის არის, რომ ყველა რეჟისორს სურს, თავისი სპექტაკლი ან ფილმი წარმატებული იყოს, ამის ერთ-ერთი საწინდარი კი სწორად განაწილებული როლებია.

ნაშრომში განხილულია ეტაპები პროცესისა, რაც საოპერო სპექტაკლის დადგმას თან ახლავს. იგი დრამატული თეატრის სადადგმო პროცესზე უფრო გრძელი და განსხვავებულია. აგრეთვე მოკლედ, აღწერილია ის თანამედროვე ტენდენციები, რაც დღეს მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში მიმდინარეობს.

ნაშრომის მეორე თავი ეძღვნება ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“, მისი შექმნის მოკლე ისტორიას და სცენური ცხოვრების რთულ გზას. აგრეთვე გადმოცემულია ოპერის სარეჟისორო ექსპლიკაცია, რომელიც დაიდგა 2019 წ 29 ნოემბერს, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ საოპერო სპექტაკლის დადგმის პროცესი თვისებრივად განსხვავდება დრამატული თეატრისაგან, რაც გვაძლევს იმის საფუძველს, საოპერო რეჟისურა განვიხილოთ, როგორც ცალკე ფენომენი.

წინამდებარე ნაშრომი, ქართულ თეატრალურ სივრცეში, წარმოადგენს პირველ მცდელობას, საოპერო რეჟისურის კვლევის, არა მუსიკის მცოდნეობითი კუთხით, არამედ რეჟისორის სპექტაკლზე მუშაობის პროცესის სრული ციკლის წარმოჩენით.

## Summary

The dissertation work “On the Peculiarities of Staging of an Opera Spectacle” represents an attempt to take a closer look at the operatic art, to analyze and to understand the specifics of the opera direction, to show forth similarities and differences between the processes of staging of drama and opera spectacles.

In order to study in depth the features and so called “frames” characteristic for the opera direction, we have tried to overview shortly the essence of the operatic art, a short history of its nascence, stages of its development and the way that it has passed until the final formation of the modern opera direction.

We have attempted to represent those principal topics in the present work that are characteristic for the operatic art, namely: libretto and its differences from the play; recitative and its role for an operatic opus as well as its importance for a director; the importance of ensemblicity both in opera and in drama theatres and the ensemble as one of the most characteristic and outstanding features of the opera (i.e. when several people ‘talk’ simultaneously in singing); conductor – a special person, without whom it is impossible to integrate into one artistic unity such a large and multi-component organism as the opera spectacle.

There is discussed in the work such an important process for the scenic and cinematographic art as distribution of roles. There is made a sociological research in connection with this matter, and there are cited opinions of eight artists, who share their experience, what is their logics of dispatching the roles in drama spectacles, films and opera spectacles. As drama theatres and operatic art have many things in common as well as much differences, distribution of the roles is no exception from this regularity. The common feature is that all the directors wish their spectacle or film to be successful, and correct distribution of roles is one of the key points of the success.

The work discusses various steps of the process that accompanies staging of the opera spectacle. It is longer than the process of staging typical for drama theatres, and these two have many differences. There are also shortly described those modern tendencies that occur in modern operatic art.

The second chapter of the work is devoted to Victor Dolidze’s opera “Keto and Kote” and to its short history of creation, as well as to the complex road that the respective scenic life has

taken. There is also described the directing explication of the opera, which was staged on 29<sup>th</sup> November 2019 in the Grand Hall of V. SarajishviliTbilisi State Conservatoire.

Due to the research, there has been found out that the process of staging of the opera spectacle qualitatively differs from that of the drama theatre and this gives us the reason to consider opera direction as a separate phenomenon.

The present work represents the first attempt within the Georgian theatrical space to investigate the opera direction not from the point of view of musicology, but by means of elucidation of the full cycle of the process of a director's work upon the spectacle



## საოპერო სპექტაკლის სადადგმო თავისებურებების შესახებ

### შესავალი

ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო პროფესიულ თეატრში, დაარსებიდან (1851 წ) - დღემდე, უამრავი სპექტაკლი დადგმულა. გამორჩეული სპექტაკლები ათეული წლის განმავლობაში იყო ოპერის თეატრის მოქმედ რეპერტუარში. ამ სპექტაკლებს, ძირითადად, დრამატული თეატრიდან მოსული რეჟისორები დგამდნენ. დრამისა და ოპერის რეჟისურა შეიძლება დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ საოპერო ხელოვნებას გარკვეული სპეციფიკა, თავისებურება ახასიათებს, რაც, ბუნებრივია, განასხვავებს საოპერო რეჟისურას დრამატული თეატრის რეჟისურისაგან. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ საოპერო რეჟისურის თავისებურებების გარკვევას ისახავს მიზნად.

საოპერო ხელოვნება, მსგავსად თეატრალური ხელოვნებისა, სინთეზური ჟანრის ხელოვნებაა. მასში გაერთიანებულია თითქმის ყველა სახელოვნებო დარგი, რომელთა ღერძს, მამოძრავებელ ძალას, მუსიკა წარმოადგენს: დრამატურგი, რომელიც წერს ლიბრეტოს (სპეციფიკური ლიტერატურა, ყველა დრამატურგს არ ხელეწიფება ლიბრეტოს წერა); კომპოზიტორი (კომპოზიტორი ბევრია, მაგრამ საოპერო კომპოზიტორი - გაცილებით ცოტა); მომღერალ-მსახიობი (ცენტრი საოპერო თეატრალური სანახაობისა); მხატვარი - სცენოგრაფიული სივრცის შემქმნელი (სადაც საჭიროა, იყო ფერმწერი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, კოსტიუმების მხატვარი); ქორეოგრაფი (რომელიც არა მხოლოდ მოცეკვავეებთან მუშაობს, არამედ მომღერალ მსახიობებთანაც, რაც საკმაოდ რთულია); მოცეკვავეები (ძირითადად საბალეტო დასის მსახიობები); ორკესტრი (60 -80- მდე მუსიკოსი, რომელიც დაახლოებით 30 სხვადასხვა ინსტრუმენტზე უკრავს); გუნდი (60-100- მდე შემდგარი კოლექტივი, რომელთა გარეშე ოპერა თითოე ჩამოსათვლელია); მხატვარ-გამნათებელი (დღეს ეს პროფესია დიდ ადგილს იკავებს ყველანაირ სასცენო ხელოვნებაში); რეჟისორი (რომელიც ამ ყველაფერს ალაგებს, უხამებს, აერთიანებს, კრავს, ქმნის ერთიან მხატვრულ მთლიანობას); დირიჟორი (რომელიც წარმართავს სპექტაკლს და კოორდინირებას უწევს სპექტაკლის ყველა მონაწილეს). ამას თუ მივუმატებთ სტატისტიებს

(მიმანსის მსახიობებს), სცენის მემანქანეებს, ბუტაფორებს, რეკვიზიტორებს, გრიმიორებს, ჩამცმელებს, წამყვან რეჟისორს და ა.შ. მთელი სახელმწიფო სახელმწიფოში.

საოპერო სპექტაკლის იმავე კანონებით დადგმა, როგორც პიესის - დრამატულ თეატრში, არ იქნება მართებული. შეუძლებელია, ბომარშეს პიესა და მოცარტის ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“, ოპერის თავისებურებების გაუთვალისწინებლად დაიდგას. საოპერო მასალაზე მუშაობის სპეციფიკა თუნდაც იმითაა განსხვავებული, რომ: 1) დრამაში რეჟისორს მუშაობა დრამატურგის მიერ დაწერილ მასალაზე უხდება, ოპერაში კი ორ ავტორთან, ლიბრეტოს ავტორთან და კომპოზიტორთან, ლიტერატურასთან და მუსიკალურ დრამატურგასთან. მათი ერთმანეთისაგან განცალკევება არ შეიძლება. ეს არის ორმაგი დრამატურგია, როდესაც ლიტერატურა ესისხლხორცება მუსიკას და ტრანსფორმირდება, როგორც მუსიკალური დრამატურგია. 2) პიესაში სიტყვებს შორის უნდა ამოიკითხო სათქმელი, კლავირში კი - სიტყვებს, ტაქტებს, ნოტებსა და პაუზებს შორის. 3) საკმარისი არ არის მხოლოდ მუსიკის შეგრძნება, რეჟისორს უნდა ესმოდეს მუსიკის დრამის უწყვეტობა და იცოდეს ოპერის სპეციფიკა. 4) დრამატულ თეატრში რეჟისორი მთელ პასუხისმგებლობას თავის თავზე იღებს, ის განაგებს მთელ სადადგმო პროცესს და ერთპიროვნულად წყვეტს ყველა საკითხს. იგი თავისუფალია თავის ფანტაზიებში, მას შეუძლია გადაადგილოს სცენები, ააჩქაროს ან შეანელოს მსახიობის მიერ წარმოთქმული ტექსტი, გაზარდოს ან შეამციროს პაუზა, სადაც უნდა და როგორც უნდა - დააყენოს მსახიობი. მისი შეხედულებისამებრ, მუსიკალური გაფორმების საშუალებით, ემოციურად გააძლიეროს ესა თუ ის სცენა. ოპერაში კი რეჟისორი შემოფარგლულია ჩარჩოთი, რომელსაც მუსიკალური პარტიტურა ჰქვია, სადაც კომპოზიტორი ზუსტად უთითებს ტემპსაც, რიტმსაც და პაუზის ხანგრძლივობაც. ერთპიროვნულად სცენებს ვერც ამოიღებ, ვერ ჩაამატებ და ვერც გადაადგილებ. 5) გყავს პარტნიორი დირიჟორის სახით, რომელიც ან შენი თანამოაზრეა, ან მოწინააღმდეგე. რა თქმა უნდა, შეთანხმებულობა ჯობს. ეს სპექტაკლის ხარისხზე აუცილებლად აისახება. საჭიროა საერთო გადაწყვეტა და ერთიანი კონცეფცია. უხეშად რომ ვთქვათ, აკუსტიკურ მხარეზე მთლიანად დირიჟორია პასუხისმგებელი, ხოლო ვიზუალურზე - რეჟისორი. დირიჟორისა და რეჟისორის თანამოაზრეობა წარმატებული სპექტაკლის საწინდარია.

ყველანაირი ხელოვნება პირობითია, განსაკუთრებით - თეატრალური. საოპერო ხელოვნების პირობითობაც სპეციფიკურია. ოპერის სცენაზე ადამიანები ერთმანეთთან სიმღერის საშუალებით ურთიერთობენ. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი განუმეორებლობა

და გენიალურობა. სწორედ ეს თვისება ხდის მას ამაღლებულს და ამავედროულად, მიწიერს, აბსტრაქტულს და, ასევე, ძალიან კონკრეტულს, რთულს და თან იოლად აღსაქმელს. მხოლოდ ოპერაშია შესაძლებელი, რამდენიმე ადამიანმა ერთდროულად სხვადასხვა ტექსტი წარმოთქვას, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მელოდიაზე, ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ და ეს უაღრესად ჰარმონიული და მელოდიური იყოს.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, რთულია საოპერო სპექტაკლის დადგმა. ქართულ სცენაზე მოღვაწეობდნენ ადამიანები, რომლებიც მრავალი წლის გამოცდილებით, ნიჭით, მუსიკის ცოდნით და პრაქტიკით გახდნენ ოპერის რეჟისორები. პირველი ასეთი ქართველი რეჟისორი იყო ალექსანდრე წუწუნავა, რომელმაც მთელი ეპოქა შექმნა საოპერო სცენაზე. მის მიერ 1932 წელს დადგმული „დაისი“, თბილისის ოპერის მოქმედ რეპერტუარში 2009 წლამდე, 77 წელი იყო, თეატრის რეკონსტრუქციამდე. ეს სპექტაკლი სამუზეუმო ექსპონატად იქცა. მას მერე ბევრმა დრამატული თეატრის რეჟისორმა სცადა ბედი საოპერო ხელოვნებაში: არჩილ ჩხარტიშვილმა, შოთა აღსაბაძემ, ვახტანგ ტაბლიაშვილმა, დოდო ალექსიძემ, გიზო ჟორდანიამ, მიხეილ თუმანიშვილმა, გიგა ლორთქიფანიძემ, რობერტ სტურუამ, თემურ ჩხეიძემ და სხვებმა. ხოლო ჯემალ ანჯაფარიძე, ნატაშა ბუზბინდერი, გივი გაჩეჩილაძე, გურამ მელივა, მაია გაჩეჩილაძე და სხვა, ეს ის ადამიანები არიან, რომელთაც საოპერო რეჟისურას მიუძღვნეს თავი.

ქართული საოპერო რეჟისურა პრაქტიკულად შეუსწავლელია, თუ არ გავითვალისწინებთ თამარ წულუკიძის ნაშრომს, რომელიც ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედებას ეხება. სამწუხაროდ, არც წუწუნავას და არც სხვა რეჟისორებს, რომლებმაც ოპერის სცენაზე სპექტაკლები განახორციელეს, არ დაუტოვებიათ სახელმძღვანელო, ან ნაშრომი, რომელიც ოპერის მომავალ რეჟისორებს ამ დარგში ფეხის ადგმას გაუადვილებდა.

წინამდებარე ნაშრომის კვლევის მიზანია: 1) საოპერო რეჟისურის სპეციფიკის განსაზღვრა; 2) საოპერო და დრამატული თეატრის სარეჟისორო პრინციპების მსგავსებისა და განსხვავებულობის დადგენა; 3) დრამატული თეატრის რეჟისორებისთვის გზის გაკვლევა საოპერო რეჟისურამდე. ნაშრომი შედგება შესავლის, ორი თავის და დასკვნისაგან. თითოეული თავი დაყოფილია ქვეთავებად. პირველ თავში მითითებულია საკვლევი საგნის რაობა, მისი შექმნის მოკლე ისტორია, განვითარების ძირითადი ეტაპები. განვიხილავთ საოპერო ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ისეთ პერსონას, როგორცაა დირიჟორი. მიმოვიხილავთ ოპერისთვის ისეთ სპეციფიკურ პროცესს, როგორცაა ანსამბლურობა და ანსამბლი, როლების განაწილება, საოპერო სპექტაკლის დადგმის ეტაპები. შევეხებით საოპერო ხელოვნების დღევანდელ მიღწევებს.

მეორე თავი ეძღვნება: ა) ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ შექმნის მოკლე ისტორიას, მისი სცენური სიცოცხლის რთულ და საინტერესო გზას; ბ) ა. ცაგარელის პიესა „ხანუმას“, ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“, ვ. ტაბლიაშვილის ფილმ „ქეთო და კოტეს“, ჯ. კახიძისა და რ. სტურუას მიერ განხორციელებულ სპექტაკლ „ქეთო და კოტეს“ შედარებით ანალიზს; გ) საოპერო სპექტაკლ „ქეთო და კოტეს“ სარეჟისორო ექსპლიკაციას, დადგმულს ვანო სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში.

## თავი პირველი

### რა არის ოპერა?!

„კოსტიუმირებული კონცერტი, თუ ნამდვილი დრამატული სანახაობა?“<sup>1</sup> სპექტაკლი, სადაც მღერიან, თუ „მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოები, რომელიც განკუთვნილია თეატრის სცენაზე სათამაშოდ“<sup>2</sup> ყველაზე ძვირადღირებული, ელიტარული თეატრალური ხელოვნება, თუ ყველასათვის გასაგებ, მუსიკალურ ენაზე დაწერილი მას-კულტურა?! იქნებ სიმფონიური მუსიკაა, სადაც ორგანულადაა შერწყმული თხრობა და ვოკალი?!

ალბათ - არცერთი.

ერთი კი ფაქტია: იმდენად სპეციფიკური და სინთეზურია, იმდენ სახელოვნებო დარგს მოიცავს, რომ სამართლიანად აღნიშნავენ: „ეს არის ხელოვნება ბრძნული და დამსახურებული, აღმაფრენითი და იდუმალი“.<sup>3</sup> როგორც ბორის პაკროვსკი (საოპერო რეჟისორი, 1912-2009) წერს: „ოპერის ყველა შემადგენელ ნაწილს შეუძლია დამოუკიდებელ ხელოვნებად იარსებოს, თითოეულ მათგანს აქვს მიდრეკილება თვითგამოხატვისაკენ და სწრაფვა პირველობისაკენ. სწორედ აქედან წარმოიშვა ისეთი ფორმულირებები, როგორებიცაა “ოპერაში მთავარია - სიმღერა”, “მთავარია - მუსიკა”, “ოპერა - მონუმენტურ - დეკორაციული, ხატოვანი სანახაობა”, “ოპერაში მსახიობებმა უნდა ითამაშონ ისე, როგორც დრამატულ თეატრში“.<sup>4</sup> კონსტანტინ სტანისლავსკი (თეატრის მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრის

<sup>1</sup> Кристи Г., Соболевская О., „Станиславский-реформатор оперного искусства“, М., „Музыка“ 1983, ст. 18.

<sup>2</sup> Покровский Б., „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979, ст.18.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 19.

<sup>4</sup> Покровский Б., „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979, ст.20.

რეფორმატორი, 1863-1938) კი ამბობს: „რთული იქნება დრამის წინ წაწევა, თუ მუსიკის ზოგიერთი კანონი არ გეცოდინება: ჰარმონია, რიტმი, ტემპი, სიტყვა, ფრაზის შეგრძნება, სიტყვის მუსიკალურობის შეგრძნება - ოპერა ყველაფერ ამას არაჩვეულებრივად ხსნის“.<sup>5</sup>

საინტერესოა საოპერო ხელოვნების კლასიკოსების მოსაზრებები საოპერო ხელოვნების თავისებურებებზე:

ვალტერ ფელზენშტეინი, გერმანელი რეჟისორი, ბერლინის „კომიშ ოპერის“ დამაარსებელი (1901-1975): „მუსიკალური ნაწარმოები გვაძლევს დამატებით საშუალებებს, რაც არ გააჩნია დრამატულ თეატრს. მუსიკით ტკბობა, ორკესტრის რითმული და ინსტრუმენტალური ხმოვანება, ადამიანების კეთილხმოვანებით სიამოვნების მიღება, შეთანხმებული საცეკვაო მოძრაობები, ლამაზი მხატვრული სურათები და დეკორაციები, ოდითგანვე იყო და არის ბევრი ადამიანის სანუკვარი სიამოვნება“.<sup>6</sup>

მუსიკისმცოდნე გალინა კულეშოვა (1948-2005) აზრით: „ოპერა - უაღრესად რთული მხატვრული მოვლენაა, რომელიც არსებობს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ფორმებში და რომელიც მუდმივად წინ სწევს შემოქმედებით, ესთეტიკურ თუ ტექნოლოგიურ პრობლემებს“.<sup>7</sup> და დასძენს: „არის რა მრავალწახნაგოვანი ჟანრი მდიდარი მხატვრული ტრადიციებით, დიდი გამოხატვის საშუალებებით, ოპერა წარმოადგენს განუმეორებელ შემოქმედებით სფეროს, ორიგინალურს, რომელსაც აქვს უაღრესად დიდი მიზიდულობის ძალა და რომელსაც შეუძლია ასახოს უფაქიზესი ნიუანსები ადამიანის შინაგანი ცხოვრებიდან და ლაკონური მუსიკალური ენით გადმოსცეს მნიშვნელოვანი ცხოვრებისეული მოვლენები“.<sup>8</sup> ალბათ, დაუსრულებლად შეიძლება იმ ეპითეტების მოხმობა, რომელიც ოპერას ახასიათებს. დავასრულებ ბესარიონ ბელინსკის (კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი, პუბლიცისტი, 1811-1848) გამონათქვამით: „უმაღლესი დონის პოეზია და ხელოვნების გვირგვინი“.<sup>9</sup>

და მაინც რა არის ოპერა?!

„ოპერის მუსიკა - ეს არ არის უბრალოდ მუსიკა, არამედ ეს არის საოპერო მუსიკა, სიმღერა - ეს არ არის უბრალო მღერა, ეს არის საოპერო სიმღერა. მსახიობის ქცევა საოპერო

<sup>5</sup> Кристи Г., Соболевская О., „Станиславский-реформатор оперного искусства“, М., „музыка“, 1983, ст.20.

<sup>6</sup> Фельзенштейн В., „О музыкальном театре“, М., „радуга“, 1984, ст.41.

<sup>7</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979, ст.3.

<sup>8</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979, ст.16.

<sup>9</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979, ст.10.

სპექტაკლში, დრამატული თეატრის კანონებით, ან, კიდევ უფრო მეტად, კინოს კანონებით, აბსურდულია. საოპერო ხელოვნების სირთულე იმაშია, რომ მისი ყოველი მხატვრული შემადგენელი ნაწილი -დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, თავისი ხასიათით და კანონებით, მაგრამ ეს ყველა უნდა დაემორჩილოს ოპერის თეატრის კანონებს“.<sup>10</sup> რთულია ამ მოსაზრებაში რეჟისორ ბორის პაკროვსკის არ დაეთანხმო.

საოპერო ხელოვნების ეს დაუწერელი კანონები, დროთა განმავლობაში, იცვლებოდა, იხვეწებოდა და შეცვლილი ფორმით მოვიდა დღევანდელობამდე, მაგრამ მანამდე მოკლედ მიმოვიხილოთ ოპერის შექმნის ისტორია.

### ოპერის შექმნის მოკლე ისტორია

როგორც ვიცით, პროფესიული თეატრალური ხელოვნება ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს. გაცილებით ახალგაზრდაა საოპერო ხელოვნება. იგი წარმოიშვა მე-16 საუკუნის ბოლოს, სულ რაღაც, 400 წელზე ცოტა მეტი ხნის წინ. მაგრამ მისი ჩანასახის ისტორიას ანტიკურ ხანამდე მივყავართ. „ანტიკურ საბერძნეთში „დრამა“ წარმოიშვა მუსიკისა და ლირიკის კავშირიდან და მან შეინარჩუნა ეს თვისება არისტოტელეს შემდეგაც. მუსიკალური შემადგენელი ნაწილები გამოყენებული იყო არა მარტო ქოროებში, არამედ გმირებიც, რიტმულად მოძრავი მეტყველებით, აძლიერებდნენ ხმას თითქმის სიმღერამდე და უმაღლესი წერტილები ხშირად წოდებული იყო პათოსურ სცენებად. ძველი ტრაგედია ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომელიც შეიძლება იდგა ჩვენს ოპერასა და დრამას შორის, ალბათ, ოპერასთან უფრო ახლოს“.<sup>11</sup> - ვკითხულობთ კარლო ინასარიძის (ხელოვნების მკვლევარი, პუბლიცისტი, პოლიტიკოსი, 1919-2007) წიგნში.

რა იყო იმის მიზეზი და აუცილებლობა, რამაც წარმოშვა ეს უნიკალური ხელოვნება, რომელსაც ოპერა ჰქვია? სიმღერა - ამბობს ხელოვნებათმცოდნე არტურ კუჩერი - არის „უმარტივესი ფორმა მუსიკის მონაწილეობისა თეატრში. იგი უძლიერესად მოქმედებს იქ, სადაც თავისთავად წარმოიშობა როგორც სუფრული, სახუმარო სიმღერა, სერენადა, ეროვნული, სასიყვარულო სიმღერა, ნანა, სამგლოვიარო სიმღერა, ქორალი, ყველგან იქ, სადაც გრძნობა ისე ძლიერია, რომ მას სიტყვა აღარ ყოფნის“.<sup>12</sup> მიზეზი ალბათ ეს არის!

<sup>10</sup> Покровский Б., „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979, ст.21.

<sup>11</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.558.

<sup>12</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.297.

შედარებით დასრულებული სახით საოპერო ხელოვნება წარმოიშვა მე-16 საუკუნის დასასრულს. „ოპერის დაბადებად ითვლება ჯაკომო პერის (ზოგ თარგმანში იაკობ პერის. ლ.გ.) მიერ 1597 წელს ფლორენციაში შექმნილი „დაფნე“, რომელსაც მაშინვე ეწოდა „მუსიკალური დრამა“ – „dramma per musica“.<sup>13</sup> მას მერე მან გაიარა გრძელი, რთული გზა. იტალიაში დაბადებული, ის შემდეგ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც მოხვდა. წარმოიშვა რა, როგორც მითოლოგიური ნაწარმოები, ახლა ის სიუჟეტურად უაღრესად მრავალფეროვანია.

ოპერის ისტორიაში იყო პერიოდი, როდესაც მის ავტორად ითვლებოდა პოეტი - ლიბრეტისტი, კომპოზიტორი კი - მეორეხარისხოვნად. „ის ყველაფერში უნდა დამორჩილებოდა არა მარტო ლიბრეტისტს, არამედ მომღერლებს, რომლებიც მომგებიან არიებს თხოულობდნენ, მათთვის მოსახერხებელ ადგილას. შემდეგ მეორე უკიდურესობის დრო მოვიდა - როდესაც შინაარსზე შეწყვიტეს ყურადღების მიქცევა. ოპერა გადაიქცა კოსტუმირებულ კონცერტად“.<sup>14</sup> მე-18 და მე-19 საუკუნეებში კი საოპერო ჟანრი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა იმ სახით, რა სახითაც ახლა ვიცნობთ.

ლიბრეტო - „ოპერა არის დასავლური თეატრალური ფორმა, რომელიც შედგება დრამატული ტექსტისაგან (ლიბრეტო), დაკავშირებული მუსიკასთან და რომელსაც ჩვეულებისამებრ აცილებს ინსტრუმენტალური მუსიკა“<sup>15</sup> - წერს კარლო ინასარიძე, ხოლო მუსიკისმცოდნე ჰანს ფონ ვოლცოგენი (პუბლიცისტი, რიხარდ ვაგნერის შემოქმედების მკვლევარი, 1848-1938) თავის ნარკვევში „გერმანული მუსიკის შესახებ“ წერს: „ორი სხვადასხვა სამყარო, ისეთი, რომელშიც მღერიან და ისეთი, რომელშიც მეტყველებენ“.<sup>16</sup>

სამეტყველო ტექსტს ოპერაში ლიბრეტო ეწოდება. „libretto- იტალიური სიტყვაა, ნიშნავს „წიგნაკს“ და არის ოპერის ტექსტი, რომლის საფუძველზე კომპოზიტორი ქმნის ოპერის მუსიკალურ ტექსტს ნოტების მეშვეობით“.<sup>17</sup>

ლიბრეტო, როგორც დრამატული ნაწარმოების ტექსტი, მისი სცენური განხორციელებისათვის შეიცავს დიალოგს, მონოლოგს, მოქმედების და პერსონაჟთა განსაკუთრებულობის ასახვას, ე.წ. რემარკებს. ამდენად, „ლიბრეტო არის ოპერის პირველადი იდეა, ფორმა და „მუსიკაც“ კი, რადგან ენას, დაწერილ სიტყვასაც აქვს საკუთარი ფონეტიკური „მუსიკა“, რომელიც ზეგავლენას ახდენს სიტყვის გამოყენებაზე მუსიკაში, რომლის დროს

<sup>13</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.591.

<sup>14</sup> Михеева Л., „Музыкальный словарь в рассказах“, М., „Советский композитор“, 1986, ст.101.

<sup>15</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.581.

<sup>16</sup> Wolzogen H., „Von deutscher music“, Regensburg, 1929, s.104.

<sup>17</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.578.

სიტყვა - მუსიკა ერთი მთლიანობა ხდება, თუმცა მხოლოდ „დაწერილი“ და არა „ჟღერადი“ ფორმით. შეიძლება ითქვას, რომ ლიბრეტო ემორჩილება დრამის საერთო კანონზომიერებას, რომლის „ცენტრია“, „მასალა“ ადამიანის ვოკალური გამოსახვითი უნარიანობა, რაც საერთოდ ოპერის საფუძველია“.<sup>18</sup>

ლიბრეტო ახლოს დგას პიესასთან. ბგერისა და მხედველობის ელემენტების ურთიერთქმედება განპირობებულია მისი თეატრთან გენეტიკური კავშირით, რომლისგანაც საოპერო ჟანრმა გადაიღო ფაბულა, დრამატული კონფლიქტი, ქმედება მსახიობის თამაშის მეშვეობით. „ ოპერამ თეატრისგან ისესხა დრამის ფორმა, გამოხატვის მრავალფეროვანი ფორმა (მონოლოგი-არია; დიალოგი-დუეტი)“<sup>19</sup> - წერს გალინა კულეშოვა.

ლიბრეტოს შექმნას სპეციალური წესები აქვს, რომლებსაც ლიბრეტისტები ასრულებენ. ლიბრეტოს, როგორც ცალკე ლიტერატურული ჟანრის ფორმირებაზე, წამყვანი როლი შეასრულა დრამატურგმა და ლიბრეტისტმა, პიეტრო მეტასტაზიომ (1698 – 1782). „მეტასტაზიოს რეფორმა“ - ასე ეწოდა ლიბრეტოს იმ ფორმას, რომელიც მან შეიმუშავა. ოპერა უნდა ყოფილიყო სამმოქმედებიანი, ექვსი პერსონაჟით, სიუჟეტი აუცილებლად სიყვარულით შეპყრობილებზე. აქედან სამი, მთავარი გმირი: 1) პრიმადონა; 2) პირველი სოპრანო ანუ კასტრატო; 3) ტენორი. თითოეულს უნდა ჰქონოდა ხუთი არია. არია შედგებოდა სამი სტროფისგან, აქედან 1 და 3 მეორდებოდა. იყო სხვა მრავალი წესი, რომლებიც სტენდალს (1783-1842) და კარლო გოლდონის (1707-1793) აქვთ აღწერილი. მეტასტაზიოს ლიბრეტოებზე მრავალი ოპერაა დაწერილი. მარტო მის ტრაგედიაზე „მიტოვებული დიდონა“, 50 ოპერაა შექმნილი. მის ლიბრეტოზე ისეთი კომპოზიტორები ქმნიდნენ მუსიკას, როგორებიცაა: ანტონიო ვივალდი, გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელი, ჯოვანი ბატისტა პერგოლეზი, კრისტოფ ვილიბალდ გლუკი, ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი, ანტონიო სალიერი და სხვა მრავალი. ლიბრეტოს სხვა ავტორებისგან განსხვავებით, მეტასტაზიოს მიერ დაწერილ დრამებს მუსიკისგან დამოუკიდებლადაც გააჩნიათ ღირებულება.<sup>20</sup>

შემდეგი რეფორმა, რომელმაც საოპერო ხელოვნების განვითარებას ხელი შეუწყო, ავსტრიელ კომპოზიტორ კრისტოფ გლუკთან (1714 – 1787) არის დაკავშირებული. გლუკი და იტალიელი დრამატურგი, პოეტი და ლიბრეტისტი რანიერ კალცაბიჯი (1714 – 1795) შეეცადნენ ოპერის ახალი სტრუქტურის შემუშავებას, რომელიც გულისხმობდა: 1) ლიბრეტოს სიუჟეტი უფრო ლაკონური და ქმედითი ყოფილიყო; 2) მუსიკა

<sup>18</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.578.

<sup>19</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск „наука и техника“, 1979, ст.9.

<sup>20</sup> მასალა შეგროვებულია: <https://www.belcanto.ru/metastasio.html> [გადაამოწმებულია: 23.09.2020]



დაქვემდებარებინა ტექსტისთვის; 3) დაერღვია იმ დროს გამეფებული სტილი, როდესაც უვერტურა, არიები და დუეტები, ცალკე საკონცერტო ნომრებად იწერებოდა და მათ შორის კავშირი არ არსებობდა, ხოლო ანსამბლები და გუნდები მინიმუმამდე იყო დაყვანილი; 4) უვერტურა შეერთებოდა ოპერის ქმედებას; 5) შექმნილიყო ოპერის ახალი არქიტექტონიკა, სადაც გუნდის, ანსამბლების, დუეტების, არიების ნომრები გაერთიანდებოდა დიდ სცენებში და მათ შორის ლოგიკური ბმა იარსებებდა; 6) მეტი გამომსახველობისთვის გაზრდილიყო გუნდისა და ორკესტრის როლი; 7) და, რაც მთავარია, დასრულებულიყო სოლისტების უკონტროლო ძალაუფლება და თვითშემოქმედება.<sup>21</sup>

მე-18 საუკუნემდე ლიბრეტოს ავტორებად აღიარებული იყვნენ ისეთი პიროვნებები, როგორებიც არიან: პიერ კორნელი, ჟან რასინი, ჟან-ბატისტ მოლიერი, ჟან-ჟაკ რუსო, იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე. „მე-19 საუკუნეში კი ლიბრეტოს მიენიჭა უფრო „გამოყენებითი ხელოვნების“ ფუნქცია, რის შედეგად თვით კომპოზიტორებმა ხელი მიჰყვეს ლიბრეტოს შექმნას, რომ თავი აერიდებინათ წინააღმდეგობისათვის ტექსტსა და მუსიკას შორის. ამ მხრივ აღსანიშნავია რიხარდ ვაგნერი, რომელიც თავის ოპერების ტექსტს თვითონ ქმნიდა. მე-20 საუკუნეშიც შექმნეს ლიბრეტოები ისეთმა დრამატურგებმა, როგორებიც იყვნენ: ბერტოლდ ბრეხტი, ჟან კოქტო, გეორგ კაიზერი თუ პოლ კლოდერი. აღსანიშნავია მოცარტის (1756-1791) და ლიბრეტისტ ემანუელ შიკანედერის („ჯადოსნური ფლეიტა“) თანამშრომლობა, რიხარდ შტრაუსის (1864-1949) და დრამატურგ ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის „ელექტრა“, „როზენკვალიერი“, რომლის შედეგად ოპერის ტექსტი გახდა მუსიკის განუყოფელი ნაწილი“.<sup>22</sup>

საოპერო ხელოვნებაში მუსიკისა და დრამის ურთიერთდაპირისპირებამ დიდი წინააღმდეგობა გამოიწვია გამოჩენილი კომპოზიტორების, რეჟისორების, დირიჟორების მხრიდან, რომლებსაც ღრმად ჰქონდათ გააზრებული საოპერო ჟანრის სპეციფიკა. „საკმარისია გავიხსენოთ რეფორმატორული მოღვაწეობა გლუკის, მოცარტის, ვერდის, ვაგნერის, რომელთა საოპერო ნაწარმოებებში აღმოაჩენთ ბევრ შეხების წერტილს მათ თანამედროვე დრამასთან, მაგრამ არა იმავე სახით“ - წერს გალინა კულეშოვა და განაგრძობს პეტრე ჩაიკოვსკის სიტყვებით: „ოპერა არის ნაწარმოები, რომელიც ემორჩილება სცენის კანონებს, ნაწარმოები, სადაც სცენური მოქმედება და მოქმედ გმირთა შინაგანი ცხოვრება გახსნილია მუსიკის საშუალებით“.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> მასალა შეგროვებულია: <https://www.belcanto.ru/gluck.html> [გადამოწმებულია 23.09.2020]

<sup>22</sup> ინსარაძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.578.

<sup>23</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979, ст.10.

ლიბრეტო, პიესისაგან განსხვავებით, უფრო პატარა მოცულობისაა. „სიმღერაში სიტყვა გაცილებით დიდხანს გრძელდება, ვიდრე ლაპარაკის დროს, ოპერაში ბგერა დროში ყველაზე უფრო გაწელილი ელემენტია. ამიტომ ლიბრეტო ორჯერ, ზოგჯერ კი სამჯერ უფრო პატარაა პიესაზე და ლიტერატურული პირველწყაროს სერიოზულ შეკვეცას მოითხოვს“.<sup>24</sup>

აქედან გამომდინარე, ლიბრეტოდან უფრო მცირე ინფორმაციის მიღება შეიძლება, ფაბულის ლოგიკურად ასაგებად, გმირების დასახასიათებლად. დანარჩენი ინფორმაცია მუსიკიდან უნდა შეავსო, ან თვითონ შეთხზა. არიაში ერთი წინადადება შეიძლება რამდენჯერმე გამეორდეს, მაგრამ მუსიკაში, ანუ პარტიტურაში, აუცილებლად იქნება განსხვავება. მაგალითად მოცარტის „ფიგაროს ქორწინებაში“ მეორე მოქმედება იწყება გრაფინიას არიით, რომელიც დაახლოებით სამი წუთი გრძელდება, მასში სულ ორი წინადადებაა, რომელიც რამდენჯერმე მეორდება. ამიტომ რეჟისორმა ეს ორი წინადადება მსახიობს სხვადასხვანაირად უნდა ათქმევინოს, სხვა ელფერი, სხვა აზრობრივი დატვირთვა, სხვა ამოცანა მისცეს.

„ლიბრეტოს შექმნა მოითხოვს მოქმედებისა და ენის სხვაგვარ ტექნიკას, ვიდრე დრამა, მუსიკა უფრო ნელი ტემპით მოძრაობს, ვიდრე სიტყვა, მეტყველება, რაც ართულებს სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის აღქმას მაყურებლის მიერ; მაგრამ მუსიკაში სიტყვებისა და წინადადებების გამეორება ხელს უწყობს ამგვარი ჯებირის გადალახვას“<sup>25</sup>- წერს კ. ინსარაძე. რეჟისორი ვალტერ ფელზენშტეინი კი ასე ხსნის: „ის, რაც მუსიკაში აღიქმება როგორც ფორმალური გამეორება, სცენიდან სულ სხვა შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუნდაც იმიტომ, რომ ერთ სტროფს მოყვება მეორე; მეორე ვერასდროს იქნება ისეთივე, როგორც პირველი, რადგან ერთი-მეორისაგან გამომდინარეობს. თუ მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი დრამატურგი (შიკანედერი. ლ.გ.) მუსიკაში სიტყვებს იმეორებს, ეს ნიშნავს, რომ იმან, ვისაც ამ სიტყვებს ეუბნებიან, ვერ გაიგო ნათქვამი. ზოგჯერ კი გამეორება ხელს უწყობს ემოციის აღმავლობას. მაგალითად, პაპაგენოს სიმღერა, რომელშიც ოთხჯერ იმეორებს ერთსა და იმავე სიტყვებს, რათა გამოხატოს თავისი სიყვარული“.<sup>26</sup>

ხანდახან პირიქით ხდება. მუსიკა, ერთი შეხედვით, ერთ რიტმში, ერთ მელოდიად მიმდინარეობს, ტექსტის მიხედვით კი ერთი აზრი მთავრდება და სხვა, ოდნავ ახალი აზრი

<sup>24</sup> Кулешова Г., „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979, ст.15.

<sup>25</sup> ინსარაძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.579.

<sup>26</sup> Фельзенштейн В., „О музыкальном театре“, М., „радуга“, 1984, ст.77.

იწყება. აქაც ჟესტით, მიმიკით თუ ქმედებით ეს ორი აზრი ერთმანეთისაგან უნდა განასხვავო.

არის უამრავი სხვადასხვანაირი შემთხვევა, რომელიც რეჟისორმა უნდა ამოიკითხო, გაითვალისწინოს და მომღერალ-მსახიობთან მუშაობის დროს განახორციელოს. მაგალითად, დონიციეტის „სიყვარულის ნექტარში“ ორი მთავარი გმირი, ზუსტად ერთ მელოდიაზე ორ, რადიკალურად განსხვავებულ აზრს უმტკიცებს ერთმანეთს. ადინა სიყვარულს ცვალებად სიოს ადარებს, რომელიც ხან ერთ ყვავილს ჩამოუქროლებს, ხან მეორეს მიეფერება და ხან მესამეს. ნემორინო კი თავის სიყვარულს ნაკადულს ადარებს, რომელმაც იცის, რომ ზღვას თუ შეუერთდება, უთუოდ დაიღუპება, მაგრამ ზღვის სიყვარულით შეპყრობილი, შეგნებულად მიდის სიკვდილზე. საოპერო სტუდიაში, სტუდენტებთან დადმულ სპექტაკლში, ამ განსხვავებისთვის რომ მიგვეღწია, ადინა ვამღერეთ და ვამოქმედეთ რაც შეიძლება ყალბად, პათეტიკურად, თითქოს რომელიღაც ლიტერატურული გმირის ცუდ იმიტაციას აკეთებს. ნემორინო კი, მთელი გულით, ემოციით, დაჟინებით და დამაჯერებლად მღერის ზუსტად იმავე მელოდიას.

დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, საოპერო სპექტაკლის კიდევ ერთი თავისებურებაა, რომ იგი იმღერება იმ ენაზე, რა ენაზეც არის ლიბრეტო დაწერილი. რა თქმა უნდა, ეს კანონი არ არის. მსოფლიოს მასშტაბით არის თეატრები, რომლებიც თავისი ქვეყნის ენაზე დგამენ სპექტაკლებს. საბჭოთა კავშირის პერიოდში, მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე, საოპერო სპექტაკლები რუსულად სრულდებოდა. ამას განსაკუთრებული თარგმნა სჭირდება, რომ არ დაირღვეს მუსიკალური მთლიანობა. მაგალითად: ნათარგმნი სიტყვის მარცვლების რაოდენობა უნდა ემთხვეოდეს დედანში სიტყვის მარცვლების რაოდენობას; მაღალ ნოტს სჯობს ა - ხმოვანი ემთხვეოდეს; მახვილები სწორედ დააჯდეს მელოდიას; ტექსტთან იყოს რაც შეიძლება ახლოს, რადგან რეჟისორს ერთმა სიტყვამ შეიძლება ამა თუ იმ სცენის აგების ინსპირაცია მისცეს. არაზუსტმა სიტყვამ კი მთლიანად შეცვალოს მოქმედება და, რაც მთავარია, ენასაც ხომ თავისი ჟღერადობა აქვს, კომპოზიტორი კი ამ ჟღერადობის გათვალისწინებით წერს მუსიკას. „სიტყვიერი მუსიკალური ნაწარმოების, სიმღერის თარგმნა სხვა ენაზე, მოცემული მუსიკალური ნაწარმოების მნიშვნელოვან შეცვლას იწვევს. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მუსიკალური ნაწარმოები, ანუ ოპერა, სასურველია „ორიგინალურ“ ენაზე იქნას განხორციელებული სცენაზე, რომ მოცემული მუსიკალური გამოსახვა არ დასახიჩრდეს“.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.560.

მიუხედავად ამისა, უცხო ენაზე შესრულებული სპექტაკლი მაყურებელში იწვევს ინფორმირებულობის ნაკლებობას. შეიძლება მან კარგად იცოდეს ოპერის შინაარსი, მაგრამ კონკრეტულ სცენაში, კონკრეტულად რაზე ლაპარაკობენ, უცნობია. ამიტომ რეჟისორმა ისე უნდა ააგოს სცენა, რომ მაყურებლისთვის მაქსიმალურად გასაგები იყოს ამ სცენის შინაარსი. ეს მსახიობებთან მუშაობისას მიიღწევა. უნდა მოიძებნოს ზუსტი ჟესტი, მიმიკა, პლასტიკა, პერსონაჟებს შორის სწორი ურთიერთობა, კონტაქტი და გასაგები მიზანსცენა. თანამედროვე ტექნიკამ ნაწილობრივ ამოავსო ეს პრობლემა, როდესაც სცენაზე დამონტაჟებულ ეკრანზე, მორბენალი სტრიქონი ტიტრივით მიჰყვება სპექტაკლს. თბილისის ოპერის თეატრს უკვე აქვს ამის შესაძლებლობა.

თუმცა კარლო ინასარიძე სხვანაირად ფიქრობს: „ეკრანზე „წასაკითხავი სიტყვა“ ადამიანის გონში „წარმოდგენით“ ფორმას ღებულობს მკითხველის ცოდნისა და გამოცდილების შესაბამისად, რაც, და ეს არის არსებითი ამ შემთხვევაში, სრულიადაც არ შეესაბამება იმავე მიმიკურ - მუსიკალურ სიტყვას, რომელიც, პირველყოვლისა, „შესახედავია“, „მიმიკურია“; და მეორე, ამ შემთხვევაში ხდება მაყურებელ - მსმენელის აღქმის უნარიანობის „გაორება“, რომლის დროს მან არ იცის ყურადღების ცენტრში დააყენოს „წაკითხვა“ თუ „მოსმენა“; ამას ართულებს აგრეთვე ისიც, რომ წაკითხულს ადამიანი სხვა გზით აღიქვამს, ვიდრე „შესახედავს“: წაკითხულის წარმოდგენა გონში უსაზღვროა, ხოლო „შესახედავი“ ბოჭავს ადამიანის წარმოდგენით უნარიანობას, რაც აიძულებს მას „შესახედაობა“ გაიგოს ისე, როგორც ის არის „ნაჩვენები“. ამდენად სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის გაგებითობის ამგვარი გზით „გაძლიერება“ მხატვრულად გაუმართლებელი, კიდევ მეტი შეუსაბამობაა“.<sup>28</sup>

არ ვეთანხმები ბატონი კარლოს ამ მოსაზრებას, რადგან ტექსტი მაძლევს ინფორმაციას, თუ რაზე საუბრობენ სცენაზე, მაყურებელს დრო არ აქვს, „წაკითხული სიტყვა“ გონში წარმოიდგინოს, რადგან ის სცენაზე უკვე მსახიობებს აქვთ წარმოდგენილი. თვალი კი ნამდვილად გაორებულია და ხელი ეშლება, სპექტაკლის მსვლელობას ყურადღებით ადევნოს თვალი. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, მაყურებელი უკეთ ერთვება და უფრო მეტად ამახვილებს ყურადღებას.

**რეჟიტატივი** - ლაპარაკი ნოტებით - ოპერის დრამატურგიისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია. რეჟიტატივში ვითარდება ოპერის შინაარსი, ნათლად ყალიბდება მოქმედ პირთა ურთიერთობები, ვლინდება პერსონაჟთა ხასიათი.

<sup>28</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.560.

„ რეჩიტატივი - არის „მეტყველებითი სიმღერა“ ოპერაში, ორატორიაში თუ კანტატაში; აგრეთვე შეიძლება იყოს არიის „შესავალი“.<sup>29</sup> მისი სათავე ანტიკურ ხანაში უნდა ვეძიოთ. ის წამღერებითი დეკლამაცია, რაც იმდროინდელი ტრაგედიისთვის იყო დამახასიათებელი, არის ზუსტად ის ჩანასახი, რომელიც შეიძლება იდგა ოპერასა და დრამას შორის.

“recitare - ხმამაღლა კითხვა; ეს არის სიმღერა, მაგრამ ძალიან ჰგავს დეკლამაციას. ის არის მოქმედების განვითარების ძირითადი „ინსტრუმენტი“, რადგან, როდესაც ჟღერს მუსიკალური ნომრები, არიები, ანსამბლები - ქმედება, ჩვეულებრივ, ჩერდება. რეჩიტატივის გარეშე ოპერები არ არსებობს. სამაგიეროდ, არსებობს ოპერები, რომლებიც მთლიანად აგებულია რეჩიტატივზე“<sup>30</sup> - ვკითხულობთ მუსიკალურ ლექსიკონში. თანამედროვე მუსიკას, კლასიკურსაც და საესტრადოსაც, დღეს, უმეტესწილად, რეჩიტატიული ფორმა აქვს.

რეჩიტატივი, ადრეულ პერიოდში (მე-17-18სს), ძირითადად კლავესინის თანხლებით სრულდებოდა. მე-19 საუკუნეში ნელ-ნელა შემოდის რეჩიტატივები, სადაც კლავესინს, სპინეტს, ჩემბალოს ორკესტრი ცვლის. რეჩიტატივში იკვრება აკორდები, რაც ფრაზებს შორის ტონალობას აძლევს მსახიობებს. მაგალითად, მოცარტის, როსინის ოპერებში ნახევარი ადგილი რეჩიტატივს უკავია. აქ არის თავმოყრილი მთელი ინფორმაცია იმ „ამბავზე“, რომელიც სპექტაკლში ხდება, ან უნდა მოხდეს. რეჟისორისთვის რეჩიტატივი ძალიან მნიშვნელოვანია. გარდა იმისა, რომ სიუჟეტურად აქ ვითარდება მოქმედება, ეს არის ადგილი, სადაც რეჟისორს შეუძლია ფრთები გაშალოს. მომღერალი - მსახიობი თავისუფალია ვოკალისგან, არ ფიქრობს „სი ბემოლზე“; თავისუფალია დირიჟორისგან, შეუძლია არც შეხედოს. ორკესტრში ერთი ინსტრუმენტი უკრავს (კლავესინი) და ამიტომ დარბაზში მომღერლის ხმის გაგონება --არგაგონების პრობლემა არ არსებობს. ორკესტრი რომც უკრავდეს, უკრავს მცირე შემადგენლობა, ტონალობის მიმანიშნებელი და ძალიან გამჭვირვალე. ერთი სიტყვით, რომ ტონალობიდან არ ამოვარდე. ისიც, თუ კლავესინის თანხლებით მიდის, კონცერტმასტერს შეუძლია გაიმეოროს ის აკორდები, რათა მომღერალი ჩასვას საჭირო ტონალობაში (ორკესტრის შემთხვევაში ეს რთულია).

რეჩიტატივი მაქსიმალურად მიახლოებული უნდა იყოს ლაპარაკთან. ამ დროს მომღერალ მსახიობს შესაძლებლობა აქვს, ხმა ცოტა დაასვენოს. სამაგიეროდ, მთელი თავისი სამსახიობო უნარი აქ შეუძლია გამოავლინოს. რეჟისორიც არ არის საოპერო „ჩარჩოთი“ შემოფარგლული და მიზანსცენები უფრო თავისუფლად შეუძლია ააგოს, ანუ ქმედება

<sup>29</sup> ინასარიძე კ., „თეატრის მეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.559.

<sup>30</sup> Михеева Л., „Музыкальный словарь в рассказах“, М., „Советский композитор“, 1986г, ст.102.

უფრო რთული იყოს. რეჩიტატივში არ არის დადგენილი ტემპი (ეს ეხება კლავესინით თანმხლებ რეჩიტატივს), ამიტომ რეჟისორს თავად შეუძლია გადაწყვიტოს, სად შეანელოს, სად აუჩქაროს და სად პაუზა გააკეთებინოს მსახიობს.

პირველი საოპერო სპექტაკლის შექმნიდან 400 წელზე მეტია გასული. მას მერე მან შეიცვალა ფორმა, შინაარსი, სტრუქტურა. დროთა განმავლობაში იგი იხვეწებოდა და დრამატული თეატრის მსგავსად, გადიოდა განვითარების საფეხურებს.

### საოპერო ხელოვნების განვითარების მთავარი ეტაპები

საოპერო ხელოვნებამ, თავის ჩამოყალიბებიდან დღემდე, განვითარების მრავალი ეტაპი გაიარა. დღემდე დავობენ, თუ ვინ უნდა იყოს და არის ოპერაში მთავარი. განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იცვლებოდნენ ოპერის ეგრეთწოდებული “ბატონ-პატრონები”. ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე (მე-16-17სს), ოპერის დამკვეთები და შემქმნელები იყვნენ მეფეები, რომელთაც თავიანთი ზეიმების გამრავალფეროვნება სურდათ. როგორც მუსიკისმცოდნე, ვადიმ ჟურავლიოვი თავის ლექციათა ციკლში აღნიშნავს, თავიდან „ოპერის მეფეები თავად მეფეები იყვნენ“.<sup>31</sup> შემდეგ ლიდერობა გადაეცათ არტისტებს. იმ დროისთვის წამყვან პარტიებს კასტრატები ასრულებდნენ. ოპერის ავტორად ითვლებოდა პოეტი, კომპოზიტორი კი „დამხმარის“ როლს ასრულებდა, რომელსაც უნდა გაეთვალისწინებინა პოეტის და, რაც მთავარია, კასტრატ - არტისტების პრეტენზიები. ეს გრძელდებოდა მე-18 საუკუნემდე.

რომანტიზმის ეპოქამ ქალის როლი გააძლიერა და ოპერის “ბატონ-პატრონები” პრიმადონები გახდნენ. წინა პლანზე გადმოვიდა კომპოზიტორი, ხოლო ლიბრეტოს ავტორი საგრძნობლად უკან დარჩა. სცენაზე ლიდერობდა სცენოგრაფი და, რაც მთავარია, პრიმადონა. საოპერო სპექტაკლი დაემსგავსა კოსტუმირებულ კონცერტს. პრიმადონებისთვის იწერებოდა ოპერები, ისინი ირჩევდნენ კომპოზიტორს, დირიჟორს (იმ დროისთვის სპექტაკლს ძირითადად თავად კომპოზიტორები დირიჟორობდნენ), სპექტაკლის შემადგენლობა ინიშნებოდა მათი აზრის გათვალისწინებით. პრიმადონების დაკვეთით, უკვე დაწერილ ოპერას ემატებოდა არიები, იცვლებოდა სიუჟეტი. პრიმადონები უყვარდებოდათ თავდავიწყებით. სპექტაკლის მერე მათ თაყვანისმცემელთა ჯარი ხვდებოდა.

<sup>31</sup> ვ. ჟურავლიოვი, ლექციათა ციკლი „Сумерки богов“, youtube, „Короли, кастраты, примадонны“, 15.02.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=IGu2ay-Lzhk> [გადამოწმებულია: 23.09.2020]

ფაეტონში ცხენების მაგივრად ახალგაზრდები ებმებოდნენ და სახლამდე აცილებდნენ. ეს თითქმის მე-19 საუკუნის ბოლომდე გრძელდებოდა.

რიხარდ ვაგნერის გამოჩენით (გერმანელი კომპოზიტორი, ლიბრეტისტი, დირიჟორი, ხელოვნების თეორეტიკოსი და ოპერის რეფორმატორი, (1813-1883) საოპერო ხელოვნებაში იწყება ახალი ეპოქა. მან ჩამოაყალიბა ოპერის ახალი ფორმა - „მუსიკალური დრამა“ - როგორც სიტყვისა და ბგერის, მუსიკისა და დრამის ორგანული ერთობა. ვაგნერი თვლიდა, რომ სიტყვას არ შეუძლია გამოხატოს ადამიანის შინაგანი განცდის სიღრმე და არსი. ამიტომ მის „მუსიკალურ დრამაში“ წამყვან როლს ასრულებს ორკესტრი და არა ვოკალური პარტია. დრამატულ თეატრში ვოკალური პარტია კი მეტყველების ეკვივალენტურია.

ვაგნერი იყო პირველი დირიჟორი, რომელიც მაცურებლისკენ ზურგით დადგა. მან ჩაუყარა საფუძველი ახალი ოპერის თეატრის „საფესტივალო სახლის“ მშენებლობას ბაიროიტში, სადაც დღემდე, ყოველწლიურად იმართება საერთაშორისო ფესტივალი და ძირითადად ვაგნერის ოპერები სრულდება. მან პირველმა შეცვალა საზოგადოებრივი აზრი იმის შესახებ, რომ ოპერის თეატრი არის „ხელოვნების ტამარი“ და არა გასართობი ადგილი. ვაგნერი თვლიდა, რომ: „მუსიკალური დრამა“ არის უმაღლესი ფორმა ხელოვნებისა, „Gesamt kunst werk“, „ხელოვნების საერთო ნიმუში“. სადაც ყველა ის სახელოვნებო დარგი, რომელსაც ოპერა აერთიანებს, იქნება ერთ დონეზე, ერთ სიმაღლეზე, ერთმანეთზე გადაჯაჭვული, შესისხლხორცებული და მათ შორის იქნება სრული ჰარმონია“.<sup>32</sup>

მე-19 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული, ოპერის “ბატონ-პატრონები” ხდებიან დირიჟორები. თუ აქამდე საოპერო სპექტაკლს თავად კომპოზიტორები დირიჟორობდნენ, ამ დროიდან ნელ-ნელა ყალიბდება ცალკე პროფესია - დირიჟორი. მე-20 საუკუნეში კი თეატრში მკვიდრდება დირიჟორის ეგრეთწოდებული „დიქტატი“. ამიერიდან ის ერთპიროვნულად წყვეტს ყველაფერს, რაც საოპერო სპექტაკლის დადგმას ეხება. ის არჩევს რეპერტუარს, ანაწილებს როლებს, ადგენს ტემპებს, არის თეატრის ხელმძღვანელი, არის მკაცრი, უკომპრომისო. არ ზოგავს არც სხვას და არც თავის თავს. თუ აქამდე სპექტაკლები 10-15 დღეში იდგმებოდა, ახლა დადგმის დრო საგრძნობლად იზრდება. მას არ აინტერესებს რა ხდება სცენაზე, მთავარია, რომ სპექტაკლში მონაწილე ყველა ჯგუფი, ორკესტრი, გუნდი, სოლისტი ხედავდეს და უყურებდეს მის ხელს. მუსიკა და მხოლოდ მუსიკა უნდა სუფევდეს ოპერის სცენაზე.

<sup>32</sup> მასალა მოძიებულია; <https://www.belcanto.ru/wagner.html> [გადამოწმებულია: 23.09.2020]

ამ დროისთვის დრამატულ თეატრში უკვე დიდი ხანია სადავეები რეჟისორს უპყრია (მე-20 საუკუნის დასაწყისი). მოდის დრო, როდესაც მაცურებელს აღარ აკმაყოფილებს მხოლოდ მუსიკის მოსმენა, მას ვიზუალური მხარეც სჭირდება. ოპერის თეატრში მოდის რეჟისორი. მოდის ჯერ ფრთხილად, მორიდებულად და, დროის მსვლელობასთან ერთად, თან მოაქვს კონცეფცია, სპექტაკლის გადაწყვეტა, ვოკალისტის მსახიობად, ანუ პერსონაჟად გარდასახვა, გუნდის არა მხოლოდ ცოცხალი ძეგლის, არამედ ცოცხალ ორგანიზმად გარდაქმნა. და დაიწყო მუდმივი ჭიდილი დირიჟორსა და რეჟისორს შორის.

როგორც დრამატული თეატრის, ისე საოპერო ხელოვნების განვითარებასა და გაცოცხლებაში, უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა კ.ს. სტანისლავსკიმ. 1919 წელს დიდ თეატრთან არსებულ საოპერო სტუდიაში, სტანისლავსკიმ დაიწყო თავისი პედაგოგიური და რეჟისორული მოღვაწეობა. ორი წლის მანძილზე მიმდინარეობდა ჩუმი და დაუღალავი მუშაობა. ამის შესახებ არსად არ იწერებოდა და ინფორმაცია არ ვრცელდებოდა. 1922 წელს, საოპერო სტუდიის შენობაში აჩვენეს სპექტაკლი „ევგენი ონეგინი“ როიალის თანხლებით, გრიმის, კოსტუმების გარეშე, ჩვეული ტანსაცმლით. სტუდიის ამ, ერთი შეხედვით მოკრძალებულ სპექტაკლს, დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა. ალბათ ეს იყო პირველი, თუმცა სრულიად არაცნობიერი მცდელობა ოპერის გათანამედროვეებისა. იმავე წელს სპექტაკლი გადაიტანეს ახალი თეატრის სცენაზე, უკვე დეკორაციით, კოსტუმებით, ორკესტრის თანხლებით. ყველამ ერთხმად აღიარა, რომ ეს არის რეფორმა -- საოპერო ხელოვნებაში ახალი ეპოქის დასაწყისი.

„სტანისლავსკიმ ოპერა გამოიყვანა „კოსტუმირებული კონცერტის“ მდგომარეობიდან და, ამავდროულად, არსად არ დაურღვევია საოპერო ნაწარმოების არსი, თავის ყველა ურთულეს კომპონენტში. მან პირველად წარმოგვიდგინა ეს „პირობითი“ ხელოვნება (ცხოვრებაში სიმღერით არ ურთიერთობენ), როგორც ჭეშმარიტად რეალისტური თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც ორგანულად არის შედუღებული მუსიკასთან, სიმღერასთან, სიტყვასა და ქმედებასთან. რაც მთავარია, სტანისლავსკიმ ნათლად და უბრალოდ გახსნა ნაწარმოების ჩანაფიქრი. ტყუილად არ წერდნენ პრესაში სტანისლავსკის, პუშკინისა და ჩაიკოვსკის კონგენიალურობაზე“.<sup>33</sup>

სტანისლავსკის თავისი სისტემა „არ გამოუგონია“ და არც გამოუთვლია. ეს არის გენიალურ მსახიობებსა და მათ შემოქმედებაზე დაკვირვების შედეგი. მას უნდოდა შეექმნა და

<sup>33</sup> Кристи Г., Соболевская О., „Станиславский-реформатор оперного искусства“, М., „Музыка“, 1983, ст.5.



სისტემაში მოეყვანა ისეთი სავარჯიშოები, რომლებიც დაეხმარებოდა საშუალო შესაძლებლობის მქონე მსახიობს განვითარებაში და პროფესიონალ მსახიობად ჩამოყალიბებაში. „მე ჩემი „სისტემა“ არ გამომიგონია, - ამბობს სტანისლავსკი - მე ის ფარულად ვჭვრიტე ცხოვრებისგან, ბუნებისგან, როგორც აისიდორა დუნკანმა თავისი ცეკვის პლასტიკა გადმოიღო ხის ტოტებისგან, რომლებიც ქარის დროს ირხეოდნენ“.<sup>34</sup> საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ერთ-ერთი მსახიობი, რომლის შემოქმედებასაც ის აკვირდებოდა და სწავლობდა, იყო შალიაპინი, არა მარტო დიდი მომღერალი, არამედ დიდი მსახიობ-მომღერალი.

ამ გადმოსახედიდან თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტანისლავსკი იყო პირველი, რომელმაც რეჟისორის ცნება შეიტანა საოპერო ხელოვნებაში.

ამ პერიოდიდან იწყება რეჟისურის განვითარება ოპერის სცენაზე. დირიჟორი, მართალია, მაინც პირველ ფიგურად ითვლება, მაგრამ მისი დიქტატი ცოტა შეირყა. საბოლოო სიტყვა დირიჟორს ეკუთვნის, ოღონდ რეჟისორის აზრის გათვალისწინებით. პროგრესულად მოაზროვნე დირიჟორები მიხვდნენ, რომ მხოლოდ „კარგად გაკეთებული“ მუსიკა, კარგი ჟღერადობა და ლამაზი ხმა აღარ იყო საკმარისი, მით უმეტეს, შუაგულ მე-20 საუკუნეში, როდესაც ტექნიკა ძალიან სწრაფად ვითარდებოდა. ყველას სახლში დგას რადიო, პატეფონი, მოგვიანებით ტელევიზორი, მაგნიტოფონი. უკვე აღარ არის აუცილებელი ოპერის „მოსასმენად“ ოპერაში წასვლა, მისი მხოლოდ „მოსმენა“ სახლშიც შეიძლება, უკეთესი შესრულებით, საყვარელი არიების გამეორებით, არასასურველი ადგილების გადახვევით. აღარ არის საკმარისი მხოლოდ „ყურის გდება“, თვალის აქტიურად უნდა ჩაერთოს პროცესში. ჭკვიანი დირიჟორი თავად იწვევს თეატრის ან კინოს კარგ რეჟისორს და ისინი ერთად დგამენ სპექტაკლს. ხშირ შემთხვევაში ამას კარგი შედეგი მოჰყვება, მაგრამ ოპერის სცენაზე რეჟისურის მომძლავრებამ ცხადყო, რომ დრამის ან კინოს კარგი რეჟისორი არ ნიშნავს ოპერის კარგ რეჟისორს. ოპერის სპეციფიკის არცოდნა და არგათვალისწინება სასურველ შედეგამდე ვერ მიგვიყვანს. ბევრმა დირიჟორმა ინანა თავისი გადაწყვეტილება და ზოგიერთმა თვითონაც კი სცადა სპექტაკლის დადგმა, რაც უშედეგოდ დამთავრდა. „მოისმენს და იგრძნობს რა მუსიკალურ ქვეტექსტს, რომელიც კომპოზიტორის მიერაა ჩადებული, რეჟისორმა ეს სცენურად უნდა „დაინახოს“ და გარდაქმნას სამზერ - პლასტიკურ ფორმაში. მაგრამ იმისთვის, რომ მუსიკალური პარტიტურით იაზროვნო, კომპოზიტორის ყოველ რემარკაში მუსიკალური ქვეტექსტი

<sup>34</sup> Кристи Г., Соболевская О., „Станиславский-реформатор оперного искусства“, М., „Музыка“, 1983, ст.6.

იპოვნო, ამისთვის რეჟისორი არა მხოლოდ განათლებული, არამედ ნიჭიერი მუსიკოსი უნდა იყოს<sup>35</sup> - წერს დირიჟორი არია პაზოვსკი (1887-1953).

მე-20 საუკუნის ბოლოს, მსოფლიო საოპერო ხელოვნების ისტორიაში, მოხდა კიდევ ერთი დიდი გარდატეხა - რეჟისურამ დაიპყრო საოპერო სცენა.

თეატრალურ ხელოვნებაში უკვე დიდი ხანია რეჟისორებმა დაიწყეს კლასიკური ნაწარმოების გათანამედროვეება და ეს უკვე ჩვეულებრივი მოვლენაა. მაყურებელი არა თუ გაგებით, აღფრთოვანებით შეხვდა ამ წამოწყებას. ოპერის შემთხვევაში ეს პროცესი შედარებით მტკივნეულად წარიმართა. ოპერის მოყვარულნი, ძირითადად ასაკოვანი ადამიანები, შოკირებულები იყვნენ თანამედროვე კოსტუმებში გამოწყობილი მომღერალ-მსახიობების, თანამედროვე ინტერიერით გაფორმებული სცენის, რეჟისორის ახალი ინტერპრეტაციის და ტრადიციების რღვევის დანახვაზე. იყო აზრთა სხვადასხვაობა: ოპერას უხდება სიმკვლე, ოპერის სცენას შვენი სიმდიდრე და პომპეზურობა. თანამედროვე დადგმებს ბრწყინვალეა აკლია, ჩვენ გვინდა როგორც ძველად. ეს იყო ძირითადი პრეტენზიები, რასაც რეჟისორებს უყენებდნენ.

აი, რას წერს თავის დღიურში ტრადიციების რღვევაზე ცნობილი სათეატრო რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი (პედაგოგი, თეორეტიკოსი, კინომსახიობთა თეატრის დამაარსებელი, პროფესორი, სახალხო არტისტი, 1921-1996), მის მიერ დადგმული „აბესალომ და ეთერის“ ჩაბარების შემდეგ, რომელიც სასტიკად გააკრიტიკეს (1986 წელს დადგმული ეს სპექტაკლი 23 წელი გადიოდა თბილისის ოპერის სცენაზე. მხატვარი გოგი ალექსიძე, დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე): „გამუდმებით იმაზეა კამათი, რომ ახალი სპექტაკლი ისე არ არის დადგმული, როგორც ადრე იდგმებოდა და არც ისე, როგორც ავტორს აქვს ოპერა დაწერილი. უმეტესობას სპექტაკლზე საკუთარი მოგონებები უყვარს და დროთა განმავლობაში თავისთვის მის „იდეალურ“ მოდელს თხზავს, ხოლო ამ მოდელისგან ოდნავ განსხვავებული წაკითხვა, მათში სინანულს და წყენასაც კი იწვევს“.<sup>36</sup> მაგრამ დრო გადის და ის კარნახობს თამაშის პირობებს. როგორც რუსი საოპერო რეჟისორი ნიკოლაი სავინოვი (1923-?) აღნიშნავს: „მას მერე, რაც თეატრის სცენის რეფორმატორების ძალისხმევით შეიქმნა „ახალი ტიპის სპექტაკლები“ - სპექტაკლები, სადაც ყველა მხატვრული კომპონენტი ერთ მთლიანობადაა შედუღებული - მთავარ ფიგურად რეჟისორი გვევლინება. არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ მუსიკალურ თეატრშიც პირველობის სადავეები დირიჟორიდან რეჟისორის ხელში გადადის. არასდროს ყოფილა ოპერისთვის სადადგმო

<sup>35</sup> Пазовский А., „Записки дирижера“, М., „Советский композитор“ 1968, ст.477.

<sup>36</sup> თუმანიშვილი მ., პირადი არქივი, 1986.

ფაქტორი ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორც დღეს<sup>37</sup> ვალტერ ფელზენშტეინი (1901-1975), ლუკინო ვისკონტი (1906-1976), ბორის პაკროვსკი (1912-2009), ჯორჯო სტრელერი (1921-1997), ფრანკო ძეფირელი (1923-2019), ჟან-პიერ პონელი(1932-1988) და სხვა, ეს ის სახელებია, რომელთაც დიდი როლი შეასრულეს მე-20 საუკუნის საოპერო ხელოვნების განვითარებაში. მათი ღვაწლი ამ სფეროში იმდენად დიდია, რომ ეს ცალკე კვლევის საგანია.

დღეს, 21-ე საუკუნეში, მსოფლიოს წამყვან თეატრებში, ოპერის „ბატონ - პატრონებად“ რეჟისორები ითვლებიან (სამწუხაროდ, ეს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო პროფესიულ თეატრს არ ეხება). დღეს ოპერის თეატრში არა მხოლოდ მოსასმენად, არამედ სანახავად მიდიან. თანამედროვე რეჟისურამ სრულიად ამოატრიალა კლასიკური ნაწარმოებები, მათი ფაბულა და ხანდახან, შინაარსიც კი. ძალიან ამაღლდა სამსახიობო დონე. დღევანდელი მომღერალ-მსახიობები აღარაფრით ჩამოუვარდებიან დრამატულ მსახიობებს. მინიმუმამდეა დაყვანილი სცენაზე მსუქანი არტისტები. ოპერის ყველა კომპონენტი - მუსიკა, ვოკალი, მსახიობის ოსტატობა, სცენოგრაფია, სანახაობა - თითქმის ერთ დონეზეა წარმოჩენილი. „თანამედროვე საოპერო ტერმინოლოგიაში ახალი სიტყვაც კი გაჩნდა - „რეჟოპერა“, რომელიც ოპერის ყველანაირ „უბედურებას“ რეჟისორებს აბრალებს“<sup>38</sup> სრულიად ვეთანხმები ვადიმ ჟურავლიოვს თავის მოსაზრებებში იმის თაობაზე, რომ მთავარია, ნიჭიერად იყოს დადგმული სპექტაკლი. რეჟისორმა ახალი, საინტერესო დეტალები დაგვანახოს, აღმოგვაჩინოს უკვე კარგად ნაცნობ ოპერაში და არ აქვს მნიშვნელობა, ის გათანამედროვეებული იქნება, თუ არა.

ამიტომ მიგვაჩნია, რომ საოპერო სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა ოპერის სპეციფიკა უნდა იცოდეს, რადგან საოპერო ხელოვნების ჩარჩოები მისთვის დამაბრკოლებელი კი არა, ინსპირაციის საშუალება გახდეს.

### დირიჟორი

საოპერო ხელოვნების განუყოფელი ნაწილი, რომლის გარეშე საოპერო სპექტაკლი ვერ იარსებებს - არის დირიჟორი. მაშინაც კი, როდესაც ეს პროფესია არ არსებობდა, ამ ფუნქციას კომპოზიტორი ითავსებდა. დირიჟორის გარეშე პრაქტიკულად შეუძლებელია ისეთი დიდი და მრავალკომპონენტური ორგანიზმის, როგორცაა საოპერო სპექტაკლი, ერთ

<sup>37</sup> Савинов Н., „Мир оперного спектакля“, М., „музыка“, 1981, ст.7.

<sup>38</sup> ვ. ჟურავლიოვი, ლექციათა ციკლი „Сумерки богов“, 8.05.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=TzK7B5cLbyE> [გადამოწმებულია 23.09.2020]

სისტემად, სრულ სინქრონიზში მოყვანა. დირიჟორს ადარებენ ნებისმიერი სხვა დარგის კარგ ხელმძღვანელს, ორგანიზატორს. დრამატულ თეატრში რეჟისორსაც კი დირიჟორს ადარებენ.

Dirigner - დირიჟორი - ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს - მართვას, ხელმძღვანელობას. უცხო სიტყვათა ლექსიკონში განმარტებულია, როგორც „პიროვნება, რომელსაც მიღებული აქვს სპეციალური მუსიკალური განათლება, რის მერეც ხელმძღვანელობს ორკესტრს, გუნდს, საოპერო ან საბალეტო სპექტაკლს, აერთიანებს რა შემსრულებელთა მთელ მასას ერთიან რიტმში, ნაწარმოებს გადმოგვცემს თავისი ინტერპრეტაციით“.<sup>39</sup>

დირიჟორის მოღვაწეობის პირველ წყაროს წარმოადგენს პარტიტურა. „პარტიტურა - იტალიური სიტყვაა და ნიშნავს გაყოფას, განაწილებას; ვოკალური, საკრავიერი, ან ვოკალურ - საკრავიერი ნაწარმოების ყველა ხმის სანოტო ჩანაწერი, რომელშიც ხმების პარტიები იმგვარად არის განლაგებული, რომ ყოველი ტაქტისა და მისი ნებისმიერი ნაწილის დასაწყისი ყველა პარტიაში მოთავსებულია ზუსტად ერთიმეორის თავზე“<sup>40</sup>. პარტიტურა საშუალებას აძლევს მუსიკოსს, წაიკითხოს მუსიკალური ნაწარმოები, ყველა ინსტრუმენტის და მომღერლის ხმის პარტიები ცალ-ცალკე და, ამავე დროს, მთლიანობაში აღიქვას. „მე -16-17 საუკუნეში პარტიტურის გამოჩენა დაკავშირებულია ჰარმონიისა და პოლიფონიის განვითარებით. პარტიტურაში პარტიები იწერებოდა ტესიტურის პრინციპით: მაღალი ხმები - ზედა ხაზებზე, შედარებით დაბლები და დაბლები - ქვედა ხაზებზე.“<sup>41</sup>

ოპერის პარტიტურა, ეს არის კომპოზიტორისა და ლიბრეტისტის ერთობლივი მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც ასახულია ის ამბავი, ჩანაფიქრი, ემოცია, რაც ავტორებს სურდათ გადმოეცათ. ლიბრეტისტი გადმოგვცემს სიტყვების მეშვეობით, კომპოზიტორი ნოტების. ნოტები არის ის ასოები, რითაც კომპოზიტორი მუსიკალურ დრამატურგიას ქმნის.

სწორედ პარტიტურის შესწავლით იწყება დირიჟორის მიერ საოპერო სპექტაკლზე მუშაობა. „დირიჟორისთვის პარტიტურის თავისუფლად კითხვა ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც კვალიფიციური ორკესტრის მსახიობისთვის ნოტების ცოდნა“.<sup>42</sup>

დირიჟორს უნდა ჰქონდეს აბსოლუტური მუსიკალური სმენა, მეხსიერება, მუსიკალური ფორმისა და ანსამბლის შეგრძნება, მეტყველი ხელები, მეტყველი სახე და, რაც მთავარია, ტემპო-რიტმის შეგრძნება. დირიჟორის ამ შეგრძნებაზეა დამოკიდებული მთლიანად სპექტაკლის ტემპო-რიტმი. როგორც დირიჟორი პაზოვსკი ამბობს: „რიტმი, ეს

<sup>39</sup> Лехин И., Петрова Ф., „Краткий словарь иностранных слов“, государ. Изд. М.,1952, ст.126.

<sup>40</sup> ინასარიძე კ., „თეატრისმეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ.582.

<sup>41</sup> „დიდი რუსული ენციკლოპედია“ [bigens.ru/music/text/2322186](http://bigens.ru/music/text/2322186).

<sup>42</sup> Пазовский А., „Записки дирижора“, „Советский композитор“, М., 1968, ст.96.

არის უწყვეტი პულსაცია, რომელიც მუსიკას აძლევს სიცოცხლეს, მოქმედებას და განვითარებას“.<sup>43</sup>

ტემპო-რიტმს დრამატული სპექტაკლისთვისაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ რამდენად ზუსტადაც არ უნდა ჰქონდეს რეჟისორს სპექტაკლი აწყობილი, სპექტაკლის მსვლელობის რიტმი მსახიობების ხელშია. ერთი მსახიობის შენელებულმა ქმედებამ თუ გაწელილმა დიალოგმა, შეიძლება ისე დააგდოს რიტმი, რომ სპექტაკლის ბოლომდე ვერ მოხერხდეს მისი ამოქაჩვა.

საოპერო სპექტაკლში კი ეს სადავეები დირიჟორის ხელშია. თუ დრამატულ თეატრსა და ოპერის თეატრში რეჟისორის ძირითადი მისია (ძირითადი და არა მთლიანი) პრემიერის დღეს სრულდება, დირიჟორი სპექტაკლის მსვლელობის წარმმართველია. თუ რეჟისორს მხოლოდ კულისებიდან შეუძლია წარმოდგენისთვის თვალის დევნება, დირიჟორი ორკესტრთან, გუნდთან და სოლისტებთან ერთად უშუალოდ მონაწილე, შემსრულებელი და ხელმძღვანელია იმ პროცესისა, რაც სცენაზე ხდება. როგორც ლია როტბაუმი (დრამისა და ოპერის რეჟისორი, 1907-1994) აღნიშნავს: „დგება რა პულტთან, უვერტიჟურიდან დაწყებული, ის ხდება მთელი სპექტაკლის სულიერი ბელადი. მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალურობა, მისი ტემპერამენტი, მისი მუსიკაში წვდომა და შეგრძნება, სპექტაკლზე ღრმა კვალს ტოვებს“.<sup>44</sup>

კიდევ ერთი თავისებურება, რომელიც საოპერო სპექტაკლს ახასიათებს: დამდგმელი რეჟისორი და მხატვარი სპექტაკლს ჰყავს თითო-თითო (რომლებიც სპექტაკლის მსვლელობის დროს არ ჩანან). დირიჟორი კი, რომელიც წარმართავს დადგმას, შეიძლება რამდენიმე იყოს. ანუ დგამს ერთი, მაგრამ შეიძლება ჩამოვიდეს გასტროლიორი დირიჟორი, ჩაატაროს ორკესტრთან კორექტურა, მომღერლებთან შემღერება, და თავისი მუსიკალური ინტერპრეტაციით წაიყვანოს სპექტაკლი.

აქედან გამომდინარე, გამოიკვეთა ერთი საინტერესო ფაქტი: საავტორო უფლებათა დაცვის კანონმდებლობის თანახმად, საოპერო სპექტაკლის ავტორად ითვლება რეჟისორი, დირიჟორი კი - შემსრულებლად. მართალია, დირიჟორის ეს ფუნქცია ასე არ არის ჩაწერილი, მაგრამ როგორც ავტორი, მოხსენიებული არ არის. როგორც საავტორო უფლებამფლობელთა ასოციაცია „გერას“ იურისტი, მარიამ გაბაშვილი აღნიშნავს: „დირიჟორი ასრულებს კომპოზიტორის მიერ დაწერილ და რეჟისორის მიერ ინტერპრეტირებულ ნაწარმოებს, ამიტომ ის ითვლება შემსრულებლად და არა ავტორად“.

<sup>43</sup> Пазовский А., „Записки дирижора“, „Советский композитор“, М., 1968, ст.68.

<sup>44</sup> Ротбаум Л., „Опера и ее сценическое воплощение“, „Советский композитор“, М., 1980, ст.223.

ჩემს შეკითხვაზე, ყველა დირიჟორს ხომ თავისი, ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია აქვს? მიპასუხა: „ყველა პიანისტს ან მომღერალს, რომელიც ასრულებს ერთსა და იმავე კომპოზიტორის ნაწარმოებს, აქვთ საკუთარი ინტერპრეტაცია, ამით განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისგან, მაგრამ ისინი ითვლებიან შემსრულებლებად და არა ავტორებად“.<sup>45</sup>

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრება აქვს დღევანდელი მუსიკის ერთ-ერთ გამოჩენილ დირიჟორ ზუბინ მეტას, რომელიც სატელევიზიო ინტერვიუში (მუსიკოს, პროდიუსერ ირინა ნიკიტინასთან), მე-20 საუკუნის დიდ დირიჟორებზე, არტურო ტოსკანინიზე (1867-1957) და ვილგელმ ფურტვენგლერზე (1886-1954) საუბრობს: „ფურტვენგლერი და ტოსკანინი რადიკალურად განსხვავებული დირიჟორები იყვნენ. ტოსკანინი მოითხოვდა პარტიტურასთან დაბრუნებას, ანუ რაც კომპოზიტორს უწერია, მის ყოველ შენიშვნას, მითითებებს, აღნიშვნებს, წვრილმანს. ფურტვენგლერი პირიქით, მოუწოდებდა წაეკითხათ ნოტებს შორის და ორივე მართლები იყვნენ. ტოსკანინი მართალი იყო იმიტომ, რომ მანამდე დირიჟორები მოქმედებდნენ ისე, როგორც მათ სურდათ, ანუ პარტიტურიდან რაღაცას იღებდნენ, რაღაცას ამატებდნენ. მაგალითად, ერთხელ, ბეთჰოვენის სიმფონიაში, დასარტყამ ინსტრუმენტებს პარტია დაუმატეს. ტოსკანინიმ თქვა - ბასტა! ჩვენ დავუკრავთ პიანოს იქ, სადაც კომპოზიტორს უწერია და ფორტეს იქ, სადაც კომპოზიტორი მიგვანიშნებს. ფურტვენგლერი კი იღებს პარტიტურას და ეძებს ნოტებს შორის, რაც კომპოზიტორს აღნიშნული არ აქვს, მაგრამ მასში დევს“.<sup>46</sup> ეს სიტყვები ნათელყოფს, თუ რამდენად განსხვავებული ინტერპრეტაცია შეიძლება ჰქონდეს ერთსა და იმავე ნაწარმოებზე სხვადასხვა დირიჟორს. შეიძლება ორკესტრი, გუნდი, სოლისტები უკრავდნენ და მღეროდნენ ზუსტად იმას, რაც პარტიტურაში კომპოზიტორს უწერია, ორკესტრი სწორედ და სინქრონულად უკრავდეს, გუნდი და სოლისტები ზუსტ ჰარმონიაში იყვნენ ორკესტრთან, ეს იყოს კარგი, შეკრული სპექტაკლი, მაგრამ როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი დირიჟორი, რიკარდო მუტი ბრძანებს: „ჯანმრთელი სხეული არ არის საკმარისი, მთავარია სულიერება“.<sup>47</sup> გამორჩეული სული, ემოცია და ინტერპრეტაცია განასხვავებს ხელოვანებს ერთმანეთისაგან.

რა არის საოპერო ნაწარმოების ინტერპრეტაცია? ამ შეკითხვას თბილისის ოპერის თეატრის მთავარი დირიჟორი, ზაზა აზმაიფარაშვილი ასე პასუხობს: “პარტიტურაში კომპოზიტორის მიერ ყველაფერი ზუსტად და ნათლად არის აღნიშნული, მაგრამ

<sup>45</sup> იურისტს ვესაუბრე 12.03. 2020წ.

<sup>46</sup> რუსული სატელევიზიო არხი „Культура“, გადაცემა „Энигма“, 24.05.2019.

<sup>47</sup> რუსული სატელევიზიო არხი „Культура“, გადაცემა „Энигма“, 07.01. 2018.

პარტიტურაში აღნიშნულ forte-ს, ანუ ხმამაღლა, სხვადასხვა დირიჟორი განსხვავებულად გრძნობს, გააჩნია, მანამდე როგორი ხმის სიძლიერით უკრავდნენ, იმასთან შედარებით, უფრო ხმამაღლა უნდა დაუკრა. არის პაუზა, ნოტის გრძლიობა, რიტმი, ესეც ყველა დირიჟორისთვის განსხვავებულია. შეიძლება რომელიმე დეტალი უფრო მკვეთრად, ან პირიქით, უფრო რბილად შეასრულო. მთავარია, ეს იყოს საინტერესო და ყველასათვის მისაღები“<sup>48</sup>. ფრანგი დირიჟორი შარლ მიუნში კი ასე ხსნის ამ ფენომენს: „კომპოზიტორს პარტიტურაში შეიძლება ისეთი რამ ჰქონდეს ჩადებული, რისი არსებობაც მას ვერც კი წარმოუდგენია. ამის აღმოჩენა კი ინტერპრეტატორის პრივილეგიაა“<sup>49</sup>.

თეატრალურ რეჟისორსაც ხომ დრამატურგის მიერ დაწერილ კონკრეტულ სიტყვებს შორის უხდება აზრის ამოცნობა და ინტერპრეტირება, მაგრამ, როგორც მოგეხსენებათ, „წმინდა მუსიკა“ აბსტრაქტული ხელოვნებაა, რადგან, როგორც მუსიკისმცოდნე და კრიტიკოსი, ედუარდ განსლინკი (1825-1904) ბრძანებს, იგი შედგება: „ბგერების რიგისაგან, ბგერების ფორმისაგან. მათ თავისი თავის გარდა, სხვა შინაარსი არ აქვთ“.<sup>50</sup> თითოეულ მსმენელს მუსიკის მოსმენისას თავისი საკუთარი ასოციაცია, შეგრძნება და ემოცია შეუძლია ჩადოს. გააჩნია ადამიანის პიროვნებას და იმ წუთიერ სულიერ მდგომარეობას. ეს შეგრძნება შეიძლება საერთოდ არ ემთხვეოდეს კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. როგორც ფიოდორ შალიაპინი იხსენებს, მის მეგობარს, აკომპანიატორსა და კომპოზიტორს, შალიაპინისთვის თავისი ნაწარმოები მოუსმენინებია. აღფრთოვანებულ შალიაპინს, რომელსაც მოსმენისას თვალწინ წარმოუდგა ადრეული აპრილი, ალვის ტყე, მოჭიკჭიკე ბელურები და ტყეში მოთამაშე ბიჭები, მეგობრისთვის უკითხავს: „რა ჰქვია ამ ნაწარმოებს?“ პასუხად მიიღო: „გიბრალტარზე გადასვლა“.<sup>51</sup> ეს მაგალითი ცხადყოფს, თუ რამდენად ინდივიდუალურია მუსიკალური დრამატურგიის აღქმა.

საოპერო ხელოვნება უფრო კონკრეტულია, რადგან მუსიკალურ დრამატურგიას საფუძვლად ლიტერატურული დრამატურგია უდევს. სიტყვა კი ბგერაზე უფრო კონკრეტულია. კომპოზიტორი თავის მუსიკას ხომ სიტყვებიდან გამომდინარე და მასზე დაყრდნობით ქმნის. საოპერო სპექტაკლის დადგმისას მუსიკიდან ლიტერატურამდე, თუ სიტყვებიდან მუსიკამდე უნდა მიხვიდე, ამითაც განსხვავდებიან დირიჟორები (ასევე რეჟისორებიც) ერთმანეთისგან. დირიჟორი რიკარდო მუტის სიტყვებით რომ ავხსნათ: „მე

<sup>48</sup> ინტერვიუ ჩავწერე ტელეფონით 15.03.2020. კორონავირუსის დროს.

<sup>49</sup> Савинов Н., „Мир оперного спектакля“, М., „музыка“, ст.6.

<sup>50</sup> Ганслинк Э., „О музыкально прекрасном“, Лейпциг, 1854, гл. 7.

<sup>51</sup> Шаляпин Ф., „Маска и душа“, изд. „Моск.рабочий“, 1989, ст.159-160.

და კარელ ბიომს განსხვავებული მიდგომა გვაქვს. მე მივდივარ სიტყვებიდან მუსიკამდე, ბიომი კი პირიქით - მუსიკიდან სიტყვებამდე”.<sup>52</sup>

ამ საკითხში დირიჟორი და რეჟისორი მჭიდროდ უნდა იყვნენ ერთმანეთთან გადაჯაჭვულნი. ორივე კომპოზიტორისა და დრამატურგის, ანუ ნოტებსა და სიტყვებს შორის უნდა ეძებდეს სათქმელს. მათ ურთიერთგაგებასა და თანამშრომლობაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება. როგორც ლია როტბაუმი წერს: „დირიჟორი რეჟისორს უნდა დაეხმაროს მუსიკის მოსმენაში, ხოლო რეჟისორი დირიჟორს - მუსიკის დანახვაში”.<sup>53</sup> ორივემ ერთად კი: 1) მომდერალ-მსახიობს გზა გაუკვალონ პერსონაჟის პოვნასა და მის ხორცშესხმაში; 2) მაყურებლამდე მიიტანონ მათ მიერ „მოსმენილი“ და „დანახული“ საოპერო სპექტაკლი.

დირიჟორიც და რეჟისორიც მუშაობენ მომდერალ-მსახიობთან, დირიჟორი როგორც მომდერალთან, რეჟისორი კი - მსახიობთან. ერთი შეხედვით, სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებენ, მაგრამ, ძირითადად, მათი საქმიანობა ერთმანეთს კვეთს. დირიჟორიც მუშაობს მომდერლის ნამდერ ფრაზაზე და რეჟისორიც -- მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ფრაზაზე; დირიჟორიც მუშაობს სიტყვის წარმოთქმის სილამაზეზე და რეჟისორიც - მის ღრმა შინაარსზე. მთავარია, რეჟისორი და დირიჟორი საპირისპირო მიმართულებით ან ერთმანეთისკენ კი არ იყურებოდნენ, არამედ მზერა ერთი მიმართულებით ჰქონდეთ.

სამწუხაროდ, ხშირ შემთხვევაში, ჩუმი ომი დირიჟორსა და რეჟისორს შორის დღემდე გრძელდება. დირიჟორები ვერ ეგუებიან იმ ერთპიროვნული დიქტატის დაკარგვას, რომელიც ათწლეულების მანძილზე ჰქონდათ. როგორც დირიჟორი ზუბინ მეტა ხუმრობს: „ტირანი დირიჟორების ეპოქა დამთავრდა მაშინ, როდესაც პროფკავშირები გამოჩნდნენ. იყვირო ისე, როგორც ტოსკანინი, შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა იცი, არავინ შეგეპასუხება. სამაგიეროდ ორკესტრის ხარისხი იდეალური იყო”.<sup>54</sup>

თეატრალური და კინოხელოვნების მაგალითზე კი, რეჟისორის „დიქტატი“ ვერანაირმა დემოკრატიულმა ინსტიტუტმა ვერ ჩაანაცვლა, ამიტომ რეჟისორი საოპერო ხელოვნებაშიც ცდილობს თავისი ერთპიროვნულობის დამკვიდრებას. შეცდომაც ეს არის.

საოპერო ხელოვნება ჰგავს მრავალშვილიან ოჯახს, სადაც დედის და მამის ფუნქცია, თან გამიჯნულია, თან ერთმანეთზეა აგებული, სიყვარული კი საერთოა. ბავშვისთვის, ოჯახის უფროსობისთვის მებრძოლი დედ-მამა კი არა, მზრუნველი მშობლებია საჭირო,

<sup>52</sup> რუსული სატელევიზიო არხი „Культура“, გადაცემა „Энигма“, 07.01.2018.

<sup>53</sup> Ротбаум Л., „Опера и ее сценическое воплощение“, „Советский композитор“, М., 1980, ст.223.

<sup>54</sup> რუსული სატელევიზიო არხი „Культура“, გადაცემა „Энигма“, 24.05.2019.



დედაც და მამაც, ორივე ერთად. რაც უფრო მჭიდრო და ჰარმონიული ურთიერთობაა დედ-მამას შორის, რაც უფრო შეთანხმებულად და გონივრულად ქმედებენ (რა თქმა უნდა კამათობენ კიდევ), რაც უფრო ავსებენ ერთმანეთს, ბავშვი მით უფრო ჯანმრთელი, ლალი და განვითარებულია. ბავშვს სრულფასოვნებისთვის სჭირდება დედაც და მამაც. ასეა საოპერო სპექტაკლიც. მას სჭირდება დედა - რეჟისორი, რომელიც გაზრდის, აღზრდის, ფეხზე დააყენებს, დამოუკიდებლად სიარულს ასწავლის, აალაპარაკებს (ამაში მამაც უნდა იღებდეს მონაწილეობას) და მამა - დირიჟორი, რომელიც ხელს ჩაჰკიდებს და დაფრთიანებულ შვილებს ცხოვრების გზაზე გაიყვანს.

სამწუხაროდ, დღესაც არის შემთხვევები (ნაკლები, ვიდრე ადრე), როდესაც დირიჟორმა არ იცის და არც აინტერესებს, რა ხდება სცენაზე. ის მოდის მხოლოდ საორკესტრო სცენურ რეპეტიციებზე. მისთვის მთავარია, ყველა ხედავდეს მის ხელს, რათა არ დაირღვეს სინქრონი. მას არ აინტერესებს, თუ რას გრძნობს ან რა უჭირს მომღერალ-მსახიობს. შესაძლებელია, სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მომღერალ - მსახიობს გაუჭირდეს დირიჟორის მიერ აღებული ტემპის დაჭერა, ანუ ტემპი იყოს მისთვის ან ძალიან სწრაფი (ვერ ასწრებს სუნთქვის აღებას), ან ძალიან ნელი (ვერ მიჰყავს ფრაზა ბოლომდე). ან სულაც, მომღერალ - მსახიობი ამ რიტმში ვერ ახერხებდეს თავისი ემოციის ბოლომდე გამოხატვას. ასეთ დროს, უმჯობესია, დირიჟორი მომღერალს გაჰყვეს. როგორც დირიჟორი პაზოვსკი აღნიშნავს: „დირიჟორი, რომელიც კოლექტივისგან მოითხოვს მასთან სრულ კონტაქტს, არ ნიშნავს, რომ თავად არ უნდა დაამყაროს მათთან კონტაქტი. მას მიჰყავს შემსრულებლები, მაგრამ, ამავე დროს, დათმობაზეც მიდის და თავად მიჰყვება მათ, თუ ამით არ ირღვევა მხატვრული ლოგიკა“.<sup>55</sup> სამწუხაროდ, ყველა დირიჟორს ეს არ ხელეწიფება. წესით, დეტალები რეპეტიციაზე უნდა იყოს დაზუსტებული, მაგრამ დირიჟორიც ადამიანია, შესაძლებელია რეპეტიციებზე დადგენილი ტემპო-რიტმი განსხვავებული იყოს სპექტაკლისგან.

სამაგიეროდ, როდესაც დირიჟორი და რეჟისორი წინასწარ არიან შეთანხმებულები სპექტაკლის კონცეფციაზე, როდესაც დირიჟორი ბოლომდეა ჩართული სპექტაკლის დადგმის პროცესში, იცის მიზანსცენები, მომღერალ-მსახიობებთან მუშაობს მათი მოქმედების და მიზანსცენის გათვალისწინებით, მაშინ დირიჟორი გრძნობს და ამჩნევს ყველა ნიუანსს და სპექტაკლი მხატვრულად მთლიანი გამოდის. მაგალითად, ცნობილია,

<sup>55</sup> Пазовский А., „Записки дирижора“, изд. „Советский композитор“, М., 1968, ст.160.

რომ იტალიელი რეჟისორი ჯორჯო სტრელერი, საოპერო სპექტაკლის დადგმის დროს, კატეგორიულად მოითხოვდა რეპეტიციებზე დამდგმელი დირიჟორის დასწრებას.

ზემოთ აღნიშნულიდან შეიძლება ( არასრულად) მივიდეთ დასკვნამდე, თუ ვინ არის დირიჟორი საოპერო სპექტაკლისთვის: 1) დირიჟორმა სინქრონში უნდა მოიყვანოს ისეთი დიდი ორგანიზმები, როგორებიცაა ორკესტრი, გუნდი და მომღერალ-მსახიობები; 2) უნდა დაარეგულიროს ბალანსი საორკესტრო ორმოსა და სცენას შორის (ხანდახან ორკესტრი ისე ხმამაღლა უკრავს, რომ სოლისტებს ფარავს); 3) იყოს სპექტაკლის ტემპორიტმისა და ენერგეტიკის მიმცემი; 4) აკონტროლებდეს თითოეული მომღერალ - მსახიობის გულისცემას; 5) ჰქონდეს თავისი მუსიკალური კონცეფცია და ინტერპრეტაცია; 6) ხელს უწყობდეს რეჟისორის მიერ დადგმული მიზანსცენების ბოლომდე წარმოჩენას.

თავად დირიჟორის ფენომენი კი არის ერთ-ერთი ძირითადი განსხვავება საოპერო და თეატრალურ ხელოვნებას შორის. დრამატულ თეატრში თუ რეჟისორი (მარტოხელა დედასავით), ყველანაირ პასუხისმგებლობას, შემოქმედებითსა თუ ტექნიკურს, თავის თავზე იღებს, საოპერო ხელოვნებაში რეჟისორს თანამზრახველი ჰყავს, ანუ პასუხისმგებლობა ორ ხელოვანს შორის, დირიჟორსა და რეჟისორზე (დედ-მამაზე) ნაწილდება: როგორც დირიჟორი იური სიმონოვი ხუმრობს: „თანამზრახველის პოვნა, ბედნიერ ქორწინებას ჰგავს: „შენი „საბედო“ სადღაც აქვია, მაგრამ პოვნა ძალზე რთულია“.<sup>56</sup>

### ანსამბლი საოპერო თეატრში

პროფესიული თეატრალური ხელოვნება ხომ ანტიკური პერიოდიდან იღებს სათავეს. საუკუნეების მანძილზე სათეატრო ხელოვნების სულის ჩამდგმელი და მამოძრავებელი ძალა დრამატურგი და მსახიობი იყო. დროთა განმავლობაში თეატრალური ხელოვნება გარკვეული კანონზომიერებით ვითარდებოდა, იხვეწებოდა. სხვადასხვა დროს სათეატრო კომპონენტები განსხვავებული ფორმით და რაოდენობით მონაწილეობდნენ სასცენო ნაწარმოების შექმნაში. თუკი ძველ ბერძნულ თეატრში შემოქმედებითსა თუ საორგანიზაციო პრობლემებს წყვეტდა დრამატურგი, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის სასცენო შემოქმედება უკვე წარმოუდგენელია რეჟისორის აქტიური მოღვაწეობის გარეშე. სწორედ ამ პერიოდიდან რეჟისორი ხდება შემოქმედებითი პროცესის ერთპიროვნული

<sup>56</sup> Савинов Н., „Мир оперного спектакля“, М. „музыка“ 1981, ст.3.

ხელმძღვანელი და წარმართველი. „რეჟისურამ წარმატებით გადაჭრა, როგორც საშემსრულებლო, ასევე სადადგმო კულტურის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, მათ შორის, უპირველესია, ანსამბლის პრობლემა, ერთიანი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპებით თანამოაზრეთა გუნდის ჩამოყალიბება - დაფუძნება“.<sup>57</sup> აღნიშნავს თეატრმცოდნე, მარინა ხარატიშვილი.

ამდენად, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან სიტყვა „თეატრთან“ ასოცირდება არა მხოლოდ მსახიობი და დრამატურგი, არამედ უკვე რეჟისორიც. სწორედ ახალი ტიპის რეჟისორთა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლასთანაა დაკავშირებული გარკვეული შემოქმედებითი ხასიათის, ხელწერის, ესთეტიკის თეატრების შექმნა: გერმანიაში ლუდვიგ კრონგის, ოტო ბრამის, საფრანგეთში ანდრე ანტუანის, რუსეთში კონსტანტინე სტანისლავსკის და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს -- „სამხატვრო თეატრი“. მოგვიანებით: ვსევოლოდ მეიერხოლდის, ევგენი ვახტანგოვის, ალექსანდრე თაიროვის, ბერტოლდ ბრეხტის, ჟან ვილარის. საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, ალექსანდრე წუწუნავას, არჩილ ჩხარტიშვილის, დოდო ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის და სხვ.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან თეატრი თავისი განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა, სადაც ახალი ტიპის რეჟისორი - “იდეების გენერატორი”, პიესის ინტერპრეტატორი, სპექტაკლის კონცეფციის შემქმნელია, ხოლო მის გარშემო თავს იყრიან მსახიობები, სადადგმო ჯგუფი და მის მიერ დასახული მიზნისკენ ერთად მიემართებიან. „როგორც ცნობილია, ახალი ტიპის რეჟისურა, უწინარესად ამ ნიშნით შევიდა სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. მსახიობთა ანსამბლი - ეს არის ახალი ტიპის რეჟისორული მოღვაწეობის მონაპოვარი, რომელშიც კოდირებულია თავად სასცენო ხელოვნების არსი - კოლექტიური თანამშრომლობითი პროცესის არსებობა. სწორედ კოლექტიური თანამშრომლობითი აქტის განხორციელებამაც მოითხოვა წინამძღოლის (რეჟისორის) მიერ სპექტაკლის დადგმის საერთო მონახაზისა და კონცეფციის გაცნობის აუცილებლობა“<sup>58</sup> - წერს მარინა ხარატიშვილი.

კარლო ინასარიძე თეატრის სადადგმო ჯგუფს „დადგმის შტაბს“ უწოდებს: „დადგმის შტაბი“ თეატრში მოიცავს ხელოვანთა ჯგუფს, რომლებიც თავთავიანთ შემოქმედებით უნარს თეატრალური მხატვრული ნაწარმოების - სპექტაკლის შექმნისკენ წარმართავენ, რომლის ცენტრში დგას რეჟისორი. ამდენად, რეჟისორის საერთო ხელმძღვანელობის ქვეშ, თავს იყრის არა მარტო მისი ტექნიკური შტაბი, არამედ

<sup>57</sup> ხარატიშვილი მ., „სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები“, გამომ. „გლობალ-პრინტი“, 2000, გვ. 7.

<sup>58</sup> ხარატიშვილი მ., „სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები“, გამომ. გლობალ-პრინტი 2000, გვ.7.

შემოქმედებითი შტაბი: კომპოზიტორი, დირიჟორი, მხატვარი, არქიტექტორი, დრამატურგი თუ განათების სპეციალისტი.<sup>59</sup> ანუ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას უზრუნველყოფს.

მიხეილ თუმანიშვილი, ანსამბლური სპექტაკლების დიდოსტატი, უბადლო პედაგოგი, ახალი თეატრალური სივრცის შემქმნელი, კინომსახიობთა თეატრის დამაარსებელი, რომელსაც ოთხმოციან წლებში, თბილისის ოპერის თეატრში არაერთი სპექტაკლი დაუდგამს, წერს: „თეატრის მუშაობის ყოველი მომენტი კოლექტიურია, ყველა საამქრო და მოღვაწე პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ერთმანეთზეა დამოკიდებული, ყველა ერთად წარმოადგენს მრავალსახა კოლექტივს, რომელსაც რეჟისორი ხელმძღვანელობს. თანამედროვე თეატრი ურეჟისოროდ არ არსებობს“.<sup>60</sup>

დღეს თეატრი ანსამბლური სისტემის გარეშე წარმოდგენელია. ეს ეხება ოპერის თეატრსაც. ამ მხრივ დრამატულსა და ოპერის თეატრებს ბევრი აქვთ საერთო. კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესის შედეგად შექმნილი ანსამბლური საოპერო სპექტაკლი - ესეც ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობის მონაპოვარია. განსხვავება კი იმაშია, რომ თუ დრამატულ თეატრში რეჟისორი ერთპიროვნული მმართველია, საოპერო სპექტაკლს ორი მმართველი ჰყავს -- რეჟისორისა და დირიჟორის სახით. ანუ თეატრის მსგავსად, თეატრალური, სანახაობრივი მხარე მთლიანად რეჟისორის მხრებზე გადადის, ხოლო მუსიკალური მხარის წარმმართველი -- დირიჟორია. რეჟისორისა და დირიჟორის შეთანხმებული, თანაშემოქმედებითი მუშაობა ანსამბლური პრინციპის განუყოფელი ნაწილია.

მაგრამ სიტყვა „ანსამბლს“, საოპერო ხელოვნებაში, კიდევ სხვა მნიშვნელობა და დატვირთვა აქვს. ეს არის ოპერისათვის ყველაზე დამახასიათებელი, თვალსაჩინო და ლამაზი თავისებურება. ეს არის უნიკალური აქტი, სადაც რამდენიმე ადამიანს შეუძლია ერთდროულად ილაპარაკოს (ანუ იმღეროს), გამოთქვას აზრი, გამოხატოს ემოცია და ეს იყოს უაღრესად ჰარმონიული, შერწყმული, ემოციური და რაც მთავარია, არაჩვეულებრივი მოსასმენი.

„ანსამბლი - ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს „ერთად“. ეს არის შეთანხმებული, ხმაშეწყობილი, მწყობრი შესრულება კოლექტიური სიმღერის ან დაკვრის დროს. ანსამბლის ხელოვნება შემსრულებელთა მუდმივ კოორდინაციაზეა დაფუძნებული, ითხოვს საერთო

<sup>59</sup> ინასარიძე კ., „თეატრისმეტყველება“, მიუნჰენი, 1995, გვ. 856.

<sup>60</sup> ურუშაძე ნ., გეგეჭკორი მ., თუმანიშვილი ე., „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს“. საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია-ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, თბ. 2004, გვ. 125.

ხმოვანების მოსმენის და საკუთარი საშემსრულებლო მანერის, პარტნიორების მანერებთან შეხამების უნარს“ - ვკითხულობთ „ვოკალურ ენციკლოპედიაში“.<sup>61</sup>

ანსამბლი შეიძლება მიდიოდეს წმინდა დიალოგის სახით, ანუ ორი, სამი ან მეტი ადამიანი რიგ-რიგობით მღეროდეს, ან ერთდროულად; შეიძლება ერთსა და იმავე სიტყვებს მღეროდნენ, ან განსხვავებულს. შესაძლებელია ერთ მელოდიას მღეროდნენ სხვადასხვა ტონალობაში, ან მელოდიაც განსხვავებული იყოს. იშვიათია ოპერა, რომელშიც არ არის ანსამბლი. ეს არის ოპერის ყველაზე ლამაზი და რთული მხარე. „სოლისტი დამოუკიდებელია: ის თავის თავს შეკითხვას უსვამს და თავადვე პასუხობს ან მოგვითხრობს. ანსამბლისტი კი ეკითხება, სხვებს პასუხობს, კამათობს და არწმუნებს მოსაუბრეებს, რომლებიც, თავის მხრივ, მუდმივად რეაგირებენ მის გამონათქვამზე და თავიანთ ხმებს საერთო, უწყვეტ მუსიკალურ ქარგაში აქსოვენ“<sup>62</sup> - წერს დირიჟორი ა. პაზოვსკი.

ვიქტორ ჰიუგოს პიესა „მეფე ერთობა“ პირველად რომ დაიდგა, მაცურებელმა თურმე ცუდად მიიღო, რასაც, რა თქმა უნდა, ჰიუგო ძალიან განიცდიდა. რამდენიმე წლის შემდეგ, ჰიუგოს სიცოცხლეშივე, ვერდიმ ეს პიესა გამოიყენა თავისი ოპერისთვის და ლიბრეტისტ პიავესთან ერთად დაწერა ყველასათვის ცნობილი და საყვარელი ოპერა „რიგოლეტო“. ამ ოპერის კულმინაციაა მეოთხე აქტის კვარტეტი და ტერცეტი, რომელიც აღიარებულია ერთ-ერთ ყველაზე ლამაზ ანსამბლად. როდესაც ჰიუგოს ეს სპექტაკლი უნახავს, გულდაწყვეტით უთქვამს - „მე რომ შემძლებოდა ოთხი ადამიანი ერთდროულად ამელაპარაკებინა, არც ჩემი პიესა ჩავარდებოდა“. ეს ისტორია ცხადყოფს, თუ რა ემოციური ძალა გააჩნია ანსამბლს და რამდენად განასხვავებს თეატრალური ხელოვნებისაგან.

ანსამბლი ვოკალისტ - მსახიობისგან ყურადღების დიდ კონცენტრაციას მოითხოვს. იგი უნდა ხედავდეს დირიჟორს, კარგად ესმოდეს პარტნიორების ხმა და აკონტროლებდეს საკუთარ ხმას, რათა არც მიიჩქმალოს და არც გამოიყოფოდეს. ამავდროულად, მკაფიოდ უნდა ისმოდეს სიტყვები და ნათლად ჩანდეს თითოეულის ამოცანა. ეს ყველაფერი რეჟისორმა უნდა გაითვალისწინოს და ისე დაალაგოს მიზანსცენები, რომ ყველა პერსონაჟი ინარჩუნებდეს თავის ინდივიდუალობას, ხასიათს და, ამავე დროს, არ არღვევდეს საერთო ჰარმონიას.

დირიჟორ პაზოვსკის აზრით, „შესრულების მაღალ არტისტიზმს, რომელიც მოიცავს ავტორის ჩანაფიქრს და მის საინტერესოდ გააზრებას, უნარს, იგრძნოს და სახიერად

<sup>61</sup> Кочнева И., Яковлева А.. „Вокальный словарь“, Ленинград, „музыка“, 1988, ст.5.

<sup>62</sup> Пазовский А., „Записи дирижера“, всесоюзное издательство „Советский композитор“, М., 1968, ст.157.

გადმოსცეს მხატვრული დეტალები, ნიჭიერი და კვალიფიციური მუსიკოსი ყოველთვის ვერ ახერხებს. კიდევ უფრო რთულია ამის მიღწევა ანსამბლში, სადაც შემსრულებლების წინაშე რთული ამოცანაა: საკუთარი ინდივიდუალიზმის დაკარგვის გარეშე, მთლიანად აჰყვე შემოქმედებითად თანამოაზრე პარტნიორებს და დაუქვემდებარო ყველაფერი: შეთანხმებულად სიმღერა და თამაში, მხატვრული სახის გადმოცემა, ტემპო-რიტმის პულსაცია, დინამიკა, შტრიხისა და ბგერის ხასიათი და ა.შ.<sup>63</sup>

ვერდის ოპერა „რიგოლეტოს“ ცნობილ კვარტეტში, ოთხივე პერსონაჟი მღერის სხვადასხვა მელოდიას, სხვადასხვა ტექსტს და ოთხივეს რადიკალურად განსხვავებული ამოცანა აქვს. სცენა ორად არის გაყოფილი. ჰერცოგი და მადალენა შენობაში არიან, ხოლო ჯილდა და რიგოლეტო შენობის გარეთ და იქიდან (სავარაუდოდ ფანჯრიდან) აკვირდებიან შენობაში მიმდინარე მოქმედებას. ჰერცოგმა და მადალენამ, რომელთაც სასიყვარულო სცენა აქვთ, არ იციან გარეთ მყოფთა შესახებ. ძირითადი ქმედება სცენის იმ ნაწილში ხდება, სადაც ჰერცოგი და მადალენაა, ხოლო სცენის მეორე ნაწილი, სადაც ჯილდა და რიგოლეტო არიან, შედარებით სტატიკურია, რადგან, ჯერ ერთი, ისინი “მოთვალთვალები“ არიან და მეორე, მყურებლის ვიზუალური ყურადღება ორად რომ არ გაიყოს. იმდენად, რამდენადაც ეს კვარტეტი მუსიკალურად საკმაოდ რთულია, რეჟისორისაგან მოითხოვს სწორ მიზანსცენურ განლაგებას. ეს ის ჩარჩოა, რომელსაც უნდა მოერგოს რეჟისორი და ამ ჩარჩოში მოძებნოს სცენური გადაწყვეტა.

ბიზეს ოპერა „კარმენის“ მეორე მოქმედებაში არის სცენა, ეგრეთწოდებული „კვინტეტი“, სადაც დანკაირო და მისი მეგობრები მომავალი კონტრაბანდისტული ოპერაციის გეგმას აწყობენ. ამ სცენის სირთულე მდგომარეობს მის სისწრაფეში და იმ სიტყვებში, რომელთაც ისინი ცალ-ცალკე, თანმიმდევრულად, სწრაფად მღერიან. ყოველ დირიჟორს თავისი ტემპი აქვს, ზოგს ჩქარი, ზოგს ძალიან ჩქარი. ჯანსუღ კახიძისა და რობერტ სტურუას სპექტაკლში ეს სცენა ძალიან სწრაფად მიდიოდა. აქედან გამომდინარე, დირიჟორის „ხელის“ გარეშე ძალიან რთული იქნებოდა ამ სცენის თამაში. ბატონმა რობერტმა ისინი დასვა და მიწაზე რუკა გაუშალა. დანკაირო ჯოხით ხელში თითქოს გასავლელ გზას აღნიშნავდა, დანარჩენი პერსონაჟები კი თავიანთი რეპლიკებით კმაყოფილებას ან უკმაყოფილებას გამოხატავდნენ. ბატონი რობერტის მიერ მოფიქრებული ასეთი მიზანსცენა საშუალებას იძლეოდა, დირიჟორისთვისაც ცალი თვალით შეეხედათ და სცენაც ცოცხალი ყოფილიყო. სწორედ ეს არის ის ჩარჩო, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს

<sup>63</sup> Пазовский А., „Записи дирижера“, всеоюзное издательство „Советский композитор“ М., 1968, ст.158.

რეჟისორი, კერძოდ: 1) ხუთივე პერსონაჟი უნდა იყოს ერთმანეთთან ახლოს; 2) ისეთი ქმედებაა მოსაფიქრებელი, რომ მათ შეძლონ დირიჟორის დანახვა და თან ეს ისე გააკეთონ, რომ მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი დარჩეს.

მოცარტის ოპერა „დონ ჟუანის“ პირველი მოქმედება მთავრდება დიდი ანსამბლით. მასში მონაწილეობს ოპერის ყველა პერსონაჟი (სეპტეტი), გუნდის ჩათვლით. ჯანსუღ კახიძეს ეს სცენაც საკმაოდ სწრაფად მიჰყავდა. ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა, სპექტაკლის რეჟისორმა (ეს მისი პირველი საოპერო სპექტაკლი იყო), პერსონაჟები დაზგებზე, სხვადასხვა სიმალლეზე განალაგა (ზოგი მდგომარე, ზოგი მჯდომარე). თავად დონ ჟუანი სცენის შუაში იდგა. სპექტაკლის ყველა მონაწილე ბრალს სდებდა დონ ჟუანს და ყველა ერთდროულად, ერთ მუსიკალურ ფრაზაზე მისკენ თითს იშვერდა. ამ მიზანსცენაში მსახიობები თითქოს სტატიკურად იდგნენ, რაც საშუალებას იძლეოდა, მუსიკალურად კარგად შეეკრათ ანსამბლი, მაგრამ ხელის ეს სინქრონული მოძრაობა საოცარ დინამიკას ქმნიდა.

საერთოდ, მასობრივ სცენა-ანსამბლის დროს, განსაკუთრებით ტრაგედიაში, რეჟისორები ერიდებიან მოქმედებით გადატვირთვას. ქმედება და დინამიკა თავად მუსიკაშია. რეჟისორმა ზუსტად უნდა განსაზღვროს პერსონაჟთა შორის ურთიერთობა, დამოკიდებულება, მუსიკისა და შინაარსიდან გამომდინარე განალაგოს პერსონაჟები. შესაძლებელია ანსამბლში იყოს ერთი ან ორი პერსონაჟი, რომელთა სიტყვები დანარჩენებს არ უნდა ესმოდეთ, ამიტომ რეჟისორმა ისინი მოშორებით უნდა დააყენოს. შესაძლებელია, ერთ ჯგუფს მეორესი არ ესმოდეს, ან მთელი ანსამბლი ერთ პერსონაჟს ელაპარაკებოდეს, ანდა ყველა ცალ-ცალკე თავის თავს, ანუ მონოლოგს მღეროდეს. აქედან გამომდინარე, რეჟისორმა ზუსტად უნდა გაარკვიოს ვინ, ვის, რას ეუბნება და არ ჩათვალოს, რადგან ანსამბლია და ყველა ერთად მღერის, მნიშვნელობა არ აქვს, ვინ ვის მიმართავს, მთავარია, მუსიკალურად კარგად ჟღერდესო.

კომედიის შემთხვევაში საქმე სხვაგვარად არის. რეჟისორი უფრო თავისუფალია თავის ფანტაზიაში, მხოლოდ უნდა იცოდეს, სად და რა დროს ამოქმედოს მსახიობები. კერძოდ: რეჟიტატივი - ეს არის მთავარი მუსიკალური ადგილი, სადაც რეჟისორს მაქსიმალურად შეუძლია ვოკალისტი- მსახიობი დატვირთოს; ვოკალისაგან თავისუფალი საორკესტრო ადგილები, ე.წ. „открыты“ და პაუზები.

ცნობილია, რომ კომედიის დადგმა დრამატულ თეატრშიც საკმაოდ რთულია. დამდგმელ ჯგუფს მუდმივად ბეწვის ხიდზე უხდება სიარული: ე.წ. „გადათამაშება“ კარგავს

ქანობრივ ზღვარს და ის ვოდვეილსა და ინტერმედიაში გადადის, ისე როგორც იუმორის დაკარგვა შესრულების დროს, წარმოდგენას უკარგავს კომედიურობის ხარისხს.

1998 წ. თბილისის ოპერის თეატრში დავდგი ჯაკომო პუჩინის ოპერა - კომედია „ჯანი სკიკი“. ეს ოპერა, გარდა იმისა, რომ მუსიკალურად უაღრესად საინტერესოა, დრამატურგიულად ძალიან გამართულია. იგი საუკეთესო კომიკური ოპერების ათეულშია შესული. ამ ოპერის სირთულე მდგომარეობს მის ანსამბლებში. მასში მონაწილეობს 12 პერსონაჟი, აქედან 8 დასაწყისიდან დასრულებამდე სცენაზეა. სპექტაკლის დირიჟორი ბატონი ჯანსუღ კახიძე გახლდათ. ასისტენტობას უწევდა ახალგაზრდა, დამწყები დირიჟორი ზაზა კალმახელიძე. იმ დროისთვის მიღებული არ იყო თავიდანვე რეჟისორის დირიჟორთან ერთად მუშაობის ტრადიცია. დირიჟორი ცალკე მუშაობდა ვოკალისტებთან, რეჟისორი კი ცალკე და მხოლოდ სცენაზე ერთიანდებოდა ეს ნამუშევრები.

დირიჟორი ზაზა კალმახელიძე პირველივე რეპეტიციიდან იჯდა ჩემ გვერდით და დირიჟორობდა. ყოველი მიზანსცენა იდგმებოდა მასთან ერთად, იმის გათვალისწინებით, რომ ვოკალისტ-მსახიობებს კონტაქტი არ დაეკარგათ დირიჟორთან. ეს ორმაგი მუშაობა იმდენად გაუჯდათ მსახიობებს, რომ მიუხედავად რთული ანსამბლებისა და ქმედებით გაჯერებული მიზანსცენებისა, არც სამოქმედო გეოგრაფიაზე ფიქრობდნენ და დირიჟორსაც მინიმალურად უყურებდნენ. სპექტაკლი გამოვიდა ცოცხალი და მუსიკალურად აწყობილი. ჩვენთვის ეს იყო მაგალითი იმისა, თუ რაოდენ აუცილებელია დირიჟორისა და რეჟისორის შეთანხმებული, ერთდროული, ანსამბლური მუშაობა.

როდესაც რეჟისორი და დირიჟორი ცალ-ცალკე მუშაობს, დირიჟორთან „შემღერებაზე“ ვოკალისტები კონცენტრირებულები არიან მხოლოდ მუსიკალურ მხარეზე, ხოლო რეჟისორთან რეპეტიციაზე, მხოლოდ თამაშზე. სარეპეტიციო დარბაზიდან სცენაზე გადასვლისას, ყველაზე რთულია მუსიკალური მხარისა და თამაშის შერწყმა. მომღერლები დაკავებულები არიან საკუთარი ვოკალით და იმაზე ფიქრით, რომ მუსიკალურად „დროზე შევიდნენ“, ანუ არ ასცდნენ ორკესტრს. ვოკალისტებს, მსახიობებისგან განსხვავებით, იმის ფუფუნება არ აქვთ, „ლაპარაკი“ ანუ სიმღერა დაიწყონ მაშინ, როცა შინაგანად ამის მზაობა ექნებათ. სიმღერა უნდა დაიწყონ, როცა დირიჟორი აჩვენებთ, როგორც ეს პარტიტურაში წერია. მერვედი თვლით ადრე ან გვიან სიმღერის დაწყება შეიძლება გახდეს ორკესტრთან აცდენის მიზეზი. განსაკუთრებული ყურადღებაა საჭირო ანსამბლის დროს, რადგან ერთი მომღერლის არასწორად „შესვლამ“ შეიძლება გამოიწვიოს მთლიანად ანსამბლის ამოვარდნა. ამიტომ ითხოვენ დირიჟორები, ხანდახან ზედმეტადაც, თამაშს თავი ანებონ და მას უყურონ.



პუჩინის ოპერა „ბოჰემის“ ფინალში, მთავარ გმირს აქვს დიდი პაუზა, რომლის დროსაც უნდა გააცნობიეროს, რომ მისი შეყვარებული, რომელსაც ორი წუთის წინ ელაპარაკებოდა - გარდაიცვალა. ორკესტრში სრული სიჩუმეა, ისმის მხოლოდ ბას-კლარნეტის გაბმული ერთი ნოტი. მსახიობ-მომღერალი უყურებს შემცბარ მეგობრებს, რომელთაც უკვე შეამჩნიეს ახალგაზრდა გოგოს სიკვდილი და ეკითხება: „რა ხდება... ასე რატომ მიყურებთ?“ - „გამაგრდი“ - პასუხობს მეგობარი. ამ სიტყვებს არ მღერიან, პროზაულად წარმოთქვამენ.

დრამატულ თეატრში მსახიობმა ეს პაუზა შეიძლება მაქსიმალურად გამოიყენოს, გაათამაშოს და სანამ თავის თავში არ მოამწიფებს ამ სიტყვებს, არ წარმოთქვას. რა თქმა უნდა, არ უნდა დაკარგოს ტემპო-რიტმის შეგრძნება, არ გადააჭარბოს და დაძაბული სცენა არ გააცივოს. მსახიობ - მომღერალს ამის შესაძლებლობა არ აქვს. ის უნდა ჩაეტოს იმ დროში, სანამ კლარნეტისტს ეყოფა სუნთქვა, რომ ის ნოტი დაიჭიროს.

ვოკალისტ-მსახიობმა, განსხვავებით დრამატულისაგან, თავისი ემოცია მუდმივად უნდა აკონტროლოს. თეატრში თუ ბუნებრივად მომდგარი ცრემლი, ყელში მომდგარი ბურთი, მსახიობის ოსტატობაზე მეტყველებს, ოპერაში შეიძლება ხმის გაბზარვის ან ჩახლეჩვის მიზეზი გახდეს. ეს არ ნიშნავს, რომ ოპერაში ტირილი არ შეიძლება. პარტიტურაში ემოციის გამოშვებასაც თავისი ადგილი აქვს, სადაც ხმის გაბზარვა სავსებით მისაღები და აუცილებელიც შეიძლება იყოს.

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ ფინალური სცენაა „მაროს ტირილი“. კიაზოსთან ორთაბრძოლაში განგმირული მალხაზი მიწაზეა, მარო მის წინ მუხლებზეა დაჩოქილი, გარშემო კი ამ ამბით შეძრული თანასოფლელები დგანან. ფალიაშვილს ეს დატირება მაღალ ტესტიურაში აქვს დაწერილი. ლოგიკურად მარო უნდა ტიროდეს და ისე წარმოთქვამდეს ამ სიტყვებს. დრამატულ თეატრში, სავარაუდოდ, ასეც იქნებოდა. ოპერაში კი ამ ეპიზოდის ტირილით სიმღერა პრაქტიკულად შეუძლებელია. მსახიობ-მომღერლისთვის ოდნავ გადამეტებული ემოცია და ამ სცენას ვოკალურად ბოლომდე ვერ ჩაიყვანს. ტირილი თავად მუსიკაში და იმ მაღალ ნოტებშია. მუსიკა კი ემოციას აორმაგებს. დრამატულ თეატრშიც, ემოციის გასაძლიერებლად ხომ მუსიკას ვადებთ ხოლმე. ასეთ დროს რეჟისორის ამოცანაა, ისე ამოქმედოს მსახიობი, რომ ვიზუალურად დატირების სრული ილუზია შექმნას და სასიმღეროდ კომფორტული მიზანსცენა დაუდგას.

მაშინ, როდესაც დირიჟორი და რეჟისორი, სარეპეტიციო დარბაზში (სანამ ორკესტრი შემოუერთდებათ), ერთად ატარებენ რეპეტიციას, ერთად იძლევიან შენიშვნებს, არ პატიობენ არც ერთ შეცდომას, მსახიობ-მომღერლები თავიდანვე ეჩვევიან დირიჟორის

ხელს და თავიდანვე ეჩვევიან კომპლექსურ აზროვნებას, ანუ იმდროს და ითამაშონ ერთდროულად. ამის შემდეგ სცენაზე გადასვლა და ორკესტრთან შეერთება აღარ არის ისეთი რთული. საბოლოო ჯამში კი ეს ყველაფერი აისახება სპექტაკლზე. იგი გამოდის ორგანული, ქმედითი, მუსიკალურად და ანსამბლურად შეკრული.

### როლების განაწილება საოპერო სპექტაკლში

როლების განაწილება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პროცესია, როგორც თეატრალურ, ასევე კინოხელოვნებაში. მიხეილ თუმანიშვილის აზრით, მსახიობების როლებზე სწორად განაწილება, სპექტაკლის წარმატების სამოცდათხუთმეტი პროცენტია.<sup>64</sup> შეუძლებელია არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას.

პიესის ავტორის, რეჟისორის, კომპოზიტორის სათქმელი მაცურებლამდე მსახიობს მიაქვს. პრობლემის დასმა თუ გადაწყვეტა, ყველანაირი ემოცია, დადებითი იქნება ის თუ უარყოფითი, მსახიობმა უნდა გაატაროს თავის გონებასა და გულში და მაცურებელთა დარბაზში გადატყორცნოს. როგორც მიხეილ თუმანიშვილი ამბობს: „არც ერთ სხვა ხელოვანს (ფერმწერს, მოქანდაკეს, მწერალს, კომპოზიტორს და ა. შ.) მსახიობის გარდა, არ შეუძლია დაამყაროს ასეთი უშუალო ურთიერთობა საზოგადოებასთან. როდესაც მსახიობი სცენაზე ქმნის - იგი სხვა ადამიანებს იმ იდეებს უქადაგებს, რომლებიც მას და მის მეგობრებს ალელვებთ“.<sup>65</sup> მსახიობს უკრავენ ტაშს, მის სანახავად მიდიან ოპერაში, თეატრსა თუ კინოში, მეტწილად მსახიობზეა დამოკიდებული წარმოდგენის წარმატებაცა და ჩავარდნაც. კონკრეტულ მსახიობებზე იწერებოდა პიესები, ოპერები, სცენარები, იდგმებოდა სპექტაკლები თუ ფილმები.

რუსი რეჟისორი ალექსეი პოპოვი (1892-19610) როგორც ამბობს, ყოველი კარგად შესრულებული როლის შემდეგ, მაცურებელი დარწმუნებულია, რომ სპექტაკლში ნანახ ამა თუ იმ პერსონაჟს „მხოლოდ ასე შეუძლია ლაპარაკი, ან ზუსტად ასე მოძრაობს ეს ქალი, ან კიდევ, მხოლოდ ასე შეუძლია ჩაფიქრება ამ მამაკაცს. მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ სხვა

<sup>64</sup> ურუშაძე ნ., გეგეჭკორი მ., „მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის“, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია-ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, თბ 2004, გვ. 220-ზე არსებული ცხრილი.

<sup>65</sup> ურუშაძე ნ., გეგეჭკორი მ., ე. თუმანიშვილი, „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს“, საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია - ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, თბ 2004, გვ. 131.

ნიჭიერი მსახიობი, იმავე როლში, სხვანაირად იმოდრავებს, ილაპარაკებს და იცხოვრებს. და ჩვენ ამ შემთხვევაშიც დარწმუნებულები ვიქნებით მისი სცენაზე მოქმედების სისწორეში. მთავარი ძალა არის იმ ქმედებებისა და თვისებების ურთიერთგანპირობებაში, რომელიც ქმნის ცოცხალი ადამიანის ხასიათს, ძალა - მსახიობის მიერ ორგანულად შექმნილ სახეშია“.<sup>66</sup>

რითი ხელმძღვანელობს რეჟისორი, როდესაც მომავალი სპექტაკლისთვის როლებს ანაწილებს? მსახიობის გარდასახვის ნიჭით თუ მისი გარეგნული ფაქტორით, როლის შესაფერისი ასაკით, თუ მსახიობის გამოცდილებით, შემსრულებლის ამპლუით, თუ მისი შინაგანი და პიროვნული თვისებებით? არტისტის მომხიბვლელობით, პლასტიკით, ხმის ტემბრით, იუმორის გრძნობით თუ ტემპერამენტით? ალბათ ყველაფრით ერთად. გააჩნია რეჟისორის ჩანაფიქრს და შეხედულებას იმ კონკრეტულ გმირსა და მის გარშემო მყოფ პერსონაჟებზე.

„რეჟისორი, შეიძლება ითქვას, თეატრალური იდეების გენერატორია, შემოქმედებითი პროცესის კატალიზატორი, ძიების შთამაგონებელი, - წერს მიხეილ თუმანიშვილი, - მაგრამ რაიმეს რომ მიაგნო, ძალიან ზუსტად უნდა იცოდეს, რას ეძებ. რეჟისორის გონებაში ჯერ კიდევ ჩანაფიქრის მომწიფებისას აღმოცენებული ნერგი სახეობრივი სიცოცხლისა, ყოველთვის თან ახლავს შემოქმედებითს პროცესს. მაგრამ ყოველი წინარე მასალა, სახეზე მუშაობის დროს, განიცდის სხვადასხვა შემოქმედებას, იცვლება, ხდება მისი ტრანსფორმაცია“.<sup>67</sup>

ამ ძიებისა და ტრანსფორმაციის პროცესში, როდის ხედავს რეჟისორი გონებაში კონკრეტულ მსახიობს, რომელიც ყველაზე ზუსტად შეძლებს მისი ჩანაფიქრისა და სათქმელის ხორცის შესხმას, წინასწარ არავინ იცის. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძის (1923-2013) აზრით - „რეჟისორი ძალიან კარგად უნდა იცნობდეს მსახიობს, მას როგორც შემოქმედს. უნდა ახსოვდეს, რომ ჭეშმარიტ მსახიობს საკუთარი სახიერი სამყარო აქვს, საკუთარი პრობლემები, საოცნებო როლები, რომელთა მეოხებითაც სურს ამ პრობლემების გადაჭრა. რეჟისორმა უთუოდ ისიც უნდა გაითვალისწინოს - შემოქმედებითი ამოცანები, რომლებსაც აკისრებს ის ამა თუ იმ მსახიობს, ხომ არ აღემატება ამ მსახიობის რეალურ ძალებს, მის შემოქმედებითს შესაძლებლობებს. რაც უფრო ნიჭიერია მსახიობი, რაც უფრო მაღალია მისი ოსტატობის დონე, მით უფრო საინტერესო და საპატიოა გახდეს მისი თანაშემოქმედი.

<sup>66</sup> Попов А., „Художественная целостность спектакля“, М., 1959, ст. 153.

<sup>67</sup> თუმანიშვილი მ., „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977, გვ.179.

იმიტომ, რომ ასეთი მსახიობი კი არ ასრულებს მხოლოდ რეჟისორის ნათქვამს ან ნაჩვენებს, არამედ ითავისებს მას, ისისხლხორცებს, საკუთარი ემოციების და აზრების ბრძმედში გაატარებს. ამის შედეგად მსახიობის გაღვიძებული ფანტაზიის წყალობით აღმოცენდება ახალი სახიერება - ახალი სცენური სახე“.<sup>68</sup>

ხშირ შემთხვევაში, მსახიობის როლზე დანიშნას, მისი ვიზუალი განსაზღვრავს. ეს განსაკუთრებით აქტუალურია კინოხელოვნებაში. კინორეჟისორისთვის ტიპაჟის პოვნა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე გამოცდილი, პროფესიონალი მსახიობის. ალბათ ამიტომაც კინოში არაპროფესიონალის როლზე დანიშვნა არ არის იშვიათი შემთხვევა.

რეჟისორის ინტერპრეტაციაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, მაგრამ მან პიესის ავტორის მიერ შემოთავაზებული გარკვეული მოცემულობებიც უნდა გაითვალისწინოს. მაგალითად, რომეო და ჯულიეტას როლის შემსრულებლები შეიძლება არ იყვნენ ძალიან ლამაზები (თუმცა რამდენი სპექტაკლი ან ფილმი მინახავს, ყველგან ლამაზები არიან), მაგრამ უნდა იყვნენ ნორჩები, ძალიან ახალგაზრდები, რადგან ის თავგანწირვა და მშობლების მიმართ პროტესტი დამახასიათებელია „თინეიჯერობის“ ასაკისთვის. კარმენი ლამაზი თუ არა, ძალიან მომხიბვლელი და ეშხიანი ქალი უნდა იყოს, რათა რამოდენიმე წუთში მოახერხოს ხოხეს მოხიბლვა (ხოხემ ხომ დაპატიმრებული კარმენი უნდა გაუშვას). პრინცესა ტურანდოტი შეიძლება არ იყოს ძალიან ნორჩი და ახალგაზრდა, მაგრამ უპირობოდ ლამაზი და მიმზიდველი უნდა იყოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში გაუგებარია, ამდენ უფლისწულს ერთი ნახვით ისე როგორ შეუყვარდა, რომ შეგნებულად მიდიან სიკვდილზე.

2018 წელს თბილისის ოპერის თეატრში პირველად დაიდგა პუჩინის ოპერა „ტურანდოტი“. ტურანდოტის პარტიის მომღერალი, მსოფლიოს მასშტაბით, თითებზეა ჩამოსათვლელი. თბილისის ოპერის თეატრში ტურანდოტის როლის 5 შემსრულებელი აღმოჩნდა. აქედან მხოლოდ ერთი შეეფერებოდა ამ როლს, თავისი ვიზუალით, შინაგანი თუ გარეგანი პოტენციალით. დანარჩენები მხოლოდ პარტიას ძლევდნენ. მაგრამ ოპერის სპეციფიკიდან გამომდინარე, უკმაყოფილება არავის გამოუთქვამს, პირიქით - მაცურებელმა დიდი ოვაციით მიიღო. დრამატულ თეატრში წარმოუდგენელია რეჟისორმა ლამაზი, ცივი, დაუნდობელი პრინცესას როლზე შეუფერებელი გარეგნობის ქალი დანიშნოს, რაც არ უნდა აკმაყოფილებდეს სხვა მოთხოვნებს (თუ ეს რეჟისორის ჩანაფიქრი არ არის). რაც დრამატულ თეატრს არ ეპატიება, მისაღებია ოპერისათვის.

<sup>68</sup> ურუშაძე ნ., „თეატრი“ სერიიდან „თეატრის სამყაროში“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1977, გვ. 127.

სპექტაკლისთვის როლების განაწილება იმდენად ინდივიდუალურია, რომ არ არსებობს სპეციალური სწავლება, რეცეპტი, სახელმძღვანელო, რითაც შეიძლება შეისწავლო ეს უმნიშვნელოვანესი პროცესი. ეს დამოკიდებულია თითოეულ რეჟისორზე, მის ხედვასა და კონცეფციაზე, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში.

რადგან თეატრალურსა და საოპერო ხელოვნებას აქვს როგორც ბევრი საერთო, ასევე განსხვავება, როლების განაწილებაც არ არის გამონაკლისი, ამ საკითხშიც არის განსხვავება. საერთო კი ის არის, რომ ყველა რეჟისორს სურს, მისი სპექტაკლი წარმატებული იყოს, ამის ერთ-ერთი საწინდარი კი სწორად განაწილებული როლებია.

ამ საკითხთან დაკავშირებით რვა ხელოვანს: 1) რეჟისორებს, რომელთაც საოპერო სპექტაკლთან არ ქონიათ შეხება; 2) დრამატული თეატრის რეჟისორებს, რომელთაც ოპერაშიც დაუდგამთ სპექტაკლები; 3) რეჟისორს, რომელმაც პროფესია საოპერო ხელოვნებას დაუკავშირა; 4) დირიჟორს - მივმართე შეკითხვით - რით ხელმძღვანელობენ სპექტაკლში, ფილმში და საოპერო სპექტაკლში როლების განაწილების დროს.

### *გიორგი შალუტაშვილი*

(რეჟისორი)

როლების განაწილების რამდენიმე პრინციპი არსებობს: პირველი და იდეალური, როდესაც რეჟისორი თავის კონცეფციაზე მორგებულ მსახიობს იყვანს, რომელიც მისი სარეჟისორო ხედვის მიხედვით არის შექმნილი. ამ დროს ის ამოდის სპექტაკლის ინტერესებიდან გამომდინარე, როგორც, მაგალითად, იტალიელების მიერ ჩამოტანილ სპექტაკლში „მაკბეტი“. იქ გმირი მაკბეტი საერთოდ არ იყო საჭირო, იმიტომ რომ სპექტაკლი დადგმული იყო დელ არტეს ხერხით და ყველაფერი კუდიანებზე იყო აგებული. ანუ დომინანტები იყვნენ სწორედ კუდიანები, ხოლო მაკბეტისა და ლედი მაკბეტის თემამ უკანა პლანზე გადაიწია. ამ სპექტაკლში როლების განაწილება, თავიდან ბოლომდე იყო სპექტაკლის კონცეფციიდან გამომდინარე. ისევე როგორც რამაზ ჩხიკვაძე „რიჩარდ მესამეში“. ეს სპექტაკლი ჟანრულად როგორც ტრაგედია რომ ყოფილიყო გადაწყვეტილი, იმ შემთხვევაში, რამაზ ჩხიკვაძე, რა თქმა უნდა, კომიკური იქნებოდა. მაგრამ ამ ჟანრში დადგმულმა სპექტაკლმა მოითხოვა კონკრეტულად ეს მსახიობი.

თუმცა არსებობს პირიქითაც. როდესაც რეჟისორი ამოდის მსახიობიდან. ანუ იმ მსახიობზე აგებს სპექტაკლს, რომელიც ჰყავს. მაგალითად, როგორც მოხდა „ანტიგონეში“,

როდესაც მეტწილად სერგო ზაქარიადისა და ზინაიდა კვერენჩილადის ტანდემმა განაპირობა მთლიანად სპექტაკლის წარმატება.

არსებობს უარესი განაწილების პრინციპი. როდესაც დასში მიდიხარ და ვალდებული ხარ მსახიობები გაანაწილო, რადგან დასში ბალანსია დასაცავი. ან კიდევ თეატრალურ უნივერსიტეტში, როდესაც შენ იღებ არა იმ პიესას, რომელიც გინდა, არამედ ირჩევ ისეთ პიესას, რომელიც ნაწილდება კონკრეტულ მოცემულობაში. ასე რომ, უნივერსალური მეთოდი მსახიობის არჩევისა არ არსებობს. როდესაც პრაქტიკასთან გვაქვს საქმე, უამრავი რამ არის გასათვალისწინებელი, სცალია თუ არა მსახიობს და ა.შ. რა თქმა უნდა, პირველი ვარიანტი იდეალურია. თუმცა, მე მიმაჩნია, რომ თანდათან უნდა გაჩნდეს ისეთი ზონები, როდესაც მსახიობები თვითონ ირჩევენ რეჟისორს, როგორც ეს დასავლეთში ხდება. ამისათვის საჭიროა პროდიუსერები, მენეჯერები და ა.შ. ჯერჯერობით ჩვენთან ასე არ არის. ესეც საინტერესო ვერსიაა, როდესაც მსახიობთა ჯგუფი ირჩევს რეჟისორს... ოღონდ ეს ეხება მსახიობის სპექტაკლს.... როდესაც მსახიობზე დგამ სპექტაკლს, როგორც ეს ახალციხის თეატრის შემთხვევაშია, მე პირდაპირ ღია სულუაშვილს ვეკითხები - „თავისუფალი ხარ?“, ანუ პიესას მისი გათვალისწინებით ვირჩევ, რადგან ეს უკვე გარანტიანა იმისა, რომ პროფესიული დონე დამაკმაყოფილებელი იქნება.

(რეჟისორს ვესაუბრე 14. 01. 2019)

### ოთარ ლითანიშვილი

(კინორეჟისორი)

როლების განაწილების თვალსაზრისით, რეჟისორი კინოში გაცილებით უფრო თავისუფალია, ვიდრე თეატრში. კინოში ხშირად იწვევენ ე.წ. ტიპაჟს, არაპროფესიონალს, რომელიც რაღაცა ნიშნით ჰგავს იმ ადამიანს, როგორც რეჟისორს წარმოუდგენია. კინოში არის იმის საშუალება, რომ გადაღების შემდეგ დამუშავდეს ეს როლი, რაღაც შერბილდეს, რაღაც გამახვილდეს, ან სხვამ გაახმოვანოს. საბოლოოდ ამ პერსონაჟისაგან გამოვიდეს ოდნავ სახეცვლილი ადამიანი, რომელიც თავისთავად ცხოვრობს ეკრანზე და საინტერესოა. ეს კარგად შეზავებული ორი ტიპის მსახიობის მუშაობა, ანუ პროფესიონალისა და არაპროფესიონალის ერთად, ხშირია, განსაკუთრებით ქართულ კინოში. რად ღირს ვასო

ჩხაიძისა და ეროსი მანჯგალაძის ტანდემი. დღეს ხომ წარმოუდგენელია ბატონი ვასოს როლები ეროსის ხმის გარეშე. ქართული კინო ხშირად მიმართავდა და მიმართავს ამ ხერხს. არის ქვეყნები, სადაც მასობრივ სცენების მონაწილეებიც კი პროფესიონალები არიან. ქართულ კინოს რომ გადახედო, პროცენტულად ძალიან დიდია არაპროფესიონალ მსახიობთა რაოდენობა. მაგალითად, „ცისფერი მთების“ გადაღების დროს, ძალიან დიდხანს ვეძებდით დირექტორის და სოსოს როლის შემსრულებელს. ეს ორი როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო. დირექტორზე გავსინჯეთ დაახლოებით 22 – 23 ადამიანი. ყველაზე კარგი და მაღალი დონის იყო ედიშერ მაღალაშვილი, ანუ სინჯების დროს ბატონმა ედიშერმა მოახერხა ამ დირექტორის როლის პოვნა. ყველას ძალიან მოგვწონდა. ბოლოს კიდევ რამდენიმე ადამიანი იყო დარჩენილი და მათ შორის იყო თემიკო ჩირგაძე, ელდარ შენგელაიას მეგობარი. მოვიდა, ერთხელ გაიარა სინჯი და მივხვდით, რომ ეს არის დირექტორი. ანუ ედიშერი აკეთებდა ამ როლს, თემიკო კი პირდაპირ დირექტორი იყო. შემდგომაც, არც გახმოვანება დასჭირვებია, პირიქით, იმდენად იყო ამ აბსურდულ პერსონაჟში შესული, რომ ხშირად თავის ფრაზებს თვითონ იგონებდა, რითაც ბევრი შესძინა ამ როლს.

ლ.გ. - კინოში გარეგნულ ფაქტორს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა?

ო.ლ. - ვიზუალს, პლასტიკას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ლ.გ. - ხშირად ამბობენ, რომ კინოში არაპროფესიონალები უფრო ბუნებრივი და დამაჯერებლები არიან, ვიდრე პროფესიონალი მსახიობები.

ო.ლ. - ტყუილია, არ შეიძლება ასე განსაზღვრა. ოთარ მეღვინეთუხუცესმა ჩემს ფილმში პატარა როლი ითამაშა, ეს არ იყო ოთარ მეღვინეთუხუცესი, რომელიც ქუჩაში დადიოდა, სრულიად სხვა ადამიანად იქცა. კი, კინოსთვის ტიპაჟი აუცილებელია, მაგრამ რომელი არაპროფესიონალი, კარგი ტიპაჟი შეძლებდა „ჯარისკაცის მამის“ თამაშს, თუ არა სერგო ზაქარიაძე. გინდაც ეროსი მანჯგალაძე, გოგი გეგეჭკორი, რამაზ ჩხიკვაძე - ეს სხვა დონეა. თემიკო ჩირგაძე კარგი დირექტორი იყო, მაგრამ თემიკო ამ როლიდან შორს ვერ წავა, სხვა, განსხვავებულ როლს ვერ შეასრულებს. იპოლიტე ხვიჩია, დოდო აბაშიძე - შეიძლება რომელიმე არაპროფესიონალმა აჯობოს? და კიდევ ვინ მოთვლის, რამდენი არაჩვეულებრივი პროფესიონალი მსახიობი გვყავდა და გვყავს.

(კინორეჟისორს ვესაუბრე 7 მარტი 2019წ)

## რობერტ სტურუა (რეჟისორი)

როლების განაწილება, როლების სწორი განაწილება რეჟისორის პროფესიაში ერთ-ერთი მთავარი მოვლენაა. მე ინტუიციას ვეყრდნობი. შეიძლება მსახიობი გარეგნულად არ ავლენდეს გარკვეულ თვისებებს, მაგრამ რეჟისორმა ინტუიტიურად უნდა იგრძნოს მისი პოტენციალი. დიდი ხნის წინ, სპექტაკლისთვის ახალგაზრდა ქალის როლის შემსრულებელი მჭირდებოდა. თეატრში არსებული გოგოებიდან, ამ როლზე, ვერც ერთს ვერ ვხედავდი. დათო საყვარელიძემ შემომთავაზა ერთი ახალბედა მსახიობი გოგოს ნახვა, რომელიც სადამოს მას სახლში ესტუმრებოდა. მე ვითომ შემთხვევით მივედი დათოსთან სტუმრად. დამხვდა გოგო, რომელსაც ეტყობოდა, რომ ძალიან ცუდ ხასიათზე იყო. ჩემმა მისვლამ კიდევ უფრო დაძაბა და მთელი სადამო ხმა არ ამოუღია. მორიდებული, შეშინებული, დამაბული, უხასიათოდ იჯდა. ანუ ამ ერთი ნახვით შეუძლებელი იყო ამ ადამიანზე კარგი, ან საერთოდ რაიმე შთაბეჭდილების შექმნა. ინტუიციამ მიკარნახა, რომ ეს იყო ის გოგო, ვისაც ვეძებდი. ეს გახლდათ ნინო კასრაძე. მოგეხსენება, მას შემდეგ ნინო ჩემს თითქმის ყველა სპექტაკლში მონაწილეობს. გასაგებია, ასეთი შემთხვევები ძალიან იშვიათია, მაგრამ ჰამლეტის როლის შემსრულებელს თუ ეძებ, შენ მსახიობში უნდა ამოიცნო ის თვისებები, რაც ჰამლეტს აქვს, ნაწილობრივ მაინც, დანარჩენს ათამაშებ. მაგალითად, სპექტაკლ „ვანო და ნიკოში“, ნიკოს როლის შემსრულებელი მიშა არჩვაძე, რომელსაც თეატრში ვერ იტანენ, იმიტომ რომ ფიქრობენ, არ არის რუსთაველის თეატრის გაბარიტების. ჩემი აზრით, ზუსტად გამოხატავს ჩემს სათქმელს. ახლაც მინდა ჩემს ახალ სპექტაკლში დავაკავო.

ლ.გ. -- ამბობენ, რომ სტურუასთვის მსახიობს არ აქვს მნიშვნელობა, ის ისეთ მონახაზს აგებს, რომ ვინც უნდა ჩასვა, სპექტაკლს არ შეეტყობაო.

რ.ს. -- არა, რა თქმა უნდა არა. მსახიობს როგორ არ აქვს მნიშვნელობა. არის სპექტაკლები, რომელთაც სტრუქტურულად თუ სწორად ააგებ, ვისაც გინდა ათამაშებ, მაგრამ არის სპექტაკლები, სადაც კონკრეტული მსახიობის გარეშე, წარმოუდგენელია სპექტაკლი. მაგალითად „ხანუმა“ ეროსის და რამაზის გარეშე არაფერი არ იქნებოდა. სხვათაშორის, პირველად აქ შემრცხვა საკუთარი თავის, უბრალოდ, ესენი იყვნენ ძალიან მაგრები.

ლ.გ. -- ბატონო რობერტ, თქვენ თბილისის ოპერის თეატრში ექვსი სპექტაკლი გაქვთ დადგმული. აქედან ხუთ სპექტაკლზე მე ვიყავი თქვენი ასისტენტი. ეს სპექტაკლებია: ბიძინა კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“; გაია ყანჩელის „და არს მუსიკა“; დოლიძე-კახიძის



„ბარბალე“; პროკოფიევის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“; ვერდის „ოტელო“; ბიზეს „კარმენი“. პირველი სამი, საოპერო სცენაზე პირველად დაიდგა.

რ.ს. -- საზღვრებს გარეთაც მაქვს სპექტაკლები დადგმული: რუსეთში ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“ და „მაზეპა“; გერმანიაში ყანჩელის „და არს მუსიკა“ და კიდევ..... აღარ მახსოვს.

ლ.გ. -- ჩარულებართ როლების განაწილებაში, თუ რასაც გთავაზობდნენ იმას კმაყოფილდებოდით?

რ.ს. -- მაგალითად, ჯანომ „კარმენის“ დადგმა რომ შემომთავაზა, ვკითხე, კარმენი თუ ჰყავდა. მიპასუხა - სამი ისეთი გოგო მყავს, ერთმანეთზე უკეთესიო. მართლაც, ხომ გახსოვს, სამივენი ძალიან ლამაზები და მომხიბვლელები იყვნენ. „ცეცხლოვანი ანგელოზს“ რომ ვდგამდით, ეს ოპერა ცისანა ტატიშვილისთვის იდგმებოდა, უფრო სწორად, ცისანა რომ გყავდა, იმიტომ დაიდგა.... პროკოფიევის წელი იყო და გერმანელებმა შეუკვეთეს. პრემიერაც გერმანიაში ვითამაშეთ. თბილისში ეს სპექტაკლი ცოტა ხანი გადიოდა. რუსეთში „მაზეპას“ რომ ვდგამდი, მაშინ ვთხოვე თეატრის ხელმძღვანელებს, როლები, როგორც გინდათ, ისე განაწილეთ, ოღონდ მთავარი როლის შემსრულებელი გოგო ლამაზი იყოს-მეთქი. ჩავედი, მართლაც ლამაზი გოგო დამხვდა, მაგრამ ვერ მღეროდა, ჩემდა გასაკვირად, სიმღერა საერთოდ არ იცოდა.

ლ.გ. -- ამ შემთხვევაში გერჩივნათ, ეს როლი გარეგნულად შეუფერებელს შეესრულებინა?

რ.ს. -- ალბათ კი, იმიტომ რომ ძალიან ცუდი მოსასმენი იყო. მიკვირს, საერთოდ თეატრში რატომ ჰყავდათ.

ლ.გ. -- თქვენ ხელს არ გიშლით, საოპერო სპექტაკლში, როლისთვის შეუფერებელი გარეგნობის მსახიობები რომ თამაშობენ?

რ.ს. -- იცი, ოპერა მაინც ძალიან პირობითი ხელოვნებაა, ზოგჯერ უხდება კიდევ ის გულუბრყვილობა და შეუთავსებლობა. მე იმ თაობას ვეკუთვნი, როდესაც სპექტაკლებს ძირითადად როლისთვის შეუფერებელი მომღერლები ასრულებდნენ, ამიტომ მე ეს არ მაღიზიანებს. თუმცა დღეს ევროპაში ეს საკითხი ძალიან მკაცრად დგას. მსუქანი მომღერლები, უკვე ძალიან იშვიათად გვხვდება.. საერთოდ დასავლეთში საოპერო ხელოვნება დიდ ნაბიჯებს დგამს. Mezzo-ზე ხშირად ვუყურებ საოპერო სპექტაკლებს. იმდენად შეცვლილია ლიბრეტოს შინაარსი, თუ მუსიკით უცებ ვერ ვიცანი, მოქმედების მიხედვით ვერ ვხვდები, რა ოპერა შეიძლება იყოს.

ლ. გ. -- თქვენ ეს არ მოგწონთ?

რ.ს. -- ყოველთვის არა.

(რეჟისორს ვესაუბრე 21. 05. 2019 წ.)

### თემურ ჩხეიძე

(რეჟისორი)

არანაირი განსაკუთრებული მეთოდი არ არსებობს. მე საერთოდ არ ვარ მომხრე რაღაცის იდეალიზაციის. როლებს ვანაწილებ იმის მიხედვით, როდესაც წარმოვიდგენ, რომელი პერსონაჟი, დაახლოებით, ხაზს ვუსვამ, დაახლოებით რანაირია. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ თუ კონკრეტული გმირი ასეთია, ცხოვრებაში ზუსტად ასეთი მსახიობი უნდა ეძებო, არა. ეძებ კარგ არტისტს, რომელსაც შეუძლია იმის თამაში, რაც მოეთხოვება იმ პერსონაჟს. ისე რომ, არაფერი განსაკუთრებული აქ არ არის. რა თქმა უნდა, განაწილებაში არის ვიღაც მთავარი, საიდანაც უნდა დაიწყო. მაგალითად „ჰამლეტს“ თუ ანაწილებ, როზენკრანციდან და გილდენსტერნიდან არ იწყებ. „ჰამლეტი“ რომ დადგა, ჰამლეტი უნდა გყავდეს, მაგრამ თუ მიგაჩნია, რომ ჰამლეტის როლის შემსრულებელი გყავს, მერე იწყებ როზენკრანცსა და გილდენსტერნზე ფიქრს, მითუმეტეს, პირველ და მეორე მესაფლავებზე. ზოგჯერ იცი, რომ ამ როლზე ზუსტად ეს მსახიობი გჭირდება და მერე იწყებ დანარჩენებზე ფიქრს....., შეიძლება ეს იყოს, შეიძლება სხვა, მაგრამ ყოველთვის არის ერთი, რომელშიც ბოლომდე ხარ დარწმუნებული. ჩეხოვის „დუელის“ შემთხვევაში, ახალგაზრდა თაობიდან, მთავარ როლზე, მხოლოდ გიორგი შარვაშიძეს ვხედავდი, ასევე ჯაპანას, დავით ხურცილავას. ზუსტად ვიცოდი, რომ ეს ორი მსახიობი მჭირდებოდა.

ლ.გ.-- თუ წასულხართ დათმობაზე სამხატვრო ხელმძღვანელობის დროს და როლზე ვალდებულების გამო დაგინიშნავთ?

თ.ჩ. -- ასეთი შემთხვევა არ მახსოვს. არ შეიძლება აქ დათმობაზე წასვლა, არავითარ შემთხვევაში. რისკზე წავსულვარ, გამირისკავს ხანდახან, მაგრამ რისკი იშვიათ შემთხვევაში მთავრდება კარგად.... სხვისთვის მირჩევია, რომ არ აეყვანა კონკრეტული მსახიობი, იმიტომ რომ მას არ ჰქონდა მთავარი თვისება. ჩემს კოლეგას ვურჩევდი, რომელსაც პეტერბურგში „ალუბლის ბაღი“ უნდა დაედგა. რანევსკაიას როლზე ისეთი მსახიობი მითხრა, რომელიც თავისთავად ძალიან ნიჭიერი იყო, მაგრამ რანევსკაიას როლზე არ შეიძლებოდა. ამ ქალს უარყოფითი მუხტი ჰქონდა. არსებობს ასეთი მცნება - უარყოფითი მომხიბვლელობა. ასეთი მსახიობის შემთხვევაში, ალუბლის ბაღი პირველივე აქტში გაიყიდებოდა, არ სჭირდებოდა ამას სამი მოქმედება. ვაჭარს ჰგავდა, ასეთი პერსონაჟი თავიდანვე გაყიდდა.

ლ.გ.-- ბატონო თემურ, როდესაც „ოტელო“ დადგით, ამ პიესის დადგმა გინდოდათ და ოთარ მეღვინეთუხუცესი დანიშნეთ ამ როლზე, თუ მეღვინეთუხუცესი რომ გყავდათ, იმიტომ დადგით?

თ.ჩ. -- „ოტელოს“ დადგმა დიდი ხნით ადრე მინდოდა, მაგრამ ოტელო არ მყავდა. სანამ მარჯანიშვილის თეატრში არ მოვედი და ოთართან მუშაობა არ მომიწია, მანამდე არ დამიდგამს.

ლ.გ.-- ბატონო თემურ, რისკი რომ ახსენეთ, თქვენს სპექტაკლებში დუბლიორი გიცდიათ?

თ.ჩ. -- ხანდახან ყოფილა, მაგრამ ძირითადად არა. იმიტომ რომ, არ შეიძლება ერთ ქარგაზე ორი როლის გამოჭრა. მეორე მხრივ, მესმის, რატომ უნდა მოიხსნას სპექტაკლი მსახიობის ავადმყოფობის გამო. ჩემ მიერ დადგმულ საოპერო სპექტაკლებშიც, ძირითადად, ერთი შემადგენლობა მყავდა. მაგალითად, პროკოფიევის ოპერაში „მოთამაშე“, მთავარი როლის შემსრულებელი, გალუზინი მარტო იყო. სხვები იცვლებოდნენ, მაგრამ გალუზინი თხუთმეტი წელი ერთადერთი შემსრულებელი იყო. ოპერაში ძალიან გამიმართლა. პირველივე სპექტაკლზე შესანიშნავი აქტიორული, ხაზს ვუსვამ - აქტიორული შემადგენლობა მყავდა. ეს იყო პროკოფიევის „მოთამაშე“, მარინის თეატრში. იქ იყვნენ ნიჭიერი მსახიობები, რომლებიც ღმერთმა ხმითაც დააჯილდოვა. ამიტომ თვითონაც სიამოვნებით თამაშობდნენ და მეც სიამოვნებას ვიღებდი მათთან მუშაობით. ზუსტად ისე ვმუშაობდი, როგორც დრამაში. თვითონაც ყოველ ნიუანსს აქცევდნენ ყურადღებას. ძალიან საინტერესო იყო. მაგრამ შემდეგ სპექტაკლში შეგხვდება ვიღაც, ვისაც ღვთაებრივი ხმა აქვს, მაგრამ არტისტი არ არის. დგას და მღერის საკონცერტო შესრულებით.

ლ.გ. -- ასეთ შემთხვევაში რას აკეთებდით?

თ.ჩ. -- არაფერს, კედელს თავს ვურტყამდი, მეტს ვერაფერს. ის პრიმაა და მიაჩნია..., და მართლაც აქვს საფუძველი ასე იფიქროს, იმიტომ რომ შესანიშნავი ხმა აქვს, მაგრამ დანარჩენი?... ვარსკვლავებიდან პლაჩიდო დომინგოა ძალიან კარგი მსახიობი. აი ეს არის მსახიობი... ნიუ-იორკში „პიკის ქალი“ რომ დავდგი, პლაჩიდო გერმანის როლს ასრულებდა, დანარჩენ როლებზე სხვადასხვა ეროვნების მსახიობები იყვნენ დაკავებულები, აქედან ხუთი რუსი მომღერალი. ერთადერთი კაცი, ვისი რუსულად ნამღერი ტექსტი ისმოდა, ეს იყო პლაჩიდო. რუსების არ ისმოდა, უფრო სწორად, ხმა ისმოდა, მაგრამ ტექსტს ვერ გაარჩევდი. ამ დროს პლაჩიდომ რუსული არ იცის. რამდენი კარგი მომღერალია, რომელიც დაიკარგა, იმიტომ რომ ფეხი ვერ აუწყო საოპერო ხელოვნების განვითარებას. დღევანდელ ოპერის თეატრში აღარ შეიძლება მხოლოდ დგომა და სიმღერა.

ოპერა, პირველ რიგში, არის თეატრი, სადაც მღერიან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სიამოვნებით წავალ კონცერტზე, დავხუჭავ თვალებს და მოვუსმენ, ან სახლში დავჯდები და შესანიშნავ ჩანაწერს მოვისმენ.

(რეჟისორს ვესაუბრე 8. 05. 2019 წ.)

### გოჩა კაპანაძე

(რეჟისორი)

პირადად მე, პირველ რიგში, მსახიობის ინდივიდუალობას ვითვალისწინებ, რამდენად მრავალფეროვანია, როგორია მისი ამპლუა. მოგეხსენება, არის სუფთა კომედიური ამპლუის მსახიობი, არის დრამატული ჟანრის. ყველაზე კარგია, თუ ორივე ჟანრს კარგად ფლობს. გააჩნია სპექტაკლის ფორმასაც, თუ პლასტიკაში მინდა გადავწყვიტო, მაშინ მსახიობს ამ ნიშნით ვირჩევ. ჩემთვის გარეგნობასაც მნიშვნელობა აქვს. თუ ისტორიული პიესაა, როგორ შეძლებს კოსტუმის ტარებას, როგორი პლასტიკით მუშაობს, ხმის ტემბრი, ემოცია, მუსიკალურობა, რითმის გრძნობა, მოძრაობა. თანამედროვე თეატრში მსახიობი ძალიან კარგად უნდა მოძრაობდეს. მე მაინც მსახიობს მისი ინდივიდუალობიდან გამომდინარე ვუდგები, რამდენად შეესატყვისება ჩემ მიერ შექმნილ სამყაროს. როგორც ბატონი მიშა თუმანიშვილი იტყოდა, ქვეტექსტების კითხვა როგორც შენ შეგიძლია, ისე შეუძლია მაყურებელსაც, მაგრამ შენ უფრო მეტი მოგეთხოვება, რადგან ორი - სამი საათის განმავლობაში, მაყურებელი შენ მიერ შექმნილ ზღაპარში უნდა ამყოფო. ამ ზღაპარში მსახიობები როგორ მოძრაობენ, ცხოვრობენ, განიცდიან, ეს უკვე შენი ოსტატობაა. როგორ ვარჩევ მსახიობს? პირველ რიგში, ნიჭიერი უნდა იყოს, ჩემი გაგებით ნიჭიერი.... ყველას არ შეუძლია სამსაათიანი სპექტაკლი წამოიკიდოს. არიან მსახიობები, რომელნიც ეპიზოდს ბრწყინვალედ ითამაშებენ, მაგრამ მთავარ როლს ბოლომდე ვერ ჩაიტანენ. სერგო ზაქარიაძე, ზინა კვერენჩხილაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი - მათ მთელი სპექტაკლის ზურგზე წამოკიდება შეეძლოთ. არიან ე.წ. „ეპიზოდჩიკები“ - მე მათ კი არ ვაკნინებ - მაგალითად, კინოში სესილია თაყაიშვილის ერთი ეპიზოდი რომ გავიხსენოთ „ნატურის ხიდან“ და მერე ბებია ფილმიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. ანუ ეპიზოდურ როლსაც დიდი ოსტატობა სჭირდება. კიდევ მსახიობს უნდა ჰქონდეს ანსამბლურობის შეგრძნება. რამდენად ეწერება ანსამბლში, რამდენად გრძნობს პარტნიორს. ოპერაზე რომ გადავიდეთ, არიან მომღერლები, რომლებიც არიან კარგად გიმღერებენ, მაგრამ დუეტში, კვარტეტში ვერ ეწერებიან. ასევეა

დრამატულ თეატრში. იქმნება ტემბრალური დისონანსი. როლების განაწილების დროს ბევრ რამეს აქვს მნიშვნელობა. მე ამ საკითხს უფრო დიდ დროს ვანდომებ, ვიდრე მასალაზე მუშაობას. არიან რეჟისორები, რომლებიც ფორმაში ისე კრავენ სპექტაკლს, რომ ნებისმიერი მსახიობი შეუძლიათ როლს მოარგონ. პიტერ ბრუკთან სტაჟირებაზე რომ ვიყავი, ვკითხე, როგორი თეატრი მოდის? - მან ღიმილით მიპასუხა - „სამწუხაროდ, მსახიობის, პერსონების თეატრი მოდის. მე ბევრი ფორმა ვცადე, სისხლიანი თეატრი, მკაცრი თეატრი, რკინის თეატრი, მაგრამ ახლა ერთი სრული წრე დატრიალდა და ისევ მსახიობი იქნება, ვიზეც მაყურებელი მოვა“. ეს არ ნიშნავს, რომ რეჟისორი მეორე პლანზე გადავა, მაგრამ ჩვენ რასაც ვქმნით, მსახიობის მეშვეობით მიგვაქვს მაყურებელამდე. ამიტომ მსახიობის არჩევა ძალიან ინდივიდუალურია.

ლ.გ. -- გოჩა, თქვენს ახალ სპექტაკლში „უკანასკნელი დედოფალი“, როლების უაღრესად საინტერესო განაწილება გაქვთ. ყველა როლს ქალები ასრულებენ...

გ.კ. -- იდეა ბატონ რობერტ სტურუასი იყო. ეს არის თამარ და აკაკი პაპავების ისტორიული რომანი მარიამ დედოფალზე. ბატონმა რობერტმა პირდაპირ მითხრა - ეს ქალებმა უნდა ითამაშონო. თავიდან შოკში ვიყავი, ამაზე არც მიფიქრია. მაგრამ ამას სჭირდება მოტივი. ჩემს კითხვაზე, რატომ ქალები, ბატონმა რობერტმა მიპასუხა: „საქართველოში ქალი გახდა დომინანტი. გარდა იმისა, რომ დედაა და ოჯახის ბურჯი, მან კაცის ფუნქციებიც თავის თავზე აიღო, არა მარტო ოჯახში. ვინმე თუ გადაარჩენს საქართველოს, ისევ ქალი-პოლიტიკოსები. არც ერთი ქალი - პოლიტიკოსი არ იწყებს ომს და კაცებისგან განსხვავებით, ქალი იღწვის ომის დამთავრებისკენ“.

საჭირო იყო ფორმის მოძებნა, რათა გამართლებულიყო კაცების როლზე ქალების თამაში. ერთია გამართლდეს ამბავი, მეორეა გამართლდეს იდეა. ბევრი ვარიანტი მქონდა, ბოლოს შევჩერდი იმაზე, რომ ეს იყო მოხეტიალე დასი. თავიდანვე გადავწყვიტე, რომ არ ეთამაშათ კაცები. მათ უნდა ეთამაშათ ამბავი, მოვლენა, არსი და არა ფორმა. პირველივე რეპეტიციაზე ვუთხარი გოგოებს - ჩვენ ვთამაშობთ ამბავს დამყოლ, თვინიერ, გაწონასწორებულ, დინებას მიმყოლ ქალზე, რომელიც ცხოვრების და სამშობლოს პერიპეტიებმა მკვლელობამდე მიიყვანა. აი ამის შესატყვისი მსახიობები მჭირდებოდა. არ იყო ადვილი კაცების როლზე ქალების დანიშვნა. რეპეტიციებზე დავიწყეთ ამ პერსონაჟებზე მორგება. მე ვფიქრობ, რომ მარინა კახიანს, მარიამის როლის შემსრულებელს, აქვს ყველა საჭირო მონაცემი, ემოციური, გარეგნული, პლასტიკა და ამას ყველაფერს კარგად ართმევს თავს. ჩემთვის ეს ძალიან კარგი ექსპერიმენტი იყო.

ლ.გ. -- გოჩა, ვინ არის თქვენთვის მარინა კახიანი? თუ არ ვცდები ის თითქმის ყველა თქვენს სპექტაკლში მონაწილეობს.

გ.კ. -- თითქმის არა, ყველა სპექტაკლში. მარინა არის მსახიობი, რომელთანაც ძალიან მსიამოვნებს მუშაობა. ჩემთვის ის არის თიხა, რომლისგანაც შემიძლია ყველაფრის გამოძერწვა. ამაზე არ მიფიქრია, პირველი ადამიანი ხარ, ვინც ეს შემეკითხა. როდესაც პიესას ვირჩევ, მე იქ მარინას როლს ვემბ, და არა მარტო მარინას, ნანუკა ხუსკივაძეს, ნანა ფაჩუაშვილს, მარიკა ჭიჭინაძეს..... მე მიყვარს ისეთ მსახიობებთან მუშაობა, რომლებიც ჩემს ენაზე ლაპარაკობენ. საერთოდ როლების განაწილება ძალიან რთული პროცესია.

(რეჟისორს ვესაუბრე 03.06.2019)

## ლევან წულაძე

(რეჟისორი)

როლების განაწილება მარტივ სქემამდე რომ დავიყვანოთ, ორი პოლუსია; ერთი - როდესაც შენს ჩანაფიქრს უსადაგებ მსახიობს, მაგალითად, როდესაც გინდა, რომ მეფე ლირი იყოს შედარებით ახალგაზრდა, დაახლოებით 50-60 წლის, ამიტომ ეძებ ამ ტიპის მსახიობს. თუ გინდა რომ იყოს ღრმად მოხუცებული, მაშინ სხვა მსახიობი უნდა მოძებნო. როდესაც მსახიობს უქვემდებარებ შენს ჩანაფიქრს, მერე იწყებ ფიქრს, შეძლებს თუ არა ამ ჩანაფიქრის განხორციელებას. და მეორე - უფრო ხშირად როგორც ხდება ხოლმე - მსახიობიდან გამომდინარე ირჩევ ჩანაფიქრსაც. ზოგჯერ პიესასაც მსახიობიდან გამომდინარე იღებ. „ჰამლეტის“ შემთხვევაში.... ჰამლეტს უნდა დაელოდო (ინტერვიუს ჩაწერის დროს ლევან წულაძე „ჰამლეტზე“ მუშაობდა. ლ.გ.). შეიძლება არის ვინმე, მაგრამ ასაკით და გამოცდილებით ჯერ მზად არ არის, ან გარეგნული მონაცემებით არ ემთხვევა ამ პერსონაჟს, ამიტომ იძულებული ხარ, დაელოდო. ჩემს შემთხვევაში გათვლა ბაიკოდან დავიწყე (იგულისხმება ბაია დვალიშვილი, რომელიც გერტრუდას თამაშობს. ლ.გ.). ბაიას ახლანდელი ასაკი, ფაქტურა, სულიერი და გარეგნული მდგომარეობა.... მგონია, რომ გერტრუდა არის ქალი, რომელმაც გამოიარა საზიზღარი ქმარი, იფიქრა, მეორეჯერ გავთხოვდები, სიბერის წინ არდადეგებს მოვიწყობო. ამიტომ გერტრუდადან გამომდინარე დავიწყე ფიქრი. ზოგჯერ ერთი პერსონაჟიდან გამომდინარე გადიხარ მეორეზე, ანუ ბაიკო

თუ ასეთია, კლავდიუსი სიმპათიური უნდა იყოს, გასაგები რომ გახდეს, რატომ გაყვა გერტრუდა ამ ადამიანს. ერთიდან გამომდინარე, ჩანაფიქრშიც რაღაც იცვლება. მერე, როგორც თუმანიშვილი იტყოდა, მოვლენები ერთმანეთს გადაფარავს და ბევრი რამ ერთმანეთს ეწყობა. ამ შემთხვევაში ჰამლეტიდან კი არ დაიწყო არჩევა, არამედ გერტრუდადან. ეს ყველაფერი ჰარმონიულად არის ერთმანეთზე გადაჯაჭვული. ხანდახან არის გარეგნობიდან გამომდინარე, ხან ტემპერამენტიდან, ამპლუიდან, ასაკიდან, მსახიობის იმწუთიერი მდგომარეობიდან, ამასაც აქვს მნიშვნელობა. ხშირად გარემოება წყვეტს როლების განაწილებას. სარეპერტუარო თეატრებში ძირითადად გარემოება წყვეტს ბევრ რამეს. ხშირად ჩანაფიქრი ექვემდებარება მოცემულ პირობებს და როგორც კონსტრუქტორი, ისე იწყებ აგებას. თუ კლავდიუსი ასეთია, მაშინ აჩრდილი მისი საპირწონე უნდა იყოს და ა. შ. ასე ეწყობა ერთმანეთს. რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი ჩანაფიქრთან ახლოს უნდა იყოს. მაგრამ ხშირად, როგორც მოზაიკას, არსებული ნამტვრევებიდან აწყობ. საზღვარგარეთ სხვანაირად არის. იქ დიდი ქასთინგია. იქ ეძებ შენს ჩანაფიქრს. ყველაფერი იდეალურად არც იქ არის, მაგრამ მსახიობში შენ ეძებ ინსპირაციას. ისე, რომ შენთვის პერსონაჟს დახატავ და ზუსტად ისეთს იპოვი, ასე არ ხდება და რომც მოხდეს, არ იქნება ჯანმრთელი, მკვდარი იქნება. ზუსტად თუ დაემთხვა შენს ჩანაფიქრს, როგორც წესი, შემდეგ რეპეტიციები უინტერესოა. არაფერი არ იბადება, არ ცოცხლდება, თუ ყველაფერი ერთმანეთს ემთხვევა და ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში არ მოდის, ესეც პრობლემაა.

ლ.გ.-- არის თუ არა განსხვავება როლების განაწილების მხრივ, თავისუფალ რეჟისორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის? უფრო ზუსტად, არის პასუხისმგებლობა დაუკავებელ მსახიობებთან მიმართებაში?

ლ.წ.-- რა თქმა უნდა. ამისათვის სპეციალურად იბადება სპექტაკლები, ბევრხალხიანი, სადაც მსახიობთა დიდი პალიტრა იქნება წარმოდგენილი. მსახიობების დაკავება საკმაოდ რთული თემაა. მე საერთოდ იშვიათად ვდგამ ისეთ სპექტაკლს, რომელიც მარტო მე მინდა.

ლ.გ. - თბილისის ოპერის თეატრში „კარმენის“ დადგმისას, როდესაც პირველ რეპეტიციაზე მოხვედი და დაგხვდა კარმენის სამი შემსრულებელი, რა შეგრძნება გქონდა? რომელიმე ჯდებოდა შენ მიერ წარმოსახულ კარმენში?

ლ.წ. - სამი აბსოლუტურად ერთმანეთისაგან განსხვავებული ადამიანი, როგორც სიგრძით, სიგანით, ასაკით, ტემპერამენტით.... ალბათ სამივე ერთად აღებული, ერთი კარგი კარმენი იქნებოდა. ერთს ჰქონდა ის სიველურე, რაც კარმენს გააჩნია, მეორეს სიავე, მესამე კი უფრო მგრძობიარე იყო. კარმენს ეს ყველაფერი ახასიათებს. თუმცა ბოლოს მოვიდა

ანიტა რაჭველიშვილი, იმღერა და ეს იყო ის, რაც უნდა ყოფილიყო, იმიტომ რომ მაგრად იმღერა. ოპერის კიდევ ერთი განსაკუთრებული თვისება, შენ რაც არ უნდა იწვალო, ვიღაცა მაგრად იმღერებს და დამთავრდა. ესკამილიო რომ გვყავდა ნიკა ლაგვილავა, გარეგნულად საერთოდ არ ჯდებოდა ტორეადორის როლში, მაგრამ გამოვიდა, იმღერა და ყველაფერი თავის ადგილას დადგა. ოპერას აქვს ეს დაშვება, რომ გარეგნობა არ არის გადამწყვეტი. როგორც ილუზიონისტი, რომელიც ვითომ ქალს თავს ახერხავს, იცი, რომ ტყუილია, მაგრამ მაინც ნერვიულობ და მოგწონს. ასეა ოპერაშიც, იცი, რომ ტორეადორი მსუქანი არ უნდა იყოს, მაგრამ როდესაც მღერის და თუ სწორად და კარგად მღერის, ამ დაშვებას აკეთებ. მაშინ ემოციურად ზუსტად იმას იღებ, რასაც მიიღებდი ვიზუალურად რომ როლის შესატყვისი ყოფილიყო.

ლ.გ. -- ლევან, არ ფიქრობ, რომ კარმენების შემთხვევაში ეს იყო სამი სხვადასხვა სპექტაკლი? ისინი ვიზუალურადაც იმდენად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, რომ მხატვარმა სამივეს სხვადასხვა კოსტუმი შეუკერა.

ლ.წ. -- რა თქმა უნდა. უფრო მეტსაც გეტყვი - ოთხი სხვადასხვა სპექტაკლი იყო. მაგალითად იყო იქ ერთი ეპიზოდი, რომელზეც ჩავთვალე, რომ არ უნდა რამის მოფიქრება, იმღერებენ და მორჩა (მკითხაობის სცენა, ლ.გ.). ანიტამ ეს არია რომ იმღერა, ეს გახდა ძირითადი დრამატული ნაწილი, დრამატურგიულმა ცენტრმა ამ ადგილას გადაინაცვლა. ანიტამ სწორად გადაანაწილა და ძირითადი ტკივილი აქ ჩადო, საბოლოოდ სპექტაკლი ისე დალაგდა, როგორც, ალბათ, ეს მე მინდოდა. კარმენის ტრაგიზმი ზუსტად ამ არიაშია და მთელი სიმძიმის ცენტრმა ამ ეპიზოდში გადმოიწია. ეს ძალიან საინტერესოა. სხვადასხვა რომ მღერის, სპექტაკლის სიმძიმის ცენტრიც ინაცვლებს, იმიტომ რომ ვიღაცისთვის რომელიღაც სცენა უფრო მნიშვნელოვანია, სხვისთვის სხვა... ამიტომ ყოველ ჯერზე სპექტაკლის დრამატურგიაც იცვლება. შეიძლება მაყურებლისათვის ეს შეუმჩნეველია, მაგრამ შენ ხომ ხედავ, რომ სხვანაირად ლაგდება მოვლენები. ოპერა, ეს საოცარი სამყაროა.

(რეჟისორს ვესაუბრე 25. 04. 2019)

### **მაია გაჩეჩილაძე** **(საოპერო რეჟისორი)**

საოპერო სპექტაკლში როლების განაწილება საკმაოდ რთულია, რადგან დამოკიდებული ხარ პერსონაჟის ხმაზე და დირიჟორზე. თუ როლისთვის საჭირო ხმა



რამდენიმეს აქვს, ისმენს დირიჟორი და ის წყვეტს, ვინ უფრო შეეფერება ამ პარტიას. მარტო ხმაც არ არის გადამწყვეტი, მომღერალმა უნდა შეძლოს მთელი პარტიის დაძლევა, ეს ხომ კონცერტი არ არის. ამიტომ ზოგჯერ ხდება, რომ როლზე, მსახიობურად სუსტი მომღერალი ინიშნება. პირიქითაც ხდება, შედარებით ნაკლები ხმის პატრონისთვის, რომელსაც უფრო კარგი სამსახიობო ნიჭი, მუსიკალურობა გამოუჩენია, მიუნიჭებიათ უპირატესობა.

დავუშვათ, დირიჟორი ირჩევს მომღერალს და აკეთებინებს პარტიას. შემდგომ, როდესაც ეს მომღერალი ჩემთან მოდის რეპეტიციაზე, აღმოჩნდება, რომ სიმღერის გარდა, ვერაფერს ვერ აკეთებს. არ აქვს სამსახიობო ნიჭი, იძულებული ხარ, უჩვენო, ეს კი ცუდია. ცუდია, როდესაც თავად ვერაფერი მოაქვს. შედეგი კი ის არის, რომ გამოდის სპექტაკლში და მხოლოდ მღერის. მხოლოდ სიმღერა კი სპექტაკლს არ უხდება. მხოლოდ სიმღერა შეიძლება კონცერტზე და იქაც საკმარისი არ არის.

ლ.გ. -- ახლახანს ქუთაისში დადგით გოგი ჩლაიძის ოპერა „დარისპანის გასაჭირი“, რომელიც საკმაოდ „სათამაშო“ ოპერაა. თუ ერთ როლზე დანიშნული რამდენიმე შემსრულებლიდან, სამსახიობო მონაცემის მიხედვით, თქვენ ერთს აძლევთ უპირატესობას, უთანხმდებით თუ არა დირიჟორს?

მ.გ. -- რა თქმა უნდა. ამ თანამედროვე რეალობაში დირიჟორებიც ხვდებიან, რომ მხოლოდ ვოკალი არ არის საკმარისი. ადრე უფრო გეწინააღმდეგებოდნენ. იგივე „დარისპანი“, რომელიც არის ურთულესი, თანამედროვე, ატონალური და საკმაოდ სათამაშო ოპერა. ჯერ ერთი, ძალიან იყვნენ დამოკიდებულნი ამ მუსიკაზე. სამწუხაროდ, როდესაც მუსიკას თავს ვერ ართმევენ, თამაშიც ძალიან უჭირთ. ამიტომ ორი ვოკალისტი სპექტაკლში არ ვათამაშეთ. მე და დირიჟორმა გადავწყვიტეთ, რომ ამ ეტაპზე მათი სცენაზე გამოშვება არ შეიძლებოდა. ჩემი აზრით, ეს იმიტომ ხდება, რომ კონსერვატორიაში სამსახიობო ნიჭის მიხედვით არ იღებენ. ხოლო ბაკალავრიატში, სადაც 20 სტუდენტია და მსახიობის ოსტატობის სწავლებას ეთმობა კვირაში 2 საათი, ეს არის სრულიად უნაყოფო შრომა. მაგისტრატურაში კიდევ უკეთესი - კვირაში 1 საათი. ეს მიუღებელია.

ლ.გ. - მაგრამ რაღაცას მაინც ვახერხებთ. როდესაც როლზე ადამიანი ინიშნება და ვიზუალურად ის აბსოლუტურად მიუღებელია, მაშინ რას ვაკეთებთ?

მ.გ. - მე ყველანაირად ვცდილობ, დავარწმუნო დირიჟორი... მაგალითად, ავიღოთ ოპერა „ტრავიატა“, რომელშიც ვიოლეტას პარტიას მღერის ვინმე, გარეგნულად სრულიად შეუფერებელი... მაგრამ კარგად მღერის. ვიოლეტა, რომელზეც აბოდებენ მამაკაცები, არის ლამაზი, ტანადი, მამაკაცებისთვის სასურველი და ამ დროს სცენაზე სრულიად

საწინააღმდეგო ჰაბიტუსის ქალი გამოდის. ასეთ დროს ვარწმუნებთ დირიჟორს, რომ სასაცილო და სირცხვილია ასეთი სპექტაკლის გამოშვება. ასეთი გარეგნობის ადამიანმა შეიძლება ითამაშოს პაპაგენა, „ჯადოსნურ ფლეიტაში“, რატომაც არა. მაგრამ შეიძლება შემოგედავონ: პავროტი რას ჰგავდა, როგორი მსუქანი იყო, ჰერცოგს რომ მღეროდა? ამ დროს შენი არგუმენტი არის მხოლოდ, რომ ის პავროტია და ის ერთია. მას ისეთი ხიბლი ჰქონდა, რომ გასაგებია, რატომ შეიძლება ჯილდას შეყვარებოდა პავროტი - ჰერცოგი. მაგრამ ყველა ხომ პავროტი არ არის?! ალბათ თვითონ მომღერალიც უნდა ხვდებოდეს, რომ გარკვეული როლები მისთვის შესაფერისი არ არის.

ლ.გ. -- მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ ხვდებიან.

მ.გ. -- სწორი იქნება, თუ თავიდანვე არ დავნიშნავთ მისთვის შეუფერებელ როლზე. და ისევ დირიჟორთან მივდივართ. ის გვამღევს მასალას და შენ იძულებული ხარ... თუმცა, არა მგონია, პაკროვსკი ან ფელზენშტეინი ყველაფერზე უპირობოდ დასთანხმებოდნენ დირიჟორს.

ლ.გ. -- სპექტაკლში როლებზე დანიშნისას თუ ღებულობ მონაწილეობას?

მ.გ. -- რა თქმა უნდა. ჩემს მოსაზრებებს ხშირად ითვალისწინებენ, ხანდახან მიხდება გადარწმუნება. სწავლების პროცესი - ეს სხვა შემთხვევაა. თუ ახალგაზრდა კონსერვატორიაში მიიღე და იგი პარტიას სძლევს, მას აქვს უფლება სპექტაკლშიც მიიღოს მონაწილეობა, თუნდაც არ უხდებოდეს როლს. თეატრში სხვა საქმეა. შენ იქ ბილეთს 200 ლარად რომ ყიდი, მაყურებელს სცენაზე უნდა დაახვედრო გამართული სპექტაკლი, თავისი შემადგენლობით, ვიზუალით, სანახაობით და მუსიკალურობით.

(რეჟისორს ვესაუბრე 2019 წლის 30 იანვარს)

## გოგი ჭიჭინაძე

(დირიჟორი)

როგორ ვაკეთებთ ჩვენ კასტინგს? ყველასათვის გასაგებია, რომ უპირველესად ხმის მიხედვით, იმიტომ, რომ მეცოსოპრანოს ვერ ამღერებ სოპრანოს პარტიას. დავუშვათ, არის როლი ლირიული სოპრანოსთვის და შენ უნდა აირჩიო რამდენიმე მომღერლიდან. მოდი

ვთქვათ, რომ ყველა პროფესიონალია და კარგი ხმის პატრონი. პირველი - ეს არის ხმის შეფერილობა. თვითონ დამდგმელ ღირიქორს თავის წარმოდგენაში, კონკრეტულად ამ როლში, როგორი ტიპის ხმა, როგორი შეფერილობის, როგორი ტემბრის სჭირდება. მერე რამდენად ჯდება ეს ხმა სხვა ხმებში, ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი, რადგან შეიძლება რომელიღაც სოპრანო ჯობდეს სხვა სოპრანოს, მაგრამ მისი ხმა არ ჯდებოდეს საერთო ანსამბლში. ამიტომ სჯობს აირჩიო ნაკლები სოპრანო, მაგრამ რომელიც ანსამბლში, სხვებთან ერთად, სრულ ჰარმონიას შექმნის.

ლ.გ. -- ვიზუალურ მხარეს აქცევთ ყურადღებას?

გ.ჭ. -- რა თქმა უნდა,... უფრო სწორად, ვიზუალურ მხარეს ჩვენ არ უნდა ვწყვეტდეთ, ამისთვის არის რეჟისორი. რეჟისორმა და მუსიკალურმა ხელმძღვანელმა უნდა გაინაწილონ ფუნქციები. მე, როგორც მუსიკალური ხელმძღვანელი, ვარჩევ, ხმის მიხედვით ვინც უფრო მაწყობს. ვიზუალურ მხარეს, რა თქმა უნდა, როგორც არის დრამატულ თეატრში და კინოში - რეჟისორი. ის ცდილობს, ესთეტიკურად მოწესრიგებული იყოს ვიზუალური მხარეც. ამას, რა თქმა უნდა, უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ოპერის რეჟისორებმა კარგად იციან, რომ ოპერა უფრო პირობითი ჟანრია, ვიდრე წმინდა დრამატული ხელოვნება. კარგად ვიცით, რომ 18 წლის ასაკში ვერ მღერიან. ამიტომ არის, რომ 18 – 20 წლის გოგოებს მღერიან 35 – 40 – 45 წლის ქალები. ეს ასეა და ამას ვერსად გავუქცევით, მაგრამ ამასაც აქვს თავისი ხიბლი. თუ ოპერის ამ პირობითობას ვერ იღებ, ე.ი. არ გიყვარს ოპერა და თუ გიყვარს - ესეც მისაღებია შენთვის. ხშირად არის წონის პრობლემა.... რეჟისორები ცდილობენ და ძალიან კარგად მესმის, რომ არ იყოს 200 კილოგრამიანი დეზდემონა... რა თქმა უნდა, ეს ცუდია,... მაგრამ გახსოვს, დოლორეს ზაიჯიკი რომ ჩამოვიდა და იმღერა ამნერისის პარტია „აიდაში“, გააგიჟა ხალხი. მარტო იმიტომ კი არა, რომ ფანტასტიკური ხმის და შესაძლებლობის მომღერალია, არამედ ეს პუტკუნა ქალი რაოდენ დამაჯერებელი და ნამდვილი იყო. ხშირად ხდება, რომ გარკვეული პერსონაჟის შემსრულებელი გარეგნულად არ უხდება იმ როლს, მაგრამ სამსახიობო ნიჭის მეშვეობით, რეჟისორთან ერთად გააკეთოს ეს როლი.

ლ.გ. -- ეს თეატრში, პროფესიონალებთან. სტუდენტებთან როგორ ხდება როლების განაწილება?

გ.ჭ. - ეს სტუდენტის ტექნიკურ შესაძლებლობებზეა დამოკიდებული. არიან სტუდენტები, არა იმიტომ რომ ცუდები არიან... მაგალითად, ავიღოთ ორი მესამე კურსელი. ერთი არის 20 წლის, მეორე 30-ის, ჯერ დაამთავრა სხვა უმაღლესი, აღმოაჩნდა ხმა და მერე ჩააბარა კონსერვატორიაში. ერთი და იმავე პარტიის დამღევის შანსი 30 წლის სტუდენტს

უფრო აქვს, ვიდრე ოცისას და არა იმიტომ, რომ ის უფრო ნიჭიერია, ან უფრო უკეთესი ხმა აქვს. აქ მილიონი რამ არის გასათვალისწინებელი. 24 წლამდე ორგანიზმი ჯერ ბოლომდე ფორმირებული არ არის, ადამიანი იზრდება, იცვლება ხმა, ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანია სწორად განსაზღვრო, სტუდენტი რა მდგომარეობაშია. შეიძლება დაძლიოს რაღაც პარტია, მაგრამ ხმას ავნოს. არიან სტუდენტები, რომელთა შედეგი მიიღწევა მაგისტრატურაში, ან კიდევ უფრო მოგვიანებით, როცა დაამთავრებენ. ყოფილა კიდევ შემთხვევები: კონსერვატორიაში არაფერი ყოფილან, შემდგომ მიუღწევიათ დიდი წარმატებისთვის და არაჩვეულებრივ მომღერლებად ჩამოყალიბებულან. და პირიქითაც ხდება. ახალგაზრდა აბარებს, გგონია გაიზრდება და მერე არაფერი. საერთოდ, სასწავლო პროცესი სულ სხვა რამ არის... მაგალითად, შეიძლება დღეს ეს პარტია სტუდენტს არ უხდებოდეს, მაგრამ გრძნობდე, რომ სამომავლოდ ეს მას გაზრდის და სპეციალურად ნიშნავ როლზე. აი ახლაც „ჯადოსნურ ფლეიტას“ რომ ვდგამთ, ზოგიერთი სტუდენტი არ შეეფერება ამ როლს, მაგრამ ზუსტად ვიცი, რომ ამ პარტიის თავისებურებები მას ხმაში აკლია, ამიტომ ეს როლი გაზრდის მას.

ლ.გ. -- ჩვენთან სწავლების კიდევ ერთი თავისებურება, თეატრალური უნივერსიტეტისაგან განსხვავებით, ის არის, რომ ჩვენ გარკვეულ ოპერებს ვდგამთ, ისეთებს, რომელთაც სტუდენტები დაძლევენ, არა მსახიობურად, არამედ ვოკალურად.

გ.წ. -- ეს ცალკე თემაა. არის პარტიები და ოპერები, რომელთა შესრულება სასწავლო პროცესში, ჯერ ჩამოუყალიბებელი ორგანიზმისთვის, კატეგორიულად არ შეიძლება, მაგალითად - ვაგნერის ოპერები. თუმცა ვუშვებ, რომ საკონცერტო შესრულებით ერთი ან ორი ანსამბლის შესრულება ძალიან სასარგებლო იქნება, თორემ მთლიანად... სტუდენტისთვის ზიანის მომტანია. იქ უამრავი ტექნიკური სირთულეა. გარდა იმისა, რომ ძალიან გრძელია, ტესტიურულად მაღალია, სჭირდება ფიზიკური ძალა, ამის გამო იწყებენ ყვირილს... ასევეა ლეონკავალო, მასკანი.... სრულიად გამორიცხულია. ხოზე არის ძალიან რთული... შეიძლება არიოზო გამოიტანოს გამოცდაზე ან ნაწყვეტები დაიდგას, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მთელი ოპერა... მე ასე ვთვლი.

ლ.გ. - თქვენ ხართ ის დირიჟორი, რომელსაც უყვარს რეჟისორთან ერთად მუშაობა. მოგეხსენება, არიან დირიჟორები, რომლებმაც არც იციან და არც აინტერესებთ მიზანსცენები.

გ.ჭ. - ეს არის ოპერაში ყველაზე სწორი და საინტერესო პროცესი, როდესაც რეჟისორი და დირიჟორი ერთი გუნდია და რეპეტიციებამდე, ყოველ ტაქტზე, ყოველ ფრაზაზე ერთად მუშაობენ. ეს ყველაფერი ერთმანეთზეა გადაბმული... ყოველი ჩემი პაუზა გადაბმულია მოქმედებასთან და როგორ ხედავს ამას რეჟისორი, როგორ ხედავს დირიჟორი, ეს

ყველაფერი ერთმანეთშია დასაზუსტებელი. დღეს მსოფლიოში, ოპერის თეატრებში კატასტროფული მდგომარეობაა, სადაც დამდგმელ რეჟისორსა და დირიჟორს ერთმანეთთან არანაირი კავშირი არ აქვთ. რეჟისორი თავის საქმეს აკეთებს, მოდის დირიჟორი და პირდაპირ სცენაზე ხვდებიან ერთმანეთს. ჩემთვის ეს წარმოუდგენელია. იმდენად მიუღებელია, რომ ჩემი აგენტი გაფრთხილებული მყავს, რომ ოპერის დირიჟორობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შემომთავაზონ, როდესაც მეცოდინება რეჟისორის კონცეფცია.... იმიტომ, რომ რეჟისორსა და დირიჟორს თუ განსხვავებული ხედვა აქვთ, იქიდან კარგი არაფერი გამოვა.

(დირიჟორს ვესაუბრე 18 იანვარს, 2019 წ.)

წინამდებარე ნაშრომში მოხმობილია რვა რესპონდენტის მოსაზრება დრამატულ თეატრში, ოპერასა თუ კინოში როლების განაწილების შესახებ. ამ ინტერვიუების დროს წარმოიშვა დამატებითი შეკითხვები, რის შედეგადაც გამოიკვეთა შემდეგი სურათი: თითოეული რეჟისორი ინდივიდუალურად უდგება სპექტაკლისთვის როლების განაწილების მნიშვნელოვან საკითხს, თუმცა ამ კვლევამ ცხადყო, რომ მათ შორის საერთო უფრო მეტია, ვიდრე განსხვავება. გამოკითხვამ დაგვანახა, რომ თეატრსა და კინოში როლების განაწილება დამოკიდებულია: 1) რეჟისორის კონცეფციაზე, ეს არის უმთავრესი, რაზეც ყველას აზრი ერთმანეთს ემთხვევა. იდეალური შემთხვევაა, როდესაც რეჟისორს თავის ჩანაფიქრზე მორგებული მსახიობები აჰყავს როლზე. როდესაც არჩევანი მისი სარეჟისორო ხედვით არის განპირობებული და პოულობს კონკრეტული ფსიქო-ფიზიკური მონაცემების არტიტებს. 2) როცა რეჟისორს ჰყავს მსახიობი და ამოდის მსახიობიდან, მასზე აგებს სპექტაკლს და დანარჩენ პერსონაჟებს ამ მსახიობიდან გამომდინარე უხამებს. 3) როცა დასში როლების განაწილება კომპრომისული ხასიათისაა, იძულების პრინციპით ხდება. ეს ძირითადად სამხატვრო ხელმძღვანელების ხვედრია, როცა დასში ბალანსია დასაცავი და ირჩევს ისეთ პიესას, რომელიც საშუალებას აძლევს, როლზე აიყვანოს დაუკავებელი მსახიობები. 4) სასწავლო პროცესი, როდესაც პედაგოგი - რეჟისორი ირჩევს ისეთ მასალას, რომლის პერსონაჟებიც იმ კონკრეტულ მოცემულობას მოერგება და, რაც მთავარია, გაზრდის მათ სამსახიობო ოსტატობას. 5) როდესაც როლების განაწილება, ამავე დროს, სპექტაკლის გადაწყვეტაც არის.

ეს არის ძალიან ზოგადი ჩამონათვალი იმ ტენდენციებისა, რომლებიც ამ გამოკითხვის შედეგად წარმოჩნდა. რადგან თუ ერთი კონკრეტული როლის შემთხვევაში

რეჟისორისთვის პრიორიტეტს წარმოადგენს ვიზუალი და ასაკი, მეორე როლზე, იმავე რეჟისორისთვის, იმავე სპექტაკლში, მთავარი ფაქტორი შეიძლება იყოს მსახიობის პლასტიკა და ხმის ტემბრი. შეიძლება ერთ როლზე კონკრეტული მსახიობის დანიშვნამ (არ არის აუცილებელი, რომ ეს როლი მთავარი იყოს) განსაზღვროს სხვა დანარჩენ პერსონაჟებზე როლების განაწილება, რათა ერთმანეთთან თანხვედრაში მოვიდნენ როგორც გარეგნულად, ასევე შინაგანად და შეიკრას სრული ანსამბლი.

ამ ინტერვიუებიდან გამოიკვეთა კიდევ ერთი, ყველაზე გავრცელებული ტენდენცია, რომელზეც პირდაპირ არ საუბრობენ (გოჩა კაპანაძის გარდა), მაგრამ ყველა რეჟისორის საუბარში იგულისხმება, ეს არის რეჟისორისა და მსახიობის, ან მსახიობთა ჯგუფის ტანდემი. ალბათ არ არის რეჟისორი, რომელსაც არ ჰყავს გამორჩეული მსახიობი ან მსახიობები, ვისთან ერთადაც კომფორტულად მუშაობს, აქვთ საერთო ენა, საერთო ინტერესები და სათქმელი, უსიტყვოდაც უგებენ ერთმანეთს. გავიხსენოთ მარჯანიშვილი და უშანგი ჩხეიძე; ახმეტელი, აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე; თუმანიშვილი და მისი შვიდკაცა; გიგა ლორთქიფანიძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი და რუსთავის თეატრი; რობერტ სტურუა და რამაზ ჩხიკვაძე, მოგვიანებით კი, სტურუა - ზაზა პაპუაშვილი და ნინო კასრაძე და ა.შ. რეჟისორისა და მსახიობის ტანდემი შეიძლება გრძელვადიანი იყოს, შეიძლება მოკლე, ეს ბევრ რამეზეა დამოკიდებული და არ არის ჩვენი კვლევის თემა. ყველა ამ ინტერვიუდან და საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე, როლების განაწილება ძალზე რთული და საპასუხისმგებლო პროცესია, სწორ განაწილებაზე კი ბევრადაა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება.

როგორც წინამდებარე ინტერვიუებიდან ვნახეთ, საოპერო თეატრში როლების განაწილებაც ძალიან სპეციფიკურია. თუ დრამატულ თეატრში რეჟისორი ერთპიროვნულად წყვეტს თავის სპექტაკლში როლების განაწილებას, ოპერის თეატრში დირიჟორის გარეშე რეჟისორი ვერ იღებს თავის თავზე ამ რთულ მისიას. პირველ რიგში როლზე დანიშვნას ვოკალისტის ხმა განსაზღვრავს. თუ პარტია ბარიტონისთვისაა დაწერილი, მას ტენორი ან ბანი ვერ შეასრულებს. თავად ერთნაირ ხმებშიც არის განსხვავება. მაღალი და დაბალი სოპრანო, დრამატული და ლირიული ტენორი და ა.შ. გააჩნია მომღერლის ხმის დიაპაზონსაც. მაგალითად, მარია კალასი მღეროდა როგორც ვიოლეტას - სოპრანოს პარტიას, ასევე კარმენს - მეცო-სოპრანოს პარტიას.

ხშირ შემთხვევაში, რაც უფრო ემატება ვოკალისტს ასაკი, მით უფრო უდაბლდება ხმა. პლაჩიდო დომინგო, სახელგანთქმული ტენორი, ახლა ბარიტონის პარტიებზე გადავიდა: ანნა ნეტრებკო - მაღალი სოპრანო, რომელიც ვიოლეტას, ადინას მღეროდა, ახლა

გადასულია უფრო დაბალ პარტიებზე, როგორებიცაა აიდა, ტოსკა. ტენორებისთვის თუ ახალგაზრდა ასაკშია სასურველი მათთვის განკუთვნილი პარტიების შესრულება, ბანების ხმის ფორმირება უფრო ასაკის მატებასთან ერთად ხდება. ალბათ ამიტომაც არის, რომ კომპოზიტორები ახალგაზრდა შეყვარებული გმირის პარტიებს ძირითადად ტენორებისთვის წერდნენ, ხოლო ასაკოვანი პერსონაჟები უფრო ბანებისთვის იყო განკუთვნილი.

რომელიმე ოპერიდან ერთი ან ორი არის კარგად შესრულება არ ნიშნავს, რომ მთელ ოპერას დაძლევა. არც პარტიის თავიდან ბოლომდე ჩამღერებაა საკმარისი. ამ ტექნიკური მხარის მერე, საჭიროა როლისთვის შესაფერისი ხმის შეფერილობის, ინტონაციის, ფრაზირების დირიჟორთან და რეჟისორთან ერთად პოვნა. პარტიის სიმღერა, სამწუხაროდ, საკმარისი არ არის, პარტია უნდა შეასრულო, რომ მაყურებელამდე მიიტანო მუსიკის ის სილამაზე, რაც კომპოზიტორმა ჩაიფიქრა.

აქედან გამომდინარე, რეჟისორი აქაც ჩარჩოებშია მოქცეული. მის მიერ გონებაში წარმოსახული და შექმნილი პერსონაჟი, შეიძლება სრულიად არ ემთხვეოდეს რეალურ შემსრულებელს, არც გარეგნობით, არც ასაკით, არც ტემპერამენტით. მას აქვს მწირი არჩევანი იმ მომღერალთა შორის, ვისი ხმაც ესადაგება იმ კონკრეტულ როლს. ამასაც რეჟისორი ერთპიროვნულად, დირიჟორის გარეშე, ვერ გადაწყვეტს. იყო დრო, როდესაც კასტინგი მხოლოდ დირიჟორს ეხებოდა და რეჟისორს ხვდებოდა მსახიობთა ის შემადგენლობა, რომელსაც დირიჟორი გადაწყვეტდა. (თბილისის ოპერის თეატრში, სამწუხაროდ, დღესაც ასე ხდება. განსაკუთრებით მოწვეულ რეჟისორებთან მიმართებაში). დღეს მსოფლიოს წამყვან ოპერის თეატრებში რეჟისორის გარეშე ეს საკითხი არ წყდება.

საოპერო სპექტაკლში როლების განაწილების კიდევ ერთი თავისებურება არის - დუბლიორთა სისტემა. ეს არც დრამატული თეატრისთვის არის უცხო, მაგრამ ოპერისთვის, აუცილებელი პირობაა (ასევეა ბალეტში). ამის ძირითადი მიზეზი - ვოკალისტის ხმაშია. მომღერლის ინსტრუმენტი ხომ ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც მოფრთხილება სჭირდება. ოდნავი გაციება, ავადმყოფობა, გადაღლა, ზედიზედ სპექტაკლში მთავარი როლის შესრულება იწვევს ხმის „დაჯდომას“, ანუ მომღერლის ფორმიდან გამოსვლას. ასეთ შემთხვევაში ვოკალისტი იძულებულია „გაჩუმდეს“, მას ეკრძალება არა მარტო სიმღერა, ხმამაღლა ლაპარაკიც კი, წინააღმდეგ შემთხვევაში, დიდხანს მოუწევს ფორმაში ჩადგომა. იმის გამო, რომ არ შეფერხდეს რეპეტიციები და რაც მთავარია, საფრთხე არ შეექმნას სპექტაკლს, როლზე ინიშნება მინიმუმ ორი, შესაძლებელია გაცილებით მეტი შემსრულებელი (თბილისის ოპერის თეატრში, 2019 წელს დადგმულ ოპერა „ტოსკაში“, ექვს საპრემიერო სპექტაკლში მონაწილეობდა: ხუთი ტოსკა, ხუთი კავარადოსი, ოთხი სკარპია, ექვსი

სპოლეტა და ა.შ.). სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც, მთავარი პარტიების დუბლიორები თეატრში უნდა იყვნენ, რადგან ყოფილა შემთხვევები, როდესაც მომღერლის ხმას უეცრად პრობლემა შეჰქმნია და იძულებულები ყოფილან, მსახიობი შეეცვალათ.

ჩემს თაობას კარგად ახსოვს რობერტ სტურუას სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“, სადაც აზდაკის როლს რამაზ ჩხიკვაძე და ეროსი მანჯგალაძე ასრულებდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ორივეს ერთნაირი მიზანსცენები ჰქონდათ (ეროსის გია ყანჩელმა სხვა სიმღერა დაუწერა), სცენაზე ორი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული აზდაკი იდგა. აქედან გამომდინარე, მათ მიერ შესრულებულ როლებს სხვა ელფერი დაჰკრავდა და ეს გავლენას თავად წარმოდგენაზეც ახდენდა. რთული სათქმელია, რომელი იყო უკეთესი. სცენაზე იდგა ორი, განსხვავებული გარეგნობის, აღნაგობის, ხმის ტემბრის, ხასიათის, ტემპერამენტის ადამიანი და ერთსა და იმავე როლს, ერთი რეჟისორის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, სხვადასხვანაირად ძერწავდა. მარტო აზდაკის სიმღერა რად ღირდა, რომელსაც ორივე ვირტუოზულად ასრულებდა. დრამატული თეატრის ისტორიიდან კიდევ სხვა მაგალითის მოყვანა შეიძლება, სადაც დუბლიორები ერთი დადგმის, ორ, ან სამ, სხვადასხვა ვარიანტს გვთავაზობდნენ.

ისეთი რანგის მსახიობები, როგორც რამაზ ჩხიკვაძე და ეროსი მანჯგალაძე იყვნენ, ოპერაში იშვიათია. მაგრამ თითოეულ მსახიობ-მომღერალს, გარდა განსხვავებული ვიზუალისა, ასაკისა, ფორმისა და ტემპერამენტისა, თავისი ინდივიდუალური ხედვა, პლასტიკა და ემოცია მოაქვს, ამიტომ ოპერის შემთხვევაშიც, ერთი და იგივე სპექტაკლი, სხვადასხვა შემსრულებლით, განსხვავებული ენერგეტიკის მატარებელია.

საოპერო სპექტაკლში ყველა პერსონაჟს, თუნდაც ორსიტყვიანს, ჰყავს დუბლიორი. რეჟისორს უხდება ერთი სპექტაკლის რამდენჯერმე დადგმა, თავისი ჩანაფიქრის რამდენიმე მსახიობ-ვოკალისტზე მორგება. მართალია, კონცეფცია იგივე რჩება, მაგრამ რაიმე ქმედება, ანუ მიზანსცენა ერთ მსახიობს თუ უხდება, მის დუბლიორზე შეიძლება სასაცილოდ გამოჩნდეს. ასეთ დროს უმჯობესია რეჟისორმა მისთვის შესაფერისი მიზანსცენა დაუდგას.

ერთი მხრივ, ეს რთული და დამძლეული პროცესია, მაგრამ მეორე მხრივ, ყოველი საოპერო სპექტაკლი, სხვადასხვა შემსრულებლით, სხვა ელფერს, ემოციას და ვარიანტს გვთავაზობს. ოღონდაც აქ გასათვალისწინებელია სწორად შერჩეული შემადგენლობის დაყენება, ერთმანეთთან კარგად შეხამებული ანსამბლი. ისინი არა მარტო ხმების მიხედვით, ვიზუალურად და ასაკითაც უნდა ესადაგებოდნენ ერთმანეთს. (მაგალითად, აბესალომის დედა, ნათელას როლის შემსრულებელი, არ უნდა იყოს აბესალომზე ორჯერ უფრო ახალგაზრდა, ან ჯილდა რიგოლეტოს დედად არ უნდა ეკუთვნოდეს). ეს



მომგებიანია როგორც სპექტაკლისთვის, ასევე მომღერალ- მსახიობებისთვისაც უფრო კომფორტულია. როლების ზუსტი და პარტნიორების სწორი შერჩევა სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია, როგორც ოპერის, ასევე დრამატულ თეატრში.

### საოპერო სპექტაკლის დადგმის ეტაპები, კონცერტმაისტერიდან - პრემიერამდე

ოპერაში სპექტაკლზე მუშაობის პროცესიც დრამატული თეატრისგან განსხვავებულია. თეატრში პიესის არჩევის და რეჟისორის მიერ როლების განაწილებას, პიესაზე მუშაობის სამაგიდო პერიოდი მოსდევს. ეს პერიოდი ყველა რეჟისორისთვის ინდივიდუალურია. პირველი სამაგიდო რეპეტიცია, როგორც წესი, პიესის კითხვით იწყება. მსახიობები ტექსტს წინასწარ არ სწავლობენ. ეს ხდება სამაგიდო რეპეტიციების პარალელურად, მას მერე, რაც რეჟისორთან ერთად გაარკვევენ ტექსტის წარმოთქმის ყველა დეტალს: ამოცანას, ქვეტექსტს, ინტონაციას, ხმის ტემბრს, წარმოთქმის რიტმს და ა.შ.

ოპერაში ნაწარმოებზე მუშაობა ვოკალისტის მიერ, მისი მუსიკალური როლის, ანუ პარტიის კონცერტმაისტერთან შესწავლით იწყება. კონცერტმაისტერი - საოპერო სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი რგოლია, რომლის გარეშეც ვოკალისტი პარტიებს ვერ შეისწავლის, დირიჟორი „შემღერებას“ და რეჟისორი რეპეტიციას ვერ ჩაატარებს. კონცერტმაისტერზეა დამოკიდებული, რამდენად ხარისხიანად შეისწავლის ვოკალისტი პარტიას. თუ ოპერა უცხოენოვანია, კონცერტმაისტერი აკონტროლებს სიტყვების წარმოთქმის სისწორეს. აქედან გამომდინარე, მან თავად ზედმიწევნით უნდა იცოდეს ოპერაც და ტექსტიც. მომღერალთან მუშაობის ყველაზე შავი ნაწილი სწორედ კონცერტმაისტერზე მოდის.

თუ დრამატულ თეატრში მსახიობები ტექსტს ეტაპობრივად, სამაგიდო რეპეტიციების დროს სწავლობენ (სასურველია, რომ ფეხზე ადგომისას მსახიობმა ტექსტი უკვე ზეპირად იცოდეს), საოპერო ხელოვნებაში რეპეტიციების დაწყებას აზრი არ აქვს, თუ მომღერალ-მსახიობებმა თავიანთი პარტიები ზეპირად არ იციან. თუ თეატრში მასალასა და როლზე მუშაობა ჯგუფურად, რეჟისორთან რეპეტიციაზე ხდება, ვოკალისტ-მსახიობები პარტიებს ცალ-ცალკე, ინდივიდუალურად, კონცერტმაისტერთან ერთად სწავლობენ. თუ თეატრში

მსახიობები დიალოგებს, რეჟისორთან ერთად, რეპეტიციების დროს მართავენ, ოპერაში ცალ-ცალკე ნასწავლი პარტიების შეერთება, დირიჟორთან და კონცერტმამსტერთან ერთად, ე.წ. „შემღერებაზე“ ხდება. აქედან გამომდინარე: თეატრში პიესაზე მუშაობა მიმდინარეობს რეპეტიციებზე, ანუ რეჟისორი, მსახიობებთან ერთად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიემართება სასურველ შედეგამდე.

საოპერო ხელოვნებაში კი: 1) ვოკალისტი - მსახიობები ჯერ ინდივიდუალურად, კონცერტმამსტერთან, არჩევენ და სწავლობენ პარტიას; 2) დირიჟორი, თითოეულ მომღერალთან, ცალ-ცალკე (რა თქმა უნდა, კონცერტმამსტერთან ერთად) იწყებს მუშაობას. 3) მომღერლები, დირიჟორს პარტიებს ცალ-ცალკე აბარებენ, რათა განისაზღვროს, შეძლებს თუ არა ვოკალისტი, თავიდან ბოლომდე თავისი პარტიის დაძლევა. ეს უფრო მთავარი როლის შემსრულებლებს ეხებათ. როგორც ბორის პაკროვსკი ხსნის, პარტიის დირიჟორისთვის ჩაბარება ნიშნავს: „დირიჟორმა უნდა შეამოწმოს შესრულების სისწორე და გამომსახველობა. ადრე ზოგიერთი დირიჟორი საკმაოდ დიდხანს მუშაობდა მომღერალთან მის პარტიაზე. ახლა ამას ნაკლებად ვხვდებით. დირიჟორები, გრძნობენ რა რეჟისორის ფუნქციის ზრდას, სიმღერის გამომსახველობაზე ზრუნვა მას გადააბარეს“.<sup>69</sup>

4) დირიჟორი, კონცერტმამსტერთან ერთად, ე.წ. „შემღერებაზე“, მომღერლების მიერ ცალ-ცალკე ნასწავლ პარტიებს აერთებს, რათა შეიქმნას ერთიანი, მუსიკალური ფორმა. 5) ამ ეტაპიდან ერთვება რეჟისორი და იწყება რეპეტიციები. როგორც ბ. პაკროვსკი აღნიშნავს: „აი მუსიკალური მომზადება დამთავრდა და მომღერლები გადადიან რეჟისორთან სარეპეტიციო დარბაზში, სადაც მომღერალი უნდა გარდაიქმნას მსახიობად“.<sup>70</sup> 6) პარალელურად, დირიჟორი იწყებს ორკესტრთან ცალკე რეპეტიციებს (მანამდე ერთი სახის ინსტრუმენტები, ცალკე შეისწავლიან თავიანთ პარტიებს); 7) პარალელურად გუნდი, ქორმეისტერთან ერთად, იწყებს საგუნდო პარტიებზე მუშაობას; 8) თუ ნაწარმოებში კომპოზიტორს აქვს საცეკვაო ნომრები ან რეჟისორს სურს მოცეკვავეების ჩართვა, ბალეტმამსტერი, რეჟისორის მითითებით, ცალკე დგამს ცეკვებს.

პარალელურად მხატვარი, რეჟისორის კონცეფციიდან გამომდინარე, ქმნის სცენის მხატვრულ სივრცეს, ანუ დეკორაციას, კოსტუმებს, რეკვიზიტს. საოპერო სპექტაკლზე მხატვართან მუშაობა შეიძლება არ განსხვავდებოდეს დრამატული თეატრისგან, მაგრამ მხატვარმა უნდა გაითვალისწინოს ზოგიერთი დეტალი, რაც ხელს შეუწყობს მაყურებელთა

<sup>69</sup> Покровский Б., „Сотворение оперного спектакля,, <https://sites.google.com/site/pokrovskyopera/kak-stavitsa-opernyj-spektakl> [გადამოწმებულია 19.02.2021].

<sup>70</sup> Покровский Б., „Сотворение оперного спектакля,, <https://sites.google.com/site/pokrovskyopera/kak-stavitsa-opernyj-spektakl> [გადამოწმებულია 19.02.2021].

დარბაზში ხმის გაჟღერებას. მაგალითად, ცნობილია, რომ ხე კარგად აირეკლავს ხმას, ხოლო ხავერდი ხმას შთანთქავს და ა.შ. გუნდის მსახიობთა გათვალისწინებით, კოსტუმების რაოდენობა გაცილებით მეტია, ვიდრე დრამატულ თეატრში. სპექტაკლში დაკავებული სოლისტების ორ ან სამ (შეიძლება მეტიც იყოს) შემადგენლობასაც თუ გავიხსენებთ, გასაგები გახდება, თუ რატომ ჯდება საოპერო სპექტაკლი გაცილებით ძვირი, ვიდრე დრამატული.

თუ საოპერო სპექტაკლი უცხოენოვანია (ძირითადად იტალიური, გერმანული, ფრანგული), რეჟისორისთვის, მოსამზადებელ პერიოდში, აუცილებელია ზუსტი თარგმანი. უკეთესი იქნება, თუ ყოველ სიტყვას თავზე მისი ზუსტი მნიშვნელობა ექნება მიწერილი, რადგან რაოდენ კარგი თარგმანიც არ უნდა იყოს, ყველა ენას განსხვავებული წინადადების წყობა აქვს. რეჟისორს თუ სჭირდება რომელიმე სიტყვაზე აქცენტის გაკეთება, ქართულ ენაში ეს სიტყვა შეიძლება წინადადების თავში იყოს, ხოლო დედანში, წინადადების შუაში ან ბოლოში. კარგ და ზუსტ თარგმანს რეჟისორისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ერთმა სიტყვამ შეიძლება სრულად შეცვალოს სპექტაკლის კონცეფცია.

როგორც ვხედავთ, ოპერაში რეჟისორთან რეპეტიციის დაწყებამდე, საკმაოდ დიდი მოსამზადებელი სამუშაოა ჩასატარებელი. რეპეტიციას რეჟისორები, როგორც თეატრში, განსხვავებულად ატარებენ. მსახიობთან მუშაობის მეთოდი ყველას თავისი აქვს. მომღერალ-მსახიობებთან მუშაობა ისევე მიმდინარეობს, როგორც თეატრის მსახიობებთან, მხოლოდ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს საოპერო სპექტაკლია და მას თავისი თავისებურებები აქვს. მომღერალ მსახიობს არ უნდა შევთავაზოთ რთული ქმედება მაშინ, როდესაც მაღალი ნოტი აქვს ასაღები ან ტექნიკურად დამაბული სასიმღერო ადგილია. „რთული ქმედება“ შეიძლება სულაც არ იყოს რთული, მაგალითად - დახრა, დაჯდომა, მუხლზე დადგომა, ზურგით დგომა, სიარული, კიბეზე ასვლა და ა.შ. რადგან მაღალი ნოტის ალების წინ: 1) ვოკალისტი მხოლოდ ამ ნოტზე ფიქრობს; 2) მას დიაფრაგმა სწორ პოზიციაში უნდა ჰქონდეს; 3) მაყურებელი ამ მაღალი ნოტის მოლოდინშია; 4) და რაც მთავარია, სპექტაკლის დროს ის მაინც არ გააკეთებს ამ ქმედებას, ამიტომ სასურველია, რეჟისორმა თავიდანვე მომღერლისთვის კომფორტული მიზანსცენა, მდგომარეობა მოიფიქროს და ის ქმედება რამოდენიმე წამის შემდეგ შეასრულებინოს.

როგორც დრამატულ, ისე საოპერო ხელოვნებაში, მსახიობების სხვადასხვა კატეგორიაა: არიან ღმერთისგან დაჯილდოებული მსახიობები; ნიჭიერები, რომელნიც ყოველდღიური შრომით გამოიმუშავენ ამ ნიჭს, წინ მიიწევენ და არიან უბრალოდ უნიჭოები. განსხვავება იმაშია, რომ თეატრალურ უნივერსიტეტში უნიჭო მსახიობებს არ

იღებენ, ხოლო კონსერვატორიაში აბიტურიენტებს ხმის მონაცემების მიხედვით იღებენ და არა სამსახიობო. ამიტომ ხშირია, როდესაც ადამიანს აქვს ლამაზი ხმა, ტემბრი, გარეგნობა, მაგრამ არ არის მსახიობი, არ შეუძლია ემოციის გამოხატვა. მაგალითად, მომღერალი ასრულებს არიას, თითქოს ტექნიკურად სწორად და ლამაზად მღერის, მაგრამ სახესა და სხეულზე არაფერი ეცვლება. დარბაზში ისმის ლამაზი ხმა, მაგრამ მაყურებლამდე ემოცია არ მიდის. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორს დიდი ძალისხმევა სჭირდება, რათა მაქსიმალურად შეფუთოს მისი უემოციურობა და ქმედებაში გადაატანინოს, ქმედება ავტომატიზმამდე დაუყვანოს, რათა სპექტაკლის დროს ამაზე აღარ იფიქროს. როგორც საოპერო რეჟისორი ბორის პაკროვსკი წერს: „უნიჭო მსახიობს, რომელიც მოკლებულია საოპერო უნარს, ემოცია - ქმედებას, შეუძლია ზუსტად, მაგრამ ფორმალურად როლის გარეგნული მონახაზის შესრულება, რომელიც რეჟისორმა დეტალურად, უმცირეს ჟესტამდე გამოუმუშავა. შემთხვევა მძიმეა, მაგრამ ხშირი. რეზულტატი: დაუღალავი შრომის შედეგად, მაყურებელი შეიძლება მოტყუდეს, რადგან თავის წარმოსახვაში გააერთიანებს მუსიკალურ ემოციას, სწორად დადგმულ ქმედებასთან, რომელიც რეჟისორმა ვოკალისტ- მსახიობს მოუფიქრა“.<sup>71</sup> აქედან გამომდინარე, საოპერო რეჟისორს უფრო მეტი მოთმინება და ჩარჩოში მოქცეული ფანტაზია სჭირდება, რათა სასურველ შედეგს მიაღწიოს.

კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ელემენტალური სასცენო უნარ-ჩვევების გამომუშავება, მაგრამ კვირაში ორი საათი სამსახიობო ოსტატობისთვის (და სწორედ ეს დროა თბილისის კონსერვატორიაში ამ საგნისთვის გამოყოფილი), ნიჭიერი სტუდენტისთვისაც კი ძალიან ცოტაა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პირველ კურსზე „ყურადღების“ სავარჯიშოები. თეატრის მსახიობისთვის თუ აუცილებელია ყურადღების კონცენტრაციის უნარი, ვოკალური მიმართულების მსახიობს გაორმაგებულად ესაჭიროება ეს უნარ-ჩვევა: 1) ის უნდა ყურადღებით იყოს ორკესტრთან, რომელიც სიმღერის პროცესში ხშირად არ ესმის; 2) ყურადღებით იყოს პარტნიორებთან, რათა არ აცდეს მუსიკას. დრამატული მსახიობისაგან განსხვავებით მას არ აქვს საშუალება, როცა დაებადება სურვილი, მაშინ წარმოთქვას თავისი ფრაზა; 3) ყურადღება გუნდთან, რათა მათთან უნისონში იყოს; 4) აკონტროლებდეს საკუთარ ემოციას, რადგან მოძალებული ემოციის შემთხვევაში (როცა ყელში თითქოს ბურთი გეჩხირება), შეიძლება ხმა გაიზაროს ან ხრინწი გამოყვეს; 5) რაც მთავარია, მუდმივ კონტაქტში უნდა იყოს დირიჟორთან, თან ისე, რომ მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი დარჩეს. 6) ენერჯის

<sup>71</sup> Покровский Б., „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979, ст.204.

სწორი გადანაწილება; ეს არც დრამატული მსახიობისთვისაა უცხო, მაგრამ სიმღერა და ქმედება უფრო მეტ ენერგიას მოითხოვს, ვიდრე ლაპარაკი და ქმედება. აქედან გამომდინარე, მომღერალ-მსახიობს უფრო მეტი ყურადღების კონცენტრაცია და რამდენიმე ფაქტორზე ერთდროულად კონტროლის გაწევა ესაჭიროება, ვიდრე დრამატულ მსახიობს.

რაც შეეხება რეპეტიციების სამაგიდო პერიოდს, საოპერო სპექტაკლს ძალიან მცირე აქვს. ეს რეჟისორზეა დამოკიდებული. დრამატულ თეატრშიც, ყველა რეჟისორისთვის ეს პერიოდი ინდივიდუალურია, მაგრამ ადრე თუ თვეები ისხდნენ მაგიდასთან, დღეს ეს პროცესი გაცილებით დაჩქარებულია.

მსახიობ-მომღერლებთან რეპეტიციის პარალელურად, დირიჟორი ცალკე მათთან შემღერებებს ატარებს, მუსიკალური ნაწილის დასახვეწად. თუ სცენურ რეპეტიციებზე მსახიობები უხმოდ ან ნახევარი ხმის დატვირთვით მღერიან, შემღერებაზე სრული ხმით სიმღერა აუცილებელი პირობაა. იდეალურია, როცა სპექტაკლი შავად აეწყობა, დამუშავების დროს, დირიჟორიც ერთვებოდეს პროცესში. პარალელურად რეჟისორი, დირიჟორთან ერთად, იწყებს გუნდთან მუშაობას და სოლისტებთან შეერთებას.

ოპერის თეატრში სცენაზე გადასვლაც განსხვავებულად მიმდინარეობს: 1) რეჟისორი მომღერალ-მსახიობებთან, როიალის თანხლებით, ანუ კონცერტმაისტერთან და, სასურველია, დირიჟორთან ერთად, ატარებს რეპეტიციებს, რათა სარეპეტიციო დარბაზში დადგმული მიზანსცენები სცენას მოარგოს. ეს პროცესი დრამატული თეატრის იდენტურია. სცენაზე პირველი რეპეტიცია უმჯობესია გუნდის გარეშე იყოს. გუნდი სჯობს მოგვიანებით შეუერთდეს (გააჩნია, რეჟისორს სცენაზე რამდენი რეპეტიცია აქვს); 2) პარალელურად დირიჟორი ატარებს საორკესტრო მჯდომარე რეპეტიციას, ანუ როდესაც ორკესტრი, სოლისტები და გუნდი პირველად აერთებენ ცალ-ცალკე მომზადებულ მუსიკალურ მასალას. პირველ ჯერზე ეს უნდა მოხდეს მიზანსცენების გარეშე. ამიტომაც უწოდებენ მჯდომარე საორკესტროს. ორკესტრის ჟღერადობა ხომ რადიკალურად განსხვავდება როიალის ჟღერადობისაგან, ამიტომ ამასთან შეგუებას ცალკე რეპეტიცია სჭირდება. თანაც ვოკალისტმა უნდა მოსინჯოს ხმა, თუ სად, როგორი დატვირთვით უნდა იმღეროს. ხშირია შემთხვევა, როდესაც კლასში, როიალის თანხლებით, მომღერლის ხმა კარგად ჟღერს, სცენაზე ორკესტრთან კი მისი ხმა იკარგება. დირიჟორის მიერ მოსაძებნია ბალანსი, რათა მაყურებელთა დარბაზში სოლისტის, გუნდის და ორკესტრის ხმა ერთნაირად, დაბალანსირებულად ჟღერდეს. 3) პირველი საორკესტრო სცენური რეპეტიცია - ეს არის საოპერო სპექტაკლის დადგმის ყველაზე რთული და არეული მომენტი, როდესაც ყველა მანამდე მომზადებული სეგმენტი ორკესტრთან ერთდება. პირველ ასეთ რეპეტიციაზე

მომდერლების მთელი ყურადღება ორკესტრსა და დირიჟორზეა გადატანილი, რადგან ორკესტრი ცუდად ესმით, ამიტომ მათი ქმედება მექანიკური და თითქოს ქაოტურია. ასეთ დროს რეჟისორს აქვს სრული შეგრძნება, რომ სპექტაკლი თავიდან არის დასადგმელი.

“მალიან ცუდადაა საქმე ოპერაში. მსახიობები აღარ აკეთებენ იმას, რაც ვასწავლე. დირიჟორს არიან მიჩერებულნი და მღერიან. ყველაფერი დაიშალა, თითქოს არც არაფერი ყოფილა. არა, არ ღირს ოპერაში დადგმა. სრულებით არ მაქვს იმის შეგრძნება, რომ სპექტაკლის ავტორი ვარ”<sup>72</sup> - ეს გახლავთ მიხეილ თუმანიშვილის დღიურის ჩანაწერი, „დონ ჟუანის“ პირველი საორკესტრო რეპეტიციის შემდეგ. ეს სპექტაკლი, ბატონი მიშასთვის, ოპერასთან პირველი შეხება იყო. შემდეგ საორკესტრო რეპეტიციებზე ყველაფერი ლაგდება. მაგრამ თუ დირიჟორი და რეჟისორი მანამდე მსახიობ-ვოკალისტებთან ერთად მუშაობდნენ, ეს პროცესი გაცილებით უმტკივნეულოდ მიმდინარეობს.

რეჟისორმა უნდა გაითვალისწინოს -- როდესაც საორკესტრო-სცენური რეპეტიციები იწყება, სპექტაკლი პრაქტიკულად დადგმული უნდა იყოს, რადგან თუ როიალის თანხლებით რეპეტიციებზე შესაძლებელია კონცერტმანისტერის ყოველწუთიერად გაჩერება, ორკესტრის თანხლებით რეპეტიციებზე, ეს უფრო რთულია. და კიდევ ერთი ფაქტორია რეჟისორისთვის გასათვალისწინებელი: თუ დრამატულ თეატრში რეპეტიციები ბოლო დღემდე მიმდინარეობს და თუ საჭიროა, პრემიერის დღესაც აზუსტებენ დეტალებს, საოპერო სპექტაკლის პრემიერის წინ, ერთ დღეს ვოკალისტები ხმას ასვენებენ. მთავარი როლის შემსრულებლები სახლიდან არ გამოდიან და არ ლაპარაკობენ. ამიტომ რეჟისორი, რომელიც პირველად დგამს საოპერო სპექტაკლს უნდა გაითვალისწინოს, თუ პრემიერამდე სამი დღეა დარჩენილი, რეალურად მას ერთი დღე აქვს მსახიობებთან დეტალების კორექტირებისთვის.

დრამატულ თეატრში სპექტაკლის დადგმის ბოლო აკორდები გახლავთ მუსიკალური გაფორმება და განათება. სპექტაკლის განათება ოპერასა და დრამატულ თეატრში იდენტურად მიმდინარეობს. რაც შეეხება მუსიკალურ გაფორმებას, მათ შორის აქაც დიდი სხვაობაა.

დრამატულ თეატრში რეჟისორის მიერ, ან მისი უშუალო ხელმძღვანელობით ხდება მუსიკის სპექტაკლისთვის არჩევა. მუსიკის მეშვეობით რეჟისორს შეუძლია სპექტაკლს შეუქმნას საერთო ატმოსფერო, სცენებს შემატოს დრამატიზმი ან კომიზმი, დინამიზმი და ემოცია. ზუსტად შერჩეული მუსიკა ეხმარება მსახიობსაც, ემოციის გამოსახატად და

<sup>72</sup> თუმანიშვილი მ., პირადი არქივი, 16.06.1983წ.

მაყურებელსაც, აღსაქმელად. რეჟისორზე და მოკიდებული, ერთი კომპოზიტორის ნაწარმოებებით გააფორმებს სპექტაკლს თუ სხვადასხვა. დიდი ფუფუნებაა, თუ კომპოზიტორი სპეციალურად სპექტაკლისთვის ქმნის მუსიკას. მაგალითად, რობერტ სტურუასა და გია ყანჩელის ტანდემმა ბევრი დაუვიწყარი მელოდია დაგვიტოვა. შესაძლოა, რეჟისორმა სპექტაკლში ხაზგასმით არ გამოიყენოს მუსიკა, ეს მისი გადასაწყვეტია.

საოპერო სპექტაკლისთვის, მოგეხსენებათ, მუსიკაზე ზრუნვა რეჟისორს არ სჭირდება. მუსიკაა ღერძი და მამოძრავებელი ძალა ყველაფრისა, რაც სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზში ხდება.

ეს გახლავთ თანმიმდევრობა იმ ტექნიკური პროცესისა, რასაც საოპერო სპექტაკლი გადის ვოკალისტის მიერ პარტიის სწავლიდან - პრემიერამდე. ზოგიერთი მოცემული პირობის გათვალისწინებით (მაგალითად სადადგმო მცირე დრო, გასტროლიორი მომღერალ - მსახიობი ან დირიჟორი), შეიძლება რომელიმე რგოლი ამოვარდეს (ძირითადად მჯდომარე საორკესტრო), ან ადგილი შეეცვალოს (მაგალითად ჯერ რეჟისორმა დაიწყო რეპეტიციები და პარალელურად დირიჟორმა - შემღერებები), მაგრამ ეს პროცესი აუცილებლად გასავლელი და დაუწერელი კანონია საოპერო სივრცეში.

საოპერო ხელოვნებამ, თავისი განვითარების გზაზე, ბევრი რამ შეცვალა და დახვეწა. როდის ჩამოყალიბდა და დაიწყო საოპერო სპექტაკლზე ამ თანმიმდევრობით მუშაობა, ამ კითხვით მივმართე თბილისის ოპერის თეატრის მთავარ დირიჟორ ზაზა აზმაიფარაშვილს: „აღბათ მაშინ, როდესაც დირიჟორი დადგა პულტთან და სათავეში ჩაუდგა დადგმის პროცესს, ანუ მე-19 საუკუნის ბოლოდან. მაგრამ წარმოუდგენელია მანამდე სხვანაირად ყოფილიყო. მაშინ თავად კომპოზიტორი მუშაობდა ორკესტრთანაც, სოლისტებთანაც და გუნდთანაც ცალ-ცალკე, რადგან შეუძლებელია წინასწარი მომზადების გარეშე ამდენი ხალხი ერთად დასხა და რაიმე სასიკეთო გამოვიდეს. გუნდიც კი, როდესაც ქორმაისტერი იწყებს მუშაობას, ჯერ ხმების მიხედვით, ჯგუფებად არჩევენ მასალას, შემდგომ ცალკე მამაკაცები ( ტენორები, ბარიტონები, ბანები) და ცალკე ქალბატონები (სოპრანოები, ალტები) მეცადინეობენ. მხოლოდ ამის მერე აერთებენ ხმებს. ანალოგიურად ხდება ორკესტრშიც. ეს არის, რომ მე-17-19 საუკუნეებში სპექტაკლები ძალიან მოკლე დროში იდგმებოდა და მომღერლები ტექსტის ზეპირად სწავლას ვერ ასწრებდნენ. სამაგიეროდ, არსებობდა მოკარნახის ინსტიტუტი, რომლის გარეშე არც ერთი წარმოდგენა არ გადიოდა“.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> ინტერვიუ შედგა 16.03.2020 წ.

როგორც ვხედავთ, საოპერო სპექტაკლის დადგმის პროცესი (შემოქმედებით პროცესზე არ არის ლაპარაკი) დრამატული თეატრისგან საკმაოდ განსხვავებულია. დრამატულ თეატრში ეს პროცესი, მაგია - სარეპეტიციო დარბაზი - სცენა, მიმდინარეობს მხოლოდ რეჟისორის ხელმძღვანელობით, ის არის პასუხისმგებელი ყველანაირ ტექნიკურ თუ შემოქმედებით ხარვეზზე. საოპერო ხელოვნებაში, შემოქმედებითი და ტექნიკური ჯაჭვი უფრო გრძელია და საწყის ეტაპზე მიდის ორ პარალელურ ზოლად, მუსიკალურ და სცენურ. სცენაზე ეს ორი პარალელური მხარე ერთდება და ღებულობს ერთიან მხატვრულ ფორმას. რაც მაყურებელს ესმის, ამაზე დირიჟორი აგებს პასუხს, ხოლო რასაც ხედავს, მხატვართან ერთად, რეჟისორია პასუხისმგებელი.

### რა ხდება დღეს მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში?

ნებისმიერ სასცენო ხელოვნებაში, როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნეთ, რეჟისორს წამყვანი პოზიცია უჭირავს. თუ დრამატულ თეატრში ამაზე აღარავინ დავობს, ოპერის თეატრის ირგვლივ ამაზე კამათი მაინც არ წყდება. „რეჟისორი - საოპერო სპექტაკლის დამდგმელი, ფიგურა, რომელიც თანამედროვე ოპერის თეატრში აღიქმება, როგორც პრიორიტეტული: მაყურებელი ოპერაში დადის არა „კომპოზიტორზე“, არა „მომღერალზე“, არც „დირიჟორზე“, არამედ „რეჟისორზე“. მეორე მხრივ, სწორედ რეჟისორის თვითნებობაა, რაც ყველაზე მეტად აღიზიანებს დღევანდელი მაყურებლის კონსერვატულ ნაწილს, თვლის რა, რომ რადიკალიზმი ღუპავს დღეს ოპერას“. - ვკითხულობთ სერგეი ხოდნევის სტატიაში და განაგრძობს, - „ოპერის თეატრში რეჟისორის საბედისწერო ფიგურა სულ რაღაც 40-45 წლის წინ გამოჩნდა, მანამდე კი საოპერო სპექტაკლები რაღაცნაირად იდგმებოდა, დეკორაციებით, კოსტუმებით და ისე, როგორც კომპოზიტორს უნდოდა. რეჟისორები იყვნენ ყოველთვის. მე-18 საუკუნეშიც კი, თუმცა მაშინ რეჟისორის ფუნქციას თავის თავზე უცხო ადამიანი კი არა, არამედ ლიბრეტისტი იღებდა. ვინ, თუ არა ლიბრეტისტმა იცოდა, ვის სად და როგორი ემოცია გამოეხატა“.<sup>74</sup>

გასაგებია, რომ ნებისმიერი პიესის პირველი რეჟისორი თავად დრამატურგია, ასევეა საოპერო ხელოვნებაშიც. ოპერის პირველი რეჟისორები - ლიბრეტისტი და თავად კომპოზიტორია. ოპერის შექმნის დროს მათ გონებაში ალბათ ზუსტად წარმოისახებოდა ის სიტუაცია, სცენები თუ მიზანსცენები, რომლებიც მათ მიერვე მიწერილ რემარკებში

<sup>74</sup> Ходнев С., [www.komersant.ru/doc/3818567](http://www.komersant.ru/doc/3818567) [გადამოწმებულია 19.02.2021].



აისახება, რომელსაც საოპერო რეჟისორი ნ. სავინოვი „საკომპოზიტორო რეჟისურას“ უწოდებს. „აქ მოვიხმობთ ნ. სავინოვის მიერ დასახელებულ ტერმინს „საკომპოზიტორო რეჟისურა“ იმდენად, რამდენადაც მიგვაჩნია, რომ სწორედ საოპერო რეჟისურის ბოლოდროინდელმა მდგომარეობამ მოიტანა ამ ტერმინისადმი მიმართვის აუცილებლობა“ - წერს თამარ წულუკიძე და დასძენს: „ვფიქრობთ, რომ სწორედ ამ ტერმინშია კოდირებული ის თავდაცვითი, საავტორო უფლების თავდაცვითი, დამცავი მექანიზმი - კლასიკურ საოპერო ნაწარმოებში კომპოზიტორის მიერ ქვეცნობიერად ჩადებული. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს მექანიზმი უნდა მოიაზრებოდეს საპირისპირო ძალად თანამედროვე საოპერო რეჟისურის შემოტევის დროს“.<sup>75</sup> ნაწილობრივ ვეთანხმები ამ მოსაზრებას, მხოლოდ განსხვავებულ აზრსაც მოგახსენებთ:

1) ყველასთვისაა ცნობილი, რომ კომპოზიტორებს, ხშირ შემთხვევებში, ოპერებს უკვეთავდნენ, ამიტომ მათ უნდა გაეთვალისწინებინათ დამკვეთის მოთხოვნები. ისიც ცნობილია, რომ განსაკუთრებით კასტრატების და პრიმადონების „მეფობის“ პერიოდში (მერეც), კომპოზიტორები ხშირად განიცდიდნენ მათგან ზეწოლას, რაც გამოიხატებოდა არიებისა და სცენების ჩამატებაში. თავისთავად არია შეიძლება ძალიან ლამაზი ყოფილიყო, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, არ იყო გამართლებული დრამატურგიული განვითარების მხრივ. ასე რომ, კომპოზიტორიც ადამიანია და მასაც უხდებოდა სხვის ახირებებზე სიარული;

2) კლასიკური ოპერების ლიბრეტოები, ისეთებიც კი, რომელთაც ლიტერატურული პირველწყარო გააჩნდათ, არ იყო სათანადოდ გამართული. როგორც მუსიკისმცოდნე ვადიმ ჟურავლიოვი ამბობს: „ისეთ პოპულარულ ოპერებშიც კი, როგორებიცაა „რიგოლეტო“ და „ტრავიატა“, კარგია, რომ არ გვესმის იტალიური, რადგან წმინდა ლიტერატურული ტექსტი რომ წავიკითხოთ, რბილად რომ ვთქვათ, ვისურვებდი უკეთესი ყოფილიყო“.<sup>76</sup> თანაც ოპერა ხომ აბსურდული სიტუაციებითაც არის ცნობილი, რომელიც, როგორც წესი, რეჟისორის გამოსასწორებელია.

3) ხშირად ისმის რეჟისორების მისამართით საყვედური იმის თაობაზე, რომ დაანებონ კლასიკურ ნაწარმოებებს თავი და თავიანთი დღევანდელი სათქმელი, თანამედროვე ნაწარმოებში ჩადონ. მაგრამ კლასიკა ხომ იმითაც არის უკვდავი, რომ ყველა დროს აქტუალურია. სხვა საქმეა, რომ ეს სათქმელი ნიჭიერად იყოს გადმოცემული და არა „თითიდან გამოწოვილი“.

<sup>75</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ.7.

<sup>76</sup> ჟურავლიოვი ვ., ლექციათა ბლოგი „Сумерки богов., [www.youtube.com/woch](http://www.youtube.com/woch). (8. 05. 2017)

4) ოპერა, ვიზუალური ფორმის თვალსაზრისით, იმდენი ხნის განმავლობაში იყო სტაგნაციაში, რომ დროა, სხვა თვალითაც შევხედოთ, დავანგრიოთ არსებული სტერეოტიპები და დრომოჭმული ტრადიციები. ამოსავალი წერტილი კი ისევ და ისევ, ახლის ძიება, ნიჭიერი, საინტერესო ინტერპრეტაცია და დადგმა.

დღეს, 21-ე საუკუნის ტექნოლოგიით აღსავსე ეპოქაში, საოპერო ხელოვნება შემდეგნაირად გამოიყურება: მსოფლიოს წამყვან საოპერო თეატრებს (ანტერპრიზულსაც და სარეპერტუაროსაც), აღარ ჰყავთ ე.წ. შტატიანი რეჟისორები. ყოველ ახალ დადგმაზე მათთვის სასურველ რეჟისორს იწვევენ. გამოჩენილი „ვარსკვლავი“ ვოკალისტ-მსახიობებიც აღარ არიან კონკრეტულ თეატრებს მიჯაჭვულნი და ცალკეულ პროექტებზე, სხვადასხვა ქვეყნის თეატრებში, განსაზღვრული დროით მუშაობენ. დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, საოპერო სპექტაკლებს ყველგან დედანზე მდერიან, ამიტომ ენის ბარიერი არ არსებობს.

თეატრს მართავს ინტენდანტი, რომელიც თავად არ ქმნის პროდუქციას, მაგრამ მან უნდა მოიზიდოს ფინანსები, მომღერლები, რეჟისორები და სწორად დაგეგმოს და ზუსტად შეახამოს მომავალი პროექტის შემადგენლობა, რათა კარგი ანსამბლი შეიკრას. ოპერის თეატრს ჰყავს მთავარი დირიჟორი, მუდმივი გუნდი და ორკესტრი. სარეპერტუარო თეატრებს ჰყავთ დასი.

გლობალიზაციის ეპოქამ მოიტანა დადგმის ახალი სისტემა, რომელსაც ამ ბოლო დროს ბევრი თეატრი იყენებს, ე.წ. კორ-პროდუქცია. მოგეხსენებათ, საოპერო სპექტაკლის დადგმა საკმაოდ მაღალბიუჯეტია, ამიტომ ორი ან მეტი ქვეყნის თეატრი, ერთობლივი ბიუჯეტით, დგამს სპექტაკლს, ანუ მზადდება დეკორაცია და იკერება კოსტუმები. სპექტაკლი იდგმება ერთ რომელიმე თეატრში, სპექტაკლს გამოუმუშებენ, ითამაშებენ გარკვეულ რაოდენობას, შემდგომ დეკორაცია, რეკვიზიტი და კოსტუმები მიდის მეორე ქვეყნის თეატრში და იქ, იმავე დადგმით, მხოლოდ სხვა შემსრულებლებით, სხვა გუნდითა და ორკესტრით (გააჩნია პირობებს, შეიძლება ვოკალისტ-მსახიობები იგივენი იყვნენ) წავიდეს სპექტაკლი. სპექტაკლს მოჰყვება დამდგმელი რეჟისორი ან რეჟისორის ასისტენტი, რომელიც მუშაობს ახალ შემადგენლობასთან. არსებობს ძველი, უკვე რეპერტუარიდან მოხსნილი სპექტაკლების გაქირავების პრინციპი, რაც მქირავებელ თეატრს შედარებით იაფი უჯდება, ვიდრე ახალი სპექტაკლის დადგმა, მაგრამ, როგორც წესი, სპექტაკლი მოძველებულია, ე.წ. „second hand“ და დაკარგული აქვს მხატვრული ღირებულება. სპექტაკლი იდგმება ვიდეოჩანაწერის მიხედვით, დამდგმელი რეჟისორის მითითების ან

კონსულტაციის გარეშე, ადგილობრივი ძალებით (დღეს ამ მეთოდს იყენებს თბილისის ოპერის თეატრი, რაც არასწორად მიმაჩნია).

ახლა, როდესაც ეს თავი იწერება, მსოფლიოში კოვიდ-19 მძვინვარებს. გაჩერებულია სრულიად დედამიწის დრამატული, კინო და ოპერის თეატრები, ჩაკეტილია საზღვრები, მსოფლიო მასშტაბით შეჩერებულია ყველანაირი პროექტი და არავინ იცის, რა იქნება კარანტინის მოხსნის შემდგომ. ვადიმ ჟურავლიოვის აზრით, კორ-პროდუქციის სისტემა გადასახედი იქნება, როგორც გლობალიზაციის პროდუქტი, რადგან „სწორედ გლობალიზაციის შედეგია, ვირუსის ასეთი გავრცელება“.<sup>77</sup>

ერთ-ერთი სიახლე, რაც 21-ე საუკუნემ მოიტანა, არის საოპერო სპექტაკლის კინო-თეატრებში პირდაპირი ტრანსლაცია. ეს იდეა ეკუთვნის პიტერ გელჰს, ამერიკის მეტროპოლიტან ოპერის ინტენდანტს. ამ მეთოდმა დიდად არ გაამართლა, რადგან: 1) მომღერლ - მსახიობები არ არიან კამერას და ახლო ხედებს შეჩვეულნი. მათთვის სასიძველედ რთულ ადგილას კი არ არიან კარგად შესახედავნი (ფართოდ გახსნილი პირის აპარატი, კისერზე დაბერილი სისხლძარღვები), რაც თეატრის შემთხვევაში, მაყურებლისთვის შეუმჩნეველი რჩება. ოპერის სცენა, დრამატული თეატრის სცენისგან განსხვავებით, საორკესტრო ორმოს გამო, მაყურებელთა დარბაზისგან ხომ უფრო მეტადაა დაშორებული; 2) თეატრში იკლო ბილეთების გაყიდვამ, რაც მის ბიუჯეტზე აისახა. სამაგიეროდ, ოპერის პოპულარიზაციისთვის კარგი ხერხი აღმოჩნდა. დღეს მაინც იყენებენ ამ მეთოდს, მაგრამ არა პირდაპირი ტრანსლაციით. სპექტაკლს იღებენ, ამონტაჟებენ და სხვადასხვა ქვეყნის კინო-თეატრში უშვებენ. სამაგიეროდ, ინტერნეტით შესაძლებელია პირდაპირი ტრანსლაციაც და ჩანაწერის ნახვაც, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, რადგან ეს ისევ სალაროზე აისახება. რა თქმა უნდა, ეს დიდი მონაპოვარია, როდესაც შესაძლებლობა გაქვს, მსოფლიო მასშტაბით, თვალი ადევნო საოპერო სიახლეებს.

თანამედროვე ტექნოლოგიის მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს Skype-ით რეპეტიციის ჩატარება. ამ მეთოდს იყენებს კინო, თეატრისა და ოპერის რეჟისორი კირილ სერებრენიკოვი, რომელსაც რუსეთში, ფინანსური მაქინაციების გამო, შიდა პატიმრობის მუხლით, სახლიდან გაუსვლელობა აქვს მისჯილი. ამიტომ ასისტენტების დახმარებით, Skype-ით ატარებს რეპეტიციებს არა მარტო მოსკოვში, არამედ საზღვრებს გარეთაც. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ასეთი გზით სპექტაკლის დადგმა, შეიძლება გამოსავალი იყოს.

<sup>77</sup> ჟურავლიოვი ვ., ლექციათა ბლოგი „Сумерки богов“, 12. 04. 2020წ.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZqKxnSaNx-o> [გადაღწეულია: 23.09.2020].

ჩვეულებრივ ვითარებაში კი, საეჭვოა მისი ეფექტურობა, რადგან რეპეტიცია ეს არის ცოცხალი პროცესი, ცოცხალ ადამიანებთან და მისი ჩანაცვლება, თუნდაც თანამედროვე პროგრესული ტექნოლოგიით, არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად.

გვერდს ვერ ავუვლით თანამედროვე საოპერო რეჟისურის კრიტიკოსის, მუსიკისმცოდნე ე. ცოდოკოვის მოსაზრებას. მისი აზრით, რეჟისორის მიერ ოპერის „წაკითხვის“ ოთხი ტენდენცია, ანუ ტიპოლოგია არსებობს:

ა) ნატურალიზმი, ანუ ტოტალური აუთენტიზმი - რომელიც გულისხმობს ოპერის დადგმას ზუსტად ისე, როგორც ეს იდგმებოდა იმ დროს, რა დროსაცაა ნაწარმოები შექმნილი. ასეთი დადგმა პრაქტიკულად შეუძლებელია და არც არის საჭირო, რადგან დღევანდელ დღეს არც ის საკრავი ინსტრუმენტები არსებობს, რაზეც ოდესღაც უკრავდნენ; ტექნიკურად სულ სხვანაირად არის თეატრი აღჭურვილი; ზუსტად ვერც იმ მიმოხვრას და პლასტიკას აღვადგენთ, რაც იმ დროისთვის იყო დამახასიათებელი და მაყურებელიც სრულიად განსხვავებულია; ბ) ისტორიული რეალიზმი - არსი მდგომარეობს იმაში, რომ რეჟისორმა შეისწავლოს და შეუნარჩუნოს სპექტაკლს იმ ეპოქის სული, რა დროზეც არის ნაწარმოები დაწერილი. მიჰყვება რემარკებს, გაითვალისწინოს ის კლასიკური ტრადიციები, რომლებიც ამ ნაწარმოებს შლიეფად მოყვება. ამავდროულად, გამოიყენოს ის თანამედროვე ტექნოლოგიები, რაც დღევანდელ თეატრს გააჩნია. ასეთი ტიპის სპექტაკლები შეიძლება ჩაითვალოს „სამუზეუმო - კონსერვატიულ დადგმებად, რომლის მაგალითებად შეიძლება მოვიყვანოთ ფელზენშტეინის, ძეფირელის, პონელის სპექტაკლები. აგრეთვე საბჭოთა სკოლის საუკეთესო სადადგმო ტრადიციები; გ) პოსტმოდერნისტული „თანამედროვე რეჟისურა“ - ეს რეჟისორული მიდგომა გულისხმობს - ავტორისეული ჩანაფიქრის და სადადგმო ტრადიციების სრულ რღვევას, სიუჟეტის აქტუალიზაციას (მოქმედების მექანიკურად გადმოტანა სხვა ეპოქაში), აბსურდამდე მიყვანილი მეტაფორულობა, ეპატაჟი, ჰეფენინგის და პერფორმანსის ელემენტების გამოყენება, ეკლექტიზმი, „კლიპურობა“,- ნაწარმოების საზღვრებიდან გასვლას; დ) მუსიკალურ-პოეტიკური სიმბოლიზმი - ეს სადადგმო პრინციპი მაქსიმალურად იყენებს მუსიკის მთავარ თვისებებს, როგორც ოპერის განმსაზღვრელ სუბსტანციას. ასეთ დადგმებში შესაძლებელია ავტორისეული, დაკონკრეტებული ჩანაფიქრისაგან გადახვევა, მხოლოდ ნაწარმოების სულის შენარჩუნების გათვალისწინებით. ოპერა, როგორც მუსიკალური ნაწარმოები, მაყურებელმა არა მარტო უნდა „მოისმინოს“, არამედ „დაინახოს“ კიდეც. ეს არის ოპერის განსაკუთრებულობა, როგორც სინთეზური ხელოვნების და ამაშია მისი სირთულე. სწორედ აქ ეხება ერთმანეთს საოპერო და თეატრალური ხელოვნება, თეატრალური ხერხები კი გამოყენებული უნდა

იქნას „ქირურგიულად“ ზუსტად, როგორც დამხმარე. მეტაფორების გამოყენება აუცილებელია, მხოლოდ ეს უნდა ატარებდეს პოეტურ-მუსიკალურ და არა კონკრეტულ ლიტერატურულ - ვერბალურ აზრს.<sup>78</sup>

დღეს ბევრი დგამს საოპერო სპექტაკლს: დრამატული თეატრის რეჟისორები, კინო რეჟისორები, მხატვრები, რომლებიც რეჟისურაშიც მუშაობენ, ყოფილი მომღერლები, არ-შემდგარი მომღერლები, მოქმედი ჟურნალისტები, დირიჟორები... დირიჟორმა გოგი ჭიჭინაძემ ერთ-ერთ ინტერვიუში ბრძანა: „იყო ჩვეულებრივი, საშუალო დირიჟორი, საკმაოდ ადვილია, საკმარისია იცოდე ნოტების კითხვა. აიღებ პარტიტურას და რაც იქ არის აღნიშნული, ყველაფერს შეასრულებ. გქონდეს საკუთარი ხედვა და ინტერპრეტაციის უნარი, ეს კარგი დირიჟორის ხვედრია“.<sup>79</sup> კიდევ უფრო ადვილია ჩვეულებრივი საოპერო სპექტაკლის დადგმა, ნოტების კითხვაც არ არის აუცილებელი. მოისმენ ოპერის ჩანაწერს (რომელიც უხვადაა ინტერნეტში), კლავირიდან ამოიკითხავ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ჩანაწერებს ანუ რემარკებს, ვინ საიდან, როდის შედის,საიდან გამოდის, სად ტირის, სად იცინის და სპექტაკლი მზადაა. თანაც თუ კარგად იმღერებენ, ყველა კმაყოფილი დარჩება, პუბლიკაც და თეატრიც. ნიჭიერად სპექტაკლის დადგმა კი საკმაოდ რთულია (ისევე, როგორც დრამატულ თეატრში).

ახალი ტიპის რეჟისორების ოპერის თეატრში მოსვლამ განაპირობა, მანამდე ოპერის ჟანრისთვის დამახასიათებელი რომანტიკულ - ჰეროიკული, პათოსით აღსავსე მანერის მოშლა, რაც დრამატულმა თეატრმა დიდი ხნის წინ მოიშორა. საერთოდ, საოპერო ხელოვნება გიგანტური ნაბიჯებით გადის იმ საფეხურებს, რაც თეატრალურმა ხელოვნებამ ეტაპობრივად გაიარა და პოსტმოდერნის ეპოქაშია გაჩერებული.

დღეს საოპერო რეჟისურა, პირობითად, ორი მიმართულებით მიდის. ყველაზე დიდი პირობითობა, რაც საოპერო ხელოვნებას ახასიათებს, ეს ხომ ადამიანებს შორის სიმღერით კომუნიკაციაა, რაც მას ხდის თან უნიკალურს, და ამავდროულად, ღიმილის მომგვრელს. რეჟისორების ნაწილი ცდილობს ეს პირობითობა მინიმუმამდე დაიყვანოს. ამას აღწევენ მომღერალ - მსახიობებთან სკრუპულოზური მუშაობით (დრამატული თეატრის პრინციპით), რათა მათი სცენაზე ქცევა და ერთმანეთთან ურთიერთობა იმდენად ბუნებრივი და ცხოვრებისეული იყოს, რომ მაყურებელი ვეღარ ამჩნევდეს ამ პირობითობას. რეჟისორების მეორე ნაწილი კიდევ უფრო ზრდის პირობითობას და ვიზუალური თეატრის

<sup>78</sup> Цодоков Е., «Визуализация оперы, или типология оперной режиссуры», [https://www.operanews.ru/history55.html?fbclid=IwAR0PghLx7RjZ7sj7ECMfFDbLWCjWx6NjFmJcbfuPvQ293UhRqJV\\_XMgdPLw](https://www.operanews.ru/history55.html?fbclid=IwAR0PghLx7RjZ7sj7ECMfFDbLWCjWx6NjFmJcbfuPvQ293UhRqJV_XMgdPLw) [გადამოწმებულია: 23.09.2020].

<sup>79</sup> არხი „პულსი“, გადაცემა „ბუბა ხოტივართან“, 12.04. 2020 წ.

პრინციპით დგამს სპექტაკლებს, სადაც მომღერალი - მსახიობები, როგორც Art - ობიექტები, სხეულის პლასტიკის, სპეციფიკური გრიმის, ნიღბების საშუალებით განასახიერებენ პერსონაჟებს.<sup>80</sup>

პირველი მიმართულების რეჟისორები არიან: დიმიტრი ჩერნიაკოვი (რუსეთი, დრამის რეჟისორი, ამჟამად მუშაობს საოპერო რეჟისურის განხრით); კლაუს გუთი (გერმანია, განათლება დრამის რეჟისორი, მუშაობს ოპერის განხრით); ქრისტოფ მარტალერი (შვეიცარია, დრამისა და ოპერის რეჟისორი), ქეთი მითჩელი (ინგლისი, დრამისა და ოპერის რეჟისორი); ვილი დეკერი (გერმანია, დრამისა და საოპერო რეჟისორი); ბარი კოსკი (ავსტრალია, დრამის რეჟისორი, ამჟამად ბერლინის „კომიმ ოპერის“ მთავარი რეჟისორი); ქშიშტოფ ვარლიკოვსკი (პოლონეთი, დრამისა და ოპერის რეჟისორი); ჟან-ფრანსუა სივადიე (საფრანგეთი, დრამისა და ოპერის რეჟისორი); დევიდ მექვიქარი (შოტლანდია, ოპერისა და დრამის რეჟისორი); ჯეიმს გრეი (აშშ, კინო-რეჟისორი, სცენარისტი, დგამს ოპერაშიც); ანდრეი კანჩალოვსკი (რუსეთი, კინორეჟისორი, დგამს როგორც თეატრში, ასევე ოპერაში) და ა.შ.

მეორე მიმართულების რეჟისორები, რომელთაც მხატვარ - რეჟისორებად მოიხსენიებენ, არიან: რობერტ უილსონი (აშშ, დრამისა და ოპერის რეჟისორი, არქიტექტორი, მხატვარი), აჰიმ ფრაიერი (გერმანია, დრამისა და ოპერის რეჟისორი, მხატვარი, სცენოგრაფი. ბერტოლდ ბრეხტის მოწაფე), რომეო კასტელუჩი (იტალია, დრამისა და ოპერის რეჟისორი, მხატვარი, სცენოგრაფი, დრამატურგი), საიმონ სთოუნი (ავსტრალია, კინოსა და თეატრის რეჟისორი, დგამს ოპერაშიც, მწერალი, მსახიობი), და ა.შ.<sup>81</sup>

რა თქმა უნდა, ეს მცირე ჩამონათვალია, მაგრამ მოძიებული მასალიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ: 1) უკლებლივ ყველას (კინორეჟისორების გარდა) აქვს დრამატული რეჟისორის განათლება და თეატრის პარალელურად წარმატებით მოღვაწეობს საოპერო ხელოვნებაში. 2) ოთხი რეჟისორი, დიმიტრი ჩერნიაკოვი, ბარი კოსკი, კლაუს გუთი და დევიდ მექვიქარი, ბოლო წლებში მხოლოდ საოპერო რეჟისურით არიან დაკავებულნი. 3) კინორეჟისორმა ჯეიმს გრეიმ, ერთი საოპერო დადგმა განახორციელა. ანდრეი კანჩალოვსკის

<sup>80</sup> მასალა მოძიებულია <https://www.youtube.com/watch?v=TzK7B5cLbyE&t=2453s>

[გადამოწმებულია: 15.01.2021].

<sup>81</sup> მასალა მოძიებულია <https://www.deutschland.de/ru/topic/kultura/iskusstvo-i-arhitektura/znamenitnye-opernye-rezissery> [გადამოწმებულია: 15.01.2021].

დამთავრებული აქვს კონსერვატორია, შემდეგ ВГИК-ი. 4) ყველა მათგანს მიღებული აქვს მუსიკალური განათლება.

აქედან გამომდინარე, მივდივართ დასკვნამდე, რომ დღეს მსოფლიო საოპერო სპექტაკლებს, ძირითადად, დრამატული თეატრის რეჟისორები დგამენ. მაშინ ისმის კითხვა: 1) შესაძლებელია, თეატრის რეჟისორმა იმავე ხერხით დადგას ოპერა, რა ხერხითაც დრამატულ სპექტაკლს დგამს? 2) რა დონის მუსიკალური განათლებაა საჭირო საოპერო სპექტაკლის დასადგმელად?

ხელოვანს, კომპოზიტორი იქნება ის, მხატვარი, მწერალი თუ რეჟისორი, თავისი დამახასიათებელი ხელწერა აქვს. იგი თავის ნაწარმოებებს მისთვის დამახასიათებელი მანერით, ხერხით ქმნის. თეატრის რეჟისორიც, რომელსაც სპექტაკლის დადგმის თავისი სტილი აქვს, საოპერო სპექტაკლსაც მისთვის დამახასიათებელი ხერხითა და მეთოდით ქმნის. მაგრამ მან უნდა გაითვალისწინოს ის ჩარჩოები და დაუწერელი კანონები, რომლებიც საოპერო ხელოვნებას ახასიათებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ირღვევა მისი სტრუქტურა. რეჟისორმა უნდა იცოდეს: 1) ლიბრეტო განსხვავდება პიესისაგან. მასში უფრო მწირი ინფორმაციაა, ვიდრე პიესაში; 2) მას ორმაგ დრამატურგიასთან აქვს საქმე, ლიტერატურულთან და მუსიკალურთან. ლიტერატურაში ინფორმაციის სიმცირე, მუსიკალურ დრამატურგიაში ძვეს, ამიტომ მათი განცალკევება არ შეიძლება. 3) უნდა იცოდეს კლავირზე მუშაობა, რადგან მასშია მუსიკალური და ლიტერატურული დრამატურგია თავმოყრილი; 4) აქედან გამომდინარე, უნდა კითხულობდეს ნოტებს და შეეძლოს მუსიკის წაკითხვა, რადგან „მუსიკის კითხვა ნიშნავს მის განმარტებას, გაშიფრვას“;<sup>82</sup> 5) ერკვეოდეს ვოკალში და იცოდეს მისი სირთულეები, რადგან: „ოპერის მომღერალს მუდმივად აფიქრებს თავისი სასიმღერო აპარატის ფიზიკური მდგომარეობა. ამის გათვალისწინება აუცილებელია. მთავარია, მსახიობი დაიცვა ამ ფსიქოზისაგან“.<sup>83</sup> 6) აქედან გამომდინარე, მიზანსცენების აგებისას, მუდმივად უნდა ითვალისწინებდეს მსახიობ-ვოკალისტისთვის, სასიმღეროდ კომფორტულ მდგომარეობას; 7) შეეძლოს დირიჟორთან კომუნიკაცია. ეს არის მინიმუმი იმისა, რაც უნდა გაითვალისწინოს დრამატული თეატრის რეჟისორმა საოპერო სპექტაკლის დადგმის წინ. რა თქმა უნდა, არც ამ ჩამონათვალის ცოდნა და არც უმაღლესი მუსიკალური განათლება არ არის იმის გარანტი, რომ რეჟისორი კარგ სპექტაკლს დადგამს. მთავარი კრიტერიუმი სპექტაკლის შეფასებისა რჩება ნიჭიერად, გასაგებად, საინტერესო ინტერპრეტაციით დადგმული სპექტაკლი. როგორც ვაღიმ

<sup>82</sup> Ротбаум Л., „Опера и ее сценическое воплощение“, М., „Советский композитор“, 1980, ст.223.

<sup>83</sup> Покровский Б., „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979, ст.173.

ჟურავლიოვი ამბობს: „კლასიკური ოპერის ნახვისას ბედნიერი ვარ, თუ ავტორები, თუნდაც მილიმეტრით, სხვა კუთხით დამანახებენ ამ უკვდავ ქმნილებას“.<sup>84</sup>

საინტერესოა საოპერო რეჟისურაზე იმ თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა მოსაზრებები, რომელთაც ოპერის თეატრშიც დაუდგამთ სპექტაკლები და მოუწიათ იმ ჩარჩოებთან შეხება, რაც საოპერო ხელოვნებას გააჩნია:

გოჩა კაპანაძე -- პირველ რიგში, საოპერო რეჟისორს უნდა ჰქონდეს მუსიკალური განათლება, სრული თუ არა, ნაწილობრივი მაინც. მას უნდა ჰქონდეს ტემპო-რიტმის შეგრძნება. უნდა იცოდეს მასობრივი სცენების სპეციფიკა. არის ოპერები, სადაც გუნდი ერთ-ერთ მთავარ როლშია, ამიტომ უნდა შეეძლოს მათთან მუშაობა და სცენური განლაგება. უნდა გრძნობდეს კომპოზიტორს. თუ დრამატულ თეატრში ტექსტის გადაადგილება, შემოკლება შესაძლებელია, ოპერაში მუსიკალურ ენას ვერ დაარღვევ. საერთოდ, საოპერო ხელოვნება ძალიან სპეციფიკურია.

ბათუმში „დაისს“ როცა ვდგამდი, შევისწავლე მუსიკა, სიტყვები, ოპერის ისტორიული ფონი, ამოვქექე არქივები, ვიპოვე საინტერესო ფაქტები, ვიპოვე გუნდის ადგილი, რომელიც კუბიურაში იყო და გავახსენებინე, მოვიფიქრე გადაწყვეტა და ასეთი ინფორმაციით დატვირთული მივედი ჩემს პედაგოგთან, გიზო ჟორდანიასთან, რომელსაც ოპერაში ბადალი არ ჰყავდა და აღფრთოვანებით ვუამბე ჩემი ჩანაფიქრის შესახებ. მომისმინა და მითხრა: „გოჩა ჯან, იცი რა გითხრა, მომღერალს იმ მაღალი ნოტის აღებას თუ არ აცლი, იცოდე, დაგერხევა“ (დაცულია ბატონი გიზოს ლაპარაკის უნიკალური მანერა. ლ.გ.). აქვს ოპერას ეს ჩარჩოები. მალხაზის არიაში ვოკალისტმა ის ბოლო ნოტი თუ არ დაიჭირა, რა მიზანსცენაც გინდა მოუფიქრე. შიგნიდან თუ არ იცი ოპერის სპეციფიკა, რთულია სპექტაკლის დადგმა, მაგრამ თუ შეისწავლი და გემოს გაუგებ, რეჟისორისთვის ეს დიდი გამოცდილება და ასპარეზია. (რეჟისორს ვესაუბრე 03.04.2019)

ლევან წულაძე -- როდესაც „კარმენს“ ვდგამდი, ძალიან შეშინებული ვიყავი. საინტერესოა მრავალხალხიან სცენაში კომპოზიციის აგება, შინაგანი ხაზების გამართვა... ისე, როგორც მივხვდი, იქ რაც არ უნდა მართო, მუსიკაში უკვე ყველაფერი მომართულია... არა, ალბათ მთლად ესეც არ არის, შენც შეგიძლია რაღაც მართო, მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესოა მასობრივ სცენებში კომპოზიციის აგება. როცა ყველა მოძრაობს რაღაც კონკრეტული ალგორითმით, დიდი სივრცის აღქმა ბევრი კომპონენტით, ბევრი ხალხით და როდესაც ამ ყველაფერს ალაგებ და გემორჩილება, როდესაც გაქვს შესაძლებლობა 4 – 5

<sup>84</sup> ჟურავლიოვი ვ., ლექციათა ბლოგი „Сумерки богов“, გადაცემა „герои нашего времени“, <https://www.youtube.com/watch?v=TzK7B5cLbyE> [გადამოწმებულია: 23.09.2020].



პლანი გააკეთო: სოლისტი, რომელიც ცალკეა; გუნდი, რომელსაც ადგილი უნდა უპოვო; მიმანსი (ოპერაში სტატისტიკებს ასე ეძახიან. ლ.გ.), რომელიც მათ შორის არის; უკან კიდევ განათება, რომელიც ამას ხაზს უსვამს, ან პირიქით, ჩააქრობს, ეს ყველაფერი ძალიან საინტერესო საქმიანობაა.

„კარმენის“ დადგმის პროცესში არ ვიყავი თავისუფალი, რადგან შიდა სამზარეულო არ ვიცოდი, ბევრი რამ არ ვიცოდი. მაგალითად, გუნდი რომ ისე უნდა დააყენო, ღირიჟორს ხედავდეს... მერე გერევა, შენი ჩანაფიქრი ისე რომ არ გამოდის. მაგრამ თუ იცი ოპერის სპეციფიკა, მაშინ როგორც ელ გრეკომ თქვა: - ჩარჩოები მხოლოდ მაძლიერებს და მაძლევს ინსპირაციას. (რეჟისორს ვესაუბრე 25.04.2019)

რობერტ სტურუა -- საოპერო რეჟისორს სიახლის შეგრძნება უნდა ჰქონდეს. უნდა ეცადოს ახლებურად შეხედოს, თანამედროვედ გააანალიზოს და გადაწყვიტოს, წინ წაწიოს, განავითაროს. ოპერა დიდი ხნის მანძილზე იყო უძრავ მდგომარეობაში. როდემდე შეიძლება ერთნაირი „ფიგაროს ქორწინების“ ან „სევილიელი დალაქის“ ყურება. აუცილებელი არ არის, თანამედროვე კოსტიუმები ეცვათ. მახსოვს ტოვსტონოგოვმა ჩემი სპექტაკლი რომ ნახა, ძალიან ფრთხილად დამიწყო ახსნა, რომ თანამედროვე კოსტიუმები არ იყო მიზანშეწონილი. ჩვენ საკმაოდ ახლოს ვიყავით ერთმანეთთან და, რა თქმა უნდა, მის აზრს ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მას ისე შეეძლო დაერწმუნებინა ადამიანი და მოეხვია თავისი აზრი, რომ დათანხმების გარდა, სხვა გზას არ უტოვებდა. მაშინ მე გავახსენე, რომ შექსპირი, რომელსაც, წესით, ძალიან კარგად უნდა სცოდნოდა იმ ეპოქის ჩაცმულობა, რომელ ეპოქაზეც თავის პიესებს წერდა, თეატრში პიესის დადგმის დროს მსახიობებს იმ თანამედროვე კოსტიუმებს აცმევდა, რაც მის დროს იყო მიღებული. სხვათაშორის, ჩემმა არგუმენტმა გაჭრა. ეს ის იშვიათი შემთხვევა იყო, როდესაც ტოვსტონოგოვი დამეთანხმა.

თავიდან, სანამ ოპერის თეატრის სპეციფიკაში გავერკვეოდი, ჩარჩოებს ნაკლებად ვაქცევდი ყურადღებას. შეიძლება იმიტომ, რომ ეს ოპერები სცენაზე პირველად იდგმებოდა. შემდეგ უფრო ვგრძნობდი ამ ჩარჩოებს და ანგარიშს ვუწევდი. რუსეთში „ევგენი ონეგინს“ რომ ვდგამდი, მეჯლისის სცენისთვის სიმპათიური სცენა მქონდა მოფიქრებული. გრემინი თავის არიას რომ მღერის - „Онегин, я скрывать не стану, безумно я люблю Татьяну“, მინდოდა ტატიანა მის გვერდით მდგარიყო. ანუ გრემინს, ონეგინის თანდასწრებით, თავისი ცოლისთვის სიყვარული უნდა აეხსნა. თან ამით ონეგინს აგრძნობინებდა, რომ მან მათი წარსულის შესახებ ყველაფერი იცის და ფრთხილად იყოს. სამწუხაროდ, ეს სცენა ვერ გავაკეთე, რადგან ღამე, სასტუმროში, გრემინის როლის შემსრულებელი მომადგა ტირილით, ამას ნუ გამიკეთებთ, გვერდით ტატიანას ნუ დამიყენებთო. რა მექნა, დავტოვე ტრადიციულად

როგორც ხდება, გრემინი და ონეგინი დგანან და გრემინი დარბაზს უმღერის თავის არიას. მაგრამ ეს ჩარჩოები კი არა, ალბათ უფრო ცუდი ტრადიციაა. (რეჟისორს ვესაუბრე 21.05.2019)

ეს ინტერვიუები, კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია რეჟისორისთვის ოპერის სპეციფიკის ცოდნა, გააზრება და დადგმის პროცესში მისი გათვალისწინება.

საოპერო სფეროში ახალი ტიპის რეჟისორების მოსვლამ, კლასიკური ნაწარმოების ახალი ხედვა და ახალი ინტერპრეტაცია მოიტანა. ეს, პირველ რიგში, შეეხება ლიბრეტოში აღნიშნული „მოცემული პირობების“ რადიკალურად შეცვლას. ეს გზა დრამატულმა თეატრმა უკვე დიდი ხანია გაიარა. მაგრამ თუ დრამატულ თეატრში რეჟისორს საშუალება აქვს „მოცემული პირობების“ შეცვლის გასამართლებლად, სცენები გადაადგილოს, შეცვალოს, სიტყვა ჩამატოს ან პირიქით, ამოიღოს, ლიტერატურული ენა გაათანამდროვოს, ოპერის შემთხვევაში ეს ძალიან რთულია, პრაქტიკულად შეუძლებელი. ამიტომ, რომ ზოგ შემთხვევაში, გაათანამდროვებული ვერსია ბოლომდე არ არის ლოგიკურად აგებული და გამართლებული. ნიჭიერად მოფიქრებული ვერსია კი, როგორც ხოდნევი წერს: „სპექტაკლის აქტუალობა, რომელიც მაყურებლისთვის ბედნიერებად გადაიქცევა - არის, როდესაც უეცრად დაინახავ, რომ თავად ნაწარმოების მუსიკალური და დრამატურგიული ქსოვილიდან, ახალი ხედვა აღმოცენდება, რომელიც გაფიქრებინებს: „აქამდე რატომ არ მიფიქრია ამაზე, არადა, როგორ დალაგდა ირგვლივ ყველაფერი“.<sup>85</sup>

ასეთ სპექტაკლად მიმაჩნია (პირობითად პირველი მიმართულების რეჟისორის) დიმიტრი ჩერნიაკოვის მიერ, 2019 წელს დადგმული რიმსკი-კორსაკოვის ოპერა „ზღაპარი მეფე სალტანზე“ (ლიბრეტო ვ. ბელსკის, ა. პუშკინის ამავე სახელწოდების ზღაპრის მიხედვით). სპექტაკლის გადაწყვეტაა - აუტისტი მოზარდის თვალთ დანახული სამყარო. მოქმედება მიდის ორ სამყაროში; ერთი რეალური, დღევანდელი დღე და ზღაპრული სამყარო, ანუ ის ზღაპრული მოვლენები, რაც ნაწარმოებშია გადმოცემული, თითქოს მისი ზმანებაა. მაგრამ იმისთვის, რომ მაყურებლისთვის ეს გასაგები იყოს, რეჟისორი წინასიტყვაობის სახით ტექსტს ალაპარაკებს მოზარდის (გვიდონის) დედას, მილიტრისას გმირს. ზღაპრული მოვლენების გადმოსაცემად გამოყენებული აქვს კინო-პროექცია, მულტიპლიკაციის სახით. ამ ვერსიაში ეს ორი სამყარო, რეალური და ზღაპრული, ისე ბუნებრივად ენაცვლება

<sup>85</sup> Ходнев С., <https://www.kommersant.ru/doc/3818567>[გადამოწმებულია: 25.01.2021].

ერთმანეთს, რომ ის არალოგიკური მოვლენები, რომლებიც ზღაპარშია დასაშვები, სრულიად ლოგიკური და გამართლებული ხდება.

მეორე მიმართულების რეჟისორი, რომელსაც მინდა შევეხო, გახლავთ რობერტ უილსონი, ცნობილი, წინა საუკუნის 70-80 წლებში ერთ-ერთი პირველი ავანგარდისტი რეჟისორი, რომელსაც არაერთი საოპერო სპექტაკლი დაუდგამს. მისი ხელწერაა: მინიმალისტური დეკორაცია, მკაცრი არქიტექტურული მონახაზი, სიმეტრია, ვერტიკალურ ჰორიზონტალური ხაზები, განათებაში ცისფერი ფერის დომინირება და პერსონაჟების განათებით გამოყოფა, როდესაც ირგვლივ ყველა სიბნელეშია და აქცენტი გადატანილია ერთ პერსონაჟზე (თავად ინტერვიუში ბრძანებს, რომ სპექტაკლზე მუშაობას განათებით იწყებს). მისი სცენები და პერსონაჟები ჰგვანან ცოცხალ ნახატებს, რომლებიც არაბუნებრივად გადაადგილდებიან. მოქმედება მუნწი, მაგრამ ფილიგრანულად დამუშავებული ქესტებითა და პლასტიკით. მის სპექტაკლებს ასეც აწერია „opera balet“. გარეგნულად არანაირი ემოციის გამოხატვა. მსახიობ-მომღერალი ჯოის ელქორი, რომელმაც ლიუს პარტია შეასრულა, მის მიერ დადგმულ, პუჩინის ოპერა „ტურანდოტში“, ინტერვიუში ასე აფასებს სპექტაკლს: „სპექტაკლის ასეთი გადაწყვეტა საშუალებას იძლევა, მუსიკას უფრო ყურადღებით მოუსმინოს არა მარტო მაყურებელმა, არამედ ჩვენც, მსახიობებმა. მოუსმინო შენს სხეულს, ილაპარაკო სხეულის ენით. ჩემთვის, როგორც არტისტისთვის ძალიან ემოციურია, მაგრამ ჩვენ მუსიკას ემოციით კი არ ვასახიერებთ, ემოციას კი არ ვაჩვენებთ, არამედ შიგნიდან ვგრძნობთ“.<sup>86</sup>

რთულია სპექტაკლებზე ჩანაწერის მიხედვით მსჯელობა, როდესაც სპექტაკლი ცოცხლად არ გაქვს ნანახი. თუმცა ტექნიკურმა პროგრესმა საშუალება მოგვცა, ვნახოთ და მოვისმინოთ უნიკალური დრამატული თუ საოპერო სპექტაკლები. განსაკუთრებით დღეს, კოვიდ-19-ის პირობებში, როდესაც მსოფლიოს წამყვანმა ოპერისა და დრამის თეატრებმა, ინტერნეტში თავიანთი სპექტაკლები დადეს. სამწუხაროდ ვიდეო ჩანაწერი სპექტაკლს სრულად მაინც ვერ ასახავს: 1) ვიდეო რეჟისორები, ხშირ შემთხვევაში, სპექტაკლს არ იცნობენ, ამიტომ მონტაჟის დროს არ იციან, სად სჯობს მსხვილი ხედი, სად საშუალო და სად შორი. 2) მსხვილი ხედის დროს არ ჩანს მეორე პლანი, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია. ან შორი ხედის შემთხვევაში, როდესაც გმირის შეფასებაა საინტერესო; 3) იკარგება მუსიკალური ნიუანსები. და ბოლოს, ცოცხლად მუსიკის მოსმენას რომ სხვა ძალა აქვს, ამას კამათი არ სჭირდება.

<sup>86</sup> Joyce El-Khoury, <https://www.youtube.com/watch?v=usSf8uOxzeY> [გადამოწმებულია: 20.01.2021].

დღეს საოპერო ხელოვნება ცდილობს მიუახლოვდეს იმ ნიშნულს, რასაც რიხარდ ვაგნერი უწოდებდა “Gesamt – Kunst – Werk“ – „ხელოვნების საერთო ქმნილება“, სადაც ყველა მისი კომპონენტი მიმართულია ერთი საერთო მიზნისკენ, შექმნას ერთიანი მხატვრული ნაწარმოები - სპექტაკლი“.<sup>87</sup> სადაც ლიტერატურა, მუსიკა, ვოკალი, მსახიობის ოსტატობა, მხატვრობა, ქორეოგრაფია, პლასტიკა, კონცეფცია, ინტერპრეტაცია, სანახაობა - ყველაფერი თანაბრად, ჰარმონიულ თანახმიერებაში სპექტაკლის სამსახურში უნდა იყოს.

## თავი მეორე

### ოპერა „ქეთო და კოტე“ შექმნის მოკლე ისტორია და მისი სცენური ინტერპრეტაციის რთული გზა

ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ქართული საოპერო ხელოვნების, კომედიური ჟანრის ფუძემდებელია. 2019 წლის 11 დეკემბერს მას 100 წელი შეუსრულდა. ამ დროის განმავლობაში მან ყველანაირი გამოცდა ჩააბარა და ღირსეულად დაიმკვიდრა „უკვდავის“ წოდება. იგი დაიდგა როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე, აგრეთვე პოლონეთში, ჩეხეთში, ბულგარეთსა და უნგრეთში. მის მიხედვით იდგმება მიუზიკლები, გაკეთდა პარაფრაზი, შეიქმნა ქართული კინემატოგრაფიის შედეგრი „ქეთო და კოტე“.

ოპერა „ქეთო და კოტე“ პირველი დადგმისთანავე დიდი წარმატება ხვდა. პრემიერის შემდეგ, თეატრმა მომდევნო 10 სპექტაკლზე მიიღო ბილეთების შეკვეთა. სპექტაკლი, როგორც მაშინ, დღემდე ანშლავით მიდის.

ეს წარმატება რამოდენიმე ფაქტორმა განაპირობა:

<sup>87</sup> ჟურნალი ვ. ლექციათა ბლოგი „Сумерки богов“, გადაცემა „Выдержки из лекции о Вагнере“ <https://www.youtube.com/watch?v=hRRq4RUrxW8> [გადამოწმებულია 13.01.2021].

1. ვიქტორ დოლიძე - ეს სახელი სრულიად ახალი იყო ქართულ სამუსიკო ხელოვნებაში. 27 წლის ახალგაზრდა, რომელსაც სპეციალური მუსიკალური განათლებაც კი არ ჰქონდა მიღებული, აშკარა საკომპოზიტორო ტალანტით იყო დაჯილდოებული. სამწუხაროდ, 43 წლის ასაკში გარდაიცვალა. დაგვიტოვა კიდევ სამი ოპერა, რომლებიც გაცილებით ჩამოუვარდება „ქეთო და კოტეს“, ოცზე მეტი რომანსი, სიმფონიური ნაწარმოებები - „აზერბაიჯანი“ და „ივერიადა“, საფორტეპიანო კონცერტი, საორკესტრო ცეკვები და სხვა. ვიქტორ დოლიძის შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად, მაინც მისი პირველი ოპერა, „ქეთო და კოტე“ ითვლება.

2. მეორე ფაქტორი, რომელმაც განაპირობა ესოდენ დიდი წარმატება, ოპერის სიუჟეტია, რომელიც ავქსენტი ცაგარელის პიესის, „ხანუმას“ მიხედვით არის დაწერილი. ცაგარელმა კი, რომელსაც თავის დროზე „ქართველი ოსტროვსკი“ შეარქვეს, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული პროფესიული თეატრისა და ეროვნული დრამატურგიის განვითარებაში. „ხანუმას“ გარდა, მის კალამს ეკუთვნის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, „ციმბირელი“, „მათიკო“, „ცისარტყელა“ და ა.შ. აი, რას ვკითხულობთ მის შესახებ: „როდესაც 1878 წელს თბილისში მუდმივი დრამატული დასი დაარსდა, ავქსენტი ცაგარელი ამ დასში ჩაეწერა და პირველ წლებში მას დიდი დახმარება გაუწია როგორც მსახიობმა, დრამატურგმა და სახუმარო სცენების დამწერმა და წამკითხველმა. ეს პერიოდი თავისი ცხოვრებისა მან მშვენივრად აღწერა თავის „მოგონებებში“, რომელიც დიდად საინტერესო მასალას შეიცავს არა მარტო ქართული თეატრის ისტორიის, არამედ იმდროინდელი საზოგადოებრივი ყოფაცხოვრების გასაცნობადაც“.<sup>88</sup> სწორედ ამ დასში გაიცნო ავქსენტი ცაგარელმა თავისი მუზა, შემდგომ კი მეუღლე, უბადლო მსახიობი ნატო გაბუნია. სწორედ ნატო გაბუნიას მიუძღვნა და დაუწერა ცაგარელმა თავისი „ხანუმა“, რომელსაც იგი ცხოვრების ბოლომდე თამაშობდა. ნატო გაბუნია არა მხოლოდ ავქსენტი ცაგარელის მუზა იყო. აი, რას წერს ნატო გაბუნიაზე რეზო შატაკიშვილი (რეჟისორი, ბლოგერი): „სწორედ მასზე იტყვის ვანო მაჩაბელი - „მაღლა ღმერთი ერთია, ღრმად მწამდა, რომ ძირსაც არიან ღმერთები“. სწორედ ნატოთი შთაგონებულმა გადააკეთა ილია ჭავჭავაძემ „კაცია ადამიანი“ პიესა „მაჭანკლად“. როგორც იოსებ გრიშაშვილი იტყვის, ილია გაურბოდა დრამატურგიას, მაგრამ ვერ გაექცა ნატოს ნიჭს. „მაჭანკალმა“ ვერ დაიქუხა ილიას რომ ეკადრებოდა ისე, მაგრამ ილია სულაც არ ფიქრობდა საკუთარ წარმატებაზე, წარმატებაც ნატოსთვის

<sup>88</sup> ქიქოძე გ., „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, სახელმწიფო გამომცემლობა თბ., 1947, გვ.234.

სურდა“.<sup>89</sup> სწორედ ილიას „მაჭანკალი“ და ნატო გაბუნია გახდა ცაგარელისთვის ინსპირაცია, რათა თავისი უკვდავი კომედია „ხანუმა“ დაეწერა. როგორც ვიქტორ დოლიძის და იხსენებს, სწორედ ნატო გაბუნიას იუბილეზე, მისივე შესრულებით აქვს ნანახი 1909 წელს ვიქტორ დოლიძეს ეს სპექტაკლი და სწორედ აქედან იწყება ვიქტორ დოლიძის ამ ნაწარმოებით დაინტერესება. აღსანიშნავია, რომ ლიბრეტო თავად კომპოზიტორმა დაწერა, რედაქტირება კი იოსებ გრიშაშვილმა გაუკეთა.

ა. ცაგარელის „ხანუმა“ დღემდე იდგმება არა მარტო საქართველოს თეატრის სცენებზე, არამედ პოსტსაბჭოთა სივრცეშიც. როგორც თეატრმცოდნე ლაშა ჩხარტიშვილი თავის ბლოგში წერს: „ა. ცაგარელის „ხანუმა“ არის მულტიკულტურულობის ნიმუში, სადაც განსხვავებული ეროვნებების და ინტერესების მიუხედავად, ყველა სიყვარულზე დაფუძნებული ოჯახის შექმნას უწყობს ხელს, ოჯახისას, რომელიც სახელმწიფოს სიმბოლოც არის“.<sup>90</sup>

3. მესამე, ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, ეს იყო სპექტაკლის რეჟისურა, რომელიც განახორციელა უნიჭიერესმა რეჟისორმა, კინორეჟისორმა და ოპერის თეატრის იმდროინდელმა ხელმძღვანელმა (1918 – 1955), ალექსანდრე წუწუნავამ. მისი დიდი დამსახურებაა ის, რომ „ქეთო და კოტე“ თაროზე არ შემოიღო და დღის სინათლე იხილა, რადგან იმდროინდელი სამხატვრო საბჭო ოპერის დადგმის წინააღმდეგი იყო. წუწუნავას, როგორც თეატრის ხელმძღვანელის, საბოლოო სიტყვამ გადაწყვიტა ოპერის ბედი. როგორც წუწუნავას საოპერო რეჟისურის და საერთოდ ქართული საოპერო რეჟისურის ერთადერთი მკვლევარი, მუსიკისმცოდნე თამარ წულუკიძე თავის სადოქტორო ნაშრომში აღნიშნავს: „წუწუნავამ შექმნა რა ოპერის სცენური პარტიტურა, თავად გახდა, კომპოზიტორთან ერთად მონაწილე „ქეთო და კოტეს“ ჟანრულ - სტილური სახის, მისი „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო დადგენის“.<sup>91</sup> სავარაუდოდ, სალაპარაკო ტექსტიც, რაც არც ისე ცოტაა პარტიტურაში, რეპეტიციებზე, მსახიობებთან მუშაობის დროს, წუწუნავას მიერ იყო შეთხზული. მისივე გამოგონილია უხმო პერსონაჟები: ტანცმანისტერი, ბოქაული, კუპჩიხა, ტელეგრაფისტი, კეკე, ოსური წარმოშობის სტუმარი, რომლებიც მეორე აქტს კიდევ უფრო მეტ კომიზმს მატებდნენ. მუსიკისმცოდნე მირა ფიჩხაძის შეფასებით - „ამ მოქმედებაში გადამოშლილმა სცენებმა ფართო შემოქმედებითი ასპარეზი მისცა რეჟისორსაც. შედეგად კი

<sup>89</sup> რეზო შატაკიშვილის ბლოგი, <https://rezoshatakishvili.wordpress.com/tag/ავქსენტი-ცაგარელი/> [გადამოწმებულია 24.09.2020]

<sup>90</sup> ლაშა ჩხარტიშვილის ბლოგი „ყველაფერი თეატრის შესახებ“, [http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2016/11/blog-post\\_6.html](http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2016/11/blog-post_6.html) [გადამოწმებულია 19.02.2021].

<sup>91</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, ავტორეფერატი 2009, გვ.23.

„მეორე აქტი ქართული მუსიკალური თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც ნიმუში კომპოზიტორისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის ერთიანობისა“<sup>92</sup>. ეს მართლაც იშვიათი და ძალიან საინტერესო პროცესია, როდესაც რეჟისორი ცოცხალ კომპოზიტორთან ერთად, ქმნის სცენურ პარტიტურას. უხმო როლებს, იმდროინდელი რეცენზიები, მთავარი როლის შემსრულებლების გვერდითაც კი მოიხსენიებდნენ. მაგალითად: „აი ვინ გამოირჩეოდა მრავალსახიანი ბრბოს საერთო ფონზე, რეჟისორის დიდი ტალანტითა და ზუსტი სახასიათო მიგნებით და მისი დავალებით ძალზედ აქტიურად და საინტერესოდ რომ მოძრაობდა სცენაზე - ეს იყო ჩინოვნიკის როლის შემსრულებელი ბალეტის სოლისტი სეკერჟინსკი“<sup>93</sup> - წერს თავის რეცენზიაში მიხეილ კვალიაშვილი. ეს პერსონაჟები ისე შეესისხლხორცა ამ ოპერას, რომ გიგა ლორთქიფანიძემ, რომელმაც 1990 წელს მაყურებელს „ქეთო და კოტეს“ ახალი დადგმა შესთავაზა, უარი ვერ თქვა ამ გმირებზე და საერთოდაც, შეეცადა წუწუნავასეული სული არ დაეკარგა სპექტაკლს. ეს წუწუნავას განახლებულ სპექტაკლს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ახალ ვერსიას. ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა, რაზედაც მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

დიდია ალექსანდრე წუწუნავას დამსახურება, როგორც თეატრალურ ხელოვნებაში (მისი დადგმული სპექტაკლებია: გ. დ 'ანუნციოს „იორიოს ასული“; გ. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“; ნ. გოგოლის „რევიზორი“; ა. ყაზბეგის „არსენა“; ა.სუმბათაშვილის „დალატი“; ნ.ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“; ე.ნინოშვილის „ჯანყი გურიაში“; ა.გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“), ისე კინემატოგრაფში (მისი გადაღებული ფილმებია: პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“ – 1916 წ; „ვინ არის დამნაშავე“ – 1925 წ; „ხანუმა“ – 1926წ; „ორი მონადირე“ – 1927 წ; „ჯანყი გურიაში“ – 1928 წ). ა. წუწუნავა არის ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი და ახლა უკვე კლასიკად ქცეული, პირველი ქართული ოპერების დამდგმელი რეჟისორი. ამ პერიოდში დაიწერა და წუწუნავას რეჟისორობით დაიდგა ქართული ოპერები: ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“; მელიტონ ბალანჩივადის „დარეჯან ცბიერი“; ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“, „ცისანა“, „ლეილა“; შალვა მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“; დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. მისივე დამსახურებაა, სამხატვრო საბჭოს მიერ დაწუნებული ოპერების - „აბესალომ და ეთერის“ და „ქეთო და კოტეს“ სცენაზე გაცოცხლება. როგორც ცნობილი თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე (1929-2016) წერს: „მისი პირველი საზრუნავი, ეროვნული ოპერების წარმატება იყო და მუშაობაც აქედან დაიწყო. ოპერა დიდი ტევადი ჟანრია და

<sup>92</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009. გვ. 131.

<sup>93</sup> იქვე; გვ. 133.

ერის თვითმყოფადი სულის გამოხატვას უნდა ემსახუროს ისიც“.<sup>94</sup> თბილისის ოპერის დირექტორად მისი დანიშვნით, თეატრში სრულიად ახალი ერა დაიწყო. მან საოპერო ხელოვნება გამოიყვანა სტატიკურობიდან და ადგილი დინამიკურობას დაუთმო. ქართული ოპერების გარდა, იგი ევროპულ და რუსულ ოპერებსაც დგამდა: ჯ. ვერდის „აიდა“, ჟ. ბიზეს „კარმენ“, პ. ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“, „პიკის ქალი“, „მაზეპა“, „იოლანტა“ და ა.შ.

როგორც თამარ წულუკიძე აღნიშნავს: „მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე სახელგანთქმულ და ტრადიციების მქონე საოპერო თეატრის მილანის ლა სკალას აფიშაზე პირველად რეჟისორის გვარი გამოჩნდა 1921 წელს; მანამდე ამ თეატრში რეჟისორი პრაქტიკულად არ არსებობდა“.<sup>95</sup> აქედან გამომდინარე, ჩვენდა საამაყოდ უნდა ითქვას, რომ ქართული საოპერო რეჟისურა, თუ წინ არ უსწრებს, ფეხდაფეხ მიჰყვება მსოფლიოს, საოპერო ხელოვნებაში რეჟისორის წარმოშობას. ეს კი უშრეტე ფანტაზიის მქონე, ალექსანდრე წუწუნავას დამსახურებაა.

როგორც აღვნიშნეთ, ვიქტორ დოლიძეს არ ჰქონდა არც მუსიკოსის და არც ლიტერატორის უმაღლესი განათლება. მშობლებმა ჯერ თბილისში, კომერციულ სასწავლებელში შეიყვანეს, სადაც ვიქტორმა მანდოლინაზე დაკვრა ისწავლა. შემდეგ სწავლა კიევში, ისევ კომერციული განხრით გააგრძელა. მიხვდა რა, რომ მუსიკა მისი მოწოდება იყო, პარალელურად კიევის სამუსიკო სასწავლებელში ჩააბარა, ვიოლინოსა და კომპოზიციის კლასში, აქვე მოისმინა თეორიის დისციპლინის კურსი.

1917 წელს კიევიდან დაბრუნებისთანავე, ვიქტორს სურვილი დაებადა დაეწერა ოპერა, რისთვისაც აირჩია ავქსენტი ცაგარელის პიესა „ხანუმა“. ერთი წლის მუშაობის შემდეგ, მან შექმნა პირველი კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“<sup>96</sup>. 1919 წლის 11 დეკემბერს შედგა სპექტაკლის პრემიერა. როგორც თბილისის ზაქარია, ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის მემბტიანე, შალვა კაშმაძე თავის წიგნში წერს: „ნიჭიერად გადამუშავებულმა, ქალაქურ ფოლკლორზე აგებულმა მუსიკამ დიდი მოწონება ჰპოვა დამსწრე საზოგადოებაში. ოპერა ზედიზედ იდგმებოდა და დარბაზში ტევა არ იყო. პრემიერის დღესვე თეატრის სალაროში ათ - ათი შემდგომი სპექტაკლის ბილეთების შეკვეთა მისცეს. ვიქტორ დოლიძის თხოვნით კოტეს პარტიას ზოგჯერ ვანო სარაჯიშვილიც

<sup>94</sup> კიკნაძე ვ., „ქართველი რეჟისორები“, ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1968, გვ. 123.

<sup>95</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, გვ. 25.

<sup>96</sup> ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ-3, თბ., 1978, გვ. 610.



ასრულებდა; მაშინ ამ უპრეტენზიო ოპერას არაჩვეულებრივი წარმატება ხვდა“.<sup>97</sup> მას შემდეგ თითქმის არ ყოფილა სეზონი, რომ ეს ოპერა რეპერტუარში არ ყოფილიყო.

მრავალი წელი მიდიოდა წუწუნავასეული დადგმა. 1936 წელს მოსკოვში, ხელოვნების დეკადაზე წასაღებად, ახალი სპექტაკლი დაიდგა. რადგან წუწუნავა სხვა სპექტაკლის დადგმით იყო დაკავებული, „ქეთო და კოტეს“ რეჟისორი კუკური პატარიძე გახლდათ. ამ დადგმის რაობაზე დიდი ცნობები არ მოიპოვება, გარდა იმისა, რომ ძირითადი ღირსება სპექტაკლისა გახლდათ ლადო გუდიაშვილის სცენოგრაფია და კოსტუმები. თავად წუწუნავა დადებითად აფასებდა სპექტაკლს, რაც მის ბუნებაზე მეტყველებს: „კ. პატარიძის უკანასკნელ დადგმაში განსაკუთრებით აღვნიშნავ მხატვარ გუდიაშვილის მიერ სპექტაკლის გამომსახველ რეალისტურ გაფორმებას, რომელმაც შესძლო ძალზე ხატოვნად გადმოეცა ძველი თბილისისათვის დამახასიათებელი ჟანრული თავისებურებანი“.<sup>98</sup> ამ სიტყვებიდან და არსებული მწირი ცნობებიდან გამომდინარე, ქალბატონი თამარ წულუკიძე ასკვნის, რომ „ეს დადგმა არსებით სიახლეს არ წარმოადგენდა წუწუნავასეულ სპექტაკლის შემდეგ“.<sup>99</sup>

წუწუნავას გარდაცვალების შემდეგ, 1959 წელს, ოპერა „ქეთო და კოტეს“ დადგმიდან 40 წლის აღსანიშნავად, თეატრმა აღადგინა წუწუნავასეული დადგმა, რომელიც 1986 წლამდე გადიოდა. მაგრამ გენიალურ სპექტაკლსაც თავისი სიცოცხლისუნარიანობა აქვს. დროთა განმავლობაში ის იწყებს გახუნებას (როგორც პირდაპირი, ასევე გადატანითი მნიშვნელობით), კვდომას, მითუმეტეს, როდესაც პირველი დადგმიდან ცოცხალი არავინ დარჩა. საჭირო იყო ახალი სპექტაკლის შექმნა, რაც წუწუნავას, უკვე კლასიკად ქცეული სპექტაკლის შემდეგ, ძალიან რთული და სარისკო იქნებოდა. ეს პასუხისმგებლობა თავის თავზე ნიჭიერმა მუსიკოსმა, კომპოზიტორმა, დირიჟორმა და თეატრის იმდროინდელმა ხელმძღვანელმა, ჯანსუღ კახიძემ აიღო.

ამ დროს, მსოფლიოს საოპერო ხელოვნებაში, უკვე ფეხი აქვს მოკიდებული ახალი ტიპის რეჟისურას. იწყება საოპერო სპექტაკლების გათანამედროვეება, შინაარსის და პრობლემის სრულიად ახალ ჭრილში გადმოცემა, მომღერლების სამსახიობო ოსტატობის ამაღლება, მდიდრული დეკორაციებისა და კოსტუმების, თანამედროვეთი ჩანაცვლება. ამ ყველაფერს სათავეში რეჟისორი უდგას. მუსიკალური კონცეფციაც კი რეჟისორთან შეთანხმებით ხდება.

<sup>97</sup> კაშმაძე შ., „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, ნაწილი პირველი, თბ., 2015, გვ. 375.

<sup>98</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, გვ.137.

<sup>99</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი გვ.137.

ჯანსუღ კახიძემ, თეატრში ხელმძღვანელად მოსვლისთანავე (1981წ), მიზნად დაისახა რა, თბილისის ოპერის თეატრი დასწეოდა მსოფლიო სტანდარტებს, სპექტაკლების დასადგმელად მოიწვია რობერტ სტურუა და მიხეილ თუმანიშვილი. თეატრის მთავარი რეჟისორი გახლდათ, თავით ფეხებამდე საოპერო რეჟისორი, გურამ მელივა. ამ დროისთვის თეატრში უკვე დადგმულია: რიხარდ შტრაუსის „სალომეა“ - რეჟისორი გურამ მელივა; ბიძინა კვერნაძის ახალი ოპერა „იყო მერვესა წელსა“ - რეჟისორი რობერტ სტურუა; მოცარტის „დონ ჟუანი“ - რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი; გია ყანჩელის ახალი ოპერა „და არს მუსიკა“ - რობერტ სტურუას დადგმით; ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ - რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი; დღევანდელი გადმოსახედიდან არ შემემინდება ვთქვა, რომ ეს იყო უაღრესად თანამედროვე, დახვეწილი და ოპერის თეატრისთვის წარმატებული ხანა.

რთულია კლასიკად ქცეული ნაწარმოების ხელის ხლება, მითუმეტეს, როდესაც საქმე საოპერო ხელოვნებას და თან ქართულ ოპერას ეხება, რომელიც, სამწუხაროდ, ბევრი არ გვაქვს. მაგრამ ახალგაზრდა კომპოზიტორის მიერ, ნიჭიერად დაწერილ ოპერაში იყო ადგილები, რომელსაც დახვეწა სჭირდებოდა. ძირითადად ეს ლიბრეტოს ეხებოდა. „დღევანდელი გადასახედიდან ლიბრეტო აშკარა ხარვეზებით გამოირჩევა, რომელიც ავქსენტი ცაგარელის პიესა „ხანუმას“ საფუძველზე თავად კომპოზიტორმა შექმნა. მართალია ლიბრეტოს რევიზია - რედაქტირება ცნობილმა პოეტმა იოსებ გრიშაშვილმა ჩაუტარა, მაგრამ საბოლოოდ ის მაინც გაუმართავი და სტილისტურად აღრეულია“<sup>100</sup> - წერს თეატრის კრიტიკოსი დავით ბუხრიკიძე თავის რეცენზიაში, 2018 წელს ოპერის თეატრში „ქეთო და კოტეს“ იოანე ხუციშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის შესახებ. არ შეიძლება ავტორს არ დაეთანხმო. ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“ იმდენად სრულყოფილი პიესაა, რომ შეიძლებოდა, ოპერა სიუჟეტურად უფრო გამართული ყოფილიყო.

ოპერა რომ დასახვეწი და გასაშალაშინებელი იყო, ამაზე მუსიკისმცოდნეებიც თანხმდებიან. ვიქტორ დოლიძის დიდი ქომაგი, მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძე ასე ახასიათებს ოპერას: „ზოგიერთი „ოდრო-ჩოდრო“, რომლის კორექტივის საჭიროება ყოველთვის იყო, თუ გნებავთ ეგრეთწოდებული „პრიმიტივისტული“, მიამიტური მომენტები ხომ სულაც არ ჩრდილავენ ვ. დოლიძის ამ ჭეშმარიტი შედეგის, ვიტყოდი, გენიალურობის მიჯნამდე მისული კომიკური ოპერის პირველქმნილ სიხალისეს“.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> ბუხრიკიძე დ., [liberali.ge/news/view/40991/chven-ar-gvinda-vardebi-gvinda-mkholod-mtsivadebi](http://liberali.ge/news/view/40991/chven-ar-gvinda-vardebi-gvinda-mkholod-mtsivadebi) [გადამოწმებულია 19.02.2021].

<sup>101</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ.140.

სამხატვრო საბჭომ, რომელიც თავდაპირველად ოპერას იბარებდა (საბჭოში შედიოდნენ: მელიტონ ბალანჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი), პრეტენზიად ავლარბული მუსიკის, კინტოებისა და მაჭანკლების ოპერაში შემოტანა წაუყენა კომპოზიტორს. ეჭვს ბადებდა ოპერის კომედიურობაც. რეჟიტატივები მუსიკალურად გაუმართავი და პრიმიტიული იყო.

თამარ წულუკიძე ასე აფასებს სამხატვრო საბჭოს ვერდიქტს: „მეორე მხრივ, არც მთლად უსაფუძვლო იყო მათი სკეპტიციზმი, ვინც ეჭვით უყურებდა ოპერის რეპერტუარში შეტანას. დამდგმელების წინაშე ისეთი მასალა იყო წარმოდგენილი, რომ მცირეოდენი შეცდომა ზომიერების, გემოვნების თვალსაზრისით და შეიძლებოდა მდარე, იაფფასიანი ნაწარმოების შთაბეჭდილება მოეხდინა“.<sup>102</sup> აქედან გამომდინარე, ეს ზოგიერთი “ოღრო-ჩოღროები”, წუწუნავას ზუსტმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ და ალღომ გამოასწორა. დავით კასრაძის, ალ. წუწუნავას მონოგრაფიის ავტორის (მწერალი, მთარგმნელი, 1885-1965), ცნობით: „ქეთო და კოტეში“ იმდენი იყო ხალხური საუნჯიდან ამოკრეფილი მარგალიტი, რომ მიუხედავად წინააღმდეგობისა ა, წუწუნავამ ვერ გაიმეტა დასამარხად ახალი ქართული ოპერა“.<sup>103</sup> როგორც თავად ა. წუწუნავა თავის ხელნაწერში გვაუწყებს: „ოპერა მაშინვე შესასწავლად გადავეცი და სტოლერმანის დახმარებით სასწრაფოდ შეისწავლა დასმა. ჩამოვაცილეთ ზოგი რამ ყალბი, მივუმატეთ რაც საჭირო იყო, ზოგი ახალი ადგილები დავაწერინეთ კომპოზიტორს, რომელსაც იქვე სცენაზე, ან კლასში სწერდა“.<sup>104</sup> როდესაც კომპოზიტორი გვერდით გყავს, ამ კორექტივების შეტანა გაცილებით იოლია. ეს არის ნათელი მაგალითი ცოცხალი კომპოზიტორის და რეჟისორის არაჩვეულებრივი ტანდემისა, როდესაც რეჟისორი იმდენადაა კომპოზიტორის თანაავტორი, რომ მისი მითითებით კომპოზიტორი ახალ მუსიკალურ სცენებსაც კი წერს. რეჟისორი კომპოზიტორთან ერთად გახდა, როგორც „სარეჟისორო პარტიტურის“, აგრეთვე „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ თანაავტორიც. სამწუხაროდ, ეს იშვიათი გამონაკლისია.

გაცილებით რთული პრობლემების წინაშე იდგნენ ჯანსუღ კახიძე და რობერტ სტურუა 1986 წელს, გადაწყვიტეს რა ამ ოპერის დადგმა. მაშინ, როდესაც არა მხოლოდ ოპერა, არამედ წუწუნავასეული დადგმაც, რომელიც ჯერ კიდევ სცენაზე გადიოდა, კლასიკად იყო მიჩნეული. ან რადიკალურად უნდა შეეცვალათ ოპერის იერ-სახე, ან გაკყოლოდნენ უკვე გაკვალულ გზას. ნოვატორი კახიძე და სტურუა, რა თქმა უნდა,

<sup>102</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“ სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 128.

<sup>103</sup> კასრაძე დ., „ალექსანდრე წუწუნავა“, ხელოვნება, თბ., 1957წ, გვ.92.

<sup>104</sup> ა. წუწუნავას არქივი, ხელოვნების სასახლე, ფ1, საქმე121, N 410 (საინ.5. 7193),

პირველ გზას დაადგინენ. ამ სპექტაკლზე ბატონი რობერტის ასისტენტი გახლდით და ამიტომ, ბევრი რამის მომსწრე და თვითმხილველი ვარ.

პირველ რიგში, შეიცვალა რეჟიტატივები. ამისთვის მოწვეულ იქნა ლიტერატორი, მწერალი დავით ახოზაძე, რომელმაც ბატონ რობერტთან ერთად რეჟიტატივების ტექსტი შეცვალა, და სალაპარაკო ტექსტი დაამატა. შეიცვალა რეჟიტატივის მუსიკალური მხარეც, სიუჟეტურად უფრო გაიმართა, დაემატა ახალი სცენები, მაგრამ არა ავქსენტი ცაგარელის მიხედვით, არამედ სრულიად ახალი მიმართულებით (რა თქმა უნდა, ფაბულა არ შეცვლილა). როგორც ბატონმა რობერტმა წინამდებარე ინტერვიუში გაიხსენა: „იმ პერიოდში, როდესაც ოპერა „ქეთო და კოტეს“ ვდგამდით, ქართულ სცენაზე ხშირად გადიოდა ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“. ასეთი ეპიგრამაც კი გამოიგონეს - „კიდევ ეს ხანუმა, ხან მოხარშულად, ხან უმად“. ალბათ მოსაბეზრებელი იყო სულ ერთნაირი სიუჟეტის ყურება, ამიტომ მე მივმართე ბატონ დათო ახოზაძეს, რომ „ხანუმას“ თემაზე ოდნავ სახეცვლილი სიუჟეტი შეექმნა“<sup>105</sup>.

მუსიკალურ მხარეზე, ჯანსუღ კახიძესთან ერთად, მისი შვილი, იმ დროისთვის მხოლოდ კომპოზიტორი, ვახტანგ კახიძე მუშაობდა. გამრავალფეროვანდა ორკესტრი, შეიცვალა ტემპები, დაემატა ახალი მუსიკალური ნომრები. მაგალითად, სრულიად ახალი მუსიკალურ-დრამატურგიული სცენა შეიქმნა ბარბალეს არიაზე, როდესაც ქეთოს მაგივრად თავადს ეჩვენება. შეუხედავი, ასაკოვანი, სასაცილო ქალის მაგივრად, სცენაზე გამოდიოდა ლამაზი, გამომწვევი, ვულგარულად ჩაცმული, თავადზე ბავშვობიდან შეყვარებული ქალბატონი. გუნდიდან ისმოდა ფრანგული, გერმანული, იტალიური სიტყვები, რაც თბილისის ინტერნაციონალურობაზე მეტყველებდა. სპექტაკლმა უფრო თანამედროვე იერ-სახე მიიღო, მაგრამ არ კარგავდა ტფილისის იმდროინდელ სულს.

სპექტაკლის დადგმა ჯერ არ იყო დასრულებული, რომ კულუარებში დაიწყო მუსიკოსების და მოყვარულების დელვა, ვიქტორ დოლიძის მუსიკის ხელყოფის გამო. ყველაზე დიდი მოლოდინი იყო, თუ რა დაეწერებოდა აფიშაზე: ვიქტორ დოლიძე, დოლიძე - კახიძე თუ მხოლოდ კახიძე. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ წუწუნავასეული დადგმა ჯერ ისევ რეპერტუარში იყო. (ბოლო სპექტაკლი გავიდა 1986 წლის მაისში, ხოლო ივნისში „ბარბალეს“ პრემიერა შედგა).

გადაწყდა, აფიშაზე დაწერილიყო: ჯ. კახიძე; ვ. კახიძე

„ბარბალე“

<sup>105</sup> ინტერვიუ რეჟისორთან შედგა 21. 05.2019, თემაზე „საოპერო სპექტაკლში როლების განაწილება“.

პარაფრაზი ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით

იმის განსამტკიცებლად, რომ ეს უკვე ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტე“ აღარ იყო, პრემიერამდე რამდენიმე ხნით ადრე, ოპერის მუსიკალური მხარე კიდევ უფრო შეიცვალა. მოიხსნა სიკოს და საქოს ცნობილი კუპლეტები „ჯან აია“ და დაიწერა სრულიად ახალი ვერსია. თავადი ლევანის არია, რომელიც ისედაც სახეცვლილი იყო, კიდევ უფრო დაშორდა დედანს და, რაც მთავარია, ოპერას სახელი შეეცვალა.

პრემიერამ ზარზეიმით ჩაიარა, თუმცა კულუარებში ვნებათაღელვა არ წყდებოდა. შემოგთავაზებთ ზოგიერთ გამოხმაურებას:

ანტონ წულუკიძე - „ქეთო და კოტეს“ ახალმა მუსიკალურმა რედაქციამ, უფრო სწორედ პარაფრაზებმა, როგორც აფიშას დაეწერა, სცენისაგან დამოუკიდებელი მოსმენისთანავე ჩემზე სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა. ჯანსულ და ვახტანგ კახიძეები ვიქტორ დოლიძის მუსიკას მოეკიდნენ გემოვნებით, პროფესიონალიზმით, გატაცებით, მაგრამ ამ გატაცების ინერციამ რედაქციის ფარგლებს საგრძნობლად გადააჭარბა. როგორც ჩანს, ამ ინერციას გეზი მისცა ახალი დადგმის ავტორის, რობერტ სტურუას რეჟისორულმა კონცეფციამ, რომელიც თავის მხრივ ითხოვდა ოპერის მუსიკალური დრამატურგიისა და ლიბრეტოს საფუძვლიან რეკონსტრუქციას - ოპერის ერთგვარი გათანამედროვეობის მიზნით სტურუასთვის ჩვეული სცენური ფოიერვერკების გასაშლელად<sup>106</sup> (1986 წ.).

გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“ 1986 წლის 18 მაისი - „საზოგადოება, რომელიც დიდ პატივს მიაგებს ვიქტორ დოლიძის ხსოვნას და მისი ოპერის „ქეთო და კოტეს“ თავყვანისმცემელია, მტკივნეულად შეხვდა ამ ამბავს და იჭვნეულად განეწყო ახალი სპექტაკლის მიმართ. მაგრამ სპექტაკლის ავტორები ისეთი თვალსაჩინო მოღვაწენი არიან, რომელთა შემოქმედების მიმართ იგივე საზოგადოება უადრესად ნდობითა და სიყვარულით არის განსმჭვალული. ამიტომაც პრემიერის მოლოდინის მღელვარებას ესეც დაემატა - რატომ პარაფრაზი, რატომ „ბარბალე“ და არა „ქეთო და კოტე“?“.

„რასაკვირველია, საოპერო თეატრის თანამედროვე ხელმძღვანელობას შეიძლება თავისი დამოკიდებულება ჰქონდეს - მოსწონდეს, ან არ მოსწონდეს დოლიძის ეს ნაწარმოები, მე კი ჩემს აზრს მოგახსენებთ: ოპერის პარტიტურაში ასეთი ქირურგიული ჩარევა, ტექსტს რომ თავი დავანებოთ (რაც ძალზე ხელოვნურია), გაუმართლებლად მიმაჩნია. ამიტომ ვამბობ, რომ კლასიკურ მემკვიდრეობას გაფრთხილება უნდა, თორემ

<sup>106</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 139.

დადგმაზე და შესრულებაზე კარგის მეტი არაფერი მეტქმის“.<sup>107</sup> - აღნიშნავს მარიამ ლორთქიფანიძე.

რა თქმა უნდა, იყვნენ დადებითი შემფასებლებიც, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ამ ნაწარმოებს დამოუკიდებლად არსებობის უფლება ჰქონდა. მახსოვს, თამაზ ჭილაძემ, პირად საუბარში, მაღლობა გადაუხადა ბატონ ჯანსულს, სომხურ - ავლაბრული „ჯან აიას“ ნომრის შეცვლისთვის.

პრემიერების გასვლის შემდეგ სპექტაკლს თავისი სახელი დაუბრუნდა. აფიშას დაეწერა:

ჯანსულ კახიძე; ვახტანგ კახიძე

ქეთო და კოტე

პარაფრაზი ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით.

არც ამან განმუხტა სპექტაკლის გარშემო ამტყდარი პერიპეტიები, რომელიც პერსონალურად კახიძეების წინააღმდეგ უფრო იყო აგორებული, ვიდრე სპექტაკლისა. ამ გაუთავებელმა ომმა ბატონ ჯანსულს ღონეც გამოაცალა დასურვილიც, ედირიჟორა სპექტაკლისთვის. როგორც გიგა ლორთქიფანიძე (რომელიც მოწინააღმდეგე ბანაკში იყო) თავად იხსენებს: - „ერთ დღეს 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 გაგეხარდებაო. ეს იყო ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი წინადადება, რაზედაც სიამოვნებით დავთანხმდი. ჩემი აზრით, ამ წინადადებაშიც გამოჩნდა მისი ნიჭიერება“.<sup>108</sup> სრულად ვეთანხმები ბატონ გიგას, რადგან ჯანსულ კახიძისთვის ოპერის თეატრი უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე საკუთარი ამბიციები.

სავარაუდოდ, გიგა ლორთქიფანიძეც იმავე პრობლემების წინაშე დადგა, რაც წინამორბედებმა გამოიარეს. როგორც თავად იხსენებს: „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“.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 140.

<sup>108</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 141.

<sup>109</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 141.

1990 წელს დაიდგა ახალი „ქეთო და კოტე“ (მხატვარი მურაზ მურვანიძე), რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წუწუნავას განახლებულ სპექტაკლს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ახალ ვერსიას. ამის მიზეზი სწორედ ის ვნებათა ღელვა იყო, რაც წინა დამდგმელ ჯგუფს თავს გადახდა. საზოგადოებაც დამშვიდდა და დადებითად მიიღო ტრადიციების გამგრძელებელი სპექტაკლი. როგორც თამარ წულუკიძე აღნიშნავს: „ოპერის რეჟისორული გააზრების გზა ისევ და ისევ წუწუნავას შემოქმედებით მონაპოვართან დაბრუნდა. ეს კი განაპირობა იმან, რომ წუწუნავას ინტერპრეტაცია ისე ორგანულად შეერწყა დოლიძის „საკომპოზიტორო რეჟისურას“, რომ მისგან გადახვევა ოპერის ჟანრულ - სტილისტური მხარისაგან დაშორების საშიშროებას იწვევდა“.<sup>110</sup>

„ქეთო და კოტეს“ გარშემო მომხდარი მოვლენები დღევანდელი გადმოსახედიდან რომ გავაანალიზოთ და შევაფასოთ, ახლა, როდესაც თავად შევეჯახე იმ სირთულეებს და „ოღრო - ჩოღროებს“, რაც ამ მასალას აქვს, მათი შედარება ჩემთვის უფრო ადვილი და გასაგებია, ვიდრე 33 წლის წინ.

თავდაპირველად ჯანსუღ კახიძის მიზანი არ იყო ოპერის რადიკალურად გადაკეთება. მას უნდოდა ოპერის რედაქტირება: ორკესტრის ჟღერადობის გამდიდრება, სომხურ ავლაბრული მოტივების შემცირება და იმავე მელოდიის გადაყვანა ქართულ - ბაიათურ-ჯაზურ მოტივებზე, ტექსტის გათანამედროება და სიუჟეტურად უფრო გამართვა. ეს მიზანი მიღწეული იყო და სპექტაკლი გამოვიდოდა მუსიკალურად დახვეწილი, გემოვნებიანი, თანამედროვე, რომ არა ის წინასწარი აჟიოტაჟი, რაც სპექტაკლის გამოშვებამდე ატყდა. აჟიოტაჟი იყო ხელოვნური, გადამეტებული და პერსონალურად ჯანსუღ კახიძისადმი მიმართული. ამის შემდგომ შეიცვალა ოპერის მუსიკალური მხარე, მაგრამ იგი აღარ ჰგავდა რედაქტირებას და აღარ პასუხობდა იმ მიზნებს, რაც თავიდან იყო დასახული. ეს აღარც იყო დასამალი, პირიქით, ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეები ცდილობდნენ, მუსიკალური მხარე რაც შეიძლება დაშორებოდა დედანს. დრამატურგიული მხარე თავიდანვე დაშორებული იყო, როგორც ვიქტორ დოლიძის, ასევე ავქსენტი ცაგარელის ნამოდვარს. საბოლოოდ ეს იყო ახალი ნაწარმოები, ახალი ავტორებით, ახალი სათაურით, რომელიც ვიქტორ დოლიძის ოპერის მიხედვით იყო დაწერილი და რომელსაც დამოუკიდებლად არსებობის უფლება ჰქონდა. მაგრამ იმ პერიოდში საზოგადოებამ ეს სიახლე არ მიიღო.

<sup>110</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 144.

ერთ-ერთი მიზეზი, თუ რატომ ვერ მიიღო საზოგადოებამ ამ ნაწარმოების ახალი ვერსია, მდგომარეობდა იმაში, რომ სპექტაკლი იდგმებოდა ოპერის თეატრში. სხვა, ანუ ალტერნატიულ სივრცეში დადგმის შემთხვევაში, მას არ წაუყენებდნენ ასეთ მკაცრ მოთხოვნებს. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ვახტანგ ტაბლიაშვილის მხატვრული ფილმი „ქეთო და კოტე“, რომელიც კლასიკად არის ქცეული; მემანიშვილი - დოიაშვილის მიერ გარედაქტირებული, ბათუმის მუსიკალურ თეატრში დადგმული „ქეთო და კოტე“; ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეების იგივე ნაწარმოები, რომელიც მოგვიანებით, ბატონი ჯანსუღის გარდაცვალების შემდეგ დაიდგა კახიძის ცენტრში და სახელად დაერქვა „ერთი თბილისური ამბავი“. ყველა შემთხვევაში საზოგადოებამ გულთბილად მიიღო ამ ნაწარმოების ახალი ვერსიები.

ამ ოპერის გადაკეთების, კორექტივების შეტანის, მუსიკალური ნომრის ჩამატების და მთლიანად რედაქტირების ბევრი სხვა მცდელობაც იყო. მაგალითად 1934 წელს, მოსკოვის დეკადაზე „ქეთო და კოტეს“ წაღების წინ გრიგოლ კილაძემ ოპერას დიდი მუსიკალური რედაქცია ჩაუტარა. მან სრულიად შეცვალა რეჩიტატივები და დიდი კორექტივები შეიტანა მის ორკესტრობაში. (დოლიძეს რეჩიტატივები ფორტეპიანოს თანხლებით ჰქონდა დაწერილი). კილაძის მიერვე იყო დამატებული მე-4 მოქმედება, სადაც ორთაჭალის ბაღებში ქეთო და კოტეს ქორწილს აღნიშნავდნენ. როგორც ვიქტორ დოლიძის და ნინო დოლიძე იხსენებს: „სხვათა შორის ურიგო მუსიკა არ დაუწერიათ. მიმსგავსებულა იყო ვიქტორის მელოდიურ ჰანგებთან, მაგრამ დაიწყო თუ არა რეპეტიციები, უმაღვე იგრძნეს, რომ რაღაც არ გამოდიოდა, ხოლო გენერალურ რეპეტიციაზე საბოლოოდ გაირკვა ამ „მეოთხე მოქმედების“ შეუფერებლობა და უმაღვე მოიხსნა. „ქეთო და კოტე“ ისევ ისე, თავისი სახით დაიდგა მოსკოვს და დიდი წარმატებაც ხვდა წილად“.<sup>111</sup> ამას ერთი კურიოზიც მოჰყოლია: მოსკოვის აფიშაზე და პროგრამაში, ოპერა 4 მოქმედად იყო მითითებული. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, მიუხედავად ოვაციებისა და მსახიობების მაყურებელთან მრავალგზის გამოსვლისა, ხალხი მე-4 მოქმედების მოლოდინში ისევ დაბრუნდა პარტერში. ადმინისტრაცია იძულებული გახდა გამოსულიყო და სპექტაკლის დასრულება ეუწყებინა მაყურებლისთვის.

გვერდს ვერ ავუვლით ვ. ტაბლიაშვილის მიერ გადაღებულ გენიალურ ფილმს - „ქეთო და კოტეს“, რომელიც ა. ცაგარელის „ხანუმას“ და ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ მიხედვითაა გადაღებული. სცენარის ავტორი ა. ფაშალიშვილი, კომპოზიტორი

<sup>111</sup> დოლიძე ნ., „ჩემი ძმა ვიქტორი“, ნაკადული, თბ., 1969, გვ. 169.



არჩილ კერესელიძე. ცოტამ თუ იცის, რომ ამ მუსიკალურ ფილმში მუსიკის თითქმის ნახევარი ა. კერესელიძეს ეკუთვნის. ფილმში 29 მუსიკალური ეპიზოდია, აქედან 16 დოლიდის ოპერიდან არის (ისიც შეცვლილი ტექსტით), ხოლო 12 მუსიკალური ნომერი არჩილ კერესელიძის დაწერილია. ქეთოს და კოტეს ცნობილი დუეტი, „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“ და ყარაჩოღელების სიმღერა „გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ“, ესეც არჩილ კერესელიძის კალამს ეკუთვნის. როგორც ვიცი, ამისთვის კერესელიძე არავის გაუკიცხავს.

რატომ დასჭირდა ვახტანგ ტაბლიაშვილს კომპოზიტორის მოწვევა და ახალი მუსიკალური ნომრების შექმნა, როდესაც თავისი მუსიკალური ფილმის გადაღებას ოპერის მიხედვით აპირებდა? ალბათ იმიტომ, რომ ისიც მუსიკალურ და დრამატურგიულ „ოღრო - ჩოდროებს“ შეეჯახა.

წინამდებარე ნაშრომში მოხმობილი ფაქტების, მოსაზრებების, კახიძე - სტურუას სპექტაკლზე მუშაობის გამოცდილების, ვახტანგ ტაბლიაშვილის მუსიკალური ფილმის, ვიქტორ დოლიდის ოპერა „ქეთო და კოტეს“, და ავქსენტი ცაგარელის პიესა „ხანუმა“ შესწავლა, შესაძლებლობას ქმნის ზოგიერთი პარალელი გავავლოთ ამ ნაწარმოებებს შორის.

### შედარებითი ანალიზი

1. ოპერის მუსიკა აგებულია ძველი თბილისის ქუჩებისა და გარეუბნების პოპულარული სიმღერებისა და ცეკვების ჰანგებზე, ანუ როგორც მუსიკისმცოდნე ლადო დონაძე (მეცნიერი, პედაგოგი, 1905-1986) აღნიშნავს, „ქალაქურ ჟანრულ ფოლკლორზე“.<sup>112</sup> ამიტომ მასში ხშირად გვხვდება „ავლაბრული“ მოტივები, რისთვისაც იმდროინდელი სამხატვრო საბჭო კომპოზიტორს აკრიტიკებდა. ეს რომ საქოს და სიკოს „კუპლეტებში“ დომინირებს, გასაგებია, რადგან საქო და სიკო სომეხი კინტოების ფენიდან არიან წარმოშობილნი, მაგრამ ეს ავლაბრულ - სომხური მოტივი იგრძნობა თავად ლევანის არიაშიც. ეს არის ოპერის პირველი არია, რომლითაც ვლინდება პერსონაჟის ხასიათი („სამი რამ მიყვარს ამ ქვეყნად, ღვინო, დუდუკი, ქალები“). ამ მელოდიით იგი უფრო ქერქეტა თავადად ხასიათდება. კახიძემ იმავე მელოდიას ბაიათის ფორმა მისცა (ბაიათი - აღმოსავლური ერთხმოვანი ჰანგი, როგორც „რომანსი“, მე-18 - 19სს-ში, განსაკუთრებით

<sup>112</sup> წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“ სადოქტორო ნაშრომი, 2009, გვ. 130.

თბილისში იყო გავრცელებული, სადაც ქართული ქალაქური სასიმღერო ლირიკის ზემოქმედება განიცადა)<sup>113</sup>, ტემპი და მისამღერი შეუცვალა, რითაც ლევანის სახე უფრო სოლიდური და დარდიმანდული გახადა.

ფილმში ეს არია საერთოდ ამოღებულია, მის მაგივრად თავადი ლევანი - პეტრე ამირანაშვილი, კერესელიძის მიერ დაწერილ სიმღერას მღერის, რომელიც პერსონაჟს პომპეზურ, მოქეიფე, უდარდელი თავადის ხასიათს აძლევს.

2) სამაგიეროდ, ვაჭარ მაკარ ტყუილ-კოტრიაშვილს, ვიქტორ დოლიძემ საკმაოდ დახვეწილი, სოლიდური, ევროპულ ყაიდაზე შექმნილი არია დაუწერა - „ფულები არის ჩვენი გამხარებელი, ფულები არის ჩვენი დამაქცეველი“. კახიძე - სტურუას სპექტაკლში ეს არია უცვლელად მიდიოდა. ფილმ „ქეთო და კოტეშიც“ მაკარის არია უცვლელად შევიდა, უფრო მეტიც, მუსიკის თემა სხვა ეპიზოდშიც არის გამოყენებული.

3) ოპერა იწყება ლევან ფალავანდიშვილის ოჯახში წვეულებით, სადაც თავად ლევანი, რატომღაც, სახლში არ არის. მამაკაცთა გუნდი მღერის ცნობილ მელოდიას „ვადიდებთ მასპინძელს, ვადიდებთ გულუხვსა, ვადიდებთ მასპინძელს მხიარულსა“, მაშინ როდესაც მთავარი მასპინძელი, მაროს თქმით, სანადიროდ არის წასული და იმედი აქვს, ჩქარა დაბრუნდება. გამოდის, რომ თავადმა სტუმრები დაპატიჟა, სულ ცოტა 30 ადამიანი (გუნდში სულ მცირე 30 კაცი უნდა იყოს, რომ ჟღერდეს), და დაავიწყდა? თანაც, როდესაც მოდის, ბოდიშსაც არ იხდის და პირდაპირ არიას მღერის „სამი რამ მიყვარს ამ ქვეყნად...“. ასეთი ქცევა დოლიძეს შეიძლება პერსონაჟის დასახასიათებლად დასჭირდა, მაგრამ ვგონებ ცოტა გაუმართავია.

ავქსენტის ცაგარელი პიესას ფალავანდიშვილების მსახურის, ტიმოთეს მონოლოგით იწყებს, რომელიც ვანო ფანტიაშვილის მოკლე დახასიათებით და საქმის ვითარების შეყვანაში გვეხმარება. გასაგებია, რომ ვიქტორ დოლიძეს ოპერის დაწყება მსახურის არიით არ უნდოდა (არია ხომ მონოლოგის ტოლფასია) და რადგან ამ პერსონაჟს დიდი დატვირთვა არ აქვს, საერთოდ ამოიღო ოპერიდან.

კინოფილმიც ფანტიაშვილების სახლში ქეიფით იწყება, ოღონდაც ეს წვეულება თავად ლევანის 60 წლისთავს ეძღვნება და მთელი ტფილისის ნაღები საზოგადოება დაპატიჟებული. თავადი, რა თქმა უნდა, სახლშია, და როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, ასრულებს არა ვიქტორ დოლიძის, არამედ არჩილ კერესელიძის მიერ დაწერილ არიას.

<sup>113</sup> „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“, თბ., 1977. ტ - 2, გვ. 152-153.

კახიძე-სტურუას სპექტაკლი იწყებოდა უფერტურის გარეშე, პირდაპირ თავადის არიით „სამი რამ მიყვარს ამ ქვეყნად“, რომელიც ნაბახუსევი, დილით სახლში ბრუნდებოდა. არიის შემდეგ მეზობლებ-ახლო მეგობრებს სახლში ეპატიჟებოდა (დეკორაცია წარმოადგენდა თავადის სახლის წინ ქუჩას) და ამის შემდგომ მღეროდა გუნდი „ვადიდებთ მასპინძელს“.

4) აქსენტი ცაგარელის პიესის ერთ-ერთი ყველაზე კომიკური პერსონაჟი არის აკოფა, მიკიჩას (დოლიძესთან - მაკარის) ძმისშვილი. ვიქტორ დოლიძეს ერთის ნაცვლად ორი პერსონაჟი შემოჰყავს, საქო და სიკო. ესენი უფრო კომიკურს ხდიან ოპერას და, რაც მთავარია, მუსიკალურად მათი დუეტი უფრო საინტერესოა (სიკო ტენორია, საქო - ბარიტონი), ვიდრე ეს ერთის შემთხვევაში იქნებოდა. დოლიძის ოპერაში საქო-სიკოს ვეცნობით მეორე აქტში, მას მერე, რაც გავიცნობთ მაკარს და ქეთოს, ანუ მათი არიების შემდეგ. ისინი შემოდინან სცენაზე, სადაც ქეთო, ბარბალე და სახლში შემოპარული კოტე იმყოფება და ყოველგვარი შესავლის გარეშე, მღერიან ცნობილ „ჯან-აიას“ – „ქართველებს დასცინიან, ღვინის სმა რომ იციან, იმას კი არ ფიქრობენ, ამას რათა სჩადიან“ და ა.შ. ეს სიტყვები, ამ კონკრეტულ მოცემულ პირობებში, ცოტა გაუგებარია.

ფილმში სიქოს და ნიკოს (ფილმში საქოს ნიკო ჰქვია) კუპლეტები გადატანილია „ნიშნობის“ სცენაში, როდესაც ხანუმა (რომელიც ქეთოს მაგივრად უნდა ეჩვენოს თავად ლევანს) ჯერ მზად არ არის და სიქო და ნიკო სტუმრების გასართობად ცეკვა - სიმღერას გადაწყვეტენ. ამ სცენაში, გრიშაშვილის ეს სიტყვები სრულად ესადაგება მოცემულ სიტუაციას.

კახიძე - სტურუას სპექტაკლში „კუპლეტები“, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, სრულიად ახალი მუსიკით და სიტყვებით მიდიოდა.

5) განსხვავებული განვითარება და ფინალი აქვს ბაბუსი - ქაბატოს როლს. იგი, რა თქმა უნდა, ყველგან დამარცხებულია. აქსენტი ცაგარელთან თავად ვანოსა და კნეინა თეკლესთან მოსდის კონფლიქტი და რადგან ვერ წარმოუდგენია, რატომ შეიძლება არ მოსწონებოდათ სილამაზით განთქმული სონა (ანუ ქეთო), ჩათვლის, რომ ჯიბეგაფხეკილი თავადი და მისი და მიზეზს ეძებენ, რომ ფული არ გადაუხადონ. ამაზე გაბრაზებული ქაბატო მუქარით ტოვებს თავადის სახლს. გასაკვირია ის ფაქტი, რომ კნეინა თეკლე და ქაბატო პატარძლის „გასინჯვის“ სცენას არ ესწრებიან და არც ამის მიზეზია ახსნილი. ამ სცენაში მხოლოდ თავადი, აკოფა და გადაცმული ხანუმა არიან.

ვიქტორ დოლიძესთან, ქეთოს გასინჯვას, მაკარის მიერ საგანგებოდ დაპატიჟებული სტუმრები ესწრებიან. თავადი დასთან და ბაბუსისთან ერთად მოდის. ლიბრეტოს კომენტარის

მიხედვით, საქოს და სიკოს ბაბუსი შემოსვლისთანავე სცენიდან უხმოდ გაყავთ, მიზეზი მითითებული არ არის. ფინალში კი ბარბარე სამაგიეროს უხდის ბაბუსის და იმავე მელოდიაზე, როგორც ბაბუსიმ პირველ მოქმედებაში (აბა ჩემო ბაბუსი, აქედან შენ მოუსვი), კარებისკენ მიუთითებს თავის კონკურენტს. დანარჩენებიც იგივეს იმეორებენ და ბაბუსის აძევენ, როგორც ცუდ მაჭანკალს.

ფილმში საქო და სიკო სტუმრების მოსვლამდე, სხვენში ჩაკეტავენ გულწასულ ქაბატოს. ფინალი კი უფრო მკაცრია - საქო და სიკო გაქანებულ ფაეტონს ცხენებს ჩაუხსნიან და ბაბუსის ბედის ანაბარა ტოვებენ.

კახიძე - სტურუას სპექტაკლში, ბაბუსი - ქაბატოს ღვინოში წამალს ჩაუყრიან და სტუმრების მოსვლამდე დააძინებენ. ფინალში კი კნენა მარო, თავადის და, საზოგადოებას სთხოვს, ნუ დამრახვენ ბაბუსის და საერთო მხიარულებას ნუ გაიფუჭებენ. ამ ვერსიას ყველაზე კეთილი ბოლო ჰქონდა, რომელსაც სრულად ვიზიარებ. ერთი იმიტომ, რომ კომედიას და ბოლო მხიარული და სიკეთით სავსე უნდა ჰქონდეს: მეორე ის, რომ ბაბუსის ისეთი არაფერი დაუშვებია, რომ დამცირებული გააგდონ. მან ყველაფერი ხუთიანზე შეასრულა. ასაკოვან თავადს სჭირდებოდა მატერიალური მდგომარეობის გამოსწორება, სომეხ, მდიდარ ვაჭარს კი სახელი და ელიტარული სტატუსი. ბაბუსის ეს გარიგება ორივე ოჯახის ინტერესებს აკმაყოფილებდა. რაც შეეხება ქეთოს და კოტეს, არსად არ არის ნახსენები, რომ ბაბუსიმ მათი სიყვარულის შესახებ იცოდა და განზრახ ამორებდა შეყვარებულებს. მისი შეცდომა მხოლოდ ის იყო, რომ ბარბალე - ხანუმას წინ გადაეღობა. სწორედ ეს არის მთავარი მიზეზი, თუ რატომ ეხმარება ბარბალე - ხანუმა ახალგაზრდებს. მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ ზედ შუაზედ რომ გაიპრიწონ, სანამ მე ცოცხალი ვარ, ქალაქში სხვა მაჭანკალს არ გავაწაწანებ!“<sup>114</sup> ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ მისი დახმარება უანგარო არ გახლავთ: უქონელ კოტესაც ფულს ართმევს, მაკარს კი ორმაგად ახდევინებს.

6) ავქსენტის ცაგარელის პიესა „ხანუმა“ ოთხ მოქმედებად არის დაწერილი და მასში ათი მოქმედი პირია. ესენია:

მიკიჩ ტყუილ-კოტრიანცი - მდიდარი მოიჯარადრე.

სონა - ამისი ქალი, ნასწავლი.

სარა - სონას დიდედა, მოხუცი.

ტერტერაანთ აკოფა - მიკიჩას ნათესავი, მისივე პრიკაშჩიკი.

თავადი ვანო ფანტიაშვილი - მებატონე.

<sup>114</sup> ცაგარელი ა., „ხანუმა“, „ქართული მწერლობა“, ტ - 24, გვ. 416.

კნეინა თეკლე - ამისი და.

თავადი კოტე ფანტიაშვილი - ვანოს ძმისწული.

ტიმოთე - ვანოს მოსამსახურე, გლეხი.

კართუკანანთ ქაბატუა - მაჭანკალი

ბურთიკანთ ხანუმა - მაჭანკალი.

პიესა 1882 წელს არის დაწერილი და აღწერს იმდროინდელი ქრელი ტფილისის ყოფა-ცხოვრებას, როდესაც ჯიბეგაფხეკილი თავადაზნაურობა, ახალგამდიდრებული ვაჭრები, კინტოები, ყარაჩოხელები, მაჭანკლები, მდიდრები, ღარიბები, ქართველები, სომხები, აზერბაიჯანლები, რუსები და ვინ მოთვლის, რა ჯურის ხალხი, შეხმატკბილებული თანაცხოვრობდა. როგორც წყარო გვაუწყებს: „1876 წლისთვის თბილისში დემოგრაფიული ფონი ძალზე ქრელი იყო. მოსახლეობას სულ 104 024 კაცი შეადგენდა, მათ შორის 22 223 ქართველი იყო, 73 610 სომეხი“.<sup>115</sup> ეს იყო ჭეშმარიტად ინტერნაციონალური და სრულიად უნიკალური ქალაქი. ეს პიესაც იმდროინდელი ტფილისის ყოფა-ცხოვრების ანარეკლია.

მიკიჩ ტყუილ-კოტრიანცი, ეს გვარი, სავარაუდოდ, მოგონილია, მაგრამ გვარის მიხედვით, სომხური წარმომავლობისაა. აქედან გამომდინარე, სონა, სარა და აკოფაც სომხები არიან. თავადი ვანო ფანტიაშვილის გვარი გამოგონილია, ისევე როგორც ტყუილ-კოტრიანცი. ორივე გვარი ზუსტად ახასიათებს თავიანთ პერსონაჟებს. თავადი ქართველია, როგორც თეკლე და მათი ძმისწული კოტე. რაც შეეხება ხანუმას, სახელიდან გამომდინარე, აზერბაიჯანული წარმოშობისაა. ხანუმ თათრულად ქალბატონს ნიშნავს, თუმცა ქალის სახელიც შეიძლება იყოს. ქაბატო ალბათ ქართველია, თუმცა ზოგიერთი სომხური გამონათქვამის მიხედვით, შეიძლება სომეხიც იყოს (ჩვენს სპექტაკლში ქაბატო-ბაბუსი სომეხია). აღსანიშნავია, რომ პიესის მანძილზე პერსონაჟები ხშირად ხმარობენ რუსულ - სომხურ - თათრულ - ფრანგულ სიტყვებს, გამონათქვამებს და, რაც მთავარია ყველას, განურჩევლად წარმოშობისა და ეროვნებისა, ესმით ერთმანეთის. ასეთი იყო იმდროინდელი ტფილისი.

ვიქტორ დოლიძემ პერსონაჟებს სახელები შეუცვალა, ყველა არაქართველი გააქართველა. როგორც დოლიძის და, ნინო დოლიძე იხსენებს: „ვიქტორი ამბობდა, რაღა მაინცდამაინც სომეხი უნდა იყოს, განა ქართველი ვაჭრები კი არ იყვნენო“.<sup>116</sup>

მიკიჩ ტყუილ-კოტრიანცი გახდა მაკარ ტყუილ-კოტრიანცი;

სონა - ქეთო; სარა ბებოს პერსონაჟი ამოღებულია;

<sup>115</sup> გუგუშვილი პ., „საქართველოს სსრ მოსახლეობის აღწარმოების საკითხები“, თბ., 1973, გვ.169.

<sup>116</sup> დოლიძე ნ., „ჩემი ძმა ვიქტორი“, ნაკადული, 1968, გვ. 75.

აკოფას მაგივრად - საქო და სიკო;  
 თავადი ვანო ფანტიაშვილი - ლევან ფალავანდიშვილი;  
 თეკლე - მარო;  
 თავადი კოტე დარჩა კოტედ; მსახური ტიმოთე ამოღებულია;  
 ხანუმა - ბარბალე;  
 ქაბატო - ბაბუსი.

ავქსენტი ცაგარელის და ვიქტორ დოლიძის მაქანკლები, ხანუმა - ქაბატო და ბარბალე - ბაბუსი, მათი სახელები თითქოს ერთმანეთს ენათესავება: ხანუმა, როგორც აღვნიშნეთ, თათრულად ქალბატონს ნიშნავს; ქაბატო კი ეტიმოლოგიურად ქალბატონიდან მოდის და არის ამ სიტყვის კნინობითი ფორმა. ასევეა ბარბალე - ბაბუსი; ბაბუსი ბარბალეს კნინობითი ფორმაა. სავარაუდოდ, ეს იმის მანიშნებელია, რომ ისინი, ერთი ფენისა და პროფესიის ადამიანები, სულიერად დიდად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ვიქტორ დოლიძემ ნაწარმოებს სახელიც შეუცვალა და „ხანუმას“ ნაცვლად „ქეთო და კოტე“ დაარქვა, ანუ ოპერამ თავიდან ბოლომდე ქართული იერ-სახე მიიღო.

ვახტანგ ტაბლიაშვილს ფილმში შენარჩუნებული აქვს ვიქტორ დოლიძის მიერ გაქართველებული პერსონაჟები და უფრო მეტად ხაზს უსვამს სოციალურ ფენებს შორის კონფლიქტს. გავიხსენოთ თავადის წვეულებაზე, ვაჭარ მაკარ ტყუილკოტრიაშვილის მიერ მორთმეულ ძვირფას საჩუქარს, პასუხად თავადების უკმაყოფილება მოსდევს: „თავადო ლევან, თუ ამ ვაჭარს გვერდზე მოგვისვამ, მე ვტოვებ თქვენს სახლს“ - ამბობს ერთ-ერთი კნინა, რის შემდეგაც მაკარს, თავის საჩუქრიანად, უკან ისტუმრებენ.

კახიძე - სტურუას სპექტაკლშიც დაცული იყო დოლიძის გაქართველებული ვარიანტი, სამაგიეროდ, მასობრივ სცენებში შემოტანილ იქნა ფრანგულ - გერმანულ - იტალიური ელემენტები, რაც იმდროინდელი ტფილისის ევროპულობის მანიშნებელი იყო.

რაში დასჭირდა ვიქტორ დოლიძეს ცაგარელისეული მრავალეროვანი ტფილისის ქართულ ყაიდაზე გადმოყვანა, როდესაც თავად მუსიკაში ჭარბობს აღმოსავლურ - სომხურ - ავღანური ჰანგები? ამაზე პასუხი საქართველოს იმდროინდელ ისტორიაშია.

ავქსენტი ცაგარელის პიესა დაწერილია 1882 წელს, ვიქტორ დოლიძის ოპერა კი 1919 წელს. ამ 37 წლის განმავლობაში მკვეთრად შეცვლილია საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობა. აი, რას ვკითხულობთ ამ პერიოდის ისტორიულ წყაროებში: „1917 წლის 15 ნოემბერს ამოქმედდა ამიერკავკასიის კომისარიატი, ე.წ. ამიერკავკასიის სეიმი, რომლის შექმნით ქართველ, სომეხ და აზერბაიჯანელ პოლიტიკოსებს სურდათ წინ აღდგომოდნენ ამიერკავკასიაზე საბჭოთა რუსეთის მთავრობის იურისდიქციის გავრცელებას. 1918 წლის 22

აპრილს ამიერკავკასიის სეიმმა გამოაცხადა დამოუკიდებელი სახელმწიფოს - ამიერკავკასიის დემოკრატიული ფედერაციული რესპუბლიკის შექმნა. მალე გაირკვა მათ შორის შინაგანი წინააღმდეგობა, კერძოდ, ქართველები გერმანოფობილურ, სომხები ანგლოფილურ, ხოლო აზერბაიჯანლები თურქოფილურ ორიენტაციას აღიარებდნენ. 1918წ. 26 მაისს ამიერკავკასიის ფედერაციამ არსებობა შეწყვიტა და იმავე დღეს, საქართველომ გამოაცხადა დამოუკიდებლობა. მომდევნო დღეებში იგივე გააკეთეს სომხეთმა და აზერბაიჯანმა. ამიერიდან საქართველოს ხალხი სუვერენული უფლებების მატარებელია, ხოლო საქართველო - სრულფასოვანი დამოუკიდებელი სახელმწიფოა<sup>117</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ დამოუკიდებლობის აქტში ნათქვამი იყო: „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა ქმნის ყველა პირობას მის ტერიტორიაზე მცხოვრებ ერების თავისუფალი განვითარებისთვის“<sup>118</sup> და საერთოდ საქართველო ითვლებოდა სხვა ერებისადმი ტოლერანტულად განწყობილ ქვეყნად, ქართველ ხალხში მკვეთრად იმატა ნაციონალურმა სულისკვეთებამ. სავარაუდოდ, ეს არის მიზეზი იმისა, თუ რატომ შეუცვალა ვიქტორ დოლიძემ ავქსენტი ცაგარელის გმირებს ეროვნებები (მაკარი და მისი ოჯახი - სომხები, ბარბაღე - აზერბაიჯანელი, ლევანის ოჯახი - ქართველი) და ყველა გააქართველა. თუმცა, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ მუსიკაში ეს აღმოსავლურ - სომხური ჰანგები მკვეთრად არის გამოსახული.

ზემოთ წარმოდგენილი მოსაზრებები არის მცდელობა იმის გარკვევისა, თუ რა სავარაუდო წინააღმდეგობები და გადასაჭრელი პრობლემები ხვდებოდათ (მათ შორის მეც) რეჟისორებს, რომლებიც ხელს კიდებდნენ ამ უკვდავ ოპერას.

### ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ ექსპლიკაცია

საოპერო რეჟისურაში მნიშვნელოვანია მუსიკალური პარტიტურის ზედმიწევნით შესწავლა და მხოლოდ ამის შემდგომ ფიქრი სარეჟისორო გადაწყვეტაზე. აუცილებელია

<sup>117</sup> ვაშაყმაძე ნ., ბარამიძე ი., კაუცი კ., „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შესახებ (1918-1921 წწ.) - ბათუმი, საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, 2007, ტ - 2, გვ. 126-135.

<sup>118</sup> ვაშაყმაძე ნ., ბარამიძე ი., კაუცი კ., „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შესახებ (1918-1921 წწ.) - ბათუმი, საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, 2007, ტ - 2, გვ. 126-135.

კომპოზიტორის კონცეფციის გააზრება, ამოხსნა და სცენურ ფორმაში მისი მოქცევა, სიტყვის და მუსიკის ერთიანობის მიღწევა.

სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებისთანავე, პირველი ამოცანა იყო ტექსტის სიუჟეტურად გამართვა. თეატრისგან განსხვავებით, ოპერაში რეჟისორს ამის საშუალება არ აქვს. რეჩიტატივშიც კი, სადაც დიალოგია და, ფაქტობრივად, სადაც სიუჟეტი ვითარდება, სიტყვებს მუსიკა ახლავს. მუსიკაში კი სიტყვების შეცვლა საკმაოდ რთულია. რადგან „ქეთო და კოტეს“ პირველ დადგმაში წუწუნავას ჩართული ჰქონდა თავისი სალაპარაკო ტექსტი, თავს უფლება მივეციტ ეს ხერხი გამოგვეყენებინა და სალაპარაკო ფრაზები მოგვეხმო ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმადან“ და ვახტანგ ტაბლიაშვილის კინოფილმიდან „ქეთო და კოტე“. რეჩიტატივები, რომლებიც საგრძნობლად ჩამოუვარდება დოლიძის მუსიკას, მასთან თანხვედრაში არ არის, სიუჟეტურ ინფორმაციას არასრულად გვაწვდის და, რაც მთავარია, ტემპო რიტმს აგდებს. დირიჟორ პაპუნა ღვაბერიძესთან ჭიდილის შემდეგ, ზოგიერთი რეჩიტატივი ამოვიღეთ და იგივე ტექსტი (ლიბრეტო ვიქტორ დოლიძისა, გრიშაშვილის რედაქტირებით), სიმღერის ნაცვლად, სალაპარაკოდ გადავაქციეთ. დავტოვეთ ისეთი რეჩიტატივები, რომელიც საჭირო იყო, არის, დუეტის ან ანსამბლის წინ მომღერლის ტონალობაში ადვილად მოსახვედრად. ამის შემდგომ საჭირო გახდა ლიბრეტოს, კლავირის და პარტიტურის თავიდან შედგენა, სადაც ზუსტად იქნებოდა აღნიშნული, პარტიის შემსრულებლები სად მღერიან, სად ლაპარაკობენ და სად გადადიან რეჩიტატივზე.

ტემპო- რიტმი ძირითადად დირიჟორზეა დამოკიდებული, ჩვენს შემთხვევაში კი ორმაგად. დირიჟორს (პაპუნა ღვაბერიძე) ზუსტად უნდა სცოდნოდა ტექსტი, რათა ორკესტრი დასაკვრელად მოემზადებინა არა დიალოგის დამთავრებისას, არამედ დამთავრებამდე. ორკესტრის მომზადებას რამდენიმე წამი სჭირდება, რამდენიმე წამს კი ტემპო-რიტმის ჩაგდება შეუძლია. ჩვენი ამოცანა კი იყო უწყვეტი სიმღერა - ლაპარაკი - ქმედება.

ფინალში ორ მუსიკალურ ნომერს ადგილები შევუცვალეთ, ხოლო თუ დოლიძესთან საქოს და სიკოს კუპლეტები ორჯერ მიდის, სხვადასხვა სიტყვებით, ჩვენ კიდევ ერთი დავუმატეთ. სიტყვები ფილმიდან ავიღეთ. ამის და რეჩიტატივების ამოღების გამო დაგვჭირდა საორკესტრო პარტიების თავიდან გადაბეჭდვა, რათა ორკესტრს ზედმეტად საჭირო ფურცლების ძებნაში დრო არ დაეკარგა.

მეორე ამოცანა იყო მომავალ მომღერალ - მსახიობებთან სალაპარაკო ტექსტის გამართვა. დრამატულ თეატრშიც რეპეტიციის სამაგიდო პერიოდი ხომ ტექსტის გააზრება - ამოცნობა - შესწავლას მიაქვს, მაგრამ მომღერალ - მსახიობები სიტყვებს სიმღერით ამბობენ,



ისინი არ არიან მიჩვეულნი ტექსტის წარმოთქმას. ქართულ ოპერებშიც კი მაყურებელი იშვიათად თუ არჩევს სიტყვებს. ეს უნდა ყოფილიყო მეტყველების რეპეტიციები (კონსერვატორიაში ვოკალისტები მეტყველებას გადიან მხოლოდ პირველ კურსზე, კვირაში 1 საათი), რომელმაც ყველაზე დიდი დრო წაიღო.

მესამე ამოცანა იყო სწორი ინტონაციის შერჩევა. ერთია - იმეტყველონ ჩვეულებრივი, თანამედროვე ენით, მეორეა - მე-19 საუკუნის ბოლოს თბილისი, სადაც თავადები, კინტოები, მაჰანკლები, სომხები განსხვავებული ინტონაციითა და კილოთი მეტყველებდნენ. აქ კი მუდმივად ბეწვის ხიდზე გვიხდებოდა გავლა, რადგან ძირითადად ავლაბრულ - სომხურ - თათრულ ინტონაციის მქონე პერსონაჟებზე გადის ნაწარმოების კომიკური მხარე (იგულისხმებიან საქო, სიკო, ბარბალე, ბაბუსი, მაკარი). ამ ინტონაციის მომატება - გადაჭარბებას (რაც ძალიან მოსწონთ მსახიობებს), მივყავართ მდარე, უგემოვნებო შედეგამდე, ხოლო ინტონაციის მოკლებას - კომიკურობის დაკარგვამდე. ეს საშიშროება ყოველთვის თან ახლავს კომედიას. მუდმივად, ყოველ სპექტაკლზე, მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა გაიარონ ამ ბეწვის ხიდზე.

მეოთხე ამოცანა და პრობლემა იყო სალაპარაკო ტექსტიდან ვოკალზე გადასვლა და პირიქით. აღმოჩნდა, რომ იოგები ტექსტის წარმოთქმისას უფრო ეღლებოდათ, ვიდრე სიმღერის დროს. საჭირო იყო სწორი პოზიციის გამონახვა, ანუ მეტყველების ისევე დასმა დიაფრაგმაზე, როგორც ვოკალის.

მეხუთე ამოცანა: როგორმე გამეცოცხლებინა იმდროინდელი ტფილისი, რომლის ზუსტ ატმოსფეროსაც ვიქტორ დოლიძე ოპერის უვერტურაში ქმნის. ამისთვის გამოვიყენეთ ფიროსმანის ცოცხალი სურათები: მეეზოვე, წითელპერანგა მებადური, ორთაჭალის ტურფა და გოგონა წითელი საჰაერო ბუმბიტით, რომლებიც დახურული ფარდის წინ, ავანსცენაზე განლაგდებიან. მაყურებელთა დარბაზში კი უვერტურის ფონზე ძველი ტფილისი იწყებს გაღვიძებას: „მაწონი... იყიდეთ მაწონი“, „ხილი, შემოდგომის ხილი...“, „მწვანილი, ახალი, ქორფა, იყიდეთ!..“, „წყალი, ცივი, ანკარა...“, ისმის მაყურებელთა დარბაზში, ხოლო დარბაზის გვერდებიდან შემოდიან ტფილისის მოსეირნე მოქალაქენი, რომლებიც კინტოებთან და მოვაჭრე გლეხებთან უშუალოდ შედიან კონტაქტში. „ახალი ამბები, ახალი ამბები... მაკარ ტყუილ - კოტრიანცის ქალი პეტერბურგიდან დაბრუნდა“, „თავადი ლევან ფალავანდიშვილი ცოლის შერთვას აპირებს“ - იუწყებიან მეგაზეთეები. ეს უნდა მოესწროს უვერტურაზე, მისი დასრულებისთვის სცენა და მაყურებელთა დარბაზი მსახიობებისგან უნდა დაიცალოს.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენ მთავარ გმირებს დავუბრუნეთ ცაგარელისეული ეროვნებები. მაკარს, მის ოჯახს და ბაბუსის - სომხური წარმოშობა, რომლებმაც გვარი ქართულად გადაიკეთეს.

### პირველი მოქმედება

ფარდა იხსნება, ორკესტრი იწყებს დაკვრას. პირველი სცენა, და - ძმა ლევან და მარო ფალავანდიშვილების სახლი. სახლში სტუმრებია (35 – 40 ადამიანი). თავადი შინ არ არის. სტუმრებს კნინა მარო მასპინძლობს.

ამ ეპიზოდის გარშემო რამდენიმე შეკითხვაა: ამ დილაადრიან სად არის თავადი? მაროს ცნობით, ლევანი სანადიროდ არის წასული და მალე დაბრუნდება. მაროს ნათქვამი სიმართლეა თუ თავადისთვის პირის მოწმენდა? 40 კაცი შემთხვევით და დაუპატიჟებლად არ მოდის. დაპატიჟა და დაავიწყდა? როდის დაპატიჟა? ეს წვეულება ადრე იყო დაგეგმილი თუ სპონტანურად, წინა დღით გადაწყდა, როგორც ეს ქართველებს დღემდე გვჩვენებს? ეს შეკითხვა, სავარაუდოდ, ვახტანგ ტაბლიაშვილსა და რობერტ სტურუასაც ჰქონდათ, რადგან შეცვალეს დოლიძისეული ვერსია და ეს ეპიზოდი ორივემ თავისებურად გადაწყვიტა, რომელიც ზემოთ მოგახსენეთ.

ჩვენ ასეთი ვერსია შევიმუშავეთ: წინა დღით თავადი ლევანი თავის თავადაზნაურ მეგობრებთან ერთად, პიკნიკზე იყვნენ (პიკნიკის ეპიზოდი წუწუნავს აქვს თავის ფილმ „ქეთო და კოტეში“), სადაც შეზარხოშებულმა თავადმა მეგობრებს მეორე დღეს, დილიდან ქეიფის გაგრძელება, თავის სახლში შესთავაზა (ანუ ნაბახუსეზე გამოსვლა). პიკნიკის შემდეგ, რადგან ზარხოში არასაკმარისი აღმოჩნდა, ლევანმა თავის მეგობარ ყარაჩოხელებისკენ გასწია და ქეიფი დუქანში გააგრძელა. მერე იჩხუბა, მერე დაშოშმინდა, მერე ისევ დალია, მერე დაეძინა. დილისკენ ძმაცაღმა ყარაჩოხელებმა ეტლში „ჩატენეს“ და სახლში წაიყვანეს. სახლთან მისულ, გამოძინებულ ლევანს, ქეიფის ახალი მადა გაეხსნა და ყარაჩოხელები სახლში შეიპატიჟა, იქ კი, გუმბინ მის მიერვე დაპატიჟებული სტუმრები დახვდნენ.

ეს ეპიზოდი თავად ლევანის ერთი ჩვეულებრივი დღეა, რომელიც სპექტაკლში არ ჩანს, მაგრამ ეს არის ჩვენი ვერსია, თუ რა იყო ამ ამბის დაწყებამდე, სად იყო და საიდან მოვიდა. თუ ავტორს ნაწარმოებში არ აქვს მითითებული, რა ხდებოდა მოცემული ისტორიის დაწყებამდე, რეჟისორმა თავად უნდა მოიფიქროს მისთვის სასურველი ვერსია.

როგორც წესი, ეს მაყურებლის მიღმა რჩება, სამაგიეროდ, ეხმარება რეჟისორსაც და მსახიობებსაც, ააგონ სრული სურათი იმ ამბისა, რის მოყოლასაც აპირებენ.

სცენა 1. უეცრად თავზე დამდგარ სტუმრებს კი კნეინა მარო ევროპულად უმასპინძლდება: ჩაი, ნამცხვარი, ხილი, ლოტო, ბანქო, ნარდი. მას ყელში აქვს ამოსული ძმის გაუთავებელი ქეიფები და თავაშვებული ცხოვრების წესი. რადგან თავადი სახლში არ ბრძანდება და მარომ არც ის იცის, სად არის ან როდის მოვა, გადაწყვეტს, არისტოკრატიული რაუტი მოაწყოს. თავად ასხამს ჩაის, თავად მიუთითებს, ვის უნდა მიართვან. ამაში მსახური ტიმოთე და მაჭანკალი ბაბუსი ეხმარებიან. (ტიმოთე აქვსენტი ცაგარელთან ფანტიაშვილების მსახურია. ეს პერსონაჟი ვიქტორ დოლიძეს ამოღებული აქვს. აქედან გამომდინარე, ეს როლი სიმღერის გარეშეა, მაგრამ აქვს ფრაზები ცაგარელის პიესიდან). მარო ახალ შემოსწრებულ სტუმრებს (ცოლ - ქმარი ნორჩი ქალიშვილით) გადაჭარბებული თავაზიანობით ხვდება და გაცემას ვერ ფარავს ახალგაზრდა ქალიშვილით, რომელიც სულ პატარა ახსოვს. ამის მერე ნორჩ ქალიშვილს ბაბუსი ხელში იგდებს, რათა მიზომ - მოზომოს და გასათხოვარი ქალების სიაში შეიყვანოს (ეს უსიტყვო ეპიზოდი გუნდის სიმღერის, „ვადიდებთ მასპინძელს“, პარალელურად ხდება).

გუნდი სცენაზე განვითავსეთ ჯგუფებად: სცენაზე ოთხი მაგიდაა, ერთი მოზრდილი და სამი პატარა, რაც მაროს მიერ მოწყობილ, სალონურ შეკრებას უსვამს ხაზს, განსხვავებით ერთი დიდი მაგიდისა, რაც ქართული, მამაპაპური ქეიფის სახეს მისცემდა (მხატვარი ნეიკო ნეიძე). მოზრდილ მაგიდასთან უფრო ჭორიკანა ქალბატონები სხედან და ჩაის მიირთმევენ. პატარა მაგიდებთან კი, ჩაისთან ერთად, მიდის ლოტოს, ბანქოს და ნარდის თამაში. იმისათვის, რომ გუნდი იყოს სახიერი, ქმედითი და არ ჰქონდეს ერთი დიდი მასის ფორმა, საჭიროა ცალ-ცალკე ჯგუფებად, ოჯახებად დაყოფა და ცალ-ცალკე ამოცანის განსაზღვრა.

კნეინა მაროს ნიშანზე, სტუმრების გართობის მიზნით, ლეკურს ჩამოუვლიან. მარო, რომელიც კმაყოფილია თავისი მოწყობილი, დახვეწილი წვეულებით, მაგიდას მიუჯდება. ცეკვის დროს კნეინასთან ტიმოთე მიდის და ყურში რაღაცას ეუბნება, მარო თანხმობას აძლევს. რამოდენიმე წამში მაროსთან ჩინოვნიკის კოსტუმში ჩაცმული მამაკაცი მიდის და წერილს გადასცემს. მარო წერილს კითხულობს და გული მისდის. მის გვერდით მყოფი ქალბატონები მის მოსულიერებას ცდილობენ, თან წერილს კითხულობენ, რის შემდეგაც ერთი მათგანი, ყველაზე აქტიური, დანარჩენ სტუმრებს აუწყებს რაღაც ამბავს, რომელიც ვნებათა ღელვას იწვევს. მარო გონს მოდის, წერილს ართმევს ჭორიკანა ქალბატონს და ინახავს. ეს უსიტყვო ეპიზოდი უნდა მოესწროს „ლეკურის“ ცეკვის დროს.

სასამართლოს ჩინოვნიკის სცენა ფილმ „ქეთო და კოტეში“ არის ჩართული, სადაც ჩინოვნიკი კნენას აუწყებს, რომ „თუ სამი დღის ვადაში არ გაანაღდებენ ვექსილებს, მთელი თქვენი მოძრავი და უძრავი ქონება გაიყიდება საჯარო ვაჭრობით“. ეს ეპიზოდი თავიდანვე ნათელს ჰფენს, თუ რატომ უნდათ ფანტიაშილებს, განსაკუთრებით კი კნენა მაროს, სასწრაფოდ მდიდარ ქალზე ძმის დაქორწინება და თვალს ხუჭავენ მის წარმომავლობაზე. ეს სცენა არ არის არც ცაგარელთან და არც დოლიძესთან. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ სპექტაკლში სიტყვებს ვერ ჩავრთავდით, შევეცადეთ, ცეკვის ფონზე გაგვეთამაშებინა ეს უსიტყვო ეპიზოდი, ხოლო ჩინოვნიკის მიერ მოტანილი ოფიციალური ფურცელი კიდევ გაიელვებს პირველ მოქმედებაში.

მაროს „სვეტსკაობამ“ დიდხანს არ გასტანა...

სცენა 2. „კამპანიას გაუმარჯოს! ბიჭებო, აბა მომყევით!“ (სიტყვები ჩემი ჩამატებულია) ისმის მაყურებელთა დარბაზში შემოსული ლევანის ხმა. იგი შემოდის თავის ყარაჩოღელ მეგობრებთან ერთად და ადის სცენაზე, სადაც მას, მის მიერ დაპატიჟებული სტუმრები ხვდებიან. თავადის მოსვლა განსაკუთრებით მამაკაც სტუმრებს გაუხარდათ, რადგან ჩაი და ლოტო კარგია, მაგრამ ქართულ მამაკაპურ ქეიფს მაინც არაფერი სჯობს. ლევანი შეამჩნევს, რომ მის სახლში სტუმრებს ჩაით უმასპინძლებიან, დას ხმამაღლა საყვედურობს: „ეს რა არის, ქალო, თავს მჭრი? ტიმოთე - ღვინო!“ (სიტყვები ჩემია)

ლევანის შემოსვლა, სტუმრებთან შეხვედრა - მისალმება, ჩაის ჭიქების შემჩნევა, საყვედური, ეს ყველაფერი უნდა მოესწროს ლევანის არიის შესავალზე, სადაც ჯერ არ მღერის. არიის საორკესტრო შესავალი არის პერსონაჟის მოკლე დახასიათება, რომლის დროსაც რეჟისორმა ქმედებითაც, მაქსიმალურად უნდა მოახერხოს გმირის თვისებების ჩვენება.

ლევანი თავის არიას „სამი რამ მიყვარს ამ ქვეყნად“ მღერის თავადაზნაური სტუმრების, ყარაჩოღელების და მეარღნე კინტოს გარემოცვაში და უნდა ჰქონდეს არა არიის, არამედ სადღეგრძელოს ფორმა. თავად არია საკმაოდ რთულია. ლევანის გვერდით დაყენებული „მეგობრები“ სოლისტს აძლევენ საშუალებას, თან წინ იმღეროს, თან თავის ოდნავი შემობრუნებით კონტაქტი ჰქონდეს ძმა-ბიჭებთან. აქ საჭიროა ძმა-ბიჭების ადეკვატური აქტიურობაც, რომ არც ხელი შეუშალონ და არც ქანდაკებასავით იდგნენ. ამ ყველაფერმა უნდა ითამაშოს სადღეგრძელოს და არა არიის როლი. ეს ხომ არა მხოლოდ თავადი ლევანის, არამედ ქართველი მამაკაცის (და არა მარტო ქართველის) კრეაია.

სადღეგრძელოს შემდეგ ყარაჩოღელი მეგობრები, თავადის თხოვნით, ბაღდადურს ჩამოუვლიან. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო, რომ ცეკვა ყოფილიყო არა კინტაური,

კონტოების საცეკვაო, არამედ ბალდადური, ყარაჩოხელების. სანამ ბალდადურს ცეკვავენ, ლევანს საშუალება აქვს, სტუმრებს სათითაოდ ჩამოუაროს და მიესალმოს. სტუმრებს შორის აღმოჩნდება ძველი მეგობარი ქალბატონი, ძველი სიყვარული - ჟორჟეტა, რომელთანაც ოჯახი ვერ შექმნა იმ მარტივი მიზეზით, რომ თავადი ცოლს არასდროს შეირთავს.

სცენა 3. ბაბუსი ხმამაღლა ამცნობს ლევანს, მისი და ვაჭარ ტყუილ-კოტრიაშვილის ქალიშვილის, უახლოეს დღეებში დაქორწინების ამბავს. ეს ამბავი თავადისთვის ახალი არ არის. მისმა დამ ხომ თავად ჩართო მაჭანკლები, ცალკე ბაბუსი და ცალკე ბარბაღე, ოჯახის მატერიალური მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით. სამაგიეროდ, ეს ამბავი ახალია ჟორჟეტასთვის, რომელიც აქამდე ხმას არ იღებდა, იცოდა რა ლევანის ბერბიჭობის ალტყმის ამბავი. ამ ცნობის ასე გახმაურებისთვის არც თავადია მზად და ცდილობს ხუმრობაში გაატაროს ბაბუსის ნათქვამი. ბაბუსი კი აღფრთოვანებული იმით, რომ თავადაზნაურების მარაქაში გაერია, ცდილობს ყველას გააგებინოს თავისი მაჭანკლობის ტრიუმფის ამბავი. ამ უხერხული სიტუაციის განმუხტვას მარო ცდილობს - „ლეე-ვან!!!“ - ძმის სახელს, დაშოშმინების მიზნით, მარო ხშირად წარმოთქვამს. მშობლების გარდაცვალების შემდეგ, მას ხომ დედის ფუნქცია აქვს აღებული. ასაკში შესულ ძმას კი თავი 18 – 20 წლის ბიჭი ჰგონია. არც დაოჯახებაზე ფიქრობს და არც ახალგაზრდული ჩვევების მოშლას აპირებს. მაროს აზრით, ცოლის შერთვა, გარდა მატერიალური სარგებელისა, იქნებ ლევანის დადინჯების მიზეზიც გახდეს.

ეს არის ოპერის პირველი რეჩიტატივი, რომელიც ჩვენ გადავაკეთეთ, ანუ სიმღერა მოვხსენით და ტექსტი სალაპარაკოდ დავტოვეთ. დიალოგს ბაბუსი იწყებს ძველ ტფილისურ - ავლაბრულ - მაჭანკლური კილოთი. ამ კილოს პოვნა ძალიან გაგვიჭირდა და ახლაც არ ვარ დარწმუნებული, რომ ნაპოვნი გვაქვს. პირველი დიალოგის სწორად დაწყებას კი სპექტაკლისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს.

სცენა 4. ამ უხერხულ სიტუაციას მსახური ტიმოთე განმუხტავს, რომელიც შემორბის და პატარა თავადის - კოტეს მოსვლას გვაუწყებს. ვიქტორ დოლიძესთან ეს პატარა ეპიზოდი არ არის. საორკესტრო შესავლის შემდეგ, კოტე პირდაპირ არიას მღერის: „გამარჯობა თქვენი, ო რა ბედნიერი ვარ მე თქვენთან ერთად, ჩემს ქვეყანაში მე თქვენთან ერთად!“ - გუნდიდან კი პასუხად იღებს: „სალამი, სალამი ჩვენს ძვირფას კოტეს!“ (2-ჯერ) - და იწყება არია.

იმისათვის რომ კოტემ თავისუფლად მოასწროს შემოსვლა, ბიძასთან და მამიდასთან მისვლა და ჩახუტება, კიდევ ორ სტუმართან ხელის ჩამორთმევა, გადავწყვიტეთ, ტიმოთეს სიტყვების შემდეგ, ჯერ შემოვიდეს, თქვას - „ბიძაჩემს ვახლავარ“ (ავქსენტი ცაგარელი) და

ორკესტრი დაიწყებს დაკვრას. ამ 2-3 წამმა მოგვცა საშუალება, კოტე შემოვიდეს და პირდაპირ კი არ დაიწყოს არია, არამედ ერთი წლის უნახავ ბიძას და მამიდას გადაეხვიოს, ორ სტუმარს ხელი ჩამოართვას და შემდეგ, ნოსტალგიით გამოწვეული ემოციებისგან, დაიწყოს სამშობლოს ხოტბის შესხმა. რადგან არია რთულია, მომღერალმა რომ არ იაროს, მასთან მიდის გოგონა, რომელიც ბავშვობიდან მისი თაყვანისმცემელია, ხოლო სიტყვებზე: „მე უცხოეთში გულს მიჩაგრავდა ჩემი სამშობლოს ტანჯული ბედი“ - ახალგაზრდა რევოლუციონერი, რომელიც პაუზაზე, მხარზე ხელის დადებით ამშვიდებს - „მოვა რევოლუცია“. (სიტყვები ჩემია).

არის შემდეგ მაროს რეჩიტატივია, რომელიც დავტოვეთ რეჩიტატივის სახით და ვიგებთ, რომ კოტე ორი კვირაა რაც ჩამოვიდა (საიდან - არ ამბობს), მამიდა - ბიძა კი ჯერ არ უნახავს. ბაბუსის რეჩიტატივი კი სალაპარაკოდ შევცვალეთ, სადაც გაკადნიერებული ბაბუსი უკვე კოტესაც ურჩევს საცოლეს და ჩუმად, მის სიაში ახალშეტანილ გოგოზე მიუთითებს.

ამის შემდეგ თავადი სტუმრებს ბაღში ეპატიჟება. აქ არის საკმაოდ დიდი საორკესტრო მონაკვეთი, რომელიც ქმედებით უნდა შეივსოს. 1) კოტემ უნდა უთხრას ბიძას, რომ საქმე აქვს და დრო დაუთმოს. ბიძამ ხელით ანიშნოს მაგიდისკენ და დაცდა თხოვოს. 2) ჟორჟეტამ საქმე გაურჩიოს თავადს, თავადი კი თავს უნდა იცავდეს, რის შემდეგაც ჟორჟეტამ დემონსტრაციულად უნდა დატოვოს სცენა. 3) მარომ ძლივს მარტო უნდა გამოიჭიროს ძმა და აჩვენოს აღსრულების წერილი. თავადი სიტყვებით „ნუ შემჭამე ქალო“, ართმევს წერილს და უბეში ინახავს. ეს სცენა უნდა ხდებოდეს გუნდის ნელ-ნელა გასვლის ფონზე. აქ თავდება ექსპოზიცია.

სცენა 5. სტუმრები გადიან. სცენაზე რჩებიან თავადი, კოტე და თავადის ყარაჩოღელი მეგობრები. ბიძა - ძმისშვილი დიდ ოვალურ მაგიდასთან სხდებიან, სადაც კოტე გაარკვევს, რომ ბიძამისიც დაქორწინებას აპირებს და რომ ქალი, რომელზედაც გიჟდება, ბიძამისის საცოლეა. რაც მთავარია, ქორწილი ხვალ უნდა შედგეს. აქ იკვრება კვანძი.

ეს არის პირველი, სერიოზული სალაპარაკო დიალოგი. აქ, კიდევ ერთხელ, თავადი ლევანი თავის ხასიათს ავლენს. კოტე ლევანთან ხომ დახმარების სათხოვნელად მიდის, რათა ქალაქში ცნობილმა ბიძამ უშუამდგომლოს მომავალ სასიამაღროსთან. ლევანი, უშუამდგომლობის ნაცვლად, ქალის მოტაცებას სთავაზობს და ეს შეთავაზებაც იმ წუთში ავიწყდება, როდესაც ახსენდება, რომ თავად ირთავს ცოლს. ცაგარელთანაც და დოლიძესთანაც ეს სცენა მიდის ბიძა - ძმისშვილს შორის, ანუ ამ დიალოგს სხვა არავინ

ესწრება. ორივე შემთხვევაში, მას მერე, რაც ლევანი საცოლის გვარს ასახელებს, კოტეს სასოწარკვეთილი რეაქციაც უნდა შეამჩნიოს. ჩვენს შემთხვევაში თავადის ყარაჩოლელი ძმაცაცები არ გავიყვანეთ, რათა: 1) ლევანი ვერ იხსენებს საცოლის გვარს და ხელით მეგობრებს სთხოვს - გაახსენონ. მეგობრები გვარს ახსენებენ. 2) კოტეს აქვს დრო, რომ აღმოხდეს „ქეთო?!“ და ამ დროს თავადი არ უყურებდეს, ანუ ლევანი დაკავებული იყოს თავისი ძმაცაცებით; 3) მხოლოდ კოტეს ამ შემახილზე გამოიხედოს თავადმა და კოტეს ჰკითხოს - „რა დაგემართა?“ 4) ახლა გასაგები იქნება, რატომ ვერ შეამჩნია ბიძამ ძმისშვილის ასეთი მკვეთრი რეაქცია და ქეიფის გასაგრძელებლად სტუმრებთან გადის.

სცენა 6. სასოწარკვეთილი კოტე ხვდება, რომ ერთ წუთში დაენგრა მთელი ცხოვრება. „ქეთომ უღალატა? სხვა შეუყვარდა? ვინ სხვა? კოტეს ბიძა? ეს გაყმაწვილებული მოხუცი? რა ქნას, ბიძის წინააღმდეგ წავიდეს?“ - ეს ფიქრები უნდა უტრიალებდეს კოტეს იმ მცირე დროს, რომელსაც მუსიკა იძლევა. „მაგრამ არა! ქეთოს არ დავთმობ! მოვკლავ.... და მეც მოვიკლავ თავს!“ - ყვირის და ეძებს, რითი შეიძლება სიცოცხლე მოისწრაფოს. ბლაგვი კარაქის დანის მეტს სასტუმრო ოთახში ვერაფერს პოულობს, სტაცებს ხელს და გაქცევას აპირებს, როდესაც დაინახავს ოთახში შემოსულ ბარბალეს, რომელიც ლეჩაქს იხსნის და კეცავს. „ვერიკა! ბარბალე! როგორ არ გაახსენდა“.

კოტე - ბარბალე, მიშველე!

ბარბალე - რა მოხდა, სთქვი მალე, რაზედ დაღონებულხარ?

ბარბალე ფანტიაშვილების სახლში თავის საქმეზე მოვიდა. მარომ ხომ მასაც დაავალა თავადისთვის შესაფერისი, ფულიანი ქალის მონახვა. დავალება შესრულებულია, შესაფერისი ქალი ნაპოვნია: თავადიშვილი, დიდი მზითვით, არც ისე ახალგაზრდა, არც ისე ლამაზი, მაგრამ თანახმაა, ხვალვე გაჰყვეს ცოლად და ფანტიაშვილების ოჯახი სირცხვილს გადაარჩინოს. ბარბალეს დიდად არ აინტერესებს კოტეს პრობლემები მანამ, სანამ არ გაიგებს, რომ თავადი ცოლად სხვას ირთავს. ამ სცენაშიც საკმაოდ დიდი და მნიშვნელოვანი სალაპარაკო ტექსტია, რის მერეც იწყება ამბავი. კოტეს და ბარბალეს რეჩიტატივი სანახევროდ მოვხსენით და რადგან დოლიძესთან სიუჟეტურად ბარბალე ვერ ასწრებს სათანადოდ გაბრაზებას, ცაგარელის ტექსტი ჩავამატეთ. ბარბალეს გაბრაზებაზე კი ამბის შემდეგი განვითარებაა დამოკიდებული. ბარბალე კოტეს უშვებს და თავად ლევანს და მაროს ელოდება, რათა ბოლომდე გაერკვეს სიტუაციაში.

სცენა 7. შემოდინ თავადი ლევანი, მარო და ბაბუსი. ბაბუსი უკვე ოჯახის წევრად გრძნობს თავს და თავგამოდებით აქებს თავის რჩეულს. ბარბალეს დანახვა არცერთს არ

ესამოვანა. ლევანი გასვლასაც კი აპირებს, მაგრამ მარო შეაკავებს. ბოლოს და ბოლოს ხომ უნდა გადაწყვიტონ, რომელ მაჭანკალს დაუჯერონ.

ეს არის კვარტეტი, რომელიც მუსიკალურად საკმაოდ სწრაფად მიდის. ამიტომ უმჯობესია, სოლისტები იდგნენ ერთად, კარგად რომ ესმოდეთ ერთმანეთის და დირიჟორსაც ხედავდნენ. თავადი დგას შუაში, აქეთ-იქიდან ბარბალე და ბაბუსი, ბაბუსის გვერდით მარო. ბარბალე და ბაბუსი თავისი რჩეულის ქებისას თავისკენ უნდა ატრიალებდნენ ლევანს და მზითვების სიას აჩვენებდნენ. ორ მაჭანკალს შორის მოქცეული, შეწუხებული, დაბნეული და უსუსური თავადი გადაწყვეტს, კენჭი ყაროს და საცოლე ამ გზით აირჩიოს. აქ ვიქტორ დოლიძეს საკმაოდ დიდი საორკესტრო მონაკვეთი აქვს, რომელიც ქმედებით უნდა შეივსოს: 1) ბარბალე უკმაყოფილოა, რომ ბაბუსისთან შეჯიბრი კენჭისყრამ უნდა გადაწყვიტოს; 2) ლევანი ემახის თავის მსახურ ტიმოთეს და მონეტას თხოვს, რადგან თავად გროშ-კაპივი არ გააჩნია; 3) ტიმოთეს არ უნდა მონეტის ამოღება, რადგან იცის, რომ არავინ დაუბრუნებს; 4) ლევანმა მაჭანკლებს შორის უნდა გაანაწილოს „არიოლი“ თუ „რეშკა“ და მონეტა ააგდოს. 5) მონეტა ისე მალა ავარდეს, რომ უკან ჩამოვარდნას ცდა დასჭირდეს. 6) ზუსტ მუსიკალურ ფრაზაზე ლევანმა მონეტა დაიჭიროს, დახედოს, შეხედოს ბარბალეს და იმდეროს „ბაბუსი“. ამის მერე მოდის ცნობილი „აბა ჩემო ბარბალე, გასწი აქედან მალეს“ შესავალი (4 ტაქტი). ამ 4 ტაქტში, გახარებულმა ბაბუსიმ ცეკვით ჩამოუაროს და მოგებულის პოზიციაში დადგეს. ბაბუსით დაწყებული, ლევანი და მარო ბარბალეს კარებისკენ მიუთითებენ. გამწარებული ბარბალე საქმის ჩაფუშვით იმუქრება, რასაც მოწინააღმდეგე ბანაკიდან სიცილი მოჰყვება. კვარტეტის შემდეგ, ვიქტორ დოლიძეს დიდი საორკესტრო მონაკვეთი აქვს, რომელიც გმირებს შორის ჩხუბს გადმოსცემს. რადგან აქ სალაპარაკო სიტყვები არ იყო, ტექსტი ავიღეთ ავქსენტი ცაგარელიდან, სადაც ბაბუსი და ბარბალე ერთმანეთს ამკობენ. შეურაცხყოფის პიკი კი ბაბუსის დაცინვას მოჰყვება. აქ კი ბარბალეს შუაში ჩამდგარი თავადი ლევანიც კი ვერ გააჩერებს. ბაბუსისა და ბარბალეს შორის ხელჩართულ ბრძოლას ძირითადად გამშველებლები, ლევანი, ტიმოთე და კნეინა მარო უნდა ემსხვერპლონ. სცენის ბოლოს მაროს, ბარბალეს მიერ მოქნეული ლეჩაქი უნდა მოხვდეს. კვანძი შეკრულია, პირველი შეჯახება მომხდარია, ომი გამოცხადებულია. აქ მთავრდება პირველი მოქმედება.

საერთოდ, როდესაც კომპოზიტორს სიმღერისგან თავისუფალი საორკესტრო მონაკვეთი აქვს, ეს მუსიკალური ნომრის შესავალი იქნება, არიის შუაში თუ სხვა რომელიმე ადგილას, საოპერო რეჟისორმა, ეს მონაკვეთი, მაქსიმალურად ქმედებისთვის უნდა გამოიყენოს. რაოდენ რთული არია ან ანსამბლი არ უნდა იყოს, იქ კომპოზიტორს



აუცილებლად ექნება პაუზა, რომელიც რეჟისორმა ქმედებაში უნდა გადაიყვანოს, რა თქმა უნდა, შინაარსიდან და იმ სიტყვებიდან გამომდინარე, რაც ლიბრეტოს ავტორმა მოგვცა. ეს ძალიან ეხმარება მომღერალ-მსახიობსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში, როდესაც მომღერალ-მსახიობს კონკრეტული ამოცანა და ქმედება არ აქვს მიცემული, ის იწყებს სცენაზე უაზრო მოძრაობას, რაც მაყურებლისთვის თვალშისაცემია. რეჟისორმა კომპოზიტორის მიერ მოცემულ პაუზებში, ვოკალისგან თავისუფალ საორკესტრო მონაკვეთებში უნდა იფანტაზიოროს. ეს ფანტაზიაც კომპოზიტორის მუსიკიდან და ლიბრეტოს ავტორის სიტყვებიდან უნდა იყოს ინსპირირებული. თუ დრამაში რეჟისორს ერთი ბატონი ჰყავს, პიესის ავტორის სახით, ოპერაში რეჟისორი ორი ბატონის მსახურია, კომპოზიტორისა და ლიბრეტოს ავტორის. ეს არის საოპერო რეჟისურის ძირითადი თავისებურება, რომელიც უნდა იცოდეს რეჟისორმა, საოპერო სპექტაკლის დადგმას რომ დააპირებს.

### მეორე მოქმედება

სცენა 1. ფარდის გახსნა და ორკესტრის დაკვრა ერთდროულად უნდა დაიწყოს. ეს არის მაკარ ტყუილკოტრიაშვილის არიის „ფულები არის ჩემი გამხარებელის“ შესავალი. სცენა წარმოადგენს მაკარის სახლს. შემორბიან საქო და სიკო, პისტოლეტებით ხელში და ჯაშუშებივით ამოწმებენ, ვინმე უცხო ხომ არ არის ოთახში. ისინი ბანკიდან მოდიან, საიდანაც მაკარმა ქორწილისთვის დიდი ფული გამოიტანა, ამიტომაც შეაიარაღა თავისი პირადი დაცვა, ფულიც დაათვლევინა, დაახარისხა და სეიფში შეანახვინა, რომელიც მამამისის პორტრეტის უკან, მალულად აქვს მოწყობილი.

ვ. დოლიძესთან მაკარი ამ არიას მარტო მღერის. არია არ არის იოლი. იმისათვის, რომ მომღერალ-მსახიობს ბევრმა ქმედებამ ხელი არ შეუშალოს, მასთან ერთად საქო და სიკოც შემოვიყვანეთ, რომლებიც თან „ფულების“ შესახებ ბიძის შეგონებას უსმენენ, თან ფულს ითვლიან, ახარისხებენ, სპეციალურ ზარდახშაში ალაგებენ. ეს ქმნის უწყვეტ ქმედებას, ხოლო მომღერალს ხელი არ ეშლება სიმღერაში, პირიქით, მას ჰყავს ობიექტები, რომლებსაც შეუძლია გაუზიაროს თავისი აზრი. მაკარის არიის დროს საქოს და სიკოს ყოფნა პირველად ფილმ „ქეთო და კოტეშია“. ეს გამოიყენა რ. სტურუამაც, ი. ხუციშვილმაც და მეც.

სცენა 2. არიის შემდეგ მაკარს აქვს სალაპარაკო ორი სცენა, სადაც: 1) სიკოს და საქოს სადამოს ნიშნობისთვის დავალებებს აძლევს; 2) ქეთო, რომელიც გათხოვების წინააღმდეგია, როგორმე დაიყოლიოს, თუ არა და აიძულოს. ვ. დოლიძესთან რეჟიტატივი

ძალზე მოკლეა და მაკარი პირდაპირ ჩხუბზე გადადის. ამიტომ ა. ცაგარელის პიესიდან და ფილმ „ქეთო და კოტე“ დავამატეთ ტექსტი, სადაც მაკარი ქეთოს ჯერ უხსნის, თუ რა სიკეთის მომტანია მათი ოჯახისთვის თავადთან დამოყვრება და მხოლოდ ქეთოს უარის შემდეგ ბრახდება და გადის ოთახიდან. გამწარებული ქეთო ფრანგულად სთხოვს ღმერთს შველას, რაც მის განათლებას უსვამს ხაზს. იმ დროს საქართველოში მიღებული იყო განათლებულ, არისტოკრატ ოჯახებში ფრანგულად ბაასი. მაკარმაც ხომ ამ მიზნით, საზღვრებს გარეთ მისცა განათლება თავის ქალიშვილს, რომ შემდგომ, მისი მეშვეობით, შეეღწია მაღალ საზოგადოებაში.

ქეთოს გამოსვლით მთავრდება პერსონაჟების გაცნობა. ყველა მთავარი ფიგურა განლაგებულია.

სცენა 3. ქეთოს არია. ქეთო მღერის კოტეს მიმართ სიყვარულზე. არია ტექნიკურად ძალიან რთულია. იმისთვის რომ არია არ ყოფილიყო საკონცერტო ნომერივით, ხელში სათამაშო დათუნია დავაჭერინეთ, რომელიც კოტეს ნაჩუქარია, ამიტომ ქეთო, დათუნის სახით, კოტეს უმღერის თავის სიყვარულზე. არიის მეორე ნაწილზე გადასვლამდე მომღერალს აქვს ორი ტაქტი, რათა ოთახში მდგარ როიალამდე მივიდეს, დაჯდეს და თითქოს თავის თავს აკომპანემენტი გაუწიოს. მაღალი ნოტის ალების წინ ავანსცენაზე გავიდეს, არია იქ დაამთავროს და უსუსურობისგან ღონემიხდილი ტახტზე აქვითინდეს.

სცენა 4. ბარბალეს დახმარებით სახლში შემოპარული კოტე ქეთოს დაეძებს. მტირალი ქეთოს დანახვაზე, შეშინებულ კოტეს აღმოხდება „ქეთო!“ - ორკესტრი იწყებს კოტეს რომანსის, „ნაზი ხარ, ნაზის“ შესავლის დაკვრას, რომელიც საკმაოდ გრძელია (10 ტაქტი). ამ 10 ტაქტის განმავლობაში ქეთო და კოტე უნდა: 1) მივარდნენ ერთმანეთს სიტყვებით: „კოტე, ჟეტემ“; „ქეთო, მონ ამულ“, კოტემ ხელში აიტაცოს ქეთო (თუ ქეთოს შემსრულებლის გაბარიტი ამის შესაძლებლობას მოგვცემს) და დაატრიალოს; 2) ქეთოს ჩამოსმის შემდეგ, ისე, რომ არ დააცადონ, ერთმანეთს შეკითხვები დააყარონ, მათ ერთი დღე არ უნახავთ ერთმანეთი, მაგრამ ამ ერთ დღეში სიტუაცია რადიკალურად შეიცვალა. მათი სიყვარული საფრთხეშია. 3) კოტე უნდა დარწმუნდეს, რომ ქეთოს არ უღალატია; ქეთომ უნდა გაიგოს, რომ თავადი, რომელზეც ძალით ათხოვებენ, კოტეს ბიძაა.

ეს დიალოგი მიდის ორკესტრის ფონზე, ამიტომ მათი სიტყვები არ ისმის. ეს არც ყოფილა ჩვენი მიზანი. მიზანი იყო ქმედითად შეივსოს ეს 10 ტაქტი და კოტე მოემზადოს რთული არიისთვის. ამ რომანსით კოტე სიყვარულს უხსნის ქეთოს.

ისეთ შემთხვევებში, როდესაც სცენაზე დგას ორი პერსონაჟი, აქედან ერთი მღერის, მეორე კი უსმენს, მითუმეტეს თუ ეს სიყვარულის ახსნაა, სჯობს მომღერალ-მსახიობები

დავაყენოთ ე.წ. სამ მეოთხედში. ანუ მსახიობი, რომელსაც უმღერიან, ნახევრად ზურგით დადგეს მაყურებლისკენ, რათა მსახიობი, რომელიც უმღერის, თან მაყურებლისკენ იყოს, თან ობიექტისკენ, რომელსაც სიყვარულს უხსნის და თანაც დირიჟორს აკონტროლებდეს. ასეთ შემთხვევაში არ გამოვა ისეთი „ოპერული“ მიზანსცენა, როდესაც მამაკაცი სიყვარულს უხსნის ქალს და ზედაც არ უყურებს. მაგრამ სულ ერთ პოზაში რომ არ მდგარიყვნენ, კოტე მუხლზე დავაყენეთ, ქეთო მას უკან დაუდგა და ზურგიდან მოეხვია. ასეთი მიზანსცენაც მეტყველებს მათ სიყვარულზე, მომღერალ-მსახიობსაც აქვს საშუალება, მაყურებელთა დარბაზისკენ იმღეროს. ოპერაში მიზანსცენის აგებისას რეჟისორმა, პირველ რიგში, მომღერალ-მსახიობის კომფორტულ მდგომარეობაზე უნდა იფიქროს.

სცენა 5. არიის ბოლო ნოტებზე სცენაზე ბარბალე შემოდის და ქეთოს აფრთხილებს, რომ კოტე მათ სახლში მოვიდა, როგორც როიალის ამწყობი. ქეთოს აღარაფრის ეშინია. მას გვერდით კოტე ჰყავს და, რაც მთავარია, მოხერხებული ბარბალეც მათ მხარეს ყოფილა.

სცენა 6. ოთახში საქო და სიკო შემორბიან. ვ. დოლიძის მიხედვით საქოს და სიკოს პირველი გამოსვლა და მაყურებელთან მათი პირველი გაცნობა, ცნობილი „ჯან აი აჯანით“ ხდებოდა. ჩვენ საქო და სიკო მეორე აქტის დასაწყისშივე გავიცანით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ კუპლეტების სიტყვები ქართველი მამაკაცების დახასიათება უფრო არის („ქართველებს დასცინიან, ღვინის სმა რომ იციან“) და არ ესადაგება მოცემულ სიტუაციას. სავარაუდოდ, ვ. ტაბლიაშვილიც ასე ფიქრობდა, რადგან ფილმში ამ მელოდიაზე სხვა სიტყვებს მღერიან, რომელიც ქეთოს გათხოვებას ეხება. რადგან ეს სიტყვები სიუჟეტურდ უფრო მოერგო მოცემულ პირობებს, ჩვენც ვ. ტაბლიაშვილის ვერსია გამოვიყენეთ.

კოტეს და ბარბალეს გვერდით ყოფნით ზურგ-გამაგრებული ქეთო, ბიძაშვილებს თამამად განუცხადებს, რომ არ აპირებს „ტუტუც, ბებერ თავადზე“ გათხოვებას, ხოლო მისი რჩეული ახალგაზრდა, განათლებული, როიალის ამწყობად გაცნობილი კოტეა. სიტუაცია კიდევ უფრო იძაბება. ერთ მხარეს გაოგნებული და გაბრაზებული საქო - სიკო, მეორე მხარეს სიყვარულისგან გამწარებული კოტე, ერთმანეთისკენ იწევიან. შუაში ქალები, ბარბალე და ქეთო დგანან. ისევ ბარბალეს გამჭრიახობა აშოშმინებს კაცებს, აჩვენებს რა სიკო - საქოს ქეთოს წერილს, რომელიც ვითომდა თავის მოკვლას აპირებს. აქ კი ბიძაშვილებს გული უჩუყდებათ და გაჩუმებას პირდებიან. ბარბალესთვის გაჩუმება არ კმარა, მისი ამოცანაა საქოს და სიკოს სახით თანამზრახველების გაჩენა. მაკარის შიშით საქო-სიკო სასტიკ უარზე არიან, მაგრამ ისევ მაკარი, თავისი მოულოდნელი გამოჩენით, დააჩქარებს მათ შეყვარებულების მხარეს გადასვლას.

მაკარი - რა ამბავია!? ეს ვინ აგდია? - უთითებს კოტეზე, რომელიც შიშით როიალის

ქვემოთ შეძვრა - სთქვი მალე! - მკაცრად უმღერის საქოს.

საქო - პო-პო- პო-პორტოპილის ამწყობი - ბარბალეს კარნახით პასუხობს შემინებული საქო. ტყუილი ნათქვამია, უკან დასახევი გზა - მოჭრილი. საქო-სიკო იძულების წესით გადადიან შეყვარებულების მხარეს. ახლა ბარბალე, საქოს და სიკოს დახმარებით, ქორწილს უფრო ადვილად ჩაშლის. გეგმა ასეთია: ცრუ წერილით მაკარის სახლიდან გაყვანა და ამის შემდეგ თავადისთვის, ქეთოს მაგივრად, გადაცმული ბარბალეს ჩვენება. აქ იწყება ყველასთვის ნაცნობი და საყვარელი ანსამბლი-კვინტეტი „ჩუმად, ჩუმად, არვინ გაგვიგოს“. ბარბალე კმაყოფილია თავისი ორიგინალურად სახიფათო გეგმით, მაგრამ ბარბალესთვის, რაც უფრო რთულია, მით საინტერესოა. პირველად ხომ არ ხლართავს საქმეებს. ქეთო და კოტე კმაყოფილები, რომ გვირაბის ბოლოს სინათლე გამოჩნდა. საქო-სიკო შემინებულები, რადგან ხვდებიან, რომ ძირითადი შავი საქმე მათ მხრებზე გადაივლის და როგორც არ უნდა დამთავრდეს ამბავი, ყველაზე მეტად მათ მოხვდებათ. ყველა ფიგურა განლაგდა, გადამწყვეტი ბრძოლის სტრატეგია დაისახა, მოვლენათა ჯაჭვი დაიჭიმა, ახლა უნდა მოვემზადოთ გენერალური ბრძოლისთვის.

ოპერის კომიზმის კულმინაციაა ე.წ. „პატარძლის გადანახულება“, რომელიც ბუფონადას უტოლდება. როგორც მუსიკისმცოდნეები აღნიშნავენ: „ქეთო და კოტეს“ მუსიკალურ დრამატურგიაში სამი ხაზია შეზავებული - კომიზმის, ლირიზმისა (იგულისხმება ქეთო და კოტეს ხაზი. ლ.გ.) და სატირული ბუფონადის, მაგრამ ამ რთულ კომპლექსში მთავარი და წამყვანი ადგილი მაინც კომიკურ საწყისს უჭირავს“.119 რადგან ეს არის ოპერის კულმინაცია და ცენტრალური სცენა, შევეცადოთ, უფრო დეტალურად განვიხილოთ.

ბარბალეს გეგმა გათვლილია იმაზე, რომ „პატარძლის გადანახულებაზე“ მოსულ სტუმრებს ქეთო ნანახი არ უნდა ჰყავდეთ. ამიტომ ეხება გეგმის პირველი ნაწილი მაკარის სახლიდან გატყუებას, მაგრამ არსად არ არის ნათქვამი, რა უნდა უყონ ბაბუსის, ამ გარიგების ავტორს. ის ხომ ბარბალეს გეგმის პირველი ჩამშლელი იქნება.

ა. ცაგარელთან „გადანახულება“ ძალიან ვიწრო წრეში ხდება. მას მხოლოდ ლევანი, აკოფა და „ქეთოდ გადაცმული“ ხანუმა ესწრება. არ ესწრებიან მარო და ბაბუსი, არც მიზეზია ახსნილი.

ვ. დოლიძესთან მაკარი წვეულებას მართავს, სადაც დაპატიჟებული ყავს მეზობლები, თავადაზნაურობის წარმომადგენლები, მარო და ბაბუსი. როგორც კლავირის რემარკაში

<sup>119</sup> დონაძე ლ., ჩიჯავაძე ო., ჩხიკვაძე გ., „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი 1, „განათლება“, თბ., 1990, გვ. 272.

წერია, რომელიც “საკომპოზიტორო რეჟისურაა”, ბაბუსი შემოსვლისთანავე საქო-სიკოს „ცხარე ჩურჩულით“ გაჰყავთ. რას ეჩურჩულებიან და რა მიზეზით გაჰყავთ, ახსნილი არ არის.

როგორც თამარ გურგენიძემ პირად საუბარში გვითხრა (ბარბალეს როლის შეუცვლელი შემსრულებელი, წუწუნავას განახლებულ დადგმაში - 1959 წლიდან, კახიძე - სტურუას დადგმაში - 1986 წ. და ლორთქიფანიძის - 1990 წლიდან), „ქეთოს გადანახულების“ სცენაში ბაბუსი არ შემოჰყავდათ არც წუწუნავას და არც ლორთქიფანიძის დადგმაში. გასაკვირია ის ფაქტი, რომ ცაგარელის პიესაშიც და დოლიძის ოპერაშიც, ბაბუსი არის პირველ და მესამე მოქმედებაში. ცენტრალურ სცენებში, მთავარი გმირის, ბარბარე-ხანუმას მოწინააღმდეგე და საპირწონე, არ იმყოფება.

კახიძე - სტურუას სპექტაკლში ეს სცენა ლოგიკურად იყო გადაწყვეტილი: წვეულების დაწყებამდე მოსულ ბაბუსის, საქო-სიკო ღვინოში წამალს უყრიდნენ და აძინებდნენ. ამ შემთხვევაში ეს იყო „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი, სადაც ავტორებმა, როგორც მუსიკალურად, ისე დრამატურგიულად, სრულიად ახალი ვერსია შემოგვთავაზეს.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 2018 წელს იოანე ხუციშვილის მიერ განხორციელებულ დადგმაში, როგორც კომპოზიტორს აქვს მითითებული, ბაბუსი თავად ლევანთან და მაროსთან ერთად შემოდის და საქო-სიკოს იქვე გაჰყავთ სცენიდან.

ვ. ტაბლიაშვილის ფილმში ეს ეპიზოდი ლოგიკურად, სრულად გამართულია: ქეთო პეტერბურგიდან წინააღმდეგობით ჩამოვიდა, ამიტომ მაკარის სახლში დაპატიჟებულ სეირის მაყურებელ თავადაზნაურობას ქეთო ნანახი არ ეყოლებოდა. ისინი კი, ვინც ქეთოს იცნობს, ბარბალეს გადმოხირობული ჰყავს. ბაბუსი სტუმრების მოსვლამდე მოდის, რათა შეამოწმოს, ყველაფერი რიგზეა თუ არა. ამ დროს შეეჯახება ბარბალეს და მისი მუშტისგან დარეტიანებული, საქოს და სიკოს სხვენში აჰყავთ და იქ აბამენ. ამიტომ არ ესწრება „გადანახულებას“. მაგრამ ეს არის მხატვრული ფილმი, მიუზიკლი, ოპერა „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით გადაღებული, აქვს დამოუკიდებელი სცენარი, სადაც ავტორებს ბევრი რამის შეცვლა შეუძლიათ.

ზემოთ აღნიშნული ფაქტებიდან გამომდინარე, გამოდის, რომ არც ერთ საოპერო დადგმაში, მაკარის სახლში გამართულ წვეულებას, ე.წ. „ქეთოს გადანახულებას“, ბაბუსი არ ესწრება. ლოგიკურად ბაბუსი აუცილებლად უნდა იმყოფებოდეს ამ წვეულებაზე, ეს გარიგება ხომ მისი ხელდასმით მოხდა. ჩვენი ამოცანა იყო მოგვენახა ადგილი, სადაც

ბაბუსის, ბარბალეს შემოსვლამდე, მოტყუებით გაიყვანდნენ. ეს მუსიკალური ადგილი თავად კომპოზიტორმა გვიკარნახა.

სცენა 7. ქეთო და კოტეს დუეტის ბოლოს შემორბიან საქო-სიკო ყვირილით - „მოდინ, მოდინ“, რაც ნიშნავს, რომ ქეთო და კოტე სასწრაფოდ უნდა დაიძლიონ. შეყვარებულები გარბიან. საქო-სიკო ემზადებიან სტუმრების დასახვედრად.

ორკესტრი უკრავს გუნდის „სალამი ჩვენს მასპინძელსას“ შესავალს. შემოდინ სტუმრები, რომლებიც კრიტიკულად და ირონიით ათვალიერებენ მდიდარი სომეხი ვაჭრის სახლს. საქო-სიკო სტუმრებს ხვდებიან და თავ-თავიანთ ადგილას განალაგებენ. გუნდის სიმღერაზე შემოდის მაკარი და შემოჰყავს თავადი ლევანი, მარო და ბაბუსი. გუნდის სასიმღერო საკმაოდ გრძელია, ამიტომ ამ დროს: 1) მაკარმა თავადს უნდა წარუდგინოს სტუმრები, რომელთა შორის ბევრი თავადის მეგობარია; 2) მაკარმა ავანსცენაზე გამოიყვანოს ლევანი, მარო და მაყურებელთა დარბაზი დაათვალიერებინოს, როგორც მისი უძრავი ქონება; 3) თავის სტატუსს შეფერებული ბაბუსი, მუდმივად მათთან ერთად უნდა იყოს, როგორც ორივე ოჯახის ახლობელი და მათი დამაკავშირებელი; 4) გუნდს გამოეყოს და მაკარის მხრიდან მოვიდეს კინტო (მაკარის ნათესავი), რომელსაც უნდა თავადთან მისვლა და მისალმება. მაკარი არ უშვებს და თვალებით ანიშნებს საქო-სიკოს, მოაშოროს ეს შემარცხვენი ნათესავი. კინტო თავისას არ იშლის და ახერხებს, რომ თავადი გამოახედოს. გახარებული ლევანი გადაეხვევა კინტოს. ის ხომ მისი ძველი მეგობარია.

სცენა 8. გუნდმა დაასრულა სიმღერა. სანამ ქეთო გამოვა, მაკარი თავადს პატარა კონცერტზე ეპატიჟება, რომელიც საგანგებოდ მისთვის არის მომზადებული. სიკო აცხადებს „პოლკა-მაზურკას“. (აღსანიშნავია, რომ ამ საკმაოდ რთულ ცეკვას კონსერვატორიის ვოკალის მეორე კურსის სტუდენტები ასრულებენ, ქორეოგრაფი ვლადიმერ ბახტაძე). კონცერტის მეორე ნომერია ცეკვა „ქართული“.

ვიქტორ დოლიძის მიერ შექმნილი საცეკვაო ნომრები: „ლეკური“, „ბაღდადური“, „ქართული“, „ზილგა“ („ზილგა“ ჩვენთან არ მიდის), სრულიად უნიკალურია. ამ მუსიკაზე, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, დამოუკიდებელი ნომრები იდგმება.

ცეკვა „ქართულის“ შუაში, ვიქტორ დოლიძე მუსიკას ელფერს უცვლის და 36 ტაქტი გადაყავს კომიკურ ხასიათში. შემდეგ ისევ უბრუნდება პირვანდელ მელოდიას. ჩვენ ამ 36 ტაქტს პირობითად „ჩადგმული“ ვუწოდებთ. იგი მართლაც ჩადგმულივითაა, რადგან თითქოს ამოვარდნილია წინამდებარე ქართული ცეკვის ხასიათიდან და სხვა, უფრო გროტესკული მიმართულებით მივყვართ. წუწუნავს ეს 36 ტაქტი ძალიან საინტერესოდ ჰქონდა გადაწყვეტილი: ცეკვას იწყებდნენ მოცეკვავეები, ხოლო ამ „ჩადგმულზე“

გამოდოდნენ კეკე და ტანცმაისტერი. კეკე გაპრანჭულად, ხოლო ტანცმაისტერი ქართულ-ფრანგულ - რუსულად ცეკვავდა. ეს იყო ძალიან სახალისო და სასაცილო სცენა. ლორთქიფანიძემ თავის დადგმაში ეს სცენა უცვლელად გადაიტანა. ჩვენი მოსაზრებით, ეს 36 ტაქტი დოლიძეს წუწუნავას თხოვნით აქვს დაწერილი, რათა მეორე აქტს კომიზმი კიდევ უფრო შემატებოდა. რადგან დოლიძის ხელნაწერი პარტიტურა აღარ არსებობს, ჩვენ ამის მტკიცებულება არ მოგვეპოვება. თუმცა არსებობს ზეპირი გადმოცემა, რომელსაც რეზო ტაკიძე, ამ ოპერის უცვლელი დირიჟორი 1975 წლიდან ყვება (რეზო ტაკიძეს მოუყვა კომპოზიტორმა სოსო კეჭყამაძემ, ხოლო მას, კომპოზიტორმა იონა ტუსკიამ): დილის რეპეტიციაზე წუწუნავას უთქვამს დოლიძისთვის, ამ ადგილას ქართული ცეკვა მჭირდებაო. ორი საათის შემდეგ ვიქტორს ახალი მუსიკა მოუტანია. ჩვენ გვაქვს საფუძვლიანი ეჭვი, რომ წუწუნავამ ქართული ცეკვა კი არა, უკვე დაწერილ ცეკვა „ქართულში“, დოლიძეს კომიკური ელემენტის ჩართვა სთხოვა. როგორც დოლიძის და, ნინო დოლიძე იხსენებს, ეს პირველი შემთხვევა არ იყო. „ვინ მოსთვლის რამდენი რამის გაუმჯობესება, დახვეწა მოუხდა ვიქტორს, სოლისტების, გუნდისა და ორკესტრის შესრულების დროს, როცა თვალნათლივ ხედავდა ამა თუ იმ ადგილს“.<sup>120</sup>

ეს 36 ჩადგმული ტაქტი გამოვიყენეთ ბაბუსის გასაყვანად. „ცეკვა „ქართული“ - აცხადებს სიკო და სცენაზე მოცეკვავეები გამოდიან. მაკარი ამაყია, მის სახლში გამართული დახვეწილი კონცერტის გამო. ლევანი და მისი დაც კმაყოფილები არიან ასეთი დახვედრით. ყველაზე ამაყი და კმაყოფილი ბაბუსია, ეს დამოყვრება ხომ მისი დამსახურებით ხდება, თანაც ამაში 100 თუმანს ელის. ბაბუსი ისეთი ბედნიერია, რომ ცეკვისთვისაც კი მზად არის. საქო და სიკო, რომელთაც ერთი სული ჰქონდათ, როგორმე გაეტყუებინათ ბაბუსი, აქეთ-იქიდან ამოუდგებიან, ვითომ ეცეკვებიან და ცეკვა-ცეკვით გაჰყავთ სცენიდან. ბაბუსი ბოლოსდა ხვდება, რომ უმუხთლეს და კივილს იწყებს, მაგრამ უკვე გვიანია. დამსწრე საზოგადოებას კი ჰგონია, რომ ესეც კონცერტის ნაწილია და სიცილით აცილებენ. ცეკვის ბოლო ნაწილს ისევ მოცეკვავეები ცეკვავენ.

სცენა 9. დამთავრდება თუ არა ცეკვა, ყვირილით შემორბიან საქო-სიკო: „მია მაკარ დავიღუპეთ, დავიღუპეთ, მოსამართლემ ესაო, ისაო...“ (ტექსტი ფილმ „ქეთო და კოტედან“). „რა ამბავია“ - მღერის მაკარი. საქო-სიკო მაკარს ცრუ წერილს აძლევენ, ვითომ გამომძიებელი იბარებს სასწრაფოდ. ლევანი, მარო და სტუმრები ცოტა შეშფოთდნენ, ამ უსიამოვნო ფაქტის გამო, მაგრამ მაკარი 4 000 თუმნის დაკარგვას არ აპირებს და საქმის

<sup>120</sup> დოლიძე ნ., „ჩემი ძმა ვიქტორი“, ნაკადული, თბ., 1969, გვ. 91.

გასარკვევად მიდის. მეორე მოწმეც გატყუებულია, ახლა შეიძლება გენერალური ბრძოლის დაწყება. მაგრამ ბარბალე მზად არ არის. „ახლა რა ვქნათ, სიკო ჯან?“, „ჩვენ ვიმდეროთ“ - პასუხობს სიკო და მდერიან კუპლეტებს „ჯან აი, აჯანს“ გრიშაშვილის სიტყვებზე, როგორც ეს დოლიძეს აქვს, ოღონდ მეორე აქტის დასაწყისში („ქართველებს დასცინიან“). კუპლეტების შემდეგ საქო აცხადებს, „სარძლო მოდის“. აქედან იწყება სპექტაკლის კულმინაცია.

სცენა 10. მუსიკაში დაძაბულობა იგრძნობა. უცნობი საცოლის მოლოდინში ლევანი დელავს, საზოგადოებაც ინტერესით ელოდება ნაქებ საპატარძლოს. და ვაი საოცრებაც: სცენაზე გამოდის მსუქანი, გადაპრანჭული, არც თუ ისე ახალგაზრდა, მენჯამოვარდნილი ქალი და ლამობს ესპანურად იცეკვოს. არც ეს იკმარა და სიმღერაც მოინდომა. გაუგებარ ენაზე იმღერა და ძირს დაემხო. სტუმრები სიცილს ვეღარ იკავებენ. ამდენი შეურაცხყოფა ლევანმა ვეღარ მოითმინა, წამოხტა და ყველას დახოცვით დაემუქრა. გაოგნებული, შერცხვნილი მარო ამაოდ ცდილობს ძმის დაწყნარებას. საქო-სიკო კიდევ უფრო აღიზიანებენ ისედაც გაგიჟებულ თავადს, ბარბალე კი ცდილობს ყელზე ჩამოეკიდოს და არ გაუშვას. აქ კი ლევანი ხმალს იშიშვლებს და უმისამართოდ იქნევს. სტუმრებში პანიკაა, პოლიციელი უსტვენს, სრული ქაოსია, ყველა გარბის. ლევანი ხელს დაავლებს მაროს და გადის. საქო-სიკო და ბარბალე მისდევენ. ორკესტრი უკრავს. წამით სცენაზე სიცარიელეა. შემორბიან დაღლილი და გახარებული ბარბალე, საქო-სიკო, მეორე მხრიდან ქეთო და კოტე და ერთმანეთს ულოცავენ. გენერალური ბრძოლა მოგებულია. აქ თავდება მეორე აქტი.

### მესამე მოქმედება

სცენა 1. ორკესტრი უკრავს ინტროდუქციას (მუსიკალური ნაწარმოების მოკლე შესავალი). დილაა. დახურული ფარდის წინ გამოდის ფიროსმანის მეეზოვე და ხვეტს. მაყურებელთა დარბაზში, ახალი ამბით, მეგაზეთეები შემორბიან: „სკანდალი მაკარ ტყუილ-კოტრიანცის ოჯახში. მისი ქალი კოჭლი და გონჯი ყოფილა“. მაყურებელთა დარბაზიდან გამოდის კოტეც, რომელიც ქეთოს აივანისკენ მიიქჟარის და ქვემოდან უძახის (აივანი დარბაზის იარუსია). ქეთო აივანზე გამოდის. ისინი შორიდან ესიყვარულებიან ერთმანეთს. ფარდა იხსნება. ქეთო ანიშნებს კოტეს და ისიც გაიპარება, მაკარმა რომ არ შენიშნოს. სცენაზე ზის მაკარი, ფეხები წყალში აქვს ჩაყრილი, თავზე - სველი ტილო, ხელში - გაზეთი და კითხულობს. გაზეთში ხომ მასზე სკანდალური ინფორმაციაა. საქო უნიავებს, სიკოს კი მაკარისთვის ცხელი წყლის დამატება უნდა, მაგრამ ფეხებს წვავს. გამწარებული მაკარი



ფეხებს ჰაერში ასავსავენ და სიკოს თავში გაზეთს უთავაზებს. ეს ქმედებები ინტროდუქციაზე უნდა მოესწროს. ამის შემდეგ სალაპარაკო ტექსტია. გაოგნებულ და დაბნეულ მაკარს, საქო ურჩევს, საქმის გამოსწორება ბარბალეს მიანდოს.

სცენა 2. ბარბალეც აქვია. ორას თუმნად თანახმაა, ქეთოს და თავადს ერთ საათში ჯვარი გადასწეროს. თანხა კი დიდია, მაგრამ მაკარის რეპუტაციის აღსადგენად ღირს. წასვლის წინ ბარბალე, ყოველი შემთხვევისთვის, მაკარს თანხმობის წერილს სთხოვს. (დოლიძესთან ბარბალეს თხოვნა არ არის. მაკარი თვითონ წერს თანხმობას, რაც ცოტა გაუგებარია. ამიტომ ბარბალეს ტექსტი ცაგარელიდან ავიღეთ). მაკარი თანხმობის წერილს წერს და რადგან სასიძოს სახელი ავიწყდება, სიკოს სთხოვს გაახსენოს. „კოტე“ - დაასწერებს ბარბალე. საქმე ქუდშია. მაკარი თავისი ნებით ხელს აწერს ქეთოს და კოტეს ქორწინებას. გახარებული ქეთო, საქო, სიკო და ბარბალე ტაძარში მირბიან, სადაც მათ კოტე ელოდებათ.

სცენა 3. ოდნავ დამშვიდებულ მაკარს ახალი დარტყმა ელოდება. კვილით მოსული ბაბუსი წვრილად უყვება ბარბალეს მაქინაციებს. ელდანაცემი მაკარი და გამწარებული ბაბუსი მღერიან ცნობილ დუეტს „წავიდეთ ჩქარა“ და მირბიან, რათა შეაჩერონ ჯვრისწერა. მაგრამ უკვე გვიანია. ქეთომ და კოტემ ჯვარი უკვე დაიწერეს.

სცენა 4. ორკესტრი უკრავს უვერტურის მელოდიას. ამ მუსიკაზე შემოდინ ქეთო, კოტე, ბარბალე, საქო და სიკო. ნინო დოლიძის გადმოცემით, ამ მუსიკის დაწერაც წუწუნავს უთხოვია. მას უნდოდა, ახალდაქორწინებულებს ხმლებქვეშ გაევილოთ. მუსიკა კი ქეთო და კოტეს დუეტამდე არ იყო. „ვიქტორმა თურმე ორკესტრის მსახიობს ერთი ნოტის ფურცელი გამოართვა, იქვე დეკორაციის ფანჯარასთან მიჯდა და რამდენიმე წუთში დაწერა ახალი მელოდია, რომელიც ისე უხდება ნეფე-დედოფლის ამ გამოსვლას ხმლების წკარუნში. წუწუნავა აღტაცებული იყო, ორკესტრი ტაშს უკრავდა“.<sup>121</sup> მეორე დღეს დოლიძეს ეს ადგილი უკვე გაორკესტრებული მიუტანია. შემდეგ ეს მუსიკა უვერტურაშიც ჩართეს. ვიქტორი თურმე სახლში ხუმრობდა: „მთელი ოპერა მივიტანე და ამ ერთი პატარა მელოდიით მაღიარეს კომპოზიტორადო“.<sup>122</sup> ეს მოგონება ძალიან ჰგავს იონა ტუსკიას მონაყოლს, რაც ზემოთ მოგახსენეთ. მხოლოდ ტუსკია ოპერის სხვა ადგილს გულისხმობდა (ცეკვა „ქართულს“). ვინ უფრო მართალია, რთული სათქმელია. შეიძლება ორივე, მაგრამ ეს ფაქტები ცხადყოფს, რომ წუწუნავს თხოვნით მას ბევრი რამ აქვს დაწერილი და შეცვლილი.

<sup>121</sup> დოლიძე ნ., „ჩემი ძმა ვიქტორი“, ნაკადული, თბ., 1969, გვ. 91.

<sup>122</sup> იქვე: გვ. 91.

სცენა 5. ქეთოს და კოტეს დუეტის შემდეგ კულისებიდან ისმის მაკარის ხმა და შემოდინ მკარი, ლევანი და მარო. „მოზრძანდით თავადო, მოზრძანდით, აი ჩემი ქალი, განა ეს არის მახინჯი“? - ამბობს მაკარი და ცდილობს თავადს ქეთო დაანახოს, რომელიც კოტეს ზურგს არის ამოფარებული. ახლა კი დროა, ყველაფერი გაირკვეს. თავადი და კნენა მარო ძმისშვილის და მისი ლამაზი მეუღლის დანახვაზე, შეურაცხყოფას ივიწყებენ და გულით ულოცავენ ახალგაზრდებს. თუმცა ლევანი მაინც გულდაწყვეტით უსაყვედურებს კოტეს: „ვერ მეტყოდი, ამდენ კომედიებს რომ მართავდი!“. მაკარიც დამშვიდდა მას მერე, რაც გაიგო, რომ თავადი ქონების ნახევარს კოტეს უტოვებდა.

ლევანი - ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ ის ჯოჯო ვინ იყო, მე რომ მანახეთ? - გამარჯვებული ბარბალე სცენაზე გამოდის. ყველა გულიანად იცინის. გახარებული საქო-სიკო, მაკარის რისხვას რომ გადაურჩნენ, ბოლო „ჯან აი, აჯანს“ მღერიან. ყველა ბედნიერი და კმაყოფილია, მხოლოდ ბაბუსის ბედია გაურკვეველი.

სცენა 6. დოლიძესთან ამ დროს შემოდის გუნდი, მოცეკვავეები და ცეკვავენ „ბაღდადურს“ და „ზილგას“. ამის შემდეგ შემორბოდა ბაბუსი და იყო ბაბუსის გაგდების სცენა. ჩვენ თავს უფლება მივეცით, ოდნავ გადაგვეადგილებინა და შეგვეცვალა ფინალი.

„ჯან აი, აჯანის“ შემდეგ, (ცეკვის მაგივრად) საქო-სიკო სცენიდან გარბიან და იმ წუთას უკან შემორბიან, რადგან ბაბუსი ქოლგით და კივილით მოსდევთ. „ვერ ვიპოვე! ასი თუმანი მეკარგება! უი! ამას რას ხედავს ჩემი თვალები“. ამის შემდეგ მოდის ბაბუსის გაგდების სცენა - „აბა ჩემო ბაბუსი, აქედან შენ მოუსვი“, რომელსაც ბარბალე, ლევანი, მაკარი და საქო-სიკო ცალ-ცალკე მღერიან. რადგან მივიჩნიეთ, რომ ბაბუსისთვის ძალიან მკაცრი განაჩენი იყო, თანაც კომედიას და გულდაწყვეტილი არავინ უნდა იყოს, მაროს დავუმატეთ კუპლეტი, რომელიც კახიძე-სტურუას ვერსიიდან ვისესხეთ და ვთხოვეთ საზოგადოებას და განსაკუთრებით ბარბალეს, დაენდოთ ბაბუსი. წამიერი დუმილის შემდეგ ბარბალე ამბობს: „ჯანი გავარდეს, თანახმა ვარ“ (სიტყვები ჩემია). და უცებ მაკარი - „არა, არა, მე თანახმა არ ვარ!“. ყველა გაკვირვებული მაკარს უყურებს: „მამა!“, „ძია მაკარ!“, „ბატონო მაკარ!“, ისმის აქეთ-იქედან. „თუ ქორწილია, ქორწილი იყოს, გუნდით, არქიელით, გუბერნატორით!“ (სიტყვები ფილმიდან „ქეთო და კოტე“) - ამბობს მაკარი და აქ შემოდინ მოცეკვავეები, გუნდი და ბაღდადურს ცეკვავს ყველა, ვისაც როგორ შეუძლია. მაყურებელთა დარბაზში ცეკვა-ცეკვით შემოდინ უვერტურის გამყიდველები, მყიდველები და ქეთო და კოტეს ქორწილის ამბავს გვაუწყებენ. ყველა ცეკვავს, მხიარულობს და ბარბალეს ხოტბას ასხამს. ფარდა იხურება.

სარეჟისორო ექსპლიკაციიდან - პრემიერამდე, ბუნებრივია, სპექტაკლი განიცდის გარკვეულ ცვლილებებს. უფრო მეტიც, შეიძლება პრემიერაზე დაინახო, რომ ამა თუ იმ სცენაში კორექტივია შესატანი. რეპეტიციებზე შეიძლება ყველაფერი ისე არ გამოვიდეს, როგორც იყო ჩაფიქრებული და მოგიწიოს კომპრომისზე წასვლა, ან გამოვიდეს გაცილებით უკეთესი, ვიდრე წინასწარ გეგმავდი. ჩვენს შემთხვევაშიც ასე მოხდა.

პირველ მოქმედებაში, როდესაც სასოწარკვეთილი კოტე ბარბალეს შველას სთხოვს, გაბრაზებული ბარბალე კი დახმარებას აღუთქვამს (ამ სცენაში ლაპარაკობენ), შემდგომ მოდის კოტესა და ბარბალეს დუეტი, რომელსაც საკმაოდ დიდი შესავალი აქვს (16 ტაქტი). მუსიკა ვალსის სტილშია დაწერილი, ანუ სამ თვლაზე. ამ 16 ტაქტის შესავლებად ორ ვარიანტს მოვიზარებდი: გახარებულ კოტეს ხელი დაეტაცა ბარბალესთვის და ვალსის ცეკვა დაეწყო. კოტეს როლის ერთი შემსრულებელი, გარდა იმისა, რომ ვალსს ცუდად ცეკვავდა, ცეკვის შემდეგ სიმღერას ხარისხიანად ვეღარ ახერხებდა. იგივე როლის მეორე შემსრულებელი კი პირიქით, თავისი ვოკალური ხარვეზის დაფარვას ცეკვით ცდილობდა. ვიცოდი რა, რომ ცეკვას შეიძლება პრობლემა მოჰყოლოდა, სათადარიგო გეგმაც მქონდა. მეორე ვარიანტის მიხედვით, ბაბუსიზე გაბრაზებულ ბარბალეს, ავქსენტი ცაგარელის პიესიდან ტექსტი წარმოეთქვა („ეს სულ იმ კუსპარა ბაბუსის ბრალია...“). ბარბალეს ტექსტი, ფორტეპიანოს თანხლებით, თუ კარგად ისმოდა, საორკესტრო რეპეტიციებზე მისი ხმა დაიკარგა. სალაპარაკო ხმის მომატებამ კი სასიმღერო ხმის დაღლა გამოიწვია. საბოლოოდ დავტოვეთ მეორე ვარიანტი, სადაც ვცდილობთ ბარბარეს ტექსტი, ნაწილობრივ მაინც, მივიდეს მაყურებლამდე. ორკესტრის ფონზე სალაპარაკო ტექსტის ცუდად გაჟღერება მეორე მოქმედებაშიც განმეორდა. ქეთოს და კოტეს პირველი შეხვედრისას გვინდოდა ერთმანეთში ფრანგულად ელაპარაკათ, მაგრამ კოტეს არიის შესავლის გამო, დარბაზში ხმა ცუდად გაისმა.

ავქსენტი ცაგარელის პიესაში ქაბატოს (ანუ ბაბუსის) პერსონაჟს აქვს რამდენიმე სომხური ფრაზა, რამაც მაფიქრებინა, რომ ბაბუსი შესაძლებელია სომხური წარმოშობის ყოფილიყო. რადგან სპექტაკლში, ბაბუსის როლის შემსრულებელიც ეროვნებით ქართველი სომეხი იყო, მან სალაპარაკო ტექსტს დაუმატა სომხური სიტყვები და მოკლე ფრაზები, რაც ექსპლიკაციაში არ იყო მოაზრებული, მაგრამ ბაბუსის პერსონაჟს კომიზმი შემატა. ტექსტის ჩამატების შესაძლებლობა მოგვცა სპექტაკლის, ჯერ კიდევ წუწუნავასეულმა გადაწყვეტამ, სხვა შემთხვევაში ოპერაში სიტყვის ჩამატება ან ამოღება, პრაქტიკულად შეუძლებელია.

სპექტაკლში მრავლად არის მიზანსცენები, რომლებიც წინასწარ არ მქონდა მოფიქრებული და დაგეგმილი, მაგრამ რეპეტიციებზე ბუნებრივად დაიბადა. სარეპეტიციო

პროცესს, როგორც წესი, საგრძნობი ცვლილებები შეაქვს ექსპლიკაციაში. რაც არ უნდა დეტალურად ჰქონდეს რეჟისორს გონებაში დადგმული, ფურცელზე გადმოტანილი, ან კომპიუტერულად აწყობილი მიზანსცენა, მსახიობებთან მუშაობის დროს წინასწარი გეგმის შეცვლა გარდაუვალია. ეს არის ცოცხალი პროცესი, ცოცხალ ადამიანებთან, სადაც საოპერო რეჟისორი დიდად არის დამოკიდებული შემსრულებლის შემოქმედებით რესურსზე, მით უფრო, თუ საქმე სტუდენტს ეხება, რომელსაც ვოკალური მხარე ბოლომდე არ აქვს გამართული და ხმა ფორმირებული. რეჟისორის ვალია, ხელი შეუწყოს მომღერალ-მსახიობს ბოლომდე გამოავლინოს და თანხვედრაში მოიყვანოს მისი ვოკალური და სამსახიობო უნარები.

### **პერსონაჟთა ზეამოცანა და გამჭოლი მოქმედებანი:**

ოპერის პერსონაჟები დაყოფილნი არიან სამ ნაწილად: 1) ფალავანდიშვილების ოჯახი; 2) კოტრიაშვილების ოჯახი; 3) მაჭანკლები. მუსიკალურადაც სამად არიან დაყოფილნი: ლირიკული - ქეთო და კოტე; კომიკური - ლევანი, მაკარი, მარო; ბუფონადური - ბარბაღე, ბაბუსი, საქო და სიკო. ყველა პერსონაჟს განსხვავებული ცხოვრების წესი, ოცნებები, მიზნები და მათი მიღწევის განსხვავებული ხერხები აქვს.

თავადი ლევანი: ზეამოცანა - ისე გამოვისწორო მატერიალური მდგომარეობა, რომ ცხოვრების წესი არ შევიცვალო. გამჭოლი მოქმედება - მდიდარი ცოლი შევიერთო.

კნეინა მარო: ზეამოცანა - გადავარჩინო ოჯახის რეპუტაცია. გამჭოლი მოქმედება - მაჭანკლების დახმარებით, სასწრაფოდ მდიდარი სარძლო ვიშოვო.

კოტე: ზეამოცანა - არ დავთმო სიყვარული, ბიძის გაწირვის ფასადაც. გამჭოლი მოქმედება - მთლად პატიოსანი გზა არ არის, მაგრამ დავთანხმდე ბარბაღეს გეგმას. სხვა გზა და დრო არ მაქვს. ნათესავებს მერე შემოვირიგებ.

მაკარი: ზეამოცანა - ფული მაქვს. მჭირდება წოდება, მამული, ადგილი მაღალ საზოგადოებაში. გამჭოლი მოქმედება - შვილის განათლებაში ფული ტყუილად დავხარჯე? ქეთო მამულიან თავადს უნდა მივათხოვო, თუნდაც ბებერს. კიდევ უკეთესი, მალე მოკვდება.

ქეთო: ზეამოცანა - არავის მივცემ უფლებას, მართოს ჩემი პირადი ცხოვრება, დავიცავ ჩემს სიყვარულს, ჩემს ინტერესებს. გამჭოლი მოქმედება - კოტეს გამო წავალ ყველანაირ მაქინაციაზე, მამაჩემის სკანდალში გახვევაზეც კი.

საქო-სიკო: ზეამოცანა - გადავურჩეთ მაკარის რისხვას. გამჭოლი მოქმედება - ჩვენ რა, პატარა ხალხი ვართ, ვისაც გინდათ, დავეხმარებით, არც მწვადს დავწვავთ, არც შამფურს, ოღონდ ლუკმა პური არ დავკარგოთ.

ბარბალე: ზეამოცანა - ქალაქში პირველი მაჭანკლის წოდებას არავის დავუთმობ! გამჭოლი მოქმედება - ამ გარიგებას ჩავშლი. კუდაბზიკა - უქონელ თავადებს და კუსპარა ბაბუსის საქვეყნოდ მოვჭრი თავს. აბა რა ეგონათ, სახლიდან რომ მაგდებდნენ.

ბაბუსი: ზეამოცანა - მაღალ საზოგადოებაში შევადწიო და ჩემი ბიზნესი გავაფართოვო. გამჭოლი მოქმედება - ეს გარიგება მაღალ დონეზე ჩავატარო და ყურადღებაც მივიქციო. კარგი ფული ავიღო და ეგება, ბარბალეს კანტორაც დავითრიო.

იდეურ - თემატური ჩანაფიქრი: ძველ თბილისში განსხვავებული ეროვნების, რელიგიის, კულტურის, სოციალურ საფეხურზე მდგარ ხალხთა ჰარმონიული თანაცხოვრება. დღეს ეს პრობლემა მთელ მსოფლიოში აქტუალურად დგას. მიუხედავად თავისი ტოლერანტობისა, ეს პრობლემა ვერც საქართველომ აიცილა.

თემა: ახალგაზრდა შეყვარებულთა გალაშქრება ოჯახების წინააღმდეგ, თავიანთი სიყვარულის დასაცავად.

ფაბულა: როგორ გააცურა საზოგადოება ერთმა მოხერხებულმა და ოინბაზმა მაჭანკალმა

## დასკვნა

ამრიგად, საოპერო სპექტაკლის დადგმის მთლიანი პროცესი, თვისებრივად განსხვავდება დრამატული თეატრის სადადგმო პროცესისაგან, დაწყებული მასალის შესწავლიდან, დამთავრებული მაყურებელთან შეხვედრამდე (მაყურებელიც კი სპეციფიკური ჰყავს, რადგან მას მომზადებული მაყურებელ-მსმენელი სჭირდება). წინამდებარე ნაშრომი, საოპერო რეჟისურის თავისებურებების კლასიფიცირებისა და გარკვეულ სისტემაში მოქცევის პირველი მცდელობაა, რისთვისაც გამოყენებულ იქნა კვლევის სხვადასხვა მეთოდი: შედარებითი, ფუნქციური, შინაარსობრივი და თვისობრივი ანალიზი.

ოპერა თავისი თავისებურებებით ხასიათდება და მისი შესწავლა და გაცნობიერება რეჟისორისთვის აუცილებელია. ამისათვის მას უნდა შეეძლოს: როგორც ლიტერატურულ, ისე მუსიკალურ დრამატურგიაზე მუშაობა; კლავირის კითხვა; რეჟიტატივის მაქსიმალურად გამოყენება; ვოკალისტ - მსახიობთან მუშაობა და მისი ბუნების შესწავლა (რადგან დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, ვოკალი უფრო მეტ ენერგიას მოითხოვს, ამიტომ იმის ცოდნა, სად აქტიურად ამოქმედო და სად სიმღერისთვის კომფორტული მიზანსცენა მოუძებნო, რეჟისორისთვის აუცილებელია); ვოკალისგან თავისუფალი ტაქტების, პაუზების გამოყენება და მუსიკის დროის შეგრძნება; დირიჟორთან ერთად მუშაობა, საერთო ინტერპრეტაციისა და კონცეფციის შექმნა; ანსამბლზე მუშაობა და მიზანსცენის სწორად აგება (რეჟისორმა ზუსტად უნდა განსაზღვროს პერსონაჟთა შორის ურთიერთობა, დამოკიდებულება, ისე განალაგოს და ააგოს მიზანსცენა, რომ ანსამბლის მონაწილეებს დირიჟორთანაც ჰქონდეთ კონტაქტი და მაყურებლისთვისაც შეუმჩნეველი დარჩეს); გუნდთან მუშაობა და მათი სწორად განლაგება ისე, რომ ჟღერადობა, დირიჟორთან კონტაქტი და სინქრონი არ დაირღვეს. ოპერის თეატრში, სპექტაკლის დასადგმელად მოსულმა რეჟისორმა, უნდა იცოდეს ის ტექნიკური ეტაპები და თანმიმდევრობა, რაც თან ახლავს საოპერო სპექტაკლის დადგმას და რაც თვისებრივად განსხვავდება დრამატული თეატრისაგან.

კვლევამ ცხადყო ანსამბლისა და ანსამბლურობის მნიშვნელობა, როგორც დრამატულ, ისე საოპერო ხელოვნებაში. „ახალი ტიპის რეჟისორთა“ გარშემო შემოკრებილმა ანსამბლმა თეატრი განვითარების ახალ ფაზაში შეიყვანა. დღეს თეატრი ანსამბლური

სისტემის გარეშე წარმოუდგენელია. ეს ეხება ოპერის თეატრსაც. ამ მხრივ დრამატულსა და ოპერის თეატრებს ბევრი აქვთ საერთო. განსხვავება კი იმაშია, რომ თუ დრამატულ თეატრში რეჟისორი ერთპიროვნული მმართველია, საოპერო სპექტაკლს ორი მმართველი ჰყავს - რეჟისორისა და დირიჟორის სახით. რეჟისორისა და დირიჟორის შეთანხმებული, თანაშემოქმედებითი მუშაობა კი, ანსამბლური პრინციპის განუყოფელი ნაწილია. მაგრამ სიტყვა „ანსამბლს“, საოპერო ხელოვნებაში, კიდევ სხვა მნიშვნელობა და დატვირთვა აქვს. ეს არის ოპერისათვის ყველაზე დამახასიათებელი, თვალსაჩინო და ლამაზი თავისებურება. ეს უნიკალური აქტი, სადაც რამდენიმე ადამიანი ერთდროულად ლაპარაკობს (ანუ მღერის), რეჟისორისგან ოპერის სპეციფიკის ცოდნას მოითხოვს, რათა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწორად ააგოს მიზანსცენა.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა დრამატულ თეატრსა და ოპერის თეატრში როლების განაწილების განსხვავებული პრინციპი, რომელიც დრამატული თეატრის, ოპერისა და კინოს რეჟისორების ინტერვიუებზე დაყრდნობით კიდევ უფრო გამლიერდა. ოპერაში, როლებზე განაწილების მთავარი კრიტერიუმი, ხმით და ხმის ტემბრით განისაზღვრება. მხოლოდ ამის შემდეგ ექცევა ყურადღება როლისთვის დამახასიათებელ ასაკს, ვიზუალს, ტემპერამენტს და ა.შ. საერთო კი ის არის, რომ სპექტაკლისა (დრამატული, თუ საოპერო) თუ ფილმის წარმატებას დიდად განსაზღვრავს სწორად განაწილებული როლები.

საოპერო სპექტაკლის დადგმის პროცესიც დრამატული თეატრისგან საკმაოდ განსხვავებულია. დრამატულ თეატრში ეს პროცესი, მაგიდასთან მუშაობა - სარეპეტიციო დარბაზი - სცენა, მიმდინარეობს მხოლოდ რეჟისორის ხელმძღვანელობით, ის არის პასუხისმგებელი ყველა ტექნიკურ თუ შემოქმედებით მხარეზე. საოპერო ხელოვნებაში, შემოქმედებითი და ტექნიკური ჯაჭვი უფრო გრძელია და საწყის ეტაპზე რამდენიმე პარალელურ ხაზად მიმდინარეობს: ვოკალისტების მიერ პარტიების, ცალ-ცალკე, კონცერტმასტერთან შესწავლა; ცალ-ცალკე შესწავლილი პარტიების, დირიჟორთან და კონცერტმასტერთან შეერთება; უკვე ზეპირად ნასწავლი პარტიებით (დრამატული თეატრისგან განსხვავებით) რეჟისორთან, ჯერ სამაგიდო, შემდეგ რეპეტიციების დაწყება; პარალელურად მუსიკალური მხარის დახვეწა და დირიჟორთან ე.წ. “შემღერებების” ჩატარება; გუნდის მიერ თავიანთი პარტიის ჯერ ჯგუფებად (ხმების მიხედვით), კონცერტმასტერთან შესწავლა, შემდგომ ქორმასტერთან ერთად შეერთება; ორკესტრანტების მიერ პარტიების ინდივიდუალურად შესწავლა და დირიჟორთან შეერთება; საცეკვაო ნომრების შემთხვევაში, რეჟისორის ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, ქორეოგრაფის მიერ ცეკვების დადგმა; მხატვართან

მუშაობა დრამატული თეატრის იდენტურია, თუმცა სასურველია ოპერის სპეციფიკის ცოდნა, რათა სცენოგრაფია, დარბაზში ხმის გაჟღერების ხელშემწყობი იყოს და არა პირიქით.

სცენაზე გადასვლის დროს, მოსამზადებელ პერიოდში განხორციელებული ცალკეული კომპონენტებისაგან შემდგარი ეს რთული სამუშაო, ერთდება და ღებულობს ერთიან მხატვრულ ფორმას. რაც მაყურებელს ესმის, ამაზე დირიჟორი აგებს პასუხს, ხოლო რასაც ხედავს, მხატვართან ერთად, რეჟისორია პასუხისმგებელი. ორივე ერთად კი სპექტაკლის მთლიანობას ქმნიან.

თანამედროვე საოპერო ხელოვნების მიმოხილვამ გვიჩვენა, რომ დღეს, მსოფლიო მასშტაბით, ოპერის დამდგმელი რეჟისორების უდიდესი ნაწილი, დრამის რეჟისორები არიან, რომელთაც მუსიკალური განათლება აქვთ მიღებული. ეს რეჟისორები, რომლებსაც დრამატული სპექტაკლის დადგმის თავიანთი სტილი აქვთ, საოპერო სპექტაკლსაც მათთვის დამახასიათებელი ხერხითა და მეთოდით თხზავენ, მაგრამ კარგად აქვთ გააზრებული ის თავისებურებები და „ჩარჩოები“, რაც საოპერო ხელოვნებას გააჩნია.

ნაშრომში ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ სარეჟისორო ექსპლიკაცია წინამდებარე ნაშრომში კვლევის, ნააზრევის, მეთოდის, თეორიული რჩევების პრაქტიკული გამოყენებაა. არაერთგზის აღვნიშნეთ, რომ ოპერაზე მუშაობისას, ძალიან რთულია პარტიტურაში ცვლილებების შეტანა. ვიქტორ დოლიძის ამ ოპერამ, არაერთხელ განიცადა რედაქტირება, ზოგი წარმატებული და ზოგიც წარუმატებელი. მუდმივად იყო მისი დახვეწის, გადაკეთების, დამატების მცდელობა. გამონაკლისი არც ჩვენ აღმოვჩნდით. მიზეზი ახალგაზრდა, ნიჭიერი, სრულიად გამოუცდელი კომპოზიტორის გაუმართავ დრამატურგიაში უნდა ვეძიოთ. ჩვენ მაქსიმალურად შევეცადეთ, არ დაგვერღვია ავტორის „საკომპოზიტორო რეჟისურა“. შევისწავლეთ რა ალექსანდრე წუწუნავას „სარეჟისორო პარტიტურა“ (რომელიც, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ოპერის თანაავტორი და მისი წარმატების განმსაზღვრელი იყო), გამოვიყენეთ სპექტაკლში სალაპარაკო ტექსტის წარმოთქმის მისი ხერხი. რადგან წუწუნავასდროინდელმა ტექსტმა აქტუალობა დაკარგა, მივმართეთ ოპერის ლიბრეტოს პირველ-წყაროს - ავქსენტი ცაგარელის პიესას - „ხანუმა“ და აწ კლასიკად ქცეული ფილმის, ვახტანგ ტაბლიაშვილის „ქეთო და კოტეს“ სცენარიდან ამონარიდებს. ამით ჩვენ შევეცადეთ ამოგვესო დრამატურგიული „ოღრო-ჩოღროები“, რათა ოპერის შინაარსი უფრო გამართული ყოფილიყო.



საოპერო სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს მუსიკა უნდა ესმოდეს და შეიგრძნოს. მან უნდა შეძლოს მუსიკალური პარტიტურის გაცნობიერება - გათავისება, და მხოლოდ ამის შემდეგ სპექტაკლის სახიერი პარტიტურის შექმნა, ანუ სამეტყველო და მუსიკალური ენის, შესატყვის მოქმედების ენაზე გადატანა. მისი მიზანი, არა მხოლოდ ვიზუალურად კარგად, ლოგიკურად, გასაგებად (განსაკუთრებით უცხოენოვან საოპერო ნაწარმოებში), საინტერესოდ აგებული სპექტაკლის შექმნა უნდა იყოს, არამედ მაყურებლისთვის მუსიკის მოსმენის შესაძლებლობა უნდა გახდეს, რათა თვალი და ყური ერთდროულად იყოს ჩართული შემოქმედებით პროცესში და არც ერთი ბატონობდეს ერთმანეთზე. „Gesamtkunstwerk“ - „ხელოვნების საერთო ნიმუში“ - საოპერო ხელოვნების ეს ვაგნერისეული განმარტება რეფრენად უნდა გასდევდეს სპექტაკლის შექმნის პროცესს.

და ბოლოს, კვლევის შედეგად გამოკვეთილი ეს განსხვავებები გვაძლევს იმის საფუძველს, რათა საოპერო რეჟისურა განვიხილოთ, როგორც ცალკე ფენომენი.

საქართველოში არც ერთი უმაღლესი სასწავლებელი არ ამზადებს ისეთი კვალიფიკაციის სპეციალისტს, რომელსაც „საოპერო რეჟისორი“ ჰქვია. მსოფლიოშიც თითებზეა ჩამოსათვლელი ქვეყნები, სადაც ამ მიმართულებით შეიძლება განათლების მიღება. ზემოთაც აღვნიშნეთ, რომ საოპერო ხელოვნებაში მოღვაწე რეჟისორების უდიდესი ნაწილი დრამატული თეატრიდანაა მოსული. წინამდებარე ნაშრომიც საოპერო და დრამატული თეატრის რეჟისურის მსგავსებებსა და განსხვავებებს, საოპერო ხელოვნების სპეციფიკას და რეჟისორის მიერ ამ სპეციფიკის გათვალისწინებას განიხილავს. აქედან გამომდინარე მიგვაჩნია თანამედროვე განათლების სისტემის მოქნილობის საკითხის დასმა, რათა სტუდენტთა მომზადებისთვის შეიქმნას საოპერო რეჟისურის კონცენტრაციის სამაგისტრო პროგრამა, ან თუნდაც მოდული, რომელიც გულისხმობს, საბაკალავრო დონეზე რეჟისურის საფუძვლების შესწავლის შემდგომ, (რომელთაც საშუალო მუსიკალური განათლება მაინც აქვთ), საოპერო რეჟისურის თავისებურებების და იმ აუცილებელი უნარ-ჩვევების შესწავლას, რაც ოპერის დადგმისათვის არის აუცილებელი.

P.S. დღეს, მრავალსაუკუნოვან, ჯადოსნურ ტანდემს, სცენა - მაყურებელი, პანდემიის სახით საფრთხე შეექმნა. დადგა საკითხი, რომ სასცენო ხელოვნებამ, სპექტაკლის დასადგმელად, ალტერნატიული გზები ეძებოს. ამ გზებში იგულისხმება უშუალო მაყურებლის არყოფნა. (საოპერო ხელოვნება აქაც სპეციფიკური აღმოჩნდა, რადგან ვოკალისტების, გუნდის და ჩასაბერი ინსტრუმენტების გამო, ვირუსის

გავრცელების ალბათობა უფრო მაღალია, ვიდრე დრამატულ თეატრში). მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 საუკუნიდან არსებობს წარმატებული გამოცდილება რადიო-სპექტაკლისა თუ სატელევიზიო სპექტაკლის და ადამიანის ინტელექტი 21-ე საუკუნეშიც შექმნის კიდევ უფრო დახვეწილ ფორმას სპექტაკლის მაყურებლის გარეშე წარმოდგენისთვის, იქნება კი ეს თეატრი? თეატრის დანიშნულება ხომ სწორედაც მაყურებელსა და სცენას შორის ის უხილავი რეაქციაა, რაც საუკუნეების მანძილზე ვერავინ ვერ ახსნა და ვერაფერმა ვერ ჩაანაცვლა.

ოპერა დღემდე ელიტურ, ძვირადღირებულ ხელოვნებად ითვლება. ეს არის სივრცე, სადაც წასასვლელად მაყურებელი რამდენიმე დღით ადრე ემზადება, განსაკუთრებულად იმოსება და იკაზმება. მაყურებელი შედის თეატრში, იკავებს თავის ადგილს და ელოდება სასწაულს!

იმედი ვიქონიოთ, რომ მომავალშიც ასე იქნება.

### ბიბლიოგრაფია

1. ბოკუჩავა თ. გოშაძე მ. „მსოფლიო თეატრის ისტორია“, წიგნი 1, „უძველესი და ანტიკური თეატრი“, თბ., „კენტავრი“, 2018 წ.
2. გრიშაშვილი ი. „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, თბ., „სიესტა“, 2017 წ.
3. გურაბანიძე ნ. „რეჟისორი გიზო ჟორდანიას“, თბ., „ლიტერა“, 2015 წ.
4. დოლიძე ნ. „ჩემი ძმა ვიქტორი“, თბ., „ნაკადული“, 1969 წ.
5. დონაძე ლ. ჩიჯავაძე ო. ჩხიკვაძე გ. „ქართული მუსიკის ისტორია“, წიგნი 1, თბ., „განათლება“, 1990 წ.
6. დონაძე ლ. „გრიგოლ კილაძის შემოქმედება“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981წ, ნომერი 9, გვ-45.
7. ვაშაყმაძე ნ. ბარამიძე ი. კაუცკი კ. „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შესახებ (1918 – 1921 წწ)“, ბათუმი, საქ. განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, ნ. ბერძენიშვილის ინსტ. 2007 წ, ტ-2.
8. თუმანიშვილი მ. „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, საქ. თეატრალური საზოგადოება, 1977წ.
9. თუმანიშვილი ლ. ურუშაძე ლ. გეგეჭკორი მ. „მიმა თუმანიშვილი ფიქრობს, ასწავლის, თხზავს...“, თბ., „ტერა ინკოგნიტა“, 2004 წ.
10. ინასარიძე კ. „თეატრისმეტყველება“, მიუნჰენი, 1995 წ.
11. კასრაძე დ. „ალექსანდრე წუწუნავა“, თბ., „ხელოვნება“, 1957 წ.
12. კაშმაძე შ. „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, თბ., 2015 წ.
13. კიკნაძე ვ. „ქართველი რეჟისორები“, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1968წ.
14. კიკნაძე მ. „ნატო გაბუნია“, თბ., „კენტავრი“, 2011 წ.
15. მორჩილაძე ა. „ქართული რევულები მე-19 საუკუნის სურათები“, თბ., „ბაკურ სულაკაური“, 2014, 2016 წწ.
16. ურუშაძე ნ. „თეატრი“, სერიიდან „თეატრის სამყაროში“, თბ., საქ. თეატრალური საზოგადოება, 1977 წ.
17. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., 1978.
18. ქიქოძე გ. „ქართული ლიტერატურის ისტორია“ მე - 19 ს, თბ., 1947 წ.
19. წულუკიძე თ. „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, დისერტაცია, 2009წ.
20. ხარატიშვილი მ. „სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები“, თბ., „გლობალ-პრინტი“, 1988 წ.
21. ხუციშვილი ს. „ავქსენტი ცაგარელი“, თბ., 1958 წ.
22. ჯანელიძე დ. „ქართული თეატრის ისტორია“ „ხალხური საწყისები“, თბ., „კენტავრი“, 2018 წ.
23. Вагнер Р. „Опера и драма“, изд. Юргенсона в М., 1906г.

24. Пазовский А. „Записи дирижера“, М., „Советский композитор“, 1968 г.
25. Покровский Б. „Размышление об опере“, М., „Советский композитор“, 1979 г.
26. Попов А. „Художественная целостность спектакля“, М., 1959 г.
27. Ротбаум Л. „Опера и ее сценическое воплощение“, М., „Советский композитор“, 1980 г.
28. Румянцев П. „Станиславский и опера“, М., „искусство“, 1969 г.
29. Савинов Н. „Мир оперного спектакля“, М., „музыка“, 1981 г.
30. Фельзенштейн В. „О музыкальном театре“, М., „радуга“, 1984 г.
31. Шаляпин Ф. „Маска и душа“, „Московский рабочий“, 1989 г.
32. Кочнева И. Яковлева А. „Вокальный словарь“, Ленинград, „музыка“, 1988 г.
33. Кристи Г. Прокофев В.Н. „Станиславский о работе актера над ролью“,
34. Кристи Г. Соболевская О. „Станиславский – реформатор оперного искусства“, М., „музыка“, 1983 г.
35. Кулешова Г. „Вопросы драматургии оперы“, Минск, „наука и техника“, 1979 г.
36. Михеева Л. «Музыкальный словарь в рассказах», М., „Советский композитор“, 1986 г.
37. შატაკიშვილი რ. ბლოგი „ავქსენტი ცაგარელი“, [liberali.ge/news/view/40991/chven-ar-gvinda-vardebi-gvinda-mkholod-mtsvadebi](http://liberali.ge/news/view/40991/chven-ar-gvinda-vardebi-gvinda-mkholod-mtsvadebi)
38. ჩხარტიშვილი ლ. ბლოგი „ყველაფერი თეატრის შესახებ“, [http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2016/11/blog-post\\_6.html](http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2016/11/blog-post_6.html)
39. რუსული სატელევიზიო არხი „Культура“ გადაცემა „Энигма“. [https://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/60307/](https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/60307/)
40. Б. Покровский „Сотворение оперного спектакля,, <https://sites.google.com/site/pokrovskyopera/kak-stavitsa-opernyj-spektakl>
41. ბუხრიკიძე დ. „ჩვენ არ გვინდა ვარდები, გვინდა მხოლოდ მწვადები“, გაზეთი „ლიბერალი“, 30-11-2018წ.
42. ა. წუწუნავას არქივი, ხელოვნების სასახლე, ფ 1, საქმე 121, N 410, (საინ.5.7193).
43. С. Ходнев [www.komersant.ru/doc/3818567](http://www.komersant.ru/doc/3818567).
44. Joyce El-Khoury, <https://www.youtube.com/watch?v=usSf8uOxzeY>
45. ჟურავლიოვი ვ. ლექციათა ციკლი „Сумерки богов“ <https://www.youtube.com/watch?v=2argxnAL47E>.