

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

თამარ ანტონის ასული წულუკიძე

ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა

მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

ქვესპეციალობა მუსიკის ისტორია

თბილისი, 2009 წელი

სამეცნიერო
ხელმძღვანელი:

დოდო გოგუა
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

ექსპერტები

გულბათ ტორაძე
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

ვასილ კიკნაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
სრული პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2009 წლის 19 ივნისს 14 საათზე, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №5, საოპერო სტუდიის დარბაზში, V სართული, აუდიტორია №506 (გრიბოედოვის ქ. №8).

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე.

სადისერტაციო საბჭოს
სწავლული მდივანი

მარიკა ნადარეიშვილი
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

სადისერტაციო თემის აქტუალობა – ქართული საოპერო რეჟისურა აქამდე არ გამხდარა სპეციალური კვლევის საგანი. შესაბამისად მეცნიერთა მხრიდან ხელშეუხებელია ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლის – ალექსანდრე წუწუნავას მოღვაწეობის ეს სფერო.

სადისერტაციო ნაშრომში, რომელიც მიმართული იყო ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის, მისი მხატვრული პრინციპებისა და ტრადიციების განვითარების პროცესის შესწავლისაკენ დღევანდელი შუქზე, გამოიკვეთა კვლევის რამდენიმე ასპექტი: ქართული საოპერო რეჟისურის და თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის, საოპერო რეჟისურის თეორიის საკითხები, თანამედროვე საოპერო რეჟისურის პრობლემები.

ალექსანდრე წუწუნავას გარდაცვალების შემდეგ აღინიშნა, რომ დამთავრდა „წუწუნავას ეპოქა“. შეიძლება ითქვას კიდევ დამკვიდრდა ეს ტერმინი. „წუწუნავას ეპოქა“ – ამაში იგულისხმება 50-მდე წელიწადი რეჟისორის მოღვაწეობის დრამატულ თეატრში, კინოში, მაგრამ ვინაიდან მისი შემოქმედების ცენტრალური სფერო მაინც უკავშირდება საოპერო თეატრს, ცნება „წუწუნავას ეპოქა“ გარკვეულწილად შეიძლება გაიგივდეს თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის ერთ დიდ, უმნიშვნელოვანეს ეტაპთან.

ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციის ჩამოყალიბება ძირითადად უკავშირდება “წუწუნავას ეპოქას”. აქედან გამომდინარე წუწუნავას შემოქმედების განხილვით ერთდროულად ვაცნობიერებთ ქართულ საოპერო რეჟისურის ტრადიციის ჩამოყალიბების პროცესს. ეს კი, ცხადია, ძირითადად მოხდება ეროვნული საოპერო ნაწარმოებების ინტერპრეტაციის საფუძველზე, ვინაიდან სწორედ ამას უკავშირდება ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიცია.

ის, რომ დღემდე აქტუალურ საკითხად რჩება წუწუნავას საოპერო რეჟისურის კვლევა, ამის უპირველეს არგუმენტს წარმოადგენს მისი სიცოცხლისუნარიანობა. „მოვლენათა მასშტაბურობა ვლინდება დროის გადმოსახედიდან“ - ამბობს მუსიკისმცოდნე ი. პოპოვი ბ. პოკროვსკის რეჟისურასთან დაკავშირებით, რომლის ღირსების განმსაზღვრელ ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორადაც აცხადებს მისი სპექტაკლების სცენური სიცოცხლის ხამგრძლივობას. ამ კრიტერიუმებით თუ მივუდგებით წუწუნავას შემოქმედებას, შეიძლება ითქვას, რომ აქ განსაკუთრებულ პრეცედენტთან გვაქვს საქმე – მისი სპექტაკლები ათწლეულების მანძილზე განაგრძობენ სიცოცხლეს საოპერო სცენაზე. მაგალითად, ზ. ფალიაშვილის

„დაისი“, რომელიც მიიჩნევა ამ ნაწარმოების კლასიკურ განხორციელებად, დღემდე შემორჩა თბილისის საოპერო თეატრს, ამ სპექტაკლის დადგმის ისტორია უკვე 77 წელიწადს ითვლის! ასევე ათეული წლების მანძილზე გრძელდებოდა წუწუნავას მიერ დადგმული ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ სცენური ცხოვრება საქართველოში – ეს ეხება, როგორც თბილისის, ასევე ქუთაისის საოპერო თეატრებს. ნიშანდობლივია, რომ ოპერის სრულად ორიგინალური სცენური ვერსიით განსახიერებული ნიმუშს (მხედველობაში გვაქვს ჯ. და ვ. კახიძის პარაფრაზები სახელწოდებით „ბარბაღე“, დამდგმელი რეჟისორი რ. სტურუას დადგმა) კვლავ ჩაენაცვლა „ქეთო და კოტეს“, ასე ვთქვათ, ტრადიციული გადაწყვეტა. ვგულისხმობთ ოპერის ბოლოდროინდელ დადგმას, რომელიც ეკუთვნის რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძეს. აქ ციტირებულია წუწუნავასეული დადგმის დეტალები, რაც გარკვეულწილად განსაზღვრავს სპექტაკლის მხატვრულ სახეს. დღეს თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე „ქეთო და კოტე“ ამ სახით განაგრძობს სიცოცხლეს.

წუწუნავას სარეჟისორო მეთოდის კვლევისას გამოიკვეთა საოპერო რეჟისურის მარადიული პრობლემები, რამაც განაპირობა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის აქტუალურ პრობლემებთან შეხების აუცილებლობა. აღსანიშნავია, რომ ბოლო ხანს განსაკუთრებული სიმწვავეთ დადგა საკითხი რეჟისორის დამოკიდებულებისა საოპერო პარტიტურისადმი. ეს პრობლემა დიდი ხანია აღელვებთ ამ სფეროთი დაინტერესებულთ და სწორედ პარტიტურისადმი, ავტორისეული ჩანაფიქრისადმი ფაქიზი მიდგომა აერთიანებთ მსოფლიო მუსიკალური თეატრის სხვადასხვა დროის გამორჩეულ წარმომადგენლებს. მაგალითად, დიდი იტალიელი მომღერალი ტიტო გობი, რომელსაც შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ისეთ რეჟისორებთან, როგორც არიან ძეფირელი, ვისკონტი და რომელიც თავადაც, როგორც რეჟისორი დგამდა სპექტაკლებს, გასული საუკუნის 80-იან წლებში აღნიშნავდა: „ყოველი რეჟისორი თავისი ინტერპრეტაციით ცდილობს რაიმე ახლის ჩვენებას და ამ მხრივ არც მე ვარ გამონაკლისი. ამავე დროს ჩემი არტისტული მრწამსის ერთ-ერთი პოსტულატი მდგომარეობს შემდეგში: დამდგმელს უნდა ახსოვდეს, რომ ის არის არა შემქმნელი, არამედ მხოლოდ ინტერპრეტატორი სხვათა მიგნების“. ავტორისეული ჩანაფიქრის ერთგულებასა და მისი მკაფიოდ გადმოცემის აუცილებლობას გამოხატავს თანამედროვეობის დიდი მომღერლის პლასიდო დომინგოს სიტყვებიც: „ჩემი აზრით, ნებისმიერმა ინტერპრეტაციამ უნდა გამოავლინოს მოქმედება და არ გაართულოს იგი. თუკი დადგმის რომელიმე დეტალი ბუნდოვანს ხდის და არ

განმარტავს ნაწარმოების არსს, თუკი ნათლად მოაზროვნე ადამიანს არ ძალუძს მისი აღქმა, მაშასადამე იგი არასწორად არის მოწოდებული. რამდენადაც ბოლო დროს მსოფლიო მასშტაბით კიდევ უფრო გაძლიერდა და ფეხი მოიკიდა ტენდენციამ – საოპერო ნაწარმოებისადმი რეჟისორის თვითნებურმა დამოკიდებულებამ, ამიტომაც უფრო კატეგორიული ტონი გამოსჭვივის მუსიკალური თეატრის მეტრთა გამოსვლებშიც. მაგალითად, ფრანკო ძეფირელი აცხადებს, რომ საოპერო რეჟისურის დარგის არსებობა, მისი თაობის იქით, შეჩერებულია, რის უპირველეს მიზეზადაც სწორედ ავტორის ჩანაფიქრისაგან დაშორებას ასახელებს. საკითხისადმი იგივე დამოკიდებულებაა გამოსატყული გალინა ვიშნევსკაიას, ზურაბ სოტკილავას, ანდრონ მიხალკოვ-კონჩალოვსკის, პაატა ბურჭულაძის და სხვათა გამონათქვამებში. .

სწორედ ზემოთქმულის ფონზე მეტად აქტუალურად გვესახება ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის, ქართული საოპერო რეჟისურის ფორმირებაში მისი ფუძემდებლური როლისა და „წუწუნავას ეპოქის“ ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობის კვლევა. მეტადრე მისი საოპერო რეჟისორული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშნები წარმოჩნდება, როგორც საპირისპირო მოვლენა მსოფლიო საოპერო რეჟისურაში ამჟამად მიმდინარე ტენდენციებისა, საოპერო რეჟისურის კრიზისისაკენ მავალი გზისა.

ნაშრომის ობიექტი და საგანი. წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ქართული საოპერო რეჟისურა, მისი ძირები და მასზე დაფუძნებული ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიცია, საგანს კი – წუწუნავას საოპერო სპექტაკლები, როგორც წარსული, ისე თანამედროვე მნიშვნელოვანი მოვლენების კონტექსტში.

ნაშრომის მიზანი და ამოცანები. წარმოადგენს რა წინამდებარე ნაშრომის მიზანს ერთი მხრივ ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობის გააზრება და მეორე მხრივ მისი თანამედროვე საოპერო რეჟისურის ტენდენციებთან მიმართებაში გაცნობიერება, ამ პრობლემის გადაჭრისათვის ჩვენს ამოცანებს შეადგენდა:

- ა) წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის შემოქმედებითი ესთეტიკის გააზრება.
- ბ) იმ მახასიათებლების დადგენა, რომელთა მიხედვითაც მოიაზრება წუწუნავას რეჟისორული ხელოვნება, როგორც ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციის საფუძველი.
- გ) თანამედროვე საოპერო რეჟისურის ტენდენციების შეფასება.

დ) წუწუნავას რეჟისორული მეთოდის გააზრება თანამედროვე საოპერო რეჟისურის აქტუალურ პრობლემებთან მიმართებაში.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები: დისერტაციის მეცნიერული სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ იგი წარმოადგენს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში პირველ მცდელობას

– საოპერო რეჟისურის საკითხების კვლევისა და გააზრების ისტორიულ ასპექტში.

– ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო სპექტაკლების ანალიზისა.

– ქართული საოპერო რეჟისურის ისტორიული ასპექტით გააზრებისა.

– წუწუნავას საოპერო რეჟისურის მაგალითზე ქართული საოპერო რეჟისურის განხილვისა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის ტენდენციებთან მიმართებაში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი. ვინაიდან ეს ნაშრომი წარმოადგენს საქართველოში საოპერო რეჟისურის მეცნიერული კვლევის პირველ ცდას, განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა გვეკისრება მეთოდოლოგიური საფუძვლის შემუშავებისას.

კვლევის დასაწყისში ამოსავლად დავისახეთ ჩვენს წინაშე არსებული ლიტერატურა, სადაც განხილული იქნა ცნობილ საოპერო რეჟისორთა მოღვაწეობა, მათი შემოქმედებითი კონცეფციის მთავარი პოსტულატები (სტანისლავსკის, მეიერხოლდის, ლოსკის, ფელზენშტეინის, როთბაუმის, პოკროვსკის, მიხაილოვის და სხვათა). აქ მაინც ძირითადი მიმართულება მოგვცა თვით რეჟისორების ზოგადთეორიული ხასიათის ნაშრომებმა, მათმა ნააზრევმა ამ სფეროში (ლოსკის, ფელზენშტეინის, პოკროვსკის, მიხაილოვის, როთბაუმის წიგნებმა). ჩვენი კვლევისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭა ამ რეჟისორთა შეხედულებათა თანხვედრას, იმ პოზიციის წარმოჩენას, რაც მათ აკავშირებთ წუწუნავასთან. არანაკლები მნიშვნელობა მივანიჭეთ დირიჟორთა შეხედულებებს მუსიკალურ თეატრთან დაკავშირებულ საკითხებზე (პაზოვსკის, ტოსკანინის, სამოსუდის, გოლოვანოვის, კარაიანის, გაუკის და სხვ). საოპერო ნაწარმოების დრამატურგიისადმი სწორი მიდგომის განმტკიცებაში დახმარება გაგვიწია სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურამ (ასაფიევის, სავინოვის, საბინინას, საკვას, კურიშოვას, აკულოვის და სხვათა შრომებმა).

ვინაიდან აღ. წუწუნავას მოსვლით იწყება ახალი ხანა თბილისის საოპერო თეატრისათვის, ამიტომ ჩვენთვის ძალზე საგულისხმო იყო გააზრება იმ წარსულისა და ტრადიციებისა, რაც თეატრისათვის არსებობდა მანამდე „წუწუნავას ეპოქის“ დადგომამდე. იმის გასაცნობიერებლად, თუ რა პრინციპები

მიიღო წარსულიდან თეატრის ახალმა წინამძღოლმა და რასთან მოუხდა დაპირისპირება, მეტიც, შეჯახება, ამ საკითხის გასაშუქებლად დიდი ფაქტოლოგიური მასალა მოვიპოვეთ შალვა კაშიაძის ორტომეულიდან „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ და აგრეთვე მაშინდელ პრესაში გამოქვეყნებული პუბლიკაციებიდან.

მიგვაჩნია, რომ თბილისის საოპერო თეატრის მხატვრულ-შემოქმედებითი დონის განსაზღვრა არასრულფასოვანი იქნებოდა იმდროინდელი სხვა საოპერო თეატრების მდგომარეობის გათვლისწინების გარეშე. ვინაიდან არსებული წყაროების მტკიცებით ამ მხრივ პროგრესული ძეგრა ხდება რუსული საოპერო ხელოვნების წიაღში, ამიტომ შევისწავლეთ ამ პროცესების ამსახველი შრომები (ფერმანის, კელდიშის) და ამ მიმართებაში გავიაზრეთ თბილისის საოპერო თეატრის არსებობა.

ჩვენი კვლევის საგნის – ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის განსახილველად მივმართეთ მისი შემოქმედებითი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველ მასალებს. ეს გახლდათ, ერთი მხრივ, დიდი რაოდენობის საარქივო ჩანაწერები, რაც თვით რეჟისორის კალამს მიეკუთვნება. აგრეთვე წუწუნავას შესახებ არსებული ლიტერატურა (დავით კასრაძის, როდიონ ქორქიას, ვასილ კიკნაძის, მიხეილ ყვარელაშვილის, ნათია ამირეჯიბის, ნინო შვანგირაძის შრომები), რომლის მეშვეობითაც საჩინო გახდა რეჟისორის შემოქმედებითი გზა – მიმართული საოპერო ხელოვნებისაკენ, მისი ადგილი ქართული თეატრალური და კინოხელოვნების კონტექსტში. გარდა ამისა, ჩვენთვის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენდა წუწუნავას თანამედროვეთა მემუარული ლიტერატურა (ბათუ კრავეიშვილის, მიხეილ კვალიაშვილის, თამარ კვირიკაძის წიგნები), რამაც გარკვეული საფუძველი მოგვცა რეჟისორის შემოქმედებითი მრწამსის, მისი მხატვრული მეთოდის თვალსაჩინოების დასადასტურებლად,

აღ. წუწუნავას რეჟისორული ესთეტიკის განსაზღვრისათვის დავეყრდენით, როგორც იმდროინდელ გამოხმაურებებს მის სპექტაკლებზე (ამაში განსაკუთრებით დაგვეხმარა ილია ზურაბიშვილის იგივე „ინენის“ რეცენზიები), აგრეთვე უფრო გვიანდელი თაობის მოღვაწეთა, რომელთა ხსოვნაშიც აღბეჭდილი იქნა რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურებები (ანტონ წულუკიძის, ვაჟა ჩინჩალაძის) სტატიებსა და მოგონებებს.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება. ნაშრომმა შეიძლება დახმარება გაუწიოს საოპერო რეჟისორებს, მუსიკისმცოდნეებს, თეატრმცოდნეებს, მომღერალ-

მსახიობებს. შეიძლება აგრეთვე შევიდეს მუსიკის, თეატრის ისტორიის სასწავლო კურსში.

ნაშრომის აპრობაცია. დისერტაცია შესრულებული და აპრობირებული იყო ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრაზე 2006 წლის 26 ივნისს. ცალკეული ნაკვეთები წაკითხული და განხილული იქნა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ცენტრის 2003, 2004, 2006 წლების სხდომებზე, აგრეთვე ძირითადი დებულებები და დასკვნები ასახული იქნა 2003, 2006 წელს თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და 2009 წელს ზაქარია ფალიაშვილის მემორიალურ სახლ-მუზეუმში გამართულ სამეცნიერო კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებებში.

პუბლიკაციები. დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია ექვს პუბლიკაციაში.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. დისერტაციის მოცულობა შეადგენს 184 გვერდს. მისი სტრუქტურა წარმოდგენილია შესავლით, ორი თავითა და დასკვნით, თან ერთვის სანოტო მაგალითები და ლიტერატურის სია (200-მდე დასახელება).

ნაშრომის შინაარსი

შესავალი. დასაბუთებულია ნაშრომის აქტუალობა. წარმოდგენილია კვლევის ობიექტი, საგანი, მიზანი, ამოცანები, საკითხის მეცნიერული სიახლე. განსაზღვრულია მიღებული შედეგების სამეცნიერო და პრაქტიკული ღირებულება.

შესავალში დასმულია დისერტაციის ერთ-ერთი მთავარი საკითხი— წუწუნავას რეჟისორული ესთეტიკის გააზრება მსოფლიო მუსიკალურ თეატრში მიმდინარე ტენდენციებთან მიმართებაში. ამ კონტექსტში კონცეპტუალური დატვირთვა შეიძინა მუსიკისმცოდნე ნ. სავინოვის მიერ გაუღებულმა ტერმინმა — „საკომპოზიტორო რეჟისურა.“ აქვე დასაბუთებულია ამ ტერმინისადმი მიმართვის აუცილებლობა. ვფიქრობთ, სწორედ ამ ტერმინში კოდირებულია კლასიკური საოპერო ნაწარმოებების თავდაცვითი, საავტორო უფლების დამცავი მექანიზმი, რომლის ამოქმედებამაც უნდა იხსნას კლასიკური საოპერო ნიმუშები თანამედროვე რეჟისურის შემოტევისაგან. საკითხის დასმის დამაჯერებლობის დამტკიცების

მიზნით, „საკომპოზიტორო რეჟისურის” ფენომენი განიხილება საოპერო ჟანრის ისტორიის ჭრილში.

ხაზგასმულია, რომ კვლევა მიმდინარეობდა ხელოვნების ორი სფეროს – მუსიკალურისა და თეატრალურის მიჯნაზე, განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად არის მიჩნეული საოპერო რეჟისურის სპეციფიკის, სპექტაკლის შემქმნელთა ურთიერთობის გათვალისწინებაც, რაც აისხა სამკუთხედის ხაზგასმით, რომელიც რეჟისორისა და კომპოზიტორის ურთიერთობაშია უცვლელად შეამავალს – დირიჟორს გულისხმობს. ყოველივე ასევე შესავალშია მოცემული.

I თავი. ქართული საოპერო რეჟისურის სათავეები.

§1. ქართული პროფესიული რეჟისურის წანამძღვრები. აქ ნახვენებია წინარე ეტაპი, რომელიც უძღოდა ქართული პროფესიული რეჟისურის წარმოქმნას.

ქრონოლოგიურად ეს პერიოდი წარმოადგენს მე-19 საუკუნის დასაწყისს. ვინაიდან პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე ქართული კულტურა რუსული კულტურის ნაწილად მოიაზრებოდა, ამიტომ იმდროინდელი თბილისის ოპერის თეატრის მდგომარეობა განიხილება რუსეთის საოპერო თეატრის ფონზე. რუსეთში ამ დროს, როგორც ა. პაზოვსკი წერს: „გასული საუკუნის დასაწყისისასთვის (იგულისხმება XIX საუკუნის დასაწყისი – თ. წ.) თანდათანობით იწყება მუსიკალური თეატრის, როგორც სინთეზური თეატრის კულტურის ტრადიციის ჩამოყალიბება, რომლის ზემოქმედების ძალა მდგომარეობს მუსიკისა და სცენის ერთიანობაში, გამომსახველ სიმღერაში და გააზრებულ მსახიობურ თამაშში. უკვე კოსტუმირებულ კონცერტს ცვლის სპექტაკლი-ანსამბლი, მდიდრულ საოპერო სანახაობას განდევნის მუსიკალურ-დრამატული მოქმედება, რომელიც აღსავსეა დიდი აზრით, ღრმა და მართალი ადამიანური გრძნობებით“.

დასმულია საკითხი – თუ რა ზეგავლენა შეეძლო განეცადა თბილისის ოპერის თეატრს რუსეთის თეატრებისაგან მხატვრული თვალსაზრისით. ალბათ, პირველ რიგში მიეცემოდა შანსი მასაც შეხებოდა რუსეთში მიმდინარე პროგრესული პროცესი – სინთეზური მუსიკალურ-თეატრალური კულტურის ფორმირებისა. ეს პროცესი კი პირველ რიგში დაკავშირებული იყო მამონტოვის კერძო ოპერასთან. ამიტომაც აქ განსაკუთრებული ყურადღება მახვილდება მოსკოვის მამონტოვის კერძო ოპერაზე, თეატრზე, კვლავ პაზოვსკის სიტყვებით – „თამაში რეფორმატორული სწრაფვის, რომელიც აერთიანებს შესანიშნავ მომღერალ-მსახიობებს, დირიჟორებს, წინ წამოწევს ახალ საოპერო რეჟისურას”. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება შემდეგ სიტყვებს მამონტოვის ოპერის შესახებ: „მოახდინა გამაახლებელი ზემოქმედება მთელ რუსულ საოპერო

სცენაზე, მათ შორის საიმპერატორო თეატრებზეც”. ამ პარაგრაფში სწორედ ნაჩვენებია თუ რამდენად გამოირჩეოდა თბილისის საოპერო თეატრი თავისი პროგრესული მიმართულებით რუსეთის მთავარი თეატრებისაგან, რომლებიც ამ პერიოდში კერძო ოპერის სწრაფვას – სპექტაკლის ერთიანობისაკენ, ანსამბლურობისაკენ რადიკალურად უპირისპირდებოდნენ.

ნახსენებია 20-იანი წლების ევროპისა და ამერიკის საოპერო თეატრების სტილი. ყურადღება გამახვილებულია შემდეგ ფაქტზე; 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, აქედან მოყოლებული ექცევა აქ სერიოზული ყურადღება მიზანსცენების აგებას, გუნდის ფუნქციის ამოქმედებას.

ამ ფონზე ხაზგასმულია, რომ თბილისში ამ დროისათვის მაყურებელმა საოპერო სცენაზე უკვე იხილა ეროვნული პროფესიული რეჟისურის ნიმუშები. წუწუნავას საოპერო რეჟისურამ კიდევ მოიპოვა აღიარება. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მოსვლის პერიოდში თბილისის საოპერო თეატრი ყოველმხრივ დაცემულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე თბილისის ოპერის თეატრის არსებობის საერთო სურათის მიხედვით აქ ათეული წლების მანძილზე მწიფდებოდა ნიადაგი და მოთხოვნა პროფესიონალი რეჟისორის მოსვლისათვის.

§2. გზა საოპერო თეატრამდე. ამ პარაგრაფში ნაჩვენებია ყველა წინაპირობა, რომლითაც მომზადდა და რამაც განაპირობა თბილისის ოპერის თეატრში იმ ახალი ეპოქის დასაწყისი, რომელსაც სრულიად სამართლიანად ეწოდა “წუწუნავას ეპოქა”. აქედან გამომდინარე ჩვენი კვლევის არეში მოექცა ერთი მხრივ რეჟისორის ცხოვრების გზა – საოპერო თეატრამდე, მეორე მხრივ მისი მხატვრული ესთეტიკის ფორმირების პროცესი.

აღ. წუწუნავას ცხოვრების გზის თვალის გადავლების შედეგად გამოტანილია დასკვნა, რომ მაინც საბოლოო დაკავშირება საოპერო თეატრთან, მისგან დამოუკიდებლად მოხდა.

რეჟისორის ბიოგრაფიიდან სიმბოლურად არის მიჩნეული ის ფაქტი, რომ მისი, როგორც მაყურებლის პირველი ცოცხალი ზიარება დიდ თეატრალურ სამყაროსთან უკავშირდება სწორედ საოპერო და არა დრამატულ თეატრს.

ხაზგასმულია იმ პიროვნებათა ღვაწლი, რომელთაც ბავშვობასა და ყრმობაში მნიშვნელოვანი კვალი დატოვეს მასზე – ოზურგეთის საოსტატო

სემინარიის ქართული ენის მასწავლებელმა ივანე გომელაურმა და უკვე ჭაბუკობის წლებში – ქართული სცენის დიდმა მოღვაწემ – ლადო მესხიშვილმა.

ბავშვობისდროინდელ მოვლენათაგან ყურადღება ეთმობა ზაფხულობით სემინარიის სცენისმოყვარეთა წრის გასტროლებს გურიის სოფლებში. ეს პერიოდი აღსანიშნავია იმდენად, რამდენადაც „ალიოშა აკვირდება გლეხთა ცხოვრებას, სწავლობს ნაირ-ნაირ ტიპებს, რაც მომავალში ვლინდება მის შემოქმედებაში”(დ.კასრაძე). განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაესვას, რომ აქ სათავე ეყრება მის ზოგად რეჟისორულ აზროვნებას, რეალისტურ აზროვნებას, რომელიც, ცხადია, საოპერო რეჟისორის ესთეტიკაზეც აისახება. თუკი კინემატოგრაფიის მკვლევარებს მოჰყავთ ცალკეული მაგალითები წუწუნავას ბავშვობისდროინდელი შთაბეჭდილებების რეალიზაციისა, იგივე შეიძლება ითქვას საოპერო რეჟისურის სფეროსთან დაკავშირებითაც. ვფიქრობთ, აქაც ეს მომენტი უდავოდ ჰპოვებს გამოხატულებას, სახელდობრ, მასობრივ სცენებში.

ამ პარაგრაფში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა იმ ეტაპს, რომელსაც „მესხიშვილის სკოლასთან” ზიარება ჰქვია. „მესხიშვილის სკოლის“ გავლენის უმთავრესი მნიშვნელობა მდგომარეობდა იმაში, რომ აქ გამოიკვეთა გეზი, რომელმაც განსაზღვრა წუწუნავას თეატრალური ცხოვრების გზა. მესხიშვილის სკოლა – ეს იყო დიდი თეატრალური სკოლა. თავად ამ პიროვნებაში მოქცეული იყო ქართული თეატრის განვითარების ერთი პროცესის დასაწყისიც და დასასრულიც, შემდეგ ამის საპირისპირო პროცესის დასაბამი. მხედველობაში გვაქვს დასაწყისში ამპლუის ხელოვნების ჩამოყალიბება, აგრეთვე „მსახიობთა რეჟისურის” ტენდენციის მიმდევრობა, ამით მსოფლიო თეატრალური პროცესების მხარის სწორება, მეორე მხრივ კი ახალი მოვლენების გათავისება, ანსამბლური სპექტაკლის, ამასთან ერთად რეჟისორის პროფესიის საფუძვლის ჩაყრა.

აღნიშნულია თუ რატომ იქცა წუწუნავასთვის უმაღლეს იდეალად მოსკოვის სამხატვრო თეატრი: მის ცნობიერებაში ამ იდეალის არსებობაც გარკვეულწილად იმ დროს საქართველოში უკვე ფეხმოკიდებულმა პროგრესულმა ტენდენციამ და ისევე მესხიშვილთან სიახლოვემ განსაზღვრა. სამხატვრო თეატრი ჭაბუკ ხელოვანს იზიდავდა ერთი მხრივ ანსამბლური სპექტაკლის ხორცშესხმით, მეორე მხრივ გარდასახვის, განცდის თეატრის აღიარებით. საქართველოში ამ ორივე იდეის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური გამტარებელი გახლდათ სწორედ ლადო მესხიშვილი. ხაზგასმულია თვალსაზრისი, რომ ქართული თეატრის წიაღში ზემოთქმული საკითხები სამხატვრო თეატრის შექმნამდე ბევრად უფრო ადრე იყო დასმული.

პარაგრაფში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა წუწუნავას ურთიერთობას მაქსიმ გორკისთან, მის სამყაროსთან, რაც სამხატვრო თეატრში შეღწევამდე წუწუნავას ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს ეტაპად იქცა. პარაგრაფში არის მცდელობა პარალელის გაკეთებისა გორკისა და წუწუნავას ცხოვრების ეპიზოდებსა და ზოგიერთ შემოქმედებით საკითხს შორის.

ჩამოთვლილია ყველა ის შემოქმედებითი კერა, რომელთანაც მოსკოვიდან თბილისს ახლადდაბრუნებულ წუწუნავას ოპერის თეატრთან საბოლოოდ დაკავშირებამდე ჰქონდა შეხება:

თავდაპირველად სახალხო სახლში განხორციელებულმა სპექტაკლმა დ/ანუნციოს „იორიოს ასულმა“ შესძრა საზოგადოება. იგივე გეზი განაგრძო ჭიათურის თეატრში. წუწუნავას შემოქმედებით პოზიციის გამარჯვებას ნიშნავდა მისი მოწვევა თბილისის დრამატული საზოგადოების თეატრში, რომლის პრინციპებისადმი დაპირისპირებითაც იგი შეუდგა რეჟისორულ მოღვაწეობას საქართველოში. აქ დადგმული სპექტაკლი კი – ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ – აღნიშნული იქნა, როგორც ახალი ეტაპი ქართული თეატრის განვითარებაში. სწორედ ამ სპექტაკლს უკავშირდება საბოლოო დამშვიდობება აქტიორულ ინდივიდუალიზმთან.

აღნიშნულია მიზეზი, რის გამოც პატრიოტული ცეცხლით ანთებული რეჟისორი რუსული თეატრის სამსახურში ჩადგა.

ყურადღება ეთმობა მის მოღვაწეობას თბილისის ტარტოს – რუსული არტისტული საზოგადოების თეატრში, შემდეგ როსტოვში და ბოლოს ბაქოს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მოწვევით იქაურ ქართულ თეატრში.

არნიშნულია თუ საბოლოოდ რამ გადაწყვიტა, როგორც წუწუნავას, ისე თბილისის საოპერო თეატრის ბედი: მშობლიურ მიწაზე დააბრუნა პოლიტიკურ მოვლენათა მსვლელობამ – ბაქოს ქართულმა თეატრალურმა დასმა, რომლის გამყარებასა და გაძლიერებაში წუწუნავამ დიდი წვლილი შეიტანა, შეწყვიტა არსებობა. თბილისში საბოლოოდ დაბრუნებული რეჟისორის წინაშე სხვა არჩევანი აღარც იყო – აქ ოპერისა და ტარტოს რუსული არტისტული საზოგადოების თეატრის გარდა აღარაფერი ფუნქციონირებდა. ამგვარმა ვითარებამ განაპირობა მიუღო მთავრობის მიერ შემოთავაზებული წინადადება – სათავეში ჩასდგომოდა ოპერის თეატრს.

ამრიგად, აქ ნაჩვენებია ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გზა, მოვლენათა დინება, რამაც მოიყვანა ალექსანდრე წუწუნავა თბილისის ოპერის თეატრში.

§3. სცენის რეფორმატორთა როლი წუწუნავას საპერო რეჟისურის ფორმირებაში. ამ ქვეთავში წარმოჩენილია თუ რამდენად შეიძლებოდა წუწუნავას საოპერო რეჟისურაზე გავლენა მოეხდინათ მის დიდ მასწავლებლებს— სამხატვრო თეატრის კორიფეებს— კონსტანტინ სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ დანჩენკოს.

აქამდე საყოველთაოდ ცნობილი იყო, რომ წუწუნავას მოღვაწეობა დრამატულ თეატრსა და კინოში დაფუძნებული იყო სამხატვრო თეატრის ფუძემდებელთა პრინციპებზე. უცნობი იყო თუ რა როლი შეასრულა იგივე მხარემ წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის მოღვაწეობაში.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავა თავის მასწავლებლებზე ადრე ანხორციელებს საოპერო სცენაზე იმ პრინციპებს, რაზედაც შემდგომში მათი საოპერო რეფორმა იქნება დაფუძნებული, აქედან გამომდინარე დასმულია კითხვა— რამდენად შესაძლებელი იყო წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის ესთეტიკაზე სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მსოფლმხედველობის ზეგავლენა.

ის, რომ წუწუნავასთვის საოპერო სფეროშიც ერთ-ერთი მთავარი ნიშანსვეტი სტანისლავსკისა და მისი შემოქმედებითი მოკავშირის— ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პრინციპები უნდა ყოფილიყო, ამის დასადასტურებლად მოყვანილია ჩანაწერი მისი არქივიდან. ამ ჩანაწერში პირდაპირ მოყვანილია ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სიტყვები საოპერო თეატრის შესახებ.

ნიშანდობლივად გვესახება, რომ სტანისლავსკის ერთ-ერთი მოწაფე და მისი შემოქმედების ამაგდარი გ.კრისტი სტანისლავსკის მიმდევრებს უწოდებს პირველ რუს საოპერო რეჟისორებს: ა.სანიხს, ა.ოლენინს, ი.ლაპიცკის, ვ.ლოსკის და აღნიშნავს, რომ სტანისლავსკის იდეებმა საოპერო სცენაზე თავდაპირველად მათი მეოხებით შემოაღწია.

მიჩნეულია, რომ შესაძლებელია წუწუნავაც მიეკუთვნებოდეს ამ ჩამონათვალს. გავლებულია პარალელი „პირველ ნამდვილ საოპერო რეჟისორს“— ლოსკისა და წუწუნავას შორის, დასმულია კითხვა— თუ როგორ უნდა განიხილებოდეს მათი საოპერო რეჟისურა, სტანისლავსკისთან კავშირში თუ მის გარეშე? განმარტებულია სტანისლავსკის საოპერო „სისტემის“ არსი: არსებობდა არასწორი მოსაზრება, თითქოს იგი საოპერო ხელოვნებას მიუდგა, როგორც დრამატული თეატრის რეჟისორი და მისი საოპერო რეფორმა წარმოადგენდა მხოლოდ სამხატვრო თეატრის პრინციპების გადატანას საოპერო სცენაზე. ამ დროს დიდი რეჟისორისთვის „საოპერო რეჟისურა იყო სარეჟისორო ხელოვნების დამოუკიდებელი სფერო, რომელსაც ჰქონდა საკუთარი კანონები“. ამ კანონის

ძირითად არსს გადმოსცემს სტანისლავსკის სიტყვები: „მუსიკა უნდა მიუთითებდეს და წარმართავდეს რეჟისორის შემოქმედებას, ოპერაში მე გამოვდივარ მუსიკიდან.“

ხაზგასმულია, რომ წუწუნავას შინაგანმა აღლომ უკარნახა დასდგომოდა საოპერო რეჟისორის ჭეშმარიტ გზას და შეცდომით მექანიკურად არ ეხელმძღვანელა დრამატული თეატრის კანონებით, როგორც ზოგიერთებს მოუვიდათ.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას პირველი რეჟისორული ცდა თბილისის საოპერო თეატრში, რომელიც მნიშვნელოვან სამომავლო მიზანს ისახავდა, დაკავშირებული იყო რუბინშტეინის ოპერა „დემონთან.“ ეს სპექტაკლი თვით რეჟისორის აღიარებით დეკადენტური მიდგომით იყო დადგმული. დავით კასრაძის სიტყვებით „ა.წუწუნავას ცხოვრებაში ეს პირველი და უკანასკნელი მარცხი იყო. აქ მან უღალატა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებს და აჰყვა დეკადენტური მოდის ვაკჰანალიას“.

თანმიმდევრულადაა წარმოდგენილი წუწუნავას საოპერო დადგმები (დ.არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, უ. ბიზეს „კარმენი“), მათ მაგალითზე ხაზგასმულია თუ რამდენად უახლოვდებოდა იგი თავის დიდ მასწავლებელთა მხატვრულ მრწამსს.

იმის დასასაბუთებლად, რომ წუწუნავა საოპერო თეატრში მუშაობისას მიმართავდა სტანისლავსკის მეთოდს, გავლებულია პარალელი მის მოღვაწეობასთან კინემატოგრაფის სფეროშიც, ერთი იმიტომ, რომ რეჟისორი, ფაქტობრივად, პარალელურად მოღვაწეობდა ამ ორ სფეროში, მეორე კი იმიტომ, რომ აქ მის მუშაობის მეთოდს დარქმეული აქვა სახელი.

საყურადღებო ფაქტად არის მიჩნეული წუწუნავას რეჟისორული ხელოვნების აღიარება უკვე სტანისლავსკის რეფორმის შემდგომ, სწორედ სამხატვრო თეატრის წარმომადგენლების და საერთოდ, მთელი „თეატრალური მოსკოვის“ გარემოში. ეს შეეხება 1937 წელს შემდგარ ქართული ხელოვნების დეკადას. აქ წუწუნავას სპექტაკლებიდან წარმოდგენილი იყო მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“ და ზ. ფალიაშვილის „დაისი“.

§4. ეროვნული სულისკვეთების დასამყარებლად. ამ პარაგრაფში გამახვილებულია ალექსანდრე წუწუნავას, როგორც საზოგადო მოღვაწის როლი ქართულ საოპერო ხელოვნებაში. იგი წარმოჩენილია, როგორც პირველი ეროვნული საოპერო ნიმუშების ხელდამსხმელი. აღნიშნულია, რომ მაშინ, როდესაც წუწუნავა ოპერის თეატრს სათავესი ჩაუდგა, თეატრი ამ დროისათვის

იმყოფებოდა პროფესიულად დანგრეულ და დასუსტებულ მდგომარეობაში. თუკი რაიმე პრინციპი და პოზიცია შერჩენოდა მაშინდელ ოპერის თეატრს, ეს იყო მხოლოდ იმ პოლიტიკის გაგრძელების სურვილი, რაც მას ახლდა დაარსების დღიდან, ეს იყო მეფის რუსეთის მიერ ჩადებული და მათ შემდეგაც მოსული ბოლშევიკების მიერ გაგრძელებული პოლიტიკის ერთგულება. იგივე მიზანი ახლდა ჯერ კიდევ თბილისის ოპერის თეატრის დაარსებას, რაზედაც მეტყველებს ამ ქვეთავში მოყვანილი ვორონცოვის სიტყვები: „გუცქერ რა თბილისში რუსული თეატრის არსებობას არა როგორც სიამოვნებისა და გართობის ერთ-ერთ საშუალებას, აამედ როგორც როგორც კერას, რომელიც მეტად მნიშვნელოვან მიზანს ისახავს: ადგილობრივი მოსახლეობის გაცნობას რუსულ ენასთან, რუსულ ჩვევებთან და მის თანდათანობით შერწყმას რუსეთთან, ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია ვეცადო, რათა თბილისში იყოს კარგი რუსული თეატრი.“

ხაზგასმულია დ, კასრაძის სიტყვები, რომელიც ეხება წუწუნავას მიერ საოპერო ხელოვნების გზაზე გადადგმულ პირველ ნაბიჯებს: “მან შენიშნა, რომ მოუხდებოდა დიდი ბრძოლა არსებულ ხელმძღვანელობასთან. უპირველეს ყოვლისა მას უნდა გაეწმინდა ჯერ კიდევ მეფის ნაცვლის მოხელეებისაგან თეატრში შექმნილი მძიმე ატმოსფერო, რომელიც სულს უხუთავდა შემოქმედებით ძალებს და უკვე მოძაბუნებულებს სუნთქვის საშუალებასაც არ აძლევდა, ერთის მხრივ “ველიკოდერჟავნიკული რეჟიმი, ხოლო მეორეს მხრივ კერძო ანტრეპრიზის თავნებობა”.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას მხრიდან „ველიკოდერჟავნიკულ“ ატმოსფეროსთან დაპირისპირება, ეს იგივე უნდა ყოფილიყო, რაც მთლიანად თბილისის ოპერის თეატრის არამხოლოდ მაშინდელ მდგომარეობასთან – მაშინდელ აწმყოსთან, არამედ მის უკან მდგომ თეატრის ისტორიასთან დაპირისპირებაც. ეს კი, ცხადია, ართულებდა წუწუნავას წინაშე დასმულ ამოცანას. და თუკი 1918 წლისთვისაც, საქართველოს ხანმოკლე თავისუფლების პერიოდშიც კვლავ გრძელდება „ველიკოდერჟავნიკული“ წნეხი, ამის მიზეზად დასახელებულია სწორედ ის დროითი ხანგრძლივობა და ის ძლიერი ზეწოლა, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრს ახლდა დღიდან დაარსებისა მეფის რუსეთის მხრიდან ფარულად თუ დაუფრავად. აქედან გამომდინარე მიზანშეწონილად იქნა მიჩნეული ამ მიმართებაში თბილისის ოპერის თეატრის წარსულის გააზრებაც.

ხაზგასმულია, რომ სწორედ ეროვნული მიზნებისდა გამო წუწუნავასთვის საოპერო თეატრის სათავეში ჩადგომისთანავე ნომერ პირველ ამოცანად იქცა

საორგანიზაციო მხარის მოგვარება. ამისათვის მან თავი მოუყარა დასის პოტენციურ ძალებს– იმ მსახიობებს, რომლებიც თეატრს გარეთ დაეტოვებინა წინა ხელმძღვანელობას, მათ შორის გახლდათ ვანო სარაჯიშვილიც.

აღნიშნულია, რომ ბრძოლის შემდგომ და ერთ-ერთ გადაწყვეტ ეტაპზე წუწუნავამ გადაწყვიტა რუბინშტეინის „დემონის“ ქართულ ენაზე დადგმა. ამით უნდოდა ნიადაგი შეემზადებინა ძირითადი მიზნისათვის– ქართული ოპერის საძირკვლის ჩაყრისათვის. შემთხვევითი არ იყო „დემონის“ შერჩევაც– ეს ნაწარმოები ხომ თემატურად ახლოს იდგა ქართულ სინამდვილესთან. წუწუნავასთვის ერთ-ერთი მთვარი მიზანი იყო – ქართული ენა გამოეცადა და დაემკვიდრებინა საოპერო სცენაზე, რის განხორციელებისას დიდ წინააღმდეგობებს წააწყდა.

წუწუნავას შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა, რომ მის მიერ განხორციელებული ყველა ამოცანა, ყველა დაძლეული წინააღმდეგობა, მიმართული იყო საბოლოო, უმთავრესი მიზნისაკენ. ეს მიზანი კი გახლდათ– თბილისის საოპერო სცენაზე ქართული ოპერის დაბადება.

აღექსანდრე წუწუნავას ცხოვრების თვალის გადავლების შედეგად გაცხადებულია, რომ იგი შეგნებულად დაადგა იმ მამულიშვილურ გზას, რომელსაც დიდი ილიას გზას უწოდებდნენ და დიდი წინააღმდეგობებისა და ბრძოლის გადალახვა მოუხდა მის ბოლომდე გასავლელად.

§5.აღექსანდრე წუწუნავას შემოქმედებითი ურთიერთობები. ამ ქვეთავის ამოსავალი არის აქსიომა, რომ საოპერო რეჟისურის კონკრეტული ნიმუშების შესწავლა გაუმართლებელია საოპერო სპექტაკლის ქმნალობის პროცესისა და მასში შემავალი კომპონენტების გათვალისწინების გარეშე. ეს კი გულისხმობს რეჟისორის ურთიერთობას სადადგმო ჯგუფის წევრებთან, ამიტომაც ამ პოზიციიდანაც განიხილება აღექსანდრე წუწუნავას მოღვაწეობა საოპერო თეატრში.

პარაგრაფი პასუხობს დისერტაციის შესავალში დასმულ საკითხს კომპოზიტორისა და რეჟისორის ურთიერთობის გამომსახველი სამკუთხედის გათვალისწინების აუცილებლობის შესახებ, სადაც გამოყოფილია დირიჟორის განსაკუთრებული ფუნქცია ამ ურთიერთობაში, მისი როგორც შუამავლის როლი. აქედან გამომდინარე, წუწუნავას რეჟისურის შესწავლისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა შუამავლის არსებობას ანუ რეჟისორის ურთიერთობას დირიჟორებთან. დირიჟორისა და რეჟისორის ურთიერთდამოკიდებულების გააზრება განსაკუთრებით საინტერესოდ იქნა მიჩნეული წუწუნავას მაგალითზე,

ვინაიდან იგი იმ დროს შეუდგა მოღვაწეობას, როდესაც საოპერო რეჟისურის და აქედან გამომდინარე მისი ურთიერთმიმართების სპეციფიკაც, ფაქტობრივად, ჩამოყალიბების პროცესში იყო, ამიტომაც სადადგმო ჯგუფის წევრთა ურთიერთობის კოორდინირებაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი წუწუნავას ინტუიციას უნდა შეესრულებინა.

აღნიშნულია, რომ ძალზე მწირი ცნობები მოიპოვება აღ.წუწუნავას შემოქმედებითი ურთიერთობისა სპექტაკლის სადადგმო ჯგუფის წევრებთან. მიუხედავად ამისა, გარკვეული დასკვნები გამოტანილია თვით დირიჟორთა, მხატვართა დამახასიათებელი თვისებების საფუძველზეც. ასე და ამგვარად, განხილულია წუწუნავას შემოქმედებითი კავშირი დირიჟორებთან: სამუელ სამოსუდთან, სამუელ სტოლერმანთან, ივანე ფალიაშვილთან, ეგგენი მიქელაძესთან, ალექსანდრე მელიქ-ფაშაევთან, ალექსანდრე ნასიძესთან, შალვა აზმაიფარაშვილთან. აგრეთვე ასახულია მისი ურთიერთობა ქართული საოპერო თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების ფუძემდებელთან – მხატვარ ალექსანდრე ზალცმანთან, მომღერლებთან – ვანო სარაჯიშვილთან, მიხეილ ყვარელაშვილთან, ბათუ კრავეიშვილთან, თამარ ლაპიაშვილთან და ა. შ.

მიჩნეულია, რომ ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედებითი გზის მანძილზე სადადგმო ჯგუფის წევრებთან ურთიერთობის შექმნისდაგვარმა აღნუსხვამ, მნიშვნელოვანო შტრიხები შესძინა მისი, როგორც საოპერო რეჟისორის პორტრეტს.

II თავი. ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო სპექტაკლები.

§1. ალექსანდრე წუწუნავა და ქართული ოპერა. ამ პარაგრაფში ხაზგასმულია, რომ ალექსანდრე წუწუნავას, როგორც საოპერო რეჟისორის ფუძემდებლური როლი და ამასთან ერთად, თვით ქართული საოპერო რეჟისურის დასაბამი ეროვნული ოპერების ინტერპრეტაციებმა განსაზღვრა. შესაბამისად დისერტაციაში ცენტრალური ადგილი მათ ეთმობა.

ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის მიმოხილვისას ძირითად საყრდენად დასახულია, სახელდობრ, სამი ქართული კლასიკური ოპერის ინტერპრეტაცია: ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის“, ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტესი“. სწორედ ამ სპექტაკლებით ჩაეყარა საფუძველი ქართულ საოპერო რეჟისურას, ამიტომაც მათ მიხედვით წარიმართება ამ სფეროში ეროვნული ტრადიციის კვლევა.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას, მართლაც, გამსაკუთრებული მისია დაეკისრა ქართული ოპერის წინაშე – ეროვნული საოპერო ხელოვნების ფორმირების

პროცესში საკმაოდ აქტიური თანამონაწილეობა. ქართველ კომპოზიტორ-დრამატურგებთან ურთიერთობის კონტექსტის განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს დისერტაციის სესავალში მოხმობილი ტერმინი– „საკომპოზიტორო რეჟისურა“. აქ მოყვანილია საოპერო ნაწარმოების საბოლოო სახის მიცემისას რეჟისორის აქტიური ჩარევის როგორც გახმაურებული, ისე ნაკლებად ცნობილი ფაქტები, მის არქივში აქამდე ხელშეუხებელი ჩანაწერები.

აღნიშნულია ცნობილი ფაქტები: ალექსანდრე წუწუნავა აქტიური მონაწილე იყო ზ.ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ რედაქტირების პროცესისა, რასაც კომპოზიტორი შეუდგა ოპერის პრემიერის შემდეგ.

წუწუნავა ჩართული იყო ზ.ფალიაშვილის მეორე ოპერის „დაისის“ განახლებული ვარიანტის შექმნის პროცესშიც. .

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას დამოკიდებულება ვ.დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ „საკომპოზიტორო რეჟისურასთან“ თვალნათლივ ცხადდება ოპერის სცენური პარტიტურის გაცნობისთანავე.

წუწუნავას შემოქმედებითი გზისა და აგრეთვე თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის თვალის გადავლებისას იკვეთება შემდეგი სურათი: რეჟისორს მთელი ცხოვრების მანძილზე მოწოდებდა ჰქონდა ქცეული მთელი თავისი შემოქმედებითი ენერჯია, ძალისხმევა წარემართა ეროვნული ოპერის დაბადების, განვითარების, მისი აღზევებისაკენ. ამაზე მოწმობს ის ფაქტი, რომ საოპერო თეატრის მმართველობის თითქმის 40 წლის განმავლობაში იგი გახლდათ მეტი წილი ქართული ოპერების სცენური ხორცშემსხმელი და შესაძლოა ხშირად დადგმის ინიციატორიც. ყურადღება გამახვილებულია ერთ ფაქტზე: ამ ხნის მანძილზე მის მიერ დადგმული ზოგიერთი ქართული ოპერა მხატვრული ღირებულებით ვერ უტოლდებოდა, საკმაოდ ჩამოუვარდებოდა ამ უანრის კლასიკურ, გამორჩეულ ნიმუშებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მათი პრემიერის შემდეგ აღინიშნებოდა სპექტაკლის საინტერესო რეჟისორული გააზრება, დაფუძნებული ნაწარმოების „საკომპოზიტორო რეჟისურაზე.“

§2. „აბესალომ და ეთერი“. ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერს“. საგულისხმოა, რომ წუწუნავას სახელს უკავშირდება ამ ოპერის არამხოლოდ რეჟისორული ტრადიცია, არამედ პირველი საყოველთაო აღიარებაც, ხოლო მანამდე კი დიდი ბრძოლის გადალახვა მისი დადგმის უფლების მოსაპოვებლად.

საზგასმულია, რომ წუწუნავასეული „აბესალომ და ეთერი“ აღიარებული იქნა ოპერის რეჟისორული ინტერპრეტაციის ტრადიციის სათავედ. აღნიშნულია,

რომ ოპერის ყოველ დადგმას საზოგადოების მხრიდან დიდი ვნებათაღელვა ახლდა. მნიშვნელოვან ფაქტად არის მიჩნეული ოპერის ყოველი ახალი წარმოდგენის შეფასებისას თითქმის ყოველთვის წუწუნავას დადგმის ხსენება, როგორც „აბესალომის“ სცენური ხორცშესხმის ერთგვარი სიმბოლოები.

დასმულია კითხვა – „აბესალომის“ წუწუნავასეული ინტერპრეტაციებიდან რომელი უნდა ჩაითვალოს შემდეგი თაობებისათვის ერთგვარ ნიშანსვეტად, რეჟისორი ხომ არ დასჯერებია ერთხელ მიკვლეულს? მიჩნეულია – სწორედ მისი მიდგომა ამ ოპერისადმი მოიაზრება „აბესალომ და ეთერისადმი“ ქართველი რეჟისორის დამოკიდებულების ერთ-ერთ ეტალონად.

წუწუნავას შემოქმედებითი ბიოგრაფია მოიცავს ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ორ დადგმას, ამიტომ მის შემოქმედებით გზაზე აღინიშნება „აბესალომთან“ ზიარების ორი ეტაპი. ორივე ეტაპი თავის მხრივ დიდად მნიშვნელოვანია „აბესალომის“ სცენურ ცხოვრებაში.

I ეტაპი – 1919წელი. ეს არის „აბესალომის“ პრემიერა. რომელიც ეროვნულ დღესასწაულად იქცა. საყურადღებოა, რომ დრომ დაამტკიცა წუწუნავასეული ინტერპრეტაციის ფუძემდებლური მნიშვნელობა, როგორც „აბესალომის“ სცენურ ცხოვრებაში, ასევე ქართული საოპერო რეჟისურის ფორმირებაში.

ზემოთქმული ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ ყველაზე ნიშანდობლივ მხარედ მიჩნეულია წინა პლანზე წამოწეული ლეგენდურობა. სწორედ წუწუნავას რეჟისორულ აღლოს ადასტურებს, რომ მან შეიგრძნო „აბესალომის“ დრამატურგიაში – მის საკომპოზიტორო რეჟისურაში“ ლეგენდური საწყისის განმსაზღვრელი როლი, რომლის ამოსავალიც ხალხურ ეპიკურ ქმნილება „ეთერიანშია“ საგულგებელი. ხაზგასმულია, რომ აღნიშნული რეჟისორული პოზიციის სისწორე კიდევ მეტად წარმოჩნდა დროის გადმოსახედიდან, ვინაიდან შემდგომში თუკი რომელიმე რეჟისორმა გვერდი აუარა „აბესალომის“ ლეგენდად გააზრებას, მისი ინტერპრეტაცია შეფასებული იქნა, როგორც ოპერის „საკომპოზიტორო რეჟისურიდან“ გადახვევა.

კიდევ ერთ მახასიათებლად, „აბესალომის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციის ტრადიციიდან, რომელიც ამ სპექტაკლიდან იღებს სათავეს, მიჩნეულია რიტუალურობა.

„აბესალომის“ წუწუნავასეული მეორე დადგმა განხორციელდა 1936 წელს კონსერვატორიასთან არსებულ საოპერო სტუდიაში (ამ სპექტაკლით გაიხსნა სტუდია). საგულისხმოა ამ სპექტაკლის მაშინდელ პრესაში შეფასება: რეჟისორმა წინა პლანზე წამოსწია სოციალური უთანასწორობის საკითხი. ამით წუწუნავამ

ერთი მხრივ ინტერპრეტაციის ახალ რაკურსს მიმართა, ხოლო მეორე მხრივ ამ მოტივის საზგასმით მოახდინა გმირთა ურთიერთობის გამძაფრება.

იგივე სპექტაკლის შესახებ დროის გადასახედიდან აღინიშნება, რომ აქ დასაბამს იღებს „აბესალომის“ რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში გუნდების დინამიზირების ტრადიცია“(ა. წულუკიძე).

ზემოთქმულის მტკიცების კიდევ ერთ საფუძველს გვაძლევს ჩვენს ხელთ არსებული ამ სპექტაკლის რეჟისორული ლიბრეტო, რომელიც ანტონ წულუკიძის პირად არქივში ინახება. წუწუნავას რეჟისორული ლიბრეტო იმგვარად წარმოაჩენს სპექტაკლში გუნდის ფუნქციას, რომ იქმნება პირობა ეს დადგმა მივიჩნიოთ ქართული მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ლ. დონაძის მიერ თეორიულად ჩამოყალიბებული კონცეფციის – „აბესალომ და ეთერის“ ანტიკური სტილის ტრაგედიად“ გააზრების პრაქტიკულ განსხეულებად.

პარაგრაფში ყურადღება ეთმობა წლების განმავლობაში დამკვიდრებულ ცნებას– „აბესალომის დადგმის წუწუნავა-აღსაბაძისეული ტრადიცია“. საკითხის კვლევის შედეგად გამოტანილია დასკვნა: ამ ტრადიციის ძირითადი მახასიათებლების დაფუძნება უკავშირდება ალექსანდრე წუწუნავას, ხოლო მათი ახალ მხატვრულ ხარისხში აყვანა და დამკვიდრება შოთა აღსაბაძის სახელებს. აგრეთვე დადგენილია, რომ წუწუნავა-აღსაბაძის ტრადიციის ცნება მოიცავს, როგორც კონკრეტული მიზანსცენების გადაწყვეტას, ასევე ნაწარმოებისადმი ზოგად კონცეპტუალურ მიდგომას.

დაბოლოს, ამ ოპერისადმი ქართველი რეჟისორების დამოკიდებულების ეტალონად მიჩნეულია წუწუნავასეული მიდგომა, რაშიც იგულისხმება რეჟისორის მუდამ მაძიებლური, ნოვატორული დამოკიდებულება ქართული საოპერო ხელოვნების გვირგვინისადმი. საზგასმულია, რომ ძიებისას ყოველთვის აუცილებელ პირობად რჩებოდა „აბესალომის“ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ძირითადი კომპონენტების საზგასმა, რომელთა მარადიულობაც ოპერის სცენურმა ცხოვრებამ წარმოაჩინა.

§3. „დაისი“. ამ მონაკვეთში განხილულია „დაისის“ წუწუნავასეული რეჟისორული ინტერპრეტაციის ტრადიცია, რომელიც შეიძლება ითქვას უფრო მყარი და სწორხაზოვანი აღმოჩნდა განსხვავებით „აბესალომ და ეთერის“ სცენური ცხოვრების ხანგრძლივი, ზიგზაგური გზიდან. საზგასმულია, რომ დრომ დაადასტურა ამ ოპერის– ალექსანდრე წუწუნავასეული დადგმის კლასიკურობა და ეტალონურობა., რაც დასაბუთებულია იმით, რომ წუწუნავასეული სპექტაკლი

ათეული წლების მანძილზე მიდის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე (77 წელია!) და დღევანდელ დღემდეც მოაღწია.

აღნიშნულია, რომ ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე „დაისის“ რიგით მეორე რეჟისორული ინტერპრეტაციის ავტორი გახლდათ. პირველი დადგმა ეკუთვნოდა დიდ კოტე მარჯანიშვილს.

ხაზგასმულია, წუწუნავას დადგმა, რომელიც თბილისის ოპერისა და ბალეტის სცენაზე 1932 წელს განხორციელდა, „დაისის“ სცენურ ცხოვრებაში ახალ სიტყვად, ახალ ეტაპად იქნა მიჩნეული. დასმულია კითხვა – საინტერესოა, მაინც რა ნიშნებმა განსაზღვრა ოპერის ამ ინტერპრეტაციის კლასიკური სახე?

სპექტაკლის სიახლედ პირველ რიგში მიჩნეულია, რომ აქ წარმოდგენილი იქნა ოპერის განახლებული ვარიანტი. ასე რომ, თვით ნაწარმოებმა მისი პირველი დადგმის შემდეგ საგრძნობი ცვლილება განიცადა.

დასმულია კითხვა – რას წარმოადგენდა „დაისის“ განახლებული ვარიანტი და რამდენად უკავშირდება ოპერის დრამატურგიის ანუ როგორც ჩვენ ვუწოდებთ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო გააზრება წუწუნავას სახელს?

აღნიშნულია, რომ რეჟისორმა ძირითადი ლირიკულ-პოეტური ხაზის გვერდით აამოქმედა ჟანრულ-ყოფითი და გმირულ-ეპიკური პლანი, მაშინ, როდესაც „დაისის“ პირველი, მარჯანიშვილისეული დადგმა აგებული იყო ინტიმურ-ლირიკულ საწყისზე, გმირულ-პატრიოტული ხაზი აქ შედარებით მოკრძალებოლად გამოიყურებოდა. რაც შეეხება ჟანრულ საწყისს, იგი „დაისის“ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ერთ-ერთ წარმმართველ ძალად არც მოიაზრებოდა.

თუ რამდენად უკავშირდება „დაისის“ დრამატურგიის ანუ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო სახე წუწუნავას სახელს?– ამ კითხვის ერთ-ერთ პასუხად მოყვანილია რეჟისორის არქივში მიკვლეული ჩანაწერი. იგი გვაუწყებს, რომ რეჟისორმა ოპერა გაიაზრა სახალხო წარმოდგენად. ამისათვის კი თავადაც მოუხდა ინიციატივის გამოჩენა.

აღნიშნულია, ოპერაში ხალხური ცეკვების ჩართვით, იზრდება ჟანრული საწყისის ხვედრით წონა. რეჟისორი კიდევ სარგებლობს ამით და ცდილობს ხალხური სანახაობის დასრულებული ფორმა წარმოადგინოს., რამაც გამოიწვია ამ საწყისის გათანაბრება ლირიკულთან და გმირულთან.

კვლევის პროცესში დადგინდა, რომ ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად გამოიკვეთა ის თვისებები, რომელთა საფუზველზეც ოპერის წუწუნავასეული გააზრება უძველეს ქართულ სახალხო წარმოდგენას უახლოვდება. აქ შეინიშნება ერთი მხრივ სახიობის ელემენტები, მეორე მხრივ კი საფერხულო სანახაობის

ნიშნები. აგრეთვე დადგინდა: რეჟისორი ზრდის რა ოპერაში ხალხური სცენების როლს, ქართული უძველესი თეატრალური ფენომენის წამოწევისას, სწორედ ფოლკლორულ წიაღში ცდილობს გაიაზროს ლირიკულ - ინტიმური და გმირულ - პატრიოტული მოტივების გათამაშება.

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა, რომ რეჟისორმა ოპერის გააზრებისას ამოსავლად გაიხადა “დაისის” დრამატურგიის ერთი დამახასიათებელი თვისება: ხალხური საცეკვაო საწყისის წარმართველი როლი მოქმედებათა განვითარებაში. ნავარაუდებია, რომ სწორედ ამ ფაქტორმა განსაზღვრა „დაისის” „საკომპოზიტორო რეჟისურის” მისეული აღქმა.

წუწუნავას სპექტაკლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარედ მიჩნეულია მასობრივი სცენების გაცოცხლება. რეჟისორმა გახსნა „დაისის” დრამატურგიაში ჩადებული მძლავრი ნაკადი, რომელიც ამ სცენებთან არის დაკავშირებული. სწორედ მასობრივი სცენები წარმართავს ჟანრულ- ყოფითსა და გმირულ-ეპიკურ ხაზებს. ამით, გარდა იმისა, რომ გამომსახველი გახდა თითოეული მასობრივი სცენა, აგრეთვე მათ თანმიმდევრობას მიეცა მიმართულება დრამატურგიული ცენტრისაკენ.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას „დაისის” კლასიკურობა კიდევ მეტად წარმოაჩინა ოპერის შემდგომმა დადგამმა, რომელიც განახორციელა რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა. მისი იმტერპრეტაციის არსებითი სიახლე მდგომარეობდა გმირული საწყისის წინ წამოწევაში. სპექტაკლში ერთი საწყისის ჰიპერტროფირება კიდევ ერთხელ დაადასტურა წუწუნავას დადგმის კლასიკურობის ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი თვისება: ოპერის „საკომპოზიტორო რეჟისურის” სამი მთავარი მოტივის გაწონასწორებულობა, მათი ლოგიკური ურთიერთგანპირობებულობა. მიიჩნევა, ამ მიზეზმა განაპირობა შემდეგი ფაქტი: ტაბლიაშვილის სპექტაკლის მოვლინებიდან გარკვეული ხნის შემდეგ 70-იანი წლების ქართულ პრესაში გაისმა დაჟინებული მოთხოვნა: –„აღადგინეთ „დაისის” წუწუნავასეული დადგმა!”

შედგადად „დაისის” წუწუნავასეულ დადგმას აღადგენენ ჯერ თბილისის საოპერო თეატრში (დამდგმელი რეჟისორები – ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეები), დღემდე აქ ოპერა ამ სახით მიდის, შემდეგ ქუთაისის ოპერის თეატრში.

კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ დღეს თბილისის ოპერის თეატრში “დაისის” დადგმის ტრადიცია გულისხმობს წუწუნავას მიერ შექმნილ ფუნდამენტთან შეერთებულ სხვათა რეჟისორულ მიგნებებსაც.

§4. „ქეთო და კოტე“. ეს მონაკვეთი ეთმობა ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეს“ ინტერპრეტაციას, რამაც განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა, როგორც წუწუნავას რეჟისორულ ბიოგრაფიაში, ასევე ქართული საოპერო რეჟისურის ისტორიაში. ამავე დროს ხაზგასმულია, რომ წუწუნავამც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ამ განუმეორებელი კომიკური ოპერის სცენური დაბადება და მისი დამკვიდრება საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში.

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა, რომ წუწუნავამ შექმნა რა ოპერის სცენური პარტიტურა, თავად გახდა კომპოზიტორთან ერთად მონაწილე „ქეთო და კოტეს“ ჟანრულ-სტილური სახის, მისი „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო დადგენისა.

დასმულია კითხვა – რაში მდგომარეობდა წუწუნავასეული დადგმის განსაკუთრებულობის საიდუმლოება და ამასთან ერთად, რაში გამოიხატებოდა რეჟისორის წვლილი ოპერის „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო ფორმირებაში.

წუწუნავამ სწორედ მუსიკაში ჩადებული კომიკურ-სატირული საწყისი, თბილისური ყოფის კოლორიტი, იუმორზე აღმოცენებული „საკომპოზიტორო რეჟისურა“ ელვარე სცენურ სანახაობად აქცია. სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ არსებული წყაროები არ იძლეოდა წარმოდგენის მთლიანი, ვრცელი ანალიზის საშუალებას.

ამ სექტაკლში წუწუნავას რეჟისორული მიგნებების მთავარ ღერძად მიჩნეულია მეორე მოქმედების მიზანსცენები. აქედან გამოყოფილია ვაჭარი მაკარის სახლში გამართული წვეულების სცენა. წუწუნავა არ დასჯერდა ოპერაში უხვად მოცემულ სცენურ სახეებს და თავის მხრივაც ახალი დრამატურგიული შტრიხები შესძინა წარმოდგენას. ამ სცენაში მნიშვნელოვნად არის მიჩნეული რეჟისორის მიერ ხაზგასმული – საზოგადოების სოციალური დიფერენცირების წარმოჩენის პრინციპი.

მიჩნეულია, რომ წუწუნავას ინტერპრეტაციის უკვდავება განსაზღვრეს მეორე აქტში შემოყვანილმა მისმა გამოგონილმა პანტომიმურმა პერსონაჟებმა, ესენი არიან: ტელეგრაფისტი, ბოქაული, ტანცმაისტერი, კეკე „კუპჩიხა“ და კიდევ რამდენიმე კომიკური სახის სტუმარი.

კვლევის პროცესში დადასტურდა, რომ დრომ წარმოაჩინა „ქეთო და კოტეს“ წუწუნავასეული ინტერპრეტაციის სიცოცხლისუნარიანობა და კიდევ მეტიც, მისი გარკვეულწილად გაიგივებაც ოპერის „საკომპოზიტორო რეჟისურასთან“.

აღნიშნულია, რომ „ქეთო და კოტეს“ განახლებული სახით ხილვის სურვილმა შექმნა ოპერის ახალი, ორიგინალური მუსიკალურ-სცენური ვარიანტი, რომლის ავტორები იყვნენ ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეები, რეჟისორი – რობერტ

სტურუა. ხალი მუსიკალურ-სცენური ვერსია აღქმული იქნა, როგორც დაპირისპირება არამხოლოდ „ქეთო და კოტეს“ სადადგმო, რეჟისორულ ტრადიციასთან, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა ალექსანდრე წუწუნავამ, არამედ თვით ვიქტორ დოლიძის საკომპოზიტორო სტილთან. ამ სპექტაკლს საბოლოოდ ჩაენაცვლა ოპერის ახალი დადგმა, რომელიც განახორციელა რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

დიდმნიშვნელოვნად მიჩნეულია ის ფაქტი, რომ გიგა ლორთქიფანიძემ თავისი ინტერპრეტაციის ამოსავლად სწორედ წუწუნავას კონცეფცია გაიხადა. სამ სპექტაკლში წუწუნავას ტრადიციის ფიგურირება გამოიხატება კონკრეტულად მისი მხატვრული მიგნებების ციტირებით. სწორედ წუწუნავას მიერ შეთხზულ, გამოგონილ პანტომიმურ პერსონაჟებს ვერ შეეღია რეჟისორი.

დასმულია კითხვა- რა ალტერნატივის წინაშე რჩებოდა “ქეთო და კოტეს” რეჟისორი წუწუნავასეული ზემოთაღნიშნული ციტირების გვერდის ავლის შემთხვევაში?– ამის პასუხად მიჩნეულია – რჩებოდა ერთ-ერთი ოპტიმალური გზა– კვლავ ახალი, გამოგონილი, უტყვი, კომიკური პერსონაჟები. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ეს იქნებოდა წუწუნავასეული ტრადიციის გაგრძელება, არა ციტირება, არამედ მისეული მხატვრული ხერხის გამოყენება.

კვლევის პროცესში დადგინდა: წუწუნავამ “ქეთო და კოტეს” ინტერპრეტაციის გზები, მიზანსცენების გადაწყვეტისადმი თავისუფალი, იმპროვიზაციული მიდგომა დასახა. ამის ერთ-ერთ დადასტურებად მოყვანილია მისი სიტყვები რეჟისორული ექსპოზიციიდან, რომლის მიხედვით წუწუნავა თვითონ უხსნიდა ასპარეზს მომავლის რეჟისორებს ფანტაზიის გასაშლელად: „სხვადასხვა ოთახებში სხვადასხვა ჟანრული სცენები გვხვდება. დამდგმელ რეჟისორებზეა დამოკიდებული რა გვარად განაწესრიგებს ყველაფერს. (ხაზი წუწუნავასია – თ. წ.). აღნიშნულია, რომ ეს ასპარეზი, მაგალითად, გ. ლორთქიფანიძემ თავის სპექტაკლში გამოიყენა წვეულების სცენაში ბარაბალეს სახის წინ წამოწევით.

თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიამ დაადასტურა, რომ აქამდე „ქეთო და კოტეს“ სცენური ცხოვრების მანძილზე ოპერის რეჟისორული გააზრების გზა ისევ და ისევ წუწუნავას შემოქმედებით მონაპოვართან დაბრუნებულა ეს კი განაპირობა იმან, რომ წუწუნავას ინტერპრეტაცია ისე ორგანულად შეერწყა დოლიძის „საკომპოზიტორო რეჟისურას“, რომ მისგან გადახვევა ოპერის ჟანრულ-სტილისტური მხარისგან დაშორების საშიშროებას იწვევდა.

§5. ალექსანდრე წუწუნავა და მსოფლიო კლასიკური რეპერტუარი. ალექსანდრე

წუწუნავა თავის მოღვაწეობის მანძილზე, ცხადია, არ შეზღუდულა მხოლოდ ეროვნული ოპერების დადგმით. ამიტომაც მისი მხატვრული ესთეტიკის განსაზღვრის მიზნით, ამ პარაგრაფში განიხილება რეჟისორის დამოკიდებულება არა მხოლოდ ქართული, არამედ დასავლეთევროპული და რუსული საოპერო ნიმუშებისადმიც.

საყურადღებოდ მიიჩნევა, რომ წუწუნავას მოსვლის შემდეგ თბილისის საოპერო თეატრში შეიცვალა კრიტერიუმები, რაც უკავშირდებოდა არაქართული ნაწარმოებების გასცენიურებას.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავას შემოქმედებაში თანამედროვენი საუკეთესოთა რიცხვს მიაკუთვნებენ ზოგიერთი ევროპული და რუსული ოპერების დადგმებს. ერთხმად გამოყოფენ ვერდის „აიდას“ და ბიზეს „კარმენს“, ასევე ასახელებენ ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინს“, „პიკის ქალის“, „მაზეპას“, „ოილანტას“ ინტერპრეტაციებს.

წუწუნავას დადგმათაგან ერთ-ერთ საუკეთესოდ იქნა მიჩნეული ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“, რომელიც ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე 1921 წელს განხორციელდა. წუწუნავასეული ინტერპრეტაცია ერთხმად იქნა აღიარებული, როგორც ამ ოპერის იმდროისათვის ახლებური გააზრება, ჩვენი თეატრისათვის კი მნიშვნელოვანი მოვლენა. საზოგადოებისათვის შეიძლება ითქვას აღმოჩენას წარმოადგენდა მათთვის კარგად ნაცნობი გმირის სცენაზე სისხლსავსე, ვნებიან ქალად ხილვა, რომელიც ეწირება თავისუფალი სიყვარულისათვის ბრძოლას. აი, რას წერდნენ მაშინ ამ სპექტაკლის შესახებ: „კარმენით“ ა. წუწუნავამ ოპერა სტატიურობიდან გამოიყვანა და ახლა დინამიურობას დაუთმო ადგილი. კარმენი სიცოცხლეა, კარმენი ა. წუწუნავას წყალობით ხორციელდა, რეალური არსება, მეტად საინტერესოდ გაშიფრული“.

აღნიშნულია, რომ წუწუნავა ევროპული რეპერტუარის ნიმუშების სცენური განხორციელებით სათანადოდ ესმაურებოდა მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების მნიშვნელოვან მოვლენებს. მაგალითად, როგორც შალვა კაშმაძე წერს: „1938 წლის 27/XII „აიდას“ ახალი დადგმით თბილისის ოპერის და ბალეტის თეატრმა ვერდის დაბადების 125 წლისთავი აღნიშნა. დიდი კომპოზიტორის სამშობლოში – იტალიაში, ისევე, როგორც გერმანიაში, ეს ოპერა მაშინ აკრძალული იყო“. ვფიქრობთ, ასეთ დროს „აიდას“ დადგმა წარმოაჩენდა წუწუნავას მოქალაქეობრივ პოზიციას, ესთეტიკურ მრწამსს. ეს სპექტაკლი გამორჩეული იქნა რეჟისორული თვალსაზრისითაც.

ყურადღება ეთმობა საქართველოში საოპერო რეჟისურის ფორმირების პერიოდში მოცარტის „დონ-ჯოვანის“- დრამატურგიულად ესოდენ მრავალწახნაგოვანი, რთულად დასაძლევი ოპერის წუწუნავას მიერ კონცეპტუალურად გათავისების ფაქტს.

ფასეულად მიიჩნევა წუწუნავას არქივში შემონახული სწორედ დასავლეთევროპული ოპერების რეჟისორული გეგმები, რომლებმაც შეიძლება წარმოდგენა შეგვიქმნან წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის სტილისტიკის შესახებ. მაგალითისთვის მოყვანილია „ოტელოს“ რეჟისორული გეგმა, რომლის განხილვიდან გამომდინარე დგინდება, რომ რეჟისორი ცდილობს დასძლიოს მასის სტატიურობა, გააცოცხლოს სცენური მოქმედება, მოახდინოს საგუნდო პარტიის დინამიზაცია, ამის მისაღწევად კი ყურადღებას ამახვილებს პლასტიკურ-გამომსახველობით მხარეზე. ეს ჩანაწერი მიჩნეულია ერთ-ერთ დამადასტურებელი ნიმუშად წუწუნავას შემოქმედებითი მიზნისა, რაც მდგომარეობს საოპერო სპექტაკლში სიტყვის, მუსიკის, რიტმის, მოძრაობისა და პლასტიკის ერთობლიობის მიღწევაში. აღნიშნულია, რომ ზემოთქმული იძლევა პარალელის გავლების საფუძველს სხვა დიდი საოპერო რეჟისორების კონცეფციასთან.

ამრიგად, ჩვენს წინაშე არსებული მწირი მასალა, რომელიც უკავშირდება მსოფლიო საოპერო ნაწარმოებთა დადგმებს, მაინც გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა ერთი მხრივ წუწუნავას საოპერო რეჟისურის, მეორე მხრივ იმდროინდელი თბილისის ოპერის თეატრის მხატვრული დონის შესახებ.

§5. „ბორის გოდუნოვი“. ამ ქვეთავის განხილვის საგანს წარმოადგენს მოდესტ მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვის“ აღ. წუწუნავასეული ინტერპრეტაცია.

კვლევის შედეგად დადგინდა საარქივო ფონდის მიერ შემონახული იმ მასალების თარიღები, რომლებიც ასახავენ აღ. წუწუნავას მიერ ამ ოპერის ორ სხვადასხვა დროს განხორციელებულ დადგმას. ერთი ჩანაწერი უნდა ეხებოდეს 1922 წლის და მეორე კი- კორესპონდენტთან საუბარი და სარეჟისორო ექსპოზიცია- 1945 წლის სპექტაკლებს.

ზემოთქმულმა ჩანაწერებმა ცხადყო ამ ორ დადგმასთან დაკავშირებული აბსოლუტურად განსხვავებული საერთო ატმოსფერო, საზოგადოებისგან და თვით დროისგან მომდინარე მოთხოვნები და რაც მთავარია, წუწუნავას მხრიდან სრულიად განსხვავებული კონცეპტუალური მიდგომა.

აღნიშნულია, რომ არქივში შემონახულ აღ. წუწუნავას საუბარში კორესპონდენტთან იკვეთება წუწუნავას დამოკიდებულება არამხოლოდ

მუსორგსკის ოპერისადმი, არამედ აქ ამავე დროს ვლინდება მისი, როგორც საოპერო რეჟისორის მრწამსი. მისი სიტყვებიდან გამომდინარე საოპერო რეჟისორსაც სხვა მიზანი და დანიშნულება უჩნდება – უნდა შეებრძოლოს, სძლიოს საოპერო შტამებს, სცენაზე არსებული მოქმედება მკაფიოდ და ლოგიკურად უნდა წარმოაჩინოს. ამგვარად, ყალიბდება გარკვეული მოთხოვნა სპექტაკლის ორგანიზატორის და ეჭვგარეშე ხდება ფუნქცია საოპერო რეჟისორის, რომლის საჭიროებაც დიდი ხნის განმავლობაში ბევრისათვის გაუგებარი იყო.

ზემოხსენებული ჩანაწერიდან საჩინო გახდა კონცეპტუალური ამოსავალი „ბორის გოდუნოვის“ 1945 წელს განხორციელებული დადგმისა. აღნიშნულია, რომ ორივე დადგმასთან დაკავშირებით წუწუნავა განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს „ღვთის სამსჯავროს“ ცნებაზე. თვით საოპერო ნაწარმოებში ეს სიტყვები ფიგურირებს ბორისის რეჩიტატივსა და არიაში. არქივში მიკვლეულმა რეჟისორულმა ექსპოზიციამ, რომელიც საკითხის განხილვისათვის ვრცელ მასალას იძლეოდა, წარმოაჩინა, რომ წუწუნავა უღრმავდება ამ სიტყვებს – მასში ჩადებული იდეას, რომელიც თავდაპირველად ეკუთვნოდა ისტორიკოს კარამზინს. სწორედ კარამზინის ისტორიულ წყაროებს დაეყრდნო პუშკინი თავის ტრაგედიაში და ასევე მუსორგსკი ოპერის ლიბრეტოში.

ზემოთმოყვანილი სარეჟისორო ექსპოზიციიდან ყურადსაღებად არის მიჩნეული შემდეგი კონცეპტუალური მომენტები: რეჟისორი პირდაპირ აცხადებს კრიტიკულ დამოკიდებულებას ოპერის ლიბრეტოს მიმართ, აგრეთვე კომპოზიტორის მიმართაც, მიუხედავად მისი უდიდესი თაყვანისცემისა მუსორგსკისადმი. სერიოზულ ნაკლოვანებად უთვლის მას სწორედ კარამზინისადმი მიმართვას. მისი აზრით, ამ ისტორიულ-ლიტერატურულმა საფუძველმა ხელი შეუშალა მუსორგსკის მკაფიოდ ჩამოყვალბებინა ისტორიული ოპერის, სახელდობრ, სახალხო მუსიკალური დრამის ჟანრი. წუწუნავა ავლენს რა თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ოპერის დრამატურგისადმი, ამ შენიშვნების ფონზე კიდევ მეტად იკვეთება მისი წვდომა კომპოზიტორის გენიალობისა.

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა, რომ რეჟისორი სრულიად დამოუკიდებლად მივიდა ამ დასკვნებამდე. შეიძლება ითქვას, აქ მოცემულიც არის ამ საკითხთან დაკავშირებული მის აზრთა მსვლელობა.

საკითხის შესწავლის შედეგად დადგინდა „ბორის გოდუნოვთან“ დაკავშირებით წუწუნავას მიგნებების თანხვედრა შალიაპინის კონცეფციასთან. ეს შეეხება როგორც ზემოთქმულს (კარამზინის წყაროებისადმი დამოკიდებულებას), ასევე ბორისის მკვლელობის ვერსიას, ბორისის ფსიქიურ მდგომარეობას და ა. შ.

იგივე ექსპოზიციიდან ყურადსაღებად მიიჩნევა წუწუნავას მიერ ოპერის მუსიკალურ-დრამატული გააზრებისას ორ პლანის გამოკვეთა. ეს არის ერთი მხრივ – ფსიქოლოგიური რეალიზმი, რასაც რეჟისორი განმარტავს, როგორც მოქმედ პირთა ინდივიდუალური სახეების გახსნას, მათ დეტალურ დახასიათებას – კონკრეტული სოციალური წრისა და გარემოს ფონზე. მეორე პლანი, რომელსაც იგი გამოყოფს, არის მაღალი გმირული პათოსი – ე.ი. ხალხის სახე მონუმენტურ დრამატურგიულ ჭრილში.

ყოველივე ზემოთქმულს მნიშვნელობა ენიჭება იმდენად, რამდენადაც რუსეთის საოპერო თეატრებში ათეული წლების მანძილზე ოპერა „ბორის გოდუნოვის“ ინტერპრეტაციაში კომპოზიტორის ეს განაცხადი არ იქნა გათვალისწინებული. რევოლუციამდელ რუსეთში ხალხის როლი უკანა პლანზე იყო გადასული, ოპერის იდეური ჩანაფიქრი ცალმხრივად იყო წარმოსახული-მარტოოდენ როგორც მეფის ტრაგედია.

საზგასმულია, რომ წუწუნავასეული სარეჟისორო ექსპოზიცია, რომლის მიხედვითაც ოპერის ძირითადი იდეა სრულყოფილად არის გააზრებული, სადაც სახალხო სცენები „მაღალი გმირული პათოსის ცნებასთან იგივედება, გუნდი კი გააზრებულია, როგორც „ცოცხალი სახალხო მასა, ოპერის მთავარი გმირი“, ორი წლით უსწრებს წინ დიდი თეატრის არასრულფასოვნად მიჩნეულ სპექტაკლს, მკაცრად რომ იქნა გაკრიტიკებული სწორედ ზემოთაღნიშნული საკითხების გაუთვალისწინებლობის გამო. ასევე საგულისხმოა, რომ წუწუნავას სპექტაკლი სამი წლით უსწრებს წინ დიდი თეატრის სცენაზე „ბორის გოდუნოვის“ უკვე წარმატებულ დადგმას.

ასევე კვლევის პროცესში წარმოჩნდა, რომ წუწუნავა საფუძვლიანად გაეცნო ოპერის რედაქციებს, როგორც ავტორისეულს (შესაძლოა მუსორგსკის ორივე რედაქციასაც – თ.წ.), ისე რიმსკი-კორსაკოვისეულს. მოცემულ ექსპოზიციაში სინანულით აცხადებს, რომ მისი ინტერპრეტაციის განხორციელებას დაბრკოლება შეუქმნა ოპერის რიმსკი-კორსაკოვისეული რედაქციით დადგმამ.

იბადება კითხვა – მაშინ რატომ მიიღო ეს გადაწყვეტილება და რატომ დადგა სპექტაკლი მისთვის არასასურველი სახით? ამაზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ საქმეს წყვეტდა არამხოლოდ თვით წუწუნავა, არამედ, სავარაუდოა, საოპერო თეატრის სამხატვრო საბჭო. ამ საკითხთან დაკავშირებით გავლებულია პარალელი მუსიკისმცოდნე ბორის ასაფიევისა და წუწუნავას პოზიციებს შორის იმდენად, რამდენადაც ათეული წლების მანძილზე დიდ თეატრში „ბორის გოდუნოვის“

დადგმისას ყოველთვის მნიშვნელობა ენიჭებოდა ასაფიქვის დამოკიდებულებას ოპერის რედაქციებისადმი.

მიჩნეულია, რომ ბორისის სახის და საერთოდ ოპერის კონცეფციის წუწუნავასეული გააზრება დღესაც არ უნდა კარგავდეს აქტუალობას, ამიტომაც იგი საცნაური უნდა იყოს საოპერო რეჟისორებისათვის, მომდერალ-მსახიობებისათვის.

საზგასმულია, „ბორის გოდუნოვის“ წუწუნავასეული გააზრება კიდევ ერთხელ მეტყველებს, რომ რეჟისორის ძიებები, ნოვატორული სწრაფვა მიმართული იყო ნაწარმოების „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ ძირების შეცნობისაკენ, რაც კვლავ ადასტურებს წუწუნავას შემოქმედებითი მიდგომის ეტალონურობას სწორედ თანამედროვე საოპერო რეჟისურის აქტუალური პრობლემების შუქზე.

დასკვნა. ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა მსოფლიო საოპერო თეატრში მიმდინარე ტენდენციების კონტექსტში. დასკვნითი ნაწილი პასუხობს კითხვებს, რომლებიც ეხება ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის არსს: რაში მდგომარეობს წუწუნავას საოპერო სპექტაკლების მხატვრული ღირებულება, მათი კლასიკურობა, როგორ შეიძლება მოვიაზროთ ამ სფეროში მისი რეჟისორული ტრადიცია, მისი მიმართება თანამედროვე მუსიკალური თეატრის ტენდენციებთან, რითი აიხსნება მსოფლიო საოპერო თეატრის ისტორიაში იშვიათ, გამონაკლის შემთხვევებად ქცეული მისი სპექტაკლების დღეგრძელობის საიდუმლო.

გამოკვეთილია წუწუნავას წინაშე დასმული ამოცანათა წრე – დაკავშირებული თბილისის საოპერო თეატრში სრულფასოვანი, მაღალმხატვრული საოპერო სპექტაკლის განხორციელების უზრუნველყოფასთან.

საზგასმულია, წუწუნავამ სისხლხორცეულად შეიგრძნო, რომ ოპერა – ეს არის ნაწარმოები თეატრისათვის, სადაც დრამის ხორცშესხმის საფუძველს მისი ინტონაციური გამოხატულება წარმოადგენს, იგი საოპერო ნაწარმოებს მიუდგა ზოგადად ჟანრის სპეციფიკისა და კონკრეტული ნაწარმოების ჟანრულ-სტილური კუთხიდან. სწორედ ამიტომ საოპერო ნაწარმოების ჟანრულ-სტილური თავისებურება წარმოადგენდა მისთვის ჩარჩოს, რომლის ფარგლებშიც რეჟისორს შეეძლო ემოძრავა.

წუწუნავას შემოქმედების შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა, რომ მისი, როგორც საოპერო რეჟისორის მრწამსი დაემთხვა მსოფლიო საოპერო რეჟისურის დიდოსტატთა ძირითად შემოქმედებით პოზიციებს, რაც ნათლად გაცხადდა მათ

ზოგადთეორიულ ნაშრომებსა და ცალკეულ გამონათქვამებში. აღნიშნულია ისიც, რომ წუწუნავას, მათგან განსხვავებით, თეორიული შრომები არ დაუტოვებია.

წუწუნავას რეჟისორული ექსპოზიციების გაცნობის შედეგად ცხადი შეიქნა, რომ რეჟისორი ხშირ შემთხვევაში არ სჯერდებოდა ნაწარმოების შესახებ დამკვიდრებულ წარმოდგენებს. მისი მუშაობის პროცესი მიმართული იყო კომპოზიტორის მანამდე ამოუცნობი ჩანაფიქრის გახსნისაკენ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად არის მიჩნეული ჩვენს მიერ მოძიებული ერთი სამუშაო ჩანაწერი წუწუნავას არქივიდან, რომელიც ასახავს მის ზოგად თვალსაზრისს, დაკავშირებულს რეჟისორის სამუშაო პროცესთან. იგი საკუთარი თავის წინაშე აყენებს პრობლემათა წყებას, საიდანაც იკვეთება მიზანი, თუ რა უნდა იყოს ათვისებული, შესწავლილი, დამუშავებული, იგი უღრმავდება, ზოგადად უდგება საკითხს, იაზრებს საოპერო რეჟისორის ფენომენს, მის დანიშნულებას, მისიას.

კვლევისათვის ღირებულად არის მიჩნეული ანტონ ვულჟკიძის არქივში აღმოჩენილი უცნობი ავტორის ხელნაწერი წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის შესახებ. შინაარსიდან გამომდინარე, იგი მიეკუთვნება პიროვნებას, რომელიც მომსწრე და მონაწილე იყო მისი რეპეტიციებისა საოპერო თეატრში. გამოითქმის ვარაუდი, რომ ხელნაწერის ავტორია ბათუ კრავეიშვილი. იგი მნიშვნელოვანია რამდენადაც წარმოადგენს დადასტურებას წუწუნავა-საოპერო რეჟისორის მრწამსის ჩვენეული აღქმისა.

სადისერტაციო ნაშრომში დასმულ პრობლემების კონტექსტში გამახვილებულია ყურადღება საოპერო რეჟისურის დარგის ზოგიერთი „მარადიულ“ პრობლემებზე, როგორც არის „კოსტიუმირებული კონცერტი“ და როგორც ცნობილი საოპერო რეჟისორი ღია როთბაუმი უწოდებს - „წარსული დროის გადალახვა“. ამ უკანასკნელში იგულისხმება კლასიკურ ოპერაში თანამედროვეობის შესაბამისი იდეის პოვნა, რამაც უნდა გასდოს ხიდი წარსულის ქმნილებასა და თანამედროვე მაყურებელს შორის.

სადისერტაციო ნაშრომში არის მცდელობა იმის ჩვენების, თუ როგორ და რაგ გზით გადალახა წუწუნავამ ზემოთაღნიშნული პრობლემები.

აღნიშნული საკითხის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ თანამედროვე რეჟისორების უმრავლესობა ყველაზე დიდ საფრთხეს ხედავს სპექტაკლის დრამატული მოქმედების შაბლონურ გადაწყვეტაში, „კოსტიუმირებული კონცერტის“ პრეცედენტის დაშვებაში, ძალიან მწვავედ უდგებიან საოპერო რეჟისურის ასევე აღნიშნულ მუდამ აქტუალურ პრობლემას - „წარსული დროის

გადალახვას“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ამოცანის გადაჭრა იქცა უმრავლესობა მათგანის ძირითად მიზნად, რასაც პირობითად უწოდებენ „კლასიკის გათანამედროვეობას“. საკითხის შესწავლის პროცესში გამოიკვეთა ამ ტენდენციის ერთ-ერთი საერთო დამახასიათებელი უარყოფითი მხარე: რეჟისორები ხშირად ცალმხრივად აღიქვამენ „დიალექტიკური ერთიანობის“ რღვევის საშიშროებას. მათი სწრაფვა ნოვაციისკენ, ავანგარდული გადაწყვეტისკენ და ამისთვის ყველა ხერხის გამოყენება ხშირ შემთხვევაში მეორე უკიდურესობაში ჩავარდნას იწვევს, ვინაიდან ისინი მიზნის მიღწევას ახდენენ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ არამხოლოდ გვერდის ავლით, არამედ არაიშვიათად მასთან რადიკალური დაპირისპირებითაც. ამის შედეგად ჩნდება მეორე უკიდურესობა - „საოპერო მთელის“ ერთი მთავარი საწყისის - მუსიკალური მხარის უკანა პლანზე გადაწევა.

ნაშრომში მოყვანილია იქნა ზოგიერთი თანამედროვე რეჟისორების მიერ განხორციელებულ დადგმათა მაგალითები, რომლებიც ასახავენ საოპერო პარტიტურისადმი, „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“ თვითნებურ დამოკიდებულებას და ამის შედეგად ავტორისეული ჩანაფიქრის ფაქტობრივად უგულებელყოფას. სახელდობრ, დასახელებულია ევროპაში ძალზე პოპულარული ტრიოს, დამდგმელი რეჟისორების – იოსი ვილერისა და სერდინო მორაბიტოს და მხატვრის ანა ფიბროკის მიერ შტუდჰარდის საოპერო თეატრში განხორციელებული ბელინის ოპერა „ნორმა“, იური ალექსანდროვის მიერ „სანკტ-პეტერბურგ ოპერაში“ დადგმული „ტრაეიატა“ და სხვ.

საკითხის შესწავლის შედეგად დადგინდა, რომ წუწუნავას ესოდენ დიდი გამარჯვება საოპერო სფეროში, მნიშვნელოვნად განაპირობა მისმა ზემოთდასახელებული რეჟისორებისაგან განსხვავებულმა მიდგომამ ოპერის პარტიტურისადმი, „საკომპოზიტორო რეჟისურისადმი“.

დასკვნაში აგრეთვე მოყვანილია ნიმუშები იმ დიდი რეჟისორების შემოქმედებიდან, რომლებიც წარმოადგენენ აღნიშნული ტენდენციის საპირისპირო მოვლენას (სტრელერის, ძეფირელის სპექტაკლები). წუწუნავაც მიჩნეულ იქნა ამ რეჟისორების კატეგორიაში.

ეფიქრობთ, ჩატარებულმა კვლევითმა მუშაობამ სრული საფუძველი შეგვიქმნა წარმოგვედგინა ალექსანდრე წუწუნავას, როგორც ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლის ისტორიული როლი და მისი მხატვრული პოსტულატების მართებულობა და ხანგრძლივი პერსპექტივა.

დისერტაციის მთავარი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. ოპერა დაისის” რეჟისორული ინტერპრეტაციის შესახებ, “ ზაქარია ფალიაშვილი,” მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ-2006.
2. სცენის რეფორმატორთა როლი ალექსანდრეს წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ფორმირებაში, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი”, შრომების კრებული, № 8 (27) 2006, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
3. ოპერა „აბესალომ და ეთერის” ინტერპრეტაციის საკითხებისათვის, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი”, შრომების კრებული, №9 (28), 2006, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
4. ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა მსოფლიო საოპერო თეატრში მიმდინარე ტენდენციათა კონტექსტში, ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი. 2006, №1 (<http://gesj.internet-academy.org.ge/ge>).
5. ოპერა “დაისის” დრამატურგიის საკითხისათვის, „თეატრი და ცხოვრება”, №3-4, 2007.
6. ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურის ძირითადი პრინციპები ისტორიულ პერსპექტივაში, ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი. 2009, №2 (<http://gesj.internet-academy.org.ge/ge>).