

„უნდილაძეების ოჯახი“ და V-Effekt-ის კონცეფცია

მუსიკის და დრამის ურთიერთობის პრობლემებზე ხელოვნება და ხელოვნებათმცოდნეობა მრავალი საუკუნის მანძილზე კამათობს. იმაზე ბევრად დიდ ხანს, ვიდრე მათი სინთეზის შედეგად დაიბადა სრულიად ახალი ჟანრი, **ოპერა**, რომელსაც დიდმა იტალიელმა რეჟისორმა ჯორჯო სტრელერმა „არაჩვეულებრივი გაუგებრობა“ უწოდა.

სწორედ ამ, ფლორენციის სასახლეებში შობილი „არაჩვეულებრივის“, მაგრამ მაინც „გაუგებრობის“ ერთი თავისებურების გარკვევას ეძღვნება ჩვენი დღევანდელი მოხსენება, რომლის მიზანია თეიმურაზ ბაკურაძის ტეტრალოგია „უნდილაძეების ოჯახის“ შესწავლა თეატრალური დრამატურგიის პრინციპების, კერძოდ, ბერტოლდ ბრეხტის მიერ დამკვიდრებული ე. წ. V-Effekt-ის (გაუცხოების ეფექტი) კონცეფციის პოზიციიდან. აქვე დავაზუსტებთ, რომ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა ბრეხტის თეორიის პირდაპირი გავლენების აღმოჩენა, რაც, ვფიქრობთ, შეუძლებელია, არამედ თეიმურაზ ბაკურაძის ტეტრალოგიაში ბრეხტის იდეების თავისებური გამოძახილის პოვნა.

რატომ მიგვაჩნია შეუძლებლად?

უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ V-Effekt-ი უწინარესად ბრეხტი-რეჟისორისთვის არის მნიშვნელოვანი და მხოლოდ შემდეგ ბრეხტი-დრამატურგისთვის. თეიმურაზ ბაკურაძის შემთხვევაში შეგვიძლია ვისაუბროთ მხოლოდ V-Effekt-ის დრამატურგიულ გამოვლინებაზე.

დასაწყისში შეგახსენებთ, რომ V-Effekt-ი უშუალოდაა დაკავშირებული ეპიკური თეატრის პრინციპებთან, რომლებიც ბრეხტს აქვს ჩამოყალიბებული თეორიულ ნაშრომებში თეატრის შესახებ. მათ შორისაა მისი პრინციპების მანიფესტი *Kleines Organon für das Theater* (თეატრის მცირე ორგანონი), *Der V-Effekt* (გაუცხოების ეფექტი), *Episches Theater* (ეპიკური თეატრი), *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (გაუცხოების ეფექტი ჩინურ თეატრალურ ხელოვნებაში)¹ და მრავალი სხვა. სწორედ ამ სტატიებშია ფორმულირებული ბრეხტის თეატრის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც იწვევენ ე. წ. V-Effekt-ს, გაუცხოებას, დისტანცირებას, რაც ისეთ სპეციფიკურ გამოვლინებებს უკავშირდება, როგორებიცაა თხრობა და არა

¹ მოხსენებაზე მუშაობისას დავყვრდენით ორ გამოცემას: Brecht, B. (1966). *Über Theater*. Leipzig: Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 277; Брехт, Б. (1960). *О театре*. Москва: Издательство Издательство иностранной литературы.

წარმოდგენა, მიზეზების ძიება და არა განცდა, მოქმედება წარმოსახვით სამყაროში და არა რეალურში და სხვ. (იხ: Brecht, 1966).

დასახული მიზნის მისაღწევად აუცილებელია ჩვენი კვლევის ობიექტის, ტეტრალოგია „უნდილაძეების ოჯახის“ სხვადასხვა რაკურსით შესწავლა, კერძოდ იმის დადგენა, როგორ და რამდენად იჩენს თავს V-Effekt-ი ტეტრალოგიის მუსიკალურ ენაში და მის პოლილინგვურ ლიბრეტოში, ჟანრში და დროითი ხელოვნების სხვა სახეობების, კერძოდ კინემატოგრაფის და დრამატული თეატრის ჩართვაში, პოლიქრონულობაში და ტექსტის და კომენტარების, როგორც ნაწარმოების ტექსტის ნაწილის, თანაარსებობაში და სხვა. ამდენად, მოხსენების ამოცანები მდგომარეობს „უნდილაძეების ოჯახში“ V-Effekt-ის გამოვლინების წარმოჩენაში, ტეტრალოგიის სხვადასხვა შრეში, ანუ მისი გავლენის დადგენაში მუსიკალური აზროვნების ყველა მახასიათებელზე.

ამგვარად, ჩვენ განვიხილავთ როგორაა ინტერპრეტირებული კომპოზიტორის მიერ, რომელიც ტეტრალოგიის პოლილინგვური ლიბრეტოს ავტორიცაა, ბერტოლდ ბრეხტის თეატრალური კონცეფციის საკვანძო ცნება და მოვლენა — V-Effekt, უფრო ზუსტად, წარმოვაჩინოთ „უნდილაძეების ოჯახს“ V-Effekt-ის კონცეფციის პრიზმაში.

ვიდრე მთავარ თემას შევუდგობოდეთ, შეგახსენებთ V-Effekt-ის ძირითად მიზანს, ბრეხტის მიხედვით. „გაუცხოების ეფექტი არის სოციალური ქმედება“ (Brecht, 200), — წერს ბრეხტი და სხვა სტატიაში იგივე აზრს ასე აგრძელებს: გააზრებული როგორც „გარკვეული ეპოქის ადამიანებს შორის არსებული სოციალური ურთიერთობების გადმოცემა მიმიკით და ჟესტით“ (Брехт, 148). ბრეხტის ამ თეზისს თუ ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩინოთ, რომ „სოციალური დანიშნულება“, ანუ სოციალური ფუნქცია, სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან — ესთეტიკურ, შემეცნებით, აღმზრდელობით და ა. შ. ფუნქციების გვერდით, ხელოვნების ნებისმიერ ნიმუშს აქვს. მაგრამ ბრეხტისთვის, პოლიტიკურად ანგაჟირებული ხელოვანისთვის, სწორედ საკუთრივ თეატრალური წარმოდგენა და მასში გაუცხოების ეფექტის სოციალური აქტი იყო პირველმნიშვნელოვანი. ამ მხატვრულ და სოციალურ კონცეფციაზე დაყრდნობით ჩამოაყალიბა მან საკუთარი თეატრალური პრინციპები.

ვფიქრობთ, ბრეხტის ეს განმარტება მივიღოთ, როგორც ფაქტი, მაგრამ არ გავხადოთ ჩვენი კვლევის ქვაკუთხედად. მით უმეტეს, რომ საკუთრივ V-Effekt-ის რაობის გარდა, ბრეხტი დიდ ყურადღებას უთმობს მისი მიღწევის ხერხებს, რაც ჩვენთვის უაღრესად საინტერესო არის.

უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ, რომ მართალია, ტერმინი **გაუცხოება** ბრეხტამდე არსებობდა², V-Effekt, როგორც ცნება და მოვლენა ბრეხტის მიერ არის დამკვიდრებული და გააზრებული არაარისტოტელესეული თეატრის მთავარ კომპონენტად, ხოლო მის ერთ-ერთ სრულყოფილ გამოვლინებად მიიჩნევა ადმოსავლურ, კერძოდ ჩინურ თეატრს (Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst nb.: Epext, 229-241).

ბრეხტის თეორიის თანახმად, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც უზრუნველყოფს გაუცხოების ეფექტს, არის **მოულოდნელობა**. სწორედ ამ ასპექტში განვიხილავთ თეიმურაზ ბაკურაძის „უნდილაძეების ოჯახს“ და ყურადღებას გავამახვილებთ მოულოდნელობის გამოვლინებაზე ნაწარმოების სტრუქტურის და დრამატურგიის სხვადასხვა შრეში.

თავდაპირველად ყურადღებას გავამახვილებთ საოპერო ტეტრალოგიის პერსონაჟებზე და ლიბრეტოზე და აქვე აღვნიშნავთ ერთ მოულოდნელობას: ტეტრალოგიის ლიბრეტო შედგენილია პარტიტურაზე მუშაობის დასრულების შემდეგ.

საოპერო ციკლის რამდენადმე ტრადიციული პერსონაჟების გვერდით — უნდილაძეები, აკვირინელები, უნდილაძეების სოფელში მოსულები, სტუმრები და სხვა, ყურადღებას იქცევს სამი, პერსონაჟების ჩამონათვალის თავში მოქცეული. ესენი არიან: „მარიამ-მარუსა მარუსია მარი-დედალორი მარიკა მარო ენაბლუ ყველას ზრუნვის საგანი და მაინც უპატრონო არავინ იცის საიდან მოვიდა ვისი შვილია ან რამდენი წლისაა ასაკი არ ემატება“³ (ბაკურაძე, ლიბრეტო. ხელნაწერი); ოთხი თვალდათხრილი მოხეტიალე სული — „ირაკლი თეიმურაზ ბაგრატ დავით — არც გვარი და არც საქმენი მათი დიდი ხანია არავის ახსოვს უნდილაძეების ოჯახის ფუძის ანგელოზები“ (ბაკურაძე, ლიბრეტო. ხელნაწერი), და, ალბათ ყველაზე მოულოდნელი — ექვსი ბუდისტი ბერი, „რომლებმაც თავისი ეზოთერული საქმიანობისთვის ყველაზე შესაფერისად უნდილაძეები და მათი ოჯახი მიიჩნიეს“ (ბაკურაძე, ლიბრეტო. ხელნაწერი). გარდა ამისა, ყურადღებას იქცევს ნიბელუნგი ფორტინბრას-მიმე, გერმანული ცირკის Aujust⁴.

ჩემოთვლილთა შორის გამოვყოფთ ბუდისტ ბერებს, რომლებიც უნდილაძეებს არიან შეკედლებული. ეს ექვსი ბერი უშუალოდ არ არის ჩართული სიუჟეტის

² ტერმინი *остранение*, რომელიც შეიძლება ითარგმნოს როგორც „გაუცხოება“, შემოიღო რუსმა ლიტერატურათმცოდნე ვიქტორ შკლოვსკიმ (Шкловский, Виктор) 1916 წელს, იმგვარი ლიტერატურული პრინციპის აღსანიშნავად, რომელიც მიზნად ისახავს მკითხველის „აღქმის ავტომატიზმიდან“ გამოყვანას.

³ ციტატებში ლიბრეტოდან დაცულია ორიგინალის პუნქტუაცია.

⁴ ნიბელუნგი ფორტინბრას-მიმე მრავალპლანიანი და მრავალმნიშვნელოვანი უსიტყვო პერსონაჟია. ყველაზე საყურადღებო არის მისი სახელი, შედგენილი რამდენიმე დამოუკიდებელი სახე-ხასიათისგან: ნიბელუნგი მიმე, ვაგნერის ტეტრალოგიიდან, ფორტინბრასი, ნორვეგიის პრინცი შექსპირის „ჰამლეტიდან“ და Aujust, ცირკის ჯუჯა კლოუნი ალბან ბერგის „ლულუს“ პროლოგიდან.

განვითარებაში და თითქოს უჩინარები არიან, მაგრამ მათი არსებობა და ეზოთერული ქმედებები გარკვეული მორალურ-ეთიკური კამერტონის ფუნქციას ასრულებს. განსაკუთრებით მკაფიოდ ეს ჩანს მაშინ, როდესაც ექვსიდან ჯერ ოთხი და შემდეგ მეხუთეც ტოვებს უნდილაძეების სოფელს და დარჩება მხოლოდ ერთი, რომლის ფუნქცია ავტორს ლიბრეტოს შესავალში ასე აქვს დახასიათებული: „ცხოვრების ჩარხი ისე დატრიალდა და დროება ისე წახდა რომ უნდილაძეებთან ჯერ ორი და მოგვიანებით ერთი ბერიღა დარჩა რომ უნდილაძეებისთვის (და ალბათ სხვებისთვისაც) ეჩვენებინა თუ ქვეყანას ჰყავს ერთი უარარაო რომელიც თავისთავს შესწირავს იმ ქვეყნის ციხეც ურყევია და ხალხიც უძლეველი“⁵ (ბაკურაძე, ლიბრეტო. ხელნაწერი). ამრიგად, ბუდისტის ბერების სცენაზე ყოფნა უშუალოდაა დაკავშირებული გაუცხოების ეფექტთან, რადგან ბერები მოქმედებაში კი არ მონაწილეობენ, არამედ მაყურებლის, უფრო ზუსტად დამკვირვებლის როლს ასრულებენ, ხოლო რეალური, დარბაზში მყოფი პუბლიკა კი, თითქოს მათი თვალით უნდა ხედავდეს ყველა იმ საშინელებას და უბედურებას, რომელიც სცენაზე ხდება.

ლიბრეტოზე საუბრისას აუცილებელია აღინიშნოს კომენტარების მნიშვნელობა, რაც ასევე V-Effekt-ის გამოვლინების ერთ-ერთი ფორმაა. აქვე დავამატებთ, რომ ბრეხტის თეატრში კომენტატორი, ხშირად, არის მთხრობელი. ზუსტად ამავე ხერხით აღწევს გაუცხოებას, მაგალითად იგორ სტრავინსკი „ოიდიპოს მეფეში“, მაგრამ ბაკურაძესთან, მოლოდინის მიუხედავად, ასე არაა. მასთან კომენტარები, ხშირ შემთხვევაში, ან არაა გამოტანილი სცენაზე და არსებობს მხოლოდ ლიბრეტოში, ან განხორციელებულია სხვა ხერხებით — ხელოვნების სხვა დარგების მონაწილეობით, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ლიბრეტოსთან დაკავშირებით კიდევ ერთ ფაქტორს აღვნიშნავთ. ტეტრალოგიის პოლილინგვური ლიბრეტო დაფუძნებულია შემდეგ ენებზე: ქართული, რუსული, ინგლისური, გერმანული, ფრანგული, იტალიური, ლათინური, არამეული და ივრითი. დგება საკუთხი, როგორ უნდა გაიგოს სცენიდან ნამღერი რომელიმე ქვეყნის მსმენელმა, თუკი ნებისმიერ შემთხვევაში, მას მხოლოდ ერთი, ორი, ან ვთქვათ სამი ენა ესმის? აქ ჩვენ გვჭირდება თეორიული დაშვება, რომ ოპერის მსმენელს საერთოდ ესმის ნამღერი ტექსტი ნაწარმოების მოსმენისას, მაგრამ ხომ არსებობს ლიბრეტოს თარგმნის პრაქტიკა. და აქ წარმოიშვება დიდი სირთულე, რომელიც, ყველა შემთხვევაში, სწორედ V-Effekt-ის გაძლიერებაზე იმოქმედებს, რადგან „ენის აღრევა“ სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში, მათ შორის ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში და თანამედროვეობაში, მნიშვნელოვან სოციალურ-კულტურულ მოვლენას წარმოადგენს

⁵ ფრაზა — „თუ ქვეყანას ჰყავს ერთი უარარაო, რომელიც თავის-თავს შესწირავს — იმ ქვეყნის ციხეც ურყევია და ხალხიც უძლევი“ — ტეტრალოგიის დედააზრია და ნასესხებია ნიკო ლორთქიფანიძის „ქედუხრელნიდან“.

და განსაკუთრებით იმ ეპოქების ნიშანია, რომლებიც ხაზგასმულია ავტორის მიერ ტეტრალოგიის ცალკეული დღეების მოქმედების მეტად თუ ნაკლებად ზუსტი დათარიღებისას. პირველი დღე: 1914-1917, მეორე დღე: 1624 — 26 სექტემბერი — 1924, მესამე დღე: 1907, *Le roi est mort — Vive le roi*, 1908, და მხოლოდ მეოთხე დღეს არა აქვს არავითარი მითითება, რადგან ესაა პოსტლუდიუმი „თავისუფლების პირველი დღის სიზმრები“.

მომდევნო საკითხი, რომელზეც გავამახვილებდით ყურადღებას, ეხება თეიმურაზ ბაკურაძის „უნდილაძეების ოჯახის“ მუსიკალურ ენას. აქვე დავამატებდით, რომ მუსიკალური ენის ის თავისებურება, რომელიც საოპერო ტეტრალოგიისთვის არის განმსაზღვრელი, ზოგადაა დამახასიათებელი ავტორისთვის. მისი მეთოდი, რომელსაც ბაკურაძე ციტაცია-ალუზიის, ანდა მაღალი პათოდიის მეთოდს უწოდებს, დაფუძნებულია სხვადასხვა ეპოქის, სტილის და ინდივიდუალობის მქონე ავტორების ნაწარმოებების, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, მონტევერდიდან დღემდე დაწერილი, უწინარესად საოპერო შედეგების, მაგრამ არა მხოლოდ, ცალკეული თემების, ინტონაციების, რემარკების და სხვა ელემენტების გამოყენებაზე. მაგრამ გამოყენება, ამ შემთხვევაში, არ ნიშნავს პირდაპირ ციტირებას, რასაც შეიძლება მოველოდეთ. ბაკურაძე ანაწევრებს არსებულ მუსიკალურ მასალას და წარმოქმნილი ელემენტებისგან ქმნის სრულიად ახალ მთლიანს. ანუ ახდენს არსებული ტექსტის დეკონსტრუქციას და მის მომდივნო რეკონსტრუქციას იმგვარად, რომ თითქმის შეუძლებელია ცალკეული ელემენტების იდენტიფიკაცია, იმ შემთხვევების გარდა, როდესაც ავტორს სურს ხაზი გაუსვას პირველწყაროს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ბაკურაძის მეთოდი პრინციპულად განსხვავდება იმ მეთოდისგან, როდესაც სხვადასხვაგვარ ციტატებს იყენებენ „საკუთართან“ დაპირისპირებულ „სხვის“ ტექსტად გააზრებულს, რაც უმეტესად „უცხო სხეულივით“ ჟღერს. ამგვარ ციტატებს, ან თუ გნებავთ, კოლაჟებს, როგორც წესი, გარკვეული სიმბოლოს, ნიშნის ფუნქცია ეკისრება, ძირითადად, პოზიტიური საწყისის, რომელიც უპირისპირდება მოუწესრიგებელ, მღელვარე, ნეგატიური ემოციებით სავსე თანამედროვეობას. პირობითად, ყალიბდება კონფლიქტური ურთიერთობები სიკეთეს და ბოროტებას, ჰარმონიას და დისჰარმონიას, კულტურას და ცივილიზაციას და ა. შ. შორის.

ზოგადი პრინციპებით, ბაკურაძის კომპოზიციის მეთოდი უფრო მე-16 საუკუნეში გავრცელებულ ე. წ. პაროდის ტექნიკას ჰგავს, სადაც განსხვავებული საწყისები ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებოდნენ, არამედ პირიქით, ერთიანდებოდნენ ფუნქციის შეცვლით. ასეთი ფუნქციური მოდულაციის მაგალითებად შეიძლება მოვიყვანოთ ბაკურაძის საოპერო ტეტრალოგიის ლაიტთემები, ან „პორტალი-ლაიტთემები“, (როგორც მათ ავტორი უწოდეს), რომლებსაც ნაწარმოების ერთი

დრამატურგიულ შრიდან მეორეში გადაყვართ. ტეტრალოგიაში გამოყენებულია მუსიკალური, ვერბალური და ვიზუალური ლაიტთემები, რომელთაგან გამოიყოფა: შექსპირის I Will Not Sup Tonight (ამალამ ვახშამს მე არ ვჭამ [მაჩაბელი]) რიჩარდ III-დან და რენე შარის პოემების სათაურები Le Marteau Sans Maître-დან (უპატრონო ურო); მონიტორზე აციმციმებული დეკლარაცია ჯონ გრიფიტის ფილმიდან The Birth of a Nation (ერის დაბადება) და ორკესტრის კონცერტმაისტერის და ორკესტრის „ცარიელი“ კვინტები A-ზე; გალაქტიონ ტაბიძის ადრეული ლექსების სათაურები და ანტონ ვებერნის ადრეული opus-ების, მათ შორის ვოკალური ნაწარმოებების სათაურები⁶.

მუსიკალური ენის საკითხების განხილვას დავამატებდით ერთ პუნქტს.

გაუცხოების სხვადასხვა ფაქტორის გვერდით აყენებს ბრეხტი მისი თეატრალური კონცეფციისთვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტს, ე. წ. თვითგაუცხოებას, რომელსაც დრამატურგი და რეჟისორი მსახიობის სპეციფიკურ ტექნიკაში ხედავს. რა თქმა უნდა, საოპერო ნაწარმოების შესწავლისას მსახიობის ოსტატობზე ვერ ვილაპარაკებთ, მაგრამ, ვფიქრობთ, აქაც შეიძლება დავინახოთ თვითგაუცხოების მაგალითები. ჩვენი აზრით, თვითგაუცხოება თეიმურაზ ბაკურაძის „უნდილაძეების ოჯახში“ ვლინდება ავტორის მონოგრამაში B-A-C-A-D-E, რომელიც ნაწარმოების ყველა საკვანძო მომენტში ჟღერს და მთხრობელის ფუნქციას არსულებს.

მოულოდნელობების თემას გავაგრძელებთ მოულოდნელობებით სცენაზე.

სცენური მოქმედება სხვადასხვაგვარ მოულოდნელობებს შეიცავს, რომელთა შორის აღსანიშნავია, მაგალითად, ტეტრალოგიის ოთხივე დღეს სცენის მოწყობა მაყურებლის თვალწინ, რის გამოც სცენის მუშები მოქმედ პირებად გადაიქცევიან, რკინის ტექნიკური, ოპერის თეატრის და სპექტაკლი ფარდების გამოყენება, სცენურ მოქმედებაში ორკესტრის და დირიჟორის ჩართვა, რომლებიც გარკვეულ ვითარებაში საორკესტრო ორმოდან სცენაზე გადაინაცვლებენ და მოქმედებაში ჩაერთვებიან. არანაკლებ საინტერესოა ტეტრალოგიის თითოეული საღამოს მოქმედების ადგილი. განსაკუთრებით საყურადღებოა: უნდილაძეების მაგიდა, ტიტანიკის უდაბნო და სხვა. მაგრამ იზოლირებულად, მუსიკის გარეშე სცენური მოქმედების განხილვა არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად, მით უმეტეს, რომ ნაწარმოები ჯერ არაა დადგმული და ეს დეტალები კომპოზიტორის პარტიტურის რემარკებიდან და ლიბრეტოს კომენტარებიდან არის ცნობილი. ჩვენთვის მეტად საინტერესოა, რომ „უნდილაძეების ოჯახის“ პარტიტურაა სავსე მუსიკალური მოულოდნელობებით. ნაწარმოებში სცენური სიტუაციები ხშირად იმგვარად არის მუსიკით განხორციელებული, რომ სრულიად არ

⁶ აქვე დამატებით უნდა აღინიშნოს, რომ გალაქტიონ ტაბიძე და ანტონ ვებერნი ქრონოლოგიურ წყვილსაც წარმოადგენს. ორივე ავტორის პირველი ნაწარმოებები 1908 წლითაა დათარიღებული.

ემთხვევა სტერეოტიპულ მოლოდინებს. ასეთი მოულოდნელობების რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ, მაგალითად, სოლისტი-ინსტრუმენტალისტი პერსონაჟები, რომლებიც სცენაზე მუზიცირებენ, მეცადინეობენ, რეაგირებენ სხვა პერსონაჟების ქმედებებზე და ა. შ. მაგრამ განსაკუთრებული და ყველაზე მკვეთრი, მოულოდნელობებს შორის, არის „ქარიშხლის სცენა“ მესამე საღამოს პირველი მოქმედებიდან.

მუსიკაში, როგორც ინსტრუმენტულში, ისე სცენურში, მრავალი ქარიშხალი შეიძლება გაგვახსენდეს. დავასახელებ რამდენიმეს: ქარიშხალი ბეთჰოვენის „პასტორალურიდან“, ვერდის „რიგოლეტოდან“, ლისტის „პრელუდებიდან“, ვაგნერის „ვალკირიიდან“, რ. შტრაუსის „ალპიურიდან“ და ა. შ. თითოეულ მათგანში ეპოქის და კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილის მახასიათებლების მიუხედავად, მსგავსი ხერხებია გამოყენებული: სწრაფი ტემპი, ტეხილი მოძრაობები, მოულოდნელი მკვეთრად დისონირებული და მოკლე გრძლიობის აკორდები, რომლებიც გაელვების შთაბეჭდილებას ტოვებენ და სხვა. ამ, დღეს უკვე სტერეოტიპულად ქცეულ ხერხებიდან ბაკურაძე არც ერთს არ მიმართავს და მისი ქარიშხალი გამოგნებული მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის და ამით კიდევ უფრო აძლიერებს სცენის დრამატიზმს. ქარიშხლის სცენაში გამოყენებული ნელი ტემპი (*Largo, molto espressivo*) და მდორე მოძრაობა, შორეული სოლო ფორტეპიანოს ტემბრი (და არა ორკესტრი) და მხოლოდ ერთი პერსონაჟი — მროკავი სტრაჟნიკი თავადი დადემქელიანი, რომელსაც მაყურებელი მხოლოდ მაშინ ხედავს, როდესაც ელვა წამიერად გაანათებს სრულ წყვდიადში ჩაძირულ სცენას.

„უნდილაძეების ოჯახის“ მოულოდნელობებზე საუბარი არ შეიძლება ამ რთული და მრავალპლანიანი ნაწარმოების ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტის გარეშე, რომელიც აძლიერებს V-Effekt-ის გამოვლენას. ეს არის მონიტორი, საოპერო ტეტრალოგიის ერთ-ერთი ყველაზე უცნაური „პერსონაჟი“. პუბლიკის თვალწინ დამონტაჟებულ მონიტორს საკუთარი „ხასიათი“ და „ქცევა“ აქვს. იგი ზოგჯერ თავისი ნებით ირთვება, ან ითიშება, აჩვენებს სხვადასხვაგვარ ვიდეორიგს, შეცვლილს ოპერის მუსიკით, რითიც ახალ შინაარსს სძენს მას.

მონიტორი მრავალფუნქციური „პერსონაჟია“: რეაგირებს, წინასწარმეტყველებს ან რეზიუმირებს სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს, არის თვალთვალის ინსტრუმენტი და აჩვენებს ოპერის თეატრის მთავარ კიბეს, ფოიეებს, დარბაზებს, კულისებს, სარდაფებს, სხვენს და ა. შ.

მონიტორზე, ტეტრალოგიის სხვადასხვა დღის განსხვავებულ მოქმედებებში, გარკვეულ შემთხვევებში, ერთი და იგივე ვიდეორიგი შეიძლება ვნახოთ, მაგრამ ეს არაა მექანიკური რეპრიზა. ყოველი გამეორება, სცენური სიტუაციიდან და კონტექსტიდან გამომდინარე, იცვლის მნიშვნელობას და ფუნქციას, და საბოლოოდ

მოწოდებულია დრამატურგიული თაღების შესაქმნელად, რომლებიც შეახსენებს მაყურებელს გარკვეულ სიტუაციას და მის მნიშვნელობას, ახალ ვითარებაში ახალ დეტალებზე ამახვილებინებს ყურადღებას და ა. შ. ამგვარად, მონიტორზე აღბეჭდილია მრავალი განსხვავებული გამოსახულება რომლებსაც ვხედავთ დარბაზში ყოფნისას, ხოლო მისი ხმა გამუდმებით გვესმის არა მხოლოდ დარბაზში, არამედ ფოიეებში, ანტრაქტების დროს. ამდენად, მონიტორი და მისი ორი კომპონენტი — გამოსახულება და ხმა, ცალ-ცალკეც ფუნქციონირებენ და ერთადაც, სინქრონულადაც და ასინქრონულადაც.

მონიტორი ბაკურაძის საოპერო ციკლის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური „პერსონაჟია“ და მისი „პარტია“ და შემადგენელი ერთეულები ცალკე კინომცოდნეთა ვრცელი კვლევის ობიექტი შეიძლება გახდეს. აქ კი მონიტორის „პერტიიდან“ მხოლოდ ერთ მოკლე ელემენტს გამოვყოფთ, რომელიც სწორედ რომ მოულოდნელობის ძლიერ ეფექტს ქმნის და რამდენჯერმე მეორდება, სხვადასხვა მუსიკით. ესაა რუდი ლატას (Los Rudi Llata), ესპანელი კლოუნების დასის რამდენიმეწუთიანი მუსიკაკური ნომერი. მისი ორიგინალი სახალისო სანახავია და აღაფრთოვანებს მაყურებელს თავისი ვირტუოზულობით. მაგრამ ტეტრალოგიის მეორე დღეს, რომლის მოქმედება პირქუშ კატაკომბებში ხდება, 5-ჯერ გამეორებული ეს ეპიზოდი, რომლის ყოველი გამეორება სხვადასხვა, ერთი მეორეზე შემზარავ სცენურ სიტუაციას ემთხვევა, წარმოდგენლად ძლიერ შთაბეჭდილებას მოახდენს მის მაყურებელზე. იგი იწვევს არა ჩვეულებრივ, რიგით ემოციურ რეაქციას, არამედ აიძულებს მაყურებელს ამ, და ყველა სხვა, მხიარულებას ამოფარებული შემზარავი ვიდეორიგის მონიტორზე გაჩენის მიზეზის ძიებას. ამგვარი მიდგომა უშუალოდ მოგვაგონებს ბრეხტის თეზისს: „გამოსახვა ბევრად მეტია, ვიდრე გარდასახვა“ (Брехт, 240). აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ანტონენ არტოს **სისათიკის თეატრი**.

გაუცხოების ეფექტის მოულოდნელობით გამოვლენის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია **უნდილაძეების ოჯახის** ჟანრი. ჩვენ ამ ნაწარმოებს საოპერო ციკლს ან ტეტრალოგიას ვუწოდებთ, მაგრამ ავტორმა მას „dramma giocoso⁷, ანუ ქებათა-ქება“ უწიდა.

იბადება კითხვა: რას გულისხმობს ავტორი?

ეს ორი ტერმინი ბაკურაძის ტეტრალოგიაში იმგვარადვე ფუნქციონირებს, როგორც მუსიკალურ ენაში შემოყვანილი სხვადასხვა ტიპის ალუზიები და ციტაციები. კერძოდ, *dramma giocoso* არა ზოგადად ჟანრის, არამედ კონკრეტულად მოცარტის

⁷ შეგახსენებთ, რომ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში დაბადებული *dramma giocoso* თავდაპირველად დაკავშირებული იყო კარლო გოლდონის პიესების მუსიკალურ წარმოდგენებთან და მოგვიანებით, სულ რამდენიმე წლის შემდეგ გაჩდა სხვა თხზულებები, საოპერო ლიბრეტოები, რამლებსაც ავტორები, მაგალითად ლორენცო და პონტე, *dramma giocoso*-ს უწოდებდნენ.

„დონ ჯოვანიზე“ და კიდევ უფრო „Cosi fan tutti“-ზე გადამისამართებაა, ხოლო ქებათა-ქება, რა თქმა უნდა, მოგვაგონებს სოლომონის „ქება ქებათაჲს“, მაგრამ უშუალოდ მომდინარეობს ვაჟა-ფშაველას მიერ მის პაროდირებიდან. ქებათა-ქება — შებრუნებული და ერთ სიტყვად ქცეული.

ამგვარად, ჟანრის განსაზღვრებისასაც თეიმურაზ ბაკურაძე დისტანცირების ხერხს, ანუ V-Effekt-ს მიმართავს.

მოხსენების ბოლოს, ვფიქრობთ, კიდევ ერთ საკვანძო კითხვაზე არის გასაცემი პასუხი: თუ „უნდილაძეების ოჯახში“ ასე ინტენსიურადაა გამოყენებული V-Effekt-ი, ე. ი. ბაკურაძის ტეტრალოგია ეპიკური თეატრის ნიმუშია?

მაგრამ ბრეხტის და პისკატორის მიერ შექმნილი ეპიკური თეატრის მოდელი, როგორც ზემოთ აღვნიშვეთ, აქტიურ სოციალურ-პოლიტიკურ პოზიციასთანაა დაკავშირებული, უპირველეს ყოვლისა. იგივეს ვერ ვიტყვით „უნდილაძეების ოჯახზე“, თუმცა ვერც იმას, რომ ბაკურაძის ტეტრალოგია საერთოდ არის მოკლებული აქტიურ საზოგადოებრივ პოზიციას. მეტიც, „უნდილაძეების ოჯახი“ ჩვენი ეპოქის მნიშვნელოვანი დოკუმენტია, ნაწარმოები, რომელიც სამყაროს მრავალფეროვნებას მრავალგვარი გამომსახველი ხერხებით ასახავს. აქედან გამომდინარე, მას შეიძლება **ინტერდისციპლინური** ნაწარმოები ვუწოდოთ, რომელშიც თანასწორუფლებიანი როლი აქვს დაკისრებული ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს — მუსიკას, თეატრს, კინემატოგრაფს, პანტომიმას, დრამატულ მოქმედებას, სახვით ხელოვნებას. სწორედ ეს მრავალკომპონენტიანობა და ამ კომპონენტების თანასწორუფლებიანობა გვაძლევს საბაბს, „უნდილაძეების ოჯახი“ არა ეპიკურ, არამედ ვაგნერის Gesamtkunstwerk-იდან გამომდინარე ტოტალურ თეატრის ტიპს მივაკუთვნოთ. ამის დადასტურებას ვხედავთ არა მხოლოდ კონკრეტულ მხატვრულ გამოვლინებებში, არამედ უკვე პარტიტურის თავფურცელზე, სადაც ორ გვარს ვკითხულობთ. ესენია ჩვენი დროის უდიდესი დირიჟორი, კომპოზიტორი, მუსიკოსი-მოაზროვნე პიერ ბულეზი და ჩვენი დროის უდიდესი რეჟისორი, ტოტალური თეატრის პრინციპების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პიტერ ბრუკი. აქვე არ შეიძლება არ ვახსენოთ ჟან-ლუი ბარო, ანტონენ არტო, ჯორჯო სტრელერი, კოტე მარჯანიშვილი, როგორც „უნდილაძეების ოჯახის“ პრინციპების ბიძგისმიმცემი პრაქტიკოსები და თეორეტიკოსები. ჩამოთვლილი ავტორებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კოტე მარჯანიშვილი, რადგან „უნდილაძეების ოჯახში“ სწორედ მისი **თავისუფალი თეატრის** იდეებია განხორციელებული. იდეები, რომლებიც მას აუხდენელ ოცნებად დარჩა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაკურაძე, თ. „უნდილაძეების ოჯახი“: ლიბრეტო [ხელნაწერი].
2. Bakuradze, T. *The Undiladze Family*. <http://teimurazbakuradze.com>
3. Brecht, B. (1966). *Über Theater* (Vol. 277). Leipzig: Reclams Universal-Bibliothek.
4. Брехт, Б. (1960). *О театре*. Москва: Издательство Издательство иностранной литературы.
5. *Размышления о театре. Интервью*. Джорджо Стрелер. (n.d.). Театральная библиотека. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/razmyshleniya-o-teatre-intervyu-dzhordzho-streler>