

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

თამარ ქერეჭაშვილი

კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის
საკითხები გ. ყანჩელის შემოქმედების მაგალითზე

17. 00. 01 _ თეატრალური ხელოვნება, კინო, ტელე და ეკრანის სხვა ხელოვნება

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის
სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

თბილისი 2006 წელი

ნაშრომი შესრულებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის

სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის

კინოს ისტორიისა და თეორიის კათედრაზე.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი

– **ოლღა თაბუკაშვილი**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

სამეცნიერო კონსულტანტი

– **ნანა ქავთარაძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატი, პროფესორი

ოფიციალური ოპონენტები

– **ზვიად დოლიძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

– **გულბათ ტორაძე**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატი, პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2006 წლის 14 ნოემბერს, 14 საათზე საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს Art 17. 01 №1 სხდომაზე

თბილისი რუსთაველის გამზირი № 19

დისერტაციის გაცნობა შესაძლებელია უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში.
ავტორეფერატი გაიგზავნა 2006 წლის 14 ოქტომბერს

შესავალი

XX საუკუნის ხელოვნებათმცოდნეობაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია ხელოვნების სახეობათა ურთიერთმიმართების, მათი ინტეგრაციის პროცესები. XX საუკუნის უახლესი კულტურა ხასიათდება შემოქმედებითი ექსპერიმენტალიზმით, უნარით, აღიქვას და შემოქმედებითად წარმოსახოს ის იმპულსები, რომლებიც მომდინარეობენ სხვადასხვა ეპოქიდან, ევროპული სკოლებიდან, სტილისტიკიდან, მსოფლმხვედლობიდან... და, ამის მიუხედავად, ყველა ცალკეულ თუ ერთობლივ შემთხვევაში, ყოველი ახალი ქმნილება, თავისი იმანენტური მახასიათებლებით და წარმომავლობით არაკლასიკურია. გასულ საუკუნეში დამკვიდრებული დეკანონიზაციის პროცესი ყოველსმომცველი აღმოჩნდა ხელოვნების ყველა სახეობისთვის, და მათ შორის, მუსიკალური ხელოვნებისთვისაც. დღეს, XXI საუკუნის გადასახედიდან, აღნიშნული პრობლემა კიდევ უფრო მეტი აქტუალობით დგება ჩვენს წინაშე, ვინაიდან ინტეგრაციის პროცესები უახლეს ხელოვნებაში ახალი ხარისხობრივი და სიღრმისეული მაჩვენებლებით ხასიათდება.

გამონაკლისი ამ თვალსაზრისით არც ქართული ხელოვნებაა; ააქაც ანალოგიური პროცესები მიმდინარეობს. ჭარმოუდგენელია, განვიხილოთ ეროვნული კინოხელოვნება მუსიკასთან, ლიტერატურასთან, ფერწერასთან, თეატრთან მიმართების გარეშე. ასევე წარმოუდგენელია ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მიღწევების სრულყოფილი გაანალიზება, შემეცნება ხელოვნების სხვა სახეობებთან მიმართების გვერდის ავლით.

ამ კუთხით განსაკუთრებულად აქტუალურია კინოსა და ხელოვნების სხვა სახეობათა ურთიერთმიმართების საკითხები, ვინაიდან კინოხელოვნებამ XX საუკუნეში სრულიად ახალი ესთეტიკა, ხედვა, დროისა და სივრცის ახლებური გააზრება მოიტანა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ესოდენ მძლავრი სიახლე დიდ გავლენას იქონიებდა ხელოვნების ყველა სფეროზე. კინოს, „მომრავი სურათების“ გამოგონებელმა ეფექტმა, ახალმა ესთეტიკამ და შემოქმედებითმა პერსპექტივებმა გულგრილი არ დატოვა XX საუკუნის თვით ისეთი გენიოსიც კი, როგორც ს. დალი იყო. აღარაფერს ვამბობთ მწერლებზე, დრამატურგებზე, თეატრალეებზე. დროთა განმავლობაში პირველი ეფექტი არ განელებულა, პირიქით, ტექნიკური პროგრესის ამ უჩვეულო მონაპოვარმა

ხელოვნების ახალი სახეობის პრეტენზიაც „გამოთქვა“ და უფრო მეტიც, ხელოვნების პირველად დარგებს ახალი შესაძლებლობები უკარნახა. მან თავის თავში მოიცვა ხელოვნების ყველა დარგი და მათ შორის, მუსიკაც. ამდენად, XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნება წარმოუდგენელია განვიხილოთ კინოხელოვნებასთან ურთიერთმიმართების საკითხთა გაუთვალისწინებლად.

სადისერტაციო თემის აქტუალობა

სადისერტაციო გამოკვლევა ასახავს ინტეგრაციის პროცესს კინო და მუსიკალურ ხელოვნებაში, გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის გ. ყანჩელის შემოქმედების მაგალითზე. სამეცნიერო ნაშრომის რაკურსი, აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც ხელოვნების სახეობათა შორის ინტეგრაცია, ძირეულად ცვლის მათ იმანენტურ თვისობრიობას, საუკუნეებით ჩამოყალიბებულ ტრადიციასა და კანონზომიერებებს და კვლევისთვის ძალზედ მრავალმხრივ რაკურსებს გვთავაზობს. ქართულ კინო და მუსიკატმცოდნეობაში, აღნიშნული თემა არასდროს არ გამხდარა სამეცნიერო კვლევის საგანი. გ. ყანჩელის მუსიკის კავშირზე კინო და თეატრალურ ხელოვნებასთან, არა ერთი მუსიკატმცოდნე წერდა თავის შრომებში – გ. ორჯონოკიძე, ნ. ჟღენტი, ს. სავენკო, ი. ბარსოვა, ნ. ზეიფასი, ვ. ხოლოპოვა, ე. მიხალჩენკოვა, საკმაოდ საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამდნენ ცნობილი მუსიკოსებიც – ჯ. კახიძე, ი. ბაშმეტი, მ. როსტროპოვიჩი, გ. კრემერი..., მაგრამ თემის ღრმა და საფუძვლიანი შესწავლა დღემდე არ მომხდარა. ცნობილ ქართველ კინომცოდნეთა უმრავლესობამაც, არა ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი სამეცნიერო კვლევა მიუძღვნა ე. შენგელაიას, გ. დანელიას, ლ. ლოლობერიძის, რ. ჩხეიძის, გ. კალატოზიშვილის შემოქმედებას, მაგრამ არც კინომცოდნეობაში აღნიშნულ რეჟისორთა ფილმებში გ. ყანჩელის კინომუსიკის როლი და ფუნქცია არ გამოკვლეულა. ის სამეცნიერო შრომები კი, რაც არსებობს საკუთრივ კინო და მუსიკალური ხელოვნების ინტეგრაციის საკითხთან მიმართებაში, უპირეტესად ეხება ისტორიზმის პრიზმაში წარმოსახულ, კინემატოგრაფში "მუსიკალური ბგერის" დამკვიდრების ფენომენს. ამდენად, აღნიშნული ხელოვნების "ქანრების" სინთეზი, ანუ რამდენად განაპირობებს "მუსიკალური" კინემატოგრაფის არსს და რამდენად ეხება

"კინემატოგრაფისეული" მუსიკის იმანენტიკას ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში გამოუკვლევია თემა.

გარდა ამისა, ქართულ კინო და მუსიკალურ ხელოვნებაში აღნიშნული პრობლემის კვლევისათვის განსაკუთრებით ნაყოფიერ მასალას იძლევა 60-იანელთა შემოქმედება. ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში შეიქმნა ისეთი შემოქმედებითი ტანდემები მუსიკასა და კინოში, რომელთა მონაპოვარი არა მხოლოდ მხატვრულ ფასეულობას წარმოადგენს, არამედ ისტორიულ ჭრილშიც ახალ პერსპექტივებს უსახავს ხელოვნების ამ დარგებს.

შემთხვევით არც გ. ყანჩელის შემოქმედება შეგვირჩევია. გ. ყანჩელი ის კომპოზიტორია, რომლის შემოქმედება მოღვაწეობის დასაწყისშივე დაუკავშირდა თეატრსა და კინოს და ქართველ რეჟისორებთან _ ე. შენგელაიასთან, გ. დანელიასთან, ლ. ლოღობერიძესთან, მ. კალატოზიშვილთან, გ. ტოვსტონოგოვთან, რ. სტურუასთან, გ. ქავთარაძესთან... ერთად ქართული ხელოვნების საუკეთესო მონაპოვარი შექმნა. ქართულ საკომპოზიტორო სკოლაში, და თვით 60-იანელთა თაობაში ეს ის შემოქმედია, რომლის ქმნილებებიც, სწორედ ინტეგრაციის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად გამორჩეული მხატვრული ღირებულებების მატარებელია და აღნიშნული საკითხის მეცნიერული შესწავლისთვის უხვ საკვლევ მასალას იძლევა. და კიდევ ერთი... გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკა ძირითადად ინსტრუმენტალ ჟანრებს მოიცავს, მათ შორის 7 სიმფონიას, რაც ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომისათვის ასევე მნიშვნელოვანია, ვინაიდან, XX საუკუნის უახლეს ევროპულ კულტურაში სიმფონიის ჟანრი დღესაც ითვლება უმნიშვნელოვანეს ფენომენად, და დღემდე არ დაუკარგავს თავისი ხარისხობრივი აქცენტი. თანამედროვე მოვლენების გარდასახვა მასში ხდება როგორც ახალ კონცეფციურობაში, ასევე მუსიკალური დრამატურგიის ახალ სახეებში. ამ უკანასკნელში, კი კოდირებულია თანამედროვე აზროვნების სტრუქტურა. XX საუკუნის "სიმფონია", საზოგადოდ კი, საორკესტრო-ინსტრუმენტული შემოქმედება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შეიძლება ავლენდეს სხვადასხვა ჟანრის _ ორატორიის, კანტატის, კონცერტის... თავისებურებებს, ამავე დროს მოიცავდეს კონკრეტულ ჟანრულ მახასიათებლებს _ ბარკაროლის, მარშის, ვალსის..., და ამის მიუხედავად, რომელიმე

ქანრული საწყისის პრიმატის შემთხვევშიც კი ნაწარმოების ფორმა, ქანრული თვისობრიობა, დრამატურგიული ასპექტების გამოვლენა იმ ერთი წამყვანი ტენდენციის გათვალისწინებითაც შეუძლებელი ხდება. ამდენად XX საუკუნის სიმფონია, უფრო კრებითი, სინთეზური რაკურსით უნდა განვიხილოთ, და მოვიაზროთ, მუსიკალური აზროვნების უმთავრესი არსენალის სახით.

ამავე დროს, ყველასთვის ცნობილია თანამედროვე სიმფონიის კავშირი ხელოვნების სხვადასხვა ქანრებთან ანუ ინფორმაციისა და ძირითადი პრინციპების ურთიერთგაცვლის მეთოდი. კერძოდ, მუსიკისა და ლიტერატურის, მუსიკისა და თეატრის... და ცხადია, მუსიკალური ხელოვნებისა და კინოს სინთეზიც. მაგრამ ამ ურთიერთზეგავლენისა და შერწყმის პროცესში, კინოს იმანენტისა სიმფონიურ დრამატურგიაში ჩნდება და უპირატესად „ნეოეპიკური დრამატურგიის“ სახით. გ. ყანჩელის ინსტრუმენტული, თუ სიმფონიური ქმნილებები კი ნეოეპიკური დრამატურგიის ნიმუშებია, რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმაში, რომ სწორედ გ. ყანჩელის შემოქმედება კინოსა და მუსიკის ინტეგრაციის საკითხების მეტად საინტერესო და ფართო სპექტრს მოიცავს.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი

ჩვენი კვლევის მეთოდი შედარებით ანალიზს ემყარება. პირველ ეტაპზე მოვახდენთ „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის“ და „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის“ ძირითადი თავისებურებების მოძიებას და დადგენას. შემდეგ კი ვიკვლევთ, მუსიკალური ხელოვნების რა თვისობრიობა გვხვდება კინოში და პირიქით, როგორ ვლინდება „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი“ გ. ყანჩელის კინომუსიკაში და „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ მის ავტონომიურ მუსიკაში. ამის საფუძველზე, ზემოაღნიშნულ რეჟისორთა კინონაწარმოებთა შედარებითი ანალიზის მაგალითზე დავადგენთ როგორ და რა ხვედრითი წონით იჩენს თავს მათ შემოქმედებაში, კომპოზიტორის ხედვიდან და მათი ინდივიდუალობიდან მომდინარე „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი“. სააზროვნო მექანიზმების ამგვარი დამოუკიდებელი შესწავლა და შემდგომ მათი შედარებითი ანალიზი, ვფიქობთ ერთადერთი გზაა ხელოვნების სახეობათა შორის ინტეგრაციის პროცესების

სრულყოფილი გამოვლენისა და შესწავლისათვის. ამასთანავე ნაშრომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს:

1. კინემატოგრაფისა და ხელოვნების პირველადი ჟანრების ინტეგრაციის პროცესის სისტემური ანალიზი;

2. ქართველ 60-იანელთა კინემატოგრაფიული ნიმუშების სტრუქტურული და დრამატურგიული ანალიზი, მოვახდინეთ გამოჩენილი ქართველი კინომცოდნეების სამეცნიერო შრომების გათვალისწინებით (ო. თაბუკაშვილი, ო. კუჭუხიძე, ი. ამირეჯიბი, გ. გვახარია, გ. დოლიძე, მ. კერესელიძე, მ. ოჩიაური და სხვ.)

3. გ. ყანჩელის ავტონომიური და კინომუსიკის სტრუქტურული, ფუნქციონალური და დრამატურგიული ანალიზი ისტორიზმის პრინციპთან სინთეზში (ვეყრდნობოდი მუსიკისმცოდნეების სამეცნიერო შრომებს: გ. ორჯონიკიძე, ნ. ქავთარაზე, მ. ქავთარაძე, ნ. ჟღენტი, ნ. ზეიფასი, ს. სავენკო, ე. მიხალჩენკოვა და სხვ.)

4. ხშირად ვიყენებთ ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრებისათვის – ლიტერატურა, ფერწერა, არქიტექტურა, ფოტოგრაფია... – დამახასიათებელი პრინციპების შედარებითი ანალიზის მეთოდს.

ნაშრომის მიზანი და ამოცანები

ზემოთქმულიდან გამომდინარე ჩვენი მიზანია გამოვიკვლიოთ და გავაანალიზოთ კინო და მუსიკალური ხელოვნების ინტეგრაციის პროცესები. გავარკვიოთ რამდენად ურთიერთგანაპირობებს და რა ურთიერთკავშირში არიან „ზროვნების კინემატოგრაფიული და მუსიკალური მექანიზმები" ისეთი გამოჩენილი კომპოზიტორისა და კინოკომპოზიტორის შემოქმედების მაგალითზე, როგორცაა გ. ყანჩელი. უფრო კონკრეტულად თუ შევსხებით ჩვენს მიერ წამოჭრილ პრობლემას, უმთავრესს მიზანს და ამოცანას წარმოადგენს გ. ყანჩელის კინომუსიკის ანალიზი ე. შენგელაიას. გ. დანელიას, მ. კალატოზიშვილის, რ. ჩხეიძის, ლ. ლოლობერიძის ფილმებში და ამავე ფილმებში სააზროვნო მექანიზმების ინტეგრაციის პროცესების კვლევა. კერძოდ, ჩვენს ხელთ არსებულ ფილმებში: ე. შენგელაიას: „არაჩვეულებრივი გამოფენა", „შერეკილები", „სამანიშვილის დედინაცვალი", „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი"; გ. დანელიას „არ დაიდარდო", „მიმინო", „ცრემლები ცვიოდა", „ქინ-მა-მა"; გ.

კალატოზიშვილის: „ციმბირელი პაპა“, „კავკასიელი ტყვე“; ლ. ლოლობერიძის: „როცა აყვავდა ნუში“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, „დღეს ღამე უთენებია“, „ორომტრიალი“; რ. ჩხეიძის: „მშობლიური ჩემო მიწავ“. ამ ფილმების თემატური მასალა, მუსიკალური დრამატურგიის შესწავლა; ასევე გ. ყანჩელის მუსიკალური ნაწარმოებების: სიმფონიური და საორკესტრო შემოქმედების (სიმფონიები III, IV, VII, STIX-ი, „ლიტურგია“ ალტისა და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის, საორკესტრო ნაწარმოები, „სევდის ფერების ქვეყანა“...) ანალიზი და მათში ინტეგრირების პროცესების დადგენა, „კინემატოგრაფიული აზროვნების“ მახასიათებლების მოძიება შედარებითი ანალიზის საფუძველზე.

კვლევის მიზნის მისაღწევად შევხებით რამოდენიმე უმნიშვნელოვანეს თემასა და ამოცანას, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელი იყო ჩავწვდომოდით მოცემული თემის არსს:

1. საზოგადოდ ინტეგრაციის პროცესების კომპლექსური და სისტემური კვლევა, კერძოდ კინო და მუსიკალური ხელოვნებისა;
2. ქართული კინომუსიკის ისტორიულ პერსპექტივაში განხილვა და ამაზე დაყრდნობით ქართველ 60-იანელთა ძირითადი თავისებურებების გამოვლენა;
3. ქართული კინოფილმების, გ. ყანჩელის კინომუსიკით, სტრუქტურული და დრამატურგიული ანალიზი;
4. გ. ყანჩელის ინსტრუმენტული ნაწარმოებების სტრუქტურული და დრამატურგიული ანალიზი;
5. სტრუქტურული და დრამატურგიული ანალიზის საფუძველზე გამოავლინოთ ძირითადი ფაქტორები: ა) „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში და ბ) „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი“ კინემატოგრაფში.

ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს:

- 1) ქართულ კინომცოდნეობასა და მუსიკათმცოდნეობაში აღნიშნული თემა პირველი მცდელობაა ახალი რაკურსით გამოიკვლიოს ინტეგრაციის პროცესები გ. ყანჩელის შემოქმედებაში.

2) ფილმების და ინსტრუმენტული ნაწარმოებების სტრუქტურული და დრამატურგიული ანალიზის საფუძველზე პირველად ხდება კინო და მუსიკალური ხელოვნების ინტეგრაციის ფენომენის გამოვლენა. ანუ რამდენად განსაზღვრავს და განაპირობებს გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის დრამატურგიას „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი; ამავე დროს, რამდენად მთლიანი, და იმპროვიზაციული ხდება თავისი არსით კინემატოგრაფი „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის" გავლენით.

3) კინემატოგრაფიაში და ავტონომიურ მუსიკაში XX საუკუნის ფასეულობების განსაზღვრის თვალსაზრისით სრულიად ახალი კუთხით შექდება კინომუსიკისა და კინოკომპოზიტორის ფენომენი;

4) დისერტაციაში გამოყენებულია ახალი ტერმინები: „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი", „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი", „ქვეცნობიერი და თავისთავადი ინტეგრაცია", „რეზონანსული ინტონაცია", „ქვეცნობიერი ინტონაცია", „რეგტიმული" თემატური პლასტი და „სევდის ფერების" მუსიკალური სახეობრიობა...

ჩვენი კვლევა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში გ. ყანჩელის შემოქმედების აღნიშნული რაკურსით განხილვისა და მეცნიერული შესწავლის პირველი მცდელობაა. მუსიკისა და კინოს ინტეგრაციის საკითხებიც სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ნაკლებადაა შესწავლილი. ქართული კინოსა და მუსიკალური ხელოვნების აღნიშნული, ხელოვნების სახეობათა ინტეგრირების კუთხით შესწავლა სიახლეს წარმოადგენს.

დისერტაცია შედგება შესავლის, დასკვნისა და ოთხი ძირითადი თავისაგან:

1. ინტეგრაციის ფენომენი XX საუკუნის ხელოვნებაში (კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის ზოგიერთი საკითხი);
2. ქართული კინემატოგრაფისა და კინომუსიკის ძირითადი მახასიათებლები და 60-იანელები (XXI საუკუნის გადასახედიდან);
3. მუსიკისა და კინოს ინტეგრაციის ასპექტები

(გ. ყანჩელის კინომუსიკის მაგალითზე)

4. კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი გ. ყანჩელის
ავტონომიურ შემოქმედებაში

ინტეგრაციის ფენომენი

XX საუკუნის ხელოვნებაში

(კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის ზოგიერთი საკითხი)

XX საუკუნე – წინააღმდეგობრივი, საინტერესო ასწლეული, ადამიანის გონებრივი განვითარების ერთგვარი მწვერვალი, მასშტაბური კულტურული მემკვიდრეობითა და ხელოვნებით, მდიდარი მეცნიერული აღმოჩენებით, არცთუ დიდი ხნის წინ, წარსულის, ისტორიისა და მატთანეს პრეროგატივად იქცა. ეს იყო ჭეშმარიტად მშვიდობისა და ომის, „იდილიისა“ და ქარიშხლის, ჭვრეტისა და შემოქმედებითი აღმოჩენების, კრიზისებისა და მათი დაძლევის გრანდიოზული საუკუნე. აღნიშნული თავისებურებებითა და ნოვაციებით ხასიათდებოდა XX საუკუნის რეალობა ყოფილ საბჭოთა კავშირშიც, რომლის მიღწევები, თავისი თვითმყოფადობითა და ინდივიდუალობით იმდენად მრავალფეროვანი, მრავალსახეობრივი და მხატვრულად ფასეული აღმოჩნდა მსოფლიო კონტექსტში,

რომ XXI საუკუნის პოსტსაბჭოთა სივრცეშიც განაგრძობს არსებობას და ჟღერს „საუკეთესო გარდასულ დღეთა“ ექოს სახით.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის შემოქმედთა დიდი ნაწილი, დღესაც _ XXI საუკუნეშიც მოღვაწეობს და მათი შემოქმედების ანალიზი და შეფასება განსაკუთრებულად აქტუალურ საკითხად მესახება. ამდენად, XX საუკუნის კულტურაში მიმდინარე ყველა არსებული პროცესი, მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური ჰიპოსტასები, ამ პროცესის ინტეგრაცია ახალ ტენდენციებთან, სტილისტურ თავისებურებებთან და ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მახასიათებლებთან მეცნიერული აზრის უმთავრეს საფუძველს წარმოადგენს.

მაინც რა სიახლეები დამკვიდრდა ყველაზე გლობალური სახით გასული საუკუნის ტექნიკურ თუ მხატვრულ აზროვნებაში? ჩვენი აზრით, უხვი აღმოჩენების მიუხედავად, მხოლოდ რამოდენიმე მონაპოვარმა იტვირთა კამერტონის ფუნქცია XX საუკუნის ხელოვნების განვითარებაში. ეს იყო:

1. მანამდე არნახული ტექნიკური პროგრესი _ ატომი, კომუნიკაციის საშუალებები, ტელევიზია, კომპიუტერი და ა.შ.;
2. ფროიდის ფსიქოანალიზი;
3. კინემატოგრაფი;

აღნიშნულმა სიახლეებმა, XX საუკუნის ადამიანის, კერძოდ კი, შემოქმედის ცნობიერებაში გარდამტეხი როლი ითამაშა და ელვისებური სისწრაფით განსაზღვრა ამ ასწლეულის ხელოვნების ძირითადი ტენდენციები, სტილები, მიმართულებები და თავისებურებები. აღნიშნული ნოვაციებიდან შევჩერდებით Kკინემატოგრაფზე _ მის იმანენტურ თავისებურებებსა და საზოგადოდ, ხელოვნების ამ “ჟანრის” ყოვლისმომცველ გავლენაზე მხატვრულ შემოქმედებაში. დღესდღეობით ყველასთვის ცნობილია რამდენად გამაოგნებელი სიახლე იყო საუკუნის დასაწყისის ადამიანისათვის ძმები ლუმიერების „მატარებელი“. სწორედ ამ ახალი მოვლენის რეზონანსის ნიშნითა და გავლენით იწყო განვითარება XX საუკუნის ხელოვნებამ. წარმოუდგენელია კინემატოგრაფიული სპეციფიკის კონტექსტის მიღმა XX საუკუნის ხელოვნების ნებისმიერი “ჟანრის” კვლევა და შეფასება. თამამად შეიძლება ითქვას,

რომ სწორედ კინემატოგრაფი აღმოჩნდა ის “მონოთემა”^{***}, რომელიც წითელ ზოლად გასდევს წარსული ასწლეულის მთელ მხატვრულ შემოქმედებას, რაც კვლევისა და მსჯელობის უამრავ ასპექტს მოიცავს. ამ თვალსაზრისით, ძალზე

* ჟანრი – (ფრ. genre<ლათ. genus, generis) – ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობაში, მხატვრული ნაწარმოების მყარი ტიპი. ჩვენ მოვიშველიეთ "ჟანრის" ცნების ყველაზე ზოგადი განსაზღვრება. ცხადია, "ჟანრი" გულისხმობს გარკვეულ თვისობრიობათა კომპლექსს, რომელიც ახასიათებს ერთი წარმომავლობის მხატვრულ ქმნილებებს. "ჟანრის" ცნების განზოგადებისას, შესაძლებელია საუბარი უფრო ფართო პლასტის მახასიათებლებზე, კერძოდ, მ. ბახტინმა "ჟანრს" ხელოვნების შემოქმედებითი მეხსიერება უწოდა. ამასთან დაკავშირებით, მ. არანოვსკი მიიჩნევს, რომ ჟანრის მეხსიერება წარმოადგენს ხელოვნების "გენეტიკურ კოდს".^M ჩვენს სამეცნიერო კვლევაში "ჟანრი" მოიაზრება ორი რაკურსით: 1. ლოკალური რაკურსი, ანუ ჟანრის ტრადიციული დეფინიცია; 2. გლობალური რაკურსი, ანუ ჟანრი, არა როგორც მხატვრული ნაწარმოების მყარი ტიპი, არამედ საკუთრივ ხელოვნების სახეობის მყარი. კერძოდ: თუკი ხელოვნებას ზოგადად, მივიჩნევთ ერთიან მხატვრულ აზროვნებად, მაშინ მისი სახეობები, რომელთაც გააჩნია თვისობრიობათა საკმაოდ მყარი ფუნდამენტი, შესაძლებელია განვიხილოთ "ჟანრის" ცნებით. მუსიკაც, ლიტერატურაც, ფერწერაც და არქიტექტურაც თავისთავად წარმოადგენს ხელოვნების მყარ ტიპს. სწორედ, ამ რაკურსით მოვიაზრეთ "ჟანრის" ცნება.

** მონოთემატიზმი – (ბზრ. monos "ერთი" + თემა) – მუსიკალური ნაწარმოების აგებულების მთავარი პრინციპი, რომელიც ეყრდნობა ერთი თემის განვითარებას. – Большой словарь иностранных слов – М., изд. "Центрполиграф". 2003 г. – გვ. 420

საინტერესო თემად გვესახება ინტეგრაციის საკითხი, რომლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განშტოებას წარმოადგენს მუსიკალური და კინოხელოვნების ურთიერთობის, მათი სინთეზისა და ინტეგრაციის რაკურსებიც. XX საუკუნის ხელოვნების ყველა სფეროში კინოიმანენტის მანამდე არნახული გაქანებითა და სისწრაფით შეიჭრა ხელოვნების პირველქმნად “ჟანრებში” – იქნება ეს მუსიკა, ლიტერატურა, მხატვრობა თუ თეატრი, და უმაღლეს დამკვიდრდა მათში, როგორც თავისთავად არსებული მოვლენა. აღნიშნული პროცესი იმდენად ყოვლისმომცველი აღმოჩნდა, რომ ხელოვნებაში ახალი ტერმინის – „კინემატოგრაფიული“ წარმოშობაც კი გამოიწვია. რაც, პირველ რიგში, მოიაზრებდა აზროვნებითი კატეგორიის ახალ საფეხურს, ხოლო ხელოვნების „პირველქმნად“ სახეობებთან სინთეზში სრულიად ახალ შემოქმედებით ლაბორატორიას, არა მხოლოდ ინდივიდებისათვის, არამედ

საზოგადოდ, მთელი ეპოქისათვის. „მეათე მუზის“ უხვი ნოვაციების წყალობით XX საუკუნის ხელოვნებაში ტრანსფორმაციას განიცდის ტრადიციული მსოფლმხედველობა, სტილისტიკა, ტექნიკური შესაძლებლობები, და რაც მთავარია, ისტორიულ „ჟანრებში“ იცვლება დამოკიდებულება მათთვის იმანენტური დროით-სივრცობრივი ფაქტორების, საკუთარი მასალის მიმართ: მუსიკაში – ბგერისადმი, ფერწერაში – ფერისა და ტონისადმი, ლიტერატურაში – სიტყვისა და დრამატურგიისადმი და ა.შ. კინემატოგრაფის დაბადებამდე, არასდროს არ მომხდარა მთელ კულტუროლოგიურ სივრცეში ამდენად გლობალური და რევოლუციური გარდაქმნები, ესოდენ მასშტაბური „რეორგანიზაცია“ და ყოვლისმომცველი ინტეგრაცია. მაინც რატომ მოიცვა და მოიაზრა კინემატოგრაფმა თავის თავში ხელოვნების მთელი არსენალი? მიზეზები მრავლადაა. ა. ბონო აღნიშნავდა, რომ კინემატოგრაფს შესწევს „მოქმედების ადგილის“ არნახული გაფართოების, „ზოგადსაკაცობრიო დრამის მსოფლიო მასშტაბით გამთლიანების“^{*} უნარი. ამასთანავე, მისი აზრით, იგი შეიძლება წარმოგვიდგეს ასი სხვადასხვა აქტისაგან შემდგარი „მრავალსახეობრივი კომედიის“ სახითაც, რომლის სცენად მთელი „სამყარო“ მოიაზრება. ვფიქრობ, სწორედ ამაში მდგომარეობს კინემატოგრაფის ის

^{*} Бонно А. – «Универсум, открытый кино» - «Синемагазин», N 22, 1925, 29 мая

თვისებრიობა, რამაც ხელოვნებაში სრულიად ახალი განზომილებები და ურთიერთმიმართებები წარმოშვა. ამასთანავე, უნდა აღვნიშნოთ კინემატოგრაფის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება – კერძოდ, მისი დროითი არსი. საუბარია ახალი ხელოვნების ტემპზე, დინამიკაზე, სისწრაფეზე. როდესაც ა. ბონო საუბრობს ასი სხვადასხვა აქტისაგან შემდგარ „მრავალსახეობრივ კომედიაზე“, პირველ ყოვლისა გულისხმობს მისი „წარმოსახვის“ ტემპს, ძალზე შემჭიდროვებულ დროით სივრცეში. კინო დროს სივრცეში განასახიერებს. უფრო მეტიც, სწორედ მისი მეშვეობით ხდება დროითი ფაქტორი სივრცის მსაზღვრელი. აღნიშნული თვისება კი, იმთავითვე კინემატოგრაფის იმანენტურ თავისებურებას წარმოადგენდა!

კინემატოგრაფის გავლენის მეორე უმთავრესი მიზეზი თვით კინემატოგრაფის არსიდან, მისი “გენეტიკური კოდიდან” მომდინარეობს – კერძოდ, მოძრაობისა და ვიზუალური რიტმების შეცნობის „უნარიდან“. სწორედ ვიზუალურობა და მოძრაობის კონცეფცია არის ახალი ესთეტიკის საფუძველი. აღსანიშნავია, რომ კინოს არსი რამდენადმე განსხვავებულია. იგი მოიცავს თავის თავში ისეთ მარადისობას, რომელიც ყოფიერების არსის – მოძრაობის თანხვედრია. ესოდენ მძლავრი თილისმით კი, კინემატოგრაფიულ გამომსახველობას ისეთ ემოციურ სიღრმეებში მოძრაობის კონცეფცია წარმოადგენს. როგორც ჩანს, სწორედ მოძრაობის კონცეფციაა ის უმთავრესი ფაქტორი, რამაც ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში აალაპარაკა კინომცოდნეები, კინოპროცესში მუსიკის ყოვლისმომცველ გაბატონებაზე. აღნიშნულ „საშიშროებაზე“ საუბარი, მუსიკალური ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერებებიდან მომდინარეობდა და უპირატესად, მუსიკალური განვითარების ლოგიკას უკავშირდებოდა. XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების მრავალი ნოვაცია კინემატოგრაფთან კავშირისას, უფრო კონკრეტულ ზეგავლენას გულისხმობს, და უმთავრესად, მისი ტექნიკური არსენალიდან იღებს სათავეს. ამასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ ყველაზე განზოგადებულ მახასიათებლებს. კერძოდ:

1. სიმფონიის, უფრო ზოგადად კი ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრში, მკვიდრდება დინამიური კონტრასტის ხერხი, ე.წ. *subito**-კონტრასტი, რომელიც

* *subito* – (იტ. *subito* "მოულოდნელად, უცაბედად") – მუსიკალური აღნიშვნა – უეცარი, მოულოდნელი, მკვეთრი გადასვლა ხმოვანების ერთი დონიდან მეორეზე. ხასიათდება უკიდურესი, პოლარული სახის კონტრასტით. ამ ხერხიდან იღებს სათავეს მუსიკალურ ქსოვილში წამიერების, ე.წ. გაელვების სპეციფიკა დრამატურგიაში. სხვადასხვა დრამატურგიული და ემოციური პლასტების მონტაჟის პრინციპით მონაცვლეობა და ა.შ. ყოველივე იმ განსაკუთრებული მხატვრული ლოგიკის გამოხატულებას წარმოადგენს, რომელსაც ა. ბერგსონმა „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ უწოდა.

2. კინემატოგრაფიდან მკვიდრდება XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაში დრამატურგიული პარალელიზმის თავისებურებებიც. აღნიშნული მახასიათებლები

სხვადასხვა ვარიანტებით მანამდეც არსებობდა ხელოვნებაში. თუ ისევ subito – კონტრასტს დავუბრუნდებით, უეცარი ცვლილება დინამიკაში, ან ფაქტურაში, ან კონტრასტის გამოყენება დრამატურგის ერთ-ერთ ხერხად, იმთავითვე მუსიკალური ხელოვნების იმანენტიკას წარმოადგენდა. უფრო გლობალურად კონტრასტი ის ბაზისი აღმოჩნდა, რომელიც მუსიკის, ლიტერატურის, ფერწერის და ა.შ. ერთნაირად წარმმართველი თვისობრიობაა. დრამატურგიულ პარალელიზმსაც თავისი წინაპირობები ჰქონდა ხელოვნების ისტორიულ “ჟანრებში”: მუსიკაში – ბაროკოს ეპოქის პოლიფონიური აზროვნება, თეატრში – სიმულტანური დეკორაციები /გვიანი შუა საუკუნეები/, ლიტერატურაში – დუალიზმი, სახე-ტიპაჟების გაორება, თხრობის „ერთდროულობა” და ა.შ. აღნიშნული თავისებურებები სპეციფიური იყო კონკრეტული ნაწარმოებისათვის, ამა თუ იმ სტილისათვის, ტენდენციისათვის, მაგრამ არ წარმოადგენდა პრინციპს, საერთო ყოვლისმომცველ პროცესს. XX საუკუნის კულტურაში დრამატურგიულმა პარალელიზმმა მოიცვა თავის თავში ურთიერთგამომრიცხავი ფაქტორების, სახეების, ზოგჯერ პოლარულად განსხვავებული მოვლენების, ისეთი დროით-სივრცობრივი ფაქტორების თანაარსებობა, სადაც ეპოქებს შორის ზღვარიც კი სრულიად იშლებოდა /მაგ. მ. პავიჩი - „ჩემოდანი პირადი ნივთებისათვის”/. ამ „უმართავმა” პროცესმა,

* „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი” – ა. ბერგსონის მოსაზრება, კინოხელოვნების მთავარ იდეურ-მხატვრულ ჩვენს სადისერტაციო შრომის უმთავრესი ტერმინოლოგიური საყრდენი გახდა. გვარდა ამისა, ინტეგრაციის საკითხთან მიმართებაში ძალზე აქტუალური ხდება აზროვნებითი მექანიზმების თანაარსებობის თავისებურებები. ამდენად ჩვენ ვისარგებლეთ ა. ბერგსონის აზრით და ტერმინად შემოვიღეთ მისი ინვერსიული ვარიანტები – „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის” და „აზროვნების თეატრალური მექანიზმის” სახით. ბუნებრივია, გამოიწვია დრამატურგის სრულიად განსხვავებული ურთიერთმიმართება ტემპთან, რიტმთან, დინამიკასთან...

ამგვარად, XX საუკუნის კონტექსტში დრამატურგის პარალელიზმი, როგორც აზროვნების ხარისხობრივად ახალი საფეხური, სწორედ კინოესთეტიკიდან მომდინარეობდა და გავლენას მხატვრული აზროვნების ყველა მიმდინარე პროცესზე

ახდენდა. ფოლკნერის „ველური პალმები“, „ხმაური და მრისხანება“, მ. ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“, ფ. კაფკას „მეტამორფოზა“, გ. მარკესის „მარტოობის ასი წელი“, მ. პავიჩის რომანები და ა.შ. ლიტერატურული მხატვრული პარალელიზმის კლასიკური მაგალითებია, სადაც კინემატოგრაფიული გავლენის შედეგები თვალნათლივ ჩანს.

3. ეპიკურობა – გახდა ის დრამატურგიული სუბსტრატი, რომელზეც „შენდებოდა“ გასული ასწლეულის გენიოსთა გენიალური ქმნილებები. XX საუკუნის ხელოვნების ერთ-ერთ ლაიტმოტივად სწორედ ეპიკური დრამატურგია შეიძლება მივიჩნიოთ. აღნიშნული მოვლენის სათავე, არა მისი ლიტერატურული „პროტოტიპია“ არისტოტელეს „პოეტიკის“ სახით, არამედ კინემატოგრაფიის იმანენტუალური მომდინარე თვისობრიობათა არსენალი. ფედერიკო ფელინი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 50-იან წლებში აღნიშნავდა კინოპროცესებში ეპიკის როლის უდიდეს მნიშვნელობას.^{*} ეპიკური კონცეფციის ევოლუცია XX საუკუნის მოვლენათა საერთო კანონზომიერებებში ეწერება და მომდინარეობს „ეპიკურის“ კულტივირების საერთო ტენდენციიდან. მაინც რა იგულისხმება კინემატოგრაფიულ ეპიკურობაში? შენელებული ქმედება, იდეის განვითარება განსხვავებული დროითი და სივრცობრივი პარამეტრებით, სტატიკის დომინანტი, აზრის კადრირება, ფოტოგრაფირებული ფიქსირება, ხშირი პაუზები, რომელებიც ძირითადად მომდინარეობს stop-კადრის იმანენტუალურიდან, მონტაჟურობა, მოზაიკურობა... ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ ყველა აღნიშნული თვისება მხოლოდ კინოხელოვნების მონაპოვარია. თითოეული მათგანი /ცალკეული გამონაკლისის გარდა/ არსებობდა კინომდეც და ახასიათებდა ხელოვნების ამა თუ იმ „ჟანრს“, ამა Yთუ იმ ხელოვანს, სტილსა თუ ეპოქას. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ თვით ეპიკა, როგორც აზროვნებითი

* Феллини Ф. – Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М.: "Искусство" 1968 г.

კატეგორია, როგორც ჟანრი, როგორც სტილისტიკა სრულიად სხვა და ერთ-ერთი უძველესი ხელოვნების მონაპოვარია. მაგრამ ეპიკა ერთ კონკრეტულ ხელოვნებასთან სინთეზში, როგორც მისი ერთგვარი მასშტაბური ტესტი, ან ენციკლოპედიური ვარიანტი, პირველად კინემატოგრაფში ჩნდება. სწორედ კინოხელოვნებაში შესძლო მან რაოდენობრივ-ხარისხობრივი გავლენის მოხდენა არა რომელიმე კონკრეტულ ჟანრზე, ან ინდივიდუუმზე, არამედ შემოქმედებითი აზრისა და სააზროვნო სისტემის ჩამოყალიბების საზოგადო პროცესზე.

ასე რომ, კინემატოგრაფმა შესძლო საუკუნოვანი სააზროვნო ტრადიციების შეცვლა ხელოვნების პირველად დარგებში და მათ წინაშე სრულიად ახალი ამოცანები დააყენა.

* * *

ხელოვნების სინთეზის იდეა ისევე უძველესია, როგორც თავად ხელოვნება. ეს კულტურის გენეზისის საკმაოდ ვრცელი ისტორიაა, რომელის სათავეები ხელოვნების პირველად სინკრეტულ ბუნებაში დევს. ხელოვნების ისტორიული "ჟანრების" „ავტონომიზაციის“ შემდგომ, ბუნებრივია, სინთეზი საკუთრივ ხელოვნების უმთავრესი "ენერგეტიკა" ხდება. ჟანრთა სინთეზის პროცესი ხელოვნებაში თანდათანობით ძლიერდება. ჩვენ შეგნებულად ავარიდებთ თავს ისტორიულ სპექტრში აღნიშნული მოსაზრების კონკრეტიზაციას და პირდაპირ იმ პერიოდზე ვისაუბრებთ, როცა სამყაროში, სრულიად მოულოდნელად, ყოველგვარი მომზადების გარეშე, მეტეორივით შემოიჭრება კინემატოგრაფი. ახალი, „მეათე მუზის“ დაბადება კი სხვა სიბრტყეში და სხვა ესთეტიკურ საფუძვლებზე აყენებს ამ პრობლემას.

ცნობილია, რომ კინემატოგრაფის დაბადება, როგორც მსოფლიო მასშტაბის აღმოჩენა, უპირატესად მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესს უკავშირდებოდა. ამის

მიუხედავად, მას იმთავითვე უჩნდება, ხელოვნების პირველად “ჟანრებთან” თანაარსებობის პრეტენზია. ვფიქრობ, ამდენად სწრაფი შექრა კაცობრიობის მხატვრულ ორბიტაზე საუკუნეების ისტორიის მქონე მთელი კულტურული მონაპოვრითა და გამოცდილებით იყო განპირობებული. სწორედ არსებული კულტუროლოგიური ფასეულობების წყალობით „გაუჩნდა“ „დიად მუნჯს“ ამ სამყაროში არსებობისა და დამკვიდრების ამბიცია. ამის გარეშე, კინემატოგრაფი, შესაძლოა, მხოლოდ ცხოვრებისეული დეტალების გამომსახველად, მისი დინამიკის ფიქსირების საშუალებად დარჩენილიყო. ამასთან დაკავშირებით ჟ. დიულაკი თავის სტატიაში „ესთეტიკა. დაბრკოლებები. ინტეგრალური სინემატოგრაფი“ ძალზე ზუსტად აღნიშნავდა კინემატოგრაფის თავისებურებებს: „თავდაპირველად კინემატოგრაფი ჩვენთვის ცხოვრების მექანიკური მოძრაობის ფოტოგრაფიული გადმოცემის საშუალება იყო. სიტყვა „მოძრაობა“ ჩვენს ცნობიერებაში იწვევდა მხოლოდ მოძრავი ხალხისა და საგნების ბანალური ხილვის სურვილს; ისინი ხან გვიახლოვდებოდნენ, ხან თანდათანობით გვშორდებოდნენ, ან ფუსფუსებდნენ, ერთადერთი მიზნით – გადაადგილებულიყვნენ ეკრანის სივრცეში. მაშინ, როცა მოძრაობა მოითხოვდა წვდომას მის მათემატიკურ და ფილოსოფიურ არსში“.* მიუხედავად ამისა, კინომ იმთავითვე გამოგონებლად იმოქმედა სწორედ შემოქმედის ინტელექტზე, წარმოსახვაზე, გრძნობებზე. მათ ცნობიერებაში იგი სრულიად მოულოდნელად, მოწმენდილ ცაზე ჭექა-ქუხილის მსგავსად გამოჩნდა, როგორც თვითგამოხატვის ახალი ფორმა. ყველაზე საინტერესო კი ის იყო რომ, როგორც მხატვრული აზროვნება, კინემატოგრაფი არ მოუმზადებია არაფერს, ხელოვნების არც ერთ ისტორიულ "ჟანრს". მართალია, საზოგადოების დიდმა ნაწილმა აღიარა კინემატოგრაფის მეტად საინტერესო და ფართო შესაძლებლობები, მაგრამ ძალზე მცირე აღმოჩნდა იმ მოაზროვნეთა რიცხვი, ვინც ბოლომდე შეიგრძნო და ჩასწვდა ახალი „გამოგონების“ ესთეტიკურ არსს. ინტელექტური ელიტა კი, ისევე როგორც მასა, იმ უმთავრესი ფსიქოლოგიური კომპონენტისა და მუხტის „გარეშე დარჩა“, რაც მათთვის ნაცნობი ლიტერატურული, მუსიკალური თუ ფერწერული შეგრძნების

მსგავსს ემოციას გამოიწვევდა. ასეა თუ ისე, კინემატოგრაფის გამოჩენამდე ხელოვნებაში, ბევრი რამ იყო განცდილი და

* Дюлак Ж. – статья «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия». По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г. გვ. 216

გააზრებული. ამ დროისათვის ხელოვნების ყველა "ქანოსი" განვითარების უზარმაზარი გზა ჰქონდა განვლილი – არაერთი კრიზისით, ხელახალი დაბადებითა და რენესანსით. და ყოველივე არცთუ მცირედი გამოცდილება იყო! ალბათ სწორედ ამიტომ გაუჩნდა კინემატოგრაფს ხელოვნებასთან, როგორც მხატვრულ ფასეულობასთან თანაარსებობის „სურვილი“. ვფიქრობ, როგორც ესთეტიკური კატეგორია, „დიადი მუნჯი“ იმთავითვე განპირობებული იყო აღნიშნული „სინთეზით“. კერძოდ, თავიდანვე ნათელი გახდა, რომ ადრე თუ გვიან, ახალი ხელოვნება ფოტოგრაფიის შემდეგ, თავის თავში მოიაზრებდა ხელოვნების მთელს არსენალს – ლიტერატურას სცენარის სახით, არქიტექტურას ადგილისა და სივრცის ბაზისის თვალსაზრისით, ფერწერას, კადრის მხატვრული გააზრების პრიზმაში, და, რა თქმა უნდა, მუსიკასაც. მაგრამ, საინტერესო ისაა, რომ ხელოვნების ყველა სახეობა სხვადასხვა ხვედრითი წონით ჩაეწერა კინემატოგრაფის იმანენტისკაში. და ამ მხრივ, ერთგვარ გამონაკლისად მხოლოდ მუსიკა იქცა. უფრო მეტიც, პირველივე მხატვრულად ღირებულმა კინოფილმებმა ცხადჰყვეს რამდენად ბუნებრივად გადაინაცვლეს ხელოვნების ისტორიულმა "ქანობმა" სრულიად უცნობ სივრცეში, ისე, თითქოს თითოეული მათგანი კინემატოგრაფში იმთავითვე იყო კოდირებული. იგივე ჟ. დიულაკი ზემოაღნიშნულ სტატიაში წერდა: „ვინაიდან კინო დღევანდელი სახით სხვა არაფერია, თუ არა სუროგატი, წარმოადგენს ლიტერატურიდან, მუსიკიდან, ქანდაკებიდან, ფერწერიდან, არქიტექტურიდან, ცეკვიდან... მომდინარე ცოცხალ სურათს, ილუსტრაციას, მისი აღიარება ხელოვნებად არანაირად არ შეიძლება. მაგრამ, ამასთანავე, თავისი არსითა და დანიშნულებით კინო სწორედ უდიდესი ხელოვნებაა. ვფიქრობ, ამაშია კოდირებული მისი ესთეტიკის უწყვეტი და სწრაფი ცვლილებების მიზეზი. ის ხომ, მუდმივად ისწრაფვის გათავისუფლდეს მისი

მისამართით გამოთქმული ცრუ შეხედულებებისაგან. სწორედ აქედან მომდინარეობს „დიადი მუნჯის“ სურვილი, საბოლოოდ გამოამჟღავნოს საკუთარი შესაძლებლობები” *.

ვფიქრობთ, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია

* Дюлак Ж. – статья «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия». По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г. გვ. 220

გარკვეული განზოგადებული დასკვნების გამოტანა:

1. კინემატოგრაფი, როგორც ტექნიკური პროგრესი, რომლის დაბადება დაემთხვა ხელოვნების პირველქმნადი "ჟანრების" მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას, იმთავითვე გულისხმობდა სინთეზს. ესაა კინოს სხვა დარგებთან ურთიერთობის უცვლელი საფუძველი. სინთეზი, როგორც პროცესი, გულისხმობდა მთელი კულტუროლოგიური მონაპოვრის მხატვრული არსენალის გამოყენებას;
2. სინთეზის საპირისპიროდ, კინემატოგრაფის განვითარების შედარებით გვიან პერიოდში, კინემატოგრაფმა მოახდინა საკუთარი იმანენტის კრისტალიზება. დაიწყო პროცესი, რომლის არსი მდგომარეობდა შემდეგში: „ბოლოს და ბოლოს, გამოემჟღავნებინა საკუთარი შესაძლებლობები” (ჟ. დიულაკი);
3. არსებობის ორი ათეული წლის შემდეგ, კინემატოგრაფმა დაიწყო უკუპროცესი. კერძოდ: კინემატოგრაფმა თვითონვე იწყო ხელოვნების ყველა "ჟანრში" საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის „დამკვიდრება", რის შედეგადაც ა. ბერგსონის მოსაზრება ჩვენს მიერ, გამოყენებული იქნა უმთავრესი ტერმინის სახით – „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის”;
4. კინემატოგრაფმა, როგორც ერთგვარმა საფუძველმა, ბაზისმა, სუბსტრატმა, ხელოვნების წინაშე სრულიად ახალი შესაძლებლობები გახსნა. ეს იყო მანამდე უცნობი და სრულიად განსხვავებული განზომილება, დროისა და სივრცის ფლობის სრულიად სხვა სიმაღლე, საიდანაც საუკუნეების გამოცდილება და მონაპოვარი ძალზედ უჩვეულოდ მოსჩანდა;

5. კინემატოგრაფმა მხატვრულ აზროვნებაში შეჭრისთანავე ძირეულად შეცვალა პირველქმნადი "ჟანრების" იმანენტური და სინკრეტული თვისებები. თანამედროვე ხელოვანთა აზროვნებაში, ტრანსფორმირებული სახით შემოიჭრა და დამკვიდრდა საუკუნეებით კრისტალიზებული კანონზომიერებები, რამაც, თავის

მხრივ, განაპირობა ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობის სპეციფიური თავისებურებების განახლება, სახეცვლილება, ტრანსფორმაციაც კი;

6. კინემატოგრაფმა თავისი არსებობის სულ რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე, ხელოვნების ყველა ჟანრი მთლიანად „მოწამლა“ და გაჟღინთა თავისი მძაფრი სურნელით. მაგრამ არც ხელოვნების უძველესი ისტორიული "ჟანრები" დარჩნენ ვალში – მათაც საკმაოდ მძლავრად დაუქვემდებარეს საკუთარ კანონებს, საკუთარ იმანენტუკას აპოლონის „მეათე მუზა“. კინემატოგრაფს ხომ არსებობის საწყის ეტაპზე საკუთარი, ფუნდამენტურად ჩამოყალიბებული მხატვრული არსენალი არ გააჩნდა. ამდენად, სრულიად ბუნებრივად დაიწყო ურთიერთშემხვედრი პროცესი, რომლის საწინდარი ისევ და ისევ კინემატოგრაფი იყო;

7. კინემატოგრაფის სპეციფიკის კრისტალიზაციის გზა ხანგრძლივი არ იყო. ძალზე ხანმოკლე პერიოდში, და მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ელვისებური ტემპით, შესძლო გაეგლო ის გენეზისი, რასაც ხელოვნების სხვა სახეობებისთვის ასწლეულები დასჭირდა. თუ ხელოვნების თემების, სტილების, მიმართულებების და ა.შ. ცვლა საუკუნეების მანძილზე ხდებოდა, კინო ავლენს ტენდენციების კალეიდოსკოპური ცვალებადობის ფენომენს.

ამასთან დაკავშირებით, ძალზე საინტერესო პოსტულატებს ვგთავაზობს ცნობილი ფრანგი კინორეჟისორი და თეორეტიკოსი ა. ჰანსი წერილში „გამოსახულების დრო დადგა!": „რა არის დიადი კინო? მუსიკა – სულების ურთიერთმიზიდულობითა და შეჯახებით, მათი ჰარმონიით, ვიზუალური განმეორებით, სიჩუმით აჟღერებული; არქიტექტურა – კონსტრუქციის სახით; პოეზია – არსებებისა და ნივთებისაგან მოპარული ოცნების ნამსხვრევების პრიზმაში გარდასახული; ცეკვა – სულისთვის გადაცემული შინაგანი რიტმით, რომელიც... მსახიობებში განაგრძობს არსებობას... რა არის დიადი ფილმი? გზაჯვარედინი

ხელოვნებათა, რომელნიც სინათლის ამ გამოსასვლელიდან ვერ ცნობენ საკუთარ თავს და დაბეჯითებით უარყოფენ საკუთარ წარმომავლობას. რა არის დიადი ფილმი? ხვალინდელი სახარება. ოცნების ხიდი, გადებული ერთი ეპოქიდან მეორეში, ალქიმიის ხელოვნება, დიადი ქმნილება თვალებისათვის. კინოწარმოსახვის დრო დადგა!”.* კინოხელოვნების ისტორია მართლაც ხელოვნებათა სინთეზის თავისებური გენეზისია. დიახ, ასეთია კინოსა და პირველქმნადი ხელოვნების ჟანრების ინტეგრაციის ზოგადი სურათი და ისტორია.

* Ганс А. – статья «Живопись и Кино» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.

* * *

რაც შეეხება მუსიკისა და კინემატოგრაფის ინტეგრაციის საკითხს, აქ ურთიერთობები რამდენადმე განსხვავებული სახით მიემართებოდა. ყველასთვის ცნობილია, რომ ახალი ხელოვნების უმთავრესი სერიოზული პრობლემა ხმოვანებასთან იყო დაკავშირებული. ჩვენ დაწვრილებით არ შევხებით კინოესთეტიკაში ხმის დამკვიდრების ისტორიას, მაგრამ ერთ ფაქტზე საჭიროდ მიგვაჩნია შევჩერდეთ – კადრების პირველი ხმოვანი „ტიტრები“ ფორტეპიანოს ბგერები იყო, ხოლო ხმის რეჟისორები – ე.წ. „ტაპიორები“. ეს ის პერიოდია, როდესაც კინოში ჯერ არ არსებობს არც ლიტერატურული სცენარი, არც ფერწერული ხედვა, არც სამსახიობო სკოლა და ა.შ. ამაზე მაშინ ნაკლებად ფიქრობდნენ, რადგან დასაძლევნი იყო, უპირველეს ყოვლისა, ხმოვანების პრობლემა. სწორედ ამ ვითარებაში ჩაენაცვლა მუსიკა მეტყველებას, საუბარს, დიალექტს, და შეავსო სიჩუმის ვაკუუმი. მუსიკის გარეშე კი, სიცარიელის დაძლევა წარმოუდგენელი იყო. ცხადია, განხმოვანების მხატვრულ

დონეს მუსიკოსის ნიჭიერება და ტალანტი განსაზღვრავდა – სწორედ ის აგებდა კინონაწარმოების ხმოვან დრამატურგიას. მუსიკა, კინემატოგრაფიის ადრეულ ეტაპზე, სხვადასხვა თვისებებით ხასიათდებოდა. ერთი მხრივ იგი დინამიური და ემოციური აქცენტის ფუნქციის მატარებელი იყო, მეორე მხრივ კი ეკრანული გამოსახულების ერთგვარი ხმოვანი „გამაძლიერებელი“, მისი *crescendo*, ე.წ. „ემოციური დინამიკი“. ერთი შეხედვით, მუსიკალურ ხელოვნებას წინასწარვე ჰქონდა კინემატოგრაფიის იმანენტისკაში ჩაწერის ყველა პირობა. მაგრამ, რამდენადაც პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, იგი ყოველთვის მის „ირიბ დამატებად“ მოიხსენებოდა. ჩემი აზრით, მოძრაობისა და პლასტიკის პრიზმაში მუსიკა და „მუსიკალურობა“ კინემატოგრაფის მიერ აღიქმებოდა, როგორც მისი მონათესავე „დრაივი“. და კიდევ, მუსიკას კინემატოგრაფიულ ემოციასთან ნათესაობის გამო შესწევდა უნარი ამ ემოციის გაღრმავებისა და გამძლიერების.

ჟ. დე ბარონსელი წერდა: „კინო სრულფასოვნად მხოლოდ მუსიკის წყალობით შედგება“.* ცხადია, გამოჩენილი კინორეჟისორის გამონათქვამი პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ. და იმის მიუხედავად, რომ ჟ. დე ბარონსელი გულისხმობდა სწორედ მუსიკის ყოვლისმომცველ გაბატონებას კინემატოგრაფზე, რაც უდაოდ გამოიწვევდა კინოხელოვნების სულ სხვა დინებით განვითარებას, ჩვენ რამდენადმე განვაზოგადებთ და სხვა რაკურსით შევეხებით აღნიშნულ ჰიპოთეზას. „კინო სრულფასოვნად მხოლოდ მუსიკის წყალობით“ შეიძლება შედგეს, სადაც მისი დანიშნულება აღიქმება, როგორც დინამიკა, მეტრო-რიტმი, აზროვნება..., მაგრამ ამის გარდა, არსებობს სხვა ტიპის კავშირებიც. სად და როგორ, რა მიჯნაზე ეხება უძველესი მუზა ყველაზე ახალგაზრდას? შეხების წერტილები მრავლადაა – მოძრაობის კონცეფციაში, მის ტემპო-რიტმულ თვისებებში, პლასტიკურობაში, საერთო კომპოზიციურ ლოგიკაში... ამასთანავე, „მუსიკალურობა“ როგორც აზროვნება, სტილისტიკა, თავისებური უნივერსალურობა, „გამოსახულებათა თხრობის“ იდეალი, ყოველთვის აღელვებდა ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრის მოღვაწეებს, რაც ერთგვარად „მხატვრულად ღირებულის“ საზომადაც კი იქცა. ამ თვისობრიობასაც არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა კინემატოგრაფის

განვითარებისთვის. ფაქტიურად, თავისი იმანენტური ბაზით მუსიკალურმა ხელოვნებამ სერიოზული კვალი დატოვა კინოს იმანენტურობაზე. და ამის მიუხედავად, მაინც ვერ შესძლო მასში თავისთავად არსებული მოვლენის სახით დამკვიდრება. მუსიკალური აზროვნების კომპონენტებმა (მეტრი, რიტმი, ტემპი, კონტრაპუნქტი, ტონალურობა, ფორმები – მაგალითად, რეპრიზულობა, სამნაწილიანობა, რონდო და ა.შ.), იმთავითვე მიიპყრეს კინემატოგრაფისტთა ყურადღება, მაგრამ კინოლექსიკის განუყოფელ ნაწილად ისინი არ ქცეულან. ფილმის ჩამოყალიბებაში, ვიზუალური სახეობრიობის შექმნის პროცესში ტრანსფორმირებული სახით ხელოვნების თითქმის ყველა “ჟანრი” იღებდა მონაწილეობას. რაც შეეხება მუსიკას, იგი არანაირი სახითა და არანაირი, თუნდაც ვარიაციული ფორმით არ არსებობდა მათ გვერდით. შესაძლოა, იგი

* Баронселли де Ж. – Брошюра «Пантомима – Музыка – Кино ». По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.

ქვეცნობიერად არსებობს რეჟისორის ლოგიკაში – გადაღების მომენტში, დრამატურგიის აწყობისას, სამონტაჟო მაგიდასთან..., მაგრამ კონკრეტული სახით არსად არ ჩანს. როგორც წესი, მთელი თავისი სისავსით, იგი უკვე გაკეთებულის, გააზრებულისა და მზა მასალის შედეგად, კინოპროცესის ერთგვარ post-factum-ად წარმოგვიდგება. ცხადია, კომპოზიტორიც, აწყობილი კინონაწარმოების მუსიკალური დრამატურგიის „ირიბ დამატებად“ მოიაზრება. და ამის მიუხედავად, მუსიკის უხილავი „მე“ ყოველთვის იგრძნობა, თითქმის მიმალულია სადღაც უჩინარ კუთხეში და შორიდან ადევნებს თვალყურს გადასადებ მოედანს. თავის რეალურ გამოჩენამდე, მუსიკა ქმნის იმ ლაიტმოტივს, რომელიც წარმოშობს დრამატურგიის გამჭოლ განვითარებას, გამოსახულების სიმფონიურობას, ვიზუალურობის ჰარმონიულობას... და სწორედ, ამაში ვლინდება მუსიკის მუდმივი არსებობის შეგრძნება, მისი ქვეცნობიერი არსებობა კინოპროცესში. ავტონომიური მუსიკის ორგანიზაციის პრინციპები, რომელშიც მაქსიმალური სიზუსტით აისახება დროის განცდები, კინოსთვისაც ქვეცნობიერ საფუძველს წარმოადგენს. შემთხვევითი

არაა, რომ ს. ეიზენშტეინი მონტაჟის ტიპებზე საუბრისას, გამოყოფს მეტრული რიტმული, ტონალური, და ობერტონული მონტაჟის ცნებებს.* მოგვიანებით ჩნდება ტერმინები „რიტმული ერთეულების მოდულაცია“, რიტმული crescendo და diminuendo, მონტაჟური სეკვენცია და ა.შ. ვფიქრობ, სრულიად ნათელია, რამდენად განსაზღვრა მუსიკის ზოგადმა თავისებურებებმა კინემატოგრაფიული აზროვნება, მეცნიერული კვლევის თვალსაზრისით კი, რამდენად სახიერი გახადა მუსიკალურმა დეფინიციებმა კინოტერმინოლოგია. ამდენად, მუსიკა კინოში ჩემთვის უპირატესად მოიაზრება ერთგვარი შინაგანი, ემოციური ცენზორის, ავტორისეული ხედვისა და ერთგვარი დამკვირვებლის სახით.

დიახ, მუსიკისა და კინემატოგრაფის ურთიერთზეგავლენა, ურთიერთშევესება და სინთეზი მეტად საინტერესო და ამავე დროს, პარადოქსული პროცესია. მაინც როგორია კინემატოგრაფის, კერძოდ კი რეჟისორების დამოკიდებულება მუსიკისადმი, ან პირიქით, კინემატოგრაფის სახეობრიობა მუსიკალურ

* Эйзенштейн С. – Избранные произведения – Т.2 – М., «Искусство», 1964 г. გვ. 59

ხელოვნებაში? რეჟისორთა უმრავლესობისთვის მუსიკა, ფილმის გახმოვანების, ფონის, აკომპონემენტის საშუალებას წარმოადგენდა. ძალზე მცირეა იმ კინემატოგრაფისტთა რიცხვი, ვისთვისაც მუსიკალური განვითარების ლოგიკა და „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმები“ შემოქმედებით და ესთეტიკურ ხედვას მოიაზრებდა. (საუბარია საბჭოთა პერიოდის კინემატოგრაფზე).

რაც შეეხება პირუკუ პროცესს, მიუხედავად იმისა, რომ კინოესთეტიკამ მუსიკაში თავისი ენა შექმნა, კომპოზიტორთა უმრავლესობაც ძალზე გულგრილი რჩებოდა ახალი ხელოვნების მიმართ _ არასდროს აღიარებდა საკუთარ რიტმებსა და საკუთარ ჰარმონიას კინემატოგრაფში. ავტონომიური მუსიკის შემომქმედთათვის კინო უპირატესად გამოყენებით ხელოვნებად, დამატებით ჟანრად რჩებოდა /გამონაკლისია ის კომპოზიტორები, რომლებიც კვალიფიცირდებოდნენ სწორედ კინომუსიკაში _ ე. მორიკონე, ნ. როტა, ი. დუნაევსკი/. უცხო და გარკვეულწილად მიუღებელი იყო მათთვის ფილმის შექმნის პროცესის სპეციფიურობაც, ე.წ. მისი

კოლექტიური არსი. კომპოზიტორი შემოქმედებით პროცესს კლასიკური გააზრებით ეკიდებოდა. შემოქმედებითი პროცესი მათთვის უკავშირდება საიდუმლოებით მოცულ ქმნადობას, მარტობას. ასეთი „მაესტროების“ დევიზად შეგვიძლია ი. ბროდსკის სიტყვები მივიჩნიოთ: „რომანი ან ლექსი არის მწერლისა და მკითხველის ურთიერთგანმარტობის შედეგი“.* ამ გადასახედიდან კი, სრულიად სხვაგვარად აღიქმება „მხატვრულობის“ არსი. გარდა ამისა, კლასიკურ ჟანრში მოღვაწე კომპოზიტორთა უმრავლესობა ჩვეული იყო მდგომარეობის ბატონ-პატრონის, ერთგვარი ქურუმის როლში ყოფნას. კოლექტიურ კინემატოგრაფში კი, როგორც ცნობილია, პირობებს კინოს კანონები კარნახობს, შესაბამისად, მუსიკოსს დამხმარე დატვირთვა, ფუნქცია აქვს. უფრო მეტიც, კინემატოგრაფმა მათ სწორედ საყოველთაო ქურუმის როლი წაართვა, შემოქმედებითი განმარტობისა და ამ პროცესის იდუმალების „უნარი“ დაუკარგა. ამდენად, მეორეხარისხოვან ამპლუაში ყოფნას კომპოზიტორთა უმრავლესობა ვერც მაშინ და ვერც ახლა ვერ ეგუება. კლასიკური მუსიკის არც ერთი მასშტაბური კომპოზიტორისთვის კინომუსიკა შემოქმედების სერიოზულ მოღვაწეობის სფეროდ არ გამხდარა.

* Цитата по книге: Зейфас Н. – «Гии Канчели в диалогах» – М.: «Музыка», 2005 г. გვ.

5

თვით დ. შოსტაკოვიჩი, რომელიც საკმაოდ ნაყოფიერად მოღვაწეობდა კინემატოგრაფში, თავის მოსწავლეებს ურჩევდა: „კინოში მუშაობას უკიდურესი გაჭირვების ჟამს დასთანხმდით, მხოლოდ მაშინ, როცა საზრდო აღარაფერი გექნებათ“.* ვფიქრობ, XX საუკუნის გენიალური მუსიკოსი რამდენადმე დაუმსახურებელ შეფასებას აძლევს იმ ხელოვნებას, რომელმაც მისი ინსტრუმენტული შემოქმედების უმთავრესი სტილისტური მახასიათებლები განსაზღვრა.

კომპოზიტორთა ამგვარი დამოკიდებულებების მიუხედავად, მუსიკამ მაინც შეისისხლხორცა კინემატოგრაფიული ესთეტიკა. ბევრი კომპოზიტორისათვის „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ „მარტობის პროცესისთვის“ ახალი

და ერთ-ერთი უმძლავრესი იმპულსი გახდა. და თუკი მუსიკა კინონაწარმოების შექმნაში ქვეცნობიერი ცენზორის როლს ასრულებდა, მისი ზოგადი კანონზომიერებების ლოგიკის გათვალისწინებით, და ხელოვნების სხვა “ჟანრებისგან” განსხვავებით, ყოველგვარი კონკრეტული ანალოგიის გარეშე არსებობდა მასში /თუ მხედველობაში არ მივიღებთ „ტაპიორების” ხელოვნებას/, ავტონომიურ მუსიკაში კინემატოგრაფის შერწყმა ეფუძნებოდა უფრო კონკრეტულ და გაცნობიერებულ ფაქტორებს. კერძოდ, კინომასალა მუსიკალურ ხელოვნებაში ორი გზით მკვიდრდებოდა:

1. კინომუსიკის ჟანრში, როგორც მუსიკალური ხელოვნების სრულიად დამოუკიდებელი სფეროში;
2. დრამატურგიული ანალოგიების გზით;

ბუნებრივია, ეს გზები გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან და განაპირობებს კიდევ ერთმანეთს: ფაქტიურად, საუბარია ერთი და იგივე პროცესის სხვადასხვა მხარეებზე. დროითი ორგანიზაციის სფეროში ხშირად ჩნდება კომპოზიციური პარალელები, სადაც გავლენისა და დამთხვევის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ძალზე რთული ხდება. მით უფრო იმიტომ რომ, ამ თვალსაზრისით ორივე ხელოვნება ერთმანეთთან განსაკუთრებულ ნათესაობაში იმყოფება. მუსიკალურ დრამატურგიასა და კომპოზიციაში ჩვენ წინაშეა კინემატოგრაფიული ხერხებისა და საშუალებების შეჭრის პროცესი. სწორედ ამ ხერხების წყალობით

* Цитата по книге: Волков С.– «Шостакович и Сталин: художник и царь» – М., изд. «ЭКСМО», 2003 г. გვ. 225

დამკვიდრდა მუსიკაში ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები, რამაც საბოლოოდ, მუსიკალური აზრის განვითარების ლოგიკაში არსებითი ცვლილებები გამოიწვია. სრულიად ნათელია ის, რომ პირველობის უფლება მიენიჭება ხელოვნების იმ ჟანრს (ან მუსიკას, ან კინემატოგრაფს), რომლისთვისაც დამკვიდრებულ ხერხს სასიცოცხლო მნიშვნელობა, არსობრივი და მამოძრავებელი ფუნქცია გააჩნია. რომელიმე ხერხისადმი „პირველობის უპირატესობა”, როგორც ჩანს, უნდა მივანიჭოთ ხელოვნების იმ სახეობას, სადაც ესა თუ ის ხერხი პირველად

მახასიათებლად მოიაზრება და მისი სპეციფიკის არსში დევს. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ მონტაჟის პრინციპი, სადაც პირველობა კინოს პრეროგატივაა და ა.შ. რასაკვირველია, მონტაჟის საერთო პრინციპი, როგორც დროში განაწილებული მონაკვეთების მხატვრულად გამართლებული კავშირი, ოდითგანვე იყო ცნობილი ხელოვნებისათვის. „კინოხელოვანთა შორის, განსაკუთრებით ჩვენში, გავრცელებულია გულუბრყვილო აზრი... რომ მონტაჟი – განსაკუთრებული სტიქიაა, და ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით მხოლოდ კინოს ახასიათებს“.* რა თქმა უნდა, მონტაჟი, როგორც ხერხი არსებობდა მუსიკაშიც და ლიტერატურაშიც. მაგრამ, მისი სპეციფიური დანიშნულება, რომელიც საშუალებას გვაძლევს მონტაჟი განვსაზღვროთ „ფილმის კონსტრუქციის ძირითად პროცესად, უფრო ზოგადად კი, საკუთრივ კინოპოეტიკის არსად“**, ცხადია, მხოლოდ კინემატოგრაფის პრეროგატივაა. იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ავტონომიურ მუსიკაში ვხვდებით კადრირებული ხასიათის „ელემენტების არა განვითარებას, არამედ მათ თავმოყრას“***, რა თქმა უნდა, ჩვენს წინაშეა კინემატოგრაფის აშკარა ზეგავლენა ავტონომიურ მუსიკაზე. სხვათაშორის, მონტაჟთან დაკავშირებით XX საუკუნის გამოჩენილი კინოკრიტიკოსი ე. ვუიერმოზი აღნიშნავდა: „ისევე როგორც კომპოზიციური გადადის მზის სინათლიდან მთვარის განათებისკენ, გასაღებში ოთხი დიეზის ხუთ ბემოლად

* Тынянов Ю. – Поэтика. История литературы. Кино. – М., «Наука», 1977 г. გვ. 55

** Фелдман Д. и Г. – Динамика фильма – М., «Искусство», 1959 г. გვ. 22

*** Пиатровский А. – « К теории киножанров» – В книге: Поэтика кино – М., Л., Киноиздательство РСФСР, Кинопечать, 1927 г. გვ. 35

შეცვლით, ასევე ფილმის მონტაჟისტი განახორციელებს ანალოგიურ მოდულაციას, რომელიც მიჯნავს მი მაჟორულ ფრაზას რე ბემოლ მაჟორულისგან. ამ მოდულაციის მეშვეობით განათებული ინტერიერი მთვარით განათებული პეიზაჟით იცვლება”. * მსგავსი კავშირები შესაძლოა დავადგინოთ სხვა შემთხვევებშიც, როდესაც შევხვდებით მსხვილი პლანის, „წაფენის“, პარალელური მონტაჟის,

კინემატოგრაფიული სივრცობრივი ეფექტების მუსიკალურ ანალოგიებს. მიუხედავად ამისა, მხატვრულად ღირებული მუსიკა ითვისებს და ითავსებს მხოლოდ იმას, რაც ეხმიანება და ესადაგება საკუთრივ მის კანონებს და არ ეწინააღმდეგება მის სპეციფიკას. აქ მოქმედებს ბიოლოგიური თვითგადარჩენის პრინციპიც. „პარალელური მონტაჟიც, შინაგანი მონოლოგიც, „წაფენაც“ – ესაა, არსებითად, იმ პრინციპების ანალოგია, რაც ოდითგან მუსიკალური ხელოვნების თავისებურებას წარმოადგენდა. „კინო თითქოს უკან უბრუნებს მუსიკას გამომსახველობით საშუალებებში ხელახლა გააზრებულ ამ ხერხებს, გაათმაგებელი სიმკვეთრით, სიმძაფრითა და დინამიკით“.** აღნიშნული ციტატის კონსტატაციისათვის, მოვიშველიებ რამდენიმე მაგალითს, რაც თვალნათელს გახდის, კინემატოგრაფის დაბადებამდე რამდენად ადრე არსებობდა მუსიკაში „პარალელური მონტაჟიც, შინაგანი მონოლოგიც, კამერის თანდათანობითი მიახლოების, დაშორებისა და „წაფენის“ ხერხები, როგორც მუსიკალური გამომსახველობა.

1. პარალელური მონტაჟი და „წაფენა“ – ი.ს. ბახის ორმაგი და სამმაგი ფუგების სტრუქტურები;
2. კამერის თანდათანობითი მიახლოება და დაშორება –
 - ა) ელემენტარული დინამიური შუქ-ჩრდილები – *crescendo da diminuendo*;
 - ბ) ელემენტარული აგოგიური ნიშნები – *accelerando, rubato, ritenuto****
3. შინაგანი მონოლოგი – ინსტრუმენტული კონცერტების კადენციები –

* Вюйермоз Э. – «Ле Таи», 1919, 4 июня. По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г. გვ. 195

** Сабина М. – «Шостакович – симфонист» – М., «Музыка», 1976 г. გვ. 44

*** *accelerando, rubato, ritenuto* – მუსიკალურ ხელოვნებაში ტემპის თანდათანობითი აჩქარებისა და შენელების აღმნიშვნელი ტერმინები.

აზროვნების აღნიშნული ასპექტის ამაზე განზოგადებული და სრულყოფილი მაგალითის მოძიება, ალბათ, არცაა საჭირო.

ფილმის მუსიკალურმა გაფორმებამ, რომელიც ჩამოყალიბდა გამოყენებითი ხელოვნების მყარ სისტემად, გამოიმუშავა თავისი სპეციფიკური ნიშნები და თავისებურებები. მათ შორის ერთ-ერთი უმთავრესია – ყოველგვარი მჟღერი მასალის გამოყენების შესაძლებლობა და მათი ერთდროული თანაარსებობა. ეს ტენდენცია თანდათან დამკვიდრდა კლასიკურ მუსიკაშიც და განაპირობა პოლისტილისტიკის პრინციპი. აღნიშნულის საფუძველს კი კინომუსიკა წარმოადგენდა. მართალია, „პასუხისმგებლობას“ მთლიანად კინომუსიკას ვერ დავაკისრებთ, რადგან ამ თვალსაზრისით სხვა წინაპირობებიც არსებობდა ავტონომიური მუსიკისთვის, მაგრამ პოლისტილისტიკური მოვლენების აღქმა, უპირატესად, სწორედ კინომუსიკით იყო ნაკარნახევი. მაგრამ, თუ პოლისტილისტიკა, როგორც აზროვნებითი სისტემა, მთლიანობაში, ენათესავება კინემატოგრაფიულ მოვლენათა წრეს, საერთო გენეზისიდან გამომდინარე, მისი არსებობის ზოგიერთი ფორმა, კერძოდ – კოლაჟი, უფრო უშუალოდაა დაკავშირებული სწორედ კინომუსიკასთან. არსებითად კინომუსიკალური ხერხი – შეპირისპირება, სხვადასხვა ეპოქებისა და სტილების მუსიკის თანაარსებობა..., ხდება კოლაჟის პრიზმაში გარდასახული წმინდა მუსიკალური დრამატურგიის საფუძველიც. მეტწილად კოლაჟის ხერხი – ნაწარმოების შინაგანი ფორმის რეგულატორია, ან ფორმაწარმომქმნადი ხერხებისა და საშუალებების ერთ-ერთი

უმთავრესი საფუძველი. აა. შნიტკეს შემოქმედება ამის ნათელი მაგალითია. კინომუსიკაში, და უფრო მეტიც, მულტიპლიკაციაში მუშაობამ თავისი კონკრეტული შედეგები გამოიღო. ამ პრინციპითაა შექმნილი სიმფონია 11, სადაც რეფრენის სახით მოცემულია თემა, სტილიზებულია ბახის “ბრანდენბურგის კონცერტების” ყაიდაზე, ხოლო ეპიზოდებში თავმოყრილია თანამედროვე მუსიკის არსენალი – თვით ჯაზისა და მასობრივი მუსიკის ჩათვლით. შეგვიძლია გავიხსენოთ იმავე ა. შნიტკეს ნაწარმოებების ციკლი „Moz-Art”. იგივე პროცესი შეინიშნება გ. ყანჩელის 13 სიმფონიაში, სადაც ერთმანეთს ერწყმის სვანური ხალხური სიმღერა, უფრო სწორად, „ზარის”, დატირების მუსიკალური რიტუალი და თანამედროვე ინსტრუმენტული მუსიკის ტექნიკა და ენა. ქართულ მუსიკაში, ამ მიმართებით, კიდევ ერთი

თვალსაჩინო მაგალითის მოყვანა შეიძლება. მხედველობაში გვაქვს გამოჩენილი კომპოზიტორის ს. ნასაძის სიმფონია “ფიროსმანი” – პეჩერსკის რაზმის მარში და ვალსი გ. დონიცეტის ოპერიდან “ფავორიტი ქალი”.

აღსანიშნავია, კიდევ ერთი მაგალითი „მუსიკალური კინოპრაქტიკისა“, რომელიც ასევე დამკვიდრდა ავტონომიურ მუსიკაში. ესაა ელექტრონული მუსიკა, რომლის წარმოშობა უშუალოდ უკავშირდება კინემატოგრაფს.

დავუბრუნდეთ კინოსა და მუსიკის ურთიერთშეხების გლობალურ საკითხებს. მაგალითისთვის დავეყრდნობით XX საუკუნის ისეთი გენიოსის შემოქმედებას, როგორც დ. შოსტაკოვიჩი იყო. ჯერ კიდევ 40-იან წლებში, მისი V სიმფონიის პრემიერისთანავე, პერიოდიკაში გაჩნდა მრავალი სტატია, სადაც განხილული იყო შოსტაკოვიჩის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. იმდროინდელი გამონათქვამებიდან ჩვენთვის საგულისხმოა ვ. კონენის შემდეგი მოსაზრება: „შოსტაკოვიჩის ახლახან შექმნილი და აქდერებული V სიმფონიის ზოგიერთმა ეპიზოდმა უახლესი კინოხელოვნების სახეობრიობასთან მძაფრი ასოციაციები მომგვარა.“*

ვფიქრობთ, კინოხელოვნებაზე საუბარი, მით უფრო, მისი თავისებურებების კვლევა და სრულყოფილად წარმოჩენა ამ გენიოსის შემოქმედების გარეშე წარმოუდგენელია. შესაძლოა, ინტეგრაცია, თავისი ყველაზე განზოგადებული ფორმით, საკუთრივ გენიოსების „გენეტიკური კოდია“, რადგან მათი უმრავლესობა ერთ კონკრეტულ „სამყაროში“ ვერ მკვიდრდება. მათ გაშლილი და დიდი სივრცე ესაჭიროებათ. ასე იყო მოცარტი, ვაგნერი, ლისტი..., ასეა შოსტაკოვიჩის შემთხვევაშიც. მისი შემოქმედების კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით კინოხელოვნებასთან ინტეგრაციის საკითხებს. დ. შოსტაკოვიჩი, როგორც თავისი დროის ჭეშმარიტად დიდი შემოქმედი და მოაზროვნე, „ქარიშხლისა და იერიშის“ მსგავსად შემოჭრილ კინოხელოვნებას, პასიური დამკვირვებლის, ბუნების წიაღსა ან შეყვარებულზე ოცნებას შეფარული რომანტიული გმირივით ვერ დახვდებოდა. დ. შოსტაკოვიჩისთვის კინემატოგრაფი აზროვნების კიდევ ერთი საშუალება, ნიადაგი,

სტილისტიკა, ესთეტიკა აღმოჩნდა, რაც გამოწვეული იყო ადრეულ საბჭოთა კინემატოგრაფში მისი

* Конен В. – Театр и симфония – М., «Музыка», 1968 г. გვ. 67

ინტენსიური თანამშრომლობით. ფაქტიურად, იგი იყო „დიადი მუნჯის“ პირველი საბჭოთა „ხმის რეჟისორი“ /ტაპიორი/. მაგრამ, ვფიქრობთ, კინო, როგორც ნოვაცია, ადრე თუ გვიან, თავისთავადაც მოექცეოდა დ. შოსტაკოვიჩის ინტერესების არეალში, იმის მიუხედავად, რამდენად უშუალო იყო, თუ არ იყო მისი შეხება კინოხელოვნებასთან. თითქმის ყველა გენიალური ქმნილება „რევოლუციური“ ცვლილებების ექოს წარმოადგენს. კინემატოგრაფი კი მართლაც „რევოლუცია“ იყო, რაც XX საუკუნის ზოგად კულტურულ პროცესში აზროვნებითი მექანიზმის სახით დამკვიდრდა.

დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში კინოხელოვნების ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი წანამძღვრების მიუხედავად, არსებობს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება. რომ არა ეს ფაქტორი, შესაძლოა, კომპოზიტორის დამოკიდებულება ახალი ხელოვნებისადმი რამდენადმე ინერტული ხასიათის ყოფილიყო. კერძოდ, პირველივე ხმოვანი ფილმები შოსტაკოვიჩმა ს. ეიზენშტეინთან და გ. კოზინცევთან ერთად შექმნა. ერთიც და მეორეც საბჭოთა კინოს კორიფეები იყვნენ. ამ ურთიერთობამ თავისებური რეზონანსი გამოიწვია თითოეული მათგანის შემოქმედებაში. მაგრამ, საინტერესო ის არის, რომ კინომუსიკაში დ. შოსტაკოვიჩი დარჩა ტიპიურად კლასიკურ, „სიმფონიურ“ კომპოზიტორად, მაშინ, როცა სიმფონიურ შემოქმედებაში დაამკვიდრა „კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმები“. კინომუსიკაში კინოსპეციფიკის უგულვებელყოფით, იგი აგრძელებს იმ სიმფონიურ ტრადიციებს, რაც საზოგადოდ, სიმფონიური აზროვნების გენეზისს წარმოადგენს. რაც შეეხება მის ავტონომიურ მუსიკას, ვფიქრობთ, სწორედ კინოიმანენტის წყალობით დაიბადა გასულ საუკუნეში ე.წ. „XX საუკუნის სიმფონიის“ ფენომენი, რამაც განაპირობა სიმფონიური რესურსების რადიკალურად ახალი გააზრება, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ უზარმაზარ გავლენაზე, რომელიც

იქონია დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებამ არა თუ სიმფონიური, არამედ მთელი ინსტრუმენტული მუსიკის შემდგომ განვითარებაზე (არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ მსოფლიო მუსიკალურ პროცესებზე, და მათ შორის ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაზეც).

დ. შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმი შემდეგი სახის „პოსტულატებს“ გვთავაზობს:

1. მუსიკალურ კანონზომიერებათა ეპიკური გააზრება, რომლის საფუძველსაც კინემატოგრაფიული ეპიკა წარმოადგენს;
2. ახალი დროით-სივრცობრივი თანაფარდობები, რომლის საფუძველიც პარალელური დრამატურგიაა, რაც გარკვეულწილად კონიესტეტიკიდან მომდინარეობს.

მ. საბინინა სიმფონიაზე კინემატოგრაფის გავლენის სამ ტიპს გამოყოფს:

1. თემატიზმი;
2. მუსიკალურ-დრამატურგიული სიტუაცია;
3. დრამატურგიული ხერხები.*

უფრო კონკრეტული სურათის შესაქმნელად გავიხსენოთ და შევადაროთ ერთმანეთს ს. ეიზენშტეინის „ჯავახოსანი პოტიომკინი“, გ. კოზინცევის „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“ და დ. შოსტაკოვიჩის მუსიკა, მისი სიმფონიები 15, 17, „1905“, „1917“... განვიხილოთ კომპოზიტორის შემოქმედების ეს ორი ჰიპოსტასი ორ ასპექტში:

1. ენობრივი არსენალის პრიზმაში;
2. ჟანრის პრიზმაში.

კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს, რამდენად უცვლელია დ. შოსტაკოვიჩის დამოკიდებულება კინომუსიკაში წმინდა მუსიკალური ენის მიმართ. აღსანიშნავია, რომ ჩვენს მიერ განსაზღვრული ენობრივი არსენალის პრიზმა იგივედგება მ. საბინინას მიერ აღნიშნული გავლენის პირველ ტიპთან, ანუ თემატიზმთან. ამ თვალსაზრისით მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური ხელოვნების სრული პოტენციალი – ორკესტრის შემადგენლობა, ტემბრულ-ტექნიკური თანაფარდობა, მასალის ევოლუცია, პარტიტურის პროგრამულობა, ბგერწერულ-გამომსახველობითი „მოტივი“, ფორმა, დინამიკა... კინომუსიკის მთელი რესურსი, ანუ ყველაფერი ის რაც შექმნა დ.

შოსტაკოვიჩმა კინოში, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ერთიანი, მასშტაბური სიმფონიური პოემის სახით, რომლის განვითარების ლოგიკა ექვემდებარება არა კინემატოგრაფიულ კანონზომიერებებს, არამედ მუსიკალურ, კერძოდ კი სიმფონიის ჟანრის ლოგიკას. შესაძლოა, დ. შოსტაკოვიჩის კინომუსიკის თავისებურება მომდინარეობს იმ პერიოდიდან, როდესაც კინოხელოვნებას თავისი საკუთარი მუსიკალური ენა ჯერ არ ჰქონდა, ანუ „მხედველობითი მუსიკის“ წარმოშობამდე

* Сабинина М. – «Шостакович – симфонист» – М., «Музыка», 1976 г. გვ. 320

არა ერთიწელი იყო დარჩენილი. დ. შოსტაკოვიჩის სიმფონიურ შემოქმედებაში „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი“ ერწყმის „კინემატოგრაფიულს“, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისი სიმფონიური „დიალექტი“ საზრდოობს კინოესთეტიკით, მაშინ, როცა კინომუსიკის ლექსიკა სათავეს მუსიკალური ხელოვნების კლასიკური პარამეტრებიდან იღებს.

ურთიერთგამდიდრება ხდება ჟანრის პრიზმაშიც. მუსიკის წყალობით ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ფილმი, თავისი ფორმით, კონსტრუქციითა და კომპოზიციით გვესახება ერთიან, დიდ სიმფონიურ ტილოებად. სწორედ მუსიკა განაზოგადებს მათ „ვიზუალური სიმფონიის“ სახით. მხედველობაში გვაქვს ს. ეიზენშტეინისა და გ. კოზინცევის კინოგამოსახულების ვიზუალური აგებულება, რაც ბადებს კინოეპიკის ჟანრის კლასიკურ გააზრებას. ამასთან დაკავშირებით, აღნიშნული შევადაროთ დ. შოსტაკოვიჩის სიმფონიებს. განა იგივე „ჯავშნოსანი“ ან „ლირი“ არ იწვევენ თავისთავად ანალოგიებს მის 17 ან „1905“ სიმფონიებთან? ორივე შემთხვევაში პირობებს გვკარნახობს მთავარი და დომინირებული სფეროები – კინოში – „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი“, სიმფონიურში – „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“. და სინთეზიც, უფრო სწორედ ინტეგრაციაც სახეზეა. აღნიშნული თავისებურება თავის თავში მოიაზრებს მ. საბინინას მიერ სიმფონიაზე კინემატოგრაფის ზეგავლენის მეორე (მუსიკალურ-დრამატურგიული სიტუაცია) და მესამე (დრამატურგიული ხერხები) ტიპებს. მუსიკალურ-დრამატურგიული სიტუაციაც და დრამატურგიული ხერხებიც ძირითადად

განსაზღვრავს კინემატოგრაფიული ჟანრის იმანენტკას. კერძოდ, ორივე მათგანი წინა პლანზე სწევს ეპიკურ საწყისს, უპირატესად უკავშირდება კინოეპოპეის ჟანრის მუსიკალურ იმანენტკას და ა. შ. ადრეულ კინომცოდნეობაში დამკვიდრდა კინემატოგრაფის, როგორც „ვიზუალური სიმფონიის”,* ან „მხედველობითი მუსიკის” დეფინიცია. ყოველივე ზემოთთქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია, ვისარგებლოთ აღნიშნული დეფინიციების ინვერსიით ინსტრუმენტულ მუსიკასთან დაკავშირებით. და არა მხოლოდ დ. შოსტაკოვიჩთან მიმართებაში, არამედ საზოგადოდ XX საუკუნის გვიანი პერიოდის ინსტრუმენტული მუსიკის გათვალისწინებით, რომელიც ჩემი

* Вьюйермоз Э. – «Музыка изображений» – М., «Искусство», 1988 г. გვ. 38

აზრით, თამამად შეიძლება განვსაზღვროთ „კინემატოგრაფიულ სიმფონიზმად”. აღნიშნული თვისობრიობა ძალზედ ტიპურია XX საუკუნის შემოქმედებისთვის, ა. შნიტკეს, ს. გუზაიდულინას, ა. პიარტის, ე. დენისოვის, პენდერეცკის, პ. ბულეზის, ლ. ნონოს და რაც მთავარია, გ. ყანჩელის ქმნილებებისათვის. ვფიქრობთ, „კინემატოგრაფიული სიმფონიზმის” ტრადიციის დასაბამიც დ. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შეგნებულად თავს ვარიდებთ საკითხს „ს. პროკოფიევი და კინო” დეტალურ განხილვას, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ ჩვენი კვლევის არჩეულ მიმართულებას რამდენადმე სხვა რაკურსით წაიყვანს. თუმცა მაინც საჭიროდ ვთვლით ორიოდ სიტყვით შევეხოთ ს. პროკოფიევის კინო და მუსიკალური შემოქმედების თავისებურებებს. ს. პროკოფიევის მონაპოვარი კინომუსიკასა და ავტონომიური მუსიკის კლასიკურ ფორმებში „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის” ინტეგრაციის პროცესში ფასდაუდებელია. დ. შოსტაკოვიჩისა არ იყოს, ს. პროკოფიევიც ს. ეიზენშტეინისა და გ. კოზინცევის თანაავტორი იყო. განსაკუთრებით ავღნიშნავთ: „ალექსანდრე ნეველს” (1938), „ივანე მრისხანეს” – (1944-1945). ეს ის მემკვიდრეობაა, რის გარეშეც წარმოუდგენელია რუსული და გნებავთ, მსოფლიო კინოსტორია. ს. პროკოფიევის მუსიკის როლი ს.

ეიზენშტეინის შემოქმედებაში უდიდესი მნიშვნელობით ხასიათდება, ვგულისხმობთ არა იმდენად კომპოზიტორის მუსიკის დანიშნულებას ფილმების დრამატურგიაში, რამდენადაც ს. პროკოფიევის უდიდეს კვალს რეჟისორის კინოაზროვნებაში. 1964 წელს

გამოქვეყნებულ ჩვენს მიერ უკვე მოხმობილ ნაშრომში ს. ეიზენშტეინი აღნიშნავდა „მეტრული, რიტმული, ტონალური და ობერტონული მონტაჟის პრინციპების“ მნიშვნელობას კინომატოგრაფში. ამ დებულების ერთ-ერთ სათავედ სწორედ ს. პროკოფიევის შემოქმედება აღმოჩნდა. და მიუხედავად ამისა, რამდენადაც პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს, ს. პროკოფიევი კინოხელოვნებაში „დაქვემდებარებულ“ კომპონენტად დარჩა. თუმცა, დრამატურგიული ფუნქცია მის მუსიკას ფილმის კონსტრუქციაში არ დაუკარგავს. დ. შოსტაკოვიჩმა კი, თავისი მძლავრი სიმფონიური სტილი მაინც დაატყო რუსულ კინემატოგრაფს. როგორც ჩანს, „ჯავშნოსნის“ მერე ს. ეიზენშტეინი (ისეთივე მასშტაბური ლიდერი, როგორც თავად დ. შოსტაკოვიჩი) უპირატესობას „თანაავტორობაში“ ს. პროკოფიევს ანიჭებდა. რაც შეეხება რუსული კინომუსიკის შედარებით გვიან პერიოდს, დ. კაბალევსკის, ტ. ხრენიკოვს, მოგვიანებით რ. შჩედრინს, გ. შვირიდოვს, ისინი კინემატოგრაფში უფრო თანხლების, კინოკადრის, შესაბამისად, კინოსიტუაციის, ან გნებავთ, კინოგანწყობილების ფონს უფრო ქმნიდნენ, ვიდრე დრამატურგიულ ელემენტს. ამდენად, თითოეული მათგანი გარკვეულწილად ცდილობდა დ. შოსტაკოვიჩის ხაზის გაგრძელებას ხელოვნებაში, მაგრამ სამწუხაროდ, მხოლოდ მის ნაკლებად შთამბეჭდავ ეპიგონად რჩებოდა. თვალს თუ გადავავლებთ რეჟისორთა სახელებს, ვინც ე. წ. ეპიგონებთან მოღვაწეობდნენ, მივხვდებით რომ კონგენიალურობის ცნება ამ ტანდემში ვერ გამოდგება. აქ ერთმნიშვნელოვანი ლიდერობა რეჟისორთა პრეროგატივა იყო. აი ისინიც: გ. როშალი, მ. შვეიცერი, ალ. ზახრი, მ. კალატოზიშვილი, ა. დოვჟენკო, ი. რაიზმანი, ა. პირიევი ... ამდენად, პირობებს და სტილისტიკას, დრამატურგიულ როლსა და ფუნქციას მუსიკისათვის, სწორედ აღნიშნული რეჟისორები კარნახობდნენ. რაც შეეხება დ. შოსტაკოვიჩსა და ს. პროკოფიევს, ამ შემთხვევაში საუბარი მხოლოდ კონგენიალურობაზე შეიძლება, და

ამდენად, მათი როლიც ზოგადად, კინემატოგრაფიულ აზროვნებაში კონკრეტულად კი რეჟისორთა სტილისტიკაში, სრულიად ნათელია. იმის მიუხედავად, რომ ს. პროკოფიევი საოცრად მეტყველი და ალლოიანი კომპოზიტორი აღმოჩნდა კინოხელოვნების ნოვაციების მიმართ, მის ინსტრუმენტულ ქმნილებებში კინოესთეტიკა იგივე ხვედრითი წონით არ დამკვიდრებულა. „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ ახასიათებს კომპოზიტორის საოპერო და საბალეტო შემოქმედებას. კინემატოგრაფთან შეხების პროცესი ს. პროკოფიევის შემოქმედებით ლაბორატორიაში თეატრალურ-პლასტიკურ ჟანრებსა და ლექსიკაში გადის. რაც შეეხება „აზროვნების მუსიკალურ მექანიზმს“ კინოში, ამ თვალსაზრისით ს. პროკოფიევი დ. შოსტაკოვიჩთან სოლიდარულია.

დღევანდელი გადასახედიდან XX საუკუნის მუსიკალური მონაპოვრის განხილვისას, შესაძლოა „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი“ უფრო გამომსახველი, ღრმა, მუსიკალურ ლოგიკასთან მეტად შერწყმული გახდა. და რაც მთავარია, შემოქმედებითი ლაბორატორიის სახით დამკვიდრდა 60-იანელთა შემოქმედებაში. რა თქმა უნდა, ამ მოვლენის მიღმა იდგნენ ისეთი ტიტანები, როგორებიც არიან დ. შოსტაკოვიჩი და ს. პროკოფიევი. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ქართულ მუსიკაზე, კერძოდ კი, კინომუსიკის განვითარებაზე განსაკუთრებით შეინიშნება ამ ორი გენიოსის გავლენა. ამდენად, მათ შემოქმედებაზე აქცენტი ამ თვალსაზრისითაც იყო ნაკარნახევი.

და ბოლოს, გვინდა ცალკე შევეხოთ „აზროვნების მუსიკალურ მექანიზმს“. ვფიქრობთ, მან განაპირობა კინემატოგრაფის გენეზისის არსი. საუკუნის დასაწყისის ჰიპოტეზები რეალობად იქცა. რ. ბერნერი აღნიშნავდა: „მე მაშინ ვირწმუნებ ასეთი მუსიკის არსებობას, როცა ამიხსნიან, როგორ განხორციელდება ეკრანზე ნონაკორდების სრული გადაწყვეტა, ან საორგანო პუნქტი... და როცა ჰარმონიული ელემენტები ნაპოვნი იქნება – და მათ აუცილებლად იპოვიან – ჩვენ შევძლებთ საუბარს „მხედველობით მუსიკაზე“.*

აქვე დავეყრდნობით კვლავ ე. ვუიერმოზის კიდევ ერთ გამონათქვამს:

„კინოს შეცდომით უწოდებენ მუნჯ ხელოვნებას: სინამდვილეში ის ჩუმი ხელოვნებაა. „ვიზიონერებს“ საშუალება უნდა მიეცეთ, თავისუფლად გადაფურცლონ სიჩუმის კლავირი, სადაც მუსიკას ნაკლებად მექანიკურ როლს მიანიჭებენ. ფილმის შექმნას განაპირობებს ის კანონები, რაც სიმფონიის შექმნის სათავეა. კარგად გაკეთებული ფილმი ინსტიტუტურად ექვემდებარება კონსერვატორიული ტრაქტატების ყველაზე კლასიკურ მოძღვრებას კომპოზიციაში. სინეგრაფისტს უნდა შეეძლოს ეკრანზე „თვალების მელოდიის დაწერა“, რომელიც გაფორმებული იქნება სწორ მოძრაობაში, შესატყვისი პუნქტუაციითა და აუცილებელი რიტმით. ასეა თუ ისე, დიადი ფილმი ყოველთვის იწვევდა ასოციაციებს მხოლოდ მუსიკალურ ხელოვნებასთან: ინტეგრირებული ფილმი, რომელზეც ჩვენ ვოცნებობთ – ვიზუალური სიმფონიაა“.**

დღევანდელი გადასახედიდან თამამად შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის „ჟანრთა“ სინთეზის საკითხის განხილვისას, იდეალურ შერწყმას სწორედ მუსიკა და კინემატოგრაფი ქმნიდნენ. ალბათ ამიტომ რჩებოდა კინომცოდნეთა მსჯელობის ყველაზე მწვავე ობიექტად მუსიკალური ხელოვნება, რასაც თავისებური ობიექტური და გნებავთ „სუბიექტური“ მიზეზები გააჩნდა, რაც უმთავრესად საკუთრივ, მუსიკისა და „მუსიკალურობის“ (როგორც სააზროვნო

* По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.

** Вюйермоз Э. – «Музыка изображений» – М., «Искусство», 1988 г. გვ. 38
კატეგორიის) შინაგანი თვისობრიობიდან მომდინარეობდა. მიზეზები განვიხილოთ, ძირითადი დებულებების და დასკვნის სახით. კერძოდ:

1. კინემატოგრაფი, როგორც ხელოვნება დროში და სივრცეში ორგანიზებული სამყაროა. ეს ის თვისებაა, რაც დასაბამიდან წარმოადგენს მუსიკის უმთავრეს საყრდენს, მის იმანენტურ თვისობრიობას. ამასთანავე, დროით-სივრცითი ორგანიზაცია პირველივეს „მატარებლის“ შემდეგ გახდა ახალი ხელოვნების შინაგანი სპეციფიკაც. ამდენად, მათი (მუსიკისა და კინოს) თანხვედრილობა, ზემოაღნიშნული თვისებების გამო, სრულიად ბუნებრივ და ლოგიკურ პროცესს წარმოადგენს.

ლიტერატურაში, დროით-სივრცითი ფაქტორი, ცხადია იმანენტისა, მაგრამ სხვა თანაფარდობისა, განსხვავებული შეფარდებით. კინოსა და მუსიკის შემთხვევაში კი იდენტური წარმომავლობის.

2. ისევ და ისევ ორგანიზაციის საკითხს თუ გავაგრძელებთ, კიდევ ერთ საერთო თვისობრიობამდე მივდივართ. მოგეხსენებათ, მუსიკალური ხელოვნებისათვის ორგანიზაცია დროში, კონკრეტული სახით, გულისხმობს მეტრისა და რიტმის ერთობლიობას. სწორედ მეტრო-რიტმია ის ლერძი, რაც წარმართავს ბგერების ორგანიზაციის საკითხს დროში, და შემდგომ უკვე სივრცეშიც. ესეც მუსიკალური ხელოვნების იმანენტისა, რაც საოცრად ესადაგება კინემატოგრაფიულ სპეციფიკას. უფრო კონკრეტულად, კინოში მეტრო-რიტმის ცნება იგივეა ტემპო-რიტმიკასთან. კერძოდ: თუკი კადრი აღქმული იქნება გრძლიობად, მაშინ კადრების მონაცვლეობა და ერთობლიობა წარმოქმნის გარკვეულ რიტმულ ნახატს. შესაბამისად, ამით უკვე ვლინდება კადრების დროითი ორგანიზაცია. რაც შეეხება მეტრს, ამ შემთხვევაში იგივე დროითი ფაქტორი კიდევ უფრო ხაზგასმით შეინიშნება და კიდევ ერთ განზომილებას გვთავაზობს. კერძოდ კინოში, მეტრის ფუნქციას ითავისებს ტემპი, რასაც საბოლოოდ, კინოფილმის დინამიკის საკითხებამდე მივყავართ. აქვე იმასაც დავძენთ, რომ ავტონომიური მუსიკის ორგანიზაციის პრინციპები და დროითი ფაქტორის მაქსიმალური სიზუსტით აღქმა განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა კინოხელოვნებისათვის. სხვათაშორის, მუსიკის ამ თვისებების გათვლისწინებით შემოიჭრა კინომცოდნეობაში მეტრული და რიტმული მონტაჟის ცნებები.

3. მუსიკალური ხელოვნების კიდევ ერთი თვისობრიობა აღმოჩნდა კინემატოგრაფისათვის ცხოველმყოფელი მნიშვნელობისა. მოგეხსენებათ, ხელოვნების ეს ჟანრი ყველაზე უფრო მეტად გამოირჩევა, სხვა ჟანრებისაგან, თავისი ასოციაციური თვისობრიობით, აბსტრაქციებისა და განზოგადების საოცარი შესაძლებლობებით. ეს თვისებებიც მუსიკალური ესთეტიკის სინკრეტული და იმანენტური ბაზის ნაწილია. აქედან გამომდინარე, კინემატოგრაფს, როგორც ზუსტ, კონკრეტულ ხელოვნებას მუსიკის შემწეობით იმპროვიზაციის, აბსტრაქციების,

განზოგადების, ფორმაში თავისუფლების უდიდესი შესაძლებლობები ეძლეოდა. ვფიქრობ, მუსიკალური ხელოვნების ეს თვისობრიობა გახდა ის ძირითადი მიზეზი, რამაც მისი პრიმატის საკითხი დააყენა ადრეული პერიოდის კინომცოდნეობაში. სწორედ მუსიკის ასოციაციურობის და განზოგადების უნარის შემწეობით გახდა შესაძლებელი, კინოში დრამატურგიული აქცენტების შემოქმედებითად, ბუნებრივად გადანაწილება, რაც უდიდეს პერსპექტივას უქმნიდა კინოხელოვნებას მომდევნო განვითარებისათვის. გავიხსენოთ, იტალიური ნეორეალიზმი და მუსიკის როლი ამ გენიალური პერიოდის კინონაწარმოებებში. გარდა ამისა, საკუთრივ კინემატოგრაფიული „სამეტყველო ენა“ იძენდა ერთგვარი განზოგადების უნარს... ამგვარ მასშტაბს კი მას, მუსიკის გარდა ვერც ერთი ხელოვნება ვერ სთავაზობდა.

4. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კინოხელოვნებამ დასაბამიდანვე “მოირგო” როგორც ხელოვნების სხვადასხვა “ჟანრის” ყველაზე ზოგადი თავისებურებები, ასევე მისი მასალა და ხერხებიც. ამ თვალსაზრისით არც მუსიკალური ხელოვნება დარჩა „დიადი მუნჯის“ ინტერესის მიღმა. კერძოდ: მუსიკალური ხელოვნების არსებობის მანძილზე თემატიზმის, სახეობრივი პლასტების (მასალა!) განვითარების არაერთი ხერხი დამკვიდრდა შემოქმედებით პრაქტიკაში. მაგალითისთვის ჩამოვთვლით რამდენიმეს: თემის მოტივური განვითარების პრინციპს, თემატიზმის შიდა კონტრასტულობას, უფრო ფართო პლასტით მონოთემატიზმს, ლაიტმოტივიზმს... მუსიკალური აზრის განვითარების ეს უმნიშვნელოვანესი კომპონენტები განსაკუთრებულად მობილური აღმოჩნდა კინემატოგრაფისათვის. ამ შემთხვევაში აქცენტი კეთდება არა კონკრეტულ რეჟისორზე, კინოსკოლაზე ან კომპოზიტორზე, არამედ კინოხელოვნების საზოგადო განვითარებაზე. კერძოდ, განვითარების ცნებაში ვგულისხმობთ ფილმის დიაპაზონს პირველი კადრიდან უკანასკნელ ტიტრამდე, რაც უმთავრესად, მუსიკალური ხელოვნებისთვის არის დამახასიათებელი და დრამატურგიული არსიდან მომდინარეობს. ამ შემთხვევაში, ყველაზე ნაკლებად ვგულისხმობთ, რამდენად ჟღერს ან არ ჟღერს კადრში, ან კადრს მიღმა მუსიკა. ანუ იგულისხმება არა კონკრეტულ ფილმში მუსიკის ჟღერადობა, არამედ ის, თუ

რამდენად განმსაზღვრელია კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში, მუსიკალური დრამატურგიის ასპექტები.

ამდენად, მუსიკის ეს სინკრეტული თვისობრიობა ზუსტად განსაზღვრავდა და ერგებოდა კინოხელოვნების თვისობრიობათა ბაზას. ზემოთ აღნიშნულ დებულებას, საფუძვლად ობიექტური და ზოგადი მიზეზები უდევს. მაგრამ დროისა და სივრცის საკითხს, უფრო კონკრეტული და „სუბიექტური“ მიზეზები გააჩნია, რაც კინემატოგრაფის ადრეულ ეტაპს უკავშირდება, სადაც ჯერ არ არსებობდა ხმა, მაგრამ არსებობდა მუსიკალური თანხლება. საწყის საფეხურზე, აკომპანემენტი მხოლოდ სიჩუმის შევსების ფუნქციით ისაზღვრებოდა. მომდევნო პერიოდში, გამოცდილი და პროფესიონალი მუსიკოსების შემწეობით, საფორტეპიანო თანხლება ეკრანზე წარმოსახული სიუჟეტის, განწყობილების, ხასიათის ამსახველ ფონს წარმოადგენდა. ვფიქრობ, სწორედ ამ ეტაპიდან იწყება კინოსა და მუსიკის ესოდენ მჭიდრო ურთიერთობა და, დროითი და სივრცითი ორგანიზაციის საკითხებზე საუბარაც აქედან იღებს სათავეს.

კინოსა და მუსიკის საკითხებზე მსჯელობისას, განსაკუთრებით კი, მათ შორის დროითი და სივრცობრივი ორგანიზაციის თავისებურებების განხილვისას შესაძლებელი ხდება ამ ურთიერთობის რადენიმე ეტაპისა და ხარისხობრივად ახალი საფეხურის გამოყოფა. კერძოდ:

1. „მუნჯი“ კინოს ადრეული ეტაპი – მუსიკა სიჩუმის შევსების საშუალებაა და თავისი არსით, ინდივიდუალურად არსებული, დამოუკიდებელ დროით-სივრცობრივ განზომილებაში მყოფი. ზღვარი კინოსა და მუსიკას შორის, ამ საკითხთან მიმართებაში ძალზე მკვეთრია და ხაზგასმული, ანუ ცალ-ცალკე სამყაროდ მოაზრებული. – I სახის, ტიპის დროით-სივრცითი ფაქტორი.
2. „მუნჯი“ კინოს მომდევნო ეტაპი (პროფესიონალი მუსიკოსების აკომპანემენტი) და ხმოვანი კინოს ადრეული ეტაპი (დ. შოსტაკოვიჩი, ს. პროკოფიევი, ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი, ი. დუნაევსკი). II ტიპის დროით-სივრცითი დამოუკიდებულება. მუსიკა, უპირატესად ინსტრუმენტული, ასახავს ფილმის ზოგად განწყობილებას, ხასიათს, ხდება პერსონაჟთა დახასიათების საშუალება

(განსაკუთრებით ხმოვან ფილმებში), გვევლინება სიტუაციის მახასიათებლად... მაგრამ ყოველივე მაინც რჩება კინემატოგრაფის სრულყოფის საშუალებად, და არა მის ძირეულ-დრამატურგიულ ფაქტორად! „Тапёр“-ების შემთხვევაში მუსიკა წარმოადგენდა იმ კომპლექსს, რასაც ოდესღაც წარმოადგენდა დრამატული თეატრის ხელოვნებაში მუსიკალური თანხლება, და ადრეულ საოპერო ხელოვნებაში ორკესტრი. ზღვარი კინოსა და მუსიკალურ სივრცეებს შორის ინიღბება, თუმცა ორივე მათგანი ჯერ ვერ გვთავაზობს ერთნაირ თანასწორუფლებიან აზროვნებას, მათ სინთეზსა და ჰარმონიას (ცხადია დომონანტის ფუნქციას წამყვანი “ჟანრი” იღებს თავის თავზე).

XX საუკუნის შუა პერიოდის კინოქმნილებებს თუ შევხებით, სადაც მუსიკა სიმღერების სახით, ჩადგმული ეპიზოდებად გვევლინება, თავისი ფუნქციით უფრო I ტიპის დროით-სივრცობრივ ფაქტორს უკავშირდება. თუმცა ქრონოლოგიურად კინემატოგრაფის საკმაოდ განვითარებულ ეტაპს ემთხვევა. ამ შემთხვევაში სიმღერა კონკრეტულად, უფრო ზოგადად კი მუსიკა, დეკორის, ერთგვარი თეატრალიზაციის საშუალება უფროა, სადაც დროით-სივრცითი ფაქტორი ამოვარდნილია ზოგადი კონსტრუქციიდან. სწორედ ამიტომ მესახება კინემატოგრაფის ეს სახეობა I ტიპის მაგალითად. მაგრამ აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ ამგვარი სახის კინონაწარმოებები გარკვეულ ჟანრსაც ქმნის ქართულ კინოხელოვნებაში, რაც თავისებური იმანენტისკით ხასიათდება. მაგალითისთვის საკმარისია დავასახელოთ რამდენიმე მათგანი: „შეხვედრა მთაში“, „აბეზარა“, „ჭრიჭინა“, „განგაში“...

3. III ტიპის დრო და სივრცე კინემატოგრაფში გვთავაზობს მუსიკისა და კინოს სრულიად თანხვედრილ, ჰარმონიულად ერთ სიბრტყეში მოაზრებულ კატეგორიას. მუსიკა აღიქმება როგორც დრამატურგიული ღერძი და ისევე მოიაზრებს თავის თავში კინოკადრს, როგორც კადრი მუსიკას. ამ შემთხვევაში მუსიკა კინოსკენ და პირიქით, კინო მუსიკისკენ ურთიერთშემხვედრი პროცესებია. ამდენად, მესამე ტიპის დროით-სივრცობრივი თანაფარდობა წარმოადგენს „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის“ შეჭრას მმუსიკალურ ხელოვნებაში და „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის“ დამკვიდრებას კინემატოგრაფში. სწორედ აღნიშნული პროცესი მიგვაჩნია ქართველ 60-იანელთა მუსიკალური და კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანეს თავისებურებად, რაც სრულყოფილად წარმოისახა გამოჩენილი კომპოზიტორის გ. ყანჩელის კინო და მუსიკალურ შემოქმედებაში.

**ქართული კინემატოგრაფისა და კინომუსიკის ძირითადი მახასიათებლები
და 60-იანელები**

(XXI საუკუნის გადასახედიდან)

ქართული კინემატოგრაფის განვითარების პირველი ეტაპები 60-იანელთა თაობის გამოჩენამდე, ძალზე ფასეული მონაპოვარია XX საუკუნის ეროვნულ კულტურაში. თავისი არსებობის სულ რაღაც სამი ათეული წლის მანძილზე, არაერთი მსოფლიო მნიშვნელობის კინოფილმი შეიქმნა. ჩვენ შეგნებულად ავარიდებთ თავს იმ მნიშვნელოვან და ღირებულ პროცესებს, რაც დამკვიდრდა ეროვნულ კინემატოგრაფში 60-იან წლებამდე, უბრალოდ, მცირე ჩამონათვალით შევხებით, კომენტარის გარეშე, იმ პერიოდის მონაპოვარს: ვ. ამაშუკელი “აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში”, პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, ნ. შენგელაიას, ვ. მიქაბერიძის, მ. ჭიაურელის, დ. რონდელის, მ. კალატოზიშვილის.....შემოქმედება. ...სამი ათეული წლისთვის ძალზედ მნიშვნელოვანი მონაპოვარია მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ XX საუკუნის ბოლოს შექმნილი მსოფლიოს 150 საუკეთესო ფილმების სიაში, ზემოთ ჩამოთვლილი რეჟისორების ქმნილებებიც შევიდა.

მაგრამ, აღნიშნულის პარალელურად, ქართულ კინემატოგრაფში იქმნებოდა ისეთი ფილმებიც, რომლებიც ან არსებული მონაპოვრის ეპიგონად მოიაზრებოდა, ან იდეოლოგიის მარწუხებით იყო შეკრული, ან უბრალოდ უხარისხო პროდუქცია იყო. აღნიშნული პროცესი სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა ხელოვნებაში. ჭეშმარიტი ნოვაციის, შედეგის ხვედრითი წონა ყოველთვის განსაზღვრავდა ნეგატიურისა და ანტიკულტურის ნულოვან დონეს ზოგადკულტურულ პროცესში, რაც სავსებით კანონზომიერად გვესახება. საუკეთესო და ფასეული ქართული “მუნჯი” და ადრეული ხმოვანი ფილმების შემდეგ, ეროვნულ კინემატოგრაფში შეიქმნა ფილმები, რომლებიც სტერეოტიპულ სახეს იძენდა ზოგად კინემატოგრაფიულ პროცესში. საკუთრივ კინოხელოვნების “კანონიზაციამ” მისი ყველა კომპონენტის – მხატვრობის, ლიტერატურის... გარკვეულ კლიშეში მოქცევაც გამოიწვია. ცხადია, თავისებური სურათი შეიქმნა ქართული კინომუსიკის ჟანრშიც. აღსანიშნავია, რომ ადრეულ კინემატოგრაფში მუსიკალურ ქარგას ქმნიდა ქართული კლასიკური

მუსიკის ისეთი ოსტატი, როგორც იყო ა. ბალანჩივაძე. მასთან ერთად, არაერთი ფილმის გახმოვანების ავტორი გახლდათ ი. ტუსკია... მოგვიანებით, მათთან ერთად, ქართული კინემატოგრაფის განვითარება დაუკავშირდება ა. კერესელიძის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, რ. ლალიძის, Dდ. თორაძის, ა. მაჭავარიანის... შემოქმედებას. თითოეული მათგანის დამსახურება კონკრეტული რეჟისორის შემოქმედებაში, ან საკუთრივ კინემატოგრაფიული ქრონოლოგიის გათვალისწინებით უდავოდ დიდია, მაგრამ საზოგადოდ ქართული კინოხელოვნების განვითარებაში, მათი კინომუსიკა ისეთივე კლიშეებში ექცეოდა, და თანდათანობით ისეთივე სტერეოტიპად ყალიბდებოდა, როგორც თავად კინოხელოვნება. მათი დამოკიდებულება, უფრო ზოგადად კი მუსიკის ფუნქცია კინოპროცესში საკმაოდ მეორეხარისხოვანი იყო. ამასთანავე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ მათ განსაზღვრეს მუსიკალური ხელოვნების ამ სპეციფიური ჟანრის გარკვეული რაკურსიც, რამაც 60-იანელთა თაობის გამოჩენამდე, ქართულ კინომუსიკაში 2 უმთავრეს ტენდენციას ჩაუყარა საფუძველი.

I _ “სიმფონიური პარტიტურა”, ანუ ინსტრუმენტული მუსიკა, ამოზრდილი კლასიკური მუსიკალური კანონზომიერებიდან, როგორც ფილმის ვიზუალურ-ემოციური სამყაროს ერთგვარი დრამატურგიული ფონი.

II _ სიმღერა, ანუ ვოკალური მუსიკა, როგორც ზოგადი კინოდრამატურგიის ჩადგმული ეპიზოდი, რაც მუსიკალური და ზოგიერთი კომედიური ფილმისთვის სრულიად მისაღები იყო.

ცხადია, აღნიშნული ტენდენციები, კინემატოგრაფის თუ კინომუსიკის განვითარების გზაზე, ეტაპობრივი მნიშვნელობის პროცესებად უნდა მივიჩნიოთ. ამ თვალსაზრისით, არაერთი მხატვრულად ღირებული ქმნილება შეიქმნა ქართულ ხელოვნებაში*, მაგრამ დროთა განმავლობაში ორივე მიმართულება ასევე სტერეოტიპული გახდა და ერთგვარად კანონზომიერების სახით დამკვიდრდა ეროვნულ კინემატოგრაფში. აქედან გამომდინარე გაჩნდა ერთფეროვნება, არსებულის ვარიაციული განმეორება, რამაც სრულიად ბუნებრივად გამოიწვია კრიზისი. კრიზისი, რომელიც გაგრძელდა არაერთი წელი. აღსანიშნავია, რომ ამ “დაკანონებულ” პროცესს, ანუ მუსიკალური და კინემატოგრაფიული თავისებურებების სინთეზს, ურთიერთშემხვედრი მიმართულება ჰქონდა. ერთი მხრივ, მას უპირატესად წარმართავდნენ თავად რეჟისორები, როგორც ფილმის უმთავრესი ავტორები, მეორე მხრივ კი კომპოზიტორები. მათი უმრავლესობა

კლასიკურ მუსიკალურ ჟანრში მოღვაწეობდა და ამდენად, კინომუსიკა შემოქმედების მეორეხარისხოვან,

* “დაკარგული სამოთხე”, “გიორგი სააკაძე” – ა. ბალანჩივაძე, “აკაკის აკვანი” – ა. მაჭავარიანი; “ეთერის სიმღერა” – ო. თაქთაქიშვილი; “ჩვენი ეზო” – ა. კერესელიძე; “ოთარაანთ ქვრივი”, “ჯარისკაცის მამა” – ს. ცინცაძე; “ჭირვეული მეზობლები” – დ. თორაძე....

ერთგვარ გამოყენებით სფეროდ რჩებოდა. შესაბამისად, რეჟისორებისა და კომპოზიტორების დამოკიდებულება ერთმანეთის ხელოვნების მიმართ რამდენადმე ზედაპირული იყო, რაც ვფიქრობთ, კრიზისის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი გახდა.

ყველასათვის ცნობილია, რომ კინოხელოვნება სინთეზში მოიაზრებს ხელოვნების სხვადასხვა “ჟანრებს”, და ამ ერთობლიობაში ყოველი მხატვრული კომპონენტი მომდინარეობს ზოგადი კინოდრამატურგიული და პროცესუალური თავისებურებებიდან. თუმცა ამ უკანასკნელის პრიმატის შემთხვევაშიც კი, მისი შემადგენელი კომპონენტები – სცენარი, მხატვრობა, მუსიკა... თავის დრამატურგიულ ფუნქციას არ კარგავს. სამწუხაროდ, 60-იანელთა თაობის რეჟისორთა გამოჩენამდე, ანუ დაახლოებით 30-50 წლებში*, მსგავსი თანაავტორობა ძალზედ სპონტანურ სახეს ატარებდა და იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა. შევეცდები უფრო კონკრეტულად ავხსნა აღნიშნული პრობლემა. 30-50 წლებში შექმნილი არაერთი ფილმი (ე.წ. მუნჯი კინოს ჟანრიც და ხმოვან კინემატოგრაფიციც), წლების გადასახედიდანაც მხატვრულად ფასეული ქმნილებებია ეროვნული კულტურის ისტორიაში. მაგრამ ამავე პერიოდში ყალიბდება ქართული კინემატოგრაფის ჟანრული, სტილისტური, დრამატურგიული... სტერეოტიპებიც. ამ შემთხვევაში, ჩვენ ერთიან სიბრტყეში ვიხილავთ ეროვნული კინემატოგრაფის ევოლუციას, სადაც აქცენტი კეთდება არა ათწლეულში შექმნილ ერთ შედეგზე, არამედ საზოგადოდ ერთიან პროცესზე.

ჩვენ შევეცდებით ზოგადი სახით წარმოვსახოთ გარკვეული სურათი, სადაც ქრონოლოგია უგულვებელყოფილი იქნება, და ყურადღება გამახვილდება ზოგად სტილისტურ მახასიათებლებზე. მუსიკისა და კინოს უფრო კონკრეტული ანალიზით, ვფიქრობთ, გამოიკვეთება საზოგადოდ კინემატოგრაფისთვისაც მნიშვნელოვანი საკითხები. ჩვენ აღვნიშნეთ ქართული კინომუსიკის ორი უმთავრესი ტენდენცია. მცირედი აქცენტრებით განვიხილოთ ისტორიულ პერსპექტივაში მათი განვითარების ხაზები.

1. სიმფონიური პარტიტურა – ინსტრუმენტული მუსიკა – კლასიკური ფუნქციონალური სისტემის თავისებურებებით. კინომუსიკის აღნიშნული თვისობრიობა, ხმოვანი კინოს მონაპოვარია და, მხოლოდ ქართული

* ჩვენს ნაშრომში უგულვებელყოფილია ქართულ კინომცოდნეობაში დამკვიდრებული ქრონოლოგია. კინომუსიკის გათვალისწინებით, ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარება ერთიანი სტილისტური მახასიათებლებით მიმდინარეობდა, და აღნიშნული პერიოდის ყველა სურათი საერთო თავისებურებებით ხასიათდებოდა. ამდენად, 30-50 წლების კინოხელოვნება ერთ პერიოდად იქნა მოაზრებული, გამომდინარე ჩვენი კვლევის სპეციფიკიდან. კინემატოგრაფისთვის როდია დამახასიათებელი. 30-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფში იგივე ტენდენცია არსებობდა. უფრო სწორედ, დღევანდელი გადასახედიდან თუ განვიხილავთ ყოველივეს, “საბჭოთა”-ს ცნებაში, უპირველეს ყოვლისა, რუსულ კინემატოგრაფს მოვიაზრებთ. ადრეულ კინემატოგრაფში “სიმფონიური”, ანუ ინსტრუმენტული პლასტის, როგორც მუსიკალური აზროვნების ერთადერთი გამომსახველი კომპლექსის შექრა, არაერთი ობიექტური ფაქტორით არის ნაკარნახევი, რაც მხოლოდ ზოგად კინემატოგრაფიული თავისებურებებიდან არ მომდინარეობს. კერძოდ: კინემატოგრაფი, ახალბედა სოციალისტური ქვეყნის მიერ უმთავრესს, უმნიშვნელოვანეს პრიორიტად იქნა აღიარებული და როგორც, სამთავრობო მანიფესტი “მეათე მუზის” განვითარებისთვის ქვეყნის საუკეთესო მოღვაწეებს იყენებდა. რუსეთში იყვნენ: ს. ეიზენშტეინი, გ. კოზინცევი, მ. რომი; ჩვენთან კი – ნ. შენგელაია, მ. კალატოზიშვილი, ვ. მიქაბერიძე, მ. ჭიაურელი, დ. რონდელი... რაც შეეხება კინომუსიკას, რუსულ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებას ახმოვანებდნენ დ. მოსტაკოვიჩი და ს. პროკოფიევი, ი. დუნაევსკი, საქართველოში კი – ა. ბალანჩივაძე, ი. ტუსკია.

“სიმფონიური პარტიტურის”, როგორც უმთავრესი მუსიკალური “ლექსიკის” “პრივილეგია” სხვა ფაქტორებზეც იყო დამოკიდებული, რაც კინემატოგრაფიული ჟანრის ზოგიერთ საკითხსაც მოიცავდა. კერძოდ:

ა) იგივე სამთავრობო მანიფესტით მოიაზრება ე. წ. კინოეპოპეის ჟანრის, როგორც უმთავრესი სააზროვნო-პროპაგანდისტური მოვლენის დამკვიდრება. კინოეპოპეის პირველი ქმნილებები ს. ეიზენშტეინისა და გ. კოზინცევის ფილმები იყო (“ჯავშონოსანი პოტიომკინი”, “ივანე მრისხანე”, “მაქსიმეს” (ტრილოგია)...). ამის მერე, კინოეპოპეა გახდა, გმირის, როგორც საბჭოთა ქვეყნის აღმშენებლისა და კვარცხლბეკზე დაყენების სიმბოლო. უფრო მეტიც, საბჭოთა ხელისუფლების მიერ,

თვით ივანე მრისხანეც კი, მოიაზრებოდა როგორც სახალხო გმირი. ს. ეიზენშტეინის მიერ დანახული წინააღმდეგობრივი, არაერთგვაროვანი თვისებების მქონე, ძალზე დუალისტური ივანე მრისხანე მიახლოებითაც არ იდგა იმ იდეოლოგიისგან, რასაც სახელმწიფოებრივი ცენზურა მოითხოვდა. შწორედ აღნიშნული თვალთახედვა გახდა რეჟისორის ხანგრძლივი დაძაბულობის მიზეზი ქვეყნის მესვეურებთან, რაც საბოლოოდ ფილმის გადაკეთების მოთხოვნაში გამოიხატებოდა. ცხადია, ს. ეიზენშტეინმა “ივანე მრისხანე” უცვლელი დატოვა, რაც საბოლოოდ მისი უეცარი გარდაცვალების მიზეზი გახდა. ამ თვალსაზრისით, მხოლოდ უდიდესმა და მოაზროვნე რეჟისორებმა შესძლეს იდეოლოგიური მარწუხების არსებობის შემთხვევაში მისი გარღვევა და ჭეშმარიტი ხელოვნების შექმნა.

ბ) მეორე უმნიშვნელოვანეს კინემატოგრაფიულ ჟანრად “საბჭოთა ქვეყანამ” ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაცია მიიჩნია. ამით გამოიხატა ქვეყნის კულტურული პოლიტიკის მნიშვნელობა მსოფლიო პროცესებთან მიმართებაში. ცენზურული დაკვეთის ნეგატიურ მხარესთან ერთად, პოზიტიური ის აღმოჩნდა, რომ რუსული კინემატოგრაფიული სკოლის ერთ-ერთ ფასეულ მონაპოვრად სწორედ ეკრანიზაციის ჟანრი გახდა. ამ მხრივ არც ქართული კინოხელოვნებაა გამონაკლისი. აღნიშნული ჟანრის დამკვიდრება ნიკოლოზ შენგელაიას სახელს უკავშირდება.

გ) ზემოთ აღნიშნული ჟანრების დამკვიდრებამ გამოიწვია მუსიკალური ფაქტორის ძალზე კანონიზირებული ინტერპრეტაცია და ორივე შემთხვევაში მოხდა მუსიკალური არსენალის ტიპიზაცია. პირველ და მეორე პუნქტთან მიმართებაში თემიდან გამომდინარე აქცენტს ისეთ კომპოზიტორებზე გავაკეთებთ, ვინც უპირატესად კლასიკურ მუსიკალურ ჟანრში მოღვაწეობდა. ცნობილია, რომ რუსეთში დ. შოსტაკოვიჩი და ს. პროკოფიევი XX საუკუნის რუსული სიმოფნიური ჟანრის ფუძემდებლები იყვნენ. საქართველოში მსგავსი მნიშვნელობის ფიგურად ა. ბალანჩივაძის შემოქმედება მოიაზრებოდა. უფრო მეტიც, თუკი დ. შოსტაკოვიჩი, ს. პროკოფიევი ძალზედ მნიშვნელოვანი მუსიკალური მონაპოვრის ნიადაგიდან (XIX-XX საუკუნეების დასაწყისი) ამოზრდილი კომპოზიტორები არიან და მათ უკან საკმაოდ სერიოზული ეროვნული ტრადიცია მოიაზრება (როგორც სიმოფნიურ-ინსტრუმენტული, ისე საოპერო...), ა. ბალანჩივაძეს ქართული მუსიკის წარსულის სახით, თითქმის არაფერი ჰქონდა, ყოველ შემთხვევაში ეროვნული სიმოფნიური აზროვნების ფუძემდებლად, მის ფასეულ მონაპოვრად, ეტაპობრიობად, სწორედ მისი შემოქმედება ხდება. ა. ბალანჩივაძის პარალელურად, ადრეულ ქართულ

კინემატოგრაფში ი. ტუსკიაც მოღვაწეობდა. ისიც ინსტრუმენტული ჟანრის მიმდევარი და პირველი ქართული სიმფონიური ქმნილებების ავტორი იყო. აღნიშნული კომპოზიტორების მოღვაწეობა კლასიკური მუსიკალური აზროვნების ყველაზე განზოგადოებულ, უნივერსალურ ჟანრში, თავისთავად კარნახობდა მათ იმ მუსიკალურ თვისობრიობათა კომპლექსს, რაც ძალზე ზუსტად ეხმიანებოდა კინოეპოპეის, თუ კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციის სპეციფიკას.

მცირედი ექსკურსით შევხები ა. ბალანჩივადის მიერ აჟღერებულ რამდენიმე ფილმს. დავიწყოთ იმით, რომ ა. ბალანჩივადეს ეკუთვნის მუსიკა პირველი ქართული ხმოვანი ფილმისთვის “არშაულის კლდე” (1935 წ.). შემდეგ იქმნება “დაკარგული სამოთხე” (დ. რონდელი) და “გიორგი სააკაძე” (მ. ჭიაურელი). კინოჟანრების თვალსაზრისით “გიორგი სააკაძე” ისტორიული ეპოპეაცაა და ამავე დროს ეკრანიზაციაც. “დაკარგული სამოთხე” კი სატირული კომედიაცაა. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ფილმები სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშებია, მუსიკალური თვალსაზრისით ისინი საერთო მუსიკალური სტილისტიკით ხასიათდება – კერძოდ, ორივე შემთხვევაში შეხება გვაქვს სიმფონიურ ტილოებთან, რაც მასშტაბურ და ძალზე ხაზგასმულ ემოციურ პლასტს წარმოადგენს კინოდრამატურგიაში. ცალკეული მახასიათებლები მართალია განსხვავებულია, მაგრამ მუსიკალური განვითარების თვალსაზრისით ერთგვაროვან სურათს წარმოქმნის, სწორედ ისეთს, რომელიც მომდინარეობს სიმფონიური დრამატურგის სპეციფიკიდან.

აღნიშნული პერიოდიდან დაწყებული, კინემატოგრაფიული ჟანრების არაერთი ქმნილება ა. ბალანჩივადისა და ი. ტუსკიას მიერ დასახული სტილისტური მიმართულებით გრძელდება, ყოველ შემთხვევაში, “ჯარისკაცის მამა” (რ. ჩხეიძე) ჟანრულად ის ხაზია, რაც იგივე “გიორგი სააკაძე” (მ. ჭიაურელი) მომდინარეობს. რაც შეეხება მუსიკას, ს. ცინცაძეც იმ მუსიკალურ “ინტონაციას” აგრძელებს, რაც დასახეს ა. ბალანჩივადემ და ი. ტუსკიამ (60-იან წლებამდე). სხვათაშორის იგივე ტენდენციები შეინიშნება დ. შოსტაკოვიჩთან დაკავშირებითაც. უფრო მეტიც, ა. ბალანჩივადის მიერ არჩეული სტილისტიკა კინოში სათავეს სწორედ დ. შოსტაკოვიჩის კინომუსიკიდან იღებს.

მომდევნო წლებში აღნიშნულ ჟანრებს ემატება ე.წ. დრამატული ჟანრის კინოფილმები – “ქალის ტვირთი”, “შეხვედრა წარსულთან”, “ხევსურული ბალადა”, “წუთისოფელი”... – და თითოეული მათგანის მუსიკალურ- გამომსახველობითი

კომპლექსი, ასევე სიმფონიურ-ინსტრუმენტული “პარტიტურიდან” ამოზრდილი ქმნილებებია.

ამდენად, ქართული კინემატოგრაფის განვითარების პირველი ეტაპი, სადაც დრამატული საწყისი მეტ-ნაკლები ხვედრითი წონით მოიაზრება, უპირატესად, სიმფონიური მუსიკის კანონზომიერებებს ეყრდნობა. სუფრო მეტიც, კომედიურ ჟანრშიც კი, საერთო მუსიკალური განვითარება ასევე სიმფონიური თავისებურებებიდანაა ამოზრდილი, თუმცა მის საფუძველს ე.წ. ჟანრული ინსტრუმენტალიზმი წარმოადგენს.

2. სიმღერა, ანუ ვოკალური მუსიკა. ამ მოვლენასაც თავისი ისტორიული წინაპირობები აქვს. კერძოდ: ვოკალურ მუსიკაზე „აქცენტი” ცოტა გვიან შემოიჭრა ქართულ კინემატოგრაფში, როგორც ფილმის მუსიკალური მასალის დომინანტური პლასტი. ორი ათეული წლის მანძილზე დამკვიდრდა ტრადიცია, სადაც სასიმღერო მუსიკა იგივედებოდა ეროვნული კინემატოგრაფის კომედიურ ჟანრთან. აღნიშნულ კინოსამყაროში ვოკალური მუსიკის დანიშნულება იმდენად ყოვლისმომცველი აღმოჩნდა, რომ კინოსცენარით გათვალისწინებული ჩვეულებრივი კომედია, მუსიკალური კომედიის ჟანრად გარდაისახა. სწორედ ამ „სივრციდან” მოვიდნენ კინემატოგრაფში ა. კერესელიძე, რ. ლალიძე, ს. ცინცაძე, გ. ცაბაძე, ბ. კვერნაძე...

ამასთანავე სასიმღერო მუსიკა ძალზედ ტიპიურ თვისობრიობად მოიაზრება ე.წ. მელოდრამის ჟანრშიც – “საბუდარელი ჭაბუკი”, “ნინო”, “შეწყვეტილი სიმღერა”, “კეთილი ადამიანები”, “აკაკის აკვანი”, “ჩრდილი გზაზე”...

მუსიკისა და კინემატოგრაფის აღნიშნულმა ტენდენციამ ძალზე ინტენსიური ხასიათი მიიღო და თანდათან სულ უფრო და უფრო სწრაფი ტემპით ჩამოყალიბდა სტერეოტიპად, რის გამოც წარმოიშვა კრიზისი და აქტიურად დადგა საკითხი ახალი თვალთახედვით, მეთოდით, სტილისტიკით ყოფილიყო აღქმული საზოგადოდ კინემატოგრაფი და აქედან გამომდინარე, ცხადია მუსიკაც, როგორც მისი ერთ-ერთი დრამატურგიული კომპონენტი. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი ფილმების უმრავლესობა სხვადასხვა პერიოდშია შექმნილი. ზოგიერთი მათგანი 60-იანი წლების პროდუქციაა, მაგრამ იმის მიუხედავად, რომ ქრონოლოგიურად 50-იანი წლების და 60-იანი წლები კინემატოგრაფი განსხვავებული მახასიათებლებისაა, ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი კინოფილმები სტილისტურად 40-50-იანი წლების ხაზს აგრძელებენ. გარდა ამისა, ნიშანდობლივია

ის ფაქტიც, რომ 60-იან წლებამდე, ჩვენი აზრით, ქართული კინემატოგრაფი ერთიან ევოლუციურ პროცესს წარმოადგენდა, რომელიც მეტწილად ეწერებოდა საბჭოთა პერიოდის ზოგად კინემატოგრაფიულ სტილისტიკაში. სწორედ ამ მიზნით გავამთლიანეთ 30-40-50-იანი წლების კინემატოგრაფიული ტენდენციები, პირველი “დისონანსისა” და კონტრასტის სახით, ზემოთ აღნიშნულ პროცესუალობასთან მიმართებაში, სწორედ 60-იანელთა თაობის შემოქმედება უნდა მოვიაზროთ. ე. შენგელაია, გ. შენგელაია, მ. კოკოჩაშვილი, ო. იოსელიანი, მ. კობახიძე... ეს ის სახელებია, ვისი შემოქმედების წყალობითაც ერთიან საბჭოთა კინემატოგრაფიულ სივრცეში შეიქმნა “ქართული კინემატოგრაფის” დეფინიცია. პირველად იქნა აღიარებული არა ცალკეული კინოფილმის ღირსება, ცალკეული რეჟისორის შემოქმედება, არამედ საზოგადოდ ქართული კინოშემოქმედების ფენომენი. 60-იანელთა შემოქმედებითი განაცხადი იმდენად გლობალური სახისაა, და რაც მთავარია, იმდენად მასშტაბური და ყოვლისმომცველი, რომ მათი წყალობით გახდა შესაძლებელი გასული წლების საუკეთესო კინომონაპოვრის გამთლიანება. ამდენად, რუსეთის კინოკრიტიკოსთა წრეში საკმაოდ გავრცელებული ტერმინი “ქართული კინემატოგრაფიული ფენომენი” სწორედ 60-იანელთა თაობის “პრეზენტაციის” შემდეგ შემოიჭრა კინომცოდნეობაში. ამ თაობამ თავისი სრულიად ახალი, თამამი, უჩვეულო, გნებავთ რეფორმატორული ქმნილებებით დრო წარსულისკენ შემოაბრუნა და თავის თავში, როგორც ეროვნულ მონაპოვარში მოიაზრა, საზოგადოდ ქართული კინემატოგრაფის ყველაზე ღირებული ფასეულობები. “მზერა წარსულისკენ” – ასე შეიძლება განვსაზღვროთ ამ მოვლენის თავისებურება. ამდენად, ეროვნულობის, ქართულის ფენომენი საბჭოთა კინემატოგრაფში სწორედ 60-იანელების მერე გახდა საყოველთაო მსჯელობის საგანი.

ჩვენ შევეცადეთ ზოგადად დაგვეხასიათებინა და ისტორიულ სპექტრში განგვეხილა ქართული კინემატოგრაფიული მუსიკის უმთავრესი ტენდენციები შეჯამების სახით, თეზისებითა და დასკვნებით შევეცდებით, ჩამოვყალიბოთ კინომუსიკის ზოგადი მახასიათებლები:

1. სიმფონიური, ანუ ინსტრუმენტული მუსიკალურ-დრამატურგიული პლასტი, რომელიც კადრის ილუსტრაციის, ფონის, აკომპონემენტის როლს ასრულებს და ამასთანავე აღიქმება კადრის, სცენის ემოციური გაძლიერების საშუალებად. ადრეულ კინემატოგრაფში, კინომუსიკის აღნიშნული თავისებურებები გამოყენებულია, როგორც ერთადერთი გამომსახველობითი “ხერხი” კინოპროცესში. აღნიშნული თვისობრიობა ქართულ კინოში მკვიდრდება – კინოეპოპეის, ეკრანიზაციის და ისტორიული ჟანრის კინოფილმებში. იგივე ხაზი გრძელდება, მოგვიანებით – ე.წ. დრამატული ჟანრის ქმნილებებში. რაც შეეხება სასიმღერო მუსიკალურ ტენდენციას აღნიშნული ჟანრების კინემატოგრაფში, თავისი ფუნქციით სიმღერა, “საკონცერტო” ნომრის ანალოგს წარმოადგენდა.

2. სასიმღერო მუსიკალურ-დრამატურგიული პლასტი – ადრეულ კინემატოგრაფში სიმღერა კადრში აღქმულ სცენად მოიაზრებოდა.. უფრო მოგვიანებით, კომედიური ჟანრის დამკვიდრების პერიოდში, სასიმღერო პლასტი დეკორის, ორნამენტის დანიშნულების მატარებელია. როგორც აღვნიშნეთ, სასიმღერო ტენდენცია ახასიათებს 50-იანი წლების კიდევ ერთ კინოჟანრს – მელოდრამას. აღნიშნულ კინოსტილისტიკაში სიმღერა, როგორც წესი, ჩადგმული ეპიზოდის როლს ასრულებს და ისევ და ისევ საკონცერტო „ნომრის“ ფუნქციას იძენს საერთო კინოდრამატურგიაში..

3. საფორტეპიანო მუსიკალური პლასტი, რომლის სათავედაც მიგვაჩნია тапер-ების ხელოვნება, ეროვნულ კინომუსიკაში ქართული მუნჯი კინოს ნიადაგიდან მომდინარეობს. ამ ხაზზე ჩვენ აქცენტი შეგნებულად არ გაგვიკეთებია, რასაც თავისი ობიექტური მიზეზი აქვს. ფორტეპიანოს პარტიით კინონაწარმოების აჟღერება მუნჯი კინოს მონაპოვარია. კინემატოგრაფში ხმის გამოჩენისთანავე ყოველივე წარსულის პრეროგატივად იქცა, და მას, მყისვე ჩაენაცვლა ზემოთ აღნიშნული ორი ტენდენცია. შედეგებში, ჩვენ შემთხვევით როდი შევხვით ამ საწყისს. ვფიქრობთ, ქართული მუნჯი კინოს მუსიკა, კინოდრამატურგიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპოვრად უნდა მივიჩნიოთ. მაგალითად კ. მიქაბერიძის ფილმის „ჩემი ბებია“ მუსიკა კინოპროცესში არა კადრების ილუსტრაციაა, არა ფონი, არამედ მისი იდეურ-

ფსიქოლოგიური მრწამსის გამომხატველი. კინემატოგრაფის ადრეულ ეტაპის კინოშედეგებში, ანუ იმ დროს, როდესაც საკუთრივ კინო ჩამოყალიბებისა და მუდმივი განახლების პროცესში იყო, მუსიკამ იმთავითვე დრამატურგიული “დინამიკის”, ხმოვანების ერთგვარი გამაძლიერებლის ფუნქცია იტვირთა, რაც მუსიკის განსხვავებულ ხარისხობრივ ფუნქციას წარმოადგენდა კინოდრამატურგიაში. ამ ფენომენს ანვითარებდნენ კ. მიქაბერიძე, ნ. შენგელაია, მ. კალატიზიშვილი. სწორედ აღნიშნულიხაზი იქნა მივიწყებული ეროვნულ კინემატოგრაფში.

ამდენად, 60-იანი წლებისთვის კინომუსიკა სტერეოტიპად ქცეული მოვლენა იყო ქართულ კინემატოგრაფში. ცხადია, მისი განახლება ისეთივე ძლიერი ხარისხობრივი მაჩვენებელით უნდა მომხდარიყო, როგორც ადრე, “მუნჯ” კინოში მიმდინარე ნოვაციების შემთხვევაში. მართალია, მაშინ მუსიკას სხვა როლი, ფუნქცია, დანიშნულება ჰქონდა, მაგრამ თავისი ქმედითობით, დრამატურგიული ფუნქციონალობით ერთ-ერთი წარმმართველი პლასტი იყო. სწორედ ქმედითობასა და აქტივიზაციას ითხოვდა 30-წლიანი ისტორიის კინომუსიკაც. მაინც რა ურთიერთობას და ქმნადობას, რა დრამატურგიულ მოთხოვნებს უყენებდა კინემატოგრაფი მუსიკალურ ხელოვნებას? რა სიახლეს ითხოვდა კინემატოგრაფისა და მუსიკის ერთობლიობა?

ჩვენი აზრით, აღნიშნულ პროცესში უმთავრეს და აუცილებელ პირობად რჩება რეჟისორის უნარი მუსიკალური რიტმითა და ინტონაციით აღიქვას – კინოდრამატურგია. ხოლო კომპოზიტორს ჰქონდეს კინემატოგრაფიული რიტმისა და ტემპის, მისი დინამიკის შეგრძნება. ამ ორი ურთიერთშემხვედრი მოვლენის გარეშე ძალზე ტიპიზირებულ, სტანდარტულ შედეგს ვიღებთ. ცხადია, ამ შემთხვევაში თითქმის გამოვრიცხავ მუსიკის რეალურ ჟღერადობას კინონაწარმოებში. უმთავრესი ამოსავალი წერტილი ხდება ის, თუ მუსიკალურად რამდენად ინტონირებულია კინოპროცესის ტემპო-რიტმი, მისი დინამიკა, რამდენად პროპორციულია ამ თვალსაზრისით კინემატოგრაფიული მასალის განვითარება. ხოლო კინოდრამატურგიაში მუსიკის არსებობის შემთხვევაში, რამდენადაა ამოზრდილი

მუსიკალური მასალა კინოსპეციფიკის იმანენტუიკიდან, რამდენად შესატყვისია იგი კინორიტმისა და კინოდინამიკისთვის და რამდენად ეწერება მუსიკალური პლასტი ზოგად დრამატურგიულ კანონზომიერებებს. ვფიქრობ, ამგვარი დამოკიდებულება კინემატოგრაფსა და მის შემადგენელ კომპონენტებს შორის მოიაზრებს ინტეგრაციის ფენომენს, თავისი ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულებით. სწორედ ამ “დევიზით”, ამ მისიით შემოიჭრა ქართულ ხელოვნებაში 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფი. ე. შენგელაიას, გ. დანელიას, ო. იოსელიანის, მ. კობახიძის, მ. კოკოჩაშვილის, ლ. ლოლობერიძის... შემოქმედებაში ინტეგრაცია და სინთეზი მოხდა საზოგადოდ ქართული ხელოვნების ფასეული მონაპოვრის – ცალკეული ნაწარმოებების სახითაც და ზოგადად იმ შემოქმედებით, რამაც შექმნა საზოგადოდ ქართველ 60-იანელთა კულტურის ფენომენი. ამ პერიოდის ქართული კინემატოგრაფი, კინოსა და ხელოვნების ძველისძველ ჟანრების – ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა, სამსახიობო სკოლა, ოპერატურა – იდეალური ტანდემის მაგალითია.

ჩვენ ისტორიულ სპექტრში მიმოვიხილეთ ქართული კინოსა და კინომუსიკის განვითარების უმთავრესი ტენდენციები, ანუ ის, თუ რა სახით მოვიდა 60-იან წლებამდე ქართული კინემატოგრაფი და მისი კინომუსიკა. ამჯერად საუბარი მოგვიწევს 60-იანელ კინემატოგრაფისტებზე, მათ ზოგად მახასიათებლებზე და მუსიკალურ ხელოვნებასთან ინტეგრაციის თავისებურებებზე. აღნიშნული საკითხები ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სპექტრია. საერთო მახასიათებლების გარეშე ერთი მხრივ გართულდება გ. ყანჩელის შემოქმედების ფუნქციისა და როლის წარმოსახვა ზოგად კულტურულ პროცესებში, მეორე მხრივ თავად კომპოზიტორის “შემოქმედებითი პორტრეტი” მიიღებს ცალსახა და განყენებულ სახეს იმ ერთიანობაში, რასაც “60-იანელთა” თაობა ჰქვია. და მესამე – აღნიშნულის გარეშე კომპოზიტორის შემოქმედებაში ინტეგრაციისთვის დამახასიათებელ “post- factum” ურთიერთშემხვედრ პროცესებზე მეტნაკლები მსჯელობაც კი წარმოუდგენლად გვესახება.

ვიდრე უშუალოდ გადავალთ 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფზე, ორიოდე თეზისით შევხებით იმ ზოგად თავისებურებებს, რაც თემასთან მიმართებაში მიგვაჩნია აქტუალურად.

1. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ ამ თაობის ადგილი, ფუნქცია და მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების ისტორიაში. 60-იანი წლების ქართული

მწერლობა (პროზა და პოეზია), ფერწერა და ქანდაკება, თეატრი და სამსახიობო სკოლა, მუსიკა და კინემატოგრაფი XX საუკუნის გადასახედიდან ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და მრავალმხრივი ფასეულობაა არა მხოლოდ ეროვნულ კულტურაში, არამედ მასშტაბურია მსოფლიო კონტექსტშიც. არასდროს ქართულ ხელოვნებას არ განუცხადებია ესოდენ ყოვლისმომცველი სახით “პრეტენზია” იმაზე, რომ ქართული კულტურაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტოტია მსოფლიო კულტურულ პროცესებში. ფაქტიურად, ეროვნულის გლობალური გატანა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ სწორედ ამ თაობის მოღვაწეთა შემოქმედებით მოხერხდა და მასშივე გამთლიანდა საზოგადოდ “ქართულის”, როგორც ეროვნული მონაპოვრის ფენომენი. ამ თვალსაზრისით 60-იანელები ერთიან, სინთეზურ მოვლენად მესახება. და თავისთავად გვახსენდება ამ მოვლენის ნ. დუმბადისეული “არაოფიციალური, მაგრამ სრულიად მართებული” დეფინიცია – ქართული ხელოვნების “პატარა რენესანსი” *

2. “წინააღმდეგობის” ხელოვნება. ასე შეიძლება ვუწოდოთ აღნიშნული პერიოდის მოღვაწეებსა და მათ შემოქმედებას. მოგეხსენებათ, “წინააღმდეგობის” ხელოვნებად, თავისი ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულებით მიჩნეულია იტალიური კინემატოგრაფიული ნეორეალიზმი. ჩვენ რამდენადმე შევცვლით საკითხის მიმართებას. ვფიქრობ, ის რაც მოიტანა ამ სტილისტიკამ იტალიაში, ის რა დანიშნულებაც ჰქონდა ნეორეალიზმს იტალიურ კულტურაში, იგივე დანიშნულებით, გნებავთ მისიით შემოიჭრა ქართულ სინამდვილეში ქართველი 60-იანელების თაობა. გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე ე. ფრომპოლდი წინააღმდეგობის ხელოვნებასთან დაკავშირებით აღნიშნავდა: “ჩემთვის “წინააღმდეგობის” ხელოვნება გაცილებით გლობალური საკითხია, ვიდრე მხოლოდ იტალიური ნეორეალიზმი, და ამ მოვლენას მოვიაზრებთ, მსოფლიო ხელოვნების ერთიანი გამთლიანებული მიმართულების სახით”.** თუკი “წინააღმდეგობა” არის მიმართულება, მსოფლმხედველობა, ესთეტიკა და სტილისტიკა, მაშინ მისი ყველაზე ზოგადი დანიშნულება ხელოვნებაში თავის

* Руденко – Десняк А. – «Цена пройденного: Беседа с Н. Думбадзе»; «Дружба народов», 1985 № 2 – გვ. 24

** Фромхельд Э. – ციტატა წიგნიდან: cinema 1939-1961. Кино Италии. Неореализм. М. «Искусство», 1989 г. გვ. 6

თავში მოიაზრებს ტიპიზაციის გარკვეულ ელემენტებსაც. ეს უკანასკნელი კი, უმთავრესად გამოხატავს წინააღმდეგობას არსებულსა და წარსულს შორის,

წინააღმდეგობას სტერეოტიპების, კლიშეების, ურყევი “ხელშეუხებელი” კანონზომიერებების მიმართ. ანუ ტიპიზირებულია თავად წინააღმდეგობა, ხოლო მსოფლმხედველობა, ესთეტიკა, სტილისტიკა... უკვე ინდივიდუალური მონაპოვარია. აღნიშნული თვისობრიობით, ქართულ სინამდვილეში 60-იანელთა შემოქმედება ხასიათდება და ამდენად თავისი დანიშნულებით ეროვნულ და ზოგად კულტურულ პროცესებში, ე.წ. “წინააღმდეგობის” ხელოვნებას ეხმაურება. ყოველ შემთხვევაში, 60-იანელები ის მოვლენაა, ვისი ღვაწლიც ტრადიციასთან და მომავალთან მიმართებაში იდენტური მნიშვნელობით ხასიათდება.

აქვე კიდევ ერთ შედარებას მოვიყვანო. 60-იანელების როლი ეროვნული კულტურის ისტორიაში ჩვენი აზრით, იგივეა XIX საუკუნის რუსულ სინამდვილეში არსებულ თაობასთან, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეობაში “მძლავრი ჯგუფის” სახელითაა ცნობილი. “მძლავრმა ჯგუფმა” იტვირთა გასული საუკუნის რუსეთში ერთგვარი კატალიზატორის ფუნქცია და თავის მისიად მიიჩნია ხელოვნების აყვანა ახალ მხატვრულ სიმაღლეებზე... მართალია, ქართველ 60-იანელებს მიზნობრივად არ ჰქონდათ დაგეგმილი რეფორმატორული ცვლილებების დამკვიდრება (არც თეორიულად, არც პრაქტიკულად...), მაგრამ, ამის მიუხედავად, წლების გადასახედიდან, მათი შემოქმედება სწორედ ამ მისიის პრიზმაში აღიქმება.

ჩვენ შემთხვევით როდი გავიხსენეთ, მსოფლიო კულტურის აღნიშნული მიმართულებები. ქართველ 60-იანელებს თავისებური შეხება აქვთ, ორივე მათგანთან. კერძოდ: “წინააღმდეგობის” ხელოვნებასთან კავშირი ვფიქრობთ უფრო შინაგანია, ამოზრდილი საკუთრივ ხელოვნების განახლების კანონზომიერებებიდან. რაც შეეხება “მძლავრ ჯგუფს” მასთან თალი იქმნება, დანიშნულებასა და ფუნქციაში ხელოვნების განვითარების, განახლების პროცესუალობასთან.

ამდენად, აღნიშნული ზოგადი თავისებურებებიდან გამომდინარე 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფი, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა “ჟანრები”, უპირველეს ყოვლისა, დამკვიდრდა როგორც ნოვაცია, მანამდე გაუგონარი სითამამითა და საკმაოდ პრეტენზიული განაცხადით, რაც საზოგადოდ წარსულისადმი პროტესტისდან, მასთან შეუგუებლობიდან და რეალობასთან მუდმივი წინააღმდეგობიდან იყო ამოზრდილი. ე. შენგელაია აღნიშნავდა კიდევ: “50-იან წლებში, როდესაც მე ვსწავლობდი, მიღებული იყო დილემა: მშვენიერია ყველაფერი ის, რაც ასახავს ცხოვრებისეულს, და ერთადერთი შესაძლებელი გამოხატულება ამ პროცესისა ეკრანზე ყოფითის ზუსტი და პირდაპირი გადატანა

იყო. ჩემში ამან, შინაგანი პროტესტი გამოიწვია...”* 60-იანელების უმთავრეს ლაიტმოტივად, სწორედ პროტესტიდან ამოზრდილი სათქმელი და სატკივარი გვესახება. პროტესტის თემა ამ თაობისთვის ერთგვარი იდეურ-შემოქმედებითი კრედოა. და საერთო მახასიათებელი არა მხოლოდ 60-იანელი კინემატოგრაფისტებისთვის, არა მხოლოდ ქართულ სინამდვილეში, არამედ საზოგადოდ ამ პერიოდის ხელოვნებისთვის. ა. შნიტკე (ასევე 60 – იანელი), ა. ივაშკინთან საუბარში აღნიშნავდა იმ ფაქტს, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანი პროტესტის წიაღში, მასთან მუდმივ თანაარსებობაში იბადება.** თუ ჩვენი კვლევის საკითხს მივუახლოვდებით, პროტესტი 60-იანელ კინემატოგრაფისტებს გაუჩნდათ წინა პერიოდის კინემატოგრაფიული ხედვის მიმართ, რაც ერთობლიობაში მოიცავდა კინოდრამატურგიას, კინოსტილისტიკას, კინოჟანრების ცნებას, სინთეზისა და ინტეგრაციის საკითხებს... მათი პროტესტის უმაღლესი გამოხატულება, სააზროვნო კატეგორიის ახალი ხარისხობრივი სიმაღლიდან მომდინარეობდა.

3. საერთო თავისობრიობად უნდა მოვიაზროთ “ქვეცნობიერი, არაცნობიერის ნაკადი და თავისთავადი ინტეგრაციის” * საკითხიც. რაც ასევე, 60-იანელთა თაობის ძალზე მნიშვნელოვანი თავისობრიობად გვესახება. ინფორმაციული ვაკუუმის გაუსაძლის პირობებში, თითოეული მათგანი მსოფლიო მონაპოვართან ცალკეული მაგალითების სახით, ფრონტალური შეხებით, ქვეცნობიერად და ინტუიციურად ითავისებდა მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციებს. გ. ყანჩელისთვის ეტაპობრივი მნიშვნელობა ჰქონდა ბ. ჰამპსონის ფილმის “მზიური ველის სერენადის” გამოსვლას კინოეკრანებზე გ. მილერის მუსიკით; ე. შენგელაია რენე კლერის ფილმით (და არა ფილმებით) ითავისებს ფრანგული კინემატოგრაფის ხელწერას და ეს ერთი ფილმიც საკმარისია მისთვის ნოვაციისა და სიახლის შეგრძნებებისთვის; რ. სტურუა მუსიკალური ხელოვნების კანონზომიერებებისა და ჯაზის იმპროვიზაციული თავისებურებების გათვალისწინებით აგებს თავის სპექტაკლებს... ამ გათავისების შედეგად კი ხდებოდა მათი შემოქმედებითი “ego”-ს ზოგად კულტურულ**

* Зейфас Н. – «Песнопения» - (О музыке Гии Канчели) – М.: «Советский композитор», 1991 г. – გვ. 216

** Ивашкин А. – Беседы с Альфредом Шнитке – М. «Музыка», 2003 г. – გვ. 35

*** ჩვენს მიერ გამოკვლეული მასალის მიხედვით, ნათელი გახდა, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართველ 60-იანელთა შემოქმედებაში ქვეცნობიერად შემოჭრილი ინფორმაციის ხვევითი წონა, რაც მსოფლიო კულტურულ პროცესებში მათი

ხელოვნების საყოველთაო ინტეგრირების საფუძველი გახდა. ამდენად ჩვენ შემოგვაქვს ტერმინი – “ქვეცნობიერი და თავისთავადი ინტეგრაცია”, რომელიც 60 – იანელთა ესთეტიკის იმანენტურ მახასიათებლად მივიჩნით. პროცესებთან ინტეგრირება. გავიხსენოთ, რომ თითქმის ყველა 60-იანელი ხელოვანი, იმდენად გარკვეული არ იყო სამყაროში მიმდინარე მოვლენებში, რამდენადაც ქვეცნობიერად და ინტუიციურად ხვდებოდა და გრძნობდა განახლების, კრიზისიდან თავის დაღწევის ზუსტ გზებსა და ხერხებს, და რაც მთავარია, ამ განახლების აუცილებლობას და გარდაუვალობას. თითოეულმა მათგანმა შესძლო საკუთარი შემოქმედებითი “ეგო”- ს ოსტატურად, ვირტუოზულად ინტერპრეტირება და მსოფლიო აქტუალურ პრობლემებთან გლობალიზაცია. მით უფრო მნიშვნელოვანია “ქვეცნობიერი და თავისთავადი ინტეგრაციის” ფენომენი, თუ გავითვალისწინებთ კიდევ ერთ ფაქტორს – ქართველ 60-იანელთა შემოქმედება თითქმის იზოლირებულ სივრცეში მიმდინარეობდა. მაგალითისთვის სრულიად საკმარისია გავიხსენოთ ო. ჭილაძის რომანი “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა”, რომელიც გამოქვეყნების შემდეგ ქართულმა ლიტერატურულმა სამყარომ გ. მარკესის “მარტოობის ას წელს” შეადარა და მასთან სერიოზული პარალელებიც კი გაავლო. არადა, ქრონოლოგიურად, ო. ჭილაძის რომანი რამდენადმე ადრე დაწერილი ქმნილებაა, თანაც აბსოლუტური ლიტერატურული იზოლაციის პირობებში! ო. ჭილაძის ცნობიერებაში, მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების თავისებურებები თავისთავად, ინტუიციურად შემოიჭრა, და შედეგის სახით მსოფლიო შედეგრი მივიღეთ!

ამდენად, “ქვეცნობიერი და თავისთავადი ინტეგრაციის” საკითხს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ამ თაობის შემოქმედების განხილვისას.

4. “თაობა, რომელმაც ერთმანეთი აღზარდა”* – ა. სულაკაური. 60-იანელებმა მართლაც რომ ერთმანეთი აღზარდეს. ისეთი სურათი იქმნება, თითქოს ხელოვნების ყველა ჟანრი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, ერთმანეთისგან გამომდინარეობს და ერთმანეთს განაპირობებს. ამ თვალსაზრისით, ესოდენ მონოლითური და ერთიანი ხელოვნება, ჩვენი აზრით ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს ეროვნული კულტურის ისტორიაში. “ერთმანეთის აღზარდაში” მოიაზრება არა მხოლოდ მათი მეგობრობა, არა მხოლოდ საერთო შეხედულებები ხელოვნების კრიზისიდან დაძლევისა და განახლებაზე ან მხოლოდ სულიერი სიახლოვე; “ერთმანეთის აღზარდა” თითოეული მათგანის ერთგვარ შემოქმედებით მრწამსს, მისიას, მსოფლმხედველობას წარმოადგენს, რომლის სათავედაც ხელოვნების “ჟანრების”

სინთეზი და ინტეგრაცია გვესახება. 60-იანი წლების ქართული თეატრის თავისებურებებზე საუბარი

* Руденко-Десняк А. – ციტატა წიგნიდან «Комментарий счастливой судьбе: О творчестве Нодара Думбадзе». – М.: Сов. Писатель, 1985 г. – გვ. 57.

წარმოდგენელია ამავე თაობის მუსიკოსთა (გ. ყანჩელი, ბ. კვერნაძე, ნ. გაბუნია...) და მხატვართა (გ. ალექსი-მესხიშვილი, მ. შშველიძე, ნ. იგნატოვი, მ. მურვანიძე...) გარეშე. თეატრში ამ კომპონენტების თანაარსებობა იძლევა იმის საშუალებას ვიმსჯელოდ “მუსიკალური და მხატვრული” თეატრის ფენომენზე. გავიხსენოთ, თუნდაც რამდენად წარმმართველია რ. სტურუას სპექტაკლებში დრამატურგიის განვითარების მუსიკალური ლოგიკა... თუ შევხებით 60-იანელთა კინემატოგრაფს, მის დრამატურგიულ ღერძად მოიაზრება მუსიკაც (ხსენებულ კომპოზიტორებს ემატება ნ. მამისაშვილი, ს. ნასიძე, ნ. ვაწაძე...) და ლიტერატურაც (რ. ინანიშვილი, რ. ჭეიშვილი, ე. ახვლედიანი, რ. გაბრიაძე...). კინემატოგრაფთან მიმართებაში ოპერატორებს, არ ვეხებით, როგორც მის იმანენტურ თვისობრიობას, თუმცა უნდა აღვნიშნოთ ლ. პაატაშვილი, ლ. ახვლედიანი, ლ. ნამგალაშვილი... როგორ შეიძლება სრულყოფილად წარმოვიდგინოთ ს. ნასიძის სიმფონიის “ფიროსმანი” ქორეოგრაფიული ვერსია, ან ბალეტი “მეფე ლირი”, თუ ბ. კვერნაძის ერთმოქმედებიანი ბალეტი “ბერიკაობა” ნ. იგნატოვისა და მ. მურვანიძის მხატვრობის, გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიის გარეშე. განა შესაძლებელია გ. ყანჩელისა და ბ. კვერნაძის ოპერებზე “და არს მუსიკა” და “იყო მერვესა წელსა” მსჯელობა რ. სტურუას რეჟისურის კონტექსტის გარეშე? თუ ისევ მუსიკას შევხებით, ვფიქრობთ, არც ერთი 60-იანელის შემოქმედება არ წარმოჩინდებოდა იმ სისავსითა და მასშტაბით და არც მხატვრული ფასეულობის თვალსაზრისით არ იქნებოდა, ესოდენ რეზონანსული, რომ არა ჯ. კახიძის მიერ აღქმული, განცდილი, ინტერპრენირებული მათი შემოქმედება... აღნიშნული მაგალითები სრულიად ნათლად წარმოსახავს “ერთმანეთით აღზრდილი” თაობის მონოლითურობას. ამდენად, ა. სულაკაურის გამონათქვამი, მხოლოდ შედარება, ეპითეტი კი არ არის, არამედ ის “ლაიტმოტივი”, ის ქვეცნობიერი სწრაფვაა, რითაც 60-იანელები შემოიჭრნენ ეროვნული კულტურის ისტორიაში.

5. იმის მიუხედავად, რომ 60-იანელთა შემოქმედება ახალი სიტყვა იყო ეროვნულ კულტურაში, რომელთა გამოჩენა საზოგადოებამ წარსულის ტრადიციების

ნგრევად მიიჩნია, ისინი მაინც ქართული ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის გამგრძელებლები არიან – ახალი ხარისხობრივი მაჩვენებლით, ახალი ხედვითა და ახალი სტილისტიკით. მ. თუმანიშვილი აღნიშნავდა: “ჩვენ არც გვიფიქრია და ამდენად, არც გვინდოდა, დაგვენგრია ძველი ტრადიციები, მისი კანონზომიერებები... ჩვენ, უბრალოდ, ჩვენი სათქმელი გვქონდა და მისი თქმაც ჩვენებურად გვინდოდა..”* გ. ყანჩელიც მოგვიანებით

* Туманишвили М. – Режиссер уходит из театра. – М.: Искусство, 1983 г. გვ. 40, 60, 61 ერთ-ერთ ინტერვიუში გამოთქვამს აზრს ტრადიციასთან დაკავშირებით: “ტრადიციას ქმნიან ნოვატორები... ხშირად მათ აღიქვამენ არსებული ტრადიციების მნგრეველებად. მაგრამ, საკუთარი მუსიკალური სამყაროს დამკვიდრების შემდეგ, ისინი უკვე ახალი ტრადიციის ფუძემდებლების როლში წარმოგვიდგებიან, და თავის მხრივ, “ასაზრდოებენ” იმ თაობას, ვისაც მოუწევს მათი დანგრევა”.*

6. “...ყველა “სამოციანელი” თავისუფლებისგან დაბერილმა ნიავმა აღგვზარდა...”** აღნიშნავდა 60-იანელი რუსი კომპოზიტორი ბ. ტიმჩენკო. არჩილ სულაკაურის გამონათქვამის მსგავსად, აღნიშნული ფრაზაც მესახება 60-იანელთა თაობის ერთ-ერთ შემოქმედებით მახასიათებლად. მოყვანილ ციტატას, პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა (მხედველობაში გვაქვს ე.წ. ხრუმჩოვის “დათბობის” პერიოდი), სხვა ქვეტექსტიც გააჩნია: 60-იანელებმა თავისუფლება, სილაღე, ერთგვარი აღმაფრენა შემოქმედებით მეთოდად მოიაზრეს. ამ თვალსაზრისით, გავიხსენოთ გ. დოჩანაშვილის “სამოსელი პირველი” – კანონზომიერებებიდან ამოვარდნილი თავისუფალი თხრობა, იმპროვიზაციული დრამატურგია, ერთგვარი “ქაოსურობა” ნამდვილი აღმოჩენა იყო ქართულ ლიტერატურაში. ან გნებავთ ო. ჭილაძის რომანი “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა” – თავისი ტექნიკური თუ დრამატურგიული თავისუფლებით, სიტყვისა და წინადადების შენების რამდენადმე უხეში სტილისტიკით, “დინების საწინააღმდეგო” თხრობითობით. ცხადია, ყოველივე, შინაგანი თავისუფლების ვულკანური ამოფრქვევის შედეგია. განა ბორკილახსნილ თავისუფლებას არ წარმოსახავს მ. კობახიძის “ქოლგა” ან “ქორწილი”, ე. შენგელაიას „შერეკილები”...

აღნიშნულ თვისობრიობასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია გ. ორჯონიკიძის მოსაზრებაც: “ახალი თაობის ქართველ ავტორთა შემოქმედებაში წინა პერიოდებთან შედარებით გაცილებით მეტი სიმკვეთრით, დამაჯერებლობით, ვლინდება ერთგვარი ზღაპრულობა, ფანტასტიკა, გროტესკი, ირონია, ბავშვური

გულუბრყვილობა, იუმორი და სისხარტე...»* ბ. ტიშჩენკოს აზრი ქართველ 60-იანელთა ემოციური, შინაგანი ლაიტმოტივია.

თავისუფლებაში ვგულისხმობთ მხოლოდ გარკვეულ ჟანრს, ან

* Канчели Г. – Новая жизнь традиций в советской музыке – Интервью с композиторам

Н. Шахназаровой и Г. Головинского. – Н. Советский композитор. 1989 г. გვ. 360

** Холопова В. – ციტატა წიგნიდან: Композитор Альфред Шнитке – М., Изд. «Аркаим», გვ. 61.

*** Орджоникидзе Г. – «Знакомтесь: молодость» – «Советская музыка», 1963 г. N 8, გვ. 18-21

დრამატურგიის ტიპს, ან გნებავთ სტილისტიკას. თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, სულის გამოძახილია, შინაგანი ემოციაა, რომლის რეალიზაცია ხელოვნებაში ტრაგედიის ან კომედიის, სატირის ან დრამის აზროვნებით თავისებურებებით ხორციელდება, მაგრამ როგორც ემოცია ყოველთვის უხილავ ფონად არსებობს, ერთგვარ უცვლელ ბაზისად მოიაზრება. ასეთი შემოქმედებით თავისუფლება ახასიათებს ქართველ 60-იანელთა თაობის კინოსა და თეატრს, მუსიკასა და მხატვრობას, პროზასა და პოეზიას...

ამასთან დაკავშირებით, მოვიშველიებთ ა. ტარკოვსკის მოსაზრებას რ. სტურუას სპექტაკლზე “კავკასიური ცარცის წრე”. ჩვენი აზრით, რეჟისორის აზრი ამ სპექტაკლზე, სწორედ იმ თავისუფლებას ეხება, რაც ქართველი 60-იანელების ესოდენ სპეციფიურ თავისებურებად გვესახება. «... «კავკასიური ცარცის წრე» საუკეთესო ... სპექტაკლია, რომელიც ოდესმე მინახავს. უცნაურად ცხოველმყოფელი, სიცოცხლით აღსავსე, ღრმა, მართალი, და რაც მთავარია, ადამიანური. ჩვენს წინაშეა თეატრი – ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით. და მინდა გითხრათ, სწორედ ეს არის უნიკალური. იცით რაში მდგომარეობს მისი მიზიდულობის ძალის საიდუმლო? მსახიობები სულაც არ მალავენ, რომ ისინი მსახიობები არიან! ამ სპექტაკლში უგულუბელყოფილია გარდასახვის პრინციპი. ჩემი აზრით ყველაზე უაზრო პრინციპი! საერთოდ არ მესმის როგორ უნდა გარდასახო ადამიანი? ... «კავკასიური ცარცის წრის» მსახიობების თამაში გვანიჭებს იმ ბედნიერებას, რასაც თითოეული მათგანი თავად განიცდის. ისინი თითქოს სცენაზე დაფრინავენ და, სწორედ მასზე ყოფნით განიცდიან უდიდეს ნეტარებას. ჩემი აზრით, ყოველივე არაამქვეყნიურად მომაჯადოებელ ძალას იძენს, რაც მხოლოდ შინაგან თავისუფლებას სჩვევია. რობერტ

სტურუამ შესძლო ჩვენთვის სრულიად ახალი და უცნობი სულიერი მდგომარეობით მონუსხვა. «კავკასიური ცარცის წრე» მართლაც ჯადოსნურ ზღაპარს მაგონებს*.
სწორედ ამგვარი სულიერი მდგომარეობა, თავისუფლების მუხტი, როგორც ეროვნული „გენეტიკური კოდი“ არის, ჩვენი კულტურის ის მახასიათებელი, რის სათავედაც საუკუნეების ისტორიის ქართული ხელოვნება გვესახება.

აღნიშნული თავისებურებებით, ვფიქრობთ, ზოგადად წარმოჩინდა 60-იანი წლების ქართული ხელოვნების მახასიათებლები. ჩვენ შევაცადეთ, აქცენტი იმ „ლაიტმოტივურ“ თემებზე გაგვეკეთებინა, რომელთა არსებობასაც 60-იანელთა კინემატოგრაფში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

მაინც რა მოიტანა ეროვნულ კულტურაში აღნიშნული პერიოდის

* Тарковский А. – «Стуруа вернул публике театр» (неизвестное свидетельство кинорежиссера о спектакле) – პირადი არქივი

კინემატოგრაფმა? რა საერთო მახასიათებლებით გამოირჩევა მათი მონაპოვარი? 60-იანელთა კინოშემოქმედება მართლაც სიახლე იყო. 50-იანი წლების კრიზისის შემდეგ მათი გამოჩენა ეროვნულ ხელოვნებაში “ვულკანურ ამოფრქვევას” ჰგავდა. ერთი მხრივ ესოდენ მსუბუქი და ერთგვარად “იოლი”

სტილისტიკა, მოქნილი ფორმა, უპრეტენზიო, ყოველგვარ დიდაქტიკას მოკლებული დრამატურგია, იუმორი და მეტაფორა, პოეტიკა და მუსიკალობა” (ე. შენგელაია, გ. დანელია, რ. ესაძე, გ. შენგელაია (ნაწილობრივ), მ. კობახიძე), მეორე მხრივ კი ეპიკურობა, სტატიკა, ფილოსოფიურ-ჭვრეტითი თვისობრიობა, (ო. იოსელიანი, მ. კოკოჩაშვილი, გ. შენგელაია (თ. აბულაძე – როგორც წინა თაობიდან ერთ-ერთი გამონაკლისი, რომლის კინემატოგრაფიული ტრილოგია – “ვედრება”, “ნატვრის ხე”, “მონანიება” – 60-იან წლებში შეიქმნა, და მასში მოაზრებულია 60-იანელთა ზოგადი ესთეტიკური თავისებურებები)), სიჩუმის, როგორც კინემატოგრაფიული ხერხის აქცენტირება, ჟესტი, როგორც გამომსახველობითი საშუალება... ეს მართლაც ნოვაცია იყო. უფრო მეტიც, ანალოგი არ გააჩნდა საბჭოთა კინემატოგრაფიულ სკოლებს შორისაც. გარდა ამისა 60-იანელთა კინოსტილისტიკას არც წინამძღვრები არ ჰქონდა საბჭოთა კინემატოგრაფში. ეს იყო სრულიად უცნობი მოვლენა და ფენომენი, და სწორედ ამიტომ მოიპოვა საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებები და მსოფლიოში დამკვიდრდა – “ქართული კინემატოგრაფის” სახელით.

მაინც რატომ მოიპოვა ეროვნულობის ნიშნით საკუთარი სახელი ქართულმა კინოხელოვნებამ მაშინ, როცა ქვეყანაში “დათბობის” პერიოდის

მიუხედავად, ჯერ კიდევ საკმაოდ მძლავრი სახით არსებობდა ე.წ. “ერთიანი საბჭოთა კულტურის” პოლიტიკა. მიზეზი მრავალი არსებობს. ჩვენ შევეხებით, ორ უმთავრესს ფაქტორს, რის გამოც შესაძლებელი გახდა საუბარი “ქართულ კინემატოგრაფიულ სკოლაზე”.

1. ქართული კინემატოგრაფი – სრულიად უჩვეულო, ახალი სიტყვა იყო საბჭოთა სივრცეში, განსხვავებული ტრადიციიდან, ესთეტიკიდან და მსოფლმხედველობიდან ამოზრდილი ხელოვნება... ნ. ზეიფასი აღნიშნავდა: «სწორედ მათი შემოქმედებით აღინიშნა მსოფლიო მხატვრულ ჰორიზონტზე სრულიად ახალი ფენომენი – ქართული ხელოვნება: ერთგვარად საბჭოთა რუსეთიდან მოსული, მაგრამ ამასთანავე აბსოლუტურად არა რუსული, საკუთარი ლექსიკით, განუმეორებელი მსოფლშეგრძნებით»^{*}

2. არასდროს ქართულ ხელოვნებას, ერთიანი თაობის სახით არ წარმოუჩენია თავისი შემოქმედება. ე. შენგელაიას, ო. იოსელიანის,

^{*} Зейфас Н. – «Песнопения» - (О музыке Гии Канчели) – М.: «Советский композитор», 1991 г. – გვ. 29

გ. შენგელაიას, მ. კოკოჩაშვილის, მ. კობახიძის, რ. ესაძის, ლ. ლოღობერიძის... კინოფილმები მხოლოდ ცალკეული რეჟისორების ქმნილებებად კი არ მოიაზრებოდა, არამედ წარმოადგენდა საზოგადოდ ქართული ხელოვნებისა და კულტურის მასშტაბურ და თამამ ეროვნულ განაცხადს, მის ერთგვარ კრედოსა და მისიას. შაფიქრებელია, რომ სწორედ, აღნიშნული თავისებურებების სინთეზი, იყო იმდენად მოულოდნელი და მასშტაბური (ქართულმა კინომ ხომ საკუთარ თავში მოიაზრა ეროვნული კულტურის ყველაზე ფასეული მონაპოვარი, ხელოვნების ისტორიული “ქანრების” თვალსაზრისით) ათწლეულების მანძილზე მდორედ მიმდინარე “საბჭოთა” კულტურულ ცხოვრებაში, რომ მისი უგულებელყოფა შეუძლებელი გახდა ყველასთვის, თვით უმკაცრესი პოლიტიკური ცენზურისთვისაც კი.

მაგრამ დავუბრუნდეთ 60-იანელების კონკრეტულ მახასიათებლებს, რომელსაც თეზისების სახით ჩამოვაყალიბებთ.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ 60-იანელ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებას საბჭოთა სივრცეში ანალოგი არ ჰყავდა. ეს მართლაც ასე იყო, თუმცა ქართულ ხელოვნებაში მას სერიოზული წინამძღვრები გააჩნდა. დღეს, XXI საუკუნის გადასახედიდან განსხვავებული სახით მოსჩანს 60-იანელთა კინოხელოვნება, რომელიც თავად გახდა უკვე ტრადიცია, და თავისთავად ჩაეწერა ქართული კინომატოგრაფის ერთიან

ისტორიაში. თავდაპირველად შევახებით ქართველ 60-იანელთა „პორტრეტს მსოფლიო კინემატოგრაფთან მიმართებაში“.

მართალია, 60-იანელი კინემატოგრაფისტების შემოქმედება ე.წ. ხრუმჩოვის, “დათბობის” პერიოდში გამოვიდა ფართო სამსჯავროს წინაშე, მაგრამ გლობალურად ისინი მაინც ინფორმატიული დეფიციტისა და იზოლაციის პირობებში მოღვაწეობდნენ. ამდენად, მათთვის მაინც უცნობი რჩებოდა მსოფლიო კინემატოგრაფის მიღწევები, ყოველ შემთხვევაში პროცესუალური ნოვაციები, სტილისტიკის მახასიათებლები... საბჭოთა სივრცეში, მთელი სისავსითა და სრულყოფილებით ნაკლებად ჩნდებოდა კინოცხოვრებაში. მით უფრო, პარადოქსულია ის ფაქტი, რამდენად შეძლეს ქართველმა კინორეჟისორებმა მსოფლიო კინემატოგრაფის პულსაციის სრულყოფილად და გათავისება და შეგრძნება. ვფიქრობ, ამ მხრივ, საქმე გვაქვს ისევ და ისევ “ქვეცნობიერი და თავისთავადი ინტეგრაციის” ფენომენთან.

დღევანდელი გადასახედიდან 60-იანელთა კინოშემოქმედება მსოფლიო კინემატოგრაფთან კონტექსტში საინტერესო გადაძახილს ქმნის. ვფიქრობთ, გავლენაზე საუბარი რამდენადმე არასწორ მიმართულებას მისცემს ჩვენს დასკვნებს, რადგან უშუალო და ყოვლისმომცველი შეხება ევროპულ თუ ამერიკულ კინოსკოლებთან მათ არ ჰქონიათ. ამდენად, ჩვენთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ხდება სწორედ მათი ინტუიციური, ქვეცნობიერი ფაქტორი. კავშირი, პარალელები, გნებავთ, შედარება მეტწილად ევროპულ კინემატოგრაფთან, ვიდრე ამერიკულთან, გაჩნდა წლების მერე, იმ პერიოდში, როდესაც ქართული კინემატოგრაფი მსოფლიო კონტექსტში შემავალ ფენომენად იქნა მიჩნეული და მასთან გახდა ინტეგრირებული. ამდენად, როდესაც საუბარი გვაქვს მსოფლიო კინემატოგრაფზე, რომლის ერთ-ერთ მონაპოვრად ქართველ 60-იანელთა კინოხელოვნებაც მოიაზრება, თავისთავად ჩნდება გარკვეული ასოციაციები და პარალელები. აღნიშნულ მოსაზრებასაც რამდენიმე თეზისით ჩამოვაცალიებთ.

ა) 60-იანელთა კინემატოგრაფი უპირატესად ევროპულ კინემატოგრაფიულ აზროვნებასთან და სტილისტიკასთან ჰპოვებს გადაძახილს და თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში პარალელების საკითხი განსხვავებულ რაკურსს გვთავაზობს. საერთო თვისობრიობად შეიძლება მივიჩნიოთ “საავტორო კინემატოგრაფის” თავისებურებები. ამ თვალსაზრისით, 60-იანელები საზოგადოდ ევროპულ კინოაზროვნებას უკავშირდებიან.

ბ) ყველაზე მკაფიოდ და ნათლად შეინიშნება 60-იანელთა გადაძახილი იტალიურ კინოსკოლასთან და კერძოდ, ნეორეალიზმთან და პოსტნეორეალისტურ ხელოვნებასთან. ცალკეული კინონაწარმოებებით ან რეჟისორთა ხელწერით არაერთი ასოციაცია ჩნდება.

1) ჟანრის კომედიურობის თვალსაზრისით თავისთავად წარმოიქმნება “თალი” ვ. დე სიკას, პ. ჯერმის, ლ. ძამპას ... კომედიებთან;

2) მეტაფორა, იგავი, ალეგორია, როგორც შემოქმედებითი მეთოდი, როგორც აზროვნების კატეგორია პარალელის სახით გვახსენებს ადრეულ პ. პაზოლინის, მ. ბელოკიო, ფ. ფელინი... თუმცა ქართულ მეტაფორას, იგავს, ალეგორიას სხვა ფესვები აქვს. განსხვავებული ნიადაგიდან ამოზრდილი ფენომენია.

3) პროტესტი, წინააღმდეგობა, დაპირისპირება – მრავალი ინვერსიის მიუხედავად – 60-იანელთა კინემატოგრაფს აახლოებს და აკავშირებს ნეორეალიზმის ზოგად თვისობრიობასთან.

4) ”გაუცხოების პოეტი”, ასე უწოდებენ მ. ანტონიონის და ჩემთვის მისი შემოქმედებაც გარკვეულ კავშირშია 60-იანელებთან. სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამატურგია, თანამედროვე ცხოვრების სწული საკითხები, გმირის სულიერი გარდაცვალება, ემოციური გადაღლილობა, ტოტალური იმედგაცრუება – ეს ის თემებია, რაც განსაკუთრებით აღელვებდა მ. ანტონიონის 60-იან წლებში. შესაძლოა, აღნიშნული კინოთემატიზმი ისეთი სიმძაფრითა და სიმძლავრით არ იმკვიდრებს ადგილს (და ამას თავისი მიზეზები აქვს, რაზეც საუბარი ქვემოთ გვექნება!), მაგრამ ქართულ 60-იან კინემატოგრაფში, განა იმედგაცრუება არ არის “გიორგობის თვეში” მთავარი ლაიტთემა, ან სულიერი გარდაცვალება “დიდ მწვანე ველში”, ემოციური გადაღლილობა “ცისფერ მთებსა” და “მიმინოში”... ? უბრალოდ მ. ანტონიონის თემებს. ქართველები “არ დაიდარდოს” პრინციპით, იუმორითა და ღიმილის პრიზმაში წარმოსახვენ.

გ) გარკვეულ ალუზიას იწვევს 60-იანელთა შემოქმედება, აგრეთვე, ფრანგულ კინოსკოლასთან - ე. შენგელაია, მ. კობახიძე. ეს კავშირი განსაკუთრებით საყურადღებოა გ. ყანჩელის კინომუსიკის კონტექსტშიც.

აქვე მინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნო, რომ აღნიშნულ ასოციაციებზე, პარალელებზე, გადაძახილზე საუბარი, მხოლოდ ყველაზე ზოგადი სახით გვაქვს მოაზრებული. მსოფლიო კინემატოგრაფი, როგორც ერთიანი მონოლითური “კულტურა” ისტორიულ პერსპექტივაში გარკვეულ ხაზებს, იგივეობის გარკვეულ

პრინციპს ამკვიდრებს და ამდენად, ქართული კინემატოგრაფიც, როგორც “კინემატოგრაფიული კულტურის” ერთ-ერთი მონაპოვარი, ამ იგივეობაში თავისებურ ხაზებსა და “ანალოგიებს” წარმოშობს.

დ) და კიდევ ერთი გადამახილი მსოფლიო კინემატოგრაფთან _ ვგულისხმობთ ჩ. ჩაპლინის შემოქმედებას. პირდაპირი ასოციაცია, ალბათ მ. კობახიძის მოკლემეტრაჟიან ფილმებიდან ჩნდება. თუმცა “ჩაპლინისეული” ხედვა, ცრემლნარევი სიცილი, პატარა ადამიანის “чужаковатость” თავისთავად სწევს წინა პლანზე “ჩაპლინიზმის” თავისებურებებს. ჩ. ჩაპლინი ის კომეტა აღმოჩნდა, რომლის კუდის მოქნევაც ძალზე მძლავრი, ხანგრძლივი და დაუსრულებელი, გამოდგა კინემატოგრაფიული სივრცისთვის. ქართველი 60-იანელების კინემატოგრაფის გამოჩენამ საბჭოთა კინოხელოვნებაში კინომცოდნეთა გარკვეული ნაწილი სწორედ ჩ. ჩაპლინის შემოქმედებასთან შეხებაში მოიაზრა.

ა. ფრეილიხი აღნიშნავდა, რომ “ჩაპლინისეული” თემა დახურული აღმოჩნდა საბჭოთა კინოსამყაროსთვის..., რომელიც უმთავრესად გულისხმობდა არა იმდენად ჩ. ჩაპლინის ფილმების წმინდა კინემატოგრაფიულ თავისებურებებს, რამდენადაც მისი შემოქმედების ემოციურ-განწყობილებრივ ფაქტორს. “ჩაპლინიადა”, როგორც სტილისტიკა, ესთეტიკა, მსოფლმხედველობა განსაკუთრებით ახლოს აღმოჩნდა ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ქართულ სინამდვილეს და უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნოთ ის ხაზები, რაც ადრეულ ქართულ კინემატოგრაფში დაისახა და რამაც, ათწლეულების მერე ერთგვარი გადამახილი ჰპოვა სწორედ 60-იანელთა კინოხელოვნებაში. შევეცდებით, გარკვეული პოსტულატების სახით ჩამოვაყალიბო 60-იანელების კავშირი ეროვნულ ტრადიციასთან.

1. უმთავრესს შეხების წერტილად მიმაჩნია ის, რომ 60-იანელებმა, პირველად, 30 წლის პაუზის შემდეგ, აღადგინეს მუნჯი კინოს იმანენტური და სინკრეტული თავისებურებები. მართალია, თითოეული მათგანი თავისი ინდივიდუალიზმიდან გამომდინარე შეეხო “დიადი მუნჯის” სპეციფიურ თვისობრიობათა კომპლექსს, ზოგი მეტად, ზოგიც კი უფრო ნაკლებად, მაგრამ ყველასთვის კინოდრამატურგია, კინოპროცესი უპირველეს ყოვლისა, კინოლექსიკითაა ხორცშესხმული. ეს კი “დიადი მუნჯის” ურყევი ბაზისია. ამ თვალსაზრისით ალბათ ყველაზე ახლოს “მუნჯი კინოს” იმანენტუკასთან დგანან ო. იოსელიანი, გარკვეულწილად მ. კოკოჩაშვილი და გ. შენგელაია. რაც შეეხება მ. კობახიძის შემოქმედებას _ იგი უშუალოდ აგრძელებს ამ

ხაზს. მათთვის ფილმის სტრუქტურა, ფორმა, კონცეფცია ეყრდნობა კინოხელოვნების უმცირესს ნაწილს, მის თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, “სუბ-მოტივს” – კადრს. ანუ კადრი, ო. იოსელიანისა და მ. კობახიძისთვის აღიქმება, როგორც ხედვა, როგორც პირველქმნადი მასალა, როგორც ხმა (ან ხმოვანება), და ამგვარი პრინციპით აღქმული კადრების ერთობლიობა მთლიანად შლის კონკრეტიზაციის მოთხოვნილებას კინოდრამატურგიაში. შესაძლოა მ. კობახიძის კადრი უფრო მოქნილია, უფრო პლასტიკური, უფრო ტემპორიტმიკაში გარდასახული, ვიდრე ო. იოსელიანის ან გ. შენგელაიას მიერ მსხვილი შტრიხით აღბეჭდილი კინემატოგრაფიული “სუბ-მოტივი”, თუ მ. კოკოჩაშვილის მიერ სიჩუმეში აღქმული კადრი. სტატიური კადრი, ამგვარად შეიძლება განვსაზღვროთ გ. შენგელაიას ხელწერა “ფიროსმანში”, “ალავერდობაში”. სტატიკა, როგორც აღბეჭდილის, ფიქსირების გამოხატულება გ. შენგელაიასთან ერთად ახასიათებს მ. კოკოჩაშვილსაც – “დიდ მწვანე ველი”. ცხადია, თითოეული მათგანის დამოკიდებულება კადრთან და მის ერთობლიობასთან საბოლოოდ განსხვავებულ ფორმას, დრამატურგიას, კონცეფციას გვთავაზობს. მაგრამ საერთო თვისობრიობად რჩება ის, რომ მათთვის ფილმი, კადრის ერთგვარ გენეზისს წარმოადგენს, რაც უპირატესად “მუნჯი კინოს” შინაგანი და განუყოფელი თვისობრიობაა. გარდა ამისა, სამივე რეჟისორისთვის სიტყვიერი ინტონაცია, სიტყვიერი გახმოვანება რამდენადმე უკანა პლანზე გადასული ფაქტორებია. გავიხსენოთ “დიდი მწვანე ველი”, ან გნებავთ “იყო შაშვი მგალობელი”. ორივე ფილმში დრამატურგია კამერის ლექსიკით, კამერით დანახული და აღქმული რეალობაა. მ. კობახიძე, კიდევ უფრო ხაზს უსვამს, კიდევ უფრო თვალშისაცემს ხდის ზემოთ აღნიშნულ თვისობრიობას, და კამერის ობიექტივით აღბეჭდილ „ესკიზს“ მუსიკისა და პლასტიკის სინთეზში მოიაზრებს. ეს თვისობრიობაც მუნჯი კინოს იმანენტიკაა.

ე. შენგელაია რამდენადმე განსხვავებული სახით უკავშირდება ადრეული კინემატოგრაფის სპეციფიკას. თუკი ო. იოსელიანის, მ. კოკოჩაშვილისა და მ. კობახიძისთვის შეხება პირველად კინოკომპლექსთან ტექნიკურ შესაძლებლობებშია კოდირებული, ე. შენგელაია მიმართავს ზოგად მახასიათებლებს – კერძოდ ერთგვარ დრამატურგიულ თავისუფლებას, თავისებურ იმპროვიზაციულობას... ე. შენგელაია იმ პერიოდის მუნჯი კინოს ტრადიციას უკავშირდება, სადაც დრამატურგიული კომპონენტის მნიშვნელობა შეიძინა სიტყვამ, მხატვრობამ, მუსიკამ. სხვათა შორის ამ

თვისობრიობას მ. კობახიძეც ამკვიდრებს შემოქმედებითი მეთოდის სახით ზემოთაღნიშნულ თვისობრიობასთან სინთეზში.

2. ძალზედ საინტერესოდ დგება ჟანრის საკითხის გადაძახილიც 60-იანელებსა და ადრეულ ქართულ კინემატოგრაფს შორის, მხედველობაში გვაქვს 30-იან წლებში შექმნილი ფილმები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს 2 ჟანრი – ეკრანიზაცია და კომედია. შესაძლოა, ჩვენს ოპონენტებს გაუჩნდეთ კითხვა – რატომ გამოვყოფთ კავშირს ჟანრული თვალსაზრისით – ადრეულ ქართულ კინემატოგრაფთან, მაშინ, როდესაც ეკრანიზაციაც და კომედიაც ქართული კინოს ისტორიაში ყოველ ცალკეულ ეტაპზე მუდმივად არსებული „კინოსამყაროა“. ვფიქრობ, 60-იანელთათვის ორივე ჟანრის მახასიათებლებთან კავშირი იმ კანონზომიერებებიდან მომდინარეობს, რაც დაისახა სწორედ 30-იანი წლების ეროვნულ კინემატოგრაფში. მაგრამ განვიხილოთ ორივე ჟანრთან დამოკიდებულება ცალ-ცალკე.

I. ეკრანიზაცია. ეკრანიზაცია 60-იანელთა შემოქმედებაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, “ნაკლებად პოპულარული” თემაა, თუმცა მაინც ძალზე მნიშვნელოვანი, და რაც მთავარია, თავისებურად წარმოსახული, და იმის მიუხედავად, რომ აღნიშნული ჟანრი ნაკლებად იპყრობს 60-იანელთა ყურადღებას, ლიტერატურული პირველწყაროს წარმოსახვა კინოსპეციფიკით, მისი იდეურ-მხატვრული მრწამსის ორიგინალური, ვიტყოდი თავისუფალი ინტერპრეტაცია, ერთგვარი გვერდის ავლაც კი პროზაული ქმნილებისგან, და მისი დაქვემდებარება კინოხელოვნების ლოგიკისთვის ძალზედ საინტერესო და მნიშვნელოვან ფურცელს ქმნის ქართული კინოს ისტორიაში. ლიტერატურული ქმნილების შემოქმედებითად წარმოსახვა, გნებავთ ტრანსფორმაცია, ახალი “ჟღერადობით” დაბადება განსხვავებული კანონზომიერებების ხელოვნებაში (ამ შემთხვევაში კინოხელოვნებას ვგულისხმობთ), ის თვისობრიობა, რაც დამკვიდრდა ე. შენგელაიას “სამანიშვილის დედინაცვალში”, გ. კალატოზიშვილის “კაკასიელ ტყვეში”, გ. დანელიას “არ დაიდარდოში”, ი. კვირიკაძის “ქვევრში”... აღნიშნული თავისებურების სათავედ კი მუნჯი კინოს ეკრანიზაციები მესახება. ნ. შენგელაიას “ელისო” (1928) (სც. ავტორი – ნ. შენგელაია), კ. მარჯანიშვილისა და ზ. ბერიშვილის “სამანიშვილის დედინაცვალი” (1927) (სც. ავტორი – ნ. შენგელაია)... ლიტერატურული პირველწყაროს ძალზე თავისუფალ ინტერპრეტაციას ახდენენ. მოგეხსენებათ, 20-იანი წლების ბოლოს კინო ჯერ კიდევ ახალბედა ხელოვნებად ითვლებოდა და ამდენად, მისი შესაძლებლობების

მაქსიმალური წარმოსახვის მიზნით ჭეშმარიტი ხელოვანები სწორედ მის მოთხოვნებს, მის კანონზომიერებებს უმორჩილებდნენ ლიტერატურას, მუსიკას, მხატვრობას... სწორედ ასეთი რეჟისორების წყალობით, ფაქტიურად ექსპერიმენტულ პერიოდში მყოფ კინემატოგრაფში, იქმნებოდა ნამდვილი ფასეული კინოქმნილებები. სამწუხაროდ, განვითარების მომდევნო ეტაპზე, რეჟისორთა უმრავლესობამ ეკრანიზაციის მისიად მიიჩნია არა ლიტერატურის ინტერპრეტაცია, არამედ მისი ილუსტრაცია.

60-იანელებისთვის ძალზედ ახლოს ნ. შენგელაიას, ზ. ბერიშვილის, კ. მარჯანიშვილის ხედვა აღმოჩნდა. მაგრამ რა სახით შემოიჭრა და დამკვიდრდა “მუნჯი ეკრანიზაცია” საუკუნის დასაწყისიდან 60-იან წლების კინოხელოვნებაში? 60-იანელთა შემოქმედებაში ეკრანიზაციის 2 სახეობრიობა იჩენს თავს.

ა) ლიტერატურული ქმნილების თავისუფალი ინტერპრენირება – ე. შენგელაია, გ. კალატოზიშვილი. ამ შემთხვევაში პროზაული ქმნილება თავისი ყველაზე ზოგადი თავისობრიობით ხელშეუხებელი რჩება, მისი დროით-სივრცობრივი ფაქტორი უცვლელია, კინემატოგრაფიულ თავისუფალ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება ლიტერატურული ქმნილების დრამატურგიული აქცენტების გადანაწილება. დრამატურგიული პლასტების სხვადასხვა თანხვედრაში გადმოტანა... მაგრამ ავტორის ქმნილების სტრუქტურულ-კომპოზიციური, ემოციურ-ფსიქოლოგიური შრეები ფაქტობრივად უცვლელი რჩება. აღნიშნული ტენდენცია პირდაპირ კავშირშია იგივე ნ. შენგელაიას შემოქმედებასთან. თავისუფალი ინტერპრეტაციის მაგალითია ე. შენგელაიას “სამანიშვილის დედინაცვალიც”, “შერევილებიც” და გ. კალატოზიშვილის “კავკასიელი ტყვეც”.

ბ) ლიტერატურული ქმნილების ტრანსფორმირებული ინტერპრეტაცია განსხვავებულ დროით-სივრცობრივ კონტექსტში, განსხვავებული წარმომავლობასა და ტრადიციასთან მიმართებაში აღქმული სიუჟეტი. აღნიშნული დამოკიდებულება პროზაულ ნაწარმოებთან ერთგვარად ცვლის არქიტექტონიკას, კონსტრუქციას, ფორმასაც კი... ზოგჯერ ამგვარი ტრანსფორმაცია ემოციური განწყობილების შეცვლასაც იწვევს – ისე, როგორც მოხდა ი. კვირიკაძის “ქვევრში”. შედარებისთვის საკმარისია გავიხსენოთ ლ. პირანდელოს ნოველის იტალიური ვერსია ძმები ტავიანების რეჟისურით, რომელიც ეკრანიზაციის I ტიპის თავისებურებებითაა შექმნილი. რამდენადაც კახელი გოგია რეალური, თავისებური, ჯიუტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას ზედმეტად მიწაზე მდგომი პერსონაჟია, იმდენად ცინიკოსი,

კარიკატურულად წარმოსახული “გობსეკია” იტალიური ფილმის ქვევრის მფლობელი; და რამდენადაც ღვთისნიერი, მოლაპარაკე, იუმორით აღსავსეა აბესალომი, იმდენად პრინციპული, უტყვი, ერთგვარად საცოდავიც კი, და ამავე დროს საოცრად ჟანრული პერსონაჟია ტავიანების ქვევრის ოსტატი. ცხადია ლიტერატურული ტიპაჟების ტრანსფორმაციით ი. კვირიკაძის “ქვევრში” განსხვავებული ემოციები იჩენს თავს. გ. დანელიას “არ დაიდარდო!” პირიქით, ტრანსფორმაციის მიუხედავად კ. ტილიეს ქმნილების ემოციურ ხასიათს ინარჩუნებს, უფრო მეტიც, რეჟისორი რ. გაბრიამესთან ერთად, უმთავრეს ამოცანად სწორედ ემოციური პლასტის, მისი სულისკვეთების შენარჩუნებას მიიჩნევს.

II – მეორე ჟანრი, რომელიც ასევე “მუნჯი” კინოს გამოძახილად გვესახება – კომედიაა, ადრეული პერიოდის კინემატოგრაფში კომედიური ფილმები იუმორის, კომიზმის პრიზმაში წარმოსახვდნენ სოციალურ დრამას, ხშირად სატირა, მეტაფორა, იგავი ნიღბავდა ხოლმე რეალობის მწვავე პრობლემებს, რაც ასევე კომედიის გამომსახველობითი საშუალებით იყო წარმოსახული. გავიხსენოთ კ. მიქაბერიძის “ჩემი ბებია” (1929 წ.), ქართული მუნჯი კინემატოგრაფის შედეგრი, რომელიც ფართო კინოეკრანზე მხოლოდ 1977 წელს გამოვიდა და თითქმის 50 წელი ამოღებული იყო კინოგაქირავებიდან. “ჩემი ბებია” სატირული კომედიაა, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი ანტიბიუროკრატიული გროტესკია ქართულ კინემატოგრაფში. “ჩემი ბებია” რამდენიმე სახით აირეკლება, ჩემი აზრით, 60-იანელთა შემოქმედებაში:

1) კომედია, როგორც შენიღბვის, არაპირდაპირი “დახასიათების” მეთოდი – ე. შენგელაია, გ. დანელია, ო. იოსელიანი, მ. კობახიძე;

2) ტექნიკური თვალსაზრისით, რაც პირდაპირი ხაზით მიედინება მ. კობახიძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისკენ;

3) მუსიკალური თანხლების დრამატურგიული პლასტის სახით აღქმა – მ. კობახიძე, ე. შენგელაია, მ. კოკოჩაშვილი, გ. დანელია, ლ. ლოღობერიძე;

4) ფილმის ზოგადი მახასიათებლები – ემოცია, სიუჟეტური თავისუფლება, იმპროვიზაციულობა – ესეც ტიპიურ თვისობრიობად მკვიდრდება 60-იანელთა შემოქმედებაში.

აქვე კიდევ ერთ ფილმს გავიხსენებთ – მ. კალატოზიშვილის “ლურსმანი ჩექმაში” (1931 წ.), რომელიც ჟანრულად კომედიაა, მაგრამ არა სატირისა და გროტესკის “ლექსიკით” გაჯერებული, არამედ იგავის ფორმით აგებული. 60-

იანელების მეტაფორა, იგავი, ჰიპერბოლიზაციაც როგორც ვხედავთ გადაძახილს ისევ და ისევ ადრეულ ქართულ კინემატოგრაფთან ჰპოვებს. “ლურსმანი ჩექმაში” ანტიპროპაგანდული ფილმია, რომლის გმირიც უხარისხოდ დამზადებული ჩექმების „წყალობით” ვერ ასწრებს მნიშვნელოვანი დოკუმენტის მიტანას დანიშნულების ადგილას, რის გამოც დაჯავშნული მატარებელი “ილუპება”. გმირი სასამართლოს წინაშე წარსდგება, მაგრამ როგორც ირკვევა, ტრიბუნალი თავად არის დამნაშავე – მის შემადგენლობაში “დალუპული” ჯავშნოსანი მატარებლის მსახურთა ჯგუფია, რომელთა შორისაც უხარისხო ჩექმის მეწაღეებიც არიან. ჩხადია, ფილმი თაროზე შემოდეს, ისევე როგორც მ. კალატოზიშვილის “სვანეთის მარილი”.

აღნიშნული სტილისტური ხაზი ქართულ კინემატოგრაფში განსაკუთრებულ მხატვრულ ფასეულობას წარმოადგენს. კომედიის პრიზმით, მისი კანონზომიერებებითა და სტილისტიკით წარმოდგენილი მარადიული, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური, სოციალური საკითხები კონკრეტული ნაწარმოების დრამატურგიულ კონტექსტში კარგავს საკუთრივ “კომიზმის” იმანენტურ თვისობრიობას. ამ მახასიათებლების არც ერთი კინემატოგრაფიული ქმნილება ტიპიურ კომედიას არ წარმოადგენს. “კომედიურობა” წარმოისახება გამომსახველი ხერხის საშუალებით. “კომიკური” აღიქმება სიტყვიერი ინტონაციის, გმირებს შორის ფრაზების, რეპლიკების გადაძახილის სახით... სხვათაშორის, სიტყვიერი მასალა 60-იანელთა შემოქმედებაში აქცენტების ერთ-ერთი უმთავრესი საყრდენია და სწორედ “კომიკურის” ძირითადი გამომსახველი. უფრო სწორად, “კომიკურობა” შეიძლება შევცვალოთ იუმორის ცნებით. ხშირად 60-იანელთა შემოქმედებას მოიხსენიებდნენ “ლირიკული კომედიის”, ან “სატირული კომედიის” ჟანრებად. ვფიქრობ, ქართველ 60-იანელთა კინემატოგრაფი სატირას ნაკლებად წარმოსახავს, მისთვის უფრო მისაღებია მეტაფორის, იგავის ფორმით აღქმული პრობლემები, ყოველგვარი გროტესკისა და ცინიზმის გარეშე. რაც შეეხება ლირიკას, შესაძლოა თავისი ემოციური ფონით, ოცნებისკენ სწრაფვით, თავისუფლების შეგრძნებით... აქ მართლაც “ლირიკასთან”, მის ყველაზე განზოგადებულ თვისობრიობასთან გვეკონდეს საქმე. ამდენად, 60-იანელთა შემოქმედებაში ჟანრის განსაზღვრასთან დაკავშირებით, შეიძლება დღემდე კანონიზირებული დეფინიცია შევცვალოთ, და ვუწოდოთ “სევდიანი დრამა” ან “იუმორისტული დრამა”, ყოველ შემთხვევაში, წინა პლანზე გადმოდის არა “კომიზმი”, არამედ “დრამა”. “დრამა”, როგორც აზროვნება, როგორც ქმნადობა, ქმედითობა, დინამიკა, პრობლემის დასახვის თვისობრიობა. “დრამის”

გამომსახველობა კი წარმოდგენილია არა იმ ტიპური კანონზომიერებებით, არამედ იუმორით, მეტაფორით, კომიკური რეპლიკების გადაძახილით, ერთგვარი უცნაურობით, აღმაფრენის შეგრძნებით, და რაც მთავარია, საოცარი სევდით, გულისტკივილით, რომლის აღქმა და შეფასება ხდება მხოლოდ post factum, ფილმის დამთავრების შემდეგ... ფინალიდან ხელახლა დანახული ფილმის დამატურგია, “კადრების უკან გადახვევით” შედეგობრივად ავლენს აღმაფრენის, თავისუფლების, ოცნების ნოსტალგიას, რაც საბოლოოდ იწვევს სწორედ სევდასა და გულისტკივილს, რაც საბოლოოდ კომიკური ჟანრის იმანენტუალს ეწინააღმდეგება. «მე თავს კომედიოგრაფად არ ვთვლი. სიცილი თვითმიზანი არ არის, თუმცა შესაძლოა, მეც შემძლია სასაცილო ფილმების გადაღება. ვფიქრობ, თუკი საღმრთო იუმორით იტყვი, გაცილებით მეტყველი, ემოციური, ადამიანური და ნაკლებად პრეტენზიული გამოვა».* ჩვენს მიერ განსაზღვრული 60-იანელთა „სევდიანი დრამის” და “იუმორისტული დრამის” ჟანრი, სადაც სიცილის მიუხედავად ფილმის დამთავრებისას უმთავრესს ემოციად სევდა, გულისტკივილი, დარდიც კი ხდება, ცხადია, ათწლეულების წინანდელ შექმნილ ჩარლი ჩაპლინის სევდას გვახსენებს.

მეორე ჟანრული მახასიათებელი, რაც ახასიათებს 60-იანი ქართულ კინემატოგრაფს, ეპიკურ დრამატურგიას უკავშირდება. სწორედ ეპიკურ პრიზმაში გარდაისახა “კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი” ხელოვნების ისტორიულ ჟანრებში – ლიტერატურაში / ფოლკლორი – “ხმაური და მძვინვარება”, მარკესი – “მარტოობის ასი წელი”, მ. პავიჩი – “შუშის ლოკოკინა”...), მუსიკაში (ს. პროკოფიევის საოპერო და საბალეტო შემოქმედება, დ. შოსტაკოვიჩის სიმფონიური ქმნილებები..., ა. შნიტკეს ინსტრუმენტული შემოქმედება და იგივე გ. ყანჩელის საორკესტრო ნაწარმოებები), ფერწერაში – პ. პიკასო, ვ. მალევიჩი, ვ. კანდინსკი... ამდენად ეპიკური დრამატურგია ის ნიადაგი აღმოჩნდა, რომლისთვისაც იმანენტურ და სინკრეტულ თვისობრიობად იქცა აზროვნების კინემატოგრაფიული პრინციპები. ქართველ 60-იანელებისთვისაც, რომელთა ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობით კრედოდ იუმორთან, მეტაფორასთან, იგავთან ერთად ეპიკაც მოიაზრება. თუკი ე. შენგელაია, გ. დანელია, რ. ესაძე, გარკვეულწილად გ. შენგელაია და მ. კოკოჩაშვილი იუმორს “კომიკურის” პრიზმაში ასახავდნენ, იგივე მ. კოკოჩაშვილი და გ. შენგელაია, მათთან ერთად კი ო. იოსელიანი იუმორს ეპიკურ პრიზმაში მოიაზრებენ. ამდენად, თუკი კომედიას ჩვენ პირობითად ვუწოდეთ “იუმორისტული დრამა”, ამ

შემთხვევაში საუბარი უკვე “იუმორისტულ ეპიკაზე” გვექნება. თანდაყოლილი დრამატურგიული კოდი გარდასახული

* Данелия Г. – «Безбилетный пассажир» – М., изд. «Азбука», 2004 г. გვ. 187

იუმორის ლექსიკით, ხორცშესხმულია ეპიკური დრამატურგიის იმანენტიკით, რაც მჟღავნდება მდორე, მშვიდ, სტატიურ განვითარებაში, პაუზებსა და სიჩუმის პრიზმაში, კადრის ფიქსაციის, ერთგვარად ფოტოგრაფიული აღბეჭდვის პრინციპით... ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ “დიდი მწვანე ველი”, “ფიროსმანი”, “ალავერდობა”...

3. მეტაფორა, იგავი თამამად შეიძლება ჩავთვალოთ ქართველ 60-იანელთა შემოქმედებით მეთოდად, ლაიტმოტივად, საკუთარი ხელწერისა და მსოფლმხედველობის რეალიზაციის საშუალებად. არაპირდაპირი რაკურსით სერიოზული პრობლემატიკის ჩვენება, განვითარება და გადაწყვეტა ტიპიურია XX საუკუნის II ნახევრის პროზაული შემოქმედებისთვის. გარდა ამისა, მეტაფორულობა იმდენად გაჯერებულია დრამატურგიასთან, რომ აქცენტირება თითქმის მთლიანად უგულებელყოფილია. აქცენტი იგულისხმება, აქცენტი მკითხველის, ჩვენს შემთხვევაში კი მაყურებლის პეროგატივად რჩება. და რაც მთავარია, აქცენტის წარმოსახვითობა ქმნის ყოველი ცალკეული მკითხველისა თუ მაყურებლის შემთხვევაში, სრულიად ახალ დრამატურგიულ გადაწყვეტას. ფაქტიურად, მხატვრული შედეგი წარმოგვიდგება პროზაული თუ კინო ქმნილების საბოლოო ინტერპრეტატორად. ამ უკანასკნელ თვისობრიობაში ჩადებულია ეროვნული კულტურის ძალზე მნიშვნელოვანი „გენეტიკური კოდი“ – იმპროვიზაციულობა, შემოქმედებითი თავისუფლება, ერთგვარი აღმაფრენა, «полеты во сне и наяву»-ს სახით... ამ იმანენტიკით მოიაზრება ეროვნული ხატწერა და ხუროთმოძღვრება, ხალხური სიმღერა და საგალობელი, შუა საუკუნეების რაინდული ლიტერატურა და ქართული ადათ-წესები თუ თეატრალური სანახაობები. მათ შორის კი ცხადია კინემატოგრაფიც. ამდენად, ვთქვათ იგივე გ. დანელიას შემოქმედებაში, მეტაფორა, იუმორი, აღმაფრენა, თავისუფლება, იმპროვიზაცია, დუალიზმი ... სრულიად ტიპიური და გენეტიკური თვისობრიობის არსენალიდან მომდინარე თავისებურებებია.

4. და კიდევ ერთი თავისებურება, რაც უშუალოდ აკავშირებს 60-იანელებს ადრეულ კინემატოგრაფთან. კინოხელოვნების დამკვიდრებისთანავე, ქართული

კინო თავის თავში მოიაზრებდა იმ თვალთახედვას, იმ სტილისტიკას, რაც წლების მერე კინოკრიტიკოსთა მიერ “საავტორო კინემატოგრაფად” იქნება მიჩნეული. “საავტორო კინოს” უმთავრესი ტენდენციები “მუნჯი პერიოდის” კომედიებში იღებს სათავეს. 1929 წელს შექმნილი კ. მიქაბერიძის “ჩემი ბებია” სწორედ ამ ხაზის უმთავრესს ბაზად მიგვაჩნია. მისი სტილისტიკის გამგრძელებლად პირდაპირ მ. კობახიძის შემოქმედება გვესახება, როგორც აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის ასპექტში. წმინდა კინოსპეციფიკის თვალსაზრისით, იდეურ-კონცეფციური თავისებურებით კი ამ ხაზს აგრძელებენ ე. შენგელაია, ო. იოსელიანი, მ. კობახიძე, მ. კოკოჩაშვილი...

5. რაც შეეხება 60-იანელი კინორეჟისორების დამოკიდებულებას საკუთრივ მუსიკალურ ხელოვნებასთან, ამ თაობის რეჟისორები, მათთან ერთად კი კომპოზიტორები ისევ და ისევ უპრეცედენტო მოვლენას უყრიან საფუძველს. ზოგადად, ჩვენ წინა პარაგრაფში უკვე შევეხეთ მათ რამდენიმე მონაპოვარს კინომუსიკის ასპექტში. ამჯერად, კიდევ ორიოდე თვისობრიობაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. კერძოდ:

ა) 60-იანელთა კინოხელოვნებაში მუსიკა აღიქმება თავისი პირველქმნადი თვისობრიობით, რაც საკუთრივ ბგერასა და ხმას უკავშირდება. პირველად, ხმაური, ხმოვანება მოიაზრება ინტონირებადი ფუნქციონალობით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფასეულობად მიგვაჩნია ნ. მამისასვილის, ნ. გაბუნias კინომუსიკა. ორივე მათგანისთვის, ფილმი მოიაზრება ხმოვან ასპექტში. მაგ. მ. კოკოჩაშვილის "დიდ მწვანე ველში" ნ. მამისაშვილის მუსიკა თითქმის არ ჟღერს. მუსიკა მოიაზრება არა დრამატურგიულ სახეობრიობად, არა სახეობრივ პლასტიდ, არამედ კონტრასტად კადრთან მიმართებაში, მისი ემოციის პედალიზაციის საშუალებად. გავიხსენოთ, რამდენად კონტრასტულია მთელ კინემატოგრაფიულ განვითარებასთან ვ. მოცარტის სონატის (111, A dur) I ნაწილის თემა, როგორც რაფინირებულის, პირველადის, ხელშეუხებელი ფასეულობის სიმბოლიკა.

ბ) 60-იანელთა შემოქმედებაში ეყრება საფუძველი ქართული მიუზიკლის ჟანრს – "ვერის უბნის მელოდიები", "აურზაური სალხინეთში". ამ თვალსაზრისით ჩვენ რამდენადმე უფლებელვყოფთ ვუკეთებთ აღნიშნული ფილმების შექმნის თარიღს, მთავარი ის არის, რომ მათი ავტორები ისევ და ისევ 60-იანელები არიან.

გ) პირველად იჭრება 60-იანელთა კინომუსიკაში, თემის კამერიზაციის თავისებურებები და კამერული მუსიკის სპეციფიკა. ამ თვალსაზრისით, ძალზედ ნიშანდობლივია, მინიმალური გამომსახველობითი ხერხებით მიღწეული მაქსიმალური ემოციურ-სახეობრივი ეფექტი. 60-იანელთა კინოშემოქმედებაში, თითქმის აბსოლუტურად უგულებელყოფილია "სიმფონიური პარტიტურის" მახასიათებლები (ვგულისხმობთ ამ პერიოდამდე დამკვიდრებულ ტილოებს დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის). საორკესტრო თემატიზმის არსებობის შემთხვევაშიც კი კომპოზიტორები (ძირითადად ასევე 60-იანელები) მაქსიმალურად კამერულ ჟღერადობას მიმართავენ. კერძოდ: ისეთი პანორამული თემაც კი როგორცაა ბ. კვერნაძის მუსიკა გ. ლორთქიფანიძის ფილმში "დათა თუთაშხია", ან გ. ყანჩელის თემა "ის აქ არის" ე. შენგელაიას "შერეკილებში" წარმოადგენს არა სიმფონიურ ტილოს, არა სიმფონიის ჟანრის ინვერსიას კინემატოგრაფიულ პრიზმაში, არა კადრის ემოციურ გაძლიერებასა და დაკონკრეტებას..., არამედ ფილმის იდეის სიმბოლიზაციას, თემა-რეზიუმეს, თემა-სახეობრიობას, თემა-კულმინაციას... ხმოვანების კამერიზაციის საკითხს თუ დავუბრუნდებით, 60-იანელთა შემოქმედებაში, პირველად ჩნდება სოლო ინსტრუმენტებით აჟღერებული თემატიზმიც. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია საფორტეპიანო მუსიკალური პლასტი, რაც უფრო კამერულს, სუბიექტურს, ინტიმურს ხდის კინოდრამატურგიას. მაგ.: საფორტეპიანო თემატიზმი ე. შენგელაიას ფილმებში. ამ საკითხთან მიმართებაში, მ. კობახიძის შემოქმედება კომენტარს აღარ საჭიროებს.

დ) 60-იანელთა შემოქმედებაში ტრანსფორმირებულია სიმღერის ჟანრის ტრადიციული გადაწყვეტა. მუსიკის ეს ჟანრიც, 60-იანელთა შემოქმედებაში სიმბოლიკის მნიშვნელობას იძენს. @გავიხსენოთ რ. ჩხეიძის ფილმი "მშობლიური ჩემო მიწავ" და ჯ. კახიძის მიერ შესრულებული სიმღერა. "ჰერო, ბიჭებო" ნოსტალგიის, სულიერი ტკივილის, მონატრების გაუსაძლისი ემოციის გამოძახილია, და არა ფილმის ჩადგმული ეპიზოდი. იგივე შეიძლება ითქვას გ. დანელიას "არ დაიდარდოს" და ე. შენგელაიას "შერეკილების" სასიმღერო თემატიზმზე. ამ უკანასკნელ ფილმებში ვოკალური საწყისი განსაკუთრებულ იმპროვიზაციულ თვისობრიობას და თავისუფალ განვითარებას ანიჭებს კინონაწარმოებებს. სწორედ, ამგვარ თავისუფლებაზე საუბრობდა ა. ტარკოვსკი.

მუსიკისა და კინოს ინტეგრაციის ასპექტები

(გ. ყანჩელის კინომუსიკის მაგალითზე)

«იცის კი ვინმემ, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა?

... სამწუხაროდ, არც მე ვიცი... მაგრამ ამავე დროს, მოვლენები ჩვენს ირგვლივ შეფერილია განსაკუთრებული ფერებით.

... დღეს, როდესაც ჩემი ცხოვრება და შემოქმედება საქართველოს ფარგლებს გარეთ მიედინება, ჩემი ნების მიუხედავად, გრძნობები მიმართულია «სევდის ფერების ქვეყნისკენ»

... და ცხადია, მსურს, რომ ჩემი სევდისა და ტკივილის მიმართ მსმენელი გულგრილი არ დარჩეს.

... ჩვენ ხომ ყველას ჩვენი «სევდის ფერების ქვეყანა» გვაქვს.

... ისე, «სიხარულის ფერების ქვეყანა» არსებობს კი სადმე?

... არ ვიცი»

გ. ყანჩელი

გ. ყანჩელი 60-იანელთა თაობის კომპოზიტორთა შორის ყველაზე ნაყოფიერი მუსიკოსია, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა 60-იანი წლების ეროვნულ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში. დღეს, როდესაც ჩვენს წინაშე გადაშლილია XX საუკუნის კინემატოგრაფიული ხელოვნება, რომელიც ისტორიისა და მატთანეს კუთვნილებად იქცა, გასულ ასწლეულში მიმდინარე პროცესების მიმართ დამოკიდებულება შეიცვალა, უფრო სწორად, მოხდა არსებული მონაპოვრის გადაფასება. XXI საუკუნის გადასახედიდან გ. ყანჩელის კინომუსიკა სრულიად განყენებულად დგას და არანაირად არ ეწერება აღნიშნული ჟანრის მანამდე არსებულ პროცესებში. არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს, როგორც კინოკომპოზიტორს, არც ადრეულ პერიოდში და არც მომდევნო წლებში, ესოდენ მძლავრი ანაბეჭდი არ დაუტოვებია კინემატოგრაფზე, როგორც გ. ყანჩელს. სწორედ მისი შემოქმედება მესახება იმ პრეცედენტად, რამაც ეროვნულ კულტურაში კინომუსიკის ფენომენი შექმნა. ცხადია, ამ შემთხვევაში უპირატესად ვგულისხმობ მუსიკის დრამატურგიულ როლს კინოპროცესში, მის თანხვედრას კინემატოგრაფიულ ლოგიკასთან.

რასაკვირველია, გ. ყანჩელის გამოჩენამდე არაერთი კომპოზიტორი ქმნიდა მუსიკას კინოფილმებისთვის, მაგრამ არც ერთი მათგანის «პარტიტურა» (ინსტრუმენტული თუ ვოკალური) არ გამხდარა კინომუსიკის, როგორც განსხვავებული მუსიკალური იმანენტისა და აზროვნების მქონე ხელოვნების, ნიმუში. 60-იანელებამდე კინომუსიკა არსებობდა იმდენად, რამდენადაც რეჟისორს ესაჭიროებოდა ბგერითი პლასტები. ძალზე რთულია მოიძებნოს ფილმი, რომლის მუსიკაც მომდინარეობს კინოდრამატურგიის ლოგიკიდან. ის, რაც იქმნებოდა ს. ცინცაძის, რ. ლალიძის, ა. კერესელიძის, დ. თორაძის, ბ. კვერნაძის მიერ, თავისთავად წარმოადგენდა მუსიკალური ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრის მშვენიერ და ფასეულ ნაწარმოებს, მაგრამ სამწუხაროდ, ვერ ეწერებოდა «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» თვისობრიობაში. რასაკვირველია, ზემოთ ჩამოთვლილ ყოველ კომპოზიტორს აქვს ძალზე მნიშვნელოვანი წვლილი შეტანილი კონკრეტული რეჟისორის კონკრეტულ ფილმში. უფრო მეტიც, მათი მუსიკალური ქმნილები გარეშე წარმოუდგენელია ამა თუ იმ ფილმის კოლორიტის, ემოციის, გნებავთ, დრამატურგიული განვითარების წარმოსახვა. გავიხსენოთ, რამდენად ეწერება ს. ცინცაძის მუსიკა ს. დოლიძის კომედიაში «ჭრიჭინა», რამდენად ზუსტად აქვს კომპოზიტორს მოძებნილი კინემატოგრაფიული პულსაციის შესატყვისი «რიტმული ნახატი»? ან იგივე ს. ცინცაძის მუსიკა რ. ჩხეიძის «ჯარისკაცის მამისთვის» – მძლავრი სიმფონიური ჟღერადობის მუსიკალური ტილო და მისი თანაარსებობა ს. ცინცაძის ხელწერით ვარირებულ ა. ალექსანდროვის ცნობილი სიმღერის «Священная война»-ს სიმფონიურ ვერსიასთან? ან როგორ შეიძლება წარმოსახოს ქართული კინო ა. კერესელიძის, რ. ლალიძის, ბ. კვერნაძისა და დ. თორაძის სასიმღერო შემოქმედების გარეშე? ამის მიუხედავად, დღესდღეობით წარმოუდგენლად მესახება საუბარი იმავე ს. ცინცაძეზე, ან გნებავთ, უფრო ადრეულ კომპოზიტორებს თუ შევეხებით, ა. ბალანჩივაძეზე კინოკომპოზიტორის რაკურსში. მათი ღვაწლი უფრო ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტად მესახება კინემატოგრაფში, ვიდრე საკუთრივ, შემოქმედებით პროცესად. მათი შემოქმედება კინოაზროვნების, როგორც განსხვავებული ესთეტიკური სამყაროს ევოლუციაში, არანაირ როლს არ თამაშობს. ჩვენთვის ყოველივე აღიქმება, როგორც მოცემულობა და არა როგორც კინემატოგრაფიული მექანიზმის შემადგენელი კომპონენტი.

გარდა ამისა, 60-იანელებამდე შექმნილი მუსიკა კინოფილმებისათვის უმთავრესად ნაკარნახევია საკუთრივ კინემატოგრაფიული ჟანრის თვისობრიობით –

კომედია, გმირული ეპოპეა, ისტორიული ფილმი, მელოდრამა... აღნიშნული კინოჟანრები თავისთავად იწვევს გარკვეული, განსაზღვრული ტიპის მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხების – ორკესტრობის თავისებურებების, ფაქტურის, ჟღერადობის სპეციფიკის გარკვეულ მახასიათებლებს. ამდენად, კომპოზიტორი შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილე კი არ ხდება, არამედ მისი ილუსტრატორია. საზოგადოდ, 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფის გამოჩენამდე მუსიკა შესაძლებელია მოვიაზროთ ორი სახით: ა) კადრების ილუსტრაციად; ბ) კადრების ემოციურ ფონად, ანუ მათი შემოქმედება კინემატოგრაფში შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მუსიკა კინოსთვის, და არა კინომუსიკა. კინომუსიკა, ჩვენი აზრით, თავის თავში მოიცავს მუსიკისა და კინოს აბსოლუტურ ჰარმონიას. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, არც ქართულ კინომცოდნეობაში და არც ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ ორ მოვლენას შორის განმასხვავებელი თავისებურებები არ არის გამოჩენილი. გ. ყანჩელის შემოქმედება სწორედ კინომუსიკის სპეციფიკით ისაზღვრება და არანაირად არ არის შეხებაში ცნებასთან “მუსიკა კინოსთვის”. მაგრამ ამ ორ მოვლენაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება.

და კიდევ ერთი. სამწუხაროდ, ქართული მუსიკის ისეთმა ოსტატებმა, როგორებიც იყვნენ ა. ბალანჩივაძე, შ. მშველიძე, ა. მაჭავარიანი, ა. კერესელიძე, ს. ცინცაძე, რ. ლალიძე, დ. თორაძე..., კინემატოგრაფში საკმაოდ ინტენსიური მოღვაწეობის მიუხედავად, ქართული კულტურის ამ სფეროში მაინც ვერ შექმნეს ტრადიცია, სტილისტიკა, ანუ ის ბაზა, რაც გამოიწვევდა კინომუსიკის მუდმივ განახლებას, მის სწრაფვას ნოვაციისკენ.

აღნიშნულ საკითხებს თუ გავითვალისწინებთ, კიდევ უფრო ნიშანდობლივი ხდება გ. ყანჩელის მნიშვნელობა კინომუსიკის ხელოვნებაში. სწორედ მან, ერთ-ერთმა პირველმა (ნ. გაბუნიასთან და ნ. მამისაშვილთან ერთად), შესძლო ათწლეულების სტერეოტიპების აბსოლუტური დანგრევა. მისი შემოქმედებით ეროვნულ კულტურაში კინომუსიკა დამკვიდრდა, როგორც ინდივიდუალური ხელოვნება, ფასეულობა, რაც აღიქმება უპირატესად კინემატოგრაფთან კონტექსტში. ამავე დროს, გ. ყანჩელი, ვფიქრობთ, ჩვენს სინამდვილეში ერთადერთი კინოკომპოზიტორია, ვინც შექმნა ძალზედ სერიოზული, მასშტაბური და მნიშვნელოვანი პლასტი ეროვნულ კინემატოგრაფში. შესაძლოა, ვინმე შეეწინააღმდეგოს ჩვენს მიერ გამოთქმულ საკმაოდ რადიკალურ აზრს. შევეცდებით, ავხსნათ აღნიშნული მოსაზრება.

ჩვენი აზრით, გ. ყანჩელი, უპირველეს ყოვლისა, «კინემატოგრაფიულად» მოაზროვნე კომპოზიტორია, რაც იმის უფლებას გვაძლევს, რომ იგი კინოკომპოზიტორად მოვიხსენიოთ. მისი მუსიკა კინემატოგრაფში იმით არის ფასეული, რომ გამომდინარეობს ჭეშმარიტი კინოკომპოზიტორისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი «პოსტულატებიდან».

კინოკომპოზიტორი, როგორც პროფესია და როგორც შემოქმედებითი პროცესი თავისთავში მოიცავს არაერთ მნიშვნელოვან თვისებას, რაც ურთიერთგანმაპირობებელი ხასიათის არის. კერძოდ:

1. კინოკომპოზიტორი, როგორც წესი აგებს მუსიკალურ დრამატურგიას კინემატოგრაფიული ლოგიკის, დინამიკის, პულსაციის გათვალისწინებით. სხვა შემთხვევაში, მუსიკა ხდება ხელოვნურად ჩადგმული «სცენა» ფილმისთვის;

2. კინოდრამატურგიის ზოგადი თვისობრიობის პარალელურად, კინოკომპოზიტორი ითვალისწინებს ე. წ. კადრების დრამატურგიასაც. ამდენად, ზოგადი მუსიკალური პლასტის გვერდით, კინონაწარმოებში მკვიდრდება კადრების ერთობლიობით წარმოქმნილი მუსიკალური სუბ-პლასტები. სხვათა შორის, სუბ-პლასტები ქმნიან კინემატოგრაფში კინომუსიკის 2 სახეობას:

ა) მუსიკა, რომელიც მომდინარეობს «ხმაურის» იმანენტისიკიდან;

ბ) მუსიკა, რომელიც შენიღბულია და ერთი შეხედვით, არაფრით არ გამოირჩევა საერთო დრამატურგიაში.

3. კინოკომპოზიტორი ქმნის მუსიკალურ მასალას, რომელიც ორგვარი სახით წარმოისახება:

ა) მუსიკა, რომელიც ცხოვრებას აგრძელებს კინემატოგრაფიული სივრცისა და დროითი ფაქტორების მიღმა, ანუ დამოუკიდებლად, სრულიად ახალ დროით – სივრცობრივ თანაფარდობაში;

ბ) მუსიკა, რომელიც რჩება კინემატოგრაფიულ სივრცეში და მხოლოდ მასთან კონტექსტში ხდება მჟღერი.

აღნიშნული მახასიათებლებით იქმნება ხელოვნებაში კინომუსიკის პრეცედენტი. კინომუსიკას კი საქართველოში გ. ყანჩელთან ერთად ქმნიდნენ ნ. გაბუნია, ნ. მამისაშვილი, მოგვიანებით, ანუ 70-იან წლებში ბ. კვერნაძე. მაგრამ ამ უკანასკნელთა შემოქმედებაში კინემატოგრაფი მოღვაწეობის ფართო ასპარეზად მაინც ვერ იქცა. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, თუ რამდენად განაპირობა აზროვნების კინემატოგრაფიულმა მექანიზმმა მათი ავტონომიური მუსიკის სპეციფიურობა, ანუ

კინემატოგრაფი მათთვის ცალკე მოღვაწეობის სფეროდ დარჩა და არა შემოქმედებით ლაბორატორიად*. მათ საპირისპირო მოვლენად გვესახება გ. ყანჩელის კინოშემოქმედება.

მაინც რატომ გვესახება მისი მუსიკა უპრეცედენტო მოვლენად? შევეცდებით, გარკვეული დასკვნების სახით ავხსნათ აღნიშნული დებულება და კითხვა:

1. უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნავთ, რომ ქართულ კინემატოგრაფში გ. ყანჩელი ფუძემდებელია ძალზე მასშტაბური და მნიშვნელოვანი სტილისტიკის, კინომუსიკის სახით. არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს არ შეუქმნია 60-იანელებამდე ამ მოვლენის პრეცედენტი. რაც შეეხება 60-იანელებს, იმის მიუხედავად, რომ ნ. მამისაშვილის და ნ. გაბუნიას მუსიკა ძალზედ მნიშვნელოვანი პლასტია ეროვნულ კინემატოგრაფში, მათ მაინც ვერ შექმნეს ფართო და მასშტაბური ტრადიცია მუსიკალური ხელოვნების აღნიშნულ სახეობაში. თითოეული მათგანი კონკრეტულ რეჟისორთან მიმართებაში ქმნიდა შესანიშნავ მუსიკალურ სახეობრიობას და ამ მხრივ, მათი მუსიკით აჟღერებული ფილმები («გიორგობისთვე», «ვედრება», «ცხელი ზაფხულის სამი დღე», «დიდი მწვანე ველი») მართლაც საუკეთესო მონაპოვარია, როგორც ეროვნული კინემატოგრაფისთვის, ასევე კინომუსიკის ხელოვნებისთვის. მაგრამ ამის მიუხედავად, ზოგადად მათი შემოქმედების გათვალისწინებით, საუბარი კინოკომპოზიტორის ფენომენზე რამდენადმე რთული სათქმელია. ნ. მამისაშვილიც და ნ. გაბუნიაც, ვფიქრობთ, უნდა მივიჩნიოთ უფრო კინოში მოღვაწე საუკეთესო შემოქმედებად, ვიდრე კინოკომპოზიტორებად, ამ ფენომენის სრულყოფილი გამოვლინებით. ფაქტიურად, სწორედ გ. ყანჩელმა ჩაუყარა საფუძველი კინომუსიკის ტრადიციას ქართულ სინამდვილეში. მომდევნო პერიოდში კინომუსიკის ჟანრში არა ერთი საინტერესო ქმნილება იქმნება – თ. ბაკურაძის, გ. ცინცაძის სახით, მაგრამ ვერც ესენი გახდნენ კინემატოგრაფში მონოლითური, მასშტაბური მოვლენის, ფენომენის შემქმნელნი;

2. გ. ყანჩელი ერთადერთი კომპოზიტორია საქართველოში, ვის შემოქმედებაშიც კინომუსიკა სცილდება გამოყენებით, ერთგვარად მეორეხარისხოვანი მოღვაწეობის სფეროს და თანასწორუფლებიანად მოიაზრება კლასიკურ მუსიკალურ ქმნილებებთან ერთად. უფრო მეტიც, დღესდღეობით გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის თავისებურებებსა და თვისობრიობაზე მსჯელობა

* ნ. მამისაშვილის, ნ. გაბუნიას და სხვათა კინომუსიკის ძირითად თვისობრიობაზე საუბარი წინა თავში გვექონდა.

კინომუსიკისა და «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» გვერდის ავლით, წარმოუდგენელია. კინემატოგრაფი მისთვის ერთ-ერთ უმთავრეს შემოქმედებით ლაბორატორიას წარმოადგენს სწორედ კლასიკურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან მიმართებაში. ამ თვალსაზრისით გ. ყანჩელი ქართველ 60-იანელ კომპოზიტორთა შორის გამონაკლისია;

3. გ. ყანჩელი თავის კინომუსიკაში იყენებს კლასიკური მუსიკის კანონზომიერებებს. ამავე დროს, მისი მელოდიის თავისებურებები მომდინარეობს არა ვოკალური, არამედ ინსტრუმენტული ხელოვნების ლექსიკიდან. სტრუქტურულად ფილმების მუსიკა, მეტწილად, კლასიკურად აწყობილი თემატიზმია, კლასიკური ჰარმონიული ბაზით, ტონალური გეგმით, ფორმით... და ყოველივე აბსოლუტურ შესატყვისობაშია «აზროვნების კინემატოგრაფიულ მექანიზმთან». ამგვარი მუსიკალური მასალის ესოდენ ჰარმონიული სინთეზი კინემატოგრაფთან ასევე გ. ყანჩელის დამსახურებაა.

და გ. ყანჩელის შემოქმედების კიდევ ერთი, გამორჩეული თავისებურება. ერთი მხრივ, მოგეხსენებათ, რომ გ. ყანჩელი ძალზე ინტენსიურად მოღვაწეობდა არა მხოლოდ კინოში, არამედ თეატრშიც, და ორივე შემთხვევაში შექმნა ქართული თეატრალური და კინომუსიკის პრეცედენტი ეროვნულ კულტურაში. შესაბამისად, მის ავტონომიურ მუსიკაში მკვიდრდებოდა ის ხერხები, სახეები და მეთოდები..., რამაც დასაბამი სწორედ თეატრსა და კინემატოგრაფში ჰპოვა. მეორე მხრივ, კლასიკური მუსიკალური ხელოვნების პრაქტიკა, ძალზე საინტერესო ვარიანტებით იჭრებოდა ქართულ თეატრსა და კინოში. გ. ყანჩელის შემოქმედების ყველა ჟანრი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, ერთმანეთით განპირობებული და ერთმანეთისგან გამომდინარე. უფრო მეტიც, მისი მუსიკა ნათელი მაგალითია სხვადასხვა აზროვნებითი მექანიზმების (მუსიკალური, თეატრალური, კინემატოგრაფიული) სინთეზისა. აღნიშნული მოსაზრება კი საკმაოდ აქტუალურს ხდის ინტეგრაციის თემას საზოგადოდ მის შემოქმედებასთან მიმართებაში. ამ თვისობრიობითაც, გ. ყანჩელის მუსიკალური «სამყარო» ძალზე განყენებულად დგას არა მარტო 60-იანელ კომპოზიტორთა თაობაში, არამედ საზოგადოდ ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში*. მაგრამ ამაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება.

* სხვათა შორის, ჟანრთა ინტეგრაციის საკითხებმა, უპირატესად, მუსიკაში კინემატოგრაფიული სპეციფიკის შეჭრის თვალსაზრისით, სწორედ გ. ყანჩელის შემდეგ გამოიწვია განსაკუთრებული ინტერესი, რისი დასტურიცაა 80-90-ანი წლების ქართულ საკომპოზიტორო ხელოვნება (ზ. ნადარეიშვილი, გ. ცინცაძე, რ. კიკნაძე, თ. ბაკურაძე...).

ვფიქრობ, ჩვენს მიერ წარმოსახული მახასიათებლებით, საკმაოდ ნათლად იკვეთება გ. ყანჩელის შემოქმედების მნიშვნელობა ეროვნულ კულტურაში.

მაგრამ დავუბრუნდეთ კინომუსიკას. გ. ყანჩელის კინომოდვაწეობა მოიცავს ოთხ ათეულ წელიწადს (1965-2004 წწ.), რაც საკმაოდ დიდი და ხანგრძლივი პერიოდია შემოქმედისთვის. ამ უზარმაზარი დროითი ინტერვალის მანძილზე მხატვრული თვალსაზრისით კომპოზიტორის მოღვაწეობა ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანი არ იყო. აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელს შექმნილი აქვს ისეთი სახის მუსიკალური პლასტები, რაც კინომუსიკის ჟანრს ნაკლებად მიეკუთვნება, თუმცა როგორც თავისთავად არსებული მუსიკალური ქმნილებები კომპოზიტორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ. აღნიშნული მოსაზრების კონკრეტიზაციისთვის რამდენიმე მაგალითს დავყვარდნობით:

1) ლ. ლოლობერიძის «როცა აყვავდა ნუში» (1972);

2) რ. ჩხეიძის «მშობლიურო ჩემო მიწავ» (1980).

მოხმობილ მაგალითებში მუსიკალური მასალა, კინემატოგრაფიულ დრამატურგიასთან მიმართებაში, საოცრად მეტყველი, ემოციური და დინამიურია. ამ შემთხვევაში «კინემატოგრაფიული დრამატურგიაში» ვგულისხმობთ ფილმის შინაარსობრივ მხარეს. ამასთანავე, ორივე ფილმის თემატიკაში მის სტრუქტურაში ლაიტმოტივის ფუნქციას ატარებს და სრულყოფილად გამოხატავს კომპოზიტორის მიერ აღქმულ ფილმის უმთავრეს ემოციას, განწყობილებას. ამ თვალსაზრისით კინომუსიკის სტილისტური მახასიათებლები, თემატიკის ნოსტალგიური, სევდიანი კოლორიტი ზუსტად წარმოსახავდა ფილმის მთავარ ემოციურ ტონალობას – სამშობლოს სიყვარულით გამოწვეულ ტკივილს. საუბარია რ. ჩხეიძის ნაწარმოებზე. ასევე ზუსტად არის მოძებნილი მთავარი მუსიკალური თემა, პულსაცია, განწყობილება, რიტმი და დინამიკა ლ. ლოლობერიძის კინოფილმისათვის. და აღნიშნული ღირსებების მიუხედავად, მუსიკა და კინემატოგრაფიული მექანიზმი ერთმანეთისგან გამიჯნული სამყაროა. ყოველ შემთხვევაში, საუბარი კინომუსიკაზე, მუსიკალური და კინემატოგრაფიული ლოგიკის ჰარმონიულობაზე მსჯელობა ნაკლებად შესაძლებელია.

ვფიქრობ, რ. ჩხეიძისა და ლ. ლოლობერიძის ფილმების მუსიკალური «დრამატურგია», უპირატესად, გ. ყანჩელის კინემატოგრაფიული ალლოდან, კადრების აჟღერების საოცარი უნარიდან უფრო მომდინარეობს, ვიდრე საკუთრივ რეჟისორების ხედვიდან, და ამიტომ ილექება მეხსიერებაში ესოდენ მძლავრად,

ამიტომ გადმოდის წინა პლანზე მუსიკა და უკან იტოვებს ვიზუალურ დრამატურგიას.

თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ვფიქრობთ, კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორზე უნდა შევჩერდეთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართულ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში არსებობს ისეთი კინოფილმები, რომელთა მუსიკაც თავისთავად მუსიკალური ასპექტებიდან გამომდინარე, ძალზედ საინტერესო ნაწარმოებებს წარმოადგენს. ისევე, როგორც რ. ჩხეიძისა და ლ. ლოლობერიძის ფილმების მუსიკალური აჟღერების შემთხვევაში იყო. მაგრამ ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ს. ნასიძის... მუსიკა კინოსთვის, მათივე სიმფონიური შემოქმედების ან დუბლირებას, ან ვარიაციას წარმოადგენს. რამდენადმე ძნელი წარმოსადგენია ა. ბალანჩივაძის ან ს. ნასიძის კინომუსიკის მასალაზე შექმნილი ინსტრუმენტული ვარიანტები, რადგან აღნიშნულ «კინოპარტიტურებში» მიკრო-ვარიანტით არის ჩადებული ის, რაც ბრწყინვალედ არსებობს ქართული სიმფონიური მუსიკის ისეთ საუკეთესო ქმნილებებში, როგორც არის ა. ბალანჩივაძის I სიმფონია, ა. მაჭავარიანის ბალეტი «ოტელო», ს. ნასიძის – «კამერული სიმფონია» და სიმფონია «დალაია». გ. ყანჩელის შემოქმედებაში კი, ნებისმიერი კინოფილმის მუსიკა უნებლიეთ, ქვეცნობიერად იწვევს ვიზუალურ ასოციაციებს, რაც «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმიდან» გამომდინარეობს. მისი კინომუსიკა თავისთავად არსებული მუსიკალური სამყაროა და ამდენად კინოსგან მოწყვეტილიც კი არ კარგავს «ვიზუალური სიმფონიის» თავისებურებებს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კვლევისას დავეყრდნობით იმ კინემატოგრაფიულ ნიმუშებს, სადაც თამამად შეიძლება საუბარი მუსიკალური პლასტის როლსა და ფუნქციაზე, როგორც ზოგად დრამატურგიულ კონტექსტში, ასევე კინოსპეციფიკასთან, მის მექანიზმებთან მიმართებაში. გ. ყანჩელის ამ სახის მუსიკა უპირატესად ე. შენგელაიასა და გ. დანელიას კინოშემოქმედებაში მოიაზრება.

აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელის შემოქმედებასთან მიმართებაში ხელოვნებათმცოდნეები ხშირად იყენებენ ტანდემის ცნებას. დღესდღეობით ამ საკითხზე მსჯელობა აბსოლუტური ტრუიზმია. ხელოვნების ყველა სფეროში, რომელსაც კი გ. ყანჩელის ხელი შეეხო, იქნება ეს თეატრი თუ კინემატოგრაფი, თანაავტორობა მუდმივად არსებული აუცილებლობაა. რ. სტურუა, ე. შენგელაია, გ. დანელია ის რეჟისორები არიან, ვინც საკუთარ შემოქმედებას მუსიკალური ლოგიკით ქმნიან. როგორც ჩანს, კომპოზიტორს რეჟისორი-მუსიკოსები ესაჭიროება კინოსა და

თეატრალური მუსიკისათვის. ისევე როგორც რ. სტურუა, ა. შენგელაია, გ. დანელია, მათთან ერთად კი ლ. ლოლობერიძე, გ. კალატოზიშვილი მუსიკასთან კონტექსტში აუცილებელ «პირობად» კომპოზიტორ – თეატრალს, კომპოზიტორ – კინემატოგრაფს მოიაზრებენ. რიგ შემთხვევაში გ. ყანჩელთან ურთიერთობა არ სცილდება ჩვეულებრივ თანამშრომლობას, ზოგჯერ კი კომპოზიტორი და რეჟისორი იდეალურ ტანდემს ქმნიან. სწორედ, ამ იდეალური თანაავტორობის შედეგია ეროვნულ კულტურაში ის მონაპოვარი, რასაც გ. ყანჩელის კინომუსიკა ჰქვია.

გ. ყანჩელის შემოქმედებიდან მომდინარეობს ეროვნული კულტურის რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი:

1. «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი» – ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში¹.

2. «აზროვნების თეატრალური და კინემატოგრაფიული მექანიზმი» – ქართულ კლასიკურ და მუსიკალურ ხელოვნებაში².

აღნიშნული მახასიათებლები გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ინტეგრაციის ფენომენის კვლევის საფუძველი ხდება, რაც ჩვენს მიერ არჩეული სადისერტაციო თემის მთავარ ღერძს წარმოადგენს. არც ერთი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში არ დომინირებს ინტეგრაციის საკითხი ესოდენ მძლავრად, მასშტაბურად და ყოვლისმომცველად (მუსიკალური ხელოვნების ყველა სფეროს გათვალისწინებით – ავტონომიური მუსიკა, თეატრი, კინო), როგორც გ. ყანჩელის შემოქმედებაში.

გ ყანჩელი ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწეა ქართულ 60-იანელთა თაობაში. მის სახელს არაერთი ნოვაცია უკავშირდება როგორც კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში, ასევე ავტონომიურ მუსიკაში. აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელის

¹ კინემატოგრაფში მუსიკის თავისებურებებზე უკვე გვქონდა საუბარი. ორიოდ სიტყვით აღვნიშნავთ, მუსიკის როლს თეატრთან მიმართებაში. კერძოდ, მუსიკა როგორც ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი თეატრალურ დრამატურგიაში ძალზე ტიპური იყო ს. ახმეტელისა და მ. თუმანიშვილის შემოქმედებისათვის. თუმცა «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის» დამკვიდრება თეატრში, მათ შემოქმედებაში ვერ მოხდა. ეს პროცესი 60-იან წლებს უკავშირდება, და უპირატესად რ. სტურუას სახელთან ასოცირდება.

² გ. ყანჩელამდე აღნიშნული მოვლენა ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში აზროვნებითი კატეგორიის სახით არ არსებობდა. «კინემატოგრაფიული მექანიზმები» ხერხის, ტენდენციის, დრამატურგიაში კონტრასტის გაძლიერების სახით და ა.შ. ისევ და ისევ 60-იანელთა შემოქმედებაში გვხვდება – ხ. მამისაშვილი, ს. ნასიძე, ნ. გაბუნია. მოგვიანებით ყოველივეს გამოიყენებს ს. ცინცაძე გვიანი პერიოდის შემოქმედებაში, მაგრამ «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი» პირველად სწორედ გ. ყანჩელის ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში მკვიდრდება. მომდევნო წლებში აღნიშნული ხაზი ექოდ, მოიაზრება თ. ბაკურაძის, ნაწილობრივ ზ. ნადარეიშვილისა და ი. ბარდანაშვილის მუსიკალური ხელოვნება...

შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი XX საუკუნეში შექმნილი ფასეულობაა და ათწლეულების შემდეგ თამამად შეიძლება გარკვეული დასკვნების გამოტანა, რადგან უმთავრესი სტილისტური მახასიათებლები, გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ტენდენციები, დღევანდელი გადასახედიდან და დღეს, უკვე შემოქმედებითი პრინციპის, აზროვნებითი კატეგორიის სახით უნდა მოვიაზროთ. კერძოდ, თუ მაგალითისთვის ჩვენს მიერ არჩეულ საკითხებს დავეყრდნობით, ნათელი გახდება, რამდენად მნიშვნელოვანია XXI საუკუნის თვალთ დასახული გ. ყანჩელის შემოქმედებითი პორტრეტი. კერძოდ, 70-ან წლებში (1969-1976 წ.წ.) გ. ყანჩელი ავტონომიურ მუსიკაში ქმნის სამ სიმფონიას, თეატრში – რ. სტურუასთან ერთად შვიდ სპექტაკლს (მათ შორის «ხანუმას», შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში და ლენინგრადის დიდ აკადემიურ დრამატულ თეატრში გ. ტოვსტონოგოვის რეჟისურით), ხოლო კინემატოგრაფში 1969 წ. - «არ დაიდარდო»-ს, «არაჩვეულებრივ გამოფენას», 1970-1972 წწ. მოკლემეტრაჟიან ფილმებს («ფეოლა», «ქვევრი», 1974 წ. «რეკორდი» და მულტფილმი «ჯადოსნური კვერცხი»), 1972 წელს იქმნება ლ. ლოლობერიძის «როცა აყვავდა ნუში», ხოლო 1974-ში «შერეკილები». ამ ნაწარმოებებით, ცხადია, შესაძლებელია გარკვეული დასკვნების გამოტანა, მაგრამ რამდენად შეიძლება ამ პერიოდის მახასიათებლების შემოქმედებითი ხელწერის სახით აღქმა, ან შემოქმედებითი პრინციპით მათი მოაზრება, ცოტა რთული სათქმელია, რადგან ავტონომიურ მუსიკაში ჯერ არ არის შექმნილი გ. ყანჩელის ერთ-ერთი საუკეთესო სიმფონიური ქმნილება – მე-4 სიმფონია. თითქმის ათი წლის შემდეგ შეიქმნება ლიტურგია «ქართ დატირებული» დიდი სიმფონიური ორკესტრისა და სოლო ალტისთვის, რაც თავის მხრივ, კომპოზიტორის შემოქმედებაში შემოიტანს «აღმსარებლობის, სულიერი ტკივილის» თემას და ამ «ლაიტმოტივით» არაერთი საუკეთესო ნაწარმოები შეიქმნება. ჯერ კიდევ ნაკლებად შეიმჩნევა კინემატოგრაფიისა და თეატრის აზროვნებითი მექანიზმების შეჭრა გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის სტილისტიკაში, თუმცა მის ინსტრუმენტულ ქმნილებებში უკვე დამკვიდრებულია კონტრასტული დრამატურგია, მინიმალისტური სტილისტიკა, კოლაჟის სპეციფიკა, XX საუკუნის ხელოვნებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი «ნეოეპიკური დრამატურგიის» თავისებურებები. პარალელურად კინემატოგრაფში ჩნდება კლასიკური მუსიკალური კანონზომიერებებიდან ამოზრდილი ლირიკული თემები – ე.შენგელაიას «არაჩვეულებრივი გამოფენა» (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 1) და გ. დანელიას «არ

დაიდარდო» - (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 2); ჟანრულ პრიზმაში გარდასახული თემატიკაში, როგორც კინოდრამატურგიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი იგივე კინოფილმებში იღებს სათავეს (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 3, მაგ. 4); მოკლემეტრაჟიან ფილმებში ("ფეოლა", "რეკორდი", "ქვევრი") პირველად ჩნდება რამდენიმე თეატრალური წარმომავლობის თემატური მასალა (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 5); 1974 წელს ე. შენგელაიას «შერეკილებში» ჩნდება თემა, რომელიც დრამატურგიულად მომდინარეობს «არაჩვეულებრივი გამოფენისა» და «არ დაიდარდოს» ლირიკული თემების თავისებურებათა ბაზიდან, თუმცა კინოსპეციფიკის გათვალისწინებით პირველად ჩნდება თემატური პანორამულობა, როგორც ერთ-ერთი გამომსახველობითი ხერხი კინომატოგრაფიაში (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 8). აღნიშნული მაგალითებით სრულიად ნათლად შეიძლება წარმოჩნდეს გ. ყანჩელის საკომპოზიტორო ტექნიკის თავისებურებები. მაგრამ შემოქმედებით პრინციპებზე, აზროვნებით კატეგორიებზე საუბარი ადრეულ პერიოდთან ერთად, გვიანი პერიოდის ქმნილებების გათვალისწინებით ხერხდება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ყოველ ცალკეულ ეტაპზე გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ახალი თავისებურებები იჩენს თავს, რომლის საწყისებიც ადრეულ სიმფონიურ და კინომუსიკაში იყო კოდირებული.

თუ რამდენად წარმართველია კინომუსიკა კომპოზიტორის ავტონომიური მუსიკის დრამატურგიაში, ვფიქრობთ, ერთი ნიშანდობლივი მაგალითიდანაც ნათელი ხდება. კერძოდ: ძალზე საინტერესოდ გვესახება "სევდა ნათელის" (ნაწარმოები ბიჭუნათა გუნდის, 2 სოლისტი ბიჭუნასთვის და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის) თავისებურებები. ნაწარმოების Coda-ს, წარმოადგენს თემა, რომელიც რამდენადმე შენიღბვითი დანიშნულების არის მთელ წინამდებარე მუსიკალურ განვითარებასთან და მასთან ქმნის აბსოლუტურ თემატურ, იდეურ კონტრასტს, კონცეფციური თვალსაზრისითაც კი (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 18). ამ ტრაგიკულ კონცეფციაში ბოლოს ჩნდება ერთგვარად «კარიკატურული» ლირიული თემა, რომელსაც კინემატოგრაფთან რამდენიმე შეხების წერტილი აქვს:

1) როგორც ლირიული თემა, უკავშირდება იგივე ე. შენგელაიასა და გ. ყანჩელის აღნიშნული ფილმების ლირიკულ თემებს;

2) ლირიული თემის «შარჟირების» ხერხი, მომდინარეობს გ. დანელიას «არ დაიდარდოს» იმ სცენიდან, სადაც ჟღერს არღანი და ვიოლინო (ლევანის სახლში). მართალია, აღნიშნული ეფექტი მთლიანად გ. დანელიას ფანტაზიის შედეგია, მაგრამ გ. ყანჩელისთვის ძალზედ ნიშანდობლივ დრამატურგიულ ხერხად იქცა;

3) აღნიშნული ლირიული თემა მთლიანად, თავისი პირველადი ჟღერადობით (ანუ კარიკატურის ან გნებავთ შარჟის მოხსნით), პირველად სწორედ შენგელაიას ფილმში «ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ისტორია» გაიჟღერა და იქცევა მის ლაიტმოტივად.

ამგვარ თემატურ გადაძახილს ძალზე ინტენსიურად იყენებს კომპოზიტორი. მაგალითად, მე-7 სიმფონიის გარკვეული თემატური ბლოკი (პარტიტურაში ც. 6_13) (იხ. მაგ. 127), გ. დანელიას ფილმის "ქინ-მა-ძას" ერთ-ერთი ეპიზოდის თემატურ მასალას არმოადგენს.

უფრო გვიან პერიოდს თუ შევხებით, იგივე თავისებურებები, ოღონდ რამდენადმე ვარირებული სახით, ძალზე ტიპიურია გ. ყანჩელის შემოქმედებისათვის. მაგალითად, 1994 წელს შექმნილი ნაწარმოები «სევდის ფერების ქვეყანა» დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის ძალზედ ნიშანდობლივად წარმოსახავს ჩვენს მოსაზრებას – ეპიკური დრამატურგიის მქონე ქმნილება დრამატიზმისა და კინემატოგრაფიული აზროვნების პრიზმაში ახდენს ლირიული საწყისის ტრანსფორმაციას. ამ ნაწარმოების ლირიკული თემები, თავისი იმანენტური თვისობრიობით, თავდაპირველად კინემატოგრაფში, მოგვიანებით კი თეატრში დამკვიდრებულ ლირიკულ თემათა არსენალიდან მომდინარეობს. ამ ქმნილების სახელწოდება – «სევდის ფერების ქვეყანა» – ჩვენთვის მოაზრებულია გ. ყანჩელის შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს სახეობრივ-ემოციურ პლასტად, რომლის ნიადაგიც ავტონომიურ მუსიკაში უპირატესად კინომ მოამზადა.

აღნიშნულ თავისებურებებზე ძალზე სერიოზული არგუმენტაციით საუბარი მხოლოდ ახლა ხდება შესაძლებელი, როდესაც მთელი სისავსით არის წარმოჩენილი გ. ყანჩელის შემოქმედება, მისი ხელწერის, მსოფლმხედველობის და აზროვნების თვისობრიობათა კომპლექსი, შემოქმედებითი არსენალი. სამი ათეული წლის განმავლობაში გ. ყანჩელის შემოქმედება იმდენად მრავალმხრივ და მრავალფეროვან კვლევის ასპექტებს გვთავაზობს, მისი მოღვაწეობის სპექტრი იმდენად ფართოა, იმდენად ინტენსიური და ნაყოფიერი, რომ აქტუალურს ხდის ხელოვნების სხვადასხვა სახეობების ურთიერთშედევნის საკითხსაც. უფრო მეტიც, გ. ყანჩელის შემოქმედების სახით, პირველად ქართულ მუსიკალურ სივრცეში, შესაძლებელია სხვადასხვა აზროვნებითი კატეგორიების ინტეგრაციის ფენომენზე მსჯელობა. არც ერთი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში არ მკვიდრდება აზროვნების კინემატოგრაფიული და თეატრალური მექანიზმები იმდენად, რომ მეტნაკლებად მაინც განაპირობოს მუსიკალური ლოგიკის სპეციფიკა. ამდენად, გ. ყანჩელის შემოქმედების განხილვისას ერთიან სიბრტყეში, უფრო სწორად, ურთიერთობაში

უნდა იქნას აღქმული ესა თუ ის საკითხი. ვფიქრობთ, შეუძლებელია საუბარი მის საორკესტრო-სიმფონიურ შემოქმედებაზე კინომექანიზმის ან გნებავთ, თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე. ან როგორ შეიძლება მსჯელობა ფილმების «შერეკილები», «მიმინო», «რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე», «კავკასიელი ტყვე», "თეთრი ქვები", "ზღვის შვილები"... (იხ. სანოტო დანართი: მაგ 18, 111, 124, 126) წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებების შესახებ, საკუთრივ, მუსიკალური კანონზომიერებების გარეშე, რაც თავის თავში მოიაზრებს ლაიტმოტივს, მუსიკის ჟანრულობას, გამჭოლ განვითარებას, სახეობრივ ტრანსფორმაციას, ფორმაწარმოქმნად თავისებურებებს... გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში ექოსავით გადაძახილი ჰჰოვა მისმა კინო და თეატრალურმა თემატიზმმა. ყოველივე ავტონომიურ მუსიკასთან სინთეზში ურთიერთგანმაპირობებელი მნიშვნელობისაა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. გ. კალატოზიშვილის ფილმის "კავკასიელი ტყვე" მთავარი თემა და რ. სტურუას სპექტაკლის "კავკასიური ცარცის წრე" ტრიოლური ლაიტმოტივი, მათთან ერთად კი "STIX"-ის ალტის პარტიის ორნამენტული ფიგურაციები სრულ თანხვედრაშია (იხ. მაგ. 16, 19, 114, 115). დღესდღეობით, როდესაც მის შემოქმედებას მთელი სისავსით ვეცნობით, ნათელი ხდება, რომ გარკვეული სახეობრივი პლასტები წლების მანძილზე კრისტალიზებული თვისობრიობათა კომპლექსით გამოირჩევა. მაგალითად, ლირიკული თემების უმრავლესობა აკორდული ფაქტურის თემატიზმია, 3/4 ან სხვა სამწილადი მეტრული პულსაციით, ერთიანი გაშლილი თემატური პლასტით, გადახრებით, III და IV საფეხურის ტონალობებში, ძირითადად C dur-ისა F dur-ის შეფერილობისა. (იხ. მაგ. № 2, № 18, № 24)

უფრო ქმედითი, დინამიური, ერთგვარი დრამატული საწყისის თემები ხასიათდება დანაწევრებული თემატიზმით, სეკუნდური ინტონაციებით, 4/4 მეტრული პულსაციით, მკვეთრად გამოხატული რიტმული ნახტით, ერთგვარი სახეობრივი დუალიზმით, სადაც მელოდია ერთ საწყისს უკავშირდება, აკომპონემენტი კი მეორეს. სხვათაშორის, დინამიური ნიშნების შეცვლის შემთხვევაში "რიჩარდ III"-ის რეგტაიმი გადაძახილს ე. შენგელაიას «ცისფერი მთების» ლაიტმოტივთან ქმნის _ ერთი შეხედვით, გროტესკული რეგტაიმი ლირიულ სახეობრიობად გარდაისახება. (იხ. მაგ. 118 და 120)

ავტონომიურ მუსიკაში წარმოჩენილ თავისებურებებზე საუბარი დისერტაციის მომდევნო თავში გვექნება. ამდენად, ჩვენთვის გ. ყანჩელის მუსიკა სამ განზომილებაში აღქმული შემოქმედებაა, სადაც კინემატოგრაფი, თეატრი და მუსიკა ერთიან სიბრტყეში, ერთიან სივრცეში მოაზრებული ფენომენია.

მუსიკისა და კინოს ინტეგრაციის ასპექტები

(გ. ყანჩელის კინომუსიკის მაგალითზე)

«იცის კი ვინმემ, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა?»

... სამწუხაროდ, არც მე ვიცი... მაგრამ ამავე დროს, მოვლენები ჩვენს ირგვლივ შეფერილია განსაკუთრებული ფერებით.

... დღეს, როდესაც ჩემი ცხოვრება და შემოქმედება საქართველოს ფარგლებს გარეთ მიედინება, ჩემი ნების მიუხედავად, გრძნობები მიმართულია «სევდის ფერების ქვეყნისკენ»

... და ცხადია, მსურს, რომ ჩემი სევდისა და ტკივილის მიმართ მსმენელი გულგრილი არ დარჩეს.

... ჩვენ ხომ ყველას ჩვენი «სევდის ფერების ქვეყანა» გვაქვს.

... ისე, «სიხარულის ფერების ქვეყანა» არსებობს კი სადმე?

... არ ვიცი»

გ. ყანჩელი

გ. ყანჩელი 60-იანელთა თაობის კომპოზიტორთა შორის ყველაზე ნაყოფიერი მუსიკოსია, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა 60-იანი წლების ეროვნულ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში. დღეს, როდესაც ჩვენს წინაშე გადაშლილია XX საუკუნის კინემატოგრაფიული ხელოვნება, რომელიც ისტორიისა და მატთანეს კუთვნილებად იქცა, გასულ ასწლეულში მიმდინარე პროცესების მიმართ დამოკიდებულება შეიცვალა, უფრო სწორად, მოხდა არსებული მონაპოვრის გადაფასება. XXI საუკუნის გადასახედიდან გ. ყანჩელის კინომუსიკა სრულიად განყენებულად დგას და არანაირად არ ეწერება აღნიშნული ჟანრის მანამდე არსებულ პროცესებში. არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს, როგორც კინოკომპოზიტორს, არც ადრეულ პერიოდში და არც მომდევნო წლებში, ესოდენ მძლავრი ანაბეჭდი არ დაუტოვებია კინემატოგრაფზე, როგორც გ. ყანჩელს. სწორედ მისი შემოქმედება მესახება იმ პრეცედენტად, რამაც ეროვნულ კულტურაში კინომუსიკის ფენომენი შექმნა. ცხადია, ამ შემთხვევაში უპირატესად ვგულისხმობ მუსიკის დრამატურგიულ როლს კინოპროცესში, მის თანხვედრას კინემატოგრაფიულ ლოგიკასთან.

რასაკვირველია, გ. ყანჩელის გამოჩენამდე არაერთი კომპოზიტორი ქმნიდა მუსიკას კინოფილმებისთვის, მაგრამ არც ერთი მათგანის «პარტიტურა» (ინსტრუმენტული თუ ვოკალური) არ გამხდარა კინომუსიკის, როგორც

განსხვავებული მუსიკალური იმანენტიკისა და აზროვნების მქონე ხელოვნების, ნიმუში. 60-იანელებამდე კინომუსიკა არსებობდა იმდენად, რამდენადაც რეჟისორს ესაჭიროებოდა ბგერითი პლასტები. ძალზე რთულია მოიძებნოს ფილმი, რომლის მუსიკაც მომდინარეობს კინოდრამატურგიის ლოგიკიდან. ის, რაც იქმნებოდა ს. ცინცაძის, რ. ლალიძის, ა. კერესელიძის, დ. თორაძის, ბ. კვერნაძის მიერ, თავისთავად წარმოადგენდა მუსიკალური ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრის მშვენიერ და ფასეულ ნაწარმოებს, მაგრამ სამწუხაროდ, ვერ ეწერებოდა «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» თვისობრიობაში. რასაკვირველია, ზემოთ ჩამოთვლილ ყოველ კომპოზიტორს აქვს ძალზე მნიშვნელოვანი წვლილი შეტანილი კონკრეტული რეჟისორის კონკრეტულ ფილმში. უფრო მეტიც, მათი მუსიკალური ქმნილების გარეშე წარმოუდგენელია ამა თუ იმ ფილმის კოლორიტის, ემოციის, გნებავთ, დრამატურგიული განვითარების წარმოსახვა. გავიხსენოთ, რამდენად ეწერება ს. ცინცაძის მუსიკა ს. დოლიძის კომედიაში «ჭრიჭინა», რამდენად ზუსტად აქვს კომპოზიტორს მოძებნილი კინემატოგრაფიული პულსაციის შესატყვისი «რიტმული ნახატი»? ან იგივე ს. ცინცაძის მუსიკა რ. ჩხეიძის «ჯარისკაცის მამისთვის» – მძლავრი სიმფონიური ჟღერადობის მუსიკალური ტილო და მისი თანაარსებობა ს. ცინცაძის ხელწერით ვარირებულ ა. ალექსანდროვის ცნობილი სიმღერის «Священная война»-ს სიმფონიურ ვერსიასთან? ან როგორ შეიძლება წარმოსახოს ქართული კინო ა. კერესელიძის, რ. ლალიძის, ბ. კვერნაძისა და დ. თორაძის სასიმღერო შემოქმედების გარეშე? ამის მიუხედავად, დღესდღეობით წარმოუდგენლად მესახება საუბარი იმავე ს. ცინცაძეზე, ან გნებავთ, უფრო ადრეულ კომპოზიტორებს თუ შევხებით, ა. ბალანჩივაძეზე კინოკომპოზიტორის რაკურსში. მათი ღვაწლი უფრო ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტად მესახება კინემატოგრაფში, ვიდრე საკუთრივ, შემოქმედებით პროცესად. მათი შემოქმედება კინოაზროვნების, როგორც განსხვავებული ესთეტიკური სამყაროს ევოლუციაში, არანაირ როლს არ თამაშობს. ჩვენთვის ყოველივე აღიქმება, როგორც მოცემულობა და არა როგორც კინემატოგრაფიული მექანიზმის შემადგენელი კომპონენტი.

გარდა ამისა, 60-იანელებამდე შექმნილი მუსიკა კინოფილმებისათვის უმთავრესად ნაკარნახევია საკუთრივ კინემატოგრაფიული ჟანრის თვისობრიობით – კომედია, გმირული ეპოპეა, ისტორიული ფილმი, მელოდრამა... აღნიშნული კინოჟანრები თავისთავად იწვევს გარკვეული, განსაზღვრული ტიპის მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხების – ორკესტრობის თავისებურებების, ფაქტურის,

ქდერადობის სპეციფიკის გარკვეულ მახასიათებლებს. ამდენად, კომპოზიტორი შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილე კი არ ხდება, არამედ მისი ილუსტრატორია. საზოგადოდ, 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფის გამოჩენამდე მუსიკა შესამქმედებელია მოვიაზროთ ორი სახით: ა) კადრების ილუსტრაციად; ბ) კადრების ემოციურ ფონად, ანუ მათი შემოქმედება კინემატოგრაფში შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მუსიკა კინოსთვის, და არა კინომუსიკა. კინომუსიკა, ჩვენი აზრით, თავის თავში მოიცავს მუსიკისა და კინოს აბსოლუტურ ჰარმონიას. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, არც ქართულ კინომცოდნეობაში და არც ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ ორ მოვლენას შორის განმასხვავებელი თავისებურებები არ არის გამიჯნული. გ. ყანჩელის შემოქმედება სწორედ კინომუსიკის სპეციფიკით ისაზღვრება და არანაირად არ არის შეხებაში ცნებასთან “მუსიკა კინოსთვის”. მაგრამ ამ ორ მოვლენაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება.

და კიდევ ერთი. სამწუხაროდ, ქართული მუსიკის ისეთმა ოსტატებმა, როგორებიც იყვნენ ა. ბალანჩივაძე, შ. მშველიძე, ა. მაჭავარიანი, ა. კერესელიძე, ს. ცინცაძე, რ. ლალიძე, დ. თორაძე..., კინემატოგრაფში საკმაოდ ინტენსიური მოღვაწეობის მიუხედავად, ქართული კულტურის ამ სფეროში მაინც ვერ შექმნეს ტრადიცია, სტილისტიკა, ანუ ის ბაზა, რაც გამოიწვევდა კინომუსიკის მუდმივ განახლებას, მის სწრაფვას ნოვაციისკენ.

აღნიშნულ საკითხებს თუ გავითვალისწინებთ, კიდევ უფრო ნიშანდობლივი ხდება გ. ყანჩელის მნიშვნელობა კინომუსიკის ხელოვნებაში. სწორედ მან, ერთ-ერთმა პირველმა (ნ. გაბუნიასთან და ნ. მამისაშვილთან ერთად), შესძლო ათწლეულების სტერეოტიპების აბსოლუტური დანგრევა. მისი შემოქმედებით ეროვნულ კულტურაში კინომუსიკა დამკვიდრდა, როგორც ინდივიდუალური ხელოვნება, ფასეულობა, რაც აღიქმება უპირატესად კინემატოგრაფთან კონტექსტში. ამავე დროს, გ. ყანჩელი, ვფიქრობთ, ჩვენს სინამდვილეში ერთადერთი კინოკომპოზიტორია, ვინც შექმნა ძალზედ სერიოზული, მასშტაბური და მნიშვნელოვანი პლასტი ეროვნულ კინემატოგრაფში. შესაძლოა, ვინმე შეეწინააღმდეგოს ჩვენს მიერ გამოთქმულ საკმაოდ რადიკალურ აზრს. შევეცდებით, ავხსნათ აღნიშნული მოსაზრება.

ჩვენი აზრით, გ. ყანჩელი, უპირველეს ყოვლისა, «კინემატოგრაფიულად» მოაზროვნე კომპოზიტორია, რაც იმის უფლებას გვაძლევს, რომ იგი კინოკომპოზიტორად მოვიხსენიოთ. მისი მუსიკა კინემატოგრაფში იმით არის

ფასეული, რომ გამომდინარეობს ჭეშმარიტი კინოკომპოზიტორისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი «პოსტულატებიდან».

კინოკომპოზიტორი, როგორც პროფესია და როგორც შემოქმედებითი პროცესი თავისთავში მოიცავს არაერთ მნიშვნელოვან თვისებას, რაც ურთიერთგანმაპირობებელი ხასიათის არის. კერძოდ:

1. კინოკომპოზიტორი, როგორც წესი აგებს მუსიკალურ დრამატურგიას კინემატოგრაფიული ლოგიკის, დინამიკის, პულსაციის გათვალისწინებით. სხვა შემთხვევაში, მუსიკა ხდება ხელოვნურად ჩადგმული «სცენა» ფილმისთვის;

2. კინოდრამატურგიის ზოგადი თვისობრიობის პარალელურად, კინოკომპოზიტორი ითვალისწინებს ე. წ. კადრების დრამატურგიასაც. ამდენად, ზოგადი მუსიკალური პლასტის გვერდით, კინონაწარმოებში მკვიდრდება კადრების ერთობლიობით წარმოქმნილი მუსიკალური სუბ-პლასტები. სხვათა შორის, სუბ-პლასტები ქმნიან კინემატოგრაფში კინომუსიკის 2 სახეობას:

ა) მუსიკა, რომელიც მომდინარეობს «ხმაურის» იმანენტისიკიდან;

ბ) მუსიკა, რომელიც შენიღბულია და ერთი შეხედვით, არაფრით არ გამოირჩევა საერთო დრამატურგიაში.

3. კინოკომპოზიტორი ქმნის მუსიკალურ მასალას, რომელიც ორგვარი სახით წარმოისახება:

ა) მუსიკა, რომელიც ცხოვრებას აგრძელებს კინემატოგრაფიული სივრცისა და დროითი ფაქტორების მიღმა, ანუ დამოუკიდებლად, სრულიად ახალ დროით – სივრცობრივ თანაფარდობაში;

ბ) მუსიკა, რომელიც რჩება კინემატოგრაფიულ სივრცეში და მხოლოდ მასთან კონტექსტში ხდება მჟღერი.

აღნიშნული მახასიათებლებით იქმნება ხელოვნებაში კინომუსიკის პრეცედენტი. კინომუსიკას კი საქართველოში გ. ყანჩელთან ერთად ქმნიდნენ ნ. გაბუნია, ნ. მამისაშვილი, მოგვიანებით, ანუ 70-იან წლებში ბ. კვერნაძე. მაგრამ ამ უკანასკნელთა შემოქმედებაში კინემატოგრაფი მოღვაწეობის ფართო ასპარეზად მაინც ვერ იქცა. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, თუ რამდენად განაპირობა აზროვნების კინემატოგრაფიულმა მექანიზმმა მათი ავტონომიური მუსიკის სპეციფიურობა, ანუ კინემატოგრაფი მათთვის ცალკე მოღვაწეობის სფეროდ დარჩა და არა შემოქმედებით

ლაბორატორიად^{*}. მათ საპირისპირო მოვლენად გვესახება გ. ყანჩელის კინოშემოქმედება.

მაინც რატომ გვესახება მისი მუსიკა უპრეცედენტო მოვლენად? შევეცდებით, გარკვეული დასკვნების სახით ავხსნათ აღნიშნული დებულება და კითხვა:

1. უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნავთ, რომ ქართულ კინემატოგრაფში გ. ყანჩელი ფუძემდებელია ძალზე მასშტაბური და მნიშვნელოვანი სტილისტიკის, კინომუსიკის სახით. არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს არ შეუქმნია 60-იანელებამდე ამ მოვლენის პრეცედენტი. რაც შეეხება 60-იანელებს, იმის მიუხედავად, რომ ნ. მამისაშვილის და ნ. გაბუნias მუსიკა ძალზედ მნიშვნელოვანი პლასტია ეროვნულ კინემატოგრაფში, მათ მაინც ვერ შექმნეს ფართო და მასშტაბური ტრადიცია მუსიკალური ხელოვნების აღნიშნულ სახეობაში. თითოეული მათგანი კონკრეტულ რეჟისორთან მიმართებაში ქმნიდა შესანიშნავ მუსიკალურ სახეობრიობას და ამ მხრივ, მათი მუსიკით აჟღერებული ფილმები («გიორგობისთვე», «ვედრება», «ცხელი ზაფხულის სამი დღე», «დიდი მწვანე ველი») მართლაც საუკეთესო მონაპოვარია, როგორც ეროვნული კინემატოგრაფისთვის, ასევე კინომუსიკის ხელოვნებისთვის. მაგრამ ამის მიუხედავად, ზოგადად მათი შემოქმედების გათვალისწინებით, საუბარი კინოკომპოზიტორის ფენომენზე რამდენადმე რთული სათქმელია. ნ. მამისაშვილიც და ნ. გაბუნიაც, ვფიქრობთ, უნდა მივიჩნიოთ უფრო კინოში მოღვაწე საუკეთესო შემოქმედებად, ვიდრე კინოკომპოზიტორებად, ამ ფენომენის სრულყოფილი გამოვლინებით. ფაქტიურად, სწორედ გ. ყანჩელმა ჩაუყარა საფუძველი კინომუსიკის ტრადიციას ქართულ სინამდვილეში. მომდევნო პერიოდში კინომუსიკის ჟანრში არა ერთი საინტერესო ქმნილება იქმნება – თ. ბაკურაძის, გ. ცინცაძის სახით, მაგრამ ვერც ესენი გახდნენ კინემატოგრაფში მონოლითური, მასშტაბური მოვლენის, ფენომენის შემქმნელები;

2. გ. ყანჩელი ერთადერთი კომპოზიტორია საქართველოში, ვის შემოქმედებაშიც კინომუსიკა სცილდება გამოყენებით, ერთგვარად მეორეხარისხოვანი მოღვაწეობის სფეროს და თანასწორუფლებიანად მოიაზრება კლასიკურ მუსიკალურ ქმნილებებთან ერთად. უფრო მეტიც, დღესდღეობით გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის თავისებურებებსა და თვისობრიობაზე მსჯელობა კინომუსიკისა და «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» გვერდის ავლით,

^{*} ნ. მამისაშვილის, ნ. გაბუნias და სხვათა კინომუსიკის ძირითად თვისობრიობაზე საუბარი წინა თავში გვექონდა.

წარმოუდგენელია. კინემატოგრაფი მისთვის ერთ-ერთ უმთავრეს შემოქმედებით ლაბორატორიას წარმოადგენს სწორედ კლასიკურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან მიმართებაში. ამ თვალსაზრისით გ. ყანჩელი ქართველ 60-იანელ კომპოზიტორთა შორის გამონაკლისია;

3. გ. ყანჩელი თავის კინომუსიკაში იყენებს კლასიკური მუსიკის კანონზომიერებებს. ამავე დროს, მისი მელოდიის თავისებურებები მომდინარეობს არა ვოკალური, არამედ ინსტრუმენტული ხელოვნების ლექსიკიდან. სტრუქტურულად ფილმების მუსიკა, მეტწილად, კლასიკურად აწყობილი თემატიზმია, კლასიკური ჰარმონიული ბაზით, ტონალური გეგმით, ფორმით... და ყოველივე აბსოლუტურ შესატყვისობაშია «აზროვნების კინემატოგრაფიულ მექანიზმთან». ამგვარი მუსიკალური მასალის ესოდენ ჰარმონიული სინთეზი კინემატოგრაფთან ასევე გ. ყანჩელის დამსახურებაა.

და გ. ყანჩელის შემოქმედების კიდევ ერთი, გამორჩეული თავისებურება. ერთი მხრივ, მოგეხსენებათ, რომ გ. ყანჩელი ძალზე ინტენსიურად მოღვაწეობდა არა მხოლოდ კინოში, არამედ თეატრშიც, და ორივე შემთხვევაში შექმნა ქართული თეატრალური და კინომუსიკის პრეცედენტი ეროვნულ კულტურაში. შესაბამისად, მის ავტონომიურ მუსიკაში მკვიდრდებოდა ის ხერხები, სახეები და მეთოდები..., რამაც დასაბამი სწორედ თეატრსა და კინემატოგრაფში ჰპოვა. მეორე მხრივ, კლასიკური მუსიკალური ხელოვნების პრაქტიკა, ძალზე საინტერესო ვარიანტებით იჭრებოდა ქართულ თეატრსა და კინოში. გ. ყანჩელის შემოქმედების ყველა ჟანრი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, ერთმანეთით განპირობებული და ერთმანეთისგან გამომდინარე. უფრო მეტიც, მისი მუსიკა ნათელი მაგალითია სხვადასხვა აზროვნებითი მექანიზმების (მუსიკალური, თეატრალური, კინემატოგრაფიული) სინთეზისა. აღნიშნული მოსაზრება კი საკმაოდ აქტუალურს ხდის ინტეგრაციის თემას საზოგადოდ მის შემოქმედებასთან მიმართებაში. ამ თვისობრიობითაც, გ. ყანჩელის მუსიკალური «სამყარო» ძალზე განყენებულად დგას არა მარტო 60-იანელ კომპოზიტორთა თაობაში, არამედ საზოგადოდ ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში*. მაგრამ ამაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება.

* სხვათა შორის, ჟანრთა ინტეგრაციის საკითხებმა, უპირატესად, მუსიკაში კინემატოგრაფიული სპეციფიკის შეჭრის თვალსაზრისით, სწორედ გ. ყანჩელის შემდეგ გამოიწვია განსაკუთრებული ინტერესი, რისი დასტურიცაა 80-90-ანი წლების ქართულ საკომპოზიტორო ხელოვნება (ზ. ნადარეიშვილი, გ. ცინცაძე, რ. კიკნაძე, თ. ბაკურაძე...).

ვფიქრობ, ჩვენს მიერ წარმოსახული მახასიათებლებით, საკმაოდ ნათლად იკვეთება გ. ყანჩელის შემოქმედების მნიშვნელობა ეროვნულ კულტურაში.

მაგრამ დავუბრუნდეთ კინომუსიკას. გ. ყანჩელის კინომოდვაწეობა მოიცავს ოთხ ათეულ წელიწადს (1965-2004 წწ.), რაც საკმაოდ დიდი და ხანგრძლივი პერიოდია შემოქმედისთვის. ამ უზარმაზარი დროითი ინტერვალის მანძილზე მხატვრული თვალსაზრისით კომპოზიტორის მოღვაწეობა ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანი არ იყო. აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელს შექმნილი აქვს ისეთი სახის მუსიკალური პლასტები, რაც კინომუსიკის ჟანრს ნაკლებად მიეკუთვნება, თუმცა როგორც თავისთავად არსებული მუსიკალური ქმნილებები კომპოზიტორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ. აღნიშნული მოსაზრების კონკრეტიზაციისთვის რამდენიმე მაგალითს დავყვარდნობით:

1) ლ. ლოლობერიძის «როცა აყვავდა ნუში» (1972);

2) რ. ჩხეიძის «მშობლიურო ჩემო მიწავ» (1980).

მოხმობილ მაგალითებში მუსიკალური მასალა, კინემატოგრაფიულ დრამატურგიასთან მიმართებაში, საოცრად მეტყველი, ემოციური და დინამიურია. ამ შემთხვევაში «კინემატოგრაფიული დრამატურგიაში» ვგულისხმობთ ფილმის შინაარსობრივ მხარეს. ამასთანავე, ორივე ფილმის თემატიკაში მის სტრუქტურაში ლაიტმოტივის ფუნქციას ატარებს და სრულყოფილად გამოხატავს კომპოზიტორის მიერ აღქმულ ფილმის უმთავრეს ემოციას, განწყობილებას. ამ თვალსაზრისით კინომუსიკის სტილისტური მახასიათებლები, თემატიკის ნოსტალგიური, სევდიანი კოლორიტი ზუსტად წარმოსახავდა ფილმის მთავარ ემოციურ ტონალობას – სამშობლოს სიყვარულით გამოწვეულ ტკივილს. საუბარია რ. ჩხეიძის ნაწარმოებზე. ასევე ზუსტად არის მოძებნილი მთავარი მუსიკალური თემა, პულსაცია, განწყობილება, რიტმი და დინამიკა ლ. ლოლობერიძის კინოფილმისათვის. და აღნიშნული ღირსებების მიუხედავად, მუსიკა და კინემატოგრაფიული მექანიზმი ერთმანეთისგან გამიჯნული სამყაროა. ყოველ შემთხვევაში, საუბარი კინომუსიკაზე, მუსიკალური და კინემატოგრაფიული ლოგიკის ჰარმონიულობაზე მსჯელობა ნაკლებად შესაძლებელია.

ვფიქრობ, რ. ჩხეიძისა და ლ. ლოლობერიძის ფილმების მუსიკალური «დრამატურგია», უპირატესად, გ. ყანჩელის კინემატოგრაფიული ალლოდან, კადრების აჟღერების საოცარი უნარიდან უფრო მომდინარეობს, ვიდრე საკუთრივ რეჟისორების ხედვიდან, და ამიტომ ილექება მეხსიერებაში ესოდენ მძლავრად,

ამიტომ გადმოდის წინა პლანზე მუსიკა და უკან იტოვებს ვიზუალურ დრამატურგიას.

თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ვფიქრობთ, კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორზე უნდა შევჩერდეთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართულ კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში არსებობს ისეთი კინოფილმები, რომელთა მუსიკაც თავისთავად მუსიკალური ასპექტებიდან გამომდინარე, ძალზედ საინტერესო ნაწარმოებებს წარმოადგენს. ისევე, როგორც რ. ჩხეიძისა და ლ. ლოლობერიძის ფილმების მუსიკალური აჟღერების შემთხვევაში იყო. მაგრამ ა. ბალანჩივადის, ა. მაჭავარიანის, ს. ნასიძის... მუსიკა კინოსთვის, მათივე სიმფონიური შემოქმედების ან დუბლირებას, ან ვარიაციას წარმოადგენს. რამდენადმე ძნელი წარმოსადგენია ა. ბალანჩივადის ან ს. ნასიძის კინომუსიკის მასალაზე შექმნილი ინსტრუმენტული ვარიანტები, რადგან აღნიშნულ «კინოპარტიტურებში» მიკრო-ვარიანტით არის ჩადებული ის, რაც ბრწყინვალედ არსებობს ქართული სიმფონიური მუსიკის ისეთ საუკეთესო ქმნილებებში, როგორც არის ა. ბალანჩივადის I სიმფონია, ა. მაჭავარიანის ბალეტი «ოტელო», ს. ნასიძის – «კამერული სიმფონია» და სიმფონია «დალაია». გ. ყანჩელის შემოქმედებაში კი, ნებისმიერი კინოფილმის მუსიკა უნებლიეთ, ქვეცნობიერად იწვევს ვიზუალურ ასოციაციებს, რაც «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმიდან» გამომდინარეობს. მისი კინომუსიკა თავისთავად არსებული მუსიკალური სამყაროა და ამდენად კინოსგან მოწყვეტილიც კი არ კარგავს «ვიზუალური სიმფონიის» თავისებურებებს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კვლევისას დავეყრდნობით იმ კინემატოგრაფიულ ნიმუშებს, სადაც თამამად შეიძლება საუბარი მუსიკალური პლასტის როლსა და ფუნქციაზე, როგორც ზოგად დრამატურგიულ კონტექსტში, ასევე კინოსპეციფიკასთან, მის მექანიზმებთან მიმართებაში. გ. ყანჩელის ამ სახის მუსიკა უპირატესად ე. შენგელაიასა და გ. დანელიას კინოშემოქმედებაში მოიაზრება.

აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელის შემოქმედებასთან მიმართებაში ხელოვნებათმცოდნეები ხშირად იყენებენ ტანდემის ცნებას. დღესდღეობით ამ საკითხზე მსჯელობა აბსოლუტური ტრუიზმია. ხელოვნების ყველა სფეროში, რომელსაც კი გ. ყანჩელის ხელი შეეხო, იქნება ეს თეატრი თუ კინემატოგრაფი, თანაავტორობა მუდმივად არსებული აუცილებლობაა. რ. სტურუა, ე. შენგელაია, გ. დანელია ის რეჟისორები არიან, ვინც საკუთარ შემოქმედებას მუსიკალური ლოგიკით ქმნიან. როგორც ჩანს, კომპოზიტორს რეჟისორი-მუსიკოსები ესაჭიროება კინოსა და

თეატრალური მუსიკისათვის. ისევე როგორც რ. სტურუა, ა. შენგელაია, გ. დანელია, მათთან ერთად კი ლ. ლოლობერიძე, გ. კალატოზიშვილი მუსიკასთან კონტექსტში აუცილებელ «პირობად» კომპოზიტორ – თეატრალს, კომპოზიტორ – კინემატოგრაფს მოიაზრებენ. რიგ შემთხვევაში გ. ყანჩელთან ურთიერთობა არ სცილდება ჩვეულებრივ თანამშრომლობას, ზოგჯერ კი კომპოზიტორი და რეჟისორი იდეალურ ტანდემს ქმნიან. სწორედ, ამ იდეალური თანაავტორობის შედეგია ეროვნულ კულტურაში ის მონაპოვარი, რასაც გ. ყანჩელის კინომუსიკა ჰქვია.

გ. ყანჩელის შემოქმედებიდან მომდინარეობს ეროვნული კულტურის რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი:

1. «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი» – ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში¹.

2. «აზროვნების თეატრალური და კინემატოგრაფიული მექანიზმი» – ქართულ კლასიკურ და მუსიკალურ ხელოვნებაში².

აღნიშნული მახასიათებლები გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ინტეგრაციის ფენომენის კვლევის საფუძველი ხდება, რაც ჩვენს მიერ არჩეული სადისერტაციო თემის მთავარ ღერძს წარმოადგენს. არც ერთი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში არ დომინირებს ინტეგრაციის საკითხი ესოდენ მძლავრად, მასშტაბურად და ყოვლისმომცველად (მუსიკალური ხელოვნების ყველა სფეროს გათვალისწინებით – ავტონომიური მუსიკა, თეატრი, კინო), როგორც გ. ყანჩელის შემოქმედებაში.

გ ყანჩელი ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწეა ქართულ 60-იანელთა თაობაში. მის სახელს არაერთი ნოვაცია უკავშირდება როგორც კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში, ასევე ავტონომიურ მუსიკაში. აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელის

¹ კინემატოგრაფში მუსიკის თავისებურებებზე უკვე გვქონდა საუბარი. ორიოდ სიტყვით აღვნიშნავთ, მუსიკის როლს თეატრთან მიმართებაში. კერძოდ, მუსიკა როგორც ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი თეატრალურ დრამატურგიაში ძალზე ტიპური იყო ს. ახმეტელისა და მ. თუმანიშვილის შემოქმედებისათვის. თუმცა «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის» დამკვიდრება თეატრში, მათ შემოქმედებაში ვერ მოხდა. ეს პროცესი 60-იან წლებს უკავშირდება, და უპირატესად რ. სტურუას სახელთან ასოცირდება.

² გ. ყანჩელამდე აღნიშნული მოვლენა ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში აზროვნებითი კატეგორიის სახით არ არსებობდა. «კინემატოგრაფიული მექანიზმები» ხერხის, ტენდენციის, დრამატურგიაში კონტრასტის გაძლიერების სახით და ა.შ. ისევ და ისევ 60-იანელთა შემოქმედებაში გვხვდება – ხ. მამისაშვილი, ს. ნასიძე, ნ. გაბუნია. მოგვიანებით ყოველივეს გამოიყენებს ს. ცინცაძე გვიანი პერიოდის შემოქმედებაში, მაგრამ «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი» პირველად სწორედ გ. ყანჩელის ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში მკვიდრდება. მომდევნო წლებში აღნიშნული ხაზი ექოდ, მოიაზრება თ. ბაკურაძის, ნაწილობრივ ზ. ნადარეიშვილისა და ი. ბარდანაშვილის მუსიკალური ხელოვნება...

შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი XX საუკუნეში შექმნილი ფასეულობაა და ათწლეულების შემდეგ თამამად შეიძლება გარკვეული დასკვნების გამოტანა, რადგან უმთავრესი სტილისტური მახასიათებლები, გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ტენდენციები, დღევანდელი გადასახედიდან და დღეს, უკვე შემოქმედებითი პრინციპის, აზროვნებითი კატეგორიის სახით უნდა მოვიაზროთ. კერძოდ, თუ მაგალითისთვის ჩვენს მიერ არჩეულ საკითხებს დავეყრდნობით, ნათელი გახდება, რამდენად მნიშვნელოვანია XXI საუკუნის თვალთ დასახული გ. ყანჩელის შემოქმედებითი პორტრეტი. კერძოდ, 70-ან წლებში (1969-1976 წ.წ.) გ. ყანჩელი ავტონომიურ მუსიკაში ქმნის სამ სიმფონიას, თეატრში – რ. სტურუასთან ერთად შვიდ სპექტაკლს (მათ შორის «ხანუმას», შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში და ლენინგრადის დიდ აკადემიურ დრამატულ თეატრში გ. ტოვსტონოგოვის რეჟისურით), ხოლო კინემატოგრაფში 1969 წ. - «არ დაიდარდო»-ს, «არაჩვეულებრივ გამოფენას», 1970-1972 წწ. მოკლემეტრაჟიან ფილმებს («ფეოლა», «ქვევრი», 1974 წ. «რეკორდი» და მულტფილმი «ჯადოსნური კვერცხი»), 1972 წელს იქმნება ლ. ლოლობერიძის «როცა აყვავდა ნუში», ხოლო 1974-ში «შერეკილები». ამ ნაწარმოებებით, ცხადია, შესაძლებელია გარკვეული დასკვნების გამოტანა, მაგრამ რამდენად შეიძლება ამ პერიოდის მახასიათებლების შემოქმედებითი ხელწერის სახით აღქმა, ან შემოქმედებითი პრინციპით მათი მოაზრება, ცოტა რთული სათქმელია, რადგან ავტონომიურ მუსიკაში ჯერ არ არის შექმნილი გ. ყანჩელის ერთ-ერთი საუკეთესო სიმფონიური ქმნილება – მე-4 სიმფონია. თითქმის ათი წლის შემდეგ შეიქმნება ლიტურგია «ქართ დატირებული» დიდი სიმფონიური ორკესტრისა და სოლო ალტისთვის, რაც თავის მხრივ, კომპოზიტორის შემოქმედებაში შემოიტანს «აღმსარებლობის, სულიერი ტკივილის» თემას და ამ «ლაიტმოტივით» არაერთი საუკეთესო ნაწარმოები შეიქმნება. ჯერ კიდევ ნაკლებად შეიმჩნევა კინემატოგრაფიისა და თეატრის აზროვნებითი მექანიზმების შეჭრა გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის სტილისტიკაში, თუმცა მის ინსტრუმენტულ ქმნილებებში უკვე დამკვიდრებულია კონტრასტული დრამატურგია, მინიმალისტური სტილისტიკა, კოლაჟის სპეციფიკა, XX საუკუნის ხელოვნებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი «ნეოეპიკური დრამატურგიის» თავისებურებები. პარალელურად კინემატოგრაფში ჩნდება კლასიკური მუსიკალური კანონზომიერებებიდან ამოზრდილი ლირიკული თემები – ე.შენგელაიას «არაჩვეულებრივი გამოფენა» (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 1) და გ. დანელიას «არ

დაიდარდო» - (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 2); ჟანრულ პრიზმაში გარდასახული თემატიკაში, როგორც კინოდრამატურგიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი იგივე კინოფილმებში იღებს სათავეს (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 3, მაგ. 4); მოკლემეტრაჟიან ფილმებში ("ფეოლა", "რეკორდი", "ქვევრი") პირველად ჩნდება რამდენიმე თეატრალური წარმომავლობის თემატური მასალა (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 5); 1974 წელს ე. შენგელაიას «შერეკილებში» ჩნდება თემა, რომელიც დრამატურგიულად მომდინარეობს «არაჩვეულებრივი გამოფენისა» და «არ დაიდარდოს» ლირიკული თემების თავისებურებათა ბაზიდან, თუმცა კინოსპეციფიკის გათვალისწინებით პირველად ჩნდება თემატური პანორამულობა, როგორც ერთ-ერთი გამომსახველობითი ხერხი კინომატოგრაფიაში (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 8). აღნიშნული მაგალითებით სრულიად ნათლად შეიძლება წარმოჩნდეს გ. ყანჩელის საკომპოზიტორო ტექნიკის თავისებურებები. მაგრამ შემოქმედებით პრინციპებზე, აზროვნებით კატეგორიებზე საუბარი ადრეულ პერიოდთან ერთად, გვიანი პერიოდის ქმნილებების გათვალისწინებით ხერხდება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ყოველ ცალკეულ ეტაპზე გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ახალი თავისებურებები იჩენს თავს, რომლის საწყისებიც ადრეულ სიმფონიურ და კინომუსიკაში იყო კოდირებული.

თუ რამდენად წარმართველია კინომუსიკა კომპოზიტორის ავტონომიური მუსიკის დრამატურგიაში, ვფიქრობთ, ერთი ნიშანდობლივი მაგალითიდანაც ნათელი ხდება. კერძოდ: ძალზე საინტერესოდ გვესახება "სევდა ნათელის" (ნაწარმოები ბიჭუნათა გუნდის, 2 სოლისტი ბიჭუნასთვის და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის) თავისებურებები. ნაწარმოების Coda-ს, წარმოადგენს თემა, რომელიც რამდენადმე შენიღბვითი დანიშნულების არის მთელ წინამდებარე მუსიკალურ განვითარებასთან და მასთან ქმნის აბსოლუტურ თემატურ, იდეურ კონტრასტს, კონცეფციური თვალსაზრისითაც კი (იხ. სანოტო დანართი: მაგ. 18). ამ ტრაგიკულ კონცეფციაში ბოლოს ჩნდება ერთგვარად «კარიკატურული» ლირიული თემა, რომელსაც კინემატოგრაფთან რამდენიმე შეხების წერტილი აქვს:

1) როგორც ლირიული თემა, უკავშირდება იგივე ე. შენგელაიასა და გ. ყანჩელის აღნიშნული ფილმების ლირიკულ თემებს;

2) ლირიული თემის «შარჟირების» ხერხი, მომდინარეობს გ. დანელიას «არ დაიდარდოს» იმ სცენიდან, სადაც ჟღერს არღანი და ვიოლინო (ლევანის სახლში). მართალია, აღნიშნული ეფექტი მთლიანად გ. დანელიას ფანტაზიის შედეგია, მაგრამ გ. ყანჩელისთვის ძალზედ ნიშანდობლივ დრამატურგიულ ხერხად იქცა;

3) აღნიშნული ლირიული თემა მთლიანად, თავისი პირველადი ჟღერადობით (ანუ კარიკატურის ან გნებავთ შარჟის მოხსნით), პირველად სწორედ შენგელაიას ფილმში «ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ისტორია» გაიჟღერა და იქცევა მის ლაიტმოტივად.

ამგვარ თემატურ გადაძახილს ძალზე ინტენსიურად იყენებს კომპოზიტორი. მაგალითად, მე-7 სიმფონიის გარკვეული თემატური ბლოკი (პარტიტურაში ც. 6_13) (იხ. მაგ. 127), გ. დანელიას ფილმის "ქინ-მა-ძას" ერთ-ერთი ეპიზოდის თემატურ მასალას არმოადგენს.

უფრო გვიან პერიოდს თუ შევხებით, იგივე თავისებურებები, ოღონდ რამდენადმე ვარირებული სახით, ძალზე ტიპიურია გ. ყანჩელის შემოქმედებისათვის. მაგალითად, 1994 წელს შექმნილი ნაწარმოები «სევდის ფერების ქვეყანა» დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის ძალზედ ნიშანდობლივად წარმოსახავს ჩვენს მოსაზრებას – ეპიკური დრამატურგიის მქონე ქმნილება დრამატიზმისა და კინემატოგრაფიული აზროვნების პრიზმაში ახდენს ლირიული საწყისის ტრანსფორმაციას. ამ ნაწარმოების ლირიკული თემები, თავისი იმანენტური თვისობრიობით, თავდაპირველად კინემატოგრაფში, მოგვიანებით კი თეატრში დამკვიდრებულ ლირიკულ თემათა არსენალიდან მომდინარეობს. ამ ქმნილების სახელწოდება – «სევდის ფერების ქვეყანა» – ჩვენთვის მოაზრებულია გ. ყანჩელის შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს სახეობრივ-ემოციურ პლასტად, რომლის ნიადაგიც ავტონომიურ მუსიკაში უპირატესად კინომ მოამზადა.

აღნიშნულ თავისებურებებზე ძალზე სერიოზული არგუმენტაციით საუბარი მხოლოდ ახლა ხდება შესაძლებელი, როდესაც მთელი სისავსით არის წარმოჩენილი გ. ყანჩელის შემოქმედება, მისი ხელწერის, მსოფლმხედველობის და აზროვნების თვისობრიობათა კომპლექსი, შემოქმედებითი არსენალი. სამი ათეული წლის განმავლობაში გ. ყანჩელის შემოქმედება იმდენად მრავალმხრივ და მრავალფეროვან კვლევის ასპექტებს გვთავაზობს, მისი მოღვაწეობის სპექტრი იმდენად ფართოა, იმდენად ინტენსიური და ნაყოფიერი, რომ აქტუალურს ხდის ხელოვნების სხვადასხვა სახეობების ურთიერთშედევნის საკითხსაც. უფრო მეტიც, გ. ყანჩელის შემოქმედების სახით, პირველად ქართულ მუსიკალურ სივრცეში, შესაძლებელია სხვადასხვა აზროვნებითი კატეგორიების ინტეგრაციის ფენომენზე მსჯელობა. არც ერთი ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედებაში არ მკვიდრდება აზროვნების კინემატოგრაფიული და თეატრალური მექანიზმები იმდენად, რომ მეტნაკლებად მაინც განაპირობოს მუსიკალური ლოგიკის სპეციფიკა. ამდენად, გ. ყანჩელის შემოქმედების განხილვისას ერთიან სიბრტყეში, უფრო სწორად, ურთიერთობაში

უნდა იქნას აღქმული ესა თუ ის საკითხი. ვფიქრობთ, შეუძლებელია საუბარი მის საორკესტრო-სიმფონიურ შემოქმედებაზე კონომექანიზმის ან გნებავთ, თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე. ან როგორ შეიძლება მსჯელობა ფილმების «შერეკილები», «მიმინო», «რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე», «კავკასიელი ტყვე», "თეთრი ქვები", "ზღვის შვილები"... (იხ. სანოტო დანართი: მაგ 18, 111, 124, 126) წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებების შესახებ, საკუთრივ, მუსიკალური კანონზომიერებების გარეშე, რაც თავის თავში მოიაზრებს ლაიტმოტივს, მუსიკის ჟანრულობას, გამჭოლ განვითარებას, სახეობრივ ტრანსფორმაციას, ფორმაწარმოქმნად თავისებურებებს... გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში ექოსავით გადამახილი ჰჰოვა მისმა კინო და თეატრალურმა თემატიზმმა. ყოველივე ავტონომიურ მუსიკასთან სინთეზში ურთიერთგანმაპირობებელი მნიშვნელობისაა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. გ. კალატოზიშვილის ფილმის "კავკასიელი ტყვე" მთავარი თემა და რ. სტურუას სპექტაკლის "კავკასიური ცარცის წრე" ტრიოლური ლაიტმოტივი, მათთან ერთად კი "STIX"-ის ალტის პარტიის ორნამენტული ფიგურაციები სრულ თანხვედრაშია (იხ. მაგ. 16, 19, 114, 115). დღესდღეობით, როდესაც მის შემოქმედებას მთელი სისავსით ვეცნობით, ნათელი ხდება, რომ გარკვეული სახეობრივი პლასტები წლების მანძილზე კრისტალიზებული თვისობრიობათა კომპლექსით გამოირჩევა. მაგალითად, ლირიკული თემების უმრავლესობა აკორდული ფაქტურის თემატიზმია, 3/4 ან სხვა სამწილადი მეტრული პულსაციით, ერთიანი გაშლილი თემატური პლასტით, გადახრებით, III და IV საფეხურის ტონალობებში, ძირითადად C dur-ისა F dur-ის შეფერილობისა. (იხ. მაგ. 12, 118, 124)

უფრო ქმედითი, დინამიური, ერთგვარი დრამატული საწყისის თემები ხასიათდება დანაწევრებული თემატიზმით, სეკუნდური ინტონაციებით, 4/4 მეტრული პულსაციით, მკვეთრად გამოხატული რიტმული ნახტით, ერთგვარი სახეობრივი დუალიზმით, სადაც მელოდია ერთ საწყისს უკავშირდება, აკომპონემენტი კი მეორეს. სხვათაშორის, დინამიური ნიშნების შეცვლის შემთხვევაში "რიჩარდ III"-ის რეგტაიმი გადამახილს ე. შენგელაიას «ცისფერი მთების» ლაიტმოტივთან ქმნის _ ერთი შეხედვით, გროტესკული რეგტაიმი ლირიულ სახეობრიობად გარდაისახება. (იხ. მაგ. № 18 და № 20)

ავტონომიურ მუსიკაში წარმოჩენილ თავისებურებებზე საუბარი დისერტაციის მომდევნო თავში გვექნება. ამდენად, ჩვენთვის გ. ყანჩელის მუსიკა სამ განზომილებაში აღქმული შემოქმედებაა, სადაც კინემატოგრაფი, თეატრი და მუსიკა ერთიან სიბრტყეში, ერთიან სივრცეში მოაზრებული ფენომენია.

"ჩვენი სამყარო მუდმივად იცვლება და ამ ცვალებადობით მრავალმხრივი ხდება, ხელოვანი კი

მის ახსნას ემსახურება... თემა, ცხადია, სამყაროს შეცნობის პროცესში იკვეთება. ყოფიერების ყველა ნიუანსის, ყველა მხარის ახსნა შეუძლებელია, უბრალოდ, ხელოვანი ირჩევს იმას, რომელიც ყველაზე უფრო ახლოს დგას მასთან მოცემულ მომენტში".

ე. შენგელაია^{*}

ე. შენგელაია და გ. ყანჩელი პირველად 1969 წელს შეხვდნენ ერთმანეთს «არაჩვეულებრივ გამოფენაზე» მუშაობისას. სწორედ ამ ფილმით დაიწყო კომპოზიტორის ნაყოფიერი და ხანგრძლივი მოღვაწეობა ქართულ კინემატოგრაფში. ფაქტობრივად, ე. შენგელაია ის რეჟისორი აღმოჩნდა, ვინც პირველად დაინახა გ. ყანჩელის მუსიკის სტილისტური თავისებურებები კინოხელოვნების პრიზმაში. რამდენიმე თვეში ე. შენგელაიას არჩევანს გაიზიარებს მეორე ქართველი რეჟისორი გ. დანელია და ამავე 1969 წელს, კინოეკრანზე გამოვა ეროვნული კინემატოგრაფის კიდევ ერთი შედეგრი, ფილმი «არ დაიდარდო!». ყოფილი საბჭოთა კავშირის ხელოვნებათმცოდნეთა დიდი ნაწილი ალაპარაკდება ე. შენგელაიას და გ. ყანჩელის, გ. დანელიასა და იგივე გ. ყანჩელის შემოქმედებით თანაავტორობაზე. ამდენად, ჩვენი კვლევის წინამდებარე თავს სწორედ ე. შენგელაიას და გ. დანელიას შემოქმედების განხილვით დავიწყებთ, სადაც აქცენტი, უპირატესად, მათი კინონაწარმოებების «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის» თავისებურებებზე გაკეთდება. ჩვენ შეგნებულად ავარიდებთ თავს ე. შენგელაიას და გ. დანელიას შემოქმედების თავისებურებების, სტილისტიკის, მათი ფილმების დეტალურ ანალიზს, ვინაიდან, ერთი მხრივ, ქართულ და საბჭოთა კინომცოდნეობაში აღნიშნულ საკითხს არაერთი კრიტიკოსი შეეხო და ამ მხრივ საკმაოდ საინტერესო სამეცნიერო ნაშრომები შეიქმნა. მეორე მხრივ, ჩვენი კვლევის რაკურსი მათი ფილმების მუსიკალურ თავისებურებებს ეხება. ვფიქრობ, ჩვენს მიერ წარმოჩენილი მუსიკალური მექანიზმების სპეციფიკა სრულიად ახალეზურად დაგვანახებს ყველასთვის კარგად ცნობილ და აღიარებულ კინოშედეგებს.

ე. შენგელაიას შემოქმედების საუკეთესო ქმნილებები 1969-1984 წლებში შეიქმნა. 15-იოდე წლის განმავლობაში ქართულ კინემატოგრაფში გაჩნდა ოთხი ფილმი – «არაჩვეულებრივი გამოფენა» (1969 წ.), «შერევილები» (1974 წ.),

^{*} ე. ელიავა – რომანტიულ პრიზმაში: საუბარი ე. შენგელაიასთან – «Молодежь Грузии» 1884 წ. 13 ოქტომბერი.

«სამანიშვილის დედინაცვალი» (1977 წ.) და «ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი» (1984 წ.), რომელიც წლების გადასახედიდან, დღესაც კი – XXI საუკუნეში ისეთივე ცოცხალია, აქტუალური, ცხოველმყოფელი, როგორც 30-40 წლის წინ. ოთხივე კინოქმნილება თანამედროვეა თავისი დრამატურგიული არსით, რეალისტური ხასიათებითა და ურთიერთობებით, უფრო მეტიც, ვფიქრობთ, მარადიულია. ალბათ, დროთა განმავლობაში არაერთი მკვლევარი დაუბრუნდება ელდარ შენგელაიას შემოქმედებას და კიდევ ერთხელ შემოგვთავაზებს მისი ფილმების სრულიად ახლებურ ხედვას.

ე. შენგელაია რეჟისორი – მუსიკოსია. მის შემოქმედებაში მუსიკა მხოლოდ კინოს არსებითი კომპონენტი როდია, არამედ მოიაზრება აზროვნებითი კატეგორიის სახით. მისი ფილმები მუსიკალურია თავისი არსით, ჟღერადობით, ფორმითა და სტრუქტურით, ტემპო-დინამიკითა და მეტრო-რიტმით. აღნიშნული თავისებურებები ხშირად გამოიყენება ხოლმე მისი ფილმების კინემატოგრაფიული ღირსებების, იმანენტური თვისობრიობის უფრო კონკრეტული, დეტალური ანალიზისთვის. მუსიკალური ხელოვნების ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი მახასიათებლები ძირეულია, იმანენტურია ე. შენგელაიას ხელწერისთვის, მისი შემოქმედების სტილისტიკისთვის. ამ მოსაზრების მტკიცების საშუალებას იძლევა უპირველეს ყოვლისა, და უპირატესად, თავად კინემატოგრაფიული განვითარების ლოგიკა, რეჟისორის მიერ წარმოსახული «კადრების» დრამატურგია. მისი ყველა აღნიშნული ფილმი მუსიკალურია ემოციით, კადრების მონაცვლების დინამიკით, სიტყვიერი მასალის (რეპლიკის, ფრაზის) ინტონირებადი თვისობრიობით, ხმაურის ჟღერადობლივი სპეციფიკით, შუქ-ჩრდილისა და ფერადოვნების მონაცვლეობით... ამ შემთხვევაში ჩვენ რამდენადმე უგულებელვყოფთ საკუთრივ მუსიკის რეალურ ჟღერადობას ე. შენგელაიას ფილმებში. საუბარია იმ სტილისტურ არსენალზე, რაც ხელოვნებაში წარმოქმნის საზოგადოდ «მუსიკალურობის» ფენომენს. ზემოთქმულის ყველაზე ნათელი მტკიცებულებაა ე. შენგელაიას ფილმების აღქმა და შეგრძნება გახმოვანების გარეშე, ანუ სიჩუმეში «დანახული» კადრების საშუალებით. აღმოჩნდა, რომ ყველა ხმოვანი კომპონენტის (სიტყვა, ხმაური, მუსიკა) უგულებელყოფით, მხოლოდ დამონტაჟებული, შიშველი კადრების თანმიმდევრობა და მათი აღქმა ერთობლიობაში მაინც ბადებს საოცარ ემოციას, დინამიკისა და ტემპის შეგრძნებას და რაც მთავარია, ეს თანმიმდევრობა, მათი მონაცვლეობის ლოგიკა მუსიკალურ

კანონზომიერებებს ეყრდნობა. სწორედ ამიტომ მიგვაჩნია ე. შენგელაია მუსიკოს-რეჟისორად.

მით უფრო ყურადსაღებია მისი შემოქმედება მუსიკის გათვალისწინებით. ე. შენგელაიას კინოშემოქმედება უპირატესად გ. ყანჩელის მუსიკალური თემებით არის გაჯერებული. გ. ყანჩელის მუსიკალური მასალა ყოველთვის მეტყველია, გამომსახველი თავისი ინტონირებადი თვისობრიობით, ძალზე გამოკვეთილი მელოდიური საწყისით, ტემბრული ინდივიდუალიზაციითა და თავისებური ჰარმონიული შეფერილობით... მის მუსიკას ყოველთვის სცნობ და ყოველთვის იქცევს ყურადღებას, იღექება მეხსიერებაში... ესოდენ გამომსახველობითი მუსიკალური «ხმოვანების» ფონზე კი, ძალზე რთულია იმ შუალედის, იმ „ოქროს კვეთის“ მოძებნა, რაც არ დაარღვევს ფილმის სიმეტრიას და უკანა პლანზე არ გადაწევს საკუთრივ კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმებს. ამ თვალსაზრისით მაგალითად მოვიშველიებთ ლ. ლოლობერიძის ფილმს «როცა აყვავდა ნუში» (1972 წ.), სადაც მუსიკალური დრამატურგია მთლიანად შთანთქავს კინემატოგრაფიულ დრამატურგიას, სადაც გ. ყანჩელის ბრწყინვალე მუსიკალური მასალა აბსოლუტურად განაპირობებს ფილმის განვითარებას, მის ემოციურ აქცენტუაციას, ხდება პერსონაჟთა დახასიათების უმთავრესი იმპულსი (სამსახიობო შესრულების შემდეგ)... უფრო მეტიც, ვფიქრობთ, სწორედ გ. ყანჩელის მუსიკა ხაზგასმით მიჯნავს ერთმანეთისგან რეჟისორისა და კომპოზიტორის ნააზრევს, უფრო ზოგადად კი, ამბაფრებს კონტრასტს აზროვნების მუსიკალურ და კინემატოგრაფიულ მექანიზმებს შორის. არადა, «როცა აყვავდა ნუში»-ს მუსიკალური თემატიზმი, თავისი არსით, იმანენტისკით ტიპურად კინომუსიკის ჟანრის წარმომავლობისაა.

ე. შენგელაიას შემოქმედება აღნიშნული მაგალითის საპირისპირო მოვლენაა. გ. ყანჩელის მუსიკის თავისებურებების მიუხედავად, ე. შენგელაია შემოქმედებით მეთოდად მუსიკის კანონზომიერებებს იყენებს. მისი ფილმები მუსიკალური თემატიზმის სიჭრელით ნაკლებად ხასიათდება. ხშირად მეორე ან მესამე მელოდიური ხაზის არსებობის შემთხვევაშიც კი, პრიმატის სახით ერთი თემატური მასალა მოიაზრება, ერთგარი ლაიტთემის სახით. გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია გ. ყანჩელის მუსიკის კიდევ ერთი თავისებურებაც – ხმოვანების სიძლიერე. მისი თემატიზმი უპირატესად, პიანისიმოზე მჟღერი პლასტებია, რაც იმდენად გამჭვირვალე ფენად ეფინება კონკრეტულ კადრს ან

სცენას, რომ არც კი ისმინება. ამ თვისებების მიუხედავად, ე. შენგელაია გ. ყანჩელთან ერთად იმდენად ზუსტად ამთხვევს მუსიკალურ და ვიზუალურ სახეობრიობას, იმდენად ზუსტად გრძნობს კინემატოგრაფიულ პულსაციას მუსიკალურ განზომილებაში, რომ თავისთავად გვიწევს საუბარი მისი ფილმების «მუსიკალურობაზე». ვგულისხმობთ «მუსიკალურობის» ფენომენს, რაც პირდაპირპროპორციულად აისახება ფილმის მუსიკალური მასალის საშუალებით. ყველასათვის ნათელია ის, რომ არც «არაჩვეულებრივი გამოფენა», არც «შერეკილები» და არც «ცისფერი მთები» თავისი ჟანრული, დრამატურგიული თუ სტილისტური მახასიათებლებით მუსიკალური ფილმები არ არის. მაგრამ რამდენად აქტუალური ხდება «მუსიკალურობა» ე. შენგელაიას შემოქმედებაში «შერეკილების» ლირიული თემის წყალობით (იხ. მაგ. 18)? ან «ცისფერი მთების» თემა – რეფრენის «ერთგვაროვანი» განმეორებით (იხ. მაგ. 118)? «არაჩვეულებრივი გამოფენის» მუსიკალური თემატიზმის სიჭრელის მიუხედავად, ლაიტთემად და ერთადერთ მუსიკალურ სახეობრიობად მაყურებლისთვის შარჟირებული, რამდენადმე კარიკატურად ქცეული მარში რჩება (იხ. მაგ. 13) და სწორედ ამ «მოუქნელი» მარშით იქმნება «მუსიკალურობის» შეგრძნება. ყოველივე კი მიღწეულია ყველაზე მიკროვარიანტით, კადრისა და ბგერის აბსოლუტური ჰარმონიის საშუალებით. ალბათ ამგვარ «თანხმოვანებას» გულისხმობდა რ. ბერნერი, როცა აღნიშვანდა, თუ რამდენად შეიძლება კინემატოგრაფის საშუალებით, მისი «ლექსიკით» «ნონაკორდების" გადაწყვეტა და საორგანო პუნქტის" წარმოსახვა». ამ თვალსაზრისით ე. შენგელაიას შემოქმედება გ. ყანჩელის მუსიკით, სრულიად განსაკუთრებულ მონაპოვრად გვესახება ეროვნულ კინემატოგრაფში. ელდარ შენგელაიას შემოქმედების «მუსიკალურობაზე», უფრო სწორედ კი «აზროვნების მუსიკალურ მექანიზმზე» უფრო კონკრეტული საუბარი მოგვიწევს ზემოაღნიშნული ფილმების სქემატური და თეორიული ანალიზის შემდეგ, დასკვნით ნაწილში.

«ჩემი პირველი კინომუსიკა», რომელიც მიზანს მოხვდა, დაწერილი იყო ელდარ შენგელაიას «არაჩვეულებრივი გამოფენისთვის»*

«საკმაოდ რთულად ვიღებდი ამ ფილმს, თუმცა როგორც ხედავთ იგი არც იმდენად რთულია... – ძალზე კამერული, მართლაც სამსახიობო სურათი. და ამის

მიუხედავად, გადაღების პროცესში მრავალი შემოქმედებითი პრობლემა ჩნდებოდა, რაც ხშირად გვაიძულებდა ხოლმე გარკვეული ეპიზოდების ხელახალ გადაღებას, რადაციის მთლიანად გადაკეთებას. თავდაპირველად მე და რეზო გაბრიამემ სცენარის 3 ვარიანტი დავწერეთ. გადაღებაზე ბოლო ვარიანტი გამოვიტანეთ, მაგრამ ფილმის საბოლოო სახე ძალზე განსხვავებულია უკანასკნელი დაწერილი სცენარისაგან. მუშაობის პროცესში უმთავრესად ვხელმძღვანელობდით ინტუიციით. ფილმის ყველა კომპონენტებისთვისაც საბოლოო შედეგამდე მიმავალი გზა საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. ამ მხრივ არც მუსიკა იყო გამონაკლისი. არც ერთი ფილმისთვის მუსიკალური მასალა ამდენჯერ არ გადამიწერია... თუმცა ზოგიერთი თემა, მაგალითად მარში, პირველივე ჩვენებისას მივიღეთ ყველამ»*.

მარში «არაჩვეულებრივი გამოფენიდან» ერთადერთი მუსიკალური მასალაა, რომელიც თამამად აცხადებს «პრეტენზიას» პერსონიფიცირებაზე. მასში მოაზრებულია რამოდენიმე სახეობრივი პლასტი. ერთი მხრივ იგი წარმოადგენს ავტორის ირონიას, მის «სიტყვას», რეჟისორის შეფასებას; მეორე მხრივ ახასიათებს ფილმის მთავარ პერსონაჟებს – პიპინია და აგული ერისთავებს – და ქმნის მათ მუსიკალურ პორტრეტს. და მესამე – ამ მუსიკალური თემით ხდება იდეის – როგორ ახშობს სოციუმი შემოქმედს – განზოგადება ჟანრის გზით.

ჩვენ შეგნებულად მოვიაზრეთ ერთიანობაში პიპინია და აგული ერისთავები. ვფიქრობთ, აგულის კომპრომისი, მისი შემგუებლობა პროვინციალიზმის სენთან, არასერიოზული, ზერელე დამოკიდებულება საკუთარი ხელოვნების მიმართ და მასთან ერთგვარი «გარიგებითი» ურთიერთობა, გარკვეულწილად მამამისის, პიპინია ერისთავის მიერაც არის პროვოცირებული და განპირობებული. გავიხსენოთ ბატონი ბონას გამოჩენის ეპიზოდი, სადაც სწორედ პიპინია ევედრება აგულის ერთხელ კიდევ მიიღოს შეკვეთა საფლავის ქანდაკებაზე. ამდენად, თუ აგულის პრობლემა განზოგადებული იქნება, როგორც რეალურ ცხოვრებაში არსებული ნეგატივი, რაც ერთნაირად ახასიათებს სხვადასხვა პროფესიის, სოციალური წარმომავლობის, ან თუნდაც ეროვნების ადამიანებს, მაშინ ამ «სატკივარის» მიზეზი, სათავე, მისი არსებობის გარემო, გარშემო მყოფი პირობები და ურთიერთობები გლობალიზირდება საკუთრივ ამ პრობლემაში. აგულის ტრაგედია პიპინიაშია კოდირებული, მისგან იღებს სათავეს და მისგანვე საზრდოობს. ფილმის

* ზეიფას ნ. – Песнопения (о музыке Гия Канчели)- М., изд. «Советский композитор», 1991г. стр. 219.

**ზეიფას ნ. – Песнопения (о музыке Гия Канчели)- М., изд. «Советский композитор», 1991г. стр. 216.

დრამატურგიაში აღნიშნული მარში პერსონიფიცირდება ყველაზე თვალში საცემად პიპინიას და აგულის სახეებში. თუმცა აღნიშნულ თემას არაპირდაპირი, ერთგვარად ირიბი კავშირი აქვს «არაჩვეულებრივი გამოფენის» სხვა პერსონაჟებთანაც. მართალია, გლაშას, შავლეგის პერსონაჟებს ფილმში საკუთარი მუსიკალური მასალა გააჩნია, მაგრამ მარშთან მათ მაინც აქვთ გარკვეული შეხება. კერძოდ, თუკი აგულის პრობლემა პირდაპირ კავშირშია პიპინია ერისთავთან, როგორც მის სათავესთან, მოგვიანებით მას შეუერთდებიან გლაშაც და შავლეგიც. გავიხსენოთ, ისევ და ისევ ბატონი ბონას სცენა, სადაც გლაშა გაბრაზებულ აგულის საყვედურობს _»ავსა კაცსა ავი სიტყვა, ურჩევნია სულსა, გულსა», რაზეც იგი პასუხობს: «И ты Брут!», ფაქტიურად, გლაშაც ამ საზოგადო «სენის» მთავარი მონაწილე ხდება.

მართალია, გლაშა არ აქტიურობს, ფილმში მას ერთგვარი ფონური მნიშვნელობა აქვს. იგი მხოლოდ მეუღლეა, რომელიც შვილებს უჩენს აგულის და უვლის მის ოჯახს. მისი პერსონაჟი აგულის ცხოვრების ერთ-ერთი «ატრიბუტია». გლაშა არც კი ფიქრობს, რომ მისი მეუღლე, როგორც ხელოვანი ილუპება და «ჩრდილოეთის ნათების» გამოძერწვა მისთვის უბრალო ოცნებად რჩება. მაშინ, როცა აგულისთვის ფასეულის შექმნა და სასაფლაოს ქანდაკებები მუდმივ შინაგან წინააღმდეგობაშია. გლაშა თავისი ერთფეროვნებით, ინერტულობით მისი «ტრაგედიის» ერთ-ერთი თანამონაწილეა.

დოდო აბაშიძის გმირი კი ამ პრობლემის სრულყოფილი, ეტალონური გამოხატულებაა. ფაქტობრივად სწორედ «შავლეგები» შთანთქავენ იმ ჯერ კიდევ შემორჩენილ წესიერებას, კეთილშობილებას, მიძინებული შინაგანი პროტესტის გრძნობას «აგული ერისთავებში». ვფიქრობთ, მარში მოიაზრებს თავის თავში ყველას და ყველაფერს, რასაც მეტნაკლები შეხება აქვს აგულის პრობლემასთან. ამდენად, მისი მნიშვნელობა ფილმის დრამატურგიაში ისაზღვრება ლაიტმოტივის ფუნქციით. უფრო მეტიც, მარში თვისობრივად ერთადერთი თემაა, რომელიც თამამად შეიძლება განვსაზღვროთ ამ კინოფილმის მონო-თემად. სწორედ, იგი გვესახება უმთავრეს მუსიკალურ ღერძად ფილმის დრამატურგიაში, რომელიც მთლიანად შლის, უფრო სწორად უგულებელყოფს სხვა დანარჩენ მუსიკალურ თემატიზმს _ გლაშას ლირიული თემა _ იუმორესკა (იხ. მაგ. 11), საბჭოთა საქართველოში შექმნილ პარტიულ მარშებს, შავლეგის თემა _ ქსილაფონის მუსიკალური პლასტი, საქსაფონის თემა _ ესკიზი, «ვისია ქალი ლამაზი!», სასაფლაოს თემა _ ეპიზოდი... თემატური მასალის მხრივ «არაჩვეულებრივი გამოფენა» ე. შენგელაიას შემოქმედებაში

ერთგვარად გამორჩეული ფილმია მუსიკალური თვალსაზრისით. მასში 12 თემატურ ელემენტს ვხვდებით, ხოლო მარში, რომელიც ჩვენთვის ლაიტმოტივს წარმოადგენს, ფილმში ოთხჯერ ჟღერს. აქედან ერთხელ ფილმის დასაწყისში, როგორც მისი «პრელუდია» და ბოლოში, ტიტრების ფონზე. ფაქტიურად, კინოსურათის დრამატურგიაში იგი სულ ოჯერ გამოჩნდება დასრულებული თემატიზმის სახით. ერთი შეხედვით, ორიოდეჯერ გაჟღერებული მუსიკალური მასალა ნაკლებად ეწერება ლაიტმოტივის იმანენტურ თვისობრიობაში, მაგრამ თავისი გამომსახველობით, საოცრად მეტყველი ჟღერადობით, ბიფუნქციონალური თვისობრიობით (1 – პორტრეტული, პერსონიფიცირებული თემა და 2 – ავტორის ირონია, მისი დამოკიდებულება საკუთარი გმირების, დასმული პრობლემის მიმართ) ბოლოს და ბოლოს, თავისი ფუნქციით ფილმის დრამატურგიაში აქცევს მას ლაიტმოტივად.

ძალზე მნიშვნელოვანია აღნიშნული თემატური მასალის მუსიკალურ-ინსტრუმენტული გადაწყვეტაც. ერთი შეხედვით, ჩვენს წინაშე ტიპური მარშია, ყველა იმ თვისობრიობის გათვალისწინებით, რაც მისი ჟანრული იმანენტიკიდან მომდინარეობს (4/4 ზომა, ლუწი დანაწევრება 2+2, აქცენტაცია ძლიერ და შედარებით ძლიერ დროზე, გამოკვეთილი რიტმული ნახატი და ა.შ.), მაგრამ ამის მიუხედავად, «არაჩვეულებრივი გამოფენის» მარში მაინც აღნიშნული ჟანრის ვარიაციას წარმოადგენს. კერძოდ კი ქმნის მის შარჟირებულ, ერთგვარად კარიკატურულ ვარიანტს. უპირველეს ყოვლისა, სასულეების მიერ აჟღერებული მარში პროვინციული ორკესტრის, თვითნასწავლი მუსიკოსების მიერ შესრულებულ პიესას მოგვაგონებს, ამის გარდა, გ. ყანჩელს კონტრასტულ ელემენტად შეყავს ფლეიტისა და კლარნეტის პარტიაში ტრელი, რომელიც თითქოს საერთო ჟღერადობის კონტექსტიდან არის ამოვარდნილი, რაც კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს შარჟირების ელემენტს. გარდა ამისა, მარშის თემა გ. ყანჩელმა პიკოლო ფლეიტის პარტიას მიანიჭა. თემის დანაწევრება ოთხივე თვლაზე ($\frac{4}{4}$) პიკოლოს

გამყინავი ტემბრით, მით უფრო, რომ მარში იშვიათად მოიაზრება აღნიშნული საკრავის ჟღერადობით, მას მართლაც რომ კარიკატურის იერს ანიჭებს. ეს რაც შეეხება წმინდა მუსიკალურ ფაქტორს. თუ ყოველივეს დავუმატებთ იმ რეპლიკებსაც, რაც მარშის პარალელურად ისმის ეკრანზე, კიდევ უფრო თვალშისაცემი ხდება აღნიშნული თვისობრიობა. აღნიშნული მაგალითისთვის მოვიშველიებთ თემის პირველივე აჟღერებას, რომლის ფონზეც ომში მიმავალ აგულის პიპინია დარიგებებს

აძლევს. მამა-შვილის დიალოგი, ორი არანორმალურის საუბარს უფრო გვაგონებს, ვიდრე გამოხატავს ომში მიმავალი შვილის და სახლში დარჩენილი მოხუცი მამის ტრაგედიას.

მარში _ 1. _ Генералов слушайся мой мальчик!

2. _ იშიაზს მოუარე, პიპინია!

3. _ რა შუაშია, იშიაზი!

ამ ეპიზოდში ხმოვანების 3 ფაქტორზე მოგვიწევს ყურადღების გამახვილება.

1) საკუთრივ მუსიკალურ მასალაზე; 2) სიტყვიერ რეპლიკაზე, რაც თავისთავად იუმორის კონტექსტშია გააზრებული; 3) აღნიშნული რეპლიკების ინტონირებაზე _ პიპინიამ (ე. მანჯგალაძე), აგული (გ. ლორთქიფანიძე). ამ შემთხვევაში მარში აბსოლუტურ იდენტურობაშია ეპიზოდთან. უფრო მეტიც, მარში _ სიტყვიერი რეპლიკა _ რეპლიკის იგნორირება, უგულვებლყოფა ერთმანეთის დუბლირებას წარმოადგენს. თითქოს ჟღერს მარში, რომელიც მარში არ არის; თითქოს მამა აცილებს შვილს, მაგრამ საბოლოოდ თითოეული მათგანი მხოლოდ საკუთარ სათქმელს ამბობს; თითქოს პიპინია არიგებს შვილს, შვილი კი მამაზე ზრუნავს, მაგრამ ორივეს სიტყვები ჰაერში წარმოთქმული ფრაზებია მხოლოდ. ე. მანჯგალაძის და გ. ლორთქიფანიძის ინტონირება კი ყოველივე ზემოთქმულის კიდევ ერთ განმეორებას წარმოადგენს.

ხმოვანების აღნიშნული სამი ფაქტორი წითელ ხაზად გასდევს «არაჩვეულებრივ გამოფენას». მუსიკა, როგორც კინემატოგრაფიული სცენის, ეპიზოდის ხმოვანი გამომსახველობა, აბსოლუტურ შესატყვისობაშია მასთან. უფრო სწორად, გ. ყანჩელის მუსიკა ანზოგადებს ე. შენგელაიას მიერ წარმოსახულ კინოეპიზოდებს, თანაც ძალზე გაშუალებული სახით. სწორედ ამიტომ ფილმის მუსიკალური მასალა წარმოადგენს არა ილუსტრაციას, არა ფონს, არამედ კინემატოგრაფიული ქსოვილის დრამატურგიულ კომპონენტს. მაგალითად, ქსილოფონის თემა, რომელიც პირველად შავლეგის გამოჩენის შემდეგ აჟღერდება. ქსილოფონის ტემბრული იმანენტისა გ. ყანჩელის სტილისტურ მახასიათებელთან (თემატიზმის გამჭვირვალე ჟღერადობა, კლასიკური ჰარმონია, მელოდიზმი)... ძალზე საინტერესო ეფექტს იწვევს ზოგადად ფილმის დრამატურგიაშიც და კონკრეტულად შარჟირებულ მარშთან კონტექსტშიც. ერთი მხრივ, ეს თემა თავის გამომსახველობით მთლიანად შეესატყვისება შავლეგის ერთგვარ «ბოჰემურ», არასერიოზულ, უაზრო ცხოვრებას, რომელშიც ჩაითრია სახლიდან გამოქცეული

აგულიც, მეორე მხრივ, ფონურ ფუნქციას ქმნის შავლეგისა და აგულის დიალოგს შორის:

1. ამბრედუზო, მედუზო!
2. იცი ჩემზე თბილისში რას ამბობენ? ომში დაიღუპაო!
3. შავლეგი სვამს სადღეგრძელოს...

და კვლავ მეორდება მოჩვენებითი რეალობა: თითქოს ორი მეგობრის გულახდილი საუბარი და პარალელურად აბსოლუტური გულგრილობა; თითქოს მუსიკალური თემა რაღაც ნათელს, განსაზღვრულს გვპირდება, მაგრამ შავლეგისა და აგულის რეპლიკების ფონზე რაღაც განყენებულ, გაუცხოებულ «სახეობრიობას» წარმოქმნის. ანუ მუსიკალური და კინემატოგრაფიული პლასტები თანხვედრნიც არიან და ამავე დროს გამიჯნულიც. «დაშორებას», უფრო სწორად კი განზოგადებას, გაშუალებას სწორედ მუსიკალური თემატიზმი ავლენს.

იგივე შეიძლება ითქვას საბჭოთა პერიოდის მარშებზე, რომელიც ომის დამთავრების საზეიმო დემონსტრაციების, სტალინის სურათებისა და დროშების ფონზე ჟღერს. ეს თემებიც, ერთი მხრივ, ზუსტად აჟღერებენ კინემატოგრაფიულ მასალას, მეორე მხრივ, გამოხატავენ რეჟისორის დამოკიდებულებას, მის პოზიციას, ირონიას არსებული მოვლენის მიმართ.

ძალზე საინტერესოდ წარმოჩინდება ფილმის მუსიკალურ თუ კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში გლაშას თემა – იუმორესკა (იხ. მაგ. 11). ეს მუსიკალური მელოდია პირველად გლაშას და აგულის შეხვედრის დროს ჟღერს ჩუმად, უპრეტენზიოდ, თანაც იმდენად, რომ თითქმის მთლიანად ამოვარდნილია ფილმის ზოგადი მუსიკალური კონტექსტიდან. იგი ყოფნა-არყოფნის ზღვარზეა და პირდაპირ შეხებაშია გლაშას სახეობრიობასთან. «არაჩვეულებრივ გამოფენაში» პერსონაჟთა დეტალური, ნიუანსირებული პორტრეტიზაცია არ ხდება, პორტრეტი ბოლოს იპერწება, ფილმის დამთავრების შემდეგ, როგორც მთლიანი კინემატოგრაფიული განვითარების შედეგი, ერთგვარი ხასიათობრივ-ემოციური რეზიუმე. ამდენად, არც გლაშაა გამოკვეთილი ხასიათის პერსონაჟი, პირიქით, იგი თითქოს მხოლოდ არსებობს შვილების გაჩენისთვის და მოიაზრება როგორც აგულისთვის, მისი ცხოვრებისთვის საჭირო ადამიანი. გლაშა, რაღაც თავისთავად არსებული მოვლენაა – კეთილი, მზრუნველი, უპრეტენზიო, მშვიდი და ყოველი აღნიშნული თვისება მასში თანდაყოლილად არსებობს. ასეთივე თვისობრივობით გამოირჩევა მისი თემა – იუმორესკაც – ძალზე მშვიდი, ინტიმური, ყოველგვარ

გამომსახველობას მოკლებული. ეს თემა მხოლოდ ერთჯერ აჟღერდება ფილმში და იმდენად ჩუმად ჩაივლის, იმდენად სადად ისმინება ფორტეპიანოს პარტიაში, რომ მთლიანად „განზავდება“ საერთო «ორომტრიალში». იგი თითქმის არავის არ ახსოვს, არასდროს ილექება ცნობიერებაში. სხვათა შორის, ფორტეპიანოს თემები გ. ყანჩელის კინოშემოქმედებაში ყოველთვის პიანისიმოზე ჟღერს, ყოველთვის შენიღბულია, ერთგვარად «მიჩრდილული» და არასდროს არ მოიწევს წინ მსხვილი პლანით. ამგვარი თემები ორგვარი მნიშვნელობისაა – ერთი მხრივ, ისინი გაუცხოების ელემენტის სახით იჭრებიან ნაწარმოების დრამატურგიაში, ამასთანავე მსგავსი ლირიული თემები მთლიანი განვითარების კონტექსტში რეზიუმირებადი თვისობრიობით გამოირჩევიან – ეს უკანასკნელი თავისებურება კინოდან პირდაპირპროპორციულად გადავა გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში და უპირატესად, ნაწარმოებების დასკვნით ნაწილებში. «ცისფერი მთების» თემა – რეფრენი – საორკესტრო ნაწარმოებების «სევდის ფერების ქვეყანა» და «Ergo»-ს Cod-ებში, «შერეკილების» ლირიული თემა – გაიჟღერს «Time... and again». მეორეს მხრივ, ე. შენგელაიას ფილმის თემა – იუმორესკა გ. ყანჩელის ლირიული თემების ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. წლების გადასახედიდან, ესოდენ ინტიმურ თემატიზმს თავისი თვისობრიობათა კომპლექსი ყალიბდება კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ისინი ყოველთვის გამჭვირვალე ჟღერადობის, მელოდიურ, კლასიკურ ჰარმონიულ ბაზაზეა დაშენებული, აკორდული ფაქტურისაა. ამასთანავე, მისი მელოდიურობა მომდინარეობს არა ვოკალური მუსიკის კანონზომიერებებიდან, არამედ ინსტრუმენტული წარმომავლობისაა, რაც უფრო განზოგადებულს ხდის მუსიკალურ მასალას.

გარდა ამისა, თემა – იუმორესკა იმ ტრადიციას ჩაუყრის საფუძველს, რაც გ. ყანჩელისთვის კინომუსიკის ჟანრში ერთ-ერთ მახასიათებლად იქცევა. საფორტეპიანო თემა გაჩნდება ე. შენგელაიას «ცისფერ მთებში», რომელიც იუმორესკისგან განსხვავებით ფილმის დრამატურგიულ კომპონენტად იქნება გამოყენებული. იგივე ხაზი გაგრძელდება გ. დანელიას «მიმინოში» – «ყვითელი ფოთოლის» თემა – სოფლის მასწავლებელ ლალის მიერ ფორტეპიანოზე აჟღერებული.

აღნიშნული თემები, ჩვენს მიერ მოაზრებულია ერთ ემოციურ-სახეობრივ კონტექსტში, რომელსაც პირობითად გ. ყანჩელის ნაწარმოების, «სევდის ფერების ქვეყნის» (ნაწარმოები დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის) შემოკლებული

ვარიანტი, ან «სევდის ფერების» სახეობრიობა ვუწოდეთ. კინო მუსიკაში იუმორესკა და „ყვითელი ფოთოლი“, თუ არ ჩავთვლით 1965 წელს კ. პიპინაშვილის ფილმის «ზღვის შვილების» «ზღვის სიმღერის» მელოდიებს (იხ. მაგ. 17), ამ საწყისის პირველი მაგალითებია. ამდენად, «სევდის ფერების» საწყისი კინომუსიკაში, პირველად «არაჩვეულებრივი გამოფენასა» და «არ დაიდარდოში» დამკვიდრდება, როგორც ფილმის დრამატურგიის შენიღბვის, გაშუალების საშუალება.

ჩვენ შევეხეთ «არაჩვეულებრივი გამოფენის» იმ თემატურ მახასიათებლებს, რომელთაც ფილმის მუსიკალურ თუ კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში ფორმაწარმომქნადი მნიშვნელობა აქვს. «არაჩვეულებრივი გამოფენა» რეპლიკებით აკინძული ნაწარმოებია. რეპლიკა ე. შენგელაიასთვის პერსონაჟთა დახასიათების საშუალებაა, რომლისგანაც იძერწება მათი პორტრეტები, საკუთარი სათქმელის იუმორისტულ პრიზმაში გადაწყვეტა, კინემატოგრაფიული მასალის გამთლიანების ხერხიც და ეკრანული პლასტიკისა და კინემატოგრაფიული ტემპო-დინამიკის წინაპირობაც. ერთი შეხედვით, ცალკეული სიტყვიერი «სუბმოტივები» იმდენად სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს, რომ ქმნის დანაწევრებულობის შთაბეჭდილებას, არადა, სწორედ დისკრეტულობა წარმოადგენს გამთლიანების უმთავრეს სათავეს, რომლის უცვლელ საყრდენად თავად ინტონირებული რეპლიკა მოიაზრება. ჩვენ აქ შეგნებულად ავერიდეთ კადრზე საუბარს, რადგან კადრი კინემატოგრაფიული ხელოვნების იმანენტია. ყურადღება გამახვილდა სიტყვიერ ინტონაციაზე, რაც ცხადია, ყველაზე განზოგადებული სახით საკუთრივ კადრთან იგივდება. ფაქტიურად, როდესაც საუბარია რეპლიკაზე, როგორც ამა თუ იმ სცენის გახმოვანებაზე, მის ინტონირებაზე, კინემატოგრაფიულად, უპირატესად, კადრის პლასტიკა, მისი ტემპო-რიტმიკა მოიაზრება. კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით «არაჩვეულებრივი გამოფენა» «რეპლიკა მინიატურებისაგან» შემდგარ ციკლს წარმოადგენს. მომდევნო ფილმებში («სამანიშვილის დედინაცვალი» გამონაკლისია) სიტყვიერი «სუბმოტივები» ე. შენგელაიას შემოქმედებით მეთოდად უნდა მოვიაზროთ. «შერეკილებში» რეპლიკას ჩაენაცვლება ფრაზა, რაც თავის მხრივ, წარმოქმნის განსხვავებულ ფორმას კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით. «ცისფერ მთებში» რეჟისორი კვლავ რეპლიკას დაუბრუნდება, როგორც დრამატურგიული განვითარების ბირთვის, რაც წარმოქმნის ახალ მუსიკალურ ფორმას კინოდრამატურგიაში. აქედან გამომდინარე, ალბათ ნათელი ხდება, რამდენად ემორჩილება ე. შენგელაიას კინემატოგრაფიული სტილისტიკა მუსიკალური

ხელოვნების კანონზომიერებებს. ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული თავისებურება მომდინარეობს 60-იანელთა თაობის იმ იმანენტური თვისობრიობიდან, რაც ჩვენს მიერ განსაზღვრული იყო, როგორც «თავისთავადი და ქვეცნობიერი» ინტეგრირების ფენომენი.

კინემატოგრაფიულ ფორმასთან ერთად ვ. შენგელაიასთვის ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორს მუსიკალური ფორმაც წარმოადგენს. «არაჩვეულებრივ გამოფენაში» 12 თემაა, ისინი ჩნდებიან ძალზე უეცრად და ასევე უეცრად უჩინარდებიან, თითოეულის გამოჩენა ფილმის ძირითად თემასთან, მარშთან მიმართებაში უნდა განვიხილოთ. ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ შარჟირებული თემა – მარში, მთელი კინემატოგრაფიული განვითარების გათვალისწინებით, ლაიტმოტივია, მაგრამ მეორე მხრივ, იგი სხვა მუსიკალურ თემებთან მიმართებაში წარმოქმნის თავისებურ სიუიტას, სადაც დრამატურგიულ ღერძად თემა – მარში მოიაზრება. არცერთ ფილმში ე. შენგელაია არ გამოიყენებს ესოდენ განსხვავებულ – თემატური, სტილური, ჟანრული თვალსაზრისით – თემატიზმს. ისინი, ისევე როგორც რეპლიკები, მინიატურებს წარმოადგენენ, ერთიანობაში კი ქმნიან მცირე ფორმის სიუიტას.

ამგვარად, «არაჩვეულებრივი გამოფენა» მოიაზრებს, ერთის მხრივ, ციკლის თავისებურებებს, მეორეს მხრივ – სუიტურობას, სინთეზის წინაპირობად თემა – მარში, ლაიტმოტივი ხდება.

«არაჩვეულებრივი გამოფენა» ე. შენგელაიას პირველი ფილმია, სადაც კოდირებულია მისი შემოქმედებითი ხელწერის უმთავრესი თავისებურებები, მისი როგორც რეჟისორის, ხელოვანის, გნებავთ, მოქალაქის პოზიცია, პრინციპი, კრედო. ამ მხრივ არც მუსიკაა გამონაკლისი. «არაჩვეულებრივ გამოფენაში» ჩაეყარა საფუძველი ე. შენგელაიას კინოფილმების ფორმის იმ თავისებურებას, რაც ტიპიური გახდება მისი შემოქმედებისთვის. კერძოდ, მის კინოქმნილებებში ვხვდებით ორმაგი ფორმის თავისებურებებს – კინემატოგრაფიული და მუსიკალური. ორივე მათგანის წარმომავლობა მუსიკალური კანონზომიერებებით დეტერმინირებული. იგივე ხაზები იკითხება მის მომდევნო ფილმებში, რომლის სათავედაც «არაჩვეულებრივი გამოფენა» მოიაზრება.

როგორც ვხედავთ, «არაჩვეულებრივი გამოფენა» საკმაოდ მრავალფეროვანია მუსიკალური მასალის თვალსაზრისით. ესოდენ ჭრელ მუსიკალურ «პალიტრას» ე. შენგელაია შემდგომში აღარ გამოიყენებს. უფრო სწორედ, შესაძლოა

«შერეკილებშიც», «სამანიშვილის დედინაცვალში», მუსიკალურ მასალას რაოდენობრივად იგი არ ცვლის, მაგრამ შემდგომი პერიოდის ორივე ფილმში მუსიკალური პლასტი კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში გვეძლევა ხმოვანი ვარიაციების სახით. მაგალითად, «სამანიშვილში» ჯ. კახიძის მიერ შერჩეული რამდენიმე ხალხური სიმღერა ერთ განზომილებაში მოიაზრება, ერთიან პლასტს ქმნის, სინთეზირდება ერთი დიდი ხალხური სიმღერის კონტექსტში. და ამ შემთხვევაში, მეგრული «შალვა, ჩემო სიყვარულო» და ქართლ-კახური «მრავალჟამიერი» კი არ ემიჯნება ერთმანეთს, არამედ ერთიანდება, ერთმანეთს ჩაენაცვლება და სიმბოლიზირდება საკუთრივ ეროვნულის ფენომენტთან.

მეორე მხრივ «არაჩვეულებრივი გამოფენა» ე. შენგელაიას შემოქმედების კიდევ ერთი თავისებურების სათავედ გვესახება. კერძოდ, «მარში» საერთო მუსიკალურ დრამატურგიაში ლაიტმოტივის, მონო-თემის სახით მკვიდრდება, იმის მიუხედავად არის თუ არა ფილმში სხვა თემები, დრამატურგიულად მეტნაკლებად მნიშვნელოვანიც კი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მარში ლაიტმოტივის ფუნქციის მატარებელია ფილმში. თუ მარში განხილული იქნება, როგორც ეკრანზე არსებული ავტორისეული შეფასება, მისი ირონია, მაშინ ლაიტმოტივური თვისობრიობა კიდევ უფრო ხაზგასმული ხდება. კერძოდ, მისი შეფასებითი რეზიუმირებადი ბუნება, როგორც ავტორთან პერსონიფიცირებული სახეობრიობა, მუდმივად არსებობს ფილმში. თემის ლაიტმოტივად აღქმა, წმინდა მუსიკალურ კანონზომიერებებსაც უკავშირდება. მარში _ შარჟი, მარში _ კარიკატურა არის ერთადერთი თემა, რომელიც სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული, გამართული, გამომსახველობითი, დასრულებული თემატიზმია. იგივე ხაზი შეიმჩნევა (ერთი თემის დომინირება სხვა თემატურ მასალაზე) ე. შენგელაიას ყველა ფილმში. მაგალითად «შერეკილებში» უმთავრეს ლაიტმოტივად «სევდის ფერების» ლირიული თემა _ აღმაფრენის, ოცნების, სიყვარულის სიმბოლო _ აღიქმება. საკმაოდ მნიშვნელოვანია სხვა თემატური ელემენტებიც _ ის, რომელიც ხუტას სახეობრიობას, მარგალიტას ნახვის მის მოუთმენელ სწრაფვას უკავშირდება. საკმაოდ სერიოზულად მოიაზრება «ხორუმის» რიტმულ სურათზე აგებული მუსიკალური თემაც (ჩხუბის ეპიზოდები...). მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დომინირებს «სევდის ფერები»-ს ლირიული თემა, სხვა დანარჩენი მასთან მიმართებაში აღიქმება.

«ვფიქრობ, შუბერტს რომ მოესმინა ჩემს მიერ დაწერილი ერთი უბრალო მელოდია, არ იტყოდა «რა საშინელებაა!»¹

გ. ორჯონიკიძემ ე. შენგელაიას ფილმის «შერეკილების» თემა _ ლაიტმოტივს, ოდესღაც «ზმანების ბგერითი სიმბოლო და ადამიანური გრძნობის სიწმინდე»² უწოდა.

„სცენარზე მუშაობისას მე (ე. შენგელაია _ თ.ღქ.) და რეჟო რამდენადმე დავიბენით _ არ ვიცოდით როგორ დაგვემთავრებინა ბოლო სცენა. გადავწყვიტეთ, სცენარი გია ყანჩელისა და რამდენიმე ჩვენი მეგობრისთვის წაგვეკითხა. ჩვენდა გასაკვირად, უმრავლესობამ სცენარი დასრულებულად მიიჩნია, გიამ კი მირჩია: «მე მგონი, საუკეთესო იქნება, თუ ფილმის მუსიკას მე და ჯანო დავწერთ»³.

ასე გაჩნდა ტიტრებში გ. ყანჩელის გვერდით ჯ. კახიძის გვარი. პირველად კინემატოგრაფში, გ. ყანჩელი და ჯ. კახიძე გ. დანელიას «არ დაიდარდოს» გადაღებისას შეხვდნენ ერთმანეთს. მოგეხსენებათ, ამ ფილმშიც, ისევე როგორც «შერეკილებში», ხალხურ სიმღერას ერთ-ერთი მთავარი დრამატურგიული მნიშვნელობა ენიჭება ზოგად კინემატოგრაფიულ განვითარებაში, რაც უდავოდ ჯ. კახიძის ხალხური სიმღერების ბრწყინვალე შესრულებისა და მისი პროფესიონალიზმის დამსახურებაა. ვფიქრობთ, გ. ყანჩელის უტყუარმა ინტუიციამ ზუსტად იგრძნო რამდენად მნიშვნელოვან პლასტს შექმნიდა ფილმის კომპოზიციაში ჯ. კახიძის მიერ შერჩეული და მისი განუმეორებელი, საოცარი ტემბრით აჟღერებული სიმღერები. ე. შენგელაია აღნიშნავდა კიდევ: «ფილმის დრამატურგიას, მის კომპოზიციას გ. ყანჩელი ქმნიდა...»⁴. «შერეკილები» ე. შენგელაიას და გ. ყანჩელის მეორე ერთობლივი ნაწარმოებია, მაგრამ, აზროვნებითი მექანიზმების ინტეგრაციის თვალსაზრისით, ორივესათვის პირველი. მართალია «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი» ე. შენგელაიას «არაჩვეულებრივი გამოფენიდან» იღებს სათავეს, მაგრამ მთელი სისავსით, პრინციპისა და მეთოდის სახით, პირველად „შერეკილებში“ მკვიდრდება. იგივე შეიძლება ითქვას გ. ყანჩელზეც. ამ ფილმში კომპოზიტორი ქმნის ისეთ მუსიკალურ ქარგას, ისეთ თემატურ გადაძახილებს, სახის ისეთ გამჭოლ

¹ Зейфас Н. – «Гия Канчели в диалогах» - М., изд. «Музыка», 2005 г. стр. 436.

² გ. ორჯონიკიძე _ «ელდარ შენგელაიას სამი ფილმი» _ «საბჭოთა ხელოვნება», 1983 წ. 15, გვ., 108

³ Звучание фильма: беседа Э. Шенгелая и Л. Сигуа – «Советская музыка», 1988 г. №10, стр. 39.

⁴ (იქვე გვ. 39)

განვითარებას, რაც მის არც ერთ ფილმში არ შეგვხვდებოდა. «შერეკილები» ის ქმნილებაა, სადაც თამამად შეიძლება საუბარი გ. ყანჩელის მუსიკაში «აზროვნების კინემატოგრაფიულ მექანიზმზე». ვფიქრობთ, «შერეკილები» ე. შენგელაია_გ. ყანჩელის ტანდემის ყველაზე სინფონიზირებული ნაწარმოებია და სიმფონიზაციის უმთავრეს საშუალებად მუსიკა მოიაზრება. ცხადია, სიმფონიზაცია იმიტომ არ გვიხსენებია, რომ იგი მუსიკალური ხელოვნების მონაპოვარია. სიმფონიზაცია, ამ შემთხვევაში იგივეა აზროვნებითი კატეგორიის, მხატვრული ლოგიკის, იდეის გამჭოლი განვითარების, ფორმაქმნადობის უნივერსალური მეთოდის კონტექსტში. შევეცდებით ავხსნათ ჩვენი მოსაზრება რამდენიმე დებულების სახით:

1. გ. ყანჩელის მუსიკა მთელი კინემატოგრაფიული განვითარების, ლოგიკის, რიტმიკის, პლასტიკის, ტემპის განზოგადოებული, ასოციაციური გამოხატულებაა. ამ შემთხვევაში «მუსიკალურის» და «კინემატოგრაფიულის» აბსოლუტური ჰარმონიულ თანხვედრა ხდება. მათ შორის მთლიანად იშლება არსებული ზღვარი და ამდენად, აღნიშნულ ფილმთან მიმართებაში, კინომუსიკის ფენომენიც კი, როგორც მუსიკალური ხელოვნების სრულიად დამოუკიდებელი ჟანრი, კარგავს თავის უმთავრეს საზღვრებს. ე. შენგელაიას ყველა კინოსურათში საუბარია კინომუსიკაზე, «შერეკილები» კი მუსიკას აიგივებს, თანხვედრილს ხდის კინემატოგრაფიის იმანენტუალსთან. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მუსიკა თავისთავად არსებული, პირველადი მასალა იყო;

2. «შერეკილები» ფორმის თვალსაზრისითაც გამორჩეული ფილმია ე. შენგელაიას შემოქმედებაში. გ. ყანჩელის მუსიკა თავის ანაბეჭდს ტოვებს რეჟისორის სტილისტიკაში, რასაც ემატება თავად ე. შენგელაიას უტყუარი მუსიკალური ინტუიცია, სინთეზში კი ყოველივე წარმოქმნის კინოქმნილების შესატყვის მუსიკალურ-კომპოზიციურ თვისობრიობას, მჟღერ დრამატურგიულ ქარგას... ფილმების დეტალური განხილვის შედეგად შესაძლებელი გახდა მსჯელობა ე. შენგელაიას შემოქმედებაში მუსიკალური ფორმის საკითხებზე. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ ამ თვალსაზრისით «არაჩვეულებრივ გამოფენა»-ში წარმოქმნილი ფორმის თვისებები. ძალზე საინტერესოდ იშლება მუსიკალური მასალა «სამანიშვილის დედინაცვალში» და «ცისფერ მთებში», რაც წარმოშობს ახალ ფორმებს მუსიკალური და კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით (ამაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება – თ.ქ.). არცერთ მის კინოსურათში განვითარების მუსიკალური ლოგიკა ესოდენ მკვეთრად არ გადმოსულა პირველ პლანზე, მსხვილი ხედვით (крупным планом), როგორც

«შერევილებში». ძალზე გამოკვეთილია ფილმის კომპოზიციური თავისებურებები – ერთნაწილიანი რეპრიზული ფორმა შესავლით, რაც მუსიკალური ხელოვნების ძალზე კონსტრუქციული თავისებურებაა. არსად მუსიკალური ფორმა ესოდენ თვალშისაცემი არ არის. კერძოდ: «შერევილები» ერთიანი განვითარების ნაწარმოებია, სადაც გამოკვეთილია სამი მონაკვეთი:

«შერევილები» ერთნაწილიანობა

შესავალი	I _ ექსპოზიცია	II _ დამუშავება	III _ რეპრიზა
	ერთაოზი სოფლად; მიზანა ბრეგამის სიკვდილი; ვალეზის სცენა; ხალხური ვოკალური მუსიკა (ინსტუმენტული შიდა თემატური პლასტის სახით)	ქალაქის სცენები რამდენიმე შიდა კვანძის შეკვრით – ხუტა, ნოშრევანი, მარგალიტა, ქრისტეფორე ინსტუმენტული მუსიკის ყველა თემატიზმი	გაფრენის სცენა – გენერალური კულმინაცია ვოკალური მუსიკა «ჩიტო-გვრიტო» (რეპრიზა), რომელიც ერწყმის მთავარ ინსტუმენტულ თემას.

აღნიშნული კომპოზიციური სტრუქტურა სიმფონიური ჟანრის და სიმფონიზმის, როგორც აზროვნებითი კატეგორიის ერთ-ერთი წარმართველი თავისებურებაა.

3. მუსიკალური თემატიზმის გამჭოლი განვითარება. ე. შენგელაიას შემოქმედებაში მუსიკას, რომელიც თან სდევს ტიტრებს, მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია აკისრია. «შერევილები» ამ მხრივაც გამორჩეული ნაწარმოებია. კერძოდ: ტიტრების ფონზე გ. ყანჩელი «კონსპექტის» სახით თავს უყრის ფილმის მთელ თემატიურ არსენალს. თუ აღნიშნულ მუსიკალურ მასალას მოვიაზრებთ შესავლის სახით, მაშინ მასში კოდირებულია ის თემატიზმი, რაც საკუთრივ «შერევილებში» მუსიკალური თუ კინემატოგრაფიული განვითარების გენეზისს ქმნის. შესავალი მოიაზრებს 4 თემატურ ელემენტს, რომელიც შემდგომში ფილმის მთავარი მუსიკალური მასალის საფუძველი გახდება.

I – ვოკალური მელოდია ჯ. კახიძის შესრულებით, ფოლკლორული წარმომავლობის. ეს თემატური პლასტი ფილმის მთელი ფოლკლორული მასალის განზოგადებულ ვარიანტს წარმოადგენს;

II – ვოკალური მელოდია წარმოიქმნება სიმებიანი საკრავების პიციკატოების ფონზე. აღნიშნული ინსტრუმენტული თანხლება «პირდაპირპროპორციულად» გადავა მარგალიტასთან მიმავალი ხუტას თემაში;

III – ფილმის მთავარი თემატური მასალა, მისი იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის Resume, თემა – სიმბოლო, რომელიც ოცნების, სიყვარულის აღმაფრენის, საკუთრივ ფრენის პერსონიფიცირებას წარმოადგენს. ემოციურ-სახეობრივი თვალსაზრისით ტიპიური «სევდის ფერების» თემატიზმია.

ამ თემას განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს შესავალში. კერძოდ, მისი სრული ინსტრუმენტული ვარიანტი ჟღერს ფილმის ფინალში (მთელი სიმფონიური ორკესტრი, მელოდია I და II ვიოლინოებთან), ხოლო მის ტიპიურ თემატურ ესკიზს წარმოადგენს შესავალში მოცემული 4 ბგერა, რომელიც გაშლილ ტონიკურ კვარტსექტაკორდს წარმოადგენს. ამ სუბ-მოტივში კოდირებულია თემის უმთავრესი მახასიათებელი, ჰორიზონტალში გაშლილი სივრცობრიობა, მისი პანორამული თვისებრიობა. ფილმის ფინალში სწორედ ამ სახით ვითარდება აღნიშნული თემატიზმი. ქართულ კინომუსიკაში ესოდენ შთამბეჭდავი, მართლაც ბგერით-ფერწერული პანორამასავით განფენილი და რაც მთავარია, ესოდენ კინემატოგრაფიული, სახიერი მუსიკა ორი მაგალითის სახით მოგვეპოვება: გ. ყანჩელის აღნიშნული თემა, რომელიც შემდგომში კომპოზიტორის მიერ სიმღერის «ის აქ არის» მელოდიას დაედო საფუძვლად და ბ. კვერნაძის მუსიკა გ. ლორთქიფანიძის ფილმისთვის «დათა თუთაშხია», რაც შემდგომ მისი ოპერის «იყო მერვესა წელსა» ფინალური სცენის და შუშანიკის არიის თემატურ ბაზად იქნა გამოყენებული. ამ თვალსაზრისით მათი მუსიკა უპრეცედენტოა ეროვნული კინემატოგრაფიის ისტორიაში.

თუ ისევ აღნიშნულ თემას დავუბრუნდებით, მისი წყალობით ხდება აქცენტების გადანაწილებაც ფილმის დრამატურგიაში. ეს ესკიზური სუბ-მოტივი, საკმაოდ კამერულად, ინტიმურად ჟღერს ციხის კლდის გამონგრევისა და თამუნისას საფლავთან ქრისტეფორესა და ერთაოზის სცენაში, რომელიც პირველი ლირიკული კვანძის შეკვრის სახით მოიაზრება. ფინალი, ფაქტიურად გენერალური კულმინაციაა, რაც ასევე ამ თემას ეყრდნობა. მართალია ფინალში ხალხური სიმღერაც – «ჩიტი-

გვრიტი მოფრინავდა» ჟღერს, მაგრამ კულმინაციის ხვედრითი წონა მაინც «ის აქ არის» თემაზე მოდის.

IV – თემატური ელემენტი უკავშირდება ქალაქურ ფოლკლორში გავრცელებულ სიმღერას «ჰუსეინ ბიძია». ეს თემა თითქოს ამოვარდნილია მუსიკალური დრამატურგიის საერთო კონტექსტიდან. მაგრამ, მეორეს მხრივ, მას ძალზე საინტერესო ფუნქცია აკისრია. «ჰუსეინ ბიძია» «შერეკილების» ქვეყნის, თავად შერეკილების, მათი ურთიერთობების «პროტოტიპია». ეს თემა არასდროს არ ითვლებოდა მხატვრულად ღირებულ სიმღერად ქართულ სინამდვილეში. ამდენად, შერეკილების სამყაროში, სადაც სიბრიყვისა და უტვინობის «აპოთეოზია», მისი არსებობა ძალზე კანონზომიერია.

ძალიან საინტერესო ეფექტს ქმნის «ჰუსეინ ბიძია» ფილმის მთავარ ინსტრუმენტულ თემასთან – («ის აქ არის»), როდესაც ისინი ურთიერთმონაცვლეობენ – ფილმში პირველი თემა ეფინება ხუტას სცენას ციხის «ბიჭებთან», ტრიფონის მორიგ დაბრუნებას, შემდეგ ისევ ბრუნდება ხუტას ციხის სცენაში, მერე ჩნდება თავად საავადმყოფოს სიტუაციის ფონზე. მათ შორის კი ისმის, ძალზე ინტიმური ჟღერადობით «ის აქ არის» (იხ. მაგ. 18). ფილმში თემა ემთხვევა ერთაოზისა და ქრისტეფორეს მიერ ცათამფრენის მშენებლობას. აღნიშნული მუსიკალური კონტრასტი, კიდევ უფრო აძლიერებს კონტრასტს ოცნებასა და «ჩამოყალიბებულ ყოველდღიურობას» შორის, სიყვარულსა და სულსწრაფ ვნებას შორის, წარმავალსა და მარადიულს შორის... ფაქტიურად, ამ ეპიზოდით მზადდება ის კულმინაცია, ის საყოველთაო სვლა აღმაფრენისკენ, რაც ფილმის მთავარ აზრს, მის კრედოს წარმოადგენს.

«სამანიშვილის დედინაცვალში» ადამიანი მოექცა ჩიხში, სადაც აღარაა ნამდვილი სიცოცხლე..., სადაც გარჯაც და პათოსნებაც, შინაგანი კეთილშობილებაც და მოკრძალებაც სინამდვილეში საყრდენს ვეღარ პოულობენ. ვერ იცავენ ადამიანს გაწბილებისგან. გაბოროტება და გარიყვაა ამ ადამიანის პროტესტის ფორმა, მისი მცდელობის უხეირო შედეგი»¹

¹ გ. ორჯონიკიძე, - «ელდარ შენგელაიას სამი ფილმი» – «საბჭოთა ხელოვნება», 1983 წ. 15. გვ.91.

ქართული თეატრალური და კინოხელოვნება, თავისი არსებობის სხვადასხვა ეტაპებზე, მუდმივად საზრდოობდა დ. კლდიაშვილის შემოქმედებით. «სამანიშვილის დედინაცვალს» ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო ისტორია აქვს. ჩვენ შეგნებულად ვარიდებთ თავს ქართული კლასიკური ნაწარმოების ადრეულ ინტერპრეტაციებს და გავიხსენებთ ორი 60-იანელის – რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის ერთობლივ სპექტაკლს 1970 წ. შ. რუსთაველის სახ. აკადემიურ თეატრში. რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის «სამანიშვილის დედინაცვალი» ბრწყინვალედ გააზრებული და წაკითხული ნაწარმოები იყო ქართული თეატრის ისტორიაში. თანაც იმდენად თამამი და უჩვეულოდ ახალი, რომ ერთი შეხედვით მომავალში მისი ინტერპრეტაციის შემთხვევაში სათქმელი აღარც არაფერი რჩებოდა. ორი, ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული 60-იანელის წარმოდგენა ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით, სახასიათო თვისობრიობით, სიმსუბუქით, ვირტუოზულობით, ნიუანსირებული ხასიათებით, დეტალიზებული ფაქტურით, თვითირონიითა და ამავდროულად, პაროდულობითა და ტრაგიკომედიის «გასაღებით» აღქმული სპექტაკლია. თითქმის ყველაფერი ნათქვამი იყო და მაინც შვიდიოდე წლის შემდეგ, ბეკინა და პლატონ სამანიშვილების ისტორია კიდევ ერთი 60-იანელისთვის გახდება აქტუალური. რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის სპექტაკლისგან განსხვავებით, რომელიც ინტერპრეტაციის განსხვავებულ ხერხებსა და საზომებს ეყრდნობა, ე. შენგელაიას «სამანიშვილის დედინაცვალი» ერთ სიბრტყეში, ერთ ემოციასა და განწყობილებაზე შექმნილი კინოფილმია. ჩვენ შემთხვევით როდი წავუმძღვარეთ დისერტაციის ამ ნაწილს ეპიგრაფად გ. ორჯონიკიძის სიტყვები, ე. შენგელაიას «სამანიშვილი» სწორედ ამ იდეას ანვითარებს და ამასთანავე, ყოველივე არსებული მასში საოცარ გულისტკივილს, მწუხარებას იწვევს. ფილმის დრამატურგიაში წინა პლანზე სულისმიერი ტკივილით აღქმული ისტორია იშლება.

აღნიშნული ემოციური განწყობილებიდან მომდინარეობს ფილმში მუსიკალური დრამატურგიის თავისებურებებიც. თუკი «შერეკილები» ე. შენგელაია_გ. ყანჩელის ყველაზე სიმფონიზირებული ქმნილებაა, «სამანიშვილის დედინაცვალი» ყველაზე ფოლკლორული ფილმია მათ შემოქმედებაში. ფოლკლორული საწყისის წინაპირობად, ცხადია, ისევ და ისევ «შერეკილები» უნდა მოვიაზროთ. მაგრამ ამ ფილმში ხალხური მუსიკა ერთგვარად ფორმაწარმომქმნადი დანიშნულებისაა, მაშინ როცა «სამანიშვილის დედინაცვალში» ხალხურობა, როგორც

აზროვნებითი კატეგორია, საკუთრივ ფილმის დრამატურგიის საფუძველი და საყრდენია.

მაინც რატომ მიმართეს რეჟისორმა და კომპოზიტორმა ქართულ ხალხურ მუსიკალურ მემკვიდრეობას და მის სტილისტიკას? ვფიქრობთ, ძალზე ბანალური იქნება პასუხი, თუ ამოსავალ წერტილად მივიჩნევთ მომხდარი ამბის ინტერპრეტაციას. მიზეზს უფრო ღრმა ფესვები გააჩნია. დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას, რომელიც XIX საუკუნის მონაპოვარია და მისი რეალური ამსახველი, XX საუკუნის ბოლოსაც ისეთივე აქტუალობა გააჩნდა და ისეთივე თანამედროვეობით გამოირჩეოდა, როგორც ასი წლის წინ. ამდენად, მასში წამოჭრილი პრობლემატიკა, თემატიკა მუდმივად არსებულია ჩვენს ცხოვრებაში, როგორც XIX, ასევე XX საუკუნეშიც. უფრო მეტიც, დღესდღეობით თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საყრდენგამოცლილი კეთილშობილება XXI საუკუნის დასაწყისისთვისაც კი დამახასიათებელი თავისებურებაა. ამდენად, ესოდენ მარადიულ სატკივარს მუსიკალური თვალსაზრისით ძალზე ზუსტად შეესატყვისებოდა ისეთი მარადიულად არსებული აზროვნება, როგორიც უძველესი ქართული ხალხური მუსიკა იყო. მით უფრო იმიტომ, რომ ე. შენგელაია თავის ფილმებში ყოველთვის დამკვირვებლისა და გულისტკივილით აღსავსე უჩინარი შემფასებლის როლშია. იგი იმდენად ადამიანურია თავისი გმირების მიმართ, რომ ყოველთვის თანაუგრძნობს. სწორედ ამიტომ არის მის ფილმებში სევდის საოცრად მძლავრი შეგრძნება. სევდა არსებულის მიმართ, შეიძლება ითქვას, ე. შენგელაიას (ისევე როგორც გ. ყანჩელის) შემოქმედების მუდმივად არსებული ემოციური «ლაიტმოტივი», მაგრამ განსხვავებული ხარისხობრივი «დოზირებით». სევდით არის გაჯერებული მისი პირველი ორი სურათიც, სადაც ყოველივე შენიღბულია. მხოლოდ ფილმების დასრულების შემდეგ გიჩნდება ეს საოცარი გრძნობა, რომელიც ათმაგდება post factum, თუ წარმოსახვაში უკან დაუბრუნდები, «კადრების უკან გადახვევის პრინციპით», აგულისა და პიპინიას, მარგალიტასა და ერთაოზის ისტორიას. «სამანიშვილის დედინაცვალში» სევდა, წუხილი, ტკივილი წინა პლანზეა წამოწეული. არც ერთ ფილმში ე. შენგელაია ესოდენ ცხადლივ არ გამოხატავს თავის ემოციურ დამოკიდებულებას საკუთარი «გმირების» მიმართ. ამ ყოველისმომცველ სევდასა და გულისტკივილს, რომელიც ჩვენი ეროვნული სატკივარის გამოხატულებაა, ყველაზე ფაქიზად და განზოგადებულად ხალხური მუსიკა წარმოაჩენდა.

«სამანიშვილის დედინაცვალი» ისევე, როგორც «შერეკილები», გ. ყანჩელისა და ჯ. კახიძის თანაავტორობით შექმნილი კინოფილმია. აქაც ჯ. კახიძის შესრულებულ სიმღერებსა და მის საოცარ ტემბრს განსაკუთრებული ემოციური კოლორიტი შემოაქვს. უფრო სწორად, ე. შენგელაიას ესოდენ წინწამოწეულ გულისტკივილს და მისგან გამოწვეულ სევდას, სწორედ ჯ. კახიძის შესრულების მანერა, მისი ხმის ვიბრაციულობა, ერთგვარად ზეციურიდან ჩამოსული ხმოვანება ქმნის. ვფიქრობ, სწორედ ეს ტემბრია ე. შენგელაიას დამოკიდებულების, ემოციის, შეფასების «პერსონიფიცირება» მუსიკალურ პლასტში.

აღნიშნული დრამატურგიული «ეფექტი» გ. ყანჩელის «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» შედეგია. მართალია, სიმღერების შერჩევა ჯ. კახიძის პრეროგატივაა, მაგრამ ფილმის მუსიკალურ დრამატურგიას გ. ყანჩელი აგებს. «სამანიშვილის დედინაცვალი» ერთიანი განვითარების, ერთნაწილიანი ქმნილებაა, რომლის თემატურ ბირთვს ლაიტმოტივი წარმოადგენს. ლაიტმოტივის თემატურ მასალად გამოყენებულია ლირიული ხალხური სიმღერის «შალვა, ჩემო სიყვარულო» პირველი ორი ფრაზა. მესამე თემატური ელემენტი იმეორებს პირველს, სადაც საფეხურების დადაბლებით რაღაც განსაკუთრებული სიმღერით გამოიკვეთა სულის სიღრმიდან, ექოსავით მჟღერი სევდა. ჯ. კახიძის შესრულებით თემა – ლაიტმოტივი ერთგვარ აღმსარებლობით მოტივს სძენს მას. აღნიშნული მოტივი ერთ-ერთი სტილური მახასიათებელია გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში. «სამანიშვილის დედინაცვალი» პირველი სურათია ე. შენგელაიას შემოქმედებაში, რომლის ფორმის თავისებურებაც მისი ინდივიდუალიზმის არაერთ ძალზედ საინტერესო თვისობრიობას ავლენს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ «სამანიშვილის დედინაცვალი» ერთნაწილიანი, ერთიანი განვითარების ნაწარმოებია. დრამატურგიული მიმართულება მდორედ მოედინება ჰორიზონტალურ სიბრტყეში. ყოველივე განპირობებულია ფილმის მონოთემატური თვისობრიობით. მონო-თემად კი მიგვაჩნია ის სევდა და ტკივილი, რაც ამოძრავებს ე. შენგელაიას სამანიშვილების ისტორიაში. ანუ მონოთემატურია ფილმის მთავარი იდეა, განწყობილება, რაც ცხადია, აიგივებს თავის თავში მუსიკალურ «ინტერპრეტაციასაც». ამ შემთხვევაში საუბარი გვაქვს როგორც ხალხურ სიმღერაზე «შალვა ჩემო სიყვარულო», ასევე მის კონკრეტულ შესრულებაზეც – ჯ. კახიძე. აღნიშნული მონო-თემა, მონო-ემოცია, მონო-ტემბრი იმდენად სულისშემძვრელია, იმდენად ყოვლისმომცველი, რომ კულმინაციები ფილმის

განვითარებაში უკანა პლანზე გადადის. «სამანიშვილის დედინაცვალში» პირველად გამომჟღავნდება ე. შენგელაიას შემოქმედების ეს თვისობრიობა. «არაჩვეულებრივი გამოფენა» და «სამანიშვილის დედინაცვალი» ამ თვალსაზრისით ძალზე ახლოს დგანან ერთმანეთთან. ორივე მათგანი კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით, ერთიანი განვითარების ქმნილებებია, რომელთაც გენერალური კულმინაცია არ გააჩნიათ. გენერალური კულმინაცია post - factum ჩნდება, ფილმების დამთავრების შემდეგ. სასაფლაოს სცენაც («არაჩვეულებრივი გამოფენა») და დედინაცვლის ფეხმძიმობის სცენაც («სამანიშვილის დედინაცვალი») ადგილობრივი კულმინაციებია ფინალის პრიზმაში მოაზრებული და ფინალისთვის დამახასიათებელი იმანენტისკით (დასკვნითობა, წინამდებარე განვითარების რეზუმირება, «კადანსირება») დრამატურგიული განვითარების ამ უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის გარეშე ე. შენგელაიამ შესძლო საოცარი ემოციური დინამიკის, სწრაფვითი განვითარების მიღწევა და რაც მთავარია, შესძლო თავისი ფილმების გენერალური კულმინაცია წარმოსახვის ემოციურ-განწყობილებრივ განზომილებაში მოეაზრებინა, რაც მხოლოდ და მხოლოდ მაყურებლის ინტერპრეტაციის პეროგატივას წარმოადგენს.

ჯ. კახიძის შესრულებით თემა-ლაიტმოტივი ერთგვარ აღმსარებლობით მოტივს სძენს მას. აღნიშნული მოტივი ერთ-ერთი სტილური მახასიათებელია გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაშიც. პირველად ჯ. კახიძის ხმის ტემბრის ინსტრუმენტულ პლასტში პერსონიფიცირებას გ. ყანჩელი იყენებს ავტონომიურ მუსიკაში – დიდ საორკესტრო ნაწარმოებში «ქართ დატირებულნი». ეს ქმნილება დაწერილია დიდი სიმფონიური ორკესტრისა და სოლირებადი ალტისთვის. ალტის პარტია თავისი სევდით, დეტალიზებული, თემატური ბაზით, ინტიმურობით, აღმსარებლობით, ორნამენტული ფაქტურით და რაც მთავარია, ჟღერადობით, აბსოლუტურად გამოხატავს ჯ. კახიძის ტემბრის თავისებურებებს. იგივე თვისობრიობა ახასიათებს ნაწარმოებებს «დღის ლოცვანი». ესაა თხზულება 19 შემსრულებლისთვის, სოლისტი-ბიჭუნასა და სოლირებული კლარნეტისთვის, Lament-ს (ვიოლინოს, ქალის ხმისა და ორკესტრისათვის) და «STIX»-ს – ალტის, შერეული გუნდისა და ორკესტრისათვის. ყველა ჩამოთვლილ ნაწარმოებში წამყვანი ინსტრუმენტები, მხოლოდ სოლირებადი ფუნქციით კი არ ქმნიან ინტიმურობას, სულიერი სასოწარკვეთის ექოს ერთიან «სევდის ფერების» დრამატურგიაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თემატური მასალის გაშლის, მისი განვითარების ლოგიკის თავისებურებით, თავისი კონტრასტულობით ორკესტრთან მიმართებაში.

კონტრასტულობას კი ქმნის მისი ჟღერადობის სპეციფიკა. ყველგან, სადაც კი ნაწარმოების დრამატურგიას «სევდის ფერები» წარმართავენ, სოლირებადი ინსტრუმენტები ჯ. კახიძის ტემბრის პერსონიფიცირებად მიგვაჩნია. ინსტრუმენტული თემების ვიბრაციული თვისობრიობა, რაც ხმის, როგორც ინსტრუმენტის, როგორც ტემბრის შინაგანი, სინკრეტული თავისებურებაა, კიდევ უფრო თვალშისაცემს ხდის ალტის, კლარნეტის, ვიოლინოს შესატყვისობას ჯ. კახიძის ხმასთან. აღნიშნული თავისებურება გ. ყანჩელის ხელწერის, მისი სტილისტიკის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა, რომლის სათავედაც «შერეკილებისა» და «სამანიშვილის დედინაცვლის» ჯ. კახიძისეული ინტერპრეტაცია გვესახება. ავტონომიურ მუსიკაში კი პირველ ქმნილებად, სადაც ხმა ინსტრუმენტულ ტემბრად მოიაზრებოდა 1973 წელს დაწერილი III სიმფონია იყო, რომელიც მიემდგნა ჯ. კახიძეს, ვოკალურ პარტიას კი ასრულებდა ჰ. გონაშვილი. საშემსრულებლო მანერისა და სტილისტიკის აშკარა განსხვავების მიუხედავად, ხალხური მუსიკის ამ ორ დიდოსტატს აერთიანებს ტემბრის საოცრად ინტიმური, მართლაც აღმსარებლობითი სპეციფიკა. ალბათ, სწორედ ამიტომ შეასრულა ვოკალური პარტია III სიმფონიაში ჰ. გონაშვილმა, რომლის ხმაც ყველაზე მეტად შეესატყვისებოდა ჯ. კახიძის საშემსრულებლო მახასიათებლებს. მაინც საიდან გაჩნდა გ. ყანჩელის კლასიკურ მუსიკალურ ჟანრებში ეს უცნაური, აღმსარებლობითი, «კახიძისეული» სახეობრიობა? პირველად მასალად ისევ და ისევ კინემატოგრაფი მიგვაჩნია, და კერძოდ ე. შენგელაიას «შერეკილები». სწორედ ამ ფილმში ჩნდება ჯ. კახიძის ხმა საერთო დრამატურგიასთან კონტექსტში. უფრო სწორედ, კინემატოგრაფიულმა იმანენტისკამ, ხელოვნების ამ სახეობის თვისობრიობამ, განსხვავებულმა სივრცემ, მუსიკას საზოგადოდ, კერძოდ კი ჯ. კახიძის ხმას მისცა დრამატურგიული კომპონენტის მნიშვნელობა. ე. შენგელაია ამ შემთხვევაში მთლიანად გ. ყანჩელის ინტუიციასა და საკუთარ მუსიკალურ შეგრძნებებს დაეყრდნო. სწორედ, «შერეკილებში» გაჩნდა პირველად ეს საოცარი ვოკალური ტემბრი, არა როგორც სიმღერის შესრულება, არამედ როგორც სახეობრიობა, როგორც კინემატოგრაფიული მასალის ყველაზე სულისმომცემი «სევდის ფერები». «შერეკილების» ფეხდაფეხ კი გ. ყანჩელი ქმნის III სიმფონიას. 1973 წლისთვის («შერეკილებისა» და III სიმფონიის შექმნის თარიღი) ამ ურთიერთგამომდინარე პროცესზე საუბარი წარმოუდგენელი იყო. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ გ. ყანჩელს, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ არ შეუქმნია თავისი საუკეთესო თხზულებები.

«კახიძის» პლასტი მოგვიანებით უფრო და უფრო ინტენსიურად დაიმკვიდრებს ადგილს კომპოზიტორის ავტონომიურ შემოქმედებაში. მხოლოდ წლების გადასახედიდან გახდა შესაძლებელი გ. ყანჩელის მუსიკის ამ ძალზე ინდივიდუალურ თავისებურებაზე მსჯელობა. «შერეკილებში» ვოკალური საწყისის მნიშვნელოვანი ფუნქციის მიუხედავად, წამყვანი მუსიკალური სახეობრიობა მაინც ინსტრუმენტული თემა – ლაიტმოტივია, რომელიც როგორც სიმბოლო, ჩრდილავს ყველას და ყველაფერს ფილმის დრამატურგიაში. ჯ. კახიძის ტემბრი, როგორც უმთავრესი მუსიკალური ბაზა, როგორც სახეობრიობა, როგორც ფილმის დრამატურგიის ემოციური შედეგის სიმბოლიკა, როგორც თავად ე. შენგელაიას პოზიცია და მისი უხილავი ხმა, და რაც მთვარია, კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით, მისი განუყოფელი თვისობრიობა პირველად სწორედ «სამანიშვილის დედინაცვალში» გაჩნდება. პირველად მოიაზრა კომპოზიტორმა «სამანიშვილის დედინაცვალში» ჯ. კახიძის ხმაც საერთო მუსიკალური პარტიტურის სოლირებად პარტიად. ცხადია, ყოველივე კინემატოგრაფიული იმანენტისკით იყო ნაკარნახევი, მაგრამ მისი გადაწყვეტის თავისებურება გ. ყანჩელის დამსახურებაა. «სამანიშვილის დედინაცვალი» სწორედ აღნიშნული თვალსაზრისით ეტაპობრივად მნიშვნელოვანი ფილმია გ. ყანჩელის შემოქმედებაში.

ამდენად, დასაშვებად მიგვაჩნია დავაყენოთ საკითხი იმის თაობაზე, რაც ქართულ მუსიკასა და ქართული მუსიკისმცოდნეობაში აქამდე არ აღნიშნულა. კერძოდ – გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის აღმსარებლობითი მუსიკალური სახეები სოლირებადი ინსტრუმენტების პარტიებში ჯ. კახიძის ტემბრის პერსონიფიცირებაა, რომლის სათავედაც და უმთავრეს ნიადაგად ე. შენგელაიას «სამანიშვილის დედინაცვალი» მიგვაჩნია. აღნიშნული «პარალელიზმი» ძალზე რთული შესამჩნევია, თუ მიზნობრივად კვლევის ობიექტად ინტეგრაციის საკითხი არ გახდება. სწორედ აღნიშნულ თემასთან მიმართებაში ხდება აქტუალური საკითხი რამდენად განაპირობა ე. შენგელაიას «კინემატოგრაფიულ სამყაროში» «აზროვნების მუსიკალურმა მექანიზმმა» მუსიკის მოაზრება კინემატოგრაფიულ მონაპოვრად. რომ არა კინოში მჟღერი სიმღერები ჯ. კახიძის შესრულებით, რომ არა ე. შენგელაიას და გ. ყანჩელის მიერ აღქმული მუსიკის როლი ზოგად კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში, შესაძლოა «სამანიშვილის დედინაცვალში» სიმღერა სიმღერად დარჩენილიყო. მაგრამ ჯ. კახიძის სიმღერა, უფრო სწორედ მისი ტემბრი, სიმღერაში ყოველთვის «კადრს მიღმა» თავისებურებით ხასიათდება და მოიაზრება როგორც

ავტორის ხმა. სწორედ ეს გახდა გ. ყანჩელის საორკესტრო ქმნილებების ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისობრიობის საწინდარი.

«ვალსი, რომელიც აბოლოებს «სევდა ნათელს» პირველად ელდარ შენგელაიას «ცისფერ მთებში, ანუ დაუჯერებელ ამბავში» აჟღერდა... მაგრამ რა ესაჭიროებოდა ამ ბავშვივით გულუბრყვილო მელოდიას ფილმში რომელიღაც გამომცემლობაზე, რომლის თანამშრომლები ღმერთმა უწყის რას არ აკეთებენ, წიგნების გამოცემის გარდა?»¹

«ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი» ე. შენგელაიასა და გ. ყანჩელის ბოლო ფილმია (ფილმის «ექსპრეს – ინფორმაცია» მუსიკა ჯ. კახიძესა და ვ. კახიძეს ეკუთვნის). ფილმი, სადაც კოდირებულია ე. შენგელაიას შემოქმედებითი სტილისტიკის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებები, ანუ მიკრომასშტაბით თავმოყრილია გზა «არაჩვეულებრივი გამოფენიდან» «ცისფერ მთებამდე». მაგრამ ვიდრე უშუალოდ ფილმის მუსიკალური თავისებურებების განხილვაზე გადავალთ, შევჩერდებით ერთ ძალზე ნიშანდობლივ საკითხზე, რომელსაც ერთი შეხედვით, მუსიკასთან არანაირი შეხების წერტილი არ აქვს, თუმცა ვფიქრობთ, სწორედ მისგან გამომდინარე იძენს მუსიკალური სახეობრიობა თავის ფუნქციას და მახასიათებლებს ე. შენგელაიას შემოქმედებაში.

«ცისფერ მთებში» ე. შენგელაია აღადგენს რეპლიკის, როგორც მიკრო დრამატურგიული კომპონენტის ხვედრით წონას. რეპლიკა, როგორც სცენის დრამატურგიული აქცენტი, პირველად «არაჩვეულებრივ გამოფენაში» ჩნდება. გარდა ამისა, ეს სიტყვიერი «სუბ-მოტივი» არაპირდაპირი დახასიათების უმთავრესი ხერხია. თითოეული პერსონაჟის პორტრეტი ორივე ფილმში სწორედ რეპლიკების საშუალებით იძერწება. და არა განვითარებაში, არამედ იმ მომენტში, როგორც კი გაიჟღერებს. აღნიშნულ თვისობრიობაში რეპლიკის ინტონირება მოიაზრება, რაც ე. შენგელაიას შემოქმედების იმანენტისკაა /მაშინ როცა ასეთ ფუნქციას გ. დანელიასთან მიმიკა ასრულებს/. ამ შემთხვევაში წინა პლანზე იწვევს მსახიობის კონკრეტული ხმოვანი ინტონაცია, რაც რეჟისორისთვის ერთ-ერთ პირველად მასალად გვესახება. ჩვენ, პირველად შევეხეთ გახმოვანების საკითხს ე. შენგელაიას შემოქმედებაში.

¹ Зейфас Н. – Песнопения. О музыке Гии Канчели. – М., изд. «Советский композитор», 1991 г. стр. 211.

კონკრეტული ხმის ხმოვანება, სიტყვიერი ფრაზის ან რეპლიკის ინტონირება რეჟისორისთვის ფილმის საერთო ჟღერადობის ერთ-ერთი განუყოფელი კომპონენტია. საუბარია იმ ერთადერთ ვარიანტზე ათასიდან, რომლის გარეშეც იკარგება არა კოლორიტი, არა ჟღერადობა, არამედ ინგრევა ფილმის არქიტექტონიკა. «შერევილების» მუსიკალური მექანიზმების განხილვისას ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ფილმის იმანენტისკას წარმოადგენს თემა – ლაიტმოტივი «ის აქ არის». ამ მუსიკის გარეშე მთლიანად ირღვევა არა მხოლოდ არქიტექტონიკა, არა მხოლოდ მუსიკალური ქარგა, არამედ საკუთრივ კინემატოგრაფიული დრამატურგია რჩება ფუნდამენტის გარეშე. «ის აქ არის» თემა არის სწორედ ის ერთადერთი ჟღერადობა, რომელიც «შერევილების» სიმბოლიკად მოიაზრება. იგივე თვისობრიობით ხასიათდება რეპლიკის აბსოლუტურად შესატყვისი ინტონირება, რასაც დრამატურგიული მნიშვნელობა ენიჭება. მოგეხსენებათ, რეპლიკა ძალზედ მცირედ დროით ინტერვალში გაშლილი მასალაა და ამდენად, თავისი თვისობრიობით, იგი ყოველთვის აქცენტირებული «წარმომავლობისაა». ე. შენგელაიასთვის რეპლიკა მოცემული სცენის მიკრო-კულმინაციაც არის, და აქედან გამომდინარე. ზუსტი «ჟღერადობის» გარეშე სიტყვიერი «სუბ-მოტივი» სწორედ კულმინაციურ თვისობრიობას კარგავს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ე. შენგელაია არც ერთ თავის ფილმში არ მიისწრაფის გენერალური კულმინაციისკენ, და ამდენად, მისთვის ტემპოდინამიკისა და დრამატურგიული ქმედითობის მისაღწევად მიკროკულმინაციები ხდება უმთავრეს საყრდენად. აქედან გამომდინარე, ეს მიკრო ელემენტი ე. შენგელაიასთან დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელია. სწორედ ამიტომ მიმართავს ე. შენგელაია ერთი და იგივე პერსონაჟის დახასიათებისთვის ორ მსახიობს, ერთი მისთვის პერსონაჟის, ტიპაჟის შესატყვისობაში მოიაზრება, მეორე კი მის ინტონირებულ ჟღერადობას ქმნის. აღნიშნულ სამსახიობო «დუალიზმს» კიდევ ერთი თვისობრიობა აქვს. შესაძლოა, ე. შენგელაიას პიპინიას როლი სხვა მსახიობისთვისაც მიეცა, მაგრამ მისი გახმოვანება მხოლოდ ეროსი მანჯგალადის ხმის ტემპრით იყო შესაძლებელი. იგივე შეიძლება ითქვას ვაჟა ზაზაევიჩის პერსონაჟზეც. რეპლიკის ინტონირებას იმდენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რომ ვფიქრობ, მისი ჟღერადობა განსაზღვრავს რეჟისორის მიერ კონკრეტული მსახიობის შერჩევას ამა თუ იმ როლზე. გავიხსენოთ, როგორ ჟღერს ე. მანჯგალადის მიერ წარმოთქმული ფრაზები:

- _ მე ამ მანიპულაციას, მარცხენა ფეხის ნეკა თითით გადავჭკრი. . .
- _ Океан извинений!!!

- _ ოპ, ღმერთო ჩემო, რას ნიშნავს, რომ პირადად იცნობდით. . .
- _ როგორ ტრიალებს, როგორ. . .
- _ ეხ, თამუნია, თამუნია
- _ რას გასწავლიდნენ შე უპატრონო სკოლაში. . .
- _ ო, მშვენიერო მარგალიტა. . .

ჩვენ შემთხვევით არ შევჩერდით რეპლიკის თვისობრიობაზე, რადგან «ცისფერი მთები» მთლიანად სწორედ რეპლიკაზე, როგორც დრამატურგიულ მიკრო-ელემენტზეა აგებული. უფრო მეტიც, მათი სიმრავლე და სიჭრელე ინტონირების თვალსაზრისით, ერთგვარ ქაოსურობას ქმნის და მუდმივი ორომტრიალის შეგრძნებას იწვევს. თითოეული სიტყვა ყველა პერსონაჟის მიერ ჰაერში, ყოვლად უაზროდ წარმოთქმული მასალაა. „არაჩვეულებრივი გამოფენისაგან“ განსხვავებით „ცისფერი მთების“ სიტყვიერი „სუბ-მოტივები“ მიკრო-კულმინაციის თვისობრიობით არ ხასიათდება. პრინციპში, ამ ფილმში ე. შენგელაიას დრამატურგიული თვალსაზრისით აქცენტაცია არ ესაჭიროება. აღსანიშნავია, რომ „ცისფერი მთები“ ე. შენგელაიას ყველაზე დანაწევრებული ფილმია, რასაც დისკრეტული თვისობრიობა შემოაქვს ნაწარმოებში.

თითოეული პერსონაჟის «მისია» თითქოს, მხოლოდ უაზროდ წამოსროლილ წინადადებებში დევს, რომელსაც არავინ უსმენს, არავინ იზიარებს და არავის აწუხებს. რეპლიკები per pertuum mobile-ს პრინციპით იშლება, და ამდენად, რომელია მათში დრამატურგიულად მნიშვნელოვანი აღარავისთვის საინტერესო აღარ არის. მაგალითად:

- _ გაიტანეთ გრელანდია!
- _ მაპატიეთ, ბოდიშს ვიხდი _ აი ეს ბზარი იყო აქ თუ არა?
- _ ძალიან კარგი. ეს ორი სათაური რა საჭიროა? ხელი გასაგებია, ასოების მოყვანილობა მშვენიერი. . .
- _ ბატონო ვაჟა. . .
- _ სიგარეტი არა გაქვთ?

ყველა ზემოთმოყვანილი «ციტატა» ერთმანეთის მიყოლებით ჟღერს და თითოეული მათგანი უპასუხოდ, უშედეგოდ დარჩენილი გამონათქვამებია.

აქცენტი რეპლიკაზე, როგორც საერთო დრამატურგიის მიკრო-ელემენტზე მიზნობრივად გაკეთდა, რაც რამდენიმე ფაქტორით იყო გამოწვეული:

1) აღნიშნული მახასიათებელი, ერთი მხრივ, მთლიანად განაპირობებს «ცისფერი მთების» მთავარი მუსიკალური თემის სტრუქტურულ, ჰარმონიულ თუ ფაქტურულ თავისებურებებს. აღნიშნული თემა სტრუქტურულად ყველაზე ჩამოყალიბებული მელოდიაა გ. ყანჩელისა და ე. შენგელაიას ფილმებში. რამდენადაც

ქაოსურია და აბსურდული, ამორფული რეპლიკების ქარგა, იმდენად მწყობრი, ჩამოყალიბებული, კლასიკურად აწყობილია თემა რეფრენი – 3/4 ზომა, კლასიკური დანაწევრება 4+4+4..., რთული პერიოდის ფორმა (8+8+8+8 – aa, ba2), სრული კადანსებით. . . ამდენად, როგორც რეპლიკის ზუსტი ინტონირება განაპირობებს ე. შენგელაიას არჩევანს მსახიობზე. რამდენადაც დისკრეტულია რეპლიკა, იმდენად მთლიანი, სინკრეტული თვისობრიობისაა თანხვედრი მუსიკალური მასალა.

მეორე მხრივ, რეპლიკა არის იმ კონტრასტის საფუძველიც, რომელიც ჩნდება კინემატოგრაფიულ და მუსიკალურ დრამატურგიას შორის. ამ საოცარ ქაოსურ per pertuum mobile-ს ფონზე, კლასიკურად აწყობილ, ძალზედ მშვიდ, სადა თემას წამიერად შემოაქვს წესრიგი, გაწონასწორებულობა. და ისევ იწყება ქაოსი, შემდეგ კვლავ ჩნდება დინამიური პაუზა თემა – რეფრენის წყალობით, და ისევ იგივე.

2) რეპლიკა, როგორც დრამატურგიის მიკრო-ელემენტი პირველად «არაჩვეულებრივ გამოფენაში» გაჩნდა. 1969 წლისთვის გ. ყანჩელს კლასიკურ მუსიკალურ ქანრებში ჯერ არ შეუქმნია არც ერთი თავისი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები. უფრო მეტიც, 1973 წელს «შერევილების» მუსიკაზე მუშაობის პარალელურად იგი ქმნის თავის პირველ ეტაპობრივ, მესამე სიმფონიას. «შერევილებში» ე. შენგელაია რეპლიკას ამთლიანებს და ფრაზის კონტექსტში მოიაზრებს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ფრაზა «შერევილებში» საკმაოდ დასრულებული, სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული სცენებისა და მუსიკალური თემატიზმის ფონზე, მაინც მიკრო-ელემენტის სახით მოიაზრება. ამდენად, გ. ყანჩელის სიმფონიურ და საორკესტრო ქმნილებებში დამკვიდრებული sub-მოტივების, როგორც დრამატურგიული მიკრო-კომპონენტების წარმომავლობა, სწორედ ე. შენგელაიას კინემატოგრაფიიდან მომდინარეობს. რეპლიკა – კადრი – მოტივი კინემატოგრაფიაში იგივედება ერთიანი მიკრო ელემენტის სახით, გ. ყანჩელისათვის დამახასიათებელი «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი» ამ თვისობრიობაშიც არის კოდირებული. რამდენადაც კინემატოგრაფში გ. ყანჩელი ეყრდნობა «აზროვნების მუსიკალურ მექანიზმს», იმდენად ავტონომიურ მუსიკაში წარმართავენ მუსიკალური განვითარების ლოგიკას კინემატოგრაფიული მექანიზმები. შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორის შემოქმედებითი ლაბორატორია უპირატესად კინოიმანენტიკიდანაა ამოზრდილი.

ე. შენგელაია_გ. ყანჩელის ტანდემში «ცისფერი მთები», მუსიკალურ-ხმოვანი თვალსაზრისით, ძალზე გამორჩეული ფილმია. პირველად მათ შემოქმედებაში

იშლება ზღვარი ხმაურსა და სიტყვას, ხმაურსა და მუსიკას შორის. ე. შენგელაიას პირველად შემოჰყავს დრამატურგიული კომპონენტის სახით ხმაურის ეფექტი. გ. ყანჩელი კი პირველად მოიაზრებს ხმაურს მუსიკასთან სინთეზში. ხმაური, ერთი მხრივ, რეპლიკასთან ერთად აძლიერებს ამ გაუთავებელ ქაოსსა და აბსურდს, მუსიკა კი თავისი კრისტალიზებული ჟღერადობით კიდევ უფრო ამძაფრებს კონტრატს არსებულ ორომტრიალთან. ხმაური მუდმივად არსებობს ფილმის დრამატურგიაში – გაჯის ჩამოფშვნის სცენა დასაწყისში, საათის წიკწიკი, მოტობურთის ხმაური დახურული ფანჯრებიდან, მანქანების სიგნალები... განვითარების მომდევნო ეტაპზე, ხმაური თანდათანობით (*poco a poco*) წინა პლანზე მოიწევს – გაჯი უკვე იყრება, მოტობურთი უკვე ღია ფანჯრიდან მოისმის და ა.შ. ფინალისკენ კი „გრენლანდიის“ სურათიც ვარდება, მოტობურთის «მონაწილეები» უკვე შენობაში იჭრებიან და თავად შენობაც ინგრევა. მუსიკალური თემა კი უცვლელი რჩება ფორმით, ჟღერადობით, დინამიკით. მცირედ ცვლილებას მასში მხოლოდ ტემპი განიცდის. ფილმის კოდაში ისევ იგივე იწყება თავიდან – იგივე რეპლიკები, იგივე განწყობილება, იგივე პასუხები, იგივე უაზრობა. . .

«მე და გაა ყოველთვის მთლიანად ვამუშავებდით ფილმის მთელ მუსიკალურ-ხმოვან პარტიტურას. მას ბრწყინვალედ ესმის კინოსურათის მთელი ბგერითი და ხმოვანი წყობა: როდის უნდა შევიდეს მუსიკა და როდის უნდა შეწყდეს მისი ჟღერადობა, რა ხმაური ესადაგება ამ სცენას მეტად და რა არა, რა ხმოვანება გაჩნდება ახალ ეპიზოდში. მისთვის ყველაფერს, წინამდებარე ეპიზოდს და შემდგომ მომდევნო სცენის თანაფარდობას, არსებითი მნიშვნელობა აქვს. იგი შეიგრძნობს თავის საქმეს პოლიფონიურად – არა მხოლოდ მუსიკას, არამედ ეკრანის ჟღერადობას მთლიანობაში»¹.

ძალზე საინტერესოდ მკვიდრდება «მუსიკალური მექანიზმი» ფორმის ოთვალსაზრისითაც. კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით «ცისფერი მთები» ტიპიური ვარიაციაა. მუსიკალური თემის პირველი გამოჩენის შემდეგ, ეკრანზე *per pertuum mobile*-ს პრინციპით ტრიალებს აბსურდული ხასიათის მიკრო-ეპიზოდები. პირველივე კადრებიდან იხაზება, ფილმის მთავარი კინემატოგრაფიული კომპლექსი – გაჯი, საათი, მოტობურთი, ტელეფონის ხმა, და სამსახურიდან გაქცევის იდეა-ფიქსით შემპყრობილი ვაჟა ზაზაევიჩი თავისი გაკვირვებული რეპლიკებით; მოხეტიალე მეიგავე, მარკშეიდერი, თუ უბრალოდ ცნობისმოყვარე, მოსულელო

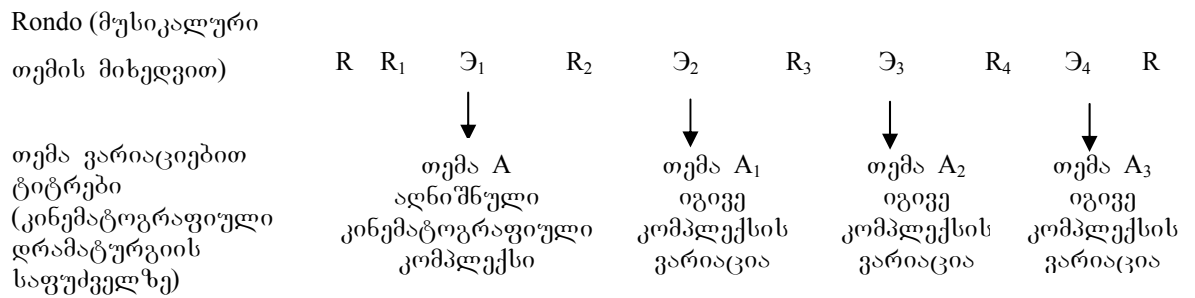
¹ Зейфас Н. – Песнопения, стр. 217.

მოხუცი; მუდამ სიგარეტის მაძიებელი გადაღლილი მოლარე, ყანყალის შეგრძნებითა და ბუზღუნით; მწერალი, რომელიც არიგებს თავისი ნაწარმოების თითოეულ ჩამოსათვლელ ეგზემპლარებს და ყველას ეკითხება წაიკითხეს თუ არა მისი «ცისფერი მთები, ანუ ტიან-შანი»; შვილისთვის გერმანული ენის შესწავლით შემპყრობილი დედა და მისი ეჭვიანი მეუღლე; ბატონი ვასო და საბედისწერო გრენლანდიის პეიზაჟი... თუ აღნიშნულ ეპიზოდებს ერთიანი სცენის სახით მოვიაზრებთ, მაშინ მუსიკალური თემის მომდევნო გატარებებს შორის, მისი განმეორება ყოველივეს ვარიაციებად უნდა ჩავთვალოთ. ვარირება ხდება ცალკეული შტრიხების დამატების ხარჯზე. უცვლელი რჩება ყველა პერსონაჟის განწყობილება, მიმიკა, ხასიათი, საუბრის მანერა, საქმიანობა. . . ვარირებას სიუჟეტურ ეპიზოდებთან ერთად ხმაურის ეფექტიც განიცდის. მუსიკალურ ფორმულას თუ მოვიშველიებთ, ფორმა ამგვარი სახით წარმოგვიდგება.

A	A ₁	A ₂	A ₃
კინემატოგრაფიული კომპლექსის პირველი ჩვენება	მისი ვარიაციული	განმეორება	

მუსიკალური თვალსაზრისით «ცისფერი მთები» განსხვავებულ ფორმას წარმოქმნის. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ე. შენგელაია თავის შემოქმედებაში ერთ მუსიკალურ სახეობრიობას ანიჭებს უპირატესობას. ამდენად, ფორმის თავისებურებების მიუხედავად, მისი დანიშნულება დრამატურგიაში ერთდროულად, რამდენიმე ფუნქციით ისაზღვრება. ერთი მხრივ, წამყვანი მუსიკალური სახეობრიობა ლაიტმოტივის ფუნქციის მატარებელია სხვა თემატურ ელემენტებთან მიმართებაში, მეორე მხრივ, წარმოქმნის კინემატოგრაფიულ დრამატურგიასთან კონტექსტში განსხვავებულ ფორმას და შესაბამისად, განსხვავებულ დანიშნულებასაც ითავსებს თავის თავში. მაგალითად, «არაჩვეულებრივი გამოფენის» შარჟირებული მარში ტიპიური ლაიტთემაა – ჟანრის პრიზმაში გარდასახული თემატიზმი, რომლის გარშემოც იშლება დანარჩენი მუსიკალური მასალა. მაგრამ კინემატოგრაფიულ დრამატურგიასთან კონტექსტში მარში რონდოსებურ ფორმას წარმოქმნის, რომლის რეფრენსაც აგულის ქანდაკებები და ისევ და ისევ მარში წარმოადგენენ. «შერევილებში» მართალია წინა პლანზე ერთნაწილიანი რეპრიზული ფორმა იწვევს, მაგრამ თუ აღმაფრენისა და ოცნების თემა_სიმბოლოს ლაიტმოტივის ფუნქციით განვიხილავთ, მაშინ ფორმა ერთიანი განვითარების ქმნილებას წარმოადგენს, საკმაოდ სწრაფვითი ფინალით.

«ცისფერი მთები» ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის. რთული პერიოდის ფორმით, კლასიკური თვისობრიობის მუსიკალური თემა ტიპიური რეფრენია, რომლის ეპიზოდებადაც უნდა მოვიაზროთ კინემატოგრაფიული ფორმა – თემა ვარიაციებით. «ცისფერი მთების» კომპოზიციური სტრუქტურის სქემა:



«ჩვენს კინემატოგრაფში მუსიკის სწორედ გამოყენების უნარი და ნიჭი სულ სამიოდე ადამიანს აქვს. ესენი არიან – მ. ზახაროვი, ე. რიაზანოვი, ისიც ყველა ფილმში ვერ ახერხებს მუსიკასთან საბოლოო ჰარმონიას, და რასაკვირველია გ. დანელია.»*

ქართულ კინომცოდნეობაში გ. დანელიას ნაკლებად მიიჩნევენ ეროვნული კინემატოგრაფიული ხელოვნების წარმომადგენლად. მისი შემოქმედება მაინც რუსულ ტრადიციასთან, სტილისტიკასთან მიმართებაში განიხილება. შესაძლოა, რეჟისორის ფილმების დიდი ნაწილი მართლაც რუსული კინემატოგრაფიული კულტურის მონაპოვარია, მისი ერთგვარი «არქეტიპია», მაგრამ ვფიქრობთ ორი ფილმი – «არ დაიდარდო» და «მიმინო» უდავოდ, ქართული, ეროვნული ცნობიერების გამოხატულებაა. თუმცა, პირადად ჩემთვის ეროვნულობის ფენომენი, რამდენადმე განზოგადებულ სახეს იძენს, წარმოადგენს ხელოვანის ქვეცნობიერ, ძალზედ ინტიმურ და მიჩუმათებულ «ჩაკრას», რომელიც სუბლიმაციას განიცდის კონკრეტული იდეის რეალიზაციის პროცესში. ამდენად, თუ «ეროვნულობას»

* Дашкевич В. – «Музыка и кино». Из лекции прочитанных на факультете дополнительного профессионального образования – М., 2001, ВГИК – стр. 23.

განვიხილავთ მისი ყველაზე უფრო გამჟღავნებული სახით, სადაც წინა პლანზე მოიწვევს ემოცია, განწყობილება, ეროვნული გენეტიკური მახასიათებლები და ა.შ. ამ თვალსაზრისით, გ. დანელია მართლა ქართველი რეჟისორია. უფრო მეტიც, ეროვნული მენტალიტეტის იმანენტური თვისობრიობა (იუმორი, მეტაფორა, იგავი, სიმსუბუქე, საოცარი ემოციურობა...) შეიმჩნევა მის ისეთ რუსულ ფილმებშიც კი, როგორცაა «Я шагаю по Москве», ან «შემოდგომის მარათონში». ამ ფილმებში უპირატესად განწყობილება, ემოციის თავისუფლება, სიმსუბუქე, არა პედალიზებული დრამატურგია, კინოსპეციფიკის შინაგანი მუსიკალურობა, განზოგადების (განსხვავებით კონკრეტიზაციისგან, რაც რუსული ხასიათის ძალზე ნიშანდობლივი თავისუფლებაა*). თვისობრიობა ქართული წარმომავლობისაა. შესაძლოა ქვეცნობიერია, მაგრამ მაინც ეროვნული მახასიათებლებიდან მომდინარე. განწყობილებით რეალობის შენიღბვა, ქართული მენტალიტეტის თავისებურ გენეზისს წარმოქმნის. სწორედ ამიტომ მოვიაზრებთ გ. დანელიას ქართველ რეჟისორთა შორის**.

ვ. დამკვევიჩის მოსაზრება გ. დანელიას შემოქმედებასთან მიმართებაში შემთხვევით არ გაჩნდა ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი ნაწილის ეპიგრაფად. გ. დანელიას ფილმებში მუსიკა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დრამატურგიული კომპონენტია. მუსიკა მისთვის მხოლოდ «ორგანიზებული ხმაური» კი არ არის, არამედ გარკვეული მიზნისთვის, შედეგისთვის «ორგანიზებული ხმაურია»[†]. სწორედ მუსიკა ახერხებს კინემატოგრაფიული კონკრეტიკის ქვეცნობიერი ინტონაციებით შევსებას. ქვეცნობიერი ინტონაცია გ. დანელიას ფილმების მუსიკალური დრამატურგიის «ლაიტმოტივია». მისი საფუძველი, რაც ყოველთვის გადმოცემის ობიექტურობით ხასიათდება და რაც მთავარია, სწორედ მას შესწევს უნარი, გამოხატოს ხოლმე, რეჟისორის სათქმელი, მისი ჩანაფიქრის უმთავრესი ინტონაციური განწყობილებითი კოდი. გ. დანელიას შემოქმედების თავისებურება უკავშირდება მუსიკის მთავარ იმანენტურ თვისობრიობას – მის ქვეცნობიერ ბუნებას. სწორედ ამ სპეციფიური მახასიათებლით აწყობს გ. დანელია მუსიკალურ კომპოზიციას. ე. შენგელაიასგან განსხვავებით, რომლის მუსიკალური

** კონკრეტიზაციის ქვეშ ვგულისხმობ, არა იდეის, არა არსებულის დაკონკრეტებას, არამედ არსებულზე პედალიზაციას, ერთგვარ მსხვილი შტრიხის აქცენტს.

*** განწყობის თვალსაზრისით, დრამატურგიული გადაწყვეტის თავისებურებით ეროვნულ ფენომენად მესახება მ. კალატოზიშვილის შემოქმედებაც.

[†] გ. დანელიას შემოქმედებასთან დაკავშირებით შემოგვაქვს ორი ტერმინი – «რეზონანსული ინტონაცია» და «ქვეცნობიერი ინტონაცია».

არქიტექტონიკა უპირატესად ეყრდნობა ე.წ. რეზონანსულ ინტონაციას, ხოლო მის ფონს ქმნის ქვეცნობიერი ინტონაცია, გ. დანელია ფილმის მუსიკალურ კომპოზიციას აგებს პირუკუ პროცესის გათვალისწინებით. კინემატოგრაფიული დრამატურგიის ღერძად მოიაზრება ქვეცნობიერი თემატიზმი, ხოლო რეზონანსული – კონკრეტული ეფექტის, შედეგის მისაღწევად გამოიყენება. მაინც რა მოიაზრება რეზონანსული და ქვეცნობიერი ინტონაციის ცნებად? რა განმასხვავებელი თავისებურებები შემოაქვთ მათ ე. შენგელაისა და გ. დანელიას შემოქმედებით სტილისტიკაში? ე. შენგელაის ფილმების განხილვისას აღვნიშნეთ, რომ მუსიკალური თვალსაზრისით რეჟისორი ყოველთვის წინა პლანზე სწევს ერთ თემატურ მასალას, რომელიც ამავედროულად საკუთრივ “მუსიკალური” ფილმების ემოციურ, ხასიათობრივ, იდეურ-მხატვრული კონცეფციის ლაიტმოტივადაც მოიაზრება. შარჟირებული მარში («არაჩვეულებრივი გამოფენა») აღმაფრენისა და ოცნების თემა ე.წ. «ის აქ არის» მელოდია («შერევილები»), მთავარი თემატური პლასტი, რომელიც ეყრდნობა ხალხურ ლირიკულ სიმღერას «შალვა ჩემო სიყვარულო» («სამანიშვილის დედინაცვალში») და ჟანრულ თვისობრიობას რამდენადმე მოკლებული ვალსი («ცისფერი მთები») – ყველა ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი თემები რეზონანსულია თავისი წარმომავლობით, რაც ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ილექება მეხსიერებაში და აქცენტირებადი თვისობრიობა ხასიათდება. გარდა ამისა, აღნიშნული მელოდიური პლასტები, დრამატურგიულ ღერძს, ბირთვს ქმნის ფილმების საერთო, კომპლექსურ არქიტექტონიკაში. სხვა დანარჩენი მუსიკალური თემები მასთან მიმართებაში და მასთან თანაფარდობაში განიხილება. ისინი ქმნიან ქვეცნობიერ ინტონაციას, ემოციურ ფონს, განწყობის პედალიზაციას და აქცენტს, და ზოგად კინემატოგრაფიულ პროცესში რამდენადმე შენიღბულ, ერთგვარად «კადრს მიღმა» ხმოვან მუსიკალურ მასალად მოიაზრება. ამდენად, ე. შენგელაის შემოქმედებისთვის ესეოდენ იმანენტური თვისობრიობა, როგორც არის ფორმაწარმომქმნადი ფაქტორი, და რაზეც საუბარი დისერტაციის წინა ნაწილში გვქონდა, იმ ერთი თემა – ლაიტმოტივის მახასიათებელთა კომპლექსიდან მომდინარეობს, რაც «მუშაობს» ფილმის მთავარ იდეაზე.

გ. დანელიასთვის მუსიკალური კონცეფცია განსხვავებული თვისობრიობით ხასიათდება. ე. შენგელაის მსგავსად, ისიც საკმაოდ უხვ თემატურ მასალას იყენებს ფილმის საერთო დრამატურგიაში, მაგრამ მისთვის ამ თვალსაზრისით არა მქდერი, წინა პლანზე წამოწეული მუსიკალური თემაა მთავარი, არამედ სწორედ «კადრს

მიღმა» შენიღბული. სწორედ ეს თავისებურებაა ძირეული განსხვავების მატარებელი ე. შენგელაიასა და გ. დანელიას შორის. ამდენად, იმ ფილმებშიც კი, სადაც მუსიკა «Крупным планом» ჟღერს, და რაც მთავარია, გამოირჩევა თავისი რეზონანსული თვისობრიობით. რეჟისორი თითქმის არასდროს არ წარმართავს მუსიკალური დრამატურგიის განვითარებას. აქედან გამომდინარე, მუსიკალური მასალა გ. დანელიასთვის ფორმაწარმომქმნადი სპეციფიკით არ ხასიათდება. «მიმინო» ამ მხრივ ძალზე ნიშანდობლივი ნაწარმოებია. «ჩიტო-გვრიტო», როგორც შლაგერი, გ. დანელიას დაკვეთა იყო კომპოზიტორისთვის. ეს სიმღერა, მთელ საბჭოთა სივრცეში «პირველი ჰიტი» აღმოჩნდა გ. ყანჩელის შემოქმედებაში. ფილმში «ჩიტო გვრიტო» (იხ. მაგ. 111), რეზონანსული-აქცენტირებულ, ერთგვარ მუსიკალურ «სპეცეფექტს» ქმნის.

«მიმინოს» მთელი თემატური კომპლექსი, ამ ერთ სიმღერაშია მოაზრებული, როგორც მეხსიერებაში დაღეჟილი ერთადერთი მუსიკალური პლასტი. შესაძლოა ვიღაცას ახსოვდეს კიდევ ფილმის სევდიანი საფორტეპიანო თემა ან ტიტრებით აჟღერებული სიმღერა «...Уходит день, уходит ночь», მაგრამ მათთვისაც კი «მიმინოს» მუსიკალურ თემატური კომპლექსი «ჩიტო-გვრიტოშია» კოდირებული. სწორედ ამ მახასიათებლებით გამოირჩევა შლაგერი ჩვეულებრივი სიმღერისაგან. შლაგერი ყოველთვის «მუშაობს» ცნობიერებაზე, მას ყველაზე ნაკლებად ახასიათებს მუსიკის ისეთი იმანენტური თვისობრიობა, როგორცაა მისი ქვეცნობიერი ბუნება, ამდენად, «ჩიტო-გვრიტო» როგორც ტიპური შლაგერი, მართლაც მუსიკალურ «სპეცეფექტს» ქმნის და აღიქმება როგორც ფილმის ლაიტმოტივი, მისი დრამატურგიული ბირთვი. ერთი შეხედვით, და ყველაზე გაშუალებული სახით შესაძლოა, ეს ასეც არის. მაგრამ რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, მუსიკალური კონცეფციის გათვალისწინებით, სწორედ «ჩიტო-გვრიტო» იწვევს უკანა პლანზე. გ. დანელიას შემოქმედების «მუსიკალურობის» თავისებურებანი სულ სხვა წარმომავლობისაა და ამდენად, ე. შენგელაიასგან განსხვავებით, იგი სხვა ამოცანებს აყენებს ფილმის დრამატურგიაში. კერძოდ, «მიმინოს» მთავარი მუსიკალური თემა – «ჩიტო გვრიტო», ძალზე აქცენტირებული თავისი ჟანრული მახასიათებელით (შლაგერი), ფილმში კონკრეტული მუსიკალური მასალის კვინტესენციას წარმოადგენს, მასშია ფოკუსირებული და ფიქსირებული «სპეცეფექტის» თავისებურებები წარმოადგენს ფილმის მთავარი ემოციური, იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის კონტრასტს, რომელსაც საერთო არაფერი არ აქვს გ. დანელიას ნაწარმოების მთლიან მუსიკალურ დრამატურგიასთან. მუსიკალური კომპოზიციის უმთავრეს ღერძს, დრამატურგიის

პროცესუალობას ქმნის ყველა თემატური პლასტი, «ჩიტო გვრიტოს» გარდა. დინამიკა შემოდის ტიტრებზე აქლერებული სიმღერით «...Уходит день, уходит ночь», ფორტეპიანოს თემით ე.წ. «ყვითელი ფოთოლი» – სცენა, სადაც ლალი პიანინოზე უკრავს და მასთან ვალიკო, მისი დისწული და ზარბაზანა არიან. «სულიკოსა» და «ო, სირუნ, სირუნ» სიმღერებით, მრავალი ესკიზური თემატიზმით – «...на печке, на печке, на том бережочке», «სომხური სიმღერა» (ხაჩიკიანის სცენა აბაზანაში). . . და რაც მთავარია თვით «ჩიტო გვრიტოს» თემის მრავალი ინვერსია, სადაც შლაგერის ჟანრული მახასიათებელი მთლიანად იგნორირებულია. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თემა «ქვეცნობიერი ინტონაციის» თვისობრიობისაა, რომელიც არაფრით არ იკვეთება საერთო დრამატურგიაში. პირიქით, თავისი «ადგილმდებარეობით» კინემატოგრაფიულ ქსოვილში ერთგვარად ფონური თვისებებითაც ხასიათდება. გ. დანელიასთვის პიანისიმოზე მჟღერი თემატიზმი, თავისი წარმომავლობით «სევდის ფერების» სახეობრივი არსენალიდან მომდინარეობს. სწორედ, «სევდის ფერები» უნდა მივიჩნიოთ გ. დანელიას შემოქმედების უმთავრესს ემოციურ ლაიტმოტივად. ამასთან დაკავშირებით, გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ «სევდის ფერების» განწყობილებაში ცალკეულ თემებს კი არ ვგულისხმობთ, არამედ «ქვეცნობიერი ინტონაციის» მთელ კომპლექსს. ამდენად, მუსიკალურ მასალასთან დამოკიდებულებას ე. შენგელაია და გ. დანელია განსხვავებული აქცენტების საფუძველზე ანხორციელებენ. პირველ შემთხვევაში პრიმატის, მთავარი დრამატურგიული კომპონენტის მნიშვნელობა ენიჭება «რეზონანსულ ინტონაციას» – თემა ლაიტმოტივის სახით. გ. დანელიასთვის «ორგანიზებული ხმაურის» საყრდენს ის თემატური ელემენტები ქმნიან, რაც ფილმის მთავარ განწყობილებას, მის ემოციურ მრწამსს გამოხატავს. გავიხსენოთ, რამდენად იძერწება «ქვეცნობიერი ინტონაციის» საშუალებებით ფილმის «ცრემლები ცვიოდა» ემოციური პლასტი (იხ. მაგ. ¹²⁵). ამ ფილმში გ. ყანჩელი «ქვეცნობიერად» მოიაზრებს არა კამერულ ინსტრუმენტულ ჟღერადობას, როგორც «მიმინოში», არამედ იყენებს კლასიკურ «საორკესტრო პარტიტურას». მინიმალიზმის ტექნიკით კი ფილმში მიღწეულია უმთავრესი ემოციური ეფექტი – რეალურისა და ფანტაზიის, არსებულისა და წარმოსახვითის, ერთი მხრივ გამიჯვნა, მეორე მხრივ კი გაიგივება. რამდენად «ქვეცნობიერი ინტონაციაა» ფილმში «ცრემლები ცვიოდა»? ალბათ ყველაზე უფრო «უხილავი» გ. დანელიას შემოქმედებაში, ფაქტიურად, ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე დგას მუსიკის არსებობა მაყურებლის მეხსიერებაში. ძირითადად, სეკუნდური

ინტონაციები, რომლის მიკრომწვერვალებს ქმნის ნახტომი გადიდებულ კვარტაზე, რასაც გაუცხოების საოცარი ეფექტი შემოაქვს. უფრო მეტიც, სწორედ გადიდებული კვარტა შეიძლება მოვიაზროთ გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის ლაიტაკორდად, რაც ერთი მხრივ, უკავშირდება ქართულ ხალხურ კილო-ჰარმონიას (წმინდა კვარტასთან მონაცვლეობაში), ხოლო მეორე მხრივ, ქმნის ერთგვარად გაყინული სხვა განზომილებიდან მოსული სახეობრიობის ეფექტს, რაც თავის მხრივ, კინემატოგრაფში გაუცხოების ელემენტის შეჭრას იწვევს, ავტონომიურ მუსიკაში კი შემოაქვს თემატიზმის შიდაკონტრასტული ელფერი (იხ. მაგ. 19). სხვათაშორის, გადიდებული კვარტა, როგორც «სევდის ფერების» თემატური კომპლექსის, ლაიტინტერვალი, პირველი მონახაზის სახით გ. ყანჩელის შემოქმედებაში 1961 წელს შექმნილ ნაწარმოებში «კონცერტი ორკესტრისათვის» ჩნდება. მხოლოდ 1964-1965 წლებში იქცევა იგი «ყანჩელისეულ» ინტონაციად რ. სტურუასა და გ. ქავთარაძის სპექტაკლში «ბრალდება» და კ. პიპინაშვილის ფილმში «ზღვის შვილები» (იხ. მაგ. № 9).

ამდენად, გ. დანელიას შემოქმედებაში, როგორც მის რუსულ ასევე ქართულ ფილმებში, მუსიკალური პლასტი «ქვეცნობიერი ინტონაციით» არის გამოხატული. ამ თვალსაზრისით, რეჟისორის ხელწერა მუსიკალურ ხელოვნებასთან კონტექსტში ორი პროფესიონალი კომპოზიტორის – ა. პეტროვისა და გ. ყანჩელის აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმითაა განპირობებული. ასევე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ორივე კომპოზიტორის მიერ შექმნილი გ. დანელიას კინემატოგრაფიული სამყარო საერთო თვისობრიობით ხასიათდება. კერძოდ, «შემოდგომის მარათონი», «Я шагаю по Москве», «მიმინო», «არ დაიდარდო», «ქინ-ძაძა», «ცრემლები ცვიოდა», «ჰეკელბერი ფინის თავგადასავალი». ერთიანი მუსიკალური კანონზომიერებითაა შექმნილი. წინა პლანზე ყველგან მოდის “რეზონანსული ინტონაცია” ხშირ შემთხვევაში ადგილობრივი კულმინაციის საყრდენის სახით, მაგრამ საკუთრივ მუსიკალურ დრამატურგიას “ქვეცნობიერი ინტონაციები” წარმართავს. ყველა ჩამოთვლილ ფილმში, გ. დანელიასათვის უმთავრესი იმპულსი ემოციის და განწყობილების ზუსტად შესატყვისი ინტონაციაა. მართალია, ყოველი ფილმი საკუთარი და განსხვავებული მუსიკალური თემატური კომპლექსით, ინდივიდუალური ინტონაციით ხასიათდება, მაგრამ მუსიკალური მასალის გაშლის პრინციპი, დრამატურგიაში მისი ფუნქციონალური თვისობრიობა გ. დანელიას ყველგან ერთი საწყისიდან მომდინარე აქვს – მუსიკა უპირატესად უნდა გამოხატავდეს ფილმის

მთავარ ემოციას. ეს ემოცია კი სევდაა. პარადოქსია, არა, კომედიური ჟანრისა და სევდის სინთეზი. დრამატურგი ა. ვოლოდინი აღნიშნავდა კიდეც: «ითვლება, რომ გ. დანელია კომედიოგრაფია, მაშინ როცა ცხოვრებაში იგი საკმაოდ სევდიანი ადამიანია, ხელოვნებაშიც მასზე ყველაზე ძლიერ სევდიანი, ტრაგიკული ემოციები მოქმედებს. და სწორედ ტრაგიკულისა და სევდიანის რეალიზაციას ახდენს იგი თავის ფილმებში, თუმცა ბოლომდე, მთელი სისავსით მაინც ვერ ახერხებს მის ხორცშეხმას, რადგან სიცილის საოცარი უნარი და ნიჭი აქვს».

ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნოთ და ხაზი გაუსვათ ჟანრის საკითხს გ. დანელიას შემოქმედებაში. ჩვენ, 60-იანელთა თაობის მახასიათებლებზე საუბრისას, ე. შენგელაიას, გ. დანელიას კინემატოგრაფი მოვიაზრეთ «იუმორისტული დრამის», «სევდიანი დრამის» ჟანრის კონტექსტში. მათი თითოეული ფილმი იმდენად აქცენტირებულს ხდის სევდას, როგორც უმთავრეს ემოციას ფილმის დრამატურგიაში, რომელიც იუმორისა და სიცილის მეთოდით არის შენიღბული. სხვათაშორის თავად გ. დანელია თავის ფილმებს ყოველთვის გარკვეულ მინიშნებებს უკეთებდა და საკუთარ შემოქმედებას არ მოიაზრებდა კომედიური ჟანრის სპექტრში. და თუკი ე. შენგელაიას კინოფილმებში «სევდის ფერები» post factum ჩნდება, კადრების უკან გადახვევის პრინციპით მაყურებლის ინტერპრეტაციის პრეროგატივის სახით, გ. დანელიასთან სევდა მოცემულობაა, რეალურად არსებული განწყობილება. სწორედ ეს თვისობრიობა აღმოჩნდება მისი მუსიკალური კომპოზიციის უმთავრეს საწყისად. ამასთან დაკავშირებით, კიდევე ერთხელ შევეხებით გ. ყანჩელის გამონათქვამს, რომელიც არსებული თავის ეპიგრაფად მოვიაზრეთ: «იცის კი ვინმემ, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა?... სამწუხაროდ, არც მე ვიცი... ... დღეს, როდესაც ჩემი ცხოვრება და შემოქმედება საქართველოს ფარგლებს გარეთ მიედინება, ჩემი ნების მიუხედავად, გრძნობები მიმართულია «სევდის ფერების» ქვეყნისკენ. ...და ეხლა მსურს, რომ ჩემი სევდისა და ტკივილის მიმართ მსმენელი გულგრილი არ დარჩეს. ...ჩვენ ხომ ყველას ჩვენი «სევდის ფერების» ქვეყანა გვაქვს. ისე, «სიხარულის ფერების ქვეყანა» არსებობს კი სადმე? ...არ ვიცი». მოყვანილ ციტატასთან დაკავშირებით კიდევე ერთ ამონარიდს მოვიშველიებთ, რომელიც ნათლად გამოხატავს გ. ყანჩელისა და გ. დანელიას ერთობლივ შემოქმედებით პოზიციას. «თავს კომედიოგრაფად არ მივიჩნევ. სიცილი

* Демин В. – «Маленькая проническая трагедия» в книге «Георгий Данелия» - М., изд. «Искусство», 1982г, стр. 7.

თვითმიზანი არ არის, თუმცა ვფიქრობ, მეც შევძლებდი უბრალო, სასაცილო ფილმების გადაღებას. ჩემთვის სიცილი, თხრობის მანერაა, და ვფიქრობ, თუ სატკივარი იუმორის კონტექსტში იქნება მიწოდებული – შედეგი გულშიჩამწვდომი და ნაკლებად პრეტენზიული გამოვა*.

აქვე დავეყრდნობით გ. დანელიას კიდევ ერთ, თავისი არსით ძალზე ნიშანდობლივ, გამონათქვამს. კრიტიკოსთა კითხვებზე, თუ რაზეა მისი ახალი ფილმი, ის მუდმივად ერთსა და ამავეს პასუხობს: «არ ვიცი». ამაშიც რაღაც საერთო დამოკიდებულება მქდავანდება გ. ყანჩელსა და რეჟისორს შორის. და კიდევ ერთი: «ჩემთვის, უკვე კარგა ხანია შეურაცხმყოფელია და გულსატკენი, როდესაც ამბობენ: რა კარგად არის რეჟისორულად გადაწყვეტილი ეს ეპიზოდი. მყისვე ვხვდები, რომ ფილმი საშინელი გამომივიდა, რადგან მიმაჩნია, რომ მაყურებელს ოთახის ინტერიერის დასათვალიერებლად, ან მიზანსცენის სტრუქტურის თავისებურებებზე საფიქრელად დრო არ უნდა რჩებოდეს...»**

მაშინ რა არის ფილმში მთავარი? სევდა, მონატრება, ნოსტალგია, სიკეთე!

ვფიქრობთ, სრულიად ნათელია გ. დანელია – გ. ყანჩელის საერთო ესთეტიკური მრწამსი, რაც მათი ტანდემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია, სადაც სევდის სამყარო თანდაყოლილ შემოქმედებით თვისებრიობად მოიაზრება.

გ. დანელიას კინემატოგრაფი «მუსიკალური» ფენომენის მატარებელი ხელოვნებაა, სადაც «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი» ემოციურ-განწყობილებით კონტექსტშია გააზრებული. «სევდა, მონატრება, ნოსტალგია სიკეთეზე» გ. დანელიას შემოქმედების მონოთემაა, რომელიც მთლიანად წარმართავს ფილმის დრამატურგიას და უცვლელ მარადიულ თემად გასდევს მის ფილმებს. მისი ყოველი ახალი ქმნილება ამ თემის ვარიაციაა და სწორედ ვარიაციები ბადებენ ყოველ ცალკეულ კინო, სურათში ახალ მუსიკალურ პლასტს. მხოლოდ მისთვის, კონკრეტული ფილმისთვის დამახასიათებელ «რეზონანსულ თუ ქვეცნობიერ ინტონაციებს». გ. დანელია აღნიშნავს კიდევ «სხვა მუსიკის არსებობის შემთხვევაში ფილმი «ცრემლები ცვიოდა» უბრალოდ არ იარსებებდა!». სწორედ ესოდენ ჰარმონიული თანაარსებობა ქმნის «აზროვნებითი მექანიზმების» ინტეგრაციის მოვლენას ხელოვნებაში.

* Гугучкина Е. – «Сначала смешно» (о творчестве Георгия Данелия) – Журнал «Москва», 1988 г. №6, гб. 165.

** Зейфас Н. – Песнопения. О музыке Гии Канчели. – М., «Советский композитор», 1991 г., гб. 110.

გ. დანელიას ამ ფილმისათვის ირეალური, გაუცხოებული განწყობილება ესაჭიროებოდა, რაც მაყურებლისთვის შეუმჩნევლად უნდა შემოჭრილიყო ნაწარმოების დრამატურგიაში. გ. ყანჩელის «მუნწმა» გამომსახველობამ, ერთი და იგივე ბგერის რეპეტიციებმა, ისევ და ისევ კვარტულმა ინტონაციებმა, მკვეთრად დანაწევრებულმა ჰარმონიულმა პულსაციამ საბოლოოდ გ. დანელიასათვის სასურველ ეფექტს მიაღწია – ამ საოცარი მინიმალისტური სტილისტიკის თემამ შესძლო მაყურებლის სრული იზოლაცია რეალობიდან და მისი სხვა, განზომილებაში გადაყვანა. სხვათაშორის გ. დანელიას აზრით, რომ «ცრემლები ცვიოდა» თემა გ. ყანჩელის საუკეთესო მუსიკაა კინოსათვის. (იხ. მაგ. № 25).

ისევ და ისევ სევდის ლაიტმოტივს თუ დავუბრუნდებით, კიდევ ერთ ფაქტორზე გავამახვილებთ ყურადღებას. «ცრემლები ცვიოდა» უნიკალური ფილმია იმ თვალსაზრისით, რომ აქ რეჟისორი პირველად, თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე სიმღერას შეასრულებს. გ. დანელიას ხმა კადრს მიღმა ჟღერს – ხავერდოვნად, სევდიანად, თუმცა პერსონაჟი, რომელიც კადრში მოჩანს, სრულებით არ იმსახურებს სიბრალულსა და თანაგრძნობას. ამ შემთხვევაში, სწორედ აღნიშნული «ქვეცნობიერი ინტონაცია» წინა პლანზე წამოწევს, მანამდე ერთგვარად მოჩრდილულ თემას – შესაძლოა, სწორედ გაბოროტებული, დაბოლმილი ადამიანები იმსახურებენ ყველაზე მეტ სიბრალულს იმის გამო, რომ მთლიანად დაკარგული აქვთ სიკეთის შეგრძნების, განცდის უნარი.

«ქინ-მა-მა»-ში გ. ყანჩელი მუსიკალურ თემას ერთ ბგერაზე ააგებს ბგერის სიმალღებრივი ცვალებადობის პრინციპით, რომელიც იმდენად უჩვეულო, არა ამქვეყნიურ ჟღერადობას ქმნის, რომ მუსიკალური ბგერა კარგავს თავის უმთავრეს იმანენტურ თვისობრიობას – ჟღერადობას და მოიაზრება კინემატოგრაფიის იმანენტურ თვისობრიობის – ხმაურის კონტექსტში. სწორედ ამ დროს იჩენს თავს ე.წ. «გ. დანელიას ეფექტი» – მუსიკალურ ბგერას ემატება ჟანგიანი საკეტის ჭრიალი და შუშაზე დასმული სამართებლით წარმოქმნილი, რაღაც არაამქვეყნიური ხმაური. ეს პლასტიკ «ქვეცნობიერი ინტონაციის» მაგალითია, რომელიც ზუსტადაა ინტეგრირებული ფილმის მთავარ თვისებრიობასთან.

ვიდრე გ. დანელიასა და გ. ყანჩელის ქართული ფილმების თავისებურებების განხილვას დავიწყებთ, რეჟისორისთვის კიდევ ერთ უცვლელ მარადიულ საკითხს შევეხებით, რომელიც უკავშირდება მისი შემოქმედების მუსიკალურ მახასიათებელს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გ. დანელიას ყოველი ახალი ფილმი ახალი თემატიკაა,

ახალი მუსიკალური ინტონაცია... ამასთანავე ისიც ითქვა, რომ უცვლელად მისთვის სიკეთეზე სევდა, სიკეთის მონატრება რჩება, რაც ემოციურ ლაიტმოტივად მოვიაზრეთ. მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი უცვლელი ფაქტორი – საუბარია იმ სიმღერაზე «Марусенька», რომელიც მის ყველა ფილმში ჟღერს და ვფიქრობთ, გარკვეულ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. ეს სახუმარო, სატრფიალო სიმღერა, თავისი გულუბრყვილო ტექსტით, ნიღბავს გ. დანელიას «სევდის ფერების» სამყაროს, მის ნოსტალგიას სიკეთეზე, და წარმოადგენს რეჟისორის ერთგვარ ავტოგრაფს. პირველად «მარუსენკა» «კვ»-ში გაჩნდება, რომელსაც უალკოჰოლო სასმელების ქარხნის გუნდი ასრულებს. ისმის სოფიკოს სახლში, სუფრაზე სტუმრად მისულ ჯარისკაცთან ერთად (ლეონოვი ე.) – «არ დაიდარდოში!», იგივე სიმღერას წაიმღერებს ნაბახუსევი აფონია («აფონია»), «მარუსენკას» თემა გაჩნდება «შემოდგომის მარათონში» ბუზიკინის მეზობლისა და ინგლისელი ბილ ხანსენის შესრულებით, მას სტვენა-სტვენით როდიაც იმღერებს, ბავშვისათვის ფაფის მომზადებით დაკავებული («მიმინო»), სასოწარკვეთის ჟამს ვასინიც «მარუსენკას» ინტონაციით იჯერებს გულს – «ცრემლები ცვიოდა», და გაჩნდება ფანტასტიკურ «ქინ-ძა-ძა»-შიც – დასჯილი უეფა, რომელიც ლითონის ყუთში არის გამოკეტილი, ისიც კი წაიმღერებს: «На речке, на речке, на том бережо-о-чке»

“ეხლა როდესაც მეხიერებით ვურუნდები ჩემს ფილმებს, ვხვდები, რომ მათ უმრავლესობას დღესაც ხელახლა გადავიღებდი – თუნდაც სხვა მსახიობებით, ოპერატორით, სხვა მუსიკითა და თქვენ წარმოიდგინეთ სხვა სიუჟეტითც კი. მაგრამ სამ ფილმს უკვე ვერასდროს ვეღარ შევხვები ხელმეორედ. ესენია "Я шагаю по Москве", "არ დაიდარდო" და "ცრემლები ცვიოდა"

გ. დანელია

“არ დაიდარდო” დღესდღეობით ქართული კინემატოგრაფის ერთ-ერთ აღიარებული ფასეულობაა. და უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ მასში მიგნებულია სრულიად თავისებური ემოციური სამყარო, რომელიც ყველა კომპონენტის ურთიერთგავლენით წარმოიქმნა.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გ. დანელიას მთელი შემოქმედება ერთ ემოციურ საწყისს, ერთ განწყობილებას უკავშირდება – სიკეთის მონატრებისა და ამ მონატრებისგან გამოწვეულ სევდას. გ. დანელიას კინოფილმების ყველა შემადგენელი კომპონენტი ამ უმთავრესი საწყისის სრულყოფის საშუალებაა. ცხადია, ამ მხრივ არც მუსიკაა გამონაკლისი. ფილმში “არ დაიდარდო” გ. დანელიას გამოსახულებისა და მუსიკის ისეთი შერწყმა ესაჭიროებოდა, სადაც ერთმანეთის შევსებით, ან თანხვედრით, არ უნდა მომხდარიყო კინემატოგრაფიულისა და მუსიკალურის დუბლირება. ეს იყო მისი მთავარი დრამატურგიული ამოცანა. მართლაც, გ. ყანჩელის მუსიკა ფილმის თხრობის ირონიულ მანერას შეესატყვისება, მაგრამ ამავე დროს მუსიკა ატარებს თავის თავში, სადაც ძალიან ღრმად მიჩუმათებულ, უჩინარ სიღრმესა და სერიოზულობას. ამასთან დაკავშირებით, ძალზე საინტერესოდ იშლება ფილმის დრამატურგიაში ორი თემატური პლასტი – “ტაია-ტაიას” თემა და მშვიდი, ელასტიური და ლირიული ვალსი. ორივე თემა სხვადასხვა წარმომავლობისაა – “რეზონანსული ინტონაცია” “ტაია-ტაიას” სიმღერაში, და “ქვეცნობიერი ინტონაცია” – ვალსში. პირველი მათგანი, სევდის საწყისის უკუაგდებას, მის გაქარწყლებას გულისხმობს. ეს საზეიმო, მხიარული, უდარდელი სიმღერა კინემატოგრაფიულ გამოსახულებასთან სინთეზში შინაგან კონტრასტს ქმნის. სწორედ ამ შინაგან კონტრასტულობას შემოაქვს გ. დანელიას ფილმებში სახეობრივი დუალიზმის მოვლენა. ერთი შეხედვით, კინემატოგრაფიულ და მუსიკალურ პლასტებს შორის აღნიშნული კავშირი არც კი შეიმჩნევა. ყოველივე ერთგვარად უკანა პლანზეა გადასული, თითქოს შეგნებულად “მეორეხარისხოვან” როლში იყოს მოაზრებული. მისი შემჩნევა ძალზე რთულია, თუ გავითვალისწინებთ “ტაია-ტაიას” რეზონანსულ თვისობრიობას, რომელიც ყოველთვის “კადრში მჭიდრო” მუსიკალური მასალაა და ამასთანავე ძალზე ადვილად დასამახსოვრებელი. ის რომ “არ დაიდარდოს” მთავარი თემა დუალიზმით ხასიათდება, პირველად ფილმის ფინალში გამოჩნდება, სადაც სიმღერის თემატიზმი ინსტრუმენტული ვარიანტით ჟღერს, და რაც მთავარია სევდის კონტექსტშია ტრანსფორმირებული. ზამთრის პეიზაჟზე, მერის ჩვილ ბავშვთან ერთად დასთან მიმავალი ბენჯამენი იმ სევდას გვახსენებს, რასაც მთელი ფილმის განმავლობაში ვერც ვგრძნობთ და ვერც ვამჩნევთ. თვით მერისა და ალექსის სიკვდილიც კი, იკარგება “ტაია-ტაიას” ყოვლისმომცველ რეზონანსულობაში. მხოლოდ ლევანის ქელეხის სცენა, არღანისა და ვიოლინოს ფონზე, ქმნის სევდასთან ერთად, ტრაგიკომედიის, ტრაგიფარსის ელემენტებს.

კინოკრიტიკოსთა უმრავლესობა ფილმის გენერალურ კულმინაციად ლევანის სახლში გამართულ სამგლოვიარო ტრაპეზს მოიაზრებდა, და ყოველივე ასეც არის დრამატურგიული თვალსაზრისით. მაგრამ, ემოციურ ასპექტში, კულმინაციას, კინემატოგრაფიულ ეპიზოდზე მეტად, ვფიქრობთ, სრულიად სხვა განზომილებიდან გამოჩენილი, უფრო სწორად, გამონათებული მარადიულობის სიმბოლო – “შენ ხარ ვენახი” ქმნის. ერთი შეხედვით, საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილი უძველესი ქართული საგალობელი წინაპირობაა ლევანის შეუმჩნეველი, უჩინარი გარდასვლისა მარადიულობაში. სწორედ ამ სევდიანი, ტრაგიკული სცენის შემდეგ, წინა პლანზე, “მსხვილი ხედით”, გადმოდის “სევდის სამყარო”. პერსპექტივაში კი გ. დანელიას ძალზე ნიშანდობლივი სიმბოლიკა, გზა მოსჩანს, სევდითა და სიკეთით გაჯერებული ცხოვრების გზა.

გ. დანელიასთვის უმნიშვნელოვანესი ხდება მუსიკალური მასალის გამოყენება არა მუსიკალური კანონზომიერებებით, რაც მეტად ნიშანდობლივი თავისებურებაა ე. შენგელაიასათვის, არამედ ის, თუ რა კონკრეტულ ინტონაციას ითხოვს კინემატოგრაფიული დრამატურგიის კონკრეტული სცენა, ეპიზოდი, თვით მიზანსცენაც კი. სწორედ ამ თავისებურებით ხასიათდება უმთავრესად ფილმი “არ დაიდარდო”. უფრო კონკრეტულად განვიხილოთ აღნიშნული მოსაზრება. ფილმის მთავარი რეზონანსული თემების (ვალსი და "ტაია_ტაია") პარალელურად, “არ დაიდარდოში” თემატურად საკმაოდ მრავალფეროვანი მუსიკალური მასალაა. ქართული ხალხური და ქალაქური სიმღერების გარდა, ძალზე სპეციფიურ ეფექტს ქმნიან რუსული სიმღერები – "Соловей, соловей пташечка", "Однажды русский генерал", "Марусенька"... ფაქტიურად გ. ყანჩელის მუსიკის პარალელურად, ფილმის დრამატურგიაში იჭრება მუსიკალური ციტატები, როგორც ერთ-ერთი მთავარი მუსიკალური პლასტი. თავისი წარმომავლობით, ისინი შეიძლება მოვიაზროთ “რეზონანსულ ინტონაციებად”, რადგან თითოეული მათგანი კინემატოგრაფისგან დამოუკიდებლად, უკვე თავისთავად არსებული მუსიკალური ნაწარმოებია. საერთო დრამატურგიაში კი ისინი მაინც “ქვეცნობიერი ინტონაციის” იმანენტისკიდან მომდინარეობენ. სწორედ მათი “ქვეცნობიერი” სპეციფიკა, ერთგვარად ფონური შტრიხები ამკვიდრებენ არა კოლაჟის, არა მოზაიკის სტილისტიკას, (უარეს შემთხვევაში არა ეკლექტიკას) არამედ დრამატურგიული თვალსაზრისით წინა პლანზე სწევენ გამთლიანების პრინციპს, გამჭოლ განვითარებას. სწორედ, ამიტომ რთულდება გ. დანელიას შემოქმედებაში

მუსიკალური ფორმის თავისებურებების კვლევა. “ტაია-ტაიას” განმეორებაზე დაყრდნობით და მის თანაფარდობაზე ლირიულ ვალსთან, ცხადია შესაძლებელი იქნება გარკვეულ მუსიკალურ ფორმასთან შეხების წერტილის მოძებნა, მაგრამ ჩვენ შეგნებულად ავარიდებთ თავს კვლევის ამ რაკურსს. აუცილებლად არსებობს მუსიკალური თემატიზმის ორგანიზების ისეთი სტრუქტურა, რომელიც მიესადაგება ფილმის ფორმაწარმოქმნადობას – მაგალითად, ორმაგი ვარიაციების სახით (თუ ვარიაციული ფორმის თემატიზმად მივიჩნევთ თემა_ლაიტმოტივებს). მსგავსი პარალელების მოძიება ყოველთვის შეიძლება, თუ კინემატოგრაფსაც და მუსიკასაც მოვიაზრებთ ხელოვნების ზოგადი კანონზომიერებების კონტექსტში. და მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, გ. დანელიას ფილმის მუსიკალური თავისებურებები ერთიანი განვითარების ლოგიკას უკავშირდება, სადაც ყოველი ახალი თემატური მასალა ახალი მახასიათებლის შემომტანია უცვლელი “სევდის ფერების” ემოციაში. ამ თვალსაზრისით “არ დაიდარდოს” მუსიკალური ფაბულა დისკრეტული თვისობრიობით ხასათდება საერთო დრამატურგიაში. კომპლექსში კი ყოველი ცალკეული თემატური მასალა ერთან გამჭოლ განვითარებას ქმნის. გარდა ამისა, ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა მუსიკალური ციტატა, რომელიც საერთო კინემატოგრაფიულ დრამატურგიაში “ქვეცნობიერ ინტონაციად” მოვიაზრებთ, ყოველ კონკრეტულ სცენაში თუ ეპიზოდში, “რეზონანსული” იმანენტის მატარებელია. გავიხსენოთ, სად და რა სიტუაციაში ჟღერს "Марусенька" – ქართული სინამდვილისთვის ძალზე ჩვეული, ტრადიციული, არაფრით გამორჩეული სცენა (სოფიკოს სახლში იშლება სუფრა "საპატიო" სტუმრის – რუსი ჯარისკაცის საპატივსაცემოდ), სადაც ნასვამი მამაკაცების აბსურდული რეპლიკების შემდეგ, ისმის მათი სასოწარკვეთილი ხმით შესრულებული "На печке, на печке, на том берегу-о-чке "... ეს სიმღერა აღნიშნული ეპიზოდის მიკრო-კულმინაციაა. ასეთივე შიდა-კულმინაციური თვისობრიობით მოიაზრება – არღნის სცენა დუქანთან და მეარღნის (ი. ხვიჩია) განწირული, უსმენო სიმღერა, რომელსაც თავისი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ამდენად, მიკრო-კულმინაციების თვალსაზრისით, ყველა თემა "რეზონანსულია", მაგრამ საერთო კინემატოგრაფიულ კონტექსტში მათი, კულმინაციური თვისობრიობა იკარგება. სხვათაშორის დუალიზმი, როგორც მხატვრული მეთოდი, როგორც შემოქმედებითი პრინციპი ძალზე იმანენტური თვისებაა გ. დანელიასთვის.

და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომელიც გამოიკვეთება "მიმინოში". ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ფილმის მუსიკალურ დრამატურგიას წარმართავს არა თვალშისაცემი შლაგერი "ჩიტო-გვრიტო", არამედ მთელი "ქვეცნობიერი" თემატური არსენალი. ყველაზე ზოგადი სახით, შესაძლოა "მიმინო" აგრძელებს "არ დაიდარდოს" ხაზს, თუმცა უფრო კონკრეტული და დეტალური განხილვის შედეგად, განსხვავებულ სურათს ვიღებთ. კერძოდ, "მიმინოს" "ქვეცნობიერ" თემატურ ბაზას ორი მელოდია განსაზღვრავს: ლალის შესრულებით – საფორტეპიანო თემა ე. წ. "ყვითელი ფოთოლი", და თემა, რომელიც განსაკუთრებულად "ქვეცნობიერი" თვისებრიობით გამოირჩევა. საუბარია, ტიტრებზე დადებულ სიმღერაზე – "Уходит день, уходит ночь..." ფილმის ყოველ სცენაში, რომელიც მეტ-ნაკლებად მაინც, სევდისა და ნოსტალგიის გრძნობით არის გაჯერებული. ყველგან ჟღერს აღნიშნული სიმღერის ინსტრუმენტული "ინვერსია". თითქმის არავის არ ახსოვს, არა თუ თემის, არამედ თავად ამ სიმღერის არსებობა "მიმინოს" დრამატურგიაში. მით უფრო ნიშანდობლივია მისი ფუნქციონალური დანიშნულება. ამდენად, იმის მიუხედავად, რომ გ. დანელიას ფილმებში მუსიკალური დრამატურგია, განვითარების ლოგიკა ერთიან განვითარებამდე დაიყვანება, შესაძლებელია ლაიტმოტივიზმის თავისებურებებზე მსჯელობა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ რეჟისორისთვის, უმთავრესს ათვლის წერტილად, ვიზუალური სტილიტიკით წარმოსახული ემოციალაიტმოტივი რჩება. "მიმინოში" მთავარ ლაიტემოცია სევდა და გაუსაძლისი ნოსტალგია, რომლის მუსიკალურ პერსონიფიცირებას ტიტრების სიმღერა წარმოადგენს. სიმბოლიკის თვალსაზრისით კი, იგივე თემა ჯაჭვის stop-კადრში მოიაზრება. გარდა ამისა, სიმღერა "Уходит день, уходит ночь..." კიდევ ერთ დრამატურგიულ პლასტს ქმნის, რაც ვალიკოს, ერთი შეხედვით ძალზე უმნიშვნელო რეპლიკას უკავშირდება – "Ничего особенного". მართლაც, თითქოს არსებითად მნიშვნელოვანი არც საქართველოს მთების სილამაზეა, და არც ვალიკოს საყვარელი უდარდელი სიმღერა "ჩიტო-გვრიტო". რეალურად კი, ყოველივე არსებითად ნიშანდობლივია ვალიკოს სულიერი არსებობისთვის. როგორც ვხედავთ შინაგანი, მაგრამ უხილავი დუალიზმი გ. დანელიას ამ ფილმისთვისაც არის დამახასიათებელი.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ტიტრების მუსიკას. დრამატურგიულ ღერძს სიმღერის მუსიკალური ფაქტორი კი არ განაპირობებს მხოლოდ, არამედ მისი

სიტყვიერი ტექსტიც. ტექსტი კიდევ უფრო ჩაკარგულია ფილმის საერთო თვისობრიობაში.

Скажи зачем, скажи куда,
Мы все уходим...
Чего мы ждем,
О чем грустим
Чего мы ищем...
.....
... кто в море
Кто в небе,
Себя мы ищем, себя.
.....
Уходим из детства,
Уходим из дома...
От старых сказок от себя...

ეს სიტყვები, ყოველი ჩვენგანის ცნობიერების მიღმა რჩება, ისევე როგორც თავად სიმღერა.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნოსტალგია, როგორც ლაიტემოცია პერსონოფიცირდება ერთი მხრივ ტიტრების სიმღერაში, მეორე მხრივ კი ურთიერთშემხვედრი მნიშვნელობისაა "სახლიდან, ბავშვობიდან" წასული ვალიკოს მიზიდულობის ძალასთან ჯაჭვთან!

" – ვალიკო, დიდი თვითმფრინავი და შენი ვერტალიოტი ჯაჭვით რომ დავაბათ, რომელი გაიმარჯვებს?!

– ჯაჭვი!!!"

* * *

ჩვენ განვიხილეთ გ. ყანჩელის კინომუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშები. ფაქტიურად, ე. შენგელაიასა და გ. დანელიას შემოქმედებაში კოდირებულია, როგორც კომპოზიტორის "აზროვნების კინემატოგრაფიული

მექანიზმის" უმთავრესი თავისებურებები და მახასიათებლები. მათი კინოხელოვნება იმდენად კომპლექსურია და სინთეზური თავისი არსით, რომ მუსიკაც, როგორც აღნიშნული კომპლექსისა და სინთეზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ანაბეჭდს ტოვებს მათ კინოშემოქმედებაზე. ის რომ, ორივე რეჟისორის "კინემატოგრაფიულ" ცნობიერებაზე მოქმედებს "აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის" იმანენტიკა, ვფიქრობთ ნათლად წარმოჩინდა ჩვენს მიერ განხილული კინონაწარმოებების სახით. სხვა შემთხვევაში კინოსა და მუსიკის ინტეგრაციის საკითხის კვლევა, სადისერტაციო შრომის თემად ვერ მოიაზრებოდა.

კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი

გ. ყანჩელის ავტონომიურ შემოქმედებაში

XX საუკუნის 60-70 წლების სიმფონიური მუსიკის ძირითადი თავისებურებები, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგიის საკითხებს, მისი გადაწყვეტის სპეციფიკას უკავშირდება. ახალი ტიპის დრამატურგიის წარმოშობა დაკავშირებულია სიმფონიის, როგორც მუსიკალური ჟანრის დეკანონიზაციის პროცესთან. დღესდღეობით, არც ევროპულ და არც, გნებავთ, პოსტსაბჭოურ მუსიკალურ ხელოვნებაში, არ არსებობს სიმფონიური დრამატურგიის ერთიანი

კანონი, სქემა. თითქმის მთლიანად არის წაშლილი განმასხვავებელი თვისობრიობა საკუთრივ სიმფონიის დრამატურგიასა და სხვა საორკესტრო ჟანრებს შორის /ვგულისმობთ – კონცერტებს, სიმფონიურ პოემებს, ნაწარმოებებს სხვადასხვა ინსტრუმენტული შემადგენლობისათვის.../. XX საუკუნის საორკესტრო-ინსტრუმენტული შემოქმედება ყოველგვარ ცალკეულ შემთხვევაში, შეიძლება ავლენდეს სხვადასხვა ჟანრის მახასიათებლებს.

ამგვარად, სიმფონიის ჟანრის დრამატურგიული ასპექტების ერთი წამყვანი ტენდენციის გამოვლენა შეუძლებელი გვხდება. მიუხედავად ამისა, სამუსიკისმცოდნეო შრომებში მაინც ხდება XX საუკუნის მუსიკალური დრამატურგიის ტიპოლოგიზაცია. მკვლევარები, თანამედროვე მუსიკალურ დრამატურგიაში მაინც აღნიშნავენ ეპიკური და დრამატული საწყისების დომინირებას ვ. მედუშევსკი სიმფონიურ დრამატურგიას განიხილავს ორ – „თხრობით“ და “მოვლენათა დენადობის” ასპექტში. ვფიქრობთ, ა. შნიტკეს, ს. გუბაიდულინას, ე. დენისოვის, შ. ლიგეტის, ა. პიარტის სიმფონიური შემოქმედების მოსმენის შემდეგ, აღარაფერს ვამბობთ გ. ყანჩელის ქმნილებებზე, შესაძლებელია თანამედროვე სიმფონიის ჟანრის დრამატურგიის სახეებზე მსჯელობა. კერძოდ, შეინიშნება ორი ტიპის დრამატურგია – დრამატული და ეპიკური, მაგრამ ორივე შემთხვევაში საუბარია დრამატულისა და ეპიკურის არა ტრადიციულ გააზრებაზე.

ამჯერად შევჩერდებით ეპიკურ დრამატურგიაზე, ვინაიდან, სწორედ ეპიკურობა წარმართავს ე.წ. 60-იანელებისა და კერძოდ, გ. ყანჩელის აზროვნებას.

ეპიკური სიმფონიზმი და ეპიკური დრამატურგია XX საუკუნის მუსიკაში წარმოადგენს სრულიად დამოუკიდებელ მოვლენას და თუკი თავისი არსებობის ადრეულ ეტაპზე გარკვეულწილად უკავშირდება დრამის იმანენტისკას (იგივე „მძლავრი ჯგუფის“ სიმფონიზმი და სხვ.), XX საუკუნის 60-70-იან წლებში დრამატურგიის ეს ტიპი ცალკე აზროვნებად, ერთგვარად განყენებულ ესთეტიკურ სამყაროდ ყალიბდება, რომელსაც შეიძლება ნეოეპიკური დრამატურგია ვუწოდოთ (ა. კანდინსკის ტერმინი). დრამატურგიის ეს ტიპი XX საუკუნეში ითავსებს და იძენს სპეციფიკურ თვისებებს, რაც ვლინდება კონტრასტის გამლიერებაში კონკრეტულ

სურათებს შორის, რომლებსაც შეიძლება სცენა_ეპიზოდებიც ვუწოდოთ, და რომელთა წარმოშობის სათავე უშუალოდ უკავშირდება კინემატოგრაფიულ თავისებურებებს. რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა მოგვეჩვენოს, კინოესთეტიკა მუსიკალურ ხელოვნებაში არა „დრამატული დრამატურგის» პრიზმით იჭრება, არამედ სწორედ „ეპიკური დრამატურგის», ანუ ნეოეპიკური სიმფონიზმის სახით. როგორც ჩანს კინოხელოვნების კადრიების, ე.წ. stop-კადრების, მონტაჟის, პანორამულობის, მოზაიკურობის თვისობრიობათა კომპლექსის დამკვიდრებისათვის ნეოეპიკური აზროვნების იმანენტის ადმოჩნდა ყველაზე ნოყიერი ნიადაგი მუსიკალური ხელოვნებისათვის. ნეოეპიკურის გამოვლინებად უნდა ჩავთვალოთ ასევე განვითარების ინტენსიურობა, დინამიკის, როგორც ქმნადობის შემცირება, მუსიკალურ პროცესში უეცარი, მოულოდნელი მომენტების გამოჩენა... ყოველივე აღნიშნული ძალზე დამახასიათებელია გ. ყანჩელის შემოქმედებისათვის, რაც ჩვენი კვლევის ძირითადი საგანია.

კინოხელოვნება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნეოეპიკური სიმფონიზმის პრეროგატივად რჩება. საგულისხმოა ამ თვალსაზრისით ფ. ფელინის სიტყვები: „დღეს კინო მოითხოვს ეპიკურ ფორმებს“* ამ პარადოქსის თაობაზე საუბარი ქვემოთ გვექნება, რასაც კონკრეტული მაგალითებით დავასაბუთებთ

*Ф. Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М.:, Искусство 1968 г. გვ 82.

გ. ყანჩელის სიმფონიების საფუძველზე. იმთავითვე აღვნიშნავთ, რომ გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკაში „დრამატული” სიმფონიის ჟანრი არ მკვიდრდება., იგი ნეოეპიკური სიმფონიური ჟანრის ოსტატია, და ამდენად ნიადაგი, რითაც სარგებლობს მისი მუსიკა – ტექნიკა, კონსტრუქცია, თემატიზმის ანუ აზრის განვითარება-მონაცვლეობა, ცხადია, კინოსპეციფიკით საზრდობს. გ. ყანჩელის სიმფონიები გამოხატავენ XX საუკუნის 60-70 წლების სიმფონიზმის განვითარების ტენდენციებს. მისი სიმფონიური დრამატურგის სპეციფიკა განპირობებულია სიმფონიური კონცეფციის ახლებური გააზრებით. საფუძველი თითქოს სტანდარტულია – სამყაროს ჰარმონიულობა, ამავე დროს გარკვეული „სევდის

ფერების» სამყაროს დამკვიდრება, ფსიქოლოგიზაცია – არა როგორც სულიერი მდგომარეობა, არამედ როგორც სამყაროს აღქმით მიღებული შთაბეჭდილება, რაც მის მუსიკაში შეჩერებული, უფრო სწორედ შენელებული განვითარებით იშლება. ამდენად, სამყაროს აღქმა გ. ყანჩელთან არა დინამიკაში მოიაზრება, არამედ სტატიკაში. ყოფიერების ძირეული პრობლემების მოზიდვა – ეროვნულობა, ეროვნული კულტურა, პიროვნება, კავშირი ბუნებასთან, წარსულთან – და მათი კომპლექსურობა ქმნის ეპიკური დრამატურგიის საფუძველს. ალბათ აქვე უნდა აღინიშნოს ეპიკური დრამატურგიის როლი და მნიშვნელობა საკუთრივ ქართულ სიმფონიურ შემოქმედებაში, ვინაიდან არც ეს ფაქტორი უნდა იყოს უმნიშვნელო გ. ყანჩელის ნეოეპიკური დრამატურგიის წარმომავლობის განსაზღვრისათვის. ქართული სიმფონიური სკოლის განვითარება სწორედ „ეპიკურის» დამკვიდრების გზით მიმდინარეობდა. ვგულისხმობთ, როგორც სათავეებს, ასევე ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების პროცესს. ქართული ხალხური ეპოსი თუ ხალხური სიმღერის ეპიკური ნიშან-თვისებები, როგორც ჩანს სერიოზული ბაზისი, სუბსტრატი აღმოჩნდა კლასიკოსი კომპოზიტორებისათვის. ალბათ ამიტომ უკავშირდება ეპიკურ რაკურსებს ეროვნული სიმფონიური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი ქმნილებები. იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ქართული ეპიკური სიმფონიზმი ეტაპობრივად ვითარდებოდა:

I ეტაპი – ტრადიციული ეპიკური სიმფონიური ჟანრის ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების პერიოდი, რაც განპირობებულია ერთი მხრივ, ქართული ხალხური მუსიკის ეპიკური წარმომავლობით, მეორე მხრივ, კი აღნიშნული თემატიკის ციტირებით სიმფონიურ დრამატურგიაში. ფოლკლორთან ესოდენ მჭიდრო კავშირი, თავისთავად განსაზღვრავდა ნაწარმოებების ეპიკურ წყობას /ა. ბალანჩივაძის I სიმფონია/;

II ეტაპი – ეპიკურობა გადაჭრილი პოემურობის პრიზმაში, სადაც ფოლკლორთან მიმართება უკვე მოტივურ ხასიათს ატარებს /შ. მშველიძის სიმფონიური პოემები/;

III ეტაპი – ეპიკურობა, როგორც დრამატურგიის უმთავრესი საფუძველი, რაც სათავეა ნეოეპიკური საწყისის დამკვიდრების /გ. ყანჩელის საორკესტრო ნაწარმოებები/ და ეპიკურობა, როგორც კონტრასტის მიღწევის საშუალება დრამატურგიაში /ს. ნასიძის სიმფონიები/. ორივე შემთხვევაში ფოლკლორთან მიმართება გაშუალებულია.

გ. ყანჩელის შემოქმედებაში „ეპიკური დრამატურგიის» ცნება, შეიძლება სინონიმურად შევცვალოთ „სტატიკური დრამატურგიის» ან კიდევ, „დინამიური, ხმოვანი დრამატურგიის» ცნებებით. გ. ყანჩელის სიმფონიური დრამატურგიის ტიპიზაცია, ყველაზე ზოგადი სახით, ალბათ, ამგვარად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ. თუმცა ეს ცნებები ყოველ ცალკეულ ქმნილებაში, კონკრეტულ მასალასთან, განვითარებასთან, იდეასთან და სახეობრიობასთან მიმართებაში, ზოგჯერ ერწყმს ერთმანეთს, ზოგჯერ კი სამივე ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელ თვისებრიობას წარმოადგენს. მაინც რა ტიპის დრამატურგიასთან გვაქვს საქმე გ. ყანჩელის შემოქმედებაში? სად, რაში ვლინდება მის სიმფონიზმში „ეპიკური დრამატურგიის” ნიშან-თვისებები?

შევეცდებით ამ კითხვას პასუხი გავცეთYიმ ზოგადი კანონზომიერებების განხილვით, რაც გ. ყანჩელის სიმფონიური აზროვნების სპეციფიურ და ურყევ თვისობრიობას წარმოადგენს. მის მუსიკაში არსებობს ის დრამატურგიული ბაზისი, საკმაოდ მყარი ნიშან-თვისებებით, რაც ყანჩელის ყველა სიმფონიური ნაწარმოებისათვის არის დამახასიათებელი. ესაა:

ა) ე.წ. დრამატურგიული პარალელიზმი;

ბ) არა ცალკეული თემების, არამედ სახეობრივი „ბლოკების», რგოლების არქიტექტონიკა;

გ) subito – კონტრასტის ხერხი (ე. სპირინას ტერმინი).

გ. ყანჩელის სიმფონიები, როგორც ერთიანი მუსიკალური მთლიანობა აგებულია ცალკეული, შედარებითად ავტონომიური მუსიკალური ბლოკებისაგან, რგოლებისაგან. ეს რგოლები კი ყანჩელის დრამატურგიის უმთავრესი

კომპონენტებია. აღსანიშნავია, რომ თითოეული ბლოკი–რგოლი გაერთიანებულია რამოდენიმე ფაქტორით:

1) ფაქტურით;

2) ხმოვანების ძლიერებით;

3) სხვა მუსიკალური ხერხებით /თემატიზმით, ჰარმონიით, ფორმით და ა.შ./.

მომიჯნავე ბლოკების ტიპები, როგორც წესი, უკიდურესი დაპირისპირებით, ხშირად ჰიპერბოლიზებული კონტრასტით ხასიათდებიან, რაც მიიღწევა არა გამომსახველობითი ხერხების, არამედ ჟანრული, სახეობრივი პლასტების, განვითარების ინტენსიურობის ცვალებადობით.

ტიპიური ხდება უკიდურესი forte-დან უეცარი გადასვლა piano-საკენ, ან პირიქით, და მუსიკალური ქსოვილის რადიკალური ცვლილება /ფაქტურის, ორკესტრის შემადგენლობის, ინსტრუმენტული ტექნიკის და ა.შ./. ამასთანავე, გ. ყანჩელისეული კონტრასტები უფრო მოულოდნელი და უცაბედაა, ვიდრე ეს გვხვდება კლასიკურ ფორმებში. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირ შემთხვევაში მასშტაბური, მსხვილი დრამატურგიული რგოლები, თავის მხრივ შედგება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **სუბ-რგოლების, ანუ სუბ-ბლოკებისგან**. მათი მონაცვლეობა კი ქმნის გარკვეულ მოზაიკურობას. განვითარების პროცესში სუბ-ბლოკების მონაცვლეობა მეტად მცირე დროით მონაკვეთში ხდება. ეს უკიდურესი კონტრასტი მოკლე დროით მონაკვეთზე, მათი სწრაფი ცვალებადობა იწვევს **მოზაიკურობის პრინციპის დამკვიდრებას**, რაც დრამატურგიის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს ქმნის.

„მუსიკალური მოზაიკურობის» პრინციპები ასევე XX საუკუნის II ნახევრის სიმფონიური აზროვნების ძირეულ თვისება აღმოჩნდა, რაც სათავეს იღებს არა ავსტრო–გერმანულ, არამედ ფრანგულ მუსიკაში. კულტივიზირებულია მესიანთან (თავის მუსიკას კომპოზიტორი ადარებდა შუშის, მინის მოზაიკას – ფერად ვიტრაჟს). მოზაიკურობა ორგანულია ი. სტრავინსკის მუსიკისათვისაც, სრულიად ბუნებრივია ს. პროკოფიევის კომბინატორიკისთვის. სწორედ ეს ხაზი გრძელდება გ. ყანჩელთან და უშუალო კავშირშია კინოს სპეციფიკასთან.

გ. ყანჩელის ინსტრუმენტული მუსიკის კიდევ ერთ თვისობრიობას აღვნიშნავთ, რომელსაც, ჩვენი აზრით, ასევე შეხება აქვს კინოსპეციფიკასთან. კერძოდ, მცირე კონტრასტის შემთხვევაში სუბ-ბლოკების მონაცვლეობა საოცრად მდორეა, ერთგვარად ხავერდოვანიც კი. დრამატურგიული რგოლების შინაგანი დანაწევრება, მათ შორის არამდგრადი კავშირი მოწმობს გ. ყანჩელის მუსიკის კიდევ ერთ თავისებურებას – მისი სიმფონიზმის **იმპრესიულ საწყისს, რომელიც შეიძლება გავიაზროთ, როგორც კამერით დაფიქსირებული კადრებიდან მიღებული შთაბეჭდილებების მდორე მონაცვლეობა /მონტაჟის გარეშე/**: „პროცესი...“, რომელიც ერთიან და ურთიერთდაკავშირებულ მზარდ განვითარებას ცვლის დანაწევრებული გათითობებული შთაბეჭდილებებით – იმპრესიით, რომელიც თანამიმდევრული მონაცვლეობით აღიქმება” * ე. კურტის მიერ აღნიშნული „თანმიმდევრულობა“, რომელიც ტენდენციების სახით „დიდი მუნჯის“ გამოჩენამდეც დამახასიათებელი იყო ხელოვნების სხვადასხვა "ჟანრებისთვის", მოგვიანებით კინემატოგრაფის იმანენტურ თვისობრიობად იქცევა. ვგულისხმობთ კადრების თანმიმდევრულ მონაცვლეობას, რაც კინოფილმის ერთიანი დრამატურგიის ბაზაა. გარდა ამისა, მუსიკალური ბლოკების მონაცვლეობას ერთვის ხმოვნების სიძლიერის მონაცვლეობაც, რაც subito –კონტრასტის პრინციპებს ეყრდნობა. დრამატურგიის ეს კომპონენტიც გ. ყანჩელის ყველა სიმფონიის ლაიტმოტივია. როგორც წესი, ყოველი subito–ნიუანსის გამოჩენა ახალი მუსიკალური რგოლის გამოჩენას ემთხვევა. ეს კონტრასტი სცილდება დინამიური დაპირისპირების კლასიკურ იერსახეს. ყანჩელის სიმფონიებში /და მასთან ერთად იგივე ა. შნიტკეს, ე. დენისოვის... ქმნილებებში/ subito –კონტრასტი ხასიათდება მოულოდნელობით, მუსიკალური მასალის **მონტაჟური მონაცვლეობით**, რაც თავისებური მხატვრული ლოგიკის გამოხატულებად გვესახება. ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობ, თავისთავად ჩნდება ანალოგია კინემატოგრაფიულ აზროვნებასთან. სწორედ ეს თვისობრიობა ავლენს გ. ყანჩელის შემოქმედებაში კინემატოგრაფიული აზროვნების ბევრ თავისებურებას.

Subito–კონტრასტი გვესახება იმ უმთავრესს სათავედ, რამაც გ. ყანჩელის

* Э. Курт – Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975 г. გვ. 366).

შემოქმედებაში ზემოთ აღნიშნული ყველა მახასიათებელი განაპირობა. აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ «კინემატოგრაფიულის» ზეგავლენას, ანუ კინოესთეტიკის ინტეგრაციის პროცესის დამკვიდრებას მუსიკალურ ხელოვნებაში, ა. ბერგსონის განსაზღვრებით – „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმით“ – ავხსნით. სხვათა შორის, მოგვიანებით, მ. დრუსკინმა იგივე მოვლენა XX საუკუნის უმთავრეს მახასიათებლად მიიჩნია*.

კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარე, რომელიც ახასიათებს გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკას. ესაა **დროის ფაქტორი, დროის გადანაწილების განსხვავებული პარამეტრები**. ამ შემთხვევაშიც, საქმე გვაქვს ისევ და ისევ კინემატოგრაფიის იმანენტისკიდან მომდინარე თავისებურებებთან. კერძოდ, მუსიკალური მასალის მცირედ დროით ინტერვალზე მონაცვლეობა, უფრო სწორად, მათი ესკიზების გამოჩენა, გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ანვითარებს **დანაწევრებულობის მეთოდს**. იგულისხმება ღია, ჩაუკეტავი განვითარება, რაც მთელი ქმნილებების მანძილზე აუჩქარებლად მიემართება საბოლოო დასრულებისკენ, თუ შეიძლება ასე ითქვას საბოლოო «კადანსისკენ». დასაწყისში ავტონომიური ბლოკების მონახაზები აბსოლუტურად ემთხვევა კადრების ტიპიურ მონაცვლეობას, ე.წ. მონტაჟის ტემპო-რიტმულ სტრუქტურას. დანაწევრებული მეთოდი, ანუ **«კადრირება»** გ. ყანჩელის ინსტრუმენტული შემოქმედების არსებითი თვისობრიობაა, რომელსაც კომპოზიტორი უპირატესად, ექსპოზიციურ ნაწილში იყენებს. გარკვეული დროითი შუალედის შემდეგ, განვითარების პროცესში, თემატური მასალა უფრო გაშლილ სახეს იძენს და «კადრირების» პრინციპს ენაცვლება წმინდა ინსტრუმენტული გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი. ამ ეტაპზე თემატური მასალა იმდენად ფართო პლასტის სახეს იღებს და იმდენად მძლავრად მკვიდრდება დრამატურგიულ ქარგაში, რომ გ. ყანჩელისათვის ესოდენ მნიშვნელოვან, კონცეპტუალური ფუნქციის მატარებელ «სიჩუმეში», იწვევს

რემინისცენციისა და კადრების უკან გადახვევის ასოციაციას. ჯ. კახიძე აღნიშნავდა კიდევ: «ზოგჯერ ისეთი სიჩუმის მომენტი დგება, რომ საჭიროა სუნთქვაზეც

*Друскин М. – О западноевропейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973 г. стр 88-89).

კი დაფიქრდე!» *

ამგვარად, გ. ყანჩელისათვის ყოველივე ხდება აზროვნების პრინციპი და მეთოდი. ამის მაგალითებია – «ლიტურგია» ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის, «სევდის ფერების ქვეყანა», «STIX», „ლოცვანი», «a la duduki...»...

სიჩუმის თემას თუ გავაგრძელებთ, კიდევ ერთ თავისებურებაზე მოგვიწევს ყურადღების გამახვილება – stop-კადრის ეფექტზე. კერძოდ, ვგულისხმობთ A და B ავტონომიური ბლოკების მონაცვლეობას მცირედ დროით სივრცეში, სადაც, როგორც წესი, ყოველ AB და BA ბლოკებს შორის ჩნდება პაუზა, ზოგჯერ მეთექვსმეტედის სახითაც კი, განსაკუთრებით ნელი ტემპის ქმნილებებში. ყოველივე ზემოთ თქმული გ. ყანჩელის სიმფონიური აზროვნების უმთავრესი მახასიათებელია. მეთექვსმეტედი პაუზაც კი გვაძლევს მოქმედების გაჩერების, ამოსუნთქვის, სიჩუმის საკმაოდ დამაჯერებელ სურათს. ამ თვალსაზრისით, მონტაჟის გარდა და კადრირების პრინციპის პარალელურად, გ. ყანჩელი თავის შემოქმედებაში ამკვიდრებს stop – კადრის ეფექტს, სადაც პაუზა სიჩუმის გარდა მოქმედების შეჩერებას გამოხატავს.

რაც შეეხება პარალელური დრამატურგიის პრინციპს, რაც ასევე დამახასიათებელია XX საუკუნის მუსიკალური აზროვნებისთვის და უკავშირდება სწორედ „დიდი მუნჯის” ფენომენს. «პარალელიზმიც», ისევე როგორც subito - კონტრასტულობა, ან «ბლოკური» სტრუქტურულობა, მხატვრული მთლიანობის ორგანიზაციას გულისხმობს. ეს ხერხი უნდა ჩავთვალოთ XX საუკუნის ინსტრუმენტალიზმის მონაპოვრად. აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ პარალელური დრამატურგია, მხოლოდ მუსიკალური ხელოვნების მონაპოვარი როდია. შედარებისათვის დავეყრდნობით დროითი ხელოვნების მეორე სახეს, კერძოდ ლიტერატურას, სადაც აღნიშნული პრინციპი განსაკუთრებულად მკაფიოდ და

მრავალმხრივად მკვიდრდება. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიშველიოთ ლ. ფოიხტვანგერის მოსაზრება: „იმისათვის, რომ თანამედროვე რომანმა წარმოაჩინოს სამყარო, რომელმაც გააფართოვა თავისი საზღვრები, მას ესაჭიროება ახალი ფორმები.

*თ. ქერქაშვილი – “სევდის ფერების ქვეყანა” – რეცენზია გ. ყანჩელის ნაქარმოებზე “შთIX”-ი – ქართული PEN-ცენტრის გაზეთი «ქომაგი». 2000 წ. 112 (36), გვ. 9.

თანამედროვე ადამიანმა, კინოს გავლენით, იწყო უწყვეტად ცვალებადი სურათებისა და სიტუაციების უფრო სწრაფად აღქმა. თანამედროვე პროზაული ეპოსი ამას ითვალისწინებს. იგი სწავლობს კინოსაგან. მას წარმატებით ხელეწიფება წიგნის რამოდენიმე ფურცელში მოაქციოს სახეებისა და ხასიათების ისეთი რაოდენობა, როგორც ადრეულ რომანებში არასდროს ყოფილა. თანამედროვე რომანი ცდილობს სამყაროს უთვალავი თავისებურებები წარმოადგინოს მის ერთდროულობაში. ზოგჯერ რომანი გვთავაზობს თხრობის არა ერთ, ორ, ან სამ ხაზს, არამედ 25-ს, ისე, რომ არ არღვევს მისი აღქმის მთლიანობას** ვფიქრობ, მოყვანილი ციტატით ნათელი ეფინება, არა მხოლოდ XX საუკუნის ლიტერატურის უმთავრეს ტენდენციებს, არამედ, გლობალურად თუ შევხედავთ, გასული საუკუნის კულტურის მონაპოვარს, რაც მოიზიარებს ხელოვნების ზოგად პროცესებს. მხატვრული პარალელიზმის კლასიკურ ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს უ. ფოლკნერის რომანები «ხმაური და მძინვარება», გ. მარკესის «მარტოობის ასი წელი», მ. ბულგაკოვის «ოსტატი და მარგარიტა», მ. პავიჩის «ჩემოდანი პირადი ნივთებისათვის» და „შუშის ლოკოკინა“, ო. ჭილაძის «გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა», გ. დოჩანაშვილის «სამოსელი პირველი»... ეს პრინციპი ლიტერატურაში წარმოქმნის პირველ ყოვლისა, სხვადასხვა სიუჟეტების ავტონომიურობას, სადაც თითოეულ მათგანს გააჩნია შინაარსობლივი ქარგა, დაბოლოება, კულმინაცია.....და, რაც მთავარია, თითოეულს ახასიათებს დამოუკიდებელი თხრობის თვისება. ეს ხერხი დაცულია მაშინაც კი, როდესაც საუბარია ცალკეულ პერსონაჟებზე. ფაქტიურად მხატვრული პარალელიზმის დროს ჩნდება სიუჟეტური, დროითი, სივრცობრივი, ფსიქოლოგიურ_პიროვნული ავტონომიური «ბლოკები», რომლებიც ორგანიზაციის პროცესში ხან ერთმანეთს

უახლოვდებიან და ნაწილობრივ გამომდინარეობენ კიდევ წინამორბედი რგოლებიდან, ხან პირიქით, შორდებიან ერთმანეთს და ამდენად მთლიანად შლიან ზღვარს ერთმანეთს შორის. ლიტერატურაში ეს თვისობრიობა კინემატოგრაფიდან იჭრება, ყოველ შემთხვევაში XX საუკუნის ხელოვნებაში აღნიშნული პროცესის ნიადაგად სწორედ მეათე მუზა აღმოჩნდა.

* Фейхтвангер Л. – Собрание сочинений, т. 12. М.: Гослитиздат, 1968 г. გვ. 662.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში პარალელური დრამატურგია მუსიკაში პირველად მკვიდრდება ჩარლზ აივზის შემოქმედებაში. 60-70 წლებში მხატვრულ პარალელიზმის პრინციპი გულისხმობდა თანამედროვე მუსიკის უფრო ზოგადი სახის ტენდენციებს – რაც უკავშირდება დრამატურგიის პოლიფონიზაციის საკითხს. სწორედ პოლიფონიზაციის პრიზმით წარმოსახული მხატვრული პარალელიზმის პრინციპი გახდა არა ერთი კომპოზიტორისათვის ცხოველი ინტერესის სფერო.

მუსიკალურ პარალელიზმში ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება ფენების მაქსიმალური განცალკევება, დაშორება, ლოკალიზაცია, ჟანრის, სტილისტიკის, დინამიკის, გამომსახველი ხერხების, მუსიკალური ენის საშუალების (ხმოვანება, ფაქტურა, კილო, თემატიზმი...) მეშვეობით. ასეთ შემთხვევაში პარალელურ დრამატურგიაში, თავისთავად წარმოიქმნება ჩაკეტილი, დამოუკიდებელი „მუსიკალური სამყაროები«. აქვე მინდა აღვნიშნო ისიც, რომ რამდენადაც პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს, მუსიკალურ პრაქტიკაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას მრავალსახეობრივი, ან გნებავთ მრავალტიპიანი დრამატურგიული პარალელიზმი გაცილებით ნაკლებ მაგალითებს გვთავაზობს. XX საუკუნის მეორე ნახევრის და განსაკუთრებით 60-იანელთა თაობის თითქმის ყველა კომპოზიტორი იყენებს თავის შემოქმედებაში მუსიკალური ორგანიზაციის ამ პრინციპს, მაგრამ უფრო ცალკეული ნაწარმოებით ან ნაწარმოების ნაწილის, მონაკვეთის სახით, ანუ შემოქმედებითი პრინციპის სახით დამკვიდრება ძალზე იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს.

გ. ყანჩელის შემოქმედებაში დრამატურგიული პარალელიზმის ყველაზე ნათელი მაგალითია „და არს მუსიკა“. ამ ქმნილებაში აღნიშნული პრინციპი ჟანრითა და სტილის შეჯერებით ხორციელდება – „დონიცეტი ოპერაში და საგალობელი“. დრამატურგიული პარალელიზმი გ. ყანჩელის შემოქმედების თავისებურებაა, მაგრამ მისი რეალიზაცია არასდროს არ ხორციელდება მთელი ნაწარმოების მანძილზე. ვფიქრობთ, აღნიშნული პრინციპი უფრო კონკრეტული ქმნილების დრამატურგიული გადაწყვეტით არის ნაკარნახევი, ვიდრე წარმოადგენს ამ კონცეფციის კონსტრუქციულ საფუძველს. მაგალითად: III სიმფონიაში თითქოს ხდება ჟანრისა და გამომსახველობითი ხერხების პარალელიზმის დამკვიდრება, მაგრამ ამ შემთხვევაში აღნიშნული პარალელიზმი ჟანრის ტრასფორმაციის საკითხს უფრო სწევს წინა პლანზე. «STIX»-ში პარალელიზმი, საკუთრივ იდეურ კონცეფციაშია კოდირებული. გარდაცვლილთა და ცოცხალთა სამყარო პარალელურ ცივრცეში განვითარებადი პლასტებია, რომელთაც ემატებათ ერთგვარი დამკვირვებლის, შემფასებლისა და აღმსარებლის, უფრო სწორად, ავტორის დრამატურგიული სახე სოლირებადი ალტის სახით. ალტის დრამატურგიული შრე, ფილოსოფიური რეზიუმეს როლსაც ითავსებს. ზოგადად თუ წარმოვსახავთ «STIX»-ის სქემას, ცხადია დრამატურგიული პარალელიზმი აშკარად შესამჩნევია, მაგრამ აღნიშნული პლასტების მუსიკალური განვითარება, მათი მონაცვლეობა და ურთიერთ დამოკიდებულება უფრო გამჭოლ განვითარებას ეყრდნობა, ვიდრე მუსიკალური მასალის რეალიზაციას. ერთადერთი ადგილი, სადაც დრამატურგიული პარალელიზმი მთელი თავისი სისავსით შეიგრძნობა არის არა თემა, არა მუსიკალური აზრი, არამედ სიჩუმე, ერთგვარი გენერალური პაუზა. სწორედ სიჩუმეში წარმოსახვით ხდება პარალელურ სივრცესა და დროში ყველა მუსიკალური სახეობრიობის აჟღერება. ამ შემთხვევაში დრამატურგიული პარალელიზმი მიღწეულია subito-კონტრასტულობისა და stop-კადრის ხერხის საშუალებით. ამდენად, კინემატოგრაფიული აზროვნების მექანიზმი ამ შემთხვევაშიც ძალზე საინტერესო სახით გვთავაზობს ინტეგრაციას. სამივე ხერხი – დრამატურგიული პარალელიზმი, subito-კონტრასტულობა და stop-კადრი –

კინემატოგრაფიული წარმომავლობის მოვლენებია და გ. ყანჩელის შემოქმედებაში განსაკუთრებული სახით იძენს გარდასახვასა და სინთეზს. “STIX”-ის დრამატურგიული გადაწყვეტის თავისებურებები, განაზოგადებს კინემატოგრაფის ზეგავლენას კომპოზიტორის მუსიკალურ ესთეტიკაზე და ტიპიურ სახეს ატარებს.

გ. ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში (ვგულისხმობთ არა მხოლოდ სიმფონიები, არამედ ნაწარმოებებს – „ლიტურგია», „STIX”, „სევდის ფერების ქვეყანა», „ლოცვანი»...) იკვეთება ორი უმთავრესი და ძირითადი დრამატურგიული პლასტი. ორივე ფენას გააჩნია საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სახეების, წარმოსახვითობის არეალი, რაც ცხადია, მოიცავს ასევე დამოუკიდებელ, ინდივიდუალურ (კონკრეტული პლასტის თვისებრიობიდან გამომდინარე) ქმნადობას, ერთგვარ მოქმედებას, ამასთანავე გამომსახველობის, მუსიკალური ენის საშუალებების (ფაქტურა, ხმოვანება, თემატიზმი...) გარკვეულ სახეობრიობას, ტიპს. ყველა საორკესტრო ნაწარმოებში კომპოზიტორი იყენებს მაქსიმალურ მუსიკალურ რესურსებს იმისათვის, რომ ასევე მაქსიმალურად მოხერხდეს ამ ორი დრამატურგიული ფენის განცალკევება-დაშორება. გამომსახველობითი საშუალებების ტიპოლოგიის გამოყენებით, დრამატურგიული პლასტები აღიქმება როგორც – ქმედითი (იგივდება ზემოთაღნიშნულ “რეგტიმისეულ”) საწყისთან – A ბლოკი, და მეორე, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, ჭვრეტითი (ანალოგია “სევდის ფერების” სახეობრიობასთან) B ბლოკი. სწორედ ამ ორი გამომსახველობითი სახეობრიობის მონაცვლეობაზე, კონტრასტზე, დაპირისპირებაზე შენდება ნაწარმოების დრამატურგია. გ. ყანჩელის პარალელური დრამატურგიის უმთავრეს ღერძს, სწორედ აღნიშნული გამომსახველობითი სახეობრიობები ქმნიან. თითოეული მათგანის ზოგადი მახასიათებელი ძალზე ნაცნობი საშუალებებით წარმოისახება და ამდენად ტიპიურიც კი არის, კერძოდ: ჭვრეტითი მუსიკალური პლასტები ე. წ. “სევდის ფერების” სახეობრიობა – ქმედების შენელებით, ერთგვარი სტატიკით, ფერადოვანი ჟღერადობით, ზოგ შემთხვევაში კლასიკური კილო-ჰარმონიული მიმოქცევებით, გლისანდური აკორდიკით, ტემბრული ფონურობით (არფა, ფლეიტა, ალტი), P-ს ხმოვანი ნიუანსებით ხასიათდება. ქმედითი კი კლასტერული ჰარმონიით,

შტრიხული ტექნიკით, ერთგვარი მოტორიკითაც კი, F-ის ხმოვანი ნიუანსით, თანდათანობით, *crecendos*-ს პრიციპით აგებული ტემპის, ფაქტურის აქტივიზაციით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, გ. ყანჩელის სიმფონიური მუსიკის კიდევ ერთი თავისებურება პარალელურ დრამატურგიასთან მიმართებაში. მისი ყველა ნაწარმოები, გამომსახველობის სახეობრიობები ერთმანეთთან წყვეტილ მიმართებაშია. თითქოს თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე არსებული სამყაროა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, ანუ თუ ქმედით (A) და ჭვრეტით (B) პლასტებს გავაცალკევებთ ერთმანეთისაგან და თითოეულს ცალ-ცალკე გავაერთიანებთ – ერთიანი A საწყისი B-ს უგულებლყოფით და პირიქით, ერთიანი B საწყისი A-ს იგნორირებით – სრულიად სხვა სახის კონსტრუქციას მივიღებთ. კერძოდ, დამოუკიდებლად არსებულ ქმედით – მოტორიკას, ან ჭვრეტით-ლირიკას, რომელთაც საერთო თითქმის არაფერი არა აქვს. ისინი ერთმანეთისაგან სწორედ ასეთ დამოკიდებულებაში არიან. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ აღნიშნული დრამატურგიული პლასტების სახეობრივ იმანენტისკას. ცალ-ცალკე არსებული ეს ფენები, გულისხმობს მათ სრულფასოვან დამოუკიდებლობას. მაგრამ ნაწარმოების კონცეფციიდან გამომდინარე, ისინი მაინც ერთ სიბრტყეში, დროსა და სივრცეში არსებული არიან. ამდენად, გ. ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში დრამატურგიული პარალელიზმის დროს, პროცესი გამთლიანების, გამჭოლიანობის, შეჯერებისკენ კი არ მიდის, პირიქით, ფენების მაქსიმალური დაშორების გზით მიმდინარეობს. შესაბამისად, კომპოზიტორის შემოქმედებაში მკვიდრდება დისკრეტიზაციის, ე.წ. “კადრირების” პრინციპი.. ამდენად, გ. ყანჩელის დრამატურგიული პარალელიზმი შ. ლიგეტის, ლ. ნონოსგან განსხვავებით ხასიათდება არა კონტინუალური პლასტებით, არამედ დისკრეტულით. ნაწარმოების კონსტრუქციაში დისკრეტული დრამატურგიული ფენების საფუძველს წარმოადგენს მათი რიგრიგობითი, მონაცვლეობითი ჩართვა. ბლოკები ცხადია, შინაგანი იმპულსებით ღია ფორმისკენ ისწრაფვიან. და, რაც მთავარია, თუ კი ზოგად კონტექსტში, გამჭოლ განვითარებას ეწინააღმდეგებიან და უგულებლყოფენ კიდევ, ერთმანეთთან მიმართებაში სწორედ გამჭოლი განვითარებით ხასიათდებიან.

ვგულისხმობთ საკუთრივ თითოეული დრამატურგული ფენის განვითარებას ნაწარმოების მანძილზე. ამდენად, კონტინუალურობა გ. ყანჩელთან ნაწილობრივ იერსახეს იძენს და უმთავრესად ცალკეული ბლოკების მახასიათებელი ხდება. რაც შეეხება მისი მუსიკის დისკრეტულ მხარეს, ამ შემთხვევაში მოიზიარება ბლოკების დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ, მათი თანაფარდობა..... «STIX»-ში, „ლიტურგიაში», „სევდის ფერების ქვეყანაში», „a la duduki...» ხდება საპირისპირო პროცესი _ ცალ-ცალკე არსებული, ერთი შეხედვით თითქოს დისკრეტული ბლოკები, ერთმანეთს შორის გამჭოლ განვითარებას ამკვიდრებს. აღნიშნული მოვლენა გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ტიპურია და შეიძლება ჩავთვალოთ მისი ხელწერის, საკომპოზიტორო ტექნიკის უმნიშვნელოვანეს და უმთავრეს თვისებრიობად. დისკრეტული პარალელური დრამატურგია მისი სიმფონიების სტრუქტურულ-კომპოზიციურ სისტემას ქმნის. აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ იმის მიუხედავად, რომ დრამატურგიული დისკრეტიზმი ერთგვარი ლაიტმოტივია ყანჩელის შემოქმედებაში, ვხვდებით ცალკეულ შემთხვევებს სადაც გაბატონებულია ერთი მხრივ, ძირითადი პლასტების (მე-4 სიმფონია), და მეორე მხრივ, ძირითადი და დამხმარე ფონების სრული პარალელიზმი (15, 16 სიმფონიები). აღსანიშნავია, რომ სრული პარალელიზმის შეჭრა დისკრეტულ დრამატურგიულ პარალელიზმში სხვადასხვა შედეგებს იწვევს:

1) ამ სინთეზით ხდება უმთავრესი ბლოკების კიდევ უფრო პოლარული დაშორება, გარკვეული დროითი ინტერვალის შემდეგ;

2) პირუკუ პროცესი _ ძირითადი ბლოკების შედარებით დაახლოება. მაქსიმალური პოლარიზაციის ფონზე. აღნიშნული პროცესი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს კონკრეტული ქმნილებების, ზოგადი დრამატურგიის საბოლოო გადაწყვეტაში. აღნიშნული დრამატურგიული პოლიპლასტები განსაკუთრებულ თავისუფლებას იძლევა მათი მონაცვლეობისათვის, რაც, თავის მხრივ, იწვევს სრული და კომპლემენტარული დრამატურგიული პარალელიზმის რიგ-რიგობით ექსპონირებას.

ამგვარად, პარალელური დრამატურგიის ღერძად, გ. ყანჩელთან მაინც დისკრეტული საწყისი რჩება, ხოლო პარალელიზმის ინვერსიები, მაქსიმალური პოლარული კონტრასტის მისაღწევად გამოიყენება. ამ პროცესებს თითქმის მთლიანად ეწინააღმდეგება ისეთი საორკესტრო ნაწარმოებები, როგორც არის „ლიტურგია“, „STIX“, „ლოცვანი“, „a la duduki...»... მართალია ამ ქმნილებებში, ისევე როგორც გ. ყანჩელის სიმფონიებში, კომპოზიციურ-დრამატურგიული დატვირთვა ენიჭება ქმედით, „რეგტიმისეულ“ სახეობრიობას, ანუ A ბლოკს და ჭვრეტით, „სევდის ფერების“ სახეობრიობას, ანუ B ბლოკს. მაგრამ ამ შემთხვევაში მათი თანაფარდობა უკვე ნაკლებად დისკრეტულ ხასიათს ატარებს. ისინი ერთიან, პარალელურ სივრცეში არსებული პლასტები არიან – ერთმანეთისაგან გამომდინარე, ურთიერთშემცვლები... ამდენად, ამ ქმნილებებისათვის დამახასიათებელი ხდება მუსიკალური მასალის გამჭოლი განვითარება, ერთგვარი პროცესუალური უწყვეტობა. „STIX“-ის, იგივე „ლიტურგიის“ ან „a la duduki...»-ის... შემთხვევაში უწყვეტობას, თავისებურ მუსიკალურ თემატურ თაღებს, ერთი მხრივ, ქმნის სოლო ინსტრუმენტები (ალტი – „STIX“, კლარნეტი – „ლიტურგია“, დუდუკი – „a la duduki...“), ანუ ტემბრი. მთლიან დრამატურგიულ კონტექსტში ყოველივე აღიქმება ერთგვარი მონოთემის სახით, ანუ სახეობრიობის ტიპაჟად, ერთგვარ სუბსტანციურ კონსტრუქციად და თავისებურ ავტორისეულ ხმად! და მეორე მხრივ, ერთიანი მუსიკალური მასალა. ვგულისხმობთ მზარდ დინამიკას, არსებულის სრულ თავმოყრას, თემატიზმის ვერტიკალურ, სიმაღლეობრივ განვითარებას, ერთგვარ „ტაძრის შენებას“, ორკესტრის მეშვეობით სივრცის ყოვლისმომცველობას, სახეობრივ-ტექნიკური არსენალის, ანუ დრამატურგიული რესურსების სწრაფვას სივრცის ყოვლისმომცველობისაკენ. ყოველივე მუსიკალური თვალსაზრისით „crescendo“-ს, კინემატოგრაფიულად კი “წაფენის” პრინციპით ხორციელდება. ეს თვისობრიობა, ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, გადამახილს მის კინომუსიკასთან ჰპოვებს და სრულ თანხვედრაში მოდის ლ. ფოიხტანგერის ზე4მოადნიშნულ სიტყვებთან. მხედველობაში გვაქვს ის ფილმები („მშობლიური ჩემო მიწავ“ – რ. ჩხეიძე (1980), „ორომტრიალი“ (1986) – ლ. ლოლობერიძე (1974),

„ციმბირელი პაპა“ – გ. კალატოზიშვილი, „კავკასიელი ტყვე“ (1975), „და ათოვდა ბაღებს“ – (1984) – გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი), სადაც გ. ყანჩელი იყენებს სიმფონიურ მუსიკალურ მასალას. ზემოთ აღნიშნულ ავტონომიური მუსიკის ქმნილებებში («STIX», „ლიტურგია», „სევდის ფერების ქვეყანა», „a la duduki...“), უფრო მეტად მკვიდრდება კინოფილმებიდან შემოჭრილი სახეობრიობა, ვიდრე საკუთრივ კინოსპეციფიკა.

ჩვენს მიერ განსაზღვრული, გ. ყანჩელის მუსიკის ე.წ. „**crescendo**“ –ს პრინციპი კინოხელოვნებაში **უკავშირდება კამერის თანდათანობითი დაახლოებისა და დაშორების ხერხს**, პერსპექტივაში აღქმული უწყვეტი კადრების სახით. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ იგივე პრინციპი საკმაოდ ტიპური თვისობრიობაა, საკუთრივ მუსიკალური ხელოვნებისათვის. ამ შემთხვევაში, ჩვენ აქცენტს მაინც კინოს თავისებურებებზე გავაკეთებთ. მიზეზი მარტივია – ავტონომიური მუსიკის აღნიშნული ნაწარმოებები და ფილმები, სადაც ჟღერს საორკესტრო მუსიკა, ხასიათდება ერთიანი მუსიკალურ-თემატური, სახეობრივ-დრამატურგიული, ტექნიკურ-გამომსახველობითი ბაზით. საყრდენი, საფუძველი ორივე შემთხვევაში საერთოა. ამდენად, თითოეული მათგანი ერთმანეთთან კომპლემენტარულ დამოკიდებულებაში არიან. როდესაც საუბარია აღნიშნულ საორკესტრო ქმნილებებზე, ვგულისხმობთ გვაქვს კინოესთეტიკის სხვა თავისებურებებიც, კერძოდ: მონტაჟი, კადრირება, stop-კადრები და ა.შ. კინოს ისეთი იმანენტური თვისებები, როგორც არის მონტაჟი, კალეიდოსკოპურობა, კადრირება, მოზაიკურობა... ამ თვისობრიობათა ბაზის ფონზე ხდება განვითარების პროცესი კომპოზიტორის ყველა სიმფონიაში. ჩხადია, ბალანსი სხვადასხვაა, მაგრამ პრიმატი-დომინანტის როლი მინც კინოესთეტიკის ხერხებს ენიჭებათ, თანაც დრამატურგიულად წამყვანი პრინციპის სახით. შეიძლება ითქვას, რომ “STIX”-ც, „ლიტურგია“-ც და გნებავთ „a la duduki...“-ც კლასიკური სპექტრის ქმნილებებია კომპოზიტორის შემოქმედებაში. კლასიკური მუსიკალური ბაზა, თავისი ფორმაწარმონაქმნადი თავისებურებებით, თემატურ-ინოტაციური განვითარებით, კილო-ჰარმონიული ბაზისით ... ყოველივე კი გ. ყანჩელის მუსიკის ის რესურსებია, რამაც ყველაზე ფართო გამოყენება სწორედ კინო

და თეატრალურ მუსიკაში ჰჰოვა. ამდენად, პირადად ჩემთვის „კლასიკა“, როგორც აზროვნებითი კატეგორია გ. ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში სწორედ კინო და თეატრალური ხელოვნებიდან და მათი მუსიკალური “ფონდიდან” იღებს სათავეს.

როდესაც გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ინტეგრაციის საკითხებზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ შევეხოთ თეატრის როლს მის შემოქმედებაში.

ცნობილია, რომ გ. ყანჩელი მიეკუთვნება იმ კომპოზიტორთა რიცხვს, რომელთა შემოქმედებაც უშუალოდ დაკავშირებულია დრამატულ თეატრთან. ნ. ზეიფასი თავის წიგნში გ. ყანჩელის შემოქმედებაზე აღნიშნავს, «ესოდენ მყარი და ხანგრძლივი კავშირი რეჟისორსა და კომპოზიტორს შორის უპრეცედენტო მოვლენაა»*. რ. სტურუასთან თანამშრომლობა, შემდგომ ეტაპზე კი «სტურუას თეატრის» ფენომენის დამკვიდრება ერთ-ერთი კონსტრუქციული ფაქტორი აღმოჩნდა გ. ყანჩელის მუსიკისათვის. შეუძლებელია ესოდენ ხანგრძლივმა შემოქმედებითმა ურთიერთობამ არ განაპირობოს ერთის ზეგავლენა მეორეზე, ან პირიქით. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ეს საკითხები იმდენად, რამდენადაც გ. ყანჩელის მონაპოვარი თეატრში, უშუალოდ გადის მის კინომუსიკაში და პირიქით.

უპირველესად აღვნიშნავთ, თუ რა წარმომავლობა აქვს გ. ყანჩელის თემატიზმს რ. სტურუას სპექტაკლებში და როგორ ხდება მათი მოდიფიკაცია კინოში. «კავკასიური ცარცის წრისა» და «რაჩარდ III» თემები, თავისი

* Зейфас Н. _ (О музыке Гии Канчели) – М.: «Советский композитор», 1991 г. გვ. 138.

თვისობრიობით, არათეატრალიზებული საწყისიდან მომდინარეობს. უფრო სწორად, მათი იმანენტის მთლიანად ეყრდნობა ინსტრუმენტული მელოდიზმის ძირეული თავისებურებების ბაზას. ვფიქრობთ, მათ უწინარესად ეკისრებათ, ერთი მხრივ, „შემნიღბავი“ (оттеняющаяся) როლი, მაგალითად, «კავკასიური ცარცის წრის» ლირიული თემა, მეორე მხრივ კი, ჟანრის გზით განზოგადება. მაგალითად, რეგტაიმი და რიტმულად ძალზე გამოკვეთილი თემა სპექტაკლებში «რიჩარდ III» და «შილოკი». აქცენტი კეთდება უმთავრესად იმ სპექტაკლებზე, რომელთა მუსიკალური მასალა წარმოშობს ანალოგიებს გ. ყანჩელის ავტონომიური და მისი

კინომუსიკის თავისებურებებთან. კერძოდ, პირველი მაგალითი მოიაზრებს, იგივე გ. დანელიას «მიმინოს» საფორტეპიანო თემას, ან მელოდიას რ. გაბრიადის «კავკასიური რომანსიდან»...: ხოლო მეორე, ე. შენგელაიას «არაჩვეულებრივი გამოფენის» მარშს, ან გნებავთ ლ. ლოლობერიძის ერთგვარ რეგტაიმულ თემას ფილმიდან «რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე»...

ამასთან დაკავშირებით, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ყურადღება გავამახვილოთ ე.წ. რეგტაიმულ საწყისზე კომპოზიტორის შემოქმედებაში. აღსანიშნავია, რომ გ. ყანჩელი თავის ინსტრუმენტულ ქმნილებებში ჩვენს მიერ პირობითად **A ბლოკად დეტერმინირებული დრამატული ბლოკების**, ორი ტიპი გვხვდება / A¹, A²/ :

A¹ – დრამატურგიული პლასტები, რომლებიც ერთგვაროვანი თემატური მახასიათებლით გამოირჩევა: ნაკლებად დანაწევრებულია, აქვს ერთიანი რიტმული ნახაზი, სადაც თითქმის წაშლილია რიტმიული ფორმულა..., დეტაშეს ხერხის გამოყენებისა და tutti-ის მიუხედავად, მთავარი «ლაიტტემბრების» ფუნქციას სიმებიანებს ეკისრებათ. ანუ ძირითადი გამოსახვის ხერხი წმინდა ინსტრუმენტული შესაძლებლობებითაა წარმოდგენილი.

A² – დრამატული ბლოკები, სადაც თემატიზმი მაქსიმალურად დანაწევრებულია, მისი განვითარება გარკვეული ნახტომებითა და ტეხილით მიმდინარეობს, დროითი თვალსაზრისით მაქსიმალურად შეკვეცილია ექსპოზიციურობა, რაც ქმნის ერთგვარად კადრების რაპიდულ მონაცვლეობას, რიტმული ნახატი ძალზე გამოკვეთილია...

ამ თვალსაზრისით, აღნიშნული ბლოკები სწორედ “რეგტაიმული” საწყისიდან მომდინარეობს, ანუ იმ თემატური არსენალიდან, რომელიც სათავეს იღებს თეატრში და შემდეგ გადის კინო და ავტონომიურ მუსიკაში.

გარდა ამისა, „რეგტაიმული“ დრამატული პლასტი გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ის დრამატურგიული კომპონენტია, რომელიც მუსიკალური ლოგიკით ამართლებს პაუზებში კოდირებულ საერთო დრამატურგიის რემინისცენციულ ფუნქციას. ხოლო როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დრამატული ბლოკებისა და სიჩუმის თანმიმდევრობა

წარმოქმნის მონტაჟის ეფექტს. ამ ხერხის, გნებავთ მეთოდის, საფუძველი ცხადია, კინემატოგრაფიის იმანენტისკიდან მომდინარეობს, თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბ. ბრეხტისთვის მონტაჟის ფენომენი თეატრის სპეციფიკასაც წარმოადგენს. გ. ყანჩელის «რეგტიმული» ბლოკების არსებობა ბ. ბრეხტის ეპიკური თეატრის სქემის* 14, 15 და 16 პუნქტებს მიესადაგება. აღნიშნული მუსიკალური ბაზა გ. ყანჩელის შემოქმედებაში თავდაპირველად მოკლემეტრიჟიან ფილმებში – «ქვევრი» (რეჟისორი – ი. კვირიკაძე), «ფეოლა» (რეჟისორი – ბ. წულაძე), «მეზობლები» (რეჟისორი – რ. ჭარხალაშვილი) გაჩნდა: ხოლო შემდეგ ლ. დოლობერიძის და გ. კალატიზიშვილის სრულმეტრაჟიან ფილმებში : «როცა აყვავდა ნუში» და «მე, გამომძიებელი». თუმცა ამ ხაზს თავისებური ახსნა აქვს. ყველა ზემოთაღნიშნული ფილმი 1970 - 1972 წლებში შეიქმნა. თითოეული მათგანი, იმის მიუხედავად, რომ მათ სხვადასხვა რეჟისორები ქმნიდნენ, ერთი

***ბრეხტის დრამატული და ეპიკური თეატრის სქემა:**

დრამატული თეატრის ფორმა

1. მოქმედება
2. განცდა
3. წინამდებარე სცენა განაპირობებს მომდევნოს
4. მოქმედება ვითარდება თანმიმდევრულად, თანდათანობით –
5. განვითარება
6. ევოლუციური გარდაუვალობა

ეპიკური თეატრის ფორმა

1. თხრობა
2. მსოფლხედველობა
3. თითოეული სცენა დამოუკიდებელია
4. მოქმედება ვითარდება მრუდე ტეხილის სახით
5. მონტაჟი
6. ნახტომები

საერთო თავისებურებით გამოირჩევა – მუსიკა საერთო კინოკომპოზიციაში ერთგვარი ფონის, ილუსტრაციის, დეკორაციის როლს თამაშობს. ყველა ამ ფილმისთვის მუსიკალური ფაქტორი რამდენადმე თეატრალიზებულ დატვირთვას

ატარებს. მხოლოდ გარკვეული პერიოდის შემდეგ დამკვიდრდება აღნიშნული «რეგტიმისეული» საწყისი დრამატურგიული კომპონენტის სახით კინოსა და თეატრში (ამ ცნების ქვეშ მოვიაზრებთ არა რეგტიმის ჟანრს, არამედ იმ გამომსახველობითი საშუალებების კომპლექსს, რამაც გ. ყანჩელის ინსტრუმენტალურ შემოქმედებაში დრამატული პლასტების გარკვეული ტიპის წარმოშობა განაპირობა - კონკრეტულ სპეციფიურობაზე საუბარი ზემოთ გვქონდა. ამ საწყისის გაგრძელებად შეიძლება მოვიაზროთ - «არაჩვეულებრივი გამოფენის» მარში, «რიჩარდ III»-ის რეგტიმი, სიმღერა «ჩიტო-გვრიტო» კინოფილმიდან «მიმინო»... იგივე თემატური ბაზა გაცილებით გვიან დამკვიდრდება ავტონომიური მუსიკის ჟანრში, და უპირატესად იმ ქმნილებებში, რომელნიც საქართველოს ფარგლებს გარეთ მოღვაწეობის პერიოდში შეიქმნა. «რეგტიმისეული», ქმედითი, დინამიური, პულსირებადი საწყისი, თავისი ზიგზაგისებური თემატური ექსპოზიციითა და განვითარებით, ყველაზე უკიდურესი სახის subito-კონტრასტით უპირისპირდება მეორე დრამატურგიულ პლასტს - «სევდის ფერების» საწყისს, რაც ჩვენს მიერ **B ბლოკად იქნა განსაზღვრული**. ამ ბლოკში ვაერთიანებთ გ. ყანჩელის სიმფონიზმის ლირიულ სახეობრიობას.

ეს სპექტრი უკავშირდება არა იმდენად კინოს იმანენტურ-სინკრეტულ თვისობრიობებს, რამდენადაც კონკრეტულად ქართული კინემატოგრაფისთვის დამახასიათებელ ჟანრულ და ამავე დროს დრამატურგიულ თავისებურებას. საუბარია მეტაფორაზე. მეტაფორა, ერთგვარი ორაზროვნება, გნებავთ ალეგორია, რომელიც საოცარი დახვეწილობით, ვირტუოზულობით ერწყმის იუმორს, ძალზე ეროვნული თავისებურებაა არა მხოლოდ ქართული კინოსთვის, არამედ ზოგადად ჩვენი კულტურისათვის. მაგალითისათვის ჩამოვთვლით მხოლოდ ფილმებს: „არ დაიდარდო“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „მუსიკოსები“, „შერეკილები“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „არასერიოზული კაცი“... აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ სწორედ ამ თვისებრიობით გახდა ქართული კინემატოგრაფი მსოფლიო კინოხელოვნების მონაპოვარიც. მაგრამ საუბარი ამჯერად არა კინომეტაფორას, კინოიუმორს შეეხება, არამედ მათ შეჭრას გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის სპეციფიურ თვისობრიობათა

არეალში. ბოლო პერიოდის ქმნილებებში გ. ყანჩელისათვის ლაიტმოტივის სახეს იძენს „სევდის ფერების“ ემოცია, სამყარო, სახეობრიობა. ალბათ შემთხვევითი როდია მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოების სათაურიც „სევდის ფერების ქვეყანა“. სევდა, ერთგვარი ნოსტალგია სამშობლოს, წარსულის, გარდაცვლილი მეგობრების, მხიარული და ნათელი თბილისის მიმართ, გარკვეული წუხილი და სასოწარკვეთილებაც კი, სწრაფა სივრცისა და დროის დაპყრობისაკენ, სულიერი კათარზისი, თუ ტრივიალური აპოთეოზი გ. ყანჩელის შემოქმედებაში „სევდის ფერების“ პრიზმაში გარდაისახება. მისი მუსიკა თითქმის არასოდეს არ აკონკრეტებს რა სულიერ გრადაციებზეა საუბარი, მაგრამ მუდმივად მიგვანიშნებს, მუდმივად გვაძლევს იმპულსებს... ვფიქრობთ, აღნიშნული „სახეობრივ-ემოციური“ ვარიანტები ერთი უმთავრესი თემის აღმსარებლობითი საწყისის მეტაფორული გამოხატულებაა. სწორედ ამ სულიერი აღსარებიდან* მომდინარეობს ყველა ზემოჩამოთვლილი ემოციური საწყისი და რაც მთავარია, თითოეული მათგანი ამ უკანასკნელის მეტაფორას ქმნის. არა ტრაგედია, არამედ მისი ექო. არა სასოწარკვეთილება, არამედ მისი დამალვა, არა აპოკალიფსისი, არამედ კათარზისი – და ყოველივე ერთ პრიზმაში, მისი მეტაფორული ვარიანტით დამკვიდრებული. რაც შეეხება იუმორს. შესაძლოა, იუმორი, კონკრეტული გამოვლინებით გ. ყანჩელთან საერთოდ არარსებული თემაა, მაგრამ მისი „სევდის ფერების“ თემატურ-სახეობრივი ბაზა, თავისი სისადავით, ერთგვარი აბსტრაქციებით, სიმსუბუქით, უბრალოებით სათავეს სწორედ კინოიუმორიდან იღებს. ხშირ შემთხვევაში, ტრაგიკული კონცეფციის ქმნილებები, სწორედ იუმორისთვის ჩვეული მიამიტობით, ერთგვარად მესამე პირის თვალით დანახული, აღქმული, განცდილი ემოციით მთავრდება. ეს ძალდაუტანებელი თავისუფალი სისადავეც გ. ყანჩელთან ქართული კინემატოგრაფიდან და თეატრალური ხელოვნებიდან მომდინარეობს. ბუნებრივია, ლირიკულ სახეთა სპექტრის განხილვამაც თეატრალურ და კინომუსიკამდე

*მხედველობაში მაქვს, არა კომპოზიტორის, მისი სულიერების „მეს“, როგორც გამოძახილის დამკვიდრება მუსიკალურ კონცეფციაში, არამედ მისი სულის ყივილის დვითურთან მიახლოებული გულწრფელობა.

მიგვიყვანა. პირობითად ამ სახეობრიობას «სევდის ფერების» საწყისი ვუწოდეთ. ალბათ გ. ყანჩელის მუსიკაში ამ სამყაროს თემატიზმი თავისი წარმომავლობით ყველაზე ახლოსაა მუსიკის ტრადიციულ, კლასიკურ კანონზომიერებებთან. ეს ემოცია, დრამატურგიული პლასტი მუსიკალური ხელოვნების თავისებურებებიდან არის ამოზრდილი. «სევდის ფერების» თემატიზმი ჰარმონიულად, მელოდიურად ჟღერადობით, განვითარების ლოგიკით აბსოლუტურად მუსიკალური თემებია. მიუხედავად ამისა, ავტონომიურ მუსიკაში მისი განხილვა კინო და თეატრალური სპეციფიკის მომველიების გარეშე შეუძლებელია. გავიხსენოთ «კავკასიური ცარცის წრის» ლირიული თემა, ლაიტმოტივი სპექტაკლიდან «როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის», გ. დანელიას «მიმინოს» საფორტეპიანო თემა, ან მელოდია რ. გაბრიადის «კავკასიური რომანსიდან» და ე. შენგელაიას «შერეკილებიდან»... - ამდენად, შეიძლება, თამამად ითქვას, რომ კლასიკურ ინსტრუმენტულ ჟანრში გ. ყანჩელი ამკვიდრებს ძირითადად თეატრალურ ხელოვნებაში გამოყენებულ სახეობრიობას (კინოში მოღვაწეობამდე მას საკმაოდ დიდი გამოცდილება სწორედ თეატრში ჰქონდა და მუსიკალური სახეების ტიპოლოგია ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა). თეატრიდან შეიჭრა აღნიშნული თემატური ბაზა კინემატოგრაფშიც, მაგრამ ამ თემატური ბაზის „რეალიზაცია“ ავტონომიურ თუ კინომუსიკაში ხდება ძირითადად «აზროვნების კინემატიგრაფიული მექანიზმით». სწორედ, აღნიშნული აზროვნებითი კატეგორია უნდა მივიჩნიოთ კომპოზიტორის სიმფონიური ქმნილებების დრამატურგიული და გამომსახველობითი ხელწერის უმთავრეს ნიადაგად. ცხადია, ჩვენს მიერ გამოთქმული აზრი, არ არის ერთადერთ აზროვნებითი სისტემა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. აქცენტი ამ თვალსაზრისით განპირობებულია ჩვენი კვლევის რაკურსით.

ყანჩელი-სტურუა, ანუ მუსიკა-თეატრი და კინო, ასე შეიძლება ვუწოდოთ ამ ურთიერთგამომდინარე პროცესებს. ამ ფენომენის ახსნისთვის, რ. სტურუას აზრს მოვიშველიებთ: «ჩემი სპექტაკლების ფორმა ყოველთვის მუსიკალურია – რონდო, ფუგა, პოლიფონიური, ვარიაცია. ამგვარად, მე შემყავს აბსტრაქტულ-რაციონალური ფორმა, მაგრამ ფარული, ზოგჯერ კონფლიქტურიც»¹⁰ ეს /მუსიკა – თ.ქ./, თითქოს

ავტორის, ან თეატრის ხმაა. მუსიკა ხშირად ხსნის, განმარტავს იმას, რაც მხატვრული სიმართლისათვის ზიანის მიყენების გარეშე წარმოუდგენელია აჩვენო სცენაზე. ის ავლენს უხილავს, მოიცავს თავის თავში ამა თუ იმ სცენის შინაგან გადაწყვეტას”* „ხდება პირუკუ პროცესიც: სპექტაკლი ხსნის მასში იმას, რისი მოსმენაც თეატრის მიღმა შეუძლებელია...”** რ. სტურუას აზრი შეგვიძლია კინემატოგრაფზეც განვავრცოთ.

როგორც ზემოაღნიშნულიდან ჩანს, რ. სტურუას შემოქმედებაში მუსიკა მხოლოდ დრამატურგიული პლასტი, მხოლოდ პერსონიფიცირებული ტიპაჟი კი არ არის, არამედ მისი «თეატრალური აზროვნების მექანიზმია»***, ფორმაწარმოქმნადი პრინციპიც. გავიხსენოთ მისი სპექტაკლის პოლიფონიური მიზანსცენები, სადაც რამდენიმე დრამატურგიულად მნიშვნელოვანი სცენა ერთმანეთზეა დაფენილი. ხშირად, სცენები ერთმანეთის მონაცვლეობით, ხან ერთი სცენა, ანუ დრამატურგიული პლასტი, იწევა ფართო პლანით და მეორე ინიღბება პერსპექტივაში (სცენის მიღმა), ხან პირიქით. ანალოგიურს გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაშიც ვხვდებით.

პლასტების დაფენვის პრინციპი ყანჩელის ინსტრუმენტალური აზროვნების იმანენტისკაა, რასაც პარალელური დრამატურგიის ტიპოლოგიამდე მივყავართ. ეს თავისებურებაც იჩენს თავს კომპოზიტორის სიმფონიურ ქმნილებებში – კერძოდ, უცაბედად გამოჩენილი ავტონომიური ბლოკ-რგოლები, რომლებიც მოქმედებენ ჩანაცვლების პრინციპით, რაც კანონზომიერად მოქმედებს ნაწარმოების დრამატურგიაზე. ყოველივე აღნიშნული გ. ყანჩელის ინსტრუმენტალიზმის «ლაიტმოტივური» ხაზებია.

„ჩემი აზრით, მუსიკას თეატრში ძალუძს ფილოსოფიური განზოგადება, რაც ზოგჯერ არ ხელეწიფება სიტყვას”**** ვფიქრობ, მოყვანილი ციტატა, ბუნებრივად ხსნის მუსიკალური და თეატრალური ხელოვნების ინტეგრაციის ფენომემს. ამ მოსაზრების პარალელურად, რ. სტურუას აზრი ნათელს ჰფენს საკუთრივ რეჟისორისა და კომპოზიტორის შემოქმედების

* *Drama per musica* и музыка для драмы: беседа в двойном контрапункте с рецензией – «Советская музыка», 1981 г. № 2, გვ. 92.

** «Театр – это весь мир» Интервью с Р. Стуруа – «Музыкальная жизнь», 1982 г. №12. გვ. 5.

*** ანრი ბერგსონის კინოსთან მიმართებაში გამოთქმული ტერმინის პერეფრაზი.

**** «Театр – это весь мир» Интервью с Р. Стуруа – «Музыкальная жизнь», 1982 г. №12. стр. 5.

ურთიერთგანმაპირობებელი პროცესის არსებობას. აღნიშნული ინტეგრაციის საკითხი გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ძალზე აქტუალური თემაა.

ამ საკითხის განხილვისათვის მიზანშეწონილად მივიჩნით აქცენტი კომპოზიტორის შემოქმედების ქრონოლოგიაზე გაგვეკეთებინა. კერძოდ, მისი მოღვაწეობის საუკეთესო პერიოდი თეატრში მეხუთე სიმფონიის შექმნის პარალელურად (1975 წ.) იწყება. მაგრამ, ამავე დროს გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ 1964 წლიდან, ე.ი. კლასიკური მუსიკალურ ჟანრებზე მუშაობის დაწყებიდან, გ. ყანჩელს, თეატრში მოღვაწეობის საკმაო გამოცდილება გააჩნია. აღნიშნული მოსაზრება მით უფრო საყურადღებოა, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ კომპოზიტორს 1964 – 1975 წლებში შექმნილი აქვს მუსიკა 7 სპექტაკლისათვის. მათ შორის 6 დადგმის ავტორია რ. სტურუა («მზიანი ღამე» (1966), «ხანუმა» (1968), «სეჩუანელი კეთილი კაცი» (1969), «მედეა» (1971)...), ხოლო მეშვიდე სპექტაკლის რეჟისორი გახლავთ გ. ტოვსტონოგოვი («ხანუმა» (1973) ლენინგრადის აკადემიური დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე). ამდენად, თეატრი და მისი სპეციფიკა გ. ყანჩელისათვის უკვე კარგად ნაცნობი სამყაროა. აქედან გამომდინარე, მისი (თეატრის) თვისობრიობის ზეგავლენაც კომპოზიტორის ინდივიდუალიზმზე, მართალია არა იმდენად აქტიურად ვლინდება, როგორც შემდგომ პერიოდში, კერძოდ «კავკასიური ცარცის წრისა» და «რაჩარდ III» შემდეგ, მაგრამ მაინც, საკმაოდ მძლავრად შეიმჩნევა.

მოკლემეტრაჟიან ფილმებზე საუბრისას ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ მუსიკის ფონური, ერთგვარად თეატრალიზებული ფუნქცია. ვფიქრობთ, კინემატოგრაფში, აღნიშნული მუსიკალური თემები უპირატესად თეატრის სპეციფიკიდან მოვიდა. იმავე პერიოდში მას უკვე შექმნილი აქვს (გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი

მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისა) მუსიკა ისეთი კინემატოგრაფიული შედეგებისათვის, როგორც არის «არ დაიდარდო» (1969), «არაჩვეულებრივი გამოფენა» (1969), «შერეკილები» (1974). ჩამოთვლილი კინონაწარმოებების მუსიკალური მასალა იმდენად ჩამოყალიბებულია დრამატურგიული პლასტების თვალსაზრისით, ჟანრული სპეციფიკით, სახეობრივი მახასიათებლებით, რომ მათი სახეობრივი წინაპირობა მხოლოდ თეატრში შეიძლება დაბადებულიყო. გ. ყანჩელის ადრეული პერიოდის კლასიკურ ქმნილებებშიც – კონცერტი ორკესტრისათვის (1961), «ლარგო და ალეგრო» სიმებიანი ორკესტრისათვის, ფორტეპიანოსა და ლიტავრებისათვის (1963), I სიმფონია (1967), II სიმფონია «საგალობელნი» (1970), III სიმფონია (1973) – თემატური მასალისა და სახეობრიობის ტიპოლოგია სათავეს თეატრში იღებს, როგორც კლასიკურ მუსიკალურ ტრადიციასთან მისი მასშტაბური რემინისცენცია.

ადრეული ეტაპი გ. ყანჩელის ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში ძიების ეტაპია, სადაც კულმინაციად მისი III სიმფონია უნდა მოვიაზროთ და ამ ქმნილებაში უკვე მკვიდრდება ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული «სევდის ფერების» საწყისიც და დრამატული ბლოკების «რეგტიმისეული» სახეობრიობაც. ამდენად, ქრონოლოგიის, უპირატესად, მუსიკის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ჩამოთვლილი თავისებურებები გ. ყანჩელის ავტონომიურ მუსიკაში თეატრიდან მომდინარეობს, მის რეალიზაციას კი საფუძვლად უდევს «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმი». ინტეგრაციაზე და ურთიერთგანმაპირობებელ პროცესებზე საუბარი შეუძლებელია ციტატების საკითხის განხილვის გარეშეც.

გავიხსენოთ, «STIX» პრემიერის შემდეგ, სულ რაღაც 10-ოდე დღეში, რუსთაველის თეატრი «ლუარსაბ თათქარიძის» დახურულ ჩვენებას სთავაზობს მაყურებელს. ანუ «STIX» პრემიერის მომენტში, რ. სტურუას «ლუარსაბ თათქარიძის» რეპეტიციებზე, მუსიკალური «თანხლება» ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შერჩეული. გ. ყანჩელის «STIX», რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი ფოლკლორული საფუძვლისაგან* და დრამატურგიულად მოიაზრება, როგორც რეკვიემი გარდაცვლილ მეგობარზე, აბსოლუტურ შეუთავსებლობაში იყო ილია ჭავჭავაძის

ლუარსაბთან და დარეჯანთან, აქედან გამომდინარე კახეთთან, და თუ გნებავთ, საქართველოსთან. გ. ყანჩელი აღნიშნავდა: «სტურუა ფიქრობს «STIX» გამოყენებას „ლუარსაბში«. მე ვერ წარმომიდგენია რა შეიძლება გამოვიდეს აქედან კახეთის ლუარსაბის და ჭავჭავაძის სამყაროსთვის, თუმცა ისიც ვიცი, თუკი რ. სტურუა ამ ნაწარმოების სტილისტიკას მოერგება, ეს «STIX» - ის თემები 10 დღის მანძილზე მკვიდრდებოდა სტურუას ახალ ქმნილებაში. გამზადებული მუსიკალური მასალა თავისი გაორკესტრებით, ფორმით, იდეურ-სახეობრივი შინაარსით, და რაც მთავარია, დამოუკიდებელი

*თუმცა ფოლკლორულობა მასში ისევეა ჩაქსოვილი, როგორც გ. ყანჩელის სხვა ქმნილებებში, ანუ ყველაზე განზოგადებული სახით.

მუსიკა დრამატურგიული ღერძის სახით შევა სპექტაკლში*». ასეც მოხდა. ნაწარმოები – ალტის, შერეული გუნდისა და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის, მოარგო ასევე, თითქმის ყოველმხრივ გამზადებულ, საბოლოო ვერსიამდე დაყვანილ სპექტაკლს. ამის მიუხედავად, «STIX»-ის მუსიკალური თემატიზმი რეჟისორის აბსოლუტურად ზუსტი მიგნება იყო, თითქოს თითოეული ტაქტი გ. ყანჩელის მიერ ამ სპექტაკლისთვის იწერებოდა. და კიდევ ერთი, ამ სივრცესა და ამ კონტექსტში გ. ყანჩელის ქმნილებაში აჟღერდა და ახმოვანდა ის ნიუანსები, რაც ჯ. კახიძის პრემიერის დროს თითქოს სადღაც იყო გაუჩინარებული.

გ. ყანჩელის მუსიკას, ვფიქრობ, სივრცობრივი პარალელიზმიც ახასიათებს. ვგულისხმობ მისი ავტონომიური მუსიკის დეტალების ნიუანსირებულ ცვლილებას სხვადასხვა სივრცეში (კინო, თეატრი, საკონცერტო დარბაზი). ამ შემთხვევაში **ინტეგრაცია 3 სახით წარმოჩნდება:**

1. გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკა და კინო /ეკრანი/ – ბ. ბრეხტის დრამატული თეატრის სქემა, როგორც ერთ-ერთი საფუძველი მუსიკალური დრამატურგიისა /იხ. გვ. 12 –სქოლიო/;

2. გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკა და თეატრი /სცენა/ – ბ. ბრეხტის გასაღებით გახსნილი რ. სტურუას «აზროვნების თეატრალური მექანიზმი »;

3. გ. ყანჩელი ავტონომიური მუსიკა საკონცერტო დარბაზში – ბ. ბრეხტის ეპიკური თეატრის სქემა რ. სტურუას თეატრალიზაციასთან სინთეზში.

«STIX» შექმნისას გ. ყანჩელი სრულიად თავისუფალი იყო თეატრისა და კინემატოგრაფის «ზეწოლისგან», მაგრამ ქვეცნობიერად, როგორც ჩანს, მისი აზროვნებითი იმპულსები მაინც უკავშირდება ხელოვნების ამ ჟანრებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში « STIX » - ის მუსიკალური პლასტიკის გამოყენება სპექტაკლში შეუძლებელი იქნებოდა. ამდენად, დგება ქვეცნობიერი ინტეგრირების საკითხიც – იმ შემთხვევაშიც კი როდესაც, გ. ყანჩელი ქმნის კლასიკურ ქმნილებებს კინოსა და თეატრისაგან იზოლირებულ სივრცეში, მაშინაც მუსიკალური არსენალი კინო და თეატრალური კანონზომიერებებით არის ნაკარნახევი. სხვათაშორის, «რიჩარდ III» «რეგტაიმი» თავდაპირველად ე.

*თ. ქერეჭაშვილი – “სევდის ფერების ქვეყანა” – რეცენზია გ. ყანჩელის ნაქარმოებზე “შთIX”-ი – ქართული PEN-ცენტრის გაზეთი «ქომაგი». 2000 წ. 112 (36), გვ. 9.

შენგელაიას მიუზიკლისათვის «ხანუმა» იყო დაწერილი, რეალიზაცია კი რ. სტურუას სპექტაკლში ჰპოვა.

დღევანდელი გადასახედიდან რთულია, და ვფიქრობ დიდი მნიშვნელობა არცა აქვს იმის გარკვევას, თუ საიდან წამოვიდა თეატრის სპეციფიკა გ. ყანჩელთან და მუსიკალური ესთეტიკა რ. სტურუასთან. ვინ იყო პირველი, ამ ურთიერთშემხვედრ პროცესში. უმთავრესი ის არის, რა მოიტანა გ. ყანჩელის და რ. სტურუას შემოქმედებაში, ცალ-ცალკე, მათი სტილისტიკის, ხედვის, აზროვნების სინთეზმა საზოგადოდ თეატრსა და მუსიკაში. ასეა თუ ისე, ბ. ბრეხტთან შეხების შემდეგ თავისთავად ჩნდება აზრი ბრეხტის ეპიკისა და გ. ყანჩელის ეპიკის კანონზომიერ მსგავსებაზე.

ეპიკურობის თემას თუ დავიბრუნდებით გ. ყანჩელის მსგავსად ამ აზროვნების კატეგორიას ეყრდნობოდენ: თავის დროზე ო. მესიანი, პ. ბულეზი, პოლონური სკოლის წარმომადგენლები, ე. დენისოვი, უფრო ადრე ი. სტრავენსკი.

დასკვნა

სადისერტაციო თემის “კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის საკითხები გ. ყანჩელის შემოქმედების მაგალითზე” შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა არა მხოლოდ გ. ყანჩელის შემოქმედების ახალი თავისებურებების გამოვლენა – “აზროვნების კინემატოგრაფიული” და “მუსიკალური” მექანიზმების ინტეგრაციის სახით, არამედ კვლევის აღნიშნული სპექტრის გათვალისწინებით საზოგადოდ ქართველი 60-ანლი კინემატოგრაფის ახალი ტენდენციების წარმოჩენა.

თეზისების სახით წარმოვსახავთ სადისერტაციო ნაშრომის ძირითად შედეგებს: XX საუკუნის ხელოვნება ხელოვნების სახეობათა შორის ინტეგრაციის

ნიშნით ვითარდება. ამ პროცესზე გარკვეულმა პროცესებმა, საუკუნის მონაპოვრებმა გადაწყვეტი როლი ითამაშა. ჩვენი აზრით, უხვი აღმოჩენების მიუხედავად, მხოლოდ რამოდენიმე მონაპოვარმა იტვირთა კამერტონის ფუნქცია XX საუკუნის ხელოვნების განვითარებაში. ეს იყო:

1. მანამდე არნახული ტექნიკური პროგრესი – ატომი, კომუნიკაციის საშუალებები, კომპიუტერიზაცია და ა.შ.;

2. ფროიდის ფსიქოანალიზი;

3. კინემატოგრაფი;

სამივე სიახლემ XX საუკუნის ადამიანის, და კერძოდ, შემოქმედის ცნობიერებაში გარდამტეხი როლი ითამაშა და მეტეორის სისწრაფით განსაზღვრა ამ ასწლეულის ხელოვნების ძირითადი ტენდენციები, სტილები, მიმართულებები და თავისებურებები. დღეს დღეობით ყველასთვის ცნობილია რამდენად შოკისმომგვრელი სიახლე იყო საუკუნის დასაწყისის ადამიანისათვის ძმები ლუმინერების „მატარებელი“. სწორედ ამ ახალი მოვლენის რეზონანსის ნიშნითა და გავლენით იწყო განვითარება XX საუკუნის ხელოვნებამ. წარმოუდგენელია კინემატოგრაფიული სპეციფიკის კონტექსტის მიღმა XX საუკუნის ხელოვნების ნებისმიერი ჟანრის კვლევა და შეფასება. XX საუკუნის ხელოვნების ყველა სფეროში კინოიმანენტის მანამდე არნახული გაქანებითა და სიჩქარით შეიჭრა ხელოვნების პირველქმნად ჟანრებში – იქნება ეს მუსიკა, ლიტერატურა, მხატვრობა თუ თეატრი. კინემატოგრაფმა თავის თავში ხელოვნების მთელი არსენალი მოიაზრა. ეს განაპირობა კინოხელოვნების შემდეგმა მახასიათებლებმა:

1. „მოქმედების ადგილის“ არნახული გაფართოების, „ზოგადსაკაცობრიო დრამის მსოფლიო მასშტაბით გამთლიანების“ უნარი /ა. ბონო/;

2. ძალზედ შემჭიდროვებულ დროით სივრცეში მოვლენათა „წარმოსახვის“ ტემპი. კინო დროს სივრცეში განსახიერებს. უფრო მეტიც, სწორედ მისი მეშვეობით ხდება დროითი ფაქტორი სივრცის მსაზღვრელი;

3. მოძრაობისა და ვიზუალური რიტმების შეცნობის „უნარი“;

4. კინემატოგრაფიულ გამომსახველობას შესაძლებლობა ეძლევა ისეთ ემოციურ სიღრმეებში შეღწევის, რომლებიც ნაკლებად ახასიათებს ხელოვნების სხვა სახეობებს. ამ თვალსაზრისით, კინემატოგრაფი ყველაზე მეტად ენათესავება მუსიკალურ ესთეტიკას, რომლის იმანენტურ ბაზისსაც, ასევე მოძრაობის კონცეფცია წარმოადგენს.

5. XX საუკუნის ხელოვნების ყველა სფეროში კინოიმანენტის მანამდე არნახული გაქანებითა და სიჩქარით შეიჭრა ხელოვნების პირველქმნად “ჟანრებში” – იქნება ეს მუსიკა, ლიტერატურა, მხატვრობა თუ თეატრი. კინემატოგრაფმა თავის თავში ხელოვნების მთელი არსენალი მოიაზრა.

6. XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების მრავალი ნოვაცია კინემატოგრაფის კონკრეტულ ზეგავლენას გულისხმობს და უმთავრესად, მისი ტექნიკური არსენალიდან იღებს სათავეს. კემოდ:

* დინამიური კონტრასტის ხერხი, ე.წ. subito-კონტრასტი, რომელიც ხასიათდება უკიდურესი, პოლარული სახის კონტრასტით. ამ ხერხიდან იღებს სათავეს მუსიკალურ ქსოვილში წამიერების, ე.წ. გაელვების სპეციფიკა დრამატურგიაში. სხვადასხვა დრამატურგიული და ემოციური პლასტების მონტაჟის პრინციპით მონაცვლეობა;

* დრამატურგიული პარალელიზმის პრინციპი;

* ნეოეპიკა, როგორც კინოდრამატურგიის ერთ-ერთი უმნიშვნელ;ოვანესი მახასიათებელი;

* პოლისტილისტიკა – ყოველგვარი მჟღერი მასალის გამოყენების შესაძლებლობა და მათი ერთდროული თანაარსებობა, რაც თანდათან დამკვიდრდა კლასიკურ მუსიკაში;

* კოლაჟი;

* პარალელური მონტაჟი /ანალოგია მუსიკაში ი.ს. ბახის ორმაგი და სამმაგი ფუგების სტრუქტუბი/;

* „კამერის თანდათანობითი მიახლოების და დაშორების ხერხი” – /მისი ანალოგია: ა) დინამიური შუქ-ჩრდილები – crescendo და diminuendo/; ბ) აგოგიური ნიშნები – accelerando, rubato, ritenuto/;

* შინაგანი მონოლოგი – /მისი ანალოგია ინსტრუმენტული კონცერტების კადენციები/;

* "წაფენა" – (ანალოგია მუსიკაში ორმაგი და სამმაგი ფუგის სტრუქტურები);

* კალეიდოსკოპურობა.

3. თავის მხრივ მუსიკალურმა ხელოვნებამაც იქონია გავლენა კინოზე:

* თემის მოტივური განვითარების პრინციპი;

* თემატიზმის შიდა კონტრასტულობა;

* მონოთემატიზმი;

* ლაიტმოტივიზმი;

* მუსიკალური ფორმები... მუსიკალური აზრის განვითარების ეს უმნიშვნელოვანესი კომპონენტები განსაკუთრებულად მობილური აღმოჩნდა კინემატოგრაფისათვის.

7. კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის რამოდენიმე ეტაპი გამოვყავით, რაც დროით-სივრცობრივ ფაქტორებს უკავშირდება:

* I სახის დროით-სივრცითი ფაქტორი „მუნჯი“ კინოს ადრეული ეტაპი;

* II სახის დროით-სივრცითი დამოკიდებულებანი – „მუნჯი“ კინოს მომდევნო ეტაპი (პროფესიონალი მუსიკოსების აკომპანემენტი – Тапёр-ები) და ხმოვანი კინოს ადრეული ეტაპი (დ. შოსტაკოვიჩი, ს. პროკოფიევი, ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი, ი. დუნაევსკი);

* III სახის დრო და სივრცე „აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმისა“ შეჭრა მმუსიკალურ ხელოვნებაში და „აზროვნების მუსიკალური მექანიზმის“ დამკვიდრება კინემატოგრაფში. სწორედ, III ტიპი მივიჩნით ქართველ 60-იანელთა მუსიკალური და კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანესს თავისებურებად, რაც სრულყოფილად წარმოისახა გამოჩენილი კომპოზიტორის გ. ყანჩელის კინო და მუსიკალურ შემოქმედებაში.

8. საზოგადოდ, 60-იანელთა თაობის კინემატოგრაფის გამოჩენამდე მუსიკა შესაძლებელია მოვიაზროთ 2 სახით:

ა) კადრების ილუსტრაციად;

ბ) კადრების ემოციურ ფონად. ანუ მათი შემოქმედება კინემატოგრაფში შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მუსიკა კინოსთვის, და არა კინომუსიკა

9. გ. ყანჩელის მუსიკა უპრეცედენტო მოვლენაა ქართულ მუსიკაში: კინემატოგრაფში გ. ყანჩელი ფუძემდებელია ძალზედ მასშტაბური და მნიშვნელოვანი სტილისტიკის, კინომუსიკის სახით; აქვე აღვნიშნავთ, რომ გ. ყანჩელი ძალზედ ინტენსიურად მოღვაწეობდა არა მხოლოდ კინოში, არამედ თეატრშიც. ორივე შემთხვევაში მან შექმნა ქართული თეატრალური და კინომუსიკის პრეცედენტი ეროვნულ კულტურაში.

10. გ. ყანჩელი ერთადერთი კომპოზიტორია საქართველოში, ვის შემოქმედებაშიც კინომუსიკა სცილდება გამოყენებით, ერთგვარად მეორე-ხარისხოვანი მოღვაწეობის სფეროს და თანასწორუფლებიანად მოიაზრება კლასიკურ მუსიკალურ ქმნილებებთან ერთად. უფრო მეტიც, დღესდღეობით გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკის თავისებურებებზე და თვისებრიობაზე მსჯელობა კინომუსიკის და «აზროვნების კინემატოგრაფიული მექანიზმის» გვერდის ავლით, წარმოუდგენელია. კინემატოგრაფი მისთვის ერთ-ერთ უმთავრეს შემოქმედებით ლაბორატორიას წარმოადგენს სწორედ კლასიკურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან მიმართებაში.

11. გ. ყანჩელი თავის კინომუსიკაში იყენებს კლასიკური მუსიკის კანონზომიერებებს. მისი მელოდიის თავისებურებები მომდინარეობს ინსტრუმენტული ხელოვნების ლექსიკიდან. სტრუქტურულად ფილმების მუსიკა, მეტწილად, კლასიკურად აწყობილი თემატიზმია, კლასიკური ჰარმონიული ბაზით, ტონალური გეგმით, ფორმით... და ყოველივე აბსოლუტურ შესატყვისობაშია «აზროვნების კინემატოგრაფიულ მექანიზმთან». ამგვარი მუსიკალური მასალის ესოდენ ჰარმონიული სინთეზი კინემატოგრაფთან ასევე გ. ყანჩელის დამსახურებაა;

12. განსხვავებით კინომუსიკისაგან მისი ავტონომიური მუსიკის თემატიზმი უფრო კინემატოგრაფიულია და ნაკლებად ხასიათდება კინომუსიკის მსგავსად კლასიკური გამომსახველობითი ხერხებითა და ფორმებით;

13. ეროვნულ კულტურაში გ. ყანჩელიდან მომდინარეობს:

* «აზროვნების მუსიკალური მექანიზმი» – ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში;

* «აზროვნების თეატრალური და კინემატოგრაფიული მექანიზმი» – ქართულ კლასიკურ და მუსიკალურ ხელოვნებაში. გ. ყანჩელის შემოქმედების კვლევამ, მისი

კინომუსიკისა და ავტონომიური მუსიკის ანალიზმა მეტად საინტერესო ანალოგიები წარმოაჩინა და აღნიშნული დებულებები სრულად დაადასტურა.

14. მუსიკალური ფორმები თავს იჩენს კინოდრამატურგიაში. მაგალითად, ე. შენგელაიასთან გვხვდება ორმაგი ფორმები, სადაც ერთი ფორმა მუსიკალურ დრამატურგიას ეყრდნობა, მეორე კი კინემატოგრაფიულს. „შერევილებში“ სუიტურობის და ერთნაწილიანობის ნიშნები ერწყმის, „ცისფერ მთებში“ – რონდოსა და ვარიაციის.

15. თემატურ-ინტონაციური მახასიათებლების თვალსაზრისით, გ. დანელიას ფილმებში გამოვლინდა ორი ძირითადი მახასიათებელი – "რეზონანსული" და "ქვეცნობიერი" ინტონაციის სახით, რაც ფილმების კინო და მუსიკალურ დრამატურგიას ერთიან სიბრტყეში მოიაზრებს.

მისი შემოქმედების კვლევამ კინო და მუსიკალური ხელოვნების ინტეგრირების რაკურსით დაგვანახა:

16. გ. ყანჩელის ადრეულ ინსტრუმენტულ ქმნილებებში უკვე დამკვიდრებულია კინოსპეციფიკიდან მომდინარე კონტრასტული დრამატურგია, მინიმალისტური სტილისტიკა, კოლაჟის სპეციფიკა, XX საუკუნის ხელოვნებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი «ნეოეპიკური დრამატურგიის» თავისებურებები.

17. ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებიდან ძალზედ საინტერესოდ წარმოაჩენს ინტეგრაციის პროცესებს მესამე სიმფონიის თავისებურებები. ნაწარმოების Coda-ს, წარმოადგენს თემა, რომელიც რამდენადმე შენიღბვითი დანიშნულების არის მთელს წინამდებარე მუსიკალურ განვითარებასთან და ქმნის მასთან აბსოლუტურ თემატურ, იდეურ, კონცეფციური თვალსაზრისითაც კი, კონტრასტს. ამ ტრაგიკულ კონცეფციაში ბოლოს ჩნდება ერთგვარად «გაკარიკატურებული» ლირიკული თემა, რომელსაც კინემატოგრაფთან რამდენიმე შეხების წერტილი აქვს:

ა) როგორც ლირიული თემა, უკავშირდება იგივე ე. შენგელაიასა და გ. ყანჩელის აღნიშნული ფილმების ლირიკულ თემებს;

ბ) ლირიული თემის «შარჟირება», მომდინარეობს გ. დანელიას «არ დაიდარდოს» იმ სცენიდან, სადაც ჟღერს არღანი და ვიოლინო (ლევანის სახლში).

მართალია, აღნიშნული ეფექტი მთლიანად გ. დანელიას ფანტაზიის ნაყოფია, მაგრამ გ. ყანჩელისთვის ძალზედ ნიშანდობლივ დრამატურგიულ ხერხად იქცა;

გ) აღნიშნული ლირიული თემა მთლიანად, თავისი პირველადი ჟღერადობით (ანუ კარიკატურისა, და ან გნეზავთ შარჟის მოხსნით), გადავა 1984წ. ე. შენგელაიას ფილმში «ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ისტორია». და იქცევა მის ლაიტმოტივად.

18. დადგინდა დრამატურგიული ბლოკები:

* «რეგტაიმისეული», ანუ იგივე ქმედითი, დინამიური, პულსირებადი საწყისი, თავისი ზიგზაგისებური თემატური ექსპოზიციითა და განვითარებით ყველაზე უკიდურესი სახის კონტრასტად, ე.წ. subito –კონტრასტად იქნა აღქმული ავტორის მიერ მეორე თემატური ბლოკისთვის;

* «სევდის ფერების» ბლოკში ვაერთიანებთ გ. ყანჩელის სიმფონიზმის ლირიულ სახეობრიობას. ბოლო პერიოდის ქმნილებებში გ. ყანჩელისათვის ლაიტმოტივის სახეს იძენს „სევდის ფერების” ემოცია, სამყარო, სახეობრიობა. „სევდის ფერების” თემატურ-სახეობრივი ბაზა, თავისი სისადავით, ერთგვარი აბსტრაგირებით, სიმსუბუქით, უბრალოებით სათავეს სწორედ კინემატოგრაფიდან იღებს.

19. გ. ყანჩელის მუსიკის დამახასიათებელი თვისებაა სივრცობრივი პარალელიზმიც. ვგულისხმობ მისი ავტონომიური მუსიკის დეტალების ნიუანსირებულ ცვლილებას სხვადასხვა სივრცეში (კინო, თეატრი, საკონცერტო დარბაზი). ამ შემთხვევაში ინტეგრაცია 3 სახით წარმოჩნდება:

* გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკა და კინო /ეკრანი/;

* გ. ყანჩელის ავტონომიური მუსიკა და თეატრი /სცენა/;

* გ. ყანჩელი ავტონომიური /მუსიკა საკონცერტო დარბაზში/;

ამგვარად, ვფიქრობ, ჩვენს მიერ წარმოსახული მახასიათებლებით, საკმაოდ ნათლად იკვეთება გ. ყანჩელის შემოქმედების მნიშვნელობა ეროვნულ კულტურაში.

ფილმოგრაფია

ელდარ შენგელაია

“არაჩვეულებრივი გამოფენა” – 1969 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“შერეკილები” – 1974 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“სამანიშვილის დედინაცვალი” – 1977 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი” – 1984 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

გია დანელია

“არ დაიდარდო!” – 1969 წ. კინოსტუდია "მოსფილმი"

“მიმინო” – 1977 წ. კინოსტუდია "მოსფილმი"

“ცრემლები სცვიოდა” – 1982 წ. კინოსტუდია "მოსფილმი"

“ქინ – ძა - ძა” – 1986 წ. კინოსტუდია "მოსფილმი"

ლანა ლოლობერიძე

“როცა აყვავდა ნუში” – 1972 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხზე” – 1979 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“დღეს ღამე უთენებია” – 1983 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“ორომტრიალი” – 1986 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

გიორგი კალატოზიშვილი

“კავკასიელი ტყვე” – 1975 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

"ციმბირელი პაპა" – 1972 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

რევაზ ჩხეიძე

“შობლიურო ჩემო მიწავ!” – 1980 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

“დონ კიხოტი” – 1989 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

კონსტანტინე პიპინაშვილი

“ზღვის შვილები” – 1965 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

ირაკლი კვირიკაძე

“ქვევრი” – 1970 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

ბაადურ წულაძე

“ფეოლა” – 1970 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

თემურ ფალავანდიშვილი

“თეთრი ქვეები” – 1972 წ. კინოსტუდია "ქართული ფილმი"

გ. ყანჩელის ინსტრუმენტული ნაწარმოებები

გ ა მ ო ყ ე ნ ე ბ უ ლ ი მ ა ს ა ლ ა

კონცერტი ორკესტრისათვის _ 1961 წ.

Largo da Allegro _ სიმებიანი საკრავების, ფორტეპიანოსა და ლიტავრებისათვის _ 1962 წ.

სიმფონია № 1 _ 1967 წ.

სიმფონია № 2 "საგალობელნი" _ 1970 წ.

სიმფონია № 3 _ 1973 წ.

სიმფონია № 4 _ 1974 წ.

სიმფონია № 5 _ 1977 წ.

სიმფონია № 6 _ 1980-1981 წწ.

"სევდა ნათელი" _ ბიჭუნათა გუნდის, 2 სოლისტი ბიჭუნასთვის და დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის _ 1984 წ.

სიმფონია № 7 "ეპილოგი" _ 1986 წ.

"ქართ დატირებულნი" _ დიდი სიმფონიური ორკესტრისა და 'სოლო ალტისთვის _ 1996 წ.

"დილის ლოცვანი" _ 1990 წ.

"დღის ლოცვანი" _ 1990 წ.

"სადამოს ლოცვანი" _ 1994 წ.

"ღამის ლოცვანი" _ 1996 წ.

"Abii ne viderem" _ სიმებიანი საკრავების, ფორტეპიანოს, ბას-გიტარისა და სოლო ალტისთვის _ 1992 წ.

"Lament" _ ვიოლინოს, ქალის ხმისა და ორკესტრისათვის _ 1993 წ.

V&V _ ვიოლონოს, სიმებიანთა და მაგნიტოფონური ჩანაწერისთვის _ 1995 წ.

"Exil" _ ვოკალური ციკლი სოპრანოსა და კამერული ანსამბლისათვის _ 1992 წ.

"სიმი" _ ვიოლონჩელოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის _ 1995 წ.

"სევდის ფერების ქვეყანა" _ დიდი სიმფონიური ორკესტრისათვის _ 1994 წ.

"...a la duduki" _ ორკესტრისათვის _ 1996 წ.

"Rag-Gidon-Time" _ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის _ 1995 წ.

"ვალს _ ბოსტონი" _ ფორტეპიანოსა და სიმებიანი საკრავებისთვის _ 1996 წ.

"Time... and again" _ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის _ 1996 წ.

"In l' istesso tempo" _ საფორტეპიანო კვარტეტისათვის _ 1998 წ.

"STIX" _ ალტის, შერეული გუნდისა და ორკესტრისათვის _ 1999 წ.

ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ა

ქართული ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ. _ «ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი» _
«ლიტერატურული საქართველო» 1984, № 12
2. ამირეჯიბი ნ. _ კინორეჟისორი _ ოთარ იოსელიანი _ თბ, 2003 წ.
3. ამირეჯიბი ნ. _ «ადამიანის გაუცხოების ზოგიერთი ასპექტი
კინოხელოვნებაში». თბ., «ხელოვნება» № 1-2, 2001 წ.
4. ამირეჯიბი ნ. _ «დროთა ეკრანი». თბ., «ხელოვნება» № 9 1990.
5. ამირეჯიბი ნ. «სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე». თბ., «განათლება»,
1990 წ.
6. ასათიანი გ. _ ქართულის ფენომენზე _ «ლიტერატურული საქართველო»
1982, № 8-9

7. არუთინოვი_ჯინჭარაძე დ. _ მუსიკალური კავშირების ტიპილოგიის შესახებ
_ მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _ სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ.,
2001 წ.
8. ბოლაშვილი ქ. _ ახალი ქართული მუსიკა: ძიებები, პრობლემები,
პერსპექტივები _ მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _
სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2001 წ.
9. გვახარია გ. _ "კიდევ ერთხელ ცისფერი მთების შესახებ" _ აღმანახი
"კრიტიკა", თბ., "მერანი", 1986წ. 13
10. გვახარია გ. _ არის ქართული კინომცოდნეობა, არის აღმანახი «კინო!».
i. «კინო» № 2, 1987 წ.
11. გვახარია გ. _ "კინომსახიობი და მისი პიროვნება" _ "საბჭოთა
ხელოვნება" 1990 წ № 1
12. გვახარია გ. _ ორი ხელოვნების ურთიერთგავლენის საკითხისათვის.
i. «კინოხელოვნების პრობლემები». თბ., «თსუ», 1992 წ.
13. გვახარია გ. _ "პოეტი _ პოეტების ქვეყნიდან" _ "საბჭოთა ხელოვნება" 1983 წ
№ 12
14. გოგუა ლ. _ კამერულ-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკა _ XX
საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _
სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 1998 წ.

15. გოგუა ლ. – კამერულ-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკა – XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები – სამეცნიერო შრომების კრებული – თბ., 2004 წ.
16. დოლიძე ლ. – ქართული მუსიკის შესწავლის საკითხისათვის ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე – მუსიკათმცოდნეობის საკითხები – სამეცნიერო შრომების კრებული – თბ., 2001 წ.
17. დოლიძე გ. – «ქართული კინო გუშინ და დღეს. კინემატოგრაფიული i. ძიებანი». თბ., «ხელოვნება». 1985 წ.
18. დოლიძე გ. – «ქართველი კინორეჟისორები. «ბიბლიოგრაფია» თბ., 1989 წ.
19. დოლიძე ზ. – «ქართული კინო». თბ., რაეო, 2004 წ.
20. ერისთავი ე. – «ფილმების ხმოვანი სტრუქტურა» თბ., «პოლიგრაფსერვისი», 2002 წ.
21. თაბუკაშვილი ო. – "ნიკოლოზ შენგელაია" ო – თბ., "ხელოვნება", 1974 წ.
22. კორძაია მ. – პიროვნება, მასა, ჭეშმარიტება ყანჩელისეული ინტერპრეტაციით – მუსიკათმცოდნეობის საკითხები – სამეცნიერო შრომების კრებული – თბ., 2001 წ.
23. თვალჭრელიძე ტ. – მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში. – «კინოხელოვნების i. პრობლემები». თბ., «თსუ», 1992 წ.
24. იოსელიანი ო. – ტექსტი, მსახიობი. «კინოხელოვნების პრობლემები». თბ., «თსუ», 1992 წ.

25. კალანდარიშვილი ლ. _ სათქმელი და მხატვრული ფორმა. აღ-ხი «კინო»
№ 4, თბ., 1985 წ.
26. კალანდარიშვილი ლ. _ სათქმელი და მხატვრული ფორმა. აღ-ხი «კინო»
№ 2, თბ., 1988 წ.
27. კალანდარიშვილი ლ. _ თაობა ასახავს სინამდვილეს. ჟურნ. «ხელოვნება»
თბ. 1999 წ. № 7-8
28. კალანდარიშვილი ლ. _ თენგიზ აბულაძე. შტრიხები პორტრეტისათვის. _
ნარკვევების კრებული «ქართველი კინორეჟისორები» ნაწ. 1. თბ,
2005 წ.
29. კუჭიხიძე ი. _ "დაუჯერებელი, მაგრამ..." _ "საბჭოთა ხელოვნება" 1985 წ
№ 2
30. კუჭიხიძე ი. _ "თანამედროვე ქართული კინოს ახალი ტენდენციები" _
"საბჭოთა ხელოვნება", 1985 წ. № 1
31. კუჭიხიძე ი. _ "თანამედროვე ქართული კინოს სტილის თავისებურებათა
საკითხისათვის" _ "საბჭოთა ხელოვნება", 1982 წ. № 9
32. კუჭიხიძე ი. _ «ელდარ შენგელაია». _ თბ., სახკინო, 1981 წ.
33. კუჭიხიძე ი. _ მიხეილ კობახიძე. _ «საბჭოთა ხელოვნება» თბ, 1979 წ. № 3
34. კუჭიხიძე ირინა. «ოთარ იოსელიანის კინოპროექტის ზოგიერთი
თავისებურების შესახებ. _ «საბჭოთა ხელოვნება» თბ., 1982 წ. № 2
35. კუჭიხიძე ი. _ «ტრაგიკომედიის ჟანრის საკითხისათვის». _ «საბჭოთა
ხელოვნება» № 10, 1980 წ.

36. ლევანიძე მ. _ «სამოციანელთა» სუბიექტურ დინამიური კინოსამყარო.
«თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი»
თბ., 2004 წ. № 2 (21)
37. ლეკბორაშვილი მ. _ პიროვნების კულტიდან «ოტტეპელისკენ» _ ქართული
კინოს ჟანრული სისტემის თავისებურებანი. _ «თეატრმცოდნეო- ბითი
და კინომცოდნეობითი ძიებანი» თბ., 2004 წ. № 1 (20)
38. ლეკბორაშვილი მ. _ ჟანრწარმოქმნის მექანიზმები კინემატოგრაფიაში. _
«თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი» თბ., 2004
წ. № 2 (21)
39. ლორია ნ. _ "რეზო გაბრიადის თეატრის საიდუმლო" _ "დილის გაზეთი"
1997 წ.
40. მარუაშვილი ლ. _ სონორული პოლიფონიის სახეები ქართველი
კომპოზიტორების სიმფონიურ შემოქმედებაში _
მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _ სამეცნიერო
შრომების კრებული _ თბ., 2001 წ.
41. ორჯონიკიძე გ. _ @"თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და
სოციოლოგიის შუქზე" - თბ., "ხელოვნება" 1985 წ.
42. ორჯონიკიძე გ. _ @"აღმავლობის გზის პრობლემები" - "ხელოვნება" 1978
43. ორჯონიკიძე გ. _ @"ქართული კინომუსიკის პრობლემები" - "საბჭოთა
ხელოვნება" 1991 წ., № 5, № 6, № 7, № 8

44. ორჯონიკიძე გ. _ @ "ელდერ სენგელაიას სამი ფილმი" - "საბჭოთა ხელოვნება" 1983 წ., № 5
45. ორჯონიკიძე გ. _ ა. ბალანჩივაძის II სიმფონია _ XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 1998 წ.
46. ოჩიაური ლ. _ «მითების ევოლუცია ანტიკური ხანიდან თანამედროვე i. საქართველომდე (მონახაზი ქართული პოეტური კინემატოგრაფის ძირების საძიებლად) .»თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი. თბ., 2004 წ. № 2 (21)
47. ჟღენტი ნ. _ ძიებანი ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში და მათი შეფასება გ. ორჯონიკიძის მიერ _ მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _ სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2001 წ.
48. ჟღენტი ნ. _ სიმფონიური მუსიკა _ XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2004 წ.
49. ტორაძე გ. _ სიმფონიური პოემა, სიუიტა, უვერტიურა _ XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 1998 წ.

50. ტორაძე გ. _ 90-იანი წლების მუსიკალური შემოქმედება _ XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _
მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2004 წ.
51. ქავთარაძე ნ. _
52. ქავთარაძე მ. _ ოპერა _ XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 1998 წ.
53. ქავთარაძე მ. _ ოპერა _ XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2004 წ.
54. ქავთარაძე მ. _ ქართული ოპერას არქექტივის შესახებ _ მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _ სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 2001 წ.
55. ქუთათელაძე რ. _ კონცერტები სხვადასხვა საკრავებისათვის _ XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული _ თბ., 1998 წ.
56. ქუთათელაძე რ. _ კონცერტები სხვადასხვა საკრავებისათვის _ XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის

ნარკვევები _ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო
შრომების კრებული _ თბ., 2004 წ.

57. ქუთათელაძე რ. _ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ევროპულ
ტრადიციასთან მიმართების ზოგიერთი საკითხები _
მუსიკათმცოდნეობის საკითხები _ სამეცნიერო შრომების
კრებული _ თბ., 2001 წ.
58. ყანჩელი გ. _ "ჯაზის გრძნობა თანდაყოლილია" _ "საბჭოთა ხელოვნება"
1985 წ., № 1
59. წულუკიძე ა. _ სიმფონიის გზები ქართულ მუსიკაში _ XX საუკუნის
20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _
მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების
კრებული _ თბ., 1998 წ.
60. ხვთისიაშვილი მ. _ კანტატა და ორატორია _ XX საუკუნის 20-50 წლების
ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _
მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების
კრებული _ თბ., 1998 წ.
61. ხვთისიაშვილი მ. _ კანტატა და ორატორია _ XX საუკუნის 60-90 წლების
ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები _
მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების
კრებული _ თბ., 2004 წ.

Русская литература

1. Адорно В. Теодор – «Может ли публика хотеть?» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
2. Алексии-Месхишвили Г. – «Живая опера»– «Советская музыка» 1987, №3
3. Аникст А. – История учений о драме. т.1. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука 1967 г.
4. Антониони об Антониони – Статьи, эссе. Интервью. Тот кегельбан над Тибром – М., «Радуга», 1986 г.
5. Антониони М. – «Великий немой» – в книге А. Плахова «Всего 33 (звёзды крупным планом)» – М.. «Глобус-Пресс», 2002 г.
6. Арагон Л. – «О мире вещей» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
7. Арановский М. – Симфонические искания – Л., «Советский композитор», 1979 г.
8. Арановский М. – «Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке» – Музыкальный современник – вып. 6 – М., «Советский композитор». 1987 г.
9. Аристотель – Об искусстве поэзии – М., Гослитиздат, 1957 г.
10. Асафьев Б. –Избранные труды. М., Изд. АН СССР. 1952 г., т.1
11. Асафьев Б. –Избранные труды. М., Изд. АН СССР. 1954 г., т.2
12. Асафьев Б. – Музыкальная форма как процесс – Л., «Музыка», 1971 г.
13. Асафьев Б. – Книга о Стравинском – Л., «Музыка», 1977 г.
14. Байкин Л. - „Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. Н.: «Наука» 1978 г.

15. Баланчин Дж. – «Телевидение и балет» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
16. Баронселли де Ж. – Брошюра «Пантомима – Музыка – Кино». По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
17. Барсова И. – Музыкальная драматургия 4-ой симфонии Г. Канчели – Музыкальный современник – вып. 5 – М., «Советский композитор». 1985 г.
18. Бахтин М. – Проблемы поэтики Достоевского – 4-ое изд., М., «Сов. Россия», 1979 г.
19. Бахтин М. – Эпос и роман (О методологии исследования романа). В книге: Вопросы литературы и эстетики, М. 1975 г.
20. Башмет Ю. – Вокзал мечты – М., «Вагриус» 2003 г.
21. Белинский В. – Разделение поэзии на роды и виды. Пол. соб. соч. М.: АИ СССР, 1954 г. т5.
22. Бергман И. – Латерна Магика – М., изд. «Искусство», 1989 г.
23. Бергман о Бергмане – Ингмар Бергман в театре и кино – М., «Радуга», 1985 г.
24. Бернстайн Л. – Музыка – всем – М., «Советский композитор» 1978 г.
25. Блок В. – Система Станиславского и проблемы драматургии – М., Всероссийское театральное общество, 1963 г.
26. Блок В. – Диалектика театра – М., «Искусство», 1983 г.
27. Бобровский В. – «Функциональные основы музыкальной формы» М. «Музыка» 1976 г.
28. Бобровский В. – О драматургии скрябинских сочинений. – «Советская музыка», 1972 г. №1. стр. 11.
29. Богомолов Ю. – Избранные статьи – М., «Искусство», 2002 г.
Грузинское кино: отношение к действительности
К вопросу о коммуникабельности/ Гия Данелия
Выступление в дискуссии «Проблемы грузинского кино»
Финита ли комедия?

30. Бонно А. – «Универсум, открытый кино» - «Синемагазин», N 22, 1925, 29 мая По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
31. Бояджиев Г. – «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» – М.: изд. «Просвещение», 1988 г.
32. Б. Брехт – «О Театре» – М.: Издательство иностранной литературы, 1969 г.
33. Брехт Б. – «Чтение на несколько минут»– Литературно-художественный и публицистический журнал «Иностранная литература» М. Н, 1998 г. № 12
34. Бунюэль Л. – «О фотогеничном плане» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
35. Бунюэль Л. – Раскадровка, или Синеграфическая сегментация – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
36. Васина-Гросман В. – «Вокальные миниатюры Антона Веберна» к изучению вокальных стилей XX века – Музыкальный современник – вып.5 – М., «Советский композитор». 1984 г.
37. Висконти о Висконти – Гибель богов. Людвиг. Семейный портрет в интерьере. Мой театр – М., «Радуга», 1990 г.
38. Волков С.– «Страсти по Чайковскому» разговоры с Джоджем Баланчиным – М., изд. «Эксмо», 2004 г.
39. Волков С.– «Шостакович и Сталин: художник и царь» – М., изд. «Эксмо», 2003 г.
40. Волков С.– «Диалоги с Иосифом Бродским» – М., изд. «Эксмо», 2005
41. Волькштейн В. – Драматургия. – 5-е изд. М. «Советский писатель» 1969 г. №9
42. Волькштейн В. – Драматургия кино – Очерк – М. «Искусство» 1937 г.
43. Вопросы оперной драматургии – М., «Музыка», 1975 г.

44. Вюйермоз Э. – «Ле Таи», 1919, 4 июня. По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
45. Вюйермоз Э. – рецензия на фильм Ганса А. «Колесо» – «Синемагазин», № 8 и № 9, 1923, 23 февр. и 2 марта
46. Вюйермоз Э. – «Музыка изображений» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
47. Ганс А. – статья «Время изображения пришло» По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
48. Ганс А. – статья «Живопись и Кино» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
49. Гачев Г. – Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968 г.
50. Гегель Г. – Лекции по эстетике – Сб. соч., т. 12-14, Москва – Ленинград: Госиздат, 1938 г., 1958 г.
51. Герман А. – «Взбесившиеся фактуры» – в книге А. Плахова «Всего 33 (звёзды крупным планом)» – М.. «Глобус-Пресс», 2002 г.
52. Гёте и Шиллер – Переписка. – Москва – Ленинград: Академия, т 1, 1937 г.
53. Гиш Л. – «TV– программное искусство планеты» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
54. Гия Данелия – Сборник статей под редакцией Краснова Г. – М., изд. «Искусство», 1982 г.
55. Гнесин М. – О русском симфонизме. – «Советская Музыка», 1948 г. № 3.
56. Грещенкова И. – «Двойной портрет: Борис Бернет - Абрам Роом» – историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» 2002 г. № 61

57. Грузинская музыкальная культура – Сб. ст. под редакцией А. Цулукидзе – Статьи Цулукидзе А., Торадзе Г., Яшвили М. ... – М., ГосМузИздат, 1957 г.
58. Гуревич И. – Киномонтаж и современная зарубежная проза – Науч. Тр. 1970 г., № 391
59. Данелия Г. – «Безбилетный пассажир» – М., изд. «Азбука», 2004 г.
60. Деллюк Л. – «Фотогения» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
61. Джохадзе Д. – «Диалектика Аристотеля» – М., «Наука», 1971 г.
62. Драма per musica и музыка для драмы: беседа в двойном контрапункте с рецензией» - «Советская музыка», 1981 г. №2
63. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973 г.
64. Дюлак Ж. – статья «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия». По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
65. Жирмунский В. – «Немецкий и английский романтизм» – Санкт-Петербург, изд., «Academia», 2003 г.
66. Зак М. – Кино как искусство, или настоящее кино – М., «Материк», 2004 г.
67. Затонский Д. – Искусство романа и XX век – М., «Худ. Лит.», 1973 г.
68. Звучание фильма: Беседа Е. Шенгелая и Л. Сигуа – «Советская Музыка» 1988 № 10;
69. Зейфас Н. – «Гии Канчели в диалогах» – М.: «Музыка», 2005 г.
70. Зейфас Н. – «Песнопения» - (О музыке Гии Канчели) – М.: «Советский композитор», 1991 г.
71. Зейфас Н. – «Опера как таковая» – «Театр», 1988 г № 11.
72. Зейфас Н. – Музыка в спектаклях Театра им. Ш. Руставели – Музыкальный театр: События, проблемы: Сб. ст., сост. М. Сабинина – М.: «Музыка», 1990 г.
73. Зейфас Н. – О музыке Гии Канчели – «Муз-ая жизнь», 1985 № 8.

74. Зейфас Н. – Инициатива, заслуживающая внимания – «Советская Музыка», 1976 г. № 6.
75. Ивашкин А. – Беседы с Альфредом Шнитке – М., изд. «Классика - XXI», 2003 г.
76. Ивашкин А. – «Чарлз Айвз. Мир его музыки» – Музыкальный современник – вып.5 – М., «Советский композитор». 1984 г.
77. Иоселиани О. – «Он так и не научился снимать по заказу» – историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» 2002 г. № 61
78. Иоселиани О. – «Море по колено» – в книге А. Плахова «Всего 33 (звёзды крупным планом)» – М.. «Глобус-Пресс», 2002 г.
79. Историография античной истории – под общей редакцией В. И. Кузищина – М., изд. «Высшая школа», 1980 г.
80. История зарубежного театра – (в 2-х частях) – М., изд. «Просвещение», 1984 г.
81. История киноискусства – (в 4-х томах) под редакцией научного совета НИИ киноискусства, Эйзенштейновского центра исследований кинокультуры – М., изд. «Просвещение», 2003 - 1005 гг.
82. К вопросу о драматургии музыкальной формы – в кн. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М. 1971.;
83. Кандинский А. «Из истории русского симфонизма конца XIX начала XX века». В книге.: Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1971 г.
84. Канудо Р. – «Манифест семи искусств» – По книге «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911 – 1933 гг.» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1988 г.
85. Карягин А. – «Драма как эстетическая проблема». – М. Наука, 1971 г.
86. Кеслёвский К. – «О себе» (литературная запись Сток Д.) – Литературно-художественный и публицистический журнал «Иностранная литература» М. Н, 1998 г. № 11

87. Кеслёвский К. – «О себе» (литературная запись Сток Д.) – Литературно-художественный и публицистический журнал «Иностранная литература» М. Н, 1998 г. № 11
88. Кино Европы. Режиссерская энциклопедия – М. «Материк», 2002 г.
89. Кино США. Режиссерская энциклопедия – М. «Материк», 2002 г.
90. Кино Италии. Неореализм. cinema 1939-1961. М. «Искусство», 1989 г.
91. Китано Т. – «Фейервек» – в книге А. Плахова «Всего 33 (звёзды крупным планом)» – М.. «Глобус-Пресс», 2002 г.
92. Клейман Н. – «Формула финала» (Статьи, выступления, беседы) – М., Эйзенштейн-Центр, 2004 г.
93. Клер Р. – «Телевидение и кино 1970 год» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
94. Клер Р. – «Ритм» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
95. Книга о Ларисе Шепитько – Составитель Э. Климов – М., изд. «Искусство», 1987 г.
96. Конен В. – Театр и симфония – М., «Музыка», 1968 г.
97. Кончаловский А. – «Возвышающий обман» – М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002 г.
98. Кракауэр З. – «Реабилитация физической реальности - Музыка» – М., изд. «Искусство», 1974 г.
99. Курт Э. – Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975 г.
100. Лисса С. – «Эстетика киномузыки» – М., «Музыка», 1970 г.
101. Литература и кинематограф. Форма и материал в искусстве. – Предисловие, комментарии и редакция Р. М. Янгирова – М., изд. «Искусство», 2002 г.
102. [Л'Эрбье](#) М. – «Кинематограф и пространство»
103. Мамардашвили М. – «Философские чтения» (Введение в философию. Эстетика мышления. Картезианские размышления.) – Санкт-Петербург, изд., «Азбука-классика», 2002 г.

104. Маматова Л. – «Грузинское кино: к проблеме традиции» – М., «Искусство кино». 1979 г. №12
105. Манн Т. – Собр. Соч. в 10-ти томах – т. 10. – М., 1960 г.
106. Манн Т. – Манн Г. – Эпоха. Жизнь. Творчество. (переписка, статьи)– М., изд. «Прогресс», 1988 г.
107. Марголит Е. – «Кинематограф «оттепели». К портрету феномена» – историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» 2002 г. № 61
108. Мартынов В. – «Время и пространство, как факторы музыкального формообразования »
109. Медушевский В. – «К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей» – Музыкальный современник – вып. 5 – М., «Советский композитор». 1984 г.
110. Медведев А. – «Территория кино» –М., Изд. «Вагриус», 2001 г.
111. Митран М. – «Два экрана, один автор» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
112. Михалченкова Е – Драматургия симфоний Г. Канчели (рукопись)
113. Молчанов В. – «Время, как прием мистификации читателя в современной западной литературе»
114. Муссиак Л. – «Панорама кино» – По книге «Избранное» – М., Изд. «Искусство», 1981 г.
115. Муссиак Л.– «Состояние кино» – По книге «Избранное» – М., Изд. «Искусство», 1981 г.
116. Муссиак Л. – «С. М. Эйзенштейн» – По книге «Избранное» – М., Изд-во «Искусство», 1981 г.
117. Никольская И. – Антифашистская тема в музыке народной Польши. М., 1977 г.
118. О' Доэрти Б. – «Искусство на телевидении» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
119. О драматургии скрябинских сочинений – «Советская Музыка» 1972

120. Орджоникидзе Г. – ««Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса» к проблеме экспрессионизма в опере – Музыкальный современник – вып.5 – М., «Советский композитор». 1984 г.
121. Орджоникидзе Г. – «Опера «Каприччио» Рихарда Штрауса в свете проблемы синтеза жанров» – Музыкальный современник – вып.6 – М., «Советский композитор». 1987 г.
122. Павлишин С. – Арнольд Шёнберг – монография – М., Изд. «Композитор». – 2001 г.
123. Петров А., Колесникова Н. – «Диалог о киномузыке» – М., изд. «Искусство», 1982 г.
124. Пиатровский А. – «К теории киножанров» – В книге: Поэтика кино – М., Л., Киноиздательство РСФСР, Кинопечать, 1927 г.
125. Плахов А. – Всего 33 (звёзды крупным планом) – М.. «Глобус-Пресс», 2002 г.
126. Попова Т. – Музыкальные жанры и формы. М.: Музгиз, 1954 г.
127. Проблемы музыкального пространства и времени в музыкальной эстетике 60 - 70-х годов. – М.. «Информкультура», 1981 г.
128. Росселлини Р. – «С кино покончено! TV и история» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
129. Ритм, пространство, время в литературе и в искусстве – Л., «Наука», 1974 г.
130. Рыжкин И. – «Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма» (на примере 5 - 9 симфоний). В книге.: «Бетховен». М. Музыка. 1972 г. вып 2.
131. Сабина М. – «Шостакович – симфонист» – М., «Музыка», 1976 г.
132. Савенко С. – Кино и симфония – советская музыка 70 - 80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. – Сб. ст.
133. [Сандрар](#) Б. – «Азбука кино» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
134. [Сандрар](#) Б. «Интервью о кино» – М., изд. «Искусство», 1990 г.
135. Скребков С. – Художественные принципы музыкальных стилей М. Музыка. 1973 г.

136. Сообщение о международном симпозиуме, посвященном Д. Шостаковичу – Кельнские музыковедческие исследования – Редактор-составитель Нимеллер К. Ф. – Регенсбург, издательство Гесстав Боссе, 1986 г.
137. Сохновский–Понкеев В. – «Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь». – Л.: «Искусство», 1969 г.
138. Старчеус М. – «Новая жизнь жанровой традиции» – Музыкальный современник – вып.6 – М., «Сов. композитор». 1987 г.
139. Стенограмма обсуждения фильма «Сорок первый» на худсовете «Мосфильма», 1956 г. – историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» 2002 г. № 61
140. Стоянова И. – Текст и музыка. Париж. 1978 г.
141. Сценарии итальянского кино – Зарубежная кинодраматургия – Сценарии фильмов Висконти Л., Дзаваттини Ч., Де Сика В., Де Сантис Дж., Фабрици А., Феллини Ф., Джерми П. – М., изд. «Искусство», 1958 г.
142. Сценарии итальянского кино – Зарубежная кинодраматургия – Сценарии фильмов «Гражданин Кейн», «Двенадцать рассерженных мужчин», «Осведомитель», «Прощай, оружие», «Скованные цепью» – М., изд. «Искусство», 1960 г.
143. Тарковский А. – «Стуруа вернул публике театр» (неизвестное свидетельство кинорежиссера о спектакле)
144. Театр – это весь мир”. (интервью с Р. Стуруа). – «Муз. жизнь», 1982 г. № 12.
145. Трошин А. – Время останавливается (Кино - Театр - Телевидение - Жизнь) – Статьи и заметки разных лет – М., НИИ киноискусства, Музей Кино, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2002 г.
146. Трюффо Ф. – Кинематограф по Хичкоку – М., Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996 г.
147. Тынянов Ю. – Поэтика. История литературы. Кино. – М., «Наука», 1977 г.
148. Фейхтвангер Л. – Собрание сочинений, т. 12. М.: Гослитиздат, 1968 г.
149. Фелдман Д. и Г. – Динамика фильма – М., «Искусство», 1959 г.

150. Феллини Ф. – Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. – М.: Искусство 1968 г.
151. Феллини Ф. – «Будем считать, что я не говорил этого» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
152. Федерико Феллини, Тонино Гуэра – «Амаркорд. И корабль плывёт» – Санкт-Петербург, изд., «Азбука-классика», 2003 г.
153. Феномен массовости кино – Под общей редакцией М. Жабского – М., НИИ киноискусства, 2004 г.
154. Филипп Ж. – «Музыкант перед камерой» – В книге «40 мнений о телевидении» – М., изд. «Искусство», 1978 г.
155. Фор Э. – «О конопластике» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
156. Фрид Э. – «Музыка в советском кино» – Л., «Музыка», 1967 г.
157. Холодов Е. – «Композиция драмы» – М., «Искусство», 1975 г.
158. Холопов Ю. – Соноризм. Сонористика – М., «Музыка», 1985 г.
159. Холопов Ю. – Эдисон Денисов – М., «Композитор», 1993 г.
160. Холопова В. – Композитор Альфред Шнитке – М., изд. «Аркаим», 2003 г.
161. Холопова В. – К проблеме музыкальных форм 60 – 70 годов XX века – Сб. трудов. Вып. 79 – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1985 г.
162. Холопова В. – Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века – М., «Музыка», 1983 г.
163. Холопова В. – Фактура – Очерк – М., «Музыка», 1979 г.
164. Хренов Н. – «Художественное время в фильме» – Эйзенштейн, Бергман, Уэллс
165. Цуккерман И. - Рудь И. – «О пространственно-временных преобразованиях в искусстве»
166. Чернова Т. – Драматургия в инструментальной музыке. – М. Музыка. 1984 г.
167. Чернова Т. – Теоретические проблемы музыкальной драматургии – автореферат кандидатской диссертации. М. 1979 г.

168. Шарансоль Ж. – «Панорама кино» (1930) – По книге «Избранное». – М., «Искусство», 1978 г.
169. Шарансоль Ж. – «Сорок лет кино» (1935) – По книге «Избранное». – М., «Искусство», 1977 г.
170. Шарансоль Ж. – «Возрождение французского кино» (1946) – По книге «Избранное». – М., «Искусство», 1968 г.
171. Шарансоль Ж. – «Мастер кино Рене Клер» (1952, совм. с Р. Режаном) – По книге «Избранное» – М., «Искусство», 1968 г..
172. Шарансоль Ж. – «Абстрактный фильм» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
173. Шилова И. – Фильм и его музыка – М.: «Сов. Композитор». 1973 г.
174. Шкловский В. – «Я Чарлю, ты Чарлишь, он Чарлит, мы Чарлим...» – историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» 2002 г. № 61
175. Шнитке А. – Реальность, которую ждал всю жизнь – «Сов. музыка» 1988 №10
176. Шнитке А. – Аннотация к Лейпцигской премьере Шестой симфонии Гии Канчели – нотографический справочник.
177. Шульгин Д. – «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» – М., Издательский Дом «Композитор», 2004 г.
178. Эйзенштейн С. – Избранные произведения – Т. 2 – М., «Искусство», 1964 г.
179. Эйзенштейна С. – «Ритмический барабан» – глава из книги «Метод».
180. Эпштейн Ж. – «Здравствуй, кино» – По книге «Из истории французской киномысли» Перевод с французского и предисловие Юткевича С. – М., «Искусство», 1990 г.
181. Эпштейн Ж. – «Кинематограф, увиденный с Этны» – М., «Искусство», 1990 г.
182. Ярополов Я. – Андрей Тарковский – Юбилейный сборник – М., изд. «Алгоритм», 2002 г.

