

ნოდარ  
ანდლულაძე

# Homo cantor

ადამიანი მომღერალი

ვოკალური ხელოვნების ნარკვევები



თბილისი  
1997

რედაქტორები – მზიური დუგლაძე-ჯაფარიშვილი  
ნანა ლორია

გამომცემელი – დავით ანდლულაძის სახელობის  
ქართული ფოკალური  
კულტურის ფონდი

ვუძღვნი  
დედ-მამის  
ხსოვნას







პ. უღლიაშვილის პორტრეტი  
ავტოგრაფით



კ. სვანიძის პორტრეტი  
ავტორადია



*გალაკტიონ ტაბიძე*

საქართველოს სახალხო პოეტი  
სსსრ მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი

გალაკტიონ ტაბიძის ავტოგრაფი  
საიუბილეო საღამოს აფიშაზე





დავით ანდლუღაძის სახელობის  
ქართული ეოკალური კულტურის  
ფონდი



## წინასიგყვაობის მაგიერ\*

ორიოდე სიგყვით მინდა თქვენი ყურადღება მივაქციო იმ ამოსავალ პრინციპებს, იმ ძირითად პოსტულატებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამ ფონდის მსოფლმხედველობას.

ჩვენი პირველი პოსტულატი ვახლავთ შემდეგი:

*აღამიანი არის მომღერალი არსება*, Homo cantor „აღამიანი მომღერალი“ – ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის თვალთახედვით. რომ ეს ასეა, ვაეხსენებდი დიდ ჰუმანისტსა და თეორიული ენათმეცნიერების ფუძემდებელს, ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლტს, რომელიც პირდაპირ ამბობს: „სიგყვები ლაღად, ძალდაუტანებლად და უნებურად მოედინება აღამიანის გულიდან და, ალბათ, არც ერთ უღაბნოში არ ყოფილა მომთაბარე ურდო, თავისი სიმღერები რომ არ ჰქონოდა. აღამიანი, როგორც ცოცხალ ქმნილებათა სახეობა, ჭეშმარიტად მომღერალი არსებაა, ოღონდ სიმღერის ხმას იგი აზრს აქსოვს.“

ამ დებულების ვაერცობით ჩვენ შევიმუშავეთ მეორე ასეთი პოსტულატი, რომელიც სიმბოლურად გამოიხატა შეპლევნიარად: რაკი აღამიანი მომღერალი არსებაა, მას შეუძლია განაცხადოს – ემღერი, მამასაღამე, ვარსებობ! Canto ergo sum – ღეკარგის Cogito ergo sum-ის პარაფრაზი.

სიმღერით და სიმღერაში აცხადებს აღამიანი სიცოცხლის სიხარულს. დავასახელებდი დიდ იგაღიელ გენორს, ჯაკომო ლაური-ვოლპის, რომელსაც თავის წიგნში „ეოკალური პარალელები“ აქვს ნათქვამი: Cantare per la gioia! - gioia di essere! – *არსებობის სიხარულის სიმღერა*.

და აქვე მოვიყვანდი ფილოსოფოს ჰლაგონს, რომელსაც უთქვამს – „ხმა აღია სულისაო!“

---

\* სიგყვა, თქმული დ. ანდღულაძის სახელობის ქართული ეოკალური კულტურის ფონდის პრეზენტაცია-კონცერტზე 1994 წლის 16 აპრილს, მუსიკალური ცენტრის დიდ დარბაზში

ქართველი კაცის სიმღერაში ქართული სული ხმიანობს. სანამ ქართველი იმღერებს, მას სიციცხლე არ მოსწყინდება.

ჩვენი უპირველესი ამოცანაა ქართული ვოკალური ფენომენის ძირფესვიანი შესწავლა და შემდგომი განვითარება.

დავით ანდლულაძე თავისი სიმღერითაც და თავისი სწავლებითაც ამკვიდრებდა ეთიკურ საწყისს სიმღერაში. ეს იყო სიმღერით აღამიანური სიმართლის გამკლავება. სწორედ ასეთმა პოზიციამ ათქმევინა სტანისლავსკის დ. ანდლულაძის გამოცდაზე სასცენო ამოცანის გადაწყვეტის დროს მისი ცნობილი – „Верю, верю, молодец, грузин!“

ვემყარებით ასევე ასაფივეის ღებულებას: „ოპერა იყო და არის საზოგადოების ინგონაციური აგმოსფეროს ცვალებადობის ბარომეტრი“. ეს კი ნიშნავს: თუ საზოგადოებრივი ცხოვრება მრავალფეროვანი, ამალღებული და მღიდარია, ამ საზოგადოების ინგონაციაც მრავალფეროვანი და მღიდარია, ოპერაც აყვავებულია. ოპერის დაკნინება სიმკგომია საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუფერულებისა და დაკნინებისა: გაუფერთხილღეთ ოპერას და ჩვენს ვოკალურ-მუსიკალურ ინგონაციას.

რუღოღუ შგაინერს აქეს ნათქვამი: „აღამიანები რომ მღეროდნენ, მღეროდნენ ბეერს და, რაც მთავარია, მღეროდნენ სწორად, ქეყყანაზე ნაკლები ბოროტება იქნებოღათ“.

მაშ ვიმღეროთ!

მოგიწოღებთ ყველას სიმღერისაკენ!

## აღამიანი მომღერალი\*

Homo cantor

„აღამიანი, როგორც ცოცხალ  
ქმნილებათა სახეობა, ჭეშმარიტად  
მომღერალი არსებობს, ოღონდ სიმღერის  
ხმას იგი აზრს აქსოვს“.

ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი  
„Gesang ist Dasein“

Rainer Maria Rilke

ცნობილია აღამიანის არსობრივი განსაზღვრებანი: homo sapiens – აღამიანი შემეცნებელი, ზოგჯერ გაორმაგებით – homo sapiens sapiens – აღამიანი ცოდნის მცოდნე, ანდა – animal rationale – გონიერი ცხოველი, homo faber – აღამიანი მკეთებელი, homo economicus – აღამიანი ეკონომიკური, homo ludens – აღამიანი მოთამაშე, homo politicon – ცხოველი პოლიტიკური, animal simbolicum – ცხოველი სიმბოლოების შემქმნელი, homo hierarchicus – აღამიანი იერარქიული და სხვა- (მაგ., homo duplex...).

ამგვარ გოგალურ, ქოლისტურ განსაზღვრებათა საპირისპიროდ ბოლო ხანებში მიღებულია ლაპარაკი აღამიანის აგრიბუტებზე: „არსობრივ აგრიბუტებზე“ ან „არსებით აგრიბუტებზე“, რომლებიც „არ ქმნიან“ აღამიანის ბუნების გოგალობას“ (1, გვ. 148-149; 1<sup>ა</sup>, გვ. 83-108, გვ. 308-313) და რომლებიც განსხვავდებიან „აღამიანის არსისაგან“, მიუხედავად იმისა, რომ ეს აგრიბუტები „ნამდვილად არსობრივია“ (1, გვ. 149).

მიზანშეწონილად მიჩნეულია განსხვავდეს ცნებები „აღამიანის ბუნება“ და „ბუნება აღამიანში“ (2, გვ. 491). გაისმის საფუძვლიანი მოთხოვნები, ძირფესვიანად შეიცვალოს „აღამიანის ბუნების“ არსებული შეხედულებანი, რაც იქნებოდა „პირველი ნაბიჯი აღამიანური მეს, მისი მუშაობისა და მისი ბუნებრივი ვარემოს მრავალმხრივი გრანსფორმაციის გზაზე“ (48, გვ. 239).

ამ მოთხოვნილებათა პარალელურად ბოლო დროის დაისახა ტენდენცია „დაინგრეს homo sapiens-ის მოჩვენება, როგორც რაღაც

---

\* მოხსენდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ლ. კალანდაძის სახლ-მუზეუმთან არსებული აღამიანის ინსტიტუტის მუღმიემოქმედ ინტერდისციპლინარულ სემინარს – „მეტაფიზიკური მეცნიერების საწყისებთან“, 1991 წლის 8 დეკემბერს.

წინასწარ მოცემული არსობითობისა, რომელსაც თითქოსდა ჰქონდეს „გონების მზამზარეულ მოთხოვნილებათა ნაკრები“. მ. მამარლაშვილს მიაჩნია, რომ ეს უნდა განხორციელდეს იმდაგვარადვე, როგორც ეკონომიკური პროცესების მოაზრების მიზნით მარქსს მოუსდა დაეზერია წარმოდგენა homo economicus-ზე“ (3, გვ. 345; იხ. აგრეთვე 4, გვ. 10).

ინგერესმოკლებული არ უნდა იყოს, რომ ჯერ კიდევ სვიფტს უოქვამს: „მე შეეკრიბე მასალა გრაქტაგისათვის, სადაც ვამტკიცებ განსაზღვრების – animal rationale-ს – სიყალბეს და ვაჩვენებ, რომ ადამიანი არის მხოლოდ rationis capax“ (5, გვ. 17), ანუ „აზროვნების შემძლელები“.

დღეს დგას საკითხი არა მხოლოდ აზროვნების შემძლეებელ არსებაზე: არამედ თვით „შესაძლებელ ადამიანზე“: „თვით იგი (ადამიანი – ნ. ა.) ყოველთვის არის ცდა ადამიანად გახდომისა. შესაძლებელი ადამიანი... უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ ისტორიულ ადამიანზე, ანუ არსებაზე, რომლის სასიცოცხლო ორგანო ისტორიაა, გზა“ (3<sup>ა</sup>, გვ. 189).\*

ქოლისტურ შესვლულებებს, როგორც ცნობილია, ლახვარი ჩასცა, ამ სიკვების სრული მნიშვნელობით, კარლ პოპერმა (იხ. მისი „ისტორიკამის სილაგაკე“, 34, გვ. 33-42; იკ. 59-61).

ფურჩან ბროდელიც პლიურალიზმის მომხრეა ადამიანის არსობრივი დახასიათებისათვის: „ადამიანს ვერასოდეს დაიყვან პერსონაჟამდე, რომელსაც მოიცავ დასაშვები გამარტივებით. ეს მრავალთა ფუჭი ოცნებაა. რა წამსაც მას გაიაზრებ მის უმარტივეს ასპექტში, იგი მაშინვე იმკვიდრებს თავს ჩვეულებრივ სირთულეში“ (4<sup>ა</sup>, გვ. 596).

ამ მხრივ ნიშანდობლივია ამერიკელი ფილოსოფოსის, პროფ. ჯ. ლაკსის წერილი „ადამიანის ბუნების პლიურალიზმის შესახებ“, სადაც მკვეთრად არის დასტული ადამიანისადმი მრავალმხრივი მიდგომის კანონზომიერების საკითხი: „თუ დავდგებით იმ თვალსაზრისზე, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ბუნება მრავალგვარია, ამით მოიხსნება არაპოპულარულ ღირებულებათა და სიცოცხლის ალტერნატიულ ფორ-

---

\* შლრ. ერის ფრომისა და რამონ ჰირაუს ღებულება: „... ადამიანი უკვე აღარ მიიჩნევა გონიერად, იგი ხდება გონიერი“ (1, გვ. 148), შლრ. აგრეთვე მ. მამარლაშვილი: „ადამიანი ყოველთვის იმყოფება ჩამოყალიბების სტადიაში და ყოველი ისტორია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მისი ძალისხმევის ისტორია ადამიანად გახდომისა. ადამიანი არ არსებობს – იგი ხდება...“ (3<sup>ბ</sup>, გვ. 313).

მათა უარყოფის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საყრდენი- იმის საფუძველზე, ვინ ვართ ჩვენ, განისაზღვრება ის, თუ რას ვაფასებთ და როგორ უნდა ვიმოქმედოთ და ეს დებულება არის ჯანსაღი პლიურალიზმის თეორიული წინამძღვარი“ (იხ. 45, გვ. 111).

აი, ამგვარ განსაზღვრებათა მიმართ არსებული ეჭვების მიუხედავად და, გარკვეული მოსაზრებით, მათი გათვალისწინებითაც, გვესახება შესაძლებლად ადამიანის უკვე არსებულ დეფინიციებს დაემატოს homo cantor „ადამიანი მომღერალი“ (ვ. ფონ ჰუმბოლდტის „მომღერალი არსება“).

სიმღერა არაა მხოლოდ ადამიანის მახასიათებელი, როგორც „კოცხალ ქმნილებათა სახეობისა“ (ვ. ფონ ჰუმბოლდტი), იგი უფრო შინაგანი არსობრივი აგრიბუგია ადამიანისა, რომელთანაც სხვა მრავალი აგრიბუგია დაკავშირებული უშუალო თუ გამუამავლებული კავშირებით.

სიმღერა ყოველთვის შინაგანის გამოვლენაა, იგი წიაღისეულია და არასოდეს – ზედაპირული. სიმღერაში, როგორც ძველად იტყობდნენ – „მღერაში“, ადამიანი წარმოაჩენს თავის არსს. *აქ ხდება ადამიანის შეხვედრა ყოფიერებასთან.*

ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა, მუსიკა, ბგერა ჰეგელის ესთეტიკაში უშუალოდაა დაკავშირებული ადამიანის ყოფიერებასთან: „დრო არის [ბგერის] არსებობის სტიქია – წერს ჰეგელი, – ბგერის დრო ერთდროულად არის სუბიექტის დრო, რითაც ბგერა შეაღწევს სუბიექტის თვითმყოფად სამყაროში და ჩასწვდება მას მის უმარტივეს ყოფიერებაში“ (75, გვ. 294). ჰეგელის მიხედვით „მუსიკის თავისებური ძალა – მღვდომარეობს ბგერის სტიქიაში“ (იქვე, გვ. 293), სუბიექტის „ყოფიერების ცენტრი იძირება“ ამ სტიქიაში. ამავე დროს „სუბიექტური შინაგანი სიციცხლე“ დროსთანაა კავშირში, დრო კი, როგორც ასეთი, არის „მუსიკის საყოველთაო სტიქია“ (იქვე). ხოლო „რამდენადაც მუსიკა ხდის თავის შინაარსად სუბიექტურ შინაგან სიციცხლეს იმისათვის, რომ გამოამჟღავნოს იგი არა როგორც გარეგანი ხაგი – არამედ როგორც სუბიექტური გამსჭვალვა, ამდენად, გამოხატავს უნდა გამოვლინდეს უშუალოდ, როგორც *კოცხალი სუბიექტის* ვაცხადება, რომელშიც იგი სდებს მთელ თავის შინაგან სამყაროს. *ყველაზე მეტად ეს ახასიათებს ადამიანურ სიმღერას.*“ (იქვე, გვ. 296. ხაზგასმა ჩემია – ნ. ა.).

„ის, რაც გვეძლევა ხედვით, ობიექტურია უპირატესად. პირიქით, სმენით აღქმული სუბიექტურია უპირატესად. ბგერა დაფუძნებულია ჩვენი სულის ქსოვილში – ყველაზე მეტად ეუფლება ჩვენს შინაგან

სამყაროს. ბგერით მოედინება ყურში შინაგანი შექასუხება იმაზე, რაც გვეძლევა გარედან. ყოფიერების შინაგანი არსი — ბგერა ექასუხება სამყაროს მოელენებს. მოედინება რა ჩვენში ეს ბგერა, ეს გამოძახილი მოედინება სწორედ რომ როგორც შინაგანი. როცა ვისმენთ ბგერას, სწორედ *მას, მისით* ყფიერობით: ყფიერების ეს შინაგანი გამოძახილი ჩვენს შინაგანში არის შინაგანი. ბგერა უშუალოდ ღიუხუნდირებს (შეაღწევს) ჩვენს იღუმალებაში, იღუმალებით უშუალოდ შეიწოვება და რაკი არ საჭიროებს დამუშავებას, თვითვე აღიქმება და შეიცინობა როგორც ნივთთა სული. სულიდან სულს უღალადებენ ჩვენში ნივთები და არსებანი.

ბგერის აღქმისას ჩვენ ვაქტიურობთ თანადგომის გზით მბგერაჲს აქტიურობაში. როცა ვისმენთ — ამით ჩვენ ვმეგყველებთ ჩვენი შინაგანი აქტიუობით მამინაც კი, როცა არ ექასუხობთ ნათქვამზე, უპირველეს ყოვლისა მას ჩვენსავე თავში აღვადგენთ. ჩვენ ვისმენთ არა ყურით, არამედ პირით. პირს თავისით გამოაქვს ჩვენი თვითონობა. ბგერა, ჩვენიო ვაგზავნილი — ისევე, როგორც ბგერა საერთოდ — თვითონის გაძვლავნებაა, ყფიერებით თვითონობა (თვითყოფიერება — *самость бытия*)...

„La foi vient par les oreilles et non par les yeux“ (Mourant Block. La Croix paienne et Crétienne. Paris, 1881, Chp XX. p. 130) (იხ. 81, გვ. 35-36).

აფლიორენსკის ეს მოსაზრებანი უაღრესად ნიშანდობლივია ჩვენი მსჯელობისათვის.

სიმღერა ადამიანის ონგოლოგიურ მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ იმგვარადვე, როგორც ფინკისათვის თამაში არის ადამიანის ონგოლოგიური სტრუქტურა და ადამიანის ონგოლოგიის გზა (77, გვ. 375). მღერა ონგური ბუნებისაა. „სიმღერა ყფიერებაა“ — ამბობს რილკე (43, გვ. 354, შარ. 44, გვ. 212). შემთხვევითი როდია, რომ გვიანდელი პაიდეგერი მიმართავს თავისი ფუნდამენტური ონგოლოგიის აგებისას სმენას, ბგერას, ადამიანის ხმას („წინარეარტიკულაციურ ხმიერებას“, იხ. 35, გვ. 104).

სიმღერის შესახებ შეიძლება იგივე ითქვას, რასაც ამბობს პაიდეგერი ენის თაობაზე: „ენა ის თავდაპირველი განზომილებაა, რომლის წიაღში ადამიანს საერთოდ პირველად და მხოლოდ მაშინ შეუძლია გამოვხატუროს ყფიერებას და მის ძახილს და ამ შექასუხების წყალობით მიეკუთვნებოდეს ყფიერებას“ (6, გვ. 87).

სიმღერის, „იქსიის ენისა“ და ენის ამგვარი დაკავშირების შესაძლებლობას ცვაძლეს ვებობიხინის ინგერპრეტაცია პაიდეგერის ფილი-



სოფლის ერთ-ერთი საკვანძო საკითხისა – რა აზრით თქვა პაიდეგერმა, რომ ყოფიერება მოითხოვს ადამიანს? ე. ბიბიჩინი ასე განმარტავს: „ადამიანის არსს, ყოფნას, პაიდეგერმა უწოლა განწყობილება. იგი მელოდიაა, Grundweise, ძირითადი კილო, სადაცაა ყოფნა. მაგრამ ყოფიერება განა მუსიკაა? – და უცებ გვაგონდება ერთი ძველი ისტორია: სოკრატეს, მიუღი ვეროპული ფილოსოფიის დამფუძნებელს, მრავალჯერ სწევია ერთი და იგივე სიმძარი: „სოკრატე, შექმენ და იმრომე მუშათა სარბიელზე“ (35, გვ. 63).

ადამიანის ყოფიერების უღრმესი საკითხების გადაწყვეტის კონტექსტში ჩნდება სიმღერის, ხმის, ბჯერის სიმბოლიკა: „მე გადაეწყვიტე, – ათქმევინებს სოკრატეს პლატონი თავის „ფედონში“, – ჩვეულებრივი ხელოვნებისათვის მომეკიდა ხელი და არ შეეწინააღმდეგებოდი სიმღერის ხმას (sic! – ნ. ა.), არამედ დაემორჩილებოდი მას. და აი, თავდაპირველად მე შეეთხზე სიმღერა იმ ღმერთის პატივსაცემად, ვის დღესასწაულსაც მაშინ ეზემობდით, ხოლო როგორც კი ღმერთს პატივი ვეცი, მიეხუდი, რომ პოეტი – თუკი მას უნდა, იყოს ნამდვილი პოეტი – უნდა თხზავდეს მითებს და არა მსჯელობებს.“ („ფედონი“. 60 e, 61 a-b).

ესაა „მუსიკას დაბრუნებული სოკრატე“ ნიქშეს სიმბოლიკაში!

ამგვარად, სრულიად კანონზომიერი, რომ პაიდეგერის ფილოსოფიაში თავი იჩინა ქედრადობის პრობლემა: „პაიდეგერი მოგვიწოდებს, ყური მიეუცლით ყოფიერების ხმას, ვისწავლოყ ვაეციოთ ეს ხმა და მივდიოთ მას. თუ ელიაპარაკებთ პაიდეგერის გაგების ორგანოებზე, მას იგი ერთი აქვს – ყური. მისი მეთოდია არის ყურისგდების მეთოდია (ყოფიერების ყურისგდებისა). პაიდეგერი სულ ყურს უგდებს. ის, რაც ისმინება, სრულდება გეციური ორგანის ერთ სიმზე, მას აქვს ერთადერთი გონი და გემზრი – ესაა ყოფიერების ხმა. ეს შეგყველება იდეალში და მღვარში უნდა ლაპარაკობდეს ისე, რომ ქედრდეს ხმით და ღუმდეს დისკურსში. იგი უნდა ქედრდეს და არ იყოს არგიკულირებული. ხმა, ანუ ენა, სანამ ამეგყველდებოდეს, კი არ ჰყვება შინაარსს, არამედ თვით არის უკვე ეს შინაარსი“ (35, გვ. 63-104).

სიმღერა, მისი ხმოვანება, წარმავეალია. იგი არ ფიქსირდება, დროსავეით მოუხელთებელია. ამ მხრივ სმენის სამყარო უპირისპირდება ხედვის სამყაროს (36, გვ. 592). ამავე დროს სმენა შინაგანია, ხედვა გარეგანი. შინაგანი ხედვა სმენად გადაიქცევა. ხედვა ისწრაფვის გარეთ. შინაგანს ადამიანი კი არ ხედავს, – ისმენს (სოკრატეს ესმოდა

სმა!)\*.

ლიტერატურაში უამრავია ამის დამადასტურებელი მაგალითი-ები. მოვიყვანთი ზოგიერთი მათგანს.

ბ. პასტერნაკს სმენა მიაჩნდა „სულის თვალად“ (37, გვ. 93).

შთაგონებული სტრიქონები მიუძღვნა ერნსტ პოჟმანმა სმენასა და ბგერას: „ბგერა ცოცხლობს ყველგან. ბგერები, შერწყმული მელოდიად, სულთა სამეფოს ლეთიური ენით მეტყველი, ადამიანის გულში სადგურობს მხოლოდ. განა მუსიკის სამშეინველი არ მსჭვალაეს მთელ ბუნებას ბგერათა სამშეინველის მსგავსად? მექანიკურად გალიზიანებული, სიცოცხლისათვის გამოღვიძებული ქლერადი სხეული თავის ყოფიერებას აცხადებს, ანდა, უფრო ზუსტად, თავისი თავის ქლერაში გაცნობიერებით ავლენს თავის არსს. ალბათ, მუსიკის სამშეინველი, რჩეულის მიერ გაღვიძებული, თავს ამქლავებს მელოდიასა და ჰარმონიაში მხოლოდ იდუმალი, მხოლოდ ამ რჩეულისათვის გასაგები ბგერებით. მუსიკოსი, ანუ ის, ვის სულშიც მუსიკა განხორციელებულა ცხადად გაცნობიერებული გრძნობის სახით, მარად შეპყრობილია მელოდიითა და ჰარმონიით. არა ლამაზი სიგყვისათვის, არა ალევგორიისათვის გვიმტკიცებენ მუსიკოსები, რომ ფერები, სურნელებანი, სხივები მათ ბგერებად წარმოუდგება, ხოლო მათი შესამება აღიქმება როგორც მშვენიერი კონცერტი. ერთ გონებამახვილ ფიზიკოსს უთქვამს: „სმენა არის შინაგანი ხედვა“. მუსიკოსის მხედველობაც ხდება შინაგან სმენად, რომელიც განაპირობებს მუსიკის წიალისეულ გაცნობიერებას. ამიგომ მის სულში მელოდიის უცაბედი წარმოჩენა, ბუნების იდუმალი მუსიკის ეს გაუცნობიერებელი, უფრო სწორად, სიგყვით გამოუთქმელი შექმენება და აღქმა არის მუსიკოსის სიცოცხლისა და შემოქმედების საფუძველი“ (38, გვ. 101).

პოჟმანის ამ სიგყვებს ეპასუხება მოცარტის მამისადმი მიწერილი წერილის ერთი ადგილი: „მე არ შემიძლია დაეწერო პოემა: მე პოეტი არა ვარ. მე არ შემიძლია ჩემი განზრახვა გადმოვეც მხატვრულად შექრდილებით: მე ფერმწერი არა ვარ. მე არ შემიძლია ჩემი ფიქრები

---

\* ადამიანი სამყაროს აღიქვამს თავდაპირველად არა თვალით, არამედ — ყურით ჯერ კიდევ დაბადებამდე, დედის მუცელში — იხ. ალფრედ გომბაგისის ექსპერიმენტები წიგნში „ყური და სიცოცხლე“ (თავი VI: „ბგერადი ორსულობა“, 92, გვ. 181-210): „ახალშობილი რეაგირებს მხოლოდ იმ ხმის ბგერაზე, რომელიც მას ალუქვამს მამის, როლესაც ჯერ კიდევ იმყოფებოდა ჩანასახის მდგომარეობაში (იქვე, გვ. 194), „ჩანასახის ესმის!“ (იქვე, გვ. 200).

და გრძნობები გამოვსაგო ყესგით და პანგომიით: მე მოცეკვავე არა ვარ. მაგრამ მე განუახორციელე ყოველივე ეს ბგერებით: მე მუსიკოსი ვარ“ (39, გვ. 13).

კარლელის უთქვამს – „ყოველივე ღრმა სიმღერაა“ (40, გვ. 54). ვარსია ლორკა კანგე ხონლოს შესახებ ამბობს: „კანგე ხონლო სიღრმის სიმღერაა, ღრმა, სიღრმისეული. იგი ჭემპარიტად ღრმაა, უუსკრულია და ზღვათა სიღრმეზე უფრო ღრმა, ბევრად ღრმა, ვიდრე გული, სადაც დღეს იგი ეღერს და უფრო ღრმაა ხმაზე, რომლითაც ადღეგება: – იგი თითქმის უძიროა. იგი მოღის დაეიწყებას მიცემულ გომთაგან, საუკუნეთა სამარეებისა და ქარიზხალთა ფოთოლცეკვის გადამლახავე – მოღის პირველი ქეითინიდან და პირველი კოცნიდან“ (41, გვ. 373-380).

მარსელ პრუსკისთვისაც ბგერა უძიროა: „ხმაში არის არა მარგო გარეცხობის მსგავსი, განსაკუთრებული გრძნობით აღსაქმელი ზედაპირი. ხმა არის ნაწილი იმ უძირო უუსკრულისა, რითაც ასე თავბრუდამხვევი ხდება უიძელო ამბორი“ (42, გვ. 491).

მეგყველებისა და სიმღერის აღბეჭდვა საუკუნეთა მანძილზე შეუძლებელი იყო. და მაინც, საუკუნეთა რა სიღრმესაც არ უნდა მიეწოდეთ, შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ უმძრახი და უმღერი ადამიანი. ამიგომაა ბგერა, ხმა, ენა, სიმღერა, მუსიკა ადამიანის არსებობისა და ყოფიერების განუყოფელი ნაწილი. ამიგომე შეგვიძლია ვამტკიცოთ: „ადამიანის ხმა თავის თავში შეიცავს კაცობრიობის ისტორიას“.

სიმღერაზე ამ მსრივ შეიძლება იგივე ითქვას, რაც უთქვამს ჰუმბოლდტს ენის შესახებ: „წარსულში ენა გამოვლინდება უცნობი საგანძურადან, რომელშიც ჩახელეა შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეულ მიჯნამდე, რომლის შეძლევე იგი მტკიცედაა დასმული, გვინარჩუნებს მიუწვდომლობის შეგრძნებას. ამ უსასრულობას – დასაბამისა და დაბოლოების გარეშე – ენა გაინაწილებს მთელი კაცობრიობის გვარის ყოფიერებასთან. და მხოლოდ მისი წყალობით ჩვენი უფრო მკაფიოდ და ნათლად შეგვიძლია ვიგრძნოთ, თუ როგორ არის შორეული წარსულიც კი მაინც წარმოდგენილი აწმყოში – ენა გაელენითილია წარსულ თაობათა განცლებით და ინახავს მათი ცოცხალ სუნთქვას (11, გვ. 82; შლრ. 76, გვ. 53);

ლ. მეტეორლის კონცეფციის მიხედვით ადამიანის ევოლუციისათვის იარაღის წარმოების გარდა არანაკლები – „თუ მეტი არა“ – მნიშვნელობა ჰქონდა „რიგულის ფორმებს, სიმღერას, ცეკვას, რომლებიც განვითარებული სახით ახასიათებს პრიმიტიულ ხალხებს,

ხშირად უფრო სრულყოფილი და ჩამოყალიბებული ფორმით, ვიდრე მათი იარაღები“, რამაც „თავის მხრივ ხელი შეუწყო გექნიკური უნარის განვითარებას“; „უძველეს გექნოლოგიაში არ იყო არაფერი უნიკალურად ადამიანური იმ დრომდე, სანამ იგი არ გარდაისახა ლინგვისტური სიმბოლოების, სოციალური ორგანიზაციის და ესთეტიკური ჩანაფიქრის წყალობით“ (48, გვ. 227-228).

არ არის აუცილებელი შეიქმნას ხმის ან სიმღერის „არქეოლოგია“ კ. პ. იუნგის ქვეცნობიერი „არქეს“ მსგავსად (მღრ. 46, გვ. 98-128): *ხმის ისტორია და, ამდენად, ადამიანის ისტორია სახეზეა ბგერათწარმოების ყოველწამიერ აქტში.*

ე. ფონ ჰუმბოლდტს მიაჩნდა, რომ „ყოველი ცალკეული ბგერა ჩამდგარა ადამიანსა და ბუნებას შორის... ადამიანი თავს გარსშემოირგყამს ბგერათა სამყაროთი, რათა შეითვისოს და გადაამუშავოს ნიეთთა სამყარო“ (11, გვ. 80).

ელმუნდ ჰუსერლს ენა მიაჩნდა „ისტორიის დოკუმენტაციის განსაკუთრებულ სახეობად“ (73, გვ. 113). იგივე უნდა ითქვას სიმღერაზე და *ბძამე*.

რა ბუნებისაა ეს პირველადი, სიღრმისეული ბგერა, შინაგანი ხმა? ფოკალური თუ ინსტრუმენტული? პასუხი ერთი შეიძლება იყოს: *მხოლოდ ფოკალური ბუნებისა, არადისკრეტული ჟღერადობისა!* (იხ. ჰუმბოლდტი, შელინგი, ნალიმოვი).

ნ. ა. ბერნშტეინის ცნობილი გამონათქვამის ანალოგიით შეგვიძლია ვთქვათ: „ყოველთვის, როცა ვლაპარაკობთ, ვაზროვნებთ, ვმღერით ან ვმუშობით, ჩვენში ჟღერს vox humana – ადამიანის ხმა, რომლის ასაკი ადამიანის გვარის ასაკის გოლია“ (მღრ. 33, გვ. 69).\*

კ. მარქსისათვის, როგორც ცნობილია, ეს „ნიეთიერება“, „მაგერია“ – ხმა „წყველად აწევს ადამიანის ცნობიერებას“, „ამძიმებს“ მას, ხოლო ჰეგელისათვის ხმის ბგერა „თითქოსდა ათავისუფლებს იდეალურს მაგერიალურის გყვეობისაგან“.

რაულ იუსონის წიგნის „სასიმღერო ხმის“ წინასიტყვაობაში დოქტორი ანდრე მულონგე მიუთითებს: „ყოველ ხანაში ადამიანი მღეროდა და ძველები აღიქვამდნენ სიმღერას იმდენად ბუნებრივ აქტად,

---

\* კარლ იასპერსი ერთგან შენიშნავს: „იქნებ ჩვენ გვემუქრება სამიზროლება კელავ გაეხდეთ ქვის ხანის ადამიანები, რამეთუ ჩვენ, უთუოდ, არასოდეს ვყოფილვართ სხვანი“ (53, გვ. 56)

რომ ბერძნებს ამ ხელოვნებისათვის არ მიუძღვინიათ სპეციალურად არც ერთი მუზა“ (7, გვ. VII). რაჟ შეეხება „სპეციალურ მუზას“, ა. მულონგი აქ არ არის ზუსტი. სინამდვილეში ძველი ბერძნების მითოლოგიურ ცნობიერებაში გამოიკვეთა სიმბოლიკა, რომელმაც განაზოგადა ელინების წარმოდგენები, ისტუციები, ფანგამიები, დაკემირებულნი სიმღერასა და მუსიკასთან. სიმღერისა და პოემის მსახურნი და გამომსახვერნი ამ სიმბოლიკით შევიდნენ ღმერთთა პანთეონში. ჯერ კიდევ მითოლოგიის ქთონურ საფეხურზე პერსონიფიკირებულია სამი მუზა: *მელეთე* (Μελετη „გამოცდილება“), *მნემე* (Μνημη „მესსიერება“) და *აოიდე* (Αοιδη „სიმღერა“).

ამგვარად, ბერძენთა ძველი ცნობიერება იცნობს სიმღერის „სპეციალურ“ მუზას. ანდრე მელონგი იმაშია მართალი, რომ სიმღერა, მართლაც, ბუნებრივი, ორგანული აქტია ადამიანისათვის.

სამეგჯეველო ბგერას, სიმღერის ბგერას ადამიანის ხმის საშუალებით მოაქვს ჩვენამდე ადამიანის ისტორია და არა მხოლოდ მოაქვს, იგი იტევს ადამიანის სულიერ-გონით ისტორიას, ადამიანისა და, რაჟ მთავარია, ადამიანურობის ჩამოყალიბების პროცესს.

საესებით მართებულია კ. ს. სტანისლაესკი, როცა აღწერს ახალმობილის თეიტდამკვიდრების აქტს: „ყოველივე ცოცხალი სუნთქავს, ადამიანიც სუნთქავს. ეს პირველია, რასაც იგი აკეთებს, როცა სამყაროში შემოდის. მაგრამ იგი აცხადებს თავის არსებობას არა სუნთქვით, არამედ ძახილით. მაშ რაა ეს ყვირილი? ხმამაღალი, ბგერასთან შეერთებული სუნთქვა— მაშასადამე, გამომსახველობის თვალსაზრისით სუნთქვის მეორე მომენტი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პირველი.“ (8, გვ. 461).

მედმეტი არ იქნება გაეისენოთ, როგორ განსაზღვრავდა არისტოტელე ხმას: „რაჟ შეეხება ხმას, ეს ბგერაა, რომელსაც გამოსცემს სულიერი არსება: არც ერთ უსულო საგანს სომ ხმა არა აქვს— ხმა ხომ არის ბგერა, რომელსაც ქმნის ცხოველი, მასთან — სხეულის არა ნუბისმიერი ნაწილით— მხოლოდ ის ცხოველები ფლობენ ხმას, რომლებიც შეისუნთქავენ ჰაერს— სუნთქვის ორგანოს წარმოდგენს ხორხი, ხოლო ის, რისთვისაც იგი არსებობს — ფილგვებია.

ხმა, ამგვარად, არის დარტყმა, რომელიც იქმნება იმ პაერთ, სული რომ შეისუნთქავს— ყოველი ბგერა ხომ არ არის ხმა— არამედ აუცილებელია, რომ დამრტყმელი იყოს სულიერი არსება და ბგერასთან ახლდეს წარმოდგენა. ხმა ხომ არის სწორედ ბგერა, რადაცის აღმნიშვნელი და არა გამოსუნთქული ჰაერის ბგერა, როგორც ხე-

ლებს; – შეუძლებელია ვაწარმოოთ ბგერა ხმით შესუნთქვისას ან გამოსუნთქვისას, არამედ შესაძლებელია მხოლოდ სუნთქვის შეკაებისას. სწორედ სუნთქვის შემკაებელი აკეთებს ამ მოძრაობას“ (არისტოტელე. მეგაფიზიკა. სულის შესახებ. წიგნი II. თავი VIII. 420 b5–421a5).

აღამიანის ხმას, ბგერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ალაშიანის კულტურის ჩამოყალიბებისათვის. ეს თავისთავად ცხადი დებულება არ იყება იმ თვალსაზრისით, რომელიც მას, ჩვენი აზრით, უნდა მიქონდეს: „... ალაშიანის დამოკიდებულება მუსიკის ბგერებისადმი ყოველთვის იითქოსდა თავმნიშვნეული იყო“ – შენიშნავს ერნსტ ანსერმი (10, გვ. 121). „ალაშიანს – მუსიკის მამოძრავებელ ძალას – დღემდე არ უცლია შექმნავენინა წარმოდგენა, მეტიც, მას არც კი გაუაზრებია ამ წარმოდგენის გამოშუშაების აუცილებლობა, – წარმოდგენა იმ მოვლენის თაობაზე, რომელსაც მან ასე უწოდა“ (იქვე, გვ. 115).

აქ შეიძლება გავისვენოთ მ. ჰაიდელერის შენიშვნა ჩვეულთან დაკავშირებით: „მხოლოდ ჩვეული, დიდი ხნით ჩვეულებად გადაქცეული ცეცხლენება ბუნებრივად, მაშინ, როდესაც ამ ჩვეულს დავიწყებია ის უჩვეულო, რისგანაცაა წარმომდგარი (გამოღინდა). უჩვეულომ კი ოდესღაც განსაყიფრა ალაშიანი და გამოიწვია მისი აზრის გაოცება“ (72, გვ. 269).

სინამდვილეში, ალაშიანი თავისი ხმითა და სიმღერით აცხადებს თავის თავს, აელენს თავის არსებობას, იითქოს იმკიდრებს ყოფიერებას, აცხადებს ყოფიერების სიხარულს. ამიგომ გასაგები ხდება, იუ რაგომ უწოდებდა პრუსტი და მასთან ერთად მ. მაჰარადამილი პოეზიას, რაე სიმღერაა „საკუთარი არსებობის გრძნობას“, თუ რაგომ მიიხსენებდა ჰაიდელერი პოეზიის „იღუმალის გახსნად“, ხოლო რილკე, როგორც ითქვა, პირდაპირ აივითებდა სიმღერას ყოფიერებასთან – „სიმღერა ყოფიერებაა“ (3<sup>ა</sup>, გვ. 23; 47, გვ. 15, 19, 30, 34, 38; 6<sup>ა</sup>, გვ. 49-66; 43, გვ. 354).

ამიგომ შეუძლია ალაშიანს განაცხადოს – „ემღერი, მაშასადამე ვარსებობ“ – *canto ergo sum* და არა მხოლოდ დეკარტისეულად „*cogito ergo sum*“. იუ დეკარტისეული ფორმულა რაციონალიზმის გრიუმის მოასწავებდა, *canto ergo sum* შეგვეძლო ესთეტიკური ცნობიერების საწყისების გაცხადებად მიგვეჩინა\* .

\* ჩვენ, თავისთავად ცხადია, მხედველობაში არ ვიღებთ დეკარტის ამ ფორმულის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას (ეკულისხმობთ ჰაიდელერის,

ზემოთ მოგანილ მოწმობებს ის მიზანი აქვს, რომ ამ საკითხებისადმი ინგერესი შეძლებისდაგვარად აქტუალური გახადოს, დასახოს პრობლემის ძირითადი კონსტრუქციები.

*აღამიანის ხმა, თვით ბგერა, ბგერა ინგონირებული, ბგერა სულის წიაღში დაბადებული, ბგერა შინაგანი, ბგერა – გონი, „წინარე არგიკულაციური ხმეერება“ (პაიდევერი), რომელიც, ისევე, როგორც აზრი უსწრებს ენის დისკრეტულ ფენომენს, პირობაა თვით ენის, სიმღერა-პოემიისა და, საერთოდ, ყოველივე სიმბოლურის, განსაკუთრებით კი, ესთეტიკურ-მხატვრული სიმბოლიკის წარმოშობისა.*

შთავოსებული სიკვებები უძღვნა სიმღერას ანდრეი ბელიმ:

„აღამიანი მრავალ ფორმათა მხატვარია (78, გვ. 168).

– აზრი იძენს სიმღერის, მიოოსის, ხაგების ფორმას (იქვე), შემოქმედების პროცესი, ე. ი. სიციხლე, ვანიცლება, როგორც ვმირის შემოქმედებითი სიმღერა (იქვე).

– რელიგიური ხაგებანი, სიმღერები, ცეკვები, ლოცვები იყო საშუალება ახალი სასიციხლო საფეხურების გამოძერწვისა სამყაროს კიბებზე: აღამიანი აღიოდა მიწიდან ზეცამზე; და იგი უკვე იყო ზეცამზე. აზრს რომ არ გადაეჭყია მიწისა და ცის სიმღერა ბუნების საწინააღმდეგო აბსტრაქციად: მიწა – ბუნების კანონის ცნებად, ზეცა – განმსჯელ გონების ნორმად (76, გვ. 169).

– ხელოვნების მიზანია ააფეთქოს სიციხლს ძილი.

კაცობრიობა შობს ხელოვნების ფორმას, რომელშიც სამყარო გადამდნარია რიგმად, ისე, რომ აღარ არის დეღამიწა, ზეცა, არამედ მხოლოდ ცარგვალის მელოდია: ეს ფორმა – მუსიკის სიმფონიაა. გარეგნულად იგი ცხოვრებისაგან დაშორების უსრულყოფილესი ფორმაა. შინაგანად – იგი ეხება სიციხლის არსს – რიგმს. ამიგომ ეუწოდებთ ჩვენ სიციხლეს რიგმს, მუსიკის სამშენიველს. აქ მხატვარი – სულია, ბგერათა ქაოსზე მაღლა მონაეარდე, რათა შექმნას შემოქმედების ახალი სამყარო და მით გასრისოს შემოქმედებითი ნამსხვრევეები, ყოფიერება რომ ჰქვია.

– „სიკედილი ჩაძირულია ცეცხლის გბაში“ – ესმის მოციქულს გაცხადების ხმა; უკვე ჩაძირულია, დანარცხებული საღდაც იქ, სულის

---

მამარღაშეილის და სხვათა ინგერპრეტაციებს), – ამჯერად ეჯერდებით მის მოარულ გავებას. ამგვარადვე ჩვენს მიერ შემოთავაზებული ფორმულის ბიოლოგიზირებულ თეალსაზრისს მკვეთრად ვემიჯნებით, რასაც ეხვლებით სამეცნიერო ლიგერაგურაში (შდრ. 10<sup>ა</sup>, გვ. 67).

სიღრმეში: მამასადამე, სულის სიღრმეში უკვე ქალერს სიცოცხლის საზე-  
იმო სიმღერა. მაგრამ ჩვენ ვანაგვიანებთ სულს შემოქმედების ჭუჭყით:  
არ გვესმის ხმა, არ ვიცი, რომ „სიკედელი დანარცხებულია“ და საჭი-  
როა, რიმ მუსიკა გადაიღვაროს ჩვენს სისხლში, რომ სისხლი გახდეს  
მუსიკა. მაშინ მივხვდებით, რომ გარდაქმნა ჩვენშია და რომ უკვდავება  
– ჩვენთანაა.

– ფრენა არაა კომპორტაბელური გადანაცვლება ერთი წერ-  
ტილიდან მეორეში, ფრენა – აღგატებაა, ენათუზიანში, წვა. თუ აღმა-  
ფრენა სხეულსაც აღაზიქებს, ჩვენ თანახმა ვართ ვიყოთ „ფრინველნი  
პაერში“, მანამდე კი, სანამ „აეროპლანებთან ეფუსუესებთ“, ჩვენ ღაგ-  
ცისებენ ჩიგებიც (76, გვ. 170).

– სულიდან ამოვარდა ბეცა, სინათლე და ფერი, საღებავი, ანუ  
ფერწერა; სამშეინველიდან ამოვარდა სიმღერა და ღაიშალა პოეზიად  
და მუსიკად.

სიმღერა შობს პოეზიას.

რელიგიის, პოეზიის, მეტაფიზიკის შინაარსი არის სულის მუსი-  
კური პათოსი (76, გვ. 171).

– მთელი კულტურა აღმოცენდა სიმღერათა და ცეკვათაგან (76,  
გვ. 173).

„მუსიკა გააოჯო სიმღერას და ჩაინთქა სულის სიღრმეში და  
იქიდან იშვა სიმუონია... (76, გვ. 173).

„სიგყვა გამოეყო სიმღერას და განვითარდა ყოველი მიმარ-  
თულებით: ჩამოაყალიბა პოეტურ ფორმათა ყვაეილნარი ყველაზე ღა-  
ხეეწილი ყვაეილით – ღრამით (76, გვ. 173).

– ნიეშე გვეძახის ღიონისესეკენ, ეი. „სიცოცხლის ხისეენ“ – ღი-  
ონისე „ღენღრიგი“ ებრაულ სიმბოლოში (სიცოცხლის ხე). აღორძინდ-  
ბა ღიონისესეული სიმბოლო: მუსიკამ აღზარდა სიცოცხლის ხე: შემთხ-  
ვეითი რიღია, მუსიკა რომ ქაოსია, რომლისაგანაც, იაკობ ბემეს მიხ-  
ველი, იბადება ღმერთი (76, გვ. 174).

– ბიბლიური სიცოცხლის ხე არის მუსიკის სიმბოლური ხაგი. ყო-  
ველივე ეს ცსადი ხდება ნიეშეს ნამრიომის შემდეგ – „გრაგელის წარ-  
შომობა მუსიკის სულიდან“. ნიეშე აქ ეყრდნობა ფილოლოგიას, ბურ-  
კ პარღის, ეაგნერისა და შოპენშაუერის გამოკვლევებს, იმგვარადეე,  
როგორადაც სულის ხმას (76, გვ. 174).

– სულის მუსიკური პათოსიდან იბადება ახალი სიბრძნის გარიე-  
რაეი (76, გვ. 175)– იგი ეასცდება შემეცნების თეორიას: ამრი იწყებს  
თამაშს და სიმღერას, ეეთქლება აფორიზმი.



სიმღერა, როგორც სიცოცხლის რიგმის გავარჯიშება – აი მო-  
მავლის გზა; ჩვენ უნდა ვისწავლოთ ჩვენი ცხოვრება გავიმღეროთ (76,  
გვ. 175).

– სიმღერა – სიმბოლოა: ხაგი აქ ამოგდებულია რიგმისაგან; სი-  
მბოლო ყოველთვის რეალურია იმიტომ, რომ სიმბოლო ყოველთვის  
მუსიკალურია, მუსიკა კი – შემოქმედების სასიცოცხლო სტიქიაა (76,  
გვ. 175).

– სიმღერიდან განვითარდა პოეზიაც და მუსიკაც, როგორც ხელ-  
ოვნების ფორმები. მამასაღამე, სიმღერა არის ხაგებათა და რიგმების  
გართულების წარმომშობი. მის ისტორიაში დევს ხაგებათა წარმოშო-  
ბის ისტორია: იგი მათი მუსიკური კავშირია. რელიგიის საფუძველში  
იგი ლოცვაა, პოეზიის საფუძველში იგი ლირიკაა, იგია მუსიკის საფუძ-  
ველში, როგორც წმინდა რიგმის წერტილი.

მუსიკის სამშენებელმა მიიძინა ქაოსზე (76, გვ. 175).

– სიგყვა სიმღერაში იქცევა შელოცვად, ჩვენ დაევიწყეთ, რომ  
სიმღერა მაგიაა. ჩვენ მალე მივხვდებით, რომ თუ არ შემოვიბღლებით  
სიმღერათა მაგიური წრით, დაეილუპებით მუსიკის წარლენაში. წარლ-  
ენაში, რომელიც მუსიკით უფარება მთელს კულტურას – მოლის წარლენა  
(76, გვ. 175).

– სიმღერა არის შემოქმედების პირველი დღე: ხელოვნებათა  
სამყაროს პირველი დღე. სულის მუსიკური სტიქია, რომელშიც ყო-  
ველივე სავსება, როგორც თალქითან, „ღმერთებით, ღემონებითა და  
სულებით“, გასხივისნდება სინათლით სიმღერაში: სიმღერიდან შემ-  
დგომში გამოვლინდება ხელოვნებათა ფორმები. აქ ხელოვნებათა მიწა  
გადმოფარდება ხელოვნური ბეისაგან, სხეული – სულისაგან (76, გვ  
175).

– სიმღერა აერთიანებს რიგმს (ღროს) და ხაგს (სიერცეს) სიგყვაში  
(მიმზობობრობაში) (76, გვ. 176).

– სიმღერა იყო შემოქმედების საწყისი ხელოვნებაში (76, გვ.  
176).

– სიმღერა არის პირველი მიწოდება ცოცხალ ფორმათა შემო-  
ქმედებისაკენ: იგი მიუწოდებს ადამიანს, გახდეს სიცოცხლის მხაგეარი  
(76, გვ. 176).

სიმღერა გვიხმობს. სიმღერა ცოცხლობს.

სიმღერაში ჩვენ საკუთარ ცოცხალ სიცოცხლეს ვქმნით.

სიმღერა ცოცხლობს, სიმღერით ცოცხლობენ. მას განიცდიან,  
განცდა ორუფესია: ხაგი, სიმღერით რომ გამოიწვევა, ევრიდიკეს

აჩრდილია, — არა, — თვით ევრიდიკეა, მკედრეთით აღმდგარი. ორ ფეხსი როდესაც უკრავდა, ქეები როკავდნენ.

მითოლოგიამ ორფეხის ხაგში მუსიკა აღჭურვა ძალით, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს მკედარი მაგერია. სიმღერა ნამღვილი საბყაროა, მუსიკით სახეუელილი (76, გვ. 176).

სიმღერა ის ერთიანია, რაც გამოვლინდება მრავალგვარობაში. ეს არის „ξυ και πινυ“ — ის ერთიანი, რომელიც ქმნის ყველა სიმღერისგან ერთ სიმღერას; სიმღერათა სიმღერას — ეს სიყვარულია, რამეთუ სიყვარულში შემოქმედებაა, შემოქმედებაში — სიცოცხლე. შემთხვევითი როდია, რომ „ქებათა ქება“ იწყება შეყვარების ერთიანი სახით — მარადისობის შეყვარებით, რომელიც ერთადერთი უყვებრდა ნიცმეს, მიწის წინასწარმეტყველს“ (76, გვ. 176).

ჩვენ გვესაჭიროება პოემიისა და მუსიკის გაერთიანება ჩვენს თავში. ჩვენ გვინდა ვიცოცხლოთ სიგყვისა და მუსიკის ნამღვილი ერთიანობით. სიმღერა — ცნობაა ადამიანის გარდასახვაზე; ეს გარდასახვა ჩვენს განცლებში გადაგვიშლის ერთიან, თავის თავში მთლიან გზას. აქ საქმეში, სიგყვაში, გრძნობაში ადამიანი — საკუთარი სიცოცხლის მინებნივერა: და სიცოცხლე სიმღერაა.

მისი სიმღერა ცნობაა გარდასახვის შესახებ და კაცობრიობა უახლოვდება კულტურის იმ მიჯნას, რომლის იქით ან სიკვდილია, ან სიცოცხლის ახალი ფორმები. სიმღერაში, მხოლოდ სიმღერაში ისმენს იგი საკუთარ ბელს და ჩვენ ვიწყებთ ჩვენი სიცოცხლის სიმღერას.

ჩვენ აღარ შეგვიძლია ფრენა: ჩვენ მძიმედ ვამროვებთ, აღარ გვაქვს საგმირო საქმეები და ჭკნება ჩვენი სასიცოცხლო რიგში: ჩვენ გვჭირდება ღვთიური რომანტიკის სიმსებუქე და ჯანმრთელობა, მაშინ მოვიპოვებთ ეაქაცობას, გავიმღეროთ ჩვენი ცხოვრება, რამეთუ თუ ცოცხალი სიცოცხლე სიმღერა არაა, მაშინ სიცოცხლე სიცოცხლე არაა სულაც (76, გვ. 177).

ჩვენ გვჭირდება სიცოცხლის მუსიკური პროგრამა, დაყოფილი სიმღერებად (საგმირო საქმეებად), ჩვენ კი არა გვაქვს არც ერთი საკუთარი სიმღერა: ეს კი ნიშნავს, რომ ჩვენ არ გავაჩნია საკუთარი სულის წყობა (კილო) და ჩვენ — ჩვენ არც ვართ, არამედ ვართ ვილაცის აჩრდილი; და ჩვენი სულები არ არიან მკედრეთით აღმდგარი ევრიდიკეები, მშვიდად რომ თვლემენ დაიწყების ღვთიუმი, მაგრამ ღვთიუ გადმოდის ნაპირებიდან: იგი ჩვენ წაგვლეკავს, თუ ჩვენ არ გავივონებთ ორფეხის მომწოდებელ სიმღერას.

ორფეხსი უხმობს თავის ევრიდიკეს“ (76, გვ. 177).

ამიგომ სრულიად მართებულია ელვეინასი, როდესაც კულგურის იდეის ფილოსოფიურ განსაზღვრებას უკავშირებს ფორმათქმნის იმ პოტენციას, რომელიც ჩაღებულია ადამიანის ხმის ბგერაში. მისი აზრით, შობროენე „მე“-სა და მაგერიის გარე სამყაროს შორის აღმოცენდება გამოსახვის საზრისი, მნიშვნელობის მინიშნება, რამდენადაც კულტურა ქმნის ყოფიერების გამოსახველ და აღსაქმელ ფორმებს ხელოვნების და პოეზიისა, რასაც ე. ლვეინასი მიიჩნევს „სხეულის არათემატგიზირებულ სიბრძნელ“: „ჯერ კიდევ გექნაიკურ ექსტეში ამოიყნობა უკვე ხელოვნება და ელევგანტურობა; ხმაში უკვე ჩნდება ენის ბგერათა და პოეზიისა და სიმღერის წინააღმდეგობა“ (11, გვ. 93).

ე. ლვეინასზე უფრო ადრე ანალოგიური მოსაზრება გამოიუთქვამს პ. ლ. ლაეროვი: „შემოქმედების უმარტივეს ფორმებს შეიძლება დაეუმატოთ აგრეთვე ხმის ბგერა (звук речи), რომელიც ანიჭებს სიტყვას მის პათეტიკურ ძალას. შორეულ წარსულში იგი იყო ადამიანის სიტყვის ცხოველური წინამორბედი, შემდეგში ორატორის ძლიერ მოსილ იარაღად გამსდარი და, ბოლოს, დამოუკიდებელი. სრულიად ცნობიერად განვითარებული, გვიხილავს მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

ამგვარად, სიტყვა და ნიშანი, უფრო ადრე კი მოძრაობა და ხმის ბგერა, წარმოადგენენ ადამიანური შემოქმედების პირველად წარმონაქმნებს არსებებში, რომელთა შობამოძაყლობას ეწერა ღაქურო მსოფლიო იაივისი აზრის ძალით.

მოძრაობა და ხმის ბგერა, სიტყვა და ნიშანი ისტორიულად ღაქუქ შირებული არიან ხელოვნების უდაყო შემოქმედებაათან და უახლოედებიან მას ძნელად შესაქმნევი ნიუანსებით“ (74, გვ. 532).

ბგერას, როგორც „მანიშნებელ სიმბოლოს“, ა. გელენი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს აზროვნების ფენომენის გაგებისათვის: „აზროვნება“, როგორც თვისობრიობა, შეუძლებელია იქნეს თავისთავად გამოყვანილი. ინტენციია საერთოდ არის თვითმიმართება, თვითმიმართვა მანიშნებელი სიმბოლოს გზით მასში გამოუღენილი მთლიანისაკენ იმის მსგავსად, როგორც კაცა შრიალში წარმოსახავს თავს. თუ რაგომ აქვს ინტენციას, რომელიც მოაქვს სიტყვის ბგერად მოძრაობას. ეს თავისებური თვისება – „აზროვნება“, აიხსნება უთუოდ იმით, რომ მსოლილ სამეცყეულო ბგერალობაში ინტენციის მოძრაობა უკვე თვითონვე შეიყავს მანიშნებელ სიმბოლოს: ბგერას...“ (49, გვ. 188).

თავის ღრომე ვილქელმ ფონ პუმბოლდგმა მთამბეჭდავი სიცხადით გამოაამქარაეა კავშირი ამ მოუღენებს შორის. პუმბოლდგის მიხედყისა გონის (განისგის) მუღმევი და ერთგვაროიანი მოქმედება

აღამაღლებს დანაწევრებულ ბგერას აზრის გამოხატვამდე. ბგერა, ჰუმბოლდტის მიხედვით, ენის ნამდვილი მაგერიაა. მაგრამ იგი არამარტო მაგერიაა. ბგერა და გრძნობად შთაბეჭდილებათა და გონის უნებლიე მოძრაობათა ერთიანობა ერთად ქმნიან ენას. ცნობილია ჰუმბოლდტის დებულებანი: „ენა არის აზრის შემქმნელი ორგანო... აზროვნება ყოველთვის უკავშირდება ენის ბგერებს... დანაწევრებულ ბგერაში მკლავდება აზროვნების არსი, ხოლო დაუნაწევრებელში – გრძნობის არსი“... მაგრამ ნაკლები ყურადღება ექცევა ჰუმბოლდტის შემდგომ სიგყვებს, რაც, ჩვენი აზრით, არ არის მსოლოდ მეტაფორული ბუნებისა: „ბგერა იბადება ჩვენში, როგორც მითრთოლვარე კენესა და მოედინება ჩვენი მკერდიდან, როგორც თვით ყოფიერების სუნთქვა... იგი აერთიანებს თავის თავში სამყაროს და ადამიანს“ (იხ. 11, გვ. 69-76. შდრ. 12. ხაზგასმა ჩემია – ნ. ა.).

სული, სუნთქვა და ხმა სახარებაშიც ერთიან ჯაჭვს ქმნიან: „სულსა ვიდრეცა უნებნ, ქრინ, და კმაჲ მისი გესმის, არამედ არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს. ესრეთ არს ყოველი მობილი სულისაგან“ (იოანე 3,8)\*.

სწორედ ეს ბგერა პირველწყაროა სიმღერის, პოეზიისა და მუსიკისა. ვასტონ ბაშლარი ხოგბას ასხამს ადამიანის ხმის ბგერას: „ბგერა, ბგერა პირველმობილი, ბგერა ბუნებრივი, ანუ ხმა, მიუჩენს ყოველთვის თავის ადვილს. ეოკალიმაცია მართავს ჭეშმარიტი პოეტის ფერწერას“ (14, გვ. 29).

ჩვეულებრივ, სიმღერას ყოფენ სიგყვად (პოეტურ სიგყვად) და მუსიკად. ასეთი დაშლის შედეგად სიმღერიდან აღარაფერი რჩება. მაგრამ ისმის კითხვა: რისი საშუალებით ერთიანდება ეს ორი კომპონენტი სიმღერაში? მხოლოდ სასიმღერო ბგერის, მღერადობის გზით! დასაშვებია კია ასეთი მექანიკური კავშირი (სიგყვა + მუსიკა = სიმღერა) ადამიანის ამ ფუნდამენტურ მახასიათებლებს შორის?

პოეტური გექსტის უდიდესი ანალიტიკოსი ი. ლოგმანი ამ კითხვას შემდეგნაირად პასუხობს: „ჩვენ ვეცდებით ვაჩვენოთ, რომ მარტივიდან რთულამდე გიპოლოგიურ კიბეზე ჟანრების განლაგება

\* შდრ. ლათინური და ბერძნული: „Spiritus ubi vult spirat; et vocem ejus, sed nescis unde veniat aut quo vadat“;

„τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ καὶ τῆν φωνὴν αὐτοῦ ἀκούεις ἀλλ’ οὐκ οἶδας πόθεν ἔρχεται καὶ ποῦ ὑπάγει, οὐτως ἐστὶν πᾶς ὁ γεγενημένος ἐκ τοῦ πνεύματος.“

სხვაგვარია: სასაუბრო მეტყველება – სიმღერა (ტექსტი + მოტივი) – „კლასიკური პოეზია“ – მხატვრული პროზა.

–ლექსის შემქმნელი მეტყველება (ისევე როგორც მინამღერი, სიმღერა) იყო თავდაპირველად ერთადერთი შესაძლებელი მეტყველება სიგყვის ხელოვნებაში“ (82, გვ. 23).

სრულიად უეჭველია, რომ მუსიკა კი არ შობს სიმღერას, არამედ სიმღერა ბალებს მუსიკას. უნდა დაეთანხმით გ. ნეიგაუმს, რომ „მთელი სმენადი მუსიკის პირველსაწყისი სიმღერაა“ (50, გვ. 80).

მაგრამ არა მარტო „სმენადი მუსიკისა“, არამედ – მუსიკისა, რომელიც ისმის მხოლოდ სულში. როგორც მიაჩნიათ იტალიელებს: „il canto che nell'anima si sente“ (51, გვ. 21).

შინაგანად ჩნდება და გაისმის მხოლოდ გონი ანუ ბგერა, უფრო ზუსტად კი, ჟღერადობა პრაფენომენის სახით – Klang-ი (წერიალი, ზარი, ჟღერა). შელინგს მიაჩნდა, რომ Klang-ს მოაქვს „უსასრულო“, რასაც მოკლებულია Laut-ი (დისკრეტული, სასრული ბგერა. იხ. 52, გვ. 192-193). „თვით ჟღერა (Klang-ი) სხვა არაფერია, თუ არა თავად სხეულის სულის ჭერება– ჟღერის (Klang-ის) პირობა არის ცნებისა და ყოფიერების, სულისა და სხეულის (des Leibs) გვამშივე (Körper-შივე) განურჩევლობა; განურჩევლობაში მოყვანის თვით აქტი არის ის, რაშიც იდეალური რეალურად განმეორებულ მის ხორცშესხმაში აღქმისათვის გამკლავდება როგორც ჟღერა“ (Klang-ი) (იქვე, გვ. 194).

ხმა „პირველი სამუსიკო ინსტრუმენტია“ (14, გვ. 30) და მისგან უნდა გამოვიყვანოთ „მუსიკობის“ ცნება (მღრ. ზემოთ, მუშების შესახებ ძვ. ბერძენებთან).

რაც შეეხება პოეზიისა და სიმღერის მიმართების საკითხს, იცვ გადაიმრდება საერთოდ მხატვრულობისა და სიმღერის მიმართების ზოგად საკითხად, სადაც კვლავ იჩენს თავს სიმღერისა და მუსიკის გენეტიკური კავშირი.

ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ჰეგელის შემდეგი გამონათქვამი, რომელიც, ისევე როგორც ჰუმბოლდტის ზემოთ მოყვანილი ტექსტი, *მეტაფორული ხასიათისა არ არის*. „მუსიკაში სიმღერა არის სიხარული და სიამოვნება უსმინო თავის თავს გოროლას თავისუფალი სიმღერის მსგავსად. საკუთარი სიხარულისა და სეულის წამოყვირება ჯერ კიდევ არ ქმნის მუსიკას. განჯვამიე ჩივილის დამატკობელი გონი უნდა მსკვალაედეს და ასხიფონსებდეს განცდილ მწუხარებას, ჩვენ უნდა გვეჩვენებოდეს, რომ ღირს ასე იგანჯო, რომ გამოსაგო მწუხარება ამ ჩივილში. ამგვარია ის ტკბილი მელოდია, რომელიც ისმის ყოველ

ხელოვნებაში“ (15, გვ. 168).

სიმღერის ტკბილი ძეგლია, მართლაც, ისმის ყოველ ხელოვნებაში, რაც ადასტურებს იმ აზრს, რომ ყოველივე მხატვრულის წიაღში იღვწალებს სიმღერა.

პეგელის ეს აზრი ეხმაურება მიქელანჯელოს ცნობილ ფორმულას: „კარგი ფერწერა — ეს მუსიკაა, მელოდიაა“ (ფრანსუა პოლანდიელის დიალოგები. 1548 წ.) (მოგანილია 16-ის მიხედვით, გვ. 23).

გორკეაჟო გასო, რომლის „ენა მუსიკაა“ (რ. როლანი), მუსიკას აკუთვნებდა განსაკუთრებულ ადგილს პოეზიაში: „მუსიკა სინაზე და თითქმის სულია პოეზიისა“ („La musica è la dolcezza e quasi anima de la poesia“) (16, გვ. 57).

ა. ლოსეისაივის მუსიკა „მხატვრულობის პირველპრინციპია საერთოდ“, რაც ავგორს გამოუთქვამს 1927 წელს გამოქვეყნებულ „მხატვრული ფორმის დიალექტიკაში“.

ა. ლოსეი მას მიერ დადგენილი ხელოვნებათა ეიდეტური კლასიფიკაციის მიხედვით მუსიკას (ჩეენაივის — სიმღერას, როგორც პირველმუსიკას) მიიჩნევს „ყოველგვარი მხატვრული ხელოვნების პირველწყაროდ, ფესვად, მშობელ წიაღად“.

„მუსიკა, — წერს ლოსეი, — ყველაზე ახლოა პირველმხატვრულთან და იგი განასახიერებს არა ჩამოყალიბების საგებებს, არამედ თვისა: ჩამოყალიბებას, როგორც ასეთს“ (30, გვ. 257).

„მუსიკა არის წინარეიდეტური ჩამოყალიბება ეილოსისა“ (იქვე).

„თუ პოეზია არის ეილოსის ჩამოყალიბებელი (сначала мысль), ფერწერა — ის, რაც ჩამოყალიბდა ეილოსით (сначала живопись), მუსიკა კი — თვით ეილოსის ჩამოყალიბება (само мышление), რომელიც გვაძლევს ზოგადი და წინარეიდეტური ჩამოყალიბების ყველაზე მეტად გამოშახველ სურათს“ (იქვე).

ამ დასკვნამდე ა. ლოსეი შემდეგი მსჯელობის საფუძველზე მიდის: „კატეგორიათა სისტემა და ყოველი კატეგორია თავისთავად უკლებისმობს *გეკატეგორიისეულ წყაროს*, შესაზრისიდან ერთიანობას, რომელიც სწორედ შობს ყველა კატეგორიას მთელი მათი სისტემით. ეს მუდმივი პოტენცია და ძალაა, მუდმივი შექმნა, მუდმივი წყარო და ფესვი — ეს ასევე გარკვეულწილად ალოგიკური *ჩამოყალიბება* (საზგაი. ის ყველგან აუტორისაა — ნ. ა.) — ჩამოყალიბებაში კი, რომელიც [დიალექტიკური ტეგრაქტიდის] პირველი პრინციპია, არაფერია *ეიდეტური*, დანაწევრებული; აქ არაა ცნობილი, თუ საკუთრივ რა ყა-

ლიბდება, რადგან ეს რა თვითონაა დამოკიდებული ჩამოყალიბებაზე. ეს ჩამოყალიბება — არა ეიდეგურის და არა ლოგიკურისაა, არამედ მათი იგივეობის (შდრ. აეგუსტინე! — ნ. ა.) განუსხვავებელი წერტილისა. ეს შიშველი წარმოშობაა. იგი ყოველ კატეგორიას განსაზღვრავს და შემდეგში ყოველ მათგანს აესებს მიგნიან. ესაა ყოველი ფორმის მოცემულობა და მისი ფაქტიური და საზრისისეული სისავე. კატეგორიათა გაფორმებულ მომენტებში იგი გვევლინება როგორც მოცემულობა (ითარათობა), ჩამოყალიბების მომენტებში — როგორც გამავსებელი. რაი ეს ასეა, მხატვრულ ფორმათა სისტემაში უნდა იყოს რაღაც ისეთი, რაც მათ განსაზღვრავს და რაც მათ აესებს, რაც მათ ქმნის და რაც მათ აქცევს მხატვრულად. ეს პირველმხატვრული და პირველესთეტიკური უნდა იყოს მხატვრულისა და ესთეტიკურის ალოგიკური ჩამოყალიბება, მისი პრინციპი, წყარო. წარმოშობა, შშობელი წიაღი, ის პირველფორმა, რომელიც არსებითად არის რა გეფორმა, ქმნის ყოველ ფორმას, და არის რა პირველჩამოყალიბება, აესებს და განსაზღვრავს ცოცხალ მხატვრულ ჩამოყალიბებად ყოველგვარ ფორმას. პირველმხატვრულის ეს სტიქია არ შეიძლება მოეთათავსოთ კატეგორიათა რიცხვში, როგორც პლოგისეც კრძალავს „ერთიანის“ მიჩნევას კატეგორიად. იგი არაა კატეგორიაა, არამედ კატეგორიებისა და ფორმების დაბადება.

... სადაა ეს სტიქია ყველაზე მეტად გამოსაგული? — ცხადია, რაც უფრო მაღლა ავიდვართ ეილოსამდე, მით უფრო ეუახლოვდებით პირველმხატვრულობას. მაშასადამე, ყველაზე შორსაა ამისგან არქიტექტურა და სკულპტურა და უფრო ახლოსაა პოეზია, მუსიკა და ფერწერა. ჩვენ აქამდე ეილებდით დასრულებულ და გაფორმებულ ეილოსს და ეუცქერდით, თუ როგორ ხდება მისი მხარეების განხორციელება მხატვრულ ფორმაში, მაგრამ ეს დასრულებული და გაფორმებული ეილოსი შეიძლება განვიხილოთ in statu nascendi, ანუ მის მეონალურ წარმოშობაში, მისი უკვე შინაეიდეგური ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, რომელმაც სწორედ მიიყვანა იგი დასრულებულ ფორმამდე. ასეთი განხილვა მაშინვე გვიჩვენებს, თუ რომელია გემოთ დასახელებულ სამ ხელოვნებათაგან ახლოს პირველად ალოგიკურ ჩამოყალიბებასთან, თვით პირველმხატვრულობასთან. თვით ეილოსის შიგნით არის ჩამოყალიბებაში მყოფი, ჩამოყალიბება და ჩამოყალიბებული. ცხადია, რომ ყოველი ამგვარი სტიქია, ხორცშენსხმულ მხატვრულ ფორმაში, მოგვეცემს თავის განსაკუთრებული სახის ფორმას; და ცხადია, რომ გემომითობებულ პირველმხატვრულ ქუნქტთან ყველაზე უფრო ახლო აღმოჩნდა

ფორმა, რომელიც განასახიერებს თვითჩამოყალიბებას. პირველერთიანი თავისდათაყად არ თავსდება დანაწევრებულ აზრში, მაგრამ მისი ჩამოყალიბება, რამდენადაც იგი, როგორც ასეთი, ავლენს თავს ვილოსში, ყველაზე ახლოს ასახავს მის შეუესებელ ბუნებას.

- ამგვარად, რომელიც ამ ვიდეგურ ხელოვნებათაგან ჩამოყალიბებაში მყოფი, რომელი - ვილოსში ჩამოყალიბებული და რომელი - თვით ჩამოყალიბება? თუ შევადარებთ ერთმანეთთან ვიდეგური გამოვლინების ხარისხით, მაშინვე შევამჩნევთ, რომ ყველაზე გარეგანია მათგან, ყველაზე გამოვლენილი, ყველაზე ამ აზრით კონკრეტული - იუპეულად *ფერწერა*. იგი თითქმის თვალთ დასანახია... გაცილებით უფრო შინაგანია *პოეზია*. იგი აღარ საჭიროებს ღია თვალებს. მისი ხატება გონის შინაგანი წარმოდგენებია, თითქოს, მხოლოდ მოცემულნი წმინდა ფანტაზიაში. მისი გამოვლენა უფრო სულისმეორია, ვიდრე ფერწერული და მხატვრულობის პირველწყაროსთან იგი უფრო ახლოა, ვიდრე ფერწერას.

ბოლოს, საუკეთესო ვინმე ეს უარყოფს, მუსიკაში ჩვენ საქმე გვაქვს შენობქმედი სულის წიაღში მეტ გამსჭვალავსთან, კიდევ უფრო რაღაც უსხეულო შინაგანთან. თუ ფერწერა არის *აღქმული* ხატი, პოეზია არის *წარმოდგენილი* და *მოაზრებული* ხატი, მუსიკა კი - ხატია, რომელსაც უკვე აღარც აღვიქვამთ, არც გავიზრებთ, როგორც გამზადებულს, არამედ ხატია, რომელიც აქ მხოლოდ ჯერ კიდევ *წარმოიშობა*, ხდება. ესაა სწორედ პირველწყარო, ფესვი, ყოველი მხატვრული ხატოვანების მშობელი წიაღი. ესაა ის პირველადი ალოგიკური ჩამოყალიბება, რომელიც ბაღებს ყოველ ვილოსს, მამასადამე, ყოველ მხატვრულ ფორმას (80, გვ. 255-256).

ა. ლოსევის ეს კატეგორიული გენეზისი მხარს უჭერს ჩვენს ძირითად აზრს, რომ სიმღერა-მუსიკა ყოველი მხატვრულობის პირველსაწყისია ადამიანში.

მუსიკის, როგორც გონის სამყაროს გონიერებით მოაზრებადი მოვლენის, დიალექტიკური ანალიზის დასასრულს, ა. ლოსევი მივიდა ბევრის ფენომენოლოგიის შექმნის აუცილებლობამდე. იგი წერდა: „მუსიკა იბადება როგორც დროის ხელოვნება, რომლის სიღრმეში (დროის სიღრმეში) იღუპალებს რიცხვის იდეალურ-უძრავი გამოძერწილობა და რომელიც გარეთ გაიფურჩქნება მოძრაობის თვისებებით“ (13, გვ. 331).

ამ აზრის გასავეითარებლად ავტორი განაგრძობს მსჯელობას უფრო ღრმა ლეგალიზაციით: „მუსიკის სავანი *სპეციფიკურად* განსხეაუ-





მელსაც მე აქ ვიძლევი, მნიშვნელოვნად ფართოა და საესე, ვიდრე აქამდე წარმოდგენილი ანალიზები. თუ ამოცანად ღვეისახათ სერიოზულ ფენომენოლოგიურ ანალიზს, შეიძლება კი ავეურიოთ „სინაილე“ და „ფერადონება“, მაგალითად, ბჯერის სიმძიმეში, წონაში, სიმკვრივე-სისიანეში და ა.შ. ბჯერის მოძავეალმა ფენომენოლოგიამ უნდა უფაქიბესად აღწეროს ყველა ეს „ელემენტი“ და მათი კომბინაციები და მოგვეცეს მთლიანი სურათი [ყოველივე ამისა]. აი ერთი მაგალითი: ქალის ალგი მე წარმოშიდგენია რაღაც მეგალისებურად, მე ვიგყოლი, ფოლადისებურადაც კი. ხანდახან ბრწყინვითი; მასში ყოველთვის არაა რაღაცა ცივსაყითი და ამაყი, თვითმყოფალი – იქნებ მარადიულიც; მე აქ გონებით ვეხები რაღაც ქანდაკებას, იქნებ უთვალოს, რომელიც იტყირება თვალის გარეშე, არამედ მთელი თავისი არსებით, თითქოს მრავალთვალისანი; ეს სმები მყარია, მათი მოძრაობა არ განზავდება, ისინი ერთგვარონებად მკვრივია და თითქოს წრეში ბრუნავს. რაღა თქმა უნდა, იგყიან, რომ ყოველსავე ეს სუბიექტურია. მაგრამ მათთან, ვისთესაც „ობიექტურია“ მხილილ ჰაერის გაღლები ანდა მხოლოდ

რივად არ არის არაერთარ კავშირში მუსიკასთან, როგორც ასეთთან. მუსიკა არის ყოფიერება sui generis, ისევე უმრავილელური, დასრულებულ-გაფორმებული, ნათელი და მარტაცი, როგორც მათემატიკის ნებისმიერი უმარტივესი აქსიომა ან თეორემა. საოცარია, როგორ არ სურთ ესთეტიკოსებს შეამსნიონ მუსიკის ობიექტურობა. ფსიქიკა, ფიზიკა, მერე ისევე – ფიზიკა, ფსიქიკა და ა. შ. გაუთიებლად. იქნებ კიდევ, ცოგა რამ სენტიმენტალური მუსიკურ განცდათა სიძლიერის შესახებ და მუსიკის დაყიანა „ემოციამდე“, „გრძობათა ენამდე“ და შემდეგ ისევე ფსიქიკის ფიზიკა მოსდექს, ფიზიკის ფსიქიკა და ა. შ. ნატურალისტურ-ფსიქოლოგიური მეგაფიზიკის ეს წყველა აწევს მუსიკოსების, მუსიკის ესთეტიკოსების და ყოველნაირი მსი თეორეტიკოსების, ფსიქოლოგების, ფიზიკოსების, ფიზიოლოგების უმეტესობას. ძირფესუანად უნდა ამოიძირკოს ეს პაგერი-ალიზმები და სპირიტუალისტური ინტელექტუალიზმები, ეოლუნგარიზმები, ყოველივე ეს მხაჯლობანი ფსიქიკაში შემოქმელების შესახებ, „ენობიერების ნაკადის“, „შემოქმელებითი ეოლუციის“, „აბსოლუტური შემეცნების“ ყველა ეს დახვეწილი კონსეყუციები და მისთანანი. ყველაფერი ეს ფსიქოლოგიაა, მუსიკა კი ისევე შორსაა ფსიქოლოგიისაგან, როგორც მათემატიკა. და იმისთვის, რომ გავაცო მუსიკალურად მუსიკალური ნაწარმოები, მე არ შესაჭიროება არაერთარი ფიზიკა, არაერთარი ფიზიოლოგია, არაერთარი ფსიქოლოგია, არაერთარი მეგაფიზიკა, არამედ შესაჭიროება მხოლოდ თვით მუსიკა და სხვა მეფი არაფერი“ (13, გვ. 270-271) (მღრ. გ. ნეიგაუმი: –მუსიკის მსნაარსი თესი მასშია“).

ბგერის „სიმაღლე“ – მე დიდი ხანია უკვე შევწყვიტე კამათი. იფიქრონ, როგორც მოესურვებათ. მხედველობის მოვლენების ბრწყინვალე ფენოქსენოლოგიური ანალიზის მაგალითებით გამოირჩევა ვოეიუს „სწავლება ფერთა შესახებ“. ამის გოლი ანალიზი სიღრმისა და სიფაქიზის მხრივ სმენით ხაგებთათვის მე ვერ უძიოვე ლიგერაგურაში“ (13, გვ. 386-388).

ხელოვნებათა სწორედ ამგვარი, ლოსევისებური, მიმართების გააზრებაა მოცემული ერთ ისლერ დიალოგში:

„ვაჯრა: ო, უცოლველო, მიაბზე, როგორ აკეთებენ ღმერთების გამოსახულებას...“

მარკანდეა: ო, აღამიანთა მეუფე, ის, ვინც არ იცის სათანადოდ ფერწერის კანონები, ვერ ჩასწვდება გამოსახულებათა თავისებურებას.

ვაჯრა: ო, ბპრიგუს ჩამომავალია დამცველო, მაქვც ფერწერის წესები, რამეთუ მხოლოდ მას, ვინც იცნობს ფერწერის წესებს, შეუძლია მოგვითხროს მათზე.

მარკანდეა: ცეკვის მეცნიერების გარეშე ფერწერის წესები გაუგებარია...

ვაჯრა: ვისოვ, მიაბზე ცეკვის ხელოვნების შესახებ და შემდეგ შენ მომიტხრობ ფერწერაზე, ორგზის შობილზე...

მარკანდეა: ცეკვის გექსიკა ძნელად მისაწვდომია მისთვის, ვინც არ იცის მუსიკა, რამეთუ უმუსიკოდ ცეკვა სულაც ვერ იარსებებდა.

ვაჯრა: ო, დპარმასიან მოსაუბრე! მიაბზე მუსიკაზე.

მარკანდეა: მუსიკას ვერ გაეიგებთ სიმღერის გარეშე...“  
(„ჩიგრასუგრა“, ის. 17, გვ. 16)

ამგვარად, ყველგან იქ, სადაც ლაპარაკია მუსიკაზე, მის პირველსაწიხში, დასაბამად მღერა უნდა ვიგულოთ. მაშასადამე, სიმღერის მექანიკური დანაწევრება პოეტურ სიგყვად და მუსიკალ ვერ გახლება საფუძველი სიმღერის არსში ჩაწვდომისა. სიმღერა მხაგვრული სინთეზის პირველსაწიხია და არა – არაერთგვაროვან ელემენტთა სინთეზის შედეგი.

ცნობილია, რომ სიმღერით აღამიანი გამოსაგავს იმას, რისი გამოსაგვაც სიგყვას არ შეუძლია, რაც სიგყვით გამოუთქმელია.

ხეგარი ავგუსტინე გვმოდღერავს: „ვინც ზეიმობს, ის არ წარ-

მოთქვამს სიგყეებს, ეს – სიხარულის უსიგყეო სიმღერაა“ (18, გვ. 197; 70, გვ. 112).\*

წმინდა ავგუსტინეს ენოუმბაზმს უსიგყეო გამღერების მიმართ განსაკუთრებით აღნიშნავენ სპეციალურ ლიტერატურაში: „სხვა მულო-ლიური ფორმა, რომელიც ფესვებით ჩამდგარა ებრაულ გრაფიკაში, არის jubilus. იგი მღვდისარეობს სასიხარულო ამოხდომაში ეოკალური მელიგმატიკის საშუალებით, ხანდახან ძალზე ხანგრძლივით, ყოველ-გვარი გქესგისა და სიგყეის გარეშე. ყველაზე უფრო უხვი და ენოუმბ-ასგი ინფორმატორი ამ მუხიკური ფორმისა – ჭერეგის (contemplazione) ამ ფორმისა – არის წმინდა ავგუსტინე (354-430), რომელიც შემთხვევას არ უშუებს ხელიდან, არ ილაპარაკოს მის შესახებ, განსაკუთრებით თავის წიგნში „Enarrationes in Psalmos“ (18<sup>a</sup>, გვ. 14).

განსაკუთრებული სიღრმით, მისთვის დამახასიათებელი გამ-სჭვალვით აქვს გამოხატული ე. რომანოვს „ქებათა ქების“ პოეტიკის მისეული აღქმა და ვაგება: „რა საოცარია მისი სახელი. ჭეშმარიტად „სოლომონის სიბრძნეა“ მის სახელდებაში: „ქებათა ქება“ (canticum canticorum, *זמרה זמרות*, Høhelied ლუთერის ბიბლიაში...). ეს სახელდე-ბა იმას ნიშნავს, რომ პოემაში მიგნებულია ის, რაც *თვით სიმღერაში* შეაღგეს საკუთრივ სიმღერას, რაც შედის სიმღერის საწყისად ყველა მსოფლიო სიმღერაში... რაც კი ნამღერია და რასაც კიდევ იმღერებენ. „აი, ხალხო! თქვენ ყველა მღერით, როცა თავს კარგად გრძნობთ, რო-ცა ბელნიერნი ხართ“. „ქებათა ქების“ ერთი წვეთი, ვაზავებული სხვა სიგყეათა გბაში, ვადააქცევს მათ ლაქეარდოვან სიმღერებად, ზღაპრ-ებად, პოემებად. აქ სომ სიგყეები არაა, ანდა მკრთალია ისინი, ვაწე-ლილი, მტირერიცხოვანი: ისინი სწორედ იმღენია, რამდენიც უნდა აღე-ბულიყო, რათა გამოხატულიყო მილიანად იმის არსი, საიდანაც წარ-მოღვება სასიმღერო საწყისი მთელ ქვეყანაზე. ამიგომაა ეს „*სიმღერა-თა სიმღერა*“: თითქოს მისგან მთილო ყველა სიმღერამ თავისი წყარო, საწყისი, მთავონება.

კეთიბრიობამ მხოლოდ ერთხელ მოახერხა ეს... და „ქებათა ქე-

\* შდრ. ღაოს მოძღვრებიდან: ბრძენი უსმენს უხშიდ მოძღვრად კოსმოსს და შეაღწევს მის ქართოში. იგი „მაღაქს პირში სრულყოფილ ჰარმონი-ას“. ბრძენი ყურადღებას აქცევს მხოლოდ შინაგანს. ჭეშმარიტია მხო-ლოდ გრძნობა, ვამოწვეული გულის მოძრაობით, რადგან მისი ძირი ში-ნაგანშია. გეობა ჭეშმარიტია მამინ, როცა „სიგყეები არაა, გული კი ხა-რობს“ (ჯ.ძ. 198, 205).

ბაში“ არ შეიძლება რაშე გასწორდეს, გადაკეთდეს... დაე, იმღერებოდეს იგი, მარადიული, მთითარგმანებისა და მიზაძვის ვარეშე-

სანქტ-პეტერბურგი, 21 თებერვალი, 1909 წ.“ (20, გვ. 463-468).

ვ. როზანოვის ეს აღგაცებული სიგყეები რომ არ არის წაშიერი, თუქსალა ღრმა შთაბეჭდილების შეღევი, მტკიცდება უდიდესი ქრისტიანული მისტიკოსის, ორიგენეს ღამოკიდებულებით ამ ქსნილებისაღმი. ნეგარი იერონიმი, რომელსაც ვანუხიღავს ორიგენეს ჩენამლე მოღწეული „ქებათა ქებისაღმი“ მიძღენილი ორი გრაქტაგი, შემღეგნაირაღ ვაღმოგყემს ორიგენეს ამაღლეებულ თეაღსაზრის ბიბლიის ამ უკეღავ პოემაზე: ორიგენე ამბობს – „როგორც ჩვენ მოსესაგან ვაღეგეთი, რომ არის არა მარგო წმიღა, არამუღ წმიღათა წმიღა და რომ არ არის მარგო შაბათი, არამუღ შაბათთა შაბათი, ასევე ჩვენ შეღეგყობთ სოღომონისაგან, რომ არსებობს არა მარგო სიმღერები, გაღობანი, არამუღ სიმღერათა სიმღერა, გაღობათა გაღობა. ნეგარია, რაღა თქმა უსღა ის, ვინც შეაღწევეს წმიღაში, მაგრამ უფრო ნეგარია ის, ვინც მიაღწევეს წმიღათა წმიღას. ნეგარია, ვინც ზემიობს შაბათს, მაგრამ უფრო ნეგარია, ვინც ზემიობს შაბათთა შაბათს. ამგვარაღვე, ნეგარია ისიც, ვისაც ესმის და მღერის სიმღერებს, მაგრამ მეგაღ ნეგარია ის, ვინც მღერის სიმღერათა სიმღერას. და ისე, როგორც შეღწეული წმიღაში საჭიროებს კიღვე ბეერს რასმე, რათა ღირს იყოს შევიღეს წმიღათა წმიღაში; და როგორც შაბათის მეღღესასწაულე, რომეღიღ ღმერთის დაუღგენიღ ხაღხისაღეის, საჭიროებს კიღვე ბეერ სხვას რასმე, რათა იღღესასწაუღოს შაბათთა შაბათი, ამგვარაღვე ღიღი გაჭირეებით მოიღებუნება ის, ვინც ყვეღა სიმღერას შეღიღეისებს, საღეით წერიღში რომ არის, რათა შეიღღოს ამაღღღეს სიმღერათა სიმღერაღმღე“ (21, გვ. 37-39).

ენა და სიმღერა, სამეგყეეღო და სასიმღერო ბეერა – ვოკაღური გონი უბეეღეს ხანაშივე გამსღარა დაკეღირეების საგანი, რაც აისაღა ბეეღი საბყაროს მსოულმსხეღეეღობაში, მაგიაში, მითოღოღიაში, კოსმოგონიურ თეორიებში, რომ აღარაღფერი ვთქვათ ფიღოსოფიასა და პოეზიაზე, რიგუაღსა და წეს-ჩეეუღებაზე, ყოვეღღღიურ ცხოვერებაზე.

და ეს მოსღა კ. იასპერსის „ღერიღისეულ ღრობე“ ვაციღებით აღრე. სამწყსაროღ, კ. იასპერსი, ისევე როგორც სხვანი, მაგაღითაღ – გეღარ ღე მარღენი (იხ. მისი „აღამიანის ფენომენი“ – 54), ნაკღებაღ ესეზა ისეღი აღამიანურ ფენომენს, როგორიღ არის ენა და მასიღან დაკავშირეებულ აღამიანში აღამიანურის, არა მარგო რაციონაღობის, ჩამოყ-

ალიბების პროცესებს. სიმღერის სხეულებაც კი არ არის. ამ ხანას კ. იასპერსი უწოდებს წინარეისგორიულს: „აღამიანის წინარეისგორიული ჩამოყალიბება – აღამიანის ფორმირება, როგორც სახეობისა, მისი ყოველი ჩვეული მიღრეკილებითა და თვისებით, მისთვის დაშახასიათებელი არაქნობიერის სფეროთი – შეაღგენს ჩვენი აღამიანური ყოფიერების ფუნდამენტს“ (53, გვ. 56). სწორედ აქ ხდება „აღამიანის ბუნების ჩამოყალიბება“, „აღამიანური ყოფიერების ძირითადი კონსტიტუციური თვისებების ჩამოყალიბება“. მაგრამ ყოველივე ეს, კ. იასპერსის მიხედვით, „ითიქმის ქრება უკიდევანო სივრცეში და უსასრულო ღროში“ (იქვე, გვ. 58). წინარეისგორია სუამს უამრავ საკითხს ჩვენი ისტორიული ცნობიერების წინაშე, რომელზედაც პასუხის ვასაცემად ჩვენი ცოდნა „უძლეურია“, მათ შორის ერთ-ერთია ენებისა და მითების წარმოშობის საკითხი. მითებიდანაც შექმლებელია მივიღოთ რაიმე „ნამდვილი ცოდნა გარდასულ ღროთა შესახებ“.

კ. იასპერსის მიხედვით „ისტორიული ცნობიერების წინაშე დგას აღამიანის ფუნდამენტური საფუძვლის დიდი პრობლემა, აღამიანისა, რომელსაც არსებობდა წინარეისგორიულ ეპოქაში, პრობლემა მისი ფუნდამენტული უნივერსალური არსისა“. წინარეისგორია ეს ის ღროა, როდესაც მოხდა აღამიანური ბუნების ჩამოყალიბება. ამ ღროში ღრმად დაისადგურა აღამიანში აღამიანური ბუნების ფორმირების ქმელითმა ძალებმა (53, გვ. 57).

კ. იასპერსი მიიჩნევს ხელოვნებას და, განსაკუთრებით, მუსიკას, როგორც მოვლენას, აღამიანური კულტურის ფენომენს, რომელიც „აიძულებს ყოფიერებას ილაპარაკოს“ (53, გვ. 369).

მუსიკას ასახელებს კ. იასპერსი სხვა ხელოვნებათა შორის, რომელთა საშუალებით აღამიანი გრძნობდა თავის თავს გრანსციენდენტობაში. „თუ განსაზღვრდა სამყარო, რომლის ხოტბას ემსახურებოდა ხელოვნება, მაშინ წამოიჭრება საკითხი, სადღა იპოვის შემოქმედი ჭეშმარიტ ყოფიერებას, რომელიც თელემს, მაგრამ მისი წყალობით უნდა მოიპოვოს ცნობიერება და გაბოამქარავეს“ (იქვე, გვ. 367).

აღამიანურობის არსობრივ თვისებად კ. იასპერსი მიიჩნევს თავისუფლებას: „ორი გზა გვიჩვენებს აღამიანს: ან როგორც კვლევის საგანს, ან როგორც თავისუფლებას“ (53, გვ. 445).

როგორც კვლევის საგანი, აღამიანი ექვემდებარება ანაგომიას, ფიზიოლოგიას, ფსიქოლოგიას და სოციოლოგიას. მაგრამ აღამიანს ეერ გამოიყენა სხვა რეალიზაციას, იგი არის – ყოველივეს უშუალო საფუძველი (იქვე, გვ. 448). ამის გაცება ნიშნავს აღამიანის თავისუფლებას,

რომელიც მისი ყოფიერების ყოველგვარ სხვა გოგალურ დამოკიდებულებებში ქრება და მხოლოდ ამ გოგალურ დამოკიდებულებებში მთლიანად იძენს თავის თავს.

„ადამიანის შესახებ ყოველგვარ ცოდნას, რომელიც აბსოლუტ-გმირებული იქნებოდა ადამიანის ცრუ ცოდნად მის მილიანობაში, მიუყვართ მისი თავისუფლების გაქრობისაკენ... ასეთია მღვთმართობა ადამიანის შესახებ იმ თეორიებშიც, რომლებსაც ღრმადმოხრანად გვთავაზობენ შეზღუდული პირობებისგებისათვის უსიქიანალიზი, მარქსიზმი, რასობრივი თეორია. ისინი ჩრდილავენ თვით ადამიანს, როგორც კი ისურვებენ მეგს, ვიდრე მისი მოუღესის ასპექტების კვლევას და მხოლოდ მაი“ (იქვე, შტრ. ზემოთ პიპერი, ბრიოდელი, ლაქსი).

„რა არის ადამიანი – ეს ჩვენ ყველამ და ყოველმა ცალკეულმა ადამიანმა ვიცით კვლევის წინამძღვრებისა და შედეგების საფუძველზე. ეს ჩვენი თავისუფლების საქმეა, რომელმაც იცის, რომ დაკავშირებულია აკცილებელ შემთხვევასთან, მაგრამ თავისდათავად კვლევის საგნად არ არის მასში ჩართული. რამეთუ, რაკი ჩვენ ჩვენსავე თავს ვიკვლევით, ჩვენ უკვე ვერ ვხედავთ თავისუფლებას, არამედ – ვარკვეულ ყოფიერებას, სასრულობას, ხაგს, კავშირს, კავბალურ აკცილებლობას. ჩვენ კი ჩვენს ადამიანურ ყოფიერებას ვაცნობიერებთ ჩვენი თავისუფლებიდან“ (იქვე, გვ. 449).

„სამყარო უძირთა, მაგრამ ადამიანი პოულობს თავის თავში იმას, რასაც იგი ვერ პოულობს ვერსად სამყაროში, – რასმე შეუცხოებადს, დაუსაბუთებელს, ყოველთვის უსაგნოს, რაღაცას, რაც გაურბის ყოველგვარ მეცნიერულ კვლევას: თავისუფლებას და იმას, რაც მასთანაა დაკავშირებული. აქ შე ვიძენ ვამსოცდილებას არა ცოდნის გზით, არამედ ქმედების საშუალებით. აქ გზას მიუყვართ სამყაროზე და თვით ჩვენზე გავლით გრანსცენდენციისაკენ“ (იქვე). *აი, აქ იბადება სიმღერა, ივია გრანსცენდენციისა და ყოფიერების შესვედრა.* ამიგომ გვესახება სიმღერა, მის ყველა განზომილებაში, ამ არსობრივი თვისების – თავისუფლების – უძირაგეს გამოვლენად. ამიგომაა ვასაგები, რომ სიმღერის სტიქია მოიცავს სწორედ კ. იასპერსისიყულ წინარეისგორიულ სამყაროს: სიმღერის წიაღში იბადება და არსებობს პოეზია, მასზეა ორიენტირებული მითოლოგიური ცნობიერება, მის ვარშემო იყრის თავს ყოველგვარი რიგუალი – მაგვირიდან დაწყებული ყოფითით დასრულებული. თუ რაიმე მოწმობაა საჭირო წინარეისგორიული ეპოქის ადამიანური პროცესების ვაგებისათვის, ადამიანის სიმღერაზე უმჯობეს მოწმეს ძნელად მოიძიებს დაისტგერესებული აბრი.

ამ მოწმობას გვაწვდის შუემერისა და ბაბილონის, ძველი ეგვიპტის, ინლოეთის, ჩინეთის, ეგვიპტის არქაიკა. შემთხვევითი როლია, რომ თვით ქ. იასპერსი ძველი ღიადი კულტურების დახასიათების ცდისას, რომლებიც ათასწლეულობით არსებობდნენ, *იმოწმებს* „ბაბილონის მონანების ფსალმუნებს“, რომელთა ორი სახეობაა ცნობილი – „ჩივილნი ფლენიგარე“ და „კულის დამამშეიდებელი საწყალობელი სიმღერები“, რომლებიც შედიან „ბაბილონურ მონანებათა“ კორპუსში, თარიღდებათ ძვ. წელთაღრიცხვის III ათასწლეულით და შეადგენენ ასურულ-ბაბილონურ რელიგიურ ლირიკას; *იმოწმებს* ეგვიპტურ ლიტერატურულ ძეგლს „ტხოვრებით დაღლილის საუბარი თავის სულთან“ (ძვ. წ. II ათასწლეულიდან XIII საუკუნემდე)\*, ძეგლებს, რომლებიც გვაოცებენ თავისი სიღრმით, მაგრამ როგორც ამბობს იასპერსი, „რომელთაც არ მოუხდენიათ სერიოზული ზეგავლენა“ ლერძისეულ დროზე (53, გვ. 37, გვ. 511).

ძველი ეგვიპტელები უკვე იცნობენ „ხელოვნებებს“ (54, გვ. 13). „ფტახოტეხის შეგონებებში“ ნათქვამია:

„ხელოვნებას არა აქვს საზღვარი,  
განა ძალუქს მსაგებარს, მიაღწიოს  
ოსტატობის მწვერვალებს?  
როგორც ზერძუხტი, დამალულია საფარქვეშ  
გონიერი სიგჟეა.“

(ძვ. წ. XXV ს. მოგანილია 54-ის მიხედვით, გვ. 12).

ეგვიპტური სასულიერო ჰიმნები იმღერებოდა (55, გვ. 34); ცნობილია სიმღერის თანმიქოლი ინსტრუმენტები, ე. წ. სისგრები – ლითონის ჩამოკიდებული რგოლები, რომლებიც მელილოდურად ელერდნენ შეხებისას, აროები და ლიუგნები. სიმღერებს და ჰიმნებს მეტწილად მღეროდნენ ბრმა მუსიკოსები, „აგონის განსასვენებლად გაცილებინ“ ჰიმნებს მზის ჩახვლისას მღეროდა ნეფერტიტი. ერთ-ერთი სამარის წარწერაზე ეკითხულობი, რომ ნეფერტიტი „აცილებს აგონს. მოსასვენებლ“

---

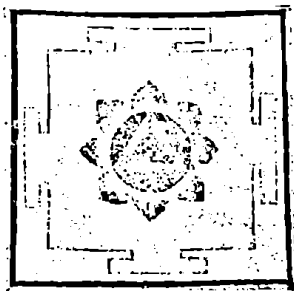
\* მ. შამარდამეილი „საუბარს“ მიიხსნეს კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთ პირველ ფილოსოფიურ გრაქტაგად – „ეს ძალიან ძველი სიბრძნეა“ (3<sup>ა</sup>, გვ. 209), აქაც სიმღერა=მუსიკა და ფილოსოფია ერწყმის ერთმანეთს თავის საწყისებში: ფილოსოფიური აზრი სიმღერით გამოითქვა ყოველგვარი ფილოსოფიის ძირითად კიოხეაზე – „თვითმკვლევლობაზე“ და ამის საშუალებით აღმუქებაზე (იხ. 3<sup>ა</sup>, გვ. 209-211). რა გრატიკულიც არ უნდა იყოს იგი.



აღ მიმაჯალს, ტკიბილი სმით და მშვენიერი ხელებით ორ სისკრაზე დაკრით“. ნუფერაგის ღირსებათა ჩამოთვლისას ნათქვამია, რომ „მისი სმის ვაგონებაზე ყველა ხარობს“ (55, გვ. 38).

ძველ ინდოეთში გამოშუშადა სასიძღვრო, სამეცყელო და სამუსიკო ბგერის თაყისებური სიღრმისეული ვაგება. ინდურმა ცნობიერებამ ბგერალობა, სმა დაუკაემირა სამყაროს მრავალგვარ მოვლენას, სცადა მათი ახსნა ბგერის საიდუმლოს წვლომის სამუქალებით.

ინდური სამუსიკო მოძღვრების თანახმად, მუსიკოსმა, რომლის შემოქმედება უპირველეს ყოვლისა სულიერი ხასიათისაა, უნდა იპოვოს და აამოქმედოს მინაგანი წყარო, თაყისი „მე“-ს ცენტრი, გულის გულ, ბინდუ, სადაც იბეზნება ჰემჰარიგი ელერალობა, რომელსაც მუსიკოსი პრანას მემეობით, ხასიოცხლო სუსთქყით, გარეთ გამოიგანს და ბგერით გამოსხაგავს. სულიერ ძიებათა მიზანია მარადისობასთან, აბსოლუტთან შერწყმა და გაიგივება. ბინდუ მარადიულობის სიმბოლოა. იგია შადაჯა – ძირითადი გონი. შადაჯა დაბაღებულა ექქისიავან“ (ექქისი ნოტიღან). იგია არგისგის მინაგანი ბირთვი, მუსიკის მემეობით წვლომილი. ბინდუს განგრული გამოსახულება ამგვარია:



ინდოელი მუსიკოსი მიისწრაფვის შეიგრძნოს უსასრულო და ვაგბიაროს ეს თაყისი შეგრძნება მსმენელს. მსმენელიც მინვეულია იყოს განწყობილი აღიქვას შემსრულებლის ცნობიერების უსასრულობისაკენ სწრაფვა და არ შემოიფარგლოს იოღე აკუსტიკური შთაბეჭდილებებით. ჰინდუსგანი მუსიკოსების მიზანია არა „ლამაზი“ გონის მემქნა, არამედ გამომსახველობის მეუბლუდავი უნარის განვითარება. მუსიკის ბგერა საქმის მყოღნისათყის მხოლოდ გამოსახვის სამუქალებაა და არა საბოლოოდ მისაღწევი რემულტაგვი: მშვენიერად ითვლება ბგერა, რომელსც მიყენიშნებს უბუნავს საზრისს.

ინდოეთში მუსიკა ყოველთვის იყო გაგებული როგორც *ნაღო-  
პასანა* – მისწრაფება ღვთიური პირველწყაროსაკენ ბგერის სამუქალე-  
ბით. ამგვარი სულიერი მისწრაფებისა და შესაბამისი ორგანიზაციის  
სამუქალეობით მუსიკა ამდღარობდა მსმენელსაც და შემსრულებელსაც  
აუცილებელი ესთეტიკური გამოსვლილებით. იგი აღიქმებოდა როგორც  
„ხელდა შიგნით“ (!). როგორც ადამიანის სულის სიღრმეში *ჩაწვდომა*.

ინდურმა სამუსიკო გრადიციამ გამოიმუქმა ძირითადი ცნება  
– *რაგა*. ეს სანსკრიტული სიტყვა ნიშნავს „ვნებას, ფერს, შერწყმას“. მას  
შეუძლია „ხალხის გული შეაფერადოს“, მან უნდა „ადაქსის ფერით ად-  
ამიანთა გულები“ – *რაგა* პირველსაწყისისეული მელოდიური იდეა.  
მუსიკოსი უნდა იყოს „ჩარიული შინაგანად იდეალის შექმნის პროექ-  
სში“ და არ შემოიფარგლოს „ამ პროექტის იმიტაციით“. შესრულების  
დასაწყისში მუსიკოსი ჯერ „გამოაღვიძებს“ სა-ს – *შადაჯას* ბგერას. მთ-  
ელი მუსიკა ესვენება სა-ს წიაღს. მის საფუძველზე მუსიკოსი ქმნის სა-  
ცლელ მელოდიურ რიგს. ამას თან ახლავს ცალკეულ მარცვალთა სიმ-  
ლერა, რომელთაც არა აქვთ „ლექსიკური მნიშვნელობა“ (!). მაშინ აეწ-  
ყობა *რაგა*. პინდუსგანის მუსიკურ ცნობიერებაში ნოტა გაიგება არა ფიქ-  
სირებულ წერტილად, არამედ ერთგვარ ველად, რაზედაც გაივლის მე-  
ლოდიური რიგი. *რაგას* შესრულებისას მუსიკოსი ალწევს ყოფიერების  
უმაღლეს მდგომარეობას მუსიკაში მისი გარდატეხის ვებით.

ადამიანის სმა მინსეულია სწორეპოვარ ინსტრუმენტად. ინდუ-  
რი სამუსიკო გრადიცია ემყარება ეოკალურ სკოლათა და ფორმათა  
ამოუქურავ მრავალფეროვნებას (56, გვ. 61-67; 57, გვ. 143-146).

სიმღერის, სასიმღერო და სამეგყეელო ბგერის ამგვარმა სილ-  
რმისეულმა გააზრებამ ღრმად გაიღვა ფესვი მთელ ძველინდურ ცნობი-  
ერებაში, რამაც ჰოვა ასახვა უძველეს მოძღვრებებში – იქნებოდა ეს  
სასულიერო, ფილოსოფიური თუ ყოფითი სასიათისა. ასე, მაგალითად,  
„ბრიად არანიაკში“ მოხმობილია ბგერისა და მისი გამომწვევი ინსტ-  
რუმენტის (ასევე სხეულის) მიმართების თავისებურება ისეთი ზოგადი და  
ძირითადი საკითხის ვალსაწყევგად, როგორიცაა უკედავება და აგმანი.  
აგმანი აქ გაგებულია როგორც სამუსიკო ინსტრუმენტი, ხოლო სამყაროს  
მოვლენები – ამ ინსტრუმენტით შექმნილი ბგერები (იხ. 19, გვ. 118-119).

იოგას მოძღვრებაში ხელვასა და სინაილესთან ერთად უდილე-  
სი მნიშვნელობა ენიჭება სმენასა და ბგერას. უმაღლესი შემეცნების მი-  
სალწვეად გამოიყენებულია მუფიბიკური შინაგანი ბგერა: „როგორც მო-  
ნადირე იჭერს საფანგის ღაგებით ირემს, ამგვარადვე იოგას მიმღეა-  
რი იმორჩილებს ვონებას *ნაღას* კაკანათების შემეცობით. ანაპაგას

ბგერებით, მარჯვენა ყურში რომ ისმის. ნაღა გკბილი, მელლოდიური ბგერებია. ისინი ჯერ იზიდავენ გონებას, შემდეგ შეზოჭავენ მას, დაბოლოს, ირგუნავენ. ვისებია შთაინთქმება ნალაით და გაზავლება მასში (85, გვ. 584; იხ. აგრეთვე 22<sup>ა</sup>, გვ. 21).

მსგავსი თვალსაზრისი ბგერაზე თუ მინაგანს მუსიკაზე მრავლადაა ანალიზის საგნად გამსდარი ძველინდურ მაგიურ, მითოლოგიურ თუ კოსმოლოგიურ მოძღვრებებში, რაც უძველესი გეგზებითა და ცოცხალი გრადიციით დასკურდება. ერთ-ერთ გეგზში ვკითხულობთ: „როდესაც <მოწაფე> ევლარ გაიფებს სიმრავლეს, მაშინ გამოარჩევს ერთიანს, ანუ მინაგანს ბგერას, გარეგანის მკვლელს. სანამ სული დაინახავდეს, მიგნით უნდა იქნეს მღვწეული პარმონია. მაშინ მინაგანს სმენას გამოეხმაურება უძრახავი, უგყვი ბგერა – Nāda – „უხმო ხმა“, „სინკუმის ხმა“ (ანუ, როგორც ინტერპრეტიტორი განმარტავს, „ხმა გონის ბგერაში“) – ევლად, ცუცხლოეანსა ძალამ უკან დაიხიოს შენი გულის იღვმალსიმეულროეისაკენ, მის ჭეშმარიტ საეანეში, მაშინ ეს ძალა შენი გულიდან ამოეა, აეა შეექესე მხარეში და გახლება იგი – ერთიანი სულის სუნთქეა, მასწავლებლის ხმა, რომელიც ყველაფერს ავებს. სანამ დადგები მისტიკურ ბგერათა უმაღლეს საეეხურზე, შენ უნდა გაიგონო ღმერთის ხმა, რომელიც შენსა, შეილად განსხვავებული: პირველი მსგავსია ბულბულის დამატკობელი ხმისა, როცა თავის მეგობარს გამოსათხოვარ სიმღერას უმღერის; მეორე ეღერს როგორც ვერცხლი არამიწიერი გონისა (Dhyānis), რომელიც ეარსკვლავთა ციმციმს აცოცხლებს; მას მოსდევს vīna-ს სიმღერა; მეხუთე შეაღწევს შენში, როგორც ბამბუკის ფლეიგის წკრიალი და ვადაიქეევა საეეირის ხმაღ. ეს უკანასკნელი, როგორც ქუხილის ღრუბლით შობილი, დაიქუხებს და არემარეს მოელებს; მეშვიდე შთაინთქავს ყველა დანარჩენ ხმას; ისინი მოკვლებიან და მათი ხმა აღარ გაისმება. როცა შენი პიროვნება დაითრგუნება და მუხლს მოიღრეკს მასწავლებლის ფერხითი, მაშინ შეგირდი შეერწემის ერთიანს, გაიგივლება ერთიანთან, მყოფობს მასში“ – „ოქროს წესთა წიგნი“ – ნაწვეევი I. „უძრახავის ხმა“ (იხ. 23, გვ. 26; შღრ. აგრეთვე 85, გვ. 584).

ძველი ინდოელი პოეგის შთავონებას სიმღერა აღაფრთოეანებს:  
„ჰიმნების თქმით წაეალთ წმინდა მხარეში, ხილეათა  
სამყაროში“

(რგვ. II, 2,16 – იხ. 24).

ჰიმნები, ისევე როგორც ყველგან, სიმღერით სრულდებოდა, ჰიმნებს „ქლოენენ“ რომიები – მომღერალი-პოეგები, რომლებიც ერთღრო-

ულად ქურუმებიც იყვნენ.

ზემოთ მოგანილი მასალა გვიჩვენებს, თუ როგორი იყო სიმღერის საგოვანი ინტუირება ძველ ინდურ ცნობიერებაში. ესაა ჩვენთვის ამჟამად მთავარი.

ანალოგიურ ვითარებას ვხვდებით ძველ ჩინეთში. პარმონიული კოსმოსის იდეის გამოსახვისა და მისი შექმნების შესაძლებლობას ძველი ჩინელები ხელაღწევენ მუსიკაში. მუსიკა იყო ის იდეალური, ბგერად აღასტეკური მიღელი პარმონიული კოსმოსისა, რომლის საშუალებით შეიძლება ჩაეწვეღეთ სამყაროს საიდეუმოს, მის პრინციპს, მის კანონზომიერებას.

ბგერა პირველადია.

პირველადი ბგერა განუყრელიადა დაკავშირებული კოსმოგონიურ პროცესთან. ბგერა წნდება საკუთრივ კოსმოგენების მომენტში, თან სდევს ამ პროცესს – კოსმოსის შექმნას ქაოსიდან. ბგერა იმთავითვე პარმონიულია. „პარმონიის“ აღმნიშვნელი სიტყვა *ხე* ეტიმოლოგიურად მომდინარეობს სიტყვიდან *ხე*, რაც ნიშნავს „სიმღერაში ხმის შეწყობას“. აქაც სიმღერის რეალური პროცესის გააზრება (რეულებქორება) ქმნის აბსტრაქტული ცნებისა და მთელი კოსმოგონიური მოძღვრების საფუძვლს (და ეს ხდება არა მარტო ჩინეთში!).

„ლიუიში ჩუნციუმი“ წერია: „სამუსიკო ბგერის წყარო უაღრესად ღრმა და შორეულია – იგი ადის გამოუვლინებელ დიად ერთიან დაუმღე“. დაღღმეღღღღა „პარმონიული ეთერის“ – *ძინეის* რხევათა წყარო. ხმაურის ფონიდან სიმშრეთა პოლარიზაციის შედეგად წარმოიქმნება სიგნალის პირველი ფაზა, რაც გამოისახება ინ-იან-ის სიმბოლიზებით. მათი გაძლიერების შესაბამისად იქმნება მეორე ფაზა, სადაც ყაღღღდება ბგერის სახე – მკაფიოდ გამორჩეული ინდივიდუალიზებული ტონი, ვარკვეული მახასიათებლებით. ეს ხდება რეზონატორში ცისა და მსწყის შემზრანათა შორის. \*

„ინ“ არის მუსიკალური ფრაზა, მელოსი: „ინ-ის ყოველი ბგერა იბღღდება ადამიანის გულში. გრძნობები ამოძრავდებიან შიგნით და ფორმდებიან *შენ* ბგერებად. როდესაც *შენ* ბგერები შექმნიან *ვენს*, ამას დაერქმევა *ინ* ბგერები (იეროგლიფი *ვენ* ნიშნავს „ნიშანს, ორნამენტს“; *შენ*

---

\* მ. ე. ესპიოვა ფილოსოფიური გრაქტატის გექსტის ანალიზის შედეგად ასკენის: „მუსიკა წნდება სუერობში, რომლებიც წინ უსწრებენ შეყვასა და დელამიწას“ („ლიუიში ჩუნციუ“, თავი „დაიუე“ – „ღიადი მუსიკა“, იხ. 91, გვ. 87). შღრ. ქეემით ა. შოპენპაუერის მსჯელობა.

– „ინიკიალს“; *ინ* – „მარცხალს“. „ჩანაწერები მეხიკის შესახებ“, ძვ. წ. IV-III სს; იხ. 25, გვ. 40-61).

ყოველ საგანს აქვს თავისი ხმა, გონი – *შენ*. ძირითადი გონისა და პარმონიულ შემადგენელთა შეხამება შეიძლება ჩაითვალოს ბგერის წყაროს ინდივიდუალურ მახასიათებლად... მკლერი თობიქტის ეს ინდივიდუალობა იგულისხმება, როცა „ხმაზე“ არის ლაპარაკი. ესაა სწორედ *შენ*. საგნის ხმა – *შენ* – ინტიმურად უკავშირდება მის შინაგან მხარეს *შენს* (რბილი თანხმოებით ნ.), ანუ „სკულს“ (იქვე).

ამგვარი სახე შიილო ბგერის, გონის, პარმონიის ინტეგრირებამ და მასზე დაფუძნებულმა კონცეპტუალურმა აზროვნებამ (ინდუქციის გზით) ძველ ჩინეთში.

ცნობილია, რა აღვილი ეჭირა ძველ საბერძნეთში სიმღერას. ბევრით მოხსენებული ქიონური Ἀοιδή (აოიდე), ასევე ბოგიერიოი მოსაბრებით Μοῦσικονი (მელაპომენე) იმთავითვე უკავშირდებიან სიმღერას და ასევე სიმღერასთან დაკავშირებულ სხვა მუშებთან ერთად ქონიან განმტოებულ ერთიან სისტემას – „მესიკურ ხელოვნებებს“ (მღრ. 62, გვ. 12-17). თვით სიტყვა *მეზა* Μοῦσα ნიშნავდა „მესიკას, სიმღერას, სიტყვას, მეტყველებას, ხელოვნებას, პოეზიას, განათლებას, განსწავლულობას, აღზრდას“, რაც აღასტურებს ჩვენს ძირითად თეზისს სიმღერის პარველსაწყისისეულ, დასაბამისეულ როლზე ხელოვნებათა წარმოქმნაში და კულტურის ჩამოყალიბება-განვითარებაში.

აპოლონი, როგორც ერთ-ერთი უძლიერესი ღვთაება, მომღერლებსა და მესიკოსების მფარველი, მუშების წინამძღოლი გამხდარა – *მუსაგეტი* (Μοῦσικήτης). აპოლონის დაბალება გედის სიმღერასთანა დაკავშირებული.

„ამ დროს გვლებმა, ღმერთის ძლიერი ხმის მომღერლებმა, დაგოვეს რა მეონიის (მიდიის) პაქტოლი, შემოუჭრინეს დელოსს გარშემო შეიღების. ამ ფრინველთა შორის ყველაზე მღერაღმა ფრთოსნებმა სიმღერით შეამკეს ლეგოს მშობიარობა. ამის გამო ყმაწვილმა იმღესივე სიმღერით გააწყო შემდეგში ღირაბე, რამღეჩურაჲ გვლებმა იმღერეს მისი დაბადების ტკივილები. მათ ვერ მოასწრეს ემღერათ მერევე, რომ დაიბადა აპოლონი“ (კალიმაქე, II 5; IV, 249; იხ. 58, გვ. 276).

აპოლონის სახელი აღრევე დაუკავშირდა მუშებს (58, გვ. 306). „ილიადაში“ მოცემულია კლასიკური სურათი მომღერალი მუშებისა და კითარაზე დამკვრელი აპოლონისა. აპოლონი და მუშები შთააფონებენ

სიმღერად დეკლოდაცის („ოდისეა“, VIII, 478-489). პომპროსის ჰიმნებში ნათქვამია, რომ „ყველა სიმღერალი და ლირაზე დაძვერელი აპოლონისგანაა“ (ჰიმნი XXV (3), ის. 58, გვ. 306).

სიმანსლობლივია ისიც, რასაც ვხედავთ აპოლოდორეს მოთხრობაში: „კალიოპესა და ევგურესაგან, სახელდებული აპოლონად, დაიბადა ლინოსი, რომელიც პერაკლემ მოკლა, და ორფეესი — ის, რომელიც მღეროდა კითარის ხმების თანხლებით და რომელიც თავისი სიმღერით ამოძრავებდა ქვევსა და ხეებს.“ (იქვე, გვ. 308).

ჰესიოდე მისი „თეოგონიის“ შექმნისათვის მუშებს შთაუგონიათ („თეოგონია“, I-115). მუშები შეეს გვესმა და მნემოსინემ. მათი „მშვენიერი სიმღერით“ ტკებოლა ზევსი. ჰესიოდე ასახელებს ცხრა მუზას:

1. კალიოპე, ეპოსის მუზა;
2. ევგურე, ლირიკის მუზა (ფლელიგით);
3. მელპომენე, ტრაგედიის მუზა;
4. თალია, კომედიისა და სოფლის პოეზიის მუზა;
5. ერატო, ეროტიული პოეზიისა და მიმიკის მუზა;
6. პოლიჰიმნია, ჰიმნური პოეზიის მუზა;
7. ტერესიქორა, ცეკვის მუზა (ლირიო);
8. კლიო, ისტორიის მუზა;
9. ურანია, ასტრონომიის მუზა.

ა. ლოსევი სპეციალურად აღნიშნავს, რომ „სიგვეა „მუზის“ გავება როგორც „ხელოვნების ნაწარმოებისა“ და, კერძოდ, როგორც „სიმღერისა“, ვხედავთ უკვე პომპროსთან, „ოდისეაში“ (XXIV, 62), სადაც იგულისხმება მუშების სიმღერა აქილევის დაკრძალვისას. ნათქვამია, რომ „ხმაწკრილა მუზამ“ შესძრა მსმენელები. „მუზა“ აქ, უპირატესად, უბრალოდ „სიმღერაა“ — (58, გვ. 312).

და ეს „მუზა-სიმღერა“ „სუბიექტური მსაგერული შთაგონების“ დასაბამი. ევრიპიდეს „ტროელებში“ „უბედურებთან მუზა მღერის სამწუხარო ამბებს“. ესაა „სუბიექტური განწყობილება“, რომლის საფუძველია მუშების სიმღერა (იქვე). მნემოსინეს, LXXVII ორფიკულ ჰიმნში, ხოგბას ასახავენ როგორც მუშების დედას, რომელმაც აჩუქა ადამიანს მხსნიერება და ერთიანი გონება:

„ერთად შეგიკრავს ერთიანი გონება ადამიანის სულში, გონების ძალა, მოკლადეითაივის კეთილისმყოფელი ნიჭი, ვაგიმრავლებია“.

ასევე ორფიკული ჰიმნი LXXVI, 5-7 მიუნიშნებს, რომ გონების

სიქიერებანი შეზღებს უბოძებთაი აღამიანებისათვის (იქვე; იხ. აგრეთვე 61, გვ. 257). \*

ბერძნული მითოლოგია იყნობს მოძღვრლებს: მუქესოს, ვეძოლეს, ლინოსს, თამირასს, ორფეესს. ისინი მისწულნი არიან ბერძნული ცივილიზაციის კულტურულ ვითარებად. *ბერძნული ცივილიზაციის სათავეებთან დგას „ღვთაებრივი მოძღვრლის“ მომავალეობელი პირივნება, სამყაროს პარმონიის, სიბრძნის, სინათლის, შთავონების, მხაგრულობის, ხელოვნებათა სიმბოლური ხაგება.*

მოძღვრლის პოეტური შთავონება მითოლოგიური ხანის ესოტგიკური ცნობიერებისა და შექმნილების მასაზრლოებელი წყაროა. „შინაგანი სილაამაჲ, რომლითაც ამკობენ ოლიმპის ღმერთები მოძღვრლებსა და მუქესოსებს, ესაა ბერძნული შთავონების პოეტური სილაამაჲ. მთელი ბერძნული მითოლოგია გამსჭვალულია ამ შინაგანი შთავონებული სილაამაჲის წინაშე თავყანსცემითა და აღგაყებით“ (27, გვ. 617).

ბერძნული კოსმოგონია სიმღერას უკავშირდება: „ყოველ წრებზე წამომჯღარა თითო სირინიში. წრის ბრუნვისას თითოეული მათგანი გამოსცემს მხოლოდ ერთ ბგერას, ყოველივის ერთი და იმავე სიმაღლისას. ყველა ბგერათაგან – ესენი კი რიცხვით რვაა – გამოისის მწყობრი თანხმობა“ (28, გვ. 614).

„ილიადა“ და „ოლინება“ სიმღერით იშეა. პომეროსი ხომ ბრმა აელი-მოძღვრალი იყო. ლექსის საუქმეველი ხალხური სიმღერაა. ბერძნული ლირიკა დაიბადა ვალობისაგან (30, გვ. 3-9).

ბერძნული გრაგელის წარმოშობა უკავშირდება დიდნისეს მსახურების – ვაკეაყების (ჩვენებური „ოხოკონების“) სიმღერას (იხ. 88): ბერძნ ტράγος – „ვაი“, აბი – „სიმღერა“, ტრაგედია „ვასრულებ გრაგელიას“, ტრაგედია – „გრაგელია“.

სიმღერასთან გუნებურ კავშირს მოწმობს ბერძნული პოეტიკის გერმინოლოგია. ეს კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს სიმღერიდან პოეტური კომპონენტის გამოცალკეების უსაუქმელობას. სიმღერის რაობა კი არ უნდა განიმარგოს საღვექსო მეტყველების თავისებურებიდან. არამედ პირიქით – პოეზიის გუნების რევევისას ვათვალისწინებული უნდა იყოს მისი პირველწყაროს – სიმღერის ბუნება და რაობა. ამიგიომ პართიებულნი არიან ის მეცნიერები, რომელთაც მიახინით, რომ

\* აღსანიშნავია, რომ სიგყვა *პიმნს* (πῦμας), უქველესი სასიმღერო ეანრის აღმნიშვნელს (იხევე, როგორც *დითირამბს*, *ელეგიას*, *ლინს*) არ ექებნება ეგიმოლოგია ინდოევროპულ ენებში (იხ. 61, გვ. 5-6).

„პოეზიის კვლევა ხალხური სიმღერით უნდა იწყებოდეს“\* (60, გვ. 32-40, 111-132, 134-146).

სიმღერისა და პოეზიის კავშირებს უაღრესად შორეულ წარსულში მივყავართ. ერთ ასეთ საკითხზე გვინდა შევეჩრდეთ. საქმე ეხება ე. წ. „ანაგრაძების“ პრობლემას, რომელსაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ფერდინანდ დე სოსიურმა (31, გვ. 639-646; 32, გვ. 251-267).

ანაგრაძების პრინციპს თვლიდა სოსიური ორთავან ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად პოეტური გექსტის შექმნისათვის ძველ ინდოევროპულ ენებში, რიგძულ პრინციპთან ერთად. სოსიური მიიჩნევს, რომ არსებობდა საერთო ინდოევროპული პოეტური გრადიენტი, დაკავშირებული სიგყვის ბეკრიითი შედგენილობის ინტუიციურბასთან. სოსიურმა გამოიყენა ლათინური ტერმინი *canmen* < \**canmen* (რეგრესული დისიმილაციის გზით) მოკლე პოეტური გექსტის აღნიშვნისათვის. ეს გექსტი თავდაპირველად საწესხვეულებო ხასიათისა იყო. ტერმინი უკავშირდება „სიმღერის“ აღმნიშვნელ ძარს, *can*-ს (აქედან ლათ. *canto* – „ემღერი“ და ა. შ.). *Canmen*-ის შემქმნელები არიან მომღერლები: ძვ. ინდოეთში *kavi*, ლათინეთში *vates* – „წინასწარმეტყველი, შთაგონებული მომღერალი“.

პოეტ-მომღერლები ლექსის აგებას აფუძნებდნენ სიგყვის ბეკრიითი მნიშვნელობის შემადგენლობის ანალიზზე. მათ გაანსდათ ამ „საიდუმლოს ცოდნა“. ეს ცოდნა იყო მიზეზი პოეტ-მომღერალთა განსაკუთრებული უპირატესობისა ინდოევროპული მოდემის ხალხებში.

უძველეს დროში – ინდოევროპული ერთიანობის დაშლამდე – სიგყვის ხელოვნება უკოლდებოდა გარკვეული სახის ხელოსნობას (სუროს ოსტატობას, მჭედლობას). ძველ ინდურში, ხეთურსა და ლიდურში დადასტურებულია ტერმინები გექნიკური სფეროდან, რომლებიც გამოხატავენ „სიმღერას“ და „მოეზიას“ (ძვ. ინდური *saman* „მღერა, სიმღერა“ – აქედან ერთ-ერთი ვედას სახელწოდება *samaveda*; ძირი უკავშირდება ხეთურ *ishamai* „მღერა“-ს. ხეთური *ishamai* „სიმღერა“, კერძოდ, „ეპიკური სიმღერა“, *ishamanalla* – „მომღერალი, გაძრის მომღერალი“.

ამგვარად, უძველესი პოეტური სარიტუალო გექსტების შემქმ-

---

\* ნიშანდობლივია, რომ ბერძნული პოეტური ენა არ ემთხვევა არც ერთ დიალექტს. ლექსის აგების მუსიკალურ-ეოკალურმა პრინციპმა აიძულა ბერძნული პოეზია განსხვავებული, თავისებური ენა შეემუშაებინა (66, გვ. 171; 68, გვ. 6).



ნელეები იყენენ მოძღვრლები, რომელთა სიბრძნეს შეადგენდა ენის ბგერებისაღმი ანალიტიკური მიღვომის უნარი, სიმღერის წყალობით ენის ჟღერადობის საილქმლოს ფლობა.

ეს ვითარება ნათლად გვიჩვენებს, თუ საუკუნეთა რა სიღრმეებში მივედართ სიმღერის ისგორიას. ბუნებრივია, საერთო ინდოეგროპული გრადილია ასახულიყო ძველ ბერძნულ სინამღვილეში. შემთხვევითი არაა, რომ მუსიკა უსწრებს ლიგერაგურის ხელოვნებას: „ჯერ კიდევ დიდი ხნით ადრე, სანამ საბერძნეთში ლიგერაგურა ვაჩნდებოდა, მას უკვე გადაუარა მუსიკის მგზნებარე სტიქის ძალამ, მასი ყველაზე ვეღური ფორმებით დაწყებულ და მუსიკის კლასიკური წარმომადგენლების, აპოლონისა და მუზების, კარმონიული სინაგოფით დამთავრებული“ (63, გვ. 15).

ამასთან, ნიშანდობლივია, რომ „ანტიკური მუსიკა უპირაგესად ეოკალური“ და რომ „ანტიკური მელიდიები საკრავზე შესასრულებლად კი არა, სწორედ სასიმღეროდ იყო ვათვალისწინებული“ (იქვე, გვ. 112-113).

მოძღვრლის პოეგური შთავონება მითილოგური ხანის ესთეგოკური ცნობიერებისა და მხაგერული შემოქმელების მასაბრლოებელი წყაროა. ძელებერძული ესთეგოკის საწყისები სიმღერაზე აღმოცენდნენ, რაღა თქმა უნდა, მის სინკრეგულ ერთიანობაში. *ესთეგოკური ხელვა გამომუშავდა სასიმღერო-პოეგური შემოქმედების წიაღში.*

როგორც ზემოთ ითქვა, კოსმოსის იღვა ესთეგოკური ცნობიერების წიაღში იშვა და დამუშავდა (სიგყვა κῶμος მოლის ზმნიდან κῶμα „ვამკობ“, აქელანვე – „კოსმეგოკა“).

ა. ლოსევი, რომელმაც ამ საკითხს არაერთი შრომა მიუძღვნა, წერს: „კოსმოსი პლაგონთანაც და პითაგორელებთანაც (ე. ი. უკანასკნელ ნეოპლაგონიკოსებთანაც – ანუ მთელი ათასწლეულის მანძილზე) იყო აწყობილი დორიულ კილოზე. ეს ეს სჟეროები გაძოსცემდნენ დიდებულ, უჭკობ, მარად ახალგაზრდა და ამავე დროს შინაგანად თავმუკაებულ, მიმქრალ, ჩაფიქრებულ და ნაღელიან მუსიკას“. (64, გვ. 575); „მთელი პლაგონისეული კოსმოსი ჟღერს, როგორც კარვად აწყობილი ინსგრუმენტი, მით უმეტეს, რომ ყოველ სჟეროზე მის სირინობი და მღერის გარკვეულ გონალობაში“ (27, გვ. 645-646).

ამ მისაზრებებს მივყავართ არქაიკიდან იასპერსისეულ „ღერბისეულ დროში“, რომელშიც, თუ ბერძნული რეფლექსიის მემკვიდრეობის საფუძელებზე ვიმჯელებთ, სიმღერა-მუსიკა კვლავ რჩება ფილოსოფიური აბრის მიოელვარე ნაკადის ერთ-ერთ შემადგენელ ინგრედიენტად. მემ-

თხვევითა რილია, რომ პლაგონს მიაწერენ გამოთქმას – „ხმა აღა სულისაო“ (65, გვ. 7). ეს სახეებით ვახაგებია, რამეთუ „პლაგონთან რიგ-მით, მუსიკით და სიმღერით გამსჭვალულია მთელი ცხოვრება – კერძოც, სახელმწიფოებრივც და კოსმიურიც“ (ა. ლოსკეი, სხ. 64, გვ. 243).

გონისა და მუსიკის გატანობიერება ორგანულად შედის უმაღლეს ეთეროსფერულ სინთეზში. ა. ლოსკეი შემდეგნაირად განმარტავს პლაგონის ეთეროსფერულ შინაარსს: „რაკი ფიზიკა ესმის გეომეტრიულად, ხოლო გეომეტრია ქმნალობის მოძღვრების ნაირსახეობად, პლაგონი აუცილებლობით მიდის თავისი იდეების ვახაგებამდე, როგორც გეომეტრიულად და ფიზიკურად მყოფებამდე ქმნალობის პროცესში; მაგერია აქ გამოდის ეთეროსფერულად დაბალი დაბალი და ამაღლებული, ხოლო რაღაცნაირად ამაღლებული არის ბერძნული სიგეის სინთეზის ორგანო, ცხადი ხდება და ვახაგები ისიც, რომ პლაგონი თავისი მაგერიის საღე-მონსტრაციოდ, როგორც ქმნალობის პროცესში მყოფი ეთეროსფერული, სარგებლობს ოდინდელი და საყოველთაო ბერძნული გერმანიით, რომელსაც ობიექტით პითაგორელებთანაც, პერაკლიტელებთანაც, სტოიკოსებთანაც და ყველა ნეოპლაგონიკოსთან. ამავე დროს, ინტუიციურად და გულუბრყვალად მთავრობენ ბერძენს აქ წარმოუდგენია სამღვილი გონი, ანუ ამა თუ იმ სიმაღლის ბგერა, რომელსაც წარმოქმნის დაჰიმული სიმი.“

– ამგვომ მაგერია <პლაგონთან> არის არა მარტო გეომეტრიული, ფიზიკური, არამედ მუსიკალურიც. ყოველი ნივთი პლაგონისათვის იყო რაღაც უხალაგი სიმის დაჰიმულობის შედეგი და მთელი კოსმოსი მსთვის ეღერდა როგორც ბგერათი უნივერსალური დაჰიმულობა, როგორც გარკვეული გონალური ინტერეალების სისგემა.

– სიერე მისათვის ყველგან სხედასხვაგვარია, ან უფრო განმე-ტული, ან უფრო შემეღრობული. სიერე ყველგან სხედასხვა ხარისხით არის დაბალი – აი, ამაშია ამ მარადიულ მუსიკაზე დაუქმნების ამოცანის ამოხსნის უხედაღებლობა. – ესაა ზოგადსიგეური აღფრთოვანება კოსმიური მუსიკის ხილვით.–

ასე მთელდღესად მაგერიის წმინდა ქმნალობის მოძღვრებას მიეკავართ არითმეტიკამდე, გეომეტრიამდე, ფიზიკამდე და მუსიკამდე და ამით, მაშინაღამე, იწყებს გამოამკარაგებას მთელი პლაგონისეული მაგერიის კონცეუციის მხაგერული შინაარსი“ (64, გვ. 574-575).

თუ რამდენად ფიქში და მსიმეღვლეათანია ანტიკური აღქმა ხმისა, კარგად ჩანს ლეკანეხეულ დახასიათებაში ქალის იდეალური პორტრეტისა მის „ღიალოგებში (გამოსახულებანი – გამოსახულებათა დახატავად)“. ქალის „მაღალი სულიერი თვისებების“ აღქმას ლეკი-

ანე იწყებს მისი ხმის აღწერით: „უპირველეს ყოვლისა მისი ხმა მღერადა და წკრიადა. ჰომეროსი უფრო მასზე იტყობდა — „თაველზე უტკბესი სიტყვა ეხიდან“ — ვიდრე განსჯიულ მოხუცზე პილოსიდან.

მისი ხმა არაჩვეულებრივად რბილია: ის იძვინავდა დაბალიყ არ არის, რომ შამაკაის ხმას მოეხლოვლეს და არც ზედმეტად ნაზი, რომ მოგეჩვენოს ქალისად და შილენებულად: იგი გაგოსებს ჭაბუკის ხმას, რომელიც ჯერ არ დაუთქვამებულა. იგია რკბილი, მთაღერსე, ნაზი შექპარაობით სმუნის დამატეველებელი ისეით, რომ როცა მიეუხლება, მისი ხმის ნამღერი განაგრძობს ქვრებას და მისი რაღაცა ნაწილი კიდევ განაგრძობს სიცოცხლეს შუნს ყერუსი და წკრიალით გეხვევა სრგოლივ, თითქოს გამოძახალი. სმუნის მთაბეჭდილებას რომ ახანგრძლივეებს და სულში გაცოცებს დამაშვილებელი და დამატერებლობით აღსაქსე სიტყვების ევალს“.

ფილოსოფიისა და თეოლოგიის საკითხების გარკვევაში აღრუული შუახაუკუნეები კვლავ მიმართავენ სიმღერის, ზგერის ვააზრებით მოპოვებულ ანალოგიებს, თუ საბუთებს. ამგვარ მიღვომამი თავეს იჩენს ხმის, სიმღერის, ვოკალური ხელენების ყოველმხრივი ღრმა ცოდნა — დაწყებული „ხმის დაქენებით“, დამთავრებული „აფექტთა და სიმღერის საიდუმლო ერთიანობით“. სეტარი აეგესტისე თავეს „აღსარებაში“ ასე მიმართავეს უფალს: „სმუნის სიამეთა მე ძლიერ შემბოქეს და დამსმინეს, მაგრამ შუნ დამისხენ და გამათავესუფლე. ახლა ეღიარებ — სიმღერებისაგან, შენი სიტყვებით გასულდგმულებული რომ არის. რომლებიც სრულდება ტკბილი და დამუშავებული (sic. — ნა.) ხმით, მე სელნულა ვისეენებ, მაგრამ არ ვშემღები ადგილზე — ეს სიმღერები თღონდ მოისთოვენ თავესთოვისავე და მათი გამაცოცხლებელი აზრებისთოვისავე ერთიგვარ საპაგით ადვილს ჩემს გულში და ვითოე მე ვერ მიეუნენ მათ სათინაღოს. ხანღასან მესეენება, რომ ვანსებ მეგ პაგეს, ვიდრე საჭიროა: მე ვგრძნობ, რომ თოვით წმიღა სიტყვავე აღაგმუნებს ჩვენს სულს სასოებით მეგად მხერეალედ, თუ ის კარგაღაა ნამღერი; ცუდი სიმღერა ასეთი ზემოქმელებას არ იწვევეს. ყოველ ჩვენს სულიერ მოძრაობას აქვეს და მხოლოდ მას ერთიღერათს ახანათავეს მეგეველისა და მომღერლის ხმის გარკვეული მოღულაციები და ისინი რაღაც იღუმადი იგივეობის ძალით იწვევენ ამ გრძნობებს\* . და ჩემი ხორციელი სია-

\* ჩვენ ეამჯობისებთ ამ ურამის ა. ლოსევის მიერ მოგანიღ თარგმანს: „ჩვენს ყველა სულიერ აფექტს ხმასა და სიმღერაში აქვეს საკუთარი

მოენება, რომელსაც არ უნდა დაეთმოს სულის მოღუნება, მე სწორად მაეღწეს: გრძნობა, გონებას რომ ახლავს, არ მისდევს მას უკან, თუქცა მხოლოდ გონების წყალობით დაუქსახურებია ეს აღვლი, ცდილობს წინ გაუსწროს და გახლავს ხელმძღვანელი. ასე შექმნიველად ცოდვას ჩაველივარ და ვაძინწევ ამას მხოლოდ დაგვიანებით.

ოლიონდ, ხანდახან, როცა ეცდილობ დაეაღწიო ამ ცდუნებას, მე ეცლები, და მეგისმეგ სიმკაცრეს ვისენ: ხანდახან მე ძალზე მსურს, რომ ჩემს ყურში და მორწმუნეთა ყურებში არ ისმოდას საამო სიმღერა, რითიც სრულდება დაეთის ფსალმუნები. მე შეჩვენება, მართებულად იქცეოდა აღუქსანდრიის ეპისკოპოსი ათანასე, რომელიც, როგორც მე მიაბზეს – აიძულებდა წარმოეთქვათ ფსალმუნები ისეთი უმნიშვნელო მოღულაციებით, რომ ეს იყო უფრო დეკლამაცია, ვიდრე სიმღერა. და მაინც, მე შაგონდება ცრემლები, რომლებსაც იწვევდა ჩემში საეკლესიო სიმღერის ხმები მაშინ, როცა ეპოვე ჩემი რწმენა; და თუმცა ჩემზე სიმღერა კი არ მოქმედებს, არაბედ ის, რაბედაც მღერიან, მაგრამ აი – ეს იმღერება სუფთა ხმებით, ფრიად შესაფერის მელოდიებში და მე კვლავ ვცნობ უდიდეს სიკეთეს ამ დამკვიდრებული ჩვეულებისაგან. აი ასე ებორძიკობ მე – გტობავს სახიფათოა და სიმღერის მსხნელი გეგაულენაც გამოცდილებით დასტურდება. მიუხედავად იმისა, რომ ვადგავარ იმ აზრს, რომ არ მეთქმევინოს გადაჭრილი განსჯა, მე მაინც უფრო მიესალმები ეკლესიაში სიმღერის ჩვეულებას: დაე, სუსტი სული, ბგერებით დამტკბარი, აღზვედეს და აღიყოს სიკეთით. მაშინ კი, როდესაც შემართება, რომ სიმღერა მეგად შემძრავს, ვიდრე ის, რაჩედაც იმღერება, მე ვინანიებ შეცოლებას; მე დამიმსახურებია სასჯელი და მაშინ ვარჩევი სულაც არ მესმინა სიმღერა. აი ასეთი ვარ“ (67, გვ. 267-268).

აფექტებისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას, რასაც განიყლის აკვუსტინე და რაბედაც აძლენს ფიქრობს, უცილობლად მიჰყავს ფილოსოფოსი და თეოლოგი სიმღერამდე, სასიმღერო ბგერამდე, სამუსიკო ინგონიაციის გააბრებამდე ადამიანის სულიერ სამყაროში. იგი ამ გზით ვანცდილსა და ნააბრეკს უკავშირებს ურთულეს ფილოსოფიურ საკითხებს, როგორიცაა მაგერიის „პირველადობა“, რას ნიშნავს „პირველქმნილება“ და ა. შ.

ადამიანური აფექტებისადმი ამ აკვუსტინესეულ დამოკიდე

---

ფორმები, რომელთა იგეგობა – არაენ იყის, რა საიღუმლოებით, – აღავზნებს მათ (X, 33) (ის. 63, გვ. 146).

ბულებას განსაკუთრებულად აღნიშნავს შოპენჰაუერი თავისი ფილოსოფიის ავტობიას: „თვითშემეტყნებამი შესამეტყნებელი არის მხოლოდ ნება, რამეთუ არა მარტო ნება და მისი ვადაწვევებიანი სიკვების ვიწრო ვაგებით, არამედ ყოველგვარი მისწრაფება – სურვილები, ეჭვები, იმედები, შიში, სიყვარული, სიძულელი, მოკლე ყოველივე, რაც უმუალო ცეიქმნის ჩვენს საკუთარ სიკეთესა თუ უბედურებას, სიამოვნებას თუ განჯვას, – სინამდვილეში არის მხოლოდ ნების ქმედება; ეს მხოლოდ დღლეაა, ჩენი სურვილისა თუ არახსურვილის მოლოფიკაფიაა, – ანუ სწორედ ის, რაც წარმოვფიღება, როცა ზემოქმედებენ გარემოთბიქტებზე, როგორც საკუთრივ ნების აქტი“. – შოპენჰაუერი შენიშნავს: „ავგუსტინემ ეს შესანიშნავად იცოდა უკვე. სწორედ თავისი De civ. Dei, c. VI-ის მეთოთხმეტე წიგნში იგი ლაპარაკობს affectionibus animi (სულის აფექტებზე), რომლებსაც იგი წინამავალ წიგნში ანაწილებს თოთხ კატეგორიად: cupiditas, timor, laetitia, tristitia (სურვილი, შიში, სიხარული, მწუხარება). ნება არის ყველაფერში (ყველაში), რამეთუ ყოველივე არის სხვა არაფერი, თუ არა სურვილი; რამეთუ რაა ვნება და სიამოვნება, თუ არა ნება, იმასთან შეთანხმებული, რაც ჩვენ გვსურს და რაა შიში ანდა მწუხარება, თუ არა ნება, იმის მიმართ ზიზღი, რაც არ გვსურს“ (69, გვ. 243).

შოპენჰაუერის შეხედულებებს ჩვენ ქვემოთ შევხვებით, ახლა კი მივებრუნდეთ ავგუსტინეს მოძღვრებას იმ ადვილის გათვალისწინებით, რასაც ამ მოძღვრებაში იკავენ სიმღერაზე და ბგერაზე ავგუსტინეს რეფლექსია. ავგუსტინე განიხილავს სიერყის თოთხ სახეობას, რომლებიც ხასიათლებიან „მარადიულობით, ღროით, არჩეენით და წარმოშობით“ და გვჩვენებს, რომ მაგერია ისევე „პირეულაია“ ფორმის მიმართ, როგორც ბგერა სიმღერის მიმართ. მასთან პირეულაია არა ღროით, „რამეთუ ღრო მამის ჩნდება, როცა ყოველივე ფორმალაა ჩამოყალიბებული“, არამედ „წარმოშობით“ (XII, 29, 40) (იხ. 71, გვ. 193).

სიმღერისა და ხმის ურთიერიობა კი ავგუსტინეს შემღვანირად წარმოვღგენია: „როცა მღერიან და ჩვენ ვისმენთ ბგერას, იგი კი არ ქღერს თაეღაპირეულად უფორმოლ, ხილი შემღვკ უკვე სიმღერაში იქნს ფორმას. და როგორც არ უნდა ვაქღერღეს იგი, – ვაქრა და მენ აქ ვეღარაფერს იპოვი ისეთს, რისი ღაბრუნებაც შეიღღებოღეს, რომ მწყობორ სიმღერად გაღაიქცეს. სიმღერა მთიღანად ბგერებშია: ბგერა მისი მაგერიაა, მას ფორმას აბღევენ, რათა სიმღერად იქცეს. ამიგომ, როგორც მე მიოქვამს, ბგერას ანუ მაგერიას, აქეს უპირაგესობა სიმღერასთან, რომელიც ბგერიოთაა უკვე გაფორმებული, მაგრამ უპირ-

რაგნობა აქვს არა „მექსის“ უნარში. ბგერა არ ქმნის სიმღერას, – სხეულის ორგანიზაციის გამოცეპული ბგერა ემორჩილება მოძღვრლის სულს, სიმღერად რომ იქცეს. ბგერას არა აქვს უპირატესობა ღრმშიც ბგერა და სიმღერა ერთადროულია; – არც არსებენს: ბგერა არაა უკეთესი სიმღერაზე, რამდენადაც სიმღერა მარტო ბგერა კი არ არის, არამედ. მასთან ერთად, ლამაზი ბგერაა. ბგერა პირველობს წარმოშობით: სიმღერა კი არ იძენს ფორმას, რათა გახლეს ბგერა, არამედ ბგერა იძენს ფორმას, რომ გახლეს სიმღერა“ („ახსარება“, XII, 29, 40. იხ. 67. გვ. 336).

შოპენპაუერმა აიგატა აეკუსტინის ანღერძი და თავისი ფილოსოფიის სისტემაში მუსიკას, რომლის პირველსაწყისი სიმღერაა, მოუძებნა შესაბამისი ალგორითი. შოპენპაუერი აცხადებს, რომ „იმიოვა მუსიკის შინაგანი არსის ამოხსნა“ (69, გვ. 366). აი რაში მღვთმარეობს იგი: „მუსიკა არის თვით ნების ასახვა“ (იქვე), ამიტომ არის, რომ „მუსიკა, რაკი იღეებს ბუკლის გვერდს და რამდენადაც დამოუკიდებელია მოუღენათი სამყაროსაგან, იგნორირებას უკეთებს ამ სამყაროს, შეიძლება არსებულებით ვარკვეულ წილად მაშინაც, სამყარო საერთოდ რომ არ ყოფილიყო“. „საქმე ისაა, – განაგრძობს შოპენპაუერი, – რომ მუსიკა ნების ისეთივე უშუალო ობიექტივაცია და ასახვაა, როგორც თვით სამყარო, როგორც იღეები, რომელთა გამოვლენა მათს მრავალრიცხოვანობაში ქმნის ცალკეული საგნების სამყაროს“ (იქვე). „ამიტომ მუსიკა არის გრძნობისა და ვნების ენა ისევე, როგორც სიტყვა არის გონების ენა. პლატონი განსაზღვრავს მუსიკას, როგორც „მელოდიურ მოძრაობას, რომელიც ბაძავს სულის მღელვარებას“ (*melodiarum motus, animi affectus imitans*) (*De leg. VII*), ხოლო არისტოტელე – სვამს კითხვას – „რაგომ არის, რომ სამუსიკო რიგები და მელოდიები – მაშინ, როდესაც უბრალო ბგერები არის, მსგავსია სულიერ მღვთმარეობათა?“ (*Probl., cap. 19: cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes esse exhibent?*) (69, გვ. 368).

შოპენპაუერის მიხედვით „მუსიკა არასოდეს გამოხატავს მოუღენას, არამედ მხოლოდ შინაგან არსს, მიუღენათია თავის თავში ყოფიერებას, თვით ნებას“ (69, გვ. 370). „სამყაროს ისეთივე უფლებით შეგვიძლია ვუწოდოთ ხორცშესხმული მუსიკა, როგორც ხორცშესხმული ნება“ (გვ. 371). „ამით აიხსნებაო, – განაგრძობს შოპენპაუერი, – თუ რატომაა, რომ მუსიკა უმაღლეს ალამაღლებს ყოველი სურათის, ნამდვილი სიცოცხლისა და სამყაროს ყოველი ბგერის მნიშვნელობას; და, რასაკვირველია, მით უფრო მეტად, რაც მეტადაა მისი მელოდია ანა-

ლოცვირი მოცემული მოვლენის შინაგან სკლიონ ანიგომ ლექსი შეიძლება ვადაიფიქსირებოთ მუსიკაზე სიმღერის სახით, თვალწინააღმდეგობა – ანაგორაში სხვით ან ერთი და მუსორგე – ოპერის სახით. აღნიშნული სიციხის აბეგარი ცალკეული წერაიები, ვადაგანილი მუსიკის ზოგად ენაზე, არასოდეს არის დაკავშირებული ამ ენასთან უთუო აუცილებლობით ანდა სრული შესაგვიანობით; ისინი შეეკუთვნებიან მუსიკას ისევე, როგორც ცალკეული შავალითი – ზოგად ცნებას: სინამდვილის გარკვეულობაში ისინი წარმოადგენენ იმასვე, რასაც მუსიკა გამოხატავს წმინდა ფორმის ზოგადობაში, რამეთუ მულოდები, გარკვეული აზრით, როგორც ზოგადი ცნებები, არის სინამდვილის აბგრაქცია. სინამდვილე, ანუ ცალკეულ საგანთა სამყარო, გვადივს ჭერეგის, კერძოს და ინდივიდუალურ, ცალკეულ მუსიკურებს, როგორც ზოგადი ცნებებისათვის, ასევე მულოდითა ზოგადობისათვის; მაგრამ ეს ორი ზოგადობა გარკვეული აზრით ერთმანეთს საწინააღმდეგობა, რამდენადაც ცნებები შეიცავენ მხოლოდ პირველადი ჭერეგისაგან აბგრაქცირებულ ფორმებს, თითქოს საგანთა გარსს ზედაპირულ ახლს, მუსიკა კი გვადივს ყოველი ფორმის წინააღმდეგ ილუზიულ ბირთვს, ანუ საგანთა გულს. ეს მიმართება შეიძლება კარგად გამოხატულიყო სქოლასტიკოსების ენაზე, თუ ვიცოდით – ცნებები – *universalia post rem*. მუსიკა კი გვადივს *universalia ante rem*, ხოლო სინამდვილე – *universalia in rem*.

როდესაც კომპოზიტორი შეძლებს მუსიკის ზოგადი ენით გამოთქვას ნების ის მიმართობანი, რომლებიც მოვლენას მარცვალს შეადგენენ, მაშინ სიმღერის მულოდია, ოპერის მუსიკა გამოხატულია“ (69, გვ. 371-372).

„მე ვცდილობ ვამტყვი, – ასეენის მოქმედაუერი, – რომ მუსიკა გამოხატავს უზოვალესი ენით შინაგან არსს, სამყაროს თავის თავში ყოფიერებას, რომელსაც ჩვენ მის უცხადეს გამოვლენაში ვიპოვებთ ნების ცნებით და რომელსაც მუსიკა გამოხატავს ერთადერთი მასალით, მხოლოდ ბგერით, მასთან – უმაღლესი სიხადით და ჭეშმარიტებით. თუ დაეუწყებდით, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მივიღეწა საყვებით სწორი, სრული და უმცირეს წეროლმანებამდე მისული მუსიკის განმარტებისათვის, მაშასადამე, მივიღეწა საფუძვლიანად აფეხსა ცნებებში ის, რასაც მუსიკა გამოხატავს, ეს უმაღლე იქნებოდა სამყაროს დაბაკმაყოფილებელი ასახვა და განმარტება ცნებებში ანდა მასთან სრულ თანხმობაში იქნებოდა და, მაშასადამე, იქნებოდა ჭეშმარიტი ფილოსოფია; ანიგომ ლაიბნიცის ზემოთ მოგანილი გამოთქმა

– „musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ (მუსიკა არის სულის საიდუმლო არითმეტიკული ვარჯიში, რომელსაც არ ძალუძს თავისი თავი აღრიცხოს) – სრულიად ზუსტი დაბალი თუაღლსაზრისით, ჩვენ მუსიკის ჩვენეული მაღალი გაგების შესაბამისად შეგვეძლოს პაროდირებით შემდეგნაირად გამოგვეთქვა: „musica est exercitium metaphysicorum occultum nescientis se philosophari animi“ (მუსიკა არის სულის საიდუმლო მეტაფიზიკური ვარჯიში, რომელსაც არა აქვს უნარი იფილოსოფოსოს თავის თავზე). რაშეთუ scire, ცოდნა, ყოველთვის ნიშნავს აბსტრაქტულ ცნებაზე მიყვანას, ამდენადე, იმის გამო, რომ მუსიკის ლაბინისეული განმარტება პრავალგმის იყო მიჩნეული ჭეშმარიტად, თუ თავს დაეაღწევთ მის ესთეტიკურ და მინაგან მნიშვნელობას და განვიხილათ მის მხოლოდ გარეცხულად და ემპირიულად, მუსიკა იქნება სხვა არაფერი, თუ არა დიდი და მეგად რთული რიცხოზრივი მიმართებების უშუალო და in concreto წყდომის საშუალება, რომლებიც ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ შევიმეცნოთ ოდენ გაშუაბელებულად ცნებებში, მაშინ, თუ შევეართებთ ამ ორ ამდენად განსხვავებულ და, მიუხედავად ამისა, მაინც სწორ გაგებას მუსიკისა, ჩვენ შევძლებთ გავიგოთ რიცხვის ფილოსოფიის შესაძლებლობანი, როგორიცაა *პითაგორას* ან *ინძინის* ჩინური ფილოსოფია და ამ აზრით განემარტოთ პითაგორელთა სიგყვა, რომელიც მოაქვს სიქსტუს ემპირიკუსს (Adv. math. L VII): „numeri cuncta assimilantur“ („რიცხვს ემსგავსება ყოველივე“. სიქსტუს ემპირიკუსი მათემატიკოსთა წინააღმდეგ წიგნი VII) (69, გვ. 372-373).

შოპენპაუერის ამ მსჯელობას ვაგნერი და ნიცშე „სწავლებას“ უწოდებენ, ხოლო თვით ავგორს გენიალურ მოაზროვნედ მიიჩნევენ. ნიცშე შოპენპაუერიდან ერყელი ციგაგის მოყვანის შემდეგ ვანაგრძობს: „ამგვარად, ჩვენ ვიგებთ შოპენპაუერის სწავლების მიხედვით, რომ მუსიკა არის ნების უშუალო ენა და ვგრძნობთ საჭიროებას ჩვენს აღგზნებულ ფანტაზიაში ავსახოთ და ხორცი შევასხათ ანალოგიური მაგალითით ეს ჩვენთან მოლაპარაკე, უხილავი და მაინც სიცოცხლით და მოძრაობით სავსე სულთა სამყარო (გონის სამყარო). მეორე მხრივ, ხაგი და ცნება მათი ნამდვილად შესაგყვისი მუსიკის გემოქმედების წყალობით იძენენ ამაღლებულ მნიშვნელობას. ამგვარად, დიონისესეული ხელოვნება გემოქმედებს ჩვეულებრივ აპოლონისეულ მხატვრულ ნიჭზე ორგვარად: მუსიკა აღვიძებს დიონისესეული ზოგადობის სიმბოლური ჭყრეგის უნარს, შემდეგ კი მუსიკა ანიჭებს ამ სიმბოლურ ხატს უმაღლეს მნიშვნელობას.



ხელოვნების არსიდან, როგორც იგი ჩვეულებრივ გაგებულია ილუზიისა და სილამაზის ერთადერთი კატეგორიის საფუძველზე, წესიერად ვერ გამოიყვან გრაგდიის კატეგას; მხოლოდ მუსიკის გონისაგან ამოსვლით გვესმის ინდივიდის განადგურების სისარული, რადგან მხოლოდ აბგვარი განადგურების ცალკეული მაგალითებით ჩვენთვის ცხადი ხდება დიონისესეული ხელოვნების მარადიული ფენომენი, რაც გამოხატავს ნებას მის ძლევამოსილებაში, თითქოსდა Principii individuationis-ის შილმა, მარადიულ სიციხსლე - ყოველი მოვლენის ბღვარს იქით და ყოველგვარი განადგურების საწინააღმდეგოდ. გრაგიკულის თაობაზე მეგაფიზიკური სისარული არის ინსტანქტურად არაცნობიერი დიონისესეული სიბრძნის გაღათარგმნა ხატების ესამუ: გმირთა ნების უზნაესი გამოხატულება, ჩვენდა სასისარულოდ უარიყოფა, რამეთუ იგი მაინც მხოლოდ მოვლენაა და ნების მარადიული სიციხსლე ხელუხლებელი რჩება მისი განადგურების მიუხედავად. „ჩვენ გეწამს მარადიული სიციხსლე“ - ასე აცხადებს გრაგედია და მუსიკა არის ამ სიციხსლის უშუალო იდეა“ (29, გვ. 120-121).

აქაც ნიციშეს გასაოცარი ინგუიყია გვაგრძნობინებს სიმღერა-მუსიკისა და ყოფიერების არსის იღუქმალ იგივეობას.

შესგონსაც ესახება ფილოსოფიური ძიებისა და მუსიკის კავშირი ორმხრივ განპირობებულ დამოკიდებულებად. იგი პირდაპირ აცხადებს: „აქამდე მე მინდოდა და მიყვარდა მეფიქრა, რომ ფილოსოფია თავის გამართლებას მუსიკაში პოულობს. რიყა კი მე მსმენია მუსიკა ფილოსოფიურ მსჯელობაში, მითქვამს: აი ეს კარგია, აი ნამდვილი ფილოსოფოსი! მე ძველთაგან პლატონიც და პლოტინეც იმიგომ მიყვარდა, ხოლო ახლებიდან შოპენპაუერი და ნიციშე, რომ მე მათს ნაწარმოებებში მესმოდა ნამდვილი მუსიკა - მე არ ვკარგავ იმელს, რომ მომავალი ფილოსოფია დათმობს თავის მაკმადიანურ ილუზიებს და მუსიკას ჭკუის სწავლებას კი არ დაუწყებს, არამედ მისგან ისწავლის რასმე.“ (79, გვ. 269-270).

ყოფიერების წესსა და ადამიანის ხმას შორის შინაგან კავშირს XX საუკუნის მოამროვნეები კარგად გრძნობდნენ. როგორც მ. კაკაბაძე მიუთითებს ამ პრობლემის განხილვისას - ა. ბლოკი თავის სტაგიაში „ირონია“ წერდა: „ბრწყინვალე და დამმარხავი საუკუნე, რომელმაც ადამიანის ცოცხალ სახეს გადააფარა მექანიკის მოსარკლული საბურავი პომიგივიზმისა - რომელშიც ადამიანის ხმა დაიმარხა მანქანების გრუხუნში“ (А.Блок, г. I, გვ. 82) (იხ. 73, გვ. 34-35).

მემოქმედების პროცესში ბგერას, გონს, ჟღერადობას გან-

საკუთრებული ადგილი უჭირავს. ეს მკაფიოდ ჩანს მ. მამარდაშვილის მსჯელობაში: „მე დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველმა თქვენთაგანმა, მიუხედავად იმისა, იყავით თუ არა უბრალოდ პაგიოსან მღვთმარეობაში, არამედ პაგიოსანი აზრის მღვთმარეობაში, იცის რაღაც განსაკუთრებული რამ, რასაც ადამიანი განიცდის, როდესაც აკიფდება კაცმა არ იცის საიდან მოსული ნაპერწკალი, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს ღვთის ნაპერწკალი. არსებობს განსაკუთრებული მღვთმარეობა გამკივანი, გულის გამაწვრილებელი სიყვადისა, განდგომილებისა და რადანსაირი ნოსტალგიური, უბასრესი კაეშანისა თუ ტკილი მწუხარების სიყვადისა. უბედურებაჲ კი აზრში (იმაში, რასაც მე ვუწოდებ აზრს და რაც ჩვენ არ ვიცით), ეს უბედურებაჲ კი შეიძლება აღვიქვათ რაღაც მარინან, გამკივან და უცნაურად სასისარულო ნოტად... შეიძლება აქ გოხაროდეს მხოლოდ ის, რაც ამ ტკივილში ვამოვლინდა გამკივანი სიყვადით“ (47, გვ. 13-14).

ო. მანდელშტამისათვის შინაგანი ელერალობიდან იბადება ლექსი: „ლექსი ცოცხლობს შინაგანი ხაგით, ფორმის იმ ელერადი ტვიურით, სიძლიერე წინ უსწრებს დაწერილ ლექსს. არც ერთი სიტყვა ჯერ არ არის, ლექსი კი უკვე ელერს. ეს ელერს შინაგანი ხაგი. მას შეიგრძნობს პოეტის სმენა. „Ecoutez la chanson grise“ – „მოისმინეთ უბრალო სიმღერა“ – ეს კონტამინაციაა ვერლენის ლექსის სიტყვებისა „Ecoutez la chanson bien douce“ – სიტყვასიტყვით: „მოისმინეთ ნაზი სიმღერა“ და „Art poétique“-დან – „...Rien de plus cher que la chanson grise“ „...არაფერია უფრო ძვირფასი, ვიდრე უბრალო სიმღერა“ (89, გვ. 42-43).

პოეტური კომუნიკაციის პროცესი მანდელშტამს ესახება მუსიკურ დენალობად აეგორსა და მსმენელს შორის: „კუმუნის ჩიგუნა, სანამ ამდერდებოდეს, „ღვთის ხმას უსმენს“. ეის ესიტყვება პოეტი? წარმოვიდგინოთ, რომ ეისმე ყურადღება მიუქცევია განსაკუთრებით აკუსტიკისათვის. იგი სტყორენის ბევრას სულის არქიტექტურაში და უთვალთვალებს მის ელმობლებას უცხო ფსიქიკის თაღებზეჲმ. იგი ათვალისწინებს განზოგანების გამდიდრებას, რომელსაც იწვევს კარგი აკუსტიკა და ამას მაგისა უწოდებს. ამ მხრივ იგი ემსგავსება „préture Martin“-ს („მამა მარტინს“), რომელიც თვითონ მსახურებს შესას და თვითონვე უსმენს მას. პოეტი არამარტო მუსიკოსია, იგი სტრადივარიუსიცაა, ვიოლინოს შექმნის დიდი ოსტაგი, რომელიც მრუნავს „კოლოფის“ – მსმენელის ფსიქიკის პროპორციის გამოანგარიშებაზე. ამ პროპორციება დაპოკიდებული, მიიღებს ხემის დარტყმა მეფურ სისავსეს, „თუ გაქლერდება უბადრეკად და გაუბედავად“ (89, გვ. 48-49).

ასევე აუხასებს მანდელშგამი სხვა პოეტის, ამ შემთხვევაში პას-გერნაკის, პოეზიას და მის შემოქმედებას: „პასგერნაკის პოეზია პირ-დაპირ როჰოს ტიხტინია (აგისგინებული ხოლო, ან ბულებული გაზაფხ-ულზე), იგია უშუალო შედეგი ყელის განსაკუთრებული აგებულებისა, ისეთივე გავარჯარებული ნიშანი, როგორც ნაკრტკინით შემოსვა, რო-გორც ჩიგის ქოჩორი.

„Этo – круто паливший свет,

Этo – шелкапые сшавиенных лышинок,

Этo – ночь, леденящая лист,

Этo – двух соловьев поединок...“ (89, გვ. 70-71).

პოლონელი მწერალი რიშარდ პშიბილსკი აღნიშნავს, რომ „მანდელშგამისათვის მუსიკა არის ყოფიერების ლეთიური სისაესე, მისი ყველა წინააღმდეგობის ჯამი. ღმერთი და ადამიანი, სიჩუმე და ბგერა, პირველყოფილი ამორფულობა და ფორმა“ (რიშარდ პშიბილ-სკი, „ოსიპ მანდელშგამი და მუსიკა“, გვ. 76).

მუსიკის ამგვარი გაგება საერთო იყო რუსი სიმბოლისტ-ბისათვის და აკემისგებისათვის (იხ. 90, გვ. 12, შტრ: 89, გვ. 169-172).

მანდელშგამის მუსიკურ მსოფლმხედველობას ბ. კაკი უწოდებს მუსიკოსოფიას (იხ. 90, გვ. 42). პოეზიას და მუსიკას საერთო წარმო-მავლობა აქვს. ესაა – სიჩუმე, გაყუჩება, „თავდაპირველი სიმუნჯე“, ერთიანი ღერო, წინარეკლერალობანი, ბგერითი პირველსაწყისები – „прзвучания, звуковые первины“ (90, გვ. 44).

ხელოვანის გულში დაბადებულ ამ ბგერას ე. პოფმანი *ვეფონს* უწოდებდა. პოლ ვალერი მიგვაქევიჩებს ყურადღებას პოფმანის „კრე-ისლერიანას“ ერთ ადგილზე: „მე მაგონდება პოფმანის „კრეისლერიან-ას“ ერთი სიანგერესო ფრაგმენტი; ადამიანი, მუსიკით შეჰყრობილი, ამოიცინობს შთაგონების მოსელას შემდეგი ნიშნით: მას ესმის არაჩვეუ-ლებრივად წმინდა და ნაჯერი ბგერა, რომელსაც იგი *ვეფონს* უწოდებს და რომელიც გადაუშლის მას სმენის უკიდევანო, განუქორობებელ სამყ-აროს.

რადაცა მსგავსი ხდება პლასტიკის სამყაროშიც: *დამკვირვე-ბელი ადამიანი* უეკრად გასდება, თავის თავს შეიგრძნობს *ამღერებულ სულად* და ეს მღერადი მდგომარეობა აღძრავს მასში შემოქმედების სწრაფვას, რომელიც მოწოდებულია შემოინახოს, მარადიულჰყოს წამიერად ნაბოძები“ (91, გვ. 285).

ბგერის ამგვარი ინტუიციებიდან იშვა „ვეფონის მოძრაობა“, რომელიც ენეტიკაში დააფუძნა არგენტინელმა მუსიკოსმა და ფილო-

სოფოსმა დანიელ ლევიმ. მეცნიერმა შეაჯამა თავისი ნამოღვაწარი უაღრესად საინტერესო წიგნი „ვეფოხნია, სიცოცხლის ბგერა“. ამ წიგნის ძირითადი იდეა იმდენად ეხმაურება წინამდებარე ნარკვევში მოწოდებულ ნააზრევს, რომ მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ დავასრულოთ ეს ნარკვევი „ვეფოხნის“ რამდენიმე პარაგრაფის თარგმანით, რაც დაგვიდასტურებს პრობლემის გარდუედა აქტუალურობას.

„ერთ ძველ ინდურ გრაქტაგში „Yajnavalkya Smriti“-ში (111, 115) მუსიკის სიყბავით ხათქვამია: „აღამიანი, რომელსაც გაეგება Vinā-ს (შეიღსიმიანი ქნარის) ბგერის ინტიმური მნიშვნელობა, რომელიც იცნობს ინტერვალებს, საფეხურებს, მოქმედების წესებს და რიგებს, ასეთი აღამიანი დაუძაბავად იელის თავისუფლების გზაზე“. თუ დიდი გული სუკურით გამოვიყვალეთ ძველ წყაროებს, უხვად შევხვდებით მსგავსი გონალობისა და შინაარსის მტკიცებებს, ყველგან, სადაც კი ცივილიზაცია არსებულა და სადაც არსებობდა გამოცდილებაზე დამყარებული ზოგი ფუნდამენტური პრინციპი, სადაც მკედარ წერილს ძალა არ შესწევდა, მოესპო ჭეშმარიტი ცოდნა – ყველგან შევხვდებით ერასა და ...ავე მტკიცებებს. საჭიროა გამოამკარავდეს ის, რომ ეინა (Vinā) მიზნულია უბველეს სიმებიან (cordaioni) საკრავად, რაც ოდესმე არსებულა, რომ იგი თავისი გამომსახველი მჭევრმტკიცელებისა და ფაქიმი პარმონიული ემბრაჯის გამო წმიდათა წმიდად იყო შერაცხილი. მისი სარემონანსო კოლოფი – ორი უმარმაზარი გოგრა – განუწყვეტლივ ეიბრირებს. მაგრამ ამ გერმინის მუსიკურ-ესთეტიკურ შინაარსში ჩაქსოვილია Vinā-ს სხვა მნიშვნელობაც, რაც „აღამიანზე“ მიგვანიშნებს. ზემომოყვანილი ფრაზის თარგმანი ამგვარი იქნებოდა: „ვისც თავის თავს შეიცინოს როგორც ბგერას, სასიცოცხლო მიმართებებს და რიგებს, როგორც დაუოკებელ ესერვეტიკულ ნაკაღს – შეიცინოს პარმონიას“. ამგვარადვე, როგორც მუსიკური საკრავების შემთხვევაში, უხვდებით, რომ ისინი წარმოსახვენ აღამიანურ მიკროკოსმოსს და მიმართებებს მაკროკოსმოსთან. უხვდებით იმასაც, რომ მუსიკური საფეხურები შედგენილი ყოფილა 22 ბგერისაგან ერთი ოქტავის ფარგლებში, რომ სიმი 7-ია და რომ სარემონანსო მოცულობები შედგენილი ყოფილა ორი სფეროსაგან, რომელმედაც დამაგრებულია ხილი და ურდულები. ნაიქვამია, რომ ღერძი წარმოადგენს ჩვენს სერხემალს, სარემონანსო მოცულობანი – ფილგვეს, ხოლო რიცხვითი საფეხურების მიმართება 22 ბგერასა და სიმების რიცხვს (7!) შორის ანუ 22/7 ყოფილა წრის დიამეტრის ანუ π რიცხვის (ბერძნული პი-ს) მიახლოებითი გამოსახვა. ასკროლოგიურადაც 22 კოსმოსური წრე იყოფა მზედ და 7

ძირითად პლანეტად.

მუსიკურ სახეობათა ეთოსის (ethos) თეორია, ანუ საფესურების ინტიმური მნიშვნელობისა და ადამიანის ფსიქიკაზე მათი ზეგავლენის თეორია, მომდინარეობს უძველესი წყაროებიდან. იგი უკავშირდება ბგერისა და მუსიკის ფუნქციისა და როლის თეორიულ-პრაქტიკულ უზუნაუს შემეცნებას. ყოველი ამგვარი თეორია წარმოადგება ბგერის უღრმესი და არსებითი გამოცდილებიდან, როგორც შექმენების გზიდან, ბგერის რემონანსული ძალიდან, რომელიც უკავშირდება ჩვენს ბგერად ფსიქოფიზიკურ ბუნებას და მის ჰემისარიგებას. პითაგორას განთქმული მუსიკური მეთოდები, რომლებსაც იგი იყენებდა თავისი მოწაფეების გამოსაჯანსოთელებად და სიკეთის გზაზე დასაყუჩებლად, უეჭველად შორს სცილდება ერთი რომელიმე ცივილიზაციის მიერ შექმნილი პრინციპის საზღვრებს. სინამდვილეში ეს არის ადამიანის არსის გლობალური კონსეფციის ნაყოფი, რომელშიც ზუსტი მუსიკური კვლევა არ უპირისპირდება სუბიექტურ გამოცდილებას (esperienza soggettiva), რომელშიც ერთი არ არსებობს მეორის გარეშე. უამრობა იქნებოდა აკვეწერა ბგერა აკუსტიკური თვალსაზრისით და არასოდეს გვეჩვენებს იგი მოსმენილი, ეს იქნებოდა თეორეტიზირება გამოცდილებისადმი პროპორციის დაუკეცლად. ეს ნორმალური მიდგომაა, თუნდაც რომ გადაჭარბებულად მოგვეჩვენოს, რომლითაც ერთზე მეტ შემთხვევაში ხასიათდება ჩვენი მიაზლოება რეალობასთან. ჩვენ თვითონვე შექმენით ნამდვილი უფსკრული მას შორის, რაც ვიცით, და რითაც ეცოცხლობთ. ერთადერთ ბგერასაც კი შეუძლო გაეცოცხლებინა მრავალი რეალობა ჩვენი ყოფიერებისა. მართლაც, ფსიქოლოგია (Psyché – სული, სფოს – ბგერა, ვიბრაცია, სიგყვა) უნდა ყოფილიყო მეცნიერება, რომელიც ჩვენ მოგვეშეულებოდა ჩავედომოდით ჩვენსავე თავს, როგორც „ბგერად არსებებს“ („esseni sonori“).

ეგფონია არის ჩვენი მოსმენადი და მოუსმენადი ბგერადი რეალობის აღმოჩენა. Io suono-სა და Io sono-ს კავშირი არ არის სიგყვათა უბრალო თამაში, სადაც ფილოლოგია სიცოცხლეს აღმეგება. ჩვენი ეგზისტენციის უმეტეს თვისებებს სიგყვით გამოვთქვამთ მუსიკური გერმინების მოშეღიებით: sono და sonoro („ვარ“ და „ბგერადი“); ჩემი მოქმედების რემონანსი, sono d'accordo („თანა-ხმა ვარ“ – ნ. ა), mi ricordo („მახსოვს, მომყავს სიმზე თანაყურადობაში“), ho temperamento („მაქვს გემპი“), „მე ვგრძნობ, მესმის“ – sento „თანხმობაში“ („sintonia“), „არა ვარ გონში“ (non sono a tono), „ვაგონიზირებ (tonifico) ჩემს ორგანიზმს“, „მინდა ვიცხოვრო პარმონიაში“ და სხვა ბევრი სამუალება ცნო

ბიერების მღვთმარების მისათითებლად. არსებითაა გადაეწყვიტოს, ყოველივე ამის ამგვარი მნიშვნელობით გაგება მხოლოდ ფიგურულია, თუ პიროქით, შეესაბამება ერთგვარ რეალობას, რომელიც, იმის გამო, რომ „დენგურია“. არ გამოითქმის უფრო ზუსტად, თუ არა ამ სახით. ჩვენ აგებული ვართ რეგულარული და ირეგულარული ვიბრაგორული სისწირეებისაგან, რაც ცვაძლევს საშუალებას იმგვარად ეიცხოვროთ, რომ შეეძლებათ ყოველი უჯრედი ქსოვილთან, ორგანოსთან, ამროვნების ფუნქციასთან. აქ არ ცგულისხმობთ ურთიერთობათა მარტივ რიტსობრივ გამოხატულებას, არამედ ელაპარაკობთ იმ მნიშვნელობათა შესახებ, რასაც ჩვენი პერსეფუციის საბყაროსათვის აქვს ფუნდამენტური მნიშვნელობა. ჩვენი „ბგურის“ გარეშე ჩვენ ვერ შევძლებთ არსებობას და „მუდმივი ემისიის“ წყალობითაა, რომ ჩვენი ფსიქოფიზიკური ორგანიზმი ფუნქციონირებს „სინერგეგულად“ (ხაზგასმა ჩემია – ნ. ა.). რაწამსაც წინასწორობა დაირღვევა, გარეგანი თუ შინაგანი ფაქტორების მიშემით, ვიბრაგორული თვისება, გამოსატული ჩვენი სიცოცხლის ობერტონებით („აოიონი“) და თვით ენერგეტიკული დინების რიგში, მაშინვე შეიგრძნობენ ამას იმგვარივე ფორმით, როგორც ეს მოსდის ხლადნის ექსპერიმენტში ვიოლინოს ბგერას სილასთან კონტაქტში: ამ ექსპერიმენტში, როგორც ცნობილია, როდესაც ვიბრაცია წყდება, ან იცელება სიძლიერე, ან სიმაღლე, ან ბგერის მოცულობა, იმგვარადვე იცელება სილის კონფიგურაციაც, რაც თვალნათლივ ჩანს პარმონია არ ნიშნავს მუდამ ერთი და იმავე ვიბრაციის შენარჩუნებას და პერსონალობის ელემენტების ინერგულად მიგოვებას, არამედ – დენადობის შესამებას იმ იმპულსებთან, რასაც ჩვენი „თვითონი“ (სწ) გადასცემს მას. თუ ამის გათვალისწინებას შევძლებდით, მოგვეცემოდა საშუალება თავი დაგვეწვია „კრისტალიზაციის“ (გამუშების, გაყინვის) ყოველი სახეობისაგან (ჩვეულებები, ფიქსირებული რიგები, ამროვნების გაქავეებული ფორმები და მისთ), რაც არის ყოველგვარი ავადმყოფობის ან „დისპარმონიის“ უპირველესი გენერატორი. ბგერა, მისი ფრთხილი და მომიერი გამოყენება, არის უმნიშვნელოვანესი ეფექტური საშუალება, თავი დაეაღწიოთ კრისტალიზაციას ან ენერგეტიკულ ბლოკირებას.

აკოპუნქტურის (agopunctura) Do-iii-ის, Shiatzu-ს ან Ayur ved(ica)-ის მედიცინის ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური პრინციპია, რომ მოხდეს დაკარგული წონასწორობის სტაბილიზაცია, რაც გამოწვეულია გეო-დელამიწის ენერგიების მიმოქცევის დეკომპენსაციით (უკმარისობით). მაგრამ თუ კი თერაპიის ამ ფორმებმა დიდი მნიშვნე

ლობა მოიპოვეს ბოლო ასწლეულებში მათი გამოყენების თვალსაზრისით, გვებალება კითხვა: სად დაიკარგა „ბგერადი გასაღები“; რომელიც გამოსახული იყო კოსმოლოგიური ურთიერთობების გაბუღაბზე. მაგალითად, რა სპეციფიკური მიმართება არსებობს Kio-ს, Tch'-ს, Kong-ს, Yu-ს და Tch'ang-სა და, შესაბამისად, ლეიძლის, გულის, ელენთის, ფილგეებისა და თირკმლების ფუნქციონირებას შორის?

ასევე ძველი არაბებისათვის Ud-ის, La'ud-ის ანუ liut-ის წინამორბედის სიმების ბგერა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ფიზიოლოგიურ და ელემენტარულ ფაქტებთან: „სიმი ziz მსგავსია ცეცხლისა და მისი ბგერა ცხელია; სიმი mathra მსგავსია ქაერისა: მასი ბგერა გკბილია და ქორუა (fresco); სიმი mithlati მსგავსია წყლისა და მისი ბგერა ცივია და ჩოგო (umido), სიმი bam მსგავსია მანისა და მისი ბგერა მძიმეა; სიმი ziz მალაია, ზრდის ნაღველს და სძლევეს კაგარს, mathra აძლიერებს (fortifica) სისხლს და ეწინააღმდეგება შავ ნაღველს; bam ადიდებს ნაღველს და ამშვიდებს სისხლს“. XII ს. გრაქ-გაგში მუსიკის შესახებ Sangita Ramā Kara-ში პირველი თავი ეიძობა მოსმენად და მოუსმენად ბგერას, რასაც წინ უძღვის ადამიანის ორგანიზმის ლეგალური აღწერა ფიზიკური სხეულით დაწყებული და დამთავრებული სპირიტუალური გრიალით Atma, Buddhi და Manas, რაე იძას უნდა მიუთითებდეს, რომ შეუძლებელია ბგერისა და მუსიკის მნიშვნელობის გაგება ფსიქოფიზიოლოგიური რეალობის მუსტი ცოდნის ვარეშე.

ზოგიერთი უმნიშვნელოვანესი მარცელის ან სახელის გამოკრება, რაც შემოქმედებს მთელ სერვულ სისგემაზე, ემსახურება კონცენგრაიის უმაღლესი დონეების მიღწევას მისტიკურ ექსტაზამდე. დამასასიათებელია დამოწმება სუფიების განთქმული dhikr-ისა, სადაც მეორდება Allah-ის სახელი. ამის იდენტურია japa mantra Om მარცელით და სხვა სპეციფიკური მანტრები; — იაპონელი ბუდისტების nembutsu-სი, როდესაც იმეორებენ Buddha-ს სახელს და ბოლოს — იესოს ლოცვისა, რომელსაც ჰქვია escasimo (ისიხაზში) და ძველ კაბალისტებთან Men

---

\* შდრ. „დაოსური საიდუმლო 6 გამაჯანსაღებელი, მკურნალი ბგერისა — პო, პუ, სზუ, სიუ, სი, ჩუი“, პო — გულის გაჯანსაღებისათვის, პუ — ელენთისათვის, სზუ — ფილგეებისათვის, სიუ — მუცლისათვის, ჩუი — თირკმლებისათვის, სი — გათბობისათვის. „რიცხვი 36 (6 ბგერა, გამეორებული 6-ჯერ სათითაოდ) წარმოადგენს მიკროკოსმიურ ორბიგას 360 ვრადუსით“ (იხ.85, გვ. 170-171) — 6. ა.

კახიძე-ში თაყვანისცემისას. ყოველი მათგანი დაკავშირებულია რეზონანსის პრინციპის იდეალურ გაყნობიერებასთან, ესაა ჭეშმარიტება, რასაც ძველი ჩინელები გამოხატავდნენ მეკად მჭვერემეცყველურად Li-Ki-ში – რიგების ძველ შემორიქალში: „პარმონია ზეკას, მიწასა და აღამიანს შორის არ გამოიძინარეობს ფიზიკური ერთიანობიდან, ან პირდაპირი მოქმედებიდან, არამედ იმ თანხმობიდან (accordo) ერთადერთი ბგერაში, მათ რომ მოიყვანს უნისონის ვიბრაციაში (fa vibrare all'unisono) – უნივერსალში არ არსებობს ხიფათი, არ არის სპონგულურობა, ყოველივე ზემოქმედება და პარმონიაა, თანხმობანი, რომელზედაც ეკავს უხიფათიან სხვა თანხმობებს (accordi che rispondono ad altri accordi).

აქ ქვეს ეფუონიის ფუნდამენტური პრინციპი: აღამიანს შეუძლია ვაივოს და განასორციელოს ბგერა და მუსიკა, რაც მასში დამკვიდრებულია; საკმარისია, რომ მისი პერსონალიზაცია (personalità) იმის ნაცვლად, რომ იყოს დატყავი და დამთრგუნველი ფარი, გახდეს თავისუფალი გამამდინარებელი რეზონანსი: „პერსონა“ („persona“). ეფუონია არის მეცნიერება / ხელოვნება (scienza / arte), რომელიც სელახლა გვთავაზობს „ბგერა/არსებობის“ („suono / essere“) იგივეობას.

### მოსმენიდან გაგებამდე

ეფუონიის გამოცდილების ერთ-ერთი პრინციპული მახასიათებელია საფუძვლებრივი კათარსისის უნარი. ბგერის ევლევა იმგვარად ხორციელდება (avviene), რომ იგი დაუბრკოლებლად ასოცირებულია გაყნობიერებულ, ცნობიერ თუ ზემენგალურ მდგომარეობებთან, რომლებიც შეიცავენ აღამიანის ფსიქოფიზიკური ბუნების მსგავს თვისებებს.

თუ თერაპია ცაამრებულია დაპირისპირებულ თუ კონფლიქტურ ელემენტთა პარმონიზაციად, უთუოდ იმის დადგენაც შესაძლებელია, რომ ბგერა თავისთავად არის (veicolo conduttore) უფაქიზესი ფიზიკური, ემოციური და სოპრამენტული ენერგიების მაგარებელი არხი არა აუცილებლად მუსიკაში, ენერგიებისა, რომლებსაც შეუძლიათ ხელი შეუწყოს დინებების რიგმულ და სგაბილურ განაწილებას. ამ მოგვიით თანმიმდევრულად შესრულებული პრაქტიკული სავარჯიშოები უძლეება პერსონას, რომელიც ასორციელებს ეფუონიურ გამოცდილებას იმ სგადიებამდე, რომლებიც დაკავშირებულია პერსეფციის ღიაობასთან (apertura della percezione), რომელიც არაა მსოლოდ (meramente) ცნობიერი, მავრამ სინთეგური და ინტუიგურია. ამ ვაგებით კათარსისი ხდება არასასურველი ფსიქიკური ელემენტების ნამდვილ გრანსმუგაციად და აღწევს ფსიქიკური შეგუბების (congestione) წერტილების



დაშლას და გახსნას. პრაქტიკულად ფიზიოლოგიური სმენითი შეგრძნებებიდან მივდივართ მთელი ფსიქომოტორული ორგანიზმის გამოკვლევამდე, როგორც ერთ „დიდ მოსმენამდე“ (*grande Udito*). ფაქტიურად, როდესაც მოსმენიდან მივდივართ გავების სტადიამდე (*dall'udire passiamo allo stadio del „sentire“*), აუქტური ელემენტი შემოდის ასალი მნიშვნელობების მიწოდებით იმავე ბგერითი რეალობისა, მანამდე რომ იყო გაუგებარი და დაუსრულებელი.

ეეფონიაში ამ სტადიას უწოდებენ – „მე ვარ საკრავი“, აგებული კარგად განსაზღვრული გამოცდილების მთელი სერით, რომელსაც მივყავართ იმ ღონეზე, სადაც შეგვიძლია „გავივოთ“ ჩვენივე თავის ინსტრუმენტები. აქედან იღებს სათავეს ბუნებრივად „მოსმენის“ სტადია (*stadio „dell'ascolto“*), რომელიც ახდენს წინამაყალ სტადიათა ინტეგრირებას, შეურწყავს, მეტწილად გაფართოებულ სფეროს ან ევლს, „ყურადღების“ ფაქტორს, რომელსაც შეუძლია გაიყოლიოს და შეეცალოს გონების ეობრაყიული მოძრაობები. ამასთან დაკეპირებით იოვას აფორიზმებში პატანჯალი ამბობს: „ბგერა (ან სიგყვა), რასაც იგი მიანიწინებს, როგორც ობიექტს და სპირიტუალური არსი (ან იდეა), რომელსაც შეიცავს, ჩვეულებრივ, აბნეულადაა ვადახლართული მის ტვინში, ვინც შეიმეტნებს. ამ სამ ასპექტზე კონცენტრირებული მედიტაციით (ფოკუსირებული ყურადღებით) მიიღწევა გავება (ინტუიტიური) ბგერისა, რომელსაც გამოსცემს სიცოცხლის ყოველი ფორმა“ (წიგნი III, *sutra 17*).

ბოლოს, ყველაზე ცენტრალურ და მთავარ სფეროში, ჩვენს ცნობიერებაში (*percezione*), წარმოიშობა „გავება“ („*intendere*“). როგორც თვით გერმინი – *in tendere* მიგვანიშნებს, ფსიქიკის სიმი (*corda psichica*) „*tende*“ – ისწრაფვის შიგნით (*in*) – შინაგანისაკენ (*verso l'interno*), ბირთვისაკენ (*verso nucleo*), წიაღისეულისაკენ, სიღრმისაკენ (*al profondo*). სინთეტიური გავების ეს სახეობა ხასიათდება ამ სტადიაში იმით, რასაც ეეფონია უწოდებს „მე ვარ ბგერა“ („*Io sono Suono*“). პერეფეციის ოთხივე მოდალობა თანაარსებობს მჭიდრო კეპირში და მომდინარეობს ჩვენი ადამიანური არსებების (*esseri umani*) იგივეობიდან; თავისი მახასიათებლებით ერთმანეთში გადაჯაჭვული სფეროები ვკოდასტურებენ ბგერის გამაჯანსაღებელ და მაგრანსფორმირებელ ძლევამოსილებას. ამდენადვე, თერაპიულად, ადამიანის ინდივიდუალობის ერთიანობა (მთლიანობა, *globalità*) მონაწილეა ყველაფრისა, უჯრედიდან დაწყებული, დამთავრებული გონების, ბგერის ყველაზე აბსტრაქტიული პროცესებით, სადაც ბგერა მუდმივი მასაბრლოებელი წყაროა და

ამავე დროს ეს ერთიანობა (globalità) ახალი ძალის აღმომჩენია ევბის-გენციის სილამაზისა და სიხარულის არსებითი ფასეულობებისა, დაძაბულობისაგან გამოქსნული (sblocco di tensione) და მენტალური და გრძობითი ნათელი სისაესეა.

ამავე დროს ეეფონიის გამოცდილება თავის გოგალობაში არასოდეს აღწევს სიგყვის მეშვეობით საბოლოო განსამზღერებას ან აღწერას. ნორვეგიელი მუსიკოსი ედეარდ გრიგი ამბობდა, რომ მოცარტის სიმფონია Jupiter-ი არის „ეეფონიის ოკეანე“ („Oceano di Eufonia“); თუნდაც რომ ეს განსამზღერება იყოს მეგად მუსიკა და შთაგონებული, იგი ვერასოდეს შეძლებს შეენაცვლოს ჩვენში თვით ამ სიმფონიის „მოსმენის“ გამოცდილებას. ადამიანისათვის ყოველთვის „გამოცდილება“ („l'esperienza“) ყოფილა დასაბამი თეორიისა და არასოდეს მომხდარა პირიქით, რომ თეორია ყოფილიყო დასაბამი გამოცდილებისა“ (84, გვ. 75-82).

დანიელ ლევის „ეეფონიაში“ ეს პარაგრაფი დასათაურებულია ასე: „მე ვბგერვარ, მე ვარ“ – „Io suono, io sono“ (მღრ. ჩენი „canto ergo sono“ - ნ. ა).

## 1. A proposito...

ალტერნატიული მოსაზრებანი სიმღერაზე\*

„სიგყეები ლალად, ძალდაუტანებლად და უნებურად შოედინება ადამიანის გულიდან და, ალბათ, არც ერთ უდაბნოში არ ყოფილა მომთაბარე ურდო, თავეისი სიმღერები რომ არ ჰქონოდა. ადამიანი, როგორც ცოცხალ ქმნილებათა სახეობა, ჭეშმარიტად მომღერალი არსებობს, ოღონდ სიმღერის ხმას იგი აზრს აქსოვს“.

ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი

Canto ergo sum!

ნ. ანდლუაძე

სიმღერა ყოველთვის თან ახლდა ადამიანს, გამოსატყვევებელი მის ყოველნაირ სულიერ მდგომარეობას, მის „სულიერ ძერებს“. ძველად სიმღერა იმდენად ბუნებრივ აქტად მიაჩნდათ, რომ „ბერძნებს მისთვის ცალკე მუზაც კი არ მიუძღვნიათ“(1).

მაგრამ ადამიანს ყოველთვის მიაჩნდა, რომ სიმღერას ზემოქმედების უდიდესი ძალა აქვს. „ინდივიდუალობის სიღრმეში აღმოცენებული ხასიათი თვითონვე შეიცავს საგნის უმაღლესი ინდივიდუალიზაციის მოთხოვნას, – წერს ჰუმბოლდტი ჰომეროსის პოემებთან დაკავშირებით, – ამას იმდენად წარმოსახვის საშუალებათა შერჩევით კი არ აღწევს, რამდენადაც იმით, რომ მსმენელი ეზიარება ინდივიდუალობის გრძნობით შთაგონებული და ინდივიდუალიზაციის წადილით შეპყრობილი მომღერლის მძლავრ და მომაჯადოებელ ტალანტს, რომლითაც გამსჭვალულია მისი პოემა“(2).

მრავალმხრივ სიმბოლურია, რომ მოკვდავთაგან პირველი მომღერალი შეეჭიდა ღმერთებს. პროფ. ა.თ. ლოსიევი ამას უკავშირებს მითოლოგიის დასასრულს. მითოლოგია „ქრება მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანი მუსიკაში შეჯიბრებას უბედავს ღმერთებს“. (თამირისმაგაბედა და სიმღერაში შეჯიბრბა მუზებს, რისთვისაც დააბრმავებს და სიმღერის ნიჭი წაართვის).

\* დაბეჭდილია არსებითი ცვლილებებით ეურნალში „თეატრალური მოამბე“. თბ., 1989, № 1-2.

სიმღერა დაკავშირებული იყო ადამიანის ცხოვრების ყველა მხარესთან. ადამიანი მღეროდა, როცა მუშაობდა, ომობდა, ზრდიდა შეილება, ლოცულობდა, ჯადოქრობდა. სიმღერა გამოხატავდა ოჯახურ, თემურ ურთიერთობებს, მსაგერულ მისწრაფებებს და ა.შ. ყოველივე ეს სიმღერას და მომღერალს უყენებდა გარკვეულ სამემსრულებლო მოთხოვნებს, უსახავდა გარკვეულ ამოცანებს.

ამრიგად, ეოკალური სამემსრულებლო ხელოვნების ფესვები უნდა ვეძებოთ უძველეს დროში, იმ ეპოქაში, როცა ხელოვნება თავისი განვითარებისა და ფუნქციონირების სინკრეტულ სტადიაში იმყოფებოდა. „ვესელოვსკისა და ყველა მომღებნო მეცნიერს მიაჩნდათ, – წერს ვ. ვ. ივანოვი, – რომ ქანრები პირველყოფილი სინკრეტული ქმედების დიაქრონული ევილუკციის შედეგია. სინკრეტულ წეს-ჩვეულებას გამოყოფის მისი ლირიკულ-ეპიკური ელემენტები, რომლებმაც მოგვიანებით დასაბამი მისცეს ეპოსს, უფრო გვიან კი (ქოროდან ინდივიდუალური მომღერლის გამოყოფის კვალობაზე) – ლირიკას“. აკად. ემ. ჟირმუნსკი ასე ავითარებს ვესელოვსკის ამ იდეებს: „როგორც ან. ვესელოვსკიმ აღნიშნა, სიგყვის ელემენტი მტკიცდება და ღამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ მას შემდეგ, როცა ქოროს თავისი ცალკე პარტიით გამოეყოფა სოლისტი მომღერალი, როცა სიმღერის წამომწყები პროფესიონალი მომღერალი სასიმღერო გრადიციის მცველი გახდება“ (3).

უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ეპიკურ პოემებს ასრულებდნენ აეგორები – მომღერალი აედები. როგორც ცნობილია, ძველი ბერძნული პოემის ყველა ჯანრი და სახეობა უმპიდროვსად დაკავშირებულია სიმღერასთან (4). ამიგომ საესებით ბუნებრივია, რომ „ლიგერაგურის ისგორია ხალხური სიმღერის შესწავლით უნდა იწყებოდეს“ (5).

მითოლოგიის ისგორიაში მუსიკის მნიშვნელობის მოკლე ანალიზის შემდეგ პროფ. ა. თ. ლოსევი ასკენის: „ჯერ კიდევ დიდი ხნით ადრე, სანამ საბერძნეთში ლიგერაგურა გაჩნდებოდა, მას უკვე გადაუარა მუსიკის მგზნებარე სტიქიის ძალამ მისი ყველაზე ველური ფორმებიდან დაწყებული და მუსიკის კლასიკური წარმომადგენლების, აპოლონისა და მუზების, ჰარმონიული სინაგითით დამთავრებული“ (6).

ანტიკურმა გრადიციამ შეიმუშავა ეოკალური შემსრულებლობის თანმიმდევრული სისტემა. ანტიკურ სამყაროში სიმღერას ყოველთვის მჭიდროდ უკავშირებდნენ ფსიქოლოგიურ, ეთიკურ, აღმზრდელობითს და სხვა ამოცანებს (7).

რამდენადაც „ანტიკური მუსიკა უპირატესად ეოკალურია“,

„ანტიკური მელოდები საკრავებზე შესასრულებლად კი არა, არამედ სწორედ სასიმღეროდ იყო გათვალისწინებული“ (8), ამდენად, მთელ მდიდარ მუსიკალურ-ესთეტიკურ პრობლემატიკას უნდა განვიხილავდეთ ანტიკური სასიმღერო პრაქტიკის პრიზმით.

ანტიკური მუსიკალური ესთეტიკა ხაზგასმით აღნიშნავდა „მუსიკის (=სიმღერის) პრაქტიკულ საარსებო მნიშვნელობას“, ერომლისოდანაც „თვით მუსიკალური სილამაზე კი კარგაეს არსებობის უფლებას“. „ამით აიხსნება, – ასკენის ა.თ. ლოსევი, – ანტიკური მუსიკალური ესთეტიკის საოცარი თავისებურება – იგი ამტკიცებს, რომ მუსიკა ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე, რომ მუსიკალური ზემოქმედებით შეიძლება ფსიქიკური პროცესების რეგულირება, ე.ა. ქადაგებს, რომ მუსიკალურ ზემოქმედებასა და აღქმას ეთიკური ან მორალური მნიშვნელობა აქვს“ (9).

და განა სწორედ ეს არ არის მუსიკალური, უწინარეს ყოვლისა ეოკალური, ზემოქმედებისა და შემსრულებლობის ამოცანები და ასრობლემები?

„ჩვენს ყველა სულიერ აუფექს- ხმასა და სიმღერაში აქვს საკუთარი ფორმები, რომელთა იგივეობა – არაეინ იცის, რა საიდუმლოებით – აღაგზნებს მათ“ (ავგუსტინე, „ალსარება“, X, 33,)\* (10).

განა ეს არ არის სიმღერის ყველაზე იდუმალ სიდრმეკაში წელომა?

ამ ფაქტების მნიშვნელობა არ ამოიწურება კონკრეტული ისტორიული ინტერესებით პროფესიული სიმღერის პოზიციებიდან, არამედ საერთო მეთოდოლოგიურ შინაარსსაც იძენს: სიმღერა არა მარტო „მთელი მუსიკის დასაბამი“ (გ. გ. ნეიგაუმი), არამედ პოეზიის დასაბამიკ არის. პოეზიაში კი არ უნდა ვეძებდეთ მუსიკის სათაეეებს, არამედ სიმღერაში ეპოულობდეთ პოეზიის სათაეეებს. სიმღერა, მუსიკა არის პოეზიის წყარო. მისი „სადედე ხსნარი“ (კ. სეაიონი, ანდრეი ბუელი).

გამოკვლევებში, რომლებიც სიგყვისა და მუსიკის, უფრო ზუსტად, პოეზიისა და სიმღერის ურთიერთდამოკიდებულებას ეხება, საკმაოდ პარადოქსული სიგყაიცა შეიქმნა: ლიგერატურათმცოდნეთა, ესთეტიკოსთა ამრი წარიმართება ასეთი თანმიმღვერობითი – „მუსიკა – სიმღერა – პოეზია“, ე.ი. უპირატესობა ენიჭება მუსიკას (მუსიკალურ საწყისს, „პოეზიის მუსიკას“), – „პოეზიას ვერ წაეართმევთ მისი საკუთარი ფორმის ელეემენტებს, – ლექსის ზომას, მელოდიასა და რიტმს. ხელოვნისათვის ისინი არა მარტო დანახული სახეებისა და იდეების გან-

სახიერების საშუალებაა, არამედ თავისთავადაც მხატვრული ხედვს არსებითი და აუცილებელი ელემენტებია“ (10<sup>ა</sup>). ჰუმბოლდტის თქმით, „ენის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ პოეზია თავისი ჭკმძარბივი არსით მუსიკისგან განუყოფელია— რაც უნდა პოეტური იყოს აზრი და სიტყვები, თუ მუსიკის ელემენტი არ იქნა, სამღვლილად პოეზიის სფეროში ვერ ვიგრძნობთ თავს, ამით აიხსნება დიდი პოეტებისა და კომპოზიტორების ბუნებრივი კავშირი“ (11).

მუსიკის თეორიტიკოსები კი ამტკიცებენ, რომ წამყვანია სიტყვა (განსაკუთრებით ეს ეხება თეორეტიკოსებს, რომლებსაც ჰკონიათ, თანამიმდევრული რეალისტები ვართო, სინამდვილეში კი, მ.მ. ბახტინის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, მხოლოდ „გულუბრყვილო პომიტივისები“ ვახლავთ): „სიტყვა — მუსიკა — სიმღერა“.

ესთეტიკური, ესთეტიკოლოგიური ხასიათისა და ინტერპრეტაციის მეტი წილი საკითხები, საბოლოო ანგარიშით, როგორც ფოკუსში, იყრის თავს სწორედ ამ ძეგლისძველ პრობლემაში — პოეზიისა და სიმღერის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემაში (12).

ვოკალურ მუსიკაში სიტყვის როლი უფრო დიფერენცირებულ მაღლობას მოითხოვს. საქმე ის არის, რომ ვოკალურ მუსიკაში ტექსტი პოეტური ტექსტია ან, როგორც იტყვიან, „პოეტური სიტყვა“. მაგრამ არ შეიძლება პოეტური სიტყვისა და ყოველდღიურობაში სახმარი სალაპარაკო სიტყვის გაიგივება: „ენას ხელოვანი ამუშავებს— იგი მას სძლევს. პოეტის შემოქმედება სცდება ენის სამყაროს, მისი სიტყვა აღარ უნდა აღიქმებოდეს როგორც სიტყვა“ (13). სიტყვის ხელოვნებაში გამონათქვამი იძენს „მეგალინგვისტურ ხასიათს“ (მ.მ. ბახტინი), ასახავს „მეტა-სიტყვიერ“ დონეს (კ. სვასიანი).

მაშინ პოეზია რაღაა, თუ არა სიტყვები? ჯერ ერთი, უნდა ვაღიაროთ, რომ „ყოველგვარი ეერსაფიკაცია პოეზია არ არის“ (14). მეორეც, „სიტყვა პოეზიაში არახიდეს უღრის თავისთავს— სიტყვაში უნდა განვასხვავოთ საკუორივ სიტყვა, როგორც ფორმალური მოვლენა და ის ამრობრივი პერსპექტივები, რომლებიც მის სტრუქტურაში გამოსჭვივის. პოეზიას თავად სიტყვები კი არ შეიყავენ — იგი სიტყვებს შუა პაუზებშია და, რაც უფრო კამკამაა სიტყვები, მით უფრო ელვარებს წყვილიაღში ეს პაუზები. თავისი არსით პოეზია უსიტყვოა, მაგრამ უსიტყვოდ წარმოუდგენელია. პოეზიაში მხოლოდ სიტყვები გვაზიარებენ უსიტყვოს და ართქმულს: „per verbum ad indicibilem — სიტყვის მეოხებით — გამოუთქმელისაკენ“; „die Kunst durch die Sprache—ხელოვნება ენის საშუალებით, ენის გამჟოლი ხელოვნება“ (ე. ფონ ჰუმბოლდტი); პოეზია

„უსიგყეო სიმღერაა“, „სიგყეათშიორისი სიმღერაა“ (15).

და აქ იბადება *ხმის* მეტაფორა (მეტაფორა კი?). „პიეზისი ფიორ-მალური პირობები, – წერს კ. სეასიანი, – სრულყოფილი უნდა იყოს. მარტო განცდებით, რაც უნდა ვრანდიოზულად პოეტური იყოს განცდა, ფონს ეერ გავალთ, – საჭიროა ფორმა – ერთადერთი – ფორმაა ხორხი, რომელშიც სიმღერად იქცევა განცდა; შთაგონებისა და ხორხის შესება ბადებს პიეზიას. ხორხი უნდა იყოს უბადო, შთაგონება – უდიდესი. ეს პირობები თუ არ იქნა, ნამდვილი პოეზია შეუძლებელია. რა იბადება ხორხისა და შთაგონების შერწყმის წამში? – ხმა“ (16).

„როგორც ფუტავში განეასხეავევთ „ხმებს“, ასევე სიგყეაში უნდა განეასხეავევდეთ მისი ფუნების გრადაციას“ (17).

ხმისა და მრავალხმიანობის პრობლემას წამოჭრის ბახგისი: „...ყოველგვარი უობიექტო, ერთხმიანი სიგყეა მიაშიგი და უეარგისია ჭეშმარიტი შემოქმედებისათვის. ყოველგვარი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ხმა ყოველთვის მხოლოდ მეორე ხმა შეიძლება იყოს სიგყეაში; – ყველგან იდეების, ამრებისა და სიგყეების გარკვეული ერთობლიობა გაგარებულია რამდენიმე შეურწყმელ ხმაში და ყოველ მათგანში სხვაგვარად ელერს. ინგონაციის ობიექტიც სწორედ მრავალ და სხედასხეა ხმაში თემის გაგარება, მისი პრინციპული მუდმივი მრავალხმიანობა და ნაირხმიანობაა“ (18).

როგორ გავიგონოთ ეს ხმები?

როგორ ვუპოვოთ მათ კამერგონი? – მხოლოდ მუსიკალური ინგონაციით, როცა დანაწევრებული მეტყველება უწყევტ ნაკადად, – შინაგან სიმღერად, – მელოდიად იქცევა!

შეუძლია თუ არა სიგყეას განსაზღვროს, გამოიწვიოს, შექმნას მელოდია? – არა, არ შეუძლია. მუსიკის, განსაკუთრებით ვოკალური მუსიკის, სიმღერის საფუძველი – მელოდია – რომ შექმნა, უნდა გაცდეს სიგყეის ფარგლებს. სიმღერაში სიგყვიდან კი არ უნდა მივიდეთ მელოდიამდე, არამედ მელოდიიდან უნდა დაებრუნდეთ სიგყეაში.

აი, რას ამბობენ ამის თაობაზე ენათმეცნიერები: „მელოდია, როგორც წესი, წინადადების და არა სიგყეის სპეციფიკა“ (ლ. ზლა-ტოუსტოვა, იმ. გორსუევა) (19).

„სიგყეის მელოდიკას, უწინარეს ყოელისა, წინადადების მელოდია განსაზღვრავს“ (20).

„... მუსიკალური თემა უფრო ფართოა, ვიდრე მისი სიგყეიერი თანხლება“ (20<sup>ა</sup>).

ბოლო ხანებში ფიქრობენ, რომ ამრობრივად სიგყეას მხოლოდ

ერთი, გარკვეული მსაქმენდობა არა აქვს. ე.ე. ნალიმოვმა და მათუბაგი-  
კერი ექსპერიმენტის თეორიის ლაბორატორიის თანამშრომლებმა გა-  
მოიგანეს დასკვნა, რომ „სიგყვასთან დაკავშირებულია ამრობრივი მნიშ-  
ვნელობადა ბუნდოვანი ეელი“, „სიგყვების ამრობრივი ეელი უსაზღვ-  
როდ ყოფილია“. ენის მატარებელ ყველა სიგყვას აქვს ორი მხარე –  
აგომარული და კონგინუალური. კონგინუალური ამრობრივი შინაარსი,  
რომელც ენის დისკრეტულ სიმბოლოებს იქით იმალება, პრინციპუ-  
ლად განვზომელი აღმოჩნდა“ (21).

„ამით აისახება, – განავრძობს ე.ე. ნალიმოვი, – განუწყვეტელი  
ჩივილი თვით პოეტების მხრივაც კი, ენის გამომსახველ სამუალებათა  
სიღარიბის გამო. პოეზიისა და სიმღერის რიგში არის ცდა, შეგყველქ  
ბის დისკრეტულ მატარებლებს გადაეყაროს კონგინუალური შემადგე-  
ბელი. ხელოვნების პლასტიკური სახეები კონგინუალური კომუნიკაცი-  
ის არსაღერითი დარსხილი ფორმებია. მუსიკა სწორედ ამ მიზანს ემ-  
სახურება“ (22).

ამროვნების, ცნობაერების, ფსიქიკის შინაარსი ვერბალიზაციით  
არ ამოიწურება (23). (გაიხსენოთ კ. სეასიანის „სიგყვებიდან – გამოუს-  
ქმელისაკენ“). სიგყვით გამოუთქმელი სფერო მეტად ვრცელია. იგი თა-  
ვისთავში აერთიანებს იმას, რისი დისკრეტულად გაერთიანება შეუძლე-  
ბელია: „როცა გადადივართ ძნელად ვერბალიზებულ შინაარსთა მო-  
ნაში, შეგყველებისწინა სფეროში, სადაც ნათელი მნიშვნელობანი თან-  
დათან კარგავენ სიმკვეთარეს და ბუნდოვან, მქრქალ ამრებად იქცევიან,  
მაშინვე ვიძირებით სფეროში, სადაც იმრდება ამროთა დაახლოების შე-  
საძლებლობა, სადაც სწორედ მათი ბუნდოვანების გამო სუსტდება გან-  
საზღვრათა ლოკიკა, სადაც შესაძლებელი ხდება იმის დაკავშირება,  
რასაც ვერბალიზებული ამრის ცივ შუქზე საერთო არა აქონდა რა“ (24).

ეს ერთიანობა – შინაარსთა დაახლოება – წარმოიშობა შინა-  
განი შეგყველების უღრმეს ღრებზე, როგორც ლ.ს. ვიგოტსკი ამბობდა,  
„უსიგყვი ამრის“ ღრებზე. აქ ხდება ამრისა და ემოციის შედულება (25).

რა საქმე აქვს ყოველივე ამასთან მუსიკას?

დავეკითხოთ მუსიკოსებს: „სიგყვის პოემიასთან შერწყმული  
მუსიკა (როცა სიმღერას აკომპანემენტი ასლავს) აძლიერებს პოეზიის  
გამომსახველობას იმით, რომ სიგყვებს ანიჭებს პოეტისათვის სასურ-  
ველ მახილს; გამოხატავს იმასაც, რაც პოემიაში ბუნდოვანია და ად-  
მიანის სიგყვით ჩამოუყალიბებელი, მოუხელთებელი, ბოლომდე გეეუბ-  
ნება იმას, რასაც ზოგჯერ პოემიაში სტრიქონებს შორის ეკითხულობთ,  
ბოლომდე გვისატავს მთელ შინაგან სულიერ სამყაროს, რომლისთვი-



საც სიგყვა მხოლოდ გარეცხული და საკმაოდ უხეში გარსია. *სიგყვებით* რომ შეიძლებოდა ყოველივე იმის გადმოცემა, რაც ადამიანის სულსა და გულში ხდება, ამქვეყნად მუსიკა არ იქნებოდა“ (26).

ვ. ვასინა-გროსმანი პოეტური და მუსიკალური სახის შეფარდების შესახებ წერს: „...პოეტური სახეების თანმიმდევრული ასახვა ძალიან იშვიათად გვხვდება წმინდა სახით, — მუსიკა რომ მთლიანად დაეუბროსილით გექსტს, მასში რომ ავსახოთ ყოველი პოეტური სახე, ამას გარდევალად მოჰყვებოდა ილუსტრაციულობა, ფორმის, როგორც მთლიანობის, მოზაიკად დაშლა“ (27).

აეგორს მაგალითისათვის მოჰყავს ბეთპოვენი, რომელმაც გოეთეს ერთ ლექსზე — „მინიონის სიმღერა“ „Sehnsucht“ („ვილჰელმ მაისტერის სწაელების წლები“) — დაწერა 4 სიმღერა. ვ. ვასინა-გროსმანი აღნიშნავს: „ბეთპოვენის ოთხი სიმღერა ოთხი *სხვადასხვა* ნაწარმოებია. ამასთან, ბეთპოვენმა ოთხივე ერთად გამოაქვეყნა“ (28). და მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ მეოთხე სიმღერაში მიაღწია მუსიკალური აზრის განუყოფლობისა და პოეტური აზრის განეთარების „სრულ დაბთხევას“, მაინც ლექსის ცალკეული სიგყვებისა და მუსიკალური ინგონაციების უშუალო კავშირი არ ჩანს, პირიქით, ამ „დამთხვევას“ ბეთპოვენმა მიაღწია მხოლოდ მაშინ, როცა „შექმნა მთელი ლექსის მომცველი მუსიკა“, რამდენადაც არა მარტო გართიმის სისგემა და წრიული კომპოზიცია, არამედ აგრეთვე უწყვეტი ინგონაციური განეთარება აღასგურებს ლექსის მთლიანობას, მის განუყოფლობას“ (29).

მუსიკალური ინგონაცია სწორხაზოვნად რომ უკავშირდებოდეს სიგყვას ან ლექსის გექსტს, შეუძლებელი იქნებოდა ოთხი სხვადასხვა ვოკალური ნაწარმოების შექმნა.

ამ ოთხი სიმღერიდან რომლისთვის შეიძლება განაწყოს ამ ლექსის გექსტმა?

ვის შეუძლია იწინასწარმეგყველოს, როგორი მუსიკა დაიბადება სიგყვიერი გექსტიდან?

ასეთი რთული საკითხის ერთმნიშვნელოვნად გადაწყვეტა საქმის ნამდვილი ვითარების გამარტივებას ნიშნავს.

ძალზე საინტერესოა ვასინა-გროსმანის დაკვირვებანი ლექსის ბგერითს პალიგრაფზე, კერძოდ, პუშკინის ლექსისა „*Моя сестра Татьяна Лямина*“: თემატური დანაწევრების სიცხადეს ახლავს მეტად გამოძახველი ბგერითი-ფონემური ფერთა ცვალებადობა — შეხვედრის დაპირება გამოვლენილია „ნათელი ხმოვნების“ სიჭარბით (ггггг, ввввв... тттт, оооо, иииннн), საიქიოში შეხვედრისას გროვდება „ბნელი (მუქი) ხმოვ-

ნები (зачула, тж, в чрне, поцелуй, жай); პირველ თექვსმეტ სტრიქონში უ მახვილით სამჯერაა ნახმარი, ყ – ორჯერ, ბოლო რვა სტრიქონში უ ოთხჯერ, ყ – ორჯერ. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სიმღერაში ხზოვანთა ფერის გამოძახებელი გამოყენება მკლანდება ვაცილებით მეტი სო საესითა და სიცხადით, ვიდრე კითხვისას“ (ხაზგასმა ავგორისაა – ნა.) (30).

რას უნდა დაეყრდნოს მომღერალი თავის შესრულებაში – სიგყვას თუ მუსიკას? ეს საკითხი დღესაც კი თითქმის ალგერნაგივის ხასიათს იძენს (შეადარაოთ საშემსრულებლო-სტილისტური მეტაფორა „იმდერე, როგორც ლაპარაკობ“, რომელიც გაგებულია პირდაპირი მნიშვნელობით და სწორხაზოვანი ვოკალურ-მეთოდოკური აზრით).

საშემსრულებლო პრობლემას დიდი ხნის ისტორია აქვს (30<sup>ა</sup>). არსებითად იგი პროფესიული სიმღერის წარმოშობას უკავშირდება. „ხმა პირველი მუსიკაა. ადამიანის ხმის წარმოქმნა – მისი პირველი მელოდიური და რიტმული ინსტრუმენტი. იმ დღეს, როცა ადამიანი მიხვდა, რომ ხმა მას ბუნებამ უბოძა, დაიწყო მისი კულტივირება, როგორც ინსტრუმენტისა, რომელსაც აქვს თავისი სპეციფიკის შესაბამისი ტექნიკა. აკი სმას აღარ გამოსცემდა როგორც ერთიან მონოლითურ ვიბრაციას. სელონება დაიბადა მაშინ, როცა ხმა ინსტრუმენტი გახდა: „ადამიანის ხმა ყოველთვის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ინსტრუმენტი იქნება, თუკი მას თავისი სპეციფიკის შესაბამისად გამოვიყენებთ; იგი ყოველთვის ძლიერად და სპონტანურად ააქლერებს გულის სიმებს, რასაც ვერც ერთი სხვა ინსტრუმენტი ვერ შეძლებს“. (Shakespeare, The Art of Singing. E. d. I. B. Cramer. London) (31).

ხმის ინსტრუმენტული ბუნების უკულებელყოფას შეიძლება მოჰყვეს მიშველი ემოციურობის, დაუოკებელი და, მაშასადამე, არამხაგერული ვნებებისა და გრძობების გაბატონება. სტანისლავსკის სისტემის ინტერპრეტატორები ძალიან ხშირად სწორედ ასე მოქმედებენ თეორიასა და პრაქტიკაში. თუმცა სცენის გამოჩენილი რეფორმატორი არასოდეს აივიებდა „სისტემას“ და ვანდას, მით უმეტეს, მიშველ ენებას. მისთვის მხატვრული ქმედების სპონტანობა ემყარებოდა უმაღლეს პროფესიულ ტექნიკას, ოსტატობას და, უწინარეს ყოვლისა, ნებისმიერი ინსტრუმენტის ოსტატურ ფლობას. „წესად შეიძლება მივიჩნიოთ – გამონაკლისი იშვიათია, – რომ მსახიობები თავიანთ სელონებაში არ ცნობენ არც კანონებს, არც ტექნიკას, არც თეორიას და, მით უმეტეს, არც სისტემას. მათ უყვართ მხოლოდ თავიანთი „შთავონება“, ბრჭყალებში ან უბრჭყალებოლ. მათს უმეტესობას ჰგონია, რომ შემოქმედებაში ცნობიერება მხოლოდ ხელის შემშლელია. მართალია, თავდაპირველად ასეც ხდება.

გაყილებით უფრო აღვილია ითამაშო, როგორც „ღმერთი ინებებს“ – სხვა შემთხვევებში კი, ბუნების იგივე ამოუცნობი ჭირვეულობის გამო შთავონება ღალატობს და მამის უგეჟნიკოდ, თაყისი ბუნების უკონდელად დარჩენილი მსახიობი როგორც „ღმერთმა ინება“ კარგად კი არა, არამედ როგორც „ღმერთმა: ინება“ უხეროდ თამაშობს და საშულება აღარა აქვს სწორ გზას დაადგეს.

ასეთ ადამიანებს არ სურთ გაიგონ, რომ ხელოვნება შემთხვევითობა არ არის და არ შეიძლება შემთხვევას ემყარებოდეს. ოსტაგი უნდა ფლობდეს თავის ინსტრუმენტს, მსახიობის ინსტრუმენტი კი რთულია. იუ მომდერლის ინსტრუმენტია სმა, პიანისტისა – ხელები, მოცეკვაისა – ფეხები და ტანი, ჩვენ, მსახიობები, ერთდროულად უნდა ვულობდეთ ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ბუნების ყველა ელემენტს, ხოლო იმისთვის, რომ მას დავეუფლოთ, საჭიროა დრო და დიდი სისტემატური მუშაობა.

რაც უფრო ნიჭიერია მსახიობი, მით უფრო მეტად აინტერესებს საერთოდ გეჟნიკა და, კერძოდ, შინაგანი გეჟნიკა“ (32).

რაგომდაც მეტ წილ შემთხვევებში ოსტაგობის, გეჟნიკის პრობლემა ხელოვნების ფსიქოლოგიისა და თეორიის კვლევის ფარგლებს გარეთ რჩება და მეტიც, შეიძლება მის მიმართ ქედმაღლური დამოკიდებულება, მისი უგულებელყოფა თუ არა. ამ დროს კი შომდერალთა, მუსიკოსთა, მსახიობთა შემოქმედებითი აღზრდის ყველაზე პროგრესული სისტემები ოსტაგობის პრობლემას სულ უფრო დიდ ყურადღებას უთმობენ და ამტკიცებენ, რომ მას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს (33).

ეს პრობლემა შემოქმედებით პროცესში რაციონალურისა და ირაციონალურის. ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემად გადაიქცევა. ეს კი მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მწვავე საკითხია. ზედმეტი არ იქნება, მოვიგონოთ ისეთი ემოციურად მძაფრი ხელოვანი, როგორც ეიზენშტეინი იყო.

„ეიზენშტეინს მიაჩნდა, – წერს ვ.ე. ივანოვი, – რომ ხელოვნებისათვის აუცილებელია შეგნებაში გარდატეხილი სინამდვილის ხედვისა და აღქმის ორი ფორმის გაერთიანება და მისი ასახვა გრძნობადი ამოვინების პრიმმაში.

ეიზენშტეინის ესთეტიკური პომიკია ემყარება ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებში გაერთიანებული გრძნობადი (რეგრესული) და ლოგიკური (პროგრესული) საწყისების ერთდროულად დამკვიდრების აუცილებლობას.

ეიზენშტეინის ამრით, მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული პი-

როვნების ფსიქიკაში „პროგრესულიან“ ერთად აუცილებლად უნდა იყოს გამოკვეთილი „რევრესული“ კომპონენტიც, მაგრამ თურმე „ძლიერ და ღირსშესანიშნავ პიროვნებად სწორედ ის გვევლინება, რომლის ფსიქიკაშიც ორივე კომპონენტის მკვეთრი ინტენსიურობის პირობებში წამყვანია და შეორეს იმორჩილებს პროგრესული შემადგენელი. ასეთი უნდა იყოს ძალთა შეფარდება შემოქმედი ხელოვანის პიროვნებაში, რადგან რევრესულ კომპონენტად გვევლინება ამ შემთხვევაში ესოდენ საჭირო გრძნობადი ამროვნების მკვეთრად გამოხატული კომპონენტი, ურომლისოდაც სახეთმემქნელი ხელოვანი საერთოდ არ არსებობს. ამასთან ერთად ადამიანი, რომელსაც არ შესწევს უნარი მიზანდასახული ნებელობით განაგებდეს ამ სფეროს, ვარდაუვალად ემორჩილება გრძნობათა სტიქიას და იძენად შემოქმედებისათვის კი არა, რამდენადაც სივთისათვის არის განწირული“ (34).

ხელოვნებაში გრძნობა არ უნდა ბაგონობდეს, მსახიობმა უნდა ისწავლოს გრძნობათა დამორჩილება. ალ. ლეონტიევი ლს. ვიგოტსკის წიგნის წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, რომ გრძნობის დამორჩილება, აქალევა არ ნიშნავს გრძნობის დათრგუნვას. ვიგოტსკი კი წერს: „თავისთავად უწრფელეს გრძნობასაც კი არ ძალუქს შექმნას ხელოვნება. ამისათვის მას მხოლოდ გექსიკა და ოსტატობა კი არ აკლია, რადგან გექნიკით გამოხატული გრძნობაც ვერასოდეს შექმნის ვერც ლირიკულ ლექსს და ვერც მუსიკალურ სიმფონიას; როგორც ერთის, ისე მეორის შესაქმნელად ამის გარდა საჭიროა ამ გრძნობის დაძლევის მისი გადალახვის, მასზე გამარჯვების შემოქმედებითი აქტი. და მხოლოდ მაშინ, როცა ეს აქტი აღსრულდა, იბადება ხელოვნება.“

- ხელოვნების მოქმედება, როცა ის კათარსის ასდენს და ამ განმწმუნდ ცეცხლს აძლევს პიროვნების სულის ყველაზე ინტიმურ, საარსებოდ ყველაზე უმნიშვნელოვანეს ძერებს. - სოციალური მოქმედება - ჩვენს გარეთ გრძნობებს გარდაქმნის ობიექტივირებული, ჩვენგან გამოყოფილი, მაგერიალიზებული და ხელოვნების იმ გარეგნული საგნებით გამტკიცებული სოციალური გრძნობა, რომელსაც სამოგადოების იარაღად იქცა. ადამიანის ყველაზე არსებითი თავისებურება ის არის, რომ მას გაშთაქვს და თავისი სხეულიდან გამოპყოს გექნიკის აპარატსაც და მეცნიერული შეცნობის აპარატსაც, რომლებიც თითქოსდა სამოგადოების იარაღებად იქცევა. მუსტად ასევე ხელოვნებაც, გრძნობის სამოგადოებრივი გექნიკა, სამოგადოების იარაღია, რომლის საშუალებითაც სამოგადოებას სოციალური ცხოვრების წრეში შეჰყავს ჩვენი არსების ყველაზე ინტიმური და ყველაზე პირადული მხარეები“ (35).

ლს. ვიეოგსკის ამ დებულებებს შეესაბამება ე. კასირერის აზრიც, რომ „ხელოვანი, რომლის ვრძიობებს სიღრმე აკლია, ვერასოდეს შექმნის ჭეშმარიტ ხელოვნებას. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ „—ლირიკული პოეზიის (და საზოგადოდ ხელოვნების) საზრისი ხელოვნების მიერ „საკუთარ ვრძიობათა დაუფარავი აღსარების“ ნიჭში მღვდმარუობდეს— ნუ ვიფიქრებთ, თითქოს ჭეშმარიტი ლირიკოსი პირად განცდებს გამოხატავდეს. სულის მოძრაობათა, განწყობილებათა და ვრძიობათა გადმოცემა სენტიმენტალობაა და მეტი არაფერი. ხელოვანი, რომელიც არ უღრმავდება ფორმათქმნალობას, თუ იგი მხოლოდ საკუთარ ვრძიობებში: სიამოვნებასა და სიხარულში, აგრეთვე, საკუთარი „კვილით გამოწვეულ ნეგარებაში“ ჩაფულული, მაშინ ის სხვა არაფერია. თუ არა სენტიმენტალური თვითგვებით შეპყრობილი პიროვნება. ამიტომაც ჭეშმარიტი ლირიკა ვერ იქნება ხელოვნების სხვა ფორმებზე უფრო „სუბიექტური“, ვინაიდან ისიც საბყაროს ობიექტურ ხედვას გვაწვდის— ხელოვნება არის არა სინამდვილეთა უკუყენა, არამედ სინამდვილეთა აღმოჩენა— ხელოვანი რეალური და იდეალური სამყაროს ფორმათა აღმოჩენია. ყველა დროის დიდ ხელოვანს ესმოდა ხელოვნების ეს საზრისი და ამოცანა. ლეონარდო და ვინჩისათვის მხატვრობისა და პლასტიკის საზრისი იყო „super vedere“ (36).

„მხატვრული განცდა, მართალია, ენებაა, მაგრამ იგი თავისი არსითა და მნიშვნელობით სახეცელილი ენებაა— ამიერიდან ჩვენი ენებები აღარ წარმოადგენს ბნულ და შეუვალ ძალებს, არამედ ისინი, ასე ვთქვათ, ნათელი და გამჭვირვალე ხდება... ენების პოეტური ვადმოცემა არ წარმოადგენს თავად ენებას. პოეტის მიერ ასახული ენება გადამღები როლია. შექსპირის დრამების გაცნობისას არც მაკბეტის პატივმოყვარეობით ვიმსჭვალებით, არც რიჩარდ III-ის გულქვეობითა და არც ოგელოს ეჭვიანობით. ჩვენ ამ ენებებს კი არ ენებდებით, არამედ ვემიჯნებით მათ და, ასე ვთქვათ, ისე ღრმად ვიხედებით მათში, რომ მოქმედი პირის სულიერ მღელვარებას განვიცდით— მხატვრული ქმნილების სიღიადე განიმომება არა „ინფექციის ხარისხით“, არამედ მისი ფორმათა ენის სიცხადითა და გარკვეულობით—

—გრაფიკოსი პოეტი საკუთარი აფექტების მონა კი არ არის, არამედ მათი ბაგონ-პაგრონია და აფექტებზე ბაგონობის ვრძიობა მას მაყურებელზე გადააქვს. მხატვრულ ქმნილებაში ჩვენ აღარ გვითრევეს საკუთარი განცდები. ესთეტიკური თავისუფლება ნიშნავს არა ენებებზე ხელის ალებასა და სგოიკურ გულგრილობას. არამედ, პირუკუ — ჩვენი ემოციური ცხოვრების ძალასა და უშუალო სინამდვილის, მისი ვრძიო-

ბადი ფორმების გარდასახვას. რეალურ სამყაროში ჩვენი გრძნობები რაიმეხანძრე სუბსტანციალურ ცვალებადობას ემორჩილება, ხოლო დრამაში ქნებები და გრძნობები თავისუფლებიან თავიანთი მიწიერი სიმბისისაგან, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ვეღარ ვგრძნობთ ასეთ სიმბიმეს უცნაურად, რომ მხატვრული ქმნილებით მოგერილი სიმშვიდე „ღინამიური“ სიმშვიდეა და არა „სტაგეიკური“. მას მიუღი სიღრმითა და ნაირფერიონებით მოაქვს ჩვენამდე ადამიანის სულის მოძრაობები. მაგრამ ამ მოძრაობის ფორმას, ძალასა და რიგს ვერ შევადარებთ სულის რიმიელსაძე მღვთმარობას. ესთეგიკური განსკები არ წარმოადგენს მარჯოსა და განსხვავებულ ემოციებს. ხელოვნებაში ასახვას პოეებს თვით, ცხოვრების დანამსური პროცესი – მერყეობა სისარულისა და მწუსარუბის, იმელსა და შიშის, საამო მღელეარებისა და ეჭვიანობის პოლესებს შორის. ქნებათა ესთეგიკური ფორმით გადმოცემა ხელოვნის მიერ ნიშნავს ამ ქნებათა გადაგანას თაეისუფალსა და მოქმედ მღვთმარობაში. მხატვრულ ქმნილებაში ენების ძალა შემოქმელებით ძალად გეეელენება“ (37).

მხატვრულ შემოქმელებაში ინსტრუმენტის პრიობლემას, გექნიკის პრობლემას უპირეეღესი მნიშენელობა აქვს. ჩვენ უკვე აღენიწნეთ, რომ ავგორები, რიმილებიც მხოლოდ შემოქმელების მხატვრულ პროცესებს იკვლევენ, ვარკვეულ წილად უკვლებელყოფენ შესრულების გექნიკურ მხარეს და როცა გვაფრთხილებენ – გექნიკით, ვირგუომულობით გაგაცება ცალმხრივით – „გადაღვრილ წყალს ბაემესაც აყოლებენ“. არადა..

მიუესმინოთ ხელოვნს, რომელსაც კერაფრით ვერ დაეაბრალეობი ეწ. „მიშველ გექნიკიზმს“: „როგორ უნდა მივალწით იმას, რასაც ფორგეპიანოს მხატვრული დაკვრა ეწოდება? ეს გექნიკის საკითხია. – ამბობს გ. ნეიგაუმი. – ჩემი აზრით, მხატვრული გექნიკა ყველაზე მარკივალ, ლაკონურად და საღად განსაზღვრა ა. ბლოკმა: „იმიათვის, რომ ქმნიდე ხელოვნებას ნაწარმოებს, უნდა იცოდე, ეს როგორ კეთდება“ (38).

„მოწაივეებთან მუშაობის დროს, გაუზვიადებლად მოვახსენებთ, მუშაობის საში მეოთხედი ბგერაზე მუშაობაა.. თანმიმდევრობა, მუშაობის სხვადასხვა რგოლის მიმებობრივი („იერარქიული“) ეაეშირი, ბუნებრივია, განლაგებულია ასეთნაირად: პირეელი – „მხატვრული სახე“; მეორე – ბგერა დროში – „სახის“ განიეთება, მატერიალიზაცია და, ბოლოს, მესამე – მთლიანად გექნიკა, როგორც მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად საჭირო საშუალებათა ერთობლიობა, რიილის დაკვრა

როგორც ასეთი, ე.ი. საკუთარი კუნთურ-მოგორული აპარატისა და ინსტრუმენტის შექანიზმის ფლობა“ (39).

თუ შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა „ურთულესი დინამიკური განწყობაა“, „ობიექტივირებული ქეცნობიერია“, – უპირველეს ყოვლისა ეს უნდა ეხებოდეს სიმღერას, რომელიც ფსიქოლოგიური თეალსაზრისით შეიძლება დაეხასიათოთ როგორც ფონაციით რეალიზებული განწყობა, რადგან „ჩვენ ვქმნით მუსიკას იმიტომ, რომ არ შეგვიძლია არ ვქმნიდეთ მას: ჩვენ ხომ ცოცხალნი ვართ, სიცოცხლეს კი განწყურვლად უკავშირდება მუსიკალური სისტემის – „შიჩანგანი მუსიკის“ შესაბამისად ორგანიზებული, ურთიერთდაკავშირებული, შეთანხმებული ავტორსევითი პროცესების კომპლექსი. „სულიერი მღელვარების გარკვეულ მომენტებში“ ეს რხევათა სისტემა გარე სივრცეში პროექცირდება და ამა თუ იმ ფორმით ელინდება (ჩვენ დავსტენდით, იგი უწინარეს ყოვლისა ელინდება ფონაციის, ე.ი. სიმღერის ფორმით – ნ.ა.). მუსიკა ყველგან მყოფია, იმიტომ, რომ მუსიკით არის გამსჭვალული ყოველივე ცოცხალის ორგანიზაციის ყველა ღონე და იგი ამოდულირებს ორგანიზმის, როგორც მთლიანის, ცხოვრებას“ (40).

მხატვრული შემოქმედების და, კერძოდ, სიმღერის, ვოკალური ხელოვნების საკითხთა ფსიქოლოგიური ანალიზის უეჭველობა ცხადია. სიმღერის, ვოკალური ხელოვნების განსილება ფსიქოლოგიის თეალსაზრისით საყსებით კანონზომიერია. მაგრამ ეს უნდა გავიგოთ, როგორც ამ მოვლენის შესწავლის ერთ-ერთი ასპექტი. ამიტომ იყო, რომ თავის დროზე ჩვენ სიმღერის ყოველმხრივ შესწავლაში აკუსტიკურ, ფიზიოლოგიურ და სხვა ასპექტებთან ერთად გამოეყავით ფსიქოლოგიური ასპექტი შესაბამისი ფსიქოლოგიური ღონით (40<sup>\*)</sup>. „ფსიქოლოგიურ ასპექტს“, როგორც შესწავლის დამოუკიდებელ სფეროს, მომღერლის ვოკალურ ტექნიკასთან და სცენურ გუნება-განწყობილებასთან დაკავშირებით გამოპყოფენ თავიანთ ფუნდამენტურ ნაშრომში – „სასიმღერო ხმა“ – ვოლფრამ მაიდნერი და იურგენ ეანდლერი“ (41).

მაგრამ ფსიქოლოგიური მიდგომის საჭიროებისა და ფუნდამენტური მნიშვნელობის ხაზგასმით აღნიშვნა სულაც არ გულისხმობს, რომ ამ მიდგომამ უნდა შთანთქას ყველა სხვა ასპექტი. კულტურის ფენომენების შესწავლაში მეთოდოლოგიური პანფსიქოლოგიზმი კარგა ხანია დაძლეულია.

კოლექტიური მონოგრაფიის „არაცნობიერის“ მეზ კარის შესავალ სტაგიაში თ.ვ. ბასინი, ა.ს. ფრანგიშვილი, ა.ე. შეროზია გამოპყოფენ ორ მხარეს, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება ფსიქოლოგიური გან-

წყობის იდეას და განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს არაეცნობიერისა და მხაგრული შემოქმედლების ურთიერთობაში. „ჯერ ერთი, ხელოვანს შეიძლება ერთდროულად ჰქონდეს მთელი რიგი სხვადასხვა და ზოგჯერ ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფსიქოლოგიური ვანწყობა. ამის გაუთვალისწინებლად შეუსაბამებელი ხდება ხელოვანის მიერ შექმნილი ესთეტიკური სახის როგორც გენების, ისე სგრუქტურის გავება; გარდა ამისა, განწყობების სხვადასხვა ბუნებასთან დაკავშირებით ხელოვანმა არაეცნობიერი შეიძლება გამოავლინოს მხაგრული შემოქმედების ორგანიზაციის სხვადასხვა დონეზე: როგორც უმაღლეს დონეზე, ასევე ყველაზე ელემენტარულ დონეებზე, როცა სახის ესთეტიკურ ღირებულებას უპირატესად განსაზღვრავს მისი ფიზიკური თვისებები: გომგრიული სგრუქტურა, ფერების ტონალობა და ა.შ. ასეთ შემთხვევაში ლაპარაკობენ ფსიქოლოგიურ განწყობათა პოლიმორფულობაზე, ფსიქიკურ მდგომარეობათა იერარქიაზე.

ხელოვნება ყველა თავის დონეზე, ელემენტარულიდან უმაღლესამდე, არაეცნობიერის აქტიურობით არის გამსჭვალული. ოდნოდ მცდარი იქნება წარმოდგენა, თითქოს არაეცნობიერი განწყობა ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსსა და ესთეტიკურ ღირებულებას. ესთეტიკური სახის შინაარსი, ის რამედაც ეს სახე „მეგყველებს“, რასაც ეს სახე ამკვიდრებს, — განუქრიალდაა დაკავშირებული ხელოვანის პიროვნებასთან, მის შეცნებასთან, ღირებულებათა საწყაროსთან, ცნობიერთან და არაეცნობიერთან მთელი თავისი ფსიქოლოგიური სირთულით“ (42).

რაც შეეხება განწყობის ფორმირების ინსტრუმენტულ, ტექნიკურ საშუალებათა საკითხებს, ყურადღებას იქცევს, თუ როგორ ესახებათ დღეს ეს პრობლემა თვით განწყობის თეორიის წარმომადგენლებს.

„მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ინსტრუმენტული საშუალებანი და თვით პირველადი მოთხოვნილებანი გარკვეულ ერთიანობაშია, — წერს ი. იმედაძე, — მოხმარება აყალიბებს არა მარტო მოთხოვნილებებს, არამედ აგრეთვე მოხმარების საშუალებებს, ინსტრუმენტულ სისტემებსა და რეგულაციის შესაბამის მექანიზმებს. ამიტომ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების საშუალებათა დაუფლება მოთხოვნილების ფორმირების აუცილებელი პირობაა. თუ გარკვეულ მოქმედებამდე არსებობს მონაცემები გარემოს შესახებ (სენსორული ან გამოცდილების მონაცემები), რომლებიც ასახავენ მოხმარების საგანს. თუ არსებობს გარკვეული ინსტრუმენტული საშუალებანი და სებიექტს აქვს საგნის



მოთხოვნის ილუზია, მაშინ განწყობის შექმნას ევლარაფერი შეუმღის ხელს“ (42<sup>9</sup>).

გასაგებია, რომ ამ შემთხვევაში ინსტრუმენტული სისტემები უნდა გვეხმოდეს ფართო შინაარსით – სულ ერთია, ადამიანის „ორგანულ“ თუ „არაორგანულ“ სხეულზე გვექმნება ლაპარაკი (43).

რაც შეეხება ადამიანის სახმო ინსტრუმენტს, მისი თავისებურება ის გახლავთ, რომ იგი ადამიანის სხეულს გარეთ კი არაა, არამედ მის სხეულში იმყოფება, რაც თავის სიძნელეებსა და თავის სპეციფიკას ქმნის სასიმღერო ხმის დაძვინჯების დროს და რაც არ შეიძლება გავლენას არ ასდენდეს ფსიქოლოგიური განწყობის ხასიათზე, სახმო აპარატის მუშაობასა და თვით სასიმღერო ბეჭერაზე.

„რამდენადაც მომღერალი თავის ინსტრუმენტს ვერ ხედავს, თავდაპირველად მას უნდა ისწავლოს კუნთური მოქმედებისა და ხმის ქლერადობის შეგრძნება და შეცნობა და ბოლოს, ისწავლოს მათი გაგებაც. გარსია ამბობდა: იმისათვის, რომ სიმღერა ისწავლო, საკმარისი არ არის იმუშაო, უნდა იცოდეს, როგორ იმუშაო. იციოდე, როგორ უნდა იმუშაო, ნიშნავს, რომ თანმიმდევრულად და გონიერულად, იერარქიული წესით გაანაწილო კუნთური საყარჯიმოები სუნთქვისა და სავარჯიმოები ხმის განვითარებისათვის, რომლებიც ადამიანის ქმედითი ძალებისა და ნებისმიერი ხმის ყველა პოტენციური შესაძლებლობის აღმგზნებია“ (44).

სასიმღერო განწყობა უნდა შეესაბამებოდეს ეოკალური გონის სიმაღლეს, ძალას, გემბრსა და ხანგრძლივობას (45). და უზრუნველყოფდეს, რომ შედეგი შეესაბამებოდეს შესრულების მხატვრულ ამოცანებს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ფსიქოლოგიური განწყობის გაგება, როგორც იერარქიული ღონეების სისტემისა (46).

ინსტრუმენტული და გექნიკური მხარეების უგულბეღყოფის შემთხვევაში ვერ შეიქმნება მთლიანი მთაბეჭდილება ფსიქოლოგიურ მექანიზმებზე, რომლებიც ეოკალურ შემსრულებლობასთან, როგორც შემოქმედებით პროცესთან, არიან დაკავშირებული (47).

სიმღერაში მხატვრული, გამომსახველი ფუნქცია ეოკალურ კოლორიტს ეკისრება: „ადამიანი მღერის, რათა გამოხატოს თავისი თავი და ამოღულირებს თავის გამოხატვას ეოკალური კოლორიტის შემეგობით“ (48).

ამრიგად, ჩვენ მიუყახლოვდით სასიმღერო ხმის გამომსახველი შესაძლებლობების ფუნქციისა და თვისებების პრობლემას. ხმა არ

არის ეოკალური ხელოვნების გარეგნული მახასიათებელი. განცდისა და შთაგონების მთელ სიღრმეს, სიმღერის მხაგერულ დონეს, ხმის ბგერა გამოხატავს. ანტიკური ხანიდანვე ფილოსოფოსებს ეს კარგად ესმოდათ, ხოლო, სამწუხაროდ, ეოკალური ხელოვნების მკვლევარებს, თეორეტიკოსებს (იმეფიათი ბელნიერი გამონაკლისის გარდა), კრიტიკოსებს ჯიუტად „არ სურთ ცნონ“ ეს მატერია. ამ დროს კი ბ. ასაფიევის მთელი თეორია ემყარება სასიმღერო (სწორედ სასიმღერო) გონის ცნებას! აქაც მიოგვიხდება საცქაოდ ვრცელი ციგაგის მოშველიება: „სიმღერით ადამიანი უკვე შორდება უყურულ, ჩვეულ ყოველდღიურობას – თუ კაცი ამღერდა, თუ მას კარგი ხმა აქვს და ბუნებრივად მღერის, ამასთანავე ნიჭიერი არგისგია და გამოხატავს შესრულებული ნაწარმოების აზრს, მსმენელები მოხიბლული რჩებიან (გაფაციცებული ყურადღება, განცდის გამზიარება). ჩვენს უღიმღამო მეტყველებას („წასაკითხს“ და არა მოსასმენს) ღიად ხანია სრულებით უნდა მოესპო სიმღერაყა და კარგ მომღერალთა მოსმენის სურვილიყ, მაგრამ პირიყით ხლება, მათ ნაგრულობენ. ახლა მხოლოდ ხმისათვის (მისი ხარისხისათვის) მსმენელები მზად არიან მომღერალს აპაგოენ სისუელეყყ, გრძობადი თავყებობაყ, უბამსობაყა და ცული გემოენებაყ, – ოლონდ კი მოისმინონ ხმა, ადამიანის გამომსახველი ხმა“ (49).

მუსიკალურ ლიტერატურაში ხშირად იმოწმებენ ბ. ასაფიეყს, მაგრამ რაგომღაყ სწორედ მემოხყენებულ ადგილს დუმილით უვლიან ვყერდს და ვყიყრობთ, რომ ეს შემოხყევიითი არ უნდა იყოს. არადა, ამ დებულებას და მის მომღერნო გამონათყებამს ფუნდამენტური მნიშენელობა აქვს ბ. ასაფიევის მთელი კონცეფიისათვის. ამაში კიდეე ერთხელ ვყარწმუნებს ეი. ოროლოვა, რომელმაც ბ. ასაფიევის ინგონაყიის თეორიისადმი მიძენილ წიენში განიხილა გონის ბყერის ინგონაყიის კონცეფიის ისგორია (50).

„ადამიანის ხელს, – ვანაგრძობს ბ. ასაფიევი, – თითყისღა შეუძლია ჩააყსოვოს ხმა ინსგრემენტულ ინგონაყიას. ვყონდეს გონი ნიშნავს, ყოველთვის, ვანწყყევეგლიე ინარყუნებდე თვისებრივად ისეთ ჟღერადობას, რომელიე ადამიანის კარგად დაყენებული ხმის ბუნებრივად უწყევეტ და მყაფიო მეტყველებას წაბაყეს. პროფესიონალები – თეორეტიკოსები და პრაყტიკოსები – ახშობენ ცოცხალ ინგონაყიას იმით, რომ „მუსიკის ხილვადობით“ გაგაყებულნი ზედმეტ გვიროთს აყისრებენ მას. მომღერლებსა და ინსგრემენტალისგებს საშემსრულებლო პრაყტიკის, ხმისა თუ საყრავების თავისებურებათა წყალობით აყეთ ინგონაყიის მნიშენელობის მეგრძენბა. მუსიკის საფუძველია გონი (შვედაროთ ფრანგული „c'est le ton que fait la musique“ – ნა). სხეავყარად მესრულებას

ამრი არა აქვს. სიგყვები შეიძლება ითქვას მათი თვისებების, მათი ნამდვილი შინაარსის ინგონირების გარეშე, მუსიკა კი ყოველთვის ინგონაციურია და სხვაგვარად „არ ისმის“. თუ ზედმიწევნით შემუშავებული არა გვაქვს ინტერვალების დაძაბულობისა და მათი უროიერთკავშირის, მათი სიმკეროის, მათი წინააღმდეგობის „ეოკალური“, ე.ი. „მძაფრი შეკრძება“, ვერ მიეხელებით „რას ნიშნავს ინგონაცია მუსიკაში.“ ყველა დიდ მომღერალს პქონდა თავის ხმაში *თითოეული გონისა* და ხმის მოძრაობის სხვა *გონებთან* მათი დამოკიდებულების შეკრძების უნარი. ამ უბრალო ამბავს ყურად არასაოღეს იღებდნენ. არადა, სწორედ ეს არის ერთადერთი ვასალები, რომელიც საშუალებას გვაძლევს *ბოლომდე* გავიგოთ მუსიკა- და სულაც არ არის პარადოქსი, რომ წმინდა ინსტრუმენტული ნაწარმოების ადამიანსურობა და სძენით ალქმა დამოკიდებულია მის „ეოკალურ-ინგონაციურ“ რაობაზე (მე „ეოკალურ მელოდიას“ კი არ ვგულისხმობ, არამედ „ეოკალწონადობას“, „ინტერვალის“ დაძაბულობას“) (51).

სხვაგან ბ. ასაფიევი ასე განმარტავს ეოკალწონადობას („*покажи-течность*“). „...მღერა შოითხოვს, ყოველი ბგერა წონადად შეიგრძნო, როგორც გულში ნატარები, ნალაღაეები, ე.ი. შეიგრძნო *გონად*“ (52).

გიონის თეორიის რემიუმებში ბ. ასაფიევი კიდევ ერთხელ ხაზგასმით აღნიშნავს: „გონი არის აუქქის, ხანგრძლივი ემოციური მდგომარეობის გამოსათქმელად საჭირო დაძაბულობა, ძალისხმევა- გონის, „გონობის“, გამოივლინება- ყოველთვის არის ჩამოყალიბება. უწყვეტობა, დენადობა, „ხმის გონუსი“, რომლის ფარგლებს ბუნებრივად ვასსაზღვრავს სუნთქვის მოცულობა და ჩასუნთქვის მომენტები. ამ უწყვეტობას არეგულირებს რიგში და გემბრი. ეს უკანასკნელი თვისება საშუალებას გვაძლევს თავისუფლად განვასხვავოთ- ემოციურ-გემბრული სახე, რომელიც დამოკიდებული არ არის წარმოთქმული სიგყვის შინაარსზე, მაგრამ ძალზე ამრობრივია ქლერადობის გონუსის - გულისწყრომის, მოფერების, გულთბილობის და სხვა მხრივ- მე ვლაპარაკობ ბუნებრივ გონუსზე და ადამიანური ვრძნობათმეგყეულების უსასრულო ნიუანსებზე“.

ბ. ასაფიევის შემდგომი მსჯელობა იმდენად სპეციფურია, რომ ვამჯობინეთ მისი მოტანა ორიგინალში:

„За нашим „произношением“ музыкальных *тонов* звучит непрерывность тонового, „*тонового*“, голосового *напевания*... живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов таится в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно связанного с дыханием, „*тонового*“ усилия, напряжения. Напряжение это своей

текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление, как деятельность интеллекта, лишь частично выражается в мелькающей в сознании „прерывистости слов“, а в существе своем оно - „мелосно“, „мелодийно“, текуче и обусловлено своего рода „умственным дыханием“ и ритмом, являясь „мыслимым ипотипированием“ (53).

მუსიკალური გონის თეორიის კონცეფსტში არ შეიძლება არ ვაეხსენოთ გერმანელ მოაზროვნეთა გამოხატუებები, რომელთაც ღრმა თეორიულ-მეთოდოლოგიურ მნიშვნელობას ვანიჭებთ.

პეგელი ვთავაზობს ბგერის, როგორც მუსიკის მაგერიის (მასალის) ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციას:

„მუსიკა, მისი მასალა, თუმცაღა რჩება გრძობადად, მიღის კიდევ უფრო ღრმად სუბიექტურისა და განსაკუთრებულის წიაღში. გრძობადი მასალის იდეალური ხასიათი, რასაც მუსიკა აფუძნებს, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ხსნის იმ გულგრილ სიერცობრივ განუსაზღვრელობას, რომლის მთელ გამოხატულებას კიდევ ინახავს და საგანგებოდ აღადგენს ზერწერა, აიღებლებს მას ინდივიდუალურ ერთეულ წერტილად. მაგრამ ასეთი უარყოფითობის ხარისხში ეს წერტილი კონკრეტულია თავის თავში და წარმოგიდგება მაგერიალურობის შიგნით ქმედით მოხსნად, როგორც მაგერიალური სხეულის მოძრაობა და ვიბრაცია თავის თავში და თავის თავისადმი თავის დამოკიდებულებაში. მაგერიის ამგვარი საწყისისეული იდეალურობა, რომელიც გამოღის უკვე არა როგორც სიერცობრივი, არამედ როგორც ღროითი იდეალურობა, არის ბგერა, უარყოფითად დებული გრძობითი ელემენტი, რომლის ხილულობა გადაქცეულია მოსმენადად, რამდენადაც ბგერა თითქოსდა ათავისუფლებს იდეალურს მისი მაგერიალურის გყეობიდან“ (54).

„მაგერიის ეს ყველაზე უფრო ადრეული გასულიერება გვაწვდის მასალას გონის იმ ინტიმურ მოძრაობათათვის, რომლებიც თვითონ ჯერ რჩებიან გაურკვეველნი, და გულს აძლევენ საშუალებას მთლიანად გამოისახოს ამ ბგერებში, გაყლერდეს და გაიყლეროს თავისი გრძობებისა და ვნებების მთელი სიგრძესიგანით“ (55).

„მუსიკის სრული ზემოქმედებისათვის გაცილებით მეგია საჭირო, ვიდრე უბრალო აბსტრაქტული ელერადობა მის ღროულს მოძრაობაში. მეორე დამაგებითი მომენტი არის შინაარსი, გასულიერებული გრძობა სულისათვის და ამ შინაარსის გამოხატვა ბგერებში. რამდენადაც მუსიკა თავის შინაარსად ხდის სუბიექტურ შინაგან ცხოერებას იმისათვის, რომ გამოამქლავნოს იგი არა როგორც გარეგნული ხაგი ან ობიექტურად არსებული ნაწარმოები, არამედ როგორც სუბიექტური

გამსჭვალა, ამდენად, გამოხატვა უშუალოდ უნდა გახდეს *ყოცხალი სუბიექტის* ვაცხადებად, რომელშიც იგი ჩააქსოვს მთელ თავის შინაგან სამყაროს. ყველაზე მეტად ეს ახასიათებს ადამიანის სიმღერას.“ (56).

„მაგერიის აბსტრაქტული *სიწმინდე* – ფიგურისა, ფერისა, ბგერისა და ა.შ. – ამ საფეხურზე ყველაზე არსებითია (მაგერიალურთან, გრძნობადთან, როგორც ასეთთან, დაკავშირებული აბსტრაქტული ერთიანობის საფეხურზე – ნ.ა.) ამგვარივე ერთარებაა გონსა სიწმინდესთან დაკავშირებით. ხმის წმინდა ქლერადობას, როგორც წმინდა გონისა, თავისთავად აქვს უსასრულოდ სასიამოვნო და მიმზიდველი თვისება. უსუფთაო ხმა კი გვაიძულებს მოვისმინოთ სახმო ორგანოს ქლერადობა და არ ვეაძლევა ბგერას თავის თავთან მის მიმართებაში, იმიტომ, რომ არაწმინდა გონი ვადიხრება თავისი ჯეროვანი გარკვეულობისაგან. ამისდაგვარად მეტყველებაშიც გეაქვს წმინდა ბგერები, მაგალითად ხმოვნები *a, e, i, o, u* და შერეული ბგერები, მაგალითად, *ჰ, მ, ძ*. ბგერების სიწმინდისათვის საჭიროა, რომ ხმოვნები გარემოცული იყოს ისეთი თანხმოვნებით, რომლებიც არ აყრუებენ მათ სიწმინდეს. ჩრდილოეთის ენები ხშირად აფუჭებენ თავისი თანხმოვნებით ხმოვანთა ბგერადობას; იტალიური ენა კი შემოინახავს ამ სიწმინდეს და ამიტომაც იგი ასე მოხდენილი სიმღერისათვის“ (57).

„მღერადი ბგერა უკვე თავისთავად არის მუსიკა ყოველგვარ გაქტამდე, მელოდიამდე და ჰარმონიულ გაძლიერებამდე“ (58).

„ბგერა არის ალდგენა, ე.ი. (ანუ) სხეულის თავის თავთან იგივეობის დადასტურება, სხეულის თავის თავში ყოფნა“ (59).

„ბგერაში სული არსებობს როგორც განუყვანილი (დაქაქსული) მრავალგვარობა, აღსაქმელად მისაწელოში და ამიტომ ბგერა არის ენის ამოსავალი მასალა, რომელშიც ის მოვადი, რაც არის სულში, გამოიხატება ბგერაში, გარკვეულად და ორგანულად – მხოლოდ ბგერითი სული, როგორც აქტიური სიცოცხლე, განხორციელებდა ცრძნობად მოუღენაში.“

მუსიკაში ქლერადობა გაგებულია (გაიბრება) როგორც ქმედება და ქმედითია ღროში. ქლერადობა, საერთოდ, აობიექტურებს ბუნებაში ცნობიერებას. ქლერადობაში გამოიხატება ცნობიერი სულის ობიექტურობა. მუსიკაში ქლერადობა მხოლოდ და მხოლოდ სულის თვითობიექტივაციაა; რაც უფრო სრულყოფილია ქლერადობა, მით უფრო სრულყოფილად შეიმეცნებს თავის თავს სული, მასში ამეგყველებული. ბგერაში ხდება მუსიკის გამოვლენა. ქლერადობა – ეს ხაზია ღროში გავლებული (60).

„მუსიკა – ბგერადცხოვრებაა – წმინდა ქლერადობათა სამყარო თვითმკმარად მშვენიერია. ქლერადობათა მუსიკალური პოეზია არის ადამიანის მთელი სულიერი ცხოვრების მშვენიერი ხორცშესხმა ქლერადობათა სამყაროში.

ქლერადი სხეული მთლიანად, ერთიანად მოცულია მოძრაობით და ადამიანის ხმის ქლერადობის სითბოთი გამსჭვალული, მით უფრო არის სულის განწყობის ფიზიკური და გონითი შედეგი, რაც მეტად იქნება იგი გამოწვეული მთელი ნერვული სისტემის აღგზნებით, რაც თავის მხრივ გამოვლინდება ხმაში იოგებისა და მეტყველების ორგანოთა მმართველი ნერვების მოქმედებაში, ისე რომ ქლერადობა მოდის გულიდან და არის თითქოსდა ადამიანის მთელი სულის პასუხი ყოველივე იმაზე, რაც ფიზიკურადაც და სულიერადაც მოიცავს სულს, რაც აბაგზნებს მას, რაც ამოძრავებს მას“ (61).

„ადამიანის ხმა – თითქოსდა ინსტრუმენტული მუსიკის პრინციპი და იდეალია. სიმღერა კარეთ – ვარე სამყაროა. სიმღერა შიგნით – შიდა სამყარო; ბჯერები – სულის განწყობილება“ (62).

„მუსიკა – ეს სამყაროს სულის ხმაა, მისი უსიგყო სიმღერა“ (63).

ადამიანის ხმისა და ადამიანის სულიერი სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულება დიალექტიკურად წინააღმდეგობრივია, ასახავს მაგერიალურისა და იდეალურის, მაგერიისა და გონის დიალექტიკას. ამ ურთიერთდამოკიდებულებას მისთვის ჩვეული სიღრმით ჩასწვდა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი: „აზრი, ჭეშმარიტად, ცოცხალ სულს შთაბერავს ბჯერას, ხოლო თავისთავად ბგერა, თავის მხრივ, აზრისათვის შთავგონების წყაროა“ (64).

„ბგერის ელვარებაში“ ჰუმბოლდტი ესთეტიკური დამოკიდებულების პედონისგურ მომენტსაც გამოარჩევს: „ხდება ხოლმე, რომ ბგერას უნებურად და ძალდაკებაზებლად ბადებს ყოფიერების სიხარულის გრძობა, მაშინ მისი მიზნის აუღავმავე ტკობის სიხარული კი აღარ არის, არამედ საამოდ მოსასმენი ხმის ოსტატური ლიეღიეი. ეს უკვე პოეზიაა – მიციმციმე ნაპერწკალი ცხოვეღური არსებობის უკუნეთ წყეღიადში“ (65).

მავრამ ტკობაც არის და ტკობაც. „თუ გინდა ხეღოენებით დატკბე, მსატგერულად განიიღებღული კაცი უნდა იყო“, – ამბობდა კ. მარქსი (66).

მნიშვნელოვან თემაღ გვესახება ბგერის კავშირი სმენასთან ან, როგორც ეოკალისტები იგყვიან, – ყურთან. ბუნებრივია, ეოკალური ხეღიყნება და მისი თეორია სრულად უნდა ითეღლისწინებღნენ ბგე-

რის ფიზიკურ-აკუსტიკურ თვისებებს ისევე, „როგორც საღებავებისა და მარმარილოს ფიზიკური თვისებები ფერწერისა და ქანდაკების ფარგლებს გარეთ არ იცვლისხმება“ (67).

ბევრას განაგებს სმენა. ბევრის კულტურას განსაზღვრავს სმენის კულტურა: „აღამიანი-მღერის და ლაპარაკობს თავისი ყურის მეოხებით... ამრიგად, ყური იქცევა გარეთ მიმართული ჩვენი ინფორმაციის, ჩვენი ინფორმაციული ვოკალური ქესტის, ჩვენი ენის კონტროლის მთავარ ორგანოდ;“ – წერს ა. გომაგისი თავის წიგნში „ყური და ენა“. ხოლო წიგნში „ყური და ცხოვრება“ ვკითხულობთ: „სულ უფრო დასტურდება ჩემი იდეა, რომ ბევრის ემისია, შესაბამისი ვოკალური ქესტის მოქმედება და რეალიზაცია იმდენად ფონაგორული ორგანოების კი არა, რამდენადაც ყურის საქმეა“. ა. გომაგისის გამოკვლევებმა საშუალება მისცეს მონიესა და იუსონს, გამოეგანათ ასეთი დასკვნა: „ხორხი წარმოქმნის მხოლოდ იმ ჰარმონიკებს, რომელთა აღქმა ყურს შეუძლია“. ეაკლინ ოგი და ბერგრან ოგი თავიანთ შესანიშნავ წიგნში წერენ: „ყური ხმის სიმუსტისა და ხარისხის მომწესრიგებელი ძირითადი ორგანოა“ (68).

ვოკალური ბევრა ვოკალური სმენის ფუნქციაა. ამ საკითხში ფუძემდებელია კ. მარქსის დებულება მუსიკალური გრძნობისა, როგორც აღამიანის არსითი ძალის შესახებ: „გრძნობები და თვისებები *აღამიანური* გახდა როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური თვალსაზრისით. თვალის, *აღამიანის* თვალის, გახდა მუსტად ისევე, როგორც მისი ობიექტი გახდა საზოგადოების, *აღამიანის* ობიექტი, რომელიც აღამიანმა აღამიანისათვის შექმნა. ამიგომ *გრძნობები* უშუალოდ თავიანთ პრაქტიკაში *თეორეტიკოსები* გახდნენ.

ესაღია, რომ აღამიანის თვალის აღიქვამს და გკება სხვაგვარად, ვიდრე უხეში, არააღამიანის თვალის, აღამიანის *ყური* – სხვაგვარად, ვიდრე უხეში, განუეითარებელი ყური და ა.შ.

*თვალის* საგანი აღიქმება სხვაგვარად, ვიდრე *ყურით* და თვალის საგანი სხვაა, ვიდრე *ყურის* ყოველი არსითი ძალის თავისებურება სწორედ მისი *თავისებური რაობაა* და, მაშასადამე, აგრეთვე მისი გასაგნების, მისი *საგნობრივ-ნამდელი*, ცოცხალი ყოფიერების თავისებური საშუალება. ამიგომ აღამიანი არა მარგო ამროვნებით, არამედ ყველა გრძნობით იმკვიდრებს თავს საგანთა სამყაროში.

მეორე მხრივ, სუბიექტური მხრივ: მხოლოდ მუსიკა აღვიძებს აღამიანის მუსიკალურ გრძნობას. არამუსიკალური ყურისათვის უმშვენიერესი მუსიკაც კი უაზროა და მისთვის საგანი არ არის – მხოლოდ აღა-

მიანის არსების გაშლილი საგნობრივი სიმდიდრის წყალობით ვითარდება, ნაწილობრივ კი პირველად წარმოიშობა ადამიანის სუბიექტური გრძნობადობის სიმდიდრე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის აღქმელი თვალი, — მოკლედ რომ ვთქვათ, ისეთი *გრძნობები*, რომლებსაც ადამიანური ტკობის უნარი შესწევთ და თავს იმკვიდრებენ, როგორც ადამიანის არსითი ძალები. — უხეში პრაქტიკული მოთხოვნების ტყვეობაში მყოფ გრძნობას მხოლოდ *შებლუღული ამრი* აქვს. საბრუნავით დაბეჩავებული, გაჭირებული კაცი უშშვენიერეს სანახაობასაც კი ვერ აღიქვამს; მინერალებით მოვაჭრე კაცი მინერალის სილამაზეს და მას თავისეულურებას ვერ ხედავს, არამედ მხოლოდ მის შერკანგილურ ღირებულებას; მას არა აქვს მინერალოგიური გრძნობა. ამრიგად, საჭიროა ადამიანის რაობის გასაგნება — როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით, — რათა ერთი მხრივ, *ვაადამიანურდეს* ადამიანის *გრძნობები*, ხოლო მეორე მხრივ, შეიქმნას ადამიანისა და ბუნების რაობის მთელი სიმდიდრის შესაბამისი *ადამიანური გრძნობა*“ (69).

ბოლო ათწლეულის მრავალრიცხოვანმა ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა საესეებით დაადასტურეს კ. მარქსის ეს დებულებანი როგორც ზოგადფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ისე მუსიკალური აღქმისა და მუსიკალური შემოქმედების ფსიქოლოგიის დარგში, აგრეთვე ვოკალის -- ვოკალური სმენისა და ხმის დარგში. მხედველობაში გვაქვს ემ. მალიკინის, სხ. რევეკინის, ბმ. ტეპლოვის, ნ.ა. ვარბუშოვის, ლ.ა. ანდრეევის, ე.ა. ჩისტოვიჩის, გ.ვ. გერშუნის, ი.ბ. ვიპენრეიგერის, ო.ვ. ოვჩინიკოვის, ა.ნ. ლეონტიევის, ნ.ი. ყინკის, ე.ვ. ნაზაიკინსკის, ე.პ. მოროზოვის, ა.ა. კოსელიოვის, გ. კეჩუაშვილის, გუანგის, ა. გომაგისის, ა. სულერაკის, ვულეჩერის, რ. იგმოუერისა და სხვათა გამოკვლევები (70).

ბკერის სამყარო ჯერაც არ არის გამოკვლეული ისე, როგორც სინათლის სამყარო. სმენის თეორიას ჯერ კიდევ ისე ვერ ვიყენებთ ადამიანის ცნობიერების, შემეცნებისა და მხატვრული შემოქმედების ძირითად საკითხთა გადასაწყვეტად, როგორც დღეს უკვე იყენებენ მხედველობის თეორიას. ჩვენ, ვოკალისტებს, ჯერაც არა გვაქვს ისეთი წიგნი, როგორცაა რ. გრეგორის „გონიერი თვალი“. არადა, როგორ გჭირდება — ვინაირი ყერი! აი, სად უნდა გადაწყდეს ვოკალური ხელოვნების, ვოკალური შემსრულებლობის, ადამიანის სიმღერის საკითხები.

თხუთმეტი საუკუნე ყოფს ორ გამონათქვამს, რომელთაგან ერთი ფილოსოფოსს ეკუთვნის, მეორე კი — ვოკალისტს:

1. „სიმღერას ორი რამ წარმართავს — მეცნიერებით აღ-



ზრდილი გონება და გონების მორჩილი სმენა“.

(ბოეთიუსი, V-VI სს.)

2. „მშენიერი, ცოცხალი სიმღერის ხელმძღვანელი უნდა იყოს ყური და მრჩეველი – ორგანული შემეცნება“.

(გურის ვან ზორი, XX ს.)

როგორც ასეთ შემთხვევაშია მიღებული, შეიძლება ვილაპარაკოთ შოუელსის შემეცნების სპირალის ახალ ხეუელაზე, მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ დროის ამ მონაკვეთში ვოკალური შემეცნების ხეუელები ძალზე ცოცხალი იყო, მაშინ, როცა ვოკალური მუსიკა. ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნება, როგორც მხატვრული პრაქტიკა, განუზომლად გამდიდრდა და გაფართოვდა.

ვ.ე. ივანოვი თავის წიგნში, რომელიც ეძღვნება სემიოტიკის ისტორიას, აანალიზებს რა ემბენშტეინის შეხედულებებს მხატვრული შემოქმედების ბუნების შესახებ, წერს: „ემბენშტეინის დაინტერესება აპოლონიასა და დიონისეს სახეებით. აიხსნება იმავე მოსაძრებით, რომ ხელოვნება ორსახოვანია, ორიპროვანია: „პერსონიფიკაცია ჩემი „საწყისებისა“, რომლებიც ერთმანეთში შეღწევით ბაღებზე მხატვრულ სახეს, – რა აქმა უნდა დიონისე და აპოლონია. დიონისე პრალოგიკა, აპოლონი – ლოგიკა. დიფუზური და მკვეთრი, ბუნდოვანი და ნათელი, ცხოველურ-სტიქიური და მსაიურ-ბრძნული და ა.შ. აქედან მაშინვე აბადება კითხვა: ბერძნებს თუ აქეთ, სადმე დიონისესკული და აპოლონისკული საწყისის სინთეზი? და თუ აქეთ, სახელობრ სად? თურმე ჰქონიათ და ყველაზე შესაფერ ადვილზე: „ორუკესში, (მსახიობში) – სწორია, რომ სწორედ ორუკესში, მომღერალსა და ხელოვნებათა მამამთავარში, ხდება ეს სინთეზი“.

როგორც იქნა, მომღერალმა მოიპოვა თავისი შესაფერი ადგილი!

P.S.

В одной из своих работ Т.О. Бакурадзе, рассуждая о музыкальном восприятии и музыкальных эмоциях, ставит вопрос, который лучше привести в полном контексте: „Потребность в музыкальных эмоциях возникла вместе с появлением человека на свет. Как в онтогенезе, так и в филогенезе они активизируются

гораздо раньше других человеческих потребностей... Не будет преувеличением, если скажем, что ни наблюдение над явлениями природы, ни осознание общественной связи с другими людьми, не вызывали у первобытного человека столь богатых эмоций, как пение или танцы. Они для него являлись не простыми развлечениями, а реализацией его сущностных сил, его человеческой природы. Одни определяют человека как животное, делашщее орудия, другие называют его мыслящим животным, социальным животным и т.д. А нельзя ли назвать его и певучим животным?.. Это положение... выражает одну из самых существенных черт человеческого существования - его ценностно-эстетическую, высшую эмоциональную ориентацию. Без эстетических эмоций жизнь бедна. Без музыкальных эмоций - она уже не жизнь" (71).

Итак: „Нельзя ли назвать его и певучим животным?“

Нужно отдать должное проникновенности талантливого исследователя, однако ответ на этот вопрос дан более 150-и лет назад Вильгельмом фон Гумбольдтом в словах, приведенных эпиграфом нашей работы.

ვოკალური ხელოვნების მოგადი თეორიის  
მეთოდოლოგიური საკითხები\*

„სიცოცხლის მიზანი არის თეორიული შემეცნება და აქედან წარმომდგარი თავისუფლება.“

ანაქსაგორა

ყოველი ხელოვნება, იქნება ეს სახეითი ხელოვნება თუ მხატვრული ლიტერატურა, მუსიკა თუ არქიტექტურა, თუკი ის განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწევს, ცდილობს თეორიულად გაერკვეს თავის პრაქტიკაში, შეიმეცნოს თავისი თავი, თავისი რაობა, განაზოგადოს თავისივე მხატვრული მონაპოვარი, გაარკვიოს შემოქმედებითი მეთოდი, დააფუძნოს თავისი პრინციპები და კანონები, დაადგინოს თავისი ადგილი სხვა მონათესავე ხელოვნებათა შორის და, საერთოდ, აღამიანის კულტურის სამყაროში, — შექმნას თავისი თეორია.

საესებით სამართლიანად აღნიშნავს ცნობილი ბულგარელი მეცნიერი ალექსანდრე ლილოვი — „შემოქმედებითი პროცესის თეორიული ანალიზი არის იმანენტური მოთხოვნილება როგორც ხელოვნებათმცოდნეობისა, ასევე საკუთრივ ხელოვნებისა“ (1).

ვოკალური ხელოვნებაც, სხვა ხელოვნებათა მსგავსად, თავისი ხანგრძლივი განვითარების მანძილზე ცდილობდა და ღვასაც ცდილობს შექმნას საკუთარი თეორია. ვოკალური ხელოვნების მოგადი თეორია მოწოდებულია განაზოგადოს ვოკალური სამემსრულელო პრაქტიკის მონაპოვარი მის მიმართებაში ვოკალურ მუსიკასთან, ვოკალური მუსიკის თეორიასთან და, მოგადად, მუსიკის თეორიასთან და მუსიკის ესთეტიკასთან.

ვოკალური ხელოვნების თეორია არკვევს მეთოდოლოგიური ხასიათის პრობლემებს: როგორ უნდა აიგოს ვოკალური ხელოვნების მოგადი თეორია? როგორია მასში შემავალი კერძო დისციპლინებისა თუ სამეცნიერო დარგების ურთიერთობა? რა მიმართებაშია ვოკალური ხელოვნება სხვა ხელოვნებებთან პრაქტიკის დონეზე და თეორიის დონეზე? რა აქვს საერთო ვოკალურ ხელოვნებას სხვა ხელოვნებებთან და, განსაკუთრებით, ამ საერთოს ფონზე რა ქმნის ვოკალური ხელოვნების სპეციფიკას, მის არსებითს თვისობრიობას, მის საზრისს? სპეციფიკურის გამოვლენით, თუ რა წვლილი შეუძლია შეიგანოს ვოკალურმა ხე-

\* დაბეჭდილია ქურნალში "საბჭოთა ხელოვნება", 1979 № 1-2

ლოენებამ და მისმა ზოგადმა თეორიამ ხელოვნების, ადამიანის მსაგერული შემოქმედების ზოგად თეორიაში, ანუ ესთეტიკასა და ხელოვნების ენოსეოლოგიაში, როგორც ხელოვნების ფილოსოფიაში?

ყველა ამ საკითხზე პასუხის გასაცემად საჭიროა შემუშავდეს ზოგადი თეალსაზრისი ეოკალური ხელოვნების თეორიისადმი. ზოგადი თეალსაზრისის შემუშავება დაგვეხმარება ეოკალური ხელოვნების თეორიის ზოგადი მეთოდოლოგიური პრინციპების დაფუძნებაში.

ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბებისას, როგორც ცნობილია, გამოდიან ერთ-ერთი თეალსაზრისიდან:

1. ან აზოგადებენ თეორიის დონეზე პრაქტიკას, ემპირიულ გამოცდილებას და, მაშასადამე, შესასწავლი დარგის ისტორიას, როგორც ამ გამოცდილების შემცველს, ან
2. გამოდიან უფრო მაღალი რანგის ზოგადიდან და მიუყენებენ ამ ზოგადს კონკრეტული კერძო თეორიის საგანსა და მის თავისებურებებს, მოახდენენ ზოგადის სპეციფიზაციას.

ესთეტიკაში ცნობილია „ესთეტიკა ქვევიდან“ და „ესთეტიკა ზევით“. პირველ შემთხვევაში გვექნება ესთეტიკური ანალიზი, ორიენტირებული ადამიანის მსაგერული შემოქმედებითი გამოცდილების, პრაქტიკის, ხელოვნების ისტორიის განზოგადებაზე. მეორე შემთხვევაში – ესთეტიკური თეორია, გამოყვანილი შემეცნების თეორიიდან, დიალექტიკიდან, აქსიოლოგიიდან, ერთი სიგყვით, – ფილოსოფიური სისგეშიდან და ფილოსოფიური მსოფლმხედველობიდან (2).

ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური თეალსაზრისის შესაქმნელად, მეთოდოლოგიური საფუძველების შესამეცნებლად უნდა მივმართოთ ორივე მეთოდოლოგიურ მეთოდოლოგიურ საშუალებას და, შესაძლებლობისდაგეარად, თანამედროვე მეცნიერებათა მიღწევების შესაბამისად მოვახდინოთ მათივე მეთოდოლოგიურ-თეორიული სინთეზი.

ამიგომ უნდა განვიხილოთ, ერთი მხრივ, ეოკალური ხელოვნების თეორიული აზრისა და სამეცნიერო პრაქტიკის ისტორიული ვაზ, მათი განვითარების ძირითადი გენდენციები, მეორე მხრივ, ის ზოგად-მეთოდოლოგიური პრინციპები, რასაც ემყარება ან უნდა დაე-

მკაროს ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორია, როგორც ხელოვნების ფილოსოფია.

ეოკალური თეორიული აზრის ხანგრძლივი განვითარების მანძილზე სხვადასხვა დროს შექმნილა მეგაღ საინჟინერო, მაღალი თეორიული დონის შრომები. ამ შრომებში შესაბამისი ისტორიული ეპოქის, ფილოსოფიის, პოეტიკის, მუსიკის თეორიის საფუძველზე, ეოკალური საშემსრულებლო და პედაგოგიური პრაქტიკის ემპირიული გამოცდილების საფუძველზე ჩამოყალიბებულია ეოკალური ხელოვნების ძირითადი პრინციპები.

ეოკალური ხელოვნების თეორიული დაფუძნების პირველი ცდა ეკუთვნის სახელგანთქმულ იტალიელ მომღერალსა და კომპოზიტორს, მონოდიის შექმნელს, ჯულიო კაჩინისს. ჯულიო კაჩინის მუსიკალური ესთეტიკა დაემყარა რენესანსის ჰუმანისტურ იდეებს, რომლის სულისჩამდგმელები მუსიკაში იყვნენ პოეტი გასო და მისი მიმდევრები ლიტერატორთა წრიდან, ჯემო-ალდო ვენომელი, ნეაპოლის აკადემიის ფუძემდებელი. რომლის დევიზი იყო „მუსიკა პოეზიის სულია და მისი სიტკბო“, ფლორენციაში ცნობილი ლუკისისტი და მომღერალი ვინჩენცო გალილეი (ასტრონომის მამა), რომელიც კონტრაპუნქტის ხელოვნების „გოთურ“ სტილს უპირისპირებდა ელინების უბრალო მუსიკას და, განსაკუთრებით, განთქმული camera ფლორენციელი ვრაჟის ჯოვანი ბარდისა, სადაც თავს იყრიდნენ იმ დროის მოწინავე ადამიანები, როგორც თვითონ ჯ. კაჩინი ამბობს – „ქალაქის (ფლორენციის) ინტელექტუალების თაიგული (მუსიკოსები, პოეტები, ფილოსოფოსები და მაღალი სულის ადამიანები). მათთან საუბრებში მე მეტა შვიიძინე, ვიდრე მუსიკის შესწავლის 30 წლის განმავლობაში“ (3).

ამგვარად, ეოკალური ხელოვნების პირველი სრული სახელმძღვანელოს თეორიულ საფუძველს შეადგენდა ჰუმანიზმის ეთიკურ-ესთეტიკური, ელინიზმის აღდგენის სულით გამსჭვალული შესუქვლებანი და იდეალები.

თავის „წინასიტყვიანობაში“ კაჩინი პირდაპირ მიუთითებს: „მე დამარწმუნეს უძლეველი არგუმენტებით, დამეთმო კომპოზიციის ის მანერა, რომელიც ისწრაფვის გამოხატვის წმინდა მუსიკალურობისაკენ, ანგრეეს შინაარსს, და მეყადა სიტყვა შემერწყა მუსიკასთან პლატონისა და სხვა ფილოსოფოსების შესუქვლებათა შესაბამისად, რომელსაც ისინი ამაღლებულ კონცეფციაში

გვასწავლიან და რომელიც გულისხმობს – მუსიკამ რომ შეძლოს კეთილისმყოფლად გამსჭვალოს ადამიანის სული, საჭიროა დაეცვათ მთელი სიმკაცრით ბუნებრივი კანონების თანმიმდევრობა (წყობა): დაეიწყოს სიგყვით, აქედან – რიგგზე, და ბოლოს – ბგერით დაეაგვირგვინოთ და არ გაეაკეთოთ ამის საპირისპირო“ (4).

კომპოზიციის ასეთი წესი უპირისპირდება ისეთ ვითარებას, როდესაც „კომპოზიტორები და მომღერლები სხვით არაფრით არიან გართულნი, თუ არა აკუსტიკური მომსიბლაობის მიღწევით (ლიახ! „piacere acustico“! – ნ.ა.) და ავიწყლებათ, რომ მუსიკას არ შეუძლია გადმოგვეს ნამდვილი განცდა, თუ იგი არაა გაერთიანებული სიგყვებით მკაფიოდ გამოხატულ ფიქრთან“, – „მე კი – განაგრძობს კაჩინი – მომივიდა აზრი, ეყადო მუსიკის ისეთი სახეობა, რომელშიაც მივალწევთ თითქოსდა პარმონიაში საუბარს (quasi che in armonia favellar)“.

ეს არის ვოკალური შესრულების ის წესი, რომელსაც ფლორენციის რეფორმით დაწყებული დღევანდლამდე ესწრაფვის საშემსრულებლო ესთეტიკა: *მეგყვება – სიგყვისა და მუსიკის სინთეზირება სიმღერით და სიმღერაში* (recitar cantando!). ამისკენ მიისწრაფოდნენ სხვადასხვა დროის რეფორმატორები: მონტევერდი, გლუკი, ვაგნერი, ვერდი, მუსორგსკი. ამგვარად, აღნიშნული პრინციპი belcanto-ს ჩასახვისთანავე ჩნდება და სრულებითაც არ წარმოადგენს მეოცე საუკუნის „აღმოჩენას“ ვოკალურ შესრულებლობაში.

მთავარია, ჩვენს კონტექსტში ხაზი გავსევას *მუსიკალური ესთეტიკისა და საშემსრულებლო სტილისტიკის ორგანულ კავშირს: ერთის თეორიულ-ესთეტიკური კრეალო აღიკვეთურ ასახვას პოეზებს მეორის ექსპრესიულ აზოცანაში.*

ასევე მჭიდრო კავშირი შეკადრდება მუსიკალურ ესთეტიკასა, ვოკალურ გეჭნიკასა და საშემსრულებლო სტილისტიკას შორის XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის უდიდესი ვოკალური თეორეტიკოსის, პიერ ფრანჩესკო გომის, კოხიეფეიაში. მისი ნაშრომი, გამოქვეყნებული ლონდონში 1723 წელს – „Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato“ („შესხედლებანი ძველ და ახალ მომღერლებზე ანუ დაკვირვებანი ჩუქურთმოვან სიმღერაზე“) – მრავალმხრივ არის საყურადღებო. მისთვის ამოსავალია სახიმღერო მუსიკის, ვოკალური ხელოვნების გაგება, როგორც ეთიკური საწყისის გამელავენებისა მუსიკაში, ბგერებში. ხოლო ასეთი სრულყოფილი პარმონიის მიღწევისათვის პ. გომის

მიზნია მომღერლის მუსიკალური ცნობიერების, ინტუიციისა (საკუთარი ყველაზე დიდი მასწავლებელი) და პრიფესიული მუსიკალური და ეოკალური განათლების აყვანა მუსიკალური კომპოზიციის კონვენიალურ ღონებზე ყველა მისი პრაქტიკული რჩევა გაპირობებულია ხელოვნების კონსერვაციის, მუსიკალური სტილისტიკისა და მხატვრული გამომსახველობითი სრულყოფის მიღწევის, განხორციელების უდიდესი შეუღრეკელი მიზანსწრაფით.

„ძველი მომღერლები განთქმული იყენენ იმით, რომ გულს უმღეროდნენ, – ასლები (modemi) შეუღარებელნი არიან ყურის დამატკობელ სიმღერაში“ (5).

ჯამბატისტა მანჩინის შრომით – „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato“ (გამოქეყენდა 1774 წელს ეენამი) – მთავრდება ბელკანგოს აღმეგების ხანის თეორიული შეჯამება. მისი ავტორი ემყარება იმავე პოსტულატებს, რასაც მისდევდნენ: თეორიაში – პიერ ფრანჩესკო გომი, ხოლო სასიმღერო და პედაგოგიურ პრაქტიკაში – პისტოკი, ბერნაკი, კაფარელო, ჯიციელო, გრიმალდი და „დიდი ბოლონიის სკოლის“ სხვა ბრწყინვალე წარმომადგენელნი (6).

განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს ის ფაქტი, რომ იმ პერიოდის სტალიურ კონსერვატორიებში სასწავლო გეგმა ითვალისწინებდა სასიმღერო ხელოვნების თეორიის შესწავლასაც, რასაც ეთმობოდა ყოველდღე ერთი საათი. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ სწავლის პერიოდი გრძელდებოდა 9-დან 12-13 წლამდე, გასაგები იქნება, რა მასშტაბით ხდებოდა თეორიული საკითხების დამუშავება-ათვისება იმდროინდელ სასწავლებლებში.

Belcanto-ს ეპოქის მკვლევარი ანგუს ერიო ხაზგასმით აღნიშნავს ამ ვითარებას: „იმისათვის, რომ ხმა არ გადაღლილიყო მრავალი ეგზერსისებით (სავარჯიშოებით), სიმღერის თეორიის შესწავლასა და სხვა დამხმარე კურსებს (დისციპლინებს, დარგებს) ეთმობოდა იმდენივე ყურადღება, რამდენიც სასიმღერო პრაქტიკას“ (7).

როსინის სტილით მთავრდება ძველი, კლასიკური belcanto და იწყება XIX საუკუნის ახალი იტალიური ეოკალური სკოლის პერიოდი, რომელიც ბევრ მნიშვნელოვან მომენტში განსხვავდება XVII-XVIII საუკუნეების სამემსრულებლო სტილისა და თეორიული პრინციპებისაგან (8). თუ კლასიკური belcanto-ს ეპოქის ეოკალური თეორია ძირითადად ორიენტირებულია სამემსრულე-

ბლო სტილისტიკაზე, მუსიკის თეორიაზე და ესთეტიკურ გრადი-  
ციაზე, XIX საუკუნის ვოკალური თეორია და პრაქტიკა ვარ-  
კევეით გვიმელავენებს ორიენტაციას ვოკალური ხელოვნების სა-  
ბუნებისმეტყველო დაფუძნებაზე.

XIX და XX საუკუნეების ვოკალური ხელოვნების თეორია, მე-  
თიოლოგია და მეთოდოლოგია ვითარდება ფიზიკური და ფიზიოლოგიური  
თვალსაზრისის მონოპოლიზაციის ნიშნით. XIX საუკუნის ვოკალური  
ხელოვნების უდიდესი თეორეტიკოსი და პედაგოგი მანუელ გარსია  
(შეილა) ასე ასაბუთებს ფიზიოლოგიური თვალსაზრისის აუცილებლობას  
ვოკალური თეორიის შექმნისათვის: „რადგან მე ვიყავი შვილი არგის-  
გისა, რომელმაც საერთო მაღალი შეფასება მოიპოვა როგორც მომ-  
ღერაღმა და სიმღერის მასწავლებელმა (რასაც მოწმობს მისი  
მრავალრიცხოვანი მოწაფეების დამსახურებული რეპუტაცია), შექმნილი  
შემეკრება მისი მითითებები, ნაყოფი მისი ხანგრძლივი გამოცდილებისა  
და მაღალკულტურული მუსიკალური გემოვნებისა. მე მიზნად მქონდა  
აღმედგინა მისი მეთოდი, მხოლოდ მეცადა მიმეკა მისთვის თეორიულად  
მეტად დასაბუთებული სახე და შედეგები მიზეზებთან დამუ-  
კავშირებისა. რამდენადაც ყოველი ვოკალური მოვლენა საბოლოო  
ჯამში არის პროდუქტი სახმო ორგანოს მუშაობისა, მე ისინი შევის-  
წავლე ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით (ხაზი ჩვენია - ნა.)“ (9).

XIX საუკუნეშივე ვხვდებით ვოკალური მოვლენების ფიზიო-  
ლოგიურს ან ფიზიკურს ფესვრივით შესწავლის ცდებს. იმავე მ. გარ-  
სიამ გამოიგონა და გამოცემა ლარინგოსკოპი (1855 წ.). ცნობილია მი-  
ულერის ცდები ცხედარზე ხელოვნური ქაერნაკადის გამოყენებით  
ბკრის მისაღებად (1836 წ.) (10). დიდი გერმანელი მეცნიერი კ. პელმპოლ-  
ცი ქმნის რეზონანსის აქუსტიკურ თეორიას მუსიკის თეორიის მეცნი-  
ერული ფიზიკური საძირკელის ჩასაყრელად (11).

ეს კასაკებისა - იმ დროის სამეცნიერო აზრი და მეთოდ-  
ოლოგია ბუნებისმეტყველების საფუძველზე იქმნებოდა. იმ საო-  
ცარი წარმატებების გამო, რასაც ბუნებისმეტყველებამ მიაღწია  
XIX საუკუნეში, საბუნებისმეტყველო თვალსაზრისი გაერყელდა  
სამოგადოებრივ მეცნიერებებზედაც - ისგორიაზე, ფსიქოლოგია-  
ზე, ენათმეცნიერებაზე და ა.შ. სამოგადოების, ადამიანის ცნობიერ-  
ების, საერთოდ, - გონითი სამყაროს მოვლენებისადმი ამგვარ  
მიდგომას შემდეგნაირად ახასიათებს კ. მეგრელიძე: „ცნობიერებ-  
ის ბიოლოგიური ფესვების თვალსაზრისით ნაგურალისგების დე-  
ბულება იმის შესახებ, რომ ცნობიერება, აზროვნება, ნებისყოფა



და, საერთოდ, ადამიანის მთელი სულიერი სამყარო წარმოადგენს მაგერიის ფიზიკურ-ქიმიური ძალების განვითარების მხოლოდ უმაღლეს საფეხურს. რომელიც უმარტივეს ორგანიზმში გამოვლინდება როგორც შეგუების პირველადი რეფლექსები (კეების რეფლექსები, პელიო=, ვალვანიო=, გო=, და მსთ. გროპიზმები) უნდა ჰქმნარიგებად მივიჩნიოთ.

ამ საკითხების გარკვევაში გადაწყვეტი როლი შეასრულეს ბიოლოგებისა და ფიზიოლოგების შრომებმა და ბუნებისმეტყველთა წარმოგებები ამ დარგში მართლაც რომ უზარმაზარია; მაგრამ ბუნებისმეტყველებს (ფიზიოლოგებს, ბიოლოგებს, ასევე ფსიქილოგ-სუბიექტივოსებს), რომლებიც გატაცებულნი არიან ცნობიერების გამოვლინების ბუნებრივი პროცესების შესწავლით და რომლებიც დაკავებულნი არიან ორგანიზმის რეაქციის აქტების, ფიზიკურ-ქიმიური, ნერვ-კუნთოვანი პროცესების უშუალო დაკვირვებით, რეფლექსების აღწერით და ა.შ. — უმეტესად დასაშვებად მიიჩნიათ ამ პროცესებში დაინახონ ადამიანის ცნობიერების ზღერული საუკმელები და მათი გამოვლინებების არსი. ბუნებისმეტყველებს ეჩვენებათ, რომ ცნობიერების შესწავლა შეიძლება შემოიფარგლოს საკითხის ბიოლოგიური და ფიზიოლოგიური მხრით. ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ მათი გამოკვლევებით ამოიწურება ადამიანის ქსევისა და ადამიანის აზროვნების წესის პრობლემა.

ნატურალისტურ თეოლოსტიკას ცნობიერების ყველა საკითხი, კერძოდ, ადამიანის აზროვნება, დაჰკაეს სეიროლოგერებრალური აქტივობის ბუნებრივ პროცესებამდე, რეცეპტორულ-მოტორულ პროცესებამდე.

ნატურალისტური მეხედულებანი იმაში გამოვლინდება, რომ ცნობიერების ადამიანურ საფეხურს მიიჩნევენ ცხოველური ცნობიერების უშუალო გაგრძელებად, ამ უკანასკნელის მხოლოდ გართულებულ ფორმად. მათ შორის ვერ ხედავენ პრინციპულ თვისობრივ განსხვავებას, არსებით განსხვავებას. ამის გამო ადამიანის ცნობიერებასა და ცხოველის ცნობიერებას შეისწავლიან ერთსა და იმავე სიბრტყეზე, მათ გამოიკვლევენ ერთი და იმავე მეთოდებით, განზომავენ ერთი მასშტაბით, შეისწავლიან ერთნაირი ხერხებით და დასკვნებს; მიღებულთ ერთ სფეროში, ჩვეულებრივ, განაერყობენ მეორე სფეროზედაც.

ნატურალისტებს უნდათ ცნობიერების ბიოლოგიურ საფუძველზე დაყრდნობით ახსნან მრავალფეროვანი და თვალუწვდენილი ისტორიული სიმდიდრე, იდეოლოგიურ გენდამენთა მთელი სამყარო, კაცობრიობის მთელი *globus intellectualis*.

თუ მართლაც დაეაღვებით ამ გზას, მაშინ ადვილად დაეხსენით, რომ შეიძლება გავაუქმოთ მთელი რიგი მეცნიერებებისა, რომლებიც შეისწავლიან ადამიანს, მის საჩუქრს და საზოგადოებრივ ცხოვრებას...

ამგვარად, ბიოლოგია შთანთქმავს ყველა საზოგადოებრივ მეცნიერებას და ვახდობ უნივერსალური მეცნიერება...“ (12).

ამ გენდენსიამ XX საუკუნის მეცნიერებაშიც გაღმობინაყვლა. განსაკუთრებული სიმძლავრით ეს პროცესები მიმდინარეობდა ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის მომიჯნავე საკითხების დამუშავებისას. ფიზიოლოგიიდან, მასთან, პერიფერიულ-მოტორული ფიზიოლოგიიდან, თვალთახელება და რეკომენდაციები გაღმობიქონდათ მუხიკალურ-სამემსრულებლო მეთოლიკებშიც და არა მარტო ვოკალურში. ცნობილი პედაგოგი ი.ს. აუერი ასე აღწერს ანატომიურ-ფიზიოლოგიური მეთოდის თავისებურებებს: „ჩვენი დროის პრავალი ავგორიგეტი შეეყადა მეცნიერულად დაესაბუთებინა სავიოლინო ხელოვნების უკანასკნელი მიღწევები. მათ გააღრმავეს სავიოლინო შესოკლებს თოროია, შეიგანეს მასში ხელოვნების ფიზიკური ელემენტების ზედმიწევნითი ანალიზი, საკითხს მიუღვნენ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების თვალსაზრისით, თავისი დასკვნები შეამაგრეს ანატომიური გაბულებით, ხელის აღნაგობის აღწერით უმკირეს დეგალებამდე. მიუხედავად ამისა, აქამდე, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ ამ დიდი მონდიმებით ფორმულირებული პრინციპების მიზანს შეადგენდა პრაქტიკული შედეგი, მხედველობიდან რჩებოდათ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორი – ფსიქიკური. არასოდეს აქამდე არ მიუკიათ სათანადო მნიშვნელობა ფსიქოლოგიური მუშაობისათვის, ვინების აქტივობისათვის, რომელიც აკონტროლებს თითების მოქმედებას, მაშინ, როდესაც თუ პიროვნებას არ შესწევს უნარი მიიმე ვონებრივი შრომისა და ხანგრძლივი კონსერვირებული ყურადღებისა, ისეთი რთული ინსტრუმენტის, როგორც ვიოლინო, დაუშლების მძიმე გზა დროის ფუჭად დახარჯვა იქნებოდა“ (13).

სწორედ ფიზიოლოგიიდან და ფიზიოლოგიაზე ორიენტირებული ფსიქოლოგიიდან მომდინარეობდა პედაგოგიურ და მეთოლიკურ მიუბებში ნატურალისტური, მექანიცისტური, ეულგარულ-მაგერიილისტური თვალსაზრისი. ბუნების მეცნიერებებზე – აკუსტიკაზე, ფიზიკაზე, მექანიკაზე, ბიოლოგიაზე, ფიზიოლოგიაზე – დაყრდნობა იყო აუცილებელი პირობა რომელიმე სამემსრულებლო პრინციპის ან მეთოლური დებულების მეცნიერულობისა.

ფიზიოლოგიის მომხდარების პარალელურად საზოგადოებრივ მეცნიერებებში, სასიმღერო ხმის მეთოდიაშიც, სულ უფრო და უფრო იზრდება ფიზიოლოგიური და აკუსტიკური გამოკვლევების როლი. როგორც ითქვა, 1855 წელს მ. გარსიამ გამოივიზა და გამოიყენა ლარინგოსკოპი ყიის მოქმედების პორიზონგული დინამიკის გამოსაკვლევად. 1878 წელს ში. ოსტრეში ქმნის ლარინგოსკრობოსკოპს, თანამედროვე ელექტროსკრობოსკოპის წინამორბედს. 1913 წელს ექსპერიმენტული ფონეტიკის ფუძემდებელი პანკონჩელი-კალცია და პეგენერი იღებენ პირველ ლარინგოსკრობოსკოპიულ ფილმს, სადაც აღბეჭდილია სახმო იოგების მოქმედება ფონაციის დროს. ამავე 1913 წელს ა. მუჰეპოლდი აქვეყნებს ფუნდამენტურ შრომას მეგად დამახასიათებელი სახელწოდებით „აღმზანის სახმო ორგანოს ზოგადი აკუსტიკა და მექანიკა“, 1925 წელს ლ. რაბოტნოვი ადგენს სამეცნიერო ხმოვანთა სუნთქვითი იოგებქვეშა რეკიშის კანონზომიერებას, 1931 წელს ქვეყნდება მალიუგინის ისტორიული მნიშვნელობის დაკვირვება სახმო იოგების საფონაციო მოქმედებაზე პაერნაკალის გარეშე. 1932 წელს რაბოტნოვი გამოდის პიპოთეზით საფონაციო „პარადოქსული“ სუნთქვის გიპის შესახებ და აღმოაჩენს რბილი სასისა და დიაფრაგმის სისქრონული მოქმედების კანონს (ე.წ. „რაბოტნოვის ეფექტი“), 1928 წელს კამანსკი და რევეკინი აღმოაჩენენ სასიმღერო ხმის სპექტრში ე.წ. „ქვედა სასიმღერო ფორმანგას“. 1933 წელს ამერიკელი აკუსტიკოსი ვ. ბარგოლომიუ აღმოაჩენს ე.წ. „მაღალ სასიმღერო ფორმანგას“ სასიმღერო ხმის სპექტრში. შრომას ასევე დამახასიათებელი სათაური აქვს „მამაკაცის ხმის საუკეთესო თვისებების ფიზიკური განსაზღვრისათვის“. ამავე 1933 წელს ქვეყნდება ოგო პიმიანის შრომა, სადაც პირველად არის გამოთქმული მოსაზრება შექვევითი ნერვის აქტიური მონაწილეობის შესახებ სახმო იოგების საფონაციო მოქმედებაში. 30-იან წლებშივე ქვეყნდება ფრანგი ფონიაგრების ტარნუს და პორგმანის ფუნდამენტური საფონიაგრო მონოგრაფიები. 1943 წელს იაპონელმა მეკლეუარმა იპირო კირიკემ სტრობოსკოპიის გამოყენებით აღმოაჩინა სახმო იოგების მუშაობის თავისებურება: ფონაციისას სახმო იოგის თავისუფალი ნაპირის ე.წ. დაშეება და მეტრიადება დაცილების ფაზაში. 1950 წელს გერმანელმა ანაგომმა კურგ გერგლერმა აღმოაჩინა სახმო კუნთის (musculus vocalis) ბოკოების განლაგების პრინციპი. 1950 წელსეე ფრანგმა მომღერალმა, ფიზიოლოგმა, აკუსტიკოსმა და მათემატიკოსმა რაულ იუსონმა ჩამოაყალიბა ნეიროქრონაქსიული თეორია (მისი პირველი სადოქტორო დისერტაცია ბუნებისმეტყველების დარგში). 1955 წელს ქვეყნდება მოსკოველი ფიზიოლოგის და მომღერ-

მარეობის შესახებ სიმღერის პროცესში (ხორხის სგაბილიზაციის პრინციპი სასიმღერო რეჟიმში). 1956 წელს გრანოვა გამოსცემს ფუნდამენტური მნიშვნელობის გამოკვლევებს ხორხის ნეიროლოგიაში (ხორხისა და სახის რეფლექსოგენური ზონების აღმოჩენა).

1952 წელს რ. იუსონი იკვლევს რეგიკულარული ფორმაციის მნიშვნელობას ფონაციის დროს იოგების მოქმედების სტიმულაციისათვის. იმავე წელს ალბერტ ჯიანი და რ. იუსონი ფრონგალური გომოგრაფიის წესით აღგენენ შექცევითი იმპედანსის ბეგაულებას სახმო იოგების ვერტიკალურ სტრუქტურაზე.

1953 წელს ი.პ.ამადო არკვევს პორმონების გემოქმედებას Ca, Na და K იონების მეტაბოლიზმზე ფონაციის დროს ადამიანის სახმო იოგებში (იქმნება ენდოკრინოფონიაგრია). იმავე წელს ფრანგი ლარინგოლოგი ჟირურჯი ანდრე მულონგე ცოცხალ ადამიანზე (in vivo) შეისწავლის შექცევითი ნერვის პოტენციალებისა და სახმო იოგების რხევის პომორიგმულობას (რ. იუსონის თეორიის ფაქტობრივი დადასტურება).

1954 წელს ა. გომაგისი აულებს აკუსტიკური (სმენითი) ანალიზატორის სახმო იოგების რეჟიმზე გაულებს ეუქტეს („გომაგისის ეუქტი“).

1955 წელს ფრანგი ფსიქოფიზიოლოგი ანდრე სულერაკი აყალიბებს ვოკალურ-კორპორული სქემის ცნებას და მისი რეალიზაციის ფიზიოლოგიურ მექანიზმებს.

1956 წელს იუგოსლაველი ანატომი ელენა კრემპოგიჩი აღმოაჩენს მარცხენა და მარჯვენა შექცევითი ნერვის აქსონების სიგრძისა და ყალიბის განსხვავების მიზეზს და აძლევს მას მუსტ რაოდენობრივ ინტერპრეტაციას ფუნქციონალური ფიზიოლოგიის თვალსაზრისით (რ. იუსონის თეორიის შემდგომი დადასტურება!)

1956 წელს გორინელი (იგალია) ფიზიოლოგი ქალი დი ჯორჯო გამოიკვლევს გულის მარჯვენა პარკუჭის მუშაობის თავისებურებას დიდი ძალის სიმღერის დროს.

1957 წელს ფრანგი ინჟინერი ქალაქ ლილიდან ფილიპ ფაბრი ქმნის ახალ აპარატს სახმო იოგების მუშაობის შესასწავლად – ელექტროგლოტოგრაფს (ყალიბდება სიმღერის შესწავლის ახალი მეთოდი – ელექტროგლოტოგრაფია!).

1958 წელს ქვეყნდება ნ.ი. ჟინკინის მრავალწლიანი გამოკვლევების შედეგი „მეტყუელების მექანიზმები“ (სხვა აღმოჩენებთან ერთად ამ შრომაში ყალიბდება ე.წ. „ანგიციპაციის პრინციპი“).

ელენა კრემოტინი ფონაქიაში მინაწილე ნერეული გამგარი გზების აღგზნებისა და ნერე-კუნთოვანი გადაცემის „ქრონოლოგიური ინდექსის“ დადგენის საფუძველზე აყალიბებს იმავე „ანტიციპაციის პრინციპს“, რომელსაც რ. იუსონი „კრემოტინ-ფინკინის კვაზიკომპოზიტგამურ მექანიზმს“ უწოდებს შემდეგში.

1957 წელსვე ზუსტდება იუსონის უკუიმპედანსის თეორია ე.წ. ჩაჭრის ზონის (zone de coupure, зона среза), ჩაჭრის სიხშირის მათემატიკური გამოანგარიშების საფუძველზე (იე როკარის ეიბრაქიის ზოგადი ღინამიკის გამოყენებით). 1958 წელს რ. იუსონი ახდენს ეოკალური ტექნიკის (ფონაციის მართვის) ფიზიოლოგიურ ანალიზს.

1960 წელს ქვეყნდება იუსონის შემაჯამებელი შრომა „სასიმლერო ხმა“, ხოლო 1962 წელს – მსოფლიო ლიტერატურაში პირველი „ფონაციის ფიზიოლოგია“, სადაც სისტემატურადაა გაანალიზებული ფონაციის პროცესის, სასიმლერო ხმის, სიმღერის ფიზიოლოგიური მექანიზმების საერთაშორისო კვლევის შედეგები ფიზიოლოგიური მექანიზმების თანამედროვე დონეზე. 1965 წელს, რ. იუსონის მეორე სადოქტორო დისერტაცია ეძღვნება ფიზიკურ-მათემატიკურ თემას „ყიის სირენის თეორიული და ექსპერიმენტული შესწავლა და მისი შედეგების მიყენების შესაძლებლობანი პავილიონის თეორიისათვის“. ამ შრომით მთავრდება ფონაციის შესწავლის მათემატიკა (მათემატიკურ მექანიზმებთანა დაკავშირების ხარისხით) (14).

1965 წელს ქვეყნდება ელ. მოროზოვის „ეოკალური ხმენა და ხმა“.

1966 წელს ლ. დმიტრიევი და მ. ნომბაქე გოფუმანთან ერთად იღებენ ფილმს რენგენოსინქრონული მეთოდით, შესაბამისად – ხორხის მოქმედების შესახებ და სუნთქვის მექანიზმის შესახებ სიმღერის პროცესში.

1967 წელს ქვეყნდება ელ. მოროზოვის პირველი შემაჯამებელი გამოკვლევა „ეოკალური მეტყველების საიდუმლოებანი“. 1968 წელს – დმიტრიევის ასევე შემაჯამებელი შრომა, „ეოკალური მეთოდის საფუძველები“, რომლის ძირითადი III თავია „სახმომ აპარატის მუშაობა სიმღერაში“.

70-იან წლებში დაიწერა მნიშვნელოვანი დისერტაციები ლ. იაროსლავცევეასი, ა. კისელიოვისა, ა. კოგლიარისა და ვ. ჩაპლინისა. დაბოლოს, 1977 წელს, გამოდის ელ. მოროზოვის შრომა

„ვოკალური მეტყველების ბიოფიზიკური საფუძვლები“ (სადოქტორო დისერტაცია).

ამგვარად, ფიზიოლოგია, განსაკუთრებით კი ფიზიოლოგიური აკუსტიკა, სულ უფრო და უფრო ღრმად და მრავალმხრივ შეისწავლის ადამიანის სახმო აპარატს, მის სამეტყველო და საფონაციო მექანიზმებს.

ფიზიოლოგიისა და აკუსტიკის და მათთან დაკავშირებული სხვა თანამედროვე სამეცნიერო დარგების (როგორცაა ბიონიკა, კიბერხეტიკა, ინფორმაციის თეორია, კავშირების თეორია, სისტემების თეორია და მისთ.) ინტერესების თვალსაზრისით ეს ბუნებრივიცაა და კანონზომიერიც.

ასევე კანონზომიერია ფიზიოლოგიური და აკუსტიკური ობიექტური მეთოდებით კვლევა სასიმღერო მოვლენებისა, ფონაციის პროცესისა ფონიატრიის, ფონაციის პათოფიზიოლოგიის, ლოგოპედიის, როგორც სამედიცინო ფიზიოლოგიური დარგების, ინტერესების თვალსაზრისითაც.

ვოკალური ხელოვნების თეორიის, სამემსრულებლო მოღვაწეობის, განსაკუთრებით, ვოკალური პედაგოგიკისა და მეთოდოლოგიისათვის ამ ძიებებში ბევრი რამ არის აუცილებელი და საჭირო.

**უაქტიურად, ჩვენს თვალწინ იქმნება საფონაციო-ვოკალური მექანიზმების თეორია.**

ამ თვალსაზრისით წარმატებების გამო და აგრეთვე ხელოვნების მოვლენების მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტურ-ექსპერიმენტული მეთოდებით შესწავლის პოსტულირების გამო ვოკალური მექანიზმების თეორია ცდილობს შეენაცვლოს, ამჟღავნებს გენდერციას შეენაცვლოს ვოკალური ხელოვნების, როგორც ხელოვნების, ზოგად თეორიას, მსოფიანად შოახთქას იგი, გამოაცხადოს თავი ერთადერთ ექსპერიმენტულ, მაგერიადლისტურ და, მამასა-დამე, მეცნიერულ თეორიად. სხვა მიდგომა ვოკალური ხელოვნების თეორიისადმი, ტექნიკური პრობლემებისადმი, ვოკალური მეთოდოლოგიისადმი მიიხსიება პირველ რიგში არამატერიალისტურ, სუბიექტივისტურ, არამეცნიერულ, ემპირიულ, განზოგადების უნარმოკლებულ და უფლებამოკლებულ მიდგომად, ფუჭ სპეკულაციად, ისევე როგორც ისტორიული მეცნიერებები მიაჩნდათ თავის დროზე.

*სწორედ ამ კოსტეუსტში დგება ეოკალური ხელოვნების  
ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური პრინციპების, მეთოდოლო-  
გიური თეალსაზრისის შემუშავების პრობლემა.*

როგორც ითქვა, ეოკალური ხელოვნების თეორიაში მექანი-  
კურულად ითვლება მხოლოდ ის ცოდნა და მეთოდი, რომელიც ქი-  
სპერიმენტს ემყარება, რომელიც საბუნებისმეტყველო, ამ შემთხვევაში →  
ფიზიოლოგიური და ფიზიკური კანონზომიერებას განმოცადების, თე-  
ორიული ინგერპრეგაციისა და, იდეალურ პირობებში, მათემატიკის  
შესაძლებლობას იძლევა.

მეტყველების მექანიზმების გამოჩენილი მეკლევარი ნ.ი.  
ჟინკინს თავისი ფუნდამენტური შრომის წინასიგყვაობაში წერს:  
„...კლევის ჭეშმარიტად სამეცნიერო ინგერესს შეადგენს მოკლე-  
ნათა მექანიზმების დადგენა. თუ მოკლენის მექანიზმი შესწავლი-  
ლია, მისი დაუფლების შესაძლებლობა და პერსპექტივა იქმნება.  
ამაში მდგომარეობს თეორიისა და პრაქტიკის კავშირი, რამდენ-  
ადაც მოკემული საკითხის თეორია არის სათანადო მექანიზმების  
მოქმედების პრინციპების გათვალისწინება, ხოლო ამ მექანიზმე-  
ბის შეგუება, გაუძკობესება, გადაკეთება ალაშიანთა საჭიროები-  
სამებერ ნაკარნახევია პრაქტიკული ამოცანებით“ (ხაზი ჩვენია –  
ნ.ა.) (15).

ნ.ი. ჟინკინის გამოკვლევაში მეტყველების მექანიზმების  
თეორია *მეტყველების ფიზიოლოგიური მექანიზმების თეორიაა*,  
თუმცა მოხსობილია შუქი მოპფინოს ამროენების ფსიქოლოგიის  
პრობლემებს.

ასევე წარმოუდგენია სამეცნიერო თეორია ცნობილ მე-  
თოდისგსა და მეკლევარს, პროფ. ლ.ბ. დმიტრიევს: „ხმისა და სახ-  
მო აპარატის მოქმედების შესახებ, ასევე ალამიანის *ორგანიზმის  
მოქმედების ზოგად კანონზომიერებათა* შესახებ სამეცნიერო მო-  
ნაცემების შეთეისება სრულიად აუცილებელია მეთოდური საკით-  
ხების საფუძელიანი განხილვისათვის“ (ხაზი ჩვენია – ნ.ა.) (16).

ფიზიოლოგიური თეალსაზრისით ლ.ბ. დმიტრიევს სიმღერა  
მიაჩნია „ორგანიზმის ერთ-ერთ ფუნქციად, რომელიც ექვემდებარება  
მისი მოქმედების ზოგად კანონებს“. სპეციფიკაზე, სიმღერის, თუნდაც  
ფონაციის, ბგერათაწარმოქმნის პროცესების თეისობრივ განსხვავებულო-  
ბაზე აქ არაა ლაპარაკი: „სიმღერა– ექვემდებარება იმავე ძირითად  
კანონზომიერებებს, რომლებიც ახასიათებს *ორგანიზმის ყველა სხვა  
ფუნქციებს*, ანუ ორგანიზმს მის ერთიანობაში“ (იქვე, ხაზი ჩვენია – ნ.ა.).

ამიგლომ. ასკენის ლ.ბ. დმიტრიევი, „ვისაყ უნდა გაიგოს, რა არის სიმღერა და სასიმღერო ხმა, როგორ შეიძლება იგი განავითაროთ, სრულყოთ და, საერთოდ, როგორ უნდა მოექცეთ მას, პირველ რიგში უნდა შეისწავლოს ნერვული სისტემის მოქმედება, მისი კანონები, რომლებიც განსაზღვრავენ ორგანიზმის მუშაობას საერთოდ და სასიმღერო საქმიანობას (деятельность) – „კერძოდ“ (17).

სიმღერის პროცესი ლ.ბ. დმიტრიევთან დაიყვანება მექანიკურ მოძრაობამდე – „სიმღერა – კუნთური მოძრაობის ერთ-ერთი სახეობაა“. ი.ბ. სეზენოვს უთქვამს: „Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению - мышечному движению“; „... ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения...“ (И.М. Сеченов. Избранные произведения, т. I, изд. АН СССР, М., 1952, გვ. 9-10).

დიალექტიკური აპროპრიაციის მარტივი ფორმები რთულს ანალიზით, რთულიდან განიშარტებიან. აქ კი ხდება რთული ფორმების მარტივზე დაყვანა (რთულს ახსნა მარტივიდან). ესაა პირწმინდა ფიზიოლოგიური რელექციონიზმი. ამის შესაბამისად კაუზალობის პრინციპის დაცეით ლ.ბ. დმიტრიევი გექსიკისა და სამემსრულებლო ამოცანის ფიზიოლოგიურ არსს ხედავს მათს რეფლექტორულ კაეშირში. იგი წერს: „Возбуждение по нервным шлокам, как проводам, - бжит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установившимся связям, по другим проводам происходит к разному органу, трансформируясь в свою очередь в специфический процесс клеток этого органа. Таким образом тот или другой агент закономерно связывается с той или другой деятельностью организма, как причина со следствием“. ჩვენს შემთხვევაში, – განაგრძობს ლ.ბ. დმიტრიევი – „მუსიკალური სახეები (Агенты) მიბეზია, სოლო მათი გექნიკური განხორციელება – შედეგი, ისინი უნდა იყენენ დაკავშირებული ერთმანეთთან რეფლექტორული კაეშირით“ (18).

გექნიკის, როგორც საფონაციო პროცესის მართვის გაცნობიერებული სისტემის („კორტიკალიზებული სისტემის“ – რ. იუსონი), არც ფიზიოლოგიური, არც ბეიოლიკური განმარტება არაა მოცემული (მიუხედავად შექვეითი კავშირების მექანიზმების სქემატური აღწერისა აღნიშნული სახელმძღვანელოს 247-ე გვერდზე).



გექნიკა გაზავეებულია ანაგომიურ-ფიზიოლოგიური მექანიზმების დეგალიზებულ მონაცემებში. ამ პირობებში და ამგვარად წარმოდგენილი ვოკალური გექნიკა მიიჩნევა მეცნიერების დონეზე აყვანილად, მეცნიერულად დასაბუთებულად, მეცნიერებისათვის და მეცნიერულობისათვის დამახასიათებელი ობიექტური, ექსპერიმენტული შესწავლის გზით, „სუბიექტივიზმისაგან“ განთავისუფლებულად!

თუ ვიცით ობიექტური, ექსპერიმენტული დაკვირვების შედეგად როგორ მოძრაობს, ან რა მდგომარეობას იღებს ხმის მწარმოებელი აპარატი, გექნიკა მეცნიერულად დასაბუთებული გექნიკა და ამ ობიექტურად მოპოვებული ცოდნით შეგვიძლია ვისელმძლეანელთ სიმღერაში და სიმღერის სწავლებაში.

ობიექტური დაკვირვების შედეგად მოპოვებული ფიზიოლოგიური მექანიზმების ვოკალურ-გექნიკური ეკვივალენტების გამოყვანის ცდა – მით უმეტეს სისტემატური შექამების გზით – თავისთავად მოხსნილია, დღის წესრიგში აღარ ღვას.

ძალზე საინტერესო გამოკვლევის – ლენინგრადელი მეცნიერის ელ. მოროზოვის წიგნის, „ვოკალური მეტყველების ბიოფიზიკური საფუძვლები“ – ეპიგრაფად ვკითხულობთ: „სასიმღერო ხმის ჭეშმარიტი თეორია არ არსებობს, ხოლო იმისათვის, რომ იგი შეიქმნას, საჭიროა სასიმღერო ხმა დაწერილებით იქნეს შესწავლილი აკუსტიკისა და ფიზიოლოგიის თანამედროვე მეთოდების გამოყენებით. აუცილებელია მივაგნოთ სახმო აპარატის მუშაობასა და მიღებულ აკუსტიკურ ეფექტს მორის არსებულ კავშირს და ამის საფუძველზე შევიცადოთ შევექმნათ სასიმღერო ხმის თეორია“ (გამონათქვამი მოგანილია ს. რევეკინის შრომიდან „Слух и речь в свете современных физических исследований“).

ელ. მოროზოვსაც მიაჩნია, რომ ი.მ. სეჩენოვის და ი.პ. პაელოვის ფიზიოლოგიური მოძღვრების საფუძველზე შეიძლება აიგოს ვოკალური ხელოვნების სამეცნიერო თეორია. ამგვარად, მოროზოვის „ვოკალური მეტყველების“ ანუ, ჩვეულებრივად, სიმღერის ბიოფიზიკური საფუძვლები უნდა გახდეს ვოკალური ხელოვნების თეორიის სამეცნიერო საძირკველი, მისი ბაზისი, რაც ამ თეორიას მეცნიერულობას შესძენს, განაპირობებს მის ობიექტურ მეცნიერულ ხასიათს (19).

აქაც ღვება საკითხი: ასეა თუ არა ეს?

ბიოფიზიკური მექანიზმების შესწავლა საკმარისი პირობაა თუ არა ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის, როგორც ხელოვნების თეორიის, თანმიმდევრულ სამეცნიერო თეორიად ჩამოყალიბებისათვის?

რამდენადაც ვოკალური ხელოვნების თეორიასა და მეთოდულ კლასიკურ ფიზიოლოგიისაკენ მიბრუნება ჯერ კიდევ დაძლეული არ არის, მიემართოთ უკანასკნელ ხანებში გამოსულ საპროგრამო გამოკვლევას ნეიროფიზიოლოგიის და ნეიროფსიქოლოგიის დარგში. ამ გამოკვლევაში ცხადადა ნაჩვენები, თუ რამდენად არის გამოსადეგი კლასიკური რეფლექსოლოგია და მისი კატეგორიული აპარატი თანამედროვე ფიზიოლოგიის, ფსიქოფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიის ურთულესი საკითხების საკვლეველად.

ცნობილი საბჭოთა ფსიქოფიზიოლოგი ა. რ. ლურია მიუთითებს, რომ თავისი მოღვაწეობის მსოლოდ პირველ ეტაპზე ცდილობდა ი.მ. სეჩენოვი „ფსიქიკური ცხოვრების მთელი სიმდიდრე ჯაყვანა რეფლექსის მექანიზმამდე“. ასე იყო აგებული მისი ყველაზე ცნობილი შრომა „თავის გვინის რეფლექსები“.

შემდგომში ი.მ. სეჩენოვი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ „ადამიანზე გადასვლისას მგრძნობელობა გადაიქცევა მიზეზად და მიზნად, სოლო მოძრაობა – მოქმედებად“ (შდრ. ზემოთ ლ.დმიგრირების მოსაზრება ამავე საკითხზე). და რომ ყოველივე ეს „უკვე სცილდება ფიზიოლოგიის ფარგლებს“ (მითითებულია ი.მ. სეჩენოვის შრომის „ნერვული ცენტრების ფიზიოლოგიის“ წინასიტყვაობა, 1906 წელი).

ა.რ. ლურია სინანულით აღნიშნავს: „სეჩენოვის მოსაზრებებმა დიდი ხნით განაპირობეს მისი დროის მეცნიერების განვითარება, მისმა მიმდევრებმაც კი ვერ შეძლეს მთავარი მიმართულების ამოცნობა და განაგრძეს ქვევის რთული ფორმების დაყვანა ელემენტარულ ფიზიოლოგიურ მოვლენებამდე, მთელი XIX საუკუნის ასოციაციონიზმის გრადიციული გემის ხელშეუხებლად“ (20).

„ი.პ. პავლოვის ძირითადი სამეცნიერო მიღწევა იყო პირობითი რეფლექსების თეორიის დამუშავება. ი.პ. პავლოვის ფუნდამენტური ფიზიოლოგიური გამოკვლევებით, რომლებმაც შეუქმნეს საფუძველი თავის გვინის ნამდვილ ფიზიოლოგიას, შესაძლებელი იყო ცხოველთა ქვევის სხვადასხვა ფორმის ახსნა,

მაგრამ ცხოველთა ქვეყის შესწავლის შედეგად აღმოჩენილი კანონზომიერების პირდაპირი გადაგანა ადამიანზე უსაფუძვლო გამოდგა“, – წერს ლურია (21).

ამერიკელი ბიჰევიორისტების მარცხის აღწერის შემდეგ, რომელნიც თავის თავს ი.პ. პავლოვის მიმდევრებად აცხადებდნენ, ა.რ. ლურია დაასკვნის: „რედუქციონიზმის ცდებმა გამოავლინეს თავისი სრული უნაყოფობა მაშინაც, როდესაც საჭირო გახდა ფსიქოლოგიასა და ფიზიოლოგიას შორის ახალი ურთიერთობის შექმნა, როდესაც აუცილებელი გახდა მეცნიერების ახალი, სინთეტიკურ ეტაპზე გადასვლა და, მაშასადამე, ურთულესი ფსიქიკური პროცესების ფიზიოლოგიური მოღელების ახალი ძიება“ (22).

ასე დასრულდა ფიზიოლოგიაში და ფიზიოლოგიაზე ორიენტირებულ ფსიქოლოგიაში ეს „რედუქციონისტული“ ეტაპი. მისი დაძლევის ცდები ახალი არ არის. სოციოლოგიაში, აზროვნების სოციოლოგიაში მისი კრიტიკა დაიწყო კ. მეგრელიძემ ჯერ კიდევ 30-იან წლებში. ამავე პერიოდში მისი დაძლევა შეძლეს: ფსიქოლოგიაში – ლ.ს. ვიგოტსკიმ, ფიზიოლოგიაში – ნ.ა. ბერნშტეინმა და პ.კ. ანოხინმა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო ხანებში ფიზიოლოგიამ კლიერ იცვალა სახე. „შექცევითი კაემირების“ კიბერნეტიკიდან ფიზიოლოგიაში გადანერგვამ ფიზიოლოგიური კელევის მეთოდოლოგია და თეორია სულ სხვა სიმაღლეზე აიყვანა. მექანიციზმი, პოზიტივიზმი სულ უფრო და უფრო უთმობს პოზიციებს დიალექტიკურ მეთოდსა და მაგერიალისტურ მსოფლმხედველობას ბიოქიმიასა და ფიზიოლოგიაში.

რაც შეეხება ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის ურთიერთობას, უნდა ითქვას, რომ, თუ წინათ ლაპარაკი იყო ფიზიოლოგიაზე ორიენტირებულ ფსიქოლოგიაზე, ახლა ჩნდება საპირისპირო ორიენტაციის, სინთეზური ხასიათის დისციპლინა – „ფსიქოლოგიური ფიზიოლოგია“.

ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის ურთიერთდამოკიდებულების ახალი ეტაპი აღინიშნა ფსიქოლოგიური მეცნიერების საფუძვლების გადახედვით. ამ ცვლილებას საფუძვლად დაედო უმნიშვნელოვანესი იდეა ადამიანის ფსიქიკური მოქმედების რთული ფორმების მილიანობითი ხასიათის შესახებ. ამ გარდაქმნების ასოციაციონისტური და გეშტალტფსიქოლოგიის პოზიტი-

ვიზმამდე გავრცობილი კონცეფციების დაძლევის შემდეგ ფსიქოლოგია იქცა ობიექტურ მეცნიერებად. ამ თვისობრივად ახალი ფსიქოლოგიის მიზნად იქცა ცნობიერების პროცესების, ინტელექტუალური საქმიანობის „სტრატეგიის“ პრობლემების, ერთი ინფორმაციის კოდირების, განზოგადების სისტემათა გამომუშავების პროცესების, რეალური სამყაროს ანალიზის კატეგორიალური ხერხების აქტიური, მიზანსწრაფული მოქმედების შესწავლა.

მხოლოდ დიალექტიკურ-მატერიალისტურმა მიდგომამ შეაძლებინა საბჭოთა ფსიქოლოგიას დაეძლია ის კრიზისი, რომელიც შეიქმნა ამ მეცნიერებაში XX საუკუნის დასაწყისში (იგულისხმება ორი იზოლირებული ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბება: ფიზიოლოგიური ანუ ახსნითი ფსიქოლოგიისა და აღწერითი, „გონითი ფსიქოლოგიისა“).

აღამიანის ფსიქიკის ფორმირებაზე საზოგადოებრივი-ეტიკური პირობების როლის შესახებ მარქსისტულ მოძღვრებაზე დაყრდნობით დიდმა საბჭოთა ფსიქოლოგმა ლ.ს. ვიგოტსკიმ შეძლო დაეძლია ეს დუალისტური მსოფლმხედველობით გამოწვეული კრიზისი.

„იძისათვის, რომ გავიგოთ ცნობიერების უმაღლეს ფორმათა მოქმედების ბუნება, უნდა გავიდეთ ორგანიზმიდან და ვიკვლიოთ იგი აღამიანის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ ფორმებში, რომელნიც უმაღლესი ფსიქიკური ფუნქციების განვითარების ძირითად პირობას წარმოადგენენ“ (ხაზი ჩვენია – ნ.ა.) (23).

ფსიქიკის მოქმედების ურთულესი ფორმების ახალმა გაგებამ მონიხოვა ახალი ფიზიოლოგიური წარმოდგენების შემუშავება, რომლებიც შეესაბამებოდნენ ფსიქიკურ მოვლენათა არსებით მხარეებს.

ამ მოთხოვნილებამ განაპირობა მეცნიერების ახალი დარგი – ფსიქიკური მოქმედების მთლიანობითი ფორმების ფიზიოლოგია, რომელიც შეისწავლის ცნობიერების, თვითმარეგულირებელი და მიზანსწრაფული (მიზნობრივი) მოქმედების ფიზიოლოგიურ მექანიზმებს.

ამ ფსიქოლოგიურად ორიენტირებული „ფსიქოლოგიური ფიზიოლოგიის“ საფუძვლები შეიქმნა ნ.ა. ბერნშტეინისა და პ.კ. ანოხინის ძიებათა შედეგად. ბერნშტეინმა შეძლო ჩამოეყალიბე-

ბინა რთული, აქტიური, ნებისმიერი, მიზნობრივი (?) მოქმედების ფიზიოლოგიური მექანიზმების დახშული თვითმარეგულირებელი სისტემის დონეებად აგებული არქიტექტონიკა – სქემა (ეინერის კიბერნეტიკულ თეორიაზე 12 წლით ადრე).

„ეს ფიზიოლოგია მოწოდებული იყო მოეცა მაგერიალის-ტური ახსნა ადამიანის აქტიური მიზნობრივი მოქმედებისათვის.“ ამისათვის მას დასჭირდა რეაქციებისა და რეფლექსების კლასიკური ფიზიოლოგიის ფარგლებიდან გასვლა და ახალი „აქტიურობის ფიზიოლოგიის“ შექმნა. „ადამიანის ნებისმიერი მოძრაობები არ არიან „რეაქტიული“ ხასიათისა და მარტივად არ ასახავენ ადამიანზე გარემოს ზემოქმედებას. ადამიანის მოძრაობები, მოქმედებები, ქცევა და ა.შ. მიზანსწრაფულია, აქტიურია და იცელება ადამიანის ნებით“.

ბერნშტეინმა დაამტკიცა, რომ შეუძლებელია მოძრაობების პირდაპირი მართვა მხოლოდ ეფერენტული იმპულსების მეშვეობით („მხოლოდ ეფერენტული იმპულსებით მოძრაობების პრინციპული უმართაობის დებულება“) და რომ ეს მართვა განხორციელდება აფერენტული იმპულსებით – იმ სიგნალებით, რომლებსაც მოაქვს თავის გეინში ინფორმაცია გარე სამყაროს შესახებ (სიერცობრივი ველი), ერთი მხრივ, და კიდურების მდგომარეობის შესახებ ყოველ მოცემულ მომენტში (კინესთეტიკური ველი), მეორე მხრივ. სწორედ ეს აფერენტული სიგნალები ქმნის იმ „აფერენტულ სინთეზს“, რომელიც უზრუნველყოფს ერთგვარი „მეთვალყურე ხელსაწყოს“ შექმნას, რომელიც იძლევა საშუალებას განხორციელდეს მოძრაობების მუდმივი კორექცია.

ასეთი აფერენტული იმპულსების სისტემა, მათი დონეობრივი თანმიმდევრული ორგანიზაცია (სპინალური დონით დაწყებული, წითელი ბირთვის დონესა და თალამუსურ-სტრიალური სისტემის გავლით და დამთავრებული კორგიკალური სიერცობრივი დონით და დონით, რომელიც უზრუნველყოფს საცნობრივ მოქმედებებს) ბერნშტეინმა განიხილა მთელ მის სივრცეზე.

ანოხინის ფუნქციონალური სისტემების თეორია გამოდის ქვეის რეფლექტური ბუნების წინამორბედი თეორიიდან, მაგრამ ამავე დროს, არსებითად აესებს ამ თეორიას. თუ რეფლექტორული რეალის სქემა, რომლიდანაც ამოდიოდა მთელი კლასიკური ფიზიოლოგია, განიხილავდა ქცევას, როგორც უშუალო სტიმულზე საპასუხო რეაქციას და მიიჩნევდა, რომ ქცევა მთავრდება მოძ-

რაობითი ან სეკრეტორული რეაქციით, — ფუნქციონალური სისტემების თეორიამ უარყო ეს დებულებები.

ახალი წარმოდგენების მიხედვით, ქცევის მამოძრავებელი ძალა შეიძლება იყოს არა მარტო უშუალოდ აღქმული ზემოქმედებანი, რომლებზე ამჟამად, აწმყოში არსებობენ (და რაღაც ნაწილში შეიძლება წარსულის ელემენტებს), არამედ მოსალოდნელი ეფექტიც, მოსალოდნელი მომავალიც, რომელიც ისეთსავე რეალურ ძალას წარმოადგენს, როგორც აწმყო და წარსული. მეორე მხრივ, ახალი წარმოდგენების მიხედვით, ქცევა არ სრულდება საპასუხო რეაქციით; ამ რეაქციაზე „შექვევითი აფერენტაცია“ ისევ მიდის თავის გვიანმდე და აცნობებს, უსიგნალებს მას მოქმედების წარმატებისა თუ წარუმატებლობის შესახებ. თუ მოსალოდნელი რეზულტატისა და მოქმედების მიღებული ეფექტის შეხამება არ იძლევა განსხვავებებს, მაშინ მოქმედება შეწყდება. სოლო თუ შესაბამებელი კომპონენტები განსხვავებას აელენენ ანუ, თუ შექვევითი აფერენტაცია მიუთითებს მოქმედების მარცხზე, გაღიზიანება კვლავ წარმოიშობა და ისევ იწყება საჭირო მოქმედების შერჩევა და მისი ხელახალი შეწამება მოსალოდნელ რეზულტატთან.

ამასთან არის დაკავშირებული, ლურიას მიხედვით, სამი მნიშვნელოვანი მომენტი:

*პირველი* მდგომარეობს სტიმულის გამარტივებული გაგების შეცვლაში, როგორც ერთადერთი ქცევის გამომწვევი მიზეზისა, ქცევის განმსაზღვრელი უფრო რთული ფაქტორების წარმოდგენით, სადაც იგულისხმება აგრეთვე „სასურველი მომავლის მოდელი“ („модель интересной будущей“), ანდა მოქმედების უშუალოდ მოსალოდნელი რეზულტატის სახე („образ непосредственно ожидаемого результата действия“). ამ წარმოდგენებმა განსაზღვრეს პ.კ. ანოხინის ძიებანი „წინასწარი გაღიზიანების“ („опережающее возбуждение“) მუსტი ფიზიოლოგიური ქეჩანიზმების სფეროში და მათმა შედეგებმა გვიჩვენეს, რომ მოსალოდნელი ეფექტის მოდელი იწვევს დიფერენცირებულ გაღიზიანებათა სისტემას, რომლებიც პერიფერიულ იმ მომენტებზე გაცილებით ადრე ვრცელდება, ვიდრე პერიფერიული რეცეპტორები დაიწყებდნენ მათზე უშუალოდ ზემოქმედი გამღიზიანებლების შეგრძნებას.

ეს იყო ფაქტიურად იმ მოვლენის ფიზიოლოგიური ანალიზი, რომელიც ფსიქოლოგიაში აღწერილი იყო განწყობის სახით.

სამწუხაროდ ა. ლურია აქ არ ასახელებს განწყობის ფსიქოლოგიის შემქმნელს, დ. უზნაძეს (ალბათ, უნებლიე გულსაყვიწყობის გამო) და უგულებელყოფს მთელ მუშაობას ამ მიმართულებით საქართველოში და ფსიქოლოგიური ძიებების სხვა საერთაშორისო ცენტრებში (იხ., მაგალითად, „Психологические исследования, посвященные 85-летию Д.Н. Узиадзе“, под ред. А.С.Прашншвили, изд. „Мещинереба“, Тб., 1978).

*მეორე* მნიშვნელოვანი დამატება კლასიკური წარმოდგენებისათვის იყო დებულება „შექცევითი აფერენტაციისა“ და მისი მნიშვნელობის შესახებ მიმდინარე მოქმედების შემდგომი განგრძობისათვის. ეს არის ახალი, მეოთხე რგოლი, შეგანილი რეფლექსის კლასიკურ სქემაში, რომელსაც ფუნქციონალური სისტემების ფიზიოლოგია შეჰყავს იმ კონსეფციებში, რომლებიც ვითარდებოდა „ინსტრუმენტული პირობითი რეფლექსების“ შრომებში და რომლებმაც გამოაქვინეს ის მდგომარეობა, რომ ქცევის შემდგომი განგრძობა დამოკიდებულია უკვე წარმოებული მოქმედების წარმატების შესახებ სიგნალებზე.

ეს იდეები, რომლებიც უსწრებდნენ თვითმარეგულირებელი სისტემების გექნიკურ იდეებს, ანოხინმა წარმოადგინა გაცილებით უფრო ადრე (ბერნშტეინთან ერთად, 1935 წელს).

*მესამე*, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, დამატება კლასიკური ფიზიოლოგიისათვის იყო ახალი ფუნქციონალური აპარატის ცნების შემოგანა, აპარატისა, რომელიც ახორციელებს მოქმედების მოსალოდნელი რეზულტატის ამოსაეალი სახისა და რეალური მოქმედების ეფექტის შეხამებას, რომელსაც პ.კ. ანოხინმა უწოდა „მოქმედების რეზულტატის აქტუატორი“. ამით პ.კ. ანოხინი ახლოს მივიდა „გადაწყვეტილების მიღების“ პროცესების ფიზიოლოგიურ მექანიზმებთან, რომლებიც უკანასკნელი დროის ფსიქოლოგიის ცენტრალურ ცნებას წარმოადგენს (25).

ასე წარმართა ფიზიოლოგიური კვლევა XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ასეთი შედეგები მოგვცა. რამაც, სამწუხაროდ, ასახვა არ ჰპოვა ჩვენში ვოკალური ხელოვნების მეთოდოლოგიური ხასიათის შემაჯამებელ შრომებში.

ფიზიოლოგიზმს, ნატურალიზმს (რომელიც პოზიტივიზმით სამრდობს, როგორც მეთოდოლოგიური ბაზით) საზოგადოებრივ მეცნიერებებში, „ისგორიულ“ მეცნიერებებში და, მაშასადამე, ესთეტიკაშიც, დაუპირისპირდა ჭეშმარიტად დიალექტიკურ-

მაგერიალისტიკური თვალსაზრისი საზოგადოებრივ მოვლენებზე, ადამიანის კულტურის სამყაროზე.

ფიზიოლოგების პრეტენზიებს ადამიანის ცნობიერების მეცნიერულ შესწავლაში, აზროვნების სოციალური ბუნების დაფუძნებაში უპირობოდ აღება ცნობიერების, აზროვნების მარქსისტული სოციოლოგია: რეფლექსიოლოგები დარწმუნებულნი არიან, რომ ყველა საკითხის რადიკალური გადაწყვეტა ადამიანის აზროვნების არსის შესახებ, ქცევის შესახებ და „ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების“ შესახებაც კი (იველოვი) შესაძლებელია მხოლოდ მარტივი და რთული რეფლექსების ფიზიოლოგიური მექანიზმების შესწავლის საფუძველზე. „... Я глубоко, бесповоротно и нескоренно убежден, что здесь, главнейшим образом, на этом пути, окончательно торжество человеческого ума над последней и верховной задачей его - познать механизм и законы человеческой натуры“ (И.П. Павлов, „Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных“, 1923, გვ. 9-10).

„ტერმინების „ორგანიზმის რეფლექსი გარკვეულ გაღმობაზე“ მიყენებით ადამიანის აზროვნებისათვის ჩვენ არც ერთ ნაბიჯს არ ვაღკაბთ წინ ადამიანის აზროვნების ჭეშმარიტი არსის შეცნობაში“ – აღნიშნავს კ. მეგრელიძე.

„ფიზიოლოგია, ისევე როგორც ყოველი სხვა მეცნიერება, გამოსადეგია მხოლოდ მოვლენათა გარკვეული წრის შესასწავლად და ისიც გარკვეულ საზღვრებში, მაგრამ არსებობს ობიექტები, რომლებიც განუკუთვნება ცოცხალ არსებათა სამყაროს და არ შედის ფიზიოლოგიის კომპეტენციაში. ვერაინ დაამტკიცებს, მაგალითად, რომ შესაძლებელია სასაქონლო ფასების ფიზიოლოგია. სამართლის, სახელმწიფოს ფიზიოლოგია, ისევე როგორც შეუძლებელია გრამატიკის ფიზიოლოგია ან ფიზიოლოგია ლოგორითმული გამოანგარიშების წესებისა. ამით სრულებითაც არ უნდა დამცირდეს ფიზიოლოგიის მნიშვნელობა, მაგრამ ეს ობიექტები ძღებარეობს სწავლადილის სრულიად სხვა სიბრტყეზე და არ განეკუთვნება არც ფიზიოლოგიას, არც ბიოლოგიას და, საერთოდ, არც ერთ ექსპერიმენტულ მეცნიერებას.

მარქსიზმში ამტკიცებს, რომ ადამიანის ცნობიერება და აზროვნება არის არა ნატურალურ-ბიოლოგიური (природно-биологический, естественно-биологический) რიგის მოვლენები, არამედ სოციალური რიგისა. ადამიანის ცნობიერება განუკუთვნება არა ბუ-



ნების ისტორიის სფეროს, არამედ *საკუთრივ ისტორიის* სფეროს და ამის გამო მოითხოვს სხვაგვარ მიდგომას, შესწავლის სხვაგვარ ხერხებს და საშუალებებს, ვიდრე იმათ, რომლებსაც იყენებენ ცხოველთა ქცევის შესასწავლად (ხაზი ავგორისაა – ნ.ა.).

ფიზიოლოგები იმ ცხადი დებულებიდან ამოდიან, რომ ნერვული სისტემის ელემენტების გარეშე ფსიქიკური ცხოვრება არ არსებობს და რომ ამროვნება ნეირო-ცერებრალური (нервно-мозговой) აპარატის გარეშე შეუძლებელია. აქედან ისინი აკეთებენ დასკვნას: იმისათვის, რომ შევისწავლოთ ამროვნების არსებითი თავისებურებანი, საკმარისია გამოვავლინოთ ნეირო-ცერებრალური აპარატის შინაგანი მექანიზმი.

ცხადია, ნერვული სისტემის გარეშე, გამტარი გზების მექანიზმების გარეშე, ნეირო-ცერებრალური აპარატის, ანდა, მარტივად, – ცოცხალი სუბიექტის გარეშე ამრი, როგორც ასეთი, არ არსებობს, შეუძლებელია. ყოველგვარი ამროვნება ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით არის, რასაკვირველია, თავის გვინის ფუნქცია (функция мозговой деятельности)...

...ნერვული მოქმედების გარეშე არაერთი ამროვნება არ არსებობს. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ნერვული აპარატის მუშაობის შესწავლით ამოიწურება ამროვნების შესწავლის პრობლემა?

აღამიანის ამროვნების წესის ამოხსნა მდგომარეობს, ცხადია, არა ნერვულ სისტემაში და არც გვინში, არამედ იმ *სოციალურ პირობებში, რომლებიც აიძულებს გვინს ერთ ეპოქაში აღიქვას, იფიქროს და იმუშაოს ამგვარად, ხოლო სხვა ეპოქაში – სხვაგვარად და რომლებიც, რაკი აიძულებდა აღამიანის ნერვულ სისტემას გარკვეულ მიმართულებით ემოქმედნა, ქმნიდა სწორედ ასეთ და არა სხვაგვარ ნეირო-ცერებრალურ აპარატს.* თავისთავად ნეირო-ცერებრალური აპარატი არაფერს არ ხსნის და არაფერს არ ამტკიცებს. მეტიც – იგი თვითონ თხოულობს თავისი წარმოშობის ახსნას. მაშასადამე, არ შეიძლება არგუმენტაცია მოდიოდეს აპარატის გარკვეული აგებულებიდან (ხაზი ავგორისაა – ნ.ა.).

აღამიანის გონება და მისი ამრები არსებობენ არა მარტო ინტრასუბიექტურად შრომითი საქმიანობის პროცესში, მიზანდასახულობისა და მიზნის განხორციელების დროს, – აღამიანის გონება იძენს ობიექტური ყოფიერების ფორმასაც მაგერიალური

კულტურის ნივთებში და ისეთ წარმონაქმნებში, როგორცაა ენა, რელიგია, ფოლკლორი და ა.შ., აქ აზრები არსებობენ არა მხოლოდ აქტუალური სუბიექტური პროცესის ფორმით, არა ნერვული ნივთიერების მოქმედების ფორმით, არამედ ობიექტურად არსებული მაგერიალური კულტურის წარმონაქმნთა სახითაც და ჩამოყალიბებული იდეოლოგიის ფორმებშიც.

აზრების ეს ობიექტურად ყოფა შეადგენს მათი სუბიექტური არსებობის უმნიშვნელოვანეს პირობას. საგნად ქცეული იდეების ობიექტური სამყარო რომ არ ყოფილიყო, ადამიანს სუბიექტურადაც არ შეექმნებოდა არავითარი აზრები.

თუ ჩვენ ფიზიოლოგიური ფსიქოლოგიის, რეფლექსოლოგიის გზას დაეადგებით, ანდა ადამიანის ცნობიერების ბიოლოგიური განმარტებისა და ეულგარული მაგერიალიზმის გზას, მაშინ არ გვექნება გარანტია იმისა, რომ როდისმე მივალწვეთ ადამიანის ცნობიერებისა და აზროვნების არსებითი მხარეების ნამდვილ შესწავლას.

კითხვაზე, ამოიწურება თუ არა აზროვნების არსი ფიზიოლოგიური პროცესების შესწავლით, ენგელსი უარყოფითად პასუხობს: „ჩვენ უსათუოდ, ოდესმე, ექსპერიმენტული გზით აზროვნებას „დავიყვანთ“ მოლეკულურ და ქიმიურ მოძრაობებზე გვიწინში, მაგრამ განა ამით ამოიწურება აზროვნების არსი?“ (ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1950, გვ. 225).

თუ ფიზიოლოგები მოახერხებენ მუსკად დაადგინონ ნერვული ნივთიერების მუშაობა, რომელიც მიმდინარეობს აზროვნების პროცესში, ეს იქნება მეცნიერების დიდი მიღწევა, მაგრამ ამასთანავე არ წაგვწევს წინ არც ერთი ნაბიჯით იმის გაგებაში, რაში მდგომარეობს ადამიანის აზროვნების არსი, როგორია მისი როლი, როგორი ძალები და კანონები მართავენ ცნობიერების მუშაობას და რატომ მუშაობს ნეირო-ცერებრალური აპარატი მოცემული მიმართულებით.

მარქსიზმში იმ დებულებიდან გამომდის, რომ ადამიანის ცნობიერების არსი, შემადგენლობა და აღნაგობა, ადამიანთა აზროვნების ფორმები და წესები ყალიბდება, იცელება და ვითარდება არა ბუნების ძალთა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებრივ ძალთა გეგავლენით. ადამიანთა აზროვნება ვითარდება არა ბუნებრივი თუ ბიოლოგიური კანონების მიხედვით, არამედ საზოგადოებრივ-ისტორიულ კანონზომიერების გზებზე. ადამიან-

ნური ამრის წესი (ცნოცნ) არის, უპირველეს ყოელისა, სოციალური რივის მოვლენა. „ცნობიერება იმთავითვე არის საზოგადოებრივი პროდუქტი და ის ასეთად დარჩება, სანამ საერთოდ არსებობენ ადამიანები“. (K. Marx und F. Engels, Die-Deutsche Ideologie, Marx-Engels Gesamtausgabe, Moscau-Leningrad, 1933, B. V, გვ. 20, მითითება – კ. მეგრელიძისა – ნ.ა.) (26).

ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის საგანთა ბუნების გარკვევის უკმარისობას ფილოსოფიური პრობლემების (ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის – ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთობის შესახებ) გადასაწყვეტად ხაზს უსვამს ა. ბეგიაშვილი:

„ფ. ენგელსი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ფილოსოფიის საგანი არ ამოიწურება სამყაროსა და მისი კანონზომიერების შესწავლით იმ სახით, როგორც ისინი თავისთავად არიან მოცემულნი. ფილოსოფიის უპირველესი ამოცანაა – ცნობიერებისა და მაგერიის, გონისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების გარკვევა, დადგენა ამ კომპონენტების პირველადობისა და მეორადობისა.

...ხშირად ამ პრინციპის განხილვისას ჩვენ ვიზღუდებით იმით, რომ ეცდილობთ ვუჩვენოთ ადამიანის ფსიქიკური ფუნქციების დამოკიდებული ხასიათი მისი ფიზიოლოგიური სუბსტრატისაგან, მაგრამ არ არის მართებული პირველადობა-მეორადობის საკითხის დაყვანა აქამდე. არავინ უარყოფს წარმოდგენილ ფაქტებს და თუ ეს ფაქტები იქნებოდა საკმარისი იდეალიზმის დასაძლევად, მაშინ მათი საშუალებით შეიძლებოდა უკვე კარგა ხანია საქმე დაგვემთავრებინა. „ფილოსოფიური კვლევის საგანი არის არა მარტო სამყარო და მისი კანონზომიერებანი ისე, როგორც ისინი არსებობენ თავისთავად, არამედ ასევე სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთმიმართება“ (27). „პოზიტივიზმს უსაზღვროდ სწამდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ძლევამოსილება და მიაჩნდა, რომ საბუნებისმეტყველო მეთოდებით შეიძლება გადაიჭრას ყოველგვარი პრობლემა, რომელიც კი წამოიჭრება ბუნებისმეტყველებისაგან ძალზე დაშორებულ სფეროებში“ – განაგრძობს ა. ბეგიაშვილი.

„სციენციზმის“ შესახებ მრავალს და მრავალგვარად ლაპარაკობენ ჩვენს დროში. „სციენციზმის“ არსი ორი სიგყვით ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: ფილოსოფია უნდა იყოს მეცნიერული. ეს მეცნიერულობა უნდა იყოს გაგებული. ბუსტ მეცნიერ-

ებისდაგვარად, ამიგომ უნდა ვიფიქროთ ფილოსოფია უნდა აიგოს ზუსტ მეცნიერებათა ყაილაზე, უნდა გამოიყენოს მათგან ნასესხები მეთოდები. სციენციზმისეული მიდგომის ყველაზე უფრო მკაფიო მაგალითია ფიზიკალიზმის თეორია, ნეოპოზიტივისტებმა რომ წამოაყენეს ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებში.

ფილოსოფიის მეცნიერულობა არ უნდა გაევიგოთ კერძო მეცნიერებათა ანალოგიით“ – დაასკვნის ა. ბეგიაშვილი (28).

აღამიანის მთელი გონითი სამყაროს, კულტურის და, მამასადაამე, მუსიკალური ესთეტიკის, მუსიკისა და სამუსიკო შემსრულებლობის დაყვანა ფიზიოლოგიურ მექანიზმთა თეორიაზე, როგორც ვნახეთ, მეთოდოლოგიურად გაუმართლებელია და, თავისთავად, შეუძლებელიც; გარდა ამისა პრაქტიკულადაც უპერსპექტივოა, რამდენადაც სამუსიკო სამემსრულებლო შემოქმედებითი აქტის დროს არგისტი ორიენტირებულია არა ობიექტურად მიღებული ცოდნის გაცხადებაზე, არამედ ხელმძღვანელობს სუბიექტური გამომსახველობითი მოგივებით: არა „გარედან – შიგნით“, არამედ „შიგნიდან – გარეთ“. პირველ შემთხვევაში გვექნებოდა სამეცნიერო მოხსენება და არა სამემსრულებლო შემოქმედებითი აქტი. ამიგომაც არის, რომ „ხელოვნების შესახებ მეცნიერების მეთოდი არ უდრის საკუთრივ ხელოვნების მეთოდს“ (29).

ფსიქოლოგიზმის პოზიციებიდან, მაგრამ მაინც გამომსახველად აქვს ნათქვამი არნოლდ შერინგს: „ბეგერადობის წარმოდგენა, რომელიც ცოცხლობს მხატვრის გინში, არის უწინარესი და შემოქმედი“ (30).

ესთეტიკური აღქმის ინფორმაციის თეორიის მეთოდით შემსწავლელი ა. მოლი უარყოფითად ეკიდება ფიზიკური მეთოდების გამოყენებას ესთეტიკური ცდის ბუნების გარკვევისათვის.

„მუსიკალურმა აკუსტიკამ, რომელზედაც მრავალი ესთეტიკოსი და ფიზიკოსი დიდ იმედებს ამყარებდა, მარცხი განიცადა იმის გამო, რომ იგი არ იყო დაინტერესებული ბგერადი სტრუქტურების წარმოქმნის რეალური პრობლემებით. იგი განიხილავდა, მაგალითად, ხემის ხახუნს სიმზე, მაშინ, როდესაც ერთადერთი, რაც მუსიკოსს აინტერესებს, არის ბგერა, რომელსაც გამოსცემს ეს სიმი“ (31).

ობიექტური გზით მოპოვებული ცოდნა არ აიარალებს შემსრულებელს მხატვრული სამემსრულებლო ამოცანის განხორ-

ციელებაში. ნ. ენკინი ხმის წარმოშობის თეორიათა მიმოხილვის დასკვნით ნაწილში ხაზს უსვამს ამ გარემოებას:

„სიმღერის პროცესში ფონაციის მართვის საპროგრამო მოთხოვნები ვაცილებით უფრო მკაცრია, ვიდრე მეტყველებისათვის. მომღერალს, ბუნებრივი მონაცემების გარდა, ესაჭიროება სკოლა. ამ სკოლის ამოცანა მარტივად შეიძლება ჩამოყალიბდეს ასე: – უნდა ვასწავლოთ ადამიანს სასიმღერო ფონაციის მართვა... უეჭველია, ამ ამოცანის ამოსხნის გასაღები იქნება სუნთქვის სპეციფიკური რეგულაცია, მაგრამ სიგიჟე იქნებოდა წარმოგვედგინა, რომ მიზანს მივალწვედით მომღერლისათვის რაციონალურად რომ აგვეხსნა მართვის მექანიზმი საფეხურებით, რომელთა რიცხვი ათიათასებში გამოიხატება. აქ კვლავ ძალაში შემოდის სმენითი შექცევითი კავშირი, რომელიც უზრუნველყოფს მომღერლის მიერ ჩათქმულ სახესა და მიღებულ აკუსტიკურ შედეგს შორის შეუსაბამობის გამოსწორებას“ (32).

მასასაღამე, სიმღერის ბუნების, სიმღერის რაობის გარკვევა ოდენ ფიზიოლოგიური თეალსაზრისით შეუძლებელია. ფონაციის ფიზიოლოგია, „ეოკალური მეტყველების ბიოფიზიკური მექანიზმების“ თეორია უნდა შეისწავლიდეს სიმღერას, ფონაციას, როგორც ფიზიოლოგიურ და აკუსტიკურ მოვლენას, მართლაც, უნდა შექმნას ეოკალურ-ფიზიოლოგიური მექანიზმების თეორია (33).

მაგრამ თვით სიმღერის, როგორც ადამიანის მხატვრული შემოქმედებითი ქმედების ბუნების გასარკვევად უნდა მიემართოს მის მხატვრულ-ფუნქციონალურ-ესთეტიკურ და არა ფიზიოლოგიურ-ფუნქციონალურ ანალიზს.

სიმღერას, მისი არსებობის უმაღლეს ფორმას – სასიმღერო ხელოვნებას – უნდა მივუღვეთ როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, ესთეტიკის თვალთახედვით უნდა ვიკვლიოთ იგი. ესთეტიკური ცნებები, კატეგორიები, ესთეტიკური ანალიზი სიმღერის რაობის გაგებისათვის უნდა გამოვიყენოთ და, ამავე დროს, სიმღერის ესთეტიკური ბუნებიდან უნდა გამოვიყვანოთ.

ნიშნავს თუ არა ეს, რომ სასიმღერო ხელოვნების, ეოკალური ხელოვნების მოგად თეორიაში „ფიზიოლოგიური“ და „ესთეტიკური“, ფიზიოლოგიური თეალსაზრისი და ესთეტიკური თეალსაზრისი ალგერნატიულად დაუპირისპირდება ერთმანეთს?

როგორ მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე უნდა აიგოს სიმღერის, როგორც ხელოვნების, ზოგადი თეორია ისე, რომ „ფიზიოლოგიურ-აკუსტიკური“ და „ესთეტიკური“ ორგანულ აუცილებლობის კაეშირში წარმოგვიდგეს თეორიის დონეზე?

ზემოთ ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა მექანიზმების თეორიის პრეტენზიების უსაფუძვლობა, სხეანაირად – წარმოვადგინეთ საკითხის გადაწყვეტა ნევატიურ პლანში.

ეს მოუახდინეთ როგორც ფიზიოლოგიური და ფსიქოფიზიოლოგიური მეცნიერების განვითარების ტენდენციების გათვალისწინებით, ასევე ადამიანის ცნობიერების, აზროვნების, სოციალურის, კულტურის, ისტორიული მოვლენების, გონითი სამყაროს შესწავლის მეთოდოლოგიური და გნოსეოლოგიური თვალსაზრისის გათვალისწინებით.

მემდგომი ჩვენი მსჯელობა დაეთმობა საკითხის გადაწყვეტის პოზიტიურ მხარეს, იმ მეთოდოლოგიურ საფუძვლებს, რომლებზედაც დაყრდნობით, ჩვენი აზრით, შესაძლებელი და საჭირო იქნება ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის აგება ისე, რომ მან არ დაკარგოს თავისი ობიექტურ-მეცნიერული ხასიათიც, შეინარჩუნოს მეცნიერული თეორიისათვის აუცილებელი თანმიმდევრული სამეცნიერო სისტემის თვისება და არც იქნეს დაყვანილი რედუცირებული ფიზიოლოგიური მექანიზმების თეორიამდე.

ამას მოითხოვს, პირველ რიგში, თვით თეორიის ინტერესები, ასევე – პრაქტიკულ-მეთოდიკური ამოცანები, რომლებიც ოდენ მექანიზმების თეორიის ფარგლებში ვერ გადაიჭრა, თეორიისა და პრაქტიკის ორგანული, პროდუქტიული, ქმედითი კავშირის დასამყარებლად (34).

## К ВОПРОСУ О РАЗЛИЧНЫХ УРОВНЯХ ФОНАЦИИ И ПАРАМЕТРАХ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

(Опыт построения общей теории вокального искусства.

Предварительное сообщение)\*

1. Пение является одной из важнейших и древнейших форм художественного творчества человека. Посредством пения осуществляется „общение искусством“. Пение - способ передачи эмоциональной, эстетической информации. Являясь средством передачи информации, пение, певческий голос - часть этой эстетической информации. Пение представляет собой „неразрывное единство канала связи и собственно информации“ (согласно удачной формулировке У.И. Рижинашвили относительно эстетической информации вообще).

2. Певческий голос, певческий звук, вокал является материалом, формой существования вокального искусства. Пение так же не может существовать без певческого голоса, без певческого звука, как язык - без речевых звуков. Певческий голос сам по себе обладает эстетической ценностью, является источником эстетической информации (согласно общей концепции У.И. Рижинашвили). Пренебрежение качественной стороной певческого звука в вокальном исполнительстве и вокальной педагогике теоретически неправомерно, практически вредно. Работа над звуком и есть работа над овладением материалом, работа над преодолением сопротивления материала искусства. Вся эстетическая информация, подлежащая передаче, заключена в певческом звуке и не существует вне его.

3. Сложная природа вокального искусства, с учетом объективной данности процесса пения и субъективной природы воплощения исполнителем вокально-художественных задач, позволяет рассматривать вокальное искусство в различных параметрах (или аспектах), соответствующих различным взаимосвязанным, взаимообусловленным, взаимопроникающим уровням пения (фонации).

---

\* Научная сессия, посвященная 80-летию со дня рождения Давида Ясоновича Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1976.

Выделяются: а) физиолого-акустический; б) психологический; в) технический; г) эстетический уровни фонации.

Указанные уровни фонации отражены в соответствующих дисциплинах: а) физиология фонации; б) психология пения; в) вокальная техника; г) эстетика вокала.

Физиология фонации и психология пения составляют научную базу общей теории вокального искусства; вокальная техника и эстетика вокала составят в теоретическом плане собственно эстетическую концепцию вокального искусства, в практическом плане - живое вокальное исполнительское искусство. Вокальная педагогика должна опираться на общую теорию вокального искусства, понимаемую как синтез всех параметров.

Наиболее разработаны в экспериментальном и теоретическом плане физиология пения и вокальная техника, существующая в преемственности живых вокальных традиций великих национальных школ (русской, итальянской, немецкой, французской и т.д.). Психология пения и эстетика вокала разработаны в систематическом плане слабо (Аспелунд). Указанное отставание сказывается на вокальной педагогике, не имеющей систематически разработанной общетеоретической базы (первой удачной попыткой в этом направлении следует признать обобщающий труд Л.Б. Дмитриева).

Вокальное искусство должно быть отражено в каждом из указанных параметров полностью, систематически и адекватно: в каждом параметре оно находит соответствующий категориальный аппарат. Категории не должны механически переноситься из одной дисциплины в другую. Общая теория вокального искусства определяет координацию и субординацию соответствующих уровней и категорий, обосновывает методологическую базу в перспективе междисциплинарного подхода к системе наук о певческом искусстве.

В работе даются конкретные примеры взаимосвязи и, одновременно, самостоятельности явлений и соответствующих категорий вокального искусства в их преломлении в указанных параметрах (проблема дыхания, тембра, прикрытия звука и т.д.).

4. Вокальная методика не должна подменить собой общую теорию вокального искусства. Вокальная методика так же, как и вокальная педагогика, является прикладной дисциплиной, преследующей исключительно образовательные и воспитательные цели.



Вокальное искусство, как специфическая форма музыкального искусства, возникает на более поздних стадиях развития человеческого общества, в связи с разделением труда, постепенно обособляясь в самостоятельную профессию. Специализация влечет за собой возникновение вокальной педагогики. Вокальная педагогика служит насущным задачам вокального исполнительства, которые определяются эстетическими, художественными особенностями вокальной музыки той или иной эпохи. Вокальная педагогика никогда не определяла пути развития вокального искусства. Вся история вокального искусства и вокальной педагогики подтверждает ведущую, определяющую роль художественных, эстетических принципов, устремлений, установок вокальной музыки в становлении и развитии вокально-исполнительских приемов вокальной техники, а, следовательно, и принципов вокальной педагогики. Невозможно разбраться в вокально-педагогической концепции, понять вокальную школу, не ознакомившись и не учитывая все эстетические особенности, весь художественный облик соответствующей музыкальной эпохи, соответствующего этапа в развитии вокального искусства.

## ესთეტიკურისა და ტექნიკურის ურთიერთობისათვის იგალიურ ვოკალურ სკოლაში\*

უპირველეს ყოვლისა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია წარმოვადგინოთ ამრის პანორამა, რომლის ფონზე წარიმართება შემდგომი მსჯელობა.

როგორც აღნიშნავს ე. ნალიმოვი, „ფონის პაგერნი მრავალხაგოეანია, როგორც საკეანძო ხატების სიმრაველის თვალსაზრისით, ასევე მათი მრავალმხრივი მიმართების თვალსაზრისით.“

ეს პანორამა იქმნება შესაბამისად შერჩეული ციგაგებით:

„... როგორ უსმონ მას, ვინც არ ირწმუნეს? ან როგორ ირწმუნონ იგი, ვინც არ სმენიათ? ანდა როგორ ისმინონ უქადაგებლად?“

მაგრამ ყველა როდი ერწმუნა. სახარებას, რადგანაც ესაია ამბობს: უფალო, ვინ ერწმუნა იმას, რაც ჩვენგან ისმინეს?

ამრიგად, რწმენა სმენისაგან, ხოლო სმენა ღმრთის სიგყვისაგან.“

რომაელთა მიმართ (X, 14, 16, 17.)

„რწმენა მოდის ყურით და არა თვალით.“

მორან ბროკი

„... მე მიმაჩნია, რომ მწიგნობრული ცნობები იმდენ სარგებლობას ვერ მომიტანენ, რამდენსაც ცოცხალი და სულის სიღრმეში მეტად ჩამწვდომი ხმა“ (პაპიას პიერაბოლელი).

ეესები ეესარიელი, “Historia ecclesiastica”. III, 39.

„ყოველივე განისაზღვრება ყურით: გრამატიკის კანონები განისაზღვრება ყურით; კანონის გაგება განისაზღვრება ყურით; ფუნდამენტური ბანი – ყურით; ფილოსოფიის სისგემა – ყურით. ამიგომევე სხვა ცხოვრება გამოისახება როგორც მთელი მუსიკა, როგორც ღიადი პარმონია. ეპა, შეძლებდნენ მაინც ჩემი ცხოვრების დისონანსები უმალ შეერწყან მას.“

კიერეგორი

\* მოხსენდა ენრიკო კარუზოს ასოციაციის წლიურ სხდომას მილანში, 1993 წლის 27 მაისს.

„ყოველი საბაბი რისამე გადასულისა და გამოსვლისა არარსებულიდან ყოფნაში არის „პოიემისი“ („ნაწარ-მო-ებ-ი“).

### პლაგონი

„ტექნიკა მარტივი საშუალება კი არ არის, ტექნიკა არის იღუმალის გახსნა. „ტექნე“ მიეკუთვნება ნაწარ-მო-ებ-ს, „პოიემის“-ს, იგი არის „პოიეტური“ რამ.

„ტექნედ“ იწოდებოდა იღუმალის გახსნა, რასაც გამოჰყავს ჭეშმარიტება მოვლენის ელვარებაში. ჭეშმარიტების წარ-მო-ება მშეენიერებად – ასევე იწოდებოდა „ტექნედ“. ნატიფ ხელოვნებათა „პოიემისიც“ იწოდებოდა „ტექნედ“. ხელოვნებაე იწოდებოდა უბრალოდ „ტექნედ“. იგი იყო ერთი, ერთიანი თავის სირთულეში, იღუმალების გახსნა. იგი ღეთისმოსავი იყო, „πρωτοζ“, ე. ი. ჭეშმარიტების ხმისა და სიჩუმის თანა-სმიერი.“

### მარტინ ჰაიდეგერი

„თუ მსახიობი მოისურვებს თავისი ხელოვნების ტექნიკის ათვისებას, მას უნდა ეყოს გამბედაობა აიგანოს ხანგრძლივი და მძიმე შრომა; ამის ჯილდოდ იგი შეძლებს შეხედეს საკუთარ ინდივიდუალობას და მოიპოვოს მთავრებული შემოქმედების უფლება“.

### მ. ჩეხოვი

„ოსტაგობა გამოდის წინა პლანზე, რამეთუ შექმნა... აღარ არის საშუალება, არამედ არის არსი“.

### ლენონილ ბაკინი

„ოსტაგობა არის ესთეტიკური კატეგორია“.

### ნ. ანდლულაძე

ხელოვნებაში საერთოდ, კერძოდ კი ეოკალურ ხელოვნებაში, ძნელი გასამიჯნაია ესთეტიკური ტექნიკურისაგან. ეს მით უმეტეს ძნელი გახდება, თუ თავს დაუბღწეეთ ტექნიკურის ინსტრუმენტულ გაგებას; რაც უკარგავს ტექნიკას შემოქმედებით ხასიათს. თანამედროვე ტექნიკის ფილოსოფია სრულებით სხვა ჭრილში განიხილავს ტექნიკას და ტექნიკურს საერთოდ, არათუ ხელოვნების ტექნიკას – კერძოდ. დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ „ტექნე“ უსწრებს „ეპისტემეს“. ამ კონტექსტში გასაგები

ხლება პაიდეგერის მოთხოვნა — „ტექნე“-ს დაუბრუნდეს ძველი, ანტიკურ ხანაში შემუშავებული მნიშვნელობა, რაც მასში ამოგვაცნობინებს ახალ ევრისტულ პოტენციალს და შემოქმედებით („ილუშალის გახსნის“) უნარსა და ენერჯიას.

თანამედროვე ჰუმანიტარული მეცნიერება ადამიანის ფილოსოფიური პრობლემების კვლევისას სულ უფრო ხშირად მიმართავს თეორიული აზრის პირველსაწყისებს, პირველ რიგში — ანტიკური ხანის ნააზრევს. ამ კონტექსტში ანტიკური გერმინი „ტექნოლოგია“ შეიძენდა ოდინდელ მნიშვნელობას — „ხელოვნების თეორია“ (τέχνη — „ხელოვნება“, λόγος — „მოძღვრება, თეორია“). ასე გაგებულ „ტექნოლოგიაში“ თავს მოიყრიდა რიგი საკითხებისა, რომლებიც, იზოლირებულად და, მამასადაამე, ცალმხრივად განსილულნი, ვერ პოულობენ ადეკვატურ ახსნასა და გაგებას.

ეოკალურ ხელოვნებაში ეს იქნებოდა, უპირველეს ყოვლისა, ეოკალური მშვენიერების საკითხი, ფორმისა და მისი ეოკალური არსის საკითხი, რომელიც ერთდროულად ესთეტიკურიცაა და ტექნიკურიც. ეს ეხება სხვა მრავალ სიღრმისეულ პრობლემას, როგორცაა სმენის რაობის საკითხი, სასიმღერო ინტენციის საკითხი, პირველადი შინაგანი ბგერის იმპულსირება და მისთ.

ახალი „ტექნოლოგიური სინთეზი“ ბევრს რასმე შესძენდა ეოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიას, პრაქტიკასა და პედაგოგიკას.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო ამგვარი სინთეზის საფუძველზე ეოკალური ფენომენების გაანალიზება არ უნდა იქნეს მიჩნეული ანაქრონიზმად.

იგალიური ეოკალური სკოლის ამგვარი მიდგომით განხილვა მრავალმხრივ საგულისხმოა.

იგალიურ ეოკალურ სკოლას ხშირად უკიჟინებდნენ გადაჭარბებულ ტექნიციზმს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აქტიურობდნენ რუსი და გერმანელი ნაციონალისტურად ორიენტირებული მოღვაწეები. სტასოვმა მთელი კამპანია წამოიწყო იგალიური სკოლის აღმოსაფხვრელად რუსეთში. ცნობილია ვაგნერის ბრძოლა იგალიური „ჟუქსაეატობის“ წინააღმდეგ საოპერო სცენაზე.

ყოველივე ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა და შესაფერისი შედეგებიც მოჰყვებოდა, მაგრამ ეოკალური კულტურის თვალს

საზრისით საბოლოოდ გამარჯვებული რჩებოდა იგალიური ეოკალური სკოლა, რომელსაც მიმართავენ განუხრელად ეოკალური კრიზისების დასაძლევად სხვადასხვა ქვეყანაში, რასაც საქართველიანად აღნიშნავს ვ. ბავაღერიოვი თავის „ეოკალური მეთოდოლოგიის ისტორიის ნარკვევებში“.

ამჟამად აღიარებულია, რომ საერთო-ევროპულ ეოკალურ სკოლას საფუძვლად დაედო იგალიური სკოლა (ჟაკლინ და ბერგრან ოგები).

ჰეგელი სიმღერისათვის მხოლოდ იგალიურ ენას მიიჩნევდა გამოსაღებად. იგი სიმღერის ესთეტიკურ გაგებას იგალიური სიმღერის მაგალითზე ამყარებდა: „მუსიკას ობიექტურობისათვის აქვს მხოლოდ საკუთრივ სუბიექტურობის სტიქია. ამის გამო შინაგანი აქ უერთდება მხოლოდ თავის თავს, უბრუნდება მასვე თვითგამოვლინებაში, სადაც გრძნობა სიმღერად იღვრება.“

მუსიკა არის გონი, სული, რომელიც ეღვრის უშუალოდ თავისთვის და ამ თავის თავის მოსმენით გრძნობს თვითკმაყოფილებას.

სულის სიღრმეში მწუხარებაც მშვენიერი რჩება... ბუნებამ უბოძა იგალიელებს უპირატესად მელოდიური გამოსახვის ნიჭი და მათს ძველებურ საეკლესიო მუსიკაში ეპოულობთ უმაღლეს რელიგიურ ღვთისმოსაობასთან ერთად შერიგების წმინდა გრძნობასაც. თუნდაც უღრმესმა მწუხარებამ მოიყვას სული, მაინც რჩება სილამაზე და ნეგარება, სიღიაღე და ფანტაზიის შემოქმედება თავისი თავით მრავალგვარ ტკობაში. ეს სილამაზე, რომელიც გრძნობად რაღმე გამოიყურება და ეს მელოდიური კმაყოფილება ხშირად უბრალოდ დაჰყავდათ გრძნობად ტკობამდე. მაგრამ ხელოვნება ხომ გრძნობით სტიქიაში უნდა გაიშალოს და უნდა აიყვანოს გონი ისეთ სფეროში, რომლის ძირითად გონად, ისევე როგორც ბუნებრივის სფეროში, რჩება თავის წიაღში და თავისი თავით კმაყოფილდება.

ამიგომ, თუ მელოდიური ელემენტისათვის უნდა იყოს კიდევაც დამახასიათებელი გრძნობის თავისებურება, მაინც მუსიკამ, როცა იგი ბგერებში გადმოგვიღვრის ენებასა და ფანტაზიას, უნდა ამ გრძნობითვე აამაღლოს სული, რომელიც იძირება ამ გრძნობაში, აიძულოს სული, აღზევდეს თავის შინაარსზე მაღლა... და შეუქმნას მას ისეთი სფერო, სადაც იგი შეძლებს დაუბრკოლებლად ამ ჩაძირულობიდან დაუბრუნდეს თავის თავის წმინდა

გრძობას. ეს ქმხის საკუთრივ სიმღერის ჭეშმარიტ სტიქიას, მუსიკისათვის რომ არის დამახასიათებელი.“

და ამას ხელავს პეველი იგალიურ ბელკანტოში. პეველი როსინის თაყვანისმცემელი იყო.

ამიგომ იგალიური ვოკალური სკოლის საწყისების, ძირითადი მხატვრულ-ტექნიკური მონაპოვრის ყოველმხრივი შესწავლა ინარჩუნებს გარდაუვალ აქტუალობას.

იგალიური ვოკალური სკოლისათვის ამოსავეალი არის სიმღერის ვაგება, როგორც სულიერ მოძრაობათა გამმელაენებლისა: „Il canto che nell'anima si sente“ – „სიმღერა, რომელიც სულის სიღრმეში ისმის“, როგორც სტენდალი ამბობს – „სიმღერა არის ჭეშმარიტება, გულიდან რომ მოედინება“. ბელკანტოს ბგერა სხვა არაფერია, თუ არა „sentimento fatto il suono“ – „გრძნობა ბგერად ქცეული“. ეს ღრმა კონცეფციაა, რომელიც მოიცავს ადამიანის სულიერი სამყაროს უნაგოფეს სიმებს. ამ კონცეფციას ღრმა ისტორიული ფესვები აქვს. შემთხვევითი როდია, რომ რაკელე მარალიანო მორი თავისი შესანიშნავი წიგნის – „ხმის შემეცნება იგალიურ ვოკალურ სკოლაში“ – ეპიგრაფად იღებს პლატონის სიტყვას „La voce è il fuoco dell'anima“ – „ხმა სულის ალია“. ცნობილია პითაგორასი და კიდევ უფრო შორეულ წარსულში აპოლონის, მუზების, ლევენდარული მომღერლების – ლინოსის, ორფეუსის, თამირისის – სიმღერისა და ვოკალური მუსიკისადმი დამოკიდებულება და მათი სიმღერის ძალა. მედიცინის მამამთავარმა, პიპოკრატემ შექმნა ხმის წარმოშობის რეზონანსული თეორია.

უკვე არისტოტელე არჩევდა ბგერასა და ხმას: „ხმა იგივე ბგერაა, ოღონდ ბგერა სულიერი არსებისა“ – უსულო არსებას ხმა არა აქვს.

ელინიზმის უკანასკნელ თეორეტიკოსსა და სქოლასტიკის მამამთავარს, ნეგარ ავგუსტინეს, აქვს გაშლილი კონცეფცია ბგერისა და სიმღერისა. ავგუსტინე ისე ღრმად ჩამწვდარა სიმღერის ბუნებას, რომ ურთულესი ფილოსოფიური საკითხების ნათელსაყოფად იყენებს სიმღერისა და სასიმღერო ბგერის მონაცემებს. ავგუსტინე განიხილავს სიერცის ოთხ სახეობას, რომელთა მახასიათებელია: *მარადიულობა, ღრო, არჩევანი* და *წარმოშობა*. ამ კონტექსტში იგი მიუთითებს, რომ მაგერია ისევეა „პირველადი ფორმის მიმართ, როგორც ბგერა სიმღერის მიმართ, მაგრამ

პირველადია არა ღროით, რამეთუ ღრო მაშინ ჩნდება, როცა ყოველივე ფორმალაა ჩამოყალიბებული. მაგერია პირველადია „წარმოშობით“ („აღსარება“, XII, 29, 40). ამის ნათელსაყოფად აეგუსტინე მიმართავს, როგორც ითქვა, ბგერისა და სიმღერის ურთიერთობის ანალიზს მარადიულობის, ღროის, არჩევანისა და წარმოშობის კატეგორიებში: „როცა მღერიან და ჩვენ ვისმენთ ბგერას, იგი თავდაპირველად კი არ ეღერს უფორმოდ, ხოლო შემდეგ უკვე სიმღერაში იძენს ფორმას. და როგორც არ უნდა გაეღერდეს იგი, — გაქრა და შენ აქ ველარაფერს იპოვი ისეთს, რისი დაბრუნებაც შეიძლებოდა, რომ მწყობრ სიმღერად გადაიქცეს კვლავ. სიმღერა მთლიანად ბგერებშია: ბგერა მისი მაგერიაა, მას ფორმას აძლევენ, რათა სიმღერად იქცეს. ამიტომ, როგორც მე მიიქვამს, ბგერას ანუ მაგერიას უპირატესობა აქვს სიმღერასთან, რომელიც ბგერითაა უკვე გაფორმებული, მაგრამ უპირატესობა აქვს არა „შექმნის“ უნარში. ბგერა არ ქმნის სიმღერას, — სხეულის ორგანოთი გამოცემული ბგერა ემორჩილება მომღერლის სულს, სიმღერად რომ იქცეს. ბგერას არა აქვს უპირატესობა ღროშიც: ბგერა და სიმღერა ერთღოულია; — არც არჩევანში: ბგერა არაა უკეთესი სიმღერაზე. რამდენადაც სიმღერა მარგო ბგერა კი არ არის, არამედ, მასთან ერთად, ლამაზი ბგერაა. ბგერა პირველობს წარმოშობით: სიმღერა კი არ იძენს ფორმას, რათა ბგერა გახდეს, არამედ ბგერა იძენს ფორმას, რომ გახდეს სიმღერა“ („აღსარება“, XII, 29, 40).

აქ თავმოყრილია ვოკალის თეორიის და მეთოდის ძირითადი საკითხები, ამასთან — ანალიტიკური აზროვნების ისეთ დონეზე, რომ შემდგომი ხანის ვოკალის ვერც ერთი თეორეტიკოსი ვერ შესწვდა მას. არადა ამაში ძვეს ვოკალური ხელოვნების საფუძველთა საფუძველი.

აეგუსტინეს „აღსარებაში“ არის სხვა მნიშვნელოვანი მოსაზრებანი, რომლებიც მოწმობენ ნეგარის ღრმა გამსჭვალვას სიმღერით და მისი მშენიერებით, რისთვისაც იგი შენდობას სთხოვს უფალს: „სმენის სიამეთ მე ძლიერ შემბოჭეს და დამიზონეს, მაგრამ შენ დამიხსენ და გამათავისუფლე. ახლა ვაღიარებ — შენი სიკცყით გასულდგმულბული სიმღერისაგან, რომელიც სრულდება გკბილი და დამუშავებული (! — ნ. ა.) ხმით, — მე ნელ-ნელა ვისვენებ, მაგრამ განა ადვილზე ვშეშდები... ოღონდ ეს სიმღერები თავისთვისაც და მათი გამაყოცხლებელი აზრებისთვისაც ერთგვარ ღირსეულ

ადგილს მოითხოვენ ჩემს გულში და ვაითუ მე მათ ვერ მივუჩენ სათანადოს... მე ვგრძნობ, რომ თვით წმინდა სიგყვაც მეტად ალაგზნებს ჩვენს სულებს მხურვალე სასოებით, თუ ის კარგადაა ნაძლერი; ცული სიმღერა ასეთ შემოქმედებას ვერ ახდენს. ჩვენს ყველა სულიერ აფექტს ხმასა და სიმღერაში აქვს საკუთარი ფორმები, რომელთა იგივეობა – არავინ იცის რა საიდუმლოებით – ალაგზნებს მათ... ხანდახან მე ძალზე მსურს, რომ ჩემს ყურში და მორწმუნეთა ყურში არ ისმოდეს საამო სიმღერა, რითიც დავითის ფსალმუნები სრულდება... და, მაინც, მე მაგონდება ცრემლები, რომელიც გამოუწვევია ჩემში საეკლესიო სიმღერის ხმას მაშინ, როცა ვპოვე ჩემი რწმენა; და თუმცა ჩემზე სიმღერა კი არ მოქმედებს, არამედ ის, რაზედაც მღერიან, მაგრამ ეს ხომ იმღერება სუფთა ხმებით, ფრიად შესაფერისი მელოდიებით და მე კვლავ ვადასტურებ ამ დამკვიდრებული ჩვეულების უდიდეს სიკეთეს. აი ასე ვბორძიკობ მე – ტკობაც სახიფათოა და სიმღერის მხსნელი ზეგავლენაც დასტურდება გამოცდილებით. მე არ მინდა გადაჭრით განესაჯო, მაგრამ მაინც იმ აზრისა ვარ, რომ ეკლესიაში სიმღერის ჩვეულება მისასაღებელია: დაე, ბგერებით დამტკბარი სუსტი სული აღზევდეს და აღივსოს სიკეთით. მაშინ კი, როდესაც სიმღერა იმაზე მეტად შემძრავს, ვიდრე ის, რაზედაც იმღერება, მე ვინანიებ ჩემს შეცოდებას; მე დამიმსახურებია სასჯელი, მერჩივნა კი სულაც არ მსმენოდეს სიმღერა. აი ასეთი ვარ.“ (X, 33).

სიმღერისა და ადამიანის აფექტების იღუმალი იგივეობის ამოხსნის საკითხი („არავინ იცის“) ავგუსტინემ უანდერძა მომავალს.

შოპენჰაუერმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ავგუსტინეს მოძღვრებას აფექტების შესახებ და დაუკავშირა იგი თავისი ნების თეორიას. „თვითშემეცნებაში, – წერს შოპენჰაუერი, – შესამეცნებელი არის ნება, რამეთუ არა მარტო ნება და მისი გადაწყვეტილებანი, სიგყვის ვიწრო ვაგებით, არამედ ყოველგვარი მისწრაფება – სურვილები, ეჭვები, იმედები, შიში, სიყვარული, სიძულვილი, მოკლედ, ყოველივე, რაც უშუალოდ გვიქმნის ჩვენს საკუთარ სიკეთესა თუ უბედურებას, სიამოვნებას თუ განჯვას – სინამდვილეში არის მხოლოდ ნების ქმედება; ეს მხოლოდ ღელვაა. ჩვენი სურვილისა თუ არასურვილის მოდიფიკაცია... საკუთრივ ნების აქტი... უკვე ავგუსტინემ შესანიშნავად იცოდა ეს. სწო-



რედ თავისი Deciv. Dei-ში (თ. VI-ის მეოთხეხეტი წიგნში) იგი ლა-  
პარაკობს affectionibus animi – სულის აფექტებზე, რომელსაც იგი  
წინამძღვრებს წიგნში ანაწილებს ოთხ კატეგორიად – cupiditas,  
timor, laetitia, tristitia – სურვილი, შიში, სიხარული, მწუხარება და  
ამბობს: ნება არის ყველაში, რამეთუ ყოველივე არის სხვა არა-  
ფერი, თუ არა სურვილი, რამეთუ რაა ვნება და სიამოვნება, თუ  
არა ნება, იმასთან შეთანხმებული, რაც ჩვენ გვსურს და რაა  
შიში, ანდა მწუხარება, თუ არა ნება იმის მიმართ და მიზლი, რაც  
არ გვსურს“.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მოქენპაუერმა მუსიკა  
გამოაცხადა სამყაროს ნების უშუალო, წარმოდგენისაგან და იღე-  
ისაგან დამოუკიდებელ გამოვლენად.

„...მუსიკა, ისე, რომ იღეებს არ შეხებოდა, მოვლენათა სამ-  
ყაროსაგან სრულიად დამოუკიდებელი, შეიძლება, გარკვეულ ფა-  
რგლებში, არსებულიყო მაშინაც კი, სამყარო სულაც რომ არ ყო-  
ფილიყო... მუსიკა არის ნების უშუალო ობიექტივაცია და ანა-  
ბექტი, თვით სამყაროს მსგავსად, იღეების მსგავსად... მუსიკა, მა-  
შასადაძვე, სხვა ხელოვნებათა საწინააღმდეგოდ, სულაც არ არის  
იღეების ანაბექტი, არამედ თვით ნების ანაბექტია...“

...მელოდიაში, მთავარ მაღალ ხმაში, რომელიც მღერის,  
რომელიც ხელმძღვანელობს მთელს და შეუზღუდავ თავისთავა-  
ლობაში თავიდან ბოლომდე ვითარდება უწყვეტ, მრავალმნიშვნე-  
ლოვან კაეშირებში, აი ამ ხმაში მე ვცნობ ნების ობიექტივაციის  
უმაღლეს საფეხურს, გააზრებულ სიციცხლეს და ადამიანის მის-  
წრაფებას“.

აქვე მოვიგანდით ა. ლოსევის ბრწყინვალე გამოკვლევე-  
დან – „მუსიკა როგორც ლოგიკის საგანი“ – ადვილს, რომელიც  
აეგუსტინეს და მოქენპაუერის კონცეფციას ეპასუხება: „მუსიკის  
აბსოლუტური ყოფიერება არის ერთნაირად სამყაროსა და ღმერ-  
თის ყოფიერება... გრძნობდე მუსიკალურად, ნიშნავს ასხამდე ქე-  
ბათა ქებას პატარა ბალახის ფოთოლსაც კი, მგვერსაც, გიხარო-  
დეს ყოფნის სიციცხლე. მუსიკალურად ცხოვრობდე, ნიშნავს ლო-  
ცავედ ყოველივეს. მუსიკალურად ცხოვრობდე და გრძნობდე, ნი-  
შნავს გადააქციო ყოფიერება მარადისობის ქვერად უსასრულო  
ინსტრუმენტად და ჩაბირო მასში ყოველივე, ბგერის გარდა. მუ-  
სიკალურად ცხოვრობდე, ნიშნავს გადაიქვე მთრთოლვარე ბგე-  
რად, მიფრინავედ მისი სიჩქარით და უსასრულობის ნისლსა და

ბურუსში ინაბებოდე. სამყაროს შუაგულში მღერის და გმინაჲს სამყაროს ნება...“

შუა საუკუნეების მუსიკის თეორიამ, პედაგოგიკამ (ბოეთიუსი, გვიდო არეოელი) და პრაქტიკამ შემოგვინახა ანტიკური აზროვნების ეს მონაპოვარი და გადასცა ახალ ღროს (მარკეტო პადუელი, იოანე დე გროსეო, ფრანკინო გაფორი, პენრის ლორიტი, ჯუმეჟე ცარლინო). ბუნებრივია, ვოკალურმა ხელოვნებამ, რომელიც დაეფუნა აღორძინების ხანის პუმანიზმს, ეს მონაპოვარი შეითვისა და განაეითარა ახალი ღრობის მოთხოვნილებათა შესაბამისად.

ამგვარ კულტურულ-ისტორიულ პროცესში შექმნილი ხელოვნებისადმი მიშველ გექნიციზმში ბრალდების წამოყენება ისტორიული უსამართლობაა, რომ არა ეთქვათ – სიბეცე.

ბელკანტო იყო და დარჩება ადამიანის სულის ამაღლებული მისწრაფების გამოხატვად მუსიკაში. ამიგომაა ზუსტი სტენდალის ფორმულა: „მუსიკაში მშვენიერებას იგალიელები სიმღერის მეშვეობით სწვლებიან“.

ცნობილია, რომ როსინიმ უმაღლეს მხატვრულ-მუსიკალურ სინთეზში აიყვანა ბელკანტოს ეპოქის მონაპოვარი. იგალიური გრადიციის საფუძველზე შექმნა ვოკალური სტილი, რომელიც, ერთი მხრივ, ორგანული განვითარება იყო სიმღერის ხელოვნების ორსაუკუნოვანი წინამორბედი ისტორიისა, სოლო, მეორე მხრივ, საფუძვლებს უდებდა რომანტიზმის ეპოქის ვოკალურ სტილს როგორც თვით იგალიაში, ასევე იგალიის ფარგლებს გარეთ. როსინი ვოკალური ხელოვნების უდიდესი მცოდნე იყო, თვითონაც შესანიშნავად მღეროდა და ცხოვრების უკანასკნელ წლებში მწარედ განიცდიდა ვოკალური ოსტაგობის დაკნინებას.

მისი ერთ-ერთი ფორმულა ფუძემდებელია ვოკალური ხელოვნებისათვის. იგი შემდეგნაირად გამოთქვა მეგობართან საუბრისას კომპოზიტორმა: „Difondere il suono coll' aiuto di palato che è trasmettore per l' autonomia delle più belle sonorità“ „განაეარცოთ ბგერა სასის მეშვეობით, რომელიც არის გამორჩევიტ მშვენიერ ეღერადობათა გადამცემი“ და გამოთქმით წარმოუთქვამს სიტყვები: „bello, amaro“ „სასაში მოთაესებული და არეკლილი – განა ეს მუსიკა არ არისო“

ამ ფორმულაში გექნიკური და მხატვრული სწორედ რომ იმ ორგანულ მთლიანობითს კაემირშია, რაზედაც ბემოთ გექონ-

და საუბარი. გვეჩქურია აქ სასის სარეზონატორო ფუნქციამე მითითება ვოკალური ემისიის დროს, ემისიასთანაა დაკავშირებული ამ შემთხვევაში ბგერის გავრცელება გარემოში, ბგერის ოპტიმალური ქლერადობის და ემისიის სიმსუბუქის ადგილიც. ე. წ. „იმ-პოსტოტ“ მითითებულია – მაგარი სასის მსული ზონა და ამავე დროს ყოველივე ეს ქმნის ბგერის მშვენიერებას, ბგერის ესთეტიკურ ფორმას, რამეთუ სასაში აირეკლება, გამოირჩევა მხოლოდ ვოკალური მშვენიერების შემქმნელი ობერტონები.

მხოლოდ ერთი საუკუნის შემდეგ გამორჩევა სასის რკალის, *volta palatina*-ს ვოკალური მათქვიურებელი ფუნქცია და ბგერის სილამაზის შემადგენელი ობერტონების ე. წ. „მაღალი სასიმღერო ფორმანგის“ სარეზონანსო არის ადგილიც დაბუსტდა. რაულ იუსონმა სასის რკალს უწოდა „*plages palatal activatris printipales*“ – „სასის არეები, ძირითადი მათქვიურებლები“ და მოუძებნა ექსპერიმენტული ფუნქციონალურ-ფიზიოლოგიური ახსნა (იხ. მისი „*La voix chantée*“ და „*Physiologie de la phonation*“).

ვოკალური ბგერის მშვენიერების აკუსტიკური ანალიზი მოგვცა ბარტოლომიუმ ვოკალურ სპექტრში სპეციფიკური ობერტონული შემადგენლის გამოყოფის შედეგად, რასაც ეწოდა „მაღალი სასიმღერო ფორმანგა“, ხოლო ე. მოროზოვმა სმენაში სათანადო ზონას მიუთითა, რომელიც მაღალი სასიმღერო ფორმანგის სიხშირეთა გამორჩევეთი მიმღებია.

რ. იუსონმა დაადგინა სათანადო აკუსტიკური ტალღის სიგრძის შესაფერისი პროექცია პირის ღრუს რეზონატორში (პაეილიონში), რომელიც სწორედ მაგარ სასაზე მოდის.

ვოკალურად და მუსიკალურად დახვეწილი სმენის ხანგრძლივი ევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბდა ბგერის ეს ესთეტიკური ეგალონი, რომელიც საბოლოოდ ჩამოიკეთა როსინის საოცარი სიმუსტის ფორმულაში. მართლაც რომ – სმენა განსაზღვრავს ყოველივეს.

ბგერით მოპოვებული ეს ფორმა ენგელევიური ბუნებისაა ვოკალური ხელიონების მხატვრული გამომსახელობის თვალსაზრისით (ენგელევიის თაობაზე იხ. არისტოტელე, მ. პაილეერი, ნ. ჭაჭავაძე, ე. კნაბე, ვუსტავე მალერი).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ დინამიკაში ვოკალური სუნთქვის სპეციფიკური მონაწილეობა, რ. იუსონის მიერ აღნიშნული, რაც ასევე შესანიშნავად იყოფა ძველმა იგალიურმა სკო-

ლაბ. ბელკანგო შეიქმნა, როგორც სუნთქვის ხელოვნება. ფორმულა – „სიმღერის ხელოვნება სუნთქვის ხელოვნებააო“ – უძველესია ეოკალის ხელოვნებასა და მეთოდოლოგიაში. სამწუხაროდ, XIX საუკუნეში და XX-შიც მას გაუბრალოებელი, ეულგარული, მექანიცისტური განმარტება მიეცა. აქციენტმა გადაინაცვლა „ხელოვნებიდან“ „სუნთქვაზე“, რამაც გზა გაუხსნა ნებისმიერი სასიცოცხლო გიპის სუნთქვის გამოყენებას ეოკალურ პროცესში. არსებითი კი ის არის, რომ იგალიურ ეოკალურ სკოლაში იგულისხმებოდა სუნთქვის ნატურალური პროცესის აყვანა ხელოვნების დონეზე – „l'arte della respirazione“! – ეს კი ფაქიზი პროცესია, რომელიც უადრესად ლიფერენცირებულ და გაგებულ მიდგომას მოითხოვს. უკვე არისგოტელები იცოდა, რომ „ბგერა არ წარმოიშობა არც შესუნთქვით, არც ამოსუნთქვით. ბგერა რომ წარმოექმნათ, სუნთქვა უნდა შეეკავოთ“ (არისგოტელე, „სულის შესახებ“). კლასიკური ბელკანგოს ეოქამ შეიმუშავა მთელი სისტემა სუნთქვის ხელოვნებაში გადაყვანის ოსტაგობისა, რაც სიმღერის შთაგონებულ პროცესში სუნთქვის ჩართვას გულისხმობდა. აქ იგულისხმებოდა ორმხრივ მიმართული პროცესი *inspirazia* → *respirazia* → *phonazia*, ანდა პირიქით: *phonazia*, *respirazia*, *inspirazia*. თითქოს სიმღერაში განსახიერებული ყოფილიყოს ბიბლიის ცნობილი გამოთქმა:

„სულსა, ვიდრეცა უნებნ, ქრინ და კმაჲ მისი გესმის, არამედ არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს. ესრეთ არს ყოელი შობილი სულისაგან“ (იოანე, 3,8).

„Spiritus ubi vult spirat; et vocem ejus, sed nescit unde veniat aut quo vadat“; „τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ καὶ τῆν φωνήν αὐτοῦ ἀκούεις ἀλλ οὐκ οἶδας πόθεν ἔρχεται καὶ ποῦν ὑπάγει. Οὕτως ἐστὶν πᾶς ὁ γεγεννημένος ἐκ τοῦ πνεύματος“.

ამ გამოთქმაში სულის, სუნთქვისა და სმენის გვერდით ხმაყ არის გამოვლენილი („და კმაჲ მისი გესმის“). შემთხვევითი როდია, რომ მთელ რიგ ენებში სული, შთაგონება და სუნთქვა ხშირად ერთი ძირისაგანაა ნაწარმოები: რუს. дух, душа, дышати, вдох, водых, вдыхновение (მღრ. ჰუმბოლდტთან: spiritus, spirat, inspiratio... ბერძნ. πνεῦμα).

ამგვარად: სული, სუნთქვა, შთაგონება, ხმა, სიმღერა, მუსიკა...

აქ საქმე გვაქვს უფაქიბეს პროცესთან, რაც შესანიშნავად შეივარდნო და, რაც მთავარია, საფუძვლად დაულო თავის სისტემას ბელკანგოს ხელოვნებას. ბელკანგოს ხელოვნება შეიქმნა, როგორც მუსიკალური სუნთქვის ხელოვნება (ბ. ასაფიევი).

აქაც კვლავ გვაქვს საქმე ესთეტიკურის, მხატვრულისა და ტექნიკურის ისეთი ორგანო-უღობასთან, რომ მათი გათიშვა ყოველად დაუშვებელია ბელკანგოს სტილისტიკის ადეკვატური გაგების თვალსაზრისით.

შემდეგდროინდელმა გამოკვლევებმა მრავალმხრივ დაადასტურეს ბელკანგოს ეპოქის ოსტატების ეს ინტუიციები და ინსპირაციები, რომლებიც დღევანდლამდე შემორჩა იტალიური ეოკალური სკოლის ზოგ განშტოებას (ე. წ. ცოცხალ გრადიციას).

ამ მხრივ ყურადსაღები და ყოველმხრივ ასათვისებელია სასიმღერო სუნთქვის ინერსიული ხასიათის დებულება, რომელსაც აუჟუსნებდნენ ბელკანგოს უდიდესი ოსტატები და ქედაგოგები (მანჩინი, ბერნაკი, გარსია, ვიარდო, ანჯ. მაზინი, ბაგისტინი, ვერჯინე, კარუზო, კოტონი, გეგრაინი, დე ლუჩია, ლამპერტი, მარკეზი, ჯილი, სამარკო, გაეგა, ლაური-ეოლპი, ბარა-კარაჩოლო, ლოპარდი, ჯ. რაიმონდი, პაეაროტი, კრაუსი, მარიო მელანი, როლოფო ჩელეტი და მრავალი სხვა).

სასიცოცხლო სუნთქვას მკვეთრად დაუპირისპირდა ე. წ. „არტისტული სუნთქვა“, ანუ „მხატვრული სუნთქვა“, „ხელოვნების (და არა ხელოვნური) სუნთქვა“ (მარალიანო მორი, ბარა-კარაჩოლო): *respirazione artistica, fiato artistico*.

ფიზიოლოგიურადაც გამოიყო *respiration phonatoire* (იუსონი), *stimmattung* (პანკონჩელი-კალცია, ვენდლერი), პარადოქსული სუნთქვა (რაბოტნოვი, ჟინკინი, ნობაძე), სუნთქვის არაპომოსტამური ფუნქცია (საფონოვი).

სიმღერაში სუნთქვა ინერსიული ხდება მრავალი პარამეტრის მიხედვით:

1. თავისუფალი სუნთქვიდან იგი გადაიქცევა საფონაციო სუნთქვად;
2. ავტომატურიდან იგი ხდება მართული (ბრესლაევი), სუბკორტიკალურიდან – კორტიკალური;
3. მისი რიგში იცვლება მუსიკის რიგმისა და დინამიკის შესაბამისად;
4. მკვეთრად იცვლება ციკლურობა;

5. 0-ოვანი იოგებქვეშა წნევიდან ატმოსფერული წნევა აღწებს ასეულ ერთეულს;
6. პასიურიდან იგი იქცევა აქტიურად;
7. ძლიერდება ანტაგონისტთა კონტროლი;
8. იცვლება შესუნთქვისა და გამოსუნთქვის რიგმული თანაფარდობა;
9. ძლიერდება შეკაეების (apnea, freno) მექანიზმები;
10. აქტიურდება აერაციაში ნაკლებად მონაწილე ფილტვების ზონები;
11. იცვლება აეროდინამიკა, სწორხაზოვნიდან იგი იქცევა წრიულად;
12. იცვლება სისხლის მიმოქცევის რეჟიმი (განსაკუთრებით გულის მარჯვენა პარკუჭთან მიმართებით) (მაღამ დე ჯორჯო, ნოზაძე);
13. ნეიგრალურიდან იგი მუსიკალურ-ემოციური ხდება (პრიანიშნიკოვი);
14. ღიაფრაგმა მოდის სპეციფიკურ ტონუსურ მდგომარეობაში (რბილ სასასთან სინერგიულობის პირობებში. ე. წ. „რაბოტნოვის ეფექტი“) (მიტრინოვიჩ-მოჯეივსკა, ნოზაძე, მოროზოვი);
15. პომეოსტაზურ ფუნქციას ემატება არაპომეოსტაზური ფუნქცია (საუონოვი);
16. იცვლება გამოსუნთქული ჰაერის გამოვანი შემადგენლობა;
17. იცვლება ქანგბადის ცელის რეჟიმი (ნოზაძე), მოქმედებას იწყებენ ქანგბადის აკუმულაციის სარეზერვო მექანიზმები;
18. იცვლება პნევმოგაქსური ცენტრის რიგმული იმპულსაცია.

ესაა სიმღერა მცირე სუნთქვაზე, სადაც ჰაერნაკადის ენერჯია მთლიანად გადაიქცევა ვოკალური ბგერის ენერჯიად (კარუმო, ლუჩანო პაუაროგი) და, მასაშაღამე, ვოკალურ ფორმად, სადაც თავს იყრის პოტენციის, ენერჯიისა და სიმღერის მზარდური არსის ფენომენები (A. Lowen. Le bioenergi).

ტექნიკურად სუნთქვა ინვერსიულია, მხატვრულად კი ემსახურება უმაღლეს ვოკალურ შთაგონებას და მისით არის გამოწვეული. ვოკალური შთაგონებით გამსჭვალვა და სუნთქვის ინვე-

რსია ერთი რთული მთლიანობითი აქტია. შთაგონება უნდა იყოს უმძაფრესი კონცენტრაციის ღონისა, სუნთქვა უნდა იყოს მხატვრული შედეგის მიღწევისათვის მობილიზებული და გაწვრთნილი.

ამგვარ სუნთქვას, შესაბამისი გექნიკით, მიმართავენ ქურუმები ეგვიპტეში, ძვ. საბერძნეთში, ძვ. ინდოეთში, ჩინეთში, ტიბეტში, ციმბირის შამანები, ესკიმოსები.

ამგვარ სუნთქვას მოიხმარდნენ მარგალიტის და მარჯნის მაძიებელი მყეინთავეები, ყვინთვის რეკორდსმენები, ოკეანის მკელერები, თანამედროვე თეატრის ოსტაგები (avanguardia, იხ. მარალიანო მორი).

ფასდაუღებელია ამ მხრივ იოგას სუნთქვის პრაქტიკა, რომელიც, ისევე როგორც ვოკალური სუნთქვა, სულიერი ამაღლების ურთულეს ამოცანებს ემსახურება (ა. ჩ. ბჰაქტივედანგა სუამი პრაბჰუჰადა).

„მუსიკოსის შემოქმედება სულიერი ხასიათისაა.

მან უნდა მიაგნოს „შინაგან წყაროს“, „მე“-ს ცენტრს, ბინდუ-ს. – ბინდუ მარადიულობის სიმბოლოა.

აქ იქმნება ჭეშმარიტი ელერალობა  
პრანას მეშვეობით. მუსიკოსი სუნთქვით  
ამ ელერალობას გარეთ გამოიგანს და  
ბგერით გამოხატავს.

ბინდუ შადაჯაა – ძირითადი გონი.

ბინდუ არის მუსიკის მეშვეობით წველმილი არგისგის  
შინაგანი ბირთვი.

მშვენიერად ითვლება ბგერა, რომელიც მიუნიშნებს უზენაეს  
საზრისს.

მუსიკა გაგებულია ნაღოპასანად.

ესაა მისწრაფება ღვთიური პირველწყაროსკენ ბგერის  
საშუალებით.

მუსიკა არის „ხედვა შიგნით“.

– ადამიანის სულის სიღრმეში ჩაწვდომა“ (ინდური მუსიკის  
ფილოსოფიიდან).

ეს დებულება საოცრად ემთხვევა ნოვალისის, პოფმანის, პოლ ვალერის, ვასტონ ბაშლარის, პასტერნაკის, მანდელშტამის, ჰაიდეგერის, მამარდაშვილის მოსაზრებებს (მაგრამ ამაზე – ცალკე).

როგორც ცნობილია, ბელკანგო წარმოიშვა კასტრაცი-მო-მღერლების აღზეების ხანაში. კასტრაციის პრაქტიკა გამოიწვია კათოლიკური ეკლესიის ღვთისმოსაობის მოთხოვნილებებმა. ეკლესიაში უნდა აქლერებულიყო ანგელოსის, ხორციელობას მოკლებული ხმა. ამ ამოცანისათვის საუკეთესო იყო ბავშვის ხმა, მაგრამ მეგაციის შემდეგ ბავშვების ხმების გამოყენება შეუძლებელი ხდებოდა, ქალებს კი ეკრძალებოდათ სიმღერა ეკლესიაში (წმინდა პაულეს აკრძალვა: „mulieres in ecclesiis taceant“). ბუნებრივი კასტრაციის შემთხვევებმა მიუნიშნეს ამ წესის ხელოვნურ გამოყენებაზე. ასე შეიქმნა ეს ბარბაროსული წესი, რომელსაც კათოლიკური ეკლესია ოფიციალურად კრძალავდა, სინამდვილეში კი თვალს ხუჭავდა მის გამოყენებაზე თავისივე ინტერესებისათვის. ბავშვს მეკრდის რეგისტრი არა აქვს. მისი ხმა წკრილა, მაღალი და წმინდაა, გეციურია, მისი მღერა ანგელოსების გალობის სადარია ღვთისმოსაეის ევზალგირებული სულისათვის. მას შეუძლია განწმინდოს სული ამქვეყნიური ცოდვა-ბრალისაგან. და აი, შეიქმნა ამგვარი ხმების მოპოებისა და აღზრდის მრავალმხრივ დამუშავებული სისტემა. ისტორიკოსის ცნობით, სიქსტეს კაპელაში საეკლესიო ღღესასწაულის დროს მესებს, ორაგორიებსა და კანტაგებს ერთდროულად ასრულებდა 400 პირველხარისხოვანი კასტრაციისგან შემდგარი გუნდი.

ამგვარად, რელიგიის უმაღლესი ამოცანების შესაბამის მუსიკა სრულდებოდა სპეციფიკური — „თავის რეგისტრის“ მქონე მომღერლების მიერ, რომელთა ჩამოყალიბებაში ადამიანის ფიზიოლოგიაში ჩარევა გახდა აუცილებელი.

ასე იყო გადაჯაჭვული ერთმანეთთან სულიერი განწმენდის ამოცანები ესთეტიკურის ამამალლებელი გავლენით, სპეციფიკურად ვოკალური ტექნიკა და ადამიანის ფიზიოლოგიურ პროცესებში ჩარევა.

ხელოვნების ახალმა სახეობამ — ბელკანგომ — არ დააყოვნა და თავის სამსახურში ჩაიყენა ხმების ეს გამოგონებული საოცრება. ასე შეიქმნა ბელკანგოს ბაროკო (ჩელეტი).

მას შემდეგ, როცა ქალებსაც მიეცათ ნება ეკლესიაში სიმღერისა (1798), კასტრაციების მოთხოვნილება იმდენად აღარ იყო საჭირო და თანდათანობით ეს ჩვეულება მოიშალა, რასაც, სხვათა შორის, მისტიროდა სტენდალი.



რა შეგვერჩა ამ მხრივ ამ ეპოქიდან? ხელოვნების სხვა სა-  
იდუმლოებებთან ერთად *თავის რეგისტრის* აუცილებელი გამოე-  
ლენისა და განვითარების მოთხოვნილება მაღალმხატვრული ეო-  
კალისტებისათვის. პირველნი, ვინც შეითვისეს კასტრატებისაგან  
ეს წესი, იყვნენ ქალები (სტენდალი), შემდეგ გენორები, რომ-  
ლებმაც, ეუჯენიო გარას თქმით, უბოდიშოდ დაიკავეს კასტრატე-  
ბისათვის განკუთვნილი სამეფო ადგილი ეოკალურ პარნასზე  
(ვარსია, აპრილე, ნოძარი, რუბინი, ნური, დიუპრე, მარიო დე  
კანდია).

ჯერ კიდევ გოზი 1723 წელს წერდა: „ბევრი მავსტრო ამ-  
ღერებს კონტრალტოდ თავის მოწაფეებს იმიტომ, რომ არ იყის,  
როგორ აღმოაჩინოს მათში ფალსეტი\*, ანდა განერიდოს მისი  
მოძებნის სირთულეს. გონიერი მოძღვარი, რომელმაც იყის, რომ  
სოპრანო ფალსეტის გარეშე იძულებულია იმღეროს შემღვდულ  
ღიაპაზონში (Fra l'angustie di poche corde), არათუ ეცდება მოაძებ-  
ნინოს მოწაფეს ფალსეტი, არამედ მიმართავს ყოველგვარ საშუა-  
ლებას, რომ შეუერთოს იგი მკერდის ხმას ისეთი ფორმით, რომ  
ერთი მეორისაგან არ განსხვავებოდეს, რამეთუ, თუ გაერთიან-  
დება (ერთიანობა, unione) არ არის სრულყოფილი, ხმა იქნება  
[შედგენილი] ერთზე მეტი რეგისტრისაგან და შედეგად დაკარ-  
გავს თავის მშენიერებას.“

ამგვარად, თავის რეგისტრის და, შესაბამისად, თავის რე-  
ზონირების უქონლობა ან უგულებელყოფა ერთდროულად საზიან-  
ნოა: 1) მხატვრული ამოცანის თვალსაზრისითაც (ღიაპაზონი, ელ-  
ფერი, მომხიბლავობა); 2) ტექნიკის თვალსაზრისითაც (შემღვდულ-  
ლი ღიაპაზონი, მოუქნელობა...); 3) ხმის ჯანმრთელობისთვისაც.

ხმა კარგავს კათარსისულ ძალას და ეოკალს გამომსახ-  
ველობა ეკარგება. სულის აღმაფრენის ნაცვლად გვრჩება დაუნა-  
წვერებელი, ქაოტური, ხმაურიანი ქლერალობა, ყოველგვარ მხატ-  
ვრულობას მოკლებული.

იგალიურ ეოკალს უკიეინებდნენ სამკაულების დაუოკე-  
ბელ სიჭარბეს, მაგრამ სამკაული ბელკანტოს ექსპრესიის განუ-

---

\* „ფალსეტი“ აქ უდრის „თავის ხმას“ („la voce di testa“) (ლუიჯი ლეონეზი, ნანდა  
მარი, რაკელე მარალიანო მორი).

\*\* გოზი ამბობს: „ამის (თავის რეგისტრის! – ნ. ა.) გარეშე მოაწაველ თუ  
ჯანმრთელობას არა, ხმას უსათუოდ დაკარგავს“.

ყოფელი შემაღვენელია. სამკაული უმაღლესი მუსიკალურ-ფანგასკური ექსტაზის აღმოხდომაა (გ. ორჯონიკიძე, რ. ჩელეგი)...

ამ შემთხვევაშიც მიემართოთ ნეტარი ავგუსტინეს აგთორიტეტს: „ვისც ზეიმობს, ის არ წარმოთქვამს სიტყვებს, ეს – სიხარულის უსიგყო სიმღერაა“. დაოს მოძღვრების მიხედვითაც „ტკობა ჭეშმარიტია მაშინ, როცა სიტყვები არაა, გული კი ხარობს“ (ჯძ. 198. 205). სამკაულის მხატვრულ არსზე ცალკე მოგვიწევს საუბარი აღორძინების ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუნდამენტური კატეგორიის, *variété*-ს მიმართებაში ბელკანტოს სტილისტურ თავისებურებებთან;

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავის რეგისტრის მექანიზმი დაუხევეწავ სუთქვას ვერ იტანს, უხეში ნატურალური სუნთქვის მიწოდების დროს იგი იმსხვერევა, ერთდროულად იკარგება ხმის რეზონირება და, ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, თუ რა მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან ეს თითქოსდა განსხვავებული ეოკალური გექნიკის მხარეები (იმპოსტო, რეზონანსი, რეგისტრი, სუნთქვა) ერთი მხრივ და, მეორე მხრივ – ეოკალური მხატვრული სამემსრულებლო ამოცანები.

„ყოველგვარი სილამაზის ფორმა არის ერთიანობა“ – განმარტავს ავგუსტინე (*Contra Gent.*, II, 58).

ამ ერთიანობით ხასიათდება საერთოდ იგალიური ეოკალური სკოლა. მაგრამ ყველგან და ყოველთვისაა თუ არა მიღწეული იგალიაშივე ეს უმაღლესი სინთეზი?

აი რას ამბობს ამაზე მიქელანჯელო ბუნონაროგი:

„მხოლოდ ნაწარმოებებს, იგალიაში შექმნილთ, შეიძლება ეწოდოს ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებები. ამიგომ ეუწოდებთ ჭეშმარიტ ფერწერას იგალიურს... ამქვეყნად არაფერი არის მეგად კეთილშობილი და ღეთის სანუკეარი, ვიდრე ეს ჭეშმარიტი ფერწერა ჭეშმარიტად განათლებულ ადამიანებში. არაფერი იწვევს ამგვარ ღეთისმოსაობას, არაფერი აკეთილშობილებს ამგვარად, როგორც ეს დიდი შრომით მოპოვებული ამქვეყნური სრულყოფილება, რომელიც ახლოს დგას ღეთაებრივთან და თითქმის უტოლდება მას. კარგი სურათი, საკუთრივ, სხვა არა არის, თუ არა ღეთიურ ქმნილებათა სრულყოფილების ანარეკლი და მისი ფერწერისათვის მიბაძვა და საბოლოოდ ეს მუსიკაა და მელოდია, რომელსაც კეთილშობილი სული, და მხოლოდ იგი, შეძლებს დიდი ძალისხმევით შეიგრძნოს... ამიგომაა, რომ ამგვარი

ფერწერა ასე იშვიათია, მისი შექმნა და მისი წვლამა თითქმის არააღის ძალუბს.

... რამდენიც ქვეყანა არ გაანათოს მთვარემ და მზემ, მხოლოდ იგალიაში წერენ კარგად გილოებს... იპოვეთ სხვა ქვეყნის დიდი მხაგვარი, დააუაღეთ დახაგოს, რაც მისთვის ყველაზე მახლობელია და რაც მან ყველაზე უკეთ იცის და მან ეს გააკეთოს; მაშინ მოუხმეთ ცუდ ღამწყებ იგალიელ მხაგვარს და დააუაღეთ რამდენიმე შტოიხი გააკეთოს ანდა დახაგოს ფერებით, რასაც თქვენ მოსთხოეთ და მან ეს გააკეთოს. მაშინ თქვენ დაასკენით, თუ თქვენ გაქეთ სწორი გაგება, რომ ეს ორი მონახაზი ამ მოწაფისა მხაგერული თვალსაზრისით მეგად სრულყოფილია, ვიდრე ის, რაც იმ ოსტატს გაუკეთებია...

...ამგვარად, მე შიმაჩნია, რომ ვერც ერთი ვერი და ვერც ერთი ხალხი, ერთი-ორი ესპანელის გამოკლებით, ვერ მიუახლოვდება იმდენად იგალიური ფერწერის მანერას ან შეძლებს მის კოპირებას, რომ იმ წამსვე ვერ ვიცნოთ უცხო ხელი, რამდენი ძალისხმევეც და შრომაც არ იყოს ამისთვის გაღებული. და თუნდაც ამგვარი სასწაული მოხდეს, რომ ვინმემ ისწავლოს, წეროს სურათები სრულყოფით, მაშინ უნდა გვეთქვა, რომ მან დაწერა როგორც იგალიელმა, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი უნებურად არც ცდილა, ჩვენთვის მოებადა.

ამგვარად, იგალიურ ფერწერას ვუწოდებთ არა ყოველ სურათს, შექმნილს იგალიაში, არამედ მხოლოდ სრულყოფილს, მხოლოდ იმიგომ, რომ ამ ქვეყანაში ქმნიან ფერწერულ ნაწარმოებებს მეტი ოსტატობითა და ჩაწვდომით, ვიდრე სხვა ქვეყნებში. ჩვენ ვუწოდებთ კარგ ფერწერას იგალიურს ისე, რომ კარგ ნაწარმოებს, შექმნილს ფლანდრიასა თუ ესპანეთში, სადაც, როგორც უკვე ითქვა, ჩვენ მეგად გვიახლოვდებიან, ჩვენ ვუწოდებთ იგალიურს იმიგომ, რომ ეს კეთილშობილი ხელოვნებაა – არამიწიერი წარმოშობისა, არამედ ბეყითაა მომადლებული“.

ასევეა იგალიური ვოკალური სკოლის მიმართაც: *იგალიურს ვუწოდებთ არა ყოველ იგალიაში არსებულ ვოკალურ მიმდინარეობას, არამედ მხოლოდ სრულყოფილს, ბელკანტოს.*

მილანი-ნაქალაქევი-თბილისი. 1993

## О ДВОЙСТВЕННОЙ ПРИРОДЕ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ\*

1. Понятие техники наполняется самым различным содержанием в зависимости от того или иного вида человеческой деятельности, исторического этапа развития этой деятельности, дифференциации и интеграции процессов материального и духовного производства, наконец – в зависимости от мировоззренческой позиции, обобщающей исторический опыт развития человеческого общества и его культуры (К. Маркс, Г. Гегель, Л.С. Выготский, А.Ф. Лосев, М.С. Каган, Г.Н. Волков).

2. Многообразно трактуется техника в теоретических построениях художественного творчества и исполнительства, обретая порой взаимоисключающие значения (К.С. Стапиславский, В. Фуртвенглер, Дж. Балаичин, Г.Г. Нейгауз, П.В. Симонов), порой и вовсе игнорируется как самостоятельный – „средний термин“ логическо-познавательной структуры, отображающей творческий процесс (А.Н. Сохор, В.В. Вапслов, Е.Г. Гуренко, И.Р. Меликсетян).

3. Даже в тех концепциях и теориях, где технике придается важное значение, она понимается как явление, несущее исключительно служебную роль, направленное „во вне“ – на реализацию, независимых от нее самой и возникающих в обособленных „высших“ инстанциях, творческих задач и мотиваций. Техника сводится к ремеслу по обработке соответствующего данному виду искусства материала, на преодоление его сопротивления (инструментарий, средства, способы, навыки, умения „работы с материалом“).

4. В вокальном исполнительстве техника понимается как совокупность осознанных или автоматизированных способов, приемов, умений управления фонационным процессом (Р. Юссон, Н.И. Жинкин, Цико, отчасти Шульпяков и др.), т. е. как явление, характеризующееся исключительно физико-физиологическими параметрами (частота, интенсивность, спектр, сенситивно-моторные механизмы, адаптация...) или – психологическими, аналогичного содержания (Д.Л. Аспелунд).

---

\* Научная сессия, посвященная 90-летию со дня рождения Давида Ясоновича Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1986.

5. Учитывая формообразующую функцию техники, наличие в ней внешних и внутренних координат, а также учитывая ряд построений практиков вокала и инструменталистов (М. Гарсиа, Р.М. Мори, Г.Г. Нейгауз...), представляется целесообразным рассматривать вокальную технику в двух противоположных направлениях, выявляя ее две взаимосвязанные, но обращенные в разные стороны, ипостаси:

а) физиолого-акустическую, где за техникой остается управляющая функция и б) эстетическую, где ее следует понимать органическим компонентом созидания художественного образа на всех иерархических уровнях его становления. Здесь техника выступает не как средство управления на реализацию, а как *метод*, определяющий способ художественного созидания образа, обеспечивая единство внутреннего и внешнего, становления и реализации вокального образа.

6. Предложенное определение вокальной техники и метода находит свое диалектико-логическое обоснование, с одной стороны, в марксистском учении о „двойственности формы“, о „формальной (внешней)“ и „содержательной (внутренней, *надлежащей*) форме“, с которым понимание метода как „сознания формы внутреннего самодвижения ее содержания“ (Г. Гегель) находится в органической взаимосвязи, а с другой стороны – в марксистской теории „цели“, „средства (средства определения цели и средства реализации цели)“ и „результата“ (Ю. Борев, И.Ф. Волков, С.Н. Мареев, Н.Н. Трубников).

## იგალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები\*

ბელკანტოს ეპოქის ხელოვნება და მეთოდოლოგია დიდი ხანია იზიდავს მუსიკალური საზოგადოებრიობის ყურადღებას. ეს გასაგებია. იგალიური სასიმღერო სკოლის ჩამოყალიბება და უძაღლესი მიღწევები სწორედ ბელკანტოს სამემსრულებლო სტილთანაა დაკავშირებული. იგალიურმა სასიმღერო სკოლამ, როგორც ცნობილია, დიდი გავლენა მოახდინა სხვადასხვა ქვეყნის სასიმღერო სკოლების (ფრანგული, ავსტრიული, რუსული, გერმანული და სხვ.) ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.

ბელკანტოს აყვავება მოიცავს თითქმის ორ საუკუნეს – XVII საუკუნის დასაწყისიდან XVIII საუკუნის ბოლომდე. ეს არის მომღერალ-ვირტუოზების განუყოფელი ბაგონობის ხანა მსოფლიოს საოპერო სცენებზე. ამავე პერიოდში ყალიბდება ვირტუოზი მომღერლების აღზრდის ორი უმძლავრესი კერა – „ბოლონიის სკოლა“, პისტოკისა და ბერნაკის სახელებთან დაკავშირებული, და „ნეაპოლის სკოლა“, რომლის აყვავება კომპოზიტორის, მომღერლისა და ვოკალური პედაგოგის – პორპორას მოღვაწეობის ხანას ემთხვევა.

საოპერო ხელოვნების შემდგომ განვითარებასთან დაკავშირებით ბელკანტოს სამემსრულებლო სტილშიც მოხდა საგრძნობი ცვლილებები, მაგრამ არსებითად ახალი იგალიური სასიმღერო ხელოვნება დაემყარა ბელკანტოს სკოლის მონაპოვარს, განსაკუთრებით, ვოკალური მეთოდოლოგიის სფეროში. ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ მანუელ გარსიას (შეიღის) გრაქტაგი „სასიმღერო ხელოვნება“ ითვლება, ერთი მხრივ ბელკანტოს ეპოქის შემაჯამებელ გამოკვლევად, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი იგალიური სასიმღერო სკოლის პირველ და ფუძემდებელ ნაშრომად. გარსიას მეთოდზე აღიბარდა მომღერალთა და ვოკალურ პედაგოგთა თაობები. ამ ნაშრომს ჩვენს დროშიც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა, მეტიც – მთელი რიგი ფუძემდებელი პრობლემის დასმა, საკითხების დამუშავების დონე და მათი გაშუქების მეთოდი დღესაც უაღრესად აქტუალურადაა მიჩნეული.

ამგვარად, ბელკანტოს ხელოვნება ორგანული და ძირითადი შემადგენელი ნაწილია იგალიური სასიმღერო სკოლისა,

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1967, № 4

მავრამ იგალიური სასიძლერო სკოლა არ უდრის ბელკანგოს. მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნის ბოლოს და, გასაკუთრებით, XX საუკუნის ეოკალურ ხელოვნებაში ბევრი საგრძნობი ცვლილება მოხდა, ბელკანგოს ცხოველყოფელ გრადიციებს არ დაუკარგავს ძალა, მეტიც – ყველაფერი, რაც ნამდვილად ფასეულია თანამედროვე იგალიურ სასიძლერო ხელოვნებაში, უშუალოდ დაკავშირებულია კლასიკური ხანის ბელკანგოს საუკუნოვან გრადიციებთან, ბელკანგოს ეპოქის სამემსრულებლო, მეთოდოლოგიურ და თეორიულ მონაპოვართან.

განსაკუთრებით აქტუალურია ამ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ მემკვიდრეობაში გარკვევა დღეს, როდესაც დასაუღეთის ბურჟუაზიულ მუსიკალურ სამყაროში ულტრათანამედროვე მიმდინარეობებმა დააკნინეს სასიძლერო ხელოვნება, როდესაც ავანგარდისტული მუსიკის წამლეკავ ნაკალს წინ აღუდგა საუკეთესო ეოკალური გრადიციების დაყვის, აღორძინებისა და შიშვლგომი განვითარების ჯანსაღი გენდენცია. ამას გარდა, ეოკალური თეორიული აზრის მსოფლიო ცენტრებში გაღრმავებულ მეცნიერულ-ექსპერიმენტულ ძიებათა შედეგად თანამედროვე ელექტიური მეთოდებისა და აპარატურის ფართო გამოყენების შესაძლებელი გახდა ახლებურად მოეფინოს შუქი წარსულის უდიდეს მომღერალთა და გამოჩენილ პედაგოგთა შემოქმედებას, მათ ნააზრევს.

ბელკანგოს ეპოქის სასიძლერო ხელოვნების შესწავლის ძირითადი წყაროებია, პირველ ყოვლისა, თვით ამ ეპოქის ეოკალური მუსიკა, XVII – XVIII საუკუნეების კომპოზიტორთა (რომლებიც მეტწილად ერთდროულად მომღერლებიც იყვნენ) შემოქმედება, აგრეთვე – ეოკალის თეორიული გრაქტაგები. რაც, სამწუხაროდ, ჩვენამდე ძალზე მცირე რაოდენობითაა მოღწეული. დავასახელებთ მხოლოდ ძირითადს: გომი – „შეხედულებანი ძველ და ახალ მომღერლებზე ანუ დაკვირვებანი ფიორიგურულ სიმღერაზე“ (1723 წ.); მანჩინი – „პრაქტიკული მოსაზრებანი ფიორიგურულ სიმღერაზე“ (1777 წ.); მარჩელო – „თანამედროვე თეატრი“ (1720 წ.); ე.წ. „პარიზის მუსიკალური კონსერვატორიის სასიძლერო მეთოდი“ (1803 წ., ავტორები – მენგოცი, გარა და სხვ.); მანშტეინი – „ბოლონიელი ბერნაკის დიდი სასიძლერო სკოლის სისტემა“ (1835 წ.).

დიუპრეს, დელე სედიეს, ლამპერგისა და სხვა ავტორთა შრომებშიც ასახულია ძველი იგალიური სკოლის გრადიციები. არყერისა და გოლდშმიდგის გამოკვლევები სპეციალურად ეთმობა აღნიშნული ეპოქის მეთოდოლოგიის შესწავლას. ცალკეული საკითხების ანალიზს ვხედებით რაკელე მარალიანო მორის, ერიოს, ლეონემის, გარას, სილვესტრინის, ლაური-ვოლპის და სხვათა შრომებში. განსაკუთრებულ ინტერესს შეიცავს ლ. ბაგა-დუროვის ფუნდამენტური შრომა „ნარკვევები ფოკალური მეთოდოლოგიის ისტორიიდან“.

ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა ეუჯენიო გარას ხელმძღვანელობით იგალიური პირველწყაროების შესწავლის საფუძველზე გაცნობოდი თეორიული, მეთოდოლოგიური და ისტორიული ხასიათის პრობლემებს. ამის გარდა, მავსტრო ჯენარო ბარასთან სისტემატური მეცადინეობის დროს ცამეტი თვის განმავლობაში ლა სკალას სტაჟიორად ყოფნისას (1961-62 წლებში) ყველა საკვანძო საკითხის პრაქტიკულ-მეთოდოლოგიური დამუშავება მოგვიხდა. აღსანიშნავია, რომ თვით ჯენარო ბარას სამუშაო მეთოდი ემყარება იმ პრინციპებს, რომლებიც შეუმუშავებიათ ამ საუკუნის დასაწყისში ნეაპოლური სკოლის ისეთ წარმომადგენელთა სასწავლებლებში, როგორიც იყენენ მავსტრო ვერჯინე და ცნობილი ტენორი ფერნანდო დე ლუჩია.

ყოველივე ამის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ჩამოგვეყალიბებინა იგალიური სასიმღერო სკოლის ძირითადი პოსტულატები, რომლებზედაც აგებულია ამ მოძღვრების მთელი შენობა, განსაკუთრებით, მომღერლის ტექნიკური სრულყოფის მეთოდოლოგია.

აი ეს პოსტულატები:

I. Il canto è riflessivo – სიმღერა რეფლექსურია.

სიმღერის პროცესს იგალიური სკოლა განიხილავს როგორც რეფლექსური ბუნების პროცესს. იგალიური სკოლისათვის სიმღერა ემოციური და არა შემეცნებითი საწყისის ქვეცნობიერი, ინსტინქტური თუ იმპულსური გამოვლინებაა. სიმღერის შემოქმედებითი ბუნება ემოციური და არა შემეცნებითი შინაარსისაა.

ამ დებულებას ემყარება მეთოდოლოგიურ წანამძღვართა მთელი სისტემა, რომელიც მოიცავს მომღერლის ფიზიკურ, ტექნიკურ და ემოციურ თვისებათა ჩამოყალიბების, აღზრდისა და განვითარების ყველა მხარეს.



„ფიზიკურის“ ქვეშ იგულისხმება სუნთქვის სისტემა, ხორხი და ყელი, რეზონატორები. „ტექნიკური“ გულისხმობს ემისიის ხასიათს, რეგისტრების ფლობას, ნიუანსების გამოყენებას, ფილირებას, კანტილენასა და მოძრაობას, გემბრებისა და კოლორიტის ცვალებადობის უნარს, დიაპაზონის სისრულეს და ბგერადობის მუდმივობას (ანუ რეგულარობას). „ემოციური“ თვისებები მოიცავენ სასიმღერო აღგზნებადობის კომპლექსს, რომელიც თავის მხრივ მოითხოვს შესაბამის ტექნიკურ მომზადებას, ტექნიკური ოსტაგობის გარკვეულ დონეს. ამიტომ არის, რომ „ტექნიკა განუყოფელი ნაწილია სასიმღერო ხელოვნებისა“ – (*la tecnica fa parte dell'arte*), – ამბობს აურელიანო პერტილე.

სიმღერის პროცესის გაგება, როგორც რეფლექსური ბუნების პროცესისა, ხსნის სიმღერისადმი ჰერეტიით ან ეოლუნტარისტული თეატლსაზრისით მიდგომის შესაძლებლობას თეორიულადაც და მეთოდოლოგიურადაც. პრაქტიკულად ეს იმას ნიშნავს, რომ მომღერალი მღერის მასში გამომუშავებული სასიმღერო რეფლექსების მიხედვით და არა თავისი შეხედულებისა ან ნებასურვილის მიხედვით; მომღერალს არ შეუძლია ცვალოს თავისი სიმღერა, სიმღერის მანერა თავისი ნებით ან თავისი წარმოდგენის შესაბამისად. არსებითად აქ იგულისხმება არა საერთოდ სიმღერა, არამედ ბგერის ორგანიზაციის პროცესი. ეს რომ ასე არ იყოს, ძალზე ადვილი იქნებოდა წინასწარ შემუშავებულ ქარგაზე საკუთარი სასიმღერო მანერის გაწყობა.

ამავე პოსტულატთანაა უშუალოდ დაკავშირებული იგალიელებისათვის დამახასიათებელი სიმღერის თავისუფლება (სპონტანურობა – *la spontaneità* – იგალიური გერმინოლოგიით), ორგანულობა და ემოციური ზემოქმედების უდიდესი ძალა.

II. *Si canta col meccanismo non colla voce* – სიმღერა წარმოებს მექანიზმის საშუალებით და არა ხმით.

სასიმღერო ბგერის გაგება, როგორც გარკვეული მექანიზმით გაპირობებული მონაცემისა, იგალიური ეოკალური ამრის უდიდესი მონაპოვარია. ამ პოსტულატის ცხოველმყოფელი მნიშვნელობა ცხადია როგორც სიმღერის სწავლებისათვის, ასევე მომღერლის პროფესიული მუშაობისთვისაც.

საკუთესო იგალიურ სასწავლებლებში მუშაობა წარმოებს არა ხმის ბუნებრივი რესურსების ექსპლუატაციის ხარჯზე, არამედ მომღერალში შესაბამისი მექანიზმების გამომუშავების

და ჩამოყალიბების გზით. ცნობილი გენორი ლაური-ვოლპი ერთ-ერთ თავის წიგნში ასე სვამს კითხვას: „მაშ, რა დანიშნულება აქვს სკოლას?“ – და თვითონვე პასუხობს – „შექმნას ინსტრუმენტი!“

ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ საყოველთაო შთაბეჭდილება, თითქოს იგალიელ მომღერლებს ერთნაირი ხმები ჰქონდეთ, ემყარება არა იმას, რომ ბუნებრივი ხმები, მართლაც, მსგავსია, არამედ სინამდვილეში სწორედ იმით არის შეპირობებული, რომ იგალიური სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებს იდენტური სასიმღერო მექანიზმების დაუფლება უხერხდებათ. თითო ხმები შეიძლება განსხვავებული იყოს (და არის კილევაც!), მაგრამ მსგავსებას ქმნის სასიმღერო მექანიზმების ერთგვარი გაგება, მართვა და დაუფლება. ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია პ. გუეგას შრომა „სიმღერა თავის მექანიზმში“ (მილანი, 1935, იგალიურ ენაზე).

სასიმღერო აპარატის მექანიზმად მიჩნევა სხვა სკოლებისთვისაც არ არის უცხო, მაგრამ სიმღერის სწავლებისა და პროფესიული სასიმღერო მოღვაწეობის დროს სასიმღერო მექანიზმის გამოუმუშავებას და მის უპირატეს მნიშვნელობას სწორედ იგალიური სკოლა აქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

ამის გამოა, რომ იგალიურ საშემსრულებლო მანერას არ ახასიათებს ბგერის ძალისმიერი ემისია. გონის ენერგიასა და სიმაღლეს ქმნის არა ნებისმიერი კუნთური სისტემა, არამედ ავტომატურად მოქმედი მექანიზმი. ასე მაგალითად, თუ სხვა სკოლებისათვის ხმის დიაპაზონის ზედა ფენების მიღწევა ხერხდება ცენტრალურ რეგისტრზე ძალდატანებით (წნევის მექანიკური გამზრდა, პრესის გაძლიერება), იგალიური სკოლა აღწევს რეგისტრების შეუმჩნეველი შენაცვლებით მაღალი გონებისათვის შესაბამის რეგისტრში სიმღერას (ე.წ. რეგისტრული გადართვა). ამრიგად, თავიდან აცილებულია ცენტრალური რეგისტრის ბგერებისა და შესაბამისი მექანიზმების მათთვის უჩვეულო, შეუსაბამო ტესტიგურაში გამოყენება, მუშაობა.

III. Il fiato nel canto è inversivo – სუნთქვა სიმღერაში ინვერსიულია.

მიუთითებს რა სუნთქვის ინვერსიულ, არაპირდაპირ, გარდაქვევით ბუნებაზე, იგალიური სკოლა მევეთრად ხაზს უსვამს სასიმღერო პროცესში სუნთქვითი, რესპირატორული კომპონენ-

გის ისეთ თვისებას, რომელიც განსხვავდება ჩვეულებრივი სასიმღერო სუნთქვისაგან.

სიმღერაში გამოხატულია მხოლოდ ისეთი სახის სუნთქვა, რომელიც მთლიანად გადაიქცევა, გრანსფორმირდება სასიმღერო ბგერად, მუსიკალურ გონად. მეორე მხრივ, ჭეშმარიტად ვოკალურ გონად მხოლოდ ის შეიძლება იქნეს მიჩნეული, რომელიც საკუთრივ რესპირატორული ორგანიზაციის შედეგად წარმოიშობა ყოველგვარი სხვა კუნთური, ძალისმიერი მინარევის გარეშე.

სასიმღერო სუნთქვის ამგვარი გაგება სრულყოფილ ახსნას პოულობს ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით რაბოტნოვის თეორიაში, რომელიც „პარადოქსული“ სუნთქვის თეორიის სახელითაა ცნობილი (ლ. რაბოტნოვი, „სასიმღერო ხმის ფიზიოლოგია და პათოლოგია“, მოსკოვი, 1932 წ., რუს. ენაზე).

ცნობილია, რომ რაბოტნოვის თეორია ბევრ წინააღმდეგობას შეხვდა თავის დროზე. ბოლო ხანებში მას სულ უფრო მეტი მომხრე უჩნდება (პ. ორგანოვი, მ. ფომიჩევი, ნ. ჟინკინი, ე. მოროზოვი, მ. ნოზაძე და სხვ.). ერცლად ამ საკითხებზე აქ ვერ შეეჩერდებით, მიუვითითებთ მხოლოდ ორ მომენტზე.

ხმის მიოელასტიური თეორიის ფარგლებში რაბოტნოვის თეორია მართლაც „პარადოქსულად“ გამოიყურებოდა. საგულისხმოა, რომ რაბოტნოვი თითქმის მივიდა სასიმღერო მექანიზმის რაობის იმგვარ გაგებაზე, რომელიც შემდგომში შეიმუშავა ხმის ნეიროქრონაქსიულმა თეორიამ (იუსონი, 1950 წ.) ნეიროქრონაქსიული თეორიის წიაღში რაბოტნოვისეული „პარადოქსული“ სუნთქვის თეორია სრულ გამართლებას პოულობს, ერწყმის მას, როგორც ორგანული შემადგენელი ნაწილი.

სასიმღერო პრაქტიკასა და ვოკალურ მეთოდოლოგიაში კი რაბოტნოვის თეორია მხოლოდ სუნთქვის „ინერსიულობაში“ პოულობს ადეკვატურ პრაქტიკულ გამოყენებას და ამავე დროს თავის მხრივ ფიზიოლოგიურ დადასტურებას უძებნის მას.

IV. *Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa* – ნამდვილად მხოლოდ მან იცის სიმღერა, ვინც იცის ხმის გადატანა თავში.

იტალიური სასიმღერო სკოლა ხმის რეგისტრებიდან ე.წ. თავის რეგისტრს მიიჩნევს წამყვან რეგისტრად ხმის ორგანიზაციის თვალსაზრისით. მხოლოდ თავის რეგისტრის (*la voce di testa*-ს) სათანადო გამოყენებით ხერხდება იმ გემბრალური, კოლორიტული,

პოზიციური და გექნიკური თვისებების ბგერის შექმნა, რომლითაც განსხვავდება სხვა სკოლების ბგერათაგან იგალიური სასიმღერო სკოლისათვის დამახასიათებელი ბგერითი ეტალონი.

ასე მაგალითად, გემბრალური ერთგვაროვნობა მიიღება თავის რეგისტრის მონაწილეობით ხმის მთელ დიაპაზონზე. ასევე, ბგერის მაღალი პოზიციის მუდმივობა პოტენციურად უზრუნველყოფილია, თუ სასიმღერო პროცესში მოქმედებს თავის რეგისტრის მექანიზმი (სპეციალური გექნიკური ხერხების ცალკე დამუშავება მაღალი პოზიციის მისაღებად თავისთავად გამორიყხულზე ხდება).

ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია შევნიშნოთ, რომ იგალიური გრადიციისათვის თავის რეგისტრის რაობა არ ემთხვევა ფალცეტის ვაგებას, რომელიც XIX და XX საუკუნეების თეორიულ ნაშრომებსა და ყოველდღიურ სამომღერლო პრაქტიკაში იყო და არის გაბაგონებული.

აკუსტიკურად და ფიზიოლოგიურად თავის რეგისტრის ბგერა საესებით დამოუკიდებელი გონისა და მექანიზმის მქონეა. თავის რეგისტრის არსის ბუსტი განსაზღვრა მოცემულია მხოლოდ ერთეულ შრომებში (გომი, გარსია, ლეონები), ხოლო ფაქტობრივ გვხვდება ზოგიერთი იგალიელი პედაგოგის პრაქტიკაში (ლომბარდი, ვენგური, ლოპარდი, ბარა) .

V. Il suono può essere orizzontale e verticale – ბგერა შეიძლება იყოს ჰორიზონტალური და ვერტიკალური.

ბგერის ემისიის დაუფლების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ბგერითი პროექციის მკვეთრი დიფერენციაცია.

ჰორიზონტალური ბგერა გამომუშავდება მთელი რიგი გექნიკური ხერხებით:

ა. ბაგეთა სპეციალური პოზიცია (ე.წ. პირის ჰორიზონტალური ვახსნა – გარსია, დიუპრე, ლაური-ვოლპი და სხვ.);

ბ. ენის ძირისა და ხორხის ფიქსირებული მდგომარეობა (გოტი დალ მონგე და სხვ.);

გ. თავის რეგისტრის მიღება ჰორიზონტალურ ჭრილში (ე.წ. ბგერის „დახურვა“ დიმილზე, ბგერის დამრგვალება ბრწყინ-

---

\* ჩვენ ვვარაუდობთ, ამ საკითხს დაუბრუნდეთ სპეციალურ გამოკვლევაში.

ვალე კოლორიგის შენარჩუნებით – გარსიასთან და „ტექნიკური ღიმილი“ – sorriso tecnico – ლაური-ეოლპისთან);

დ. ნათელი (chiaro) კოლორიგის გამომუშაება, როგორც ემისიის სიმსუბუქის უპირატესი საშუალებისა;

ე. მუქ ტემბრზე გადასულა მხოლოდ ნათელი კოლორიგის გამომუშაების შემდეგ.

ამის გამოა, რომ იტალიური სასიმღერო პრაქტიკა განახლებებს „თაეის მუქ ფერსა და მკერდის მუქ ფერს“ (Scuro di testa, scuro di petto) და, რაღა თქმა უნდა, უპირატესობას ანიჭებს პირველს. ნათელი ფერის პოზიციამი გამომუშაებული მუქი ტემბრი არ კარგავს სიმსუბუქეს და, ამრიგად, არ აფერხებს სმის მოქნილობის გამომუშაებასაც, ამასთან ერთად უზრუნველყოფს კანგილენის მთლიანობას.

VI. Prima risonanza, dopo pronuncia – ჯერ რეზონანსი, შემდეგ პრონონსი (გამოთქმა).

სასიმღერო ბგერის მხოლოდ მუსიკი და მყარი სარეზონანსო ორგანიზაციის შემდეგ შესაძლებლად მიაჩნიათ იტალიური სკოლის თეორეტიკოსებსაც და პრაქტიკოსებსაც პრონონსის დაუფლებაზე გადასულა.

ბერლიოზს უთქვამს: დრამაში ყმული ჯობია ოპერაში ლაპარაკსო. მეტყველების ელემენტებზე ყურადღების გამახვილებას ყოველთვის მოსდევდა შედეგად საკუთრივ ვოკალის დაკნინება.

სარეზონანსო ზონებიდან ძირითადია ფრონტალური რეზონანსი და ლაბიალური რეზონანსის ზონები. ფრონტალური უფრო შეეფერება ჰორიზონტალურ ბგერას, ხოლო ლაბიალური – ვერტიკალურს. თუმცა მუშაედება სხვადასხვა ვარიანტის მონაცვლეობა როგორც რეზონანსის, ისე პროექციის მხრივ. ამგვარი მრავალფეროვნების დროს ემისიის მუდმივობა და სიმყარე განპირობებულია სუნთქვის ინერსიულობით და ხორხის ფიქსირებული მდგომარეობით (იხ. პოსტ. III და პოსტ. V, პუნქტი ბ).

ყველა ეს თეორიული მოსაზრება და ბევრი სხვაე პრაქტიკულად მუშაედებოდა სკოლებსა და მუსიკალურ აკადემიებში, ორგანულად ერწყმოდა სასიმღერო პრაქტიკას. ეოკალური კედამგოგების გულისყური იქითკენ იყო მიმართული, რომ თაეის აღმრდილებში ხორცმესხმულიყო ეს პრინციპები. დროთა განმამელობაში იტალიაში შემეშაედა სასწაელო-სამომღერლო პროცე-

სის ერთგვარი თარგი, რომელსაც მეგ-ნაკლები ცელილებით იყენებდა სხვადასხვა სასწავლებელი იგალიაშიც და იგალიის გარეთაც (ვემყარებით ლაური-ვოლპის ცნობას მისი წიგნიდან – „პარალელური ხმები“, რომი, 1957, იგალ. ენაზე).

სასწავლო ციკლი ჩვეულებრივ 7 წელიწადს გრძელდებოდა. წლები ასე ნიწილდებოდა: 2 წელიწადი – ვოკალური ინსტრუმენტი (lo strumento vocale); 4 წელიწადი – ვოკალური ტექნიკა (la tecnica); 1 წელიწადი – ვოკალური სტილები (lo stile).

ამ თანაფარდობიდან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი დრო ეთმობოდა ხმის აღზრდის ინსტრუმენტულ-ტექნიკურ მხარეს. სხადია, ამგვარი წერტნის შემდეგ ტექნიკურად სრულყოფილად აღჭურვილი, ჯანსაღი, ძლიერი სასიმღერო აპარატის მქონე მომღერალი თავისუფლად დასძლევა ისეთი სირტულის ვოკალურ მასალას, რომელსაც თანამედროვე მომღერალთაგან იშვიათად თუ ვინმე შებედავს (დაეასახელებდით სკოტოს, საბერლენდს, კალასს, ებე სტინიანის, სიმონანტოს, კოსოტოს, სულიოტისს, რაიმონდის, კრაუსს და სხვ.). ასევე საინტერესოა თვით მომღერლის დღის განაწილება, მუშაობის რეჟიმი. ანგუს ერიოს თავის ცნობილ წიგნში – „ვირტუოზები საოპერო თეატრში“ – მოჰყავს ცნობა კაჟარიელოს ახალგაზრდობის დროის დღის განაწესისა. ასეთი იყო კაჟარიელოს რეჟიმი: დღით 1 საათი – დიდი სირტულის ვოკალური საეარჯიშოები; 1 საათი – სასიმღერო სიგყვიერი ტექსტის შესწავლა; 1 საათი – სასიმღერო ვარჯიში სარკის წინ განის მდგომარეობის, მიხრა-მოხრის, ეესტის, მიმიკის საკონტროლოდ, განსაკუთრებით, სახის სასიმღერო დინამიკის გასამართაებად. ნაშუადღევს 1/2 საათი – სიმღერის თეორიის შესწავლა; 1/2 საათი – ვარჯიში კონგრამუნქტესა და იმპროვიზაციამი; 1 საათი – წერითი კონგრამუნქტული საეარჯიშოები; 1 საათი – სასიმღერო სიგყვიერი ტექსტის შესწავლა.

ა. ერიო ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ იმეამინდელ სასწავლებლებში თეორიული ხასიატის მეცადინეობას ვოკალში ექსუოდა არანაკლები ყურადღება, ვიდრე ხმის გაეარჯიშების ყოველდღიურ პრაქტიკას. ამ ვითარებამ განაპირობა იგალიურ ვოკალური ტრადიციის უწყეეგი ხასიატი როგორც სასიმღერო პრაქტიკის, ასევე ვოკალის თეორიის დარგში.

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАДОКСЫ И ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА\*

1. Противоречия и парадоксы встречаются в певческом искусстве на всех уровнях его иерархической организации, начиная от иннервации голосовой мышцы, функции диафрагмы и гладкой мускулатуры трахеи и бронхов в поддержании и регуляции подвязочного давления во время пения и речи и кончая задачами высшего художественно-исполнительского порядка (Л. Д. Работнов, Н. И. Жинкин, С. Х. Раппопорт, Ж. Бреле, Н. П. Корыхалова, Е. Г. Гуренко, С. С. Киквадзе).

2. Вокальная педагогика в своем многовековом опыте отобразила ряд парадоксов, которые с течением времени стали энigmatami для позитивистски ориентированной научно-методической мысли, в которых, однако, скрыты наиболее глубинные принципы высшего вокально-технического мастерства. Учет этих принципов, нередко выраженных в образно-символической форме и их научно-экспериментальное обоснование (В. П. Морозов) необходимы для дальнейшего совершенствования вокалиста и педагога.

3. Опираясь на вокально-методическую литературу и живую певческую и педагогическую традицию в настоящей работе делается попытка более или менее последовательно представить некоторые парадоксальные „начала“, как *принцип* инверсивности дыхания в пении, – „малого“ дыхания, – продолжения „вдоха“ во время фонации, – закрытого дыхания, – голоса *над* дыханием, – усиления звука „самим голосом“, – обратной эмиссии, встречной эмиссии, – „вызванного“ звука, – вертящегося звука, – противодвижения, – соединения внутреннего и внешнего эхо, – „грудного до“ тепоров (К. Монтеверди, Дж. Б. Манчини, М. Гарсиа, П. Винардо-Гарсиа, Дж. Россини, Ф. Ламперти, Лили Леман, В. Шекспир, Л. Леонези, Ломбарди, Э. Карузо, Л. Тетрачини, Дж. Лаури-Вольпи, Дж. Барра-Карачоло, Лопард, М. Каллас, Ф. Шаляпин, К. Роуз, Ж. Тарно, Р. Юссон, О. П. Тарская, Г. Корню, М. Бенарош, Р. М. Мори, Ж. и Б. Отт, Е. Образцова). Более подробно рассматриваются приемы т. н. „натянутой тетивы“, „большой и малой подковы“, „прикрытия с оттяжкой“, „высокой и передней позиции с ориентацией проекции звука назад“ (Анджело Мазини, Г. Чезари).

---

\* Научная сессия, посвященная 90-летию со дня рождения Давида Ясоновича Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1986.

4. Теория и практика приводят к необходимости выработки новых методов наблюдения и изучения описанных приемов и принципов и неправомерности сведения тонкостей вокальной психотехники к уже известным физиологическим механизмам. В этих „парадоксальных началах“ скрыты еще неизвестные закономерности функционирования таких сложных саморегулирующихся открытых систем, каким является человек и его художественное творчество (П. К. Анохин, Н. А. Бернштейн, А. Р. Лурия, А. Н. Леонтьев, Б. Г. Ананьев, В. Н. Садовский, Э. Г. Юдин, И. В. Блауберг, Д. И. Дубровский).

Работа иллюстрируется схемами с пояснениями.



## სიმღერა – მხატვრული სინთეზის პირველსაწყისი ოპერაში

საკითხის გარკვევას ჩვენ გვინდა წაუშვებდვართ ეპი-  
გრაფად კარლ იასპერსის ერთი გამონათქვამი, რომელიც ადამი-  
ანური და, მამასადაძე, კულტურულ-ისგორიული ცნობიერების  
ეთიკურ საძირკვლად გვესახება: „ის, ვისაც არ ძალუძს გაიაზ-  
როს სამი ათასწლეული, არსებობს სიბნელეში უეიყად, მას დარ-  
ჩენია იცხოვროს დღევანდელი დღით. უმართებულოა, გაუხსენე-  
ბლად და უმომავლოდ იცხოვრო „ამწამიერით“, რამეთუ ამგვარი  
ცხოვრება ნიშნავს ადამიანურ შესაძლებლობათა დაკარგვას  
სულ უფრო და უფრო დაცარიელებულ „ამეამად“-ში, სადაც ალა-  
რაფერი დარჩენილა იმ „ამეამად“-ის სისაესისაგან, რომელიც  
ადის თავისი ფესვებით მარადიულ აწმყოში. ამგვარი „ამეამად“-  
ის სიღრმე გაიხსნება მხოლოდ წარსულთან და აწმყოსთან ერ-  
თად, გახსენებასთან და იდეასთან ერთად, რომელზედაც მე ვარ  
ორიენტირებული ჩემს ცხოვრებაში. მაშინ მარადიული აწმყო  
ხდება ჩემთვის უტყუარი თავის ისგორიულ ხატებაში, რწმენაში,  
რომელსაც ისგორიული სახე მიუღია“.

კითხვაზე – რა ქმნის საოპერო ნაწარმოების სპეციფიკას  
– პასუხი თითქოს ნათელი უნდა იყოს: მის სპეციფიკას ქმნის სიმ-  
ღერა. ამოკვეთეთ სიმღერა – ეოკალური პარტიები – ოპერის  
მუსიკიდან და ნახეთ, რა დავრჩებათ. საცხებით სამართლიანად  
მიაჩნდა მეოცე საუკუნის უდიდეს მომღერალს, მარია კალასს,  
ეოკალური პარტია საოპერო პარტიგურაში მთავარ, მასოლირე-  
ბელ პარტიად ისევე, როგორც ეს მიჩნეულია სავიოლინო კონ-  
ცერტში, საფორტეპიანო კონცერტში და ა.შ., რაზედაც თვით ამ  
კონცერტების სახელწოდება მიუთითებს.

პარადოქსული ისაა, რომ თითქოსდა ეს ნათელი ჭეშ-  
მარიტება გამუღმებული და უთავებოლო დავის საგანი გამხდარა.  
ვინ და როგორ არ მიუღვა ამ საკითხს – თეორიაშიც და პრაქ-  
ტიკაშიც, რა ანგინომიები არ მოუგონიათ, ძნელი აღსარიცხია.  
დამახასიათებელი კი ის იყო მუდამ, რომ ამ დავაში სიმღერა  
სრულებით ავიწყლებოდათ. არგუმენტაციის მთელი ძალა იხარ-  
ჯებოდა და ახლაც იხარჯება იმის დადგენისათვის, ოპერაში  
მთავარი მუსიკაა, თუ თეატრი. მუსიკოსები მუსიკას აძლევენ  
უპირატესობას, რუქისორები – თეატრალობას, თეატრს, დრამას.

რალა თქმა უნდა, ოპერაში მუსიკისა და დრამის სინთეზთან გვაქვს საქმე. მაგრამ საკითხაუი ისაა, რა ქმნის ამ უმაღლეს სინთეზს ოპერაში, რისი საშუალებით ხდება ამ წინააღმდეგობის – მუსიკისა და დრამის დაპირისპირების – მოხსნა და მაღი ორგანულ, განუყოფელ მთლიანად გამოვლენა და ჩამოყალიბება.

ცნობილია. – განმარტება, რომელშიც მითითებული არ არის განმასხვავებელი ნიშანი, სახეობრივი სხვაობა, ე. წ. „დიფერენცია საქეიფიკა“, – განმარტება არ არის. ოპერაზე მსჯელობისას სპუფიციური ნიშნის გამოვლენის გარეშე ცდილობენ ოპერის ბუნების გარკვევას და ამ ნიშნის ვაუთვალისწინებლად აგებენ შორს მიმავალ (ჩვენ ვიტყვით – გზასაყდენილ) თეორიებს, საიდანაც კიდევ უფრო შორს მიმავალი პრაქტიკული დასკვნები კეოლება.

ამ საკითხის გარკვევაში ოპერის და, საერთოდ, ეოკალური ხელოვნების ისტორია დაგვეხმარება. რას გეიჩვენებს, რას გეიდასტურებს ისტორია? ცალსახად და უცილობლად იმას, რომ სიმღერა დაელო საფუძვლად სამუსიკო ხელოვნების ამ სახეობას („რეზიგარ კანგანდო“ – სიმღერით მეტყეელება, სიმღერით თქმა). აქ იგულისხმება ახალი დროის ოპერა, თორემ ოპერა წარმოიშვა ოპერის გაჩენამდე გაცილებით უფრო ადრე (საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ავგორიგეგული მკვლევარი, ცნობილი ფრანგი მწერალი რომენ როლანი ერთ თავის ნაშრომს ასეთ სათაურს უკეიებს კიდევეც – „ოპერა ოპერამდე“).

სამუსიკო თეატრის, დრამატული ხელოვნების ბეერი მკვლევარი იმ აზრისაა, რომ ბერძნული გრაგელია სხვა არა იყო რა, თუ არა თავისი დროისათვის დამახასიებელი ოპერის გიპის წარმოდგენა. და ეს მიმართება: სიმღერიდან – თეატრამდე, – გაიზრება გენეგურადაც, წარმოშობის თვალსაზრისითაც და სტრუქტურულადაც, აგებულების, არქიტექტონიკის თვალსაზრისით. ბერძნული გრაგელია იშვა ვაცის გყავში ვადაცმული საგირის სიმღერისაგან, რაზედაც მიუთიიებს ამ სიგყვის გამკვირვალე ეგიმლოგია: ბერძნული „გრაგოლია“ იშლება სიგყვებად „გრაგოს“ და „ოდე“-დ. პირველი ნიშნავს „ვაცს“, ან ვაცის გყავში გამოწყობილ საგირს, დიონისეს მსახურს, მეორე – „მღერას“; „გრაგოლია“, მასაშადამე, ვაცკაცის – ჩვენებური ომოკოჩის – სიმღერაა. იგი იმართებოდა დიონისიების დროს, მისგერიიდან – თეატრალ იქცა.

გრაველია ჯერ იმღერებოდა და შემდეგ იქცა დილოგად, იგი მუსიკის სულისაგან, მისი გონისაგან იყო შობილი. ამ საკითხს თავის დროზე ფრიდრიხ ნიცშემ მიუძღვნა თავისი ადრინდელი, დოკტაგური მეცნიერების მარწმუნებისაგან განთავისუფლებული, ავტორის უდიდესი პოეტური წარმოსახვისა და ხილვის ნიჭით განათიებული ნაშრომი. ნიცშე ამბობს: „ჩვენ უნდა განვიხილოთ ბერძნული გრაველია, როგორც ლიონისეს ქორო... ქოროს პარტია, რომლითაცაა გადახლართული გრაველია, წარმოადგენს მშობელი დედის წიაღს მთელი ევრეთ წოდებული დილოგისა“.

და არამარტო გრაველია. ძველბერძნული ყოფის ყოველ კუნძულში გაისმის სიმღერა: ბერძნული ლირიკა აღმოცენებულია და განსაზღვრული სიმღერით; იმღერება ეპიკური პოემები; სიმღერით სრულდება წეს-ჩვეულებანი; შრომა, დაბადება, გაზრდა, სიცოცხლე, სიკვდილი, ლოცვა, ომი – ყველაფერს ახლავს სიმღერა. სიმღერა და მუსიკა ხდება ფილოსოფოსთა დაკვირვებისა და შესწავლის საგანი.

უარითო საზოგადოებას ზოგჯერ არწმუნებენ, რომ ძველ ბერძენ ფილოსოფოსს, პლატონს, მუსიკა „არ უყვარდა“ და „შითხოვდა მის შემღუდვას“. მაგრამ მოუხსნით თვით პლატონს: „ყოველი ადამიანი, მოზრდილი თუ ბავშვი, თავისუფალი თუ მონა, კაცი თუ ქალი – ერთი სიგყვით, მთელი სახელმწიფო – განუწყვეტლივ უნდა მღეროდეს მოძიბლავ სიმღერებს, რომლებშიც ყოველივე იქნება გამოსახული... მათ ამეგარადაც და სხვაგვარადაც უნდა ცვალონ მუღმიც და გაამრავალფეროვონ სიმღერები, რათა მომღერლებმა განიცალონ სიამოვნება და აღივსნენ გალობისადმი დაუოკებელი სწრაფით“ („კანონები“, II, 665, b, c).

(რალა თქმა უნდა, პლატონი არ გულისხმობდა იმ კოლექტიურ სიმღერას, რომელსაც დაწესებულების ფანჯრიდან და შემდეგ საგვირთო მანქანაში ერთსულოვნად გალობენ მოსკოვის გარეულ ქუჩებში მ. ბულგაკოვის რომანის „ოსტაგისა და მარგარიტას“ პერსონაჟები).

ძველბერძნული მუსიკალური ეთოსის მემკვიდრეობის კვალი გვესახება რუდოლფ შტაინერის გულშიამწვდომ გამოხატვაში: „ადამიანები რომ მღეროდნენ და მღეროდნენ კარვად, ქვეყანაზე გაცილებით ნაკლები ბოროტება იქნებოდა“.

მაგრამ ბერძნებთან არა მარგო ადამიანები და ღმერთები მღერიან, ან ღებულობენ მონაწილეობას სასიძღვრო შეჯიბრებებში, — მთელი კოსმოსი აწყობილია სამუსიკო საკრავის დარად და მღერის, გამოსცემს სამყაროს მუსიკის ხმებს: „ყოველ სფეროზე წამომჯდარა თითო სირინოზი, სფეროს ბრუნვისას ყოველი მათგანი გამოსცემს მხოლოდ ერთ ბგერას, ყოველთვის ერთი და იმავე სიმაღლისას. ყოველი ბგერისაგან — ესენი კირიყვით რეაა — გამოდის მწყობრი თანხმობა“ (პლატონი, „სახელმწიფო“, X, 617, b-d).

ა. ლოსევი, განმარტავს რა ბერძნული გონის კოსმიურ შინაარსს, წერს: „მაგერია გამოდის ვიღოსების დაძაბულობად ან დაჭიმულობად, რაც გამოითქმის ბერძნული სიტყვით — გონოს... ბერძენს აქ წარმოუდგენია ნამდვილი გონი, ანუ ამა თუ იმ სიმაღლის ბგერა, რომელსაც წარმოქმნის დაჭიმული სიმი... მთელი კოსმოსი მისთვის ეღერდა, როგორც ბგერითი უნივერსალური დაჭიმულობა, როგორც გარკვეული გონალური ინტერვალების სისტემა“.

რამდენადაც ძველ ბერძენთა მუსიკა „უპირატესად ეოკალურია“ (ა. ლოსევი), ამდენად ცხადია და გასაგები ბერძენთა სიყვარული და პატივისცემა „ლეთაებრივი მომღერლებისადმი“: „ქვეყნიერთაგან ყველაზე მეტად აედები იმსახურებენ თაყვანისცემას, რადგან თვით მუზამ უბოძა მათ ეს ნიჭი. ყოველთა შორის მომღერალთა მოდგმა ეთნევათო ღმერთიებს“ („ოდისეა“, თარგმ. თ. ჩხენკელის და ზ. კიკნაძისა).

სრულიად სამართლიანად ასკენის ა. ლოსევი: „შინაგანი სილამაზე, რომლითაც ამკობენ ოლიმპის ღმერთები მომღერლებსა და მუსიკოსებს, ესაა ბერძნული შთაგონების პოეტური სილამაზე. მთელი ბერძნული მითოლოგია გამსჭვალულია ამ შინაგანი შთაგონებული სილამაზის წინაშე თაყვანისცემითა და აღტაცებით“.

ანტიკურმა მემკვიდრეობამ ევროპული კულტურის განვითარებას აურაცხელი ფორმით დაამჩნია კვალი, მათ შორის მუსიკასა და სიმღერაში.

მაგრამ მიეუბრუნდეთ ახალ დროს. ბ. ასაფიევის თქმით, „აღორძინების მშფოთვარე ეპოქამ გამოიწვია ადამიანის კულტურის გონებრივი და ემოციური გადახალისება, რამაც განაპირობა ინტონაციის ახალი თვისებრიობა და წყობა, რომელთაც

მესძინა ჯერ არნახული სიციოცხლის შეგრძნების ძალა და სიციხალე. სწორედ იგალიაში, სადაც ესოდენ მკაფიოდ ვლინდება ხალხის მუსიკალობა და მხატვრული მგრძნობელობა, შეიქმნა ყველაზე პროგრესული ეოკალური კულტურა – ბელკანგო, სიმღერა ბუნებრივი, რომელიც მთლიანად სუნთქვით არის განპირობებული, კულტურა, რომელმაც გამოაქვინა ადამიანის ხმაში ჩაქსოვილი მომზიბლაობა. სითბო, ფსიქოლოგიური ცხოვრების მთელი სიმღიდრე... იშვა ახალი სამუსიკო პრაქტიკა, რომლის სული და გული იყო მელოდია და რომელმაც უმაღლე დაიყრო მიიელი მსოფლიო. შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე მუსიკა იყო რიგპული ინგონაცია, გამოთქმა, წარმოთქმა – ახლა იგი ამღერდა და სუნთქვა გახდა მისი უპირველესი საფუძველი. აი, სწორედ ასე წარმოიშვა ოპერა...”

შეგვეძლო მოგვეგანა მრავალი ამგვარი გამონათქვამი და მოსაზრება ოპერის წარმოშობასთან დაკავშირებული, რასაც, რაგომდაც, ოპერის დევოკალიზაციის მიმდევრები, ე. წ. ნოვატორები და რეფორმატორები, ჯიუტად არ შეისმენენ.

რომანტიზმის უდიდეს წარმომადგენელს, ერნსტ პოფმანს, თეატრალური ხელოვნების უმაღლეს ფორმად ოპერა მიაჩნდა. პოფმანისათვის ოპერა არის ყანრი, რომელშიც „ხელშესახებად უნდა გამოვლინდეს უმაღლეს მოვლენათა სამყაროს გაელენა ჩვენზე... სწორედ ოპერა გამოხატავს ყველაზე სრულყოფილად რომანტიზმის არსს“.

პოფმანი საბოლოოდ გამოკეთეს თავის აზრს ოპერის რაობაზე: „ამ სამყაროს ენა გაცილებით უფრო გამომსახველი უნდა იყოს, ვიდრე ჩვეულებრივი ენა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ნასესხები უნდა იყოს მუსიკისა და სიმღერის ჯადოსნური სამეფოდან, სადაც ბგერათა ძლევამოსილი ნაკადით გამოხატული მოქმედებანი და მდგომარეობანი გვეუფლებიან და გვაოცებენ გაცილებით უფრო მეტი ძალით, ვიდრე ეს ჩვეულებრივ ენას შეუძლია“.

სწორედ, რომ „ბგერათა ძლევამოსილი ნაკადით გამოხატული მოქმედებანი და მდგომარეობანი“ და არა ბგერები, ხმა, მუსიკა – გაზავებული, დაქსაქსული უთაებოლო სასყენო მოძრაობაში!

როდესაც ოპერის მუსიკაზე ვლაპარაკობთ, ან, საერთოდ, მუსიკის ფენომენს ვიაზრებთ, უნდა გვახსოვდეს გენრიხ ნეიგა-

უმის ნათქვამი: „ყოველგვარი მოსასმენი მუსიკის პირველწყარო სიმღერაა“. ჩვენ ღაღისძენდით: არა მარტო „მოსასმენი“ მუსიკისა! არა მარტო აღსაქმელი, აღქმადი, „გარეგანი“ მუსიკის პირველწყაროა სიმღერა, არამედ — ე. წ. „შინაგანი“ მუსიკისაც. პირველმუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა შინაგანი სიმღერა, შინაგან გონად, შინაგან შელოლიად, გამღერებად ქვეული „ფსიქიკური ცხოვრების მთელი სიმღერა“ და სამყარო. შინაგანი ბგერა მხოლოდ ეოკალური გონია, ბგერად განცდილი გრძნობა, ბგერად ქვეული განცდა. ჩვენ ჯერ კიდევ ჯეროვნად არ შეგვიფასებია ქართული ამირანის სიგყვა, ახლა რომ სასუქმარო ანღამად გვეჩვენება მხოლოდ: „ამირან გულში მღეროდა, ძმანო, ბანი მითხარითო“.

ცხადზე ცხადად აქვს გამოთქმული ნ. რიმსკი-კორსაკოვს აზრი სიმღერის, ეოკალის აღვილის თაობაზე საოპერო ნაწარმოებში: „სიმღერაში თავს იყრის ღრამაგიზმიც, სცენურობაც და ყოველივე, რაც ოპერას მოეთხოვება“.

ნათქვამია, „ამ ქვეყნად საუკეთესო ინსტრუმენტი ადამიანის ხმა არისო“. სწორედ საოპერო ნაწარმოებში ელინდება ადამიანის ხმის უსაზღვრო გამომსახველობითი შესაძლებლობები.

ნეტარმა ავეუსტინემ, რომელმაც დაგვიგოვა სიმღერისა და მუსიკის შესახებ გასაოცარი სიღრმის მოძღვრება, მისთვის ჩვეული აზრის სინაგიფით გამოგვიელინა ადამიანის ხმისა და ადამიანის სულიერი ძერების იგიეობა: „ჩვენს ყველა სულიერ აფექს ხმასა და სიმღერაში აქვს საკუთარი ფორმები, რომელთა იგიეობა — არაეინ იყის, რა საიდუმლოებით — ალაგზნებს მათ“ (ნეტარი ავეუსტინე, „ალსარება“, X, 33).

უღარესად ზუსტია და ამავე ღროს განსაკვიფრებელი განზოვადების სიმღლისაა ნეტარი ავეუსტინეს მსჯელობა ადამიანის სასიმღერო ხმისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხზე: „როცა მღერიან და ჩვენ ვისმენთ ბგერას, იგი კი არ ეღერს თავდაპირველად უფორმოდ, ხოლო შემდეგ უკვე სიმღერაში იძენს ფორმას... სიმღერა მთლად ბგერებშია: ბგერა მისი მაგერიაა, მას ფორმას აძლევენ, რათა სიმღერად იქცეს, ამიგომ... ბგერას, ანუ მაგერიას, აქვს უპირატესობა სიმღერასთან, რომელიც ბგერთაა გაფორმებული, მაგრამ უპირატესობა — არა „შექმნის“ უნარში. ბგერა არ ქმნის სიმღერას — სხეულის ორგანოთი გამოცემული ბგერა ემორჩილება მომღერლის სულს, სიმღერად რომ იქცეს.

ბგერას არა აქვს უპირატესობა ღრმსი: ბგერა და სიმღერა ერთდროულია; – არც არსებობს: ბგერა არაა უკეთესი სიმღერაზე, რამდენადაც სიმღერა მარტო ბგერა კი არ არის, არამედ, მასთან ერთად, ლამაზი ბგერაა. ბგერა პირველობს წარმოშობით: სიმღერა კი არ იძენს ფორმას, რათა გახდეს ბგერა, არამედ ბგერა იძენს ფორმას, რომ გახდეს სიმღერა“ („აღსარება“, XII, 29, 40).

ამ დღად აზროვნებასთან რა მოსაგანია, მაგრამ მე არ შემიძლია შენიშვნის სახით მაინც არ ვთქვა შემდეგი: მომღერლებს ოდითგანვე აბუჩად იგლებდნენ იმის გამო, რომ ბგერაზე მუშაობენ. ჩვენ ბგერის ან ხმის „მონებს“ გვეძახიან და არ უწყვიან ის, რომ, თუ ჩვენ ბგერა ვერ ვიპოვეთ, სიმღერა არ გამოვა. ბგერის გარეშე, – რომელსაც ჩვენი სულიერი ცხოვრების კუმშარიგება მოაქვს, რომელიც არის გრძნობა, ბგერად ქცეული, – სიმღერა, როგორც ხელოვნება, წარმოუდგენელია.

ჩვენ, ქართველები, მომღერალი ხალხი ვართ და არამარტო „კირითხურო“. ამიგომ ჩვენს სიმღერასაც მიესადაგება იგალიელებზე სტენდალის ნათქვამი სიტყვები: „იგალიაში ყველა ესწრაფვის ჩასწვლეს მუსიკის მშვენიერებას სიმღერის გზით“.

ბგერას, გონს, სმას, ვოკალიზაციას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო მუსიკასა და ესთეტიკაში, არამედ პოეზიაშიც. ურანგი ფილოსოფოსი ბაშლარი აღამაღლებს ბგერას: „ბგერა, ბგერა პირველშობილი, ბგერა ბუნებრივი – ანუ სმა, ყოველივეს მიუჩენს თავ-თავის ადვილს. ვოკალიზაცია მართავეს ჭეშმარიტი პოეტის ფერწერას (გასტონ ბაშლარი, „ცრემლი და მშაზანი“).

ტონის ცნებას ვაღამუყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც უკვე აღენიშნეთ, ანტიკური კოსმოგონიისა და ფილოსოფიისათვის. ა. ლოსევი გვიდასტურებს: „მაგერია პლატონთან არის არა მარტო გეომეტრიული, ფიზიკური, არამედ მუსიკალურიც... სიერცე მისთვის ყველგან სხეადასხვაგვარია: ან უფრო განმუხგული, ან უფრო შემჭიდროებული... სიერცე ყველგან სხეადასხვა ხარისხით არის დაძაბული – აი, ამაშია მარადიულ მუსიკაზე დაფუძნების ამოცანის ამოხსნა. როგორი გულბრყვილოც არ უნდა იყოს ეს ზოგადანტიკური აღფრთოვანება კოსმიური მუსიკის სილვით, მასში ჩახატულია დიადი აზრი სიერცის არაერთგვარობის შესახებ (აი, სადამდე აღის გონალობის ინტუირებით განპი-

რობებული ბერძნული აზროვნების ძლევამოსილება! – ნ. ა.)... ასე მიულოდნელად მაგერიის წმინდა ქმნადობის მოძღვრება მიგვიყვანა არითმეტიკასთან, გეომეტრიასთან, ფიზიკასთან და მუსიკასთან და ამით, მამასადაძემ, იწყებს გამოაშკარაებას მთელი პლატონისეული მაგერიის კონცეფციის მხატვრული შინაარსი“.

და როდესაც კაჩინი, პირველი ოპერის შემქმნელი, წერს თავის საქვეყნოდ ცნობილ „წინასიტყვაობაში“ – „მე უძლეველი არგუმენტებით დამარწმუნეს... მეუადა, სიტყვა შემერწყა მუსიკასთან პლატონის და სხვა ფილოსოფოსების შეხედულებათა შესაბამისად“ – ეს უნდა გაეიგოთ პირდაპირ და ყოველგვარი ორჭოფობის გარეშე დაეუღოთ საფუძვლად ოპერის, როგორც ხელოვნების ქმნილების, სპეციფიკური ბუნების გარკვევის ამოცანას.

ოპერამ, როგორც მხატვრული შემოქმედების ახალმა ფორმამ, შეისისლხორცა, გადაამუშავა და განაზოგადა ცივილიზებული კაცობრიობის მთელი სამუსიკო-ესთეტიკური გამოცდილება, განსაკუთრებით, რაღა თქმა უნდა, ელინთა მუსიკალური ესთეტიკა, რომელიც, როგორც ვნახეთ, იყო ბერძნული ფილოსოფიური აზრის უმრეგი წყარო.

ამ ახალ მხატვრულ ფორმას საფუძვლად დაედო სასიმღერო ბგერის, ადამიანის ხმის – პირველმუსიკის გავება.

ადამიანის სასიმღერო ხმისა და ეოკალური ხელოვნების თაედადებული მკვლევარები ქაკლინ და ბერგრან ოტები შესანიშნავად გამოხატავენ ადამიანის ხმის, მისი ბგერადობის უპირატესობას სასიმღერო ხელოვნების აღმოცენებაში; მათთვის მუსიკა იბადება ხმასთან ერთად: „ხმა, – პირველადი მუსიკა, ადამიანის გახმიანებაა, იგია მისი პირველი მელოდური და რიტმული ინსტრუმენტი. იმ დღეს, როცა ადამიანმა აღმოაჩინა, რომ მას ბუნებამ უბოძა ხმა, დაიწყო მისი კულტივირება, როგორც ინსტრუმენტისა, რომელიც მოითხოვს თავისი სპეციფიკის შესაბამის გექნიკას – ხელოვნება იშვა მაშინ, როდესაც ხმა გახდა ინსტრუმენტი“.

ყოველივე ბემოთქმულის საფუძველზე გვესახება, რომ დაუძლეველი ალტერნატივის – მუსიკა თუ დრამა? – გადაჭრის ერთადერთი საშუალებაა ოპერის ეოკალური ბუნების სპეციფიკიდან ამოსვლა.



თუ გავითვალისწინებთ, რომ მუსიკაც და დრამაჲ – დრამატული პოეზია – სიმღერას ეფუძნება, მათი მოჩვენებითი წინააღმდეგობის საფუძველიც თავეისთავად მოხსნილი გამოვა. სწორედ სიმღერაშია – ვოკალში, მათი ძირიც და უმაღლესი სინთეზი ოპერის ფესომენის სახით.

ამგვარად, ოპერაში სიმღერა „მუსიკის პირველსაწყისადაც“ გვეკლდისება და დრამატული პოეზიის „საღელე ხსნარადაც“ რჩება.

ოპერა, მართლაც, სინთეზია, ოღონდ სინთეზი არა მარტო იმ გაგებით, რომ იგი აერთიანებს ვოკალს, პოეტურ ტექსტს, სცენურ მოქმედებას, მსახერობას, არქიტექტურას, პლასტიკას, ინსტრუმენტულ მუსიკას, არამედ სინთეზია იმ გაგებითაც, რომ მასში განხორციელდა კაცობრიობის „ისტორიულად მოქმედი სულიერ-გონითი გამოცდილება, რომელიც უზრუნველყოფს კულტურული შემკვიდრების უწყვეტობას“ და რასაც გ. ვადაძერი უწოდებს „ისტორიულ-ქმედით ცნობიერებას“.

თუ ოპერის სპეციფიკის აქ მოგანილ გაგებას გაეიზიარებთ, მაშინ შეიძლება ვიქონიოთ იმედი, რომ ოპერა, როგორც „მსახერული ქმნილება“ (მ. ჰაიდგერის გაგებით), თავის საკადრის ადგილს იპოვის თანამედროვე პერსპექტივაში, მის ძიებებში ყოველ მოვლენას მისი ვაგების ალექსანდრიული მასშტაბი მიესადაგოს და მაშინ მისი რაობა სრულებით ახალი რაკურსით წარმოგვიდგება, ვიდრე ეს აქამდე იყო.

ოპერაში გვაქვს მსახერულ-კონსერვატიული სინთეზი და არა აგრევატიული, შემადგენელი ნაწილების ერთმანეთზე დაუყენადი ერთობლიობა. ამ მსახერულ-კონსერვატიული სინთეზის პირობა, საფუძველი, გამაპირობებელი და განმსაზღვრელი სწორედ სიმღერაა, ვოკალი, ვოკალით და ვოკალში განხორციელებული მუსიკა. ვოკალი ქმნის ამ ხელოვნების „დიფერენცია სპეციფიკას“.

ბ. ასაფიევი შემდევანაირად აჯამებს ოპერის წარმოშობის განხილვას: „ოპერამ, რომელიც რენესანსული იტალიის უდიდესი მონაპოვარია მუსიკის, თეატრისა და პოეზიის სფეროში, ახალი კლასიციზმი მისცა გონებისა და გრძნობის ახალ შინაარსს, უზრუნველყო მისი მგრძნობიარე, ფაქიზი, მოქნილი მუსიკალურ-ინტონაციური ფორმა. ამ ფორმით გახდა შესაძლებელი გამოვლენილიყო ახალი ფსიქიკა, ნებისყოფით აღსაქვე, სქილასტიკის მარ-

წახედავან განთავისუფლებული გონება და, რაც მთავარია, სინამდვილის გრძნობა. უკვე საში საუკუნეა, რაც საოპერო ხელოვნება ღამეკვიდრდა, როგორც მუსიკალური თეატრი. მთელი მისი არსებობის მანძილზე იგი იყო და კვლავაც არის საზოგადოების „ინგონაციური აგმოსფეროს ცვალებადობის ბარომეტრი“... როგორც უნდა ყოფილიყო ოპერის განვითარების ეტაპები – აღზევება იქნებოდა ეს, თუ დაქვეითება, ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა მისი ზემოქმედების სიმძაფრე, მუსიკალური ინგონაციის არსი და მულოდის, როგორც განმსაზღვრელი დრამატურული პრინციპის ბაგონობა“.

მულოდური საწყისის მაგარებელი კი ადამიანის ხმაა, ყველაზე მეტად მულოდური ინსტრუმენტი ინსტრუმენტთა შორის.

აღორძინების ხანამ, რომელმაც ადამიანის პიროვნებას, მის ინდივიდუალობას ვაზ გაუხსნა, შექმნა ამ ინდივიდუალობის გამოხატვის მხატვრული ფორმაც – სოლო სიმღერა – ბელკანტო (თავისი ვირტუოზობით, ლირიზმით და „ჰელონიზმით“ – რილოლო-ყო ჩელეგა). ამდენად, სოლო სიმღერა, ბელკანტოს კულტურაში განსხორციელებული, აღმავალი კუმანიზმის, ახალი დროის კუმანიზმის, უდიდესი კულტურულ-მხატვრული მონაპოვარია. ბელკანტოშიც ხდება „ადამიანის პიროვნების აღორძინებისეული თვითდაპყვიდრება მისი პრინციპული და ურყევი ანთროპოცენტრიზმით“ (ა. ლოსევი).

სოლო სიმღერით, თავისი განუმეორებელი, ინდივიდუალობის ნიშნით აღბეჭდილი ხმით აპყვიდრებს ადამიანი თავის ადამიანურ მეობას, თავის პიროვნებას. „ხმა არის პიროვნება“ (ო. მანდელშტამი). ამიგომ საოპერო მუსიკის „დევოკალიზაცია“, ერთი მხრივ, მოასწავებს ოპერის სპეციფიკის უგულებელყოფას და უარყოფას, მეორე მხრივ, მუსიკის „დეკუმანიზაციის“ სიმპტომადაც გამოვლინდება: „პიროვნება, ყოველივეზე უფრო ადამიანური, განსაკუთრებული სიმძაფრით უარიყოფა ახალი ხელოვნებით. ეს ნათელი ხდება მუსიკისა და პოეზიის მაგალითზე“ (ორგევა-ი-გასეტი). საყურადღებოა, რომ „დევოკალიზაციაში“ გამოვლენილი „ხელოვნების დეკუმანიზაციის“ ეს პროცესი მიმდინარეობს ფერწერისათვის დამახასიათებელი „დამუნჯების“ პროცესის პარალელურად, რისთვისაც თავის დროზე ა. გელენს მიუქცევიდა ყურადღება და რასაც გ. ვადამერმა სპეციალური გამოკე-

ლევა მიუძღვნა („სურათის დამუშავება“). ყოველივე ეს კი გამოვლენაა იმ გლობალური პროცესისა, რომელსაც ჩვენმა დღემა მოაზროვნემ მ. მაძარდაშვილმა ეწოდა „ანთროპოლოგიური კატასტროფა“.

ასე ეჯაჭვება ერთმანეთს ადამიანის სიმღერის ხელოვნების უმაღლესი ფორმის – ოპერის – ბელი კაქობრიძის კულტურის ისტორიასა და მის ბელს. ოპერა, მართლაც, „საზოგადოების ინგონაციური აგმოსფეროს ცვალებადობის ბარომეტრი“ და მის ჩვენებას უნდა უდიდესი ყურადღებით მოეყვოდით არა მარტო ამ ეანრის ისტორიული ბედის ცვალებადობის ვასათვალისწინებლად, არამედ იმ კულტურულ-ისტორიული სიტუაციის ამოსაცნობად, რომელიც აისახება მის ჩვენებებში. თუ საზოგადოების ცხოვრება მსქეფარება, მდიდარი და მრავალფეროვანი, ადამიანის ვანწვობაც შესაფერისია და მისი ხმა წკრიალაა, ამადლებული, ცისარტყელას ფერებით შემკული და ხალისიანი. საზოგადოებრივი ცხოვრების მოღუნება, გაფერმკრთალება, უფერულობა ადამიანს გამოაყენებს უფერულ, მოღუნებულ, უსიცივლო ბგერებს, მისი ინგონაციური პალიგრა ღარიბია, უმეტყველო, გაფერმკრთალებული. ადამიანის სიმღერა ინგონაციურად ერთფეროვანი ხდება – თითქოს გესმის სულ ერთი და იგივე მელოდია, ერთი და იგივე ინგონაცია, რომელიც მელოდიაც კი აღარ არის, არამედ რაღაც ინგონაციურად დაუნაწკერებელი ბუგბუგი, იგი „ყბელობას“ (მ. ჰაიდუგერი) უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე „პარმონიაში საუბარს“ („ნელა არმონია ფაყელარ“ – ჯულიო კაჩინი). ამ ინგონაციური ვაკუუმის დაძლევის ცდა ვლინდება ინგონაციაზე ძალმომრეობით – წივილ-კივილი მუსიკის მაგიერად, ან ხელოვნურობით – ყალბი პათოსით, ინგონაციური მანჭვით, შიშველი ტექნიციზმით...

რით უნდა ისაზრდოს ასეთ ღრის ოპერამ?

ჩვენ ისლა დაგვრჩენია, ველოდოთ ახალ მსაგერულ სინთეზს ჩვენთვის ახალ ისტორიულ ვითარებაში.

ჩვენი მსჯელობის დასასრულს მეთოდური ეპილოგის სახით კელავ კარლ იასპერსს დაეუბრუნდეთ: „ისტორიის შორეული სიფრეებისსაღმი ღიაობა და აწმყოსთან თეითვაიგივება, ისტორიის მთლიანი გაგება და აწმყოს სათავეებთან სიცივლესე – ყველა ამ ფაქტორის დაძაბულობაში ხდება შესაძლებელი ისეთი ადამიანი, რომელიც, ვალდაცოროცინილი საკუთარ აბსოლუტურ ისტო-

რიულობაში, აღწევს თავისი თავის გაგებას“... და კელაე ამღერ-  
დება მასში მისი განახლებული სულიერი ძალები.

## ქუთაისის საოპერო თეატრის პრობლემები და ამოცანები\*

ქუთაისის საოპერო დახის გასტროლებმა თბილისში დიდი შთაბეჭდილება დაგოვა ყველაზე, ვისც ქართული საბჭოთა კულტურის განვითარებასა და წინსვლას თაეის ღვიძლ საქმედ თელის, ვისთვისაც სულ ერთი არ არის საქართიელოში მუსიკალური კულტურის ერთი კერა იქნება, თუ ერთზე მეტი, ვისთვისაც კულტურული ზრდა ცოცხალი, სისხლსაეხე პროცესია და არა ფუჭი ფორმალობა.

გასტროლებმა აღძრა მრავალი საჭირბოროტო საკითხი, ხელშესახები გახადა ქართული საბჭოთა მუსიკალური თეატრის საღღესო ვითარება და განვითარების გენღენციები. თუნდაც მხოლოდ ამის გამო უნდა მიეინსიოთ ეს გასტროლები ღროულად, სოლო მათი შეღღევი – უღღრესად დაღღებითად.

თეატრის გასტროლები მრავალი კუთხით შეიძლება შეფასღღეს. მე ჩემს შთაბეჭდილებებში შემოვიფარღღელები რამღღენიმე მოღღივით, იმ ცალკეული საკითხებით, რომღღელებმაც ამაღღელეა და აღმიძრა აზრის გამოთქმის სურღღილი.

საგასტროლო სპექტაკლებმა – „ღღარისპანის გასაჭირის“ ღღარდა, ჩემღღან დამოუკიდებელი მიღღებების გამო რომ არ მინახაღღეს ამჯერად – მაღღალი მხაღღერული სიამოღღენება მოღღვანიჭა.

ჩემს გაღღსდით მოწმენი ქემღღითი, გემღღერამენღღული, დამაჯერებელი მუსიკალური შესრუღღებისა – ეს თანაბრად ეხება „რიღღოღღეღღოს“, „გოსკას“ და „ახაღღგამრდა გეღღარღღიას“.

კარგ შთაბეჭდილებას ახღღენს სპექტაკლების მუსიკალური არქიღღექტონიკა. ღღირიღღორი რეღღვამ ხურციღღაეა ახერსებს ნაწარმოების მთღღიან ანსამბღღურ შესრუღღებას, რაც განაპირობებს სპექტაკლების მუსიკალურად აღღეკვაღღურ აღქმას. ქუთაისის თეატრის საგასტროლო სპექტაკლების ყველაღღე ძღღიერ და მისასაღღღმებელ თეისებად სწორედ ეს მესახება.

მოწონებას იმსახურებს ორკესტრული ჟღერადობის სიმწყობრე, სირბიღღე (განსაკუთრებით ლითონის ჯღღეფში – „რიღღოღღეღღოში“, მაღღალითად), მრავალი რთული საორკესტრო ეპიზოდის გულღღასმით შესწაღღელა და შესრუღღება (სიმებიანთა ვიღღრ-

\* დაბეჭდიღღია ჟურნაღღში „საბჭოთა ხეღღოენება“, 1978, №8.

ტუბული პასაჟები „რიგოლეტოსი“), საერთო ემოციური გონესი. ორკესტრს ჰყავს მშვენიერი სოლისგები თითქმის ყველა ძირითად საორკესტრო ჯგუფში (გვარებს არ ვასახელებ, ვინმე რომ არ გამოძრწეს და არ ვაჩვენო გული).

ერთი სიგყვიო, სექტეტალების მუსიკალური შესრულების დონე საკმაოდ მაღალია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ ხარეებს, რაბელად ნაწილობრივ ქვემოთ გვექნება საუბარი) და, რაც მთავარია, ჩანს, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა, ღირიქორი რ. ხურცილაეა, დღენიადაგ ბრუნავენ მუსიკალური თეატრის ამ უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის – „საორკესტრო მასის“ – დონებზე, მისი უღერადობის სრულყოფაზე, საორკესტრო მუშაობის ორგანიზაციაზე (რასაც, სამწუხაროდ, ვერ ვიგყვიო თბილისის ოპერის შესახებ).

უამისოდ კი მუსიკალური თეატრი მუსიკალურ თეატრად არ წარმოგვიდგება. ამას აღვნიშნავ იმიტომ, რომ არსებობს რეალური საშიშროება ამ ანბანური ჭეშმარიტების „დაიწყებისა“. ეს გვეხება არა მარტო ჩვენ, თეატრის მუშაკებს, არამედ იმათაც, ვისმედაც დამოკიდებულია საოპერო თეატრის საორკესტრო დასის დაკომპლექტება და ხელშეწყობა.

ოღონდ ღირიქორ რ. ხურცილაეას შეეყვანებოდი „რიგოლეტოს“ ოღნავ აჩქარებულ (და არა ჩქარ) ტემპებში (ჩქარი ტემპიც სომ „აჩქარებული“ არ უნდა იყოს!), განსაკუთრებით I და II მოქმედებაში (ჰერცოგის „გამოსეა“, ბალადა, I გუნდის ფინალი და ბემოლ-მაჟორი, თუქცა აქვე ბრწყინებალელ, უდიდესი ზომიერებით და ღრამაგული დაძაბულობით იყო შესრულებული I სურათის დიდი ფინალური საგუნდო სცენა, ჰერცოგის, მონგეროსნესა და რიგოლეტოს რეპლიკებით).

ასევე აჩქარებულია ღირიქული სცენები „გოსკაში“ მაშინ, როდესაც ღრამაგული სიმპაფრის სცენები საკმაოდ მყარია და დაძაჟერებელი. ეს ქმნის ერთგვარ უწონასწორობას ოპერის ღირიქულსა და ღრამაგულ საწყისებს შორის. აქცენტგი გადაგანია ღრამაგულ ვითარებაზე, მაშინ როდესაც „გოსკაში“ ღირიქული საწყისი, ღირიქული სამყარო უაღრესად ღრმა და სახოვანია (ეს ესება კავარადოსის სოლოს I მოქმედებიდან „არ არის ქვეყნად თეალები...“ – მი ბემოლ-მაჟორი 9/8, *andante sostenuto*, შეძლეგ გოსკასა და კავარადოსის მთელი სცენის ფინალს – „შენ უჭვიანი ხარ“ – მი მაჟორი; მართალია, პარტიტურაში მი-

თითებულაბ მოძრაეი ანდანგე – andante mosso, მაგრამ აუქიარე-  
ზლად, აქ ყოველ მეორე გაქემს გეექს აეგორისეული მითითე-  
ბეი – poco rallentando, sostenendo, allargando და ა.შ.). განსა-  
კუთრებით მოულოდნელი იყო შესამე მოქმედებაში, კავარალო-  
სის სოლო „ო, ეს ხელები“ – ჟა მაკორო 3/4 andante sostenuto, სა-  
დაც, რაღა თქმა უნდა, sostenuto განსაზღვრავს მუსიკალურ ხასი-  
ათს. აქ არ გვიხსნიდა მოძღვრლის სუნთქვის შეზოქილობის მთ-  
ხალოდნელი მომიზებება, რადგან კავარალოსის პარტიის შემრ-  
ულეებლმა ე. მითაიშვილმა პირველ აქტში, გოსკას პირველი არ-  
იის ფინალში, სუნთქვის განაწილების განსაცვიფრებელი უნარი  
გამოაშქადენა: მთელი მუსიკალური ფრაზა – „ა, შესხ ხაფანგში  
ვარ მომწყდეული“ – ერთ სუნთქვაზე შეასრულა. დიდი სიამოც-  
ნებით აღენიშნავ, რომ ამ ურთულესი საგენორო ფრაზის ასეთი  
სრულყოფილი შესრულება იშეითად მომისმენია. ე. მითაიშვი-  
ლმა ამით დაამტკიცა, რომ იგი დავით ანდლულაძის ღირსეული  
მოწაუფა. მამასადამე, საჭიროა შემსრულეზლის ამ უნარის სრუ-  
ლად გამოივლინება და გამოიყენება, რაც მოხლა კიდეე კავარალო-  
სის ცნობილ II არიაში „ეარსკელაენი კრთოდნენ...“

არა მგონია, რომ საქმის ინგერესით ნაკარნახევი ეს შე-  
ნიშენები საწყენად დაურჩეს ვინმეს, მით უმეგეს, ქუთაისის თე-  
ატრის შემსრულეზლებს – ღირიეორებს, სოლისგებს. გუნდის მსა-  
ხიობებს. თეატრის ყოველ მუშაკს კარგად მოეხსენება სიყიარუ-  
ლით, კეთილგანწყობილებით, ზრუსებით აღსაეე ჩემი მათღამი  
დამოკიდებულება. ამას იმიგომ აღენიშნავ, რომ ბოლო ხანებში  
ჩენ დავგჩემლა საქმიან შენიშენებზედაე უზნეო ბავშეებივით ბუ-  
გიაობა, თორემ ქუთაისის თეატრის პროფესიონალები ყოველ-  
თვის საქმიანად, ჯანსაღად ეეილებოდნენ შექებასაე და შენიშ-  
ნებსაე.

მუსიკალური საქეჯაკლების წარმატება ასეეე დამოკიდე-  
ბულია გუნდზე. ქუთაისის თეატრის გუნდის ჟღერადობა კარვია,  
საკმარისი სისაესისა, განსაკუთრებით მისასალმებელია ვოკა-  
ლური ბგერის სასიმღერო სუნთქვაზე დამყარების სურვილი  
ქორმაისგერისა (მთაეარი ქორმაისგერი ა. მაჭაეარიანი, ქორ-  
მაისგერი ო. თოფურიძე). ეს ძალიან საჭიროა საოპერო გუნდი-  
სათვის, არც კაპელას აწყენდა ვოკალური გექნიის ამ ძირითა-  
დი პრინციპის ცოდნა და გამოიყენება, რადგან უამისობა განაპი-  
რობებს საგუნდო კოლექტივეების უგემზრო ბგერადობას, კოლო-

რიგულ უფერულობას, შემოძარცულობას. ქუთაისის თეატრის ქორმალისტერებს მხოლოდ ზოგ ადგილას ვუჩვენებდი ბგერალობის სიმრგვალისათვის მიეჩეიათ მეტი ყურადღება, განსაკუთრებით – ალტებში.

ქუთაისის თეატრის გუნდის ყოველი მსახიობი წარმოვეი-  
ღვა, როგორც სპექტაკლისათვის თავდაღებული მებრძოლი. სპექ-  
ტაკლისადმი ეს თავდაღება წარმოდგენას ხდის მხატვრულ, შე-  
მოქმედებით შოულებად, ანიჭებს მას ცხოველმყოფლობას. ამ  
მხრივ ქუთაისის თეატრის გუნდმა, მისმა ყოველმა მსახიობმა პირ-  
ნათლად შეასრულა თავისი ამოცანა გასტროლების დროს.

კარგად გამოიყურება სპექტაკლების სცენური მხარე, რე-  
ჟისურა, მხატვრობა. აქ ბევრი რამ არის საინტერესო, შთაბეჭ-  
დავი.

„რიგოლეგო“ დაღმპულია გრადიციულად, აკადემიური  
გომიერებით. შეღარებით ორიგინალურია IV (პარტიტურით – III)  
მოქმედების სცენური გადაწყვეტა (სპარაფუჩილეს დუქანი). საერ-  
თოდ კი რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ მხატვრის (ი. ასკურა-  
ვა) სასცენო გამოცდილება ბოჭავს რეჟისორის (ვ. გაჩეჩილაძე)  
თავისუფლებას. ძალიან სწორია, რომ სპარაფუჩილეს გამოჰყავს  
გომარამი გახვეული ჯილდა და არა ფიგული. ამან ადგვიძრა  
სურვილი გვერწია სპექტაკლის ავტორებისათვის გაეხსნათ  
კუბიურა – ჯილდასა და რიგოლეგოს გენიალური ფინალური სცენა-  
ლეგო. ქუთაისის სპექტაკლის აკადემიური გონი სწორედ ამას  
გვკარნახობს, რომ არაფერი ეთქვათ რომანტიკული ოპერის იმ  
უნივერსალურ პრინციპზე, ცრუ დინამიზმის გამო რომ არღვევენ  
ხოლმე ბევრ თეატრში. საქმე ისაა, რომ რომანტიკული ოპერა  
უნდა მთავრდებოდეს ღიღი ფორმით – არიით, დუეგით, ანსამ-  
ბლით... და არა რეჩიტიტივით. ასეთ შემთხვევაში ირღვევა მუ-  
სიკალური კომპოზიცია. ქუთაისის თეატრი თავისუფლად შეძ-  
ლებს ამ გრადიციული სცენური უსამართლობის დაძლევას. ამ  
სცენას მხატვრული სახის გახსნისათვის და სპექტაკლის ეთიკური  
კონცეფციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, აქ ხდება კა-  
თარსისი – განწყენდა და ამაღლება. აქ მარცხდება პერსოვა,  
მისი სიმრუშე ვერ სძლეეს ჯილდას სულიერ სიწმინდეს და სი-  
მაღლეს.

ქუთაისის თეატრის სპექტაკლები აღძრავენ სწორედ ასეთ  
სერიოზულ საკითხებს. ჩემი აზრით, ეს არის ყველაზე უფრო ღი-



დი ღირსება, ძვირფასი თვისება. სხვა შემთხვევაში. ვინ იცის, რამდენჯერ გამოვსულვართ საოპერო სექტაკლებიდან გულცივად, გულგრილად ან ისეთი განწყობილებით, უბედური შემთხვევის მოწმეს რომ შეიპყრობს ხოლმე – გაოგნებით, როდესაც არც ლაპარაკი გინდა და რამეზე ფიქრიც კი უაზროა.

საინტერესოა რეჟისორ ვ. ნიკოლაძის „გოსკა“. იქ, სადაც რეჟისორი მიპყვება მუსიკის სკულს, იგი შთაბეჭედაც სცენურ დინამიკას გვიმტკიცებს; სადაც რეჟისორს ზომიერების გრძნობა დაღაგობს, სცენური უხერხულობა იქმნება.

არაორღინალურია და დამაზერებელი პირველი ორი მოქმედების ძირითადი მოვლი, როგორც შინაგანი სახის ძირიც. ასევე სტილისტურად. განსაკუთრებით გამოვეყოფილი მეორე მოქმედებას, რომელიც გამოირჩევა განმარტებული ეთიკური პათოსით, მასშტაბური ჩანაფიქრით, შინაგანად გამართლებული რიგმიით. მით უფრო თვალშისაცემია მოგიერთი ხარვეზი, რომელიც მოგ შემთხვევაში აბრკოლებს სარეჟისორო ჩანაფიქრის სრულ რეალიზაციას. მოქმედების თანმიმდევრობის თეატალური ხარისხით დაკითხვის სცენაში არ არის აუცილებელი გასისხლიანებული კავარადლოსის ამოთრევა, შემდეგ მისი უკან დაბრუნება – ეს ანგელებს წინსვლას (სინათლის აქცენტები აქ ვადამწყვეტ როლს ვერ თამაშობენ). ამავე დროს, გოსკა რატომღაც არ ისწრაფის კავარადლოსისაკენ, მხოლოდ შორიდან ესაგვეყება მას, სკარპიას კი ყველაფერი შკაფიოდ ესმის. ყოველივე ეს ეწინააღმდეგება პარტიტურას, მთელ სცენარს და, რაც მთავარია, არაფერს მაგებს თაქისთავეად კარგად მიგნებულ მოგად სურათს.

პირველ აქტში ორმა მოულოდნელმა შეუსაბამობამ მიიქცია ყურადღება: ანკელოტის აქეს ისეთი ფრაზა, რომელიც მიგუანინშებს, თუ სად არის დამალული აგაფანგის კაპელის გასაღები. სცენაზე კი მადონას გამოსახულება და ფიალა ნაკერობი წყლით ცალ-ცალკეა – ეს, ჯერ ერთი, შეუძლებელია კათოლიკურ კელუსიაში და, რაც მთავარია, არღვევს აქტის მთლიანობას.

პარტიტურის მიხედვით სკარპია შემოსილისთანავე დაითხოვს ყველას, ვინც ამ დროს ეკლესიაშია და გოვენს მსახურს დასაკითხავად, სპეციოკური ინტონაციებით დაბალ რევისტრში უბრძანებს სპოლეგას ყოველი კუთხე „დაყნოსოს“ ისე, რომ ყურადღება არ მიიქციოს. პობოს, კლარნეტისა და ფაგოტის იღუნებალი ინტონაციები კიდევ უფრო აელენენ ამ იღუნებების შემ-

მარავ ხასიათს. სპექტაკლში კი ყოველივე ამას სკარპია აკეთებს საჯაროდ, გაოცნებული ბრბოს თვალწინ. ჩანაფიქრი არ ემთხვევა მუსიკალურ შინაარსს და ამის გამო ვერ აღწევს სასურველ უქმეს.

საგანგებოდ შეეჩერდები მესამე მოქმედების დასაწყისსა და ფინალზე; სადაც რეჟისორი არც მაყურებლის აღქმას ენდობა, არც პუჩინის მუსიკის შთაბეჭდვად ძალას. „გოსკას“ მუსიკალური დრამატურგია იმდენად ცხადია, რომ არაა აუცილებელი ყველაფრის ილუსტრირება იმ გულუბრყვილო ასოციაციური ხერხებით, რომლებიც, მხატვრული თეატლსაზრისით, გოეებენ ნაძალადევი სიჭარბის შთაბეჭდილებას (ზედაპირული ილუსტრირება, საერთოდ, არასაკადრისი საშუალებაა ნაწარმოების გახსნისა).

მუსიკალური გექსტისადმი ერთგულება უნდა ეაქციოთ საოპერო თეატრის, საოპერო რეჟისურის აუცილებელ პირობად. თუ ამ პრინციპს ეულალაგეთ, შემოქმედებითი მარცხი არ აგველუება.

ოპერის თეატრში მოსული დრამის რეჟისორები უპირატესობის ერთგვარი გრძნობით ეკიდებიან ხოლმე საოპერო გრადიციებს, შტამების ნგრევის საბაბით თვითნებურად ექცევიან ავტორის ჩანაფიქრს, ნაწარმოების მხატვრულ კონცეფციას, მის სულისკვეთებას. ამ დროს ისინი თავს იმართლებენ დრამატული თეატრისათვის დამახასიათებელი თავისუფალი ინგერპრეტაციის მეოლით. მე კი მგონია, რომ ეს არაა სარწმუნო საბუთი. თვითნებობას არც დრამატული თეატრის რეჟისურა იგანს. გ. გოვსგონოგოვი ვარკვევით წერს: „სცენური ნაწარმოების შინაარსსა და ფორმას განსაზღვრავს დრამატურგი. ჩვენი ამოცანაა გამოვნახოთ, დავინახოთ, ვავიგოთ, შევიგრძნოთ ავტორის ინდივიდუალური წყობა, მოცემული პიესის განსაკუთრებული, განუმეორებელი აგებულება და ვადაეიგანოთ ყველაფერი ეს სცენურ ენაზე. სპექტაკლის მხატვრული ვადაწყვეტა არ შეიძლება მოინახოს პიესის ვარეშე. ყოველი ავტორი ყოველი პიესისათვის პოულობს პირობითობათა საკუთარ სისგემას, თამამის საკუთარ პირობებს. თუ მოვწონთ პიესა, მამინ კეთილი ინებეთ – აღმოაჩინეთ, ამოხსენით, დაიცავით ავტორის მიერ შემოთავაზებული პირობები. თვითონ ნუ მოიგონებთ მათ. მოცემული პიესის „თამამის პირობების“ დადგენა რეჟისორის მთავარი ამოცანაა.

სიგყვით კი არა, საქმით უნდა ვაღიაროთ ავტორის პრი-

მაგი რევისურაზე...

... ჩვენ ვაღლებული ვართ ვიამბროუნოთ ავტორის ჟანრში, მივიღოთ მისი გასაღები, მოვიშაროთ მის შემოქმედებით გაღლაზე“.\*

ასეა ეს დრამატულ რევისურაში, მით უმეტეს, ასე უნდა იყოს მუსიკალურ თეატრში, სადაც მუსიკა ნაწარმოების ტექსტითა და „ქექეტექსტი“ (კ. სტანისლავსკი). სრულებითაც არა მსურს რევისორ ვ. ნიკოლაძეს თავს მოეხეიო ჩემი თვალსაზრისი, მაგრამ თავისი პრაქტიკისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება, კომპოზიტორ-დრამატურგის მიმართ შეგი ერთგულება და ნდობა მხოლოდ დაესმარებოდა მას შემდგომ მუშაობაში.

ვ. ნიკოლაძეს ნაშღვილი, ლეთით მომადლებული სარევისორო ნიჭი აქვს, მას გააჩნია სპექტაკლის ენერგიული განვითარების ალლო და უნარი. „გოსკას“ გარდა, ამაში დაგვარწმუნა „ახალგაზრდა გვარდიამაც“. სპექტაკლის სცენური პლანი მონუმენტურია, გამომსახველი. ოლონდ, სასურველია ინტიმური სცენების გამოყოფა საერთო ფონიდან, მათიუის უნდა შეიქმნას სათანადო გარემო. სპექტაკლში ოსტატურადაა დადგმული მასობრივი სცენები. მხატვარ თ. არსენიძეს სწორად აქვს ნაპოენი კოლორიტი. იგი უბრალო საშუალებებით აღწევს გამომსახველობას. აქ იგრძნობა სივრცე, ოკუპაციის მძიმე აგმოსფერო, ეროვნული წინააღმდეგობის ურყევი ენერჯია.

ქართული საოპერო თეატრის მშენებას ყოველთვის წარმოადგენენ მომღერლები. მისასალმებელია, რომ ქუთაისის საოპერო დასი ღირსეულად აგრძელებს ამ ღიდ კულტურულ ტრადიციას.

ქუთაისის საოპერო თეატრის ისტორია ათ წელსაც არ ითვლის. მის წიაღში კი უკვე დაეაქაცენენ ისეთი რანგის ვოკალისტები და მსახიობები, რომლებსაც ბევრი ცნობილი საოპერო თეატრი სიამოვნებით იგულებდა თავის კოლექტივში. შეგი წილი ამ მომღერალთაგან თეატრში მისი დაფუძნებისთანავე მოვიდა. ეს იყო გამოუცდელი, სცენას მუწრვეველი ახალგაზრდობა. ახლა უკვე ბევრი მათგანი ფართო სამემსრულებლო დაიამზონის არტისტია. მათ მუუძლიათ ურთულესი სამემსრულებლო ამოცანების მაღალ ღონებზე გადაწყეგა. ეს ძალზე ნიშანდობლივია.

\* ვ. გოგსკონოვი, რევისორის პროფესია, თბ., 1975, გვ. 243-245.

სომერსეტ მოემი თავის ცნობილ ნაწარმოებში – „შედეგების შეჯამებისას“ – შენიშნავს: პრიოფესიონალი იმით განსხვავდება დილეტანტიზაციას, რომ პროფესიონალი ვითარდება, დილეტანტი კი არაო.

ქუთაისის თეატრის მოძღვრალთა უმრავლესობა შეუხელ-ებელ შემოქმედებით ზრდას აეღეს. სულაც არ არის აუცილებელი და, რეალურად, ეს შეუძლებელიცაა, რომ თეატრში მოსულმა ახალგაზრდა მოძღვრალმა ერთნაირი სრულყოფით უპასუხოს სათეატრო ხელოვნების ყველა მოთხოვნას. მთავარია, მასში ამოვიცნოთ ზრდის, განვითარების, წინსვლის პერსპექტივები. თეატრში მუშაობა თანდათან გამოაქვს მისი მომზადების ხარისხს, შემოქმედებით სიცოცხლისუნარიანობას. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად ვართ მოწმენი იმისა, რომ კარგი, ზოგჯერ ბრწყინვალე მონაცემების ახალგაზრდა მოძღვრალი ერთ ადგილზე იტყუანება და პერმანენტულად რჩება „იმედების მომცემ ახალგაზრდად“. ხშირია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მოკრძალებული მონაცემების მოძღვრალი ინტენსიურად ვითარდება, ოსტაგდება, წელში სწორდება და თეატრის წამყვანი ძალა ხდება. აქ საქმეს წყვეტს სკოლის, მომზადების ვარჯიშიანობა, რაც მარტოოდენ გექნიკური ჩვევების ათვისებით არ ამოიწურება, არამედ გულისხმობს ახალგაზრდა შემსრულებლის მსოფლმხედველობით, ეთიკურ. ესთეტიკურ პოზიციასაც, მისი კულტურის დონეს. კარუმო ურჩევდა ახალგაზრდებს – „ნუ გეშინიათ შეცდომის, შეუცდომელი არავინ არის. მთავარი ის კი არ არის, შეცდომა არ დაუშვა, მთავარია დროულად შეამჩნიო იგი, არ შეგეშინდეს მისი აღიარებისა“. ასე მიმდინარეობს პრიოფესიონალის ზრდა. სხვა გზა არ არსებობს. ხელოვნებაში ნამდვილი წარმატება თანმიმდევრული, მიზანსწრაფული მუშაობის შედეგია და არა ციდან ჩამოვარდნილი მოულოდნელი სასწაული.

თანამედროვე ფეხბურთშიც კი იციან, რომ „ზარსკვლავები ციდან არ ცვივა“, ჩვენს ვოკალურ სამყაროში კი ბევრი პედაგოგი, რეჟისორი, ღირიუორი, აღმინისტრატორი ისევე ცაში იყურება, იქნებ რაიმე ჩამოვარდესო. გარსიას ეკუთვნის სიტყვები – არტისტის იმპროვიზებული შექმნა არ შეიძლება, არტისტმა თანდათანობითი ფორმირების გზა უნდა გაიაროსო. დროა, ჩვენს მუსიკალურ სამყაროში, კრატიკაშიც, შეიქმნას ამ საკითხის მიმართ ჯასნალი, პრინციპული დამოკიდებულება! ქუთაისის თე-

აგრის გამოცდლება — მეტიც, გაკეთსელი — ამ მხრივ საზა-  
ვალთოა.

სიხარულით მივესალმები ჩემს ქუთაისელ კოლეგებს. ახა-  
ლგაზრდა ოსტატებს, ეურჩევ მათ ყოკალურ ხელწინებაში ამ ურ-  
თულესი ვზით სიარულს, ეესურვებ შემოქმედებითი გამარჯვებე-  
ბის მოპოვებას, სიხარულის შოგანას ჩენი ხალხსაიოვას.

ქუთაისის საოპერო თეატრი თბილისში ჩამოვიდა შემდე-  
ვი შემადგენლობით: სოპრანოები — ლია მესხი, ია ჯაფარიძე,  
ოღლა ჭურულაია, მანდა ბერულავა, ნათელა ხიზანიშვილი, ნენუ  
გამყრელიძე. ფოთილა დუნდუა, თინათის ნიკოლაძე, ნაირა კი-  
კოლაშვილი.

მეცო-სოპრანო — ალისა ცინცაძე.

ტენორები — ასბორ გოგოლაშვილი, ვახტანგ მითაიშვილი,  
შალვა ლოღობერიძე, თემურ კორძაია, ანატოლს ჭურულაია, იო-  
სებ კიწმარიშვილი.

ბარიტონები — თამაზ ფარცვანია, კაბეზ კასრაძე, ალექ-  
სანდრე მაძუკელაშვილი, გოვენ კინწურამყილი, ვიორგა ლომთა-  
ძე, ამირან ფხაკაძე, რომან გუმბერიძე.

ბანები — იუზა ქუთათელაძე, ალექსი სუბოტინი, იოსებ იყ-  
ხელი.

ორიოდე სიგყვა საგასტროლო რეპერტუარის შესახებ.  
თავისი ხანმოკლე არსებობის მანძილზე ქუთაისის საოპერო ღა-  
სმა დადგა ბევრი ქართული წარმოდგენა: „აბესალომ და ეთი-  
რი“, „დაისი“, „მინდია“, „ღარეჯან ცხიერა“, „ქეთო და კოტე“,  
„ბროლის ქოში“, „წითელქუდა“. თეატრი მოძაგალმსიე ამირებს  
ეროვნული ოპერების დადგმას. უენაურია, შაგრამ ფაქტია: საგას-  
ტროლო რეპერტუარში არ შეეიდა არც ერთი ქართული ოპერა  
(თუ არ ჩავთვლით გ. ჩლაიძის გაურკვეველი თანრის სპექტაკლს  
„ღარისპანის ვასაქირი“). „რიგოლეტო“, „ტოსკა“ და „ახალგაზ-  
რდა გეარდია“, როგორც უკეე აღენიშნე, ძლიერი სპექტაკლებია,  
თბილისელი მყურებელი მონატრებულია ამგეარ სპექტაკლებს...  
საუიქრებელია, ქუთაისის თეატრს არ გააჩნია ასეთი ღონის  
ქართული საოპერო სპექტაკლი და, თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა ვიზ-  
რუნოთ ამ ხარეების გამოსწორებაზე.

ქუთაისის საოპერო თეატრის გასტროლებს თბილისში სის-  
გემატური ხასიათი უნდა მიეკეს.

„აილა“ ბერლინის „კომიშე ოპერის“ სცენაზე\*

„უნდა შევიცნოთ მუსიკისა  
და სიმღერის დრამატული  
ფუნქცია“

ეალტერ ფელზენშტეინი

ბერლინის „კომიშე ოპერა“ ეერდის „ფალსტაფის“, „ოტელოს“, „ტრუბადურისა“ და „ტრაეიაგას“ შემდეგ „აილას“ დაღვმას შეუდგა. დაღვმის ანტორს, გუც ფრიდრიხს („კომიშე ოპერის“ მთავარი რეჟისორი, ვ. ფელზენშტეინის მოწაფე გახლავთ), ეერდის მემკვიდრეობიდან მანამდე მხოლოდ „ტრუბადური“ ჰქონდა დაღვმული. „აილა“ მას უფრო ფართო რეჟისორულ პერსპექტივებს უსახავდა.

„კომიშე ოპერის“ ესთეტიკური კრელოს მიხედვით მოსალოდნელი იყო, რომ გუც ფრიდრიხი აიცილებდა ამ ოპერის დაღვმის ტრადიციულ შტამს. მაგრამ ეს არ უნდა ქცეულიყო თვითმიზნად. საჭირო იყო ისეთი პოზიტიური იდეის გამოჩახვა, რომელიც თავისთავად გამოირიცხავდა შტამის უნებლიე გამოვლენასაც კი. ამრიგად, გამომხრული იყო პარტიტურის ასლებური წაკითხვა არა წინასწარ აკვიატებული, ნაწარმოებისათვის უცხო თვალსაზრისით, არამედ ახალი კონცეფციით, რომელიც თავად პარტიტურის შინაგანი სტრუქტურიდან აღმოცენდებოდა.

როგორ უაიბზრა რეჟისორმა ოპერის ძირითადი კონფლიქტი?

ეგვიპტის ჯარის უშიშარი და ნიჭიერი ოფიცერი რაღამესი ეაიოპელ გყვე ქალს – აილას ეტრფის. მაგრამ ეს დაუშეებელია, რადგან ეგვიპტელს არა აქვს უფლება შეიყვაროს სხვა ერის შეილი, არ უნდა გაიგოლოს უცხოელი, ბარბაროსად უნდა მიაჩნდეს იგი. სწორეუოვარია ეგვიპტე, გამორჩეულნი არიან ეგვიპტელები. ამქვეყნად მხოლოდ ისინი უნდა ბატონობდნენ. თავად განგებამ მიანიჭა მათ რასიული, სოციალურ-პოლიტიკური თუ კულტურული უპირატესობა.

ამ თვალსაზრისის გამახვილებით გუც ფრიდრიხმა ეგვიპტის სახელმწიფო მმართველობის სისგემას მილიტარისტული გა-

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „საბჭოთა სელოვნება“, 1969, № 9

აზრება მიანიჭა და ასეთი ინტერპრეტაციით სპექტაკლის თანამედროვე ელერალობა განიზრახა.

სიყვარული თვალს აუხელს რაღამეს. იგი პირველად შეეჯახა ეგვიპტელთა უღმობელ კანონებს. მისთვის შეუძლებელი ხდება მათი მიხედვით ცხოვრება, რადგან ისინი ვადაულახავ დაბრკოლებებს უქმნიან პიროვნების თავისუფლებასა და წმინდა გრძნობას – სიყვარულს. რაღამესმა იცის, რომ თითოეული ეგვიპტელი ვალდებულია ემორჩილებოდეს ქვეყნის ურდევ ადას-წესებს და ჩვეულებებს; ისიც იცის, რომ ეგვიპტელები აიდასადმი სიყვარულს დანაშაულად ჩაუთვლიან; ვერაინ გაუგებს მას, არ დაუშვებენ მათ შეუღლებას... მზად არის სიყვარულს სამშობლოც კი შესწიროს, მაგრამ ჯერ თავისი ქვეყნის გარდაქმნასა და ეგვიპტელთა შეზღუდული თვალთახედვის დამსხვრევას განიზრახავს.

ამრიგად, რეჟისორმა წინ წამოსწია კონფლიქტი პიროვნებასა და სახელმწიფოს სოციალურ-პოლიტიკურ ორგანიზაციას შორის, რაღამესში განსაკუთრებით გაამახვილა მებრძოლი, პროტესტანტული სულისკვეთება. იგი მოწოდებულია თავისუფლება მოუპოვოს ეგვიპტეს, ეთიოპიას, მთელ სამყაროს. მაშინ სიყვარულიც თავისუფალი იქნება, მას ვერაინ შეუშლის ხელს, ველარაინ დაჩაგრავს.

გაც ფრიდრიხის კონცეფციით ერთმანეთთან გადაჯაჭვულია ინტიმურ-ღირიკული, სოციალურ-პოლიტიკური თუ ეპიკური საწყისები. ამ კონცეფციის ექსპოზიციია რაღამესის პირველივე სცენა-რეჟიგაგისა და რომანს-მონოლოგშია მოცემული.

რეჟისორმა მიზნად დაისახა, აგრეთვე, გრადიციული საოპერო შტამის – მთავარ მოქმედ გმირთა „სამკუთხედის“ დარღვევა. ამიგომ სპექტაკლში ერთგვარად შესუსტდა ამნერისის სასიყვარულო დრამის კონფლიქტური ფუნქცია. დაძღმელის ამრით, ამნერისის გარემუც გარდაუვალი იქნებოდა რაღამესის სეღრი.

რეჟისორმა ამნერისის მოქმედებას სხვა მიმართულება მიანიჭა, რითაც დაბრკოლება აღუმართა რაღამესს უმაღლესი ძალაუფლების ხელში ჩავდებისათვის. ძალაუფლების გარემუც კი იგი ვერ განახორციელებდა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურსა თუ მორალურ რეფორმებს. წინააღმდეგობებს წააწყდა ქურუმების მხრიდანაც. არც ისინი იზიარებდნენ მის ჰუმანურ სწრაფვას

– სიციცხლე ანკესონ ეთიოპელ გყვიებს. უღმობელია ეგვიპტური კანონმდებლობა – სგერი უნდა ვანადგურდეს და ვინც მას თანაუგრძნობს, მოღალატეც ცხადდება. სიკვდილი მტერს, სიკვდილი მოღალატეს!

აპიგომ რადამესის დალაგზე ეჭვს მიიგანენ არა მაშინ, როდესაც იგი უნებლიედ სამხედრო საიდუმლოებას გასცემს, არამედ უფრო ადრე – ტრიუმფის სეენაში, როცა გყვეთა შეწყალებას მოითხოვს.

როლიაღ, საბემო სეენაში, სადაც რადამესი ტრიუმფატორად გვევლინება, რევისორმა რელიეფურად გამოჰქვეთა პარადოქსული სიგუაია – უფლებამოსილ მხედარიშთავარს ნამადღევად მკართიეეინებენ ფარაონის ასულს, მძეველად დაუტოვებენ სატრუოს, ფრთებს შეეკვეცავენ მის ოცნებებს, ჩაქოლავენ პიროვნულ თავისუფლებას. არსებითად, აქ მარცხდება რადამესი, აქ იბადება გრაგედია, რომელიც შემდეგ განსაკუთრებული ინტენსივობით ეითარდება. ამრიგად, სპექტაკლის ყოველ საკვიანპო მომენტში საზვასმულია საპირისპირო ძალთა ჭიდილი. ეს არის ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას, კაცთმოყვარეობასა და ბნელების მოციქულთა შორის.

რადამესი დაუძღვეულ წინააღმდეგობათა რეალში ექცევა. მას სულს უხუთავს საბელმწიფოებრივი გოგალიგარბში, მის ოაგისუფლებას ბორკავს ქურუშთა რეაქციული იდეოლოგია და მშრალი ინგელექტუალიზმი, უღმობელ ბედისწერასაგისთ თანსდევს ამნერისის კჭვიანსი სიყვარული.

მაინც უდრეკია რადამესი. იგი ვერ უღალატებს საკუთარ გელისთქმას. სიყვარული მისთვის კათარსისია. მასში პოულობს წინააღმდეგობათა დამარგენველ ძალას. სიყვარული უკედლეყოფს მის კაცთმოყვარე მსოფლმხედელობასა და პეროიკულ სწრაფევს.

ასეთია გეც ფრიდრიხის მიერ წარმოდგენილი „აიდას“ დრამატურგის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ანალიზი. მან უარი თქვა ეთნოგრაფიზმზე. სურდა ვერდის პარტიკურაში ჩვენი თანამედროვეობისათვის შესაგყვისი და გიპური მოვლენები გამოეძებნა და ამით სპექტაკლი აქტუალური გაეხადა. რევისორი კლასიკური საოპერბო ნაწარმოებისათვის თანამედროვე მოღელის შექმნაზე მუშაობდა. ამ მიზბაში იყო დაღგმის პირისთადი არსი. მისივე აზრით, ახალი ესთეტიკურ-იდეური მოღელის დაღგენის შემდეგ ოაგისთავად მოიხსენებოდა ისტორიულ-ეისნოგრაფიული რე-



აღიების საკითხი, ისინი მოდელის მხოლოდ გარეგნულ სამოსად, პირობით ნიშნებად აქცია და ამ გზით ოპერის იდეური პრობლემატიკის განზოგადებას შეეცადა. გეც ფრიდრიხი თავისუფლად მოეკიდა ისტორიულ ქარვას და ახალი მოდელის კანონებით წარმართა დრამის განვითარება. არსებითად, ამან განაპირობა ვერდის ოპერაში ფსიქოლოგიური და ემოციური მახვილების გადაადგილება, დადგმის ახალი არქიტექტონიკის შემუშავება, შესაბამისი მუსიკალურ-დრამატურგიული და სახეითი ფაქტორების გამოჩახება, ვმირთა ხასიათებისა თუ მოქმედების ერთი მართულებით წარმართა.

ამჯერადაც გამართლდა ვალტერ ფელმენშტეინის თეატრის ძირითადი დებულება: „სიმღერა გაძლიერებული ექსპრესიაა. მისი მიღწევა შეიძლება უდიდესი კონცენტრაციით, მხოლოდ მაშინ დაეუფლება შემსრულებელს მაღალი შემოქმედებითი ექსტაზი. მაგრამ ასეთი კონცენტრაცია შეიძლება წარმოშვას მხოლოდ რაიმე კონკრეტულმა ფრაზამ, რომლის ემოციების გამოხატვა შეიძლება მხოლოდ ისეთი ფორმით და მხოლოდ ისე, როგორც ეს კომპოზიტორმა დაწერა“.

მართლაც, გეც ფრიდრიხისათვისაც დრამატული სიტუაციის მოდელირება ნაწარმოების დრამატული ბუნების გახსნის იარაღია. ჩვენი ხანგრძლივი საუბრის დროს „აიდას“ მოდელის შესახებ, ნაწარმოების ასეთ ანალიზს მე ვუწოდებ „სიტუაციისათვის ალგებრული ფორმულის დაძებნა“, რაც სამოგადოდ მოდელირებას უდევს საფუძვლად.

მოდელირება არის ამა თუ იმ მოვლენისა თუ შესასწავლი ობიექტის შინაგანი სტრუქტურის კონკრეტული გამოხატვა. დღეს ასეთი მეთოდით იკვლევენ შემეცნების სხვადასხვაგვარ პროცესებს. იგი კვლევის უნივერსალურ მეთოდად იქცა ფილოსოფიასა თუ ფიზიკაში, ასტრონომიასა თუ სამოგადოებრივ მეცნიერებებში (პოლიტიკური ეკონომია, ენათმეცნიერება და ა.შ.). ამავე მეთოდით ხელმძღვანელობენ მხატვრულ აზროვნებაში – თანამედროვე სახეით ხელოვნებასა და მუსიკაშიც. ყოველივე ეს შემოქმედებას ჭარბი ინტელექტუალიზმის დაღს ასეაბს.

აქ არ შევუდგებით აღნიშნული მეთოდის აეკარგიანობის გარჩევასა და მისი პერსპექტივების განსაზღვრას. აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ იგი თანამედროვე მეცნიერების, გექნიკისა და ხელოვნებისათვის ყველაზე გიპური გახდა. იგივე მეთოდი გზას

იკელეს მუსიკალურ თეატრშიც. მისი საშუალებით ცდილობენ ახლებურად გაიაზრონ კლასიკური რეპერტუარი.

დღეს ძალზე ვახშირდა კლასიკური ნაწარმოების ფორმალისტური მოდერნიზაციის შემთხვევები (განსაკუთრებით მუსიკალური თეატრის სცენაზე). ასეთი დადგმის ავტორებს ჰგონიათ, რომ საკმარისია ბაროკოს ეპოქის სტილისტური ელემენტები კუბისტური ან სიურრეალისტური მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი გეჟიკური შტრიხებით შეიცვალოს და ნაწარმოები უმაღლე სახეს შეიძვას, გათანაბდროვდება, ანუ, როგორც ამბობენ ხოლმე, „თანაბდროვების პოზიციებიდან იქნება წაკითხული“. სინამდვილეში კი ნაწარმოების შინაგანი იდეურ-ესთეტიკური არსის ანალიზი კვლავინდებურად არქაული რჩება. ცხადია, მსგავსი „ინიექციებით“ სიცოცხლეს ვერ შთაბერავე კლასიკურ მემკვიდრეობას. მას მხოლოდ ნაძალადევი „ნოვატორების“ პრეტენზია ექნება.

საოპერო ნაწარმოებთა დადგმა უნდა ხდებოდეს იმ ღრმა ანალიზის საფუძველზე, რომელიც ზოგადსაკაცობრიო მონაპოვრებთან ურთიერთკავშირში იქნება და უკასუსებს თანამედროვე აზროვნების მაღალ მოთხოვნებს, ეპოქის სულისკვეთებასა და პროგრესულ მსოფლმხედველობას.

გვც ფრიდრიხშაყ ეს რთული გზა აირჩია და ამიგომაც განსაკუთრებული ყურადღებით ვადევნებდი თვალყურს სპექტაკლის ჩასახებასა და დაბადებას, მისი შექმნის ყოველ ეტაპს, დადგმის თითოეულ დეტალს. ვაკვირდებოდი რეჟისორის მუშაობას მხატვრებთან, დეკორატორთან თუ კოსტიუმერთან, გრიმიორთან თუ გამნათებლებთან (განათებას ძალზე დიდი გამომსახველობითი ფუნქცია აქვს ამ დადგმაში), მთელ სამემსრულებლო კოლექტივთან – სოლისტებსა და გუნდთან, განსაკუთრებით საინტერესო და რთული იყო სპექტაკლის შეკერის პროცესი.

ფელზენშტეინის თეატრის შემოქმედებითი პრინციპები მიმართულია მუსიკის დრამატურგიული ფუნქციონირების მაქსიმალური გამოვლენისაკენ. ამასთან, მაყურებელს უნდა სჯეროდეს, რომ მხოლოდ ასეთი სცენური სიტუაციით შეიძლება წარმოდგენილი მუსიკის გამოხატვა, რომ ეს მუსიკა, მოქმედება, ვითარება მხოლოდ ახლა, მის წინ დაიბადა. ასეთი შემოქმედებითი თავისუფლებისა და უშუალობის მიღწევის სიძნელებზე ფელზენშტეინი ბევრს წერს.

ამ მხრივ გ. ფრიდრიხის სპექტაკლში ყველაფერი ერთ ღონეზე არ არის. დადგმის საუკეთესო მომენტებად მიმაჩნია საორკესტრო შესავალი და მისი სცენური ექსპოზიცი, რადამესის შემოსვლის მოკლე, მაგრამ შთამბეჭდავი სცენა სპექტაკლის დასაწყისში, რადამესის რეჩიტატივი და რომანსი, აიდას, ამნერისისა და რადამესის ტერცეტი. განსაკუთრებით გამოვყოფ ფარაონთან ბჭობას ეთიოპელთა თავდასხმაზე და აიდას პირველ არიას.

შეუძლებელია სპექტაკლის თითოეული სცენის გაანალიზება. შევეცდები მოკლედ აღვწერო უქნასკელი ორი სცენა: ტერცეტის დასასრულს ფანფარები გვაუწყებენ. სამეფო საბჭოს დაწყებას. საიღუმლო თათბირს აიდა ვერ ესწრება, მაგრამ გ. ფრიდრიხს ეს სცენა ისე აქვს აგებული, რომ ხერხდება რეჟისორული მიგნების განხორციელება: ეთიოპელთა თავდასხმის ცნობამ შეაშფოთა აიდა. იგი შიქარება დარბაზში და კედელზე გაკრული, ყველასაცან შეუმჩნეველად ისმენს შემზარავ ცნობას – მამამისმა ამონასრომ აამხედრა ეგვიპტის ძალმომრეობით აღელვებული გომები, ისინი ეთიოპელთა თაოსნობით ეგვიპტის გირანის დასამხობად ილაშქრებენ და აიდასაც დაიხსნიან ტყვეობიდან. ეგვიპტელები მათ წინააღმდეგ ჯარს გზავნიან აიდას საგრფოს, მისი ერთადერთი ნუგეშის – რადამესის წინამძღოლობით.

ბჭობა მთავრდება. აიდა მარგოლმარტო რჩება ეგვიპტელთა უმადლესი ხელისუფლების დარბაზში. აქ ყველაფერი უსხოა მისთვის, ყველაფერი მტრულად გამოიყურება, თვით რადამესიც, რომელიც ქურუმებმა ჯარის სარდლად აკურთხეს და ეთიოპელთა შესამუსრად, აიდას მამისა და ძმების დასახოცად წარგზავნეს.

საინტერესოა აგრეთვე გრიუმფის სცენა და ოპერის ფინალური სურათი „აკლდამაში“. გრიუმფის სცენაში განსაკუთრებით გამახვილებულია მზის შვილის – ფარაონის კულტი. ხალხი აღმერთებს მას, მაგრამ ზიზღნარევი შიშით შეპყრებს ქურუმებს – რეაქციული იდეოლოგიის მაგარებლებსა და აგრესიის სულისჩამდგმელებს. ხალხს სძულს ომი, მას მშვიდობიანი ცხოვრება უნდა. გეც ფრიდრიხმა მოედანზე გამართული ცეკვა სიკვდილის საკულტო ცეკვად აქცია და მას მილიტარიზმის ზეიმის ფონზე სიმბოლური მნიშვნელობა მიანიჭა. სამხედრო და რელიგიური რიგული მკვეთრად უპირისპირდება ერის მშვიდობიან განწყობი-

ლებას. ეს კონგრასი კიდე უფრო მძაფრდება ეთიოპელ გყვეთა საბელისწერო ანსამბლში, სადაც დრამის ახალი პერსონაჟის – ამონასროს გაქტიკური ალლო და სგრაგევიული ნიჭი გაილეკებს. ამონასრო უმაღლე ამოიციხობს რადამესის სიყვარულს აიდასადმი და განიზრახავს ეს სიყვარული სგრაგევიულ მიზნებს ამსხეერკლოს. ჩინებულად არის ნაპოენი პირეული დიდი ანსამბლის (ფა მაჟორი) ფინალის ქეეექსტი. უკე შეწყდება კულმინაციური ფორგისიმო, რადამესი თავგანწირვით შეიჭრება ქურუმებს და გყვეებს შორის, რითაც უნებურად ცხადყოფს თავის გულისთქმას.

ამონასრო კვლავ ელვისებური სისწრაფით შეაფასებს სიგუაციას... საკმაოდ ხანგრძლივ საერთო პაუზას პიანისიმოზე აღმომხდარი ფრაზით დაარღვევს და თავდაღვიწყებულ რადამესს გამოაფიხილებს. ანსამბლში კი მუქარით აღსავსე ინგონაციები მუდარით შეიცვლება.

ამ სცენაში მონაწილეობს 150 სტაგისტი, საბალეტო დასი, ოპერის გუნდი და ბერლინის რადიოს კაპელა. სცენაზე სულ 450 კაცია. ამიგომაც ვახდა შესაძლებელი ქურუმთა, გყვეთა და მოქალაქეთა საგუნდო პარტიების მკვეთრი დიფერენცირება. კონგრასტულობის პრინციპებით იყო შერჩეული კოსტიუმები, გრიმი, თითოეული ჯგუფის მონაწილეთა სცენური მოქმედება... ასე შეიქმნა ძალზე დაძაბული დრამატული კონფლიქტი, რელიეფურად გამოიძერწა მონუმენტური მუსიკალურ-დრამატული კომპოზიცია.

სადა და ამასთან ძალზე გამომსახველია სცენა „აკლდამაში“. აქ ხდება მთავარი გმირების სულიერი განწმენდა-განთავისუფლება. ამნერისი აკლდამის მისადგომებთან ლოცულობს, ქურუმები გაძარში შეპლალალებენ ღმერთებს. აიდამ სიცოცხლეს საგრფოსთან სიკედილი არჩია, რადამესმაც საკუთარი რწმენის დალაგს სიკედილი ამჯობინა.

სიყვარულმა გაიმარჯვა. დრამატიზმით აღსავსე დრამა ნათელი ლირიზმით დასრულდა.

ნაკლებად დამაჯერებელი აღმოჩნდა III სურათი („ველკანის გაძარი“), რომელშიც ახალგაზრდა მხედართმთავარი რელიგიურ ექსტაზამდე უნდა მიეყვანათ. ასოციაციამ რეჟისორს აგომური იარაღის დამზადების აგმოსფერო წარმოუსახა (ეს აგმოსფერო ამ ბოლო დროს ამერიკული წყაროებიდან ვახდა ცნობილი) და თავისებური ანალოგის ჩვენება განიზრახა.

საერთოდ, გეც ფრიდრიხის რეჟისორული აზროვნებისათვის დამახასიათებელია ამგვარი ასოციაციურ-ანალოგიური პარალებები. ეს მოდელირების მეთოდში შემაჯავლი ხერხია.

საინტერესო მიმანსცენების მიუხედავად, ნაკლებად დამაჯერებელია სცენები „აშნერისის ოთახში“ და „ნილოსთან“. ეგრე სამსჯავროს სცენა გახდა მეტყველი, თუნდაც იმიტომ, რომ მასში გაღარიბებულია აშნერისის სულიერი სამყარო, სცენა გადატვირთულია ზედმეტი მოძრაობებით.

საერთოდ კი გეც ფრიდრიხის „აიდა“ უფრო კინეტიკურად აღიქმება, ვიდრე მუსიკალურად. თავისთავად ეს საკითხი კი ცალკე განხილვას მოითხოვს.

## „მისტერია მობილი განჯული სულით“

„ხალხს, რომელიც იბრძვის, წამალივით ესაჭიროება გრაგიკული მისტერია“

ფრიდრიხ ნიცშე

„ხელნაწერი არ იწვის“

მ. ბულგაკოვი

საქმე ეხება კომპოზიტორ ფელიქს ლლონგის ოპერა-მისტერიას „იბერიელები“. ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანის შემოქმედებაში მოიძებნება ნაწარმოები, რომელშიც დამკვიდრებულია მისი ავტორის მთელი ცხოვრება. ამგვარ ნაწარმოებს, მის საზრისს, მის ბედუკუღმართ ისტორიას ავტობიოგრაფიული კი შეიძლება უწოდოს კაცმა. „ტექსტი, – ამბობს მ. მამარდაშვილი, – ესადად ჩანს ადამიანის გზა... ეს ის გზაა, რომლითაც ადამიანი გამოდის სიბნელიდან: თავისი ცხოვრების სიბნელიდან, თავისი შთაბეჭდილებების ბურუსიდან... არსებული კულტურის სიბნელიდან, თავისი „მე“-დან, რომელსაც ის თვითონვე ატარებს, და გზა, რომელიც უნდა გაიაროს იქითკენ, საითკენაც მიუნიშნებს მისი უნიკალური პირადი გამოცდილების ისრის სხივი“. სწორედ ასეთად გვესახება მრავალფატიერაკვამოვლილი ჩვენი კომპოზიტორის მონუმენტური ქმნილება „იბერიელები“, როგორც უწოდებს მას თვით ავტორი. ჩვენ კი უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სახელწოდება „იბერთ მგოსანი“, მაგრამ სათაური რა ბედენაა?! მთავარია ნაწარმოების არა კომერციული ფასი (ჩვენ საბაზრო კატეგორიებით ვუდგებით ხოლმე მხატვრული შემოქმედების ნაყოფს). მთავარია ნაწარმოების ღირსება და მით განსაზღვრული მხატვრული ღირებულება. მხატვრულ ქმნილებას არ ესაჭიროება მისთვის უცხო თვალსაზრისები, იგი გაგებული უნდა იყოს მის წიაღში, მხოლოდ მისთვის შესადაგისი მასშტაბით. „მხატვრული ქმნილება ხომ განახმობს, გამოამბეურებს თავის საკუთარ სამყაროს“. – განმარტავს გ. გადამერი მ. ჰაიდგერის ცნობილ გამოთქმას: „ნამდვილი ნაწარმოები დგას თავისდა-თავად“.

ეს თავისდათავადობა მუსიკის ქმნილებისა შესანიშნავადა აქვს განმარტებული ა. ლოსკეს ჯერ კიდევ 1927 წელს: „წმინდა მუსიკალური ყოფიერება არის უეჭველი თვითდამკვიდრება, რომელიც თავისდათავად არ მოითხოვს სხვა არავეითარ საფუძველს, თავის თავის გარდა. მუსიკის ქმნილება თვითვე თავისი ნორმაჲც და კანონიც. წმინდა მუსიკალურ ყოფიერებაში შეუძლებელია იყოს მეტი ან ნაკლები დასაბუთება, შეიძლება იყოს მხოლოდ — მეტი ან ნაკლები მუსიკალობა, მეტი ან ნაკლები დონე მუსიკის ყოფიერებისა, მუსიკალური დაძაბულობის მეტნაკლებობა“.

ფელიქს ლლონგის „იბერიელები“ ამ მხრივ ბევრის მტკიცელია. ნაწარმოებში სიუჟეტურად ასახულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება იმდროინდელი ქართული საზოგადოების ფონზე. ახალგაზრდა პოეტის სულიერი სამყარო და მისი შემოქმედებითი მრწამსი და მისწრაფებანი მოცემულია საქართველოს ისტორიის ურთულეს ეპიზოდებთან მიმართებაში. პოეტის პირადი ცხოვრება, „ბედი ქართლისა“ და „ხმა იღუმალი“ ქმნიან ნაწარმოების მრავალპლანიანობასა და მთლიანობას; ისე ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს თითქოსდა ერთმანეთის გამომრიცხავი მოტივები და სიგუაყსები, რომ მათი გამმიჯნავი ზღვრები არც კი იგრძნობა.

რამდენადაც მე მუსიკის თავისთავადი მჭკვირმეცყეელების მქადაგებელი ვარ, ამდენად, არ შეუდგები ნაწარმოების სიუჟეტის მოყოლას. ფელიქს ლლონგის მუსიკა სიუჟეტსაც შესანიშნავად გამოხატავს. ჩვენ კიდევ ვერ გამოვსულვართ რუსული ფსიქოლოგიური ნატურალიზმის ტყვეობიდან, განსაკუთრებით, საოპერო ხელოვნების დარგში. იმედია, ისეთი ნაწარმოები, როგორც ფ. ლლონგის „იბერიელებია“, ამაშიც დიდ სამსახურს გაგვიწვევს ჩვენი მხატვრული ცნობიერების აღორძინებისა და განვითარებისათვის. ჯერ კიდევ ფრიდრიხ ნიცშე თავის ახალგაზრდულ შედევერში — „ტრაგედიის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“ — აღნიშნავდა: „ნაწარმოების განსილვისას მე არ შემიძლია დაეხმეარო იმათ აზრს, ვინც იყენებს სასცენო სიგუაყსების სურათებს, სიგყეებს და მოქმედ პირთა აფექტებს, რათა მათი საშუალებით მიუახლოვდეს მუსიკის აღქმას: რამეთუ ყველა ასეთი ადამიანისათვის მუსიკა არ არის მშობლიური ენა და ისინი ამ გზით ვერ მიაღწევენ მუსიკის ზღურბლსაც კი და ვერასოდეს შეეხებიან მუსიკის წმიდათაწმიდა იღუმალებას“.

ჩვენ „იბერიელები“ დავსახეთ ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებად, ნაწარმოებად, რომელშიც მუსიკითაა გამოხატული ავტორისეული არა მარტო მხატვრული მრწამსი, არამედ შემოქმედებითი ბიოგრაფიაც, ამიგომ, სანამ ამ ოპერა-მისტერიის არსებით მომენტებს შევეხებოდეთ, თვით ავტორის ბიოგრაფიის ბოვიერთი მომენტიც ვაეიხსენოთ.

ფელიქს ლლონტი ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდამ ჩამოაყალიბა იმ დროის ოფიციალური გოტალიგარული იდეოლოგიისათვის სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობა. იმ დროს ამას არაყან პატიებდა. გიტანები მოტიხეს მუსიკაში, პოეზიაში, მხატვრობაში, ფილოსოფიაში, ფსიქოლოგიაში... სტრავინსკის, მონბერტის და მრავალ სხვათა ხსენებაც კი არ შეიძლებოდა. კულტურა დაიგენა რეპრესიული შინაარსით.

იმდროინდელი პრესა სრულიად ახალგაზრდა კომპოზიტორს ეწოდებდა ბურჟუაზიულ იდეოლოგსა და ფორმალისტს. პარტოგანიზმაციის მიღეანმა, მარქსისტმა, ხმამაღლა განაცხადა: „ფელიქს ლლონტი ეავნერის, შოპენპაუერისა და ნიქმეს (რალა თქმა უნდა, მას ეს სახელები უკარნახეს!) პროპაგანდას ეწევა სკულენგებში და რეენის ახალგაზრდობას“.

ამ დროს კი ფელიქს ლლონტი სწავლობდა ბეჯითად, დაევირეებით, აგებდა თავის მხატვრულ სამყაროს. ახალგაზრდა კომპოზიტორმა აირჩია ურთულესი გზა: ეროვნული მუსიკალური სულის სიღრმისეული წედომა და მისი გაცხადება სამუსიკო ამროენების მიღწევათა თანამედროვე დონეზე – ეს კი იკრძალუბოდა. საჭირო იყო ხალხურობა. კომპოზიტორი ა. შნიტკე პროკოფიევის კომპრომისთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „მისი ნაწარმოებები 1948 წლის შემდეგ დოკუმენტურად ასახვენ გენიალური შემოქმედის ნაძალადევი განადგურებას. იგი, მართლაც, ესწრაფოდა მასასთან დაახლოებას. მაგრამ აქ მცდარია თვითცნება „ხალხი“, რამეთუ სინამდვილეში იგი მოიცავს უზენაესსაე და უმდაბლესსაე. ამიგომ, ყოველგვარი შეგუება ერთგვაროვანი ხალხის ერთგვაროვან გემოვნებასთან – სიცრუეა, სიყალბეა. ეს იყო მხოლოდ ერთი ნაბიჯი ოფიციალურად ყალბი კონცეფციის – „ხალხის გემოვნების“ – მიმართულებით“.

ფელიქს ლლონტი ვახდა მუსიკალური დისიდენტი. მის მუსიკას უყურებდნენ, როგორც „ესთეტიკურ დივერსიას“. სოცრეა-



ლიზმის მსოფლმხედველობის მაგარებლებმა ბევრი მხამი დაანთხიეს მას.

დავით ანდლულაძე, რომელსაც ახარებდა ასალგაზრდა მუსიკოსის დაუოკებელი სწრაფვა, ამხნევებდა და არიგებდა: „არ გატყდე, ბიჭო, არ დანებდე!“ ამიგომ, ვასაგებია, რომ „იბერიელები“ ავტორმა უძღუნა დავით ანდლულაძის სსოვნას.

ცნობილი ღირიეორი კონსტანტინე იეანოვი, რომელსაც ღიდი დაბრკოლებების გადალახეა მოუხდა, რათა შეეგანა ფელიქს ღლონგის სიმფონია თაეისი კონცერტების პროგრამაში რუსეთში და საბღეარვარეთ, აღნიშნავს თაეის მოგონებებში ახალგაზრდა მუსიკოსის შეუღრეეელობას: „პირადაღ ჩემთეის მასთან ურთიერთობა, გადაჭარბების გარეშე, იყო მოქალაქეობრივი და პროფესიული სიმამაყის, მიზანსწრაფეის გაკვეთილი, შეუღრეეული შემოქმედებითი ძალისა და ნაყოფიერი მუშაობის, ძიების ქმედითი მაგალითი“.

„იბერიელებმა“ განიყადეს ხანგრძლივი ეეოლუკია ავტორთან ერთად. და მიინე, ეს ნაწარმოები, ძირითადად შექმნილი 60-იან წლებში, დღეს მოისმინება მოლიან მონოლითურ სამუსიკო ქმნილებად – იმდენად მყარია მასში ჩადებული კომპოზიტორის სამუსიკო ცნობიერების ამოსავალი პრინციეები, რაზედაც ქვემოთ გვექნება ღაპარაკი.

„იბერიელები“, ისეეე, როგორც ფელიქს ღლონგის სხეა მრავალი ნაწარმოები, არ დაუწვავთ, მაგრამ არც ნაკლები დამართეს ოფიციალური იდეოლოგიის „მესეეერებმა“, მაგრამ... „ხელნაწერი არ იწვის“.

და აი, 1991 წლის ბოლოს, როდესაც ქართულ ინტელექტუალურ ცხოვრებას საბოლოო განადგურება ემუქრებოდა, „პროტოკოლის ენით“ რომ ეთქვათ, შეღგა ამ ნაწარმოების განხილვა: „იბერიელებს“ ეღირსა მოსმენა ეროვნული საოპერო თეატრის სამხატვრო საბჭოს გაფართოებულ სხდომაზე. ამ ინიციატიეას უნდა ვეშადლოდეთ ჩვენს გამოჩენილ მუსიკოსს, ჯანსუღ კახიძეს. საბჭომ მოისმინა „იბერიელების“ ფირზე ჩაწერილი ცალკეული სენები და ეპიზოდები, შესრულებული სოლისტებისა და გუნდის მიერ. აღბათ, დაინტერესებული მემაგინან როდისმე გაეცნობა ამ სხდომის ოქმს. აქ არ შეუღდებით გამოხსეულთა შეხედულებების აღნუსხეას. საერთო დასკენა კი მრავლისმეტყეეე-

ლია: „ეს მაღალმხაგრული ქმნილება უცილობლად უნდა ისმინოს ქართველმა საზოგადოებამ“.

მუსიკის ღირსებებზე ლაპარაკი, პროფესიულადაც და პოპულარულადაც, აწყდება დიდ სიძნელეებს, რადგან მუსიკის შინაარსი თვით მუსიკაშია, იგი ცოცხლობს მხოლოდ სამუსიკო განცდაში და სხვაგან არსად: „მუსიკის ცნობიერება თვით მუსიკაა!“ მუსიკის აღწერა ნიშნავს მის ფარგლებს გარეთ გასვლას, მუსიკის მოთარგმნას სხვა ენაზე, ე.ი. განსხვავებული ცნობიერების პლანში გადაყვანას. ერთადერთი გზა, რომელიც ამ სიძნელეების დაძლევას შეაძლებინებს ადამიანს, ფენომენოლოგიის მეთოდების თანმიმდევრული გამოყენებაა სამუსიკო საპყაროში შესვლისათვის.

ამ მხრივ, სამწუსაროდ, მხოლოდ ორი სერიოზული გამოკვლევაა ცნობილი. მაგრამ იმდენად შთამბეჭდავია ფელიქს ლლონგის მუსიკის პირველივე შეხვედრა ფენომენოლოგიურ მეოოდთან, რომ თავს ნებას მიეცემო რამდენიმე მოსაზრება გაეუთიაროთ მკითხველს.

ე. ანსერმე, – რომლისთვისაც „ფენომენოლოგია, რომელიც გაკვალა ჰუსერლმა, არის ის ერთადერთი, რასაც ძალუძს მიგვიყვანოს სამუსიკო პრობლემების სრულ განმარტებასთან“, – შემდეგნაირად გვიხსნის მუსიკის ფენომენს: „მუსიკა, მკაცრი გავებით, არ არის გრძნობათა გამოხატვა, რამეთუ იგი თვით არის გრძნობა, იგი სხვა არაფერია, თუ არა გრძნობა, განცდილი გონების სტრუქტურებში“.

ფელიქს ლლონგის მუსიკა, მართლაც, არაა მხოლოდ გრძნობათა გამოხატვა, მხოლოდ გრძნობის მიმნიშნებელი. იგი, მართლაც, თვითაა გრძნობა, გონების სტრუქტურებში განცდილი. ეს მომენტი მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება მისი მუსიკის გაგებისათვის: მუსიკა აღარაა განცდის აღმწერილი. იგი თვითონვეა განცდა და განცდა უწმინდესად სამუსიკო, ყოველგვარი იმიტაციისაგან განთავისუფლებული (არსებითად ასეთია ყველა *ნაძღვილი* მუსიკა). ამიტომ ახდენს იგი მსმენელზე ესოდენ ამამაღლებელ გემოქმედებას. მსმენელის თვალწინ, მის სულში იშლები მუსიკის, როგორც განცდის, სიცოცხლე.

ფ. ლლონგის მუსიკა მიმნიშნებელი ან ნიშანი რომ ყოფილიყო, მაშინ გვექნებოდა საქმე ჩვეულებრივ ფორმალიზმთან, რასაც თავის ღროზე მართლაც სწამებდნენ კომპოზიტორს. სი-

ნამდელიემ კი ცხადყო, რომ ეს „ფორმალისტი“ „აზროვნებს გულით“ – ანსერმეს გამოთქმა რომ მოვიმარჯვოთ.

ანსერმე განავრძობს: „დაბადებით კომპოზიტორს გრძნობის მოქმედება (როლესაც ეს გრძნობა შერწყმულია გონების სტრუქტურასთან) კარნახობს მელოდიას. აი, ამიგომაა, რომ ეს მელოდია არის ავტორისეული ხელწერა; ამიგომ არის, რომ ეს კომპოზიტორის ნაწარმოებებს... აქვს ვარკვეული სტილი, რომლითაც შეიძლება ვიცნოთ ავტორი, ხოლო სტილი არა მარტო კომპოზიტორია, არამედ ადამიანიც“.

ფ. ლლონგის მუსიკაში შეიცნობა უშუალოდ მისი ავტორი. მუსიკასა და ავტორს შორის არ დგას სხვა არაფერი, მაგალითად, წინასწარ აკვიატებული რაიმე მოსაზრება ან მიზანდასახულება. ავტორის პიროვნება მოლიანად გადაღვრილია, გასულდგმულებულია მუსიკაში. ამიგომაა იგი ასე დამაჯერებელი და გულში ჩამწვდომი: ამიგომეცა იგი შემოქმედებითად ავტობიოგრაფიული.

მრავალი წლის მანძილზე ეკამათობდით, ატონალურია თუ დოდეკაფონიური ფ. ლლონგის მუსიკა. მართალია, მას ჰქონდა ცდები ყოველი მიმართულებით, ოღონდ კომპოზიტორი არასოდეს კარგავდა მელოდიურ საწყისს. აქაც ე. ანსერმეს ანალიზი საოცრად ემთხვევა ფ. ლლონგის მიერ სამუსიკო ფორმის აგების პრინციპებს: მელოდიის პარმონიისაგან დამოუკიდებლობა, მისი ავტონომიურობა; თანსყოლი პარმონიის ავტონომიურობა და ბანის სელა, რომელიც ერთდროულად ეშელება მელოდიის დინებასა და პარმონიის ჩამოყალიბებას. ყველა ეს დამოუკიდებელი, თუშედა ერთმანეთთან დაკავშირებული ელემენტი, ერთიანდება ფორმის მთლიანობაში. ყოველივე ეს ახასიათებს ფ. ლლონგის მუსიკას. რაღა თქმა უნდა, არაერთარ ატონალობასთან ან დოდეკაფონიასთან აქ საქმე არა გვაქვს. ესაა დახეწილი, უადრესად ნატიფი პოლიტონალობა, რომელიც ცხოველმყოფელია, ბუნებრივი, თეორეტიკირებისაგან განთავისუფლებული. იგი იზრდება და ვითარდება ცოცხალი ორგანიზმის მსგავსად, თავისი შინაგანი სწრაფით და ნებით, იგი ორგანულია; მას არ ახასიათებს აგრეგატული სირთულე, იგი მარადიულ ქმნადობაშია, დაუოკებელ სწრაფებაში: „მუსიკის ყოფიერება არის მარადიული სწრაფეა. იგი მთლიანად საკუთარ, არამზისეულ ღროშია. იგი შეიძლება შემჭიდროვდეს და განიერცოს, იგი ფორმა კი არ არის, არამედ

თვითაა ყოფიერება, მისი მარადიული ცვალებადობა და დენადობა. იგი მართლაც რომ მარადიული სწრაფუაა. არა მარგო მოძრაობა, არამედ სწრაფუა“ – ამგვარად ხელაფს ა. ლოსევი მუსიკის არსს ფენომენოლოგიური მეთოდის მომარჯვების გზით.

როდესაც ფ. ლლონგის მუსიკას ისმენ, უნებლიედ გავიხსენებდა ა. ლოსევის სიტყვები მუსიკის, როგორც ნების, განსახიერებაზე: „შეიძლება აღინიშნოს მუსიკის ყოფიერება, როგორც სამყაროს ნება. მარად წამებული, მარად მხიარული, მარად მძებნელი და აღზევებული, ფეთქებადი და კასკადური, მშობლიური, მშობელი, დამბადებელი და დედა; წიაღისეული სამყაროს ნება ყოფნისა, მსოფლიოს ნება სურვილისა, მარადიული დაბადება და თვითნგრევა, აღდგომა და ყოფიერების სიხარული, ახლადშობილი და ჭაღარა, ჭაბუკი და მარადიული... ქაოსის ნაკადი და ნების ღინება“.

ცნობილია, ეს თემა შოპენჰაუერიდან მოდის, რაც მუსიკის ფენომენს სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს სამყაროში. ფ. ლლონგის მუსიკაში ისმის ყოფიერების ცხოველმყოფელი სუნთქვა, რაც მის მუსიკას უდიდეს ჰუმანურ აღფრთოვანებას ანიჭებს.

უნდა ითქვას, რომ ნების, ნებელობის გავებას ხშირად გარკვეული დაძაბულობის, მეტიც – ძალმომრეობის შინაარსიც უკავშირდება. ფ. ლლონგის მუსიკა ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე თავისუფლად მიედინება, მასში დაძაბულობა კი არ განიცდება, არამედ შემოქმედებითი ენერჯის მოზღვაება, რაც დაკავშირებულია დიდი ძაბვის შინაგან გემპერამენტთან. ესაა ის სწრაფუა, ნ. ბარათაშვილის მერანის გამშაგებული სრბოლა, რომელმაც ათქმევინა შოპენჰაუერს: „მუსიკა მაშინაც იქნებოდა, სამყარო რომ არ შექმნილიყო“.

ამ მოსაზრებებიდანაც ჩანს, თუ ფენომენოლოგიურად რა მუსიკალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. იგი სიმბოლურია და პოლიფონიური არა მარგო პროფესიული მუსიკალური თვალსაზრისით, არამედ მთელი თავისი დრამატურგიული არქიტექტონიკით. ამ მხრივ ეს პოლიფონიზმი მოგვაგონებს ბახტინის აღმოჩენას დოსტოევსკის პოეტოკაში: ნაწარმოები მრავალშრიანი, მის მთლიანობას კი ქმნის ზეამოცანის სიმბოლური განხორციელება, სადაც შრეების მიმართებები დრამატულ დაძაბულობად გამხდარა. „იბერიელებში“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნება და

პოეზია მრავალგვარ მიმართებებში ვითარდება – ყოველდღიურ ყოფასთან, საზოგადოებასთან, სათაყვანებელ ქალთან, ერის ისტორიასთან, რელიგიასთან, ბედთან, იღუმალ ხმასთან, სამყაროსთან დამოკიდებულებაში. მიუხედავად ამ მრავალპლანიანობისა, ავტორი ახერხებს მუსიკალურ კომპოზიციაში უაღრესად ლაკონიური, უბრალო და უშუალო იყოს. როგორც აღნიშნა ჯანსუღ კახიძემ ოპერის განხილვის დროს, ამ უბრალოებას პრიმიტიულობასთან არაფერი აქვს საერთო, იგი ავლენს კომპოზიტორის ამროვნების სრულყოფილებას. თავის დროზე ოსიპ მანდელშტამმა მოუწიფებელი ხელოვნებისათვის დასაპირისპირებლად, ხელოვნების დავეკუაყუების გამოსახაგავად, ბერძნული სიტყვა „აკმე“ გამოიყენა. უეჭვლია, ფ. ლონგმა „იბერიელებშიც“ და მრავალ სხვა ნაწარმოებშიც აკმეს ასაკს, სრულ დავეკუაყუებას მიაღწია სამუსიკო ხელოვნებაში: მისი ხელწერა მშვიდია, შინაგანი სინათლით გასხივოსნებული, მან მიაღწია ოსტატობის იმ დონეს, რომელსაც გოეთე ახასიათებდა, როგორც „ფლობას“.

კომპოზიტორს ხელეწიფება სამუსიკო შემოქმედების ყოველნაირი ხერხის თავისუფალი ფლობა. მის კალამს მორჩილებს ყოველი მუსიკალური მოდულაცია და რიგმულ-არტიკულაციური დინამიკა. მუსიკალური ფანტაზიის ამოუწურაობა ხომ პირდაპირ გასაოცარია.

ჩვენ არ ვცდილობთ განვმარტოთ „იბერიელების“ მუსიკა. იგი მთლიანად იგვეს გოეთეს „ფაუსტის“ ბოლო სიტყვების მნიშვნელობას – „ყოველივე სიმბოლოა“. ეს მუსიკა უნდა დარჩეს „პირველად სიმბოლურ სტრუქტურად“ (ისე, როგორც ეს ესპით მ. მამარდაშვილს და ა. პიატიგორსკის). სიმბოლოს განმარტება მის „დესიმბოლიზაციას“ მოასწავებს, რითაც იკარგება უშუალო მუსიკალური განცდის ხიბლი. მომხიბლობას მოკლებული მუსიკა კი ღმერთმა არ ქნას.

ამ ნაწარმოების სასცენო-დრამატულ სიმბოლიკაში მუსიკით ნაკარნახევი საზრისები და შინაარსები შეიძლება ამოვიკითხოთ არა დისკრეტული ანალიტიკის დონეზე, არა სწორხაზოვანი კაუზალური გააზრებით, არამედ პოეტური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ჭეშმარიტების ესთეტიკური ჭერეგის დონეზე, სადაც დისკრეტულობას კონგინუალობა, უწყვეტობა უპირისპირდება, სწორხაზოვან კაუზალობას – არასწორხაზოვანი კაუზალობის თანამედროვე პრინციპები.

ნაწარმოების დრამატურგიას ქმნის მოტივების პოლარიზაცია. მისი ეპრობრები წიაღი მისტერიაა, სადაც მისტერიულ პლანს უპირისპირდება ყოფითი პლანი, რაც ქმნის დაძაბულობის ეფს ანუ შინაგან დრამატურგიას, მასთან, არა მხოლოდ სიუჟეტურს. ეს ეხება, პირველ რიგში, ისეთ კატეგორიას, როგორცაა დრო. ნაწარმოებში დრო ორგანომომილებიანია: თემატური დრო და არათემატური დრო. ამ ორი დროის ერთიანობა ქმნის ნაწარმოებას დრამატურგიულ მილიანობას. სიუჟეტური დრო ის დროა, როდესაც მოქმედი პირი უშუალოდ ეკუთვნის ნაწარმოების თემას, რჩება ამ თემაში და მასში მოქმედებს, ხოლო დრო, როდესაც მოქმედი პირი წყდება სიუჟეტის თემას – არათემატურია. არათემატური დრო ვამაერთიანებელია, თემატური დრო – დამნაწერებელი. ცნობილია, „თეატრს მხოლოდ ორდროითობის წარმოდგენა შეუძლია: ყველაფერი, რასაც წარმოგვიდგენს სცენა – ორდროითია! (გ. მარკველაშვილი). თეატრალური ორდროითობა გასდევს მიუღ ნაწარმოებს. ამ ეითარების გათვალისწინების გარეშე „იბერიელების“ სასცენო დრამატურგიის გაგება შეუძლებელია. ამ არსებითად განსხვავებული ორი ტემპორალობის საფუძველზე იკერება და ეითარდება მოქმედება. ამ დაპირისპირებულთა ერთიანობიდან იშვება მუსიკალური დრამატურგია. იგი ხდება უშაღლესი რეალობის გამომსახველი. მასში სინამდვილე რეალობას იძენს, რეალობა კი სინამდვილეში მედაენდება, როგორც მისი მეორე. ესთეტიკური პლანი (ორგეგა-ი-გასეგის მისედვით).

ამ კონგექსტში კასათეალისწინებელი გვეჩვენება ხლომილებისა და გრძნობითი ობიექტის ურთიერთობა, რაც ასე მკაფიოდ მედაენდება ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში და რაც შესანიშნავად აქვს გაანალიზებული ან. უაიგტელს თავის „პროცესის ფილოსოფიაში“. როგორც ცნობილია, უაიგტელი განარჩევს „გრძნობით ობიექტს „ხლომილებისაგან“. ობიექტები შედიან ხლომილებაში და გადადიან ერთი ხლომილებიდან მეორეში, იცელება სიგუაცია მათი ჩარაუისა ხლომილებაში, მაგრამ არა თვით ობიექტები. ჩენი მსჯელობისათვის მეტად ნიშანდობლივია ის, რომ უაიგტელის ფილოსოფიის ცნობილ ინტერპრეტატორს, მ.ა. კისელს, უაიგტელის ამ კონცეუციის ცხადსაყოფად მოჰყავს ნ. ბარათაშვილის ლექსი „ცისა ფერს“. ფ. ღლონტის მუსიკის დინებაში განზოგადებულია პროცესისა და ხლომილების ბარათაშვილისეული

ინგუირების ეს ფენომენი მის უკედაე ლექსში „ცისა ფერს“. მ. კისელი წერს: „აქ პოეტურად ჩამოთელილია „სიტუაციები“, რომლებშიც „მონაწილეობს“ ერთი და იგივე „ვრძნობითი ობიექტი“ – ცის ფერი. ერთ შემთხვევაში იგი ცის გაგნობის ფერია, ხანაჲ ქალის თვალის ფერი, ხან გაყინული საფლავის ქვის ანარეკლი და ეს სულ პატარა ლექსის კონტექსტში“. სამყაროს ხდომილებათა ამ უსასრულობას იგვეს ნ. ბარათაშვილის პოეტური გენია, რაც ფაქტობად, ძალდაუტანებლად აისახა „იბერიელების“ მუსიკის კულმინაციურ სცენაში.

მაგრამ „ცისა ფერს“ ლირიკული ნაკადის კულმინაციაა. „იბერიელების“ ზემოსხენებული შრეები ქმნიან წრიულ კომპოზიციას: ჯერ ისახება ყოფითი ველი, სადაჲ „სული ობოლის“ თემა შემოიფარგლება ადამიანთა ურთიერთობების სფეროთი: დედ-მამა, სატრფო, მეგობრები; არსებობის ველი ფართოედება და თემატურ დროში ექცევა საზოგადოებისა და პოეტის ურთიერთობა: ჩინ-მედლებისაკენ ლტოლვა, ფუჭი დროსგარება, რუსული იმპერიული ინტერესებისადმი მორჩილება, ქართლის ბედისადმი გულგრილობა. აქ იბადება პოეტის პროტესტი მონოლოგ-პაექრობით „პოი, დედანო, მარად ნეგარნო!“ ობოლი სულის მოტივი განიცდის გრანსფორმაციას. იგი გადადის მისტიკურ პლანში. ნ. ბარათაშვილი აღმოჩნდება სამყაროს მეტაფიზიკური პრობლემების ველში: „ხმა იღუმალი!“ რას აუწყებს იგი პოეტს? სად პოეტის მიუსაფარმა შესაფარი? მისგერია ზეიმობს თავის აპოთეოზს. მეტაფიზიკური პლანები სცელიან ერთმანეთს: რწმენა, სიყვარული, შემოქმედება, ეროვნული გრაგედის განჯული სულით განცედა, მარადიულობა და სინამდელიე, უკედაეება და დასასრული, მძაფრი ბრძოლა საგანისეულ ძალასა – ბოროტ სულსა – და ღეთაებრიუს შორის, ბნელეთსა და სინათლეს შორის, ქვეცნობიერსა და ცნობიერს შორის...

რეალური და ირეალური ირევა პოეტის ცნობიერებაში, პოეტი კარგავს ძალას, დაენარცხება მიწაზე, ფეთქავს პოეტის გული:

„ღმერთო, მამაო, მომიხილე ძე შეცთომილი  
და განმასვენე ენებათაგან ბოროტ-ღელელი“.

მისტერიული ველი თავის მხრივ გრანსფორმირდება უმაღლეს განცდაში: ეროვნულ იდეაში, სადაჲ პოემის გმირებთან

ერთად არაგვის ხეობაში იბადება გამარჯვებისა და ხსნის სიმბოლო – „მერანი“.

მუსიკალური ფორმები აქ აღწევს მონუმენტური ფრესკის მასშტაბებს, გუნდებში და სოლო პარტიებში გადმოიდრება ვაჟარვარებული გრძნობა, როგორც ეულკანური ლავა, მისი ძალა სულის შემძვრელია და წამლევადი...

„არის რაღაც წარმართული სულის მუსიკურ აღგაცებაში... იცოცხლო მუსიკით, ნიშნავს თაყვანს სცემდე ყოველივე არსებულს. მუსიკურად ცოცხლობდე და გრძნობდე, გადააქციო ყოფიერება მარადიულობის უსასრულო ელერად ინსტრუმენტად და მასში ჩაძირო ყოველივე, ბგერის გარდა. მუსიკურად იცოცხლო, ნიშნავს გახდე მთრთოლვარე ბგერად, ფრინავე მისი სიჩქარით და ყუჩღებოდე უსასრულობის ნისლსა და წყვდიადში. სამყაროს წიაღში მღერის და გმინავს მსოფლიოს ნება. იშლება და თავისუფლდება, ღმუის და ისლიჩება მაგერია, საიდუმლოს რომ გადაჰფარებია და იძირება ერთიანისა და უცილობელის სიღრმეში“ (ა. ლოსევი).

ასეთად ისმინება ფ. ლონგის „იბერიელების“ მუსიკა.

დასასრულ, მიმანშეწონილად მიგვაჩნია მოვიგანოთ ავტორიგეტული საქციალისგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ვ. ზადერაკის ამრი „იბერიელებზე“: „ოქერა „იბერიელები“ მე შესახება უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოებად ამ სიტყვის ფართო გაგებით: თემის მხრივაც და მისი გადაწყვეტის სტილისტური მახასიათებლების მხრივაც. ახალი სამუსიკო ენა, მდიდარი ორიგინალური მიგნებებით, საოქერო დრამატურგიის ახალი გიჟი, ეპიკური გვერდების მონუმენტურობა და ლირიკულთა მელოდიური სიუხვე. ყოველივე ეს გამსჭვალულია ეროვნული სამუსიკო ტრადიციის განახლების სულსკვეთებით, რაც მიმართულია მისი ცოცხალი განვითარებისაკენ და არა პასიური გამეორებისაკენ. სინაგიფისა და ლაპიდარობის, დახვეწილი ძიების, რაფინირებული რიგმოპარმონიებისა და ინგონაციების სავსებით დემოკრატიული მისაწვდომობის შეთავსება უზრუნველყოფს მუსიკის მიმართულობას მსქენელზე, რაც ქმნის ნაწარმოების აქტიური სასცენო სიციხლის წანამძღვრებს. უეჭველია, „იბერიელების“ პრემიერა გახდება დიდი მოვლენა ქვეყნის მუსიკალურ ცხოვრებაში“.



## „Золотой голос“\*

В 1932 году в Кисловодске, где гастролировал Тбилисский оперный театр, после третьего акта „Аиды“ – „У Нила“ – в артистическую уборную к моему отцу, Давиду Андгуладзе, опираясь на палку, вошел пожилой представительный мужчина. Я хорошо запомнил его. Это был Иван Васильевич Ершов, знаменитый певец и педагог. Как мне потом говорила мать – Вирвара Михайловна Мравали, также бывшая оперной певицей, Иван Васильевич зашел, чтобы поблагодарить молодого грузинского тенора: „Я счастлив, – сказал он, – что еще слышу подлинный драматический голос“.

Бесспорно, Давид Андгуладзе принадлежал к той когорте певцов – драматических теноров, о которых обычно говорят как о „последних могиканах“ оперной сцены. Огромный диапазон – более двух октав, ровность и объемность звучания во всех регистрах, особая лучезарная мягкость тембра и одновременно мощь звука сразу же обратили на себя внимание. Профессор Е. Вронский зачислил его еще в Батуми в свой класс. На первые шаги Д. Андгуладзе откликнулись такие выдающиеся деятели грузинской культуры, как писатель и драматург Давид Кидиашвили, режиссеры Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, дирижеры Иванэ Палиашвили и Самуил Столерман.

Отец обладал выдающимся природным дарованием. Но ограничить масштаб этого дарования только „природой“ было бы ошибочно; он обладал еще и подлинной культурой.

Родился и вырос Давид Андгуладзе в простой крестьянской семье, в одном из самых передовых районов Грузии начала века – селе Бахви. Он родился в одном из самых певучих уголков Грузии – Гурии и впитал в себя всю первозданность национальной культуры. В детстве, как рассказывают односельчане, он выделял головокружительные рулады гурийского криманчули, за что его награждали нехитрыми подарками соседи и гости семьи. Уже тогда говорили: „У Датики золотой голос“.

И вот юный музыкант в 1913 году впервые услышал в концерте „соловья Грузии“ Ваню Сараджишвили. Впечатление сохранилось на всю жизнь. Как он сам мне потом рассказывал, в тот вечер Д. Андгуладзе решил, что станет „таким же певцом“. Но мечта осуществилась не сразу. Прошли годы первой мировой войны, в которой он был ранен и

---

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „Советская музыка“. М., 1982, № 11.

контужен (пуля так и осталась в груди), прошли годы учебы в Батуми и в Тбилисской консерватории и, наконец, состоялся дебют молодого певца в Тбилисском оперном театре в партии Ричарда („Бал-маскарад“ Верди).

Огромный успех! Толпы людей осаждают театр и концертные залы, где он выступает. Восторженно принимает его пресса. Захарий Палиашвили собственной рукой переписывает для него партию Абесаломы и сам разучивает ее с юношей. Но тот решает продолжать свое образование и едет в Москву, в Оперную студию К.С. Станиславского. На экзамене по сценическому мастерству Д. Андгуладзе было предложено выполнить следующее задание: „Вы находитесь в темной комнате, у Вас тяжелое настроение, подходите к двери балкона, открываете ее, на дворе солнечный радостный день“.

Он подошел к воображаемой двери, открыл ее, прислонился к косяку и глубоко вздохнул. Из темной глубины зала послышался бархатный голос Константина Сергеевича: „Верю, верю, молодец, грузин!“

Мы потом спрашивали у отца, что же „сработало“ тогда. Оказывается, когда он „раскрыл дверь“, ему представился наш двор в родном Бахви, с его солнцем, зеленью и птицами – оттого и вздохнулось грустно и глубоко.

Но это не просто случай на экзамене. Что бы ни пел, что бы ни делал Д. Андгуладзе в течение своей 27-летней жизни на сцене, все было органично, все рождалось из глубин его художественной натуры. Его дарование, его честная богатая артистическая природа были как бы созданы для системы Станиславского. Константин Сергеевич очень полюбил своего ученика, даже поселил его у себя в „швейцарской“, где отец прожил несколько месяцев, пока не нашел подходящую квартиру в Москве. Станиславский занимался с ним и дома и в театре. Об этом вспоминал Б. Хайкин, который работал в те годы в студии и подружился с Д. Андгуладзе. Дружба эта, крепкая, искренняя, родилась и продолжалась во время совместной творческой работы над „Богемой“ Пуччини, которой руководил Станиславский.

В студии Д. Андгуладзе спел партии Левко, Самозванца, Рудольфа („Богема“) и подготовил под руководством Константина Сергеевича роль Германа. С особым благоговением вспоминал он впоследствии вечера, проведенные в доме Станиславского; одному из первых читал Константин Сергеевич ему рукопись своей знаменитой книги „Работа актера над собой“.

Как драгоценнейшая реликвия, хранится у нас в семье большой портрет прославленного мастера русской сцены с надписью: „Милому

„изменнику“ Датику Андгуладзе от любящего его К. Стаиславского. 1934. 28/11“. В это время, вернувшись в Москву, Д. Андгуладзе уже работал в Большом театре СССР. Константин Сергеевич и намекает на эту „измену“. Но „изменником“ системе Стаиславского Д. Андгуладзе никогда не был, всю жизнь сохранил преданность ей, воспитывал по ней своих учеников.

Органичность певческого и актерского начал была одной из характерных, ярко выраженных особенностей творческой индивидуальности и творческого метода Д. Андгуладзе. Каждая фраза, каждая интонация, каждый нюанс рождались из музыкальной жизни образа и сценической ситуации. Недаром так любили с ним работать выдающиеся режиссеры К. Марджанишвили, А. Ахметели, А. Цуцунава, Н. Смолич, И. Туманов.

При исключительной силе и экспрессии драматической выразительности в его исполнении (и это другая, не менее характерная особенность актерского и музыкального облика Д. Андгуладзе) отсутствовал какой бы то ни было нажим или надрыв. Все отличалось мужественным достоинством и благородством. И потому драматизм органично сочетался с лиризмом, никогда не становился жестким. Сознательность и последовательность претворения своих принципов в вокально-сценической практике, а в дальнейшем и в педагогике, ставят Д. Андгуладзе в один ряд с выдающимися артистами мировой оперной сцены.

Образы, созданные певцом, различны по стилю, который всегда диктовался эстетической сущностью самой музыки. Но основой всего творчества Д. Андгуладзе, безусловно, нужно признать романтизм – романтизм не как стилистическое начало, а как этический принцип, этический критерий отношения к искусству, к жизни в искусстве, к жизни в образе. Именно романтизм, который в такой трактовке неотделим от реализма, придавал сценическим созданиям артиста одухотворенность и возвышенность.

Галерея образов, воплощенных Д. Андгуладзе, обширна. Были среди них такие, которые он пронес через всю свою творческую жизнь: Абесалом, Герман, Манрико, Радамес, Хозе, Канио, Каварадосси. В целом же сценические образы Д. Андгуладзе можно условно сгруппировать примерно так: лирическая линия – Левко, Рудольф, Малхаз, Вертер, Каварадосси; линия виртуозно-героическая – Ричард, Рауль, Манрико, Арнольд, Радамес; линия эпическая – Самсон, Таризл (Ш. Мшвелидзе создал эту партию специально для Д. Андгуладзе); линия трагическая – Абесалом и Отелло. Естественно, в реальной творческой практике все эти

линии многократно перекрещивались, образы обогащали и дополняли друг друга, каждый раз оборачиваясь различными гранями.

Хотелось бы особо выделить Германа, Хозе и Каию. Д. Андгуладзе предстал в них истинным реалистом, до тонкостей пропикавшим в сложную психологию своих героев. Простота и лаконичность воплощения были доведены артистом до совершенства и обуславливали ясность и четкость развития драматической коллизии, тем самым придавая стремительность и действенность сценической ситуации. Приобщить зрителя-слушателя ко всему, что происходит на сцене, мощным темпераментом и предельной правдивостью исполнения стереть грани между сценой и залом – вот чего удавалось достичь Д. Андгуладзе в лучших ролях и спектаклях. Это свойство дарования превыше всего ценил он и в других артистах и партнерах, таких как М. Мельцер, Ф. Мухтарова, Е. Сохадзе, А. Пирогов, Н. Печковский, З. Гайдай, П. Амиранашвили.

Высокие художественные достижения Д. Андгуладзе базировались на прочном фундаменте отточенного вокального мастерства. Основными элементами были техника певческого дыхания и техника прикрытия звука. Над ними отец работал всю жизнь, пополняя и проверяя свои знания исполнительской практикой, изучением специальной литературы.

Техника дыхания обеспечивала ему легкость эмиссии голоса, свободу вокализации. Техника прикрытия звука позволяла без особых усилий достигать предельно высоких нот тенорового диапазона. Старые меломаны в Москве и Тбилиси долго помнили эти головокружительные ре-бемоли в четвертом акте „Гугенотов“ Мейербера...

Однако сама по себе техника никогда не была для артиста самоцелью. Она оставалась лишь средством достижения художественной выразительности. Вместе с тем отец считал профессиональное совершенствование основой художественного мастерства вокалиста. И всю жизнь неустанно работал, благодаря чему до старости сохранил свежесть и чистоту звука.

Мне не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, будто на творческом пути отца не было трудностей. Они были, и на разных этапах – разные. Так, в конце 30-х годов, когда распространилось несколько прямолинейное толкование реалистического метода, в исполнительстве Д. Андгуладзе появились элементы натурализма, что создавало излишнюю первозданность сценического поведения. Не оставалась неизменной с годами и его техника дыхания. Д. Андгуладзе обладал, как говорится, от природы поставленным дыханием, безотказно служившим ему в первую пору работы на сцене. Но позднее артист, как и подобает профессионалу, стал все

сознательнее относиться к этой стороне вокального мастерства, которое долгое время питала его вокальная интуиция.

Распространенный в 30-х годах метод абдоминального (брюшного) типа дыхания, который артист попытался сознательно применить, привел к нежелательным результатам, голос стал тяжелеть, появилась опасность „качания“. Д. Андгуладзе сумел преодолеть этот кризис. Особенно, как он отмечал, ему помогло влияние таких выдающихся мастеров, как С. Мигай и Е. Катульская. Наблюдения за их манерой пения, его личные контакты с ними позволили грузинскому мастеру найти иные пути совершенствования вокальной техники. Они привели его в конечном счете к теории „парадоксального типа дыхания“ выдающегося русского ларинголога и фониатра Л. Работнова. Я был свидетелем этого поразительного возрождения. Оказалось, рекомендации Работнова вернули Д. Андгуладзе те приемы певческого дыхания, которыми он интуитивно пользовался в молодые годы и которые были заложены в нем от природы. Если бы эта трансформация не имела принципиального значения, о ней можно было бы и не говорить. Верная научная теория помогает осознать естественные возможности организма, естественные закономерности его функционирования и сознательно развить их в творческой практике.

Эта борьба, поиск и победа над собой принесли артисту новую волну вдохновения. Один за другим появились спектакли, исполненные исключительной художественной силы. Незабываемы выступления отца в годы Великой Отечественной войны и послевоенные годы.

Вершиной творчества Д. Андгуладзе стала партия Отелло в одноименной опере Верди. По рассказам отца я знал, что всю жизнь он готовился выступить в этой партии. Именно здесь сказалось драгоценное свойство артиста органично сочетать лирическое с драматическим. Лиризм сообщал Отелло – Андгуладзе чистоту и возвышенность, чуткость и восторженность Ромео. Тем трагичнее воспринималась драматическая коллизия произведения, тем острее выявлялась борьба противоположных начал, тем неумолимей поток событий увлекал героев в пучину...

Весь творческий путь Д. Андгуладзе, все его художественные и технологические искания логически привели артиста в вокальную педагогику. Д. Андгуладзе воспитал плеяду вокалистов. Среди них назовем безвременно скончавшегося А. Пирцхалаву, великолепного тенора, солиста Тбилисской оперы и ассистента Д. Андгуладзе; З. Анджапаридзе, З. Соткхилаву, Э. Гецадзе, Е. Гурашвили, Г. Торонджадзе, А. Гагуа, В. Канделакхи, М. Наморадзе, Т. Чачаву, Л. Джапаридзе, Н. Надибандзе, Л. Нади-

баидзе, Л. Гведашвили, Г. Парцвания, В. Миташвили, Т. Тогопидзе, педагога В. Самарова, а также автора этих строк.

## ზურაბ ანჯაფარიძის სიმღერა\*

„ქვეყნიერთაგან ყველაზე  
მეტ თაყვანისცემას აეღებს  
იმსახურებენ, რადგან თაყვან  
მუშამ უბოძა მათ ეს ნიჭი“.  
ჰომეროსი

ჰომეროსთან მომღერლის ხსენებისას გვხვდება სიტყვა „ღვთაებრივი“, „ღვთით შთაგონებული“. იმ დროის მომღერლის ხმით ღმერთი მეტყველებდა. პოეზიის მუშაყ – კალიოპე – „მშვენიერხმიანად“ მოითარგმნება. ძველმა ბერძნებმა კარგად იცოდნენ სიმღერისა და მომღერლის ფასი. არისტოტელე იმოწმებს მესეუსს, რომელსაც უთქვამს: „მოკვდავთათვის სიმღერა – ყველაზე უფრო სასიამოვნოა“. პლატონიც გვიმოწმებს: „ქორეა შედგება სიმღერებისა და ცეკვებისაგან. ამიგომ კარგად აღზრდილი ადამიანი კარგად უნდა მღეროდეს და ცეკვაუდეს“.

ღმერთები გადაშენდნენ. მომღერლები დაობლდნენ.

ღმერთები შეცვალეს ჯერ ღირიყოლებმა, შემდეგ – რეჟისორებმა, რომელთა ქცევა გამასწორებელი კოლონიების ზედმხედველთა მოქმედებას მოგვაგონებს. მძინვარებს ძალმომრეობა და თვითნებობა, არგისგულ ინდივიდუალობათა გათელვა. შემოქმედებითი დიალოგი, ურთიერთობა აქ გამორიცხულია. ამიგომ დაემსგავსნენ ჩვენი საოპერო თეატრები უპაგრონო ბავშვთა სახლებს.

### ამბაპი პირველი

ახლა სხვა ატმოსფერო სუფევს თეატრებში. იგივე პლატონი ერთ-ერთ დიალოგში იმოწმებს ჰესიოდეს, რომელიც თავის „მრომებსა და ღლებში“ ამბობს: „მეთუნეს სძაგს მეთუნე. აედი ეერ იგანს აელს...“

მილანში მაესტრო ბარასთან სეირნობისას ხშირად შეგვხვედრია მშვენიერი ნაგებობა – პალაცო, რომელზედაც ბარას უთქვამს: „წინათ აქ საოპერო თეატრი იყო, ახლა კი ბან-

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „თეატრალური მოამბე“, 1988, № 2.

კია“. ერთხელ შე ვაბუღე და ვკითხე: „მაესტრო, ახლა თქვენ რომ ახალგაზრდა იყით, ახალგაზრდული ხმა გქონდეთ და ეს უმარმაზარი გამოცდილება გამოიყენოთ, მოინდომებდით თუ არა სიმღერას თეატრში?“. – „არა“, – მიპასუხა. „რაგომ?“ – „იმიტომ, რომ ახლა გამეფებულია „კატეგორია“ (ბოროტება, სიძველე, სისაძაგლე), ჩვენ კი გვიყვარდა ერთმანეთი“. ეინ იყვნენ მისი დროის ეს „ჩვენ“? ფერხანდო დე ლუჩია – ნეაპოლელების სათაყვანებელი მომღერალი, გენორი, ჯენარო ბარას მასწავლებელი; ენრიკო კარუზო – სიმღერის ღმერთი, სასწაულთმოქმედი; ჯოვანი მარტინელი – სიმღერის გიგანთაგან უკანასკნელი; ბერნარდო დე მურო – რკინისმკვნიველი გენორი; ჯაკომო ლაური-ეოლპი – გენორიაგან უბრწყინვალესი, ესპანელი; გიგო სკიპა – უნატიფესი; მიგუელ ფლეგა – უნაბესი ლირიკოსი, სტილისტი; ეორჟ გილი – ფრანგული ოპერის მშეენება; აურელიანო პერტილე – გოსკანინის გენორი...

ბარა ამბობდა: „ამ ღმერთების წინაშე მე ვიყავი „ინესტო პროფესიონალე“ (ღირსეული პროფესიონალი)“.

ასეთი იყო ვითარება. ასეთივე ვითარება იყო ჩვენშიც ოცდაათიან წლებში. შექმდე ჩამოწვა ბინდი.

და ამ წყვდიადში ინათა ცისკრის ეარსკვლავმა. კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სცენაზე ქართულმა საზოგადოებრიობამ ნახა და მოისმინა. ზურიკო ანჯაფარიძე. იმ დღიდან მოყოლებული ზურიკო ანჯაფარიძის ეარსკვლავს არ შეუწყვეტია კიაფი.

აღფრთოვანებულმა აკაკი ხორავამ გადაკოცნა დავით ანდლულაძე და უთხრა: „ამ ახალგაზრდა მოწაფით შენ ძეგლი დაიდგი“. შინ მობრუნებულმა დავით ანდლულაძემ კი თავის მეუღლეს, ბარბალე მრავალს უთხრა: „შენ ვერც კი წარმოგიდგენია, როვორია ზურიკო“.

ზურიკო შე მოვიყვანე ჩვენთან, შინ, 1947 წლის სექტემბერში, რომ გადაეწყვიტა, ღირდა თუ არა გაეგრძელებინა სიმღერის სწავლა და იყო თუ არა იგი გენორი. ამ დროიდან მოყოლებული ჩვენ უერთმანეთილ სიმღერა და თეატრი არ წარმოგვიდგენია. აღორძინდა ის მეგობრობა, რომელსაც ასე შენატროდა ჯენარო ბარა.



პორტრეტი, რომელსაც ახლა ვქმნი და ისგორია, - რომელიც ვიცი ყველა ღვთაებაში და ისეთ ხვეულებში, რომელშიც სხეას არასოდეს ჩაუხედავს, - ცხადია, უადრესად სუბიექტურია და სწორედ ამიტომ, ბოლომდე მართალი.

აქ მე თაქს ნებას მიეცემ შევეხო ერთ მტკივნეულ საკითხს, რომელსაც უფრო ვრცელი სახით კიდე დაუბრუნდები სხვა დროს. ეს გახლავთ „ობიექტური“, ანუ როგორც ღვთაება კიდე ამბობენ, „მეცნიერული“ კრიტიკის საკითხი. კრიტიკის „ობიექტურობა“ და ე.წ. „მეცნიერულობა“ პოზიტივიზმის მეთოდოლოგიიდან მიდის, ამ მეთოდოლოგიის ყველა მანკიერი და უკუღმართი თვისების მექანიკური გადმოტანით საზოგადოებრივ მოვლენათა ანალიზისას. კულტურის ფუნდამენტისადმი მექანიციკური მეთოდოლოგიის მიყენება - „გულუბრყილო რეალიზმი“ მ. ბახტინის თქმით - და ამ ფუნდამენტის ყალბი სციენტიზმით პიპსოგობირებული აზროვნების მარწუხებში მოქცევა, ადამიანის შემოქმედებითი სამყაროს ეს ნაძალადევი „ობიექტივიზაცია“, აღარაფერს ადამიანურს არ გოვებს ადამიანის ქმედებაში, მას ერთიევა სუბიექტურად ყოფნის უფლება, და ეს მაშინ, როდესაც „სუბიექტურად ყოფნა ადამიანის ონგოლოგიურ თვისებას შეადგენს“ (ნ. ჭავჭავაძე). შედეგად ვიღებთ ერთფეროვან, უსულგულო კრიტიკას, სადაც ინდივიდუალობანი აღარ გარჩევიან.

ყველაზე უფრო კურობული ის არის, რომ იმ მეცნიერებაში, საიდანაც კუმანიგარულ სამყაროში გადმოტანილია „მეცნიერულობის“ ეს პრეტენზია, დიდი ხანია უკვე უარყოფილია „ობიექტივიზმი“, - თვით მეცნიერულობის მექანიციკური გაგება (მ. ბახტინი, ვ. ჰაიზენბერგი, ი. პრიგოჯინი, თ. გოლფერი, ა. ბოგომოლოვი, ნ. მოსევევი, კ. სეასიანი, მ. მამარლაშვილი). დღეს ფიზიკა ერთგვარ „გაადამიანურებას“ განიცდის (ი. პრიგოჯინი და ი. სტენგერი), მაშინ, როდესაც კუმანიგარულ მეცნიერებათა წარმომადგენლების დიდი ნაწილი ედილობს ადამიანის „გაფიზიკურებას“. კუმანიგარული აზროვნება ეკლავ ჩამორჩა თანამედროვე მეთოდოლოგიას და ვინ იცის, როდის იბრუნებს პირს შემოქმედებითი აზროვნებისაკენ და გახდება ჭეშმარიტად კუმანიკური, მისთვის დამახასიათებელი მიდგომით, მეთოდით, კრიტიკით.

ბითა და კატეგორიებით (ა. ბოჭორიშვილი, მ. კაკაბაძე, ნ. ჭაჭავაძე, ვ. ცინცაძე).

### ამბაპი მესამე

ისეთი მოვლენის, როგორც მურაბ ანჯაფარიძეა, „ობიექტივისტური“ მეთოდებით შესწავლა შეუძლებელია და არც არის საჭირო.

მე მინდა შევადარო მ. ანჯაფარიძე, ე.ი. მისი სიმღერა (რადგანაც მურაბი და სიმღერა ერთი და იგივეა) – ჰერმესს, მოციქულს ღმერთებსა და ადამიანებს შორის, რომელსაც აპოლონმა გამოუთავლა ჩანგი. მაგრამ ღმერთი ანჯაფარიძისათვის თვით ადამიანია. იგი უმღერის ადამიანის ღვთაებრიობას. აქ კელაე ვუბრუნდებით ანჯაფარიძის ნიჭის ანტიკურ თვისებას. საერთოდ, ყოველი ჭეშმარიტი ნიჭიერება ხელოვნებაში ყველა თავისი აგრიბუგით ანტიკურობას გვაახლოებს. მის სიმღერაში ჩვენ დონისეს ღმილსაც შევიცნობთ.

ამბობენ, ძველი ბერძნები მთელი სხეულით აზროვნებდნენ, მათი აზროვნება პლასტიკური ხელოვნება და ხელოსნობა იყო (*გეჟნე* ნიშნავდა ხელოსნობასაც და ხელოვნებასაც – ა. ლოსევი, კ. სეასიანი). ანჯაფარიძე მთელი სხეულით მღერის, მისი ყოველი ნაკეთი თრთის და მუსიკით იქვინდება. ეს მუსიკალური ენერჯია კონცენტრირდება ჯერ გულში, როგორც გალდათა კონდენსატორში და მხოლოდ შემდეგ გადაეცემა სახმო იოგებს, რომლებიც მხოლოდ ექსტერიორიზაციის იარაღი ხდება შინაგანი მუსიკალური გრძნობისათვის. „ადამიანი მღერის თვითგამოსაგვისათვის და თავის ექსპრესიას ცვლის ვოკალური კოლორიგის მეშვეობით“ (რ. იუსონი).

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ და წერენ სპეციფიკურ ემოციურ სმენაზე (ე. მოროზოვი, ვ. კოგლიარი, ა. კისელიოვი, ს. იუშმანოვი, მ. ნოზაძე). ეს შესანიშნავი თეორიაა. ამ თეორიის შემქმნელებს მ. ანჯაფარიძის მაგალითიც კი ეყოფოდათ მათი თეორიის ჭეშმარიტების დასამტკიცებლად.

მე პერმესი შემთხვევით არ მიხსენებია. ამ ღმერთის სახელი გამოიყენა გაგების ფილოსოფიამ და პერმენევტიკად მოინათლა თავი. მისი ისტორიის მოყოლას ახლა აზრი არა აქვს. მხოლოდ ყურადღება მიწოდდა შემეყრებინა გაგების მეთოდის ერთ თავისებურებაზე, რომელიც ზ. ანჯაფარიძის სიმღერას უკავშირდება. ეს გასლავით „გასაგებისა და გამგების სიმპათიკური ერთიანობა“ (ნ. ჭავჭავაძე). აი ამ ერთიანობას ქმნის ზ. ანჯაფარიძის სიმღერა. მსმენელი უგებს მას. ზ. ანჯაფარიძის სიმღერა უწყობს ხელს გაგების უმაღლესი ფორმის შექმნას – „ღია საზრისში შესვლას“. ზ. ანჯაფარიძის სიმღერა ყოველთვის „ღიაა“ მსმენელისათვის. როგორც კი ზ. ანჯაფარიძე სცენაზე ჩნდება, მსმენელი გრძნობს, რომ ზურაბი მისთვის არსებობს, რომ მომღერალს უყვარს მსმენელი. „სიყვარული, სიმპათია“ კი ქმნის გაგების საფუძველს (ნ. ჭავჭავაძე). აი, აქ ჩნდება ის „სიმპათიკური ერთიანობა“, რამელაც ზემოთ ვამბობდი. ამას აღწევს ზ. ანჯაფარიძე არა პერმენევტიკული მეთოდის გამოყენებით, არამედ საკუთარი ნიჭით, რომელიც შეიძლება კქონდეს მხოლოდ უდიდესი არტისტული თვისებებით დაჯილდოებულ ადამიანს. ამიგომ ამ ნიჭიერების არა თუ ბუნებისმეცნიერებათა ახსნითი მეთოდით შესწავლა-ანალიზი არ გამოგვაადგება, არამედ თვით პერმენევტიკაც კი უნდა შედგეს მის წინაშე, რადგან თვით პერმესთან აქვს საქმე. აი, ეს მოკრძალება, პატივისცემა, პიეტეტი აკლია ჩვენს კრიტიკას. კრიტიკას ისეთი გონი აქვს მეტწილად აღებული, თითქოს გვამადლის, რომ მოგვაქცია ყურადღება.

ზ. ანჯაფარიძე არასოდეს გვირთავდა და გვირთავს მსმენელს, მაყურებელს თავისი განცდების თავზე მოხვევით. იგი განიცდის თვითონ, იწვის თვითონ, მას შთანთქავს მისივე სულიერი ცეცხლის ალი და მსმენელი მიეშურება ამ ალისაკენ, ეხევეა ამ ალში, სულგანაბული უსმენს მას. პლატონს უთქვამს, „ხმა ალია სულისაო“. კელავ ანტიკურობა ამეგყველდა ამ განჰკრეგამი.

კარუმოს ერთ-ერთი ბიოგრაფი, ცნობილი იტალიელი ეოკალის ისტორიკოსი და კრიტიკოსი, ეუჯენიო გარა ასეთ სერხს

მიმართავს კარუმოს ტემპერამენტის დახასიათებისას: „მონსინიორ პენრი, – (ეს ხდება ნიუ-იორკში – ნ.ა.) მიმართავს კარუმოს კონსერვატისტერი, – აქ ნოტი სოლ პიანოზე უნდა სრულდებოდეს“.

„სოლ? ვინ თქვა ეს?“

„აქ ასე წერია“.

„სიგყვაში „სიყვარული“ (ამმორე)?“

„სწორედ მასზე, მონსინიორ პენრი, სიგყვა „სიყვარულზე“ (ამმორე)“.

„ეს შეცდომაა, ჩემო კარგო. შენ რა, ძველი სოპრანისგი გკონივარ? როცა მე ვამბობ „სიყვარული“ (ამმორე), ვგულისხმობ ისეთ რამეს, რაც მწვავს, რაც შემაძრწუნებს, რაც არ ვიცი, კარგს მიქადის თუ საგანჯველს (მტანჯავს, მტანჯავს!), ტკბილია თუ მწარე (მწარეა, მწარე!). ეს სიგიჟეა, რომელიც მანგრევეს, სიყვარული (ამმორე), რაც მაგირებს. მსაობს, – რომელ პიანოზე შელაპარაკები!“.

ზ. ანჯაფარიძის სიმღერაც განსაცდელიდან, განჯვიდან იბადება. ეს არაა სენტიმენტალურობა, სალონური სატკივარი. ეს ცხოვრების გრაგიკული განცდაა, ესოლენ დამასასიათებელი მხაგრული ნატურისათვის (ე. დეგლინი). ეს ის განჯვაა, რომლითაც „აღამიანი შეიწობს თავის მეობას“ (ე. მარქსი), აქაც ზ. ანჯაფარიძის დამონს მიჰყავს იგი სწორი გზით იმიტომ, რომ ზ. ანჯაფარიძის სიმღერაში გაშიშვლებული განჯვა კი არ ყლერს მხოლოდ, არამედ იგრძნობა განჯვის სიგებობა. ეს უკვე აღმოსავლური ესთეტიკაა.

ეს იგრძნო იგალიამ ერთ წამში. ეს გახლდათ ზ. ანჯაფარიძის გამოსულა გერმანის პარგიაში ლა სკალას სცენაზე, დიდი თეატრის გასგროლების დროს 1964 წ.

ეუჯენიო გარა ყურნალ „ეუროპოში“ წერდა: „ზ. ანჯაფარიძე – მულამ ამალღებულად შთაგონებულია გინდ სიმღერაში, გინდ მოქმეღებაში“.

ამ წარმოდგენასთან დაკავშირებით მინდა მოვიგანო გოგი ისეთი ცნობა, რომელიც დღემდე არც თქმულა და არც საღმე გამოქეყენებულა.

დიდი თეატრის გასგროლების შემდეგ იგალიიდან თბილისში ჩამოვიდა მოხუცი ყურნალისგი, ვინმე მ. დოღგოპოლოვი, რომელიც ოცდაათიან წლებში წერდა რეპორტაჟებს დიდი თეატ-

რის მუშაობაზე და ამიგომ კარგად იყნობდა დაკითხვით ანდლულადქს. იგი შემოვიდა კონსერვატორიის კლასში, ხალაყ მამაჩემი მუშაობდა და ბერი რამ გაისხენა, მოგვითხრო ძველიყ და ახალიყ. იგი თურმე ხლებიდა დიდ თეაგრს და სკალაში გასტროლედბისას და რაკი იცოდა, რომ ზ. ანჯაფარიძე დავით ანდლულადბის მოწაფე იყო, ასეთი რამ თქვა: „პირველ ჩვენს სპექტაკლებს, „ბორის გოლუნოვსა“ და „თავედ იგორს“, ხეირიანი წარმატებაჰქონდა და სკალაში, მაგრამ დიდი თეაგრის ნამღელიო წარმატება დაიწყო ანჯაფარიძის გერმანიო „პიკის ქალში“. ეს უმუალო მოწმის სიგყეებია.“

### ამბავი მამაჰსი

ზურაბმა იგალიიდან ერთი დიდ თეირ კონცერტში ჩაღებელი ფირფიგა და წერილი ჩამოიგანა და, როგორც ჩვეულებრივი, გადმოშტა – „ერთი წაიკითხე, შითარგმნე და ისმინეო“. რომ განეშარტო ამ ნობათის მნიშვნელობა, უნდა გავიხსენო შემღევი:

ლა სკალას მნიშვნელოვან სპექტაკლებს ყოველთეის მათი-თეის სპეციალურად განკეიუნელ პარტერის ლოკაში ესწრებიან მოხუცი მუსიკოსები და მომღერლები, რომელთაყ თაეისი სამხაგვრო საბჭოყ აქეთ და ცხოვრობენ ე.წ. მუსიკოსების მოსეენების ჯ. ვერლის სახლში. აქ თაეს იყრის განსაკუთრებით დამსახურებული საზოგადოება, რომლის აზრს დიდ ანჯარიშს უწეედა და უწეეს ლა სკალას ხელმძღვანელობა ვერლიდან მოყოლებული დღემდე. წერილი ანჯაფარიძისაღმი ეკუთვნოდა ვინმე სილვიო ძენონის. ფირფიგა, რომელიყ თან ახლდა წერილს და რომლის ყდაშიყ ეს წერილი იყო, ჩვეულებრივი ფირფიგა არ იყო: იგი არც გასაყიდად იყო გამიზნული, არც სხვა რამ ფართო ამოცანებისთეის შექმნილი. უდიდესი საწოგო გამოშემლობა – რიკორდების სახლი („Casa di Ricordi“) სპეციალურად იწერდა ძველი მომღერლების ხმებს, მათიეე კომენტარით ფირფიგებზე, რათა ეღერადობის რეალური გრადიყა და თეორიული პოსტულატები ძველი იგალიური სკოლისა მხოლოდ გეპირ გადმოყემათა ანაბარა არ დარჩენილიყო, არამედ დოკუმენტირებული ყოფილიყო ჩანაწერებში. აი, ასეთი არის სილვიო ძენონის ეს ფირფიგაყ, რომელიყ ამჟამად წერილთან ერთად ჩემს არქიეში ინახება. პი-

რეელად ვაქვეყნებ ამ წერილის სრულ თარგმანს, ავტორის სტილის დაყვით:

„პატივცემულო გენორო მურაბ ანჯაფარიძე – შენთვის ბუნებას მოუყია ორი რამ: მშენიერი ხმა და ჭკუა, რომ მართო იგი გექნიკურად.

თუ პირველი – ხმა – არ არის მართული მეორით – ჭკუით, ხმა მალე იკარგება, როგორც იკარგებიან მალე ამ საუკუნის ხმები, რომლებიც მღერიან ბუნებრივად და არ იციან ემისიის გექნიკა.

ჩემი საუკუნის მასწავლებლები შეგვასწავლიდნენ სიმღერით ყელის ინსტრუმენტის გამოყენებას – ბუნებრივ სმებას კი, რათა ვეცოდნოდა ხმის გექნიკური გამოყენება და ჩვენი ხმები არ დანგრეულიყო. და რომ შენთვის გასაგები გაეხადო ყოველივე ეს, წერილს ეურთავ ჩემს ფირფიგას ჩემი ღარიბი და დაბერებული ხმით, იმ ღმერთების გვერდით, რომლებიც მღეროდნენ ჩემს დროს. ეს ფირფიგა შენ დაგიმოწმებს, რასაც აკეთებდნენ თვითონ და რასაც აკეთებინებდნენ ხმის ღიაპაზონისა და კოლორიტის მხრივ რაგინდარა ხმას: შენი და ჩემი ხმის ჩათვლით.

ასე მღეროდნენ და ასწავლიდნენ ბაგისტინები, მაზინები, კოგონები – მიმღერლები, რომლებიც გასულ საუკუნეში ასმენინებდნენ იმას, რისი უნარიც ღღეჯანდელ მომღერლებს არა აქვთ, მათი მდარე ვოკალური გექნიკის მიზებით.

რუბინის, გაიარეს, მაზინის სიმღერამ ჩვენ დაგვიგოვა ჰეროიკული სიმღერის პოზიცია... და მხოლოდ სკოგო, ქალთა შორის, იმსახურებს – ნამდვილი მომღერალი რომ ერქვას, რამდენადაც მთელი მამაკაცთა სიმღერა ველარ ახერსებს მოძებნოს ემისიის ის გზა, რომელიც ჰქონდათ კარუმოებს და ბონჩებს.

გახსოვდეს, გენორე, თუ შენი სიმღერის მოსმენისას ათი მცოდნე მუსიკოსი გაგლანძღავს ერთი ფერმაგოს გამო, ოთხმოცდაათი მსმენელი გაგკილაავს ერთი მცდარი ემისიისათვის და ესენი იქნებიან, ვისი გაშიც მოგაკლდება და შესაძლებელია, დავისტეინონ კიდევაც.

არ ვიცი, გესიამოვნება თუ არა მოსვლა მოსასმენად და სასიმღეროდ, შენ, ახალგაზრდას, გასული საუკუნის ერთ უკვე გარდასულ მომღერალთან – ოთხიოდე ვოკალური სავარჯიშო მეგობრულად! – თუ მოხვალ, მომნახავ 15-დან 16 საათამდე სიმღერის დარბაზში მუსიკოსთა მოსვენების ჯუშეკე ვერდის სახლში.

იქნებ „პრადამ“, შენმა ვაზეთმა, ვერ შეძლოს პირდაპირ თქმა, რომ იგალიელებმა ჯილის შემდეგ აღარ იციან სიმღერა.

თუ არ მოხვალ, არაფერია, მაგრამ როცა ნახავ „პრადას“ მუსიკალურ კრიტიკოსს, მოასმენინე ეს ჩემი ფირფიტა და უთხარი, რომ „კომპეტენტურად“ ვიქნები ბელნიერი, თუ მომიძებნის ერთ რუს მომღერალს, რომელსაც შეეძლოს ჩაწეროს ფირფიტა ოთხი სმით.

კარგად მეყოლე, გისურვებ ბელნიერ არგისგულ მომავალს, გოვარიში გენორე.

ბენონი სილვიო

ჯ. ეერდის მსახიობთა მოსვენების სახლი,  
ბუნაროგის ქუჩა № 29, მილანი“.

წერილი დაწერილია „პიკის ქალის“ მოსმენისთანავე!

სილვიო ბენონიმ დააყენა ზ. ანჯაფარიძე ყველა დროის უდიდეს მომღერალთა გვერდით – ჯ. რუბინის, ა. მაზინის, მ. ბაგისტინის, ს. გაიარეს, ა. კოგონის, ე. კარუმოს, ა. ბონჩის, ბ. ჯილისა და რენატა სკოგოს გვერდით.

ასალგაზრდობაში ჩვენ სშირად ერთად ვემყადინებოდით მამაჩემის კლასში. ზურაბი უკვე სახელმწიფევილი, გაწაფული მომღერალი იყო, მე კი ახალბედა გახლდით. მასსოვს, ერთი ბრწყინვალე (სხვა სიტყვა არ მომეძებნება) გაკეთილის შემდეგ დათიკო ანდლულაძემ უთხრა ზურაბს: „აი, რაც დღეს გააკეთე, ამ გზით იარე. ასეთი მიდგომით შენ მოიპოვებ სიმღერით სიცოცხლის სიხარულს და მუდამ ბელნიერი იქნები“.

ზურაბის სიმღერას ეს სიხარულიც მოაქვს თან, ეს სიციოხლესთან შეხვედრის სიხარულია.

მე არ შევხებებიარ ზ. ანჯაფარიძის შემოქმედების ევოლუციას. ამ სტრიქონებში მინდოდა ასახულიყო ანჯაფარიძის ხელოვნების მსაგვრული ფენომენი დროული წარმავლობის გარეშე. მისი „უკვდავი აწმყო“ (მ. ბახტინი, ე. გინჩენკო).

„რა ესმოლის მღერა ყმისა, სმენად მხეენი მოვიდიან...“

1997 წლის 12 აპრილს შეწყდა ზურაბ ანჯაფარიძის  
გულისძგერა...

„ზურაბ ანჯაფარიძის სიკვდილი წარმოუდგენელია, დაუ-  
ჯერებელი. მისი სიმღერა უკელაჲია.

უკელაჲია, როგორც სიყვარული, რომელიც მღეროდა მისი  
ხმით.

უკელაჲია, როგორც სიცოცხლის სისხარული, რომელსაც  
იგი გვიზიარებდა თავისი სიმღერით.

უკელაჲია, როგორც ქართველი კაცის ვაჟკაცური შემარ-  
თება, რომელიც ეღვარებდა მისი ხმის გამომსახველ ძალაში.

მის სიმღერაში უკლერდა შინაგანი პარმონია, გრძნობისა  
და ბგერის საოცარი ერთიანობა. ჭეშმარიტად, ეს იყო განცდა  
ბგერად ქცეული. ყოველივე ეს მან სრულყოფილად შეითვისა თა-  
ვისი ღიმი მასწავლებლისაგან და ასაღ, მიუწყვდომელ სიმაღლე-  
ზე აიყვანა.

ზურაბ ანჯაფარიძის ლეგენდად ქცეულმა ნიჭიერებამ და  
პიროვნულმა მომხიბლაობამ ასალი ბიძგი მისცა სასიმღერო ხე-  
ლოვნების აღორძინებას საოპერო თეატრში და არა მარტო სა-  
ქართველოში: მოსკოვის ღიმი თეატრის გრიუმში მილანის ლა  
სკალას სცენაზე ანჯაფარიძის გერმანიით დაიწყო!

ჩვენ არ ვეშმეილობებით ზურიკოს. ჩვენ არ გაუყენებთ  
მას უკანასკნელ გზას – ჩვენ ვაზარებთ ზურაბ ანჯაფარიძეს უკე-  
ლაჲებას“.\*

---

\* სიგყვა თქმული სამგლოვიარო მიტინგზე



## მომლერლის აღსარება\*

ქართველმა საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა ცნობილი ქართველი მომლერლის, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, ზ. ფალიაშვილის სახ. პრემიის ლაურეატის, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის, თბილისის ეანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმლერის კათედრის გამგის, პროფესორ ნოდარ ანდლუაძის დაბადებიდან 60 წლისთავე იმ დეაწლის გამო, რომელიც მან დასდო ქართული ეოკალური ხელოვნების განვითარების უდიდეს საქმეს.

ჩემი მიზანი იყო, ჟურნალის ფურცლებზე გავეშუქებინა ნოდარ ანდლუაძის მოღვაწეობა. ამიტიმაც შეეხედიოთ მომლერალს, მაგრამ საუბარი იმდენად გვეალი, მრავლისმიქმელი და საინტერესო აღმოჩნდა, რომ მიზანშეწონილად ჩათვალეთ მისი უცვლელად დაბეჭდვა. ამ შესაღას არც სამეცნიერო სტატიის პრეტენზია აქვს და არც წინასწარ მომზადებული წერილისა. ეს არის მუსიკისმოყვარესთან საუბრისას გამხედილი ფიქრი, რაც განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს მას.

მანანა კორძია

მთელი ჩემი ცხოვრება მჭიდროდ არის დაკავშირებული საოპერო ხელოვნებასთან – საოპერო სცენასთან, საოპერო თეატრთან და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო კლასთან. ეს კავშირი ბავშვობაში დამყარდა, როდესაც ჩემი მშობლების, დავით ანდლუაძისა და ბარბაღე მრავალის სპექტაკლებზე მიხდებოდა დასწრება, მოგზაურობა მათთან ერთად ვასტროლებზე; კიდევ უფრო გაღრმავდა ჩემი მოსკოვში ცხოვრებისას, როდესაც მამა დიდ თეატრში მიიწვიეს. ეს კავშირი არ შეწყვეტილა მაშინაც, როცა სპეციალობად ფილოლოგია ავირჩიე და უნივერსიტეტში ჩავაბარე. ფილოლოგიურმა მეცნიერებამ ძალზე გამიგაცა. ბერს ვშრომობდი, ვსწავლობდი, საკანდიდატო დისერტაციაც დავიცავე. და მაინც სიმღერა აქტიურად ფუნქციონირებდა ჩემს ირგვლივ, ქვეშეცნეულად ცხოვრობდა ჩემში, ერთი შეხედვით, როგორც მოყვარულ-დილეგანტში, მაგრამ, როგორც

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „თეატრალური მოამბე“, 1988, № 2, გვ. 68-73.

შემდგომში ვაირკეა, ეს საფუძველი ძალზე მყარი აღმოჩნდა. დამოკიდებულება სიმღერის მიმართ იძენდა სათუთი და სერიოზული იყო, რომ მხოლოდ მაშინ გავიხადე იგი პროფესიად, როდესაც რეალური ძალები ვიგრძენი ჩემში, როდესაც ღრმად გავიაზრე ის რთული პროცესი, ეოკალისგის ცხოვრებად რომ იწოდება. ეს კომპლექსური ცნებაა, რომელიც ბუნებრივ მონაცემებთან ერთად, დღეს უდიდეს მრავალმხრივ პროფესიულ მომზადებასა და მეცნიერულ ანალიზს საჭიროებს, თუ ამ პროცესს აღვიქვამთ არა ინდივიდუალური, არამედ ზოგადი კულტურული აღმავლობის კრილში.

მომღერლის მრავალმხრივი ჰარმონიული განვითარების აუცილებლობა ბევრად უფრო ადრე შეევიგრძენი, ვიდრე სიმღერას პროფესიად ავირჩევიდი. ეს არჩევანი კი საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემმა იგალიაში მივლინებამ. იქ საშუალება მომეცა სიმღერასთან დაკავშირებული ყოველი ჩემი ნააზრვეის, ნაფიქრის დასაწყისშივე შემოწმებისა, ეოკალის ხელოვნების აღქმისა იმ აგმოსფეროში, სადაც ის ჩაისახა. იგალიაში ყოფნა იქცა ჩემთვის ეოკალის ხელოვნების მეცნიერულ-თეორიული თუ პრაქტიკული წვდომის უდიდეს სკოლად.

ჩემს თვალწინ ჩაიარა თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის საკმაოდ ვრცელმა და მნიშვნელოვანმა პერიოდმა. ამ პერიოდის ანალიზისას აშკარა ვახდა პროფესიული სტანდარტების უკმარისობა – მიუხედავად ბუნებრივი ნიჭისა, რაც უხვად ჰქონდათ მომადლებული უფროსი თაობის მომღერლებს და არ მოეერიდები ვიქცა, რომ მსოფლიო მასშტაბით გამოცებას გამოიწვევდნენ, მაინც საერთაშორისო პროფესიონალიზმის ეგალონის დონეზე იშვიათად თუ ვინმე ასულა, რის გამოც ხმისა და ოსტაგობის ხანგრძლივი შენარჩუნება ერთეულებმა შეძლეს მხოლოდ. ამ გეამოცანის გადასაწყვეტად ორი რამ მიმანჩნია აუცილებლად, ეს არის სერიოზული მეცნიერულ-თეორიული ბაზა ძველი და თანამედროვე ხელოვნების მეთოდის სრული გათვალისწინებით და იგალიური სკოლის იმ მონაპოვრის რეალიზაცია, რომელიც სცდება ეროვნულ-სოციალურ თვისებებს და თამამად ინერგება სხვა ერების ეოკალურ სკოლებში, რამაც განსაკუთრებით იჩინა თავი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. დღეს შეიძლება ითქვას, რომ იგალიური საოპერო სკოლის საუკეთესო გრადიციებს არაიგალიელები უფრო აგრძელებენ და, ამდენად, იგი ინ-

გერნაციონალური საოპერო სკოლის აღეკვებურ ცნებად ყალიბდება. ამის მაგალითებია ბერძენი მომღერალი, შეუღარებელი მარია კალასი, მთელი დღეებანდელი ესპანური სკოლა და ჯლაჩილო დომინგო, ავსტრალიელი ჯოან საზერლენდი, ამერიკელი მერსის ჰორნი, ირინა არხიპოვა, ელენე ობრაზცოვა და ის ქართული მომღერლები, რომლებიც აქტიურად გამოდიან მსოფლიო საოპერო სცენაზე.

რადგან ქართულ მომღერლებსაც შეეხებო, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ ფაქტს, რომ პროფესიონალიზმისა და ბუნებრივი ნიჭის, ხმის სილამაზისა და ვოკალური ტექნიკის სინთეზის, პარმონიის მხრივ გარკვეულ შედეგებს მიაღწია ჩემმა თაობამ. ამას, ცხადია, ჩენი ცხოვრების მრავალმა ობიექტურმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი და გამოვლინდა იმ მნიშვნელოვანი წარმატებების სახით, პირველმა საერთაშორისო კონკურსებმა და ფესტივალებმა, საგავსგროლო ტურნეებმა რომ მოუტანეს მეღა ამირანაშვილს, ლამარა ჭყონიას, ცისანა გაგიშვილს, ბურაბ ანჯაფარიძეს და მეუ. ამ მხრივ ჩემს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ მოვლენად მიმაჩნია ცისანა გაგიშვილთან ერთად ჩემი მიწეევა მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის, ფელტენშტეინის თეატრში „აიდას“ განსახორციელებლად.

ქართული საოპერო სკოლის მსოფლიო მასშტაბით აღიარების დასტურია მაყვალა ქასრაშვილის, ბურაბ სოგკილაეას, პააგა ბურჭულაძის მოღვაწეობა მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო სცენებზე. ამ წარმატების საფუძველი ზემოაღნიშნული პარმონიული მთლიანობისაკენ სწრაფეაში უნდა ვეძიოთ.

სტანისლავსკის აქეს ერთი ასეთი ბრწყინეალე ნათქვამი – „გადავაქციოთ მთელი ცხოვრება გაკვეთილად“. აქ არ იგულისხმება მხოლოდ სხეასთან ჩატარებული გაკვეთილები, არამედ ხაზგასმულია პირველ რიგში საკუთარ თაეზე ჩატარებული მუშაობა. ამ აზრს ვხედებით ბერნარდ შოუს წერილშიც, სადაც იგი ამბობს – „ნებისმიერი შემოქმედი ერთდროულად საკუთარ თაესაც უნდა ასწავლიდეს და სწავლობდეს ყველასაგან“. მე ამ ცნებებს მივყები და შემიძლია ვთქვა, რომ საკუთარი თაეის მოსწავლე ვარ, რადგან ყოველ ამოცანას, ყოველ ახალ მიგნებას, პირველ ყოვლისა, საკუთარ თაეზე ვარჯიშით ვცდი და მხოლოდ შემდეგ ვაზოგადებ მოსწავლეებზე მათი ინდივიდუალური საშემსრულებლო თვისებების, ხმის მონაცემების გათვალისწინებით.

აქ ძალიან დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგან ყოველი მომდერალი იმდენად ინდივიდუალურ, ფსიქოლოგიურ თუ მუსიკალურ მოვლენას წარმოადგენს, რომ საერთო მოღელის გაერელება ერთნაირად ყველაზე – შეუძლებელია, ამიტომ მისდება თითოეული მოსწავლის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური მონაცემების გაანალიზება და გაკვეთილზე ინდივიდუალური სტრუქტურის შემუშავება. „საჯარო გაკვეთილების“ პრაქტიკა, დავით ანდლულაძისაგან რომ შევითვისო და გაკვეთილზე რამდენიმე მოსწავლის დასწრებას გულისხმობს, კიდევ უფრო ავითარებს ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას. მოსწავლე თვითონაც გრძნობს, რამდენად მისაღებია მისთვის ესა თუ ის სერხი, ან შესრულების მანერა. ამდენად, სწავლის პროცესს უკვე დიდაქტიკური ხასიათი კი არა აქვს, არამედ ანალიტიკური. აქ ძალიან დიდი დატვირთვა აქვს კონცერტმაისტერს, ამიტომ ხშირად კარგი კონცერტმაისტერი კარგ მანესტროს არ ჩამოუყარდება.

ხშირად მეკითხებიან ჩემს მოსწავლეებზე. ისინი უხვად მყოლია, მაგრამ ჩემი ჭეშმარიტი მოსწავლე მხოლოდ იმას შემიძლია ეუწოდო, ვინც თვითონ გრძნობს ჩემი გაკვეთილების კვალს, სურვილი აქვს მისი გაღრმავების და განმტკიცებისა პროფესიულ სარბიელზე გასვლის შემდეგაც. ასეთებიც ბევრნი არიან. ამიტომაც, ჩემი მოსწავლეების სია არ მცირდება, იზრდება, ივსება ახალი სახელებით; სისტემატური კონტაქტი მაქვს სტუდენტებთან, რომლებმაც დღეს წამყვანი პოზიციები დაიკავეს არა მარტო ჩვენს თეატრში, არამედ, საერთოდ, კავშირში და საერთაშორისო მასშტაბითაც. საერთაშორისო მასშტაბით, ეფიქრობ, გარკვეული შედეგები მაქვს ცისანა გაგიშვილთან, ბურაბ სოკოილაეასთან, ლუგარ დამიევიან, რომელიც ულან-უდეს თეატრში მოღვაწეობს, მაგრამ წარმატებით გამოდის საზღვარგარეთის სცენებზე. მათთან ჩემი თანამშრომლობა უკვე ათწლეულებით განისაზღვრება და არ წყდება მიუხედავად იმისა, რომ ჭეშმარიტად უმაღლეს ოსტატობას მიაღწიეს.

შედეგიანად მიმაჩნია ჩემი მუშაობა ქუთაისის ფილიალის სოლისტთან, ანატოლი ჭურდულიასთან, თბილისის თეატრის წამყვან მომღერლებთან: ელდარ გეწაძესთან, თეიმურაზ გუგუშვილთან, მედეა ნამორაძესთან, გულიკო კარიაულთან, ნუგზარ ნაჭყებიასთან, თენგიზ ჩაჩავასთან, სულ ახალგაზრდა გია ასათიანთან.

მომღერლის უპირველესი პოზიცია, ეს არის ხმისა და ოსტაგობის სანგრძლივი შენარჩუნება. ამისათვის კი, პირველ ყოვლისა. ღრმა პროფესიონალიზმის ფლობაა საჭირო. ამ მხრივ უნდა წარიმართოს მუშაობა ახალგაზრდა და არამარტო ახალგაზრდა მომღერლებთან. პროფესიონალიზმში ძალზედ ტყვეა ცნებაა. იმისათვის, რომ პროფესიონალი გახდეს, მხოლოდ ნიჭი და დიპლომი არ არის საკმარისი. პროფესიონალსა და დილეგანტს შორის განსხვავებას, ჩემი აზრით, ძალიან მოკლე და მზუსტად განსაზღვრავს სომერსეტ მოემი თავის აღსარებაში „მეღეგების შეჯამებისას“. იგი ამბობს: „დილეგანტი არ ეითარდება, ეითარდება პროფესიონალი“... ღიახ, პროფესიონალს არა აქვს უფლება დაისვენოს, მიღწეულით დაკმაყოფილდეს, წარმატებით დატკბეს... იგი მუდმივ უნდა შრომობდეს, მით უმეტეს, მომღერალი. ჩვენ კი სშირად ძალიან ადრე მიეინჩნეთ რომელსამე ეტაპს სრულყოფის წერტილად. აქ წყლება პროფესიონალიზმში. იმისათვის, რომ სრულყოფის ამ პროცესმა ჭეშმარიტი ვზა პიოვოს, აუცილებელია მიეწიერული მეთოდოლოგიის შემუშავება სწავლების მეთოდოლოგიაში. აქეთ არის მიმართული მთავარი ჩემი საქმიანობა. ამის ძირითადი მიზანია თანამედროვეობის პოზიციებზე გადავიგანოთ ის, რაც უკვე მიღწეულია და საუკეთესოა ჩვენს ხელოვნებაში, რამაც გაუძლო დროის გამოცდას. ამიგომ ვაძლეე ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ვოკალის ხელოვნების მეცნიერულ ანალიზს, თეორიულ-პრაქტიკულ კონფერენციებს, რომელთა საშუალებით გამოცდილებასაც ეუზიარებთ სხვებს და მათიგანაც ესწავლობთ. ასეთმა სემინარებმა და კონფერენციებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვეს საკაემირო მასშტაბით და ეს შემთხვევითი როდი იყო. დღეს ჭეშმარიტი ოსტაგობა – ბუნებრივი ნაჭის, პროფესიონალიზმისა და სცენური გარდასახვის სინთეზით მიიღწევა მსოლოდ.

საოპერო თეატრში შეიმჩნევა ვოკალური მუსიკისა და სასცენო დრამატურგიის კონფერენციის პრინციპი. ამ კონფერენციას უამრავი გრადაცია გააჩნია. მარტივი პოლარიზაცია ასეთია – ან ვოკალისტი უარყოფს სასცენო დრამატურგიას, ან აქტიორული საწყისი სძლეე ინსტრუმენტულ-ვოკალურს. სინთეზის საშუალებას ისეე ვოკალი იძლევა. თუ ის ორგანული ბუნებისაა, მაშინ არა გარეგნულ ფორმებში, არამედ შინაგან საწყისებში ერთიანდება მუსიკა და დრამატურგია. ვოკალი უნდა იყოს ამ

ერთიანობის გამომხატველი. ეს მრავალსაფეხურიან ნაგებობას ჰგავს, რთული უკუკავშირებით, სადაც პიროვნება და ვარემო ერთდროულად არის ჩართული შემოქმედებით პროცესში. დიახ, მომღერალმა უნდა გაიაროს „ჯოჯოხეთის ყველა წრე“, მერე კი ასეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს ზღვაზე ამგყდარი ქარიშხლიდან გადაღისარ სრულიად მშვიდ, ანკარა ზღვის ზედაპირზე.

დღეს ეოკალი ინტერნაციონალიზმის გზაზე ღვას და მაინც აშკარა სხვაობაა გერმანულ და იტალიურ სასიმღერო კულტურას შორის. თუ მომღერალს სპეციფიკური მონაცემები არა აქვს, ჯობია თავიდან იტალიურ ოპერას დაეუფლოს, მით უმეტეს ჩვენში. იტალიურთან ძალიან ახლოს არის ქართული ეოკალის ბუნება; შემდგომი ეტაპი ფრანგული და რუსული ოპერა უნდა იყოს, მაშინ უფრო ადვილი იქნება აესტრიულ-გერმანული სტილის წვლამა. ვაგნერის დრამას და მისი შემდგომი პერიოდის ოპერებს უკვე მომწიფებულმა მომღერალმა უნდა მოჰკიდოს ხელი. რაღა თქმა უნდა, ასეთი სისტემის მკაცრად დაცვა შეუძლებელია შემოქმედებაში, მაგრამ სწავლების პერიოდში მაინც უნდა მოხერხდეს.

ყოველგვარი შემზღუდულობა, ერთი მიმართულების გაფეტიშება არასწორად მიმანჩნია. ზემოთ უკვე მოვასხენეთ, ცისანა ტატიშვილმა და მე ფელჩენშტეინის თეატრში „აიდა“ მოვამზადეთ და ერთი სეზონი ვიმღერეთ. შემდგომი ჩვენი სპექტაკლი ვაგნერის „ზიგფრიდი“ უნდა ყოფილიყო. აღარ დავცეაღდა, მაგრამ მე ამ სპექტაკლზე მუშაობა ისევე ძლიერ მაინტერესებდა, როგორც ვერდის ოპერაზე. თუ სწორად არის გააზრებული იტალიური ეოკალის სიღრმისეული ამოცანები, სხვა ეოკალურ კულტურაში მოღვაწეობა ყოველთვის დადებითად მოქმედებს. ფელშენშტეინთან ჩვენ სწორედ გერმანული თეატრის მეთოდებით ვმუშაობდით. შემდგომ ეს ძალიან გამოგვაადგა გერმანული რეპერტუარის შესრულებისას, როგორც იყო „ლოენგრინი“, „სალომე“. ეს მეთოდები „ტრუბადურის“, „ოგელოს“ შესრულებისასაც გამოვიყენეთ და არცაუ უშედეგოდ. ასე რომ, სინთეზი ყოველთვის უფრო შედეგიანად მიმანჩნია ყველაფერში, ვიდრე გამიჯვნა. მაგრამ ისიც აუცილებელია, რომ ეს სინთეზი ქაოსში არ გადაიზარდოს... ყოველ საფეხურს თავისი სინათლე უნდა ახლდეს.

როდესაც ამა თუ იმ სახის გახსნაზე ვმუშაობ, ყოველთვის ვეძებ ჩემთვის მნიშვნელოვან მომენტს, რომელიც მთელი ნაწარ-

მოების აზრისა და ამ მთელში კონკრეტული სახის გამოკვეთაში მხებარება. ოგელოზე შეშაობისას ჩემთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა ერთი ფრაზა, რომელსაც დოკუმენტის პალატის ერთი წევრი ეუბნება ბრაზანციოს: „ის ყოველ თეთრზე უფრო თეთრია“. ეს არ იყო უბრალო ეგზოტიკური გაგაცება. აქ უფრო ღრმა ფესვებია, აღამიანთა სულიერი ურთიერთობის ღონეა და ამიგომ არის გრაგედია, თორემ ვადაიქეოდა ყოფით ღრამად და პრობლემები შესაბამისად შესციროდებოდა. ყოფითობა და ეგზოტიკა აქ ერთ-ერთ ხაზად იქცა და არა გადამწყვეტად. ამ ფრაზით ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ კონფლიქტი სულიერ სამყაროში უნდა გადაწყდეს. ამიგომაც უხერხულია ეგზოტიკური ელემენტის ხაზგასმისა. არც იმის დაფიქრება შეიძლება, რომ შექსპირის პერსონაჟები რენესანსულნი არიან. თვითონ რენესანსული ღრამა, რომელიც ფაქტიურად ოპერად ჩამოყალიბდა, ფაბულად ანტიკურ ლიტერატურას იღებდა. შექსპირთან თითქოს იგალიური რენესანსია კონცენტრირებული – ენერჯია, მისწრაფება, ვნებათა შეხლა. ამიგომ სრულიად არ არის შემთხვევითი, რომ მისი გრაგედიების დიდი ნაწილი იგალიურ მიწაზეა აღმოცენებული. ვერდი შექსპირს პაპას ეძახდა და ამდენად შექსპირისეული ელემენტი მის შემოქმედებაში არა მარტო მის თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებშია, არამედ ყველგან, ყველა ოპერაში. ღრამატურული პრინციპი ენერჯიის თვალსაზრისით ვერდის მუსიკაში შექსპირიდან მოდის. მე ოგელოსთან ვერდის სხვა ოპერებით მოვედი. გარკვეული ძიებები ვერდის ღრამატურიაში უკვე ჩატარებული მქონდა. ამ ძიებების საფუძველზე ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ რაც უფრო ახლოს მიდისარ შექსპირთან ვერდის გზით, მით უფრო ახლოს მიდისარ თვითონ ვერდისთანაც, ბუმერანგის მსგავსად. ეს განსაკუთრებით ინგონაციას ეხება. ინგონაცია სიმღერაში გემბრის სახით. არსებობს. თუ კონტაქტი არ მოხდა პერსონაჟსა და მომღერლის გემბრს შორის, „ოგელოში“ ყოველივე კარგავს დამაჯერებლობას. ეს ძალიან საინტერესო საფუძვრზეა აყვანილი იგალიური ოპერის პროგრესულ გრადიციებში. იგალიურ ხელოვნებაში აღამიანის ხმა, გემბრი – პერსონაჟია, პერსონალური დაჯივრთვის მაგარებელი. ვერდის ოპერებში ამის გაუთვალისწინებლობა შეუძლებელია. მეგსაც ვიგყვი, „ოგელოში“ ინგონაცია – გემბრი მაქსიმალურად პერსონიფიცირებული უნდა იყოს.

სრულიად სხვა ამოცანები დაისახა ჩემს წინაშე რ. შგრა-

უსის „სალომეში“, სადაც პეროდეს პარტიას ვასრულებდი. შგრა-  
უსის მუსიკა მარტო სამომავლო ვშებს როლი ხსნიდა ინგონაცი-  
ური თვალსაზრისით. მას ბერი აქეს შეწოვილი წინამავალი  
კრადიციებიდან, ეს არის ავსტრიულ-გერმანული კლასიკა: შუ-  
ბერგი, შუქანი, ბრაჰმი, აღარას ვამბობ ვავნერზე. არ შეიძლება  
ქეშმარიტად დიდი, ან გენიალური ნაწარმოები დაინასო მხო-  
ლოდ გარკვეული მიმართულების ჭრილში, იგი ყოველთვის სცი-  
ლდება ამ ესთეტიკურ ჩარჩოებს, მასში ხორციელდება, მაგრამ  
უფრო ღრმა ქეუენები, ქევიღებები აქეს. მე არ ვფიქრობ, რომ  
„სალომე“ მხოლოდ ოსკარ უაილის ესთეტიკის ფარგლებში  
უნდა იქნეს განხილული. შგრაუსმა მოახერხა გენიალური მუსი-  
კისათვის დამახასიათებელი შეუცნობადობით გადაელახა ეს ის-  
გორიული მღვარი ქრონოლოგიურადაც და სტილისტურადაც. თუ  
ნაწარმოებს ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ, შემსრულებელი  
მეტი მრავალფეროვნების მიღწევას შეძლებს. ეს პრინციპი ფუნქ-  
ციონირებს ჯანსულ კახიძის შესრულებაში, რაც საშუალებას  
აძლევს მას მრავალფეროვნად წარმოსახოს ეს პარტიგურა.

პეროდეს სახის გახსნისას კვლავ დაღვა სრული გარდა-  
სახვის ამოცანა; ჩვეულებრივ, პერსონაჟში მთლიანად „მედი-  
ხარ“. ხდება მასთან შერწყმა. მაგრამ ყოველთვის თითქოს დაღ-  
ბითი ნიშნით გსურს გაამართლო შენი პერსონაჟი, გსურს აამა-  
ლო, აიყვანო პიედესტალზე. პეროდეში ეს გამორიცხულია. ამი-  
გომ ვალაქევიტე, მამხილებელი პათოსით მიუღვომოდი ამ სა-  
ხეს და შრომაც აქეთ წარემართე. ეს არის გირანის განზოგადე-  
ბული სახე და უპირველესად იგი მუსიკაში იკითხება, მისი პარ-  
ტიის რიგმულ-ინგონაციურ წყობაში. აქ იმდენად რთული ურთიე-  
რთობებია, რაიმეს წინასწარ განსაზღვრა, თუნდაც დიდი მომზა-  
დების შემდეგაც, შეუძლებელია. ეს მომზადება ნიშნავს პირდა-  
პირ. წინასწარგანზრახვით გადაეშვა მორეეში და ამ მორეეში  
შინაგანმა მოძრაობამ თვითონ ვიბიძგოს საჭირო ვზამე. თუ ასე  
მოსდება, ფონს ვახვალ, თუ არა – მორეეი ჩავითრევს. ნების-  
მიერ სახეზე, და განსაკუთრებით პეროდეზე მუშაობისას არ ვი-  
ვიწყებ მიხვილ ჩეხოვის ერთ პრინციპს. ეს განთავისუფლების  
მომენგია. იგი ამბობს, სახეს იმდენად თავისუფლად უნდა ფლო-  
ბდე, რომ „გრავედიის ცეკვაც კი შეგეძლოს“, რაშიც რიგმული  
თუ პლასტიკური შეუზღუდაობა იგულისხმება, რაც სახის ვახსნის  
შეუზღუდაობის ეუექტს ქმნის.



თეატრმა რეპერტუარზე მუშაობისას, უპირველეს ყოვლისა, საშემსრულებლო ძალები უნდა გაითვალისწინოს. ცისანაგაგიშვილის გამოსვლებმა „ლოენგრინსა“ და „მურინაე ჰოლანდიელში“ ნათელყვეს, რომ რაც შეიძლება სწრაფად უნდა განხორციელებულიყო მისთვის „სალომე“, რაც შეიძლება სწრაფად უნდა მომსდარიყო მის მიერ სალომეს სახის რეალიზაცია, რათა ამ ნაწარმოებს ღირსეული ინტერპრეტაცია ჰქონოდა ჩვენში და არ დაეკარგა თავისი უდიდესი ემოციური ზეგავლენა. საცაა ოცი წელი გახდება, რაც აუცილებლად მიმართია ცისანასთვის ჩვენს თეატრში დაიდგას „ნორმა“. ცოგაც და, იქნებ დაგვიანდეს კიდევ. ეს კი დიდი დანაკარგი იქნება.

ენობილია, რომ დიდ იგალიელ მომღერლებს მიაწერენ ხოლმე გამოთქმას: „მომღერლისათვის ორი სიციოცხლეა საჭირო, რომ ისწავლო და რომ იმღერო“. მე მინდა ერთ სიციოცხლეში ჩავეგეო. ამისათვის ვიშველიებ მეცნიერებას, ეოკალის მეცნიერულ ანალიზს. სულ ვედილობ, სიღრმეებამდე ჩაეწვდე ეოკალის ხელოვნების საიდუმლოს, თუმცა ეს სიღრმე თითქოს უსასრულობად იქცევა. მაგრამ ბოლო წლებში ჩაგარებული მუშაობა მაინც მაჟიქრებინებს, რომ ერთგვარ სინთეზს მივაღწიე.

არასოდეს გამოგვიდებიეარ კარიერას, რაც არგისგისათვის თითქოს პირველი რიგის პრობლემაა. თუმცა, ბოლომდე მაინც ეერ გავექეცი, მაგრამ პირველ ამოცანად არასოდეს დამისახაეს. კრედოდ დანტეს სიგყეები ეალიარე – „მიჰყევი შენს გზას და ნუ ისმენ, რას იგყეიან შენზე“... ეს, ალბათ, ყველაზე სწორი გზაა.

„Только в пении человек может  
полностью выразить себя“\*

Сегодня гостем этой рубрики стал представитель искусства, далекого, казалось бы, от будней массовой школы. Но и художественное творчество, и педагогика искусства едины в своей основе, и опыт мастера всегда бывает понятен и полезен его коллегам, работающим в других видах искусства. И потом, если какое-то из искусств сегодня считается делом профессионалов и не представлено в системе общего образования, это вовсе не значит, что послезавтра оно не будет играть ту или иную роль в деле всестороннего развития каждого человека.

Итак, с нашим корреспондентом А. Мелнк-Пашасвым беседует выдающийся певец и вокальный педагог Нодар Андгуладзе. Их встреча состоялась, когда Нодар Давидович с одним из своих учеников возвращался из Милана в Тбилиси, где он руководит консерваторской кафедрой сольного пения.

*Корр.* Читатели нашего журнала – в основном преподаватели художественных дисциплин. Некоторые из них имеют свой творческий опыт, другие – нет, или не придают ему серьезного значения. Мы стараемся их убедить, что художник-педагог способен и сам создавать художественные ценности, что преподавание и собственное творчество взаимосвязаны, могут помогать друг другу. А каково соотношение педагогической практики и исполнительского творчества в вокальном искусстве? Должен ли педагог сам быть настоящим певцом? Или это не имеет принципиального значения?

*Н. А.* Предпочтительно, чтобы он сам был исполнителем. Когда в молодости я стажировался в Италии, мой педагог - Барра – говорил: „Преподавать должен певец „со здоровым опытом“. То есть тот, кто много пел, не утратил голоса, кто прошел большой путь без больших потерь. Искусство певца и педагогика вокала как бы продолжают друг друга. Процесс становления исполнителя – это, в основном, самовоспитание,

---

\* ღაბუკილიძე კერნაღში „Искусство в школе“, М., 1994, №4.

саморазвитие. И если оно осознанно – это может потом перейти в педагогику „для других“.

Но бывали все же хорошие педагоги, которые, хотя и умели петь, не были артистами, не имели данных для оперной сцены. И еще больше, конечно, певцов, в том числе и хороших, которые не могут учить...

Важно, что преобладает у певца: мастерство – или природа? Строго говоря, передать можно *мастерство* в широком понимании! Я имею в виду не голый технизм. Техника для меня входит в понятие творчества. Мне очень нравится, что в мастерской Вероккьо и других мастеров ученик начинал с подготовки холста, красок... И все это – в атмосфере творчества, в общении с мастером...

*Корр.* И для этого ученика технология не могла превратиться в „голый технизм“ – ведь он с самого начала видел мастера за работой, видел, чему служит, но что превращается вся эта технология, поемному начинал работать вместе с учителем. А в вокальном искусстве было что-нибудь подобное этой „педагогике мастеровских“?

*Н. А.* При старинных итальянских консерваториях ученики жили и развивались рядом с выдающимися мастерами. Непосредственное соприкосновение молодых людей с творчеством дало самые высокие результаты!

В наше время хорошими педагогами часто становятся средние певцы „со здоровым опытом“. Потому что выдающийся певец часто идет от своих достижений. Я помню, Барра рассказывал о своем разговоре с Пертиле<sup>1</sup>. Ведь Пертиле, помимо всего, был величайший техник вокала, но он не смог стать педагогом такого же уровня. Он говорил: „Я забыл, с чего мы начинали!“ А начинать с учеником надо от истоков, а не от достигнутого высшего уровня. Если логика твоего пути забыта, если ты забыл, с чего начинал с тобой твой педагог...

*Корр.* Лаури-Вольпи<sup>2</sup> пишет, что у Карузо был единственный ученик, и тот потерял голос...

---

<sup>1</sup> Пертиле, Аурелиано – великий итальянский тенор I половины XX в.

<sup>2</sup> Лаури-Вольпи, Джакомо – прославленный итальянский певец 20-50-х гг., автор книги „Вокальные параллели“ (Л., 1972).

**Н. А.** Я думаю, этот эпизод все-таки из области легенд: Карузо уже в молодости писал, что его метод подходит только для него одного.

**Корр.** Может быть, этот певец подражал ему „с голоса“ и потому считал себя его учеником?

**Н. А.** Это другое дело. Учиться, подражая, нельзя. В Милане есть музей Карузо, и при нем исследовательский центр (кстати, филиал этого музея будет открыт у нас в Тбилиси, а потом, вероятно, в Санкт-Петербурге и в Москве). И они считают, что учиться у Карузо надо не подражая тому, чего он достиг, а идя от истоков, от той традиции, в которой он начинал.

Обучать другого своим голосом нельзя. Голос у него, если есть, – свой, а выработать надо механизм, или схему (но это не жесткая схема, она живая, вариативная!), которая позволит *естественным данным певца влиться в эту выработанную традицией форму, проявиться через нее.* Это позволит петь не за счет траты природных ресурсов. Понимаете, есть дикий способ добычи леса, а есть – восстановительный.

**Корр.** Я хорошо помню ваши открытые уроки в Тбилиси и в Москве. Вы постоянно поете с каждым учеником, и, как мне казалось, выводите на какое-то образцовое звучание именно с помощью показа. Это не называется „обучать своим голосом?“

**Н. А.** Да, со стороны может так показаться! Действительно, я больше пользуюсь показом, чем словесными объяснениями. Но я никогда не учу „делать как я“. У меня такой процесс выработался: я как бы „проглатываю“ ученика, воспринимаю его в себя – и начинаю работать так, как если бы я был он, с его данными, но с моим опытом и знаниями. Показывая голосом, я ему не себя показываю, а его самого. Ученик – во мне, его „модель“ реализуется через меня, и я его корректирую, находясь в его состоянии. Или иначе можно сказать: когда я его поправляю, я как бы работаю над собой, но обладая его данными. Когда я сам пою – я пою иначе, они это знают, я им говорю об этом. А „делай как я“ – это ужасная формула...

Иногда бывает, что я не могу так вот „проглотить“ ученика, что-то во мне не укладывается, тогда работать труднее.

*Корр.* Но при таком методе отношения с учеником едва ли могут вписаться в рамки учебных проблем.

*Н. А.* Конечно, ведь голос отражает личность человека. И чем больше опыт, тем более дифференцированно воспринимаешь голоса. С годами начинаешь ощущать человека целиком через его голос. И не только в пении, но и в речи. Бывает срывающийся голос, напряженный, задушливый или негибкий, деревянный – и вдруг появляется какая-то внутренняя волна, и голос приобретает мелодичность, богатство оттенков. Иногда приходится не технически поправлять ученика, а гармонизировать состояние личности. Если человек злой – выявить в нем сердечность, благорасположение. Гармонизировать соотношение интеллекта и интуиции... Я считаю: все свои потенции человек раскроет тогда, когда сможет проявить себя через свой голос.

*Корр.* Значит, не зря говорят о вокалотерапии?

*Н. А.* Конечно. Это было уже у Пифагора, это есть в Упанишадах<sup>1</sup>.

*Корр.* Так, может быть, судьбой голоса надо заниматься с ранних лет? В консерваторию приходят немногие, и уже взрослые молодые люди. А что происходит с голосом в детстве, в отрочестве?

*Н. А.* При нашей консерватории есть экспериментальная школа, и там, по моей инициативе, открыли вокальное отделение, где мы занимаемся охраной детских голосов. В школе сотрудничает Марина Васильевна Нозадзе – замечательный врач-фонолог, знаток вокального искусства, десятки лет работающая со студентами консерватории.

Вокалист, поступающий в консерваторию, не может быть технически так же подготовлен, как скрипач или пианист. Вот мы и ведем детей, начиная с 7 лет. Сейчас половина наших хороших студентов-певцов – из этой школы.

*Корр.* Это – будущие певцы. А мне хотелось бы поговорить и о голосах обычных людей. Я начну издалека. В Древнем Китае считали, что

---

<sup>1</sup> Пифагор – религиозный учитель, философ, математик Древней Греции, живший, предположительно, в VI в. до Р. Х. Упанишады – религиозно-философские тексты древней Индии, создававшиеся в течение трех тысячелетий до Р. Х.

по тому, какая музыка звучит в государстве, можно судить о том, что происходит с самим государством. Я думаю, не меньше скажет об этом и звучание человеческих голосов. На улице, с экрана телевизора, в кинофильмах, спектаклях и с эстрады, конечно, все время звучат голоса угрожающие, истошные, низгливые, или роботообразные, или развязно-приблатненные. И дети впитывают эти звучания как порму и сами издают подобные звуки со всеми последствиями для своей психики. В жизни школьников этому противостоит в какой-то степени хоровое пение. Оно, конечно, развивает музыкальность, дает переживание единства, участвует в религиозном воспитании, и все это очень важно. Но культура, так сказать, индивидуальной вокализации – должна ли она навсегда остаться достоянием немногих?

*Н. А.* Я считаю, что у каждого ребенка надо пробудить интерес и радость звукозвечения. Ему не должно быть безразлично, каким голосом он поет в хоре или даже кричит на футбольном поле...

Когда дети хорошо поют, они как певчие птицы, как ангелы. А когда ребенок воспитан на современной эстраде, на „металле“ - он для меня уже глухой. Знаете, для меня есть мир зрения - внешний мир: зрение (да простят меня живописцы!) идет по поверхности вещей; а мир слуховой - мир внутренний. Слух должен спасать человеческое в человеке! Теряя свою человеческую природу, человек теряет и голос, он становится бедным.

У меня есть замысел книги, которую я называю „Человек поющий“. Только в пении человек может полностью выразить себя!

*Корр.* Последний вопрос. Я помню, что поначалу ваш собственный путь в вокальном искусстве не был легким...

*Н. А.* Очень трудным! Я до сих пор помню свои ошибки, помню, какие спектакли были удачны, какие - нет, и почему. Это было очень трудно – знать все свои несовершенства и не иметь возможности справиться с ними, варясь в собственном соку. Борьба была большая. Я тогда решил: если до 35 лет не попаду в Италию – брошу петь.

*Корр.* Но может быть, если бы у вас все сразу получилось, вы и не стали бы таким педагогом, не могли бы так понимать трудности, которые испытывает ученик.

*Н. А.* Может быть. Наверное, не стал бы... Знаете, недавно один итальянский коллега мне сказал: "Мы потеряли ту серьезность, которую сохранил ты".

### **Комментарий нашего корреспондента:**

Когда мы говорим, что истинный педагог должен вести ученика, исходя из его индивидуальности, а конкретную работу ученика (рисунок, литературное сочинение и т. д.) оценивать и поправлять, исходя из его замысла, это уже звучит почти как аксиома и едва ли может вызвать у современного художника-педагога принципиальные возражения. Но как это осуществлять? Как могу я проникнуть в замысел ученика, который он еще не может воплотить в произведении?

Для этого педагог должен обладать особыми качествами личности, особым внутренним опытом, о котором так образно и осязаемо рассказал Нодар Андгуладзе. Он должен, сохраняя свою позицию старшего, расчетливого наставника, в то же время слиться, отождествиться с учеником. И не просто с ним, каков он сейчас, но и с таким, каким он может стать, с его идеалом, и работать как бы „от имени“ этого идеала, который ученик сам еще не может ни воспринять, ни понять. Такой педагог становится как бы зеркалом, в котором каждый ученик увидит себя таким, каким он может стать, если раскроет свою творческую индивидуальность.

Уверен, что каждый педагог от Бога, педагог по призванию и с достаточным опытом, припомнит, что и у него, в той или иной форме и степени, проявилась такая способность. А те, кому прочитанное будет внове, тоже могут воспитывать и развивать себя в этом направлении. Как? Это не вопрос „технологии“, формальных методик, это вопрос духовно-практических усилий каждого человека, и нет смысла бегло обсуждать его в этом комментарии. Но предполагаю, что собственное художественное творчество педагога играет не последнюю роль в развитии душевной чуткости, необходимой для подобных перевоплощений.

## მეცნიერული და ბავშვებზე ლიტერატურა:

### I. ადამიანი მომღერალი – Homo cantor

1. Эрнх Фромм, Рамон Хирау. Предисловие к антологии „Природа человека“ // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990, стр. 146-154
- 1<sup>ა</sup>. Э. Фромм. Душа человека. М., 1992
2. Х. Бск. Сущность техники // Философия техники в ФРГ. М., 1989
3. М. Мамардашвили. Наука и культура // М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 1990, стр. 337-356
- 3<sup>ა</sup>. М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 1990, стр. 14-26
- 3<sup>ბ</sup>. idem. მე-2 გამოცემა. М., 1992
4. Ф. Бродель. Материальная цивилизация, экономика, капитализм. XV-XVIII вв. В 3-х томах. т. III. Время мира. М., 1992
- 4<sup>ა</sup>. Ф. Бродель. Материальная цивилизация, экономика, капитализм. XV-XVIII вв. В 3-х томах. т. I. Структуры повседневности. М., 1986
5. А. Зорин. Джонатан Свифт и его биограф // М. Левидов. Путешествие в некоторые отдаленные страны. Мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М., 1986
6. М. Хайдеггер. Поворот // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986
- 6<sup>ა</sup>. М. Хайдеггер. Вопрос о технике // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986
7. Raoul Husson. La voix chantée. Préface de M. le Dr. André Moulanguet. Paris. Gauthier-Villars editeur. 1960
8. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 томах. т. 3, ч. II. М., 1955
9. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. т. I. М., 1976
10. Эрнст Ансерме. Музыка и смысл музыки // Эрнст Ансерме. Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986
- 10<sup>ა</sup>. В. П. Морозов. Занимательная биоакустика. М., 1983
11. Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. М., 1984



- 11<sup>ა</sup>. Э. Левинас. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990
12. В. В. Налимов. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении // Бессознательное. т. 3. Тб., 1978
13. А. Ф. Лосев. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990
14. G. Bachelard. L'Eau et les Rêves (1942). მოგახილია: Jacqueline et Bertrand Oit. La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant. Presses des E. A. P. Paris. 1981
15. Г. В. Ф. Гегель. Эстетика. В 4-х томах. т. I. М., 1968
16. Ромен Роллан. Опера до оперы // Музыканты прошлых дней // Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие. В восьми выпусках. Выпуск третий. М., 1988, стр. 34-60
17. Мастера искусства об искусстве. В 7-и томах. т. I. М., 1965
18. Зисль. Философское мировоззрение и художественное творчество. М. 1981
- 18<sup>ა</sup>. Giulio Cattin. La monodia nel medioevo. E. D. T. Edizioni di Torino. Torino, 1991. ჰირველი გამოცემა. 1979
19. История эстетической мысли. В 6-и томах. т. I. Древний мир. Средневековье. М., 1985
20. В. Розанов. Уединеннос. М., 1990
21. Толковая Библия или комментарии на все книги св. писания Ветхого и Нового Завета. т. V. С.-Пб. 1908
22. Свами Шивананда. Концентрация и жизнь // Даоская йога. Бишкек, 1993
- 22<sup>ა</sup>. Свами Шивананда. Хатха-йога. Ришикем, 1950
23. Весть Е.П. Блаватской. Выпуск I. Из сокровенных индусских писаний. Л., 1991
24. Ригведа. Мандалы I-IV. Изд. подгот. Т. Я. Елизаренкова. М., 1989
25. Г. А. Ткаченко. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в „Люйши Чуньцю“. М., 1990
26. ჰომეროსი. ოდისეა. თბ., 1975
27. Платон. Соч. в 4-х томах. т. III. (1). М., 1971
28. Платон. Соч. в 4-х томах. т. III. (2). М., 1972
29. Ф. Ницше. Рождение трагедии или эллипство и пессимизм // Фридрих Ницше. Соч. в 2-х томах. т. I. М., 1990, стр. 47-157.
30. აკაკი ურუშაძე. ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის

31. Фердинан де Соссюр. Труды по языкознанию. М. 1977
32. В. В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976
33. Н. А. Бернштейн. О ловкости и ее развитии. М., 1991
34. К. Поппер. Ницета историцизма // „Вопросы философии“, 1992, № 8, № 9, № 10.
35. Λόγος. № 2. 1991
36. К. Маркс. Из ранних произведений. М., 1956
37. Б. Пастернак. Охранная грамота. М., 1989
38. Эрнст Теодор Амадей Гофман. Крейслериана // Э. Т. А. Гофман. Избранные произв. в 3-х томах. т. III. М., 1962, стр. 101
39. Histoire de la Music occidentale. Sous la direction de Brigitte et Jean Massin. ოც ომბდე. ტ. I. Paris, 1983
40. Мануель Гарсия (сын). Школа пения. М., 1957
41. Ф. Гарсия Лорка. Избранные произведения в 2-х томах. т. I. М., 1986
42. Марсель Пруст. Под сенью девушек в саду. М., 1973
43. Райнер Мария Рильке. Сонеты к Орфею // Р. М. Рильке. Ворисведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971
44. К. Свасьян. Голоса безмолвия. Ереван, 1984
45. Дж. Лакс. О шпораллизме человеческой природы // „Вопросы философии“, 1992, № 10.
46. К. Г. Юнг. Архетип и символ. М., 1991
47. М. Мамардашвили. Беседы о мышлении // „Мысль изреченная...“. Сб. научных статей, М., 1991
48. Л. Мэмфорд. Техника и природа человека // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986
49. А. Гелен. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М., 1988. стр. 152-200
50. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Изд. четвертое. М., 1982
51. Rodolfo Celletti. Storia del belcanto. Dis Canto edizioni. Contrapunti 15. Fiesole (Firenze). 1983
52. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М., 1966
53. Карл Ясперс. Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории. М., 1991, стр. 27-286
54. Н. А. Померанцева. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985

55. М. Э. Матье. Во времена Нефертити. Л.-М., 1965
56. Шейла Дхар. Музыка Хиндустани – проникновение во внутреннюю суть // Индия. Нью-Дели, 1987, стр. 60-67
57. Сакунгала Нараситхан. Музыка карнак // Индия. Нью-Дели, 1987, стр. 142-147
58. А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957
59. Роберт Грейвс. Мифы Древней Греции. М., 1982
61. Античные гимны. М., 1988
62. М. Каган. Морфология искусства. Л., 1972
63. А. Ф. Лосев. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960. стр.11-116
64. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. В 8-и томах. т. II. М. 1969
65. Rachele Maragliano Mori. Conscenza della voce (nella scuola italiana di canto). Milano. 1971.
66. რისივკ ვორღეზიანი. ბერძნული ციცილიზაცია. ნაკვეთი I. ვმისრთა ეპოქიდან არქაიკამდე. თბ., 1988
67. Аврелий Августин. Исповедь. М., 1991
68. С. И. Соболевский. Древнегреческий язык. М., 1948
69. Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление. т. I. // Шопенгауэр А., О четвероюм корне... Мир как воля и представление. т. I. Критика кантовской философии. М., 1993, стр. 195-502
70. Ю. В. Келдыш. История русского искусства. В 10-ти томах, т. I. Древняя Русь: XI-XVII вв. М., 1983
71. В. Бычков. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984
72. М. Хайдеггер. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987
73. З. Какабадзе. Экзистенциальный кризис и феноменология Эдмунда Гуссерля. Тб., 1983
74. П. Л. Лавров. Что такое философия в творчестве // Мир философии. т. I. М., 1990, стр. 531-543
75. Г.В.Ф. Гегель. Эстетика. В 4-х томах. т. III. М., 1972
76. Е. А. Богатырева, М. М. Бахтин. Этическая онтология и философия языка // „Вопросы философии“. 1993, №1, стр. 51-58
77. Е. Финк. Основные феномены человеческого бытия // Проблема

- человека в западной философии. М., 1988, стр. 357-403
78. Андрей Белый. Песнь жизни // Символизм как миропонимание. М., 1994, стр. 167-177
  79. Лев Шестов, Вячеслав Великоленый // *Potestas clavium*. Власть ключей. Соч. в 2-х томах. т. 1. М., 1993, стр. 243-277
  80. А. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995, стр. 5-296
  81. П. А. Флоренский. Философская антропология // У водоразделов мысли // П. А. Флоренский, в 2-х томах. т. 2. М., 1990, стр. 34-38
  82. Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972
  83. Giacomo Lauri-Volpi. *Voci parallele*. Corzanti Editore. Seconda edizione. Roma, 1960
  84. Daniel Levy. *Eufonia. Il Suono della vita*. Cassiopeia Editrice. Venezia, 1986
  85. Лю Гуань Юй. Секреты китайской медитации // Даоская йога. Бишкек, 1993, стр. 3-176
  86. Giuseppe Di Stefano. *L'arte del Canto*. Rusconi Libi S. p. A. Milano, 1989
  87. Giacomo Lauri-Volpi. *La Voce di Cristo*. Tipografia della Pace. Roma, 1971
  88. О. Мандельштам. Слово и культура. М., 1987
  89. О. Мандельштам. „Полон музыки, музы и муки...“, Л., 1991
  90. Поль Валери. Об искусстве. М., 1976
  91. М. В. Есипова. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // „Вопросы философии“, 1994, №6, стр. 82-88

## II. A proposito... ალტერნატიული მოსაზრებანი სიმღერაზე

1. André Moulonguet. Préface // Raoul Husson. *La voix chantée*. Gauthier-Villars Éditeur. Paris, 1960, გვ. VII
2. Вильгельм фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. М., 1984, стр. 174-175
- 2<sup>ა</sup>. Лосев А. Ф., Античная музыкальная эстетика. – В кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, стр. 15, 123
3. Иванов Вяч. Вс., Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, стр. 9

4. ურუშაძე ა., ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები. თბ., 1960.
5. Рашиг С. И., История древнегреческой литературы. М., 1982, стр. 32
6. Лосев А. Ф., დასახ. ნაშრომი, გვ. 15
7. იქვე, გვ. 12
8. იქვე, გვ. 112-113
9. იქვე, გვ. 110
10. იქვე, გვ. 115; უფრო დაწერილებით იხ. Шестаков В. П., От этоса к аффекту. М., 1975; Золтан Зденеш. Этос и аффект. М., 1977
- 10<sup>ა</sup>. კასირერი ე., რა არის ადამიანი. თბ., 1983, გვ. 224-245
11. Гумбольдт. დასახ. ნაშრომი, გვ. 185
12. მათრიენტირებელია: Жирмунский В.М., Теория стиха. Л., 1975; Эйхенбаум Б., О поэзии. Л., 1969; Поэзия и музыка. М., 1973 (განსაკუთრებით: Ручьевская Е., О методах претворения и выразительном значении речевой интонации, стр. 137-185); Васина-Гроссман В.А., Музыка и поэтическое слово, ч. 1. М., 1972, ч.2, М., 1978; Интонация и звуковой состав. М., 1965 (განსაკუთრებით: Артемов В.А., Об интонеме и интонационном инварианте, стр.3-18); Реформатский А.А., Речь и музыка в пении. – Вопросы культуры речи. Вып. 1. М., 1955. стр. 172-194
13. Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества. М., 1979, стр. 167
14. Свасьян К. А., Голоса безмолвия. Ереван, 1984, стр. 17-49
15. იქვე, გვ. 49
16. იქვე
17. იქვე
18. Бахтин М. М., დასახ. ნაშრომი, გვ. 289
19. Златоустова Л. В., Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962; Торсуева И. Г., Интонация и смысл высказывания. М., 1979
20. Черемисина Н. В., Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982, стр. 73
- 20<sup>ა</sup>. Белый Андрей. Ритм как диалектика. М., 1929, стр. 226. შტრ.: Казин А. Л., Неоромантическая философия художественной культуры. – „Вопросы философии“, 1980, №7, стр. 151
21. Налимов В.В., Непрерывность против дискретности в языке и

- мышления // Бессознательное. т: III. Тб., 1978, стр. 286-288
22. იქვე, შტაბი: Выготский Л. С., Мышление и речь. М.-Л., 1934, стр. 30
  23. Роль бессознательного в активности мышления и речи; вступительная статья от редакции // Бессознательное. т. III. Тб., 1978, стр. 38-41
  24. Бассин Ф.В., У пределов распознанного: к проблеме предречевой формы мышления // Бессознательное. т. III. Тб., 1978, стр. 748.
  25. იქვე, გვ. 742
  26. ა. ნ. ხერციკის გამოხატულებაში მოგახილად – Оголовец А. С., Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960, стр. 98-99; стр. 101 и др.
  27. Васина-Гроссман В. А., ღახახ. ნაშრომი, გვ. 279
  28. იქვე, გვ. 263
  29. იქვე, გვ. 267
  30. იქვე, გვ. 271-273
  - 30<sup>b</sup>. იბ. Гуренко Е. Г., Селиванов Б. В., Проблема исполнительского искусства в эстетических взглядах Платона // Вопросы исполнительского искусства. Новосибирск., Зап.-Сиб. кн. изд-во., 1974
  31. Ott Jacqueline, Ott Bertrand. La Pédagogie de la Voix et les Techniques Européennes du Chant. Collection Psychologie et Pédagogie de la musique. E. A. P., Editeur. Paris. 1981, გვ. 30
  32. Станиславский К. С., Работа актера над собой, ч. 2 // Работа актера над собой в творческом процессе воплощения // Собрание сочинений в 8-и томах, т. 3. М., 1955, стр. 312
  33. Mori Rachele Maragliano. Coscienza della voce nella scuola italiana di canto. Edizioni Curci. Milano, 1970; Mari Nanda. Canto e voce. Edit. Ricordi. Milano. Quatra edizione. 1975. Ristampa.; 1981
  34. Иванов Вяч. Вс., ღახახ. ნაშრომი, გვ. 67-69
  35. Выготский Л. С., Психология искусства. М., 1968, стр. 315-317
  36. ქახინური, ღახახ. ნაშრომი, გვ. 225-228
  37. იქვე, გვ. 232-235
  38. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры. М., 1962, стр. 96
  39. იქვე, გვ. 69
  40. Воронин Г. В., Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное. т.



Корыхалова Н.П., Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе; там же, стр. 47-92; Корыхалова Н. П., Интерпретация музыки. Л., 1979

48. Husson R., Physiologie... გვ. 261
49. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, стр. 215-216
50. Орлова Е. М., Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления // История, становление, сущность. М., 1984, стр. 9-160.
51. Асафьев Б., დასახ. ნაშრომი, გვ. 215-227
52. Асафьев Б., Избр. труды. т.4. М., 1955, стр. 78-79; ციტირებულია: Орлова Е.М., დასახ. ნაშრომი, გვ. 172
53. Асафьев Б., დასახ. ნაშრომი, გვ. 354-355
54. В. фон Гумбольдт. დასახ. ნაშრომი, გვ. 74-76
55. Гегель Г.В.Ф., Эстетика. т.1. М., 1968, стр. 93-94
56. Гегель Г.В.Ф., Музыкально-эстетические тексты // Музыкальная эстетика Германии XIX века. т.1. М., 1981, стр. 188
57. Гегель Г.В.Ф., Эстетика..., стр. 150-151
58. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, стр.63
59. Шеллинг Ф.В.И. // Музыкальная эстетика Германии XIX века. т.1. М., 1981, стр. 106
60. Зольгер К.В.Ф., Эрвин // Музыкальная эстетика Германии XIX века. т.1. М., 1981, стр. 125-141; იქვე: Лекция по эстетике, стр. 141-148
61. Краузе К.К.Ф., Лекция по эстетике // Музыкальная эстетика Германии XIX века. т.1. М., 1981, стр. 222-223
62. Новалис. Фрагменты // Музыкальная эстетика Германии XIX века. т.1. М., 1981, стр. 312-317
63. Шаляпин Ф.И., Литературное наследство. Письма. т.1. М., 1957, стр. 122
64. Гумбольдт. დასახ. ნაშრომი, გვ. 107
65. იქვე, გვ. 88. Общие вопросы см.: Каган М.С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд., Л., 1971, стр. 290-296; მიხედვით: Социальные функции искусства. Л., 1978; Вопросы музыкального исполнительства: Гуренко Е.Г., დასახ. ნაშრომი, გვ. 203-231; Вопросы вокального исполнительства: Celletti Rodolfo. Storia del belcanto. Edizioni Dis-



canto. Firenze (Fiesole). 1983, გვ. 9-21, 188-210. Machabey  
Armand. Le Bel Canto. Librairie Larousse. Paris. 1948, 24-103.

66. Маркс и Энгельс., Сочинения. 2-е изд. т.42, стр. 151
67. Маркс К., Экономические рукописи 1857-1858 гг. // Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. т. IV, стр. 123. ციტირებულია: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. т.1. М., 1957, стр.77
68. Tomatis A., L'oreille et le langage. E. du Seuil. Paris. 1963; მისივე: L'oreille et la vie. Ed. Loffont. Paris. 1977. ციტირებულია: Jacqueline Ott et Bertrand Ott. დასახ. ნაშრომი, გვ. 58-59; Tomatis A., Rôle directeur de l'oreille dans le déterminisme de qualités de la voix normale parlée et chantée et dans la genés de ses troubles. Actualitss O. -R. -L., Masson. Paris. 1954; მისივე: Relations entre l'audition et la phonation. Cahiers d' Acoustique. VII. 1956-1957. Tomatis A., L'orecchio e la vita. Milano. 1989
69. Маркс К. и Энгельс Ф., Из ранних произведений. Госполитиздат. М., 1956, стр. 592-594
70. Леонтьев А.Н., Образ мира // Леонтьев, А.Н. Избранные психологические произведения. В 2-х томах. т.II. М., 1983, стр. 258
71. Бакурадзе Т.О., Музыкальное восприятие как проблема психологии. Известия АН Груз. ССР. Серия философии и психологии. 1983. №3, стр.85-97; см. также: Бакурадзе Т.О., Музыкальный язык и словесный язык. Известия АН Груз. ССР. Серия философии и психологии. 1984. №№ 1-2

### III. ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები

1. А. Лиллов, О природе искусства, критика современных концепций буржуазной эстетики, изд. „Искусство“, М., 1977, стр. 15
2. დაწერილებითი ესთეტიკური კვლევის მეთოდოლოგიური პრობლემების შესახებ იხ. ნ. ჭავჭავაძე, ესთეტიკის მეთოდოლოგიისათვის, გამოცე. „მეცნიერება“, თბ., 1977.
3. ჯ. კაჩინიმ (დაიბადა გიეოლიში 1545 წელს, გარდ. – 1616 წ. ფლორენციაში, მისი მასწავლებელი იყო სეპიონე დელა პალა) სახელი მოხვეჭა როგორც მომღერალმა და ლუკანისტმა ახალგაზრდობიდანვე ფლორენციაში 1564 წ., შემდეგ რომში (სადაც რომანო შეარქევს რომაელების მისდამი

დიდი სიყვარულის გამო), მანგუაში 1565 წელს, მოგვიანებით პარიზშიც · 1601 წელს თავის ქალიშვილებთან ერთად (ფრანჩესკა და სეგიმია თავისი დროის ასევე გამოჩენილი მომღერლები იყვნენ, თავისი მამის მოწაფეები). თავისი „ახალი მუსიკები“ კაზინომ გამოაქეყენა ულორენციაში 1602 წელს, როდესაც იგი იყო 57 წლისა. მისი ნაწარმოები ცნობილია წინასიტყვაობით „Prefazione alle Nuove Musiche“, საიდანაც მოგანილია ციტატა: „dove s'incontrava non solo gran parte della nobiltá ma il fior fiore degli intelletuali della cittá (musicisti, poeti, filosofi e uomini d'alto ingegno), posso vantarmi di avere appreso assai piú delle loro dotte conversazioni, che non in trenta anni di studi musicali“ (იხ. Rachele Maragliano Mori. I maestri del bel canto, La prefazione alle nuove musiche di Giulio Caccini... edizione De Santis, Roma, 1953, გვ.12, შტრ.: Armand Machabey. Le Bel Canto, სერია: Formes, Écoles et Oeuvres musicales, Librairie Larousse, Paris, 1948, გვ. 27-29.

4. Rachele Maragliano Mori, დასახ. შრ., გვ. 12-13.
5. Pier Francesco Tosi. Opinioni de'cantori, antichi e moderni o sieno Osservazioni sora il canto figurato, ლუიჯი ლეონეზის შენიშვნებით და მაგალითებით, Napoli, 1904. იხ. აგრეთვე რაკელე მარაბიანო მორის დასახელებულ პუბლიკაციაში.
6. იხ. В. Д. Багадунов, Очерки по истории вокальной методологии, ч. I, М., 1929, გვ. 117-129, აგრეთვე: Armand Machabey, დასახ. შრ. გვ. 59-62.
7. Angus Heriot, I castrati nel teatro d'opera, გამომცემლობა Rizzoli, Milano, 1962, გვ. 64.
8. ამ პერიოდის შესასწავლად უარესად მნიშვნელოვანია სტენდალის შრომები, რომლებსაც დღესაც არ დაუკარგავთ თავისი მნიშვნელობა საოპერო ხელოვნებისა და, განსაკუთრებით, ვოკალური ხელოვნების. ისტორიისა და ესთეტიკის საკითხებისათვის. იხ. Письма о Метастазии; Жизнь Россини. Стендаль, Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 8, изд. „Правда“, М., 1959, გვ. 203-256; გვ. 259-647. აღნიშნული ეპოქის დახასიათებისათვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე: Джузеппе Мащини, Философия музыки, Эстетика и критика. Избранные статьи, изд. „Искусство“, М., 1976; გვ. 229-264; შტრ., აგრეთვე: Armand Machabey, დასახ. შრ., გვ. 84-

100. ამ ვარდიმავალ ეპოქას ეოკალური ხელოვნების ისტორიაში ჩვენ დაუებრუნდებით სხვა საკითხებთან დაკავშირებით.

9. Мануель Гарсиа (сын), Школа пения, Музыка, М., 1956, გვ. 8. რუს. თარგმანი მეორე ურანგული გამოცემიდან – *Fraité complet de l'art du chant*, Paris, 1856 (წიგნის რუსულ სახელწოდებას არაფერი აქვს საერთო ურანგულ დედანთან), შდრ.: В. П. Морозов, Тайны вокальной речи, изд. „Наука“, Л., 1967, გვ. 10
10. В. П. Морозов, Тайны вокальной речи, изд. „Наука“, Л., 1967, გვ. 79
11. Н. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für Theorie der Musik, Sechste Ausgabe, Braunschweig, 1913
12. К. Мегрелидзе, Основные проблемы социологии мышления, изд. „Мецниереба“, Тб., 1973, გვ. 18-19.
13. Ауэр Л. С., Моя школа игры на скрипке, изд. „Музыка“, М., 1965, გვ. 30
14. Raoul Husson, La voix chantée, Gouthier-Villars Éditeur, Paris, 1960, გვ. XI-XV, მისივე: *Physiologie de la Phonation*, Masson et éditeurs, Paris, 1962, ანოტირებული ბიბლიოგრაფია, გვ. 561-574, მისივე: *Etude théorique et expérimentale de la sirène glottique et contributions diverses a la théorie des pavillons*, Paris, 1965. იხ. აგრეთვე: Л. Б. Дмитриев, Основы вокальной методики, М., 1968. გვ. 79-85, გვ. 93-96, გვ. 117-126
15. Н. И. Жинкин, Механизмы речи, сзд. АПН РСФСР, М., 1968, გვ. 5
16. Дмитриев Л.Б., დასახ. შრ., გვ. 3
17. იქვე, გვ. 202-203.
18. იქვე, გვ. 232-234.
19. В. П. Морозов, Биофизические основы вокальной речи, изд. „Наука“. Л., 1977, გვ.3.; გვ. 8-12; გვ. 213-214
20. А. Р. Лурия. К проблеме психологически ориентированной физиологии, კრებული: Проблемы нейропсихологии, изд. „Наука“, М., 1977. ა. ლურიას ამ შრომაზე მიგვითითა პროფ. ი. ურუშაძემ, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებთ.
21. იქვე, გვ. 14.
22. იქვე, გვ. 17.

23. იქვე, გვ. 18.
24. იქვე, გვ. 20-21.
25. იქვე, გვ. 23-24. „მოქმედების რეზულტატის აქციუტორის“ მექანიზმის თანამედროვე ფსიქოლოგიის თეალასაზრისით ინტერპრეტაციის საუკეთესო მონაცემები აქვს ი. ბეალაეას მონოგრაფიაში „Установка и механизмы мозга“, изд. „Мещинерева“, Тб., 1971, გვ. 7-33; 88-100. აგრეთვე ამავე ავტორის „ფსიქოლოგია და კიბერნეტიკა“, თბ., 1965.
26. К. Мейрелиძე, დასახელებული შრ. გვ., 20-26. ავტორისათვის დამახასიათებელი მსჯელობის სტილი იმდენად მომხიბლავი და ცხადაა, რომ ჩვენ სიამოვნებით მოგვყავს ეს ვრცელი ციგაგა დასახელებული შრომიდან ჩვენს თარგმანში.
27. ა. ბეგიაშვილი, ფილოსოფია მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის საუკუნეში, წიგნში: „ფილოსოფიის საგნის შესახებ“, გამომც. „მეცნიერება“, თბ., 1973, გვ. 138 (რუს. ენაზე).
28. იქვე, გვ. 140-145.
29. Марксистско-ленинская эстетика, ოსიანიკოვის რედაქციით, М., 1967, გვ. 158.
30. მოგანილია ა. მოლის წიგნში: А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, изд. „Мир“, М., 1966, გვ. 166.
31. А. Моль, დასახ. შრ., გვ. 170.
32. Н. И. Жинкин, О теориях голосообразования, в кн.: Мышление и речь. М., 1963, გვ. 262.
33. ჩვენ ამკამად ვამზადებთ გამოსაქვეყნებლად – „შესაეალს ეოკალური მექანიზმების თეორიაში“.
34. აღნიშნული საკითხების წინასწარი გაცნობისათვის ავტორისეულ ინტერპრეტაციაში იხ.: ნ. ანდლულაძე, ფონაციის სხედასხევა ღონე და ეოკალური ხელოვნების პარამეტრები (ეოკალური ხელოვნების შოგალი თეორიის აგების ცდა). სამეცნიერო სესია, შიძლენილი დ. ანდლულაძის 80 წლისთაეისაღმი, შობსენებათა თეზისები, თბ., 1976, გვ. 10-12 (რუსულ ენაზე).

## აეგობიოგრაფიული ცნობები

დაიბადა 1927 წლის 13 დეკემბერს თბილისში, მთაწმინდაზე. დედაჩემი – ბარბაღე მამამთავრიშვილი (სცენით – მრავალა). მამაჩემი – დავით ანდლულაძე, პროფ. ე.ა. შპერლ-ერონსკისა და კ. სგანისლაესკის მოწაფე, თბილისის ოპერის (1926-1953 წწ.), კ. სგანისლაესკის საოპერო თეატრის (1927-1929 წწ.) და დიდი თეატრის (1933-1935 წწ.) სოლისტი, დრამატული გენორი, შემდგომში თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი და კათედრის გამგე (1946-1973 წლამდე). ერთხანს ოჯახი ცხოვრობდა მოსკოვში. სკოლაში შევედი თბილისში 1935 წელს და დავემთავრე 1945 წელს, ოქროს მედლით. იმავე წელს შევედი უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, ხოლო II კურსიდან, კომპანტიარული საგნების იდეოლოგიზაციით უკმაყოფილომ, განვაგრძე სწავლა ამავე ფაკულტეტის კავკასიურ ენათა განყოფილებაზე, რომლის სულისჩამდგმელი და ხელმძღვანელი იყო აკადემიკოსი არნოლდ ჩიქობავა, ნ. მარის „ახალ (მარქსისტულ) მოძღვრებასთან“ მებრძოლი და ამ ბრძოლაში სასწაულებრივად გამარჯვებული 1950 წელს გაზეთ „პრაქტის“ ფურცლებზე გამართული დისკუსიის შედეგად.

უნივერსიტეტში დაძვეალა სტუდენტთა საენათმეცნიერო წრის ხელმძღვანელობა. ვმართავდი სსლომებს, რომლებსაც მთელი კათედრა ესწრებოდა და სამეცნიერო სესიებს (1947-იდან 1950 წლამდე). მივლინებული ვიყავი ხევსურეთში ლექსიკის შესაგროვებლად (1947, 1949 წლებში, ხელმძღვანელი – აკად. ვ. თოფურია) და სვანეთში ენის შესასწავლად (1948, 1949 წლებში, ხელმძღვანელი – აკად. წვერ-კორესპონდენტი თ. შარაპენიძე).

1950 წელს, უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, ჩავიერიცხე კავკასიურ ენათა კათედრის ასპირანტად გოვადი ენათმეცნიერებისა და იბერიულ-კავკასიურ ენათა შედარებითი ენათმეცნიერების სპეციალობით (ვივი მაჭავარიანთან ერთად). 1954 წლის მარტში დავიცავი საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე „გრაპატიკული ელასები იბერიულ-კავკასიურ ენებში“ (ხელმძღვანელი – აკად. არნ. ჩიქობავა).

1953 წლიდან ვიდრე 1959 წლამდე, როდესაც არგისტული საქმიანობის გამო მომიხდა უნივერსიტეტისათვის თავის დაბრუნება, ვიყავი კავკასიურ ენათა კათედრის უფროსი მასწავლებელი

ლი და კათედრის მდივანი, ვკერირებდა მთის კავკასიური ენების სტუდენტთა ჯგუფების მუშაობას (ხუნძები, ლაკები, ჩენხები, ინგუ-შები, ყაბარდოელები, ადიღეელები, აფსაზები). ვკითხულობდი ლექციებს და ვაგარებდი სემინარებს შემდეგ საგნებში: „ენათმეცნიერების შესავალი“, „შესავალი იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლაში“ (რუსულ და ქართულ ენებზე), „ქართული ენა“ (მთის ჯგუფებისათვის).

უნივერსიტეტში სწავლის პარალელურად სპორადულად „ეამუშაებდი ხმას“ მამაჩემის, დავით ანდლულაძის ხელმძღვანელობით (1946 წლიდან 1953 წლამდე მუშაობას სისტემატური ხასიათი არ ჰქონია). ესწავლობდი აგრეთვე I სამუსიკო სასწავლებელში (მასწავლებლები – ევგ. ჩერნიავსკაია, ნ. ციციშვილი). დავამთავრე სასწავლებლის 2 კურსი ფორტეპიანოს სპეციალობით.

1954 წელს პროფ. ნ. ქოიაევას დაკინებული მოთხოვნით გამოვედი პირველად უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა თვითმოქმედების კონსერტზე (კონსერტმაისტერი – ეკ. ლაზარევა, პარტნიორი – დოც. შ. გაბელაია). 1955 და 1956 წლების იანვარ-თებერვალში მივიღე მონაწილეობა უნივერსიტეტის თვითმოქმედების კონსერტებში მოსკოვსა და კიევი (ღირიფორი – ნ. ნასიძე).

1956 წლის მარტში დ. მჟედლიძისა და ო. დიმიტრიადის ინიციატივით ჩავირიცხე თბილისის ოპერის თეატრში სტაჟიორად.

1956 წლის 28 ოქტომბერს შედგა ჩემი დებიუტი ხოზეს პარგიაში ბიზეს „კარმენში“ (კონსერტმაისტერი პროფ. გ. დუნენკო; ღირიფორი – პროფ. დ. მირსულაევა, რეჟისორი – მიხ. კვალიაშვილი, სამხატვრო ოსტაგობის ხელმძღვანელი – საქართველოს სახალხო არტისტი ეკატერინე საგინა).

1957 წელს მივიღე მონაწილეობა მსოფლიოს დემოკრატიული ახალგაზრდობის ფესტივალში, მოსკოვში (გაუხდი ამ კონკურსის II პრემიის ლაურეატი, ზ. ანჯაფარიძესთან ერთად; ჟიურის თავმჯდომარე – გიგო სკია).

1958 წლის ქართული ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში გამოვედი მალხაზის როლში („დაისი“), რაიმონდის როლში („ორლენელი ქალწული“ ჩაიკოვსკისა), ივანე ერისთავის როლში („ჩრდილოეთის პატარძალი“ დ. თორაძისა) და დასკენით

კონცერტში (ტურიდუს არიით მასკანის „სოფლის პატიოსნები-დან“).

1961 წელს სსრკ კულტურის სამინისტროს გადაწყვეტილებით (მინისტრი – ე. შურცევა) ახალგაზრდა მომღერლების I ჯგუფში მივლინებული ვიყავი თეატრ ლა სკალაში სტაჟიორად. ლა სკალაში დავეყავი 1962 წლის იელისამდე (ეოკალური ხელმძღვანელი – ჟენარო ბარა-კარაჩოლო, კონცერტმაისტერი – ენრიკო პიაცა, თეორიული სემინარი – ეუჯენიო გარასთან, პერსონალურად – ლა სკალას დირექტორის, ანტონიო გირინგელის გადაწყვეტილებით).

იგალიიდან დაბრუნების შემდეგ, 1963 წელს, დაეამთავრე თბილისის კონსერვატორია, სადაც ჩარიცხული ვიყავი ექსტერნად 1957 წელს (რექტორი – იონა ტუსკია).

დიდ თეატრში ჩემი დებიუტი შედგა 1960 წლის აპრილში „აიდასა“ და „კარმენში“ (დირიჟორი – ალ. შ. მელიქ-შაშაევი). 1959 წლიდან მოყოლებული გასტროლებით მოვიარე მაშინდელი საბჭოთა კავშირის თეატრები და საზღვარგარეთი (პოლონეთი, ჩეხოსლოვაკია, ბულგარეთი, რუმინეთი, მაშინდელი ორივე გერმანიის სახელმწიფო, იუგოსლავია, თურქეთი, კანადა). ვმონაწილეობდი საოპერო ხელოვნების ფესტივალებში (ტაშკენტი, პერმი, მინსკი, ლეოვი, იალტა).

1968-69 წლების სეზონში ე. ტატიშვილთან ერთად ვმუშაობდი კონტრაქტით ბერლინის „კომიუნ-ოპერაში“ „აიდას“ დადგმაზე (თეატრის ხელმძღვანელი – ვალტერ ფელშენშტეინი, რეჟისორი – გეც ფრიდრიხი).

1973 წლის იანვარში მივიღე მონაწილეობა „დაისის“ დასავლეთეუროპულ პრემიერაში ქ. შაარბრიუკენში (თეატრის დირექტორი – ჰერმან ვედეკინდი).

1968 წლიდან ვარ სოლო სიმღერის კათედრის პედაგოგი, 1974 წლიდან – კათედრის გამგე და 1982 წლიდან – პროფესორი (დღემდე).

პირველმა მაშინდელ სსრკ-ში შეექმენი კურსი „ეოკალური შემსრულებლობისა და პედაგოგიკის ისტორია“. რომელსაც ვკითხულობ კონსერვატორიაში 1971 წლიდან (შემდგომში ეს კურსი შევიდა კონსერვატორიების სასწავლო გეგმაში, ხოლო ამ კურსის ჩემს მიერ შედგენილი პროგრამით ხელმძღვანელობს

სვერდლოვსკის (ამჟამად ეკატერინბურგის) კონსერვატორია – ლოც. ვალერი შესტოვი).

სისტემატურად ვაგარებდი და ვაგარებ ღია გაკვეთილებს, მეთოდურ მოხსენებებს და „მაისტერ-კლასს“ თბილისში, ქუთაისში, თელავში (ფესტივალზე „ქება ვაზისა“), სოხუმში, ბათუმში, მოსკოვში (1960, 1981, 1982), სანქტ-პეტერბურგში (1976, 1977, 1987, 1996), ეკატერინბურგში (1982), ლეიპცი (1976), სმოლიანში (ბულგარეთი, 1985).

1993 წლიდან ვარ მილანში არსებული „ენრიკო კარუშოს მუზეუმის ასოციაციის“ – „კარუშოს შესწავლის ცენტრის“ უცხოელი წევრი (პრეზიდენტი – ლუჩანო პიგუელი). სისტემატურად ვღებულობ მონაწილეობას ამ ასოციაციის ღონისძიებებში (1993, 1994, 1995 წლებში მეთოდური მოხსენებები და ღია გაკვეთილები, „კარუშოს კონკურსის“ პროგრამის შედგენაზე მუშაობა, „კარუშოს გამოფენაში“ მონაწილეობა და ა.შ.).

ჩემი ხელმძღვანელობით დამუშავდა სიმონ კიკეაძის საკანდიდატო დისერტაცია („სახსმლერო შემსრულებლობის ფსიქოლოგიური მექანიზმები“, 1984). ვარ მთელი რიგი დისერტაციების კონსულტანტი (საქართველოში – ე. თოიძე, ი. გერსამია, რუსეთში – მ. კოგლიარი, ა. კისელიოვი, ვ. იუშმანოვი, ე. ჩაპლინი, ნ. ლანსკოი).

თბილისში ჩაევაგარე საკავშირო მასშტაბის ორი სამეცნიერო სესია (1976, 1986 წწ.) წამყვანი სპეციალისტების მონაწილეობით (ელ. მოროზოვი, ლ. დმიტრიევი, ანტონინა იაკოვლევა, ი. სოფრონოვი, ი. ბარსოვი, ა. კისელიოვი და სხვ., იხ. ამ სესიათა თეზისები). ეს სესიები მიემდენა დავით ანდლულაძის საიუბილეო თარიღებს.

ჩემი კლასი დაამთავრა 20-მდე სტუდენტმა. ვარ თბილისის ოპერის ვოკალური კონსულტანტი. ათეული წლების განმავლობაში ვხელმძღვანელობ ე. ტატიშვილის, მ. სოტკილაევის, ელდ. გეწაძის, ლევარ დამიყვის, ვიქტორ ლომაკინის შემოქმედებით მუშაობას.

ჩემს მოწაფეთა შორის დავასახელებ საქართველოს სახალხო არგისტებს: ანატოლი ჭურულუიას, ვიორგი ლომთაძეს, თემურ გეგუშვილს; აგრეთვე – მეღვაწე ნამორაძეს, გულიკო კარიაულს, გონა ბეჟეაშვილს, ნუკრი ნაჭყებიას, ირინე დაუროვას, ნოდარ ეარშანიძეს, თენგიზ ჩაჩაევას, ხასან კოჩიევს – მათგან უმეტესობა



მუსიკოს-შემსრულებელია ამიერკავკასიის კონკურსების ლაურეატი (1969, 1972, 1975, 1978, 1981, 1984 წლები, თბილისი, ერევანი, ბაქო). ვარ მთელი რიგი კონკურსების ჟიურის წევრი, (მოსკოვი, ერევანი, ბაქო, სანქტ-პეტერბურგი, თბილისი, გაშკენტი).

საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები, დიპლომანტები და სხვადასხვა ქვეყნის საოპერო თეატრების სოლისტები არიან:

### 1. ნუგზარ გამყვებელი

– ფრანსისკო ვინიასის სახელობის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის I პრემიის ლაურეატი და გრან-პრის მფლობელი (ბარსელონა, ესპანეთი, 1990); ფრანსისკო ალონსოს სახელობის საერთაშორისო კონკურსის I პრემიის ლაურეატი (მადრიდი, 1993); ხულიანო გაიარეს სახელობის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის II პრემიის ლაურეატი და ხოსე კარერასის სპეციალური პრიზის – „საუკეთესო გენორის“ – მფლობელი (პამპლონა, ესპანეთი, 1994). ამჟამად ესპანეთის თეატრების სოლისტი. კონსერვატორია დაამთავრა 1987 წელს.

### 2. ლალო ათანელიშვილი

– ფრანსისკო ვინიასის სახელობის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის I პრემიის ლაურეატი და გრან-პრის მფლობელი (ბარსელონა, 1991); ვოკალისტთა საერთაშორისო I კონკურსის – „იკასტელი – იგალიური ოპერა“ – I პრემიის ლაურეატი

(კელნი, ვერმანია, 1996, მარტი). XV საერთაშორისო კონკურსის – „ბელედე-რეს“ – I აბსოლუტური პრემიის ლაურეატი (ვენა, 1996). ამჟამად ვერმანიის თეატრების სოლისტი. კონსერვატორია დაამთავრა 1988 წელს.

3. ზაზა ზაალიშვილი

– მონრეალის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (IV პრემია, 1993 წ.). ამჟამად კანადის თეატრების სოლისტი (გორონგო, კეპეუკი, ოგაეა). კონსერვატორია დაამთავრა 1991 წ.

4. პაატა სვანიძე

– კარუმოს სახელობის გენორების საერთაშორისო კონკურსის ფინალისტი და დიპლომანტი (მილანი, 1992). კონსერვატორია დაამთავრა 1995 წელს.

5. ანა გურაშვილი

– ჯუმბუქ დი სტეფანოს სახელობის საერთაშორისო კონკურსის – „ტრაეიატა“ – 1995 – ფინალისტი და დიპლომანტი (ტრაპანი, სიცილია). კონსერვატორია დაამთავრა 1992 წელს.

6. ვლადიმერ ლორთქიფანიძე

– საქართველოს მუსიკოს-შემსრულებელთა I რესპუბლიკური კონკურსის დიპლომანტი-ფინალისტი (თბილისი, 1995). კონსერვატორია დაამთავრა 1997 წელს.

7. ღიანა ფანჯაიძე

- ამავე კონკურსის პრიზი-  
ორი. კონსერვატორია დაამ-  
თავრა 1997 წელს.

8. მეღვა ნამორაძე

- ვაშინგტონის კამერული  
ოპერის სოლისტი და ვაშინ-  
გტონის კონსერვატორიის  
პედაგოგი. კონსერვატორი-  
ის ასპირანტურა დაამთაუ-  
რა 1978 წელს.

განსაკუთრებით აღენიშნაელი თემურ გუგუშვილის შემოქ-  
მელებით წარმატებებს საერთაშორისო საოპერო სცენაზე. იგი  
არის ამჟამად თბილისის, მოსკოვის დიდი თეატრისა და სანქტ-  
პეტერბურგის მარიაამის თეატრის სოლისტი. ატარებს გასტრო-  
ლებს და ლეზულობს მონაწილეობას საოპერო ფესტივალებში კი-  
შინიოეში, ნოვოსიბირსკში, ყაზანში, ეკატერინბურგში, კრასნოიარ-  
სკში, ბაქოში, სტამბოლში, ანკარაში, მალგაში, ბარსელონაში,  
ლისაბონში, ატლანტაში (აშშ). თ. გუგუშვილი მიიჩნეულია თანამე-  
დროვე საოპერო სცენის ერთ-ერთ საუკეთესო გენორად (იხ. მი-  
სი გასტროლების ანონსები). კონსერვატორიის ასპირანტურა და-  
ამთავრა 1978 წელს. ლა სკალას სტაჟიორი იყო 1982-83 წლებში  
(ლ. სილვესტრი).

60-იანი წლებიდან მოყოლებული ემუშაობ ეოკალური ხე-  
ლოვნების თეორიის, ისტორიის, მეთოდოლოგიისა და მეთოდი-  
კის საკითხებზე (იხ. ქვემოთ).

სასცენო მოღვაწეობის 40 წლის განმავლობაში (1956-1996)  
შეეასრულე შემდეგი სატენორო პარტიები:

- |                   |   |
|-------------------|---|
| ქართულ ოპერებში:  | მალხაზი, აბესალომი, გარიელი,<br>ივანე ერისთავი, განდგეილი, მინ-<br>დია, არმაყანი, არსენა, იგალიელი<br>ეაჭარი. |
| რუსულ ოპერებში:   | გერმანი, ცრუ-დიმიტრი, შუისკი,<br>რაიმონდი.  |
| იგალიურ ოპერებში: | ედგარ რავენსეული, ჰერცოგი, მან-<br>რიკო, რადამესი, ოტელო, კანოო,<br>გურიდუ, კაეარალოსი.                       |
| ფრანგულ ოპერაში:  | ხომე  |
| სლოვაკურ ოპერაში: | ონდრეი ზიმონი   |

გერმანულ ოპერებში: ლოენგრინი, ჰეროდე.

პირველმა ქართველ მომღერლებში დავაფუძნე ოპერების ორიგინალის ენაზე შესრულება და არა რუსული თარგმანით (1959 წელი, რადამესის პარტია).

საკონცერტო რეპერტუარში მაქვს: მ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, ო. თაქთაქიშვილის, ა. ჩიმაკაძის, ა. მაჭავარიანის, ფ. ლლონგის, ს. ცინცაძის რომანსები; ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, სვირიდოვის, გრეჩანინოვის კამერული მუსიკა; პერგოლეზის, ჯაიზიელოს, პენდელის, ჯორდანოს, სკარლატის ე.წ. „ანტიკური არიები“, ბელისის არიები კამერული შესრულებისათვის, შუ-მანის. ვოლფის, ბრამსის, რისარდ შტრაუსის რომანსები და ა.შ.

ჩემს განსაკუთრებულ მსაგვრულ მიღწევად მიმაჩნია (და მიჩნეულია) მალხაზის, მინდიას, გერმანის, ცრუ-დიმიტრის, ეღვარის, შანრიკოს, გურიდუს, ლოენგრინისა და ჰეროდეს პარტიები (იხ. სათანადო პრესა ქართულ, რუსულ, გერმანულ, პოლონურ, ბულგარულ, რუმინულ, ინგლისურ ენებზე).

1989 წელს მიმიწვიეს რუსეთის პედაგოგიურ მეცნიერებათა აკადემიის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტში ლექციების წასაკითხად. I ლექცია – „ეოკალური ტექნიკა და მომღერლის აღზრდა“ (1989 წლის 19 მარტი) ჩაგარდა, ხოლო შემდეგში ლექციები არ განმიახლებია ცნობილი ვითარების გამო.

ჩემი პრაქტიკული და თეორიული ძიებების შედეგებად მიმაჩნია შემდეგი:

1. ეოკალური მსაგვრული შემსრულებლობის (ეოკალური ხელოვნების) იერარქიული სტრუქტურის დადგენა და შესაბამის კატეგორიათა მიმართებების სისტემატიზაცია (1967-1976, 1987).
2. „მომღერალი ადამიანის“ ცნების დამუშავება ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის კატეგორიალური აპარატის მოშველიებით (1986-1993).
3. ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის დაფუძნება *ესთეტიკურ* და არა ფიზიოლოგიურ-ფსიქოლოგიურ პრინციპზე (1976-1990).
4. ეოკალური ტექნიკის სამემსრულებლო მეთოდად წარმოდგენა, თეორიულ და პრაქტიკულ ასპექტებში, ტექნიკის „ორბუნებოვანობის“ სპეციფიკის დადგენით (პეკელზე და ჰაიდელგერზე დაყრდნობით) ეოკალური

ოსტატობის ესთეტიკურ კატეგორიად მიჩნევა. ვოკალური ცოდნის განხილვა მ. პოლანის „პიროვნული ცოდნის“ თეორიის გერმინებსა და კონცეფუციაში (1982-1996).

5. ვოკალური შემსრულებლობის ინტუიციური ბუნების ცხადყოფა და სათანადო გრენაქის დაკავშირება იოვას და ძენ-ბუდიშმის პრაქტიკასთან, სუნთქვის ოსტატობის (ხელოვნების) პრიმაგის ნიშნით (სეამი შიეანანდა, სეძუკი, სეკილა კაუკუი, რამაჩარაკა და სხვ.).
6. ქართული და იგალიური სკოლის *ხელახალი სინთეზი* (დ. ანდლულაძის სკოლის და ჯენარო ბარა-კარაჩოლოს პედაგოგიური პრინციპების სინთეზირება) – 1963 წლიდან დღემდე.
7. საზოგადოებრივი საქმიანობის მხრივ – „დავით ანდლულაძის სახელობის ქართული ვოკალური კულტურის ფონდის“ შექმნა და მისი აქტიურობის წარმართვა.

ჩემი გამოქვეყნებული შრომები:

ა) ენათმეცნიერების დარგში:

1. გერმინ „თხორის“ ეტიმოლოგიისათვის (1950. თსუ სტუდენტთა სამეცნიერო შრომების კრებული);
2. პირთა დაპირისპირების პრინციპისათვის იბერიულ-კავკასიურ ენებში (1953. თსუ ასპირანტთა სამეცნიერო სესიის თემისები);
3. Категория грамматических классов в иберийско-кавказских языках (საკანდიდაგო დისერტაციის ავტორეფერატი, 1954);
4. პიროვანი და კლასოვანი უღელილების ისტორიის ზოგი საკითხი იბერიულ-კავკასიურ ენებში (1968. საქართვ. მეცნ. აკადემიის გამოცემა, 223 გვ.).

ბ) ვოკალური ხელოვნების დარგში:

1. Canto ergo sum („თეატრალური მოამბე“, 1993, № 1-2);
2. ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები, („საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 1-2);

3. К вопросу о различных уровнях фonaции и параметрах вокального искусства (Опыт построения общей теории вокального искусства. Предварительное сообщение) (Тезисы научной сессии, посвященной 80-летию со дня рождения Давида Ясоповича Андгуладзе, Тбилиси, 1976);
4. იგალიური ეოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები, („საბჭოთა ხელოვნება“, 1967, № 4);
5. О двойственной природе вокальной техники (Тезисы научной сессии, посвященной 90-летию со дня рождения Давида Ясоповича Андгуладзе, Тб., 1986);
6. Вокальные парадоксы и проблемы мастерства (там же);
7. სიმღერა – მსაგერული სინთეზის პირველსაწყისი ოპერაში (გაზეთი „ქართული კულტურა“, 5. VI. 1992, № 9);
8. პრობლემები და ამოცანები („საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 7);
9. „აიდა“ „კომიშე-ოპერაში“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 7);
10. განჯული სულით შობილი მისგერია (გაზეთი „ქართული კულტურა“, 10-16. XII, 1992, № 28);
11. Золотой голос („Советская музыка“, 1982, № 6);
12. გაეგანო დონიცეგის „ლუნია დი ლამერმური“ (საოპერო რეკისურის თეორიული პრინციპები). ქუთაისი, 1982, 26 გვ.
13. Homo cantor – ადამიანი მომღერალი – ხედე სულისა. („პრეს-კურიერი“, 1994, № 1-2, გვ. 128-132)

შედგენილია ან მუშაობის პროცესშია შემდეგი გამოუქვეყნებელი შრომები:

1. შესავალი ეოკალური მექანიზმების თეორიაში (1969-1975) – სახელმძღვანელო;
2. სუნთქვა, როგორც ეოკალური შემსრულებლობის ინტეგრატორი (1987) – ნარკვევი;
3. ოსტაგობის დიალექტიკა (1978-1993) – მონოგრაფია;
4. რაშია ლ. რაბოტნოვის შეცდომა (1978) – ნარკვევი;
5. ეოკალური შემსრულებლობისა და პედაგოგიკის ისტორია (1969-1984) – სახელმძღვანელო;

6. ეოკალური მეთოდის საფუძვლები – პროგრამა (1974);
7. ეოკალური შემსრულებლობისა და პედაგოგიის ისტორია – პროგრამა (1971);
8. ეოკალური პედარაქტიკის პროგრამა (1977);
9. სოლო სიმღერის პროგრამა (1978) და სხვ.

თარგმანები ქართულ ენაზე:

1. Raoul Husson. Le chant. 1962. PUF. Paris, 128 გვ. (მთლიანად),
2. Raoul Husson, Physiologie de la phonation. Paris. 1962. 592 გვ. (ნაწილობრივ);
3. Jacquelin et Bertrand Ott. La Pedagogie de la Voix et les Techniques Européennes du Chant. (Imprimé en France. 1981. 463 გვ.) (ნაწილობრივ);
4. Rachele Maragliano Mori. Coscienza della voce (nella scuola italiana di canto). Milano. 1970. 240 გვ. (ნაწილობრივ);
5. Nanda Mari. Canto e voce. Diffetti causati da un errato studio di canto. Ed. Ricordi. Milano. V გამოცემა. 1982 (ნაწილობრივ);
6. Rodolfo Celletti. Storia del belcanto, Firenze. 1983. 227 გვ. (ნაწილობრივ);
7. Daniel Levy. Eufonia. Il suono della vita. Venezia. 1986. 338 გვ. (მთლიანად).

ლიტერატურა: იუნონა აუაქიძე. ნოდარ ანდლულაძე. თბილისი, 1987. 108 გვ.

В. Юзефович. Две недели с грузинским оперным... („Советская Музыка“, 1985. №8-9).

И. Герсамя. Гранитный тенор. გამოეცა „Советская культура“, 1980, № 37.

მ. ახმეტელი. ახალი სახალხო არტისტები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1965, № 5.

ი. გერსამია. სიმღერის გყვეობაში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1993, № 2.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. წინასიტყვაობის მაგიერ . . . . .	■
2. Homo cantor—ადამიანი მომღერალი . . . . .	1
3. A proposito... ალტერნატიული მოსაზრებანი სიმღერაზე . . . . .	5—
4. ეოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიურ- საკითხები . . . . .	7
დანართი № 1: К вопросу о различных уровнях фонетики и параметрах вокального искусства (опыт построения общей теории вокального искусства) . . . . .	1С
5. უსთეტიკურისა და გექნიკურის ურთიერთობისათვის იგალიუ ეოკალურ სკოლაში . . . . .	1—
დანართი № 2: О действительной природе вокальной техники . . . . .	12
6. იგალიური ეოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები . . . . .	13
დანართი № 3: Вокальные парадоксы и проблемы мастерства . . . . .	13
7. სიმღერა — მხაგვრული სინთეზის პირველსაწყისი ოპერაში. 14	
8. ქუთაისის საოპერო თეატრის პრობლემები და ამოცანები . 15	
9. „აიდა“ ბერლინის „კომიშე ოპერის“ სცენაზე . . . . .	16
10. მისტერია შობილი განჯული სულით . . . . .	17
11. „Золотой голос“ . . . . .	18
12. ზურაბ ანჯაფარიძის სიმღერა . . . . .	18
13. მომღერლის აღსარება . . . . .	19
14. „Только в пении человек может полностью выразить себя“ 20	
15. მითითებული და გამოყენებული ლიტერატურა. . . . .	21
16. ავტობიოგრაფიული ცნობები . . . . .	22