

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ქეთევან ერმის ასული ქემოკლიძე

დავით და ნოდარ ანდლულაძეების ვოკალური სკოლის როლი  
ქართულ საოპერო ხელოვნებაში

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

M U S 0 2 1 5 . 1 . 9 : ს ო ლ ო ა კ ა დ ე მ ი უ რ ი ს ი მ ღ ე რ ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
ასოცირებული პროფესორი  
ნინო ჟვანია

თანახელმძღვანელი:

პროფესორი  
გულიკო კარიაული

თბილისი, 2023

როგორც სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორთა მიერ დღემდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესის შესაბამისად.

ქეთევან ქემოკლიძე (ოქტომბერი, 06, 2023)

## აბსტრაქტი

მოცემული სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს დიდი ქართველი მომღერლებისა და პედაგოგების დავით და ნოდარ ანდღულაძეების საშემსრულებლო და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთ ჭრილში სამეცნიერო შესწავლის პირველ მცდელობას. სწორედ მათი მოღვაწეობის საფუძველზე შეიქმნა ანდღულაძეების უნიკალური სკოლა, რომელიც ქართული ვოკალური სკოლის ბოლოდროინდელ უდიდეს წარმატებათა საწინდარი გახდა, რის გამოც მოექცა ნაშრომის ყურადღების ცენტრში. კვლევაში გაანალიზებულია დავით და ნოდარ ანდღულაძეების როგორც წმინდა საშემსრულებლო ტექნიკის საკითხები, ისე მათი სწავლების მეთოდოლოგია; მიმოხილულია ის საკითხებიც, რომლებშიც მამა-შვილი იკვეთება და განსხვავდება; აგრეთვე გაანალიზებულია, როგორ გადადის და ვითარდება შემდგომ თაობებში სკოლის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც უკვე საუკუნეა არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო საოპერო სამყაროს ასაზრდოებს როგორც შემოქმედებითი, ისე პედაგოგიური კუთხით.

## ABSTRACT

The present dissertation is the first attempt to scientifically study the performing and pedagogical-scientific activities of the great Georgian singers and teachers, David and Nodar Andghuladze. It was on the basis of their work that the unique Andghuladze school was created, which became the forerunner of the recent great successes of the Georgian vocal school. That is why it became the focus of the dissertation. In the research, the issues of pure performing techniques of David and Nodar Andghuladze, as well as their teaching methodology, are analyzed. The dissertation also reviews topics in which father and son intersect and differ and analyzes how the main principles of the school are transferred and developed in the next generations, which have been feeding for a century not only the Georgian opera music but also the international opera world both creatively and pedagogically.

## სარჩევი

შესავალი -----	5
ლიტერატურის მიმოხილვა -----	10
მეთოდოლოგია -----	12
<b>I თავი. ქართული ვოკალური ხელოვნების ზოგადი მიმოხილვა</b>	
1.1 ოპერის დაბადება ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული მუსიკალურ-თეატრალური მზაობისა და ინტერესის ფონზე -----	14
1.2 პროფესიული მუსიკალური განათლების აუცილებლობა, პირველი სასწავლებლები და ადგილობრივი პროფესიონალი ხელოვანები -----	16
<b>II თავი. დავით ანდლულაძე</b>	
2.1 დავით ანდლულაძე – მომღერალი -----	19
2.2 დავით ანდლულაძე – მომღერალი-მსახიობი -----	22
2.3 დავით ანდლულაძე – პედაგოგი -----	43
<b>III თავი. ნოდარ ანდლულაძე</b>	
3.1 ნოდარ ანდლულაძე – შემოქმედი -----	53
3.2 Cantor Sapiens -----	62
3.3 ნოდარ ანდლულაძე – პედაგოგი -----	66
<b>IV თავი. დავით და ნოდარ ანდლულაძეების ვოკალური სკოლა. ზოგადი მიმოხილვა და დროის გამოწვევები</b>	
4.1 ანდლულაძეების სკოლის ძირითადი პოსტულატები და წარმომადგენლები ----	81
4.2 სკოლა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, მისი განვითარება და დროის გამოწვევები -----	91
შედეგები და დასკვნა -----	94
ბიბლიოგრაფია -----	104

## შესავალი

ტენორები – დავით და ნოდარ ანდლულაძეები ქართული საოპერო მუსიკის ისტორიის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან როგორც უნიკალური საშემსრულებლო, ისე პედაგოგიური და სამეცნიერო მოღვაწეობით. მათ მთელი არსება მიუძღვნეს ქართული ტრადიციული სასიმღერო მემკვიდრეობის შერწყმას ევროპულ (იტალიურ) საოპერო სკოლასთან სასცენო დრამატურგიის დიდი რეფორმატორის, სტანისლავსკისა და ქართული ეროვნული თეატრის პრინციპების გამოყენებით. ანდლულაძეები ქართული ვოკალური მუსიკის ისტორიაში გამორჩეული არიან არა მარტო უნიკალური სასიმღერო მონაცემებით, სანიმუშო ვოკალური ტექნიკით, დიდი სცენური შესაძლებლობებითა და ოსტატობით, არამედ ისინი გახლავან ქართული ვოკალური სკოლის შემქმნელები, სკოლისა, რომლის წარმატებებს ვიმკით უკვე 100 წელზე მეტია, როგორც ეროვნული, ისე მსოფლიო მასშტაბით.

აღსანიშნავია, რომ ანდლულაძეების არტისტულ მიმზიდველობასა და დამაჯერებლობას ახლავს საოცარი შინაგანი არისტოკრატიზმი და თავდაჭერილობა. მათ ახასიათებთ ნატიფი გემოვნება და სტილის ზედმიწევნით შეგრძნება. მათი შესრულება მსმენელს უხსნის კომპოზიტორის მიერ ჩაფიქრებულ რეალობას. მათი ვოკალურ-არტისტული ტალანტი ვერ ეტევა ვოკალური ჟანრის რომელიმე კონკრეტულ მიმართულებაში. სწორედ ამიტომ ანდლულაძეების მიერ შექმნილი დაუვიწყარი ვოკალურ-სასცენო სახეები თუ შესრულებული კამერული მუსიკის შედეგები ძალიან ფართო სპექტრით გამოირჩევა. მათი შემოქმედება მომავალი თაობებისათვის არის ეტალონი ქართული მუსიკალური ნიჭის იტალიური ბელკანტოთი ამღერებისა.

ანდლულაძეებმა დიდი შემოქმედება უდიდესი პედაგოგიური მოღვაწეობით დააგვირგვინეს და სრულიად დამსახურებულად დაიმკვიდრეს თავი ქართული საოპერო მუსიკის ყველაზე თვალსაჩინო ფიგურებს შორის. თავიანთი მოღვაწეობით უმდიდრესი საგანძური დაგვიტოვეს, რომელიც ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას, საუკუნეზე მეტია, ასაზრდოებს. რაც მნიშვნელოვანია, ანდლულაძეებმა შეძლეს უმდიდრესი და უმნიშვნელოვანესი ცოდნა გადაეცათ მომავალი თაობებისათვის ისე, რომ მეხუთე-მეექვსე თაობის სკოლის წარმომადგენლებიც კი ზედმიწევნით მიჰყვებიან მათი სკოლის მთავარ სტრუქტურას. ის კი ივსება ახალი გამოცდილებით, მდიდრდება

და უფრო მაღალ მწვერვალებს იპყრობს. სკოლის სისტემა ძალიან ფუნდამენტურია, მაგრამ ამავდროულად შესანიშნავად ადაპტირდება თაობათა მიერ შემოტანილ სიახლეებთან, თუმცა არასოდეს კარგავს ანდლულადმისეული სკოლის პირვანდელ სახეს. მამა-შვილმა ანდლულაძეებმა, როგორც იტალიური ბელკანტოს ერთგულმა, მაგრამ ამავდროულად პროგრესსა და სიახლეს მოწყურებულმა შემოქმედებმა, შექმნეს ისეთი სკოლა, რომელიც არ კარგავს ფესვებთან კავშირს, თუმცა, ყოველთვის რჩება სივრცე ახალი გამოცდილებისა და დროის მიერ მოტანილი სიახლეებისათვის. სწორედ ამიტომ ანდლულაძეების დიდი თავდადებისა და პირდაპირი თუ ირიბი პედაგოგიური მოღვაწეობის წყალობით ქართულ და მსოფლიო სცენებზე, საუკუნეზე მეტია, მუდმივად ბრწყინავენ დიდი სახელები: ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, ელდარ გეწაძე, თემურ გუგუშვილი, მედეა ნამორაძე, თენგიზ ჩაჩავა, ლადო ათანელი, ბადრი

მაისურაძე, ნუგზარ გამგებელი, გიორგი ონიანი, ალა სიმონი, რამაზ ჩიკვილაძე, ნინო სურგულაძე, ნინო მაჩაიძე, მიშა ქირია, მიშა შეშაბერიძე, ოთარ ჯორჯიკია, ნანა მიძიგური, სალომე ჯიქია, სოფიო გორდელაძე, გოდერძი ჯანელიძე, არმაზ დარაშვილი, შავლეგ არმაზი, ირინა ალექსიძე, სოფია მჭედლიშვილი, ნიკა გულიაშვილი, მარიამ გეგეჩკორი, მადინა სერებრიაკოვა, გოჩა აბულაძე, ქეთევან ქემოკლიძე და სხვა მრავალი.

ჩვენი ქვეყნის ამ სასახელო შვილებს ნაშრომში კიდევ არაერთხელ ვახსენებთ სკოლის მრავალ სხვა წარმომადგენელთან ერთად, რომლებიც ეროვნულსა თუ მსოფლიო სცენებზე წამყვან ძალას წარმოადგენენ და თავიანთი შემოქმედებით აღიარებულნი არიან საქართველოსა თუ უცხოეთში.

ანდლულაძეების სკოლის აღზრდილების ეროვნული თუ საერთაშორისო სასცენო აღიარება მათი სკოლის უნიკალურობისა და დიდი ნაყოფიერების უტყუარი დასტურია. თუმცა ამით როდი მთავრდება ამ საუკუნოვანი სკოლის ღირსება: განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, რომ სწორედ ანდლულაძეების სკოლის წიაღში იშვინენ მსოფლიო რანგის პედაგოგები, რომელთა მხრებზე დგას არა მარტო მამა-შვილის სკოლის ტრადიციების უწყვეტობა და განვითარება, არამედ მსოფლიოში წარმატებით მოღვაწე ახალგაზრდა თაობების აღზრდა. ზემოთ ჩამოთვლილ შესანიშნავ არტისტებთან ერთად არიან ანდლულაძეების პედაგოგიური სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლები და მათი ვოკალურ-მუსიკალური ტრადიციების გამგრძელებლები:

გულიკო კარიაული, გოჩა ბეჟუაშვილი, დოდო დიასამიძე, თამარ სარვაზიშვილი, ქეთევან ელიავა, მიშელინა ქობალიანი, მარიამ გეგეჭკორი, ლალი მიშველია და სხვ.

ჩვენი ნაშრომი დავით და ნოდარ ანდლულაძეების გაერთიანებული საშემსრულებლო და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობის **სამეცნიერო შესწავლის პირველი მცდელობაა**, რაც სადისერტაციო ნაშრომის **სიახლეს** წარმოადგენს. სითამამეს ალბათ ისიც მანიჭებს, რომ თავად თავს ვთვლი ამ სკოლის აღზრდილად და შეძლებისდაგვარად მისი ტრადიციების გამგრძელებლად და მქონდა ბედნიერება, მემუშავა ნოდარ ანდლულაძესთან. ალბათ შემემლო, უფრო შედეგიანად გამომეყენებინა ეს შესაძლებლობა, მაგრამ ახალგაზრდობისას ამ ყველაფრის მნიშვნელობას თავისი სიგრძე-სიგანითა და სიღრმით სრულად ვერ სწვდები, რაც დღევანდელი გადასახედიდან უფრო ნათლად ჩანს. თუმცა, მაინც მნიშვნელოვანია, რომ მე მქონდა მის ლექციებსა თუ პრაქტიკულ მეცადინეობებზე დასწრებისა და მისი ცოცხლად მოსმენის შესაძლებლობა. მართალია, იმ დროს უკვე დიდი სცენიდან წასული გახლდათ, მაგრამ მაინც საოცარ ვოკალურ ფორმაში იყო.

რასაკვირველია, შესასწავლი მასალა დიდია: მათ შორისაა აუდიო თუ ვიდეომასალა, უდიდესი ღირებულების მქონე მეცნიერული (ძირითადად ნოდარ ანდლულაძისა) ნაშრომები, ფოტომასალა, რომელიც არა მარტო ანდლულაძეებისა და ჩვენი ეროვნული საოპერო მუსიკის ისტორიისათვის, არამედ, ზოგადად, ქართული კულტურული ისტორიისათვის ძალიან ძვირფასია. იმის გამო, რომ ეს უნიკალური მასალა ჯერჯერობით გამოცემული არ არის, არ მოგვეცა ყველაფრის გაცნობის საშუალება. თუმცა არსებული ლიტერატურა და განსაკუთრებით კი სკოლის წარმომადგენლებთან ინტერვიუები – უკლებლივ ყველას დიდ მადლობას ვუხდით თანამშრომლობისათვის – ძალიან საინტერესო და მრავალფეროვან ინფორმაციას გვთავაზობს.

ჩვენ მიზნად ვისახავთ, ნაშრომში ზოგადად მიმოვიხილოთ ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებითი და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობა, შევაფასოთ მათი ღვაწლი ქართული საოპერო მუსიკის ისტორიაში; რაც მთავარია, დასაბუთებულად ვაჩვენოთ ანდლულაძეების დამსახურება და როლი მომავალი თაობების განვითარების პერსპექტივის ჭრილში: სადაც უნდა გაისმას ქართული საოპერო სკოლის წარმომადგენლის ხმა, ყოველთვის ანდლულაძეების სახელი გაჟღერდება, რადგან ისინი

დღემდე არა მარტო მათი მოწაფეების, არამედ სრულიად ქართული ვოკალური ხელოვნების მოძღვრებად გვევლინებიან უკვე მათი აღზრდილებისა თუ მათ მიერ დამკვიდრებული ტრადიციების გამო.

სამწუხაროდ, ეპოქის თავისებურებათა გამო არ მოგვეპოვება ბევრი ჩანაწერი დავით ანდლულაძეზე, მომღერალსა და პედაგოგზე. სამაგიეროდ ძალიან მდიდარი მასალაა ნოდარ ანდლულაძეზე, რასთან შეხებაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ნოდარ ანდლულაძის შემოქმედებისა და ინტელექტის უკიდევანობაში, ასევე ვოკალური დისციპლინის მიმართ გამორჩეულ სამეცნიერო მიდგომაში, რაც ნოდარ ანდლულაძის აზროვნების მქონე მომღერალს ახასიათებდა. ეს უნიკალური ჩანაწერები მას ასევე წარმოაჩენს როგორც საოცრად დახვეწილი მუსიკალური ბუნების ხელოვანს, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა გრძნობასა და ინტელექტს და ემოციურთან ერთად ანალიტიკური აზროვნებით მართავდა საშემსრულებლო პროცესს.

ნაშრომზე მუშაობისას გვექონდა პატივი, გვეთანამშრომლა თვით დავით ანდლულაძის მოწაფეებთან: შესანიშნავ ქართველ ბარიტონთან, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ ელდარ გეწაძესთან, ამერიკის კონტინენტზე ანდლულაძეების სკოლის დესპანთან, სოპრანო მედეა ნამორაძესთან, კამერული მუსიკის საოცარ შემსრულებელსა და პედაგოგთან, ტენორ თენგიზ ჩაჩავასა და წლების განმავლობაში ოპერის სოლისტსა და თეატრალური უნივერსიტეტის ვოკალური კათედრის გამგე ვლადიმერ კანდელაკთან. ამ გამორჩეულ ხელოვანებსა და პედაგოგებთან თანამშრომლობა ფასდაუდებელი გამოდგა დავით ანდლულაძის მოღვაწეობის შესწავლის პროცესში. სწორედ ისინი გვევლინებიან დავით ანდლულაძის აღზრდილთა შორის უკანასკნელ მოჰიკანებად.

ჩვენი სურვილია, ნაშრომს მივცეთ არა მარტო **თეორიული, არამედ პრაქტიკული მიმართულებაც**, რადგან ის ეხება ქართული ხელოვნების განუმეორებელ წარმომადგენლებს. გვსურს დისერტაციაში ჩამოვაყალიბოთ სკოლის მთავარი პოსტულატები, რომელთა საფუძველზე სკოლა შედგა როგორც უნიკალური ორგანიზმი. სკოლის პრინციპებს ანდლულაძეების შთამომავლები ყოველდღიურ პრაქტიკაში მაქსიმალურად იყენებენ, რასაკვირველია, თანამედროვეობასთან სრულ ჰარმონიაში.



დისერტაციაში ვეცადეთ წამოგვეჭრა საკითხები, რომლებიც, ჩვენი მოკრძალებული აზრით, ანდლულაძეების მემკვიდრეობით დაინტერესებული პირებისათვის იქნება იმპულსი მათი მოღვაწეობის სიღრმისეული და ახლებური კუთხით შესწავლისა. ამით მოხერხდება საკითხის გაფართოება, რაც კიდევ უფრო მოჰყენს ნათელს მათ დიდ ღვაწლს. ჩვენ ვისურვებდით, რომ ამ ნაშრომით ვოკალურმა საზოგადოებამ დაინახოს ახალი დისციპლინის შექმნის აუცილებლობა. ესაა ქართული ვოკალური სკოლის ისტორია, რომელშიც ამ ორ ადამიანს საპატიო ადგილი ეკუთვნის. ეს სასწავლო კურსი, ვფიქრობთ, საინტერესო იქნებოდა სტუდენტებისათვის, რომლებიც გაეცნობიან ეროვნული ვოკალური სკოლის ისტორიას, მის განვითარებას, ეტაპებსა და წარმომადგენლებს. ვფიქრობთ, რომ ამ ახალ დისციპლინაში ანდლულაძეების სკოლასა და მის აღზრდილებს დამსახურებულად დიდი ადგილი დაეთმობათ. ასევე მოხარული ვიქნებოდით, თუ ჩვენი ნაშრომი წვლილს შეიტანს ამ მნიშვნელოვან საკითხთა კვლევაში და პოპულარიზებას გაუწევს მათ ვოკალურსა თუ სამეცნიერო წრეებში.

ყოველივე ზემოხსენებულიდან გამომდინარე, **კვლევის მიზანია** დავით და ნოდარ ანდლულაძეების საშემსრულებლო და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთ ჭრილში შესწავლა და გაანალიზება ღვაწლისა, რომელიც ქართული ვოკალური სკოლის ბოლო ხანების უდიდეს წარმატებათა საწინდარი გახდა. კვლევა თავისთავად ითხოვს იმ პუნქტების გამოყოფას, რომლებშიც მამა-შვილი იკვეთება და ერთმანეთისაგან განსხვავდება. უნდა გამოიკვეთოს, რა ტრადიციები შეინარჩუნა და რა სიახლეები შეიტანა ნოდარ ანდლულაძემ, რომელმაც ანდლულაძეების სკოლას მეცნიერულ-სტრუქტურული ფორმა მიანიჭა. ასევე გასაანალიზებელია, როგორ გადადის და ვითარდება სკოლის ძირითადი პოსტულატები შემდგომ თაობებში, რომლებიც უკვე ერთი საუკუნის განმავლობაში არა მარტო ქართული საოპერო მუსიკის, არამედ, სიამაყით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, მსოფლიო საოპერო სამყაროს ასაზრდოებს როგორც შემოქმედებითი, ასევე პედაგოგიური ასპექტით. აქედან გამომდინარე, **კვლევის ობიექტია** დავით და ნოდარ ანდლულაძეების საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა, **საგანი** კი – მათი სწავლების მეთოდოლოგია, მათი სკოლა და მისი განვითარება.

კვლევის მიზნის მისაღწევად საჭირო გახდა შემდეგი **ამოცანების** გადაჭრა:

- იმ ტრადიციებისა და სწავლების მეთოდების შესწავლა, რომელთა ფუძემდებლებად გვევლინებიან დავით და ნოდარ ანდლულაძეები;
- მათი მოღვაწეობის გამაერთიანებელ და განსხვავებულ მიდგომათა გაანალიზება;
- მათი საშემსრულებლო და პედაგოგიური სტილის შესწავლა;
- სკოლის ეტაპობრივი განვითარების აღწერა და მისი არსებობის მანძილზე თაობების მიერ განხორციელებული ცვლილებების დადგენა;
- არა მხოლოდ არტისტული ინტუიციის, არამედ გონისა და ინტელექტის როლისა და მნიშვნელობის გამოკვეთა დავით და ნოდარ ანდლულაძეების შემოქმედებასა და მოღვაწეობაში; მოცემული საკითხის განხილვა განსაკუთრებით ნოდარ ანდლულაძის მაგალითზე, რომელიც სცდება მხოლოდ არტისტული მიზნების დაძლევის სფეროს და ექსპერიმენტებისა და კვლევების საშუალებით ვოკალი სამეცნიერო დონეზე აჰყავს;
- ანდლულაძეების უშუალო თუ სხვა აღზრდილების შემოქმედების მიმოხილვა და ქართული საოპერო ხელოვნების წარმატებაში სკოლის წარმომადგენელთა წვლილის დადგენა ხარისხობრივი ასპექტით.

დავით და ნოდარ ანდლულაძეები, უდავოა, გვევლინებიან ქართულ საოპერო ხელოვნებაში „ბელკანტოს“ ტრადიციების განმამტკიცებლებად, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში – დამფუძნებლებადაც. დიდია მათი პროფესიული პასუხისმგებლობა, მამულიშვილური ღვაწლი ეროვნული მუსიკის ისტორიის განვითარებაში, რასაც ორივე ხელოვანი გრძნობდა და ითავისებდა. ისინი ქართული ვოკალური სკოლის, როგორც დამოუკიდებელი ინსტიტუტის, საბოლოო ჩამოყალიბებაში უდიდეს როლს ასრულებენ შემოქმედებითი, პედაგოგიური მოღვაწეობითა თუ სამეცნიერო კვლევით. მათ ცხოვრება მიუძღვნეს ამ დიდ ეროვნულ საქმეს. ჩვენი ნაშრომი ერთგვარი მადლიერებაცაა მათი უდიდესი ამაგის წინაშე, რომელიც კიდევ უფრო მეტ დაფასებასა და ხაზგასმას, ასევე საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს.

### ლიტერატურის მიმოხილვა

დავით ანდლულაძის შემოქმედებასა და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეძღვნება რამდენიმე ნაშრომი. შეგვიძლია მოვიყვანოთ ი. ათანელოვის „დავით ანდლულაძე“,

აგრეთვე ნ. ვარშანიძის „ვოკალური პედაგოგიკის საკითხები“, რომელშიც ავტორი დავით ანდლულაძის შემოქმედებას ეხება. ანდლულაძის ნიჭსა და მის დამსახურებას ქართული ვოკალური სკოლის წინაშე ფილოლოგმა შუქია აფრიდონიძემ მიუძღვნა წიგნი „ქართული სევდა ოქროს ხმაში“. მომღერლის შემოქმედებითი პორტრეტი იკვეთება დავით ანდლულაძისადმი მიძღვნილ ცალკეულ სტატიებსა და რეცენზიებში, რომლებიც ეკუთვნით დიდ არტისტებსა და მუსიკისმცოდნეებს: ი. ტუსკიას, ა. ხორავას, ო. ეგაძეს, ვ. ანჯაფარიძეს, დ. მჭედლიძეს, მ. იაშვილს, ო. ჩიჯავაძეს, ი. ზარსოვს, მ. კორძაიასა და თავად ნოდარ ანდლულაძეს.

აღნიშვნის ღირსია ნ. ვოლჩენკოს სადისერტაციო ნაშრომი „დავით ანდლულაძის ვოკალური მეთოდისა, როგორც ფონაციური აპარატის დაცვითი მექანიზმი“, რომელიც დ. ანდლულაძის ემპირიული გამოცდილების განზოგადების საფუძველზე მომღერლებსა და ვოკალის პედაგოგებს რეალურ წარმოდგენას უქმნის და საბაზო ცოდნას აძლევს სასიმღერო მუსიკალური ინსტრუმენტის ფორმირებასა და ფონაციური პროცესის კორექციის თავისებურებებზე. შეგვიძლია გამოვყოთ მისი სტატიებიც: „დ. ანდლულაძის ვოკალური მეთოდისა“ და „ბარიტონის ეტაპობრივი ფორმირების ძირითადი საკითხები დავით ანდლულაძის ვოკალური მეთოდის საფუძველზე“. ეს უკანასკნელი ელდარ გეწაძესთან ინტერვიუზე დაყრდნობითაა დაწერილი.

ნოდარ ანდლულაძის ფიგურა მოექცა ი. აფაქიძის ნარკვევის – „ნოდარ ანდლულაძე“ ყურადღების ცენტრში. გვხვდება მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სხვა არაერთი რეცენზია და სტატიაც. თუმცა ამ შემთხვევაში უპირველეს ყოვლისა საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ თავად მაესტროს სამეცნიერო მოღვაწეობა, რომელიც განაპირობა მისმა პირველმა პროფესიამ. იგი გახლდათ კავკასიურ ენათა ფილოლოგი და ამ სფეროში რამდენიმე ნაშრომის ავტორი. თუმცა ჩვენ გვაინტერესებს მისი სამეცნიერო მოღვაწეობა მუსიკის მიმართულებით. მან არაერთი ნაშრომი დაგვიტოვა, რომელთა დიდი ნაწილი გამოუქვეყნებელია. რაც შეეხება გამოცემულ ნარკვევებსა და მონოგრაფიებს, ესენია: „სიკეთითა და ნიჭიერებით განათებული გზა“, „ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები“ და „Homo Cantor: ვოკალური ხელოვნების ნარკვევები“, რომლებშიც მან, ერთი მხრივ, შეიმუშავა ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის კონცეფცია, მეორე მხრივ კი,

გარკვეულწილად შეაჯამა თავისი მოღვაწეობა და აჩვენა განვლილი წლების შემოქმედებითი რეტროსპექტივა.

დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე ირაკლი გვენცაძის სტატია რუსულ ენაზე „K вопросу о постановке дыхания в классе вокала“, რომელშიც ავტორი ეყრდნობა რა ვოკალისტებთან მუშაობის მრავალწლიან გამოცდილებასა და დავით და ნოდარ ანდლულაძის ვოკალური სკოლის ტრადიციებს, რეკომენდაციებს იძლევა ვოკალურ კლასში სუნთქვის დაყენებასთან დაკავშირებით.

მიუხედავად ყველაფრისა, არ შექმნილა ნაშრომი, რომელიც დავით და ნოდარ ანდლულაძეების შემოქმედებითა და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ერთად, ერთმანეთთან შედარებისა და შეჯერების გზით მიმოიხილავდა, საფუძვლიანად გააანალიზებდა და წარმოაჩენდა იმ საფუძვლებს, რომლებმაც ანდლულაძეების სკოლის უდიდესი წარმატება განაპირობეს. სწორედ ამ მიზნით დაიწერა მოცემული სადისერტაციო ნაშრომი და სწორედ ეს წარმოადგენს კვლევის სიახლეს.

## მეთოდოლოგია

კვლევა, რომელიც დაეყრდნო ლიტერატურას როგორც ქართულ, ისე უცხო ენებზე, განიხილავს, ზოგადად, საოპერო ხელოვნებისა და ვოკალური მეთოდის საკითხებს. ჩვენ გავაანალიზეთ დავით და ნოდარ ანდლულაძეების საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული მდიდარი ვიდეო და აუდიომასალაც, ჩავიწერეთ ინტერვიუები სკოლის წარმომადგენლებთან, დავესწართ მათ გაკვეთილებს, რათა ცოცხალ პროცესში დაგვეჩვენა, რა აერთიანებს ამ სკოლის წარმომადგენლებს და როგორ და რამდენად იყენებენ ანდლულაძეების პრინციპებს მომღერლის აღზრდისას. ყოველივე ეს დაგვეჩვენა ამ ეტაპზე ჯერაც არდასმული საკითხების წამოჭრასა და დამუშავებაში.

ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად, კვლევის მეთოდები მეტწილად თვისებრივია, თუმცა გამოვიყენეთ რაოდენობრივი მეთოდებიც. მივმართეთ

- **ისტორიზმის პრინციპს**, ვინაიდან დავით და ნოდარ ანდლულაძეების შემოქმედება თუ სამეცნიერო-პედაგოგიური მოღვაწეობა უწყვეტი მემკვიდრეობითობის პრინციპს ემყარება;

- **კომპარატიულ მეთოდს**, რომელიც ჩავრთეთ სხვადასხვა საშემსრულებლო და პედაგოგიკურ სკოლასთან შედარებით ანალიზში, თვით დავით და ნოდარ ანდლულაძეების სკოლის ფარგლებში არსებული მიმართულებებისა და მათი აღზრდილებისა და ანდლულაძეების სკოლის სხვა სკოლებთან შედარებისთვის;
- **აღწერას**, ისევე როგორც **კომპილაციურ, კომპლექსურ, დედუქციურსა და ინდუქციურ მეთოდებს**.

საკითხთა სწორედ ამ წრემ განაპირობა ნაშრომის სტრუქტურა. დისერტაცია შეიცავს შესავალს, ოთხ თავს, დასკვნას, ბიბლიოგრაფიას ქართულ და რუსულ ენებზე (28 დასახელების წყარო). ნაშრომის შინაარსი გადმოცემულია კომპიუტერზე აწყობილ 105 გვერდზე.

**შესავალში** მოცემულია ნაშრომის მიზანი და ამოცანები, კვლევის საგანი და ობიექტი; მიმოხილულია არსებული ლიტერატურა და აუდიო-ვიდეო მასალები, მეთოდოლოგია. ხაზგასმულია თემის აქტუალობა და მნიშვნელობა.

**I თავში** მოკლედ მიმოვიხილავთ ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას. აღვწერთ საქართველოში საოპერო ხელოვნების დაბადებისა და განვითარების გზას საგანმანათლებლო სისტემის განვითარების ფონზე.

**II თავი** ეთმობა დავით ანდლულაძის ფიგურას, მის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

**III თავში** განვიხილავთ ნოდარ ანდლულაძის საშემსრულებლო, სამეცნიერო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

**IV თავი** კი ეთმობა დავით და ნოდარ ანდლულაძეების სკოლის ზოგად მიმოხილვას.

**დასკვნაში**, მასალის ანალიზიდან გამომდინარე, განზოგადებულია სადისერტაციო თემის განხილვისას გამოვლენილი ძირითადი ტენდენციები და დაკვირვებები და გაკეთებულია შესაბამისი დასკვნები.

დისერტაციის **მეცნიერულსა და პრაქტიკულ** მნიშვნელობას განაპირობებს ის, რომ ნაშრომის მასალები და ძირითადი დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სასწავლო პროცესში – როგორც ვოკალური ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის, ისე მუსიკის ისტორიის კურსებში; ნაშრომი დახმარებას გაუწევს როგორც, ზოგადად,

ქართული საოპერო სკოლით, ისე დავით და ნოდარ ანდლულაძეების შემოქმედებითა და პედაგოგიური მოღვაწეობით დაინტერესებულ პირთ.

## I თავი

### ქართული ვოკალური ხელოვნების ზოგადი მიმოხილვა

#### 1.1 ოპერის დაბადება ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში განსაკუთრებული მუსიკალურ-თეატრალური მზაობისა და ინტერესის ფონზე

ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურა სათავეებს უხსოვარი დროიდან იღებს. ჩვ. წ. აღ. IV საუკუნის მოღვაწე ბერძენი ისტორიკოსი ქსენოფონტე უკვე საუბრობს ქართველური ტომების გამორჩეულ მუსიკალურ მიდრეკილებებზე (კაშმაძე, 1950-1955, გვ. 11). ახალი რელიგიის დამკვიდრებას ქართული მუსიკა უკვე ჩამოყალიბებული დახვდა, საკუთარი სახით. ამის მიუხედავად, ადაპტირების პერიოდი საკმაოდ ხანგრძლივი და დროდადრო მტკივნეულიც აღმოჩნდა. ყველა ქართველის მიუხედავად, ქართული მუსიკა საუკუნეების განმავლობაში გამორჩეულ და საპატიო ადგილს იკავებს მსოფლიოს მუსიკალურ სამყაროში.

უდიდესი და უძველესი მუსიკალური ტრადიციების ფონზე გასაკვირი არც არის, რომ პროფესიულმა მუსიკამ საქართველოში სწრაფი ტემპით დაიმკვიდრა თავი, რადგან მყარ საძირკველზე დაშენდა. ბუნებრივად მუსიკალურმა ერმა თავიდანვე შეიყვარა და შეისისხლხორცა პროფესიული მუსიკა და დიდი ტრადიციებით, გამორჩეული ნიჭითა და ერთგულებით თავის წიაღში მალევე შვა პროფესიული მუსიკის შესანიშნავი წარმომადგენლები და ნიმუშები.

საქართველოში პროფესიული საოპერო თეატრის დაარსება ლოგიკური გაგრძელება იყო იმ კულტურული ცხოვრების ხელშეწყობისა, რომელსაც ერმოლოვმა მისცა ბიძგი. მისმა მემკვიდრე პასკევიჩმაც ცდა არ დააკლო ამ რიტმის შენარჩუნებას. დამაბული პოლიტიკური სიტუაციების მიუხედავად, საქართველოში იქმნებოდა პატარ-პატარა ინსტრუმენტული ჯგუფები, რომლებიც ევროპული მუსიკის შესრულებას იწყებდნენ. ამ საერთო კულტურული პროგრესის ფონზე სავსებით

კანონიერი სურვილი ჩნდება ჩვენშიც სტაბილური თეატრის გახსნისა და ქართული დასის არსებობისა.

ასეთ მომწიფებულ სიტუაციაში ვორონცოვის გამოჩენა და მისი ნაბიჯები ქართული კულტურული სამყაროსათვის მართლაც მისწრება აღმოჩნდა. სწორედ ამ დროს ჩაეყარა საფუძველი ქართულ თეატრს, აიგო თეატრის შენობა და სხვ. მაგრამ მანამდე პირველად ფარდა მანქის შენობაში აიხადა, სადაც აქტიურად იდგმებოდა დრამატული თუ მუსიკალური სპექტაკლები როგორც ევროპული, ისე რუსული რეპერტუარიდან. მანქის ორკესტრი შენინგის ხელმძღვანელობით სულ უფრო და უფრო იხვეწებოდა და მუსიკალურ გამოწვევებს თამამად უმკლავდებოდა. ამ პერიოდშივე დაიდგა გ. ერისთავის „გაყრა“. ამ ყოველივეს პარალელურად არქიტექტორ ჯოვანი სკუდიერის პროექტით აშენდება მუდმივი საოპერო თეატრი, რომლის კარიც 1851 წლის 12 აპრილს გაიღო პირველად, მაგრამ მისი, როგორც საოპერო თეატრის, პრეზენტაცია მოგვიანებით, იმავე წლის 9 ნოემბერს, გაიმართა, როცა იტალიიდან მოწვეულმა დირიჟორმა ბარბიერიმ იტალიურ დასსა და მუსიკოსებთან ერთად ააჟღერა დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“.

ისეთი საოცრად მუსიკალური ხალხისათვის, როგორებიც ქართველები ვართ, ჩვენს სამშობლოში ოპერის დაბადებას დიდი სიხარული და აღფრთოვანება მოჰყვა. ხალხმა უმალ აიტაცა საოპერო მელოდიები და ხალხური თუ ქალაქური მუსიკის ფონზე ხშირად ჟღერდა პოპულარული საოპერო ნაწყვეტები რიგითი ადამიანების შესრულებით. ამას მოჰყვა ისეთი ოპერების დადგმა, როგორებიცაა: „ნორმა“, „სვეილიელი დალაქი“, „ერნანი“ და სხვ. ქართველი მსმენელი იმთავითვე მთელი არსებით შეიჭრა საოპერო სამყაროში და უდიდესი სიყვარულითა და აღტაცებით მიიღო ეს ჟანრი ჩვენი საოცარი მუსიკალური გამოცდილებისა და ტრადიციების ფონზე. გარდა იმისა, რომ იტალიური მუსიკის შეყვარება ალბათ ხასიათის, ჩვენი მსგავსი ტემპერამენტის გამო არ იყო გასაკვირი, მალევე დიდი ინტერესი გაჩნდა გერმანული მუსიკის, კერძოდ ვაგნერის, მიმართ. ქართული საოპერო მუსიკა იმდენად სწრაფად აჰყვა მსოფლიო საოპერო რიტმს, რომ, დისტანციისა და პერიოდისათვის დამახასიათებელი ტემპების მიუხედავად, არა უგვიანეს ერთ-ორი წლისა უკვე სცენაზე იდგმებოდა ევროპაში დებიუტირებული ოპერები. ოპერამანია იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ საოპერო სცენა საკმარისი აღარ იყო და სპექტაკლები მუშთაიდის ბაღსა

თუ სხვა შენობებში იმართებოდა. ქართველი მსმენელი, რასაკვირველია, ენერგიულად ჩაება სპექტაკლების შემდგომ განსჯა-განხილვაში და შექმნა საყვარელი მომღერლებისა და პრიმადონების „კლასტერები“, რომლებიც აქტიურად ჩამოდიოდნენ და ჩვენს თეატრში იყო მუდმივი როტაცია პირდაპირ ოპერის სამშობლოდან, იტალიიდან.

აღსანიშნავია ქართული პრესაც. მართალია, ის ახალბედა იყო საოპერო და თეატრალური ჟანრის რეცენზირებაში, მაგრამ ძალიან დიდი ინფორმაცია და ისტორიული მასალები ჩვენში ოპერის დაბადება-განვითარებაზე დღეს სწორედ მისი დამსახურებით გვაქვს.

თითქმის 30 წელი დასჭირდა თბილისის სცენაზე პროფესიონალი ქართველი მომღერლის შემობიჯებას, რამაც სათავე დაუდო უდიდესი მომღერლების გამოჩენას ჩვენს მუსიკალურ კაბადონზე. პირველი ქართველი საოპერო მომღერალი ფილიმონ ქორიძე, ქართველი ბანი, დასში 1880 წელს მიიწვიეს, ამას მოჰყვა გუნდში მელიტონ ბალანჩივაძის ჩარიცხვა, რომელიც მეორეხარისხოვან როლებსაც ასრულებდა. ასე და ამგვარად საქართველოში ოპერის შემოსვლიდან სამი ათეული წლის შემდეგ უკვე გამოჩნდნენ ქართველი პროფესიონალი მუსიკოსები, რომლებმაც თანდათან დაიწყეს დამკვიდრება არა მარტო ეროვნულ, არამედ მსოფლიო სცენებზე, ხშირად – ევროპაში მიღებული განათლებით.

დრომ მოიტანა აუცილებლობა და მზაობა ქართული პროფესიული სასწავლებლების გახსნისა, რომლებშიც იმჟამად მოწვეული კადრების საშუალებით გენიალური ქართული მუსიკალურ-არტისტული ბუნება პროფესიულ კალაპოტში ჩადგებოდა და დააკომპლექტებდა ეროვნულ თეატრს. ხაზგასასმელია, რომ უცხოური განათლების კერა ჩვენი პროფესიონალი შემოქმედებისათვის იყო ევროპა და ქართული მუსიკალურ-არტისტული ნიჭი სწორედ ევროპული განათლებით იხვეწებოდა და სრულყოფილი ხდებოდა.

## ***1.2 პროფესიული მუსიკალური განათლების აუცილებლობა, პირველი სასწავლებლები და ადგილობრივი პროფესიონალი შემსრულებლები***

ქართული პროფესიული მუსიკალური განათლება პირდაპირ უკავშირდება დიდი ქართველი მოღვაწის, ხარლამპი სავანელის სახელს, რომელმაც განათლება პეტერბურგის კონსერვატორიაში მიიღო. სწორედ ის გვევლინება პირველ ვოკალისტ



პედაგოგად (ათანელოვი, 1978, გვ. 7) და ქართული ვოკალური პედაგოგიკის მამად. ის განათლებას ეზიარა იტალიური სკოლით მასტრო პიეტრო რენატოსთან. პირველივე ნაბიჯები ადასტურებს ქართული ვოკალური სკოლის ორიენტაციასა და მისწრაფებას ევროპულისკენ. იტალიური განათლებით ქართული ვოკალური სკოლა ერთხელ და სამუდამოდ ხდება ევროპული ვოკალური სკოლის ღირსეული განშტოება ამიერკავკასიაში.

1871 წელს თბილისში დაფუძნდა „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება“, რომელიც მიზნად ისახავდა პროფესიულ განათლებაზე პასუხისმგებლობას. შემოქმედებითი მოღვაწეობით მან მალევე გადაუხვია ადრეულ კურსს (კაშმაძე, 1950-1955, გვ. 168). უნდა ვახსენოთ მანამდე ერთი წლით ადრე ჩამოყალიბებული ჩიჟოვის კერძო ვოკალური კურსებიც (ათანელოვი, 1978, გვ. 7).

სავანელმა საკუთარი დანაზოგით გახსნა „საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები“, რომელიც საოცარ ინტერესს იწვევდა და ორი წლის შემდეგ, 1876 წელს, დამტკიცებული საგანმანათლებლო წესდებით შეიქმნა პირველი პრეცედენტი ამიერკავკასიაში პროფესიული მუსიკალური განათლებისა (კაშმაძე, 1950-1955, გვ. 170). ათი წლის შემდეგ ის გადაკეთდა მუსიკალურ სასწავლებლად სავანელის, მიზანდარისა და ალიხანოვის მესვეურობით. სწორედ ამ უკანასკნელის მიერ 1915 წელს გაგზავნილი მოთხოვნა 1917 წელს დაკმაყოფილდა და სასწავლებელი თბილისის კონსერვატორიად გადაკეთდა.

კონსერვატორიაში ვოკალის პედაგოგები იყვნენ: ზარუდნაია, უსატოვი, მოგვიანებით ბახუტაშვილი-შულგინა, ვრონსკი და სხვ. სწორედ ვრონსკის კლასში დაბადებული ქართული საოპერო ლეგენდა, დავით ანდლულაძე, მისი შემოქმედება, პედაგოგიური მოღვაწეობა და მემკვიდრეობა, მისი ვაჟის, ნოდარ ანდლულაძის, და მათი საერთო ვოკალური სკოლის აღზრდილები წარმოადგენენ ჩვენი ნაშრომის თემას, ჩვენი კვლევის საგანს.

დავით ანდლულაძე იყო ქართველ ვოკალისტთა მესამე თაობის წარმომადგენელი (ათანელოვი, 1978, გვ. 9). როგორც აღვნიშნეთ, ქართველ ვოკალისტთა პიონერები იყვნენ ფილიმონ ქორიძე, მელიტონ ბალანჩივაძე, ასევე ია კარგარეთელი და ხარლამპი სავანელი. მეორე თაობაზე საუბარი უნდა დავიწყოთ „საქართველოს ბულბულად“ წოდებული ვანო სარაჯიშვილით, მანამდე კი უნდა ვახსენოთ პირველი თაობის

ვოკალის ქართველი პედაგოგები: ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა, ვალერიან ქაშაყაშვილი, სანდრო ინაშვილი და სხვებიც.

კონსერვატორიის დაარსებიდან შვიდი წლის თავზე ქართველი „მხატელი“<sup>1</sup> აკაკი ფალავა აარსებს საოპერო სტუდიას, რომელიც ჩვენი იმდროინდელი საოპერო წრის ერთგვარი სამჭედლო ხდება. ამ თემაზე მოგვიანებით უფრო დეტალურად ვისაუბრებთ.

საქართველოში პროფესიული მუსიკის დაბადების შესახებ ჩვენი მცირე მიმოხილვიდანაც ნათლად ჩანს, რომ ქართული მუსიკალური კულტურა მომწიფებული იყო საიმისოდ, რომ მის წიაღში დაბადებულიყო ეროვნული ოპერის პირველი შედეგრი, რომელიც დაკავშირებულია მელიტონ ბალანჩივადის სახელთან, 1897 წელს პეტერბურგში მისი ოპერა „თამარ ცბიერის“ ნაწყვეტების შესრულებასთან. ეს ოპერა მოგვიანებით დაიდგა სწორედ ქართული თეატრის სცენაზე.

პირველი ქართული ოპერა, რომელმაც ქართულ სცენაზე შეისხა ხორცი, იყო „ქრისტინე“ (1918 წ.), რომელიც რევაზ გოგნიაშვილის კალამს ეკუთვნის. თუმცა ამ ჟანრის პირველ კლასიკურ ნიმუშებად ითვლება დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და მოგვიანებით შექმნილი ვიქტორ დოლიძის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიხედვით ცხადი ხდება, რა სწრაფი ტემპებით დაიწყო ეროვნული საოპერო მუსიკის ისტორია, რომელშიც თითოეულ მოღვაწეს დიდი წვლილი მიუძღვის. მათგან აუცილებელია გამოვყოთ დავით ანდლულაძე, როგორც დიდი შემოქმედი, პედაგოგი და ანდლულაძეების სკოლის ფუძემდებელი. სწორედ ანდლულაძეების სკოლა თავისი წარმომადგენლებითა და განვითარებით გვევლინება დღემდე ჩვენი ვოკალური სკოლის მთავარ მამომრავებელ ძალად.

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის თემიდან გამომდინარე, ამ მოკლე ისტორიულ-კულტურული მიმოხილვის შემდეგ თქვენს ყურადღებას დავით ანდლულაძის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე შევაჩერებთ.

<sup>1</sup> მხატი – მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი (Московский художественный академический театр)

## II თავი

### დავით ანდლულაძე

#### 2.1 დავით ანდლულაძე – მომღერალი

„ქართველი მომღერლების მოდგმა, ვრონსკისა და რეჟიმოვას ევროპული ვოკალური სკოლა (დედაჩემისა და მამაჩემის) და სტანისლავსკის რეფორმატორული თეატრი – ამ ტრადიციებზე აღვიზარდეთ ჩვენ და სწორედ ეს დაედო საფუძვლად შემდეგ ანდლულაძის სკოლას საქართველოში“, – აღნიშნავს ნოდარ ანდლულაძე („მიამბეთ თქვენზე“, 2002), რომელმაც თავად სასცენო და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობით კიდევ უფრო გაამდიდრა, დახვეწა და, რაც მთავარია, სტრუქტურულად ააგო და მკაფიოდ ჩამოაყალიბა სკოლის მთავარი პოსტულატები. ამით მან მამისეული სკოლის ჩონჩხს ღირსეულად შეასხა ხორცი და შემდეგ თაობებს გადასცა. ეს უკანასკნელნი კი წარმატებით ართმევენ თავს სკოლის ტრადიციებით ახალგაზრდა თაობების დაფრთიანებას. უკვე საუკუნეზე მეტია, სწორედ ანდლულაძეების სკოლაა ქართული საოპერო მუსიკის მთავარი კერა თავისი საუკეთესო წარმომადგენლებით როგორც შემოქმედებითი, ასევე პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობის მხრივ.

მსოფლიო დღემდე გავცეხულია თანამედროვე ქართველ მომღერალთა თავბრუდამხვევი წარმატებებით, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდება ანდლულაძეების ვოკალურ სკოლას, სკოლას, რომელმაც უამრავი თაობა აღზარდა და დღემდე დიდი პროდუქტიულობით გამოირჩევა. სწორედ ამ ურყევი კავშირის საიდუმლოს ახსნის სურვილი მამომრავებდა, როცა წინამდებარე საკვლევ თემას მოვკიდე ხელი. თავად მეც ხომ ამ პროცესის ნაწილი ვარ – ანდლულაძეების სკოლის აღზრდილი. ჩემი მოვალეობა იმ ფენომენის არსში წვდომაა, რომელსაც თავად განასახიერებს ამ სკოლის ფუძემდებელი დავით ანდლულაძე. იგი ერთ-ერთი **პირველი მსახიობი-მომღერალია**, რომელშიც თავს იყრის ყველა ზემოხსენებული კომპონენტი: ვოკალური მონაცემი, მუსიკალურობა და არტისტიზმი, ევროპული და ეროვნული ტრადიციებით გამორჩეული სკოლა, მათ შორის თეატრალური.

დავით ანდლულაძე გურიის პატარა, მაგრამ დიდი მუსიკალური ტრადიციების მქონე სოფელ ბახვში დაიბადა, კრიმანჭულებისა და გამკივანების საუკეთესო შემსრულებლების ოჯახში. მისი „ოქროს ხმა“ (როგორც უწოდებდნენ) პირველად ამ

გარემოში გაისმა. დავით ანდლულაძის არაორდინარულ სახმო და არტისტულ მონაცემებს, მიუხედავად მძიმე ცხოვრებისეული გამოცდილებისა (პირველ მსოფლიო ომში მონაწილეობა, კომუნისტური რეჟიმის მუდმივი დევნის პირობებში ცხოვრება), ბიძგი ვანო სარაჯიშვილმა და სანდრო ინანიშვილის მოსმენამ მისცა. ასე შეალო ბახველმა ყმაწვილმა საოპერო მუსიკის სამყაროს კარი. მისი ტალანტი თვით მარჯანიშვილისა და სტანისლავსკის ინტერესებისა და „დავის“ ობიექტად იქცა. მისი ხელოვნება დაიხვეწა XX საუკუნის 20-იან წლებში იტალიური სკოლის (პროფ. ვრონსკი, მასტრო ვაგი) ტრადიციებითა და სასცენო ხელოვნების უდიდეს რეფორმატორ სტანისლავსკისთან მუშაობით, რაც შეავსო ქართული თეატრის კორიფეებთან – მარჯანიშვილთან, ახმეტელთან, წუწუნავასთან, ფაღავასთან – მჭიდრო შემოქმედებითა კავშირმა.

სწორედ ევროპული ვოკალური სკოლითა და სტანისლავსკისა თუ ქართველ რეჟისორებთან მუშაობის გამოცდილებით გამყარებულმა ტალანტმა მისცა დიდ თეატრს საშუალება, დავით ანდლულაძის მონაწილეობით პირველად დაედგა ისეთი რთული ოპერა, როგორცაა მეიერბერის „ჰუგენოტები“, რომელშიც გამოცდილი კავალერისტი ცხენით შემოიჭრებოდა სცენაზე. ამ წუთიდან იწყებოდა მისი ტრიუმფი რაულ დე ნანჟის როლში. ალბათ არაფერი იყო ისეთი „სტანისლავსკისეული სიმართლე“, როგორც ძველი კავალერისტის მიერ სუფლიორის ჯიხურთან, სცენისა და საორკესტრო ორმოს გასაყარზე, ბოლო წუთში დაოკებულ ცხენზე პირველი ფრაზის გაჟღერება („მიამბეთ თქვენზე“, 2002).

სტანისლავსკის ესთეტიკური პრინციპის – „ემსახურე ხელოვნებას“ – ერთგულება იყო ამოსავალი არა მხოლოდ დავითის შემოქმედებისა, არამედ პედაგოგიური მოღვაწეობისაც. ამის წყალობით მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში გაიელვეს უდიდესმა ქართველმა მომღერლებმა.

დავით ანდლულაძის ვოკალური პრინციპები, მათი თანმიმდევრული გააზრება, და არა მხოლოდ ინტუიციური გადმოცემა, ჩვენი მოკრძალებული აზრით, გახდა საფუძველი მისი სკოლის წარმატებისა და გარანტი სკოლის დღეგრძელობისა. ერთია წარმატებული აღზრდილები, მაგრამ სკოლის შესაქმნელად მნიშვნელოვანია ცოდნა, რომელიც გაგრძელდება მომდევნო თაობებში როგორც სცენაზე, ისე პედაგოგიურ მუშაობაში. ამ სკოლას ძალიან დიდი სასიცოცხლო ციკლი აღმოაჩნდა სწორედ

იტალიური ბელკანტოს პრინციპებით ხელმძღვანელობის გამოისობით, რომელიც გონივრულად შეუხამა მამა-შვილმა ანდლულაძემ ეროვნულ მუსიკალურ თუ არტისტულ მონაცემებს.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა არის დავით ანდლულაძის, როგორც არტისტის, ასეთი წარმატების ფორმულა და მის მიერ საძირკველჩაყრილი ვოკალური სკოლის ძირითადი ქვაკუთხედი? ამ ნაშრომით ვეცდებით სხვადასხვა რაკურსით შევხედოთ საკითხს, რომელიც ეხება დავით ანდლულაძეს

- როგორც ვოკალისტს (ქართული ეროვნული მუსიკალური ტალანტი და იტალიური სკოლა);
- როგორც მსახიობ-მომღერალს (თეატრალური ესთეტიკის საკითხები და რეჟისორებთან ურთიერთობა, კერძოდ სტანისლავსკის სისტემის ათვისება და ურთიერთობები ქართველ რეჟისორებთან);
- როგორც პედაგოგსა და ანდლულაძეების სკოლის ფუძემდებელს.  
ჩვენი ამოცანაა, განვიხილოთ შემდეგი საკითხები:
- დავით ანდლულაძის მომღერლად ჩამოყალიბება;
- დავით ანდლულაძე – იტალიური სკოლის მიმდევარი (ვრონსკის პედაგოგობით);
- დავით ანდლულაძე და სტანისლავსკის სისტემა;
- ქართული თეატრის რეჟისურის კორიფეებთან – მარჯანიშვილი, ახმეტელი, წუწუნავა, ფაღვა და ა.შ. – შემოქმედებითი ურთიერთობით მიღებული ცოდნა-გამოცდილების ზეგავლენა მომღერალზე და მისი სამსახიობო ოსტატობისა და დრამატული ცოდნა-გამოცდილების წვლილი მისი ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბებაში;
- დავით ანდლულაძის მიერ პერსონაჟის სწორი ინტონაციის განსაზღვრა, რაც შემდეგ ტექნიკურად გამოიხატება ვოკალურ ხაზში;
- საკუთარ შემოქმედებაში ცოდნის პრაქტიკულად გამოყენება და მსგავსი მიდგომის ასახვა დავით ანდლულაძის აღზრდილების კარიერაზე.

იბადება კითხვა: რა არის შენარჩუნებული შემდგომ თაობებში ყველა ზემოჩამოთვლილი პუნქტიდან?

ნაშრომის ეს ნაწილი დასმულ საკითხთა განხილვას ემსახურება. მათი კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროებდა წყაროების, თუნდაც იმ მწირი ლიტერატურის,

გამოკვლევა-მოძიებასა და იმ მასალის შეგროვებას, რომელიც დავით ანდლულაძის მოწაფეების, ელდარ გეწაძის (ბოლო სტუდენტი, რომელმაც მისი ხელმძღვანელობით დაამთავრა კონსერვატორია), თენგიზ ჩაჩავასა და მედეა ნამორაძის ინტერვიუების გზით მოვიპოვეთ.

იმის მიუხედავად, რომ საკითხი ძალიან მნიშვნელოვანია, უდავოდ სცდება ნაშრომის ფარგლებს და მოითხოვს უფრო ღრმა კვლევას, თუმცა მწირია ამ საკითხთან დაკავშირებული გამოქვეყნებული ლიტერატურა. არსებულ მასალებს ჩვენ მიერ მოძიებული სტატიებიც შეემატა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკას. მუშაობისას ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ბატონი დავითის თანამედროვეებისა და, რასაკვირველია, მისი აღზრდილებისგან მიღებული ინფორმაცია, რომელიც ნათელს ჰფენს ჩვენს მოკრძალებულ კვლევას დავით ანდლულაძის შესახებ.

კვლევის მიზანია, დავით ანდლულაძის საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში გამოკვეთოთ ის პრინციპები, რომლებზეც შემდგომში დაშენდა ანდლულაძეების სკოლა იმ შედეგებით, რომელთა მომსწრენიც ვართ, უკვე საუკუნეზე მეტია; განვსაზღვროთ, როგორი იყო მისი, როგორც მომღერალ-მსახიობის, ესთეტიკური პრინციპები; რამდენად და როგორ იყენებდა ვოკალური ხელოვნების სამსახურში იმ დიდ გამოცდილებას, რომელიც, უდავოდ, უკავშირდებოდა სტანისლავსკის სკოლასა და ქართველ რეჟისორებთან მუშაობას. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვიკვლევთ ანდლულაძეების სკოლის მომღერალ-მსახიობ-პედაგოგის ფენომენს. ეს უკანასკნელი დასაბამს თავად დავით ანდლულაძისგან იღებს და გულისხმობს სცენურ სახეზე მუშაობისას მის მიერვე დამკვიდრებული ვოკალურ-დრამატურგიული პრინციპებით ხელმძღვანელობას. ეს პრინციპი შემდგომში პედაგოგიური მოღვაწეობით ტრანსფორმირდა აღზრდილებში.

## **2.2 დავით ანდლულაძე – მომღერალი-მსახიობი**

დავით ანდლულაძე დაიბადა დიდი მუსიკალური ტრადიციების მქონე გურიის პატარა სოფელ ბახვში, მრავალშვილიან ოჯახში, სადაც მას იმთავითვე შეაყვარეს სიმღერა დედამ, ელისაბედმა, თვითონ გამორჩეული ვოკალური მონაცემების ადამიანმა, და მამამ, იასონმა.

მისი განათლება მშობლიურ ბაზვში დაიწყო და ქუთაისში გაგრძელდა. სწავლის შეწყვეტის მიზეზი გახდა ომში გაწვევა, სადაც ის საბედნიეროდ გადაურჩა სიკვდილს და დაბრუნდა სამშობლოში, ქალაქ ბათუმში, და შეუდგა მუშაობა. როგორც გარშემომყოფნი, ისე თვით დავით ანდლულაძე, უტყუარად გრძნობდნენ მის ნამდვილ მოწოდებას, რომელიც გამოვლინდა მის მომავალ პროფესორთან, ბარიტონ ევგენი ვრონსკისთან შეხვედრისას. ამ ორი ადამიანის შეხვედრა დიდი შემოქმედებითი სინთეზი გახდა, რომლის შედეგია მომღერალი დავით ანდლულაძე. თუმცა აღსანიშნავია თვით დავით ანდლულაძის დიდი შრომისმოყვარეობა და ინტერესი, რომელთა წყალობითაც ვრონსკიმ შეძლო ამ იშვიათი ტალანტისგან შეექმნა დიდი მომღერალი. დავითის პირველი სასცენო გამოცდილება გახდა საფუძველი ვრონსკისთვის, კიდევ უფრო კარგად დაენახა მომღერალი, რომელზე ზრუნვა და რომლის აღზრდაც დაისახა მიზნად. იგი დიდი სიფრთხილითა და სიზუსტით ურჩევდა რეპერტუარს, მეცადინეობებს ხდიდა უაღრესად აქტიურსა და ნიუანსურს, ზრუნავდა მისი საერთო მუსიკალური განათლების დონეზე, ცდიდა და ხვეწდა მის არტისტულ მხარეებს (კანოს არიის საკონცერტო შესრულება სცენურად, კოსტიუმში, გამოყვანა საგუნდო ნომრებში და მცირე პარტიებში სცენასთან შესაგუებლად) (ათანელოვი, 1978, გვ. 14).

დავითი თავისი პედაგოგის გამართლებული სტრატეგიით, მისთვის ჩვეული შრომის სტილით, სიმტკიცითა და სიფრთხილით (რადამესის პარტიაში დებიუტის გადადება) უკვე საკმაოდ გამოცდილი იყო დამწყები მომღერლის კვალობაზე. ასეთი ვოკალური გამოცდილებით სავსე გაემგზავრა იგი თბილისში და წარდგა ოპერის მაშინდელი მესვეურების წინაშე, რომელთა შორის იყვნენ ბუმბერაზი თეატრალეები: კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ა. ფაღავა, ივ. ფალიაშვილი და სხვ. (ათანელოვი, 1978, გვ. 19).

დავით ანდლულაძის ნიჭიერებასა თუ პროფესიონალიზმში დარწმუნებულმა კომისიამ დავითის ბედი მიანდო თბილისის კონსერვატორიის მილანიდან მოწვეულ პროფესორ ვაგის. მასთან მეცადინეობა ისეთი სასარგებლო არ აღმოჩნდა დავითისათვის, რის გამოც კონსერვატორიის პროფესორად ბათუმიდან მოიწვიეს ვრონსკი, რათა დავითის განვითარებაზე ისევ მას ეზრუნა. ვოკალური განვითარების პარალელურად დავითი საზოგადო მოღვაწის საოცარ უნარ-ჩვევებს ამჟღავნებს და

როგორც მომღერალი და გამგეობის წევრი აქტიურად ერთვება ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოებაში (ათანელოვი, 1978, გვ. 21).

1924 წელს დავით ანდლულაძე ხდება წამყვანი სოლისტი ა. ფაღვას მიერ დაფუძნებული საოპერო სტუდიისა, სადაც შეისწავლის კანიოს პარტიას ლეონკავალოს „ჯამბაზებში“, ასევე რადამესის სცენებს ვერდის „აიდაში“. ბორჯომის საკონცერტო ტურის დროს (თავად ზ. ფალიაშვილიც იქ ისვენებდა) დავითს ერგო პატივი, კომპოზიტორის ხელმძღვანელობით შეესწავლა აბესალომის პარტია.

დავით ანდლულაძის ბრწყინვალე დებიუტი მის მტკიცე ხასიათსა და სწორ ვოკალურ შორსმჭვრეტელობაზე მოგვითხრობს. იმის მიუხედავად, რომ თეატრის მთელი ხელმძღვანელობა დარწმუნებული იყო დავითის წარმატებულ დებიუტში კანიოს თუ რადამესის როლებში, მან სწორი მიდგომით თანმიმდევრულად განსაზღვრა სადებიუტოდ რიჩარდის როლის (ვერდის „ბალ-მასკარადი“) მიზანშეწონილობა და დიდი ძალისხმევით ფასად დაარწმუნა ყველა თავის სწორ არჩევანში. ავადმყოფობის გამო მცირე ხნით გადადებულმა დებიუტმა მაინც უდიდესი როლი ითამაშა მის სასიმღერო კარიერაში და თეატრის მესვეურნი, პუბლიკა და პრესა დაარწმუნა დავითის შესანიშნავ სასიმღერო თუ არტისტულ შესაძლებლობაში. ის წარდგა როგორც შრომისმოყვარე და თანმიმდევრული ხელოვანი, წინსვლაზე ორიენტირებული, რომელიც კარგად იცნობდა თავის ვოკალურ შესაძლებლობებს მოცემული დროის პერიოდებში.

დავით ანდლულაძის მიერ შესრულებული საოპერო პარტიები შეგვიძლია სამ ჯგუფად დავყოთ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამას თან ახლდა დავითის უმდიდრესი საკონცერტო მოღვაწეობა, რომელიც, რასაკვირველია, თავისთავად მოიცავს მრავალფეროვან კამერულ რეპერტუარს.

ზემოხსენებული სამ ჯგუფში ერთიანდება:

- **თბილისის ოპერის თეატრში შექმნილი სახეები, რომლებიც შეგვიძლია თავისთავად დავყოთ ქართულ და უცხოურ რეპერტუარად.**

**ქართული რეპერტუარი:**

ფალიაშვილი – აბესალომი, „აბესალომ და ეთერი“

არაყიშვილი – შოთა, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“



მშველიძე – ტარიელი, „ამბავი ტარიელისა“  
 თაქთაქიშვილი – შალვა, „დეპუტატი“  
 აზმაიფარაშვილი – ონისე, „ხევისბერი გოჩა“  
 ანდრიაშვილი – ზაქრო, „კაკო ყაჩაღი“  
 ტუსკია – გელა, „სამშობლო“  
 მაჭავარიანი – შვილი, „დედა და შვილი“  
 კერესელიძე – ბერუჩა, „ბაში-აჩუკი“

**უცხოური რეპერტუარი:**

ვერდი – ოტელო, „ოტელო“  
     რიჩარდი, „ბალ-მასკარადი“  
     რადამესი, „აიდა“  
 ლეონკავალო – კანო, „ჯამბაზები“  
 ბიზე – ხოსე, „კარმენი“  
 პუჩინი – კავარადოსი, „ტოსკა“  
     პინკერტონი, „ჩიო-ჩიო-სანი“  
 სენ-სანსი – სამსონი, „სამსონი და დალილა“  
 მასნე – ვერტერი, „ვერტერი“  
 როსინი – არნოლდი, „ვილჰემ ტელი“  
 ჩაიკოვსკი – გერმანი, „პიკის ქალი“  
 მერჟინსკი – მელეხოვი, „წყნარი დონი“  
 ჩიშკო – მათიუშენკო, „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“  
 ფემელიდი – გოდუნი, „რღვევა“

• **მოსკოვის დიდ თეატრში შექმნილი სახეები:**

ვერდი – მანრიკო, „ტრუბადური“  
 მეიერბერი – რაული, „ჰუგენოტები“

• **სტანისლავსკის სახელობის საოპერო თეატრ-სტუდიაში შექმნილი სახეები:**

პუჩინი – რუდოლფი, „ბოჰემა“  
 რიმსკი-კორსაკოვი – ლევკო, „მაისის ღამე“  
 მუსორგსკი – ცრუ დიმიტრი, „ბორის გოდუნოვი“

დავით ანდლულაძის შემოქმედებაში აშკარად ჩანს, რომ რაც იმ დროისათვის შესაძლებელი იყო მრავალფეროვანი გამოცდილებისა და განათლების მისაღებად, ყველაფერს ეზიარა. ის შემოქმედებით ზრდას უნდა უმადლოდეს როგორც სტანისლავსკისა და, ზოგადად, „მხატვლებს“, ისე ეროვნული ქართული თეატრის კორიფეებს. ყოველივე ამან საოცარი ნაყოფი გამოიღო.

დავით ანდლულაძე არტისტულ კარიერას იწყებს სტანისლავსკის მკაცრი, მაგრამ ხელოვანის განვითარებისათვის საოცრად მდიდარი სისტემის ჩარჩოებში. ეს მას პირველი ნაბიჯებიდანვე თავიდან აცილებს, ყოფილიყო სამსახიობო შტამპების მსხვერპლი (რასაც სხვაგვარად „აქტიორულ უძლურებას“ უწოდებდა), რასაც მკაცრად ებრძოდა სტანისლავსკი, განსაკუთრებით – საოპერო სფეროში, სადაც აწყდებოდა კლიშეებითა და მავნე საოპერო ჩვევებით სავსე გარემოს, რომელშიც აშკარად შეიმჩნეოდა შემოქმედებითი ინიციატივის დეფიციტი. საოპერო მომღერლებში მანამდე შექმნილი მხატვრული სახეები და მათგან მიღებული შთაბეჭდილებები, პრაქტიკულად, მემკვიდრეობით მიღებულ ნორმად იყო ქცეული და თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ეს ვითომ მხატვრული მექანიკა, სამწუხაროდ, უსწრებს შინაგან განცდებს და ამის გამო როლი შინაარსით აღარ იტვირთება, ანუ საქმე გვაქვს ე. წ. „ხელოსნობასთან“. სტანისლავსკის აზრით, როცა მიბაძვა თვითმიზანია, იკარგება სცენური აზრი, რაც ასე მთავარია მოცემულ მომენტში მუშაობისას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსახიობი არა მოცემულობაზე, არამედ მისაბაძი შთაბეჭდილებების კოპირებაზე კონცენტრირდება და ამით პერსონაჟს ეკარგება სიცოცხლე და დამაჯერებლობა.

სტანისლავსკი მიიჩნევდა, რომ მნიშვნელოვანია მომღერალი დაემორჩილოს მუსიკის ჯადოსნურ ძალას (მუსიკალურ დრამატურგიას), რადგან სწორედ ამას მივყავართ როლის სწორ გახსნასა და შესრულებამდე. მას უკვე დრამატულ თეატრში ჰქონდა შემჩნეული და დამუშავებული ტემპისა და რიტმის საკითხი და ამას საოპერო მომღერლისათვისაც მნიშვნელოვან ქვაკუთხედად მიიჩნევდა. მისი აზრით, რიტმი აქვს არათუ მარტო სიმღერას, სიარულს, არამედ დუმილსაც კი. მას სურდა, კომისარჟევსკისთან ერთად ამ საკითხზე ემუშავა დამწყებ მომღერლებთან, მაგრამ იმ ეტაპზე ეს ვერ მოხერხდა. სტანისლავსკისათვის შინაგანი რიტმი არაა ამ შემთხვევაში

წარმართავი ძალა და ხშირად გარეგნულ ხერხებს მივყავართ სწორ შინაგან რიტმამდე, რომელზე დაყრდნობა და გამოყენება ტექნიკური ხერხია.

ზოგადად, სტანისლავსკი, ფიქრობდა, რომ არტისტი ტრაგედიამდე კომედიით უნდა მივიდეს. ალბათ ამას გამოხატავს მისი აზრი, რომ ოპერეტა და ვოდევილი არტისტისათვის დიდი სკოლაა. სწორედ ამ ჟანრებში ოსტატდება მომღერალი დრამატულ ხელოვნებაში. ყურადღება ექცევა არა მარტო ტექნიკას (ხმა, დიქცია, ჟესტი, ტემპი და რიტმი), არამედ გულწრფელ გადმოცემას, რაც ასე სათუთია რეჟისორისათვის. ოპერეტას ის მიიჩნევს კომპლექსურად გამართულ ჟანრად, რომელშიც მაქსიმალური ბუნებრიობისა და დამაჯერებლობის ფონზე ერთდროულად ყველა კუთხით ვლინდება მსახიობის ოსტატობა. რეჟისორს მიაჩნდა, რომ კომედია კიდევ უფრო მეტად ვერ იტანს „ხელოსნობასა“ და შტამპს. სტანისლავსკის სჯეროდა, რომ საოპერო მომღერალი დრამატულ მსახიობთან შედარებით უკეთეს მდგომარეობაშია, რადგან მის ხელთაა „ხელოვნების სამება“: ვოკალური, მუსიკალური და სასცენო (სტანისლავსკი, 1972, გვ. 480).

მართალია, ეს უპირატესობა ძალიან საშიშიცაა, რადგან, თუ ერთ-ერთი მათგანი დაიჩაგრა, შედეგი ვერ მიიღწევა. სწორედ ამ სამი თანაბარუფლებიანი ელემენტის შესწავლის საფუძველზე შეიქმნა საოპერო სტუდია დიდ თეატრთან, რომელიც მკაცრად კრძალავდა მომღერლის დილეტანტიზმს, სცენაზე მხოლოდ „გავლა-გამოვლის“ სწავლებას.

ვოკალურ ხელოვნებაში, გარდა ტექნიკური სასიმღერო მხარისა, დიდი ყურადღება ეთმობა სიტყვასა და ინტონაციას. სწორედ სიტყვაა კომპოზიტორის დამოკიდებულების თემა. როგორც სტანისლავსკი აღნიშნავს, სიტყვა არის რა? და მუსიკა არის რ ო გ ო რ? სიტყვის მაყურებლამდე მიტანა ანსამბლის ყველა წევრის საქმეა, დაწყებული სოლო მომღერლით და დამთავრებული გუნდით, რადგან კარგ დიქციას მიაქვს ორკესტრის გავლით მომღერლის ხმა მსმენელამდე (სტანისლავსკი, 1972).

საოპერო თეატრში ყურადღების ცენტრში მოექცა ე. წ. „ქიშპი“ მომღერალს, დირიჟორსა და რეჟისორს შორის. ყველას უნდა ესმოდეს, რომ პირველობისთვის ბრძოლა ამაოა, რადგან პირველ და დამსახურებულ ადგილს კომპოზიტორი იკავებს თავისი მუსიკით, რომელსაც უნდა ემსახურებოდეს მომღერალიც და დირიჟორიც; რეჟისორი კი თავისი დრამატურგიით მუსიკას ეხმარება თხრობაში, რათა მსმენელმა ის

კიდევ უფრო მძაფრად შეიგრძნოს. მაგალითად, ინტროდუქციაში მომღერლები, იმის მაგივრად, რომ შეიგრძნონ არიის ატმოსფერო და ფსიქოლოგიურად მოემზადნენ ამისათვის, ცხვირ-ხახის აპარატს ისუფთავებენ. სამწუხაროდ, ეს ჩვევა თანამედროვე საოპერო თეატრშიც არსებობს, რასაც ემატება ე.წ. „რეზონატორების გამოფხიზლება“ სხვადასხვა ჟესტით.

მნიშვნელოვანი მუშაობა მიდის სცენურ მოძრაობაზე, რომელიც უნდა ერწყმოდეს მუსიკას. მოძრაობის რიტმი და ტემპი მუსიკის პარალელური უნდა იყოს. სტანისლავსკი ილაშქრებდა იმ მომღერლების წინააღმდეგ, რომლებიც ერთი რიტმის დროს მღერიან, მეორეში მოძრაობენ, მესამეში კი ჟესტებს გამოხატავენ. მისი აზრით, ეს მუსიკალურ ჰარმონიას მთლიანად არღვევს. ჩვენი გამოცდილებით უნდა აღინიშნოს, რომ დღევანდელ საოპერო სცენაზე მსგავსი რამ დაცინვის საგნადაა გადაქცეული და ხშირად რეჟისორები, პირიქით, მოითხოვენ იმას, რასაც ებრძოდა სტანისლავსკი. ამის მიზეზი ალბათ ის არის, რომ საოპერო მომღერლები ხშირად სტანისლავსკის საოპერო დრამატურგიის პოსტულატს არასწორად ან ცალმხრივად იგებენ. მიჰყვე მუსიკის რიტმს, არ ნიშნავს, გაიმეორო მექანიკურად. ჩვენი მოკრძალებული აზრით, აქ საუბარია მუსიკის შინაგან რიტმზე, რაც უნდა იყოს არა ფიზიკურის კოპირება, არამედ ცოცხალი და დამაჯერებელი მოძრაობა, რათა კომპოზიტორის ჩანაფიქრი „სტანისლავსკისეული სიმართლითა“ და მაქსიმალური რეალიზმით გადმოიცეს მუსიკალური ტემპო-რიტმით.

სტანისლავსკის მიერ მიგნებული განსაკუთრებული მდგომარეობა მსახიობისა – თავდაჭერილობა – საოპერო მომღერლისთვის კიდევ უფრო აქტუალური გახდა. დიდი სამუშაო იყო ჩასატარებელი, რათა მომღერალს მოემორებინა უმაქნისი და დაშტამპული ჟესტიკულაცია და თავდაჭერილობის პირობებში გამოემუშავებინა უფრო დახვეწილი გამომსახველობითი ჩვევები.

სტანისლავსკიმ იმთავითვე წამოაყენა საოპერო დარგის კიდევ ერთი პრობლემა, რომელიც უკავშირდებოდა მომღერლის ფსიქოლოგიას, გამოხატულს ხმის დამორჩილებაში. მომღერლის მიერ არა ოსტატური, არამედ პათოლოგიური დამოკიდებულება ბგერის/ხმის მიმართ რეჟისორს ისევე დაუშვებლად მიაჩნდა, როგორც დრამაში – დილეტანტიზმი (სტანისლავსკი, 1972).

სტანისლავსკი როგორც დრამატულ, ისე საოპერო მომღერალს კატეგორიულად სთხოვდა სულიერ-კულტურულ ზრდას, რადგან, მისი აზრით, მხოლოდ მრავალმხრივ

განვითარებული მომღერალი-მსახიობის ფანტაზიით შექმნილი გმირია საინტერესო მსმენელისა და მაყურებლისათვის (სტანისლავსკი, 1972).

როგორც აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანია სტანისლავსკის ურთიერთობა ქართულ თეატრთან. ქართული პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესში ძალიან დროული იყო მის აღზრდილთა მიერ შემოტანილი და დამკვიდრებული „მხატის“ არა მარტო მხატვრული, არამედ მმართველობითი პრინციპები და ღირებულებები. იმ პერიოდისათვის საოპერო და თეატრალური სფეროები უფრო მეტად იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული, მაგრამ საოპერო ხელოვნების სასარგებლოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ საოპერო თეატრი ტოლს არ უდებდა დრამატულ თეატრებს და ყველა სიახლესა და პროგრესს გამოხატავდა, რაც დრამატულ სცენაზე ჩნდებოდა იმ დროისთვის. ეს წარმოდგენელი იქნებოდა „ქართველი მხატვლების“ გარეშე. ისინი შემართებითა და თავდაუზოგავად მონაწილეობდნენ როგორც დრამატული, ისე საოპერო თეატრის სცენაზე. სწორედ ეს იყო გარანტი სპექტაკლისა თუ საოპერო მომღერლის დიდი წარმატებისა. ქართული საოპერო დრამატურგია ფეხს უწყობდა მსოფლიო ტენდენციებს ქართული სარეჟისორო, მმართველობითი ძალებითა თუ საოპერო მომღერლების საოცარი კოჰორტით.

დავით ანდლულაძეს თეატრის განვითარების ამ ისტორიულ პერიოდში და ამ რეალობის შემქმნელთა წიაღში მოუწია არტისტად ჩამოყალიბება. ის დავით ბადრიძესთან ერთად საოპერო სფეროში „ქართველი მხატვლების“ უნიკალური წარმომადგენელია. სწორედ ისინი, მომღერალი-მსახიობები, იყვნენ ჩვენს თეატრში სტანისლავსკის დესანტები. აღსანიშნავია, რომ ორივე დავითი ვრონსკის კლასის წარმომადგენელი იყო და ორივე – კოტე მარჯანიშვილის პროტექტე სტანისლავსკის სტუდიაში. ძალიან საგულისხმოა მარჯანიშვილის წერილი სტანისლავსკისადმი, რომელშიც ის, რასაკვირველია, „მხატის“ პრინციპებიდან გამომდინარე, აღნიშნავს, რომ დავით ბადრიძე არ არის ტიპური მომღერალი – მას არათუ აქვს სხვა საბაზისო განათლება, არამედ მკაცრად ემიჯნება კიდევ იმ დროს (და ალბათ არამარტო იმ დროისათვის) ფეხმოკიდებულ საოპერო დილექტანტიზმს.

თბილისური შეხვედრის შემდეგ დავით ანდლულაძეს ელოდა კიდევ ერთი გამოცდა, რომელიც უკვე სტანისლავსკის სტუდიაში შედგა. როგორც სტანისლავსკისეული თეატრისა და მისი პრინციპების მიმოხილვაში აღვნიშნეთ,

მისთვის მნიშვნელოვანი იყო სარწმუნო სიმართლით სავსე შემოქმედებითი პროცესი და მსახიობის ინდივიდუალიზმით შექმნილი ახალი სახე. ამ სინთეზმა აღფრთოვანა რეჟისორი, როცა ქართველი ტენორის, დავით ანდლულაძის მიერ შესრულებული საგამოცდო ეტიუდი ნახა. დავითმა სტანისლავსკიში აღძრა ყველაზე მთავარი – სიმართლის განცდა და არტისტული კეთილსინდისიერება. რეჟისორმა თავი ვერ შეიკავა და აღფრთოვანებით წამოიძახა: "Верю, верю, молодец, грузин!" (ანდლულაძე, Homo Cantor, 2013, გვ. II).

ეტიუდის ამოცანა იყო, მსახიობს წარმოედგინა კარჩაკეტილ, ჩაბნელებულ სახლში მარტო ყოფნა, როცა გარეთ მზიანი დღეა. ის უნდა ამდგარიყო და კარი გამოეღო. ქართველმა ტენორმა ინტუიციურად თუ ბუნებრივად დახვეწილი სასცენო ნიჭის წყალობით ზედმიწევნით სტანისლავსკისეული ტექნიკით შეასრულა დავალება: მოცემულობა გაფილტრა საკუთარი ინდივიდუალობითა და გამოცდილებით, მიუსადაგა თავის სულიერ მდგომარეობას – ნოსტალგიას (რომელიც აუცილებლად ექნებოდა რუსეთში გადახვეწილ გურულ ჭაბუკს) და მოქმედებათა ზუსტი თანმიმდევრობით შექმნა შინაარსი.

თვით დავით ანდლულაძე ასე იხსენებს ამ მომენტს: „მე მივედი კართან, გავაღე და წარმოვიდგინე მზით განათებული, მონატრებული ჩემი ეზო ბახვში და ამოვიხვნიე. ეს იყო და ეს...“ (ანდლულაძე, Homo Cantor, 2013, გვ. II).

არც არის გასაკვირი სტანისლავსკის აღფრთოვანება დავითის მიერ გათამაშებულ ეტიუდში ყველაზე ძვირფასის – სიმართლის აღმოჩენით, რამაც დავითს ფართოდ გაუხსნა არა მარტო რეჟისორის სახელოსნოს, არამედ სახლის კარიც: ის სამი თვე სტანისლავსკის სახლში, კიბის ქვეშ, შვეიცარიის ოთახში ცხოვრობდა.

1926-1927 წლებმა, რომლებიც დავითმა სტანისლავსკის სტუდიაში გაატარა, არა მარტო მის შემოქმედებაში, არამედ მისი სკოლის შექმნაშიც დიდი როლი ითამაშა და ანდლულაძეების სკოლის ერთ-ერთ ბურჯად იქცა: ეს იყო ქართული ტრადიციული სასიმღერო მემკვიდრეობის შერწყმა ევროპულ (იტალიურ) სკოლასთან სასცენო დრამატურგიის დიდი რეფორმატორის, სტანისლავსკის პრინციპების გამოყენებით.

მართალია, დავით ანდლულაძე აღნიშნავდა, რომ ის სრულყოფილად ვერ დაეუფლა სტანისლავსკის სისტემას, დიდ რეჟისორთან თეორიული თუ პრაქტიკული

მუშაობის გამოცდილებამ მასზე მაინც წარუშლელი კვალი დატოვა. ეს მუშაობა შეიძლება დავყოთ 3 ნაწილად:

1. თეორიული ლექციები, „სისტემით“ განმტკიცებული ეტიუდებით;
2. დასადგმელ ოპერატა მიზანსცენების გავლა, მიღებული თეორიულ-პრაქტიკული ცოდნით;
3. ახალი ოპერის შესწავლა ახალი გამოცდილებით.

ეს ყველაფერი სრულდებოდა სტანისლავსკისათვის ე. წ. „როლის ჩაბარებით“, რაც ყველაზე რთული ეტაპი იყო, რადგან მომღერალი უნდა ყოფილიყო სრულიად დამაჯერებელი, უბრალო, ლაკონიური და უშუალო, ყოველგვარი სცენური შტამპებისა და ჩარჩოების გარეშე.

სტანისლავსკის დასარწმუნებლად დიდ როლს თამაშობდა ეტიუდებით მიღებული ინფორმაცია. ახალგაზრდა მომღერალი უნდა ჩასწვდომოდა სისტემის მთავარ აზრს და, მოქმედების სრული სიმართლისთვის მომზადებულსა და გაწაფულს, თავისი სულიერი მდგომარეობის გათვალისწინებით სწორედ იმ მომენტისათვის, უნდა გადმოეცა მხატვრული სახე იმ გმირებისა, რომლებზეც სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით მუშაობდა. ეს გმირები იყვნენ: რუდოლფი პუჩინის „ბოჰემაში“, ცრუ დიმიტრი მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვში“ და ლევკო რიმსკი-კორსაკოვის „მაისის ღამეში“.

ამ უკანასკნელით წარდგა დავით ანდლულაძე 1928 წლის 8 თებერვალს სტანისლავსკის თეატრის სცენაზე და პირადი მოლოცვა მიიღო სტანისლავსკისგან, რომლის ხელმძღვანელობითაც მოამზადა პარტია. ამ ფაქტმა გადაწონა თვით კრიტიკოსებისა თუ პუბლიკის აღფრთოვანება. ეს დავით ანდლულაძის პირველი გამოსვლა იყო სამშობლოს გარეთ.

რუდოლფის პარტია დავითმა სტუდიაში წასვლამდე შეისწავლა, მაგრამ შემდეგ მისი ხელახლა სწავლა მოუწია განსხვავებული ლიბრეტოს გამო. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სტანისლავსკიმ დავითის ნახვა ამ როლში ისურვა გრიმითა და კოსტიუმით და ასე დააწყებინა როლზე მუშაობა. პროცესმა დიდი გამოცდილება მისცა დავითს ( რაც შემდეგ სხვა პარტიებშიც გამოიყენა, რადგან თვით რუდოლფი არ დამკვიდრდა მის რეპერტუარში). ამ ფაქტიდან ჩანს, რაოდენ დიდ ყურადღებას აქცევდა სტანისლავსკი

პერსონაჟის გახსნის პროცესს, რადგან უბრალო მოსმენის დროსაც კი მოითხოვა დავითი გრიმით კოსტიუმში. როგორც ჩანს, უნდოდა ისევ და ისევ დარწმუნებულიყო დავითისეული რუდოლფის სიმართლეში.

სტანისლავსკის თეატრის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო მხატვრული გაფორმების ესკიზები, ანუ სცენოგრაფია, რომლის წარდგენაც ასევე უძლოდა ახალ დადგმას. ამ მხრივ არც „ბორის გოდუნოვი“ ყოფილა გამონაკლისი. დადგმის გეგმასთან ერთად სტანისლავსკიმ სწორედ ესკიზები წარმოადგინა, რათა თითოეულ შემსრულებელს თავიდანვე ეპოვა თავისი პერსონაჟის წილი სიმართლე. „სტანისლავსკისეულ სიმართლეს“ ბოლომდე ვერ უერთგულა დავით ანდლულაძემ, რადგან რეჟისორის ავადმყოფობის გამო დადგმა გადააბარეს მოსკვინს, რომელმაც თავისებურად გახსნა მომღერლის პერსონაჟი და ამან გარკვეული გავლენა იქონია კიდევ დავით ანდლულაძის როლზე.

სტანისლავსკის ჩაფიქრებული ჰქონდა, ქართველ მომღერალთან „ოტელოზე“ ემუშავა, მაგრამ ანგარიში გაუწია მის სურვილს, ემღერა ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“, და გერმანიის სახეზე დაიწყეს მუშაობა. სტანისლავსკის ლექციები, რომლებიც კონკრეტულად „პიკის ქალს“ ეძღვნებოდა, დავითს ძალიან დაეხმარა, რომ შემდეგ ეს პარტია დიდი წარმატებით ემღერა თბილისის ოპერის სცენაზე. ალბათ, მისი მოწაფის, ზურაბ ანჯაფარიძის, ლეგენდარული გერმანიც უნდა უმაღლოდეს სტანისლავსკის ლექციებიდან მიღებულ ცოდნა-გამოცდილებას.

საუბარს განვაგრძობთ ვერდის „ოტელოზე“: სტანისლავსკიმ დავითისგან „ოტელოზე“ მუშაობასთან დაკავშირებით უარი მიიღო, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ „ოტელომდე“ ჯერ ბევრი, რთული და საინტერესო, სამუშაო ელოდა და მისთვის მიზანშეწონილი არ იყო სარისკო დებიუტი. ეს ფაქტი ამტკიცებს, რომ სტანისლავსკის ანდლულაძისნაირ ნიჭიერ ადამიანთან ურთიერთობის სურვილი, დაუოკებელი შემოქმედებითი და პროფესიული ინტერესი ამოდრავებდა, რომ ამ როლზე მასთან ემუშავა. ეს ფაქტი იმიტომ არის საყურადღებო, რომ სტანისლავსკი დრამისა და ოპერის მსახიობებს დრამატულ როლებთან შეჭიდებას კარიერის მეორე ნახევარში ურჩევდა, მაგრამ რაოდენ დიდი იყო მისი დაინტერესება დავითით, რომ ახალგაზრდა არტისტს ოტელოს როლი შესთავაზა. თუმცა მომღერლის უარის გათვალისწინებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ანდლულაძე გონიერი შემოქმედი იყო, რომელიც კარგად იცნობდა



საკუთარ შესაძლებლობებს და თავის შემოქმედებას უდგებოდა სტრატეგიულად – ბუნებრივ ვოკალურ-სასცენო ნიჭსა და შრომისმოყვარეობას თანმიმდევრულად ამდიდრებდა სტანისლავსკის სახელოსნოშიც და ქართული თეატრის კორიფეებისგან მიღებული ცოდნა-გამოცდილებითაც.

სამაგიეროდ, დავით ანდლულაძე სტანისლავსკისთან ხსნის გერმანის პარტიას, რომელიც მისთვის, მისი მოწაფეებისათვის (განსაკუთრებით, ზურაბ ანჯაფარიძისათვის), ხდება იღბლიანი. დღემდე მსოფლიოს ყველა გერმანი (საკმარისია გავიხსენოთ პლასიდო დომინგოს მოგონება, რომ მისთვის სწორედ ზურაბ ანჯაფარიძის გერმანი გახდა ეტალონი) სწორებას იღებს ზურაბ ანჯაფარიძის ამ როლზე, რომელიც, როგორც თავად აღნიშნავდა, შეიქმნა დავითის გერმანის მოდელის საფუძველზე. ანჯაფარიძე არ აცდენდა მასტროს არცერთ რეპეტიციას. ზურაბ ანჯაფარიძის გერმანი, რომელსაც თვით დიდ თეატრშიც კი, შეიძლება ითქვას, ვერაფერი შემატეს, იყო დავით ანდლულაძის გერმანის ღირსეული გაგრძელება. მართალია, დავითმა დიდი სამუშაო გასწია გერმანზე მუშაობისას სტანისლავსკის სტუდიაში, მაგრამ მისი დებიუტი მშობლიურ სცენაზე, თბილისის ოპერის თეატრში, შედგა.

დავით ანდლულაძის მოულოდნელი წამოსვლა სტუდიიდან და სამშობლოში დაბრუნება უდავოდ მიგვანიშნებს, რომ მას არ უნდოდა დიდი ხნით ჩრდილოეთში დარჩენა<sup>2</sup>, ეროვნულ თეატრში სურდა მოღვაწეობა, რადგან ეს აღმოჩნდა ისტორიული პერიოდი ჩვენი დრამისა თუ საოპერო თეატრისათვის, რომელიც სავსე იყო იმ დიდი მოღვაწეებით, რომლებმაც რეალურად შექმნეს ქართული თეატრის სახე და მისი ინდივიდუალურობა. დავითი, როგორც ნამდვილი მოღვაწე, სამშობლოში დაბრუნდა და თავისი როლი შეასრულა ეროვნული საოპერო ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

დავით ანდლულაძისა და სტანისლავსკის ტანდემი ნოდარ ანდლულაძის დაბადებისას შეწყდა, რადგან დავითი თბილისში დაბრუნდა. ამის გამო რეჟისორმა ქართველ მომღერალს საყვარელი „გამყიდველი“ უწოდა – ასე წააწერა მან ერთ-ერთ ფოტოს, რომელიც დიდ თეატრში სოლისტად მიპატიჟებულ დავითს აჩუქა. ამის მიუხედავად, მათ საუკეთესო ურთიერთობა სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნეს.

სტანისლავსკისა და „მხატვ“ უკავშირდება მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში „ქართველი მხატვლების“ წყალობით ქართულ თეატრში „რეჟისორის ეპოქის“

<sup>2</sup> მართალია, ის მოგვიანებით დაბრუნდა დიდ თეატრში, მაგრამ უკვე ეროვნულ თეატრში მიღებული გამოცდილებით, და როგორც ქართველი არტისტი.

დაბადება: წუწუნავა, ფაღავა, ქორელი, მჭედლიშვილი, შალიკაშვილი – ის სახელებია, რომელთაც უკავშირდებათ ქართული თეატრის საორგანიზაციო თუ მხატვრული ფორმის რეფორმა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეალისტური თეატრის იმ პრინციპების გათვალისწინებით, რომელთა მიხედვით მთავარი იყო მსახიობი. იმის მიუხედავად, რომ ქართული თეატრის რეფორმატორები რუსული თეატრალური ცოდნა-გამოცდილებით იყვნენ აღჭურვილნი, მაინც მკაფიოდ ეროვნულ ხასიათს ავლენდნენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ისინი არ იყვნენ მიჯაჭვულნი მხოლოდ დედაქალაქს და ქვეყნის მასშტაბით ავრცელებდნენ თავიანთ თეატრალურ პრინციპებს, რაც გულისხმობდა სპექტაკლის მრავალპლანიანობას, გამჭვირვალობას, სინთეზს, რომელშიც ყველა დეტალი განსხვავებულია და ემსახურება მსახიობს, რომელიც სცენაზე შთაგონებით უნდა წარმოადგენდეს არტისტულ სიმართლეს. გასტროლზე ჩამოსული სტანისლავსკი კმაყოფილებას ვერ მალავდა წუწუნავას შემოქმედებით, რომელიც აშკარად მისი თეატრის პრინციპებს ეყრდნობოდა. ამასვე ადასტურებს ა. ფაღავას ნაშრომშიც „ქართული თეატრი და მისი დღევანდელი მდგომარეობა“.

სწორედ მათ შეუქმნეს ნაყოფიერი ნიადაგი ქართულ თეატრში, ასევე „მხატელის“, კოტე მარჯანიშვილის, ისტორიულ რეფორმას და აგრეთვე სრულიად განსხვავებულ, მხოლოდ ეროვნულ საწყისებზე აღმოცენებულ სანდრო ახმეტელის თეატრს.

სადისერტაციო ნაშრომში ვეცდებით, განსაკუთრებული ყურადღება გავამახვილოთ იმ რეჟისორებზე, რომლებმაც არა მარტო დავით ანდლულაძის შემოქმედებაში ითამაშეს გადამწყვეტი როლი, არამედ ქართულ დრამატულ თეატრსა და ქართულ ოპერაზეც წარუშლელი კვალი დატოვეს. წარმოუდგენელია, ეს თემა არ გავხსნათ ალექსანდრე წუწუნავაზე საუბრით, რადგან სწორედ მას უკავშირდება ფასდაუდებელი გადამწყვეტი ძვრები, რომლებზეც ქართული საოპერო რეჟისურა და დრამატურგია დაშენდა.

„ქართველი მხატვლების“ მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია ალექსანდრე წუწუნავა – ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი, რომელმაც მთელი თეატრი რეჟისორს დაუქვემდებარა. მისი მოღვაწეობა ქართულ თეატრში ერთგვარი წინაპირობა იყო ისეთი რეჟისორების გამოჩენისთვის, როგორებიც იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. წუწუნავას ნოვატორობა გამოიხატება არა მარტო იმით, რომ მან სცენის გარეგნულსა და ტექნიკურ მხარეზე იზრუნა, არამედ დიდმა რეჟისორმა მსახიობი

შემოქმედად აქცია და იმდროინდელ თეატრს შესთავაზა სცენური გამომსახველობის ახალი ხერხები, როლის ეფექტური გახსნა გამჭოლ მოქმედებაში, რისი გამოცდილებაც შეიძინა სტანისლავსკისგან.

აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ ალექსანდრე წუწუნავა მხოლოდ კინოსა და თეატრში კი არა, საოპერო თეატრშიც ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებლად გვევლინება. ის არის რეჟისორი ქართული ოპერის ფუძემდებლური მნიშვნელობის ქმნილებისა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რომელშიც საოპერო პომპეზურობას დაუპირისპირა მსახიობის მიერ პერსონაჟის გაცოცხლების პროცესი მისთვის მნიშვნელობის გამოკვეთითა და როლისმიერი „სიმართლის“ დამკვიდრებით სცენაზე. მას ეკუთვნის ასევე ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ორი დადგმა, რომლებშიც ორი სხვადასხვა პრინციპით გახსნა ოპერა. ახალი სიცოცხლე შესძინა ფალიაშვილის ოპერა „დაისსაც“. მისი მოღვაწეობის მარგალიტი კი „ქეთო და კოტეა“ – ვიქტორ დოლიძის მუსიკისა და ალექსანდრე ცაგარლის პიესის საუკეთესო სინთეზი ქართული კომიკური ოპერის ჟანრში. აღსანიშნავია, რომ წუწუნავას სცენურმა ვერსიამ თბილისის საოპერო სცენაზე 70-იან წლებამდე იარსება. ალ. წუწუნავას შეეძლო გაბედული გადაწყვეტილებები მიეღო, როგორც ხელმძღვანელს. სწორედ მის სახელს დაუკავშირდა საოპერო სცენაზე „ქეთო და კოტეს“ დადგმის თამამი გადაწყვეტილებაც. მან სცენაზე შემოიყვანა სახალხო პერსონაჟები, რომლებმაც მეტი რეალიზმი შესძინეს სპექტაკლს. ალბათ, არც იქნება გასაკვირი ამ ნაბიჯმა გაგვახსენოს სტანისლავსკის მიდგომა, რომ გარემოების სწორი შეთავაზებით მსახიობს ვაძლევთ ბიძგს, გარეგნული მხრიდან შინაგანისკენ გადაინაცვლოს და ჩასწვდეს როლს, რათა პერსონაჟის ცხოვრებით იცხოვროს.

ალ. წუწუნავას მოღვაწეობა არამხოლოდ სარეჟისორო კუთხით არის აღსანიშნავი. იგი იყო უდავოდ კარგი მენეჯერი, დიპლომატიური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი, რადგან ბეწვის ხიდზე გავლით შეძლო გაექართულებინა ქართული საოპერო თეატრი. იყო ახალგაზრდა ქართველ მომღერალთა მობილიზების ინიციატორი და თავისი დადგმებით ხაზგასმით წარმოაჩინდა ქართულ კულტურას, სინათლეს ჰფენდა ეროვნულ ნიშნებს.

საგულისხმოა წუწუნავას ერთგულება მომღერალ-მსახიობთან მუშაობისას, რაც, ალბათ, მოსკოვური წლების გავლენად უნდა მივიჩნიოთ. ამის ნათელი დადასტურებაა

ბ. კრავეიშვილის მუშაობა კიაზოს როლზე, რაც საუკეთესოდ ასახავს სტანისლავსკისეულ თავდაჭერილობას სცენაზე. ყვარელაშვილის მოგონებების მიხედვით კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წუწუნავასთვის ძვირფასი იყო „მხატვი“ შთაგონების მნიშვნელობის კარგად გააზრება და გამოყენება საოპერო პერსონაჟების მხატვრულ სახეებზე მუშაობისას (კაშმაძე, 1950-1955, გვ. 219).

ალ. წუწუნავა ქართული ეროვნული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელია. 1918-1955 წლებში იგი სათავეში ედგა თბილისის საოპერო თეატრს, იყო მისი დირექტორი, მთავარი რეჟისორი, სამხატვრო ხელმძღვანელი, ეროვნული ოპერის შექმნის ერთ-ერთი ორგანიზატორი. როგორც აღვნიშნეთ, მან დადგა პირველი ქართული კლასიკური ოპერები: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“; გარდა ამისა, მ. ბალანჩივადის „დარეჯან ცხიერი“, შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“, რომლისთვისაც 1947 წელს სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

წუწუნავამ სრულიად განსხვავებულად დადგა ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“, რომელშიც დავით ანდლულაძე ხოსეს პარტიას მღეროდა. წუწუნავას „კარმენი“, რომელიც ქართულად მიდიოდა, ზედმიწევნით მისდევდა „მხატვლების“ პრინციპებს – რეალისტურ-ნატურალისტურ სასცენო და სამსახიობო განვითარებას. რეჟისორმა დიდი მუშაობა ჩაატარა ამ მიმართულებით და პერსონაჟთა სახეების შექმნისას მოახერხა გაჰქცეოდა კლიშეებს უაღრესად რეალისტური მიდგომით, დინამიკურობით, სხვადასხვა სცენური თუ სამსახიობო საშუალების (კოსტიუმები, დეკორაცია) გამოყენებით.

ალექსანდრე წუწუნავასა და დავით ანდლულაძის გზები გადაიკვეთა ჯუზეპე ვერდის 125-ე წლისთავისადმი მიძღვნილ „აიდაში“. წუწუნავამ შთამბეჭდავი წარმოდგენა შესთავაზა მსმენელს. მათ ითანამშრომლეს მასწეს „ვერტერში“ და კიდევ ერთ გამორჩეულ დადგმაში – შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“, რომლის ლიბრეტო ასევე „მხატვლს“, აკაკი ფალავას ეკუთვნოდა.

აკაკი ფალავაც ალექსანდრე წუწუნავასა და სხვა „მხატვლების“ თანამოაზრე იყო. მას არა მარტო განათლება, არამედ საშუაო გამოცდილებაც კი „მხატვი“ ჰქონდა მიღებული და სტანისლავსკის ასისტენტიც კი იყო ერთ-ერთ დადგმაში.

სწორედ „მხატვლ“ ფალავას სახელს უკავშირდება პირველი ქართული საოპერო

სტუდიის ჩამოყალიბება (1924 წ.). როგორც მისი პედაგოგი სტანისლავსკი, თვითონაც აუცილებლობად მიიჩნევდა მომღერლისა და მსახიობის ხელოვნების მაქსიმალურ შერწყმას და საოპერო სცენაზე გაბატონებული დილექტანტების ჩანაცვლებას მომღერალი-მსახიობით. წლების განმავლობაში ის იყო საოპერო კლასის ხელმძღვანელი თბილისის კონსერვატორიაში. აკ. ფაღავას ცნობილი საოპერო დადგმებიდან აღსანიშნავია „აბესალომ და ეთერი“ ქართულსა და უკრაინულ სცენებზე.

1930 წელს დავით ანდლულაძემ იმღერა აკ. ფაღავას სპექტაკლში „აბესალომ და ეთერი“, სპექტაკლში, რომელშიც რეჟისორმა უარი თქვა არქაიზმებსა და ზედმეტ ისტორიულობაზე, მაქსიმალურად შეეცადა სცენური მოქმედების გააქტიურებას და გუნდს მისცა უფრო დინამიკური როლი, ხოლო სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებს დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა. ეს იყო ფაღავას პირველი სამუშაო საოპერო ჟანრში. ის მაქსიმალურად უპასუხებდა იმდროინდელი მსმენელის მოთხოვნებს და სცენაზე მსახიობი-მომღერალი რეალისტური ცხოვრებით გამოჰყავდა.

ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც შეცვალა მსახიობებთან მუშაობის სტილი: მას უნდოდა, ახალგაზრდებს აეთვისებინათ სტანისლავსკის სისტემა. არადა, პირადად არასდროს ემუშავა რუს რეჟისორთან და მისგან საკმაოდ განსხვავებული შეხედულებებიც ჰქონდა. ეს მკაფიოდ გამოჩნდა კიდევ მარჯანიშვილის პირველ დამოუკიდებელ დადგმაში – ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყვიალება“, რომელსაც ქართველმა რეჟისორმა რუსულად გახმოვანებული „ქართული ქმნილება“ უწოდა.

1913 წელს მარჯანიშვილმა მოსკოვში დააარსა „თავისუფალი თეატრი“, სადაც თეატრალურ რუტინას დაუპირისპირა სინთეზური თეატრის პრინციპი. იგი ცდილობდა, აღეზარდა ყოველმხრივ განვითარებული მსახიობი, რომელიც მონაწილეობას შეძლებდა ოპერაში, დრამაში, პანტომიმში. თეატრმა მხოლოდ ერთი სეზონი იარსება. მარჯანიშვილმა აქ დადგა მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინული ბაზრობა“, ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, შნიცლერ-დონანის პანტომიმა „პიერეტას საბურველი“ და სხვ. აქვე დადგმულ ბიზეს „არლელ ქალში“ მან, შეიძლება ითქვას, განახორციელა ჩანაფიქრი – აღზარდა და სცენაზე გაიყვანა უნივერსალური არტისტი. 1920 წელს მარჯანიშვილმა პეტროგრადში დააარსა კომიკური ოპერის თეატრი, სადაც საინტერესო წარმოდგენები შესთავაზა მაყურებელს.

ქართველ რეჟისორებთან მუშაობისას დავით ანდლულაძე საკუთარ თავზე ცდიდა ქართული თეატრის მუშაობის სტილს, რადგან თვით „მხატიდან“ დაბრუნებულმა რეჟისორებმაც კი, რომლებზეც ჩვენ ვისაუბრეთ, „მხატის“ გამოცდილება ბრმად კი არ გამოიყენეს, არამედ ეროვნულ ტრადიციებსა თუ ხასიათის თავისებურებებს მოარგეს.

1922 წელს მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნდა და ოპერის სცენაზე რამდენიმე სპექტაკლი დადგა: ვაგნერის „ლოენგრინი“, არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“. სწორედ მას ეკუთვნის „დაისის“ პირველი დადგმაც. მან დადგა როსინის „ვილჰელმ ტელი“, რომელშიც დავით ანდლულაძე მღეროდა. სპექტაკლის პრემიერა 1931 წლის 3 დეკემბერს შედგა.

სწორედ კოტე მარჯანიშვილი შეგვიძლია მივიჩნიოთ ხიდად სტანისლავსკისა და დავით ანდლულაძეს შორის. 1925 წელს, სტანისლავსკის თეატრის გასტროლების დროს, მარჯანიშვილმა საოპერო სტუდიის სხვა აღსაზრდელებთან ერთად დავით ანდლულაძის ხმა მოასმენინა სტანისლავსკის, რომელიც აღფრთოვანდა ახალგაზრდა ტენორით და სთხოვა მარჯანიშვილს, მისთვის „დაეთმო“. სტანისლავსკი ანდლულაძეს კარუხოს ადარებდა. თავად მარჯანიშვილმა კი დავით ანდლულაძეს პირველად 1924 წელს მოუსმინა სანდრო ახმეტელსა და თბილისის ოპერის სხვა ხელმძღვანელებთან ერთად და მაშინვე მიაქცია ყურადღება ნიჭიერ მომღერალს, თუმცა რეპერტუარის ნაჩქარევი არჩევანი დაუწუნა (ათანელოვი, 1978, გვ. 19).

ამის შემდეგ კოტე მარჯანიშვილმა დავით ანდლულაძე რუსთაველის თეატრში ლეონკავალოს „ჯამბაზებზე“ მიიწვია, მაგრამ სპექტაკლი რეჟისორის ავადმყოფობის გამო სანდრო ახმეტელმა დადგა. სწორედ ეს წარმოდგენა გახდა ქართულ საოპერო რეჟისურაში დიდი სიახლისა და გარდატეხის მომტანი. ახმეტელმა, როგორც ოპერაში სინთეზური სტრუქტურის მომღერალ-მსახიობის მხარდამჭერმა, ყოველი მონაწილე, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, სხეულის პლასტიკით აამეტყველა და თავისუფლად აამოძრავა სცენაზე. ამასთან, იმ დროისათვის აბსოლუტურად ნოვატორული ეფექტებით (სცენის გაფართოება და დარბაზის გამოყენება, პარტიტურის ფურცლების ეფექტურად მიბმა სასცენო მოძრაობაზე, განათება და ა. შ.) მივიღეთ ახმეტელისეული ცოცხალი, ექსპრესიული და დინამიკური სპექტაკლი.

დავით ანდლულაძესთან, როგორც მომღერალ-მსახიობთან, ახმეტელმა მესამე შემოქმედებით გადაკვეთაზე – ფემელიდის „რღვევაშიც“ იმუშავა. ეს პიესა მას უკვე

დადგმული ჰქონდა და ალბათ სწორედ ამიტომაც უფრო შეეცადა, წაეშალა ზღვარი მომღერალსა და მსახიობს შორის და ერთი და იმავე დრამატული ამოცანების წინაშე დაეყენებინა. იგი კარგად გრძნობდა ვოკალის სპეციფიკურობას და შემსრულებლებს მუსიკალური დრამატურგიის მიხედვით უდგებოდა, რადგან იცოდა, რომ მუსიკალურ-სცენური შერწყმა მხოლოდ მომღერლის ხარჯზე მიიღწევა.

დავით ანდლულაძის მოგონებების მიხედვით, ახმეტელმა იმხელა სამუშაო ჩაატარა, რომ დრამატურგიული თუ სამსახიობო მუშაობის ხარისხით სპექტაკლი არ ჩამოუვარდებოდა რუსთაველის თეატრის სცენურ ვერსიას. სავარაუდოდ, პერსონაჟზე მუშაობის ახმეტელისეული სტილი მკვეთრად განსხვავდებოდა სტანისლავსკის მიერ შეთავაზებული პრინციპებისაგან. ახმეტელი არ გაურბოდა დინამიზმს, ეფექტებს, გამოკვეთილ დიქციას, ქართულ ხასიათზე დაფუძნებულ ექსპრესიულობას.

სანდრო ახმეტელთან შემოქმედებითი მუშაობა დავითისათვის, უდავოდ, რადიკალურად განსხვავებული და ხაზგასმით ეროვნულ ღირებულებებზე დამყარებული გამოცდილება იყო. თავად „მხატელი“ ანდლულაძისათვის ამგვარი დამოკიდებულება უცხო არ იყო, პირიქით, სწორედ ამ პოზიციის გამო ანდლულაძეების ოჯახი, შემდეგ თვითონ დავითი, სასწაულებრივად გადაურჩა რეჟიმის დევნას, რომელმაც, სამწუხაროდ, სანდრო ახმეტელი შეიწირა („მიამბეთ თქვენზე“, 2002) და დიდი დაღი დაასვა იმდროინდელი ქართული თეატრის განვითარებას. ხელისუფლებამ ჩვეული მეთოდით – ხელოვნური დაპირისპირებების შექმნით – შეცვალა თეატრის ბედი.

ახმეტელის თეატრი იყო ქართული სულის ანარეკლი სცენაზე. მიზანი იყო ქართულად ამეტყველება არა მარტო ვერბალურ, არამედ თეატრალურ ენაზე, თვით უცხოენოვანი პიესების პერსონაჟებისაც კი. სანდრო ახმეტელი ილაშქრებდა თავისი „მხატელი“ კოლეგების პრინციპების წინააღმდეგ, რომლებიც რეალისტურ-ნატურალისტური თეატრის პოსტულატებს ქადაგებდნენ და ნერგავდნენ პრაქტიკაში. ეს სრულიად განსხვავდებოდა ახმეტელის როგორც სცენური, ასევე მსახიობის ხატისგან. ის ისწრაფოდა სცენაზე მდგარიყო ქართველი ეროვნული მიხვრა-მოხვრით, ინტონაციით, ტემპორიტმით, დიქციით, რასაც უნდა წარმოეჩინა ქართული ესთეტიკა.

ახმეტელი ხედავდა ჩრდილოელი მეზობლის დიდ გავლენას ქართულ თეატრში და მას აღიზიანებდა იმის წარმოდგენა, რომ ეროვნული თეატრი შეიძლება გამხდარიყო

„მხატვის ფილიალი“. ქართველმა რეჟისორმა დაამსხვრია თეატრის ფიზიკური სტრუქტურა – გააერთიანა სცენა და პარტერი, დრამაში შემოიყვანა სიმფონიური ორკესტრი („ბერდო ზმანია“), გუნდი და ინსტრუმენტალისტები გადასხა პარტერში („ჯამბაზები“)... საოცარი აღმოჩნდა მისი საანსამბლო სცენები („ლამარა“, „რღვევა“ და სხვ.), აბსოლუტურად ეროვნული ნიშნით გამოკვეთილი; მსოფლიო თეატრის ისტორიაში საეტაპო მნიშვნელობა შეიძინა მისმა და ირაკლი გამრეკელისეულმა უნიკალურმა დეკორაციამ („ყაჩაღები“) (ახმეტელი, 2008).

იმის მიუხედავად, რომ ახმეტელი სინთეზური და მონუმენტური თეატრის პრინციპებს ამკვიდრებდა, მის თვალსაწიერში უყურადღებოდ არასდროს დარჩენილა მსახიობი. იგი მსახიობებთან მუშაობდა დაულალავად, ენერჯის ამოწურვამდე, ამის ფასად აღწევდა, რომ მსახიობს თავი მთავარ შემოქმედებით ინსტრუმენტად ეგრძნო სხეულის სრული ფლობითა და სილადით, მოქმედების ეროვნული ტემპორიტმით, რომელიც ყოველთვის თავისუფლებისათვის იბრძვის. აღსანიშნავია დავით ანდლულაძის მოგონება თავის დებიუტზე „ბალ-მასკარადში“, რომელშიც საკუთარ წარმატებას სწორედ სანდრო ახმეტელის მსახიობთან ინტენსიურ მუშაობას უმაღლის (ანდლულაძე, 1964, გვ. 4). დაუმორჩილებლობის თემა სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში ის „ბასო კონტინუო“, რომელიც მუდმივად აკომპანირებას უწევს რეჟისორის ნებისმიერ შემოქმედებით ნაყოფს, ქართული თუ უცხოური დრამატურგიული მასალის მიუხედავად. სწორედ ამიტომ ახმეტელის ხედვა აბსოლუტურად განსხვავდება მის თანამედროვეთა ხედვისგან. ის გვევლინება ქართული სულის, ტემპერამენტისა და ესთეტიკის სცენაზე გამცოცხლებლად. მის სპექტაკლებში დიდი ადგილი უკავია ქართველ კაცს, როგორც თავისუფლებისათვის მუდმივად მებრძოლს, რაც, უდავოდ, პოლიტიკურ ელფერს აძლევდა მის შემოქმედებას, რაც იმ დროისათვის, სამწუხაროდ, სიცოცხლის ფასი ჯდებოდა (ანდლულაძე, 1978, გვ. 109-191).

ქართველ რეჟისორებთან მუშაობისას დავით ანდლულაძე საკუთარ თავზე ცდიდა ქართული თეატრის მუშაობის სტილს, რადგან თვით „მხატიდან“ დაბრუნებულმა რეჟისორებმაც კი, რომლებზეც ჩვენ ვისაუბრეთ, „მხატვის“ გამოცდილება ბრმად კი არ გამოიყენეს, არამედ ეროვნულ ტრადიციებსა თუ ხასიათის თავისებურებებს მოარგეს.



დავით ანდლულაძის სამსახიობო და სასიმღერო კარიერაში ნათლად იკვეთება ორი ხელწერა: ერთი – სტანისლავსკის და ქართველი „მხატვლებისა“ და მეორე – სანდრო ახმეტელისა. თითოეულმა დიდი როლი შეასრულა დავით ანდლულაძის, როგორც მსახიობ-მომღერლის, ჩამოყალიბებაში. იმის მიუხედავად, რომ იგი ვოკალურ მონაცემებთან ერთად სამსახიობო ნიჭითაც გამოირჩეოდა, აშკარაა, რომ სტანისლავსკის სტუდიაში მიღებულმა გამოცდილებამ მყარი საფუძველი შეუქმნა იმ შედეგებისათვის, რომლებიც მოგვიანებით ქართველ „მხატვლებთან“ მუშაობისას გამოვლინდა. მისი სამსახიობო ნიჭი და გამოცდილება კი უპირობოდ გაამდიდრა ახმეტელის თეატრალურმა ესთეტიკამ, რომელიც ავთენტურად ეროვნული და ქართული პრინციპების მატარებელი იყო.

დავითი, ბუნებით ძალიან მოწესრიგებული, ზრდასა და პროგრესზე ორიენტირებული ხელოვანი, თავის დროს აღმოჩნდა საუკეთესო ადგილზე (მხედველობაში მაქვს მარჯანიშვილის რეკომენდაციით სტანისლავსკის სტუდიაში ყოფნა). ხასიათი დაეხმარა დიდ არტისტს, გახსნილიყო სიახლეებისათვის და ამავე დროს აეტანა ის რუტინული შრომა, რომელსაც სტანისლავსკის სისტემა სთავაზობდა მსახიობებს. დავით ანდლულაძისთვის, როგორც გამორჩეული ვოკალისტისათვის, უცხო არ იყო დეტალებზე მუშაობა. ის ბეჯითად ხვეწდა ყოველ ნიუანსს სტანისლავსკისთან ერთად და იდეალურად ამართლებდა რეჟისორის მიდგომას, რომ არტისტი უნდა იყოს მომზადებული, ნავარჯიშევი, რათა, ნებისმიერი გარემოების მიუხედავად, ზემთაგონებით შეძლოს სცენაზე საკუთარი როლით ცხოვრება და არა თამაში. როგორც ყველა ხელოვანი, ისიც განიცდიდა ყოველდღიურობის გავლენას, სასცენო გამოსვლის დღეებში საყოფაცხოვრებო თუ ჯანმრთელობისათვის დამახასიათებელი სტრესული სიტუაციაც ბევრჯერ ყოფილა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, დიდი მსახიობი გულდასმით ასრულებდა რეჟისორის მითითებებს და თითქოს თავისდა უნებურად იწვევდა ზეცნობიერს, რათა შეექმნა მაღალმხატვრული სახე და ამ ჯადოსნურ წრეში ჩაერთო პუბლიკაც. ეს, უდავოდ, სტანისლავსკის პრინციპების გააზრება-გაზიარების შედეგი და იმ უნიკალური საბაზო მომზადების დამსახურება იყო, რომელიც მან გაიარა.

ჩვენ მაინც ვფიქრობთ, რომ მხოლოდ შვილის, ნოდარ ანდლულაძის, დაბადება არ იყო მიზეზი, რის გამოც დავითი სამშობლოში დაბრუნდა. გვგონია, რომ მან მიიღო

საკმაო ინფორმაცია და ცოდნა სტანისლავსკის თეორიის შესახებ, შეასრულა მის სისტემაზე დაფუძნებული როლები და გამოიმუშავა სტანისლავსკისეული დისციპლინა (და არამარტო როგორც მსახიობმა). დავით ანდლულაძე დაეწაფა ცოდნას, მაგრამ დროულად მიხვდა, რომ შემოქმედის ხელოვნება მაშინ არის გამართლებული, როცა ის მიებაზეა ორიენტირებული; როცა მსახიობი თავს არ იზღუდავს რომელიმე ერთი სისტემით ან მიმდინარეობით, თუნდაც ეს იყოს მისი სამსახიობო ოსტატობის განმსაზღვრელი.

არტიისტი ერთმანეთთან აკავშირებს კომპოზიტორსა და მსმენელს და თავისი შემოქმედებით მაყურებელთან მიაქვს არა მარტო კომპოზიტორის, ლიბრეტოს ავტორის, არამედ რეჟისორისა და მთელი სადადგმო ჯგუფის სათქმელი და ნამუშევარი. მაძიებელი ბუნების ქართველი არტიისტი ახალ გამოცდილებათა მისაღებად სამშობლოში მოისწრაფოდა. სტანისლავსკის თეორიებს აქ უკვე ეროვნული ფილტრი დასჭირდებოდა.

დავით ანდლულაძის შემოქმედების დიდი ნაწილი უკავია ქართველ „მხატვლებთან“ თანამშრომლობას. იგი მონაწილეობდა „მხატვლ“ რეჟისორთა ისტორიულ დადგმებში. თამამად უნდა ვთქვათ, რომ რეჟისორისათვის სანატრელია ჰყავდეს ისეთი მსახიობი-მომღერალი, რომელსაც უსიტყვოდ ესმის მისი ენა. სწორედ ასეთი იყო დავით ანდლულაძე. იგი „მხატვლებთან“ ერთად დგას ახალი ქართული თეატრალური ცხოვრების სათავეებთან, რომელიც არა მარტო „მხატვის“ პრინციპების, არამედ ეროვნული ინტერესების გათვალისწინებით ყალიბდებოდა. ქართველი „მხატვლების“ შემოქმედებითი პრინციპი არ იყო ბრმად გადაღებული ასლი მათი სისტემისა, ესადაგებოდა ქართულ რეალობასა და ეროვნულ სულისკვეთებას. თუმცა შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ეროვნული ნიშნით ის ისეთი გამოკვეთილი არ იყო, როგორც სანდრო ახმეტელი.

დავით ანდლულაძემ გააერთიანა ორი უაღრესად განსხვავებული ესთეტიკა: სტანისლავსკის თეატრალური სისტემიდან ამოზრდილი ქართული დრამატული თეატრის პრინციპები და ეროვნულ სულისკვეთებაზე დაფუძნებული ახმეტელისეული ქართული თეატრის ესთეტიკა. მსახიობი ყოველთვის მზად იყო ყველა სიახლისა და მიმდინარეობისათვის, რომელთა საშუალებითაც იგი კიდევ უფრო საინტერესოდ გახსნიდა მხატვრულ სახეს, პირველ რიგში, თავისთვის – როლზე მუშაობისას და მერე

ამ შრომის შედეგის მსმენელამდე მისატანად. ახმეტელის თეატრი, სულით ხორცამდე ქართული, რასაკვირველია, ახლოს იყო ქართველი ტენორისათვის. მის მიერ განხორციელებულ ყველა როლში, მართალია, ნამდერი მთლიანად იტალიური სკოლის ტრადიციას ემყარებოდა, მაგრამ დახვეწილი სამსახიობო კულტურით (რომელიც, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, უდავოდ „მხატის“ გამოცდილებასთან იყო დაკავშირებული) სცენაზე იდგა ხმაში გაცოცხლებული ქართული გენია აბსოლუტურად ორიგინალური ნაციონალური მომხიბვლელით. დავით ანდლულაძის მომწესხველობის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ მისი ქართული ხასიათი გახლდათ. თუმცა ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს, რომ ის ეროვნულობა პროვინციულ ხასიათს ან მხოლოდ ადგილობრივისთვის დამახასიათებელს ატარებდა, პირიქით, მის ხელოვნებას ჰქონდა უნივერსალური ენა. ეს იყო დახვეწილი, კეთილშობილური, საუკეთესო გამოვლენა ქართული ნიჭისა და იმ ისტორიულ-კულტურული მონაპოვრისა და ტრადიციებისა, რომლებიც უხვად იყო დავით ანდლულაძეში.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ნაშრომზე მუშაობის დაწყებისას დავით ანდლულაძის დრამატულ მსახიობად ჩამოყალიბებაში სტანისლავსკის როლი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური გვეჩვენებოდა, მაგრამ მუშაობის პროცესმა და ბოლო ინტერვიუმ ბატონ ელდარ გეწაძესთან სრულიად შეცვალა ჩვენი მოსაზრება. დავით ანდლულაძემ, მართალია, დიდი გამოცდილება და საბაზისო ცოდნა მოსკოვში მიიღო, მაგრამ ქართული თეატრის კორიფეებთან მუშაობამ დიდი გავლენა მოახდინა მის შემოქმედებაზე, ისევე როგორც სტანისლავსკის სტუდიაში მიღებულმა გამოცდილებამ – მის არტისტულსა და პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე.

ამიტომ გავკადნიერდებით და გავიხსენებთ ნოდარ ანდლულაძის სიტყვებს მისივე ინტერვიუდან, ნაშრომის დასაწყისში რომ დავიმოწმეთ: დავით ანდლულაძის სკოლა საქართველოში დაეფუძნა სამ ბურჯს: ქართულ სასიმღერო ტრადიციას, ევროპულ ვოკალურ სკოლასა და სტანისლავსკის რეფორმატორულ თეატრს, რომელსაც დავამატებდით კიდევ ერთს – ქართულ ეროვნულ თეატრს.

### **2.3 დავით ანდლულაძე – პედაგოგი**

დავით ანდლულაძეს, რომელიც ბრწყინვალედ ჩამოაყალიბებული მომღერალ-მსახიობი, მართლაც სამაგალითო იყო, შესანიშნავად ესმოდა, რაოდენ დიდი იყო ამაში

მისი პედაგოგის, ვრონსკის, როლი. ვრონსკის თავდაუზოგავობის მაგალითი მთელი ცხოვრება პედაგოგიური ერთგულების ეტალონად ჰქონდა წარმოდგენილი და ისიც მსგავსი თავდადებითა და ზრუნვით ეკიდებოდა თავის მოწაფეებს, რომელთა რიცხვი 50-მდე აღწევდა მის სიცოცხლეში და გეომეტრიული პროგრესიით იზრდებოდა ნოდარ ანდლულაძისა და მათი აღზრდილების დამსახურებით. აუცილებელია გამოვყოთ ტენორთა მრავალრიცხოვანი არმია, რომელიც ეროვნული თუ ყოფილი საბჭოთა კავშირის სცენების მთავარი დასაყრდენი იყო: ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, ნოდარ ანდლულაძე, ვლადიმერ კანდელაკი, თენგიზ ჩაჩავა, ტენორების ეს სია კიდევ უფრო გაამდიდრეს ნოდარ ანდლულაძემ და მისმა აღზრდილებმა. ტენორების „სამჭედლოს“ საკითხს მოგვიანებით შევეხებით.

დავით ანდლულაძის მოწაფეებში საპატიო ადგილს იკავებს ბარიტონი ელდარ გეწაძე, რომელიც ხანგრძლივი შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური მოღვაწეობით დავითის შტოს პირდაპირ გამგრძელებლად გვევლინება. ასევე აღსანიშნავი არიან ბარიტონი დავით ამირანაშვილი, თამაზ ფარცვანია, ედიშერ მირიანაშვილი და სხვ. თუ ნიკოლოზ ნადიბაიძე, ლუდმილა ბოგატელო, ლიანა ღვედაშვილი, მედეა ნამორაძე და ა.შ.

ტალანტის გაფრთხილებისა და მასთან პასუხისმგებლობით მუშაობის მიდგომა, როგორც აღვნიშნეთ, დავითმა საკუთარ თავზე გამოცადა და დღემდე, აი უკვე საუკუნეა, ასე გადაეცემა მისი სკოლის აღსაზრდელებს. მართალია, ნოდარ ანდლულაძემ კიდევ უფრო გაამდიდრა მამის სკოლის ტრადიციები (რაზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ), მაგრამ სკოლას სამირკველი დავით ანდლულაძემ ჩაუყარა და შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური მოღვაწეობით წარმატებით განაგრძო გზა სტანისლავსკისა, რომელსაც სურდა საოპერო სცენიდან გაექრო სტერეოტიპები და თავის თავზე ორიენტირებული მომღერალი, რომელიც აღიარებს მხოლოდ საკუთარ ხმას და თავის თავს ხელოვნებაში არ ეძებს.

თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული, გენეტიკური, ნიჭის, ტრადიციული მუსიკალური გარემოს, ბუნებით თანდაყოლილი შრომისმოყვარეობის, თვითკრიტიკულობის დიდი გრძნობისა და ევროპული (იტალიური) ვოკალური სკოლის გარდა დავითის უნიკალურობა განაპირობა დიდმა სამუშაო გამოცდილებამაც, რომელიც მან მიიღო იმ დროის უდიდესი თეატრალური ნოვატორებისგან როგორც

სამშობლოში, ისე მის გარეთ. ეს არ იყო მხოლოდ ინტუიციისა და პირადი გამოცდილების შედეგი, არამედ კარგად შესწავლილი, ავტომატურად გამომუშავებული და შინაგან ჰარმონიად ქცეული შესაძლებლობა იყო, რათა სცენაზე ყოველი გამოსვლისას მომენტალურად დაბადებულიყო მდიდარი ემოცია და დაუვიწყარი შთაბეჭდილება.

სწორედ ამიტომ დიდი მომღერალი ერთნაირი წარმატებით გამოდიოდა რეალისტურსა თუ სინთეზურ (ახმეტელის თეატრი) წარმოდგენებში და ორივე გამოცდილება გამოადგა თავისი ვოკალური სკოლის დასახვეწად. დავით ანდლულაძე ვრონსკის პერიოდიდანვე აქცევდა ყურადღებას, ხმა და ვოკალი ტექნიკურად და მუსიკალურად ისეთი გამართული ყოფილიყო, რომ მსახიობს სცენაზე შესძლებოდა სრულყოფილად გაეცოცხლებინა პერსონაჟი. ვრონსკი (როგორც რუსი თუ ქართველი „მხატვლები“) ისევე, როგორც ახმეტელი, უფრო ხილდებოდა დავითის ტალანტს და არასდროს აძლევდა ნაადრევი დებიუტის უფლებას. მოწაფის ნიჭიდან და ხასიათიდან გამომდინარე, ის ხედავდა, რომ დიდებულ არტისტს შეეძლო ზრდა, მუდმივი განვითარება, რაც საწინდარი გახდებოდა მისი ლეგენდარული გამოსვლებისა.

დავით ანდლულაძე მომთხოვნი და კრიტიკული იყო როგორც საკუთარი თავის, ისე მოწაფეების მიმართაც, განსაკუთრებით უშეღავათო იყო მათ მიმართ, ვისაც მეტ პოტენციალს ამჩნევდა. დიდი არტისტი, როგორც მუსიკოსი და როგორც პედაგოგი, თავად იყო მუსიკალური ტექსტის ერთგული და ამავეს ითხოვდა მოწაფეებისგან – მუსიკალური ტექსტისადმი განსაკუთრებულ მორჩილებას, რაც მთავარი ამოსავალია ნებისმიერი ნაწარმოების არსის გასახსნელად.

დავით ანდლულაძის როლზე მუშაობის პრინციპები სავსებით განსხვავდებოდა იმ დროის საოპერო მომღერლების სამუშაო სტილისაგან. როგორც აღვნიშნეთ, იგი ქართველი თუ რუსი „მხატვლების“, ასევე ახმეტელის საოცნებო მსახიობის განსახიერება იყო. აღარ იგრძნობოდა ზღვარი მსახიობსა და მომღერალს შორის. სწორედ ეს მიდგომა ჩანდა მკვეთრად მის ვოკალურ გამოსვლებში, რადგან პარტიტურის მისეული გახსნა ზედმიწევნით რეალისტური იყო განცდით, დახვეწილობით, მოზომილი, მაგრამ იმავდროულად ყოველთვის ცოცხალი, და იმ მომენტში დაბადებული ემოციით ნასაზრდოები. იგი თავის პერსონაჟებს მხოლოდ

ხმით კი არ წარმოგვიდგენდა, არამედ ვოკალით, რომელსაც გამოარჩევდა დრამატული ასპექტი.

დავით ანდლულაძე მოწაფეებთან მუშაობდა არა მარტო ვოკალურ ტექნიკაზე, არამედ მუსიკალურ დრამატურგიასთან სინთეზზე, რაც ასეთი მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. მისი აღზრდილები იმთავითვე გამოირჩეოდნენ სამსახიობო დისციპლინით, რომელიც მასწავლებლისგან გადაეცათ. საკონცერტო თუ საოპერო დადგმებში ან თუნდაც კამერულ მუსიკაში მათი გამომსახველობა უნდა ყოფილიყო რეალისტური და დამაჯერებელი. რაც მთავარია, სწავლის პროცესში მუშავდებოდა და იხვეწებოდა ყველა დეტალი, რომლებიც სწორი ვოკალური ტექნიკითა და სტანისლავსკისეული შთაგონებით ქმნიდა წარუშლელ მომაჯადოებელ სახეს და არა უბრალოდ ლამაზ ბგერათა მძივს. ეს კომპლექსური მიდგომა დღემდე თაობიდან თაობას გადაეცემა. მას იყენებენ ანდლულაძის სკოლის უკვე მე-4 და მე-5 თაობები. ამ სკოლის ყოველი წარმომადგენლის სამუშაო პროცესში დიდ ადგილს იკავებს პერსონაჟის დრამატულ მხარეზე მუშაობა. ნოდარ ანდლულაძის ვიდეოჩანაწერებში ჩანს, რა საოცარი სკრუპულოზურობით მუშაობს იგი თითოეულ საოპერო ნომერზე მუსიკალური დრამატურგიით დაწყებული თითქოს უმნიშვნელო ჟესტით დამთავრებული, რაც, უდავოდ, ვოკალური გამომსახველობის გამდიდრებას ემსახურება.

აღსანიშნავია, რომ დავით ანდლულაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სიტყვას. თავად მის (თუ მისი მოწაფეთა) შემოქმედებაში ვოკალური ტექნიკის მამოძრავებელი ძალა სწორედ სიტყვაზე მოდის. სიტყვა, როგორც ვოკალურ-ტექნიკური საშუალება, ძირითადი ინსტრუმენტია. ესეც ცხადყოფს, რომ იგი მიმდევარია სტანისლავსკის პრინციპებისა საოპერო თეატრში. სიტყვა კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს მისი ტრადიციების გამგრძელებელ ნოდარ ანდლულაძის შემოქმედებაში, რაც აიხსნება თავდაპირველი პროფესიითაც, სიტყვას მეტ დატვირთვასაც ანიჭებდა და მეტი საშუალებაც ჰქონდა ოპერების ორიგინალში სიმღერისა, რაც, უდავოდ, კიდევ უფრო საინტერესოსა და გამომხატველს ხდიდა მუსიკასა თუ ვოკალს. დავით ანდლულაძე, როგორც სიტყვის დიდოსტატი, მოწაფეებსაც სთხოვდა სიტყვის სრულ გამჭვირვალობას და სასიმღერო წარმოთქმის სალაპარაკო დონეზე დაყვანას. იაგოს არიაზე საუბრისას ის, მე ვიტყვოდი, არიის გასაღებად მიიჩნევდა პირველი ფრაზის “Vanne”-ის სწორ ვოკალურსა თუ მხატვრულ გააზრებას.

ბატონ ელდარ გეწაძეს ეს არიაც დავითთან აქვს მომზადებული, ისევე როგორც მაზეპას ურთულესი არია, რომელიც მის იუბილეზე ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ შეასრულა.

როგორც მომღერალს, სულ მაწუხებდა მთავარი კითხვა: დავით ანდლულაძის შემოქმედებაში, სტანისლავსკისეული კონცეფციიდან გამომდინარე, მსახიობ-მომღერალზე საუბრისას რას ენიჭება უპირატესობა – ვოკალს თუ მხატვრულ სახეს? პასუხი ამ კითხვაზე სწორედ ელდარ გეწაძესთან ინტერვიუს შემდეგ აღმოვაჩინე. ბატონი ელდარი აღნიშნავს, რომ მუსიკალური მასალა უპირველესად ვოკალურად გამართული და ტექნიკურად დაძლეული უნდა ყოფილიყო, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებოდა მხატვრული სახის კონცეფციაზე მუშაობა, რომელიც ისევ და ისევ ვოკალური ტექნიკის საშუალებით მიიღწეოდა. ამისი შესანიშნავი მაგალითია მურმანის არია, რომელიც ბატონმა ელდარმა თავისი პედაგოგის ხელმძღვანელობით მოამზადა და რომელიც პირდაპირი მემკვიდრე იყო სანდრო ინაშვილისეული მურმანისა. ამ უკანასკნელმა კი ეს მხატვრული სახე თვით ზაქარია ფალიაშვილის სურვილითა და მეთვალყურეობით შექმნა. მაგრამ მაესტრო დავით ანდლულაძე მოწაფეს თურმე კიდევ უფრო დიდ სამხატვრო მოთხოვნებს უყენებდა, რომლის მიღწევის იმედი ჰქონდა სწორედ იმ ვოკალურ-ტექნიკური სამუშაოს გამო, რომელიც უსწრებდა ნაწარმოებზე მხატვრულ მუშაობას; კერძოდ, დავით ანდლულაძე კიდევ უფრო მეტად უღრმავდება და აადამიანურებს მურმანის სახეს, რომელსაც ერთი „ამოთქმით“ (ე. გეწაძე) ათქმევინებს პირველ ფრაზას: „ამომავალსა მზეს სწუნობს ეთერის ეშხი, სიტურფე“, რათა გულიდან მოიშოროს ეს მიმე ლოდი. „ეს სწორედ პერსონაჟის სტანისლავსკისეული გაადამიანურება და ჩვენ მიერ როლის გათავისებაა, რადგან არაფერია იმაზე ბუნებრივი, რომ ადამიანმა ერთი ამოსუნთქვით გამოხატოს, გადმოსცეს თავისი სათქმელი. მაგრამ აქ ისევ იბადება კითხვა – რის ხარჯზე შეიძლება ამ მაღალი მხატვრულ-რეალისტური შედეგის მიღწევა, თუ არა ზუსტი ვოკალური ტექნიკის საშუალებით, როცა სუნთქვაა მთავარი ფლაგმანი?!“.

დავით ანდლულაძე არ კმაყოფილდებოდა მხოლოდ კლასში მიღწეული შედეგებით. ის მოწაფეებთან ერთად განიხილავდა და არჩევდა მათ ყოველ გამოსვლას, რადგან მან, როგორც შემოქმედმა, კარგად იცოდა, რომ სცენაზე მუშაობა წინასწარ ჩატარებულ სამუშაოს ემყარება, მაგრამ სცენაზე იბადება იმ მომენტისათვის

დამახასიათებელი ემოციურ-ფიზიკური მდგომარეობა და განწყობა, რომელსაც, თუ შემოქმედებითად გარდაიქმნა, დიდი შედეგი მოაქვს, თუ არა შეიძლება სასურველ მიზნამდე ვერ მიგვიყვანოს. მოწაფეებთან მუშაობის ეს მეთოდი, რასაკვირველია, დავითის ყოველ გამოსვლაში იგრძნობოდა, როცა ის ჯერ კიდევ სტანისლავსკისთან მუშაობდა, თუმცა ანდლულაძეს თავის პედაგოგის, მაესტრო ვრონსკისგან უკვე ჰქონდა მიღებული დიდი გამოცდილება. მასწავლებელი დავითის ყოველ გამოსვლას მასთან ერთად არჩევდა და ყოველ წინა საჯარო გამოსვლას მომავალი გამოსვლების დასახვეწად იყენებდა. აქ უნდა გავიხსენოთ ბ-ნი ლადო ათანელის ინტერვიუც, რომელშიც ის აღნიშნავს, რომ მაესტრო ნოდარ ანდლულაძესთან ის ზუსტად ასე განიხილავდა საქართველოში თუ მის ფარგლებს გარეთ გამართულ სპექტაკლებს.

საინტერესო აღმოჩნდა ინტერვიუ მედეა ნამორაძესთან დავით ანდლულაძესთან დაკავშირებით. მასთან დიალოგისას ადვილად შევძელით პარალელების გავლება და იმ ინფორმაციის დაზუსტება, რომელსაც გავეცანით წყაროებში და მივიღეთ არსებული მასალის შესწავლის შემდეგ. მ. ნამორაძე ეხმიანება სტანისლავსკის მეთოდს, რომელსაც, როგორც ჩანს, დავითი მუშაობისას არ უხვევდა იმ მხატვრული მიზნის მისაღწევად, რაც მხოლოდ ტექნიკურად გამართულ მომღერალს შეეძლო. ქალბატონი მედეა იხსენებს მუშაობას ჯილდას პარტიაზე (ვერდის „რიგოლეტო“). ანდლულაძე მას სთხოვდა, მაქსიმალურად გაეთავისებინა ახალგაზრდა ქალის განცდები ყოველგვარი გადაჭარბებისა და არაბუნებრიობის გარეშე, ანუ სთხოვდა ტექსტის სიღრმისეულ წვდომას, პერსონაჟში გარდასახვას, ხოლო სოლიდური ვოკალური ტექნიკა იყო გარანტი პერსონაჟის სახის შესაქმნელად, რაც, საბოლოოდ მხატვრული სახის საინტერესო კონცეფციად ყალიბდებოდა.

დავით ანდლულაძისთვის ვოკალური ტექნიკა ემსახურებოდა მხატვრული სახის გახსნას და მთლიანად იყო დაბალანსებული. იგი კატეგორიულად უარყოფდა საოპერო სფეროს თანმდევ კლიშეებს, გრიმასებს, სტერეოტიპულ პოზებსა და ჟესტიკულაციას და ითხოვდა მათ შეცვლას პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის, ეპოქისა და გარემოებათა გათვალისწინებით. ის დიდ ყურადღებას აქცევდა ლიტერატურული ტექსტისა და ლიბრეტოს შესწავლას. მუშაობისას ითხოვდა სანოტო ტექსტის ინსტრუმენტული ნაწილის შესწავლასაც, რადგან მიაჩნდა, რომ მასში დიდი დრამატული ინფორმაციაა და ის ვოკალისათვის მნიშვნელოვანი იყო. კომპოზიტორის მიერ შემოთავაზებული



ინსტრუმენტული ჩანართები ნაწარმოებში ისევე უნდა ყოფილიყო გამოყენებული პერსონაჟის მხატვრული სახის გასახსნელად, როგორც ვოკალი. ამგვარი დამოკიდებულება აშკარად გამოხატავს სტანისლავსკის აზრს: საოპერო დრამატურგის გათვალისწინებით დაუშვებელი იყო მომღერლის გამოთიშვა მხატვრული სახიდან (მაგ., ჩახველება, ტანსაცმლის, თმის გასწორება და ა. შ.) საორკესტრო ეპიზოდებში შემდეგი სასიმღერო მომენტის დადგომამდე.

ქ-ნ მედეა ნამორაძესთან საუბრისას გამოიკვეთა, რომ დავითი მოწაფეებთან ძირითადად იყენებდა მუშაობის იმ მეთოდს, რომელიც სტანისლავსკისგან აითვისა. გარდა ამისა, ითხოვდა მკაცრ დისციპლინირებულ მუშაობას. სწორედ ამგვარი პედაგოგიური საქმიანობის შედეგია დავითის აღზრდილ დიდ მომღერალთა პლეადა, რომელიც მისი პრინციპების გათვალისწინებით დღემდე ასაზრდოებს ქართულ ვოკალურ სკოლას.

„სუნთქვა როგორც ვოკალური, ისე დრამატული გამომსახველობის საწყისი და საფუძველია,“ – აღნიშნავს დავით ანდლულაძეზე საუბრისას ბ-ნი ელდარ გეწაძე, მომღერალი, რომელიც ჩვენთვის, ქ-ნ მედეა ნამორაძესთან, ბ-ნ თენგიზ ჩაჩავასა და ბ-ნ ვლადიმერ კანდელაკთან ერთად, დღეს ერთ-ერთია, რომელსაც შეუძლია კიდევ უფრო ახლოს გაგვაცნოს დიდი ქართველი ტენორისა და პედაგოგის, დავით ანდლულაძის შემოქმედება.

დავით ანდლულაძის მოწაფე, ტენორი თენგიზ ჩაჩავა, რომელიც საოპერო რეპერტუარის შესრულებასთან ერთად კამერული მუსიკის გამორჩეულ შემსრულებლადაც ითვლება, სწორედ დავით ანდლულაძეს უკავშირებს ამ ჟანრის მიმართ დიდ ინტერესს (უკვე სტუდენტობაში მასთან ჰქონდა მომზადებული არაერთი საკონცერტო პროგრამა, მათ შორის ვოკალური ციკლები). რასაკვირველია, ეს სიყვარული მოგვიანებით დიდ შედეგებს მოუტანს თენგიზ ჩაჩავას შემოქმედებითად ძმასთან, დიდ ქართველ კონცერტმასტერ ვაჟა ჩაჩავასთან დუეტში მუშაობისას.

ბ-ნი თენგიზი ანდლულაძეების სკოლის მთავარ მახასიათებლად ბერის ხარისხს მიიჩნევს და ამ შემთხვევაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს „თავის ხმას“ (voce di testa), რაც ყველა რეგისტრში ისმის სხვადასხვა „ოდენობით“ და არ იკარგება მთელი დიაპაზონის ფარგლებში. ეს პრინციპი სხვადასხვა ხმაში სხვადასხვა

შეფარდებით იჩენს თავს. სწორედ ამით არის მიღწეული ე. წ. Squillo – ზარი – მზის სხივი, რომელიც ერთნაირად ჟღერს ხმის მთელ დიაპაზონში. „თავის ხმის“ პრინციპების საფუძვლიანმა შესწავლამ ჩაჩავას პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე, ბევრჯერ შეაძლებინა გზააბნეულ მომღერალთა სწორი მიმართულებით წარმართვა და სახმო პრობლემების მოგვარება. ყველასათვის ცნობილია, რომ ბ-მა დავითმა თავის დროზე ამ მეთოდით გადაარჩინა უდიდესი ტენორი ზურაბ ანჯაფარიძე, ასევე ბარიტონის ხმაზე მომღერალი სოტკილავა ერთ-ერთ უდიდეს ტენორად აქცია. დავითი და ნოდარიც „თავის ხმის“ აუცილებლობასა და მნიშვნელობას ერთნაირად ხედავდნენ ყველა ხმაში. უბრალოდ, ფიზიოლოგიური მონაცემის არსებობის გამო ქალებში ამ ტიპის ხმის მოპოვებასა და შენარჩუნებას უფრო ადვილად მიიჩნევდა. ორივე ანდლულაძე ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა გარდამავალი ბგერების ერთიანობას ზედა და ქვედა რეგისტრებთან. თენგიზ ჩაჩავა, რომელმაც ორივე ანდლულაძესთან იმუშავა, დაბეჯითებით აღნიშნავს, რომ მამა-შვილი, ორივე, სუნთქვის ერთსა და იმავე პრინციპს იყენებდა, მაგრამ იქვე ხაზს უსვამს, რომ ნოდარმა ეს ცოდნა კიდევ უფრო მეტად დახვეწა და გააფართოვა ფიზიოლოგების – რაბოტნოვის, რაულ იუსონის, ჰუსერლ-შელერისა და ტომატისის – ნაშრომების გაცნობითა და თავის პრაქტიკაში გადატანით. ამ პროცესებში, რასაკვირველია, აქტიურად იყო ჩართული მარინა ნოზაძეც, დიდი ქართველი ფონიატრი, დავით და ნოდარ ანდლულაძეების თანამოაზრე.

ბ-ნ თენგიზთან ინტერვიუს მიხედვით, დავით ანდლულაძე თავდაპირველად ხმოვანი „ა“-ს საშუალებით ცდილობდა ყელის გახსნას, ხმის თავისუფალი წარმოქმნის პროვოცირებას. ამის შემდეგ უმატებდა ხმოვან „ი“-ს, რაც, ზოგადად, ანდლულაძეების სკოლის ყველა წარმომადგენლის სასწავლო პროცესში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, როგორც მაგარი და რბილი სასის დახმარებით ზედა რეზონატორებში ხმის მიმართვის საუკეთესო საშუალება. ამას ემატებოდა „ვერტიკალური ღიმილის“ პოზიცია. ანდლულაძეები თვლიდნენ, რომ „ლარივით“ გადაჭიმული რბილი სასიდან არეკლილი ბგერა მთელ სასას უნდა მოედოს და ასე გაჩნდეს რეზონირებული ბგერა. სასისა და დიაფრაგმის ჩარჩოში მოქცეული რეზონირება იყო ხმის ტრაექტორიის ყველაზე მარტივი ახსნა, რომელიც, რასაკვირველია, შემდეგ უამრავი დეტალით იხვეწება: მაგალითად, სუნთქვის ადებისას ყელის თავისუფალი

მდგომარეობის პირობებში, იმ ადგილას, სადაც ჰაერი კონცენტრირდა, უნდა გაჩნდეს ბგერის წარმოქმნის შეგრძნება. ასევე კარგად დაყენებული ხმის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია სწორი დიქცია.

კიდევ ერთი დეტალი: დავით ანდლულაძე, ქართველი ტენორების მთელი პლეადის აღმზრდელი, მომთხოვნი ყურის, სწორი სუნთქვისა და აქტიური სასის წინაპირობად თვლიდა ბგერის მოხურვას და არა პირის ღრუს ან ბაგეების გადაჭარბებულ აქტივობას, რასაც შეემლო მოხურვის იმიტაცია გამოეწვია ფერის საფუძველზე. ეს სრულიად ეწინააღმდეგებოდა მის პრინციპს. ხმა უნდა წარმოიქმნებოდეს ზედა რეზონატორების გავლით და არა პირის ღრუში დაგუბებით.

დავითი დამწყებ მომღერლებს შესასწავლად და შესასრულებლად „ძალიან ბევრ“ ე. წ. „ძველ მუსიკას“ აძლევდა. ის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოწაფის რეპერტუარის თანმიმდევრულობას, ახალბედებს არ ტვირთავდა „ვერისტებისა“ და სხვა „მძიმე“ რეპერტუარით. პირველი ნაბიჯები ყოველთვის ძველი არიებით იწყებოდა, სანამ ხმა არ გაიმართებოდა შემდეგ ეტაპზე გადასასვლელად და უფრო რთულის დასაძლევად.

საკონცერტო გამოსვლების შემდეგ მას ახასიათებდა შეგირდთან შედეგის განხილვა, როგორც თავისი აზრის, ისე მოწაფის აღქმის დეტალური ანალიზი და შედარება. ეს ტრადიცია უდავოდ ვრონსკისეულია.

დავით ანდლულაძე არასდროს განასხვავებდა მოწაფეებს, ყველასთან ერთნაირი მონდომებით მუშაობდა. აღსაზრდელებს თავისუფლებას ანიჭებდა, რათა თვითონ შეეგრძნოთ საბაზისო ცოდნაზე დაყრდნობით ის, რასაც გადასცემდა. თუმცა მოწაფეები რეპერტუარს დავითთან (და ნოდართანაც) ათანხმებდნენ, რომ შემუშავებულ სასწავლო გეგმაში არ მომხდარიყო უხეში დარღვევა. თენგიზ ჩაჩავას მაგალითზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დავითი მოწაფეებს არგუმენტირებულად ასწავლიდა სწორ გადაწყვეტილებათა მიღებას, რათა მათ ბალანსი არ დაეკარგათ სიფრთხილესა და დროულსა და გამართლებულ რისკს შორის.

დავით ანდლულაძე მოწაფეებთან მუშაობდა ისეთ დეტალებზე, როგორებიც იყო, მაგალითად: ეპოქის ესთეტიკა, დარბაზის აკუსტიკა, ინსტრუმენტის წყობა. მოწაფეები უსმენდნენ და სწავლობდნენ ერთმანეთისგანაც, რაც მოსმენის კულტურასა და ანალიტიკურ აზროვნებას უვითარებდათ.

იმის მიუხედავად, რომ დავით ანდლულაძე ცოდნითა და პროფესიონალიზმით გამოირჩეოდა, ის საკუთარი მოწაფეებისგანაც სწავლობდა. ყოველი მომღერალი ხომ პიროვნებაა, ამიტომაც საჭირო ხდება ინდივიდუალური მიდგომის მონახვა, ახალი გზების ძიება, რაც თავისთავად პედაგოგს ზრდის და მისი ცოდნას ამდიდრებს.

დავით ანდლულაძე გახლდათ თავდადებული პედაგოგი, რომელსაც მუდმივად ეჭირა ხელი მოწაფის პულსზე, მაგრამ ამავე დროს მას თავისუფალი არჩევანის საშუალებას აძლევდა.

თენგიზ ჩაჩავა აღნიშნავს, რომ ანდლულაძისეული ბგერა სრულიად გამორჩეული და ავთენტურია. მის მოპოვებას დავითისა და ნოდარის დაუღალავი შრომა დასჭირდა და ეს მათი სკოლის ყველაზე ძვირფასი მონაპოვარია. მაგალითად, ბ-ნი თენგიზი იხსენებს ჩაიკოვსკის სახელობის ერთ-ერთ კონკურსზე გასულ ნოდარ ანდლულაძის ახალგაზრდა მოწაფეებს, რომლებიც გამოცდილებით ჩამორჩებოდნენ სხვა მონაწილეებს, მაგრამ ბგერის წარმოქმნის კლასით სხვა სიმალლეზე იდგნენ. მისდა სასიხარულოდ, კოლეგების აღზრდილებში ის ხედავს ანდლულაძისეულ რეზონანსულსა და მბრწყინავ ბგერას, რაც დასტურია, რომ სკოლა განაგრძობს არსებობას.

სკოლის გაგრძელებასა და განვითარებაზე სადისერტაციო ნაშრომის მომდევნო თავებში ვისაუბრებთ.

### III თავი

#### ნოდარ ანდლულაძე

##### 3.1 ნოდარ ანდლულაძე – შემოქმედი

ნოდარ ანდლულაძე დაიბადა მომღერლების ოჯახში. ის იზრდებოდა ტენორ დავით ანდლულაძისა და კონსერვატორიის პირველი თაობის კურსდამთავრებულის, მომავალში ეთერის პარტიის საუკეთესო შემსრულებლის, ბარბარე მამამთავრიშვილის (მრავალი) ოჯახში. როგორც ნოდარ ანდლულაძე იხსენებს, მისი ბებია, გურიაში განთქმული დამტირებელი, მეცო-სოპრანოს საოცარი ტემბრით გამოირჩეოდა („მიამბეთ თქვენზე“, 2002). სწორედ მათგან მიიღო მემკვიდრეობით მუსიკალური, კერძოდ სასიმღერო, ნიჭი. ბარბარე მრავალი (რეჟიმოვას კლასდამთავრებული და ვრონსკის ნამოწაფარი) და დავით ანდლულაძე ერთმანეთს სანდრო ახმეტელის გენიალურ საეტაპო სპექტაკლ „ჯამბაზებში“ შეხვდნენ.

ჯერ კიდევ სულ მთლად პატარა ნოდარი მარტოობისას თავს ოპერების ინსცენირებით ირთობდა და ოპერის ყველა გმირს თვითონ ასახიერებდა: „კარმენში“, მაგალითად, იყო კარმენიც, ხოსეცა და ტორეადორიც. დიდი ხნის განმავლობაში მისთვის სიმღერა მხოლოდ გატაცება და სიამოვნება იყო, რადგან მამის შემდეგ სცენაზე გამოჩენას ვერ ბედავდა. და რადგან სიმღერაზე სერიოზულად არ ფიქრობდა, ჯერ ჩერნიავსკაიასთან ფორტეპიანოს, შემდეგ კი, ამ ინსტრუმენტზე გულაცრუებული, ცომიკის კლასში ჩელოს ეუფლებოდა. გასაგებია, რომ ქართული საოპერო ხელოვნების უნიკალური მოვლენის, დავით ანდლულაძის შემხედველ ნოდარ ანდლულაძეს ეძნელებოდა ამ სფეროში თავის დამკვიდრების პერსპექტივის დანახვა. დავითი იმ დროისათვის იყო ყოველმხრივ შემკული არტისტი საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ მიღებული საუკეთესო განათლებითა და გამოცდილებით. სწორედ ამიტომ ნოდარმა (სავარაუდოდ, მამის რჩევით) სწავლა განაგრძო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე არნოლდ ჩიქობავას ხელმძღვანელობით, რომელმაც მოგვიანებით მას გამონაკლისის სახით მეცნიერების „ღალატი“ აპატია („მიამბეთ თქვენზე“, 2002).

ნოდარ ანდლულაძე თავს არ უტყდებოდა, რომ მისი მთავარი მოწოდება სწორედ სიმღერა იყო, ამიტომ უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ კავკასიური ენების

კათედრის მდივნად განაგრძო მუშაობა. ლექციების კითხვის პარალელურად მან ჩაერთო მამის საქმიანობაში და ყოველ შესაძლებლობას იყენებდა, რომ მშობლის გამოსვლებსა და გაკვეთილებს დასწრებოდა. როგორც ყველა „ფილიო დ'არტე“, ნოდარ ანდლულაძე თბილისისა და მოსკოვის ოპერების კულისებში გაიზარდა, მშობლებს ის გასტროლებზეც დაჰყავდათ.

შვილმა ანდლულაძემ ლექციების კითხვის პარალელურად ოპერაში დაიწყო სიმღერა, რაც მოჰყვა ერთ საბედისწერო სასცენო შემთხვევას, როდესაც „აბესალომ და ეთერის“ წარმოდგენისას დავითმა ფეხი მოიტეხა. მას მოუწია კოლეგის მაგივრად სცენაზე გასვლა, მაგრამ გაუმართავი განათების გამო დეკორაციას დაეჯახა. ამ ფატალური შემთხვევის გამო აბესალომის პარტიის შესრულება განაგრძო ზურაბ ანჯაფარიძემ, მაგრამ მომხდარის შემდეგ პუბლიკამ ნელ-ნელა მდუმარედ დატოვა დარბაზი და ამით გამოხატა პატივისცემა საყვარელი ტენორის მიმართ.

ამის შემდეგ მამა ანდლულაძე დაემშვიდობა აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას და თავდაუზოგავად შეუდგა პედაგოგიურ სფეროში სამსახურს, რომლისთვისაც არც გამოცდილება აკლდა და არც განათლება. მამამ ნოდარს მოამზადებინა ხოსეს პარტია. შვილი ანდლულაძის დებიუტი ბიზეს უკვდავ „კარმენში“ შედგა თბილისის საოპერო სცენაზე. ამას მოჰყვა სხვადასხვა პარტია, რომლებიც, რასაკვირველია, ასევე მამის ხელმძღვანელობით შეისწავლა. იმის მიუხედავად, რომ საოპერო სცენაზე უკვე დავით ანდლულაძის არაერთი აღზრდილი იდგა, ნოდარმა თავი მოვალედ იგრძნო, ქართულ საოპერო სცენაზე განსაკუთრებული ადგილი დაეკავებინა, რასაც მან მიაღწია მემკვიდრეობით მიღებული ნიჭით, მამისეული თუ იტალიური სკოლითა (რომელიც მან მანესტრო ბარასთან გაიარა) და სამსახიობო ოსტატობით. ნოდარ ანდლულაძის შემთხვევაში აუცილებელია ხაზი გავუსვათ მის მეცნიერულ მიდგომას ისეთი რთული და აბსტრაქტული დარგის მიმართ, როგორცაა სიმღერა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, იბადება კითხვა: რამდენად დიდია ნოდარ ანდლულაძის წვლილი ანდლულაძეების ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბებაში? ვეცდებით, შევხვით ნოდარ ანდლულაძის ღვაწლს, რომელმაც მამისაგან მიღებული, ასევე იტალიაში შეძენილი ცოდნა მეცნიერულ დონეზე აიყვანა და თავისი შემოქმედებითა და პედაგოგიური გამოცდილებით გაამდიდრა, სისტემური სახე მისცა სკოლის მთავარ პოსტულატებს, მეთოდოლოგიას, მიზნებს და მოწაფეებს გადასცა.

საუკუნეზე მეტია, სწორედ ამ სკოლას ემყარება ქართული საოპერო მუსიკის მიღწევების დიდი წილი. შვილი ანდლულაძისათვის მნიშვნელოვანი იყო ვოკალური ტექნიკის მეცნიერული დასაბუთება და ობიექტურად მოპოვებული ცოდნით სიმღერის სწავლება. ნოდარ ანდლულაძე ფიქრობდა, რომ ვოკალური ტექნიკა შედეგია ანატომიურ-ფიზიოლოგიური მექანიზმების დეტალიზებული ერთიანობისა. მხოლოდ ამ პირობით მიიჩნევა ის მეცნიერულად დასაბუთებულად, „სუბიექტივიზმისაგან“ თავისუფალ მოვლენად.

ჩვენი ამოცანაა შემდეგი საკითხების განხილვა:

- ნოდარ ანდლულაძის მეთოდები იმ ცოდნის სისტემატიზებაში, რომელიც მას შესძინა მამამ, შემდეგ იტალიაში გატარებულმა წლებმა, მოგვიანებით – შემოქმედებითა და პედაგოგიურმა გამოცდილებამ;

- ნოდარ ანდლულაძე – მეცნიერი-მკვლევარი;
- ანდლულაძეების სკოლის სისტემის ძირითადი პოსტულატები;
- ნოდარ ანდლულაძის, როგორც მომღერლისა და პედაგოგის, ღვაწლი ანდლულაძეების სკოლის განვითარებაში;

- იტალიური წლები, როგორც სიახლე და დასტური მამასთან მიღებული ცოდნისა;
- ინტელექტი, როგორც სასიმღერო მონაცემი: „ვმღერი, მაშასადამე ვაზროვნებ“;
- ნოდარ ანდლულაძის მიერ აღზრდილი შემსრულებლები, აღზრდილი პედაგოგები და შემსრულებელი-პედაგოგები.

ამ საკითხებს მივუძღვნით თავის ქვეთავებს, რათა ვუპასუხოთ შეკითხვებს და სწორედ პასუხების ძიებისას ჩამოვაცალიბოთ ჩვენი მოკრძალებული დასკვნა ნოდარ ანდლულაძეზე, როგორც მოვლენაზე ანდლულაძეების სკოლისა თუ მთლიანად ქართული ვოკალური ხელოვნების კონტექსტში.

მიუხედავად იმისა, რომ ნოდარ ანდლულაძე უახლოეს წარსულში მოღვაწეობდა, მასზე შექმნილი ლიტერატურა ჯერჯერობით არ არის მდიდარი. მისი მოღვაწეობა მოითხოვს დროულსა და საფუძვლიან შესწავლას, მის მიერ დატოვებული დიდი საგანძური კი – ფორმის მიცემას. აქედან გამომდინარე, შევეცდებით, არსებული მწირი ლიტერატურის, ნოდარ ანდლულაძის მდიდარი და საოცრად ინფორმაციული ვიდეომასალისა და, რაც მთავარია, მისი მოწაფეების ინტერვიუების გამოყენებით მცირე წვლილი შევიტანოთ ქართული ხელოვნების ბუმბერაზი შემოქმედის

მოღვაწეობის გააზრებაში.

გვსურს, ნოდარ ანდლულაძე წარმოვაჩინოთ როგორც მეცნიერი, რომელმაც მამისეული ტრადიციების, იტალიური განათლებისა და თავისი გამოცდილების საფუძველზე საბოლოოდ შეაჯამა და სისტემური სახე მისცა ანდლულაძეების სკოლას. ჩვენი მიზანია, გავერკვიოთ, როგორი იყო მეცნიერებიდან მოსული ადამიანის მიდგომა ვოკალური ხელოვნების, ქართულ ვოკალურ ხელოვნებაში საგვარეულო სკოლის ჩამოყალიბების მიმართ; რამდენად და როგორ იყენებდა ნოდარ ანდლულაძე მამისგან მიღებულ ინფორმაციასა თუ იტალიურ განათლებას.

ნოდარ ანდლულაძის ოჯახში იკრიბებოდა იმდროინდელი ინტელექტუალური თუ სახელოვნებო ელიტა: ალექსანდრე მელიქ-ფაშაევი, ალექსანდრე წუწუნავა, სანდრო ახმეტელი, მიხეილ ჯავახიშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე და სხვ. სიტყვის დიდი მუსიკოსი გალაკტიონი დავით ანდლულაძეს ასე მიმართავდა: „დიდ დავით ანდლულაძეს, რომელთანაც მაკავშირებს სიმღერა“ („მიაშხეთ თქვენზე“, 2002).

დღემდე სასწაულად აღიქმება, მტარვალის რეჟიმის ხელში როგორ გადაურჩა სიკვდილს ევგენი მიქელაძის ახლო მეგობარი დავით ანდლულაძე. მოგვიანებით, როდესაც დავითი რუსეთში გაემგზავრა, ეს წრე კიდევ უფრო გაფართოვდა და დავითის აქტიურმა ურთიერთობამ რუსული საზოგადოების საუკეთესო წარმომადგენლებთან, რასაკვირველია, პატარა ნოდარზე წარუშლელი კვალი დატოვა.

ნოდარ ანდლულაძემ „მიზანმიმართული ურჩობის წყალობით“ (კუპატაძე, 2012, გვ. 9) ახალგაზრდობის წლები დაუკავშირა უნივერსიტეტს, სადაც 1954 წელს არნოლდ ჩიქობავას ხელმძღვანელობით დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია ენათმეცნიერებაში და მას მიენიჭა ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის წოდება. ენისადმი მეცნიერული მიდგომა შემდგომ მას ძალიან დაეხმარა, რადგან ამ დიდი ცოდნითა და გამოცდილებით ვოკალურ ხელოვნებაში სიტყვა აიყვანა უმაღლეს საფეხურზე, რაზეც უფრო დეტალურად ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ნოდარ ანდლულაძის შემოქმედებით ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანია წლები, რომლებიც ჯერ კიდევ სრულიად ნორჩმა მომღერალმა საოპერო თეატრში გაატარა. საუბარია რეპეტიციებზე, კონცერტებზე, სპექტაკლებზე, სხვადასხვა შემოქმედებით შეხვედრაზე და ა. შ. სწორედ აქ გაეცნო ნოდარ ანდლულაძე მამის მუშაობის მთავარ პრინციპებს. დავით ანდლულაძე მის წინაშე წარდგება არა როგორც მხოლოდ



მომღერალი, არამედ მსახიობიც. სტანისლავსკისეული მოსკოვური წლებისა თუ დიდ ქართველ რეჟისორებთან აქტიური მუშაობის წყალობით მასში ეს ორი საწყისი შესანიშნავად იყო შერწყმული.

დისერტაციის დაცვიდან ორი წლის თავზე თბილისის ოპერის სცენაზე შედგა ნოდარ ანდლულაძის ნანატრი დებიუტი ოპერა „კარმენით“. ხოსეს პარტიას მალევე მოჰყვა კავარადოსის პარტია და, რადგან წარმატებულ დებიუტს ზურგს არ უმაგრებდა ოფიციალური მუსიკალური განათლება, თბილისის კონსერვატორიის იმდროინდელი რექტორის, იონა ტუსკიას ინიციატივით ნოდარ ანდლულაძე უგამოცდოდ ჩაირიცხა კონსერვატორიის ვოკალურ ფაკულტეტზე.

თბილისის საოპერო სცენაზე მან წარმატებით შეასრულა ტენორის უამრავი პარტია, მათ შორის ვერდის „ტრუბადურში“, „რიგოლეტოსა“ და „ოტელოში“, დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმურში“, მასკანის „სოფლის ღირსებაში“. აითვისა გერმანული რეპერტუარი ვაგნერისა და შტრაუსის ოპერების სახით. როგორც ეროვნული სულისკვეთების მომღერალი, ნოდარ ანდლულაძე შეუდარებელი იყო ქართულ საოპერო პარტიებში (აბესალომი, ტარიელი, მინდია და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ, როგორც დავით ანდლულაძის სკოლის ღირსეული წარმომადგენელი, ის გახლდათ გერმანიის პარტიის უზადო შემსრულებელიც.

ნოდარ ანდლულაძის იტალიაში გამგზავრება სწორედ იმისი დასტურია, რომ ანდლულაძეების ვოკალური სკოლა პირდაპირ უკავშირდება იტალიურს: მისი სიმღერა 1958 წლის დეკადაზე ევროპელმა სტუმრებმა აღიქვეს როგორც მშობლიური და არა უცხო, იგრძნეს მასთან სასიმღერო მანერის მჭიდრო ნათესაური კავშირი, რის შედეგადაც საბჭოთა მომღერლის იტალიაში გაგზავნა გადაწყდა. ნოდარ ანდლულაძე ორწლიან სტაჟირებაზე ლა სკალას თეატრში გაემგზავრა.

ჩვენი მიზანი არ არის, ამ საკითხით დისერტაციაში რაიმე სახის დამაბულობის შემოტანა, მაგრამ ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად ელვარე და კაშკაშა უნდა ყოფილიყო ქართველი მომღერალი, რომ იგი ჩაერიცხათ იტალიაში გასაგზავნ დიდი თეატრის სოლისტებით დაკომპლექტებულ ჯგუფში (თ. მილაშკინა, ალ. ვედერნიკოვი და სხვ.). ხაზგასასმელია ისიც, რომ ლა სკალაში ქართველი მომღერლების (სარაჯიშვილი, ქორიძე, ქაშაყაშვილი და სხვ.) გამოსვლიდან თითქმის საუკუნოვანი წყვეტა იყო.

ნოდარ ანდლულაძის იტალიაში სწავლა ალბათ ლოგიკური გაგრძელება იყო იმ შრომისა, რომელსაც იგი მამის დამსახურებით, შრომისმოყვარეობითა და ინტელექტუალური მიდგომით ეწეოდა. მას აბსოლუტურად სწორად ჰქონდა შეთვისებული ვოკალური სუნთქვის გამოყენების პრინციპები, რომლებსაც მისდევს იტალიური სკოლა. ბარა აღფრთოვანებით საუბრობდა, როგორი მოწესრიგებული გარდამავალი რეგისტრები ჰქონდა მის სტუდენტს ან როგორი ჰომოგენურობა და ე. წ. „მოხურვის“ ხერხი.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ნოდარ ანდლულაძე ლა სკალაში მონდომებით დაეწაფა იმ დიდ შესაძლებლობებს, რომლებსაც იქ მოღვაწე ადამიანები სთავაზობდნენ. მან გაიარა კურსები შემდეგ პედაგოგებთან:

- ვოკალური ტექნიკა – მაესტრო ბარა;
- საოპერო პარტიების შესწავლა – დირიჟორი და კონცერტმაისტერი ენრიკო პიაცა;
- ვოკალური თეორია და ისტორია – ეუჯენიო გარა.

მაესტრო ბარა თავის ორ ტენორს – ნოდარ ანდლულაძესა და ჯანი რაიმონდის (რომელთანაც ნოდარს დიდი მეგობრობა აკავშირებდა) ხშირად ერთდროულად ამეცადინებდა. ბარასთან, როგორც მონათესავე სულთან, ნოდარმა სტუდენტური წლების შემდეგ დიდი მეგობრობა და პროფესიული თანამშრომლობა შეინარჩუნა.

ნოდარ ანდლულაძის აზროვნების მასშტაბი ნათლად ჩანს იმითაც, თუ როგორ მოხვდა ის მაესტრო ბარასთან. მან მოისმინა მაშინდელ პედაგოგთა გაკვეთილები და ასე აირჩია მაესტრო. ის არა ბრმად, არამედ გააზრებული გადაწყვეტილების შემდეგ ირჩევს პედაგოგსაც, რომელთანაც უნდა იმუშაოს.

იტალიაში ნოდარ ანდლულაძემ დახვეწა/ისწავლა ისეთი როლები, როგორებიცაა: ედგარი დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმურში“, ტურიდუ მასნეს „სოფლის ღირსებაში“, კავარადოსი პუჩინის „ტოსკაში“, რუდოლფი („ბოჰემა“), ვერდისეული ტენორების პარტიები – მანრიკო („ბალ-მასკარადი“), რადამესი („აიდა“), ჰერცოგი („რიგოლეტო“) და სხვ. აღსანიშნავია, რომ ამ პარტიების ნაწილს ის საბჭოთა კავშირში მღეროდა არა ორიგინალის, არამედ რუსულ ენაზე, რასაც ენათმეცნიერი მუსიკოსი ვერ ეგუებოდა და ძალიან ეწინააღმდეგებოდა.

ძალიან საინტერესოა ამის ფონზე ნოდარ ანდლულაძის ბიოგრაფიის დეტალების ცოდნა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავიდანვე ამჟღავნებს სიმღერის მიმართ დიდ

ინტერესსა და ლტოლვას და აშკარაა მისი სასიძლო ტალანტიც, არჩევანს მაინც მეცნიერების სასარგებლოდ აკეთებს და უნივერსიტეტში აბარებს. რასაკვირველია, მომღერალი პარალელურად მუშაობს მამასთან და ამზადებს სხვადასხვა პარტიას. უნივერსიტეტის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად კიევში გასტროლების დროს ნოდარ ანდლულაძეს შესთავაზეს, შეესრულებინა ტენორის პირველი პარტიები. მიუხედავად იმისა, რომ იმავე წელს შედგა მისი დებიუტი თბილისის ოპერაში ხოსეს პარტიით, მან უარი თქვა ამ შეთავაზებაზე, რადგან თავს საკმარისად მზად არ თვლიდა. გასტროლებიდან დაბრუნებულს თბილისში, ანდლულაძეების სახლში, მეგობრების წრეში მოუსმინა დიმიტრი მჭედლიძემ (Homo Cantor, 2013). სოლისტის შტატის არარსებობის გამო ახალგაზრდა მომღერალი მეხანძრედ მიიღეს და ალბათ ნოდარ ანდლულაძე ისტორიაში შევიდა, როგორც ყველაზე ცნობილი ტენორი-მეხანძრე.

ნოდარ ანდლულაძეს ყველა შესრულებული როლი მამასა და ბარასთან ჰქონდა მომზადებული. როგორც თავად აღნიშნავს, ამ ორი დიდი ხელოვანის გავლენის შემდეგ მისი სასცენო მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი ქვაკუთხედი ავსტრიელი რეჟისორის, ვალტერ ფელზენშტაინის თეატრი იყო (Homo Cantor, 2013). ის ყოველთვის ცდილობდა, შემოქმედებით პროცესში თავი აერიდებინა „დივიზმისათვის“<sup>3</sup> და ყოფილიყო კარგი პარტნიორი, რადგან მუსიკალურსა და თეატრალურ დრამატურგიას პირველ ადგილზე აყენებდა (Homo Cantor, 2013).

ნოდარ ანდლულაძე ასევე გახლდათ სსრკ-ში პირველი ტენორი, რომელმაც იტალიურად იმღერა რადამესის პარტია და ამით ბიძგი მისცა ორიგინალური ენის დაბრუნებას ქართულსა და საბჭოთა სცენაზე.

სხვადასხვა დროს მან ქართულსა თუ მსოფლიოს სცენებზე დიდი წარმატებით შეასრულა 30-მდე განსხვავებული სპექტრის პარტია, ესენი იყო ეროვნული და უცხოური ოპერები.

### **ქართული რეპერტუარი:**

ფალიაშვილი – აბესალომი, „აბესალომ და ეთერი“

მაღხაზი, „დაისი“

მშველიძე – ტარიელი, „ამბავი ტარიელისა“

თაქთაქიშვილი – იტალიელი, „პირველი სიყვარული“

<sup>3</sup> სიტყვისგან „დივა“ (იტალიური), ანუ საკუთარი თავისა და პერსონის გაღმერთება და ყურადღების კონცენტრირება საკუთარ თავზე გუნდური მუშაობისას, ამ შემთხვევაში – სპექტაკლში.

არზაყანი, „მთვარის მოტაცება“

მინდია, „მინდია“

თორაძე – ივანე, „ჩრდილოეთის პატარძალი“

ბუკია – არსენა, „არსენა“

ცინცაძე – განდევილი, „განდევილი“

**უცხოური რეპერტუარი:**

დონიციტი – ედგარი, „ლუჩია დი ლამერმური“

ვერდი – ოტელო, „ოტელო“

რადამესი, „აიდა“

მანრიკო, „ტრუბადური“

ჰერცოგი, „რიგოლეტო“

ლეონკავალო – კანო, „ჯამბაზები“

ბიზე – ხოსე, „კარმენი“

პუჩინი – კავარადოსი, „ტოსკა“

ჩაიკოვსკი – გერმანი, „პიკის ქალი“

რაიმონდი, „ორლეანელი ქალი“

მუსორგსკი – შუისკი, „ბორის გოდუნოვი“

ცრუ დიმიტრი, „ბორის გოდუნოვი“

შტრაუსი – ჰეროდე, „სალომე“

ვაგნერი – ლოენგრინი, „ლოენგრინი“

მასკანი – ტურიდუ, „სოფლის ღირსება“

სუხონი – ონდრეი ზიმონი, „კრუტნიავა“

ნოდარ ანდლულაძე არათუ მიჰყვებოდა კომპოზიტორის მიერ შემოთავაზებულ დედანს, არამედ პარტიტურისა და ნოტების მიღმა იხედებოდა. მუსიკალურ მასალას ანალიტიკური გონებით ძალიან დეტალურად ამუშავებდა. ამას ემატებოდა ერუდიციის საფუძველზე შექმნილი მხატვრული სახე. ამ საკითხში ის თამამი იყო, არ გაურბოდა კლიშეების მსხვრევასა და მსმენელისათვის ამა თუ იმ როლის საკუთარი ვერსიის შეთავაზებას, რასაკვირველია, მამისგან ნამემკვიდრევი პრინციპების – სტანისლავსკისა და ქართველი რეჟისორების სკოლის – საზღვრებში. როგორც თავად მომღერალი აღნიშნავს, მისი შემოქმედების ყველაზე დიდი მიღწევაა მანრიკოს (ვერდის

„ტრუბადური“), ტურიდუსა (მასკანის „სოფლის ღირსება“) და ჰეროდეს (შტრაუსის „სალომე“) პარტიების შესრულება (Homo Cantor, 2013).

სტანისლავსკის მეთოდზე აღზრდილი არტისტის შემოქმედებითი კურსი თავის დროზე ასევე განსაზღვრა მომღერლის თანამედროვე გერმანელმა რეჟისორმა ვალტერ ფელზენშტაინმა. ნოდარ ანდლულაძე სრულად იზიარებს „კომიშე ოპერის“ დამფუძნებლის პრინციპს, რომ „ყოველი სცენური დადგმა უნდა ექვემდებარებოდეს პარტიტურის მოთხოვნებს“ (კუპატაძე, 2012, გვ. 29).

ნოდარ ანდლულაძეს ფელზენშტაინთან, გარდა თანამშრომლობისა (ვერდის „აიდა“, 1968 წ.), მეგობრობაც აკავშირებდა. ალბათ წარმოუდგენელიც იყო, რეჟისორი არ აღფრთოვანებულიყო ქართველი მომღერლის საშემსრულებლო თუ ინტელექტუალური ნიჭით.

დიდი მანქანის ხელოვნებას, მიუხედავად იმჟამინდელი კარჩაკეტილი შემოქმედებითი სივრცისა, მაინც ეზიარა როგორც ქართული, ასევე საბჭოთა თუ მსოფლიოს სხვა ქვეყნების პუბლიკა. მსმენელი, ეროვნების მიუხედავად, ერთნაირად იზიბლებოდა ანდლულაძის საოცარი ხმით, მისი ფლობითა და სამსახიობო გამომსახველობით. ყველა იმთავითვე აღნიშნავდა, რომ ნოდარ ანდლულაძე იყო მაღალი რანგის შემსრულებელ-მუსიკოსი, ყოველთვის გამორჩეული დიდი ინდივიდუალიზმით როგორც ვოკალური, ასევე სამსახიობო თუ როლის ფსიქოლოგიური წვდომის ასპექტით. მუსიკალური კრიტიკა ქებასა და კეთილგანწყობას არ იშურებდა ქართველი ტენორის მიმართ, ტენორისა, რომელიც თავს არ ზოგავდა, რომ პერსონაჟთა სახეები უფრო და უფრო დაეხვეწა და გაემდიდრებინა.

მხატვრულ სახეზე მუშაობა ანდლულაძისათვის ყოველთვის სასიამოვნო ყოველდღიურობა იყო, რომელიც ეყრდნობოდა საოცარ ვოკალურსა და სამსახიობო ტექნიკას, მუსიკალური ესთეტიკისა და სტილის საოცარ შეგრძნებას. სწორედ ამ ღირსებათა წყალობით დაიმკვიდრა თავი ნ. ანდლულაძემ, როგორც უბადლო შემსრულებელმა. ეს მართლაც არ იყო ადვილი, თუ გავითვალისწინებთ, რა სიმაღლეზე იყო ასული მისი წინამორბედი დავით ანდლულაძე. ამის მიუხედავად, შვილმა ღირსეულად და დამსახურებულად დაიმკვიდრა თავი, როგორც გამორჩეულმა ქართველმა ტენორმა.

აღნიშვნას იმსახურებს ნოდარ ანდლულაძის ძიება რეჟისურაშიც. მისი პირველი დადგმა იყო დონიციეტის „ლუჩია დი ლამერმური“. ეს ალბათ სიმბოლურიცაა, ვინაიდან 1851 წელს სწორედ ამ ოპერით გაიხსნა ქართული საოპერო თეატრი. დადგმა ნოდარ ანდლულაძემ ქუთაისში განახორციელა. იგი იზიარებდა ე. აკულოვის იდეას, „რომ თანამედროვე თეატრი არა მარტო ემოციების, არამედ გონის თეატრია“ (კუპატაძე, 2012). ამიტომ რა გასაკვირია, რომ ნოდარ ანდლულაძე, რომელმაც საოპერო ხელოვნებაში დაამკვიდრა მოაზროვნე მომღერლის ტიპი, საოპერო რეჟისურაშიც შეეცადა, აზროვნებისა და გონებისათვის დაეთმო დიდი ადგილი, ოღონდ მუსიკასთან სრულ ჰარმონიასა და მუსიკის თავისებურ „მონობაშიც“ კი.

### **3.2 Cantor Sapiens**

*სიცოცხლის მიზანი არის  
თეორიული შემეცნება და  
აქედან წარმომდგარი თავისუფლება<sup>4</sup>.  
ანაქსაგორა*

ნოდარ ანდლულაძე ავტორია არაერთი საინტერესო და საეტაპო სამეცნიერო ნაშრომისა, რომლებიც ეხება, ზოგადად, საოპერო და ვოკალურ თემებსა თუ პრობლემატიკას. ის აქტიურად მონაწილეობდა სამეცნიერო კონფერენციებში, სემინარებსა და გაცვლით პროგრამებში. საბჭოთა კავშირსა თუ მის ფარგლებს გარეთ თანამშრომლობდა საოპერო ხელოვნების ყველაზე განათლებულ წრეებთან, რომელთა რიცხვი, რაც უნდა საწყენად ჟღერდეს, ვერ იქნება დიდი თუნდაც მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. ნოდარ ანდლულაძე სწორედ ასეთ ვოკალისტთა ელიტის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია. მისი სამეცნიერო წარსული, ენციკლოპედიური ცოდნა, საოცარი მეხსიერება და არტისტულ-პედაგოგიური გამოცდილება აშკარად გამოარჩევს ქართველ ხელოვანს და უმაღლეს პიედესტალზე აყენებს, როგორც შემოქმედსა და ვოკალური ხელოვნების მკვლევარს.

ნოდარ ანდლულაძე სისტემურ-მეცნიერული ინტერესით მიუდგა ვოკალის ძირითადი პრინციპების კვლევას. ის ერთდროულად წარმატებით სწავლობდა და

<sup>4</sup> ნ. ანდლულაძე „ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები“

თანამშრომლობდა მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებთან, მათ შორის ისეთ საკითხებში, როგორებიცაა: ფიზიოლოგია, ფსიქოლოგია, აკუსტიკა და ფონაცია.

ნოდარ ანდლულაძე აქტიურად იყო ჩართული ვოკალური ფიზიოლოგიისა და აკუსტიკის იმდროინდელ მიღწევებსა თუ, ზოგადად, ამ სფეროების პროგრესში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი მუშაობა რაბოტნოვის „პარადოქსულ სუნთქვაზე“<sup>5</sup>. ის ვოკალურ მეთოდიკაში ფონიატრ-ექსპერიმენტატორებთან ერთად სასიმღერო სუნთქვის პრობლემებზე მუშაობდა. გამოვყოფ მის ტანდემს ცნობილ ფონიატრსა და მკვლევარ მარინა ნოზაძესთან, როგორც მეცნიერული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. ნოდარ ანდლულაძის მოწაფეები მარინა ნოზაძის მუდმივი დაკვირვების ქვეშ იმყოფებოდნენ, რადგან თვითონ დიდ ყურადღებას აქცევდა მომღერლის ფიზიოლოგიურ მხარეს. ამ თანამშრომლობამ ბევრი მეცნიერული ნაშრომის გარდა, მოგვცა მთელი პლეადა ჯანსაღი მომღერლებისა, რომლებიც ანდლულაძეების კლასში მოსვლამდე სხვადასხვა სახის ვოკალურ სირთულეს ებრძოდნენ. ქართული ფონიატრიული სკოლის სათავეებთან ნოდარ ანდლულაძე მარინა ნოზაძეს მხარში ედგა თავისი ცოდნითა და გამოცდილებით. ეს გაგრძელდა ნოზაძის ფონიატრ მოწაფეებში. დღეს კი, სამწუხაროდ, ამ ორ დარგს შორის ისეთი შემოქმედებით-მეცნიერული კავშირი აღარ არსებობს. ამ დუეტისა და რენტგენოლოგ ჰოფმანის მონაწილეობით შეიქმნა ფილმი „სასიმღერო სუნთქვა“, რომელიც ბევრ ქვეყანაში უჩვენეს (კარიაული, 2013, გვ. 110).

ნოდარ ანდლულაძის სახელს უკავშირდება სალექციო კურსები: „ვოკალური მეთოდიკა“, „ვოკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორია“, „სუნთქვა და ცხოვრება“ და სხვ. ის მკაცრად ემიჯნებოდა შეხედულებას, რომ მომღერალი მხოლოდ ფიზიკური ტალანტის მქონე არსებია. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო ერუდირებული არტისტი, რომელიც მღეროდა არა მხოლოდ გრძნობების, ნიჭისა და ინტუიციის საფუძველზე, არამედ გონივრული, სისტემური მიდგომით.

სუნთქვის პრინციპებს ნოდარ ანდლულაძე არა მხოლოდ იტალიურ ვოკალურ სკოლაში, არამედ განსხვავებულსა და არატრადიციულ მიმდინარეობებშიც ეძებდა. იოგის მოძღვრებაში არსებობს გამონათქვამი: ვინც კარგად მღერის, კარგადაც სუნთქავს. იოგას მომღერალი ბავშვობიდან იცნობდა. მის შესახებ, რასაკვირველია, პირველად

<sup>5</sup> გამოსუნთქვისას გულ-მკერდის ქვედა კიდეები (ნეკნები) ფართოვდება და გარეთ მოძრაობას იწყებს, რაც დიაფრაგმას აქტიურ მატონიზირებელ მდგომარეობაში აყენებს (Боевые искусства, путь воина).

წარმოდგენა შეიქმნა მამისგან, რომელიც თავად მისდევდა იოგას და მოწაფეებსაც ურჩევდა მისით დაინტერესებას (ბარამიშვილი, 2012).

ნოდარ ანდლულაძე კვლევაში დიდ ადგილს უთმობს ინდურ ფილოსოფიას, კერძოდ იოგასა და პრანას. თავად ჰათჰა-იოგის<sup>6</sup> მიმდევარი იყო. პრანის საშუალებით შემოქმედებითი აქტისათვის შინაგან ბგერაში წვდომა, ანუ სულისეული ბგერის ძიება, და სხეულისეული ენერგეტიკის მობილიზება, მისთვის საინტერესო და აქტუალური საკითხები იყო (ბარამიშვილი, 2012). სუნთქვის გარდა, იოგის მოძღვრებიდან განსაკუთრებულად ყურადსაღებ საკითხად მიაჩნდა ყური, როგორც მოვლენა. თვლიდა, რომ ადამიანი სმენის დაკარგვის შემთხვევაში კარგავს ადამიანობას, რადგან ინფორმაციის დიდ ნაწილს ნაყოფი მუცლად ყოფნის დროს სწორედ სმენის საშუალებით იღებს (ანდლულაძე, Homo Cantor, 2013, გვ. 4).

მაესტრო ნოდარ ანდლულაძემ სამეცნიერო მოღვაწეობითა და ფასდაუდებელი შრომებით უაღრესად განავითარა ქართული ვოკალური სკოლა, რომელსაც მეტი ყურადღება და მოვლა სჭირდება. მის ნაშრომთა შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ წიგნი Homo Cantor, რომელმაც, მას შემდეგ, რაც სხვადასხვა ენაზე ითარგმნა, საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა და დღეს თანამედროვე ვოკალის სფეროში ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სახელმძღვანელოა. ნაშრომში თავმოყრილია ინფორმაცია ვოკალური ხელოვნებისა და ქართული საოპერო მუსიკის შესახებ. ავტორი კარგად გვიჩვენებს განვლილ გზას, შემოქმედებითა თუ პედაგოგიურს, ქართული ვოკალური სკოლის განვითარების პროცესში, სხვადასხვა ეტაპზე და განსხვავებულ მოვლენებთან დაკავშირებით. ასევე მის თანამოაზრეთა გუნდის მიერაა შექმნილი „ვოკალური საფონაციო მექანიზმების თეორიის შესავალი“, დამხმარე სახელმძღვანელო სტუდენტებისა და ახალბედა პედაგოგებისათვის.

აღსანიშნავია აგრეთვე ნოდარ ანდლულაძის მიერ შექმნილი ბავშვთა ვოკალის დაცვის განყოფილება თბილისის კონსერვატორიასთან არსებულ ექსპერიმენტულ მუსიკალურ სკოლაში, სადაც ნიჭიერი ბავშვები კონსერვატორიის გამოცდილ პედაგოგებთან უმცროსი ასაკიდან ეზიარებოდნენ ვოკალურ ხელოვნებას. ასე

<sup>6</sup> იოგის ნაირსახეობა, რომელსაც ხშირად „იოგადაც“ მოიხსენიებენ. სიტყვა „ჰათჰა“ ძალას, ძალისხმევას ნიშნავს. გადმოცემით სწორედ შივაა მისი შემქმნელი. „ჰათჰა-იოგა ადამიანის ფიზიკურ სხეულს ამზადებს იმისთვის, რომ გადალახოს მასში უმაღლესი ფსიქიკური ძალების – უმაღლესი გონის, ნების, ინტენსიური ემოციების და ა.შ. – ფუნქციონირებასთან დაკავშირებული სიძნელეები“ (ჰათჰა-იოგა).



იზრდებოდნენ და ემზადებოდნენ კონსერვატორიაში სასწავლებლად; მათ მონაცემებზე, ვოკალურ ჯანმრთელობასა და გემოვნებაზე რუდუნებით ზრუნავდნენ და შრომობდნენ გამოცდილი პედაგოგები. ეს ექსპერიმენტიც, როგორც სხვა მრავალი, წარმატებული აღმოჩნდა და კონსერვატორიას ნიჭიერი მომღერლების დიდი რეზერვი მოუზიდა. დღეს ექსპერიმენტული სკოლის აღზრდილები ამშვენებენ მსოფლიო სცენებს, რაც კიდევ ერთი დასტურია გამოჩენილი ქართველი მომღერლის მთავარი იდეის ხორცშესხმისა: მას უნდოდა აღეზარდა სისტემურად მოაზროვნე და ყოველმხრივ მომზადებული არტისტები, რომლებიც უმაღლესი განათლების მიღებამდე განსაკუთრებული ვოკალური აზროვნების რეჟიმში განვითარდებოდნენ, რაც კონსერვატორიაში მხოლოდ ბუნებრივი ნიჭის დაჯილდოებულთა რიცხვს შეამცირებდა. რაც უნდა დიდი იყოს ტალანტი, რთულია, ხელოვანი გადაურჩეს იმ კონკურენციას, რომელსაც დღევანდელი გვთავაზობს. სწორედ ეს აგვიხსნა ნოდარ ანდლულაძემ: მომღერალი მუსიკალურად განათლებული და მომზადებული უნდა იყოს; უნდა აზროვნებდეს მასშტაბურად – მომიჯნავე დარგებთან თანამშრომლობაში.

დღეს მომღერალს მოეთხოვება, იყოს საინტერესო და განათლებული, რადგან მხოლოდ სიმღერის უნარი აღარ არის საკმარისი; ოღონდ ეს ყველაფერი ეხმარება სიმღერის ხელოვნებას, რაც ნოდარ ანდლულაძემ თავისი მოღვაწეობით იწინასწარმეტყველა და მომღერალი დააყენა ახალი მოთხოვნის წინაშე: ის უნდა იყოს ინტელექტუალური და მრავალმხრივ განვითარებული, არ უნდა დაკარგოს ტრადიციებთან კავშირი, მაგრამ იყოს პროგრესულად მოაზროვნეც. ასეთ შემთხვევაში მისი სიმღერა არა მხოლოდ ფიზიკური მონაცემების დემონსტრირება იქნება, არამედ ინფორმაციული და საინტერესო.

აღსანიშნავია, რომ ნოდარ ანდლულაძის ხელმძღვანელობით დაფუძნდა დავით ანდლულაძის სახელობის კონკურსი (რომელიც, სამწუხაროდ, ამ ეტაპზე აღარ ტარდება) და მისივე სახელობის ფონდი, რომელმაც მაესტრო გური ზაქარეიშვილის ხელმძღვანელობით ბევრი მნიშვნელოვანი პროექტი განახორციელა.

### 3.3 ნოდარ ანდლულაძე – პედაგოგი

*მე აღვზარდე ჩემი თავი თვითონ  
და ვეხმარები მოწაფეებს თავისი  
თავის ჩამოყალიბებაში<sup>7</sup>.  
ნოდარ ანდლულაძე*

„მსახურება შინაგანი პათოსია“, – ამბობდა ნოდარ ანდლულაძე („მიამბეთ თქვენზე“, 2002), რომელმაც მამისგან არა მარტო დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, არამედ ფასდაუდებელი პედაგოგიური გამოცდილება მიიღო. 1968 წლიდან მოყოლებული, იგი დიდი ცოდნითა და შემოქმედებითი გამოცდილებით შეუდგა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ნოდარ ანდლულაძე მამისეულ სკოლას საფუძვლად უდებს თავის პედაგოგიურ მოღვაწეობას და ამდიდრებს დიდი ერუდიციითა და მეცნიერული მიღწევებით, ცდილობს, იტალიური ბელკანტოსა და ქართული ბუნების ჰარმონიული შერწყმის ტრადიცია განაგრძოს.

აღსანიშნავია, რომ დავით ანდლულაძემ აქტიური სასცენო მოღვაწეობის შემდეგ თავი მიუძღვნა ამ რთულსა და საპასუხისმგებლო დარგს. თავად მას შესანიშნავი მასწავლებლები ჰყავდნენ, ჩვენს ქვეყანაში და საზღვარგარეთაც იმ დროისათვის საუკეთესო განათლება მიიღო, რასაც დაემატა შემოქმედებითი გამოცდილება და ამ ბრწყინვალე პირობებით შეუდგა პედაგოგობას. ის იყო ნოდარ ანდლულაძის პირველი მასწავლებელი არა მარტო პრაქტიკულად, არამედ იმ შთაბეჭდილებებითაც, შვილი მამის სპექტაკლებზე, რეპეტიციებზე თუ სხვადასხვა შემოქმედებით პროცესში რომ იღებდა. ნოდარ ანდლულაძე, ჯერ კიდევ ბუნდოვანი გეგმებით, აქტიურად და დიდი ინტერესით ესწრებოდა მამის გაკვეთილებს. ძნელი წარმოსადგენი არაა, განსაკუთრებული არტისტული და გონებრივი ნიჭის მქონე, რამხელა ინფორმაციას ისრუტავდა და ამუშავებდა მამის პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე დაკვირვებისას. მამა-შვილი არასოდეს გაურბოდა ისეთ რთულსა და საპასუხისმგებლო საქმეს, როგორცაა ვოკალური პედაგოგიკა. ისინი პროფესიონალიზმით სიყვარულითა და სიფრთხილით

<sup>7</sup> მიამბეთ თქვენზე, 2002

უდგებოდნენ ამ სფეროს, ყოველი „ხმა“, რომელთაც მათ ხელში გაუვლია, მათთვის იყო ძვირფასი და უნიკალური.

ანდლულაძეები, რასაკვირველია, არ იყვნენ ჯადოქრები, ისინი ძალიან დიდ ყურადღებას აქცევდნენ, ნიჭიერი მომღერალი რამდენად შრომისმოყვარე, მოტივირებული, ფსიქო-ფიზიკურად მომზადებული და გამძლე იყო.

ნოდარ ანდლულაძისთვის კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მომღერლის ინტელექტუალურ-სააზროვნო პოტენციასა და თვალსაწიერს, რადგან საკომუნიკაციო ენა, რომელსაც ის იყენებდა მამისეულ მემკვიდრეობაზე დაყრდნობით, განსაცვიფრებლად ინტელექტუალური და ინფორმაციული იყო; ამის გამო მომღერლის მზაობა ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია ანდლულაძეებისათვის. უმაღლეს შედეგსაც აღწევდნენ, რადგან საოცარ პედაგოგიურ მხარეს ხვდებოდა მომზადებული და მოტივირებული მოწაფე. ასეთი მაგალითი ძალიან ბევრია მამა-შვილის პედაგოგიური მოღვაწეობის ისტორიაში. ისინი ანდლულაძეების სკოლის სიდიადესა და გენიალურობას ამტკიცებდნენ არა მარტო ქვეყნის მასშტაბით, არამედ მსოფლიოს სცენებზე. ნოდარ ანდლულაძე ამ სკოლის თავი და თავია, რადგან სწავლების მეთოდების სისტემად ჩამოყალიბებით სკოლა მუდამ იარსებებს მის მოწაფეებში, მოწაფეთა მოწაფეებში, მათ მემკვიდრეებში.

ნოდარ ანდლულაძის პედაგოგიურ მეთოდში საჭიროა გამოვეყოთ რამდენიმე პუნქტი, რომლებზეც ის მუშაობდა. ვოკალური ტექნიკის ეს საფუძველი იყო წინაპირობა იმ სახელოვნებო წარმატებისა, რომელსაც დღემდე მისი აღზრდილები და შემდეგი თაობები აღწევენ.

ჩვენ ვეცადეთ, გამოგვეყო მისი ვოკალურ-ტექნიკური ფუნდამენტის რამდენიმე არსებითი მხარე:

- სუნთქვა;
- ვოკალური რეზონანსი;
- სიტყვა და ფონაციური საკითხები;
- გარდამავალი რეგისტრების ერთიანობა;
- „მოხურვა“ ტენორებში (აღზრდილი ტენორების პლეადა);
- ვოკალური ფიზიოლოგია;
- აკუსტიკა;

- ვოკალურ-საშემსრულებლო დისციპლინა.

ასევე უნდა გამოვეყნოთ მისი ძირითადი ვოკალურ-მხატვრული პრინციპები:

- პარტიტურის ერთგულება;
- ფრაზირება;
- პერსონაჟის სრული შესისხლბორცვა (სტანისლავსკი და ქართველი რეჟისორები, ფელზენშტაინი);
- ზოგადი ინფორმაციული მომზადება და ძიება ნაწარმოების შესახებ.

ამ ეტაპზე არ შევჩერდებით თითოეული მათგანის განმარტებაზე, რათა ძალიან არ გავცდეთ თემის ჩარჩოებს.

ნოდარ ანდლულაძეს, ბუნებრივია, ზემოხსენებული პრინციპების სრულყოფისათვის შემუშავებული ჰქონდა ხერხები, რომლებიც მაქსიმალური შედეგის მისაღწევად ინდივიდუალური და კონკრეტულ მოწაფეებზე მორგებული იყო.

აღსანიშნავია, რომ, მამის მსგავსად, ნოდარ ანდლულაძე მკაცრად ინარჩუნებდა ინდივიდუალური გაკვეთილების ჯგუფის წინაშე ჩატარების პრინციპს. ეს ასევე გამოძახილი იყო მანესტრო ბარასთან მისი და რაიმონდის ერთდროული მეცადინეობებისა. ამ ტრადიციას მისდევს მისი ბევრი მემკვიდრე და გზის გამგრძელებელი; ეს, ერთი შეხედვით, საკმაოდ მოსაბეზრებელი პრინციპი ძალიან სასარგებლოა „ვოკალური ყურის“ გასავარჯიშებლად, რადგან შემდეგ დიდ კონტროლს უწევს ბგერას, რაც, ცხადია, მომღერლისთვის კომუნიკაციის მთავარი იარაღია. როცა მოწაფეები კოლეგას უსმენენ, ამ დროს მათში სიმღერის მიმართ ანალიტიკური მიდგომა ვითარდება, რაც ეჭვგარეშეა, სავსებით გამორიცხავს ერთმანეთის მიმართ არაკონსტრუქციულ კრიტიკას.

მანესტრო მნიშვნელობას ანიჭებდა მეცადინეობის სიხშირესაც – სტუდენტებს ყოველდღიურად, ხოლო მოწაფეებს კვირაში სამჯერ ამეცადინებდა. გაკვეთილების დროს დაცული იყო ფიზიოლოგიური მხარე, რომ აპარატი არ გადატვირთულიყო. ის იფარგლებოდა შედარებით მოკლე გაკვეთილებით, რათა ხმის აპარატი ვოკალურ დატვირთვას ყოველგვარი ზეწოლის გარეშე მისჩვეოდა.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ნოდარ ანდლულაძე არ ღალატობდა მამის ჩვეულებას და აქტიურად ატარებდა შემეცნებითი ხასიათის ღია გაკვეთილებს, რაც ხელს უწყობდა ინფორმაციის გავრცელებას არა მარტო სტუდენტთა, არამედ პედაგოგთა შორისაც.

ნოდარ ანდლულაძეს ბგერასთან, შინაგანი ბუნებიდან და შემოქმედებიდან გამომდინარე, განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა. მისთვის ის გამოხატავდა ადამიანის შემოქმედებისა და შემეცნების მრავალმხრივობას. მაესტროს ძირითადი მოთხოვნა იყო ბგერის სწორად გააზრება და შეცნობა. ის მუშაობით ცდილობდა, მოწაფეებში განეფიქსირებინა ისეთი სააზროვნო ვოკალური სისტემა, რომელიც მომღერალს შემოქმედებითი პროცესების მართვაში დაეხმარებოდა. აქედან გამომდინარე, სამუშაო პროცესში ის არა მხოლოდ კონცენტრირდებოდა ხმაზე, არამედ არაერთ საშუალებას იყენებდა, რაც ხმის დაბადებასა და ბგერის იდეალურობას ემსახურებოდა. მათ შორის დავასახელებ წარმოსახვით-ასოციაციური უნარის გაღვივებას, სამყაროსა და მოვლენებზე უშრეტი ინფორმაციის მიწოდებას, მსოფლიო მომღერლებისა და ვოკალური სკოლების გამოცდილების განხილვას, სხვადასხვა ფილოსოფიური მიმდინარეობის გაცნობასა და ფიზიოლოგიურ-აკუსტიკური რჩევის მიცემას. ეს ყოველივე მომღერალს ეხმარება იდეალურთან მიახლოებული ბგერის მიღწევაში. გასაოცარია, როგორ ეძებს ანდლულაძე მუსიკის ყველაზე მინიმალურ გამოსახულებაში – ნოტში – გონს. მისთვის მნიშვნელოვანია, მომღერალი გადმოსცემდეს სიმღერას **ჭკვიანი ნოტებით** და არა ყბადაღებული ბგერებით (Homo Cantor, 2013, გვ. 16).

ნოდარ ანდლულაძე მუშაობდა ბუნებრივი და შებრუნებული სუნთქვის დაპირისპირებაზე, როცა მთავარი ფუნქცია უკანასკნელს აკისრია, ანუ შებრუნებული სუნთქვით მიიღწევა ბუნებრივი, სწორი სუნთქვა, როცა დიაფრაგმის რხევა სხვანაირია. ფონიატრ მ. ნოზაძის ზემოთ დასახელებულ ფილმში სწორედ ამაზეა საუბარი. სწორედ ამას ჰქვია სწორი ვოკალური სუნთქვა, რასაც აღიარებს ძველი იტალიური სკოლა, ხოლო, ნოდარ ანდლულაძის დაკვირვების მიხედვით, ეთანადება იოგების სუნთქვას.

შვილი ანდლულაძე, ისევე როგორც მამა, ვოკალურ სწავლებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს **რეზონანსს**. ის მეთოდურად განაგრძობს და აღრმავებს ვოკალური რეზონანსის მიღწევას თავისა და მკერდის რეგისტრების შერწყმით, რაც ბგერას ერთიანსა და მდიდარ ჟღერადობას ანიჭებს. ამავე დროს ეს რეზონირებული ბგერა ყველა რეგისტრში ერთგვაროვან ბგერად გვევლინება. ყურისთვის შეუმჩნეველად გადადის ერთიდან მეორეში და მომღერლის მთლიანი დიაპაზონის განმავლობაში გვადლევს ჰომოგენურ ბგერას. ვოკალური ტიპის ეს რეზონანსი გვხვდება როგორც

მაღალი, ასევე დაბალი რეგისტრის ხმებში, ამას თავად ნოდარ ანდლულაძემ და მისმა მოწაფეებმა მიაღწიეს.

მაესტრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკალური ესთეტიკისა და საშემსრულებლო სტილისტიკის სინთეზს. პირველის მისაღწევად საჭიროა სტილისტიკის სრული დაცვა, რაც უშუალოდ ცოდნას ემყარება. რადგან ვოკალური სტილისტიკა მიჰყვება იმ ტრადიციებს, რომლებიც დროთა განმავლობაში, მართალია, გადაიხედება ხოლმე და ახლდება, მაგრამ არასდროს კარგავს ფუნდამენტურ სტრუქტურას. ვოკალური სტილისტიკის ერთგული დამცველი ნოდარ ანდლულაძე როგორც საკუთარ შემოქმედებაში, ასევე პედაგოგიკაში ვოკალური ტექნიკის სრულყოფით ქმნის მუსიკალურ ესთეტიკას. მსმენელს სწორედ ეს ესთეტიკა ხიბლავს ასე ძალიან და მომღერლის წარმატებას შინაგანი მომნუსხველობისა და სამსახიობო ოსტატობის შერწყმა განაპირობებს. სტილის ზედმიწევნითი „მსახურება“ თავისთავად არ გამორიცხავს მდარე გემოვნებით შესრულებას, როცა შეიძლება ყურმა ამოიცნოს მომღერლის დიალექტი ან სხვა რამ დამახასიათებელი ნიშანი. აქედან გამომდინარე, ნოდარ ანდლულაძე ზრდიდა საერთაშორისო დონის მომღერალს, გლობალური ხელოვნების ნაყოფს. ამ გლობალურ სამყაროში მოწაფეს უნარჩუნებს ინდივიდუალობას და, რაც მთავარია, კავშირს ქართულ კულტურასა და ფესვებთან.

ნოდარ ანდლულაძისთვის მოწაფისა და სტუდენტის აღზრდა უაღრესად საინტერესო პროცესი იყო. ის ყოველთვის ეძიებდა, სისტემურად გეგმავდა ახალგაზრდის განვითარების ეტაპებს როგორც ტექნიკის, ასევე რეპერტუარის თვალსაზრისით. რასაკვირველია, დიდ ყურადღებას აქცევდა ახალგაზრდის მოტივაციასა და საპასუხო ნაბიჯებს მუშაობისას.

ნოდარ ანდლულაძის ფასდაუდებელ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში ხაზგასასმელია მისი ადამიანური ბუნება. ის ეხმარებოდა ძალიან ბევრ ნიჭიერ ახალგაზრდას, რომელთაც ხშირად ჭერიც არ ჰქონდათ. მაესტრო მათ საკუთარ ბინას სთავაზობდა და, საერთოდ, მისი სახლის კარი ყოველთვის ღია იყო ახალგაზრდებისთვის: მასთან თავს ყველა საკუთარ სახლში გრძნობდა.

ნოდარ ანდლულაძემ მამისაგან არა მარტო საოცარი სასიმღერო ტრადიციები იმემკვიდრა, არამედ ღირსეულად განაგრძო დავით ანდლულაძის პედაგოგიური მოღვაწეობა. ის თავის თავში აერთიანებს მამისეულ სკოლას, იტალიაში ბარასთან

გატარებულ წლებსა და საკუთარ შემოქმედებით გამოცდილებას, მაგრამ ზემოთ ჩამოთვლილს არ სჯერდებოდა და მეცნიერის დაუოკებელი მისწრაფებითა და პასუხისმგებლობით განაგრძობდა, ამდიდრებდა და აყალიბებდა სკოლის სტრუქტურას: გამოცდილებას, ცოდნას, ინტუიციურსა და სუბიექტურ შეგრძნებებს ექსპერიმენტების გზით გადააქცევდა ურყევ დოგმებად, ქმნიდა ანდლულამისეული ვოკალური ტექნიკის სისტემას, რომელიც მეცნიერულ ხარისხში აიყვანა; ამ სტრუქტურაში მოექცა თავად და მოაქცია თავისი აღზრდილები და სკოლის შემდეგი თაობები. ამ ყოველივეთი პასუხისმგებლობა იკისრა არა მარტო თავის გამოზრდილ საოპერო მომღერლებზე, არამედ სკოლის ყველა აღზრდილზე. სკოლის დღევანდელი ერთადერთ გზად ანდლულამეების სკოლის სისტემურ ფორმატში მოქცევა მიაჩნდა. უპირველეს ყოვლისა, თვითონ, შემდეგ კი უკვე მისი აღზრდილები მკაცრად ერთგულობენ სკოლის მთავარ წესებს. ისინი როგორც ტექნიკური, ისე მუსიკალური თვალსაზრისით მიმდევრები არიან საშემსრულებლო სტილისა, რომელიც დავით ანდლულამემ სტანისლავსკისა და ქართველი რეჟისორების იდეების საფუძველზე შეითვისა და რასაც დაემატა ფელზენშტაინთან თანამშრომლობისას მიღებული გამოცდილება. ეს ყველაფერი ემსახურება ეროვნული სასიმღერო მონაცემების ევროპული სკოლის არეალში განვითარებას და ნამდვილი ქართული ხელოვნების შექმნას.

ნოდარ ანდლულამე, როგორც განვითარებაზე ორიენტირებული პიროვნება, ყოველთვის მზად იყო, მოესმინა და გაეზიარებინა თავისი აღზრდილების მიერ შეძენილი ახალი გამოცდილება, მიღებული როგორც ადგილობრივსა თუ მსოფლიო სცენებზე, ისე პედაგოგიური მოღვაწეობისას. მას თანაბრად ახარებდა თავის აღზრდილებსა და შემდგომ თაობებში როგორც ანდლულამეების სკოლის დამსახურება, ისე სიახლეები, რომლებსაც ნამოწაფარები სწორედ მისი სკოლის საფუძველზე ქმნიდნენ.

ნოდარ ანდლულამე გახლდათ პედაგოგი, რომელიც ტრადიციების გათვალისწინებით და ახალ გამოცდილებაზე დაყრდნობით ცდილობდა, უფრო და უფრო გაემდიდრებინა სკოლა, რათა მას არ დაეკარგა აქტუალობა და ყოველთვის მოთხოვნადი ყოფილიყო ეროვნულსა თუ მსოფლიო ასპარეზზე. პედაგოგიური მოღვაწეობით მან შეძლო, ჩვენი პატარა ქვეყნიდან მსოფლიო სცენებზე მაღალი

კონკურენტუნარიანობით გამორჩეული საოპერო დესპანები გაეგზავნა მაშინაც კი, როცა ისინი მისი უშუალო სტუდენტები არ იყვნენ. პედაგოგიური და სამეცნიერო მოღვაწეობით პასუხისმგებლობა იკისრა არა მარტო თავის პედაგოგიურ კერაზე დაფრთიანებულ მომღერლებზე, არამედ ქვეყნის ვოკალური კათედრების ყველა აღზრდილზე. ნოდარ ანდლულაძის სახელი თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობით დღესაც განუყოფელია თანამედროვე საოპერო რეალობისგან. თავის აღზრდილთა მეშვეობით მაშინდელი მსოფლიოსგან იზოლირებული საქართველოს პირობებშიც კი კავშირი ჰქონდა ყველაზე გამოჩენილ არტისტებთან, როგორებიც იყვნენ: რაინა კაბაივანსკაია, ლუჩანო პავაროტი, ლეილა გენჯერი, ლუჩანა სერა, ტერეზა ბერგანცა და სხვ. მისი სკოლის აღზრდილები სავსებით კანონიერი ამბიციით იმკვიდრებენ ადგილს მსოფლიო სცენებზე და კიდევ ერთხელ ამტკიცებენ ჩვენს დიდ მუსიკალურ ტრადიციებს, რომლებიც, რასაკვირველია, ევროპული საოპერო სკოლის პირობებშია ჩამოყალიბებული.

ნოდარ ანდლულაძის აღზრდილებზე დაკვირვებისას გამოვყოფთ სამ ჯგუფს:

- შემსრულებლები;
- პედაგოგები;
- შემსრულებელ-პედაგოგები.

მაესტრო ღირსეული მემკვიდრე გახდა მამისგან დატოვებული პედაგოგიური ტრადიციებისა და დავით ანდლულაძის გარდაცვალების შემდეგ ის შეუდგა სტუდენტთა დიდი არმიის შექმნას. მისი სკოლის აღზრდილები დღემდე არიან ქართული საოპერო თეატრების დასებში. ეს შემსრულებლები კოლეგებთან ერთად წარმოადგენენ ქართული საოპერო თეატრისა და მსოფლიო სცენების მარგალიტებს, ესენი გახლავან: ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, თემურ გუგუშვილი, ელდარ გეწაძე, ლადო ათანელი, ვალერიანო გამგებელი, ბადრი მაისურაძე, ალა სიმონი, გია ონიანი, რამაზ ჩიკვილაძე, ელიზაბეტ მარტიროსიანი, ქეთევან ქემოკლიძე, ნინო სურგულაძე, ნინო მაჩაიძე, სალომე ჯიქია, მიმა ქირია, მიხეილ შეშაბერიძე, ოთარ ჯორჯიკია, სოფიო მჭედლიშვილი, გოდერძი ჯანელიძე, მიშელინა ქობალიანი, გიორგი მანოშვილი, ალუდა თოდუა, ოთარ ნაკაშიძე და სხვ. ეს მომღერლები ქართული საოპერო თეატრის მთავარი მასაზრდოებელი წყაროა და მათი წვლილი საქართველოს თეატრების მომღერალთა შორის ყველაზე დიდია. ამასთან, ანდლულაძის სკოლის



წარმომადგენლები, უკვე რამდენი ათწლეულია, მსოფლიოს სცენებს დიდი წარმატებით იპყრობენ.

ჩვენ გვქონდა ბედნიერება, გავსაუბრებოდით ამ სკოლის კამკაშა ვარსკვლავს, ლადო ათანელს. მართალია, იგი პირველი ნაბიჯებით არ გახლდათ ნოდარ ანდლულაძესთან დაკავშირებული, მაგრამ მის პირველ პედაგოგს, ჯემალ ლორთქიფანიძეს, ახალგაზრდა მომღერალი დიდ მაესტროსთან ხშირად დაჰყავდა კონსულტაციებზე. ნიჭიერი ახალგაზრდა ბარიტონი ყოველთვის ნოდარ ანდლულაძის თვალსაწიერში იყო მოქცეული. კონსერვატორიის მეხუთე კურსის სტუდენტი ლადო ათანელი დიდი დირიჟორ ჯანსუღ კახიძის თხოვნით ამზადებს რენატოს პარტიას ვერდის „ბალ-მასკარადის“ წარმოდგენისათვის, რომლითაც შედგა მისი დებიუტი თბილისის საოპერო სცენაზე. რენატოს როლი გახდა საწინდარი ნოდარ ანდლულაძის და ახალგაზრდა მომღერლის ხანგრძლივი თანამშრომლობისა, რომელიც მაესტროს სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე გაგრძელდა. ამ ვერდისეულ პარტიას მიემატნენ სკარპია, იაგო, მურმანი, მაკბეტი, ტონიო, ჟერმონი, ფიგარო და სხვ.

ნოდარ ანდლულაძე თავის აღზრდილთა ვოკალური მეგზური იყო განუშორებლად – კარიერის ყოველ ეტაპზე, ყველგან. ლადო ათანელი, სანამ ბ-ნი ნოდარი ცოცხალი იყო, მეუღლის, პიანისტ მანანა ჩიქოვანის, დახმარებით იწერდა და შემდეგ მაესტროსთან ერთად განიხილავდა მსოფლიოს სხვადასხვა სცენაზე შესრულებულ პარტიებს. მასწავლებელი კი რეგულარულად ესწრებოდა მოსწავლის გამოსვლებსა და რეპეტიციებს სამშობლოში. მაესტროსთან თანამშრომლობით ლადო ათანელი ბევრჯერ და ბრწყინვალე შემადგენლობაში ნამღერ პარტიებს ხვეწდა და ამდიდრებდა. ოსტატისა და მოწაფის ამ დიდი ტანდემის მარგალიტია ნოდარ ანდლულაძის დასწრება ათანელის დებიუტზე, ეს იყო ვერდის ოპერა „მაკბეტი“ ლა სკალას სცენაზე, რომელიც ლადომ მაესტროს 70 წლის იუბილეს მიუძღვნა.

პირველი, რაც ახალგაზრდა ბარიტონმა ნოდარ ანდლულაძის პედაგოგიურ მეთოდში აღმოაჩინა, იყო უფრო დახვეწილი, მაღალ დონეზე აყვანილი სუნთქვა, რასაც აღნიშნავს მისი თითოეული ნამოწაფარი, ყველა, ვისთანაც შევძელით გასაუბრება.

ამ სუნთქვის ძირითადი პრინციპები ასე გამოიყურება:

- ესაა პარადოქსულ სუნთქვაზე დაყრდნობილი ვოკალური სუნთქვა მოჭიმული დიაფრაგმით, რომელსაც იჭერს ნეკნები. ნეკნები ყოველთვის გარეთ მოძრაობს,

მათ ამაგრებს პარავერტებრალური და ზურგის ოთხკუთხედი კუნთები. სუნთქვა უმთავრესად – თუ ის არ ემსახურება კონკრეტულ ტექნიკურსა თუ საშემსრულებლო მოთხოვნას – იხსნება ცხვირით. ამის ფონზე ყბა რჩება ბუნებრივად გაწონასწორებულ მდგომარეობაში;

- ჰაერის ნაკადი ამოიტყორცნება ცხვირ-ხახის აწეული პოზიციის გავლით დიაფრაგმიდან რეზონატორებში, სადაც ფორმირდება ბგერა;
- ზემოთ ჩამოთვლილი რეალიზებულია ზუსტი და მკაფიო დიქციითა და აქტიური ფონაციური აპარატით;
- უკვე ფონირებული ბგერა ყურით ისმინება აკუსტიკაში და კონტროლდება რევერბერაციის ხარჯზე.

ლადო ათანელმა ჩვენთან საუბარში აღნიშნა: მიუხედავად იმისა, რომ უამრავი ურთულესი პარტია იმღერა მსოფლიოს უდიდეს სცენებზე, სადაც მომღერლები ხშირად უჩივიან აკუსტიკას, მას არასდროს გართულებია არა მარტო ხმის გაჟღერება, არამედ საკუთარი ხმის მოსმენა და კონტროლი. ათანელი სწორი ვოკალური ტექნიკის წყალობით, რომელიც მან ნოდარ ანდლულაძესთან საფუძვლიანად შეისწავლა, ყველანაირ აკუსტიკურ გარემოში ფლობდა ემისიის სრულყოფის უნარს. ნოდარ ანდლულაძის სკოლის წყალობით ის გადაურჩა მოდამი შემოსულ ე. წ. ხორხისმიერ ბგერებს, რადგან, მაესტროს პრინციპებიდან გამომდინარე, ხორხის კუნთები უნდა ყოფილიყო ბუნებრივ რეჟიმში, ყელი კი – ყოველგვარი დაძაბულობის გარეშე, რათა დიაფრაგმიდან ასხლეტილ ბგერას რეზონატორების გავლითა და გამლიერებით სწორი აკუსტიკური პოზიცია მიეღო. ასეთ ბგერებს სკოლის ყველა წარმომადგენელი უწოდებს „კაშკაშა/ბრწყინვალე“ ბგერას, რომელიც ანდლულაძის სკოლის ყველა თაობისა და სახმო მონაცემის მქონე წარმომადგენელს ახასიათებს.

აღსანიშნავია, რომ ამ სწორი ვოკალური ტექნიკის წყალობით ნოდარ ანდლულაძე მოწაფეებთან იყენებდა ხმით ჩვენების მეთოდს. გასაოცარია, რომ მის ხმას ოდნავადაც არ შეჰპარვია გადაჭარბებული ვიბრატო, რასაც, როგორც ათანელი აღნიშნავს, დიდმა მაესტრომ დიაფრაგმისა და რეზონატორების სწორი ფუნქციონირების წყალობით მიაღწია.

ათანელი ასევე ამბობს, რომ მაესტროს ყოველი გაკვეთილი „სამუზეუმო ექსპონატი“ იყო: გაკვეთილი იწყებოდა ჯგუფური სუნთქვითი ვარჯიშებით სხეულისა

და სასუნთქი აპარატის გამოსაცოცხლებლად, ყოველთვის ხმის საგანგებოდ გამღერებით (იწყებოდა მურჩანდოს მეთოდით) და მხოლოდ ამის შემდეგ – ნაწარმოებზე მუშაობა. ამ პროცესში ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ტექსტის სწორ კითხვას მელოდიის გარეშე და ყოველი სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობის გააზრებას. შემდეგ გადადიოდნენ მუსიკალურ მასალაზე. ათანელი იხსენებს, რამდენად მომთხოვნი იყო მაესტრო კომპოზიტორის მიერ მოცემულ სოლფეჯირების ყოველი დეტალის, ასევე პაუზის როლის მიმართ ვოკალური ესთეტიკის მხრივ. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ყოველი ენისთვის დამახასიათებელ სიტყვის აქცენტს, რომელიც ძალიან ეხმარება ვოკალურ ხაზს.

ათანელი აღნიშნავს, რომ ის თავიდანვე დიდი რუდუნებით მიუდგა მაესტროს ყოველ რჩევას და თავდაუზოგავი შრომისმოყვარეობით უპასუხა ნოდარ ანდლულაძის მისდამი სიყვარულსა და პატივისცემას. მსოფლიო სცენებზე მოღვაწეობამ ლადო ათანელი ანდლულაძისეული პრინციპების მართებულობაში კიდევ უფრო მეტად დაარწმუნა და უნიკალური შემოქმედებითი გამოცდილებითაც გაამდიდრა.

აღსანიშნავია მუშაობისას ნოდარ ანდლულაძის დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ. პროცესი მოიცავდა:

- ოპერის, კომპოზიტორის, როლის შესახებ ინფორმაციის მოპოვებას;
- პერსონაჟის გააზრებასა და სიმღერაში ხასიათის სწორი ინტონაციით გადატანას;
- პარტიის შიგნით ყოველი ფრაზის ანალიზსა და სიტყვისა თუ გარემოს გათვალისწინებით მსმენელამდე მიტანას.

არანაკლებ შთამბეჭდავია ნოდარ ანდლულაძის აღზრდილ პედაგოგთა მრავალრიცხოვანი არმია. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგს სხვადასხვა სუბიექტური თუ ობიექტური ფაქტორების გამო არ მიეცა დიდ სცენებზე სიმღერის შესაძლებლობა, ისინი ანდლულაძისეული სწორი და სისტემური განათლების წყალობით რამდენიმე ათწლეულია, ბრწყინვალე შედეგებს აღწევენ. მართალია, ამ მეორე ჯგუფს არ აქვს დიდი სასცენო გამოცდილება, ისინი მაინც ძალიან წარმატებული არიან თავიანთი შედეგებით, რაც კიდევ უფრო მეტად გვარწმუნებს სკოლის შესაძლებლობაში. ანდლულაძეებისაგან მიღებული სისტემური ცოდნა ეყოფა ახალი წარმატებული თაობების აღზრდას, რაც ამტკიცებს ანდლულაძეების პედაგოგიური მოღვაწეობის სიკეთეს. ამ თვალსაზრისით აუცილებელია ვახსენოთ გოჩა ბეჟუაშვილი, გულიკო

კარიაული, მედეა ნამორაძე, დოდო დიასამიძე, ნოდარ ვარშანიძე (ბ-ნ ნოდარი გამორჩეული მისი სამეცნიერო მოღვაწეობითაც: აღსანიშნავია მისი ორი შესანიშნავი წიგნი), თამარ სარვაზიშვილი, ქეთი ელიავა, მიშელინა ქობალიანი, მარიამ თათარაშვილი, მარიამ გეგეჭკორი და მრავალი სხვა, რომლებიც ქვეყანასა და მსოფლიოს უზრდინან ახალ თაობებს.

რასაკვირველია, ამ სკოლის წარმომადგენელთა შორის მრავლად არიან შემსრულებელ-პედაგოგები, რომლებსაც ანდლულაძეების სკოლის დამსახურებით ჰქონდათ ჯერ ხანგრძლივი წარმატებული სასცენო კარიერა, მიღებული ცოდნა გაამდიდრეს თეატრალური პრაქტიკით და შემდეგ ასეთი გამოცდილებით შეუდგნენ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ამ მესამე ჯგუფს მიეკუთვნებიან ელდარ გეჭაძე, თემურ გუგუშვილი და სხვ.

ანდლულაძის სკოლის წარმომადგენელ დოდო დიასამიძესთან ინტერვიუში ნათქვამია, რომ ნოდარ ანდლულაძე რეგულარულად ატარებდა არა მარტო თავისი აღზრდილების, არამედ მთლიანად ვოკალური კათედრის აღსაზრდელთა „რევიზიას“ როგორც თბილისის კონსერვატორიაში, ისე ქვეყნის მასშტაბით. ქ-ნი დოდო მოგვითხრობს, როგორ ჩადიოდა ის ბათუმში მომღერლების მოსასმენად, როგორ აქტიურად იყო დაკავშირებული პედაგოგებთან. მოსმენისა და კონცერტების შემდეგ „რევიზია“ პროფესიულ სჯა-ბაასად გადაიქცეოდა ხოლმე. დოდო დიასამიძე იხსენებს კონსულტაციებს ყოფილ სტუდენტთან, ამჟამად მსოფლიოში წარმატებით მოღვაწე სოპრანო ნინო მაჩაიძესთან, სწავლების პირველ წლებში. პირველი სოლო კონცერტის წინ მაესტროს მოასმენინეს მაჩაიძის მთელი საკონცერტო პროგრამა. სწორედ მაშინ მიხვდა ნოდარ ანდლულაძე, რომ დოდო დიასამიძე მისი სკოლის ღირსეული გამგრძელებელი იყო, რადგან მის ნამოღვაწარში ცხადად დაინახა ანდლულაძისეული პრინციპების გააზრებული დაცვა, შევსებული პირადი ძიებებით. ეს უკანასკნელი მაესტროსთვის განსაკუთრებით ფასეული იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მოღვაწეობის მთავარ მიზანს მისთვის ანდლულაძეების სკოლის პრინციპების საფუძველზე თაობის აღზრდა წარმოადგენდა, ის პატივს სცემდა მომღერლების საკუთარ ექსპერიმენტებზე ამოზრდილ გამოცდილებას. მაესტროს კარგად ესმოდა, რაოდენ მნიშვნელოვანია როგორც პედაგოგის, ისე კონკრეტული აღზრდილის ინდივიდუალობა.

დოდო დიასამიძეს ასპირანტურა ნოდარ ანდლულაძესთან ჰქონდა გავლილი, მაგრამ მისი პედაგოგი ლამარა გოგლიჩიძე იყო ნადეჟდა ბუზოლლის ნამოწაფარი, რომელიც თავის დროზე დავით ანდლულაძის პარტნიორი და ასისტენტი გახლდათ. ნოდარ ანდლულაძე აღნიშნავდა, რომ დიასამიძე წარმატებულად იყენებდა „ყურის“ ელემენტს და ამით აღწევდა ანდლულაძეების სკოლისთვის დამახასიათებელ რეზონირებულ მფრინავ ბგერას. მაესტრო, როგორც აღვნიშნეთ, „მუსიკალური ყურის“ თემას არათუ ვოკალური განხრით, არამედ ინდური ფილოსოფიისა და სულიერი თუ ფიზიკური პრაქტიკის სხვადასხვა მიმდინარეობაშიც კი იკვლევდა. სწორედ „მუსიკალური ყური“ აკონტროლებს და არის პასუხისმგებელი ნოდარ ანდლულაძისეულ „ჭკვიან ბგერებზე“. დოდო დიასამიძის აღზრდილების წარმატება, რასაკვირველია, პირდაპირ არის დაკავშირებული ანდლულაძისეული სუნთქვის პრინციპებთან, სასიმღერო აპარატის მისეულ პოზიციასა და ფონაციის უმნიშვნელოვანეს როლთან.

ჩვენ უკვე ვახსენეთ მსოფლიო ვარსკვლავი ნინო მაჩაიძე, ეს სია უნდა შევავსოთ დოდო დიასამიძის სხვა აღზრდილთა სახელებით, რომლებმაც ანდლულაძისეული სკოლა სხვადასხვა ეროვნულსა და საერთაშორისო სცენასა თუ კონკურსზე ასახელეს. მათგან აღსანიშნავი არიან: ნუცა ზაქაიძე, ნატალია ქუთათელაძე, მარიამ როინიშვილი, ეკატერინე ბუაჩიძე და სხვ.

თბილისის კონსერვატორიაში ნოდარ ანდლულაძე მართავდა საჯარო სემინარებს ვოკალურ საკითხებზე, ინტერპრეტაციასა და მუსიკალურ ესთეტიკაზე. ეს შემეცნებითი შეხვედრები სტუდენტებს უჩვენებდა საოპერო მუსიკის მეორე, თეორიულ, მხარეს, რაც, დოდო დიასამიძის აზრით, პედაგოგებსა და სტუდენტებს საშუალებას აძლევდა, მოესმინათ, გაეზიარებინათ და შეეჯამებინათ ახალი ცოდნა და გამოცდილება. ეს სამეცნიერო-შემოქმედებითი შეხვედრები განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობას არწმუნებდა, რომ საოპერო ხელოვნება არ არის სწორხაზოვანი და მხოლოდ კუნთების ვარჯიშის ან შემოქმედებითი წვის გამოვლენა. ვოკალური ხელოვნების თეორიული ნაწილის ცოდნა ზრდის არა მარტო მომღერლის საშემსრულებლო სივრცეს, არამედ მის ინტელექტს. ეს აღმზრდელობითი სისტემა სათანადო რეჟიმში ამუშავებდა ჩვენს საოპერო ხელოვნებას. სწორედ ამიტომაც, რომ საუკუნეზე მეტია, რაც საშემსრულებლო და პედაგოგიური დივიზიონი მთელი საქართველოს მასშტაბით როგორც საოპერო

თეატრებში, ისე უმაღლესსა და საშუალო რგოლის სასწავლებლებში ანდლულაძეების სკოლის წარმომადგენლებით არის დაკომპლექტებული.

ჩვენ მიერ გამოყოფილი მესამე ჯგუფის (აღზრდილ-შემსრულებელ-პედაგოგები) შესანიშნავი წარმომადგენელი ალა სიმონი აღნიშნავს, რომ კონსერვატორიაში ფორტეპიანოს შესწავლის შემდეგ ვოკალური ფაკულტეტი გულიკო კარიაულთან დაასრულა, რომელიც ნოდარ ანდლულაძის მოწაფე იყო.

ქ-ნი ალა საუბრის დასაწყისშივე მკაფიოდ განსაზღვრავს ნოდარ ანდლულაძის ფენომენს: „ნოდარ ანდლულაძე იყო მეცნიერი ყველაფერში, ადამიანი ენციკლოპედიური განათლებითა და ანალიტიკური აზროვნებით, რომელიც ცდილობდა, ეს ცოდნა და გამოცდილება მოწაფეებისა თუ აუდიტორიისათვის მაქსიმალურად გადაეცა. ნოდარ ანდლულაძე შესანიშნავი ტექნიკის წყალობით არა მარტო სიცოცხლის ბოლომდე ინარჩუნებდა უბერებელ ხმას, არამედ სიცოცხლის ბოლომდე კითხულობდა, ეცნობოდა მსოფლიო ტენდენციებს და მუდმივ განვითარებასა და სიახლეების ძიებაში იყო“.

ქ-ნი ალასათვის ანდლულაძეების სკოლა ასოცირდება ხმის ემისიასთან, მისი წყალობით – ნამდვილი და გემოვნებიანი მუსიკის შექმნასთან. ეს უკანასკნელი მსმენელამდე აღწევს ცალკეულ სასიმღერო კომპონენტებზე ყურადღების გადატანის გარეშე, ვგულისხმობთ კონკრეტულ ნოტებს, მხოლოდ ხმას ან არტისტიზმს; ანუ ნოდარ ანდლულაძე ეწინააღმდეგებოდა სიმღერასთან პრიმიტიულსა და შეზღუდულ მიდგომას, რის კორექტირებასაც ის თვითონ მომღერალში ცდილობდა.

ანდლულაძისეული ხმის ემისიის საბაზისო მექანიკა ეყრდნობა კუნთის მუშაობას პროგრესისთვის, რომლის დროსაც ჰაერნაკადის დანახარჯი მინიმალურია. სუნთქვის ეს ტიპი პირდაპირ ეთანადება „პარადოქსული სუნთქვის“ პრინციპებს და წარმატებით გადაეცემათ არა მარტო მოწაფეებს, არამედ მომდევნო თაობებსაც.

ქ-ნი ალა ასევე აღნიშნავს, რაოდენ მნიშვნელოვანია თავის რეზონატორის ფაქტორი სწორ ემისიაში. სწორედ ზუსტი დაყრდნობისა და რეზონატორების სათანადო გამოყენებით იქცევა ადამიანის სხეული ე. წ. აკუსტიკურ ყუთად (ამპლიფიკატორი) და ხდება მთავარი ინსტრუმენტი იმ ფსიქოფიზიკურ პროცესში, რომელსაც სიმღერა ჰქვია. ანდლულაძის სკოლის წარმომადგენლებში ემისია იღებს მასშტაბური აზროვნების სახეს და არ წარმოადგენს მხოლოდ აკუსტიკურ ინსტრუმენტს. ის ხმასა და აზრს ემოციის

საშუალებით აპროექტირებს, - ეს კი ეხმარება პუბლიკას მომღერალზე ყურადღების კონცენტრირებაში. მასშტაბური ემისია დარბაზთან კონტაქტის ის საშუალებაა, რომელიც მომღერლის დიალოგს მსმენელთან აქცევს საინტერესო ინფორმაციისა და მაღალი კულტურის გამტარად; ზუსტად ისევე, როგორც თვითონ ნოდარ ანდლულაძე იყო მსოფლიო კულტურული სიმდიდრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი.

ნოდარ ანდლულაძეზე საინტერესო მასალა მოგვაწოდა მსოფლიო სცენებზე წარმატებით მოღვაწე მეცო-სოპრანო ნონა ჯავახიძემ. მართალია, ის ბ-ნი გიზი ხელაშვილის კლასში სწავლობდა, მაგრამ დაწვრილებით გვიხსნის მისი და მისი თაობების პროფესიულ ჩამოყალიბებაში ნოდარ ანდლულაძისა და მისი კლასის წარმომადგენლის, გულიკო კარიაულის (სწორედ მისი მაგალითზე), დამსახურებას. ქ-ნი ნონა მიიჩნევს, რომ ბ-ნი ნოდარისგან მიღებული კონსულტაციები უძვირფასესია მისთვის, როგორც მომღერლისათვის, რადგან სიმღერის სწავლის მიღმა ის კიდევ უფრო მეტს ეძიებდა და ამიტომ შესაძლებლობა ჰქონდა ვოკალური ტექნიკა კომპლექსურად შეესწავლა. პირველკურსელი ჯავახიძისათვის ვოკალური გზის განმსაზღვრელი გახდა ნოდარის ტექნიკური რჩევა გამორჩეულად რთული ხმოვნის - „ა“ ს დასაძლევად: ნოდარის აზრით, „ა“-ს მღერას აადვილებდა „ო“-ს ფორმაში „უ“-ს ადგილას.

ზოგადად, ქ-ნი ნონა აღნიშნავს, რომ ნოდარ ანდლულაძე არამარტო როგორც მომღერალი და პედაგოგი იწვევდა დიდ პატივისცემას ახალბედა მომღერლებში, რომლებიც ჯერ პირველ ნაბიჯებს დგამდნენ ამ სფეროში, არამედ ის თავისთავში აერთიანებდა შემოქმედსა და მეცნიერს, უცხო ენების საოცარ მცოდნეს. ნ. ჯავახიძე რ. იუსონის კვლევებით ძალიან დაინტერესდა სწორედ ნოდარ ანდლულაძესთან ურთიერთობისას. ნათელია, ანდლულაძე არ იყო, უბრალოდ, კათედრის გამგე, რომელიც მხოლოდ სასიმღერო მხარეზე იყო პასუხისმგებელი, ის იმდროინდელ სტუდენტებში ზრდიდა ინტელექტუალური მომღერლის ტიპს. ქ-ნი ნონა ასევე იხსენებს ძალიან ნაყოფიერ შეხვედრებს ნოდარ ანდლულაძის აღზრდილ გულიკო კარიაულთან.

ხაზგასასმელია ნოდარ ანდლულაძის მხარდაჭერა, რომლის წყალობით მსოფლიო სცენებს ნონა ჯავახიძისნაირი მეცო ჰყავს: სწორედ ნოდართან ერთად შესრულებული სცენები ვერდის „აიდადან“ იყო დასტური, რომ ნონა ჯავახიძის სახით ქართველ მომღერალთა დასს კიდევ ერთი შესანიშნავი მეცო შეემატა. იმის მიუხედავად, რომ გარემო საკმაოდ სკეპტიკურად იყო განწყობილი ჯავახიძის Fach - ის ცვლილებისადმი

დაკავშირებით, ნოდარ ანდლულაძემ როგორც პროფესიულად, ასევე ადამიანურად მხარი დაუჭირა, რომ მას თავი ახალ რეგისტრში დაემკვიდრებინა.

ამ მცირე ინტერვიუდან კარგად ჩანს, ნოდარ ანდლულაძე როგორი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა არა მარტო პირად მოწაფეებს, არამედ კათედრის ყველა ახალგაზრდა წარმომადგენელს. სწორედ მისი პროფესიული თუ პიროვნული თვისებების გამოა, რომ ჩვენთან ინტერვიუში ნონა ჯავახიძე დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით იხსენებს მაესტრო ანდლულაძეს და თვლის, რომ მისი, და არა მარტო მისი, თაობის მომღერლების ჩამოყალიბებასა და პროგრესში მას ლომის წილი მიუძღვის.

ამ ინტერვიუებმა ნათლად დაგვანახა, რომ ანდლულაძეების სკოლა იძლევა ბელკანტოს უმთავრესსა და უმნიშვნელოვანეს საბაზისო ცოდნას. სწორედ ამ საძირკველს ემყარება პირადი შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური გამოცდილება და მიიღწევა თვალსაჩინო შედეგები ანდლულაძეების სკოლის ზემოთ ჩამოთვლილი წარმომადგენლების შემოქმედებით მსოფლიოსა თუ ქვეყნის მასშტაბით. მკაფიოდ იკვეთება სკოლის სტრუქტურულ სამკუთხედში სუნთქვის, რეზონატორების (თავის გამორჩეულად) და ხმის ემისიის ამ ორი საბაზისო კომპონენტის ფორმირება სწორი ფონაციით. მაგრამ ისეთი მასშტაბური ადამიანისათვის, როგორც გახლდათ ნოდარ ანდლულაძე, ვოკალური ტექნიკის ეს პრინციპები მხოლოდ საბაზისო ინსტრუმენტებია, რომლებიც მომღერალს სჭირდება, რათა გამოხატოს და მსმენელამდე მიიტანოს მუსიკისა თუ თავად ხელოვანის სათქმელი. ის ეძებს სიახლეს სიმღერაში, რომელსაც მხოლოდ განვითარებული და განათლებული მომღერალი შეასხამს ფრთებს. სწორედ ამ გზით არ დაკარგავს უკვე მრავალჯერ „გადამღერებული“ მუსიკა აქტუალობას, ოპერა მუდამ იქნება მიმზიდველი და საოპერო თეატრის მსმენელი არა სამუზეუმო პროცესების, არამედ ცოცხალი და უნიკალური მოვლენების გულში აღმოჩნდება. ამ საოპერო თეატრში კი, მიმდინარე ტენდენციების მიუხედავად, მთავარ ფიგურად მომღერალი რჩება.



## IV თავი: დავით და ნოდარ ანდლულაძეების ვოკალური სკოლისა და მის წარმომადგენელთა ზოგადი მიმოხილვა

### 4.1 ანდლულაძეების სკოლის ძირითადი პოსტულატები და წარმომადგენლები

ერთია, შეიქმნა ინდივიდუალური წარმატებული კარიერა, და მეორე, შექმნა სკოლა, როგორც სასიმღერო სახელმძღვანელო თავისი სტრუქტურით, დებულებებით, რომლებიც გაუძღვებდნენ დროის გამოწვევებს. ეს კიდეც უფრო რთულდება იმის ფონზე, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ აბსტრაქტულ და ეზოთერულ მოვლენასთან, როგორიცაა სიმღერა. ამას ემატება ქართული მუსიკალური გენიცი, რომელიც აბსოლუტურად ბუნებრივი და თან ბოზოქარია. ყოველივე ეს კიდეც ერთხელ ხაზს უსვამს, რაოდენ რთულ და საპასუხისმგებლო საქმეს ჩაუდგენენ სათავეში ანდლულაძეები, მაგრამ მათი მოღვაწეობა ამო არ იყო: დიდი სირთულეები – პოლიტიკური, შემოქმედებითი, არტისტული თუ მეცნიერული, რომლებიც მათ გადალახეს, მართლაც ღირდა მომავალი თაობების ისეთ წარმატებად, როგორსაც სკოლა, მრავალი ათეული წელია, იძვის.

დავით ანდლულაძე პედაგოგიურ მოღვაწეობას უდიდესი გამოცდილებით ეკიდებოდა. მას იმ დროის საუკეთესო პედაგოგებთან, კოლეგებთან, დირიჟორებთან, რეჟისორებთან მუშაობის ბედნიერება ხვდა წილად. თვითონ საოცრად დისციპლინირებული და ალლოიანი თვით უმცირეს შესაძლებლობას იყენებდა თვითდახვეწისათვის. განსაცვიფრებელი ნიჭის წყალობით ის ჩამოყალიბდა უნიკალურ შემოქმედად, რომელიც ასე მომზადებული იწყებს ანდლულაძეების სკოლის საფუძვლის ჩაყრას ჯერ საკუთარ თავზე მუშაობითა და ექსპერიმენტირებით, შემდეგ კი –ახალგაზრდა თაობების აღზრდით. ასეთ ურყევ საძირკველზე ახალი ძალებით, ევროპული განათლებითა და სრულიად გამორჩეული მეცნიერული მიდგომით იწყებს ნოდარ ანდლულაძე სკოლის სტრუქტურის დაშენებას, რასაც სკოლის მომავალი თაობები დღემდე ხორცს ასხამენ.

ყველა შემოქმედი, რომელმაც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ გაიარა ანდლულაძეების ხელში, ანდლულაძეთა „ბრენდის“ მთავარ მახასიათებლად ასახელებს ბგერას. ბგერა, რომელიც შეიძლება იყოს მაღალი ან შედარებით დაბალი სიხშირისა,

მაგრამ ის ჟღერს ყველა დარბაზში, ყველა ორკესტრთან ნებისმიერი ეპოქის ნაწარმოებების შესრულებისას. ამ ბგერას ასევე აქვს ყველასგან გამორჩეული ფერი.

ანუ რა არის „ანდლულადისეული ბგერა“? რა მახასიათებლებით გამოირჩევა და როგორ მიიღწევა ის? როგორ ინარჩუნებს სკოლა, აგერ, უკვე საუკუნეა, ამ ბგერას? ჩვენ ხელთ არსებული ლიტერატურული მასალების, ინტერვიუებისა თუ ჩანაწერების საფუძველზე იკვთება, რა ახასიათებს „ანდლულადისეულ ბგერას“ – ეს არის „ჟღერადი ზარი“, ანუ, როგორც იტალიელები უწოდებენ, squillo. სკოლის წარმომადგენლებში ის გვხვდება როგორც მაღალ, ისე დაბალ, დიდი თუ შედარებით ნაკლები დიაპაზონის, მეტი თუ ნაკლები სიმღერის ხმებში, განუსაზღვრელად სქესისა და ეროვნებისა. შემთხვევით არ ვახსენებთ ეროვნებას, რადგან სკოლის წარმომადგენლები ასწავლიდნენ და ასწავლიან როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის, ისე მსოფლიოს მასშტაბით. ჩემი პირადი გამოცდილებით, 2019 წელს ლოზანის საოპერო თეატრში, სადაც ვმღეროდი დონიცეტის „ანა ბოლენში“ ჯოვანა სეიმურის როლს, ანა ბოლენის პარტიას ასრულებდა ამერიკელი სოპრანო შელი ჯექსონი, რომლის პედაგოგი იყო ქ-ნი მედეა ნამორაძე. ჯექსონის ბგერაში მკაფიოდ გამოირჩეოდა ანდლულადისეული ემისიის ელფერი, რომელსაც, როგორც თვითონვე აღნიშნა, მიაღწია ქ-ნი მედეასთან მუშაობისას. ვოკალურ საკითხებზე პირად საუბრებში ის ერთგულად მიჰყვებოდა სკოლის მთავარ პოსტულატებს, რომლებიც ნამორაძისგან მიიღო და ასე ახლობელი იყო ჩემთვის.

მაინც რა არის ანდლულადისეული სკოლის მიერ შემოთავაზებული ტექნიკის მთავარი მექანიზმები, რომელთა საშუალებით ყველასგან გამორჩეული ბგერა მიიღწევა?

ყველა ინტერვიუერი ერთხმად აღნიშნავს, რომ ეს მიიღწევა თავის რეზონატორის გამოყენებით აკუსტიკაში რეზონირებული ბგერით, რომელსაც კუნთურად ამყარებს „პარადოქსული სუნთქვის“ პრინციპებზე დამყარებული სუნთქვის ტიპი. ეს თითქოს მარტივად ჩამოყალიბებული ვოკალურ-ტექნიკური სიმძიმის წერტილები თავის თავში მოიცავს უამრავ დეტალს, რომლებიც აუცილებელია იმ შედეგის მისაღწევად, რომელსაც „ანდლულადისეულ ბგერას“ ვუწოდებთ. ჩვენ ვეცდებით, თითოეული ჩავშალოთ, იმის მიუხედავად, რომ ამ საკითხებს გაკვრით ზემოთ უკვე შევხებით.

თავის რეზონატორი არის უნიკალური და შეუცვლელი სივრცე ბგერის პირველადი წარმოქმნისა. ანდლულადიები კატეგორიულად წინააღმდეგი იყვნენ, რომ ბგერაში გაჟღერებულიყო რომელიმე ორგანო: ცხვირი, ყელი, მკერდი. ბგერაში არ უნდა

ამოცნობილიყო არა მარტო რომელიმე ორგანო, მას არ უნდა ჰქონოდა ნაციონალური ელფერი. ეს იმის მიუხედავად, რომ მათ სწორედ ქართული სასიმღერო ბუნებისა და ტრადიციების დამკვიდრებას მიუძღვნეს მთელი ცხოვრება. არასოდეს დარღვეულა ბალანსი და ბელკანტოს პრინციპებს არ დაუჩრდილავს ან შეუზღუდავს ქართული მუსიკალური გენი. მათ ეროვნულ ტრადიციებს შეუხამეს იტალიური ბელკანტოს მთავარი პრინციპები, რაც გულისხმობს *Voce di testa*-ს, რომელიც ანდლულაძეებმა ხმის წარმოქმნის პროცესში ფლაგმანად აქციეს. სწორედ თავის რეზონატორებში ხდება ბგერის პირველადი რეზონანსი, რომელიც შემდეგ პირის აპარატის საშუალებით გადმოიცემა უკვე გარე აკუსტიკურ გარემოში, სუნთქვითი კუნთების სწორი მუშაობით შექმნილი წნევის ხარჯზე. ე. წ. თავის ხმა, რომელიც ავტომატურად იძლევა მაღალი ფორმანტების რხევას ხმაში, განაპირობებს მის ფრენადობასა და ჟღერადობას ყველა რეგისტრში.

რეგისტრების ერთიანობაზე *Voce di testa*-ს დიდი პასუხისმგებლობა ენიჭება, რაც ანდლულაძეების სკოლისათვის ასევე ძალიან ფაქიზი და მნიშვნელოვანი თემაა. სკოლის წარმომადგენლებში თითქმის ყოველთვის ვხვდებით გარდამავალი რეგისტრების ერთიანობას. თავის ხმის დამსახურებაა ისიც, რომ მამა-შვილი ბოლომდე ინარჩუნებდა ახალგაზრდული ხმის ჟღერადობას. ჩვენი ეპოქის გამორჩეული ტენორი თემურ გუგუშვილი დღემდე ადაფრთოვანებს თაყვანისმცემლებს სრულიად უნიკალური ხმის ჟღერადობით.

დიდი ქართველი ტენორი თემურ გუგუშვილი სწორედ დავით ანდლულაძის ხელდასხმით მოხვდა ოპერის სამყაროში. ტექნიკური უნივერსიტეტის სტუდენტი, რომელიც პარალელურად ანსამბლ „რუსთავში“ მღეროდა, უდიდესი სიყვარულით იხსენებს მასთან შეხვედრას. ანდლულაძეების სახლში მოხვედრილი ახალგაზრდა მომღერალი იმთავითვე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს შვილ ანდლულაძეზე დიდი დიაპაზონითა და გამორჩეული სახმო მონაცემებით. ასე ხდება გუგუშვილი ანდლულაძის კლასის წევრი და შემდგომ სკოლის უკამკამესი ვარსკვლავი. ზ. სოტკილავას კლასში ჩაწერილი, ის აქტიურ მეცადინეობას იწყებს ნოდარ ანდლულაძესთან, მაგრამ იმის გამო, რომ ნოდარი მაშინ ისევ სასცენო მოღვაწეობაში იყო ჩართული, დავითთან მეცადინეობდა. ბატონი თემური იხსენებს, რომ ომგამოვლილი დავითის პედაგოგიური მიდგომა უფრო მკაცრი და მყისიერ შედეგზე ორიენტირებული

იყო, ხოლო ნოდარი უფრო დიპლომატიური მიდგომით გამოირჩეოდა და სხვადასხვა მხრიდან უდგებოდა მოწაფეებს, რათა სასურველი შედეგი მიეღო.

თემურ გუგუშვილი დიდი აღფრთოვანებით იხსენებს დავითის ხმას, გამორჩეულს როგორც მოცულობით, ისე ფერთა და ბრწყინვალეობით. ამავე დროს აღფრთოვანებას გამოხატავს ნოდარის სასიმღერო ნიუანსების მიმართაც, აღნიშნავს რა, როგორი რაფინირებული, მრავალფეროვანი და სიახლის მაძიებელი იყო ის სიმღერაში. გუგუშვილი იხსენებს, რომ მამა-შვილი პედაგოგიურ საკითხებზე ბევრს დავობდა. მაგალითად, ნოდარი დიდ დროს უთმობდა სავარჯიშოებში ხმის მოძებნას, ხოლო დავითი არ იყო მომხრე ძალიან გრძელი გაკვეთილებისა, განსაკუთრებით – ახალბედებთან. როგორც გუგუშვილი, ისე ჩაჩავა აღნიშნავენ, რომ დავითი ფრთხილი იყო ტესტირულ აღმასვლაში, კიდურა ნოტებზე პრაქტიკულად არ ამღერებდა მოწაფეებს, ხოლო ნოდარი უფრო თამამი იყო ამ ნოტების მოთელვის საკითხში. მას მიაჩნდა, რომ ეს რეგისტრულ შეერთებას უწყობდა ხელს. თვით გუგუშვილი ორივე მეთოდს იყენებს მოწაფის ფიზიოლოგიური მომწიფების მიხედვით და ფიქრობს, რომ ეს განსაკუთრებით საფრთხილოა ტენორში, რომელიც თავისთავად მამაკაცისა და ქალის ხმის ერთგვარი ნაერთია. ამ შემთხვევაში მოხურვის ტექნიკა მნიშვნელოვანია მაღალი რეგისტრის დასაძლევად. გუგუშვილის მიხედვით, მამა-შვილის მოხურვის ტექნიკაც განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. დავითი ყრდნობის გამმაფრებით აღწევდა შედეგს, ხოლო ნოდარი – ხახისებრი და პოზიციური მიდგომით. თუმცა ორივე ხაზგასმით იზიარებდა აზრს, რომ მოხურვა არ ნიშნავს ჰაერნაკადის შებრუნებას და ჩაგდებულ ბგერას. ბატონ თემურს „თავის ხმის“ გამოყენების გარეშე, რასაკვირველია, მოხურვის ტექნიკური დაძლევა წარმოუდგენლად მიაჩნია. ის მიიღწევა თავის რეზონატორებში ბგერის გაჟღერებით, რომელიც ექცევა ე. წ. *maschera*-ში (მაგრამ არა ცხვირისმიერ ხმაში), აუცილებლად დაყრდნობილი სუნთქვით. ეს არ უნდა ყოფილიყო გადაჭიმული სუნთქვა.

თავად გუგუშვილიც იოგით იყო დაკავებული და დღემდე მოწაფეებში სასურველი ფრაზირების მიღწევაში დიდ მნიშვნელობას სუნთქვით მართვას ანიჭებს. როგორც გამორჩეული ქართველი ტენორი ამბობს, ინფორმაციამ, რომელიც მიიღო ნოდარისგან, საშუალება მისცა, უკვე თავად დაეხვეწა და გაეფართოებინა ვოკალური არეალი, რასაც დიდი სასცენო გამოცდილება უმაგრებს მხარს. აღნიშნავს, რომ

რამდენადაც გენიალური იყო ბ-ნი დავითი, მით უფრო სისტემური, მცოდნე და მეცნიერული მიდგომის მქონე შემოქმედი გახლდათ ბ-ნი ნოდარი.

თემურ გუგუშვილის აზრით, ნოდარ ანდლულაძის პედაგოგიკა სისტემური იყო. იგი ხაზს უსვამს, რომ ნოდარი ყოველი სპექტაკლის წინ ახალ სირთულეებს ისახავდა დასაძლევად. ეს ხასიათი მას ძალიან დაეხმარა სკოლის სისტემისა და სტრუქტურის შექმნაში. მაესტრო სტუდენტებს თავისუფლებას ანიჭებდა, მაგრამ თან წარმართავდა მათ არა მარტო სასიმღერო, არამედ ინტელექტუალურ მხარეს, თუ მოწაფეც იძლეოდა ამის საშუალებას. ნოდარი, როგორც დავითი და ახლა თვითონ ბატონი თენგიზიც, აქტიურად აწყობდნენ კონცერტის შემდეგ შეხვედრა-გარჩევებს. გუგუშვილი აღნიშნავს, რომ ნოდარ ანდლულაძე ძალიან ფრთხილი იყო მოწაფეებისათვის რეპერტუარის შერჩევაში. ის მეტს მუშაობდა ტექნიკურ სირთულეებზე, რომ მოწაფეებს შემდგომში საშუალება ჰქონოდათ, ტექნიკური სიმყარით ნებისმიერი რეპერტუარი დაეძლიათ.

ზოგადად, აღსანიშნავია, რომ სკოლის წარმომადგენლები რეპერტუარის არჩევისას ყოველთვის ფრთხილები არიან, რაც გრძელი სასიმღერო ციკლის გარანტიაა. ბატონი თემური ცდილობს, მოწაფეები რეპერტუარის მხრივ არ შეზღუდოს, მაგრამ ამავდროულად თანმიმდევრულია მის არჩევაში. ნოდარისეული სისტემა ჯგუფურ მეცადინეობებზე დასწრებისა გუგუშვილისთვის, მართალია, ცოტა დამძლეული იყო, მაგრამ მისი ანალიტიკური აზროვნების წყალობით, კოლეგების მოსმენითა და გაანალიზებით მან ბევრი სასიკეთო დასკვნა გააკეთა.

ბატონი თემური ანდლულაძეების დამსახურებად მიიჩნევს, რომ ჩვენს ქვეყანაში (ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულების ფონზე) საოპერო მუსიკის დონე ძალიან მაღალია. ისამაყად აღნიშნავს, რომ თბილისის ოპერა კონკურენციას უწევდა მოსკოვის დიდ თეატრს, რომელიც თავისთავად ძალიან ბევრი ქართული ხმით, მათ შორის ანდლულაძეების სკოლის წარმომადგენლებით, იყო დაკომპლექტებული. მისი აზრით, დავით ანდლულაძემ თავისი „ჰუგენოტებით“ პირველი სერიოზული განაცხადი გააკეთა ამ სცენაზე და მას შემდეგ სკოლის წარმომადგენლები ყოველთვის ღირსეულად წარდგებიან ხოლმე მსმენელთა წინაშე.

საოპერო მუსიკას გამორჩეული ტენორების მართლაც მთელი არმია მისცა ანდლულაძეების სკოლამ: თავად დავით და ნოდარ ანდლულაძეები, ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, თემურ გუგუშვილი, გოჩა ბეჟუაშვილი, თენგიზ ჩაჩავა, ბადრი

მაისურაძე, გიორგი ონიანი, მიხეილ შეშაბერიძე, ოთარ ჯორჯიკია, არმაზ დარაშვილი, ანზორ ხიდაშელი, ირაკლი მურჯიკნელი და სხვ. ხმის თავის რეზონატორებში მოპოვებით როგორც მამა-შვილმა, ისე მათმა აღზრდილებმა გადაარჩინეს უამრავი ხმა და საშუალება მისცეს, უნიკალურ მომღერლებად ჩამოყალიბებულიყვნენ.

როგორ, რა მექანიზმით ხვდება ხმა თავის რეზონატორში? როგორ აღწევს იქ დიაფრაგმიდან საკმაოდ გრძელი ტრაექტორიის გავლის შემდეგ? რასაკვირველია, ამ დროს ამომგდები ძალის როლი ეძლევა დიაფრაგმას, რომელიც წელის პარავერტებრალური და ნეკნების გასწვრივი კუნთების საშუალებით გადაჭიმულ პოზიციაშია. სწორედ სწორი კუნთური დაჭიმულობის მიერ შექმნილი წნევა გადაიქცევა ჰაერნაკადად, რომელიც არხევს სახმო იოგებს, მიემართება მაგარი სასის გავლით თავში და მოდის რხევაში. ჰაერნაკადის სიძლიერე იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად არის ის კონცენტრირებული. ამის დასტურად ნოდარ ანდლულაძეს მოჰყავდა მაგალითი – სანთლის ჩაქრობა ღია პირით ან წვრილი ჰაერის ნაკადით მოჭიმული ტუჩების საფუძველზე.

რა არის ანდლულაძისეული სუნთქვა? რას ემყარება და საიდან იღებს სათავეს? როგორც დავითის მოწაფეები ჩვენთან საუბრისას აღნიშნავენ, სუნთქვის მანერა სათავეს იღებს დავითისგან, რომელიც მან ვრონსკისგან შეისწავლა. თუმცა ამ საკითხებზე ის სტანისლავსკისთანაც მუშაობდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სუნთქვა არ განიხილებოდა, როგორც მხოლოდ სასიმღერო წნევის შექმნა, არამედ ის იყო მხატვრული პროცესის აუცილებელი ნაწილი. სრულიად გამორიცხული იყო გულ-მკერდისეული სუნთქვის მცირე დოზით გამოყენებაც კი. ორივე ანდლულაძე მკაცრად წინააღმდეგი იყო კუნთური ზონის სასიმღერო სუნთქვისა. ასევე არ გამოიყენებოდა ყელისმიერი ყრდნობა, რასაც ხშირად falso appoggio-ს უწოდებენ. ანდლულაძეები მიიჩნევდნენ, რომ აუცილებელია, ყელის ე. წ. თავისუფალი და ბუნებრივი მდგომარეობა, რომელიც ამოტყორცნილ ჰაერნაკადს არანაირ დაბრკოლებას არ შეუქმნის, ადიოდეს თავის რეზონატორამდე. ანუ იქმნება ორი ყრდნობითი წერტილი თავის რეზონატორითა და სწორი კუნთური დაჭიმულობით მოძრაობაში მოყვანილი დიაფრაგმით. სუნთქვა, რომელსაც იყენებდა დავითი, შემდეგ უკვე – ნოდარი და მისი მოწაფეები, დაფუძნებულია წელისა და ნეკნქვეშა კუნთებზე. მისი მუდმივად გარე მიმართულებით მუშაობა დიაფრაგმას ამყოფებს ელასტიკურად დაჭიმულ რეჟიმში.

სუნთქვის ეს სისტემა ნოდარ ანდლულაძემ უფრო ღრმად გაიაზრა, ჩამოაყალიბა და ფიზიოლოგიურად გასაგები გახადა. მისი მუდმივად მაძიებელი ბუნება არ დასჯერდა მამის შედეგებს. ის პარალელურად ეძებს სიმღერის მომიჯნავე დისციპლინებშიც; ეცნობა რაბოტნიკოვის, ედმუნდ ჰურსელის, რაულ იუსონის, ლილი ლემანის, მარიო მელანის ნაშრომებს, ასაბუთებს მემკვიდრეობით მიღებული სუნთქვის პრინციპებს და აძლევს მათ ახალ ელფერსა და მასშტაბს. ამაში მას ეხმარება ფონიატრი მარინა ნოზაძე.

ნოდარ ანდლულაძე ცდილობს გააანალიზოს ისეთი სულიერი პროცესი, როგორცაა სიმღერა, მომიჯნავე დისციპლინების დახმარებით. ამავე დროს არ ივიწყებს მხატვრულ მხარეს. რაბოტნიკოვის „პროგრესული სუნთქვა“ რჩება ძირითად მამოძრავებელ ძალად: ფრაზის დასასრულში სუნთქვის კუნთები კიდევ უფრო მეტად გახსნასა და პროგრესზეა ორიენტირებული; მოძრაობა გარეთაა მიმართული იმ დროსაც კი, როცა მომღერალი ჰაერის უკმარისობის შეგრძნებას განიცდის.

ხაზგასასმელია ის ფაქტი, რომ ანდლულაძეები რეკომენდაციას უწევდნენ ჰაერის ცხვირით აღებას. როგორც ნატალია ვოლჩენკოს სადისერტაციო ნაშრომშია აღნიშნული, დავით ანდლულაძის ვოკალური ტექნიკა, რომლის მთავარი განმსაზღვრელია სწორი ვოკალური სუნთქვა, რეზონანსსა და ბგერის დაფარვის ხერხების ფლობასთან ერთად ვოკალური ხმის დაცვისა და მისი სწორი მართვის საუკეთესო საშუალებაა (თათარაშვილი, 2013, გვ. 44).

ჩვენ განვიხილეთ ანდლულაძისეული სიმღერის მექანიზმის ორი ამოსავალი პუნქტი, მაგრამ რა არის ამ ჩარჩოში შექმნილი წნევისგან განთავისუფლების მექანიზმი? რის საშუალებით წარმოიქმნება ბგერა? ამაში, რასაკვირველია, ერთგვება პირის აპარატი, რომლის საშუალებითაც ხდება ბგერის გარე წარმოქმნა. როგორც ნოდარ ანდლულაძე თავის წიგნში აღნიშნავს, სიმღერა უნდა განვიხილოთ არა „გარედან შიგნით“, არამედ „შიგნიდან გარეთ“ (ანდლულაძე, 1997, გვ. 104). ბგერის ფორმირების მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია დიქცია, რომელიც დიდ როლს თამაშობს ანდლულაძეების სკოლის სტრუქტურაში. ჩაჩავასთან ინტერვიუში გამოითქვა აზრი, რომ დავითი მიიჩნევდა, კარგი დიქციაც გამართული ვოკალური ტექნიკით მიიღწევა. რაც, სავარაუდოდ, გულისხმობს, რომ კარგი ვოკალური ტექნიკის დროს დიქცია მაქსიმალურად ბუნებრივია, რაც უფრო მეტად გასაგებს ხდის ლიბრეტოს, მიუხედავად იმისა, რომელ

ტესტირებულ ზონაშია ის. რასაკვირველია, სიმღერის დროს პირის აპარატის ორივე მხარე (ტუჩი თუ ყბა) თავისუფალ და ბუნებრივ მდგომარეობაში უნდა იყოს.

აქვე ხაზგასასმელია, რომ თავისუფლება არ გულისხმობს მოდუნებულ და პასიურ კონდიციაში ყოფნას. არსებობს ნოდარისეული ერთი საინტერესო სავარჯიშო, რომელიც მოხსენიებულია მარიამ თათარაშვილის სტატიაში (თათარაშვილი, 2013, გვ. 43). ყბისა და სუნთქვის პროგრესული მოძრაობით პროვოცირდება სასა-დიაფრაგმის სინერგეტიკა. ამ სავარჯიშოში, ჩვენი აზრით, შესანიშნავად ჩანს, რომ კარგი დიქცია სუნთქვის სწორი ფუნქციონირების ამსახველია, რადგან ყბის სახსარი სწორი ყრდნობის არქონის შემთხვევაში იწყებს დაბლოკვას. აქედან გამომდინარე, ჩაკეტილი ყბის სახსარი ვერ წარმოქმნის ნათელ ბგერებს და გამოთქმა სრულიად ბუნდოვანი ხდება.

იმის გამო, რომ ნოდარ ანდლულაძე ენათმეცნიერებასთან იყო დაკავშირებული და ფლობდა არაერთ ენას, ის დავითთან შედარებით კიდევ უფრო მომთხოვნი იყო სიმღერისას ტექსტის გამჭვირვალეობისა და ენის მუსიკის ერთგულების მიმართ. გამოირჩეოდა არა მარტო სწორი დიქციის, არამედ ენის მუსიკის, მისი სწორი აქცენტირებისა და ყოველი სიტყვის მნიშვნელობის გააზრების მძაფრი მოთხოვნით. ამას ემატება ის ფაქტორიც, რომ ნოდარი თავისი ეპოქის ერთ-ერთი პირველი მომღერალია, რომელმაც წამოიწყო ნაწარმოებების ორიგინალურ ენაზე შესრულების ტენდენციის პროპაგანდა. მას მიაჩნდა, რომ ორიგინალურ ენაზე სიმღერა, მომღერალი რომც არ ფლობდეს მას, სწორი ინტონაციის განმსაზღვრელია. ის ფონაციურად ისეთ სინთეზს ქმნის მუსიკალურ ხაზთან, რომ მომღერალს უადვილდება გამართული ვოკალური ხაზის შექმნა და მუსიკალური აზრის ჩამოყალიბება.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ვოკალურ მექანიზმში მაკონტროლებელი ფუნქცია ყურს ეკისრება. ის გონებასთან ერთად მთავარი შტურმანია და აწესრიგებს ზემოხსენებული კომპონენტების ურთიერთდამოკიდებულებას ემისიაში, რომელიც თავისთავად არის ინფორმაციის შემცველი. ე.წ. ვოკალური ყური მომღერალს საშუალებას აძლევს, იყოს თვითკრიტიკული და იღვაწოს იდეალური ბგერის შესაქმნელად. ის მისი შინაგანი მასწავლებელი და გემოვნებაა, რომლის საშუალებითაც ბგერა – მსმენელთან კომუნიკაციის მთავარი ინსტრუმენტი – იხვეწება. ერთი სიტყვით რომ ვთქვათ, „ვოკალური ყური“, იგივე „მუსიკალური ყური“, შემსრულებლის შემოქმედებითი სინდისია. განსაკუთრებით ნოდარ ანდლულაძე აქცევდა დიდ



ყურადღებას ყურის ფაქტორს, ავითარებდა რა მას მოწაფეებში, რაც შემთხვევითი არ არის. სწორედ ამ „ყურის“ მოთხოვნილების იმედადაა სკოლა, სწორედ ის განსაზღვრავს, რამდენად დაცული იქნება სკოლის ძირითადი პოსტულატები. მომავალი თაობის „ვოკალურ ყურზეა“ დამოკიდებული პასუხისმგებლობა, რადგან შეუძლებელია მექანიკურად ხმის მართვა. ამიტომ ნოდარ ანდლულაძე მიიჩნევდა, რომ მომღერალს ესაჭიროებოდა ფართო მუსიკალური, ინტელექტუალური განვითარება: მოაზროვნე და განათლებული მომღერლის „მუსიკალური სინდისი“ უფრო დახვეწილი და მაღალი მოთხოვნილებებისა იქნება.

ისმის კითხვა: რატომ იყვნენ ანდლულაძეები სწორი ვოკალური ტექნიკის ასეთი თავდადებული მაძიებლები? რად აქცევდნენ მას ესოდენ დიდ ყურადღებას? რატომ უთმობდნენ დიდ დროს მოწაფეებთან მუშაობისას? ყოველივე ეს ემსახურებოდა მხატვრული სახის შექმნას. როგორც ვოკალური, ისე სამსახიობო ტექნიკა ინსტრუმენტებია, რომელთა საშუალებითაც მომღერალმა უნდა შექმნას უაღრესად დამაჯერებელი მხატვრული სახე. ტექნიკა ეხმარება შემსრულებელს, დაძლიოს კომპოზიტორისეული პერსონაჟის სახე, რომელსაც ის ვოკალური ხაზის საშუალებით გვაძლევს. მომღერალი გვევლინება ელჩად კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის, ხოლო ტექნიკა ის უნიკალური საშუალებაა, რომლის საშუალებითაც არტისტი იღებს პასუხისმგებლობას ინტერპრეტაციაზე. გამართული ტექნიკა საბაზისო მონაცემია, რომელიც მსმენელს სთავაზობს გზას, როგორ შესრულდეს ნაწარმოები დამაჯერებლად. როცა ნაწარმოები ტექნიკურად დაძლეულია, შემდეგ იძებნება პერსონაჟის მუსიკალური ინტონაცია. ამას ემატება ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, როგორიცაა სამსახიობო გამომსახველობა.

მოცემულ საკითხს ორივე ანდლულაძემ დიდი დრო დაუთმო. დავითი ყალიბდება შესანიშნავ არტისტად სტანისლავსკის, „მხატვლებისა“ და ქართული თეატრის კორიფეებთან სინთეზით. ნოდარი, რაღა თქმა უნდა, უკვე ამ ესთეტიკით იზრდება, რასაც ემატება ფელზენშტაინთან მიღებული თეატრალური გამოცდილება. ყოველივე ეს როგორც მათ, ისე მათ აღზრდილებს, უღვივებს მოთხოვნილებას, მხატვრული სახის ძიების პროცესში ვოკალურ ტექნიკასთან ერთად აქტიურად ჩართონ სამსახიობო ოსტატობა, რათა საოპერო ნაწარმოები აყვანილ იქნეს მაღალდრამატურგიულ რანგში:

სცენაზე შექმნილ სახეს უნდა გამოარჩევდეს სტანისლავსკისეული დამაჯერებლობა და რეალობა.

სკოლის ეს მოკრძალებული მიმოხილვა აუცილებლად უნდა განვაგრძოთ სკოლის იმ წარმომადგენლებზე საუბრით, რომლებიც უკვე მეხუთე-მეექვსე თაობას ეკუთვნიან.

სკოლის წარმომადგენელთა ბოლო თაობის მოსმენისასაც, საბედნიეროდ, თვალნათლივ ჩანს მისი მთავარი მახასიათებელი – ბგერის ელვარე ზარი, ანუ squillo. ეს არის ის, რასაც არაპროფესიონალის ყურიც კი უმაღლესად გამოარჩევს. მნიშვნელოვანია, რომ ანდლულადისეული ბგერა არ იკარგება, რაც იმას ნიშნავს, რომ სკოლის წარმომადგენლები მის უმთავრეს პრინციპებს როგორც პირად სასიმღერო ტექნიკაში, ისე თაობების აღზრდისას ერთგულად იყენებენ. ისინი დავით და ნოდარ ანდლულაძეებისგან მიღებულს არათუ კარგავენ, არამედ კიდევ უფრო მეტად ხვეწენ და ამდიდრებენ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ კონსერვატორიასა თუ სასწავლებლებში, როგორც თბილისში, ისე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში, პროფესორ-მასწავლებელთა მაღალი წილი მოდის ანდლულადის სკოლაგავლილებზე. დღეს ეროვნულსა თუ მსოფლიოს სცენაზე მოქმედ ქართველ მომღერალთა უმრავლესობა ნოდარ ანდლულადის ან მისი მოწაფეების აღზრდილია.

აღსანიშნავია, რომ ქვეყნის მასშტაბით მხოლოდ ორი პედაგოგია დავითის ხაზის პირდაპირი გამგრძელებელი – ელდარ გეწაძე და თენგიზ ჩაჩავა. დანარჩენი პედაგოგები ნოდარ ანდლულადის აღზრდილნი არიან. კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ, ესენი არიან: თემურ გუგუშვილი, გულიკო კარიაული, გოჩა ბეჟუაშვილი, დოდო დიასამიძე, მიშელინა ქობალიანი, თამარ სარვაზიშვილი და სხვ. ასევე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სკოლის მეოთხე თაობის წარმომადგენლებიც უკვე წარმატებულად გვევლინებიან პედაგოგიურ ასპარეზზე: ალა სიმონი, ქეთევან ელიავა, ლალი მიშველია, ზადრი მაისურაძე, მარიამ თათარაშვილი და სხვ.

მათგან ჩვენ გამოვყოფთ ანდლულადის სკოლის იმ წარმომადგენლებს, რომლებიც უფრო მეტად სწორედ პედაგოგიური მოღვაწეობით არიან დაკავებული, რადგან ამ ეტაპზე სწორედ მათზე დგას სკოლის ტრადიციების განვითარება. იმედია, მათ მიერ დაფრთიანებული მომღერლები, რომლებიც სცენაზე წარმატებულად მოღვაწეობენ, შეიძენენ ახალ გამოცდილებას, შემდეგ გახდებიან ამ სკოლის პედაგოგიური

ტრადიციების გამგრძელებლები და ამ ტრადიციებთან შეზავებული საკუთარი გამოცდილებით თავიანთ წვლილს შეიტანენ მის წინსვლაში.

საკმარისია გამოვყოთ ამ პერიოდისათვის ოპერის სცენაზე წარმატებით მოღვაწე ანდლულაძეების სკოლის სახელოვანი წარმომადგენლები: არმაზ დარაშვილი, მიშელინა ქობალიანი, ლეგი იმედაშვილი, ირაკლი მურჯიკნელი, ირინა ალექსიძე, ვახტანგ ჯაშიაშვილი, ვანო გალუაშვილი, ირინა შერაზადიშვილი, ოთარ ნაკაშიძე, ალუდა თოდუა, ოთარ ჯორჯიკია, სალომე ჯიქია და სხვ. ამ შესანიშნავ მომღერალთა ნაწილი წარმატებით მოღვაწეობს მსოფლიო სცენებზეც. ამ სიას უნდა დავუმატოთ ლადო ათანელი, ბადრი მაისურაძე, ნინო მაჩაიძე, ნინო სურგულაძე, სოფიო გორდელაძე, მიხეილ შეშაბერიძე, მიხეილ ქირია, გოდერძი ჯანელიძე, გიორგი მანოშვილი, ნუცა ზაქაიძე, ელიზავეტა მარტიროსიანი, სოფიო მჭედლიძე და სხვა მრავალი. ჩვენ გაგვიჭირდება მთელი ასწლეულის მანძილზე სკოლის მიერ აღზრდილ ყველა წარმომადგენელზე საუბარი, რადგან ეს სია ძალიან დიდია, ამიტომ ჩვენი თანამედროვეებით შემოვიფარგლებით.

ზემოთ ჩამოთვლილი ყოველი მომღერალი საკუთარ თავს ანდლულაძეების სკოლის წარმომადგენლად და ტრადიციების გამგრძელებლად თვლის და ყველა ერთხმად აღნიშნავს სკოლის დიდ დამსახურებას მათ შემოქმედებით წინსვლასა და მომღერლად ჩამოყალიბებაში. ისინი არიან ამ სკოლის მისიონერები როგორც სასცენო, ისე პედაგოგიურ არეალში.

#### ***4.1 სკოლა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი – მისი განვითარება და დროის გამოწვევები***

სადისერტაციო ნაშრომში უკვე ბევრჯერ შევხებთ დავით და ნოდარ ანდლულაძეების ღვაწლს ეროვნული თუ მსოფლიო საოპერო მუსიკის წინაშე როგორც შემოქმედებითი, ისე პედაგოგიური ასპექტით. ასევე ვეცადეთ, არსებული ლიტერატურის დახმარებით კიდევ ერთხელ გაგვეხსენებინა მათი მდიდარი ცხოვრებისეული თუ შემოქმედებითი ტრაექტორია. რა მასალებიც არსებობს, თითქმის ყველა დავითის ან ნოდარის სიცოცხლეშია შექმნილი და უფრო ბიოგრაფიული ხასიათისაა. რასაკვირველია, ესეც ძალიან დაგვეხმარა, მაგრამ ჩვენი მიზანია მათი

ღვაწლისა და როლის წარმოჩენა თანამედროვე საოპერო მუსიკაში. მიზნის მიღწევაში ხელი შეგვიწყო ინტერვიუებმა, რომლებშიც ბევრი რამ ახალი გამოჩნდა. ამან დაგვანახვა აუცილებლობა, ამ ეტაპზე მაინც შეიქმნას ინტერვიუების აუდიო ან ვიდეომასალა იმ ადამიანების მონაწილეობით, რომლებსაც ანდლულაძეებთან პირადი ურთიერთობა აკავშირებდათ. გარდა ამისა, დავინახეთ ახალი გამოწვევებიც, რა სჭირდება ამჟამად სკოლას, მივიწყებული ტრადიციების აღდგენის აუცილებლობა. სკოლის წარმომადგენელთა მხრიდან გამოითქვა სურვილი, დამყარდეს მეტი კონტაქტი და შესაძლებელი გახდეს ინფორმაციას გაცვლა როგორც მოღვაწე პედაგოგებს, ისე მოქმედ მომღერლებს შორის. ასეთი შეხვედრები უდავოდ გამოადგებათ სკოლის ახალგაზრდა წარმომადგენლებს, რათა მათ უკეთესად აითვისონ სკოლის ტრადიციები, მრავალფეროვნება, ასევე შეივსონ როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული ცოდნა. სასურველია იყოს მეტი შეგრძნება სკოლის ერთიანობისა, რათა არ დავმორდეთ სკოლის ძირითად პრინციპებს და ის დიდი შრომა და თავდადება, რომელიც მამა-შვილი ანდლულაძეების ღვაწლი და დამსახურებაა, დროთა განმავლობაში არ დაიკარგოს.

მაგალითად, თენგიზ ჩაჩავა სკოლის წარმატებული გაგრძელების გარანტიას ხედავს ანდლულაძეების სკოლის წარმომადგენლებს შორის მეტ შემოქმედებით ურთიერთობაში. უნდა აღდგეს ნოდარისეული შეხვედრების, სემინარების ტრადიცია და ინფორმაციის გაცვლა და გამოცდილების გაზიარება გახშირდეს. ეს ინიციატივა, მართლაც, ძალიან მისასალმებელია, რადგან სკოლის განვითარებასა და განახლებას შეუწყობდა ხელს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იქნებოდა ეს სტუდენტებისათვის, კერძოდ, მათი ვოკალურ-ანალიტიკური აზროვნების ჩამოყალიბებისათვის. სწორედ ამას ემსახურებოდა ნოდარ ანდლულაძის საჯარო ლექციები.

ჩაჩავას აზრით, თითქმის ყველა მომღერალი საქართველოში თუ მის გარეთ ნოდარ ანდლულაძის „ხელშია გავლილი“. მაესტრო გრძნობდა პასუხისმგებლობას ქართული ვოკალური სკოლის წარმოჩენაზე, ამიტომ დაუზარებლად ეხმარებოდა ყველა ახალგაზრდას ზრდისა და ჩამოყალიბების პროცესში. ის იყო და რჩება უშურველობისა და თავდაუზოგავობის დაუვიწყარ მაგალითად, ებრძოდა რა კარჩაკეტილი განვითარების იდეას.

რა იკვეთება? – აშკარად სკოლის სიცოცხლისუნარიანობა: იზრდებიან მომღერალთა ახალი თაობები, რომლებიც წარმატებულ სასცენო კარიერას ქმნიან; სცენას ჩამოშორებულნი კი ნაყოფიერად მოღვაწეობენ პედაგოგიკაში. ეს გვარწმუნებს, რომ სკოლა დაფუძნებულია ფუნდამენტურ ვოკალურ ღირებულებებზე, რომლებიც არ იცვლება. ისინი მისაღები და გასაგებია ყველგან, სადაც ჟღერს საოპერო მუსიკა.

უდავოა აგრეთვე ანდლულაძის სკოლის განვითარება: გლობალიზაციამ მომღერლებს საშუალება მისცათ, ანდლულაძის სკოლის საბაზისო განათლება გაამდიდრონ საოპერო განათლების საუკეთესო კერებში მსოფლიო მასშტაბით. აღსანიშნავია, რომ 2003-2007 წლებში ლა სკალას აკადემიის ორ ნაკადში 24 სტუდენტიდან 6 ქართველი იყო, ამათგან 5 – ანდლულაძის სკოლის წარმომადგენელი. ეს ნიშნავს, რომ მთელი მსოფლიოდან შერჩეულ სტუდენტთა შორის 20%-ზე მეტი მოდიოდა ანდლულაძის სკოლაზე. ეს იმ დროს, როცა ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობა 4 მილიონსაც ვერ აღწევს. ლა სკალას, კოვენტ-გარდენის, მეტროპოლიტენის, ბარსელონის, ლისეუს, ვენეციის ფენიჩეს, ლიეჟის საოპერო თეატრებში, როგორც წესი, სულ ცოტა, ორი მომღერალი მაინც ქართველია, თანაც – ანდლულაძის სკოლის წარმომადგენელი. ეს სტატისტიკა რამდენადაც სასიხარულო და ამაღელვებელია, იმდენად საპასუხისმგებლო, რადგან შედეგი სულ ზრდაზე უნდა იყოს ორიენტირებული.

როგორც აღვნიშნეთ, ანდლულაძეების სკოლის განვითარება დადებითი მაჩვენებლით მიმდინარეობს. დავით და ნოდარ ანდლულაძეები მართლაც კმაყოფილნი იქნებოდნენ იმ ნაყოფიერებით, რომელიც სკოლას მოაქვს. თუმცა, როგორც ინტერვიუებმა აღნიშნეს, საჭიროა სკოლის წარმომადგენლების მხრიდან ერთ მთლიან სხეულად ყოფნის შეგრძნება. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ ნოდარ ანდლულაძისეული შეხვედრა-სემინარების აღდგენის აუცილებლობას. უპრიანი იქნებოდა, დაფუძნდეს ნოდარ ანდლულაძის სახელობის კონფერენცია, რომლისთვისაც მომზადდებოდა შრომები, ზოგადად, ვოკალური, ქართული ვოკალური ხელოვნებისა და ანდლულაძეების სკოლის შესახებ. ყურადღებას იმსახურებს იდეა, ჩატარდეს სკოლის წარმომადგენელთა შიდა მასტერკლასები, რათა სტუდენტები სკოლის სხვადასხვა ასპექტს სკოლის სხვადასხვა წარმომადგენლის საშუალებით გაეცნენ. ეს ხელს შეუწყობდა მათი ვოკალურ-სააზროვნო არეალის გაფართოებას. სტუდენტები არ

უნდა იყვნენ მხოლოდ ნოტებზე მიჯაჭვულნი, რასაც ასე ეწინააღმდეგებოდნენ ანდლულაძეები. მათთვის მომღერლის ეტალონი იყო სწორედ ტექნიკურ-მუსიკალურად გამართული შემსრულებელი, რომელიც სამსახიობო ოსტატობითა და რაციონალური აზროვნებით ქმნის უზადო მხატვრულ სახეს, სახეს, რომელიც აღიბეჭდება მსმენელის გონებაში ისე, როგორც საოცარი მხატვრული ტილო ან კარგი წიგნი.

## შედეგები და დასკვნა

როგორც ნაშრომის შესავალში აღვნიშნეთ, ჩვენი დისერტაცია ორი ბუმბერაზი შემოქმედის – დავით და ნოდარ ანდლულაძეების შემოქმედებითი თუ პედაგოგიური მოღვაწეობის ერთიანი განხილვისა და შესწავლის პირველი მცდელობაა. საკითხი მეტად მასშტაბურია და, რა თქმა უნდა, ერთი ნაშრომით ვერ შემოიფარგლება. საჭიროა ორივე შემოქმედის კიდევ უფრო ღრმა და დეტალური შესწავლა როგორც ცალ-ცალკე, ისე ერთიან ჭრილში. ასევე ცალკე გამოსაკვლევეია მათ მიერ დაფუძნებული სკოლა. შესასწავლია განშტოებები, რომლებიც შეიქმნა სკოლის ტრადიციების გამგრძელებელთა მიერ. გასაანალიზებელია ბალანსი ქალთა და ვაჟთა ხმებს შორისაც. საინტერესო საკითხია, რამდენად წარმატებულია სკოლა ხმის სხვადასხვა ტიპისათვის. ჩვენ შეძლებისდაგვარად შევეცადეთ, მოგვეძებნა სკოლის განშტოებანი არა მარტო ქვეყნის, არამედ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. თუმცა, ნაშრომის სათაურიდან გამომდინარე, ვერ დავშორდებოდით ჩვენს მიზანს, ამიტომ ამ საკითხებს შესწავლისთვის ღიად ვტოვებთ. ვიმედოვნებთ, რომ ანდლულაძეების არქივი თანამედროვე დონეზე მოწესრიგდება. ერთგული ვრჩებით იდეისა, რომ ჩამოყალიბდეს დისციპლინა „ქართული ვოკალურის სკოლის ისტორია“, რადგან კვლევის პროცესში გამოჩნდა, რომ ეს საკითხები გაბნეულია, არსად არის თავმოყრილი.

ქართული ვოკალური სკოლის ისტორიაში, განსაკუთრებით მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ლამის ჰეგემონი გახდა ანდლულაძეების სკოლა, სკოლა, რომლის დამსახურებით დღესაც ვიმკით საოცარ შედეგებს ეროვნულსა თუ მსოფლიო პლატფორმაზე. საკმარისია გადავხედოთ ეროვნულსა თუ საერთაშორისო კონკურსებს, საოპერო და საკონცერტო დარბაზებში წარმატებით გამომსვლელთა სიას, ეროვნული

უმადლესი თუ საშუალო სკოლების პროფესორ-მასწავლებელთა სიას, მსოფლიოს სცენებზე მოღვაწე მომღერლებს, ასევე ქართველ პედაგოგებს, რომლებიც სხვა ქვეყნებში ეწვეიან პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ცხადზე უცხადესია ანდლულამეების სკოლის როგორც რიცხოვრივი, ისე დიდი მიღწევების მაჩვენებელი. სკოლა გამორჩეულად ემსახურება საქართველოში იტალიური ბელკანტოს დამკვიდრებას ეროვნული ბუნებისა და ხასიათის გათვალისწინებით. ანდლულამეებმა შეძლეს ევროპული ტრადიციების ქართულ მუსიკალურ ტალანტთან ისე შერწყმა, რომ საუკეთესო ნაყოფი მიეღოთ. მათ ჯერ საკუთარ მაგალითზე და შემდეგ უკვე მოწაფეებთან მუშაობით შესანიშნავად დაინახეს ის აუცილებლობები, რომლებიც ქართული ვოკალური სკოლის ფორმირებისათვის იყო აუცილებელი. საუკეთესო განათლებითა და გამოცდილებით, ასევე გამორჩეული ანალიტიკურ-მეცნიერული მიდგომით მათ ქართული ვოკალური სკოლა, როგორც დამოუკიდებელი ორგანიზმი, დახვეწეს და აიყვანეს იმ საფეხურზე, რომელზეც ჩვენი ვოკალური სკოლა მსოფლიო ვოკალური სკოლების ოლიმპზე იგულისხმება.

დღესდღეობით ქართველი მომღერლები წარმატებით გამოდიან და დიდი პროფესიონალიზმით გამორჩეულ არტისტებად არიან აღიარებული მსოფლიოს სცენებზე. ეს პროფესიონალიზმი და დახვეწისაკენ მუდმივი სწრაფვა მათ პირველი ნაბიჯებიდანვე აქვთ შესისხლხორცებული სწორედ ანდლულამეების წყალობით. როგორც ინტერვიუებში გამოჩნდა, მათი პირადი თუ, უბრალოდ, ვოკალური მიმართულების სტუდენტები მათთან მუდმივად გადიოდნენ კონსულტაციებს და არ მოჰკლებიათ მათი, განსაკუთრებით ნოდარ ანდლულამის, მეთვალყურეობა. ნოდარ ანდლულამე იმდროინდელ ჩაკეტილ სივრცულ რეალობაში გვევლინებოდა იტალიური სკოლის დესპანად. ყველა მოწაფე აღნიშნავს, რომ უცხოეთში სასწავლებლად წასულებმა ძალიან დიდი განათლება მიიღეს, მაგრამ ინფორმაციის მიღების მზადყოფნა სწორედ ნოდარ ანდლულამის დამსახურება იყო. დღესაც ხშირად გაცეხას იწვევს სულ ახალბედა ქართველი მომღერლების ვოკალურ-სამსახიობო მომზადება, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვით მათ პედაგოგებს. ყოველი მათგანი აღიარებს, რომ ეტალონისკენ სწრაფვა და „კლასის“ შეგრძნება სწორედ დიდი მანესტროს, ანდლულამის დამსახურებაა. სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ ამ შეგრძნებას ანდლულამეების სკოლის წარმომადგენლები არ კარგავენ. სადაც უნდა იყვნენ, ყოველთვის გამოირჩევიან

დახვეწილობით და არასდროს – თვით ყველაზე ჩაკეტილი საზღვრების დროსაც კი – ჩამორჩებიან მიმდინარე მუსიკალურ თუ ვოკალურ ტენდენციებს.

შემოქმედებითი ნიჭით, ინტუიციითა და შრომისმოყვარეობით გამორჩეული მამა-შვილი იღბლიანებიც აღმოჩნდნენ. მათ საოცარი განათლება მიიღეს, მოხვდნენ იმ პერიოდისათვის შემოქმედებითი დუდილის ყველაზე მაღალი ტემპერატურის ეპიცენტრებში, თანამშრომლობდნენ გენიალურ ხელოვანებთან ქვეყნის შიგნით თუ მის გარეთ.

ჩვენ ბევრი ვისაუბრეთ დავით ანდლულაძის კავშირებზე სტანისლავსკისა და ქართული თეატრის იმდროინდელ კორიფეებთან. მათ დავითის, როგორც მსახიობისა და მომღერლის, ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი შეიტანეს. მათ გარეშე წარმოუდგენელია დავითის შემოქმედებითი სრულყოფილება და ერთსულოვანი აღიარება. სწორედ ამ თანამშრომლობამ შექმნა დავით ანდლულაძე, როგორც დიდი ხელოვანი. დავითმა ეს ცოდნა ვოკალურ კალაპოტში გადაიტანა და სტანისლავსკისა და ქართული ეროვნული თეატრის გიგანტებთან მუშაობის წყალობით ქართული საოპერო მუსიკის ისტორიაში პირველმა დამსახურებულად მოიპოვა მომღერალი-მსახიობის ტიტული.

დავითი იმთავითვე ამკვიდრებს მომღერალი-მსახიობის სახეს ქართულ სცენაზე. მისთვის წარმოუდგენელია კარგი სიმღერა შესანიშნავი სამსახიობო არტისტიზმის გარეშე და – პირიქით. ის სინთეზური შემოქმედია და ამ პრინციპებით ზრდის საკუთარ თავსაც და მომავალ თაობასაც. ამ პრინციპებზე გაზრდილი ვაჟი ნოდარი კი შემოდის სრულიად ახალი მოთხოვნებით როგორც საკუთარი თავის, ისე, ზოგადად, მომღერლის მიმართ:

„ნუ გაგიკვირდებათ ის ლოზუნგი, რომელიც თან ახლავს ყოველ გვერდს: „კანტო ერგო სუმ“ („ვმღერი, მაშასადამე ვარსებობ“). ეს დეკარტის ლათინური გამოთქმის „კოგიტო ერგო სუმ“ („ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ“) ჩემებური პერიფრაზია, რომელიც მოცემულია ჩემს პირველ წიგნში „ადამიანი-მომღერალი“ („ჰომო კანტორ“) და მტკიცედ დამკვიდრდა მსოფლიო პროფესიულ საზოგადოებაში. უცხოეთში მხვდებიან ხოლმე, როგორც Homo cantor წამომწყებს“, – აღნიშნავს ნოდარ ანდლულაძე (Homo Cantor, 2009). მართლაც ნოდარ ანდლულაძემ სიმღერის ხელოვნება და მომღერალი აიყვანა ადამიანის განვითარების ისეთ მნიშვნელოვან საფეხურზე, როგორცაა Cantor



Sapiens. ადამიანის არსებობისა და განვითარების პროცესში ის სიმღერასა და მუსიკალურ ბგერას ანიჭებდა სასიცოცხლო ფუნქციას, რომელსაც შეხვედებით ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობაში, ფილოსოფიაში, სასულიერო და რელიგიურ მოძღვრებებში. იგი სიმღერას აყენებდა აზროვნების დონეზე და მისთვის არ არსებობდა სიმღერა აზროვნების გარეშე.

ნოდარ ანდლულაძე გვთავაზობდა ადამიანის შეცნობას სიმღერით – „სიმღერამ შენმან გამოგაჩინოს შენ“. მისთვის საკმარისი არ იყო მხოლოდ ვოკალური მონაცემი. ის ეძიებდა ხელოვანის დამოკიდებულებას თავის ხმასა და შემოქმედებასთან, რაც არის კიდევ მთავარი ინსტრუმენტები მსმენელამდე მუსიკალური მასალის მისატანად, ვინაიდან მომღერალი გვევლინება კომპოზიტორის ელჩად მსმენელსა და მომღერალს შორის.

აქ ვხვდებით საოცარ კაზუსს: სტანისლავსკი გვეუბნებოდა, რომ მომღერალმა უნდა დაივიწყოს საკუთარი თავი პერსონაჟის სასარგებლოდ. ანდლულაძე კი მომღერალს საკუთარი თავის ამოცნობას სიმღერით სთხოვს. თუ დავკარგავთ საკუთარ თავს, როგორ აღმოაჩენს მას მსმენელი?! ამაზე პასუხი ალბათ ერთმნიშვნელოვანი ვერ იქნება, მაგრამ ვეცდებით, ჩვენი ახსნა მოვუძებნოთ საკითხს: მომღერალმა განზე უნდა გასწიოს საკუთარი ვნებები ხელოვნების სასარგებლოდ, ანუ მან უნდა მიაღწიოს ემპათიის მაქსიმალურ დონეს განსასახიერებელი პერსონაჟის მიმართ, სრულად გაითავისოს მისი არსება. ეს ყველაფერი კი უნდა გამოხატოს როლისთვის შესაფერისი ჟესტებით, მდგომარეობით, გარეგნული თუ შინაგანი ეფექტებით, ინტონაციით და ა. შ.

სწორედ აქ ისმის კითხვა: როგორ? – სავარაუდოდ, შემსრულებლის დამოკიდებულებით, მიდგომით, პერსონაჟის, ნაწარმოების, ეპოქის შესწავლით; ამის შემდეგ – შესაფერისი ინსტრუმენტების მოძიებით, ამ ინფორმაციის როლში გადატანით, რაც ემსახურება როლში და როლით ცხოვრებას, როგორც აღნიშნავდა სტანისლავსკი. ანდლულაძე კი სიმღერაში გაწეული მუშაობით შეიცნობს ადამიანს. ის ზემოთქმულის მიმართ ხელოვანის დამოკიდებულებით განსაზღვრავს ადამიანს სიმღერაში; გვიბიძგებს კომპლექსური შემოქმედებისაკენ. მომღერალი არა მარტო ხელოვანია, თუნდაც ხელობის მცოდნე (ვოკალური თუ სასცენო ტექნიკა მაინც ხელოსნურ რუტინასთანაა დაკავშირებული), არამედ მეცნიერიც, მკვლევარი ჩვენი

პროფესიისა, რომლის გააზრებული გათავისება იძლევა ნამდვილ და არა ზედაპირულ, თუნდაც ერთხელ გაელვების, თავბრუდამხვევ შედეგს.

ნოდარ ანდლულაძე ბავშვობიდანვე გახლდათ მოწმე ქართული საოპერო მუსიკის და საოპერო თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო პერიოდისა, რაც ისეთი კრიტიკული აზროვნების, მეცნიერული გონისა და ვოკალურ-სამსახიობო ნიჭის მქონე ხელოვანისთვის, როგორც ნოდარ ანდლულაძე იყო, საკმარისი გახდა, ჩამოეყალიბებინა შესანიშნავი გემოვნება, არტისტული დისციპლინა, სწორი შემოქმედებითი თუ პიროვნულ-ეროვნული პრინციპები. აღსანიშნავია, რომ ნოდარ ანდლულაძე მამასთან დაკავშირებულ დიდ ხელოვანთა სახით ეროვნულობისა და მოქალაქეობრიობის საოცარი მაგალითის მომსწრე იყო. იგი ძალიან კარგად ხედავდა ხელოვანის როლს ეროვნული იდენტობისთვის ბრძოლაში. აქედან გამომდინარე, ისიც, როგორც მამამისი, ძალიან მკაცრად მიჯნავდა ქართულ ვოკალურ სკოლას მეზობელი სკოლებისაგან და მას პირდაპირ იტალიურს უკავშირებდა. სწორედ ანდლულაძეებისა და სხვა დიდ ქართველ ხელოვანთა წყალობით იტალიური სკოლის ღირსეულ განშტოებად კავკასიაში ჩამოყალიბდა ქართული სკოლა.

მინდა, გავიხსენო 1958 წლის დეკადაზე ბელგიის დედოფლის მიერ კულტურის მინისტრისადმი ნოდარ ანდლულაძესთან დაკავშირებით დასმული შეკითხვა: „ეს ტენორი იტალიიდან ხომ არ ჩამოგიყვანიათ?“ („მამბეთ თქვენზე“, 2002). ევროპული კულტურა თავად გრძნობს და ამოიკითხავს გასაგებ ენაზე მიწოდებულ ვოკალურ ინფორმაციას, რადგან, როგორც საქართველო, ისე ჩვენი კულტურა, ხელოვნება თუ მისი ისეთი დარგი, როგორცაა ოპერა, საქართველოში ევროპიდან „პირდაპირი რეისით“ ჩამოვიდა.

ნოდარ ანდლულაძე თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით ემსახურებოდა დამოუკიდებელი ქართული ვოკალური სკოლის ტრადიციების გაგრძელებასა და განვითარებას იტალიური განათლების, დავით ანდლულაძის, სტანისლავსკის პრინციპებისა თუ, ზოგადად, ევროპული მუსიკალური და მეცნიერული კეთილისმყოფელი გავლენებით. ანდლულაძეების სკოლის დიდი დამსახურებაა, რომ მომღერლები დღესაც უწყვეტ ნაკადად მიემგზავრებიან საქართველოდან მსოფლიო სცენების დასაპყრობად. ხოლო მაშინ, როცა საქართველო მეტად თუ ნაკლებად რუსეთის ჩრდილში იყო მოქცეული, საოპერო წრეები ცხადად ხედავდნენ ქართული

ვოკალური სკოლის განსხვავებას რეგიონის სხვა წარმომადგენელთაგან. როგორც პოლიტიკური თვალსაზრისით მივიჩნევთ თავს ევროპული ოჯახის დამსახურებულ წარმომადგენლებად, ისე ჩვენი საოპერო სკოლა პირდაპირაა დაკავშირებული იმ ქვეყანასთან, სადაც დაირწა ოპერის აკვანი.

ამავდროულად, როგორც თავად ნოდარ ანდლულაძე აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში, ის ცდილობდა ქართული ხმა დაეკავშირებინა იტალიურ სკოლასთან. თავის კავშირს, დამოკიდებულებას იტალიურ სკოლასთან იგი უწოდებდა მეორე სინთეზს – ვანო სარაჯიშვილისა და ფილიმონ ქორიძის იტალიურ სკოლასთან კავშირი, მისი აზრით, ქართულ-იტალიური ვოკალური ხელოვნების ისტორიაში პირველი სინთეზი იყო („მამბეთ თქვენზე“, 2002).

გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ შვილისთვის ძალიან ძნელია მშობლის პროფესიაში დამკვიდრება, რადგან ეს ყოველთვის დაკავშირებულია შედარებასა და ერთგვარ მეტოქეობასთანაც. დავით და ნოდარ ანდლულაძეები თავიანთი ცხოვრებით ალბათ ამსხვრევენ ამ კლიშეს. ნოდარ ანდლულაძე შესანიშნავი მონაცემებით, დიდი შრომისმოყვარეობითა და მეცნიერული მიდგომით დამსახურებულ დამოუკიდებელ ადგილს იმკვიდრებს ქართულ ვოკალურ სკოლაში. ის მხოლოდ მამისეული სკოლის გამგრძელებლად კი არ გვევლინება, არამედ ანდლულაძეების სკოლის ტრადიციების გამამდიდრებლად. მან დახვეწა და საბოლოო სტრუქტურული სახე მისცა, დააკონკრეტა სკოლის მთავარი პრინციპები, რომლებიც ზეპირი გადმოცემიდან მეცნიერულ სიბრტყეში გადაიტანა. ეს ყოველივე გადაეცა შემდგომ თაობებს, რომლებიც აბსოლუტური სიზუსტით მიჰყვებიან სკოლის პრინციპებს და ჰარმონიულად არიან შეწყობილი თანამედროვეობასა და მის გამოწვევებთან. ზოგადად, პროგრესულობა ახასიათებდა მამასაც და შვილსაც. ისინი ვოკალურ ხელოვნებას აღიქვამდნენ არა სამუზეუმო ექსპონატად, არამედ ცოცხალ, განვითარებად ორგანიზმად, რომელიც იცვლება პერიოდის, ადამიანის ფიზიკური, სოციალური, ინტელექტუალური განვითარების მიხედვით და მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების გათვალისწინებით, რადგან მუდმივად იცვლება მუსიკალური მოდა, გემოვნება და რეგულაციები.

ნოდარ ანდლულაძე არასდროს ექცეოდა გავლენების ქვეშ, მიუხედავად იმისა, რომ დაუღალავად მისწრაფოდა ვოკალური ხელოვნებისა და მისი მომიჯნავე დარგების შეცნობისაკენ, უფრო მეტიც, ვოკალური პრობლემატიკის ამოხსნას შორეულ დარგებშიც

კი ცდილობდა. მისი მაძიებელი ბუნება ძალიან მნიშვნელოვანია მომდევნო თაობებისათვის. ის თავის აღზრდილებსა და მათ მომდევნო თაობებს უჩვენებდა მოდელს და ამით, ვიტყვით, წინ უსწრებდა ტენდენციას, რომელიც დღეს იკვეთება საოპერო თეატრში: მრავალპროფილიანი, სააზროვნო თუ სასიმღერო უნარის მხრივ დიდი გაქანების მქონე მომღერლის საჭიროება.

ხაზგასასმელია ერთიც: მიუხედავად იმისა, რომ ნოდარ ანდლულაძე არტისტულ გარემოში იზრდებოდა, ის ალბათ ერთ-ერთი თუ არა, ერთადერთი ხელოვანია ქართულ სინამდვილეში, რომელსაც მეცნიერული კვლევის მიმართ დიდი ლტოლვა ჰქონდა. ენის, როგორც მოვლენის, შესწავლა მას ძალიან დაეხმარა ვოკალური ხელოვნების კვლევაში. მამისეული მემკვიდრეობისა თუ იტალიური სკოლის ერთ-ერთი ქვაკუთხედი სწორედ სიტყვასა და გამოთქმას უკავშირდება, რაც ნოდარ ანდლულაძემ თავისი განათლების წყალობით ანდლულაძეების სკოლის ერთ-ერთ მთავარ პრინციპად აქცია. ამ სკოლის წარმომადგენლებს, როგორც „ვოკალურ სამზარეულოში“ აღვნიშნავთ, აქვთ გამორჩეული „სიტყვა“. კარგი გამოთქმით იცნობთ ანდლულაძეების სკოლის იმ წარმომადგენლებსაც, რომლებიც არ ფლობენ ამა თუ იმ ნაწარმოების სასიმღერო ენას, მაგრამ მკაცრად იცავენ ენის მელოდიას, დამახასიათებელ თავისებურებებს, გამოთქმის წესებსა თუ შინაარსობრივსა და ენობრივ აქცენტებს. ეს ყოველივე პირდაპირ უკავშირდება მუსიკალურ ხაზს. ცნობილია, რომ დიდი კომპოზიტორები ლიბრეტისტების იმედად არ იყვნენ, რჩევისთვის ხშირად მიმართავდნენ საუკეთესო დრამატულ მსახიობებს/მთქმელებს, რათა მუსიკალური აქცენტებისა და ლიტერატურული ტექსტის ჰარმონია არ დაკარგულიყო. ეს შემდგომ ძალიან მნიშვნელოვანია სწორი ვოკალური ემისიისთვის: ის სასიმღერო აპარატს ავტომატურად აყენებს ბუნებრივსა და სწორ სამუშაო რეჟიმში.

ანდლულაძეების სკოლაზე დგას ქართული საოპერო მუსიკის ისტორიის დიდი ნაწილი. თავად ნოდარ ანდლულაძე ასე საუბრობს თავის როლზე ქართულ მუსიკაში: „ერთ საუკუნეზე მეტია, ქართულ მუსიკას ვემსახურებით“ („მამბეთ თქვენზე“, 2002). აქ კარგად ჩანს მამა-შვილის უსაზღვრო ერთგულება ეროვნული საოპერო მუსიკისა და, ზოგადად, სამშობლოს მიმართ. უნდა გავიხსენოთ, რომ დავით ანდლულაძემ, როდესაც ის დიდ თეატრში გაემგზავრა ოჯახთან ერთად, პატარა ნოდარისთვის წაიღო გოგებაშვილის „დედა ენა“, ვაჟა, ილია, ყაზბეგი – ყველა ძველი გამოცემა, კომუნისტური

რედაქტირების გარეშე. ამითაც ნათელია დავითის დიდ პატრიოტიზმი. აღსანიშნავია, რომ რუსულმა გავლენამ, რომელიც ამ დროს ძალიან ძლიერი იყო, ბევრი ქართველის ნაციონალური იდენტობა წაშალა. ამ დროს ანდლულაძეები ვაჟს პატრიოტული სულისკვეთებით ზრდიდნენ. მოგვიანებით იგი მთელი არსებით ჩადგა ქართული საოპერო თეატრის სამსახურში და ქართული ვოკალური ხელოვნების ერთადერთ და განუმეორებელ მანქანად მოგვევლინა. ანდლულაძეები, მართლაც განუზომელი სიდიადის მიუხედავად, თავს ქართული კულტურის უბრალო ჯარისკაცებად თვლიდნენ და ცხოვრების მიზნად ქვეყნის სამსახურში თავდაუზოგავ შრომას მიიჩნევდნენ. ამ თავდადების გარეშე ქართულ საოპერო ხელოვნებას არ ექნებოდა ისეთი სახე, როგორც დღეს აქვს.

აღსანიშნავია, რომ სწორედ ნოდარ ანდლულაძის სახელს უკავშირდება საოპერო მომღერლების ავტორიტეტისა და რეპუტაციის შექმნა. წლების განმავლობაში ვოკალისტები მიაჩნდათ ყველაზე დაბალი დონის განათლებისა და აზროვნების მუსიკოსებად. ნოდარ ანდლულაძე მკაცრად გამოვიდა ამ კლიშეს წინააღმდეგ და მთელი არსებით შეეცადა სწორი წარმოდგენა შეექმნა მათზე. სწორედ მისი დიდი შრომისა და ერთგვარი „გადატრიალების“ დამსახურებაა, რომ დღეს ქართველ ვოკალისტთა უდიდეს ნაწილს საუნივერსიტეტო განათლება აქვს მიღებული (ზადრი მაისურაძე, მადინა სერებრიაკოვა-კარბელი, გარი საფარიანი, ქეთევან ქემოკლიძე და სხვ.). ბევრი მათგანი კონსერვატორიის სხვადასხვა ფაკულტეტდამთავრებულია (ალა სიმონი, სოფიო გორდელაძე, მარიამ გეგეჭკორი, სალომე ჯიქია და სხვ.).

სწორედ ნოდარ ანდლულაძეს უკავშირდება ინტელექტუალური და მოაზროვნე ვოკალისტის ფიგურის შექმნა, რადგან მან მომღერალს განსხვავებული მოთხოვნები წაუყენა. ის გაცდა მხოლოდ საოპერო მასალისა და მუსიკალური ინტუიციის ფარგლებს. ამის შედეგია თანამედროვე ვოკალისტთა თაობები არა მარტო ანდლულაძეების სკოლის, არამედ საქართველოს მასშტაბით. ნოდარ ანდლულაძის მიერ შექმნილი მაღალი ინტელექტისა და აზროვნების კონკურენტულ გარემოში ყველა იძულებულია, იზრუნოს თვითგანვითარებასა და ზრდაზე. ამაში, რასაკვირველია, როგორც ვახსენეთ, მას დახმარება გაუწია მისმა მეთოდოლოგიურ-სამეცნიერო მიდგომამ, ასევე სემინარებმა, ღია გაკვეთილებმა, პროფესიულმა დისკუსიებმა, ახალმა საგნებმა, რომლებიც ვოკალისტთა პროგრამებს დაემატა, და სხვ.

სწორედ ანდლულაძეებმა შექმნეს საოპერო მომღერალთა დიდი არმია, რომელიც დღემდე იზრდება და წარმატებით იპყრობს მსოფლიოს ყველა კონტინენტს, სადაც კი ჟღერს საოპერო მუსიკა. ძნელი წარმოსადგენია დღეს საოპერო თეატრი, რომელშიც არ გამოდის მათი სკოლის წარმომადგენელი.

ნოდარ ანდლულაძემ დიდი წვლილი შეიტანა მე-20 საუკუნის ვოკალური ხელოვნების კონცეფციის მრავალი საკითხის გადააზრებაში, მიუსადაგა რა ისინი ქართულ სასიმღერო ბუნებასა და ტრადიციებს. მან საკუთარ თავში გააერთიანა მამისეული ცოდნა, იტალიური წლები, შემოქმედებით-პედაგოგიური გამოცდილება და ვოკალური სამყაროს ღრმა მეცნიერული შესწავლა. როგორც თავად აღნიშნავს, მან ვოკალურ ხელოვნებას მისცა სტრუქტურული სახე, რომელშიც იერარქიულად მთავარი როლი ესთეტიკას მიანიჭა. მას მოსდევს არტისტული მიზნების პრაქტიკაში განხორციელების ტექნიკური დონე და ამ ორს დაქვემდებარებული ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიურ-აკუსტიკური დონეები (Homo Cantor, 2009).

ნოდარ ანდლულაძეს დიდი ღვაწლი მიუძღვის არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო ვოკალური იერარქიის შექმნაში, რასაც, ალბათ, ამ სფეროში სახელგანთქმული, მისი მასშტაბის ხელოვნები უკეთესად გაიაზრებენ და წარმოაჩენენ. ჩვენ კი ჩვენი გამოცდილების საფუძველზე ვცდით, ზემოხსენებულ დონეებს დავუმატოთ შემდეგი დონეები: თუ თავის დროზე სტანისლავსკიმ მომღერალს მოსთხოვა საკუთარ თავში აღმოეჩინა მომღერალი-მსახიობი და ამ ტიტულისთვის საშემსრულებლო სამყარო დაუნდობელ ბრძოლაში გამოიწვია, ნოდარ ანდლულაძემ კიდევ უფრო გაამძაფრა მოთხოვნა თანამედროვე მომღერლის მიმართ. ქართულ საოპერო ხელოვნებაში ეს დამსახურება თავად დიდი ნოდარ ანდლულაძის სახელს უკავშირდება. მან საოპერო მომღერალს ინტელექტუალური პასუხისმგებლობა დააკისრა და შექმნა მომღერლის ახალი ხატება – მომღერალი-მოაზროვნე, ანუ Cantor sapiens, რომლის პირველ განსახიერებად ქართულ საოპერო ხელოვნებაში თვითონ მოგვევლინა.

მაშასადამე, ქართული ვოკალის ისტორიაში პირველებად მოგვევლინნენ დავით ანდლულაძე, როგორც მომღერალი-მსახიობი, და ნოდარ ანდლულაძე, როგორც მომღერალი-მოაზროვნე. ეს ორი მონაპოვარი წარმოადგენს იმ მთავარ სიმაღლეს, რაზეც აიგო ანდლულაძეების სკოლა. მათმა სინთეზმა კი მოგვცა ფორმულა, რომლის

საშუალებითაც უნდა ამოვხსნათ ბოლო პერიოდში ქართველთა წარმატებული „მიგრაცია“ მსოფლიო სცენებზე: მომღერალ-მსახიობს ემატება მომღერალი-მოაზროვნე, რის შედეგადაც ვიღებთ მომღერალ-მსახიობ-მოაზროვნეს. სწორედ მომღერალი-მსახიობი-მოაზროვნე შემსრულებლის ტიპის შექმნაა ანდლულაძეების დამსახურება. მათ ამ პრინციპებით შეუდარებლად გაუსწრეს დროს: დღესდღეობით წარმოუდგენელია წარმატებული მომღერალი, რომელიც არ არის შესანიშნავი მსახიობი და მოაზროვნე ხელოვანი. მაღალმა კონკურენციამ, სამუშაო ტემპების აჩქარებამ ასეთ მომღერალთა გამოწრთობას მისცა ბიძგი. ეს მოდელი კი უკვე შექმნილი იყო ანდლულაძეების მიერ. მათ ეს მოდელი დაამკვიდრეს არა მარტო საკუთარ კლასში, არამედ ქართული ვოკალის სამყაროში, რამაც, ჩვენი აზრით, ქართველი მომღერლები ასეთი დააწინაურა და რაშიც განუსაზღვრელი ღვაწლი სწორედ დავით და ნოდარ ანდლულაძეებს მიუძღვით.

## ბიბლიოგრაფია

1. 1-ელი არხის გადაცემა Homo Cantor, 15.12.2013
2. 1-ელი არხის გადაცემა „მიამბეთ თქვენზე“, 11.05.2002
3. ანდლულაძე, დ. (1964, 6 მაისი). სიმღერის უკვდავება. ვანო სარაჯიშვილის დაბადების 85 წლისთავის გამო. *კომუნისტი*, გვ. 4
4. ანდლულაძე, დ. (1978). სტუდენტი... დავით ანდლულაძე // *ნიკო ქუმსიაშვილი / როდამ ქუმსიაშვილი*, თბილისი, გვ. 109-191
5. ანდლულაძე, ნ. (1979). ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები, *საქართველოს ხელოვნება*, No.1-2
6. ანდლულაძე, ნ. (1957). იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები. *საქართველოს ხელოვნება*, No.4
7. ანდლულაძე, ნ. (1997). *Homo Cantor, ადამიანი მომღერალი: ვოკალური ხელოვნების ნარკვევები*. თბილისი,
8. ათანელოვი, ი. (1978). *დავით ანდლულაძე*. თბილისი, ხელოვნება
9. აფაქიძე, ო. (1987). *ნოდარ ანდლულაძე*. თბილისი
10. ბარამიშვილი, ქ. (2012). ნოდარ ანდლულაძე – იოგათი მიღწეული სასიმღერო კარიერა. საქართველოს იოგას ფედერაცია, <https://yoga.ge/?show=yogajournal&Jid=360> ბოლო ნახვა: 10.06.2023
11. ვარშანიძე ნ. (2004). *ვოკალური ხელოვნების საკითხები*. ბათუმი, აჭარა
12. ვარშანიძე ნ. (2016). *ვოკალურ-სამემსრულებლო ხელოვნების ისტორია და თეორია*. ბათუმი, აჭარა
13. ვოლჩენკო, ნ. (2011). ანდლულაძის ვოკალური მეთოდიკა, როგორც ფონაციური აპარატის დაცვითი მექანიზმი, დისერტაცია. თბილისი, თსუ
14. თათარაშვილი მ. (2013). სიმღერა სუბიექტის წიაღში იბადება. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, No.1(9), 38-44, [https://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2013-12](https://gesj.internet-academy.org/ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2013-12) ბოლო ნახვა: 10.06.2023
15. კარიაული, გ. (2013). მონატრება, *ქართველოლოგია*, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 107
16. კაშმაძე, შ. (1950-1955). *თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი*. თბილისი, ხელოვნება
17. კუპატაძე, ი. (2012). *ნოდარ ანდლულაძე*. ქუთაისი, პოლიგრაფი



18. სტანისლავსკი, კ. (1972.). *ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში*. თბილისი, ხელოვნება
19. ქემოკლიძე, ქ. (2023). ნოდარ ანდლულაძე - Cantor Sapiens. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, No.1(27), 33-59, [http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list\\_artic\\_en.php?b\\_sec=muz](http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz)  
ბოლო ნახვა: 10.06.2023
20. ქემოკლიძე, ქ. (2022), დავით ანდლულაძე - მსახიობი-მომღერალი სტანისლავსკის თეატრალური ესთეტიკისა და ქართველ რეჟისორებთან ურთიერთობის ჭრილში, *GESJ: Musicology and Cultural Science*. No.1(25), 20-43, [http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2022-06](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2022-06) ბოლო ნახვა: 10.06.2023
21. ჰათჰა-იოგა (გამოცემის თარიღი უცნობია), <https://magma.ge/categories> ბოლო ნახვა: 10.06.2023
22. Боевые искусства, путь война, [https://m.vk.com/wall-114052595\\_64290](https://m.vk.com/wall-114052595_64290) ბოლო ნახვა: 10.06.2023
23. Гвентсадзе, И. (2020). К вопросу о постановке дыхания в классе вокала, *MUSİQİ DÜNYASI* No. 4 (85), 8557-8577 [http://www.musigi-dunya.az/article/84/84\\_11.html](http://www.musigi-dunya.az/article/84/84_11.html) ბოლო ნახვა: 10.06.2023
24. Кристи, Г. (1952). *Работа Станиславского в оперном театре*. Москва, Искусство
25. Леман Л. Мое искусство петь. Москва: Дарагань, 1912
26. Станиславский, К. С. (1953). *Статьи. Речи. Беседы. Письма*. Москва, Искусство
27. Станиславский, К. С. (1991). *Работа актёра над ролью: Материалы к книге*. Москва, Искусство
28. Юссон, Р. (1974). *Певческий голос*. Москва, Музыка