გივი ონჯონიძიძე

თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის მუკზე

ხელოვნება
თბილისი
1986

85. 313(2 Г) 7
Ф 718

წიგნში ღრმად და ამასთან პუბლიცისტური სიმახვილითაა განხილული თანამედროვე ქართული მუსიკალური კულტურის აქტუალური საკითხები: ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების ძირითად ტენდენციებთან ერთად ავტორი იხილავს კულტურის ეროვნულობისა და ინტერნაციონალური კავშირების, ტრადიციებისა და ნოვატორობის პრობლემებს, უურადღებას ამახვილებს მუსიკალური აღზრდისა და მესიკალური კულტურის მართვის საკითხებზე.

წიგნი განკუთვნილია სპეციალისტებისა და ესთეტიკისა და სოციოლოგიის საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.

რეკომენდებულია გამოსაცემად საქართველოს სსრ კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნოს მიერ

რეცენზენტები: ნოდარ გაბუნია
სულხან ნასიძე

რედაქტორი მანანა ახმეტელი

490 500 000
О ——— 85
М-605(66)—48—85

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1988

წინათქმა

ტრაგიკულია ამ შესანიშნავი წიგნის ისტორია, წიგნისა, რომელსაც ატყვია ბობოქარი ცხოვრების კვალი და უზარმაზარი შემოქმედებითი ენერგია. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს საოცრად ცოცხალი, მახვილგონივრული ნიშნერებით აღბეჭდილი სტრიქონები გივი ორჯონიკიძის აღსარება, მისი ანდერძია.

სიკვდილმა მაშინ მოუსწრო, როცა ამოწურა ამ წიგნში დასმული პრობლემებისა და ამოცანების უაღრესად ფართო წრე, როცა დაასრულა მისი მდიდარი შინაარსობრივი მხარე. დედნის საბოლოო ჩასწორებას აპირებდა. არ აკმაყოფილებდა ამ დიდტანიანი ფუნდამენტური გამოკვლევის კომპოზიცია. წიგნის იმპროვიზაციულ აგებულებაში, თავისუფალი თხრობის რაფსოდიულ მანერაში, რასაც ასე ოსტატურად ფლობდა, სურდა არა ტექსტუალური, არამედ წმინდა დრამატურგიული კორექტივების შეტანა, ფიქრობდა ფორმის მოწესრიგებაზე, მონტაჟური ლოგიკის შემდგომ დახვეწაზე.

სწორედ ამ საკითხებს ეხებოდა ჩვენი უკანასკნელი საუბარი. მღელვარედ მანდობდა — როგორც ამ წიგნის მომავალ რედაქტორს — თავის სურვილებსა და ჩანაფიქრს. და რადგან ამის გაკეთება ვერ მოასწრო, შევეცადეთ ნაწილობრივ მაინც განგვეხორციელებინა მისი ჩანაფიქრი.

ყოველთვის მტკივნეულად განიცდიდა დროის ნაკლებობას: იგი ხომ ერთდროულად რამდენიმე ფრონტზე იბრძოდა და ვერ აუდიოდა სულ სხვადასხვა ხასიათის შემოქმედებით, საზოგადოებრივსა და სამსახურეობრივ პრობლემებს. მით უფრო, რომ ამ პრობლემებს, რომლებიც მოიცავდნენ როგორც ეროვნულ, ისე საკავშირო თუ საერთაშორისო მასშტაბებს, ყოველთვის დიდი მეცნიერული გაქანებითა და მოქალაქეობრივი გზნებით ამუშავებდა. ვინ მოსთვლის, რამდენ ნაწილად იყოფოდა მისი მაძიებელი სული და გონება, ერთდროულად

რამდენ საქმეს აგვარებდა, რამდენ საკითხზე მუშაობდა. უზომო სიფართოვით გამოირჩეოდა მისი ცოდნისა და ინტერესების სფერო, სადაც თავს იყრიდა და ზოგადდებოდა სოციალური თუ კულტურული ცხოვრების ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფაქტი, ყველა საპირბოროტო მოვლენა.

ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია წინამდებარე ნაშრომში ჩახედვა.

ეს წიგნიც, ისევე, როგორც მისი ყოველი შრომა, სხვა, ხშირად უკიდურესად განსხვავებულ საკითხთა, საქმეთა და ინტერესთა შორის იწერებოდა. მასში მთელი სიმწვავით ირეკლებოდა ყველა ის შემოქმედებითი, საზოგადოებრივი თუ სამსახურეობრივი პრობლემა, რასაც გ. ორჯონიკიძე აწყდებოდა და აკვირდებოდა ყოველდღიურად, რაშიც ქართული მუსიკალური კულტურის წინსვლის, წინააღმდეგობებისა თუ დაბრკოლებების სათავეს ხედავდა.

დიახ. გივი ორჯონიკიძისათვის განუყოფელი იყო თეორია და პრაქტიკა. ცოცხალი სინამდვილისაგან, ეპოქის ამოცანებისა და მისწრაფებებისაგან მოწყვეტით მისთვის არ არსებობდა მუსიკა, მუსიკალური აზროვნება, მუსიკალური კულტურა. გლობალური საზოგადოებრივი პროცესების პრიზმიდან, დიალექტიკური კანონზომიერებების პოზიციებიდან უყურებდა და აფასებდა იგი ყოველ შემოქმედებით ობიექტს, ფაქტსა თუ მოვლენას. ისტორიული და სოციოლოგიური ასპექტებიდან იკვლევდა ყოველ ესთეტიკურ ფენომენს. აქედან მოდიოდა მისი ხედვის სიახლე, სიფართოვე და მასშტაბურობა.

კვლევის ეს მეთოდი უნივერსალური აღმოჩნდა. გ. ორჯონიკიძემ ამ მეთოდის საფუძველზე ჩამოაყალიბა ჭეშმარიტად თანაბედროვე მეცნიერული კონცეფციები, დაადგინა და საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში შემოიტანა ის რეალური მსაზღვრელები, ის მრავალგანზომილებიანი კრიტერიუმები, ურომლისოდაც დღეს უკვე შეუძლებელია ეროვნული სკოლებისა და კულტურების შესწავლა. გ. ორჯონიკიძის სახელს ამიტომაც აყენებენ საბჭოთა მუსიკალური სოციოლოგიის სათავეში.

წინამდებარე წიგნში სწორედ ამ მეთოდითაა გაანალიზებული, ამ მსაზღვრელებითა და კრიტერიუმებითაა შეფასებული ქართული მუსიკალური კულტურა, მისი წარსული და აწმყო, სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა მოღვაწეობა, პროფესიული და ხალხური შემოქმედების ტრადიციები, მათი ურთიერთდამოკიდებულების ფორმები, მუსიკალური აზროვნების ძირითადი პრინციპები, მუსიკალური ჟანრები, მათი დინამიკა. დიდ ადგილს უთმობს გ. ორ-

ჯონიკიძე ზნეობრივ ამოცანებს, იმ ეთიკურ პრობლემებს, უაღრესად დიდ როლს რომ თამაშობენ კულტურის წინსვლაში.

სხვათა შორის, ამ წიგნის ფურცლებზე გ. ორჯონიკიძეს დამუშავებული აქვს საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის ისეთი ახალი საკითხები, როგორიცაა საზოგადოებრივი მუსიკალური ცნობიერება, კულტურის ისტორიული მეხსიერება, კულტურის მართვა, ღირებულების კრიტერიუმები და ა. შ. გაანალიზებული აქვს სოციოლოგიური თუ ესთეტიკური აზროვნების სხვა კატეგორიებიც.

წიგნიდან ჩანს, რომ გ. ორჯონიკიძის თვალთახედვის არეში მოხვედრილი იყო ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების ყველა სფერო, ყველა ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი წახნაგი. რა უკომპრომისოდ, როგორი პოლემიკური პათოსით ხატავს იგი განათლების სისტემის, მუსიკალური კრიტიკის, მასობრივი მუსიკალური პროდუქციის, საკონცერტო ცხოვრების. ყველა იმ შემოქმედებითი კერისა თუ ორგანიზაციის მდგომარეობას, ესაც კულტურის მართვა და პროპაგანდა აბარია!

დიდია ამ წიგნის ფასი, ისტორიული ღირებულება: მის ფურცლებზე პირველად აისახა ქართული მუსიკალური კულტურის ასეთი ფართო პანორამა, პირველად დაიხატა მუსიკალური სინამდვილის ესოდენ მთლიანი, რეალური და მრავალგანზომილებიანი სურათი. გ. ორჯონიკიძის მიერ ქართული მუსიკა პირველად იქნა განხილული გლობალური შემოქმედებითი პროცესების კონტექსტში, ზოგადსაკაცობრიო მონაპოვრების შუქზე. შედარებითი ანალიზის ამ მეთოდმა ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა და გზა დაულოცა ფასეულობათა გადაფასების პროცესს. გ. ორჯონიკიძე მოგვიწოდებს ამ პროცესის შემდგომი განვითარების აუცილებლობისაკენ.

სწორედ ამ ფონზე შეიკრა და მთელი თავისი სიგრძე-სიგანით წარმოჩნდა ტექნოლოგიური გადაიარაღების ის მძიმე გზა, სტილური ევოლუციის ის რთული და არათანაბარი პროცესი, ახალმა ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ რომ განიცადა დასაბამიდან დღევანდელობამდე — ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერიდან“ გ. ყანჩელის „და არს მუსიკამდე“. წიგნში საფუძვლიანადაა განხილული ამ ორ პოლუსს შორის მოქცეული კულტურა, რომელმაც თავისი არსებობის მანძილზე ბევრი რამ მოიპოვა, ბევრი რამ განიცადა — ძიებები-

ცა და ცდუნებებიც, ურთიერთსაპირისპირო პოზიციების ბრძოლა, წარმატებაც და წარუმატებლობაც... ყოველივე ეს მოტივირებული და სისტემატიზებული, დასაბუთებული და შეფასებულია ამ ფუნდამენტურ გამოკვლევაში, რომლის ავტორი წარმოგვიდგა როგორც დიდი მეცნიერი და პუბლიცისტი, შთავონებული ხელოვანი და მოქალაქე.

მანანა ახმეტელი

შესავალი

თანამედროვე ქართული მუსიკა ალმავლობის გზაზეა — იზრდება, ვითარდება, სახეცვლილებას განიცდის. მან საკმაოდ მაღალ დონეს მიაღწია, მისი მონაპოვარი ეჭვს არ იწვევს. იგი ავტორიტეტს იმკვიდრებს არა მარტო ჩვენს რესპუბლიკაში, არამედ, როგორც ასეთ შემთხვევაში ამბობენ, მის ფარგლებს გარეთაც. ჩვენი მუსიკის ზრდა-განვითარებასა და წარმატებას რიცხობრივი მაჩვენებელიც ადასტურებს. თითქმის ღრმა ოქტომბრის თანატოლმა ქართულმა მუსიკამ რთული და სახელოვანი გზა განვლო ნახევრად დილეტანტური დონიდან ეროვნული კულტურის ღირსეულ წარმომადგენლობამდე. სულ რაღაც ექვსი თუ შვიდი ათეული წლის მანძილზე ჩამოყალიბდა არა მარტო ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა, რომელიც ამჟამად მრავალი მოქმედი კომპოზიტორს ითვლის, არამედ მდიდარი და მრავალფეროვანი საშემსრულებლო კულტურაც. მთავარი კი ისაა, რომ ამ ხნის მანძილზე აღიზარდა საკმაოდ მნიშვნელოვანი მრავალათასიანი მუსიკალური აუდიტორია.

ერთი სიტყვით, ჩვენში შეიქმნა თანამედროვე მუსიკალური ინდუსტრია მრავალრიცხოვანი „მომსახურე პერსონალით". გარდა ამისა, საქართველოში არსებობს მუსიკალური განათლების მრავალი კერა, რომელიც ყოველწლიურად ზრდის და აფართოებს მუსიკოსთა რიგებს. მუსიკალური პროდუქციის გავრცელებას ხელს უწყობს მრავალი საკონცერტო დარბაზი, გრამფირფიტების ჭარხანა, რადიო და ტელევიზია. შეიძლება ითქვას, რომ ელექტროდანადგარების მეშვეობით ჩვენი ყოფა ზედმიწევნით აღჭურვილია მუსიკით. ეს ის მაჩვენებელი გახლავთ, რომელთა გარეშე შეუძლებელია ლაპარაკი მუსიკალური კულტურის პროგრესზე, მის შეუჩერებელ ზრდასა და მატებაზე.

მაგრამ კულტურული ვითარების, კერძოდ კი, მუსიკალური ხელოვნების მდგომარეობას, მხოლოდ რიცხობრივი მაჩვენებლებით ვერ დავახასიათებთ. ამ პროცესს სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი განზომილებებიც გააჩნია. ხელოვნების ღირებულებას განსაზღვრავს

ის მონაკიდი. რომელიც პასუხობს კითხვაზე „როგორია?“ და არა „რამდენია?“ ხელოვნების ნაწარმს გააჩნია ღირებულების მხოლოდ ერთი საზომი — ესთეტიკური. სულ სხვა საქმეა, როცა რაიმე გარკვეულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში მხატვრულობის შეფასება ამ სიტუაციისათვის აქტუალური მოტივების ზემოქმედებით ხდება (ომის დროს უფრო ღირებულია ის მუსიკა, რომელიც მედგარ სულისკვეთებას გაუძლიერებს ჯარისკაცებს და არა საპირისპირო ემოციური ტონუსით აღბეჭდილი ნაწარმოები). არსებითად კი მხატვრული კულტურის ნიმუშებს მხატვრულობა მოეთხოვებათ. ამიტომაც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია საკუთრივ მხატვრულის რაობის, მისი ღირებულების დადგენა, ვიდრე რიცხობრივი მაჩვენებლების გამოვლინება.

ქართული მუსიკის მდგომარეობა ამ მხრივაც საინტერესოა. დიახ, ეროვნულ საშემსრულებლო ხელოვნებაშიც და საკომპოზიტორო სკოლის მიღწევებშიც ბევრია მხატვრულობით აღბეჭდილი ნიმუში, სწორედ ეს ნიმუშები წარმოადგენენ ეროვნული კულტურის შენაძენს. უდავოა მათი ღირებულება. მთელი ჩვენი ყურადღებაც არსებითად მხატვრულობის დადგენასა და განსჯისკენაა მიმართული. მაგრამ მხატვრულობის რაობის გაგებაზე იმდენად ვამახვილებთ ხოლმე ყურადღებას, რომ კულტურული პროცესის სხვა მხარეები გვავიწყდება. მაგალითად, ის კი არ გვაინტერესებს, თუ რამ განაპირობა ს. ცინცაძის შესანიშნავი საკვარტეტო მინიატურების შექმნა, მათი მარადიული სიხასხასე, რამ განსაზღვრა მათი ესოდენ მაღალი ადგილი არა მარტო კომპოზიტორის შემოქმედებაში, ან საზოგადოდ ამ ჟანრის განვითარებაში, არამედ. გვაინტერესებს საკუთრივ ესთეტიკური ფენომენი, ამ მშვენიერი პიესების მხატვრულობა, რომელიც იმდენად მომხიბლავია, რომ მათი ტექნოლოგიური ანალიზი ზედმეტად მიგვაჩნია. მე კი, სიმართლე რომ ვთქვა, ზედმეტად ვთელი ყოველივეს, რაც დღემდე მიეძღვნა ამ ნაწარმოებთა შესწავლას, რადგან იგი არაფერს ეუბნება სულსა და გონებას, არაფერს მატებს მათ გაგებას.

ამრიგად, ჩვენი მიდგომა თანამედროვე ქართული მუსიკის მრავალფეროვანი მოვლენებისადმი ესთეტიკური ფენომენის გარკვევას გულისხმობს. ამას თავისი დადებითი მხარეებიც გააჩნია და უარყოფითიც. დადებითია ალბათ ის, რომ მუსიკის რაობაზე მსჯელობის დროს, თუკი აბსტრაგირებული ხარ ყოველგვარი „პროზაულისაგან“, არ გჭირდება საბაზარეულოში შეძვრომა და იმ რეცეპტების მიკვლევა, რითაც მზადდებოდა მუსიკა. ასეთ შემთხვევაში არც იმ დეტექტივს ემსგავსები, რომელიც მოწოდებულია გააშუქოს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, რათა მუსიკამ კულტურის საერთო კონტექსტში დაიკა-

ვოს თავისი აღგილი. ერთი სიტყვით, თავისუფლად აწარმოებ „იმპროვიზაციებს ესთეტიკურ თემებზე“, რაც საშუალებას გაძლევს გარკვეული მოცემულობა ისე გააშუქო, როგორც შენს განწყობილებას მიესადაგება. ასეთ დროს არც ტერმინოლოგიის დაზუსტება გჭირდება და არც ტემპერამენტის დოზირება. მკითხველს შენს საკუთარ ემოციებს უზიარებ და ათავისუფლებ მას „მოსაწყენი“ ობიექტური მონაცემებისაგან. ცხადია, მსჯელობაში გარკვეული ოდენობით აღნიშნული მონაცემებიც მონაწილეობენ, მაგრამ ეს მეორადი მხარეა, არსებით ადგილს კი საკუთარი გაგება იჭერს.

აი, ასეთი მიდგომიდან მოდის ის სიძნელეები, რომელთა გარკვევას ისახავს მიზნად წინამდებარე ნაშრომი. ჯერ ერთი, როდესაც ხელოვნების ნიმუშებს იხილავენ როგორც ცალკე მღგარ, თავისებურ ავტონომიურ მოვლენას, მაშინ მათი რეალური მასშტაბი იკარგება. აბა, გახედეთ ჩვენი მუსიკის ისტორიას და დაინახავთ, რომ ათწლეულთა მახძილზე მხატვრულ აზროვნებას ამოძრავებს ერთი საოცარი ინსტინქტი, რომლის მიზანია ყველაფერი (ან თითქმის ყველაფერი) შეუნარჩუნოს ეროვნულ კულტურას. ტექნიკაში ხშირად ხმარობენ ტერმინს „მორალურად გაცვეთილი“. ცხადია, ეს მოვლენა მხოლოდ ტექნიკის საკუთრება არ გახლავთ. პარადოქსია, მაგრამ მუსიკას უჭირს განთავისუფლება იმ ტვირთისაგან, რომელიც მას აკისდება ხოლმე თავისი განვითარების გარკვეულ მონაკვეთზე და ხელოვნების შემდგომ განვითარებაში აღარ თამაშობს პოზიტიურ როლს. მუსიკალური კულტურის წინსვლაში საკუთრივ მხატვრულის განსაზღვრისას ასეთივე სიძნელეების პირისპირ გვაყენებს საერთო საზომის მოუმარჯვებლობა, მთლიანი კონტექსტის გაუთვალისწინებლობა. აოდა, საკუთრივ მხატვრული სულაც არ არის იზოლირებული რამ. მისი რაობა რაღაც იმანენტური ნიშან-თვისებებით კი არ განისაზღვრება, არამედ სავსებით გარკვეული მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტით, ადამიანის ხედვის პრობლემის ხარისხითა და სიღრმით, მის უპირველეს მექანიზმში ხელოვანის შეპრის უნარით.

ქართული მუსიკალური კულტურა არსებითად ნორჩია, მაგრამ იგი რამდენიმე ათწლეულსაც ვერ გამოივლიდა, ამ ამოცანის გადაჭრა რომ არ დაესახა მიზნად. როცა ვამბობთ, მუსიკა ნორჩიაო, ეგულისხმობთ ახალი პროფესიული კულტურის განვითარებას. მაგრამ არსებითად მისი ისტორია გაცილებით მეტ დროს ითვლის: იგი იწყება ჩვენი ხალხის მხატვრული აზროვნების დასაბამიდან და ეყრდნობა საერთო-საკაცობრიო კულტურის მონაპოვრებს, ეყრდნობა და იზიარებს იმასაც, რაც მხატვრული აზროვნების სხვა სფეროებში ხდება. ეს კი არც თუ ისე ცოტაა, ყოველივე ამის გათკალისწინება აუცილებელია მხატვრულობის განსაზღვრისას.

ფუჭი საქმეა. როდესაც მხატვრულად უსახურის „შემაგრებას“ ვცდილობთ და ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენი შემწეობით იგი შემორჩება ისტორიულ პროცესს. ისტორიას ასეთი კაზუსები არ ახსოვს, ჩვენი მცდელობა კი მხოლოდ მოკლე დისტანციაზე თუ მოიტანს შედეგს. სიზიფურ შრომას ვეწევით, როცა მხატვრულობას ვეძიებთ ასეთ ნაწარმოებში, თვით ჩვენს საქმიანობას კი სიყალბის არომატი ასდის. მაგრამ სულ სხვაა, როდესაც მოვინდომებთ წარუმატებლობის ახსნას და მხატვრული პროცესის ზიგზაგებს განვმარტავთ. ამ შემთხვევაში მცდელობა უშედეგო არაა, რადგან კულტურის განვითარებას ახალ სიათებს არა მარტო მიღწევები, არამედ მარცხიც, არა მარტო წინსვლა, არამედ უკუსვლაც და ერთ ადგილზე ტკეპნაც. მე, სამწუხაროდ, არ მეგულება არც ერთი მუსიკისმცოდნეობითი გამოკვლევა, რომელიც ამ პრობლემებზე ამახვილებს ყურადღებას. მაშასადამე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჩვენი წარმოდგენები მუსიკის ენის შესახებ ცალმხრივია, რადგან სხვადასხვა სუბიექტური მოსაზრების გამო გარკვეულ მომენტებს არ ვითვალისწინებთ. წინამდებარე ნაშრომში შევეცადეთ ასეთი ცალმხრივობის სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები მაინც აგვეხსნა.

საკუთრივ მხატვრულისა და მხატვრულობის ქმნადობის საერთო ტენდენციების ურთიერთმიმართება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა. 70-იანი წლები, 80-იანი წლების დასაწყისი დიდი მხატვრული გამარჯვებებით აღბეჭდილი პერიოდია, ამ თეზისის საილუსტრაციოდ სპეციალური კონკრეტული მაგალითების მოტანა არცაა საჭირო. შესამჩნევ ძვრებს განიცდის კინოც და ლიტერატურაც, თეატრიც და მუსიკაც, სახვითი ხელოვნებაც. გარა ეს მხოლოდ იმით აიხსნება, რომ ნიჭიერი თაობა მაინცა და მაინც ამ პერიოდში გამოვიდა შემოქმედებით ასპარეზზე? იქნებ ეს განპირობებულია რაიმე სხვა საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი ფაქტორებით? ეს ძალზე მნიშვნელოვანი საკითხი ღრმა შესწავლას მოითხოვს. წინამდებარე შრომაში აღნიშნულ საკითხს მუსიკის მაგალითზე ვიკვლევ და იმ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ამ ძვრებს უდიდესი ბიძგი მისცა ახალი მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატის შექმნამ, მოძველებული წარმოდგენების თამამმა გადახედვამ, შიშის დაძლევამ სიახლეების დანერგვის წინაშე, ყველაზე მეტად კი ადამიანის არსის ძიებამ, პიროვნულის გაძლიერებამ მუსიკალურ აზროვნებაში. დღეს, ისე როგორც არასდროს (ქართულ ხელოვნებაზე მოგახსენებთ), სწავლობენ პიროვნებას მის მთავარ ცხოვრებისეულ მიმართულებაში, სიცოცხლესთან დამოკიდებულებაში, მისდამი პასუხისმგებლობის პოზიციიდან. დღეს, ისე როგორც არასდროს (თუ არ ჩავთვლით უდიდეს ქართველ პოეტთა მემკვიდრეობას), ეროვნული მხატვრული აზროვნების

ცენტრში დგას ცოცხალი ადამიანი, რაც ორგანული აღმოჩნდა ქართული მუსიკისთვისაც. დღეს მისი საუკეთესო ქმნილებების ღირებულება აღარ განიზომება არც ფოლკლორულის უთავბოლო ექსპლუატაციით და არც სხვა კულტურაში მოპოვებული მიღწევების მოწაფური მიბაძვით. აქაც ცოცხალი განცდა და ფიქრია ღირებულების მსაზღვრელი, აქაც პიროვნული საწყისის დასამკვიდრებლად მიდის ბრძოლა. თუკი წინასწარ მოტანილ ამ მოსაზრებებს მიმართულების მსაზღვრელად (ყოველ შემთხვევაში, სამუშაო პრინციპებად) მივიჩნევთ, მაშინ მუსიკალური პროცესი გარკვეულ ჭრილში უნდა განვიხილოთ.

კელავ ვუბრუნდები საკითხს, რომელიც საკუთრივ მხატვრულს განიხილავს კულტურულ ვითარებასთან კონტექსტში. რა მიმართებაშია ერთმანეთთან მუსიკალური ინდუსტრია და იმ მხატვრულის ქმნადობა, რითაც ესთეტიკური ღირებულება განიზომება? უზრუნველყოფს თუ არა მხატვრულის სრულყოფასა და მის გამდიდრებას ახალი ნიშან-თვისებებით წმინდა „ინდუსტრიული მატება?“ ამ კითხვაზე ძნელი არაა უარყოფითი პასუხის გაცემა: ბავშვისთვისაც კი ცხადია, რომ ინდუსტრიულ მატებასა და საკუთრივ ესთეტიკურის ღირებულებას შორის პირდაპირი შესატყვისობა არ არსებობს. მაგრამ საკითხი შეიძლება სხვაგვარადაც დაისვას: „ინდუსტრიული გადაიარაღების“, ახალი ტიპის შემსრულებელთა მონაწილეობის გარეშე შეიქმნებოდა თუ არა ის „კონკრეტული მხატვრულობა“, რომელიც შევიდა ეროვნული კულტურის ღირებულებათა საგანძურში? აქ უკვე ძნელია დავკმაყოფილდეთ უბრალო დადასტურებით. მუსიკალური ინდუსტრია, რომელიც რეგულატორის როლს თამაშობს მუსიკალური ყოფის განვითარება-ფუნქციონირებაში, ის ახალი ფენომენია, უდიდეს ზეგავლენას რომ ახდენს კულტურის განვითარების ყველა სფეროზე და მათ შორის საკუთრივ მხატვრულის ქმნადობაზე. იგი გარკვეულწილად დადებითი ფაქტორიცაა, მაგრამ მის ფუნქციონირებას ბევრი ნეგატიური მოვლენაც ახლავს, რომელთა გათვალისწინება და ალაგმვა კულტურის ინტერესებში შედის. სწორედ ამიტომ ამ ახალ ფაქტორს დიდი ადგილი ეთმობა წინამდებარე ნაშრომში, სადაც სხვადასხვა კონტექსტში განიხილება მუსიკალური კრიტიკისა და მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. კულტურის აღნიშნულ მხარეზე ყურადღების გამახვილება საზოგადოდ დამახასიათებელი არაა მუსიკალური ხელოვნების ისტორიისადმი მიძღვნილი გამოკვლევებისათვის. ისტორიულად ეს გასაგებიცაა. მუსიკისმცოდნეობა, რომელსაც მუდამ „გერივით“ უყურებდნენ, დიდის ვაი-ვაგლახით მიიკვლევდა გზას აღიარებისაკენ, მიუხედავად იმისა, რომ მის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით გამოჩენილ მოაზროვ-

ნეებს — ფილოსოფოსებს, მწერლებს, კომპოზიტორებს და თვით მუსიკისმცოდნეებსაც. მიაჩნიათ, რომ მუსიკისმცოდნეობა თავისებური მხატვრული ჟანრია, რომელსაც არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს შემოქმედებითი პროცესისათვის. ასეთ მუსიკისმცოდნეობას განასხვავებდნენ პრაქტიკული მუსიკალური თეორიისაგან, რომელშიც სასწავლო დისციპლინები იგულისხმებოდა. ყოველივე ამის შესახებ დამაჯერებლად წერს ცნობილი თანამედროვე გერმანელი მუსიკ-სმცოდნე კ. დალჰაუზი წიგნში „აბსოლუტური მუსიკის იდეა“.

მუსიკისმცოდნეობისადმი ასეთ მიდგომას უგულებელყოფს მუსიკის ისტორია (მაგალითად, ცნობილია, რომ სწავლებამ „აფექტების შესახებ“ უდიდესი პრაქტიკული როლი ითამაშა მუსიკალურ ბაროკოში), მით უფრო ინდუსტრიული ეპოქა, რომელმაც მკვეთრად გამოავლინა მუსიკისმცოდნის მნიშვნელობა. ჩვენ, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ისევ ძველი წარმოდგენებით ვსულდგმულობთ. მუსიკისმცოდნეში არსებითად ვაფასებთ მხოლოდ ნაწარმოების შეფასების და ამ შეფასების მხატვრულად გამოთქმის უნარს. ჩვენთვის მუსიკისმცოდნე პირველ რიგში „პროპაგანდისტია“, თვით პროპაგანდაში კი უპირატესობას ვანიჭებთ რეკლამას და არა დისკუსიას ნაწარმოების ღირსებების შესახებ. ეს ვითარება აბრკოლებს ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარებას, საშუალებას არ გვაძლევს ჩავრთოთ ცოცხალ შემოქმედებით პროცესში მუსიკისმცოდნის ფიგურა.

საბჭოთა კავშირის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის პლენუმზე გარკვევით ითქვა, რომ „კრიტიკა მხატვრული კულტურის მამოძრავებელი ძალაა“. ამ სიტყვებში მთელი სისავსითაა გადმოცემული კრიტიკული აზროვნების მნიშვნელობა, როლი და ფუნქცია ჩვენი კულტურის განვითარებაში. მაგრამ კრიტიკას განვითარებისა და მეცნიერულ-მოქალაქეობრივი როლის შესრულებისათვის შესაბამისი პირობები უნდა შევუქმნათ — ვიზრუნოთ კადრებზეც, კრიტიკული ნააზრევის დაცვასა და მის მიერ მინიშნებულის გათვალისწინებაზე. და რაც მთავარია, კრიტიკული აზროვნება მუსიკასა და საზოგადოებას შორის თავისებური ხიდის როლს უნდა თამაშობდეს. საქმე ისაა, რომ მუსიკა სხვადასხვა გზითა და ხარისხით მოდის მსმენელამდე. მისი დიდი ნაწილი — ე. წ. გასართობი მუსიკა — არ საჭიროებს მედიატორებს, იგი თვით იკვლევს გზას. სერიოზული მუსიკა კი გამოცდაა თვით მუსიკალური ინტელექტისთვისაც. იგი ძნელია აღქმისათვის და საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში დამკვიდრების პროცესში სირთულეებს აწყდება. ამ შემთხვევაში კრიტიკის როლი გარკვეულია, მაგრამ მას არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება გასართობი მუსიკის შემთხვევაშიც.

საზოგადოებრივი ინტელექტი არ გახლავთ ცარიელი საწყაო, რომელშიც რასაც გინდა იმას ჩაასხამ. გამოკვლევებით დადასტურებულია, რომ გარკვეული სტილური ორიენტაციით აღზრდილი გემოვნება სხვადასხვანაირ დამოკიდებულებას ამყარებს სხვა სტილებისადმი. კრიტიკამ ეს ჰეშმარიტება არასოდეს უნდა დაივიწყოს და იბრძოლოს იმ ორიენტირებისათვის, რომელიც ყველაზე მეტად შეესატყვისება კულტურის ინტერესებს და, ამავე დროს, ცართო მასების გარკვეულ ესთეტიკურ მოთხოვნებსაც ითვალისწინებს.

ჩვენი კულტურის განვითარება და წინსვლა წარმოუდგენელი იქნებოდა მისი ინტერნაციონალური კავშირების გაინტენსიურების გარეშე. ამიტომაც წინამდებარე ნაშრომში დიდი ყურადღება ეთმობა ინტერნაციონალური კავშირების პრაქტიკულ და თეორიულ საკითხებს.

ამ წიგნის ფურცლებზე მკითხველი ვერ შეხვდება ცალკეულ კომპოზიტორთა შემოქმედების ან მათი ქმნილებების საფუძვლიან ანალიზს. ნურავინ იფიქრებს, რომ დასახელებული ან რამდენადმე დახასიათებული ესა თუ ის ნაწარმოები ან ილუსტრირებული მასალა სხვა ექვივალენტით ვერ შეიცვლებოდა. ამავე კანონს ემორჩილება ამა თუ იმ მოვლენის მისამართით გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნებიც.

ეკლექტიზმი სახიფათო მოვლენაა. იგი სხვადასხვა ზომით ვლინდება სხვადასხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებში დაწყებული პრიმიტივი პლაგიატით და დამთავრებული ისეთი ეპიგონით, რომელიც გატაცებულია სხვისი კონცეფციის არსებითი მხარეების მიბაძვით. იგივე ითქმის ხალხური შემოქმედებისადმი პასიური დამოკიდებულების შესახებ, რომელიც ყველაზე მეტად იმათი ხვედრია, ვისაც არ გააჩნია თავისი სათქმელი, თავისი წმინდა მუსიკალური კონცეფცია და ხალხურს, როგორც ფარს, ისეა ამოფარებული. ღირდა კი ამ მანკიერი მოვლენების აღნიშვნისას კონკრეტული გვარების დასახელება? ეს რომ ცალკეული შემთხვევები ყოფილიყო, მაშინ ლაპარაკსაც არ დავიწყებდით ამ მოვლენების შესახებ. ჩემს ამოცანას არ წარმოადგენს ვინმე კონკრეტული პიროვნების განქიქება, ჩემი სურვილია მხატვრულად უსუსური ტრადიციის მხილება, ნიღბის ჯახდა და ამ მოვლენების ღირებულების განსჯა, რათა თვით მუსიკოსებმა წარმოიდგინონ ზემოაღნიშნული „პრინციპების“ საშიშროება. კონკრეტული პიროვნებები მხოლოდ მაშინაა დასახელებული, როდესაც საქმე გვაქვს უაღრესად ინდივიდუალურ მოვლენასთან, მიუხედავად იმისა, ეს მოვლენა ნეგატიურია თუ დადებითი.

წინამდებარე ნაშრომის ფურცლებზე წამოჭრილი პრობლემების დიდი ნაწილი, შესაძლოა, მკითხველს ეცნაუროს და მათ განხილვაში

ვერავითარი სიახლე ვერ დაინახოს. ეს აზრი მოსვენებას არ მაძლევს. ვინ იცის, — ვეუბნები ჩემს თავს, — ის, რაც აქტუალურად მიგაჩნია და რასაც შენი რწმენით ახლებურად განიხილავ, უკვე კარგად ცნობილი ჭეშმარიტებაა და ამდენად მოკლებულია ყოველგვარ ღირებულებას? მაგრამ ხომ შეიძლება, — ვიიმედებ თავს, — რომ ზოგიერთმა მოსაზრებამ თანაგრძნობა, დაფიქრება ან პოლემიკური ჟინი მაინც გამოიწვიოს. ერთი რამ გადაუდებელ აუცილებლობად მიმაჩნია: დროა დასაბამი მიეცეს ქართული მუსიკის, უფრო ფართოდ კი ქართული კულტურის ყოფის საჭირბოროტო პრობლემათა განხილვას ესთეტიკური და სოციოლოგიური იდეების შუქზე. წინამდებარე ნაშრომი ამის მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს.

თავი I

მუსიკალური კულტურის არსი. ჩვენი მუსიკის დღევანდელობა, მისი განვითარების ტენდენციები. სტილი, ჟანრი, მათი დინამიკა. საშემსრულებლო ხელოვნება

კულტურა, გარკვეული თვალსაზრისით, მატებაა. ბ. კროჩე ამბობდა, რომ შექსპირი დანტეს არ აღემატება, გოეთე კი შექსპირსო. ალბათ სამართლიანი მსჯელობაა. მაგრამ კულტურა, რომელიც დანტესაც იცნობს და შექსპირსაც, უფრო ფართო და მრავალფეროვანია, ვიდრე ის კულტურა, რომელიც მხოლოდ დანტეს იცნობს. გიგანტების შემდეგ კულტურულ პროგრესს ახორციელებენ თვით მომცრო ფიგურებიც, რომელთა მოღვაწეობის ღირებულება სწორედ ამ „მატებით“ იზომება. ხელოვნებაში კი მატება იმის შემოტანით განიზომება, რაც ადრე მისთვის დამახასიათებელი არ იყო. მუსიკისმცოდნეობამ ყური უნდა გაამახვილოს ასეთი მატების მიმართ. ჩვენში ხშირად იმართება დისკუსია პრესტიჟის თაობაზე. ვიკვლევთ და ბოლომდე ვერ დაგვიდგენია მუსიკოსების იერარქია. ისიც ცხადია, რომ ცალკეული ხელოვანი, რაგინდ დიდი წვლილიც არ უნდა შეიტანოს მან მუსიკალურ საგანძურში, ვერ შეცვლის, ვერც გააუფასურებს სხვის ნაღვაწს.

მატებას განაპირობებს მუსიკის უნარი — ღრმად ჩასწვდეს ადამიანს და აღმოაჩინოს მისი ყოფიერების ის არსებითი რამ, რაც ადრე შენიშნული არ ყოფილა, განგვაცდევინოს ის, რაც გარდაუვალია ადამიანის თვითდამკვიდრების პროცესისათვის, ის, რაც ადამიანში ნამდვილია და აუცილებელი მისი ამაღლებისათვის.

თანამედროვე ქართული მუსიკა ახალგაზრდა კულტურაა, მისი ვზა არც თუ ისე გრძელია იმისათვის, რომ გაგვაოცოს მატების ოდენობით. მატება ჯერჯერობით უფრო წიაღისეულის გადამუშავების შე-

დეგია. და მაინც, თვით მატება ფაქტია. იგი ვლინდება ჩვენი მუსიკის ახალ სახეებში, ადამიანურ ურთიერთობათა ისეთ თავისებურებებში, რომლებიც უცხოა როგორც მშობლიური ხალხური მუსიკისათვის, ისე სხვა კულტურებისთვისაც. მატებაზე მეტყველებს ისიც, რომ ზოგადკაცობრიული კულტურიდან მემკვიდრეობით მიღებული მოდელები ახალი მნიშვნელობით დაიტვირთა. ჩვენი მუსიკა ჩვენი სინამდვილის წვდომაა და ამ წვდომის გაღრმავებაც მატების წინაპირობაა. ამ მატების აღნუსხვა და კლასიფიკაცია განეკუთვნება მუსიკისმცოდნეობის უმნიშვნელოვანეს ამოცანათა რიგს.

ამრიგად, ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შედეგი კულტურის მატებაა. ის, რაც ფალიაშვილმა გააკეთა, ერის სულიერი სიმდიდრეა. მაგრამ ჩვენი კულტურის საგანძური გაამდიდრეს მომდევნო თაობებმაც. ქართული მუსიკის შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანმა წარმომადგენლებმაც. ისიც უნდა ითქვას, რომ კულტურის კონტექსტში ახალი თვისებების შემოტანა სულაც არ ნიშნავს ძველის გაუქმებასა და შთანთქმას (თუ იგი ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშია). საქართველოში ბევრი სავიოლინო კონცერტი შეიქმნება და ბევრი სიმებიანი კვარტეტი დაიწერება, მაგრამ რაოდენ დიდი ევოლუციაც არ უნდა განიცადოს ეროვნული მუსიკის შესაბამისმა ჟანრებმა, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი და ს. ცინცაძის საუკეთესო კვარტეტები არ დაკარგავს თავის ღაზათსა და გამომსახველობას, არ ამოვარდება ეროვნული მუსიკალური მიღწევების საგანძურიდან.

ჩვენთვის მთავარია იმის დანახვა, თუ რა წვლილი შემოიტანა ამა თუ იმ მხატვრულმა ქმნილებამ, მისმა სხვადასხვა თვისებამ კულტურის მატებაში. ამ თვალსაზრისით საგულისხმო მაგალითს გვაძლევს რ. ლაღიძე, რომელმაც თავისი შესანიშნავი სიმღერებით გაცილებით მეტი წვლილი შეიტანა ამ პროცესში, ვიდრე ზოგიერთმა კომპოზიტორმა — დიდი ფორმებით. ეს ბრწყინვალე ლირიკული ფურცლები ქართული ვოკალური მუსიკის უმნიშვნელოვანესი ნიმუშებია, რომლებშიც ხალხურ ტრადიციებზე დაყრდნობილი ყოფითი მუსიკა სრულიად ახლებურ ეტლერადობას იძენს. ბრწყინვალე მელოდიური ალღოს და საკუთარ სიმღერის ბუნების ღრმა ცოდნის მეოხებით ლაღიძემ გახსნა შესაბამისი ხალხური მოტივების ლირიკულ-ფსიქოლოგიური შესაძლებლობანი, დინამიკური პულსი შესძინა მათ, თითოეულ მათგანს თავისებური სიმბოლოს მნიშვნელობა მიანიჭა მათი ჟანრული-სახასიათო თავისებურებების გამახვილების გზით. რეეაზ ლაღიძის თითოეული სიმღერა თავისი შინაარსით და ფსიქოლოგიური ტონუსით განსხვავებულია, კომპოზიტორმა ყოველი მათგანი ლირიკულ ჩანახატად აქცია, რომელიც გვხიბლავს გრძნობათა სი-

წრფელით, უშუალობით, ბუნებრიობით, ადამიანური სიმარტივე. მისი ვოკალური მიმართულებები მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სახეების პოეტიზაციაა. ცხადია, კულტურის კონტექსტში ისინი გარკვეულ ადგილს იკავებენ, მომავალში კი ამოსავალი წერტილის როლს ითამაშებენ.

რეალური ცხოვრების პრობლემატიკა მუსიკაში სულ სხვა სახით შემოდის, ვიდრე ლიტერატურაში, თეატრსა და კინოში. მუსიკას მხატვრული ცხოვრების ასახვის საქმეში არც მათი თავისებურება გააჩნია და არც გასაღების ის უნარი, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებებში ყოველგვარ პოზიციას და შეფასებას განსაკუთრებულ სიცხადეს ანიჭებს. ბუნებაში ყოველივე საკუთარ მუსიკალურია ტრანსფორმირებული. მისმენელის მიერ მუსიკა განიცდება საკუთარ მუსიკალური კატეგორიების მნიშვნელობით. მუსიკა აღიქმება როგორც გრძნობების, ფონთა სიმძაფრეების და რიტმული ნახტომების, სტრუქტურების ბონაცელეობის ლოგიკა. ამ თვალსაზრისით, როგორც ამ ლოგიკის სპეციფიკურ თავისებურებას, მას გააჩნია განსაკუთრებული სიცხადე, რომელსაც ფუძემ თან ახლავს გარკვეულ სემანტიკურ მნიშვნელობათა რიგი. ამ ტომაცაა შესაძლებელი მუსიკალური შინაარსის წაკითხვა. მუსიკალური შინაარსის განსაზღვრა პრინციპულად შეუძლებელი რომ იყოს, მაშინ მუსიკას ვერ ალიქმებდა როგორც კულტურის სფეროს, რადგან კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის თავისუფლების, ადამიანური ნებისყოფის თვითდამკვიდრებაა. კულტურა საზრისით განისაზღვრება. კულტურა ცნობიერების გამოვლენაა და იგი თავის თავში ვერ დატევს გაუცნობიერებელს, უაზროს, იმას, რაც თავისუფლებას მოკლებულია. თავისუფლებაში ამ შემთხვევაში იგულისხმება უნარი შემოქმედებისა, სიახლის ქმნადობისა, არსის წვდომისა და, ცხადია, არჩევანისა, რომელიც ბუნებრიტად ადამიანურს გამოავლენს, დამკვიდრებს და მის „თეთრ შელას“ უზრუნველყოფს.

არსის გაცნობიერება შემოქმედებაა და, თუ მუსიკა შემოქმედებაა, იგი, უპირველეს ყოვლისა, არსის გაცნობიერება უნდა იყოს. მუსიკის ღირებულება ამ ამოცანის გადაწყვეტით განისაზღვრება. მუსიკის აღქმა ბგერადში არსის გაგებაა. მუსიკა სინამდვილის სხვა მხარეზეა მიმართული, მუსიკას სიცოცხლის სხვადასხვა ფორმა აინტერესებს, მუსიკა სინამდვილის სხვადასხვა სიღრმეს აშუქებს. ეს გარემოება მუსიკალური ღირებულებების სხვადასხვაობის რეალურ მიზეზს ქმნის. მუსიკა გარკვეულ შემთხვევებში უძლურია ზედაპირულ ფენებს გასცდეს და ამ შემთხვევაში, ბგერადის მთელი სრულყოფილების მიუხედავად, იგი ნაკლებად ღირებულია. ყველა მუსიკა, რომელიც უსასრულო სიღრმეებს აღწევს, ისეთსაც, რომელიც

მიუღწეველია ცნობიერების სხვა ფორმებისათვის. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ნუსიკა ხედვაა, ბგერად ფორმებად ქცეული სინამდვილეა. მისი სიმბოლოა, მისი ხილული და ქვეცნობიერი ბიძგების კამერტონია.

რასაკვირველია, მუსიკაში უფრო ძნელია არსის ძიება და პოვნა, ვიდრე. მაგალითად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში, თუნდაც იმიტომ, რომ მუსიკის აღქმა მოითხოვს სპეციალურ ინტელექტს, სპეციალურ მუსიკალურ მომზადებას. ის. რასაც „რიჩარდ მესამეში" მაყურებელი უშუალოდ აღიქვამს, თუ მას საერთო ჰუმანიტარული მომზადება გააჩნია, უფრო ძნელი გასაგებია მუსიკალურ ნაწარმოებში, თუკი შესაბამისი „აღმქმელი აპარატი" არ არსებობს.

ამ სიძნელეზე არაერთგზის მიუთითებიათ. მაგრამ იმისათვის, რომ წმინდა მუსიკალური მივიჩნიოთ აუცილებელ სულიერ საზრდოდ, მასში მართლაც უნდა იდოს არსებითი, რომელიც რიგითი მსმენელისთვის თუ არა, პროფესიონალი მუსიკოსისათვის მაინც უნდა იყოს მისაწვდომი.

სამწუხაროდ, არც თუ ისე ხშირად ვმსჯელობთ მუსიკის ამ არსებით მხარეზე. მუსიკისადმი ჩვენი მიდგომა უფრო ამქრულ-პროფესიულია, ვიდრე ჰუმანიტარულ-ფილოსოფიური. ის ზოგადი ფრაზეოლოგია, რომელიც ქართულ მუსიკისმცოდნეობასა და კრიტიკაში დამკვიდრდა (ნიმუშისათვის: „მუსიკა ჩვენი ეპოქის სუნთქვას გადმოგვცემს", „ამ სიმფონიაში ადამიანის მრწამსი და მისწრაფებებია გამოხატული" და ა. შ.), არსებითად სიცარიელეა, რომელიც არც არაფერს გულისხმობს და ვერც ვერავითარ საყრდენს ქმნის მუსიკის გაგებისათვის. იგი ისეთივე პირობითობაა, როგორც ზოგიერთი ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი შეძახილი: „დელი-დელა, დელი-ოდელა". ჩვენთვის არ კმარა იმის დეკლარაციული აღნიშვნა, რომ სიმფონია თანამედროვეობასთანაა დაკავშირებული. ჩვენ იმის დასაბუთება გვჭირდება, თუ თანამედროვეობის რა მხარეებია ასახული მუსიკაში და როგორ ამჟღავნებს იგი თავის დამოკიდებულებას მათდამი. ჩვენ გვჭირდება არა ლიტერატურული პარალელები (ძალიან ხშირად კი ასეთი პარალელები მუსიკის ვულგარიზაციის და მასზე თაესმოხვეული აზრის გამოვლენაა), არამედ თვით მუსიკის შინაარსის ისეთნაირი გახსნა, რომ მუსიკალურისა და სინამდვილისეულის შესატყვისობა არავითარ ეჭვს არ იწვევდეს.

* * *

კულტურული ავტონომია მხატვრული სტილის ავტონომიას გულისხმობს. ქართული მუსიკის სტილისტიკა საერთო საბჭოთა მუსი-

კალური სტილისტიკის ორგანული ნაწილიცაა და ზოგადკაცობრიული მუსიკალური კანონზომიერების კერძო გამოვლენაც, მით უმეტეს, რომ ჩვენი მუსიკის ინტერნაციონალური კავშირები დღითი-დღე ფართოვდება და ღრმავდება. მაგრამ ყოველივე ეს არ გაძორიცხავს მუსიკის ძირითად თავისებურებას — თვითმყოფობას. თვითმყოფობა კი ეროვნული კულტურის ღირებულების ძირითადი საზომია. ერთი წუთითაც რომ წარმოვიდგინოთ აბსოლუტურად ნიველირებული კულტურის არსებობა, მაშინ ისიც უნდა დავუშვათ, რომ ერს ენაც დაუკარგავს, ფსიქოლოგიური თავისთავადობაც და თავისი ცხოვრების წესიც. ასეთ შემთხვევაში ერს კულტურა კი არ ექნებოდა, არამედ ანტიკულტურა. მაგრამ რაკი არსებობს კულტურა, მაშასადამე, არსებობს სისტემაც. სტილიც, იმ ნიშნების ერთობლიობა, რომელიც ამ სტილის მთლიანობასა და ავტონომიას უზრუნველყოფს.

სტილი მულტიცნებაა, იგი მრავალი ნიშან-თვისების ერთობლიობაა, ამიტომაც სხვადასხვანაირია მისი განმარტება. ზოგიერთ განმარტებაში აქცენტირებულია ტექნოლოგიური, ზოგში მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური მომენტი. სტილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელი ენაა. ცხადია, მუსიკალური ენა სამეტყველოსაგან პრინციპულად განსხვავდება. ამ შემთხვევაში ერთი ცნებით („ენა") გამთლიანებულია განსხვავებული მოვლენები. მუსიკალური ენის მნიშვნელოვანი მსაზღვრელი ყველა ერის მაკონსტრუირებელი, მისი შემოქმედება-განვითარების საყრდენი. ასეა პომოგენური კულტურის პირობებში, როდესაც მუსიკის ერთიდერთი რეალობა ხალხური შემოქმედებაა. კულტურის განვითარების ამ საფეხურზე ენა აერთიანებს სხვადასხვა ჟანრს, რიტმულ-ინტონაციურ ტიპს, მოძრაობის ლოგიკას, ამთლიანებს ისეთ განსხვავებულ ჟანრებს, როგორიცაა, მაგალითად, შრომისა და საწესჩვეულებო სიმღერები, „ძილისპირულები" და „ლაშქრულები". ერთი სიტყვით, მუსიკალური ენა განაპირობებს სტილის განუმეორებლობას, მის დამახასიათებელ თავისებურებებს.

ამჟამად მუსიკალური ენა ინტენსიურად ვითარდება, განუხრელად იზრდება მისი ლექსიკონი, ახალი ტიპებით მდიდრდება მისი „სინტაქსი". ლექსიკის გაფართოებას განაპირობებს, ერთი მხრივ, კულტურის ინტერნაციონალური კავშირები და, მეორე მხრივ, ტრადიციული მასალის გარდასახვა. და მაინც, თანამედროვე ლექსიკის ქმნადობაში მთავარ როლს თამაშობს მასალის „დამუშავების" პრინციპები, რომლებიც ქმნიან „წარმოებულ ლექსიკას", თუ კი არ გეხამუშებათ ასეთი ტერმინი. ესეც „მატების" ერთ-ერთი საინტერესო და აქტუალური პრინციპია, რომელიც უკვე შესამჩნევ ხა-

მაღალ მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს თანამედროვე ქართულ მუსიკაში.

ახალი ქართული მუსიკალური ენის ქმნადობის პროცესში უდიდეს როლს ასრულებენ ტრადიციული წყაროები და განსაკუთრებით ხალხური შემოქმედება, რომლის რეზერვუარი, როგორც ჩანს, არასოდეს დაიშრიტება, თუკი ჩვენი ფოლკლორი თავის გამოყენებითს ფუნქციებს შეინარჩუნებს, თუკი იგი სამუზეუმო ექსპონატად არ გადაიქცევა, თუკი თანამედროვე ქართველი კაცი მას კვლავ თავის მხატვრულ მრწამსად ირწმუნებს.

თანამედროვე ქართული მუსიკალური ენის ქმნადობაზე დიდ ზეგავლენას ახდენს სამეტყველო ენაც. ეს ზეგავლენა, უპირველეს ყოვლისა, ხორციელდება ვოკალური ჟანრების მეშვეობით სიტყვა ეროვნული ფსიქოლოგიისა და აზროვნების თავისებურებათა გამტარია, მას ძალუძს ბგერად ფორმებს განუმეორებელი ეროვნული ხასიათი შესძინოს. ამიტომაა, რომ ეროვნულ-სახასიათო იერის შენარჩუნებისათვის ესოდენ დიდი როლი ენიჭება ვოკალურ ჟანრებს და, განსაკუთრებით ოპერას. უფრო მეტიც, ეროვნულად მოაზროვნე ხელოვანისათვის ენა ქვეცნობიერი რეგულატორია, რომელიც თვით ინსტრუმენტული ჟანრების რიტმულ-ინტონაციურ ბუნებას განაპირობებს. ამრიგად, ქართული მუსიკის სტილისტიკის დადგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მის მიმართებებს სამეტყველო ენასთან. ეს მიმართებანი დროთა განმავლობაში არ იცვლება, მაშასადამე, არსებობს ისეთი ფაქტორები, რომლებიც აძლიერებენ, აღრმავებენ ან ანეიტრალებენ ენისა და სტილისტიკის კავშირებს. ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ვალია დაეხმაროს პრაქტიკულ შემოქმედებას სამეტყველო ენასთან მჭიდრო კავშირების გაფართოება-გაღრმავებაში. ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ სამეტყველო ენის რეალური მონაწილეობა კეთილნაყოფიერ ზეგავლენას ნიადაგს ჩვენი მუსიკის ქმნადობასა და მის განვითარებაზე.

როდესაც ვაკვირდებით თანამედროვე ქართული მუსიკის პანორამას, მისი ისტორული განვითარებიდან გამოყოფილ გეზს, მიზანდასახულებას რომ ანიჭებს ეროვნული მუსიკის მოძრაობას, განსაკუთრებულ ღირებულებას ვანიჭებთ ახალი მუსიკალურ-სამეტყველო ენის ძიებას, მის შექმნასა და დამკვიდრებას, მის დატვირთვას ცხოვრებისეული მნიშვნელობით. სამეტყველო ენა, ანუ ინტონაციური მასალა და მისი ფორმა, ბგერად სტრუქტურებს ანიჭებს ადამიანურ მიმართებათა სიმბოლოების როლს, რათა სახიერად წარმოგვიდგინოს ფსიქოლოგიური განცდები და გამყენებული იდეები. ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურის განვითარების მთავარი ხაზი გახლდათ სამეტყველო ენის ჩაბოყალიბება და განვითარება,

მისი დამკვიდრება ეროვნულ კულტურაში, მხატვრული ცნობიერების ერთ-ერთ ფორმად ქცევა. სიტყვა „ერთ-ერთი“ სრულებითაც არ აკნინებს მის მნიშვნელობას, რადგან იგი სულიერი ცხოვრების იმ მხარესა და მასალას აღნიშნავს, რომელსაც მხატვრული აზროვნების ვერც ერთი სხვა სახეობა ვერ გამოხატავს.

ცხადია, მუსიკალურ-სამეტყველო ენას არ ვაიგივებთ ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენასთან, რომელიც თავისი ფუნქციით, აღნაგობით, ყველა სხვა არსებითი მომენტით განსხვავდება მუსიკალურისაგან. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, სამეტყველო ენა ყველასათვის ერთი და იგივე მნიშვნელობათა მქონე ურთიერთობების ენაა. „მუსიკალური ენა“, გარკვეული თვალსაზრისით, მეტაფორული ცნებაა, იგი ყველა ცალკეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურია და განუმეორებელი. მას გააჩნია უაღრესად დინამიკური სემანტიკა. რომელიც ხშირად იცვლება კონტექსტის მიხედვით. ცხადია, მუსიკალური ენა სულ სხვა კანონზომიერებებზეა დაფუძნებული, ვიდრე სამეტყველო. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ თვით მუსიკალური ენის გარკვეული მხარეები სამეტყველო ენასთან ურთიერთობის ზეგავლენით, მისი მონაწილეობით იქმნება (ამაზე, პირველ რიგში, ვოკალური ჟანრები მეტყველებს). შ. მშველიძის სამეტყველო ენა სულ სხვაა, ვიდრე ო. თაქთაქიშვილისა ან ა. მაჭავარიანისა, იგი არსებითად განსხვავდება დ. თორაძის ენისაგანაც, მაგრამ მათაც გააჩნიათ შეხების წერტილები. ამ კომპოზიტორების მუსიკას კარგად რომ დავაკვირდეთ, მათ შორის შინაგანი, სულიერი კავშირის დადგენა არ გაგვიჭირდება.

ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ერთ ეპოქაში მცხოვრები მუსიკოსები, ერთი ეროვნული სკოლის წარმომადგენლები სულიერ კონტაქტში იმყოფებიან. ისინი ქვეცნობიერად ერთმანეთს უახლოვდებიან, იზიარებენ ერთმანეთის ინტონაციას, ერთმანეთის სტილურ თავისებურებებს. თავის დროზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ა. ბალანჩივაძის სიმფონიამ, რომელმაც კარგა ხნით განსაზღვრა ქართველი კომპოზიტორების ძიებები „მუსიკალური ენის“ სფეროში. არ შეიძლება უყურადღებოდ გამჭრალიყო ის, რაც ჩვენმა სასიქადულო კომპოზიტორმა ეროვნულ ხელოვნებაში შემოიტანა. ა. ბალანჩივაძის ნაყოფიერ ზეგავლენას ჩვენ ვამჩნევთ ბ. კვერნაძის, აქედან კი გ. ყანჩელის შემოქმედებაში, ს. ნასიძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის მუსიკაში. ცხადია, თითოეულმა თავისებურად გარდატეხა „ბალანჩივაძისეული“. ა. მაჭავარიანის პირველ სიმფონიაში ბალანჩივაძის ზეგავლენა უშუალოა და პირდაპირი, მსგავსებამდე მისული, ს. ნასიძესა და გ. ყანჩელთან კი — გაშუალებული, თვით ამ კომპოზიტორთა ინდივიდუალობაში გარდატეხილი.

არა მარტო ეპოქა ქმნის კომპოზიტორს, არამედ თითოეული კომპოზიტორული ინდივიდუალობა ქმნის ეპოქის სტილს, მიმდინარეობას, მხატვრული რეალობის განუმეორებელ თავისებურებას. დიდ ფიგურებს რეპრეზენტატული მნიშვნელობა ენიჭებათ. გარკვეულ ისტორიულ დისტანციაზე ისინი თვით კულტურის სიმბოლოებად აღიქმებიან. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მთელი თავისი სიდიადის მიუხედავად ისინი თავიანთ შემოქმედებაში მაინც ვერ „იტევენ“ მთელი კულტურის მრავალფეროვნებას. ეს ეხება თვით ბახსაც და მოცარტსაც.

ამასთან ხაზი იმასაც უნდა გაესვას, რომ ამა თუ იმ ფიგურის მნიშვნელობა არ წარმოადგენს ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ აბსოლუტურ სიდიდეს. დროთა განმავლობაში შეიძლება შეიცვალოს თანაფარდობა განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხელოვანსა და მის თანამედროვეთა შორის. ფალიაშვილის სიდიადემ თავის დროზე დაჩრდილა მისი შესანიშნავი თანამედროვეების დ. არაყიშვილის, მ. ბალანჩივაძის, ნ. სულხანიშვილის, ვ. დოლიძის ღვაწლი. მაგრამ დღეს, როდესაც ქართული მუსიკა ეროვნული საგუნდო ტრადიციების აღორძინებას უმნიშვნელოვანეს, სამომავლო საქმედ მიიჩნევს, სულხანიშვილისეული მემკვიდრეობა ახალ მნიშვნელობას იძენს. სულხანიშვილი იშვიათი შთაგონების ძალით ჩაწვდა ეროვნული მუსიცირების ძირებს, თავის მუსიკაში შეუნარჩუნა მათ ცხოველმყოფელობა და განუმეორებელი კოლორიტი, თუმცა იგი ინტონაციურად და თემატურადაც სავსებით დამოუკიდებელი იყო. დამოუკიდებელი მხატვრული განზოგადებანი წარმოადგენს მისი მუსიკის უძლიერეს მხარეს.

რეპრეზენტატულობის უფლება ჩვენს დროშიც მოიპოვა კომპოზიტორთა დიდმა ჯგუფმა, რაც ქართული მუსიკის სიმძლავრესა და მრავალფეროვნებას მოწმობს. მაგრამ დღეს ჯერ კიდევ გადაჭრით არ შეგვიძლია ლაპარაკი იმ მიმართულებასა და იმ კომპოზიტორზე, რომელსაც „დამკვიდრების“ ყველაზე დიდი შანსი გააჩნია. ჩვენი მოვალეობაა აღვნიშნოთ ის „განსაკუთრებული“, რაც ამა თუ იმ კომპოზიტორის მოღვაწეობის რეალური შედეგია. ასეთი „განსაკუთრებულობა“ კი ბევრს გააჩნია: ბალანჩივაძესა და მშველიძეს, ცინცაძესა და მაჭავარიანს, ნასიძესა და კვერნაძეს, კეჭაყმაძეს, თაქთაქიშვილს, ყანჩელს, აზარაშვილს. დრო ულმობელი მსაჯულია და იმაზე მეტს, რაც მათ რეალურად დაუმსახურებიათ, არავის შეარჩენს. მაგრამ ამ მსაჯულს, მართლაც, დიდი ღრო სჭირდება, დღევანდელობა კი მოუთმენელია. ამიტომ ჩვენს მსჯელობებში ხშირად ვჩქარობთ, ღირებულებებს ჩვენი საზომებით ვუდგებით, ვისწრაფით ჩვენს შეფასებებს კანონის მნიშვნელობა მივანიჭოთ, ჩვენს მიერ მოწონებული

ერთხელ და სამუდამოდ ღირებულის მნიშვნელობამდე ავიყვანოთ.

გაგვაჩნია კი ის უტყუარი კრიტერიუმები, რომლებიც ჩვენს მსჯელობებს სუბიექტურობისაგან, შემთხვევითობისა და ცალმხრივობისაგან დაიცავენ? ხელოვნებათმცოდნეობა და განსაკუთრებით მუსიკისმცოდნეობა ტრადიციულად დარგებს შორის ყველაზე მეტი სუბიექტურობით გამოირჩევა. შეფასება-განსჯისას პირადული მომენტების თავიდან აცილება, ალბათ, შეუძლებელიცაა. მით უფრო აუცილებელია ღირებულების ზუსტი თეორიის გამომუშავება, მსჯელობისათვის გარკვეული საყრდენების შექმნა. ცხადია, ეს ამოცანა მხოლოდ ქართული მუსიკისმცოდნეობის გადასაჭრელი არაა. მაგრამ თუკი ჩვენ ქართული მუსიკის მეცნიერული შეფასება გვსურს, მაშინ „ღირებულების თეორიის შექმნა“ ჩვენი საზრუნავიცაა. რადგან ქართულ კულტურს ზოგჯერ ერთ და თავისი განუმეორებელი თავისებურებანი, თავისი რეალობა და მიზნები, თავისი განსაკუთრებული მიდგომა ახასიათებს. ამიტომაც „ღირებულების ზოგად თეორიაში“, ღირებულების განსაზღვრისას ერთ-ერთ არსებით მომენტს ეროვნული თვითმყოფადობა უნდა წარმოადგენდეს.

„ღირებულების ტეორიის“ გარეშე შეუძლებელია განვითარების პროცესის შეფასება, ძველია ამა თუ იმ მოვლენის მნიშვნელობის გარკვევა. შეუძლებელია მსჯელობა ხელოვნების პროგრესზე. ყველა დროის ხელოვნება კონკრეტული მხატვრული ამოცანების გადაჭრისაკენ მიისწრაფვის, ყველა დროის ხელოვნება საზოგადოებრივი ცხოვრების ანარეკლია. ყოველი დროის ხელოვნება იჩემებს ადამიანის რეალისტურ ასახვას სინამდვილის მრავალფეროვან მიმართებებთან კავშირში, ყოველი დროის ხელოვნების სახეს განსაზღვრავს არა მარტო რეალური სინამდვილიდან მოპოვალი იმპულსები, არამედ ტრადიციებიც. ისტორიული განვითარების გზაზე დაგროვილი გამოცდილებაც. ამ გამოცდილების საფუძველზე შექმნილი დონე.

წინსვლაზე საუბარი შეიძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ვეყრდნობით ღირებულების მწყობრ თეორიას, როცა თვალსაჩინოდ ვხედავთ სხვადასხვა ეპოქის სტილთა თავისებურებებს, მათ უპირატესობასა და ნაკლოვანებებს. ამ შუქზე უფრო ისახება გადაჭრილი ამოცანებიც და გადაუჭრელი პრობლემებიც.

ღირებულების უმნიშვნელოვანესი საზომია მუსიკის მელოდიურ-ინტონაციური გამომსახველობა. მელოდიურ-ინტონაციური საწყისი არსებითად მუსიკის ენაა, რომელიც ჩვეულებრივი ენის მსგავსად ფიქრსა და გრძნობას გადმოგვცემს. ცხადია, შეუძლებელია მელოდიურ-ინტონაციური საწყისის ხელოვნურად გამოცალკევება სხვა განზომილებებიდან, ფორმისა თუ განვითარების ლოგიკური პრინცი-

პებიდან. მაშინ ცალმხრივი იქნებოდა საუბარი თვით მუსიკალური ენის შესახებ. ინტონაციური საწყისი ყოველივე ამასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და ამითვეა განპირობებული. მიუხედავად ამისა, მელოდიურ-ინტონაციური საწყისი შედარებით დამოუკიდებელი სფეროა, მასალაა, რომელსაც თავისთავადი ღირებულება გააჩნია. იგია ის, რაც მუსიკის არსს განსაზღვრავს, მუსიკას საფუძვლად უდევს, რაც სახეთა შექმნასა და განზოგადებას აპირობებს. თავისი წარმოშობის მიუხედავად (ინტონაცია შეიძლება გამოეყოს ცოცხალ სამეტყველო ენას ან სინამდვილის სხვა ბგერად ფორმებს) ინტონაციური საწყისი სასიცოცხლო იმპულსის გამტარია, რადგან ინტონაციას თვით ცოცხალი სინამდვილე ქმნის, იგი დროის შვილია, დროის სვლის კანონებს ემორჩილება, ე. ი. იმყოფება მუდმივ მოძრაობაში.

თუ ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების მთელს პერსპექტივას ჩაეუკვირდებით, დავინახავთ, რომ მისი ჩამოყალიბება არსებითად მუსიკალურ-ინტონაციური ენის ქმნადობაა. ეს ენა თავის საწყისს ხალხური შემოქმედების წიაღში იღებს, მის ტრადიციებს ითავისებს და ახალ ესთეტიკურ ამოცანებს უსადაგებს. ციკლი, რომელსაც ინტონაციური ენა განვითარების ამ პროცესში გაივლის, ძალიან ჰგავს ცოცხალი ორგანიზმის განვითარებას: ადრეულ ეტაპზე ჩვილი მთლიანად დედის მკერდზეა მიკრული, დედის ორგანიზმით საზრდოობს, მისი პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯები გაუბედავი და ხანდახან თითქოს უაზროცაა, მერე კი თანდათან იძენს აზრს, თავის ინდივიდუალობას ამყღავნებს. ამ ეტაპზე იგი მემკვიდრეობით მიღებულ თვისებებს გასაოცარ სტაბილურობას უნარჩუნებს. ჩვენი პროფესიული მუსიკის ნერგს რომ გაეხარა, იგი უნდა დამყნოდა ნაყოფიერ ნიადაგს, საზრდო უნდა მიეღო ხალხური მუსიკის წიაღიდან, თავისი ფესვებით ღრმად უნდა შეჭრილიყო სიღრმისეულ ქანებში. მაგრამ დამოუკიდებლობისა და სიახლის გამოსახატავად მისთვის აუცილებელი იყო გადახალისება და ისეთი თვისებების გამომყღავნება და შეძენაც, უწინ რომ არ ახასიათებდა.

ამოუწურავია ხალხურისადმი მიდგომის ტიპები და პრინციპები — უცვლელი გადმონერგვიდან განზოგადებულ კანონზომიერებათა იმიტაციამდე. ამ მრავალფეროვნების შეფასების საშუალებას გარკვეული ღირებულების საზომი იძლევა. ინტონაციურ მელოდიურ ენას ჩვენ ვაფასებთ მოვლენებში მისი წვდომის, ადამიანურ დამოკიდებულებათა გამოხატვის, მხატვრული განზოგადებების უნარით. ინტონაციური ენის ღირსებებს განაპირობებს მისი ორიგინალობა, განუმეორებლობა, გარკვეული სახის შექმნისა და სინამდვილის ამა თუ იმ მხარის სიმბოლოდ ქცევის ძალა.

ცხადია, ასეთი განზოგადების ძალა და უნარი ხალხური წყარო-

ებიდან მომაყალ მასალას გააჩნია, ამიტომაც გამართლებულია ჩალხურ ნიმუშებზე ორიენტირება, მათთვის დამახასიათებელი ნიშნების შენარჩუნება. მაგრამ პირადად მე კომპოზიტორისეულ ნაწარმოებში განსაკუთრებულს ვერაფერს ვხედავ, თუ მასში ინტონაცია ხალხურიდან უცვლელადაა გადმოტანილი, თუ ინტონაცია მხოლოდ იმ თვისებებს ამეღავნებს, რაც მას ფოლკლორულ ნიმუშში გააჩნდა.

მუსიკის შეფასებისას ხშირად ამ მომენტს უგულებელყოფთ. გვავიწყდება, რომ ზოგადფილოსოფიური თვალსაზრისით მუსიკა ამეტყველებული ადამიანია, მისი სულიერი ცხოვრების სიმბოლოა. ამ ცხოვრების სარკეა, სადაც სინამდვილის ნივთიერ-მატერიალური მხარეები კი არ ირეკლება, არამედ ყოფიერების იდუმალი ხმა, რომელსაც განსაკუთრებულ შემთხვევაში შეუძლია თვით ეს მატერიალურ-საგნობრივი ვითარებაც შეგვაგრძნობინოს.

მუსიკა შემოქმედებად მაშინ იქცევა, როდესაც იგი სინამდვილეს მისთვის სპეციფიკური ხერხებითა და ფორმებით წარმოსახავს. მუსიკა ამ „წარმოსახვებით" აზროვნებაა. მუსიკალური ინტონაცია და მისი გაშლა-განვითარების ლოგიკა ამ „წარმოსახვებისთვისაა" მოწოდებული. თუ „სპეციფიკურ მუსიკალურ სახეს" არ გავაიგივებთ სახესთან, რომელიც წარმოადგენს ფერწერის, სკულპტურის, პლასტიკური ხელოვნების, თეატრისა თუ ქორეოგრაფიის სააზროვნო კატეგორიას და მუსიკალურ სახეში მის სპეციფიკას („იდუმალი ხმის" ყღერადობას) გავითვალისწინებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური მასალის ღირებულება ასეთი სახის შექმნის უნარით განისაზღვრება. არსებითი მნიშვნელობა და ფასი ტექნოლოგიურ კონცეფციას კი არ ენიჭება, არამედ იმ კომპოზიტორთა ქმნილებებს, ვინც მხატვრულ სახეებს ქმნის. ამრიგად, სინამდვილის მხატვრულ განზოგადებებს იძლევა.

ჩემს ახალგაზრდობაში (60-იანი წლების დასაწყისში) კომპოზიტორთა კავშირში ხშირად კამათობდნენ იმაზე, თუ რა ადგილი უჭირავს ზაქარია ფალიაშვილს ქართულ მუსიკაში. ეს ის დრო იყო, როდესაც ჩვენი მუსიკოსები ეცნობოდნენ სტრავინსკისა და ბარტოკის, ონეგერისა და XX საუკუნის სხვა დიდოსტატთა შემოქმედებას. ზოგიერთი მათგანი ნიშნის მოგებით ამბობდა: როცა სტრავინსკი თავის „კურთხეულ გაზაფხულს" ქმნიდა, ზაქარია XIX საუკუნის კომპოზიტორების ტექნოლოგიას ეუფლებოდა, ე. ი. მინიმუმ 50 წლით ჩამორჩა თავის დროსო! ფასეულობათა შეუფასებლობამ ასეთი რამეც შეიძლება მოიტანოს. ამ შემთხვევას იმისთვის კი არ ვიგონებ, ვინმეს ნიშნი მოეუგო. მსურს ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ ზ. ფალიაშვილმა შექმნა შესანიშნავი მუსიკალური სახეები, რომლებმაც სიმბოლოების მნიშვნელობა შეიძინეს. თავისთავად ტექნო-

ლოგია და გამომგონებლობის უნარი კი მუსიკაში სახეებისა და გარკვეულ ცხოვრებისეულ მიმართებათა შექმნის გარახტიას არ იძლევა.

„სახეებით აზროვნების“ პოტენციალი თვით ინტონაციის შინაგანი რესურსია (რომელიც შეიძლება ოპტიმალიზებულ იქნას და შესაძლოა, ლატენტური მდგომარეობიდან ვერც გამოვიდეს — ეს უკვე კომპოზიტორის ნიჭსა და მის მხატვრულ ამოცანაზეა დამოკიდებული). თქვენ ვერ დამისახელებთ ვერც ერთ საინტერესო ნაწარმოებს, რომლის ღირებულების საფუძველს მისი ინტონაცია, ამ ინტონაციის ხარისხი არ ქმნიდეს. ამიტომაც ინტონაციური მსარე ღირებულების უმნიშვნელოვანესი კრიტერიუმია, ინტონაციის ღირებულება კი მისი სიმბოლოს ხარისხში ასვლის უნარით განიზომება.

აქ კვლავ შეეჩეხებით პროფესიული მუსიკის განვითარებაში ფოლკლორისეულის მნიშვნელობაზე. ფოლკლორისეული ინტონაცია — ინტონაციური ღირებულების ერთგვარი გარანტია, რადგან თვით ფოლკლორისეული გარკვეული სახე და განზოგადებაა, გარკვეული ცხოვრებისეული მიმართება. შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკლორისეულს თავისი გენეტიკური კოდი გააჩნია, რომელიც, როგორც გარკვეული შესაძლებლობა, იმ მხატვრულ ტექსტში შემოდის, სადაც თვით ფოლკლორისეულია შემოტანილი.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ კომპოზიტორის ინდივიდუალობის ვარეშე ხალხური ინტონაციის დანერგვა პროფესიულ მუსიკაში მექანიკური პროცესია, რომელსაც საკუთარი ღირებულება არ გააჩნია, რადგან იგი ახალი მხატვრულობის მნიშვნელობას არ იძენს. ამასთან ის, რაც ხალხური მუსიკიდან პროფესიულში გადადის, დიდ მუსიკალურ ტაქტსა და გამომგონებლობის უნარს მოითხოვს. კომპოზიტორი ზემგრძნობიარე უნდა იყოს ხალხურის არსისადმი, რათა არ გააუხამსოს ინტონაცია, არ დაუკარგოს მას გამომსახველობა. მშენებარე ობიექტებზე ხშირად მინახავს დამტვრეული აგური, რომელიც აღარაფრისთვის გამოდგება. ხშირად კომპოზიტორულ ოპუსებში ხალხური დან ჰომდინარეს იგივე ბედი წყვეია. ამიტომ ღირებულებას დადგენისას მნიშვნელობა ენიჭება არა გენეტიკურ მხარეს, არამედ თავისთავად გამომსახველობას. აი, როდესაც გამომსახველობას დავადგენთ და დავინტერესდებით მისი წარმომქმნელი მიზეზით, მაშინ, შესაძლოა, ისიც დავადგინოთ, რომ ამა თუ იმ პრინციპს თურმე ხალხურ პროტოტიპთან აერთიანებს მთელი რიგი ნიშან-თვისებებისა, რომლებიც კომპოზიტორს მოხერხებულად გამოუყენებია ინტონაციური ენის ახალი თვისებების შესაქმნელად.

მთელი ჩვენი თანამედროვე მუსიკალური კულტურის განვითარების მანძილზე ნათლად გამოიკვეთა ერთი მთავარი ტენდენცია (თუმ-

ცა არც საწინააღმდეგო ტენდენციების ნაკლებობა იგრძნობოდა, მაგრამ მთავარი შემოქმედებითი გამარჯვებები მაინც პირველთან იყო დაკავშირებული) — საკუთარი მუსიკალური ენის შექმნის, ინტონაციის ინდივიდუალიზაციის ცდები, რომლებიც კომპოზიტორს ათავისუფლებენ ხალხური პირველსაწყისის გამეორების აუცილებლობისაგან. ამიტომაც თვით ის კომპოზიტორებიც კი, ხალხური წყაროებისაგან დიდად რომ არიან დავალებულნი და მათდამი დიდ ყურადღებას იჩენენ (მხედველობაში მყავს ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, ს. ცინცაძე და სხვები), გზა და გზა ქმნიან ისეთ ოპუსებსაც, სადაც ხალხური მასალის ზემოქმედება შესუსტებულია და მას არსებითად არ უკავშირდება. საწყისი ინტონაციის მემკვიდრეობითობა საკითხს არ წყვეტს, თუკი ხალხურისაგან რადიკალურად განსხვავებულს გამოხატავს, სრულიად ახალი პრინციპებითაა აგებული და ახალი ხერხებით ვითარდება. ამ თეზისის ილუსტრირება შეიძლება ს. ნასიძის მესამე სიმფონიით და ს. ცინცაძის მეექვსე კვარტეტით.

ჩვენ გადაჭრით შეგვიძლია აღვნიშნოთ ქართული მუსიკის ინტონაციურ-მელოდიური ენის პროგრესი თავისი განვითარების ექვსი ათეული წლის მანძილზე. დღევანდელი ქართული მუსიკალური ენა უფრო ტევადი და მრავალგანზომილებიანია, ვიდრე იმ ადრეულ ხანაში, როდესაც იგი ჩამოყალიბებას იწყებდა.

40-იანი წლების დამლევს ს. ცინცაძემ შექმნა საკვარტეტო მინიატურების ციკლი. ყოველ მინიატურას საფუძვლად ედო ცნობილი ქართული ხალხური ცეკვა თუ სიმღერა. თითოეული მათგანის მასალა იმდენად ნაცნობი იყო, რომ მსმენელის წინაშე ახმოვანების მომენტიდანვე წარმოისახებოდა ხალხური ნიმუშის მთელი ჟღერადობა.

არა, ზუსტად ვერ ვთქვი. სწორედ ჟღერადობა ვერ წარმოისახებოდა, რადგან ესოდენ ცნობილი ფოლკლორული მასალის მთელი სიახლე მის უაღრესად თავისებურ ჟღერადობაში, ახლებურ ტემბრულ გადაწყვეტაში მდგომარეობდა. თითოეული ნიმუში ბუნებრივადაც ჟღერდა და ამავე დროს, მოულოდნელიც იყო, განუმეორებელიც. საკვარტეტო ფაქტურის, სხვადასხვა ბგერწერული ხერხის მეშვეობით ს. ცინცაძემ მინიატურებს სრულიად ახალი, ხასხასა ჟღერადობა მიანიჭა და უფრო თვალსაჩინო გახადა მათი პროგრამული შინაარსი. მართლაც, თითოეული მინიატურა თავისებურ სურათს, ძალიან გარკვეულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციას ხატავს, თითოეულ მათგანში ფოლკლორულმა საწყისმა თავისთავადობაც შეინარჩუნა, ახალი სუნთქვაც შეიძინა და ამავე დროს თანამედროვეობის სულისკვეთებით განიმსჭვალა.

ხალხური მასალის ასეთნაირი აღორძინების ნიმუშები საკმაოდ ბევრი გაგვაჩნია. ამ მხრივ განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ი. კე-

ჰაყმაძის „პარაფრაზები ძველი თბილისის მელოდიებზე“ ა კაპელა გუნდისათვის — შესანიშნავი ქმნილება, რომელშიც ამეტყველებულია ის. რაც უკვდავყოფილია ფიროსმანის სურათებში, გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ბოჰემაში“. შემორჩენილია ძველი თბილისის არქიტექტურაში. ჩვენი ქალაქის ჩვევებსა და მისი ყოფის კოლორიტში. ერთი სიტყვით. ი. კეპაყმაძე ეყრდნობა ქალაქური ფოლკლორის განუმეორებლობას, ღირსეულად აგრძელებს ვიქტორ დოლიძისა და თბილისური ჰანგის სხვა ოსტატების ტრადიციებს. ნაწარმოებში აღსანიშნავია ხალხური საწყისისადმი არაჩვეულებრივად ფრთხილი დამოკიდებულება. რომელმაც ტრადიციას ახალი სული შთაბერა ისე. რომ არ დაზიანდა გამოყენებული მასალის სტრუქტურა. უფრო მეტიც. კომპოზიტორმა ხალხურ მასალას დროთა ნალექი მოაშორა და მთელი თავისი განუმეორებელი ბრწყინვალებით წარუდგინა მსმენელს. ეს მართლაც რომ შემოქმედებითი დამოკიდებულებაა ტრადიციასთან, მისი გაგრძელებაა, ახალ კულტურაში მისი ადგილისა და მნიშვნელობის დამკვიდრებაა.

ცხადია, ღირებულება მხოლოდ ინტონაციურ-მელოდიური საწყისის თვისებებზე არ დაიყვანება. მას გააჩნია სხვა მსაზღვრელებიც. რომელთა შორისაა ფორმა, ჟანრულ-სტრუქტურული და ლოგიკური პრინციპები. ქართული მუსიკის განვითარების მთელ პანორამას რომ ჩაუკვირდეთ, გაგვანცვიფრებს ამ მსაზღვრელების თანამიმდევრული ევოლუცია, მათი გადასვლა ტრადიციული, ნაკლებად დამოუკიდებელი ფორმებიდან ახალ ფორმებზე, რომლებიც სინამდვილის უფრო დამოუკიდებელსა და ღრმა გაგებას მოასწავებენ. დიახ, ჩვენ სადღეისოდ გაგვაჩნია ორიგინალური ფორმები მუსიკალური შემოქმედების მთელ რიგ ჟანრებში (კვარტეტი, სიმფონია, კანტატა-ორატორია), რომლებშიც ზოგადკაცობრიული გამოცდილება ეროვნული აზროვნების სპეციფიკასთან არის შერწყმული.

ამ თვალსაზრისით განვითარების საინტერესო გზა განვლო ჩვენმა სიმფონიურმა მუსიკამ, რომელსაც გამოარჩევს ერთი უმნიშვნელოვანესი ტენდენცია: კლასიკური სიმფონიზმისათვის დამახასიათებელი ჟანრები „შეცვლილია“ იმ ეროვნულ „ანალოგიურით“, რომელიც ხალხურ აზროვნებას ეფუძნება. კლასიკური სიმფონიზმი ძირითადად ემყარება სიმღერას, მარშს, ცეკვას, რეჩიტატიულ ფორმებსა და მათგან წარმოებულ სინთეტურ ჟანრებს (მარში-ცეკვა, რეჩიტატიულ-სასიმღერო და სხვ.). ქართულ მუსიკაში, ჯერ კიდევ შ. მშველიძისა და ა. ბალანჩივაძის ნაწარმოებებში, თავი იჩინა ფოლკლორული ნიმუშების გამოყენების ტენდენციამ, რომელიც მიზნად ისახავდა ჟანრულ განზოგადებებს. გმირული საწყისის გადმოსაცემად ა. ბალანჩივაძე თავის პირველ სიმფონიაში მიმართავს ჩვენი საგმირო ეპო-

სის ნიმუშებს — საიერიშოს, სიმღერას „მუმლი მუხასა“, „ხორუმს“. თვით მშრალიც კი, როდესაც იგი მუსიკას პათეტიკური მარშისა თუ გულჩათხრობილი ჭორალის სახეს აძლევს, ინტონაციურ ბირთვად იყენებს მოტივს კარბელაანთ კილოს საგალობლიდან. მაგრამ სიმფონიის დრამატურგია ისეთნაირადაა აგებული, რომ ეს ჰანგი რადიკალურ სახეცვლილებას განიცდის. ს. ცინცაძის ადრეულ კვარტეტშიც ეროვნული ჟანრული საწყისი მკვიდრდებოდა როგორც მხატვრულ განზოგადებათა საფუძველი. ამის წარმოჩენილი მაგალითია ა. მაჭავარიანის სავიოლონო კონცერტიც. სადაც დრამატურგიას არსებითად ხალხური მუსიკის ჟანრული თავისებურებების მონაცვლეობა განსაზღვრავს. ამ სიის გაგრძელება არცაა აუცილებელი, რადგან ქართულ მუსიკაში საყოველთაო მნიშვნელობა წარმოადგენდა ორიენტაცია ხალხურ ჟანრებზე.

თუ ასეთი რამდენიმე ხელოვნური გახელება პროტესტს არ გამოწვევს, ვიტყოდი, რომ ჟანრულ-სტილისთვის დომინირება, მისი გამახვილება საკმაოდ ეფექტიანად ეწინააღმდეგებოდა ჩვენი მუსიკის ფსიქოლოგიზაციას, მის სუბიექტურ-ინტიმურის დამკვიდრებას. ხალხურ-ობიექტური და საყოველთაო ვერ იტანს პირადულსა და განსაკუთრებულს. „ურმულსა“ და „ნანაში“ სოციალურად ტიპიური სიტუაციებია აღბეჭდილი. ის განცდა გადმოცემული, რომელსაც საყოველთაო წინმსწრებლობა აქვს. ჟანრი, ისევე როგორც ინტონაცია, ამ თვისებებს გადასცემს ფორმას. რომლის ამოსავალი წერტილიცაა ჟანრულისა და ინტონაციურის მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს თვით ტერმინი „ჟანრულ-ინტონაციური“). აქაც საჭირო გვაქვს ერთ საერთო ტენდენციასთან — ჟანრულის თანდათანობით გადახალისებასთან, მასში ისეთი განმსჭვალობითის დამკვიდრებასთან, რომელიც საწყის „ელემენტარულ“ მთლიანობას არღვევს და ჟანრულს მრავალგანზომილებიან ხასიათს ანიჭებს. და რაც მთავარია, მასში ფსიქოლოგიურ საწყისს აძლიერებს სახასიათოს გამახვილების ხარჯზე.

ჟანრული საწყისის გააქტიურება, მისი გადახალისების ინტენსიურობა 60—70-იანი წლების შემოქმედების დიდი მონაპოვარია. ს. ცინცაძე მოლანად თავისუფლდება ჟანრულის ჰეგემონიისაგან და მიისწრაფვის „განზოგადებული ჟანრულობისაკენ“, რომელშიც უფრო მძაფრად ჟღერს ფსიქოლოგიური ნოტა. განსაკუთრებით საინტერესოა ს. ნასიძის შემოქმედებითი სტილის ევოლუცია, რომელიც ფსიქოლოგიური საწყისის გაღრმავების ნიშნით ვითარდება. ს. ნასიძე ადრე ეძიებდა ეროვნულ-ჟანრულისა და შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმის ტრადიციების სინთეზს. უფრო ნაყოფიერი გამოდგა სახასიათო საწყისში მისი ფარული გამომსახველობის გამოვლენა, მისი ფარული დრამატიზმის გამოაფრება. ჟანრულს ფსიქოლოგიზაცია ო. თაქთაქი-

შეიძლება მუსიკის მთავარი ტენდენციაა. კომპოზიტორი მასალას უნარჩუნებს მკვეთრ სახასიათო ნიშნებს (განსაკუთრებულ პიიტეტს ამცდაენებს იგი ეროვნული სასიმღერო ჟანრებისადმი) და, ამავე დროს, არსებითად აძლიერებს მასში პირადულ-ინტიმურს, მიისწრაფვის ფსიქოლოგიური საწყისის დრამატიზაციისაკენ.

ამ პერიოდის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ჟანრულთან დამოკიდებულების ორი ძირითადი პრინციპი: ლირიკულის მონოლოგიზაციისას რეზიტატულ-დეკლამაციურის გაძლიერება, წმინდა „სასიმღერო“ თემატიზმიდან მოქნილი, გახსნილი, მეტყველი დეკლამაციური ენისაკენ გადასვლა. დინამიკური საწყისის გამოხატვისას კი ორიენტაცია ტოკატურობაზე. პერპეტუუმ მობილეს ნაირსახეობებზე, რომელთა გამომახასიათებლობას არსებითად რიტმული პულსაცია განაპირობებს. ახალ ქართულ სიმფონიაში, ინსტრუმენტულ კონცერტსა და კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლში დინამიური საწყისი ხშირად იღებს ტოკატის ხასიათს. ამ ტოკატურობის წყაროები სხვადასხვა, უმეტესწილად ეროვნულ-სახასიათო წარმოშობისაა. მაგალითად, კომპოზიტორებს შორის ძალიან პოპულარულია „ხორუმი“, რომელიც თავისი ხუთწილადი, სინკოპირებული რიტმის წყალობით მართლაც საუკეთესო მასალაა გამძაფრებისათვის. მაგრამ, როდესაც კომპოზიტორი საერთო-ჟანრული მნიშვნელობისაკენ მიისწრაფვის, ეს უკვე თავისთავად ქმნის ერთფეროვნების საფრთხეს. ასეთ შემთხვევაში კომპოზიტორის ინდივიდუალობა უკან იხევს ზოგადის, სტერეოტიპის წინაშე, რაც გასათვალისწინებელია ღირებულების განსაზღვრისას.

ასევე არსებითია ნაწარმოების ფორმა-სტრუქტურის საკითხიც, მხატვრული ღირებულების დადგენისას უნდა გავითვალისწინოთ მისი თვისებებიც. ცხადია, ფორმა არ არსებობს თავისთავად. მუსიკაში ყველაფერი ფორმალიზებულია, ე. ი. გარკვეულ ბგერად სისტემაშია მოქცეული და ამ სისტემისათვის დამახასიათებელ „თამაშის წესებსაც“ ემორჩილება: ფორმა მელოდიურ-ინტონაციური და ჟანრული თვისებების ყოფაა, მათი შინაგანი განვითარება და მათი დაპირისპირების ბგერადი რეალობაა. ამ თვალსაზრისით ფორმის იზოლირება მუსიკალური ენისა და ჟანრული თვისებებისაგან წარმოუდგენელია. ფორმა გარკვეული ჩანაფიქრის რეალიზაციაა, იგი შეიძლება იყოს დახვეწილი ან დაუხვეწავი, ლაკონური ან გაჭიანურებული, დრამატურგიულად მძაფრი ან შედარებით ნეიტრალური, ტევადი ან ზედაპირული, მკაფიო ან ბუნდოვანი და ა. შ. სრულყოფილი ფორმა იშვიათი ისეთი განსახიერებაა, რომელიც შინაარსის განუმეორებლობას გვაგრძნობინებს. ფორმა შინაარსის განსახიერების ერთადერთი შესაძლებლობა. მეცნიერულმა ანალიზმაც სწორედ ის უნდა

გაარკვიოს, თუ მხატვრულად რამდენად დამაჯერებელია ის ვარიანტი, რომელსაც კომპოზიტორი გვთავაზობს.

თუ ქართული მუსიკის განვითარების მთელს პერსპექტივას გავითვალისწინებთ, დავრწმუნდებით, რომ მუსიკალური გამომსახველობის ამ სფეროშიც აღსანიშნავია წინსვლა, თვალსაჩინოა გადასვლა სქემატურიდან, ინერტულად ათვისებულიდან ინდივიდუალიზებულ, კონკრეტულ ფორმაზე, ისეთი ფორმების მოძიებაზე, რომლებიც ამა თუ იმ ჩანაფიქრის გადმოსაცემად ზოგადკაცობრიული გამოცდილების არსენალიდან კი არაა ნასესხები, არამედ ნაკარნახევია თვით შინაარსით. ეს ფორმები თავის წარმოქმნას უნდა უმადლოდნენ კომპოზიტორის ალღოს, მისი გამომგონებლობის უნარს, დამოუკიდებელ მხატვრულ ხედვას.

ალბათ, კანონზომიერია (სხვა კულტურებში მსგავს სიტუაციასთან გვაქვს საქმე), რომ პროფესიული მუსიკა თავის გზას ეროვნულ ფოლკლორში შეძონახული ფორმების მიცვნებით იწყებს. ჩვენი მუსიკის საწყის ეტაპზე მხოლოდ ფალიაშვილს ეყო შემოქმედებითი გამბედაობა თავის „აბესალომსა და ეთერში“ გადმოეტანა არა მარტო „ჩაკრულოს“ თემატური მასალა და მისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიურის თავისებურება, არამედ ამ განუმეორებელი სიმღერის უაღრესად ორიგინალური მუსიკალური წყობა, განვითარების პრინციპი. ალბათ ვამბობ იმის შესახებ, რომ ოპერის სადღესასწაულო საწყისის კულმინაციას სახელდობრ „ჩაკრულო“ ქმნის, და რომ ამ თვალსაზრისით ხალხური ნიმუშის ციტატაც კი სავსებით გამართლებულია. „ჩაკრულო“ თავისი ორიგინალური ფორმით, განვითარების თვითმყოფი, მხოლოდ ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი პრინციპით სპოპერო ფორმის კულმინაციაა, იგი ქმნის ეროვნული ესთეტიკური სულის დამოუკიდებლობის ყველაზე შთამბეჭდავ მომენტს, სულიერ ძალის ისეთ კონდენსაციას, ადვილად რომ აწონასწორებს ტრაგიკული სიყვარულის საწყისს და მასზე მაღლა დგება, ასევე, როგორც ზოგადსაკაცობრიო — პირადულზე, როგორც განწმენდის მომენტი — ტკივილზე.

მაგრამ „ჩაკრულო“ ისევე, როგორც ფალიაშვილისა თუ სულხანიშვილის ნაწარმოებთა სხვა ცალკეული ეპიზოდები, უფრო გამონაკლისის შთაბეჭდილებას ტოვებს ქართული პროფესიული კულტურის საწყის ეტაპზე, რომელიც ზოგადკაცობრიულის ათვისების, მოთვინიერებისა და მის ფარგლებში გარკვეული თავისუფლების მოპოვების ნიშნით ვითარდებოდა. ეს პროცესი არსებითად ორი-სამი ათეული წლის მანძილზე გრძელდებოდა. მისი ისტორიული მნიშვნელობა სწორედ ამ ათვისების ეფექტურობით განიზომება. იმ პერიოდის სიმფონია, ინსტრუმენტული კონცერტი, სიმფონიური

პოემა, კამერული ანსამბლები, სონატური ფორმები (აგრეთვე ინსტრუმენტული მინიატურებიც) არსებითად იმის იმიტირებაა, იმის ვარირებაა, რაც ჩვენს მუსიკაში ზოგადკაცობრიულიდან მოდის. ჩვენმა მუსიკამ უფრო ადრე მოიპოვა ჟანრულ-ინტონაციური დამოუკიდებლობა. ვიდრე თავისუფლება ფორმისა და სტრუქტურის სფეროში. ამას ბრწმობენ თვით ისეთი თვალსაჩინო ნაწარმოებებიც კი, როგორიცაა ო. თაქთაქიშვილის I და II სიმფონიები, მისივე საფორტეპიანო კონცერტი, ს. ნასიძის I და II საფორტეპიანო კონცერტები, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, შ. ფალიძის III სიმფონია, ბ. კვერნაძის სავიოლინო კონცერტი, ს. ცინცაძის პირველი ოთხი კვარტეტი. ეს ნაწარმოებები მთელი თავისი მხატვრულობისა და ჟანრულ-ინტონაციური სიახლის მიუხედავად, ფორმისა და სტრუქტურის თვალსაზრისით, მაინცა და მაინც დიდი ორიგინალობით არ გამოირჩევიან ამ ქმნილებებში ფორმის ღირებულებას განაპირობებს მისი სიწყობრე, ხანდახან სიმძაფრეც. კლასიკურ მონაპოვართა გადმოტანა ეროვნულ ნიადაგზე, თითოეულ მათგანში ათვისებულია და თვისებურადაა გარდატეხილი ამა თუ იმ პროტოტიპის თავისებურებანი. მაგალითად, ო. თაქთაქიშვილის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი სტრუქტურის სიმწყობრითა და ლოგიკურობით გამოირჩევა, დრამატურგიულად მძაფრია და, ამავე დროს, არც ერთ კონკრეტულ ნიმუშს არ ბაძავს. ასევე ითქმის ს. ცინცაძის კვარტეტებზე, სადაც კომპოზიტორი მასალისა და ფორმის სრულ შესატყვისობას აღწევს. მაგრამ დასახელებულ ნიმუშებთან ერთად ნაცნობად ჩნდება ფორმის მხრივ უსუსური ნაწარმოებები. კომპოზიტორი წესისამებრ კლასიკურ ფორმას ვერ იმორჩილებს, „აწვალებს მას“, იგივეს რამპლისაჟით, ამძიმებს მრავალსიტყვაობით, მხატვრული თვალსაზრისით გაუმართლებელი იმპროვიზაციულობით. ასეთი ნაწარმოებები მაგონებს ნახევარფაბრიკატებს, რომელშიც კარგი ნედლეულია გამოყენებული, მაგრამ საჭიროა კარგი მზარეულიც, რათა კუპმა მისი მონელება შეძლოს.

იმდროინდელი ქართული მუსიკიდან მსურს გამოვაცალკევო ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია, როგორც სიმფონიური ფორმის ორიგინალურად გადაწყვეტის ნიმუში. იგი გამოირჩევა კლასიკური პროპორციებით, ლოგიკით და, ამავე დროს, ძალიან თავისებური აღნაგობითაც. აღარას ვამბობ სიმფონიის ჩანაფიქრის სიღრმეზე, ინტონაციური მასალის, სახეების სიუხვეზე (სხვათა შორის, ნაწარმოების შუა ნაწილში მათი სიჭარბე რამდენადმე ვნებს კომპოზიციის მთლიანობას, გამიზნულობას, გარკვეულ საფრთხეს უქმნის მის შეფიერებასაც). სიმფონიის ფორმა და მისი დრამატურგია გაივლის სხვადასხვა განსჯა-თარეშების დიდ, მრავალი მოვლენით დატვირთულ გზას.

ამ გზაზე განუყოფელნი არიან ეროვნული და თანამედროვეობა. ბობოქარ თანამედროვეობაში წარსულის გამოძახილიც ისმის და მომავლის პოეტური ხილვაც მოჩანს. მხატვრული კონცეფციის მთელი სირთულე არსებითად გადმოცემულია ერთი ინტონაციური ბირთვის გადახალისება-განვითარების მეშვეობით. დიდი ჟანრულ-ფსიქოლოგიური დისტანცია არსებობს საწყისი მასალის სხვადასხვა ტრანსფორმაციას შორის. უშუალო მოსმენისას თითქმის შეუცნობადია ფაქიზი ოცნების ინტონაციურ სიმბოლოსა და ტრაგიკულ ქორალს შორის არსებული შინაგანი კავშირი და ურთიერთგანპირობებულობა. პოლარულის გამთლიანება და მთელი ნაწარმოების შეკვრა ერთიანი განვითარების ხაზით ამ ნაწარმოების ფორმის მთავარი თავისებურებაა. სიმფონიას გვირგვინს ადგამს მისი ფინალი, სადაც ორი, დიამეტრულად საწინააღმდეგო და, ამავე დროს, განვითარების ხაზით ურთიერთდაკავშირებული მომენტია ფიქსირებული: გოდებისა და დღესასწაულის, მსხვერპლის დატირებისა და გამარჯვების. მწუხარებისა და სიხარულის. ეს ორად გახლეჩილი და, ამავე დროს, ესოდენ მთლიანი ფინალი დღემდე ქართული სიმფონიური აზროვნების ერთ-ერთი მწვერვალთაგანია. ფორმის პრობლემების შთაგონებული გადაწყვეტის შესანიშნავი ნიმუში. ამრიგად, ფორმის რეალური თვისებები ნაწარმოების ღირებულების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია.

სტილი მხატვრული აუცილებლობის გამოხატულებაა. ამ აუცილებლობას მსოფლმხედველობა გაიაზრებს. ნეოკლასიციზმის თვალთახედვიდან რომანტიზმი ჭარბი გრძნობიერებითაა დამძიმებული. სტრავინსკის ბევრი რამ განაწყობდა კრიტიკულად ვაგნერის შემოქმედებისადმი, განსაკუთრებით კი მუსიკალური დრამის „უფორმობა", მასში რაციონალური საწყისის შესუსტება, კლასიკოსების შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი კონსტრუქციული მკაფიოების დაკარგვა. მაგრამ სტრავინსკი ცალმხრივობას იჩენდა, რადგან არ ითვალისწინებდა იმ იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივ საფუძველს, რომელიც ვაგნერის სტილს განაპირობებს და ერთგვარ უპირატესობებსაც ანიჭებს. ვაგნერის სტილი გარკვეული მხატვრული მრწამსის სრულყოფილი გამოხატულებაა. ხშირად ვივიწყებთ, რომ სტილის ევოლუცია, უპირველეს ყოვლისა, მისი მხატვრული და იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრების ევოლუციის შედეგია. ჩვენ, ცხადია, ერთი იდეოლოგია გვაქვს — მარქსისტულ-ლენინური, მაგრამ დაუსრულებელია მის ბუნებაში ჩაღრმავებისა და გააზრების პროცესი, წინააღმდეგ შემთხვევაში ერთ ადგილზე გავიყინებოდით. დღეს ადვილია 20—30-იანი წლების მთელი რიგი მოღვაწეების გაკრიტიკება, თუნდაც ისეთი ოსტატებისა, როგორებიც

არიან ა. ბალანჩივაძე და შ. მშველიძე. დიახ, დრომ ბევრი რამ შეცვალა. ამიტომაც მათ მიერ დამკვიდრებული ფორმების მნიშვნელობა დღეს ახლებურად გვესმის. გადაფასება თვით მსოფლმხედველობრივმა ევოლუციამ მოიტანა. ჩვენმა საზოგადოებამ თავის დროზე დიდი ენთუზიაზმით მიიღო ა. ანდრიაშვილის ოპერა „კაკო ყაჩაღი". რასაკვირველია, დღეს მისი დადგმა ასეთივე შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს. განვლილი გზა მისი მოძველების ერთ-ერთი მიზეზია. მაგრამ დრო განა ყველაფერს გადახაზავს? ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი" უფრო ადრეა შექმნილი, მაგრამ მის დიდებას დრომ ვერაფერი დააკლო. და მაინც, დღეს მუსიკის სტილი სრულიად შეცვლილია, განვითარების ახალ საფეხურზეა ასული.

ახლა ადვილია ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიის კრიტიკული შეფასება, დრომ მართლაც გამოუტანა მას თავისი განაჩენი, დღეს იგი, ალბათ, თავის ძველ დადგმებს ახლებურად გაიაზრებდა, გაითვალისწინებდა იმას, რაც განვლილმა პერიოდმა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას შესძინა. მაგრამ ჭარს არ წაუღია ის, რაც ჭაბუკიანმა შექმნა, მ ს ი ნამოღვაწარი ეროვნული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების თავისებურ ფუნდამენტად იქცა და ნურავინ იფიქრებს, რომ შესაძლებელია ამ შესანიშნავი ხელოვანის მონაპოვართა უგულებელყოფა. ასეთია სტილის, მხატვრული მონაპოვრის თავისებურება.

დიახ, სტილი ევოლუციის კანონებს ემორჩილება, ვითარდება. მისი მონაპოვარი, შესაძლოა, გარკვეული დროის მანძილზე ასპარეზიდან ჩამოვიდეს კიდეც, მაგრამ იგი საბოლოოდ მაინც არ გაუჩინარდება, თუკი მხატვრულ ჰეშმარიტებას შეიცავს და ითვალისწინებს მხატვრული აზროვნების კანონზომიერებებს. ასეთ შემთხვევაში მონაპოვარი ტრადიციად იქცევა.

იგივე ითქმის შ. მშველიძის შესახებაც. შეიძლება გამოვთქვათ კრიტიკული შენიშვნები მთელი რიგი მისი ნაწარმოებების მიმართ, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ამ ხელოვანის მუსიკაში ნამდვილი ინტონაციური მარგალიტებია მიმობნეული. იგი ჩაწვდა ისეთ ბგერად ფორმებს, რომლებიც ულმობელი დროის წყალობით თითქოს წაშლილია ერის მუსიკალური მეხსიერებიდან. განა შესაძლებელია ამ სტილური ტრადიციის უგულებელყოფა? შ. მშველიძე ჩვენი მუსიკის ერთ-ერთი უაღრესად ორიგინალური ფიგურაა, მისი სტილი გამეორებელი მოვლენაა. სამწუხაროდ, კრიტიკა შესანიშნავი ხელოვანის მიმართ თავიდანვე ბეცი შეყვარებულის როლს თამაშობდა. არაებითად ვერ მოხერხდა მის მიერ შექმნილი სტილის რეალური ღირებულების მეცნიერული შესწავლა. თუმცა, არაერთი მკვლევარი იძიებდა მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ მხარეებს. და

მაინც. მისი მთლიანი ღირებულების დადგენა, ალბათ, მომავლის მუსიკისმცოდნეობის ვალია. შ. მშველიძის სტილიც აუცილებლობის გამოხატულებაა, თუმცა იგი ბოლომდე ვერ ახორციელებს თავის შესაძლებლობებს. სამწუხაროა, რომ ასეთ ნიშანდობლივ მოვლენებზე არც თუ ისე ხშირად ვკამათობთ, ჰეშმარიტების ძიების ეს ფორმა უთუოდ გაგვიადვილებდა მშველიძისეული „ფენომენის“ დადგენას.

კრიტიკული აზრი დიდ ვალშია რ. გაბიჩვაძის მიმართაც. მართალია, დიდი სტილური გარდატეხა, რომელიც კომპოზიტორის შემოქმედებამ განიცადა, 60-იანი წლების მიჯნაზე კრიტიკული აზრისთვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. არაერთგზის აღნიშნულა მის შემოქმედებაში დამკვიდრებული სიახლენი. რ. გაბიჩვაძის მუსიკა სტილურად მთლიანი და თავისებურია, თუმცა იგი ციდან არ ჩამოვარდნილა. არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს მისი ამოსავალი წყაროების მითითებაც. მაგრამ ეს კომპოზიტორი თავისი ძიებების სერიოზულობით, დახვეწილი ოსტატობით, რთული პრობლემების გადაწყვეტისადმი მისწრაფებით უდავოდ იმსახურებს პატივისცემას. იგი ყოველ ნაწარმოებში გვთავაზობს კომპოზიტორულად საინტერესო მიგნებებს. ამავე დროს, არ ვიტყოდი, რომ ამ სტილს აღარა აქვს გადასაწყვეტი პრობლემები და რომ რ. გაბიჩვაძის აზროვნების ყველა მხარე თანაბრად ძლიერია. მეც გაცილებით უფრო მომწონს მისი კამერულ-ინსტრუმენტული და სიმფონიური შემოქმედება, ვიდრე ბალეტი „მედეა“, შესაძლოა იმიტომ, რომ ამ ნაწარმოების ქორეოგრაფია უკმარისობის გრძნობას იწვევს, მარტო მუსიკა კი ყურადღებას ვერ იქცევს. შეიძლება ვიკამათოთ კომპოზიტორის სტილის სხვა თავისებურებებზეც: მე უფრო ღირებულად მიმაჩნია რ. გაბიჩვაძის ფორმების კონსტრუქციული დახვეწილობა. ორკესტრობა, ფაქტურა, ტემპების მახვილგონიერული გამოყენება, მასალის ორგანულობა. სამაგიეროდ მეტ კრიტიკას იმსახურებს მისი მუსიკის ინტონაციური მხარე. რ. გაბიჩვაძის მუსიკაში ორიენტაცია გამომძახილზე უფროა, ვიდრე ძირფესვეულზე. საქმე ისაა, რომ, როდესაც ხელოვანი ნახტომს აკეთებს, კარგად უნდა ჩანდეს, თუ საიდან სად აკეთებს იგი ამ ნახტომს. რათა მისი შემოქმედების განვითარების ხაზმა უწყვეტობა და შინაგანი ლოგიკურობა შეიძინოს. ის, რაც ძირფესვეულიდან მოდის (ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე მოგახსენებათ), რ. გაბიჩვაძის შემოქმედებაში უფრო ორნამენტს მოგვაგონებს (უდავოდ ოსტატურად შესრულებულს). ვიდრე ნიადაგისეულში წვდომის ცდას. ამიტომაც განსაკუთრებით მძაფრად დგას ცოცხალი ინტონაციის, მისი ხარისხის ქმნადობის საკითხი.

ვერ ვიტყოდი, რომ კარგად და ღრმად მესმის ამ შემოქმედის

ღირსებებისა და ნაკლოვანი მხარეების დიალექტიკა. და მაინც, ჩემთვის ეჭვმიუტანელია ერთი რამ: ჩვენ ხელოვანის სტილის ამოცნობისაკენ, მისი აზროვნების თავისებურებათა გაცნობიერებისაკენ უნდა მივისწრაფოდეთ, რადგან ეს ერთადერთი გზაა მეცნიერული სიზუსტით დავადგინოთ მუსიკის ღირებულება. ქართული მუსიკის ევოლუცია არსებითად მისი სტილის ევოლუციაა. ის, რითაც იწყება ჩვენი ეროვნული კულტურა, მხოლოდ ნაწილობრივ შემორჩა დღევანდელობას, ის კი, რაც ადრე არ გაგვაჩნდა, ჩვენი თანამედროვე კულტურის არსებით მხარეს შეადგენს. სტილი ბუნებით დინამიკურია. იგი ვითარდება, იცვლება, მდიდრდება (ან ღარიბდება). სტილი გარკვეული მთლიანობის, მისი შინაგანი კავშირების მაუწყებელია. ეროვნული კულტურა ერთ მთლიანობად აღიქმება სტილის წყალობით სხვა კულტურებთან მიმართებაში, შინაგანად კი კულტურა ერთ სტილურ მნიშვნელზე არ დაიყვანება. ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ქართული მუსიკის ფუძემდებლების შემოქმედებაზე, როგორც გარკვეულ მთლიანობაზე, მაგრამ ისიც ხომ კარგად ვიცით, რომ ზაქარია ფალიაშვილს სტილურად ბევრი რამ ანსხვავებს დიმიტრი არაყიშვილისაგან, ვიქტორ დოლიძესა და ნიკო სულხანიშვილისაგან. მათ ხელწერას ბევრი რამ აქვთ საერთო და ბევრი რამ — ურთიერთგანმასხვავებელიც.

იგივე ითქმის იმ თაობის კომპოზიტორებზეც, რომლებიც 20—30-იან წლებში გამოვიდნენ შემოქმედებით ასპარეზზე (ი. ტუსკია, გრ. კილაძე, ა. ბალანჩივაძე, შ. მშველიძე). მათაც ბევრი რამ აქვთ საერთო და ურთიერთგანმასხვავებელიც. აღსანიშნავია მათი სტილის აღქმისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერება: ადრე განმასხვავებელი ნიშან-თვისებები შეიგრძნობოდა მკაფიოდ, უფრო გვიან კი — ის, რაც მათ ერთიანებთ. ამაში არაფერია უცნაური: თითოეული მათგანისათვის ამოსავალი წერტილი ხალხური მუსიკა იყო, ეს ქმნიდა სტილური ერთგვაროვნების პირობას. დღევანდელი კრიტერიუმების მიხედვით მათს შემოქმედებაში ობიექტურ-ხალხური ჰარბობს ინდივიდუალურს, ამიტომ დროთა განმავლობაში ესთეტიკური ინტერესი ობიექტურად ღირებულს დაეყრდნო და, ცხადია, არსებითის მნიშვნელობაც ხალხურობის „იდენტურმა“ შეიძინა.

მოყვანილი მაგალითის მიხედვითაც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული პროფესიული მუსიკის სტილური ტრადიციების უწყვეტობას (ყოველ შემთხვევაში განვითარების ადრეულ ეტაპებზე) ხალხურ საწყისებზე დაყრდნობა აპირობებდა, ხოლო სტილურ სხვაობას — არა იმდენად განსხვავებული თემატიკა. რამდენადაც თვით ხალხური წყაროების სხვადასხვაობა და მათდამი მიდგომის განსაკუთრებულობა. მთის ნაკადი მშველიძის შემოქმედებაში — ერთი

ბგერადი რეალობაა, ქალაქური მუსიკის ნიმუშების სიჟარბე „ქეთო და კოტეში“ — სულ სხვა სამყაროა. სხვა ფაქტორებთან ერთად „დაისსა“ და „აბესალომის“ სტილურ სხვაობებს მათში განსხვავებული დიალექტების გამოყენებაც ქმნის.

სტილური პოლუსები განვითარებული მუსიკალური კულტურის დამახასიათებელი ნიშანია. ორიგინალურ სტილთა სხვაობა ნიჭიერ ინდივიდუალობათა სიჟარბეზე მიგვანიშნებს. ბუნებრივია, 70—80-იანი წლების ქართული მუსიკა გაცილებით უფრო მეტი სტილური წინააღმდეგობებით ხასიათდება, ვიდრე 20—30-იანი წლებისა. ბუნებრივია, ეს სტილები არ იმყოფებიან მშვიდობიანი თანაარსებობის პირობებში. ისინი ერთმანეთთან დაუსრულებელი პოლემიკის გზით ვითარდებიან. ტრადიციული ან ეგუება ახალ მხატვრულ ამოცანებს, ან განწირულია. სიახლე ან მკვიდრდება საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში და საბჭოთა კანონზომიერების ხასიათს იძენს, ან „შემთხვევითი მოვლენის“ როლით კმაყოფილდება და მხოლოდ ერთი რომელიმე შემოქმედის ბიოგრაფიის კუთვნილება ხდება. ჩვენი მუსიკის ისტორია ხანმოკლეა. მაგრამ თვით ამ მოკლე დისტანციის გასასვლელად მას რამდენიმე სტილური ზღურბლის, სხვადასხვა ხასიათის ინერციის დაძლევა მოუხდა.

ისტორიული განვითარების პერსპექტივაში ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ღირებულება გაცილებით მაღალია იმაზე, რაც ქართულმა მუსიკამ შეიძინა თავისი არსებობის მომდევნო ორისამი ათეული წლის მანძილზე. მაგრამ ის სტილური გარდატეხა, რომელიც უკვე 20-იან წლებში მზადდებოდა და რომელმაც განსაკუთრებული სიმკვეთრით ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიაში იჩინა თავი — წინსვლაა, სტილური ჩარჩოების გადალახვაა, ახალ სივრცეებში გასვლაა, ეროვნული კულტურის უდაო მატებაა. ეს რომ არა, არ გვექნებოდა 50-იანი წლების შესანიშნავი ნაყოფი (ს. ცინცაძის, ა. მაჭავარიანის, რ. ლაღიძის, ა. ჩიმაკაძის, ო. თაქთაქიშვილის და სხვათა ქმნილებები). 60-იანი წლების დასაწყისი ახალი სტილური ძვრებით აღინიშნა. ამ პერიოდში ბევრი ისეთი მუსიკაც იქმნებოდა, რომელმაც თითქმის უკვალოდ ჩაიარა ეროვნული კულტურისათვის, მაგრამ არსებითად ეს არის ახალი სტილის ჩამოყალიბების, ეროვნული მუსიკის ძირეული გადახალისების ხანა, რომელიც მეტწილად ახალი თაობის მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული.

60-იან წლებში უნივერსალური კრიტერიუმის მნიშვნელობას კარგავს მხატვრულობის მთავარი მსაზღვრელი — ხალხურ წყაროებთან მაქსიმალური სიახლოვე, მათი აღორძინება ახალ ეანრულ პირობებში, მათთვის დამახასიათებელი მუსიკალურ-ენობრივი ნიშანთვისებების შენარჩუნება. იმხანად — კარგად მახსოვს მაშინდელი

პოლემიკა — ის. ვინც სიახლისათვის იბრძოდა, უპირველეს ამოცანად მიიჩნევდა ეროვნული მუსიკის გამდიდრებას XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი გამოცდილებით. ეს იყო ზრდის პროცესისათვის დამახასიათებელი „საყმაწვილო სენი“, რომელსაც კატეგორიული განცხადებებიც უნდა ვაპატიოთ და ხშირად აღიარებულ ოსტატთა შემოქმედების პოზაფური მიბაძვაც. მაგრამ მოსახდენი ნოხდა. შეიცვალა ხალხურისადმი დამოკიდებულებაც და ხალხურის ერთადერთობაში რწმენაც შესუსტდა. რასაკვირველია, ახალი პოზიცია დეკლარაციებით არავის დაუსაბუთებია (წარმომიდგენია, რა რეაქციას გამოიწვევდა ეს!), მაგრამ რეალურ შემოქმედებაში მისი არსებობა აშკარაა და სტილური ძვრების მომასწავებელი. ამ პროცესების უგულებელყოფა შეუძლებელია, თუკი გვსურს წარმოვიდგინოთ განვითარების რეალური პროცესი.

ჩვენში მოხდა მხოლოდ ის, რაც არაერთხელ განმეორებულა კულტურის ისტორიაში. დრო წინ მიდიოდა და რეალურმა შემოქმედებამაც დროს აუბა მხარი, მაშინ როდესაც ჩვენი კრიტერიუმები წარსულის ინერციას ეყრდნობოდა და სიახლის შეფასებას ისევ ძველი, „დაუთმობელი პოზიციებიდან“ ლამობდა. თუკი ხალხურ შემოქმედებასთან კავშირის ინტენსიურობა ღირებულების მსაზღვრელია, მაშინ ფოლკლორისაგან დაშორება ნეგატიურის მნიშვნელობას იძენს. ამ შემთხვევაში ინერციის პათოსი იმაში მდგომარეობს, რომ არსებული მოდელი მეორდება დაუსრულებლად, არსებითის შეცვლის გარეშე. ასეთი პირობა ტრადიციების ცხოველმყოფელობის ილუზიას ქმნის. ყოველი რეალური სიახლე აპრიორულად უარყოფილია „ნორმიდან გადახვევის“ გამო. ხალხურის ტირაჟირება კი სრულიადაც არ უდრის მის განვითარებასა და გამდიდრებას. თუ რას წარმოადგენს შემოქმედებითი ნაბიჯი — გზიდან გადახვევაა, თუ ახალ მაგისტრალზე გასვლა, ამას ნაწარმოებთან პირველი შეხვედრა კი არ განსაზღვრავს, არამედ მისი ადგილი საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში. კარგად ვიცით, რომ განქიქებას ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიაც ვერ ასცდა (მასში ეთნოგრაფიულად უტყუარი ვერ შეიგრძნეს), სწორედ იმ თვისებების გამო, რაც სინამდვილეში მის მაღალმხატვრულობაზე მეტყველებდა.

სტილი გარკვეული თვისებების ერთობლიობაა (ენა, ფორმები, განვითარების ლოგიკა, მასალის შერჩევა და სხვ.), სტილური ორიენტაციები კომპოზიტორის პოზიციითაა განპირობებული. თვით პოზიცია კი. მსოფლმხედველობით განისაზღვრება. შეიძლება ისიც მოხდეს, რომ კომპოზიტორი მიზნად არ ისახავდეს არავითარ ზეიდეას და ხელმძღვანელობდეს მხოლოდ თავისი ხელობის ინტერესებით (მუსიკას თხზავდეს თავისი უნარის, პროფესიული წრთობის დასამტკი-

ცებლად). ვფიქრობ, რომ ასეთ მუსიკას არ გააჩნია სხვა „ბგერად სამყაროში გასვლის“, სხვა სტილის დამკვიდრების არავითარი შანსი, რადგან სტილური მოძრაობა წარმოუდგენელია იდეოლოგიური დატვირთვის, ახალ სიღრმეებში ადამიანის შეჭრის გარეშე. მიუხედავად უკიდურესობაა, როდესაც კომპოზიტორი ისეთ ჩანაფიქრს ეტანება, რომლის განსახორციელებლად მას საკმარისი სტილური რესურსები არ გააჩნია და იძულებული ხდება სხვისი ნააზრევით ისარგებლოს. ასეთ შემთხვევაში იგი საკუთარის განვითარების ნაცვლად ახალს სამყაროში იკრებს და თავის ფანტაზიას ხელოვნურად ზღუდავს. ეს უკვე სტილური ეკლექტიკაა, მიუხედავად იმისა, რომ მის კომპოზიციაში „უცხოსთან ერთად“ თავისიც ვლინდება, მაგრამ ამჯერად იგი სხვა სტილურ მარწუხებშია მოქცეული, დაქვემდებარებული. ამ შემთხვევის საგანგებოდ აღნიშვნა აუცილებელია, რომ არ შეგვექმნას ცრურწმენა, თითქოს „ნედლი სახით შემოტანილი“ ეროვნული ხელს უწყობს სტილური დიაპაზონის გაფართოებას. სტილი ორგანული მთლიანობა და მხატვრული იდეის განფენაა მუსიკალურ ფორმაში. გ. ყანჩელის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ის გამოცდილება, რომელიც შემოსულია სტრავინსკის, შოსტაკოვიჩის ხელოვნებიდან, თანამედროვე პოლონური სკოლიდან. მაგრამ ეს უკვე თვით ყანჩელის ხელწერის ორგანული ნაწილია, მისი თვითმყოფადი სტილის თავისებურება. ყანჩელის სტილი თვისობრივად ახალი მოვლენაა და შეუძლებელია მისი ხელოვნურად გახლეჩა იმ კომპონენტებად, რომლებიც მასში სხვადასხვა ტრადიციიდან შევიდა. ასეთი კავშირების გარეშე შეუძლებელია ეროვნული მუსიკის განვითარება. განა ს. ცინცაძეც დიდად არაა დავალებული ბევრი თავისი წინამორბედისაგან? განა მისმა საკვარტეტო სტილმა არ განიცადა ბარტოკისა და შოსტაკოვიჩის ცხოველმყოფელი ზეგავლენა, არ მოახდინა ამ დიდოსტატების გამოცდილების შემოქმედებითი გადამუშავება?

ახალმა მუსიკამ აამოძრავა და აამეტყველა ის, რაც მანამდე მისი თვალსაწიერის მიღმა რჩებოდა, ის, რაც აუცილებელი იყო ახალი მხატვრული განზოგადებებისათვის. მხედველობაში მაქვს XX საუკუნის ინტონაციური აზროვნების ნაყოფი, რომელიც დამკვიდრებულია ჩვენი ეპოქის უდიდეს წრმომადგენელთა შემოქმედებაში, ნაწილობრივ გადმოსულია თვით მუსიკალურ ყოფაში და ხშირად ჩამოქვეითებულიც მუსიკალური ყარგონის მნიშვნელობამდე. ესეც თავისუფლად შემოდის ქართულ მუსიკაში, არღვევს მის ინტონაციურ „ერთგვაროვნებას“, „ანაგვიანებს“ მას. მაგრამ მაინც ახალ დროს შეესატყვისება, დოკუმენტურად უფრო უტყუარია, ხსნის იმ დისტანციას, რომელსაც ასე თუ ისე ქმნიდა ფოლკლორზე დაყრდნობა. ერთი სიტყვით, ჩვენს მუსიკაში შემოდის და მკვიდრდება ახალი

ფორმები, ახალი ინტერვალიკა. ჰარმონიული კანონზომიერებანი და სხვ. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქართული მუსიკის ფაქტურული განახლება, რაც განსაკუთრებული ძალით 60—70-იანი წლების ინსტრუმენტულ მუსიკაში გამოვლინდა. ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა სწორედ ფაქტურას ენიჭება, როგორც ჟღერადობის ზოგად მსაზღვრელს, რომელიც თავისივე კომპონენტების — რიტმის, ინტერვალიკის, ჰარმონიულ-პოლიფონიური და ტემბრული წყობის — უბრალო არითმეტიკული ჯამი კი არ არის, არამედ მათი ურთიერთშეწყობის ახალი პრინციპის აქტივობის შედეგია. გ. ყანჩელი გარკვეული თვალსაზრისით ტრადიციულად მოაზროვნეა. მის მუსიკაში სიახლის მომენტი ძნელი აღმოსაჩენია, თუ გამომსახველობის ელემენტებს ერთმანეთისაგან იზოლირებულად განვიხილავთ, თუკი რაღაცა ახალი ჰარმონიული ფუნქციების, ახალი ინტერვალიკის, ახალი კილოების ძებნას შევუდგებით. ასეთი სიახლეები ამ „ტრადიციული ელემენტების“ ახალ მიმართებებში, კონკრეტულად საორკესტრო ფაქტურაში, ალეატორიკის თავისებურებებში, დრამატურგიულ პრინციპებში ვლინდება. ყოველივე ამის წარმომქმნელი ბიზეზი ისეთი მუსიკალურ-პოეტური კატეგორიების ახლებურად გააზრებაა, როგორიცაა ლირიკა და გროტესკი, დრამატული და ეპიკური საწყისები. სწორედ ეს ქმნის ახალ ფაქტურას, ახალ ბგერად მიმართებებს, მკვეთრი განახლების შეგრძნებას.

იგივე ითქმის ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, ნ. მამისაშვილის, ნ. გაბუნიას, ი. კევაყმაძის ძიებების მიმართაც. თითოეულ მათგანს „ფაქტურის გრძნობა“ გააჩნია, თითოეული მათგანისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტრადიციული ფორმების გადახალისებას და, რაც მთავარია, ახალი „ლექსიკის“ შექმნას, ყველაზე მკვეთრად რომ განსხვავებს ინდივიდუალურ ხელწერას, კომპოზიტორისეულ სტილს, რაც აუცილებელი პირობაა მხატვრული სახეების შესაქმნელად.

ცხადია, თითოეული სტილური კონცეფცია ტრადიციულის განვითარებაცაა და მისი გამდიდრებაც. მაგრამ, ამავე დროს, მასთან პოლემიკაცაა. დღეს ხალხურიდან ემპირიული სესხება, კომპოზიტორის ნაწარმოებში ფოლკლორულის გადმონერგვა სტილურ ანაქრონიზმად იმიტომ აღიქმება, რომ ეროვნული მუსიკა ახალ პოზიციებზე გადავიდა. „ანაქრონიზმის“ შთაბეჭდილებას „სწორედ ახალ პოზიციებთან“ შეუთავსებლობა ქმნის. ასეთი „ანაქრონიზმი“ მუსიკას უფლებას ართმევს რაიმე მოვლენის სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინოს. ის, რაც ადრე სიმართლედ ითვლებოდა, ახალი სიმართლის მიერაა მოხსნილი.

სხვათა შორის, თვით ისეთ კომპოზიტორებსაც, რომელთაც საკუთარი სტილი დიდი ხანია გამოუმუშავდათ, „ახალი ესთეტიკური

ვითარება“ აიძულებს გადააბალისონ თავიანთი შემოქმედება, ეძიონ ახალი ლექსიკა, ახალი დროის შესატყვისი ფორმები. რასაკვირველია, განახლებისაკენ მისწრაფება შესანიშნავია, თუკი იგი კომპოზიტორს ხელწერას არ დააკარგვინებს, ეკლექტიკოსად და ეპიგონად არ გადააქცევს. ქართველ კომპოზიტორებს შორისაც არიან ისეთი ინდივიდუალობანი, რომლებმაც დროთა განმავლობაში რადიკალურად შეიცვალეს ხელწერა, მაგრამ არ დაკარგეს თავისთავადობა. ესენი არიან ს. ცინცაძე, რ. გაბიჩვაძე, ნ. მამისაშვილი, განსაკუთრებით საინტერესო ევოლუცია განიცადა ს. ნასიძის სტილმა. ჩვენ რომ ერთმანეთს შევადაროთ მის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი ნაწარმოებები (მაგალითად, საფორტეპიანო კონცერტები და მეორე სიმფონია — მესამე კამერულ სიმფონიას, სიმფონიების ციკლს „ფიროსმანი“, „პასიონები“, „დალაი“, კვარტეტებს და სხვ.), მათ შორის კოლოსალურ განსხვავებას შევამჩნევთ, თუმცა ყოველ აღნიშნულ პერიოდში კომპოზიტორს თავისი ხელწერა, თავისი კომპოზიტორული ხედვა და დამახასიათებელი სახეები გააჩნდა. აღრე ს. ნასიძე გარკვეულ სტილურ საყრდენებს ეძიებდა, ხალხური მასალაც მის შემოქმედებაში შემოდიოდა თავისი პირვანდელობით, „ნატურის ხელშეუხებლობით“. იგი ზლუდავდა ჟანრულ-ფსიქოლოგიურს, მისთვის უცხო იყო მძაფრი კონტრასტები და მრავალპლანიანობა, — ლირიკისა და გროტესკის, ეპოსისა და დრამის თანაარსებობით. 70-იანი წლების ს. ნასიძის მუსიკალური სამყარო სულ სხვანაირად გამოიყურება. კომპოზიტორმა თამამად მიმართა გამოცდილებას, რომელსაც თანამედროვე მუსიკალური აზროვნება ქმნის. ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემისაკენ სწრაფვამ ძირფესვიანად შეცვალა მისი დამოკიდებულება ინტონაციის პრობლემისადმი. მთის ფოლკლორში, მის სიმკაცრესა და კილოურ-ჰარმონიული წყობის „პირველყოფადობაში“ ს. ნასიძემ, უპირველეს ყოვლისა, დაინახა არა კოლორისტული და ჟანრულ-სახასიათოს შესაძლებლობანი, არამედ ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების დიდი რესურსები. ადრე ფშაურმა კილოკავმა შ. მშველიძეს იშვიათი მხატვრული სიღრმის სიმბოლოს — ზვიადაურის სახის შექმნის საშუალება მისცა. ს. ნასიძემ ამ მხრივ საგულისხმო ნაბიჯები გადადგა. მის მუსიკაში „მთის ინტონაცია“ პარადოქსულად უერთდება შოსტაკოვიჩის აზროვნებისათვის დამახასიათებელ იმ ჰარმონიულ-მელოდიურ თავისებურებებს, რაც დიდ საბჭოთა კომპოზიტორს ტრაგიკული კონფლიქტების აღბეჭდვის საშუალებას აძლევდა. ეს სინთეზი ს. ნასიძის შემოქმედებაში იმდენად ორგანულია, იგი იმდენად შთამაგონებელ სახეებს ქმნის, რომ მისი სტილის არსებითი ნიშნის მნიშვნელობას იძენს. ამდენად, ს. ნასიძისათვის ღრმად ეროვნული ინტონაცია ახალი

ლექსიკის საფუძველია, მელოდიურ-ჰარმონიული ბირთვია, რომელიც დიდი ტევადობის მუსიკალურ ფორმას წარმოქმნის. ცხადია, ს. ნასიძის სტილური სისტემა მხოლოდ ამ თავისებურებაზე არ დაიყვანება. მისთვის უცხო არაა ალეატორიკა, ტოკატურობა, რომელიც ჟანრულის ფორმულამდე დაყვანის, დინამიკურ პულსად ქცევის მთავარ საშუალებად იქცევა.

როდესაც ს. ნასიძე ფოლკლორული წარმოშობის მელოდიას მიმართავს, იგი საწყის მასალაზე გარკვეულ „ძალდატანებას“ ახდენს, ასხვაფერებს მას, არ ერიდება მის გართულებასა და უცხო ელემენტებით „დატვირთვას“. ყოველივე ამას იგი აკეთებს ახალ ადამიანურ მიმართებათა გადმოსაცემად. ცხადია, სტილური ევოლუცია ზღუდავს და უპირისპირდება ტრადიციას, რომელიც ახალი სტილის პოზიციებიდან რეტროსპექციის მნიშვნელობას იძენს. ტრადიციის განვითარება-აღორძინებაც ახალი ღირებულების აღბეჭდვის ამოცანაზე და მისგან წარმომდგარ ახალ მიდგომაზეა დამოკიდებული.

* * *

მუსიკალური შემოქმედება, მით უმეტეს, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის წინსვლის პირობებში, ჟანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ეს ჟანრები, შესაძლოა, სხვადასხვა ინტენსივობით განვითარდეს, მაგრამ მათი დინამიკა განპირობებულია არა მარტო წმინდა შემოქმედებითი იმპულსებით, არამედ ობიექტური „მატერიალური“ პირობებითაც. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ქართული მუსიკის ფუძემდებლები არსებითად საოპერო მუსიკას ქმნიდნენ და იჩენდნენ ინტერესს ვოკალური ჟანრებისადმიც, ინსტრუმენტულ ჟანრებში ყამირი კი 20—30-იან წლებში გამოსულმა თაობამ გატეხა (გ. კილაძე, ი. ტუსკია, შ. მშველიძე, ა. ბალანჩივაძე). 30-იანი წლებიდან (ვ. ჭაბუკიანის მიერ ა. ბალანჩივაძის „მთების გულის“ დაწერიდან) იწყება ქართული ბალეტის ისტორია, რომელიც ქართული მუსიკალური თეატრის ავანგარდულ ჟანრად იქცა. ამ მღვიმარეობას საბალეტო ხელოვნება 60-იანი წლების დასაწყისამდე ინარჩუნებდა. რასაკვირველია, აღნიშნულ პერიოდში ოპერებიც იქმნებოდა. მაგრამ მათ ისეთი გამოხმაურება არ ჰქონდათ, როგორც ჭაბუკიანის დადგმებს.

60-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულმა ოპერამ „მეორე სუნთქვა“ ჰპოვა არსებითად ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ნაწარმოებების დადგმის გამო. 70-იან წლებში რ. ლაღიძის „ლელაც“ ზეაღმავალ გზას აღნიშნავს, ხოლო საბალეტო ხელოვნება, სამწუხაროდ,

კნინდება, მწვავე კრიზისის ფაზაში შედის. შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული კულტურა სიმფონიურ ჟანრშიც ზიგზაგებით იკაფავდა გზას. ქართულ სიმფონიას საფუძველი ა. ბალანჩივაძემ ჩაუყარა. ო. თაქთაქიშვილის მეორე და შ. მშველიძის მესამე სიმფონიები აფართოებდნენ ჟანრის სპექტრს. სიმფონიის ახალი აღმავლობა 60-იანი წლების დასასრულიდან, არსებითად, დაკავშირებულია გ. ყანჩელისა და ს. ნასიძის მოღვაწეობასთან, თუმცა საყურადღებო ნაწარმოებები შექმნეს სხვა ავტორებმაც (ა. მაჭავარიანმა — II სიმფონია, დ. თორაძემ — II სიმფონია, ფ. ღლონტმა — VI სიმფონია, რ. გაბიჩვაძემ — კამერული სიმფონია, მიძღვნილი დ. შოსტაკოვიჩის ხსოვნისადმი).

კანტატა-ორატორიის პრეისტორიის უმნიშვნელოვანესი ნიმუშია შ. მშველიძის „კავკასიონი“, რომლის ცალკეული ფურცლები დღესაც შთაბეჭდილებას ახდენს, პირველი სრულქმნილი ნიმუში კი ა. ჩიმაკაძის კანტატაა — „ქართლის გული“, რომელიც 50-იანი წლების მონაპოვართა რიგს მიეკუთვნება. არსებითად კი ამ ჟანრის ყველაზე დიდი წარმატებები დაკავშირებულია ო. თაქთაქიშვილის მოღვაწეობასთან („რუსთაველის ნაკვალევზე“, „გურული სიმღერები“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „საერო სიმღერები“ და სხვ.), 70-იან წლებში ამ ჟანრის განვითარებაში ახალი ნაკადი შემოიტანა ი. კეჰაყმაძემ („პარაფრაზები ძველი თბილისის თემებზე“ და „ფშაური ჩანამღერები“).

თავისებური გზა განვლო კამერულმა მუსიკამაც. ყველაფერი, რაც წინ უსწრებს ს. ცინცაძის მეორე სიმებიან კვარტეტს, დღეს არსებითად ისტორიულ ინტერესს იწვევს. ს. ცინცაძემ კვარტეტების და საკვარტეტო მინიატურების ციკლები შექმნა, რომელთაც უფრო გვიან ს. ნასიძის, ნ. ვაწაძის, ნ. გაბუნიას ნაწარმოებები დაემატა. 60-იანი წლებიდან საქართველოში ბევრი არასტანდარტული კამერული ნაწარმოები დაიწერა (მათ შორის დიდი ყურადღება მიიპყრო ნ. გაბუნიას „იგავმა“, რ. გაბიჩვაძის სონეტმა, ს. ნასიძის კამერულმა სიმფონიამ). საინტერესო კამერული ნაწარმოებები შექმნეს ვ. აზარაშვილმა და ნ. მამისაშვილმა. აღმავლობას განიცდის კამერულ-ვოკალური ჟანრიც, რომელიც ადრე, 50-იან წლებში, დიდი მოსაცლიანობით არ გამოირჩეოდა (თუმცა თავის დროზე მშვენიერი მინიატურები შექმნეს ა. მაჭავარიანმა, რ. ლაღიძემ და სხვ.). 60-იანი წლების დამდეგიდან ვოკალური ჟანრის ნიშანდობლივ მოვლენად იქცა ციკლური ნაწარმოებები, აღვნიშნავდი ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის, ს. ნასიძის, უფრო გვიან — გ. ჩლაიძისა და სხვათა ნაწარმოებებს.

ქართული მუსიკის უმნიშვნელოვანესი გამარჯვებები დაკავშირე-

ბულია აგრეთვე ინსტრუმენტულ კონცერტთან. 50-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი ა. მაჭავარიანის სავიოლონო და ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტები ამ ჟანრის იმდროინდელ ნიმუშთა შორის საუკეთესონი არიან, უფრო გვიან საკონცერტო ლიტერატურა გამდიდრდა ა. ბალანჩივაძის, ბ. კვერნაძის, ს. ნასიძის, ვ. აზარაშვილის, ნ. გაბუნიას და სხვათა ნაწარმოებებით. პროგრამული მუსიკა და სიმფონიური მინიატურის ჟანრშიც ბევრი საინტერესო ნიმუში შეიქმნა (მშველიძის „ზვიადაური“, რ. ლაღიძის „საჭიდაო“, ა. ბალანჩივაძის „რიწის ტბა“ და სხვ.). ოპერეტის ჟანრიც საკმაოდ ინტენსიურად ვითარდება. სხვადასხვა მიზეზის გამო ოპერეტებს წერდნენ ის ავტორებიც, რომელთაც არც იუმორის გრძნობა გააჩნდათ და არც სიმღერის დიდი ოსტატები იყვნენ. მაგრამ ამათ ფონზე მაინც გამოიკვეთა იმათი ფიგურებიც, რომელთა მთავარი მოწოდებაც, როგორც ჩანს, სწორედ საოპერეტო ჟანრია. ესენი არიან, უპირველეს ყოვლისა, გ. ცაბაძე და შ. მილორავა.

ქართული მუსიკის ერთ-ერთი საყურადღებო სფეროა სიმღერის ჟანრი. უნდა ითქვას, რომ სწორედ შემოქმედების ამ სფეროში ხშირად არ არის კარგად გამოკვეთილი ზღვარი პროფესიულსა და დილეტანტურს შორის. მუსიკის არც ერთ ნაირსახეობას ისე მრავლად არ ეტანებიან ავტორები, როგორც სიმღერას. გასაკვირიც არაა, რომ აქ ნიჭიერის გარდა ბევრი უნიჭოც ცდის ბედს და რომ სიმღერას ნამდვილ ოსტატებთან ერთად ბევრი დილეტანტიც ქმნის. ამიტომაც შექმნილია ბევრი აშკარად სუსტი, არამხატვრული სიმღერა.

და მაინც, ათწლეულთა მანძილზე ჩვენში შეიქმნა საესტრადო მუსიკალური ხელოვნება, რომელსაც თავისი ტრადიციები გააჩნია და რომელშიც განსაკუთრებით ვოკალური ჟანრები განვითარდა. ამ ჟანრის განვითარებაში სხვადასხვა დროს განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს რ. ლაღიძემ, დ. თორაძემ, ა. კერესელიძემ, გ. ცაბაძემ, ბ. კვერნაძემ, ვ. აზარაშვილმა, ჯ. კახიძემ და სხვებმა.

ცხადია, მე სირბილით მომიხდა გავლა ქართული მუსიკის თითქმის ორმოცდაათწლიან გზაზე, და ამიტომაც, პანორამა, რომლის შემოხაზვაც ვცადე, სქემატური და ნაკლოვანია. ქართულ მუსიკას გაცილებით მეტი მონაპოვარი გააჩნია, ვიდრე ამ სურათიდან ჩანს, მაგრამ თვით ასეთი ნაჩქარევი ჩამოთვლიდანაც ვლინდება სხვადასხვა ჟანრს შორის არსებული პროპორციები და შეფარდებანი. შესამჩნევია, რომ წლების მანძილზე უფრო ინტენსიურად ინსტრუმენტული ჟანრები ვითარდებოდა. აშკარაა ისიც, რომ უფრო მეტ ყურადღებას იქცევდნენ მონუმენტური ჟანრები, ვიდრე მცირე ფორმები. 60-იანი წლების დასასრულამდე (საინტერესოა სტატისტიკისათვის)

ჩვენში გაცილებით მეტი საოპერო ნაწარმოები შეიქმნა, ვიდრე მუსიკა კამერული ანსამბლებისათვის. ამ ოპერების ოთხმოცი პროცენტი დღემდე დაუდგმელია, მაშინ როდესაც „ჭაბუკიანის ტოპოჭაში“ თითქმის იმდენი ბალეტი დაიდგა, რამდენიც დაიწერა.

საქართველოში კამერული ორკესტრის დაარსებამდე არც კამერული სიმფონიები იქმნებოდა და არც შესაბამისი კონცერტები. კამერულმა ორკესტრმა (როდესაც მას მ. იაშვილი და ი. პოლიტკოვსკი ხელმძღვანელობდნენ) კომპოზიტორებს ამ ჟანრისადმი გარკვეული ინტერესი აღუძრა (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ამ ანსამბლისათვის შეიქმნა ნ. ნასიძის შესანიშნავი მესამე კამერული სიმფონია. კამერული სიმფონიის ჟანრში რამდენიმე საინტერესო ნიმუში შექმნა რ. გაბიჩვაძემ). სადღეისოდ არსებული კამერული ორკესტრებიც (ლ. ისაკაძის ხელმძღვანელობით და საგუნდო-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებასთან არსებული ორკესტრი შ. შილაკაძის ხელმძღვანელობით) აგრეთვე დიდ როლს თამაშობენ შესაბამის ნაწარმოებთა შექმნისათვის. დღეს უკვე სპეციალურად იწერება ნაწარმოებები ქალთა კამერული გუნდებისათვისაც. რადგან შ. მოსიძემ გორში და თბილისის კონსერვატორიასთან შექმნა მშვენიერი კოლექტივები, რომლებიც თავიანთ რეპერტუარს ოსტატურად ასრულებენ. ღირს ვამბობ ისეთ კოლექტივებზე. როგორიცაა საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი. ფილარმონიისა და რადიოტელეხედვის სიმფონიური ორკესტრები, რომელთა სახით ქართველ კომპოზიტორებს ჰყავთ ნამდვილი მოჭირნახულენი.

თითქმის 30—40 წლის მანძილზე თბილისის საოპერო თეატრი (მე ამ შემთხვევაში ბალეტს არ ვგულისხმობ) კრიზისისა და დეპრესიის მდგომარეობაში იმყოფებოდა, ყოველ შემთხვევაში, მისი საშემსრულებლო აპარატის მთელი რგოლების მუშაობა დიდი ნაკლოვანებით აღინიშნებოდა. მართალია, გაჩნდა სოლისტების თანავარსკვლავედი, სამაგიეროდ გუნდი, ორკესტრი. დამდგმელი რეჟისორები და სხვა და სხვა, თანამედროვეობის სიმაღლეზე არ იდგა და. რა გასაკვირია, რომ ამ სცენაზე ძნელი იყო როგორც ქართული, ისე საოპერო კლასიკის სრულყოფილად წარმოდგენა. ამიტომაც. ცალკეული გამოკრთომების მიუხედავად, თითქმის ორმოცი წლის მანძილზე ვერ შეიქმნა ისეთი საოპერო ნაწარმოები, რომელიც თანამედროვე მუსიკალურ კულტურაში მოიპოვებდა აღიარებულ მნიშვნელობას („აბესალომ და ეთერის“ მსგავსად). ამაში ბრალი ედებათ არა მარტო კომპოზიტორებს, არამედ თეატრსაც. ბოლო დროს ვითარება მკვეთრად შეიცვალა. აქ მოვიდნენ ისეთი შემოქმედებითი ძალები, რომლებსაც შეუძლიათ ურთულესი მხატვრული ამოცანების გადაჭრა და, ეჭვგარეშეა, რომ ეს გარემოება ახლო მომავალში გარ-

კვეულ კორექტივს შეიტანს თვით ქართული მუსიკის ჟანრულ პანორამაში, გამოიწვევს გარკვეული აქცენტების გადაადგილებას. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში საშემსრულებლო აპარატს (სოლისტსა თუ კოლექტივს) შეუძლია იმპულსატორის როლი შეასრულოს. დარწმუნებული ვარ, რომ ქართველ კომპოზიტორებს კარგი კამერული მომღერლები რომ ეგულებოდეთ, სარომანსო მუსიკას გაცილებით მეტ ყურადღებას დაუთმობდნენ. თუ საოპერო მომღერალი ხანდახან ასრულებს კამერულ ნაწარმოებებს, ეს კიდევ არა ჭკნარს მის საშემსრულებლო პროფილს. იგივე ითქმის სოლისტ-ინსტრუმენტალისტებზე, რომელთა ნაკლებობას მკვეთრად განვიცდით. ამით აიხსნება შესაბამისი ლიტერატურის სიღარიბე და უხარისხობაც — აქ შესარჩევი თითქმის არაფერია. ბოლო ათწლეულის მანძილზე მხოლოდ ს. ცინცაძემ შექმნა საყურადღებო მუსიკა ჩელო-სოლოსათვის (24 პრელუდია). მაგრამ ეს ხომ ძალიან ცოტაა. სავალალოა ისიც, რომ დღესდღეობით თითქმის არა გვყავს ჩელოზე დამკვრელებიც (ელდარ ისაკაძე გამონაკლისია), ვისაც სოლო კონცერტების გამართვა შეუძლია. მაშ ვიღასთვის უნდა დაიწეროს ნაწარმოებები?

ჟანრული დინამიკის ერთ-ერთი კანონზომიერება იმაშიც მდგომარეობს, რომ მის განვითარებას ჟანრის ტრადიციებთან ერთად სხვა ჟანრებში მოპოვებული მიღწევებიც აპირობებს. ცხადია, შესაბამისი ჟანრის ტრადიციებს დიდი მნიშვნელობა აქვს. ძნელია ს. ცინცაძის საკვარტეტო სტილის წარმოდგენა ამ ჟანრში ბარტოკისა და შოსტაკოვიჩის მონაპოვართა გარეშე, რაც ოდნავადაც არ ამცირებს ცინცაძის კვარტეტების თვითმყოფობას (იგი იმდენად მძლავრი შემოქმედებითი პიროვნებაა, რომ შეუძლია ნებისმიერი გამოცდილების ორგანულად შეთვისება, მისი გადაქცევა საკუთარ შემოქმედებით ელემენტად). მან ამიტომაც შექმნა თავისი საკვარტეტო სტილი, თავისი სახეების სამყარო და ენა. ს. ნასიძე კი ავითარებს სრულიად ახალ ხაზს, თავისი ინდივიდუალობის შესატყვის სტილს, რომელსაც სულ სხვაგვარი გენეალოგია აქვს. ნასიძის სამეტყველო ენა დაეყრდნო საქართველოს მთის, კერძოდ, ფშავ-ხევსურეთის დიალექტების ღრმძინებას, მისი კვარტეტები მისივე სიმფონიების კამერული ორეულები არიან. ფუჭი ცდა იქნებოდა ქართული საოპერო ხელოვნების ტრადიციებში მოგვეძია გია ყანჩელის ოპერის „და არს მუსიკა“ ძირები. მას შეხების წერტილებიც კი არ გააჩნია ქართული საოპერო ხელოვნების რომელიმე ნიმუშთან. „და არს მუსიკა“ არსებითად ავითარებს, ერთი მხრივ, გ. ყანჩელის სიმფონიების ხაზს, მეორე მხრივ კი, ამკვიდრებს მისივე კინო-თეატრალური მუსიკის პრინციპებს. „და არს მუსიკა“ ახალი ტიპის ოპერაა, ახალია მისი ფორმები და მუსიკალური ენა, მუსიკალური თეატრის აგების

პრინციპები. და თუ ჩვენ ჟანრის ისტორიაზე ვილაპარაკებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ნაწარმოებით ჟანრის განვითარებაში გარკვეულად ახალი ნიშანსვეტი აღიმართა.

საზოგადოდ, ჟანრებს შორის არ არსებობს გაუვალი ზღუდეები და საზღვრები. ჩვენს დროში ერთმანეთს ერწყმის ინსტრუმენტული და ვოკალური, კამერული და სიმფონიური, საკონცერტო და კამერულ-საანსამბლო ფორმები. ჩვენს დროში ძნელია ენობრივი „სიწმინდის“ დაცვა თვით ერთი ნაწარმოების შიგნით. გ. უანჩელის იმავე ოპერაში ენობრივი დიაპაზონი მოიცავს საეკლესიო გალობასა და რეგტაიმს, გ ბოყენებით ჟანრებს, ხმაურის ეფექტებს, უწყვეტი სიმფონიური განვითარების პრინციპზე აგებულ მასალასაც. ასეთ სიმფონიზმს დრო ითხოვს და ძნელია ამ მოთხოვნის უგულებელყოფა. ამიტომაც არ უნდა გვიკვირდეს თვით მასალის ევოლუცია, მისი ტრადიციული „სიწმინდის“ რღვევა, შემოპრა ახალი მელოდიური ფორმებისა, რომლებიც ტრადიციულთან ცოტა რამ აკავშირებთ, ყველაფერი კონკრეტულ მხატვრულ ამოცანაზეა დამოკიდებული. მაგრამ გარდაქმნები მისაღებია მხოლოდ მაშინ, როცა ნაწარმოებს კომპოზიტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ბეჭედი აზის. ამ შემთხვევაში ასცდება მუსიკოსი ეკლექტიკის საფრთხეს.

როდესაც ჩვენ ქართული მუსიკის საერთო პანორამაზე ვმსჯელობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს კიდევ ერთი რამ: ამ პანორამას ქმნიან არა მარტო გამოჩენილი კომპოზიტორები, არამედ ისინიც, რომელთა მოღვაწეობა შარავანდედით არაა მოსილი. მიუხედავად ამისა, კულტურის ქმნადობაში მათაც შეაქვთ ღირსეული წვლილი. არა ერთხელ მომისმენია ასეთი სახის საყვედური: „სირცხვილი იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც წელებზე ფეხს იდგამენ 20—30-იანი წლების მთელ რიგ ნაწარმოებთა პროპაგანდისა და ქებათა-ქებისათვის. დღეს ის ნაწარმოებები მარტო იმდროინდელ რეცენზიებს შემორჩნენ. თვით მუსიკა კი აღარ არსებობს“. რა პასუხი უნდა გავცეთ მოსაყვედურეებს? ჩვენ შეგვიძლია ასეთივე მოურიდებლობა გამოვიჩინოთ და მივუგოთ: თქვე დალოცვილებო! რაღა 20—30-იანი წლების შემოქმედება გაიხსენეთ? დღეს აღარავის ახსოვს თვით თქვენი ნაწარმოებები, ცოტა უფრო გვიან შექმნილი და თავის დროზე არანაკლებ ხოტბაშესხმული. ნუთუ დარწმუნებულნი ბრძანდებით, რომ ის, რასაც დღეს ქმნით, ხვალაც გაიყვერებს? მაგრამ მთავარი ხომ ნიშნის მოგება არაა. მართალია, იმ დროის ნაწარმოებთაგან თითქმის აღარაფერი შემოგვრჩა, დღევანდელიდანაც, რაც არ უნდა ვაქოთ ისინი, ცოტა რამ შერჩება მომავალს, მაგრამ მთელს ამ მასალას არ შეიძლება შევხედოთ მხოლოდ ნეგატიური პოზიციიდან. აქაც, ხშირად შეუმჩნეველ ქმნილებებშიც კი, არის ცალკეული მიგნებები,

ჩანს საერთო ტენდენციის გამოძახილი, არის ისეთი რამ, რაც გარკვეულ შთაბეჭდილებას ახდენს თუნდაც მცირე დროის მანძილზე. დღეს აღარავის ახსოვს ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“, მაგრამ 40-იან წლებში ეს ოპერა წარმატებით იდგმებოდა და საზოგადოების მოწონებით სარგებლობდა. განა არაბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ „კაკო ყაჩაღის“ იმდროინდელ წარმოდგენებს მომავალი კომპოზიტორებიც ესწრებოდნენ და რომ მათ მუსიკალურ ცნობიერებას ამ ოპერამ რაღაც კვალი დაამჩნია? დიდი ხანია მივიწყებულია გრ. კილაძის, ი. ტუსკიას, შ. აზმაიფარაშვილის მიერ 20—30-იან წლებში შექმნილი მთელი რიგი ნაწარმოებები. დღეს ძნელია ვინმე დავაიმედოთ, რომ ისინი ოდესმე დაუბრუნდებიან ესტრადას, მაგრამ თავის დროზე ეს ნაწარმოებები ყღერდა, მათ თავისი სიტყვა თქვეს და გარკვეული წვლილი შეიტანეს ქართული საორკესტრო აზროვნების განვითარებაში.

ქართული მუსიკის შესახებ მსჯელობისას ხშირად აღვნიშნავთ, რომ მას დიდი მიღწევები გააჩნია თითქმის ყველა ჟანრში, მაგრამ გულისტკივილით ვამბობთ იმასაც, რომ ამა თუ იმ პერიოდში ზოგიერთ სახეობაში არაფერი საყურადღებო არ შექმნილა. მე ეფიქრობ, რომ პირველი მოსაზრება გადაჭარბებულია, ხოლო მეორე კი უფრო სამეურნეო პრაქტიკიდანაა ნასესხები, ვიდრე მხატვრული შემოქმედებიდან. სწორედ მეორე მოსაზრებით დავიწყებ. ჟანრთა არათანაბარი განვითარება მხატვრული კულტურის ერთ-ერთი კანონზომიერებაა. ყველა ჟანრში პროდუქციის ხელოვნური შექმნით ვერაფითარ პროგრესს ვერ მივაღწევთ. შეიძლება მოხდეს ისე, რომ გარკვეულ პერიოდში ავანგარდული როლი მოიპოვოს კამერულმა მუსიკამ ან სიმღერამ, ან მონუმენტურმა ჟანრებმა. ეს ხომ თვით ხელოვანთა პროფილზეა დამოკიდებული. ი. კეპაყმაძე, არსებითად, მხოლოდ ერთ ჟანრში მოღვაწეობს — საგუნდო მუსიკას წერს, მაგრამ ერთი ჟანრით იგი ქმნის ჰეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებებს და ახერხებს კიდეც თავისი სიტყვის თქმას, განუმეორებელი სიხასხასით აღბეჭდილი სახეების შექმნას. ამ კომპოზიტორმა, გუნდების გარდა, რამდენიმე სუსტი სიმფონია რომ დაწეროს (ხომ შეიძლება, რომ სიმფონიური მუსიკა მისი სტიქია არ იყოს), ეს გარემოება აზრს მაინც არ შემაცვლევინებს ი. კეპაყმაძეზე როგორც თვითმყოფად და დიდებულ კომპოზიტორზე, რადგან ხელოვნების ღირებულება მისი გამჭრიახებით იზომება, მარცხს სასწორზე არა სდებენ ხოლმე. ო. თაქთაქიშვილმა, ჩემი აზრით, თავისი თავი ყველაზე სრულყოფილად გამოხატა ვოკალურ ნაწარმოებებში და ოპერა „მინდიაში“, რომელიც მისი სტილის უაღრესად ორგანული გამოვლინებაა. მან ამავე დროს სხვა ჟანრშიც მრავალი ნაწარმოები შექმნა, მაგრამ

ისინი თავისი მნიშვნელობით ჩამოუვარდებიან მის კანტატა-ორატორიულ ნაწარმოებებს, ოპერა „მინდიას“ და ვოკალურ ციკლს გალაკტიონის ლექსებზე. ა. ბალანჩივაძე თავისი შემოქმედებითი სტილის განსაკუთრებულ სრულყოფას აღწევს სამ სიმფონიაში, თუმცა მას მრავალი საინტერესო ნაწარმოები აქვს დაწერილი საბალეტო და საკონცერტო ჟანრშიც. იგივე ითქმის ალექსი მაჭავარიანზეც, ავტორზე მშვენიერი სავიოლინო კონცერტისა და ბალეტ „ოტელოსი“, სადაც ასევე მეგულება გამომსახველი მუსიკა. მაგრამ განსაკუთრებულ სტილურ სიწმინდეს, ამაღლებულ რომანტიკულ სილამაზეს კომპოზიტორი ინსტრუმენტულსა და ვოკალურ მინიატურებში აღწევს, სადაც მისი თვითმყოფობა გარეშე მინარევებით არ იბღალება. ასევეა ს. ცინცაძეც, რომელიც რამდენიმე ბალეტის, სიმფონიის, კონცერტის, ოპერისა და მრავალი სხვა ნაწარმოების ავტორია. მაგრამ ფართო მუსიკალური საზოგადოებისათვის, სავსებით სამართლიანად, ცინცაძე, უპირველეს ყოვლისა, საკვარტეტო ნუსიკის უბადლო ოსტატია, რომელმაც თავისი კვალი დააჩინა ამ ჟანრის განვითარებას.

ჟანრულ ბალანსზე ლაპარაკი უქმი საქმეა. დრო წარმოშობს ამა თუ იმ ჟანრის მოთხოვნას. როგორც იქნა დადგა თბილისის საოპერო თეატრის აღორძინების ღღე. ჯ. კახიძე, ახალგაზრდა სოლისტთა ბრწყინვალე თანავარსკვლავედი (უფროს თაობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ჯერ მარტო ცისანა ტატიშვილი რად ღირს თავისი შეუდარებელი ხმით), შესანიშნავი რეჟისორები და მხატვრები, კარგად აწყობილი საკუნძო და საორკესტრო აპარატი განსაკუთრებით ხელსაყრელ სიტუაციას ქმნიან საოპერო ხელოვნების განვითარებისათვის. ერთი სიტყვით, ყველა პირობაა ქართული საოპერო ხელოვნების ახალი მიჯნების დასაპყრობად. ამას ისე ნუ გამიგებთ, თითქოს კომპოზიტორებს მოეუწოდებდე: აიქა, საოპერო თეატრს შეესიეთ-მეთქი. არა, ამინდს შესაქმნელად, ჟანრის აღმავლობისათვის ორიოსამი ნიმუშიც კმარა. და მაშინ შეიძლება ქართული მუსიკის მთელმა ჟანრულმა პახორამამ, ხილულმაც და რამდენადმე „ფარულმაც“, იმუშაოს ამ დიდ საქმეზე. დასახული ამოცანის გადაწყვეტა მოითხოვს მუსიკოსებისა და სხვა დარგების შემოქმედთა თანამშრომლობას. მან უნდა მიიპყროს პოეტებისა და მწერლების ყურადღება. ვერც ერთი ხელოვნება და, მათ შორის ოპერა, ვერ იარსებებს მაღალი პოეტური იდეისა და ცხოვრებისეული პრობლემების გარეშე. როდესაც რომელიმე ჟანრი ინიციატივას თავის თავზე იღებს, მაშინ ყოველივე ის, რაც სხვა სახეობებში დავროკილა, საშენი მასალის, წინასწარ მოპოვებული გამოცდილების მნიშვნელობას იძენს. ქარ-

თუნდ ოპერის მომავალი ნაბიჯები თვალნათლივ გამოვლენენ სხვადასხვა სფეროში მიღწეულის ღირებულებასაც.

ცხადია, თითოეულ ჟანრს თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს. როგორც ცნობილია, შოპენის საფორტეპიანო შემოქმედებას არავითარი ზეგავლენა არ მოუხდენია არც პოლონურ და არც სხვა ეროვნულ საოპერო ხელოვნებაზე. იგი იმდენად მაღალი ღირებულებისა და მნიშვნელობისაა, იმდენად სრულყოფილია და „ბოლომდე გამოთქმული“, რომ შესაძლოა, ვეღარც გამოდგეს სხვა ჟანრების საშენ მასალად. მაგრამ ეს უნიკალური შემთხვევაა. არსებითად კი ყველა ეპოქის საოპერო ხელოვნება დიდად და უშუალოდ იყო დამოკიდებული სხვა ჟანრების მიღწევებზე. ზ. ფალიაშვილი ხალხურ სიმღერას ეყრდნობოდა, რადგან ეროვნულ მუსიკაში ამის მეტი არაფერი გააჩნდა. თანამედროვე საოპერო კომპოზიტორებმა კი სხვა ჟანრებში მოყვანილი მოსავალიც უნდა მოიმკან. ასეთია ცხოვრების ლოგიკა. ასეთია მხატვრული კულტურის განვითარების ერთ-ერთი არსებითი კანონზომიერება. მჯერა, რომ მომავალი ქართული ოპერა შეძლებს იმ გამოცდილების შემოქმედებითად გამოყენებას, ეროვნულ კულტურას რომ შესძინეს ქართული მუსიკის სხვა სახეობებმა.

ქართული მუსიკის ჟანრული მრავალფეროვნება ფაქტია. მაგრამ ეს ფაქტი სინამდვილის რეალურ სურათზე ზუსტ წარმოდგენას არ იძლევა. მაგალითად, მე ჩვენს მუსიკაში მაკლია სატირულ-კომედიური საწყისი. მართალია, ოპერეტაც გაგვაჩნია, კინოკომედიაც, კომიკური ოპერებიც და სახუმარო სიმღერებიც, გვაქვს იუმორით გამსჭვალული რამდენიმე ინსტრუმენტული ნაწარმოებიც. მაგრამ ყოველივე ეს, არსებითად, მოკლებულია სატირულის ნამდვილ ფუნქციას, ნეგატიური ცხოვრებისეული მოვლენების მძაფრ მხილებას, მუსიკის საშუალებით უარყოფითი მოვლენის არსის გამოვლენის ძალას. ქართველი კომპოზიტორების მიერ პაროდიულ-სატირულის უსაზღვრო შესაძლებლობანი ჯეროვნად არაა გამოყენებული თვით კომედიურ ჟანრებშიც. კომედიურ-სატირულის პრინციპზე დაყრდნობა კი მხოლოდ ოპერეტის, კინოკომედიისა და კომიკური ოპერების პრეროგატივა არაა. გავიხსენოთ ისეთი კომპოზიტორები, როგორიცაა მალერი და პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი და სტრავინსკი, აგრეთვე ჩვენი დროის კომპოზიტორები შჩედრინი და ჰენცე, რომლებმაც მუსიკაში სატირული საწყისი არაჩვეულებრივი ძალით გამოხატეს.

იქნებ ჩვენს კომპოზიტორებს არა აქვთ საბაბი სატირულ-პაროდიული ხელოვნების პრინციპების გამოყენებისათვის? იქნებ ჩვენი სინამდვილე, მისი ცალკეული მხარეები ისე შეგვიძლია ავსახოთ, რომ არ გამოვიყენოთ გროტესკი, შარჟი, ექსცენტრიადა, ფარსი და

კომედიური ხელოვნების სხვა სახეობანი? ვფიქრობ, საკითხის ასეთნაირად დასმა გულუბრყვილობაა. სწორედ, ჩვენს სინამდვილეშიც ვხვდებით მოვლენებს, რომლებიც გაკიცხვას იმსახურებენ. ჯერ კიდევ ხშირად ვაწყდებით უზნეობას, ცხოვრების სოციალისტური წესის დარღვევას, მოწინავე ვართ მეშჩანური სტერეოტიპების გაქრობისა. მართალია, ყველა ამ სოციალურ შეუსაბამობას ეკონომიკური ფესვები აქვს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჯერჯერობით ბოლომდე მაინც ვერ აღმოუფხვრით მუქთახორული ტენდენციები, ძალმომრეობა და გამოძალვა, ბლიქნელობა და ფარისევლობა, სუბიექტივიზმი და აგრესიული ინდივიდუალიზმი.

სატირული ხელოვნება ნეგატიური მოვლენებისადმი თავის დაკიდებულებას მუსიკალური ენობრივის გაუცნაურების მეთოდებით აღწევს. ამოუწურავია გაუცნაურების, გროტესკის, პაროდირებისა და ირონიის მეთოდები. მაგრამ ეს დიდებული არსენალი არსებითად ერთ ამოცანას ემსახურება: ფეტიშიზებულის დამხობას. იმის უარყოფას, რაც კომპრომენტირებული და შეუფერებელია. გაუცნაურების ობიექტი ის მუსიკალური მასალაა, რომელიც თანამედროვე ადამიანის სულიერ მოძრაობას ვერ გამოხატავს. პაროდია ნიღბს აგლეჯს არანამდვილს, უღირსს, თელავს და სასაცილოდ იგდებს, ნამდვილს ბორკილებისაგან ათავისუფლებს. გზას უკაფავს მას ახალი გამომსახველობისაკენ. ის, რაც გაშარჟებული, სრულიადაც არ კარგავს მოვლენასთან სულიერ კონტაქტს. პირიქით, მზადაა ამ კონტაქტებიდან გამოააშკარაოს ყველაზე უტყუარი რამ. პაროდია არასასურველი დანალექისგან განთავისუფლებაა. ხსნაა.

პაროდია არც ადრე იყო უცხო მუსიკალური ხელოვნებისათვის, მაგრამ სტრავინსკის დროიდან ეს ხერხი მხატვრული განზოგადების ერთ-ერთ ქმედით საშუალებად იქცა. ნ. გაბუნიას „იგავის“ დიდ მნიშვნელობას დღესაც მის ჰეშმარიტად პაროდიულ ხასიათში ეხედავ. პაროდიულობის მაცოცხლებელ ნიავს ვგრძნობ გ. ყანჩილის სიმფონიებში, მის მუსიკაში ფილმებისა და თეატრალური დადგმებისათვის (მათგან საუკეთესოა „არაჩვეულებრივი გოფენა“, „არ დაიდარდო“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ მესამე“). პაროდიული მეთოდი გამოყენებულია რ. გაბიჩვაძის მთელ რიგ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში, ნაწილობრივ ს. ნასიძისა და სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არაა იმისათვის, რომ პაროდიული მეთოდი ქართული თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთ დამახასიათებელ საბაზისო თავისებურებად მივიჩნიოთ. პაროდია ჯერ კიდევ თავს ვერ იდებს მთავარ ამოცანას — ინტონაციური განმაახლებლის მისიას. ამ მისიისათვის მისი შოუმწყობლობა მკვეთრად ჩანს მის საკუთარ დომენში – კომედიურ

ხელოვნებაში. თუ ქართულ სინამდვილეს ვიქონიებთ მხედველობაში, უფლება გვაქვს ვთქვათ, რომ ოპერეტაში, საესტრადო ჟანრებსა და კონომუსიკაში პაროდიას ყველაზე მეტად უპრეს ბრძოლა თავის პირდაპირ მეტოქესთან — მეშჩანურ ესთეტიკასთან და ობივატელურ თვითკმაყოფილებასთან. ამ ჟანრებში ესთეტიკურ ნორმად გვევლინებოდა და თვითდამკვიდრებასაც ახერხებს ის, რაც პაროდირებული უნდა იქნას. ამიტომაც მისი მუსიკალური ფორმა ვერ შეიცავს ძრაგითარ სიახლეს, იგი უმეტესად მოკლებულია შინაგანად ფეთქებად ნივთიერებას.

ჩვენს მუსიკალურ ესთეტიკაში გაბატონებულ პოზიციებს კვლავ ინარჩუნებს რომანტიკული ესთეტიკა და მისი ტრადიციები. ხშირად სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებში გამოელიღნი და გამდიდრებულნი. ამიტომაც განსაკუთრებული ღირებულების შენშვნელობა ენიჭება უშუალო ლირიკული გრძნობის დამკვიდრებას. უშუალო ემოციური რეაქცია კი თავს ვალდებულად თვლის სინამდვილის პროპორციებისადმი თავისი ერთგულება დაამტკიცოს და ეს პროპორციები დაამკვიდროს თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით. თქვას ის, რაც ხედვას პირდაპირ ეძლევა. ამ მეთოდს, ცხადია, დიდი ღირსებები გააჩნია, იგი რეალიზმის ერთ-ერთი მუდმივი პირობათაგანია, მაგრამ თანამედროვე პირობებში მისი ერთადერთობა დაუშვებელია. უტრირება და გაუცნაურება, გროტესკი და ირონია ვინმეს კაპრიზი კი არაა, არამედ კრიტიკული აზროვნების რესურსებია და თუ ხელოვნების განვითარების რომელიმე ეტაპზე ჩვენ უიმათოდაც იოლად გავდიოდით ფონს, დღეს ამ „შეზღუდული ხედვის“ პრინციპებისაგან უნდა გავთავისუფლდეთ, ხელოვნურად არ უნდა შემოვფარგლოთ სინამდვილის ანალიზის მეთოდი, რადგან ირონია — ნსჯავრია, კრიტიკული შეფასებაა, იგი გადმოგვცემს არა მარტო იმას, რაც მოქმედებს ჩვენს აზრსა და გრძნობაზე, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით უარყოფაცაა, შესაძლოა, წინგახედვაცაა, მოვლენაზე ამაღლებაც და ა. შ.

დიახ. მუსიკას. სხვათა შორის, მამხილებელი პათოსიც უნდა ამოძრავებდეს. აბა, ერთი მიბრძანეთ, ამ პათოსის გაღრმავება სხვა რა ხერხებითაა შესაძლებელი თუ არა პაროდიულით? პაროდიას ეკისრება კიდევ ერთი დიდი ფუნქცია, რომელიც საკუთრივ მუსიკალურ-დრამატურგიულისა და, ამრიგად, შინაარსობლივ-იდეურს მნიშვნელობას იძენს. პაროდია გაუცნაურების მეთოდია, მაგრამ გაუცნაურებული თვით იძენს დამოკიდებული სახის მნიშვნელობას. ამ მეთოდმა თავისი დიდი შესაძლებლობები რომანტიზმის ეპოქაში აღმოაჩინა, კერძოდ. ბერლიოზის „ფანტასტიკურ სიმფონიაში“, ლისტის სონატაში (სი მინორი) და მის „ფაუსტ“-სიმფონიაში, შემდეგ კი სხვა

კომპოზიტორებისათვის მასალის პოლარიზაციის ქმედით საშუალებად იქცა. საქმე ისაა, რომ პირდაპირი და გაუცნაურებული ქმნიან პოლარულ წერტილებს, მთლიანი მუსიკალური ფორმის ყველაზე ურთიერთდაშორებულ პუნქტებს. ასეა შოსტაკოვიჩთან და მალერთან, ბარტოკთან და ონეგერთან, სტრავინსკისა და მრავალი სხვა ხელოვანის შემოქმედებაში.

ამრიგად, პაროდიული ახალი ინტონაციური მასალის თავისებური გენერატორია, „წარმოებული თემატიზმის“ წყაროა, რომელიც „დაშორების ეფექტსაც“ იძლევა და, ამავე დროს, ინტონაციურ-სტილური მთლიანობის საიმედო გარანტიაცაა. უნდა ითქვას, რომ ქართულ სიმფონიზმში, წარმატებების მიუხედავად, ეს მეთოდი ჯერჯერობით საკმარისად არაა გამოყენებული. შესაძლოა იმიტომ, რომ სიმფონია მარტო თვითონ კი არ „ქმნის მეთოდოლოგიას“, ხანამდე ხშირად აღიქურვება იმით, რამაც თავისი მხატვრულ-სასიცოცხლო ძალა სხვა „ქვემდებარე“ ჟანრებში დაამტკიცა. სიმფონიამ პაროდიული ფორმებიც აქედან, ამ „ნიადაგიდან“ უნდა მიიღოს. თვით ლირიკასაც კი, რომელიც ჩვენი წარმოდგენებით მუსიკალური განზოგადებების ყველაზე ღირებული მომენტია, გაუჭირდება ახალი მიგნებების აღმოჩენა, თუ კი მას ირონია, გაუცხოვების მომენტი არ დაეხმარა. ამ მხრივ გ. უანჩელის ყველაზე პოეტური სახეები ესთეტიკურის საოცარ ზღვარს გვაგრძნობინებენ: ეს ის სილამაზეა, ის გარინდებაა, გრძნობის ის ჩუმი თქმაა, რომლის იქით სილამაზე თავის წინააღმდეგობაში გადავიდოდა. მაგრამ თვით სილამაზე თავის ძალას მხოლოდ უშუალო განცდიდან კი არ იღებს, არამედ იმ ნაკადიდან, რომელშიც თავის დროზე პაროდიულიც იყო გარეული. ეს სინატიფე განცდაცაა და გააზრებაც, დამკვიდრებაც და უარყოფაც. უფრო ზუსტად, ეს ის ინტონაციაა, რომელმაც საკუთრივ პაროდიულში მოიშორა სანტიმენტალურ-გრძნობიერის ნალექი და დაუპირისპირდა ლირიკულის „კლიშედ“ ქცეულ მოდელს.

შეიძლება ითქვას, რომ ვალსიც ს. ნასიძის „ფიროსმანის“ ფინალიდან — მალერისეულისა და ყოფითის ეს უცნაური ორეული — აგრეთვე იმ ნაკადიდან მოდის, რომელშიც პაროდიული გაუცხოვების პრინციპია გარეული. ს. ნასიძის „დალაიში“ ჰაიდნისეული უშუალოს სტილიზაციით ჩაჭედილი ლირიკაც აგრეთვე იმ პაროდიულის პირშია, რომელიც არა მარტო ტრადიციულის ირონიული გარდატეხაა, არამედ ნათელი საწყისის ავტორისეული გაგებაც. „დალაიში“ მართლაც საოცარია ორი ლირიკული სფეროს შეპირისპირება და სინთეზის ნაცვლად მათი შეუთავსებლობის გამოვლენა. ერთი — უშუალოსა და სიღრმისეულის, ხალხური სიმღერის ფესვზეა დამყნობილი და მისი მწარე წვენით ცოცხლობს, მეორე კი ზოგადკულტურულის

ხედვიდან მოდის, გამშვირვალე მინასავით მტვრევადია და აკი იმსხვრევა კიდეც... მათი დრამატურგიული შეუთავსებლობა განპირობებულია თვით ჩანაფიქრით. უშუალოდ რომანტიკულისა და პაროდიულის შეპირისპირებები დამახასიათებელია გ. ყანჩელის V სიმფონიისათვისაც. ორივე შემთხვევაში — გ. ყანჩელთანაც და ს. ნასიძესთანაც — დრამატურგიის ეს თავისებურებანი ქართული სიმფონიური აზროვნების ახალი პრინციპების ჩამოყალიბებას აღნიშნავს. ეს მეთოდი სხვა კომპოზიტორთა ყურადღებასაც იზიდავს. გაუცხოების, გროტესკი და ირონია თავისებურადაა გამოვლენილი ს. ცინცაძის და ვ. აზარაშვილის ნაწარმოებებში, ბ. კვერნაძისა და ნ. მამისაშვილის მთელ რიგ ოპუსებში. ამ მეთოდმა გარკვეული ნაყოფი გამოიღო ო. თაქთაქიშვილის ახალ კომედიურ ოპერებშიც „პირველი სიყვარული“ და „მუსუსი“, ი. კეჭაყმაძის „პარაფრაზებში ძველი თბილისის თემებზე“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პაროდიულს ჩვენში თავისი სიტყვა ჯერ კიდევ მთელი ძალით არ უთქვამს. შეიძლება ვცდები, მაგრამ მგონია, რომ იგი ჯერჯერობით წმინდა მუსიკალურ ინსტინქტს უფრო ეყრდნობა, ვიდრე გამახვილებულ კრიტიკულ პოზიციას.

* * *

ლიტერატურის, სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურისგან განსხვავებით მუსიკა დაუსრულებელი ქმნადობის პროცესშია და მხოლოდ მაშინ არსებობს, როდესაც ჟღერს. თანამედროვე ტექნიკური პროგრესის პირობებში შესაძლებელი გახდა ბგერის კონსერვაცია და ამრიგად, ისეთი მუსიკის აჟღერებაც, რომელიც პრაქტიკულად დიდი ხანია არ არსებობს, მხატვრულად უსუსურია და არავითარ ინტერესს აღარ იწვევს. ასეთი მუსიკა მაგონებს ფერწერის იმ ნიმუშებს, რომლებმაც დიდი ხანია მუზეუმების სარდაფებში გადაინაცვლეს და მზის სინათლეს არასდროს ისინახავენ.

მაგრამ დავუბრუნდეთ მუსიკის „დაუსრულებელი ქმნადობის“ თეზისს. ამ განმარტებაში, უპირველეს ყოვლისა, ის იგულისხმება, რომ მუსიკის ყოველი აჟღერება მისი განახლება-გადასხვაფერებაა, ცოცხალი შემოქმედებაა, რომელშიც კომპოზიტორთან ერთად მოქმედ პირებად შემსრულებელი და მსმენელი გვევლინებიან. ტრიადა — კომპოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელი მუსიკალური კულტურის ერთიანობის აღმნიშვნელია. ჩვენ რომ ეს თანმიმდევრობა შევატრიალოთ და მსმენელიდან დავიწყოთ, საქმე მაინც კულტურის უმნიშვნელოვანეს მხარესთან გვექნება, რადგან მუსიკა სწორედ

მსმენელზეა მიმართული და საზოგადოებრივი ცნობიერების მიღმა არ არსებობს. მსმენელი პასიური მემბრანა კი არაა, ბგერადი ჟღერადობის მიხედვით რომ ირხევა, არამედ აქტიური ძალაა, რომელიც საერთო ჯამში შემოქმედების განვითარების მიმართულებას განაპირობებს. მსმენელი მუსიკის საბოლოო მიზანია, იგი, არსებითად, მუსიკის სუბიექტიც ხდება, რადგან მუსიკის შინაარსი ადამიანისეული სულიერი ყოფით განიპირობება და, ამრიგად, პოტენციური მსმენელი მასში საგნის სახით შემოდის.

ჩვენს მიერ დასახელებული ტრიადის თითოეული რგოლის გადამწყვეტი მნიშვნელობის აღსანიშნავად ბევრის თქმა შეიძლება, მაგრამ თავისთავად ცხადი უნდა იყოს, რომ მუსიკის შემოქმედი მაინც კომპოზიტორია. ამიტომაც ხშირად მუსიკალურ ხელოვნებაზე სჯაბაასი, არსებითად, კომპოზიტორთა ღვაწლის განხილვით იფარგლება და ამ რგოლში წყდება მუსიკის ღირებულების, მისი არსებითი თვისებების საკითხი. ეროვნული მუსიკისათვის ფოლკლორული პერიოდი პრეისტორიაა, კომპოზიტორული შემოქმედება კი კულტურის, მისი რაობისა და ნიშანდობლივის სინონიმია.

კომპოზიტორი ისაა, ვინც მხატვრული შემოქმედების ტრადიციის უწყვეტობას უზრუნველყოფს, მუსიკის კალაპოტს ამყარებს ცვალებად სინამდვილესთან, რელიგიურად ქმნის იმ მასალას, რომელიც მერე შემსრულებლისათვის ინტერპრეტაციის წყარო ხდება. ხოლო მსმენელისათვის გაგების საგანი. კომპოზიტორული შემოქმედება ეს მუსიკალური პირველთქმაა, დასაბამია კულტურისა. მისი ღირებულების მთავარი საზომი. კომპოზიტორული შემოქმედება მუსიკალური კულტურის სიღრმის, მისი აქტუალობის არსებითი მსაზღვრელია. ამიტომაა, რომ ჩვენს წარსულშიც ერთ-ერთ დიდი ყურადღება ეთმობა საკუთრივ კომპოზიტორთა შემოქმედებას და მასთან დაკავშირებულ პრობლემებს.

ამრიგად, საშემსრულებლო ხელოვნება ეროვნული კულტურის უდიდესი მნიშვნელობის უბანია, რომლებიც სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად მონაწილეობს მის განვითარებაში. მაგალითად, თბილისის საოპერო თეატრი გაცილებით უფრო ადრე დაარსდა, ვიდრე ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა. აქ ჯერ იტალიური დასი მუშაობდა, შემდეგ რუსული, რომლებმაც, ცხადია, დიდი და დადებითი როლი ითამაშეს ახალი მუსიკალური კულტურის დანერგვაში. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან (როდესაც თბილისში ფუნქციონირება დაიწყო იტალიურმა დასმა) საქართველოში ფეხს იკიდებს ახალი ევროპული საოპერო ხელოვნება, რომელიც ამ დრომდე ისე განვითარდა და ისე გაიარა კლასიკური ხანა, რომ ჩვენს კულტურას მის შესახებ არავითარი წარმოდგენა არ გააჩნდა. უფრო გვიან თბილისში

არსდება სამუსიკო სასწავლებელი, პირველი გუნდიც. ამ კერებში ფეხს იდგამს ჩვენი საშემსრულებლო ხელოვნება, რომლის პირველი ნაბიჯები საკმაოდ მოკრძალებული იყო. ოპერების პირველი ქართველი შემსრულებლები ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების პიონერები იყვნენ. 20-იანი წლებიდან კი, როდესაც ჩვენში სიმფონიური ორკესტრიც დაარსდა და თბილისის კონსერვატორიაც ამოქმედდა, მტკიცე ბაზა შეიქმნა საშემსრულებელო ხელოვნების განვითარებისათვის.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ქართველ მომღერალთა შესანიშნავი პლეადისა (ვანო სარაჯიშვილი, სანდრო ინაშვილი, ნიკო ქუმსიაშვილი, უფრო გვიან დავით გამრეკელი, დავით ანდღულაძე და მრავალი სხვა), ქართული საოპერო კულტურის განვითარებაში მათი ფასდაუდებელი წვლილისა, მიუხედავად ისეთი დიდი დირიჟორების მოღვაწეობისა, როგორიც იყვნენ ივანე ფალიაშვილი და ევგენი მიქელაძე, 20—50-იანი წლების ქართული საშემსრულებლო ხელოვნება თავის უველაზე დიდ წარმატებებს მხოლოდ საოპერო თეატრში აღწევს და არ თამაშობს განსაკუთრებულ როლს საკომპოზიტორო ხელოვნების სტიმულირებაში.

სხვათა შორის, თვით ტერმინი „შემსრულებელი“ შეიცავს ნიუანსს, რომელიც მიგვითითებს მის მეორად მნიშვნელობაზე. შემსრულებელი კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის დგას და იმის გამტარია, რასაც კომპოზიტორი ქმნის, მაგრამ ეს „გამტარი“ არც ელექტროდენის მავთულს შეგვიძლია მივამსგავსოთ და არც წყალსადენ მილს, რომლებიც, არსებითად, არავითარ ზეგავლენას არ ახდენენ იმ ნივთიერებაზე, მათში რომ გადის. ეს „გამტარი“ შემოქმედებაა და ხშირად არანაკლებ მნიშვნელოვანი, რადგან ნაწარმოები სიცოცხლეს ამ უბანზე იძენს და გამტარის ხარისხზეა დამოკიდებული თუ რა სახით მივა მუსიკა მსმენელამდე. ჩვენმა ინსტრუმენტულმა მუსიკამ თითქმის 60-იან წლებამდე ისე ჩამოაღწია, რომ არც კამერული და, არც სიმფონიური მუსიკის ჟანრებში არ ჰყოლია ბევრი საინტერესო ინტერპრეტატორი, რომელთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მუსიკას თვისობრივად ახალ ხარისხში აიყვანდა და რომელთა ინდივიდუალობის გათვალისწინებითაც ახალი ნაწარმოებები შეიქმნებოდა. კომპოზიტორი და შემსრულებელი — თითოეული მათგანი თავის ასპარეზზე ისე მოღვაწეობდა, რომ, არსებითად, მათ შორის არც კი იქმნებოდა დიალოგის შესაძლებლობა, რაც ნამდვილი ინტერპრეტაციის უველაზე საინტერესო მომენტია. კომპოზიტორებს არ ჰყავდათ თავიანთი „ჰაბუკიანი“, რომლის შემოქმედებითმა ინდივიდუალობამ გარკვეული გეზი მისცა ქართული ბალეტის განვითარებას, განაპირობა მასში გმირულ-ლირიკული საწყი-

სის დამკვიდრება. იმ დროის ქართულ ნაწარმოებებს უმრავლეს შემთხვევაში ჰყავდა ერთადერთი შემსრულებელი, უფრო სწორად, ერთი ინტერპრეტატორი. ს. ცინცაძის ადრინდელი კვარტეტები და საკვარტეტო მინიატურები საზოგადოებისთვის ცნობილი იყო მისი პირველი შემსრულებლის — საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის ინტერპრეტაციით, ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია — ო. დიმიტრიადის შესრულებით, და ა. შ.

ახალი ვითარება იქმნება დაახლოებით 70-იანი წლებიდან, რაც დაკავშირებულია ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების პროგრესთან, ცალკეული, მაღალნიჭიერი ინსტრუმენტალისტის გამოჩენასთან, საშემსრულებლო კოლექტივების ოსტატობის ზრდასთან. ეს ვითარება დაკავშირებულია შემსრულებელთა ახალი თაობის უნართან — ახლებურად წაიკითხოს მუსიკა და მონაწილეობა მიიღოს მის ქმნადობაში. მაგალითად, გ. ყანჩელმა და ცოტა უფრო გვიან ს. ნასიძემ თაეიანთი სიმფონიური ნაწარმოებების ბრწყინვალე ინტერპრეტატორი ჰპოვეს ჯ. კახიძის სახით. მათი ნაწარმოებების შესრულებასა და საშემსრულებლო ტრადიციების დაფუძნებაში ჯ. კახიძის წვლილი იმდენად დიდია, რომ აქ საესებით გამართლებულია თანაშემოქმედებაზე ლაპარაკი. სხვათა შორის. სამაგალითო იყო ჯ. კახიძის მიერ ფ. ღლონტის VI სიმფონიის შესრულებაც. გაებედავ და ვიტყვი: ვერც კი წარმომიდგენია ამ ნაწარმოების უკეთესი, მხატერულად უფრო დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია. სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის ახალი შემადგენლობა (კ. ვარდელი. თ. ბათიაშვილი, ნ. ჟვანია, ო. ჩუბინიშვილი) — ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის, ნ. გაბუნიას კვარტეტების უბადლო ინტერპრეტატორი გახდა, საქართველოს საგუნდო კაპელა მჭიდროდ თანამშრომლობს ი. კუპაყმაძესა და ო. თაქთაქიშვილთან, რომელიც მთელ რიგ ნაწარმოებათა საშემსრულებლო რეალიზაციისათვის ითვალისწინებდა „გორდელასა“ და „რუსთაეის“ სტილს. ბოლო წლებში ქართველ კომპოზიტორებთან თანამშრომლობს შ. მოსიძის გოგონათა კამერული გუნდებიც. ნაწარმოებები იწერება ჩვენი სახელგანთქმული ინსტრუმენტალისტებისათვის: ე. ვირსალაძემ, მ. იაშვილმა, ე. და ლ. ისაკაძეებმა თავისი წვლილი შეიტანეს ო. თაქთაქიშვილის, ს. ნასიძის, ვ. აზარაშვილის ინსტრუმენტული კონცერტების წარმატებაში.

ზემოთ თქმულიც საკმარისია, რომ ვირწმუნოთ ქართული მუსიკის ახალი ეტაპი, რომელიც დაკავშირებულია საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნების აქტიურ თანამშრომლობასთან. ეს პროცესი მომავალშიც, როგორც ჩანს, განვითარდება და ახალ შედეგებს მოგვცემს, ალბათ, იმის მსგავსს, რასაც ქართული თეატრის პრაქტიკაში ეხვდებით. როდესაც ვაკვირდებით ისეთი რეეისორის

მოღვაწეობას, როგორიცაა, მაგალითად. რ სტურუა. გვაოცებს მისი უნარი დაუმორჩილოს მასალა თავის შემოქმედებით მიზნებს და ამით მისი ფარული გამომსახველობა და აზრი გამოავლინოს. ასეთი ურთიერთჩარევები, მასალის გადახალისება და მისი ახალი შემოქმედებითი იმპულსით დამუხტვა ხელოვნების განვითარების ერთერთი უმთავრესი პირობათაგანია. ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ თბილისის საოპერო თეატრი, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა ჯ. კ ხიძე, ქართველ კომპოზიტორებთან მუშაობის ახალ ფორმებს გამონახავს თანამედროვე ქართული ოპერის შესაქმნელად. ქართველი მომღერლები, რეჟისორები და დირიჟორები მარტო იმისთვის კი არ არიან მოწოდებული, რომ აამეტყველონ კომპოზიტორის მიერ უკვე შექმნილი ნაწარმოები, არამედ იმისთვისაც, რომ ქმნადობის პროცესში აქტიური მონაწილეობა მიიღონ, თავიანთი თანაშემოქმედების კვალი დაამჩნიონ თვით ნაწარმოების აღნაგობას, მისი სახეების შინაარსსა და განუმეორებლობას.

საკუთრივ ქორეოგრაფიული და მუსიკალური შემოქმედების თანამშრომლობის სამაგალითო ნიმუშია ქართული საბალეტო თეატრიც, რომლის მიღწევები ამჟამად, სამწუხაროდ, წარსულს ეკუთვნის.

30-იან წლებში ჩვენი საოპერო თეატრის სცენაზე დაიდგა ბალეტები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ამ ჟანრს. მისი მშენებლობა, წარმატებები, პრესტიჟი დაკავშირებულია შესანიშნავი ქორეოგრაფის ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელთ.ნ. ჭაბუკიანი ხელოვნების ამ დარგის სულისჩამდგმელი, მთავარი გმირი და მისი განვითარების მთავარი ლოკომოტივი იყო. იგი შეუსვენებლივ ძლევდა ახალ და ახალ შემოქმედებით ზღუდეებს, ღირსეულად ჩიდავდა დიდ ტვირთს. მისმა ნოვატორულმა — ნუ დავიშურებთ ამ სიტყვას — თვითმყოფადმა ხელოვნებამ ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და სიყვარული დაიმსახურა. დღესაც კარგად მახსოვს ის ტრიუმფული წარმატება, რომელიც წილად ხვდა „ოტელოს“ პრემიერას. რამდენიმე წლის მანძილზე პრობლემა იყო „ოტელოს“ წარმოდგენაზე ბილეთის შოვნა.

ვ. ჭაბუკიანის ბალეტი მრავალწლიანი და დიდი ძიებების ნაყოფია. ჭაბუკიანმა წარმატებით გადაჭრა მთავარი ამოცანა — ეროვნული ქორეოგრაფიის შესაბამისი ლექსიკის შექმნა. მის ბალეტში დრამა უერთდება ცეკვას. კლასიკური ბალეტის ეს ბრწყინვალე წარმომადგენელი დაუცხრომლად ეძიებდა კლასიკურისა და ეროვნულის ორგანულად შერწყმის გზებს. მთავარი დამსახურება ისაა, რომ მან საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული ქართული ცეკვის მდიდარი ლექსიკა თანამედროვეობას დაუკავშირა, მონახა გზები კლასიკასთან ისეთი სინთეზისა, რომელმაც თვით ცეკვის ბუნებაში ახალი

ფსიქოლოგიური რესურსები გამოავლინა. ჭაბუკიანის მეშვეობით ქართული ბალეტი დამკვიდრდა როგორც გმირულ-რომანტიკული ხელოვნება. მისი გმირული სულისკვეთება, კეთილშობილება და ამაღლებული ლირიკა თვით ქორეოგრაფიული ლექსიკიდან, ქორეოგრაფიის დრამატურგიული პრინციპებიდან მოდიოდა. საცეკვაო ფოლკლორს თავისი ესთეტიკა, თავისი ენა, თავისი დრამატურგიული პრინციპები გააჩნია, მას აქვს ხალხის სილამაზისა და სილაღის თავისებური შეგრძნება, მისთვის დამახასიათებელი მოძრაობანი, ილეთები. აქ თავისებურადაა კოდირებული სინამდვილესთან დამოკიდებულება, ადამიანური მიმართებანი და, ცხადია, მისი ლექსიკა ეფუძნება თვით ხალხის სილამაზეს, ადამიანური ქცევის დინამიკის გაგებას. ყველაფერი ეს შემოდის ჭაბუკიანის ხელოვნებაში, დროთა განმავლობაში იხვეწება და მდიდრდება, ქმნის მის სისტემას, ყველაფერი ეს სინთეზის პირობებში ახალი და მრავალფეროვანი შინაარსით იტვირთება. ეს უკვე ახალი ენაა, სადაც საცეკვაო ილეთი კარგავს თავის ეთნოგრაფიულ გარკვეულობას და ჟანრული ნიმუშისათვის დამახასიათებელ მნიშვნელობებს. სამაგიეროდ ახალ თვისებებს სძენს. აფართოებს თვით კლასიკურის გამომსახველობას.

ჭაბუკიანის ნოვატორული ძიებების წარმატება განაპირობა ბალეტის თემატური დიაპაზონის გაფართოებამ, ისეთი ლიტერატურული მასალის გამოყენებამ, რომელიც გამოკვეთილი, ორიგინალური სახეების გამოძერწვის კარგ საფუძველს ქმნიდა (მისი ბალეტების უმრავლესობა ღირსშესანიშნავი ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვითაა დადგმული). ჭაბუკიანის ბალეტში თანამედროვე თემაც აისახა („მშვიდობისათვის“, „განთიადი“), ისტორიული წარსულიც („მთების გული“, „გორდა“), ქართული ზღაპრის სამყაროც („სინათლე“), შექსპირის და ლერმონტოვის გმირთა ენებათაღლეღაც („ოტელო“, „დემონი“, „ჰამლეტი“). ეს საგულისხმო და ხაზგასასმელია მით უფრო, რომ მთელი ეს თემატური მრავალფეროვნება, სახეთა სიმრავლე, ურთულესი განცდების პალიტრა აღბეჭდილია ლექსიკით, რომელიც, ცხადია, თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში განპირობებულია თვით დრამატურგიული მასალით, მაგრამ, ამავე დროს, მთლიანია, ისევე როგორც სალიტერატურო ენა მწერალთა ინდივიდუალობის, მათი ორიგინალური ხელწერის მიუხედავად.

ეროვნული ბალეტის შექმნისას ჭაბუკიანის წინაშე რთული პრობლემა იდგა — ვისთან ეთანამშრომლა? როდესაც იგი თავის ძიებებს იწყებდა (30-იანი წლების დასასრული) სულ რამდენიმე ქართველი კომპოზიტორი მოღვაწეობდა. არც შემდეგომში იყო ადვილი არჩევანის გაკეთება. გასათვალისწინებელია იმ დღეთა მუ-

სიკის ღირებულებაც და რაოდენობრივი სიმცირეც. მისი პროფესიულ-მხატვრული დონე ძნელი დასადგენი გახლდათ. ყოველ ნამდვილ წარმატებას შეეძლო რადიკალურად შეეცვალა ჩვენი წარმოდგენები ქართული მუსიკის მიღწევათა და მისი რეალური შესაძლებლობის შესახებ. ამ მხრივ ფუძემდებელთა — ზ. ფალიაშვილის და მისი თაობის სხვა წარმომადგენელთა მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში თავისებური ზღურბლი აღნიშნეს ჯერ შ. მშველიძემ „ზვიადაურით“ და ა. ბალანჩივაძემ I სიმფონიით, შემდგომ ს. ცინცაძემ კვარტეტებით, ა. მაჭავარიანმა სავიოლინო კონცერტით და ო. თაქთაქიშვილმა I საფორტეპიანო კონცერტით (40—50-იანი წლების მიჯნაზე). ვ. ჭაბუკიანის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას ინტუიცია არსებითად არ ღალატობდა, თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე იგი თანამშრომლობდა შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მუსიკოსებთან. ეს კომპოზიტორები იყვნენ: ა. ბალანჩივაძე, გრ. კილაძე, დ. თორაძე, ა. მაჭავარიანი, ს. ცინცაძე, ფ. ღლონტი, რ. გაბიჩვაძე. სია შეიძლება უფრო ფართოც ყოფილიყო და, სხვათა შორის, უფრო ვიწროც. მთავარია, რომ ამ ავტორებმა ღირსეული წვლილი შეიტანეს ვ. ჭაბუკიანის თეატრის და მისი შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაში. სწორედ მათ შექმნეს მუსიკალური საძირკველი, რომელსაც თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფია დაეფუძნა. ისინი ვ. ჭაბუკიანთან ერთად, ხშირად თავიანთი ინიციატივით, მიმართავდნენ არა მარტო საცეკვაო, არამედ სასიმღერო ფოლკლორსაც, აქ ეძიებდენ მასალას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სახეებისა და დრამატურგიისათვის. ზემოთ დასახელებული თითოეული ავტორი ბალეტში მოვიდა ინსტრუმენტულ ჟანრებში შეძენილი გარკვეული გამოცდილებით, თითოეული (სხვადასხვა ზომით) ფლობდა მასალის სიმფონიური დამუშავება-განვითარების ხერხებს. ეს კომპოზიტორები სხვა ჟანრშიც და საბალეტოშიც მეტნაკლები წარმატებით ავითარებდნენ ეროვნულ სააზროვნო პრინციპებს. ისეთ კომპოზიტორებს, როგორიცაა დ. თორაძე და ა. მაჭავარიანი, საბალეტო ნაწარმოებებმა მთავარი შემოქმედებითი წარმატება მოუტანა. „გორდა“ დ. თორაძისათვის 70-იანი წლების დამდეგამდე „მთავარი“ ნაწარმოები იყო, რომელშიც სრულად გამოვლინდა მისი შემოქმედებითი პოტენცია. „ოტელო“ არა მარტო ა. მაჭავარიანისათვის, არამედ, საზოგადოდ, ქართული ხელოვნებისათვის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი მოვლენა გახლდათ, მით უმეტეს, თუკი ვილაპარაკებთ მთლიანად სპექტაკლზე და არა ცალკეულ კომპონენტებზე. მე, მაგალითად, მიმაჩნია, რომ იაგოს როლის შემსრულებლის ზურაბ კიკალეიშვილის უებრო ხელოვნებამ არავისზე ნაკლები როლი არ ითამაშა ამ ნაწარმოების სცენურ ბედში. აღარას ვამბობ ს. ვირსალაძის

მხატვრობაზე და, თავისთავად ცხადია, თვით ა. მაჭავარიანის მუსიკაზე.

ეს იყო ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღმავლობის, მუსიკისა და ქოროეოგრაფიის თანამშრომლობის მართლაც უბედნიერესი ხანა, რომლის მიღწევების გადაფასება ძნელია.

ზემოთქმული იმას არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ამ ხელოვნებას თავისი ჩრდილოვანი ბნელეები არ გააჩნია, თითქოს იგი არაფერში მოისუსტებდა. ხელოვნების ნებისმიერ ჟანრს შეუძლია კულტურის განვითარების პროცესში თამაში „თავის თავზე აიღოს", მთავარ მოვლენად იქცეს, შესაძლოა, ყველა ის ნოვაცია, რაც კულტურის კულმინაციურ მიღწევებს განსაზღვრავს და პროგრესისა და არნახული განახლების დამდაბლებელია, ხდებოდეს სწორედ ამ ჟანრში. ასეთი იყო ერთ დროს შოპენის საფორტეპიანო შემოქმედება პოლონური მუსიკისათვის. ჩვენთვის, ქართველებისათვის პროგრესიც და ეროვნული მუსიკის ყველა მთავარი მიგნებაც „აბესალომ და ეთერში" განხორციელდა. როდესაც სტრავინსკიმ „კურთხეული გაზაფხული" შექმნა (1912 წ.). რუსეთში მრავალი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოები იწერებოდა, მათ შორის პეშმარიტად ნოვატორული (ნუ დავივიწყებთ, რომ მაშინ მოღვაწეობდნენ სკრიაბინი, რახმანინოვი, პროკოფიევი და სხვა გამოჩენილი კომპოზიტორები), მაგრამ ახალი ერა მაინც „კურთხეულმა გაზაფხულმა" აღნიშნა.

ამ ექსკურსის გაკეთება იმისათვის დამჭირდა, რათა შემდეგი მოსაზრება გამომეთქვა: საერთო მუსიკალურ პანორამაში ქართული ბალეტი არასოდეს იკერდა მეგზურის როლს (შეიძლება მხოლოდ 30-იანი წლების დამლევს „ნთების გულის" შექმნის დროს, მაგრამ მაშინ ჩვენი ინსტრუმენტული მუსიკა არც თუ ისე გაბედულ ნაბიჯებს დგამდა და ბალანჩივაძის ბალეტი იმდროინდელი შემოქმედების კონტექსტიდან არსებითად არცთუ ისე შესამჩნევად გამოირჩევა). მომავალში კი საკუთრივ მუსიკალური შემოქმედების მეგზურად სხვა ჟანრები გამოდიან (სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული, საბალეტო მუსიკას უბრალო მათთან პაექრობა). ამას იმისათვის ვამბობ, რომ საკუთრივ მუსიკალური ღირებულებანი ქორეოგრაფიულისაგან განვაცალკევო. ღღეს ანაქრონიზმი იქნებოდა იმ ბალეტების ხელახლა აღდგენა საკუთრივ მუსიკალური ნაწარმოებების სახით — ამ თვალსაზრისით ისინი უკვე ინტერესს აღარ იწვევენ და თვით ამ ავტორთა მიერ მათი დონე წარმატებით იქმნა გადალახული მომდევნო შემოქმედებითი ევოლუციით. ამ მოსაზრების დასადასტურებლად საუკეთესო საბუთია თვით დ. თორაძის შემოქმედება — მისი მეორე სიმფონია. ბალეტ „მწირის" მუსიკა, საგუნდო სიმფონია, ეს ნაწარმოებები თავისი მსაღერული ღირსებებით გაცი-

ლებით მაღლა დგას. ვიდრე ადრეული პერიოდის „გორდა“ ამიტომ, როდესაც მესმის, რომ ესა თუ ის ბალეტი სცენას კვლავ უნდა დაუბრუნდესო, გაორებას განვიცდი: ერთი მხრივ, დიდია მათი ღვაწლსახურება, როგორც აუცილებელი სტეფხურებისა, ეროვნულ ხელოვნებას რომ უნდა გაევლო, მეორე მხრივ, თუ გნებავთ, რომ ბოლომდე გულწრფელი ვიყო, არა მგონია, რომ მათ შეძლონ დღევანდელი მსმენელის დაინტერესება.

სულ სხვაა ჩემი პოზიცია ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიისა და მისი ლენინკისადმი, რომელიც ძალიან სათუთ და გონიერ დამოკიდებულებას იმსახურებს. ის მართლაც შენაძენი გახლდათ, მართლაც რომ საჭირკველი იყო მომავალი შემოქმედებისა (თუ კი გესურს თვითმყოფ ეროვნულ ქორეოგრაფიაზე ვილაპარაკოთ). ჭაბუკიანის მიერ გაჭრილი გზა რომ მივატოვოთ და ყველაფერი „ნოლიდან“ დავიწყოთ, შესაძლოა, ჩვენ თავს ისეთი ზიანი მივაყენოთ, როგორც იმ ადამიანებმა, ძველ საყდრებს რომ აფეთქებდნენ, აქაოდა ღმერთი არ არსებობსო.

დღეს ბევრს ლაპარაკობენ ე. წ. „ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის“ შესახებ. ეს ტერმინი სამეცნიერო და კრიტიკულ ლიტერატურაში მკვიდრდება და მას ხშირად ღირებულების აღსანიშნავადაც იყენებენ. ძალიან არაზუსტი და პრეტენზიული ტერმინია, მაგრამ მისი უგულებელყოფა შეუძლებელი გახდა თანამედროვე საბალეტო სპექტაკლის მთელი რიგი დრამატურგიული თავისებურებების ახსნისას. მაინც რა იგულისხმება მასში? განსხვავებულ პოზიციებს საერთო მნიშვნელს თუ მოვუნახავთ, დავინახავთ, რომ „ქორეოგრაფიულ სიმფონიზმს“ მიაწერენ თვით საბალეტო მუსიკაში სიმფონიური ფორმების გადმოტანას მათთვის დამახასიათებელი არქიტექტონიკით, მასალის დამუშავებით, საბალეტო სპექტაკლის სცენური მოქმედების უწყვეტობით, „საცეკვაო სუიტის“ პრინციპის გადალახვით, მხატვრული სახეების ისეთი შეპირისპირება-განვითარებითა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ენის ისეთი მთლიანობით, რომელიც (სიმფონიის მსგავსად) თითქოს ერთი საწყისი ინტონაციის გაშლა-განვითარებით მიიღწევა. ჭაბუკიანი ინსტინქტურად (მას თეორიული კონცეფციები არ ახასიათებდა) მიისწრაფოდა სიმფონიური დრამატურგიისაკენ და უნდა ითქვას, რომ ამ თავისებურებამ განაპირობა მისი საუკეთესო სპექტაკლების წარმატება.

ჭაბუკიანი მთელი ეპოქა იყო არ მარტო ქართველი, არამედ საბჭოთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში. მიუხედავად ამისა, 60-იანი წლების დასაწყისიდან მისი თეატრი განუწყვეტელი კრიზისების ხანაში შევიდა. ამას ბევრი მიზეზიც ეძებნდა: ჩვენი ბალეტის ინტერნაციონალური კავშირების მოისუს-

ტებდა და ამიტომ „განსჯების ქართა ჭროლვა“, არსებითად, თეატრის ცხოვრებაზე გავლენას ვერ ახდენდა. ჩვენი ქორეოგრაფები ვერ ითვისებდნენ სხვათა გამოცდილებას და სხვანი კი სხვადასხვა მიზეზის გამო, ჩვენს თეატრში ვერ მოღვაწეობდნენ. 30—50-იან წლებში შემუშავებული პრინციპები თანდათან კანონებად, სქემებად იქცნენ და ახალ ძიებებს ამუხრუჭებდნენ. მონაპოვრის დაცვის ერთადერთი საშუალება მისი განვითარებაა. ეს ან სულ არა ხდებოდა, ან თუ ხდებოდა — უმნიშვნელოდ. ჩვენი ბალეტის მოძრაობა გარკვეული დროიდან ერთი წრის შიგნით ტრიალით იფარგლებოდა.

ყოველ ეპოქას აქვს თავისი საწყისი, განვითარება და დასასრული. ეს იმას ნიშნავს, რომ თვით „ეპოქის ფარგლებში“ წარმოიქმნება და ვითარდება, მძლავრობს და ინიციატივას ხელთ იგდებს ისეთი ნიშნები, რომელთა შემწეობით ხელოვნება გადალახავს გარკვეულ ზღურბლს. ახალ გზაზე გადის და ამიერიდან ყოველივე, რაც ადრე იყო მიღწეული — წარსულია კეთილმოსაგონარი, მაგრამ განვლილი და დაძლეული.

აი, ეს ვერ მოხდა ქართულ ბალეტში. დიალექტიკის ენით რომ ვთქვათ, მთავარი, რაც ჩვენ შეიძლება ჭაბუკიანს ვუსაყვედუროთ, ისაა, რომ მან ვერ შეძლო თავისი თავის უარყოფა. ჭაბუკიანის თეატრში ვერ შემოვიდა ის, რაც ქართულ ბალეტს რადიკალურად გადაახალისებდა.

სათქმელად ადვილია, მაგრამ განა ბევრი გეგეჭკორი ისეთი ხელოვანი, რომელიც ადვილად გადადის სხვა თვისებაში და გამუდმებული ევოლუციის მდგომარეობაში იმყოფება? მკვეთრად და ადვილად იცვლება ის, ვინც არც საინტერესო პოზიციაზე დგას, არც ნიადაგის სიმყარეს გრძნობს და მისი დატოვება არაფრად მიაჩნია, ან სხვის პოზიციაზე დგას და არაფრად უღირს ერთი პატრონი მეორეზე გადაცვალოს. ჭაბუკიანმა კი თავისი სამყარო შექმნა. მისი პოზიციები მისსავე ესთეტიკური მრწამსის სიმყარის დადასტურებაა. მისი შეცდომა სხვა გახლდათ. მან ვერ დაძლია ხელოვანისათვის დამახასიათებელი ეგოიზმი, თავის თავზე ვერ ამაღლდა. ერთმანეთისაგან ვერ განაცალკევა პირადული და პირადულის მიღმა არსებული (თვით მისი შექმნილი!) და არ მისცა გზა ახალ ქორეოგრაფთა თაობას, ხელი შეუშალა თაობათა ცვლას. აი, ეს იყო საბედისწერო მისთვისაც და მისივე თეატრისთვისაც.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს იყო არა მარტო მისი შეცდომა, არამედ და არა ნაკლებ (შესაძლოა, უფრო მეტადაც) შეცდომა თეატრის მესვეურთა, საბალეტო ხელოვნების ჭომაგთა. მთელი ჩვენი მუსიკალურ-თეატრალური საზოგადოებისა, რომელმაც ვერ მოამძლავრა „პოლემიკური საწყისი“ და გაბედულად ვერ შე-

უტია უკვე მობეზრებულ თეატრს. ასეთ მხარდაჭერას საბალეტო თეატრს ვერ გაუწევდა მეხოტბეთა გუნდი, ვერც წარმატებათა რეალაციებით გაბრუებული მუსიკალური საზოგადოება და, მით უმეტეს, თეატრის ცვალებადი ხელმძღვანელობა, რომლის დევიზია: „აუტკივარი თავი არ აიტკივო“.

კარგადაა ცნობილი, თუ რითი დამთავრდა ყოველივე ეს. საბალეტო „სხეულს“ ჰაბუკიანი მოკვეთეს და მას ახალი თავი დაადგეს ახალი ხელმძღვანელის გიორგი ალექსიძის სახით. ლენინგრადიდან თბილისში წამოსვლის დროისთვის გ. ალექსიძემ მთელი რიგი ჩინებული დადგმების განხორციელება მოასწრო და სავსებით სამართლიანად დაიმკვიდრა საბალეტო მინიატურების ოსტატის სახელი. გ. ალექსიძე საბჭოთა ბალეტში ახალი ტალღის თვალსაჩინო წარმომადგენელია, ტალღისა, რომელიც ჩვენში შემოიჭრა დაახლოებით 60-იანი წლების პირველი ნახევრიდან — საბჭოთა კავშირში პარიზის გრანდ-ოპერის საბალეტო დასისა და ჯორჯ ბალანჩინის ამერიკული ბალეტის გასტროლების შემდეგ.

ამ ორი დასის გასტროლებმა თავის დროზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვეს და, როგორც ჩანს, არა მარტო საზოგადოებაზე, არამედ მთელ საბალეტო „ცეხზე“. ყველაფერი უჩვეულო და მიმზიდველი იყო: პლასტიკური ფორმებისა და მუსიკის თავისებური სინთეზი, სადაც ცეკვადობას არაფერი ზღუდავდა და პლასტიკა თითქოს ჟღერდა, მუსიკასთან განუმეორებელ კონტრაპუნქტს ქმნიდა. ქორეოგრაფიული ენა მეტყველი და უაღრესად განზოგადებული იყო, მას არ ამძიმებდა პანტომიმის ილუსტრაციულობა. ეს იყო ემოციური „გეომეტრია“, ეს იყო გათვალსაჩინოებული მუსიკა, საბალეტო ილეთების გამოგონებათა უსაზღვროებით, სინარნარითა და სრულქმნილებით. არასოდეს დამავიწყდება ბალანჩინის დასის მიერ შესრულებული ჩაიკოვსკის „სერენადა“. სცენაზე დასრიალებდნენ მწყობრი ფიგურები, რომლებიც სიფაქიზისა და სილამაზის განსახიერებად მოგვეელინენ. თითოეული მოძრაობა მუსიკიდან მოდიოდა და მასვე უბრუნდებოდა. ამ მოხდენილი ფიგურების ცეკვაში ჰარმონიული ვერტიკალიც ჟღერდა, დამახასიათებელი ტემბრიც და, რაც მთავარია, დაუსრულებელი მელოდიაც.

ბევრი ცდილა ამ თვალისმომჭრელი ხელოვნების არსის ზუსტ განსაზღვრას, თითოეულ განმარტებაში დევს ჭეშმარიტის ნაწილი: „მუსიკალური ქორეოგრაფია“, „სიმფონიური ცეკვა“, „მუსიკისა და პლასტიკის ორგანული შერწყმა“ და სხვ. იმ პერიოდში მაგრად შეუტიეს ტრადიციული საბჭოთა ბალეტის მთელ რიგ ესთეტიკურ პრინციპებს. მას ჰკიცხავდნენ დრამატული თეატრის პრინციპების სისხლებისათვის, ილუსტრაციულობისა და ჭარბი პანტომიმისათვის...

მომაკვდინებელ ცოდვად მიიჩნევდნენ ბალეტის სოციოლოგიურობას, რაც სიუჟეტის პრიმატს და ცეკვის პროგრამული საწყისით დატვირთვას განაპირობებდა. ტრადიციული ქორეოგრაფიის კრიტიკოსების აზრით ბალეტის ამ ნაკლოვანებებში დრამატული ცვლილება და აკნისებდა საკუთრივ ქორეოგრაფიულს და საბალეტო თეატრს დრამატული თეატრის თავისებურ პერიფერიად აქცევდა (ვაი, რომ ასეთი კრიტიკული შეფასებისათვის საბაბი საკმარისად მოიპოვებოდა). დიახ, ფიქრობდნენ, რომ ასეთი გზით სიარული მოასწავებდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ვულგარიზაციას და გზას უსსნიდა საბალეტო ხელოვნებისათვის შეუსაბამო რიტორიკულობას. აქედან დრამატულ თეატრამდე ერთი ნაბიჯიაო — ამბობდნენ რადიკალური განახლების მომხრენი. სიუჟეტური დრამატურგიით დამძიმებული ქორეოგრაფიული სპექტაკლის აღსანიშნავად ასეთი ტერმინიც კი დამკვიდრდა: „დრამბალეტი“, საც დანაც მისდამი ნეგატიური განწყობილება გამოსჭვივის. დრამატულ თეატრთან სრული სხგავსებისათვის ბალეტს მხოლოდ სიტყვა აკლიაო. მკვახედაა ნათქვამი, მაგრამ ტყვია მიზანს აღწევს. ამასთან დაკავშირებით მე ერთი ანეკდოტიც მახსოვს, რომელიც ჯორჯ ბალანჩინს მიაწერეს. თითქოს სახელგანთქმულ ქორეოგრაფს შეთავაზეს რაიმე დაედგა ჩვენს თეატრში, რაზედაც მან ჯერ მადლობა გადაუხადა მასპინძლებს და მერე ირონიით შენიშნა: სამწუხაროდ, დრამატულ თეატრში არა მაქვს მუშაობის გამოცდილებაო.

ერთი სიტყვით, ეჭვიშები ძლიერი იყო და ტრადიციული ბალეტის ერთპიროვნული ბატონობის ხანაც დამთავრდა. იმ დროიდან მოყოლებული ჩვენშიც ბევრი ბალეტი დაიდგა სიმფონიებზე და სხვა ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებზე, ისეთებზეც. სადაც თვით მუსიკა ცეკვადობის ელემენტებს არ შეიცავს. ამის ერთ-ერთი ბოლო ნიმუშია ვ. ჭაბუკიანის მიერ ბეთჰოვენის „აპასიონატას“ მიხედვით დადგმული ბალეტი. აი, ამაზე იტყვიან — „სიბერემდე სიქაჩლეო“. და მაინც, უნდა ვაღიაროთ, რომ ახალმა მიმდინარეობამ ბევრი სიახლე მოიტანა და რაც მთავარია, აიძულა „ტრადიციული ბალეტი“ გადაეხვია თავისი პოზიციებიდან, აშკარა ცუდისაგან განთავისუფლებულიყო. მაგრამ ერთი რამ უეჭველად უნდა აღინიშნოს: ახალ მიმდინარეობას არ ეყო შინაგანი ძალა ძველი მთლიანად „მოეხსნა“, მის ნაცვლად და მთლიანად დამკვიდრებულიყო. ეს ის ხილი გახლდათ, მშიერ კაცს სორცს რომ მოანატრებს. მას აკლდა რაღაცა არსებითი, რაც ძველმა ბალეტმა მოიპოვა (სინამდვილისეულის ხედვა ზნეობრივ-სოციალური პრობლემების პოზიციებიდან) და რაზედაც საზოგადოებრივი ცნობიერება და, ცხადია, ესთეტიკური დაკვეთა ხელს ვერ აიღებდა. და აი, შედეგიც: 70-იანი წლების პეორე ნახევრიდან

შესამჩნევი ხდება „ცდომილი შვილების" დაბრუნება მშობლიურ კერაში. ზოგი გაწბილებული, ზოგიც ჩიხში მომწყვდეული და ჭკუანასწავლი, ზოგიც გამოწრთობილი და უქმი ილუზიებისაგან განთავისუფლებული ნაცად ხელოვნებას მიუბრუნდა და უკან მისასვლელი ხიდების აფეთქებას აღარა ცდილობდა.

ქართულმა ბალეტმაც 70-იან წლებში (პირდაპირ ვთქვათ!) ოღროჩოღრო იარა. ხელოვნებას ერთი უცნაურობა სჭირს: ოღროჩოღრო ზოგიერთებზე ხშირად გზატკეცილის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მათ ემარჯვებათ თავისი შთაბეჭდილება სხვებსაც თავს მოახვიონ. ოღროჩოღრო კი, კაცმა რომ თქვას, ბალეტისათვის არც თუ სანატრელი სარბიელია, აქ შეიძლება კისერიც იღრძო და თავპირიც დაილეწო. კი, ბატონო, შეიძლება სირაქლემის მსგავსად თავი იღლიაში ამოიდო და თვალი იმას აარიდო, რაც არ გაწყობს, მაგრამ როდემდის?

ამ პერიოდში ჩვენ ბევრი რამ დავკარგეთ და, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ეროვნული ქორეოგრაფიის ხელწერა და თვითმყოფადობა. ჰაბუკიანისეული დადგმები წარსულს ჩაბარდა, ერთადერთი „გორდა" დაფარფატებდა სცენაზე (ილაჯგაწყვეტილი თავისი ხანდაზმულობისა და დაუძლურებული სულის გამო). ახალი ქართული ბალეტებიდან კი (ვგულისხმობ ბ. კვერნაძის „ბერიკაობას", ს. ცინცაძის „ანტიკურ ესკიზებს", „დალისა და მონადირეს", რ. გაბიჩვაძის „მედეას") ვერცერთს ვერ მივიჩნევთ მიღწევად, მიუხედავად იმისა, რომ გვარწმუნებდნენ — ამ ბალეტებმა სიახლე მოიტანეს და დაამკვიდრესო.

ჩვენი ბალეტის ცის თაღზე მუდამ ბრწყინავდნენ ვარსკვლავები, რომლებსაც გააჩნდათ ძალა ხალხი თეატრში მოეყვანათ. 70-იან წლებში ეს ვარსკლავები თითქოს ღამის წვდიადმა შთანთქა. ამ მდგომარეობას სხვა მიზეზებთან ერთად ახალი ქორეოგრაფიის სპეციფიკა განაპირობებდა: მუსიკალური დატვირთვის გამო იგი სოლისტებს შორის ზღვარსა სპობდა. აქ უკვე სახეები კი არ იყო, არამედ სიმბოლოები, თავისებური მედიუმები რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და მაყურებელს შორის, რომლებსაც მთავარი იდეის ტრანსმისიაზე უნდა ეზრუნათ. ამ მხრივ ჩვენი თეატრი გამონაკლისი არ იყო, მაგრამ სხვა საბალეტო დასები კლასიკური ბალეტით მაინც იყვნენ ძლიერნი და ახალ მოცეკვავეთა აღზრდის კერებიც ძლიერი ჰქონდათ. ჩვენში კი აღზრდის საქმე კარგა ხანია დაკნინდა და გ. ალექსიძეს ამ მხრივ სავალალო მდგომარეობა დახვდა.

ცხადია, ეს ხარვეზები ახალ ბალეტში კომპენსირებული იყო სხვა ღირსებებით: მუსიკის წიაღში ღრმა გასვლებით, რაფინირებული პლასტიკური ნახაზების შექმნით, საიდანაც რეჟისორის მარჯვე შე-

სიკალური გემოვნება და მშვენიერი ქორეოგრაფიული ფანტაზია გამოსჭვივოდა. მაგრამ ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ფორმა უკვე თეატრი კი არაა (სიუჟეტი მისთვის რუდიმენტია. თავისებური პირობითობა, რომელიც თვით ცეკვაში და პლასტიკაში აღარ იკითხება), არამედ „კონცერტი“, თან კონცერტი უფთა ინსტრუმენტული მუსიკის, და რაკი ცეკვის შინაარსეული მხარე გამოიფიტა. ქორეოგრაფიული სიუჟეტიც ამორფული გახდა. ამ სპექტაკლის გაცნობისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს რეჟისორი მუსიკალური საწყისის ადექვატური პლასტიკური ნახაზების შექმნისაკენ მიისწრაფოდა. მაგრამ ამ მიზნით შერჩეული საშუალება და აი, რატომ: თუკი ქორეოგრაფია მუსიკალური სახეების პლასტიკურ ენაზე თარგმანია, მაშინ ცეკვა მეტ-ნაკლები სიზუსტით შესრულებული ილუსტრაციაა. მართლაც. ახალი ქორეოგრაფიული პირობითობის დაშვების მეოხებით შესაძლებელია ისეთი პლასტიკური ფორმის შემუშავება, რომელიც მუსიკალურის ადექვატად აღიქმება. მაგრამ აზრი კი აქვს ამას? თუკი მუსიკაში რაიმე არის ნათქვამი, ღირს კი მისი გამეორება ხელოვნების სხვა ენაზე? ქორეოგრაფიის მიზანი მუსიკის გამეორება კი არაა, არამედ მუსიკალურის პარალელური ნახაზის შექმნა, რომელიც მუსიკალურთან სინთეზში პირველსაწყისი იდეის ახლებურად წარმოსახვის მნიშვნელობას შეიძენს. ქორეოგრაფია ამ შემთხვევაში თარგმანი კი არ არის, არამედ თითქოს ნაგულისხმევი მთლიანობის ერთ-ერთი განზომილებაა. იგი მხოლოდ ახალ მასალაში გადაყვანა კი არაა, არამედ სახის ფარული თვისებების გახსნა. ქორეოგრაფი მუსიკის დეტალების რეპროდუცირებას არ ისახავს მიზნად. რადგან ნებისმიერ მუსიკალურ ელემენტს დაუსრულებელი სიმრავლის ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა გააჩნია, რაც, სხვათა შორის, იმითაც აიხსნება, რომ ერთი სპეციფიკა მეორეზე არ დაიყვანება, ქორეოგრაფიული სპეციფიკა მოითხოვს მუსიკალური ექსპრესიის სახეით-დინამიკური საწყისით შევსებას. საკუთრივ მუსიკალურის მატერიალურ-პლასტიკურთან გამთლიანებას.

პლასტიკა, რომელიც საზოგადოდ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში შემოდის, განპირობებულია მუსიკალურად შინაარსეულის გახსნით. საკუთრივ ქორეოგრაფიული ნახატი კი სუფთა ფორმაა და როგორც ფორმას ისე განვიცდით, თუნდაც შინაარსეულს ვეღარ ვწვდებოდეთ. ქორეოგრაფიული ფორმა ერთი სახისა იქნება იმ შემთხვევაში, თუკი იგი წმინდად მუსიკალური კანონზომიერებებს ეყრდნობა (მაგალითად, ე. წ. სუფთა სიმფონიურ, უპროგრამო ფორმებს) და მეორე სახისა, თუ კი იგი პროგრამული საწყისის (სიუჟეტის, ინდივიდუალური ხასიათების და სხვ.) გახსნისათვისაა მორ-

დებული. გ. ალექსიძის „კლასიკური სიმფონია“, „ჩაკონა“, „დონ-ჟუანი“ და სხვ., წმინდა ქორეოგრაფიული ფორმებით, მათი სიფაქიზით, მუსიკასთან შესატყვისობით გვხიბლავენ. მათი პლასტიკა განზოგადებულის მუსიკალური გადმოცემისათვისაა მოწოდებული და თავსაც ართმევს ამ რთულ ამოცანას. მაგრამ, როდესაც ქორეოგრაფიას საქმე აქვს სიუჟეტურ-შინაარსეულთან, ხასიათებთან, სახეების განვითარების დინამიკასთან, მან მათში არსებითი, განსაკუთრებული უნდა „დაიჭიროს“ და ეს განსაკუთრებულობა თავის ენაზე აამეტყველოს. შეპირისპირების მიზნით კვლავ ვ. ჭაბუკიანის ხელოვნებას მივუბრუნდებით და აღვნიშნავთ, რომ „განსაკუთრებულობა“ მას ასე თუ ისე ეძლეოდა ეროვნული ქორეოგრაფიის მეშვეობით, რომელშიც ბევრი ისეთი ელემენტი იყო, თავისი სემანტიკური დატვირთვა რომ გააჩნია და ამით თვით პლასტიკასაც პროგრამულ გარკვეულობას სძენდა. თუ მე გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიის ნაკლის აღნიშვნას მოვინდომებდი, უპირველეს ყოვლისა, ვუსაყვედურებდი ამ „განსაკუთრებულობის“ არასაკმარისი სიმკვეთრით წარმოსახვას. ნაპ პლასტიკისა და კონკრეტულად შინაარსეულის ერთიანობას დანაჯერებლობა აკლდა. შესაძლოა, ასეთ ამოცანას გ. ალექსიძე (თუკი იგი ამისკენ მიისწრაფოდა) უფრო დიდი წარმატებით გადაჭრიდა, ნაპ რომ უბრალოდ კი არ უგულებელეყო, არამედ კრიტიკულად გაეაზრა და შემოქმედებითად განევითარებინა ის, რაც ჭაბუკიანმა დაამკვიდრა, თუნდაც იმიტომ, რომ ჭაბუკიანის რეფორმა თვით ეროვნულის თავისებურ ტრანსფორმაციას ეფუძნებოდა და ამრიგად, შემთხვევითი და გამოგონილი კი არ იყო, არამედ გარკვეულ ტრადიციას ავითარებდა თანამედროვეობასთან მჭიდრო კავშირში.

გ. ალექსიძეს არც თუ ისე უსაფუძვლოდ მინიატურების ოსტატად მიიჩნევენ. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მას ძალუძს საინტერესოდ დადგას დიდი ფორმის ნაწარმოებებიც. რაც შეეხება მინიატურას, როგორც ჩანს, იგი გ. ალექსიძის ბუნებას მართლაც შეესაბამება გარკვეული ობიექტური თვისებების გამო. მინიატურის ქორეოგრაფიული ნახაზი თითქოს სიერცეში კი არაა განფენილი, არამედ ერთ წერტილშია კონცენტრირებული. ამიტომაც კარგად ნაპოვნი შტრიხი საზოგადოდ მუსიკალური ფორმის მიმართ ემბლემის მნიშვნელობას იძენს, მისი განმაზოგადებელი პლასტიკური ფორმის როლს იჩემებს. ის, რაც ხელოვანს ეხერხება, თავისთავად აყალიბებს მის კრედოს და პრინციპს, რომლის განზე გადადება არც თუ ისე ადვილია თვით მაშინაც, როდესაც ამას ახალი, საწინააღმდეგო ხასიათის ამოცანა მოითხოვს. მინიატურებს ქორეოგრაფიისათვის დამახასიათებელი მოკლე სუნთქვის ფორმები დატვირთვას ვერ უძლებენ და განვითარების უწყვეტობას ვერ უზრუნველყოფენ. ამი-

ტომაც „მინიატურისტის“ მიერ აგებული დრამატურგია დაჭუცმაცებული ეპიზოდების ასხმულას მოგვაგონებს, რომელშიც გამაერთიანებელი საწყისის პოვნა არც თუ ისე ადვილია. ეს ქორეოგრაფია თითქოს „ობიექტურად არსებული მუსიკალური რეალობიდან“ ამოდის (უფრო ზუსტად, მუსიკალური ენის თავისებურებებს ითვალისწინებს), სინამდვილეში კი მუსიკალურ „სიუჟეტამდე“, ე. ი. მის „განსაკუთრებულობამდე“ ვერ დადის. ამიტომაც, თვით ქორეოგრაფიაში არავითარი მოძრაობა არ არის, იგი გმირთა სამყაროდან მოწყვეტილი და მათდამი განურჩეველია.

საბალეტო პერსონაჟი ცოცხალი ადამიანი თუ არის, მას თავისი გამოვლინებების დინამიკა უნდა გააჩნდეს. ვ. ჭაბუკიანის ბალეტი თეატრი იყო, ამიტომაც მოცეკვავე სცენაზე აქტიორში გარდაისახებოდა. გ. ალექსიძის სპექტაკლებში კი წმინდა თეატრალური საწყისი დაკნინდა, ამიტომაც აქტიორი მოცეკვავემ შეცვალა, ოღონდ ბოლომდე გულწრფელი რომ ვიყოთ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ გარდასახვამ თვით მოცეკვავესაც ბევრი ვერაფერი მოუტანა. თუ პლასტიკას „სიუჟეტი“ არ გააჩნია, მაშინ თვით მისი დინამიკის წყაროა სათუო, „იმპრესიონივით“ აღიქმება თვით ცეკვაც. რომლის გამომსახველობა პლასტიკური ფორმის გრძლიობის უკუპროპორციული ხდება.

სამწუხაროა, მაგრამ ასეთმა ქორეოგრაფიულმა კონცეფციამ საკუთრივ ეროვნულ საბალეტო მუსიკას მნიშვნელოვანი არაფერი მოუტანა. ის, რაც 70-იან წლებში დაიდგა, საბალეტო მუსიკის გამომსახველობის თვალსაზრისით დიდ მიღწევად არ ჩაითვლება და არც შეიძლება ყოფილიყო, რადგან ბალეტი მაშინაა საინტერესო, როდესაც მასში ცოცხალი ადამიანები მოქმედებენ თავისი განცდების დიალექტიკით, ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებთან ბრძოლაში, ინდივიდუალური თვისებების გამომჟღავნებით. ბალეტი მაშინაა საინტერესო, როდესაც ჩვენ ამ ადამიანებს ცოცხალ, ისტორიულად „დოკუმენტირებულ“ გარემოცვაში ვხედავთ. დიდი ბალეტები დიდი სუნთქვის ნაწარმოებებია, სადაც, ბალეტმაისტერის კონცეფცია ქმნის დრამატურგიის საფუძველს. მაგრამ ეს დრამატურგია არ შეიძლებოდა იმ პრინციპების საფუძველზე აგებულიყო, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი. ამიტომაც ყველაზე დიდი დანაკლისი, — თუკი იმ პერიოდის შედეგებს შევაჯამებთ, ის გახლავთ, რომ ბალეტმა 70-იან წლებში ვერ გადადგა ნაბიჯი, რომელიც ეროვნული მუსიკის მიღწევათა კონტექსტში მოთავსდებოდა.

სხვათა შორის, ვ. ჭაბუკიანის დროიდან საბალეტო თეატრში ერთი არც თუ ისე დადებითი ტრადიცია დამკვიდრდა: ახალი ბალეტი ჩანაფიქრიდან პრემიერამდე მთელ გზას ისე გაივლიდა, რომ მის

მუსიკას ერთი „გარეშე“ ყურიც ვერ ეცნობოდა. ასეთ პირობებში (როცა სპექტაკლი უკვე მზადაა) ძნელია ჩარევა და რაიმე რჩევის მიცემა: ახლა უკვე „წარმოების“ ინტერესები — სპექტაკლის დროზე გაშვება — აიძულებთ კომპოზიტორსა და დამდგმელს ყური არ დაუგდონ კრიტიკოსებს. ამიტომაც. თითქმის ყოველთვის, ვ. ჰაბუკიანისა და გ. ალექსიძის სპექტაკლების მუსიკა სპეციალისტებმა ერთხმად ბევრ კრიტიკულ შენიშვნას. რომელიც, ცხადია. პრესამდე ვერც აღწევდა და რჩებოდა „ხმად მღაღადებლისა უდაბნოსა შინა“. ასეც იქნა გამეორდა. რაც ჰაბუკიანის შემთხვევაში გამუდმებით კუნძრუკის კმევა და საბოლოოდ — დასანანი ფიასკო. განა სამწუხარო არაა, რომ გ. ალექსიძის ათი წლის მუშაობის კვალიც კი არ დარჩა არც სცენაზე და არც საკონცერტო დარბაზებში?

გამოგრძელდა გ. ალექსიძის დრამატურგიის ნაკლოვან მხარეებზე ლაპარაკი და რატომ: გულწრფელად ვფიქრობ, რომ ვ. ჰაბუკიანის შემდეგ გ. ალექსიძე უნიჭიერესია ქართველ ქორეოგრაფთა შორის (არას ვამბობ მის გამორჩეულ ინტელექტსა და დახვეწილ გემოვნებაზე). მიმაჩნია, რომ ადრე თუ გვიან იგი უნდა დაუბრუნდეს ქართულ საბალეტო სცენას, და არა მარტო იმიტომ, რომ ქართველია (არც ესაა მცირე მიზეზი დაბრუნებისათვის!), არამედ იმიტომაც, რომ ამ კულტურაზეა აღზრდილი და ტემპერამენტით, მეტყველებით, მთელი რიგი შემოქმედებითი ინტერესებით ორგანულადაა დაკავშირებული მშობლიურ ნიადაგთან. მას არა აქვს უფლება თავისი ნაზრევი და განცდილი მშობლიურ. ეროვნულ ხელოვნებაში არ გამოხატოს და, უპირველეს ყოვლისა, თავისივე ხალხს არ დაუბრუნოს. ახლაც ბევრი კრიტიკული მოსაზრება გამოვთქვი მის მიმართ და გამორიცხული არაა, რომ არცერთი მათგანი გ. ალექსიძემ არ მიიღოს. ხელოვნება პოლემიკაა და ამ პოლემიკაში ის იმარჯვებს, ვისაც არა მარტო ნიჭი და შესაფერი პროფესიული ოსტატობა გააჩნია, არამედ ის, ვისაც იმის ნებისყოფა აქვს. თავი დაიცვას და თავისი პოზიციის სისწორე მხატვრულ შემოქმედებაში გამოხატოს. მხოლოდ ძლიერი პიროვნება შეიძლება ჩაუდგეს სათავეში მნიშვნელოვან მოძრაობას და მხოლოდ ძლიერ პიროვნებას შეუძლია ცხარე პოლემიკაში კრიტიკულად შეხედოს თავის ნაღვაწს. გ. ალექსიძეს, როგორც ხაზგასმით აღვნიშნე, თავისი ძლიერი, უაღრესად მიმზიდველი თავისებურებანი გააჩნია და თუკი იგი თავისი წარუმატებლობის მიზეზს თავისთვისვე გაარკვევს, მას შეუძლია ეს საინტერესო მხარეები მთელი ძალით წარმოაჩინოს. ვფიქრობ, რომ მომავალში ეს აუცილებლად მოხდება. და მაშინ ქართული მუსიკაც უფრო გულუხვად გამოაჩენს თავის ნიჭიერებას, თავის სახიერებასა და

თვითმყოფობას, საიმედო მოკავშირედ მოევლინება გ. ალექსიძეს და ხელს შეუწყობს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების გაახლებაში.

* * *

მუსიკა არა მარტო კომპოზიტორის და შემსრულებლის თანამშრომლობის ნაყოფია, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით, მათი პაექრობის ასპარეზიც. ნამდვილი მუსიკა შემსრულებელს საშუალებას აძლევს მასში ისიც კი აღმოაჩინოს, რაც არ იგულისხმება (გათვალისწინებელია) კომპოზიტორის მიერ, მაგრამ განპირობებულია მასალის ობიექტური თვისებებით. მუსიკალური ფორმა მრავალაზროვანია. კომპოზიტორი მას იყენებს გარკვეული გამომსახველობითი, დრამატურგიული თუ სტრუქტურული ამოცანების გადასაწყვეტად და მუშაობის დროს ითვალისწინებს მასალის გარკვეულ თვისებებს. მაგრამ მასალა შეიცავს სხვა მნიშვნელობებსაც. შემსრულებლის ფანტაზიაზე, მის მხატვრულ ტაქტსა და სტილის გრძნობაზეა დამყარებული, შეიზღუდავს იგი თავს ავტორისეული მოცემულობით თუ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციაში სინამდვილისადმი თავის დამოკიდებულებას ჩართავს. ასეთ შემთხვევაში კი ის, რაც მასალის პერიფერიულ მომენტს წარმოადგენდა, შეიძლება წინა პლანზე გამოვიდეს და მნიშვნელოვნად შეცვალოს კომპოზიტორის მიერ დამუშავებული მახვილები.

ამასთან კომპოზიტორის მიერ ფიქსირებული ტექსტი მოცემულობაა, რომელსაც ეეღარსად გაექცევი. იგი საზღვრავს აღქმისა და ინტერპრეტაციის მიმართულებას, მაგრამ მხოლოდ გარკვეული თვალსაზრისით. ფიქსირებულ ტექსტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ევროპულ მუსიკაში, სადაც ნოტაციის განვითარება არსებითად მუსიკის შესაძლებელი სიზუსტისაკენ მიისწრაფოდა. სხვათა შორის, თანამედროვე ავანგარდისტული მიმართულებების ერთერთ მთავარ დამსახურებას წარმოადგენს ისეთი ნოტაციის დამკვიდრება, რომელიც განსაკუთრებული სიზუსტით გამოირჩევა და საშუალებას იძლევა ნებისმიერი ბგერის ხასიათი აღნიშნოს. საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა სწორად აღიქვას ნაწარმოების ტექსტი. სტრავინსკის ცნობილი გამოთქმა, რომ მას ინტერპრეტატორები კი არ ესაჭიროება, არამედ ტექსტის ზუსტი წამკითხველნი, იმას როდი ნიშნავს, თითქოს იგი შესრულების ხარისხს ტექსტის სიზუსტესთან აიგივებდეს. კომპოზიტორი თვლიდა, რომ ტექსტისადმი თავისუფალი, უპასუხისმგებლო დამოკიდებულება (მას კი ავტორის ჩანაფიქრის ფალსიფიცირება მოსდევს) უნდა აღგმულიყო. ერთი სიტყვით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას

იძენს სანიმუშო შესრულება, როგორც ამოსავალი წერტილი ნებისმიერი ინტერპრეტატორისათვის, როგორც ნიმუში, რომელიც ტექსტში ორიენტაციას აადვილებს.

მახსოვს პიანიზმის ცნობილი თეორეტიკოსის გ. კოგანის ნათქვამი: როდესაც რიხტერს, გილელსს, ნეიჰაუზს და ფაინბერგს ვეკითხებით, როგორ აღწევთ, რომ თქვენი ინტერპრეტაცია ესოდენ დამაჯერებელი და სარწმუნოა, მხრების აჩეჩვით მპასუხობენ — ამაში არაფერია გასაკვირი, რადგან ჩვენ მხოლოდ ავტორის ტექსტის მაქსიმალური სიზუსტით გადმოცემისაკენ მივისწრაფითო. „საკვირველია, — ამბობდა კოგანი, — ყოველი მათგანი მხოლოდ ტექსტის სიზუსტისაკენ მიისწრაფვის, მაგრამ თითოეული ძალიან თავისებურად იგებს თვით ტექსტს და განსხვავებულ ინტერპრეტაციებს ქმნის“.

ის, რაც ინტერპრეტაციებს ერთმანეთისაგან განასხვავებს, შემსრულებლის ინდივიდუალობაა, რომლის წყალობით სიხასხასესა და აზრის სიახლეს იძენს, მანამდე ფარულ პოტენციას ავლენს ისიც კი, რაც ცნობილზე ცნობილია, ამის მეშვეობით კარგად ცნობილი მუსიკა ცხოვრებისეული მოვლენების აზრის გაგების ახალ შესაძლებლობებს ამჟღავნებს.

შემსრულებელი თავისი დროისათვის დამახასიათებელი საზოგადოებრივი ცნობიერების წარმომადგენელია და განზე ვერ გადგება იმ პროცესებისაგან, რომლებიც მის ირგვლივ მიმდინარეობს, მაშინაც კი, როდესაც იგი შორეული წარსულის ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციას ისახავს მიზნად. რაც უფრო მძლავრია შემსრულებლის ინდივიდუალობა, მით უფრო ღრმად იჭრება იგი ნაწარმოების აზრსა და ქვეტექსტებში, მით უფრო დამოუკიდებელია მისი ინიციატივა.

კულტურის ნამდვილი მონაპოვარი მუდამ ცოცხლობს ახალ-ახალი ინტერპრეტაციების წყალობით და ამდენად მუდმივი განახლების პროცესში იმყოფება. ჩვენ, სამწუხაროდ, ასეთი ნაწარმოებები არც ისე ბევრი გაგვაჩნია, არც ისე დიდი საშემსრულებლო ტრადიციები გვაქვს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეგვიძლია გარკვევით ვთქვათ, რომ ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერმა“, „დაისმა“, ა. ბალანჩივაძის I სიმფონიამ, ს. ცინცაძის კვარტეტებმა, ა. მაჰავარიანის სავიოლონო კონცერტმა და რამოდენიმე ვოკალურმა მინიატურამ, ო. თაქთაქიშვილის I საფორტეპიანო კონცერტმა და მთელმა რიგმა სხვა ნაწარმოებებმა მრავალ სხვადასხვა ინტერპრეტაციაში გაიარეს. ბოლო წლებში საბჭოთა დირიჟორების განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს გია ყანჩელის სიმფონიები. ჯ. კახიძე ამ სიმფონიების აკუანთან იდგა და მან გაუხსნა მათ გზა დიდი

საკონცერტო ესტრადისაკენ. ბოლო დროს კი მათ გაიჟღერეს გამოჩენილი საბჭოთა დირიჟორების გ. როჟდესტვენსკის, ს. ტურჩაკის, ი. ტემირკანოვისა და ცნობილი გერმანელი დირიჟორის კ. მაზურის შესრულებით. დროთა განმავლობაში, ცხადია, გაიზრდება ჭართველ კომპოზიტორების იმ ნაწარმოებთა რიცხვი, რომელიც მრავალი კოლექტივისა და სოლისტის ყურადღებას მიიპყრობს. ამას ჩვენი კულტურის მომავლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ინტერპრეტაციების სიმრავლე, შეუნელებელი საშემსრულებლო ინტერესი ამა თუ იმ მუსიკის ღირსებებზე მეტყველებს. ასეთ ნაწარმოებებში ისეთი რამ დევს, რაც შემსრულებლის ფანტაზიას აღვიძებს, რაც მისი გახსნის სურვილს ბადებს, რაც შემსრულებელს მსმენელთა დაინტერესების იმედს აძლევს.

ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს კიდევ ერთი მნიშვნელობა აქვს. როგორი დიდი ინტუიციაც არ უნდა ჰქონდეს შემსრულებელს, ნაწარმოებში მაინც რჩება ის, რაც ფარულია და წაკითხვას სხვა კუთხიდან მოითხოვს. სხვადასხვა შესრულება ნაწარმოებს სხვადასხვანაირად დაგვანახებს და საშუალებას მოგვცემს უფრო სრულად აღვიქვათ იგი, უფრო ღრმად ჩავწვდეთ მის აზრს. ყოველივე ამას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კულტურის მატების თვალსაზრისით. ადამიანის ობიექტი ადამიანია, ნაწარმოების ერთადერთი შინაარსია ადამიანური ურთიერთობანი, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესნიც კი ბოლომდე არ გამოიცნობა „მხოლოდ ერთი შეხედვით". ამიტომ ჩვენ იმის მომხრენი ვართ, რომ გამორჩეული ნაწარმოებები არ მკვიდრდებოდნენ მხოლოდ ერთი შემსრულებლის რეპერტუარში, რაგინდ გამოჩენილი და ამ ნაწარმოების ღრმად წამკითხველიც არ უნდა იყოს ეს შემსრულებელი. ის, რაც შენაძენია, ამ მნიშვნელობას ინარჩუნებს მხოლოდ სტაბილური ფუნქციონირების პირობებში. ფუნქციონირებაში კი, უპირველეს ყოვლისა, ახალ-ახალი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციები იგულისხმება.

ეროვნული მუსიკალური კულტურა ძნელი წარმოსადგენია ეროვნული პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლის მოღვაწეობის გარეშე. ბოლოსდაბოლოს, ეროვნულ მუსიკას ეროვნულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები ქმნიან. მაგრამ თავის მხრივ ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა წარმოუდგენელია თვით ეროვნულ შემსრულებელთა გარეშე, იმიტომ, რომ მათ ხელოვნებაშიც დიდ როლს თამაშობს ეროვნული ხასიათი და ტემპერამენტი, მხატვრული აზროვნების ტრადიციები, მეტყველება. სწორედ ეს თვისებები ქმნიან ეროვნული საშემსრულებლო ხელოვნების თვითმყოფობის საფუძველს, მიუხედავად იმისა, გრძნობს თუ არა თვით შემრულებელი ასეთი ურთიერთდამოკიდებულების მნიშვნელობას. ინტერპრეტა-

ცია — ეს არა მარტო რომელიმე ნაწარმოების წაკითხვაა, არამედ საკუთარი მხატვრული გამოცდილების გამოყენებაც. როცა ჟანრული სურათის ინტერპრეტაციაზე მიდის ლაპარაკი, განა ბუნებრივი არაა ვიგულისხმოთ, რომ საშემსრულებლო ინტონაციის ხასიათისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესაბამისი ჟანრის ცოცხალ ყოფას, მისი გამოყენებითი ბუნების აღქმას? ს. ცინცაძის „საჭიდაო“ შესაბამის ასოციაციებს ბადებს, უპირველეს ყოვლისა, ქართველ შემსრულებელში, რომელმაც ისეთი ტემბრული ეფექტები უნდა მოძებნოს, რომ არ დაარღვიოს რეალობის შეგრძნება, არ დაუკარგოს ბგერებში წარმოსახულ სურათებს ფერადოვნება. გააცოცხლოს პერსონაჟები, ჟანრული სურათის სიუჟეტი, საკვარტეტო მინიატურას ცოცხალი სპორტული ასპარეზობის ხასიათი შესძინოს. ცხადია, ის, ვისაც ქართული საგალობლები მოუსმენია, უფრო ადვილად უპოვის გასაღებს ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიის ფინალს, რომელშიც საგალობელთა თავისებურებანი გამომსახველობის ამოსავალი წერტილია. ცხადია, „ეროვნული ალღო“ მხოლოდ საყრდენია, მხოლოდ ერთი მომენტია ინტერპრეტაციისა, რომელსაც უერთდება უფრო არსებითი — თვით ხასიათის გაგება, წვდომა ადამიანურისა. მაგრამ ესეც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ცოცხალი ინტონაციის წაკითხვასა და მის აღერებაზეა დამოკიდებული; ამ შემთხვევაში თავისი სიტყვა უნდა თქვას მხატვრულმა ალღომ, ინტელექტმა, წარმოსახვის ფანტაზიამ, განწყობამაც. ადამიანის „წინასწარგანზრახვითმა პოზიციამ“, რომელიც მთელ მუსიკალურ ფორმას გარკვეულ გამიზნულობას ანიჭებს. თქვენ შეგიძლიათ სულხან ნასიძის სიმფონია „ფიროსმანი“ აღიქვათ როგორც ფერადოვანი სურათების ციკლი, სადაც დრამატულ ლამენტოს, მთლიანად აგებულს აღსარებასა და ტრაგიკულ მონოლოგზე. ცელის თვალისმომჭრელი ფერადოვნებით და დაუოკებელი ტემპერამენტით აღბეჭდილი ჟანრული სურათები. მაგრამ, ამავე დროს, შეიძლება ამ კომპოზიციაში სულ სხვა რამ წაიკითხოთ: ერთი მშფოთვარე სულის ცხოვრება, რომელშიც შინაგან-ინტიმური საოცრად გამთლიანებულია გარედან უხეში ძალდატანებით შემოჭრილთან. ღრეობას, თავაწყვეტილ დროსტარებას არ ძალუძს ჩაახშოს კვნესა მისი სულისა, მხოლოდ საზარელ სიმარტოვეში რომ ჰპოვებს მყუდროებას...

ანდრია ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია მომისმენია სამი სხვადასხვა შესრულებით — ო. დიმიტრიადის, ჯ. კახიძის და თვით ავტორისეული. არ მინდა, ეს სამი სხვადასხვა ინტერპრეტაცია ერთმანეთს დავუპირისპიროთ — თითოეულს თავისი ხედვა და მრავალი საშემსრულებლო საღდუმლოება გააჩნია. ჩემთვის, მაგალითად, დაუვიწყარია ბალანჩივაძისეული შესრულება 1975 წლის 10 მაისს

„ამერკაკასიის რესპუბლიკების მუსიკალური გზაჯვარედინი“ გაჩნდა. ახალგაზრდული ტენდენციებით და ენერგიით შეკრულია კომპოზიტორმა თავისი შესანიშნავი ქნილები. ვინც იცნობს ა. ბალანჩივაძეს, დამერწმუნება, რომ მისი პროგნოზები ათვის დამახასიათებელია უშუალობისა და დიდი ტექტის ორგანული მთლიანობა. ამ სიმფონიის ინტერპრეტაციაში დრამატული ექსპრესიული მომენტები (მაგალითად, პირველი ნაწილის კულმინაცია, ფინალის პირველი ნაწილის დანასკვი სიმებიანთა ექსპრესიული რეჩიტატივით) არ ტოვებდნენ „გრძნობების წეწვის“ შთაბეჭდილებას. ავტორმა შეგნებულად რამდენადმე თავდაჭერილად შეასრულა ეს ეპიზოდები. მაგრამ ამ გარეგნულმა თავდაჭერილობამ მათ შინაგანი მღელვარება გაუძლიერა. სიმფონიის მეორე ნაწილი, როგორც ცნობილია, თავისებური სერენადის ხასიათისაა. ავტორი მას ისეთნაირად ასრულებდა, თითქოს მისი შინაგანი მზერა მოცეკვავე ქალიშვილის ნატიფი მოძრაობით ტკბებოდა. ოდნავ, „ზომაზე უფრო“ შენელებული ტემპი განსაკუთრებული ლირიზმით ავსებდა საცეკვაო მელოდიას. ფინალში კი, როდესაც საყვირები მგრგვინავი შეძახილებით გვაუწყებენ ძნელი გზით მოპოვებულ გამარჯვებას, ა. ბალანჩივაძემ ყლერადობის მართლაც გოლიათურ სიმძლავრეს მიაღწია. თვით მისთვის იმჟამად ეს ფინალი იყო სამ ათეულ წელს გადაცილებული სიმფონიის შეუჩერებელი, სავსე ცხოვრების სიმბოლო. სიმბოლო იმ ძლევამოსილი ხელოვნებისა, რომელმაც დღევანდლამდე შეინარჩუნა სიწმინდისა და სილამაზის რწმენა. კომპოზიტორმა ამიტომაც განსაკუთრებით გაამახვილა ყურადღება საზეიმო მომენტზე. მან ამ ტრიუმფულ მელოდიაში, რომელიც სიმფონიას კაშკაშა ფერებით აგვირგვინებს, ჩაჭედა სულ სხვა აზრი, რომელიც სიმფონიის შექმნის დროს არ იგულისხმებოდა. იმ გზასა და იმ გამოცდილებას, რომელიც კომპოზიტორს განვლილმა ცხოვრებამ შესძინა, არ შეიძლებოდა ბალანჩივაძე-ინტერპრეტატორისათვის თავისი კვალი არ დაეტოვებინა. გაჩნდა მრავალი სიახლე მის დამოკიდებულებაში თავისივე პრობლემისადმი. ამჯერად კომპოზიტორს საქმე ჰქონდა არა ახლადშექმნილ სახეებთან, რომლებიც მხოლოდ ახლა შემოდიან ჩვენს ცხოვრებაში, არამედ იმ სახეებთან, რომლებიც კარგა ხანია დამკვიდრდნენ ქართულ მუსიკაში და თავისი ნაყოფი გამოიღეს. გარკვეული ტრანსფორმაცია შექმნეს. თვით კომპოზიტორს უნდა გაეთვალისწინებინა ამ სახეების ახლებური ხედვა, ახლებური გაგება, გარდაეფარა მათი ახლებური მნიშვნელობა, დაემტკიცებინა მათი თანადროულობა. და უნდა ითქვას, რომ ბალანჩივაძემ ეს შეძლო. სწორედ ამაში ვხედავ მე ახლებური ინტერპრეტაციის დედააზრს, მის მთავარ მნიშვნელობას კულტურისათვის.

ჩემი სტუდენტობის დროს შევესწარი მსჯელობას შემსრულებლის შესახებ. ერთი ძალიან ფიცხი გამოსვლა დამამახსოვრდა. ორატორმა ბრძანა: თუ ჩვენს შემსრულებლებს პროფესიული დაოსტატება სურთ და თუ უნდათ გამოჩენილი მუსიკოსები გახდნენ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დაეუფლონ ეროვნულ რეპერტუარს, რადგან მხოლოდ ამაზე შეიძლება გაიზარდოს ხელოვანიო.

რაღა დაგიმალოთ და, მომხიბლა ამ სიტყვების აშკარა პატრიოტიზმმა. სქემა ძალიან ნათელი გახლდათ: თუ გინდა როგორც შემსრულებელს საკუთარი სახე გაგაჩნდეს, მაშინ არსებითი ყურადღება ეროვნულ რეპერტუარს უნდა დაუთმო (მართლა, დამავიწყდა, ჩემს მიერ ხსენებული ორატორი იმასაც ამბობდა — შოპენისა და ლისტის დაკვრით შორს ვერ წახვალთ, მაგათ ქვეყანა უკრავს და თქვენ ახალს ვერაფერს იტყვითო, თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოები კი თავისუფალი ასპარეზია და თქვენ იცით და თქვენმა ბიჭობამო).

დროთა განმავლობაში დავკარგე რწმენა ამ პოზიციის შეუვალობაში, ერთი რამ უეჭველია: ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა, უპირველეს ყოვლისა, თავის დასაყრდენს ეძიებს და ჰპოვებს ეროვნულ საშემსრულებლო სკოლაში. კომპოზიტორისა და შემსრულებლის კავშირი სოციალურ-ფსიქოლოგიური, კულტურულ-ისტორიული, ტრადიციულ-მხატვრული ფაქტორების ერთობლიობას ემყარება. მაგრამ ამ კავშირის მიღმა თავს იყრის ისეთი მომენტები, რომლებიც ორატორის მიერ დაგებულ სქემაში ვერ თავსდება. ავიღოთ ქართული პროფესიული მუსიკა, სადაც საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბება წინ უსწრებდა ეროვნული საშემსრულებლო კულტურის შექმნას. ჩვენი საოპერო კლასიკა, პირველი ქართული ინსტრუმენტული ნაწარმოებები, განსაკუთრებით, საკონცერტო რეპერტუარი, იქმნებოდა და მკვიდრდებოდა რუსული საშემსრულებლო კულტურის საუკეთესო წარმომადგენელთა დიდი დახმარებით. დღეს, ცხადია, ჩვენმა თანამშრომლობამ კიდევ უფრო დიდი მასშტაბი მიიღო: ქართული ნაწარმოებები დიდი რაოდენობით სრულდება გამოჩენილი რუსი შემსრულებლების მიერ (თეატრებში, საკონცერტო დარბაზებში), ამავე დროს, ჩვენ შეგვიძლია ვიამაყოთ თანამედროვე რუსული მუსიკის იმ ოსტატური ინტერპრეტაციებით, რომლებსაც ანხორციელებენ ქართველი შემსრულებლები. დღეს უკვე ძნელია გადავაფასოთ შოსტაკოვიჩის, პროკოფიევის, შჩედრინის, შნიტკეს და მრავალი სხვა გამოჩენილ რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებების ის ინტერპრეტაციები, რომლებიც ბოლო წლებში წარმოგვიდგინეს დირიჟორმა ჯ. კახიძემ, საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანმა კვარტეტმა, ლიანა ისაკაძემ — როგორც სოლისტმა და როგორც კამერუ-

ლი ორკესტრის ხელმძღვანელმა, ელისო ვირსალაძემ. ამ შესანიშნავმა მუსიკოსებმა თავისი სიტყვა თქვეს რუს ავტორთა ნაწარმოებების შესაძლისის გააზრებასა და პროპაგანდაში.

არა, პატივცემული ორატორი ცდებოდა. ეროვნული საშემსრულებლო სკოლა, მხოლოდ ეროვნული რეპერტუარის პროპაგანდით რომ დაკმაყოფილდეს, თავის თავს თვითვე მოუღებს ბოლოს. ეს იყო პროვინციალი პატრიოტის უპასუხისმგებლო განცხადება, რომელიც უფრო მისი კულტურის დონის დახასიათებლად გამოდგება, ვიდრე სახელმძღვანელოდ. კულტურა მით უფრო ძლევამოსილია, რაც უფრო ფართო, მრავალმხრივი და ღრმაა მისი ინტერნაციონალური კავშირები. ჩვენი კულტურის ორგანულ ნაწილად უნდა იქცეს ყოველივე, რაც ადამიანის და ადამიანურის დამკვიდრებას ემსახურება, რაც ესთეტიკურის გამოვლენაა და სიმახვილეს ძენს ფანტაზიას, შემოქმედებით იმპულსებს. მე ვერ წარმომიდგენია დღევანდელი ჩვენი კინოს წარმატებები იტალიური ნეორეალიზმის მიღწევათა ათვისების გარეშე. ნეორეალიზმის პრინციპები დიდი ხანია კლასიკურია და დღეს ქართული კინემატოგრაფი სწორედ იმითაა მოხიბვლელი, რომ იგი მთლიანად მოტრიალდა ეროვნული სინამდვილისაკენ და თავისი მხედველობის არეში ჩვენი თანამედროვე ადამიანი მოაქცია. ესაა მისი მხატვრული დამოუკიდებლობის და მისი უდიდესი მიმზიდველობის საფუძველი, მაგრამ ამ ნახტომს, რომელიც თანამედროვე ქართულ ფილმს წინამავალი ორი ათეული წლის უღიმღამო ეპოქიდან განასხვავებს, „იტალიური" ყავარჯენი დასჭირდა. და შესაძლოა, არა მარტო იტალიური (ყავარჯენი ცუდი სიტყვაა — იგი სნეულს უხდება და არა საესებით ჯანმრთელს, ამიტომ თქვენის ნებართვით ამ სიტყვას შევცვლი „ბერკეტით", რომელიც კარგი საშუალებაა სივრცის დასაძლევად). მე ვერ წარმომიდგენია ფირმანის შემდეგდროინდელი ლადო გუდიაშვილისა და დავით კაკაბაძის შემოქმედება მათი ცხოვრების პარიზული პერიოდის გარეშე, თანამედროვე ფრანგული ესთეტიკური სულის შეთვისების გარეშე, თუმცა თითოეულ მ თგანში ეროვნული საწყისი მაქსიმალური სიმძაფრითაა გამოხატული. ვერ წარმომიდგენია მიხეილ თუმანიშვილის და რობერტ სტურუას ხელოვნება მრავალი თეატრალური ტრადიციის ორგანული შეთვისების გარეშე, თუმცა თითოეულ მათგანში ეროვნული საწყისი, ეროვნული ტემპერამენტი და ეროვნული ესთეტიკური ხედვა ისეთი თვალსაჩინოებით იგრძნობა, რომ მათი შემოქმედების მრავალძროვანი წარმომავლობა სრულიად არ გვიშლის ხელს ქართული თეატრის ყველაზე ცხოველმყოფელი ტრადიციების უწყვეტობა შევიგრძნოთ.

საშემსრულებლო ხელოვნებამაც ეს კალური კულტურის მი-

მართ ასეთი კავშირების როლი უნდა შეასრულოს, დაგვიმკვიდროს ის, რაც ორგანულად შესათვისებელია. შემსრულებლის ფსიქოლოგია არ შეიძლება მექანიკურად დაიყოს ერთმანეთისაგან იზოლირებულ სექციებად. შემსრულებლის ინტელექტი მთლიანია. როცა მუსიკოსი ხელს ჰკიდებს ეროვნული კომპოზიტორის ნაწარმოებს, აქ ქვეცნობიერად ისიც ვლინდება, თუ რა სიღრმით ხსნის იგი სხვა სტილის, სხვა ეროვნული წარმომავლობის მუსიკას. როდესაც ჩვენი სიმებიანი კვარტეტი ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის, ნ. გაბუნიას კვარტეტებს ასრულებს, ამ შესრულების ხარისხს ისიც განაპირობებს, თუ როგორ უკრავს იგი ბარტოკის, შოსტაკოვიჩისა და მსოფლიო კლასიკის ნიმუშებს. აქედან კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეროვნულ ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციების წარმატება დამოკიდებულია სხვა სტილის მუსიკის ოსტატურ წარმოსახვაზე.

საშემსრულებლო ხელოვნების ინტერნაციონალიზმს სხვა მომენტებიც გააჩნია. წარმოვიდგინოთ, რომ დღესდღეობით ჩვენ ამა თუ იმ ჟანრში გამორჩეული ნაწარმოებები ან არა გვაქვს, ან კიდევ გაგვაჩნია თითო-ოროლა ნიმუში. მარტო მათი შესრულებით შემსრულებელი თავს ვერ გაიტანს, — ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ, მას სარეპერტუარო შიმშილი მოუღებს ბოლოს. ახლა წარმოვიდგინოთ ისეთი არანორმალური მდგომარეობა, როცა შემსრულებელი ძირითად გეზს იღებს მხოლოდ ეროვნული რეპერტუარის პროპაგანდაზე და არაეროვნულს ანიჭებს მხოლოდ მატერიალური არსებობის გარანტიის მნიშვნელობას. ხშირად ასეთ როლს ჩვენს რადიოორკესტრს აკუთვნებდნენ. პირდაპირ ავალებდნენ: თქვენ უნდა იყოთ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ლაბორატორია და მხოლოდ მაშინ შეგიძლიათ სხვა რამესაც მოჰკიდოთ ხელი, როდესაც ამ მთავარ ამოცანას თავს გაართმევთო. მაგრამ შეეძლო კი რადიოორკესტრს თავი გაერთვა ამ რიგით პირველი ამოცანიხათვის, როდესაც ყოველგვარი წინასწარი შერჩევის, ნაწარმოების პროფესიული დონის გაუთვალისწინებლად ყველაფერს იღებდა შესასრულებლად და უღიმღამო კონცერტებს მართავდა? განა ამაში ორკესტრია დამნაშავე? ასეთ არაჯანსაღ მწრფოებრივ მოქმედებაში (არასახელმწიფოებრივი იმიტომ, რომ მთელი მხატვრული კოლექტივის დროის და სახსრების გაფლანგვა, მისი თავმოყვარეობის შელახვა და საზოგადოების იმედის გაცრუება სხვანაირად არც შეიძლება კვალიფიცირებულ იქნას) ბრალი იმათ ედებათ, ვინც ჩემს ბევრ ხსენებული ორატორის პრინციპებს იზიარებს მხატვრული პოლიტიკის დარგში.

რამდენიმე სიტყვას ვიტყვი ჩვენი საშემსრულებლო ხელოვნების კიდევ ერთი მხარის შესახებ: საშემსრულებლო კულტურის ზრდი-

სათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა ნაწარმოებებზე აგებს მუსიკოსი თავის რეპერტუარს. თუ მუსიკოსი ძალდატანებით და ხშირად ასრულებს სუსტ ნაწარმოებებს, თავად კი გარკვეულ მიზანსწრაფვას არ გამოიჩენს სხვადასხვა სტილთან დამოკიდებულებაში, მაშინ არაფერს სანუგეშოს არ უნდა მოველოდეთ. სუსტი ვერ გაუღვივებს ხელოვანს კარგის გრძნობას. იმისათვის, რომ ბახის შესრულება შესძლო, მის ნაწარმოებებზე უნდა აღიზარდო, მხოლოდ ამ შემთხვევაში დაეუფლები ბახის სტილს და შესძლებ მისი მუსიკის ინტერპრეტაციას. კარგად მახსოვს 40—50-იანი წლების კამერული მომღერლები, რომლებიც ვერ ფლობდნენ ქართულ სიტყვას, მაგრამ ქართველ კომპოზიტორთა რომანსების შესრულებას კი ლამობდნენ. ცხადია, თვით მათი მცდელობა ქების ღირსია, მაგრამ ეს ცდა ხომ თავიდანვე განწირული იყო, მას კარგი შედეგი არ მოჰყოლია. შემიძლია ბევრი სხვა შეუსაბამობაც დავასახელო, როცა გარკვეული მხარის გაუთვალისწინებლობა შემოქმედებით მარცხს იწვევს. ყოველ შემთხვევაში ის მაინც უნდა ვირწმუნოთ, რომ საშემსრულებლო ოსტატობის განვითარება, წვდომის ალღოს გამახვილება მხოლოდ სპეციალური და გამიზნული მუშაობის წყალობით მიიღწევა.

და ბოლოს, საშემსრულებლო ხელოვნების კიდევ ერთი მომენტი. შემსრულებლობა იგივე შემოქმედებაა და ვითარების გამარტივება იქნებოდა, თუკი აპრიორულად მივიჩნევთ, რომ ქართველ შემსრულებლებს უკვე აღიარებულ ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციაში თავისი სიტყვის თქმა არ ძალუძთ. როდესაც ზ. სოტკილავა ხოზეს პარტიას ასრულებს ბიზეს „კარმენში“. როდესაც მ. ქასრაშვილი დონა ანას მღერის მოცარტის „დონ-ჟუანში“. როდესაც ე. ვირსალაძე შუმანის კონცერტს უკრავს. ეს ისევე შემოდის ჩვენს კულტურაში, როგორც კ. ბაქრაძისა და ზ. კაკაბაძის გამოკვლევები დასავლურ ფილოსოფიაში და სხვა მრავალი ფაქტი, რომელიც თემატურად დაკავშირებული არაა ეროვნულ მასალასთან, მაგრამ, ამავე დროს, რაღაც მხარეებით ეხმაურება ჩვენს სულიერ სამყაროს, ასაზრდოებს ჩვენს კულტურას, სძენს მას მისთვის უჩვეულო გამოცდილებას. ამიტომაა, რომ კულტურის მსველელობისათვის, მისი ინტერნაციონალური კავშირების დასამყარებლად და, საზოგადოდ, კულტურული თვალსაწიერის გაფართოებისათვის ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თარგმანს. გარკვეული თვალსაზრისით საშემსრულებლო კულტურაც იგივე თარგმანია, იგივე ინტერპრეტაციაა და თუ ორიგინალი მკვეთრ ინდივიდუალობას შეხვდება, მაშინ იგი სიხასხასეს შეიძენს, რაღაც ისეთ თვისებას გამოაელენს, რაც ადრე მისთვის დამახასიათებელი არ იყო.

ისიც ხომ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საკომპოზიტორო შემოქმედების მსგავსად საშემსრულებლო კულტურასაც გააჩნია თავისი ტრადიციის უწყვეტობა. ჩვენი შემსრულებლების უმრავლესობა მოსწავლე-ახალგაზრდობასთანაა დაკავშირებული და მას გადასცემს თავის გამოცდილებას, ე. ი. თავის შემოქმედების ნაყოფს, არამარტო პროფესიულ ჩვევებს, არამედ თავის ხედვას და ესთეტიკურ პრინციპებს. ასე რომ არ იყოს, მაშინ საშემსრულებლო მოღვაწეობის ეს ერთ-ერთი მიმზიდველი მხარე დაკარგავდა ლაზათსა და მნიშვნელობას, ვერ გამოიღებდა იმ ნაყოფს, რომლის მოლოდინიც აქვს ჩვენს საზოგადოებას.

ყოველ ეპოქას თავისებური მიდგომა აქვს როგორც ღირებულებისადმი, ისე ადამიანის, უფრო ზუსტად, ხელოვანის დამსახურებისადმი. დღეს ისე, როგორც არასოდეს, ყოველი მოღვაწე არა მარტო თავისი შემოქმედების უშუალო ნაყოფით ფასდება, არამედ იმითაც, თუ რამდენად შესძლო მან ღირსეული ცვლის აღზრდა, რათა ერთ მშვენიერ დღეს მიხ მიერ დაკავებულ ადგილზე სიცარიელე არ გაჩნდეს. ცხადია, ხელოვანის მოვალეობათა ამგვარ ინტერპრეტაციას ბევრი შეიძლება გამოედავოს, მით უფრო, რომ ასეთი საზრუნავი არავის დაუკანონებია სპეციალური გადაწყვეტილებით. მაგრამ მეც გერავინ დამიშლის ამ საკითხზე ჩემი მოსაზრება გამოვთქვა: ჩვენ ბევრჯერ გვიგრძვნია, თუ რა ტრაგედიაა ეროვნული კულტურისათვის ტრადიციის გაწყვეტა, რა შემზარავი სიტუაციაა, როდესაც უკაცრიელი უდაბნო წარმოიშვება გამოჩენილი მოღვაწის გარშემო, რა საშინელებაა, როდესაც უგზო-უკვლოდ დაიკარგება ის, რაც თითქოს ესოდენ ბუნებრივად ვითარდებოდა, რა ძნელია საქმის ხელახლა წამოწყება ნულოვანი ციკლიდან. ამიტომაც განსაკუთრებული მორალური ტვირთი ედებათ ჩვენს შემსრულებლებს. თაყვანისცემა, რომელიც მათ საყსებით სამართლიანად დაიმსახურეს, უნდა გააათკეცონ აღმზრდელობითი მუშაობით, რომ თავისივე საქმის გაგრძელება, მისი საიმედო მომავალი უზრუნველყონ. ცხადია, ეს მუშაობა უმადურია იმასთან შედარებით, რაც საკუთარ საშემსრულებლო შემოქმედებას მოაქვს. მაგრამ მომავალი მხოლოდ მსხვერპლის გაღებით მიიღწევა და ვინ იცის, იქნებ შენ მიერ დათესილის ყვავილობამ უფრო მეტი კმაყოფილება და სიხარული მოგანიჭოს, ვიდრე პირადმა წარმატებამ.

თავი II

ღირებულების კატეგორიები. ახლის ხედვა, ძიებები და ნოვატორობა. შემოქმედების ტექნოლოგიური პრობლემები. იმპროვიზაცია

ხელოვნების კანონები ულმობელია: მხატვრული ნაწარმოები მისი ღირებულებით უნდა შეფასდეს, ესთეტიკური წარმოდგენების საფუძველზე უნდა განისაჯოს. შემწყნარებლური მიზეზები, სისუსტეების გასამართლებელი მოსაზრებანი დაცვის უვარგისი, უსუსური, უშედეგო ხერხებია. ასეთ დაცვას მხოლოდ სუბიექტური სურვილი ამოძრავებს. იგი აღქმაზე ვერავითარ ზეგავლენას ვერ ახდენს. აღქმა მხოლოდ ესთეტიკური გემოვნებით უნდა ხელმძღვანელობდეს და ემყარებოდეს ნაწარმოების ობიექტურ თვისებებს.

ღირებულების მთავარ კატეგორიას ინტონაციური სფერო განსაზღვრავს. მუსიკის ისტორია გარკვეული თვალსაზრისით ადამიანის მხატვრულ სახეებში დამკვიდრებაა, ხოლო ადამიანური საწყისის გასაღება ინტონაცია წარმოადგენს. ქართული მუსიკაც გარკვეულწილად ინტონაციის ძიების ბრძოლაა. მუსიკალურ ფორმას გააჩნია მრავალი განზომილება (სქემა, განვითარება, დრამატურგია, პროპორციები, მასალის ცვლის ლოგიკა და სხვ.). ყოველი მათგანი ექვემდებარება მთავარს — ინტონაციურ გამომსახველობას. ზ. ფალიაშვილი დიდია იმიტომ, რომ მან ინტონაციურ გამომსახველობას მიაღწია. ა. ბალანჩივაძე და შ. მშველიძე, რ. ლაღიძე, ა. მაჭავარიანი და ო. თაქთაქიშვილი, გ. ყანჩელი და ს. ნასიძე, ს. ცინცაძე და ვ. აზარაშვილი სხვადასხვა მიმართულებისა და შესაძლებლობის შემოქმედები არიან, მაგრამ მათი მუსიკა ღირებულია ინტონაციური გამომსახველობით. მართალია, ინტონაციური გამომსახველობა საწყის იმპულსზე არ დაიყვანება (თუმცა მას ეყრდნობა). იგი ყველა დასახელებულ განზომილებაში შესაბამისი ამოცანების გადაჭრაზეა და-

მოკიდებული და ვერავითარი ხერხი ვერ შენიღბავს მის სისუსტეს, ვერ მოახდენს მისი გამოუსახველობის კომპენსაციას.

ინტონაციური გამომსახველობა ნიჭიერების საზომია: მასში მყღავნდება კომპოზიტორის ფანტაზია, გამომგონებლობა, ინტონაციის გრძნობა. სამწუხაროდ, ხშირად ასეთ თვისებებს მოკლებულნი ხალხურ წყაროებს ეტანებიან და უმოწყალო ექსპლუატაციას უწევენ მათ. ეს თვითმოტყუებაა, რადგან რაც არ გეკუთვნის, როგორც არ უნდა გამოიყენო, შენს საკუთრებად არ იქცევა. ჰეშმარიტ ნიჭიერებას, ჰეშმარიტ ინდივიდუალობას ინტონაციის მიმართაც საკუთარი შემოქმედებითი დამოკიდებულება აქვს. ასეთი კომპოზიტორი თავის ინტონაციას ქმნის მაშინაც, როდესაც პირველსაწყისად ფოლკლორულ მასალას იყენებს.

ინტონაციის შინაგან პერსპექტივაზე, მის მნიშვნელობებზე, ფარულ შესაძლებლობებსა და მათი გამოვლინების მეთოდებზე შეიძლება ვიმსჯელოთ მაშინ, როცა ჰეშმარიტ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დგება ინტონაციური დრამატურგიის შინაარსისა და სტრუქტურული საწყისის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. ყოველი მათგანი ღირებულების მსაზღვრელია და თეორია ვალდებულია მათ ანგარიში გაუწიოს.

მუსიკის ღირებულების მოძიების აუცილებლობას ის განაპირობებს, რომ თვით მუსიკა გარკვეული ღირებულების გამოხატულებაა, გარკვეულ ღირებულებებზე რეაქციაა. მუსიკის თეორია (ესთეტიკა) არსებითად ღირებულების მოძიებას ისახავს მიზნად. მუსიკა, მართალია ფორმალიზებული და პირობითია, აზროვნების დამოუკიდებელი სფეროა, რომელსაც თავისი ლოგიკა, თავისი სამყარო გააჩნია, მაგრამ ავტონომიურობის მიუხედავად, ეს სამყარო ორგანულადაა დაკავშირებული „გარესამყაროსთან“, სინამდვილის მოვლენებთან, ცხოვრების სოციალურ სტრუქტურასთან, ზნეობრივ ნორმებთან და სხვა მსოფლმხედველობით მომენტებთან, რეალურ ადამიანთა განცდებთან, მათი ფსიქოლოგიის სხვადასხვა გამოვლინებასთან. მუსიკალურ განცდაში მუსიკალური სამყარო თითქოს უშუალოდ გვეძლევა. მუსიკის წვდომა, უპირველეს ყოვლისა, მისი ენის და სპეციფიკური ფორმების ურთიერთკავშირის და ურთიერთგანპირობებულობის გაცნობიერებაა. ამავე დროს, წვდომა განცდაა, მუსიკის ტონალობაში მოხვედრის უნარია. მუსიკის მიღმა გასვლაცაა, სინამდვილესთან მუსიკალური სახეების ისეთი კოორდინირებაა, რომელიც არ გააყალბებს მუსიკალური ფორმების რეალურ მნიშვნელობას. მუსიკალური ესთეტიკა მიისწრაფვის ზუსტად გაშიფროს მუსიკის შინაარსი და მისი ღირებულება.

მაგრამ რა გზით უნდა დავადგინოთ ღირებულება? როდესაც ნა-

წარმოებს მისი ღირებულების ადგენის მიზნით მოემართავთ, ჩვენში უკვე წინასწარ არსებობს ღირებულების გარკვეული მაზღვრელები. როდესაც ვამტკიცებთ, რომ ესა და ეს ნაწარმოები „საინტერესოა“, „ღრმაა“, „მშვენიერია“, ან პირიქით, „უინტერესოა“, „უგემოვნოა“, „ზერელეა“, ყველა შესაბამის თვისებაზე ზოგადი წარმოდგენით ვხელმძღვანელობთ. ამ შეხედულებებს გასაანალიზებელი ნაწარმოების მიხედვით კი არ ვიქმნით, არამედ მას ადრე, ჯერ კიდევ მასთან შეხვედრამდე გამომუშავებულ საკუთარ წარმოდგენებს ვუსადაგებთ. ამრიგად, ახალი მოვლენა, არსებითად, ძველი წარმოდგენების საფუძველზე იღებს შეფასებას. ასე, მაგალითად, ჩვენ გარკვეული თვალსაზრისი გამოგვიმუშავდა იმის შესახებ, თუ რა არის ეროვნული თვითმყოფობა. მის ერთ-ერთ პირობად, ყოველ შემთხვევაში, კულტურის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, ის მიგვაჩნდა, რომ ნაწარმოები თავის თავში აუცილებლად შეიცავს ხალხურის გარკვეულ ვარიაციას. ამ ლოგიკას თუ გავყვებით, გამოდის, რომ რაც უფრო მიახლოებულია კომპოზიტორის ნაწარმოები ხალხურთან, მით უფრო ეროვნულია. მართლაც ძნელია ეჭვის შეტანა იმ ნაწარმოებების ეროვნულობაში, რომლებიც მწობლიურ ნიადაგთან არიან დაკავშირებულნი. მაგრამ ბოლომდე თანმიმდევრულნი თუ ვიქნებით, მაშინ ამ თვალსაზრისის შესაბამისად ყველაზე ეროვნული აღმოჩნდება ის, რაც აბსოლუტური სიზუსტით იმეორებს ხალხურ პირველწყაროს.

აღნიშნულ საგანზე მსჯელობის გაგრძელება არცა ღირს, რადგან „იდენტიფიკაციის“ პრინციპი ჩიხში მოგვამწყვდევს. როგორც ჩანს, ეროვნულობის პრინციპი არ დაიყვანება მხოლოდ ხალხურ საწყისებთან შეფარდებაზე. მაგრამ თეზისი, რომ „ეროვნული — ხალხურია“, გამოგონილი და აპრიორულად მიღებული კი არაა, არამედ გარკვეული შემოქმედებითი პრაქტიკიდანაა გამოყვანილი. მართლაც, 20—25-იან წლებში ჩვენი მუსიკის განვითარება, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბების ისტორია ვვარწმუნებს, რომ ეროვნული მუსიკის არსებითი დასაყრდენი ხალხური მუსიკაა და რომ არხი, რომელიც ქართულ პროფესიულ მუსიკას ხალხურ შემოქმედებასთან აერთებდა, ჩვენი მუსიკის სასიცოცხლო არტერია გახლდათ.

ამასთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ მუსიკაში მიმდინარეობდა სხვა პროცესიც. მხედველობაში მაქვს მასალის ინდივიდუალიზაცია, ხალხური შენოქმედებისათვის უცხო თემებზე დანერგვა, რაც ახალ სამეტყველო ენას მოითხოვდა. ეს თემები განპირობებული იყო ახალი სოციალური ვითარებით, ახალი ზნეობრივი ნორმებით, საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობათა

სიახლით. ყოველივე ეს აუცილებელს ხდიდა ხალხური მასალისაგან „დისტანცირებას“, მისდამი უფრო თამამ დამოკიდებულებას. გადახედეთ ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურას, მოიგონეთ დისკუსიები ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ და დარწმუნდებით, რომ შემოქმედება უფრო სწრაფად იცვლებოდა, ვიდრე მისი ხედვა და მით უმეტეს, მისი ღირებულების გაგება. ამიტომაც ის, რაც დროს მოჰქონდა, რაც დროის სულისკვეთებას გამოხატავდა და არსებითი ტენდენციის ბუნებიდან გამომდინარეობდა, ხშირად წინააღმდეგობას წყდებოდა, ვერ თავსდებოდა ღირებულების ძველ ნორმებში და დღის წესრიგში აყენებდა მათი გადახალისების აუცილებლობას. ცხადია, ამ პროცესის შესაბამისად იცვლებოდა ღირებულების კრიტერიუმიც. ეროვნული დღეს ისეკე რომ გვესმოდეს, როგორც 40—50 წლის წინათ, მაშინ ღირებულებას სწორად ვერ დავადგენდით. ეროვნულის რეალური შინაარსი შეიცვალა და ეს გარემოება უდავოდ გასათვალისწინებელია.

როდესაც მივუთითებთ ჩვენში არსებული ღირებულების მსაზღვრელების აპრიორულობაზე (უფრო ზუსტად, აპრიორულობაზე ახალი ნაწარმოების მიმართ), არსებითად მსედველობაში გვაქვს ვითარება, როცა შეფასებისას დროგასული ნორმებით ხელმძღვანელობენ. რომანტიკული სიმფონიზმი ეყრდნობა ისეთ პრინციპებს, რომლებიც მთელი რიგი მხარეებით უარყოფენ კლასიკურს (თუნდაც იმით, რომ კლასიკური სონატური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი თემატური დუალიზმი რომანტიკულში მონოთემატიზმმა შეცვალა). ამიტომაც დიდი ხნის მანძილზე რომანტიკულ სიმფონიზმს ჰეშმარიტის (ანუ კლასიკურის) დაკნინებად მიიჩნევდნენ. ტონალურ და, საზოგადოდ, კილოურ მუსიკალურ სისტემაში მკვეთრად გამიჯნული კონსონანსის და დისონანსის ცნება. მაგრამ ევროპული მუსიკის განვითარების კვალდაკვალ იცვლებოდა იმის გაგება, თუ კონკრეტულად რა ფერადობა ახასიათებს დისონანსს და კონსონანსს. ადრე დისონანსად მიჩნეული შეუწყვეტლად გადადიოდა კონსონანსის სფეროში, ან პირობითად იძენდა კონსონანსტურის ღირშენელობას. ვაგნერთან გამმიჯნავი ზღვარი, არსებითად, გაქრალია და მათი ტრადიციული დაპირისპირება აზრს კარგავს. ტონალიზმის 12-ტონიან სისტემაში აღარც დისონანსია და აღარც კონსონანსი — ისინი ერთმანეთს უტოლდებიან. ტონალური აზროვნების უფრო ადრინდელი პოზიციებიდან რომ მივუდგეთ უფრო გვიანდელ მოვლენებს, დავინახავთ მხოლოდ დაქვეითებას და სწორად ვერ გავითვალისწინებთ რეალურ ღირებულებებს.

ისტორიული პროცესის თავისებური ლოგიკა ვლინდება ქართული მუსიკის განვითარებაში. თუმცა პროფესიული მუსიკა მაუკან

ხალხური შემოქმედების უნოყიერესი ნიადაგიდან საზრდოობდა, მაინც, მისი განვითარების ადრეულ საფეხურზეც კი პროგრესი ხორციელდებოდა ზოგადსაკაცობრიოსთან კონტაქტების დამყარების, მისი გამოცდილების გაზიარებისა და თავისი თვითმყოფი ნიშნების ერთგვარი ნიველირების გზით. ქართული სამუსიკო მეტყველების ყველა მხარე თანაბარი სიადვილით როდი ეგუება მისთვის უცხოს. კერძოდ, ჩვენი სიმღერების კილოური სტრუქტურა, მელოდიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ლინეარული პოლიფონია, აკორდიკა, იმპროვიზაციულისა და სტაბილურის დინამიკა — რთულად მოსათვინიერებელი ელემენტებია ზოგადკაცობრიულთან ორგანული სინთეზისათვის. ამიტომ ამ მრავალგვაროვნების შენადნობი „ადგილობრივის“ უფლებების გარკვეული შეზღუდვის გზით მიიღება.

ყოველ მუსიკალურ კულტურას გააჩნია თავისი ბგერადი გარემო, ჟღერადობის სტრუქტურა. ქართულმა ეროვნულმა სიმღერამ დღემდე მოიტანა არატემპერირებული წყობის ბგერათარიგისათვის დამახასიათებელ მკვეთრი ჟღერადობა. მისი დათმობა ევროპულთან სინთეზისათვის გაღებული მსხვერპლია, რადგან ტემპერირებულ წყობაზე გადასვლა აუცილებელი პირობა იყო ევროპული მუსიკის გამოცდილების გადმოსანერგად. ობერტონული ჰარმონია (აკორდიკის ტერციული წყობა), არსებითად, ანგრევს ეროვნული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელ აკორდიკას. ტრადიციული ჰარმონია ამ შემთხვევაში უფრო „საღებავის“ და „სახასიათო-სპეციფიკურის“ როლს თამაშობს, ვიდრე მაკონსტრუირებელი პრინციპისას. ქართული კადანსიც, კილოური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ჰარმონიული ზონის გაფართოების ხერხიც, იცვლება ევროპული კლასიკური მუსიკიდან მომდინარე მოდულაციური ტექნიკით, რომლისთვისაც ამოსავალი წერტილია შიდატონალური კონფლიქტები და წინააღმდეგობანი, წარმოქმნილი მათი გამწვავების, გადალახვის და გადაწყვეტის ლოგიკით.

ყველაფერი, რაც ევროპულ ნორმებს ვერ ეგუებოდა, არსებითად რკინის არტახებში მოექცა და შედარებით „შეზღუდულ არეზე“ ავლენდა თავის თვითმყოფობას. ამით სრულებითაც არ მსურს ჩვენი მუსიკის სახელოვანი ფუძემდებლების ღვაწლის დაკნინება. ეს ისტორიულად გარდაუვალი პროცესი გახლდათ. ზ. ფალიაშვილის შორს განჭვრეტის უნარზე მეტყველებს მის მიერ „აბესალომსა და ეთერში“ და „დაისში“ ხალხური პლასტების თითქმის ხელუხლებლად შემოტანის ფაქტი. ამ ოპერების მუსიკალური დრამატურგიის შინაგან დინამიკას „ზოგადევროპული“ და „ეროვნული“ პლასტების დაპირისპირებაც ქმნის. ამიტომაა, რომ „ჩაკრულო“ ერთ-ერთი საწყისის კულმინაციაა, მაშინ, როდესაც მესამე აქტის გუნდი სრულიად გან-

სხვაგებული საწყისის მწვერვალია. ამრიგად, ისტორიული პროცესის დიალექტიკა ამ ოპერაში ასეთი შეპირისპირების ლოგიკაშიც გამოვლინდა. ერთი მხრივ, საკუთრივ „აბესალომსა და ეთერში“ დამაჯერებლად გადაწყდა სხვადასხვა კულტურული ტრადიციის ერთმანეთთან შეთავსების პრობლემა. მეორე მხრივ, ამავე ნაწარმოებში დიდმა კომპოზიტორმა ეროვნულ ფორმებზე ორიენტაციის მომავალი პერსპექტივაც მოხაზა. მან დაგვარწმუნა, რომ ეროვნული ფორმა ბუნებრივად „ჭდება“ ევროპულში და, ამავე დროს, ამყარებს მისი შეცვლის უნარსაც, თავის თავზე იღებს მისთვის დამახასიათებელ დრამატურგიულ-ფსიქოლოგიურ ფუნქციას. ფალიაშვილმა დამაჯერებლად დაადასტურა, რომ ეროვნული ფორმა, თვით მაშინაც კი, როდესაც არავითარ „მოდერნიზაციას“ არ განიცდის და იძულებული არაა დასთმოს თავისი სპეციფიკა, თავს ართმევს მისთვის უჩვეულო მხატვრულ ამოცანებს და შიდარესურსებზე დაყრდნობით აღწევს ქმნადობის პროცესის გადმოცემას. ეს უკანასკნელი კი ევროპული მუსიკალური აზროვნების უდიდეს მიღწევად ჩაითვლება.

რასაკვირველია, სინთეზის პირობებში ეროვნულ-სპეციფიკურის შეზღუდვა დაკავშირებული იყო გარკვეულ დანაკარგებთან და მოასწავებდა ხელის აღებას გარკვეულ გამომსახველობით ხერხებზე. მაგრამ ის, რაც ჩვენს მუსიკალურ კულტურაში კომპენსაციის სახით შემოვიდა — არსებითი შენაძენია, მას ეროვნული მუსიკის პროგრესისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამ შენაძენში იგულისხმებოდა აზროვნების შემბოჭველი დოგმებისაგან განთავისუფლება, მასში ევროპული მუსიკისათვის დამახასიათებელი პრინციპების დანერგვა (მასალის დამუშავება, სონატური ფორმის კონსტრუირება და სხვ.).

ზოგადკაცობრიულის ათვისება და მოთვინიერება ის საიმედო დასაყრდენი გახლავთ, რომლის სიმაღლიდანაც შესაძლებელი ხდება ხალხური შემოქმედების სიღრმეების დანახვა. გაუცხოვება გარდაუვალი და, ამავე დროს, აუცილებელი იყო, რათა ეროვნული საგანძურის ღირსებანი უფრო მძაფრად და მთელ მათ მასშტაბში შეგვეგრძნო. ეროვნულისა და არაეროვნულის სინთეზით გამოწვეული დუალიზმი ჩვენი მუსიკის ისტორიული განვითარებითაა განპირობებული. თუკი ეს საერთო პირობა უგულებელვყავით და სასწორიდან ჩამოვხსენით, მაშინ ჩვენი თანამედროვე ეროვნული მუსიკალური კულტურის არსს ვერაფერს გავუგებთ. მაგრამ ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების განსაზღვრისას ჩვენ, მაინც, ამ დუალიზმის რეალური შედეგებით უნდა ვხელმძღვანელობდეთ და არა მხოლოდ ტენდენციით, იმიტომ, რომ „გზა ჯოჯოხეთისა კეთილი ზრახვებითაა მოკირწყლული“. ჩვენ კომპოზიტორის წადილი და საერთო

ისტორიულ პროცესთან მისი დამოკიდებულება კი არ გვაინტერესებს, არამედ. უხეშად რომ ვთქვათ, თვით პროდუქციის ხარისხი — მუსიკის ცოცხალი სხეები. მაგრამ როდესაც ღირებულების შექმნის ობიექტურ მიზეზებს ვიკვლევთ, მაშინ, წესისამებრ, ვერწმუნდებით, რომ ისტორიული აუცილებლობის ხედვა, ან ინტუიცია არსებითი მნიშვნელობისაა, ის საფუძველია, რომელსაც რეალურად ღირებული ეყრდნობა.

ღღევანდელ ქართულ მუსიკაში განსაკუთრებული სიტუაცია შეიქმნა. ჩვენს მუსიკას „ზოგადი“ მძლავრად მოაწვა. იგი შემოდის არა მარტო მისთვის დამახასიათებელი ფორმებით და ლოგიკური პრინციპებით, არამედ, ასე გასინჯეთ, გარკვეული ფსიქოლოგიური ტონუსით და ინტონაციითაც. დიახ, ინტონაციით. ჩვენში გაუგეს გემო და უხვად იყენებენ იმ მიღწევებს, რომლებიც მუსიკაში ბარტოკმა, სტრავინსკიმ, ორეგერმა და პოლონური სკოლის კომპოზიტორებმა დანერგეს. ცხადია, ყოველივე ეს ძლიან თავისებურად ეხლართება მშობლიური ნიადაგიდან ამოსულს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გარედან შემოსული ყველაზე არ ახლენს გავლენას. არსებობს კომპოზიტორთა ჯგუფი, რომელიც დიდი შეუპოვრობით იცავს იმ პოზიციებს, ქართულმა მუსიკამ ჯერ კიდევ 20—30-იან წლებში რომ დაიმკვიდრა. ტრადიციული ხალხური მასალა და მისი ზოგადი თავისებურებები მათთვის ამოსავალი წერტილის მნიშვნელობას ინარჩუნებს. მაგრამ შესამჩნევია ნიველირების საფრთხეც, რაც განსაკუთრებით ახალგაზრდობას ემუქრება. მისი შემოქმედებისათვის საზიანოა თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი სტილური თავისებურებების გადმონერგვა ნედლი სახით, მათდამი ყოველგვარი კრიტიკული მიდგომის გარეშე. ნასესხები კატეგორიებით აზროვნება. სიტყვების თამაში არ გეგონოთ. თუკი ვიტყვი, რომ ერთია მუსიკალური ფორმის პრინციპის მასალიდან გამოყვანა და მეორე — ამ პრინციპისადმი მასალის მისადაგება. მასალა ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების გამოხატულებაა. იგი თვით უნდა კარნახობდეს შესაბამისი მუსიკალური ფორმის პრინციპს. გარკვეული შემოქმედებითი პრაქტიკიდან შესაძლებელია „პრინციპის“ გამოყოფა (ეს პრინციპი, შესაძლოა, ფაქტურის სტრუქტურაც იყოს, განვითარების ხერხიც, დაპირისპირების მეთოდიც და სხვ.). ამასთან თანამედროვე აზროვნების მიერ შემუშავებული ფორმალური ხერხები თავისთავად იმდენად მკვეთრი და ინდივიდუალიზებულია, რომ როდესაც მას იყენებენ, თუნდაც. სხვადასხვა მასალის მიმართ, ამ უკანასკნელის რაობას, არსებითად, პრინციპი განსაზღვრავს და არა სხვა რაიმე მომენტი. „ხორუმის“ რიტმი ძალიან გამომსახველია, მაგრამ ხშირად მას პროკოფიევის მიბაძვით ტოკატური როკვის ხასიათს აძლევენ.

ამოსავალი ინტონაციური საწყისი ამ შემთხვევაში მეორე პლანზე იხევს, და ამიტომ ყველა ტოკატა ერთმანეთსა ჰგავს და ყველა ერთად კი პროკოფიევის ტოკატის უფასო დამატებაა. საქმე ის კი არ არის, რომ ტოკატური მოძრაობა არ უნდა გამოვიყენოთ, არამედ ის, რომ პროკოფიევის ეპიგონობას თავი გავანებოთ და ისეთი რიტმულ-ინტონაციური მასალა შევქმნათ, რომელიც ჩვენს მიერ შემოთავაზებული მხატვრული სახეების თვითმყოფადობას უზრუნველყოფს. ეპიგონობა ხელოვნებისათვის მომაკვდინებელი სენია. მას უნდა ვებრძოლოთ და განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც იგი ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემოქმედებაში მჟღავნდება. ბევრ ახალგაზრდა შემოქმედს არც თუ ისე მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა აქვს. თუ მის შემოქმედებას ზერელედ და ზედმეტი შემწყნარებლობის პოზიციიდან მივუდგებით, თითქოს ყველაფერი რიგზეა — თანამედროვე მუსიკალურ ლიტერატურას ასე თუ ისე იცნობს, დიდ შეშფოთებას არ იწვევს არც მისი ტექნოლოგიური აპარატი, მაგრამ, ამასთან ერთად, მის მუსიკას ვერ გაარჩევ კოლეგების მუსიკისაგან. უსახურობა კი ხელოვანს არ ეპატიება. უსახურობის ერთ-ერთი მიზეზი ის გახლავთ, რომ ამოცანის გადაწყვეტას ხელოსნურ დონეზე ცდილობენ და არა მხატვრის პოზიციიდან. დღეს თანამედროვე მუსიკალური ლიტერატურის გაცნობა დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს: ამისათვის საჭიროა ზერელედ მაინც დაეუფლო შენი სპეციალობის საწყისებს და გული დაუდო ლიტერატურის შესწავლას — ღვთის წყალობით, ნოტებიც იშოვება და ჩანაწერებიც. მაგრამ ამ სიადვილემ დემონის როლი ითამაშა ბევრი ახალგაზრდა მუსიკოსისათვის. წინათ მუსიკალური ნაწარმოების შესასწავლად ადამიანს მხოლოდ საკუთარი პროფესიონალიზმის იმედი უნდა ჰქონოდა, რთული პარტიტურის გასაცნობად მას სამაგალითო პიანისტური ტექნიკა, კონტრაპუნქტის, ჰარმონიის და ბევრი სხვა დისციპლინის კარგი ცოდნა ესაჭიროებოდა. ხმის აღმდგენებიც, მაგნიტოფონების და ფირფიტების ეპოქაში კი შეგიძლიათ ნოტებს თვალი ადევნოთ და თავი დაიმშვიდოთ ტექსტის ათვისების ილუზიით. ნასესხებ და ათვისებულ ტექნოლოგიას შორის კი დიდი განსხვავებაა. ასევე დიდად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ტექნიკა, რომელიც ემორჩილება მუსიკოსს და ტექნიკა, რომელიც თვით კარნახობს მას თავის პირობებს.

განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენს საკუთარი ხედვის გამომუშავების პრობლემა. ეს არის უნარი დროის შეგრძნებისა, სინამდვილის დანახვისა და ისეთნაირი გაგებისა, რომელიც ნაკარნახევია სიმართლის ძიების ინტერესებით, და ამავე დროს, აღბეჭდილია განუმეორებელი ინდივიდუალობით. ამ პირობების გარეშე ოცნებაც კი

ძნელია ხელოვნებაზე, მის მნიშვნელოვნებაზე. დღესდღეობით ამ პრობლემის მოუგვარებლობა ჩვენი ყველაზე დიდი პრეტენზიაა ახალგაზრდა შემოქმედთა მიმართ.

ასეთ პირობებში მხედველობის ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტის მნიშვნელობას იძენს სპეციფიკა, რომელიც ერთ დროს უკუგდებული იყო და ამჟამად იბრუნებს პოზიციებს. თუმცა თავისთავადი და ნედლი სახით უკვე, ალბათ, ვეღარ აღდგება. ასევე აუცილებელი კომპონენტია ის გამომსახველობა, რომელიც სიღრმისეულიც არის და არც თუ ისე ადვილად ეგუება მოარულ სქემებს და სისტემებს.

მახსოვს ის შთაბეჭდილება, რომელიც თავის დროზე ნ. გაბუნიას „იგავმა" მოახდინა. იგი დიდ მხატვრულ აღმოჩენას წარმოადგენდა — მრავალმხრივ საინტერესოს, აღსავსეს სიხალისითა და იუმორით, ტემპერამენტით, ხასხასა და მკვირცხლი სახეებით. „იგავი" გამოირჩეოდა თანამედროვე ხელწერით, რომელშიც მკაფიოდ და უშუალოდაც იგრძნობოდა სტრავინსკისა და ბარტოკის ზეგავლენა. მაგრამ მისი განუმეორებელი თვითმყოფობის მთავარი მსაზღვრელი გახლდათ ინტონირების მანერა, ვოკალიზების სტილი, რომელიც გენეტიკურად დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორიდან (კერძოდ, გურული და მეგრული სიმღერებიდან) მოდიოდა და სრულიად ახალს, ჩვენი პროფესიული მუსიკისათვის უცხო ყღერადობას ქმნიდა. დარწმუნებული ვარ, ნ. გაბუნიას „იგავი" ხალხური მუსიკის კარგ მცოდნეებს რომ არ შეესრულებინათ (რომელთაც ძვალ-რბილში ჰქონდათ გამჯდარი ქართული ხალხური სიმღერის ინტონაცია), იგი ვერ მოახდენდა ისეთ დიდ შთაბეჭდილებას, რომლითაც ყველა მისი შესრულება აღინიშნა.

ღირებულება ისტორიული კატეგორიაა და იგი იცვლება მხატვრული შემოქმედების პროცესში ხელოვნებისადმი საზოგადოებრივი დამოკიდებულების შესაბამისად. 30-იან წლებში შექმნილი ქართული მუსიკა დღეს აღარ შეგვიძლია ისეთნაირად განვიცადოთ, როგორც მას იმდროინდელი საზოგადოება აღიქვამდა, ბუნებრივია, რომ დღეს მისი ღირებულებაც სხვანაირად გვესმის. ამრიგად, სახიფათოა გარკვეული დროის მხატვრული წარმოდგენები კატეხიზისად მიიჩნიო და მხოლოდ იმით იხელმძღვანელო. მით უმეტეს სახიფათოა ძველი წარმოდგენებით ახლის განსჯა. შეფასების კრიტერიუმები ისეთსავე გადახალისებას მოითხოვს, როგორსაც ყოველივე ის, რაც მიზნად ისახავს განვითარებადის ღირებულების დადგენას. ერთია ქართული ვოკალური მენიატურა იმ დროში, როდესაც მას არსებითად დ. არაყიშვილის შემოქმედება განსაზღვრავდა და მე-

ორე — როდესაც ჩვენ ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის და ს. ნასიძის ძიებებსაც ვითვალისწინებთ. იმდროინდელი მონაპოვარი (დ. არაყიშვილის მუსიკა) გარკვეულ შესაძლებლობათა რეალიზაცია იყო და დღეს ფუჭი იქნება მისი გამეორების ცდა. ღირებულების თანამედროვე გაგება სრულიად ახალ მოთხოვნებს აყენებს, კერძოდ, ვოკალური მენიატურის წინაშე და ჩვენ შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ქართული ვოკალური ლირიკის განვითარების გეზი არსებითად, შეიცვალა, იგი ახალი ჟანრებისა და ფორმების, ახალი ინტონაციური ძიებებით აღინიშნა, სრულიად ახალი სახეები დაამკვიდრა ჩვენს რომანსსა და სიმღერაში.

ასევე შეიცვალა ჩვენი მიდგომა კინომუსიკის პრობლემებისადმიც. იყო დრო (დაახლოებით 50—60-იანი წლები), როდესაც კინომუსიკის ღირებულებას არსებითად ერთი კარგად ნაპოვნი, გამომსახველი, თავისებური თეზისის მნიშვნელობის ლაიტსიმღერა განსაზღვრავდა. ამ პერიოდში ქართულმა ეკრანმა ჩვენს მუსიკალურ ყოფას შესძინა მართლაცდა ბევრი გამომსახველი სიმღერა, რომლებმაც დიდი პოპულარობა მოიხვეჭეს და ყოფაშიც მოკიდეს ფეხი. იმდროინდელი სიმღერა დღესაც ჩვენი საესტრადო მუსიკის საუკეთესო ნიმუშია და კვლავ სისხლსავსე სიცოცხლით ცხოვრობს. მე ვგულისხმობ ა. კერესელიძის, დ. თორაძის, რ. ლაღიძის, ბ. კვერნაძის, ს. ცინცაძის კინომუსიკას, სადაც, სხვათა შორის, ბევრი სხვა მუსიკალური ეპიზოდია და მათ შორის ისეთიც, სადაც მუსიკისა და კადრის ურთიერთობა არც თუ დამაჯერებლად არის გადაწყვეტილი. კინოში მუსიკალური საწყისი ხშირად ასეთნაირადაა რეალიზებული: მთავარი სიმღერა გათვალისწინებულია ბევრი სახასიათო ვარიაციისათვის, თითოეული ვარიაციის ჟანრული იერი განპირობებულია იმ ეპიზოდის შინაარსით, რომელსაც მუსიკა ედება: ბატალურ ეპიზოდში მუსიკა ბატალურ ხასიათს იღებს, გმირები მატარებელში ჩასხდებიან თუ არა, მუსიკალური ეპიზოდი „მგზავრულის“ სტილში ჟღერს, სამგლოვიარო ცერემონიალის დროს შესაბამისად იცვლის სახეს, თუ ვინიცობაა, პეიზაჟის აკომპანემენტად გადაიქცევა. პასტორალს ემსგავსება და სხვ. ე. წ. „შემთხვევითი მუსიკა“ (ფილმში წმინდა გამოყენებითი ფუნქციით შემოყვანილი) სახელდახელო და ზერელე შთაბეჭდილებას ტოვებს თვით იმ ფილმებშიც, საიდანაც ჩვენ ბევრი საუცხოო საესტრადო სიმღერა მივიღეთ. მაგრამ, როგორც ჩანს, ასეთი დიდი დისტანცია ლაიტსიმღერასა და მის მუსიკალურ გარემოცვას შორის მაინცა და მაინც არავის აღელვებდა, რადგან კარგი შლაგერი „დანარჩენი მასალის“ კომპენსაციად იყო მიჩნეული.

დღეს ქართულ კინემატოგრაფს ტონს აძლევენ ის რეჟისორები (მხედველობაში მყავს, ო. იოსელიანი, ე. შენგელაია, რ. აბულაძე,

ლ. ღოღობერიძე. რ. ჩხეიძე და სხვები). რომლებსაც მზე და მთვარე არ ამოსდით ლაიტსიმღერაზე. ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ მუსიკისა და, საზოგადოდ, ბგერადი საწყისის დრამატურგიულ ფუნქციას. მთელ რიგ ფილმებში შემცირდა მუსიკის აბსოლუტური ღირებულება, მაგრამ ბგერადი საწყისი კადრის. გამომსახველობის აუცილებელ პირობად იქცა. ვერ წარმომიდგენია ო. იოსელიანის „გიორგობისთვის“ მთელი რიგი ეპიზოდები რადიოს მომაბეზრებელი ზუზუნის გარეშე. „კაკასიის ტყვე“ (გ. ქალატოზიშვილი). ალბათ, ერთ-ორად წაგებდა, გ. ყანჩელს რომ არ განემსჭვალა იგი ჯეშმარიტად მუსიკალური ნერვით. ფილმის გარეშე, ალბათ, ამ მუსიკის შესრულებას აზრი არც ექნებოდა, იმდენად მკვეთრია მისი გამოყენებითი ფუნქცია და იმდენად უინტერესოა იგი, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ნაწარმოები. ესაა აღმოსავლური სტილის დაუსრულებელი იმპროვიზაცია „გაბზარულ კლავესინზე“. მაგრამ, როგორც ითქვა, გ. ყანჩელის მუსიკა ფილმის ნერვული კვანძია, დევნილი ადამიანის, მისი ბრძოლის განწირულების და ბევრი სხვა სევდიანი ფსიქოლოგიური მოტივის განზოგადებაა, იგი ფილმის ტონალობასაც ქმნის და მის აზრსაც. როგორც ეხედავთ, შეიცვალა მუსიკისადმი დამოკიდებულება და შეიცვალა კინომუსიკის ღირებულების კრიტერიუმიც.

ამ რეჟისორთა ფილმებში ძველებური ლაიტსიმღერა (ლირიკულ-ყანრობრივი, საესტრადო სიმსუბუქით) ვერ შეეგუებოდა ხედვით რიგს, დააზიანებდა ფილმის დრამატურგიულ ქსოვილს. ამიტომაც გულუბრყვილოა ნოსტალგია იმ დროზე, როდესაც ახალ ფილმს აუცილებლად მოაქვს ახალი შლაგერი. ამ ფილმებში წამოჭრილია უფრო მნიშვნელოვანი სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემები და თუ ფილმის დედააზრი. მაინცა და მაინც სასიმღერო ფორმაში უნდა გამოიხატოს, მაშინ თვით ეს ფორმა უნდა დაიტვირთოს სულ სხვანაირი ფსიქოლოგიური შინაარსით, უნდა შეიცვალოს ახალი გამომსახველობით.

ეროვნულ ინტელექტს გააჩნია თავისი ჰორიზონტი, რომელსაც თვით ეროვნული სინამდვილის ხედვა განსაზღვრავს. ერის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ამ ხედვას, შესაძლოა, განსხვავებული გამოვლენა აქვს ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ჩვეულებისამებრ, გაგება-გააზრების მეწინავედ ლიტერატურა გვევლინება, სხვა პირობებში, შესაძლოა, მუსიკამ ან ფერწერამ, თეატრმა ან კინემატოგრაფმა გაუსწროს მხატვრული ცნობიერების სხვა ფორმებს. 50—60 წლის წინათ ლიტერატურა ქართული ეროვნული ინტელექტის მოწინავე და არსებითად ერთადერთი წარმომადგენელი იყო, ლიტერა-

ტურით და პოეზიით განიზომებოდა ამ ინტელექტის ჰორიზონტიც. მაგრამ გავიდა ხანი და ლიტერატურას წარმატებით ეცილება კინემატოგრაფი, გარკვეული თვალსაზრისით მუსიკაც.

ინტელექტუალურ ჰორიზონტს განსაზღვრავს გაგების სიღრმე და ამ კონცეფციის გამოხატვის ფორმაც. ინტელექტუალურ ჰორიზონტს გამოცდილების სინთეზის უნარიც განაპირობებს. ხედვა არა მარტო სინამდვილიდან მიღებული იმპულსის გაგებაა, არამედ გაგების ტრადიციის გამოყენებაც. ახლებური ინტერპრეტაცია გაგების ტრადიციით შექმნილ საფუძველს ეყრდნობა. ცხადია, სიახლე თვით ამ გაგების საფუძვლის გადახალისების საწინდარია, სიახლე თვით შეხედულების განახლებას მოითხოვს. ადამიანთა გაერთიანება ერთ სოციალურ უჯრედში დღეს სულ სხვა საფუძველზე ხდება, ვიდრე ადრე. ეს სიახლეა. მაგრამ ამ სიახლის გააზრება შესაძლებელია სხვადასხვა კუთხიდან. გაგების ტრადიციამ გარკვეული მიმართება უნდა დაამყაროს ძველსა და ახალს შორის, რათა გადახალისების კანონზომიერება გამოვლინდეს. ო. იოსელიანის „პასტორალში“ სოფლად გამოჩნდება ქალაქელი ნათესავი, რომელსაც ღირებულებათა დღემდე შემორჩენილი ტარიფიკაციის ძალით „ახლობელის და წარჩინებულის“ შარავანდედი მოსავს. სოფელს იგი მოევლინა დროის გასატარებლად და ნადავლის დასათრევად. თავგასული ბრაკონიერი თევზსაც ბლომად დაიჭერს, მოილხენს და სანოვაგითაც გამოავსებს მანქანას (ამას კი ქალაქში იმას მიართმევს, ვისაც საჭიროა). შემზარავია კადრები, როდესაც დაფაცურებული ოჯახის წევრები თავისი ნაოფლარით ავსებენ სტუმრის მანქანას. ეს მანქანა კი არ ეჩის, არამედ უძირო ქვევრი და უკიდეგანო საკუჭნაოა. ეს ნათესავი კი არაა — უფრო მევახშეა, საფუძვლიანად რომ ფცქვნის მასპინძლების ოჯახს. ეს სცენა ნამდვილი პაროდიაა სტუმარ-მასპინძლობის ადათზე და მას თავზე ძველი ისტორიული ფორმაციის დამახასიათებელი ჩვეულების აჩრდილი ეცემა: იმ ფორმაციისა, როდესაც სტუმრად მოსული თავადი სტიქიურ უბედურებაზე მეტად აჩანაგებდა დამხვდურის სახლ-კარს, ღლეტდა და ანიავებდა მასპინძლის ქონებას. შემაძრწუნებელი სურათის დასახატავად რეჟისორმა ფერები არ დაიშურა. მაგრამ მის პალიტრაში თანამედროვე სიმახინჯე სიმახვილეს იმიტომ იძენს, რომ მას სოლიდური ისტორიული ხედვა გააჩნია, გაგების ტრადიციას ეყრდნობა.

იგივე სიტუაცია მხატვარს შეეძლო სხვა ფერებში წარმოედგინა და მაშინ მთელი ეპიზოდი სხვანაირად იქნებოდა გადაწყვეტილი: სოფლად ნათესავი ჩამოვიდა, მას გულთბილად და გულუხვად დახვდნენ, კარგი დროც გაატარეს და მცირე ნობათიც თან გაატანეს. მაშინ მთელი სცენისათვის პასტორალი შეიძლებოდა გვეწოდებინა,

პირდაპირი მნიშვნელობით, რაც მთლიანად გამოუცვლიდა აზრს ო. იოსელიანის ფიცხ და სასტიკ პუბლიცისტიკას.

საზოგადოდ ჩვენი თანამედროვე მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი მთავარი ნაკლი ის გახლავთ, რომ მას თავისი თავის შესახებ მეცნიერულად არგუმენტირებული ცოდნა არ გააჩნია. ამით მე იმის თქმა როდი მსურს, თითქოს ჩვენში აზრი არ გამოითქმის მუსიკის შესახებ. არა, ამის მტკიცება უმართებულო იქნებოდა. ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ, არსებობს ქართული მუსიკისმცოდნეობა, ავად თუ კარგად ჩვენი მოღვაწეები დრო და დრო თავის აზრს გამოთქვამენ არსებული მდგომარეობის, სხვადასხვა მოვლენის ღირსების შესახებ. მაგრამ ყოველივე ეს იფარგლება საკუთრივ მუსიკალური, ვიწროდ „ამჩრული“ ინტერესებით და მიზნად არ ისახავს მუსიკის როგორც ზოგადკულტურული ფენომენის ბუნებაში გარკვევას, მისი აღგილის და მნიშვნელობის დადგენას ეროვნული მხატვრული შემოქმედების კონტექსტში. გარკვეული თვალსაზრისით კულტურა სულიერი ვალდებულებებია, მუსიკა კი, როგორც კულტურის ორგანული ნაწილი, ამ ვალდებულებებს თავის თავზე იღებს და ასრულებს კიდეც. მუსიკის ეთიკური მისია სწორედ ამ პოზიციიდან უნდა გავიაზროთ. ჩვენ კი ამ ვალდებულების შესახებ ზოგადი ფრაზების გარდა არაფერი ვიცით და არცა ვცდილობთ რაიმე გზით ეს ხარვეზი ამოვავსოთ.

მუსიკა ეთიკური საწყისის გამტარია. ეთიკური ღირებულებები მას უდამ უნათებდნენ გზას და, როცა კი რაიმე მიზეზების გამო ამ შუქის ძალა იკლებდა, ეს გარემოება მომაკვდინებელ ზეგავლენას ახდენდა თვით მუსიკის რაობაზე, მის ესთეტიკურ ღირებულებაზე. ეთიკური პრობლემებისადმი გამძაფრებული ინტერესი უმძლავრეს ბიძგს აძლევს, აღმაფრენას სძენს ჩვენს სულიერ ცხოვრებას. ეს ინტერესი არა მარტო ყოველდღიურობის გააზრებისადმი სწრაფვის ნაყოფია, იგი სათავეს იღებს ისტორიული პროცესის არსის შემეცნების შინაგანი მოთხოვნილებიდან. ასეთი ფსიქოლოგიური სიტუაცია მხატვრული აზროვნებისათვის თავისებური მსაზღვრელია, მოქმედების მიმართულების მანიშნებელია.

არსებობს აზრი, რომელსაც საჯაროდ არ გამოთქვამენ, შინაგანად კი, როგორც ჩანს, ბევრნი იზიარებენ და თვლიან, რომ საზოგადოებრივ-ეთიკური იდეალების მთავარი გამომხატველი ლიტერატურაა, ხოლო ხელოვნების სხვადასხვა სახეობა ამ იდეალებს ლიტერატურიდან ითვისებს და თავის სპეციფიკურ ენაზე გამოხატავს. ვფიქრობ, რომ ასეთი მიდგომა მხატვრული აზროვნების სხვადასხვა სფეროსადმი გულუბრყვილო და ანტიისტორიულია. ის, რაც მიქელანჯელომ, ბეთჰოვენმა და ვაგნერმა, უფრო გვიან კი პიკასომ, შოსტაკო-

ვიჩნა და სტრავინსკიმ გაბოხატეს, არც იმის ილუსტრირება იყო, რაც აზროვნების სხვა სფეროში აღმოაჩინა და არც იმის შევსება, რაც ლიტერატურულმა პროცესმა მოიპოვა. ძალიან შორს რომ არ წავიდეთ. შეიძლება ითქვას, რომ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართულმა კინემატოგრაფიამ გაუსწრო ეროვნული მხატვრული აზროვნების სხვა მხარეებს და ბევრი ისეთი პრობლემა გააშუქა, რომელიც თვით ლიტერატურისთვისაც იმ ხ ნად მიუწვდომელი იყო. ქართული ხალხური სიმღერის შესახებაც შეიძლება ითქვას, რომ მისი შედევრები თვალს უსწორებენ რუსთაველის პოეზიას, მუსიკალური აზროვნების ზოგადკაცობრიულ მწვერვალებს წარმოადგენენ. ეს სიმღერები წმინდა მუსიკალური ფენომენის გამოხატულებაა, მუსიკის მეშვეობით არსის წვდომაა. სიღრმეების დასაუფლებლად მას ყოფნიდა თავისი ხედვა, იგი არ საჭიროებდა ფილოსოფიის თუ ლიტერატურის მიერ ბოძებულ ყავარჯნებს.

ყველა ეს მოსაზრება, შესაძლოა, ეჭვის ქვეშ დავაყენოთ, ან პირიქით. სხვა არგუმენტებითაც შევამაგროთ. არსებითი კი ის გახლავთ, რომ იმისადა მიუხედავად, თუ ეთიკური იდეების გადმოცემის რა შესაძლებლობანი გააჩნია ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობას, ცხადია, ვერცერთ რამდენადმე მნიშვნელოვან მხატვრულ ნაწარმოებს ვერ დავასახელებთ, რომელშიც ეს პრობლემა ჯეროვნად გადაწყვეტილი არაა, რომელშიც შემოქმედის ეთიკური მრწამსი არ წარმოადგენდეს თავისთავად ღირებულებას.

ჩემთვის ეს აქსიომაა, მაგრამ სირთულეები სწორედ ამ აქსიომიდან მოდის. საქმე ისაა, რომ მუსიკის ქმნადობაში ეთიკური იდეა შესაძლოა, უშუალოდ არც კი მონაწილეობდეს. კომპოზიტორი წმინდა მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნებს და, უპირველეს ყოვლისა, საკუთრივ მუსიკალური პრობლემების გადაჭრას ლამობს: ბგერადი მასალის შერჩევას, ფორმის აგებას, მასალის დამუშავებას. ცხადია, ყოველივე ამის მისაღწევად საჭიროა გარკვეული იმპულსი, განწყობა და დამოკიდებულება არსებული ფორმებისადმი. მაგრამ, შესაძლოა, რომ „შინაგანი იმპულსი“ თვით კომპოზიტორისათვის გაუცნობიერებელი დარჩეს, ანდა უფრო რბილად რომ ვთქვათ, არ მიაღწიოს დანაწევრებულ, გარკვეული პროგრამის თვალსაჩინოებას. ამ შემთხვევაშიც ნიჭი თავისას გაიტანს და ისეთ მუსიკალურ ფორმას შექმნის, რომლის საკუთრივ მუსიკალური ღირსებები, შესაძლოა, დიდ ზემოქმედებას ახდენდეს მსმენელზე, იზიდავდეს მას ექსპრესიით. მუსიკალურ ფორმებს ახასიათებთ „თანდაყოლილი გამომსახველობა“, თავისი რეალური ცხოვრებისეული მნიშვნელობანი, რომლებიც ავტომატურად გადადიან მათი მონაწილეობით აგებულ ყველა ფორმაში. ამიტომაც მოსმენისას ასეთ მუსიკასაც შეუძლია გარკვეული

ასოციაციების გამოწვევა, სინამდვილის გარკვეულ მხარეებზე მინიშნება. ეს ფაქტი, სხვათა შორის, თავისებურად მიგვითითებს მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკაზე და დამოუკიდებლობაზე. ამასთან ერთად, იგი გვიდასტურებს იმ უბრალო ჭეშმარიტებასაც, რომ მუსიკის ღირებულების ბედს, უპირველეს ყოვლისა, საკუთრივ მუსიკალური პრობლემების მოგვარება წყვეტს. კომპოზიტორის ღირსება, პირველ რიგში, განიზომება მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნების უნარით. ეს ის პირობაა, რომლის გარეშეც უსაგნო ხდება მუსიკის აზრზე და მის შინაგან პათოსზე მსჯელობა.

შესაძლებელია ისეც მოხდეს, რომ კომპოზიტორი რიტორიკულად რაიმე პროგრამის მომხრე იყოს, და გულწრფელადაც სჯეროდეს, რომ ეს პროგრამა აღბეჭდილია მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში. არსებითად კი, თუ ეთიკური იდეა ცოცხალ განცდად და რწმენად არ იქცა, თუ იგი არ გარდაისახა ისეთ მუსიკალურ ფორმებში, რომლებსაც გააჩნია თავისი განსაკუთრებულობა, რითაც გამოიხატება კომპოზიტორის ინდივიდუალობა და მისი პიროვნული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, მაშინ პროგრამა ის გარეგნული მოტივი იქნება, მუსიკის ყურადღებაში რომ ვერ ვლინდება და არსებითად ძველს, უკვე არსებულის სტილიზაციას წარმოადგენს.

„განსაკუთრებულობა“ ადამიანმა სხვადასხვანაირად შეიძლება გაიგოს: როგორც არნახული ხერხების, ან უკიდურესად რადიკალურის გამოყენება, ჩვეულებრივიდან დემონსტრაციული „განზე გადგომა“, გაუცხოების ფორმების პედალირება, რომლის დროსაც თვით „ირონიულის პრიზმა“ უცნაურის კანონზომიერებას ახდენს. „განსაკუთრებულობა“ შეიძლება ახალი ინტონირების ეფექტშიც გამოიხატოს, ისეთი მუსიკალური ენის წარმოქმნაში, რომელიც ცოცხალი დღევანდელობიდან მოდის. არსებითად კი, განსაკუთრებულს ქმნის ეთიკური იდეის კონკრეტულობა, მის მიერ ზოგადადამიანურში წვდომა და თანამედროვე სიტუაციის გათვალისწინება. ამ შემთხვევაში ნოვატორულმა შესაძლოა, თავი იჩინოს არა განსაკუთრებულ სირთულეებსა და სტილის უკიდურესობაში, არამედ „ახალ უბრალოებაში“, ზეტრადიციულ ფორმებში. მუსიკის ექსპრესიის კონკრეტული მნიშვნელობის გაშიფვრისას ირკვევა, თუ რა მომდინარეობს მასში ცოცხალი სინამდვილიდან და რა წარმოადგენს მეორადს, ინერციას, როგორაა მასში სამყარო გახსნილი, რა ქვაკუთხედიდანაა იგი დანახული.

ეთიკურ იდეას სიცოცხლეს სძენს კონკრეტული სიტუაციის შეფასება. მაგრამ თვით კონკრეტული იდეა შემთხვევითის და ზედაპირულის გამოხატულება იქნებოდა, თავისი პათოსით ზოგადს რომ არ ეხმაურებოდეს. ქართული მუსიკის ყველაზე დიდი დამსახურება

ეროვნული კულტურის წინაშე იმაში მდგომარეობს, რომ მან შეისისხლხორცა და „სიცოცხლე გაუხანგრძლივა“ ფოლკლორის წიაღიდან მომდინარე იდეებს. ეს არის სულიერი დამოუკიდებლობის და მომავალში პროდუცირების შესანიშნავი საფუძველი, იგი უკვე დამკვიდრდა ჩვენს მუსიკალურ აზროვნებაში. მაგრამ დამკვიდრდა თავის გარკვეულ სახესხვაობაში, გარკვეულ ინტერპრეტაციებში, რომლებიც არა თუ გამორიცხავენ, არამედ გულისხმობენ კიდეც გარდაქმნათა ამ ჯაჭვის გაგრძელებას. ამის მაგალითს გვაძლევს შრომის სიმღერა, რომელშიც ჩვენი ხალხის რაობის, მისი ყოფისა და ეთიკური მრწამსის უმნიშვნელოვანესი მომენტებია აღბეჭდილი: შრომის რიტმი, მისდამი განწყობა, შრომელი ადამიანის სულიერი ახოვანება და შემართება, მისი ამაღლება. მაგრამ ეს ზოგადი ნიშნებია. შრომის სიმღერა კი ყველა ეპოქაში, ყველა ისტორიულ სიტუაციაში ახალი კონკრეტული შინაარსით ივსება, ჩვენს დროში კი სრულიად ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ვითარების წინაშე დგას. დღეს შრომა, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედებაა, მისი ღირებულება განიზომება საზოგადოებრივი ინტერესების მასშტაბებში. იგი, ამავე დროს, თვითდამკვიდრების საშუალებაა და ვერ ეგუება იმას, რაც მის გეზსა და დანიშნულებას ამრუდებს. დღეს შრომა ღირსების საქმეა და არა მარტო სასიცოცხლო აუცილებლობით გამოწვეული თვითშენახვის საშუალება. ის სიძნელეები, დღევანდელ შრომას რომ ახლავს, სულ სხვა ბუნებისაა, ვიდრე ის, რომელთა წინაშე კლასობრივი წყობილებისდროინდელი გლეხი იდგა. დღეს სიძნელეები სხვანაირად განიცდება და მათ სულ სხვა ყაიდის ადამიანი უპირისპირდება, სოციალისტური ეპოქის ადამიანი, რომლის ეთიკური მრწამსისათვის არსებითი მომენტია შრომისადმი დამოკიდებულება. ამრიგად, ეთიკური იდეის კონკრეტული შინაარსი იცვლება და შეუძლებელია, რომ ამან თავისი გამოხატულება არ ჰპოვოს თვით მუსიკალურ ენაში, თვით შრომის ტრადიციული მომენტის ინტერპრეტირებაში.

შ. მშველიძის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, ა. ჩიმაკაძის, ა. მაჭავარიანის, ი. კეპაყმაძის და მთელ რიგ სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში შრომის თემამ ღირსეული ასახვა ჰპოვა. იგი მათ ნაწარმოებებში მოვიდა თავისი ამაღლებული და დინამიკური ტონუსით, რიტმითა და შემართებით, სილაღითა და სიმძაფრით; იგი მოვიდა თავისი ომახიანი ინტონაციით და მოქმედების სულისკვეთებით. შრომის თემა თანამედროვე ქართულ მუსიკაში დამკვიდრდა დამახასიათებელი ჟანრულ-ინტონაციური მასალით და მან თითოეული დასახელებული კომპოზიტორის შემოქმედებაში თავისი გზა და თავისთავადი ფორმა მონახა.

ეს მუსიკა ახალი ეთიკური მრწამსის პირმშოა და მისი სიახლე მეღავნდება სტილურ სიახლეში, ჟღერადობის სიახლეში. იგი არც პოეზიისა და არც ხელოვნების რომელიმე სახეობის მიღწევებს და მიგნებებს არ იმეორებს. მას თავისი ხედვა გააჩნია, იგი საკუთრივ მუსიკალური ფორმების კანონზომიერებებზეა დაყრდნობილი. ამ მუსიკაში ახლებური ხასიათები აჟღერდა, ახალი ტიპის გმირი ჩამოყალიბდა, რომელსაც თავისებური განცდა და აზრი, სინამდვილისადმი თავისებური დამოკიდებულება გააჩნია. მაგრამ ამ თავისთავადობის მიუხედავად მუსიკა ზოგადკულტურული მოძრაობის ორგანული განშტოებაა და მხატვრული აზროვნების სხვა მოვლენებისაგან იზოლირებული არაა. მუსიკას მათთან ამთლიანებს თვით მისი ეთიკური იდეა. ამიტომაც, თუკი გვსურს ჩვენი ხელოვნების დანიშნულების, მისი მნიშვნელობისა და მის მიერ თავისთავზე აღებულ ვალდებულებათა შესრულების შესახებ მეცნიერულად დასაბუთებული რწმენა გაგვაჩნდეს, მისი ზოგადკულტურული მისია უნდა ვიქონიოთ მხედველობის არეში. ამასთან ერთად, უნდა შეგვეძლოს იმ ეთიკური იმპულსის ამოცნობა, რომელიც საკუთრივ მუსიკალური ქსოვილის რაობას განაპირობებს.

ხშირად კომპოზიტორს იმის მიხედვით ვაფასებთ, თუ რა ტექნოლოგიურ კონცეფციას ეყრდნობა იგი და პროფესიული ოსტატობის რა დონეს ამჟღავნებს. გვავიწყდება, რომ ორივე დაქვემდებარებული მომენტია და ვერ გვაძლევს პასუხს მხატვრულის ღირებულების შესახებ. პირიქით, მათი ავკარგიანობის კრიტერიუმი მათივე მხატვრული ღირებულებაა. არ არსებობს უნივერსალური ტექნოლოგია და მით უმეტეს, უნივერსალური ოსტატობა. გულუბრყვილობა იქნებოდა იმ რომელიმე სტილური „კოდექსის“ აბსოლუტიზება, რომელიც დღეს, თუნდაც. ქართული მუსიკის მიმოქცევაშია. ამ შემთხვევაში თვითშემბორკველებს და ფრთების თვითმჭრელებს დავემსგავსებოდით. მაგრამ ღირებულებათა ძიებისას ვრწმუნდებით, რომ მუსიკაში მათი ერთადერთი გამოსავალი თვით ჟღერადი ფორმაა, ამ ფორმის კონკრეტული ინტონაციური შინაარსი, მისი სტრუქტურა და ამ სტრუქტურის აგების კონკრეტული ხერხებია. ამიტომაც მუსიკის კვლევა არსებითად ამ ორი მომენტის მთლიანობის, მათი ურთიერთგანპირობებულობის გათვალისწინებაა, დიალექტიკაში გარკვევაა, რომელიც მათი ურთიერთშეპირისპირების სირთულეს განაპირობებს.

ეთიკური იდეა არ დაიყვანება ცალკეულზე. ეთიკური იდეა თვით შემოქმედებითი პროცესის ისეთი გამთლიანებაა, რომელიც ისტორიული პროცესის უწყვეტობას და მის მდინარებას ასაბუთებს. რომ არ არსებობდეს ის, რაღაც საერთო, რომელიც „აბესალომ და ეთერს“,

ა. ბალანჩივაძის I სიმფონიას და თანამედროვე ქართულ მუსიკას ერთ პროცესში აქცევს, მაშინ ლაპარაკიც კი არ ეღირებოდა კულტურული ტრადიციის შესახებ, მაშინ თვით კულტურა დაიშლებოდა ერთმანეთისაგან გათიშულ და შემოფარგლულ მოვლენებად; მაშინ უხერხულიც კი იქნებოდა ეთიკური პათოსის კვლევა, რადგან შეუძლებელია ეს პათოსი ერთ რომელიმე ნაწარმოებში ამოიწუროს. მაშასადამე, ჩვენ მთელ კულტურულ ნაგებობას საერთო იდეა უნდა მოვუნახოთ (რეალური და არა გამოგონილი) და იგი დავასაბუთოთ კიდეც. მაშინ მთლიანად მუსიკალურ-შემოქმედებითი პროცესი შეიძენს არსებით აზრს და წარმოგვიდგება გარკვეული აუცილებლობისა და კანონზომიერების სახით.

სინამდვილისადმი აქტიური, შემოქმედებითი დამოკიდებულება ჩვენი ზნეობრივი პროგრამის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტია. ბოლო წლებში პარტიული დადგენილებები, რომლებიც მოწოდებულნი არიან გაატარონ ცხოვრებაში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კურსი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმის აუცილებლობაზე ამახვილებენ, რომ საზოგადოების ყოველმა წევრმა პირნათლად მოიხადოს თავისი მოქალაქეობრივი ვალი. ამ ქმედითმა სულისკვეთებამ მუსიკაშიც უნდა დაისადგუროს, და თუ უკვე დაისადგურა, მაშინ იგი სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილად, შთამბეჭდავი სიძლიერით უნდა ვლინდებოდეს.

ქმედითი სულისკვეთება გულისხმობს კრიტიკულ ალღოსა და პოზიტიური პროგრამის დაცვის უნარსაც, ვერ ურიგდება გაპრილი გზების ტკეპნას, ნაცნობი მოტივების გადამღერებასა და ინერციისადმი მორჩილებას. იგი ხელოვანში აღვიძებს და ამძაფრებს ახლის ძიების სურვილს, იმის მხარდაჭერის წადილს, რაც თანამედროვე სოციალურ-ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში წინსვლას აღნიშნავს, რაც აქტუალურია ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანურ იდეალებში. როდესაც ყურადღებას ვამახვილებთ აქტუალურზე, ვითვალისწინებთ, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანი კარგად გრძნობს განსხვავებას აქტუალურსა და კონიუნქტურულს შორის.

ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფა ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა, მაგრამ სასურველ მიზანს მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ იმ შემთხვევაში აღწევს, როდესაც მას სანიმუშოს პროგრამა გააჩნია, როდესაც ხელოვნებას ძალუძს მიაღწიოს „სანიმუშოს“ თვალსაჩინოებას თავის კონკრეტულ ფორმებში. მთელი რიგი თანამედროვე ავანგარდისტული მიმდინარეობების მთავარი შეცდომა ეღერადი ფორმებიდან ცოცხალი ადამიანის განდევნით გამოწვეულ დეჰუმანიზაციაში მდგომარეობს. რეალისტური ხელოვნებისათვის აღნიანურთან ამდაგვარი დამოკიდებულება მიუღებელია. ჩვენი სო-

ციალისტური და თანამედროვე პროგრესული მუსიკის მთავარი დამსახურება ისაა, რომ იგი ინარჩუნებს ინტერესს ადამიანურისადმი და თვით ეს ადამიანურიც მასში გარკვეულ დინამიკაშია მოქცეული. იგი თავის დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას და უძირო სიღრმეების ახალ, ჯერ კიდევ შეუცნობად მხარეებს ავლენს. მაგრამ ადამიანი მუსიკაში შედის არა როგორც აბსტრაქცია, არა როგორც ყოველგვარი მიმართებებისაგან განთავისუფლებული საწყისი, არამედ როგორც დაუსრულებელი ცხოვრებისეული კავშირების რთული კონტრაპუნქტი, როგორც ცხოვრებისეული ძალა, სინამდვილის ცოცხალი სუნთქვა. ჩვენი მუსიკის ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, ამ სინამდვილის მახვილი შეგრძნებით, მისი განზოგადების ხარისხით უნდა ვსაზღვრავდეთ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში გვეძლევა უფლება, ვილაპარაკოთ ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფის ხელოვნებისეულ უნარზე.

* * *

ძიება მუდამ რისკია. ვინც თავიდანვე წარმატებაზე ფიქრობს, ვინც მხოლოდ პრესტიჟული მოსაზრებებით სულდგმულობს, ის არასოდეს მიმართავს თემას ან ხერხს, რომლის ეფექტურობაც არაა გარანტირებული ადრინდელი პრაქტიკით. ასეთი შემოქმედი იმ გულუბრყვილოს მაგონებს, რომელსაც სურს სანუკვარ კუნძულს მიაღწიოს და ნაპირის გასწვრივ კი ცურავს. ხშირია ხოლმე, რომ ხერხი თუ მუსიკალური ფორმა, რომელმაც კომპოზიტორს უკვე მოუპოვა წარმატება, ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში გადადის. ასეთი თვითტირაჟირება, ჯერ ერთი, ფანტაზიას აჩლუნგებს და, მეორეც, ამცირებს თვით ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. ჩვენში ეს სენი არსებობს და მასზე სერიოზულად არ გვიმსჯელია. ეპიგონობა ცოდვაა, თვით ეპიგონი კი — სასაცილო. მართლაც, არ შეიძლება სერიოზული მუსიკოსის ნამუშევარი თვითციტატების კრებულად იქცეს. ამის საპირისპიროდ, განსაკუთრებული პიიტეტი მინდა გამოვხატო იმ ხელოვანთა მიმართ, ვისთვისაც თითოეული ახალი ნაწარმოები ახალი სამყაროა, ახალი ამოცანა და ახალი შესაძლებლობების ძიებაა. ასეთ ხელოვანს, შესაძლოა, ზოგი რამ გამოუვიდეს და ზოგიც არა, მაგრამ სხვადასხვა სფეროში ძიება მისთვის უკვალოდ არ ჩაივლის და მას მთავარ სათქმელს ათქმევინებს. მრავალფეროვნება შემოქმედების ღირებულების ერთ-ერთი მსაზღვრელია და იგი თავისებურების თვითმიზნური აღნიშვნა კი არაა, არამედ ხელოვანის თვალსაწიერის სიფართოვის დასაბუთება.

ყოველი სიახლე, რომელიც მუსიკაში შემოდის, თავისი არსობრივ ვინაობას ნიშნებს ინარჩუნებს და, ამრიგად, გარკვეული თვალსაზრისით სუბიექტურია. მაგრამ დროთა განმავლობაში „სუბიექტური“ „ობიექტურის“, საერთო მოცემულობის, კანონზომიერის მნიშვნელობას იძენს. ყოველი მუსიკალური ხერხი, ყოველი ცხოვრული ტიპოლოგიური მოდელი გარკვეული სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციის განზოგადებაა. მისი სუბიექტური ხილვაა და მხოლოდ ამის გამო შემოდის ესესაში. აქ მისი ცხოვრება „გრძელდება“ და ახალი მნიშვნელობებით იტვირთება. ახალი მნიშვნელობებით დატვირთვა კი ერთდროულად ადრინდელისაგან განთავისუფლებას გულისხმობს. თუმცა, თვით იმასაც კი, რაც დროთა განმავლობაში გაქარწყლდა, უკვალოდ არ ჩაუვლია და „აქ ყოფნას“ მასალის გარკვეულ შინარსეულ თვისებებში ავლენს. ამიტომაც, ყოველი მუსიკალური ფორმის რაობა არსებითად მისი ახალი მნიშვნელობით განისაზღვრება, ამავე დროს იგი აწმყოსაგან არაა გამიჯნული გუშინდელით. ის, რაც იყო, შესაძლებელია ჩვენს განცდაში მონაწილეობს დაშინაც კი, როდესაც თვით კომპოზიტორიც არ უთმობს მას საგანგებო ყურადღებას. თუკი „ხორუმის“ რიტმს ამა თუ იმ ნაწარმოებში შემოაქვს შინაგანი მშფოთვარება, დრტვინვა, დაუცხრომელი სწრაფვა და მძაფრი შეტაკებების სულისკვეთება, ფშაური კილო აუცილებლად გულჩათხრობილი გარინდების განწყობილებას ქმნის. ყანჩულ-სახალათო ინტონაციას პირველსაწყისი გააჩნია და იგი მას არცერთ სიტუაციაში არ შეელევა. პირველსაწყისის გაშიფვრა, მისი გაგრძელება და ახალი ურთიერთობების სულით გამსჭვალვა ყველაზე დიდი ამოცანაა, რომლის გადაწყვეტაც კომპოზიტორის ინტუიციაზეა დამოკიდებული. კომპოზიტორი მაშინ ამყარებს მასალის ფლობას, როდესაც მას ბუნებას ითვალისწინებს. ქართული მუსიკა სავსეა ასეთი მასალით დაწყებული ფალიაშვილის დროიდან სულ უკანასკნელ წლებამდე. ნაგრამ ფლობა არ ნიშნავს მასალის ავტომატურად განმორებას — იგი აუცილებლად „სუბიექტურ“ დანამატს გულისხმობს. მასალის იმ ხარისხში აყვანა, რომელსაც ახალი დრო და სიტუაცია ქმნიანობს.

კანონიზება ტრადიციების შენახვის ყველაზე სათუო გზაა. ახალი ნაბიჯების გადასადგმელად სწორედ ის უნდა იქნას გადალახული, რაც დამკვდრდა. ამ კონტექსტში „გადალახვა“ ნიშნავს მასალის ისეთი თვისებებისაგან განთავისუფლებას, რაც ახალ სიტუაციას ვერ ეგუება და განმეორებლად ღარ ღირს. შ. მშველიძე და ა. ბალანჩივაძე მთელი ეპოქაა ქართული საბჭოთა მუსიკის ისტორიაში. რაც მათ ქართულ მუსიკას შესძინეს, უკვე დამკვიდრდა ეროვნულ აზროვნებაში, მის გარკვეულ კანონზომიერებად იქცა. სწორედ ამაში მდგომა-

რეობს სუბიექტურის ობიექტივიზაციის აზრი. მშველიძისეული და ბალანჩივაძისეული სახეები, მათთვის დამახასიათებელი ფორმები — ქართული მუსიკის გარკვეული პლასტია. მაგრამ რომელ ხელოვანს მოუვა თავში ყოველივე ამის გამეორება? ამ კომპოზიტორების ტრადიციები უველაზე მეტად მათ განავითარეს, ვინც მემკვიდრეობის ათვისებისას კრიტიკული აღლო გამოამჟღავნეს და გადაახალისეს „მშველიძისეულიც“ და „ბალანჩივაძისეულიც“. რაც შეეხება ამ კომპოზიტორთა შემოქმედებას მომავალ ბედს, მათი მუსიკა უდავოდ შეინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას, რადგან ორივე ხელოვანს ეროვნული ტრადიცია ასულდგმულებს და ორთავეს მისი თავისებური „გაგრძელება“ შესძლო.

ისიც არაა გამორიცხული, რომ ხელოვანმა შინაგანი ევოლუციის პირობებში გარდატეხის, მიმართულების მკვეთრად შეცვლის აუცილებლობა ირწმუნოს და სრულიად ახალ. რამდენადმე მოულოდნელ გზას დაადგეს. შეიძლება ის, რაც ადრე იზიდავდა, დღეს სიყალბედ, ყოველ შემთხვევაში, თავისი ბუნებისათვის შეუფერებლად მოეჩვენოს. განა უფლება გვაქვს, ასეთი ფერისცვალების კანონზომიერებასა და ორგანულობაში ეჭვი შევიტანოთ და ხელოვანს მოვთხოვოთ, მაინც და მაინც ადრე გაკვალული ტაეპნოს. თითქოს ადრინდელი — სისწორის გარანტიაა. დღეს, შესაძლოა, ვინმეს შემოქმედება გვიანდელი რომანტიზმის და ექსპრესიონიზმისათვის მახასიათებელი მოტივების გადამღერებაა. გადამღერება კი შინაგან-ფსიქოლოგიურის გარდასახვაა დეკორატიულ-გარეგნულში, თუნდაც. მხატვრული სახეები გაიჟღინთოს ზეპარბი ემოციურობით. ჩვენთვის კომპოზიტორი და მისი სტილი განუყოფელია. თუ ხვალ იგი სრულიად ახალ გზას გაჰყვება, დაძლევს უკიდურესობებისადმი სწრაფვას და აღმოაჩენს იმ უბრალოებას, რომლის გრძნობაც არ გააჩნდა, თუკი გაუფასურებულსა და ნაცნობების სანაცვლოდ საკუთარ ენას ჰპოვებს, და უცხო ნიმუშებზე ორიენტაციის სანაცვლოდ საკუთარ გულში ჩაიხედავს, მოდით, მივესალმოთ ამდაგვარ გარდატეხას. ნუ ვუბიძგებთ მას წარსულისაკენ და მის ახალ ნაბიჯებს გზიდან გადახვევად ნუ მივიჩნევთ მხოლოდ და მხოლოდ იმის გამო, რომ ჩვენთვის უკვე გამოვიმუშავეთ სტერეოტიპი, ცრუწარმოდგენა კომპოზიტორის სტილისა და მისი შემოქმედებითი ვინაობის შესახებ.

ამა თუ იმ სიტუაციის ხედვა და გაგება გავლენას ახდენს შემოქმედებაზე. ახალ დროსა და ტრადიციას შორის არ შეიძლება არ არსებობდეს შინაგანი წინააღმდეგობა, რადგან სიახლე წინსვლას მოასწავებს და გარკვეული თვალსაზრისით ტრადიციას უპირისპირდება. როდესაც ქართული პროფესიული მუსიკა განვითარებას იწყებდა, მას, არსებითად ყამირთან ჰქონდა საქმე და თავის თავს იმ

ახალმოსალეს ავით ამკვიდრებდა. უკვ ცრიელ მიდამოში რომ სახლ-დება და შენებს მას საკუთარი სურვილით, მთელი თავისი შესაძ-ლებლობების გამოყენებით. მ სთვის დამახასიათებელი ხედვით. ფუ-ძემდებლებს — ზ. ფალიაშვილს, მ. ბალანჩივაძეს, ნ. სულხანიშვილს, ე. არაყიშვილს, ვ. დოლიძეს, — 20-იანი წლებ ს ახალგაზრდობა მოჰყვა და სიტუაციაც საგრძნობლად შეიცვალა. ეს ახალგაზრდობა უფრო უშუალოდ იყო დაკავშირებული „ახალი დროის სულისკვე-თებასთან". ახალ სოციალურ ძერებთან. იგი ახალი დროის სახელით მოქმედებდა, ახალ ჟანრებს დაეწვა და მოინდომა კიდეც ახლად-შექმნილი პროფესიული კულტურის ძირფესვ ნი გადახალისება. „ცხარე პოლემიკა" მხოლოდ შემოქმედებით როდი შემოიფარგლა. ზ. ფალიაშვილმა და მისმა თანამედროვეებმა ახალგაზრდობისაგან ბევრი ისეთი უსამართლო „ბრალდება" მოისმინეს, რომელთა უკუ-გდებას 10—15 წელიც კი არ დასჭირდა. ქართველმა ხალხმა ზაქა-რია ფალიაშვილის შემოქმედება თავის სულიერ საგანძურს შეუერ-თა, სოლო ისინი, ვინც ადრე თავს ესხმოდნენ კომპოზიტორს, მისი საოპერო ქმნილებების მოამაგეებად და თავდავიწყებულ პროპაგან-დისტებად იქცნენ.

ასეთი გადახვეფერებები ისტორიისათვის უცნობი და გაუგებარი არაა. ახალი ხშირად თავს იმკვიდრებს არა მარტო მძაფრი, არამედ უსამართლო კრიტიკის ქარცეცხლში. წინამორბედების შემოქმედე-ბის მიმართ ნეგატიური პოზიცია ინერციის დაძლევის აუცილებლო-ბითაა ნაკარნახევი. ასე რომ არ ყოფილიყო, მაშინ ახალგაზრდა საორკესტრო მუსიკა ვერ გაიკვლევდა გზას. მიუხედ ვად იმისა, რომ თავისი ღირებულებით ეს მუსიკა საგრძნობლად ჩამოუვარდებოდა ზ. ფალიაშვილისა და მის თანამედროვეთა ქმნილებებს, იგი მომავა-ლი ქართული სიმფონიზმის ჩანასახს წარმოადგენდა, საფუძველს უყრიდა ქართული მუსიკალური კულტურის იმ შრეს, რომელმაც მომავალში ჩვენს ხელოვნებას ყველაზე დიდი წარმატებები არგუნა. ამრიგად, უსამართლო ბრალდებებში ყალიბდებოდა ახალი პოზიცი-ები და მათი შესაბამისი ჟანრები. ახალმა დროთა განმავლობაში მართლაც დაიმკვიდრა თავისი კუთვნილი ადგილი, რომელიც მხატ-ვრულ ღირებულებათა იერარქიაში გაცილებით უფრო დაბალ სა-ფეხურზეა, ვიდრე „აბესალომ და ეთერი", „დაისი", „ქეთო და კოტე", „დარეჯან ცბიერი", სულხანიშვილის გუნდები. მაგრამ უფრო დაბალი ღირებულებები, როგორც ითქვა, ახალი „კულტუ-რული შრის" წამონაზარდები გახლდათ და კარგი ნაყოფის გამო-ღებას გვპირდებოდნენ. მომავალმა ისიც დაამტკიცა, რომ „ფუძე-ძებელთა" და 20-იანი წლების კომპოზიტორთა შემოქმედებას შო-რის პრინციპული წინააღმდეგობა არ არსებობდა. მაგრამ ამის გაგე-

ბასაც დრო დაჭირდა. საჭირო იყო ისეთი მოღვაწეების გაჩენა, რომელთა სიმაღლიდანაც იმ ორი ეპოქის ძიებათა და ღირებულებათა მთლიანობა გამოჩნდებოდა.

ჩვენს კულტუროლოგიურ წარმოდგენებს მსჭვალავს ეროვნული მთლიანობისა და ამ მთლიანობის დაცვის იდეა. კულტურის მთლიანობას, როგორც ცნობილია, მრავალი ფაქტორი განაპირობებს სოციალურ-პოლიტიკური, იდეოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ტრადიციულ-ისტორიული და სხვ. საბჭოთა კულტურა გარკვეული მთლიანობაა, თუნდაც იმის გამო, რომ ჩვენი ხალხები ქმნიან ერთ სახელმწიფოებრივ ორგანიზმს, გამთლიანებულს პოლიტიკური წყობით, სოციალურ-პოლიტიკური სტრუქტურით და სხვ. გლობალური მთლიანობის ფარგლებში ჩვენ აშკარად ვამჩნევთ „ეროვნულ სექტორებს“, რომლებსაც თვითმყოფობა, დამოუკიდებლობა და შინაგანი ავტონომია ახასიათებთ. რუსული და ყირგიზული, უკრაინული და ესტონური, აზერბაიჯანული და სომხური კულტურები ერთმანეთისაგან განსხვავებული ერთეულებია. როგორც არ უნდა გაიზარდოს მათი ინტერნაციონალური კავშირები, რაოდენ ინტენსიურადაც არ უნდა ხდებოდეს მათ შორის მიღწევათა ცვლა, არცერთი მათგანი არ დაკარგავს თავის დამოუკიდებლობასა და თვითმყოფადობას, თუნდაც იმიტომ, რომ ინარჩუნებენ მშობლიური კულტურის ძირითად საყრდენს — საკუთარ ეროვნულ ენას.

მაგრამ თვით ეროვნული კულტურის სტრუქტურას ქმნის ბევრი ურთიერთგანსხვავებული მომენტი: ტრადიციული და ახალი პლასტები, დრომოჭმული და არსებითი ჩვევები, მოდერნისტული და კონსერვატული ტენდენციები. შეუძლებელია ეროვნული კულტურის ფსიქოლოგიური მრავალფეროვნების ფაქტის უარყოფა. ამ ელემენტთა თანამოქმედება განაპირობებს შიდაეროვნული კულტურული ცხოვრების დინამიკას. სხვადასხვა პირობებში დინამიკა შეიძლება შენელდეს ან, პირიქით, გამძაფრდეს. მაგრამ ის, რაც დომინანტურის მნიშვნელობას იძენს და ეროვნულის სახელით წარმომადგენლობს, ის, რაც „სანიმუშო, მიღებული და ღირებულია“, ცდილობს გამოაცხადოს თავისი თავი ნორმად, კანონზომიერ მოვლენად, თავისი პირობები უკარნახოს კულტურის შემდგომ წინსვლას და ეს წინსვლა ჩააყენოს მის მიერ მოზომილ კალაპოტში.

თუკი ისევ ქართულ მუსიკას მივუბრუნდებით, უნდა აღინიშნოს, რომ მნიშვნელოვანი პროგრესისა და შესამჩნევი შენაძენების მიუხედავად, 50-იანი წლების დასაწყისისათვის მისი ტექნოლოგიური ბაზა უკვე „ძველმოდური“ გახლდათ. მას ახალ, საკუთრივ XX საუკუნის მუსიკის მიღწევებთან თითქმის არავითარი შეხების წერტილები არ გააჩნდა. იმხანად დრომოჭმული ტექნოლოგიის კონსერვირებას და

მისი პოზიციების შეუვალობას ხელს უწყობდა თვით საზოგადოებრივ-ფსიქოლოგიური სიტუაციაც. ის, რაც ქართული მუსიკისათვის ორგანული და აუცილებელი იყო პირველი ნაბიჯების გადადგმისას (ცერძოდ, ზოგადკაცობრიულთან სინთეზის ის ტიპები, რომლებიც ქართულ მუსიკას მის მა ფუძემდებლებმა დაუმკვიდრეს), მოგვიანებით აშკარად ზღუდავს ძიებათა დიაპაზონს და ამუხრუჭებს ახალი შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრას. ის სიახლე, რომელიც ამისდა მიუხედავად ქართულ მუსიკაში შემოდიოდა, არც თუ სწრაფად იკაფავდა გზას და არც თუ ისე ფართო ფრონტით ხორციელდებოდა. იმხანად ბევრი საინტერესო ხელწერა გამოვლინდა (შ. მშველიძე, ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი, ს. ცინცაძე და სხვ.), მაგრამ მათში ინდივიდუალურ-განუმეორებლის ეფექტს ქმნიდა ენობრივ-ინტონაციური, და არა საკუთრივ ტექნოლოგიური. ტექნოლოგიური პარამეტრები კი ერთმანეთისაგან გამოირჩეოდნენ უფრო ხარისხით, ვიდრე პრინციპით და მოკლებულნი იყვნენ ახალი ინტონაციური ენის გენერირების უნარს. იმხანად ტექნოლოგია არსებითად „მოცემული მასალის“ ორგანიზაციის, მისი ფორმადქცევის ფუნქციით კმაყოფილდებოდა. ამ თვალსაზრისით უფრო სრულყოფილ შთაბეჭდილებას ტოვებდა ა. ბალანჩივაძის, ო. თაქთაქიშვილისა და ს. ცინცაძის ტექნოლოგიური აპარატი.

60-იანი წლებიდან ქართული მუსიკა შედის ინტენსიური განახლების ფაზაში, რაც განსაკუთრებული სიცხადით ტექნოლოგიური გადახალისების ფაქტში მეღავნდება. საკმარისია ს. ცინცაძის I—IV კვარტეტები შევადაროთ მომდევნო V—IX კვარტეტებს, რომ დავრწმუნდეთ ტექნოლოგიური აპარატის მკვეთრ სახეცვლილებაში. ო. თაქთაქიშვილიც, მისთვის დამახასიათებელი სტილური მდგრადობის მიუხედავად, ახალი „სასიმღერო ორიენტაციების“ გამო საკმაოდ მკვეთრ ევოლუციას განიცდის. კომპოზიტორს არ უკუუგდია მისთვის ჩვეული ტექნოლოგია. მან თავისი სტილი დახვეწა, ახალი მოწენტებით გაამდიდრა. უფრო მწვავე და რადიკალური იყო ტექნოლოგიური გადახალისების პროცესი რ. გაბიჩვაძისა და ბ. კვერნაძისათვის. „ცეკვა-ფანტაზია“ და, განსაკუთრებით, „სერაფიტა“ — ბ. კვერნაძის ბრწყინვალე პარტიტურებია, რომლებშიც ყველაფერია: ჭეშმარიტი პოეზიაც, უტყუარი საორკესტრო ალღოც, სახეთა მახვილგონიერული დაპირისპირება, გზნებაც და რაც მთავარია, აზროვნების განსაკუთრებული სიფაქიზე. ახალი ტექნოლოგიის პირობებში (მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, ბალეტი „ბერიკაობა“) ბ. კვერნაძე, ჩემი აზრით, მისთვის უჩვეულო სტილურ არტახებში მოექცა. გროტესკული საწყისის გაძლიერებამ და ბუნებრივი ლირიკული ტონის ხელოვნურმა დამუხრუჭებამ საყრდენი გამოაცა-

ლა, გასაქანი არ მისცა მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალას. ამ პარტიტურებში პირადად მე მომწონს ის ფურცლები, სადაც ალმაფრენა ტექნოლოგიას სძლევს და უბრუნდება თავის საწყისს — რომანტიკულ სულისკვეთებას.

კვერნაძის ოპერამ „იყო მერვესა წელსა“ (1983 წ.) დამარწმუნა, რომ რომანტიკული საწყისი ახალ ჟანრულ-ინტონაციურ საფუძველს დაეყრდნო. კვერნაძესაც აღეძრა ინტერესი იმ ნელოდიური შრისადმი, რომელიც დაკავშირებულია ქართულ საეკლესიო გალობასთან და ბოლო დროს სულ უფრო მეტად იპყრობა კომპოზიტორთა ყურადღებას. გალობას მართლაც გააჩნია თავისი ამაღლებული ტონუსი, თავისებური სამეტყველო მანერა, რომელშიც ფსალმოდირება ბუნებრივად ერწყმის მელოდიური გამომსახველობით ღებეჭდილ ბგერად ფორმებს. სამწუხაროდ, მთელ რიგ ავტორებს გალობის ნიმუშები „ნედლი“ სახით გადმოაქვთ თავის ნაწარმოებებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით დაზარალდა „შენ ხარ ვენახი“, რომელსაც ზოგი კომპოზიტორი ისე ეპყრობა, როგორც საკუთრებას. მართალია, თავისთავად ამ შესანიშნავი ნიმუშის ასეულებაც კი შესრულების განწყობილებას ქმნის, მაგრამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მთელს კონტექსტს, რადგან ციტატა, რაგინდ კარგიც არ უნდა იყოს, ნაწარმოების ბედს ვერ განსაზღვრავს.

ბ. კვერნაძე, საბედნიეროდ, სხვანაირად შეუდგა თავის ამოცანას. მისი ოპერის მუსიკალური ენაც დიდადაა დავალებული საგალობლებისაგან, მაგრამ კომპოზიტორი არსებითად არ ღალატობს საკუთარ სტილურ „მეობას“. ავტორი ახერხებს საეკლესიო გალობისათვის დამახასიათებელი ინტონაცია თავის მხატვრულ ამოცანას მიუსადაგოს — იქ, სადაც საჭიროა, სახე შეუცვალოს, მისი კილოურ-ჰარმონიული სპეციფიკა გაითვალისწინოს და არც თავისი ენის თავისებურებანი დაივიწყოს. ბ. კვერნაძის ჰარმონიული ენა მუდამ გამოირჩეოდა გამომგონებლობითა და სიფაქიზით, რომანტიკოსებისა და ფრანგული სკოლის — დებიუსისა და რაველის — მიღწევათა ორგანული შეგრძნებით, ეროვნული კოლორიტის სიმკვეთრით. მისი ოპერა მდიდარია ბრწყინვალე ინტონაციური მოგნებებით, რომლებშიც ქართული სამეტყველო ენა უჩვეულო ელეგანტობას იძენს და, ამავე დროს, თავის ბუნებრიობას არ კარგავს.

ანდაზა „ნუ დააგდებ ძველსა გზასა“ მაშინაა კარგი, როცა ეს გზა მიზანთან და სიახლესთან მიგიყვანს. ბ. კვერნაძის ოპერა ასეთი შემთხვევის ნიმუშად გამოდგება — იგი კომპოზიტორის სტილის განახლებასაც მოწმობს და გამდიდრებასაც.

არ არსებობს აბსტრაქტულად „წინარე“ და „უნიკერსალური“ ტექნოლოგია. არსებობს მისი შესაძლებლობები და ისევ კომპოზი-

ტორის ინდივიდუალობაზეა დამოკიდებული შესძლებს თუ არა იგი ეს შესაძლებლობები თავის შინაგან მოთხოვნილებებს დაუქვემდებაროს. რ. გაბიჩვაძისათვის გარდატეხა, როგორც ჩანს, ორგანული იყო. მან მართლაც საინტერესო ნაწარმოებები შექმნა იმ ტექნოლოგიით, რომელსაც 60-იან წლებში მიმართა. სტილურმა გარდატეხამ თავისი ნაყოფი გამოიღო დ. თორაძის შემოქმედებაშიც — II სიმფონიაში, ბალეტ „მწირსა“ და „საგუნდო სიმფონიაში“, რომლებიც ტექნოლოგიურად გაცილებით უფრო საინტერესოა, ვიდრე ადრინდელი ნაწარმოებები. სტილური არამდგრადობა, საზოგადოდ დამახასიათებელია ა. მაჭავარიანის შემოქმედებისათვის, რაც ამ შესანიშნავი მუსიკოსის წინაშე მთელ რიგ ძნელად გადასაჭრელ პრობლემებს აყენებს. იქ, სადაც ა. მაჭავარიანი მიჰყვება თავის მახვილ ინტონაციურ-რიტმულ ინტუიციას, იგი მოწოდების სიმაღლეზე დგას. თუკი ვინმეს ქართულ მუსიკაში ჰეშმარიტი პოეტურობით გაცისკროვნებული ინტონაცია შემოუტანია, ეს მაჭავარიანია, რომელმაც შექმნა „ცისა ფერს“, „მზეთა მზის სახეო“, „ბაზალეთის ტბა“. პოეტური ინტონაცია ყღერს „ხორუმსა“ და სავიოლინო კონცერტშიც, მისი სხივი გამოკრთა ბოლოდროინდელ „ფრესკებშიც“ (მიუხედავად გაჭიანურებული იმპროვიზაციულობისა). მაგრამ კომპოზიტორს ეძნელება თავისი ინდივიდუალობის დაცვა. იქ, სადაც, იგი სხვის სქემასა და ტექნოლოგიას იმარჯვებს, სათუო ხდება მხატვრული შედეგიც.

საკუთრივ ტექნოლოგიური თვალსაწიერის გაფართოების პროცესში არსებითი როლი ითამაშა 60-იანი წლების ახალგაზრდობამ: გ. ყანჩელმა, ნ. გაბუნიამ, ნ. მამისაშვილმა, ვ. აზარაშვილმა, უფრო მოგვიანებით ი. კეპაყმაძემ და თ. ბაკურაძემ. აქ საქმე მარტო ის კი არაა, რომ ქართულ მუსიკაში მათთან ერთად შემოვიდა სტრავინსკის, ორფის, ონეგერის, ბარტოკის, პოლონური სკოლის გამოცდილება, არამედ ისიცაა, რომ ამ თაობის საუკეთესო ნაწარმოებებში თავი იჩინა ეროვნული წყაროებისადმი ახალმა მიდგომამ, ახალმა ტექნოლოგიურმა პრინციპმა, რომელმაც გამოამჟღავნა ინტონაციის გენერირების უნარი და ახლებური განზოგადებების ორგანულ ფაქტორად იქცა.

კულტურის წინსვლაში გარკვეულ როლს თამაშობს იმ ცნებების ზუსტი მნიშვნელობით გამოყენება, რომლებსაც ამა თუ იმ მოვლენის დასახასიათებლად მივმართავთ. ერთ-ერთი ასეთი ტერმინია „თანამედროვეობა“. კრიტიკულმა ლიტერატურამ ისეთნაირად არია მონასტერი, რომ დღესდღეობით თითქმის შეუძლებელია ეს ტერმინი ერთ მნიშვნელზე დავიყვანოთ და მისი მეოხებით მკითხველი სიტუაციაში გავარკვიოთ. მართლაც, მუსიკის სფეროში „თანამედ-

როგორობა" საკმაოდ ბუნდოვანი ტერმინია, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველდღიურობაში იგი იხმარება თავისთავად ნაგულისხმევი სიტუაციის აღსანიშნავად. ჯერ ერთი, ეს ტერმინი გაურკვეველია თუნდაც თავისი ქრონოლოგიური საზღვრებით. ამ ბჭრივ ტერმინი „წინაქრისტიანული ხანა" (შეიძლება პარადოქსად მოგეჩვენოთ, მაგრამ ეს ასეა) დროის უფრო ზუსტ ფარგლებს ემორჩილება, ვიდრე „თანამედროვეობა". მართლაც, რომელი წლიდან იწყება თანამედროვეობა?

თავი დავანებოთ ქრონოლოგიას. სიტყვა თანამედროვე მუსიკა, ან თანამედროვეობის მუსიკა ერთიანებს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებს. „თანამედროვე მუსიკა" საგულისხმოს ვერაფერს გვეუბნება, რადგან კონკრეტულად ვერ მიგვითითებს თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებზე. იქნებ თანამედროვე ის მუსიკაა, რომელიც ჯდება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში, ან შექმნილია ამავე დროში შემუშავებული ხერხებით? ჩვენს მსჯელობაში შემთხვევით არ შემოვიდა სიტყვა „ხერხი". საქმე ისაა, რომ ყოველდღიურ კრიტიკულ ლიტერატურაში და სოლიდურ მეცნიერულ გამოკვლევებში ჩვეულებად იქცა თანამედროვე და არათანამედროვე ხერხებზე მსჯელობა. არ შეიძლება ასეთი დახასიათების მნიშვნელობის უგულებელყოფა, რადგან მას ხშირად იყენებენ ღირებულების განსაზღვრისას. დიახ, ცნება „თანამედროვე" ღირებულების აღნიშვნის პრეტენზიას ამყარებს. მაგალითად, როდესაც სურთ აღნიშნონ, რომ კომპოზიტორის ქმნილებას დიდი ესთეტიკური ღირსებები გააჩნია, საგანგებოდ ხაზს უსვამენ, რომ ეს მუსიკა ჟღერს თანამედროვეა, რომ მასში თანამედროვე ხელოვანის ხელი იგრძნობა, თითქოს მის მხატვრულობას დაკნინებდა ამ მუსიკაში ბახის ან ბეთჰოვენის ხელი რომ შეეგრძნოთ.

ცხადია, რომ ტერმინში „თანამედროვე" ფიქსირებულია განსხვავებულობა წინამორბედისა და ტრადიციულისგან. მაგრამ თუ მოვლენას უფრო ღრმად დავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ასეთ გამიჯვნას არ უდევს რეალური საფუძველი. ამ საკითხს ბოლომდე ვერ გავარკვევთ მაშინაც, როცა მხედველობაში გვექნება ტექნოლოგიური ხერხები, რომლებსაც ხშირად სიახლის სინდრომად მიიჩნევენ. რასაკვირველია, ხერხებს თავისი ბიოგრაფია გააჩნიათ და ხშირად მუსიკაში მათი შემოსვლა საკმაოდ ზუსტად თარიღდება.

აქ, სხვათა შორის, აღსანიშნავია ჩვენი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ერთი ლოკალური მომენტი: მას თანამედროვეობის მიერ აღმოჩენილი ხერხების დაუფლების ფავისი ისტორია გააჩნია. ხშირად ხერხების შემოტანის კონკრეტული პროცესი იმეორებდა იმ ზოგად თანამიმდევრობას, რომელიც დამახასიათებელია მათი აღმო-

ჩვენის რეალური სურათისათვის. ქართულ მუსიკაში ჯერ კლასიკური და რომანტიკული ხელოვნების ტექნოლოგია მკვიდრდებოდა. 50-იან წლებში ქართული მუსიკის თეალსაწიერი გაფართოვდა. ჩვენი საკომპოზიტორო სკოლა უფრო თამამად მიმართავდა იმ ტექნოლოგიას, რომელიც თავის დროზე დააფუძნეს დებიუსიმ, პროკოფიევმა, შოსტაკოვიჩმა. 60-იანი წლებიდან კი ჩვენში შემოდის ის „ახალი არსენალი", რომლის თავისებურებებიც დაკავშირებულია ბარტოკის, სტრავინსკის, ონეგერის აღმოჩენებთან. უკვე იცხანად, თუმცა არც თუ ისე ხშირად, მყღავნდება ქართველ კომპოზიტორთა ინტერესი ვენის ახალი სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედებისადმი, უფრო გვიან კი ჩვენს მუსიკას ახალი პოლონური სკოლის მიღწევებიც მოსწვდა. 80-იანი წლების დამდეგისათვის ჩვენში კვლავ განაგრძობს დამკვიდრებას სტრავინსკის ნეოკლასიციზმი, ჰინდემიტის ახალი რაციონალიზმი და მრავალი სხვა მონაპოვარი.

მაგრამ თუ ამ ნიშნით ვზომეთ „თანამედროვეობა", მაშინ სამართლიანი იქნება ის ოპონენტი, რომელიც შემოგვესიტყვება: რაღა თანამედროვეობაა, თუკი ლაპარაკი მიდის იმ ნახევარი საუკუნის წინ აღმოჩენილის ათვისებაზე? მართალია, ეს განახლებაა, ეს ტექნოლოგიური კონცეფციის შეცვლაა, მაგრამ მთლიანობაში თანამედროვეობის ხასიათს სხვა ფაქტორები განსაზღვრავს. თანამედროვეობას განაპირობებს არა მარტო სიახლეების ხვედრითი წონა, არამედ ახალი მხატვრული განზოგადებანი, ცხოვრების ახლებური ხედვა. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ საშუალო ღირსების კომპოზიტორი, რომელსაც თავისი მყარი საფუძველი არ გააჩნია, ყველაზე მკვეთრს, ყველაზე მახვილს ეძგეროს და განსაკუთრებული სიმწვავით განახორციელოს განახლება (ასეთი განახლება-ფერისცვალება განსაკუთრებით იმათ ეხერხებათ, ვისაც საკუთარი შემოქმედების ინერცია არაფითარ ზღუდეს არ უქმნის). მაგრამ განა ესაა თანამედროვეობა? მეორემ კი, შესაძლოა, უფრო რთული გზით იაროს, სინთეზი ეძიოს, ახალი მხოლოდ იმ „დოზით" შეითვისოს, რამდენადაც იგი მისი ესთეტიკური მრწამსის გამოხატვას სჭირდება. ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, რომელიც 50-იანი წლების მიჯნაზეა შექმნილი — მისი და, საზოგადოდ, ქართული მუსიკის ერთერთი საუკეთესო ქმნილება — განსაკუთრებული ტექნოლოგიური ნოვაციებით არ ხასიათდებოდა, მაგრამ აღბეჭდილი იყო გარკვეული სიახლეებით — მასში თანამედროვეობის პულსი ჩქეფდა, იგრძნობოდა ნაწარმოების კავშირი ჩვენს ეპოქასთან, მის მუსიკაში მსმენელი ძალდაუტანებლად აღიქვამდა ახალი ადამიანის მსოფლმრწამსისა და ტემპერამენტის გამოვლინებას.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ახალი ხერხის გამოყენება არ უზრუნ-

ელყოფს თანამედროვეობასთან შესატყვისობას, სწორედ ეგ მოძრაობის სოციალურ-ფსიქოლოგიური არსის გამოვლენას. ე მხატვრულ განზოგადებას. უკვე აღვნიშნე, რომ შესაძლოა „სიახლით გატაცება“ ტრადიციულში ხელმოცარულის ხვედრი იყოს. ამ შემთხვევაში განახლება — გამოსავალია, ერთადერთი ხელმისაკარი მოწინტია, რომელიც ღირებულებაზე პრეტენზიას აცხადებს. მუსიკის ისტორია გვასწავლის, რომ ტექნოლოგიური და იდეურ-შინაარსობრივი პროგრესი არაადექვატური მოვლენებია, მათ შორის არ შეიმჩნევა პირდაპირი შესატყვისობა, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ერთმანეთზეა დამოკიდებული. ხშირად რადიკალური ტექნოლოგიური განახლება — გარკვეული წამოწყებაა. რომლის ცალმხრივობაშიც შემოქმედებით პრაქტიკას გარკვეული კორექტივები შეაქვს. ასე მოხდა შონბერგის მიერ დაფუძნებული „ჰორმატონიანი სისტემის“ შემთხვევაში. დოდეკაფონური პრინციპის დანერგვამ მუსიკალური ხელოვნების რადიკალური განახლების ეპოქის დასაწყისი აღნიშნა (თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ სისტემის მთელი რიგი პრინციპები აღორძინებულია ძველი კონტრაპუნქტული ტექნიკის მონაპოვრებიდან. მაგრამ თუკი ა. შონბერგის წვლილს განვიხილავთ საერთო ისტორიული პროცესის კონტექსტში, დაეჭვმუნდებით, რომ — „სუფთა დოდეკაფონიამ“ შეძარებით მოკლე დროის მანძილზე იარსება. შონბერგიც კი ხელს იღებს ამ პრინციპის ტოტალურ გამოყენებაზე და ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებში ზღუდავს მას. „უკან დახევის“ პროცესი უფრო მკვეთრად გამოჩნდა მისი მოწაფეების — ა. ბერგისა და ჰ. ეისლერის შემოქმედებაში. ამ სისტემამ შეაღწია იმ შემოქმედთა მუსიკაშიც, რომლებიც არსებითად შონბერგის ანტიპოდები იყვნენ (მაგალითად, ი. სტრავინსკისა და ბ. ბარტოკის ნაწარმოებებში) და ერთგვარი კომპრომისის ფასად მიიღეს ამ კომპოზიტორის შემოქმედებითი პრინციპები, თუმცა ამით ძიებების ახალი მიმართულებაც აღნიშნეს. 50—60-იანი წლებისათვის კი შონბერგის სისტემა უკვე „გუშინდელი დღეა“, არსებითად გადალახულია. სუფთა სახით მისი გამოყენება საკმაოდ პრობლემურია. დღეს უკვე გაგვიძნელდებოდა მას ეწვიარიც მრავალთა დასახელება.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ახალი ტექნოლოგიის დაგრადაცია უკუსვლას, პროგრესის გზიდან გადახვევას? რასაკვირველია, არა. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელ პარადოქსთან. მხედველობაში მაქვს განახლება რესტავრაციის გზით. ქართულ მუსიკაში სიახლეების დამკვიდრების კვალდაკვალ სულ უფრო მეტ ყურადღებას იპყრობს ის პრინციპები, რომლებიც ჩვენ დრომდე მოიტანა ზეპირმა ტრადიციამ. ძველის აღორ-

ძინების წინაპირობაა (თუ ჩვენი კომპოზიტორები შემოქმედებითი მაგალითით ვიმსჯელებთ) მისი კომპრომისი თანამედროვე პრინციპების წინაშე, მაგრამ სიახლის გრძნობა თვით ამ „ძველიდან“ მოდის, ხოლო თანამედროვე (თუ რომანტიკულ-კლასიკური) გარკვეულ პირობად აღიქმება, რომელმაც ჯერ კიდევ ქართულ მუსიკაში შემოსვლამდე ამოწურა თავისი შესაძლებლობანი. ამიტომაც ის კომპოზიტორები, რომლებიც „თანამედროვეს“ „სუფთა სახით“ იყენებენ, ვერ ამყარებენ მის საკუთარ ხედვას, დამოუკიდებლობას, მაინცა და მაინც დიდ შემოქმედებით წარმატებებს ვერ აღწევენ. ჩვენი მსჯელობა უნებლიედ ისევ ტექნოლოგიურზე შეჩერდა, რადგან ტექნოლოგიურისა და ესთეტიკურ-არსებითის გამიჯვნის გარეშე ვერ ვიპოვით იმ მტკიცე საყრდენს, რომელიც „თანამედროვეობის“ ფენომენს შეგვაგრძნობინებს. „არსებით-ესთეტიკური“ კი, ზოგადად რომ ვთქვათ, ის ტონუსია, ის სულისკვეთებაა, ის ენა და სემანტიკაა, რომელიც განაპირობებს მუსიკის პროეცირებას სინამდვილის სხვადასხვა მხარეზე. ამიტომაც თანამედროვეობა მუსიკის შინაგანი პროგრამა უნდა იყოს.

ტერმინ „პროგრამას“ ხშირად ვიწრო გაგებით ხმარობენ, მუსიკის სიტყვიერი, ვერბალური განმარტებისათვის, უხეშად რომ ვთქვათ, ინსტრუმენტულ მუსიკას უკავშირებენ გარკვეულ, მის მიღმა მდებარე სიუჟეტს, ცნებებით გამოსავლენ იდეას, რომელიც შესაძლოა, პოეზიიდან ან ფილოსოფიური თხზულებიდანაა აღებული, ან „მოგონილია“ თვით კომპოზიტორის მიერ, მის ავტობიოგრაფიულ მონაცემებს ეყრდნობა, ან ბუნებიდან თუ სახვითი ხელოვნებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით საზრდოობს. ამჟამად, ჩვენ საგანგებოდ ვერ განვიხილავთ საკითხს — შეესწრეს თუ არა მუსიკალურ ილუსტრაციას საგნობრივ-სიუჟეტური სამყაროს ასახვის ძალა. ერთი რამ კი ცხადია: მუსიკას თავისი ენა, თავისი საგანი გააჩნია და შეუძლია სინამდვილისეული ასოციაციების გამოწვევა. ხოლო რაკი მუსიკა ასე თუ ისე ასახავს სინამდვილის გარკვეულ მიმართებებს, ამდენად იგი „შინაარსეულია“. ამ ფაქტს ვერ უარყოფენ თვით შინაარსის სიტყვიერი განმარტების სიძნელეები. უტყუარია ბეთჰოვენის სიმფონიზმის კავშირი ფრანგული რევოლუციისა და გერმანული საგანმანათლებლო ეპოქის მთელ რიგ არსებით მხარეებთან. ეს კავშირი თვით მუსიკის ხასიათიდან იკითხება და განაპირობებს ბეთჰოვენის მუსიკის შინაარსეულობას, ამ შინაარსის ზოგადსა და, ამავე დროს, განუმეორებლად კონკრეტულ რაობას. ვერდის მუსიკაში იტალიური განმათავისუფლებელი მოძრაობის სულისკვეთებაა აღბეჭდილი. ამავე დროს, ეს მუსიკა უკავშირდება კონკრეტულ სიტყვას, სიუჟეტს, სცენურ ხასიათებს და მხატვრულ სახეებ-

შია განზოგადებული. მაგრამ „სულისკვეთება" მისი არსებითი პლანია, მისი შინაარსის არსებითი მომენტია, მუსიკის სინამდვილესთან მიმართების უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია. ჩაიკოვსკის მუსიკას მსჯელავს ის, რაც გასული საუკუნის 60—70-იანი წლების რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციას ასულდგმულებდა. ეს იმ დროის ტკივილი, განცდები და იმედია, იმ დროის წინააღმდეგობანია ჭეშმარიტად ადამიანურ ეულსა და მის საპირისპიროს შორის. ეს მუსიკა, გარკვეული თვალსაზრისით, იმ დროის სოციალურ სიუჟეტსა და ეთიკურ პათოსზე „დაყვანება". ამიტომაც მასში „ზოგადკაცობრიულიცაა" აღბეჭდილი, იგი ამიტომეე დღევანდელობასაც ეხმაურება, თუმცა შინაარსეულად თავისი დროის პირმშოდ რჩება. გ. ყანჩელის მუსიკა კი ჩვენი დროის, ჩვენი ეროვნული სინამდვილის, ჩვენი კულტურული ტრადიციებისა და იმ პრობლემების გამოძახილია, რომლებიც 60—70-იან წლებში საქართველოს „კულტურულ-ისტორიულ სიტუაციას" განაპირობებდნენ. ეს ფაქტორები გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი მსაზღვრელებია, ვიდრე ის „პროგრამული" დასათაურებანი, რომლებსაც გ. ყანჩელის სიმფონიებს აძლევენ ავტორი და მისი მუსიკის ინტერპრეტატორები. ამ შინაარსს აკონკრეტებს, სემანტიკურ გარკვეულობას ანიჭებს თავისებური მუსიკალური ენა, ჟანრები, ფორმები, დრამატურგიული პრინციპები, ინტონაციური განვითარების ლოგიკა, რომელიც რომელიმე წინასწარ აღებული სისტემიდან კი არ მოდის. არამედ შინაგანი განცდიდან, ადამიანისა და მისი სულიერი სამყაროს იმ გაგებიდან რომელიც კომპოზიტორისთვის სიღრმისეული, თავისთავადი, ორგანულია. ეს არის შინაარსის უმთავრესი მომენტები.

მუსიკა (ნამდვილი მუსიკა!) სახასიათოს კვინტესენციაა და, ამავე დროს, არსებითზეა დაფუძნებული. მას მხოლოდ მაშინ ძალუძს წარმოშვას სიწმინდისა და ამაღლებულობის გრძნობა. მაგრამ სახასიათოსა და არსებითის ძირი სინამდვილეშია, უფრო ზუსტად, თანამედროვეობაშია, იმ ერთადერთ რეალობაშია, რომლის განცდაც ადამიანს შეუძლია. ამ განცდის გარეშე მისთვის არ არსებობს თვით წარსულიც, მომავალზე რომ არაფერი ვთქვათ. ძიება ადამიანისა. რომელიც თავისუფლდება ფარისეველური პირობითობებისაგან, უბრალოა არა თავისი განცდებისა და ფიქრების პრიმიტიულობის გამო, არამედ მთელი თავისი ადამიანური არსის ბუნებრიობის წყალობით. 60—70-იანი წლების ქართული ხელოვნების წამყვანი თვისებაა, უახლესი დროის მხატვრული კულტურის მონაპოვარია (მე ვგულისხმობ კინოსაც და პოეზიასაც, თეატრსაც და მუსიკასაც) ამ დროის ადამიანი უბრუნდება რეალობას მთელი თავისი ამოუწურავი, განუმეორებელი, საოცრად ლამაზი „მე"-თი, თავისი სათუთი

ოცნებით, სიკეთის მაძიებლობით, განცდისა და წვდომის უნარით. გ. ყანჩელის მუსიკა ამ მოვლენათა რიგში დგება. ეს მუსიკა თანამედროვეა, რადგან ეხმაურება იმ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ პროცესებს, რომლებიც საზოგადოებრივი წინსვლის მთავარ ტენდენციებს გამოხატავენ.

აი, ასეთ თანადროულ მოვლენებზე დაკვირვებისას ყურადღებას ვამახვილებთ ტექნოლოგიურ თავისებურებაზე, არა მის აბსოლუტურ სიახლეზე, არამედ თავისთავადობაზე, ხელწერას რომ ვუწოდებთ. ხელწერა ტექნოლოგიურზე არ დაიყვანება. ხელწერა, გარკვეული თვალსაზრისით, შესაბამის ტექნოლოგიაში პოზიციის გამოხატულებაა. და თუ ეს პოზიცია არსებობს, მ.შინ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს საკუთრივ ხერხებისა თუ საშუალებების სიახლეს, არც მათ გავრცელებულობასა და განსაკუთრებულობას, რომელიც სხვა შემთხვევაში თავისთავისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას განაპირობებდა. გ. ყანჩელის არსენალი ქრონოლოგიურად „უკანასკნელ გამოშვებას“ არ ეკუთვნის, მაგრამ მისი ხელწერა განუმეორებელი, ორიგინალური და ისეთივე თანამედროვეა, როგორც მისი მუსიკის შინაარსი.

ჩვენი მუსიკის თანამედროვე წყობა ნედლეულის სახით კი არ იღებს გარედან შემოსულს, არამედ ეძებს მასთან კონტაქტს, ცდილობს შესატყვისი ფორმები გამოიმუშაოს. მასალა, როგორი წარმომავლობისაც არ უნდა იყოს იგი, ეროვნულთან სინთეზის პირობებშიც არ კარგავს სახასიათო ნიშნებს, არ შეიძლება გახდეს მთლიანად „უთვისტომო“. იგი ან ადაპტაციას განიცდის, ან ინარჩუნებს „თანდაყოლილ თვისებებს“. თუ ჩვენ დავაკვირდებით ნაწარმოებებს, რომლებიც ამინდს ქმნიდნენ ქართული მუსიკის ისტორიაში, დავინახავთ, რომ მათში ნებისმიერი წარმომავლობის მასალა მეტნაკლებად იძენდა ეროვნულ სახასიათო „ნიშნებს“, რის შედეგადაც თანდათან ყალიბდებოდა გარკვეული ინტონაციური წყობა, კილოსა თუ რიტმის ის ტიპები, რომლებიც ახორციელებდნენ უფრო ზოგადი პრინციპების შემუშავებას და ამ პრინციპების დანერგვას მუსიკალურ აზროვნებაში. ეს პრინციპები ქმნიან იმ ფილტრს, რომელიც ქვეცნობიერად თუ შეგნებულად მოქმედებს ნებისმიერ შემოქმედებით პროცესზე და განუმეორებელ (ეროვნულად განუმეორებელ) იერს ანიჭებს ამა თუ იმ ნაწარმოებს. ამ ფილტრს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თვით ნაწარმოების სემანტიკის გაგებისათვის, ვინაიდან მუსიკალური ენა მხოლოდ ფორმალური სტრუქტურა კი არ არის, არამედ გარკვეული მნიშვნელობით დატვირთული ჟღერადობაა.

ცხადია, ეროვნული იერი მხატვრულობის ერთადერთი მსაზღვრელი არაა. ჩვენს მიერ აღნიშნული „ფილტრი“ შესაძლოა

თვით ხელოვანისათვის არ თამაშობდეს ძირითად როლს, ან მის მიერ სრულიად უარყოფილი იყოს. ქართველ კომპოზიტორთა შორისაც არიან ისეთები, რომელთა ენაც გამოცლილია ეროვნულ-სახასიათოსაგან. მაგრამ ასეთი რამ გამონაკლისი უფროა, ვიდრე კანონზომიერი მოვლენა. წესისამებრ „ფილტრი“ მხატვრულის ქმნადობის აქტიური კომპონენტია, იგი უდიდეს როლს თამაშობს ინტონაციური მასალის შერჩევასა და განვითარებაში, თვით ტემპერამენტის გამოვლენაშიც. ეს ასეა, მაგრამ თვით „ფილტრი“ არ შეიძლება ისე განვიხილოთ, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი კანონზომიერება. მას გააჩნია თავისი შესაძლებლობანი, დროისა და სტილური აქტუალობის მსაზღვრელები. შესაძლებელია თვით „ფილტრის“ პოტენციალის რეგულირება. მეორე მხრივ, საკუთრივ ფილტრზე ზედაწოლამ შესაძლოა, მისი ქმედითობა დაასუსტოს. თანამედროვე „ტოტალური ზედაწოლის პირობებში“, რომელიც თითქოს კულტურის უნივერსალიზაციის ინტერესებში ხორციელდება, თვით „ფილტრის“ დაცვა კულტურის სპეციალური საზრუნავი ხდება და განსაკუთრებულ ზომება მოითხოვს.

რამდენად გამართლებულია, ბუნებრივ, თავისთავად განვითარებად პროცესებს სპეციალური (ჩემი ოპონენტი ირყოდა — ხელოვნური) ზომები დავუპირისპიროთ? ვინ იცის, იქნებ ერთ მნიშვნელზე დაყვანა (ინტერნაციონალიზმის ეს აუცილებელი პირობა) და ასეთი გაერთგვაროვნება კულტურული მემკვიდრეობის პროცესს დააჩქარებს?

ასეთი „სიტუაცია“ იმიტომ მოვიაზრე, რომ ჩემს პოზიციას მეტი სიცხადე შეეძინო. ერთმანეთისაგან შესაძლო სიმკვეთრით გავმიჯნო ტენდენციები, რომლებიც ურთიერთსაპირისპირო მომენტების შექმნას გულისხმობენ. არა, ერთ მნიშვნელზე დაყვანა არ აძლიერებს კულტურებს, პირიქით, ძალას ართმევს მათ და სპობს მიმოქცევის რეალურ საფუძველს. სტანდარტი ხელოვნების მტერია: საზოგადოდ, ხელოვნება ინდივიდუალურსა და განუმეორებელს გულისხმობს, სტანდარტი კი ერთგვაროვნებას და უსახურობას. ის, ვინც კულტურის უნივერსალიზაციაში საყოველთაოსა და სტანდარტს გულისხმობს, არსებითად, ნორმალური კულტურული პროცესის დაუძინებელი მტერია, როგორი ლამაზი ფრაზებითაც არ უნდა მოინდომოს თავისი პროგრამის გამართლება. „ფილტრი“, რომელიც თავისებურ ჯებირს ქმნის ამ სტანდარტიზაციის გზაზე, არსებითად, თვითდაცვის ინსტინქტის გამოვლენაა და ყველა შემთხვევაში აუცილებელი საშუალება კულტურის თვითმყოფობის შესანარჩუნებლად. სულ სხვაა ეროვნული შეზღუდულობის დაძლევა, კულტუროული ტრადიციების გამრავალფეროვნება, ახალი სფეროების გახსნა. ყოველივე ეს პრო-

რესის აუცილებელი მომენტებია, რომელთა გარეშე კულტურული წინსვლა წარმოუდგენელია. დღეს ქართულ სიმღერაში ისევ ის მხარეები რომ გვაინტერესებდეს, რაც ზ. ფალიაშვილს და მის თანამედროვეებს ახასიათებდა, ამ საუნჯესთან დამოკიდებულებაში იგივე ხერხებს რომ დავეყრდნოთ, რამაც თავის დროზე შესანიშნავი მხატვრული აღმოჩენები განაპირობა, არა მგონია, ქართულმა ხელოვნებამ რაიმე წინსვლა განიცადოს და განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდეს. შესაძლოა, ამ გარემოებას გათვალისწინება სჭირდება. რათა ვინმე დემაგოგმა არ წამოგვძახოს: რად ამკრძალებთ ჩვენი დიდი წინაპრების მიღწევებსო? დიახ, ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში დევს თავისებური მხატვრული ჰეშმარიტება, რომელიც მიეკუთვნება ჩვენი კულტურული საგანძურის უდიდეს ღირებულებათა რიგს. მაგრამ გამეორებას ასეთ დიდ ფასს ვერ დავადებთ. იმიტომ, რომ ხელოვნება მხოლოდ მის მიერ მოძიებულით ფასობს და არა გადაშლერებით. დიახ. დღევანდელი ხელოვანისაგან უფრო ფართო თვალთახედვას და ახალი ამოცანების გადაწყვეტას მოვითხოვთ. ამის საჭიროებას ახალი დროის გაგება ქმნის. სწორედ ამ გაგების აუცილებლობაა ნამდვილი იმპულსი ხელოვნების განვითარებისათვის. მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს იმპულსი, იგი მაინც ვერ მოხსნის „ფილტრების" მოქმედების აუცილებლობას, სტილური ევოლუციის კანონზომიერებებს, ვერ გააუქმებს მხატვრული ტრადიციების ცხოველმყოფელ ძალას, მემკვიდრეობათა და სიახლეთა ურთიერთგამომდინარეობის პრინციპს.

აქცენტების გადატანა კულტურის განვითარების კანონზომიერი მოვლენაა. ა. წერეთლის ისტორიული მოთხრობა „ბაში-აჩუკი", რომელშიც ქართველი ხალხის უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ბრძოლაა ნაჩვენები, მწერლისათვის ეროვნული თვითშეგნების მთლიანობის, პოზიტიური ადამიანური თვისებების დემონსტრირების საშუალება იყო. აკაკის მრწამსით სამშობლოს გადარჩენა მხოლოდ ასეთ ადამიანთა გაერთიანებულ მოქმედებას შეუძლია. ადამიანის ღირსება განაზომება მისი უნარით — თავი გასწიროს პატრიოტული ვალის მოსახდელად. იგივე პათოსი მსჭვალავს ვაჟას „ბახტრიონსაც", ისტორიულ-პატრიოტული გრძნობითაა გამსჭვალული ა. ყაზბეგისა და ვ. ბარნოვის შემოქმედებაც. რთული ფსიქოლოგიურ-სოციალური მოტივებითაა აღბეჭდილი კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა". ისტორიული იდეის განმასახიერებელი მეფე გიორგი აღსავსეა შინაგანი წინააღმდეგობებით და თავის თავში ატარებს დიამეტრულად საპირისპირო საწყისს (აღვირახსნილ სუბიექტივიზმს, რომელიც ანგრევს „პატრიოტულ იდეას", აზრს აცლის მეფის მთელ მოღვაწეობას, დიდი სულიერი აღორძინების და ეროვნული გამთლიანებისა-

თვის დაძაბული ბრძოლისას საფუძველს უყრის იმასაც, რამაც თავისი ნეგატიური როლი უნდა ითამაშოს, „გააბათილოს“ სიკეთისა და პროგრესის ნაყოფი). მიუხედავად ამისა, კ. გამსახურდიასაც პატრიოტული ვალის ისეთივე გაგება ახასიათებს, როგორც ეს კლასიკოსებისათვის იყო დამახასიათებელი.

ნიკო ლორთქიფანიძე იმ მწერალთაგანია, ვინც თანმიმდევრულად შეუცვალა აზრი ისტორიულ მოთხრობას. შეიძლება ითქვას, რომ მისმა ახალმა მსოფლმხედველობრივმა ორიენტაციებმა თითქოსდა მთლიანად გადაახალისეს კანონიზებული ჟანრი. ნიკო ლორთქიფანიძემ დასვა კანონზომიერი კითხვა, რომელიც აუცილებლად ეხეშვრის XIII—XVIII საუკუნეების საქართველოს ისტორიის მცოდნეს: თუ ჩვენს ქვეყანას მართლაც ჰყავდა ასეთი შესანიშნავი პატრიოტები და თუ ისინი ეთდნენ დიდ გამარჯვებებს აღწევდნენ, მაშ როგორ მოხდა, რომ XII საუკუნისათვის ასე აღზევებული ქვეყანა მომდევნო საუკუნეების მანძილზე აგონიას განიცდიდა, დაკნინდა და გავერანდა, რაიმე ახალი კი არ მიუმატა ძველ მიღწევებს, რითაც სამართლიანად ამაყობს ჩვენი ხალხი, არამედ ბევრიც დაკარგა და ეროვნული კატასტროფის წინაშე დადგა? (იმედი მაქვს მკითხველი დამინდობს და ჩვენი დიდი მწერლების აკაკისა და ვაჟას, ა. ყაზბეგისა და კ. გამსახურდიას „ისტორიულ ალღოში“ დაეჭვებას არ დამწამებს. გულისხმიერი მკითხველი მიმხვდება, რომ საქმე ეხება ახალ გაგებას, ისტორიული პროცესის სხვა პოზიციებიდან ჭვრეტას, რომელიც ახალი დროის მიერ შობილმა ახალმა მრწამსმა მოიტანა).

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა თითქოს ძნელი არაა: საქართველო აღმოჩნდა ისეთი ძალების პირისპირ, რომლებსაც ვერ გაუმკლავდა. მაგრამ რა მოჰქონდათ ამ „საშინელ ძალებს“ თვით ჩვენი ერის „შინაგან ცხოვრებაში“, როგორ ცვლიდნენ ისინი ადამიანურ ურთიერთობებს, რა პირობებს ქმნიდნენ სულიერი ცხოვრებისათვის, რა ზეგავლენას ახდენდნენ ზნეობრივ ნორმებზე? მახსოვს, ერთ-ერთ თავის ლექციაში აკადემიკოსი ნიკო ბერძენიშვილი მისთვის დამახასიათებელი სიბრძნით მოგვითხრობდა სტუდენტებს, რომ დამპყრობთა წინააღმდეგ გამანადგურებელი ომების შედეგად კატასტროფულად იცვლებოდა პროპორციები მწარმოებელთა და გაბატონებულ კლასებს შორის. მწარმოებელი ბრძოლის ველზე უფრო დაუცველი იყო და პირველ რიგში ის ეწირებოდა გაუთავებელ ომს. იგი გარბოდა სოფლიდან, ფეხს ვეღარსად იკიდებდა, ბოგანო ცხოვრებას ეჩვეოდა. თავად-აზნაურობას კი, თავის მხრივ, წოდებრივი პრესტიჟისა და სოციალურ-ეკონომიკური ინტერესების დასაცავად სახსრების ისეთი წყაროების გამონახვა უხდებოდა, რაც ქვეყანას კიდევ უფრო აპარტახებდა. აქედანაა „ტყვიისყიდვის“ სამარცხვინო ინსტიტუტი, რო-

მელმაც წურბელასავით სისხლიდან დაცალა დასაღეთ საქართველო.

გართულდა ცხოვრება, გამრუდდა ადამიანური ურთიერთობანი, აზრი დაკარგეს ზნეობრივმა ნორმებმა: სისასტიკე, მოღალატეობა, შენიღბვის უნარი, ანგარება და, ვინ იცის, კიდევ რა თვისება არ გამოამჟღავნა ადამიანმა ამ კრიზისულ დროში. შორიდან მოსული ძალმომრეობა აძლიერებს უარყოფითს და ხელ-ფეხს უკრავს თაეღაცვის ელემენტარულ ძალებს. თვით გამჭრიახთა გონებაც დააბნელა უსინდისობის იმ მოარულმა სენმა, „საზოგადოს“ აზრს რომ უკარგავს და მოჩვენებითის, ყალბის ხასიათს სძენს. სწორედ მაშინ ღებება ალერიახსნილი ეგოიზმის ხანა, რომელმაც არ იცის არც სინდისის საზომები და არც რაიმე სხვა შემაკავებელი მოსაზრებები. ეგოიზმი ვიტალური არსებობის, დროსტარების, საკუთარი ჟინის მოკვლის, მიტაცების, სხვათა დათრგუნვის ინსტინქტს ემყარება. რასაკვირველია, თვით მაშინაც კი არ გადაშენებულან სოციალური ინსტინქტის მქონე ადამიანები, ვისაც შინაგანი სინდისი აძლევდა ძალას და ვინც თავს სწირავდა სამშობლოსათვის. მაგრამ ჩვენ, მაინც, რეალურ-ისტორიული შეხედვებით უნდა ვიმსჯელოთ და არ უარვყოთ ეროვნული კატასტროფის ფაქტი.

„მრისხანე ბატონიც“ და „ჯამთა სიავეც“ ამ კრიზისის რეალისტური სიღრმით ასახვის ნიმუშებია. ჩვეულებრივ, ისტორიულ მოთხრობაში აღბეჭდილ დროსა და ჩვენს შორის დისტანცია იმდენად დიდია, რომ გვიჭირს ისტორიულ პერსონაჟებში ცოცხალი ადამიანები ამოვიცნოთ, მათი ვნებათაღელვა განვიცადოთ, მათი ადამიანური განუმეორებლობის მასშტაბი წარმოვიდგინოთ და მათში ჩვენი თანამედროვენი დავინახოთ. ნიკო ლორთქიფანიძე ახერხებს ამ დისტანციის დაძლევას. ამ მიზანს მწერალი აღწევს თვით ისტორიული კონცეფციის რეალიზმის წყალობით, ისტორიულ გმირთა ურთიერთობაში ზნეობისა და უზნეობის იმ ბრძოლის გადმოტანით, რომელიც მისი თანამედროვეობისთვისაა დამახასიათებელი და რომელსაც ფესვები წარსულში აქვს გამდგარი.

ახლა ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნ. ლორთქიფანიძის ისტორიული მოთხრობა თვისობრივად სხვაა, ვიდრე ტრადიციით გადმოცემული, აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში რომ ვხვდებით. ერთი მეორეს არ აუქმებს და ფუჭი მეცადინეობა იქნებოდა ერთის ღირსებებზე მეორის თავისებურებათა გათვალისწინებით ვეჭიდებოდეთ. ნიკო ლორთქიფანიძეს იგივე მასალა რომ ჰქონოდა ხელთ, რასაც ა. წერეთელი ეყრდნობოდა, იგი მასაც „თავისებურად“ შეუცვლიდა სახეს, თავისი „ისტორიული ხედვის“ პოზიციებიდან გახსნიდა.

თუკი ხელოვნება, გარკვეული თვალსაზრისით, ადამიანის ისტორიაა, მაშინ მან არ უნდა უარყოს ისტორიულად გარდაუვალი კართუ-

ლებები და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტიპების მზარდი დიფერენციაცია. იგი უნდა შეეცადოს იმ მოტივების ასახვას, რომელიც ადრე ფარული და გაუხსნელი იყო, დროთა განმავლობაში კი მეტი თვალსაჩინოება შეიძინა.

და თუ ჩვენ ხელოვნების, კერძოდ, ქართული მუსიკის ისტორიას წარმოვიდგენთ, როგორც გამუდმებულ აღმასვლას შედარებით მარტივიდან უფრო რთულისაკენ, მაშინ იმის აღიარება მოგვიხდება, რომ ფალიაშვილის „აბესალომი“ პროგრესის საწყისია, ხოლო ნებისმიერი თანამედროვე მუსიკოსი უმაღლეს მწვერვალზე ასულა და იქედან გადმოსცქერის განელილ გზასაც და პანორამასაც. სინამდვილეში ეს ასე არაა. „აბესალომის“ III აქტი ჩვენი პროფესიული კულტურის უმაღლეს მიღწევათა რიგს მიეკუთვნება (დღესდღეობით მას ვერავინ შესჭიდებია) და ამჟღავნებს ფალიაშვილის მიერ ტრაგიკულის გადმოცემის უნარს, გვაოცებს ადამიანის ტკივილის სიღრმით, განცდების სიმძაფრითა და საბედისწერო კონფლიქტების გადაუწყვეტლობით.

მაგრამ, მიუხედავად ასეთი მწვერვალებისა, თვით დრო აიძულებს ხელოვანთ უფრო ღრმად ჩაუფიქრდნენ ადამიანთა სამყაროს, მეტი მასშტაბით და ადექვატურ ბგერად ფორმებში აღბეჭდონ ადამიანის სულიერი მოძრაობა, ასახონ ის პრობლემები, კარს რომ მოგვდგომია და მხატვრულ განზოგადებას მოითხოვს. ყოველივე ამით უნდა განისაზღვროს თანამედროვე ქართული მუსიკის ღირებულება. ჩვენ მართლაც გაგვაჩნია ნაწარმოებები, რომლებშიც ქართველმა კომპოზიტორებმა ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი მშფოთვარება აღბეჭდეს, გვაქვს მუსიკა, რომელშიც აისახა გარკვეული სიმძაფრის ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა. სულ სხვაა, რომ კომპოზიტორები იშვიათ შემთხვევაში აღწევენ სრულყოფას, და რომ უმეტესად მათ აკლიათ იდეის მკაფიოება, შესატყვისი ბგერადი ფორმის პოვნის უნარი, ინერციის დამძლევი შემართება.

• • •

დიდი დროის მანძილზე (30—50 წლები) ქართულ მუსიკას არსებითად რომანტიკული ესთეტიკა ასულდგმულებდა. თითქმის განუყოფლად ბატონობდა რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი სილამაზისა და ამაღლებულის კატეგორიები, რომლებიც განაპირობებდნენ ლირიკის ხასიათს, ჟანრული საწყისისადმი მიდგომას, დრამატურგიულ პრინციპებს და თვით ფორმის აგებისა და მასალის განვითარების ხერხების შერჩევას. ამაში არაფერი საძრახისი არაა, ასეთი გზის გავლა გარდაუვალი იყო არსებითად ყოველი კულტურისათვის. ამან

განაპირობა 30—40-იან წლებში ქართული მუსიკის აღმასვლა და განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა იგი ა. ბალანჩივაძისა და ა. მაჭავარიანისათვის, ს. ცინცაძისა და ო. თაქთაქიშვილისათვის, არაფერი, რომ არა ვთქვათ სხვა კომპოზიტორებზე, რომლებიც გაკვალულ ფარვატერში მოძრაობდნენ. „რომანტიკულმა ესთეტიკამ“ (ბრჭყალებში იმიტომ, რომ იგი არ გავაიგივოთ ისტორიულად რეალურ რომანტიზმთან და გავითვალისწინოთ, რომ იგი არსებითად მუსიკალური რეალიზმის გარკვეული მხარე იყო, მისი ქართული ნაირსახეობა) ჩვენში დაამკვიდრა საკუთრივ მუსიკალური კატეგორიები — ინტონაციური მოდელები, ჰარმონიული განვითარების ტიპები, მიმწრაფება რაფსოდიული თავისუფლებისაკენ, თხრობის აღგზნებული ტონი, ჟანრული კოლორიტის ნაირფეროვნება.

მაგრამ 60-იანი წლების დასაწყისისათვის გაირკვა, რომ თვით ეს ესთეტიკა თავისებურად შეზღუდული იყო და რომ ქართულ მუსიკას იგი უნდა დაეძლია, რათა განვითარების ახალ საფეხურზე გადასულიყო. აი, ამ მიზეზით იწყება გამოსავლის ძებნა, ისახება ახალი გზები, რომლებიც, ცხადია, სხვადასხვა იყო ს. ცინცაძისა და ო. თაქთაქიშვილისათვის, რ. გაბიჩვაძისა და ა. მაჭავარიანისათვის, ს. ნასიძესა და ბ. კვერნაძისათვის.

ახალი ორიენტაციები ყველაზე ნათლად ტექნოლოგიის ცვალებადობის ფაქტში გამოვლინდა. ის, რაც ა. მაჭავარიანმა, ს. ცინცაძემ, რ. გაბიჩვაძემ, ო. თაქთაქიშვილმა 60-იანი წლების დასაწყისშივე შემოგვთავაზეს — სიახლე გახლდათ. სულ სხვა საქმეა, რომ რ. გაბიჩვაძე მკვეთრად შემობრუნდა ახალი პოლონური სკოლის ტექნიკისაკენ, იგი იმხანად ჰინდემიტის გამოცდილებასაც იყენებს, ხოლო ო. თაქთაქიშვილმა თავის კერპს — პ. ჩაიკოვსკის ახლა გ. სვირიდოვი ამოუყენა, გეზი აიღო სასიმღერო ჟანრების გადმონერგვაზე, მათი დრამატურგიული თავისებურებების და, რაც მთავარია, დამახასიათებელი ინტონაციის გამოყენებაზე. ო. თაქთაქიშვილი თავისი პოზიციით და ტექნოლოგიით მთლიანი ფიგურაა, ყველაფერი, რაც მის მუსიკაში დევს, მასვე ეკუთვნის. სიმღერისადმი შემოტრიალება თვით მისივე სტილის ფარგლებში განხორციელდა. მაგრამ „სიმღერებმა ვაჟა ფშაველას ლექსებზე“ ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებით განვითარებაში გარკვეული ზღურბლი აღნიშნეს და გარკვეული ცვლილებაც. იგი, დეკლარაციების მიხედვით, ეროვნულის გაგებაში პურიტანულ სიმკაცრით გამოირჩეოდა, არსებითად კი მიისწრაფოდა ეროვნულის იმ ჯვაირების რღვევის წინააღმდეგ, რომელიც წინამორბედმა ისტორიულმა პროცესმა აღმართა.

ასეა თუ ისე, ახალი მსოფლმხედველობრივი ორიენტაციები აზრს უცვლიან ოდითგანვე დამკვიდრებულ ჟანრულ მასალასაც. ქართულ მუსიკაში ეს კანონზომიერება ვლინდება თვით ხალხური მუსიკის

მოდელებისადმი დამოკიდებულებაში. ჩვენ არ უნდა გვკვირდეს, რომ მასალა, რომელიც დიდი მხატვრული დამაჯერებლობითაა გაღწყვეტილი ზ. ფალიაშვილის რომკლიმე ნაწარმოებში, სრულიად ახალ ელერადობას იძენდეს ზოგიერთი თანამედროვე მუსიკოსის პარტიტურაში. სხვანაირად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. კომპოზიტორული ინდივიდუალობა ხომ იმით განიზომება, თუ რამდენად „ინიციატივურია“ მისი საკუთარი ხედვა. თუ რაიმე სიტყვა-სიტყვით მეორდება, ეს იმდენად პრინციპისადმი ერთგულებას კი არ გამოხატავს, რამდენადაც აზროვნების ინერტულობას, თავისი სათქმელის უქონლობას. ჩვენში ხშირად ამბობენ, რომ კომპოზიტორმა ხალხურ მასალას თავისთავადობა და „ტექსტუალური პირვანდელობა“ უნდა შეუნარჩუნოსო. იმოწმებენ კლასიკოსების მაგალითს. მე, რასაკვირველია, კომპოზიტორულისა და ხალხურის „პირდაპირ შესატყვისობას“ აპრიორულად არ უარვყოფ. გარკვეულმა მხატვრულმა ამოცანამ, შესაძლოა, ხალხურისადმი ასეთი დამოკიდებულების აუცილებლობაც განაპირობოს. მაგრამ კლასიკოსების მაგალითის დამოწმება მაინც უსაფუძვლოა, რადგან ამ შემთხვევაში არ ითვალისწინებენ ხოლმე ამა თუ იმ მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის შინაგან მოტივს — კლასიკოსთა მისწრაფებას პროფესიულ მუსიკას ეროვნული საძირკველი ამოუშენონ, ის ინტონაციური „კალაპოტი“ მოამზადონ, რომელიც მთელ დინებას მიმართულებას მისცემს. ახალ ჟანრულ პირობებში ალორძინებული, დინამიზებული და დრამატურგიულად ქმედითი, ახალი ფსიქოლოგიური მოტივებით გამდიდრებული ფოლკლორი, რომელიც „უნივერსალურ“ მუსიკალურ ფორმებში ახალი შინაარსეული მნიშვნელობებით შემოდის — დედააზრია იმ პირველსაწყისი ამოცანებისა, რომლებიც განაპირობებენ ნებისმიერი ეროვნული კულტურის პირველ ნაბიჯებს. როცა ეს ამოცანა გადაწყვეტილია, მაშინ ამ მიდგომის გამოყენება ღია კარის ტეხვრეაა. ამჯერად „ფოლკლორულის“ წმინდა თუ სახეშეცვლილი სახით გამოყენება უკვე სხვა ამოცანების გადაწყვეტას ემსახურება და ამ მეთოდის ღირებულებაც უნდა განიზომოს ამ ამოცანების გადაწყვეტით მიღებული მხატვრული შედეგით.

ძველი თბილისის ფოლკლორი ჩვენს მუსიკაში იმთავითვე გლეხურს დაუპირისპირდა. ფოლკლორულის ძიება-შეფასების თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა თავიდანვე ზ. ფალიაშვილის „აბესალომმა და ეთერმა“ ითამაშა. ნაწარმოებში ოპერის ინტონაციურ სტრუქტურას „სოფლური ფოლკლორი“ განაპირობებს, თბილისური ეპიზოდურადაა გამოყენებული, არსებითად, როგორც გლეხურის პერიფერია. თბილისურმა ფოლკლორმა თავისი სიტყვა „დარბაისში“ თქვა, იგი საყრდენია ლირიკული საწყისის გამოხატვისათვის

და ჟღერს ყველა იმ მომენტში, სადაც რომანტიკული გრძნობა განსაკუთრებულ სიმძაფრეს იძენს. ლირიკულ-საყოფაცხოვრებო ტონალობის დაფუძნების ფუნქცია ქალაქურმა ფოლკლორმა ჯერ კიდევ ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში“ მოიპოვა. ნაწარმოებში „სოფლური“ არ შემოდის დრამატული კონტრასტების შესაქმნელადაც, მაგრამ სამაგ-ეროდ თვით თბილისურში იმდენი პლასტია გახსნილი, რომ თვით მათი შეხამებაც კი კომედიურის დაუსრულებელ მრავალფეროვნებას ქმნის.

საგუნდო ციკლში „პარაფრაზები ძველი თბილისური სიმღერების მიხედვით“ ი. კეჭაყმაძე ამ ტრადიციას ავითარებს. „პარაფრაზები“ ჟანრულ-ლირიკული სურათების ციკლია, სადაც პოპულარული თბილისური მელოდიების თვალისმომჭრელი თაიგულია შეკრული. მთელი ციკლი ერთი დიდი სიმღერაა, რომელმაც პირველწყაროებისთვის დამახასიათებელი მთელი ლაზათი, აზრი და კოლორიტი შეინარჩუნა: დარდიმანდული დროსტარების და ყარაჩოხლური ლირიკის მწველი ინტონაცია, ძველი თბილისის ვიწრო ქუჩებისა და მოედნების საოცარი გულგაშლილობა, სამხრეთული ღამეების გრძნობიერი მცხუნვარებაც და მტკვრის მიდამოების სიგრილეც. სიმღერას ნარიყალას ჩრდილიც დასცემს და განმარტოებული წყვილის მშვერმეტყველი მდუმარებაც, მათში კეკლუცების გულიანი სიცილიც ისმის და კინტოების ორაზროვანი ხუმრობაც, კაპასი დედაკაცების გაავებაც და შეზარხოშებული ყარაჩოხელის სასიყვარულო აღსარებაც.

ეს ამ ციკლის ერთი პლანია, იგი მემკვიდრეობით გადაეცა ი. კეჭაყმაძეს და მას ვერავინ ვერ აუვლის გვერდს, ვისაც კი „თბილისურის“ ერთგულება მოესურვება, ვინც კი ამ საოცარი ქალაქის სილამაზეს გაუღებს გულს.

მაგრამ ი. კეჭაყმაძის ციკლს გააჩნია მეორე, უფრო ღრმა პლანიც, რომელიც ჟანრულ-ინტონაციური მასალის ტრანსფორმირებასა და ახალ ფსიქოლოგიურ წყობაში მჟღავნდება. ი. კეჭაყმაძის ციკლის თითოეული ნაწილი თავისებური საგუნდო პოემაა, მასში გრძნობები გადმოცემულია ისეთი მდიდარი ნიუანსირებით, ისეთი სიფაქიზით და შინაგანი გზნებით, რომ ამ ამოცანის მისაღწევად კომპოზიტორს ტრადიციული ჟანრულ-ინტონაციური მასალის რადიკალური გადახალისება მოუხდა. თბილისური სიმღერა ცალფაა, ხშირად უნისონური. კეჭაყმაძე ოსტატურად ქმნის პოლიფონიურ ქსოვილს თვით სიმღერების ბუნებაზე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. ამისათვის კომპოზიტორმა ჩინებულად გამოიყენა სიმღერების შინაგანი რესურსები, მათი ფონური თავისებურებანი. კომპოზიტორი მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე პირველსაწყისი წყაროების ერთგული რჩება და, ამავე დროს, მის მიდგომაში კარგად იგრძნობა თანამედროვე

ოსტატის ხელი, მშვენივრად რომ ფლობს საგუნდო დრამატურგიის იმ ხერხებს, რომლებიც ორფის, ტორმისისა და სხვა დიდოსტატების შემოქმედებაში გაუცვნია. ამიტომაც მის ციკლში ესოდენ დიდ როლს თამაშობს „ტემბრული დრამატურგია“, ბგერწერითი მომენტები, კომპოზიტორი მშვენივრად „აორკესტრებს“ სიმღერას, არ ერიდება მკვეთრ შეპირისპირებებს, ალეატორიკულ ეფექტებს, ამავე დროს კი თითოეული სიმღერა „გამჭვირვალე“ და მსუბუქია, ბუნებრივი მუსიცირების შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ქალაქური სიმღერის კომპოზიცია მოკლეა, იგი თავისებური მუსიკალური წამიერებაა, განწყობილებაა და ამის გამო, შედარებით მცირე სივრცეს იჭერს. კეჭაყმაძის სიმღერები საინტერესოა თავისი განფენილობით, შინაგანი განვითარებით, შინაგანი დინამიკით. თითოეული მართლაც პოემა-სიმღერაა, რადგან მთელი ბგერადი ფორმა იშვიათი სასიმღერო ახოვანებით გამორჩევა, ძალდაუტანებლივ ვითარდება, თითქოს მინდობილია თავის შინაგან ინერციას. არსებითად კი ამ განვითარებას მასალის დამუშავების გარკვეული ხერხები ქმნის. ჟანრულ-სახასიათო ამ სიმღერების მელოდირებაა, მოცემული განწყობილების მთელი სპექტრის გადმოცემა. ამ სიმღერების მთავარი გმირის როლში თვით პირველსაწყისი განწყობილება გვევლინება, თავისი მნიშვნელობების უსასრულო მრავალფეროვნებით.

მაგრამ ეს თავისებურება კეჭაყმაძის მხატვრულ მეთოდს აახლოვებს თანამედროვე ქართული ფილმის იმ ნაკადთან, რომელიც ყველაზე შთამბეჭდავად კინომინიატურაში გამოვლინდა და რომლისთვისაც თვით გრძნობის ღირებულების ძიება და დამკვიდრება უმნიშვნელოვანესი მიზანია. კინომინიატურისა და საგუნდო პოემის შედარებისას ყველაფერი უნდა იქნას გათვალისწინებული, რაც მათ ერთმანეთისაგან განსხვავებს (მათ შორის ჟანრული სპეციფიკა, თემატური სხვადასხვაობა). და მაინც, შეიძლება ითქვას, რომ „პარაფრაზები“ მუსიკაში ამკვიდრებენ გრძნობის სილამაზისა და მისი ამაღლებულობის იდეას. ეს გრძნობა კი ორგანულადაა დაკავშირებული საყოფაცხოვრებოსთან, მისგან განუყოფელია და მისი პირველმნიშვნელობის დამადასტურებელი. ცხოვრება თვით ამ გრძნობაშია გადატანილი და მასში შემოდის თავისი კომედიური ელფერით, თავისებური ტკივილებით და ოცნებით, მაგრამ, ამავე დროს, იმის რწმენითაც, რომ გარემო, რომელსაც ეს გრძნობა და ადამიანის აზრი სწვდება, გარემო, რომელშიც ადამიანი მთელი თავისი ცხოვრების გზას გადის — თავისებური, შინაგანად დასრულებული სამყაროა, სხვისგან არაა წარმოებული და არც პერიფერიაა რომელიღაც სხვა, უფრო დიდი გარემოსი. დიახ, ეს ის იდეაა, რომელიც, როგორც მე მწამს, ქართულმა ფილმმა გამოთქვა ხმამაღლა და იმდენად დამაჯერებლად, რომ თავი

დაიმკვიდრა კიდეც თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებაში. რ. კეჭაყმაძის „პარაფრაზები" — ამ საერთო იდეის მუსიკალურ აზროვნებაში თავისებური, მხატვრულად დამაჯერებელი გამოძახილი და გარდატეხაა. ეს მოწმობს იმას, რომ კომპოზიტორმა შეძლო „აქცენტების გადატანა", შეძლო პირველწყაროების ახლებურად აჟღერება, იმ მასალის თავისებურად გადახალისება, რომელსაც თავის დროზე ზ. ფალიაშვილის, ვ. დოლიძის და რ. ლაღიძის მადლიანი ხელი შეეხო.

უკონტექსტო სიტყვის გამომსახველობითი პოტენციალი ლატენტურ მდგომარეობაშია. მხოლოდ განსაზღვრებაში ჩართული სიტყვა იძენს აზრს, აღნიშნავს თვისებას და მიმართებას. აზროვნების ისტორია სიტყვის მნიშვნელობათა ზრდის დინამიკას დამაჯერებლად ავლენს. გარკვეული მნიშვნელობანი, ალბათ, იკარგება ან პერიფერიაზე გადადის. მაგრამ, წესისამებრ, სიტყვას გააჩნია უნარი მრავალი მნიშვნელობა დაიტიოს, მრავალი მნიშვნელობა აღნიშნოს. აზროვნების ისტორია, გარკვეული თვალსაზრისით, სიტყვის ამ პოტენციალის გამოვლენაა.

ცხადია, სიტყვაქმნადობის და სიტყვის დატვირთვის მიზეზი თვით რეალური ცხოვრებაა. რაც უფრო ინტენსიურია იგი, მით უფრო ძლიერია რეალურ მოვლენათა გაგებისადმი სწრაფვა, მით უფრო იტვირთება ცოცხალი აზრით სიტყვა, მით უფრო მეტ მიმართებებს აღნიშნავს იგი. ამ პროცესის თავისებური სეისმოგრაფია მწერლობაა. პირველ რიგში, მას მოეკითხება სიტყვის პროგრესში მონაწილეობის მიღება, თავისი შთაგონებით ამ პროცესში ენერგიის შემოტანა, მომხდარი ცვლილებების აღნუსხვა, ფიქსირება, მათი ლიტერატურაში დამკვიდრება და, ამრიგად, გარკვეული ნიმუშის შექმნა, რომელიც მომავალში საზოგადოების მიერ გასათვალისწინებელის როლს ითამაშებს.

ჩვენ შეგვიძლია ასეთი მოდელი შევქმნათ: საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ, შემეცნების პროცესის გაღრმავებამ ახალი მოვლენებს პირისპირ დაგვაყენა და ამის კვალობაზე შეიქმნა სიტყვა-ფიქსატორი, რომელიც ამ მოვლენების გააზრების შედეგს გვაუწყებს. ამ სიახლის შექმნის გზა სხვადასხვაა, მაგრამ წესისამებრ, სიტყვა ან ძველი ცნებების დატვირთვაა ახალი მნიშვნელობებით, ან მიღებულია ძველი სიტყვის ძირეული ტრანსფორმაციის ხერხით, ან ნასესხებია სხვა ენიდან. ეროვნული ენის სიწმინდის დამცველთათვის უკანასკნელი ვარიანტი სიტყვის ქმნადობის პროცესის ყველაზე ნეგატიური ნიმუშია. ქართული ენა ამ მხრივ არაფრით არაა გამორჩეული სხვა კულტურული ენებისაგან. აქაც ბევრი შემოსული და ჩვენი ენის ნორმების შესაბამისად დამკვიდრებული უცხო სიტყვაა და ეს პროცესი,

როგორც ჩანს, მომავალშიც გაგრძელდება. ამ სფეროში ხელოვნურად ჯებირების აღმართვა არავითარ რეალურ შედეგს არ იძლევა, რადგან სიტყვა არა მარტო დახვეწილი ლიტერატურული გემოვნების ადამიანთა პირში ტრიალებს, ე. ი. ადამიანებისა, ვინც სიტყვაში თანამედროვე აზრს და საყოველთაოდ მისაღებ მინიშნებას აფასებს, არამედ იმათ გამგებლობაშიც არის, ვისთვისაც ენა მხოლოდ ურთიერთობის იარაღია. ანალოგიური პროცესი დაიხასიათებელია მუსიკალური ხელოვნებისთვისაც. ჩვენს მუსიკაშიც ბევრი რამ, გარედან შემოსული, საკმაოდ ამღერებული ნაკლიან მკვიდრდება. ბახაოს დისკუსიები, რომლებიც ქართველობის სიწმინდის პირობებს განსაზღვრას ეძღვნებოდა. ერთი მუსიკისმცოდნე არ დაკმაყოფილდა იმ საყოველთაოდ აღიარებული აზრით, რომელიც ამტკიცებს, რომ ყველაზე წმინდა — სოფლური სიმღერის ენაა და თითქოს წმინდა ქართულის მოტრფიალე და, ამრიგად, ეშმაკრიტად ქართველი კომპოზიტორი ისაა, ვინც ხალხური სიმღერის თვისებებს უნივერსალურად გამოიყენებს (უნივერსალურად გამოყენება კი სხვა არა არის რა, თუ არა ციტატა). მუსიკისმცოდნე „უფრო შორს“ წავიდა და რაკი ჩვენი სოფლური ფოლკლორი ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული დიალექტებისაგან შედგება, მათი გარკვეული ინტეგრაციაც დააწესა. თურმე ნუ იტყვით, მსგავსად სამეტყველო ენისა, ქართლ-კახური დიალექტი ძირითადია და „თანამედროვე ზოგადქართული მუსიკალური ენის“ (თურმე ასეთიც არსებობს!) ფორმირება მის საფუძველზე ხდება. ეს — ისე, მოგონების სახით. სინამდვილეში კი მუსიკაში, ლიტერატურული ენის ანალოგიურად, ეროვნული მუსიკალური აზროვნების პრინციპების შესაბამისად მიმდინარეობს მასალის დახვეწის, გარჩევის, მისი მოშინაურების გარკვეული პროცესი. ეროვნული თავს იჩენს კილოურ წყობაში, გარკვეულ რიტმულ ნახაზში, სახასიათო ბგერადობაში და ბოლოს, შესაძლოა, თვით მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიურ ბუნებაში. ჩვენ კვლავ სიტყვას დავუბრუნდეთ. ლიტერატურულ ენაში მოვლენის წარმომსახველი ტერმინის დაფუძნება აზროვნებისეული მომენტია. ცხადია, ტერმინის ჭეშმარიტება განპირობებულია იმით, თუ რაოდენი სიმკვეთრით ძალუძს მას „ახალი“ მოვლენა აღნიშნოს და გააშუქოს. ტერმინი აზროვნების იარაღია, აზროვნება კი სინამდვილის შეუცნობელ მხარეებზეა ორიენტირებული. აქ გარკვეული წინააღმდეგობა იქმნება: ის, რაც ტერმინშია „აღნუსხული“, უკვე გააზრებულია, მაგრამ, ტერმინი, ერთდერთი იარაღია, რომელმაც უნდა გაიგოს და დააზუსტოს ახალი, ჯერ კიდევ გაუაზრებელი მოვლენის არსი.

ტერმინის შექმნა, მისი მნიშვნელობების არეალის დაფართოება ბევრ ფაქტორზეა დამოკიდებული. ჯერ ერთი, ეშმარიტი მოაზრო-

ნისათვის სიტყვის მნიშვნელობანი არ წარმოადგენს სასრულო განზომილებას. ამრიგად ტერმინი თითქოს „ღიაა“ ახალი მნიშვნელობების მისაღებად. მეორეც, თვით ამ მნიშვნელობათა რიგი შინაგან წინააღმდეგობებს შეიცავს, რაც ტერმინის დინამიკას განაპირობებს. შინაგანი წინააღმდეგობების შეგრძნების უნარი ახალი მოვლენებისადმი სიტყვის მისადაგების, ახალი მოვლენის და სიტყვის გაერთიანების პირობაა. პოეზიის, ლიტერატურის და მეცნიერული აზრის ქმედითობა, ნაწილობრივ მაინც სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შეგრძნებაზეა დამყარებული. ეს მნიშვნელობა, წესისამებრ, დევს საყოველთაოდ მიღებულისა და შეუცნობადის ზღვარზე. მხოლოდ ამ წერტილში მყოფ სიტყვას გააჩნია უნარი გააშუქოს ჯერ კიდევ უცნობი ვითარება, ჩასწვდეს ჯერ კიდევ უცნობ მოვლენათა არსს.

აღნიშნული თვალსაზრისით შესაძლებლად მიმაჩნია გარკვეული პარალელი გავავლო სიტყვასა და მუსიკალურ ფორმას შორის. ისიც წინაალმდეგობრივი, შინაგანი პოტენციის მქონეა და მასაც გააჩნია „ახალი მნიშვნელობების“ გამოხატვის უნარი. ეს მნიშვნელობანიც აღიარებულისა და შეუცნობადის ზღვარზე დევს. მათი გამოხატვის აუცილებლობა თანამედროვე სინამდვილის განცდის სიმახვილითაა განპირობებული, მაგრამ აუცილებლობის რეალიზება „გადახალისებული მოცემულობის“ ხვედრია. ნოვატორობა კი შინაგანი პოტენციის გახსნაა, მისი არსებითი მხარეების გამოვლენაა, უფრო ღრმა შრეებში გასვლაა, ყოველივე ამას კი მანამდე ვერ წვდებოდა „ისტორიული აუცილებლობით“ შეზღუდული თვალი. როდესაც მხედველობაში გვაქვს საკომპოზიტორო შემოქმედება, ჩვენ, ნებით თუ უნებლიედ, აქცენტი მის სუბიექტურ-ინდივიდუალურ მხარეებზე გადაგვაქვს, რადგან სწორედ ეს ანიჭებს მხატვრულ ფორმას განუმეორებლობას. ცხადია, ამაში არაფერია გაუმართლებელი და ზედმეტული, მაგრამ ისიც არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ „სიტყვაქმნადობის“ მსგავსად „ფორმისქმნადობაც“ გარკვეულ საფუძველზე, გარკვეულ ტრადიციაში და ობიექტურად არსებულ მასალაზე ხორციელდება და ამრიგად, დეტერმინირებულია მთელი რიგი ობიექტური ფაქტორებით. კომპოზიტორის ალღო მჟღავნდება ფორმის ისტორიული მოძრაობის მიმართებისა და იმ აზრის გაგებაში, რომელშიც „შემთხვევითობაც“ კანონზომიერების გამოვლენაა. ამ კანონზომიერების თანახმად, ფორმის სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია სწორ არჩევანზე, კომპოზიტორის უნარზე, განვერიტოს მოძრაობის მიმართულება, მისი პირობები. კომპოზიტორის ალღო ნიშნავს „ფორმის“ განსაკუთრებული მნიშვნელობის შეგრძნებას. ეს „განსაკუთრებული“ სტაბილურ-სტატიკური როდია, იგი სინამდვილის გარდასხვაფერებასთან ერთად იმყოფება მუდმივი ცვლის პროცესში. თანამედროვეობის გრძნობა,

უპირველეს ყოვლისა, ამ ინტონაციის შეგრძნებაა და არა მხოლოდ ცხოვრებისეული გამოცდილების დაუფლება.

მუსიკალური ფორმების მრავალმნიშვნელობას თვით მასალის ისტორია ქმნის. ყოველი ეპოქა, ყოველი სოციალურ-ფსიქოლოგიური შეფასებისუნარია თავის დღის ასეთამს ამ ფორმებს. „თავისკენ" მოატრიალებს მათ. მუსიკისთვის, ალბათ ისევე, როგორც ცოცხალი სიტყვისთვის, რომელიც აგრეთვე ვერ აღწევს თავს მშფოთვარე, დაუსრულებელი ქმნადობის პროცესს, მიუღწეველია „ფიქსაცია", ქანდაკებას, ფერწერას ან არქიტექტურას რომ ძალუძს.

როდესაც კომპოზიტორი ამა თუ იმ ფორმას მიმართავს (იგი მიმართავს არსებულ ფორმებს და არა ნატურას, როგორც ამას ნატურალისტური ესთეტიკა ამტკიცებს), თითქოს მოვალეა გზა გაუხსნას ფორმის შინაგან ენერგიას, აძლებუროდ დამუხტოს იგი. ცხადია, კომპოზიტორის დამოკიდებულებას მასალასთან რაციონალურთან ერთად ქვეცნობიერი მიზნებიც განაპირობებს. მაგრამ ასეა თუ ისე, ერთნი გენიალურ გამჭრიახობას იჩენენ, ტრადიციულ ფორმას ახალ ამოცანებს უპირისპირებენ, მოხერხებულად იყენებენ მის ფარულ გამომსახველობას. სხვებს კი უფრო მეტად ეხერხებათ რაიმე ძირითადი პრინციპის გამოყოფა, თუმცა არ ძალუძთ მისი ენერგიის რეალიზება. ბესაშვი, შესაძლოა, ისე უხერხულად დაამუშაოს მოცემული პირველწყისი, რომ ბოლოსდაბოლო დაუკარგოს მას გამომსახველობა. მუსიკა (და ამრიგად მისი ნებისმიერი ფორმა) ცოცხალი სინამდვილის გამომსახველი, გრძნეული თვალსაზრისით მისი ანალოგია, სარკეა. მუსიკა ინდივიდუალური შემოქმედებითი აღმაფრენის ნაყოფია. მისი ფორმა ამ ინდივიდუალობის ნიშან-თვისებებს ინარჩუნებს მაშინაც კი, როდესაც ავტორები ანონიმურნი არიან მკვლევისად ხალხური სიმღერების ოპერებისა, სიმღერაში საუკუნეთა მანძილზე რომ შეჰქონდათ სიახლე, თავისი პოეტური ხედვა, თავისი გაგება ბგერისა და სიტყვისა.

აულტერს გაუნია თავისი „სივრცე". რომელიც ინდივიდუალობათა მრავალფეროვნებით განისომება. ქართული მუსიკის ერთ-ერთი მიმსიდველი მხარე სწორედ მისი სტილური დიაპაზონი, მისი მრავალფეროვნებაა. ხალხური მუსიკა მასში შეიმოდის, როგორც დიალექტების უსასრულო მრავალფეროვნება, როგორც აჟღერებული დრო წარმართული ხანიდან დღემდე, როგორც ჟანრული განზოგადებების საოცარი მთლიანობა, რომლის ფოკუსშიც ირეკლება მთელი რეალობა — ადამიანის დაბადებიდან სიკვდილის კარიბჭემდე, ირეკლება სიხარულიცა და ჭირ-ვარამიც, შრომისა და ბრძოლის შემართება, პოეტური განცდა, ფილოსოფიური მსოფლშეგრძნება და სხვა... ხალხურმა მუსიკამ ეს მრავალფეროვნება ჩვენს პროფესიულ ხელოვნებაშიც

დაამკვიდრა. ზ. ფალიაშვილმა, ნ. სულხანიშვილმა, ე. დოლიძემ და მათმა თანამედროვეებმა პირველი ნაბიჯები ეროვნული კულტურის სხვადასხვა წერტილიდან გადადგეს და თანდათან აფართოებდნენ მის ჟანრულ-ინტონაციურ თვალსაწიერს. ამის გახსენება დღეს საჭიროა მით უფრო, რომ ბუნებრივია თუ თანდაყოლილ მრავალფეროვნებას — კულტურის სიძლიერის ამ ერთ-ერთ ბურჯთაგანს — ბევრი რამ ემტერება და პირველ რიგში, სტანდარტიზაციის ურჩხული, რომელიც თავის პირობებს კარნახობს არა მარტო საწარმოო პროცესებს, არამედ ხელოვნებასაც, რადგან მასაც განიხილავს როგორც თავისებურ საწარმოო პროცესს და ცდილობს კიდეც მის დამორჩილებას.

იქ კი, სადაც სტახდარტიზაცია იმარჯვებს, წმინდა ადამიანური ხელოვნურად იზღუდება, თანდათან იდევნება ჭეშმარიტი ხელოვნება, რომელიც ადგილს უთმობს ხელოსნობას, წარმოებას. დიახ, ცოცხალმა ინტონირებამ შეიძლება გზა დაუთმოს „მუსიკის კეთებას". ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი რიგზე იქნება: ფორმაც, ტექნოლოგიაც, მასალის განკითარების პრინციპები, თითქოს ეღერადობის ხასიათიც. მაგრამ არსებითი მნიშვნელობისაა სწორედ ეს უმნიშვნელო „თითქოს", რადგან იგი იმ დანაკლისს აღნიშნავს, რომელიც წმინდა ადამიანურის შეზღუდვისა და, ხშირად, მისი განდევნის შედეგია. არადა, მუსიკა თავისი არსებობის ყოველ ჟამს ცოცხალი ადამიანის თავისებური ხედვის ნაყოფია და მხოლოდ ამ შემთხვევაში იძენს იგი ჭეშმარიტად მხატვრულის ძალას.

მაგრამ თუკი მასში ადამიანური დამოკიდებულებანი გამომჟღავნებულია ფსიქოლოგიური სიზუსტით, მაშინ „მუსიკის სარკეს" მეტი მკაფიობა გააჩნია, ვიდრე თვით ობიექტს, რომელიც შემოყვანილი არაა სუბიექტის განცდაში. მართალია, ისეთი „სარკეებიც" არსებობს, გამუქებული ნეგატივების შთაბეჭდილებას რომ ტოვებენ. ეს უკვე გაფუჭებული ფოტოპირია, რომელიც ისეთნაირადაა დასხივებული, რომ ამაოა იქედან ცოცხალ რეალობაში გასვლა. ამიტომაცაა, რომ მუსიკის რაობას, ერთი მხრივ, მისი ტრადიციული მნიშვნელობებისაგან ვერ განვაცალკევებთ, მეორე მხრივ კი — მთლიანად მათზე ვერ დავიყვანთ.

ხალხური შემოქმედება ბგერად მასალაში ფიქსირებული ისტორიული პროცესია თავისი წარსულის თვალუწვდენელი პერსპექტივით, ფსიქოლოგიური და სოციალური მოტივაციების, ადამიანური დამოკიდებულებების უსაზღვროობით. მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მუსიკალურმა ფორმებმა შემოინახეს პირველსაწყის მნიშვნელობათა კონკრეტულობა. ასეთ შემთხვევაში მუსიკალურ განზოგადებებთან კი არ გვექნებოდა საქმე, არამედ დოკუმენტურ მასალასთან, არქივთან, საინფორმაციო წყაროსთან. მუსიკალური ფორმა

პირველ მნიშვნელობას კი არ კარგავს, არამედ მას აქცევს თავისებურ კოდად, რომელიც სხვადასხვანაირად იკითხება ამა თუ იმ მხატვრული და ფსიქოლოგიური ინტერესის მიერ. იგი ვარიაბელურია და ამეღავნებს დიამეტრულად სხვადასხვა მნიშვნელობის შეძენის უნარს. ამაშია მუსიკალური ფორმის საიდუმლობა და განსაკუთრებული ესთეტიკური ღირებულება. პრაქტიკულად მისი „შენარჩუნებული პერსპექტივა" უსაზღვროა და დაუსრულებელი ფერისცვალებისთვის მტკიცე საფუძველს ქმნის.

მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ფორმებს შორის წესრიგი იყოს ყოველგვარი სახესხვაობა, თითქოს შესაძლებელი იყოს მათი გაიგივება. ყოველ კონკრეტულ სახესხვაობაში ფორმას თავისი მნიშვნელობა გააჩნია და ნებისმიერ მხატვრულ კონტექსტში გარკვეული თავისებურებების სახით გვევლინება. მასალის შერჩევის დროს კომპოზიტორმა უნდა უკითხავად წინასწარ ფორმის აშკარა და ფარული შესაძლებლობანი და პრივილეგიანი განვითარება უზრუნველყოს. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი ლაპარაკი ფორმის ბუნებრიობასა და მისი მხატვრული ეფექტურობის შესახებ.

თავისთავად ს. ცინცაძის მეორე კვარტეტში ხალხური სიმღერის „მზე შინა და მზე გარეთას" გამოყენების ფაქტი არაფერს ამბობს ნაწარმოების ღირებულებაზე. მის ღირებულებას თვით სიმღერის ღირსებანიც ვერ განსაზღვრავენ, რადგან ობიექტურად ისინი სიმღერის კუთვნილებას წარმოადგენენ. II კვარტეტის სახით არსებითად საქმე გვაქვს ახალ ნაწარმოებთან და, მაშასადამე, ახალ ამოცანასთან. ამრიგად, ნაწარმოების ღირებულების საკითხს წყვეტს მთავარი პრობლემა: შეძლო თუ არა კომპოზიტორმა „ტრადიციული" მასალის დატვირთვა ახალი მნიშვნელობებით, ფორმის ენერგიის გახსნა, პირველსაწყისის ყველაზე აქტუალური ფსიქოლოგიური პლასტის, მისი მუსიკალურ-სტილური შესაძლებლობების გამოვლენა.

როდესაც დროის დიდ დისტანციაზე განფენილ მასალას ვეცნობით, ჩვენთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თვით დროის დატვირთვის საკითხი. დროის სხვადასხვა მონაკვეთი, შესაძლოა, ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ დრამატურგიული და ფსიქოლოგიური თვისებებით და არა ესთეტიკური ღირებულებით. რასაკვირველია, ნებისმიერ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს როგორც ძლიერი, ისე სუსტი ეპიზოდები, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში აკლებს მთლიანად ნაწარმოები, რომლის გარკვეული მონაკვეთები „ცარიელია". ასეთი მუსიკა ოღროჩოღრო გზაფენილს მაგონებს.

ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურას რომ გადავხედოთ, თვალში გვეცემა ერთი საგულისხმო პოზიცია: ნაწარმოები არსებითად ფასდება

მასალით და არა მისი გაშლა-განვითარების ხერხებით. ღირებულების ამგვარი კრიტერიუმით ხელმძღვანელობა მოუტევებელი ცდენილებაა მხატვრულის გაგების თვალსაზრისით. თუკი მასალისადმი მიდგომის ხერხები სტანდარტულია და მოუქნელი, მაშინ თვით მასალის ინდივიდუალობა უფერულდება და თავისი წარმოშობის მეხსიერებას კარგავს. შაბლონის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ცოცხალ ინტონირებასთან კი არ გვექნება საქმე. არამედ წინასწარ-აღებულ სქემის დამკვიდრებასთან. სტერეოტიპულად დამუშავებული მასალა მხოლოდ და მხოლოდ ასლის უსასრულო ტირაჟირებაა.

მუსიკის ისტორიამ ისეთი მაგალითებიც იცის, როდესაც მუსიკალური მასალა თავისი ობიექტური თვისებებით ეწინააღმდეგება „თავს მოხვეულ სქემას“ და არსებითად გაუხსნელი რჩება, როდესაც საწყისი წერტილი თავისთავად საინტერესოა, მაგრამ ვერ ჰპოულობს თავის ადგილს მუსიკალური ნაწარმოების ქსოვილში, ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოები ქუცმაცდება, იშლება პირველსაწყისად და სქემის შემავსებელ ბეღერებად. აქ პირველსაწყისი მისთვის შეუფერებელ მასალაშია განზავებული. ეს საშიშროება განსაკუთრებით მაშინ იჩენს თავს, როდესაც კომპოზიტორული ინტელექტი ვერ წვდება ტრადიციული ფორმის საიდუმლოებას, როდესაც საუკუნეების მანძილზე დახვეწილი და შინაარსობრივი თვალსაზრისით დაპრესილი და მრავალნიშნა (იტყოდა მრავალვალენტოვანი) მუსიკალური ფორმა ხელოსნის ხელში ჩავარდება და გარდაიქმნება „საერთო ტექნოლოგიური კონცეფციის“ შესაბამისად. სავალალოა ასეთი გარდაქმნის, კომპოზიტორის ამგვარი მცდელობის შედეგი. თუ კომპოზიტორი არაა დაჯილდოებული ფორმის წვდომის უნარით, მაშინ მას არ ძალუძს გამოავლინოს პირველსაწყისის შინაგანი ენერგია, მაშინ იგი ამ პირველსაწყისს „წინასწარ შერჩეულ სქემაზე“ გაჭიმავს წმინდა ფორმალური ხერხებით (რამდენი სონატური ალეგრო, რამდენი პოლიფონიური ფორმა შექმნილა ჩვენში ამ პრინციპის მიხედვით, რის გამოც დაზიანებულა პირველსაწყისის უზადო სტრუქტურა).

დრო თავის დალს ასვამს თვით ხალხური მუსიკალური მიდგომის პრინციპს. ქართული მუსიკის განვითარების ადრეულ პერიოდში შექმნილა ბევრი ისეთი ნიმუშიც, რომელშიც ხალხურმა პირველსაწყისმა „მეორე სუნთქვა“ ჰპოვა. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება. ხალხური მასალის ალორძინებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს შ. მშველიძემ და ა. ბალანჩივაძემ, მათმა უმცროსმა თანამედროვეებმაც — ა. მაჭავარიანმა, ს. ცინცაძემ და სხვა კომპოზიტორებმა. ამ კომპოზიტორთა ტექნოლოგიაში მთავარია ვარიაციულ-დამუშავებითი პრინციპები, რომლებიც ქართულმა მუსიკამ არსებითად რომანტიკულ-კლასიკური კულტური-

დან შეითვისა და თავისებურად განავითარა თვით მასალის თვით-მყოფობის წყალობით. არ ვიტყოდი, რომ „კანონიკური“ ვარიაციულ-დამუშავებითი ტექნიკა უნივერსალურად მიესადაგებოდა ჩვენი მუსიკის თავისებურებებს. ამიტომაც მათი სიმბიოზი ხშირად ხელოვნური იყო. ზოგიერთ შემთხვევაში კომპოზიტორები ახერხებდნენ ინდივიდუალური პრინციპის პოვნას, თვით ეროვნულის წიაღში ისეთი ტექნოლოგიური პრინციპების მიგნებას, რომლებიც ფორმის თავისებურებას უზრუნველყოფდენ. ჩემთვის, ასეთი მაგალითებიდან, განსაკუთრებით საგულისხმოა ე. წ. კარბელაანთ კილოდან „ამოტანილი“ მოტივის განვითარება ა. ბალანჩივაძის თითქმის მთელი სიმფონიის მანძილზე, მისი გარდაქმნები წმინდა ინსტრუმენტულ რეჩიტატივიდან საგუნდო ქორალურ ეპერადობამდე, რომლებიც ამ ჟანრულ დიალექტიკაში ინარჩუნებენ პირველსაწყისის გამომსახველობას და იძენენ განზოგადების წმინდა სიმფონიურ მასშტაბებს.

ეს ტრადიცია ჩვენს დროშიც გრძელდება და ახალი თვისებებით მდიდრდება. ტექნოლოგიური კონცეფციის განახლებამ, ცხადია, სიახლეები შეიტანა ხალხურთან დამოკიდებულებაშიც. ვინც ს. ნასიძის ბოლო წლების „სიმფონიების ტრიადას“ („ფიროსმანი“, „დალაი“ და „პასიონები“), აგრეთვე კამერულ სიმფონიასა და მესამე კვარტეტს იცნობს, დაგვეთანხმება, რომ ამ ნაწარმოებებში „ტრადიციული“ ფშაური მასალა კომპოზიტორისათვის ამოსავალი წერტილია, ესთეტიკურ-თემატური პირველწყაროა, რომელიც ახლებური ტექნოლოგიის მეოხებით ისეთნაირადაა გაშლილი, რომ ახლებურ ეპერადობას, ახალ აზრს იძენს.

მაგრამ ახალმა ტექნოლოგიამ მხოლოდ დადებითი შედეგები როდი მოიტანა. ჰარმონიული ვერტიკალის დიქტატის ეპოქის დასრულებამ, თავისუფალი კონტრაპუნქტების და ჰარმონიული შეუთანხმებლობების დაშვებამ, ალეატორული პრინციპების დანერგვამ, ოსტინატურის გამარჯვებამ დამუშავებით-ვარიაციულზე, თავისუფალი დენადობის სტრუქტურათა შემოჭრამ ყოველნაირი ტაბუ დაარღვია და თვით ხალხურ მასალასთანაც ურთიერთობას არნახული თავისუფლება შესძინა. ადრე ხალხური პირველსაწყისი ნაწარმოების სუბიექტის როლს თამაშობდა მეტნაკლები დამაჯერებლობით, პასუხს აგებდა ფორმის ყოველ უბანზე და მის მიზანდასახულობას განაპირობებდა. ასე იყო, მაგალითად, ს. ცინცაძის ადრეულ კვარტეტებში, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტში, ა. ბალანჩივაძის სიმფონიაში, შ. მშველიძის „ზვიადაურში“ (კომპოზიტორთა ყველაზე თვალსაჩინო ნაწარმოებებს ვასახელებ). უფრო ადრე მსგავსი პრინციპი განსაზღვრავდა ზ. ფალიაშვილის მუსიკის შინაარსეულ მხარეს, მისი ფორმის აღნაგობას, მის მუსიკალურ ენას.

ჩვენს დროშიც იქმნება მუსიკა, რომელიც თავის სუბიექტად კვლავ ირჩევს ხალხური მუსიკის ნიმუშს, მაგრამ მომეტებულად ასეთი არჩევანი უფრო კომპოზიტორის ხედვის პასიურობაზე მეტყველებს (თუ კი ხალხური ნიმუში საკუთრივ კომპოზიტორისეულით არაა დატვირთული), ვიდრე ესთეტიკური პოზიციის სიახლეზე. სამაგიეროდ მომრავლდა ისეთი მუსიკა, სადაც ხალხური — ფორმის მომენტია, ფაქტურის თავისებურებაა, კოლაჟის ფუნქციებით შემოფარგლული ციტატაა. ამ შემთხვევაში იგი საერთო სტრუქტურაში შეიძლება მოგვევლინოს ისეთივე კუნძულის სახით, როგორც თემა — დებიუსის ნაწარმოებში. მაგრამ თუკი გავიხსენებთ დებიუსის, ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მის ნაწარმოებებში არსებობს თავისებური დიალექტიკური კავშირი თემატურ და არათემატურ მომენტებს შორის: ისინი ერთმანეთს უპირისპირდებიან და აპირობებენ კიდეც, ქმნიან თავისებურ ბივალენტურ მდინარებას და არსებითად მხატვრული მთლიანობის განმსაზღვრელ პოლუსებად წარმოგვიდგებიან. მე კი სულ სხვა ვითარებას ვგულისხმობ, როდესაც კლაპარაკობ ფაქტურის მიერ პირველწყაროს შთანთქმაზე, პირველსაწყისის გაუშლელობაზე, რაშიც ხშირად ვლინდება კომპოზიტორთა უუნარობა ჩასწვდეს პირველმნიშვნელობათა არსს და ფორმის აგებისას სქემისაგან განთავისუფლდეს. ის თავისუფლება კი, რასაც ხშირად თანამედროვე ხერხების სიჭარბეს ქმნის, უმეტესწილად მოჩვენებითი პროგრესის შედეგია. ეს ე. წ. პროგრესი აღწევს მასალის უჩვეულობას და სიმკვეთრეს საკუთრივ მუსიკალურის გაუფასურების ხარჯზე. მაგრამ, ცხადია, მუსიკალური ღირებულება არ განიზომება მხოლოდ ფოლკლორულის გამოყენებით. მუსიკალური ქსოვილი შეიძლება ფოლკლორულის გარეშე იქნას წარმოსახული და მიუხედავად ამისა, შინაარსობრივადაც და ფორმის თვალსაზრისითაც დიდ მხატვრულ ფასეულობას წარმოადგენდეს

* * *

კომპოზიტორული სკოლის დამოკიდებულება ფოლკლორთან და ტრადიციებთან ტიპოლოგიურ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. მაგრამ ყველა ცალკეულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სხვადასხვა შედეგთან. ყოველ ეროვნულ ტრადიციას თავისი განუმეორებლობა გააჩნია, არსებითად, იგი განაპირობებს ამა თუ იმ „ტიპიურის სვლის" საბოლოო შედეგს. ასე მაგალითად, ინტონაციურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია კილოური აზროვნების სისტემა, რომელიც აბსოლუტურად სხვადასხვაა პენტატონურ და ნატურალურ პგერათა-

რიგზე დაფუძნებული სამუსიკო კულტურებისათვის. მათი შეხამება მაჟორ-მინორულ სისტემასთან, ცხადია, აგრეთვე განსხვავებულ ნაყოფს მოიტანს.

ფოლკლორული ის ინგრედიენტია, რომელიც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამძაფრებს სპეციფიკურობას და წარმოადგენს „განსხვავებულის“ ამოუწურავ რეზერვუარს. ამ ზრით მუსიკალური ენის თვისებებთან ერთად გარკვეულ მნიშვნელობას იძენენ კომპოზიციური მომენტებიც, თუნდაც იმიტომ, რომ ევროპული მუსიკის აღზევებამ და მისმა ავტორიტეტულობამ, რომელმაც მას უნივერსალური კულტურის მნიშვნელობა შესძინა (უნივერსალურს კი მრავალი კულტურული ტრადიციის შედუღაბება ჰგმნიდა), განსაკუთრებული როლი მიანიჭა საკუთრივ საკომპოზიციო ხერხებს, როგორც ლოგიკურ და საყოველთაო დრამატურგიული მიზანშეწონილობის მქონე კანონზომიერებებს. მით უმეტეს, რომ ეს კანონზომიერებები თავისუფალნი იყვნენ ენობრივი მასალის კონკრეტულობისაგან და იმთავითვე ესადაგებოდნენ უჩვეულო ბგერად მასალას.

მიუხედავად ამისა, ნებისმიერი ეროვნული კულტურა (თუკი მას მხატვრული თვითმყოფადობა გააჩნია) თვით ლოგიკურ-კომპოზიციურის სფეროშიც ინარჩუნებს გარკვეულ თავისუფლებას. ეს თავისუფლება მით უფრო იგრძნობა, რაც უფრო მეტად ვუახლოვდებით ხალხურ შემოქმედებას. დიახ, ხალხური შემოქმედება, ენობრივ განუმეორებლობასთან ერთად, ინარჩუნებს „ფორმისქმნადობის“ მარტო მისთვის დამახასიათებელ პრინციპებს, რომელთა შორის ყველაზე პირველადი, უშუალო და შინაგანად თავისუფალი, ალბათ, იმპროვიზაციის პრინციპია.

ცხადია, იმპროვიზაცია ვერ დარჩებოდა მხოლოდ ხალხური შემოქმედების საკუთრებად. იგივე ევროპული კულტურის ისტორია გვარწმუნებს, რომ საუკუნეთა მანძილზე ხდებოდა ამ პრინციპის მოთვინიერება, დამორჩილება და განვითარება, მისი შერწყმა და ბოლოს, მეტოქეობა საწინააღმდეგო კომპოზიციურ-არქიტექტონიკულ პრინციპთან. ეს პროცესი მუსიკალური ხელოვნების განვითარების არანაკლებ მნიშვნელოვან, ზოგადკანონზომიერ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება.

და მაინც, ჩვენ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ იმპროვიზაციული ხელოვნების განვითარება მუსიკალური კულტურის აღორძინების ერთ-ერთი მთავარი გზაა. იმპროვიზაცია-სპონტანური შემოქმედების სახეობაა, მისი უშუალო გამოვლენაა. იმპროვიზაციულობაში ვლინდება შემოქმედის გარკვეული თავისუფლება, მისი უნარი — გარდატეხოს მასალა თავისი მხატვრული ინდივიდუალობის პრიზმაში. იმპროვიზაცია მუსიკასთან აქტიურ დამოკიდებულებას, მის ქმნადობას

გულისხმობს. აბა, დააკვირდით ხალხური მუსიკის ოსტატებს: ისინი ერთი და იგივეს არასოდეს მღერიან აბსოლუტური სიზუსტით, იდენტურად. სწორედ ამაში ვლინდება მათი ოსტატობა, ისინი სიმღერას კი არ ასრულებენ, არამედ ქმნიან. იმპროვიზაციის მნიშვნელობა იცვლებოდა სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის პირობებში.

ევროპული ხელოვნება ისეთნაირად განვითარდა, რომ კომპოზიტორული აზროვნება სულ უფრო მეტად განიცდიდა სტრუქტურულ რეგლამენტაციას. ბახის პრელუდიასა და ფუგაში (ან ტოკატასა და ქორალში) შეპირისპირებულია იმპროვიზაციული (პრელუდია, ტოკატა, ფანტაზია) და სტრუქტურულად სტაბილური ფორმები (ფუგა, ქორალი), რაც კომპოზიციის შინაგანი დინამიკის, შინაგანი სივრცის ორგანიზების შესანიშნავი საშუალებაა.

სონატურ ფორმაში კი იმპროვიზაციული საწყისი კნინდება და აშკარად უთმობს ადგილს საკუთრივ კომპოზიციურს. ამას მოწმობენ ბეთჰოვენის სონატური ფორმები, სადაც იმპროვიზაციის მნიშვნელობა თითქმის ნულამდეა დაყვანილი, მაგრამ იგი გარკვეულ როლს თამაშობს ნელი შესავლების ეპიზოდებში, თავისებურ „ქვახი-იმპროვიზაციაში", სადაც კომპოზიტორი წარმოსახავს ძირითადი თემატური მასალის ჩამოყალიბების პროცესს. იმპროვიზაციულობა ახასიათებს ციკლის ნელ ნაწილებსაც, სადაც მკაცრი ვარიაციების პრინციპი ემსახურება ძირითადი მასალის „ფერადოვნების" ამოცანას. ადრე იმპროვიზაციული პრინციპი გარკვეულ მნიშვნელობას ინარჩუნებდა კადენციებშიც, მაგრამ ბეთჰოვენის დროიდან კომპოზიტორი ამ ეპიზოდებსაც თხზავს და ზუსტი ნოტაციით ფარგლავს.

ევროპულ მუსიკაში იმპროვიზაციულობა ახალი ძალით გამოვლინდა ვირტუოზული შემსრულებლობის ხანაში (პაგანინი, ლისტი), როდესაც ბრწყინვალე საკონცერტო სტილი კომპოზიტორს აიძულებდა გამოეყენებინა მძაფრი ხერხები მასალის ფერადოვნების მისაღწევად. და მაინც, ესეც რეგლამენტაციის, ინტონაციური მთლიანობის ტოტალიზაციისაკენ მიმართული მოძრაობაა. და ბოლოს, იმპროვიზაციისათვის ადგილს აღარ სტოვებს თვით „დოდეკაფონური მეთოდიც". თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ამ უკიდურეს, თითქმის მათემატიკურ გაანგარიშებამდე დაყვანილ მეთოდშიც თავისუფლებას ინარჩუნებს მასალის რიტმულ-ტემბრული ორგანიზაცია, რაშიც იმპროვიზაციულობა ვლინდება.

ევროპელი კულტურა იმპროვიზაციული თავისუფლების გრძნობას იბრუნებს იმ დროიდან, როდესაც დამოუკიდებლობისაკენ მისწრაფება „ხმამაღლა" გამოთქვეს აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებმა, ჯერ პოლონეთმა, უნგრეთმა, რასაც მოწმობს შესანიშნავი კომპოზიტორის ბელა ბარტოკის შემოქმედება. იმპროვიზაციულობას

განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა მას შემდეგ, რაც ფართო საერთაშორისო სარბიელზე გამოჩნდნენ არაევროპული კულტურები. ალმოსავლური მუსიკისათვის იმპროვიზაციულობა ხომ მუსიკირების ერთ-ერთი უმთავრესი და უპირველესი ფორმაა, მისი სული და გული. იმპროვიზაცია დიდ როლს თამაშობს ზანგების ხელოვნებაშიც, ისეთ შესანიშნავ კულტურულ ფენომენში, როგორიცაა ჯაზი, რომელიც ეგუება და სინთეზირდება ევროპული მუსიკალური აზროვნების პრინციპებთან. შეიძლება ითქვას, რომ იმპროვიზაციის აღიარება მაღალმხატვრულ ფენომენად დიდადაა დავალებული ჯაზის ავტორიტეტზე, მის მიღწევებზე.

იმპროვიზაციულობის კიდევ ერთ დიდ რეზერვუარს წარმოადგენს თანამედროვე ალეატორული მუსიკა. ალეატორიკის წყაროები მრავალგვარია: ზოგიერთი მათგანი რომანტიკული ესთეტიკის პრინციპების ჰიპერტროფიის შედეგად წარმოიშვა. სუბიექტური „გადახრების" ინტენსიფიკაცია ბგერად მასალაში იწვევს სტრუქტურულის დასუსტებას და ამის პარალელურად ემოციური საწყისის გაძლიერებას, გაუცხოებას, გაუთვალისწინებელი მომენტების სიჭარბეს. ალეატორიკა გარკვეული თვალსაზრისით რეაქციაა რეგლამენტაციის საყოველთაო ტენდენციაზე. კოლექტიური იმპროვიზაცია უპირისპირდება სუბიექტურ რაციონალიზმს. მის უკიდურეს გამოვლინებებში კი გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება შემთხვევითობას, შეუთანხმებლობას, არარეგლამენტირებულს. ალეატორულ ფაქტურაში ხშირად იქმნება ბგერადი ნაკადი, რომელსაც არავითარი კანონზომიერება არ განაპირობებს. მუსიკალური ფორმის აგებისას კომპოზიტორის როლი შეიძლება შემოიფარგლოს წინასწარი სიტყვიერი განმარტებით. ასეთი განმარტება კი მსაზღვრელის როლს ვერ შეასრულებს და ვერც რეალურ ჟღერადობას ვერ გაითვალისწინებს. ამის გამო ალეატორული საკუთრივ კომპოზიციურის ოპონენტია, მისი უარყოფაა, პრაქტიკულად იგი წარმოაჩენს და თავისებურ პერსპექტივებს უხსნის ბგერადს ორგანიზების გაუთვალისწინებელ ხერხებს. საზოგადოდ, ტოტალური ალეატორიკა არ იძლევა მხატვრულ ეფექტს, რადგან არსებითად, ალოგიკურია და ვერ ქმნის საფუძველს შინაგანი ჰარმონიისათვის. შეზღუდული ალეატორიკა კი შეიძლება (და ხშირად ეს ასეც ხდება) სისტემის გარკვეულ მომენტს ქმნიდეს. შეზღუდული ალეატორიკა არაერთგზის გამოუყენებიათ ბერიოს, ლიგეტის, ლიუტოსლავსკის, პენდერეცკის და მრავალ სხვა თანამედროვე კომპოზიტორს, რომლებმაც ამ მეთოდზე დაყრდნობით დიდ მხატვრულ ეფექტს მიაღწიეს. სერიული ტექნიკისა და ალეატორული მომენტების სინთეზი მოცემულია ვებერნის საფორტეპიანო პიესაშიც ოპ. 27.

ქართულ მუსიკაში იმპროვიზაციული პრინციპები თვით ხალხურ-

მა ხელოვნებამ შემოინახა. მაგალითად, „ურმულებში“ სოლისტს საშუალება ეძლევა მელოდიური ხაზი გააფერადოს მელიზმებით, მოძრაობის შენელება-აჩქარებით, აქცენტების გადანაცვლებით, რაც რიტმულ ბადეს არღვევს. იმპროვიზაციულობა დიდ როლს თამაშობს ისეთ სასიმღერო სტრუქტურებში, სადაც მოქმედებს კრიმანჭულის ეფექტი. კრიმანჭული არსებითად იმპროვიზაციაა. სოლისტის ვოკალიზი ზედ ედება სტაბილურ სტრუქტურას. კრიმანჭული დამოკიდებულია მომღერლის ფანტაზიაზე, გემოვნებაზე, ტექნიკურ ოსტატობაზე და, რაც მთავარია, მის განწყობაზე, რომელმაც შესაძლოა, მოლიანად შეუცვალოს კრიმანჭულს ხასიათი.

კრიმანჭულს სიმღერაში კონცერტულობის ელემენტები შემოაქვს. იგი არა მარტო სამკაულია, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით სიმღერის შინაგანი დიალოგიურობის გამომხატველი არსიცაა. კრიმანჭულის ეფექტი შეიცავს, ერთი მხრივ, მოტორულ-ტოკატურს და, მეორე მხრივ, ოსტინატურის პრინციპს. ეს თავისებურება კი პირდაპირ პასუხობს მუსიკალური კომპოზიციის თანამედროვე გრძნობას. მუსიცირების ამ სახეობის შესწავლა და კულტივირება თავისთავად მოასწავებს ხელსაყრელი პირობების შექმნას მუსიკალური გრძნობის გააქტიურებისათვის.

ცხადია, ხალხური მუსიკის წიაღში არსებობს იმპროვიზაციულობის სხვა მომენტებიც. მაგალითად, „ოდოიას“ ამ მისგან სრულიად განსხვავებული „ქალგულოს“ დასაწყისი იმპროვიზაციულია სტრუქტურული არამდგრადობის, რიტმულ-ინტერვალური „სუნთქვის“ თავისუფლების გამო. ჩვენს სუფრულ სიმღერებშიც ხშირად იქმნება რიტმულად თავისუფალი განვითარებადი სეგმენტები, რომლებშიც ხმათა ლინეარული თავისუფლება არღვევს პოლიფონიური ნაგებობის არქიტექტონიკულ სიმკაცრეს. იმპროვიზაციული თავისუფლებით გამოირჩევა საწესჩვეულებო გამოყენებითი მუსიკა და განსაკუთრებით, სატირალები.

ყოველივე ამის გათვალისწინება ჩვენი კომპოზიტორების ბუსიკას მიანიჭებდა მეტ სიცოცხლეს, მეტ შინაგან დინამიკას და დააახლოებდა მას ცოცხალი მესიცირების ტრადიციებთან. იმპროვიზაციული ფორმები თავს იჩენს ჯერ კიდევ ზ. ფალიაშვილის „დაისში“. „სულო ბოროტოში“ აღმოსავლურის სტილიზაცია იგრძნობა. „შუქურვარსკვლავი“ „ღამის მუსიკა“ უანრშია დაწერილი. მისი მელოდია კადენციიდან გამოიკვეთება. შალვა მშველიძესთან იმპროვიზაციულობა თავისებური თემატური გენერატორია. შეიძლება ითქვას, რომ მის მუსიკაში იმპროვიზაციული აშკარად სჭარბობს არქიტექტონიკულს. ის, რასაც ნეგატიურ პლანში შეიძლება „გაუთავებელი რეჩიტატივი“ ეწოდოთ, შ. მშველიძის ნაწარმოებთა არსებითი მხა-

რია. მაგალითად, საკმარისია გავიხსენოთ მესამე სიმფონიის პირველი ნაწილი — თავისუფალი იმპროვიზაციული განვითარების საუკეთესო მაგალითი. მელოდიური სახის დაუსრულებელი ძიება ორნამენტირებული რეჩიტატივისა და რეჩიტატივად ქცეული ორნამენტის გაშლაა. ეს მელოდია ძალიან ახლოსაა, ჩვენ ვეგრძნობთ მის სუნთქვას, მაგრამ იგი თითქოს ვერ სვდება ფოკუსში. მშველიძისეული აზროვნების ეს თვისება ხალხური მუსიკის ზოგიერთი პრინციპის ჰიპერტროფიის შედეგია. ეს არის ინტონაციური თვალსაზრისით საოცრად მიმზიდველი კადანსირება, ინსტრუმენტული მელოდიის დაუსრულებელი ქმნადობა. ამ ქმნადობის დინამიკა ხან ინტენსიურია, ხან შენელებული, რაც განაპირობებს მუსიკალური ფორმების თავისებურ აღნაგობას, სტრუქტურულის გარკვეულ სისუსტეს და ამის სანაცვლოდ თვით ინტონაციურის სუნთქვის გაძლიერებას. ამასთან კომპოზიტორს გააჩნია ჯანსაღი ჟანრული გრძნობაც. ერთი სიტყვით, იმპროვიზაციულ-ჟანრული ადასტურებს მისი მუსიკის ეროვნულ ძირებს. სწორედ ეს განაპირობებს შ. მშველიძის მაღალ ადგილს ქართულ მუსიკალურ კულტურაში. ჟანრულ-იმპროვიზაციული ცოცხალი, ბუნებრივი მეტყველების სათავეა, მისი საყრდენია, შემოქმედებითი იმპულსის უშუალო გამოკლინებაა. ეს არის თავისუფალ ვარიაციებში თემის განმეორადობა, თემისა, რომელიც, შესაძლოა, აღარ შეგვხვდეს დასრულებული თეზისის სახით, მაგრამ მიმართულებას აძლევს ბგერადობის მდინარებას.

შ. მშველიძის სრული ანტიპოდია გ. ყანჩელი, რომლის სიმფონიზმი ყალიბდება პოლარულად დაშორებულ წერტილებს შორის. მის სიმფონიებში ძირითადი თეზისის თვალსაჩინო მკაფიოებას, განვითარების მკაცრ ლოგიკას და თანაშემდევრობას საკუთრივ კომპოზიციური, დრამატულ-თეატრალური განაპირობებს. აქ ყველაფერს მკაცრად განსაზღვრული დრამატურგიული ფუნქცია გააჩნია. და მაინც, იმპროვიზაციულობა ამ შემთხვევაშიც ორგანულად ერწყმის კომპოზიციურს. იმპროვიზაციული ვლინდება გ. ყანჩელის სიმფონიების მონოლოგურ ბუნებაში, თეზისის თანდათანობითი ქმნადობის პრინციპში, სონორული ეფექტების სიჭარბეში, ტემბრულ დინამიკაში. ყანჩელის სიმფონიებში იმპროვიზაციული პრინციპი თავს იჩენს მელოდიური კონცენტრატებისა და სონორული ეფექტების ქსოვილში გაფანტვის ურთიერთგამომრიცხველი პრინციპების შეხამებაში. ეს პრინციპები კომპოზიციურად ვლინდება არათანაზომიერი რიტმით. ექსპოზიციური ეპიზოდები ქმნიან კადენცირებისა და თავისუფალი კონტრასტირების შთაბეჭდილებას. თემატური ელემენტები ყალიბდებიან საკმაოდ დიდ სივრცეში, ამყარებენ სხვადასხვა ტემბრულ ხასიათს და ვარიანტების იმპროვიზაციული ექსპონირების შთაბეჭ-

დილებას ტოვებენ. (სხვათა შორის, ასეთი პრინციპი ხალხური ინ-სტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელი თავისებურების აღ-ორძინებაა, ცხადია. ყოველგვარი ინტონაციური მიმსგავსებების გა-რეშე). ამ ეპიზოდებში საქმაო რაოდენობითაა „დამხმარე ბგერადი მასალა“, რომელიც ქმნის თავისუფალი მუსიცირების ატმოსფეროს. ასეთი შენელებული, დიალოგური ხასიათის ეპიზოდების არსს(მისი კლასიკური ნიმუშია IV სიმფონია) წარმოქმნის თემატური მასალა, რომელიც ჩამოყალიბებასთანავე იძენს გარკვეული ინტონაციურ-სა-ხეობრივი კონცეტრატის მნიშვნელობას და წარმოადგენს მისი გან-ვითარების ღერძს.

„სიმფონიური სტრუქტურის მეორე ნახევარში“ განვითარება თი-თქოს საწინააღმდეგო ნიშნით ხორციელდება. გარკვეული ბგერადი ფორმები, რომლებსაც „ანტი-თეზისის“ მნიშვნელობა ენიჭებათ, თავს ესხმიან, ანგრევენ „ინტონაციურ ღერძს“ და თითქოს ბგერადი მატე-რიისაგან მის გათავისუფლებას ლამობენ. ფორმის ამ ნაწილში მკაც-რი სტრუქტურული კანონზომიერებანი ხელიდან აღარ უშვებენ გან-ვითარების სადავეებს. ამ შემთხვევაში იმპროვიზაციულობის მომენ-ტი მთლიანად გამოთიშულია. მთელი ბგერადი ქსოვილი განპირობე-ბულია „ობიექტური მიზეზებით“.

ცხადია, იმპროვიზაციულობა თანამედროვე ქართულ მუსიკაში შემოდის სხვადასხვა არხიდან, მაგრამ მათ შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეროვნული მუსიცირების ფორმებს ენიჭებათ. იმპრო-ვიზირება მუსიკის მეტრული თავისუფლების საწინდარია, იგი შესა-ნიშნავ პირობებს ქმნის სიტყვისა და ბგერის მრავალნაირი დაკავში-რებისათვის. სასიმღერო-ვარიაციული ფორმების სიუხვე შეიგრძ-ნობა ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, რომელიც დაჟინებით მის-წრაფვის ეროვნული ფორმების აღორძინებისა და მათი ახლებური აუღერებისაკენ. „გურული სიმღერები“ და „მეგრული სიმღერებიც“ ხალხური მუსიკის ტიპოლოგიური ფორმების ადექვატური მნიშვნე-ლობით გამოყენების საუკეთესო ნიმუშებია. მათში ხშირია სინთეზ-ისეთი ფორმებისა, რომლებიც თვით ხალხურ შემოქმედებაში სხვა-დასხვა სახითაა გაფანტული. ამავე დროს, ო. თაქთაქიშვილი ოსტატუ-რად ეხებუნებს სამკაულადქცეულ ელემენტებს ქმედით მელოდიურ ფუნქციას (ამის მაგალითია კრიმანჭულის ვირტუოზული პასაჟების გარდასახვა აქტიურ თემატურ სახეებში), რაც საკმაოდ ხშირია „გუ-რულ სიმღერებშიც“ და „მთვარის მოტაცებაშიც“. იმპროვიზაციულო-ბა თავისებურადაა გარდატეხილი ი. კუპაყმაძის შემოქმედებაშიც, სა-ხელდობრ, „პარაფრაზებში ძველი თბილისის თემებზე“, სადაც ხალ-ხური ვოკალიზის ეფექტი აყვანილია ბრწყინვალე კონცერტულობის დონემდე. ამ ნაწარმოებშიც და „ფშაურ ჩანახატებშიც“ ხალხური

იმპროვიზაციულობის მხატვრული ეფექტი გაძლიერებულია თანამედროვე ევროპული საგუნდო ტექნიკით: იმპროვიზაციული თავისუფლება ვლინდება ფაქტურულ-სონორულის მნიშვნელობაში, წმინდა ინსტრუმენტული ეფექტების გამოყენებაში (მათ შორის გლისანდირება, ბგერათა მტევნები, რომლებიც ერთ ტემბრულ ლაქას ქმნიან, წმინდა ინსტრუმენტული პასაჟების სიჭარბე, რომლებიც ხელს უწყობენ ინტონაციური ენერგიის „სწრაფად წვას“ — ამ არსენალის მხოლოდ ერთი ნაწილია). თუკი შ. მშველიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფოლკლორის იმპროვიზაციულ მომენტებს, ი. კეპაყმაძესთან, პირიქით, ფოლკლორული ინტონაციურად მდგრადის როლს თამაშობს, იმპროვიზაციულობის ეფექტს კი კომპოზიტორი თანამედროვე ტექნოლოგიური ხერხების მომარჯვებით აღწევს.

იმპროვიზაციული ხასიათისაა ა. მაჭავარიანის რამდენიმე ვოკალური ნაწარმოებიც, მათ შორის „ცისა ფერს“ და „მზეთა მზის სახეო“, ქართული ვოკალური ლირიკის მარგალიტთა რიგს რომ მიეკუთვნება. თითოეული მათგანი გაცისკროვნებული ლირიკის ნიმუშია, თითოეულ მათგანს საფუძვლად უდევს იშვიათი გამომსახველობის ინტონაცია, სწორუპოვარი ქართულ მუსიკაში. ამ ინტონაციური ბირთვების გაშლას ახასიათებს იმპროვიზაციული თავისუფლება, რასაც მუსიკაში სიცოცხლის მჩქეფარება შემოაქვს.

იმპროვიზაციის პრინციპის თავისებურად გარდატეხის მაგალითი ქართულ მუსიკაში სხვაც ბევრი შეიძლება აღინიშნოს. იგი თავს იჩენს სიმფონიის ახლებურ დაგეგმარებაშიც. ამის საგულისხმო ნიმუშია ს. ნასიძის „ფიროსმანი“, რომლის ფორმაც აღბეჭდილია რომანტიკული რაფსოდიისათვის დამახასიათებელი თავისუფლებით. ასე რომ, იმპროვიზაციული აზროვნების გააქტიურება, მისი ღირებულების გაგება მხარდაჭერას პპოვებს თვით ქართული მუსიკის დღევანდელ თავისებურებებში. ამიტომაც იმპროვიზაციული უნარის აღზრდა აბსტრაქტულ სურვილს კი არ წარმოადგენს, არამედ ნაკარნახევია იმპროვიზაციული პრინციპების საყოველთაო ხასიათით, მათი ისტორიული და თანამედროვე მნიშვნელობით.

რას ნიშნავს იმპროვიზაციის უნარი? უპირველეს ყოვლისა, ბგერადი ფორმის შერჩევას, მის მოდელირებასა და გარკვეულ სტერეოტიპამდე დაყვანას. აი, ამ სახის ბგერადი ფორმა უკვე მასალაა იმპროვიზაციისათვის. ვისაც მუსიკისადმი აქტიური დამოკიდებულების პრეტენზია აქვს, მას უნდა გააჩნდეს მოცემული მასალის თავისუფალი ვარირების უნარი. იგი კარგად უნდა ფლობდეს მასალის სხვადასხვა ფაქტურაში (პასაჟურ-ეტიუდურში, ტოკატურ-მოტორულში ან პირიქით, რეჩიტატიულ-დეკლამაციურში) გადაყვანის ტექნიკას, სხვა-

დასხვა სახასიათო ნახატში ტრანსფორმირებისა და ჰარმონიზაციის უნარს. ყოველივე ეს შესაძლებელია განხორციელდეს ინტუიტურ დონეზე (იმპროვიზატორებს შორის ბევრია თვითნასწავლი მუსიკოსი, რომლებიც ხანგრძლივი პრაქტიკის პირობებში ხვეწენ თავის ხელოვნებას და ხშირად დიდ სიმაღლეებსაც აღწევენ). მაგრამ, ამავე დროს, იმპროვიზაციული ხელოვნება, თუკი მას ვაღიარებთ მუსიკალური აღზრდის მნიშვნელოვან მომენტად, არ შეიძლება იყოს მხოლოდ თვითდინებისა და ინტუიციის შედეგი. ამისათვის საჭიროა გარკვეული გამოცდილების განზოგადება და მისი გადაცემა მოზარდი თაობისათვის. ამ ხელოვნების დაუფლებას შესაბამისი სასწავლო პროცესის ორგანიზება უზრუნველყოფს.

იმპროვიზაციული პროცესი გარკვეული თვალსაზრისით იმპულსურია, მაგრამ ასეთი იმპულსი შესაბამის ინტელექტს და განწყობას ითხოვს. თანამედროვე პირობებში იგი უნდა აღიზარდოს კომპოზიციის გრძნობასთან ერთად. როგორც ზემოთ ითქვა, გარკვეულ ეპოქებში (სახელდობრ, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ხანაში), იმპროვიზაციული მეთოდი განდევნილ იქნა კომპოზიციურის მიერ. იგი ხელყოფას გადაურჩა აღმოსავლეთსა და ჯაზის ხელოვნებაში. ქართული პროფესიული მუსიკა კი, როგორც ცნობილია, თვალს უსწორებს ევროპულს და მისგან ითვისებს როგორც ძლიერ, ასევე სუსტ მხარეებს. ამიტომაც ეროვნული მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები ხშირად იყო ხოლმე უკუგდებული, როდესაც იგი „ევროპულ გაგებას“ არ ესადაგებოდა. ასეთი მიდგომა გამოშეღავნდა იმპროვიზაციისადმი დამოკიდებულებაშიც. არსებითად, იგი შეანთქა კომპოზიციურმა, მიუხედავად იმისა, რომ თვალწინ იყო ხალხური სიმღერები, რომლებიც სამუსიკო პრობლემებისადმი გარკვეულ მიდგომას გვთავაზობდნენ. გამონაკლისს წარმოადგენდა მხოლოდ შ. მშველიძე.

იმპროვიზაციული საწყისი ქართულ მუსიკაში უფრო აქტიურად შემოვიდა 60—70-იან წლებში — ნ. გაბუნიას „იგავი“, რ. ჭარუხნიშვილის „საცეკვაო იმპროვიზაციები“, ჯ. კახიძის „კრიმანჭული“, რომელიც ჯაზური იმპროვიზაციის ეროვნული ანალოგია, ვ. ახარაშვილის კონცერტი ჩელოსა და ორკესტრისათვის, გ. ყანჩელის სიმფონიები, ს. ნასიძის „ფიროსმანი“, უფრო გვიან ს. ცინცაძის 24 პრელუდია ჩელოსათვის... პრელუდირება, ტოკატური მოტორიკა, მოდელის თავისუფალი გაშლა-განვითარება, საშემსრულებლო ფანტაზიის, მელოდიურ-რეჩიტატიული ფორმების ერთმანეთში გადასვლის დინამიკა, თემატურის გაბნევა საერთო მოძრაობაში ან ამის საპირისპიროდ — საერთო მოძრაობის დაყვანა ინტონაციურ ფორმულამდე არა მარტო ალეატორული პრინციპის არაერთჯერადი ეფექტისათვის, არა-

მედ სტრუქტურული კომპონენტის მნიშვნელობის გამოსაყენებლად — აი, აქტიური იმპროვიზაციის ფორმები, რომლებსაც ჩვენს მუსიკაში ჯერ კიდევ სრული სიძლიერით არ უთქვამთ თავისი სიტყვა, და რომლებშიც, როგორც ჩანს, მომავალში უფრო რადიკალურად გამოავლენენ თავის დაუსრულებელ შესაძლებლობებს.

როდესაც იმპროვიზაციული გრძნობის აღზრდის აუცილებლობაზე ვლაპარაკობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მუსიკალური აზროვნების ზემოთ აღნიშნულ პრინციპებს ჩვენს მიერ აღზრდილი მუსიკალური ინტელექტი უნდა აღიქვამდეს არა როგორც ნორმიდან გადახრას, არამედ როგორც მის გამოვლენას. მხოლოდ ასეთი ინტელექტი შეძლებს მთელი სისრულით გაითვალისწინოს იმპროვიზაციულობის მხატვრულობა და გაერკვეს მისი ანტაგონისტური კომპონენტების დიალექტიკაში. აღარას ვამბობ იმის შესახებ, რომ იმპროვიზაციული გრძნობა, იმპროვიზირების უნარი — ხელოვნებასთან აქტიური დამოკიდებულების და ამრიგად, თვით ხელოვნების გაგების აუცილებელი პირობაა, ხელოვნების ქმნადობაში რეალური მონაწილეობის მიღების საწინდარია.

თავი III

კულტურის ეროვნულობა. მისი ისტორიული მეხსიერება. ბგერადი გარემოს გათავისება მუსიკის მიერ. ტრადიციები და ინტერნაციონალური კავშირები

ჩვენი პაექრობის (პრესის ფურცლებზე თუ ზეპირი დისკუსიების დროს) უმთავრესს საგანს უწინ ეროვნულის რაობის გარკვევა წარმოადგენდა. განსაკუთრებული სიმწვავით მასზე მსჯელობდნენ 50—60-იან წლებში, თუმცა ამ საკითხზე კამათი არც შემდგომში განელებულა. დღეს კი ეროვნულის შესახებ უფრო ნაკლებად წერენ იმიტომ, რომ კრიტიკამ პუბლიცისტური სიმახვილე დაკარგა. ნურავინ იფიქრებს, რომ ეს პრობლემა გადაწყდა, ან გაგვიჩნდა უფრო დიდი საზრუნავი, რომელმაც ყურადღება თავის თავზე გადაიტანა.

„ეროვნული“ არ გახლავთ ისეთი ცნება, რომელშიც ყველამ ერთი და იგივე შეიძლება იგულისხმოს. ეს სიტყვა სხვადასხვანაირად იკითხება, მასში სდებენ სხვადასხვა შინაარსს, სხვადასხვა განზომილებას გულისხმობენ. ჩვენ ამჯერად მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ პოლარულად განსხვავებულ შეხედულებებზე გავამახვილებთ. ერთნი „ეროვნულად“ მიიჩნევენ იმას, რომ ხალხურთან, მის სასიმღერო სპეციფიკასთანაა დაკავშირებული. მათი აზრით, „ეროვნულია“ ის, რაშიც რეალურად ვლინდება ქართული მუსიკალური აზროვნების (იგულისხმება ხალხური კანონზომიერებანი) სპეციფიკური ინტონაციური, ჰარმონიული თუ რიტმული მოდელი. ასეთი გაგებით „ეროვნული“ თვით ჩვენი ხალხური მუსიკის ჟანრულ სპეციფიკას უნდა ემყარებოდეს, „ეროვნულის“ პირველწყაროს მონახვა ყურს არ უნდა გეუჭირდეს, ამ შესატყვისობით მიიღწევა ეროვნული ტრადიციის უწყვეტობა.

საწინააღმდეგო პოზიციაზე მდგომთათვის მთავარია „ეროვნული სულისკვეთება“, რომლის კონკრეტული გამოხატვა, ცოტა არ იყოს, რთულია. ამ პოზიციისათვის „ეროვნულის“ გაგების უფრო ფართო

თვალსაწიერია დამახასიათებელი. ასეთ შემთხვევაში, ეროვნულის გამოხატვა არ ხდება რაიმე სავალდებულო თვისებებით. მას აღწევს ისიც, რაც ხალხურს უკავშირდება და ისიც, რაც პროფესიული მუსიკის ტრადიციათა თავისებური გარდატეხის შედეგად მიიღება. ბოლოსდაბოლოს, ეროვნული ხასიათი მათ გარეშეც შეიძლება წარმოიშვას, თუნდაც ქართულ სიტყვასთან შერწყმის გზით.

მუსიკა ისევე, როგორც არქიტექტურა, „ეროვნულობის ეფექტის" მისაღწევად შეიძლება დაყაბულდეს მხოლოდ ჩუქურთმას, ჰეტეროფონიურ ორნამენტს, რომელიც სტრუქტურაში ერთ-ერთი (შესაძლოა არაძირითადი) ელემენტის უფლებით შემოდის. მაგრამ ეროვნულის ასეთი განმარტება მაინც სათუოა, რადგან ეს ხერხი შეიძლება შეგვხვდეს „არაქართულ" მუსიკაშიც, რომელსაც ამის გამო ჩვენი კულტურის კუთვნილებად ვერ ჩავთვლით. მაშასადამე, ეროვნულ „სულისკვეთებაში" უნდა ვიგულისხმოთ რაღაც უფრო არსებითი, უფრო ხელშესახები ნიშან-თვისებები.

„ეროვნულისა" და „ეროვნულის მიღმა მყოფის", „აღგვილობრივისა" და „უცხოს", თვითმყოფ-განუმეორებლისა და სტანდარტიზებულის ურთიერთობის პრობლემა მარტო მუსიკის წინაშე როდი დგას. იგი კულტურის ყველა მხარეს ეხება და ხშირად საკმაოდ მწვავე ხასიათს იძენს. „ეროვნულის" განსაკუთრებულ გრძნობაში მეღვიძება ეროვნული თვითდაცვის, ეროვნული ღირებულებების შენარჩუნების ინსტინქტი, მისი თვითმყოფობის განმტკიცების სურვილი, სურვილი, რომელიც ნაკარნახევია როგორც პოლიტიკურ-სოციალური მოსაზრებით, ისე მშობლიური კულტურის განსაკუთრებულობის, მისი შემდგომი განვითარების აუცილებლობის შეგრძნებით. კულტურა თავისებური რეალობაა, ერის მომავალი არსებობის გარანტიაა, მის მიერ შექმნილი ღირებულებებია, რომელთაც „ეროვნულის" შემდგომი განვითარების პოტენციალი გააჩნიათ. ეროვნული თვითმყოფობის დაკნინება, მისი გათქვეფა სხვა კულტურაში არა მარტო მისი შემქმნელი ხალხის ტრაგედიაა, არამედ მსოფლიო ცივილიზაციისაც. ამიტომაა, რომ ჩვენს ქვეყანაში ესოდენ დიდი ყურადღება ექცევა ერთა თვითმყოფობის, მათი კულტურული თავისებურებების შენარჩუნებას.

„უცხოსა" და „მკვიდრის" ურთიერთობა საკმაოდ მწვავე პრობლემაა. მით უმეტეს, რომ მუსიკალური ყოფის სპეციფიკის გამო თვითმყოფი მუსიკაში უფრო ადვილად თავსებს თავის პოზიციებს, უფრო ადვილად ეგუება „უცხოს", უფრო ადვილად კარგავს თავის სახეს. უნივერსალიზაციის ეს პროცესი, რისი მოწმენიც ჯართ ქართულ მუსიკაში, სხვადასხვანაირი ეპითეტებით შეგვიძლია ვნოვნათლოთ იმის მიხედვით, თუ რა პოზიციებზე ვდგავართ: ერთნი ატყვე-

ან, რომ გაფართოვდა ქართული მუსიკის თვალსაწიერი და რომ დღეს იგი უფრო მრავალფეროვანი, მრავალსტილოვანია, რის გამოც მისი დღევანდელი ენა უფრო შეესატყვისება თანამედროვე სულისკვეთებას, იმ ინტელექტუალურსა თუ ემოციურ ცხოვრებას, რომლის ფსიქოლოგიური სიმართლით გამოხატვის აუცილებლობამ აიძულა ფაქტობრივ სმენით დაჯილდოებული მუსიკოსები ახალი ინტონაციური ენა მოეძიათ. საწინააღმდეგო პოზიციაზე მდგარნი სხვაგვარად, შესაძლოა, ნეგატიურადაც შეაფასებენ ამ ახალ სიტუაციას თუკი მის ღირებულებაზე ტრადიციული მუსიკალური ფორმების მიხედვით იმსჯელებენ. ისინი იტყვიან, რომ ასეთი სახის პროფესიული მუსიკა (რომელსაც აუცილებლად მოაკუთვნებენ ესტრადასაც) უცხოა ჩვენი ხალხისათვის, მისთვის შეუფერებელი ფორმებისა და ტენდენციების გამტარია, და ამდენად მასში კატასტროფულად მცირდება ეროვნულად თვითმყოფის ხვედრითი წონა. მათი აზრით, ჩვენი კომპოზიტორების მუსიკალური ენა თანდათან იმ „საერთო-განურჩეველ" იერს იღებს, რომლის მიხედვითაც ძნელია მისი ეროვნული კუთვნილების განსაზღვრა.

სრული სიმართლე არც ერთ პოზიციას არ გააჩნია, თუმცა ორივე მხარეს ზოგიერთი რამ სწორად აქვს ნაგრძნობი. ერთი რამ უეჭველია: თანამედროვე კულტურის გამტარიანობა მკვეთრად გაიზარდა, რასაც განსაკუთრებით ხელი შეუწყო თანამედროვე კომუნიკაციების ინტენსივობას. ბევრი რამ შემოდის არასასურველიც (ვგულისხმობ საესტრადო შაბლონებს), ე. ი. ისეთიც, რომელიც ორგანულად არ ერწყმის ეროვნულ მუსიკალურ გამოცდილებას. მაგრამ, არსებითად, ჩვენს კულტურას გააჩნია თავისებური მუსიკალური ცნობიერება, გააჩნია ის უმნიშვნელოვანესი ტრადიციული ფორმები, რითაც პროფესიული მუსიკა აზროვნებს და რომლებიც დღემდეა ყოფაში შემონახული. თანამედროვე ინტონაციური წყობის შექმნაში ჩვენი მუსიკალური ტრადიცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ეროვნული კულტურის წინაშე თანამედროვე ქართული მუსიკის უპირველესი დამსახურება ის გახლავთ, რომ მან ყოფიდან და ხალხური მუსიკის სათავეებიდან დაიწყო თავისი გზა და დღემდე არ გაუწყვეტია ამ სათავეებთან კავშირი. ეს წყაროები ქართულ მუსიკაში სხვადასხვანაირად გამოიყენება — პრიმიტიული იმიტაციიდან სრულ გადახალისებამდე, ახალ ფორმებში მოხერხებული აღორძინებიდან იმ უხერხული ჰიბრიდების წარმოქმნამდე, სადაც ხალხური ინტონაციის არსი გამოშიგნულია და მხოლოდ მისი მკვდარი ფორმაა შერჩენილი. ასეთი დანაკარგების გარეშე შეუძლებელია ხელოვნების განვითარების რეალური გზის წარმოდგენა. და მაინც, მხატვრული პროცესის მნიშვნელობა შენაძენით განიზომება და არა დანაკარგებით. შენაძენი კი

ის ინტონაციური წყობაა, რომელიც ამ უკანასკნელი 60—70 წლის მანძილზე ჩამოყალიბდა. როდესაც საქმე ეხება „გარედან შემოსულის“, „უცხოს“ ათვისებას, მაშინ გადამწყვეტ როლს თამაშობს ამ ინტონაციური წყობის უნარი — ახალი მასალის ადაპტირებით უფრო მრავალფეროვანი, მრავალგანზომილებიანი და მოქნილი გახდეს და, ამასთან ერთად, თავისი მეობაც შეინარჩუნოს.

ეროვნულობის პრობლემა ხშირად წმინდა თეორიულ სიბრტყეს უფრო იძენს, ვიდრე პრაქტიკულს. ჩვენი მხატვრული აზროვნება ისეთ საძირკვლებს ემყარება (სინამდვილისეული მასალა, გამომსახველობითი ხერხები, ტრადიციები, ეროვნული ტემპერამენტი და ა. შ.), რისი შერყევა არც თუ ისე ადვილია, თუკი ადამიანმა არ დაისახა მიზნად ეროვნული თვითმყოფობის უარყოფა. ადამიანი, ცხადია, განფენილია ცოცხალ სინამდვილეში, ყოფაში, მაგრამ მასზე არ დაყვანება. ამიტომ ის, რაც ეწინააღმდეგებოდა ადამიანისეულის დამკვიდრებას, აღიქმებოდა შემაძრწუნებელი ტრაგედიის წყაროდ (ამის შესანიშნავი მაგალითებია მარტვილობანი და თვით ლირიკული პოეზიაც). მაგრამ განცდა არასოდეს იღებდა სასოწარკვეთილების, გაშმაგების, უკიდურესი ემოციურობის ხასიათს (ე. წ. „სამხრეთული ტემპერამენტის“ საწინააღმდეგოდ). პირიქით, გრძნობებს სონაცრე, ჰეშმარიტების მოაზრების ცდა და ამ საზომით მოვლენების ღირებულების დადგენა — ის პრინციპია, რომელიც ჩვენი ხელოვნებისათვის თამაშობს თავისებური „ფსიქოლოგიური რეგულატორის“ როლს. ეს ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ჩვენს ხელოვნებას ემოციურობა აკლდეს ან იგი მხოლოდ ზემოდასხელებული პრინციპით ხელმძღვანელობდეს. ცოცხალი ხელოვნება ქმნადობის პროცესია, რომელშიც ხშირად დიამეტრულად საპირისპირო ძალები ეჯახებიან ერთმანეთს. მასში ამ პრინციპთან ერთად „ანტიპრინციპიც“ მოქმედებს, ისიც, რაც ნორმის დაცვისა და კონსერვაციის ინტერესებით ხელმძღვანელობს და ისიც, რაც მას ანგრევს ან აფართოებს, რასაც მოუსვენრობა მოაქვს, თავისი ბუნებით არასტაბილურია და „გამღვიძებელის“ როლს თამაშობს.

ხელოვნების ეროვნულობას სხვასთან ერთად (და შესაძლოა, არსებითად) პირობებს ის თვალსაზრისი, რომ მისი წარმომქმნელი გარემო სამყაროს განსაკუთრებული და განუმეორებელი ნაწილია. ასეთი „თვალსაზრისი“ დამახასიათებელია არა მარტო მრავალრიცხოვანი, არამედ ე. წ. პატარა ერებისთვისაც, რომლებმაც შესაძლოა, ჩვენამდე მოაღწიეს სულ რამოდენიმე ათასი მაცხოვრებლის ოდენობით. მათაც გააჩნიათ თავისი ხელოვნება, თავისი კულტურა და ამ კულტურისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებულის (თუკი ერი თავისთავადობაზე პრეტენზიას აცხადებს) გრძნობა. ამ კულ-

ტურებსაც აქვთ სამყაროსთან, მოვლენებთან, ადამიანურ ურთიერთობებთან დამოკიდებულების საკუთარი, თვითმყოფი კონცეფცია, დამოუკიდებლობის, ორიგინალობის, ავტონომიურად არსებობის მოთხოვნილება და რწმენა.

მკითხველი ისე ნუ გამიგებს, თითქოს მე იზოლაციონიზმს და განკერძოებულობას ვქადაგებდე. არაფერია ამაზე საშინელი და მომაკვდინებელი კულტურისათვის. პირიქით, კულტურის სიცოცხლისუნარიანობის, მისი ნორმალური ზრდა-განვითარების წინაპირობა ინტერნაციონალიზმია. ეროვნული სინამდვილე, განსაკუთრებით, ჩვენს დროში, ჩართულია მიმოქცევათა ფართო ქსელში. ბევრი რამ ბუნებრივად, ყოველგვარი წინასწარგანზრახვით მკვიდრდება ყოფაში და კულტურაში, როგორც გარდაუვალი აუცილებლობა. ადამიანი ეწაფება იმ უდიდეს კულტურულ გამოცდილებას, რაც სხვა ეროვნული წყაროებიდან მოდის. ეწაფება ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად კი არა, არამედ იმ კითხვებზე პასუხის გასაცემად, თვით მას რომ ებადება. აი, ეს არის კულტურულ მიმოქცევათა გაფართოების, გაზშირების და გაღრმავების საწინდარი. ასეთ ურთიერთობათა ქსელში შესვლა გარდაუვალია, ყოველი ეროვნული კულტურა, თუკი მას არ სურს ნაკრძალად გადაქცევა, ამ კანონზომიერებას ახორციელებს კიდეც.

პრობლემა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ არ დათმო, არ დაკარგო შენი რაობის განმსაზღვრელი და საკაცობრიო პანორამაში შენი ადგილის განმაპირობებელი საკუთარი თვითმყოფობის სიმბოლო. ამ დიდ კულტურულ მოძრაობაში არ უნდა გადაიქცე ნეიტრალურ ადგილად, ყოველისმძლე სტანდარტიზაციის ლუკმად, რაც დღეს კულტურულ მიმოქცევათა პროცესის ერთ-ერთი თანამხვედრი, ნეგატიური მოვლენაა და რეალურ საშიშროებას უქმნის ეს კულტურებს, რომლებსაც თავდაცვის უნარი არ გააჩნიათ.

მაგრამ როგორ დავიცვათ თავი, რა საშუალებებით უზრუნველვყოთ ჩვენი კულტურის თვითმყოფობა? ხომ არ შევქმნათ ერთი დიდი კომისია, რომელიც საცერში გაცხრილავს მოვლენებს და ამოგლიჯავს მხატვრული შემოქმედებიდან იმას, რაც მიუღებელია, ან იქნებ მეცნიერული სიზუსტით დავადგინოთ ის, რაც თვითმყოფია და ამით ვიხელმძღვანელოთ მოვლენების შეფასებისას? ეს წინადადებები აბსურდულია. მაგრამ განა კრიტიკას მსგავსი კრიტერიუმებით არ უხელმძღვანელია სხვადასხვა მოვლენის შეფასებისას?

კულტურას მხოლოდ იმ შემთხვევაში არ ემუქრება თავისი დამოუკიდებლობის ხელყოფის საშიშროება, როდესაც იგი ცოცხალ სინამდვილეს ეხმაურება და მისი გააზრების სურვილით სულდგმულობს. კულტურისა და, კერძოდ, ხელოვნების თვითმყოფობას განა-

პირობებს ეროვნული სინამდვილე, მისი დღევანდელობა, ადამიანები, რომლებიც დღევანდელობას ქმნიან. სწორედ ეს რეალობაა განუმეორებელი, სწორედ იგი მოითხოვს თავისი გაგებისა და არსის წვდომისთვის ეროვნულ ტრადიციებზე დაყრდნობას, იმიტომ, რომ კახელი გლეხის ბუნებას ინდური ქორეოგრაფიით ვერ გამოხატავ. კახელი გლეხკაცის, მისი ადამიანური თვისებებისა და ჭირ-ვარამის ამოცნობა შეუძლია მხოლოდ იმ ხელოვნებას, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ამ მიზნის მისაღწევად იქმნებოდა. დღეს ეს ხელოვნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში იცოცხლებს და მხოლოდ მაშინ მოიმკის უხვ მოსავალს, თუ ისევ იქონიებს მხედველობაში კახელ გლეხკაცს. ყოველივე ეს კი განხორციელდება მხოლოდ მაშინ, თუ ხელოვნება არ უგულებელყოფს ოდითგანვე შემუშავებულ პრინციპს (რადგანაც თვით ეს პრინციპი შესაბამისი იმპულსით იყო განპირობებული).

რთულია ტრადიციებთან დამოკიდებულების საკითხი, იგი ერთ მნიშვნელოვან არ დაიყვანება და ყოველ შემოქმედებით აქტში სხვადასხვანაირად წყდება. ხელოვნება თავისი დროის ხმაა და რაგინდ მნიშვნელოვანიც და სამაგალითოც არ უნდა იყოს წარსული, იგი აღარასოდეს განმეორდება, თუნდაც იმიტომ, რომ ადამიანის ცხოვრება შეუქცევადი პროცესია, იგი აღარ უბრუნდება განვლილ საუკუნეს და ამიტომ მისი ურთიერთობებიც დროის ყოველ მონაკვეთში ახალი შინაარსით იტვირთება. ხელოვნება შეიძლება შეეადაროთ ცოცხალ ორგანიზმს, რომლის სუნთქვა დროის სუნთქვაა, დროის პულსია, დროის განუმეორებლობაა. ამიტომაც, როდესაც წარსულის ნაწარმოებთა ღირებულებას ვადგენთ, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ნაწარმოებსა და დროს შორის არსებულ თანაფარდობას. ჩვენ უნდა გვაინტერესებდეს, თუ როგორ და რამდენად იქნა მასში რეალიზებული იმ დროისათვის დამახასიათებელი სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაცია, ზნეობრივი და ზოგადფილოსოფიური მოწყობა. მარადიულის შემოქმედებითი ბუნება აქტუალურში ვლინდება (ცხადია, მე ერთმანეთისაგან ვანსხვავებ აქტუალურსა და საშირბოროტოს). მარადიული (ე. ი. აქტუალური) ისაა, რითაც წარსული კოორდინაციას ამყარებს აწმყოსთან, ჩვენი დროის მხატვრულობასთან, რაც მასთან მოდის ტრადიციის სახით და რაც ძიებების მიმართულებებს განაპირობებს. დღევანდელობა შემოქმედებისათვის არა მარტო თემატური იმპულსია, არამედ გარკვეულ ხერხებზე ორიენტაციაც. ჩვენმა დრომ თავისი გამომსახველობა მოიტანა და ხელი შეუწყო ტექნოლოგიურ პროგრესს, რომლის უგულებელყოფა შეუძლებელია. ის ტექნიკა, რომელსაც მიმართავდა პალესტრინა, დღეს ძნელად თუ გამოადგება ვინმეს, მაგრამ თვით პალესტრინას მუსიკა მარადიულ ღირებულებათა საგანძურს ეკუთვნის. ცხადია, მისი ტექ-

ნოლოგია ისეთია, როგორსაც მოითხოვდა მხატვრული იდეის გამოხატვა. იდეის სრულყოფილი გამოხატვა კი შესატყვისი ტექნოლოგიური კონცეფციის რეალიზაცია და მისი გადალახვაა, მომავალში გასვლაა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მომავალს ეს ტექნოლოგია ვერ მიჰყვება ამაღე სახით. ამიტომაა, რომ სტილის კულმინაცია აღნიშნავს მისი კრიზისის, მისგან გასვლის მომენტსაც და განსაკუთრებული სიმძლავრით ახლის ძიების აუცილებლობას ავლენს. მაგრამ ერთია ტექნოლოგიური სისტემის უკუგდება, მეორე — მისი ცალკეული მხარეების ბედი. იმპრესიონისტების (კერძოდ დებიუსის) სისტემა მოქმედებდა შედარებით მოკლე ისტორიული ეპოქის მანძილზე, მაგრამ მისი ცალკეული მხარეები თავის მიმზიდველობაა შემდეგაც ინარჩუნებდნენ. მათ შეაღწიეს მრავალ ეროვნულ კულტურაში, მათ შორის ქართულშიც, რომელშიც გარკვეული სიახლეები შემოიტანეს (დებიუსი-რაველის ზეგავლენა ბევრმა ქართველმა კომპოზიტორმა განიცადა, კერძოდ, ბ. კვერნაძემ, ნ. მაჩისაშვილმა, ა. მაჭავარიანმა და სხვებმა).

ჩვენ კომპოზიტორებისაგან მოვითხოვთ ახლის გრძნობის სიმახვილეს, ახლებური ხერხებით აღქურკას, ახლის ძიებას და სხვ. ყველა ეს მოთხოვნა სამართლიანია. მაგრამ არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ახალი მუდამ რაღაც ტრადიციას ეყრდნობა, მუდამ ჩვეულისა და უჩვეულოს შეზავებაა, მათი შეთავსება-გამთლიანებაა, თვით მაშინაც, როცა იგი დამკვიდრებულ-დაკანონებულის გადალახვის ხასიათს ატარებს. კომპოზიტორის, მხატვრის თუ მოქანდაკის არჩევანი არც შეიძლება იყოს აბსოლუტურად თავისუფალი. ჯერ ერთი, ამ „თავისუფლებას“ ზღუდავს მასალის „თანდაყოლილი“ თვისებები. განა შეიძლება მთლიანად იაზროვნო სხვა საკომპოზიტორო სკოლის ტრადიციებში, თუკი შენარჩუნებული გაქვს კავშირები შენს ეროვნულ ენასთან, იმ მეტყველებასთან, რომელიც შენს ხალხს ახასიათებს? ამიტომაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მასალის შერჩევას. სამოცდაათი წლის წინათ ახალი ქართული მუსიკა ჩვილივით ტკბილი იყო. იგი სიახლეებს ჯერ კიდევ გაუბედავად ეტანებოდა, „მიწას“ ეკვროდა. მაგრამ ყამირი გატყდა, ქართულ პროფესიულ მუსიკაში შემოვიდა და დამკვიდრდა ის მასალა, რომელიც მომავალში შექმნიდა საიმედო საძირკველს. 60-იანი წლების დასაწყისში „განახლების ტალღამ“ ისე მძაფრად შემოუტია ტრადიციულს, რომ მისი მომავალი სათუო გახადა. მაგრამ მასალამ ამ გამოცდას გაუძლო, ვინაიდან გარკვეულ „ინტონაციურ გამოცდილებას“ ეყრდნობოდა.

ზემოხსენებულ თავისუფლებას ზღუდავს კომპოზიტორის აზროვნების ტრადიციულობაც, გარკვეული მემკვიდრეობითი „გენები“, რომლებიც ხელოვანს საშუალებას არ აძლევს ამოვიდეს უკვე გაჭრი-

ლი კალაპოტიდან. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვანის მიერ „გზის გავლის", ჩამოყალიბების პროცესს, არა მარტო საკუთარი სტილის, არამედ, საზოგადოდ, გარკვეული ეროვნული ტრადიციის გრძნობას. მაშინ ის, რაც შემოდის, რაც სიახლეა, გარკვეულ კავშირს ამყარებს საერთო „კულტურულ კონტექსტთან". ნ. ფალიაშვილი და მისი თანამედროვენი — ნ. სულხანიშვილი, დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ვ. დოლიძე — განსხვავებული კომპოზიტორები არიან, მაგრამ ისინი ერთად ქმნიან გარკვეულ სტილს, გარკვეულ კულტურულ თავისებურებას, რომლის მთლიანობა, ცხადია, არსებითად ვანპირობებულია ქართული ხალხური შემოქმედებით, აგრეთვე ძიების საერთო მიმართულებით, საერთო მიზნით, მათი მუსიკის სოციალურ-ფსიქოლოგიური წანამძღვრებით. ამ ფაქტორის მნიშვნელობა დღესაც არ შემცირებულა. ჩვენი მუსიკალური კულტურა მთლიანობას კელავინდებურად უზრუნველყოფს მათი სოციალურ-ფსიქოლოგიური წანამძღვრები. დღეს, ცხადია, ქართული მუსიკალური შემოქმედება უფრო ფართო დიაპაზონსაა, უფრო ფართო ფრონტით იშლება. დღეს უკვე შეიძლება ლაპარაკი მკვეთრად განსხვავებული ხელწერის კომპოზიტორებზე. მაგრამ ჩვენი კულტურის მთლიანობას მისი საერთო მნიშვნელი განაპირობებს. საერთო მნიშვნელს კი სხვა ფაქტორებთან ერთად ტრადიციებზე დაყრდნობაც ქმნის.

ჩვენთვის დღეს თვით ეს ტრადიცია უფრო რთული და მრავალგანზომილებიანია, ვიდრე ადრე, იგი ქართულ ხალხურ მუსიკასთან ერთად იმ გზასაც ითვალისწინებს, ეროვნულმა მუსიკამ რომ განვლო ამ 50—60 წლის მანძილზე. ე. ი. ახალი ქართული მუსიკა ხელმძღვანელობს (უნდა ხელმძღვანელობდეს!) გარკვეული მხატვრული პრინციპებით, მათ უნდა ეყრდნობოდეს. ეს უკვე მოძართებაა. განხორციელებული არჩევანია, გარკვეული მიზნდასახულებაა და აქედან გარკვეული მთლიანობაა.

ხელოვნების ისტორია, სხვათა შორის, სინამდვილისა და ადამიანის გაგების პრინციპებისა და ფორმების გამომუშავების პროცესია. ცხადია, თვით „გაგების" ფენომენი უცვლელი და ხელშეუხებელი თვისება აარა. იგი გადასხვაფერდება სოციალურ-ფსიქოლოგიური ვითარების ცვლის კვალდაკვალ. მაგრამ, ამასთან ერთად, „გაგება-წვდომის" პრინციპები (თუნდაც მათი ფორმალური მხარეები რომ ვიგულისხმოთ) თავის თავს ინარჩუნებენ გარკვეულ ტრადიციაში, მას განუწყვეტლობას უზრუნველყოფენ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მოდრეკილებას ამყარებენ გარკვეული დამოუკიდებლობისაკენ.

მხატვრულ აზროვნებას უნდა გააჩნდეს როგორც გარე სინამდვილის ასახვის, ისე თვითდაკვირვების უნარიც. მხოლოდ მაშინაა იგი აზროვნება და მხოლოდ მაშინ ძალუძს მას ღირებულებათა გარჩევა.

მაგრამ თვითდაკვირვება შინაგანი პოტენციალის გამონახვის წინაპირობაცაა. თვითდაკვირვება, შესაძლოა, სპონტანური პროცესიც იყოს და გარესინამდვილის ასახვის მომენტადაც იქცეს. მაგრამ, შესაძლოა, იგი სპეციალურად დასახულ მიზანსაც ემსახურებოდეს. მაშინ ეს კრიტიკული ანალიზია, თვითშვერეტა და საკუთარი თავის შეცნობაა. ამის გარეშე ფუჭი ოცნებაა თავის დაცვა, რეალურ ღირებულებებზე დაყრდნობა.

კულტურის ისტორიის მანძილზე ისეთი ვითარებაც იქმნება ხოლმე, როდესაც სხვადასხვა მიზეზის გამო არსებითი ღირებულების გაუფასურება ხდება. ამ შემთხვევაში „არსებითი ღირებულება“ პოზიციებს თმობს სიტუაციური ღირებულების“ სასარგებლოდ. მაგალითად, როგორც ცნობილია, კულტურის წინსვლისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მის ინტერნაციონალურ კავშირებს. ამ კავშირების მეოხებით მოპოვებული კულტურაში შემოდის სხვადასხვა გზით და სხვადასხვა სახით როგორც აქტიური ძალა, რომელიც, შესაძლოა, დაუპირისპირდეს კიდეც ადგილობრივს და მისდამი შეუთავსებადობა გამოამჟღავნოს. ამ ვითარებაში ტრადიციული ზოგჯერ აღიქმება როგორც მოძველებული, როგორც განვითარების თავისებური მუხრუჭი. ახალმა ნაკადმა შეიძლება დღის წესრიგში დააყენოს ტრადიციულის ყოფნა-არყოფნის საკითხი.

დიდ ისტორიულ პერსპექტივაში, წესისამებრ, ყველაფერი ადგილზე დგება. ის, რაც არსებითი და სიცოცხლისუნარიანია, კულტურას შერჩება და განაგრძობს ფუნქციონირებას. ის, რაც მართლაც ახალი და გარდაუვალი იყო, რამაც ეროვნულ კულტურას თვალსაწიერი გაუფართოვა, შეეზრდება, შეუერთდება სიღრმისეულს, ახალ თვისებებს შემოიტანს ეროვნულ ნიადაგში, ხოლო ის, რაც ახალი იყო, მაგრამ ზედაპირული და უცხო, ველარ განაგრძობს სიცოცხლეს და კულტურის მეხსიერებიდან თანდათან ამოიშლება.

მკითხველმა შეიძლება იკითხოს: თუკი ისტორიული პროცესი ასეთი გონიერია, მაშინ რაღა საჭიროა ამ თავგადასავლისათვის ამდენი ყურადღების დათმობა, ისედაც ხომ ნათელია, რომ ადრე თუ გვიან ყველაფერი თავისთავად მოწესრიგდება. მაგრამ საქმეც იმაშია, რომ თავისთავად არაფერი ხდება.

ისტორიულ პროცესში ნებისყოფისა და არჩევანის მომენტი რომ არ მოქმედებდეს, მაშინ მოვლენები მკაცრი კანონზომიერებით შესაბამისად განვითარდებოდნენ. „თავის ადგილზე დადგომა“ — რთული და მრავალფეროვანი პროცესია, რომელშიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს პოზიცია, მიდრეკილება, მრწამსი, სურვილი, გარკვეული იდეისათვის ბრძოლა, ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რასაც ქმნის კონკრეტული ისტორიული აუცილებლობა და რაც ადამიანურ ინტე-

რესებში ვლინდება. იყო დრო, როდესაც „თერგდალეულებმა“ ილია ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობით ქართული კულტურის გარკვეულ არეს შეუტიეს, როგორც დრომოჭმულსა და ვიწროდ თავადაზნაურულს. „თერგდალეულთა“ მოძრაობა ეყრდნობოდა ახალი დროის ავტორიტეტს, მის სასიცოცხლო მოთხოვნილებებს, მოწინავე პოზიციებს განასახიერებდა. პოლემიკური პათოსით აღგზნებული, იგი უგულებელყოფდა იმას, რაც, მისი აზრით, გამოუსადეგარი იყო ახალი დროის სულისკვეთების გამოსახატავად. „თერგდალეულთა“ პოზიცია შეესატყვისებოდა ეროვნულ ინტერესებს, ამ მოძრაობის მთავარი შედეგი ეროვნული თვითშეგნების გამოფხიზლებასა და კულტურის ახალი მხარეების განვითარებაში გამოვლინდა.

დრომ მაინც თავისი გაიტანა. „თერგდალეულთა“ მოღვაწეობის შედეგად ქართული ეროვნული კულტურა მომწიფდა და მოძლავრდა, მან ისე ღრმად შეიმეცნა თავისი თავი, რომ აუცილებლად მიიჩნია თავისსავე ძველ წყაროებს უფრო ღრმად ჩაჰკვირვებოდა, აეღორძინებინა თავისი ფარული, ადრე რამდენადმე უგულებელყოფილი, მაგრამ ამოუწურავი პოტენციალი, ცხოვრების მიერ წამოჭრილი პრობლემების შესასწავლად და გადასაჭრელად, განახლებული ესთეტიკური გრძნობის დასაკმაყოფილებლად და, რაც მთავარია, კულტურის განსავითარებლად. ახალი ქართული კულტურა გრძნობს, რომ იმ სიახლეებს, რომელთა დასაწყისად XIX საუკუნეს მიიჩნევდნენ, თავისი ღრმა ფესვები გააჩნია. ახალი დრო, ნებით თუ უნებლიედ, საზრდოობს იმ წვენით, რომელიც ჩვენი ისტორიის ღრმა ქანებშია ჩამდგარი. განსაკუთრებულ მომხიბლელობას იძენდა ის, რაც თითქოს დაძლეულია როგორც თანამედროვეობისათვის შეუფერებელი, თუნდაც იმიტომ, რომ ათწლეულთა მანძილზე კულტურულ მიმოქცევაში არ იყო ჩართული და თავისი სიწვინდე და გამჭვირვალება შეინარჩუნა.

ანალოგიური პროცესი აღინიშნება ქართული მუსიკის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე. ნიკო სულხანიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის სიდიადეს მათ მიერ ქართული ეროვნული საგუნდო ტრადიციების აღორძინება განაპირობებს. ამ კომპოზიტორთა დამსახურება ისაა, რომ მათ იგრძნეს ქართული მრავალხმიანობის ძალა, უშრეტი ენერგია, მისი მნიშვნელობა ახალი თვითმყოფი მუსიკალური კულტურის შესაქმნელად. მრავალხმიანობა პრინციპი იყო არა მარტო მელოდიებისა და ფაქტურის, არამედ ფორმის აგების თვალსაზრისითაც. გუნდური აზროვნება, ცხადია, თავისებური სისტემაა, რომელსაც საფუძვლად მკაცრი პრინციპები უდევს. მაგრამ, ამავე დროს, ეს სისტემა ღიაა, ე. ი. ითმენს სიახლეთა ჩართვას, მასალისა და მისი დამუშავების ხერხთა მრავალფეროვნებას. ფალიაშვილისათვის გუნ-

და თვით საოპერო დრამატურგიის არსებითი მომენტია. მისი შემოქმედების ეს თავისებურება საბაბს იძლევა ანალოგიის დაძებნისათვის ჰენდელის ორატორიების პრინციპებთან. მათ არ აკავშირებთ თვით მასალის კონკრეტული ინტონაციური შინაარსი და სტილის მთელი რიგი სხვა მხარეები. პარალელების გასაველებად საგულისხმოა გუნდის დომინირება ფორმაში. ცხადია, ფალიაშვილისათვის ამოსავალი წერტილი იყო ის ოპერა, რომელსაც იგი გაეცნო არსებითად თბილისის საოპერო თეატრში (XIX საუკუნის კლასიკური ნიმუშები). მაგრამ განახლების მიმართულებას განსაზღვრავდა „გუნდური აზროვნების პრინციპი“, რომელსაც შემოჰქონდა თავისი დამახასიათებელი მასალაც (არსებითად ხალხური წარმოშობის), გარკვეული ტონუსიც (ეპიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ჟანრების პოლარიზაციით—ოდა-ლამენტო), ფორმაც, რიტმიც (უწყვეტი, მდორედ განვითარებადი). და სხვ. ფალიაშვილის ოპერას სწორედ ამ წმინდა მუსიკალური თვისებების გამო აღიქვამენ როგორც საკუთრივ ოპერისა და ორატორიული ფორმის თავისებურ ჰიბრიდს. ეს უზუსტობა ყველას გვახასიათებს, ვინც კი ვწერთ ფალიაშვილის ოპერის შესახებ. „აბესალომსა და ეთერში“ ოპერა-ორატორია მხოლოდ მაშინ უნდა დაგვენახა, თუკი ქართულ გუნდს ორატორიის ნაირსახეობად მივიჩნევდით. ეს კი სწორი არ იქნებოდა, რადგან ჩვენი გუნდი ევროპულ მუსიკაში ორატორიული ხელოვნების განვითარებამდე გაცილებით უფრო ადრე იშვა და სულ სხვა ჟანრულ კონცეფციას ემყარებოდა, ვიდრე მისი ევროპული „პარალელი“.

არც ის იქნებოდა სწორი, რომ ფალიაშვილის ქმნილებაში დაგვენახა იმ საოპერო ტრადიციების განვითარება, სადაც გუნდს დიდი დრამატურგიული ადგილი უჭირავს (მხედველობაში მაქვს ვერდის ადრეული პერიოდის ოპერები, ვაგნერის „მაისტერზინგერები“, გლინკას „ივან სუსანინი“, მუსორგსკის „ხოვანშჩინა“ და „ბორის გოდუნოვი“). ყველა დასახელებულ შემთხვევაში საგუნდო საწყისი ექვემდებარება იმ დომინანტურ იდეას, რომლითაც გმირთა სულიერი ცხოვრება იხსნება. უფრო მეტიც, ეს საწყისები ერთიანდებიან სტილის, გამომსახველობითი ხერხების რაობით და ერთ მუსიკალურ ნაკადს ქმნიან. ფალიაშვილთან რამდენადმე სხვა სურათი გვაქვს. საგუნდო საწყისი ლირიკული ნაკადის ტოლფასოვანია, იგი ვითარდება ხალხური ხელოვნების კანონებით, ინარჩუნებს დამახასიათებელ ინტონაციას და საგუნდო აზროვნების პრინციპებს, რომლებიც ძირეულად განსხვავდებიან ლირიკულის გამომხატველი მასალისა და გამომსახველობითი ხერხებისაგან. ეს უკანასკნელი ევროპული არიოზული სტილის ტრანსფორმირებაა ეროვნულ ნიადაგზე, მისი ქართული განშტოებაა, მაგრამ, არსებითად, ევროპული საოპერო ხე-

ლოვნების პირმშოა, მისი პრინციპების ჩამონერგვაა ეროვნულ ნიადაგზე. ცხადია, არიოზულ-საოპერო კულტურის დანერგვას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული ხელოვნების წინსვლისათვის. მართლაც, მთელი შემდგომი ქართული საოპერო ხელოვნება ფალიაშვილის შემოქმედების სწორედ ამ მხარეს ავითარებს. გამონაკლისი შ. მშველიძის ოპერებია, რომლებშიც გუნდი კვლავ ასრულებს თავის დიდ როლს და არიოზულის მიმართ ისევ ინარჩუნებს ტოლფასოვანი (თუ მეტი არა) სწუხისს მნიშვნელობას.

„აბესალომ და ეთერი“ ეროვნული მესიკალური აზროვნების მთავარი პრინციპის გენიალური მინიშნება იყო. გენიალური იმიტომ, რომ ამ პრინციპის განხორციელება უფრო ადრე მოხდა, ვიდრე ჩამოყალიბდებოდა კომპოზიტორული სკოლა; გენიალური იმიტომ, რომ მან ეროვნული მუსიკის უკიდეგანო სივრცეებში ყველაზე მნიშვნელოვან სფეროს მიაკვლია და მისი შემოქმედებითი დამუშავებით თავისი პერსპექტიულობა დაამტკიცა. „აბესალომი“ თითქოს მოუწოდებდა ქართველ კომპოზიტორებს: ჩვენი ეროვნული განძი საგუნდო პოლიფონიაა, ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ხალხური სიმღერის არა მარტო ინტონაციური მასალა, არამედ მისი განვითარების პრინციპებიც. ნუ დავაცილებთ მათ ერთმანეთს, შევინარჩუნოთ მხატვრული განზოგადების ეს უნიკალური საშუალება!

ერთი შეხედვით პარადოქსულია, მაგრამ ფსიქოლოგიურად სავსებით მოსალოდნელი, რომ ახალმა ქართულმა მუსიკამ ყური არ ათხოვა და შეეწინააღმდეგა კიდეც ამ მოწოდებას. 20-იანი წლებიდან ქართული მუსიკა ახალ ლანდშაფტზე გადაინაცვლა. შეუღგა ინსტრუმენტული ჟანრების განვითარებას. ვერც ვოკალურმა და ვერც ინსტრუმენტულმა მუსიკამ ვერ შეინარჩუნა საგუნდო აზროვნების უნივერსალიზმი. სიმღერა თითქოს შუაზე გაიხლიჩა და არსებითად „ნედლი მასალის“ წყაროდ იქცა. მისი სახასიათო ელემენტები იერთებდნენ და იგუებდნენ სხვა წყაროებიდან მომდინარე პრინციპებს. ქართული მუსიკის განვითარებას წარმართავდა ახალი შემოქმედებითი ინტერესი, რომელმაც, ცხადია, ბეკრი სიახლე დანერგა და, არსებითად, პროგრესული როლი ითამაშა, თუნდაც იმიტომ, რომ სიახლეები ეროვნულთან შეთავსების უნარს ამჟღავნებდნენ.

სხვათა შორის, ამ პროცესის შედეგად თანამედროვე ქართულ მუსიკაში მკვიდრდებოდა ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების მრავალფეროვანი ჟანრები და ფორმები, რომელთა ხვედრითი წონა „ახალი დროის“ ავტორიტეტით შეიარაღებული ნაკადის შემოტევის გამო საკუთრივ ყოფაში მცირდება. ეს ახალი მასალა, რაც უფრო მეტად ეპატრონებოდა თანამედროვე მასობრივი პროპაგანდის საშუალებებს, მით უფრო იკაფავდა გზას და ადვილად უბამდა მხარს

სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციის ცვალებადობით განპირობებულ ესთეტიკურ ორიენტაციებსაც. ყოფაში ამიტომაც მცირდებოდა საკუთრივ ეროვნულის ენერგია. „აბესალომის“ და მისი ტრადიციების მნიშვნელობა, სხვათა შორის, განპირობებულია იმითაც, რომ მან ფართო ისტორიულ პერსპექტივაში შეამაგრა ხალხური შემოქმედების ინერცია და ჩვენს ერს შემოუნახა ხალხური ფორმები (ნაწილობრივ პირველსაწყისთან საკმაოდ მიახლოებული). ყოველივე ამის წყალობით ქართული პროფესიული მუსიკა ბუნებრივ-სააზროვნოს მნიშვნელობას იძენს თავისი განვითარების ადრეულ საფეხურზევე. ეს მუსიკა ჩვენს მხატვრულ კულტურას შემორჩა, რადგან მისი სოციალური ბაზა თავიდანვე სოლიდური აღმოჩნდა. იგი არა მარტო მისაწვდომი იყო, არამედ თანამუსიკირების ილუზიას უნარჩუნებდა მსმენელს, უქმნიდა მას ესთეტიკური ღირებულების საზომს. ეროვნულმა პროფესიულ მუსიკაში მეორე სუნთქვა შეიძინა.

ცხადია, „საწყისი მელოდიური იმპულსები“ ახალი ყალიბის თემატიზმში სხვადასხვანაირად გარდაისახებოდა. „შემოქმედების ფსიქოლოგიის“ შესწავლისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ერთი და იგივე ხალხური ნიმუშის ბედის გათვალისწინებას სხვადასხვა კომპოზიტორის ქმნილებებში. მრავალ ქართველ კომპოზიტორს მიუმართავს ისეთი ნიმუშებისათვის, როგორიცაა: „გუშინ შვიდი გურჯანელნი“, „ოდოია“, „გლესავ და გლესავ ნამგალო“, „კელაური“, „მზე შინა და მზე გარეთა“, „საჭიდაო“ და მრავალი სხვა. კომპოზიტორი თავისუფალია ამა თუ იმ წყაროსთან დამოკიდებულებაში. მისთვის იგი თამაშობს თიხის როლს, საიდანაც იგი ძერწავს ნებისმიერ ფიგურას, კონკრეტული მხატვრული ამოცანის, თავისი ესთეტიკური მრწამსისა და ოსტატობის შესაბამისად. ამ მანიპულაციების საშუალებით „ნედლეული“ ახალ გამომსახველობას აღწევს, რაც არსებითად „ახალი სმენითი გამოცდილების“ საფუძველზე ხდება.

ჩვენ შეგვიძლია აღვნიშნოთ მთელი ამ გარდასახვაფერება-ჩამოყალიბების პროცესის საერთო მნიშვნელი, მისი საერთო მიმართულება, ყველაზე ზოგადი შედეგი. არსებითად, ქართული მუსიკის განვითარების გზა შეიცრა ყოფით-დამკვიდრებულის სიღრმეებში, რამაც გაათავისუფლა იგი იმ ესთეტიკურ-სპეციფიკურ-მუსიკალურისაგან, ჩვენ დრომდე რომ შემოინახა მუსიცირების ხალხურმა ტრადიციამ. რაც უფრო ახლებური და უჩვეულო იყო ახალი მხატვრული ამოცანა, რაც უფრო აქტიურად იკრებოდა კომპოზიტორი მუსიკალური გამომსახველობის მთლიან სისტემაში, მით უფრო მკვეთრად ცხადდებოდა ახალი ფორმა ტრადიციულს, მით უფრო მეტად იძენდა იგი პრინციპულად ახალი მუსიკალური სიმბოლოს მნიშვნელობას

თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარების ათწლეულთა მან-

ძილზე ყალიბდებოდა ახალი ჟანრულ-ინტონაციური ფონდი, მაგრამ არა მარტო ქართული მუსიკის ადრეულ ეტაპებზე, არამედ ხშირად დღესაც, ხალხური წარმომავლობის თემატური იმპულსი, კომპოზიტორის რაკურსში ახალი გამოსახველობის პლანში გადაყვანისას, თავისი განუმეორებელი გამომსახველობის გარკვეულ ჭხარეებს კარგავს. თითქოს უფრო ქმედითი ხერხებია ნახმარი: ქრომატიული ბგერათა რიგი, არტერაციული წყობის აკორდიკა, საკმაოდ რთული რიტმული სტრუქტურები და სხვა, მაგრამ ყოველივე ეს ვერ ანაცვლებს დანაკარგის კომპენსაციას. ასეთი სიმწუხარო ბევრი განსაკუთრებით იმ თემატიკურ მასალას ეწვევა ხოლმე, რომელსაც ამძაფრებენ თუნდაც იმიტომ, რომ საერთო წარმოდგენით თანამედროვე ესთეტიკურ პოზიციას სიმკვეთრე და გამახვილებული საშუალებები უფრო შეესატყვისება, ვიდრე კეთილსმოვანი სოციერება. აი, შედეგი „ფეხის ხმის აყოლიერტანტებს. ასეთი მარცხი თითქოს ახალგაზრდებს უფრო უნდა მოსდიოდეთ, მაგრამ მისი მსხვერპლი ხშირად გამხდარან ის სიდიდით და საკმაოდ გამოცდილი აკტორებიც, რომლებიც ალმოჩნდნენ მერყეულ შემოქმედებით პოზიციებზე.

ჩვენი მუსიკა ახალგაზრდა კულტურაა (ცხადია, ახალ პროფესიულ მუსიკას ეგულისხმობ). იგი იმ დროს ყალიბდებოდა, როცა ევროპულ ხელოვნებას უკვე გამოვლილი ჰქონდა ექსპრესიონიზმიც. სტრავინსკისა და ავანგარდიზმის ეპოქაც. მათი გამოცდილების ათვისება აუცილებელია ჩვენი კულტურული თვალსაწიერის გასაფართოებლად. მაგრამ ერთია შემოქმედებითი ათვისება და მეორე — რეციდივი, რომელიც შემოდის წარსულის ავტორიტეტთ. თუმცა მას უკვე აღარ გააჩნია პროდუცირების უნარი. პროდუცირება ინერციის დაძლევას ნიშნავს. ჩვენ გამახვილებული ყურადღება უნდა გამოვიჩინოთ, რათა ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ რეციდივი და შემოქმედებითი კონტექსტი. შემოქმედება მხოლოდ მაშინ იზიდავს თავს რეციდივების საშიშროებისაგან, როდესაც მას გააჩნია თავისი მყარი ნიადაგი, ანუ მეშვეობა, ყოფა, მენტალიტეტი, განუმეორებელი ტემპერამენტი. კომპოზიტორის ინტელექტს სიძლიერე უნდა გამოჩნდეს კულტურის მიერ გამოვლილი გზის თავისებურ ხედვაში. დროთ, შესაძლოა, პერიფერიაზე გადაიტანა ჩვენი კულტურის გარკვეული შრეები. ისიც შესაძლებელია, რომ დღეს ეს შრეები ვერ გავიაზროთ მთლიანობაში, ეროვნული კულტურის კონტექსტში. მაგრამ შეუძლებელია მასში არ არსებობდეს „მომავლის იმპულსით დამუხტული“ ის რაციონალური მარცვალი, რისი დანახვა და „საქმეში ჩართვა“ შეიძლება ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენელთა მოვალეობაში. ნებისმიერი კულტურა ინახავს თავის წარსულს, არა მარტო გაკვარჟებული მეხსიერებისა თუ ნოსტალგიის გამო, არამედ თავდაცვის მიზნით. მე

კვლავ ზ. ფალიაშვილის მაგალითს მივმართავ: აბა, გავიხსენოთ, როგორ პირობებში იქმნებოდა „აბესალომ და ეთერი“: ერთი მხრივ, ევროპული ხელოვნების უდიდესი ტრადიციები და ოპერის ყველა ნაირსახეობა, მეორე მხრივ, აბსოლუტური სიცარიელე, ქართული პროფესიული მუსიკის უქონლობა: დიახ, ზ. ფალიაშვილს არსებითად წინამორბედებიც კი არა ჰყოლია! მან თვითმყოფი ოპერის შექმნა შეძლო მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ მშობლიური ერის მემკვიდრეობაში მოიძია შესაბამისი ფორმა და მასალა. ჩვენ ზედმეტი მოკრძალების გარეშე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „აბესალომი“ საოპერო ხელოვნებისათვის უცნობი ნაირსახეობაა, ახალი პერსპექტივაა, რაც, ალბათ, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის შემდგომ წარმომადგენლებს უნდა დაემკიცებინათ.

როგორც ითქვა, თანამედროვე ინტონაციურ-ჟანრული ფონდის ქმნადობას დანაკარგებიც ახლდა. მაგრამ თვით ამ ფონდის წარმოქმნა უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია. სწორედ ეს ფაქტი განაპირობებს ახალი სამეტყველო ენის წარმოქმნას, ნიადაგის შექმნას ახალი სტილური ნაკადებისათვის. ყოველივე ეს კი კულტურის სიმწიფის მომასწავებელია, მისი „თვითშეგნების“ განვითარებაცაა. მოწიფულ კულტურას უკეთ შეუძლია გაუგოს თავის წარსულსა და ტრადიციებს. შემთხვევითი არაა, რომ განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ქართული საკომპოზიტორო შემოქმედება და საზოგადოებაც ახლებურ ინტერესს იჩენს ჩვენი მუსიკის წარსულისადმი. ამას მოწმობს საგალობლების აღორძინება, რაც არ არის დროებითი მოვლენა. ისიც კანონზომიერია, რომ დღეს პირველსაწყისი, შეურყვნელი ფორმები სულ უფრო მეტ ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს. ქართული მუსიკის განვითარებაში იყო პერიოდი, როდესაც კომპოზიტორს „ესთეტიკური გრძნობა სპეციფიკურად „ადგილობრივის“ ერთგვარი განეიტრალების აუცილებლობას კარნახობდა. ადრეული ქართული მუსიკალურ-კრიტიკული ლიტერატურა შ. მშველიძის მუსიკის მთავარ ღირსებად მის მძაფრ ეროვნულობას მიიჩნევდა, მაგრამ სხვა კომპოზიტორები რატომღაც თავს არიდებდნენ სპეციფიკური ელემენტების ასეთი „დოზით“ გამოყენებას და ეძიებდნენ უფრო განზოგადებულ სტილის შექმნის გზებს. თვით ეროვნულისადმი დამოკიდებულება ამ დაუწერელი ესთეტიკური ძოთხოვნილებით იყო რეგულირებული. ჩვენი მუსიკის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე სხვადასხვა კომპოზიტორთა შემოქმედების პროცესი ისე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორც ხალხური მუსიკის სპეციფიკის შეგუების ცდა ზოგადევროპულ გამოცდილებასთან. ამ უკანასკნელის ავტორიტეტი იმდენად დიდია, რომ სინთეზის პირობებში სწორედ სპეციფიკურს უხდებოდა პოზიციების დათმობა. ეს თავისებური პალიატივია, რადგან ყოველი

სხვა (სპეციფიკურის უგულებელყოფა ან მისი ხელუხლებლად დატოვება) ისე აღიქმებოდა, როგორც ეროვნულის ღალატი ან ეთნოგრაფიზმი. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი გადახვევები ერთგვარად მოწმობდნენ კომპოზიტორის უუნარობას სპეციფიკურისთვის ზოგადკაცობრიული მნიშვნელობა მიენიჭებინა. ზოგადკაცობრიულში კი განეიტრალების გარკვეული დოზაც იგულისხმებოდა.

რა შეიცვალა? ცხადია, ფოლკლორთან დამოკიდებულებას დღესაც კონკრეტული მხატვრული ამოცანა განსაზღვრავს. მაგრამ ინდივიდუალურ-განუმეორებლის ღირებულება იმდენად ამაღლდა, რომ იგი ვეღარ ითმენს განეიტრალებას და, მით უმეტეს, მისდამი სწრაფვა „ახალი ესთეტიკური გრძნობისათვის“ უცხოა. მხატვრულობა უკვე გულისხმობს სპეციფიკურს. ამიტომაც ფოლკლორთან შემოქმედებითი დამოკიდებულება იმაში მჟღავნდება, რომ საწყისი მასალა კომპოზიტორთან უფრო გამძაფრებული სპეციფიკურობით წარმოჩენილდება, ვიდრე თავის ნატურალურ გამოვლინებაში. ხალხური მასალის კომპონენტები დღეს უკვე არ გამოიყენება მარტო კოლორიტის და საღებავის შესაქმნელად, ისინი აღარ კმაყოფილდებიან ჩუქურთმის როლით. დღეს თითოეულ მათგანს ძალუძს მთელი გამომსახველი ფუნქციის თავის თავზე აღება.

სპეციფიკური — კულტურის რეალური წვლილია საკაცობრიო სანაძურში. იგი კულტურულ გაცვლა-გამოცვლას განსაკუთრებულ აზრსა სძენს. სპეციფიკურის დაკარგვა კულტურის ღირებულებას ეჭვის ქვეშ აყენებს, რადგან თვით ამ სპეციფიკურს წარმოქმნია ცხოვრების, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ვითარების, ტემპერამენტისა და მრწამსის განუმეორებლობა. ამიტომაც სპეციფიკურის არსებობა გარდაუვალია, თუ კი ამ პირობების ავტონომია რეალურია და არ გამოგონილი. ესპანური სიმღერა სრულიად დაკარგავდა მიმზიდველობას, თუკი მას არაფერი გამოარჩევდა ფრანგულისა თუ იტალიური მუსიკისაგან.

რატომაა, რომ ეროვნული მეობის გამოსავლენად, უპირველეს ყოვლისა, მიმართავენ ფოლკლორულს? იმიტომ, რომ „სპეციფიკური“ მასში განსაკუთრებული სიმძაფრითაა გამოვლენილი და სუბლიმირებული. რატომაა, რომ ფოლკლორი მისთვის ყოველივე უცხოს არ იკარებს და რომ ფოლკლორულს ყოფიდან გაძევება უფრო ადვილია, ვიდრე მისი შეცნობა, მისთვის არადამახასიათებლის თავზე მოხვევა? იმიტომ, რომ ფოლკლორი მხატვრული განზოგადებების სრულყოფილი და უნივერსალური სისტემაა, რომლის პრინციპიც უზრუნველყოფს ავტონომიური სამყაროს შექმნას, სამყაროსი, რომელსაც მთლიანობაც ახასიათებს და მოვლენათა მრავალფეროვნებაში გასვლის უნარიც. ის, რაც ფოლკლორს ფუძეს უმაგრებს და რაც, სამწუ-

ხაროდ, ამ ფუძეს ასუსტებს, დღეს საპირისპიროდ მოქმედი ძალების გარკვეულ თანაფარდობას ქმნის. ამ თანაფარდობაში მუდამ ხდება ცვლილებები, აქცენტების გადაადგილება. მართალია, ჩვენს ყოფას მრავალი საინტერესო ფოლკლორული ნიმუში გამოაკლდა — ეს ეროვნული კულტურისათვის აუნაზღაურებელი ზარალია, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელი წლები საგულისხმო ფოლკლორისადმი საზოგადოებრივი ინტერესის ზრდით, ეროვნულ საუნჯეს მძლავრი ქომაგნი გამოუჩნდნენ, რაც იმედს იძლევა, რომ ის მაინც აღარ დაიკარგება, რაც დღევანდელობას შემორჩა.

ფოლკლორის მდგომარეობაზე ყურადღების შეჩერება იმიტომ მოგვიხდა, რომ ხაზი გაგვესვა შემდეგი გარემოებისათვის: ფოლკლორის ბედს ისტორიული აუცილებლობა განაპირობებს. ამ ისტორიულმა აუცილებლობამ გააღვივა ინტერესი ფოლკლორული სიღრმეებისადმი, პირველსაწყისი წყაროების მხატვრული ღირებულებების თანამედროვე შემოქმედებით პროცესში ჩართვისადმი. ეს ინტერესი დღეს აუცილებლად აქცევს სპეციფიკურის გააზრება-გაგებას, მის გამოვლენას და დაცვას, მის გამძაფრებას. ამრიგად, თავის დროზე კანონზომიერი იყო ამ სპეციფიკურის გარკვეული თვალსაზრისით დათრგუნვა (ახალი ჟანრულ-ინტონაციური სტრუქტურის მუსიკის შესაქმნელად). დღეს ასევე კანონზომიერია ამ სპეციფიკურის აღორძინება თავისივე უფლებებში.

ეროვნულისადმი დამოკიდებულების ამ დიალექტიკის განხილვისას აღინიშნა აგრეთვე, რომ შეიძლება შეიქმნას ისეთი სიტუაცია, როდესაც არსებითი გზას უთმობს შემთხვევითსა და არარსებითს, როდესაც მნიშვნელოვანის და სასიცოცხლოს ადგილს იჭერს ხელოვნური და შეუთავსებადი. კარგი და მოწინავე უვარგისზე არასდროს იმარჯვებს წინასწარ განპირობებული, გამიზნული მოქმედების გარეშე. „ავტორიტეტულის“ შემოტევა დიდი ძალაა და მან შეიძლება ადგილი დაათმობინოს სინამდვილისეულსა და ჭეშმარიტად ღირებულს. კარგია, თუ ვითარება მოკლე დროში გამოსწორდება და არაღირებული ვერ მოასწრებს თავისი მსახვრელი ძალა გამოავლინოს. სავალალოა, თუკი მოვლენები ისე განვითარდება, რომ ეროვნული კულტურისათვის არაორგანული და უცხო მოახერხებს ფესვების გაჯგმას, თავისი ზეგავლენის გაფართოებას. ვფიქრობ, რომ ჩვენს დროში ეროვნულ კულტურას ასეთ საფრთხეს უქმნის გასართობი პროდუქცია, რომელიც თავის შეტევებს აძლიერებს და უკვე საკმაოდ ღრმადაა გამჯდარი ჩვენი საზოგადოების (განსაკუთრებით ახალგაზრდობის) მუსიკალურ შეგნებაში. იგი ჩვენში შემოვიდა თანამედროვე კულტურის ავტორიტეტით შეიარაღებული და ფსიქოლოგიური სიტუაციის, სოციალური გემოვნების გრძნობით. მისი მომძლავრება

კარგს არაფერს უქადის ჩვენს ყოფასა და, თქვენ წარმოიდგინეთ, თვით შემოქმედებასაც. სერიოზული მუსიკა ჯერჯერობით შეუვალობას იჩენს და ამ ახალი კულტურული ნაკადის საწინააღმდეგოდ ინარჩუნებს თავისი პოზიციების სიწმინდეს. შესაძლოა იმიტომ, რომ სამომხმარებლო-გასართობმა მუსიკამ ჩვენში ჯერ ვერ მოიპოვა დამაჯერებელი წარმატება, მას ჯერ არ ემსახურებიან პირველი რიგის ტალანტები. მაგრამ იგი „ეძებს ტალანტებს“ და მათი მოზიდვის საშუალებანი გააჩნია. ამიტომ კარგს არ გვიქადის ამ ნაკადისადმი პასიური შეგუება, პასიურად თვალის მიდევნება. ჩვენი ყოფითი მუსიკა, ჩვენი ესტრადა მოითხოვს რეორგანიზაციას, მოითხოვს არა მარტო გაუთავებელ სჯა-ბაასსს, არამედ შემოქმედებითი ნაბიჯების გადადგმასაც, რათა იგი არ გადაიქცეს უგემოვნობის წყაროდ. და ბოლოს, იმაზედაც უნდა ვიზრუნოთ, რომ კულტურის ამ სფეროში არ შეავიწროოს მუსიკის სხვა სახეობანი.

დღეს ისევ გვმართებს ჩვენი მუსიკალური წარსულისადმი ყურადღების გაძლიერება, კრიტიკული ალღოს გამახვილება, რათა ყოველმა სიახლემ ჯეროვანი შეფასება მიიღოს. კულტურის მიერ თავისი ღირებულების თვითშემეცნება ფუფუნება და უქმად დახარჯული დრო კი არ არის, არამედ მხატვრული განვითარების ინტერესებით ნაკარნახევი აუცილებლობა. და კიდევ ერთი: იმ შესაძლებლობათა შორის, რომლებსაც ძალუძთ მუსიკალური აზროვნების პროგრესის უზრუნველყოფა, ჯეროვან ყურადღებას ვერ ვაქცევთ ერთ-ერთ მნიშვნელოვანს. მხედველობაში მაქვს ყოფითობა. საუკეთესო ქართულ ფილმებს ახასიათებთ ყოფითის მახვილი გრძნობა. ეს არის ცხოვრებისეული ღირებულების წარმოჩენის ერთ-ერთი და ამავე დროს, როგორც პრაქტიკა გვარწმუნებს, ეფექტური გზა. ყოფითის პოეტურობა — ეს თვით ადამიანის დახასიათებაა, გარკვეულ არეში მისი შესაძლებლობების განფენაა. ცხოვრებას წესი და ცხოვრების არსი სულაც არ არიან ერთმანეთისაგან გამიჯნულნი. ცხოვრების წესი ცხოვრების არსის გარკვეულ სიბრტყეში გამოვლინებაა. ეს კანონზომიერება გასათვალისწინებელია მუსიკალური განზოგადებისთვისაც. შესაძლოა, ყოფითი მასალა ინარჩუნებს იმ არსებითს, რაც ზოგადკაცობრიულის ადექვატურია. ოღონდ აქ, ალბათ, კომპოზიტორს დაჭირდება მძლავრი ჩარევა. გავიხსენოთ, თუ როგორ ტკვრთავს ყოფითს ახალი მნიშვნელობებით თავის ფილმებში ო. იოსელიანი. მაგრამ ამისათვის საჭიროა, რომ ქართულმა მუსიკამ გაიმახვილოს თავისი პუბლიცისტური ალღო, გაამკაცროს თავისი ხედვა და უფრო დაკვირვებით მოიძიოს ადამიანი. და მაშინ, უკვე ჩვეული და მრავალგზის გამოყენებული მასალაც ახალი თვისებებით დაიტვირთება და ახლებურად ამეტყველდება. აი, ეს არის ჰეშმარიტი სიწმინდის მო-

წოდება, ნამდვილი ძიების არსი. ხელოვნებას მხოლოდ ამ დროს შეუძლია აღიარებას სოციალურად აქტუალური ფაქტორის როლზე. ჩვენ ვუახლოვდებით ამ ზღურბლს. ამ იმედს გვაძლევს ჩვენი მუსიკის განვითარების უკანასკნელი ათწლეულების გამოცდილება.

* * *

კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა ისტორიული მეხსიერების განვითარება. კულტურა თვითშემეცნებისა და თვითღირებულების გაცხადების გარეშე წარმოუდგენელია. ადამიანის ღირებულების საფუძველი მისი რაობაა. ამ რაობას ბევრი ფაქტორი განაპირობებს და მათ შორის თვით ადამიანის წარსულიც. კარგად ვიცით, რომ დღევანდელობა უწყვეტი ტრადიციის ერთ-ერთი რგოლია. ეს დღევანდელობა გაუფასურდებოდა როგორც მომავლის პერსპექტივის, ისე მისი ნიადაგისა და მასში გადგმული ფესვების გარეშე.

კარგადაა ნათქვამი: დედა ნახე, მამა ნახე, შვილი ისე გამონახეო. ოღონდ, ამ აფორიზმში საქმე ერთგვარად გამარტივებულია. ჩვენი მხედრა დროის მოცულობის თვალსაზრისით კიდევ უფრო ღრმა შრეებს უნდა წვდებოდეს და არ იფარგლებოდეს დედისა და მამის ნახვით. თვით ზმნები — „ნახე“ და „გამონახე“ — კი უნდა გულისხმობდეს უფრო მეტს, ვიდრე წინაპართა ვინაობის დადგენაა. ჩემს ვინაობას ქმნის ჩემი მოქმედება, ჩემი დამოკიდებულებანი, ჩემი აზრი და საზოგადოებრივი მიმართებანი, ჩემი სინდისი და პასუხისმგებლობა, მე მთლიანი, ერთიანი არსება ვარ (თვით შინაგანი წინააღმდეგობების ვითარებაშიც) და, ცხადია, ჩემი დამოკიდებულებანი ჩემი პოზიციის, მრწამსის და არსებული ვითარების ჩემებური შეფასების გამოხატულებაა.

ეს „გაგება“ ჰეშმარიტი რომ იყოს, ყველაფერთან ერთად, მე მჭირდება ისტორიული მეხსიერება, რათა სინამდვილის სხვადასხვა მხარე, სხვადასხვა სოციალური ძალა, სხვადასხვა ადამიანი, მათი ნააზრევი და მოქმედება აღვიქვა არა მხოლოდ მისი დღევანდელი გამოვლინებების საფუძველზე, არამედ ისტორიულ პერსპექტივაშიც. თუ ჩემს ხედვას არ გააჩნია ეს პერსპექტივა, იგი დამყარებული იქნება ცალმხრივსა და შემთხვევით ფაქტორებზე. ადამიანი თვით არის ისტორია, თვით არის თესლი და ნაყოფი მომავლისა, თვით არის გარკვეულ ინდივიდუალობაში შედედებული სინამდვილე. ეს სიტყვები სამართლიანია მისი ნამოღვაწარის მიმართაც. ჩვენს პრაქტიკულ ცხოვრებაში სხვადასხვა ღირებულება გვეძლევა მხოლოდ ემ სა-

ხით, რასაც მას დღეს ანიჭებენ ადამიანები. წარმოიდგინეთ, რომ არსებობს გარკვეული ესთეტიკური პოზიცია, რომელიც იძენს თავისებური პლატფორმის ხასიათს და ცოცხალ შემოქმედებას აძლევს არა მარტო მომართულებას, არამედ განსჯის საფუძველსაც. ეს „შემოფარგლული დღევანდელობა“ მოკლებულია სხვა შესაძლებლობების გათვალისწინების უნარს. იგი შეგნებულად იცილებს თავისი დროის მიერ ნაკარნახევ კონკრეტულ მიზანს. როდესაც ნოვატორობა უდიერებას იჩენს წარსულის ამა თუ იმ მონაპოვრისადმი, ეს გასაგებია, რადგან უამისოდ ვერ განხორციელდებოდა ძვრა. დიახ, დრომ მოიტანა და ფუნქციური ჰარმონია დაიმსხვრა, შეიცვალა ახალი „ჰარმონიული“ წარმოდგენებით, რომლებსაც სხვა დამოკიდებულებები ახასიათებთ ვერტიკალისა და ბგერათრიგის მიმართ. დიახ, დრომ მოიტანა და ჟანრული მრავალფეროვნება შთანთქა სტერეოტიპულმა ტოკატურმა პელსაციამ. როგორც ჩანს, იგი უფრო შეეფარდება თანამედროვე ესთეტიკურ სულს. დიახ, მოვიდა დრო და კლასიკური თანხმიერება შეიცვალა სმების გაცილებით უფრო თავისუფალი შეთავსებებით. აქ ვერტიკალი ორგანიზებული კი არაა, არამედ ჰორიზონტალური ახროვნების შედეგია, სპეციალური კონტროლის მიღმაა დარჩენილი და კეთილხმოვანების კლასიკურ პრინციპებს არ ემყარება. საგულისხმოა ჩვენს დროში გამოთქმული აფორიზმი — დისონანსი ის კონსონანსია, რომლის ბუნებაშიც ჯერ ვერ გაგერკვიეთო.

ნოვაციების ჰეშმარიტი ღირებულების შეფასებისას ჩვენ არ უნდა გვღალატობდეს ისტორიული მეხსიერება, უნდა გავითვალისწინოთ არა მარტო ის, რაც ამ ნოვაციებმა შეგვძინეს, არამედ ისიც, რაც დაგვაკლდა.

ერთი წუთითაც არ უნდა დავუშვათ აზრი, რომ თანამედროვე სტილისტიკა საზოგადოდ პროგრესის ალტერნატივაა. თვით ბუმბერაზმა ნოვატორებმაც არ უნდა დაგვიკარგონ სალი შეფასების უნარი და იმის რწმენა, რომ მუსიკას „საწინააღმდეგო საშუალებებში“ კვლავაც გააჩნია ბევრი რამ საგულისხმო და შესატყვისი თანამედროვეობის ასახვისათვის. თუ მელოდიური აზრი გაღარიბდა რაღაც სხვა მხარეების აქცენტირების და წინა პლანზე წამოწევის საფასურად, მოდით, საგნებს თავისი სახელი ვუწოდოთ და ვალიაროთ საქმის ვითარება. ნებისმიერი მონაპოვარი თავისთავად არ არსებობს, იგი თავის ადგილს უნდა იპოვიდეს კულტურულ კონტექსტში. ნებისმიერი მონაპოვარი გარკვეული სოციალურ-ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური სიტუაციის შედეგია და უნივერსალურია იმდენად, რამდენადაც ამ სიტუაციებში თვით უნივერსალურია განხორციელებული. „მარადიული ღირებულებები“ კი არ გამორიცხავს, არამედ პირიქით, გულისხმობს შესაბამისი მხატვრული პრინციპების ევოლუციას, საწი-

ნაალმდეგო შემთხვევაში ვერავინ დაასაბუთებდა, თუ რა იწვევს მხატვრულობის ასეთ მრავალფეროვნებას. ისტორიული მეხსიერება საშუალებას გვაძლევს შევიმეცნოთ იმის ღირებულება, რაც დღეს შესაძლოა, ჩვენს მხატვრულ აღქმას ვერ განაცდევინებს თავის მნიშვნელობას მთელი უშუალობით. თითქმის დავიწყებული დატირების სტერეოტიპამდე დაყვანილ მოტივში, უკვე მუსიკადაც რომ აღარ აღიქმება და უშუალო ამონაკვნესის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ჰეშმარიტად კომპოზიტორულმა ინსტინქტმა შეიძლება იგრძნოს ის უდიდესი მხატვრული განზოგადება, რაც ამ გაცრეცილ ჟღერადობას შემოუნახავს და სასწაულის ძალით ჩვენს დრომდე მოუტანია. ის, ვისაც მოგონების და მასთან ერთად წარმოსახვის უნარი გააჩნია, ძველს და ნახევრად მივიწყებულს ხშირად თავის პირველად მნიშვნელობას და ფსიქოლოგიურ ძალას უბრუნებს. კომპოზიტორს ისტორიული მეხსიერება შეიძლება გააჩნდეს შემოქმედებითი ინსტინქტის წყალობით. რა დიდი ძალაა, როდესაც ამ ინსტინქტს თავისი სიტყვის თქმა ძალუძს! რა დიდი ძალაა, როდესაც ისტორიული მეხსიერება ნიღაბს, ან ნალექს ჩამოაშორებს ამა თუ იმ მოვლენას და მის სიღრმისეულს აშუქებს. ისტორიული მეხსიერება საჭიროა იმისთვისაც, რომ ადამიანი ცრურწმენისაგან გათავისუფლოს, დააძლევინოს ობივატელური ესთეტიკა, რომელიც აშკარად იმარჯვებს მსმენელზე და ამ გზით აზიაროს მუსიკისმოყვარული ჰეშმარიტ ღირებულებებს.

ისტორიული მეხსიერება, სხვათა შორის, მხატვრულის ფსიქოლოგიურ მოტივსაც ითვალისწინებს (თუნდაც ქვეცნობიერად) და ნაწარმოებს განიცდის იმ მოტივების მთლიანობაში, რომლებშიც მისი შექმნა განაპირობეს. ჩვენთვის საეჭვოებით გასაგებია, რომ რელიგია ცრურწმენებს ემყარება. მაგრამ არ შეიძლება იმის დავიწყება, რომ საქართველოს ისტორიის გარკვეულ მანძილზე ქრისტიანული ეკლესიისათვის ბრძოლა, ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის უმთავრესი მომენტი იყო. ჩვენი ერის სულიერი ცხოვრება მთელი რიგი მხარეები ამის გამო იყო დაკავშირებული რელიგიურ ახროვნებასთან. ის, ვინც ამ საუცხოო საგალობლებს ამბობდა, ყოველ ჩვენთაგანში დღესაც აღძრავს თაყვანისცემის გრძნობას. საგალობლების მთქმელი მუსიკის მეშვეობით ამყარებდა თავის ურთიერთობას ღმერთთან, მაცხოვართან. ამ საგალობლებში, უპირველეს ყოვლისა, რწმენაა გამოთქმული. მათში ყოველივე ადამიანური, სულიერი მოძრაობა ღმერთთან დამოკიდებულების მომენტია — ამითაა განპირობებული საგალობელთა ინტონაცია, მათი ემოციური ჭარბა — ექსტაზის, ვნებათა დაოკების, სასოების და სხვ. ყოველივე ეს საგალობლების გარეგნული მხარე კი არ არის, არამედ მათი არსის, მათი მუსიკალური გამომსახველობის შინაგანი ნერვია. ვინც ამას არ ითვა-

ლისწინებს, ის საგალობლის ფალსიფიკაციას ეწევა, მისდამი წვინდა მომხმარებლური დამოკიდებულებას იჩენს. ასეთ ადამიანს (სელოვანია იგი თუ უბრალო მსმენელი) არ გააჩნია ისტორიული მგრძნობიარება და მხატვრულის ჰეშმარიტი ინსტინქტი. არადა, ასეთნაირი დამოკიდებულება ნამუშევრებს მრავლად მოგვეპოვება თანამედროვე ქართულ მუსიკაში.

ისტორიული მგრძნობიარება ეროვნული სიამაყის საფუძველია, კულტურის მტკიცე საყრდენი. აქტიური შემოქმედი მხოლოდ ის შეიძლება იყოს, ვისაც აქვს კულტურის ღირებულების რწმენა, ვისთვისაც წარმოუდგენელია ამ კულტურაში თანამონაწილეობის გარეშე ყოფნა. ადამიანი მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია კულტურის მონაპოვართა კანონიერი მემკვიდრე. კულტურის განსაკუთრებულობისა და განუმეორებლობის შეგრძნება სრულიადაც არ უპირისპირდება ინტერნაციონალურ სულისკვეთებას (რასაკვირველია, თუკი გააჩნია სადად განსჯის უნარი), რადგან მხოლოდ საკუთარი ღირსება გვაძლევს ძალასა და საშუალებას შევიცნოთ სხვისი მონაპოვარი. ისტორიის არსი სწორედ საკუთარი თავის შემეცნებაში ვლინდება.

ისტორიული მგრძნობიარება უდიდეს როლს თამაშობს ღირებულებათა განსაზღვრაში. მის გარეშე შეუძლებელია ფასეულობათა იერარქიის დადგენა. ღირებულება ურთულესი კატეგორიაა. მას შეიძლება გააჩნდეს სხვადასხვა კრიტერიუმი. ღირებულება იცვლება ჩვენი წარმოდგენების ევოლუციის შესაბამისად. იგი მატულობს ან კლებულობს, აბსოლუტურია ან შეფარდებითი — ყოველივე ეს დამოკიდებულია მისი განსაზღვრის პრინციპზე. არსებობს მარადიული ღირებულებები და არსებობს ღირებულებანი, რომლებსაც ლოკალური მნიშვნელობა ენიჭებათ. ბახის მუსიკა მიეკუთვნება მარადიულ ღირებულებათა რიგს. ყოველ ეროვნულ კულტურას გააჩნია ის, რასაც იგი ეთაყვანება, მაგრამ, შესაძლოა, სხვა ერისათვის იგივე ფასეულობა არ წარმოადგენდეს ასეთივე უეჭველ ღირებულებას. თარგმანში პოეტური ნაწარმოები ზოგჯერ იმდენად იცვლება, რომ წარმოქმნის სულ სხვა რიგის ღირებულებას. ზოგჯერ დიდი ხელოვანის ნათარგმნი თავისი ღირსებით დედანსაც სჯობნის. შემსრულებლის თანაშემოქმედება ღირებულების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია. შესაძლოა, შემსრულებელმა არც თუ დიდი მხატვრული ღირსებებით დაჯილდოებულ ნაწარმოებში ისეთი შინაარსი ჩადოს, ისე ამეტყველოს მუსიკა, რომ მან სრულიად ახალი ეღერადობა შეიძინოს, ან ისეთი რამ გამოაელინოს, რაც კომპოზიტორის მიერ ნაგულისხმევი არ ყოფილა.

დასაშვებია და სამართლიანიც საწინააღმდეგო შესაძლებლობების ვარაუდიც. უნიათო შემსრულებელს საუცხოო ნაწარმოების დასამა-

რებაც შეუძლია. ბეთჰოვენი გენიალურ მუსიკას ქმნიდა, მაგრამ მისი სულის გამოვლინება ხელეწიფებათ მხოლოდ გენიალურ ინტერპრეტატორებს. ამასთან ბეთჰოვენის ნაწარმოებებს უკრავს ყოველი მოსწავლე, მათ გარკვეული ადგილი უჭირავთ ყოველი კონცერტანტი-ინსტრუმენტალისტის რეპერტუარში, მაგრამ განა ყველა შესრულება გვაძლევს ნაწარმოების საკადრის აღერებას? დიახ, ბეთჰოვენის მუსიკის არსს მხოლოდ ერთეულები სწვდებიან, მხოლოდ ერთეულებს ძალუძთ მისი ნამდვილი ღირებულების გახსნა.

ქართული საშემსრულებლო სკოლა ყალიბდებოდა ქართული მუსიკის განვითარების პარალელურად და მასთან მჭიდრო კავშირში. ბედმა ყველაზე ადრე საოპერო მუსიკას გაუღიმა. მან ღირსეული მოგობრები, მოამაგენი შეიძინა შესანიშნავი ქართველი მომღერლებისა და დირიჟორების სახით. შემსრულებელთა დამსახურებაცაა საოპერო ხელოვნების საფუძველის ჩაყრა, მისი აღზევება და პირველი დიდი წარმატებები. ასპარეზზე უფრო მოგვიანებით გამოჩნდნენ მაღალი კლასის ინსტრუმენტალისტი-სოლისტები, რომლებმაც არსებითად 60—70 წლებიდან მიიქციეს ფართო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება. მაგრამ მივიწყებას არ უნდა მივცეთ არც წინა თაობების ინსტრუმენტალისტთა ღვაწლი. მათ თავის დროზე დიდი ტვირთი დააწვათ, ისინი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის პირველი ნიმუშების პროპაგანდისტები იყვნენ. პიანისტები და ვიოლინოზე დამკვრელები, ვიოლონჩელისტები, ინსტრუმენტული ანსამბლები (გავიხსენოთ თუნდაც საქართველოს სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც 50-იან წლებში მხარში ამოუდგა სულხან ცინცაძეს და მისი შემოქმედების დაუღალავ პროპაგანდას ეწეოდა).

მაგრამ ინსტრუმენტული საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში ნამდვილი გარდატეხა 60-იანი წლებიდან იწყება. შემსრულებელთა ახალი თაობა გამოირჩევა მაღალი პროფესიული დონით, ფართო საშემსრულებლო ინტერესებით. რასაკვირველია, ამ შემსრულებელთა მოღვაწეობის მნიშვნელობა არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული მუსიკის პროპაგანდით (ამ მხრივ ჯერ კიდევ გაუხსნელია საშემსრულებლო ხელოვნების ბევრი რეზერვი). მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედების პროპაგანდაში დიდ როლს თამაშობენ ე. ვირსალაძე, მ. მდივანი, ლ. ისაკაძე; სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი კი ს. ცინცაძის და ს. ნასიძის კვარტეტების საუკეთესო შემსრულებელია. თანამედროვე ქართული სიმფონიური მუსიკის ჭეშმარიტი ინტერპრეტატორია — ჯ. კახიძე, რომელმაც გ. ყანჩელისა და ნ. ნასიძის სიმფონიების სრულყოფილი წარმოსახვით დიდი წვლილი შეიტანა ეროვნული საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში. ქართველ კომპოზიტორებთან თვალსაჩი-

ნო შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს კლარნეტისტს რ. ჯიბლაძეს. სახელმწიფო კაპელასა და ანსამბლ „რუსთავს“. მტკიცე შემოქმედებითი მეგობრობა აქვთ ო. თაქთაქიშვილთან, ი. კეჭაყმაძესთან და სხვა კომპოზიტორებთან. სავსებით კანონზომიერია, რომ ესა თუ ის მუსიკა თავიდანვე იქმნება გარკვეული საშემსრულებლო ინდივიდუალობის გათვალისწინებით, რაც ზრდის თვით შემსრულებელთა დაინტერესებასა და პასუხისმგებლობას.

ეს დაინტერესება ყოველი პირველი შესრულების, ყოველი მომდევნო ინტერპრეტაციის ღირებულების აღმნიშვნელია. ამგვარი დაინტერესების გარეშე ძნელია ლაპარაკი ხელოვნების ნამდვილ წინსვლაზე, მატებასა და ამაღლებაზე, ძნელია ვიმსჯელოთ მის ზემოქმედებაზე, მაგრამ ცხოველი დაინტერესება უნდა გამოიჩინონ არა მარტო კოლეგებმა და შემსრულებლებმა, არამედ ფართო საზოგადოებამაც, რადგან საზოგადოებრივი დაინტერესება, საზოგადოების მოთხოვნა ამა თუ იმ მუსიკაზე, ღირებულების ყველაზე პირდაპირი და უშუალო მსაზღვრელია. ეს მოთხოვნა გვიჩვენებს, რომ მუსიკა ეხმაურება გარკვეულ ესთეტიკურ დაკვეთას, პასუხობს გარკვეულ ესთეტიკურ წარმოდგენებს. მართალია, ისეც შეიძლება მოხდეს (სამწუხაროდ, ხდება კიდეც), რომ სხვადასხვა მიზეზის გამო საზოგადოების დიდი ნაწილი უხეირო მუსიკას უფრო მიეტანოს, ვიდრე საინტერესოსა და ჰეშმარიტი ღირებულებით დაჯილდოებულს. მაგრამ ეს — სხვა საკითხია. ამჯერად მთავარია ის, რომ ამ ბოლო ხანს განუხრელად იზრდება სიმფონიური და კამერული მუსიკის მსმენელთა რიცხვი. მაგრამ ამ ფაქტს თითქოს ეწინააღმდეგება ნახევრადცარიელ დარბაზებში გამართული კონცერტები. ასეთ შემთხვევაში ვიხსენებთ ხოლმე იმ დროს, როდესაც მუსიკალური თბილისი აღფრთოვანებით იღებდა გასტროლიორებს და დარბაზებში ტევა არ იყო. მსმენელის პრობლემა რომ მწვავედ დგას, ეს ცხადია. მაგრამ უმართებულოა ანალოგია „ძველ ინტერესსა“ და „თანამედროვე გულგრილობას“ შორის. მარტო ის რად ღირს, რომ ჩვენს დედაქალაქში უზომოდ იმატა კონცერტების რიცხვმა და რომ დღეს შეუძლებელია ყველა ღონისძიების უზრუნველყოფა შესაბამისი რაოდენობის მსმენელით. სხვათა შორის, კონცერტების სიმრავლე განპირობებულია არა მარტო მოსახლეობის კულტურული მომსახურეობის გაუმჯობესებით, არამედ ხშირ შემთხვევაში ბლაგვი, მოუქნელი საგასტროლო-საკონცერტო პოლიტიკითაც, რომელიც არ ითვალისწინებს არც რეალურ მოთხოვნებს და არც რეალურ შესაძლებლობებს.

და მაინც, მთავარია ის, რომ ჩვენთან აშკარად იზრდება სერიოზული მუსიკის თაყვანისმცემელთა რიგები, მუსიკა სულ უფრო მეტ საზოგადოებრივ ყურადღებას იძენს, დღეს იგი კულტურული ყოფის

უმნიშვნელოვანესი ელემენტთაგანია და მის დადებით მხარეს შეადგენს. მაგრამ საქმის ვითარება რომ მთელი სისრულით წარმოვიდგინოთ, ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თანამედროვე კულტურული ყოფა ივსება არა მარტო იმით, რასაც წარმოშობს ესთეტიკური მოთხოვნილება, არამედ იმითაც, რომლის გასაღებაშიც დაინტერესებულია „შწარმოებელი". აბა, წარმოიდგინეთ საშემსრულებლო კოლექტივი, რომელსაც სათავეში უდგას საეკვო ღირსების ნაწარმოებთა შეჭქმნელი კომპოზიტორი. მისი მუსიკის პროპაგანდისათვის მაინცდამაინც არავინ შეიწუხებდა თავს. ბაგრამ ამ ავტორს გააჩნია თავისი საკუთარი საშემსრულებლო აპარატი, რომელსაც შესანიშნავადაც იყენებს თავისი შემოქმედებითი პრეტენზიების დასაკმაყოფილებლად. წარმოიდგინეთ, რომ ასეთი ავტორი ხელმძღვანელობს რომელიმე დაწესებულებას, ან გეიკლინება რადიო-ტელეხედვის რედაქტორის როლში. დამერწმუნეთ, არც ამ შემთხვევაში გეიქნება უკეთესი შედეგი.

ყოველივე ეს ჩემი ფანტაზიის ნაყოფი როდია. ასეთი სიტუაციები, სამწუხაროდ, საკმაოდ გავრცელებულია რეალურ ცხოვრებაში: ოფიციალურ პირთა შორის ბევრი შემოქმედია. შემოქმედი კი უპირველეს ყოვლისა, თავისი საკუთარი ნამოღვაწარის მოტრფიალე და პირისუფალია. იგი ძალღონეს არ იშურებს, თავისი შემოქმედების პროპაგანდისათვის აკრძალულ მეთოდებსაც კი მიმართავს. ასეთ შემთხვევაში იქმნება მუსიკის არხი, რომელიც სუბიექტური ინტერესების რეალიზაციას ემსახურება. ამიტომაც ჩვენი ყოფისაკენ გზას პოულობს არა მარტო უნიჭო გასართობი შლაგერი, არამედ სერიოზული მუსიკაც, რომელიც სხვა შემთხვევაში ან არ შესრულდებოდა, ან მივიწყებას მიეცემოდა შესრულებისთანავე.

აღნიშნული პრობლემა ბუნებრივად უკავშირდება იმას, რასაც ჩვენ „კულტურის მეხსიერებას" ვუწოდებთ. ფაქტია, რომ კულტურას გააჩნია მეხსიერება. ადრე ვიგონა, რომ კულტურა მხოლოდ იმას იმახსოვრებს და მხოლოდ იმის განსჯაშია, რაც ეხმაურება დღევანდელობას, მის არსებით ტენდენციებს. მერე დავრწმუნდი, რომ ასეთი თვალსაზრისი განეკუთვნება გულუბრყვილო რომანტიზმს. დროთა განმავლობაში გავიაზრე, რომ კულტურის მეხსიერებას ბევრი რამ ამძიმებს, ბევრი რამ წყვდება და ხელ-ფეხს უბორკავს ხელოვნური ტვირთის სახით. დიახ, არცთუ იშვიათია ისეთი ნაწარმოებები, რომლებმაც აღიარებისა და პრესტიჟულობის გამო თითქოს საბოლოოდ დაიმკვიდრეს თავისი ადგილი კულტურის ღირებულებათა საგანძურსა და მეხსიერებაში. საგანგაშო არ იქნებოდა, ისინი რომ თავისთავად არსებობდნენ და არ მოითხოვდნენ ახალ ხარკს, მაგრამ ასეთ მდგომარეობას არ ჯერდებიან და აცხადებენ პრეტენზიას გარკვეული ორიენტირების როლის შესრულებაზე. ძალზე სახიფათოა სუბიექ-

ტური მოსაზრებებით წელგამართული, ეგოისტური მიზნების განსახორციელებლად მიმართული ეს პრეტენზიები. ამით ჩვენს თანამედროვეებს ვავალდებულებთ იწამონ ის, რაც არ ეპიტნავებათ და დრომოჭმულად მიაჩნიათ. დიახ, ქართულ მუსიკას გააჩნია ნაწარმოებები, რომლებმაც ვერ გაუძლეს დროის გამოცდას, მიუხედავად იმისა, რომ თავის დროზე წარმატება ხვდათ. დღეს კი ეს მუსიკა უკვე აღარავითარ ემოციებს არ იწვევს, ამიტომ ისღა დაგვრჩენია, აღვნიშნოთ მისი დამსახურება და მუსიკის ისტორიაში სათანადო ადგილი მივუჩინოთ. თანამედროვეებს კი ნუ მოვთხოვთ, ყური მიუგდონ მათ, მსმენელთა დასარწმუნებლად ნურც ეროვნული პატრიოტიზმის ყოვლისშემძლე ლოზუნგებს მოვიშველიებთ — ღირსეული ისედაც საკმარისად გაგვაჩნია.

ამასთან დაკავშირებით მსურს ყურადღების გამახვილება კულტურის მეხსიერების დამძიმების ერთ-ერთ არხზე — მუსიკით ეთერის გაჟღენთვაზე. საამისოდ ვერავითარ სტატისტიკურ ცნობებს ვერ მოვიშველიებ (იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი არ არსებობენ), მაგრამ არ შევცოდავ სიმართლის წინაშე. თუკი ვიტყვი, რომ დღესდღეობით ეთერი მუსიკით ზეგაჯერებულია. სხვას რომ თავი გავანებოთ, მარტო საქართველოს რადიო და ტელეხედვა ყოველდღიურად მუსიკას გადმოსცემს რამდენიმე საათის განმავლობაში, ისმის ყოველნაირი, სხვადასხვა ხარისხისა და დონის მუსიკალური პროდუქცია, რომელშიც ქართული მუსიკა დიდ ადგილს იჭერს. კარგია, რომ გაგვაჩნია ყველა ჟანრის მუსიკა და რომ შეგვიძლია სპეციალური გადაცემები მივუძღვნათ სიმღერასაც და ოპერასაც, კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკასაც, სიმფონიებსაც და ინსტრუმენტულ კონცერტებსაც. მაგრამ ამ მუსიკალური პროგრამების შემდგენელებმა მეტი სიმკაცრე და პრინციპულობა უნდა გამოიჩინონ. საკმარისი როდია, რომ ნაწარმოები თავის დროზე შესრულდა, რომ არსებობს მისი ტექნიკურად სრულყოფილი ჩანაწერი, რომლის ეთერში გაშვება არ წარმოადგენს არავითარ პრობლემას. მაგრამ ეს ჯერედ არ ნიშნავს იმას, რომ მას რადიოტელეხედვამ პროპაგანდა უნდა გაუწიოს. არსებობს ერთადერთი და მთავარი ფაქტორი — ნაწარმოების რეალური მხატვრული ღირებულება. მხოლოდ ამ ფაქტორით უნდა ვიხელმძღვანელოთ, თუკი გვინდა, რომ რადიოთი აჟღერებულმა ნაწარმოებებმა მოიპოვოს სანიმუშოს, ყურადსაღების მნიშვნელობა. ჩვენ შეგვიძლია უნიჭო სიმფონია რამდენჯერმე დავატრიალოთ გარკვეული დროის მანძილზე და ამით რადიომსმენელს შევუქმნათ ილუზია, რომ ეს სიმფონია განეკუთვნება მიღწევათა რიგს. მაგრამ ეს ხომ ასე არაა? ადრე, იმ ეპოქაში, როდესაც არ არსებობდა მუსიკის კონსერვირების ტექნიკური საშუალებები და მასობრივი კომუნიკაციის ხერხები,

ჯულტურის მეხსიერებაში რჩებოდა ის, რაც საზოგადოების რაღაც ნაწილში მაინც იწვევდა ინტერესს (თუნდაც შემსრულებელში). ნაწარმოები სრულდებოდა და მსმენელი თავისი რეაქციით .იქვე, საკონცერტო დარბაზშივე გამოხატავდა თავის დამოკიდებულებას. ამჟამად სულ სხვა ვითარებაა. რადიომსმენელის რეაქცია დატოვებულია კონტროლის გარეშე: ვერავინ გაიგებს, ნაწარმოების ღირებულების რომელ ეტაპზე გამოთიშა ადამიანმა მიმღები, ვერავინ გაიგებს, როგორი თანამონაწილეობით ისმენდა ადამიანი ამ ნაწარმოებს. რადიომსმენელთა წერილები და მოთხოვნები კი არასანდო წყაროა რეალური ინტერესების დასადგენად, რადგან მათი წარმომადგენლობითი მნიშვნელობა დაბალია (ჯერ ერთი, რატომღაც, განსაკუთრებულ აქტიურობას მაინცა და მაინც მსუბუქი მუსიკის მოყვარულები იჩენენ, მეორეც — კაცმა არ იცის, რა სურათს მივიღებდით აქტიურობა რომ გამოეჩინათ საწინააღმდეგო ორიენტაციების მსმენელებს). ამიტომაც არ არსებობს არავითარი შესატყვისობა მუსიკის რეალურ ღირებულებასა და მისი აღქერების სიხშირეს შორის.

ისე კი, მუსიკალური ნაწარმოების ხშირი აღქერება პროპაგანდისტული ზემოქმედების საუცხოო საშუალებაა. სიხშირე თითქოს იმის მაუწყებელია, რომ მუსიკა გარკვეულ ღირებულებას წარმოადგენს, სიხშირე რადიომსმენელს აიძულებს ყური მიუგდოს მუსიკას, რის შედეგადაც ქღერადი ფორმები, ნებით თუ უნებლიედ, უერთდებიან, ეთვისებიან სმენით გამოცდილებას და იძენენ გარკვეული ესთეტიკური ნორმატივის ხასიათს. ამიტომაც, შლაგერები არა მარტო ზემოქმედების, არამედ სმენითი წარმოდგენების უკუქმედების საუცხოო ილუსტრაციაა. ამ სფეროში უკვე ძნელი დასადგენია, მსმენელი ხელმძღვანელობს კომპოზიტორის გემოვნებითა და ესთეტიკური წარმოდგენებით თუ, პირიქით, კომპოზიტორი განიცდის მსმენელის გემოვნების ზემოქმედებას. დროთა განმავლობაში გამომუშავებული სტერეოტიპები ქმნიან როგორც შემოქმედების, ისე მუსიკის აღქმის ნიშანსვეტს.

შედარებით ნაკლები მასშტაბით (თავისი სპეციფიკის გამო), მაგრამ ასეთივე წესით შაბლონები ფეხს იკიდებენ სერიოზულ მუსიკაშიც, რაც სახიფათოა როგორც შემოქმედებისათვის, ისე მისი აღქმისთვისაც. ეს ის ფსიქოლოგიური მომენტია (სამწუხაროდ, ხშირად გაუთვალისწინებელი), რომელიც გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს ღირებულების კრიტერიუმზე. ამიტომაც არ შეიძლება ყურის წაყრუება და გაჩუმება უხარისხო მუსიკის პროპაგანდაზე. როცა განსაკუთრებული დაჟინებით ვაწარმოებთ რაღაცის პროპაგანდას, მსმენელმა შეიძლება ირწმუნოს მისი ღირებულება და თავისი ბუნებრივი რეაქცია დაუმორჩილოს უფრო „ობიექტურ“ მოსაზრებებს. ამიტომაც

დიდი ცოდვაა კულტურის მეხსიერების დამძიმება. ამ მეხსიერებას გაწშენდა სჭირდება, რათა ცრუღირებულებებმა იმაზე მეტი ადგილი არ დაიპირონ, ვიდრე მათ ეკუთვნით.

ჰეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები გამონაკლისია, განუმეორებელი ღირებულებაა, განსაკუთრებული მოვლენაა. მან უნდა მოგვცეს საშუალება ეიმსჯელოთ მის ხერხებზე, სტილურ თვისებებზე, მის სტრუქტურაზე და სხვ. (ამ მხარეების გათვალ-სწინების გარეშე სერიოზულ ანალიზზე ლაპარაკი ზედმეტია). ყოველივე ეს დაქვემდებარებულ ხასიათს უნდა ატარებდეს იმ არსებითის მიმართ, რაც ადამიანს უშუალოდ ეძლევა აღქმისას და რაც ამ არსებითის გააზრების შედეგია. „აბესალომ და ეთერის“ ძალა მისი იდეის თავისებურებაში, იმ ფსიქოლოგიურ ტონალობაშია, რომელსაც ლევენდა ქმნის და რომელიც კომპოზიტორმა თავისებურად გათვალისწინა. „აბესალომ და ეთერის“ განუმეორებლობა იმ მასალის თავისებურებაა, რომელიც ამეღავნებს მუსიკის წარმართულ სათავეებს და რეზონანსის მნიშვნელობას ანიჭებს ადამიანის სიღრმისეულ სამყაროს. „აბესალომის“ განუმეორებლობა სიყვარულის, როგორც საბედისწერო ძალის, განცდაა. სიყვარული ადამიანის ცხოვრებაში შემოდის, როგორც უკეთილშობილესი სწრაფვა და ნეტარება, როგორც დაუსრულებელი ტანჯვის წყარო. ივი მომავალ თაობებს წარმოუდგება, როგორც ადამიანის უფაქიზესი გრძნობის სიმბოლო. „აბესალომის“ იდეის თავისებურება ის გახლავთ, რომ ადამიანი სასიყვარულო ტკბობასა და წუთიერ ნეტარებას სწირავს მარადიული შვების იმედს. ამიტომაც მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების სახეთა გალერეაში მურმანი შემოდის როგორც განუმეორებელი ტიპი, როგორც ის ერთადერთობა, რომელსაც ვერ შეცვლის ვერავითარი სხვა პერსონაჟი. „აბესალომ და ეთერის“ მხატვრული ღირებულების ბედს წყვეტენ ეს ფაქტორები და არა ის ცალკეული მომენტები, რომლებიც ფალიაშვილის მშვენიერ ქმნილებაში შესრულებულია მეტნაკლები სრულყოფილებით. ჩვენს მხატვრულ კულტურაში ფალიაშვილის ადგილს განაპირობებს მისი მუსიკის განსაკუთრებულობა. ეს „განსაკუთრებულობა“ კი თვით ჩვენი ხალხის მუსიკალური ნიჭის გამოვლენაა. ხალხური საწყისი ფსიქოლოგიურად მოერგო „აბესალომისა და ეთერის“ გამჭოლ იდეას, რომლის გარეშე „აბესალომი“ ჩვეულებრივ მოვლენათა რიგში ჩადგებოდა. ხალხური საწყისის ორგანული გრძნობა სხვა ქართველ კომპოზიტორებსაც გამოუმჟღავნებიათ, მაგრამ „ზეიდეის“ უქონლობის გამო მათ ხალხურ მასალას ვერ მიანიჭეს ის განსაკუთრებულობა, რაც „აბესალომს“ გამოარჩევს და ერის კულტურაში ღირსეულ ადგილს აკუთვნებს.

მომდევნო თაობების შემოქმედებიდანაც შეიძლება იმ ნიმუშე-

ბის დასახელება, რომლებმაც ასევე დაიჭირეს განსაკუთრებული ადგილი კრის კულტურაში და რომელთა ღირებულებაც განაპირობა სინამდვილის თავისებურმა ხედვამ და განცდამ, შესაფერისი მასალის შერჩევამ და თავისებურად დამუშავებამ. მაგრამ მაინც ცოტაა ასეთი „რეალური მიღწევების“ რაოდენობა. გაცილებით უფრო მეტია სათუო, ტირაჟირებული, თვითდინება-ინერციით დამზადებული პროდუქცია.

უბედურება იმაშია, რომ ჩვენში დაბალია ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმები, ალბათ იმიტომ, რომ ღირებულების გარკვევისას მცირედითაც ვკმაყოფილდებით. აღვნიშნავთ ხოლმე, რომ მუსიკა ემოციურია, მასალა გამომსახველი, რომ კომპოზიტორი ფლობს დამუშავების ხერხებს და შეუძლია მწყობრი ფორმის შექმნა — ამრიგად, ნაწარმოების ბედი გადაწყვეტილია. იგი მიღებულია კრიტიკისა და საზოგადოების მიერ, სრულდება, იბეჭდება, ფირფიტებზე გადაიტანება, ეთერშიც გზა ხსნილი აქვს, კომპოზიტორი იღებს ჯილდოებსა და მორიგ წოდებებს. ყველა კმაყოფილია, მათ შორის, კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარეც, რომელიც მორიგ ანგარიშში ამ ახალ მიღწევას აუცილებლად მოიხსენიებს და ამით დაადასტურებს თავისივე კარგი მუშაობის შედეგებს.

რასაკვირველია, კომპოზიტორს ყოველ ახალ ნაწარმოებში ვერ მოვთხოვთ სიახლეების აღმოჩენას, ახალი სიღრმეების გახსნას. ასეთი რამ კლასიკოსებსაც კი არ დასიზმრებიათ. მაგრამ ჩვენში, თვით ნიჭიერ მუსიკოსთა შორისაც, ერთი სახიფათო სენი ვრცელდება და თავის დღს ასვამს კულტურის განვითარებას: თუ კომპოზიტორი მიაგნებს იმ სახეებსა და გამომსახველობით ხერხებს, რომლებიც მას წარმატებას მოუტანს, ნაცვლად იმისა, რომ შემდეგ ახალ ამოცანებს, ახალ ინტონაციურ სფეროებს და ახალ გამომსახველ ხერხებს მიმართოს, თავის მიერვე მოპოვებულისა და მოსინჯულის უმოწყალო ექსპლუატაციას ეწევა, მის ტირაჟირებას ახდენს. ერთი შეხედვით თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მუსიკამ, მისმა ფორმებმა, შესაძლოა, მეტი დამაჯერებლობა და სრულყოფილება შეიძინოს და მაინც, ნაწარმოები უკმარისობის გრძნობას იწვევს, რადგან მას მეორადის იერი დაჰკრავს და ამიტომაც მოკლებულია განსაკუთრებულობას. ეს უკვე საერთო პლანის მუსიკაა, იგი აღარაა მიმართული რაიმე კონკრეტულ საგანზე, რადგან მისი საგანი ძველ ოპუსშია გამოხატული.

კულტურის განვითარებაში ტირაჟირების ეფექტი ნეგატიური ფაქტორის როლს ასრულებს. თუ ჩვენ მისი უარყოფითი შედეგები არ ვაშხილეთ, მაშინ ხელოვნებას ვერ დავიცავთ ხელოსნობისა და სტანდარტების მომრავლებისაგან. რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ, მნიშვნელობას მხოლოდ განუმეორებელი და ერთადერთი იძენს. კარ-

გი ნახელავი მხოლოდ ოსტატობის დადასტურებაა და არა შემოქმედებითი შთაგონებისა. ამ მოვლენას ვერ აღვუდგებით, თუკი მის წინაღმდეგ გარკვეულ პოზიციას არ გამოიმუშავებს თვით სახოგადოებრივი მუსიკალური ცნობიერება. თვით საზოგადოებრივი ცნობიერება ღირებულებად უნდა აღიარებდეს მხოლოდ სანიმუშოსა და განსაკუთრებულს. ასეთ შემთხვევაში ცნობიერებას არ გაუჭირდება ჯეროვნად შეაფასოს მხატვრულად უმნიშვნელო, კონვეირული წესით დამზადებული ნაწარმი.

ღირებულების განსაზღვრისას უდიდესი როლი ენიჭება არა მხოლოდ ნაწარმოების ობიექტურ თვისებებს, არამედ კრიტერიუმს, მიდგომის პოზიციას„ იმას, თუ რას ვეძებთ ხელოვნებაში. თვით ნაწარმოები, ცხადია, ასეთი მიდგომის გარკვეული რეგულატორია. ამოცანა, რომელიც „აბესალომმა“ გადაჰრა, არ წამოჭრილა მარტოოდენ ამ ნაწარმოების წინაშე. იგი იდეოლოგიურად იყო შემზადებული. ეს ამოცანა მრავალ მომენტს მოიცავდა, კერძოდ, ჩვენი ერის მუსიკალური აზროვნების დამკვიდრებას, თვითმყოფი საოპერო თეატრის შექმნას, მაღალეთიკური პრობლემის გაჩენას და სხვ. ღირებულებას ეს მსაზღვრელები ის თავისებური წინასწარი მოცემულობაა, მიმართულებას რომ აძლევდა ფალიაშვილის ძიებებს და მისი ქმნილების განსაკუთრებულობას აპირობებდა. თანამედროვე კომპოზიტორიც, რომელიც ქმნის სიმფონიას ან ინსტრუმენტულ კონცერტს, კვარტეტს ან მუსიკას სოლო ინსტრუმენტისათვის, ორიენტირებული უნდა იყოს ამ წინასწარმოცემულობაზე, როგორც გარკვეულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურსა თუ ზნეობრივ-მხატვრულ დაკვეთაზე. თვით ყველაზე მოულოდნელად წარმოქმნილი მხატვრული ნაწარმოები უნდა იყოს ამ წინასწარმოცემულობის რეალიზაცია, პასუხი. თავის მხრივ ნაწარმოების ღირებულებას განაპირობებს სწორედ ამ რეალიზაციის ხარისხი.

დღეს თუ ყურადღებას ვერ ვამახვილებთ ამ მომენტზე, ეს ჩვენი მუსიკალურ-კრიტიკული აზროვნების მოუმწიფებლობის ბრალია. ღირებულებისადმი კომპრომისული მიდგომა, არსებითიდან მეორადზე ყურადღების გადატანა საშუალებას გვართმევს სწორად შევაფასოთ შემოქმედებითი პროცესი, წინსვლა ინერციისაგან გავმიჯნოთ და განვასხვავოთ.

* * *

მუსიკა „ბგერადი გარემოა“. მისი სპეციფიკა ის გახლავთ, რომ იგი ჟღერს, და ისიც, რომ ამ „გარემოს“ ჩვეულებრივთან საკმაოდ რთული და მრავალფეროვანი დამოკიდებულებები აკავშირებს. ცხა-

დია, ეს ორი „მეღერადი რეალობა“ ერთმანეთზე არ დაიყვანება თუნდაც იმიტომ, რომ „მუსიკალური გარემო“ ადამიანის ინტელექტის მიერაა შექმნილი, ჩვეულებრივი გარემო კი სტიქიურად ყალიბდება, იგი საკუთრივ ბგერადობისათვის არაა მოწოდებული. მასში ბგერადობა წარმოებული, დამატებითი ეფექტია (მაგალითად, სეთ გარემოს ქმნის შრომის სპეციფიკური ფორმა, რომელსაც ახლავს თავისებური ხმაური). „მუსიკალური გარემო“ კი ინტელექტის გამიზნული მოქმედების შედეგია. იგი ორგანიზებულია გარკვეული ნორმებისა და პრინციპების შესაბამისად, გარკვეულ სისტემას ქმნის, რომელშიც ბგერა „პრეპარირებულია“ და აკუსტიკურ-სტიქიურისაგან განსხვავებით სიმაღლისა და გრძლიობის სიზუსტით გამოირჩევა. იგი დანარჩენი ბგერებისაგან იზოლირებული კი არაა, არამედ იმყოფება მათთან გარკვეულ კავშირში და ქმნის ე. წ. ბგერათარიგს, სადაც განსაზღვრულია თითოეულის ძალა, ხვედრითი წონა, ფუნქციები, ერთმანეთის შენაცვლების წესები. „მუსიკალური გარემოს“ განვითარება მისი სემანტიკური მნიშვნელობებით დატვირთვის შედეგია. ამ პროცესში, ცხადია, ბევრი რამ იცვლება. სისტემა ევოლუციას განიცდის და სხვა სისტემით იცვლება, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მას კონტროლს უწევს ინტელექტი. ინტელექტის აქტიური დამოკიდებულება „მუსიკალურ გარემოსთან“ იმითაა განპირობებული, რომ ადამიანი ცდილობს მუსიკალური სისტემა სინამდვილის ხედვისა და გაგების ამოცანას დაუქვემდებაროს. რეალობის წვდომა და გააზრება ის ფუნქციაა, რომელიც „მუსიკალურ გარემოს“ რადიკალურად განასხვავებს ჩვეულებრივისაგან.

მეორე მხრივ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „მუსიკალური“ და ჩვეულებრივი გარემო ერთმანეთისაგან სრულებითაც არაა გამიჯნული გაუვალი უფსკრულით. ჯერ ერთი, მუსიკა თვითაა ნაწილი ჩვეულებრივი გარემოსი, იგი მკვიდრდება მასში და ახალ აკუსტიკურ განზომილებებს ქმნის. მუსიკა შედის ყოფაში, შრომის პროცესებში, ადამიანთა ცხოვრების აკომპანემენტად გვევლინება, მისი ხვედრითი წონა ბგერად გარემოცვაში განუხრელად იზრდება თანამედროვე მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების შეუნელებელი პროცესის წყალობით.

თავის მხრივ, ბგერადი გარემო მუსიკის ერთ-ერთი მასაზრდოებელი წყაროა. ამარაგებს მას ახალი ტემბრული და რიტმული ეფექტებით. ბგერადი გარემო იჭრება თვით მუსიკალურ ქსოვილში და მის წმინდა აკუსტიკურ თავისებურებას გარკვეულ ელფერს აძლევს. ქართულმა ხალხურმა შრომის სიმღერამ თავისებურად შეითვისა შრომის პროცესების თანმხლები ხმაურის ელემენტები. შესაბამისად ამისა, ლოკომოტივების, ელექტროძრავების მუშაობისათვის დამახასი-

ათებელი ბგერითი მოვლენები თავის ასახვას ჰპოვებენ თანამედროვე მუსიკაში, ხანდახან თვით ნატურალისტური სიზუსტითაც. საკმარისია ამისათვის ონეგერისა და მოსოლოვის შესაბამის პარტიტურებს მივმართოთ. მაშინიზირებული, ინდუსტრიული ეპოქის რიტმი და ტემბრი შევიდა პროკოფიევის, სტრავინსკის, ჰინდემიტის პარტიტურებში. ეს ყველაფერი სრულიად სხვა „მუსიკალური გარემოა“, ვიდრე შოპენისა და შუმანის, რომლებსაც განსხვავებულ ბგერად ატმოსფეროსთან ჰქონდათ საქმე. გერმანული ზღაპრების თავისებური აკუსტიკური სამყარო (ტყის საიდუმლო შრიალით, მდინარეთა და ზღვათა ბგერადობის სპეციფიკით) განაპირობებს მენდელსონისა და ვაგნერის მუსიკის მთელი რიგი ეპიზოდების ტემბრულ იერს. ევროპულ მუსიკაში ტემბრული საწყისი მუდამ ექვემდებარებოდა რიტმულ-ინტონაციურს, რომლის ფუნქცია აზროვნების არსებით მომენტს წარმოადგენდა. ერთი მხრივ, ფუნქციურის დასუსტება და, მეორე მხრივ, აღმოსავლური სამყაროს გამოცდილების ათვისება სრულიად ახალ პერსპექტივებს ხსნის ტემბრულის წინაშე. ტემბრულ-სონორული პრინციპი კომპოზიციის არსებით მომენტად გადაიქცა, რაც განსაკუთრებული სიმახვილით თანამედროვე პოლონური საკომპოზიტორო სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების — ლიუტოსლავსკის, პენდერეცკის, ბერდის და სხვების მოღვაწეობამ დაგვანახა. ცხადია, ამ მიმდინარეობისათვის ბუნებრივი „მუსიკალური გარემო“ სრულიად ახალ პრინციპებზეა დაფუძნებული, ვიდრე ტრადიციული.

განა შეიძლება, მაგალითად, შ. მშველიძის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ჟღერადობის ხელოვნური გამიჯვნა მთის ბგერადი ატმოსფეროსაგან? იგი ამ ბგერადი სამყაროს ორგანული წარმომადგენელია, მისი კანონიზაცია და დამკვიდრებაა პროფესიულ მუსიკაში. მშველიძის მთელი რიგი ნაწარმოებები თუშ-ფშავ-ხევსურეთის ჰანგის ცოცხალი სუნთქვაა, მისი შემონარჩუნების წარმატებით განხორციელებული ცდაა. იგი ცოცხალი მაგალითია იმისა, როგორ გადადის ტრადიციული გარემო პროფესიულში, მეორადში, რომელიც, ცხადია, რაღაცას ელფერს უცვლის, მავრამ, ამავე დროს, რაღაცას ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს.

ჩვეულებრივი გარემოსადმი „მუსიკალურის“ დამოკიდებულება მეორეხარისხოვანი ან მოგონილი პრობლემა არ გახლავთ. ბგერადი გარემოს ათვისება კულტურის წინსვლის ერთ-ერთი ობიექტური მაჩვენებელთაგანია, რომლის მიხედვითაც თვალსაჩინოებას იძენს კულტურის ორიენტაცია და მისი რეზერვებიც. „მუსიკალური გარემოს“ სიმდიდრე სტილურ მრავალფეროვნებათა დამაჯერებელი დადასტურებაა, შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვისათვის აუცილებელი აკუსტიკური მასალის მოძიების რეალური გარანტიაა.

ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების ადრინდელ სტადიაზე ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებაში მკვიდრდება ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ბგერადი გარემო, რომელიც უპირისპირდება არაეროვნული წყაროებიდან მომდინარე მასალას, იერთებს, ითვისებს და ეთვისება მას, ე. ი. განიცდის ცვლილებებს. ამ ბგერადი გარემოს გადასხვაფერების მომართულებაში თავს იჩენს სინამდვილის მიკერძოებული ინტერესი. მაგრამ დამახასიათებელია, რომ (თუკი ქართველ კომპოზიტორთა ქმნილებების რეალურ ღერადობას გავითვალისწინებთ) იგი წარმოებულია თვით ხალხური შემოქმედებიდან, გარკვეული თვალსაზრისით, ყოფითი მუსიკიდან, და არ ითვალისწინებს ჩვენი თანამედროვე სინამდვილისათვის ჩვეულ ბგერად ატმოსფეროს. ამრიგად, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი „მუსიკალური გარემო“ თავისი ბუნებით ტრადიციულია, უპირისპირდება არაეროვნული წყაროებიდან მომდინარეს და არაცოცხალ სინამდვილეს. რაც შეეხება თანამედროვე სინამდვილის აკუსტიკური ატმოსფეროს მოთვინიერებას, საწარმოო თუ სხვა პროცესების ბგერადი თანხლების ათვისებას და წმინდა მუსიკალურ ფორმაში მათ გადატანას, ყველაფერი ეს, როგორც ჩანს, ჯერჯერობით იმ ამოცანათა რიგს მიეკუთვნება, რომელთა გადაწყვეტაც ქართველ კომპოზიტორებს აქტუალურად არ მიაჩნიათ.

საკუთრივ „მუსიკალური გარემოს“ ტრანსფორმაცია კი ჩვენი მუსიკის შესამჩნევი პროგრესია თავისებური დადასტურებაა. ერთი რამ კი უნდა ითქვას: ის „მუსიკალური გარემო“, რომელიც ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შეიქმნა, ბევრი სიახლის მიუხედავად, დიდი ხნის განძილზე ხელუხლებლად ინარჩუნებდა თავის პირვანდელ პრინციპებს, თავის წყაროებს და განვითარების მიმართულებასაც. უფრო მეტიც, იგი ლამობდა თავისთვის ერთადერთი კანონიერი წარმომადგენლის მნიშვნელობა დაემკვიდრებინა. არსებითი წინააღმდეგობა, რომელიც ქართული მუსიკის განვითარებას 60—70-იან წლებში ახასიათებს, არის წინააღმდეგობა მასალასა და ახალ ტენდენციებს შორის. საქმე ისაა, რომ ტრადიციული „გარემო“ არასაკმარისი აღმოჩნდა ახალი იდეების განსახიერებისათვის, ახალი ესთეტიკური წარმოდგენების დამკვიდრებისათვის. მართალია, ამ გარემოს ავტოკრატიისაგან თავის დაღწევას ლამობდნენ, მაგრამ „ტრადიციული გარემოც“ როდი გამოდიოდა პასიური მაყურებლის როლში. უკანასკნელი 15 წლის მანძილზე იგი დაჟინებით გვინერგავდა მისი უფლებების დაცვის აუცილებლობის რწმენას და ცდილობდა აღემართა გზის მაჩვენებლები, რომლებიც შემოქმედს აჩვენებდნენ, თუ რა მიმართულებით შეეძლო მას მოძრაობა და რა მხრიდან ელოდა საფრთხე.

40- 50 წლების ქართული სესხად აღებულ ხელოვნებაში ტრადიციული გარემოთი, ისეთად კონკრეტული და ნივთიერია, რომ ხოგიერთი ნაწარმოები საგანთა ლექსის თავისებურ ოქმს გვაგონებს. ამ ნივთიერ სამყაროში დაკარგულია და წელიწადი საკუთრივ სუბიექტური სული, რომელიც თავს ვერ აღწევს ობიექტური გარემოს ვიერ შექმნილ ვითარებას. ნაწარმოებში მხატვრის „მე“ დამატებით მნიშვნელობას იძენს, ხშირად კი „მნიშვნელობა“ საკუთრივ გარემოსთან შეჯახებაში აგვეს. თუ ენციკლოპედიური ნაწარმოების სუბიექტისადმი ტერმინ „გმირის“ გამოყენება უხერხული არაა, მაშინ ვიტყოდი, რომ გმირს უპირს გადალახოს კონკრეტული მასალის ინერტულობა, უპირს მიანიჭოს „ობიექტურ მასალას“ თავისი ნებისყოფის გამჭარის როლი, აქციოს იგი თავისი განსაკუთრებული აზრისა და განცდის გამოხატულებად. ასეთ პირობებში თვით „გმირიც“ „გასაგნობრივებული“, იმდენად ჭარბადაა მასში „ნივთიერი“ წარმოდგენილი. ამიტომ ჟანრულ ფორმებში კონკრეტიზებული ყოფითი „აწყება“ ინდივიდუალურს და რიტუალურ-არსებითს მნიშვნელობას იძენს. მისი შეღახვა მხატვრული შემოქმედების სფეროში მკრეხელობაა. ამიტომაც იყო ესოდენ ხშირი (და ახლაც შემოგვრჩა) მხატვრული ღირებულების განსაზღვრა წარმოების მასალის ხელოვნთან შესატყვისობის საფუძველზე. ყოფით-ობიექტური და ადამიანურად-განუმეორებელი ერთმანეთთან ისეთ მიმართებაში იყვნენ, რომ სხვა რაიმე წარმოდგენის დაშვება, „საერთო გზდინ“ გადახვევა განუჭვებას იმსახურებდა.

საქმის ვითარება ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს „გარემოს დესპოტიზმი“ ყოველთვის უარყოფით როლს თამაშობდა ჩვენი კულტურის განვითარებაში. არა, ეროვნულ ნიადაგზე ახალი ფორმებისა და წარმოდგენების დამკვიდრების ხანაში, ჩვენი ოვითმყოფობის დაცვისა და სტაბილური ტრადიციების შექმნისათვის იგი აუცილებელი იყო და თავისი დადებითი როლი შეასრულა კიდეც. მაგრამ მხოლოდ იმ დრომდე, სანამ „გარემოს“ დომინანტერობამ მუხრუჭის ხასიათი არ მიიღო, სანამ მისი ხელშეუხებლობის პრინციპი არ მოგვეელინა მხატვრულის შეფასების კრიტერიუმად, რომელსაც ყოველი მხატვრული მოვლენისადმი თავისი სტერეოტიპული განაჩენი გამოჰქონდა. ასეთ ვითარებაში ინერციის დაძლევა მხატვრული აზროვნების განთავისუფლების პირობად იქცა. ისტორიულმა პროცესმა დაგვარწმუნა გარემოსადმი დაპყრობულების შეცილის გარდუვალობასა და ნაყოფიერებაში.

ამ ბრძოლის შედეგია ის, რომ „ტრადიციული გარემოს“ გადალახვის პროცესში კომპოზიტორული აზრი მეტი დაჟინებითა და სიმახვილით სწვდება ჩვენი კულტურის სიღრმისეულ ფენებს. ჩვენ მოწ-

მენი ვართ ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების აქტიური გადახალისებისა, ახალ, უჩვეულო ხარისხში ამაღლებისა, მისთვის ახალი გამომსახველობითი მნიშვნელობის მინიჭებისა. ს. ნასიძის შემოქმედებაშიც მკვიდრდება მთის ფოლკლორის დამახასიათებელი ინტონაცია და ბგერათა რიგი, მაგრამ აქ იგი უკვე ახალ ხარისხშია აყვანილი, ახალ ჟღერადობას იძენს, რაც განპირობებულია მნიშვნელოვანი ზნეობრივი პრობლემების გამოხატვისადმი მისწრაფებით. ამის გამო ტრადიციული ავლენს თავის „სიღრმისეულ პოტენციას", ალწევს გადასხვაფერებას და გადასხვაფერების ინსტრუმენტი ევროპულ-ზოგადკაცობრიული გამოცდილებით შეიარაღებული ინტელექტია. გ. ყანჩელის მესამე სიმფონიაში ჰეშმარიტი სიმფონიური სუნთქვით გამსჭვალული ქსოვილი არსებითად ხალხური ყაიდის მოტივის განვითარების შედეგია. მთელი ეს ქსოვილი გაჯერებულია სონორული ეფექტებით, რომლებიც სრულიად თავისებურ „მუსიკალურ გარემოს" ქმნიან. თავისებურია ი. კევხაიმაძის საგუნდო ციკლების „აკუსტიკური გარემოც". „ბველი თბილისის პარაფრაზებში" ქალაქური ცხოვრების, მისი ტრადიციული პერსონაჟებისა თუ ყოფითი სტიუაციების მკვეთრი ჩანახატების სურათოვნება განპირობებულია თვით „ბგერადი გარემოს" თავისებურებებით, საიდანაც ჩვენი ქალაქის მუსიკის განუმეორებელი კოლორიტი იგრძნობა. მაგრამ იგი არსებითად თანამედროვე საგუნდო ტექნიკის ოსტატური გამოყენების ნაყოფია და არა ნატურალისტური მიბაძვისა. აქაც ახალი ხარისხი ტრადიციულის დაძლევით, ახალი ბგერადი სამყაროს შექმნითაა მიღწეული.

მხატვრული აზროვნების განვითარების თავისებურება ის გახლავთ, რომ თავისუფლების ძიება, ძველიდან თავის დაღწევისათვის ბრძოლა აბსტრაქტული ლოზუნგების წამოყენებით კი არ ხორციელდება, არამედ გაბატონებული სტილის გარკვეული მხარეების დაძლევით. ეს ბრძოლა გადმონაშთების წინააღმდეგაა მიმართული და გარკვეულ სიახლეებს ამკვიდრებს. უფრო მეტად გასაოცარი ის გახლავთ, რომ „განთავისუფლებას" ხშირად მოჰყვება კიდევ უფრო მეტი ცალმხრიობა, რომელიც თავისი შეუვალობისათვის იბრძვის. იგი საკმაოდ მკაცრად ილაშქრებს იმის წინააღმდეგ, რაც მის მხატვრულ წარმოდგენებს უპირისპირდება. შონბერგის მიმდევარნი უფრო მკაცრნი იყვნენ, უფრო გააფთრებით ებრძოდნენ ყველა „ცრურწმენას", ვიდრე ტრადიციონალისტები — შონბერგს.

60-იან წლებში ჩვენს მუსიკაში დამკვიდრდა ახალი ტექნოლოგია, გზა გაეხსნათ ახალ ინტონაციურ ძიებებს. ბევრი რამ, რაც ადრე შეურყეველ ბურჯად იყო მიჩნეული, მიიღგრ-მოიღგრა. ჟანრებისა და ფორმებისადმი, მუსიკალურ ენისადმი ახალი მიდგომა დამკვიდრდა.

მასალის განვითარების ის პრინციპები, რასაც ჩვენი მუსიკა კლასიკურთან გაცნობისას ეზიარა, მნიშვნელოვნად დისკრედიტირებული აღმოჩნდა. ამჟამად უფრო ეფექტური გამოდგა წმინდა ფონური დაპირისპირებანი, ფაქტურების მახვილგონივრული ცვლა, ღიდი პოპულარობა შეიძინა ოსტინატოს პრინციპმა. რომელიც ადვილად აერთიანებს და განსაკუთრებულ თვალსაჩინოებას სძენს ფორმას და იდეას. ტონალური განვითარება ამჟამად ჩვენს მუსიკას ნაკლებად ახასიათებს და ამის მიზეზი გასაგებიცაა: მოიშალა ან გადაისხვაფერდა ჰარმონიული ფუნქციები. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართული მუსიკისათვის ესოდენ დამახასიათებელი კილოური და ტონალური აზროვნების შერწყმის შედეგად მიღებული ეფექტები დიდი გამომსახველობით გამოირჩევიან. ეს სფერო ახალ-ახალი აღმოჩენების დაუშრეტელი წყაროა.

შეიცვალა „მუსიკალური დროის“ გრძნობა. იგი უფრო მახვილი გახდა, ვეღარ იტანს ხანგრძლივ განვითარებას, ერთ ემოციურ სფეროში გაჩერებას, ერთი მასალის დამუშავებას ფორმის დიდ მონაკვეთზე. ჩვენი მუსიკა ჩვენი დროის სტილურ მოთხოვნებს ითვალისწინებს და ამიტომ მისთვის სულ უფრო ნაკლებად არის დამახასიათებელი ფართო სუნთქვის თემატიზმი, პირიქით, იგი არჩევს მოკლე სუნთქვის თემატური ბირთვებით აზროვნებას და დრამატურგიას მათ დაპირისპირებაზე აგებს. შეიმჩნევა ნაწარმოებთა გრძლიობის შემცირების ტენდენციაც. ცხადია, შეიძლება დაუსრულებლივ გავაგრძელოთ იმ ნიშნების ჩამოთვლა, რომლებიც თანამედროვე ქართულ მუსიკას მისი ახლო წარსულისაგან ანსხვავებენ, მაგრამ ესეც საკმარისია მომხდარი რადიკალური ცვლილებების საილუსტრაციოდ.

ყველაფერი, რაც გაბატონებულ სტილურ ნორმას არ ემორჩილება, ძველმანის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ესთეტიკურად ნაკლებად ღირებულია. ფსიქოლოგიურად მხატვრული პროცესებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება სტილური ერთგვაროვნების საშიშროებას ქმნის, რადგან მხატვრული ავტორიტეტი დღეს ისეთი ძალაა, რომელსაც შეუძლია „სხვაგვარად მოაზროვნეს“ საყრდენი გამოაცალოს, უბიძგოს მას ნაცადი, ე. ი. ისეთი გზისაკენ, რომელსაც ხელოვანი უეჭველი საზოგადოებრივი წარმატებისაკენ მიჰყავს. ამიტომაც ზოგიერთი მუსიკოსი მისაბაძ ნიმუშად იმას კი არ მიიჩნევს, რაც მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას პასუხობს, არამედ იმას, რაც წარმატებულია. რამდენი მუსიკოსი გვინახავს, „ფეხის ხმას“ რომ აჰყოლია და ისეთი ნაწარმოებისათვის მიუბაძნია, რომელმაც ეს-ესაა გაიმარჯვა და ამდენად, საზოგადოებრივი განწყობილების მაჩვენებელია. დღეს ეს, შესაძლოა, პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტაა“, XX საუკუნის მშვენება. მაგრამ, ამასთან ერთად, ხომ სხვა შესანიშნავი ბალეტებიც არ-

ხებობს, თუნდაც იმავე XX საუკუნის ავტორების მიერ შექმნილი. ცხადია, კომპოზიტორს უფლება აქვს არჩევანი გააკეთოს და რაღაც კონკრეტული დაისახოს ნიმუშად, ოღონდ, ამ არჩევანმა თავისი თავი არ უნდა დააკარგვინოს. ამას კი კომპოზიტორი მხოლოდ მაშინ შეძლებს, როცა მას საკუთარი ხედვა, საკუთარი სტილი, საკუთარი პოზიცია და, რაც მთავარია, საკუთარი ინდივიდუალობა გააჩნია.

არსებითად ინდივიდუალობა წყვეტს მუსიკალურ გარემოსთან დამოკიდებულების ხასიათს და გეზს აძლევს კომპოზიტორს შესაფერისი მასალა გამოიყენოს. დღეს მისი არჩევანი გართულებულია კიდევ იმიტომ, რომ დღევანდელი მუსიკალური გარემო თანდათან სულ უფრო სტანდარტიზებული ხდება. ავიღოთ თუნდაც მუსიკალური გარემოს ერთ-ერთი განზომილება, რომლის გამოკვეთაც მთლიანად მასობრივი საინფორმაციო წყაროების აქტივობის შედეგია. ეგულისხმობ მუსიკალურ გარემოში შეუჩერებელ ნაკადად ჩამომდინარე გასართობი მუსიკის პროდუქციას. ფაქტია, რომ საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცნობიერებაში გასართობი ინდუსტრია, ესტრადა, ჯაზის ნაირსახეობანი, საზოგადოდ, თანამედროვე პოპკულტურა დიდ ადგილს იჭერს. უკვე თავისთავად იგულისხმება, რომ საზოგადოებრივი თავშეყრის ნებისმიერ ადგილზე, ზეიმისა თუ თავშექცევის შემთხვევაში, დასვენებისას, თვით თვითმფრინავშიაც კი აუცილებლად პოპკულტურა უნდა მოგვემსახუროს. ისიც ხომ ცხადია, რომ მუსიკალური ცნობიერება ყალიბდება არა მარტო მუსიკის გაკვეთილებზე და მუსიკის შესახებ პოპულარულ ლექციებზე, საკონცერტო დარბაზებსა და მუსიკალურ თეატრში, არამედ მაშინაც, როდესაც ჩვენ სხვა საქმითა ვართ გართულნი, მუსიკალური თანხლება კი სასიამოვნო ფონს გვიქმნის. ამ მხრივ ჩვენი ყოფა არაა განსხვავებული ევროპული ქვეყნების ყოფისაგან, ხადაც პოპმუსიკა ასევე დიდ ადგილს იჭერს. თანამედროვე ჯაზისა და ესტრადის დაწოლამ თავის დროზე არა მარტო ყოფაში შეიტანა ახალი თვისებები, არამედ თვით პროფესიულ მუსიკაშიც. XX საუკუნის 20-იანი წლების რუსულ, გერმანულ, ფრანგულ პროფესიულ მუსიკაში მრავლად შეიქმნა ნაწარმოებები, რომლებშიც ჯაზისთვის დამახასიათებელი ელემენტები არის შეჯერილი. საკმარისია დავასახელოთ ისეთ გამოჩენილ კომპოზიტორთა შემოქმედება, როგორიცაა: სტრავინსკი, შოსტაკოვიჩი, ბერგი, რაველი, დებიუსი, კრენეკი, ვაილი და მრავალი სხვა, რომელთაც ჯაზზე დაყრდნობით მრავალი საინტერესო მუსიკალური სახე შექმნეს. ამ სიახლემ არცერთ მათგანს არ დააკარგვინა თვითმყოფობა. პროფესიული მუსიკა იძულებული გახდა „რეალური მუსიკალური ყოფისათვის“ გაეწია ანგარიში, მხედველობაში მიეღო იგი.

ქვები რომ არ დამიშინონ, საჭიროდ უნდა განვაცხადო, რომ ის-

ტორიული ანალოგია ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს: რა ვუყოთ მერე? იქ (ჩვენგან მოშორებით) ასეთნაირად გადაწყვიტეს ეს პრობლემა. ჩვენ ჩვენი გზა გვაქვს. კეთილი, მაგრამ თვით მხატვრული შემოქმედება წაგვებს. თუ ეს გზა რეალურ სიტუაციებს არ გაითვალისწინებს. მე არ ვქადაგებ ნედლი მასალის ხელოვნებით გადმოტანას და, საზოგადოდ, არავითარ რეკომენდაციებს არ ვიძლევი. ამ რეკომენდაციებს თვით ცოცხალი სინამდვილე იძლევა და ეს უკვე ყოველი ცალკეული კომპოზიტორის ნებაა, თუ როგორ გაითვალისწინებს მათ. მაგრამ, თუ პრძოლა მიდის საზოგადოებრივ მუსიკალურ ცხოვრებაში დამკვიდრებისათვის, მაშინ ჩვენც უნდა გავითვალისწინოთ ჩვენი ყოფა: საკუთარი მუსიკალური ყოფისაგან განცალკევებული სტერილური მუსიკა არცერთ ეპოქას არ შეუქმნია. სულ სხვა საქმეა (ეს კი ცალკეულ კომპოზიტორულ ინდივიდუალობებსაა დამოკიდებული), ყოფითი მასალა მკვეთრ გარდაქმნებს განიცდის, თუ თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით შემოდის ხელოვნებაში. ასეა თუ ისე, იგი არსებობს და თანაც მოითხოვს. ყოფითი მუსიკა გარკვეულ პირობებში შეიძლება პროფესიული შემოქმედების მოკავშირედ იქცეს და ეს შანსი ქართულმა ხელოვნებამ არ უნდა დაკარგოს.

* * *

მაშ ასე, ადამიანის გარშემო ჟღერადი ატმოსფერო დღეს ზეგაჯერებულია და ბევრ პრობლემას წარმოქმნის, რადგან უზომოდ გადატვირთულია არა მხოლოდ იმ მესიკით, რომელიც ადამიანს სურს მოისმინოს და რომელსაც თვით ახვიანებს, არამედ იმითაც, რისი მოსმენაც შესაძლოა, არც სურდეს, მაგრამ მას კი მაინც თავისი გააქვს და თავს ასმენინებს. მუსიკალურ ყოფაში გადატრიალება მოახდინა მუსიკის კონსერვაციის საშუალებათა გამოგონებამ, მასობრივი ინფორმაციის წყაროების სიმძლავრემ, გრამფირფიტებისა და მაგნიტოფონების გაკრცელებამ, ანუ მუსიკის ტირაჟირების არნახულმა შესაძლებლობებმა. მუსიკის დასაკვიდრებლად, მისი პოპულარობისათვის ამჟამად დიდ მნიშვნელობას იძენს არა მხოლოდ ხარისხი, არამედ რეკლამაც, მისი გამავრცელებელი წყაროს სიძლიერე, ჟანრობრივი ფუნქცია, სამომხმარებლო უნარი. მრავალი მიზეზის გამო (შრომის კონცენტრაცია და ამის შედეგად ზეგადაღლა, თანამედროვე ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ნერვული დაძაბულობა და მისგან განტვირთვის ფსიქოლოგიური აუცილებლობა, მასობრივი თავშეყრის კერების ზრდა), მეტისმეტად გამრავლდა გასართობი, საშომხმარებლო მუსიკის პროდუქცია. იგი დიდი რაოდენობით მოედი-

ნება მასობრივი პროპაგანდის ყველა წყაროდან, ტელევიზიიდან, რადიოდან. ასეთი მუსიკა ავტომატურად ამზადებს და ამრავლებს თავის მომხმარებლებს. თავისი თავის დასამკვიდრებლად მუსიკა გარკვეულ მომხმარებელს ითხოვს, მომხმარებელი კი გარკვეულ მუსიკას თავისი ესთეტიკური ინტერესების დასაკმაყოფილებლად. ესაა მოჯადოებული წრე, რომლის მოქმედების რეალური შედეგი სამომხმარებლო მუსიკის ოდენობის ფიზიკური ზრდაა. ყოფის მუსიკა, ცხადია, მხოლოდ სამომხმარებლოზე არ დაიყვანება, მაგრამ განტვირთვის ფუნქციის პრევალირება გამუდმებით ზრდის მის ხვედრით წონას მუსიკის სწვა სახეობებთან შედარებით.

ყოფითი მუსიკა საოცარი კონგლომერატია, სხვადასხვა ჯურის, ღირსების და დანიშნულების ჟღერადი ფორმების „კოკტეილი". მისდამი დამოკიდებულებაც სხვადასხვაგვარია, მაგრამ, არსებითად, მას ევალება გართობა, განტვირთვა, დასვენება, იგი დროის სასიამოვნოდ გატარების აუცილებელი პირობის მნიშვნელობას იძენს. ასეთ შემთხვევაში მუსიკა მხოლოდ ჟღერადი ფონის ფუნქციით გვევლინება, იგი აკომპანემენტია რაღაცის, რაც მასზე უფრო მნიშვნელოვანია. მუსიკა ამ რაღაცას თანხლების სახით ედება, როგორც სხვადასხვა დანიშნულების ემოციური რეზონატორი.

ამ პირობებში სპეციალური ზომებია მისაღები, რათა მსმენელი და ხელოვნების ნამდვილი მოჭირნახულე როგორღაც გადავარჩინოთ ცოტა არ იყოს მღვრიე ნაკადიდან. აუცილებელია იმათი რიცხვის ზრდა, ვინც მუსიკაში საკუთრივ მუსიკალურ შინაარსს ეძებს და ვისაც მისი განცდის უნარი გააჩნია. ეს კი ძირეულად განსხვავდება მუსიკათ გართობისაგან, რაც არც აზრის დაძაბვას მოითხოვს და არც დიდ ინტელექტს.

ჩვენს დროში, როდესაც ასე გაცხოველდა კულტურული ურთიერთობები, მუსიკალური ხელოვნება უნივერსალური ხდება, ხოლო მუსიკალური ენა „პოლიგლოტური". სულ უფრო ძნელდება თანამედროვე კომპოზიტორის მუსიკალური ენის გაშიფვრა, მისი ნიშან-თვისებების ახსნა ერთი რომელიმე კულტურის ტრადიციებით. პოლიგენურობა — განვითარებული კულტურის დამახასიათებელი ნიშანია.

საქართველოში სტილური მონოგენურობა დამახასიათებელი იყო უფროსი თაობის კომპოზიტორთათვის (ა. ბალანჩივაძის, შ. მშველიძის, მომდევნო თაობიდან — რ. ლაღიძის მუსიკისათვის). სხვათა შორის, გარკვეული მონოგენურობა ახასიათებს ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებასაც, რომელიც ჩაიკოვსკის და უფრო გვიან სვირიდოვის დიდი ზეგავლენის მიუხედავად მტკიცედ დგას ხალხურ საწყისებზე და არსებითად ინარჩუნებს ეროვნული მუსიკალური აზროვნების

ინერციას. ეროვნული ტრადიციის ძალა იგრძნობა ა. ჩიმაკაძის შემოქმედებაში, ნ. გუდიაშვილის, შ. მილორავას მუსიკაში.

ინტერნაციონალური კავშირების გაფართოებამ შეიძლება არც ითამაშოს „გამანეიტრალებელი ელემენტის“ როლი და პირიქით, კიდევ უფრო გაამწაფროს ეროვნულის გრძნობა. ამის შესანიშნავი ნიმუშია ნ. გაბუნიას „იგავი“. სტრავინსკისა და ბარტოკის პრინციპების ზეგავლენის მიუხედავად ეს ნაწარმოები მკვეთრად გამოხატული ეროვნული სულისკვეთებითაა აღბეჭდილი. ძნელია ერთდროულად ტრადიციულიც იყო და, ამავე დროს, შენს მუსიკას სიხასხასე არ დაკლო. ეს შესანიშნავი უნარი გამოამჟღავნა ი. კუპაყმაძემ „ძველი თბილისის პარაფრაზებში“, სადაც კომპოზიტორი თითქოს განზრახ მიჰყვება ჩვენი ქალაქის ყველაზე პოპულარულ და ხმარებაში „რამდენადმე შემოცვეთილ“ ფოლკლორულ ნიმუშებს, მაგრამ შესძლო მათი განახლება, ახლებურად ამეტყველება.

ძნელი არაა ზემოთ დასახელებულ ყოველ მაგალითში ნიადაგობრიობის საერთო მიზეზს მიაკვლიო — ეს ისევ და ისევ ფოლკლორთან უშუალო კავშირია, მისი ფორმებისადმი დიდი ნდობა და მათი ახლებურად აღორძინების უნარიც.

უფრო ძლიერი და საყოველთაოა „დისტანცირების“ ტენდენცია, მუსიკალური ენის უნივერსალიზაციისაკენ მისწრაფება, ზოგადკაცობრიულის ურთიერთგაგება, რომელიც გულისხმობს არაეროვნული წარმომავლობის მელოდიური ფორმების ათვისებას და მათ კულტივირებას მზარდი ოდენობით. ესაა საერთო ტენდენცია, რომელიც გარკვეულ შემთხვევებში ეროვნულ-სახასიათოს ნიველირებას მოასწავებს, ზოგიერთ შემთხვევაში — სინთეზს, უფრო ხშირად კი წარმოქმნის პოლიგენურობას, რომელიც ინარჩუნებს წყაროების თავისთავადობას.

პოლიგენურობა სრულებითაც არ მოასწავებს ეკლექტიზმს, თუ კი მას გარკვეული მნიშვნელობის გამაერთიანებელიც გააჩნია, თუ იგი შინაგანად მთლიანია და პროეცირებულია სინამდვილისადმი თავისებურ დამოკიდებულებაზე. პოლიგენურია, მაგალითად, ს. ნასიძის მუსიკალური ენა „დალაიში“, სადაც წმინდა ხალხურის „ოპონენტად“ სტილიზებული კლასიკა გვეელინება, მაგრამ ენობრივი კონტრასტი თვით სიმფონიის კონცეფციითაა გამართლებული და ნაწარმოების დრამატურგიაში თავის შინაგან მთლიანობას ავლენს. პოლიგენურია გ. უანჩელის მუსიკალური ენაც. სადაც შესაძლებელია მრავალი სტილურ-ისტორიული ფენის გამორჩევა — ქართული საგალობლიდან თანამედროვე ჯაზურ სტერეოტიპებამდე, პოლონური ყაიდის სონორისტიკიდან — ყოფითის რომანტიზაციამდე, კლასიკური (ბახისებური) მელოდიური ტიპებიდან თანამედროვე გამოყენებით (კონომუსიკასა-

თვის დამახასიათებელ) ყანრებამდე. პოლიგენურია, სხვათა შორის, ო. თაქთაქიშვილის მთელი რიგი ნაწარმოებებიც. უკვე მეორე სიმფონიაში ინტონაციური დრამატურგიის თავისებურებას განაპირობებდა წყაროთა სიმრავლე: ჩაიკოვსკისეული „ბედისწერის მუსიკალური ფორმულიდან“ სვანურ ფერხულამდე, ხალხური სიმღერის უწესალობიდან ბახის სტილიზაციამდე. პოლიგენურია რ. გაბიჩვაძის გვიანდელი ინსტრუმენტალიზმიც, თუნდაც ნეოკლასიციზმზე (ჰინდემიტი) და პოლონური სკოლის მონაპოვარზე ავტორის ორიენტაციის გამო. პოლიგენურია ს. ცინცაძის გვიანდელი კვარტეტების ენაც (№№ 5—9), რომელშიც ადრეულ-ცინცაძისეულს ძალისმიერად უპირისპირდება შოსტაკოვიჩისეულ-ბარტოკისეულიც და, საზოგადოდ, თემატიზმის კონსტრუირების ნეოკლასიციზმური პრინციპები.

ჩვენში ხშირად განსაკუთრებული სიმწვავით დგას კითხვა: შეიძლება თუ არა ეროვნულ-თვითმყოფადად მივიჩნიოთ მუსიკა, რომელსაც ხალხურ შემოქმედებაში შესატყვისები არ მოეძებნება და რომელშიც ფოლკლორულ ტრადიციებზე აღმოცენებული თავისებურებები არ გარდატყდება? ერთი რამ ცხადია — „პოლიგლიტერატის“ შერისხვის შემთხვევაში ბევრს დავკარგავდით. ენის ეროვნულ-საზოგადოებრივი, განკერძოებული ეროვნული ტრადიციებისათვის ბრძოლა განწირულია, რადგან სინთეზი და უნივერსალობა აუცილებელია არა მარტო მუსიკისათვის, არამედ კულტურის ნებისმიერი მხარისათვის. ამ აუცილებლობას განსაკუთრებული სიმწვავით ჩვენი დრო გრძნობს, რაც ადვილად შესამჩნევი ტენდენციაა — წინასაუკუნეების კულტურულ მონაპოვართა ასიმილირება არასოდეს ხდებოდა ისე ინტენსიურად, როგორც ჩვენს დროში. მხატვრული მონაპოვარი ესთეტიკური აუცილებლობის რეალიზებაა და უგუნურობა იქნებოდა ამ საერთოსაკაცობრიო მნიშვნელობის ფაქტის იგნორირება და გაუთვალისწინებლობა. ასეთი იზოლირება კულტურას აუძლურებს და მას პროვინციულის არცთუ სახარბიელო მდგომარეობაში აყენებს. საქმე ათვისების ინტენსიურობაში კი არა, დამოუკიდებელი ხედვისა და თავისი დროისა და სინამდვილის განზოგადების უნარშია. მრავალფეროვანი და უკეთეს შემთხვევაში უნივერსალური კულტურა საამისო საშუალებებს ფლობს და თავის მისიას სწორუპოვრად აბარულებს, თუკი ხელოვანი გრძნობს საზოგადოებრივ პასუხისმგებლობას, თუკი მას სინამდვილის რეალისტური ასახვა და აუდიტორიასთან ინტელექტუალურ-ფსიქოლოგიური კავშირის დამყარება შეუძლია.

თვით მუსიკალური პროგრესის ღირებულება მისი მამოძრავებელი ტენდენციის რეალური ღირსებებით განიზომება. თუკი პრინციპი საინტერესო და ფუნდამენტურია, ეს გამომჟღავნდება მის სიცოცხლისუნარიანობასა და პროდუქტიულობაში, ნაყოფიერი ტენდენ-

ცია თვით სტილთა ცვალებადობასაც უძლებს. მაჟორულ-მინორული სისტემის კრიზისმა გასული და ჩვენი საუკუნეების მიჯნაზე სხვადასხვა ნაყოფი გამოიღო და სხვადასხვა პერსპექტივა გამოიჩინა: განვითარების ერთ-ერთი გზა ატონალობასა და პოლიტონალობაზე გაველით თორმეტტონიანი სისტემისაკენ წარიმართა და გამოსავალი ჰპოვა დოდეკაფონიის მკაცრ რეგლამენტაციაში. მეორე — საზოგადოდ ტემბრული დრამატურგიის წარმოშობის პირველსაწყისი მიზეზია და, შორი დისტანციის მიუხედავად, ალეატორიკისაკენ მიემართება. აღინიშნება კიდევ ერთი ტენდენცია, უნივერსალურ კილოს რომ წარმოქმნის (ფუნქციური მნიშვნელობების შემონახვით თორმეტტონიან ბგერათარიგში) და ამის პარალელურად ნატურალური კილოებით აზროვნების აღორძინებას განაპირობებს. იყო დრო, როდესაც ამ უკანასკნელს პერიფერიული მნიშვნელობა ენიჭებოდა და არსებითად, ეროვნული სკოლებიც რუდიმენტულ თავისებურებად ითვლებოდა (მაგალითად, მძლავრი ჯგუფის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში). სტრავინსკისა და განსაკუთრებით ბარტოკის დროიდან ეს ტენდენცია იქცა მელოდიური აზროვნების გადარჩენის ერთ-ერთ მთავარ წინაპირობად, რის გამოც ნატურალურმა კილოებმა სულ უფრო მეტი მომხრეველობა შეიძინეს. შეიძლება ითქვას, რომ ნატურალური კილოებით აზროვნება მრავალი ეროვნული სკოლის კომპოზიტორთა თავისებურება გახდა. ცხადია, იცვლებოდა სტილები და მათი შინაარსობრივი დატვირთვაც, მაგრამ ფუნდამენტურია თვით ეს ტენდენცია. თანამედროვე კილო-ჰარმონიული სისტემები, ცხადია, ხალხურთან შედარებით გართულებულია და თავის მხრივ, ხშირად დაფუძნებული თორმეტბგერიან რიგებზე, მაგრამ ინარჩუნებენ ფუნქციურ მნიშვნელობებს, რაც განაპირობებს მათს ქმედითობას თვით მელოდიური სახეების კონსტრუირებაში. ამ სისტემებს ემყარებიან ქართველი კომპოზიტორებიც. აზროვნების ეს პრინციპი მათ იმდენად აქვთ ძვალ-რბილში გამჯდარი, იმდენად ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა იგი ორიგინალური ინტონაციური განზოგადებებისათვის, რომ ძნელია საგანგებოდ გამოვყოთ რომელიმე მათგანი.

ტენდენციის ღირებულება მაშინაც ჩანს, თუკი იგი პოზიციას არ თმობს, პოულობს განახლების რესურსებს და შესაბამისად მოქმედებს ახალ სტილურ პირობებში. პროგრესის ერთ-ერთი თავისებურება ის გახლავთ, რომ აღმოჩენა ვერ აუქმებს და აძველებს იმას, რაც მას წინ უსწრებდა. დიახ, ჰარმონიული ვერტიკალი შეივსო და, ვიტყოდი, დამძიმდა კიდეც; დიახ, ტოტალურ ჰომოფონურობას ტოტალური კონტრაპუნქტული ტექნიკა ცვლის; კანტილენურ ოპერას დაუპირისპირდა ახალი ტიპის ჰიბრიდი, სადაც დრამა თემატურა მასალის უწყვეტი განვითარების პრინციპთან კავშირს ჰკრავს და ხსნას

ეძებს ჩვეულებრივი სამეტყველო ენისა და სიმფონიური აზროვნების ერთდროული გაინტენსიურების პარადოქსში; სონატური სტრუქტურის პრინციპი ვერ უძლებს ტონიკა-დომინანტური ლოგიკის შეცვლას ახალი ტონალური კავშირებით და ადგილს უთმობს თავისუფალ ფორმებს, რომლებშიც მკვიდრდება დრამატურგიის ახალი კანონზომიერებანი, ნაკლებად მგრძნობიარე არაფუნქციური ჰარმონიისადმი და ჟანრულ-შინაარსობრივად უფრო ტევადი, ვიდრე ეს ახასიათებდა კლასიკურსა თუ რომანტიზმისდროინდელ სონატას.

მოვლენათა განვითარების ასეთი ლოგიკა სრულიად არ ნიშნავს რაღაცის მოძველებას და კვდომას. არც იმის გარანტია აქვს ვინმეს, რომ ხვალინდელი დღე წარსულს არ დაუკავშირდება თანამედროვეობის გვერდის ავლით, მით უმეტეს, რომ თვით თანამედროვეობაც მსგავსი არათანამიმდევრულობის პირშია. აზროვნების პროცესი, მისი ფორმების მოძრაობა არავითარ პარალელს არა ქმნის ფიზიკური საგნის გადაადგილებასთან, როცა მანძილი ასათვლელი წერტილიდან გვიდასტურებს დაშორების, ე. ი. წინსვლის ფაქტსაც.

ჩვენთვის ამ სიტუაციაში მთავარია ისეთი მომენტების გამოვლენა, რომლებიც ქმნიან ეროვნული კულტურის განვითარების კლიმატს და მიმართულებას, იძენენ საყრდენი წერტილების მნიშვნელობას. ერთ-ერთი მათგანია ჟანრულის გრძნობის ევოლუცია, ჟანრულსახასიათოს ადგილი მუსიკალურ განზოგადებაში, ჟანრულთან დამოკიდებულების დინამიკა.

ჟანრულთან დამოკიდებულება მუსიკალური აზროვნების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელია. ჯერ კიდევ მუსიკის ზეპირი ტრადიციების წიაღში ჟანრი ქმნის გარკვეულ სემანტიკურ ველს, გარკვეული შინაარსის მატარებელია. ჟანრული მინიშნებაა ბგერადი ფორმების მიღმა მდებარე მოვლენებზე და ამრიგად, მათი გამტარია თვით მუსიკალურ ქსოვილში.

ამიტომაც ჟანრული დევს ნებისმიერი პროფესიული კულტურის საძირკველში, თუკი პროფესიული მუსიკა მიზნად ისახავს შინაარსეულის გამტარის მნიშვნელობა შეიძინოს. მაგრამ ჟანრული, ამავე დროს, ეროვნულად თვითმყოფადის გამოხატულებაა, ეროვნულის მხატვრული ავტონომიისა და მისი დამოკიდებულების გარანტიაა. ის, ვინც ხალხური მუსიკის ჟანრებს მიმართავდა, ვინც ფოლკლორის ჟანრული მრავალფეროვნება გადმონერგა ქართულ პროფესიულ მუსიკალურ აზროვნებაში, განზრახ თუ ქვეცნობიერად, ქმნიდა ქართული პროფესიული მუსიკის ავტონომიის საიმედო საყრდენს, მისი დამოუკიდებლობის წანამძღვრებს. ჩვენ უკვე გამოვიარეთ გარკვეული გზა, მაგრამ ეროვნული მუსიკის თვითმყოფადობის დახასიათე-

ბისას ისევ და ისევ მის ეროვნულ თავისებურებებს მივმართავთ, რადგან იგი ყველაზე რეალური და უტყუარი საბუთია. ზ. ფალიაშვილისა და მის თანამედროვეთა — ნ. სულხანიშვილის, მ. ბალანჩივაძის, დ. არაყიშვილისა და ვ. დოლიძის შემოქმედებაში ეროვნული ხშირად პირდაპირ ემთხვეოდა ხალხურ მოდელს, მასთან დისტანციას არ იჭერს. ეს ხასიათის ისეთი გადმონერგვაა, როდესაც პირველწყაროს არსებითი და არაარსებითი მხარეები მთელს თავის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ. ამიტომაც ჩვენთვის სისხლხორცეულია ფალიაშვილის მუსიკა, ამიტომაა, რომ იგი ჭართველ მსმენელზე აბსოლუტურად ეროვნულისა და აბსოლუტურად ბუნებრივის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ახალი მხატვრულობა ძნელი წარმოსადგენია ფოლკლორთან დამოკიდებულების ეეოლუციის გარეშე. ზ. ფალიაშვილის შემდეგ ქრონოლოგიურად ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენაში — ა. ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიაში კარგად ჩანს ფალიაშვილის იდეების ცხოველმყოფელობაც და ახალი პერსპექტივებიც. ბალანჩივაძის სიმფონიის მნიშვნელობა, ცხადია, განპირობა მისი მუსიკის იდეურ-შინაარსეულმა სიღრმემ, განზოგადებათა მასშტაბმა, წმინდა მუსიკალურმა ღირსებებმა. ა. ბალანჩივაძემ აღნიშნა ჭართული სიმფონიის თვითმყოფობა და მ ღალი პროფესიული დონე. ეს თვითმყოფობა გამოხატულებას ჰპოვებდა მუსიკალური ენის თავისებურებებსა და დრამატურგიული ფორმების ორიგინალობაში, განსაკუთრებით კი თვით ეროვნულ განზოგადებათა ლოგიკაში. მთელი კომპოზიცია დაფუძნებული იყო ხალხური მუსიკის ეანრების მონაცვლეობაზე, მათი ურთიერთში გადასვლის ლოგიკაზე. ტრადიციული ეანრები აქ შემოვიდნენ თავისი დამახასიათებელი ინტონაციითა და ჰარმონიული სტრუქტურით, მაგრამ თავისებურ პროგრამულ ხასიათს იძენდნა კანონიკური ფორმებიდან გადახრების ლოგიკა. ისევე როგორც ზ. ფალიაშვილმა „აბესალომ და ეთერის“ ყველაზე გამომსახველ ფურცლებში (განსაკუთრებით მესამე აქტისა და ფინალის მომაჯადოებელ მუსიკაში), ა. ბალანჩივაძემ ამ ნაწარმოებში გამოავლინა არა მარტო ეროვნულის უტყუარი გრძნობა, არამედ მისგან დისტანცირების უნარიც, რის გამოც ეს ეროვნული ახალ ხარისხში ადიოდა, ახალი მხატვრული ხედვის გამოხატულების მნიშვნელობას იძენდა. კარბელაანთ კილოს საწყისმა მოტივმა ამ სიმფონიაში ისეთი მკვეთრი სახეცვლილება განიცადა, რომ კულმინაციაში იგი აღიქმებოდა როგორც დრამატული სიმბოლო თანამედროვეობისა, ძალთა უკიდურესი დაძაბვის, გოდებისა და, ამავე დროს, ურყევი რწმენისა, ხალხის ერთიანობისა და დიდსულოვნებისა, განცდის სიღრმისა და გმირული შემართებისა. შემოქმედებითი გარდასახვისა და მხატვრულად დამაჯერებელი გადამუშაევების პირობებში ეროვნულ-ტრადიციულმა მად-

ნის მნიშვნელობა შეიძინა, საიდანაც მიღებულ იქნა ახალი შედეგები.

დიახ, ჟანრი ბალანსირებისათვის გამომსახველობის ამოსავალი წერტილი იყო, მაგრამ მუსიკის სახიერება არ დაიყვანებოდა მხოლოდ ჟანრულ სპეციფიკაზე. პირველსაწყისის აქტიური გარდასახვა არღვევს ჟანრის ზღუდეებს, აფართოებს მის თვალსაწიერს, საფუძველს ქმნის ჟანრული სინთეზისა, და ბოლოს, თვით ჟანრული სპეციფიკის გადალახვისათვის. ჩვენ რომ თვალი გავადევნოთ სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მუსიკის ევოლუციას, დავრწმუნდებით, რომ აქაც თავს იჩენს ჟანრულის ასეთივე ტრანსფორმაცია. ჟანრისადმი მისი დამოკიდებულების ევოლუციის პოლარული წერტილებია — გათქვეფა ხალხურ მასალაში, მისი კატეგორიებით აზროვნება (№ 1—3 კვარტეტები), ცდა ჟანრულისაგან დისტანცირებისა (№ 4 კვარტეტში კარგად ჩანს ჟანრულისა და არაჟანრულის დუალიზმი) და ბოლოს, ჟანრულის გადალახვა, რაც არ გამორიცხავს მის, როგორც ერთ-ერთი კომპონენტის შემოყვანას მუსიკალურ დრამატურგიაში (№№6—10). ბალანსირებაძისეული ტრადიციის დაძლევა სწორედ ჟანრულის ტრანსფორმირების აუცილებლობის უგულებელყოფაა, ტრადიციული ფორმების მიღმა გასვლაა, ორიენტაციაა თანამედროვე მუსიკის „საერთო ფორმებზე" — მოტორულ-ტოკატურ დინამიკასა და რეჩიტატიული ხასიათის მელოდიკაზე, რომელიც სათავეს ნეობახიანურ და საზოგადოდ ნეოკლასიცისტურ მუსიკაში იღებს. ეს ტენდენცია შეიმჩნევა გ. ყანჩელთანაც, რ. გაბიჩვაძესთან, დ. თორაძესთან, ნაწილობრივ ს. ცინცაძესა და ვ. აზარაშვილთან. ნაწილობრივ იმიტომ, რომ მათი შემოქმედება ინარჩუნებს ბალანსს ეროვნულ-ტრადიციულსა და თანამედროვეს შორის.

უფრო მნიშვნელოვანია ქართული მუსიკის მეორე ფრთა. რომელიც ჟანრული სპეციფიკისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს და მას გამომსახველობის ქვაკუთხედად აქცევს. მაგალითად, ჟანრული — გამომსახველობის ძირითადი საყრდენია ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. ჟანრული საწყისი ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებში არსებითად ფსიქოლოგიზებულია, მონოლოგური ლირიკის ზედდწოლას განიცდის ან მისდამი დაპირისპირებული საწყისის როლში გვევლინება. ჟანრულის დატკრთვა წმინდა მელოდიური საწყისის გააქტიურების მეოხებით ხდება, რაც განასხვავების ეფექტს უზრუნველყოფს. მაგრამ თვით მელოდიური ხშირად ჟანრულის თავისუფლად გააზრების ნაყოფია, ემოციურად გამახვილებული მისი ნაირსახეობაა. თამარის პირველი არია „მთვარის მოტაცებიდან" სახიერია, მარად ქალურის ნატიფი გრძნობითაა აღბეჭდილი. მასში კარგად ჩანს გმირი ქალის მელოდიური ბუნება. არიაში, მეგრული ხალხური

„ართი ვარდის“ ჩართვის მიუხედავად, მუსიკა განუმეორებლად პიროვნულია და საესებით კონკრეტული ადამიანის პორტრეტს გვიხატავს. მკრამ ეს განუმეორებლობა მიიღწევა გარკვეულ ეანრულ ფარგლებში — ლირიკული სიმღერისა და ნოქტიურნის სინთეზის მეოხებით, არა მათი სპეციფიკის გადალახვის, არამედ გაძლიერების გზით. ასევე შეიძლება ითქვას ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ სუკეთესო ფურცლების მიმართ, სადაც საგალობლები საესებით გარკვეულ „ეანრულ ატმოსფეროს“ ქმნიან, რომელშიც ლირიკულ-მონოლოგური თემების სუბიექტური ტონი გამომსახველობას იძენს. ამ თვალსაზრისითაც იქცევს ყურადღებას ი. კეპაყმაძის საგუნდო ციკლები, სადაც ყოველი ეანრი საოცრად თავისუფლად სუნთქავს, ასლებური რიტმულ-ინტონაციური და ტემბრული ენერგიის მიუხედავად.

ეანრულობა დამოკიდებულება „განვითარების მთავარი ტენდენციის“ ერთ-ერთი მხარეა. საზოგადოდ კი, 20-იანი წლებიდან ქართული მუსიკის ევოლუციის გზებს კომპოზიციური ხელოვნების დაუფლების პათოსი განაპირობებდა. ეროვნული მუსიკა იბრძოდა თავისი თვითმყოფადობის დასამკვიდრებლად და ამისათვის საიმედო დასაყრდენებს ევროპულ (რომელშიც, ცხადია, რუსულიც შედის) კულტურაში ეძიებდა. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს მუსიკაში უხვ ნაკადად შემოდიოდა კლასიკური თუ რომანტიკული მუსიკის, რუსული საოპერო რეალიზმის, მთელი რიგი სხვა მიმდინარეობის მიერ დაგროვილი გამოცდილება. ჩვენი ეროვნული მუსიკის ნიადაგზე მკვიდრდებოდნენ და ახლებურად გარდაისახებოდნენ ამ ტრადიციიდან გადმოსული ფორმები, კომპოზიციური პრინციპები, ინტონაციური მოდელები, ჰარმონიული და პოლიფონური სისტემების კანონზომიერებანი. ამან ქართულ მუსიკას ბევრი სიახლე შესძინა, თუმცა არ დაუკარგა თავისი თავადობაც რაც ყველაზე უშუალოდ და დამაჯერებლად თავს იჩენს მუსიკალური ენის თავისებურებებში, ისეთ განზომილებებში, როგორიცაა მელოდიურ-ინტონაციური ენა, სახასიათო რიტმი, ჰარმონიული განვითარებისათვის დამახასიათებელი კადანსირება, სპეციფიკური, არატერციული წყობის აკორდიკა და სხვ.

ცხადია, მოძრაობის ამ „საერთო კალაპოტში“ საკმაოდ აშკარად ვლინდება მთელი რიგი ტენდენციები: მაგალითად, საერთო სწრაფვა შასალს „შინაგანი ექსპრესიის გაძლიერებისაკენ“, მისი მეშვეობით ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყაროს უფრო მძაფრი გამოხატვისაკენ, ვიდრე ეს დამახასიათებელია ხალხური მუსიკისათვის. დროთა განმავლობაში იცვლება ქართული მუსიკის თემატური პროფილიც: კლასიკოსებმა ისტორიით და თქმულებებით დაიწყეს, მათთვის არც

ყოფითის რომანტიზაცია იყო უცხო. ახალ ქართულ მუსიკაში ეს ინერცია იხარჩუნებს გარკვეულ მნიშვნელობას, მაგრამ მასში ახალი მოტივებიც იჭრება. რთული და წინააღმდეგობრივია ლიტერატურასთან დაახლოების პროცესიც. საოპერო ხელოვნებისადმი ინტერესის აფეთქების ხანას, როგორც ცნობილია, მოჰყვა ახალი პერიოდი, რომელშიც ინსტრუმენტულმა მუსიკამ მოიპოვა უპირატესი პოზიციები. ამ შემთხვევაში ლიტერატურის როლი ზოგადი მინიშნებითა და, უკეთეს შემთხვევაში, გარკვეულ მუსიკალურ სახეთა შინაგანი ფსიქოლოგიური მოტივაციით კმაყოფილდება. მუსიკის ინტერესი სიტყვისადმი, როგორც მხატვრულობის გარკვეული ფენომენისა და ენისადმი, უფრო გვიან იღვიძებს და მაინცა და მაინც დიდ ნაყოფს ვერ იმკის შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისას“ შექმნამდე. წინარე ხანაში კი (აქაც ისევ მშველიძის ვოკალურ-კამერული და საგუნდო ნაწარმოებები თუ ქმნიან გამონაკლისს) ქართულ მუსიკაში ქართული სიტყვა ვერ ცოცხლობს, უფერულია, რაც, სხვათა შორის, ერთ-ერთი მიზეზთაგანია მისი წარუმატებლობისა. იმ დროს, თვით 50-იანი წლების დამდეგამდე, მუსიკა უძლურია ჩაწვდეს სიტყვის არა თუ არსს, არამედ მის ფონეტიკურ თავისებურებებსაც კი, ისუნთქოს ფრაზის წყობის შესაბამისად. კომპოზიტორები ვერ ახერხებენ სიტყვის მიხედვით მუსიკის მოდელირებას, სიტყვიდან მელოდიის გამოძერწვას. სიტყვა ჯერ კიდევ ვერ იქცა მუსიკალურად სახასიათოს გენერატორად. თავის თანამედროვეთა შორის სიტყვის პრობლემა ყველაზე ღრმად შ. მშველიძემ, რამდენიმე შესანიშნავი ვოკალური მინიატურის („ოროველა“, „გახა წიკლაური“ და სხვ.) ავტორმა შეიგრძნო. რა სიმძაფრის კრიტიკასაც არ უნდა იწვევდეს ოპერა „ამბავი ტარიელისა“, იგი მაინც გვაძლევს მუსიკის ენაზე სიტყვის აჟღერების, სიტყვაში წვდომის ნიმუშებს — ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ეურჩევდი მშველიძის ამ დიდი გამოცდილების გათვალისწინებას. მაშინ, ალბათ, უფრო ადვილად მიხვდებოდნენ „ფსევდო-ფშაურის“ იმ სიმწირეს, რომელიც თანამედროვე ქართულ ვოკალურ მინიატურას არგუნა ამ დიალექტით ხელოვნურმა გატაცებამ.

მუსიკალური კულტურა მრავალგანზომილებიანი ფენომენია. ამ კულტურის მომავალს მის სხვადასხვა „სართულზე“ განხორციელებული მრავალგვარი ტენდენცია ქმნის (იდეურ-შინაარსობრივიდან — ვიწრო პროფესიონალურამდე). ზოგჯერ ეს ტენდენციები თანმხვედრია და ერთი მიმართულებით მომქმედი, ზოგჯერ კი ურთიერთსაწინააღმდეგო, ერთმანეთთან მძაფრ პოლემიკაში მყოფი. პოლემიკა კი განვითარების წინაპირობაა და ამ კანონზომიერებას ქართული მუსიკაც ვერსად წაუვა. ის, რასაც ქმნიან ო. თაქთაქიშვილი და გ. უანჩელი, ი. კუჭაყმაძე და რ. გაბიჩვაძე, ს. ნასიძე და რ. ლაღიძე, ბ. კვერნაძე

და ნ. გაბუნია, ს. ცინცაძე და ფ. ღლონტი, ჩვენი ეროვნული კულტურის შიგნით მიმდინარე მწვავე პოლემიკას მოწმობს. პოზიციის სისწორესა თუ მცდარობას პროდუქციის მიხედვით ზომავენ და ხელოვნების ერთ-ერთი განსაცვიფრებელი თავისებურებაც ის გახლავთ, რომ ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპები მხატვრული განზოგადების დიდ პოტენციალს ამჟღავნებს და ამრიგად თავისი არსებობის კანონზომიერებას ასაბუთებს.

მაგრამ ხელოვნებამ ისეთი შემთხვევებიც იცის, როდესაც პერსპექტიული ტენდენცია გამოხატულებას ვერ პოულობს თავისი ღირებულების საკადრის მხატვრულ ქმნილებაში, რაშიც, ნაწილობრივ მაინც, კომპოზიტორია დამნაშავე. ხანდახან მხატვრული მიზნის განხორციელებისას ალღო და შესაძლებლობა ერთმანეთს არ ემთხვევა. და პირიქით: შესაძლებელია ნაწარმოები ყოველმხრივ „გამართული" იყოს, გარეგნულად ყველა მხატვრულ პრეტენზიას აკმაყოფილებდეს, მაგრამ თავისი ტენდენციით გუშინდელ დღეს წარმოადგენდეს, მომავლის პერსპექტივას არ შეიცავდეს. ამიტომაც ევოლუციის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო მიკვლეულის დაუსრულებელ ექსპლუატაციას, არამედ ახალი გზების ძებნას, თუმცა, არც მათ შეუძლიათ წარმატების გარანტირება. ამიტომ ნაწარმოების ღირებულების გარკვევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმის დადგენას, ხომ არ მოხდა მასში ტენდენციის კონსერვაცია, რეპროდუცირება, რაც წარმოებას უფრო შეეფერება, ვიდრე მხატვრულ აზროვნებას. ხელოვნების ქმნადობაში უდიდესია გადამწყვეტი ტენდენციის მნიშვნელობა და როლი. როცა იგი ეფექტს იძლევა, მიმზიდველობას იძენს არა მარტო ხელოვნების ამ დარგში, არამედ სხვა ქანრებში მომუშავე მოღვაწეთათვის. მე ვფიქრობ, რომ დღეს ქართული მუსიკალური თეატრისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ჩვენი კინოსა და დრამატული თეატრის მონაპოვარი. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ ოპერა „პირველი სიყვარულის" მასალად ო. თაქთაქიშვილმა იგივე სცენარი გამოიყენა, რომელიც თავის დროზე საფუძვლად დაედო ე. შენგელიას „შერეკილებს". მთელს ჩვენს მხატვრულ კულტურაში ქართული კინოს დამსახურება და მისი ავანგარდული მნიშვნელობა იმითაა განპირობებული, რომ მან წარმოაჩინა ნამდვილი ადამიანი და მისი ნამდვილი ყოფა, დაასაბუთა ამ უბრალო, ცხოვრებისეულად ჭეშმარიტი ადამიანის სულიერი სილამაზე და იპოვა მისი ბუნებრიობის გამომხატველი ფორმები. ესეც ტენდენცია გახლავთ, რომელიც რეალიზებულია ახალ დრამატურგიულ ფორმებში, კოლორიტის ახალ გაგებაში, ყოფითის წარმოჩენისა და მისი პოეტიზაციის ხერხებში, ფსიქოლოგიურის ისეთნაირ ხედვაში, რომელშიც ადამიანისეულის ყოველი გამოვლენა განსაკუთრებულ ღირებულებას იძ-

ენს. განა შეიძლება მუსიკამ ეს გამოცდილება უგულებელყოს და არ გამოიყენოს ახალი დრამატურგიული ფორმების ძიებისას?

ჩვენ, მუსიკოსებს, განსაკუთრებით გვაინტერესებს ის ტენდენციები, რომლებიც ხორციელდება საკუთრივ მუსიკალურ-ტექნოლოგიურის დონეზე. გვაინტერესებს ის ტენდენცია, რომელიც გარკვეული ინტონაციური ენის ჩამოყალიბებას აღნიშნავს. მუსიკა ხომ თავის ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, ამ ფენომენის მეშვეობით იძენს. აქაც პოლემიკა და სხვადასხვა პოზიციის შერკინებაა. მაგრამ, ალბათ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ სხვადასხვა ინდივიდუალობისა და სხვადასხვა მელოდიური აზროვნების შემოქმედთა თანაარსებობის მიუხედავად, თანამედროვე ქართულ მუსიკაში მაინც შეიმჩნევა ეროვნულ-სპეციფიკურზე დაყრდნობა და სწრაფვა უნივერსალიზაციისაკენ. ყოველი ჟანრი კომპოზიტორს თვითონ სთავაზობს ინტონაციური აზროვნების გარკვეულ მიმართულებას. ინსტრუმენტული ინტონაცია განსხვავდება ვოკალურისაგან, სიმფონიისა — საკამერულისაგან. და მაინც, მთლიანობაში, დღევანდელი ქართული მუსიკის ინტონაციური ენა უფრო კონკრეტულია, ტრადიციული სქემებისა და ხალხური პირველწყაროების პირდაპირი ანალოგიებისაგან უფრო თავისუფალი, ვიდრე თუნდაც, ამ ორი ათეული წლის წინ. ესეც გარკვეული ტენდენციისა და მუსიკალური კულტურის მეტი მოწიფულობის გამოხატულებაა.

ინტერნაციონალური კავშირების განვითარება ჩვენი მუსიკის ქმნადობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარეთაგანია, რამაც გააფართოვა მისი ჟანრულ-თემატური და ტექნოლოგიურ-სტილური დიაპაზონი, მისცა მას ღია სისტემის ხასიათი, რომელშიც დაუსრულებელ ნაკადად მოედინება სხვა ერთა მხატვრული გამოცდილება. კულტურული იზოლაციონიზმი შეიძლება იყოს კონსერვატული, რომ არა ვთქვათ რეაქციული, იდეური პლატფორმის პროგრამა, რომელიც ვერ უძლებს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ვერც ერთი ხალხის კულტურა ვერ განვითარდება ვაკუუმის პირობებში და თუ კულტურამ ისტორიულად დიდ დისტანციაზე იზოლირებულად იარსება, იგი აუცილებლად ცალმხრივი იქნება და ვერ შეასრულებს თავისი ერის შესატყვისი სულიერი იარაღის როლს. ამიტომაც ჩამოყალიბდა დასავლეთ-აღმოსავლეთის კულტურულ ურთიერთობათა კომპლექსი, სხვადასხვა ერის კულტურული ურთიერთკავშირები, კულტურული გამოცდილების ურთიერთგაზიარების პროცესი. ისტორიული პირობების გამო ჩვენი მუსიკა, სამწუხაროდ, მხოლოდ XX საუკუნის დამდეგიდან ეზიარა „დიდი ევროპული მუსიკალური ეპოქების" (XVI—XIX საუკუნეები) მიღწევებს, თანაც ამ მონაპოვრებს იგი ეზიარა არა ქრონოლოგიური შესატყვისობის გზით, არამედ იმ თანმიმდევ-

რობით, როგორითაც იგი ჩვენში შემოდიოდა. პირველი დიდი შთაბეჭდილება მან იტალიური ოპერისგან მიიღო, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 50-იან წლებში, როდესაც თბილისში იტალიურმა საოპერო დასმა დაწყო მოღვაწეობა. იმ პერიოდში ჩვენ არ გაგვაჩნდა პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლა და იტალიურმა მუსიკამ მიაშურა პირდაპირ ყოფას, სადაც პირველ ნაბიჯებს დგამდა. იტალიური მუსიკა თბილისის სრაფალური ფოლკლორის ორგანული ნაწილი გახდა, ქართული ეროვნული თვისებურებებით გაჯერდა და ქალაქური მუსიკის ერთ-ერთ განშტოებად იქცა. ქართულ მუსიკაში იტალიური საწყისი ზ. ფალიაშვილისა და გ. ტოლაძის ხანიდან მოდის, აღწევს გ. ყანჩელის ოპერამდე და როგორც ჩანს, მომავალშიც არ დაკარგავს თავის პოზიციებს. ეს არ გახლავთ რომელიმე კლასიკური იტალიელი კომპოზიტორის სტილისტიკა, აქ საქმე გვაქვს იმ გენეტიკურ კვლევარებთან, რომლებსაც ჩვენს ყოფაში ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში მიეცათ დასაბამი.

თანდათან გამოირთულდა ჩვენი მუსიკის სტილური თვალსაწიერი. ბუნებრივია, მას კეთილმაყოფილ გავლენას ახდენდა რუსული მუსიკა როგორც თავისი ინტონაციური თავისებურებებით, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური საწყისებითაც. ქართველ კომპოზიტორთა თაობები განიცდიან მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, რიმსკი-კორსაკოვის, ბოროდინის, უფრო გვიანდელი კომპოზიტორებიდან შოსტაკოვიჩის, პროკოფიევისა და პოლის სტრავინსკის ზეგავლენას. (განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო ს. ნასიძე, ს. ცინცაძე და გ. ყანჩელი, რომლებმაც შესისხლხორცეს და შემოქმედებითად განავითარეს შოსტაკოვიჩის ხელოვნების პრინციპები) ქართულ სკოლაზე ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინეს ფრანგული სკოლის წარმომადგენლებმა — დებიუსმა, რაველმა და უფრო გვიანდელთაგან ონეგერმა (ამას მოწმობს ბ. კვირნაძის, ა. მაჭავარიანის, ნ. მამისაშვილის მუსიკა). ძალიან თავისებურად გარდატყდა ბარტოკისეული საწყისი ნ. გაბუნიას შემოქმედებაში, რომელმაც ფოლკლორულ საწყისებზე მუშაობისას იშვიათი შთაგონებით გამოიყენა ტრადიციად ბარტოკისეული მიდგომა, მან ბარტოკის მუსიკის ემოციური ტონუსიც გათვალისწინა თავისი საკუთარი თემატიზმის კონკრეტიზაციას. ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო შემოქმედებაში თავისებურ განკითარებას ჰპოვებს კიდევ ერთი უნგრელი კომპოზიტორის, — სამწუხაროდ, ლისტის პიანიზმი. ქართულ მუსიკაზე დასაბამიდან დღემდე დიდ გავლენას ახდენს გერმანული კლასიკური და რომანტიკული მუსიკა, განსაკუთრებით მისი სიმფონიური პრინციპები, გაცილებით ნაკლებად — ინტონაციური მხარე (როგორც ჩანს, ჩვენი კულტურები ენის მხრივ პრინციპულად განსხვავებულ მოვლენათა რიგს განეკუთვნებიან). თანამედროვე, ან

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, XX საუკუნის გერმანელ კომპოზიტორთაგან ქართველი კომპოზიტორები ითვალისწინებდნენ რ. შტრაუსის, შონბერგისა და ნაწილობრივ მალერის გამოცდილებას (ფ. ლონტი და, უფრო დამაჯერებლად, ი. ბარდანაშვილი). შონბერგით გარკვეული გატაცება იგრძნობოდა ნ. მამისაშვილის ზოგიერთ ნაწარმოებშიც. ბოლო ხანს ჩვენი კომპოზიტორების ყურადღებას ჰინდემიტიც იპყრობს (რ. გაბიჩვაძე, გ. ჯაფარიძე). ჩვენს კომპოზიტორთა შორის დიდი რეზონანსი ჰპოვა თანამედროვე პოლონური სკოლის მიღწევებმა, განსაკუთრებით ახალგაზრდა შემოქმედთა შორის, თუმცა პოლონური გამოცდილება გამოიყენეს რ. გაბიჩვაძემაც, გ. ყანჩელმაც, ვ. ახარაშვილმაც.

რაც უფრო მჭიდრო ხდება ინტერნაციონალური კავშირები, მით უფრო დიდ ზემოქმედებას ახდენს ჩვენი კულტურის განვითარებაზე „ზეეროვნული ვითარება", მით უფრო რეალურად მონაწილეობს იგი კულტურის ქმნადობის პროცესში. არაერთხელ აღუნიშნავთ იტალიური ნეორეალიზმის ზეგავლენა ქართული კინოს განვითარებაზე 50—60-იანი წლების მიჯნაზე. ეს ახალი ნაკადი ნაყოფიერი გამოდგა ეროვნული კინოხელოვნებისათვის. მან ხელი შეუწყო სინამდვილის ისეთ მხარეების წარმოჩენას, რომლებიც ადრე ყურადღების მიღმა რჩებოდა, მან დაამკვიდრა ეკრანზე ახალი ადამიანი, შემოიტანა ადამიანური გრძნობის სიწრფელე, ყოფის არომატი და ნატურალური, ცხოვრებისეული სიტუაციების ბუნებრიობა.

ქართულ მუსიკაში „ზეეროვნული ვითარების" გაუთვალისწინებლად ძნელი იქნებოდა სასიმღერო ჟანრებისადმი დამოკიდებულების დინამიკის გათვალისწინებაც. ეს დინამიკა რამდენიმე გამარტივებული და სქემატური სახით ასეთნაირად წარმოგვიდგება: ქართული ოპერა, არსებითად, ქართული ხალხური — გლეხური და ქალაქური სიმღერის წიაღში იშვა. 20-იან წლებში აქედანვე იწყებს თავის გზას ახლადფეხადგმული ინსტრუმენტული მუსიკაც. მომდევნო წლებშიც ქართული ხალხური ფორმები დიდ ზეგავლენას ახდენენ ეროვნული ტრადიციების ჩამოყალიბებაზე, ჩვენი მუსიკალური აზრის პროგრესზე. მაგრამ არაერთარ პროგრესს არ განიცდის საკუთრივ სასიმღერო ფორმა.

ამინდი ვერ შექმნეს ა. მაჭავარიანის, შ. მშველიძის, რ. გაბიჩვაძის, ა. ბუკიას და სხვა რამდენიმე ავტორის თითო-ოროლა ასე თუ ისე ვარგისმა ნაწარმოებმა. 50-იანი წლების დამდეგამდე ჩვენს მუსიკისმოყვარულთ ვერც მასობრივმა სიმღერამ მოჰგვარა დიდი სიხარული. ამ ჟანრში ვერ შეიქმნა საყოველთაოდ საინტერესო, სტაბილური წარმატების მქონე ნიმუშები.

50-იანი წლების საბჭოთა მუსიკაში აღინიშნა სასიმღერო მოძრა-

ობის გაძლიერება ამ ახალი მიმდინარეობის უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელია ცნობილი რუსი კომპოზიტორი გიორგი სვირიდოვი. მისთვის სიმღერა მუსიკალური აზროვნების ქვაკუთხედია. ორი ათეული წლის მანძილზე სვირიდოვი მხოლოდ ვოკალურ ჟანრებში მუშაობდა, რაც საკმარისია მსატვრული კრედოს ჩამოსაყალიბებლად. შეიძლება ითქვას, რომ „სიმღერა" სვირიდოვისათვის აზრის გამოთქმის თითქმის ერთადერთი ფორმაა, განურჩევლად იმისა, თუ რა ჟანრს მიმართავს კომპოზიტორი — კანტატასა თუ ორატორიას, ვოკალურ პოემასა თუ საგუნდო ნაწარმოებს კაპელასათვის.

სასიმღერო ინტონაციისა და მისი ბუნებრივი სტროფული სტრუქტურის აღდგენა, მისწრაფება განზოგადებულობისაკენ, თვით პიროვნულში ზოგადის ხაზგასმა, პოეტური საწყისის წინა პლანზე წამოწევა, ფაქტურის განთავისუფლება წმინდა ინსტრუმენტული ფორმებიდან მომდინარე ხერხებისაგან, მისი განტვირთვა ყოველივე ინსტრუმენტულისაგან, რაც არ ემსახურება ვოკალურ ხაზში მოცემულის გამოვლენას, დიატონურ-მოდალური ბგერათარიგების დამკვიდრება — ამ ახალი მიმდინარეობის უმნიშვნელოვანესი მომენტებია.

რუსული საბჭოთა მუსიკის ისტორიის ამ ეტაპზე ვითარდებიან ჯერ კიდევ 30-იან წლებში ჩასახული ტენდენციები (საბჭოთა სიმღერამ სწორედ მაშინ მიაღწია თავის პირველ დიდ წარმატებებს) ისეთი თვალსაჩინო კომპოზიტორების შემოქმედებაში, როგორიც არიან დუნაევსკი, ბლანტერი, ძმები პოკრასები, სოლოვიოვ-სედოი და სხვ.). 50-იან წლებში ამ სასიმღერო მოძრაობაში განახლება იგრძნობა: უფრო თამამად შემოდის ყოფითი, საესტრადო ხელოვნების გამოცდილება, სიმღერა ნათლად ამჟღავნებს ტენდენციას ღრმად ჩასწვდეს თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიას, რაც განაპირობებს ტრადიციული სარომანსო ლირიკის ნაკადის გაძლიერებას. იცვლება თვით სიმღერის ტონუსი, მისი მიმართება.

ყოველივე ეს ძალზე მიმზიდველი აღმოჩნდა იმ ქართველი კომპოზიტორებისათვის, რომლებიც 50-იან წლებში მუშაობდნენ ქართული სიმღერის ჟანრში. შესაძლოა, ეს იმითაც იყო განპირობებული, რომ ჩვენში ყოფით რომანსს იმთავითვე გააჩნდა ძლიერი პოზიციები, რამაც ხელი შეუწყო საბჭოთა მუსიკის ამ ახალი ტენდენციების გამოვლენას. ამას ადასტურებს ს. ცინცაძის, ა. კერესელიძის, დ. თორაძის და, ცოტა უფრო გვიან, რ. ლაღიძის სასიმღერო შემოქმედება, რომელთაც თვითმყოფობასთან ერთად საბჭოთა სიმღერის საუკეთესო ტრადიციების გათვალისწინებაც ახასიათებთ.

შედარებით უფრო ლოკალური აღმოჩნდა სვირიდოვისეული ზეგავლენა, რომელმაც არსებითად თავი იჩინა ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში და მისი სტილის ევოლუციაში აღნიშნა ახალი და

მნიშვნელოვანი ეტაპი. სერიდოვისეულმა თაქთაქიშვილის მუსიკაში მოიტანა ახალი სულისკვეთება, ახალი თემები, ახალი სახეები, იგი ელინდება თვით თაქთაქიშვილის მუსიკის ემოციურ ტონუსშიც.

ცნობილია დიურერის ნათქვამი ყოსკინ დე პრეს შესახებ: „ივი ბეერების ოსტატია, ბეერები აკეთებენ იმას, რაც ყოსკინს სურს, სხვა ოსტატები კი ასრულებენ ბეერების სურვილს". კარგი ნათქვამია! მხოლოდ ჰეშმარიტ ხელოვნებას ძალუძს ფორმა დაუმორჩილოს შემოქმედებით ნებისყოფას, მხატერულ მიზანს. ხოლო თუ კომპოზიტორი „ბეერებს ემორჩილება", იგი პასიური მომხმარებლის როლში გამოდის და რეპროდუქციას ქმნის.

მართლაც, ძალიან ხშირად არსებული მასალა, არსებული პრინციპი თავს ახვევს კომპოზიტორს „საკუთარ სურვილს", თავის შინაგან კანონზომიერებას. ეს არ უნდა გაიგოთ ისე, თითქოს კომპოზიტორს ყველაფრის თავიდან გამოგონება უნდა. არა, ტრადიციის არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მემკვიდრეობა შემოქმედებითად გამოიყენო. შოსტაკოვიჩს და პროკოფიევს, ჩვენში ბალანჩივაძეს, მშველიძეს, ცინცაძეს, ნასიძეს, თაქთაქიშვილს და ბევრ სხვა ოსტატს გამოყენებული აქვთ ტრადიციული ფორმები, მაგრამ ამ კომპოზიტორებმა შეძლეს ამ ფორმების თავის „ნებაზე" აგებინა, მათში სიახლის შეტანა, ახალი ემოციებითა და ახალი აზრისით მათი დატვირთვა. განახლება ხდება ფორმის სხვადასხვა სექტორში, გამომსახველობის სხვადასხვა ღონეზე. ს. ცინცაძის ადრეული კვარტეტები (განსაკუთრებით მეორე) ტრადიციულიცაა და განახლების სურნელებითაც არის აღბეჭდილი. ტრადიციულია მათი სტრუქტურა, ჟანრული შეპირისპირების ტიპები, ციკლის აგების დრამატურგია, დამუშავების მეთოდიც, რომლის მეოხებითაც მასალის განვითარება ხდება. სრულიად ახალია ფაქტურა და ტემბრული ფაქტორის მნიშვნელობა. განახლების იმპულსს ქმნის ეროვნულ ჟანრულ-ინტონაციურ მასალაზე დაყრდნობა. ტრადიციული მასალიდან წარმოიქმნება ახალი ბგერების დინამიკა, რომელიც ამყოფებს ფსიქოლოგიურ სახასიათოდან უფრო მოტორულში გასვლის ტენდენციას. ერთი სიტყვით, ს. ცინცაძემ ტრადიციული ფორმები გამოიყენა, მაგრამ მათ სრულიად ახალი აზრი და ელერადობა შესძინა.

გარკვეულ ევოლუციას განიცდის კლასიკური ორატორიული ფორმები ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. ამის ნათელი დადასტურებაა მისი ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები „ნიკოლოზ ბარათაშვილი". ო. თაქთაქიშვილი ორატორიას უახლოვებს ლირიკული დღიურის ჟანრს — პოეტის განცდები, მისი შემოქმედებითი სწრაფვის არსი, ორატორიული ფორმებისა და მუსიკალური დრამატურგიის ამოსავალი წერტილია. იგივე განაპირობებს ორატორიის ჟანრული

ბუნების ცვალებადობას. როგორც გუნდი, ისე არითმული ფორმები მოწოდებულია პოეტური „აღსარების" გადმოსაცემად. უფრო მეტიც, გუნდიც და სოლო სიმღერაც (ავრეთვე სოლო-სტეპისა და გუნდის დიალოგიც) არსებითად ფსიქოლოგიური მონოლოგის ხასიათს ატარებენ. ყველაფერი ეს ტრადიციულია და, ამავე დროს, ახლებურიც. კომპოზიტორი იმ ტრადიციებს აგრძელებს ეროვნულ ნიადაგზე, გიორგი სვირიდოვმა რომ დაამკვიდრა ესენინისა და ბლოკის პოეზიით შთაგონებულ ციკლებში).

ტრადიციულის მკვეთრი გადახალისების ნიმუშია ს. ნასიძის ერთნაწილიანი სიმფონიები „ფრესკები", „პეიზაჟი" და „დღეა". ს. ნასიძისათვის გარკვეული თვალსაზრისით ამოსავალ წერტილად იქცა რომანტიკული სიმფონიური პოემა, შესაძლოა გ. უგნენკის სიმფონიებიც. მაგრამ მან შეძლო ესოდენ სხვადასხვა წყაროსათვის საერთო მნიშვნელის მონახვა, სიმფონიის თავისი ვარიანტის შექმნა. ეს გაპირობებულია არა მარტო მასალის თავისებურებით (რომელსაც სხვასთან ერთად ბიძგს აძლევს აღმოსავლეთის მთის ფოლკლორიც), არამედ ორიგინალური, ე. ი. დამოუკიდებელი ნოსოფლიქრითაც. ს. ნასიძის სიმფონიები დრამატული დიალოგის შთაბეჭდილებას სტოვებენ — ის, რაც ჰეშმარიტად ადამიანურს ამკვიდრებს. შეპირისპირებულია იმასთან, რაც ამ ნათელ სწრაფვას ეწინააღმდეგება. ცხადია, ასეთი „ფორმულით" შეუძლებელია სიმფონიების შინაარსის დახასიათება, რადგან იგი არ ითვალისწინებს თითოეული მათგანის დრამატურგიულ თავისთავადობასა და თვით სახეთა კონკრეტულობას. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო ისაა, რომ კომპოზიტორი ტრადიციულ ფორმებს (მათ შორის თვით XX საუკუნის მუსიკაში დამკვიდრებულ ფორმებსაც) იმორჩილებს და თავისი ამოცანების განსახორციელებლად იყენებს.

თავი IV

ფოლკლორი. ფოლკლორი და შემოქმედება

ქართული ხალხური სიმღერის მაღალ ღირებულებაში არავინ არასოდეს დაეჭვებულა. ეს ღირებულება თანამედროვე შემოქმედებაში შემოდის სხვადასხვა გზით და სხვადასხვა სახით. იგი ჩვენი მუსიკალური ყოფის ერთ-ერთი კომპონენტია, თუმცა მისი ხვედრითი წონა დღეისათვის საგრძნობლად შემცირდა. ცხადია, ამაში სიმღერას ბრალს ვერ დავდებთ, აქ სხვა ფაქტორებმა ითამაშეს გადამწყვეტი როლი. ერთ-ერთია ჩვენი ზოგადი სამუსიკო განათლების მანკიერი პროგრამები, რომლებიც რატომღაც არ ითვალისწინებენ ეროვნული მუსიკის სიმდიდრეების ათვისებას. მეორე კი — თვით „ელერადი ატმოსფერო", გადატვირთული საეჭვოდ სტანდარტიზებული საშომხმარებლო ღირებულების მსუბუქი მუსიკით, რასაც გაუწვრთნელი ყური უფრო ადვილად ითვისებს. მძლავრი პროპაგანდისტული საშუალებების მეოხებით ეს მუსიკა ასევე ადვილად მიდის მომხმარებელთან, აყალიბებს მის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო აძლიერებს ინტერესს ესტრადისადმი და ა. შ. ამ ჯადოსნური წრიდან ძნელია თავის დაღწევა. ესტრადა იძლევა იმას, რასაც მსმენელი მოითხოვს — მისაწვდომ, ცხადზე უცხადეს, ყოველგვარ თავსატეხ პრობლემებს მოკლებულ მუსიკას, რომლის გაშიფვრა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. ეს მუსიკა ადვილია ასათვისებლადაც და მოსანელებლადაც. ასეთ ფონზე ხალხურმა მუსიკამ ბევრისათვის დაკარგა იმ ბუნებრივი სამეტყველო მუსიკალური ენის მნიშვნელობა, რომელსაც ადამიანი წინათ თავის ფიქრსა და გრძნობას ანდობდა. იქნებ, დღესაც გაენდო. მაგრამ რომ ვეღარა ფლობს ამ რთულსა და სპეციფიკურ ენას?! ასეთია ჩვენი მუსიკალური განათლების მოუგვარებლობის შედეგი.

უველაფერი უნდა გაკეთდეს იმისათვის, რომ საზოგადოებამ იგრძნოს ხალხური სიმღერის ცხოველმყოფელი ძალა. ეს პროცესი, ცხა-

დია, თვითდინებას არ უნდა მივანდოთ. სიმღერისადმი დამოკიდებულება ზოგადკულტურულ კონცეფციას უნდა ემორჩილებოდეს, ესთეტიკურ-ეთიკური აღზრდის ნაწილი უნდა იყოს, იგი არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს ჩვენი ხალხის მუსიკალური თვალსაწიერის კაფარებას, არ უნდა იქცეს კონსერვატიზმის საყრდენად. არ შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს, რომ ხალხური სიმღერა მუსიკალური აღზრდის საფუძველი, დამოუკიდებელი მუსიკალური აზროვნების ბურჯია. ამავე დროს, ჩვენ ნამედროვე ადამიანის მუსიკალური ინტელექტი არ შეიძლება მხოლოდ სიმღერით შემოიფარგლოს, რადგან ამით მას ხელოვნური ბარიერს დაუხშობთ გზას სხვა მხატვრული მიღწევებისაკენ. ამიტომ სკოლაში ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლაც უნდა დაინერგოს, მაგრამ აუცილებლად ისეთი მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სისტემის ფარგლებში, რომელიც მიზნად ისახავს მოზარდი თაობის ზოგადმუსიკალური ინტელექტის განვითარებას. ასეთ „გაორმაგებაში“ არ არის არავითარი წინააღმდეგობა. ეროვნული და „ზოგადკაცობრიული“ ავსებენ ერთმანეთს. ეროვნული თავის ახსნას და ნამდვილ ღირებულებას ზოგადკაცობრიულში იძენს. ზოგადკაცობრიული კი ჰეშმარიტად ქმედით, შემოქმედებით ხასიათს მაშინ ატარებს, როდესაც კონკრეტულ მხატვრულ ამოცანებს, კონკრეტულ სინამდვილეს, კონკრეტულ ფსიქოლოგიას ითვალისწინებს. ასეა თუ ისე, ქართული ხალხური სიმღერა ჩვენი მუსიკალური ყოფის ერთ-ერთი დამახასიათებელი კომპონენტია, იგი ჩართულია თანამედროვე მუსიკალურ ცხოვრებაში და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც. ხალხური სიმღერა ქართული მუსიკის ეროვნული დამოუკიდებლობისა და თვითმყოფადობის სათავეა, იგი ისეთ ძალას სძენს მუსიკას, როგორც ეროვნული სიტყვა — ჩვენს ლიტერატურას. იგი შთაგონების დაუშრეტელი წყაროა და გულუხვად ამარაგებს თანამედროვე შემოქმედებას იდეებითა და გამომსახველი ხერხებით — მრავალფეროვანი კილოებით, ინტონაციით, მუსიკალური ლოგიკის თავისებური პრინციპებითა თუ საუკუნეების მანძილზე დახვეწილი ბგერადი სიმბოლოებით, რომლებმაც ზეისტორიული განმაზოგადებლების მნიშვნელობა მიიღეს. კულტურის პირველსაწყისის სიმკაცრე და სიხასხასე შემონახულია ქართული სიმღერის წიაღში, რომლის დროის ვექტორი უძველეს შრეებს სწვდება. მის პოლიფონიურსა და ჰარმონიულ აღნაგობაში, განვითარების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ პრინციპებში შეხამებულია მკაცრი კონსტრუქციული ალღო და იმპროვიზაციული თავისუფლება. ყოველივე ეს ქართულ სიმღერას აქცევს მუსიკალური აზროვნების ისეთ ნიმუშად, რომელიც ევროპული კულტურისათვის თავისებური და ამავე დროს, იდეალური ეტალონის მნიშვნელობას იძენს, ამით აღაფრთოვანებს იგი ყველა

გამოჩენილ მუსიკოსს, განურჩევლად მისი ეროვნებისა თუ მხატვრულ-ესთეტიკური მისწრაფებებისა.

თანამედროვე ქართული მუსიკის ისტორია გარკვეული თვალსაზრისით ხალხური სიმღერისადმი დამოკიდებულების ისტორიაა. თუ გადმოვრიცხავთ შემთხვევითს, ცალკეულსა და არაკანონზომიერს, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული პროფესიული მუსიკის ინტონაციური ლექსიკა იქმნებოდა და ამჟამადაც იქმნება არა გარედან შემოსული იმპულსებით, არამედ ეროვნულ-ნიადაგობრივზე დაყრდნობით. ახალი მუსიკალური იდეები, არსებითად, გადახალისებული, ახლებური შეჭით განათებული ძველი იდეებია. ის, რაც დღეს სიახლედ იქცა, ძველში მხოლოდ ჩანასახის სახით არსებობდა, მხოლოდ იმპულსის მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან თავისი შესაფერისი ფორმა არ გაჩნდა (უფრო ზუსტად: არ აღიქმებოდა როგორც დასრულებული, შინაგანი მთლიანობის მქონე აღნაგობა). ახალმა სოციალურ-ფსიქოლოგიურმა სიტუაციამ კი ხალხური სიმღერის ფარული შესაძლებლობანი გამოავლინა და ისე გამოკვეთა, როგორც ქანდაკება მარმარილოსაგან. ქვასა და მისგან გამოთლილ ქანდაკებას კი სხვადასხვა ღირებულება გააჩნია. პირველი მხოლოდ მასალაა, მეორე კი ღირებულია შემოქმედების აღმაფრენით, შრომითა და გადმოსაცემ იდეებთან შესატყვისობით.

ფოლკლორი გარკვეული მოცემულობაა განურჩევლად იმისა, პროფესიულ მუსიკაში უცვლელად შემოდის, თუ გამოყენებულია რადიკალურად ტრანსფორმირებული სახით. იგი ასეთად აღიქმება მაშინაც, როცა კომპოზიტორი მას იაზრებს, როგორც გამომსახველი ხერხებისა და მხატვრული იდეის დასრულებულ სისტემას და მაშინაც, როცა მის ცალკეულ ელემენტებს მიმართავს. ყველა შემთხვევაში ფოლკლორი ინარჩუნებს პირველსაწყისის მნიშვნელობას. ეს პირველსაწყისი თავისი არსებობით ერთგვარად კეტავს ისტორიულ პერსპექტივას, რადგან ნიადაგის უკანასკნელ შრეს წარმოადგენს. ასეთნაირად გაგებული ფოლკლორული ნიმუში — დოქტრინაა. იგი საბაბს იძლევა სხვადასხვა, ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ინტერპრეტაციისათვის, მაგრამ ანალიზის მიღმა რჩება თვით მისი მიმართება სინამდვილისადმი და ამიტომაც ინტელექტუალური ჩაღრმავებისათვის აღარ გამოდგება.

მაგრამ თუკი თვით ფოლკლორი — მხატვრული განზოგადებაა, გარკვეული მიზანდასახულების განხორციელებაა, გარკვეული მრწამსის ხორცშესხმაა, მაშინ მისი ღირებულება შეიძლება განიზომოს კიდეც. ასეთ შემთხვევაში, ალბათ, არ იქნება მართებული ფოლკლორულად მნიშვნელობა მთლიანად მასალას გაუტოლდეს. მის ცალკეულ ნიმუშებს თავისი სტრუქტურა და ფუნქცია გააჩნიათ და აქედან,

ფოლკლორულ ღირებულებათა სხვადასხვაობას ქმნის თვით მათ მიერ განხორციელებული ფუნქციების მნიშვნელობა.

ფოლკლორული ნიმუშისადმი ემპირიული, სამომხმარებლო, არარაციონალური და არაშემოქმედებითი დამოკიდებულებისას მისი ყველა მუსიკალური მომენტი თანაბრდება. არსებითად კი ყოველთვის არის ისეთი მომენტები, რომლებიც თამაშობენ ზოგადი მნიშვნელის როლს (ე. ი. ქმნიან შედარებით ნეიტრალიზებულ, საერთო ადგილებს) და ისეთებიც, რომლებიც დინამიკურობის გამო საერთო მნიშვნელზე არ დაიყვანება, გამომსახველობითი ფუნქციის სიმახვილით გამოირჩევა, მისი გამჭვრია. ფოლკლორული ფუნქცია თავისებური გენერატორის როლს თამაშობს და ახალ მხატვრულ განზოგადებათა წარმომქმნელია. სანინაალმდეგო ვითარება ფოლკლორული ნიმუშისადმი, როგორც მზამზარეული მოცემულობისადმი სამომხმარებლო დამოკიდებულების დამკვიდრებას მოასწავებს. ცხადია. ფოლკლორულმა ასეთ პირობებშიც შესაძლებელია მიიღოს ასე თუ ისე სარწმუნო დასაბუთება. შესაძლოა, ამის საპირისპიროც მოხდეს, მაგრამ ასეთნაირად გაგებული ფოლკლორი ყურადღების კონცენტრაციას მხოლოდ თავის თავზე ახდენს და არა სინამდვილის ახალ მხარეებზე, რომელთა ასახვაც მხატვრული შემოქმედების აზრსა და მნიშვნელობას განსაზღვრავს.

დღეს კომპოზიტორთა შემოქმედება ქართული მუსიკალური კულტურის წამყვანი სფეროა და მისი მდგომარეობა ერთგვარად აპირობებს ვითარებას კულტურის სხვა მხარეებშიც. მაგრამ თავისთავად „ეს მხარეებიც“ მუსიკალური ყოფის არანაკლებ ანგარიშგასაწევ სფეროებს შეადგენენ და გარკვეულ ისტორიულ სიტუაციებში „თამაშს იღებენ“ თავის თავზე. ერთ-ერთი ამათთაგანია ხალხური შემოქმედება — მუსიკალური კულტურის ეს უმნიშვნელოვანესი და დამოუკიდებელი მხარე.

ხალხური შემოქმედება ავანსცენაზე გამოდის, რადგან მას აღმოაჩნდა უნარი ჩვენს თანამედროვეობას გამოეხმაუროს. ფოლკლორის სტილისტიკა უნივერსალური და მოქნილია, მისი ნიმუშები „თავის თავში იტევენ“ თანამედროვე ფსიქოლოგიურ შინაარსს, ჩვენი სინამდვილის მიერ წარმოქმნილ განცდებსა და აზრებს. წარმომავლობით ფოლკლორი არქაული მოვლენაა, რომლის ფესვები საუკუნეთა მანძილზე ქვაღქცეულ ქანებშია ჩატანებული. ამ ხნის მანძილზე მისი დიდებული ნიმუშები უძრავი მადნეულივით კი არ იდო, არამედ ცოცხლობდა, „მოძრაობდა“, იცვლებოდა, ყოველ დროსთან ახლებურ კავშირს ამყარებდა და ამიტომაც შემოინახა თავი დღევანდელობამდე. თანამედროვეობამ ყველა პირობა უნდა შექმნას ფოლკლორის, მისი მოძრაობის შემდგომი განვითარებისათვის, მისი ს-წ-

ვინდა შენარჩუნებისათვის. აქისათვის არ გამოდგება კონსერვაციის უნაყოფო გზა. ამოუწურავია ფოლკლორის „შიდარესურსები“. მისი მოძრაობა, გადახალისება და ახალ ხარისხში ასვლა გარდაუვალია მაშინ, როდესაც იგი არ კარგავს თავის სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციას და ინარჩუნებს ცოცხალი ენის მნიშვნელობას.

არსებობს აზრი, რომ თანამედროვე მუსიკა თანამედროვე ადამიანის ფიქრისა და გრძნობის მუსიკის ენაზე ამეტყველების ერთადერთი საშუალებაა. როგორც ხალხური სიმღერის ოსტატთა შემოქმედება გვიჩვენებს, თანამედროვე ადამიანი ამ ფიქრსა და გრძნობას ფოლკლორული ფორმების ენითაც მშვენივრად გამოხატავს. სწორედ ასეთი დამოკიდებულება ქმნის ფოლკლორულ მოძრაობას და არ აქცევს მას სამუზეუმო ექსპონატად, რომელსაც ვეღარ უშველის ვერავითარი მოვლა-პატრონობა, რადგან დაკარგული აქვს ცოცხალი სამეტყველო ენის მნიშვნელობა, ესთეტიკური ღირებულებაც. ამ პირობებში ფოლკლორი ვეღარ ითამაშებს საზოგადოებრივი ცხოვრების მგრძნობიარე რეზონატორის როლს.

ჟანრი არა მარტო გამოყენებითი, არამედ ფსიქოლოგიური ფუნქციების ერთობლიობაა. ცხადია, თუკი ურმულის არსებობის აუცილებელ პირობას ურემი და სხვა ყოფითი დეტალების ანტურაჟი წარმოადგენს, მაშინ ამ სიმღერას კარგი არაფერი ელის, რადგან ძნელი წარმოსადგენია, რომ შრომისა და ტრანსპორტის მისი შესატყვისი ფორმები ოდესმე აღორძინდება.

მაგრამ ამ სიმღერაში ჩაქსოვილი სევდა, გულჩათხრობილი ადამიანის გარინდება და მისი ფიქრის ტონალობა უფრო ზოგადი კატეგორიაა — იგი ადამიანის ყოფის გარკვეული განზომილებაა, ტევადი მხატვრული ფორმა, რომელიც უსასრულოდ ბევრ ცხოვრებისეულ სიტუაციას მიესადაგება და ცოცხალ ასოციაციებს იწვევს. ურმული განმარტოებული ადამიანის მონოლოგია, აღსარებაა, რომელიც მაინცა და მაინც მეურმის ცხოვრების სპეციფიკურ პრობლემებზე არ დაიყვანება და შესაძლოა, სრულიად სხვა ცხოვრებისეული სიტუაციის სარკედ გამოდგეს. ასევე შეიძლება ითქვას სხვა ჟანრის სიმღერებზე, რომლებიც სინამდვილის სხვა მხარეებზე არიან მიმართულნი და ადამიანური დამოკიდებულებების ამოუწურავ მრავალფეროვნებას აღბეჭდავენ. მაგალითად, ქართულ სუფრაზე ნათქვამი სიმღერა (ჩვენში ამბობენ — „სიმღერას იტყვიანო“ — რითაც თითქოს ხაზს უსვამენ მის მეტყველ ხასიათს) დროსტარებისა და გართობის ატრიბუტი კი არა, სოციალური ცხოვრების ატრიბუტია, მისი მოძალებაა. სიმღერა არა მარტო ფსიქოლოგიური სიტუაციის ნაყოფია, არამედ რაღაც უფრო მეტის გამოხატულებაა, ამაღლების უნარი და შესაძლებლობაა.

თუ ფოლკლორი ცოცხალი სიმტკიცეა, თუ იგი ცდილობს მისი შემსრულებლის და მასთან ერთად მისი მსმენელის განწყობილებანი და ცხოვრებისეული მიმართებანი გამოხატოს, იგი თვით განიცდის ევოლუციას. ახალი მნიშვნელობებით იტვირთება, ახალ თვისებებს იძენს, მუდმივი ქმნადობის და დახვეწის პროცესს განიცდის. ახალ საზოგადოებრივ ვითარებაში ხალხურმა სიმღერამ ბევრი რამ დაკარგა, დავიწროვდა მისი სოციალური ბაზა, იგი მძლავრ კონკურენტებთან ჭიდილში ჩაება. ამ ბრძოლას იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოიგებს, თუ კი მას ქმედით დახმარებას თვით საზოგადოება გაუწევს და მისი მხარდაჭერისათვის გონივრულ პოლიტიკას მოიმარჯვებს.

თანამედროვე ადამიანის სულიერი ცხოვრების აღბეჭდვის უნარი სრულებითაც არ უპირისპირებს ერთმანეთს ხალხურ შემოქმედებასა და პროფესიულ მუსიკას. ეს უნარი იმაზე მეტყველებს, რომ ფოლკლორს არამარტო ისტორიული მნიშვნელობა აქვს (იგი ტრადიციებს უმკვიდრებს დღევანდელობას!), არამედ საკუთრივ შემოქმედებითიც. ცხადია, ხალხური მუსიკა ინარჩუნებს პროფესიული კულტურის საყრდენის მნიშვნელობას, მავრამ, თავის მხრივ, ამ უკანასკნელს ისეთი პრობლემების გადაწყვეტაც უხდება, ფოლკლორის კომპეტენციაში რომ არ შედის. ამიტომ პროფესიული შემოქმედების ღირებულება არ განიზომება მისი ფოლკლორთან მიახლოებით. კომპოზიტორს ფოლკლორისეული ნიმუშის ვამოყენების ამოძრავებს სხვადასხვა მიზანი, რომელსაც სხვადასხვა დროში სხვადასხვა კულტურული ვითარება განაპირობებს. ერთი ეპოქის სწრაფვას სხვა ეპოქა მექანიკურად ვერ აღიარებს სახელმძღვანელო პრინციპად. გასულ საუკუნეში, როდესაც მთელი რიგი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლებისათვის მთავარი ამოცანა იყო თვითდამკვიდრება, დამოუკიდებლობის მოპოვება, საკუთარი მუსიკალური ტრადიციების ცხოველმყოფელობისა და სიცოცხლისუნარიანობის დამტკიცება, თითოეული მათგანი განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდებოდა ტრადიციული ჟანრების, ე. ი. ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების შესაძლო სისრულით შემოტანას პროფესიულ ხელოვნებაში. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ამ გზით უდიდესი კულტუროლოგიური მისია ხორციელდებოდა. ბევრი გამოჩენილი კომპოზიტორის (გლინკასა და გრიგის, სმეტანასა და დვორჟაკის, მუსორგსკის, ბარტოკისა და მრავალ სხვათა) მეცადინეობის წყალობით

შესაბამისი ქვეყნებისა და საერთოდ, ევროპული საზოგადოება გაეცნო ფოლკლორის შედევრებს, მის მივიწყებულ ნიმუშებს. ფოლკლორულზე პროფესიულის ორიენტირებამ იმხანად ფოლკლორის ადორძინებისათვის არაჩვეულებრივად ხელსაყრელი ვითარება შექმნა. „ფოლკლორული ნაკადი“ პროფესიულ მუსიკაში ქმნიდა იმ რეალურ საფუძველს, რაზეც ივებოდა თანამედროვე კულტურის მთელი ნაგებობა. ხშირად ფოლკლორული ნიმუშის გამოყენება, ან Quasi ფოლკლორულის შექმნა (ე. ი. ისეთი ავტორისეული მუსიკისა, რომელიც ფოლკლორულის სტილიზაციას წარმოადგენს) სპეციალური მხატვრული ამოცანით იყო ნაკარნახევი. დიახ, ფოლკლორულთან ასეთი დამოკიდებულება მრავალი მიზეზით იყო განპირობებული და მრავალი პრაქტიკული შედეგით გამართლებული.

რასაკვირველია, ზემოჩამოთვლილი მიზეზები დღესაც არ მოხსნილა და ამიტომ საესებით შესაძლებელია რომელიმე ხელოვანმა ამ ამოცანებით და ფოლკლორისადმი დამოკიდებულების ამგვარი პრინციპით დღესაც იხელმძღვანელოს. მაგრამ რამდენიმე საკითხი მაინც ძალიან ნათლად უნდა წარმოვიდგინოთ.

პირველი: თუ საქმე გვაქვს შემოქმედებასთან, მაშინ მნიშვნელობას იძენს არა ფოლკლორის გამოყენების ფაქტი, არამედ მისი კონკრეტული მხატვრული ფუნქცია ახალ მხატვრულ კონტექსტში. თუ „გამოყენებული ფოლკლორი“ იმავე ფუნქციების მქონეა, რაც „ტრადიციულ მასალას“ ოდითგანვე გააჩნია, ასეთ შემთხვევაში არავითარ მიტებასთან არა გვაქვს საქმე და კომპოზიტორს იმდენი პროფესიული სინდისი მაინც უნდა გააჩნდეს, რომ ხალხურ მასალას საკუთარი გვარი არ მოაწეროს და საქმეში ჩაუხედავ კაცს „ახალი ნაწარმოების“ თავის შემოქმედებად არ გააცნოს. დღეს ნაკლებ ენთუზიაზმს იწვევენ კომპოზიტორები, რომლებიც თავიანთ ნაწარმოებებში ფოლკლორულ ნიმუშებს „ეგოისტური“ მიზნით, „ნედლეულივით“ იყენებენ და მის „მოპირკეთებას“ ცდილობენ. ჩვენ ვამჯობინებთ საქმე გვქონდეს ხალას ფოლკლორთან. ქართული პროფესიული მუსიკა იმდენად მომძლავრდა, რომ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების კანონზომიერებებმა ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედების წყალობითვე თვალსაჩინოება შეიძინეს. დღეს მთავარი ამოცანაა მათი დახვეწა და განვითარება, ინტონაციურ-სახეობრივი ლექსიკონის მატება და არა იმის გადამღერება, რაც დიდი ხანია ჩამოყალიბებული, დახვეწილი და თავის თავში დასრულებულია.

მეორე (ეს კი მთავარია): ფოლკლორული ყველაზე სარწმუნოდ ჟღერს საკუთარი თავისებურების შენარჩუნებისას. კომპოზიტორისათვის კი იგი უნდა წარმოადგენდეს „ახლებური მხატვრული ამოცანების“ გადასაწყვეტ ტრამპლინს. ფოლკლორის ნებისმიერ სტილურ

თავისებურებას (მელოდია-ინტერვალიკას, რიტმს, ტემპრულ სა-
წყისს, ჰარმონიულ-პოლიფონიურ სტრუქტურას) წარმოშვა ქვეცნო-
ბის უნარი გააჩნია და კომპოზიტორს დიდი ასპარეზი ეძლევა „მან-
პულირებისა“ და გამომგონებლობისათვის, ამ თავისებურებებზე
დაყრდნობით ახალი თვისებების შესაქმნელ დ. ცხადია, „გამომგო-
ნებლობა“ უნდა იყოს „მხატვრული აუცილებლობის“ გამოხატულე-
ბა და არა თვითმიზანი და მხატვრული შესაძლებლობების ღრმონტ-
რირება. „მხატვრული აუცილებლობა“ კი ახალი ვითარების, ახალი
ადამიანური ურთიერთობების ასახვის აუცილებლობაა. ამიტომ თვით
ფოლკლორულიც ახალი მხატვრული მრწამსისადმი შეგუების, ამ
მრწამსის შესისხლხორცების უნარს უნდა ამჟღავნებდეს, რაც კომპო-
ზიტორს აიძულებს აქტიურად მოეკიდოს ტრადიციულ მასალას. თა-
ნამედროვე ქართულ მუსიკაში ფოლკლორთან შემოქმედებითი ურთი-
ერთობების, მისი შემოქმედებითი ტრანსფორმაციის ბევრი მაგა-
ლითი მეგულება. ცხადია, ყველას ვერ ჩამოვთვლი, მკრამ რამდენი-
მეს მაინც დავასახელებ: ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიის ფი-
ნალს, ა. მაჭავარიანის საგიოლინო კონცერტს და მისივე შესანიშნავ
საფორტეპიანო პიესას „ხორუმს“. ბ. კვერნაძემ ბრწყინვალედ გამო-
იყენა ხალხური „განდა-განას“ რიტმული ნახატები „ცეკვა-ფანტა-
ზიაში“, ნ. გაბუნიამ კი გურულ-მეგრული დიალექტებისათვის დამა-
ხასიათებელი სასიმღერო მანერა და ინტონაციური წყობა — „რგვა-
ში“... ყოველივე ეს უკვე ფოლკლორული კი არ არის, არამედ კულ-
ტურის ახალი განზომილებაა, რომელიც ფოლკლორულ ტრადიცი-
ებს ეყრდნობა, ითვალისწინებს და შემოქმედებითად გადაასხვაფე-
რებს.

ჩვენში არა მარტო ხელოვნებას, არამედ მთელს სულიერ კულ-
ტურას პერიოდიზაციის გარკვეული პრინციპით ეწყობიან — მთელი
ეს მრავალფეროვნება ჩასმულია პოლიტიკური ისტორიის პერიოდი-
ზაციის ბადეში და მის კანონზომიერებებს ემორჩილება. ასეთი პრინ-
ციპი გამართლებულია, მაგრამ იგი ერთადერთი არ უნდა იყოს, რად-
გან მუსიკალურ პროგრესს განაპირობებს არა მარტო სოციალურ-
პოლიტიკური ცხოვრება, არამედ სპეციფიკური პირობები და ასევე
სპეციფიკურად მიმდინარე პროცესები. მაგალითად, ქართულ მუსი-
კაში საოპერო ჟანრის განვითარება „დაისიდან“ „მინდიამდე“ შეგვი-
ძლია გავამთლიანოთ, როგორც გარდამავალი (პირობით, იგი მოიცავს
30—50-იან წლებს). „გარდამავალი“ არ აკნინებს ამ პერიოდის მნიშვ-
ნელობას და არ უარყოფს იმ ფაქტსაც, რომ იმხანად შექმნილ მთელ
რიგ ოპერებს მხატვრული ღირსებები გააჩნდათ (უპირველეს ყოვლი-
სა, ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკს“ და შ. მშველიძის „ამბავი ტარი-
ელისას“). ასევე, ა. ჩიმაკაძის „ქართლის გული“ პირველი ქართული

პროფესიული კანტატაა, რომელიც ჩვენში ალნიშნავს კანტატა-ორატორიული ჟანრის დამკვიდრებას იმ დროის მუსიკალური თეატრის თუ სხვა ჟანრების შესატყვისი პროფესიონალიზმისა და მხატვრულობის დონეზე. მსგავსად ამისა, ს ცინცაძის II კვარტეტი და სა-კვარტეტო მინიატურები თავისებურად ამთავრებს კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის „წინაისტორიულ ხანას“ და მისი საწყისი პოზიციას ადგილს იკავებს.

პერიოდიზაცია შესაძლებელია სხვა ნიშნებითაც. მაგალითად, პერიოდი 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე არსებითად ქართული მუსიკის „ფოლკლორულ ხანას“ წარმოადგენს. ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ამ დროისათვის შექმნილი ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ხალხური შემოქმედების ნიადაგზე იყოს აღმოცენებული, და არც იმას, თითქოს უფრო გვიანდელ პერიოდში აღარ იქმნებოდა „ფოლკლორული კონსისტენციის“ მუსიკა. ლაპარაკია ძირითადად ტენდენციასა და ძირითადად მსახვრელებზე. ზ. ფალიაშვილის მუსიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფოლკლორული გრძნობის მისთვის დამახასიათებელმა სიმძაფრემ განაპირობა. ზ. ფალიაშვილმა თვით ხალხური შემოქმედების წიაღში აღმოაჩინა საოპერო ფორმების შესაფერისი რეზერვები — სახეები და ფორმები. „ჩაკრულო“ „აბესალომ და ეთერში“ თითქმის უცვლელი სახით შევიდა, მაგრამ მისი ფუნქციები ამ ნაწარმოებში ინარჩუნებენ აქტიურ დრამატურგიულ ხასიათს, არ იფარგლებიან „დეკორის“ მნიშვნელობით. ამ ოპერაში კომპოზიტორული მუსიკაც თითქოს ფოლკლორულის პარალელური კურსით მიემართება, იგივე მიზნითაა შთაგონებული და იგივე სულისკვეთებით გაჟღენთილი, ისევ და ისევ ფოლკლორის ანალოგია და მისი ახალი ცხოვრებაა. ზ. ფალიაშვილმა და მისმა თანამედროვეებმა — მ. ბალანჩივაძემ, დ. არაყიშვილმა, ნ სულხანიშვილმა, ვ. დოლიძემ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ფოლკლორის ამოუწურავი შესაძლებლობების იდეა დაამკვიდრეს. მათ დაამტკიცეს, რომ ფოლკლორის წიაღში ჩადებული განძი ეროვნულ კულტურას ესაჭიროება აწმყოს მხატვრული განზოგადებისათვის. ამიტომაც „ფოლკლორული პერიოდის მუსიკა“ (განურჩევლად მისი ავტორის წევრქედებითი ინდივიდუალობისა და პოტენციისა, იქნება ის ა. ბალანჩივაძე თუ შ. მშველიძე, ო. თაქთაქიშვილი თუ ს. ცინცაძე, ა. მაჭავარიანი თუ დ. თორაძე, რ. ლაღიძე, ს. ნასიძე თუ ბ. კვერნაძე) გენეტიკური და ტიპოლოგიური თვალსაზრისითაც ხალხურის ახალ ხატვრულ სიტუაციაში გადმონერგვაა. თანამედროვე პროფესიული მუსიკის ფოლკლორულობა ვლინდება გამომსახველობისა და შინაარსის ყველა განზომილებაში — მუსიკალურ ენაში, ნატურალურ კოლორ აზროვნებასთან სიახლოვეში, ჰარმონიულ თავისებურებებ-

სა და სახასიათო რიტმულ ნახატებში, ინტერვალიკასა და, საზოგადოდ, ინტონაციაში, მის მისწრაფებაში პირველსაწყისი მოდელების ვარირებისა და სახასიათო მელოდიური სახეებისადმი ერთგულებაში.

„ფოლკლორული მუსიკის" პერიოდში იმპროვიზაციის პრინციპი და იმპროვიზაციულობა თანდათან იზღუდება, კარგავს აქტიური დრამატურგიული პრინციპის მნიშვნელობას, ადგილს უთმობს საკუთრივ კომპოზიციურს. აქედან — მხატვრული პარადოქსი: ხალხური სიმღერა უფრო მარტივად და ღარიბად გამოიყურება პროფესიულ ნაწარმოებში, ვიდრე თავის ორიგინალურ ვარიანტში, თუმცა კომპოზიტორს მის დასამუშავებლად მომარჯვებული აქვს უხვმარჯვი ტექნოლოგიური აპარატი და ნაირფეროვანი ფაქტურის შესაქმნელად ითვალისწინებს ზოგადმუსიკალური კულტურის გამოცდილებასაც. ახალ სტილურ პირობებში ხალხური სიმღერა კარგავს თავის დამახასიათებელ ინტონაციას, მელოდიური ხაზის იმპროვიზაციულ ვარიაბელობას, პოლიფონიურ სპეციფიკას, ჰარმონიულ შეხამებათა სიმკვახეს. ზოგადკაცობრიული გამოცდილებიდან „მოსული" ზღუდავს, ბორკავს ფოლკლორულს, არ აძლევს მას თავისი ბუნების სრულად გამჟღავნების საშუალებას. ცხადია, ეს „დანაკარგები" უხვად იყო კომპენსირებული უდავო შენაძენითაც — ჩვენი მუსიკის ინტონაციური თვალსაწიერის გაფართოებით, კილოს ორგანიზაციის ახალი პრინციპების დამკვიდრებით, განვითარების სიმფონიური ხერხების ათვისებით. ყოველივე ამან ახალი სიმძლავრეები შექმნა ინტონაციური მასალის გადამუშავებისა და ამრიგად, ახლებური მხატვრული განზოგადებებისათვის. თვით „ფოლკლორულისადმი" დამოკიდებულებაში თავს იჩენს სხვადასხვა პოზიცია. ერთი მხრივ, შეიმჩნევა ფოლკლორთან მაქსიმალური მიახლოების, მისი არსის ძიებისა და გამოშზეურების ტენდენცია (ასეთი მიდგომა დამახასიათებელი იყო შ. მშველიძისათვის). ამავე დროს, ყალიბდება მეორე, საწინააღმდეგო ტენდენციაც, რომლის მედროშედ ა. ბალანჩივაძე გვევლინება: ეს არის ფოლკლორულისაგან დისტანცირების გზა, ფოლკლორულის სახეცვლილება, მისი აქტიური გარდაქმნა, რის შედეგად იქმნა ახალი ფსიქოლოგიური მოტივების გამჭარად იქცევა. ამ ტენდენციამ მომავალში გარკვეული უპირატესობა მოიპოვა. ეს პრინციპი, არსებითად, არღვევს ოპოზიციას ფოლკლორულსა და პროფესიულს შორის და განაპირობებს ამ უკანასკნელის დამოუკიდებლობას, მის განვითარებას კულტურის ახალი სეგმენტის მნიშვნელობით.

ჩვეულებრივ, კომპოზიტორი ფოლკლორს სხვადასხვა მიზნით მიმართავს — როგორც ფოლკლორულის ბუნების, მისი შინაგანი გამომსახველობის სრულყოფილი გამოვლინებისათვის, ისე არაპირდა-

პირი მნიშვნელობით — საკუთარი იდეის განსახორციელებლად. როდესაც V კვარტეტში ს. ცინცაძე ხალხური მელოდიის „გაფრინდი შავო მერცხალოს“ ინტონაციას იყენებს, იგი სრულებითაც არ მიისწრაფვის ხალხური პირველსაწყისის შინაარსი გამოავლინოს, თვით ამ სიმღერის არსს ჩაუღრმავდეს. სიმღერის საწყისი მოტივი მისთვის თავისებური იმპულსია, მელოდიურად გამოკვეთილი ინტონაციაა, „ათვლის მომენტია“ განყოთარებისათვის, ეს ის საზომია, რომელიც ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ მოვლენებს მიესადაგება და მათი ღირებულების გარკვევის ამოცანას ემსახურება. ს. ნასიძისათვის ხელსაყრელი სიმღერა ტიპოლოგიური მოდელია, გარკვეული აზრის აღმნიშვნელია. იგი შინაგანის სიმბოლოა, იკითხება როგორც განცდა, პირველსაწყისი ღირებულება, თანადროულთან დრამატული კავშირი. ის, რაც ამ საწყისის ცვალებადობას, მის მოდიფიკაციებს და, წესისამებრ, გამძაფრებას განაპირობებს — ეს ცხოვრებაა, გარდაუვალობის აღნიშვნაა. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორის მიზანი პირველსაწყისის გაშლა და მისი შინაგანი კანონზომიერების გაცოცხლება კი არ არის, არამედ უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო ზოგადი კონცეფციის გამოხატვაა თვით ამ კანონზომიერების გამოყენებით.

ასეთი მიდგომა ძირეულად განსხვავდება იმ პრინციპისაგან, რომელსაც, მაგალითად, შ. მშველიძე მიმართავს „ზვიადაურში“, ან ს. ცინცაძე — საკვარტეტო მინიატურებში. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ხალხური პირველწყარო კომპოზიტორული ოპუსის შექმნის მიზეზიცაა და მიზანიც, გამოცოცხლებაცაა და გათვალსაჩინოებაც. მისი დეტალებით ტკბობაა, სწრაფვაა უფრო მიმზიდველი ფორმით მისი წარმოჩენისადმი. განურჩეველად იმისა, მოიჩნევთ თუ არა შესაბამის ფშაურ მოტივს ზვიადაურის სახის სიმბოლოდ, იგი მაინც შთაბეჭდილებას ახდენს თავისთავადობით. ეს მაღალი კლასის მხატვრული განზოგადებაა, პირველ რიგში იმის გამო, რომ კომპოზიტორმა მისი „განსაკუთრებული ტონი“ დაიცვა, მისი განუმეორებლობა შეუნარჩუნა მუსიკას. ამ ხალხურ მელოდიაში ჩაქსოვილი გრძნობა დიდი ფილოსოფიური განზოგადების საყრდენი ხდება. ეს ის სარკეა, რომელშიც ადამიანური ხასიათის სიღრმეები ჩანს და რომელშიც სიტყვით გამოუთქმელი სევდაა დაგუბებული.

ქართული ფოლკლორისადმი დამოკიდებულებაშიც შეიგრძნობა გარკვეული კანონზომიერებით აღბეჭდილი დინამიკა. შემთხვევითი არაა, რომ თავდაპირველად პროფესიული მუსიკის თვალსაწიერში ქალაქური ფოლკლორი მოხვდა. მისდამი დამოკიდებულებაში ვხვდებით უკიდურესობებსაც — რომანტიკული გატაცებიდან სრულ იგნორირებამდე. ქალაქური ყოფითი მუსიკა ჩვენს პროფესიულ კულტურას წინაისტორიული ხანიდან გადმოყვა. იგი შემოვიდა ახლად ფეხ-

ადგმულ მუსიკაში თავისი უშუალობითა და სტილთა აღრევით, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ურთიერთობისათვის დამახასიათებელი მყვირალა კონტრასტებით — ბოშური რომანსით და აშუღური იმპროვიზაციებით, ყარაჩოხელთა მწუხარე ინტონაციით და იტალიური საოპერო მელოდიების კანტილენით, სალონური მუსიკის გრძნობიერებით და კინტოების საცეკვაო რიტმების მანევა-გრეხით. ყველაფერი ეს (და ბევრი სხვა დაუსახელებელი წყარო) თავისებურ „ჟანრულ კოკტეილს“ ქმნიდა. ამ მუსიკის სინთეზი იგრძნობა არა მარტო მის ტიპიურ წარმომადგენელთა — ი. კარგარეთელის, ა. ყარაშვილის, ე. დოლიძის, დ. არაყიშვილის, არამედ თვით ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაშიც.

ზ. ფალიაშვილთან „ქალაქური“ ეროვნულის წარმომადგენლობის მნიშვნელობას იძენს იმ თვალსაზრისით, რომ უერთდება მხატვრულად უტყუარ „სოფლურს“ (სოფლურთან დამოკიდებულებაშიც დამახასიათებელია გეოგრაფიული დინამიკა: ჯერ იმას მიექცა ყურადღება, რაც „ქალაქთან“ ახლოს იყო — ქართლ-კახურ დიალექტს, შემდგომ იმერულსა და გურულს, მეგრულს და უფრო გვიანდელ ეტაპზე კი — მთის ფოლკლორს). წარმომადგენლობითობას განაპირობებს ისიც, რომ ქალაქური ფოლკლორი ნიღბის სახით კი არ შემოდის კომპოზიტორის მუსიკაში, არამედ მის ინდივიდუალობაშია გარდატეხილი. „დაისის“ განუმეორებლობა სხვასთან ერთად მდგომარეობს მის სტილურ მრავალფეროვნებაშიც, რომელიც გამთლიანებულია ერთი საერთო მნიშვნელით — ფალიაშვილისეულობით და ამდენად გამართლებულიც. გამთლიანების საფუძველს წარმოადგენს სხვადასხვა კუთხის მუსიკალური წყაროებისათვის დამახასიათებელი „ზოგადობა“, რაშიც ჩვენი ფოლკლორის ყველაზე დაშორებულ ფენებს შორის სიღრმისეული კავშირი მჟღავნდება.

ქართველი კომპოზიტორების მომდევნო თაობას ეროვნული მუსიკის დანარჩენ შრეებთან შედარებით ქალაქური ფოლკლორის ესთეტიკური ღირსებები უფრო სათუოდ მოეჩვენათ. შ. მშველიძე, ა. ბალანჩივაძე, მათი თანამედროვენი — ი. ტუსკია, გრ. კილაძე (ბალეტ „სინათლემდე“) საკმაოდ შორს აღიან მისგან. ქალაქური ფოლკლორი პერიფერიული მნიშვნელობის ფენაა ს. ცინცაძის კვარტეტებში, ო. თაქთაქიშვილის მუსიკაში („სამ ნოველამდე“), ს. ნასიძის (გამონაკლისია „რაფსოდია ძველი თბილისის თემებზე“) და ბ. კვერნაძის შემოქმედებაში. 60-იანი წლებიდან იგი არსებითად სხვა კალაპოტს და სხვა გეზს პოულობს — საესტრადო ჟანრში, ოპერეტაში, კინომუსიკაში და მკვიდრდება როგორც ჩვენი ძუსიკალური ტრადიციის ესთეტიკურად სრულფასოვანი სექტორი. „ქალაქურის“ ამ ღირსების წარმოჩენა ყველაზე მეტად რ. ლაღიძის დამსახურებაა. მან მაყალი

ეპოქა შექმნა ეროვნული სასიმღერო ჟანრის განვითარებაში და ახალი გზების გაკვლევისას არსებითად ქალაქურ მუსიკას ეყრდნობოდა. ამ ჟანრში ნაყოფიერად მოღვაწეობდნენ ა. კერესელიძე და გ. ცაბაძე, მომდევნო თაობიდან ვ. აზარაშვილი და ბ. კვერნაძე, ერთხანს გამობერწყინდა ს. ცინცაძის ტალანტიც, თავისი სიტყვა თქვა შ. მილორავამაც.

60-იან წლებში სასიმღერო ჟანრმა დიდ წარმატებებს მიაღწია. ეს ფაქტი ჩვენი კრიტიკისა და მუსიკისმცოდნეობის ყურადღების მიღმა დარჩა, რაც მათი კონსერვატიზმით და მასობრივი ჟანრებისადმი, ცოტა არ იყოს, ქედმაღალი დამოკიდებულებებით აიხსნება. მაგრამ ყველაზე საინტერესო ის გახლავთ, რომ „ქალაქური ტრადიცია“ 60-იანი წლებიდან აღარ კმაყოფილდება ესტრადითა და ოპერეტით, კინოთი და ყოფით. მან ახალი სუნთქვა შეიძინა, უფრო ფართო და პასუხსაგებ ასპარეზზე გამოვიდა, შეიჭრა ოპერისა და კანტატა-ორატორიის, ინსტრუმენტული კონცერტის წიაღში. ამ გააქტიურების მხოლოდ რამდენიმე შესანიშნავ ნიმუშს დავასახელებ: ვ. აზარაშვილის კონცერტს ჩელოსათვის, ო. თაქთაქიშვილის „სამ ნოველას“, ი. კეპაყმაძის „პარაფრაზებს ძველი თბილისის თემებზე“, ს. ნასიძის უფრო გვიან შექმნილ სიმფონიას „ფიროსმანი“ და მრავალ სხვას, რომლებმაც ამინდი შექმნეს ქართულ მუსიკაში.

ხალხური ჟანრულ-ყოფითი სტიქია პროფესიულის დასაყრდენი და მისი განახლების მუდმივი წყაროა, მაგრამ მხატვრულობის ღირებულების საკითხს არსებითად წყვეტს პირველსაწყისი იმპულსის ხარისხი.

თანამედროვე ქართულ მუსიკაში თავიდანვე ფართო ნაკადად შემოვიდა ქართული ხალხური სიმღერა. სამწუხაროდ, სტატისტიკური ანალიზი არავის უწარმოებია, მაგრამ სპეციალური გაანგარიშების გარეშეც ნათელია, რომ კომპოზიტორებმა ძალა არ დაიშურეს თავის შემოქმედებაში ამ წყაროების გადმონერგვისათვის.

ამან, ცხადია, თანამედროვე ქართულ მუსიკას შესძინა მელოდიურ-რიტმული მრავალფეროვნება, სახეებისა და ჟანრების სიუხვე. ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ გარკვეული ბაზისი და ატმოსფერო შექმნა მომავალი ინტონაციური ძიებებისათვის. თითქოს ყველაფერი კარგად აეწყო: ბაზისის სიფართოვე გარანტია უნდა ყოფილიყო თამამი მელოდიური მიგნებებისათვის. მართლაც, ქართულ პროფესიულ მუსიკას იმდენი დიალექტი და ისეთი მდიდარი ლექსიკა მოაწყდა, რომ მას თითქოს არ უნდა გაჭირვებოდა ფრთაგაშლილი ფანტაზიით ახალი სივრცეების დაპყრობა.

ცხადია, ჩვენი მუსიკა ზეაღმავალი გზით ვითარდება და მისი წარმატებები ეჭვს არ იწვევს. და მაინც, თუ ერთმანეთს შევადარებთ

მის ბაზისსა და ზედნაშენს, ერთგვარი უკმარისობის გრძნობა დაგვეუფლება. ბაზისი თავისი მნიშვნელობით დიდად აღემატება ზედნაშენს. საგულისხმოა ისიც, რომ გერმანული ხალხური შემოქმედებისა და ბეთჰოვენის, რუსული ხალხური მუსიკისა და მუსორგსკის, იტალიური სიმღერისა და ვერდის ურთიერთშეფარდება ღირებულებათა სრულიად განსხვავებულ სურათს იძლევა. ჩვენი ხალხური შემოქმედება — პრაქტიკულად ამოუწურავი და მრავალფეროვანი იყო, პროფესიულ მუსიკაში ვერ აღწევდა მხატვრულობის აღექვატურ სიმაღლეებს.

ეს, რასაკვირველია, ზედმეტად კატეგორიული განცხადებაა. ისეთი მოაზროვნე, როგორიცაა ზაქარია ფალიაშვილი, თავის ქმნილებებში თითქოს აგრძელებს ხალხურ შემოქმედებას ყველა თავისი დამახასიათებელი თავისებურებით და გვაძლევს ხალხურთან გატოლების, ხალხური კატეგორიებით აზროვნების ნიმუშებს. ანალოგიურ სიმაღლეებს აღწევს ა. ბალანჩივაძეც თავისი პირველი სიმფონიის ფინალში, სადაც კომპოზიტორი ტრაგედიულ ფრესკას ქმნის ხალხური წანამღერის სიმფონიზაციის მეოხებით. ძნელია სხვა მსგავსი მაგალითების დასახელება.

აქ საქმე არაა მხოლოდ ფიზიოლოგიურ ნიჭსა და ოსტატობაში, შესაძლოა, არც ხალხური საწყისების ცოდნაში. ხალხურის ახალ ხარისხში აყვანა, როგორც ჩანს, უპირველეს ყოვლისა, დამოკიდებულია იმ მხატვრულ ამოცანაზე, რომლის გადაჭრისაკენ მიისწრაფვიან, იმ განწყობაზე, რომლითაც ამა თუ იმ წყაროს მიმართავენ. მხოლოდ დიდ იდეას, მხოლოდ ღირსეულ ჩანაფიქრს ძალუძს პირველწყაროს დამაჯერებლად გარდაქმნა. ეს იდეა უნდა აღემატებოდეს იმას, რაც საფუძვლად უდევს პირველსაწყისს. თანაც ეს იდეა ლიტერატურული დეკლარაცია კი არ უნდა იყოს, არამედ საკუთრივ მუსიკალური იდეა. იგი გარედან არ უნდა ეძალებოდეს მუსიკას, არამედ თვით სიმღერის ბუნებიდან უნდა ამოდიოდეს, მას უნდა შეესაბამებოდეს.

წინააღმდეგ შემთხვევაში კომპოზიტორი შეუთავსებლობების გამთლიანებას შეეცდებოდა. რამდენჯერ მოგვისმენია პრეპარირებული კრამანჯული, რომელიც, რასაკვირველია, თავისებურ ორიგინალობასა და სამკაულის ეფექტს ქმნის, მაგრამ მას საერთო არაფერი აქვს დიდებულ „მუსიკალურ იდეასთან“, იგი ხალხურის ფერმკრთალი ლანდიღაა. რამდენჯერ მოგვისმენია გადასხვაფერებული ჩვენი სუფრულები, რომელთა პოლიფონიური ბუნება შეცვლილია ჰომოფონიურით, უსაფუძვლოდაა გაფართოებული მათი ბგერათპარიგი და პირველსაწყისი არსებითად გროტესკული ვარიანტების მნიშვნელობას იძენს.

ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ხალხური სა-

ლარა ხელშეუხებელი უნდა იყოს, როგორც სამუზეუმო ექსპონატი. „ჩაკოლოს" ის ვარიანტი, რომელიც ფალიაშვილის მიერ ჩართულია „აბესალომ და ეთერის" პარტიტურაში, ხალხური წყაროებიდან ცნობილი არაა, მაგრამ იგი ჰეშმარიტად ხალხურია, მიუხედავად იმისა, რომ შეიმჩნევა ავტორისეული დეტალები. მაგრამ ვერცერთ მომენტში არ იბღალება „წმინდა ხალხური სულისკვეთება". უფრო მეტიც, მესამე აქტი მთლიანად კომპოზიტორისეულ მასალაზეა აგებული, მაგრამ აქაც ყველაფერი ეყრდნობა ხალხური სასიმღერო აზროვნების კანონზომიერებებს.

ჩვენ ვიცით ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ხალხური მასალა იძლევა მხოლოდ საწყისს ბიძგს, იმპულსს ან შეთავსებულია მისთვის არადამახასიათებელი ჰარმონიზაციის პრინციპებთან (მაგალითად, ბ. კვერნაძე, გ. ყანჩელი, ნ. გაბუნია და სხვა მუსიკოსები დიდად არიან დავალებული XX საუკუნის მუსიკის ისეთი ფენომენისაგან, როგორიცაა ბლუზი, რომლის ჰარმონიულ პრინციპებს დიდის ტაქტითა და გამომგონებლობით იყენებენ თვით ხალხურ საწყისებზე მუშაობისას). ეს უკვე პიბრიდია, სადაც ფოლკლორი მხოლოდ გამომსახველობის ნაწილია და თვით ამ მუსიკის განსჯა, როგორც ფოლკლორის ახალი არსობისა, არასწორი იქნებოდა. ცხადია, კულტურას ასეთი მიდგომის უფლებაც აქვს და ამ უფლებას ნებისმიერი ეროვნული კულტურა იყენებს.

ქართული მუსიკა მეტ-ნაკლები წარმატებით დღემდე ინარჩუნებს საკუთრივ ხალხური აზროვნების კატეგორიების გადმონერგვის ტრადიციას. ამის ერთ-ერთი საინტერესო შედეგია ის, რომ ქართული პროფესიული მუსიკალური ცნობიერების ფორმირებაში ძირითადთან (ანუ ხალხურთან) მსგავსება გაცილებით უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ორიგინალური კომპოზიტორული ხელწერა, რაც პირდაპირ გავლენას ახდენს მუსიკალური ღირებულებების კრიტერიუმების გამომუშავებაზე. ღღესაც სოციალურად მნიშვნელოვანია მსმენელთა ის ჯგუფი, რომელიც ნაწარმოებს აფასებს ხალხურ წყაროებთან და მისთვის ცნობილ ნიმუშებთან სიახლოვის მიხედვით. როგორ უხერხულადაც არ უნდა იყოს პარტიტურაში ჩართული „თებრონე მიდის წყალზედა", იგი ამ ტიპის მსმენელის მიერ გარკვევით აღიქმება და დიდ სიხარულს ანიჭებს, რაკი მოახერხა „ნაცნობი, მშობლიური, სასიამოვნოს" ხელახლა განცდა (თითქოს „ნაცნობის ხელახლა განცდა" ხელოვნების ამოცანაა). და თუ მსმენელის ყური ვერ პოულობს ვერავითარ შესატყვისობას თავის სმენით გამოცდილებასა და კომპოზიტორულ სიახლეს შორის, მაშინ აპრიორულად შექმნილია ნეგატიური განსჯის პირობები.

ეს, რაც ჩვენელს ეხება, მაგრამ საინტერესოა ის, რომ თვით კომპოზიტორთა საკმაოდ დიდი რაოდენობა ხალხურთან მიდგომის გარკვეული ტენდენციების შენარჩუნებისათვის უფრო ზრუნავს, ვიდრე ახლებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი დამოკიდებულებების დამკვიდრებისათვის. დამოკიდებულებების სტერეოტიპი (თუკი სტერეოტიპის მუსიკის კატეგორიებით დავახასიათებთ) ნიშნავს ახლის ღრუბლის ტიპოლოგიურ, რიტმულ, ჰარმონიულ და ფაქტურ-მელოდიურ შაბლონებზე, ფაქტურის, როგორც სახისა და განწყობილების შექმნის ერთ-ერთი ეფექტური საშუალების უგულებელყოფას. ამ ტომაც ინტონაციური წყაროების სხვადასხვაობის მიუხედავად, ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში ხშირია ანალოგიები და დამთხვევები. ანალოგია, ცხადია, ისეთი ცოდვა არაა, როგორც პლაგიატი, მაგრამ მანც მეორადობის აღმნიშვნელია. ამ შემთხვევაშიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იძენს „ბგერითი მართვის", ფორმისა და დინამიკური განვითარების პრინციპის თავისუფლად გამოყენების და საკუთარ შემოქმედებით ჩანაფიქრთან მათი მისადაგების უნარი.

ამგვარად ქართულ-ყოფითის ისეთ პლასტს შევეხები, როგორიც ცეკვაა. ცეკვა ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი საინტერესო სფეროა. თავისი მნიშვნელობით უფრო პლასტიკურ-საგნობრივი, ვიდრე წმინდად მუსიკალური. „წმინდა მუსიკალური" ქართულ ცეკვაში (და არა მხოლოდ ქართულში) ქორეოგრაფიულს ექვემდებარება, თუმცა მისი რიტმიკა ძლებედლია განუმეორებელი გამომსახველობით. საცეკვაო რიტმი დროის ორგანიზაციას შეესაბამება საშუალებას, და ამდენად, მუსიკალურ-კონსტრუქციულის საამედო საფუძველს წარმოადგენს. მისი წყალობით თვით მუსიკალური დროის განსომილებაც მკვეთრ თვალსაჩინოებას იძენს. მუსიკას დინამიკა ანიჭებს მიზანსწრაფვით ხასიათს, რის გამოც პროფესიული მუსიკა ყველა ეპოქაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ცეკვადობის სტრუქტურას და ჩვრად იყენებდა მას წმინდა მუსიკალური გამომსახველობისათვის. მაგალითად, ბახის პოლიფონიისათვის საცეკვაო სტრუქტურის უდიდეს მნიშვნელობაზე მიგვითითებენ არა მარტო საცეკვაო სუიტები და პარტიტები, არამედ საცეკვაო ხელოვნებიდან ერთი შეხედვით შორს მდგარი ფორმებიც — პრელუდიები და ფუგები კარგად ტემპერირებული კლავირიდან, მთელი რიგი ეპიზოდები მისი ვოკალურ-სიმფონიური შემოქმედებიდან. კლასიკური სიმფონია ლენდლერსა და მენუეტს სონატურ ციკლში დამოუკიდებელი ეპიზოდის მნიშვნელობას ანიჭებს. მთელი რომანტიკული მუსიკა ვალსის რიტმითაა გამსჭვალული. უფრო გვიან, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლების ჩამოყალიბება-განვითარებასთან ერთად საოპერო, სიმფონიურ და

კამერულ ჟანრებში მკვიდრდება მრავალი ახალი საცეკვაო ფორმა — პოლონური და უნგრული, ჩეხური და რუსული.

ქართული მუსიკა თავისი პირველი ნაბიჯებიდანვე უდიდესი პიეტეტით იყო გამსჭვალული საცეკვაო ფოლკლორისადმი. ჩვენი საოპერო კლასიკის ფუძემდებელთა ყველა ნაწარმოებში გვხვდება თავისებური საცეკვაო სურათები, სადაც ეროვნული ფოლკლორის ნიმუშები ჟღერს. ეს ეპიზოდები მოწმობენ, რომ ჩვენი მუსიკის განვითარების იმ ეტაპზევე საცეკვაო ფოლკლორი პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთ ბურჯად აღიქმებოდა. მათ ოპერებში — „აბესალომ და ეთერი", „დაისი", „თქმულება შოთა რუსთაველზე", „ქეთო და კოტე" — შემზადდა ნიადაგი საკუთრივ საცეკვაო მასალის სიმფონიზაციისათვის და საცეკვაო სტიქიის სხვა ჟანრებში შესაპრელად.

აქვე აღვნიშნავ ერთ გარემოებას, რომელსაც მომავალი შესწავლებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება: საქმე ისაა, რომ ცეკვის დინამიკური ბუნების მიუხედავად (მის არსს მოძრაობა შეადგენს), საკუთრივ საცეკვაო მუსიკას განვითარების შინაგანი იმპულსი არ გააჩნია. ერთი რიტმული ფორმულა, რომელიც ცეკვას საფუძვლად უდევს, არსებითად უსასრულოდ მეორდება და ყოერადობასაც მხოლოდ აკუსტიკურად იცვლის, საკუთრივ განვითარება კი პლასტიკურ პლანშია გადატანილი. ამის გამო საცეკვაო ფორმულის გამოყენება დაკავშირებულია გარკვეულ სირთულეებთან — კომპოზიტორმა ეს ფორმულა განვითარების იდეით უნდა გამსჭვალოს მისი რიტმული ნახატის დაურღვევლად.

ჩვენი მუსიკის ფუძემდებლები მიზნად ისახავდნენ და აღწევდნენ კიდეც უფრო მოკრძალებულ ამოცანას: მათ პლასტიკური გამომსახველობა „მუსიკაშივე შემოჰქონდათ". ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია დავაკვირდეთ ცეკვა „ქართულის" ფერისცვალებას ზ. ფალიაშვილის „აბესალომსა" და „დაისში", ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში". სამივე შემთხვევაში დაცულია სახასიათო რიტმული ფორმულა, თუმცა მას სხვადასხვა მელოდიურ-პლასტიკური მნიშვნელობა ენიჭება. „რიტმული კარკასი" საკუთრივ ინტონაციურად ისეა შევსებული, რომ მისი განმეორადობა აღიქმება პლასტიკურის მუსიკალურ ტრანსფორმაციად. სამივე შემთხვევაში მუსიკა თავისებურ სიუჟეტს იძენს, იგი არსებითად აღერებული „პლასტიკური იდეაა", თითოეული მათგანი ლირიკული წყვილის რომანტიკული სწრაფვისადმი მიძღვნილი პოემაა, აღბეჭდილი მგზნებარებითა და გრძნობათა კეთილშობილებით, რაინდული შემართებით და მარადქალურის თვალისმომჭრელი სილამაზით. ეს ის მუსიკაა, რომლის ლაღ, თამაშით გატაცებულ რიტმს ცეკვის, დინამიკური პლასტიკის სტიქიაში შეჰყავხარ.

სამწუხაროდ, საკუთრივ საბალეტო მუსიკამ შემდგომში პირველსაწყისი პლასტიკური იდეის გახსნის შესაძლებლობა ნაწილობრივ გამოიყენა. ქართულ ბალეტში დაისადგურა მრავალმა ეროვნულმა საცეკვაო ფორმამ, რომლებიც მიზნად ისახავდნენ არა „თანდაყოლილი“ პლასტიკური იდეის გახსნას, არამედ ახალი ქორეოგრაფიული შთანაფიქრის განხორციელებას. ცხადია, ესეც წინსვლა იყო, ესეც მატებას აღნიშნავდა. მაგრამ ამგვარი ამოცანების გადაწყვეტისას „ტრადიციული საცეკვაო ფორმულა“ თამაშობს უფრო თავისებური მარწუხის როლს, ვიდრე პირველსაწყისი იმპულსისას. მისგან განთავისუფლებას ლამობდნენ, რის საუკეთესო საშუალებად საცეკვაო ფორმულის ახალი მუსიკალური მნიშვნელობებით დატვირთვა, რიტმული ნახაზის წმინდა მუსიკალური დამუშავება მიაჩნდათ. ამ შემთხვევაში საწყისი რიტმული ფორმულა ემსგავსებოდა თავისებურ ჭარგას, რომელზეც სხვადასხვა ორნამენტს ადებდნენ, ხშირად მეორადი (მეორადი — პირველწყაროსთან მიმართებაში და არა თავისი ჰხატვრული მნიშვნელობის თვალსაზრისით) იძენდა არსებითის, მხატვრულად აქტუალურის მნიშვნელობას, ხოლო რიტმული საწყისი დაიყვანებოდა ჟანრულის როლზე.

საბალეტო ხელოვნების განვითარებასთან ერთად აქცენტმა ტრადიციული საცეკვაო ფორმულებიდან გადაინაცვლა სიმფონიურ მუსიკაზე, რომლის პლასტიკური კონცეფცია მთლიანად ბალეტმაისტერის ფანტაზიის ნაყოფი იყო და უკვე კონკრეტული სიუჟეტიდან მომდინარეობდა. ასეთი პლასტიკა უკვე აღარ ჯერდებოდა ტრადიციულ საცეკვაო ფორმებს. მათი გამოყენება ხშირად უფრო ცხოვრების მიერ უკუგდებული ესთეტიკური პოზიციების ინერციის ნაყოფია, ვიდრე მხატვრული ჩანაფიქრით და ქორეოგრაფიის ხასიათით განპირობებული შედეგი. უცნაური სურათი იქმნებოდა: ჰაპუკიანი ცდილობდა ეროვნული და კლასიკური ქორეოგრაფიის შერწყმას, ქართული ფოლკლორული ცეკვადობის სახასიათო ელემენტების შეტანას დანსანტურ ფორმებში და ცეკვა-რეჩიტატივში (ზოგჯერ დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით, ზოგჯერ სინთეზის უფრო ნაკლები ორგანულობით). მუსიკა კი ამ ცეკვადობის დაძლევას ლამობდა და ხშირად ნაკლებად დამახასიათებელი ინტონაციური შინაარსი შემოჰქონდა თვით ჟანრულ-რიტმულ სურათებშიც. თვით ა. ბალანჩივაძის ბალეტშიც „მთების გული“ ფოლკლორული მუსიკალური მასალა უხვადაა გამოყენებული, მაგრამ საცეკვაო ფორმების ინტონაციური შინაარსი ფოლკლორულს მაინც საკმაოდ დიდი დისტანციით შორდება, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი ვარიაციული დამუშავების ხერხს იყენებს (ეს კი საკმაოდ ხშირად ხდება მის პარტიტურებში).

ფოლკლორულსა და საერთო-საბალეტო მუსიკას შორის (რომელიც არც თუ იშვიათად გავრცელებული კლიშეების დაღს ატარებს) დისტანცია საგრძნობლად გაიზარდა ჯერ „გორდაში“ და შემდგომ „ოტელოში“. ამ უკანასკნელს ასეთი დისტანციის თავისებური გამართლება გააჩნდა — საქმე ხომ შექსპირის ტრაგედიას ეხებოდა, რომლის მოქმედებაც იტალიაში და კვიპროსზე მიმდინარეობს. ისევე როგორც პროკოფიევთან, აქაც მთავარ საცეკვაო ფორმად ტარანტელა იქნა მიჩნეული, ხოლო ქართული „ნეტავი გოგოვ, მე და შენ“ ეგზოტიკური აფრიკის მკვიდრთ გადაეღოცათ, როგორც მათი ეროვნული თავისებურების უტყუარი საბუთი. მე აღარას ვამბობ „დემონზე“ და მომდევნო ქართულ ბალეტებზე, სადაც კიდევ უფრო შესუსტდა საფუძველი ქართული ფოლკლორული ცეკვების გამოსაყენებლად და შესაბამის მუსიკალურ ფორმებში განსაცთარებლად. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ა. მაჭავარიანსაც, დ. თორაძესაც, ს. ცინცაძეს და რ.გაბიჩვაძესაც ეროვნული ალღო არასდროს ღალატობდათ და ამგვარი დამოკიდებულება საცეკვაო ფორმისადმი უფრო წინასწარგანზრახული მხატვრული პოზიციის შედეგი იყო. როგორც ჩანს, ქორეოგრაფიის თავისებურება კომპოზიტორებს უბიძგებდა „ზეეროვნული“ ფორმები ეძიათ, ფოლკლორული „დაეძლიათ“ და ძირითადად დაკმაყოფილებულიყვნენ გავრცელებული დანსანტური მოვლენებითა და მათი რიტმული სურათებისათვის შესატყვისი მასალის დამუშავებით. სწორედ ამ მასალის „ენობრივი თავისებები“ ქმნის ეროვნულის შეგრძნებას, რაც თავისთავად არც თუ უმნიშვნელო მიღწევაა, მაგრამ მთლიანად ვერ უზრუნველყოფდა ეროვნულ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ თვითმყოფობას.

ქართულ საცეკვაო ფორმებს არც სიმფონიურ მუსიკაში მიეცათ ფართო ასპარეზი, რაც თავისთავად საგულისხმო ფაქტია. ცეკვადობის სტიქიის შესაქმნელად ქართველი კომპოზიტორები უფრო სასიმღერო ფორმებს მიმართავდნენ, ვიდრე საკუთრივ საცეკვაოს. აქაც ვხედავთ გამონაკლისებს და საკმაოდ საინტერესოსაც. სიმფონიურ მუსიკაში ცეკვადობის სტიქია დიდი შთაგონებით აღბეჭდა ბ. კვერნაძემ თავის „ცეკვა-ფანტაზიაში“, სადაც „განდაგანას“ რიტმს პოეტური ხილვების როლი მიენიჭა და ჟანრულ საწყისს რომანტიკულ სწრაფვის სილამაზე დაუმკვიდრდა. ქართული საცეკვაო რიტმებიდან ყველაზე ხშირად და ყველაზე დიდი მხატვრული მომხიბლაობით „ხორუმს“ იყენებენ. საილუსტრაციოდ ა. მაჭავარიანის რამდენიმე ნაწარმოებიც კმარა, სადაც „განზოგადება ხორუმის მეშვეობით“ დიდ ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას იძენს. მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ „ხორუმი“ ამ შემთხვევაში ტოკატურობაშია ტრანსფორმირებული და ვიწროდ საცეკვაო-ჟანრული თვისებები მასში ელიმინირებუ-

ლია. ალბათ, საქართველოში ძნელად იპოვით კომპოზიტორს, გულგრილი რომ დარჩენილიყო ამ შესანიშნავი ხუთწილადი ცეკვის გამომსახველობისადმი. „ხორუმი“ მუსიკის დრამატიზაციის შესანიშნავი საშუალებაა მისი დინამიკის გამო, რომელსაც არამდგრადი, ურთიერთსაპირისპირო რიტმული ელემენტების შეჯახებები განაპირობებს. მასში ვაჟკაცური შემართებაცაა გამოხატული და დიდი სულიერი მშფოთვარებაც. დრამატული კონტრასტი თვით მის არსს შეადგენს და „მუსიკალური ძაბვის ველს“ შესაქმნელად საუცხოო პირობას წარმოადგენს.

დინამიკური იმპულსი არსებითად ნებისმიერ საცეკვაო ფორმას გააჩნია, თუნდაც იმიტომ, რომ რიტმული ფორმულა „მზამზარეული ოსტინატოა“, რომელიც გარკვეულ „ინტონაციურ-ფსიქოლოგიურ“ სიტუაციაში განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენს.

და მაინც, საცეკვაო საწყისის ხვედრითი წონა ქართულ თანამედროვე სიმფონიზმში, მისი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლების გ. ყანჩელის და ს. ნასიძის ნაწარმოებების მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ცეკვა აღარაერთარ მონაწილეობას არ იღებს, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრული წყარო. მათ მუსიკაში რიტმულ-კონსტრუქციული ელემენტის როლს ზეხშირი ოსტინატო თამაშობს, რომელსაც ორივე კომპოზიტორი მოხერხებულად იყენებს დინამიკის გასამძაფრებლად.

ის მაინც უნდა აღვნიშნო, რომ თანამედროვე ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში ოსტინატომ ბევრ სასურველ სიახლესთან ერთად არასასურველიც დანერგა. ამ ხერხს გარკვეულ შემთხვევაში პროფესიულად და მხატვრულად მოუმწიფებელი მუსიკოსიც შეეძლება ამოეფაროს. ოსტინატო იმდენად გამომსახველია, იმდენად დიდია მისი ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ძალა, რომ პრინციპი თითქოს შთანთქავს მასალას, ყოველ შემთხვევაში, მას გამომსახველობის პეროფერიულ მომენტად აქცევს. მაგრამ თუკი მასალა „თავის პოზიციებს თმობს“, თვით ოსტინატო იქცევა სტერეოტიპად და ერთმანეთს ამსგავსებს შესაბამის ეპიზოდებს სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან. ოსტინატო-ტოკატურობა ერთ-ერთ შესაძლებლობის ერთ მნიშვნელოვან დაყვანაა, არსებითად ინტონაციური გამომსახველობის ნიველირებაა.

ოსტინატო იმ ადგილას აღმოჩნდა, სადაც თავისი სიტყვა უნდა ეთქვა ჟანრულად მრავალფეროვან წყაროებიდან მომავალ მასალას, კერძოდ კი „ცეკვადობის ფორმებს“. ვფიქრობ, ამ ფორმების უგულებელყოფისა და ოსტინატო-ტოკატურობის პრინციპის ეპირატესობის ერთ-ერთი მიზეზი, ამ უკანასკნელს თანამედროვე ელექტრონიკასთან ერთად (რაც ცხადია, მძლავრი ფსიქოლოგიური წანამძღვრის როლს თამაშობს), ჟანრული სინთეზისის ესთეტიკის (პატრონობა

ასე რომ გაუჭიანურდა!) დაძლევის სურვილიც გახდა. რასაკვირველია, თუკი ნაწარმოებში კონტრასტი საკუთრივ დრამატურგიული იდეით არაა რეგულირებული, ჟანრული მრავალფეროვნება მუსიკას ვერ იხსნის მონოტონურობისაგან. გ. ყანჩელიც და ს. ნასიძეც ამ კონტრასტს სიმძაფრეს აღწევენ, მაგრამ, როგორც ითქვა, არც ერთის „ჟანრულ ასორტიმენტში“ ცეკვადობა არავითარ როლს აღარ თამაშობს. შემთხვევითი არაა, რომ ს. ნასიძის „ფიროსმანში“ ვალსისებური მოძრაობა და მასთან დაკავშირებული ცეკვადობა სიმფონიის ფინალში ჭერეტითი ადაჯიოს ხასიათს იღებს, „ღრეობის სურათში“ კი, სახასიათო საწყისის იშვიათი სიმძაფრის მიუხედავად, კომპოზიტორი საკუთრივ ფოლკლორისადმი გარკვეულ დისტანციას იჭერს.

ჩემი აზრით, საცეკვაო ფორმები, უპირველეს ყოვლისა, თვით ბალეტს უნდა დაუბრუნდეს. საბალეტო ხელოვნება მრავალფეროვანია და უკვე ისეთი ქორეოგრაფიულ-მუსიკალური ნაწარმოებებიც იქმნება, სადაც პლასტიკის საყრდენად არაცეკვადი მუსიკა გვევლინება. რ. შჩედრინის „თოლია“ ამ ტენდენციის სრულყოფილი გამოხატულებაა. ჩეხოვის ამავე სახელწოდების პიესა წარმოადგენს ურთულესი ფსიქოლოგიური სიტუაციებით დატვირთულ სამყაროს, ზეგაჯერებულს ზნეობრივი და ესთეტიკური პრობლემებით. კომპოზიტორმა იგი გამოხატა ძალიან თავისებური ფორმით — 24 პრელუდიით, რომელსაც თავის მხრივ მრავალი შინაგანი განზომილება, უაღრესად დანაწევრებული ინტონაციური მასალა და მისი გაშლის იმპროვიზაციული თავისუფლება ახასიათებს. მთლიანობაში კი მთელი ეს მრავალფეროვნება შეკრულია რკინისებური კონსტრუქციით, გამსჭვალულია დრამატული მიზანსწრაფვით, მოქცეულია ფსიქოლოგიური შეპირისპირებების მკაცრ ლოგიკურ სისტემაში, რომელშიც პლასტიკურის საყრდენს საკუთრივ საცეკვაო კი არა ქმნის, არამედ ფსიქოლოგიურის სიზუსტე და ამით განპირობებული თვალსაჩინოება. ამაში ვლინდება ამ ბალეტის ნოვატორული ბუნება.

მაგრამ ეს არის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების ერთი შესაძლებლობა. მეორე, ალბათ, თავის ურთიერთობებს საკუთრივ საცეკვაო სტიქიასთან მოაგვარებდა. ჩვენი ბალეტის თვითმყოფობა, ჩემი აზრით, დიდადაა დამოკიდებული იმაზე, შეძლებენ თუ არა კომპოზიტორები ტრადიციულ საცეკვაო ფორმებში ახალი დრამატურგიული იდეების შეტანას და ტრადიციული სახასიათო რიტმული ფორმების ახალი ინტონაციური შინაარსით დატვირთვას. ერთ დროს ქართულმა ბალეტმა ამ გზაზე ნამდვილი წარმატება მოიპოვა. დღეს ბუნებრივია, რომ ბევრი რამ ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული წარსულიდან აღარ გვაკმაყოფილებს — მოძველდა

მუსიკაც. უმწეოდ გამოიყურება მისი ტექნოლოგიური ღონეც, ბევრი ადრეული ნაწარმოები გვეკონებას თვალსაზრისითაც ცოდვას. ალბათ სხვა ნაკლოვანებების ჩამოთვლაც შეიძლება, მაგრამ დღეისაც პერსპექტულად გვეჩვენება გეზი, რომელიც დამახასიათებელი იყო ჭაბუკიანის და მისი თანამოაზრე კომპოზიტორებისათვის — ა. ბალანჩივაძის, დ. თორაძის, გრ. კალაძის, ა. მაჭავარიანის, ს. ცინცაძისა და სხვათათვის. მათ მიერ დროებით გამოცდილება ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს თვით ეროვნული ხალხური საცეკვაო ფორმების უფრო ინტენსიურ გაცხადებას და მათ უფრო თამამ შემოტანას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ დრამატურგიაში. ქართულმა საცეკვაო ფორმამ პენსიონერობა უნდა გაიცადოს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მაშინ იგი შინაარსეულად უფრო ტევადი, მუსიკალურად უფრო ღრმა, ფსიქოლოგიურად უფრო მრავალპლანიანი გახდება. ესეც მომავალი პროგრესის ერთ-ერთი და არა ერთადერთი გზაა. მაგრამ ისეთი, რომელიც მტკიცე საფუძველს ეყრდნობა. საბალეტო ხელოვნებაში ტრადიციული ფორმების ალორძინება საკუთრივ სიმფონიურ მუსიკაში, საზოგადოდ მუსიკალურ აზროვნებაში საცეკვაო სტიქიის ახალი მნიშვნელობით შემოსვლის საწინდარია. ეს კი საჭიროა, რადგან ცეკვადობას შეუძლია კეთილნაყოფიერი სვეტაცენა მოახდინოს ნებისმიერ ჟანრზე. ბალეტზე კი იმიტომ შევჩერდი, რომ სხვა ჟანრებთან შედარებით მას ყველაზე მეტი შესაძლებლობა ვაჩინია ცეკვის გასაგნებრიობისათვის, ე. ი. იგი ცეკვის შინაარსეულად დატვირთვის ერთ-ერთი რეალური წინაპირობაა.

„ფოლკლორი და კომპოზიტორი“ ამოუწურავ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში ფოლკლორთან მიმართების ესა თუ ის ტენდენცია დომინიროებს. როდესაც მუსიკალური ყოფა არსებითად ფოლკლორს „უტოლდებოდა“ (ყოველ შემთხვევაში, ფოლკლორი მის განსაკუთრებულ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა), ხალხური მასალა ახალი მუსიკალური ქმნადობისათვის „სანიმუშოს“ როლს თამაშობდა და გახდა კიდეც ახალი ქართული მუსიკის ჩამოყალიბების საფუძველი. ჩამოყალიბება კი, უპირველეს ყოვლისა, ფოლკლორისაგან განსხვავებული (თუმცა მისგან ნასაზრდოები) ენის წარმოქმნა-განვითარებას გულისხმობდა. ეს ენა 60-იანი წლების დამდეგისათვის მხატვრულ რეალობას წარმოადგენდა. მას თავისი გარკვეული თავისებურებანი გა-

აჩნდა, თავისი სემანტიკა ჰქონდა, ფუნქციონირებდა სხვადასხვა კომპოზიტორთა სტილებში, რომელთა შორისაც მრავალფეროვანი კავშირები არსებობდა. ერთი სიტყვით, რეალურად შეიქმნა ის, რაც ქართულ მუსიკაში შემოვიდა „ფალიაშვილისეულის“, „ბალანჩივაძისეულის“, „მშველიძისეულისა“ და „ცინცაძისეულის“ ნიშნით და რაც კომპოზიტორის ფანტაზიის ნაყოფს, ახალი ბგერადი ფორმების ქმნადობის შედეგს გულისხმობს.

თანამედროვე პირობებში ცოტა სხვაგვარად დგება ფოლკლორულ წყაროებთან დამოკიდებულების საკითხი. თუნდაც იმიტომ, რომ ახლის ქმნადობაში მათი ხვედრითი წონა კლებულობს და ადგილს უთმობს იმ მასალას, რომელიც ინტერნაციონალური კავშირების გაფართოება-გაღრმავებამ მოუტანა ქართულ მუსიკას. ეს დამოკიდებულება უფრო თავისუფალი ხდება, დაშლეულია საკუთრივ ფოლკლორისეულის დაცვის ამოცანისაგან. დღეს „ფოლკლორის ციტირების“ ერთგული კომპოზიტორი უფრო გამონკლისს წარმოადგენს, ვიდრე ტიპურ მოვლენას, რაც თავისთავად მიგვითითებს შეცვლილ მდგომარეობაზე. ამ მდგომარეობას კი გამოკვეთილი ინდივიდუალობისაკენ მისწრაფება ქმნის. ამჟამად მასალის პირველსაწყისი მნიშვნელობა ისე არ ფასობს, როგორც მისი ტრანსფორმირების ინტენსივობა და ის ახალი მნიშვნელობა, რითაც იგი შეიძლება დაიტვირთოს. თავისთავად კეთილშობილური ლოზუნგი — „ფოლკლორული დავიცვათ“ — აზრს კარგავს შემოქმედებითი პრაქტიკისათვის, რადგან ფოლკლორს ჩვენს დროში ისე არაფერი იცავს, როგორც მისი ხელშეუხებლობა, მისი ავტენტურობა, მისი შესრულების პრინციპის გათვალისწინება. ყველა პირობა რომ განვახორციელოთ, ფოლკლორი, უპირველესად ყოვლისა, თვით კომპოზიტორებისაგან უნდა დავიცვათ. ეს კი — აბსურდია, რადგან ფოლკლორმა ყოველთვის უნდა შეინარჩუნოს თანამედროვე შემოქმედების ერთ-ერთი უაღრესად მიმზიდველი წყაროს მნიშვნელობა.

ობიექტურობა მოითხოვს იმის აღნიშვნას, რომ თანამედროვე სოციალურ-ეკონომიკურ ვითარებაში ფოლკლორი მძიმე პირობებში აღმოჩნდა. ჯერ ერთი, ხალხისაგან გაიცალა სოფელი — მისი მთავარი გეოგრაფიულ-სოციალური საყრდენი. შეიცვალა ცხოვრების წესი, ამის გამო შეიცვალა მუსიკალური ყოფის პირობებიც: შრომაც, ქორწილიც, ტირილიც, საწესჩვეულებო ადათებიც დღეს სულ სხვაგვარია, ვიდრე ადრე. ახალი ყოფა ვეღარ ჰგუობს ძველ მუსიკალურ ფორმებს (სატირალშიც კი დამკვიდრდა მაგნიტოფონზე ჩაწერილი „კანონიზებული რეპერტუარი“, რომელშიც ეროვნული ჰანგი „დაისიდან“ ერთი-ორი ნაწყვეტით და „შენ ხარ ვენახით“ თუა წარმოდგენილი).

მთავარი ისაა, რომ შეიცვალა ინტონაციური აზროვნების შინაარსი და პირობები. მონოგენური კულტურის პირობებში (რომელიც არსებითად ფოლკლორული წარმომავლობისაა) ადამიანი თავის ესთეტიკურ გრძნობას ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ფორმაში გამოხატავს, თუნდაც ეს ესთეტიკური გრძნობა ურთიერთსაწინააღმდეგო ფსიქოლოგიური მოტივებით იყოს გამოწვეული. ეს არის ფოლკლორული აზროვნების არა მარტო შენარჩუნების, არამედ მისი განვითარების განმაპირობებელი არსებითი მიზეზი.

თანამედროვეობამ რადიკალურად შეცვალა „მუსიკალური სიტუაცია". მასობრივმა პროპაგანდის საშუალებებმა, მუსიკის კონსერვაციის მძლავრმა ტექნიკამ, მუსიკალურ-საშემსრულებლო ინდუსტრიის შექმნამ დაამსხვრია „კაპსულა", რომელშიც ჩაჭედილი იყო „ფოლკლორული აზროვნება". რადიო და ფირფიტა, საესტრადო ორკესტრი და გიტარა მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილს წვდება, ადამიანთან მოდის საყოველთაოს ავტორიტეტით და ციველიზაციის შუქურას მნიშვნელობას იძენს. ფოლკლორთან შედარებით იგი მობილური და უფრო მოდურად შეფუთულია, ესმაურება დღევანდელობას, მხოლოდ მისი ზედაპირული ფენებითაც რომ შემოიფარგლოს.

თანამედროვე საზოგადოების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ფოლკლორულად აღარ აზროვნებს მაშინაც, როდესაც გულგრილი არ არის ხალხური შემოქმედებისადმი. თანამედროვე ადამიანის მუსიკალური სტრუქტურა უკეთის შემთხვევაში პოლიგენური ხასიათისაა, მისი მუსიკალური ინტელექტი სხვადასხვა მუსიკალურ სისტემას ეყრდნობა. ამ სისტემებს კი (ფოლკლორულს, პროფესიულ მუსიკას, ეროვნულს და უცხოურს, სერიოზულსა და გასართობს) სხვადასხვა სიმძლავრის წყაროები ასაზრდოებენ. აღზრდის ფუნქცია კი სწორედ ის გახლავთ, უპირატესობა მიანიჭოს რომელიმე მათგანს და ადამიანის შეგნებაში დანერგოს.

თანამედროვე მუსიკალურ ყოფაში ფოლკლორის დინამიკა, ცხადია, მხოლოდ უარყოფითი მაჩვენებლებით არ ხასიათდება. სახელმწიფოებრივმა ცხარედაშერამ, თვითმოქმედების განვითარებამ გააღვიძა და განამტკიცა ინტერესი ხალხური შემოქმედებისადმი. ათასობით შესანიშნავი ხალხური თქმულება, ხალხური სიმღერის უნიკალური ნიმუში გამოვლინდა ხალხური შემოქმედების სისტემატურ დათვალიერებებზე, რომელთა თაოსნად სხვადასხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციები გვევლინება. ამ დათვალიერებებზე ფოლკლორული ჯგუფების — ანსამბლებისა და გუნდების, ცალკეულ შემსრულებელთა გამოსვლების მეშვეობით ბევრი ნაკლებად მუსიკოსი აღმოვაჩინეთ, ბევრმა საინტერესო, ხშირად ნახევრად მივიწყებულმა სიმღერამ მიიღო სტიმული გავრცელებისა და პროპაგანდისათვის. გადაჭრით უნ-

და ითქვას, რომ ხალხური სიმღერისადმი საზოგადოებრივი ინტერესის გამახვილებაში განსაკუთრებით დიდი როლი ითამაშა რადიომ და ტელევიზიამ. როგორც ჩანს, ინფორმაციის ეს არხი მომავალშიც დიდ როლს შეასრულებს ხალხური სიმღერისადმი ინტერესის ზრდაში.

ჩვენში ამჟამად საკმაოდ მრავლადაა ფოლკლორული ჯგუფები. ისინი ნებისმიერი სართულის სიმღერებს ასრულებენ და საკმაოდ კარგ მუსიკალურ დონეზეც. მაგრამ სწორედ აქ იჩენს თავს საკმაოდ მძიმედ გადასაჭრელი პრობლემები. როგორ იქმნებოდა ადრე ფოლკლორული ჯგუფები? თავს იყრიდნენ ხალხური სიმღერის ოსტატები. ერთმანეთს შეემღერებოდნენ, თითოეულს თავისი მოჰქონდა კოლექტივში, ყოველი მათგანი თავის მანერას, თავის განსაკუთრებულობას ინარჩუნებდა. იქმნებოდა ანსამბლი, რომელიც შეიძლება, უნაკლო არ იყო ტემბრთა შესმატკბილების თვალსაზრისით, მაგრამ „ინდივიდუუმთა გაერთიანების“ წარმოადგენდა. ეს იყო ვოლიანობა, რომელიც გარკვეულ იპროვიზაციულ თავისუფლებასთან ერთად ცალკეულ მუსიკოსთა მიერ საკუთარი „მეობის“ შენარჩუნებასაც გულისხმობდა. შესრულება არსებითად გარკვეული მოდელის რეპროდუცირებაა, მაგრამ ანსამბლის წევრებისათვის სიმღერა — თავისებური შემოქმედებაც იყო, რომლის დროსაც მხატვრული სიმართლე მიიღწეოდა არა პირველწყაროს ზედმიწევნით ზუსტი გამეორებით, არამედ მისი სულისკვეთების დაცვით. კაცმა რომ თქვას, ზედმიწევნით ვერც ვერაფერს გაიმეორებდნენ, რადგან ზუსტი ეტალონი არ არსებობდა და ყველა შემსრულებელი თავის ინსტინქტს, გემოვნებასა და გამოცდილებას ემყარებოდა. ამიტომაც ამოცანა მდგომარეობდა უსარულო ვარიანტებიდან ყველაზე სრულყოფილის ამორჩევაში.

თანამედროვე „ფოლკლორული ჯგუფის“ სათავეში დგას ხელმძღვანელი — ლოტბარი, რომელიც კოლექტივს აყალიბებს არა მარტო სიმღერის ოსტატებისაგან (სადღა არიან!), არამედ უმეტესწილად ვოკალური მონაცემებით დაჯილდოებული ადამიანებისაგან. ხელმძღვანელი სიმღერას შეასწავლის კოლექტივს. იგი მიისწრაფვის ინტონაციური ბალანსისაკენ, მთლიანობისაკენ, მუსიკალური სტრუქტურის სტაბილურობისაკენ, ათავისუფლებს მას „შემთხვევითისა“ და „ამწუთიერისაგან“. ლოტბარი ხელმძღვანელობს „სანიმუშოთი“ — იმით, რაც უკვე დამკვიდრებულია ავტორიტეტული შემსრულებლების მიერ, რაც აღიარებულია და მოწონებას იმსახურებს, რაც არ გამორიცხავს პოლემიკას. ასეთი ფოლკლორული ჯგუფების მომღერლებს სიმღერის შემსრულებლები შემთხვევით როდი ეუწოდე. საქმე ისაა, რომ დღეს ფოლკლორული ჯგუფი სიმღერას კი არა ქმნის,

არამედ ასრულებს. ყოველი ინტერპრეტაცია. ცხადია. ქმნადობაცაა, არსებულის ახალ ხარისხში გამეორებაა, მანამდე გაუთვალისწინებელი ახალი თვისების, ან თუნდაც ახალი რაიმე ნიუანსის დამკვიდრებაა. ძირითად განსხვავებას „სიმღერის შესრულებას“ და „სიმღერის ქმნადობას“ შორის აპირობებს იმპროვიზაციის ხარისხი და მისი ხვედრითი წონა. თუ ფოლკლორის შენარჩუნება გვსურს, მას იმპროვიზების უნარი უნდა შეეუნარჩუნოთ. „ფოლკლორული“ — ნიმუშიც უნდა იყოს და პირველსაწყისი საყრდენიც, რომელიც შემოქმედებითი სწრაფვის რეალიზების საშუალებას იძლევა. ფოლკლორი, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული სახეებისა და ბგერადი ფორმების ვარიაბელობაა, მათი არამდგრადობაა, მათი მზადყოფნაა გამოავლინოს ახალი იმპულსები. მისი სხვადასხვანაირი წაკითხვის შესაძლებლობას ქმნიდა „ზეპირსიტყვაობის“ ტრადიცია, რომლისთვისაც უცხო იყო მკაცრი ფიქსაცია, ცხადია, თვით ფოლკლორულშიც „რაღაც“ იძენს ღირძისა და ბირთვის მნიშვნელობას, ე. ი. კანონიკურია. ასეთ პირობებში „შემთხვევითი“ იქცევა აუცილებლობის და ნორმატიულის გამოვლენის თავისებურ ფორმად. ფოლკლორულ ნიმუშში შეუძლებელია ჰარმონიული ეერტიკალის დარღვევა და კოლორი განვითარების კალაპოტიდან გადახვევა. მელოდიური ღერძი, მთელი მისი განფერადების მიუხედავად, ხალხური სიმღერის მყარი საფუძველია. მისი თემატური ხაზი არსებითად დაფუძნებულია პირველსაწყისი მოტივის რელიეფური ინტონაციისა და უფრო „ზოგადმელოდიური“ მოძრაობის შეხამების დინამიკაზე, განურჩევლად იმისა, ქართლ-კახური სიმღერების მდორე განვითარებასთან გვაქვს საქმე თუ გურული შემოძახილის სიმკვირცხლესთან, მეგრულ კანტილენასა თუ თუშ-ფშავ-ხევსურთა სიმღერების დეკლამაციურ-რეჩიტატიულ სტრუქტურასთან. თვით ამ შეხამებათა პროპორციებს და კონკრეტულ ბგერად ხასიათს იმპროვიზაციულობა განაპირობებს.

ცხადია, ჩვენი მუსიკის სხვადასხვა დიალექტში სხვადასხვანაირად არიან წარმოდგენილი, სხვადასხვა ფორმაში ვლინდებიან საკუთრივ „იმპროვიზაციული“ და კომპოზიციური“. ხევსურულ სიმღერებში, მაგალითად, არსებითია კილო და მისი თანდათანობითი გაფართოების ლოგიკა, ბგერათარიგის უმაღლესი წერტილიდან მელოდიური ხაზის „ვარდნას“ რომ ეფუძნება. 2—3 ბგერიანი მოტივების ხშირი განმეორება, მათი ვარიანტების ჯაჭვი ამ სიმღერებში ქმნის თავისუფალი გაშლის შთაბეჭდილებას. ეს უფრო ინტონირებაა, ვიდრე ინტონაცია, რომელიც სახასიათო მნიშვნელობას თვით მოძრაობის კონტექსტში იძენს და არა რომელიმე მომენტის განსაკუთრებული გამომსახველობის შედეგად. აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში იმპროვიზაციულობა ფორმის რომელიმე მომენტში ლო-

კალიზებული პრინციპი კი არ არის, არამედ სიმღერის ქმნადობის საშუალებაა. არსებითად ეს სიმღერა კი არ არის, დამღერებაა, გრძნობის გამოხატვაა გარკვეული ზოგად-მუსიკალური პრინციპით, გულისთქმის გამომჟღავნება ისეთ ბგერად ფორმებში, რომელთა სტრუქტურაც რეგლამენტებული არაა.

გურულ სიმღერებში საქმე გვაქვს სხვა სტრუქტურულ-ინტონაციურ პრინციპთან. აქ მკვეთრადაა ხაზგასმული საწყისი მოტივის მნიშვნელობა, რომელიც საერთო მოძრაობას ისე უპირისპირდება, როგორც ფორმულა — მის დამამტკიცებელ მსჯელობათა რიგს. „მსჯელობათა ჯაჭვი“ წარმოადგენს ფორმულის გაშლა-განვითარებას, ხოლო თვით ფორმულა ამ პროცესს მუდამ თან სდევს ოსტინატოს სახით, ზოგჯერ ითქვიფება კიდეც ბგერად ფორმებში, მაგრამ, არსებითად, მისი ინტონაციური საყრდენის მნიშვნელობას იძენს მთელი ფორმის დრამატურგიის თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში იმპროვიზაციულობა მჟღავნდება თვით განვითარების ხასიათში. გურულ სიმღერაში იგი შედარებით მაინც ლოკალიზებულია კრიმანჩულის ეფექტში.

ასეთი შეპირისპირების რიგი უსასრულოდ შეგვიძლია გავაგრძელოთ. მთავარი კი ისაა, რომ იმპროვიზაციულობა ფოლკლორის ერთ-ერთი ფუნდამენტური თვისებაა და თემატურად რელიეფურის შეუჩერებელი გაშლა-განვითარების მდიდარ საშუალებებს ქმნის. საინტერესოა, რომ გურული სიმღერის ვირტუოზულად ორნამენტირებული ვოკალიზი უნიკალური მოვლენაა რიტმული პულსაციის თვალსაზრისითაც. არათანაბარი აქცენტუაცია, ასიმეტრიულობა და რიტმული ბადის დარღვევა არა მარტო იმპროვიზაციის აქტიურობის დამადასტურებელია, არამედ წარმოადგენს ტოკატური მოტორულობის თავისებურ ანალოგიასაც.

ჩვეულებრივ, კონკრეტული მუსიცირების პირობებში სხვადასხვა ინტონაციური დატვირთვის ფენები შეიძლება გაიშალოს და შეიკუმშოს, რაშიც ვლინდება ხალხური მუსიკალური აზროვნების იმპროვიზაციული ბუნება. შემსრულებელთა გზნებამ სიმღერა შესაძლოა უფრო მაღალ რეგისტრში გადაანაცვლოს, ან გამოიწვიოს რიტმული აქცენტუაციის ცვლა თვით სიმღერის ფარგლებში. განსაკუთრებით ხშირად იცვლება სიტყვის დანაწევრების ხასიათი, მახვილები, ტემბრული განფერადება. ეს უკანასკნელი ხერხი ბგერადის ვარიერების დაუსრულებელ შესაძლებლობებს შეიცავს. მელიმზები და სხვა ბგერადი კაზმულობანი, შეკავებანი და აჩქარებანი — ყოველივე ეს საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის პრეროგატივაა და, ამავე დროს, იმპროვიზების პირობა. მთელი ეს არსენალი კი — სიმღერის ქმნადობის, მისი ინტონაციის განახლების წინაპირობას წარმოადგენს.

საზოგადოდ, ინტერპრეტაცია ხალხური შემოქმედების გააქტიურების ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი საშუალებაა. სწორედ ინტერპრეტაციაში მჟღავნდება ჩვენი დამოკიდებულება ფოლკლორისადმი (და არა მარტო ფოლკლორისადმი!). თავისი ფორმების კონსერვატულობის გამო ფოლკლორს უჭირს თანამედროვე მოვლენებზე უშუალო რეაგირება — ე. ი. იგი არ შეიძლება თანამედროვე სინამდვილის უშუალო ასახვად მივიჩნიოთ და თანამედროვე ცხოვრების მხატვრულ გაცნობიერებაში აქტიური თანამონაწილეობა მოვთხოვოთ. მაგრამ ფოლკლორული ნიმუშები შეიძლება ისეთნაირად შესრულდეს, რომ მათში შეიძლება ისეთი გრძნობა გაერიოს, რომელიც განცდებისა და მიდგომების თანამედროვე გააზრებიდან მოდის. განა „ლილეში“ ვაქსირებული სეხნიანი-საზეიმო განწყობილება ვაჟკაცური შემართების გამოვლენა არ არის? განა ამ სიმღერის დიდებულ ჰანგში ჩაქსოვილი არაა რწმენის ზეიმი, სადღესასწაულო განწყობილება? განა ამ სიმღერის ამტყველება შესაბამის ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში ზედმიწევნით არ შეასრულებს თავის ესთეტიკურ ფუნქციას? თუ ბგერებს ძალუძთ შექმნან ქალური სინაზისა და ამაღლებული გრძნობის, ქალწულის სიტურფე-კლდემამოსილებისა და, ამავე დროს, ჰაეროვანი სილამაზით ტკბობის ილუზია, მაშინ ამ მხატვრული ამოცანის გადასაჭრელად ბრწყინვალე შესაძლებლობას გვაძლევს მეგრული „ართი ვარდი“. ამ პრინციპით შეგვიძლია მთელს ქართულ ფოლკლორს დავყვეთ და თითოეული ნიმუშის ემოციურ-ესთეტიკურ დატვირთვას ვოვუნახოთ ისეთი შესატყვისები, რომლებიც მათ თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებასა და ცხოვრებისეულ განცდებთან დააკავშირებდნენ. მიუხედავად ამისა, ფოლკლორი გარკვეულ დისტანციას იჭერს თანამედროვე სინამდვილის მიმართ. იგი ნამდვილია და განსაგდებული, მასში სიბრძნეა და არა ყოველდღიურ-წარმავალი. ეს მისი სიძლიერეცაა და შესაძლოა, სისუსტეც, რადგან წუთიერსაც, სახელდობრ, ამ მომენტთან დაკავშირებულსაც ენიჭება დიდი, ხანდახან გადამწყვეტი მნიშვნელობა.

ფოლკლორის მდგომარეობას არსებობის გარემოც აპირობებს. როგორც ვთქვით, ბევრი, ძალიან ბევრი რამ შეიცვალა. გაქრა შრომის ფორმები, რომლებსაც სიმღერის გარკვეული ჟანრები ექსოვებოდა. გუთანი შეცვალა ტრაქტორმა, კალოზე კომბაინი დაიდგა. ყოფიდან გაქრა ღამის მუხრეობა, შელოცვები, ტირილი, ზარი, მათთან ერთად დავიწყების წყვდიადით მოცულ გზას დაადგნენ შესაბამისი მუსიკალური ჟანრები. ზოგს კი, თავისი ბუნების გამო, ადვილად რომ ეგუება შეცვლილ გარემოს, გამოუჩნდა არსებობის ახალი ვითარება და შესაძლებლობანი. მაგალითად, სიმღერა მოწყდა გარკვეულ რიტუალს, მაგრამ მას მაინც მღერიან — მღერიან სუფრასთან, ესტრა-

დაჭ და სხვ. ხმით ტირილი დღეს თითქმის აღარ გვხვდება, მთაში და დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ რაიონში თუ გაიგონებს კაცი ზარსა და მოთქმას. შელოცვების წესიც, ღვთის წყალობით, დაიკარგა, მაგრამ „ბატონებსაც“ და სხვა ამგვარ სიმღერებსაც ხალხის მეხსიერება ინარჩუნებს.

განსაკუთრებით ბევრი სიმღერა შეიკედლა ქართულმა სუფრამ. ჩვენი სტუმრები, აღფრთოვანებით რომ გვიქებენ სუფრის კულტურას, მის სილაზათეს და დრამატურგიას, განსაკუთრებით აღნიშნავენ ხოლმე სიმღერის ჯადოქრულ ზემოქმედებას, ესეც სამართლიანი შეფასებაა. გადაჭარბებაში ნუ ჩამომართმევთ და ქართული სუფრული სიმღერები მართლაც რომ „მერვე სასწაულია“. მაგრამ მუსიკირების ახალ ფორმებს გააჩნიათ თავისი არც თუ უვნებელი ახალი თავისებურებები. შესაბამისი ცხოვრებისეული სიტუაცია შემოქმედების მუდმივი წყარო იყო, „სიტუაციის სიმღერა“ მუდმივ მოძრაობაში იმყოფებოდა. ამით აიხსნება ხალხური სიმღერების ვარიანტებს სიმრავლე, სიმღერის ემოციური წყობის იშვიათი რეალიზმი და მისი შინაარსის გამიზნულობა.

გავრცელებული აზრია, რომ ქართულ სიმღერებში პოეტურ-სიტყვიერი საწყისი დიდ როლს თამაშობს. ვფიქრობ, ეს აზრი გადაჭარბებულია. მართლაც, ზოგიერთ სიმღერაში პოეტური სიტყვა ახმიანებულია არაჩვეულებრივი ძალით, ზოგიერთი შთაგონებულია ჩვენი დიდი პოეტების ნააზრევით. მაგრამ მათი რიცხვი შედარებით მცირეა. გაცილებით მეტია ისეთი სიმღერები, რომლებშიც სიტყვა პირობითია და თითქმის არავითარ როლს არ თამაშობს სახეთა დინამიკაში. შესანიშნავი მეგრულ-გურული და ქართლ-კახური სიმღერები სულ მცირე პოეტური „ბიძგით“ კმაყოფილდებიან. მათი გამომსახველობის ძალა საკუთრივ მუსიკაშია, მთლიანად განპირობებულია ბგერადი ფორმებით.

ამ სიმღერების დინამიკას, ცხოვრებისეულ პულსაციას მათი ჟანრულ-გამოყენებითი ფუნქცია ქმნიდა. დღეს ხალხურმა სიმღერამ არსებითად დაკარგა პირველსაწყისი ფუნქცია და თავი ამოჰყო სუფრასა თუ კუნსტკამერაში, რის გამოც გარკვეული საფრთხე შეექმნა მის შემდგომ ბუნებრივ განვითარებას. ფოლკლორის წინაშე მდგარ ამოცანათა შორის ეს ურთულესი პრობლემაა. მის გადასაჭრელად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფოლკლორის აქტიურ ჩარევას „ყოფის მუსიკალურ სტრუქტურაში“, მის უნარს — შეინარჩუნოს საზოგადოებრივი ცნობიერების ორგანული ნაწილის მნიშვნელობა. ამისათვის კი საჭიროა ახალგაზრდობას ბუნებრივ მოთხოვნილებად ექცეს ფოლკლორულ სტილში მუსიცირება.

ხშირად სინანულით ამბობენ: სიმღერის ძველმა ოსტატებმა საფ-

ლავში ჩაიტანეს ბევრი ეთნიკალური ნიმუშის საიდუმლოება. მოხუცები რომ ტოვებენ ამ ქვეყანას, ბუნების კანონია, ყველა დროისთვის გარდაუვალი. ტრაგედია კი იმაში მდგომარეობს, რომ დღეს მოხუცის სიკვდილთან ერთად ძალიან ხშირად სიმღერაც კვდება. ბევრი სასიმღერო ტრადიცია სულ ქრება თვით ამ მოხუცთა სიცოცხლეშივე. ახალი სოციალურ-ეკონომიკური პირობების, ახალი მუსიკალური ორიენტაციებისა და, საზოგადოდ, მუსიკალური ყოფის გამო, ეს სიმღერა თავის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ საყრდენს კარგავს. ამიტომაც მოხუცები ვერ ახერხებენ თავისი „საიდუმლოების" თქმას, ვეღარავის ანდობენ და უმკვიდრებენ ეროვნულ საგანძურს.

თითქოს ბუნებრივი გამოსავალია: ასეთი ნიმუშები ჩავიწეროთ, გავშიფროთ, გამოვცეთ, ფირფიტებზე მოვამრავლოთ, შევასწავლოთ შესაბამის შემსრულებლებს და, ამრიგად, მომავალში მაინც დავიზღვოთ თავი ამ დანაკარგებისაგან. დადებით შედეგებს ეს გზა უკვე იძლევა. სასიხარულოა, რომ ჩვენს დროში — ამ მხრივ განსაკუთრებით ბოლო ათი-თხუთმეტი წელიწადია ნაყოფიერი—საქართველოში მომრავლდა სიმღერის მოამაგეთა რიცხვი. კიდევ უფრო სასიხარულოა, რომ შეიქმნა საბავშვო ფოლკლორული ჯგუფები, რომელთაც სათავეში ნამდვილი ენთუზიასტები და სიმღერის ნამდვილი ოსტატები ჩაუდგნენ. განათლების სამინისტრო, ტელეხედვისა და რადიოს ხელმძღვანელობა, საზოგადოებრივი ორგანიზაციები მხარს უჭერენ ამ წამოწყებას, რაც გვაფიქრებინებს, რომ საბავშვო-ფოლკლორული მოძრაობა მომავალში გაფართოვდება.

სამწუხაროდ, ფოლკლორის ნორმალურად ფუნქციონირებას ბევრი ობიექტური მიზეზი უქმნის დაბრკოლებას. ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვანს საზოგადოების მუსიკალური ცნობიერების შეცვლა წარმოადგენს. ჩვენი მუსიკალური ყოფა ამჟამად ჰეტეროგენულია: მასში ბევრი რამ „გარედან" შემოდის, ვრცელდება, მკვიდრდება მასობრივი საკომუნიკაციო საშუალებების და თანამედროვე მუსიკალური განათლების სისტემის წყალობით. მუსიკალური კულტურის ახალი პლასტები არ ისწრაფვიან იზოლაციისაკენ, პირიქით, ისინი გაცხოველებულ კავშირებს ქმნიან ტრადიციულთან, ხალხურთან, მზად არიან გაცვლა-გამოცვლისათვის, გამოცდილების ურთიერთგაზარებისათვის. ახალ ურთიერთობათა შედეგად იცვლება ესთეტიკური წარმოდგენები და მოთხოვნილებანი, იცვლება სმენაც. თანამედროვე ადამიანი დღეს თვით ტრადიციულსაც ახალი წარმოდგენების ბაზაზე აღიქვამს და ამგვარი კორექციის მიზეზს ახალი შთაბეჭდილებები, მუსიკალური კულტურის ახალი სტრუქტურაც იძლევა.

ასეთ პირობებში გაძნელდა ფოლკლორული საუნჯეების შეურყვნელად შენარჩუნება. მათი დაცვა პირველსაჭიროების საზრუნავად

იქცა. სიმღერას ბევრი მიეტანა, მაგრამ ამ გულმხურვალე დანტერესებაში ხშირად საკუთრივ ხელოვნური მისწრაფება შემაგრებული არაა ფოლკლორული სტილის საფუძვლიანი ცოდნით, ან მისი გაცნობის წადილით. სიმღერა გარკვეულ სამომხმარებლო შესაძლებლობებს ქმნის და ცხადია, ეს გარემოება არავისთვის რჩება შეუმჩნეველი.

ჩვენი ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების „გამასიურებაშ-" გარკვეული (უნებლიე) ბრალი იმასაც მიუძღვის, რომ მან ალიარება ჰპოვა ფართო საკონცერტო ესტრადაზე. წარმატების მიზეზი თვით მის შინაგან სილამაზესა და ორიგინალობაში უნდა ვეძიოთ: მსმენელთა და მაყურებელთა ნებისმიერ აუდიტორიას სიბლაგს ჩვენი ხალხური ცეკვების სინარნარე და ტემპერამენტი, ახოვანება, თვითმყოფი ქორეოგრაფია, მით უმეტეს, თუკი იგი თეატრალიზებულია და უპასუხებს „მასობრივი აუდიტორიის მოლოდინს", მის სურვილს — გახდეს ალმგზნები სანახაობის მონაწილე. სიმღერასაც თავისი მომხიბლაობა გააჩნია და აქაც არც თუ უმნიშვნელო როლს თამაშობს მისი საშემსრულებლო სტილის ისეთი ნიშანთვისებებით „გამდიდრება", რომელიც აუდიტორიის გულის მოსაგებადაა გამიზნული.

სამწუხაროდ, ჩვენთვის ამ წმინდათა წმინდა სფეროში იჭრება მომხმარებლისა და პროდუქციის შემქმნელთა ტიპიური ურთიერთობა, რომელიც ნათელსა ჰფენს წარმოების დაქვემდებარებას მომხმარებელთა გემოვნებისა და დაკვეთისაგან. ამიტომ სოკოებივით მოშრაველებული ხალხური საცეკვაო და სასიმღერო ანსამბლები მუდამ დადებითი პროცესის აღმნიშვნელი არაა. მათ საკონცერტო ცხოვრებისაკენ გზას უკაფავს თვითმოქმედება, რომელსაც საესებით მართებულად მხარს უჭერენ პროფკავშირები და უმაღლესი სასწავლებლების ხელმძღვანელები. მაგრამ აქ ფეხადგმული ახალგაზრდობა მხოლოდ თვითმოქმედებას არ ჯერდება. ასე რომ იყოს, რა გვეთქმოდა! მაგრამ, ვაი, რომ ხშირად ეს საფეხური ჯერ პროფესიონალებში, აქედან კი — ფართო საერთაშორისო სარბიელზე გასასვლელ ტრამპლინად იქცევა! ასეთი კომერციული საშემსრულებლო ერთეულები ქმნიან იმ დიდ „ლაბორატორიას", სადაც განსაკუთრებული ინტენსიობით ხდება ფოლკლორული მასალის პრეპარაცია, მისი მორგება კომერციულ საჭიროებებზე. ამიტომ ფოლკლორული ფორმების აღორძინება-განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თვითმოქმედების გონივრულ წარმართვას. ცხადია, იგი არ დაიყვანება ხალხური შემოქმედების პროპაგანდაზე, მაგრამ ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებმა ორიენტაცია მხოლოდ მაღალხარისხოვან მასალაზე, ამ მასალის ხარისხოვან შესრულებაზე უნდა აიღოს. ჩვენ გვყავს საინტერესო თვითმოქმედი კოლექტივები, რომლებიც ოსტა-

ტურად ასრულებენ ხალხურ სიმღერას (ქუთაისის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, ლენტეხის გუნდი ჯ. მეშველიანის ხელმძღვანელობით და სხვ.), მაგრამ ეს ერთეულებია. უმეტესწილად კი ლოტბარები ხალხური სიმღერის გადაკეთება-გადახალისებაზე დებენ თავს და ნამდვილი ნიმუშების ნაცვლად გაყალბებულ ვარიანტებს ავრცელებენ. თუ რა უმწეო მდგომარეობაშია ჩაგდებული ესა თუ ის სიმღერა ლოტბარს, ამას მხოლოდ მაშინ ვიგებთ, როცა თვითმკვლელად ანსვენებს თავისი ნახელავი სამსჯავროზე გამოაქვს. მერე უკვე გვიანაა ხელების ქნევა (თუმცა უკმაყოფილებას მაინცა და მაინც არავინ ამჟღავნებს). საქმის ვითარება რთულია, რადგან თვითმოქმედებას აქვს თავისი მყარი მექანიზმი — კონკურსები, ფესტივალები, სხვადასხვა რანგის დათვალიერებები და, ბოლოს, ისეთი მძლავრი არხი, როგორიცაა რადიო და ტელევიზია, რომელიც სისტემატიურად უმობს მათ თაყვანს. ესეც ხალხური საწყისის შერყვნის ერთ-ერთი მთავარი წყაროა. მისი გათვალისწინება და გენერალება — ყოფაში ხალხური მუსიკის შეურყვნელი ნიმუშების დამკვიდრება და მათდამი საზოგადოებრივი ინტერესის გაღვივება — ჩვენი კულტურის მოამაგეთა გადაუდებელი ამოცანა არის.

ყოველივე ზემოთქმულის სამართლიანობის მიუხედავად, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ სიმღერის კონსერვირება და რაღაც ერთი ეტალონის სახით წარმოდგენა შეუძლებელია: მაშინ ეს ცოცხალი ხელოვნება კი არა, კანონიზებული საუნჯეების მუზეუმი იქნებოდა. ხალხური სიმღერა კი ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც მხოლოდ ცოცხალი მუსიკირების სახით არსებობს და თავისი დროის სუნთქვით სუნთქავს. იგი მუდმივი ცვალებადობის პროცესშია, დღევანდელი მისი ყლერადობა განსხვავებულია გუშინდელისაგან და ცხადია, ალარ გამეორდება ხვალ. იგი ამ კანონზომიერებას რომ არ ემორჩილებოდეს, მაშინ ზეპირი ტრადიცია საუკუნეთა მანძილზე ჩვენს დრომდე ვერ მოატანდა. ყოველ ეპოქას და, უფრო მეტიც, ყოველ საშემსრულებლო ინდივიდუალობას მასში რაღაც „დანამატი“ შეჰქონდა. ერთნი — ტრადიციულ სიმღერას იტყვიან მის არსში წვდომით და იმის შთაგონებული „დანამატით“, რაც დროს მოაქვს. ეს „დანამატი“ (თუკი იგი მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენს) ახალი მთქმელის საკუთრებად კი არ დარჩება, არამედ ტრადიციას შეუერთდება და სიმღერასა და თანამედროვეობას შორის ხიდს გადებს. მეორენი — რას იზამ, ასეც ხდება — სიმღერას შერყვნიან, დააჭვეითებენ და გააღარიბებენ, ვერ ჩაწვდებიან მის ნამდვილ სილამაზეს. „ზოგადესთეტიკური ეროვნული სული“ ამ კორექტივს ვერ აიტანს და დროთა განმავლობაში სიმღერას მოაშორებს უცხო სხეულსა და უცხო სულს. „შეძენებისა და დანაკარგების“ ეს დიალექტიკუ-

რი პროცესი გარდაუვალია, თუკი სიმღერა მართლაც არსებობს და თუ მას ხელოვნურად არ ასუნთქებენ.

სიმღერის „განწმენდის“, მისი არსობის შეურყვნელად შენახვის პირობა, ჩემი აზრით, ზოგადესთეტიკური ეროვნული სულია. ამ კონტექსტში ეს რთული ცნება სხვას არას გულისხმობს, თუ არა უნარს, განსაჯოს სიმღერის ღირებულება, ერთმანეთისაგან გაარჩიოს მხატვრული და არამხატვრული, არსებითი და შემთხვევითი. როდესაც ჩვენ სიმღერის ფუნქციონირებაზე ვლაპარაკობთ, უპირველეს ამოცანად ამ ღირებულების გრძნობის აღზრდას მივიჩნევთ. მაშინ მოხუცებს მძიმე ტვირთად არ გაყვებათ გაუცნობიერებელი ეროვნული საუნჯის საიდუმლოება, რადგან სიცოცხლეშივე შეძლებენ დაუმკვიდრონ იგი მომავლის მესაჭეებს, ქართული ხალხური სიმღერის მოჭირნახულეებს.

თავი V

მუსიკისმცოდნეობა. მუსიკის გაგების პრობლემები. კრიტიკა

ქართულ მუსიკისმცოდნეობას თავისი განვითარების გზაზე (მის სათავეებთან დიმიტრი არაყიშვილი იდგა) ბევრი დაბრკოლების გადალახვა მოუხდა. საზოგადოდ, მუსიკისმცოდნეობა არა თუ მრავალ დარგს, არამედ მრავალ ფუნქციას გულისხმობს. მრავალგზის აღმინიშნავს, რომ არ შეიძლება ერთმანეთისაგან არ გავმიჯნოთ მეცნიერება და კრიტიკა, პროპაგანდა და ანალიზი. მუსიკისმცოდნეობა ჩვეულებრივი მკითხველისა და მუსიკისმცოდნეობა სპეციალისტისათვის, მუსიკისმცოდნეობა აღწერითი, რეკლამური, მუსიკისმცოდნეობა მეგზურის როლში და მუსიკისმცოდნეობა პრობლემური, სპეციალური საკითხების გამომკვლევი...

ამჯერად მიზნად არ ვისახავ მუსიკისმცოდნეობის შეფასებას მისი ყველა პარამეტრის მიხედვით. შევეხები მხოლოდ რამდენიმე აქტუალურ საკითხს.

კანონზომიერი და გარდაუვალი იყო, რომ თავიდან (20—30-იანი წლები) ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში ისტორიოგრაფიის როლს კრიტიკა თამაშობდა. ქართული მუსიკის პირველი რეცენზენტები ხშირად მისი ისტორიკოსებიც იყვნენ. საგაზეთო წერილებში გაჭოთქმული დაკვირვებები ხშირად უფრო სოლიდური მასშტაბის გამოკვლევებში გადადიოდა, არც თუ იშვიათად ყოველგვარი გაღრმავებისა და დაზუსტების გარეშე. ყოველი მოვლენა, რომელიც ასე თუ ისე იპყრობდა საზოგადოებრივ ყურადღებას, აუცილებლად საგაზეთო რეცენზიაში ჰპოვებდა გამოძახილს და ამრიგად, ისტორიის საგანი ხდებოდა. ძალიან თავისებური გახლდათ ისიც, რაც თვით საგნის შესახებ იწერებოდა — სპეციალური საისტორიო ნაშრომები არ იქმნებოდა, ხოლო რასაც ისტორიის როლს აკისრებდნენ, არსებითად ცალკეული ნაწარმოებების ღირსება-ნაკლოვანებათა აღწერას წარმოადგენდა. ამ ისტორიული ნაშრომებიდან ვერაფრით ჩაწვდები მომდინარე

პროცესების რაობას, რომელიც გულისხმობს არა მარტო მუსიკის ქმნადობას, არამედ მის ფუნქციონირებას, საზოგადოებრივ რეაქციას მუსიკალურ მოვლენებზე, მუსიკალური დაწესებულებების პოლიტიკას და სხვ. ასეთი „წვრილმანებისთვის“ ავტორები ვერ იცლიდნენ, რის გამოც არც ისე დიდია ამ პერიოდის მუსიკისმცოდნეობითი წვრომების საინფორმაციო ღირებულება — ჩვეულებრივ, ამ პერიოდის მუსიკალური ცხოვრებიდან რაიმე კონკრეტული ფაქტის დასაზუსტებლად ჩვენ რუსეთში გამოცემულ ცნობარებს ვიმარჯვებთ, სადაც მშრალად. სამაგიეროდ დამაჯერებლადაა ნათქვამი სად და როდის დაიწერა ნაწარმოები, როდის შესრულდა პირველად და ვინ იყო მისი შემსრულებელი.

კრიტიკისა და ისტორიოგრაფიის სინკრეტულობას თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები გააჩნია: შესანიშნავია, როდესაც ისტორიული თხრობა ცოცხალ შთაბეჭდილებებს ემყარება, „პირველი ხელიდანაა“ მიღებული და პირადული დამოკიდებულებების არომატს ინარჩუნებს, მაგრამ კრიტიკისა და ისტორიის ასეთი სიმბიოზი მასალის შერჩევისა და განსჯისას აუცილებელ სიმკაცრეს ვერ უზრუნველყოფს. კრიტიკას საქმე აქვს ცოცხალ ადამიანებთან, „ცხელ მასალასთან“, რომელიც ყოველმხრივ განიცდის სუბიექტური დამოკიდებულებების ზეგავლენას. კრიტიკოსი ხშირად დგას მოულოდნელის წინაშე, იგი თავის განსჯაში დროს წინ უსწრებს, მისი ყოველი სიტყვა განსაკუთრებული სიმძაფრით აღიქმება. კრიტიკოსის მთავარი თვისება ახალში გარკვევის უნარია. მას უნდა შეეძლოს იმის მინიშნება, რაც უცნობ მოვლენაში ყველაზე უფრო აქტუალურია.

ისტორიკოსს კი საქმე აქვს ისეთ მასალასთან, რომლის არსის გახსნა და ღირებულების დადგენაზე დრომ იმუშავა. ისტორია მიზნად ვერ დაისახავს ყველა ფაქტის აღნუსხვას (ეს, სხვათა შორის, კრიტიკის მოვალეობაა) და მით უმეტეს — შთამომავლობისათვის შემონახვას. ისტორია მოწოდებულია დაადგინოს მთავარი კანონზომიერებების, მთავარი ღირებულებების, სტილური ევოლუციის თავისებურებები. მისი მიზანია გაარკვიოს მუსიკისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვა მხარეების ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათი, გამოავლინოს შემოქმედებითი პროცესის კავშირი რეალობასთან. ისტორია მკაცრია ყოველივე იმის მიმართ, რაც დრომ უარყო. მისი, როგორც მეცნიერების მოვალეობაა ამ სიმკაცრის დასაბუთება. მაგრამ, როგორც ითქვა, ქართული მუსიკისმცოდნეობა და, მით შორის ისტორიული მეცნიერება გაზეთების ფურცლებზე იშვა და შესაძლოა აქედან დაჰყვა ზოგიერთი მანკიერი მხარე, კერძოდ, აღწერისადმი მისწრაფება და მშვიდი მსჯელობის ნაცვლად რეკლამირების პათეტიკურ-აღფრთოვანებული ტონი, რომელიც მოწოდებუ-

ლია მკითხველს ნაწარმოები აუცილებლად მოაწონოს. აქედანვე დაჰყვა ჩვენს კრიტიკას იაფფასიანი ხატოვანებისადმი ლტოლვაც, რომელიც საქმიანი განხილვისათვის გამოუსადეგარია, სამაგიეროდ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველთა გარკვეულ ნაწილზე.

ამავე დროს, ცხოვრება დაჟინებით მოითხოვს რადიკალურ ცვლილებებს კულტურის ამ უბანზედაც. პირველ რიგში, მუსიკისმცოდნეებმა მკვეთრად უნდა აღიმაღლონ თავისი პროფესიული დონე მთელი მათი თეორიული „საჭურველი“ წარსულს უნდა ჩაბარდეს და, ამასთან დაძლიონ ვიწრო „ცეხობრივი“ ინერცია, ცხოვრების ფართო სარბიელზე გამოვიდნენ. საჭიროა იმის გათვალისწინება, რომ უკანასკნელი თუნდაც ორი-სამი ათწლეულის მანძილზე შეიცვალა მუსიკალური კულტურის სტრუქტურა. ტელეხედვის განვითარებამ, გრამფირფიტების წარმოების გაფართოებამ და ფილარმონიული საგასტროლო სისტემის ინტენსიფიკაციამ მუსიკის პროპაგანდისა და ამ პროპაგანდის ზემოქმედების სრულიად ახალი პირობები შექმნა. გამოიცვალა აუდიტორია, გამოიცვალა მუსიკის მოსმენის, მუსიცირების თავისებურებანი. მოვიდა ახალი მსმენელი ახალი ინტერესებითა და მოთხოვნებით. თვით შემოქმედებითი პროცესიც განიცდის ახალი ვითარების ზეგავლენას. ყველა ამ სიახლის არსის დადგენა მუსიკისმცოდნეობის უპირველესი ამოცანაა, ამის შესწავლის გარეშე რეალურ პროგრამას ვერ შევიმუშავებთ გამიზნული მუსიკალური პოლიტიკისათვის. განა უცნაური არაა, რომ ჩვენში ამ პროცესებს არავინ სწავლობს? განა შეიძლება ასეთ „უცნაურობას“ (სხვა რომ არა ვთქვათ) შევურიგდეთ და ვიმარჩიელოთ, ე. ი. ინსტინქტითა და პირადული შთაბეჭდილებებით ვიხელმძღვანელოთ ფილარმონიის, მუსიკალური თეატრებისა და სხვა მუსიკალური პროგრამების დაგეგმვისას?

ესთეტიკური თვალსაწიერის გაფართოების გარეშე თანამედროვე შემოქმედებაში დამკვიდრებულ ღირებულებებზე სწორ წარმოდგენას ვერ შევიქმნით. ეროვნული მუსიკაც ზოგადსაკაცობრიო კულტურის კონტექსტში უნდა იქნას განხილული, რადგან თანამედროვე მსმენელის მრწამსსა და გემოვნებას, სხვათა შორის, ისეთი წყაროებიც ასაზრდოებენ, რომლებსაც უშუალო კავშირი არა აქვთ ქართულ ეროვნულ კულტურასთან და ჩვენს კონტროლსაც არ ექვემდებარებიან. ამიტომ თავისუფალი და გაბედულია მსმენელის კრიტიკული ალღო. იგი არ თვლის თავს ვალდებულად გაითვალისწინოს სპეციალისტების მოსაზრებები ეროვნული კულტურის წინსვლის თავისებურებებისა და მისი შედარებითი მიღწევების შესახებ. რამდენიც გნებავთ უჩიჩინეთ: ეროვნულია, თვითმყოფი, ხალასი, ვაჟკაცური, ომახიანი, ელვარე, ელვარე, ელვარე... ამ შელოცვების ფასი

ნოლია. თუ თქვენი შეფასებები არ ეთანხმება მსმენელის ესთეტიკურ პოზიციას. კრიტიკოსის მოვალეობაა ზომიერება და თავდაჭერილობა (უკეთეს შემთხვევაში!) გამოიჩინოს ეროვნული კულტურის მოვლენათა შეფასებისას, გაითვალისწინოს მათი რეალური მნიშვნელობა უფრო ფართო საკაცობრიო მასშტაბში.

სამხრეთული ტემპერამენტის მცხუნვარებით აღბეჭდილი რეკლამური ტონი თვით საგაზეთო რეცენზიაშიც გაღიზიანებას იწვევს, არა თუ მეცნიერულ ნაშრომში. ჩვენი გაზეთები ადრეც ცოდავდნენ თავისუფალი იმპროვიზაციებით მუსიკის თემაზე და კარგი იქნებოდა, ეს ნაკლოვანება მემკვიდრეობით არ გადმოსულიყო ისტორიულ მეცნიერებაში. მეცნიერებას „მშრალი“ ენა უფრო უხდება. მისი თხრობა „საგნობრივი“ და დასაბუთებული უნდა იყოს.

უკვე ითქვა, რომ დოკუმენტირება არ შეადგენს ჩვენი ისტორიული მეცნიერების ძლიერ მხარეს. წარმოუდგენელ ფუქსავატობას ვიჩენთ საარქივო მასალებისადმი (საარქივო მასალა წესიერად სისტემატიზებულიც არაა) — ავტოგრაფები მეტწილად იკარგება, არ გაგვაჩნია მუსიკალურ ნაწარმოებთა ჩანაწერები, მათ შორის — საოპერო თუ საბალეტო ჟანრის თხზულებებისა. კარგია თუ სუსტი, მთელი მასალა უნდა დავიცვათ. კომპოზიტორთა კავშირმა მხოლოდ 70-იანი წლებიდან დაიწყო საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების მატიანის გამოშვება და ისიც, სამწუხაროდ, ვერ აღუსხავს ჩვენი ყოფის ყველა მხარეს (ფაქტობრივად იგი თბილისურ „ამბებს“ ეძღვნება). არავითარი დოკუმენტაცია არ იქმნება საშემსრულებლო კოლექტივების მოღვაწეობის შესახებ. ერთ მშვენიერ დღეს, როდესაც მოვიწადინებთ თანამედროვე ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის შექმნას, მწარედ ვინანებთ კულტურის ამ უმნიშვნელოვანეს პრობლემისადმი დღევანდელ ზერელე დამოკიდებულებას. მუსიკალურ-ისტორიული პროცესის გაუთვალისწინებლობა შეაფერხებს ჩვენი თეორიული აზრის განვითარებას და საბოლოო ჯამში თვით მუსიკალურ შემოქმედებასაც. ნუთუ ამას სპეციალური მტკიცება ჭირდება? რად არ ვავალებთ დაწესებულებებს, რომლებმაც ეს სამუშაო უნდა გასწიონ, სერიოზულად მოეკიდონ თავის ამოცანებს და თუ ჩვენში ასეთი დაწესებულებები არ არსებობს, მაშინ რატომ არაფერს ვაკეთებთ მათ შესაქმნელად? ისტორია ხომ ისტორიისათვის არ იწერება, მან ხელი უნდა შეუწყოს ჩვენი კულტურის განვითარებასაც. ისტორია — თვითშემეცნებაა, არსის გარკვევაა და განა ჩვენი დაუდევრობის გამო არ იგვიანებს იგი თავისი სიტყვის თქმას?

ჩვენი მუსიკისმცოდნეების უმწეობა, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატება, რომ ყოველ მკვლევარს თითქმის თავიდან და „ცარიელი“ ადგილიდან უხდება ამა თუ იმ მოვლენის შესწავლა — თითქოს მა-

ნამდე ამ მასალას სხვა მუსიკისმცოდნის ხელი არ მიჰკარებიაო. ადრე გამოთქმული შენიშვნები დროთა განმავლობაში ისე ცვლება, ისე სწრაფად იცვლება ჩვენი წარმოდგენები ღირებულების შესახებ, რომ მუსიკისმცოდნე, რომელიც ახალი, დამოუკიდებელი თვალით არ შეხედავს ნაწარმოებს, არ გაიაზრებს მას ახალი „საერთო დამოკიდებულების“ კონტექსტში, შეიძლება უხერხულ მდგომარეობაშიც ჩავარდეს. სამწუხაროდ, ჩვენმა მუსიკისმცოდნეობამ თავიდანვე ვერ გაიცნობიერა ზუსტი სამეცნიერო აპარატის აუცილებლობა, რის გამოც დაბალია სამეცნიერო კვლევის კულტურა. თვით საინფორმაციო მასალაც — თარიღები, შესრულების გეოგრაფია, შემსრულებელთა ვინაობა — უზუსტო და მიახლოებითია.

ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში ვერ დამკვიდრდა სხვისი ნააზრევის გაფრთხილების ზნეობრივი ნორმებიც. ნუთუ აუცილებელია იმის მტკიცება, რომ ამა თუ იმ მკვლევარმა სხვისი ნააზრევის გამოყენების წყარო უნდა დაასახელოს? ოდესღაც ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ისტორიაც შეიქმნება და მაშინ, ალბათ, გაირკვევა, ვინ რა შესძინა მას, მაგრამ მხოლოდ შორეული მომავლის რწმენა საქმეს ვერ უშველის. ჩვენ ახლავე უნდა შევეჩვიოთ (და განსაკუთრებით, ახალგაზრდა ავტორები შევაჩვიოთ) იმის გათვალისწინებას, რომ ნააზრევი საკუთრებაა, დამსახურებაა, რომელიც ავტორს არ შეიძლება დაუკარგო.

მართალია, ზოგჯერ „საკუთრების დაცვა“ კურიოზამდე მიდის. ტრივიალური ჰეშმარიტების, თავისთავად საგულისხმო ფაქტის აღნიშვნაზე მკვლევარი საავტორო უფლებას ვერ განაცხადებს. თქვენ რომ პირველობა დაიჩემოთ იმის თქმაში — მშველიძე თვითმყოფი კომპოზიტორია და ეპიკური ფორმებისკენ მიილტვისო, — ამით კოლეგებს უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენებთ, რადგან, თუკი ისინი ნორმალურები არიან, იმათაც უნდა აღიარონ მშველიძის თვითმყოფობა და მის მუსიკაში ეპიკური ფორმების მნიშვნელობა. ცხადია, ამ აზრამდე ისინი თქვენი დახმარების გარეშეც ადვილად მივიდოდნენ, მაგრამ, თუ თქვენ 20—25 წლის წინათ ბალანჩივაძეზე ერთსა წერილით და დღეს საწინააღმდეგო პოზიციაზე დადექით, კეთილი ინებეთ და მოიხსენიეთ ის ავტორები, რომელთა ნააზრევმაც შეგაცვლევინათ მცდარი შეხედულებანი. ესეც, სხვათა შორის, მეცნიერული ეთიკის საკითხია.

ქართული მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთ სუსტ მხარეს ისიც შეადგენს, რომ მას ჯერჯერობით უჭირს საკუთრივ მუსიკალურის სასიცოცხლო კავშირების გათვალსაჩინოება და დამტკიცება. მისი დადგენა მხოლოდ მაშინ ხერხდება, როდესაც იგი „თემატურ“ ხასიათს ატარებს, როდესაც კომპოზიტორი პოეტური ალმაფრენისათვის

პროგრამას მიმართავს და თანაც ამ პროგრამას „აცხადებს“ მაგრამ, ალბათ, უფრო საინტერესო იქნებოდა დაგვედგინა მუსიკის შინაგანი კავშირი ხელოვნების სხვა დარგებთან — მაგალითად, ო. თაქთაქიშვილის მუსიკასა და მ. ბერძენიშვილის ქანდაკებას შორის, ცხადია, არა ურთიერთზეგავლენის, არამედ მათი გამსჭვალავი პათოსის საერთო მნიშვნელობის გამოსავლენად. ან კიდევ: გალაკტიონის ეპოქაში ქართული მუსიკა არ იცნობდა პოეტის სიტყვას. ცოდვა გამხელილი სჯობს, ჩვენი კომპოზიტორები ვერც დღეს უახლოვდებიან ამ დიდი პოეტის სამყაროს, თუმცა მისი ლექსი ბევრისათვის იქცა შთამაგონებელ იმპულსად. საკმარისია დავასახელოთ ო. თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი გალაკტიონის ლექსებზე. ციკლის მუსიკის ლირიკულ სახეებს ახასიათებს სიღრმე, დიდი გზნება და დრამატული ექსპრესია, რაც კომპოზიტორის მიერ პოეტის სიტყვის თავისებური წაკითხვის შედეგია. რუსთველის ლექსის ღირსეული ამეტყველება, ალბათ, მომავლის საქმეა, რადგან ამისათვის ჩვენმა მუსიკამ უნდა გამოიმუშავოს დიდი პოეტის უძირო პოეზიის შესატყვისი ინტონაცია. შესაძლოა, გზა ამ ენისაკენ გადის ისევ პოეზიაზე, მუსიკისა და პოეზიის დამაკავშირებელ ხიდზე. ამიტომ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის მიზანი უნდა იყოს მუსიკის ამ სასიცოცხლო კავშირების დადგენა, მათი განხორციელების გზების შესწავლა. საქმის რეალური ვითარების ცოდნამ შეიძლება იმაშიც დაგვარწმუნოს, რომ ერთია პათოსი, მუსიკას რომ ეუფლება, მეორე — ამა თუ იმ ტენდენციის რეალურად განხორციელების შესაძლებლობა. ამ უკანასკნელს ისევ ისტორიული პროცესი წარმოაჩენს. ის, რაც დღეს მოეთხოვება ქართულ მუსიკას, ობიექტურად განუხორციელებელი იყო 20—30-იან წლებში, ე. ი. მანამ, სანამ შესატყვისი რესურსები არ წარმოიქმნა, სანამ თვით მუსიკა არ მომწიფდა ახალი ამოცანების გადასაწყვეტად. ამიტომ მუსიკის გამომსახველობის შესწავლისას მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ მისი ქმნადობის დიალექტიკაც, ცოცხალი სინამდვილისეული ელემენტების გარდასახვა საკუთრივ მუსიკალურში, რომელიც წარმომქმნელი მოვლენის ფორმას უშუალოდ ვეღარ ინარჩუნებს, მაგრამ ამუხტება მისი დამახასიათებელი მუხტით. მუსიკისმცოდნეობის მთავარი ამოცანაა ამ მუხტის „წაკითხვა“, რადგან სწორედ მასში მყღავნდება მუსიკის სასიცოცხლო კავშირები და თვით ამ კავშირების არსი.

ჩვენმა დრომ საკუთრივ მუსიკალური დაუკავშირა კულტურის ახალ მხარეებს, კერძოდ ისეთსაც, რომელიც მის ბუნებას თითქოს ეუცხოვება (დოკუმენტალისტიკას, ინფორმაციას). მუსიკა განუყოფელია კინოხელოვნებისა და ტელეხედვისაგან, გასართობი ინდუსტრიაც ყოფის სტრუქტურის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. მუსიკის-

მცოდნეობას უფლება არა აქვს უგულებელყოს მუსიკის ეს ფორმები, მუსიკალური „ფონის“ პრობლემები. მუსიკისმცოდნეობა მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მივაკუთვნოთ კულტუროლოგიურ დისციპლინათა რიგს. ცხადია, ახალი დარგების განვითარების აუცილებლობა დღეს წესრიგიდან არ ხსნის მუსიკის კლასიკურ პრობლემებს (მუსიკალური ნაწარმოებების შინაარსის ანალიზს, საკუთრივ მუსიკალური გამომსახველობის ბუნების შესწავლას, ე. წ. „იმანენტურ“ მუსიკალურ კანონზომიერებათა დადგენას). მაგრამ თვით ეს „სპეციალური მუსიკისმცოდნეობა“ ორგანულად უნდა დაუკავშირდეს კულტუროლოგიას და მხოლოდ მაშინ მოეფინება ნათელი კერძოსა და ზოგადის, შინაგანისა და „გარეგანის“, საკუთრივ აკუსტიკურისა და სოციალურ-ზნეობრივის მიმართულებებს. მუსიკისმცოდნეობას არა აქვს უფლება დაკმაყოფილდეს თავისი „სპეციალური“, შინაგანი“ კანონზომიერებების შესწავლით. მეტიც: მუსიკისმცოდნეობა თვით ამ მექანიზმშიც ვერ გაერკვევა, თუკი „მთელ სერიოზულ“ არ გაითვალისწინებს.

ჯერჯერობით ჩვენი კულტურის ასპარეზზე ვხედავთ ორი ფიგურა — კომპოზიტორისა და შემსრულებლის. მუსიკისმცოდნე ამ ანსამბლში მეორეხარისხოვან პერსონაჟად გვევლინება. ეს სამწუხარო ვითარება აიხსნება მხოლოდ იმით, რომ მეცნიერება მუსიკის შესახებ თავის სპეციფიკურ ამოცანებს თავს ვერ ართმევს. მეცნიერება, პრესტიჟს მის მიერ მისივე არსის გაგება განაპირობებს. მუსიკისმცოდნეობა მხოლოდ მაშინ აღიქმება თავისთავად ღირებულებად, როდესაც თვით იგი უტოლდება შემოქმედებას და ამყარებს მოვლენების პირეტს, კანონზომიერებათა განზოგადების უნარს, როდესაც მისი ნაბიჯები აუცილებელი გახდება კულტურის განვითარების თვის. ეს კი დამოკიდებულია მხატვრული მოვლენის ინტერპრეტაციის სიღრმესა და დამაჯერებლობაზე. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკისმცოდნეობა და შემსრულებლობა ხელოვნება ისახავს ერთ მიზანს — ნაწარმოების გაგებას, მის ინტერპრეტაციას, მხატვრულ მოვლენებში წვდომას. შემსრულებელი თავით ყოველდღიურობის ხასიათს განაპირობებს, ქმნის ახალ მხატვრულ რეალობას, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით განუმეორებელია. შემსრულებლის ინდივიდუალობა ნაწარმოებს გარკვეულ დროს ასვამს მაშინაც კი, როდესაც ინტერპრეტაცია მილიონად ესატყვისება კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. მუსიკისმცოდნე ცნებებით აზროვნებს. მაგრამ მხატვრულ მუსიკისმცოდნეობას ყოველდღიურობის ილუზიის შექმნის უნარიც გააჩნია, მას შეუძლია მკითხველამდე მიიტანოს მუსიკის დედააზრი, მუსიკა სიტყვებით აამეტყველოს და ისე განაცდევინოს, როგორც მას მსმენელი განიცდის. ცხადია, ამ ამოცანის გადაჭრისას მუსიკისმცოდნე კომპოზიტორ-

სა და შემსრულებელს კონკურენციას ვერ გაუწევს — სიტყვა ბგერას ვერ შეცვლის და ვერც მის ექსპრესიას მიაღწევს.

მიუხედავად ამისა, მუსიკისმცოდნეს გარკვეული კომპენსაცია აქვს. საქმე ისაა, რომ შემსრულებელი დაკავშირებულია კონკრეტულ ნაწარმოებთან. თუ იგი ბეთჰოვენის სონატას ასრულებს, მაშინ მან თავისი წარმოდგენები ამ ნაწარმოებზე თუ საზოგადოდ ბეთჰოვენის შემოქმედებაზე, უფრო მეტიც, მთელი თავისი მსოფლმხედველობა უნდა გამოხატოს სონატის ტექსტის ინტერპრეტაციით, ტექსტის თავისებურებათა გათვალისწინებით და მათი გამოვლენის მეთოდით.

მუსიკისმცოდნემ კი იგივე სონატის ინტერპრეტაციისათვის შეიძლება მოიშველიოს ამოუწურავი მასალა. მუსიკისმცოდნეს შეუძლია თვით სონატა დაუკავშიროს ერთი შეხედვით შორეულ მოვლენებს და ამით ნაწარმოების უფრო ღრმა, ორიგინალურ გაგებას მიაღწიოს, მისი მანამდე ფარული მნიშვნელობანი გახსნას. მუსიკა არა მარტო ისაა, რაც კომპოზიტორმა შექმნა, უფრო ზუსტად, რაც კომპოზიტორმა მასში იგულისხმა, არამედ ისიც, რასაც მასალის ობიექტურად არსებული შესაძლებლობანი ითვალისწინებს. მუსიკა თავისი სპეციფიკის გამო მოიცავს მრავალგანზომილებიან მნიშვნელობებს.

კომპოზიტორი ვერ გაითვალისწინებს ყველა ამ მნიშვნელობას — მას ზღუდავს მისი მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალობა, კონკრეტული მხატვრული მიზანი. ამიტომ კომპოზიტორი მასალის გარკვეულ მნიშვნელობებს ემყარება. მაგრამ ის, რაც გაუცნობიერებელი, გამოუყენებელი და პერიფერიულია, ობიექტურად არსებობს და შესაძლოა „ცნობიერებას მისწვდეს“, „ზევით ამოვიდეს“, თვალსაჩინოება შეიძინოს ახალი ესთეტიკის შუქზე, ახალი ამოცანების გადაჭრისა და ახალი მიდგომის პირობებში. მეტიც: თვით ისიც, რაც კომპოზიტორმა შექმნა და მის მიზანს შეესატყვისება, ახალ მნიშვნელობებს იძენს. მენდელსონის „საქორწილო მარში“ ამ ცერემონიალის მუსიკალური აჟღერებაა. იგი საზეიმო განწყობილებას, აღფრთოვანებას, სულიერ აღმავლობას გამოხატავს, სადღესასწაულო ფერადოვნებით გამოირჩევა. მაგრამ, ამავე დროს, მასში ბოროტზე კეთილის გამარჯვების იდეაცაა ჩაქსოვილი.

მენდელსონმა ამ იდეის განსახორციელებლად ისეთი რიგის მასალა გამოიყენა, რომელიც ენათესავება ბეთჰოვენის გმირული სიმფონიზმისათვის დამახასიათებელ ფორმებს. კომპოზიტორმა მას რაინდული სულისკვეთება შესძინა. ვაგნერმა მომავალში თავისებურად წაიკითხა მენდელსონის მუსიკის გმირული ინტონაცია, მისი ახალი შესაძლებლობახი დაინახა, რომანტიკულ ტონალობაში გადაიყვანა და

ჯერ ლოენგრინის, შემდგომ კი ზიგფრიდის სულისკვეთება ჩააქსოვა მასში. ახალმა მსოფლმხედველობამ და ახალმა მხატვრულმა ამოცანებმა ვაგნერს საშუალება მისცეს გამოეყენებინა გმირული ინტონაციის ფარული შესაძლებლობანი და მათთვის ახალი მნიშვნელობა მიენიჭებინა. ვაგნერისეული მუსიკის ანალიზისას (ინტერპრეტაციისათვის) მუსიკისმცოდნეს მშვენიერი შესაძლებლობა ეძლევა გაიაზროს ამ თავისებური გენეალოგიის ლოგიკა, გაიგოს იგი საერთო პაკაცობრიო კულტურული მოძრაობის კონტექსტში. მუსიკისმცოდნე შეისწავლია „მნიშვნელობათა“ რთულ დიალექტიკას, ამყარებს მათ კავშირს ცოცხალ სინამდვილესთან, თავისებურად ასაბუთებს მუსიკის პათოსს, მის სილამაზეს, მისი ზნეობრივი ზემოქმედების ძალას.

მუსიკისმცოდნის მოვალეობაა ნათელი მოფინოს მუსიკის სიღრმისეულ პერსპექტივას, მასში ისიც დაინახოს, რაც კომპოზიტორს და შემსრულებელს „გამორჩათ“. აი, ამ შემთხვევაში მუსიკისმცოდნეობა შემოქმედებას მნიშვნელობას შეიძენს, თავისი ღირებულებით გაუტოლდება მუსიკისქმნადობის სხვა ფორმებს. ასეთი ინტერპრეტაციებისათვის ქართველ მუსიკისმცოდნეებსაც უნაყოფიერესი მასალა აქვთ ხელთ. ჩვენი მუსიკა არ მოწყვეტია დედის მკერდს — ხალხურ შემოქმედებას. პროფესიულ ხელოვნებაში შემოსული ფოლკლორული მასალა თვით დიდი გარდასხვაფერების დროსაც ინარჩუნებს „ადრინდელ“, „თანდაყოლილ“ მნიშვნელობას. კომპოზიტორის შემოქმედება გარკვეული თვალსაზრისით ძალდატანებაა, მასალის ისეთნაირი „გადალახვაა“, რომელიც აუცილებელია შემოქმედების მიერ დასახული მიზნის მისაღწევად. კომპოზიტორი თითქოს ერკინება ობიექტურად არსებულს. ამ მიმართებების ისტორია არსებითად ჩვენი მუსიკის წინსვლის ინდიკატორია. იქ, სადაც მასალის პირვანდელი მნიშვნელობები უცვლელად რჩება, იქ, სადაც ის მნიშვნელობებია შენარჩუნებული, რომლებიც ზედაპირზე დევს, კომპოზიტორი არსებითად მხოლოდ არანჟირებით კმაყოფილდება, რაც, ჩემი აზრით, ამაო შრომაა. საქმე მხოლოდ მაშინ გვაქვს ჭეშმარიტ შემოქმედებასთან, ე. ი. ახალი ღირებულებების შექმნასთან, როდესაც კომპოზიტორს ძალუძს გამოიგონოს ხალხური მასალის ფარული მნიშვნელობები, ან „ახალი დაამატოს“, მუსიკისმცოდნეობის მოვალეობას ისიც შეადგენს, რომ ქართული კულტურის ევოლუცია ამ დიალექტიკის შუქზე შეისწავლოს.

ნაწარმოების ესთეტიკურ-მხატვრული ინტერპრეტაციისა და მისი დამაჯერებელი ტექნოლოგიური ანალიზის ორგანული დაკავშირება (და ამ გზით თითოეული მათგანის გაძლიერება) ყოველთვის წარმოადგენდა არა მარტო ქართული, არამედ საზოგადოდ მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთ მტკივნეულ თემას. ცნობილია, რომ XVIII—

XIX საუკუნის ესთეტიკოსები (თვით კომპოზიტორებიც კი!) ტექნოლოგიური ანალიზის მნიშვნელობას უგულებელყოფდნენ და მუსიკის გაგებისათვის უფრო ინსტინქტსა და ჰვრეტის სიღრმეს ენდობოდნენ. XX საუკუნეში მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ა. შონბერგის განცხადება, რომელიც მან გააკეთა ერთ-ერთი თეორიული შრომის („სწავლება ჰარმონიის შესახებ") შესავალში: მე რომ შემეძლოს დურგალივით შევასწავლო შეგირდს ჩვენი ხელოვნების ხელობა, კმაყოფილი ვიქნებოდი. მაშინ, ცნობილი გამოთქმისა არ იყოს, ამაყად ვიტყოდი, ცუდი ესთეტიკა თავიდან ავაცილე და სამაგიეროდ ხელობა მივეცი". სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ბევრი პროფესიონალი მუსიკოსი მიიჩნევს ესთეტიკას ლაყბობად, უსაგნო მსჯელობად, რომელიც კონკრეტულს ვეებერთელ ფრაზებს აძლევს ადამიანს. ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ ჯერჯერობით ვერ შეიქმნა ისეთი ზოგადი მუსიკალურ-სამეცნიერო სისტემა, რომელშიც ერთდროულად დაცული იქნება როგორც ესთეტიკური, ისე ტექნოლოგიური ანალიზის ინტერესები. მიუხედავად ამისა, მუსიკის ინტერპრეტაცია თეორიული ბაზის გარეშე ბოლომდე სარწმუნო არ არის, რის გამოც თეორიულ-ტექნოლოგიური გადაიარაღება ჩვენი ეროვნული მუსიკისმცოდნეობის გადაუდებელ ამოცანას შეადგენს. ყველაფერთან ერთად მუსიკისმცოდნეობამ უნდა გაითვალისწინოს აღქმის ევოლუციაც. ცხადია, ბეთჰოვენის ჩვენეული აღქმა განსხვავდება დიდი კომპოზიტორის თანამედროვეთა აღქმისაგან. ზოგჯაცობრიული მუსიკალური გამოცდილების დაგროვებას თავისი კორექტივი შეაქვს თვით ბეთჰოვენის გაგებაშიც. ბეთჰოვენი სულ სხვა იყო იმათ წარმოდგენაში, ვინც ვაგნერისა და მალერის შემოქმედებას არ იცნობდა, XX საუკუნის მუსიკოსები კი ახალი ინტელექტუალური დონით მიდიან კომპოზიტორის შემოქმედებასთან და აძლევენ მას ახლებურ ინტერპრეტაციას. თუ მუსიკა არ იკითხება ახალი მნიშვნელობებით, ეს ნიშნავს იმას, რომ მას აქტუალობა დაკარგავს და ვეღარ ეხმაურება თანამედროვეობას. ქართული მუსიკისმცოდნეობა მოვალეა გაუადვილოს ჩვენს საშემსრულებლო ხელოვნებას და მსმენელთა აუდიტორიას ეროვნულ ღირებულებათა ახლებური წაკითხვა. ჰეშმარიტად ღირებული მუდამ ინარჩუნებს დროის ჭრილში მოძრაობის იმპულსსა და ენერგიას. დღეს ახლებურად იკითხება ქართველი კომპოზიტორების მიერ 20—30-იან წლებში შექმნილი მუსიკა, რომლის ნამდვილ ღირებულებას არსებითად ინტერპრეტაციის ცდა არკვევს.

მხატვრული შემოქმედების დინამიკას სხვასთან ერთად თავის საკუთარ წარსულთან, ტრადიციებსა და მემკვიდრეობასთან დამოკიდებულება განაპირობებს. შესაძლოა, იმან, რაც ერთ დროს განსაკუთ-

რებით იპყრობდა ყურადღებას და სანიმუშოდ იყო მიჩნეული, ღრმა-დღეობით მნიშვნელობა დაკარგოს, ან პირიქით, წინ წამოიწიოს და აქტუალობა შეიძინოს იმან, რაც თითქოს მეორე პლანზე იყო. ამ საკითხებს საბოლოო ჯამში აგვარებს პრაქტიკული ცხოვრება, მაგრამ მეცნიერებას ის მაინც მოეთხოვება, რომ წარსულზე თავისი საკუთარი შეხედულება გააჩნდეს.

მეცნიერება სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდება, თუ წარსულის ბრმა მონად იქცევა და შეცვლილ პირობებს არ გაითვალისწინებს. მაგალითად, 50-იანი წლების დამდეგს ქართველმა ეთნომუსიკოლოგებმა დიდი წიგნი შექმნეს ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, სადაც შეფასება მიეცა ჩვენი ეროვნული კულტურის მთელ რიგ მოვლენებს. იმ დროისათვის ასეთი მსჯავრის გამოტანა აუცილებელი იყო არა მარტო საკუთრივ თეორიული ინტერესის დასაკმაყოფილებლად, არამედ თანამედროვე მუსიკალური შემოქმედების ორიენტაციების გამოსავლენადაც. იმ დროიდან აგერ, თითქმის სამმა ათეულმა წელმა განელო და ცხადია, ბევრ რამეზე წარმოდგენა შეგვეცვალა. მეეჭვება, რომ ახლა მნიშვნელობა შეეძინოს იმას, რასაც მაშინაც არ ვაფასებდით, მაგრამ ის კი დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა, რომ ბევრი ფასეულობა გაგვიხუნდა. დღეს თუ მუსიკისმცოდნე ამ შეცვლილ ვითარებას არ გაითვალისწინებს და ჯიუტად დაიცავს დროის მიერ უკუგდებულ პოზიციებს, თავს სასაცილო მდგომარეობაში ჩაიგდებს. თუ მეცნიერი აზროვნებს, მაშინ მის მიერ საკითხების გაშუქებაში მისივე დროის გარკვეული წარმოდგენები მონაწილეობს. ცხადია, მეცნიერს ობიექტურობაც მოეთხოვება. მან ისიც უნდა გაითვალისწინოს, რომ ყოველი დრო სუბიექტურია და ხშირად ღირებულსაც კი ივიწყებს (გერმანიაში, ერთ დროს, თვით ბახიც მივიწყეს). წარსულს ვერ გავუტოლებთ ნედლ მასალას, რომლის მიმართ ჩვენი მსჯაერი პირობითია, და ისევ ჩვენთვისვე მნიშვნელოვანი. წარსულთან დამოკიდებულება თანამედროვე პოზიციის გარკვეულობას ითხოვს, ამ დამოკიდებულების ამოსავალ წერტილს კი თანამედროვე ინტერესი წარმოადგენს.

საზოგადოდ, ხელოვნებათმცოდნეობასთან დამოკიდებულებაში ჭარბობს პესიმიზმი, რასაც განაპირობებს საკმაოდ გავრცელებული აზრი: ხელოვნებათმცოდნეობა ცხოვრებას ჩამორჩა და ვერ პასუხობს იმ მოთხოვნებს, მის წინაშე თანამედროვეობა რომ აყენებსო. განა შესაძლებელია მხოლოდ ამ ტონალობაში აღვიქვათ ყველაფერი, რაც ხელოვნებათმცოდნეობაში ხდება? შეუძლებელია. ხელოვნებათმცოდნეობას თავისი ცოდვები აქვს და, შესაძლოა, ბევრ პრობლემას თავს ვერ ართმევს, მაგრამ მთლიანად მისი გაბიაბრუება მაინც უსამართლობა იქნებოდა, რადგან იგი ცალკეულ უბნებზე გარკვეულ

წარმატებებსაც აღწევს. მაგალითად, ხელოვნებათმცოდნეობას საგნის უცოდინარობას ვერ დავწამებთ. ხელოვნებათმცოდნეობა დამაჯერებლად აღწერს თავის სფეროში არსებული საქმის ვითარებას. ღირებულია აგრეთვე ხელოვნებათმცოდნეობის ისეთი დარგები, როგორიცაა ისტორიული მეცნიერება, ძეგლთმცოდნეობა. ხელოვნებათმცოდნეობა საკმაოდ ზუსტ ცნობებს გვაწვდის სტილთა განვითარება-ცვალებადობის და ამის გამომწვევი მიზეზების შესახებ. მარქსისტული ხელოვნებათმცოდნეობა უფრო შორსაც მიდის — იგი შეისწავლის ხელოვნების განვითარების სოციალურ-ეკონომიკურ პირობებს. ბოლო ათწლეულთა მანძილზე საინტერესო მონაცემები გააჩნიათ ისეთ დარგებსაც, როგორიცაა მუსიკის სოციოლოგია, მუსიკალური ფსიქოლოგია, რომელიც პედაგოგიკას პრაქტიკულ რეკომენდაციებსაც აწვდის, ბაზას ქმნის მუსიკის აღქმის საერთო კონცეფციის გამოსამუშავებლად.

გაცილებით უფრო უჭირს მუსიკისმცოდნეობას თვით მუსიკის ინტერპრეტაცია — ეს კი მისი მთავარი საზრუნავი უნდა იყოს. მუსიკისმცოდნეობის მიერ ჯერ კიდევ არაა გამომუშავებული ღირებულების ზოგადი კრიტერიუმები და ამის გამო თეორიული ანალიზი თითქოს სილაზეა დამყარებული, რადგანაც იგი ნაწარმოების მთავარი ღირებულების დადგენის საშუალებას არ იძლევა.

მუსიკისმცოდნეობა მიისწრაფვის სოლიდური აკადემიური მეცნიერების სტატუტის მოპოვებისაკენ. იგი ქმნის მეცნიერთა კორპორაციას მათი თანამდებობრივ-წოდებრივი რანგების გარჩევით, ბიუროკრატიული ურთიერთობებით. ამ მუსიკისმცოდნეობას აწყობს მის მიერ მოპოვებული ცოდნის ისეთი სტაბილიზაცია, რომელიც ხელმძღვანელობას გაუწევდა ყოველ მომდევნო მკვლევარს, რომელთაგან პოზიციების გადასინჯვას კი არ მოითხოვენ, არამედ უკვე არსებული ცოდნის გათვალისწინებას და მის შეძლებისდაგვარად შევსებას. სისტემატიზაციისკენ სწრაფვა ამ სტაბილურობის მიღწევის ეფექტურ საშუალებადაა მიჩნეული. პირდაპირ რომ ვთქვათ, იგი თვითდამკვიდრების, საკუთარი ავტორიტეტის შეუვალობის ინტერესითაა ნაკარნახევი და მოსალოდნელ დისკუსიას საფუძველს აცლის, აზრს უკარგავს, ხელოვნებათმცოდნეობაში გაცილებით ადვილი ხდება ახალი აზრის დანერგვა, ვიდრე ძველის რევიზია, თუნდაც აშკარა იყოს მისი ანაქრონიზმი. ამიტომაცაა, რომ წარსული, არსებითად, უკვე დადგენილი შეხედულებების კერძია, მის კვლევას ყოველნაირად იცავენ თანამედროვე ვნებათაღელვიდან. ამ შემთხვევაში წარსულის ავტონომია მეცნიერების ობიექტურობისკენ სწრაფვით კი არაა განპირობებული, არამედ ვიწრო კორპორაციული მოსაზრებებით. ჩვენ მცირე ისტორიული დისტანცია გამოვიარეთ. ისტორიულ

ჭრილში 50—60 წელი ძალიან მცირე ვადაა, მაგრამ ჩვენშიც ვლინდება არსებული მოსაზრებების კონსერვაციის, ხელშეუხლელობის, პრესტიჟის შეუვალობის ტენდენცია. ყოველივე ეს შორდება ცოცხალ პრაქტიკას, ეწინააღმდეგება კულტურის სასიცოცხლო მოთხოვნებს. ჩვენმა მეცნიერებამ უნდა გამოამჟღავნოს დრომოჭმულისაგან განთავისუფლების უნარი.

თანამედროვე მეცნიერებისათვის დამახასიათებელია საკვლევი ობიექტების დანაწევრება. მეცნიერებანი ადვილად იტანენ დისციპლინების შიდა დაყოფას. ყალიბდება ახალი დისციპლინები. ამ საერთო ტენდენციას, ცხადია, ემორჩილება მუსიკომცოდნეობაც, რომელიც თანამედროვე პირობებში სულ უფრო მეტ უპირატესობას ანიჭებს დიფერენცირებულ კვლევას. სამწუხაროდ, მომრავლებული საგნები ხშირად კარგავენ მუსიკის ჰუმანური აზრის დადგენის უნარს. ლოკალური უბნის მკვლევარი ვერ ახერხებს მთლიანი კონტექსტის შეფასებას და მით უმეტეს, ნაწარმოების საერთო კულტურულ პრილში განხილვას. ამიტომ თვით კერძო ნიშნები, რომლებიც კვლევის პროცესში დგინდება, მთელ თავის მნიშვნელობას ვერ ავლენენ, რადგან კერძო ზოგადიდან არ გამოიყვანება და ამიტომაც „გამოკვლეული“ უბანი არსებითად შეუსწავლელი რჩება.

აღნიშნული განსაკუთრებით ჩვენს ფოლკლორისტებს ეხება. ეროვნული კულტურის ამ დარგში ბევრი რამაა მოსაგვარებელი. ხალხურ შემოქმედებას ემსახურება ბევრი უმწიკვლო ენთუზიასტი, უბადლო მცოდნე, რომლებმაც დიდი, ფასდაუდებელი შრომა გასწიეს ფოლკლორის ნიმუშთა გამოსავლენად, მათი შესწავლისა და პროპაგანდისათვის. ქართული ფოლკლორისტიკის წინაშე დიდი დამსახურება აქვთ კომპოზიტორებს დ. არაყიშვილსა და ზ. ფალიაშვილს, შ. მშველიძესა და გრ. კოკელაძეს. უნდა დავასახელოთ ამაგდარი მეცნიერი გრ. ჩხიკვაძე, ვლ. ახობაძე და მ. ჟორდანია, ფოლკლორისტები ე. ჰოხონელიძე, კ. როსებაშვილი. დიდია ა. ერქომაიშვილის დამსახურება. ამ ეროვნულ საქმეში თავისი წვლილი შეაქვთ ა. კავსაძეს, ჯ. მეშველიანს და სხვებს. აღარაფერს ვამბობ ისეთ დიდოსტატებზე, როგორიც იყვნენ თავის დროზე ა. მეგრელიძე, ა. ერქომაიშვილი, კ. პაპკორია და სხვები. ფოლკლორის მეცნიერულ კვლევას საფუძველი ჩაუყარეს შ. ასლანიშვილის შრომებმა, ამ საქმეს ამჟამადაც განაგრძობენ ქართველი თეორეტიკოსები.

მაგრამ ყოველივე ეს წვეთია ზღვაში და არ პასუხობს იმ ამოცანებს, რომლებსაც თანამედროვეობა აყენებს ფოლკლორისტების წინაშე. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მეცნიერება ხალხური მუსიკალური შემოქმედების შესახებ ჯერ კიდევ ვერ დგას ჰოწოდების სიმაღლეზე. სხვა რომ არა, მეცნიერულად სანდო ხალხური სიმ-

ღერების კრებულების გამოცემასაც ვერ მივაღწიეთ. თვით ფოლკლორისტებიც კი საკმაოდ სკეპტიკურად აფასებენ ჩაწერილი ნიმუშების ნოტებზე გადაღების ხარისხს. ფოლკლორისტიკაში ვერ დავნერგეთ კვლევის სტატისტიკური მეთოდები, ჯერ კიდევ ვერ შევადგინეთ სიმღერების გავრცელების რუკა. ჩვენთვის უცხოა ფოლკლორისტიკის სოციოლოგია, რომელიც ნათელს მოჰფენდა ჟანრების წარმომავლობის დღემდე ბუნდოვან ბევრ საკითხს. დიახ, ქართული ხალხური მრავალხმიანობა უნიკალური მოვლენაა (ამაში არავინ გვედავება), მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი კულტურის იზოლირებული სფეროა და სხვა კულტურებთან არავითარი კავშირი არ ჰქონია. სუსტია ჩვენი თეორიული აზრი ქართული ხალხური მუსიკის ენობრივ თავისებურებათა დადგენის საკითხშიც, სრულიად არასაკმარისადაა შესწავლილი ეროვნული პოლიფონია, რიტმიკა და ჰარმონია. შესაძლოა იმიტომ, რომ დიდი ხნის მანძილზე ფოლკლორისტიკაში მეტწილად ისინი მოდიოდნენ, ვისაც სხვა სფეროში არ უმართლებდა.

ჩვენი მეცნიერება ჯერჯერობით ვერ სწავლობს ეროვნულ ფოლკლორს საერთო კულტურულ მოვლენათა ჭრილში, არადა, დროა ფოლკლორულ მეცნიერებაში დამკვიდრდეს ისტორიზმის პრინციპი, შემუშავდეს ჟანრებისა და ფორმების ისტორიული ტიპოლოგია, მუსიკალური ენის ანალიზის საფუძველზე დადგინდეს, რა არის ძველი და რა — შედარებით ახალი. დადგენილ მოდელში უფრო ადვილია შემთხვევითისა და კანონზომიერის გარჩევა, მისი ცვალებადობის დინამიკის შემჩნევა. მოდელში ხორციელდება ბგერითისა და სოციალურ-ზნეობრივის კავშირი და თვით ფოლკლორის ისტორიაც ვლინდება ამ მოდელების გადასხვაფერების მრავალფეროვნებასა და ცვლილებათა კანონზომიერებაში.

ჩვენს ფოლკლორისტიკას კიდევ ბევრი რამ აკლია, მაგრამ ნათქვამიდანაც აშკარა უნდა იყოს, რომ ამ უმნიშვნელოვანეს მეცნიერებას დღესდღეობით უპირს საერთო სურათის შექმნა, ქართული შემოქმედების კანონზომიერებათა დადგენა.

მუსიკალური კულტურის მოძრაობის გასააზრებლად სხვასთან ერთად ისტორიული ინსტინქტიცაა საჭირო. ეს უკანასკნელი კი ჩვენში ჯერ კიდევ იმ ზომამდე ვერ მომწიფდა, რომ მბატვრულ ღირებულებათა განსჯა წარმართოს. შევეცდები ამ ზოგადი თეზისის განმარტებას.

ისტორიული პროცესი რომ გავიაზროთ, ამისათვის უნდა გაგვაჩნდეს ღირებულებათა გარკვეული საზომი. ამის გარდა, თვით მოძრაობის მიმართულებასაც უნდა ვგრძნობდეთ და ვიცოდეთ, საიდან საით მივდივართ. პრობლემა შედარებით ადვილად გადაწყდებოდა, მუ-

სიკის ისტორია შექმნილი ნაწარმოებების მხოლოდ ალნუსხვას რომ გულისხმობდეს. ისტორიულ მეცნიერებას ბევრს არაფერს მოველის იმის აღნიშვნა, რომ 50 წლის წინათ არ გაგვაჩნდა არც ერთი სიმფონია, ხოლო ორკესტრისათვის წელიწადში სულ ცოტა 5—6 იქმნება. ისტორიოგრაფიამ იმაშიც უნდა გაგვარკვიოს, მონაწილეობს თუ არა დღევანდელობაში ის, რაც ოდესმე შექმნილა, თავისი როლი შეუსრულებია ჩვენი კულტურის ჩამოყალიბებაში და მის გარკვეულ საფეხურად მიჩნეული. მაგრამ თუ პარტიტურა და ჩანაწერი ბოლოდ ოდესღაც მომხდარი მოვლენის მნიშვნელობას ინარჩუნებს და უშუალო განცდაში ალარ მონაწილეობს, ჩვენ კი მისი რეტროსპექტიული შეფასებით ვხელმძღვანელობთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ ღირებულების საზომები დაგვკარგავს. რთული ვითარება იქმნება, როდესაც ისტორიკოსი იძულებულია განსაჯოს ნაწარმოები, რომელიც თანამედროვეობასთან კავშირს ვერ ამყარებს, ე. ი. რეალურად არ კლერს. ცხადია, ასეთ შემთხვევაში იგი თავის ცოცხალ შეგრძნებას კარ დაკეტილობა, უნდა გაითვალისწინოს ოდესღაც გამოთქმული აზრი, რომლის სიზუსტესაც დღეს ვერ ამოწმებს.

ზემოთქმულიდან ნათელი ხდება, რომ თანამედროვეობასა და მუსიკის ისტორიას ერთმანეთისაგან ვერ გავმიჯნავთ, რადგან ისტორიკოსი არსებითად დროის ესთეტიკური პრინციპით უნდა ხელმძღვანელობდეს. ქართული მუსიკის ისტორიას ამძიმებს ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც წარსულს ჩაბარდა. ჩვენ კი ჩვეული სკრუპულით, ხელოვნურად ვაქცევთ ისეთნაირად წარმოვაჩენთ, თითქოს ეს მუსიკა თანამედროვეობას ეკუთვნის. ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ ავტორთა გარკვეული ნაწილი, რომელთა ნაწარმოებები კარგა ხანია დროის მსახვრალმა ხელმა იმსხვერპლა, დღეს კიდევ ეუშაობს და დიდ ყურადღებას იჩენს, რომ მისი ნახელავიდან არაფერი დავიწყონ.

შეიძლება იკითხოთ: რა არის ამაში საგანგაშო? ს გ ნ გ შ ო ის გახლავთ, რომ ბალასტისაგან განთავისუფლება, რეალური ტვირთის ზუსტად აწონვა — შეფასების წინა პირობაა. თუ კი რაიმე ესთეტიკური ღირებულება უსაფუძვლოდ მივიჩნიეთ, ყველაფერი უნდა გაკეთდეს მისი კანონიერი უფლებების აღსადგენად. მაგრამ თუკი დროის განაჩენი მართებულადაა გამოტანილი, მაშინ ისტორია ასეთ მუსიკას ფაქტობრივ ღირებულებად არ უნდა თვლიდეს. თანამედროვეობის ერთერთმა გამოჩენილმა ესთეტიკოსმა კარლ დალჰაუზმა მართებულად შენიშნა, რომ პოლიტიკური ისტორიისაგან განსხვავებით, წარსულიდან გვეძლევა არსებითი რელიქტები — მუსიკალური ნაწარმოებები, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ესთეტიკური საგნები. ამ თვალსაზრისით მათში თანამედროვეობაც ვლინდება, ამდენად

ისინი მხოლოდ მეორე რიგში აღიქმებიან წარსულის მოვლენებისა და სიტუაციების გაცნობიერების წყაროებად.

დიახ, არსებითად წარსულის ის ნაწარმოებები ცოცხლობს, რომლებშიც „თანამედროვეობის ნაწილია“ წინასწარგანჭვრეტილი. „აბესალომსა და ეთერში“, „ქეთო და კოტეში“ ისაა ჩადებული, რაც განუცალკევებელია თვით ჩვენი ეროვნული თვითშეგნებისა და ჩვენი ყოფის სურნელებისაგან. კარგა ხანია არ მომისმენია ა. ჩიმაკაძის კანტატა „ქართლის გული“. ალბათ, მის მუსიკას დღეს სხვანაირად აღვიქვამდი. ვიდრე 50-იან წლებში, როდესაც იგი ჩვენი ხელოვნების ღირსშესანიშნავ შენაძენად მოგვევლინა. მაგრამ კარგად მახსოვს მისი მეორე ნაწილი „ძველი ციხესიმაგრე“, რომელშიც კომპოზიტორმა უდრეკი სულისკვეთება და ჩვენი ისტორიის ტრაგიკული ბედუკუღმართობა გვაგრძნობინა. ეს მუსიკა არსებითად თანამედროვე ეროვნულ ესთეტიკურ ღირებულებათა სფეროს მიეკუთვნება. იგივეს თქმა შეიძლება ა. მაჭავარიანის საფორტეპიანო და ვოკალურ მინიატურებზე, მის სავიოლინო კონცერტზე, ს. ცინცაძის სიმებიან კვარტეტებზე და საკვარტეტო მინიატურებზე, ბევრ სხვა, მართლაც საგულისხმო ნაწარმოებზე. მაგრამ თუკი რეალური ღირებულებებით დავკმაყოფილდებით, მაშინ, ალბათ, ხელთ შეგვრჩება იმის მეხუთედი ნაწილი, რაც ისტორიკოსებს გულუხვად შეაქვთ ჩვენი ეროვნული მუსიკის მატიანეში. დამერწმუნეთ, მეხუთედი არც ისე ცოტაა. ისტორიის რეალურ ღირებულებაზე დამყარება რთული, მაგრამ აუცილებლად გადასაჭრელი ამოცანაა. გამუდმებული ბარაჭიანი შემოდგომის სურათი — თვითმოტყუებაა და სიცრუე აშკარა ხდება, როგორც კი ისტორიისადმი სერიოზულ მიდგომას ვამყღავნებთ. თვითმოტყუება მხოლოდ ხელს გვიშლის რეალური ისტორიული პროცესის გათვალისწინებაში.

ყველაფერთან ერთად, ამანაც განაპირობა ის, რომ ქართულმა მუსიკისმცოდნეობამ ვერ იქნა და ვერ დაიჭირა საპატიო ადგილი ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თვით პროფესიონალებიც კი მას ალმაცერად უმზერენ და ამისათვის მათ გარკვეული საფუძველიც აქვთ: შეიძლება ითქვას, რომ პროფესიონალ მუსიკოსებს მუსიკისმცოდნეობა ვერას აძლევს: დღესდღეობით მიძნელდება ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ისეთი შრომების დასახელება, რომელთაც შეუძლიათ პრაქტიკული დახმარება გაუწიონ კომპოზიტორებსა და შემსრულებლებს. არც ისეთი შრომების სიუხვე იგრძნობა, კომპოზიტორული შემოქმედების არსს რომ წვდება და მკითხველსა და შემოქმედს ღრმად ახედებს მუსიკის საიდუმლოებაში.

ამასთან მუსიკისმცოდნეობას სამოღვაწეოდ კიდევ ერთი სფერო გააჩნია, რომლის უგულებელყოფაც შეუძლებელია — ეს გახლავთ

მუსიკისმცოდნეობის პროპაგანდისტული საქმიანობა. „სჯობს საწყლისა მოხვეჭა“... პოეტის ამ სიტყვებში თითქოს იგულისხმება, რომ სახელი მხოლოდ ღირსეულთა ხვედრია. სამწუხაროდ, გამონაკლისები არც თუ იშვიათია; ისეც ხდება, რომ დიდების გვირგვინს ელირსს ადგამენ, ხოლო ღირსეული ისე გაივლის ცხოვრების გზას, რის შუქსაც ვერ ეღირსება. მაგრამ, ყველაფერთან ერთად, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ „სახელისა მოხვეჭაში“ დიდი როლი ეკუთვნის პროპაგანდას, პროპაგანდაში იგულისხმება კრიტიკოსების წერილები, რეცენზიები, საჯარო გამოსვლები, ანუ ყოველივე ის, რასაც ჩვენი (და არა მარტო ჩვენი) მუსიკისმცოდნეობა თავისი რესურსების უმეტეს ნაწილს ახმარს. აბა, ერთი თვალი გადააგდეთ ჩვენს ყოველდღიურ პრესას: აქ გამოქვეყნებული მასალების 90 პროცენტი შეყვარებულის აღფრთოვანებული ჟღურტულია, ამ აღტაცებულ ოდებს არ ტვირთავს პროფესიულად სარწმუნო რამე ცნობა. მკითხველს რეცენზიის ბოლომდე გაცნობა არც ჭირდება, რათა მიხვდეს, თუ რით დამთავრდება კრიტიკოსის მიერ დაწყებული მსჯელობა. სამწუხაროდ, ამ პრესას მკითხველთა ფართო აუდიტორია ეცნობა. პრესის ეიტორიტეტულობის გამო გაზეთების ფურცლებზე გამოქვეყნებულ მასალას მკითხველი სარწმუნოდ მიიჩნევს. ამიტომაც რეცენზენტისეული შეფასება ხშირად თავისი მნიშვნელობით საზოგადოებრივს უტოლდება.

ამ რეცენზიებს, უხარისხობის მიუხედავად, რეალურად დიდი ზიანი მოაქვთ, რადგან ისინი ზოგიერთი სულწასული მუსიკოსის შემოქმედებას მათთვის სასურველ პროპაგანდას უწევენ. ასეთ რეცენზია „ნაღდია“, არც ერთ სიტუაციაში არ გიმტყუნებთ, შეგიძლიათ წერილი გაზეთიდან ამოჭრათ და სადაც ჯერ არს, იქ ააფრიალოთ: ნახეთ, ჩემს შესახებ რას წერენო. ვაი, რომ ეს ყველაფერი გროტესკი კი არა, ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ზოგიერთი ნეგატიური მხარის გამოელენაა, სამწუხაროდ, კრიტიკამ, როგორც ისტორიული მეცნიერების შემადგენელმა ნაწილმა, თავისი „ავი ზნე“ ამ სფეროშიც შემოიტანა და აქაც „მრუდე სარკის“ სიტუაცია შექმნა. ჩვენი მეცნიერების განკურნებისათვის კრიტიკის გამოჯანსაღებაზეც უნდა ვიფიქროთ, რადგან ჰეშმარიტების ძიება ორივეს ერთიდაიგივე გზაზე უხდებათ.

• • •

მუსიკისმცოდნეობისა და კრიტიკის ურთიერთმიმართების, ფუნქციების თანადამთხვევისა თუ ურთიერთგამიჯვნის შესახებ დიდი ლიტერატურა არსებობს. ცხადია, არსებობს მეცნიერება კრიტიკული

პათოსით და არსებობს კრიტიკაც, რომლის განაჩენს, ხედვას, მოვლენათა შეფასებას მეცნიერული ღირებულება გააჩნია, არსებობენ მუსიკისმცოდნეები, რომლებსაც არასდროს აუღიათ ხელში კრიტიკოსის კალამი და არიან კრიტიკოსები, რომლებიც თავს არ დებენ მეცნიერულ გამოკვლევებზე. უფრო ხშირად კი, განსაკუთრებით ჩვენს სინამდვილეში, მუსიკისმცოდნეები თავის თავში აერთიანებენ ორივე პროფილს. საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ბ. ასაფიევის დროიდან ბევრი გამოჩენილი მუსიკისმცოდნე კრიტიკოსიცაა და მეცნიერიც, პუბლიცისტიკის უბადლო ოსტატიც და ღრმა მეცნიერული გამოკვლევების ავტორიც. ვფიქრობ, რომ მოღვაწეობის ეს ორი მხარე გარკვეული თვალსაზრისით ერთმანეთს ავსებს, მუსიკისმცოდნე უდავოდ ძლიერია, როდესაც მას კრიტიკული ალღოც გააჩნია და მეცნიერული სიღრმეც.

და მაინც, უნივერსალიზმს ყველას ვერ მოსთხოვ, მით უმეტეს ვერ მოსთხოვ, მუსიკისმცოდნე „ყოვლისმცოდნე“ იყოს. ჩვენში კი ერთი და იგივე პირი მუსიკის ისტორიასაც ასწავლის და თანამედროვე მუსიკალური ცხოვრების მრავალფეროვან მოვლენებსაც ეხმაურება: თავს არ იზოგავს და თავის შეხედულებებს გამოთქვამს როგორც ეროვნულ, ისე ზოგადკაცობრიულ საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე, სერიოზულსა და საესტრადო მუსიკაზე, შემსრულებლობაზე, პედაგოგიკის და ფსიქოლოგიის საკითხებზე, წერს თეატრზეც და მიმდინარე მუსიკალური ცხოვრების სხვადასხვა პრობლემაზე. მეტის მეტი ხომ არ მოსდის?

როდესაც ყოველივე ამასთან ერთად მუსიკოსი პედაგოგიცაა, მაშინ მთელი მისი კრიტიკული მოღვაწეობა „ჰობის“ ხასიათს იძენს. ასეთი კრიტიკოსი ყოველი ახალი ოპუსით გულის ჭიას იხარებს (გამორიცხული არაა, რომ მისი ბიუჯეტისათვის გარკვეულ გასამრჯელოსაც ენიჭება ერთგვარი მნიშვნელობა), მაგრამ რა დააშავა მკითხველმა, რომელსაც აიძულებენ ზერელე ნააზრევს გაეცნოს და დრო დაკარგოს ყბადაღებული შემოქმედებების კითხვაზე? „პროფილი“ ადამიანს კი არ ზღუდავს, არამედ მთელს მის მოღვაწეობას მიზანდასახულობას სძენს. როდესაც ეკითხულობ რეცენზიას მევიოლინეს ხელოვნების შესახებ, უნდა ვიგრძნო, რომ კრიტიკოსმა კარგად იცის, რამდენი სიმი აქვს ვიოლინოს და რომ მის მიერ მოტანილი ცნობები არაა ამოკრეფილი რომელიმე სახელმძღვანელოდან. მე, პირველ რიგში, მოვითხოვ საქმიან განხილვას და მხოლოდ შემდეგ — აზრის გადმოცემის მხატვრულობას. ჩვენში კი ხშირად აქცენტები უმართებულოდაა გადატანილი: იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რედაქციებიც და მკითხველებიც აზრის გამოთქმის მოხდენილობას უფრო აღებენ ფასს, ვიდრე სინამდვილესთან მის შესაბამისობას. ამიტომ

ტემპერამენტული, ხატოვანი სიტყვა მსჯელობის პარადოქსული სტილი, მდიდარი ლექსიკა და აზრის მეტაფორული გამოთქმა არაპროფესიული განხილვის კომპენსაციად იქცევა. ამის გამოა, რომ თვით მუსიკოსებიც არც თუ ისე დიდ პატივს სცემენ კრიტიკას, რომელსაც მათთვის არ გააჩნია საქმიანი ღირებულება.

განსაკუთრებით რთული ვითარება იქმნება, როდესაც ისტორიაში შემოდის ცხელი მასალა, რომლის უკან დგას ცოცხალი კომპოზიტორი თავისი პირადული განწყობილებებითა და წარმოდგენებით, ხშირად კი — პრეტენზიებითაც. ასეთ შემთხვევაში ისტორიკოსი განწირულია, რადგან თავს ვერ ართმევს თავის უპირველეს ამოცანას — კეისარს კეისრისა მიუზღას, ამ მდგომარეობას კი ისტორიისა და კრიტიკის სინკრეტიზმი და კრიტიკისადმი ჩვენი გაორებული დამოკიდებულება იწვევს. მუსიკალური კრიტიკის არსებობას ჩვენში ურიგდებიან როგორც გარდაუვალ ბოროტებას და ყოველ ღონეს ხმარობენ მის მოსათვინიერებლად — აიჩემებს ხოლმე ესა თუ ის კომპოზიტორი რომელიმე მუსიკისმცოდნეს და აიძულებს ოდები შეთხზას მის შესახებ. ბევრს ვწერთ კრიტიკის აუცილებლობაზე, მაგრამ პრაქტიკულად მას ისეთი პირობები შევუქმენით, რომ ენა მთლიანად ჩავაგდებინეთ. კრიტიკა მიგვაჩნია პრესტიჟის დაუძინებელ მტრად. კულტურის საერთო ნაკლოვანებებზე ისეთნაირად ვწერთ, რომ ადრესატი ოსტატურადაა შენიღბული: ვისაც რა ნებავს, ის წარმოიდგინოს. თუ ვინმე ისე გათამამდება, რომ რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების რაიმე ხარვეზზე მიუთითებს, ყველაფერს იღონებს, რომ კრიტიკული აზრი ჭათინაურებით გააწონასწოროს და საბოლოო ჯამში ავტორს ასიამოვნოს. კრიტიკის შიში, როგორც ჩანს, გადამდები სენია და ახალგაზრდობა ისევეა ამით დაავადებული, როგორც უფროსი თაობა. კარგი ვაჟკაცი უნდა იყო, რომ პირზე რძეშეუმშრალ „კომპოზიტორს“ რაიმე შენიშვნა აკადრო, მხარდამჭერიც არ აღმოგაჩნდება და ისეთ ღღეს დაგაყრიან, მეორედ ამ შეცდომას ალარ გაიმეორებ.

ცხადია ისიც, რომ ქართულ მუსიკაში ბევრი უსახური და უდღეური ნაწარმოებიც მოგვეპოვება. კრიტიკა წარმოადგენს ასეთი პროდუქციისაგან საზოგადოების დაცვის ერთადერთ საშუალებას, მაგრამ ამ საშუალების გამოყენებას გმირული სულისკვეთება სჭირდება. მძაფრი კრიტიკული წერილი ჩვენს დროში უფრო ავტორის გამოუცდელობაზე მეტყველებს, ვიდრე განსაკუთრებულ ტემპერამენტზე.

ჩვენი უპირველესი საზრუნავია შევეჩვიოთ დიალოგს ხელოვნების შესახებ, რადგან იგი მუსიკის გააზრების ერთადერთი საშუალებაა. და ბოლოს, თვით კრიტიკული ლიტერატურა უნდა შეფასდეს

არა მისი „ლიტერატურული“ ღირსებებით, არამედ ღირებულების სწორად ამოცნობის, მისი მნიშვნელობის ზუსტად დადგენის უნარით.

ჩვენში მუსიკალური კრიტიკის უმთავრესი სახეობა რეცენზიაა, რომელიც ამა თუ იმ მოვლენის კვალდაკვალ ჩნდება და თავის თავზე იღებს მის შეფასებას. რეცენზიის ჟანრი კი (ჩვენში არსებულ ვითარებაზე მოგახსენებთ) — ოდაა. რეალური ღირებულების გადაფასება ერთი და ორი კრიტიკოსის პირად ნაკლოვანებას როდი წარმოადგენს. იგი ჩვენში კრიტიკული აზროვნების თანდაყოლილი სენია, რომელიც მოგვდევს 30—40 წლებიდან, ე. ი. არსებითად ჭართული მუსიკალური კრიტიკის პირველი ნაბიჯებიდანვე. იმ წლების ნაწარმოებთა უმრავლესობა დროის ულმობელმა ჭიამ გახრა, მაგრამ როდესაც მაშინდელ კრიტიკულ წერილებს ეცნობი, არ იცი, იცინო თუ იტირო. შინაარსითა და ფორმით, საოცარი გულუბრყვილობით და უმეცრებით, მართლაც რომ სასაცილოა, შედეგებით კი — სატირალი, რადგანაც იმთავითვე დაუმკვიდრა ჭართულ მუსიკალურ კრიტიკას ოდისა და სადღეგრძელოს ჟანრი. ამას ხელი შეუწყო საქმისადმი თვით პერიოდული პრესის მესვეურთა დამოკიდებულებამ, რომელთა მსჯელობა ერთგვარ ლოგიკას მოკლებული არ არის: რეცენზირებას თავისთავად საინტერესო მოვლენა იმსახურებს, მაგრამ თუ მოვლენა საინტერესოა და იმსახურებს საზოგადოებრივ ყურადღებას, მაშინ რა საჭიროა უარყოფით, ნაკლოვან მხარეებზე ყურადღების გამახვილება? ცხადია, ამ „გონივრულ“ მოსაზრებებთან ერთად არ ამხელენ ერთს, ფარულსა და ხშირად არსებით მიზეზს: რა საჭიროა ვინმე აიმხედრო და საბაბი მისცე ანალოგიურ სიტუაციაში შენზე ძვირი თქვას?

კრიტიკაში ოდის ჟანრის დამკვიდრებას ისიც განაპირობებს, რომ იგი არსებითად ემოციური რეაქციებით ხელმძღვანელობს და არა ჰეშმარიტების ძიების სურვილით (თუმცა ემოციურ რეაქციებს რადიკალურად ვერც დავუპირისპირებთ ჰეშმარიტების ძიებას — ემოციაც ხშირად ჰეშმარიტი ღირებულების გამოძახილია, ემოციურმა დამოკიდებულებამ, შესაძლოა, ჰეშმარიტების ძიებას, განსაკუთრებით, თუ ეს მუსიკას ეხება, ხელი შეუწყოს კიდეც). მაგრამ ხომ ცხადია, რომ ემოცია და კვლევა ერთმანეთს არ უდრის! ემოცია სუბიექტურია, პიროვნული და პირადული, იგი ავტორის განცდაა და ძნელია მის გულწრფელობაში ეჭვი შეიტანო. ის, რაც მთელ დარბაზს სუსტ ნაწარმოებად მოეჩვენა, ის, რამაც დამსწრე მუსიკოსებს ათქმევინა: რა მოსვლია ამ კაცს, რაც კი ღირსება გააჩნდა, ისიც დაუკარგავს და მხოლოდ თავის შეცდომებს იმეორებსო, ემოციურად განწყობილი ადამიანისათვის არავითარ როლს არ თამაშობს: მე კი,

ყველა დანარჩენისაგან განსხვავებით (ამის უფლებას ვერავინ წაართმევს), ეს ნაწარმოები სულ სხვაგვარად წარმომიდგენიათ. იძახეთ თქვენ ფიასკო: ხვალ გადაშლით გაზეთს და მორიგ ოდას წააწყდებით.

აქედან მოდის ერთი „უცნაურობა“, რომელიც ხშირად იჩენს თავს მოვლენათა მსვლელობაში: სულ ქებათა-ქება, თაყვანისცემა და პატივი, სადღესასწაულო რელაციები, სულ მორიგი გამარჯვებები და ამის პარალელურად, „უცნაური“ პარადოქსი: წარმოდგენა, რომელიც საფუძვლიანად შეაქეს, მაყურებელს ვერ იზიდავს და მოკლე ხანში რეპერტუარიდან ისე ქრება, რომ მის აღდგენაზე ლაპარაკიც კი მკრეხელობად ეჩვენებათ. დაწესებულება, რომელიც სანიმუშო „კერის“, „კულტურის სარდეს“ როლს თამაშობდა, იძულებულია მთლიანად გამოეთხოვოს მხატვრულ ხელძღვანელობას და რომ იტყვიან, ნოლიდან დაიწყოს საქმე. გახეთების ფურცლებზე სიტყვასაც არ ძრავენ იმ საესტრადო კოლექტივების წინააღმდეგ, რომლებიც წლების მანძილზე მშვიდად „დაბალხობენ“ პატივსა და მაღალ ჰონორარების სანუკვარ სარბიელზე, ერთ მშვენიერ დღეს კი დგება მათთან თავდაჭერილი გამოთხოვების ჟამი, ყოველგვარი სანტიმენტებისა და დაჰირებების გარეშე, დირექტორის მიერ „კაზიონური“ ენით დაწერილი ბრძანების საფუძველზე.

ნეგატიური პროცესის განვითარებას თავისი დრო და სივრცე სჭირდება. ძნელი დასჯერებელია, რომ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი საქმის დახშობა შეუმჩნეველი რჩებოდეთ იმ ადამიანებს, რომლებსაც ეს საქმე ასე თუ ისე ეხებათ. ისინი, ალბათ, გარკვეულ სიგნალებსაც იძლევიან. მაშ, რატომ დუმს კრიტიკა? რატომ დუმს გაზეთები? თვითეულ გაზეთში კულტურისა და ხელოვნების შესაბამისი განყოფილებაა. ჩვენ სხვისად ვკითხულობთ თვით პრესის თანამშრომელთა ინტერვიუებსა და წერილებს, ლექციებს, მოხსენებებს და თარგმანებს. განსაკუთრებული სამრავლით კი ისეთი ხასიათის მასალებს, ყველა ჰეშმარიტ პატრიოტს გულს რომ აუჩქროლებს, სიამაყის გრძნობას აღუძრავს. ეს საჭირო, მოქალაქეობრივი საქმეა. მაგრამ ასევე საჭირო და მოქალაქეობრივი საქმეა დროული გამოხმაურება იმაზე, რაც დღეს მრუდდება და რისი შველაც დღეს გაცილებით ნაკლები დაგვიჯდება, ვიდრე ხვალ, როდესაც ნეგატიური პროცესი გაღრმავდება და ძნელად აღმოსაფხვრელი გახდება.

აბა, განსაკუთრებით ჩვენი პრესის, ჩვენი კრიტიკის დამოკიდებულება საბალეტო ხელოვნებისადმი. მთელი ეპოქაა ჭაბუკიანის ხანა — 40-იანი წლების დასაწყისიდან 70-იანი წლების დამდეგამდე. ეს არის ქართული ეროვნული ქორეოგრაფიის ჩამოყალიბების, განვითარების, მისი დიდი გამარჯვებების ხანა — ალბეჭდილი დაუვიწყარი, ბრწყინ-

ვალე მოვლენებით. ეს იყო ქართული ქორეოგრაფიის ვარსკვლავების, საინტერესო სპექტაკლების, და ბოლოს, თვით ჰაბუკიანის შეუდარებელი ხელოვნების ზეიმი. მაგრამ თვით მზეზეც არის ლაქები და ამ ხანაშიც ყველაფერი როდი იყო ერთნაირი სიძლიერისა. იყო სპექტაკლები, რომლებიც უხეირო გამოდგა, იყო კლასიკური ბალეტების არც თუ დამჯერებელი ინტერპრეტაციები, იყო ხარვეზები პედაგოგიურ მუშაობაშიც (ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მუშაობასთან ერთად ვგულისხმობ ინტენსიურ მეცადინეობას დასის ყველა წევრთან), თავს იჩენდა დამდგმელი რეჟისორის სუბიექტივიზმიც სხვადასხვა სოლისტისადმი დამოკიდებულებაში, მაგრამ თავის დროზე ყოველივე ამაზე კრინტიც არავის დაუძრავს, იოტის ოდენა უპვიც არ შეუტანია ვ. ჰაბუკიანის საქმიანობის ღირებულებაში.

საკითხი ასე დაისვათ: შეუშლიდა თუ არა ხელს კრიტიკული აზრი ჩვენს დიდსა და სწორუპოვარ ქორეოგრაფს? ამბობენ, ჰაბუკიანი კრიტიკას ვერ იტანდა და ვინმეს მისი ნაკლოვანებანი რომ აღენიშნა, ძნელი წარმოსადგენია, საქმე რითი დამთავრდებოდაო. დამერწმუნეთ, მის მიმართ გამოთქმული პროფესიულად სარწმუნო შენიშვნები დიდ ხელოვანს მაშინვე რომ არც გაეზიარებინა, მათ თავის ვერმინდელ მუშაობაში მაინც გაითვალისწინებდა.

დღეს ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ უნაყოფოდ ვიმკითხაოთ, რა შედეგს გამოიღებდა კრიტიკა. სამაგიეროდ ვიცით, რა შედეგიც მოგვცა ყურის წყურებამ. 60-იან წლებში ბალეტმა დაკარგა თავისი პოზიციები. პარიზში მისი გასტროლები მარცხით დამთავრდა. პარიზი არც იყო საჭირო იმის დასადასტურებლად, რომ ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება დიდ კრიზისს განიცდის. ვ. ჰაბუკიანს თეატრი დაატოვებინეს. ეს ისტორია შეიძლება ჯერჯერობით ამით დავასრულოთ, მაგრამ, განა საკვირველი არაა, რომ პრესამ უფრო ადრე ვერ შენიშნა ესოდენ მკახე დისონანსით დამთავრებული „დაღმასვლა", სეისმოგრაფივით წინასწარ არ იგრძნო „მიწისქვეშა ბიძგები?"

ცხადია, იმის თქმა, თითქოს ნაკლოვანებებზე არაფერი იწერება, გადაჭარბებულია. კრიტიკულმა ტემპერამენტმა მაიძულა სუბიექტურად შემეფასებინა არსებული ვითარება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ყოველ მუსიკისმცოდნეს „ბალანსის" საოცარი გრძნობა გააჩნია: ნაკლოვანებას უმნიშვნელო ხარვეზის სახით აღნიშნავს, ისე, რომ მან საერთო ჯამში დადებითს არ გადააჭარბოს. ნაკლოვანება ისეთი მკრეხელო და უმნიშვნელოა (და თანაც ისეთი მობოდიშებითაა ნათქვამი), რომ მკითხველი მზადაა ავტორის მხარე დაიჭიროს და თქვას: შეცდომისაგან არავინაა დაზღვეული. თუ თქვენმა სათაყვანებელმა გუნდმა მოიგო და თქვენ დიდი აღფრთოვანებით აღწერთ მატჩს

მსჯელობას, არავინ დაგძრახავთ, თუკი მიუთითებთ გუნდის თამაშის ცალკეულ დეფექტებზე — უამისოდ კერძს პილპილი დააკლდება. მაგრამ, თუ გუნდმა წააგო და თქვენ ისევ ხოტბა შეასხით, მისტიკაში რომ არ გადავარდეთ, უნებლიედ დამარცხების მიზეზების ახსნა მაინც მოგიხდებათ. წარმოიდგინეთ, რომ მუსიკოსმცოდნეობა ამ ზღვარს სწორად გადადის და სწორედაც რომ პროფესიულ სიმწიფეს ამჟღავნებს ყოველგვარი მარცხის ავტორის სასარგებლოდ აღწერაში.

პროფესიონალები კი, კაცმა რომ თქვას, ძალიან თავისებური ხალხია და აზროვნების ასეთივე თავისებური, ჩვეულებრივ წოყვასთაგან გამორჩეული პრინციპულობა ახასიათებთ. შესაძლოა „პრინციპულობა“ ამ კონტექსტში სარკასტულად ჟღერს, მაგრამ სხვა შესატყვისს ვერ ვპოულობ. თუ პროფესიონალი კრიტიკოსი ვინმეს ან რაიმეს ეთაყვანება, მაშინ თავისი სათაყვანო ობიექტის ყოველ გამოვლენას კულტურის დიდ მონაპოვრად მიიჩნევს. საქმე ყირაზეც რომ დადგეს და აშკარა მარცხი განიცადოს, კრიტიკოსი თავის აზრს მაინც არ გადავა. ბარაქალა მის შეუპოვრობას, ბურჯიც ასეთი უნდა. ბარაქალა უნარს, გამოაცხადოს ღამე დღედ, შავი — თეთრად, ფუჭი — ნაყოფიერად და წყვდიადი — მნათობად, ასეთი კრიტიკოსი „სიტუაციდან თავს ყოველთვის დაიძვრენს; ბევრს ილაპარაკებს და არაფერს იტყვის, თქვენ თვითონ გაიძულებთ მიხვდეთ, „მატჩი რა ანკარიშით დამთავრდა“.

ამ შეუსაბამობას და უხამსობას ბევრი რამ განაპირობებს და, უპირველეს ყოვლისა ის, რომ მსგავსი მდგომარეობისათვის პასუხს არავინ აგებს: არც გაზეთი, სადაც მთელი ეს კონიუნქტურა იბეჭდება, არც შემოქმედებითი კავშირი, რომლის წევრიც გახლავთ თვით კრიტიკოსი და ბოლოს, არც თვით კრიტიკოსი, რომელიც ხვალ იმავე ხარისხის სხვა რეცენზიას შეთხზავს, თუნდაც წინამორბედისათვის მთელი საზოგადოების გულისწყრომა რომ ჰქონდეს დამსახურებული. დიახ, პასუხი არავინ აგო და საბოლოო ჯამში მხოლოდ კულტურამ წააგო, რომელმაც იმის შესაძლებლობა დაკარგა, ამ რეცენზიაში თავისი ავ-კარგის შესახებ ჭეშმარიტი მსჯავრი მოესმინა.

მუსიკალურ კრიტიკაზე სიტყვა იმიტომ გამიგრძელდა, რომ იგი პერმანენტულად კრიტიკულ მდგომარეობაში იყოფება. ჩვენს გაზეთებში დიდი რაოდენობით იბეჭდება სადღესასწაულო რეცენზიები ქართველი კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების წარმატებებზე შინ და გარეთ. ხშირად — სავსებით სამართლიანად, რადგან ქართულმა მუსიკამ ბოლო წლებში მართლაც ბევრი გამარჯვება იხეირა, რის შესახებ კრიტიკამ საზოგადოებას ინფორმაცია უნდა მიაწოდოს. მაგრამ ხშირია შემთხვევები, როდესაც კრიტიკოსი აშკარად სუსტს აქებს. ეს ისეთი სისუსტეა, რომლის მიმართაც ორი აზრი არ არსებობს. არა-

სოდეს დამავიწყდება ასეთი შემთხვევა: საოპერო თეატრში ერთ პრემიერაზე გახლდით. ნაწარმოები იმდენად სუსტი იყო, რომ მეორედ აღარ შესრულებულა. როდესაც წარმოდგენა დასრულდა, დარბაზში მყოფთ ტაში მაინც დაუკრეს — მართლაც ძნელია, კომპოზიტორსა და თეატრს პრემიერაზევე მკაცრი განაჩენი გამოუტანო. ჩემს გვერდით აღმოჩნდა ერთი მსახიობი ქალი, რომელიც გამეტებით უკრავდა ტაშს და თან მეუბნებოდა: ღმერთო, ეს რა საშინელება მოვისმინეთო! კრიტიკას უფლება არა აქვს ასეთ პერსონაჟს დაეშვაგვოს. კრიტიკოსის აზრი ხელშეუხები უნდა იყოს, მაგრამ თვით კრიტიკოსმა კარგად უნდა იცოდეს, რომ მისი მეოხებით ხდება ნაწარმოების საზოგადოებრივი შეფასება, ნაწარმოების ღირებულების დადგენა. ცხადია, ისევე, როგორც ყველაფერი ჩვენს სამყაროში, — თავად ღირებულებაც ცვლადთა რიგს მიეკუთვნება და შესაძლოა, მომავალში (თუკი ნაწარმოები იქამდე გაატანს) ამ ღირებულებაზე ჩვენი წარმოდგენები ძირფესვიანად შეიცვალოს. მაგრამ კრიტიკოსი თავის დროის წინაშე გულმართალი მაინც უნდა იყოს და მისი სიმაღლიდან მსჯელობდეს ნაწარმოების მნიშვნელობაზე. აშკარად სუსტის განდიდება — ეს უკვე კრიტიკოსის კერძო საქმე კი არ არის, არამედ მუსიკის სფეროში, თვით პრესის კომპეტენტურობისა და მისი პოზიციის გამოხატულებაცაა. თუ გაზეთს არ შეუძლია გამოაქვეყნოს მუსიკის შესახებ კვალიფიციური მოსაზრებანი, მაშინ ინფორმაციას დაჯერდეს, ნულა შეიჩრება შეფასებების ბუნდოვანსა და რთულ სფეროში. თუკი, ერთი მხრივ, ასეთი წერილების ბეჭდვის სურვილი გაჩნია, ხოლო, მეორე მხრივ, საშტატო განრიგი საშუალებას არ აძლევს რედაქციაში კვალიფიციური მუსიკოსი იყოლიოს, კეთილი ინებოს და შესაბამის დაწესებულებებსა და ავტორიტეტულ მოღვაწეებს დაუკავშირდეს გამოსაქვეყნებელი მასალის ავკარგიანობის დასადგენად. მაშინ თავიდან ავიცილებთ ისეთ პარადოქსს, როგორიცაა პრესის თამამი კრიტიკული დამოკიდებულება საშინაბოროტო, დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხების მიმართ და გაუთავებელი „ოსანა“, როდესაც ჯერი ხელოვნების საკითხებზე დგება.

საბოლოო მსჯავრის გამოტანა, ალბათ, კანონმდებლობის პრეროგატივაა. როდესაც საქმე გვაქვს ხელოვნებასთან, თავიდანვე უნდა შევეჩვიოთ იმ აბსოლუტურად ბუნებრივ აზრს, რომ ღირებულების მტკიცედ დადგენა შეუძლებელია. მისი გადაფასება ხშირად დროის მოკლე დისტანციაზეც ხდება და ამას წინ ვერაფერი დაუდგება, თვით საკანონმდებლო აქტიც კი. ამა თუ იმ ავტორის მიღწევის, ამა თუ იმ ქმნილების სარისხის აღსანიშნავად მრავალი სახის აღიარება არსებობს, მათ შორის საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი. შეიძლება ასეც მოხდეს — რომელიმე მხატვრულ ნაწარმოებზე თაობები აღი-

ზარდოს, შემდეგ კი აღმოჩნდეს, რომ ეს ნაწარმოები ამ როლისათვის შეუფერებელია. ყოველ დროს თავისი საკუთარი საზომი გააჩნია, თავისი დამახასიათებელი „სუბიექტივიზმი“, ღირებულებათა თავისებური შკალა და მათ ვერავითარი ხელოვნური ხერხი ვერ დაუშლის თავისი საკუთარი განაჩენის გამოტანას.

ადრე მიღებულ გადაწყვეტილებათა მიმართ ულმობლობა პროგრესის წინაპირობას წარმოადგენს. ყველა დროს უნდა გააჩნდეს უნარი — განსაჯოს თვით უმაღლესი ავტორიტეტის ავტორები და მათი ნაწარმოებები. მაშინ იგი უფრო ადვილად განთავისუფლდება ცრურწმენებისაგან და უფრო თამამად გადადგამს ახალ ნაბიჯებს. მაგალითად, ის, რაც ქართულმა კინემატოგრაფმა 40—50-იან წლებში გააკეთა, როგორც ჩანს, იმ დროის დიდი მიღწევა იყო. მაგრამ დღეს იმდროინდელ ფილმებს აღვიქვამთ არა მარტო ისტორიული თვალით (ესეც უნდა არსებობდეს, რომ რომელიმე მწვერვალზე ასულებმა მთელი პანორამის დანახვა შეეძლოთ), არამედ ჩვენი თანამედროვე სულისკვეთების, გემოვნების და ცხოვრებისეული გამოცდილების პოზიციებიდან. დღეს ამ მომენტებს გვერდს ვერ ავუვლით. ვრიგოლ კილაძის „განდეგილს“, ერთ-ერთ უპირველეს ქართულ სიმფონიურ პოემას, თავის დროზე გარკვეული მიმზიდველობა გააჩნდა და იმ შორეულ 30-იან წლებში ისე აღიქმებოდა, როგორც სიმფონიური აზროვნების დიდი მონაპოვარი. ნაწარმოები მაღალი ჯილდოთიც აღნიშნა. სამწუხაროდ, ამ გამორჩევამ მოსპო პოლემიკა მის გარშემო, მაგრამ გავიდა დრო და „განდეგილი“ ჩვენი მხატვრული კულტურიდან უკვალოდ გაქრა. კარგი იქნებოდა, თავის დროზე, როდესაც მას ჯერ კიდევ ასრულებდნენ, პოემა პროფესიულად გაეანალიზებინათ და პოლემიკა გაეღვივებინათ, კრიტიკული გრძნობისათვის იმპულსი მიეცათ. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძენდა კრიტიკული აზრი მნიშვნელობასა და ქმედითობას.

სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლება. ვფიქრობ, კომპოზიტორმაც და, საზოგადოდ, ჩვენმა მუსიკალურმა კულტურამაც წააგო, როცა თავის დროზე ო. თაქთაქიშვილის ოპერების გარშემო დისკუსია არ გაიშალა. ერთხელ „მინდიას“ შესახებ რამდენიმე კრიტიკული შენიშვნა გამოვთქვი. ჩემმა კოლეგებმა (და არა მარტო კოლეგებმა) ეს ნაბიჯი მკრეხელობად მიიჩნიეს: მე ხომ ხმა ავიმაღლე იმ ნაწარმოების წინააღმდეგ, რომელმაც საერთაშორისო აღიარება ჰპოვა და ბოლო დრომდე თანამედროვე ქართული საოპერო ხელოვნების მართლაც ყველაზე დამაჯერებელი მიღწევა იყო. მაგრამ საინტერესო ის გახლავთ, რომ თაქთაქიშვილის ოპერის ღირსებებს არც მე ვაყენებდი ეჭვქვეშ: უბრალოდ, ვთვლიდი (და დღესაც იმავე პოზიციაზე ვდგავარ), რომ ღირსებებთან ერთად ამ ოპერას საკმაოდ მნიშვნე-

ლოვანი ხარვეზებიც გააჩნია. ეს ხარვეზები იმისთვის კი არ აღმინიშნავს, რომ რომელიმე თეატრში „მინდიასათვის“ გზა გადაეღობა (ასეთ მიზანს, საზოგადოდ, არასდროს ვისახავ, ხოლო რაც შეეხება „მინდიას“, მისი ბედი ჩემს გარეშეც მშვენივრად იყო მოგვარებული), არამედ იმისათვის, რომ ამ ნაწარმოების ღირებულებაზე უფრო ზუსტი წარმოდგენა შემექმნა. ოპერა „მთვარის მოტაცებამ“ გაჟღერება ვერ მოასწრო, რომ თითქოს ჯადოქრული ჯოხი დაიქნიესო, ცენტრალურ პრესაში ამ ნაწარმოების შესახებ ერთი გამოჩენილი მუსიკოსის ქებათა ქება დაიბეჭდა. ჩემი აზრით, მან გამჭრიახი თვალითა და ყურით ბევრი რამ სწორად შენიშნა და შეაფასა. მაგრამ, სიმართლე რომ ვთქვა, მაშინვე არასრულად მეჩვენა სახელდახელოდ გამოთქმული მოსაზრებანი და ვფიქრობ, რომ ამ ნაწარმოების მიმართ ბევრი კრიტიკული შენიშვნის გამოთქმაც შეიძლება. მაგალითად, მიმაჩნია, რომ თაქთაქიშვილის ოპერაში საკმაოდ გამარტივებულია კონსტანტინე გამსახურდიას ჩინებული რომანის პრობლემატიკა, რის შედეგად შემოქმედების ცენტრში სრულიად უსაფუძვლოდ, თარაშ ემხვარის ნაცვლად არზაყანი აღმოჩნდა; ძალიან გაუბრალოებულად მეჩვენება მოვლენათა ის ფინალი, რომელიც თაქთაქიშვილის ოპერას აგვირგვინებს — მას უფრო პლაკატურ-კონიუნქტურული არომატი ასდის, რომანი კი ასეთი ინტერპრეტაციისათვის არავითარ საბაბს არ იძლევა. არც ფოლკლორის უზომოდ ციტირების დიდი მოტრფიალე ვარ და, თუ ისტორიულ სიმართლეზე ვილაპარაკებთ, მიმაჩნია, რომ ავტორს სხვადასხვა დიალექტების ბალანსი უფრო ზუსტად უნდა დაეცვა.

სხვა ბევრი მოსაზრებაც შემიძლია გამოვთქვა „მთვარის მოტაცების“ გარშემო, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და მხატვრულ ღირსებებს უარვყოფ, არამედ იმიტომ, რომ ჩემი აზრით, რეალურ სიტუაციას ვერ გამოვხატავთ, თუ მხოლოდ საზეიმო ტონით აღვნიშნავთ ხელოვნების ნაწარმოების ხარისხს.

დიდი ხანია შევეჩვიეთ იმ აზრს, რომ ს. ცინცაძე ქართული მუსიკის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი, მისი ერთ-ერთი სერიოზული მეგზურია. ეს აზრი დაფუძნებული იყო კომპოზიტორის რეალურ წვლილზე, რითაც მან თანამედროვე ქართული მუსიკალური შემოქმედება გაამდიდრა, მაგრამ პირადად ჩემში სულხან ცინცაძის შემოქმედების მთელი რიგი მხარეები წლების მანძილზე უკმაობის გრძნობას იწვევდა. კომპოზიტორმა შექმნა VII და VIII კვარტეტები, ბალეტები „ანტიკური ჩანახატები“, „დალი და მონადირე“, ოპერა „განდეგილი“, რომლებიც კომპოზიტორისათვის მარცხად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, გამარჯვებადაც არ ჩამითვლია, რადგან მიმაჩნია, რომ ეს ნაწარმოებები არ შეეფერება მისი შესაძლებლობების

[illegible]

კრიტიკის მოვალეობას არ უნდა ეშინოდეს, იგი არ უნდა ცდილობდეს ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ ერთი, ყველაათვის სავალდებულო პოზიცია დააკანონოს. პრობლემების ძიებაში მთავარი საშუალების მოხმობით მიმდინარე შეფასება, რომელიც სასოგადოების გარკვეული ნაწილის, ამ შემთხვევაში კი 2—3 სპეციალისტის აზრის გამოხატვას, ჩვენს წარმოდგენაში საყოველთაო შეხედულების მნიშვნელობას იძენს. პრესას კი, სამწუხაროდ, მოვლენებისადმი დამოკიდებულების თავისი მოდელი გააჩნია. დადგინდეს სკანდალს, ბენებრივია, ეხმაურებიან. თუ გასტროლიორი გვეწვია, იმასაც თავისას მიეძღვნიან. ახალგაზრდობისადმი გულისხმიერება სახელმწიფოს კულტურული პოლიტიკის უმნიშვნელოვანეს პუნქტთაგანია. გარკვეული თვალსაზრისით ესეც განაპირობებს ყოველი ახალი მოვლენისადმი დადებით დამოკიდებულებას, შეწყნარებლობას მისი სუსტი მხარეებისადმი და ეს მაშინ, როდესაც ჭეშმარიტი გულისხმიერება უარყოფითის კარგასავან გარჩევას ნიშნავს. მხატვრული მოვლენების შეფასებისას პრესა ხშირად იჩენს გულუხვობას, რომელიც უპასუხისმგებლობას და უპრინციპობას ესაზღვრება. ერთ მაგალითს მოვიტან: „ლიტერატურულ გაზეთში“ დაიბეჭდა წერილი ფ. ღლონტის VI სიმფონიის შესახებ. ეს ნაწარმოები ავტორის უდავო წარმატებაა. მაგრამ ის, რაც ამ სიმფონიის მიმართ წერილის ავტორმა, პატივცემულმა ა. მაჭავარიანმა გამოთქვა, საზოგადოებრივი აზრის დეზორიენტაციის მაგალითად გამოდგება. ამ წერილში არსებითზე მსჯელობა ადგილს უთმობს უაზრო ფრაზების ტრიალს,

საიდანაც ძნელია რაიმე დასკვნის გამოტანა, გარდა ერთისა. სახელდობრ, იმისა, რომ ავტორი ვერცარ იოკებს მოზღვავებულ გრძნობებს და ყოველმხრივ ცდილობს მისთვის ესოდენ ძვირფასი ავტორის ნაწარმოების განდიდებას. ამიტომ წერილში ანალიზი შეცვლილია პირადი, და, უნდა ითქვას, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებული გრძნობების გამოხატვით. მსგავსი ოდა მკითხველს აიჭვებს, და ამდენად კომპოზიტორს ვნებს: თუ ყოველივე ეს მართალია და ღლონტის სიმფონია „ორგანიზებული ქაოსია“ (როგორც წერილის ავტორი გვარწმუნებს), რეალურად რა ღირებულება უნდა გააჩნდეს ასეთ „მუსიკას“?. საზოგადოდ, გადამეტებული ენთუზიაზმით შთაგონებული წერილები ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას არ აკლია, მაგრამ კიდევ კარგი, რომ ხშირად მათი ხარისხი თავიდანვე ზუსტად მიგვანიშნებს, რა ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. უფრო რთული ვითარებაა, როდესაც ენთუზიაზმი სერიოზულ კრიტიკულ წერილში გამოერევა, რადგან იგი ისე აღიქმება, როგორც საზოგადოებრივი აზრი.

კრიტიკულ აზრს მართლაც შეუძლია ისეთი ფსიქოლოგიური ეფექტი მოგვცეს, თითქოს იგი საერთო პოზიციას გამოხატავს. ასეთი სოლიდარობის ილუზია იმითაცაა მავნე, რომ სინამდვილეს არ შეესაბამება და იმითაც, რომ თავისთავად აბრკოლებს სხვა აზრს და მის ჩახშობასაც ცდილობს.

* * *

საბჭოთა ხელოვნება სოციალისტური საზოგადოების ხელოვნებაა და მისი მიზანი კომუნისტური საზოგადოების მშენებლის იდეურ-ზნეობრივი აღზრდაა, რაც კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს კიდეც მის შინაგან პოლემიკურობას, შინაგანი წინააღმდეგობების დაძლევას, აზრთა სხვადასხვაობას, სხვადასხვა სტილურ პოზიციას შორის ბრძოლას. აი, ეს გვავიწყდება ხშირად. გვავიწყდება, რომ გზა პროგრესისაკენ გზატკეცილი არაა და მუდამ უმოკლესი მანძილის გავლაც არ გულისხმობს. საზოგადოდ, პროგრესის და წინსვლის მისამართით სიტყვა „გზა“ საკმაოდ პირობითი ცნებაა, რადგან „გზა“ უკვე გაყვანილ-გაკვალულია, შეიძლება მოასფალტებულ-მობეტონებულიც. პროგრესი კი თვით ჭრის თავის სავალს და ამ „გზის“ ქმნადობაში ბევრი მოულოდნელობაცაა, ოღრო-ჩოღროც, ჩავარდნაც და უკან მობრუნებაც, დანაკარგებიც. და თქვენ წარმოიდგინეთ, საბედისწერო შეცდომებიც. ის, რაც მკვიდრდება, თვითდამკვიდრების ფაქტით იძენს კანონიერის სტატუტს. მაგრამ განა მონაპოვარი ყოველთვის ნამდვილია?

ქართული მუსიკის გზა იმდენად მოკლეა, რომ ისტორიული პროცესის არსის დასადგენად საკმაოდ მწირ მასალას შეიცავს, მიუხედავად რიგი საგულისხმო ფაქტებისა, იგი ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია, თითქმის სათავესაც ვერ გასცდენია, თვით ამ ფაქტების რაოდენობრივი სიმცირის მიზეზით კი არა, არამედ მათი ერთგვაროვნების გამო. ისინი „ერთი პრინციპის“ ვარიაციებად აღიქმებიან და მოკლებულნი არიან მოძრაობისათვის აუცილებელ შიდაპოლემიკურ სიტუაციას. მაგალითად, მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე გ. ჭაბუკიანი არსებითად აფუძნებდა მუსიკალურ-ჟორეოგრაფიული დრამის ერთ ტიპს, რომელიც ჯერ კიდევ „მთების გულში“ იპოვა და რომლის უველაზე წარმატებულ ნიმუშებად „გორდა“ და „ოტელო“ ითვლება. მხოლოდ თავის უკანასკნელ საინტერესო დადგმაში (რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტზე“ მოგახსენებთ) მან სცადა შეექმნა სრულიად ახალი ჟანრული თავისებურებების საბალეტო წარმოდგენა. რ. გაბიჩვაძემ მკვეთრად გაწყვიტა კავშირი წინამორბედ ბალეტებთან როგორც მუსიკალური სახეების, ენის, ინტონაციური წყაროების თვალსაზრისით, ისე წმინდა დრამატურგიული პრინციპებით. ეს გზა შემდეგში აღარ განვითარდა, რადგან მომდევნო ათწლეულში (პირობითად რომ ვთქვათ, გ. ალექსიძის მოღვაწეობის პერიოდი) ჩვენში სრულიად სხვა ტიპის საბალეტო ხელოვნება ცდილობს ფეხის მოკიდებას. სამწუხაროდ, მის დამკვიდრებას და „შემოქმედებით პოლემიკაში“ სრულფასოვანი კომპონენტის სახით შემოსვლას ხელი შეუშალა ახალი დრამატურგიის ფუნდამენტურმა სისუსტეებმა, რომლებმაც არ მოგვცეს საშუალება ეს სახეობა ახალი ტიპის საბალეტო ხელოვნების საყრდენად აღგვექვა.

ფალიაშვილის შემდეგ საოპერო დრამატურგიაში ახალი ტიპის დაფუძნების საკითხზე მხოლოდ „მინდიადან“ შეიძლება ვილაპარაკოთ. ამ მხრივ ბევრ საგულისხმო მომენტს შეიცავს ო. თაქთაქიშვილის სხვა ნაწარმოებებიც, რომლებმაც ეროვნულ ნიადაგზე ახალი საოპერო ტიპების ძიება აღნიშნეს („ორი ნოველა“, „მუსუსი“, „მთავარის მოტაცება“, „პირველი სიყვარული“). ერთმანეთს უპირისპირდება ეპოსი და ფილოსოფიური სიმბოლიკა („მინდია“), კლასობრივი ბრძოლით გამძაფრებული მწვავე სოციალური მოტივები („ორი ნოველა“ და „მთავარის მოტაცება“), გროტესკი და კლასიკური ნიმუშების სტილიზაცია („მუსუსი“ და „პირველი სიყვარული“). ეს ოპერები საგულისხმოა ეროვნული. კერძოდ, ხალხური სასიმღერო ტრადიციების გამოყენებით, მათდამი მიდგომის მრავალფეროვნებით. ყურადღებას იქცევს კომპოზიტორის დაჟინებული ცდა მოახდინოს ეროვნული ვოკალური ფორმებისა და კლასიკური საოპერო დრამატურგიული ტიპების სინთეზი, მისი სწრაფვა ტიპური მელოდიური ფორმები დატ-

ვირთოს ახალი თქმულებით (ეს ტენდენცია კი „აბესალომ და ეთერში“ იღებს დასაბამს და ქართული საოპერო ესთეტიკის ქვაკუთხედს ქმნის). ო. თაქთაქიშვილის ოპერები საგულისხმოა არიოზულ-სიმღერო ფორმებზე აშკარა ორიენტაციით, რითაც არსებითად „დაისის“ გზას ადგძელებენ. ახალ ვითარებაში „დაისის“ ტრადიციებზე ორიენტაციამ განაპირობა რ. ლაღიძის „ლელას“ წარმატებაც. საშუალება მისცა კომპოზიტორს გამოევლინა თავისი შესანიშნავი მელოდიური ნიჭი.

ზემონათქვამი ისე არ გამიგოთ, თითქოს ო. თაქთაქიშვილის და რ. ლაღიძის ოპერები უნაკლო ქმნილებებად მიმაჩნდეს იდეურ-შინაარსეული თუ წმინდა მუსიკალური ფორმის თვალსაზრისით. ამჟამად მე თვით ტენდენციაზე, ახლის ძიებასა და მის დამკვიდრებაზე გამახვილებ ყურადღებას. ამ კომპოზიტორებმა ოპერაში ბევრი ისეთი ახალი რამ შემოიტანეს, რაც ადრე ეროვნული მუსიკალური თეატრისათვის უცხო იყო. თვით ეს ტენდენციაა განსჯის ღირსი, რომ არაფერი ვთქვათ მის კონკრეტულ გამოვლენაზე, მთლიანად ოპერის ახალ დრამატურგიულ კონცეფციაზე, პოეტური საწყისის ისეთ ტრანსფორმაციაზე, რომელიც მას ახალ ხარისხში აიყვანს, სამეტყველო ენის რადიკალურ განახლებაზე და ა. შ.

ცხადია, მრავალფეროვნება მხატვრული პოლემიკის აუცილებელი წინაპირობა და ინტენსიური განვითარების საწინდარია. ო. თაქთაქიშვილისა და რ. ლაღიძის გარდა სხვა კომპოზიტორების დასახელებაც შეგვეძლია (უპირველეს ყოვლისა, შ. მშველიძისა და ა. კერესელიძისა). რომელთაც თავისი სიტყვა თქვეს საოპერო ჟანრში. მათი წვლილიც გასათვალისწინებელია, როდესაც საუბარია მთლიანად ქართული საოპერო შემოქმედების პანორამაზე. გფიქრობ, რომ ამ ჟანრის „მთავარი მოვლენები“ მომავალს ეკუთვნის, ის, რასაც მივაღწიეთ, წარმოადგენს „ოპერის“ როგორც ჟანრის ათვისების, მისი მრავალფეროვნებისათვის ბრძოლის შედეგს, ვგულისხმობ ამ ჟანრში ეროვნული თემატიკის, სიტყვისა და ინტონაციის, ვოკალური ფორმების დაფუძნებას. ეს არც ისე ცოტაა. მაგრამ მეტი გვმართებს: ქართული მუსიკალური თეატრის შექმნა. უკვდავმა „აბესალომ და ეთერმა“ სასწორი თეატრალიზებული ორატორიისაკენ გადახარა, რადგან იგი არსებითად ჩვენი ეროვნული კულტურის უპირველესი ფორმის — გუნდის წიაღში იშვა. ძნელია იმის წინასწარმეტყველება, თუ კიდევ რა პირველწყაროებს დაეყრდნობა კომპოზიტორული ფანტაზია მუსიკალური თეატრის პრობლემის გადასაჭრელად, ტრადიციულ ხელოვნებაში მოიძიებს ხერხებს თუ სხვა გზით წავა და გეზს თანამედროვე ფორმების შემოქმედებით ათვისებასა და გადახალისებაზე აიღებს. მაგრამ ერთი კი ცხადია: ძიება ქმნის „გზას“, ძიება შეად-

გენს ისტორიული პროცესის დედააზრს, ძიება არა მარტო გვაშორებს პირველი პოზიციისაგან, არამედ მისი დამკვიდრების, მისი დასაბუთების ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს.

ინსტრუმენტული ჟანრი ჩვენი ეროვნული კულტურის ბედნიერი ჟანრია. იგი მდიდარია ცოცხალი ნაწარმოებებით. საკმარისია დავასახელოთ ო. თაქთაქიშვილის, ს. ნასიძის, ა. მაჭავარიანის, ბ. კვერნაძის, ნ. გაბუნიას ვ. აზარაშვილის, ა. ბალანჩივაძის ინსტრუმენტული კონცერტები, რომლებიც დამკვიდრდნენ ესტრადაზე და ქართულ მუსიკას ბევრი წარმატება მოუტანეს. ცხადია, ეს ნაწარმოებები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან და თითოეულ მათგანს მისი შემქმნელის ინდივიდუალური ხელწერა გამოარჩევს. ა. მაჭავარიანის სავიოლინო და ვ. აზარაშვილის კონცერტი ალტისათვის სხვადასხვა ტექნოლოგიითაა დაწერილი—პირველი ტრადიციულით, მეორე — უფრო თანადროულით. ა. მაჭავარიანის კონცერტში უხვადაა გამოყენებული ხალხური ინტონაციები და რიტმები, მთლიანი მელოდიური სახეებიც (მაგალითად, სიმღერა „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი"), ვ. აზარაშვილის ნაწარმოებში უფრო მკაფიოდ ივრძნობა ორიენტაცია თანამედროვე „ზოგადინსტრუმენტულ" სტილზე. აქ შეიძლება შევნიშნოთ ჯაჭვური რიტმები, ტოკატურ-ეტიუდური მოძრაობა. ა. მაჭავარიანის კონცერტში მასალის განვითარება ტრადიციული დამუშავებითი ხერხებით ხდება. ვ. აზარაშვილთან უპირატესობა ეძლევა რიტმულ-ტემბრულ შეპირისპირებათა ხერხს, თანამედროვე ინსტრუმენტული აზროვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელ ოსტანატოებს — ძაბვის გაძლიერებისა და განვითარების ილუზიის შექმნის ერთობ აქტიურ საშუალებას. ამ კონსტრასტების სია შეიძლება გავაგრძელოთ და ამავე ხერხით შეგვიძლია ერთმანეთს დავუპირისპიროთ ს. ნასიძის, ა. ბალანჩივაძის, ნ. გაბუნიას და ო. თაქთაქიშვილის კონცერტები. ეს კონტრასტები ძიებათა დიდ დიაპაზონს მოწმობს. მაგრამ ჟანრის დინამიკა არსებითად არ არღვევს მისი შინაგანი მთლიანობის შეგრძნებას. უნდა ითქვას, რომ ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის განვითარების გზა არსებითად ევოლუციური იყო. აქ უფრო „ურთიერთდამატების" კანონზომიერება შეინიშნება, ვიდრე ტენდენციების პოლარიზაციისა. ქართული კონცერტი დღემდე ძირითადად იმ ტრადიციებს ეყრდნობა, რომელიც კლასიკურ-რომანტიკულ სტილში შემუშავდა და რაც უკვე საკმარისი აღარაა. მისი განახლებისათვის აუცილებელია ჟანრის ტიპოლოგიური სქემების დაძლევა, სახეთა ახალი სამყაროს დამკვიდრება. ბოლო დროის ტრადიციულ საკონცერტო ნაწარმოებებს შორის საგულისხმო მოვლენად მიმაჩნია ო. თაქთაქიშვილის მეორე სავიოლინო კონცერტი, რომელშიც კომპოზიტორმა საინტერესოდ გამოიყენა თავისივე ოპერის „მთვარის მოტაცების" მასალა.

იგი გამოირჩევა არა მარტო მუსიკის მაღალი ხარისხით, არამედ დრამატურგიის სრულყოფილებითაც. ნაწარმოები საინტერესოა, პირველ რიგში, სახეების მკაფიობით, განწყობილებების სიწრფელითა და სიღრმით. ერთი კია, როდესაც ნაწარმოების ხასიათის განსაზღვრისათვის სიტყვა „ტრადიციულს“ ვიშველიებთ, ეს უკვე ნიშნავს, რომ მუსიკაში ახალი ნაკლები სითამამით შემოჭრილა, ხოლო დამკვიდრებული გარკვეული თვალსაზრისით მეორდება, თუმცა ახალ სუნთქვას იძენს. სულ სხვანაირად აღვიქვამ ნ. გაბუნიას საფორტეპიანო კონცერტს. მიუხედავად იმისა, რომ უნაკლოდ არც ეს ნაწარმოები მიმაჩნია, მომწონს მისი არაშაბლონური, ჰეშმარიტად პიანისტური დრამატურგია, განსაკუთრებით, ნაწარმოების დასაწყისი, რომელიც თითქოს თავისუფალ იმპროვიზაციაში, პრელუდიერების პროცესში ისახება. კონცერტის პოეტური ნელი ნაწილი და ფინალის ტოკატურ-მოტორული პულსაცია არსებითად ეროვნულ ნიადაგზე საკმაოდ გავრცელებულ დრამატურგიულ ტიპს ამკვიდრებს, მაგრამ ნელი ნაწილის ინტონაციური გამომსახველობა მაღლდება სქემაზე და მას მეორეხარისხოვან მომენტად აქცევს. სქემა ყოველთვის ჰეშმარიტი შთაგონების მსახურია. ნებისმიერ გამომსახველობით ხერხსა და სტრუქტურას, პირველ რიგში, ინტონაციური შინაარსი ანიჭებს ღირებულებას, რაც მხატვრული პროგრესის ყველაზე თვალსაჩინო მომენტს წარმოადგენს.

ნ. გაბუნიას სავიოლინო კონცერტში კი სხვა ღირსებები შეინიშნება. მათ, ჩემი აზრით, ის განაპირობებს, რომ კომპოზიტორი არ ცდილობს ერთხელ ნაპოვნის დაუსრულებელ ექსპლუატაციას, სტილური შაბლონის გამომუშავებას (ერთია სტილური შაბლონი და მეორე — მთლიანი სტილი. ეს უკანასკნელი ნ. გაბუნიას მუსიკას არ აკლია). აი, კიდევ პრობლემა, რომელიც ჩვენში დისკუსიის საგანი არ გამხდარა, არადა, მას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება წმინდა პრაქტიკული თვალსაზრისით. შემიძლია მის ორ უკიდურესობაზე მივუთითო: კომპოზიტორი იმდენადაა დამოკიდებული გარე შთაბეჭდილებებზე, რომ იგი ყოველ ახალ ნაწარმოებში ახალი სტილური მანერით წარმოგვიდგება, იმისდა შესაბამისად, თუ ამჯერად ვინაა მისი კერპი. მეორე უკიდურესობა კი — ერთხელ ნაპოვნის დაუსრულებელი გამეორება გახლავთ, როდესაც კომპოზიტორი ვერ გასულა ამოჩემებული სქემიდან და ყველაფრის მასზე მორგებას ცდილობს. შემოქმედს სტილის ავკარგიანობის გრძნობა უნდა ჰქონდეს. მხატვრულობის მისაღწევად მან უნდა გაითვალისწინოს სტილის გაფართოებისა, თუ, პირიქით, „გარე ელემენტების“ განდევნით მისი მკაცრად შეზღუდვის აუცილებლობა. სხვადასხვა „მოტორული ჟანრის“ გადაყვანამ ტოკატურ პულსაციაში ქართულ მუსიკას გარკვეული სიახლეები მოუტანა: ერთი მხრივ, გაფართოვა მისი დინამიკური შესაძ-

ლებლობანი, მაგრამ ძალიან მალე სქემად და შაბლონად იქცა, რაც საფრთხეს უქადის ინტონაციური მასალის ინდივიდუალური ბუნების გამოკვეთას. სქემა ნიველირების საფუძველია, იგი საქმეს კი არ აადვილებს, პირიქით, ფრთებს უკვეცავს შემოქმედებით აღმაფრენას, აუ ტებს გამომგონებლობის უნარს, ძიებას გამოყენებით ცელის. ისმენთ რომელიმე კომპოზიტორის სიმფონიას და ამჩნევთ, რომ უნისონების ფაქტურაში მომაბეზრებელი სიზუსტითაა გადმოღებული შოსტაკოვიჩის ერთ-ერთი სიმფონიის ფაქტურა. ეს მარტო იმის შედეგად კი არ არის, რომ კომპოზიტორი შოსტაკოვიჩის ზეგავლენის ქვეშ იმყოფება. ეს უკვე შაბლონით აზროვნებაა, დაწერილის ავკარგიანობის შემოწმების უუნარობაა, არაკრიტიკული დამოკიდებულების, უფრო მეტიც, უპასუხისმგებლობის გამოვლენაა. კრიტიკას უფლება არა აქვს ამ შემთხვევებს წაუყრუოს, რადგან მათი ჯეროვანი შეფასების გარეშე შემოქმედებითი ატმოსფერო გაჭუჭყიანდება. მაგრამ თუ ამ ნაწარმოებში ამგვარი პლაგიატის გარდა სხვა რამ ღირსშესანიშნავიც მოიპოვება, ისიც უნდა აღინიშნოს, სამართლიანობა ობიექტურობას მოითხოვს. ამასთან უნდა ვირწმუნოთ თვით ჩვენი განსჯის პირობითობაც. დრო მას გადასინჯავს, დაადასტურებს ანდა უარყოფს, ე. ი. აუცილებლად თავისას იტყვის და ამით მოიხდის თავის ზნეობრივ ვალს.

• • •

კრიტიკული აზრის შესუსტების ნეგატიური შედეგებიდან ერთერთი უმნიშვნელოვანესი ისაა, რომ სრულიად უმწეო, სუსტი ან სადავო მოვლენა ხელოვნურად ინარჩუნებს პოზიციებს და იმტკიცებს კიდეც მას. თავის მხრივ, ეს წარმოქმნის ხელოვნების პროპაგანდის კიდევ ერთ ნეგატიურ კანონზომიერებას: დამკვიდრებული, აღიარებული, საზოგადოების ცნობიერებაში ასე თუ ისე შესული მხატვრული ნიმუში, მისი ღირებულების მიუხედავად, შემდგომი არჩევანის რეგულატორად გვევლინება. არ არსებობს აბსტრაქტული გემოვნება — იგი მუდამ კონკრეტულ ნიმუშებზე დაყრდნობით ყალიბდება. ის, რაც სამაგალითოა, კონკრეტულ მხატვრულ ქმნილებათა თავისებურებაა, საყოველთაოსა და კანონზომიერის სახით დამკვიდრებული ცნობიერებაში. ამიტომაცაა ასე საშიში აღიარებულის აბსოლუტიზაცია და მის მიმართ კრიტიკული დისტანციის დაკარგვა, მაშინაც კი, როდესაც საქმე დადებითს ეხება! არც დადებითი მოვლენა უნდა იქნას გაგებული, როგორც აბსოლუტური ჭეშმარიტება და აბსოლუტური ღირებულება, რომელიც გამორიცხავს მის საწინააღმდეგო სელას,

გამორიცხავს მხატვრული განზოგადების სხვა შესაძლებლობებს ადექვატური ესთეტიკური ღირებულების მნიშვნელობით. საზოგადოდ, ჭეშმარიტების კვარცხლბეკი მუსიკას უხერხულ მდგომარეობაში აყენებს და მისი განსჯის საშუალებას სპობს. რასაკვირველია, როდესაც საქმე ეხება დადებითს, კაცი კიდევ გამონახავს გასამართლებულ საბუთს. მაგრამ ჭეშმარიტად გროტესკული სიტუაცია მაშინ იქმნება, როდესაც მხატვრულად უსუსური გეევლინება სანიმუშოს სახით და პრეტენზიულად გვკარნახობს თავის პირობებს. სხვათა შორის, ასეთი „ფოკუსების“ დიდი გამოცდილება გააჩნია ესტრადას, რომელსაც ევოლუტური მიზნების განსახორციელებლად არაერთგზის ჩაუხშია თავისივე სინდისის შინაგანი ხმა. აიღებს, მაგალითად, რომელიმე საზოგადოებისგან მომღერალი და თავს დადებს საეჭვო ღირსების შლაგერის პოპულარიზაციაზე. სხვა პირობებში შეიძლებოდა საზოგადოების შლაგერი მისი ღირსების მიხედვით შეეფასებინა, მაგრამ ამ შემთხვევაში სიმღერას მხარში უდგას მომღერლის პოპულარობა, მისი საშემსრულებლო ნიჭი, ფართო მსმენელის სიმპატია საყვარელი მასხიობისადმი, ყოველივე ეს კი აძნელებს ჭეშმარიტი ღირებულების დადგენას. მაგრამ ასეთი ზიგზაგები მხოლოდ ესტრადისათვის არაა დამახასიათებელი. სუბიექტურმა მოტივებმა შეიძლება სცენაზე დაამკვიდროს ისეთი ურთულესი ჟანრის ნაწარმოები, როგორიც ოპერა გვაქვს. და არა მარტო დაამკვიდროს, არამედ აიძულოს კიდეც მუსიკოლოგთა თაობები ამ ნაწარმოების პროპაგანდისტების როლი შეასრულონ. სუსტსა და სადავოს პოზიციები განუმტკიცონ, გამოუსახველ მუსიკას ფართო საზოგადოების თვალში სანიმუშოს ავტორიტეტი დაუმკვიდრონ, და, ნებით თუ უნებლიედ, საზოგადოებრივი გემოვნების დაცემის ხელისშემწყობნი გახდნენ. წადი და, ამის მერე იქადაგე ამ მუსიკის სიაყვარგულზე. — ეს უკვე შეფასდება, როგორც დაპირისპირება აღიარებულ საზოგადოებრივ აზრთან, როგორც გამოხდომა, რომელშიც უმალ სუბიექტივიზმს დაინახავენ.

ზოგიერთი კრიტიკული აზრის გადაულახველ სიძნელეთაგან ზოგი შინაგანი სისუსტით აიხსნება და ზოგიც უფრო ზოგადი ფაქტორებით. მაგალითად, მუსიკალური შთაბეჭდილებების აღწერისას ხშირად გარკვეული წინააღმდეგობანი იქმნება განცდის რეალურ შინაარსსა და მის გადმომცემ ენობრივ რესურსებს შორის. ისეთი შემთხვევებიც გვხვდება, როდესაც განცდა უფრო მდიდარი და საინტერესოა, სიტყვიერი მასალა კი მას სისავსეს ვერ უნარჩუნებს. ცხადია, ასეთი ხასიათის წინააღმდეგობები კრიტიკის მდგომარეობას არ აადვილებს. მსმენელის გზას მუსიკისაკენ არა მარტო ამ უკანასკნელის რეალური ჟღერადობა განაპირობებს, არამედ ამ მუსიკის სიტყვიერი განმარტება-დახასიათებანი. ამიტომაც მუსიკის მცოდნემ ზუსტი შესატყვისი

უნდა უპოვოს მუსიკალურ სახეებს. მუსიკის მიერ აღძრულ წარმოდგენებს. ერთი სიტყვით, იგი თავისი ემოციების გადმოსაცემ ენას უნდა ფლობდეს. ეს პირობა მუსიკის პროპაგანდის ქმედითი საშუალებაა, მისი მეგობრების მომრავლების ნაცადი ხერხია. სამწუხაროდ, ამ იარაღს ჩვენი კრიტიკა დღეს დამაკმაყოფილებლად ვერ ფლობს.

საზოგადოდ, კრიტიკა სიახლისათვის, ახლის დამკვიდრებისა და განვითარებისათვის უნდა იბრძოდეს. ეს თავისთავად იგულისხმება, რადგან დღეს ჩვენ გვაინტერესებს ტრადიციის სახით მოღწეული ღირებულებიდან გადახრის გრადუსი და მის აქეთ გამოვლილი გზა. 50-იან წლებში ღირებულების საზომი ადრე დამკვიდრებულთან მსგავსება იყო, რის გამოც „ახალი" ხშირად რაიმე არსებითი სახეცვლილების გარეშე იმეორებდა ძველს. ფოლკლორული მასალის სიუხვე ნაწარმოების მთავარ ღირსებად მიიჩნდათ, მით უფრო, თუ პირველსაწყისი „არ მახინჯდებოდა". მუსიკაში დიდი ყურადღება ექცეოდა ე. წ. კლასიკური ტრადიციების გამოვლენას. ამ შემთხვევაში ჩვენი აღქმა გარკვეულ საყრდენს ჰპოვებდა და სტერეოტიპის წყალობით ამოცანას იადვილებდა. ამ შესატყვისობების გამოვლენა ის ერთადერთი რეალური შენაძენია, რითაც ქართულმა მუსიკალურმა კრიტიკამ იმხანად გაამდიდრა ჩვენი მუსიკალური აზროვნება. სხვა ყველაფერი არაკონტროლირებული და ძნელად დასამტკიცებელი ასოციაციების, მხატვრული წარმოსახვების სფეროს მიეკუთვნება. ამ სფეროში კი, როგორც ცნობილია, საქმე გვაქვს არა მუსიკასთან, არამედ აღმქმელ სუბიექტთან, მის ინტელექტთან, რომელიც საკუთრივ მუსიკალური კალაპოტიდან გადის და თავის საკუთარ სამყაროს ქმნის.

კრიტიკა ძალას მხოლოდ მაშინ შეიძენს, როდესაც მისი აზრი ნათქვამად არ დარჩება და შესატყვის მოქმედებას დაედება საფუძვლად. ჩვენი კრიტიკული ლიტერატურა ბევრ სად მოსაზრებას შეიცავს. მაგრამ ამ მოსაზრებათა რაოდენობა ათჯერ მეტიც რომ იყოს, იგი მდგომარეობას ვერ შეცვლის. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სხვადასხვა დაწესებულებების მეთაურნი თავს არ იწუხებენ კრიტიკული ლიტერატურის გაცნობით, ან აღიქვამენ მას როგორც ფაკულტატურ საკითხავს, დროის გატარების საშუალებას. ბევრჯერ დაიწერა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში მუსიკის სწავლების არადამაკმაყოფილებელ მდგომარეობაზე — მერედა რა? არაერთხელ აღნიშნულა, რომ პროპაგანდას ვუწევთ უხარისხო მუსიკას, განსაკუთრებით რადიოტელეხედვის ქსელით, თუნდაც იმიტომ, რომ აქ მისი რეპროდუცირება არავითარ ხარჯთან არაა დაკავშირებული. მერედა გამოსწორდა მდგომარეობა? მოსწავლეთა კერძოდ მომზადების ინსტიტუტი იმდენად მომძლავრდა, რომ იგი სერიოზულ საფრთხეს უქადის ჩვენს

წრეში პროფესიული ეთიკის დაცვას, უფრო მეტიც, მოსწავლე ახალგაზრდობის ეთიკურ აღზრდას. მერედა რა, მიიღო განა ვინმემ რაიმე ზომები? წლიდან წლამდე იზრდება საგუნდო მომღერლების სპეციალური მომზადების აუცილებლობა. ამის გარეშე ვერც კაპელის დაკომპლექტების საკითხს გადაეწყვეტთ და არც სხვა „სრულმეტრაჟიანი“ საგუნდო კოლექტივი გვეყოლება. ამ საკითხის მოუგვარებლობა კი ჩვენში შესაბამისი ჟანრის განვითარებას აფერხებს — მერედა სადაა პრაქტიკული ნაბიჯები?

კრიტიკა პასუხისმგებელი უნდა იყოს მის მიერ გამოთქმულ აზრზე. კრიტიკოსის უფლებაა თავისი რწმენის შესაბამისი მოსაზრება გამოთქვას, მაგრამ, როდესაც რომელიმე კრიტიკოსი სისტემატურად შაჯზე წერს თეთრიაო, პრესამ მას ან უნდობლობა უნდა გამოუცხადოს, ან კეთილი ინებოს და როგორღაც შეამოწმოს გამოთქმული აზრის სისწორე. უმისამართო კრიტიკა ჩვენი კრიტიკულ ლიტერატურის მოარულ სენად იქცა. მას იმდენი ფსიქოლოგიური უპირატესობა გააჩნია (უპირველეს ყოვლისა, განაწყენიანების საფრთხის აცილება), რომ ეს ინფექცია ძალიან სწრაფად ვრცელდება. თუ დაწერთ: „ესა და ეს ნაწარმოები შემოქმედებითი მარცხის აშკარა დადასტურებაა“ — თქვენი ხელით გამოთხრით დაუძინებელ მტერს. მაგრამ, თუ კი იტყვით, რომ ამ ბოლო ხანს ამა და ამ ჟანრში კარგ ნაწარმოებებთან ერთად სუსტიც გვხვდებაო — მეტი შანსი გექნებათ რისხვა თავიდან აიცილოთ. დარწმუნებული იყავით, რომ სუსტი ნაწარმოების ავტორად თავს არავინ მიიჩნევს და დამარცხებულში თავის კოლეგას ან უახლოეს მეგობარს წარმოიდგენს. ამ სიამოვნებას კი რა შეედრება, როდესაც შენ იმარჯვებ, ხოლო უახლოესი მეგობარი დამარცხებულია! მხატვრული შემოქმედება, თუ მას განვიხილავთ მისი ცალკეული წარმომადგენლის პოზიციიდან, აღიარებას მოითხოვს. კრიტიკა მათი თვითდამკვიდრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა. მხარდაჭერა ხშირად ისე ესმით, როგორც განუწყვეტელი „ოსანა“. მაგრამ თუ კრიტიკას მხოლოდ ხოტბაზე დავიყვანთ, მას აზრი გამოეცლება, მისი ფუნქცია რეკლამით შემოიფარგლება... არა, კრიტიკა ასეთ დამცირებას ვერ აიტანს. მით უმეტეს, რომ მხევლის როლი ავტომატურად ამოაგდებდა მას ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესიდან და თვითიზოლაციის მსხვერპლად აქცევდა.

კრიტიკას თავისი მეობის დამკვიდრება ესაჭიროება და ხშირად ამ სანუკვარი სურვილის განხორციელება მხოლოდ მის პოტენციურ ძალებზე არაა დამოკიდებული, არამედ კულტურული ცხოვრების ორგანიზაციასა და იმ პირობებზე, რომლებშიც კრიტიკული აზრია ჩაყენებული. კეთილი სურვილები გაცილებით ნაკლებს ნიშნავს, ვიდრე კონკრეტული სამუშაო პირობები. თუ კრიტიკას თვითგამოთქმის და

არჩევანის უფლება გააჩნია, იგი, ასე თუ ისე, კულმინაციებს მიაკვლევს და ამ შემთხვევაში სახოგადოებრივად სასარგებლო მუშაობასაც გასწევს. სიმართლე, როგორი მწარეც არ უნდა იყოს, ისეთი მორალური ძალაა, რომ მასთან შერკინება ძნელია. სიმართლე კრიტიკის ერთადერთი არგუმენტი და ერთადერთი იარაღია, მისი სიცოცხლისუნარიანობის ერთადერთი წინაპირობაა.

კულტურის აღმავლობის ერთ-ერთი დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს მის სხვადასხვა უბანზე მომუშავეთა რიცხობრივი ზრდა, შემოქმედთა რიგების ახალი ძალებით შევსება. პოტენციურად ნიჭიერს, განსაკუთრებით ჩვენს პირობებში, სრული უფლება ეძლევა თავისი შესაძლებლობები გამოავლინოს, თავისი წვლილი შეიტანოს საერთო კულტურულ აღმავლობაში. აღმავლობის კიდევ ერთი ნიშანდობლივი თვისება კულტურის პრესტიჟის ზრდაა. იგი როდი გამოიხატება მარტო კულტურის ავტორიტეტის ამაღლებაში და საერთო-საზოგადოებრივ მისწრაფებაში კულტურის მონაპოვართა დაუფლებისაკენ. ამის დადასტურებას წარმოადგენს კულტურის პროფესიული მუშაკების რაოდენობრივი ზრდაც.

სპეციალისტთა მომზადების სისტემა კი ისეა მოწყობილი, რომ უზრუნველყოფს კულტურის პროფესიონალ მუშაკთა რიცხვის ზრდას, მათ შორის ისეთ გამორჩეული პროფილისა, როგორიც არიან კომპოზიტორები, მწერლები, რეჟისორები, მხატვრები და სხვ. სამწუხაროა, მაგრამ ასეთ პირობებში საკმაოდ ხშირად საკმაოდ უღიმღამო „სპეციალისტთა“ ხარჯზე. კანონი კი ყველას თანაბრად იცავს და ვერავის აუკრძალავ თავისი ინტერესების გამოჭომაგებას. უზომოდ გაიზარდა კომპოზიტორთა კავშირის რიგები. ჩვენს ორგანიზაციაში პრაქტიკულად ყველას ვიღებთ, ვისაც ჯიბეში უდევს კონსერვატორიის დამთავრების მოწმობა, ის კი არა, ბოლო ხანს საშინელი ზეკდაწოლას განვიცდით „უმოწმობო“ თვითმარქვია კომპოზიტორებისაგან კავშირში მიღების გამო და თუ კომპრომისზე არ წავედით, ზოგიერთი სახელიანი კომპოზიტორი (ალბათ, მიხვდით: მეცნიერი, ან პირადი ანკაიშით ამოქმედებული) ცილისწამებასაც არ ერიდება და დემაკოვიურად აცხადებს — ახალგაზრდობას ხელოვნურად გზას უღობავთო. ეს იმიტომ, რომ დაეცა როგორც შეფასების, ისე შემოქმედის მოვალეობის მსაზღვრელი კრიტერიუმები. ერთ კომპრომისს მეორე მოსდევს. როგორც კი რაიმე არასაჭმიანი, არაპრინციპული მოსაზრებით ჩვენ თვითონ გადაეალთ სინდისის ზღვარს, მაშინვე სიტუაცია ჩვენს წინააღმდეგ შემოტრიალდება და თვითონვე ვხდებით საკუთარი უპრინციპობისა და სუბიექტივიზმის პირველი მსხვერპლნი. მიკერძოებულ მოსაზრებაზე, თვითმომატყუებელ რწმე-

ნაზე („კანონის დარღვევა ამ შემთხვევაში მიზნის მიღწევის ერთადერთი საშუალებაა") უფრო საშიში არაფერია. სწორედ ასეთი გადაწყვეტილებები ქმნის ქაოსს, უკანონობას. ხშირად ვიღაცის დაშოშმინება გსურს და — კანონს გადადიხარ, ხშირად პირადი დამოკიდებულება მოგაღებინებს გადაწყვეტილებას და — ამ შემთხვევაშიც არღვევ კანონს, ხშირად (ასეც ხდება!) უკანონო გარიგება იქცევა პრინციპად: „შენ-მე, მე-შენ", და ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი ფსიქოლოგიური მოტივი გაცდენს კანონის გზას.

კრიტიკა მგრძნობიარე ბარომეტრია და თავისებურად ითვალისწინებს კანონიერების დარღვევის საოცარ სიტუაციას. ისიც ცდილობს თავი ტყუილ-უბრალოდ არ აიტკიოს, უფლებამოსილი არ გაამწაროს და წყალქვეშა რიფებს გვერდი აუაროს. თუ თქვენ იმდენად უპრინციპო ხართ, რომ მდარე ღირსების ნაწარმოებს აძლევთ გზას საზოგადოებრივი სარბიელისაკენ, თუ თქვენ საეჭვო ღირსების შემოქმედი მიიღეთ კავშირში, თუ თქვენ „ვერ ამჩნევთ" უხამსობასა და უნიჭობას, რაღა კრიტიკასა თხოვთ ჯებირად აღიმართოს და გზა გადაუღობოს იმას, რაც თქვენს უპრინციპობას ეყრდნობა? თავად მოგისპიათ კრიტიკული აზროვნების პირობები და თუ ეს ასეა, ნურავისგან ელით დონ-კიხოტობას და თქვენ მიერ დაშავებულის გამოსწორებას. პირუთვნელი კრიტიკა, სურვილი და უნარი იმის თქმისა, რომ შავი-შავია და თეთრი-თეთრი, მუსიკოსებს არ გაგვაჩნია, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, ამ სასარბიელო სიტუაციას თვითონვე ექმნით მახსოვს, ერთი მუსიკალური დაწესებულების ხელმძღვანელი საშინლად ლანძღავდა თავის თანამშრომლებს და მათ პროფესიულად უსუსურებდა და სინდისგარეცხილებს უწოდებდა. დარწმუნებული ვარ მისი შეფასებების სისწორესა და მათს გულწრფელობაში. იმაშიაც დარწმუნებული ვარ, მადლიერი იქნებოდა, ვინმეს რომ მოეცილებინა მისთვის ასეთი მუშაკები. მაგრამ, როგორც კი თვით ეძლეოდა საშუალება გადაეწყვიტა თავისი ვაითანამშრომლების ბედი, იშვიათ მოქნილობას იჩენდა, იშვიათ უპრინციპობას იჩენდა და მათ თავგამეტებით იცავდა. ამით „კარგი კაცის სახელსაც" ინარჩუნებდა და ცხოვრებასაც იადვილებდა. არ მინდა ეს საქციელი მორალის პოზიციებიდან შევაფასო, საამისოდ ზუსტი ტერმინოლოგია არსებობს. მაგრამ მას წმინდა საქმიანი თვალსაზრისითაც არავითარი გამართლება არა აქვს. განა ასეთ „პოზიციას" თვით ამ ხელმძღვანელისათვის ზიანი არ მოჰქონდა? განა თვით მის პოზიციებს არ ასუსტებდა ამგვარი შემრიგებლობა? ერთი მითხარით, მაშ რაღა აზრი ჰქონდა მის ჩივილს? ეს ხომ თვალთმაქცობა იყო და მეტი არაფერი! აბა, რა აზრი ექნებოდა მის კრიტიკას? განა შეიძლება ასეთი „შემრიგებელი" შენს მოკავშირედ გაიხადო და იმედი იქონიო, რომ მხარს აგიბამს ბოროტებასთან

ბრძოლაში? კრიტიკა ამ შემთხვევაში ვერ ეტყოდა იმაზე მეტს, რაც თვით მან იცოდა. კრიტიკა მას ესაჭიროებოდა როგორც სამხედრო ხელმძღვანელობა, როგორც რიტუალი, სანახაობა, რომელსაც სიამოვნებით შორიდან მიაღევნებდა თვალს. პოტენციური კრიტიკოსი სულ მთლად გულუბრყვილო უნდა ყოფილიყო, ასეთ ანკესზე რომ წამოგებულიყო. როცა კრიტიკოსათვის აუცილებელ პირობებზე ვლაპარაკობ, მსგავს სიტუაციებსაც ვგულისხმობ.

უკვე ვთქვი, კულტურის მუშაკთა რიგები შესამჩნევად გაიზარდა-მეთქი. გაფართოვდნენ შემოქმედებითი კავშირებიც. ყველამ კარგად იცის, რომ კავშირის წევრთაგან „სოლისტად“ მთელი რაოდენობის 10—15 პროცენტი თუ გამოდგება, დანარჩენები კი კულტურის ქმნადობის თვალსაზრისით (მაპატიეთ ასეთი უხეში გამოთქმისათვის) გამოდიან „მიმანსის“ როლში. ეს ფონია, რომელიც დატენებულია საერთო დრამატურგიულ ნაგებობაში, მაგრამ ვერ ქმნის განსაკუთრებულ ღირებულებებს. უთქვამთ, ცუდად შრომა სჯობს უქმად ჯდომასო, მაგრამ აღწერილ სიტუაციას ეს შესანიშნავი ნაკეთი, სამწუხაროდ, არ მიესადაგება. ჯერ ერთი, მუსიკოსი, რომელსაც ამ გაერთიანებაში „მიმანსის“ როლი ხვდა, ცხოვრების სხვა უბანზე შეიძლებოდა „სოლისტი“ გამხდარიყო. მეორეც ის, რომ პრინციპი — კეისრისა კეისარსო — ავტომატურად არ ხორციელდება და ამიტომ არც ისაა ადვილი გასარკვევი, ვის რა ეკუთვნის. მაგრამ, „მიმანსის“ რომელიმე წევრს განა დააჯერებ, რომ იგი „სოლისტი“ არ არის?

ეს ამოცანაც თითქოს კრიტიკამ უნდა გადაწყვიტოს: ბოლოს-და-ბოლოს, განა ძნელია სოლისტებისა და მიმანსის ერთმანეთისაგან გარჩევა? ვაი, რომ ძნელია, შეუძლებლობამდე ძნელია, რადგან ამ რიტორიკულ კითხვას პასუხად არ მოჰყვება ჭეშმარიტების დადგენა. არა, ეს ის პასუხია, რომელზეც დამოკიდებულია მუსიკოსის სოციალურ-ეკონომიკური და ფსიქოლოგიურ-ზნეობრივი პრობლემის გადაწყვეტა. დამერწმუნეთ, კრიტიკის მდგომარეობა სახარბიელო არაა და დაცვის ეფექტური საშუალება, რომელსაც მან, სამწუხაროდ, მიაგნო — შეფასებების დაბალი კრიტერიუმია, შემწყნარებლობის და მოწონების განწყობაა. შიშით ნაკარნახევი ლმობიერება კი არაფრით უკეთესი არაა განუკითხავ სიმკაცრეზე. არც ერთი მათგანი რაიმე პრინციპით არ ხელმძღვანელობს, ორივე სუბიექტურია და ამრიგად, ჭეშმარიტების ნაცვლად სულ სხვა კერპს ემსახურება. ეს კერპი კი საბოლოო ჯამში ეგოისტური ინტერესების პირმშოა. ერთხელ გაგულისებულმა ავტორმა რჩევა მისცა კრიტიკოსს: თუ ძმა ხარ, ამიერიდან ნუარაფერს დაწერ ჩემზეო. სიტუაცია გასაგებია: როგორც ჩანს, კრიტიკოსმა მისი ნაწარმოების ისეთი ნაკლი აღნიშნა (ან ისეთნაირად აღნიშნა), რითაც გაწბილებული ავტორის გულისწყრომა დაიმსახუ-

რა. ამ უკანასკნელის შურისძიება კი იმაში გამოიხატა, რომ ვეტო დაადო მის შემოქმედებაზე კრიტიკოსის მოსალოდნელ გამოხმაურებებს.

ეთიკურ მხარეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ეშვგარეშეა, ასეთი რჩევა დიდი ტაქტით არ გამოირჩევა. ციტირებული ფრაზა მხოლოდ მაშინაა დასაშვები. როდესაც საზოგადოებას და, მათ შორის, მუსიკალურსაც. კრიტიკოსის დანიშნულებაზე, უფლებებსა და პასუხისმგებლობაზე საკმაოდ ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს. საქმე ისაა, რომ ავტორის მიერ საზოგადოების სამსჯავროზე წარმოდგენილი ნაწარმოები (შესრულებისა თუ გამოცემის სახით) არსებითად უკვე საზოგადოებრივ კუთვნილებას წარმოადგენს. სხვათა შორის, საზოგადოებას აზრის გამოთქმა მაშინაც შეეძლო, როდესაც ხელოვნების ახალ ნიმუშს იძენდა. მაგრამ ამ უფლებას იგი არც იმ შემთხვევაში კარგავს, როდესაც მუსიკა უკვე შესრულებულია და აღიარებული. ვერავინ დაუშლის საზოგადოებას მოახდინოს მის მიერვე ადრე გამოთქმული მოსაზრების რევიზია და უკუაგდოს კიდეც, თუ ახალ წარმოდგენებს არ შეესაბამება. სწორედ ამ ფუნქციების განხორციელება წარმოადგენს კრიტიკოსის პროფესიულ მოწოდებას. იგი ადგენს ამა თუ იმ მოვლენის ღირებულებას, განმარტავს ნაწარმოების რაობას. ცხადია, არავინაა დაზღვეული მცდარი მოსაზრებისაგან, ისევე, როგორც სუსტი ნაწარმოების შექმნისაგან. მაგრამ ამით არ იცვლება კრიტიკის ფუნქცია. ისევ კრიტიკოსები გაარკვევენ ამა თუ იმ მოსაზრების სისწორეს. მაგრამ ამისათვის საჭიროა დრო და მუსიკალური ნაწარმოების გამოცდა მუსიკალურ პრაქტიკაში. რასაკვირველია, კომპოზიტორს უფლება აქვს არ გაიზიაროს კრიტიკოსის შეხედულებები, მაგრამ თვით კრიტიკოსისათვის ამ გარემოებას არავითარი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს, რადგან კრიტიკოსი საზოგადოების წინაშეა პასუხისმგებელი და, მხოლოდ ამდენად — თვით შემოქმედის წინაშეც. ცხადია, შემოქმედი და საზოგადოება ერთმანეთს არ უნდა დაუპირისპიროთ. მაგრამ იმის გათვალისწინება კი გვმართებს, რომ კომპოზიტორის შეხედულება თავის მუსიკაზე შეიძლება დიამეტრულად საწინააღმდეგო იყოს იმისა, რასაც მასზე საზოგადოება ფიქრობს. კრიტიკოსი თავის პროფესიას უმტყუნებდა, მან რომ ორიენტაცია კომპოზიტორის შეხედულებებთან შესატყვისობაზე აიღოს. ასეთ შემთხვევაში კრიტიკოსი სრულიად არ იქნებოდა საჭირო და საზოგადოებაც კომპოზიტორის ნაღვაწის შეფასებისას თვით ავტორის წარმოდგენებით იხელმძღვანელებდა.

კრიტიკულ ნააზრევს ხშირად კრიტიკოსისვე წყალობით ენიჭება ავტორიტეტი და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში კრიტიკულ გამონათქვამს განსაზღვრავს არა მარტო მისი შეშმარიტე-

ბა, არამედ გამონათქვამის ავტორის ვინაობაც. გარდა ამისა, კრიტიკული შენიშვნის ღირებულებას ზომავენ იმითაც, თუ როგორი ტრიბუნიდან ითქვა იგი. ცნობილი საზოგადო მოღვაწის მიერ ავტორიტეტული გაზეთის ფურცლებზე ან ტელეეკრანიდან გამოთქმული კრიტიკული მოსაზრება საზოგადოებრივი აზრის მნიშვნელობას იძენს და მართლაც დიდ იდეოლოგიურ ძალად გვევლინება.

ცხადია, ამ გარემოებასაც ითვალისწინებენ. ამიტომაც ბევრი ავტორი კრიტიკულ გამონათქვამში თავისი შემოქმედების პროპაგანდის საუკეთესო საშუალებას ხედავს. ასეთი ავტორისათვის შესაძლოა, ღირებულია არა იმდენად კრიტიკული წერილის ჭეშმარიტება, რამდენადაც ტრიბუნისა და კრიტიკოსის პრესტიჟულობა და ის ეპითეტებიც, რითაც ნაწარმოებია შემკული. ადრეც თქმულა და ახლა ამაზე შესაძლოა, არცა ღირს სპეციალურად ყურადღების გამახვილება, რომ ჩვენი მუსიკოსების ნაწილს უფრო აინტერესებს უფლებამოსილ-აღიარებულ ავტორიტეტთა (მით უმეტეს, თუ ისინი დედაქალაქიდან არიან ჩამოსულნი) აზრი, გამოთქმული თუნდაც საკმაოდ ზერელე შთაბეჭდილების, ნაუცბათევი გაცნობის შედეგად, ვიდრე ადგილობრივი სპეციალისტისა და თანამდგომის დასაბუთებული და გულისხმიერი მსჯელობა.

იყო დრო, როდესაც პრაქტიკულად არც გვყავდა მუსიკისმცოდნეები. მათი გამოხმაურებანი ქართული მუსიკის პირველ ნიმუშებზე (20—40-იანი წლების ამბავს მოგახსენებთ) დღეს გვარწმუნებენ, რომ მუსიკისმცოდნეობის პროფესიონალიზაციასაც რამდენიმე ათეული წელი დასჭირვებია. ზრდის კანონი გახლავთ. ცხადია, ჩვენი მუსიკა იმხანად განსაკუთრებით იყო დაინტერესებული გამოხმაურებაში, თავისი არსებობის აღნიშვნაში, თუნდაც ეს „ზერელე" გაცნობის შედეგი ყოფილიყო. დღეს ვითარება არსებითად შეიცვალა: თვით ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეთა შორის არც ისე ცოტაა ისეთი სპეციალისტი, რომელსაც შეუძლია კვალიფიციური მოსაზრება გამოთქვას ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ. მართალია, მათი ხმა იძირება არაპროფესიონალთა გუნდში, რომელიც ჩვენი ყოველდღიური პრესის ფურცლებს დაპატრონებია და ხშირად ყალბ წარმოდგენებს გვიქმნის ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის თანამედროვე შესაძლებლობებზე. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც გვმართებს ხორბლისა და სარეველას თესლის ერთმანეთისაგან გარჩევა. პერიოდული პრესის კანონი ისეთია, რომ პირველი გამოხმაურება არსებითად უკანასკნელია და თუ ყველაზე საინტერესო მოვლენებზე პირველ გამოხმაურებას მხოლოდ სტუმრებს მივანდობთ, ძალიან უსამართლოდ და ძალიან უგუნურად მოვექცევით ჩვენს ახალგაზრდა კადრებს. კარგი პრობლემური წერილის შექმნისათვის საფუძველს შესაბამისი ქმნილება იძლევა. განა კარგი იქ-

ნებოდა, რომ იმ იშვიათ, საინტერესო ნაწარმოებებს, რომლებსაც ქართველი კომპოზიტორები ქმნიან, მხოლოდ გარე ძალები ასრულებდნენ და ქართველი არტისტები მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პროდუქციის ანაბარა რჩებოდნენ? ამას წინათ ერთმა კრიტიკოსმა შემომჩივლა: „ჩემი თანდასწრებით პრესაში ერთი დადგმის გაშუქებაზე ლაპარაკობდნენ. მოლაპარაკენი ერთხმად ჩათვალეს, რომ ნაწარმოები პროპაგანდისათვის აჯობებდა, თუ ამ დადგმაზე აზრს გამოთქვამდნენ ჩამოსულები. მართალი გითხრათ, გამოხმაურებას ვაპირებდი, მაგრამ ეს რომ გავიგონე, ჩემდა უნებურად გადავწყვიტე თავი შემეკავებინა და ამ მოვლენის შესახებ არაფერი დამეწერა“.

ამ კრიტიკოსს არ ვამართლებ, რადგან თვით მოვლენის ინტერესებიდან გამომდინარე, მას პროფესიული სინდისი ამბიციაზე მაღლა უნდა დაეყენებინა. თუნდაც იმიტომ, რომ ჩამოსულ სტუმართან შედარებით, იგი უფრო გულდასმით შეისწავლიდა დადგმის რაობას, მოცულ კულტურულ კონტექსტს გაითვალისწინებდა, რაც ნებისმიერი სტუმრისთვის თითქმის დაუძლეველი ამოცანაა (ამიტომაცაა, რომ გერმანელებზე უკეთ მათი კულტურა არავინ იცის, ფრანგებზე უკეთ — ფრანგული, რუსებზე უკეთ — რუსული და ა. შ.).

სულ სხვა საქმეა, რომ კულტურა მუდამ იქნება დაინტერესებული სხვათა გამოხმაურებაში, რადგან უცხოსგან აღიარება — ეს უკვე ღირებულების დადასტურებაა ეროვნულზე უფრო ფართო მასშტაბით. მივესალმებით ყოველი არაქართველი სპეციალისტის აზრს ჩვენს კულტურაზე თუნდაც იმიტომ, რომ შეფასების სისწორისდა მიუხედავად, ეს აზრი ცოცხალ დაინტერესებას, მის ავ-კარგში გარკვევის სურვილს გამოხატავს. მაგრამ ადგილობრივი და თუნდაც „ცენტრალური“ აზრის ხელოვნური დაპირისპირება ხელს უშლის ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის წინსვლას და ავტორიტეტის ამაღლებას.

სამწუხაროდ, მუსიკოსებს კრიტიკისადმი ხშირად მომსმარებლური დამოკიდებულება აქვთ და არა ისეთი, როგორიც უნდა ჰქონდეს ჭეშმარიტების მაძიებელ იმ ადამიანს, რომელიც მიისწრაფვის სხვისი ინტერპრეტაციის მეშვეობით კიდევ უფრო ღრმად ჩაწვდეს თავისი შემოქმედების არსს, ძნელია თავიდან ავირიდოთ სუბიექტური დამოკიდებულება კრიტიკის მიმართ. მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც სუბიექტურს თავისი სახელი უნდა დაერქვას და ჩვენივე სამომხმარებლო დამოკიდებულებით ხელოვნურად არ უნდა შევზღუდოთ კრიტიკის ასპარეზი. კრიტიკა თავის პოზიციებს შეასუსტებს, თუკი ხელს აიღებს საკუთარი თავის განსჯაზე. მკაცრი და დაუნდობელი კრიტიკის კი არ უნდა გვეშინოდეს, არამედ ისეთი კრიტიკისა, რომელსაც ჭეშმარიტების ძიება შეუწყვეტია და მხოლოდ ფსიქოლოგიურ ორიენტაციებს მინდობია.

თავი VI

მუსიკალური აღზრდა. სპეციალიზებები, მოყვარულები. მუსიკალური ცნობიერება

ჩვენი მუსიკალურ-აღმზრდელობითი მუშაობის ნაკლი ის გახლავთ, რომ მოსწავლეებს არსებითად ვაწვდით ცნობების გარკვეულ რაოდენობას და ნაკლებად ვზრუნავთ მათში საკუთრივ კრიტიკული აზროვნების განვითარებაზე. ახალგაზრდობას უნდა გავაცნოთ არა მარტო ღირებულებანი, არამედ დავეხმაროთ დამოუკიდებელი პოზიციის გამომუშავებაში, პოზიციისა, რომელსაც მათი პოლემიკური უნარი დაეფუძნება. ახალგაზრდას ბრძოლა უნდა შეეძლოს მნიშვნელოვანი ღირებულებისათვის, მისი დაცვა, ღირებულებათა შორის საუკეთესოს ამორჩევა. ამის მიღწევა კი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ახალგაზრდა ადამიანი რაიმე მოვლენას „გაითავისებს“ და მისი ბედის მიმართ პასუხისმგებლობის გრძნობა გაუჩნდება, როდესაც კრიტიკული დამოკიდებულება მყარ საფუძველს დაემყარება, სხვა რიგის მოვლენათა მიმართ შინაგანად გამართლებული და გაკვეული მიზანშეწონილებით ნაკარნახევი იქნება.

ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში მუსიკის სწავლება ორ ძირითად მიზანს უნდა ისახავდეს: ერთი მხრივ, მოსწავლეთა მცირე კონკრეტულ ნაწარმოებთა შესწავლას და, მეორე მხრივ, მათში მუსიკის გაგების უნარის გამომუშავებას. ეს ამოცანა წარმატებით გადაწყვეტება მხოლოდ მაშინ, როდესაც სკოლებისათვის დამუშავდება შესაბამისი პროგრამები და როდესაც გვეყოლება ისეთი მასწავლებლები, რომლებიც ამ პროგრამის ცხოვრებაში გატარებას შეძლებენ. მაინც რა მოეთხოვება ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის აღზრდილს მუსიკალურ ინტელექტს? უპირველეს ყოვლისა, სმენა, მუსიკალური მეხსიერება, მუსიკალური ფორმის, თუნდაც მისი შედარებით სადა სახეობების გრძნობა. მასვე მოეთხოვება მშობლიური ფოლკლორის ცოდნა, მონაწილეობის მიღება ცალკეული ნიმუშების შესრულებ-

ში. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის აღზრდილმა უნდა იცოდეს მუსიკის ისტორიაც. თუნდაც მცირე გამოჩენილი წარმომადგენლების და მთავარი მიმდინარეობების ფარგლებში. ყველაფერი ეს ელემენტარულ ცოდნათა რიგს მიეკუთვნება, მაგრამ ჩვენ მოსწავლეებს თვით ამ „ელემენტალურსაც“ ვერ მოვთხოვთ, რადგან არ გაგვაჩნია მუსიკალური აღზრდის ერთიანი სისტემა, ერთიანი პროგრამა, არა გვყავს კვალიფიციური პედაგოგიური კადრები, არ არსებობს მუსიკის ისტორიის შესაბამისი სახელმძღვანელოები, ხალხური სიმღერის კრებულები. მოსწავლე ახალგაზრდობას დიდ შემწეობას გაუწევდა კაბინეტებზე ჩაწერილი სპეციალური მუსიკალური პროგრამები და ლექციები, რომლებშიც გააცნობდნენ მათ მუსიკალური ნაწარმოებების ფორმისა და სტილის თავისებურებებს, გამომსახველობის მთავარ შემადგენელ ელემენტებს. ძნელია? დამერწმუნეთ, არა! ამისათვის საჭიროა, რომ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიისა და თეორიის კათედრების პედაგოგებს სამეცნიერო დატვირთვაში ჩაეთვალოს ამ მასალის მომზადება. ეს უკეთესი იქნებოდა, ვიდრე იმ შრომების მომრავლება, უქმად რომ იმტვერებიან ბიბლიოთეკის თაროებზე.

განა ძნელი წარმოსადგენია, თუ რა შედეგს მოგვცემდა სწავლების პრაქტიკაში დანერგილი აღზრდის ასეთი ფორმა, როგორ დაეხმარებოდა იგი ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლას მუსიკის სწავლებაში და, საერთოდ, მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეში? ასეთი მეთოდის დანერგვა, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია სოფლებში, საქართველოს მცირერიცხოვან და მიყარდნილ დასახლებულ პუნქტებში, სადაც ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლები მოკლებული არიან საშუალო კვალიფიკაციის სპეციალისტებსაც კი. ეს საქმე მხოლოდ მაშინ მოგვარდება, როდესაც ჩვენ თვითონ ვირწმუნებთ ამ საკითხის ოპერატიული მოგვარების აუცილებლობას.

და მაინც, ყველაზე რთული პრობლემაა სათანადო პროფილის მუსიკოს-პედაგოგების მომზადება. ამისათვის კი უფრო რენტაბელურად უნდა გამოვიყენოთ ჩვენს ხელთ არსებული სიმძლავრეები და სამუსიკო სასწავლებლების ბაზაზე (საქართველოში მათი საერთო რიცხვი თორმეტს აღწევს), აღვზარდოთ სათანადო კვალიფიკაციის „მრავალპროფილიანი“ მუსიკოსი-პედაგოგები, რომლებიც შეძლებენ მოსწავლეთა გუნდების ხელმძღვანელობასაც და მათთვის აუცილებელი თეორიული და ზოგადისტორიული ცოდნის მოწოდებასაც. ცხადია, ამ საქმის წარმატებაც დამოკიდებულია დაინტერესებაზე, მოწადინებისა და აუცილებლობის შეგნებაზე. კულტურის დარგში ნაკლოვანებათა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყარო ჩვენი მოვალეობებისა და უფლებებისადმი უინიციატივო დამოკიდებულებაა. ძალიან ხშირად

ჩვენ ვერ ვიყენებთ იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც კანონს გაუთვალისწინებელი დარჩა (უფრო ზუსტად, რამაც თავი იჩინა დროთა განმავლობაში). კიდევ უფრო ხშირად ვარღვევთ ძირითად კანონებს კეთილსინდისიერი ფასადის ხარჯზე. „აუტკივარ თავს ნუ აიტკივებ!“ — ამ საკმაოდ ორაზროვან რჩევას ზეკარბი რწმენით მივყვებით იქ, სადაც, პირიქით, რისკი და ცდაა საჭირო. საკუთარი უნიათობის გასამართლებლად არ ვერიდებით ხოლმე წარუმატებლობის და აშკარა ჩავარდნების გადაბრალებას ე. წ. „ობიექტურ მიზეზებზე“. ასეთ პირობებში ყველა ერთნაირად დამნაშავეა. ანუ ყველა ერთნაირად უდანაშაულოა. წაგებული კი მხოლოდ საქმეა.

ასეთნაირად შეიძლება შევაფასოთ მუსიკალური განათლების დარგში არსებული მდგომარეობა. ვის შეუძლია იმის უარყოფა, რომ ამ სფეროში ბევრი სამაგალითო წარმატებაცაა. საკმარისია შევადაროთ ის, რაც დღესდღეობით გაგვაჩნია იმას, რაც უწინ იყო. ეს განსხვავება დიგვიდასტურებს დიდ წინსვლას, ახალი ზღუდეების გადალახვის უნარს. მაგრამ დღეს უკვე ამით აღარ შეიძლება დაკმაყოფილება, ცხოვრებას ახალი პრობლემები მოჰყვება და ჩვენც უნდა ვიხელმძღვანელოთ ამ ახალი ვითარებით. უნდა ვიღწვოდეთ ახალი ზღუდეების დასაძლევად. ჩვენს ზოგადსაგანმანათლებლო და სპეციალურ სამუსიკო სკოლებში ბევრი რამაა გასაკეთებელი თანამედროვე მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად. ჩვენ კი ხშირად ინერციით ვცხოვრობთ. ამის გამო სულ უფრო ნაკლებ მოსავალს ვიმკით. მაშასადამე, საჭიროა არსებული პირობების ობიექტური ანალიზი და მათი გამოსწორება.

მუსიკოსებს ერთი საშიში სენი დაგვჩემდა: შეჩვეულა ისე გვაბრმავებს ხოლმე, რომ გვიჩლუნგდება ინტერესი „მთელი კონტექსტისადმი“, უთავბოლოდ ვტკბებით სულ ერთი და იგივე ვარსკვლავების წარმატებით. შეჩვეულა — გამონაკლისია, უკიდურესობაა, ხშირად, შესაძლოა ბედის შემოხვევითი გაღიმებაა. ელისო ვირსალაძე ჩვენი სათაყვანო ხელოვანია, მაგრამ დიდი შეცდომა იქნებოდა, მის მიხედვით რომ შეგვეფასებინა თანამედროვე ქართული პიანიზმის დონე. ე. ვირსალაძის შემთხვევაში თავისი როლი შეასრულა განსაკუთრებულმა პირობებმა (თანდაყოლილმა ბრწყინვალე ნიჭმა, რომელიც მრავალმხრივიც იყო და ბავშვობიდანვე შეხამებულიც მიზანდასახულობასთან, დიდი ტრადიციების ოჯახმაც. და მისმა კავშირებმაც ჩვენი ქვეყნის საუკეთესო მუსიკოსებთან, ელისოს მეცადინეობამ გამოჩენილ პიანისტებთან და სხვ.). არა, ელისო ვირსალაძის შემთხვევა განსაზოგადებული მაგალითი არაა.

ერთ რომელიმე სკოლაში ერთმა ენთუზიასტმა შეიძლება შესანიშნავი გუნდიც შექმნას, მაგრამ სხვა 1000 სასწავლებელში საქმე გატი-

ალდეს. ჩვენ კი შევაშტერდებით მაინც და მაინც ამ ერთ სკოლას, უთავბოლოდ დავიწყებთ მისი მიღწევების განდიდებას და უზომოდ გავბუქავთ კიდეც მის წარმატებას ჩვენი მოღვაწეობის წარმოსაჩენად. ამ პირობებში ჩვენც და, სამწუხაროდ, სხვებსაც ავიწყდებათ, რომ ერთი სკოლის გამარჯვებები ვერ აანაზღაურებს სხვა სკოლების დანაკარგებს. თითქმის ყველას გვესმის ეს ანბანური ჭეშმარიტება მაგრამ მაინც ნაკლოვანებათა მიჩქმალვას არ ვერიდებით, ოღონდ კი დავფაროთ ჩვენი საკუთარი უნიათობა. დღეს კი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ე. წ. „საერთო დონე", რადგანაც იგი განსაზღვრავს ცხოვრებას, ყოველდღიურობას და, სხვათა შორის, მომავალსაც. მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა ვიქონიოთ განსაკუთრებულის გამოჩენის იმედი, თუკი საერთო დონეს ავწევთ, თუკი დავიცავთ ნიადაგს გამოფიტვის საშიშროებისაგან. ხვალინდელი დღისათვის ზრუნვა არსებითად საერთო დონის მოწესრიგებაა, ბრძოლაა მუშაობის შესაფერისი პირობების შესაქმნელად.

თითქოს დიდი ხანია ცნობილია სამუსიკო სკოლებში საქმის ვითარება და მუსიკის სწავლების მდგომარეობა ზოგადსაგანმანათლებლო ქსელში. არსებობს სტაბილური პროგრამები, გვყავს სათანადო პედაგოგიური კადრები, გამოყოფილია მატერიალური რესურსები სწავლების პროცესის განსახორციელებლად, შემუშავებულია სწავლების რეჟიმიც, მაგრამ არ ვიცით რაში მდგომარეობს მუსიკოსთა არმიის მომზადების მიზანი. მთელი საგანმანათლებლო სისტემა მაგონებს უზარმაზარ ცისტერნას, საიდანაც განუწყვეტლივ იღვრება სითხე, უკვე დამდგარი დიდი გუბის ამოშრობას მზე ვეღარ ასწრებს, სითხე კი მოედინება და მოედინება. მაინც რისთვის ვასწავლით სკოლებში მუსიკას? რას აძლევს ე. წ. სიმღერის გაკვეთილები? რაში გამოადგებათ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის აღზრდილებს სკოლაში მიღებული მუსიკალური ცოდნა?

რა ქმნის იმ პარადოქსულ მდგომარეობას, როდესაც იზრდება მუსიკალური აღზრდის მასშტაბი, ჩვენს დარბაზებს კი აკლდება მუსიკის კარგი გამგები, უანგარო მსმენელი-ენთუზიასტი? რატომაა, რომ რესპუბლიკის საშემსრულებლო კოლექტივები სულ უფრო მეტად განიცდიან კვალიფიციური ორკესტრანტების, ვოკალისტების ნაკლებობას, იმდენად რომ მათი მოზიდვა სხვა რესპუბლიკებიდან გვიხდება და, ამავე დროს, სულ უფრო მწვავდება კურსდამთავრებულთა სამსახურში მოწყობის პრობლემა? რატომაა, რომ საკლუბო მუშაობაში (მცირე გამონაკლისის გარდა) ჩვენს მუსიკოსებს თითქმის არავითარი წვლილი არ შეაქვთ და ეს უმნიშვნელოვანესი უბანი არსებითად, თვითნასწავლთა ასპარეზად იქცა, მაშინ როდესაც კლუბს ყველაზე მეტად შეუძლია ფართო მასებში მუსიკისადმი სიყვარულის დანერ-

გვა? რატომაა, რომ ჩვენში ვერ იქნა და ვერ შეიქნა პედაგოგიური თუ გასართობი მუსიკის ღისკოტეკები, რატომაა, რომ ახალგაზრდობას დაერია ცული გემოვნების ესტრადა? რატომაა, რომ კვალიფიციური მუსიკოსების ნაკლებობა იგრძნობა თვით ისეთი სოლიდური ორგანიზაციების მუშაობაში, როგორიცაა რადიო, ტელევიზია, კონსტუღია და სხვა? აქ იმდენი „რატომაა", რომ დაუსრულებლად შეიძლება ამ კითხვის დასმა.

ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში უნდა აღიზარდოს მუსიკის ძოყვარული, მაგრამ თვით ეს ტერმინი — „მოყვარული" — მოითხოვს გაშიფვრასა და დაზუსტებას. მანც, რა თვისებები იყრიან თავს ამ მოყვარულში და გულისხმობს თუ არა მოყვარულის ცნება აქტიურ მუსიცირებას? ჩვენ ვთქვით, რომ ქართულ სკოლაში სალხერი სიმღერა ისევე უნდა ისწავლებოდეს, როგორც დედაენა. შესაძლოა, რომ მოყვარულის ინტელექტი ცალმხრივად განვითარდეს, ანდა იგი არ გაეცნობა ზოგადსაკაცობრიო მონაპოვრებს. საჭიროდ მივაჩნია სმენის აღზრდაც და მუსიკის შესრულების ჩვევების გამომუშავებაც. ამათგან ყველაზე მიუწვდომელი და უნიკალურ სასიკეთოდ მიგვაჩნია საგუნდო სიმღერის ჩვევების აღზრდა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ქართული ზოგადსაგანმანათლებლო სისტემა ამ პრობლემების ეფექტურად ჯერჯერობით მზად არაა და იგი არც არასოდეს იქნება მზად, თუკი ამ მიმართულებით არ ვიმუშავებთ მიზანდასახულად და სისტემატურად. მუსიკა და ესტრადა ჩვენთვის სინონიმებად იქცა. მუსიკის არსის შეფასების უნარს პროფესიონალიზმის განდიდება შეენაცვლა. მუსიკა არა მარტო უშუალო განცდების ხელოვნებაა, არამედ სინამდვილის მხატკრული შემეცნებაა, ჩვენ კი მუსიკა ლამისაა მხოლოდ გართობის საგნად ვაქციეთ. პროფესიული არტისტი მხოლოდ სხვებისთვის არსებობს. მას თავისი დიდი ხელოვნება საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოაქვს და ამით მსმენელს უდიდეს ესთეტიკურ სიხარულს ანიჭებს, კეთილი! მაგრამ არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია დამოუკიდებელი მუსიცირების უნარი — მთავარი დასაყრდენი მუსიკალური კულტურისა. განა ოჯახში მუსიკა მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა ყურდეს, როდესაც სუფრას შემოუსხდებიან? განა მაგნიტოფონი შეცვლის ცოცხალი მუსიცირებით მონიჭებულ სიხარულს? საბედნიეროდ, ჩვენში ჯერ მთლიანად არ გამქრალა საოჯახო მუსიცირების ტრადიციები, მაშასადამე, გაგვიჩნია ის მინიმუმი, რასაც მთელი ჩვენი მუშაობა უნდა დაეყრდნოს. მაგრამ ამისათვის არ კმარა ლიმუნგები და მოწოდებები, საჭიროა უფრო ეფექტური საშუალებების მოხმარება, რათა ის, რაც შევინარჩუნეთ, გავამაგრით და განვავითაროთ. რომელია ის ორგანიზაცია, ის დაწესებულება, რომელიც ამ დიდ ეროვნულ საქმეს სათავეში ჩაუდგება? ვის

შეიძლება დავაკისროთ ამ პრობლემის მოგვარება? ძნელია პასუხის გაცემა, რადგან აქამდე ამ ვითარებისადმი ყურადღება არავის გამოუჩენია.

მუსიკალური აღზრდა განათლების საერთო სისტემის ნაწილია, იგი იმავე მიზნებსა და ამოცანებს უნდა ემსახურებოდეს, რაც ზოგადად პედაგოგიკის წინაშე დგას. მუსიკის გაკვეთილებმა მოსწავლეებში უნდა გაღვივოს საკუთრივ მუსიკალური ინტერესი და შთაუნერგოს მათ მუსიკით გატაცება. მუსიკა უნდა იქცეს ადამიანის თავისებურ სამეტყველო ენად, რომლის მეშვეობითაც იგი მხატვრული ღირებულებებისა და ადამიანური დამოკიდებულებების უკიდეგანო სამყაროში შევა. მუსიკა უნდა იქცეს ადამიანის ფიქრისა და გრძნობის რეზონატორად. მუსიკამ უნდა აღზარდოს ადამიანის ემოციური სამყარო, შესძინოს მათ ლაზათი და სილამაზე. ნათქვამია: მუსიკა ადამიანს აკეთილშობილებს და ამაღლებსო. ამ ორ სიტყვაში ბევრი რამაა ნაგულისხმევი და, უპირველეს ყოვლისა, განწმენდა ყოველგვარი უხამსობის. მანკიერებისა და უღირსისაგან. ცხადია, თავის ამ მისწრაფებაში მუსიკა მარტო არაა. იგი თავის მიზნებს ყველა ჰუმანიტარულ დისციპლინასთან თანამშრომლობაში ახორციელებს, მაგრამ მას გააჩნია თავისი საგანი, ხედვა, მეთოდები, აზროვნების ის მხარეები, რომლებსაც ვერ შეცვლის ცნობიერების ვერც ერთი სხვა სახეობა. ამიტომაც არავითარ სხვა დისციპლინას არ შეუძლია საკუთრივ მუსიკალური კომპენსაცია. მთავარი, რაც მოსწავლემ მუსიკალური აღზრდის პროცესიდან უნდა გამოიტანოს, იმის რწმენაა, რომ მუსიკა არა მარტო გართობაა, არა მარტო მხატვრული შემეცნების სახეობა, არამედ როგორც ამას ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორი დ. კაბალევსკი სამართლიანად აღნიშნავს, თვით ცოცხალი ცხოვრების ნაწილია.

შესაძლოა, ეს ანბანური ჭეშმარიტებაა. მით უფრო მიუტევებელია ზარის თქმა მუსიკალური ინტერესის გაღვივებაზე. სწორედ ჩვენი საზოგადოების მუსიკალური ინტერესების დაბალი დონის შედეგია, რომ კონცერტებზე ვერ ვხედავთ ჩვენი მეცნიერების, მხატვრული ინტელიგენციის და თვით მუსიკოსთა დიდ ნაწილს, მაშინაც კი, როცა მშვენიერი მუსიკა სრულდება გამოჩენილ ოსტატთა მიერ. ამიტომვე დღემდე შემოგვრჩა მუდარითა და მუქარით ბილეთების გასაღების ჩვევები. სავალალოა ისიც, რომ ამ ბილეთების მფლობელები კონცერტებსა და წარმოდგენებზე მაინც არ მოდიან და თავს მოხვეულ „მუსიკალურ ზეიმს“ ერიდებიან. რასაკვირველია, ყოველივე ამის უმთავრეს მიზეზს დაბალი საზოგადოებრივი მუსიკალური კულტურა წარმოადგენს.

ჩვენ მხოლოდ გავყვირით, რომ უხარისხო ესტრადამ შეარყია ჩვენი ახალგაზრდის გემოვნება, მაგრამ არაფერს ვაკეთებთ ამ მდგო-

მარეობის გამოსასწორებლად, რადგან საქმეს ფორმალურად ვუდგებით.

სამწუხაროდ, ჩვენმა მუსიკალურმა პედაგოგიკამ მუსიკალური აღზრდა ვერ აქცია ჰეშმარიტად შემოქმედებით, სიხარულის მომტან პროცესად, რისი მეშვეობითაც მოწვალე მუსიკა ცოცხალ ხელოვნებად უნდა აღიქვას. ეს კი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც მოსწავლე ხელოვნების ქმნადობის მონაწილეა, როდესაც ხელოვნება ხელს უწყობს მისი ინდივიდუალობის გამოვლენას.

ძნელია ამაში გამორჩევით ვინმეს დადანაშაულება, ბრალი ედება ყველა იმ დაწესებულებას, ვისაც ეხება მუსიკალური კულტურის საქმე: კულტურისა და განათლების სამინისტროებს, კომპოზიტორთა კავშირს, ტელეხედვისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს. ჩვენ არ გაგვაჩნია არც სახელმძღვანელოები, არც პროგრამები, არც კალრები, რომლებიც ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში შესძლებენ მუსიკის სწავლებას, ვერც რადიოს და ტელეხედვას ვიყენებთ მუსიკალურ-საგანმანათლებლო დანიშნულების გადაცემათა ციკლების ჩასატარებლად. მართალია, ამ ბოლო წლებში საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო რამდენიმე სასიამოვნო მოვლენამ. ტელეხედვის მეშვეობით ეწყობა ჯ. კახიძისა და მისი ორკესტრის შეხვედრები ნორჩების აუდიტორიასთან. ამ შეხვედრებზე ცნობილი დირიჟორი ძალზე უშუალოდ და მიმზიდველად აზიარებს ბავშვებს მუსიკალური ხელოვნების საიდუმლოებას, ცდილობს აუდიტორია „ჩართროს“ აქტიურ მუსიცირებაში. განათლების სამინისტროს სისტემაში მომქმედი ბავშვთა მუსიკალური ინტერნატი პროფესიული აღზრდის სერიოზულ კერად იქცა — აქ მართლაც კარგადაა დაყენებული ნორჩი მუსიკოსების აღზრდის საქმე, ამიტომაც იწვევს ინტერესს ინტერნატის გუნდის გამოსვლები. საბავშვო კოლექტივები შეიქმნა პიონერთა სასახლესთან, რადიო-ტელეხედვის კომიტეტთან, კარგი პირი უჩანს საგუნდო კოლექტივის „მართვეს“ საქმიანობას — აქ ბავშვები ქართულ ხალხურ სიმღერას ეუფლებიან. მსურს აღვნიშნო აგრეთვე სოხუმის ბავშვთა ინტერნაციონალური გუნდის საინტერესო მუშაობა. ეს არასრული, მაგრამ საგულისხმო სია, უპირველეს ყოვლისა, მეტყველებს იმაზე, რომ ჩვენი მუსიკოსების გარკვეულ ნაწილს კარგად აქვს შეგნებული კულტურის ძირებზე, მომავალი თაობის ცნობიერების ფორმირებაზე ყურადღების გამახვილების აუცილებლობა. უნდა გავზარდოთ, საყოველთაო კუთვნილებად ვაქციოთ, პროპაგანდა გავუწიოთ იმ მცირე გამოცდილებას, რომელიც გაგვაჩნია. ამისათვის კი უფრო აქტიურად და მიზანდასახულად უნდა გამოვიყენოთ რადიო და ტელეხედვა.

დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს აგრეთვე საოჯახო მუსიცირების

ტრადიციების აღდგენას და მათ პროპაგანდას. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ მუსიკალური ყოფა საზოგადოებრივი მუსიკალური ცნობიერების გამოვლენის ყველაზე უშუალო, ყველაზე მნიშვნელოვანი სფეროა, ის, რაც ჯერჯერობით ამ სფეროში კეთდება, უკმარობის გრძნობას იწვევს. საოჯახო მუსიცირება ხელოვნების განსაკუთრებული სახეა. განსაკუთრებულობას მისი ინტიმურობა, კამერული ხასიათი განაპირობებს. ამ შემთხვევაში მუსიკა მხოლოდ იმათთვის ღერს, ვინც მისი ქმნადობის პროცესში უშუალოდ მონაწილეობს — ეს თავისებური დიალოგია, მუსიკის მეშვეობით ერთმანეთთან ვასაუბრება, გრძნობისა და აზრის გაერთიანებაა. საშინაო მუსიცირებას გაჩნია თავისი განსაკუთრებული რეპერტუარი, თავისი ტონი, თავისი ატმოსფერო. ნორჩი თაობა ამ პროცესში ძალდაუტანებლად, ბუნებრივად ერთვება და ითვისებს ცოცხალი მუსიცირების ჩვევებს, სულისკვეთებას, ტრადიციებს. საოჯახო მუსიცირების სტილი ღიაა, იგი ადვილად ითვისებს გარედან შემოსულს, ადვილად ეხმაურება სიახლეებს, მაგრამ ყველა სიახლეს თავის ყაიდაზე ითავისებს. ამიტომაც საოჯახო მუსიცირება თავისებური შემოქმედებაცაა, თავისებური სელექციაა, გარკვეული ინტონაციური სამყაროს ქმნადობაა, რის გამოც დღეს საოჯახო მუსიცირების ფორმები ფოლკლორულის ნიშნულობასაც იძენს. მათ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში თავისებური, განუმეორებელი არომატი შემოაქვთ.

ჩვენ გვმართებს ამ ტრადიციების კულტივირება, ახსნა-განმარტება, საუკეთესო თვისებების მოხერხებული დანერგვა, საზოგადოებრივ ასპარეზზე მხოლოდ იმის გამოტანა, რაც ჭეშმარიტად ღირებულია.

ამის მაგივრად კი საოჯახო მუსიცირება სარეკლამო სპეკულაციების, კომერციული „პროპაგანდის“ საგნად ვაქციეთ. მანაც არ დაახანა და აიღო გეზი ესტრადისაკენ. ის, რაც იქმნებოდა და წარმოადგენდა მუსიკალური გრძნობის უშუალო გამოძახილს, თანდათან გზას უთმობს იმას, რასაც ტელეეკრანებზე და ფილარმონიულ დარბაზში დამკვიდრების მეტი შანსი აქვს. „მუსიკალური ოჯახები“ თანდათან ემორჩილებიან დამკვეთ ესტრადას, იცვლიან რეპერტუარს და შესრულების მანერასაც კი. ახლა ეს ერთმანეთთან გულწრფელი დიალოგი კი არა, არამედ გარეშე მსმენელზე გამიზნული შესრულებაა. ახლა „მუსიკალური ოჯახები“ ერთმანეთს ეჯიბრებიან, რათა მოიპოვონ ადგილი „საესტრადო მზის ქვეშ“, რათა მისცდნენ ფილარმონიულ ორომტრიალში. სამწუხაროდ, ეს უკვე აღარ არის კულტურის საკეთილდღეო მოვლენა.

ჩვენს დროში კონტრპროპაგანდის ხერხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, თუკი იგი ოსტატურად ხორციელდება, თუკი გამომსახველობით და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით აღემატება

იმას, რითაც საწინააღმდეგო მიმართულება არის შეიარაღებული. არასასურველი მოვლენის სიტყვიერი გმობა არ გამოიღებს რეალურ შედეგს, თუკი საზოგადოებას არ დავანახებთ იმას, რაც სანიმუშოდ მიგვაჩნია. ჩვენში კიდევ არიან ისეთი ოჯახებიც, რომლებიც ინარჩუნებენ მუსიცირების მიმზიდველ ფორმებს. ჩვენ უნდა შევძლოთ მათი პოვნა და პროპაგანდა. დიახ, მიუტევებელია სტიქიური მოვლენების ანაბარა მივატოვოთ მუსიკალური ცნობიერების განვითარების ისეთი მნიშვნელოვანი უბანი, როგორიცაა ყოფა. მიუტევებელია ჩვენი ბუნებრივი მოკავშირის ისეთნაირი დასუსტება, რომ მან მომავალი კულტურის ქმნადობაში მონაწილეობა ვერ მიიღოს.

ახალგაზრდა მუსიკოსებს რომ დიდ ყურადღებას აქცევენ შესაბამის დაწესებულებებში, ამას უბრალო ციფრობრივი მონაცემებიც მოწმობს: იზრდება მათი ნაწარმოებების შესყიდვისა და შესრულების ხვედრითი წონა, კომპოზიტორთა კავშირის ყველა დათვალიერებაში მატულობს ახალგაზრდა ავტორების რიცხვი. დღითიდღე ფართოვდება ახალგაზრდების მატერიალური წახალისების საშუალებები.

ახალგაზრდობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მისი პროფესიული მომზადების საერთო დონე დამაკმაყოფილებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს და საკმარისია იმისათვის, რომ საინტერესო შემოქმედებითი პრობლემები გადაჭრას. საამისოდ ობიექტური პირობები არსებობს: როცა კონსერვატორიას ვამთავრებდით (1953 წ.), პროკოფიევისა და შოსტაკოვიჩის თითქმის არცერთი ნაწარმოები არ გვქონდა მოსმენილი ცოცხალი შესრულებით. მუსიკის ისტორიას ისე ვსწავლობდით, როგორც ბრმა — ფერწერას. თუ სიტყვიერ განმარტებებს თან ილუსტრაციაც ახლდა (დანჯღრეულ ინსტრუმენტზე შესაბამისი კვალიფიკაციის პიანისტის მიერ), მაშინ ლექცია ხელოვნებისაგან უკუსელას უფრო ჰგავდა, ვიღრე მასთან მისვლას. დღეს კი სტუდენტს საშუალება აქვს იხელმძღვანელოს კვალიფიციური ლიტერატურით, გამოიყენოს შესაბამისი პარტიტურები და ფირფიტები. პრაქტიკულად მას შეუძლია თითქმის მთელ მუსიკას გაეცნოს საუკეთესო შესრულებით. ამისდა მიუხედავად, ჩვენი სასწავლებლების და კონსერვატორიის კედლებიდან ჯერ კიდევ გამოდის ბევრი არაკვალიფიციური მუსიკოსი, რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმ ჭეშმარიტებაში, რომ საქმის ბედს ვერ გადაწყვეტს მარტო პირობები და მატერიალური უზრუნველყოფა. წარმატებებისათვის საჭიროა ბევრი რამ სხვაც და, პირველ რიგში, სწავლის პროცესის ორგანიზაცია, და ზოგიერთი მორალურ-ფსიქოლოგიური ფაქტორის გათვალისწინება. მხედველობაში უნდა მივიღოთ კიდევ ერთი გარემოება: მუსიკოსი მორალურ-პროფესიულ დახმარებას უნდა იღებდეს არა მარტო სასწავლებლის კედლებში, არამედ ასპარეზზე გამოსვლის შემდეგაც. იცვლე-

ბა ამ დახმარების ფორმები, მისი აუცილებლობა კი არ კლებულობს. ჩვენში ეს პრობლემა ყველაზე მოუგვარებელია. სამწუხაროდ, მუსიკოსი ხშირად ეყრდნობა მხოლოდ საკუთარ ინიციატივას და იფარგლება იმ დაწესებულების მუშაობის ფორმებით, სადაც მოღვაწეობს, მით უმეტეს ის, ვინც საკონცერტო ესტრადასთან არაა დაკავშირებული და გარკვეულ თვალსაზრისით თავისუფალია საზოგადოებრივი კონტროლისაგან. ამრიგად, სამოღვაწეოდ გამოსულ ახალგაზრდობას ჩვენ ვერ ვადევნებთ თვალყურს.

საჭიროა იმ გამოცდილების გამოყენება და განზოგადება, რომელიც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალგაზრდულ გაერთიანებას გააჩნია. იგი ბევრი საინტერესო საქმის სულისჩამდგმელია როგორც სამეურნეო, ისე კულტურის სფეროში. გაერთიანების წევრებმა ყურადღება მიაქციეს სკოლასაც და ბევრი კარგი წამოწყების ინიციატორებად მოევლინენ მესხეთ-ჯავახეთის მიწას. არაფერი ამის მსგავსი მუსიკალურ ახალგაზრდობას არ მოუმოქმედია. პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ მისი მოქალაქეობრივი სახე ჯერჯერობით არც გამოკვეთილა. სად არიან ის ახალგაზრდა მუსიკოსები, რომლებიც შორეულ რაიონებს მიაშურებენ და აქ კულტურულ ცხოვრებას სუნთქვას შთაბერავენ? სად არიან თვითმოქმედების გადახალისების ინიციატორები და ენთუზიასტები? რატომ არ შთაენერგათ მათ, ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, ამისაკენ მისწრაფება? რატომ არ აწუხებს მუსიკალურ ახალგაზრდობას ჩვენი მუსიკალური ყოფის დანაგვიანება, მისი სავალალო მდგომარეობა? რატომ იჩენს გულგრილობას პრესის, ტელეხედვისა და რადიოს უხარისხო მუშაობისადმი? რატომ არ აინტერესებს მას ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების მდგომარეობა?

შეიძლება ბევრი სხვა უბნის დასახელება შეიძლება, სადაც ახალგაზრდობის პასიურობა ვნებს საქმესაც და თვით ახალგაზრდობასაც. შემოქმედი ხომ წარმოუდგენელია პასუხისმგებლობის გრძნობის გარეშე. გარემო, რომელიც შემოქმედს გარს არტყია, იმ სინამდვილის ნაწილია, რომელთანაც მიმართება განაპირობებს მხატვრულობის ღირებულებას. ეს „ახალგაზრდობის პრობლემის“ ერთი მხარეა, მისი, ასე ვთქვათ, სოციოლოგიური ასპექტი, არსებობს მეორეც, შემოქმედებით მხარესთან უშუალოდ დაკავშირებული ასპექტიც.

60-იანი წლების დასაწყისიდან ჩვენი მუსიკის განვითარების ფაქტორებს შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გახლდათ მისწრაფება რადიკალური გადახალისებისადმი, რაც თითქმის ყველა შემოქმედებით პიროვნებას შეეხო. თვით იმათაც კი, ვისი სტილური პროფილი იმ ეროისათვის სავსებით სტაბილიზებული იყო, არ გამოუჩენიათ გულგრილობა „ახალი ტალღისადმი“ და შეუდგნენ კიდეც უჩვეულო ძიებას (რ. გაბიჩვაძე, ს. ცინცაძე, ბ. კვერნაძე). მაგრამ ამ საერთო

მოძრაობაში განსაკუთრებულ აქტივობას ახალგაზრდობა იჩენდა (გ. ყანჩელი, ნ. გაბუნია, ჯ. ახარაშვილი, რ. ქაბუსნიშვილი, ნ. ვაწაძე). გადახალისების პროცესი, რომელშიც მონაწილეობდა სხვადასხვა შემოქმედებითი პოტენციის მქონე ოთხმის ყველა ჩელოვანი, არსებითად ორი ნიშნით მიმდინარეობდა: ერთი მხრივ, იგი მოასწავებდა შინაგან გარდატეხას. შემოქმედებითი ინტერესების სხვა ჟანრში გადატანას. ასე მოხდა ო. თაქთაქიშვილის მუსიკაში, რომელმაც მკვეთრად იცვალა გეზი ინსტრუმენტულიდან ვოკალურისაკენ. ო. თაქთაქიშვილმა „ახალი თვალით" დაიწყახა სიმღერის შესაძლებლობანი და ეს ჟანრი თავისი აზროვნების ჭვაკეთხედად აქცია. მეორე მხრივ, განახლება მოასწავებდა ტექნოლოგიური აპარატის შეცვლას, ახალ სტრუქტურ ლიანდაგზე გადასვლას. ამის ყველაზე გასაოცარი მაგალითი რ. გაბიჩვაძეა, რომელიც „შემოქმედებითი გზის დასაწყისს" მიუბრუნდა და მთლიანად „დაბრუნდა" თავისივე „სასიმღერო პერიოდის" პრინციპები.

ეს პროცესი შეესატყვისება მხატვრული წარმოდგენების ევოლუციას, სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემატიკის ახლებურ ხედვას და მუსიკაში ამ ხედვის გამოსახვისადმი მისწრაფებას. ამრიგად, ტექნოლოგიური პროცესი ანარეკლია იმ ძვრებისა, რომელიც თვითშეგნებაში ხდებოდა.

ცხადია, სოციალურ-ეთიკურ მსოფლმხედველობრივ იმპულსებსა და რეალურ-მხატვრულობას შორის არ არსებობს პირდაპირი, უშუალო დამოკიდებულება. მხატვრული აზროვნების დონე შეიძლება არც შეესატყვისებოდეს დროის მოთხოვნებსა და საზოგადოებრივ მოლოდინს. ეს დონე, სხვათა შორის, დამოკიდებულია მოპოვებულ გამოცდილებაზე, ტრადიციების ცხოველმყოფელობაზე, მათი დაძლევის უნარზე, შემოქმედთა ნიჭსა და მათ ორიენტაციაზე. ეს დონე დამოკიდებულია საზოგადოებრივ აღქმაზედაც. ეს უკანასკნელი, შესაძლოა, ხელს უწყობდეს პროგრესს, მაგრამ შეიძლება შემაფერხებელ როლსაც თამაშობდეს, თუკი არ ექნება გათვალისწინებული მისი შესაძლებლობანი. განახლებას თავისი ქომაგნი ჰყავს, მაგრამ იგი ბევრ დაბრკოლებასაც აწყდება.

ინერციის მორალური დაძლევა არც თუ ისე იოლია, ამას საქართველოს სინამდვილეც მოწმობს. ჩვენში ხშირად კონსერვატორული პათოსი ეროვნული თვითმყოფობის და წმიდათაწმიდა საწყისების მცველად გვევლინება, რის გამოც მას საზოგადოება ხშირად მბრალს უპერს. ასეთ შემთხვევაში ავიწყდებათ ხოლმე, რომ ის, რასაც ღელეს სიახლეებს უპირისპირებენ, თავის დროზე ასევე უჩვეულო, „არატრადიციული" იყო და ბრძოლით მოიკვლევდა გზას. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩვენშიც და სხვაგანაც ახალი მარტო გამარჯვებების სახით

არ გვევლინება. სიახლეს მარცხი არა ერთხელ განუცდია, რადგან ახალი მხატვრულობა სრულყოფილ ფორმებში ვერ დაუმკვიდრებია. ასეთი სახის მარცხს მისი ოპონენტები ხშირად თვით ტენდენციის მანკიერების დასასაბუთებლად იყენებდნენ ხოლმე. ამიტომაც ძნელია ახალთან შეუთავსებადი ფსიქოლოგიური ბარიერის გადალახვა და სიახლის აღიარება ეროვნული ტრადიციების ბუნებრივ გაგრძელებად.

სინამდვილეში კი ბევრი რამ შეიცვალა, თვით იმ ხელოვანთა შემოქმედებაშიც, რომლებმაც „ეროვნულობის“ ეტალონები შექმნეს შემოქმედების უფრო ადრეულ ეტაპზე.

ასე, მაგალითად, 60—70-იან წლებში საგრძნობლად ევოლუცია განიცადა. ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაშავარიანის, ს. ცინცაძის შემოქმედებითმა სტილმა. სამივე ხელოვანი იმთავითვე დაკავშირებული იყო ქართულ ფოლკლორთან. თაქთაქიშვილმა, სვირიდოვის შემოქმედებით პრინციპებზე დაყრდნობით, კიდევ უფრო ინტენსიურად მიმართა ხალხურ წყაროებს და დაეწაფა სასიმღერო აზროვნების კანონებს, ა. მაშავარიანმა და, განსაკუთრებით კი, ს. ცინცაძემ უპირატესობა ინსტრუმენტულ აზროვნებას მიანიჭეს. ცხადია, სტილური ორიენტაციები ზეგავლენას ახდენენ თვით ინტონაციური მასალის შერჩევასა და მის კონსტრუირებაზე. ო. თაქთაქიშვილი ხალხურ მოდელზე ორიენტირებულია მაშინაც კი, როდესაც საკუთარ თემატურ მასალას ქმნის. ინტონაციურ იმპულსებს იგი უფრო ხშირად ფოლკლორიდან იღებს და მათი „დამუშავების“ დროსაც ცდილობს არ დაარღვიოს სტრუქტურის თვითმყოფობა, საწყისი გამომსახველობა. ს. ცინცაძე კი ემორჩილება თვით ფოლკლორიდან შემოჭრილ იმპულსს (როგორც ეს მოხდა V კვარტეტის მთავარ თემაში), არღვევს ინტონაციის საწყის სახეს, ახდენს მის დეფორმაციას, ახალისებს ჰარმონიულ თუ რიტმულ ნახატს და ანიჭებს მას ახლებური ფსიქოლოგიური სიმბოლოს მნიშვნელობას. ამ შემთხვევაში გადახალისებების ინტენსიობა კომპოზიტორული აქტივობის მაუწყებელია.

შეიძლება ითქვას, რომ ო. თაქთაქიშვილი და ს. ცინცაძე დიამეტრულად საწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდებოდნენ, რის გამოც მათი ტექნოლოგიური გადაიარაღება განსხვავებულ შედეგს იძლევა. თაქთაქიშვილისათვის წამყვანია ევროპული ტრადიციის ცივერ შემუშავებული ვოკალური ფორმები, რომელთა კონსტრუირებისას უტყუარ დრამატურგიულ ალღოს ამჟღავნებს. ბუნებრიობა, რომელსაც იგი ჩვეულებისამებრ აღწევს, მყღავნდება მელოდიური საწყისის უწყვეტობაში. „ხაზის“ მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ იგი ნთქაჟს სხვა გამომსახველობით მომენტებს. შეიძლება ითქვას, რომ თაქთაქიშვილი „ჰორიზონტალურად“ აზროვნებს და მისი მუსიკის მთელი ტექნოლოგიური აპარატი ლინეარული საწყისის გამომსახველობას ემსახურება,

ს. ცინცაძისათვის კი იმთავითვე დიდ როლს თამაშობდა ფაქტურა, ბგერადი გარემოცვის გამომსახველობა. მისი საკვარტეტო მუსიკის ნაშანდობლივი თვისებებია სისხლსავსე ფაქტურის პულსაცია, ფერადოვნება და ენერგია. ვიტყოდი, რომ V კვარტეტის შექმნის შემდეგ კომპოზიტორმა ხელოვნურად დააიწროვა თავისი მუსიკის ინტონაციური დიაპაზონი თუნდაც იმიტომ, რომ დაეყრდნო მონოთემატიზმის პრინციპს. თვით მთავარი ინტონაციის კონსტრუირებისას, როგორც ჩანს, რაციონალური საწყისი დომინირებს უშუალო სმენით შეგრძნებებზე. ასეთი „დანაკარგების“ კომპენსაციაა თემის აქტიური მოდიფიკაციები, რაც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს VI და IX კვარტეტში. ის დრამატულ-ფსიქოლოგიური ეფექტები, რომლებსაც კომპოზიტორი აღწევს, არსებითად მოდის ფაქტურული გამომგონებლობიდან, ცინცაძის კვარტეტებში ტექნოლოგიური კონცეფციის ევოლუცია ძირითადად ამ უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტას ემსახურება. კომპოზიტორი არსებითად „თემატურად“ აზროვნებს, მაგრამ მას გააჩნია დიდი გაქანების „სონორული“ ფანტაზია, რომელიც მისი მუსიკის გამომახველობას განაპირობებს. ის სიახლეებიც, რომლებიც ს. ცინცაძის მუსიკაში შემოვიდა, უპირველეს ყოვლისა, მისი ტემბრული აზროვნების ნაყოფია.

ქართული მუსიკის ტექნოლოგიურ გადახალისებას კიდევ უფრო ათვალისჩინოებს ახალი თაობის მოღვაწეობა. იმ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომლებიც 60-იან წლებში გამოვიდნენ შემოქმედებით ასპარეზზე. გადახალისების თვალსაზრისით მათ უფროსი თაობის კომპოზიტორთაგან რევაზ გაბიჩვაძე თუ გაუწევს მეტოქეობას. ახალგაზრდობამ კი იმთავითვე დაიწყო ახალი ტექნოლოგიური აპარატის ათვისება. გ. ყანჩელი პირველი სიმფონიიდან (ამ ნაწარმოებით აღინიშნა მისი შემოქმედებითი სიმწიფე) მეექვსემდე ამჟღავნებს სტილის ძალიან ჩვეულებრივ მდგრადობას როგორც მუსიკალური ენის, ასევე დრამატურგიული პრინციპების თვალსაზრისითაც. მის სიმფონიურ შემოქმედებას თითქოს საფუძვლად უდევს ერთი სისტემა, რომელიც ყოველ მომდევნო ნაწარმოებში ავლენს თავის ფარულ შესაძლებლობებს და კომპოზიტორს მისთვის სანუკვარი მოტივების ვარირების, ახალი სახეების შექმნის, მხატვრული სამყაროს თანდათანობით გაფართოების საშუალებას აძლევს „ძირითადი სისტემიდან“ მკვეთრი გადახვევების გარეშე.

ინტენსიური სტილური გადახალისებით აღინიშნა ს. ნასიძის სიმფონიური შემოქმედების ევოლუცია. კომპოზიტორის აზროვნება ეყრდნობა მრავალ წყაროს, რომლებიც საუკეთესო ნაწარმოებებში (III, V, VI და VII სიმფონიებში) ორგანულ მთლიანობას ქმნიან და

მას სერიოზული მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტის საშუალებას აძლევენ. ცხადია, განახლების პროცესი, რომელიც ნასიძის მუსიკამ განიცადა, არ დაიყვანება მხოლოდ მუსიკალური ენის ევოლუციაზე, იგი მთლიანად შეეხო მის სიმფონიურ აზროვნებას. III სიმფონიის შექმნის შემდეგ ნასიძის მუსიკა თავისუფლდება სქემისა და უკვე გაკვალულ კალაპოტში მდინარებისაგან. კომპოზიტორის შემოქმედებაში ინტონაციური მიგნებები ორგანულად ერწყმის მოქნილი და ლოგიკურად დახვეწილი ფორმის ძიებებს.

ახალი ტექნოლოგიურ-სტილური კონცეფციები 60-იანი წლების ახალგაზრდობისათვის არ ნიშნავდა ტრადიციებთან კავშირის გაწყვეტას. მისთვის განახლება უდრიდა იმ ზღვარის გადალახვას, რასაც ეროვნულმა მუსიკამ 60-იანი წლების დასაწყისისათვის მიაღწია. განახლებას ადვილებდა მზამზარეული მოდელების გაცნობა — ეს გახლდათ XX საუკუნის მუსიკა, რომელიც ადრე ჩვენთვის ცნობილი არ იყო მთელი რიგი მიზეზების გამო. ამ დროისათვის იგი უცხო ხილივით სანატრელი და სანუკვარი გახდა. სრულებითაც არ მსურს ეჭვის ქვეშ დავაყენო არც ფსიქოლოგიური მიტაცების სერიოზულობა და არც მიღწეულის მნიშვნელობა, მაგრამ ისტორიული სიმართლე მოითხოვს იმის აღნიშვნას, რომ განახლება სორცხელდებოდა არა მარტო ბუნებრივი ევოლუციის გზით, არამედ „ავტორიტეტზე ორიენტაციითაც“, რაც ელინდებოდა მაშინაც კი, როდესაც დასასხებისათვის არ არსებობდა არაფითარი შინაგანი შემოქმედებითი საბაბი. ბოლომდე გულწრფელი რომ ვიყო, ისიც უნდა ვთქვა, რომ „შეუთავსებლობათა გამთლიანება“ დამახასიათებელი სენია არა მარტო ახალგაზრდობისათვის, არამედ ზოგიერთი მოწიფული ხელოვანისთვისაც. მათ დროის ძახილი უფრო შთააგონებდათ, ვიდრე თავისივე სტილის იდუმალი ხმა. შეიძლება არც ღირდეს ყურადღების გამახვილება შემოქმედებითი პროცესით გამოწვეულ ამ დანახარჯზე, მაგრამ მისი გათვალისწინება საჭიროა, განსაკუთრებით იმათთვის, ვისაც შინაგანი სიმყარე აკლია.

ჩვენში მუსიკალურ-ისტორიულმა მეცნიერებამ თავისი სისუსტის გამო გადაიარაღების ამ პერიოდის მოტივები და საძრელები დოკუმენტურადაც ვერ აღნიშნა. იმის მიხედვით, რაც ქართული მუსიკის ამ საინტერესო პერიოდის შესახებ დაიწერა, მომავლის ისტორიკოსებს გაუჭირდებათ ნამდვილი სურათის აღდგენა. საქმე ისე გამოიყურებოდა, თითქოს ერთნი თავგამოდებით იცავდნენ ეროვნული კულტურის თვითმყოფობას, მეორენი კი (პირველობის აზრით) — ჩვენი კულტურის ინტერესებს არღვევდნენ და მას შეუფერებელი გზებით ევროპულს სთავაზობდნენ. „ფიცის გამტეხთათვის“ რომ გესმინათ, მათი ოპონენტები წარმოადგენდნენ დამყაყებულ ტრადიციონალისტებს,

რომლებსაც შინაგანი ძალა არ გააჩნდათ ეროვნულის ჩიხიდან გამოსაყვანად და თავის უძლურობას ზოგადეროვნული ფრაზეოლოგიით ნიღბავდნენ. ყოველივე ეს უფრო ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს ასახავს, ვიდრე წინაალმდეგობათა რეალურ მიზეზებს. 20 წლის შემდეგ იმდროინდელი ამბები სხვანაირ მნიშვნელობას იძენენ. დღეს კარგად ჩანს, რომ მოწინააღმდეგენი არსებითად ტრადიციული ხელოვნების მომხრენი იყვნენ. მათი ძიებები საესებით თავსდება ჩვენი ხელოვნების განვითარების იმ კალაპოტში, რომელიც ყალიბდება ქართული მუსიკის ფუძემდებლების შემოქმედებაში. თითოეულმა მოქმედმა მხარემ მაინც შეძლო „ჯეშმარიტების რაღაც ნაწილის“ გამოხატვა. დროთა განმავლობაში უკიდურესობათა კონფლიქტს სიმწვავე დაკლდა, მაგრამ მათმა თანაარსებობამ განაპირობა ეროვნული სკოლის მრავალფეროვანება და კომპოზიტორულ ხელწერათა სიუხვე. ამ პირობათა შორის, რომლებიც მათი „განსაკუთრებულობების“ კონსოლიდაციას უწყობდნენ ხელს, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იყო ის (რაც, სამწუხაროდ, გვავიწყდება ხოლმე), რომ სხვადასხვა მიმართულების მუსიკას არსებითად ჰყავდა ერთი აღრესატი — ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, რომელიც რაიმე სერიოზული განხეთქილებისათვის არავითარ სოციალურ საბაბს არ იძლეოდა და შინაგანად არადიფერენცირებულ მსმენელს წარმოადგენდა. ამიტომაც ზემოაღნიშნული, ურთიერთსაპირისპირო მიმდინარეობანი ზიარ ჰურჭელს მომაგონებს: ის, რაც საერთოა, ბევრად ჭარბობს იმას, რაც მათ სხვაობას განაპირობებს. თუ ერთი მიმართულების მიერ მოძიებული ორგანულად ეთვისება იმათ, რაც აღმოაჩინა სხვა მიმართულებამ, მაშინ შეიძლება ვილაპარაკოთ ზოგადი შემოქმედებითი პრინციპის არსებობაზე, რაც შესაძლოა, სხვადასხვანაირად იკითხება განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა კომპოზიტორული ინდივიდუალობის მიერ, მაგრამ ყოველ მნიშვნელოვან მომენტში თავის ბუნებას გაამჟღავნებს.

ამ მოსაზრებასთან დაკავშირებით მსურს დავასახელო ერთი ხელოვანი, რომლის მუსიკაც ამჟღავნებს წინაალმდეგობათა შერიგების (უფრო ზუსტად გადალახვის) და მათი საუკეთესო მიღწევების ორგანული გამთლიანების უნარს. ეს გახლავთ ს. ნასიძე, რომლის მიღწევებიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე იძენს. ს. ნასიძის შემოქმედებით ძიებებს იმთავითვე ახასიათებდა მისწრაფება ისეთი სტილის შექმნისადმი, რომელშიც ორგანულად გამთლიანდებოდნენ ტრადიციული და სიახლე. მისი მუსიკა ამყარებს უშუალო და გაშუალებულ კავშირებს ხალხურ მუსიკასთან, იმ გამოცდილებასთან, რაც ამ დროისათვის გააჩნია ეროვნულ საკომპოზიტორო სკოლას. მეორე მხრივ, ს. ნასიძე მიდრეკილებას იჩენს

ფსიქოლოგიურად ღრმა თემატიკისადმი და ამძაფრებს მისთვის დამახასიათებელ გამომსახველ ხერხებს. ყოველივე სორციელდება ისეთ პროპორციებში და ისეთი თანამიმდევრობით, რომ ურთიერთმოქმედი მიმდინარეობები მას „თავის კაცად“ მიიჩნევენ, არადა, კომპოზიტორი სულ უფრო თავისუფლდება ამ მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი უკიდურესობებისგან და სულ უფრო დიდ წარმატებებს აღწევს საკუთარი სტილის შექმნაში. შინაგანი ევოლუციის არსებითი ნაყოფია მუსიკალური სახეების დატვირთვა განუმეორებელი ფსიქოლოგიური განცდებით და პროგრამის კონკრეტიზაცია, აქედან იწყება ხელოვნების ჰეშმარიტი თვითმყოფობა, სწორედ ეს უნდა იყოს მისი სიახლის ღირებულების გასაღები.

როდესაც ვუკვირდები ჩვენი მუსიკის ევოლუციის შედეგს, ეჭვი შებადება იმ აღიარებული აზრის სისწორეში, რომელიც ახალგაზრდობის მოღვაწეობის აუცილებელ ატრიბუტად სიახლეს თვლის. არსებობს აზრი, რომ სიახლე ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილს ახასიათებს, რომელიც წარსულისადმი განსაკუთრებულ შეურიგებლობას იჩენს და რომლის „ამბოხიც“ რადიკალურ იერს ატარებს. ქართული მუსიკის მაგალითი კი საპირისპიროს გვიდასტურებს. ჩვენი ახალგაზრდობა ჯერ კიდევ დიდ ვალშია თავისი დროის მიმართ, წინა თაობის „ტრადიციონალისტები“ კი შესაშურ ენერგიას იჩენენ ამჟამადაც და საინტერესო ნაწარმოებებით ამდიდრებენ ეროვნულ კულტურას. 70-იანი წლების ახალგაზრდობას უნდა ვაგრძნობინოთ, რომ მისი დიდი იმედი გვაქვს და, ამავე დროს, გადაჭრით მიეუთითოთ იმ ხარვეზებზე, რომლებიც მას ხელს უშლის ფრთების გაშლაში. მთავარი კი ისაა, რომ ახალგაზრდობას ჯერჯერობით არ უთქვამს თავისი განსაკუთრებული სიტყვა და შემოქმედებითი მოწიფულობაც არ გამოუმეღავნებია მთელი სისავსით. ცალკეული წარმატებები მოპოვებული აქვს ბევრ ახალგაზრდა შემოქმედს, რაც აღნიშნულა კიდეც სხვადასხვა შემოქმედებით დათვალიერებაზე, მოგრამ დღეს ეს უკვე საკმარისი არაა. ცალკეული წარმატებები მთელი სისავსით ვერ ამჟღავნებენ ახალგაზრდობის პოტენციას. დღევანდელობა ახალგაზრდა კომპოზიტორებისაგან მოითხოვს ჩვენი საბჭოთა სინამდვილის უფრო ღრმა ხედვას, ვიდრე ეს დამახასიათებელი იყო წინა თაობებისათვის. ამისათვის კი საჭიროა თვით სინამდვილის ცოდნა, პირადი შთაბეჭდილებების სიმძაფრე, განზოგადების უნარი, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ალღო და მხატვრული ცნობიერების გაფართოება. ეს კი მოითხოვს არა მარტო ახალი დროის მიღწევების ათვისებას, არამედ ადრე მოპოვებული გამოცდილების ახლებურად განზოგადებასაც. ახალგაზრდობას ჯერჯერობით არ შეუქმნია ნაწარმოებები, რომლებიც „თამაშს თავის თავზე აიღებდნენ“ და რომლებშიც წარმოჩნდებოდა

ის განსაკუთრებული, რაც ეროვნულ კულტურაში ახალმა თაობამ შემოიტანა.

სამომხმარებლო-გასართობი ხელოვნების უზომო გაძლიერების ხანაში მსმენელის მიზიდვა კომპოზიტორისათვის განსაკუთრებული საზრუნავი გახდა. ეს გარემოება სხვა ფაქტებთან ერთად საჭიროებს მსმენელთა ესთეტიკური მოთხოვნების შესწავლას და მათზე ზემოქმედების გაძლიერებას. ახალგაზრდობის მოვალეობაა ამ ბრძოლაში აქტიურად ჩაებას თუნდაც იმიტომ, რომ საქმე ეხება ჩვენი კულტურის მომავალს.

ჩვენ ვეხეთქებით ეროვნული სამეტყველო ენისადმი ინტერესის გაღრმავების ხანაში. მუსიკალური ენა არა მარტო კომუნიკაციური საშუალებაა, არამედ დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულების კატეგორიაა, გარკვეული მხატვრული სტრუქტურა, გარკვეული გამომსახველობა. ენა შემოქმედების არსებითი მხარეა და მისი პრობლემების წარმატებით გადასაწყვეტად დიდ მნიშვნელობას იძენს, თვით ენის სასიცოცხლო არხებისადმი დამოკიდებულება (ფოლკლორი, ყოფა, პროფესიული მუსიკის მიერ შემუშავებული ფორმები და სხვ.). მუსიკალური აზროვნების გადახალისება, უპირველეს ყოვლისა, მისი ინტონაციური გადახალისებაა. გადახალისების მეშვეობით მკვიდრდებოდა შემოქმედებით ასპარეზზე ქართული მუსიკის ყველა თაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 70-იანი წლების თაობის ბედიც უპირველესად წმინდა მუსიკალური პრობლემის გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული.

დღეს, ვგონებ, ჩვენ საბოლოოდ დავრწმუნდით ახალგაზრდობის მუსიკალური აღზრდის აუცილებლობაში, რათა კულტურას მომავალში საიმედო მცველი და მისი ტრადიციების განმგრძობი ჰყავდეს. ამის გამოხატულებაა ის დადებითი ცვლილებები, რომლებიც ამ ბოლო დროს აღინიშნა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის ცხოვრებაში. მთავარია ამჟამად გავითვალისწინოთ ერთი რამ: სკოლას ისეთი პროგრამები და მეთოდიკა სჭირდება, რომელიც ახალგაზრდობას ზოგადკაცობრიულის გაცნობიერების ლოზუნგით ეროვნულ საწყისებს კი არ დააცილებს, არამედ დააახლოებს მასთან. ბუნებრივია ჩვენი სურვილი, ახალგაზრდამ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის ფარგლებშივე გაიაროს შესაბამისი წრთვნა: შეიძინოს აქტიური მუსიკირების ჩვევები, გაეცნოს ლიტერატურას, გამოიმუშაოს მუსიკის გაგების და მისი მეოხებით სინამდვილის სილრმისეულ ფენებში გასვლის უნარი. მაგრამ მუსიკალური პედაგოგიკა თავის მიზანს ვერ შეშოფარგლავს ახალგაზრდაში მუსიკალური ინტელექტის განვითარების ამოცანით. ჰუმანიტარული განათლების სხვა დარგების მსგავსად მუსიკალურიც მიისწრაფვის უფრო ზოგადი მიზნების განხორციელებისაკენ, მას მხე-

ღველობაში ჰყავს არა მარტო ადამიანი-მუსიკოსი, არამედ, საზოგადოდ, ადამიანი. ამიტომაც მუსიკალურ-ესთეტიკური აღზრდის ამოცანები განუყოფელია საერთოდ მხატვრული და, უფრო ზოგადად, საერთო ჰუმანიტარული აღზრდის ამოცანებისაგან. ჰუმანიტარული აღზრდაც მოკლედ ასპექტს შეიცავს. ერთ მათგანზე გავამახვილებ ყურადღებას. ერთ-ერთი მიზანი, რომლისკენაც პედაგოგიკა მიისწრაფვის, ეს არის ადამიანში პატრიოტული ღირსების გრძნობის გაღვივება-განვითარება. ამ მიზნის მისაღწევად ყველაზე ქმედითი საშუალებაა ისტორიული გრძნობის განვითარება. ამას ჩვენ, ცხადია, უპირველესად საკუთრივ ისტორიისა და ლიტერატურის სწავლებით ვაღწევთ. სიტყვამ მოიტანა და გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ უნდა ამაღლდეს ამ საგნების სწავლების ხარისხიც. თუნდაც იმიტომ, რომ სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიის სწავლებისას ჩვენმა ისტორიკოსებმა უფრო რელიეფურად წარმოაჩინონ ჩვენი ხალხის თვითმყოფობა, მისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესი, მისი ზნეჩვეულებანი და კულტურა. საქართველოს ისტორია არსებითად ერის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ისტორია იყო. მაგრამ დამოუკიდებლობა უპირატესად ესმოდათ, როგორც ენისა და კულტურის, ცხოვრების წესისა და რწმენის დამოუკიდებლობა და შეუვალობა. საქართველო საუკუნეების მანძილზე ებრძოდა რომაელებს თუ სპარსელებს, არაბებსა თუ ბიზანტიელებს, მონღოლებსა თუ თურქებს თავისი ცხოვრების წესის გადასარჩენად. სისხლიდან იცლებოდა, კარგავდა ტერიტორიას, გაშენებული მიდამოების ნაცვლად გავერანებული, ნასახლარი და ნაჭალაქარი, გაოხრებული არემარე რჩებოდა, კარგავდა პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას და იხდიდა უმძიმეს ხარკს, მაგრამ ცხოვრების წესს ვერ ელეოდა. ამიტომაა, რომ თვით ფერეიდანში გადასახლებულებმაც კი საუკუნეების მანძილზე შეინარჩუნეს ქართული სული და თავისი ეროვნული განკერძოება. ქართველი ამიტომაც ვერ ელეოდა საქართველოს და აქ დანთებული ჯოჯოხეთი ერჩივნა სხვა სამყაროში განცხრომასა და სიტკბოებას.

მაშასადამე, ცხოვრების ამ წესს თავისი რეალური უპირატესობანი გააჩნდა. ზეპირსიტყვიერებამ ამიტომაც შემოინახა რუსთველი, ქართული ჰანგიც, ჩვენმა ხალხმა თავისი თავი შემოინახა არქიტექტურასა თუ გამოყენებით ხელოვნებაში, საოჯახო ურთიერთობის წესშიც და ცხოვრების სხვა მხარეებშიც, ზეპირსიტყვაობასა და რწმენებშიც, რომელშიც რელიგიამაც ვერ დათრგუნა არსის მაძიებელი ცოცხალი კრიტიკული აზრი, აი, ეს ქმნიდა დამოუკიდებლობის საფუძველს და ეს იყო ერის უკვდავების საწინდარი. ჩვენს სამშობლოს ეს აძლევდა ძალას საუკუნეების მანძილზე თავი არ დაედო მოძალა-

ღეებისათვის. ასეთი ისტორიული ხედრის პოეტური განზოგადების ნიმუშია „მუმლი მუხასა". ისტორიული გრძნობის დასაბუთება მხოლოდ ეროვნული კულტურის ამ მხარეების ცოდნა-გათვალისწინებას შეიძლება დაემყაროს. ჩვენი ხალხის მუსიკალური რაობის გაგება ერთ-ერთი საამქდო საყრდენთაგანია ისტორიული გრძნობის განსავითარებლად. აქვე აუცილებლად მიმაჩნია იმის თქმა, რომ საკუთარი კულტურის ღირსების გათვლისწინება, მისი განსაკუთრებულობის გარკვევა სრულიად არ ნიშნავს რომელიმე სხვა კულტურის მნიშვნელობის დაკნინებას, მისი შესანიშნავი მხარეების დაუფასებლობას. პირიქით, მედიდურობა, საკუთარი გამორჩეულობის გრძნობა და ამაზე დაფუძნებული ამპარტავნობა ხშირად გაუცნობიერებულობის, დაბალი კულტურის შედეგია. ის, ვინც თაყვანს ვერას გაუკეთებს, სხვის მსაჯულადაც ვერ გამოდგება. ისტორიული გრძნობა იმისათვის კი არ გვჭირდება, რომ ყოველად უნაყოფო საქმიანობას მივყოთ ხელი და კულტურების გაუმართლებელი იერარქია შევქმნათ. ეს გრძნობა გვჭირდება იმისათვის, რომ ჩვენს კულტურას გავუგოთ, მისი ჭეშმარიტი ღირებულებები გავიზიაროთ, მათი დაცვა-გამრავლება შევძლოთ. საკუთარი კულტურისადმი ასეთი დამოკიდებულება გამოვლენაა ზოგადსაკაცობრიო კულტურისადმი ერთგულებისა, მისი ინტერესების დაცვაა. ნურავინ მიიჩნევს პარადოქსად, რომ საგალობლის დაცვა-პროპაგანდა, მისი ჰანგის აღორძინება და საკულტო წესის შიგნით მისი ადამიანური შინაარსის დანახვა წარმოადგენს ზოგადკულტურულ ინტერესს. თუ ჩვენ თვითონ არ გავუგებთ იმ სილამაზეს, რომელმაც დღემდე მოაღწია თუნდაც საგალობლის სახით, სხვა მით უმეტეს ვერას გაუგებს მას და კაცობრიობამ შეიძლება დაკარგოს კულტურის ეს შესანიშნავი მარგალიტი. ვფიქრობ, რომ ჩვენი წინაპრები იმისთვისაც იბრძოდნენ, რომ თავისი რწმენა და არა მარტო რელიგიური. საგალობლების ენით განემტკიცებინათ და რომ საგალობელში გამოხატული იყო არა მარტო რწმენა. არამედ, საზოგადოდ, ესთეტიკური გრძნობა. ისტორიული გრძნობა ამ ფსიქოლოგიური მოტივის გაშიფვრასაც ნიშნავს და გარკვეული კულტურული ფენომენის რეალური ღირებულების დადგენასაც. ოღონდ, ამ ღირებულების გათვალისწინებლად ჩვენ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ როგორც თანამედროვე, ისე იმდროინდელი ადამიანის ესთეტიკური მრწამსი (ესეთ ანაქრონიზმს ვერსად გავექცევით, რადგანაც ღირებულებას მხატვრულის თანამედროვე გაგებიდან ვადგენთ).

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მომისმენია მიცვალებულის ტირებისათვის. ცხადია, ჩვენს დროში მიცვალებულის კულტი და დაკრძალვისა და ჭელეხის მთელი რიტუალი ხშირად შემაძრწუნებელ ხასიათს ატარებს. ვიტყოდი, რომ ეს დროს ტარების გროტესკული

ფორმაა, ხარბი პურის ჭამო, უზომო სმით. ფულის შეგროვების წესით და სხვადასხვა. ეს მავნე ტრადიციაა და მჯერა, რომ იგი უკუგდებული იქნება. ისევე, როგორც საზოგადოდ ყოველგვარი სიმახინჯე, თუკი საზოგადოების დიდი ნაწილი ირწმუნებს მის სიავეს. თვით ისინიც კი, ვინც მართავს ამ ქელეხებს და ხარკს უხდის ტრადიციას, ხშირად წაიჩიჩქნებენ: რა ექნა, არ მინდა დამძრახონ, მშობელს რომ პატივი არ ეცი, თორემ მე თვითონ მეზარება ასეთი ქელეხიო. მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, ასეთ ქელეხებში კაცი შეიძლება ძალიან საინტერესოსაც წააწყდე, რაც ავრეთვე ტრადიციიდან მოდის და რის დაკარგვაც გარდაუვალი და. ამაზე დროს, დასანანია. მე დატირებას ვგულისხმობ. სამეგრელოს, სვანეთს, თუშ-ფშავ-ხევსურეთს, შეიძლება სხვა მხარეებსაც. ჯერ კიდევ შემორჩა დატირების წესიც და პროფესიონალი მოტირლებიც. გასაოცარი ხელოვნებაა. უაღრესად გამომსახველი, დიდი ექსპრესიით და ძალიან თავისებური მუსიკალური შინაარსით. ეს არის გარკვეული კანონებისა და იმპროვიზაციის გასაოცარი შედუღაბება, გრძნობის უშუალოდ გამოთქმა ზუსტად რეგლამენტირებული „ინტონაციური ტიპით“. როგორც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე დატირების წესიც და მუსიკაც ყალიბდებოდა, იხვეწებოდა, გარკვეულ ტრადიციად იქცეოდა. ვისაც მოტირალი ქალებისათვის მოუსმენია, შეუძლებელია არ განცვიფრებულიყო ფორმის მათეული გრძნობით. მათი მოთქმა მთელ ნაწარმოებს წარმოადგენს მიცვალებულის ღირსებების ჩამოთვლით, უშუალოდ მისდამი მიმართული რეპლიკებით. საერთო განწყობილების გამოხატვით, სიტუაციის აღწერით და სხვა. ეს მთელი სპექტაკლია თავისი დასაწყისით, კულმინაციით, ვაებითა და გოდებით, ტრაგიკული პათოსითა და გარინდების მომენტებით.

სამწუხაროდ, რამდენადაც ვიცი, არავის ჩაუწერია ტირილის მთელი „სცენა“, არ მოუხდენია მისი დრამატურგიის ფიქსაცია. არადა, ალბათ საჭიროა, რომ ჩვენი კულტურის მეხსიერებამ ეს ღირსშესანიშნაობა შემოინახოს არა მარტო როგორც ეთნოგრაფიული ცნობა, არამედ როგორც კომპოზიტორული აღმაფრენისათვის უაღრესად საინტერესო მასალა. მკვდრის გაცილების ცერემონიალი ისევე გაუბრალოვდა, ისევე სტანდარტული გახდა, როგორც ყოველივე სხვა. განსხვავებას ჭირისუფალთა საზოგადოებრივი და მატერიალური მდგომარეობა ქმნის. არ არის გამორიცხული, რომ ახლო მომავალში მოტირლებს მაგნიტოფონი გამოდევნის თავისი ტირაჟირებული რეპერტუარით. მაგრამ ისტორიულმა მეხსიერებამ უნდა შემოუნახოს თაობებს მოგონება იმის შესახებ, რომ უწინ დატირების წესიც მაღალი ხელოვნება იყო და რომ ადამიანებს თვით ამ მძიმე წუთებშიაც კი არ ღალატობდათ ესთეტიკური გრძნობა.

მუსიკალური მეხსიერება მხოლოდ მაშინაა აქტიური, როდესაც საზრდოობს ახალ-ახალი შთაბეჭდილებებით, როდესაც მუსიკა, მთელი თავისი მაღალმხატვრულობის მიუხედავად, წმინდა ესთეტიკურ ფუნქციასთან ერთად გამოყენებით ფუნქციებსაც ასრულებს და ყოფის ორგანული ელემენტია. ყოფაში მუსიკის გასვლა, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს იმას, რომ იგი საზოგადოებრივი ცნობიერების გარკვეული მხარის მნიშვნელობას იძენს. ჩვენ ასეთი მუსიკა უნდა გავაჩნდეს და თუ გავაჩნია, მაშინ უნდა გაიწეროთ პროპაგანდა ყოფაში მისი აქტიური დანერგვისათვის. ჩვენი დროის მუსიკალურ სიტუაციაში ყველაზე უფრო შემაშფოთებელი ის გასლავთ, რომ თანამედროვე მუსიკა ყოფაში ფეხს ვერ იკიდებს, ვერ მკვიდრდება მეხსიერებაში. ვგულისხმობ ესთეტიკურად მნიშვნელოვან მუსიკას და არა შლაგერებს, რითაც ჩვენი ყოფა ზეგაჯერებულია. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში ვერ დავკმაყოფილდებით მარტო არსებული ინერციით. უნდა ვეძიოთ პროპაგანდის უფრო ქმედითი საშუალებანი. უპირველეს ყოვლისა, თვით ის მუსიკა, რომელსაც შესწევს ძალა ყოფაში დასამკვიდრებლად. ამ ამოცანის გადაუჭრელობის პირობებში მუსიკალური განათლება თავის მთავარ დანიშნულებას დაკარგავდა, რადგან მისი ამოცანაა საზოგადოება ისე მოამზადოს, რომ მან მომავალში მაინც შეძლოს მუსიკალური შემოქმედების თანადგომა.

ჯერჯერობით კი ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა არ იცნობს თანამედროვე ქართულ მუსიკას და ვერ ამზადებს მის მსმენელებსა და გულშემატკივრებს. აი, რა არის დასანანი. არც საამისო კადრები გვყავს, არც სახელმძღვანელოები, არც შესაბამისი ფირფიტები, და არც უფრო ადვილად დასამზადებელი კასეტები შესაბამისი მასალით, რომლებსაც ადვილად გამოიყენებდნენ სკოლაში მოღვაწე მუსიკოსები. შეიძლება ეს „წვრილმანია“, მაგრამ განთლებისათვის ყველა წვრილმანი მნიშვნელოვანია და დღეს მას არ უნდა აკლდეს ტექნიკური აღჭურვილობა მუსიკის სწავლებისას.

სულ უფრო მეტ აქტუალობას იძენს ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის პრობლემები. ყველამ კარგად შეიგრძნო, რომ დღევანდელი ბავშვები ხვალინდელი მუსიკოსები და მსმენელები არიან და რომ კულტურის მომავალი მათ ხელშია. ამიტომაც მათი მუსიკალური განვითარების პროცესს არ შეიძლება ჰქონდეს თვითდინების ხასიათი.

ცხადია, მუსიკალური აღზრდა საუკუნეებს ითვლის. იგი ყალიბდებოდა მუსიკალური პრაქტიკის შესაბამისად და არსებითად მუსიკალური კადრების მომზადებას ითვალისწინებდა. აღზრდის მიზანი იყო ბავშვს აეთვისებინა არსებული გამოცდილება და მუსიკალურ-პრაქტიკული ჩვევები შეეძინა. ამ ამოცანას ახორციელებდა მრავალი პედაგოგიური სისტემა, რომელიც ინერგებოდა როგორც სკოლაში,

ისე კერძო პრაქტიკაში. ზოგიერთი სისტემა თავის არსს თეორიულად ასაბუთებს, სხვები პრაქტიკის შვილები არიან და პრაქტიკითვე ცდილობენ ავტორიტეტის მოპოვებას. ცხადია, მათ ავ-კარგიანობას დეკლარაციები კი არ განაპირობებენ, არამედ შედეგები. ისიც უნდა ითქვას, რომ სისტემებსა და სკოლებს შორის შინაგანი კავშირია. ისინი ერთმანეთს გამოცდილებას უზიარებენ, ერთმანეთის პრინციპებს ადვილად ითვისებენ. ასეთი კონტაქტურობა ამ სკოლების არსებობისა და წარმატებების ერთ-ერთი მთავარი წინაპირობაა, მით უმეტეს, რომ თითოეულ მათგანს გააჩნია თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეები. დროთა განმავლობაში თითოეული მათგანი თავისი გამჭრიახი წარმომადგენლების მეშვეობით ხვეწს თავის მეთოდიკას.

ამასთან ერთად, თვით ის სკოლებიც, რომლებმაც საყოველთაო აღიარება და გავრცელება ჰპოვეს, აღმოცენებულნი არიან გარკვეულ ეროვნულ ნიადაგზე და იმთავითვე ითვალისწინებდნენ შესაბამის ეროვნულ მუსიკალურ ინტერესებს. გასაკვირი არაფერია იმაში, რომ მუსიკალური აღზრდის გერმანული სისტემები ძირითადად ეფუძნებიან გერმანულ მუსიკალურ რეალობას და მის ტრადიციებს, მიზნად ისახავენ გერმანული მუსიკის განვითარებას და პოპულარიზაციას. ანალოგიური სურათია იტალიასა და უნგრეთში, რუსეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში. ეროვნულზე ორიენტაცია ბუნებრივი მოვლენაა და ამას არაფერი აქვს საერთო ნაციონალურ შეზღუდულობასთან. მით უფრო, რომ პროგრესული მუსიკალური სისტემები სხვა ერთა მუსიკალურ გამოცდილებასაც ითვალისწინებენ, პიიტეტს იჩენენ მათდამი და მათი საუკეთესო პროპაგანდისტები არიან. ცნობილია, მაგალითად, ფრანგი მუსიკოსების დამსახურება რუსული მუსიკის პოპულარიზაციაში, რუსული მუსიკის დიდი მიღწევები ევროპული მუსიკის შესწავლა-პროპაგანდაში. რუსი ინსტრუმენტალისტები ბეთჰოვენის, შოპენის, შუმანის, შუბერტის საუცხოო პროპაგანდისტთა რიგს მიეკუთვნებიან. საერთაშორისო კავშირების ასეთი განმტკიცება-გაღრმავება ყოველი ერის კულტურულ ინტერესებში შედის. ასეთი კავშირების გარეშე შეუძლებელია ეროვნული კულტურის განვითარება და წინსვლა. ამიტომაც, როდესაც ვამბობთ, რომ ეროვნულს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს, ძალიან შორს ვართ სხვა ერთა მონაპოვარისა და ღირებულებების უგულებელყოფისაგან. კარგად გვესმის, რომ ჩვენი ეროვნული საგანძურის შევსების ბუნებრივი გზა არა მარტო „უნივერსალური მუსიკალური კულტურების“ (როგორიცაა გერმანული, რუსული, ფრანგული, იტალიური) შესწავლაა, არამედ თვით იმ ხალხთა მუსიკალური კულტურის გათვალისწინება, რომლებსაც ხშირად და უმართებულოდ „ლოკალურს“ უწოდებენ.

და მაინც, ჩვენი უპირველესი საზრუნავი, როგორც ჩანს, მუსიკა-

ლური აღზრდის ისეთი სისტემის გამომუშავებაა, რომელიც გადაწყვეტს ქართველი მუსიკოსების მომზადების პრობლემას. აღზრდის სისტემის ეფექტურობას მაშინ მივაღწევთ, როცა შევძლებთ ქართული კულტურის მოჭირნახულეთა, მის დამცველთა აღზრდას. ხშირად მსმენია ეროვნულის ისეთი განმარტება, როცა მას განიხილავენ, როგორც ზოგადის კერძო შემთხვევას, მის მოპირკეთებას, ჩუქურთმას. სამკაულს. ასეთი მოსაზრება, სხვათა შორის, თავის დროზე რიჰარდ ვაგნერსაც გამოუთქვამს. ეროვნულის ასეთნაირი დახასიათება მცდარია და, ვიტყოდი, მავნეც. ჩუქურთმა და სამკაულიც არარსებითი მომენტებია, ეროვნული კი არსებითია და ზოგადი თვით მის ბუნებაშია ჩადებული. ეროვნულის სიავკარგე განიზომება იმით, თუ რამდენად იტევს იგი თავის თავში ზოგადს. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია ეროვნული საინტერესო. ეროვნული ზოგადკაცობრიულის ნაირსახეობაა. ზოგადკაცობრიულის ამომწურავად წარმოდგენა პრეტენზია არ შეიძლება გააჩნდეს არც ერთ ხელოვანსა და არც ერთ კულტურას. ზოგადკაცობრიული ჯამია ეროვნული ნაირსახეობებისა. ამ ჯამში კი თითოეულ ეროვნულს თავისი განსაკუთრებული, განუმეორებელი მნიშვნელობა გააჩნია. საერთოდან ერთი წვეთიც რომ გაუფასურდეს და დაიკარგოს, აუნაზღაურებელი ზარალი იქნებოდა ზოგადკაცობრიული კულტურისათვის.

მაგრამ ვის ევალება კულტურის დაცვა, თუ არა მის წარმომადგენელს? ისიც საკითხავია, თუ რას გულისხმობს კულტურის დაცვა? უპირველეს ყოვლისა, თავისთავადობისა და დამოუკიდებლობის უზრუნველყოფას. საზოგადოებრივად არსებითი მხარეების შენარჩუნებას, ტრადიციების განგრძობას. კულტურა თავისთავადია მანამ, სანამ მისი მატარებელი საზოგადოებაა თავისთავადი. სანამ თვით საზოგადოება ინარჩუნებს თავის სახეს. თავისთავად ესთეტიკურსა თუ ეთიკურ ინტერესებს, ტემპერამენტს, იდეალებს. მაგრამ გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფარაუდა, რომ კულტურის თავისთავადობა ავტონომიურად გამოიყვანება საზოგადოების თავისთავადობიდან. მართალია, იყო დრო, როდესაც საჭირო არ იყო განსაკუთრებული ზომების მიღება კულტურის სპეციფიკური მხარეების დაცვისათვის. ეს ის ისტორიული სიტუაციაა, როდესაც კულტურა, პირობითად რომ ვთქვათ, ჰერმეტულია. როდესაც იგი არ განიცდის სხვა კულტურული ნაკადების ზეგავლენას და, მით უმეტეს, ნაკადების სწრაფვას თვითდამკვიდრებისაკენ. XX საუკუნეში ეს სიტუაცია მკვეთრად იცვლება საზოგადოებრივი ურთიერთობების ინტენსიური განვითარების, განსაკუთრებით კი, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების უზომო გააქტიურების გამო. ამ უკანასკნელთა შემოტევა იმდენად მძლავრია, რომ მათი ზედდაწოლა იგრძნობა კულტურული ცხოვრების ყველა სფერო-

სა და ყველა პრიორიტეტი. ჩვენ უკვე ვიწყებით ე. წ. გასართობი კულტურის პირველი შედეგები. იგი ისე შემოვიდა ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში, რომ უკვე დიდ ადგილს იკავებს ახალგაზრდობის (და არა მარტო ახალგაზრდობის) სულიერ ცხოვრებაში, რომ უკვე გეგმავენ კულტურის „თავისთავად" ნაგულისხმევი სექტორის როლში. ყოველივე ეს, სამწუხაროდ, სულიერ ცხოვრებაშიც სტანდარტები დაუნდობლად იკიდებენ ფესვს და კულტურის განვითარებას უკვე კარნახობენ თავის პირობებს, სტანდარტი დაერია ხელის ნაწარმსაც და მუსიკალურ შემოქმედებასაც. ლიტერატურას და კინოსაც. მუსიკაში ჩვენ ისევ უფრო მეტად განვიცდით სტანდარტების მომაკვდინებელ ძალას და ვერ მუნდებით, რომ მუსიკალური გემოვნების აღზრდას თვითდინებას თუ მივანდობთ, ჩვენი ერის მუსიკალური კულტურა მომავალში შეიძლება საკმაოდ მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდეს. რომ ფაქტია, რომ მოდას ვერ უმკლავდება თვით კარგი გემოვნებაც კი? ბოლო ათ ეს გემოვნებაც არ იარსებებს. ვაშინ ვინღა გაარჩევს ავს და კარგს?

კულტურული გადახალისების იმ რთულსა და წინააღმდეგობრივ პროცესში, რომელიც ამჟამად მიმდინარეობს, ცხადია, არსებობს და ჭარბობს კიდეც დადებითი მომენტები. დადებითია თუნდაც ის, რომ დრომოჭმული იძულებულია ადგილი დაუთმოს ბუნებრივსა და მზანშეწონილს. ვასელდობრ, პროფესიული განათლების სფეროში დღეისადაგ ინერგება უფრო ქმედითი პრინციპები. ყველადი მუსიკის ხარისხს აუმჯობესებს, მუსიკალური ინტერესების გაფართოებას მოწმობს ის დინამიკაც, რომელიც რეპერტუარს ცვალებადობას ახასიათებს. ცხადია, მუსიკალური პროდუქციის წარმოებაც გარკვეულ პროგრესზე მიგვითითებს (ამჟამად შემოქმედებით პროდუქციას კი არ ვგულისხმობ, არამედ ფირფიტების გამოშვებას, რადიო-ტელე გადაცემებს, ფილარმონიის საქმიანობას). თუნდაც ის რად ღირს, რომ ხალხური მუსიკის მოყვარულებს საშუალება მიეცათ საუცხოო ჩანაწერების მეშვეობით გაეცნონ ჩვენი ხალხის ამ საუნჯეს. კიდევ ბევრი სხვა დადებითის დასახელება შეიძლება, რაც წინსვლაზე, მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე მეტყველებს.

სამწუხაროდ, ხელოვნების ნაწარმის სიცოცხლისუნარიანობა არ განისაზღვრება მხოლოდ მისი ღირებულებით. ძალიან ღირებული ტრადიციაც შეიძლება ჩაკვდეს, თუკი მას არ შეეუქმენით განვითარების ხელსაყრელი პირობები. დღეს პასიური პროპაგანდის ფორმები (მაგალითად, შესრულება) აღარ კმარა კულტურის დანერგვისა და მის თაყვანისმცემელთა მომრავლებისათვის. ქართული სოციალური ბაზა ვიწროა, მაგრამ ეს არ აიხსნება მისი უსარისხობით (თუმცა ყოველივე გამხელილ სჯობს: ჩვენ ხშირად მსმენელისაკენ გზას ვუხსნით

უხარისხო მუსიკას, რომელიც სახელს ტურიზმის დაწარჩენსაც). ქართული მუსიკის სოციალური ბანი სიკეთოვე. უპირველეს ყოვლისა, იმით აიხსნება, რომ ჩვენ ვერ გზრდით კულტურის ამ სფეროთი დაინტერესებულ მსმენელს. ჩვენ ისითი მსმენელი გვჭირდება, რომელიც არა მარტო მოისმენს (ჯერჯერობით ამ მინიმუმსაც ვერ ვაღწევთ), არამედ გაიაზრებს, აქტიურად, ენოცირად გამოეხმაურება მუსიკას, მასში იპოვის რაიმეს დინახავს, რაც მის ესთეტიკურ თუ ზნეობრივ პრობლემებს ეხმაურება. ჩვენ ის მუსიკა გვინდა, რომელიც სინამდვილეს რეალისტურად ასახავს. მხოლოდ ასეთი მუსიკის არსებობა შესაძლებელია მხოლოდ ბაზრის, როდესაც არსებობს მისი აღმქმელი მსმენელი, რომელიც მეტრიკში ამ რეალობას ეძებს და ყველაფერი ფორმებიდან მასვე იბრუნებს.

ამისათვის საჭიროა ბევრი რამ და არა მარტო მუსიკალური განათლების სისტემის დასრულება და გადახალისება. ამისათვის საჭიროა ჩვენი მუსიკალური ყოფის განვითარება ჰეგემონიისა და შაბლონიანი მინარევებისაგან. ამისათვის საჭიროა ახალი ტიპის მსმენელი, რომელიც საზოგადოებაში ჯერჯერობით ვერ იპერის ღირსეულ ადგილს, რომელიც ჯერ კიდევ ვერ განსაზღვრეს საკონცერტო დარბაზების დამწყრეთა ხარისხს. თუ ადამიანი თავის თავში არ ატარებს კარგისა და ღირსეულის იდეას, თუკი არ გააჩნია თავისი საკუთარი ესთეტიკური მრწამსი და მხატვრული პოზიცია, იგი პოტენციურად ნეიტრალური მსმენელია, განურჩეველია მუსიკის ხარისხისა და თვით შინაარსის მიმართ, რადგან უკანასკნელი მისი ყურადღების მიღმა რჩება. ადამიანს შეუძლია მუსიკა განიცადოს და საკმაოდ აქტიურადაც. წმინდა ფიზიოლოგიურ დონეზე — ეს ერთი ტიპის მსმენელია, მასში ძნელია დაინახოთ ეროვნული კულტურის დასაყრდენი, თუნდაც მისი ეროვნული ტემპერამენტი ეტალონურიც რომ იყოს. მუსიკა საზოგადოებრივი ცნობიერების, გარკვეული ესთეტიკური იდეალის გამოხატულებაა და იგი მსმენელმაც ამაგი ხარისხში უნდა განიცადოს. კულტურას ასეთი მსმენელი ჭირდება. მუსიკა გარკვეული თვალსაზრისით მეტყველებაა, ენაა. სალაპარაკო ენის მსგავსად მასაც თავისი ლექსიკონი, თავისი გრამატიკა, სინტაქსი და ფონეტიკა გააჩნია. სწორედ მათი მეოხებით იქმნება მუსიკალური რეალობა საუკუნეების მანძილზე. ჩვენი ვალია ეს სიმდიდრეები, ეს სინტაქსი და ფონეტიკა, ახალთაობას ეროვნული პრინციპები, მომდევნო საუკუნეებს გადავულოცოთ ამ მიზანს კი მხოლოდ მაშინ მივაღწევთ, თუკი ქართული მუსიკალური საბჭოთა აპარატი ძველ-რიგში გვერდებად გაჩერდება. ადრე სახიმღერო ტრადიცია, „თავისთავად" არსებობდა, იგი თავთ ცხოვრების წესში იყო ნაგულისხმევი. შრომისა თუ რიტუალის, საოჯახო ცხოვრების კომპონენტს წარმოადგენდა. შეიცვალა ცხოვრების წესი, გამოიცვალა სიმ-

ღერის არსებობის პირობები და მის ტრადიციულ ფორმებს ნიადაგი გამოეცალათ. ამჟამად საოჯახო მუსიცირების ტრადიციები თითქმის სულ დაიკარგა და უფრო გამონაკლისს წარმოადგენს, ვიდრე კანონზომიერებას. იცვლება თვით ოჯახური მუსიცირების შინაარსიც. აქაც შემოიჭრა ესტრადა და ქალაქური სიმღერა, ჯერჯერობით უცხო (და სანუკვარი) ხილის სახით, მაგრამ მომავალში დომინირების დიდი იმედით. მთლიანად კი მუსიკალური ყოფა იქცა სტიქიური პროცესების, არახელსაყრელი ეროვნული ფორმების შენარჩუნებისა და განვითარების ასპარეზად.

არა, თვითდინება სახეიროს არაფერს გვიქადის. თვითმყოფი კულტურის დასაცავად განსახორციელებელია რადიკალური და სისტემატური სახელმწიფოებრივი მასშტაბის ღონისძიებები. აქ საჭიროა მოთმინებით მოქმედება და არა ტრიბუნიდან პატრიოტული სიტყვების წარმოთქმა. ადამიანის აღზრდის სათავე ოჯახში, საბავშვო ბაღში და პირველდაწყებით სკოლაშია. ჩვენც აქედან უნდა დავიწყოთ.

ერთხელ, ჩვენი ქვეყნიდან საკმაოდ შორს მყოფს, რადიოში ფანდურის ხმა მომესმა. მერე დიქტორმა ინგლისურად გამოაცხადა, საქართველოში ასევე დიდი პოპულარობით სარგებლობს ჩონგურიო. ამის დასადასტურებლად ჩონგურიც ახმიანდა. გადაცემის ბოლოს კვლავ დიქტორმა (ამ დროისათვის მივხვდი, რომ ვუსმენდი ტრანსლაციას მოსკოვიდან ინგლისურად მოლაპარაკე ქვეყნებისათვის) განმარტა, რომ ფანდურიც და ჩონგურიც საქართველოში ისე უყვართ, რომ ამ ინსტრუმენტებზე დაკვრას ბავშვებს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ასწავლიანო. გამეცინა. არ ვიცი, ასეთი ინფორმაცია რეკლამის დაუწერელი კანონების გამოვლენა იყო, თუ კეთილი სურვილებით ამოძრავებული ფანტაზიის ნაყოფი. ასეა თუ ისე, როგორც კარგად მოგეხსენებათ, ეს ამბავი სინამდვილეს არ შეესატყვისებოდა. არა თუ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში, თვით სამუსიკო სასწავლებლებშიც კი ქართულ ინსტრუმენტებზე დაკვრას არავინ სწავლობს. ეს ხელობა თვითმოქმედებაშიც სულს ღაფავს, რადგან ვეღარ უძლებს დოლ-გარმონის, გიტარისა და საესტრადო ინსტრუმენტების კონკურენციას.

თვით პროფესიულ მუსიკოსებშიც გაბატონდა აზრი, რომ ქართული ინსტრუმენტები ანაქრონიზმია, ხოლო მათი აღორძინებისათვის ზრუნვა — დაკარგული დრო. ამ შესანიშნავ საკრავებს ისევ სოფლად თუ შემორჩათ ენთუზიასტები, რომლებიც დაინტერესებულთ უსასყიდლოდ გადასცემენ თავიანთ გამოცდილებას. მაგრამ ბევრნი კი არიან ასეთები? სოფელი ხომ ახალგაზრდობისაგან დაიცალა და ვინც შერჩა, იმათაც თვალი უპირავთ ქალაქებისაკენ.. პროფესიული მუსი-

კა ხალხური საკრავების მიმართ არაკეთილმოსურნის როლში გვევლინება შემწესა და ჰირისუფლის ნაცვლად.

აი, სიმართლე, თუკი მის მოსმენას მოისურვებთ. არ მეგულება არცერთი ქართველი კომპოზიტორი, რომელიც ქართული ეროვნული საკრავიერი მუსიკითაა დაინტერესებული. არც იმათი რიცხვია დიდი, ვინც ამ ინსტრუმენტების მოდერნიზაციაზე ფიქრობს. იყო თითოოროლა ენთუზიასტი, მაგრამ მათ თავის დროზე მხარი არავინ დაუჭირა, ე. ი. ასეთი მნიშვნელოვანი დარგი მიტოვებულია ენთუზიასტების ანაბარა. ენთუზიაზმი კი განსწავლულობის ტოლფასი არაა, ცხადია, მუსიკის ამ დარგს თავისი მოყვარულები ჰყავს. მათი მეცადინეობით ხალხურ საკრავზე დამკვრელთა ანსამბლები იქმნება და კონცერტებიც იმართება. მაგრამ მათი პროდუქცია, პირდაპირ რომ ვთქვათ, სავალალოა და წინსვლად ვერ ჩაითვლება. თუ ასე გაგრძელდა, შეძლებს კი მოსკოვის რადიოს მორიგი დიქტორი 20—30 წლის შემდეგ დაარწმუნოს მსმენელი, რომ ფანდურსა და ჩონგურს საქართველოში ლამის აკვნიდანვე ეუფლებიან? შეძლებს კი დიქტორი ამ სიტყვების ილუსტრირებას შესაბამისი მუსიკით?

ეს კერძო შემთხვევა გვარწმუნებს, რომ ჩვენი სიმდიდრეების ჯეროვნად მოვლა არ გვეხერხება, რომ არ ვზრუნავთ იმ ნიადაგზე, რომელზედაც ვდგავართ და რომელიც ერთადერთი საფუძველია იმ წარმატებისა, ქართულ მუსიკას რომ მოუპოვებია.

თუ ადამიანი ბუნებრივად არ ჩაერთო ვოკალურ ანსამბლსა და გუნდში, რომელიც ქართულ ხალხურ სიმღერებს ასრულებს, ძნელია ამ რეპერტუარში შესვლა მისი მუსიკალური ქსოვილის ალნაგობის გამო: ქართული სიმღერა არსებითად პოლიფონიურია, ხმები ერთმანეთს ერწყმის და თითოეული ხაზის გამოკვეთა მხოლოდ გამახვილებული სმენის პატრონს შეუძლია. ახლა ისიც გაითვალისწინეთ, რომ ბევრი „დეტალი" იმპროვიზაციისაგან მოდის, ხოლო ეს იმპროვიზაციაც ანარქიის შედეგი კი არა, გარკვეული მხატვრული პრინციპის გამოხატულებაა. ყოველივე ამას ჭირდება ცოდნა, ე. ი. ჭირდება შესაბამისი სახელმძღვანელოებიცა და ფირფიტებიც. ამ ფირფიტების ხასიათზე პირველად სიტყვა ჩამოგიგდო ცნობილმა კინორეჟისორმა ოთარ იოსელიანმა. მან თქვა, რომ ფირფიტებზე თითოეული ხმა ცალკე უნდა იყოს ჩაწერილი, რათა ადამიანმა ზუსტად აითვისოს თითოეული ხმის ნახატი, თითოეული ინტონაცია. შემდგომ კი ნაჩვენები უნდა იყოს ამ ხმების სხვადასხვა კომბინაცია, და ბოლოს, თვით სიმღერა უნდა შესრულდესო. ამ გზით შესაძლებელი გახდება ნებისმიერი სირთულის სიმღერის შესწავლა. უკვე არას ვამბობ იმის შესახებ, რომ ასეთნაირად ვაწრთვნილი სმენა — შეუფასებელი აპარატია, რომელსაც ხელეწიფება მუსიკის სხვა სახეობების შეთვისება. დიახ,

გასათვალისწინებელია ო. იოსელიანის აზრი. რამდენადაც ვიცი, დაახლოებით ასეთი მიზნის განხორციელებას თავის დროზე ფიქრობდა ჯანსუღ კახიძე. მასზე უკეთეს შემსრულებელსა და ქართული მუსიკის პედაგოგს ვერ ინატრებდა კაცი. ჯ. კახიძეს ქართული ხალხური სიმღერა ისე აქვს შეთვისებული, რომ იგი მუსიცირებისას შეძლებს ოპტიმალურად სრულყოფილი სტილის დაცვას და დამაჯერებლად გადმოცემას.

მაგრამ დრო გადის და არც ფირფიტა ჩანს და არც სახელმძღვანელოები. არსებობს „პირველადი აუცილებლობის" ცნება. ჩვენ მხოლოდ მას ვუწევთ ანგარიშს. იმას, რაც „მეორად საჭიროებად" მიგვაჩნია, ვერ ვახორციელებთ, რადგან მისთვის დრო არა გვრჩება. ასეა მუსიკალურ განათლებაშიც. მაგრამ იქნებ ვცდებით და გადაუდებელი, აუცილებელი სწორედ ისაა, რაც მეორადად მიგვაჩნია?

• • •

ახალგაზრდობის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა კულტურის მთელი რიგი ფაქტორებითაა განპირობებული. ასლის გრძნობა პროგრესის ერთ-ერთი მთავარი წინაპირობათაგანია. ბუნებრივია, ეს გრძნობა განსაკუთრებით გამახვილებული აქვს ახალგაზრდობას. ცხადია, ახალგაზრდული შემართება ხელოვანმა შეიძლება სიცოცხლის ბოლომდე შემოინახოს და ყოველ ახალ პარტიტურაში რაღაც ახალი შემოგვთავაზოს. ხანდაზმული ვერდი სიცოცხლის ბოლო წლებში ქმნის ახალგაზრდული შემართებით დამუხტულ „ფალსტაფს". სიცოცხლის ბოლო წლებამდე არ შეუნელებია შემოქმედებითი ენერგია ბეთჰოვენის. ბეთჰოვენის 80 წელს გადასულ სტრავინსკის. სიცოცხლის ბოლო წლებში ხანდაზმული ლისტი იმპრესიონისტების სტილის საოცარ წინასწარგანჭვრეტას იძლევა.

და მაინც, ასეთი შემთხვევები გამონაკლისთა რიცხვს უფრო ეკუთვნის. ჩვეულებისამებრ კი, სტილური განახლება ახალი თაობის ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული. ასე ხდებოდა 40—60-იანი წლების ქართულ კულტურაშიც.

სიახლის გრძნობა, სხვათა შორის, დამოკიდებულია იმაზეც, შეუძლია თუ არა შემოქმედს ცრურწმენებისაგან განთავისუფლდეს და თავისი საკუთარი პოზიცია ჩამოაყალიბოს. ასეთი სითამამე თავის დროზე აღმოაჩნდათ ს. ცინცაძეს, ბ. კვერნაძესა და ს. ნასიძეს, გ. ყანჩელსა და ნ. გაბუნიას, ნ. მამისაშვილსა და ი. კეშაყმაძეს, რომლებმაც საკუთარი ხელწერა გამოიმუშავეს. უნდა ითქვას, რომ ტრადიციებისა უგულებელყოფა აღვილია, მათი შემოქმედებითად გადამუშავე-

ბა კი გაცილებით მეტ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ამ პროცესს დიდი მნიშვნელობა აქვს კულტურის განვითარებისთვის. ტრადიციების უგულებელყოფის შემთხვევაში ხდება გაუფასურება წინამორბედთა მიერ მოპოვებული გამოცდილებისა, რასაც ზედმეტ ტკივილად აღიქვამენ და მისგან განთავისუფლებას ესწრაფვიან. ეფიქრობ, 70-იანი წლების ახალგაზრდობის ნაწილი შეეცადა ამ გზით ევლო, მაგრამ მისი არც თუ ნაყოფიერი მოღვაწეობა ამ გზის გაუმართლებლობის კიდევ ერთი ილუსტრაციაა.

ისტორიამ იცის შემთხვევები, როდესაც რადიკალური ნოვატორები უარყოფენ თავის უშუალო წინამორბედთა შემოქმედებით პრინციპებს. ასეთი ექსპერიმენტის თვალსაჩინო ნიმუშია შონბერგისა და, საბოლოოდ, ვენის ახალი სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედება. მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმის რეალური ვითარება ტრადიციული „რადიკალური უარყოფა“ სრულიად პირობითად გამოხატავს. ჯერ ერთი, ამ სკოლამ თავისებურად გარდატეხა თავისი უშუალო წინამორბედების — რ. შტრაუსის, მალერის, რეგერისა და სხვათა გამოცდილება. მაგრამ არც ეს გახლავთ აუცილებელი პირობა ტრადიციის უწყვეტობისათვის. „ახალვენელთა“ აზროვნებაში ალორძინება გენიალია ბახის წინამორბედი პოლიფონიური სტილების პრინციპებმა, რაც მემკვიდრეობითი ძაფებით აკავშირებს ერთმანეთთან სხვადასხვა ეპოქის სტილურ კონცეფციებს. ჩვენც გაგვაჩნია საკუთარი მუსიკალური ტრადიციები: ხალხური მუსიკა, ყოფითი კულტურა და ბოლოს, პროფესიული შემოქმედება. ეს ბოლო სექტორი ჯერ სრულყოფილი არაა და წარმოდგენილია ნაწარმოებთა საკმაოდ მცირე რაოდენობით, რის გამოც არ არსებობს გასათვალისწინებელი არჩევანი. მიუხედავად ამისა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ პროფესიული მუსიკა ვითარდებოდა ისეთების, ცალკეული მიგნებების გზით, კანონზომიერების თანდათანობითი გამოვლენით. ამ კანონზომიერებებში ვლინდება და დამკვიდრებას ლამობს ჩვენი ერის მუსიკალური განსაკუთრებულობა. ეს კანონზომიერებანი წინასწარმოცემულობას რომ წარმოადგენდნენ, მაშინ ვიტყოდით, რომ ისინი ადრე თუ გვიან თავისთავად გამოვლინდებოდნენ, ჩვენ კი მხოლოდ მოთმინება გვმართებს, რათა დავაცილოთ შემოქმედებას თავისი სიტყვის თქმა.

მაგრამ ეს ასე არაა. „კანონზომიერი განსაკუთრებულობა“ შემოქმედების ნაყოფია. იგი ქმნადობის პროცესშია და დამოკიდებულია როგორც კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა, ისე თვით მსმენელთა წვლილისდაც. ის, რაც ხდებოდა ფალიაშვილის დროიდან დღემდე, კანონზომიერის გარდა შეიცავდა ბევრ შემთხვევით და ხანმოკლეს. „წყალნი წავლენ და წამოვლენ. ქვიშანი დარჩებიან“, მაგრამ საჭიროა ამ „ქვიშის“ დანახვა, განსჯა, ესთეტიკური კამერტონით

შეუვანა, რათა იგი ახალი ძიების საყრდენად იქცეს. ფორმა არ უკავშირდება შემთხვევითს. იგი კანონზომიერის გამოვლენაა. ამრიგად, ფორმის სტატუსს განსაზღვრავს მხოლოდ არსებითის მიგნება. არსებითი ისაა, რაც განაპირობებს შემოქმედის წვლილის ღირებულებას. ამ წვლილით ფასდება როგორც ცალკეული შემოქმედის, ისე მთელი თაობის მოღვაწეობაც. ჩვენ მხოლოდ მაშინ მივცემთ დადებით შეფასებას ამა თუ იმ მუსიკოსის და მთელი თაობის ღვაწლს, როცა ამ წვლილს შევიგრძნობთ, როცა ეს წვლილი შეუერთდება ზოგადეროვნულ გამოცდილებას. ამ მომენტამდე ყოველი საქებარი სიტყვა მხოლოდ თამასუქების გაცემაა, ჩვენი პირადულ-სუბიექტური დამოკიდებულების გამოვლენაა, რასაც ისტორია ხშირად არც აქცევს არავითარ ყურადღებას.

ამიტომაც ახალგაზრდობის შემოქმედებისადმი ლმობიერი დამოკიდებულება, მისი მარცხისა თუ საეჭვო ღირსების ნაწარმოების გამართლების ცდა — ღალატია ზოგადკულტურული პოზიციებიდან. ასეთი ლმობიერება ახალგაზრდობას კარგს არაფერს უქადის. ჩვენ კი ეს ნაკლი გვახასიათებს. სანამ არ აღმოვფხვრით ამ ნაკლს, მანამ უფლება არა გვაქვს ვილაპარაკოთ ახალგაზრდობაზე.

დღეს ახალგაზრდა შემოქმედს უწოდებენ ყველა იმ მუსიკოსს, ვინც დაამთავრა თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტი და დაიცვა სადიპლომო ნამუშევარი. ეს, ცოტა არ იყოს, გაუმართლებელ კომპრომისებზე დამყარებული გულუბრყვილო წარმოდგენაა შემოქმედზე. ამ შემთხვევაში „გამოთვლა“ წარმოებს რაღაც საშუალოს საფუძველზე, რომლის ნიშან-თვისებები მექანიკურად გამოიყენება საერთო მაჩვენებლებიდან. არც სონატა და არც სიმფონია. არც კანტატა და არც ოპერა ჯერ კიდევ არაა იმის მაჩვენებელი, რომ მისი ავტორი შემოქმედია. საკომპოზიტორო ტექნოლოგიის მეტნაკლებად დაუფლება საშუალებას აძლევს მუსიკოსს მოახდინოს ზემოდაბახელებული ფორმების რეპროდუცირება, ყველა ეს ფორმა მისი კვალიფიკაციის დასადგენად უფრო გამოდგება, ვიდრე შემოქმედებითი პოტენციალის გამოსათვლელად. შემოქმედება კი სულ სხვა რამეა. ეს არის სინამდვილის, არსებითის შთაგონებული ხედვა და მისი გადმოცემა განუმეორებელი ფორმით; ეს არის მხატვრულობის ის ხარისხი, რომელიც უცილობელის მნიშვნელობას იძენს. თუ ნაწარმოები აღმოცენდა ჰეშმარიტი შემოქმედებიდან, მაშინ იბადება ახალი სამყარო, ახალი განცდა, ახალი აზრი. გინა შეიძლება. კონსერვატორიის ყოველ კურსდამთავრებულში ასეთი შესაძლებლობანი დავინახოთ და თითოეული მათგანი შემოქმედებითი თაობის წარმომადგენლად მივიჩნიოთ? შესაძლოა, რამდენიმე ათეულმა წელიწადმა ისიც გაიაროს, რომ ჰეშმარიტად შემოქმედებითი თაობა არც

გამოჩნდეს ასპარეზზე. რა თქმა უნდა, კულტურისათვის ეს სიტუაცია არახელსაყრელია, რადგან იგი აფერხებს განახლების პროცესს. მაგრამ გაჩუმება უარესია, რადგან ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს საოცარ პარადოქსთან — თაობა სახეზეა, ნაწარმოებები კი არა ჩანს.

ნაწარმოებები გვაქვსო — იტყვით და მართალიც იქნებით. ნაწარმოებად მიჩნეულია ისიც, რაც პედაგოგების ინტენსიური თანამონაწილეობით იქმნება, მაგრამ ახალგაზრდა თაობა ასეთი ნაწარმოებებით სიმწიფის პასპორტს ვერ აიღებს. თაობის სავიზიტო ბარათია სიახლე, უფრო მაღალი საფეხურის დაძლევა. უფრო მაღალი საფეხური აბსოლუტური მხატვრული ღირებულებიდან კი არ აითვლება (ეს რომ ასე იყოს, მაშინ დღის წესრიგში დავაყენებდით მოცარტის „დაძლევის“ საკითხს), არამედ განიხილება პრობლემების, განცდების და ადამიანური დამოკიდებულებების სიახლის თვალსაზრისით. ჩვენ მხოლოდ ასეთ სიახლეს ველით ახალგაზრდობისაგან და მხოლოდ ასეთი სიახლით ვიხელმძღვანელებთ მისი შეფასებისას.

ამიტომაცაა, როდესაც ვამბობთ, ხელოვნებაში მომავალი ახალგაზრდობას ეკუთვნისო, ვგულისხმობთ მხოლოდ შემოქმედებითი უნარით დაჯილდოებულ ახალგაზრდებს, იმათ, ვისაც შეუძლია რეალური ნაყოფის მოტანა. ესოდენ მნიშვნელოვანი მისიის შესრულებაში ერთ-ერთ მთავარ პირობას ქმნის მუსიკოსის ინდივიდუალობა. შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა, ინდივიდუმის შესაძლებლობების გამოვლინებაა, მისი შრომაა, მისი მსოფლმხედველობის ხარისხია, მისი უნარია საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პოზიციებიდან გამოეხმაუროს თავის დროს.

„ინდივიდუალური შესაძლებლობანი“ რთული ცნებაა და მოიცავს მრავალ მომენტს, დაწყებულს ფიზიოლოგიური მონაცემებიდან და დამთავრებულს ინტელექტის მობილიზაციის უნარით, შრომის პირობებით და სხვა. არ შეიძლება არ გაითვალისწინო ობიექტურ-სუბიექტური პირობები და ელოდო სასწაულს. ცხადია, განსაკუთრებულ ნიჭს ბევრი ობიექტური დაბრკოლების გადალახვა შეუძლია, მას ძალუძს ჩაიდინოს მოულოდნელი, დაუჯერებელი გმირობა; ან, პირიქით, შეიძლება შეხვდე ისეთ ხელოვანს, ღვთისაგან ბოძებულს რომ ვერ იყენებს და თავის ტალანტს მიწაში მარხავს. ასეთი გამონაკლისები მხოლოდ ადასტურებენ საერთო კანონზომიერებას.

ახლა მსურს მკითხველის ყურადღება გავამახვილო შემოქმედების იდეოლოგიური კლიმატის იმ მხარეზე, რომელიც დაკავშირებულია ღირებულებების გარკვევასთან და სწორედ ახალგაზრდობისათვის იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ვინაიდან ამაზეა დამოკიდებული მისი არჩევანი. მხედველობაში მაქვს საკუთარი ხელწერის გამომუშავება, თავისი შემოქმედებითი პოზიციის და საგნის განსაზღ-

ერა სპეციალური მრავალფეროვნების პირობებში. ჩვენი ეპოქის სენია სტანდარტიზაცია. შესაძლოა, წარმოებაში იგი გარდაუვალია, მაგრამ, სამწუხაროდ, სენმა სახიფლარო შემოქმედებასაც დაჩრია ხელი. იგი მეცხრამეტე ხელოვნებაში შემოდის უნიფიცირების დაჟინებული მოთხოვნით, თავისი მოდელების დანერგვით. გარკვეულ ნიმუშებზე ორიენტირების აუცილებლობით. სტანდარტიზაციის კურსს პირველი და მეტად მნიშვნელოვანი მსხვერპლი გაუღო სიმღერამ ერთი ძალზე საეჭვო კომპენსაციის პირობით: შლაგერი (ე. ი. სანიმუშო, აღიარებული). უპირველეს ყოვლისა, ის სტანდარტია, რომელიც თამაშობს თავისებური ყალიბის როლს ყველა იმ თვისთვის, კინც სიმღერას ქმნის. თუ წარმატება გნებავთ, ამ ყალიბზე უნდა მოსხმო შენი აღმაფრენაც, თქმაც. სტილიც. შესრულების მანერაც. აქ მთლიანად იკარგება ინდივიდუალობა, მთავარია, მოდელს არ უღალატო. შენი სიმღერა კი იმ დრომდე იცოცხლებს, სანამ თვით ეს მოდელი გაძლებს. მერე დადგება ახალი დრო და შექმნის თავის საკუთარ მოდელს, შენი სიმღერა კი უნდა დაჯერდეს რეტროსპექციის საპატიო, მკრთამ არც თუ სახარბიელო როლს, რომელიც მაკონებს ბებიებისა და პაპების ღიმილსა და იმ ექსპრესიას. მათს სალაყბარულო პაემან. რომ მიჰვალავდა. ესთეტიკური განცდათა მრავალფეროვნების თვალსაზრისით რეტროსპექციაც გარკვეულ როლს თამაშობს, მაგრამ ეს უკვე გაშუალებული ხელოვნებაა, ის მოკითხვაა, ფონს გამოსულ ადამიანს იქეთ ნაპირიდან რომ უგზავნიან.

სტანდარტების წინაშე ქედმოხრილ მუსიკოსს ეს გარემოებაც უნდა აწუხებდეს და სერიოზულად დაეფიქრებინა, თუ რაღაც ღირს ინდივიდუალობის გადაცემა ასეთ საეჭვო ღირებულებაში, მით უფრო, რომ საქმე მხოლოდ სიმღერას არ ეხება. ამა თუ იმ ამოცანის გადაწყვეტას მხატვრულ კონტექსტში გარკვეული ნიშან-თვისებები შემოაქვს. შესაძლოა, ეს ნიშან-თვისებები იმასაც ურებენ განსაკუთრებულ ყურადღებას და ეფექტსაც აღწევენ. ძალზე აღვილია, ეს „განსაკუთრებულობა“ კონტექსტიდან ამოგლეჯო და თუნდაც მექანიკურად გამოიყენო: „პრესტიჟული ხერხი“. „ეფექტური საშუალება“ წარმატებას თითქოს ავტომატურად უსრულებყოფს და აპირობებს მხატვრული განზოგადების ღირსებებს თავისი არსებობის ფაქტით, სწორედ ესაა ეკლექტიზმისა და ეპიგონობის წყარო. ასეთი საფრთხე განსაკუთრებით ჯერ კიდევ მოუმწიფებელ ახალგაზრდა კომპოზიტორს ემუქრება. თუ მას სულმა წაძლია და იოლი გზით სიარული არჩია (სხვისი მონაპოვრის არაკრიტიკულად გათავისება), დიდი დაბრკოლებები გადაეღობება ინდივიდუალური ხელწერის გამომუშავებაში. თუ ჩვენ მართლაც სერიოზულად გვაინტერესებს ჩვენი მუსიკალური მომავალი, მაშინ სხვათა მიღწევებისადმი მომხმარებლური და-

შოკდებულება მკ[illegible] ...ოკანს
ამთავითვე გ[illegible] ...ოკ-
ლებლობის გრ[illegible]ობა.

ცნობილ ავ[illegible]ტრელ მ[illegible] ...ეკოპ- ...ებელ-
რომ ჰარმონიული ...ებ[illegible] ...ებ- ...ებ-
ტკის ეპოქის ...ებ[illegible] ...ებ[illegible]. ...ებ, ...ებ[illegible] ...ებ-
ნებს ევროპელ ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
გულს იტრფ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ქცური ქ[illegible]ოვნების გ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ლი ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
შეიძლება ფართო ბგერად ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
თი კ[illegible]ტეგორიული გ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ული აზროვნება თანდათან იკ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ს. ნასიძე, შ. ზ[illegible]ლაკაძე, გ. ჯ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ხერხს საკმაოდ ხშირად მიმართავენ. ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
გაჩნია თავისი გამომსახველობა და თავისი ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ბანიც. როცა ლაპარაკია შე[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
გაუმართლებელია ამ ხერ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
თადერთ პრინციპად. რადგან ტ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
თავისი ამოუწურავი რეზერვები გ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
პრაქტიკას ითვალისწინებდა და არც შ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
მართლიანი, რადგან სონორული პრინციპ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ნანტური. ახალი ევროპული ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
ნური ბგერათარიგებისადმი. არ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ[illegible] ...ებ-
მი, იგი ხშირად მასალის ორგანიზაციის სრულად საერთაშორისო ხერხებს იყენებს. ვიდრე ეს ავტორები მუსიკათმცოდნე იერონიმე წარმეტყველა. კლიური წყობა ინტონაციის ჭეშმარიტებათვის დაუშრეტელი წყაროა. ამიტომაც მ[illegible]ურს ყურადღების გამახვილება იმ გარემოებაზე, რომ ჩვენ ჯერაც არ ვიცნობთ იმ ჰარმონიულ აზროვნებას, რომელიც შემოკვანახა ხალხურმა და საეკლესიო მუსიკამ. ეს რთული სფეროა. რადგან კულტურის ამ ასპექტისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური თავისებურებანი და კერძოდ ჰარმონიული წყობა ძალიან სპეციფიკური, ორიგინალური და ძნელად გარდასაქმნელია. ქართული ხალხური მელოდიისათვის გაცილებით უფრო ადვილია ბლუზისთვის დამახასიათებელი აკორდიკის და ჰარმონიული განვითარების ხერხების მისადაგება. წარმატებას უმრწყინველყოფს ის, რომ მუსიკა, ერთი მხრივ, ინტონაციის ჭეშმარიტებას თავისი ინტონაციის ჭეშმარიტებას, მის ორიგინალურ აგებულებას, წმინდა ეროვნულ კოლორიტს, ხოლო, მეორე მხრივ, იღებს ბლუზის ვამოშსახველობისთვის დამახასიათებელ იმ უპირატესობებსაც, რაც თანამედროვე ყურისათ-

ვის განსაკუთრებით მიმზიდველია. „თანამედროვე ყური“ მსმენელის აღქმაა. შემოქმედებითი პროცესი დახშულ სივრცეში როდი ხორციელდება. იგი ვითარდება გარკვეული აღქმის პირობებში და ამ აღქმას, ნებით თუ უნებლიედ, ანგარიშს უწევს. მომდევნო თაობისათვის (და ხშირად თანამედროვეებისათვისაც) კომპოზიტორის წარმატება გარკვეულ შემოქმედებითი ორიენტირის მნიშვნელობას იძენს. ამიტომაც მიმდევრების მუშაობის ხარისხი და ხასიათი თვით წამომწყებთა მიღწევების ყველაზე უტყუარი მაჩვენებელია. ქართველ კომპოზიტორთა შორის განსაკუთრებული ჰარმონიული გრძნობა პირველად გამოამჟღავნა ბ. კვერნაძემ. მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული სიფაქიზით განხორციელდა ქართველი ეროვნული ინტონაციისა და „ბლუზური“ ჰარმონიის შეჯვარება (კარგად მესმის ტერმინ „ბლუზურის“ უზუსტობა და შევეცდები შეძლებისდაგვარად განვმარტო, თუ რას ვგულისხმობ მასში კონკრეტულად: იმ ჰარმონიულ თავისებურებებს, რომლებიც დამკვიდრნენ ჯაზურ საესტრადო მუსიკაში და რომლებსაც ფესვები გამდგარი აქვთ ამერიკულ ბლუზში. მაგრამ „ბლუზისათვის“ არ იყო უცხო არც რომანტიკული და არც იმპრესიონისტული ჰარმონიული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი). ბ. კვერნაძე მექანიკურად კი არ ითვისებს „ბლუზურ სტილს“, არამედ მას თავისებურ ორიგინალურ ხასიათს ანიჭებს. ბ. კვერნაძის სტილის სიახლეებს და მისგან მიღებული ნაყოფის ღირებულებას ალღო ყველაზე მეტად აუღო გ. ყანჩელმა, რომელმაც უფრო მეტად გააძლიერა ბლუზურ კულტურასთან კავშირი, რასაც ბევრი სხვა ინტერნაციონალური და ეროვნული თავისებურებაც დაერთო. გ. ყანჩელი, რასაკვირველია, საუცხოოდ გრძნობს საკუთრივ ქართულსაც, რასაც ადასტურებს როგორც მისი სიმფონიები, ისე ოპერა „და არს მუსიკა“. მაგრამ არსებითად იგი სინთეზის გზით მიდის, მის ყოველ პარტიტურაში იგრძნობა წყაროთა მრავალგვაროვნება. ⁂თავარი კი ისაა, რომ გ. ყანჩელის მუსიკაში ეს წყაროები ერთ ნაკადად ერთიანდებიან. ასევე ხდება ნოდარ გაბუნიას მუსიკაში, რომელშიც დიდ მნიშვნელობას იძენს „ბლუზური“ და საერთოდ, ევროპული მუსიკის ნაკადი (განსაკუთრებით კი ბარტოკისეული გამოცდილება). ყოველივე ეს უერთდება ქართულ ეროვნულ სულისკვეთებას. კომპოზიტორს ეროვნული ძვალ-რბილში ისე აქვს გამჯდარი, რომ მის ორბიტაში მოქცეული ყველა მოვლენა ეროვნული სხივით ნათდება.

მე არ ვამბობ, რომ ეს ეროვნული კულტურის განვითარების ერთადერთი შესაძლებლობაა, თუმცა ამ გარემოებამ თვალსაჩინო წარმატება მოუტანა ზემოთ დასახელებულ კომპოზიტორებს. არა ნაკლებ საინტერესოა სხვა გზებიც, სხვა პრინციპებიც. ამ მხრივ საგულისხმოა ს. ნასიძის დამოკიდებულება მთის ფოლკლორისადმი. ჩემი აზრით,

ეს პირველი შემთხვევაა, როცა მან არქაული ფორმები გამოიყენა არა სპეციფიკური კოლორიტის შესაქმნელად, არა რესტავრაციისათვის და სხვა თემატიკასთან მისადაგების მიზნით, არამედ ზოგადკაცობრიული იდეების გამოსახატავად, ახლებური განზოგადებებისათვის. ს. ნასიძის წვლილს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ის, რომ „არქაული ინტონაცია" ბუნებრივად უერთდება თანამედროვე ფსიქოლოგიური სიმფონიზმისათვის დამახასიათებელ მუსიკალურ-ენობრივ ნიშნებს და სინთეზის სრულიად მოულოდნელ შესაძლებლობებს ხსნის.

ახალგაზრდა თაობის მუშაობაში იმთავითვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას. რა დასამალია, რომ ამჟამად ასეთი უმნიშვნელოვანესი პროცესი, ცოტა არ იყოს, თვითდინებასაა მიცემული.

დღეს უფრო დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა ჟანრის ნაწარმოებს ქმნის და რა ემოციურ შესაძლებლობებს ამჟღავნებს ახალგაზრდა ხელოვანი, ვიდრე იმას, თუ რა პოზიციას და მსოფლმხედველობას გამოხატავს იგი. ემპირიზმი კი ფართო ჰორიზონტებზე ვერ გამოაცხადებს პრეტენზიას, რის გარეშეც არ არსებობს დიდი ხელოვნება. დიდი ხელოვნების გარეშე კი ვერც იოცნებებ საზოგადოების გულისყურზე, რადგან საზოგადოება არაჩვეულებრივ ჯერდება წვრილმანებს. მას ამის უფლება აქვს და იყენებს კიდეც ამ უფლებას, — ეძიოს ხელოვნებაში რაღაც განსაკუთრებული, მნიშვნელოვანი, აუცილებელი. თუ ხელოვნება ყოველივე ამას მოკლებულია, საზოგადოება ზურგს შეაქცევს, მისდამი გულგრილი დარჩება.

დადგა დრო, როცა მუსიკისაკენ საზოგადოების მობრუნებაზე უნდა იზრუნონ თვით მუსიკოსებმა. და თუ საკუთრივ ქართულ მუსიკაზე ვილაპარაკებთ, მაშინ ეს მისია, უპირველეს ყოვლისა, ქართველმა კომპოზიტორებმა უნდა იტვირთონ. ჩვენ კი თითებზე ჩამოსათვლელი გვაქვს ისეთი ნაწარმოებები, რომლებსაც შეუძლიათ საზოგადოების მოზიდვა. კომპოზიტორთა და მათ მხატვრულ ქმნილებათა რათდენობრივი შეუსაბამობა, ცოტა არ იყოს, დრამატულ ჟღერადობას იძენს. ამიტომ დღეს ქართული მუსიკისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს მუსიკის ღირებულების დასადგენი კრიტერიუმების შემუშავება. ალარ შეიძლება ამ პრობლემის გადადება.

საკითხის გადაწყვეტაში ყველაზე მეტად ახალგაზრდობა დაგვეხმარება. საჭიროა ხანდაზმულ თაობასთან ლაპარაკიც, მაგრამ ამას ბევრი რამ აძნელებს. ჯერ ერთი, ამ ასაკის ხელოვანი დაჩვეულია აღიარებას და მისდამი ლმობიერ დამოკიდებულებას. აქ არ შეიძლება იმ ნაკლოვანების აღნიშვნა, შეუიარაღებული თვალითაც რომ ჩანს, მით უფრო, რომ ხანდაზმულ ასაკში უკვე ძნელია რაიმეს შეცვლა და

ამიტომაც კრიტიკა თავის აღმზრდელობით მნიშვნელობას კარგავს. რაც არის — ესაა! სიახლის მოლოდინი დროის ფუჭი ხარჯვაა. სულ სხვაა ახალგაზრდობა, რომელიც დადგენა-მომწიფების პროცესში იმყოფება. აქ ბევრი რამის გამოსწორება შესაძლებელიცაა და აუცილებელიც. ახალგაზრდობა, ამავე დროს, თუნდაც თავისი ასაკის გამო ადვილად უნდა ებრძოდეს პრესტიჟულობის სენს და თუ ვერ ებრძვის, ე. ი. დაუკარგავს თავისი საუკეთესო თვისება. კულტურის მომავლისათვის გაცილებით მნიშვნელოვანი პრობლემაა ამ ასაკის ხელოვანთა საქმის მოგვარება, ვიდრე უნაყოფო დისკუსია უკვე გარკვეულ პოზიციაზე მყოფ ხანდაზმულებთან. დიახ, ახლავე უნდა გაიხსნას ის, რაც გასასხლავია, უნდა გამოსწორდეს ის, რაც სიმრუდისკენ მიდრეკილია.

ჩვენს ახალგაზრდობას ამთავითვე უნდა ჩაუნერგოთ იმის რწმენა, რომ კულტურა გარკვეული სისრულე, გარკვეული სისტემა, გარკვეული ტრადიციაა. კლტურას, რასაკვირველია, გააჩნია თავისი ინტერნაციონალური კავშირები. ქართული კულტურა დიდი საბჭოთა კულტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. მასზე, როგორც ამ დიდი კულტურის ნაწილზე, ვრცელდება ის კანონზომიერებანი, რომლებიც ახასიათებს მთელს საბჭოთა კულტურას, სოციალიზმის მშენებელი ხალხის კულტურას. ამავე დროს, ქართული კულტურა ზოგადკაცობრიული კულტურის ნაწილიცაა, რომელსაც გააჩნია თავისი ისტორიული და ჩვენს დროში შექმნილი კავშირებიც. იგი ასევე ემორჩილება ამ ზოგადკაცობრიული კულტურის განვითარების კანონზომიერებებს. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ყოველ კულტურაში არსებობს დემოკრატიული ნაწილი. იგი კულტურის ის სფეროა, რომელიც იძენს ზოგადკაცობრიო და გამაერთიანებელი საწყისი მნიშვნელობას. კულტურის ისტორია და განსაკუთრებით თანამედროვე პროცესები გვარწმუნებს, რომ ეს ინტერნაციონალური კავშირები, გაცვლა-გამოცვლა, ჩვენს ცხოვრებაში კულტურის ახალი ნიშან-თვისებების დამკვიდრება, წარმოადგენს კულტურის წინსვლის აუცილებელ პირობას.

ამავე დროს, ისიც ნათელია, რომ კულტურას უნდა გააჩნდეს თავისი საკუთარი სახე. კულტურა ძნელი წარმოსადგენია თვითმყოფობის გარეშეც, უამისოდ იგი მომხმარებელი იქნებოდა და ვერ გამოხატავდა შესაბამისი საზოგადოების საჭიროებებს. თვითმყოფობა კულტურის ღირებულების ერთ-ერთი უმთავრესი მსაზღვრელთაგანია, ბრძოლა თვითმყოფობის შენარჩუნებისა და მისი დამახასიათებელი ნიშნების გამახვილებისათვის არსებითად ბრძოლაა თვით კულტურის არსებობისათვის. კულტურის თვითმყოფობა გარკვეული თვალსაზრისით თანდაყოლილი თვისებაა, მაგრამ იგი არაა „მუდმივი თვისება“, რომელიც ყველა სიტუაციაში შეინარჩუნებს თავის თავს და ავტომა-

ტურად გადაეცემა კულტურის განვითარების მომდევნო ეტაპს. ბევრი რამ თქმულა, მაგალითად, თანამედროვე იმპერიალისტური სახელმწიფოების კულტურულ ექსპანსიაზე, საფრთხეს რომ უქმნის განსაკუთრებით განვითარებადი ქვეყნების კულტურას. ამ ხალხებთან ევროპულ-ამერიკული კულტურა ხშირად და უმთავრესად თავისი დიდი მიღწევებით კი არ მიდის, არამედ სტანდარტიზებული სამომხმარებლო „საქონლის“, გასართობი ინდუსტრიის ნაწარმის სახით. ამ ნაწარმს პროპაგანდა ეკისრება ზემძლავრ საკომუნიკაციო საშუალებებს და „საერთაშორისო ბრიოს“ და „გარდაუვალის“ ავტორიტეტით უტევს ლოკალურ კულტურებს, ფიტავს ნიადაგს, რომელზეც ისინი ხაროობენ, ჯაბნის მათ თავისი ტექნიკური შეიარაღებითა და სიმდიდრით, ძარცვავს მათ კადრებს, რადგან მხატვრული უნარის გამოსავლინებლად უკრო ადვილსა და უფრო პრესტიჟულ სარბიელს უქმნის. იგი „ეროვნულ კულტურებს“ აიძულებს იაზროვნონ კოსმოპოლიტური კანონებით, გეზი აღონ საერთო სტანდარტების ათვისებასა და დამკვიდრებაზე, გზა დაუთმონ იმას, რაც საზოგადოდ შეუთავსებელია კულტურის კატეგორიასთან და მხოლოდ თავის მომხმარებელთა მომრავლებისათვის ღირს.

ჩათრევას ჩაყოლა სჯობიან — ეს ღვიძლი არ გამოადგებათ კულტურის მოამაგეებს, იმათ, ვისაც ევალება კულტურის ინტერესების დაცვა. ამ შემთხვევაში ჩათრევაც და ჩაყოლაც მარცხია. არა, ყველაფერი დამოკიდებულია წინააღმდეგობის ძალაზე. ძალის საყრდენი კი ეროვნული კულტურის ტრადიციაა, ეროვნული თვითმყოფობაა, ის განსაკუთრებულობა, რომელიც ერთ ეროვნულ კულტურას საშუალებას აძლევს თავი სწორუფლებიანად იგრძნოს სხვა ეროვნულ კულტურებს შორის.

რაში გამოიხატება „სპეციფიკურად ეროვნული“, თვითმყოფი, ორიგინალური? რა არის მისი საზომი? დაიყვანება თუ არა იგი სტილურ ნიშან-თვისებათა ჯამზე, თუ ეროვნული სტილი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ღია პროცესი, ცვალებადობა გარკვეული კანონზომიერებით? თვითმყოფობის ბუნების განსაზღვრისათვის არ კმარა ერთმნიშვნელოვანი პასუხი. მაგრამ ცხადია ერთი რამ: იგი საზრდოობს ცოცხალი სინამდვილით, ახალი ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებებით; იგი არ შეიძლება იყოს ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი გარკვეული მოცემულობა, რომელიც ეამთა სვლას არ ეხმაურება. ჰაიდნი-ბეთჰოვენი-შუბერტი-ვაგნერი-შტრაუსი-ჰინდემიტი-ჰენცე — ეს სულ გერმანული მუსიკაა, გერმანული ეროვნული სტილია, მაგრამ იგი იმდენად თავისებურადაა გარდატეხილი თითოეულ დასახელებულ წარმომადგენელში, იმდენად თვითმყოფია, რომ ქმნის თავისთავად ეპოქას, ახროვნების განსაკუთრებულ საფეხურს.

თითოეული მათგანი სინამდვილის განსაკუთრებული ხედვაა, ამ სინამდვილის მიერ წამოყენებული სხვადასხვა პრობლემაა, ამ პრობლემებზე სხვადასხვა პასუხია. ამ კომპოზიტორებს გარკვეული თვალსაზრისით ერთი ტრადიცია და ერთი ნიადაგი ჰკვებავთ. მაგრამ მათ შორის მოიძებნება თავისებური ანტიპოდებიც, მაგალითად, ჰინდემიტი და რ. შტრაუსი, შუბერტი და ვაგნერი. დასახელებული კომპოზიტორები ერთი დიდი მუსიკალური კულტურის არა მარტო სხვადასხვა მომენტია, არამედ მისი პოლუსებიც.

ჩვენ, ცხადია, ეს კომპოზიტორები პარალელებისა და ანალოგიებისათვის კი არ მოვიხსენიეთ, არამედ ისეთი ცნების დასაზუსტებლად, როგორიცაა „ახალი თაობა“ დიახ, ახალი თაობაა ის, რომელსაც გააჩნია თავისი ხედვა და თავისი პოზიცია, რომელიც ისახავს ერთ საერთო მიზანს, თუმცა ამ მიზნისაკენ მიდის სხვადასხვა გზით. ალბათ, შეუძლებელია მუსიკოსი საუბარში გამოიწვიო და პირდაპირ ჰკითხო: რას აკეთებ, რას აპირებ, რას გეთავაზობ, რა გზით აპირებ შენი მიზნის მიღწევას? დიახ, ეს სასურველია, რადგან იქნებ დიალოგი საუკეთესო საშუალება გამხდარიყო კრედოს გამოსავლენად და მისი საფუძვლიანობის შესამოწმებლად. კიდევ ერთხელ მინდა აღვნიშნო: ემპირიულ-თვითდენადი შემოქმედების ხანა უდროობის ხანაა. ნაწარმოები შეიძლება სრულიად უმნიშვნელო საბაბმა შვას, მაგრამ იგი მხოლოდ მაშინაა მხატვრული ქმნილება, როდესაც არსებითს შეიცავს. არსებითი კი მხოლოდ ერთი შემოქმედის კუთვნილება არ გახლავთ. არსებითია ის, რაც განსჯას, დისკუსიას, ღირებულებათა გათვალისწინებას მოითხოვს. ამ შემთხვევაში მე არა მარტო შემოქმედებით დისკუსიას ვგულისხმობ, არამედ სიტყვიერსაც. ლოგიკურად გამოთქმული აზრი საფუძველია იმისა, რომ ხელოვანმა იხელმძღვანელოს არა მარტო თავისი ინტუიციითა და ინდივიდუალური მიგნებებით, არამედ მკაფიო ცნებებითა და წარმოდგენებითაც. ჩვენ დღემდე ამ აუცილებლობას ვანიჭებდით დიდ მნიშვნელობას. მაგრამ დღეს როცა განსაკუთრებული სიმწვავით დგას საკითხი, თუ საით უნდა წავიდეს ახალგაზრდობა და შეძლებს თუ არა იგი წინამორბედი თაობის მონაპოვრის განვითარებას, იმ სიახლეების დანერგვას, რომლებიც ესოდენ საჭიროა ჩვენი კულტურისათვის, ასეთი დისკუსიის გარეშე ვერ გადავწყვეტთ ჩვენს წინაშე მდგარ ამოცანებს.

სხვათა შორის, დისკუსიაში ახალგაზრდობის შესახებ თვით ახალგაზრდობამ უნდა მიიღოს აქტიური მონაწილეობა. თავისი თავი, უპირველეს ყოვლისა, მანვე უნდა გაგვაცნოს და გვითხრას, რას აპირებს, რა მიზანს ისახავს, ან რა საშუალებებით აპირებს ამ მიზნის მიღწევას. ასეთი დისკუსია წარმატებას მოგვიტანს, თუკი ახალგაზრდობა ინტენსიურად იმუშავებს, თუკი მას სათქმელი ექნება და არ

გაუჭირდება მისი გამოხატვა. ჯერჯერობით ჩვენი ახალგაზრდობის შემოქმედებითი პულსი შენელებულია, ჩვენ არც ის ვიცით ვართ მათი ნაწარმოებების პრემიერების მოწმენი. ეს პრობლემაც მოსაგვარებელია. ასეთი ნაკლებნაყოფიერი სიტუაცია მაგონებს საჭარმოო სიმძლავრეებს, რომლებიც მთელი დატვირთვით ვერ მუშაობენ.

ცხადია, ნაკლებნაყოფიერებას შეიძლება ბევრი სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდეს, მათ შორის ისეთიც, რომლის გამოსწორება შესაბამის ორგანიზაციებს ევალებათ (მხედველობაში მაქვს მძიმე სამუშაო პირობები, დაბრკოლებები, რომლებიც ნაწარმოების შესრულებას აფერხებენ, მათი დროულად და ხარისხიანად დაბეჭდვა-ჩაწერასთან დაკავშირებული სირთულეები, საკონცერტო ორგანიზაციების დაუინტერესებლობა ახალი მუსიკის პროპაგანდით და სხვ.), მაგრამ არსებობს უფრო შინაგან-სუბიექტური ხასიათის მიზეზებიც, რომელთა გამოსწორებაც უფრო ძნელია და არსებითად დამოკიდებულია ახალგაზრდა კომპოზიტორის დახელოვნების უნარზე.

მთავარი მაინც სათქმელია. გააჩნია თუ არა მუსიკოსს ის განსაკუთრებული რამ, რისი გამოხატვაც აუცილებელია. სიმფონიის შექმნის სურვილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ არსებობს ამის შინაგანი აუცილებლობა. სხვადასხვა მუსიკალური ფორმის შექმნისას მუსიკოსი ხშირად უფრო ხელოსნის ალღოთი ხელმძღვანელობს, ვიდრე შემოქმედისა. იგი ამიტომაც იმეორებს სოლმე (სხვადასხვა ხარისხით) არსებულ მოდელებს, სქემებს, განვითარების ლოგიკას და ხშირად არჩეული ნიმუშის მუსიკასაც.

ხშირია ისეთი შემთხვევაც, რომ მუსიკოსს ხელს უშლის ტექნოლოგიური შეუიარაღებლობა. მას აქვს სათქმელი, მაგრამ სათანადოდ ვერ ფლობს გამოთქმის საშუალებებს. გაუზედაობა და პროფესიული სისუსტე, ცხადია, აფერხებს მუშაობის ტემპს და აიძულებს მუსიკოსს დიდი დრო მოანდომოს იმას, რასაც ნამდვილი ხელოსანი (თუკი მიზანი ნათლად აქვს წარმოდგენილი) ადვილად დაძლევს. სხვათაშორის, ტექნოლოგიური თავისუფლება. ტექნოლოგიური კონცეფციის სიფართოეე შემოქმედებითი პროცესის მთავარ მსაზღვრელთა რიგს განეკუთვნება. სწორედ ტექნოლოგიური თავისუფლება გადაალახვინებს ხელოვანს სტილურ სტერეოტიპს, განმეორებებს. ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ იდივიდუალური ნიშან-თვისებებით აღბეჭდილი სტილური ხერხის ხშირი გამოყენება თვალში საცემია და თვით ინტონაციური მასალის ინდივიდუალობას ანეიტრალებს. ბრძოლა შინაარსეული მუსიკისათვის ხშირად ესმით ზერელედ და ცალმხრივად, როცა ფიქრობენ, რომ ტექნოლოგია მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს. ძალიან გულუბრყვილო და მავნე წარმოდგენაა ტექნოლოგიის ბუნებაზე. სწორედ ეს წარმოდგენა ქმნის კონსერვატიზმისა და ეროფეროვნების

წანამძღვარებს. მაბსენდება არც თუ ისე შორეული დრო, როცა მკვეთრ ტექნოლოგიურ განახლებას მიიწვევდნენ ერთგულის ხელ-ყოფად და მზად იყვნენ „ცრუნოვატორები“, როგორც მათ უწოდებდნენ, სამარცხვინო პოზაზე გაეკრათ. ეს ოდენ უცნაური აღმა ლოგიკას არ იყო მოკლებული: საქმე ისაა, რომ ქართულ მუსიკას გააჩნდა თავისი სტილური დიაპაზონი, რომლის ყველაზე დაშორებული წერტილები არ შეიცავდნენ არაფერს უერთიერთსწოლარეულს. პირიქით, მათ საერთო ფოლკლორული საფუძველი აერთიანებდათ. ცხადია, ახალი ტექნოლოგია შემოვიდა და დამკვიდრდა კიდეც, მაგრამ ამჟამად ყურადღებას ვამახვილებ არა მისი არსებობის ფაქტზე, არამედ იმაზე, რომ ხელოვანი ტექნოლოგიას თავისუფლად უნდა ფლობდეს და მას უნდა გააჩნდეს თავისი ტექნოლოგიური-ტილური კონცეფციის გაფართოების უნარი.

რადგანაც ეს საუბარი არსებითად ახალგაზრდობის შესახებ მიკელობას მოჰყვა, აქვე მინდა აღვნიშნო რამდენიმე მომენტს შეეხო. მას შემდეგ, რაც საკომპოზიტორო ფაკულტეტები დაარსდა და ახალგაზრდა მუსიკოსებს კომპოზიტორის კვალიფიკაცია ეძლეოდათ, მათმა აღზრდამ სულ სხვა მიმართულება მიიღო. ადრე (60—70 წლის წინათ) კონსერვატორიაში ე. წ. თეორიულ საგნებს, კერძოდ, პოლიფონიას, ჰარმონიას და მუსიკალური ფორმების ანალიზს, ინსტრუმენტობას ერთნაირად გადიოდნენ თითქმის ყველა დარგის მომავალი სპეციალისტები. ვინც თეორიული საგნებისადმი იჩენდა მიდრეკილებას, ის ამ დისციპლინებს უფრო ძირფესვიანად სწავლობდა. საკუთრივ კომპოზიციას კონსერვატორიებში, ვგონებ, არ გადიოდნენ და. თუ ვინმე ამჟღავნებდა შეთხზვის უნარს, იგი ზემოდასახელებული საგნების მასწავლებლებთან ხელოვნდებოდა. შეთხზვის უნარი არ გამორიცხავდა სხვა საგნების ცოდნას, პირიქით, კონსერვატორიის აღზრდილს, პირველ რიგში, ამ საგნების სწავლა და ათვისება ევალებოდა. ამბობენ, რომ შონბერგი იყო ბრწყინვალე პედაგოგი, რასაც ადასტურებენ მისი მოწაფეები — ვებერნი, ბერგი, ეისლერი, მაგრამ შონბერგი, რომელმაც, შეიძლება ითქვას, ტრადიციები დალეწა და მუსიკის წინაშე სრულიად ახალი პერსპექტივები გადახსნა, თავის მოწაფეებს გასაქანს არ აძლევდა და ზრდიდა მათ ბახის, ბეთჰოვენის, შუბერტისა და ბრამსის ნაწარმოებებზე. მის კლასში არავინ თხზავდა. მოწაფეს, პირველ რიგში, ტრადიციები უნდა შეეთვისებინა.

შესაძლოა, შონბერგი როგორც პედაგოგი ზედმეტად მკაცრი და ზედმეტად კონსერვატორი იყო, მაგრამ თუ არ გაიელი ასეთ წრთვნას, ვერ აითვისებ ტექნოლოგიურ კონცეფციებს, ვერ აითვისებ ხელობას. ჩვენში კი საკომპოზიტორო ფაკულტეტის მოსწავლეს, პირველ რიგში, „თხზვას“ ასწავლიან. ყოველივე სხვა მეორადია. უფრო მე-

ტრაც თუ პრაქტიკოსში (ე. ი. „თბილისელში") ალ მინი თავს კარგად აიწონებს, სხვა დანარჩენი ბევრი ორგანო ატროფიებულ. ამ ყველაფერი თვითთვისცალკეულად, ალეთეორიულ კრიტიკა და შეგნებაზეა დამყარებული. საშუალოდ. იქნები „ნოვატორებად" ეძახით, რომლებიც ჰარმონიის უბრალო ანბანსაც ვერ ითვისებენ. ალნიშნული გამომწვევ სხვადასხვა მიზეზთაგან ყველა ისაა, რომ კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე ჯერ კიდევ სამყაროში ფორმებია დამკვიდრებული. ამ ფაკულტეტზე ხშირად ისეთნი თეორიულად მოუმზადებელნი, სწავლაშიც ზარმაცნი აღმოჩნდებიან, რომლებიც არც ლიტერატურას იცნობენ და შრომა აღმეტერც არ გააჩნიათ. კონსერვატორიის მეცადინეობა მხოლოდ პედაგოგის დატვირთვის შენარჩუნებას „ეფექტურობით" ამართლებენ. ერთ კომპრომის მეორე მოჰყვება. კონსერვატორიაში ალკვირდება პროფესიული მომზადების ხარისხის მკვეთრად დაცემა. ეროვნული ტრადიციების ალმოცენების უზრუნველყოფს. უმაღლეს სასწავლებელში სათანადო პროფესიული მომზადების ალრმა შესწავლას ალაღვანებს, ბუნებრივია, უკვირს რიგიოზ თეორიული ... ღირებულების დაუფლება. შეუძლებელი ხდება მისი შიგ ... „პროფორმო ნორმების" პოზიციაზე. არც იშვიათად პროფესიული დონის მატებად მათ ძალუძთ დაბალანსება. ასეა უბრალოდ დაც შემოქმედებით ალპრეზზეც. ეს კიდევ ერთი კომპრომისია, რომელიც შეიძლება დარღვევებს იწვევდეს. მოუმზადებელ „ნატურალ" პროფესიონალი მუსიკოსის საშუალება ეძლევა თავისი თანდაბადებით ალტერნატივა წინაშე წარდგეს. ეს ნაწილობრივ ტალანტი სიფრთხილის ალტორი ხდება, შემდგომშიც ვერ ალრმავებს თავის ალტერნატივა და იქ კიდევ ცხოვრების გზას, რომ თავისი შემოქმედებითი ნაკლებ მართალ სტრუქტურაც ვერ გაიგონებს. პროდუქცია კი გამოუსწორებელ ნაწილს და ალრაცხა მის შესრულებას. ჩნდება ალმოცენების წინააღმდეგობაც.

სამწუხაროა იმაც, რომ ალსაგარეო, მუსიკოსების ალრდისას იმპროვიზაციული ხელოვნების ჩვენების დანერგვას არავითარი ყურადღება არ ექცევა. ძველად კი იმპროვიზაციის დაუფლება ერთ-ერთი უპირველესი პირობა იყო ალრა მარტო თეორეტიკოსთა. ალრამედ შემსრულებელთა დახელოვნების თვისა.

თვით ისეთი პიანისტებიც, რომლებიც არც კი ოცნებობდნენ კომპოზიტორობაზე. საკონცერტო პროგრამებში ითავსებენ თავიანთ იმპროვიზაციებს, ან ქმნიდნენ თავიდან იწყებდნენ იმპროვიზირებას მათ მიერ შემოთავაზებულ თემებზე. ჩვენს დროში კი იმპროვიზაცია, რატომღაც, მხოლოდ ჯაზური ხელოვნების საკუთრებად იქცა. ცხადია, იმპროვიზაცია მუსიკოსთა მომზადების ერთიერთ მთავარ დისციპლინად უნდა იქცეს. თუ მუსიკოსს შეუძლია რაიმე სტილში იმპროვიზი-

რება (მაგალითად, პოლიფონიურში ან სპეციფიკურად კლასიცისტურში, რომანტიკულში და ა. შ.), მაშინ იგი ამ სტილის ფლობასაც გამოამყღავნებს და შეთხზვის უნარსაც. ნუ ავჩქარდებით და თავიდანვე ნუ ვუწოდებთ კომპოზიტორს კონსერვატორიაში შემოსულ ახალგაზრდას. აღვზარდოთ იგი როგორც მუსიკოსი, ხოლო თუ მასში სპეციფიკურად კომპოზიტორული უნარი დევს, იგი აუცილებლად გაიღვიძებს და განვითარდება კონსერვატორიის ფარგლებშივე. მაშინ უფრო ადვილად გავითვალისწინებთ ჩვენს საკომპოზიტორო აქტივს, უფრო სწორი წარმოდგენა გვექნება „ახალგაზრდა თაობაზე“ და მის რეალურ შემოქმედებითს შესაძლებლობებზე.

ის გარკვეული სიძნელეები, რასაც დღენიადაგ ვაწყდებით მუსიკალური პოლიტიკის განხორციელებისას, იმის შედეგია, რომ ჩვენ ხშირად ვერ ვითვალისწინებთ საზოგადოებრივი ცხოვრების სოციალურ-ფსიქოლოგიურ პირობებს და შესაბამისად შეცვლილ კულტურულ მოთხოვნილებებს. ადრე, ჯერ კიდევ რევოლუციამდე, საქართველოს კულტურული და, კერძოდ, მუსიკალური ცხოვრება თავისი დონითა და ინტენსივობით არაჩვეულებრივად ჭრელ სურათს ქმნიდა. მუსიკალური ცხოვრება იღვიძებდა და შესამჩნევად აქტიურდებოდა იქ, სადაც თავს იყრიდნენ და ორგანიზატორულ ნიჭს ავლენდნენ სპეციალისტები და ენთუზიასტები, ასეთი ოჭროს ხანა ქუთაისს ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში დაუდგა. ამავე პერიოდის ბათუმსა და თელავში გაცილებით ნაკლებით კმაყოფილდებოდნენ. თბილისშიც მუსიკალური ცხოვრება არსებითად ენთუზიასტთა გულმოდგინეობაზე იყო დამოკიდებული.

ჩვენს დროში გარემოება ძირ-ფესვიანად შეიცვალა. ჭართული მუსიკალური კულტურის ცენტრი — თბილისი — თავის განსაკუთრებულ უფლებებს იმისთვისაც იყენებს, რომ დანარჩენი საქართველო ყველაფერი საუკეთესოსაგან დაცალოს. ეს, ალბათ, აუცილებელი და გარდაუვალი იყო შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდაციისა და მნიშვნელოვანი ამოცანების განხორციელებისათვის, მაგრამ ამან არსებითად გააუკაცრიელა საქართველოს სხვა კერები, რის გამოც უფრო მოგვიანებით წამოიჭრა ამ კერების აღორძინების, კულტურულ პროცესში მათი ჩართვის საკითხი. ამჟამად ეს პრობლემა ბევრ სიძნელეებს აწყდება. დღეს თვით ყველაზე შორეული რაიონების მოსახლეობას ღირებულებების კრიტერიუმებს უქმნის არა მარტო ადგილობრივი მუსიკოსების საქმიანობა, არამედ საინფორმაციო წყაროებით, უპირველესად, ტელეხედვით მოწოდებული ნიმუშები. თანამედროვე ადამიანს, განურჩევლად იმისა, თუ სად ცხოვრობს იგი, უკვე გაუჩნდა გარგის, სანიმუშოს, მისაბაძის კრიტერიუმი. თუ ადამიანი გარკვეულ ემოციურსა და აზრობრივ დამოკიდებულებაში იმყოფება საუკეთესო

ნიმუშებთან, მას უკვე აღარ აწყობს ღაბალი ტონუსი, ცხადია, იგი დაბალხარისხოვან რაღაცასაც მოიმენს, შეიძლება ღა მოიწონებს კიდეც, მაგრამ ამჯერად მისი აღქმა განპირობებული იქნება არა მხატვრული, არამედ სოციალურ-ფსიქოლოგიური ფაქტორებით. ეს საკითხი ტელევიზიის ეპოქის პირმშოა და ურთულესთა რიგს მიეკუთვნება. ამიტომაც ამთავითვე უნდა ვიჩრუნოთ, რომ ახლად დაარსებულ კერებში თავი მოიყარონ მაღალი კვალიფიკაციის მუსიკოსებმა. მაგრამ სად მოვიძიოთ ისინი?

ნუ გამიგებთ ისე, თითქოს კადრები გვაკლდეს. პირიქით, კადრების სიუხვეზე ბოლო წლების ერთ-ერთი ყურადსაღები და მწვავე პრობლემაა. ცხადია, ამ პრობლემას ის მომენტიც ქმნის, რომ ბევრი ჩვენი სპეციალისტი იქ არ ცხოვრობს და იქ არ მუშაობს, სადაც მასზე განსაკუთრებული მოთხოვნილებაა. მაგრამ, რომ თბილისიდან არც თუ ახლოს მდებარე დასახლებებს მეტწილად თბილისელები ემსახურებიან, თბილისში, არც თუ იშვიათად, ერთი საშტატო ერთეული რამდენიმე პედაგოგზეა განწილებული, ხოლო საქართველოს შორეულ რაიონებში მწვავედ იგრძნობა სპეციალისტების ნაკლებობა. ამრიგად, ჩვენი სწრაფმზარდი მუსიკალური კულტურა კადრების ღატვირთვის თვალსაზრისით, დიდ დაბრკოლებებს აწყდება და შეუცნობილია სიუხვე-ნაკლებობის ცვებ-ცხელებით. დიახ, კარგს აპარატურის გეიქადის კადრების მექანიკური გადანაწილება. ეს საკითხი მხოლოდ მაშინ მოგვარდება, როცა გავითვალისწინებთ კულტურის მიზნებს და მიმართებებს, სხვადასხვა დონეების რეალურ შესაძლებლობას. ფუნქციას, თვით კადრების სპეციალურ მისწრაფებებს, მათ პროფესიული, შემოქმედებითსა და წმინდა პიროვნულ ინტერესებს. ხშირად გულისწყრომას გამოვოქვამთ ხოლმე, რომ ესა თუ ის ახალგაზრდა ულის ამბობს რაიონში გამგზავრებაზე. მე არა მსურს ასეთი ახალგაზრდების გამართლება, მაგრამ მინდა გაეცნოთ იმის მიზეზებსა და მოტივებში, რაც ასე ერთხელ გამხდარ მუსიკოსობის საგნად და ცნობილია საზოგადოებისათვის. ამ მიზეზებს შორის მთავარია არასახარბიელო საყოფაცხოვრებო პირობები, პერიფერიის კულტურული ცხოვრების დაბალი დონე და შენელებული ტემპი, რაც ვერ უზრუნველყოფს ხელოვანის საქმიანობისა და ნორმალური ზრდისათვის ესოდენ საჭირო მიკროკლიმატსა და შესაფერის გარემოს.

არსებობს უყურადღებოდ მიტოვებული სხვა მოტივებიც, რომელთა უგულებელყოფა არ შეიძლება, თუკი გვსურს სერიოზულად გადავსწვათ კადრებით დაკომპლექტების საკითხი. მუსიკოსი, განურჩევლად იმისა, თუ რა ადგილს იკერს კულტურაში, უნდა ეყოფებოდეს

დაწყლოვნების, დაოსტატების, ძიების მუდმივ პროცესში. სპირის-პირო შემთხვევაში იგი დისკვალიფიკაციას განიცდის. ერთი სიტყვით, მუსიკოსისათვის ფორმის შენარჩუნება და გაუმჯობესება უდიდ იქცეს სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხად. არსებითად ამ პრობლემის მოკლებაზეა დამოკიდებული მუსიკოსის ბედი. თვით უკვე ასე წარმატებული ხელოვანი, თუ იგი მთელი შემართებით არ იბრძვის ახალი მოცანების გადასაწყვეტად, ფორმას დაკარგავს, დაქვეითდება მისი პროდუქციის ხარისხი.

სათქმელად ადვილია: ფორმა შეინარჩუნე, დონე აიმაღლე. ცხოვრებისეულ სინამდვილეში კი ეს რჩევა ძნელი განსახორციელებელია. თუ გასამრჯელო მცირეა და მუსიკოსისათვის არასაკმარისი, მაშინ იგი ყველა გზას მოსინჯავს გასამრჯელოს გასაზრდელად. მაგრამ ვინ დააწესა გასამრჯელოს მაქსიმუმი? ჩვენ არაერთგზის კყოფილვართ იმის მოწმენი, რომ ნიჭიერი ხელოვანი შემოქმედებიდან კონვეირულ შრომაზე გადადის: ბევრსაც ივალდებულებს და სამუშაოსაც ადვილად შოულობს, თუნდაც, იმიტომ, რომ „დამკვეთებს" სურთ ნიჭიერ მუსიკოსებთან დაიჭირონ საქმე. ხშირად ერთი და იგივე მუსიკოსი ითავსებს რამდენიმე სამუშაოს — სამს, ოთხს და ოცდაჯერ მეტსაც. ხოლო თუ მუსიკოსი კომპოზიტორია და ერთხელ მოპოვებულის ტირაჟირებას ეწევა, მისი თხზულებები ტყუპის ცალებივით ჰგვანან ერთმანეთს. ერთი და იგივეს მომრავლება დაღებითი მოვლენაა მრეწველობაში. მაგრამ თუკი თავისი თავის უმოწყალო ტირაჟირებას აწარმოებს ნიჭიერი ადამიანი, კარგს არაფერს უნდა მოველოდეთ. საქმე იქამდე მიდის, რომ ნიჭიერი კაცი მის მიერვე ნაკეთებ შაბლონებში თავის თავს კარგავს. სანამ გაჩიანურებული პროცესი დამთავრდება, „ნიჭიერის" უიღბლო კოლეგები ტუჩებს შურით ილოკავენ, მცირედით კმაყოფილდებიან, თავი როგორღაც გაიქნიეს უკეთეს დღეთა მოლოდინში და ამასობაში იმ კვალიფიკაციასაც კარგავენ, გზის დასაწყისში რომ გააჩნდათ. ასეა, ერთ უსამართლობას აწონასწორებს მეორე, საწინააღმდეგო ხასიათის უსამართლობა ერთის ჰარბი დატვირთვა მეორის არასაკმარისი აქტივობის ხარჯზე. ასეთია კადრების საკითხის მოუგვარებლობის ყველაზე უარყოფითი შედეგი.

ფერები გამუქებულია, მაგრამ სიტუაციის კონტური მეტ-ნაკლები სიზუსტითაა მოხაზული. ყოველივე არასასურველიდან თავის დაღწევა შესაძლებელი იქნებოდა, ყოველ ეტაპზე საქმე არსებული ნორმების თანახმად რომ ხორციელდებოდეს. კადრების მომზადების დაგეგმარება დამოკიდებულია მხოლოდ მომავლის განჭვრეტის უნარზე. ეს უკანასკნელი ინსტინქტსა და ინტუიციას კი არ უნდა ეფუძნებოდეს, არამედ მკაცრ მეცნიერულ გაანგარიშებას. კადრების განაწილე-

ბისას მსოლოდ აუცილებლობის ინტერესებით უნდა ეხელმძღვანელობდეთ და მოკნინლად ვიყენებდეთ საკონკურსო სისტემას. ხელოვნებას ასეთ შემთხვევაში საშუალება ეძლევა ღირსეულ შემოქმედებას მოანიჭოს უპირატესობა. ის, ვინც უკუაგდებს ამ პრობლემებს (ყოველს მომტეხებელი მობოდიშება — რას იტყვი, ცხოვრება თავისას ითხოვსო — საქმის ვითარებას ვერ ცვლის და ამიტომ ანგარიშგასაწევი არაა). ის ხელოვნებას ღალატობს, ამიტომაც ხელოვნებას უფლება უნდა დავუტოვოთ უღირსი მსახურისაგან განთავისუფლდეს. წარსული წარმატება — ისტორიაა და თავად ისტორიამ უნდა იზრუნოს საკუთარ ბედზე. დღეს კი დღევანდელი დონით, დღევანდელი შემართებით და უნარით უნდა ვიხელმძღვანელოთ.

მაშინ ჩვენს სურვილს: შენ იქ წადი და იქ იმუშავეო — მეტი საბუთიანობა ექნება, მაშინ ასეთი მოთხოვნა არავის მოეჩვენება საეჭვოდ. მაშინ ამ სურვილს დაემორჩილებიან, რადგან აუცილებლობას დარწმუნების ძალა გააჩნია, სხვა დანარჩენს კი ძალმომრეობის, პიროვნების კერძო ინტერესების იერი დაჰკრავს.

მუსიკოსების, მით უფრო კი უხარისხო მუსიკოსების სიჭარბე ჩვენი მოუქნელი პოლიტიკის, ჩვენი უპასუხისმგებლობისა და უნიათობის შედეგია. საქმე ისაა, რომ ზოგიერთი მუსიკალური დაწესებულების მესვეური საერთო პანორამის მხოლოდ ერთ რომელიმე სექტორს სედავს და ვერ ითვალისწინებს იმას, რომ თანამედროვე ცხოვრებაში ასეთი იზოლირებული სექტორები არ არსებობს. არა ერთხელ მიგვნია ასეთი მესვეურების ჩვენი — ამა და ამ პროფილის სპეციალისტები გვაკლიაო. არადა, სწორედ მათი უპირველესი მოვალეობა იყო მოემზადებინათ ასეთი პროფილის მუსიკოსები. სპეციალისტი სარეველა ბალახისაგან განსხვავებით, თავისით არ ამოდის. თუ ჩვენ გვსურს რომ 1990 წლისათვის გვყავდეს დეფიციტური პროფილის სპეციალისტები, მისი მომზადებისათვის თადარიგი დღესვე უნდა დავიჭიროთ. ასეა ყოველ შემთხვევაში, ჩვენს ღრეში. 1990 წელს რომ შემოვიკრათ თაშში ხელი და ვაი-ვაშში ავტებოთ — რა გვეშველება. არც დირიჟორი გვყავს და არც მუსიკალური რეჟისორი — ეს მსოლოდ აქტიორულ ხელოვნებაში ჩაგვეთვლება. აქტიორული ხელოვნება კი საინტერესოა თავისთავად. მაგრამ იგი სპეციალისტთა ვამოზრდის საშუალებად არ გამოდგება.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტია კადრების მორალური წრთობა. ნურავის შეაკრთობს ამ დებულების გამოყენება ასეთ კონტექსტში. მეც კარგად მესმის, რომ „მორალური აღზრდის“ ცნების ხშირმა, უმიზნო და ფორმალურმა ხმარებამ მას ზიანი მოუტანა. ამის გამოა, რომ „მორალური აღზრდა“ აღიქმება როგორც ლოზუნგი, რომელიც

ხშირად კონკრეტულ რაიმეს არც ეამბოხატავს, ჩემთვის კი „მორალური აღზრდა", სხვათა შორის, გულისხმობს ადამიანის მზადყოფნას თავისი თავი და თავისი სპეციალობა გამოიყენოს ყველაზე საჭირო, ყველაზე რთულ უბანზე. „მორალური წრთობაში" იგულისხმება ისიც, რომ თვით აღმზრდელმა უნდა იცოდეს, მისი მოწაფე ყველაზე მეტად სად გამოდგება. „მორალური წრთობაა", დაარწმუნო ადამიანი მისი მნიშვნელობაში, მის აუცილებლობაში. მორალური მოვალეობაა შეამზადო ახალგაზრდა გარკვეული გარემოსათვის. ის, რასაც მესტიაში გაგზავნილი ადამიანი წააწყდება, ძირეულად განსხვავდება იმისაგან, რასაც იგი შეხვდება თბილისის სასწავლებელში. ადამიანი იმასაც უნდა გრძნობდეს, რომ ბევრი რამ მის პიროვნულ თვისებებზეა დამოკიდებული და რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, იგი განუმეორებელია. მან უნდა იცოდეს, რომ იგი ამა თუ იმ ადგილზე არსებული სიცარიელის ამოსაკვებად კი არ მიდის და არც იმისთვის, რომ სამინისტროს საშუალება მიეცეს განაცხადოს, — მუსიკალური ქსელი ნორმალურად ფუნქციონირებს, — არამედ იმისათვის, რომ თავის სამუშაო ადგილას შექმნას ღირებულებები, ფესვი გაიდგას, მოიმკას თავისი ნიჭის, პროფესიონალიზმისა და გარჯის ნაყოფი.

ყოველივე ეს კონსერვატორიაში ან სამუსიკო სასწავლებელში რომ განაცხადო, შესაძლოა, მათ „ბინადართ" სიცილის კონვულსიები დაეწართოთ, იმდენად შორსაა იქაური რეალობა ამ მოთხოვნებისაგან. უკეთეს შემთხვევაში, შეიძლება გულუპარყვნილობას მიაწერონ. არადა, საკითხი მხოლოდ ასეთხარად უნდა დაისვას, თუ გვინდა კადრების საკითხიც მოვაგვაროთ. სხვაგვარად კონსერვატორია ვერ აღზრდის მუსიკოს-მოღვაწეებს (ასეთი მოღვაწეები გვყავს, მაგრამ ეს კონსერვატორიის დამსახურება არაა). მოქალაქეობრივი გრძნობა, რომლის შესახებაც ასე ხშირად და ლამაზად ვლაპარაკობთ ხოლმე, თანდაყოლილი ინსტინქტის გამოვლენა კი არ არის, არამედ შეგნებული აღზრდის ნაყოფია, ხანგრძლივი გონივრული კულტივირების შედეგი.

თანამედროვე მუსიკალური წარმოება მრავალდარგოვანი მეურნეობაა, იგი ამიტომაც დაინებით მოითხოვს ახალი პროფილის სპეციალისტების მომზადებას, უომათოდ წარმოუდგენელია ამ ვეებერთელა სისტემის ნორმალური ფუნქციონირება. რადიო-სატელევიზიო ქსელს ათეულობით ტონმეისტერი, ხმის რეჟისორი, მონტაჟიორი, აკუსტიკოსი ესაჭიროება. ამ სპეციალისტთა გარეშე ვერ იმუშავებს ვერც გრამფირფიტების წარმოება. დღეს მათ დიდი სარბიელი აქვთ სავანმანათლებლო ქსელშიც, თეატრებსა და კინოში, კულტურის სახლებში, კლუბებსა და პარკებში.

მუსიკალური ინდუსტრია საჭიროებს სპეციალური მუსიკალური

განათლების მქონე ბიბლიოთეკარებს, საგამომცემლო სპეციფიკის მცოდნე სპეციალისტებს — კორექტორებს, გრავიორებს, ინსტრუმენტთა შემკეთებლებს, ამწყობებს, მუსიკალურ საქონელმცოდნეებს, ე. ი. ყველა იმ სპეციალისტს, რომლებსაც არც ერთი სასწავლო დაწესებულება არ ამზადებს. ამ თანამდებობაზე ყოველი მომუშავე (მათ შორის საკმაოდ დახელოვნებული სპეციალისტებიც არიან) — ავტოდიდაქტია, რომელთა არსებობას კულტურის სამინისტროს განსაკუთრებულ გამჭრიახობას კი არ უნდა ვუმადლოდეთ, არამედ ანდაზას — „გაჭირვება მიჩვენე და გაქცევას გიჩვენებო“. დიახ, პრაქტიკული ცხოვრება დაწესებულების ხელმძღვანელებს აიძულებს გამონახოს ასე თუ ისე შესაფერისი კადრები და მათ ამ აუცილებელი საქმის გაძღოლა მიანდონ. მოთხოვნა ხშირად ემთხვევა ამა თუ იმ სპეციალისტის სამუშაოზე მოწყობის სურვილს. ისიც საქმის მსვლელობის ქვალდაქვალ ერთვება წარმოების პროცესს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ საქმიანობისათვის მოუმზადებელია, შესაძლოა, სრულიად უვარგისიც. აი, ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი სავალალო წუნისა, რასაც ჩვენს მუსიკალურ წარმოებაში საკმაოდ ხშირად ვაწყდებით. აბა, ჩვენს ბიბლიოთეკებს გადახედეთ! შეამოწმეთ ტონმეისტერთა უმრავლესობა, გაეცანით იმ მომსახურე პერსონალს, ვისაც მუსიკის საქმე აბარია კულტურის სახლებში და უმალვე დარწმუნდებით ჩემი ნათქვამის სისწორეში.

პარტიზანული, ავტოდიდაქტური აქტივობა განსაკუთრებულ ზიანს აყენებს საესტრადო ხელოვნებას. გასაგები მიზეზის გამო წარმოების ამ დარგს ეტანება განსაკუთრებით ბევრი დილეტანტი, როგორც წესი, კომპოზიტორული და საშემსრულებლო ამბიციით. ადამიანი ხშირად ვერ ანსხვავებს მუსიკის განცდის უნარს მისი ქმნადობის შესაძლებლობისაგან. ქირურგს, რომელსაც არ გააჩნია სათანადო მოწმობა, არავინ მიუშვებს ავადმყოფთან. მუსიკოსებიც უნდა ემორჩილებოდნენ ამ წესს. არადა ეს მნიშვნელოვანი უბანი თავის ანაბარაა მიტოვებული. რა უფლება გვაქვს (ვგულისხმობ იმათ, ვისაც მუსიკალური განათლების საქმე აბარია), არ ვიზრუნოთ საესტრადო მუსიკის შესაფერისი კადრების მომზადებაზე და სინანული სინქრონულად გამოთქვათ — ხალხო, ნახეთ, რა უხამსობას აქვს ადგილი. მობარებული საქმისაგან განზე გადგომა და კრიტიკული პოზიციის დაჭერა — საკმაოდ გავრცელებული ამბავია. მხოლოდ ცინიკოსი იკადრებს ასეთ უზნეობას. დიახ, ჩვენ გვევალება ავამაღლოთ ესტრადის დონე და ჩავაყენოთ იგი ესთეტიკური პროპაგანდის სამსახურში, ამ ინდუსტრიის სპეციალისტები უნდა იწრთვნებოდნენ სამუსიკო სასწავლებლებში, აქ უნდა იმაღლებდნენ კვალიფიკაციას. საესტრადო მუსიკის სპეციალისტები კი ჯერჯერობით გარიყულნი არიან, შერისხულებს

ჰგვანან. ჩვენში მათ თითქოსდა სპეციალური სასწავლებელიც შეუქმნეს, მაგრამ ურიგდებიან იქ გაწაფულ დილეტანტებს.

ცნობილი ფაქტია, რომ თეატრალური ინსტიტუტი ამზადებენ მომღერლებს საოპერეტო სპეციალიზაციით. ეს გარემოება გვაფრთხილებს, რომ ამავე ინსტიტუტის ბაზაზე შეიძლება გაიხსნას საესტრადო არტისტების მომზადების პროფილიც. მით უფრო, რომ საესტრადო მომღერლებზე ნაკლებად როდი გვაკლია მსახიობური სიტყვის ოსტატები, მინიატურული ჟანრების მახიობები, შესაბამისი რეჟისორები და სხვ. მაგრამ, სამწუხაროდ, კარს მიმდგარი აუცილებლობის ასეთნაირად გადაჭრა თავში არავის მოსდის. როგორც ჩანს, ეს პრობლემა არც ერთ არსებულ უწყებას პირდაპირ არ ეხება. ამიტომაც ეწოდენ მნიშვნელოვან დარგში მემკვიდრეობა იძევე გრძელდება. როგორც ბუნებრივი დაბეჯერებით მომრავლებულ მცენარეებში — არსებითად ყველაფერს შემთხვევითობა წყვეტს. ამიტომაც, ჩვენს საესტრადო ვარსკვლავებს ხშირად აკლიათ სცენაზე ქცევის ოსტატობა, რასაც დღეს საესტრადო შესრულებაში განსაკუთრებული როლი ენიჭება. ამიტომაც ვერ ვახერხებთ ჩვენი არც თუ მდიდარი ტრადიციების მემკვიდრეობით გადაცემას, ახალი ტრადიციის შექმნას, ქართულ ესტრადას თავის ხელწერას რომ მოანახვინებდა და სტაბილურ საფუძველს შექმნიდა შემდგომი განვითარებისათვის. ნ. ბრეგვაძე განუმეორებელია იმითაც, რომ იგი თავის უზადო ხელოვნებას ვერავის გადასცემს და შეასწავლის. არადა, განა დასანანი არ არის მისი გამოცდილება უკვალოდ გაქრეს, მას არ გამოუჩნდნენ მიმღეერები და არა წამბაძველები, რომლებიც განავითარებენ. შეავსებენ, შეცვლილ ესთეტიკურ ვითარებას მიუსადაგებენ ნ. ბრეგვაძის საშემსრულებლო პრინციპებს?

ჩვენი პოლიტიკა ასევე მოუქნელია სხვა პროფილის მუსიკოსთა აღზრდის საქმეშიც. მართალია, სიტყვა „კონსერვატორია“ დახურულს და კონსერვირებულს ნიშნავს, მაგრამ არა ღირს ამ სიტყვას შევუნარჩუნოთ თავისი პირველადი მნიშვნელობა. არა მარტო კონსერვატორია, არამედ უფრო დაბალ საფეხურზე მდგარი სამუსიკო სასწავლებლები და სკოლები თავის აღსრდილებს ბევრ ხიფათს გადაჰყრიან, თუ არ დაუახლოვდებიან თანამედროვე ცხოვრებას. ნუთუ არ ესმით, მუსიკალური განათლების მესვეურებს, რომ ჩვენი საგანმანათლებლო ქსელი ათეული წლებით ჩამორჩა თანამედროვე მოთხოვნებს და თანამედროვე მუსიკის „სამეურნეო ინტერესებს“ ვერ ითვალისწინებს? სამწუხაროა, რომ ასეთი უყურადღებობის შედეგი ბუმერანგივით არ უბრუნდებათ იმათვე, ვინც პასუხს აგებს ამ სავალალო მდგომარეობაზე.

სპეციალისტთა მომზადების საკითხის გადაწყვეტაში განსაკუთ-

რებული მნიშვნელობა ენიჭება სწავლო პროცესის შემოქმედებით ორგანიზაციას. უმნიშვნელოვანესი თავის დანიშნულებას მხოლოდ მაშინ ამართლებს, როდესაც მის მიერ გამოშვებული ახალგაზრდობა არა მარტო ადვილად ერთვება მიმდინარე საწარმოო პროცესში, არამედ მისი გაფართოებული განვითარების უნარსაც ავლენს. სრული პასუხისმგებლობით შეიძლება განაცხადო, რომ თბილისის კონსერვატორიის აღზრდილნი უმეტესწილად არა დგანან ამ სიმაღლეზე. ჩვენი მუსიკოსმცოდნენი და კომპოზიტორები თავისი პროფესიული მომზადებით საგრძნობლად ჩამორჩებიან ჩვენიე ხელოვნების საერთო დონეს. უეჭველია ჩვენი ინტერპრეტატორების, ორკესტრისა და საგუნდო დირიჟორების დიდი ნაწილი, ამიტომაც მათ გამოჩენას ასპარეზზე არავითარი ეჭვის ქვეშ დაყენება არ მოსდევს. თითქოს შედარებით უკეთესადაა ვოკალისტთა მომზადების საქმე. მაგრამ აქაც უკმარისობის გრძნობას ბევრი რამ იწვევს — წესიერებრ. ვოკალისტთა საერთო-მუსიკალური დონე ძალიან დაბალია. მათი პროფესიული მომზადება არ იძლევა საშუალებას. სრული დატვირთვით ვამუშაოთ და სწრაფად შევავსოთ ასული საოპერო პარტიები, სწრაფად შევიყვანოთ ისინი მიმდინარე რეპერტუარში.

ამ სავალალო მდგომარეობის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია ის, რომ ცხოვრების წინსვლა ვერ ახერხებს ზეგავლენას თვით საწარმოო პროცესზე, არ იწვევს მის დანახარჯების, ძველი მეთოდოლოგიის და პრინციპების დაწერგვას. რაც საშუალებას მოგვცემდა მაქსიმალურად „გადაეხსნა“ თითოეული მოსწავლე. საწარმოო პროცესის არა მარტო კარდინალურ, არამედ ყოველდღიურ პრობლემებზე ზრუნვა გადაეულოცეთ ე. წ. ინტანციებს, რომელნიც შესაბამისი დადგენილებების, ცირკულარებისა და მითითებების მეშვეობით გვაუწყებენ ხოლმე თავის აზრს ამა თუ იმ საკითხზე და ამ ა კანონის სახეს ძალიან. ცხადია, უაზრობა იქნებოდა ავტორიტეტული დოკუმენტაციის მნიშვნელობის უარყოფა. კრიტიკა სრულ სისტემის მიზანდასახულებას უბრუნველყოფენ. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს მეორე მხარეც: უშუალო პრაქტიკა, რომელსაც ქმნიან ცოცხალი ურიერთობები, განუმეორებელი ხასიათები და სიტუაციები, კონკრეტული შესაძლებლობანი და კონკრეტული საჭიროებანი. ფარული რეზერვები და ის გამოსავალიც, რომელსაც კანონი ვერ ითვალისწინებს. ასეთია ცოცხალი რეალობა. აქ კი ყველაფერი ანგარიშგასაწევია, თუ გვსურს ვემსახუროთ ამ რეალობას და არა სუბიექტურ წარმოდგენებს.

ჩვენ, სამწუხაროდ, ცხოვრების ამ მხარეებს ვერ ვითვალისწინებთ, ავიღოთ თუნდაც სპორტსმენთა მომზადება, — დღეს მათი აღზრდა მეცნიერულად უფრო დასაბუთებულია და ემყარება ეფექტურ მეთოდებს, აქ იკვლევენ, საფუძვლიანად სწავლობენ აღსაზრდელთა

ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს, მათ ფიზიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და მორალურ თვისებებს და ინდივიდუალური მეცადინეობის გეგმასაც ამის მიხედვით ადგენენ. გარწმუნებთ, რომ ასევე ზედმიწევნით შესასწავლია მოზარდი მუსიკოსების ყველა აღნიშნული პარამეტრი. თითოეული მათგანი ინდივიდუალობაა და მოითხოვს ინდივიდუალურ მიდგომას. კიდევ უფრო მეტ სირთულეებს ვაწყდებით, როცა მკაცრი საზომით ვუდგებით პედაგოგთა ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს და თვით სასწავლო საგნების რეალურ შინაარსს. მოდით, პირდაპირ ვთქვათ, სწავლა მომეტებულად დაყვანილია მასალის გადაცემაზე და ამ მასალის ათვისების შემოწმებაზე. ხშირად ერთიც და მეორეც უხარისხოა, მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია. ნაკლებად აინტერესებთ სწავლის რეალური შედეგი და მისი ძირითადი მიზანი (ძირითადი მიზანი კი სპეციალობისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებაა). მართალია, თანამედროვეობის მოთხოვნებზე, პრაქტიკული მიზნების განხორციელებაზე ბევრს ვლაპარაკობთ, მაგრამ სწავლის პროცესი არსებითად უცვლელია: ისევ ის დამყაყებული სალექციო კურსები, სადაც არაა გათვალისწინებული მეცნიერების უახლესი მიღწევები, ისევ ის სახელმძღვანელოები, რომელთა კვალიფიციური თარგმნაც კი გვიჭირს, ისევ ის კონსპექტები, „ქვია სანიდან“ რომ მოსდევს ზოგიერთ ლექტორს, როგორც მისი განსწავლულობის და სიბეჯითის საბუთი, ისევ ლიტერატურისა და საილუსტრაციო მასალის სიმწირე, მიუხედავად ქსეროქსირების შესაძლებლობისა, მაგნიტოფირების და ფირფიტების სიმრავლისა. აქ არის იმდენი „ისევ“, რომ ადვილად შეიძლება გადავიდეთ ყველასთვის კარგად ცნობილ სიმღერაზე „ისევ შენ და ისევ შენ“, რომლის სევდიანი ჰანგი მშვენივრად მიესადაგება შექმნილ ვითარებას.

საქმის ასეთი მდგომარეობა კულტურის უმნიშვნელოვანესი ფრონტის სახიფათო გარღვევაა. იგი უარყოფით გაელენას ახდენს საბოლოო შედეგებზე. დროა ძირფესვიანად შემოწმდეს და გარდაიქმნას მუსიკოსთა მომზადების მთელი სისტემა. რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს, მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სისტემა ცოცხალ სინამდვილეს უნდა დავუკავშიროთ და მისი ფუნქციონირების ავკარგიანობა პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტის შესაბამისად განვსაზღვროთ.

ასე უნდა მივუდგეთ მუსიკალურ მეცნიერებასა და კრიტიკასაც. მუსიკისმცოდნეობას აბსტრაქტული ჰეშმარიტების ძიება როდი ქმნის. მას უნდა ამოძრავებდნენ ხელოვნების განვითარების სასიცოცხლო ინტერესები. ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, გვჭირდება იმის ცოდნა, რაც დღეს დაგვეხმარება პრაქტიკული ამოცანების გადაჭრაში, გემართებს მუსიკალურ-აღმზრდელობითი მუშაობის გაძლიერება, ფართო აუდიტორიის მიზიდვა სერიოზული ხელოვნების კერებში, აქტიური მუსი-

ცირების ჩვევების დანერგვა, მუსიკალური ატმოსფეროს გაწმენდა.

„თავისუფალი დროის“ შინაარსიანი გატარება მარტო მუსიკის საზრუნავი არაა, მაგრამ მუსიკამ ამ პრობლემის გადაჭრაში თავისი საპატიო წვლილი უნდა შეიტანოს. მუსიკალური „დიზაინი“ უმნიშვნელოვანესი სოციალურ-ესთეტიკური პრობლემაა. მუსიკა დროს ალამაზებს, ამშვენიერებს. მაგრამ მისი მთავარი ამოცანა მაინც ისაა, რომ ადამიანმა მუსიკაში შეიმეცნოს თავისი თავი. მუსიკალურ მეცნიერებას ამ პრობლემის გადაჭრაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. მუსიკალური მეცნიერება საზოგადოების ყურადღებას უნდა ამახვილებდეს მუსიკის ჰუმანისტურ ბუნებაზე, უნდა ზრუნავდეს მუსიკაში ადამიანური საწყისის გამოხატვაზე. ადამიანი მუსიკის ყველაზე დიდი მონაპოვარია, მაგრამ იგი მთელი თავისი განუმეორებლობით (რაც მუსიკალური გამოხატვის მეშვეობითაა მიღწეული) მუსიკისმცოდნეობის საგნად უნდა იქცეს. მხოლოდ ასეთი მიდგომა უზრუნველყოფს წმინდა მუსიკალური გაგებისა და თანამედროვე მსოფლაღქმის ორგანულ ურთიერთკავშირს. მუსიკისმცოდნეობა მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იძენს აქტუალობას.

ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში ამის მსგავსი არაფერი ხდება და ამიტომაც იგი ვერ ახდენს კეთილნაყოფიერ ზეგავლენას პედაგოგიურ პრაქტიკაზე, რომელიც არსებითად „სასკოლო“ ამოცანებით იფარგლება. ამიტომაც მიზანი — მსოფლმხედველობრივი პოზიციების გაწრომუშავება და მხატვრული ამოცანებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა — განუხორციელებელი რჩება და ჩვენი საგანმანათლებლო სისტემაც ძალას კარგავს.

თუ საკომპოზიტორო აზროვნება შემაგრებული არაა თეორიული განზოგადებებით, იგი ვერ გაცდება ემპირიული ცდის ფარგლებს. ასეთ შემთხვევაში ყოველი შემოქმედი თითქოს „ნულოვანი“ წერტილიდან იწყებს და გზას თავისი გამოცდილების მეოხებით იკაფავს, მაშინ, როდესაც მისი მოღვაწეობა შემაგრებული უნდა იყოს სხვისი მონაპოვრებითაც. ამ მონაპოვრის გაგება თეორიული მეცნიერების უპირველესი ამოცანაა. ისტორიას არ ახსოვს არც ერთი მუსიკალურ-თეორიული სისტემა, რომელიც არ შეისწავლიდა საკუთარ კანონზომიერებებს, არ მისწრაფვოდა მათი გაგებისაკენ და არ ითვალისწინებდა მათს შესაძლებლობებს. ქართული საკომპოზიტორო სკოლის თვითმყოფობას აპირობებს მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ტრადიციების გათვალისწინება. მაშასადამე, არსებობს ჩვენი კულტურის თვითმყოფობის წარმომქმნელი ნიშანთვისებების, კანონზომიერებების ათვისების, კვლევისა და გაგების აუცილებლობა. ჩვენი მუსიკის თვითმყოფობა, უპირველეს ყოვლისა, მის ინტონაციურ გამომსახველობა-

შია, გაპირობებულია ბევრადი მასალის ორიგინალობით, კონსტრუირების თავისებური პრინციპებით, მუსიკალური ფორმების გარკვეული სემანტიკით. თვითმყოფობას ქმნის ამ ფორმების აზროვნების დამტკიცებით ის გენეტიკური კოდი, რომელიც ხალხური შემოქმედების არხებით და პროფესიული მუსიკის ტრადიციებითაც გადადის თაობიდან თაობაში. წავიდეთ კი წინ ამ სპეციფიკური ფორმების შესწავლაში? მაშ, როგორღა განვსაზღვროთ ჩვენი მუსიკალური მეცნიერების მონაპოვარი? ჩვენი ხალხის საშემსრულებლო ხელოვნებაც ვერ იქცა მეცნიერული შესწავლის საგნად. ხალხურ მუსიკას გააჩნია ინტონირების გარკვეული პრინციპები, რომლებიც ძვალ-რბილში ჰქონდათ გამჯდარი ხალხური მუსიკის მთქმელებს და რასაც ისინი თაობიდან თაობას გადასცემდნენ. მაგრამ დღეს ეს უკვე აღარ კმარა: დღეს საჭიროა ამ დიდი გამოცდილების, მისი ავ-კარგის მეცნიერული შესწავლა, მისი თვითმყოფობის ანალიზი. ხალხურ მუსიკაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ჩვენში ახალი საშემსრულებლო სკოლა ჩამოყალიბდა. გარკვეული ტრადიციები აქვს საოპერო კულტურას. ინსტრუმენტულ შემსრულებლობას. განა ესწავლობთ კულტურის ამ მხარეებს. განა გაგვაჩნია თუნდაც ერთი (!) სერიოზული გამოკვლევა ინტერპრეტაციის ხელოვნებაზე, რომლის გარეშეც უსაგნოა საუბარი თვით მუსიკაზე, რადგან მუსიკა მხოლოდ გარკვეულ ინტერპრეტაციაში არსებობს?

თავისი ისტორია აქვს მუსიკალურ ყოფასაც. ეს ფრიად საგულისხმო სფეროა, რადგან იგი არა მარტო სადღეისო მოთხოვნილებების გამოძახილია, არამედ გარკვეული ტრადიციების ნაყოფიცაა. ამ ყოფას მრავალი ფაქტორი ქმნიდა, ყოველი სიახლე ეფუძნებოდა უკვე „კულტივირებულ ნიადაგს“, რის გამოც თვით სიახლე იცვლის სახეს, ყოფა კი იძენს ახალ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც ორგანულად ეთვისებიან მემკვიდრეობითს.

მუსიკალური ყოფა — მუსიკალური კულტურის საყრდენი, მისი სივრცე და თავისებური განზომილებაა. დღეს, ისე როგორც არასდროს, საჭიროა ამ სივრცეზე გარკვეული ზეგავლენა მოვახდინოთ. მაგრამ საამისოდ თვით ეს ყოფა მეცნიერულად უნდა შევისწავლოთ. განა ბევრი რამ გაკეთდა ამ მიმართულებით? და რაკი ესოდენ დიდი ხარვეზები გვაქვს მუსიკალური კულტურის ასეთი მნიშვნელოვანი უბნების მეცნიერულ გაცნობიერებაში, ამიტომაც უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა ვერ იხდის თავის ვალს კულტურის წინაშე.

რატომ მოგვიხდა ესოდენ საფუძვლიანი ექსკურსის გაკეთება ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში მუსიკალური აღზრდის პრობლემებზე საუბრისას? არა მარტო იმიტომ, რომ კიდევ ერთხელ წარმოგვეჩინა

მისი დარგების საგანგალო მდგომარეობა. საქმე ისაა, რომ ამ გარემოებას პირდაპირი კავშირი აქვს ახალგაზრდობის აღზრდასთან, მუსიკოსთა ახალი თაობის მომზადებასთან. სადაც არ უნდა ყალიბდებოდნენ ტექნიკური მეცნიერებანი, ეფექტურად შეიძლება გამოვიყენოთ ქართველი ინჟინრების, ბიოლოგებსა თუ ექიმების მოსაზრებანი. სულ სხვაგვარია ჰუმანიტარული დარგების მდგომარეობა. ყოველივე — თვით სტილთა თეორია, აკუსტიკურ-ჰარმონიული კანონზომიერებებისა და პოლიფონიური აზროვნების პრინციპების დადგენა და, ბოლოს, განყენებული მსჯელობაც — მოწოდებულია ემსახუროს კულტურის ქმნადობას. ამიტომაც აუცილებელია ადგილობრივის, ანუ ჩვენი ეროვნული კულტურის პრიზმაში დანახული წარმოდგენების შეთანაწყობა. არსებობს რიტმის შემსწავლელი მეცნიერება, რომელიც იკვლევს სხვადასხვა ერის, სტილის, ეპოქის რიტმულ აზროვნებას. ჩვენ უნდა შევისწავლოთ ჩვენი მუსიკის რიტმული ბუნება, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ დავადგენთ მის კანონზომიერებებს. ამ საქმეში საკმარისი არაა მარტო კომპოზიტორთა ინტუიციაზე დაყრდნობა. თვით შემოქმედებით პრაქტიკას სჭირდება თეორიული მონაცემები, გამოკვლევები ჩვენი მუსიკის სახასიათო რიტმისა თუ ქართული პოლიფონიური აზროვნების ბუნების შესახებ.

ეროვნული მუსიკალური მეცნიერების პროგრესის გარეშე ძნელია ქართული მუსიკალური კულტურის პრობლემების გადაჭრა. ახალგაზრდა თაობის აღზრდაში გარდატეხის მიღწევა. ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენს გამოცდილებას ვეყრდნობით და მოწოდებულნი ვართ გავზარდოთ, გავამდიდროთ იგი. მხოლოდ ამ საფუძველზე შეგვიძლია ზრუნვა ზოგადკაცობრიულზე. უკვე გაგვაჩნია მცირე, მაგრამ გარკვეული გამოცდილება — მხედველობაში მაქვს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედება, რომელიც პოზიტიურის გარდა ნეგატიურ მხარეებსაც შეიცავს. ესეც უნდა შევისწავლოთ და გავაანალიზოთ. ჩვენ გაგვაჩნია საკუთარი კულტურული არეალი, რომლის საფუძველს, როგორც არაერთგზის აღვნიშნეთ, უშრეტი ხალხური შემოქმედება და თანამედროვე მუსიკალური ყოფა წარმოადგენს. ჩვენი ამოცანაა ამ სამყაროს შევუნარჩუნოთ დამოუკიდებლობა, გავაძლიეროთ მისი მიმზიდველობა. ჩვენ სხვა ერების წინაშე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა წარვსდგეთ, როგორც ამ სამყაროს სრულუფლებიანი წარმომადგენლები. ახალგაზრდობის აღზრდის მთავარ ამოცანას ამ შესაძლებლობების მოპოვება შეადგენს.

თავი VII

მუსიკა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მუსიკალური ყოფა — სიმღერა, ესტრადა, ფოლკლორი. მუსიკალური დაწესებულებანი. მუსიკალური კულტურის მართვის საკითხები

კულტურის წინსვლა მისი მონაპოვრების საზოგადოებრივი ზემოქმედების გაძლიერებასაც გულისხმობს. სიტყვა „მონაპოვარი“, სხვათა შორის, იმის აღმნიშვნელიცაა, რომ ამა თუ იმ ქმნილებას ხვდა საზოგადოებრივი წარმატება, რომ მას საზოგადოებრივი ცნობიერება ითვალისწინებს.

სამწუხაროდ, სადღეისოდ ხელოვნების სოციოლოგია არ გაგვაჩნია, და ამიტომაც ჩვენი მსჯელობა ვერ დაეყრდნობა ზუსტ სტატისტიკურ მონაცემებს. მაგრამ ჯერჯერობით ვერც მწერლობას და ვერც ხელოვნების სხვა დარგებს ამ სანუკვარი მდგომარეობისათვის ვერ მიუღწევია (მცირე გამონაკლისის გარდა). ვერ ვიტყოდი, რომ მათ მიერ შექმნილი საუკეთესო ნიმუშები საყოველთაო ზემოქმედებას ახდენენ. თვით ქართული ფილმებიც კი, რომლებმაც ეროვნულ კინემატოგრაფს დიდი სახელი მოუხვეჭეს რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, ჩვენში საყოველთაო პოპულარობით არ სარგებლობენ, ჩვენი საზოგადოება გამოფენების არც თუ ხშირი სტუმარია, მუსიკოსების შემოქმედებას მხოლოდ სპეციალისტები თუ ადევნებენ თვალყურს. პროფესიონალი მუსიკოსების დიდი ნაწილი არ იჩენს მცხუნვარე ინტერესს თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისადმი. ამ მხრივ ქართულ პოეზიას და ლიტერატურასაც ბევრი რამ აქვს მოსაგვარებელი.

ასეთ სიტუაციას მრავალი მიზეზი ქმნის, მათ შორის, რეკლამისა და პროპაგანდის ხარისხი და ინტენსივობა. ეს სფერო ცუდად ემსახურება ჩვენს ხელოვნებასა და ლიტერატურას. პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენი პროპაგანდაც და რეკლამაც კრიტიკოსთა წყალობით უსეიროა, ხეიბარია. წლებს მანძილზე კრიტიკა ვერ ამჟღავნებს

კარგისა და ცუდის, ძლიერისა და სუსტის გარჩევის უნარს. ეს კი მისი პირდაპირი მოვალეობაა. მაგრამ კრიტიკოსთა მოღვაწეობასაც აქვს გასამართლებელი საბუთები. ბევრი რამ მართლაც აძნელებს მხატვრული ვითარების ობიექტურ, სწორ შეფასებას, პირუთვნელ მსჯელობას. კრიტიკა თავის ფუნქციას ვერ შეასრულებს, სანამ არ აღმოიფხვრება ეს მიზეზები.

სპეციალისტები შეეგუეთ კრიტიკული ლიტერატურის პირობით ენას, მის თავისებურ, არც თუ მდიდარ ლექსიკონს, ზარების რეკვას, ზეპითეტებს („ელვარე“, „სხივმოსილი“, „შუქმფინარი“, „მიუწვდომელი“ და სხვ.). ჩვენ გვარწმუნებენ ხოლმე, რომ ესა თუ ის მოვლენა მსოფლიო მასშტაბისაა, და მაინც, ასეთი ბრწყინვალე რეკომენდაცია გულს არა გვხვდება, რადგან გამოცდილებით ვიცით, რომ სიტყვას საგნისგან შეიძლება კარგა მოზრდილი დისტანცია აშორებდეს და რომ ეპითეტები ხშირად ჭეშმარიტ აზრს არ გამოხატავენ. ჩვეულებრივ (ნორმალურ!) მკითხველს ასეთი სიტყვიერი იერიშები თავდაპირველად შოკში აგდებენ, გონებას უკარგავენ, აუშლიან ხოლმე პატრიოტულ გრძნობებს, მერე კი (ვგულისხმობ ისევ ნორმალურ მკითხველს!) გულს უცრუებენ და რამდენიც არ უნდა უჩიჩინო—ეს ნამდვილი მიღწევაა, გენიალურია, საეტაპოა და სხვ. — ურჩად თავისას არ იშლიან და რჩებიან გულცივ, ნეიტრალურ პოზიციებზე.

სამწუხაროა! ხომ შეიძლება, რომ საქმე გვქონდეს მართლაც ღირსეულ მოვლენასთან, რომელსაც გზა უნდა გაეუკაფოთ, მიზანს კი ვერ ვაღწევთ. ნუთუ მაინცა და მაინც გადამთიელი ავტორიტეტის შეფასებაა საჭირო, რომ ნაწარმოებმა ყურადღება მიიპყროს? ჯანი გავარდეს, ეს გადამთიელები მუდამ ობიექტურნი რომ იყვნენ. მაგრამ ვაი, რომ ასეც არაა. რამდენჯერ წაგვიკითხავს გაზეთებში იმ ნაწარმოებთა საზღვარგარეთულ წარმატებაზე, რომელთა ჭეშმარიტ ღირებულებაში ეჭვი გვეპარება. იქიდან „ვილაც“ — ან უგემოვნო საქმოსანი, ან არაკომპეტენტური რეცენზენტი, ან რაღაცით დაინტერესებული პირი გვარწმუნებს, რომ საქმე აქვს დიდებულ მოვლენასთან. მაგრამ მაინცა და მაინც ეს აზრი რად უნდა გავიზიაროთ?

კაცია და გუნება! ვისაც რა მოსწონს, მისი პირადი საქმეა, მაგრამ ღირებულების დადგენას შემთხვევითობას რად ვანდობთ? საზოგადოებრივ მორალს, ისე არაფერი ვნებს, როგორც ულირსის აღზევება და მისი მხარდაჭერა, როგორც ღირსეულის არდანახვა და მისი მიჩქმალვა. ღირებულებები შეფასებისადმი როდი არიან განურჩეველი. ღირებულებებს ერთმანეთთან აქვთ რთული, წინააღმდეგობრივი, მრავალი სუბიექტური მოტივით დამძიმებული ურთიერთობანი, რომლებიც ურთიერთშეჯიბრით, თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლით აღწევენ სა-

ზოგადოებრივ ცნობიერებამდე. კრიტიკა უმჯობესია სულ დადუმდეს, ვიდრე თავს იდოს უკუნური მეკვლის მოვალეობა. პროპაგანდა და რეკლამა არ უნდა დავტოვოთ ამ საქმით უშუალოდ დაკავებული პირების ანაბარა. პროპაგანდა და რეკლამა თავისი პოზიციით, მეთოდებით, მიმართულებით საზოგადოებრივ ინტერესებს უნდა შეესატყვისებოდეს. სიფრთხილეს იჩენდეს მაშინ, როდესაც საქმე აქვს საჭოჭმანო ღირებულებასთან, გაბედული იყოს იქ, სადაც ხელოვნების ჭეშმარიტ მოღვაწეს უპირისპირდება საზოგადოებრივი აღქმის ინერცია. პროპაგანდა და რეკლამა კულტურული პოლიტიკის მოწინავე უბნად უნდა იქცეს.

ჭეშმარიტი მსატვრულობის საზოგადოებრივ აღიარებას ბევრი სხვა მიზეზიც აბრკოლებს. ერთ-ერთი მათგანი ურთულესთა სფეროს მეცნიერება და ფსიქოლოგიური ბუნებისაა. ლუდვიგ თიკმა 1792 წლის 10 მაისს ვაგნეროდესთან გაგზავნილ წერილში შენიშნა: თუ ღრმებულ ქმნილებებს ქმნის ამაღლებული და დიადი სული, მაშინ ხელოვნების ღირებულებათა აღსაქმელად უნდა გაგვაჩნდეს ამ სულის „შესაბამისი“ თვისებები. პოეზიას გაუგებს ის, ვისაც გააჩნია „პოეზიის გრძნობა“, ვინც პოეტურად აზროვნებს, ვისაც უნარი აქვს პოეტური ფორმების ავკარგიანობა გაარჩიოს. ამ უნარს კი შემზადება და გაწრთვნა სჭირდება. ლ. თეკის მოსაზრება, ალბათ, საკამათოს არაფერს შეიცავს. განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც ესთეტიკური ღირებულებების აღქმის დროს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პროფესიონალიზმს. მაგრამ, ამჯერად, „ამაღლებული სულის“ ცნება არ მიგვიყვანს შემოქმედებითი პროფესიული უნარით. „ამაღლებული სული“ — „სულის“ ისეთი განწყობაა, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებს ნაყოფერ ნიადაგს უქმნის. ამ ნიადაგში მოხვედრილი თესლი მხოლოდ მაშინ გაიხარებს, მაშინ გამოიღებს ნაყოფს, როდესაც ნაწარმოებში გამოთქმული მკითხველის, მსმენელისა თუ მაყურებლის შინაგან სიმებს შეარხევს. პასუხს გასცემს ან სულაც დასვამს იმ კითხვებს, „სული“ რომ აწუხებს. ეს კი შესაძლებელია მაშინ, როცა „სული“ გაწრთვნილია და ნაწარმოებთან შესაბამისი სურვილით მიდის, როდესაც გრძნობს საჭიროებას — დასვას კითხვები, ან მიიღოს პასუხი მის მიერვე დასმულ კითხვებზე. ხელოვნებას და ლიტერატურას ერთის მოკლაც ეხერხება, გართობაც და ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებაც. მაგრამ ხელოვნებაში ამის პოვნას, რაც მთავარია, აზრის სიცხოველე ესაჭიროება. გაგება აზრის პრეროგატივაა. ასე იყო და ასე იქნება მუდამ. „სულის“ გაწრთვნა საჭიროა მით უფრო, რომ მსატვრული ნაწარმოები მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება საზოგადოებრივი აზრის რუპორი, როცა ნაწარმოები ირეკლავს საზოგადოებრივ აზრს და არეკლილს კვლავ საზოგადოებას უბრუნებს, თუკი ხელოვ-

ნებასა და საზოგადოებას შორის გაცვლა-გამოცვლის პროცესი უწყვეტია და ურთიერთდანპირობებული.

მაგრამ საზოგადოება ყველა პირობაში (განსაკუთრებით კი სოციალიზმის დროს) კულტურაზე ზემოქმედების ძალას ინარჩუნებს. ჩვენზეა დამოკიდებული ისეთი პირობების შექმნა, რომლებიც დააჩქარებენ ან, პირიქით, შეაფერხებენ კულტურულ პროცესებს, მოახდენენ სხვადასხვა მხარის სტიმულირებას, მათზე ზემოქმედებას. ჩვენს ხელთაა საშუალებები, რომლებიც კულტურას გარკვეულ გეგმაზომიერებას დაუქვემდებარებენ და საქმეს წარმართავენ საზოგადოების, მისი კულტურული ინტერესების სასიკეთოდ. რასაკვირველია, ვერავინ ვერ გასცემს თამასუქს უბადლო ნიჭის დირიჟორისა თუ რეჟისორის გამოჩენაზე, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვივაჭროთ ისეთ მდგომარეობას, რაც სარბიელზე კვალიფიციური კადრების გამოსვლას ეწრუნველყოფს.

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა, რომლის გადაჭრაზე დამოკიდებულია ბევრი რამ, არსებული სიმძლავრეების გონივრული გამოყენებაა. მხედველობაში მაქვს კულტურის საკითხთა კომპლექსური გადაჭრა. მხოლოდ მაშინ ავიცილებთ თავიდან ისეთ გაუგებრობას, როგორიცაა მუსიკოსების სიმრავლე და ცარიელი აუდიტორიის თანაარსებობა. დიდიხანია შემჩნეულია, რომ კონცერტებისადმი არავითარ ინტერესს არ იჩენს არა მარტო ინტელიგენცია, არამედ თვით პროფესიონალი მუსიკოსებიც კი. ათასობით ბავშვი ეუფლება მუსიკას. სკოლაში მათი მიბარება, შემდეგ კვალიფიციურ პედაგოგთან მიმაგრება მშობლების უმრავლესობას სისხლის ფასად უჯდება. შემაძრწუნებლად გაიზარდა კერძო სექტორი, რომელიც სახელმწიფოს პარალელურად მოქმედებს და მას მეტოქეობას უწევს, ჩაგრავს კიდეც. თვით სახელოვანი მუსიკოსების მოწაფეებიც კი მალულად თუ აშკარად კერძო გაკვეთილებს იღებენ. ხოლო ვისაც შესაბამისი ეკონომიკური პირობები გააჩნია და გონებაც უპრის, თბილისში სწავლას ალარ სჯერდება და პარალელურად კონსულტაციებს იღებს მოსკოველი სპეციალისტებისაგან (სწორადაც იქცევა. — ამას გულწრფელად ვამბობ, რადგანაც პროფესიულ ოსტატობას მხოლოდ ამ გზით შეიძენს). ამას ყველა ხედავს, მაგრამ სხვადასხვა მოსაზრების გამო დუმილს არჩევს, თითქოს ის, რაც ხდება, ბუნებრივი იყოს. მაგრამ, საკითხავია, რად გვინდა საკუთარი კონსერვატორია და პედაგოგების მთელი ლაშქარი, თუ დაწინაურებისა და ახალგაზრდებისათვის მოსკოვში დავრბივართ?

ცარიელი დარბაზები გვარწმუნებენ, რომ მუსიკალურ სკოლაში არავინ ზრუნავს მოსწავლეთა ზოგადმუსიკალურ განათლებაზე, არავინ ცდილობს ამ ბავშვებისგან პროფესიონალი მუსიკოსი თუ არა,

კარვი მსმენელი მაინც გამოვიდეს, მოზარდ თაობაში საკუთრივ მუსიკალური ინტერესი განვითარდეს, რათა მუსიკა მათთვის სულიერ საზრდოდ გადაიქცეს.

„მუსიკისმოყვარული" — ტევადი ცნებაა. ამ სახელს იმსახურებს მიოლოდ ის, ვისთვისაც მუსიკა „ღია წიგნია", აუცილებლობაა, მიზანია. ასეთი ადამიანისთვის უცნობ მუსიკასთან მისელა იგივეა, რაც მოგზაურისათვის ახალი ქვეყნის აღმოჩენა. ჩვენი მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სისტემა კი ვერ აბერხებს მუსიკისმოყვარულთა მომზადებას. სოციალურად მნიშვნელოვანი ბაზის უქონლობას ლამის ნოლამდე დაჰყავს მუსიკალური კულტურის ზემოქმედების შედეგი. თუ აუდიტორია არ გვეყოლება, ჩვენი მუსიკის განვითარება შეფერხდება, მუსიკა ვერ შეასრულებს საზოგადოებრივ ფუნქციას. სოციალურად მნიშვნელოვანი საყრდენი მუსიკას სჭირდება თუნდაც იმისათვის, რომ ამაღლდეს მისი პასუხისმგებლობის გრძნობა. მუსიკა, არსებითად, მსმენელთან დიალოგზეა გათვალისწინებული. თანამედროვე ქართულ მუსიკას კი ცოტა ჰყავს მსმენელი. აქ ბრალს ვერ დავდებთ მარტო კომპოზიტორებს: მსმენელის ნაკლებობას ჩვენში საზოგადოდ განიცდის სერიოზული მუსიკა. ეს პრობლემა ერთობლივი ძალებით უნდა გადაჭრან არსებულმა სიმძლავრეებმა (მუსიკალური განათლების სისტემა, საკონცერტო დაწესებულებანი, თეატრი, რადიო და ტელევიზია).

მისახედია ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების გეოგრაფიაც: თბილისი იხრჩობა ჭარბი მუსიკისაგან, რესპუბლიკის მთელ რიგ რეგიონებში კი არავითარი მუსიკალური ცხოვრება არ არსებობს. აქ ყველაფერი მინდობილია რადიოსა და ტელეეკრანზე, მუსიკალური სკოლები (თუკი არსებობენ) სულს ღაფავენ, უფრო ვიღაცის დასამშვიდებლად არსებობენ, ვიდრე თავიანთი მიზნის განსახორციელებლად. ამ სკოლებს თავს არიდებენ ახალგაზრდა მუსიკოსებიც — თბილისიდან მათი გაყვანა პრაქტიკულად შეუძლებელია. კულტურის სამინისტროს ერთერთ კოლეგიაზე მოვისმინე ერთი პასუხისმგებელი მუშაკის მოხსენება რაიონში ჩასული მუსიკოსების მდგომარეობაზე. სიმართლე რომ ვთქვა, ვერავის ვურჩევდი დათანხმებულიყო ასეთ პირობებზე. როდესაც ახალგაზრდა სპეციალისტს სადმე აგზავნი, მას შესაბამისი პირობებიც უნდა შეუქმნა.

ასევე მოუგვარებელია საგასტროლო სისტემაც. კლუბების დიდი ნაწილი კონცერტებისათვის უვარგისია. ამ დაწესებულებებში ინსტრუმენტების მეტი წილი ისეა დალეწილი, რომ მათზე დაკვრა შეუძლებელია. ბუნებრივია, რომ მუსიკოსებს არ ეხალისებათ ასეთ დარბაზებში გამოსვლა, ამ შემთხვევაშიც გამოუყენებელია არსებული

სიმძლავრეები, უპასუხისმგებლობას, უნიათობას ვიჩენთ, ვანიავებთ ღირებულებებს.

რატომღაც ვფიქრობთ, რომ საოპერო თეატრის ბედს მხოლოდ მისი ხელმძღვანელობის შორსმჭვრეტელი პოლიტიკა და აქტიურობა წყვეტს. გვავიწყდება, რომ თეატრის წარმატებული მუშაობისათვის საჭიროა იმ დაწესებულებების გონივრული მოქმედება, რომლებიც ასაზრდოებენ თეატრს. მაგალითად, ჩვენ განვიცდით კვალიფიციური საგუნდო მომღერლების ნაკლებობას. კონსერვატორია და სამუსიკო სასწავლებლები კი რატომღაც ფიქრობენ, რომ ყოველი ვოკალისტისაგან სოლისტი უნდა გამოვიდეს. ესეც არსებული სიმძლავრეების არაგონივრული გამოყენების ნიმუშია. თბილისის სპეციალურმა ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა ვერ იქნა და ვერ მოამზადა მოცეკვავე მამაკაცები, მაშინ, როდესაც ცეკვის ნიჭით დაჯილდოვებული ბავშვები იმდენად გულმოდგინედ მეცადინეობენ ხალხური ცეკვების წრეებში და ისეთნაირად ოსტატდებიან, რომ ბევრი მათგანი პროფესიონალი მოცეკვავე ხდება. მოცეკვავეების რაოდენობა იმდენად დიდია, რომ შეგვიძლია ერთი სამად გავზარდოთ არსებული ანსამბლების რიცხვი. გონივრულად ვერც ამ შემთხვევაში ვიყენებთ ჩვენ შესაძლებლობებს.

ფორტეპიანო — უნიერსალური ინსტრუმენტია, მისი ფლობა მუსიკოსს საშუალებას აძლევს ბევრი პრობლემა გადაწყვიტოს. რა თქმა უნდა, კარგია, რომ ბავშვები, ეუფლებიან ფორტეპიანოზე დაკვრას. მაგრამ არსებობს სხვა ინსტრუმენტებიც, რომლებსაც ასევე უნდა გავუწიოთ პროპაგანდა. მით უფრო, რომ პროფესიონალი პიანისტების უდიდეს ნაწილს საკონცერტო მოღვაწეობის არავითარი შანსი არა აქვს. მათი იმედები მომავალ შრომით საქმიანობაზე ემყარება საგანმანათლებლო სისტემას, რომელიც იმდენად ელასტიური და წელვადი აღმოჩნდა, რომ სულ უფრო მეტ ბავშვს ითრევს თავის ქსელში. მაგრამ ყოველივე ეს ხომ რაღაცის ხარჯზე ხდება! მუსიკის სწავლა და წინსვლა (თუნდაც კლასიდან კლასში გადასვლა) შეუძლებელია ტრენაჟისა და, მაშასადამე, დროის დაუხარჯავად. შესაძლოა ამიტომაც ვერ ავაღორძინეთ საგუნდო მოძრაობა. ჩვენში თითო-ოროლა საბავშვო გუნდი მოქმედებს, მაშინ, როდესაც ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში გუნდი უნდა იქცეს მუსიკალურ აღზრდის მთავარ საშუალებად. სიმღერის ფორმალური გაკვეთილების ნაცვლად დროა საშუალო სკოლაში გუნდები ჩამოვაყალიბოთ, რომლებსაც სათავეში ჩაუდგებიან ლოტბარები. დროა, სიმღერას სკოლაში ისევე სერიოზულად მოვეკიდოთ, როგორც სხვა საგნებს.

საგუნდო სიმღერისადმი ყურადღების გამახვილება გვმართებს იმიტომაც, რომ იგი ჩვენი ეროვნული სამუსიკო კულტურის არსები-

თი, ძირითადი სახეობაა. საგუნდო მუსიკა მისაწვდომია მოსახლეობის ფართო ფენებისათვის, ამიტომაც იგი ადვილად შეიძლება იქცეს გატაცების საგნად. საგუნდო მუსიკას საქმე აქვს ცოცხალ სიტყვასთან, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ეროვნული ძირების შენახვის თვალსაზრისით. ვიმეორებ, საჭიროა საგუნდო მუსიცირების დანერგვა, სასწავლო პროგრამების შექმნა, საგუნდო კოლექტივების ხარისხის ამაღლება და ა. შ. ჩვენს მუსიკას საყრდენი მხოლოდ ასე გაუმაგრდება და ქართული სიმღერა თაობიდან თაობას ბუნებრივად გადაეცემა. ეს საშვილიშვილო საქმე არ შეიძლება მივანდოთ მხოლოდ ენთუზიასტებს.

კულტურას, ისევე როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სახეობებს, გააჩნია თავისი ფასადი, ინტერიერი, შიდა პერსპექტივა. აქაცაა ისეთი უბნები, რომელთა მუშაობა არ ჩანს, სირთულის მიუხედავად. ავიღოთ კლუბი, რომლის არსებობა ხშირად არავის ახსოვს. კლუბები ხშირად განიცდიან მატერიალურ გაჭირვებას. კლუბის საქმიანობას ართულებს მასობრივი ინფორმაციის — კერძოდ რადიოსა და ტელევიზიის მეტოქეობა. ასეთ პირობებში კლუბი შეიძლება იქცეს კინოსეანსებისა და კრებების ჩასატარებელ ადგილად. კლუბი უნდა ვაქციოთ აღმრდელობით ცენტრად, ეს მაშინ იქნება შესაძლებელი, თუ კლუბის მუშაკებს კარგ სამუშაო პირობებს შევუქმნით და კვალიფიციურ დახმარებასაც გავუწევთ.

მოვლენებისადმი არც თუ გამჭრიახი დამოკიდებულების ერთ-ერთი მჭერმეტყველი მაგალითია ყველაფრის გაზომვა წარმატებით, ყურის წაყრუება წარუმატებლობისა და ჩავარდნებისადმი. ეს სიტუაცია მიაგავს იმ მდგომარეობას, რასაც ეკონომიკურ ცხოვრებაში საერთო მაჩვენებლებით საქმის არსის დაფარვა იწვევს. ერთი ლაურეატი ვერ მოახდენს ასი პროფესიული ინვალიდის კომპენსაციას. საგანმანათლებლო ქსელის პროდუქციის შეუწყვეტელი ზრდა კი ვერ სპობს გარკვეული დარგების სპეციალისტების მწვავე დეფიციტს. დიპლომირებულ კადრებში წუნია გავრცელებული. სამუსიკო სასწავლებლების კურსდამთავრებულთათვის ვერ გამოგვიძებნია სამუშაო და ასეთ დროს თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტს ევალება მუსიკის მასწავლებელთა მომზადება საბავშვო ბაღებისა და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლისათვის. განა უფრო გონივრული არ იქნებოდა შესაბამისი კვალიფიკაცია სამუსიკო სასწავლებლების აღზრდილებს მიეღოთ?

ჩვენი კულტურის ერთ-ერთი საარსებო წყაროა თვითმოქმედება, მასების სწრაფვა ხელოვნების სხვადასხვა დარგების დაუფლებისაკენ. თვითმოქმედებამ თავისი განვითარების გზაზე ბევრ საგულისხმო წარმატებას მიაღწია: აალორძინა და შემოინახა ძველი ტრადიციები, შეისისხლხორცა მრავალი სიახლე, ბევრი ნიჭი გამოაელინა. დღესაც

თვითმოქმედება უშრეტი რეზერვუარია, იგი ჩვენი კულტურის წინსვლის საიმედო დასაყრდენია.

წარმატებების მიუხედავად, მაინც მკაფიოდ ჩანს თვითმოქმედებაში არსებული ნაკლოვანებანიც. ჩვენი მოვალეობაა ეს სახალხო მოძრაობა ნეგატიური მოკლენებისაგან გავანთავისუფლოთ. თვითმოქმედებას არ აკლია არც მასშტაბი და არც გაქანება, აწლა მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს მის ხარისხს. გადაუდებელი ამოცანაა მისი მომარაგება კარგი სპეციალისტებით, რომლებიც უზრუნველყოფენ თვითმოქმედებაში ჩაბმულთა გემოვნების აღზრდას, მათი ინტერესების სწორი გზით წარმართვას. თვითმოქმედება უნდა ეყრდნობოდეს ეროვნული ხელოვნების თვითმყოფ ფორმებს და, ამავე დროს, ითვისებდეს საერთო საკაცობრიო გამოცდილებასაც. საწუხაროა, ტრაფარეტი და ფორმალიზმი ფეხს იკიდებს კულტურის ამ სფეროშიც. ასეთ ტენდენციებს ბრძოლა უნდა გამოეცხადოს, რადგან ისინი შორს არიან თვითმოქმედების მიზნისგან.

თანამედროვე თვითმოქმედების ერთ-ერთი მანკიერი მხარეა პროფესიულ ხელოვნებაზე ორიენტაცია. ბოლო წლებში თვითმოქმედება თითქოს პროფესიული ხელოვნების პარალელურად ვითარდება, მისი მთელი რიგი სპეციფიკური თავისებურებების გადაღებას ცდილობს. ამ მხრივ არასახარბიელო როლი ითამაშა საკონკურსო სისტემამ — დათვალიერებებმა და ფესტივალებმა. ამ ღონისძიებებში გამარჯვება პრესტიჟის საქმეა, რაც თვითმოქმედების მონაწილეებს გამას უსნის ესტრადისა და ფართო საზოგადოებრივი აღიარებისაკენ. ცდუნება დიდია და ჩვენმა თვითმოქმედებამ მას ვერ გაუძლო. პროფესიონალიზმი, ოსტატობის ისეთნაირად დახვეწა, რომ იგი აღიარებულ სტანდარტებს დაუახლოვდეს — წარმატების პირობაა და აიძულებს „მოყვარულებს“ სერიოზული წვრთნა გაიარონ. ეს უკვე აღარაა თვითმოქმედება, რომელიც გათვალისწინებულია მასში ჩაბმული ადამიანების სიამოვნებისათვის. ასეთი ხელოვნება კარგავს აგრეთვე აღმზრდელობითობისა და კერძოს მნიშვნელობას, იგი ექცევა კომერციულ ინტერესთა სფეროშიც და ესტრადაზე თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვის.

მახსოვს, რესპუბლიკის ერთ-ერთი ქალაქში ბავშვთა გუნდს ვაკარსებდით. კარგი მასალა შეეარჩიეთ და გუნდს ხელმძღვანელიც კარგი დავუნიშნეთ. საქმე თითქოს აეწყო. წარმოიდგინეთ ჩემი გაოცება, როდესაც ლოტბარმა გამაფრთხილა: ბავშვები კარგად იმეცადინებენ, თუკი მშობლებს იმის ვარაუდია ექნებათ, რომ ახლო მომავალში ჩვენს გუნდს საგასტროლოდ, კერძოდ, მოსკოვში გაამგზავრებთო. გაზეთებში ხშირად იბეჭდება ინფორმაცია ჩვენი თვითმოქმედი ანსამბლების საზღვარგარეთული წარმატების შესახებ. მართლაც გასაოცარია ამ ანსამბლების პროფესიული დონე, არტისტიზმი, მუსიკალო-

ბა. მაგრამ მე რომ მკითხოთ, ეს უკვე „მოყვარულთა ხელოვნება“ აღარ არის. მოყვარულია ის, ვინც თავის „გულის ჭიას“ ახარებს, თვით მუსიკისაგან სიამოვნებას იღებს და ესტრადისაკენ კი არ უშვირავს თვალი, არამედ საშინაო მუსიცირებისაკენ. მოყვარულია ის, ვინც ორი საათის განმავლობაში ჰოკეის მატჩის ტრანსლიაციას კი არ უყურებს, არამედ მეგობრებთან ერთად ჰაიდნის კვარტეტს ასრულებს. რევოლუციამდელი ქუთაისის გიმნაზიაში რამდენიმე თვითმოქმედი ანსამბლი არსებობდა და მათ შორის სიმებიანი კვარტეტიც. ახლა ამ მშვენიერ ქალაქში საოპერო თეატრიც ფუნქციონირებს, მაგრამ ძალიან ვეშვობ, რომ ადგილობრივი „მუსიკისმოყვარულნი“ სალამოობით, ვიწრო ოჯახურ ვითარებაში თავს ირთობდნენ სიმებიანი კვარტეტების შესრულებით. კარგი კი იქნებოდა!

ჩვენი მუსიკალური კულტურის ბედი, სხვათა შორის, დამოკიდებულია აქტიური მუსიცირების ტრადიციების აღორძინებასა და გაღრმავებაზე, მის დაკავშირებაზე ჩვენი კულტურის ბუნებრივ საძირკველთან — ხალხურ შემოქმედებასთან.

თანამედროვე მუსიკალურ კულტურას წინააღმდეგობრივ პირობებში უხდება განვითარება. ერთი მხრივ, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებმა მუსიკის პროპაგანდის არნახული გაქანება განაპირობეს. მუსიკის კონსერვაციისა და საინფორმაციო წყაროების აქტიური ზემოქმედების წყალობით ჩვენს ყოფაში დამკვიდრდა მუსიკის არატრადიციული ფორმები, მუსიცირების ახალი პრინციპები. სრულიად ახალ ვითარებაში ყალიბდება საზოგადოების, კერძოდ, ახალგაზრდობის ესთეტიკური გემოვნება. თანამედროვე ადამიანი, თუკი იგი კლინიკური ყრუ არ არის, მთელი ცხოვრების მანძილზე ბგერადი ატმოსფეროს ინტენსიური ზედდაწოლის პირობებში იმყოფება. მუსიკა მას ესმის არა მარტო მაშინ, როდესაც იგი განწყობილია მოსასმენად და ამისათვის სპეციალურ საშუალებებს მიმართავს (მაგალითად, კონცერტზე მიდის), არამედ მაშინაც კი, როდესაც მუსიკისაგან თითქოს იზოლირებულია. მუსიკა ისმის ტრანსპორტში, პარკებში, მაღაზიებში. იგი ჩვენი ცხოვრების მუდმივ ფონად იქცა. ალბათ, დამეთანხმებით, რომ ასეთ ვითარებაში დიდი როლი ენიჭება, თუ როგორი მუსიკა ესმის ადამიანს გარემომცველ აკუსტიკურ პირობებში, თუ რა მუსიკა იპყრობს დომინანტურ პოზიციას. ეს, არსებითად, საესტრადო-ვასაართობი მუსიკაა, ხშირად საკმაოდ უხარისხო, რომელიც აღიქმება ფიზიოლოგიურ დონეზე, ხშირად ანგარიშმიუცემლად, მასში ყოველგვარი ჩაღრმავებისა და მისი შინაარსის ანალიზის გარეშე. ეს „ფონის მუსიკაა“ და მას ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც იმ ოთახის კედლებზე გაკრულ შპალიერს, რომელშიც მას მუშაობა უხდება.

თანამედროვე ადამიანი მიეჩვია ისეთ პარადოქსულ სიტუაციას, როდესაც იგი მუსიკას არ ისმენს მაშინაც კი, როდესაც ის მას ესმის. ყურადღება გარემო სრულიად არ ნიშნავს მასთან აქტიურ დამოკიდებულებას, ე. ი. მასში წვდომას. განა შეიძლება ერთდროულად მათემატიკურ განტოლებებს ხსნიდე და ლექციაც ისმინო გეოლოგიური ეპოქების შესახებ? შეუძლებელია, რადგანაც ამ შემთხვევაში „წვდომის“ სიტუაცია გამორიცხულია, მუსიკა კი ასეთ პირობებში მხოლოდ სასიამოვნო გამაღიზიანებელია.

მაგრამ „ფონური მუსიკის“ ერთ-ერთი თავისებურება ის გახლავთ (ამით იგი არ განსხვავდება სხვა სახის მუსიკისაგან), რომ იგი ადამიანს უნერგავს მუსიკალურ ხელოვნებასთან ისეთსავე დამოკიდებულებას, როგორსაც მისდამი იჩენენ. ეს ხელოვნების აღქმის ძალიან საინტერესო თავისებურებაა: იგი ცდილობს უნივერსალური მნიშვნელობა მოიპოვოს, თავის თავს გაუტოლოს ხელოვნების აღქმის სხვა ტიპები.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ „მუსიკალური ყოფა“, ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების გარკვეულ ტიპს ვგულისხმობთ. რასაკვირველია, იგი ერთგვაროვანი არაა, მაგრამ მასში საესტრადო-გასართობი ჯაბნის ყველა სხვა სახეებს. ეს ეპვმიუტანელი ფაქტია.

ამ ვითარებას არ შეიძლება შევხედოთ მხოლოდ ნეგატიური პოზიციიდან, მას თავისი დადებითი მომენტები გააჩნია და როგორც ჩანს, ის საერთო მუსიკალურ-კულტურულ კონტექსტში კანონზომიერი მოვლენაა. დადებითია ის, რომ თავისი მისაწვდომობის გამო (ამაში არ იგულისხმება მარტო ენის სისადავე, მხედველობაში მაქვს საესტრადო მუსიკის ჟანრში გამოთქმული გრძნობისა და აზრის საერთოსაკაცობრიო ხასიათი, საესტრადო არტისტიზმის ზემოქმედება ფართო აუდიტორიაზე, „მოუმზადებელ მსმენელთან“ კონტაქტის დამყარების უნარი) ესტრადა „ხალხის“ მუსიკად იქცა. იგი მისაწვდომია, თუნდაც, იმიტომ, რომ მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანს საესტრადო სტილში მუსიცირება შეუძლია განსაკუთრებული მომზადების გარეშეც. ესტრადამ მუსიკისაგან გზა გაუხსნა ბევრ არაპროფესიონალს, რომლებსაც სხვა პირობებში, მით უმეტეს, XX საუკუნის პროფესიული მუსიკის ვითარებაში, ეს გზა გადაკეტილი ექნებოდათ. ამრიგად, ესტრადა, უფრო ფართოდ, საყოფაცხოვრებო მუსიკა, აქტიური მუსიცირების სფეროა, იგი პროფესიული მუსიკის სხვა ჟანრებზე უფრო გახსნილი და მისაწვდომია. ესტრადა, ამავე დროს, არაა იზოლირებული მუსიკის სხვა სფეროებისაგან. მართალია, იგი ყველაფერს სპეციფიკურ დალს ასვამს, მაგრამ საუკეთესო გამოვლინებებში ცდილობს არ ჩამორჩეს დროის მოთხოვნებს, განაახლოს თავისი ენა, გამომსახველობითი ხერხებიც. ესტრადა დაფუძნებულია იმავე ბურჯებზე, რაზედაც დგას ე. წ. სერიოზული მუსიკა — სიმღე-

რა, ცეკვა, მარში. ოღონდ ესტრადაში ჟანრული თავისებურებანი გაპრიალებულია მეტი სიმახვილით, რაც განსაზღვრავს საესტრადო მუსიკის შინაარსობრივ გარკვეულობას. ასეა თუ ისე, ესტრადა მსმენელებს უღვივებს თავისი ჟანრების მკვეთრი შეგრძნების უნარს. ამასთან ერთად, ესტრადა მობილურია, მშვენივრად გრძნობს დროის პულსს და ეხმაურება იმას, რაც საჭირბოროტო და აქტუალურია. ამიტომაა, რომ მესიკალური პოლიტიკა არსებითად დაეყრდნო ესტრადას და ძალიან საინტერესოდ გამოიყენა საესტრადო ხელოვნების თავისებურებანი.

ის, რაც ჩამოვთვალე, ესტრადის რეალურ ღირსებებს ასახავს, მაგრამ ეს სრულიად არ ამართლებს თანამედროვე ყოფაში საესტრადო მუსიკის განუყოფელ ბატონობას, რასაც ვერ აღვიქვამთ, როგორც დადებით მოვლენას. საჭიროა ფიქრი და ზრუნვა ამ ვითარების გამოსწორებაზე.

მესიკალური წარმოება განუხრელად მატულობს, ფიზიკურად იზრდება, ამას ადასტურებენ ციფრობრივი მონაცემებიც. 20-იან წლებში საქართველოში არსებობდა ორი სიმფონიური ორკესტრი — საოპერო თეატრისა და ფილარმონიული საზოგადოებისა. არ გვყავდა სტაციონარული ინსტრუმენტული ანსამბლი, თუმცა ამ ჟანრის მოყვარულები კვარტეტების შესრულებას მაინც ახერხებდნენ. დღეს საქართველოში საოპერო ორკესტრების ჩათვლით რვაა(!) სიმფონიური ორკესტრია, ორი სიმებიანი კვარტეტი, ორი — კამერული და მრავალი სხვა მუსიკალური კოლექტივი. ეს უკვე გაუმართლებელი სიჭარბეა, იგი არსებობს ხარისხის ხარჯზე. მაგრამ რაოდენობრივი ზრდა უდავოა. ასევე შეიძლება ითქვას საგანმანათლებლო ქსელის შესახებ — თბილისის კონსერვატორიის გარდა, ჩვენს რესპუბლიკაში მოქმედებს 12 სამუსიკო სასწავლებელი, ასზე მეტი სკოლა, მრავალი სტუდია და ა. შ.

მესიკალური ინდუსტრიის ზრდას აპირობებენ არა მარტო ობიექტური ნოთხოვნები, არამედ პრესტიჟული მოსაზრებებიც: მუსიკა საფრანი სპეციალობაა (ყოველ შემთხვევაში, იყო). მუსიკოსთა უმრავლესობა დიდ გასამრჯელოს იღებს, თუ სახელმწიფოსაგან ეცოტაო, კერძო პრაქტიკას მომართავს. კერძო პრაქტიკით კი დაკავებულია ჭარბთელი მუსიკოსების დიდი ნაწილი. ეს სენი ხანგრძლივ მკურნალობას საჭიროებს. განათლების ქსელის შეკვეცას პირი არ უჩანს, პირიქით იგი იზრდება, ჩნდება ახალი ეროვნულებიც (მაგალითად, „ექსპერიმენტული სკოლები"). დამერწმუნეთ, მათში ექსპერიმენტული არაფერია — ეს მხოლოდ ჭარბი პედაგოგებისაგან თავის დასახსნელად გამოგონილი პალიატივია. მუსიკოსთა დიდი ნაწილი თვითმოქმედებაში მუშაობს, ბევრმა თავისი შეაფარა ზოგადსაგანმანათლებლო

სკოლას. ყოველივე ეს იწვევს პროფესიონალი მუსიკოსების ჯერის ზრდას, დარბაზები კი ცარიელია. აქედან ბოლომდე „გამოსავალს“ — საბაზონემენტო სისტემა და ბილეთების იაფფასიან გაყიდვა.

მუსიკა მისაწვდომი გახდა ტელეეკრანისა და რადიოგადაცემების საშუალებითაც. შესაბამისი მუსიკალური რუბრიკები ყოველდღიურად ადგენენ ისეთ „ჩვენიებს“, ყველაზე პირველსა და ყველაზე უნივერსალურ გემოვნებას რომ დააკმაყოფილებს: მთელი დღის განმავლობაში თქვენ შეგიძლიათ ნაწილ-ნაწილ გაეცნოთ საკლასიკო კულტურის ყველა დამახასიათებელ ნიმუშს. მაგრამ ასეთი კომფორტი შეიცავს უარყოფით მხარეებსაც: მუსიკის მისაწვდომობა მსმენელს უბრალო მომხმარებლად აქცევს. წარსულს რაღა დაავიწყებს, მაგრამ იმ დალოცვილ დროში მუსიკის ჟინს მოსაკლელად ადამიანს რაღაც მნიშვნელოვანი უნდა მოეძოქებინა, რაღაც ჩაბერილი უნდა გაეღო. ყველაზე უებარი საშუალება ის გახლდათ, რომ მას ენდა ესწავლა მუსიკის შესრულება, რათა დაუფლებოდა მუსიკირების ხელოვნებას. ზოგს ეს უკეთესად გამოსდიოდა და ზოგს ნაკლებხარისხიანად, მაგრამ ამ შემთხვევაში მუსიკალურ ცხოვრებაში თანამონაწილეობა უფრო ფართოდ ხდებოდა.

პარადოქსია, მაგრამ როდესაც მუსიკისადმი აქტიური დამოკიდებულება, მასთან თანამონაწილეობა გაქრა, მოყვარული მუსიკისადმი, ცოტა არ იყოს, განურჩეველი გახდა. „ყლაპავს“ ყველაფერს, რასაც შესთავაზებენ, თვით მუსიკაც კი ალოგიკას უარუნებს. კარგი გემოვნების ადამიანები ასეთ მსმენელთა პოპულარობით (პოლოსდაბოლოს, მუსიკალურობა ინდივიდუალური თვისებაა), მაგრამ წესისამებრ ის, ვინც არ მონაწილეობს მუსიკის ქმნადობაში — იხეტიალია, მას მუსიკისადმი არ გააჩნია საკუთარი დამოკიდებულება.

აქ კვლავ შევჩერდები საისტორიო მუსიკის ღონისძიებაზე. შესაძლოა, ვინმემ, განსაკუთრებით რადიო-ტელეხედვის მუსიკალურ პროგრამებზე პასუხისმგებელმა პირმა არასრულფასოვნება დაუშვას და ციფრებით დამიდასტუროს, რომ სეროზულ მუსიკას მათ ეთერში არანაკლები ადგილი ეთმობა. შესაძლოა, მეც ძნელი ვთქვა, რომ მასობრივი მსმენელი ძირითადად საისტორიო ჟანრის მოყვარეა, თუნდაც იმიტომ, რომ სერიოზული მუსიკა მსმენელისგან ითხოვს წინასწარ მოემზადებას, სერიოზული მუსიკა განწყობილებას განსაკუთრებული პირობებისათვის, მსუბუქი მუსიკა კი — კონიუნქტურის ნაწილია.

თანამედროვე საზოგადოების მაჯისცემა ცხოველია. მუსიკის ხვედრითი წონის ზომა, ხელოვნების სხვა დარგებთან შეჯერებით, დროის მოთხოვნაა. ამას ხელი შეუწყო ახალგაზრდა პროპაგანდის სპეციფიკამაც. მაგრამ მუსიკა არ არის სანახაობა. თუ იგი ეძო-

ციური და კონტაქტურია, მაშინ იგი პირდაპირ მიდის მსმენელამდე. ასეთი მუსიკა ადამიანის განცდის მესაიდუმლე ხდება.

ამ გარემოებას ანგარიში უნდა გაეწიოს. მაღალხარისხიანი მუსიკა ადამიანის ესთეტიკური და ეთიკური ამაღლების მძლავრი საშუალებაა. მაგრამ არსებობს ისეთი მუსიკაც, რომელსაც შეუძლია აღძრას დიამეტრულად საწინააღმდეგო ემოციებიც. მუსიკა შეიძლება იყოს აღვირახსნილიც და ადამიანში ცხოველური ინსტინქტები გაამძაფროს, მისი სულიერი იმპულსები ფიზიოლოგიური სწრაფვით შეცვალოს. XX საუკუნემ, სამწუხაროდ, იცის ისეთი მუსიკაც, რომლის ზემოქმედება შამანის ლოცვაზე პირველყოფილ მორწმუნეთა რეაქციას უფრო ჰგავს, ვიდრე დახვეწილი ინტელექტის ესთეტიკურ განცდას. ასეთი მუსიკა ძალიან საშიშია მოზარდი თაობისათვის. ასეთი მუსიკისაგან ახალგაზრდობის დაცვა ნაკარნახევია საზოგადოებრივი ინტერესებით.

ცნობილია, რომ ბოლო წლებში საზღვარგარეთ გავრცელდა დისკოტეკები, როკ-, პოპ,-მუსიკის, შლაგერების, შანსონიების, ქანტრისა და საესტრადო ხელოვნების სხვა ნიმუშების ჩანაწერებით. წერილში „მუსიკა და გადამცემი საშუალებები", რომელიც გამოქვეყნებულია ჟურნალ „Das orchestra"-ს 1980 წლის I ნომერში, გიუნტერ ბატელი შესაბამისი გამოკვლევების საფუძველზე ასკვნის, რომ დისკოტეკები არსებითად განსაზღვრავენ მათი მფლობელების მუსიკალურ ინტერესებს. ი. ჰანსის გამოკვლევა „ახალგაზრდობის მუსიკალური ინტერესების შესახებ" გვამცნობს, რომ იქ დისკოტეკებზე დამსწრეთაგან მხოლოდ 8 პროცენტი ისმენს კლასიკურ მუსიკას, 77 პროცენტი კი უპირატესობას აძლევს ბითმუსიკას. საინტერესოა, რა სურათს მივიღებდით, ჩვენშიც რომ ტარდებოდეს ასეთი სოციოლოგიური გამოკვლევები?

ამ საესტრადო-გასართობი კულტურის ერთი ნეგატიური მხარეა შაბლონის დამკვიდრება. სტანდარტიზაციისადმი მისწრაფება მოდის გარკვეული კულტურული ტრადიციებიდან და ეროვნულის ნიველირებას ახდენს. ეროვნული ელემენტები სტანდარტიზებულ მუსიკაში ისეთსავე როლს თამაშობენ, როგორც ჩუქურთმა ბეტონისა და შუშის თანამედროვე ნაგებობებში. ის, რაც მთავარია — რიტმული ფორმულა, საერთოევროპული თვისებები, მელოდიური და ჰარმონიული აღნაგობა — ნაკარნახევია სტანდარტიზებული ნიმუშით. სტანდარტი, სხვათა შორის, გამოხატავს მუსიკის ავტორის მორჩილებას „საყოველთაო გემოვნების მიმართ", ის, ვინც აღზრდილია მასობრივი საესტრადო კულტურის პროდუქციაზე, ვერ იძენს კარგისა თუ ცუდის გარჩევის კრიტერიუმებს, ასეთი მსმენელისათვის ღირებულების პირობა საყოველთაო მოდელის გამეორებაა.

მსმენელი საკონცერტო დარბაზს და თეატრს მიაშურებს მუსიკალურ ხელოვნებასთან დიალოგის მიზნით: მას გარკვეული პრობლემები აღელვებს და მათზე პასუხს მოელის. მაგრამ ეს დიალოგი შედგება მხოლოდ მაშინ, როცა თვით მუსიკაა აქტუალური, სულიერი, ხოლო მუსიკის ენა — გასაგები. დღეს ყველგან ჩივიან თანამედროვე მუსიკისადმი ფართო საზოგადოების უყურადღებობაზე. ხშირად, სხვადასხვა რანგის ფესტივალებზე დარბაზს მხოლოდ ამ საქმის ორგანიზატორები ავსებენ. იმიტომ კი არა, რომ ესთეტიკური სიამოვნება განიცადონ, არამედ იმიტომ, რომ დაიკმაყოფილონ საშემოსავლო ინტერესები. ამაში ვერ დავადანაშაულებთ ვერც ერთ მხარეს. მუსიკამ თავისი დასკვნები უნდა გააკეთოს და მოსინჯოს ის ხერხები, რომლებიც მსმენელთა გულს მოიგებს, მიიზიდავს და დაარწმუნებს მას ამ მუსიკის აქტუალობასა და მხატვრულ ღირებულებაში. მუსიკას არ უნდა სჭირდებოდეს თავის მართლება — ჩემი ენა იმდენად რთული და სპეციფიკურია, რომ მისი აღქმისათვის საჭიროა დრო და განსწავლულობაო. მოცარტისა და ვაგნერის ენა არანაკლებ სპეციფიკურია, მაგრამ იგი მსმენელს რატომღაც არ აშინებს, ისევე როგორც არ აშინებს მას თანამედროვე კლასიკოსთა — ბარტოკის, პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის ენა. მართალია, მუსიკალური ენის სპეციფიკურობა და მისი გაგების სირთულე — რეალური პრობლემაა, მაგრამ ყველაფერი მაინც არ დაიყვანება მასზე.

მეორე მხრივ, მუსიკასთან კონტაქტის პრობლემა არ გადაწყდება მსმენელის გააქტიურების, მისი გემოვნების დახვეწის, მისი მუსიკალური ინტელექტის აღზრდისა და განვითარების გარეშე. ვისაც არა აქვს გამახვილებული ყური, ვინც ვერ აღიქვამს ვერც პოლიფონიურსა და ვერც ჰარმონიულ განზომილებას, ვისთვისაც შეუცნობადია ფორმის შინაგანი ლოგიკა, ის თვით მოცარტსაც და ბეთჰოვენსაც ზედაპირულად აღიქვამს, მოკლებულია მუსიკის ჯეშმარიტი სილამაზის განცდის, მის არსში წვდომის უნარს. მუსიკისადმი ასეთი მსმენელის დამოკიდებულება ვერ გასცდება „პლატონური გრძნობების“ სფეროს.

„გამახვილებული სმენა“ მუსიკის აღქმის პირობაა, მაგრამ ვერც იგი წყვეტს ყველა პრობლემას. მთავარი და გადამწყვეტია მაინც ის, თუ რას ეძებს ადამიანი მუსიკაში, რა კითხვებით მიდის მასთან და როგორ ესმის მისი პასუხი. მუსიკის ზემოქმედება ამ მთავარ პრობლემებზეა დამოკიდებული. მუსიკა სამყაროა, მსოფლმხედველობა, სილამაზის საზომი და ეთიკური იდეალების გამოხატულება. მუსიკა ამბობს იმას, რასაც ვერ გამოხატავს სიტყვებით, (ძველი, ალიარებული ჯეშმარიტებაა!). ყოველივე ამის საფუძველი კი ადამიანური საწყისია, ადამიანის იდეაა, ადამიანური ღირებულებები, დამოკიდებულებებია. მუსიკა მაშინ იძენს განუმეორებელ ძალას და მნიშვნელო-

ბას. როდესაც ადმიანის გონებას სწვდება და მასში მკვიდრდება ამ საწყისიდან მომდინარე შუქი. ადამიანში მუსიკისადმი ასეთი დამოკიდებულების აღზრდა ესთეტიკური წრთობის მთავარი ამოცანაა. მუსიკოლოგია მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში აღწევს თავის უმთავრეს დანიშნულებას, მუსიკას მხოლოდ მაშინ ეძლევა უდიდესი კულტურული დირებულების მნიშვნელობა. მუსიკა არა მარტო შეთხზვა, მოსმენა და შესრულებაა, იგი ადამიანური ღირებულებების ძიებაა. მუსიკა სინამდვილესთან დაკავშირებულია მთელი თავისი პათოსით, გონებითა და გრძნობით, მუსიკა სინამდვილის გამოხატულებაა, თვით მაშინაც კი, როდესაც ამაზე ყურადღებას სპეციალურად არ ამახვილებენ და მხოლოდ „იმანენტურად მუსიკალურს“ ითვალისწინებენ, რაიგან თვით ეს „იმანენტურ-მუსიკალურიც“ სინამდვილის გაშუალების, განზოგადების, მისი გააზრების და „გრძნობაში გატარების“ ნაყოფია.

გულუბრყვილოა ნატურალისტური ესთეტიკის პრეტენზია — აღმოაჩინოს პირდაპირი კავშირებით საკუთრივ მუსიკალურსა და სინამდვილესულს შორის და მუსიკა სინამდვილის პასიურ ილუსტრაციად აქციოს, მისი მასალა დაიყვანოს ნატურალისტური ბგერების იმიტაციაზე. ბუნების „გამოჯავრება“ მუსიკის მთავარი სახეხუნაკი რომ ყოფილიყო, არც კი ეღირებოდა მასზე ლაპარაკი, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელ სახეობაზე. არა. მუსიკა აზროვნების თავისებური სისტემაა, რომელსაც გააჩნია თავისი ენა და ფორმები, თავისი რეალობა. მაგრამ ეს რეალობა მოწყვეტილი კი არაა ჩვეულებრივი რეალობისაგან, არამედ მისი განსაკუთრებული სახეა, მისი გახშტრება და არეკვლაა. ვინც ვერ დადის სპეციფიკურ „რეალობამდე“, მას მუსიკისა არა ესმის რა, რაც უნდა მახვილი ყური გააჩნდეს და მუსიკასაც რომ თხსავდეს. კომპოზიტორობა — მუსიკალური ფორმებით აზროვნების უნარია. მაგრამ თვით კომპოზიტორები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ხედვის სიღრმით, ორიგინალობით, სილამაზისა და არსის შეგრძნების უნარით. მუსიკალური ფორმებით აზროვნების უნარი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ყველა ეს თვისება მექანიკურად დამკვიდრდება კომპოზიტორში. მაშინ რამდენი კომპოზიტორიცაა, იმდენი გენიოსი გვეყოლება და იმდენივე მხატვრული სამყარო შეიქმნებოდა. ვაი, რომ ეს ასეა არაა, ვაი, რომ კომპოზიტორის ხელობა ვერ გამოიგება უნიჭობის წამლად. შეიძლება, კომპოზიტორმა ნაწარმოები ააგოს მუსიკალური ანალოგიების მიხედვით. მას თავისი ხელობა, პროფესიული ჩვევები საშუალებას აძლევენ მეტ-ნაკლები წარმატებით გამოიყენოს მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებები. მაგრამ შესაძლებელია მან უზარმაზარი კონსტრუქცია ისე ააგოს, რომ არ გააკაროს მას სინამდვილიდან მჭროლავი სიო. მხოლოდ ნიჭს შეუძლია შთაბეროს მუსიკას უკვდავების სული და კონსტრუქცია

ცოცხალ ორგანიზმად აქციოს. სხვა ყველაფერი უქმია, წარმავალი, რავერის სიტყვებით რომ ეთქვათ, დახარჯულ ქაღალდადაც არ ღირს.

ძნელია ისეთი სიტუაციის განმარტება, როცა მუსიკა თითქოს ამკლავნებს თავის ყველა დამახასიათებელ თვისებას, არსებითად კი მკვდარია, ვერ სუნთქავს, თუმცა იმდენად ძლიერად ჟღერს, რომ ლამის ქვეყანა დაქციოს. ესეც დამოკიდებულია ადამიანურ უნარზე — ჩაწვდეს „ნამდვილ სინამდვილეს", იგი თავისი ადამიანური განუმეორებლობით განიცადოს და შემდგომ ეს განცდა მუსიკად აქციოს. თანაგრძნობის უნარს მოკლებული გამოშვიდწუკი ადამიანი მუსიკას ვერ შექმნის, ასეთი ადამიანი მუსიკის ცნობილადაც ვერ გამოდგება. მას მუსიკა ვერაფერს ეტყვის მნიშვნელოვანს, ამიტომაც მუსიკასთან დალოგა გულისხმობს მთელი რიგ პირობებს, რომელთა უგულებელყოფაც ბევრს ქცევაში უკნებს თვით მუსიკის სენოქმედების ძნიშვნელობას.

თუ ჩელოვნებას განვიხილავთ, როგორც სოციოლოგიურ ფენომენს, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ სიმღერას გააჩნია საზოგადოებაზე განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალა. სიმღერა საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებური დღიური, კომენტარი და საბუთია, მრავალფეროვანი მოკლენების უშუალო გამოძახილია, სიმღერაში ხშირად ზემოქმედება ის, რაც ეკეთნის მხოლოდ დღევანდელ დღეს, ხვალ კი აქტუალობას კარგავს და შესაძლოა, ალარც არასოდეს განმეორდება. მაგრამ თავისი დაუსრულებელი მრავალფეროვნებით სიმღერა მატიანეა, ცხოვრების ემოციური რეზონატორია, მგრძნობიარე სეისმოგრაფი. რომელიც არაარსებითთან ერთად, ცხადია, გამოხატავს არსებითსაც და ხშირად ღრმად იჭრება მოვლენათა ხასიათში.

მუსიკალური ფორმებიდან სიმღერა ყველაზე უფრო ბუნებრივად აღწევს „ფართო აუდიტორიას" და ყველაზე ადვილად ახერხებს საზოგადოებრივი განცდა დაიკანონოს ეროთ მნიშვნელზე. სიმღერა ყველაზე ადვილად ეკუება მის კონიერატელობაზე გამოთქმულ აზრს და როგორც ჩანს, მაინც და მაინც არ ცდილობს ტრადიციის ინერციის დაძლევას, ხშირად თვითვე ეძებს დამკვიდრებულ შაბლონს, არ თაკილობს თემატიკის, სახეების, მასალის. ტექნოლოგიის სესხებასაც.

სიმღერა სოციოლოგიურად მნიშვნელოვანი ფენომენია, იმიტომაც, რომ იგი იმყოფება უწყვეტი ქმნადობის პროცესში. თუ იგი მკვიდრდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მაშინ იერს იცვლის ამ ცხოვრების განვითარების შესაბამისად, რაღაცას იკლებს და რაღაცას იმატებს: სიმღერაში ეს შინაგანი მოძრაობა უფრო მოსათმენია, ვიდრე

სხვა რომელიმე ჟანრში. სიმღერის თვითმყოფობაზე ლაპარაკი ნაკლებად აქტუალურია, ვიდრე მის გავრცელებასა და ზემოქმედების ძალაზე. ამ მხარეებს კი მუსიკალური ენის რაღაც განსაკუთრებული თვისებებით კი არ განსაზღვრავენ, არამედ თვით სიმღერის უნარით — გამოხატოს თავისი დროის სუნთქვა, გამოეხმაუროს თანამედროვე ადამიანთა ემოციურ ცხოვრებას. ამიტომაც ფართოდ გავრცელებული სიმღერა იმდენად კომპოზიტორის ვინაობაზე კი არ მიგვითითებს, რამდენადაც სოციალური დაკვეთის ხასიათზე. სიმღერა ყოფითი მუსიკის საფუძველია და სიმღერის მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ თვით ამ ყოფის რაობაზე და მისი განვითარების მიმართებაზე.

სიმღერის განვითარებაში უდიდეს როლს თამაშობს სტიქიურობის ფენომენი. ეს ჟანრი თავისი საყოველთაო ხასიათისა და მისაწვდომობის გამო (სიმღერა მისაწვდომია იმიტომაც, რომ ხშირად მისი შექმნისათვის საკმარისია მუსიკალური ალღო) არ ემორჩილება მართვის არავითარ კანონზომიერებებს, იგი უფრო ცხოვრების დინებას მიჰყვება, ვიდრე რაიმე ამოჩემებულ მიზანს. მისი მიზანი ერთია: არ დაშორდეს „ფართო მსმენელს“, გაუგოს მას და მისთვის მიმზიდველად გამოხატოს დამოკიდებულება „წმინდა ადამიანურ მიმართებებთან“. სიმღერა ერთადერთი ჟანრია, სადაც დილეტანტს შეუძლია უფრო მარჯვედ თქვას თავისი სათქმელი, ვიდრე პროფესიონალს, რადგანაც სიმღერა პირმშოა მუსიკალური ალღოსი და არა მუსიკალური განათლებისა, ე. ი. იგი ინტუიციით უფრო ხელმძღვანელობს, ვიდრე სხვა, უფრო მაღალი მოსაზრებებით. ამაშია მისი გამარჯვების საფუძველი. საკმარისია სიმღერამ უარყოს ეს პირობა და მაშინვე კარგავს ფართო აუდიტორიასთან კონტაქტს.

ცხადია, არ შეიძლება მხატვრული ინტუიციისა და მაღალი მოსაზრებების დაპირისპირება. სასიმღერო ჟანრში ყოველთვის ქმნიდნენ მინდს ცხოველმყოფელი „მაღალი მოსაზრებები“, რომლებშიც ვგულისხმობ „მნიშვნელოვან მხატვრულ ამოცანებს“, თუნდაც, საქმე ეხებოდეს ინტიმურ ურთიერთობათა გამოხატვას. ოღონდ, ყოველივე ეს უნდა ხდებოდეს არა „შინაგანი ინტუიციის“ საწინააღმდეგოდ, არამედ მასთან ორგანულ თანხმიერებაში. „მხატვრული ინტუიცია“ გულისხმობს შესაბამის გემოვნებას, სასიმღერო ჟანრისათვის დამახასიათებელ უშუალობას და ბუნებრიობას, აუდიტორიასთან შეხვედრის, მისი მოლოდინის გრძნობას. სიმღერა მხოლოდ ამ შემთხვევაში აღწევს თავის საწადელს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში ენიჭება მას საზოგადოებრივი ცხოვრების რეზონატორის როლი.

მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ სიმღერის ზემოხსენებული „სოციალური უპირატესობანი“: სიმღერის ფუნქციონირებისათვის უნდა შევქმნათ ხელსაყრელი პირობები და ვეცადოთ

ეს ჟანრი ჩვენი მხატვრული პოლიტიკის ერთ-ერთ საყრდენად ვაჭ-
ციოთ. ამიტომაც საჭიროა უფრო ვრცლად განვიხილოთ სასიმღერო
ჟანრში შექმნილი ვითარება. ჩვენში უკანასკნელი 20—30 წლის მან-
ძილზე ბევრი კარგი სიმღერა აჟღერდა, ბევრმა პოპულარობა მოიპო-
ვა, მტკიცედ დამკვიდრდა მუსიკალურ ყოფაში. დიდი წვლილი შე-
იტანა ამ ჟანრის განვითარებაში ქართულმა კინომ. 50—60 წლების
ქართული კინემატოგრაფის დამსახურებაა სასიმღერო ჟანრის განახ-
ლება. საინტერესო ნიმუშებით მისი გამდიდრება. საკმარისია დავა-
სახელოთ რ. ლაღიძის, ბ. კვერნაძის, ა. კერესელიძის, ს. ცინცაძის,
გ. ცაბაძის, ვ. აზარაშვილის სიმღერები, რომლებმაც ახალი პოეტიკა
დაამკვიდრეს სასიმღერო ჟანრში.

და მაინც, თუ კულტურის პოტენციალის და მისი ინტერესების
თვალთახედვით ვიმსჯელებთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ გასაკეთებელი ჯერ
კიდევ ბევრია და რომ სიმღერა არა დგას ჩვენი დროის მოთხოვნების
სიმაღლეზე, უნდა გაფართოვდეს მისი იდეურ-მხატვრული, სტილუ-
რი დიაპაზონი. სასიმღერო ჟანრში მუშაობს ბევრი საუცხოო ოს-
ტატი, როგორც კომპოზიტორი, ისე შემსრულებელი, მაგრამ მაღალი
არ არის მათი მარგი ქმედების კოეფიციენტი. შესაძლოა, არც თუ სა-
ხარბიელო მდგომარეობის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ სიმღერა
დღეს თვითდინებასაა მინდობილი, არსებითად კერძო ინიციატივაზეა
დამყარებული. სამწუხაროდ, ვერც კომპოზიტორთა კავშირი და ვერც
კულტურის სამინისტრო, ვერც ტელეხედვისა და რადიოს სახელმწი-
ფო კომიტეტი, ვერც კინოსტუდია ამ ბოლო დროს ვერ ქმნიან ხელ-
საყრელ პირობებს, აუცილებელ სტიმულატორებს ამ ჟანრის განვითა-
რებისათვის. სასიმღერო კონკურსების სისტემამ (იმ სახით, როგორც
იგი დღემდე ტარდება), როგორც ჩანს, მოჭამა თავისი დრო. უკანასკ-
ნელი 5—6 წლის მანძილზე ჩატარებული კონკურსები თითქმის უნა-
ყოფო აღმოჩნდა. სიმღერა, მცირე გამონაკლისის გარდა, ეკრანიდანაც
ან უკვალოდ გაქრა, ან გადაგვარდა. ფილარმონიული კოლექტივების
რეპერტუარშიც წლიდან წლამდე არა გვხვდება არაფერი ღირსშე-
სანიშნაობანი. ოპერეტაც, რომელშაც თანამედროვე რუსულ სიმღერას
ბევრი სიახლე შესძინა, ჩვენში ვერ ასრულებს ამ მისიას.

როგორც აღვნიშნე, ჩვენს კომპოზიტორებსა და შემსრულებლებს
შორის არიან სიმღერის ნამდვილი ოსტატები. მაგრამ, სამწუხაროდ,
ამ სფეროში გაცილებით მეტი დილეტანტი და თვითმარქვია კომპო-
ზიტორი მოღვაწეობს, რომლებსაც არც შემოქმედებითი პოტენცია გა-
აჩნიათ და არც საკმარისი პროფესიონალიზმი. ამ ნაკლოვანების კომ-
პენსაციას ასეთი „მუსიკოსები“ ცდილობენ კონიუნქტურის გრძნობით,
არცთუ მაღალი გემოვნების აუდიტორიასთან კონტაქტების დამყარე-
ბის უნარით. საერთო ცუდი მდგომარეობა გაცილებით უფრო დიდი

მნიშვნელობის მოვლენაა, ვიდრე ცალკეული მიღწევები. საერთო „ცუდში“ კაცი სიმღერებიც გაუფასურდა, ამიტომაც მუსიკალური ყოფა მაგონებს იმ წყალსაცავს, რომელშიც შეუწყვეტლად მოედინება წარბოების ნარჩენები, მსაყიანი ხიტიერებანი.

„წარმოების ნაოჩენებაო?“ ეს სიტყვა როგორღაც თავისთავად მოჰყვა მსჯელობას. ესოდენ მკვახე ტერმინის გამოყენებას თავისი საფუძველი აქვს. თანამედროვე ქართული სიმღერების დიდი ნაწილი „ნაკეთებია“ საოცრად უხარისხო მასალიდან. აქ თაეს იყრიან ესტრადისა და სხვადასხვა ხალხთა ფოლკლორის, ბიჭური და ე. წ. „სასტიკი რომანსის“, აღმოსავლური ბუკვლი ლარიკის, ქუჩა-ბაზრებისა და სამაკიტნოების მუსიკასთან დამასიათებელი მელოდიკის ნარჩენები. ამ ბოლო ხანს არ გეაკლია არც პირდაპირ ნასესხები, არაკრიტიკულად ათვისებული საერთო-საესტრადო მუსიკის ნიმუშები, რომლებიც დასავლეთიდან მოდის და საბჭოთა საესტრადო სიმღერიდანაც. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ჩვენი სიმღერის შაბლონები სხვაგან იქმნება. აქაურ ოსტატებს ისღა რჩებათ, მათ მოარგონ თავისი მასალა. ცხადია, კომპოზიტორის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული, თუ რა ყაიდის მძღოლთაეს — ეს მისი მხატვრული ხედვის, მისი ორიენტაციის საქმეა. მაგრამ აქინდს ტალანტი ქმნის. გადამწყვეტი პირობა ის გახლავთ, რომ ნაწარმოებს საფუძვლად ედოს ჭეშმარიტად ავთენტური მასალა, რომელმაც იერი უნდა იცვალოს მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად, ღროულად განთავისუფლდეს ძოცვეთილი და „მორალურად მოქვალებული დანალექისაგან“, სისასხასე შეიძინოს. ამის გარეშე არ არსებობს ნამდვილი მუსიკა.

სიმღერა მისაწვდომ, სოციალური თვალსაზრისით ფართოდ გავრცელებულ, საერთო ესთეტიკური მნიშვნელობის შქონე ნიმუშებს ემყარება. ამის გარეშე სიმღერა უსახური იქნებოდა და მსმენელზე ემოციურ ზემოქმედებას ვერ მოახდენდა. ამ პირობას თანამედროვე ქართული სიმღერაც იცავს, რის გამოც არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს მისი წარმომავლობის, სტილური გენეალოგიის დადგენა. მაგრამ ამავე დროს, სიმღერა-სიახლის, ახალი ეპოქების, ახალი ადამიანური ურთიერთობების აღმნიშვნელი უნდა იყოს. ამიტომაც ვამბობ, რომ სიმღერა მგრძნობიარე სეისმოგრაფია, მგრძნობიარე რეზონატორია, რომელიც გრძნობს ცხოვრების პულსს, მის ფარულ პიძგებს და შესწევს ძალა თანამედროვე ადამიანის ფიქრსა და გრძნობას გამოეხმაუროს. სწორედ ამიტომ ნაცნობსა და ჩამკვდარებულში შეიძლება ახალი ნიუანსი, მკვდრეთება ახალი ცხოვრებისეული განცდა, ეპოქის იყაფავს ახალი გამომსახველობა. სიმღერა ისტორიაც, უპირველეს ყოვლისა, ამ თვისებებით ღირდა შეეფასებოთ.

რაც თავი მახსოვს, სიმღერის პრობლემებსა და გზებზე, მის სტილსა და სოციალურ-ეთიკურ მნიშვნელობაზე საჭიროდ სერიოზულად არასოდეს გვიმსჯელია. ჩვენ სიმღერაზე ანუ გაუოთქვამთ მხოლოდ ზედაპირული შთაბეჭდილებებით. ამისათვის კი ორიოდე სიტყვაც კმარა: მომწონს, ან არ მომწონს. არა და შექმნილია რ. ლაღიძის დიდი სასიმღერო შემოქმედება. იგი ჩვენი სიმღერის კლასიკოსია. მაგრამ არ არსებობს არც ერთი სერიოზული გამოკვლევა, სადაც გაანალიზებული იქნებოდა რ. ლაღიძის სასიმღერო სტილი და რომელიც მეცნიერულად დაასაბუთებდა მისი დიდი მონაპოვრის მნიშვნელობას.

სასიმღერო შემოქმედება ამთლიანებს სხვადასხვა შემოქმედებით გზას. გ. ცაბაძეს თავისი გზა აქვს, იგი ეყრდნობა ქართულ ქალაქურ ფოლკლორს, ბუსიცირებს გარკვეულ ტრადიციებს, მის სიმღერებში თავისებურადაა გარდატეხილი ტფილისური ფოლკლორის აღმოსავლური ნაკადი—სერიოზულად არც ამის შესახებ გვიმსჯელია. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა კომპოზიტორული ინდივიდუალობის შესახებაც. რომლებიც თანამედროვე ქართული სიმღერის განუმეორებლობას ქმნიან. მთელი ამ სტილური მრავალგვაროვნის გარეშე ვერ გავითვალისწინებთ ჩვენი სიმღერის განვითარების გზებს და შეფასების კრიტერიუმიც ისევ და ისევ იქნება დამყარებული მისი წარმატების ფაქტზე. პრაქტიკა კი გვარწმუნებს, რომ ღირებულების სწორი განსაზღვრისათვის ეს პირობა ფაქტი ხშირად საკმარისი არაა.

ქართული სასიმღერო შემოქმედების გარკვეული წარმატების მიუხედავად, საქმეში მაინცდამაინც დიდი მიღწევა ვერ მოგვცა ამ ჟანრის ერთმა მეტად მნიშვნელოვანმა შტრიხმა — მასობრივმა სიმღერამ. მართალია, 20—30-იან წლებში ი. ტუსკიამ, გრ. კილაძემ, ა. ბუკიამ, შ. მშველიძემ (განსაკუთრებით აღსანიშნავია შ. მშველიძის „შრომის სიმღერა“, რომელშიც საბჭოთა სიმღერის ჟანრული კანონზომიერებანი გარდატეხილია ეროვნული თვითყოფობით აღბეჭდილ ფორმაში) შექმნეს საინტერესო ნიმუშები. მაგრამ არსებითად, ვერცერთმა იმ ხანად აღიარებულმა სიმღერამ ვერ გაუძლო დროსი გამოცდას და თანდათანობით ხმარებიდან გავიდა, — თვით ა. ბალანჩივაძის ცნობილი სიმღერა ფილმიდან „დარიკო“ — 30-იანი წლების ეს ერთ-ერთი უაღრესად პოპულარული შლაგერი. ბედი დღიდან არც მეძლგოს გვწყალობდა. ვგულისხმობ საკუთრივ მასობრივ ჟანრს, თორემ სიმღერამ დიდი აღმავლობა განიცადა.

რევოლუციამდელი სამოქალაქო სიმღერის რეტორიზმი, რომელიც განაპირობებდა 20—30-იანი წლების საბჭოთა სიმღერის სტილს, ნელნელა თმობდა თავის პოზიციებს ახალი ესთეტიკური მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად. ი. დუნაევსკი, — საბჭოთა სასიმღერო ჟანრის

ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, — იმით გამოირჩეოდა თანამედროვეთა შორის, რომ მან კარგად იგრძნო ახალი დროის სიო, თამამად აიღო გეზი იმ ჟანრებზე, რომლებსაც მასობრივი სიმღერა უგულებელყოფდა როგორც დრომოჭმული, წვრილბურჟუაზიული და ობივატელური ესთეტიკის გამოვლენას. დუნაევსკის მუსიკაში შემოიჭრა ესტრადაც და ოპერეტაც, ბოშური რომანსიც და ე. წ. „სასტიკი რომანსიც“, შემოიჭრა ისიც, რაც რუსულ მუსიკაში პროკოფიევმა დანერგა — ახალგაზრდული საწყისი, მისთვის დამახასიათებელი რიტმული მჩქეფარებით, მელოდიურ-ჰარმონიული სტრუქტურების სიმკვეთრით, ხალისიანი, სიცოცხლისდამამკვიდრებელი ტონუსით.

ამრიგად, მასობრივმა სიმღერამ გარკვეული სტილური დოგმა უკუაგდო და ამ გზას გაჰყვა. ომის წლებში მასში გაძლიერდა ლირიკული ნაკადი, რასაც მოჰყვა ინტიმურ-სარომანსო ინტონაციაც და განწყობილებების გაღრმავება. მასობრივი სიმღერა არც ომის შემდეგ ღალატობს ახალ გეზს, იგი, ერთი მხრივ, სულ უფრო მეტ შემწყნარებლობას იჩენს ყოფითი კულტურის მიმართ, მეორე მხრივ კი, ხარბად ეწაფება იმ ტალღას, რომელიც ჩვენში მზარდი მოცულობით შემოდიოდა კინოსა თუ საესტრადო მუსიკალური კოლექტივების მეოხებით. გზას იკაფავდა ფართო მსმენელისაკენ, მის თანაგრძნობასა და სიყვარულს იმსახურებდა. ამაში გვარწმუნებენ ა. ოსტროვსკის, ვ. სოლოვიოვ-სედოის, მ. ფრადკინის, ი. ფრენკელის, ა. ეშპაის, ა. პახმუტოვას, ა. პეტროვისა და სხვა მრავალ ოსტატთა შემოქმედება.

სიმღერას ახალი დრო დაუდგა, მან მტკიცედ აიღო გეზი ესტრადისაკენ, უპირატესობა აშკარად მიანიჭა ინტიმური განწყობილებების თემას, მაგრამ მას არ დაუკარგავს არც მოქალაქეობრივი ჟღერადობა და არც მასობრივი ხასიათი. მართლაც, ამ ხანად შეიქმნა ბევრი საუცხოო სიმღერა, რომელიც გათვალისწინებულია მხოლოდ სოლისტისათვის და პიროვნულ განწყობას გამოხატავს (ასეთი სიმღერის შესანიშნავი ნიმუშია ლ. აფანასიევის რომანსი ტელეფილმიდან „ჩრდილები შუადღისას ქრებიან“), მაგრამ სასიმღერო ლიტერატურა გამდიდრდა ბევრი ჭეშმარიტად მასობრივი ხასიათის მუსიკითაც, რომელიც გამიზნულია დიდ საგუნდო კოლექტივებზე და რომელშიც საერთო-სახალხო განწყობილებაა გამოხატული. ა. ხოლმინოვის, ა. ნოვიკოვის, ს. ტულიკოვის, ა. პახმუტოვას, დ. ტუხმანოვის და სხვა კომპოზიტორთა საუკეთესო სიმღერებში კვლავ იგრძნობა მუსიკის უნარი—მოქალაქეობრივი შემართებით გაამთლიანოს მრავალ ადამიანთა სწრაფვა, გამოეხმაუროს პოლიტიკურად აქტუალურ პრობლემებს.

ე. წ. მასობრივ ჟანრებში სავალალო მდგომარეობა ნაწილობრივ იმითაც აიხსნება, რომ პროფესიულ მუსიკალურ წრეებში მათდამი დამკვიდრებულია ქედმაღლური დამოკიდებულება. მასობრივი ჟან-

რი — მეორე თანრიგის მოვლენათა რიგშია ჩარიცხული და თუ მისდამი ეინმე ინტერესს იჩენს, არსებითად მატერიალური მოსაზრებებით უფრო ხელმძღვანელობს, ვიდრე შემოქმედებითით.

მასობრივ ჟანრებში მდგომარეობის მოწესრიგება უნდა მოხდეს სახელმწიფოებრივი მუსიკალური პოლიტიკის დონეზე. ჯერ ერთი, აუცილებელია, რომ ამ ჟანრში ნაწარმოებების შესაქმნელად გარკვეული წამახალისებელი პირობები შეიქმნას: კონკურსები, სპეციალური დაკვეთები, პროპაგანდის ფორმები. საჭიროა გამოინახოს სპეციალური საშემსრულებლო რეზერვებიც, ვისთვისაც კომპოზიტორები შეთხზაენ და ვისაც დავალებოდა ამ ნაწარმოებთა შესწავლა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მასობრივი სიმღერისა და საესტრადო ინსტრუმენტული პიესის შექმნა ვერ მოითხოვს ნებისმიერ კომპოზიტორს. განა ვინმე ითვალისწინებს ამ ჭეშმარიტებას? კომპოზიტორსტუდენტებს ასწავლიან კი ამ ჟანრში მუშაობას? აი, ამაშიც ვლინდება ჟანრისადმი ქედმაღლური დამოკიდებულება: ფიქრობენ, რომ თუ ადამიანი სიმფონიას დაწერს, მას სიმღერის შექმნაც შეუძლიაო. ეს ასე არ არის. სიმღერის შესაქმნელად საჭიროა არა მარტო გარკვეული ნიჭი და მიდრეკილება, არამედ სპეციალური განწყობა, ჟანრის თავისებურებების და მისი უმდიდრესი ტრადიციების ცოდნა. სხვათა შორის, რუსეთში ასეთი ტერმინიც კი არსებობს „სიმღერის კომპოზიტორი“ (ასე უწოდებენ გამოჩენილ ოსტატებს ი. დუნაევსკის, მ. ბლანტერს, ა. ნოვიკოვს, ვ. სოლოვიოვ-სედოის, ა. პახმუტოვას, დ. ტუხმანოვს და სხვებს, რომლებმაც განსაკუთრებულ წარმატებას სიმღერის ღირგში მიაღწიეს და არსებითად სიმღერათვის დამახასიათებელი კატეგორიებით აზროვნებენ).

თავში ხელს ვიტაცებთ ხოლმე მაშინ, როდესაც სიმღერა გვჭირდება რაიმე განსაკუთრებული შემთხვევისთვის, მაგალითად, დემონსტრაციაზე გასასვლელად, ან სტადიონზე ერთობლივი ენთუზიაზმის გამოსახატავად. ტრადიციების გარეშე რამდენიმე ათიათასი ადამიანის ერთად ამღერება ისევე არარეალურია, როგორც ერბოკვერცხის ხელისგულზე შეწვა. ჯერ უნდა დაინერგოს ერთობლივი სიმღერის ჩვევები, მერე შესაძლოა, ამ წესში სტადიონზეც მოიკიდოს ფეხი. მაგრამ ამისათვის ხომ შესაფერისი სიმღერაც უნდა არსებობდეს. მახსოვს გულშემატკივართა კლუბის ერთ-ერთ სხდომაზე ვიღაცამ წინადადება შემოიტანა „დინამო, დინამო...“ ვიმღეროთ ყარაშვილის ცნობილი სიმღერის „სამშობლო, სამშობლოს“ მოტივზეო. „სამშობლოს“ „დინამოთი“ შენაცვლება თავისთავად გროტესკია და კიდევ კარგი, რომ ამ სასაცილო წამოწყებას გაგრძელება არ მოჰყოლია, თორემ სირცხვილსაც ვჭამდით და ვერც ქართულ ფეხბურთს შევმატებდით ახალ სილამაზეს.

ხუმრობა იქნეთ იყოს და ჩვენში მე ისეთი სიმღერა მაკლია, რო-მელსაც შეუძლია გაჯდეს მრავალი ათასი ადმიანის ძვალ-რბილში და შესრულდეს მრავალათასიანი გუნდის მიერ. ეს სიმღერები აუცი-ლებელია ჩვენი მუსიკალური კულტურის სისრულისათვის. ასეთ მუ-სიკას მობილიზების დიდი უნარი გააჩნია. იგი თავისი სპეციფიკური ხერხებითა და ფორმით ნერგავს ერთსულოვნების კულტურას, ურთი-ერთთან შეხმატკბილების ჩვევას. ასეთი სიმღერა შეიძლება მართლაც იმღეროს მთელმა სტადიონმა და არა მარტო ფეხბურთელების წასა-ხალისებლად, არამედ სასიმღერო ხელოვნებით დატკბობის მიზნითაც და დროის ემოციურად გასატარებლადაც. სიმღერის დღესასწაული, რომელიც ესოდენ პოპულარულია ბალტიისპირეთში და რაც ჩვენში ჯერჯერობით წარმოუდგენელია, ითხოვს ასეთი სიმღერების სიმრავ-ლეს, შესაბამისი საშემსრულებლო ტრადიციების დანერგვასაც.

მასობრივ ჟანრებს, როგორც სასიმღეროს, ისე ინსტრუმენტულს, მართლაც ჰირდებათ შველა. ჩვენში სათანადოდ ვერ მოიკიდა ფეხი სასულე ორკესტრმა, არადა, გემოვნების აღზრდისა და მხატვრული ინტერესების წარმართვის საქმეში უნდა ვაღიაროთ სასულე მუსიკის კეთილნაყოფიერი ზეგავლენა. ერთმანეთს არ უნდა დავუპირისპიროთ გუნდი და ორკესტრი. ახალგაზრდობის ნაწილს, შესაძლებელია, უფრო სიმღერა იზიდავს, მაგრამ, ალბათ, საორკესტრო მუსიკის მოყვარუ-ლებიც საკმაოდ გამოინახება იქნებ (ვოცნებობ!) ამან მაინც გამოგ-ვიყვანოს დოლ-გარმონის ერთობ გაჟიანურებული ბატონობის ხანი-დან და ყური როგორმე შევაჩვიოთ სხვა ინსტრუმენტულ ტემბრსაც. სასულე ორკესტრები — შესანიშნავი სკოლაა მომავალი ინსტრუმენ-ტალისტების აღსაზრდელად, მათი ნიჭის გამოსავლენად. იგი გართო-ბის, მასობრივი მუსიცირების გამოცდილი საშუალებაცაა. სასულე ორკესტრებს შეუძლიათ მრავალი მაღალმხატვრული თანამედროვე თუ კლასიკური ნაწარმოების პროპაგანდა. ამ მხრივ სასულე ორკესტრების რეპერტუარი ამოუწურავია, თანაც შემჩნეულია, რომ მასობრივი აუ-დიტორიისათვის უფრო მისაწვდომია სასულე ორკესტრისათვის არან-ჟირებული ცნობილი ქმნილებები.

კეთილი, მაგრამ რა ვუყოთ ჩართულ რეპერტუარს? სადაა ის ნა-წარმოებები, რომლებიც დაწერილია სპეციალურად ამ მიზნისათვის? სა-დაა არანჟირებები, რომლებსაც დაუკრავენ სასულე ორკესტრები? დიახ, ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ მთელი რიგი კომპოზიტორებისა და მთელი რიგი ნაწარმოებებისა (არ მინდა ამ მუსიკაზე რაიმე აუგი ვთქვა), მაგრამ ობიექტურად თუ ვიმსჯელებთ, დავრწმუნდებით, რომ ამ ჟანრში ყამირთან უფრო გვაქვს საქმე, ვიდრე გაშენებულ მეურნე-ობასთან.

ჩვენში არსებობს სპეციალური სკოლა, რომელიც ამზადებს სასუ-

ლე ორკესტრანტებს, არსებობს სპეციალური სასწავლებელიც, სადაც ეწრთობიან საორკესტრო მუსიკოსები, ჩასაბერ საკრავთა საკმაოდ ძლიერი განყოფილებაა საშუალო სპეციალურ სამუსიკო სკოლაშიც და მაინც, ეს პრობლემა არ გადაწყდება მანამ, სანამ სასულე ორკესტრები არ დაინერგება თვითმოქმედებაშიც. არ იქცევა მუსიკალური ყოფის ორგანულ ნაწილად. სანამ არ შეიქმნება მაღალმხატვრული ეროვნული რეპერტუარი.

პოპულარული მუსიკა ისეთსავე სერიოზულ დამოკიდებულებას იმსახურებს, როგორც ე. წ. სერიოზული ჟანრები. ამ სახეობის მუსიკის დონე თვალს უნდა უსწორებდეს ყველა რანგის მხატვრულ მოვლენას. პოპულარული მუსიკა არ გულისხმობს იმ მოცვეთილი კლიშეების გამოყენებას, რომლებმაც მოქალაქეობრივი უფლებები დაკარგეს სერიოზულ ჟანრებში. რ. ლაღიძის „საჩიდაო“, ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურები ქართული ხალხური მუსიკის თემებზე, პოპულარული ინსტრუმენტული მუსიკის შესანიშნავი ნიმუშებია, მათში მისაწვდომობას ერწყმის მაღალმხატვრულობა. ასეთი მუსიკა მსმენელს კარგ მუსიკალურ გემოვნებას უვითარებს, აჩვევს მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებს. მას, ცხადია, თავისი მხატვრული ღირებულება გააჩნია, მაგრამ, ამავე დროს, თავისებური გზაცაა მუსიკალური ხელოვნების უფრო რთულ მოვლენებში შესასვლელად. ასეთივე მაღალი კრიტერიუმებით უნდა მივუდგეთ სასულე ორკესტრებისათვის შექმნილ ლიტერატურასაც. ერთი სიტყვით, მასობრივი ჟანრების განვითარება — ქართული მუსიკის ერთ-ერთი დღევანდელი პრობლემაა. კომპოზიტორებმა უნდა იგრძნონ მისი სერიოზულობა, ხოლო შესაბამისმა დაწესებულებებმა უნდა გამონახონ საშუალებანი იმ აუცილებელი პირობების შესაქმნელად, რაც კომპოზიტორს ამ ჟანრში მუშაობის ხალისს აღუძრავს, თვით მასობრივ სიმღერას კი შეუქმნის გაერცელების არეს. ჩვენი ცხოვრებაა ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვარწმუნებს, რომ პირადი ინიციატივის გარეშე არ მიიღწევა რაიმე მნიშვნელოვანი შედეგი, მაგრამ გვარწმუნებს იმაშიც, რომ მხოლოდ პირად ინიციატივას არ ძალუძს გადაწყვიტოს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი საკითხები. შემოქმედებითი უნარი ამიტომაც უნდა გამთლიანდეს გონივრულ მუსიკალურ პოლიტიკასთან, რომელიც ეყრდნობა დაინტერესებული დაწესებულებების მატერიალურ საჭიროებასა და ავტორიტეტს.

• • •

დღეს ჩვენს ცხოვრებაში მუსიკალური ფოლკლორი სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენს. იგი აღიქმება, ერთი მხრივ, როგორც განძი და წარსულის ღირსშესანიშნავი მემკვიდრეობა, ხოლო, მეორე მხრივ

როგორც თანამედროვე სულიერი ცხოვრების გამოხატვის შესაძლებლობა. თვით ქართულ სუფრაზეც, როცა ხალხურ სიმღერას იტყვიან (მე განგება ვიხმარე ზმნა „იტყვიან“ ხასიათის ხაზგასასმელად), იგი დროსტარებისა და გართობის ატრიბუტად კი არ წარმოგვიდგება, არამედ როგორც სულიერი ცხოვრების მომენტი, ხალხური სიმღერა არა მარტო ფსიქოლოგიური სიტუაციის ნაყოფია, არამედ რაღაც უფრო აღმატებულის გამოხატულებაა.

ცოცხალ შესრულებაში სიმღერა ხელახლა იქმნება. მისი ხელახალი აჟღერება (ძნელი არ არის ამის დოკუმენტურად დამტკიცება) არ დაეყვანება უკვე არსებულ მოდელზე. იგი რაღაც ნიუანსებით მაინც განსხვავდება იმისაგან, რაც „იყო“ და განსხვავდება იმდენად, რამდენადაც მისი დღევანდელი „მთქმელები“ განსხვავდებიან თავისი წინამორბედებისაგან.

გვახსოვს ის დროც, როდესაც საზოგადოებრივი ინტერესი რამდენადმე შესუსტდა ქართული ხალხური სიმღერის მიმართ. ეს იყო დაახლოებით 40—50-იან წლებში, ამ დროს საგრძნობლად შეთხელდა ხალხური მუსიკის მოყვარულთა და, განსაკუთრებით, მცოდნეთა რიგები. 60-იანი წლების დიდ სიახლეს ეს წარმოადგენდა, რომ სიმღერის მოჭირნახულედ გვევლინებიან არა მარტო შორეული და მიუვალი სოფლების მკვიდრნი, არამედ ის ქალაქელებიც, რომლებიც ხალხურ სიმღერას გატაცებით სწავლობენ. 70-იან წლებში მომრაელდა ქართული სიმღერების შესრულებაზე დახელოვნებული ანსამბლები. განუხრელად მატულობს ეროვნული სიმდიდრის ათვისების, შესწავლის, შენახვისა და პროპაგანდის ენთუზიასტთა რიცხვი. 80-იანი წლების დასაწყისისათვის ამ მოძრაობაში მოზარდი თაობაც ჩაერთო, რაც გვაიმედებს, რომ სიმღერის აღორძინების ეს პროცესი აღარ დაცხრება, ჩვენმა საზოგადოებამ ხალხური სიმღერა თავისი ზრუნვის საგნად აქცია, ამით სიმღერამ თავისი ნამდვილი, ყოველისშემწე მფარველი ჰპოვა. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მომავალში სასიმღერო მოძრაობა კეთილ ნაყოფს გამოიღებს. ჩვენი მუსიკოსების მოქალაქეობრივი მოვალეობაა ხელი შეუწყონ პროცესს და ეს მოძრაობა სწორი გეზით წარმართონ, განახორციელონ სხვადასხვა სახის ღონისძიება რადიო-ტელეხედვისა და ფილარმონიის საშუალებით. საჭიროა აგრეთვე ფირფიტების გამოშვება, კონკურსების ჩატარება ხალხური სიმღერების საუკეთესო შესრულებაზე, მოყვარულთა გუნდებისა თუ ანსამბლების დაარსება, მეცნიერული მუშაობის ჩატარება ლოტბარების მომრავლება, მათი კვალიფიკაციის ამაღლება და ა. შ. მისასალმებელია ტელეხედვით გადმოცემული ხალხური მუსიკის გაკვეთილები, თუმცა ეს გაკვეთილები ჯერჯერობით ვერ ჩამოყალიბდა სტაბილურ სისტემად. ხალხური სიმღერის გაკვეთილებს უნდა ხელმძღვანელობდნენ

ერთიანი პედაგოგიური მეთოდით შეიარაღებული სხვა გამოცდილი ლოტბარებიც. მათი გამოცდილება უნდა გამოიყენონ საშუალო სკოლაშიც, რადგან ხალხური სიმღერის ბედს არსებითად განაპირობებს მომავალი თაობის მუსიკალური აღზრდა. ჩვენ უფრო აქტიურად და საინტერესოდ უნდა გამოვიყენოთ ისეთი მნიშვნელოვანი არხი, როგორიცაა სიმღერის გაკვეთილი სკოლაში, სადაც პედაგოგთა შორის არიან ქართული ხალხური სიმღერის მოტრფიალენიც, რომლებიც ბავშვებს უნერგავენ ხალხური სიმღერის სტილში მუსიცირების უნარს. მომავალში, ალბათ, იმატებს ასეთი პედაგოგების რიცხვი. მაგრამ სკოლაში მოზარდმა თაობამ საერთოდ უნდა შეიძინოს მუსიკის გრძნობა (რომელიც, ცხადია არ დაიყვანება მხოლოდ ხალხური მუსიკის ცოდნაზე). ჩვენ ამჟამად გვაინტერესებს ხალხური სიმღერის ბედი „საერთო მუსიკალური აღზრდის კონტექსტში“. გვაინტერესებს ისევე, როგორც მშობლიური ენის ბედი.

ვერ დავჯერდებით მარტო ენთუზიაზმსა და კერძო ინიციატივას, აქ საჭიროა გარკვეული სისტემის შემუშავება. ჩვენი ეროვნული მუსიცირების საფუძველს ქმნიან ვოკალური, ანსამბლურ-საგუნდო მუსიცირების ფორმები. ჩვენი მუსიკალური ენის მთავარი საყრდენი პოლიფონიურობაა. ქართველებს გარკვეული კილოური აზროვნება გვახასიათებს. ქართული სიმღერის დამახასიათებელი ჟღერადობა განპირობებულია სპეციფიკური ხერხებით ნამღერი ბგერით. სხვადასხვა ეროვნულ სკოლაში, სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურაში შეიქმნა მოზარდთა მუსიკალური აღზრდის სისტემები (თანამედროვეთაგან საკმარისია დავასახელოთ ორფის, კოდაის, კაბალევსკის და სხვათა სისტემები). მაგრამ მათთან ერთად ფუნქციონირებს ტრადიციული, პედაგოგიურ პრაქტიკაში დამკვიდრებული სისტემები, რომელთა ავტორები დღეს უკვე აღარავის აინტერესებს, რადგან მათ უნივერსალური, საყოველთაო მნიშვნელობა მოიპოვეს. ცხადია, მუსიკალური სისტემები, რაგინდ ორიგინალურიც არ უნდა იყვნენ, არ იქმნებიან ერთმანეთისაგან იზოლირებულად. პირიქით, ისინი ურთიერგამოცდილებას ეყრდნობიან. მათ აკავშირებთ ერთი საერთო მიზანი — თითოეული მათგანი მოწოდებულია ზრუნავდეს კულტურის დაცვასა და მის განვითარებაზე, რათა არ დაზიანდეს აზროვნების სპეციფიკური მხარეები. ჩვენ, ცხადია, უნდა გავითვალისწინოთ და პედაგოგიურ პრაქტიკაში სწრაფად დავნერგოთ ზემოთ დასახელებული სისტემების საუკეთესო მხარეები, მაგრამ მარტო მათი მეშვეობით ვერ მივაღწევთ იმ შედეგს, რასაც მოითხოვს ქართული მუსიკის განვითარების ინტერესები. საზოგადოდ, თვით ყველაზე დახვეწილი და უნივერსალური სისტემაც მექანიკურად ვერ მოერგება კონკრეტულ რეალობას, რომელიც ძალზე თავისებურია. ამიტომ უნდა შევიმუშაოთ ჩვენი სა-

კუთარი სისტემა. რომელიც ქართული კულტურის ეროვნულ ტრადიციებს გაითვალისწინებს. საქმე ისაა, რომ განათლების სისტემა გადმოღებული იყო ერთი „ზოგადი“ ნიმუშიდან და ითვალისწინებდა სხვა ეროვნული ტრადიციების „დაკვეთას“, სოლო ჩვენი ეროვნული სპეციფიკისათვის. კერძოდ, ხალხური მუსიკისათვის ადგილს ვერ პოულობდა, იგი გართული იყო უფრო „სერიოზული“ პრობლემებით, ამიტომაც აიღო ხელი ხალხური მუსიკის მცოდნეთა, შემსრულებელთა აღზრდაზე. მართალია, ფოლკლორის შესწავლის მცოდნეთა ინიციატივით დღეს ხალხურ შემოქმედებას გაცილებით მეტი ყურადღება ეთმობა (მარტო ის რად ღირს, რასაც ამ მიმართებით აკეთებენ ჯ. ქახიძე და ა. ერქომაიშვილი), მაგრამ იგი ჯერჯერობით განათლების დამატებაა, არაძირითადი მომენტია.

ხალხური შემოქმედების „ზეენთუზიასტები“ ამბობენ, — საგანმანათლებლო სკოლებში მხოლოდ ხალხურ მუსიკას უნდა ასწავლიდნენო. ცხადია, არ ღირს ამის გაკეთება, რადგან ეს ხელოვნურად დააღრეცხებდა ჩვენი ახალგაზრდობის მუსიკალურ თვალსაწიერს. ადამიანმა ბეთჰოვენის და ჩაიკოვსკის, ბახისა და ვერდის მუსიკის გემოც უნდა იცოდეს და მათი ესთეტიკური განცდის უნარიც გააჩნდეს. მუსიკალური განათლება ზოგადკაცობრიული ხასიათის კულტურულ ფუნდამენტს უნდა ეყრდნობოდეს. მით უფრო, რომ ზოგადკაცობრიული სულაც არ უპირისპირდება ეროვნულს, პირიქით, ეროვნული განსაკუთრებულ აზრს იძენს მასთან გამთლიანებაში. ჩვენი ამოცანაა აღსაზრდელეს გამოვუმუშავოთ ქართული სიმღერის, ხალხური შემოქმედების გაგება, შევაგნებინოთ, რომ ის, რაც ხალხურ სიმღერაში დევს, რაიმე სხვა ფორმებითა და საშუალებებით ვერ გამოითქმება, შევაგრძნობინოთ, რომ უნიკალურია მისი ესთეტიკური ღირებულება.

საქართველოში (ისევე, როგორც სხვაგან) თავს იჩენს ფოლკლორის ფალსიფიცირების ტენდენცია. ეს ნეგატიური პროცესი სხვადასხვანაირად მიმდინარეობს. ფოლკლორის ფალსიფიცირებაში დამნაშავენი არიან უსეირო ლოტბარები, რომლებიც ცდილობენ ხალხური პირველწყაროს გადამუშავების გზით მიუსადაგონ „არსებულ“ თანამედროვე ნორმებს და ამით იგი უფრო მისაღები გახადონ თანამედროვე ადამიანის ესთეტიკური გემოვნებისათვის. ამ შემთხვევაში პირველწყაროს მხოლოდ ამოსავალი წერტილია, რომელსაც ზედ ედება ვიღაც დილეტანტის ან უგემოვნო მუსიკოსის ნათითხნი. სიმღერის ფალსიფიცირების კიდევ უფრო მეტ საშიშროებას ქმნის ესტრადა, რომელიც პირველწყაროსთან წინასწარშემუშავებული რიტმულ-ჰარმონიული, ჟანრობრივ-ფაქტურული სქემებით მიდის და ორიგინალურ მელოდიას ხალხური მუსიკის წყალობით პროკრუსტეს სარეცელზე „აწვენს“. ესტრადა თავის „პატრიოტულ მოვალეობას იხდის“

და დგება ეროვნულ ნიადაგზე. მაგრამ თვით ამ ნიადაგს კოროზია მოსდის. ხალხური სიმღერა ჩაინს ცნობიერებაში შემოდის პრიპარირებული სახით და სწორედ ესთეტიკურად მოემწყვიებელ ცნობიერებაში იჭერს იმ ადგილს, რომელიც ფოლკლორის ნამდვილ ნიმუშს უნდა დაიკავებინა.

მხატვრული შეგრძნება სოციალური ცხოვრების ის მხარეა, სადაც კანონმდებლობა არ უნდა ჩაერიოს. ეს თვისი მსჯავრის გამოტანას. ვეუბნები, რომ ამ დედუქციებს ბოლოს მოუღებს ხალხურ სიმღერასთან ასეთი დამოკიდებულების მიღწევა „სიტუაციის“ გამოსწორებისათვის არსებობს სხვა საშუალებანი: კრიტიკული აზრი, სიმართლის დადგენის ცდა, ცხოვრებული შეცდომა, არსებობს ესთეტიკური აღზრდა, რომელიც ადამიანს გულისყურის გამოუმუშავებს. გემოვნება ჩვენი ცხოვრებისა რეალური დამოკიდებულია უბრალობასთან ბრძოლაში. თუ გამოვნახავთ ამ კრიტერიუმს, მაშინ „ქვაზი-ხალხურ“ ესტრადას საზოგადოებრივი სარბიელი გამოეცლება. წარმოიდგინეთ ადამიანი, რომელსაც იცვლებოდეს განწყობილება ფოლკლორული ინტონაცია, რომელისთვისაც შეუღლებელია ხალხური სიმღერის თითოეული მოქნევა, ხალხური სიმღერა სულს მესაიდუმლეა, განცდისა და ფიქრის გამომხატველ ბუნებრივ ფორმაა. ახლა წარმოიდგინეთ ამ ადამიანის რეაქცია, როცა იგი ამ მუსიკის ფალსიფიცირების, დამახინჯების, წარყვანის ობიექტად ხშირად ხდება.

ისე ნუ გამიგებთ, თითქოს ხალხური მასალა შეუვალია და ვერ იტანდეს ტრანსფორმაციებს, ვერ იტანდეს საესტრადო მუსიკის სფეროში გადაქცევას და შესაბამისად დეფორმაციებას. ასეთი ცდებისა გასაბათილებლად მშვენიერი მაგალითები გაგვაჩნია. ამათგან დავასახელებ ორს: ჯ. კაბალევსკის „კრამანტელსა“ და „ცანგალა და გოგონას“, დამუშავებულს კინოფილმებისათვის „შაბათ საღამოს“. მათში ყველაფერი ახალია — განწყობა, რიტმული ბადე, ორკესტრობაც და მრავალი სხვა ელემენტიც. მაგრამ ეს ცდა-ანალიზირება არ იწვევს შინაგან პროტესტს, რადგან მასში თვით პირველწყაროს ბუნებრივი შინაგანი ტრანსფორმაციის შეგრძნება. მოულოდნელი, არ შეიცავს არავითარ სტილურ ანტინომიებს და ტრადიციულის ერთ-ერთ კარიანტად აღიქმება. აქ უკვე შეიძლება კი არ არის, არამედ განვითარებაა. საქმეც ისაა, რომ ეს სიმღერები იმ მესიკას ეკუთვნის, ვისაც ხალხური აზროვნება ძვალ-რბილში აქვს გამჯდარი და ხალხური სიმღერის ხალხურ სტილში იმპროვიზირების უნარი ეგაჩნია. რასაკვირველია, გულუბყვილობა იქნებოდა ყველას ვთხოვოთ ასეთი მუსიკალური ცნობიერების აღზრდასაკენ, რომლისთვისაც ძნელი არ იქნება ხალხურ

სტილში მუსიცირება — თუნდაც, სიმღერის თქმა და მისი ავ-კარგის ამოცნობა.

უმეტეს შემთხვევაში შეშფოთებას იწვევს ქართული ხალხური სიმღერისა და თანამედროვე ესტრადის დამოკიდებულების საკითხი. ესტრადა, როგორც ცნობილია, საზრდოობს მრავალი წყაროთი, მისი დასაყრდენია მუსიკალური ყოფა, ეროვნულიცა და არაეროვნულიც. ესტრადა საზრდოობს აგრეთვე გასართობი და მსუბუქი მუსიკის მრავალფეროვანი განშტოებებით, ჯაზით, როკ- და პოპ-მუსიკით. იგი გულგრილობას არ იჩენს არც სერიოზული მუსიკის მონაპოვრებისადმი, თუმცა მის მიღწევებს ითვისებს დიდი დაგვიანებით. ასეთი კონსერვატიზმი მას სავსებით ეპატიება თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ესტრადა — მასობრივი ჟანრია, სადაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფართო, მოუმზადებელი აუდიტორიის რეაქციას ამა თუ იმ სიახლეზე. ამიტომ ესტრადა ისეთს არაფერს მიეძალება, რაც მის პოპულარობას საეჭვოდ გახდის. გავრცელების კოეფიციენტი საესტრადო მუსიკის ღირსების შეფასების უმნიშვნელოვანესი პუნქტია.

ამიტომაც ესტრადა ხელმძღვანელობს არა მარტო შინაგანი ინტუიციით (ეს მას არ აკლია), არამედ რეალური პირობებით: იგი მუდამ მოდას მიჰყვება და ითვალისწინებს მოთხოვნილებებს, უკვე არსებულს ზემოქმედების შესაძლებლობებს. თუკი მოდური ხდება რაიმე ჟანრი, რიტმულ-მელოდიური ნახატის რაიმე სახეობა, მაშინ ესტრადა ამ მოდელს გააღმერთებს, შაბლონად აქცევს და ყველაფერს მას მიუსადაგებს.

ჯერ მარტო უკანასკნელი 15—20 წლის მანძილზე საესტრადო მუსიკამ ბევრ კერპსა სცა პატივი და ბევრიც კვარცხლბეკიდან ჩამოაგდო. ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ბუგი-ვუგი, შეიკი და ბოსა-ნოვა, სვინგები და ჰოტ-ჯაზი, ქანტრი და როკის მრავალი განშტოება, მერე კი ამ მდინარებაში ტაიფუნივით შემოიჭრა ბით-მუსიკა, რასაც დაემატა რეტროსპექციებიც (მაგალითად, 20-იანი წლების ჩარლსტონის აღორძინება). ესტრადამაც განიცადა ელექტროფიკაციის ნაყოფიერი ზეგავლენა: მოვიდა (და მგონი, სამუდამოდ დამკვიდრდა) ელექტროგიტარისა და გამაძლიერებლის ხანა, სამკაციანი შემადგენლობის ანსამბლებს ტექნიკური საშუალებები ისეთ სიმძლავრეებს უქმნიან, რომ მათ ადვილად შეუძლიათ მრავალათასიანი არმიის გაყრუება. თვით ელექტროგიტარამ გამოამჟღავნა წარმოუდგენლად ფართო მელოდიური და რიტმული შესაძლებლობანი, დაბალი ბანის მასიური ჟღერადობის ილუზიის შემქმნელი და მუსიკალური ფორმის ვირტუოზული ორნამენტით მოჭედვის უნარი. შეიქმნა ვოკალიზაციის ახალი სტილიც, რომელიც თვით ადრეულ-საესტრადოსაგან ძირფესვიანად განსხვავდება და განსაკუთრებულ ტემბრულ ეფექტებზეა დაყრდნობი-

ლი, გამოირჩევა სიტყვის თავისებური მოწოდების მანერით. ამრიგად, ესტრადა ის სტიქიაა, რომელიც თუმცა დიდი მრავალფეროვნებით (რომ არა ვთქვათ — სიშრელით) კი გამოირჩევა, მაგრამ „თამაშის“ განსაკუთრებულ პირობებს ქმნის და მოქმედებს თავისი შინაგანი ბუნების შესაბამისად.

რა ხელი აქვს ყოველივე ამას ქართულ ხალხურ სიმღერასთან? პირდაპირი!

ესტრადა სულ უფრო მეტად ინტერესდება ქართული ხალხური სიმღერით. ამასთან, ფოლკლორთან ესტრადის კონტაქტების გაღრმავება არ გახლავთ შემთხვევითი თანადამთხვევა.

ეროვნულად თვითმყოფი ფორმების ძიება ჩვენი დროის მოთხოვნაა. ეს ეროვნული თვითშეგნების დამკვიდრებისადმი სწრაფვის ბუნებრივი გამოხატულებაა. ესტრადის სურვილი — ავიდეს თავისი დროის მოთხოვნა-დამკვიდრების სიმაღლეზე — არა თუ დასაძრახი, არამედ მისასალმებელია. უწინ, ჯერ კიდევ 30—40 წლის წინათ, როდესაც ქართული ესტრადა არ არსებობდა, მისი ფუნქციები ხორციელდებოდა ყოფითი მუსიკის მეშვეობით. რას არ შეხვდებოდით აქ: ბოშურ რომანსსაც და იტალიურ კანცონასაც. თბილისურ საოჯახო სიმღერებს, რომელთა უკანასკნელი მოჭიკანები, ალბათ, დები იშხნელები იყვნენ. ხალხური მუსიცირება დაუსრულებელი დუეტილია: რაღაც აორთქლდება, რაღაც „გაისხნება“. დადუღდება. თბილისმა ხომ თავისი განუმეორებელი მუსიკალური კულტურა შექმნა, რომელშიც სხვადასხვა მხრიდან შემოსული თბილისურ იერს იღებდა და ეროვნულის გარკვეული გაწმენდის მნიშვნელობას იძენდა. ამიტომაც გამოირჩევიან თვითმყოფობით, განსაკუთრებული სურნელებით თბილისური მუხამბაზი, კინტოური და ყარაჩოხლური, ამქრისა და საწესო სიმღერები, საოჯახო ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები.

ეჭვგარეშეა, რომ თბილისში უცხოურზე მეტად შემოდიოდა საკუთრივ ქართული, ე. ი. ის, რაც სოფლად იყო გავრცელებული. მაგრამ თბილისში, მუსიცირების ახალ ატმოსფეროში მოხვედრილი, ისიც გარდაიქმნებოდა, ახალ გამომსახველობას ამეღავნებდა. ამ მრავალფეროვნების საერთო მნიშვნელი — ქართული სამეტყველო ენაა, რომელიც ქმნის ეროვნულის ბუნებრივ საყრდენს. ამიტომაც „ქალაქური კულტურა“ მთელი თავისი ფუნქციური სიახლეების, ფორმების, ჟანრების და გამომსახველი რესურსების მიუხედავად არსებითად მაინც, ტრადიციულ-თვითმყოფის გაგრძელებაა, მისი ნაირსახეობა, მისი ერთ-ერთი უბანია. შემთხვევითი არაა, რომ თბილისური, უფრო ზუსტად, თბილისურ-ყოფითი შეიპოვიდა ჩვენი მუსიკის ფუძემდებელთა შემოქმედებაში და საფუძვლად დაედო ისეთ ოპერებს, როგორიცაა „დაისი“, „ქეთო და კოტე“, „თქუნულება შოთა რუსთაველზე“.

დიახ, ათეული წლების წინათ, როდესაც ესტრადა ჯერ კიდევ არ არსებობდა, მის ფუნქციებს ჩვენში ყოფითი მუსიკა ასრულებდა. საინტერესოა, რომ იგი არ წარმოადგენდა საკუთრივ სალხურის იგივეობას. დები იშხნელების ხელოვნებას გამოარჩევდა მათი საკუთარი ინტონაცია, საშემსრულებლო სტილი, რომელიც შორს იყო სალხური ყაიდის იმიტირებისაგან. როდესაც ქართული ესტრადა იქმნებოდა (მის პირველ თვალსაჩინო ნიმუშთა შორის დ. თორაძის მუსიკაა აღსანიშნავი), მაშინაც თვალსაჩინო იყო ეს დისტანცია და თავისთავადობის შენარჩუნებისაკენ მისწრაფება. საესტრადო მუსიკის ყველა გმირის ჩამოთვლა გამიჭირდებოდა. ერთს კი ვიტყვი, რომ ამ ჟანრის ყველაზე საყურადღებო ნიმუშები ეროვნულ ჟღერადობას იძენენ არა ხალხური საწყისის მექანიკური გადმონერგვისა და იმიტირების გზით, არამედ ახალი მუსიკალური ფორმების ძიებით, სამეტყველო ენისადმი სათუთი დამოკიდებულებით.

ესტრადას გააჩნია თავისი კანონზომიერებანი. როგორც ითქვა, ეს ჟანრი განსაკუთრებით რეაგირებს მოდაზე და ორიენტაციას იღებს ყველაზე პოპულარულსა და აქტუალურზე. თავის ამ ბუნებას ესტრადა ვერ უღალატებს (იგი არცა გრძნობს ამის აუცილებლობას), მაშინაც კი როდესაც მიმართავს სალსური მუსიკის სათაყვანებელ ნიმუშს და მას ისეთ ყალიბში ათავსებს, რასაც მაინცა და მაინც ვერ მოერგება ტრადიციული ფორმა. ასეთი „მცირედი შეუსაბამობის“ მოხსნა დამოკიდებულია კომპოზიტორების უნარზე.

საესტრადო ჟანრის მიერ აღზევებული „ტიპოლოგიური“ ფორმები სრულიად უცვლიან სახეს მათ „კლანებში“ მოქცეულ „ნედლეულს“, უკარგავენ მას თანდაყოლილ მშვენებას, რაკი უსადაგებენ მას საესტრადო პროდუქციის მომსმარებელთა სპეციფიკურ ესთეტიკურ მოთხოვნებს. ცხადია, ყველაფერი ნიჭზეა დამოკიდებული. შესაძლოა, კარგმა ოსტატმა ისე გამოიყენოს სალხური მასალა, რომ მას აზრის სიხასხასე და სპეციფიკური სურნელება არ დაუკარგოს. უმრავლეს შემთხვევაში კი (რადგან საესტრადო ჟანრში ბევრი ხელოსანი მოღვაწეობს, რომელსაც არ გააჩნია შემოქმედებითი წვდომის უნარი) სალხური „ნედლეულიდან“ წარმოიქმნება სუროგატი, რომელთა ავტორებს ჰგონიათ, რომ ერთი ხელის მოსმით ყველა ამოცანა გადაწყდა: დაკმაყოფილებულია დროის მოთხოვნა, დაცულია ეროვნულის ინტერესები და მასობრივი პროპაგანდის საშუალებებით მიღწეულია მათი წარმატებაც.

რასაკვირველია, ის, ვისაც გემოვნება გააჩნია და კარგს ცუდისაგან არჩევს, ვინც მყარ ესთეტიკურ პოზიციებზე დგას; ის ასლოსაც არ გაიკარებს ესეთ დაბალ მაკულატურას. მაგრამ ასეთი შემფასებლების რიცხვი გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ესტრადის მომსმარებ-

ლებისა. საესტრადო ნაწარმოებისადმი ამ უკანასკნელთა დამოკიდებულებას ხშირად მუსიკის ხარისხი კი არ განაპირობებს, არამედ ფირფიტის არსებობის ფაქტი, ტელეგადაცემა, ტელეკომენტატორთა რეკომენდაციები, სტატისტიკა და აღქმის ფიზიოლოგიური დონე. არაკვალიფიციურ მომხმარებელთა პროცენტი განსაკუთრებით დიდია ახალგაზრდობას შორის და ამიტომაც განსაკუთრებით დიდია მათი ესთეტიკური გარყვნის საშიშროება. ხელოვნების დაუწერელი კანონის მიხედვით კი ცუდის მოტრფიალე ჯეროვან ყურადღებას ვერ დაუთმობს იმას, რაც ესთეტიკურად ჭეშმარიტად ღირებულია.

თუ თქვენ ხალხური ნიმუშის აღქმის პირობად აქცევთ თანამედროვე საცეკვაო რიტმს (ასე მოსდის, სხვათა შორის, გაესტრადებულ ბახსაც და შოპენსაც, რომელთა მუსიკას „ამდიდრებენ“ ხოლმე თანამედროვე მძაფრი საცეკვაო რიტმებით), თუკი ხალხურ მელოდიას მხოლოდ მაშინ აღიქვამთ, როდესაც იგი გადაწყვეტილია ელექტროგიტარის სპეციფიკურ ტემბრში, მაშინ ნუ გაგიკვირდებათ, რომ ასეთ ნიმუშებზე აღზრდილი ზურგს შეაქცევს ჭეშმარიტ ავტენტურ ნიმუშს და მასში იგრძნობს ნაფტალინის სპეფიციკურ სუნს. თქვენ თვითონ გამოუმუშაავეთ მას ეს „ეტალონი“, რომელიც მაშინაც ბუნებრივად მოქმედებს, როდესაც თვით მუსიკა სცილდება ეტალონს. ამ შემთხვევაში ეტალონი იცავს თავის უფლებებს და „კანონის ფარგლებში“ მოქმედებს.

ქართული ხალხური მუსიკისა და ესტრადის ალიანსი არაა მხატვრული ცხოვრების იზოლირებული სფერო. ცხადია, ამ ალიანსს თავისი სიახლე შემოაქვს მთელი მუსიკალური პოლიტიკის კონტექსტში, იგი ხომ რეალური ცხოვრების მიერ ნაკარნახევი ესთეტიკური დაკვეთის გამოხატულებაა. მით უფრო მეტი სიფრთხილე და სიფაქიზე გვმართებს ამ საკითხთან დამოკიდებულებაში. ესტრადა ქართული ხალხური სიმღერისათვის არაბუნებრივი სიტუაციაა და ამ პირობებში ირღვევა თვით სიმღერის სასიცოცხლო ინტერესები. ხალხური სიმღერა ამ შემთხვევაში არ გვევლინება მუსიკალური კულტურის ავტონომიურ ნაკადად. პირიქით, იგი სრულიად სხვა მხატვრული დატვირთვის მნიშვნელობას იძენს, იგი კარგავს დამოუკიდებლობას და კმაყოფილდება ახალი შენაერთის ერთ-ერთი ნედლეულის როლით.

ნათქვამია, დრო საუკეთესო მსაჯულიაო. ამ სენტენციის ოპტიმიზმი გვარწმუნებს, რომ ის, რაც წარმოადგენდა მოჩვენებით ღირებულებას, დროთა განმავლობაში გაქარწყლდება და მივიწყებას მიეცემა, ხოლო კვარცხლბეკზე აღმოჩნდება ის, რაც ნამდვილად ღირებულია და რომელსაც პატივი დაუგვიანეს სხვადასხვა მიზეზის გამო.

მაინც მსურს ამ ნათელი ოპტიმიზმის ცის თაღზე ღრუბელიც კი შევნიშნო, რომელიც რამდენადმე ფერს უკარგავს მის მოლიელივე სი-

ლაჟვარდეს. საქმე ისაა, რომ დრო მართლაც საოცარი ფენომენია მუსიკისათვის. არახელსაყრელი დრო თავის ზეგავლენას ახდენს მის ყოფაზე, მხატვრულობაზე. ადვილი როდია იმ დროის, იმ მიმართულების „ნამუშევრის“ თავიდან მოცილება, რომელიც მერე დაგმობილი იქნება. თავისი არსებობის თუნდაც ხანმოკლე მანძილზე იგი იმდენ რამეს ამრუდებს, რომ ძნელია მხატვრულად ღირებულის აღორძინება. საესტრადო ბუმი ისახავს და აღწევს კიდეც თავის ვიწრო ეგოისტურ მიზნებს. მხატვრული აზროვნების ისტორიამ არ იცის მასობრივ აუდიტორიაზე ხელოვნების ესოდენ მძლავრი ზედდაწოლის ასეთი სხვა შემთხვევა. ამაში ბადალი მართლაც არ ჰყავს საესტრადო მუსიკას. დღეს უკვე ვიმკით ამის შედეგებს—ეგულისხმობ ჩვენი ახალგაზრდობის მუსიკალური ინტერესების გადახალისებას სრულიად გარკვეული მიმართულებით. მით უფრო საშიშია ესტრადისა და ხალხური შემოქმედების ალიანსის გაღრმავება და გაფართოება. არ უნდა გვაკიწყდებოდეს, რომ ესტრადას გააჩნია ზეჩოქმედების უფრო მოქნილი და, სამწუხაროდ, უფრო ეფექტური საშუალებანი, ვიდრე მუსიკის რომელიმე სხვა სახეობას. არ მოხდეს ისე, რომ ესტრადის მოტრფიალეთა რიგების ზრდამ შეამციროს ხალხური სიმღერის მოჰირნახულეთა, ჰეშმარიტად ხალხური ჰანგის გამგებთა რიცხვი, რამაც შეიძლება ქმედითობა დაუკარგოს ქართული ხალხური შემოქმედების პროპაგანდას.

„გაწმენდილი ბგერადი ატმოსფეროს“ გარეშე ძნელია ვილაპარაკოთ ფოლკლორის აღორძინების პროცესის სტაბილურობაზე. დღეს ამ ამოცანას, სხვათა შორის, ისიც ართულებს, რომ ფოლკლორმა დაკარგა თავისი გამოყენებითი მნიშვნელობა, იგი წმინდა ესთეტიკური ტკბობის საგნად იქცა. მეორე მხრივ, იგი მუსიკალურ-კულტურული კონტექსტის მხოლოდ ნაწილია. როგორც ჩანს, დიდი დროა საჭირო, რომ მან საბჭოთა ნორმებში თავისი კუთვნილი ადგილი დაიჭიროს. ამ გზას არა აქვს დასასრული, მაგრამ თუ მიზანი ნათელია, მაშინ გზის განვლა არც თუ ისე ძნელია.

ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეს მრავალი დაწესებულება მეურვეობს—განათლებისა და კულტურის სამინისტროები, პიონერთა სასახლე, შესაბამისი საზოგადოებრივი ორგანიზაციები თუ კლუბები; ამ საქმეში თავისი წვლილი შეაქვთ კომკავშირს და პროფკავშირებს, რომლებიც ოლიამპიადებსაც აწყობენ და თვითმოქმედებით ანსამბლებსაც შეფობენ. ამ სფეროში მოპოვებული გვაქვს ბევრი რამ საინტერესო, კერძოდ, ბავშვთა მუსიკალური კვირეული, რომელიც ყოველწლიურად იმართება გაზაფხულის არდადეგების დროს და სულ უფრო დიდი მასშტაბებით ტარდება. ცხადია, ეს კვირეული ხელს უწყობს ყურადღების გამახვილებას მუსიკალური კულტურისა და

ყოფისადმი, მუსიცირების აქტივიზაციას. ამასთან ერთად, ჩვენში შექმნილია ეროვნული საბავშვო რეპერტუარი, რომელსაც თავისი წვლილი შეაქვს მოზარდთა აღზრდაში. სამწუხაროდ, საბავშვო მუსიკოდვებისაგან დაზღვეული არაა. მას ეტანება ბევრი ისეთი კომპოზიტორი (ან ნახევარადპროფესიონალი), რომელსაც წარმოდგენა არა აქვს ბავშვის ფსიქოლოგიაზე, ბავშვის მდიდარ სამყაროზე, რომელიც შორსაა პრიმიტიულობისაგან.

საბავშვო მუსიკას მეტწილად ის კომპოზიტორები ქმნიან (არ ვიცი. რამდენად სამართლიანია მათ კომპოზიტორი ეუწოდოთ), რომლებიც პედაგოგიურ საქმიანობას ეწევიან. გაუგებარია. რას ეყრდნობა ასეთ პედაგოგ-კომპოზიტორთა შეხედულება: ბავშვისთვის ძალიან მარტივად უნდა წერო და მკვეთრ მუსიკალურ საშუალებებს გვერდი აუარო. ხშირია საპირისპირო შემთხვევებიც, როცა სირთულე განპირობებულია წმინდა საშემსრულებლო ხერხების სიჭარბით. მართლაც, ბევრი საბავშვო ინსტრუმენტული პიესა საკმაოდ განვითარებულ ტექნიკურ აპარატს ითხოვს და, ალბათ, ითვალისწინებს უფრო მომავალი ვირტუოზების აღზრდას, ვიდრე ბავშვის ფსიქოლოგიის გახსნას და მისთვის შესაბამისი სახეების აღბეჭდვას.

ეს პროცესი, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ბავშვთა აღზრდა, ცოტა არ იყოს, მინდობილია თვითდინებას. პროგრამებიც არსებობს და ესთეტიკურ-მეთოდური კაბინეტებიც, მაგრამ რაკი საქმე გვაქვს თვითდინებასთან, ამიტომ ამ საქმიანობის შედეგი საპირისპირო ძალთა გატოლებას მომაგონებს. საბოლოოდ გადაძლევს ის, ვინც მეტ შეუდრეკლობას, მოთმინებას და თავისი აზრის გატანის უნარს გამოიჩენს. არა ვარ დარმწუნებული, რომ მაინც და მაინც უნდა შეგექმნა საბავშვო ოპერეტები. მე ვთვლი, რომ ბავშვების ესთეტიკური აღზრდისათვის ოპერეტა არ არის პირველი საჭიროების საგანი. არა მგონია, პედაგოგიურად გამართლებული იყოს ბავშვთა საცეკვაო ანსამბლების პროფესიონალიზაცია, მიუხედავად იმისა, რომ ნორჩები თავბრუდამხვევი ილეთების წყალობით სცენაზე ეფექტურ სანახაობას ქმნიან. ასეთი შედეგი მიიღწევა დიდი წრთვნის, შრომის, ბევრი დროისა და ნერვული ენერგიის ხარჯვის შედეგად. ბავშვები მეტისმეტად ხშირად მონაწილეობენ სხვადასხვა სახის აღლუმებსა და საზეიმო ღონისძიებებში — ესეც, ხომ რაღაცის ხარჯზე ხდება. შესაძლოა, სკოლაში სწავლის ისეთი რეჟიმია დამყარებული, რომ სჯობს აღლუმისათვის მზადებას შეაკლა თავი და არა უსაქმურობას, მაგრამ ნორმალურ პირობებში დიდი საზღაურია გაღებული მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის, რომ საზეიმო თაიგულს არავითარ შემთხვევაში არ დააკლდეს ბავშვთა ხმა.

შექმნილ სიტუაციაზე პასუხისმგებლობა ეკისრება ყველას, ვისაც

მუსიკის ბედი აბარია — მოლვაწეებს და დაწესებულებებს, პრესას და ტელეხედვას, პედაგოგიკის ინსტიტუტს. ესტრადა და ბავშვი რთული პედაგოგიური პრობლემაა, და ამიტომ განსაკუთრებით აღმაშფოთებელია ამ დაწესებულების დუმილი: პირველ რიგში, სწორედ ამ ინსტიტუტს უნდა გამოეჩინა ყურადღება აღმზრდელობითი პრობლემებისადმი. სჯობს მოვეშვა ამ საკითხს, უფრო ღრმად რომ არ შევტოპო. ადვილი შესაძლებელია, რომ ვცდები, მაგრამ საკმათოდ არ მიმაჩნია ერთი რამ: ბავშვი თავიდანვე არ უნდა შევაჩვიოთ ჩვენში დამკვიდრებულ ესტრადულ ტრადიციებს. ამ რამდენიმე წლის წინ საბავშვო ესტრადა ჩვენს მუსიკაშიც შემოვიდა და ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდისათვის საკმაოდ საშიშ პირობებს ქმნიდა. ბოლო დროს მისწრაფება ერთგვარად შენელდა, მაგრამ, ვინ იცის, რომდემდე?

ცხადია, ის, ვინც გამოგვეცხადა „საბავშვო ესტრადის“ წამოწყების ინიციატორად, მხოლოდ კარგი სურვილებით ხელმძღვანელობდა — სიახლე შემოჰქონდა, ამ სიახლემ უმალვე ჰპოვა გამოძახილი მთელი რიგი უწყებების ხელმძღვანელებში, მშობელთა შორის, და, რაც მთავარია, თვით ბავშვებში. ასე დაიწყო სტიქიური მოძრაობა და არავინ ითვალისწინებდა, რა შედეგი მოჰყვებოდა ყოველივე ამას.

თუ ვიხელმძღვანელებთ ბავშვთა აღზრდის ინტერესებით, „მზიურის“ დაარსება 70-იანი წლების დასაწყისში საეჭვო ღირსების მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. ამ ანსამბლში შესანიშნავი ბავშვები გაერთიანდნენ (მათი ნაწილი მუსიკალური ათწლედიდან წამოიყვანეს). ესტრადაში მათს დახელოვნებას ამ საქმის ოსტატები ხელმძღვანელობდნენ. მაგრამ როცა მათი შესრულებით ბოშურ-ეროტიული რომანსები მოვისმინე (რომელთა შინაარსიც, — მსურს ვირწმუნო, — მათ ბოლომდე ვერ გაიგეს), კინალამ ცუდად გავხდი. „მზიურის“ შესახებ სპეციალური ფილმიც გადაიღეს, მას ქებათა-ქებას ასხამდნენ ავტორიტეტულ გაზეთებში, საგასტროლო მოგზაურობაშიც გაისტუმრეს. არსებითად კი, ყოველივე ეს აღმზრდელობითი პრობლემისადმი ფუქსავატური დამოკიდებულების გამოვლენა იყო. ამას ბევრი მუსიკოსი გრძნობდა, თავის გულისწყრომას გამოთქვამდა ბევრი გამოჩენილი ხელოვანი. მაგრამ ამაოდ. მეშჩანურმა პრესტიჟმა და, სხვათა შორის, კონკრეტულმა მოსაზრებებმა „მზიურს“ მორალურ-პედაგოგიური ზღუდე გადაალახინა და მის საქმიანობას ფართო გზა მისცა. აღარას ვამბობ იმ ბავშვებზე, ვინც ანსამბლში ნაადრევი საესტრადო წრთობა გაიარა. სამწუხაროა, რომ „მზიურის“ წაბაძვით ბევრი სხვა საესტრადო ანსამბლიც შეიქმნა. ცხადია, მათ მხოლოდ ნეგატიური გამოცდილება შეგვძინეს.

ჩვენი ხალხური სიმღერა რადიო-ქსელში თითქმის გამუდმებით

ქღერს, შესაძლოა, უფრო ხშირად, ვიდრე ამას მოითხოვენ მისიელ ინტერესები. საბედნიეროდ, მხატვრულად სრულყოფილ ნიმუშებთან ერთად, ეთერში ბევრი უხარისხო მასალაც გადის. არადა, მასობრივი პროპაგანდის არსში მხოლოდ ხარისხიანი მასალა უნდა გადიოდეს. შესაძლოა, ტელეეკრანზე ამ თვითმოქმედი, საოჯახო თუ სხვა ნახევრად პროფესიული ჯგუფების დემონსტრირებით ვინმეს წაეხალისებთ, მაგრამ, დამერწმუნეთ, ასეთ მეცნიერებას გაცილებით უფრო დიდი ვნება მოაქვს, ვიდრე სარგებლობა. თუ სადმე ქართულ სინამდვილეში ორგანიზაციების მოვალეობაა ამ საქმეს მხარი დაუჭირონ, ყველაფერი იღონონ სიმღერის კულტივირებისა და მისი შესრულების დონის ამაღლებისათვის. მაგრამ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები მხოლოდ ერთ შიზანს უნდა ემსახურებოდეს: ღირსეულის გავრცელებასა და მის საერთო კუთვნილებად ქცევას.

სხვათა შორის, ამ მოსაზრებათა შუქზე მსურს რამდენიმე შენიშვნა გამოვთქვა ერთი დიდი წამოწყების შესახებ. მხედველობაში მაქვს „ხალხური პოეზიის საღამოები", რამდენიმე წლის წინ თრომ გაიმართა. ამ შემთხვევაში ფილარმონიამაც და ტელეხედვამაც ვამჩნიეთ ბობა გამოიჩინა. მხარი დაუჭირა საინტერესო ინიციატივას და მას საერთო-სახალხო მნიშვნელობა მიენიჭა.

ამ საქმეს სათავეში ჩაუდგნენ ლიტერატორები ვახუშტი კოტეტიშვილი და ალექსი ჭინჭარაული, მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი, ფილარმონიის დირექტორი დორიან კიტია. მათ საკმაოდ დიდი სასეილექციო მუშაობა ჩაატარეს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მერე კი ამ კუთხეების მკვიდრთა მონაწილეობით კონცერტები გამართეს ფილარმონიის დიდ დარბაზში. თვალწარმტაცად გამოიყურებოდნენ სცენაზე ჯგუფ-ჯგუფად ჩამომჯდარი ლექსისა და სიმღერის მთქმელები, პოეტები, მოშაირეები, კაფიაობის ოსტატები. ზოგს ეცვა ყოველდღიური ტანსაცმელი, ზოგი უფრო საზეიმოდ იყო გამოწყობილი, ზოგიც წარმოგვიდგა ეროვნულ სამოსში. ზოგიერთი ცნობილსა და წიგნებში დაბეჭდილს კითხულობდა, ზოგი საკუთარ ლექსს ამბობდა, ზოგი აქვე თხზავდა, და იმპროვიზირების ნიჭს ამჟღავნებდა. ლექსს მუსიკა ცვლიდა. მარადიული თემებით იყო გასხივოსნებული ენამოსწრებული დიალოგები, რომლებშიც მოკამათენი ერთმანეთს არ ზოგავდნენ. ამ შესანიშნავი სანახაობის შინაგანი მოტორი ვახუშტი კოტეტიშვილი და მისი თანაშემწენი იყვნენ, რომლებიც პოეტურ-ესიკალურ მოქმედებას მიმართულებას აძლევდნენ. თვითონაც კითხულობდნენ ლექსებს და ოსტატურად კაფიაობდნენ.

ფოლკლორული საღამოების ტრანსლიაციამ კარგი შედეგი გამოიღო. საზოგადოება დაინტერესდა ხალხური მთქმელებით, ესწრებოდა

კონცერტებს, სიამოვნებით ისმენდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს, ცხადია, ეს ნიმუშები განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან თავისი დონით, მათში დროდადრო ბაჯაღლო ოქროც გამოერეოდა ხოლმე. გადაცემებს მარტო თბილისელები როდი მოეკიდნენ დიდი გულისყურით, მათ საქართველოს სხვადასხვა რაიონში გამოავლინეს პოეტური და მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანები, რომლებსაც გაუჩნდათ სურვილი გამოემუშაურებინათ თავისი ხელოვნება და საერთოდ გაემხილათ გულისნადები. ფოლკლორულ საღამოებზე ბევრმა საინტერესო ლექსმა გაიჟღერა, ბევრი ფერადოვანი სიტყვა ითქვა, მრავლად იყო ხასხასა მეტაფორები, თამამი რითმები, „ფსიქოლოგიური ოსტინატოები“, რომლებიც ადასტურებენ ჰეშმარიტ პოეტურ ალღოს, საღამოებზე სუფევდა ცოცხალი იმპროვიზირების ატმოსფერო, რომელიც უზრუნველყოფდა კონტაქტს აუდიტორიასა და ლექსის მთქმელთა შორის, მაგრამ ყველა საღამოები თანაბარხარისხოვანი არ იყო. დასაწყისში, როგორც ჩანს, საჭირო იყო უფრო მკაცრი სელექციის ჩატარება. ხელოვნება უხარისხოს ვერ ეგუება, რა მოტივითაც არ უნდა იყოს იგი ასპარეზზე გამოტანილი. უხარისხო არ უნდა გამოტანილიყო კონცერტზე და მით უმეტეს ტელეეკრანზე. გასათვალისწინებელი იყო კიდევ ერთი რამ. ხელოვნება წარმოების მსგავსად, ყველაფრის ტირაჟირებას ახდენს, ამას ვერ აცდა ვერც ფოლკლორული საღამოებიც. მათდამი საზოგადოებრივი ინტერესის გაცივება ნაწილობრივ განაპირობა სწორედ ტირაჟირებამ, უხარისხო ფირების ტრანსლიაციამ. „ფოლკლორული საღამოები“ უნდა დაიხვეწოს, განახლდეს და კვლავ შემოვიდეს საკონცერტო პრაქტიკაში. ამ თვალსაზრისით ფილარმონიასაც და ტელეხედვასაც (კულტურის სამინისტროზე რომ არაფერი ვთქვათ), ბევრი რამ აქვს გასაკეთებელი.

ხალხური სიმღერა ჩვენი მუსიკალური ყოფის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი და დასაყრდენია, მაგრამ იგი მთლიანად ვერ ამოწურავს ყოფის მუსიკის წინაშე მდგარ მოთხოვნებს. თანამედროვე საზოგადოების მუსიკალურ ინტერესებს განსაზღვრავს ცოცხალი თანამედროვე ინტონირება. ახალი ინტონაცია ჩვენი დროის ადამიანის ფიქრისა და ემოციის თავისებური ინდიკატორია, იგი წარმოიქმნება როგორც მუსიცირების ახალი თვისება, როგორც სამეტყველო ენის თავისებურება. ყოფის სიმღერა ამ ინტონაციის ამოუწურავი რეზერვუარია, რომელმაც საკომპოზიტორო შემოქმედებისათვის საყრდენის როლი უნდა შეასრულოს.

რა ხდება სინამდვილეში? აბა, დააკვირდით, თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებას: მასში არსებითად დომინირებს ერთი წყარო — ქართული ხალხური სიმღერა, უფრო ზუსტად მისი ის ფენები, რომლებიც სოფელმა შემოინახა და მოიტანა ჩვენს

დრომდე. რაც მეტი დრო გადის, ჩვენი კომპოზიტორებისათვის სულ უფრო მეტ ბიმზიდველობაა იქნებ ფოლკლორის წიაღისეული ჭანეები. მაგრამ ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებაში არცთუ ისე შესამჩნევია „ყოფის სიმღერის" დამახასიათებელი ინტონაციის კვალი. ამ ჟანრმა ჯერჯერობით ვერ შეიძინა ის ესთეტიკური თვისებები, რომლებიც მას გასას გაუსწორდა სერიოზული მუსიკისათვის დამახასიათებელ განზოგადებებისაკენ. ამიტომაცაა, ესა თუ ის კომპოზიტორი ყოფით ინტონაციას (მაგალითად, ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში „ორი განაბიენი", ი. კუჭუყმაძე „პრაფრასები ძველი თბილისის თემებზე", ს. ნასიძე სიმფონიაში „ფოლკლორიანი") ეძებს ისევე ტრადიციულ ქალაქურ ფოლკლორში და არა თანამედროვე ყოფით სიმღერაში.

მუსიკალური ყოფა ქმნადობაში ბევრი რამ სტიქიური და გაუთვალისწინებელია, ამიტომაც ამ სფეროში განსაკუთრებით საჭიროა მიზანდასახული მუშაობის გაძლიერება, იმ პროცესების სტიმულირება, რომლებიც „დადებით პოტენციალს" გადადებენ კულტურის ამ უმნიშვნელოვანეს სფეროში. ჩვენთვის საკმარისია, რომ სიმღერამ პერიფერიული, თავისთავად „ნაგულისხმევი ჟანრიდან" გადმოინაცვლოს ჩვენი კომპოზიტორების ყურადღების ცენტრში. ცხადია, სიმღერას თავისი საეცრფიკა გააჩნია და წესალებელია კარგი სიმფონიის ავტორს საყურადღებო ორატორია დაუწეროს ამ ჟანრში, მაგრამ მაინც უნდა ვეცადოთ, რომ სიმღერამ შეძლებისდაგვარად შეისისხლხორცოს სხვა ჟანრების ინტონაციური მიღწევები.

ცნობილი ბრაზილიელი ფოლკლორისტის დე ვეგას თვალსაზრისით ლათინური ამერიკის ფოლკლორის ჩაწოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა ევროპულმა, კერძოდ, ესპანურმა პროფესიულმა მუსიკამ, საიდანაც, როგორც „საცერიდან" ადგილობრივ ნიადაგს ნაყოფის მომტანი მრავალი თესლი დაეცა. ერთი შეხედვით, ეს დებულება დიამეტრულად ეწინააღმდეგება საერთოდ გავრცელებულ შეხედულებას, რომელიც ამტკიცებს, რომ პროფესიული მუსიკა ეყრდნობა ფოლკლორის ნაყოფიერ ნიადაგს. სინამდვილეში კი გზა ფოლკლორიდან პროფესიული მუსიკისაკენ, ისევე როგორც გზა პროფესიული მუსიკიდან ფოლკლორისაკენ — მუსიკალური კულტურის განვითარების დიალექტიკას გამოხატავს.

პროფესიული მუსიკის წიაღშიც ბევრი რამაა ისეთი, რაც შეესაბამება „საერთო ესთეტიკურ ინტერესს", რაც „საყოველთაოს" ადექვატია, რაშიც ხედვის სიმახვილე და სიღრმე ორგანულად ერწყმის „თანდაყოლილ ესთეტიკურ ნორმებს". ამ მიზეზების გამო იგი ადვილად გადადის ინდივიდუალურ-სუბიექტურიდან ობიექტურ გარემოში. ის, რაც ბიზემ, შუბერტმა, ჩაიკოვსკიმ, ვერდიმ დაუმკვიდრეს თავის კულტურებს, მუსიკალურ ყოფაშიც გავრდა, მის გარკვეულ სფე-

რად იქცა, თავის პირველსაწყისს ახალი თვისებით დაუბრუნდა. ასეთი მიმოქცევების გაანტენსიურება ჩვენი კულტურის წინსვლაში შეასრულებდა ერთ-ერთი მძლავრი მამოძრავებელი ფაქტორის როლს. სიმღერაში. საკუთრივ ყოფით სიმღერაში, ყოველი ინტონაციური მონაპოვარი ადასტურებს თავის სიცოცხლისუნარიანობას, თავს საბაითლიან პრეტენზიას „საყოველთაოს" მნიშვნელობაზე

„ღიარება" ჩვენი სიმღერის წინსვლის აუცილებელი პირობაა. თუ სიმღერა პასიურ მოსმენას სჯერდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას ჯერ არ შეუძენია „ესთეტიკური აუცილებლობის" სტატუსი. სიმღერა შესაძლოა, ერთადერთი ჟანრია, რომლის ღირებულების უმნიშვნელოვანესი მსაზღვრელი სოციალური ფაქტორია. ამიტომ სიმღერის ყოფაში დასამკვიდრებლად ეფექტურ ზომებს უნდა მივმართოთ, ყველაფერი მოვიმოქმედოთ იმისათვის, რომ სიმღერამ ხალხში შეაღწიოს არა მარტო ფირფიტებისა და მაგნიტოფირების საშუალებით, არამედ აქტიური ცოცხალი მუსიცირების სახითაც. სიმღერა არსებითად მიეშინ ცოცხლობს, როცა ყღერს, სიმღერა კი მხოლოდ მათთვის ყღერს სრული მნიშვნელობით, ვინც მას ამბობს, ვინც მისი ქმნადობის მონაწილეა. პირადი ინტონაცია არსად არის ისე გამართლებული და ისე უშუალო, როგორც სიმღერის თქმისას. სიმღერა დღენიადაგ სახეს იცვლის, რაც მისი არსებობის კანონზომიერებაა. საერთოდ, მუდმივი ცვალებადობა მუსიკალური ყოფის განსჯების გარდაუვალი კანონია, მისი ნ.ყოფიერების საწინდარია და ამრიგად, თვით კომპოზიტორული შემოქმედების წინსვლის აუცილებელი პირობაცაა.

* *

მუსიკალური კულტურა სულიერ ღირებულებათა და მატერიალურ ფასეულობათა გარკვეული ერთობლიობაა, რომელიც გამოხატავს მათ ურთიერთკავშირსა და ზემოქმედების ძალას. ეს ერთობლიობა მიზნად ისახავს უზრუნველყოს ხელსაყრელი პირობები მომავალი განვითარებისა და წინსვლისათვის. ამიტომაც ეს სისტემა მუდმივ მოძრაობაშია და ისწრაფვის თვითსრულყოფისაკენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ გადაწყვეტდა მის წინაშე თვით ცხოვრების მიერ დაყენებულ ამოცანებს.

სრულყოფის საწინდარია იმ რეალური დაბრკოლებების ცოდნა, რაც სისტემის ფუნქციონირებას ხელს უშლის. გამოცდილება გვარწმუნებს, რომ არაფერია ხარვეზების დანახვაზე საძნელო, ხარვეზებისა, რომელთა პასუხისმგებლობა შეიძლება შენ დაგეკისროს. ჩვენ კი ჩვენს თავს ხშირად ვაძლევთ ინდულგენციებს ჩადენილი შეცდო-

მებისათვის. ვიცით, რომ ეს თუ ის მოქმედება საჭიროა საზოგადოებრივი ინტერესებისათვის და მაინც ჩაედიცხართ მას მხოლოდ და მხოლოდ ფსიქოლოგიური მოტივების გამო: ამაზე უარესიც ხდება — ვარწმუნებთ ჩვენს თავს, რათა როგორმე სინდისს ჭკუა დავაშოშმინოთ — ასე რომ არ მოქცეულყავი, ცხოვრებას გვიმწარებდა... დღე, სწორი ნაბიჯი სიკვდილმა გადაგვჭრა.

კულტურის სოციოლოგიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ანალიზაურების სამართლიანობას. ძველად უთქვამთ: „ღვთისა ღმერთს და კეისარს კეისრისაო". კეისრული ვითარებისგან აბსტრაგირებით ჩვენ შეგვიძლია გავითვალისწინოთ ამ აფორიზმის მთელი სიღრმე: იგი მართლაც ანალიზაურებს სამართლიანობის დასაცავი კლასიკური ფორმულაა. ყველამ მიაღოს ის, რასაც იმსახურებს და ნუ შევაძლევთ გასამრჯელოს იმას, ვისაც არ ეკუთვნის. გასამრჯელოს გაცემისას გავითვალისწინოთ თვით ადრესატი. წარმოიდგინეთ, როგორი დარღვევა იქნებოდა, კეისარს ღვთისა რომ მიეღო, ღმერთს კი კეისრისა. აქ ბევრი ნიუანსია ნაგულისხმევი.

საზგასმით უნდა აღვნიშნო, რომ ხელოვნების დარგში გასამრჯელოს გაცემისას ჩვენ ხშირად ვარღვევთ ხოლმე ელემენტარული სამართლიანობის პირობებს, ხშირად ვართ სუბიექტურნი და უსამართლონიც. არ ვამბობ, რომ ყველა შემთხვევაში შეგნებულ უსამართლობას ჩავდიოვართ (მაშინ ბოროტმოქმედები ვიქნებოდით, ავის განმზრახველები, ასეთი დანაშაულობანი სცილდებიან ამ ნარკვევის თემას). მხოლოდ იმის თქმა მსურს, რომ ჩვენ ხშირად ერთი რომელიმე მოტივით ვხელმძღვანელობთ და ყურს ვუყრუებთ იმ სხვა მოტივების მიმართ, რომლებიც უნდა გვკარნახობდნენ საჭიროალმდეგო მოქმედებას.

მაგალითისათვის ავიღოთ ე. წ. საპატიო წოდება, ან სამეცნიერო წოდება, ან ხარისხის აღმნიშვნელი სხვა რაიმე ნიშანი. ცხადია, ხელოვანი, რომელიც ასეთი წოდებით ჯილდოვდება, იძენს გარკვეულ უპირატესობას თუნდაც იმასთან შედარებით, ვინც არ ატარებს ასეთ ხარისხს. ამ წოდებას თუ „აღმატებულობის ნიშანს" ითვალისწინებენ გასამრჯელოს გაცემისას. სამუშაოზე მიღებისას, პენსიაზე გასვლისას და სხვ. ეს „ნიშანი" განსაკუთრებით ხელმძღვანელს არჩევანის გაკეთება უსდება. ასეთ შემთხვევაში მას არა აქვს უფლება ეთლიანად უგულებელყოს „განმასხვავებელი ნიშნის" არსებობის ფაქტი.

ამრიგად, „ნიშანს" თავისი კარკვეული ძალა გააჩნია და გარკვეულ სიტუაციაში ამ ძალამ შესაძლებელია გადამწყვეტი როლი ითამაშოს. ეს, რაც გადამწყვეტ სიტუაციას შეეხება. მაგრამ ამ მომენტის დადგომამდე შექმნილია ძალიან ჩვეულებრივი, ძალიან ყოფითი, ყველა-

სთვის ადვილად გასაგები [illegible] ადამიანი, რომელსაც შესაძლებელი [illegible] დათანხმება, მგონი სხვა მხრივაა ღირსებით [illegible] შესაძლებელია, მან იცის მეგობრობის ფასი. [illegible] ერთგულება, ან, პირიქით, [illegible] ღალატია, თუ [illegible] ბება. ასეთ შემთხვევაში [illegible] რომელიც სანდოდ [illegible] არავის არ დაუწესებია.

მართალია, [illegible] დით, მაგრამ იძულებული [illegible] ბობდნენ „კეისრისა კეისარს [illegible] რადი ქონებიდან [illegible] ე. ი. უნდა გადაეხადა ფული [illegible] გადახდა კი დანაკარგია. [illegible] (მაპატიეთ ამ ანალოგიისათვის) [illegible] რამდენი ნიშანიც არ უნდა გასცეთ. [illegible] „ნიშნის მაძიებელსა“ თუ „[illegible] სახელმწიფოსა და საზოგადოებას [illegible] სახელმწიფოცა და საზოგადოებაც თქვენი [illegible] ამ ნიშანს. ამიერიდან [illegible] ღირსეულთ, მაგრამ გაძონკლისებიც [illegible] ჰეშმარიტება დავადგინოთ: თქვენ თუ „[illegible] ღირსებით“ არ იხელმძღვანელეთ და დაჯილდოებულ ადამიანს [illegible] ბის გამო, ამისათვის, ჯერ ერთი, [illegible] თქვენ დაცული ბრძანდებით უსიამოვნებების[illegible]

სიტუაციის თავისებურება [illegible] შეგძლიათ ისეთ ადამიანსაც [illegible] ან არ მუშაობს თქვენს დაწესებულებაში, ან [illegible] ასეთ სამუშაოს, რომელსაც არსებითი [illegible] დაწესებულების საქმიანობასთან. [illegible] და ზედდაწოლის უნარმა შეიძლება [illegible] ბი ელირსოს კიდეც თავისი [illegible] თვის სალოცავ ხატ-დ იქცეთ [illegible]

თავსამტრევი კი მართლაც [illegible] რიგ შემთხვევებში „უღირსო [illegible] ერთად, და [illegible]

„ნიშნით“ — სულ სხვა პერსონაჟი ხდება. მეტამორფოზა იმდენად ბანალურია, რომ მასზე ლაპარაკი არც ღირს. ეს პერსონაჟი დაჟინებით მოითხოვს, რომ მის „ნიშანს“ ანგარიში გაუწიონ. აი, საიდან იწყება „ნიშანთა“ ნამდვილი ბიოგრაფია. ეს ის „პულსია“, რომელიც ყოველ საჭირო სიტუაციაში სასწორს თავის წონას აღებს.

„დანიშვნა“ ზნირად პარადოქსული ლოგიკით ხდება: თუკი იმას მიანიჭეს, ამან რაღა დააშავაო. ეს ფორმულა მივანიშნებს იმაზე, რომ „ნიშანი“ იძდენ უღირსს ამშვენებს, რომ ახალი პრეტენდენტი მათზე ნაკლები არაა. წარმოიდგინეთ მკვეხარა და უზრდელი მუსიკოსი, რომელიც უურადღებას იპყრობს თავისი ხმაურიანი იმპროვიზაციებით: მაგიდაზე ხელების ბრახუნით, თვალების ბრიალით, დრამატული ილეთებით საკვე საყვედურებით: „მინცა და მაინც გინდათ მაიძულოთ, რომ საქართველოდან გადავიკვეწო? სახლში ჩემი ვაჟი ვერ დამიკავებია, ჩახმახივითაა მომართული და ერთი სული აქვს, ჩემი აგდებისათვის ვინმე სასიკვდილოდ მიბერტყოს. ამას მიეცით (მართლაც, საკმაოდ საეჭვო დამსახურების მოღვაწეს ასახელებს), იმასაც (აქაც მიზანს ურტყამს სნაიპერული სიზუსტით), ამის შემთხვევაშიც სულ აიღეთ ხელი სინდისზე (ისევ ასახელებს „ნიშნიანს“), მაშ მე რაღა დავაშავე? ნახეთ, ბატონო, პრესის გამოძახილი, არც ამას ენდობით?

რომელ ერთზე ვუპასუხო? ცხადია, უსინდისოა! ცხადია, არ იმსახურებს არავითარ „ნიშანს“, თუ ობიექტურად მიუდგებით მის შემოქმედებას, ძალიან საეჭვოდ გამოიყურება ზნეობის თვალსაზრისითაც! მაგრამ ჩვენ (ჩემის ჩათვლით!) ხომ ამის საბაბი მივეცით! მე კი წინ აღუდექი საეჭვო ღირსების პირთა „და-ნიშვნას?“ არა. მინდოდა, დავიდარაბას გადავრჩენოდი!

დიახ, წოდებების, ხარისხების, სხვადასხვა ნიშნის გაუფასურება შემზარავი ფაქტია. ფასეულობათა დევალვაციაში ბრალი ედებათ არა მხოლოდ თანამდებობის პირებს, არამედ თვით საზოგადოებასაც. ეს უკვე ისეთ ასპარეზობას დაემსგავსა, როცა წინასწარ იცი, რომ ყველა მიაღწევს საფინიშნო ხაზს, სულ ბოლოშიც რომ მიჩანჩალებდეს, მაინც რაღაცით აღნიშნავენ მის „დიდ გამარჯვებას“. მაშ, როგორ გავარჩიოთ ავი კარგისაგან? როგორ გავუხსნათ გზა ღირსეულს და როგორ აღემართოთ შლაგბაუმი უღირსის წინაშე? ადვილი შესაძლებელია, რომ ეინმე „მრავალნიშნა“ დილეტანტმა თავისი მრავალწლიანი პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე გზა გაუმრუდოს უამრავ ახალგაზრდას, რომელიც უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ იძულებული ხდება ისევ დაუბრუნდეს ანბანს და დამოუკიდებლად გაიაროს „დაყმაწვილების“ ამჯერად არც თუ სასიამოვნო ხანა. ყველაფერს თავისი დრო აქვს და ამჯერად დაკარგული წლები

ადამიანს მწარედ განაცდევინებს თავის ხვედრს. ხშირად ანაზღაურება შეუძლებელია. თუ მკაცრი თვალით გადავხედავთ თვით ამ „მრავალნიშნას“ ბიოგრაფიას, დავინახავთ, რომ მასაც თავის დროზე ყოველ დამსახურებას ათმაგად უფასებდნენ (იმ დროსაც ასევე ახალისებდნენ , ავანსებს იძლეოდნენ). რა შედეგი მივიღეთ ამ ქველმოქმედებისაგან? უზომოდ გაიზარდა მადა და პრეტენზიები, დაიკარგა თვითკრიტიკის უნარი, მთავარი კი ისაა, რომ ასეთებმა გაინაღდეს დაუმსახურებელი ადგილი ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში. ამას სოციალური მნიშვნელობა აქვს. ბევრს ვლაპარაკობთ ესთეტიკურ აღზრდაზე და ზნეობრივი განვითარების შესახებ კი არაფერს ვამბობთ. ზნეობის გრძნობა — ყველაზე სათუთია ადამიანში. იგი განურჩეველობას ვერ გამოიჩენს იმ ფაქტისადმი, როცა „ღმერთს არ ეძლევა ღვთისა, კეისარს კი კეისრისა“. ასეთი სიმრუდის დროს ორმხრივი ზარალი მოგვდის — პრაქტიკული და ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური. ამ უკანასკნელს კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რწმენის საყრდენის სიმაგრისათვის.

ერთ-ერთი ტიპიური შეცდომა, რომელმაც ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებაში ყოველდღიური ატრიბუტის მნიშვნელობა მოიპოვა — უღირსის ქებაა, უნიჭოს განდიდებაა, სათუოს ღირებულებად მიჩნევა. ჩვენ ვერ ვიცავთ საზოგადოებას უხარისხოს მოზღვავებისაგან მაშინაც კი, როდესაც არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს მათი შეფასება. ამის გამოა, რომ საზოგადოება რწმენას კარგავს ჩვენი შეფასებების მიმართ. ჩვენ თავს ვიცავთ პირადი უსიამოვნებებისაგან და ამით უფრო უსიამო საზოგადოებრივ სიტუაციას ვქმნით: ჩვენ მივეჩვიეთ ცარიელ დარბაზებს, ჩვენი კომპოზიტორების ფირფიტების გაუსაღებლობას. ჩვენ არსებითად, მხოლოდ ხელოვნური ღონისძიებების მეშვეობით ვამკვიდრებთ ესტრადაზე ჩვენი მუსიკის დიდ ნაწილს. რასაკვირველია, არსებობენ ნაწარმოებებიცა და ავტორებიც, რომლებიც ღირსეული პოპულარობით სარგებლობენ, რომელთა ნაწარმოებებსაც სიამოვნებით ასრულებენ შემსრულებლები, მაგრამ ეს მხოლოდ მუსიკის მდინარების მცირე ნაწილია, ეს მდინარება კი სულ უფრო მატულობს და სასიკეთოს არაფერს უქადის ჩვენს კულტურას.

დიას, შეუწყნარებელია პასიურობა ჩვენი კულტურის ინტერესებისათვის შეუფერებელი პროცესებისა და მოვლენების მიმართ. როგორ მოსდა, რომ უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან დაიცალა თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარი, ან რა არის იმის მიზეზი, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრში იდგმება იმდენი ქართული ოპერა და ბალეტი, რაც შეშურდებოდა ნებისმიერ საოპერო თეატრს. ნუთუ ეს აიხსნება ქუ-

თაისელთა პატრიოტულობით და თბილისელთა არაპატრიოტულობით? რასაკვირველია, არა. თბილისის თეატრი (ღმერთო, რაც შეიძლება რბილად მოვექცეთ სტუდა!) პენსიონერის ფსიქოლოგიით ცხოვრობდა. მას მხოლოდ ნაღდზე ეჭირა თვალი და არსებითად „პერსონალური“ მოტივები ამოძრავებდა, დანარჩენს არ დაეძებდა, რადგან ამის გარეშე თავს კარგად გრძნობდა. ამ თეატრს არ ჰქონდა რისკის თავი — საამისოდ ხელს არ უწყობდა ჯანმრთელობა. ქუთაისელებს კი, როგორც ჩანს, ღმობაჩნდათ ჯანმრთელი ფსიქიკა, ის, რაც თბილისელებმა გამოიტირეს, ქუთაისელებმა გამოცალეს რეანიმაციის წესით. არც თანამედროვე ავტორები დაივიწყეს და აიკლერეს ის ნაწარმოებები, რომლებსაც არაფითარი შანსი არ გააჩნდათ გეირაბს აქეთ დამკვდრებისათვის. განა ამ თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკის უკიდურესობებს ამჩნევიათ ჩვენი დაბმარების კვალი? ნუთუ სიმფონიური და საგუნდო კაპელების რიცხობრივი ზრდა ხარისხობრივ ცვლილებებსაც გულისხმობს? დღეს სოხუმისა და ბათუმის სიმფონიური ორკესტრები თითქმის ისეთივე უძლურია, როგორც მათი დაარსების ჟამს. რაიმე დახმარება კი გაეუწიეთ მათ? განა ნორმალურია, რომ კომპოზიტორთა კავშირის წევრი ხდება თითქმის ყველა, ვინც კონსერვატორიას ამთავრებს? განა დასაშვებია, რომ ამა თუ იმ ჯილდოს მინიჭებისას (წოდება, პრემია და სხვ.) რეალური ღირებულებით კი არ ეხელმძღვანელობთ, არამედ უნივერსალური არგუმენტით: „თუ კი სხვას, ამას რატომ არა?“.

ჩვენ გვაკლია ღია მსჯელობების კულტურა. მისი გვეშინია პრესტიჟის დაცვის ყალბი მოტივის გამო — ვითომ ასეთი განხილვისას ჩვენი საკუთარი დანაშაული ამოტივტივდესო. ამას წინათ სამართლიანად მისაყვედურა ოპერეტის თეატრის ერთ-ერთმა ყოფილმა ხელმძღვანელმა გ. მელიავამ: 1979 წლის ივნისის დასაწყისში ჩვენ ვიმსჯელეთ თეატრის საველალო მდგომარეობის შესახებ. ამის შემდეგ კი არსებითად არაფერი შეცვლილაო, კაცმა რომ თქვას, ამაზე, პირველ რიგში, თვით თეატრს უნდა ეზრუნა, ასეთ შემთხვევაში იტყვიან: „ხელი გაანძრიე და გიშველიო“. მაგრამ არსებობს საქმის მეორე მხარეც. ხშირად, როდესაც ამა თუ იმ საკითხს განვიხილავთ ხოლმე, გამოითქმის ბევრი ისეთი მოსაზრება, რომელთა სისწორეში ეჭვი არავის ეპარება. მაგრამ გადის დრო და არაფერს ვაკეთებთ საკუთარი გადაწყვეტილებების განსახორციელებლად. თქმა უფრო ადვილია, ვიდრე გეგმაზომიერი, დაუღალავი მოქმედება, პირადი ინტერესების დაიწყება და საზოგადოებრივის გათავისება. აი, ამ მომენტში იკვეთება შეშმარიტი სახე საზოგადო მოღვაწისა. ტყუილად როდი უთქვამთ, რომ „გზა ჯოჯოხეთისაკენ დაგებულია კეთილი სურვილებით“. წლიდან წლამდე აღვნიშნავთ ერთსა და იგივე ნაკლოვანებებს, არ ვიყე-

ნებთ ამ ნაკლოვანებების აღმოსაფხვრელ შესაძლებლობებს, წლიდან წლამდე ნაკლი ნაკლად რჩება და საბოლოოდ ჩვენივე სიტყვებისადმი თავისებურ იმუნიტეტს ვიძენთ: თვით თქმის მომენტშიც კი ვიცით, რომ ამ თქმიდან არაფერი გამოვა (ჩვენი საკუთარი თავი ჩვენზე უკეთ ვილამ იცის?) და მაინც ვლაპარაკობთ, ვლაპარაკობთ ინერციის გამო, ვლაპარაკობთ საკუთარი სინდისის დასაშოშმინებლად, ნიღბის ასაფარებლად და სხვების სიფხიზლის მოსადუნებლად.

კულტურულ ცხოვრებას განსაზღვრავს ბევრი ფაქტორი: სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური, კანონმდებლობა, ტრადიციები, იდეოლოგია .მათი უმრავლესობა განაპირობებს კულტურის ფუნქციონირების ობიექტურ პირობებს. საჭიროა ამ ფაქტორების ცოდნა და გათვალისწინება. რასაკვირველია, თვით კულტურა, თავის მხრივ, უკუმოქმედებას ახდენს ყველა დანარჩენ ფაქტორზე, მით უმეტეს, რომ შეუძლებელია ისეთი ცნებების გამიჯვნა, როგორიცაა კულტურა და იდეოლოგია.

მაგრამ ამჟამად მსურს შევეხო კულტურის განვითარების ერთ, არცთუ ისე უმნიშვნელო პირობას, რომელიც გაცილებით მეტ ყურადღებას იმსახურებს ჩვენგან და არ განეკუთვნება თავისთავად ნაგულისხმევი, ავტომატურად მომქმედი ფაქტორების რიგს. ეს გახლავთ ადამიანურ ურთიერთობათა ატმოსფერო, კულტურული ცხოვრების კლიმატი, რომელიც უშუალო ზემოქმედებას ახდენს ამა თუ იმ მოღვაწისა და კოლექტივის საქმიანობაზე, ახალისებს და ფრთებს ასხამს მას, ან პირიქით, თრგუნავს, ძალას აცლის, აბოროტებს, არწმუნებს თავისი საქმიანობის სრულ უპერსპექტივობაში.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს რომ უკანასკნელ ხანს ჩვენს რესპუბლიკაში შექმნილმა ვითარებამ ხელი შეუწყო შემოქმედებითი ინიციატივის გამოჩენას. კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა საქმიანობისადმი პრაქტიკული დამოკიდებულების საფუძველზე ცხადი გახდა, რომ მათ ცხოვრების ნეგატიურ მოვლენებზე ყურის წაყრუებისაკენ კი არ მოუწოდებენ, არამედ, პირიქით, სთხოვენ გაუადვილონ საზოგადოებას ამ მოვლენებთან ბრძოლა. ნეგატიურიც და პოზიტიურიც შეიძლება გავაშუქოთ სხვადასხვა პოზიციიდან. მთავარი მოთხოვნაა — სიმართლე, ცხოვრების ხედვა იმ ამოცანების შუქზე, რაც მოდის სოციალისტური მშენებლობის მიზნიდან. ის, რაც ადამიანს ხელს უშლის თავისუფალი აზროვნებით გამოხატოს თავისი ნიჭი და ჭეშმარიტი სილამაზისადმი თაყვანისცემა, სიყალბეა, რომელსაც ჭეშმარიტი ხელოვნება მეგზურ პრინციპად ვერ გაიხდის.

ასეთმა პოზიციამ კი არ შეასუსტა იდეოლოგიური მოთხოვნები, არამედ გააძლიერა. ასეთმა დამოკიდებულებამ უფრო მეტად გაზარდა თვით ხელოვანთა საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა.

დიას. მხოლოდ ნამდვილი პროფესიონალის ხელშია ნებისა და შემოქმედებითი პროცესის

ჩვენი ... ნაწარმოებებში თავი მოუყრია ... წარმოადგენენ რეალურ ... ტკივილებისა და გადატანილ ... ჩვენი რამ გამოთქმულია ... ეს მხილება ეყრდნობა ... ცხოვრებასა და ზნეობრივ სიბინძურეს ... რის გაროც იგი დიდ საზოგადოებას ქართული ლიტერატურის ... ცნობილ ავტორიტეტს არა მარტო საკუთარ ...

... ნებებს ხშირად წინ უსწრებს არც თუ ... რომელშიც ხელოვანი ვერ აღწევს ... ცხოვრებას. როგორც ცხოვრება გვიკარნახებს, წიგნიც ... ვალდებულებით და ადმინისტრაციული დონეზე, ჩვენ ... ვერ მუსიკას თვით მუსიკოსები ... უარადსილები, სახელმძღვანელო ... ასეთი დამოკიდებულება სამაგალითო უნდა იყოს.

ადამიანის ... ლებს, თანაგრძნობა და გაგების უნარი ზოგადად ... ერთ-ერთი ქვაკუთხედია. ჩვენი ღირსება, სხვა ... ნება ჩვენი დამოკიდებულებით კოლეგების, თანამშრომლების ... ებით იმათ მიმართ, ვისაც ჩვენ ... ზეც გარკვეული თვალსაზრისით ჩვენს ... ლებაზე. თანადგომა, შემწყნარებლობა. ტაქტი და ... აუცილებელი პირობაა ნორმალური ... თან-სა და ცხოვრებისათვის. მუსიკოს ... ერთი ... ებრები, საკონცერტო ორგანი ... ები. ... ები და ა. შ. ერთიანებენ სხვა ... ნაკლებად დონის ადამიანებს. ... ებლობებს გრძნობენ საკმაო სიზუსტ ... ძმა ესპრიმო გარ ... საინტერესო მუსიკოსი, ვი ... ნაკლები მუსიკოსი ... და ... ებული გამოხატვა. პროფესიულობა და უბრალოება, სიმართლის ... და ... ების გამიზნული დამცირება – სხვადასხვა თვისება ... საჭიროა სწორედ გამოელინებაა. წარმატება ადამიანში არ ... ედეს საკუთარი განსა-

კულტურებულობის გრძნობას. პირიქით, მორიდება გამარჯვებულს აააზრებს და მისი გულისხმიერება განსაკუთრებულ ფასს იძენს.

რაში რად გავიდარჯა მოწმე ერთი მუსიკოსის მიერ მეორის განქიქებისა. ბიადგება ეს დალოცვილი კოლეგის ნაწარმოებს და მისგან ქვას ქვაზე არ დასტოვებს, ისეთ სურათს შექმნის, თითქოს ამ მუსიკას არავითარი ღირებულება არ გააჩნია. არ ვიტყოდი, რომ ეს მთლად და ბოლომდე საშრეთული ტემპერამენტის გამოვლენაა. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს თვით ადამიანური ბუნების, პირადი კულტურის მოწმობაცაა. ადამიანი, რომელიც უძლურია ცნოს სხვისი ღირებულება, უპირველესად ყოვლისა, თავის თავს აკლებს, გზას იკრის ამ ღირებულებისაკენ, ყურებს იბშობს და თვალს იბნელებს, საკუთარი ნეგატიური ემოციების ეკრანს ათავსებს თავის თავსა და მოვლენას შორის და თავს იოთობს თავისი საკმაოდ სათუო მიღწევების ხელახალი განცდით.

მსატვრული ეშმარიტების მარცვალი შესაძლოა, გააჩნდეს სრულყოფილებას მოკლებულ ნაწარმოებსაც. მსმენელი მუსიკას აღიქვამს მის ბოლიანობაში და მას არც ევალება ამ „ფარული ეშმარიტების“ ძიება. პროფესიონალ მუსიკოსს სხვაგვარი დამოკიდებულება უნდა ახასიათებდეს. მაატვრული ღირებულება მისთვის არა მარტო განცდისა და ესთეტიკური ტკბობის საგანია, არამედ გარკვეული „ხელობის ნაწარმიც“, რომელშიც, შესაძლოა, იყოს რაღაც საგულისხმო, იყოს გარკვეული მიგნებებიც. და თუ ეს ასეა, მაშინ ასეთი ქმნილება გამოცდილების რეზერვუარიცაა. ვინ იცის, მომავალში ვინ რას იპოვის მასში.

კულტურის განვითარება წარმოვიდგება. როგორც აღმასვლა. თუ მომდევნო ეტაპზე კულტურამ უფრო მაღალ წერტილს ვერ მიაღწია, მაშინ მას ნაბიჯი ვერ გადაუდგამს. მაგრამ ამ შემთხვევაში დასახუსტებელია „უფრო მაღალი წერტილის“ ცნება. „აბესალომ და ეთერის“ შექმნის შემდეგ თითქმის 60 წელი გავიდა. განა შეიძლება ითქვას, რომ ამ ხნის მანძილზე ქართული საოპერო ხელოვნება უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა, ან შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ გერმანულმა ოპერამ მოცარტის „დონ-ჟუანის“ შემდეგ უფრო მაღალ მიჯნებს მიაღწია? არსებობს კი ის საიმედო სასწორი, რითაც ზუსტად დავადგენთ რომელი მოვლენაა უფრო „მაღლა“ ან „უფრო დაბლა“? ამ შემთხვევაში ერთადერთი რეალური კრიტერიუმია მხატვრულ მოვლენაში არსებული შინაარსეულის განსახღვრა. შინაარსეული ნათელყოფს თუ რამდენად აქტუალურია ის იდეები, რომლებიც აპირობებენ მუსიკალურ განზოგადებას. რაოდენ ღრმადაა მათში ადამიანისეულის ხედვა. ერთმანეთისგან ხელოვნურად ვერ გაგხლიჩ შინაარსეულს და მისი გამოვლენის მხატვრულ ფორმას. დიახ, მოცარტის

„დონ-ჟუანი" სრულყოფს სიმბოლური გამოსახულება, რაც ასოცირებულია თავისი ადამიანური სურვილით, ტრაგედიელისა და კომედიურის შეთამაშების ელვარებით, რომანტიკული სწრაფვის მარადიულობის რწმენით და სხვ. მაგრამ „ტრისტან და იზოლდა" აგრეთვე გააჩნია თავისი განსაკუთრებული ხედვა, თავისი საიდუმლო, მარადიული ლტოლვილების თავისი გაგება, რაც ცხადია, ქვეცნობიერის წინასწარ შეგრძნებული დადასტურებაა. „ვოცეკი" და „ლულუ" ოპერაში ახალი ნაბიჯი გადადგა, ახალი ბნელსფეროები აღმოაჩინა, ახალი ბალანსირებული ფორმები შექმნა, სინამდვილის ახლებური გააზრება, ახალი სინამდვილე შემოიტანა მუსიკაში, სინამდვილე, რომელსაც არ იცნობდა არც მოკარტი და არც ვაგნერი.

ზემოთ მოყვანილ პარალელებს ვერ განვაყენებთ ჭართულ მუსიკაში, რადგან ჩვენ ჯერჯერობით საამისოდ ობიექტური მასალა არ გვგააჩნია. მაგრამ არც ქართული საოპერო ხელოვნება იდგა ერთ ადგილზე ფალიაშვილის შემდეგ. ამას მოწმობს ერთ-ერთი უკანასკნელი ნიმუშიც — გ. ყანჩელის „და არს მესიკა", რომელიც სავსეა ახალ თემებს, ახალ სინეოპრივ პრობლემებსა და მათ გადაწყვეტამდე მიმართავს ახალ საოპერო ფორმებსაც. მაგრამ უფრო დიდი რაოდენობით გვაქვს ისეთი საოპერო და საბალეტო ნაწარმოებები, რომლებიც უკმაოსრობის გრძნობას იწვევენ, თუმცა პროცენტობრივად ეს ნაკლოვანება ძათგანში ბევრი რამაა საგულისხმო. ქართული საოპერო მუსიკის ამ ვახაზე ქართველმა კომპოზიტორმა შეიძლება იხილოს ეროვნული ტყვისა და მუსიკალური ინტონაციის ურთიერთობის მაგალითები, დანახოს, თუ როგორ ვედება ახალ საოპერო ფორმებს ჩვენი სამუსიკო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ჟანრები, თუ როგორ ამდიდრებს ჩვენი ლიტერატურა თავის სათქმელს და როგორ იღებს საოპერო ლიბრეტოს სპეციფიკურ სახეს, როგორ ვლინდებიან ეროვნული ხასიათები და სხვ.

მსურს ერთმანეთს შევადარო ორი ნაწარმოები, რომლებსაც ალბათ საერთო მხოლოდ ისა აქვთ, რომ ორივე შექსპირის სიუჟეტზეა დაწერილი და დადგმულია ჰაბუკიანის მიერ — ა. ბაბაევრიანის „ოტელო" და რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტი" („ოტელო" დაიდგა 1967 წელს — მაშინ, როდესაც ვ. ჰაბუკიანი თავისი შემოქმედების ხვედრით იყოფებოდა, „ჰამლეტი" კი — 1970 წელს და დიდი ხელოვანის გენის სიმღერად იქცა). ორივე შემთხვევაში ლამაზმანურის თავისი დალი დაასვა ჰაბუკიანის პიროვნებამ. შექსპირის ტრაგედია ვერცხლმა, მისმა საშემსრულებლო სპეციფიკამ. ამ ბალეტების ლექსიკური სტილი და დონე, ცხადია, მთლიანად შეესატყვისება კომპოზიტორის შემოქმედებით ინდივიდუალობას. პირდაპირ და სრული გულახდილობით უნდა ითქვას, რომ „ოტელოს" მუსიკა საკმაოდ პრელია, დავალებუ-

ლი ბეკრი სტილური წყაროსაგან. ავტორს საორიენტაციოდ, როგორც ჩანს, აღებია პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“, მაგრამ მის პარტიტურაში ჩანს ხაჩატურიანის, შოსტაკოვიჩის, რაველის, ბერლიოზის უშუალო ხელგავლენაც. ეს. რასაკვირველია, მუსიკას ღირსებად ვერ ჩაეთვლება. ამას ყველა მუსიკოსი აშკარად ხედავს და გრძნობს, იმისათვის, რომ ყველა წყარო აღმოაჩინო და მათი სადაურობა დაადგინო, არაა საჭირო მუსიკალური მასალის სპეციალური მიკროანალიზი. საკმარისია ყურადღებიანი კვლევა.

მაგრამ. ყოველივე ამის მიუხედავად, „ოტელო“ ძალიან ნიჭიერი, ტემპერამენტული. თავისი მეობის მქონე ხელოვანის ქმნილებაა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფურცლები, რომლებიც გვიხატავენ დეზდემონას სახეს. აქ ბევრია დიდი შთაგონებით. მაღალი მხატვრულობით აღბეჭდილი მომენტი, სადაც მიღწეულია ორგანული კავშირი ქართული მუსიკის ტრადიციებთან, ეროვნულ ნიადაგთან. მაჭავარიანის „ოტელოში“ ქართული ბალეტი იმ მოსავალს იღებს, რომლის მარცვლები თავის დროზე ანდრია ბალანჩივაძის „მთების გულში“ დაითესა.

რ. გაბიჩვაძის ბალეტში სულ სხვა ვითარებაა. ამ ნაწარმოებშიც იგრძნობა ორიენტაცია პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტას“ მთელ რიგ დრამატურგიულ თავისებურებებზე. რ. გაბიჩვაძის ხელწერაზე გარკვეული გავლენა იქონია თანამედროვე პოლონური სკოლის ტექნოლოგიამ. ჰინდემიტის სტილმაც. მაგრამ ყოველივე ეს ქცეულია ერთ სტილურ მთლიანობად. გაბიჩვაძე ნამდვილი პროფესიონალია, ძნელია მას გამოელაპარაკო ამა თუ იმ ხერხისა თუ ფაქტურის გამოყენების გამო. ყველა სახე მოფიქრებული და გააზრებულია, დრამატურგია დინამიკური და გამომსახველია. მაგრამ, სამწუხაროდ. „ჰამლეტს“ გაწყვეტილი აქვს კავშირი ქართული ბალეტის ტრადიციებთან, მის ინტონაციურ ყანაობრივ თავისებურებებთან. იგი თითქოს დაიბადა ცარიელ ადგილზე, ნებით თუ უნებლიედ. უგულებელყოფს იმ გამოცდილებას. რომელიც ჩვენში ხელოვნების ამ სასეობამ დააგროვა. ამის გამო ეს ბალეტი განკერძოებულია, ვერ დგას მყარ ნიადაგზე. იგი ამ სტატუსს შეინარჩუნებს მანამდე, სანამ ის, რაც რ. გაბიჩვაძემ წამოიწყო, თავის გზას არ მონახავს და არ შეერწყმის ეროვნულთან სინთეზში. ეს კი უფრო მომავლის ამოცანაა.

ასეა თუ ისე, მომჭირნე მესაკუთრესავით ყველა მატების გათვალისწინება გვმართებს. ეს ენერგია, რომელიც დახარჯულია ახლის შექმნაზე, ჩვენი ხალხის პოტენციალის გამოვლენაა და თუ ნამდვილი უსაფუძვლოდ მიეცემა მივიწყებას, ამით თვით კულტურა წაიკვეთება. კულტურა ძლიერია მაშინ, როდესაც მას შემოქმედებით პროცესში ყველა თავისი რეალური მონაპოვრის ჩართვა ძალუძს.

ზევით ვამბობდი, რომ თანაგრძნობა და შემწყნარებლობა, გაგების უნარი, საზოგადოდ ჰუმანური დამოკიდებულება კოლეგებისა და მათი შემოქმედების მიმართ ჩვენს კულტურაზე მეტყველებს. მგონი, ეს აზრი არ უნდა იწვევდეს დავას, მაგრამ მსურს ამას სხვა მოსაზრებებიც დავუძატო. საქმე ისაა, რომ არა გვაქვს უფლება, ჩვენი კაცთმოყვარეობა ერთის ხარჯზე მეორის დაზიანებით გამოვხატოთ. წარმოიდგინეთ ასეთი სიტუაცია: მსჯელობენ რომელიმე ხანდაზმულ სპეციალისტზე. საპენსიო ასაკმა მოუწია და უნდა დაისვენოს (დელიკატურად რომ ვთქვათ, დროს ჩამორჩა, რის გამოც მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა კარგ შედეგს ვერ იძლევა), მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ თვით მას არ სურს სამსახურის მიტოვება, მატერიალური მოსაზრებების გამო კი არა, არამედ პრესტიჟისათვის (იგი ხომ თითქმის იგივე შემოსავალს შეინარჩუნებს, რაც მას პენსიამდე ჰქონდა). აი, ამ სიტუაციაში წამოდგება კაცთმოყვარე და იტყვის: აჰხანაგებო, მოდით, სულიერ ტრავმას ნუ მივაყენებთ ჩვენს საყვარელ კოლეგას, რადგან სამსახურის მიტოვება არ სურს, ნუ დავაძალებთ. გეთანხმებით, რომ მისი პედაგოგიური საქმიანობა ანაქრონიზმია, მაგრამ რად გინდათ, რომ იყაყანოს და სისხლი გაგვიშროს?

ეს მართლაც არავის უნდა. მაგრამ არ ითვალისწინებენ ან, უბრალოდ, ჩქმალავენ ერთ „ნიუანსს“. ამ შემთხვევაში ტრავმას ვაყენებთ იმ სტუდენტობას, რომელიც სწავლობს ხანდაზმული კოლეგას კლასში. აჰ, რას გვაძლევს უგუნური, ფარისევლური „ჰუმანიზმი“, რომელსაც არ აინტერესებს თავისი გადაწყვეტილებების შედეგები.

ასეთივე ჰუმანური მოსაზრებებით შეგვიძლია პულტთან დავტოვოთ უღირსი დირიჟორი და გულგრილად ვადევნოთ თვალყური უხარისხო კონცერტებს, ორკესტრის დაკნინებას, საკონცერტო დარბაზში საზოგადოების მოუსვლელობას, ასეთივე „ჰუმანურობით“ ვინმეს შეიძლება წავეხმაროთ რაიმე წოდების მიღებაში და დაუსაბუთებელი პრეტენზიები დავუკმაყოფილოთ. საზოგადოება რთული ორგანიზმია, დიდ გამრუდებას, ყველას საჭართლიან აღშფოთებას რომ იწვევს, ხშირად „მცირე“ გამრუდებების ჯაჭვი ქმნის. მაგრამ ჩავიხედოთ ჩვენს გულში: განა ჩვენ თვითონ ხელი არა გვაქვს გარეული ამ ანგარიშმიუცემელ „ჰუმანიზმში“, ამ „დიდი გამრუდების“ წარმოქმნაში? ჩვენ თვითონაც ხომ ვარღვევთ ხოლმე კანონს, ვცოდავთ პეშმარიტების წინაშე ახლობელის გულის მოსაგებად? მერე კი ჩვენივე ნამოქმედარი ბუმერანგივით გვიბრუნდება. რატომ გვიკვირს, რომ ვილაც აქებს და ადიდებს აშკარად უნიჭოს? განა ჩვენ ყოველთვის სიმართლეს ვამბობთ? ამით ხომ გზას ვუხსნით სუსტსა და უღირსს? საკუთარი საქციელის გასამართლებლად არ გვიჭირს არგუმენტების პოვნა, მაგრამ ეს არგუმენტები სხვებისათვის სარწმუნო არ

არის. ასეა თუ ისე, ნამდვილი ჰუმანიზმი მკვეთრად უნდა გავმიჯნოთ მოჩვენებითისაგან. ჰუმანიზმი არ დაიყვანება ინსტინქტზე. არ შეიძლება მისი ლოკალიზება და შედეგობრივი კონტექსტის გაუთვალისწინებლობა.

წარმოებასა და კულტურას, სხვაობის მიუხედავად, ახასიათებს საერთო კანონზომიერებანი, რომლებიც გამოდგება მათი ეფექტიანობის საზომად. წარმოიდგინეთ წარმოება, რომელიც უშვებს დიდი რაოდენობის პროდუქციას და არ გააჩნია მისი გასაღების შანსი. ცხადია, ასეთი მეურნეობა წამგებიანი იქნება. თუ ხელმძღვანელობა გონიერია, ან პროდუქციის ხარისხის ამაღლებას შეეცდება, ან სამეურნეო ერთეულის ლიკვიდაციას მოახდენს. ეს ფაქტი გვაიძულებს, რომ ასეთი სამეურნეო ერთეულის ფუნქციონირება არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენს: მთავარია მისი მოღვაწეობის კონკრეტული შედეგი, მისი მარგი ქმედების კოეფიციენტი.

კულტურაც ამ პრობლემურ პირობებს ემორჩილება. აქაც მთავარია პროდუქციის ხარისხი, თუმცა კულტურული ნაწარმის ხარისხის დადგენა გაცილებით უფრო რთულია, რადგან დამოკიდებულია შემფასებელზე, ახალი მოვლენის ღირებულების ამოცნობის უნარზე. ეს უნარი კი დამოკიდებულია არა მარტო პროფესიულ წრთობაზე, არამედ საზოგადოებრივ პოზიციაზე, აღქმის სიმახვილეზე, გემოვნებასა და მრავალ სხვა ფაქტორზე. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების დარგშიც შესაძლებელია ავკარგიანობის საკმაოდ ზუსტი დადგენა, რითაც უნდა ვიხელმძღვანელოთ კულტურის მოვლენათა შეფასებისას.

თუ ვიმსჯელებთ მხოლოდ რაოდენობრივი მაჩვენებლებით, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედროვე ქართული მუსიკალური კულტურის საქმე კარგად არის. სხვა რესპუბლიკებთან შედარებით აქაური სიტუაცია შესაძლოა, სახარბიელოდაც ჩანდეს. კონსერვატორია და მისი ფილიალი, თორმეტი სამუსიკო სასწავლებელი და ასზე მეტი სამუსიკო სკოლა, რვა სიმფონიური ორკესტრი (იგულისხმება მუსიკალური თეატრების კოლექტივებიც) და ორი სიმებიანი კვარტეტი, ორი საოპერო თეატრი, ორი კამერული ორკესტრი, რამდენიმე საგუნდო კაპელა, ერიცხვი რაოდენობით ინსტრუმენტალისტი და ვოკალისტი. ეს ისეთი ლაშქარია, რომლის მოვლა-შენახვა ზოგიერთ დიდ სახელმწიფოსაც გაუჭირდება.

ჩვენს რესპუბლიკაში მოღვაწეობს ასზე მეტი კომპოზიტორი. წარმოიდგინეთ მათ მიერ შექმნილი მუსიკის რაოდენობა. მართალია, ჩვენ წარამარა ვუჩივით საშემსრულებლო ერთეულებისა თუ საგამომცემლო თაბახების ნაკლებობაზე, მაგრამ სამართლიანობა ითხოვს ითქვას, რომ სრულდება და იბეჭდება კომპოზიტორთა თითქმის ყველა ნაწარმოები. ჩვენს მუსიკისმცოდნეებსაც ამჟამად საკმაოდ კარგი ტრი-

ბუნა აქვთ: სხვას რომ თავი დავანებოთ, არსებობს სპეციალური ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, რომლის ფურცლებზე თუნდაც ამ უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე, ათეულობით საგანგებო კრიტიკული სპეციალური წერილი დაიბეჭდა, მიძღვნილი მუსიკასა და მუსიკალური ცხოვრების აქტუალური საკითხებისადმი.

ეს — რაც რაოდენობას შეეხება. ხარისხის თვალსაზრისით კი არც თუ სახარბიელო მდგომარეობაა, რაზეც არაერთგზის ითქვა. არსებობს უსარისხობის სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები. მაგალითად, კარგი მუსიკოსი ზოგადი ცნებაა და სპეციალისტის გარკვეულ თვისებებს გულისხმობს, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ მას ყველა სახის სამუშაოს შესრულება შეუძლია. არ არის აუცილებელი, კარგი მუსიკოსი იყოს კარგი რედაქტორიც და ჰქონდეს კორექტორის მახვილი თვალი. ჩვენი სანოტო გამოცემები ხშირად სცოდავენ არაბეჭდვითი ტექსტით. ის, ვინც ხელს ჰკიდებს მუსიკალურ ნაწარმოებთა რედაქტირებას, როგორც ჩანს, ამ სამუშაოს თავისი ძირითადი საქმიანობის უფრო მეორად მნიშვნელობას ანიჭებს და თავს არ ალდებს მისი შესრულებისათვის. გულგრილი დამოკიდებულებიდან მოღის შეცდომებით სავსე ულაზათოდ გამოცემული ტექსტი.

მართალია. შეზღუდულია ჩვენი საგამომცემლო შესაძლებლობანი, მაგრამ პრინციპულად არც იმას ვიყენებთ, რაც გაგვაჩნია, ჩვენში წესად დამკვიდრდა განსაკუთრებით ცნობილი ავტორების ნაწარმოებთა განმეორებით გამოცემა. ერთმანეთს არ შეესაბამება ავტორისეული პონორარი, ნაწარმოებთა ტირაჟი და გასაღების ეფექტურობა. ავტორმა ხელახლა გამოცემული თავისი ქმნილება მთლიანადაც რომ შეიძინოს, მატერიალურად მაინც არ დაზარალდება, რადგან ალებული პონორარი ამ ხარჯს აღემატება. განმეორებით გამოცემას არ აპირობებს ნაწარმოებზე მოთხოვნილება. სამწუხაროდ, ახალ გამოცემაში არ სწორდება ის შეცდომები, რომლებიც წინა ტირაჟს ახლდა, რადგან ზოგიერთ ავტორს მოღუნებული აქვს სრულყოფისაკენ სწრაფვის ინსტინქტი, მუსიკოსი-რედაქტორი კი ოლიმპიურ სიმშვიდეს იჩენს მათ მიმართ. მოვიყვან სხვა მაგალითსაც. თბილისში მოღვაწეობს ხუთი „სრულმეტრაჟიანი“ ორკესტრი, რომლებშიც გაერთიანებულია 350—400 კვალიფიციური მუსიკოსი. ამათგან ნახევარზე მეტი განეკუთვნება სიმებიანთა ჯგუფს. ჩვენ არა გვყავს ამდენი კვალიფიციური მევიოლინე, ალტისტი, ჩელოზე დამკვრელი და კონტრაბასისტი. ასეთ პირობებში საკონკურსო ღონისძიებებზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, რადგან დაწუნებული ორკესტრანტი სამუშაოს უმალვე იპოვის, იმდენად დიდია მათზე მოთხოვნილება. უფრო მეტიც: ჩვენი ორკესტრანტების დიდი ნაწილი ერთდროულად მუშაობს სხვადასხვა ალგილზე, ამის მიზეზიც გასაგებია: ძალიან დაბალია ორკესტრანტე-

ბის შემოსავალი, მათი ხელფასი საგრძნობლად ჩამორჩება ცხოვრების დონეს. მაგრამ ის, ვინც ამ საკითხისადმი შემწყნარებლობას იჩენს, მხოლოდ ჰუმანური მოსაზრებებით როდი ხელმძღვანელობს: მუსიკოსებს შემთავსებლობა რომ აეკრძალოთ, მაშინვე დაიშლება ჩვენში კოლექტივების უდიდესი ნაწილი, რადგან მათში არსებითად ერთიდაიგივე პერსონაჟები მოღვაწეობენ.

ერთი სიტყვით, ჩვენში გაცილებით მეტი კოლექტივი მოქმედებს, ვიდრე ამის რეალური საშუალება არსებობს, რაც უხარისხობის წინაპირობაა. ამ ბოლო დროს თბილისში იმდენი მუსიკალური ღონისძიება ხორციელდება, რომ შეუძლებელია ყველაფერზე დასწრება. ამასთან იშვიათია ისეთი მოვლენა, რომელიც სამუშაო დღის შემდეგ ძალაგამოცლილ ადამიანს აიძულებს თბილ სავარძელსა და ტელევიზორს შეელიოს, რათა მოვიდეს ამ ღონისძიებაზე.

ამრიგად, მუსიკალური კოლექტივების სიჭარბე, ცარიელ დარბაზთან შეხამებული უხარისხობა კულტურისადმი არამეურნეობრივი დამოკიდებულების მაჩვენებელია. მთავარი კი ისაა, რომ ყოველივე ეს უარყოფით ზეგავლენას ახდენს ჩვენი საზოგადოების მხატვრულ-სულიერ ცხოვრებაზე. მუსიკალური ღონისძიება დღესასწაული უნდა იყოს და არა სასჯელი, რაზეც ადამიანს მიერეკებიან მუქარით, ძალით ვასაღებული აბონემენტებით, „საორგანიზაციო საშუალებებით“.

დროა ხარისხის პრობლემას სერიოზულად მოვეკიდოთ, უმჯობესია არსებული კოლექტივები გავაძლიეროთ, მათი მხატვრული დონე ავამაღლოთ. ვიდრე გაუთავებლად ვაარსოთ ახალ-ახალი კოლექტივები.

ჩვენს რესპუბლიკაში კატასტროფულად მატულობს კომპოზიტორების რიცხვი. როგორც ვთქვი, დღეს კომპოზიტორთა კავშირი უკვე ითვლის 150-მდე წევრს. თუ თბილისის კონსერვატორიამ კომპოზიტორთა მომზადება ჩვეული შეუპოვრობით გააგრძელა, მაშინ ათ წელიწადში გაორმაგდება მათი რიცხვი. მათთან ერთად კომპოზიტორთა კავშირის გარეთ საკმაოდ „ნაყოფიერად“ მოღვაწეობენ თვითმოქმედი კომპოზიტორებიც. უკლებლივ ყველას სურს შესრულება, დაბეჭდვა, გრამფირფიტაზე ნაწარმოებების ჩაწერა, და რაც საკვირველია, შესაფერისი გასამრჯელოს მიღება (ცხადია, ტერმინი „შესაფერისი“ საკმაოდ პირობითია, რადგან ხშირად იგი სხვადასხვანაირად ესმით კომპოზიტორს, მისი მუსიკის მსმენელებს და იმათ, ვინც შესაბამისი სახსრები უნდა გაიღოს).

საკვირველია ისიც, რომ თითოეული მიისწრაფვის თვითდამკვიდრებისა და პოპულარობისაკენ. რა თქმა უნდა, კომპოზიტორებს შორისაც არიან მორიდებულნი, ისეთებიც, რომლებსაც მაინცა და მაინც არა სჯერათ თავისი განსაკუთრებულობისა. მაგრამ არიან

საწინააღმდეგო ხასიათის კომპოზიტორებიც, თავისთავში ზედმეტად შეყვარებულნი და საკმაოდ აგრესიულნი, კარგად რომ ფლობენ თავისი ინტერესების დაცვის ხერხებს. ტალანტი და ცხოვრებისეული მოხერხება ხშირად ერთ პიროვნებაში არ თავსდება ხოლმე: ერთს ტალანტი ჩაესახლება, მეორეს მოხერხება, არ ვიტყოდი, რომ ყოველთვის ის იგებს, ვისაც ტალანტი ერგო.

დასამალი არც ის არის, რომ მხატვრული ქმნილების შეფასება უმეტესწილად დამოკიდებულია კომპოზიტორის საზოგადოებრივ მდგომარეობაზე, მის მოხერხებაზე. საკუთარი თავის რეკლამირებისა და პროპაგანდის ენარზე. ამ შემთხვევაში ჰეშმარიტების გზა ხშირად რთული სავალია. ვინ იცის, რამდენ სიყალბეს უზეიმია გამარჯვება და რამდენი უსამართლობა, იმედგაცრუება, სასოწარკვეთილება განეცდია ნამდვილ ღირებულებას.

ვიწროა ჩვენი ესიკის სოციალური ბაზა. ეს სიტუაცია სულ უფრო რთულდება. საქმე ისაა, რომ დღითიდღე იზრდება პოპულარული მუსიკის მოყვარულთა რაოდენობა, შესაბამისად ამასა. მცირდება სერიოზული მუსიკის თაყვანისმცემელთა რაცხვი. ეს მხოლოდ ჩვენი კულტურის სიტკივარი არ გახლავთ, ეს საყოველთაო მოვლენაა. ოღონდ. ჩვენგან განსხვავებით, სხვები ცდილობენ ამ ფაქტის, მისი გამომწვევი მიზეზების მეცნიერულ შესწავლას. ამ ტრაგიკული პარადოქსის საფუძველი ისაა. რომ იაფფასიანი თავშესაქცევი მუსიკა ბსმენელთა ფართო ფენებისათვის პრესტიჟულ ესთეტიკურ მოთხოვნილებად იქცა. ხელოვნების ფუნქცია ადამიანმა შეიძლება ისე შემოფარგლოს, რომ მისგან მხოლოდ სასიამოვნო გლიზიანებას ელოდოს.

დიახ, ჩვენში ფეხი მოიკიდა მუსიკალური ხელოვნებისადმი ჰედონისტურმა დამოკიდებულებამ, რომელმაც გაანელა სერიოზული მუსიკისადმი მისწრაფება და ინტერესი. ჰედონისტური მუსიკის ფსიქოლოგიური დასაყრდენია სიტკბოება, რომელიც სულ უფრო ფართო ნაკადად მოედინება და მარტო ესტრადით არ კმაყოფილდება. სიტკბო მოწონების პირობად იქცა და სერიოზული მუსიკაც ამ ახალ ფსიქოლოგიურ დაკვეთას გარკვეულ ანგარიშს უწევს. სულ უფრო მეტ შემწყნარებლობას ვიჩენთ მუსიკით ღატკბობის ტენდენციის მიმართ, რაც ზღუდავს ეროვნული მუსიკის იდეურ-შინაარსობრივ დიაპაზონს, აღარიბებს მის ფსიქოლოგიურ-ზნეობრივ საფუძველს. „ჰედონისტური პრინციპით“ არ ხელმძღვანელობდა არც ხალხური და არც კლასიკური მუსიკა, არც ჩვენი საუკუნის გამოჩენილ კომპოზიტორთა შემოქმედება, რომელსაც დიდი ესთეტიკური სიხარული მოაქვს და ადამიანს ცხოვრების სილამაზეს განაცდევინებს. მუსიკის „შემეცნებითი“ და „გასართობი“ ფუნქციების ერთმანეთისაგან ხელოვნურად

დაცილება ძალიან საჭირო იქნება. ისიც კი, რომ დიდი მასტერული ღირებულების მუსიკას ბევრად ადვილად გაითავისებული გასართობი მნიშვნელობაც ენიჭებოდა (ასეთია, მაგალითად, მოცარტის „ცაცის სერენადა"). ამჟამად ვგულისხმობ სულ სხვა ვითარებას, რომელშიც ამჟამად მატულობს გასართობი ინდუსტრიის სოციალურ-ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა. გასართობი კულტურის სპეციფიკურად ჰეტერონომური ორიენტაციები ახალ დროში იღებს განსაკუთრებით საშიშ ფორმას. ამ ორიენტაციებთან ბრძოლა სულ უფრო აუცილებელი, რადგან ისინი თანამედროვე მსმენელს საყოველთაოს, ყველგან მოწონებულს, ყველას მიერ აღიარებულს სადარბაზოდ ეკლერებით. მათ მხოლოდ ერთი რამ სურთ: აქციონ მსმენელი გასართობი ინდუსტრიის ბონბომარებლად.

შეუწყნარებელია, როდესაც მსმენელი თავს არიდებს საკონცერტო დარბაზს, სადაც სრულდება ბახი, მოცარტი და ბეთჰოვენი. წმინდა მუსიკალურ ღირებულებებთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით ეს ფაქტი უფრო შესაწუხებელია, ვიდრე ქართული მუსიკის კონცერტებზე მოუსვლელობა. მაგრამ ამ გულგრილი დამოკიდებულების შედეგი სხვადასხვაგვარია. თუ თბილისელი მსმენელი არ მოვა ბეთჰოვენის მუსიკის მოსასმენად, ამით დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებას არაფერი დააკლდება. სულ სხვა, როდესაც ახალი, ჯერ კიდევ ფესვგაუმდგარი კულტურა სცდება არასელსაყრელ კლიმატში (კლიმატის ქვეშ ვგულისხმობ საზოგადოების დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი). არ შემიძლია გულგრილად არ აღვნიშნო, როგ ჩვენი საზოგადოება გულგრილია ახალი ქართული მუსიკის მიმართ. ამას მოწმობს ცარიელი დარბაზებიც და მაღაზიის თაროებზე დასვენებული გაუსაღებელი ფირფიტები, რომლებზეც ალბედილია ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიები, კანტატები, ინსტრუმენტული კონცერტები, კამერული ნაწარმოებები. არც მუსიკასმიყვარულები არ სეტყვავენ რადიოსა და ტელევიზიის პროგრამებით — თანამედროვე ქართული მუსიკა მოვასმენინეთო. არც თეატრმცოდნეები და ცალკეული შემსრულებლები აწყდებიან ერთგულს თანამედროვე ქართული მუსიკის მიმართ. თუ სერიოზულად არ შევებრძოლეთ ამ ტენდენციებს, გაუარესდება ქართული კულტურის განათარეების პერსპექტივები. სოციალურად უძლური მუსიკა ჰგავს გამოფიტულ ნიადაგზე აღმოცენებულ მცენარეს, რომელსაც ვერცერი დაცაცს გაჭმობისაგან.

მხოლოდ დაინტერესებულ მსმენელს შეუძლია შეკმნას ხელსაყრელი პირობები მუსიკის განვითარებისათვის. მხოლოდ ასეთ მსმენელს ძალუძს გამოიყენოს მუსიკა პროფესიული ინოლაციიდან და გაუღვიძოს მას ინტერესი საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი, სახო-

გადოებრივად აქტიური თემატიკის ნაკლებობა, ან, ჭეშმარიტად თაეს არც თუ იდვილად გადასაწყვეტი პრობლემები, რომლებიც მოიცავენ მუსიკისა და დღეს ხელოვნების შესაძლებლობის საკითხს. მუსიკის უნარს — გაამახვილოს მსმენელის ყურადღება ასპექტებზე მნიშვნელოვან, მძაფრ, ბასოციაციურ ტრიგერად ხელოვნებით აღძრულ სოციალურ-ზნეობრივ მოვლენებზე. ყურადღებას გახსნილობას მუსიკალურ ღირებულებას, რომელიც ეშმაკურად ასახულია ხარისხია.

ხშირად ბსმენელი და ასაკობრივი ჯგუფისთვის კიდეც იმ დროს, როცა არც ერთი მხრივ ასპექტი მნიშვნელოვანი მუსიკალური მოვლენა არ რეპრეზენტაციული ყურადღების მიღმა. თეატრში მსმენელ ავლენილ ინტერესზე რიდი, თუნდ სასელოვან გასტროლიორთან ან სასიგნალოებო სიყვარულ ავტორებთან შეხვედრა ელოდა. ესწრებოდნენ სიმფონიურ კონცერტებსაც. ახლაც თითქოს დაახლოებით იგივე სურათი გვაქვს ოპერის გადმოწენებით ჰეშმარიტი მელომანები, რომელთა ასობერას მუსიკოსები ყოველთვის გრძნობენ. გარდა ამისა, გვყავს ჯონდაგნილი, მოაზროვნე ახალგაზრდობა, რომელსაც სელოვნებასთან გაჩნია ღრმა შინაარსი ინტერესი და როლის აოსრულის ნ ინ ნ ნ ნ

ოლის ლიბრეტოებიდან. საინტერესო რეჟისორული კონ-
ცეფცია. ოო გ[illegible]ული მუსიკალური ინტერპრეტაცია — აი, რა არის
ოპერის მთავარი. თუ ეს პირობები დარღვეულია, იგი თეატრში
არ [illegible]. იტალია თეატრმა სწორედ ასეთი მაყურებელი დაკარგა.
თუმცა ღ[illegible] მაყურებელიც. რომელიც „მაღალი ნოტების“ და
საგელო [illegible]ორების მოსასმენად მოდიოდა, რადგან თე-
ატრ[illegible] დრამატული დრამა ამ პირობასაც ვერ იცავდა. ჩვენი
თეატრალური [illegible]ს თაკი და თავი ის გახლავთ, რომ თვითდი-
ნებით [illegible]ულესი და უმნიშვნელოვანესი დაწესებულე-
ბის მართავა. ხერხ თვითდინებასაც არ დავჯერდით. კულტურის სამი-
ნისტროს ბევრკეთ [illegible]ა უაღრესად სუბიექტური გადაწყვეტილე-
ბები, რომლებიც ღ[illegible] შლიდნენ ამ უმნიშვნელოვანეს მუსი-
კალურ კერას, სულ [illegible] აქვეითებდნენ მისი პროდუქციის ხარისხს.
ეს სავალალო მდგომარეობა წარსულს ჩაბარდა. ამისათვის სა-
ქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს დასჭირდა სპეცი-
ალური დადგენილების გაძოტანა და ექსტრაორდინარული ზომების
მიღებაც. ამ დადგენილების [illegible]ში ძირფესვიანად გადახა-
ლისდა თეატრის სამხატერო ხელ[illegible]ნება, თეატრს სათავეში ჩა-
უდგა შესანიშნავი დირიჟორი, საოპერო ხელოვნების ბოროტნებელე
მცოდნე ჯ. კახიძე, მისი დიდი შემოქმედებითი აუტორიტეტი განაპი-
რობა მრავალმა ფაქტორმა: ჯერ კიდევ სრულიად ნორჩ ასაკში ჯან-
სულ კახიძემ მოიპოვა ყურადღება როგორც ქართული ხალხური
სიმღერების უბადლო შესრულებელმა. იგი დღესაც ამ ურთულესი
დარგის შესანიშნავი წარმომადგენელია. ჯ. კახიძე ჯერ კიდევ სტუდენ-
ტობის დროს(!) ხელმძღვანელობდა საქართველოს სახელმწიფო სა-
გუნდო კაპელას და [illegible]აც თავი გამოიჩინა, როგორც საგუნდო ჟანრის
შშ[illegible]ენიერმა სპეციალისტმა და ბოლოს, დაეუფლა სადირიჟორო ხე-
ლოვნებასაც. ღღეს იგი მიჩნეულია ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი საუკე-
თესო დირიჟორად. აღარას ვიტყვი იმაზე, რომ იგი წლების მანძილ-
ზე დიდი წარმატებით [illegible]და საოპერო თეატრებშიც — ჩვენშიაც
და საზღვარგარეთ. [illegible] რეპერტუარი დაიკროვა. როდესაც თეატრის
სათავეში [illegible] [illegible]ს მისგან საერთოდ ბევრს
ელოდნენ მოყვარულები [illegible] [illegible]ს მოლოდინი.

ჩვენ ვფიქრობთ შეიძლება ითქვას, რომ ჯ. კახიძემ არაჩვეულებრი-
ვად მცირე [illegible]ში მოახერხა საოპერო გემოვნების, ამ ჟანრის
პრინციპული [illegible] [illegible]ს ძალიან ორიგინალური „სალომეს“ დად-
მა, „სალომემ“, რომელიც საოპერო ხელოვნების ურთულეს ნიმუშ-
თა რიცხვს ეკუთვნის და რომლის ინტერპრეტაციის ტრადიციები
ჩვენს ქვეყანაში საერთოდ არ არსებობს (ამიტომაც არ მოიპოვება
ამ ოპერის რუსული თარგმანი); „სალომეში“, რომლის ორკესტრი

უაღრესად რთულია და გათვალისწინებულია სრულყოფილ ოსტატებზე. ახლა კი იგი დადგა ისეთ თეატრში, სადაც ეერდის ოპერების საორკესტრო აკომპანემენტიც კი გადაუჭრელ პრობლემას წარმოადგენდა. „სალომეს“ ამოცანა სხვა საინტერესო დადგმებიც. განსაკუთრებით აღვნიშნავდი მოცარტის „დონ-ჟუანს“, რომლის დადგმა ალბეჭდილია ცნობილი რეჟისორის მ. თუმანიშვილის ბრწყინვალე მიგნებით, სიღრმითა და არტისტიზმით...

აქ ბევრი შეიძლება იკითხოს იმ განახლებაზე, თეატრმა რომ განიცადა: ერთბაშად გამოელინება უნიჭიერესი ახალგაზრდობა, რომელსაც შესძლებია ნებისმიერი სიძნელის ამოცანების გადაჭრა, დღეს კი იგი ამყვანებს ისეთ საშემსრულებლო ოსტატობას, რომ ნებისმიერი თეატრი ისურვებდა მის ხილვას თავის სცენაზე.

შეიძლება დავასახელოთ სხვა მონაპოვრებიც. მაგრამ ნუ ავიჩქარებით! საქმე ისაა, რომ თეატრმა ჯერჯერობით ვერ მოიზიდა თბილისელი მაყურებელი, ვერ აღიდგა თეატრისა და მაყურებლის დამოკიდებულება, ვერ იქცა თეატრის დარბაზი. რა ხდება? რა უნდა იყოს ასეთი გულგრილობის მიზეზი? ნუთუ მას პატრიოტული ცნობისმოყვარეობაც აღარ ამოძრავებს? ისევ რატომ უნდა მივმართოთ საბაზონიმენტო სისტემას, რომელიც არ იძლევა მაყურებლის დასწრების გარანტიას, აბონემენტები ხომ უფრო თეატრის სალაროს სჭირდება. ასეთი ფინანსიური ოპერაციები გამართლებული არ იყოს მაშინაც, როცა თეატრი ფსკერისაკენ მიექანებოდა, ეს მით უფრო დაუშვებელია ახლა, როცა თეატრი აღმავლობას განიცდის.

ცხადია, ამ მოვლენასაც აქვს თავისი მიზეზები. მათ შორისაა ისეთი პროზაული მიზეზიც, როგორიცაა თეატრიდან შუადამისას სახლში დაბრუნება. ყველაზე მიზანია მანც ის, რომ წლების განმავლობაში ინგრეოდა რწმენა საოპერო თეატრისადმი, ამ რწმენის აღდგენა შეუძლებელია ერთი ხელის მოსმით. საოპერო თეატრის გარეშე თაობები გაიზარდა. მათ არ გაუგონიათ ოპერის „ინსტინქტი“. მსმენელთა თაობები სულ ეროთოვად კოლეტას ტანჯვებს უმსჯერდნენ და ამასობაში ვიოლეტაც შეიცულეს და მისი შემსრულებლებიც. წლებია საჭირო დარღვეული წონასწორობის აღსადგენად. ჩვენ დავასუსტეთ მაყურებელზე ზემოქმედების ისეთი მძლავრი საშუალებაც, როგორიცაა თეატრის მოღვაწეობის პროპაგანდა მასობრივი საშუალებებით. თეატრი ინგრეოდა, ვანუთები, ტელეხედვა და რადიო კი თავგამოდებით ლაპარაკობდნენ პოპულარებითი წარმატებების შესახებ. დღეს იგივე ავტორები სცენენ დაფდაფებს თეატრის წარმატებებზე. ერთი მიბრძანეთ, როგორ გაარჩიოს მკითხველმა, როღის ცდებოდნენ რეცენზენტები, უწინ თუ ახლა?

თეატრი ამოვარდა მუდმივი ყოფიდან, ვინაიდან იგი მაყუ-

რებელს აწვდიდა მხატვრულ ანაქრონიზმს. ასეთია ხვედრი სამუზეუმო ექსპონატებისა, თუკი ინტერპრეტაციას მათ შეფასებაში არ შეაქვს თავისი კორექტივი. „ღრე“ კი მეტისმეტად მცირე დროა იმისათვის, რომ რაიმე განსაცდიფრებელი ცვლილება მოხდეს. მაშასადამე, გულ-ხელი დავიკრიფოთ და ვეცადოთ, რას მოიტანს დრო? არა, ამგვარი პესიმიზმი მიუღებელია. ჩვენი ვალია ვითარება სწორად შევაფასოთ და მდგომარეობის გამოსასწორებლად ყოველ უბანზე — ყოფაშიც, პრესაშიც, ახალგაზრდობის აღზრდაშიც გავწიოთ შესაბამისი მუშაობა, მოვეხმაროთ თეატრს გააქტიურობასა და გათანამედროვეობაში.

ხშირად ლაპარაკობენ მუსიკალური გემოვნების განვითარებაზე, ესთეტიკურ აღზრდაზე. მაგრამ არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ აღმზრდელობითი ფუნქციები და მიზნები თანამედროვე ხელოვნებამ არ უნდა გადაულოცოს ტრადიციულს ან გარედან შემოტანილს. პირიქით, მან ეს თავის თავზე უნდა აიღოს. ისეთი ცნება, როგორიცაა კომპოზიტორის ალღო, აუდიტორიის გრძნობასაც უნდა შეიცავდეს. მხედველობაში ის მსმენელი კი არა მყავს, რომელიც მხოლოდ თავშესაქცევ ღირებულებებს ეძიებს, არამედ მოაზროვნე მსმენელი, რომელსაც ხელოვნებაში იზიდავს თვით ფორმის ხარისხი, მისი მოულოდნელობა თუ პარადოქსულობა, შინაარსეულით დატვირთვა, მწვავე სოციალურ-ეთიკური პრობლემატიკა.

მუსიკალური მშვენიერის ფარგლებს ქმნის გარკვეული ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც აპირობებს ღირებულების ცნებას, სამეტყველო ენის ლექსიკას, გარკვეული ფორმებისადმი ინტერესს. ზაქარია ფალიაშვილის შესახებ არაერთგზის უთქვამთ, რომ „აბესალომ და ეთერი“ მაღალი კლასის ქმნილებაა, რადგან იგი ეყრდნობა ღრმად ეროვნულ პლასტებს, ხოლო „დაისში“ მისი ენა უფრო კომპრომისულია და ეროვნული საწყისი ქალაქურშია განზავებული. პირადად ჩემთვის 50-იანი წლების „ფოლკლორული ნაკადი“ ნაკლებად ღირებულია შემოქმედებით-ინდივიდუალურის სიმკრთალის გამო, 60-იანი წლების იმ ქმნილებებთან შედარებით, სადაც ფოლკლორულობა დაძლეულია და ავტორთა ვინაობა უფრო მკვეთრად ჩანს. ეს უკვე განსხვავებული პოზიციაა, იგი ღირებულებათა სხვა იერარქიებს წარმოქმნის.

ცხადია, მუსიკა სინამდვილის ანარეკლია. ადამიანი ვერ გაეთიშება თავის თავს, ძალიანაც რომ მოინდომოს. თვით არქაულის დაცვა თანამედროვე ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებში შედის. შ. მშველიძეს თავის დროზე საყვედურობდნენ არქაული პლასტების სიჭარბეს. არადა, ეს მისი ინდივიდუალობის განუყოფელი თავისებურებაა, მისი ხელოვნების ყველაზე მიმზიდველი მხარეა და მაინც, სიმფო-

ნიურ პოემებში „ზეიადაური“ და „მინდია“, ოპერებში „ამბაჲი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“ ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორი გამოდიოდა როგორც თავისი ეპოქის ნამდვილი შვილი, თავისი დროის წარმოდგენებით მოაზროვნე. მის შემოქმედებაში ვეჟას, კონსტანტინე გამსახურდიას, შოთა რუსთველის გმირები განსახიერებას პოულობენ თანამედროვე სულისკვეთებით განმსჭვალულ სახეებში, მათში იგრძნობა სილამაზის ის ხედვა, ეთიკური კატეგორიების ისეთი გაგება, რაც ახასიათებს თვით კომპოზიტორს, ე. ი. ჩვენს თანამედროვეს. ამ გაგებაში არქაული ისე შემოდის, როგორც ფესვი მცენარის ცნებაში.

როდესაც მაღალხარისხოვანი მუსიკის განარტება მსურს, პირველ რიგში, აღვნიშნავ, რომ მას გააჩნია განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენების ასახვის უნარი. ცხოვრებაში თავმოყრილია ბევრი რამ: ზედაპირულიც და სიღრმისეულიც, ხილულიც და უხილავიც, მწვავეც და შედარებით ნეიტრალურიც. მაღალი ხარისხის ხელოვნება ყველაზე მნიშვნელოვანია, ყველაზე აქტუალურია. სიღრმისეულის წარმოჩენაა. თუ მუსიკა მიმართავს გალაკტიონს ან ბარათაშვილის პოეზიას, კონსტანტინე გამსახურდიას ან სხვა რომელიმე დიდი მოაზროვნის ქმნილებას, ეს ჯერ კიდევ ვერ უზრუნველყოფს მის ხარისხს, თუნდაც ერთი შეხედვით ყველაფერი რიგზე იყოს! მელოდია მელოდიას ჰგავდეს და სასიამოვნოდ იმღერებოდეს, ფორმა ძალდაუტანებლად აღიქმებოდეს და ბგერა ქმნიდეს დამატებითი კოლორირების ეფექტებს. თვით ყველაზე სამაგალითო ილუსტრაციის შემთხვევაშიც პოეტურ ქმნილებას იგი ვერას დაუმატებს, თუკი არ მისცემს მას თავისებურ ინტერპრეტაციას. თუკი მასზე დაყრდნობით არ შექმნის თავის სამყაროს, რომელსაც ექნება თავისი ფილოსოფია. თავისი მხატვრული ავტონომია. მანამ ვერ ვირწმუნებ „გველისმჭამელის“ მუსიკალურ არსებობას. სანამ ბგერადში არ ამიტყვიელდება ის ბუნება, მინდიასათვის რომ იქცა სოციალური არსებობის ალტერნატივად. მავრამ ასეთ წარმოსახვას, ალბათ, ეაგნერის მასშტაბის ხელოვანი სჭირდება. პოეზია საფუძველი უნდა გახდეს ახალი მხატვრული რეალობის შესაქმნელად. ამიტომაც, ერთი მხრივ, სიტყვა თითქოს მუსიკას უადვილებს ამოცანას, გარკვეულობას ანიჭებს მას. მეორე მხრივ კი, ეს საშიში მოკავშირეა, რომელიც ახალი განხომილების წარმოსახვას, ახალ სიღრმეებში ჩახედვას მოიხოვს. შექმენით ასეთი მუსიკა და მსმენელიც არ დაგაკლდებათ.

მხოლოდ ის მუსიკაა მაღალხარისხოვანი, რომელიც მნიშვნელოვან პრობლემებს ეხმაურება და მათ აღსაბეჭდად პოულობს კიდეც შესაბამის ფორმებს. ამ შემთხვევაში მუსიკა უშიშრად უნდა აფართოებდეს თავის იდეურ თვალსაწიერს, გამომსახველობით ხერხთა სფეროს,

ითვალისწინებდეს კონკრეტულ აუდიტორიას, მის მოთხოვნებს და შესაძლებლობებს. დრო სხვადასხვა მოთხოვნებს აყენებს ეროვნული მუსიკის წინაშე და სხვადასხვა შედეგს იღებს. თუ ჩვენ ქართული მუსიკისაგან „საგმირო საქმეებს“ ველით, უნდა გავზარდოთ კიდეც მისდამი მომთხოვნელობა და მას ახალ ხარისხში გადაზრდაც მოვთხოვოთ. კარგად ვიცი, რომ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში გაერთიანებულ ასზე მეტ კომპოზიტორს ამ პრეტენზიებს ვერ წავუყენებთ. მაგრამ გვყავს ისეთი კომპოზიტორებიც, რომლებსაც ძალუძთ ამ მისიის შესრულება და რომლებმაც საქმით დაამტკიცეს თავისი შესაძლებლობანი.

* * *

ჩვენი მუსიკალური ცხოვრება მდიდარია სხვადასხვა ხასიათისა და ბუნებრივობის მოვლენებით, რომლებიც კულტურის ამა თუ იმ საფეხურზე ხორციელდება. მავალითად, ყოფაში იჭრება ახალი მასალა, კომპოზიტორები მზარდი რაოდენობით ქმნიან ნაწარმოებებს, მათი გარკვეული ნაწილი ესტრადაზე მკვიდრდება, ზეგავლენას ახდენს თანამედროვე მუსიკალური ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე, ფართოვდება მუსიკალურ დაწესებულებათა ქსელი, გარკვეულ ცვლილებას განიცდის განათლების სისტემა, იცვლება ჩვენი მსმენელიც, რომელიც საზოგადოების ისეთი ჯგუფებიდანაც მოდის, უწინ რომ პროფესიულ მუსიკასთან არ იყო დაკავშირებული. ყველა ამ ფაქტის აღნიშვნა კიდევ ერთხელ იმისათვის მომხდა, რათა თქვენი ყურადღება გამემახვილებინა ერთ საგულისხმო ვითარებაზე: მოვლენების მომრავლებასა და მათი შინაარსის ცვალებადობასთან ერთად, ცხადია, იცვლება თვით მუსიკალური ცხოვრება, რომელშიც ახალი წესები და კანონზომიერებები მკვიდრდება, რომელთა მიღმა ახალი მიზანშეწონილობა, ახალი აუცილებლობა იგრძნობა. საინტერესოა, რომ სწორედ თვით განახლების ფაქტი უმტკივნეულოდ ხორციელდება, მაშინ, როდესაც ვერ ვეგუებით მის გამომწვევ კანონზომიერებას, გვიჭირს ძველი ჩვევების უკუგდება. ასეთი კონსერვატიზმისაგან, უპირველეს ყოვლისა, თვით კულტურა ზარალდება, ჩვენში იზრდება მუსიკისადმი ინტერესი, რაშიც კულტურული თვალსაწიერის გაფართოებისკენ სწრაფვაც ვლინდება და ახალი მიზანშეწონილობაც. ადამიანმა კარგად იცის, რომ მას ასუსტებს თვალსაწიერის უქონლობა, რის გამოც იგი მთელი სისავსით ვერ განიცდის ცივილიზაციის ნაყოფს. კულტურა და, კერძოდ, მუსიკა, პირველი მოთხოვნილების საგნად იქცა. მაგრამ ჯერ კიდევ გვიჭირს ამ ახალი მიზანშეწონილობის შესაბამისად მუშაობის გადახალისება. მუსიკალური დაწესებუ-

ლებები ინერტულად ეხმაურებიან ახალ მოთხოვნილებებს, კლუბები და თვითსოქმედი წრეები ვერ ითვალისწინებენ „მუსიკალური მოთხოვნების დინამიკას“, ვერც ფილარმონია და ვერც რადიო-ტელეხედა ვერ იჩენს ახალ ისმენელზე ორიენტირებულ ზრუნვას. [illegible] ვერ ახლ-ებურებს თავის ორიენტაციას საზოგადოებაში. ჩვენში, იქნ არი-ანად ცალკეულ ადგილობრივ ფენომენად დარჩა ფენების მიერ ფესტივალების ორგანიზება.

ამ ვითარებაში ერთი-ათ ყველა [illegible] მუსიკალური ფესტივალის ორგანიზება. საქმეში ჩაუჯდა ადამიანს ასეთი გაბედულება შეიძლება ცინიკურ პრაგმატიზმად მოეჩვენოს და იკითხოს: განა მართლაწინააღმდეგობა არ არის ფესტივალის და მუსიკალების რაოდენობრივი ზრდა, მუსიკალური კრიზისის პირობებში? ამ კითხვაზე ვერ გავცემთ ერთმნიშვნელოვან პასუხს. ვთვლით, ჯანსაღ ტენდენციად საქმეს ცოტა შორიდან უნდა მოვუაროთ. საქმე ისაა, რომ ახალი მიზანშეწონილობა მოითხოვს გავფართოოთ მუსიკალური კულტურის ზემოქმედების არე. ამიტომ, ცხადია, საზოგადოების ესთეტიკური და ეთიკური აღზრდისათვის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური კადრების სიმრავლეს, მუსიკალური ნაწარმოების სიმძლავრეს, მაგრამ ამ ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლია მხოლოდ კვალიფიციურ კადრებს, გამოსულ მუსიკალურ პოლიტიკას, ინტენსიურად მოქმედ დაწესებულებებს.

ჩვენ გაცილებით მეტი მუსიკოსი გვა[illegible] ვიდრე გვესაჭიროება. ეს ფაქტია. ისიც ფაქტია, რომ ბევრ[illegible] ვერ ახერხებს მომრავალებულ კოლექტივებს. ყველაფერთან ერთად, ჩვენ არც ძმენელი ყავთ და არც არსებობის პირობები გაუმართავს. ბევრი ორკესტრი უჭდება სახელმწიფოს თითოეული მოკვნის წინაშე. მოთავსებულნი კოლექტივებს (მათ შორის სიმფონიური ორკესტრებს) ვერ ვკომპლექტებთ არა მარტო მაღალკვალიფიციური მუსიკოსებით, [illegible] თით მხატვრული ხელმძღვანელებითაც. ამიტომ თანამედროვე ვერაკალტო ცხოვრებაში განსაკუთრებული სიფრთხილე მოითხოვება კოლექტივების ორგანიზატორთა მომზადების პრობლემასთან დაკავშირებით. ვფიქრობ, რომ არავინ არ ზრუნავს ამ [illegible] ხალხის დაწესებულებების ორგანიზატორებად გადაკეთებაზე. ასევე, [illegible] ციას თავის პირდაპირ შემოქმედებით [illegible] ვიტყვი, რომ არავინ ზრუნავს მათ მომ[illegible]. ხელმძღვანელი პოსტებით ინტერესდებიან თავის. ჩვენ ვიცნობთ ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოებულ ხელმძღვანელებსაც, რომლებიც კულტურის სასიკეთო [illegible] მაგრამ მათი რიცხვი ძალიან [illegible] მათგანი

აღტაცებაში მოვიდეს. კულტურის სფეროში საქმეში თავდადება, ინერცია და პირადი შეხედულებაა საფუძველს.

ასეთ მდგომარეობას ეურიდებით მხოლოდ იმიტომ, რომ თვით ჩვენ ყველაზე ნაკლებად საორგანიზაციო მუშაობის მნიშვნელობას, არ ვცდილობთ მისი სწორად შეფასებას. სწორედ მუშაობის ნაკლებობა წესებისა და ნორმების წინააღმდეგ მიმართული თავისებური ანარქიზმი. ასეთი მიდრეკილება ხშირად შემოქმედებაში, წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელოვანი ვერ შეძლებს ვერაფერს ახალს. მაგრამ დაწესებულების საქმიანობაში, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ანარქია მიუტევებელია, საზარალო. მუსიკა დღეს — მძლავრი ინდუსტრიაა, დატვირთული მსხვილი წარმოებებით, მრავალათასიანი კადრებით, მრავალფეროვანი ინტერესებით. მუსიკალური ცხოვრების კოორდინაცია — ახალი მიზანშეწონილობაა, მუსიკალური ცხოვრების ახალი კანონზომიერებაა, რომელიც კულტურის განვითარებაზე უმნიშვნელოვანეს ზეგავლენას ახდენს. შემოქმედებითი მუშაობის ნაყოფიერება დიდად არის დამოკიდებული ორგანიზაციული მუშაობის სარისხზე. სხვადასხვა დაწესებულების საქმიანობაზე. ჩვენში კი ხელმძღვანელ პოსტებზე მყოფი მრავალი მოღვაწე კმაყოფილდება მრჩეველის როლით. ამ დალოცვილს თითქოს ყველაფერი კარგად ესმის, დაწესებულებას კი ვერაფერს შველის, როგორც ორგანიზატორი უმწეოა, არ გააჩნია საორგანიზაციო მუშაობის ჩვევები. ხშირად ამა თუ იმ დაწესებულებაში ჩატარებულ ადმინისტრატიულ გადაადგილებებს არ მოჰყვება მნიშვნელოვანი ცვლილებები. ეს სდება მაშინ, როცა არ ისპობა ავბედითი სიტუაციის გამომწვევი მიზეზები, როცა საქმის სათავეში მყოფნი არ ფლობენ შესაბამის საორგანიზაციო ჩვევებს. მრავალმა მუსიკალურმა დაწესებულებამ კარგად იცის ასეთი რეფორმებისა და კადრების გადაადგილების გემო. მოსალოდნელი შედეგი ნათელია ხოლმე ამა თუ იმ მოღვაწის დანიშვნის მომენტშიც. ყველაფერი ეს სდება იმიტომ, რომ ჩვენ ბოლომდე ვერ ვითვალისწინებთ ორგანიზაციული მუშაობის მნიშვნელობას. არანაირ შემოქმედებით ავტორიტეტს არ ძალუძს ორგანიზაციული ჩვევების კომპენსაცია.

განა ასე არ მოხდა საოპერო თეატრშიც? დირექტორების ცვლას არავითარი შედეგი არ მოჰქონდა. თეატრი გასახდელიდან კი არ იწყება, როგორც ეს ქანაოსწრებულად ბრძანა სტანისლავსკიმ, არამედ გაცილებით უფრო შორიდან: სახოგადოების დაინტერესებიდან და იმ ხელმძღვანელობიდან, რომელსაც თეატრს უწევს კულტურის სამინისტრო, შესაბამისი კადრების მომზადებიდან, საერთო მუსიკალური პოლიტიკის ხასიათიდან.

ისე [illegible] თანამედროვე მუსიკალური [illegible] ბოლოში, არამედ მუსიკალური ცხოვრების [illegible] თვალსაზრისითაც. კულტურის [illegible] სტრუქტურაში [illegible] სტრუქტურას, მაგრამ ექვემდებარებიან სხვადასხვა [illegible] (ესენი კულტურის სამინისტროს ეკუთვნის, ზოგი — პროფესიონალთა [illegible] კომიტეტს, ზოგიც — მასკავშირების [illegible] საზოგადოებას, განათლების სამინისტროს [illegible] და სხვ.). ასეთ შემთხვევაში იტყვიან, მარჯვენა ხელმა [illegible], რას მოიმოქმედებს მარცხენა. ეს ჩვენ ხშირად გვაწუხებს. ისინი [illegible] ერთ საქმეს ემსახურებიან, მაგრამ [illegible] ერთმანეთისაგან საკმაოდ იზოლირებულ „სფეროებში", რომელიც თითო ეგოისტური მიზნებით და ინტერესებით ხელმძღვანელობენ [illegible] ამას იოლად [illegible], რომ ხელი მოეწეროთ. ასეთ დროს „ავიწყდებათ" ხოლმე, რომ, [illegible], „ადგილების" საარსებო საშუალებას ხელიდან [illegible]. მაგალითად, ხალხური სიმღერის კარგ ოსტატს საოპერო ხელოვნებასთან [illegible] ალმოაჩნდა, იცოდეთ, თავები [illegible], სანამ თვე იყო ხელმძღვანელი კარგი ეოკალისტად, შესანიშნავ [illegible] გადაიქცა ოპერის სცენაზე მისი გამოსვლა [illegible] არ ჰქონდა [illegible] უფლება აქვს. იგი (წესის [illegible]) ან ისე შეიყვარებენ ხელოვანელობს და არა კულტურის [illegible] საქმეს.

კულტურის [illegible] ხელმძღვანელობს ერთ ორგანოში კოორდინაცია: [illegible] ცხოვრების [illegible], კადრების მომზადება და [illegible] [illegible] ნიჭიერებით, თავი ვერ დავაღწიეთ [illegible] და მათ ჩატარებას ისეთ მასშტაბები, რაც [illegible] ხელმძღვანელობას [illegible]. ჩვენს მაყურებელს და ძის მთელ [illegible] ეროვნულად დახვეწილი სოციალოგიური გამოკვლევები კი [illegible]. არამედ პრადი, ნაუცბათევი შთაბეჭდილებები. ამიტომ ვერ [illegible], სად, ვის, რა და როგორ მივაწოდოთ. [illegible] [illegible] [illegible], რომ ჩვენ გვაკლია [illegible] გონიერების უნარი. ჩვენს რეზერვებს ჰარბად [illegible] იქ, სადაც [illegible] ვერ გამოიღებს ვერავითარ ნაყოფს, იქ კი, სადაც [illegible] საჭიროების გაღება, უოლად გაუმართლებელ მობეზრებას [illegible]. ამას წინათ რესთავში ამოქმედდა ახალი კოლექტივი — [illegible] ორკესტრი. მას არ გააჩნია არც მატერიალური [illegible] (რომელიც არ ცხოვრობს კვალიფიციური მუსიკოსების საკმარისი [illegible] და არც მორალური გამართლება. საქმე ისაა, რომ თვით [illegible] ასეთ კოლექტივს არ ეყოლება მსმენელი. კამერული მუსიკა [illegible] რესთაველთა ინტეროესს დააკმაყოფი-

ლებს სეზონის მანძილზე თბილისიდან 2—3 საკონცერტო პროგრამით ჩამოსული ნებისმიერი კოლექტივი. ამავე დროს, შესანიშნავი ვოკალური ანსამბლი „ფაზისი“, ქართული ხალხური საერო და სასულიერო მუსიკის ეს მნიშვნელოვანი პროპაგანდისტი, წლების მანძილზე (თითქმის ათი წელი) არსებობს ყოველგვარი მატერიალური დახმარების გარეშე, მიუხედავად იმისა, რომ „ფაზისი“ ძალიან სერიოზული პროფესიულ დონეზე ანხორციელებს თავის კულტურეგერულ მისიას. რაშაი საქმე? ორივე შემთხვევაში გვარწმუნებენ, რომ პასუხისმგებელი არაკონაა ასეთ ანომალურ მდგომარეობაზე.

ლამისაა მადლიერების გრძნობამ დაგვადნოს, როდესაც ვიგებთ, რომ ამა თუ იმ მოღვაწემ დიდი მარიფათი გამოიჩინა და დაწესებულებას ისეთი რამ შესძინა, რაც მას შეიძლება ჯერჯეროპით არც სჭირდებოდეს. მაგალითად, აპარატურა, დამატებითი საშტატო ერთეულები, ინსტრუმენტები და სხვ. სხვები, ვისაც ეს სჭირდება, სახამშრალები სხედან, ხოლო ის, ვისაც შეხაძენი ერგო, ვერაფერში ვერ იყენებს მას, რადგან ნაშოვნი ნადაელი საქმეში ვერ ჩართო. რატომ ვურიგდებით ასეთ შემთხვევებს? ასეთი უახრო ინიციატივა არღვევს რიგს, კანონსა და სამართლიანობას, ეთიკურ ნორმებს და საზოგადოების ინტერესების ხარჯზე ხორციელდება. დაწესებულების სათავეში შეიძლება მოექცეს ისეთი აღამიანი, რომელიც ყველაფერს თავისაკენ ეზიდება, მაგრამ სად არიან ისინი, ვინც შეაჩერებდა ასეთ „მოღვაწეს“ და ეტყოდა: თავი დაანებე ჯუნგლების წესით ცხოვრებას. ჩვენში სახელმწიფო ინტერესებს უნდა იცავდეს ნებისმიერი დაწესებულება, კეთილი ინებე და ამ წესს შეეგუე. არავინ მოგცემს უფლებას მოიპოვო უპირატესობა უკანონო გზით! თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სრულიად გაუმართლებლად, მხოლოდ და მხოლოდ კათედრის ხელმძღვანელის უარბი ენერგიის გამო, წლიდან წლამდე იზრდება ერთი სამეცნიერო ჯგუფი. ყველას უკვირს, თუ როგორ ახერხებს კათედრის გამგე ამდენი საშტატო ერთეულის „შოვნას“. თანამშრომლების ოდენობით (და არა ჩატარებული მუშაობის ხარისხით) ეს კათედრა უკვე მთელ ინსტიტუტს უდრის. ბოლო არ უჩანს თვითნებობას, რასაც ზარალი მოაქვს, უკანონობაზე კი არავინ აგებს პასუხს. ზოგნი ჩუმდებიან იმიტომ, რომ ვინმე არ გადაიმტეროონ, ზოგნი ვერ სძლევენ გულგრილობის სენს, ზოგნიც — რაღაც სხვა მიზეზების გამო.

მუსიკალური პოლიტიკა ჩვენ უნდა დავაფუძნოთ მეცნიერულად დასაბუთებულ სტრატეგიაზე. აქედანვე უნდა გავითვალისწინოთ შორეული მომავლის პერსპექტივა, რათა შეიარაღებულნი შევხვდეთ ყველაზე კრიზისულ სიტუაციას. 80-იან წლებში ახალგაზრდა დირიჟორთა კვალიფიციური კადრები რომ არ გვეყოლებოდა, ამის ნიშნები

უკვე 70-იანი წლების დამდეგიდან ჩანდა. განა რამე ვიღონეთ ამ მოსალოდნელი სავალალო სიტუაციის თავიდან ასაცდენად, დირიჟორთა მოსამზადებლად? განა კეშმარიტად ღირსეულები გავამგზავრეთ საზღვარგარეთ სტაჟირორებად? მაშ, საიდან უნდა მოვიდეს საიმედო ცვლა? არასახარბიელო მდგომარეობა გვაქვს საკომპოზიტორო დარგშიც. ბოლო 10—15 წლის მანძილზე თბილისის კონსერვატორიამ გააუარესა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა მომზადება. ამაში არ ვადანაშაულებ მხოლოდ კონსერვატორიის მაშინდელ რექტორს, რომელიც ბრწყინვალე მუსიკოსია და მშვენიერად ხედავდა კათედრის მუშაობის სავალალო ნაყოფს. როგორც მრავალგზის აღვნიშნე, თაობა, რომელიც შემოქმედებით ასპარეზზე მოგვეელინა 70—80-იან წლებში, ჯერჯერობით არაფერს ქმნის საყურადღებოს. მან კომპოზიტორთა წინა თაობებისაგან განსხვავებით ვერ გამოავლინა „განსაკუთრებული თვისებები", ვერ მოიპოვა წარმატება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ახალგაზრდებს ვერ დაეწამებ ნიჭის ნაკლებობას და პროფესიულ მოუმზადებლობას. როგორც ჩანს, საქმე ეხება სტილურ ორიენტაციებს, იმ გამოცდილებასაც, რომელიც დაგროვილია წინა თაობის მიერ. წინსვლა დამოკიდებულია ამ გამოცდილებაზე, მასთან დიალოგსა და პოლემიკაზე, მის განვითარებასა და დაძლევაზე. ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში არ იგრძნობა ყოველივე ეს. როგორც ჩანს, წლების მანძილზე უყურადღებოდ ვეკიდებოდით მათი აღზრდის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს, ვერ მოვიხადეთ ვალი მოზარდი თაობის წინაშე. აი, ამას ვეძახი კულტურის სტრატეგიის უქონლობასა და უპასუხისმგებლობას. მართვის სტრატეგია უნდა ემყარებოდეს ობიექტურად არსებული რეალობის ცოდნას. მატერიალური სახსრების გამოყენებისა და კადრების ორგანიზების უნარს. ჩვენ კი ამა თუ იმ პრობლემის გადასაწყვეტად, ორგანიზაციული მოუწესრიგებლობის გამო, უქმად გვეკარგება უამრავი დრო. საკონცერტო დარბაზის სიცარიელე დიდი მატერიალური ზარალია. ამიტომ წინდაწინ უნდა ვიცოდეთ, დარბაზი გაივსება თუ არა. წინდაწინ ამის ცოდნა სიტუაციის მეცნიერულ-სტატისტიკურ გათვალისწინებას შეუძლია. ამ პრობლემების გადაწყვეტა არ ძალუძს მხოლოდ ალღოსა და გემოვნებას. რეპერტუარის შევსება არ უნდა იყოს დამოკიდებული გასტროლებზე ჩამოსული არტისტების ნება-სურვილზე, თუნდაც იმიტომ, რომ შესაძლოა საეჭვო იყოს მათი გემოვნება. შესაძლოა, მათ სუბიექტური მოსაზრებებიც ამოძრავებდეთ. მრავალრიცხოვან სამხატვრო საბჭოებს ნუ დავამსგავსებთ მკვდარი სულების საკრებულოს! მუსიკალურ გამომცემლობას სპეციალისტებისაგან შემდგარი საბჭო უნდა განაგებდეს. საოპერო სტუდია არ უნდა წარმოადგენდეს მხოლოდ კონსერვატორიის შინაგან საქმეს. უნდა უზრუნველვყოთ კონსერვატორიასთან

არსებული და ყველა სხვა კოლექტივის ინტენსიური მუშაობა. საზოგადოება უნდა ეცნობოდეს კონსერვატორიის პედაგოგთა სამეცნიერო მოღვაწეობას. ჩვენ უნდა დავრწმუნდეთ, რომ მათი შრომები ფორმალური კი არაა, არამედ შეიცავს გარკვეულ მხატვრულსა და სამეცნიერო ღირებულებას, იქნებ ამ გზით მაინც გავიგოთ, თუ როგორ პოულობენ ისინი დროს პედაგოგიურ-სამეცნიერო დატვირთვისა და კერძო პრაქტიკის შეთავსებისათვის. ყველა ამ პრობლემის მოგვარება ევალება მუსიკალურ პოლიტიკას. რომელიც უნდა ვაწარმოოთ ეროვნული კულტურის ინტერესების შესაბამისად.

მუსიკალური ცხოვრების მესვეურებს პასუხი უნდა მოეკითხოთ ყველაფერზე, რასაც ისინი აკეთებენ ან არ აკეთებენ. პასიურობა. საქმისადმი გულგრილი დამოკიდებულება გავრცელებული სენია. რადიკალური ზომების მიღებას, საჭირო ღონისძიებების განხორციელებას ხშირად თავს არიდებენ იმიტომ, რომ მყუდროება არ დაირღვეთ თავსატეხი და ნერბევებამშლელი საქმეებით. მაგრამ ამით ხომ საზოგადოების საქმე ზარალდება! მიუტევებელია ამგვარი უპასუხისმგებლობა, რაზედაც ყველა სდუმს. ალბათ იმიტომ, რომ გვეშინია ვინმემ რამე არ წამოგვძახოს. აი, ამაშია ჩვენი უბედურება. თითოეული ჩვენთაგანი ცდილობს კრიტიკა ჩაასშოს და არ მოისმინოს სიმართლე.

თავის დროზე დაარსდა ცეკვისა და სიმღერის სახელმწიფო ანსამბლები. ამან სხვადასხვა რესპუბლიკაში კეთილი ნაყოფი გამოიღო — ანსამბლებმა ხელი შეუწყვეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშების შეგროვებას, ნაირნაირი ვარიანტების გამომზეურებასა და პროპაგანდას. ამჟამადაც დიდია მათი ადგილი კულტურულ ცხოვრებაში: ანსამბლებში ბევრი გამოჩენილი ხელოვანი — სიმღერის ოსტატი და ქორეოგრაფი მოღვაწეობს, მაგრამ აქაც იჩინა თავი ჩრდილოვანმა მხარეებმა. ხალხური ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლები ფილარმონიულ სისტემაში მოღვაწეობენ. მსატვრულ ფუნქციებთან ერთად მათ კომერციული ვალდებულებებიც აკისრიათ, ესტრადის კანონებს ემორჩილებიან, უნდა გააოცონ მაყურებელი და მსმენელი ვირტუოზულობით, ბრწყინვალებით, თვალისმომჭრელი თეატრალური სანახაობით. ამისთვის ანსამბლების ხელმძღვანელები ყველაფერს აკეთებენ, იყენებენ ბევრ ისეთ ატრიბუტს, რასაც ეერ იპოვით ხალხური შემოქმედების წიაღში.

ეს განსაკუთრებით ითქმის საცეკვაო ანსამბლებზე, სადაც უხვად გამოიყენება აკრობატიკა და პლასტიკური არტისტიზმის სხვა სახეობები. დადგმის გეომეტრიაც პასუხობს საყოველთაო სტანდარტს. როგორც ჩანს, ამ ანსამბლებში მოქმედებს ერთი საერთო კანონზომიერება. როგორ უნდა დავიცვათ ჩვენი ეთნოგრაფია, ცეკვა და სიმღერა უცხო მინარევებისაგან? იქნებ ის, რაც დიდ შენაძენად მიგვაჩნია, მომავალში სულ სხვა შეფასებას მიიღებს და ამ შეხვედრაში

როგორღა გაიგონ ჩვენმა შთამომავლებმა, ესა თუ ის ნიმუში როგორ ულერდა და როგორ იცეკვებოდა? როგორც ჩანს, შესაბამისი ფორმების კულტივირებაცაა საჭირო, ნატურალუროის დაცვაც ჩვენივე სახრუნავი უნდა იყოს. წინააღმდეგ შეძთხვევაში მნიშვნელოვანი ეროვნული საქმე დაზარალდება. როდესაც მე ვლაპარაკობ კულტურის მართვის სტრატეგიაზე, ვგულისხმობ, რომ მხოლოდ მას შეუძლია ყველა მნიშვნელოვანი პრობლემების გათვალისწინება და გადაჭრა.

კიდევ ერთი საკითხი: არსებობს წარჩინების მრავალი ფორმა, რითაც აღინიშნება არა მარტო ნაწარმოების წარმატება და ღირსება, არამედ ხელოვანის გამორჩეულობა. რევაზ ლაღიძე რომ სახალხო არტისტი იყო, ამაში ეჭვი არავის ეპარებოდა, რადგან მან მართლაც მოიპოვა საერთო-სახალხო აღიარება. ერმა გულში ჩაიკრა მისი შემოქმედება, როგორც თავისი ესთეტიკური მრწამსის სრულყოფილი გამოხატულება. მაგრამ დღეს ამ წოდებას ატარებს ზოგი ისეთი კომპოზიტორიც, რომლის შემოქმედებას არ იცნობს ხალხი, სპეციალისტებიც კი მას დიდ ღირებულებად არ მიიჩნევენ. ეს წოდებისა გაუფასურებაა, მისი მინიჭებისას გამომჟღავნებული სუბიექტივიზმის გამოვლენაა. ახლა ავიღოთ ისეთი შემთხვევა, როცა ხელოვანი იმსახურებს ყველა რეგალიას, იგი ნიჭიერი და ქმედითია (ჩვენდა საბედნეროდ ქართული მუსიკა ძლიერია სწორედ ასეთი კომპოზიტორებით), საქმიანიცაა, თავისი აზრის დასაბუთებაც შეუძლია. თვით ასეთ შემთხვევაშიც კი მუსიკალური დაწესებულება უნდა იცავდეს კონსტიტუციურ პირობებს, დადგენილ წესებსა და ნორმებს, ყოველივე ეს საჭიროა დაწესებულების ნორმალური საქმიანობისათვის, მისი პრესტიჟისა და თანამშრომელთა რწმენისათვის, ხოლო ხელოვანთა წუთიერი ეიფორიების, სუბიექტური აზრისა და ფანტაზიის უეცარი გაბრწყინება მაშინაა ვარგისი, როდესაც ეს შეესაბამება საერთო გეზს. საერთო ინტერესებს და დაწესებულების მუშაობის სტილისა და კანონის ფარგლებში ხორციელდება. ამაზე იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ შემოქმედებით კავშირში ხშირად ანგარიშს უწევენ ცალკეული პირების აზრს რეალური ღირსების გამო კი არა, არამედ თვით ამ პირის რეგალიების ზეგავლენით. არ უნდა გვაშინებდეს მცდარი, უმართებულო მოსაზრების უარყოფა, ვისაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი.

ჩვენ რომ ამ „ზნეობრივი“ მინიმუმით ვხელმძღვანელობდეთ, მაშინ მუსიკალური დაწესებულებების მართვაში წუნი საგრძნობლად შემცირდებოდა. რა თქმა უნდა, წარჩინებული მუსიკოსი პატივისცემის ღირსია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა თავის ძალაუფლებას ბოროტად არ იყენებს, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ ხდება. ბევრ „წარჩინებულს“ თავისი საკუთარი „ამალა“ ჰყავს. დღეს ყველამ გაუგო

გვსწო პიოად ურთიერთობებს. წარმატების დასაჩქარებლად ადამიანები ხშირად არ კძაყოფილდებიან მოვლენების ბუნებრივი მსვლელობით, საქმეში რთაცენ თავის „კავშირებს“, პატრონობას უწევენ ბედისმაძიებლებს და მადლიერების ნაყოფსაც იმკიან. სწორედ ამიტომ ვაწყდებით ხოლმე ასეთ სურათს: ჟღერს აშკარად უნიჭო მუსიკა. „შეარჩევი კომისიის“ წევრებს არ უნდა გაუჭირდეთ მისი ავ-კარგის დადგენა. არადა, ფეხს ითრევენ, გასამართლებელ საბუთებს ეძებენ, ოღონდ არა თქვენ თავისი ნამდვილი მოსაზრება. ეს პროტექციონიზმის შედარებით დაბალი საფეხურია. უფრო მაღალ საფეხურზე კი „წარჩინებულმა“ თავისი პროტეჟესათვის შეიძლება მოითხოვოს ხაოისხიც და ჩოდებაც, ყველა ინსტანცია აიკლოს—სპექტაკლის დადგმა მიანდეთო, საკონცერტო ესტრადისკენ გზა გაუხსენითო, საზღვარგარეთ გიაელინეთო, კომპოზიტორთა კავშირში მიიღეთო და ა. შ. შეუბრუნველი სუბიექტივიზმის უარყოფითი შედეგები შეუმჩნეველი არ რჩება, მაგრამ ყველა თავს არიდებს „წარჩინებულთან“ კონფლიქტს (ასეთ უბედურებას განა მარტო აქ ხედებით? იკითხავს ცინიკოსი).

შეიძლება ვინმემ თქვას, წვრილმანებზე ლაპარაკობო. იქნებ ჩემს მსჯელობას ანონიმურობაც აუფასურებს. შესაძლოა, უკეთესი იქნებოდა, აშკარად გეჩვენებინა ყველა ის „წარჩინებული“, ვინც არღვევს ზნეობრივ ნორმებს. მაგრამ საქმეში ჩახედული ადამიანი დამეთანხმება, რომ ეს ზოგადი მინიშნებები თითიდან გამოწოვილი კი არ არის, არამედ დამახასიათებელია შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის და დიდ სიძნელეებს ქმნის.

დაუშვებელია სუბიექტივიზმი კადრების შერჩევის საკითხში. ამ სფეროში საკმაოდ ხშირად ვაწყდებით პარადოქსულ სიტუაციებს. მაგალითად, თქვენ ორგანიზაციის მეთაური ბრძანდებით და არ მოგწონთ ოთხელიმე თქვენი თანაშრომლის საქმიანობა. ბუნებრივი იქნებოდა მოგეთხოვათ, მას აემაღლებინა თავისი კვალიფიკაცია და პასუხისმგებლობა, გამოუსწორებელი თანამშრომელი კი კანონის წესით დაწესებულებიდან დაგეთხოვათ, მაგრამ ეს ისე გაძნელდა, რომ ბევრი ვერ ბედავს მიმართოს ამ გზას. კანონი, სამწუხაროდ, იცავს უნიათოსაც. ასეთი სიტუაციის გამო ბევრი ფრიად პატივცემული ხელმძღვანელი დიმართავს ხერხს, რომელიც შორს არ არის ამორალური საქციელისაგან. იგი ცდილობს უხეირო თანამშრომელი გადაუოლოცოს ოთხელიმე სხვა დაწესებულებას. ახალი სამსახური კი მიმზიდველია ხოლოდ მაშინ, როდესაც იზრდება გასამრჯელო, გემატება უფლებები და შეღავათები. ყველაფერი ეს ზღაპარს ჰგავს, მაგრამ მისი სიუჟეტი ამოღებულია რეალური ცხოვრებიდან: ხელმძღვანელი მიდის სათანადო „ინსტანციებში“ და არწმუნებს ვისაც ჯერ არს, რომ მავანისა და მავანის შეძენა საჭიროა ამა თუ იმ დაწესებულების კეთილ-

დღეობისათვის. შეიძლება ამ თანამშრომელს არც კი იცნობდნენ, მაგრამ სახელიან მთხოვნელს ხათრს ვერ უტეხენ, ერიდებიან მის განაწყენებასა და საკონფლიქტო სიტუაციის შექმნას. და აი, პარადოქსიც: დასჯისა და დაქვეითების ნაცვლად უნიათო აღზევდება და ხელში იგდებს უფრო პასუხსაგებ პოსტს. ძველი დაწესებულება ამოისუნთქავს, ახალს დრო სჭირდება, რათა მის ავ-კარგში გაერკვეს. ასეთია ნაყოფი სუბიექტურობისა, ადამიანური დამოკიდებულებების ბოროტად გამოყენებისა. განა ეს არ არის უზნეობის ნიმუში?

არც თუ იშვიათად საქმე საფუძვლიანად ფუჭდება გარკვეულ დაწესებულებაში ან მის ცალკეულ რგოლში, მაგრამ ხელმძღვანელის პატივისცემის გამო ცდილობენ ეს ვითარება არ გახადონ მაჯლობის საგნად. ერთხანს ჩვენ საოპერო თეატრს სათავეში ჩაუდგა ღრმად პატივცემული პიროვნება, რომლის პირველსავე დეკლარაციამ გამოამჟღავნა მისი პროგრამის უსაფუძვლობა და უპერსპექტივობა. მაგრამ მას არავინ უთხრა: პატივს ვცემთ იმ დიდ წვლილს, რომელიც თქვენ მიგიძღვით ჩვენი კულტურის წინაშე, მაგრამ მცდარ პოზიციებზე დგახართ, ეს კი ამ სათაყვანებელ დაწესებულებას კარგს არაფერს უქადისო. როგორც ითქვა, თბილისის კონსერვატორიაში ერთი კათედრა სიმსივნის მსგავსად იზრდება და საეჭვო მიმართულებით ვითარდება. მაგრამ უკმაყოფილება არ გასცდა კულუარულ გაჩირდვას. ესეც იმიტომ, რომ გვიჭირს ღრმად პატივცემულ მუსიკოს-ხელმძღვანელებს მათ შეცდომებზე მივუთითოთ, ერთმანეთისაგან გავმიჯნოთ ადამიანის შემოქმედებითი მუშაობა და ადმინისტრაციული საქმიანობა. ყველა ზემოაღნიშნულ შემთხვევაში ვარღვევთ მართვის კანონებს. გადაუწყვეტი პრობლემების სიმრავლე ჩვენი მოუქნელობის, საქმისადმი გულგრილი და არაკომპეტენტური დამოკიდებულების შედეგია.

• • •

მუსიკალური კულტურის მართვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას წარმოადგენს მუსიკალური ყოფის მოწესრიგება-კოორდინირება. კომერციულ-სამომხმარებლო მუსიკალური საქონელი სულ უფრო მეტი ძალით „აწვება“ საზოგადოებრივ ცნობიერებას. ახალი დროის გასართობ სიმღერას და ცეკვას (მასობრივი კულტურის პირმშოსა და საყრდენს) მეტი შინაგანი მობილურობა ახასიათებთ. მათ მიერ შემუშავებული სტერეოტიპული ინტონაცია ყველასათვის გასაგები, მისაწვდომი და თავისთავად ნაგულისხმევი ფსიქოლოგიური შინაარსისაა. პრიმიტიულ ფორმულამდე დაყვანილი აზრები და ემოციები განსაკუთრებულ სიცხადეს იძენს. მასობრივი კულტურა ცნო-

ბიერების დაბალ სფეროს მიმართავს, იგი ადამიანთან საყოველთაოს მნიშვნელობით მოდის, თავს დებს გულითადობაზე და ინტიმურ სიახლოვეზე. ადვილია რეპროდუცირებისათვის. „მასობრივი კულტურა“ ერთ-ერთ იმ თანამედროვე ტერმინთაგანია, რომლებიც ყოველდღიურობაში დამკვიდრდნენ და რომელთა რეალური შინაარსი გაბუნდოვანებულია. ჩვენში და დასავლეთში. (ბურჟუაზიული სოციოლოგების შრომებში) ეს სიტყვა სრულიად საწინააღმდეგო მნიშვნელობით იხმარება. ჩვენთვის იგი აღნიშნავს დემოკრატიულ კულტურას, რომელიც საზოგადოების ფართო წრეებზეა მიმართული, გულისხმობს მათ თანამონაწილეობას შემოქმედებით პროცესში, მათ გაგებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ თვალსაზრისით „მასობრივი კულტურა“ ავანგარდული მომენტია, რომელიც ცხოვრებისეულ სიამდვილეს პირდაპირ ეხმაურება და მკვეთრი სოციალური ფუნქციის მატარებელია. ადორნოსათვის კი ეს ტერმინი სინონიმია ნაყარ-ნუყარის, კულტურის შლაკისა, რომელსაც ეთიკურ-ესთეტიკური მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და მთლიანად თავშესაქცევ, სამომხმარებლო საქონლადაა ქცეული. მას აღარაფერი აქვს საერთო აზრთან და ჭეშმარიტ სილამაზესთან, პირიქით, იგი ბურჟუაზიულ აღწარმოებასთანაა დაკავშირებული, მოწოდებულია გაბატონებული კლასების ჯიბის გასასქელებლად, უპირისპირდება ნამდვილს, ჭეშმარიტად კულტურულს და სხვ.

ახლა წარმოიდგინეთ სიტუაცია, როდესაც ტერმინით „მასობრივი კულტურა“ მხოლოდ ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის ფართოდ გავრცელების ფაქტს გამოხატავენ. ასეთ შემთხვევაში ბურჟუაზიული ესთეტიკოსი ამ ფაქტს სულ სხვაგვარად შეაფასებს. ამიტომაც ჩვენ გავრცელების ფენომენი შეფასების კრიტერიუმად არ უნდა მივიჩნიოთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში პოპულარულ შლაგერსა და მსგავს ნიმუშებს, რომლებსაც ადორნო კიცხავდა, კულტურის ღირსშესანიშნაობად გამოვაცხადებთ.

გავრცელების ფაქტი თვით იმსახურებს ანალიზს. იგი ხშირად განპირობებულია პროპაგანდის ხერხებით, სიტუაციასთან შესატყვისობით და არა მხატვრული ღირებულებით. ხშირად ვრცელდება ისეთი ნაწარმოები, რომელიც დაბალ გემოვნებაზეა ორიენტირებული და არავითარ დაძაბვას არ ითხოვს მსმენელის წედომისა და განცდისაგან. მასობრივი კულტურა, ცხადია, ყოფას ეყრდნობა, მაგრამ პროფესიული კულტურის მიღწევებსაც ითვალისწინებს, და ყოველ მონაპოვარს მომხმარებლის პოზიციებიდან აღიქვამს, ამიტომ მისთვის არ არსებობს სტილური ბარიერი, მას არც ეროვნული კოლორიტის აუცილებლობა უქმნის რაიმე სიძნელეებს. ამიტომაც მასობრივ კულტურას უნივერსალურის, ზენაციონალურის პრეტენზიაც გააჩნია. მასობ-

რივი კულტურა თანამედროვე კომუნიკაციების ორგანული ნაწილია და საკონცერტო ასპარეზსაც ადვილად ეუფლება კომერციული მომგებიანობის გამო. 30-იან წლებში კულტურის ამ სფეროს ბეჭრი რამ წარსწყა კინომაც, რომელმაც მძლავრი პროპაგანდისტის როლი ითამაშა და ხელი შეუწყო ბოშური რომანსის, თანამედროვე ესტრადის, ჯაზ ტანგო-რომანსის, „ქვაჩა-ორიენტალური“ კოლორიტის სიმღერათა ყოფაში დამკვიდრებას. კინოს მეშვეობით მასობრივი კულტურა ლაშქრავს სოფელსაც, რომლის ტრადიციების ჯებირები წინააღმდეგობას ვეღარ უწევს მძლავრ ტალღას, მით უმეტეს, რომ სოფლის ტრადიციული კულტურა ამ დროისათვის შიგნიდან სუსტდება, კარგავს არა მარტო ფიზიკურ ძალას, არამედ ერთადერთისა და ჭეშმარიტის ავტორიტეტსაც.

საქმე ისაა, რომ მასობრივი კულტურა ახალი დროის წარმომადგენლობას იჩემებს და შეგნებაში შემოდის საყოველთაო ნორმის ეტალონად. არც ის უნდა დავივიწყდეს, რომ ამ ეტალონს თვითონვე ქმნის და თვითონვე ამკვიდრებს თავისი ინტერესების დაცვის უნარს. მასობრივი კულტურა გემოვნების აღზრდის მნიშვნელოვან მომენტად გვევლინება. ვინც მუსიკას პროფესიულად არ ეუფლება, დროთა განმავლობაში მასობრივ კულტურას ერთადერთი, ან უფრო ზუსტად, ძირითადი ღირებულების მნიშვნელობას აძლევს, ამას ხელს უწყობს მისი უსიამოდ მარტივი კაკრცელება. ამ შემთხვევაში, ცხადია, მხედველობაში მყავს სოციალურად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ჯგუფები და არა ცალკეული პირები, რომლებიც, მუსიკის სხვა სფეროებს ეთაყვანებიან და კრიტიკულად უყურებენ მასობრივ კულტურას. მაგრამ მისი თილისმის მიმართ გულგრილნი არ არიან თვით ისინიც, ვისაც მუსიკალური განათლება გააჩნია.

მასობრივი კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, ყოფას უტევს და სდევნის ყოველივეს, რაც მის ხასიათს, ესთეტიკას, ფორმებსა და მსატვრულობის გაგებას არ შეესატყვისება. ამის გამო მასობრივი კულტურა პირველ რიგში დაუპირისპირდა ხალხური მუსიკის ტრადიციებს, როგორც ძველმოდურს და ტრადიციულს, როგორც თანამედროვეობისათვის შეუსაბამოს.

სხვათა შორის, ისიც უნდა ითქვას, რომ მასობრივმა კულტურამ ახალ დროში (დახლოებით ორი ათწლეულის მანძილზე) ფოლკლორისადმი ინტერესის აღორძინებაც თავისებურად გაითვალისწინა. იგი არ განუდგა საერთო ძოძრაობას, დაუწყო ხალხური შემოქმედების წყაროებს და შემოიტანა თავის სფეროში მისი დამახასიათებელი ელემენტები. ჩვენშიც და სხვაგანაც მრავალად მოიხსენიეთ მასობრივი კულტურის სტერეოტიპულ შაბლონებზე დისადაგებული შესანიშნავ ხალხურ მელოდიებს.

როდესაც ხალხური სიმღერა მასობრივი ხელოვნების ორბიტაზე გადის, იგი ჰკარგავს თავის ნორმებს, ემორჩილება მისთვის უცხოს, რომლისთვისაც განახლების უებარი წამალი ხდება. იგი ისევე ნაგვიანდება, როგორც ჟარგონით შერყვნილი სამეტყველო ენა. მართალია, მასობრივ ჟანრებში ბევრი საინტერესო ოსტატი მოღვაწეობს, მაგრამ, სამწუხაროდ, მუსიკის ამ სფეროში უფრო ხშირად ამინდს უგემოვნო ხელოსნები ქმნიან. მათი წარმატების საწინდარია სტერეოტიპის ზუსტი გათვალისწინება, მასზე მასალის მორგება. სტერეოტიპი კი მხატვრულის და, ამრიგად, ხალხური შემოქმედების მტერია, იგი მუსიკის ცოცხალ ქმნადობას უპირისპირებს მკვდარ, არაფრის მთქმელ შაბლონებს, ახლა წარმოიდგინეთ, რა დღე ადგება ჩვენს ყოფას და თვით ხალხურ შემოქმედებას, როცა „ქვაზი-ხალხური“ ხელოვნების მოსარჩლეებად გვევლინებიან ფილარმონია, რადიო და ტელეხედვა.

პროდუქციის სიჭარბე ჩვენი დროის ერთ-ერთი რთული პრობლემაა. მუსიკალური პროდუქცია, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, საარსებო საშუალებაა, მუსიკოსის შემოსავლის წყაროა, ამიტომაც პირდაპირი კავშირია პროდუქციის მოცულობასა და კეთილდღეობის დონეს შორის.

შემთხვევით როდი ვახსენე „პროდუქციის მოცულობა“. პირველ რიგში, სწორედ იგი წყვეტს ანაზღაურების საკითხს. მუსიკოსის ნაწარმს სახელმწიფო დაწესებულება იძენს და მასზე არავინ აგებს არც მატერიალურ და არც მორალურ პასუხს. ეს კი საქმიან ურთიერთობას უადვილებს როგორც დამკვეთს, ისე შემსრულებელს. უხარისხო ნაწარმს დრო ჩამოწერს, დახარჯულ სახსრებზე კი არავინ ნაღვლობს. ეს ურთიერთობის ერთი მხარეა. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ არც დაწესებულების ჯიბეა უძირო, უხარისხოზე განიავებულმა დანახარჯმა შეიძლება მას ხელი შეუშალოს ჭეშმარიტად საინტერესოსათვის მატერიალური დახმარების აღმოჩენაში.

სულ სხვა მდგომაერობა იქნებოდა, უხარისხო ნაწარმოების შეძენა დაწესებულებას კი არა, დაწესებულების მეთაურს რომ აყენებდეს ზიანს. ძნელი წარმოსადგენია ისეთი „ჰუმანისტი“, რომელიც უხამსობას მხარს დაუჭერს თავისი ინტერესების საზიანოდ. ამჟამად კი ყველაფერი დამოკიდებულია პროფესიულ სინდისზე და პრინციპულობაზე, რისი განეიტრალებაც ადვილად შეიძლება გარკვეულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში. ავიღოთ ისეთი შემთხვევა, როცა საქმე ეხება ახლობელი ადამიანის ინტერესებს, ისეთ პიროვნებას, რომელმაც შეიძლება ხვალ შენი ბედი გადაწყვიტოს, იმ ადამიანს, რომელიც მოქმედებს ლოზუნგით: მე ასე მსურს! ასეთ შემთხვევებში ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი ინსტინქტი გადასძლევს. როდესაც ავი საქმის ჩამდენზე მისი მოქმედების შედეგი ზე-

გავლენას არ ახდენს, ისპობა პასუხისმგებლობის გრძნობა და ასპარეზზე სატანა გამოდის. ამიტომაც ცუდი მუსიკალური პროდუქციისაგან განთავისუფლების ერთადერთი საშუალებაა მატერიალური დაინტერესების ისეთი ატმოსფეროს შექმნა, რომელშიც ადამიანი ყველაზე საღი შოსაზრებით იხელმძღვანელებს: თუ ჰეშმარიტებას ვუღალატებ, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავს მივაყენებ ზარალს, პასუხს მაგებინებენ ჩემს სუბიექტურ ნამოქმედარზე. პირადი პასუხისმგებლობის ამაღლება, საზოგადოებრივ სარბიელზე კარგი მუსიკალური პროდუქციის გამოტანისათვის ბრძოლა — ესაა ერთადერთი რეალური გზა ამ პრობლემის გადასაწყვეტად.

ხელოვნების სფეროში არც ისე ადვილია მატერიალურ-მორალური დაინტერესების შექმნა. აქაც მხოლოდ მხატვრული კრიტერიუმებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ და არა ეკონომიკური ინტერესებით, ავტორისა თუ მუსიკის პრესტიჟულობით.

სამწუხაროდ, რეალურ ცხოვრებაში ხშირად არ ხდება ასე. შეიძლება დავასახელოთ ბევრი ისეთი შემთხვევა, როდესაც ესთეტიკური განსჯა იძულებულია გარეშე ფაქტორებსა და მოსაზრებებს ითვალისწინებდეს. ტიპიური მაგალითია, როდესაც ნაწარმოების სისუსტის გამართლებას ხელოვანის ახალგაზრდობით ანდა ხანდაზმულობით ცდილობენ. პირველ შემთხვევაში მხედველობაში აქვთ ავტორის გამოუცდელობა, მეორე შემთხვევაში — გამოფიტვა. როცა საქმე გვაქვს უტილიტარული ხასიათის ნაწარმთან, მაშინ არ ვკითხულობთ გამკეთებლის ასაკს. ფეხსაცმელი ბავშვის მიერაც რომ იყოს შეკერილი, თუ არ გვეტევა და ულამაზოა, მაინც არ ჩავიცვამთ, მოხუცმა მზარეულმა საჭმელი რომ გადაამლაშოს, მაშინაც უარს ვიტყვით და ზრდილობიათვის პირს არ ჩავიმწარებთ. მუსიკის შეფასებისას ასეთივე შეურიგებელნი უნდა ვიყოთ. ნორჩია ავტორი თუ ხანდაზმული, ეს მისი პირადი საქმეა. წასახალისებლად თუ მხარდასაჭერად არსებობს სხვა მრავალი ჰუმანური საშუალება, მაგრამ თუ ხელოვნების ნაწარმი გამოდის საზოგადოებრივ სამსჯავროზე, მაშინ მის შეფასებაში არ უნდა მონაწილეობდეს ავტორის ვინაობა.

ავიღოთ გაუმართლებელი შეფასების კიდევ ერთი შემთხვევა, როდესაც ანგარიშს უწევენ კომპოზიტორისა თუ შემსრულებლის ადრინდელ მიღწევებს. ამ შემთხვევაშიაც საქმე გვაქვს გაუმართლებელ სუბიექტივიზმთან, რომელსაც დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია, რადგან ესთეტიკურ განცდაზე ცდილობს ზეგავლენის მოხდენას „მხატვრულის მიღმა მდებარე“ მოსაზრებებით. თუ ადამიანი ადრე ქმნიდა საინტერესო ნაწარმოებებს, ეს სრულებითაც არ იძლევა იმის გარანტიას, რომ მისი ყოველი ახალი ოპუსი ღირებულია. შესაძლოა, მუსიკოსი თავის დროს ჩამორჩეს, ან მცდარ გზას დაადგეს, თავისი თავი დაკარგოს.

შესაძლოა, აღრე გაჩნდა ახალგაზრდული ენით და ტემპერამენტით, ან ითქვა ისეთი სიტყვები, რომლებიც უცხო იყო ეროვნული კულტურისათვის. შენდგომში კი, როდესაც ამ სფეროს სხვებმაც მიმართეს და მასზე უფრო საინტერესოდ გახსნეს, მეკვლეს წინანდელი ღვაწლი დავიწყებოდა. ობიექტურად რომ ვთქვათ, ძველი არასდროს დავიწყებოდა. მაგრამ უფასურია მისი რეპროდუქციები. ეს სამწუხარო კანონზომიერება შემსრულებლებზედაც ვრცელდება. ბევრჯერ გვიწერებივართ მშვენიერად დაწყებულ საშემსრულებლო კარიერას, რომელსაც არაფერი მნიშვნელოვანი არ მოჰყოლია, რადგან შემსრულებელი ერთ ადგილზე იყინებოდა, მერე კი საერთოდ ჩამოდიოდა სცენიდანაც. ძველი სიყვარული, ადრეული წარმატებების მოგონება ბევრ სახიფათოებას დიდხანს მიჰყვება, იგი თავის დაუძლურებულ კერპს იშვიათი სიჯიუტით ეთაყვანება.

ასეთი კომპრომისები, რასაკვირველია, უპირველეს ყოვლისა, თავის თავთან მორიგებაა, ისინი ართულებენ ხელოვნებასთან დამოკიდებულებას და ღირებულების განსაზღვრის ობიექტურ სირთულეებს სუბიექტურსაც უმატებენ. სიტუაცია რთულდება, როდესაც დგება პრესტიჟის საკითხი, როდესაც ფაქტი შექმნილ წარმოდგენებს უპირისპირდება.

ერთმა ლიტერატორმა მითხრა: მუსიკოსები ბედნიერი ხალხი ხართ. კაცმა რომ კომპოზიტორობა განიზრახოს, ხელობას უნდა დაეუფლოს, სწავლა-განათლებას დაეწაფოს. ამასობაში გამოვლინდება ნიჭიერია თუ არა. ჩვენთან კი სხვა მდგომარეობაა: ზოგიერთს ჰგონია, რომ რეცენზირებისთვის წერა-კითხვის ცოდნა საკმარისია, ამიტომაც გრაფომანების შემოტევებს ვეღარ ვუძლებთო. შესაძლოა, მწერლებს შორის ნაკლებია გრაფომანი, ვიდრე მუსიკოსებში, მაგრამ ჩვენ ჩვენი გაჭირვება გვაქვს, ჩვენც საკმარისად გვყავს გრაფომანები, რომლებიც მაინცა და მაინც არ იწუხებენ თავს ხელობის დაუფლებით, სამაგიეროდ, სხვაგვარ ინიციატივას იჩენენ და ახერხებენ საკმაოდ ბევრი ნაწარმოების აღერებას ფილარმონიულ კონცერტებშიც, რადიო-ტელეხედვის არხებითაც, რითაც ანაგვიანებენ მუსიკალურ ატმოსფეროს.

გრაფომანიის გავრცელებას ხელს უწყობს ბევი რამ. ამ სენით დაავადებულნი არიან ნიჭიერებიც, რომლებმაც ხელობა ვერ შეისწავლეს და სხვადასხვა მიზეზის გამო ფონს გასცლას იოლად ლამობენ. დღეს მუსიკა დიდი რაოდენობით ჟღერს, მისი მოსმენა არავითარ პრობლემას არ წარმოადგენს. სტერეოტიპების მიხედვით საძნელო არ უნდა იყოს შემუშავებული მოდელის რეპროდუცირება, დიდი გემოვნებით არ გამოირჩევა ის წრეც, რომელშიც გრაფომანი ტრიალებს და მხარდაჭერას ჰპოვებს. თანამედროვე პირობებში სტერეოტიპები დიდ

როლს თამაშობენ საზოგადოებრივი გემოვნების ჩამოყალიბებაში. სტერეოტიპები კი არსებითად საესტრადო ხელოვნების პრეროგატივაა. ამიტომაც გრაფომანები მეტწილად ესტრადას ეტანებიან. აქ ცდიან თავს ძალებს და გარკვეულ წარმატებასაც აღწევენ ამ ჟანრის სავალალო მდგომარეობის გამო.

ის, რაც ამ სფეროში ხდება, იშვიათად ქცეულა განჭვრეტის საგნად. თუ კომპოზიტორმა საკუთარი საესტრადო ნაწარმოების გატანას უხარი გამოამჟღავნა, იგი აუცილებლად მიიპყრობს ყურადღებას. მას რც ფირფიტების გამოცემა გაუჭირდება და არც სათანადო კოლექტივებთან, ცნობილ მომღერლებთან თანამშრომლობა, რაც პოპულარობის გარანტიას იძლევა. ჩვენ კი ამასობაში ესტრადის სფეროში სულ მოვეშალა კარგისა და ცუდის გარჩევის ჩვევა, სულ დავკარგეთ კრიტერიუმები.

რატომღაც ითვლება, რომ ჰეშმარიტი ნიჭიერების ფონს უხარისხო ნაწარმი უნდა ქმნიდეს, თითქოს ეს აუცილებელი პირობაა. ასეთი უცნაური განცხადებაც მომისმენია: დიდგას საოპერო თეატრმა ყველაფერი, რაც იწერება და იქნებ ამ პროდუქციაში ერთი შედევრიც გამოერიოსო. განა ყველაფერი, რაც იტალიაში იდგმებოდა მეცხრამეტე საუკუნის მანძილზე, პირველხარისხოვანი და გენიალური იყო? დრო ულმობელი აღმოჩნდა მათ მიმართ, მაგრამ ამ ნაწარმოებებმა შექმნეს ფონი, რომელზეც ვერდის ხელოვნება წარმოიშვა. ეს მცდარი აზრია: უხარისხო ვერ შექმნის ნიჭიერებას ჰეშმარიტად მხატვრულის აღმოცენებისათვის. საზოგადოდ. უხარისხო ვერაფერს შეუქმნის ნიადაგს, იგი ნაგავია, რომელიც არ გამოდგება ნედლეულადაც. უხარისხო — დახარჯული ენერგიაა და გამორიცხულია მასში შედევრი გამოერიოს. პირიქით, უხარისხო თავისი ბუნებით აგრესიულია და დაჟინებით ცდილობს უკანონო გზით თვითდამკვიდრებას. ბრძოლა ხარისხიანსა და უხარისხოს შორის ვაკუუმში კი არა ხდება. არამედ კულტურის ცოცხალ ქსოვილში, რომლის სასიცოცხლო ინტერესებისათვის სულერთი არაა რომელი მხარე გაიმარჯვებს. ჩვენ, რასაკვირველია, ვიქცევით ისე, როგორც ამას ხედავა და პროფესიული სინდისი გვიკარნახებს, ხშირად ობიექტურ პირობებსაც ვითვალისწინებთ, მაგრამ ერთი რამ ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს — მხატვრული თავისი ბუნებით უკომპრომისოა და თავის თავში ვერ იტევს „სათოფოს“. სწორედ ამიტომ წარსულში უღირსზე ნაკლები ქებათა ქებიდან მხოლოდ ჟღარუნა რელაციებიღა შემორჩა. პანევრიკა საქმიან ადამიანს ძალმა დევს და პოლიტიკანობის შედეგი უფროა, ვიდრე საქმის სიყვარულისა.

შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენი სახელოვანი შემსრულებლები იშვიათად მიმართავენ ახალ ქართულ მუსიკას და ვინაიდან ეთრებით

აჭალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებას. ეს სიტუაცია წარუმატებლობას აღნიშნავს და ნუ ვთამაშობთ მათი პატრიოტიზმისა და მშობლიური კულტურის პროპაგანდის აუცილებლობის გრძნობაზე. ამ შესანიშნავი თვისებების გარდა, ნაწარმოებმა შემსრულებელში უნდა აღძრას წმინდა არტისტული ინტერესი, მისი წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის, საკუთარი მხატვრული მიობის დამკვიდრების სურვილი. თუ მასალა მწირია, შემსრულებელი ვერ განახორციელებს ამ ბუნებრივ მისწრაფებას. მოდით, ნუ დავემდურებით შემსრულებლებს, თუკი ისინი თავისი არტისტული ინტინქტით ხელმძღვანელობენ და არა სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივებით.

უკანასკნელი წლების მანძილზე ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში აშკარად იგრძნობა ერთი უარყოფითი ტენდენცია: მომრავლდა ნაწარმოებები, რომლებიც ჰეშმარიტების ძიების, რეალურ ვითარებაში გარკვევის და ცხოვრებისეული გამოცდილების გაზიარების სურვილმა კი არ წარმოქმნა, არამედ უფრო გარეგნულმა მისწრაფებებმა, რომელთა მიზანია თვითდამკვიდრება, თვითპროპაგანდა, პრესტიჟის მოპოვება. წესისამებრ, მუსიკის ხასიათშივე იგრძნობა მისი სოციალურ-ეთიკური პათოსი. მუსიკის მიმართ მუსიკოსს უნდა გააჩნდეს ისეთივე გრძნობა, როგორიც მორწმუნეს — რელიგიის მიმართ. მუსიკა მხოლოდ ამ შემთხვევაში იძენს შინაგანის გამოთქმის მნიშვნელობას.

შესაძლოა თქვათ, რომ ყველაფერი ეს საქმიანი საუბრისათვის შეუფერებელი სანტიმენტალიზმია. მაგრამ. ალბათ, დამეთანხმებით, რომ ჩვენს შორის მცირდება იმ მუსიკოსთა რიცხვი (ვიტყოდი, პროფესიულად განსწავლულთა რიცხვი), ვისთვისაც მუსიკას, მუსიცირებას ყველა სხვა მიზნისაგან განსხვავებული და დამოუკიდებელი ღირებულების მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ ძალიან დიდი რაოდენობით გვყავს მუსიკოსები, მაგრამ შედარებით უმნიშვნელოა იმათი რიცხვი, რომელთა მუსიცირებაც არაა დაკავშირებული საკონცერტო ესტრადასთან. თავისთვის მუსიცირება, მეგობრული წრისათვის მუსიკის შეთხზვა, რაიმე უჩვეულოს ჭაშნიკი, ტრანსკრიფცია იმ ნაწარმოებისა, რომელიც სურთ საოჯახო პირობებში შეასრულონ — ყოველივე ეს თანამედროვე მუსიკოსს ანაქრონიზმად, დროის ფუჭ ხარჯვად, იდეალისტის უნიადაგო ოცნებად ეჩვენება. ჩვენი მუსიკალური ინსტინქტი შეეგუებოდა „დროის უქმად ხარჯვას“, მაგრამ მუსიკა ვეღარ წარმოუდგენია მუსიცირების იმ ფორმების გარეშე, რომლებიც დანერგა საკონცერტო პრაქტიკამ.

თითქოს ყველას დაგვავიწყდა, რომ ხელოვნება და საკონცერტო ესტრადა არაა იდენტური ცნებები, ადამიანი შეიძლება მღეროდეს თავისთვის და არა მსმენელისათვის. ფოლკლორი ასეთი ხელოვნების ნიმუშია. როცა მეურმე ურმულს ღიღინებდა, მის სიმღერას კამეჩების

გარდა შესაძლოა, არავინ ისმენდა. საოჯახო კვარტეტი მხოლოდ თავისი ეინის დასაკმაყოფილებლად მუსიცირებდა. თუ ეს ტრადიცია აღსდგება, მაშინ შესაძლოა ყოფას ბევრი ის მუსიკოსიც დაუბრუნდეს, რომელიც დღეს მხოლოდ ესტრადაზე მოღვაწეობს. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია მუსიცირების ჩვეულების დანერგვა ბავშვებში, რადგან ესტრადაზე გამოსულ და არტისტული პატივმოყვარეობით შთაგონებულ მოზარდში ხელოვნურად ითრგუნება ბუნებრიობა. მუსიცირების ტრადიციების აღდგენა და განვითარება უფრო აამაღლებს ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების დონეს, ვიდრე პროფესიონალ მუსიკოსთა რიგების ზრდა უხარისხო კადრებით.

ხელოვნების მართვის ტექნოლოგიაში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს ფსიქოლოგიურ ფაქტორებს, რომლებსაც ჰერჰეროთ ვერ ეითვალისწინებთ. რაგინდ სრულყოფილი არ უნდა იყოს მართვის სისტემა, მისი სწორი და შედეგიანი ფუნქციონირებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ შემსრულებლებს, რომლებსაც მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი ელემენტები შემოაქვთ. ასეთი „კორექციები“ მართვის სისტემაზე საგრძნობ ზეგავლენას ახდენს. ამიტომაც თითქმის ყველა სისტემები შემსრულებელთა წყალობით სხვადასხვა ეფექტს იძლევიან.

რთულია მუსიკალური დარგის მართვა, თავისებურია მისი პროდუქცია, ძნელია ამ პროდუქციის მხატვრული ღირებულების განსაზღვრა, მით უფრო, რომ ხშირად განსხვავებულია თვით კვალიფიციური სპეციალისტების აზრი.

საქმეს ისიც ართულებს, რომ მუსიკა არ ეკუთვნის მხოლოდ მუსიკოსებს. მუსიკოსთა დიდი ნაწილი მუშაობს ისეთ საზოგადებრივსა და სახელმწიფოებრივ დაწესებულებაში, რომლებსაც მართავენ არამუსიკოსები, რომელთა აზრს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება თვით მუსიკისა და მუსიკოსთა საქმიანობის შეფასებაში. კარგია, თუ ასეთი ხელმძღვანელი ყურს უგდებს კვალიფიციოსა და კეთილსინდისიერ რჩევებს და არ იჩემებს მუსიკალური მატერიის ცოდნას. მაგრამ გაცილებით მეტია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ხელმძღვანელის გვერდით არ იმყოფება კეთილმოსურნე მუსიკოსი, მაშინ იგი საქმეს წარმართავს თავისი გემოვნების, ცოდნისა და შეხედულებების შესაბამისად.

მუსიკალურ ფრონტზე მრავალი სხვადასხვა რანგის, სხვადასხვა მოწოდების და დანიშნულების მმართველი იღწვის. მათ სხვადასხვა მნიშვნელობის საქმე აბარიათ, დამოუკიდებელი, სოლიდური დაწესებულებები, დიდი მხატვრული გაერთიანებები და სხვ. თავისთავად იგულისხმება, რომ ყოველი საქმის სათავეში უნდა იდგეს სპეციალის-

ტი, რომელმაც კარგად იცის თავისი სამუშაოს ავ-კარგი და მისი ყოველი მოსაზრება დამყარებულია ცოდნაზე.

მაგრამ ნიჭიერი სპეციალისტი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ნიჭიერ მმართველს. არც თუ იშვიათია, როცა კარგი სპეციალისტი პიროვნული თვისებების გამო გამოუსადეგარია მმართველობისათვის — მხედველობაში მაქვს სუბიექტურობა, უკონტაქტობა, უპრინციპობა, უხეშობა და ა. შ.

მმართველმა, პირველ რიგში, ხელი უნდა შეუწყოს იმ დაწესებულების მუშაობას, რომელსაც იგი სათავეში უდგას, იმ ადამიანებს, რომლებიც ამ დაწესებულებისაგან სხვადასხვა სახის დახმარებას მოელიან. ამისათვის საკმარისი არაა განკარგულების გაცემა, ყოველივე ეს მოითხოვს დაძაბულ შრომას, წინააღმდეგობათა გადალახვას, თავგანწირვას, მოთმინებასა და ნებისყოფას, პირადი ინტერესების გვერდზე გადადებას.

ამ მიზეზების გამო ბევრი შემოქმედი მტკიცე უარს ამბობს რაიმე დაწესებულების ხელმძღვანელობაზე. გასაგებია მათი უარის ფსიქოლოგიური მოტივები — ძათ არ სურთ გასწირონ შემოქმედებისათვის განკუთვნილი დრო. ზოგი შიშობს: საქმეს რომ ვერ გავუძღვე, დაწესებულებაც დაზარალდება და თავსაც შევირცხვენო. სწორად ასეთ ადამიანებს ამცუნებს ეგოიზმისა, თუ მოქალაქეობრივი გრძნობის სისუსტეში. სხვათაშორის, მეც გამიკვირვებია ზოგიერთი მუსიკოსი, რომელიც თავს არიდებდა ხელმძღვანელ პოსტებს.

მაგრამ გამონაკლის ხელოვანთა შორის ისეთებიც არიან, რომლებიც თავისი შემოქმედების მოვლასაც ახერხებენ და სახელმწიფო დაწესებულების მართვასაც ბრაჭალა, კულტურა მხოლოდ ივებს, როცა ხელოვანი-მმართველი მოწოდების სიმაღლეზეა, როცა მას არჩეული აქვს სწორი გზა და გატაცებით ემსახურება არა მარტო თავის საკუთარ შემოქმედებას, არამედ საზოგადოებრივ ინტერესებსაც. მაგრამ ასეთები ბევრნი არ არიან. საქმე ისაა, რომ დაწესებულების მართვა არა მარტო მოვალეობაა, არამედ საკმაოდ მნიშვნელოვანი უფლებების და შეღავათების მოპოვებაცაა. ვერ ვიტყოდი, რომ ყველა, ვინც თავის თავზე იღებს მმართველობის ტვირთს, ამ სახარბიელო მომენტებისადმი აბსოლუტურად გულგრილია. ზოგი მუსიკოსი (სახოგადოდ, შემოქმედი) სწორად იყენებს იმ დიდ შესაძლებლობებს, რასაც მას ეძლევა თუ ის პოსტი აძლევს, მაგრამ ადამიანმა სამსახური შეიძლება გაიხადოს სინეკურად, შემოსავლის წყაროდ, მუქთახორა ცხოვრების საშუალებად. ასეთები თავის გასაკეთებელ საქმეს სხვებს ავალებენ (ამასაც ოსტატობა უნდა), ადვილად ურიგდებიან თავიანთი დაწესებულების დამბლას. ჩვენ შესაძლოა, სწორად ვიქცეთით, როდესაც დაწესებულების მართვას ვანდობთ შემოქმედ-სპეციალისტს, მაგრამ ასეთ

დროს არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ მართვის კოეფიციენტი განისაზღვრება დაწესებულების ფუნქციონირებით და არა მმართველის შემოქმედებითი პროდუქციით. არ შეიძლება სასწორზე ერთდროს ესოდენ განსხვავებული მომენტები: შემოქმედებას ვხომალდთ მხატვრული კრიტერიუმებით და არა ავტორის ვინაობით, მისი სოციალური თუ ეკონომიკური მდგომარეობით, დაწესებულების მეშვეობას კი — მმართველის ღირსებებით და არა მისი ნაწარმოების ღირებულებებით.

ხელოვანის პიროვნული თვისებებისათვის დამახასიათებელია სუბიექტივიზმი, თავის თავში რწმენა, მას ჰგონია, რომ ჭეშმარიტი ღირებულება ისაა, რასაც თვითონ ქმნის. წინაღმდეგ შემთხვევაში შემოქმედებას არ ექნებოდა არავითარი ფსიქოლოგიური საფუძველი. ეს შესაძლოა, ადამიანური სისუსტეა, მაგრამ ამავე დროს შემოქმედებითი სიძლიერის წინაპირობაცაა. შემოქმედი ნაწარმოებში ამკვიდრებს თავის თავს, თავის ინდივიდუალობას. ჭეშმარიტი ხელოვანი ყველაზე ინტენსიურ დროს თავის შემოქმედებას სწირავს. ამ დროს იგი მთელი არსებით ცოცხლობს, არსებობს, როდესაც თავის პირდაპირ ვალდებულებას ახორციელებს. ხელოვანი ამ დროს სხვა რაიმეს ძალზე იშვიათად ანდომებს. ასეთ შემთხვევაში იგი დიდ მსხვერპლზე მიდის. უმეტესად კი საქმე გვაქვს ფანატიკოსებთან, რომლებიც ემონებიან თავის ხელოვნებას და მასვე ემსახურებიან თავისი მოღვაწეობის სხვა უბნებზეც.

ხელოვანთა ადამიანური კაშკირებიც ხშირად ნაკარნახევია მათივე შემოქმედებით. ვერ წარმომიდგენია მეგობრობა მწერლისა და კრიტიკოსის, თუ ეს უკანასკნელი არ ღიარებს და არ ეთანყვანება ამ მწერლის ქმნილებებს. ვერ წარმომიდგენია კომპოზიტორის მეგობრობა იმ მუსიკოსებთან, რომლებიც გულგრილობას იჩენენ მისი შემოქმედებისადმი, ეს, ალბათ, ის თაკისებური ნორმაა, რომელიც მაღლა დგას თვით ადამიანზე და იმორჩილებს მის ნებისყოფას, გრძნობას, გონებას. ხშირად რომელიმე კომპოზიტორი მუსიკისმცოდნეს მხოლოდ იმიტომ ადიდებს, რომ იგი მისი შემოქმედების მაქებარია.

რა ხელი აქვს ყოველივე ამას მართვასთან? პირდაპირი. დაწესებულების სათავეში მდგარ ასეთ ხელოვანს შეუძლია ეს დაწესებულება თავისი შემოქმედებითი ინტერესებისათვის გამოიყენოს და ამავე ინტერესებით განსაზღვროს თანამშრომელთა ავ-კარგიანობა, მათდამი დამოკიდებულება. ზემოთ დასახელებულ ნაკლს ასე თუ ისე შეეგუებიან, თუ დაწესებულების სათავეში ნიჭიერი ხელოვანი დგას, მაგრამ რა სიკეთის უნდა მოელოდე იმ ხელოვანი-ხელმძღვანელისგან, რომელიც ყველაფერთან ერთად, საკუთარ ღირსების ნაწარმოებებს ქმნის?

მართვის სისტემა საფუძვლიან შესწავლას, გაანალიზებას მოითხოვს, ჩვენ კი ხშირად ინტუიციას ვენდობით.

ამ პრინციპით განხორციელებული არჩევანი კამათლის გაგორებას

გვაგონებს: ან გავიმარჯვებთ, ან არა, საქმე ბელსაა მინდობილი. უარი უნდა ვთქვათ ყოველგვარ ამბიციებზე და საფუძვლიანად შევისწავლოთ კანდიდატის პიროვნება, მისი საქმიანობა.

კულტურის მართვაში არსებულ ნაკლოვანებებზე მიუთითებს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა. ცენტრალიზაცია თანამედროვე სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული ცხოვრების აუცილებლობით გამოწვეული ნიშანდობლივი ფაქტორია. ცენტრალიზაცია, ცხადია, შეეხო მუსიკალურ ცხოვრებასაც, რომელმაც გეზი თბილისისაკენ აიღო. მართლაც, ყველაფერი მნიშვნელოვანი, საინტერესო და პერსპექტიული აქ ცდილობს დამკვიდრებას, აქედან ლამობს უფრო შორეულ ასპარეზზე გასვლას. თბილისში მოღვაწეობს ბევრი საშემსრულებლო კოლექტივი, ბევრი ინდივიდუალური შემსრულებელი, აქ ცხოვრობს კომპოზიტორთა თიქმის ახი პროცენტი. ცხადია, ეს ძალები ჭარბია თბილისისათვის, მით უფრო, რომ აქ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან თუ საზღვარგარეთიდან სხვა შემსრულებელიც ბევრი ჩამოდის. ჩვენი შემსრულებლებიც გადიან შორეულ მარშრუტებზე, მაგრამ მათი ენერგია და ნიჭი უმეტესად ჩვენსავე პერიფერიას ხმარდება. ყველამ როდი იცის, რომ ფილარმონიის სისტემაში მოღვაწეობს ბევრი არც თუ ცნობილი კოლექტივი და შემსრულებელი, რომლებიც მთელ თავის ცხოვრებას ბორბლებზე ატარებენ გეგმის შესრულებისა და საარსებო საშუალებების მოპოვების მიზნით. ზოგი მათგანი მოწოდების სიმაღლეზეა, ზოგი კმაყოფილდება შესრულების საშუალო დონით, ზოგი საკმაოდ დაბალი ხარისხით.

რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხე საგრძნობლად ჩამორჩება თბილისის მუსიკალურ დონეს. მართალია, ადგილობრივი საშემსრულებლო კოლექტივები მუშაობენ ქუთაისშიც, სოხუმშიც, ბათუმშიც. მაგრამ მათი დონე ჯერ კიდევ შორსაა სასურველი მხატვრული სიმაღლისაგან. მოუგვარებელია ამ კოლექტივების დაკომპლექტების საკითხი, კვალიფიციური კონსულტანტების მოწვევის საქმე. ამიტომაც ზოგიერთი მათგანი იძულებულია რესპუბლიკის გარეთ ეძიოს შემსრულებლები, მაშინ, როდესაც თბილისის კონსერვატორია უშვებს უზომოდ დიდი რაოდენობით სხვადასხვა პროფილის მუსიკოსებს. ამაზე პასუხს უნდა აგებდეს კულტურის სამინისტრო, რომელსაც როგორც ჩანს, უკირს მუშაობის სტილის შეცვლა.

ბევრს მიაჩნია, რომ ღიდაქალაქში უნდა იყრიდეს თავს ყველაფერი საუკეთესო და, თუ საქმეს ასეთნაირად მივუდგებით, მაშინ ვერ შევქმნით „ადგილობრივ ცენტრებს“.

მე ვთვლი, რომ კარგი მუსიკოსები უნდა ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ საქართველოს სხვა რაიონებში და აქედან გადიოდნენ დიდ ასპარეზზე. მაგალითად, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლი-

კაში „პერიფერიის“ საოპერო კერები კონკურენციას უწევენ ბერლინის „კომიშე ოპერას“ და „შტატსოპერას“, რომლებსაც გააჩნიათ გაცილებით მეტი მატერიალური შესაძლებლობები. მაგრამ მათ ფონზე სხვა ქალაქების თეატრალური კოლექტივებიც (მომისმენია საოპერო სპექტაკლები ლაიპციგში, დრეზდენში, ვაიმარში, ცვიკაუში და სხვ.) არ ტოვებენ ღარიბი ნათესავების შთაბეჭდილებას. „პერიფერიის“ თეატრებს აქვთ თავისი ხელწერა, თავისი რეპერტუარი, საინტერესო მონაპოვრები. მათ დედაქალაქის საოპერო თეატრებთან ერთად, თავისი საპატიო წვლილი შეაქვთ რესპუბლიკის საოპერო ხელოვნების განვითარებაში. ჩვენში კი, სამწუხაროდ, დედაქალაქის გარეთ მუსიკალური კულტურის სულ რამდენიმე კერაა და მათი დონეც საშუალოზე დაბალია.

როგორც ვხედავთ, დღის წესრიგში მწვავედ დგას მუსიკალური ცხოვრების მართვა-მოწესრიგების პრობლემა. კულტურა დამოკიდებულია მრავალი დაწესებულების ფუნქციონირებაზე, მათ ურთიერთობებსა და რეზერვებზე. ჩვენს რესპუბლიკაში მუსიკალურ კულტურას სპეციალისტთა მრავალათასიანი არმია ემსახურება. დღეს კულტურის ფუნქციონირება წარმოუდგენელია საერთო გეზისა და გეგმის, წარმოების ორგანიზაციისა და სპეციალისტთა მომზადების, მათი გონივრული განაწილების გაუმჯობესების გარეშე. კულტურას უნდა გააჩნდეს ანაზღაურების ისეთი ნორმები, რომლებიც მეშაკთა სასიცოცხლო ინტერესებს ითვალისწინებენ და, ამავე დროს, ხელმძღვანელობენ მის მიერ შექმნილი პროდუქციის ხარისხითა და ოდენობით. ასევე ობიექტურ საფუძველს უნდა ეყრდნობოდნენ თვით წამახალისებელი ან „დამთრგუნველი“ ღონისძიებები. სწორედ მომდევნო შემთხვევაში მონასტერი აირევა და კულტურული ურთიერთობების სიწმინდეც შეიბღალება.

ამრიგად, კულტურა ემყარება გარკვეულ სტრატეგიას და ტაქტიკას. დღევანდელ პირობებში სრულიად დაუშვებელია თვითდინება, სტიქიური ქმნადობის პროცესი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართული კულტურა ჩართულია საერთო საბჭოურ სისტემაში და საბჭოთა კულტურის განვითარების ზოგად კანონზომიერებებს ემორჩილება. ეს სრულიადაც არ ბღალავს მის თვითმყოფობას, პირიქით, სხვა კულტურების გამოცდილების გაზიარება და შემოქმედებითად ათვისება კულტურის წინსვლის საწინდარია. ამიტომაც ამ კავშირების გაძლიერება წარმოადგენს ერთერთ უმნიშვნელოვანეს საზრუნავს და განეკუთვნება კულტურის მართვის ერთ-ერთ უფაქიზეს სფეროს. ბოლო დროს საგრძნობლად გაძლიერდა კავშირი ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ მდებარე ქვეყნების კულტურებთან. ჩვენში გარკვეულ გამოძახილს ჰპოვებენ მე-

ლიტერატურული პროცესები, როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი. ამიტომაც ვერ გადაურჩა არც ამ სფეროშია შიზანშეწონილი. ჩვენი კულტურული კონცეფცია, რომელიც წარმოქმნილია კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის ამოცანებიდან, კონტროლს უნდა უწევდეს ამ პროცესებს და ქმნიდეს გარკვეულ პირობებს მათი გააქტიურებისა თუ განეიტრალების თვალსაზრისით. კულტურა მსარდი ორგანიზმია და მის ზრდას სიძნელეები ახლავს. ამ სიძნელეების გადალახვა მართვის პირველი ამოცანაა.

კულტურა ეროვნული თვითშეგნების დამკვიდრების უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტია, რომელსაც ცოცხალი ადამიანები ამოქმედებენ. ისინი ერთმანეთისაგან იზოლირებულად კი არ მოღვაწეობენ, არამედ კულტურული ცხოვრების სისტემაში არიან გაერთიანებული. ეს არის დროის მოთხოვნა, საზოგადოებრივი დაკვეთის შახვილი გრძნობს გამოკლენა. კულტურის სფეროში მოქმედი ადამიანების გაერთიანების ტენდენცია გარკვეულ მოქმედებაში უნდა გამომჟღავნდეს. ამ მოქმედების ეფექტურობა კი დიდად არის დამოკიდებული კულტურის მართვის სელოვნებაზე.

თუ ჩვენს სინამდვილეს ამ კუთხიდან შევხედავთ, ადვილად დავინახავთ, რომ ჩვენ ყურადღებით შორსა ვართ კულტურის მართვის არა თუ იდეალური, არამედ ნორმალური მდგომარეობისაგანაც. ბევრი რამ მოუწესრიგებელია, რაც ჩვენი უფლება-მოვალეობიადან დაბოლოდებული აბსტრაქტული მიზეზებით კი არ არის გამოწვეული, არამედ ჩვენივე უნიათობით და საზოგადოებრივ საქმიანობისადმი დაბოკდებულებით.

მართვის სათავეები, როგორც ცნობილია, ხელთ უპყრიათ გარკვეულ ადამიანებს. ერთია კანონით გათვალისწინებული უფლებამოვალეობანი, რომლებიც თითქოს უნდა განსაზღვრავდნენ „მმართველთა" საქმიანობას და მეორე — ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში კონკრეტულად განხორციელებული მმართველობა, რაც დამყარებულია მმართველის უნარსა და ცოდნაზე, პასუხისმგებლობის გრძნობასა და წამართებაზე, დაინტერესებასა და კეთილსინდისიერებაზე, ორიენტატორული ბეშმარიტ პროფესიონალიზმზე.

დღეს მართვის ხარისხი განსაწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. ვერც ერთი ს წესებელი ვერ იმუშავებს სრული დატვირთვით, თუკი მას ლიდერი მმართველი არა ჰყავს. აბა, რა გამოღევს კეთილსინდისიერ მეშაკებს, რომლებსაც შეუძლიათ თავის თავზე აიღონ ბრალი რამ, თავიანთი საქმიანობით გამოასწორონ კიდეც მეთაური წკდომები და დაწესებულების ფუნქციონირება ასე თუ ისე უზრუნველყონ. მაგრამ ეს მაინც გაკეთებული იქნება „ასე თუ ისე", რადგან

თვით მმართველს ვერავინ შეცვლის და ვერავინ აღებს თავის თავზე მის გასაკეთებელ საქმეს.

ცხადია, ფუნქციების განაწილება პროფესიულ დონეზე უნდა ხდებოდეს. პროფესიონალიზმი კი თანდაყოლილი თვისება არ არის და გარკვეულ პოსტზე ხანგრძლივი ყოფნითაც არ მიიღწევა. მართვის დაუფლება ისევე მოითხოვს შეუპოვარ შრომას, ვამოცდილების გაზიარებას, სხვისი მონაპოვრების ათვისებას, როგორც ყოველი შემოქმედებითი პროცესი. შესაძლოა, მისი ამოცანები უფრო რთულია, რადგან მართვა ცოცხალი ადამიანების ორგანიზებაა, მათი გაერთიანებაა გარკვეული ამოცანის გადაწყვეტის მიზნით.

თ ა ვ ი VIII

მუსიკა და კულტურის სხვა მხარეები

მუსიკა საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა, ამიტომაც იგი განუყოფელია ცნობიერების სხვა მხარეებისაგან. მუსიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული არა მარტო ლიტერატურასა და პოეზიასთან, თეატრთან და ქორეოგრაფიასთან, არამედ ცხოვრების სხვადასხვა სფეროსთანაც, სადაც იგი შეიძლება შევიდეს მხოლოდ გამოყენებითი მნიშვნელობით და მიუხედავად ამისა, მაინც თქვას თავისი განსაკუთრებული სიტყვა.

საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა ფორმათაგან მუსიკა ყველაზე მჭიდროდ სიტყვასთანაა დაკავშირებული. მუსიკალური გამომსახველობა დამოკიდებულია მეტყველების თავისებურებებზე, მეტყველების სტრუქტურასა და ლექსიკაზე. რასაკვირველია, მუსიკას სასიცოცხლო კავშირები გააჩნია პლასტიკასთანაც. ამიტომაც ცეკვა, სიმღერასთან ერთად, მუსიკალური ჟანრების საწყისს ფორმას წარმოადგენს. მაგრამ უპირატესობა მაინც სიტყვას ეძლევა, რადგან სიტყვა ცნებაა, აზრის ზუსტი გამოხატვაა. იგი ბუნებრივად ავსებს მუსიკალური ფორმის მთავარ ფუნქციას — ემოციურ გამომსახველობას.

ქართული მუსიკაც ამჟღავნებს ამ კანონზომიერებას. უმდიდრესია ჩვენი საცეკვაო ფოლკლორი. ხალხმა თვითმყოფი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფორმები შექმნა, თუმცა საცეკვაო შემოქმედება მაინც ვერ შეედრება ჩვენს საგუნდო კულტურას, რომელშიც მუსიკალურ-პოეტური აზროვნებაა გამთლიანებული. ქართულ პროფესიულ მუსიკასაც სიტყვასთან ურთიერთობის თავისი ისტორია აქვს. ავიღოთ თუნდაც „აბესალომ და ეთერი“, სადაც მუსიკა ლეგენდასთან გაერთიანდა. უკეთესი იქნებოდა „აბესალომი“ დაგვეხასიათებინა როგორც აჟღერებული ლეგენდა, მაგრამ საამისო საფუძველი არ გაგვაჩ-

ნია. ლეგენდიდან აქ წამოღებულია მხოლოდ აზრი და სიუჟეტი, პოეტურ-ტექსტუალური მასალა კი, რომელიც უფრო გვიანდელი წარმოშობისაა, არ გამოირჩევა მუსიკისათვის საკადრისი სრულყოფილებით.

„დაისში“ კი უფრო მკვიდრო კავშირი მყარდება მუსიკასა და ქართულ პოეზიას შორის. არა მარტო იმიტომ, რომ ამ ოპერაში გამოყენებულია ვაჟას, აკაკის, ბარათაშვილის პოეზია, არამედ იმიტომაც, რომ კომპოზიტორი ქმნის პოეტური სახეების ადექვატურ მუსიკალურ ფორმებს. „დაისში“ სიტყვამ მოიგო, პოეზია გამოვიდა წინა პლანზე. ამას ისე ნუ გაიგებთ, თითქოს მუსიკას გამომსახველობა და თავისთავადი სილამაზე აკლდეს. არა, ის მართლაც მშვენიერი, გულწრფელი და ორიგინალურია. მაგრამ აზრსა და შინაარსეულ რელიეფს სიტყვისაგან იძენს. მუსიკალური ფორმა პოეტური განცდითაა შთაგონებული და კომპოზიტორი, არსებითად, მიზნად ისახავს მათ შესატყვისობას.

ქართული სიტყვა, ცხადია, თავის გამომსახველობას სძენს მ. ბალანჩივაძის და ვ. დოლიძის ნაწარმოებებსაც, მაგრამ ფალიაშვილის შემდგომ პერიოდში, ვიდრე 50-იანი წლების დასაწყისამდე, იგი არც თუ დიდ როლს თამაშობს ქართული მუსიკის ქრონიკაში (ცხადია, ამ პერიოდშიც არის ცალკეული მიღწევები, მაგალითად, შ. მშველიძის ვოკალური მინიატურები, რომლებიც თავისი გამომსახველობის გამო დღემდე შემორჩნენ რეპერტუარს). პოეტურ სიტყვასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით ალნიშნული პერიოდი მაინც უღიმღამოა. მუსიკალურ-პოეტური კავშირების გაღრმავება-გაფართოების თვალსაზრისით ვერც ახალმა ქართულმა ოპერამ თქვა ღირსეული სიტყვა. 30-იანი წლების ქართული ოპერები ვერც რეპერტუარს შემორჩნენ და ვერც მეხსიერებას. დღეს ისინი ფრაგმენტების სახითაც არ არსებობენ. ამიტომაც ძნელია რაიმეს თქმა მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთკავშირზე. ამ საწყისთა დაკავშირება თავდაპირველად ისევ ინსტრუმენტულმა მუსიკამ სცადა (გრ. კილაძის „განდეგილი“, შ. მშველიძის „ზვიადაური“, უფრო გვიან „მინდია“). მშველიძემ მძაფრად შეიგრძნო ვაჟას პოემების განუმეორებელი კოლორიტი, გამოუნახა მას შესაბამისი მუსიკალური კილო, ბგერადი ფორმები, რომლებიც ვაჟას პოეტურ სამყაროს ალუზიებს იწვევენ. საკუთრივ სიტყვის შეგრძნება კი კომპოზიტორმა გამოამჟღავნა თავის მონუმენტურ ოპერებში „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“, რომელთა მიმართ დღემდე ვერ დამიძლევია თავისებური, გაორებული დამოკიდებულება. ერთი მხრივ, მუდამ აღტაცებაში ძოვყავდი მათ კეთილშობილ ტონს, თვითმყოფ სტილს. ასეთივე დამოკიდებულება მაქვს დღეს, როდესაც ასე მოგვიმრავლდა ეკლექტიკოსი კომ-

პოზიტორები, თავისი და სხვისი რომ ვერ გაურჩევიათ, მისდგომიან და იმეორებენ შაბლონებს. ამ ფონზე შ. მშველიძე სამაგალითო პიროვნებაა, მან სიცოცხლის უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე დაიცვა თავისი ხელწერის სიწმინდე და სისუფთავე, შემოქმედებითი პოზიციების სიმტკიცე. მის ოპერაში, ისევე, როგორც მშველიძის ყოველ ქმნილებაში გასაცვიფრებელია სიღრმისეული კავშირი ქართულ კულტურასთან. კომპოზიტორი, ალბათ, სპეციალურად არც კი ცდილობდა მიემართა რომელიმე ინტონაციური წყაროსათვის. ისინი თავისით მოჩუხჩუხებდნენ მის მუსიკალურ აზროვნებაში. მშველიძისათვის ისევე ბუნებრივი იყო ქართული მუსიკალური ინტონაციით აზროვნება, როგორც მშობლიურ ენაზე მეტყველება. სიტყვის უცოდინარი ადამიანისათვის. მასში სიტყვა, როგორც ჩანს, დასაბამიდან ჟღერდა. ამიტომაც არ უჭირდა სიტყვის ახმიანება. საოპერო ფორმების შეკვრის პროცესში ეს უნარი მშველიძეს დიდ სამსახურს უწევდა.

ამასთან მშველიძის აზროვნება დიდ ხარვეზებს შეიცავდა მუსიკალური ფორმის კონცენტრირების თვალსაზრისით, რაც საოპერო დრამატურგიისათვის მომაკვდინებელი ნაკლია. შეიძლება ზედმეტ სიმკაცრეს ვიჩენ, მაგრამ ჩემი აზრით, მისი თრივე ოპერა, რომლებიც აღსავსეა შთაგონებული მუსიკითა და მომხიბვლელი ინტონაციური მიგნებებით, არსებითად, „ნედლია“ და ნაკლებად გამოსაღეგი სასცენო ცხოვრებისათვის.

ერთგვარი წინააღმდეგობები ახასიათებთ პოეტური სიტყვის მშველიძისეულ მუსიკალურ ინტერპრეტაციებსაც. ერთი მხრივ, იშვიათი „ლექსიკური“ მიგნებები, სიტყვის ფონეტიკური თავისებურებებისა და მეტყველების რიტმის გახმიანების უნარი, მეორე მხრივ, ნაკლები დამჯერებლობა მთლიანი მუსიკალურ-პოეტური სტრუქტურისა, რომელსაც აკლია პლასტიკური თანაზომიერება, შინაგანი ჰარმონია. და მაინც, მშველიძე განეკუთვნება იმ კომპოზიტორთა არც თუ მრავალრიცხოვან რიგს, რომელსაც კარგად ესმის ქართული სიტყვა, გააჩნია მშობლიური სიტყვის „მუსიკალური გაგების“ უნარი.

30—40-იანი წლების მუსიკაზე მსჯელობა ძნელია იმიტომაც, რომ, ჯერ ერთი, ქართველ კომპოზიტორთა რაოდენობა მცირე იყო და, მეორე, მათი ინტერესების ცენტრში იდგა ინსტრუმენტული მუსიკა. ქართული მუსიკა მაშინ არც იცნობდა მას თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას. ამ უცნაურ ფენომენსაც ხშირდება განმარტება. ცხადია, ამას ლიტერატურული ნაწარმოებების სინაკლებით ვერ ავხსნით — უკვე არსებობდა ნიკო ლორთქიფანიძის ბრწყინვალე პროზა, ლ. ქიაჩელის, კ. გამსახურდიას, მ. ჯავახიშვილის შემოქმედებაც.

ნურც იმას ვიფიქრებთ, რომ კომპოზიტორებში ქართული პროზა არ ჰპოვებდა გამოძახილს. საქმე ისაა, რომ ეროვნული პროფესიული მუსიკა ჯერ კიდევ არ იყო მზად გადაეწყვიტა ეროვნული თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემები. ამ ამოცანის გადასაწყვეტად მას არ გააჩნდა „ლექსიკა“, „მუსიკალური ხედვა“, აზროვნების ფორმები. ამიტომაც ქართველი კომპოზიტორები ან კლასიკოსთა პოეზიას ეტანებოდნენ (არსებითად მცირე ფორმებს, განსაკუთრებით ლექსს) ან მიმართავდნენ ლიბრეტისტების მიერ შექმნილ სპეციალურ ლიტერატურულ სცენარებს. ამ ხელოსნურ ნაწარმს არაფერი ჰქონდა საერთო მხატვრულ პროზასთან. როდესაც ჯერ მიდებოდა საკუთრივ მხატვრული ქმნილებებზე, როგორც ეს, მაგალითად, ვ. ჭაბუკიანის „გორდიაში“ მოხდა, ლიტერატურული სცენარი იძენდა რეტროსპექციის ხასიათს. იგი არ ეხმაურებოდა თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს, არც წარსულის სიღრმისეულ ძლასტებში გადიოდა. ჩვენს მუსიკაში სწორედ იმ დროიდან მოკიდებული ფეხი ლიტერატურულ მასალას გაუჭირდებულმა, გამჭრიახებულმა ადაპტაციამ. ეს ნაკლი მან, საბედნიეროდ, დღემდე ვერ მოიცილა. ასე მოხდა „შველიძის „ხვიადაურშიც“, რომელშიც კომპოზიტორმა „გააგრძელა“ ვაჟასეული პოემა, და ფინალში, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ, „თანამედროვე ყოფაში შესძინა“. ვაჟას პოემის ტრაგიკულ კონფლიქტს ქმნის წმინდა ადამიანურისა და სოციალურად ღამკვდრებულის შეუთავსებლობა. ამ სეგედიანი სიღრმის ამაღლებელი აკორდით პოეტი კაცთმოყვარეობას უმღერის. კომპოზიტორი კი ხოტბას ასხამს ხალხთა მეგობრობის იდეას, რომელიც ჩვენი ეპოქის სოციალურ-ზნეობრივი პრინციპის გამოხატულებაა და არ გამომდინარეობს პოემის შინაარსიდან. ასეევე ადაპტირებული „გველისმჭამელის“ იდეა ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდიაში“. ვაჟას პოეტურ ქმნილებაში ტრაგიკული კონფლიქტი განპირობებულია ადამიანის გაორებით: იგი, ერთი მხრივ, ბუნების შვილია, მეორე მხრივ კი — სოციუმი. მინდია არაჩვეულებრივ ძალას იძენს, როდესაც ბუნებას უბრუნდება, როდესაც გრძნეულებით იგებს და წვდება მის საიდუმლოებებს. მაგრამ იგი სუსტდება წმინდა სოციალური ურთიერთობების თვალსაზრისით და ვერ ასრულებს თავის საზოგადოებრივ ფუნქციებს. მინდიას ტრაგედია ის არის, რომ იგი ვერ გაურბის სოციალურ ბუნებას, ვერ სთრგუნავს თავის თავში საზოგადოებრივს. ამიტომაც იძულებულია უღალატოს „უფრო მაღალ ჭეშმარიტებას“ — ბუნებას. ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში კი დასუსტდა ეს მოტივი, რომელმაც ადგილი დაუთმო მინდიას და მისი თეშის ბრძოლას მომხვდურებთან, ე. ი. წმინდა ფილოსოფიური პრობლემა შეცვალა პატრიოტულმა პათოსმა. ამ ოპერას თავისი მნიშვნელოვანი დირსებები გააჩნია, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეკი საგრ-

ძნობლად აგებს პოეტურ საწყისთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

მუსიკაში გარდასახვის თვალსაზრისით უფრო ინტენსიური პროცესი განიცადეს მცირე პოეტურმა ფორმებმა. საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო ა. მაჭავარიანის რამდენიმე ვოკალური მინიატურა (სახელდობრ, რომანსები „არ დაიდარდო დედაო“, გ. ლეონიძის ლექსზე, „ცისა ფერს“ ნ. ბარათაშვილის ლექსზე, „მზეთა მზის სახეო“ დ. გურამიშვილის სიტყვებზე). თითოეული მათგანი წარმოადგენს ქართული ვოკალური ლირიკის უდიდეს მიღწევას. კომპოზიტორმა ჰპოვა მაღალი პოეზიის სულისკვეთების შესაბამისი ტონი. მაჭავარიანის რომანსები დამაჯერებლად ადასტურებენ აზრს ქართულ მუსიკაში რომანტიკული ესთეტიკის დიდი მნიშვნელობის შესახებ. მათ მუსიკაში შშვენივრადაა ფიქსირებული ლექსთა საერთო განწყობილებაც და სიტყვის განსაკუთრებული გამომსახველობაც. აქ საკუთრივ ვოკალურ საწყისთან ერთად მჟღავნდება ინსტრუმენტული მელოდიზმის სიფაქიზეც, თითქოსდა შეუმჩნეველი ფსიქოლოგიური ნიუანსების გადმოცემის უნარიც. სწორედ ასეთი მუსიკა ადასტურებს ჰაინეს გამონათქვამს: მუსიკა იქ იწყება, სადაც სიტყვები მთავრდებაო. ჩემი აზრით, ა. მაჭავარიანმა თავისებური შუქი შეიტანა ნ. ბარათაშვილის, გ. ლეონიძის, დ. გურამიშვილის ლექსებში, შესძლო მათი გასხივოსნება, პოეტური ხილვების აჟღერება ახალი მნიშვნელობით.

პოეზიისა და მუსიკის კავშირს განსაკუთრებული ღვაწლი დასდო რ. ლაღიძემ, რომელიც არსებითად სიმღერის ჟანრში მუშაობდა, რაც თავისთავად მეტყველებს მის შემოქმედებაში პოეტური საწყისის დიდ მნიშვნელობაზე. მაგრამ თავისებურია სიტყვასთან მისი დამოკიდებულება. ჯერ ერთი რ. ლაღიძის სიმღერების უდიდესი ნაწილი შექმნილია კინოფილმებისათვის. ამიტომაც მას გამოყენებული აქვს არა მარტო ქართული პოეზიის შედევრები, არამედ გაცილებით ნაკლები მხატვრული ღირსების ტექსტებიც. ეს სიმღერები ფილმის სიუჟეტს უკავშირდებიან, რაც თავისებურ დაღს ასვამს და გარკვეულწილად აპირობებს კიდეც მათ შინაარსეულ მხარეს. მაგრამ რ. ლაღიძის სიმღერებში დიდ როლს მაინც არ თამაშობს „სიტუაციურობა“— ე. ი. უშუალოდ ლიტერატურიდან მომდინარე მუსიკა დომინირებს პოეტურ პირველწყაროზე. მართალია, კომპოზიტორი შთაგონებულია პოეზიით, მაგრამ პოეტური საწყისი მუსიკალურშია მთლიანად გარდაქმნილი და გარდასახული. აღსანიშნავია, რ. ლაღიძის მუსიკის კიდევ ერთი თავისებურება: ჟანრულ-ენობრივი წყაროების სიუხვის მიუხედავად, მისი სიმღერები ძირითადად ავითარებენ ქართული სასიმღერო, კერძოდ, ქალაქური მუსიკის ტრადიციებს, რომლებიც რ. ლაღიძეს საბოლოოდ გადაჰყავს მოყვარულთა ხელოვნებიდან

წმინდა პროფესიული მუსიკის სფეროში და, ამავე დროს, უნარჩუნებს მათ თავის მომხიბვლელ თავისებურებებს: გრძნობიერის პოეტურობას, უშუალობას და გულითადობას, მელოდიური საწყისის განსაკუთრებულ გამომსახველობას. რ. ლაღიძის საუკეთესო სიმღერების მასალა (მაშინაც კი, როდესაც იგი იყენებს ძალიან პოპულარულ, შესაძლოა, უკვე გაცვეთილ მელოდიურ მიმოქცევებს), გადის თავისებურ ფილტრში, იწმინდება და იძენს მუსიკალური თვალსაზრისით სრულიად ახალ სტილურ ნიშნებს. ეს თვით რ. ლაღიძის სტილია, მისი შემოქმედებითი პიროვნების გამოხატულებაა.

რ. ლაღიძის სიმღერების უმრავლესობა განეკუთვნება საესტრადო მუსიცირების სფეროს, რაც ერთგვარ საფრთხეს უქადდა კომპოზიტორს როგორც გემოვნების, ისე თვით მუსიკის შინაარსეული სიღრმის თვალსაზრისით. მაგრამ ამ პრობლემის გადაჭრას ხელი შეუწყო, ერთი მხრივ, ქართული საოჯახო მუსიცირების ცხოველმყოფელმა ტრადიციებმა, რომლებსაც რ. ლაღიძე დაეყრდნო თავის შემოქმედებაში. ეგულისხმობ გ. ჩუბინიშვილის, ა. ყარაშვილის, დები ერშხნელების და სხვათა შემოქმედებას, ათწლეულთა მანძილზე ჩვენი მუსიკალური ყოფის თავისებურებას და კეთილშობილებას რომ განაპირობებდა. რაკი სიტყვამ მოიტანა უნდა ითქვას, რომ ამ მოკრძალებულ მუსიკოსებს გააჩნდათ ქართული პოეზიის გრძნობა. მათ ქართული მუსიკალური პოეზიის არა ერთი და ორი ნიმუში შექმნეს. მეორე მხრივ, კი რ. ლაღიძეს ორგანულად ჰქონდა შეთვისებული ეროვნული მუსიცირების სხვა სახეებიც, საიდანაც იგი უხვად იყენებდა როგორც ინტონაციურ მასალას, ისე ჟანრულ ტიპებსაც.

ყოველივე ამან თავისებური დაღი დაასვა რ. ლაღიძის დანოკიდებულებას ქართულ სიტყვასთან, რომელსაც კომპოზიტორი გრძნობს და განიცდის, როგორც ყოველდღიურობის გარკვეულ განზომილებას, ახდენს მის პოეტიზაციას და მიისწრაფვის მისი მუსიკალური ამაღლებისაკენ. სიტყვა მის მუსიკაში გადაყვანილია ბგერად ფორმაში და აღიქმება როგორც მელოდიის ნაწილი, რომელშიც იგი არაა ხაზგასმული და ამიტომაც არ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. ასეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს თვით ისეთი შედევრიც, როგორიცაა აკაკის ლექსით შთაგონებული სიმღერა „განთიადი“ აგრეთვე ღრმადპოეტური სიმღერა ფილმიდან „საბუდარელი ჭაბუკი“. რომლის ტექსტი გამოხატავს სანტიმენტალურსა და მელოდრამატულ ემოციებს, მუსიკა კი ალბეჭდილია რომანტიკული სწრაფვით, ჭაბუკური გზნებითა და კდემამოსილებით, მას იმ საოცრად მიმზიდველი გარეგნობა სურნელება ასდის, ჯერ კიდევ რომ იფრქვევა საქართველოს ამა თუ იმ კუთხეში.

სიტყვა დიდ როლს თამაშობს 60—70-იან წლებში შექმნილ მე-

საკალენდარო ღონისძიებათა ფარგლებში ცნობილ სპეციალისტებმა შეადგინეს ქართული ეროვნული ენციკლოპედიური ლექსიკონის ახალი ტომი. ამ ტომში შეტანილია ისეთი ტერმინები, როგორიც პოეტური სიტყვის განსაზღვრება, ასევე სპეციალური ლექსიკური ერთეულების განმარტებაც. საინტერესოდ დასრულდა რამდენიმე ეროვნული ციკლის: ს. ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიის ენა", ა. მაჭავარიანის „მონოლოგები" (დაიწყო მიხედვით), ე. წერეთლის „სიყვარულის სონეტები", ი. კეშყაძის საგუნდო ციკლი ასი ლექსისა და სხვ. ამ პერიოდში იქნება ო. თოფურიძის ეროვნული ნაწარმოებები, რომელთაგან გამოკვეთილია ალექსანდრე გელაშვილის ლექსების მიხედვით შექმნილი ეროვნული ციკლი და ალექსანდრე ბარათაშვილის „ბიკოლოზ ბარათაშვილი". ისაკიროველია, ქართული კომპოზიტორთა ასწინწულ ნაწარმოებებში მრავალი მინიატურული ფორმებია, ვნებიერი მუსიკალური მიგნებებია და მაინც ცდა იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეროვნული კომპოზიტორების მიერ, თუკი მათ ნაწარმოებებს მაღალი პროფესიონალიზმით მივუდგებით, ქართული სიტყვა პოლიფონიური ნაწარმოების ბაზა, იგი თითქოს ჰკარგავს თავის სახასიათო ნიშნებს, გამეფებულ კოლორიტს. შესაძლოა, ზოგ შემთხვევაში ცოდვად ითვლებოდეს, რადგან ისინი ჯერაც (ეს სპეციალური საკითხია) ვერ ფლობენ ჭეშმარიტად ქართულ ვოკალურ ინტონირებას. სიტყვის ტრადიციები მიგნიდან უნდა გრძნობდეს. ეს გრძნობა არ ისწავლება, იგი ნიჭის იდუმალებაა გახლავთ. ქართველ სიტყვას სწორედაც ისეთი ხელოვანი, როგორიც იყო მუსორგსკი, სათანადო რიტმ გრძნობდა ეშმაკლიური სიტყვის ძალას, მხოლოდ მაშინ გვეგონება ფიქრები კაცისათ, რომ სიტყვა მუსიკაში შემოდის მთელი თავისი გამომსახველობით, მთელი თავისი ბუნებით. ვიმეორებ, ამაში თავისი წვლილი ენება შეასრულებლებმა, ქართულმა თეატრმაც, ხასიათადაც, მსახიობების კულტურამ, რომელმაც ევროპიელ კომპოზიტორს ენება აგრძნობინოს სიტყვის ფონეტიკური შესაძლებლობანი. ამაშიც მდგომარეობს კულტურის სხვადასხვა ბუნების ურთიერთგამდიდრების, ამ კავშირების გამოყენების აუცილებლობა.

ცხადია, ეს კავშირები ბუნებრივად ღრმა ისინი იქნებიან გაცილებით უფრო საინტერესო და მრავალფეროვან შედეგებს. მგონია უკვე ვეღარ გვაკმაყოფილებს ის, რაც ადრე შეიძლებოდა ამ სფეროში. დღემდე ჩვენი მუსიკა პოეზიას და, ზოგადად, ლიტერატურას უკავშირდებოდა არათანასწორუფლებიანობის საფუძველზე. მუსიკა არსებითად ემსახურებოდა პოეტური სახეების ზედაპირულ ფორმებში გადაყვანის ამოცანას, მაგრამ ეს არ ნიშნავდა ლიტერატურული წყაროების და მხოლოდ ნაწილობრივ სრულფასოვნად მათი იდეურ-შინაარსეული მასალის. დღეს შესაძლებელი უფრო მეტი ვალდებულება ვიგრძნოთ, ვიდრე ადრე

მიმართოს მკაფიოდ აქტუალურსა და ღირსშესანიშნავ ლიტერატურას, თანამედროვეობას რომ ასახავს და ეხმიანება ჩვენი დროის ზოგადეთიკურ პრობლემებს, ცხოვრების ყველაზე საჭიროთოტო მხარეებს. დღევანდელი ხელოვნება იბრძვის ადამიანისათვის. მისი თავისუფლებისა და ამაღლებისათვის, იბრძვის, რათა ადამიანის შეგნებიდან სამუდამოდ აღმოიფხვრას ომის, ძალმომრეობის, უსამართლობის შიში. რასაკვირველია, ხელოვნება არასოდეს შეეძლება ისეთ მარადიულ კატეგორიებს, როგორიცაა რომანტიკული სწრაფვა, ბუნების სილამაზის განცდა, სასყვარელო მღელვარება და ა. შ., მაგრამ დღეს ეს კატეგორიები, ისევე როგორც ყველა სხვა ეპოქაში, დამუხტულია ახალი შინაარსით, ახალი მნიშვნელობით. იცვლება მათი გამოთქმის ფორმაც. ქართული ლიტერატურამ განსაკუთრებით უკანასკნელი წლების შეხანიშნავმა პროზამ, უკვე შექმნა ასეთი სახეები, დასვა ის ზნეობრივ-სოციალური პრობლემები, რომლებიც ქმნიან ჭეშმარიტად შთამაგონებელ წყაროებს. ეროვნულმა მუსიკამ კი დააგროვა მასალა და გამოცდილება, მიაღწია სიწყრფის ისეთ დონეს, რომელიც საშუალებას აძლევს ჰომართოს ამ სახეებსა და პრობლემებს. ეს სავსებით თვით მუსიკასათვის.

თავისებურია მუსიკისა და თეატრის დამოკიდებულების დინამიკა. ცნობილია, რომ ოპერის შექმნის შემდეგ დრამატული თეატრი არა თუ სწყვეტს მუსიკასთან კავშირებს, არამედ აძლიერებს და ხშირად ითვალისწინებს კიდეც მის გამომსახველობას, როგორც დრამატურგიის მთავარ კომპონენტს. ჩვენი დროის თეატრი განსაკუთრებით მდიდარია ჰიბრიდული ჟანრებით, სადაც მუსიკა არ კმაყოფილდება კომპოზიციური როლით და „თამაშს თავზე ღებს". ამის მაგალითს ბრეხტის თეატრი იძლევა. ბრეხტის თეატრში სიმღერის მნიშვნელობა არაჩვეულებრივად აამაღლა გაუცხოების პრინციპმა. „სამგროშიანი ოპერის" დრამატურგიამ დიდი გამოხმაურება ჰპოვა თანამედროვე თეატრის პრაქტიკაში. სადაც სიმღერამ თავის თავზე აიღო ავტორისეული მრწამსის, ქმართა ხასიათის გახსნის, იდეური ჩანაფიქრის განმარტებისა და ფსიქოლოგიური მეორე პლანის შექმნის ურთულესი ამოცანები. ბრეხტის თანამოაზრე კომპოზიტორები — კ. ვაილი, პ. დესაუ, ჰ. ეისლერი — ქმნიან ახალი თეატრის „მუსიკალური დრამატურგიის პრინციპს", რომელიც ემსახურება პიესის რთული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის ალქიმის გაინტენსიურებას და, რაც მთავარია, მაყურებლის „მოქმედებაში ჩართვას" არა ემოციური თანამონაწილეობის გზით (ბრეხტი, როგორც ცნობილია, მაყურებლისაგან მოითხოვს ცივ, ანალიტურ ჭონებას და არა თანაგრძნობას). არამედ მოვლენათა რთული მექანიზმის კვლევით. ამას მოწმობენ ისეთი შედევრები, როგორიცაა „სამგროშიანი ოპერა",

„ქალაქ მოჰაგონის ისტორია“, „დედილო კურაჟი“, რომელთა მუსიკა თავისი ჟანრულ-ინტონაციური თვისებებით უახლოვდება ტრადიციულ ყოფით-საესტრადო სიმღერას, პოპულარულ შლაგერებს, მაგრამ შინაარსეული დატვირთვით სულ სხვა რიგის მოვლენას წარმოადგენს და სიმღერის წინაშე სრულიად ახალ პერსპექტივებს ხსნის.

იმ დროს, როდესაც ბრეხტი თავის თეატრს ქმნიდა (20-იანი წლებში), ყალიბდებოდა ქართული საბჭოთა თეატრიც, საიდანაც არსებითად იწყება ეროვნული თეატრალური მუსიკის ისტორია. ცნობილია, რომ მუსიკას საპატიო ადგილი ეჭირა მარჯანიშვილის თეატრში (თამარ ვახვახიშვილმა გააფორმა მარჯანიშვილის მრავალი სპექტაკლი, მათ შორის „ცხვრის წყარო“, „ურიელ აკოსტა“). მაგრამ ეს იყო ძველი ყაიდის გამოყენებითი მუსიკა, რომლის მხატვრული დონე არ იძლევა საშუალებას დავინახოთ მასში მუსიკალური კულტურის თვალსაზრისით რაღაც მნიშვნელოვანი და პერსპექტიული. განსაკუთრებით უნდა შევჩერდეთ სანდრო ახმეტელის თეატრზე, მის ბუნებასა და ხასიათზე. შეიძლება ითქვას, რომ სანდრო ახმეტელის თეატრი ეროვნული ტრადიციების პირმშოა. ამავე დროს, ახმეტელის თეატრში ამ ტრადიციებმა განიცადეს ახალი დროის შესატყვისი რადიკალური გარდატეხა. ეს გარდატეხა მომდინარეობს პლასტიკურ-მუსიკალური საწყისიდანაც, რომელსაც ახმეტელი ტვირთავს სრულიად ახალი დრამატურგიული ფუნქციით და შინაარსით. ახმეტელის თეატრში მუსიკალური იყო თვით რეჟისორული კონცეფცია, რომელიც თავის თავში შეიცავდა მუსიკალურ განზოგადების პრინციპს, ამალებულის დამკვიდრებას ისეთი უშუალობით, რომელსაც ვერ აღწევენ სიტყვა და ჟესტი. მუსიკალური იყო თვით თეატრალური მოქმედების რიტმი და სცენური პლასტიკა, ანსამბლებისა და სოლისტების, გუნდისა და მისი კორიფეების მკვეთრი დაპირისპირებები, რომლებიც ძაძენდნენ წმინდა მუსიკალურ ჟღერადობას. სანდრო ახმეტელის თეატრი აზროვნებდა მაღალპოეტური სიმბოლოებით, მისი ბუნებისთვის უცხო იყო ყოველდღიურობის ემპირიზმი, ყოფაცხოვრებითი შლაკი. ეს თავისებურება ზედმიწევნით შეესატყვისება თვით მუსიკის არსს, პოეტიზაციის მუსიკალურ უნარს.

სანდრო ახმეტელმა ეროვნული კულტურის განვითარებაში ჩართო ადამიანთა მოძრაობის პლასტიკა, რაშიც დაინახა თვითმყოფი სულიერი სამყაროს თავისებური განზომილება. ახმეტელის აზრით, ადამიანის შინაგანი სამყარო, სინამდვილესთან მისი მიმართულებანი გამოხატულებას ჰპოვებენ არა მარტო სიმღერასა და სიტყვაში, არა მარტო სახვითი ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების ფორმებში, არამედ ცეკვაში და, უფრო ზოგადად, სხეულის მოძრაობაში.

ახმეტელისათვის როგორც რეჟისორისათვის, გადაწყვეტ მნიშვ-

ნელობას ოქნდა მოძრაობის რიტმი და ამ რიტმში განსაზღვრული ესთეტიკური მრწამსი. ხმელეთის რიტმში კოხტალობდა ადამიანის რაობა. მისი ემოციური სამყაროს ტრედობასა და ხარისხს რიტმი ამ შესანიშნავი რეჟისორის თვის დამყარებული იყო სულიერი მოძრაობით. ცეკვის რიტმში — ხმელეთის შეხედულება ასეც შეიძლება დაკონკრეტდეს — მოძრაობა განწმენდილია შემთხვევითისა და ესთეტიკურად ნეიტრალურის გვ. მოძრაობა აქ სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს. მოძრაობა მას სჭირდებოდა თანამედროვე სიტუაციისა და ფსიქოლოგიური მოტივის გაშუქების თვის.

რიტმულ-პლასტიკური სწყურიათ, ასეთ ჩვევაში ერთდებოდა ცეკვასა და პანტომიმა, საბოლოოდ, სხეულის მოძრაობის ისეთი გააზრება, რომელიც ღრმავდებოდა მათ განცდის დივერსიულ ფორმამდე, ობიექტივაციის მნიშვნელობამდე. ხმელეთის თვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თვისთავად ობიექტურ ვიმოხტვას, მის გაგებას. ხმელეთის თეატრის მსახიობთა მიზანი იყო არა მარტო თავიანთი პოტენციური შესაძლებლობების გამოკვლევა, მაყურებლისთვის თავისი შეხედულებების მოხვევა, არამედ თვით ობიექტურად არსებულის ამეტყველება, მისთვის დამახასიათებელის წარმოჩენა. მხოლოდ ასეთ მიდგომ უზრუნველყოფდა სახეთა ინტერპრეტაციის რეალიზმს, სახეთა მრავალფეროვნებას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნდა ესა თუ ის სახე ცხოვრებისეული დამაბეთებას.

ს. ხმელეთლისა და კ. მარჯანიშვილის დროისათვის ქართული მუსიკა მოწიფული რომ ყოფილიყო შეძლებოდა თეატრი გამხდარიყო ჩვენი მუსიკის წინსვლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი არხი. მომდევნო ოპერის რეჟისორებსაც რომ ექოდათ ის მუსიკალური გრძნობა, რაც ხმელეთლი გამოირჩეოდა. შესაძლოა ქართულ დრამატულ თეატრში ხალა მუსიკალური თეატრის განვითარების წანამძღვრები შექმნილიყო. ასეთი თეატრი შეიქმნა მხოლოდ ჩვენს დროში. მისი ერთ-ერთი მესვეური ა. ტატიშვილია, რომელმაც შესანიშნავად გაითვალისწინა თავისი წინამორბედების, უპირველეს ყოვლისა, ს. ხმელეთლისა და თავისი უშუალო მასწავლებლის მ. თუმანიშვილის გამოცდილება. შექმნა ახალი ყაიდის თეატრი, ოპერის ესთეტიკა პირმშოა არა მარტო თეატრალური, არამედ თვით მუსიკალური ხელოვნებისა.

სანამ ამ თეატრის შესახებ რამდენიმე სიტყვას ვიტყოდე, მინდა საგანგებოდ აღვნიშნო ის მნიშვნელოვანი წვლილი, ჩვენმა კომპოზიტორებმა რომ შეიტანეს თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. მხედველობაში მყავს ა. ბალანჩივაძე, ს. ცინცაძე, ო. თქთაშვილი, ბ. კვირნაძე (საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მისი მუსიკა მ.

თუმანიშვილის დადგმისათვის „პინშრაჭა“), ა. მაჭავარიანი, ი. კეპაუმაძე და სხვა. მაგრამ თეატრი ამ კომპოზიტორთა შემოქმედებისათვის მეორადი მნიშვნელობისაა. მთავარი კი ისაა, რომ ისინი ქმნიან „ტრადიციულ თეატრალურ მუსიკას“, არა ჟანრულ-ინტონაციური თვალსაზრისით, არამედ დრამატურგიული ფუნქციითა და იდეური დატვირთვით.

რ. სტურუას თეატრში კი მუსიკალურია თვით დრამატურგია, რომელიც აგებულია მუსიკალური ხელოვნების კანონების მიხედვით. ვიტყოდი, რომ ამაში ყველაზე მეტად იგრძნობა დღევანდელი რუსთაველის თეატრის მემკვიდრეობითი კავშირი, ერთი მხრივ, ახმეტელის ხელოვნებასთან და, მეორე მხრივ, ბრეხტის თეატრთან. სტურუას საუკეთესო წარმოდგენებში („ხანუმა“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“) მუსიკა მოქმედების ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია. იგი სპექტაკლების იდეის, თეატრალური ტონალობის, გმირთა დახასიათების, მეორე ფსიქოლოგიური პლანის შექმნის ქმედითი საშუალებაა. სტურუას თეატრი წარმატებით განსორციელებული პოლისტილიზმის ნიმუშია, მუსიკაც მის თეატრში ემყარება ამავე პრინციპს. კომპოზიტორ გ. ყანჩელის „სტილური ხედვა“ აქ განსაკუთრებული სიფხრთოვით და მძაფრი დრამატული ალღოთი გამოირჩევა. მის მუსიკას სრულიად ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს რეგტაიმი და ქალაქური ფოლკლორის სახასიათო ნიმუშები, ბახისა თუ სხვა კომპოზიტორთა ოსტატური სტილიზაცია, ძველებური რომანსისა თუ რომანტიკული მოდელის ტრანსფორმაცია, გამჭოლი ლაიტმოტივების ტექნიკა, მკვეთრი სახასიათო მუსიკალური ლერძის (მაგალითად, „კავკასიური ცარცის წრეში“ ამ როლს ასრულებს წამყვანის მიერ შესრულებული ხალისიანი, კარნავალური მოტივი, რომელსაც სადღესასწაულო ფერები შემოაქვს წარმოდგენაში), ციტატები საკუთარი სიმფონიებიდან. მთელი ეს ნაირფეროვნება ორგანულადაა შერწყმული საკუთრივ თეატრალურ დრამატურგიასთან, ჟესტთან, სიტყვასა და მოქმედებასთან.

შემთხვევით რიდი დაიბადა გ. ყანჩელის ოპერა „და არს მუსიკა“, რომლის პრემიერამ (1984 წლის 28 აპრილი) დაგვარწმუნა, რომ ქართული დრამატული თეატრის წიაღში მომწადდა ახალი საოპერო თეატრის იდეა. „და არს მუსიკაში“ განხორციელდა იმ პრინციპებისა და ჟანრულ-ინტონაციური ტიპების შერწყმა, რომლებიც ახასიათებს გ. ყანჩელის შემოქმედების ორ მთავარ ჟანრს — სიმფონიურსა და კინო-თეატრალურ მუსიკას. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში კომპოზიტორის ნაღვაწი იმდენად გამთლიანებულია რეჟისურასა და სცენოგრაფიასთან, რომ გამიძნელდებოდა მუსიკის აღქმა ამ კონტექსტის გარეშე, მიუხედავად თვით მუსიკის მაღალი ხარისხისა,

ყანჩელის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი სიღრმისა და სილამაზისა, დრამატურგიული ახოვანებისა.

ბოლო წლებში ქართული თეატრი ძალზე მომძლავრდა და მრავალფეროვანი გახდა რეჟისორული ძიებებით, აქტიორული ხელწერით, თვით სპექტაკლების რაობით, რაც უნდა გაითვალისწინონ მომავალმა ქართველმა საოპერო კომპოზიტორებმა. დრამატულ თეატრში დაგროვილი დიდი გამოცდილება დაეხმარებათ მათ ახალი დრამატურგიულ-ეკრული ტიპების შექმნაში. „აბესალომის“ ავტორი, სამწუხაროდ, ასეთ გამოცდილებას ვერ დაეყრდნობოდა. ამიტომაც მან მონახა სხვა გზა, რომელიც დღესაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას მომავალი ძიებებისათვის. ყოველ შემთხვევაში თვით „აბესალომის“ მაგალითი გვარწმუნებს, რომ ქართული ხალხური სიმღერა, არა მარტო თავისი ჟანრულ-ინტონაციური რაობით, არამედ წმინდა დრამატურგიული თავისებურებებით საინტერესო მასალას წარმოადგენს თეატრალიზაციისათვის. მეორე გზა კი ქართული თეატრიდან უნდა მოდიოდეს. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, არ გამორიცხავს კლასიკური თუ თანამედროვე საოპერო ხელოვნების გამოცდილების გაზიარებისა და დანერგვის შესაძლებლობებს. ამ შესაძლებლობისათვის თავის არიდება სისულელე იქნებოდა. მაგრამ ჩვენ არ შეგვიძლია გამოვიდეთ მხოლოდ მოწაფეების და მიმბაძველების როლში და მეტნაკლები სიზუსტით ვახორციელოთ კლასიკური ფორმების რეპროდუცირება. ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში შემოქმედებითი ათვისება კორექტირებულია თანამედროვე სინამდვილითა და მისთვის დამახასიათებელი კონკრეტული პრობლემებით, თვით კომპოზიტორის ფანტაზიით. ამიტომაც ის სიახლეები, თაკი რომ იჩინეს დრამატულ თეატრში, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორთა ფანტაზიას უნდა ალვიძებდეს. თუ ჩვენ კომპოზიტორს მუშაობას თეატრში მეორეხარისხოვან საქმედ არ ჩავთვლით, თუკი კომპოზიტორი არ იელის გატკეპნილი ვნით, მისთვის თეატრალური წარმოდგენა გადაიქცევა შესანიშნავ პოლიგონად. სადაც შესაძლებელი იქნება მრავალი მუსიკალურ-თეატრალური იდეის ცხოველმყოფელობის შემოწმება და იმ გამოცდილების მიღება, რომელიც აუცილებელია საკუთრივ საოპერო ნაწარმოების შექმნისათვის.

მუსიკალური ხელოვნების წინსვლა ამჩნევია არა მარტო თეატრალურ ხელოვნებას, არამედ კინემატოგრაფიასაც. კინოსა და მუსიკის ურთიერთკავშირებს ბევრი სერიოზული გამოკვლევა ეძღვნება. არაერთგზის გამოთქმულა აზრი, რომ კინო თავისი ბუნებით უახლოვდება მუსიკალური ხელოვნების გარკვეულ კანონზომიერებებს და, რომ მათ თავის არსში ბევრი რამ საერთო აქვთ. ყოველ შემთხვევაში, ხმოვანი კინოს ისტორია აღსავსეა საინტერესო მუსიკალური

მოვლენებით. კინოსთან თანამშრომლობდნენ ჩვენი საუკუნის მუსიკის კორიფეები — შოსტაკოვიჩი, პროკოფიევი, ბერგი, დალაპიკოლა, პერნსტაინი და ბევრი სხვა. კომპოზიტორთა გარკვეული ნაწილი, არსებითად, კინომუსიკაში მოღვაწეობით კმაყოფილდებოდა და ამ ჟანრში საუცხოო ნაწარმოებებს ქმნიდა.

ქართულმა მუსიკამაც, კინოს დასაბამიდან დღემდე, მასთან უშუალო და ძალიან მჭიდრო კავშირები დაამყარა, რომელთაც გააჩინა თავისი კონკრეტული შინაარსი. ქართული კინომუსიკის ისტორია ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარების თავისებურებისა და მრავალფეროვნების ერთ-ერთი საინტერესო ილუსტრაციაა. კინომუსიკაში გარკვეული კუთხით აირეკლა კულტურის ზეაღმავალი სვლის სირთულეები, მისწრაფება ახალი ცხოვრების მიერ წამოჭრილი საკითხების ვადაწყვეტისაკენ და ძახთან დაკავშირებული გაჭირვებები.

ქართული პროფესიული მუსიკის დაბადება სულ რაღაც 10—15 წლით უსწრებს კინომუსიკის პირველ ნაბიჯებს. კინო თავიდანვე ვერ გათვალისწინებდა მონათესავე ხელის ჯერ კიდევ მცირე ვამოცდილებას, თუნდაც იმიტომ, რომ ყრუ-მუნჯთათვის მუსიკა არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენს. ამიტომაც „დიდი ხუნჯი“ (როგორც ბრძანად კინემატოგრაფს უწოდებდნენ) სრულიად დამოუკიდებელი იყო ეროვნული ტრადიციებისაგან და ეყრდნობოდა იმას, რაც საერთოდ იყო მიღებული: პიანისტის ხელოვნებას, რომელიც აქვე დარბაზში, როიალთან იჯდა და თავისი გემოვნებისა და ფანტაზიის მიხედვით თანხლებას უკეთებდა საეკრანო თავგადასავალს. დისტანცია მუსიკალურ თანხლებასა და ეკრანზე გამოსახულს შორის განიზომებოდა პიანისტის ალღოთი, მისი უნარით მიეღწია რაღაც შესატყვისობისათვის სახვითსა და გგერადს შორის. თუ შემოხაზულ საბუთებს დავეყრდნობით, დავინახავთ, რომ მუსიკა და ეკრანი პარალელურ ხაზებში მოძრაობდნენ და სინქრონულობას იშვიათად აღწევდნენ.

ხმოვანი კინო — ფიქსირებული მუსიკის ხელოვნებაა. ერთი მხრივ, მუსიკა შეიზღუდა დროშიც (მას აღარ ევალება გამუდმებით ყღერა) და თავისუფლებაშიც. კომპოზიტორი ქმნის გარკვეულ მუსიკას, რომელიც სამუდამოდ ეკვრის ეკრანს და ვერავითარი ძალა მათ ერთმანეთისაგან ვეღარ აშორებს. მასთან ერთად, უზომოდ გაიზარდა მუსიკის მნიშვნელობა — ხმოვანი კინო მუსიკას დრამატურგიის ორგანულ კომპონენტად აქცევს. მუსიკასა და კადრს შორის მყარდება მრავალფეროვანი ურთიერთობანი: მუსიკა ხან კადრს მიღმა ყღერს და ხან მასში, ხან აყღერებულია თვით მოქმედების მონაწილეთა მიერ და ხან „ზოგადი ხმაა“, ხან მოქმედებასა და ფსიქოლოგიური სიტუაციებს ტონალობას ქმნის. მუსიკა თანამედროვე კინოში ხშირად სიმ-

ბოლოს სახითაც გვევლინება. იგი მინიშნებაა უმნიშვნელოვანესზე, ხშირად — გარკვეული მსჯავრი, შეფასება, კრედო და სხვ. ათწლეული წლების მანძილზე იცვლებოდა მუსიკისა და კადრის ურთიერთობა. ცხადია, ქართული კინო არ იყო იზოლირებული განვითარების საერთოსაკაცობრიო პროცესებისაგან. აქაც ბევრი რამ, კერძოდ, მუსიკალური დრამატურგიის მრავალი საკვანძო პრობლემა გაგებულია „ზოგადკაცობრიულის“ შესატყვისად. ამ მხრივ ჩვენ არ გვახასიათებს რაღაც განსაკუთრებული რამ — ანუ ის, რაც უცხოა „ზოგადად“ კინოხელოვნებისათვის. მაგრამ წარმოშობის დღიდან ქართული კინომუსიკა იძენს თავის სამეტყველო ენას. აქედან იწყება ის გზა, რომელმაც განაპირობა კინომუსიკის შემდგომდროინდელი წარმატებები.

საგანგებოდ მსურს აღვნიშნო ყოფისადმი ქართული კინოს ერთგულება, მისი სწრაფვა ყოფის ზუსტად ასახვისაკენ. კინო, ცხადია, ხედავს სინამდვილის სხვადასხვა ასპექტს, იგი ქმნის თავის გმირს, ამ გმირის მოდელებსაც და ზოგჯერ ნიღბებსაც, რომლებიც ინერციის ანაბარა რჩებიან და ართულებენ სინამდვილის ხედვას. მაგრამ თუ ჩვენ მხედველობაში ვიქონიებთ ქართული კინემატოგრაფიის რეალურ მიღწევებს, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ყოფამ კინოსათვის საიმედო საყრდენის მნიშვნელობა შეინარჩუნა. თვით ისეთი ხელოვანნიც კი, რომელთა სპეციფიკური შემოქმედებითი ინტერესები „ყოფის დეფორმაციას“ მოითხოვდნენ, ამ იდეას დიდი ტაქტით და მხოლოდ გარკვეულ განზომილებებში ანხორციელებდნენ. ყოფა ის რეალური საფუძველია, რომელმაც განაპირობა ქართული კინოს თავისებური პოეტიკა და ფსიქოლოგიური რეალიზმი. ამ რეალიზმში, სადაც არც ნატურალიზმია და არც ემპირიზმი, ყოფას მთელი სილამაზე შენარჩუნებულია იშვიათი ჯამომსახველობით.

ქართული კინომუსიკის პირველივე ნაბიჯებს ახასიათებთ დიდი მიზანი, ესაა დაუფლება იმ ყოფისა, რომელსაც ჩვენ კინემატოგრაფს ბუნებრივ სივრცეს უქმნის ამიტომაც ქართულ კინოში იმთავითვე უხვად შემოიჭრა ყოფის მუსიკა და განსაკუთრებით ქართული ხალხური სიმღერა და ცეკვა. პირველივე კინოკომპოზიტორები (ა. ბალანჩივაძე, გრ. კილაძე, ი. ტუსკია, შ. მშველიძე) არსებითად ფოლკლორს ეყრდნობიან და კინომუსიკაში მის ტრადიციებს ავითარებენ. უკვე მაშინ, 30-იან წლებში, იქმნება მუსიკალურ-სახვითი საწყისების დაკავშირების ის პრინციპები, რომლებიც მომავალშიც ახასიათებს ჩვენს კინემატოგრაფს. კინოში ჟანრული მასალა იმთავითვე თითქმის ნედლი სახით შემოდის, რეჟისორები და სცენარისტები თითქოს თავიდანვე ითვალისწინებდნენ ამ ნედლეულის წარმოდგენის შესაძლებლობას. ქართულ ფილმში ამან განაპირობა ფუნქციების თავისებური

გ ნაწილება მუსიკალურ ჟანრებს შორის: მთავარი, „ბირთვული“ მნიშვნელობის ლიტმოტივების ვოკალური ბუნება, საორკესტრო ეპიზოდების აგება მათ ვარიირებაზე (ანალოგიური სიტუაციას ქართულ ინსტრუმენტულ მინიატურაშიც ვხვდებით, სადაც „ვოკალური პირველსაწყისი“ ინსტრუმენტულ ტემბრშია გადაწყვეტილი). ყოფითი მუსიკის სხვა ელემენტების გამოყენებას აპირობებდა მიზნწრაფება ილუსტრირებულის სიზუსტისაკენ, თანაც სხვადასხვა სიტუაციისათვის მუსიკალური თანხლების შექმნისას კომპოზიტორები არ ერიდებოდნენ სტილურ სიჭრელეს (თუ სამამულო ომია — ეღერდა ალექსანდროვის „წმინდა ომი“, თუ საქორწილო ცერემონიალი — მენდელსონის „საქორწილო მარში“, თუ ყანაში მუშაობაა — „გლესავ და გლესავ ნამგალო“ და სხვ.) ამ კომპილაციებს არა ჰქონდათ არავითარი მნიშვნელობა თვით ეროვნული მუსიკალური შეგნების განვითარებისათვის. მათში წარმოდგენილი პირველსაწყისი მასალა ფოლკლორული ნიმუშებით იმდენად აღემატებოდა კომპოზიტორულ დანამატს, რომ ფილმები თითქმის არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან.

გარკვეული გარდატეხა კინომუსიკის განვითარებაში იწყება 50-იანი წლების დასაწყისიდან, როდესაც ამ ჟანრში მუშაობას იწყებს ახალი თაობა. მისი პირველი წარმომადგენლები იყვნენ ა. კერესელიძე, დ. თორაძე, რ. ლაღიძე, ს. ცინცაძე. ადრე ფილმების რაოდენობა ნაკლები იყო, მათ ერთმანეთთან აერთიანებდათ ჟანრულ-ყოფითი საწყისი. ახლა ამ მნიშვნელს დაემატა ლირიკულ-საესტრადო საწყისი, რომელსაც ქართული კინომუსიკა თითქმის დღემდე უცვლელად ინარჩუნებს და საბოლოოდ არც თავის პირველ საფუძველს თმობს. სადღეისოდ „ჟანრულ-საესტრადო“ არა მარტო ამთლიანებს ქართულ კინომუსიკას, არამედ ფსიქოლოგიური დიაპაზონის გარკვეულ სივიწროვესაც მოწმობს. და მაინც, ამ რამდენადმე შევიწროვებულ სტილურ-ჟანრულ ფარგლებში ბევრი საინტერესო მიგნება, ბევრი საინტერესო ინტონაციური შენაძენია. არსებითად, ახალი სუნთქვა კინომ შესძინა ქართულ სიმღერას.

ქართული ფილმის წიაღში ვითარდება და ახალ ძალას იკრებს ეროვნული კულტურის ისეთი დიდმნიშვნელოვანი ჟანრი, როგორც საესტრადო რომანსია. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ ფილმებში ლირიკული ლიტმოტივების უმრავლესობა ამ ჟანრშია შექმნილი. მათ ემოციური სითბო, მელოდიური სისავსე და გრძნობათა პოეტურობა ახასიათებთ. ეს ის ლირიკაა, რომელიც ადრე მსჭვალავდა გიტარაზე დამღერებულ სიმღერებს. ცხადია, დროთ მათ ბევრი სიახლე შესძინა. გამდიდრდა ინტონაციური ენა, ტრადიციულ ყოფით სიმღერას შემოუერთდა ბევრი სხვა წყაროც (თანამედროვე ჩვენი და უცხო-

ული ტრადიციის ინტონაციური ტიპები ფოლკლორული ელემენტების გამომხატველი ბით გამორჩეული ... და რიტმული წყობაც, მეტ მრავალფეროვნებას ... ახასიათებს დ. თო რაძის „ჭრელა კალთა ... ლიდან „ღვინო პირველი, დღე უკანასკნელი ... გ. ცაბაძის და ვ. ბარბაქაძის ... ქალი მეტწილად სუფევს გან ცხრომა, ... ლირიკა. სიყვარულის ემოცი ური ტონუ ... ნა. საერთაშორისო, შემუშავ და თავისებ ... ები, რომელიც ხელს უწყობს მასტაბური ... ის ეფექტი ლიტერატურული წყაროდან ... ელია, ვიდრე კანონის დრა ბატურგიული ...

პოეტური ... ობას ასახავს და არა ყალბი ... ლაღობის სიმღერა ფილ მიდან „ ... ნა“ ... ენაულო რიდან ქალის ... ტრფიალი სიმღერაში აქსოვენ ... ას. გამომსახველ ნელოდიაც ... სოციური ფოლკლორის თავისებურებაა. ... ებს. მელოდიურად მიახლოვდა ... ული სტილის რიტმითაც. „შიდა ... რომელსაც ვერ დაისა კუთვნის ... ის პორტრეტია.

რ... ლებ ... ელწერა თვით ფოლკლორული ... ი, როდესაც მი მართავს ... ობით, თვალით. მი სი სტილის ... ნას, კერძოდ კი სიმ ღერა „ ... ის მელო დია კოშკის ... ი, ნება მაკუნაობა და ტემპერატურა ... ის ინტონაცი ური გაუმაღლებლობის ... ის ბედნიერების, კუ თილი დედაბ ... ის, ბაში ძოსწყურს ... ის წარმოვიდგინოთ ამ ცხიერული კომპ ... ის დამკვრელი მუ სიკალური ...

სულ სხვა სა ... ის ტრადიციის ... ის ... ის ... ის კინოფილმში („ ... „ ... და ა.შ. კომპოზიტორისაგან, ... რომელიც ... ად იქცა დუ ნაეულის „ ... ული ... ის ... ის ფილმების ძირითადი ლაიტმოტივ-შლაგერია. მ ... ის ... ის ... ის

ითქვას, რომ მან ბრმად არ მისდია დუნაევსკის ტრადიციას და კინომუსიკაში თავისი ხელწერა გამოამჟღავნა. ეჭვმიუტანელია მისი სიმღერების ეროვნული ინტონაცია, ჟანრულ-სახასიათო საწყისი. ს. ცინცაძის სიმღერები კომიკურისა და ლირიკულის, ჰაბუკური სიხალისისა და ოცნების მთლიანობაა, რომელმაც ქართულ მუსიკაში ახალი ტიპის სიმღერის წარმოშობა აღწყო. ეს სიმღერა არსებითად ბარშია, მკვეთრი რიტმული პულსაციით, მოულოდნელი ინტონაციური მიმოქცევებით, ყოფაში დამკვიდრებულის მისაწვდომობით. იგი სიცოცხლის მჩქეფარების სიმბოლოა.

დასანანია, რომ ახალგაზრდული სიმღერების ეს ტრადიცია აღარ გაგრძელებულა არც თვით ს. ცინცაძისა და არც სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, მით უმეტეს, რომ ამ სიმღერებმა ძალიან ჩქარა და სამართლიანადაც მოიპოვეს პოპულარობა თავისი არტისტიზმის, უშუალობის, ჭეშმარიტად ჰაბუკური სულისკვეთებისა და ნათელი ემოციურობის გამო.

ქართული ფილმის გვიანდელ ეტაპზე სასიმღერო ტრადიციის ახალ ტალღას წარმოქმნის ჯ. კახიძის მუსიკა. მასში თავისებურად ვითარდება საოჯახო მუსიცირების ტრადიციები, შერწყმული წმინდა ფოლკლორულთან, აგრეთვე საესტრადოსთანაც. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია მუსიკა ფილმისათვის „შერეკილები“, კერძოდ, ეროთაოზის (ფილმის მთავარი გმირის) სახესთან დაკავშირებული მუსიკალური ეპიზოდები, რომელთაგან ყველაზე მიმზიდველია „ჩიტი გვრიტი მოფრინავდა“, ნათელს რომ ჰფენს ფილმის ფინალს, მისი იდეის ჰუმანურ არსს და ადამიანის ოცნებათა ამაღლებულობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

ქართული კინომუსიკა ვოკალურია დასაბამიდან 70-იანი წლების დამდეგამდე. გ. ყანჩელის დამსახურებაა აქცენტის გადატანა ინსტრუმენტულ საწყისზე, მუსიკის დრამატურგიული ფუნქციის გაძლიერება. (ყანჩელის მიერ 30-ზე მეტი ფილმია გაფორმებული, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მუსიკა ფილმებისათვის „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „კავკასიის ტყვე“, „მშობლიურო ჩემო მიწავ“, „არ დაიდარდო“). ამ ფილმებში კომპოზიტორის წინაშე სხვადასხვა ამოცანა იდგა. იგი იყენებს მრავალფეროვან ხერხებს ფილმის მუსიკალური განზომილების შესაქმნელად. მაგრამ ყველა ცალკეულ შემთხვევაში გ. ყანჩელის მუსიკა გამოირჩევა დიდი გამომსახველობით, სახიერებით, მთავარი აზრის გამოთქმის უნარით, მიუხედავად იმისა, კადრშია ჩართული, თუ კადრის მიღმა ჟღერს. ყანჩელის მოვლენებისა და ხასიათების საოცრად მახვილი „მუსიკალური ხედვა“ აქვს. მას შეუძლია ყოველდღიურში, ყოფის თითქოს უმნიშვნელო გამოვლინებებში აღმო-

აჩინოს უმნიშვნელოვანესი და შინაგანი დრამატიზმით გამოავლინოს არსებითი. იგი თავისუფლად იყენებს ნაირფეროვან ბგერად საშუალებებს — დაწყებული ილუსტრაციული ხერხიდან (როგორიცაა, მაგალითად, „გაბზარული“ კლავესინის მომაბეზრებელი ერთფეროვნება „კავკასიის ტყეში“) დამთავრებული სიმფონიური სუნთქვით გამსჭვალული საორკესტრო ფრესკით. მსატვრული პალიტრის ასეთი სიმდიდრე საშუალებას აძლევს მას მგზნებარე მემბრანასავით ალბეჭდოს ეს უხილავი და მოუხელთავი რამ, რაც ფილმის სარკეშიც მოხვედრილი და გამიზნულია მსატვრული განზოგადებისათვის. გ. უანჩელი ანალიტიკოსი ხელოვანია, მისი კინომუსიკა ფილმის განზომილებასაც ქმნის და გამოარჩევა დახასიათებების სიზუსტით, ფილმის სახვით საწყისთან გამთლიანებით. შეიძლება ითქვას, რომ გ. უანჩელის კინომუსიკა პროგრამული საწყისის ღრმედის ძალიან საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ნიმუშია.

ფილმებში გ. უანჩელი ანსორციელებს თითქმის იგივე ამოცანებს, როგორსაც თეატრალურ მუსიკაში. იგი მიისწრაფვის შექმნას ფილმის სახეთა მასალით, სიტყვათა და გმირთა მოქმედებით, მათი ფსიქოლოგიური მოძრაობებით განპირობებული მუსიკალური გამომსახველობა. მაგრამ ეს ამოცანები, ალბათ, დგას ყველა ჭეშმარიტი მუსიკოსის წინაშე, ვინც კინომუსიკას ალიქვამს არა როგორც გამოყენებით, თანმხლებ, პერიფერიულ ფაქტორს, არამედ, როგორც მუსიკალური გამომსახველობის განსაკუთრებულ სახეობას.

* * *

ფართოა ქართული მუსიკის როგორც აზროვნების ერთ-ერთი ფორმის განვითარების გზა. ამ გზაზე იგი სულ უფრო მეტად აძლიერებს კავშირებს ეროვნულ საყრდენებთან, ინტერნაციონალურ საწყისებთან, ზოგადკაცობრიო მონაპოვრებთან. თვალსაჩინოა მისი სწრაფვა დამოუკიდებლობისაკენ, ჰუმანისტური იდეალების დამკვიდრებისაკენ. დღითი-დღე ფართოვდება ქართული მუსიკის ესთეტიკური თვალსაწიერი, ღრმავდება მხატვრული აზროვნების გამთლიანება-სინთეზირების პროცესიც.

ყოველივე ამის წყალობით ქართული მუსიკა დიდი, საკაცობრიო მუსიკის ნაწილად იქცა. დღეს მისი ხმა გაცილებით უფრო მკვეთრად და მკაფიოდ ისმის, ვიდრე ოდესმე. ეს ჩვენი ხალხის მუსიკალური ცნობიერებისა და ტრადიციების, ჩვენი შემოქმედი წინაპრებისა და თანამედროვე ქართველი მუსიკოსების დამსახურებაა. ყველაფერი უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რომ ქართული მუსიკა კიდევ უფრო მძლავრად და შთამბეჭდავად ღელერდეს, რათა კაცობრიობას გრძნობინოს ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის ძალა, მისი სულიერი ახოვანება და სილამაზე.

შინაარსი

წინათქმა . . . 3
შესავალი . . . 7
თავი I. მუსიკალური კულტურის არსი. ჩვენი მუსიკის დღევანდელობა, მისი განვითარების ტენდენციები. სიახლე, ეახრი, მათი დახასიათება. საშემსრულებლო ხელოვნება . . . 15
თავი II. ღირებულების კატეგორიები. ახლის ხედვა. ძიებები და ნოვატორობა. შემოქმედების ტექნოლოგიური პრობლემები. იმპროვიზაცია . . . 81
თავი III. კულტურის ეროვნულობა. მისი ისტორიული შეხსიერება. ბგერადი გარემოს გათავისება მუსიკის მიერ. ტრადიციები და ინტერნაციონალური ტენდენციები . . . 140
თავი IV. ფოლკლორი. ფოლკლორი და შემოქმედება . . . 194
თავი V. მუსიკისმცოდნეობა. მუსიკის ვაგების პრობლემები. კრიტიკა . . . 227
თავი VI. მუსიკალური აღზრდა. სპეციალისტები, მოყვარულები. მუსიკალური ცნობიერება . . . 269
თავი VII. მუსიკა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში. მუსიკალური ყოფა—სიმღერა, ესტრადა, ფოლკლორი. მუსიკალური დაწესებულებანი. მუსიკალური კულტურის მართვის საკითხები . . . 322
თავი VIII. მუსიკა და კულტურის სხვა მხარეები . . . 406

ОРДЖОНИКИДЗЕ ГИВИ ШИОГВИЧ

СОВРЕМЕННАЯ ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА В СВЕТЕ ЭСТЕТИКИ И СОЦИОЛОГИИ

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179
1985

გამომცემლობის რედაქტორები: რუსუდან წურწუმია, ჯემალ ბურდული. მხატვარი ოთმურ კოხრეიძე. მხატვრული რედაქტორი გალინა ხუციშვილი, ტექნიკური რედაქტორი რაიჩარდ კოხრეიძე, კორექტორი ნუნუ ქარუმიძე.

სბ 710

გადაეცა წარმოებას 23.07.85 წ.; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12.12.85 წ.; ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆; საბეჭდი თაბახი 26,5; საღრ.-საგ. თაბახი 24,2; უე 15255 ტირაჟი 10 000 შეკვეთა № 471 ფასი 2 მან. 10 კაპ.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.