

## ახალი ქართული მუსიკის პოსტმოდერნული რეფლექსიები

მარინა ქავთარაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, მუსიკის ისტორიის კათედრა,  
გრიბოედოვის 8, 0108, თბილისი, საქართველო

### ანოტაცია

მოხსენებაში გამოკვეთილია უახლესი ქართული მუსიკის ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც პროვოცირებულია პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკით. ქართული პოსტმოდერნი მნიშვნელოვნად განსხვავდება დასავლურისაგან, სადაც ის ხანგრძლივი დიალექტიკური განვითარების შედეგია, მშაგრამ მან ქართულ მუსიკაშიც საკმაოდ ფართო და ნაყოფიერი ნიადაგი ჰპოვა და მისმა რეფლექსიებმა არაერთი კომპოზიტორის შემოქმედებაში იჩენა თავი (ინტერტექსტუალურობა, ორმაგი კოდირება, ეკლექტურობა, “თამაშის” ესთეტიკა, პასტიშის ჟანრული მოდელის გამოყენება და სხვა).

ამ ნიშნების გამოვლინების ფორმებიდან და დინამიკიდან გამომდინარე, განხილულია სამი სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორის- გია ყანჩელის, იოსებ ბარდნაშვილის და ზურაბ ნადარეიშვილის ნაწარმოებები, რომელთა არსისა და მნიშვნელობის ადექვატურად გააზრება მხოლოდ პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტშია შესაძლებელი.

*საკვანძო სიტყვები:* პოსტმოდერნიზმი, ინტერტექსტუალურობა, ორმაგი კოდირება, ეკლექტურობა, პასტიში, მონტაჟი, გია ყანჩელი, იოსებ ბარდნაშვილი, ზურაბ ნადარეიშვილი.

თანამედროვე საკომპოზიტორო შემოქმედება განსხვავებული, წინააღმდეგობრივი ტენდენციებით და შემოქმედებითი მეთოდის გერმეტიულობის კატეგორიული უარყოფით ხასიათდება. უკანასკნელი მეოთხედი საუკუნის ხელოვნებასთან მიმართებაში გამოყენებული ტერმინები კი, რომლებიც სამუსიკისმცოდნეო შრომებში გვხვდება - ნეორომანტიზმი, ნეოექსპრესიონიზმი, ნეოავანგარდიზმი, ნეომოდერნიზმი, პოსტავანგარდიზმი, პოსტმოდერნიზმი, ტრანსავანგარდი, “ახალი სიმარტივე”, “ახალი ბრუკნერული სკოლა” და სხვა, მიუხედავად მათი ფართოდ დამკვიდრებისა, ფრიად ბუნდოვანი არიან; მაგალითად, პოსტმოდერნიზმთან დაკავშირებული სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურის უდიდესი ნაწილი მის სპეციფიკას ხელოვნების ენის რადიკალურად ახალ კონვენციაში ხედავს [1,54]. ამაზე, საერთო წარმოდგენები პოსტმოდერნიზმის შესახებ მთავრდება.

პოსტმოდერნის მუსიკა ხარისხობრივად ახალი მოვლენაა. ამაზე მიგვანიშნებს მუსიკალური ლექსიკის, განსხვავებული მხატვრული შრეებისა და სტრუქტურის სინთეზი, სიღრმისეული ძვრები მუსიკალური სტილისა და შინაარსის დონეზე, მუსიკალური ხელოვნების სოციალური ფუნქციის ტრანსფორმაცია ეპოქიდან რეალობის განდევნით, რომელსაც ანარეკლი, რეფლექსია განასახიერებენ. მუსიკა კარგავს თავის ჩვეულ ორიენტირებს და მსმენელს აქცევს მისი “ნიშნების გამშიფრავად”, რაც არ გამორიცხავს კომპოზიტორის მიერ ერთი და იგივე მხატვრული კოდის განსხვავებულად გააზრებას. ცხადია ერთი, რომ პოსტმოდერნიზმმა დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში უკვე დაკარგა სიახლის ეფექტი, თუმცა ის დღესაც

ინარჩუნებს აქტუალობას; მიუხედავად ამისა, მისი ენა ბევრისათვის დღესაც გაუგებარი, უჩვეულო, ესთეტიკური ორიენტირები და პრაქტიკა კი შეუცნობელი და ბურუსით მოცულია.

პოსტმოდერნის ესთეტიკის პრინციპულად ახალი ნიშანია ნაწარმოების ბგერითი იერსახიდან მის ქვეტექსტზე ყურადღების გადატანა, რაც მუსიკის სულიერ შინაარსს, მის რიტუალურ, მაგიურ მნიშვნელობას აღადგენს. ამ ტიპის მრავალ ნაწარმოებში მაგიური სახიერება კაცობრიობის უსასრულობისაკენ დაუოკებელ ლტოლვას განასახიერებს. არ არის გასაკვირი, რომ ამ ეპოქის კომპოზიტორთათვის ძლიერ შემოქმედებით სტიმულად აღმოსავლური ფილოსოფია, ბუდისტური ჭვრეტითი მისტიციზმი იქცა.

განსხვავებულია სხვადასხვა წყაროებში ამ მოვლენის ქრონოლოგიაც; მის დასაწყისად მიიჩნევენ XX საუკუნის 40-50-იან, 60-70-იან და 80-იან წლებსაც. ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ტერმინის პროცირება მოხდა ხელოვნების ყველა დარგზე, ამასთანავე თითოეულ მათგანთან დაკავშირებით ის კარგავს ცნებით მკაფიოებას და დროით განსაზღვრულობას, ხანდახან კი რადიკალურად განსხვავებულ პოზიციას იკავებს (მაგ. ი. სტოიანოვა აკეთებს აქცენტს 80-იანი წლების პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებზე, კ. ბატლერი კი ამ ტერმინს იყენებს 50-60-იანი წლების სერიალური სკოლის მიმართ).

მუსიკალური პოსტმოდერნის (და შესაძლოა, საერთოდ პოსტმოდერნის ეპოქის) პერიოდიზაციის მესამე, ბოლო ეტაპი უკანასკნელ ორ ათწლეულს მოიცავს. დღეს ჩვენთვის ძნელია ამ პერიოდის მეტ-ნაკლებად სრული დახასიათება. შეგვიძლია მხოლოდ დადლილობის, ამოწურულობის მძაფრი შეგრძნების კონსტატაცია: თუკი რაიმე მართლაც ღირებული იქმნება – ისევ ძველ მიღწევათა თუ აღმოჩენათა დამუშავებისა და სრულყოფის ხარჯზე.

მუსიკალური პოსტმოდერნის შესახებ მსჯელობისას ჯერჯერობით მაინც მხოლოდ გარეგნულ მაჩვენებლებს ვეყრდნობით. ისიც უნდა ითქვას, რომ რამდენადაც მუსიკა თავისი სპეციფიკით განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან, ისტორიულად მისი “ქცევა” ფრიად “თვითნებურია” და ხელოვნების სხვა დარგებს ფეხს არც ისე იოლად უწყობს. ასე რომ, დღესაც, ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებაში, არქიტექტურასა თუ თეატრში პოსტმოდერნიზმად წოდებულ მოვლენებსა და მათ მუსიკალურ “ანალოგებს” შორის ხშირად მნიშვნელოვანი განსხვავებაა. ამიტომ, უფრო გამართლებულია “მუსიკაში პოსტმოდერნის ეპოქაზე” საუბარი და მთელი ეს მრავალფეროვნება ამ ეპოქის ზოგადი თვისებების გამოვლენის ფორმისა და ტიპის მიხედვით დახარისხება.

ქართული პოსტმოდერნი მნიშვნელოვნად განსხვავდება დასავლურისაგან, სადაც იგი ხანგრძლივი, დიალექტიკური განვითარების შედეგია, მაგრამ მან საკმაოდ ფართო და ნაყოფიერი ნიადაგი ჰპოვა ჩვენშიც. პოსტმოდერნისტულმა რეფლექსიებმა არაერთი ქართველი ხელოვანის, მწერლის, მხატვრისა თუ მუსიკოსის შემოქმედებაში იჩინა თავი. მათ შემოქმედებაში და ესთეტიკურ ნააზრევში ვხვდებით ისეთ გამოვლინებებს, რომელთაც თავიანთი სტილისტიკით სრულიად აშკარად მოვაქცევთ პოსტმოდერნული კულტურის არეალში. პოსტმოდერნული ტექსტებისათვის დამახასიათებელია: ინტერტექსტუალურობა, ორმაგი კოდირება, ეკლექტურობა, ე.წ. ნონსელექცია, “თამაშის” ესთეტიკა, პასტიშის ჟანრული მოდელის გამოყენება და რაც მთავარია, მისწრაფება ასახოს თანამედროვე ხელოვნებაში მსოფლიო კულტურის მთელი გამოცდილება მისი ციტირების (ხშირად ირონიული ციტირების) და ალუზიების გზით;

“ჩვენი დრო თითქოს შემაჯამებელია, ის ახდენს იმავე ფასეულობათა გაცნობიერებას ახალ დონეზე” [2,19]. მიუხედავად იმისა, რომ დასავლეთში უკვე ლაპარაკობენ პოსტპოსტმოდერნიზმზე, საქართველოში იგი ჯერ კიდევ მძლავრსა და აქტიურ ფაზაშია და ჯერ არ ჩანს მისი დასასრულის ნიშნები.

აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნული სიტუაცია, განსხვავებით მოდერნიზაციისაგან დაფიქსირდა საქართველოშიც, ცხადია, ლოკალური მოდიფიკაციის სახით. მუსიკალურ ხელოვნებაში პოსტმოდერნულ კონდიციას შეესაბამება გია ყანჩელის, თემურ ბაკურაძის, იოსებ ბარდანაშვილის, ზურაბ ნადარეიშვილის, დავით ეგგენიძის ნაწარმოებები, რომელთა არსისა და მნიშვნელობის ადექვატურად გააზრება მხოლოდ პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტშია შესაძლებელი. პოსტმოდერნიზმის გამოვლენის ფორმებიდან და დინამიკიდან გამომდინარე სტატიაში განვიხილავ ამ სამი, სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორის- ყანჩელის, ბარდანაშვილის და ნადარეიშვილის შემოქმედებას. ჩემი მიზანია, განისაზღვროს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედების რომელი თვისებები არის პროვოცირებული პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკით, რომელი სტილური თვისებები მოდის რეზონანსში მის ფილოსოფიურ ძიებებთან.

განახლება, რომელიც 60-იან წლებში დაიწყო, პიკს 80-90-იან წლებში მიაღწია და მოიცვა ქართული მუსიკალური კულტურა, არ იყო უბრალო ქრონოლოგიური დამთხვევა; ეს იყო ისტორიულად დეტერმინებული აქტი, რომელშიც გამოვლინდა დროის სპეციფიკა, შემოქმედებითი თვალთახედვის გაფართოება და XX საუკუნის II ნახევრის ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების გათავისების სურვილი, რაც ხშირად პოსტმოდერნულ პრიზმაშია გარდატეხილი.

*გია ყანჩელის* მიერ მუსიკალური მასალის გააზრება, მისი ესთეტიკა ეხმიანება პოსტმოდერნულ ფილოსოფიას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ენათა და ხედვათა პლურალიზმს გულისხმობს და “ტექსტის” ინტერპრეტაციათა უსასრულობას აღიარებს. ინტონაციური საწყისი ყანჩელის შემოქმედებაში მრავალგვარი ინტერპრეტაციის წყარო ხდება. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ, განუჩველად ჟანრისა, ერთხელ მიგნებული ინტონაციური კომპლექსი მისთვის შემდგომ გამოყენებაშიც საინტერესო რჩება და ახალ მხატვრულ სინამდვილეში ახალ სემანტიკას ავლენს.

ყანჩელის შემოქმედების კონცეპტუალური ხასიათი ლექსიკურ და კორპუსულ ინტერტექსტუალობას ემყარება [3], რომელიც მთელ რიგ შემთხვევებში არა მარტო კონკრეტული საკომპოზიტორო ხერხების, არამედ ტრადიციასთან უხილავი კავშირების დონეზე იჩენს თავს. მისი ლექსიკური ინტერტექსტუალობა ტრადიციული მუსიკის იმ სფეროს უკავშირდება, რომელიც ამაღლებულის, ღვთაებრივ-რელიგიურის მარადიულ განცდას უკავშირდება და პირველქმნილი ჟანრული იერსახით და ემოციური ტონით პარალელური მონტაჟის პრინციპით ფუნქციონირებს ავტორისეულ ტექსტში და მასთან ერთიანობაში ქმნის მხატვრულ მთელს (მაგ., მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი საგალობელი - *magnum ignatum*-ში).

“უცხო ტექსტი” ყანჩელის ნაწარმოებებში თავისი ორიგინალური სემანტიკითა და ესთეტიკით შემოდის და ინტერტექსტუალური მიმართებების სხვადასხვა წყაროებით საზრდოობს (ი. სტრავინსკი, კ. პენდერეცკი, ა. შნიტკე, ვერდი-პუჩინი, ჯ. კახიძე, ბ. კვერნაძე და ა.შ.), რომელთა ურთიერთობიდან მისი ორიგინალური მხატვრული მიდგომა იკვეთება. “ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა ურთიერთობაა და ეს ურთიერთობა უნდა გავიგოთ არა ყოფით სიბრტყეში, არამედ როგორც სულიერი ნათესაობის მომასწავებელი, აზრთა გაცვლა-გამოცვლის, გაზიარების

აუცილებლობა”, სწორედ ასეთი მიდგომით ხელმძღვანელობს გ. ყანჩელი, რომელიც ცდილობს მოიცვას კაცობრიობის მიერ, როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ ჭრილში, დაგროვილი ფასეულობანი და საკუთარი ტრადიციის საფუძველზე თვითმყოფადობით გამორჩეული მუსიკა შექმნას.

სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში მოვლენას, რომელიც სტილური წინააღმდეგობის შედეგად ჩნდებოდა, სხვადასხვა გააზრება და მოტივირება ჰქონდა. პოსტმოდერნისათვის ნიშანდობლივი სხვადასხვა სტილური სისტემების შეგნებული კომბინირება ყანჩელის დრამატურგიაში პოლარული ტიპის კონფლიქტის საფუძველი ხდება და ვლინდება სხვადასხვა დონეზე:

- 1) დაპირისპირებული მხატვრული სახეების შექმნისას სხვადასხვა წარმოშობის ინტონაციური და ვერბალური ტექსტის გამოყენებაში;
- 2) ჟანრულ პოლიგენურობაში;
- 3) პოლისტილისტიკაში;
- 4) ფორმაქმნადობის და განვითარების მონტაჟურ პრინციპში.

სტილური ალუზიის შესაქმნელად ყანჩელი წინა ეპოქების ნიშანთა სისტემის “ინტონაციურ-სემანტიკური ლექსიკონის” გამოყენებით ახდენს ასოციაციური მექანიზმის ამუშავებას. სხვადასხვა სტილურ განზომილებაში ქრება “მაღალი” და “მდაბალი” ჟანრების იერარქია, სადაც თავისუფლად თანაარსებობენ საოპერო მონოლოგი და შარჟირებული რეგეტიმი, ვალსი, იტალიური bel canto და საგალობლების ამადლებული სტილი, რაც ქმნის სტილურ სიჭრელეს, მოზაიკურობას (“და არს მუსიკაში”). ასეთი ჭრელი, “ეპოქის ინტონაციური ლექსიკონის” გამოყენებით გ. ყანჩელი ქმნის ერთგვარ, დამაკავშირებელ არხებს, რაც ხელს უწყობს მუსიკალური ენის “კომუნიკაბელობას”. ამგვარად, წინააღმდეგობა, რომელიც სხვადასხვა სტილურ ნორმატივებს შორის წარმოიშობა, მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი მსაზღვრელი ხდება [4,34-49]

*იოსებ ბარდანაშვილი* ტიპიური სამოცდაათიანელია, რომლისთვისაც პოსტმოდერნული სტილური ეკლექტიკა შემოქმედების ძირითადი პრინციპად იქცა. თუმცა, აღნიშნული მის შემოქმედებაში განპირობებულია არა მარტო პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი მსოფლმხედველობითა და ინტერტექსტუალობით. მისი სტილი a priori ეკლექტურია-იგი ორი ეროვნული კულტურის, ქართულისა და ებრაულის პირმშობა; და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თანაბრად ანვითარებს ამ კულტურათა ნიშნებს თავისი თვითმყოფადი ბიეროვნული შემოქმედებითი სტილის ფარგლებში. საქართველოში დაბადებული, ქართულ ეროვნულ და პროფესიულ ტრადიციებზე აღზრდილი კომპოზიტორი შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველ პერიოდშივე ინტერესდება და ითვისებს ებრაულ ეროვნულ კულტურას, რაც მისი აზროვნების არქეტიპშიც გაცხადდა. 1995 წლიდან კი ისტორიულ სამშობლოში საცხოვრებლად გადასულ ბარდანაშვილს ისრაელის სტილურად ჭრელ კულტურულ სივრცეში ბუნებრივად შეაქვს ქართული ეროვნული კულტურის ის ნიშნები, რომელთაც მნიშვნელოვანწილად გამოარჩიეს მისი შემოქმედებითი ხელწერა ისრაელის მულტიკულტურულ გარემოში, რომელიც სხვადასხვა ქვეყნის, სეფარდ და აშკენაზ ებრაულთა დიასპორების ერთობლიობით შეიქმნა; “ჩვენი სახე მდგომარეობს იმაში, რომ ერთდროულად ვიყოთ აზიატებიც და ევროპელებიც”(ი. ბარდანაშვილი)

ისტორიული და გეოგრაფიული მიზეზების გამო ისრაელში ევროპული და აზიური ელემენტები არსებობს მენტალობაშიც და კულტურაშიც. ის, რაც XXI

საუკუნისთვის გახდა ტიპური სტილური პლურალიზმის თვალსაზრისით, ისრაელში არსებობდა გაცილებით ადრე. ეკლექტიკა იყო ჩადებული ისრაელის სახელმწიფოს თავად იდეაში, რომელიც უნდა გამხდარიყო მთელი მსოფლიოს ებრაელობის თავშესაფარი. ამის გამო ისრაელში აღინიშნა კულტურათა ისეთი ეკლექტურობა, როგორც არ არის მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანაში.

ბარდანაშვილის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმი როგორც ეპოქათა, სამყაროთა შორის გაწყვეტილი კავშირის აღდგენის სიმბოლო, ადრეულ პერიოდშივე იჩენს თავს, მაგრამ წამყვან პრინციპად 90-იანი წლებიდან მკვიდრდება საკომპოზიტორო პრაქტიკაში. “საფეხურები”, “ღვთის შვილები”, კვარტეტი №2, ოპერა “ევა”... II სიმფონია და ბოლო მისი ოპერა “მოგზაურობა ათასწლეულის ბოლოს” ერთგვარი შემაჯამებელი მნიშვნელობის თხზულებებია, რომლებშიც “ახალი” ეკლექტურობა კონცეფციური დატვირთვისაა. აქ მართლაც, ორი ათასწლეულის მუსიკალური სტილების, ენების საშუალებით წარმართება დიალოგი წარსულსა და თანამედროვეობას, დასავლეთსა და აღმოსავლეთს, სხვადასხვა ეროვნულ საწყისებს, რელიგიურ-ფილოსოფიურსა და ყოფითს, ზეციურსა და მიწიერს შორის. ასე ხორციელდება ბარდანაშვილის შემოქმედებაში ინტერტექსტუალური პროცესები განსხვავებულ ენათა, მოდელებსა, მეთოდთა გამოყენებით.

*ზურაბ ნადარეიშვილის* შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული აზროვნება 80-იანი წლებიდანვე, ანუ მისი შემოქმედებით ასპერეზზე გამოსვლიდანვე იჩენს თავს. შეიძლება ითქვას, მისი მუსიკალური აზროვნების თავისებურება პოსტმოდერნისტულმა ესთეტიკამ განაპირობა. მხედველობაში გვაქვს პოლისტილისტიკის მხატვრული მეთოდის გამოყენება სიმფონიურ პოემა “საგალობლებში”, ორმაგი კოდირება და ირონია საფორტეპიანო ტრიოში /სკერცოში/, განსაკუთრებით ვარიაციებში სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, “Mon plaisir”-სა და ოპერაში “Aphaniptera da Formisidae”. როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის ერთგვარი გამოთხოვება იყო იმ დროსთან, როდესაც მსგავს ფილმებს (“ბაში-აჩუკი”) იღებდნენ, პატრიოტიზმის იმ გრძნობასთან, რომლითაც თავად სიმღერაა გამსჭვალული. ნაწარმოებში ერთგვარი დისტანცირება ხდება ავტორისეულ და ცინცაძის მუსიკას შორის. ციტატა ფილმიდან ჟღერს, როგორც წარსულს ჩაბარებული იდეალების სიმბოლო, რომელიც თანამედროვეობაში გაუფასურდა და მოძველდა. კამერული ორკესტრისათვის დაწერილი “Mon plaisir”-ის ალუზიურ ბუნებაში და ინტონაციურ და ტემბრულ დრამატურგიაში ისეა შეთავსებული ბაროკოს მუსიკალური იდიომები /ჩემბალოს ტემბრი, ალუზიები და ციტატები კუპერენის, ბახის შემოქმედებიდან/ და სონორისტული, ატონალური ეპიზოდები, რომ ერთდროულობაში ნაჩვენები წარსული და აწმყო “ზედროულობის” შეგრძნებას ბადებს. “Mon plaisir”-ში გამოვლინდა ზ. ნადარეიშვილის პოსტმოდერნისტული თვალთახედვის რამოდენიმე ნიშანი - სტილის ორმაგი კოდირება, პრო-ისტორიულობა, ალუზიურობა. იგი გამოიხატა, როგორც ნაწარმოების ჩანაფიქრისა და იდეის, ისე მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების დონეზე და ეფუძნება თამაშის ესთეტიკასა და პოლისტილისტიკას, როგორც ხერხისა და სააზროვნო პრინციპის გამოყენებას.

ტიპიური პოსტმოდერნისტული პასტიშია ნადარეიშვილის ოპერა “Aphaniptera da Formisidae”, რომლის ლიბრეტო თავად ავტორს ეკუთვნის, ვერბალური ტექსტი ორენოვანია. ერთი ქართული, ხოლო მეორე თავისებური “აბრადაკაბრა”, რომელიც იტალიურ სიტყვებში მარცვლების გადაადგილებაზე აიგება. მას აზრობრივი

დატვირთვა არ გააჩნია და აიხსნება ზღაპრის კონცეფციის ირონიული მოდიფიკაციით. თავად ავტორს სურდა, რომ რწყილი და ჭიანჭველა ყოფილიყვნენ არა “კუთხური”, “პროვინციული”, არამედ “განათლებული” პერსონაჟები, რომლებიც “იტალიურად”, ფსევდო-პათეტიკურად იმეტყველებდნენ; სწორედ ამით აიხსნება, რომ ნაწარმოებს ჰქვია არა “რწყილი და ჭიანჭველა” არამედ, “Aphaniptera და Formisidae”. ოპერაში ნაჩვენებია ადამიანის სხვადასხვა ხასიათი-ნიღბები, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში არ იცვლება/ ასე მაგ.: ღორი - დიდი გურმანი და ესთეტი; მუხა - გადამდგარი გენერალი; ყვავი - სამასი წლის “კაზანოვა”; თავვი-მსუბუქი ყოფაცქევის ლამაზმანი; ორმო-ბუზღუნა მეზობელი; კატა - გაუთხოვარი მორალისტი; ძროხა - მრავლისმნახველი ქალბატონი/.

ნაწარმოები ემყარება ასევე ოპერა ბუფას ტიპიურ დრამატურგიას, მის ფორმებს: რეჩიტატივი “Secco”, მოქმედ პირთა პორტრეტული დახასიათებებით, მოქმედების დინამიური განვითარება, რომლის ძირითადი მამოძრავებელია ქმედითი ანსამბლები. “Aphaniptera და Formisidae”-ს მუსიკალური ენა “თავისი” და სხვისი” სტილებით თამაშს, მოცარტის ოპერების მუსიკის ალუზიებისა და ავტორისეული სტილის მუსიკალური იდიომების მონტაჟს ემყარება.

ამგვარად, თანამედროვე ქართულ მუსიკაში, ეკლექტიკის აქტუალიზაციის პირობებში ახალ ცხოვრებას იწყებს პასტიში, სიმულიაკრი / მაგ., ყანჩელის “და არს მუსიკაში” ჩადგმული ოპერა, ბარდანაშვილის ოპერაში “ მოგზაურობა ათასწლეულის ბოლოს”, ნადარეიშვილის “Aphaniptera და Formisidae”. ტერმინი პასტიში რამდენადმე ფერმკრთალი სემანტიკური მნიშვნელობის მიუხედავად, პოსტმოდერნისტულ ლექსიკონშიც [5,189] და 80-90-იან წლების ჩვენს ქართულ რეალობაშიც ინარჩუნებს პოზიციას უნივერსალური მეტაენობრივობის გამო. სტრადიციულად იგი გამოყენებული სტილების, ხერხების იმიტირებას წარმოადგენს; თავისი დასავლური პროტოტიპის მსგავსად მასში ძლიერია დიდაქტიკური ინტონაცია და პათოსი. მაგრამ საოპერო პასტიშის ისტორიული პროტოტიპისაგან განსხვავებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში იგი არ წარმოადგენს სხვისი საკომპოზიტორო ტექნიკების ასორტის, ან ამა თუ იმ სტილური ნიშნების სკრუპულოზურ ციტირებას ან იმიტირებას. პასტიშურ კომპოზიციაში კულტურული კოდები და ენები დამიქშირებულია, წინასწარ ტირიჭირებული შაბლონების კალეიდოსკოპს ემსგავსება, რომელიც ამასთანავე ინდივიდუალური საკომპოზიტორო სტილის გრავიტაციულ ველშია მოქცეული. პასტიშში პოსტმოდერნისტული წერის ორი მაგისტრალური ხაზია შერწყმული – პირდაპირი საავტორო მეტყველებას ენაცვლება ჰიპერციტატური მოზაიკა და ხდება ღირებულებათა იერარქიის გაქრობა. ამასთანავე, ავტორისა და უცხო პოლისტილური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულებაში იკვეთება მათი მონტაჟის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ტიპები: 1) როდესაც ნაწარმოებში “საკუთარი” და “სხვისი” ტექსტი თანმიმდევრულად, გარკვეულ დროით დისტანციაზეა განფენილი და 2) როდესაც ისინი სიმულტანურად, ერთ დროით მონაკვეთში, ვერტიკალური მონტაჟის პრინციპით არიან წარმოდგენილნი.

ძველი ეკლექტიკის და პლაგიატისაგან განსხვავებით, პასტიში არ გულისხმობს ისტორიული რიტორიკის სერიოზულობასა და სიზუსტეს, ან ეპოქის რეკონსტრუქციას. მისთვის არც პაროდისათვის სახასიათო კანონის დაქვეითება და გამარტივება არის დამახასიათებელი. შეიძლება ითქვას, რომ პასტიში პოსტმოდერნისტული ტოლერანტულობის პირმშოა. მასში ბუფონადური ან გროტესკული თამაშის

ელემენტები კულტურული “არქივის” დესაკრალიზაციის მიზნით არის კომბინირებული.

ეკლექტიკა, რომელიც ხელოვნებაში ყოველთვის ნეგატიური ხარისხის, პლაგიატობის ტოლფას მოვლენად ითვლებოდა, პოსტმოდერნულ სიტუაციაში ახალი ტექნიკურ-სტილური ელემენტების დაკავშირების ხერხს წარმოადგენს და ასახავს თანამედროვე მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს. ეკლექტიკა (eklektos) - ბერძნულად “ამოვარჩევ, ამოვკრებ”, გარკვეულად შეგნებული ოპერაციის განხორციელებას, “ძველში ახლის ძიებას” გულისხმობს და ჩვეული მოვლენაა არქიტექტურისათვის (ორდერული სტილები). “პოსტმოდერნიზმის პერიოდში ეკლექტიკის პრობლემის სემიოტური ზღვარი დაკავშირებულია მხატვრული ტექსტის წარმოდგენასთან, როგორც “ორმაგი კოდის” მქონესთან, რომელიც გათვლილია ერთდროულად აღქმის სხვადასხვა დონეზე. მისი აქტუალიზაციის განმსაზღვრელ ფაქტორად გვევლინება Tezaurus recipienti (მსმენელი, მკითხველი, მაყურებელი)” [6, 210-211]. მუსიკალური ტექსტისადმი ახალმა მიდგომამ მოითხოვა ავტორთაგან სემანტიკური მნიშვნელობის მზა მასალა. ამ მიზანს ემსახურება სიმბოლური სემანტიკური, პერსონიფიცირებული თემატიკი, რომელიც «ჟანრით», «სტილით» განზოგადების საგანი ხდება. ამიტომ კომპოზიტორის “რეჟისორული” მიდგომის ზემოქანა არის მასალის, ხშირად “უცხო” მასალის არჩევანი, რაც ბევრადაა დამოკიდებული ავტორის სულიერ, ინტელექტუალურ გამოცდილებაზე და მის პროფესიულ მზაობაზე. ჟანრით, სტილით «თამაში», მზა მასალის შერჩევა ციტატის, კოლაჟის, ალუზიის, სტილიზაციის სახით ხდება თავისებური ხერხი ავტორისეული კონცეფციის შექმნისას; სტილით განზოგადება, სტილური პლურალიზმი, პოლისტილისტიკა საშუალებას იძლევა მაქსიმალურად იქნას გამოყენებული მსმენელის ასოციაციური აზროვნება, მისი მხატვრული გამოცდილება და ინტელექტი. მუსიკალურ ნაწარმოებში ჩანაფიქრის რეალიზების მნიშვნელოვან ხერხად წარმოგვიდგება შერჩეული მასალის დროში ორგანიზების ხერხი - ანუ დრამატურგიული და ფორმადქმნადი პრინციპი. კომპოზიტორის “რეჟისორული” კონცეფცია ორიგინალობისკენ ისწრაფვის, ვინაიდან მუსიკალური მასალაც და ხერხიც შეიძლება იყოს «უცხო», «მეორადი». ამიტომ ნაწარმოების სპეციფიკური თავისებურებები და ავტორის ინდივიდუალობა ყველაზე ნათლად სწორედ სინტაქსურ, სახეობრივი ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულების სისტემაში და არა ენობრივ-მორფოლოგიურ დონეზე ვლინდება. გასული I ორი ასწლეულის (XVIII-XIX სს.) მუსიკალურმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ ინტონაციურთან შედარებით, ფორმადქმნადობის სფერო უფრო ნაკლებად რეაგირებდა “ეპოქის სიახლეებზე”. ეს ვითარება კარდინალურად იცვლება XX საუკუნეში, ვინაიდან სწორედ კომპოზიციის სფერო განიცდის კარდინალურ განახლებას მხატვრული დროის ორგანიზების სხვა პრინციპების ზეგავლენის ქვეშ. სწორედ ამის შედეგია, რომ კომპოზიტორის რეჟისორული ჩანაფიქრი აუცილებლად შეიცავს კომპოზიციურ-დრამატურგიულ «სიახლეს».

ამგვარად, თანამედროვე ქართულ მუსიკაში, ზემოაღნიშნულ ავტორებთან, ახალი მხატვრული ენის ჩამოყალიბება, რომელიც ემყარება პოსტმოდერნიზმისათვის ტიპიურ ახალ ეკლექტიკას, არ ნიშნავს სხვისი სტილური ნიშნების პასიურ გამოყენებას, ან საყოველთაოდ მისაწვდომი ბგერითი ნორმატივების ფართო გავრცელებას (ეს პოპ-კულტურის პრიორიტეტია). სტილის ახალ ხარისხთან მიახლოვებას საკომპოზიტორო პროფესიონალიზმის განვითარების ფართო მასშტაბი, ახალი ენობრივი და ჟანრული

ფორმების უწყვეტი ძიება გულისხმობს. სწორედ მათი სრულყოფის შედეგად ჩნდება “ახალი კლასიკურობა” და შესაბამისად სტილის ინდივიდუალიზაციის შესაძლებლობაც.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ჩ. ჯენკსი, პოსტმოდერნი გვიანი მოდერნის წინააღმდეგ//პოსტმოდერნი როგორც “ასეთი”, თბილისი 1999წ.
2. Ю. Макеева, Реальность, которую ждал всю жизнь.. (беседа с А.Шнитке) //Сов. музыка 1988 №10//
3. М Арановский, Музыкальный текст, структура и свойства. Москва 1998 г.
4. ქავთარაძე მ. - 80-იანი წლების ქართული ოპერა// თბ., ჟურნალი “ხელოვნება” 1992 №9-10
5. И. Ильин, Постмодернизм. Москва. 2001 г.
6. А. Соколов, Музыкальная композиция XX века. Москва, 2002 г.