

დრამატული კონფლიქტი, როგორც "მრავალდონიანი" სისტემა. თეორიული ასპექტები (საუკუნის საოპერო ჟანრის მაგალითზე)

ნანა შარიქაძე

თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია:

მუსიკა იძლევა საშუალებას გაიხსნას კონფლიქტი, როგორც "მრავალდონიანი" სისტემა. XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში კონფლიქტის, როგორც "მრავალდონიანი" გადმოცემის საშუალებას ინტონაციური, ჟანრული და სტილური კლასტები წარმოადგენენ. საოპერო დრამატურგიაში ინტონაციურ კონფლიქტთან მიმართებით გამოიყოფა მეტყველებითი და მუსიკალური ინტონაციის ურთიერთმიმართების საკითხი, ინტონაციის სემანტიკური, ისტორიული და კომუნიკაციური ასპექტები; სტილის ინტონაციურობა, ინტონაციური სტილი. კონფლიქტის გადმოცემისას თანამედროვე მუსიკალური თეატრი აქტიურად იყენებს, როგორც ტრადიციული გამოხატვის საშუალებებს, ისე სინთეტური მუსიკალური თეატრის შესაძლებლობებს. აღნიშნული განაპირობებს ინტონაციის მრავალპარამეტრულ გააზრებას. XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნება საკუთარი მსოფლმხედველობის რეალიზებას ინტონაციური დრამატურგიის პარალელურად, ჟანრულ და სტილურ "ექსპერიმენტებში" ცდილობს. შესაბამისად ყურადღება გამახვილებულია "ჟანრით განზოგადების", ჟანრული სინთეზის, ჟანრი-ფორმის, ჟანრული სტილის და პოლისტილისტიკის საკითხებზე.

საკვანძო სიტყვები:

დრამატული კონფლიქტი, როგორც "მრავალდონიანი" სისტემა, ინტონაციური კონფლიქტი, ჟანრულ-სტიკური კონფლიქტი, დრამატურგია, პოლისტილისტიკა.

საოპერო ჟანრის დრამატურგიასთან დაკავშირებულ საკითხებს შორის დრამატული კონფლიქტის პრობლემა უმთავრესია. მისი ანალიზისა და დეტალური განხილვის გარეშე შეუძლებელია სამეცნიერო ან პრაქტიკული მუშაობა საოპერო ჟანრში.

კონფლიქტის ცნება მუსიკაში ლიტერატურათმცოდნეობიდან და თეატრმცოდნეობიდან შემოვიდა, მაგრამ მისი ფესვები დრამის ესთეტიკურ ბუნებაში უნდა ვეძიოთ; რადგან სწორედ კონფლიქტი წარმოადგენს დრამის განვითარების პირველსაწყისს, რაც უშუალოდ უკავშირდება ისეთი მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრის დრამატურგიულ სპეციფიკას, როგორც ოპერაა. სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში დრამატული კონფლიქტის პრობლემა არაერთხელ მოექცა კვლევის ორბიტაში, როგორც ინსტრუმენტულ, ისე საოპერო ჟანრთან მიმართებით. კერძოდ, საოპერო ჟანრისადმი მიძღვნილ ქრესტომათიულ შრომებში ჯეროვანი ყურადღება ეთმობა: ა) კონფლიქტის განვითარების ლოგიკას და კონფლიქტის გადმოცემის თავისებურებას ერთი ნაწარმოების ფარგლებში^{[1],[2]};

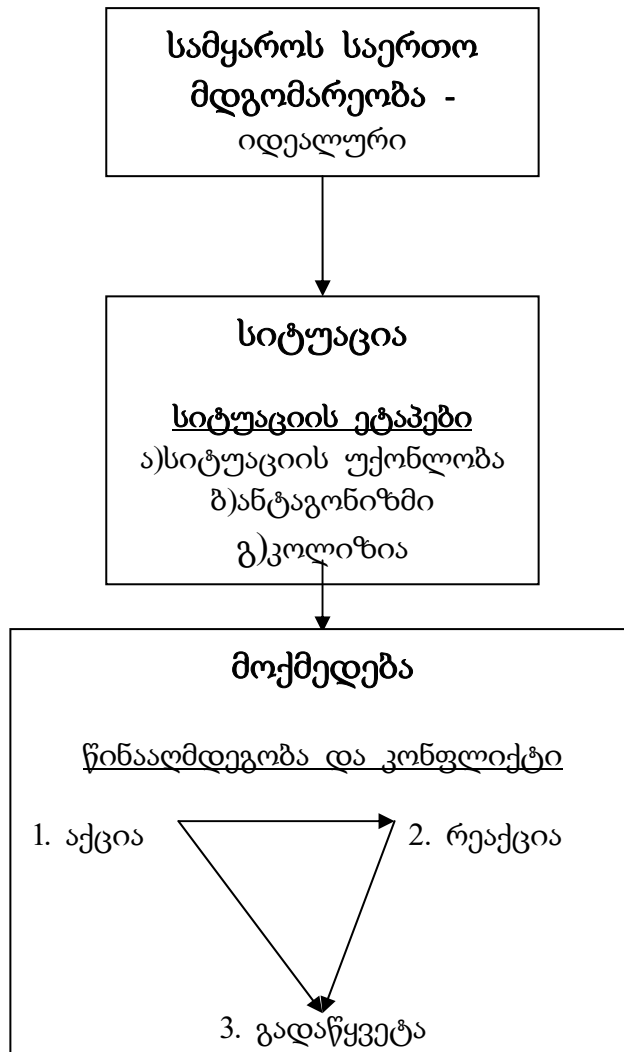
ბ) კონფლიქტის არსის განსაზღვრას და ისტორიულად ჩამოყალიბებული კონფლიქტის რომანტიკულ ტიპს განიხილავს ქ.ბაქრაძე^[3]; გ) დრამატული კონფლიქტი ლირიკული ოპერის ჭრილშია შესწავლილი ი.დიომინას დისერტაციაში^[4]. დ) საბჭოთა პერიოდის ოპერებში მუსიკალური დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის – პოლარული კონფლიქტის გამოვლენის თავისებურებებს ეძღვნება ი.ტოპილინას დისერტაცია^[5]. თუმცა, XX საუკუნის საოპერო ჟანრში, დრამატული კონფლიქტი, როგორც “მრავალდონიანი” ფენომენი არ არის სისტემატიზირებული. აღნიშნულის გამო დრამატული კონფლიქტის ცალკე შესწავლა XX საუკუნის ოპერაში აქტუალურად გვესახება.

კონფლიქტის შესახებ არ არსებობს ერთიანი თეორია, რაც ართულებს აღნიშნულ პრობლემაზე მსჯელობისას საერთო დეფინიციებით აპელირებას. ბუნე ბრივია ამ სტატიის ფარგლებში შეუძლებელია კონფლიქტის შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი თეორიების მიმოხილვა, მიზანშეწონილად მიმაჩნია მხოლოდ იმ თეორიული ასპექტების გამოყოფა, რომლებიც აქტუალურია კონფლიქტის, როგორც “მრავალდონიანი” სისტემის XX საუკუნის საოპერო დრამატურგიაში გამოვლენისას. შესაბამისად ყურადღებას გავამახვილებ ტერმინის არსზე, მის მნიშვნელობაზე, დრამის ესთეტიკურ ბუნებაზე; კონფლიქტის დიალექტიკურ ფესვებზე, ტერმინ დრამატურგიაზე და კონფლიქტის, როგორც “მრავალდონიანი” სისტემაზე.

კონფლიქტის არსის განსაზღვრისას აღიარებულია აზრის იმის შესახებ, რომ იგი არის დაპირისპირება, ანტაგონიზმი. აქ სიტყვის პირდაპირ და უბრალო განმარტებასთან გვაქვს საქმე და იგი დავის საგანს არ წარმოადგენს. თუმცა კონფლიქტის არსის განსაზღვრასთან ერთად დგება დრამის, როგორც ასეთის და დრამატურგიის არსის განსაზღვრის აუცილებლობაც.

კონფლიქტის ესთეტიკური ბუნების ახსნა შეუძლებელია დრამის, როგორც ასეთის განსაზღვრის გარეშე. კონფლიქტის ცნება მუდმივად იყო დაკავშირებული დრამასთან, ვინაიდან კონფლიქტი დრამის ესთეტიკური ბუნებიდან ამოიზარდა და ამავე დროს მისი განვითარების პირველსაწყისს წარმოადგენს. დრამა ესთეტიკური კატეგორიაა და მოქმედებას ნიშნავს. დრამა ანზოგადებს და ასახავს ყოფიერების წინააღმდეგობრიობას და კონფლიქტებს, “იგი წარმოადგენს ჩვენს თვალწინ განვითარებული მოვლენების დასრულებულ მოქმედებას”^[6]. ასწლეულების მანძილზე დრამის თეორიის მკვლევარი, ფილოსოფოსი თუ მოაზროვნე იჩენდა ინტერესს კონფლიქტის არსის განსაზღვრისადმი (არისტოტელე, კანტი, შილერი, ლესინგი და სხვ). თუმცა, კონფლიქტის შესახებ აზრის განვითარების ისტორია თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ ჰეგელამდე მოაზროვნეთა მცდელობა სრულყოფილება შეეტანათ კონფლიქტის არსის განსაზღვრაში დასახულ მიზანს ვერ აღწევს. ჰეგელმა პირველმა განსაზღვრა კონფლიქტი, როგორც დრამატული მოქმედების საფუძველი; “მოქმედება შეიცავს აქციას, რეაქციას და მათი დაპირისპირების შედეგს”^[7]. კონფლიქტის საფუძველს სამყაროს მდგომარეობა წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე ფილოსოფოსი ასკვნის, რომ კონფლიქტი არის არა მოქმედების საშუალება, არამედ მისი არსი. კონფლიქტის განსხეულებას კი მოქმედება და მოქმედების მოტივაცია უზრუნველყოფენ, “რადგან მოქმედება და მხოლოდ მოქმედება გამოავლენს ყველაზე ნათლად ადამიანის ხასიათს”^[8]. სანამ უშუალოდ მოქმედება დაიწყებოდეს სამყაროს საერთო მდგომარეობასა და ქმედებას ერთმანეთთან სიტუაცია აკავშირებს. სიტუაციის მნიშვნელობა ძალზე ფართოა. მისი

განვითარების ეტაპები შეიცავენ დაპირისპირებულ საწყისთა პოტენციურ შესაძლებლობას, ანუ კოლიზიას. “კოლიზიას საფუძვლად უდევს დარღვევის მექანიზმი, რომელიც ვერ შენარჩუნდება როგორც ასეთი. იგი უნდა გადაილახოს”[9]. მოქმედება კი იწყება მხოლოდ მაშინ, როცა სახეზეა წინააღმდეგობა. ასე რომ ქმედება თავის თავში ატარებს კოლიზიას, რაც იწვევს მოწინააღმდეგე მხარეს და მათ შეჯახებას. შესაბამისად, აქცია უშუალოდ უკავშირდება კონტრმოქმედებას – რეაქციას, რაც ლოგიკურად მოითხოვს გადაწყვეტას (იხ.სქემა ჰეგელის დებულების მიხედვით აგებული პირობითი სქემა №1)



დრამის ესთეტიკური ბუნებიდან გამომდინარე, კონფლიქტის არსის განსაზღვრა შეუძლებელია დრამატურგიის არსის განსაზღვრის გარეშე. დრამატურგია ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი ტერმინია მუსიკისმცოდნეობაში. იგი ხშირად ვრცელდება იმ მოვლენებზეც, სადაც განვითარება შორს დგას დრამის კანონებისგან. დრამატურგია მისი ინდივიდუალური თვისებების გამო ეკუთვნის მუსიკალური ესთეტიკის სფეროს, რადგან ცალკე ესთეტიკაში, ან ლიტერატურათმცოდნეობაში ჩამოყალიბებული შეხედულებები არ სრულყოფილად არ გამოხატავენ დრამატურგიის, როგორც მუსიკალური კატეგორიის არსს. მუსიკალურ დრამატურგიასთან დაკავშირებულ

ლიტერატურაში თვალშისაცემია დრამატურგიისა და შინაარსის, დრამატურგიისა და გამომსახველობითი ხერხების, დრამატურგიისა და ფორმის ურთიერთკავშირი. ვიზიარებ ტ. ჩერნოვას დებულებას დრამატურგიის შესახებ: “მუსიკალური დრამატურგია არის დრამის კანონების მიხედვით აგებული მუსიკალურ-დრამატული პრინციპების სისტემა, რომელიც გულისხმობს ნაწარმოებში კონფლიქტის განვითარებას; შინაარსსა და ფორმას უკავშირდება არა ცალ-ცალკე, არამედ ორივეს ერთად”^[10]. დრამატურგიული ფორმის განმსაზღვრელ ერთეულად შინაარსობრივ ელემენტს, გამომსახველობით ტიპს მივიჩნევ და ვ. ბობროვსკის დრამატურგიულ თეორიაზე დაყრდნობით გამოვყოფ: “დრამატურგიული მუსიკალური ფორმის შემდეგ შინაარსს”^[11]:

კონფლიქტური დრამატურგია, რომელიც თავის მხრივ რამდენიმე კონფლიქტურ ტიპად დიფერენცირდება: მონოდრამატურგია; და მონოდრამატურგის კრემენდირებადი ტიპი (ვ.ხოლოპოვას ტერმინი). აღნიშნული დრამატურგიული ტიპი ემყარება “მოცემული” მუსიკალური მასალის მუდმივი განახლების პრინციპს, განახლებულ ელემენტთა მაქსიმალური დამაბვისა და გამძაფრების გზით. მაგ. ა. შონბერგის მონოდრამა “მოლოდინი”

კონტრასტულ-კონფლიქტური დრამატურგია. მასში წარმოებული და დაპირისპირების კონტრასტი (ც.ცუკერმანი) თანაარსებობს “ერთდროულ კონტრასტთან” (ნაზაიკინსკის ტერმინი); კონტრასტულ-კონფლიქტურ დრამატურგიას ახასიათებს ქმედითი და ვითარებითი პლანის მკვეთრი გამოყოფა. მაგ: პ. დესაუს ოპერა “ლანცელოტი”, “აინშტაინი”, “ლეონსი და ლენა”, პ. ჰინდემიტის ოპერა “მხატვარი მატისი”, დ.მიიოს “ორფეუსის” ტანჯვანი და სხვ.

პარალელური დრამატურგია უშუალოდ XX საუკუნის მხატვრული აზროვნების და მუსიკალური დრამატურგიის მონაპოვარია. პარალელური დრამატურგიის ტიპი ხელოვნებათა სინთეზის იდეიდან აღმოცენდა და მის არსს ორი და მეტი ხაზების განვითარების ავტონომიურობა განსაზღვრავს. მასში სინამდვილე აღიქმება, როგორც მიმდინარე მოვლენების ერთდროულობა. ერთის მხრივ სინთეზში მონაწილე ელემენტები ურთიერთგანმსაზღვრელნი არიან და “სინამდვილეში მომხდარს” სიმულტანური შეხამებით გადმოსცემენ. მაგ ბ.ა. ციმენრმანის პლურალისტური ოპერა “ჯარისკაცები”; მეორეს მხრივ კი სინთეზში მონაწილე ელემენტები დამოუკიდებლობას, ავტონომიურობას ინარჩუნებენ და ურთიერთზეგავლენის, ურთიერთქმედების შესაძლებლობას სპობენ. გარკვეულწილად იგი ეპიური მხატვრული კონცეფციით არის განპირობებული. განსაკუთრებით აქტუალურია XX საუკუნის სინთეტური მუსიკალური თეატრის იდეათა კონტექსტში და უშუალოდ უკავშირდება არა მარტო ბ. ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის კონცეფციას, არამედ ეპიურ თეატრსაც. მაგ. ი. სტრავინსკის მელოდრამა “პერსეფონა”, დ.მიიოს ოპერა “ორფეუსის ტანჯვანი”, ვ.რიმის “იაკობ ლენცი”.

ფორმისა და შინაარსის ასეთი მონოლიოთურობა საფუძველს იძლევა კონფლიქტური დრამატურგიის “მრავალდონიანი” გააზრებისთვის. მუსიკა იძლევა საშუალებას გაიხსნას კონფლიქტი, როგორც “მრავალდონიანი” სისტემა (ბ. ასაფიევი)^[12]. XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში ასეთ საშუალებას ინტონაციური, ჟანრული და სტილური შრეები წარმოადგენენ. ამდენად, დრამატული კონფლიქტის პრობლემასთან დაკავშირებულ მუსიკალურ-თეორიული პრინციპებიდან ყურადღებას ინტონაციურ, ჟანრულ და სტილურ პლასტებზე შევაჩერებთ.

მუსიკალური ინტონაციის ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრება რთულია. ბ.ასაფიევისა და უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე ინტონაციური თეორიის მკვლევართა ფუნდამენტურ გამოკვლევებზე დაყრდნობით, საოპერო ნაწარმოების დრამატურგიაში ინტონაციური კონფლიქტის გამოვლენისას შემდეგი ასპექტები უნდა იქნეს განხილული: მეტყველებითი და მუსიკალური ინტონაციის ურთიერთმიმართება, ინტონაციის სემანტიკური, ისტორიული და კომუნიკაციური ასპექტები; ინტონაცია, როგორც “მრავალპარამეტრული” კატეგორი; სტილის ინტონაციურობა და ინტონაციური სტილი.

დრამატულ და მუსიკალურ თეატრს ეპოქის სულის მდგომარეობის სარკეს უწოდებენ^[13], რადგან მეტყველებითი თუ მუსიკალური ინტონაციების საშუალებით გამოიხატებოდა ადამიანის “ფსიქიკის” განვითარება ეპოქების მანძილზე. ამასთან, დრამატული განვითარება, ემოციური აღმავლობა და დაცემა, აშკარა ან შენიღბული დაპირისპირება მოითხოვს შესაბამისი ინტონაციური დრამატურგიის (კონფლიქტური, ან კონტრასტულ-კონფლიქტური) არსებობას^[14]. ინტონაცია არის იდეური კონფლიქტის გამოხატვის ფუნქცია და მისი გადმოცემის საშუალება^[15]. თუმცა, ინტონაცია იდეური კონცეფცია არ არის მხოლოდ. შინაარსობრივი თვისება ინტონაციის რაობის ერთი მხარეა. კონფლიქტის გადმოცემაში ინტონაციას, გამოხატვის ფუნქციის პარალელურად, კომუნიკაციური დატვირთვა გააჩნია. ამ თვალსაზრისით ინტონაციის კომუნიკაციური ასპექტი მუსიკალური ენის კატეგორიას უკავშირდება. ნებისმიერი ენა მათ შორის მუსიკალურიც წარმოადგენს კოდირებულ სისტემას, რომელიც ინფორმაციის გადაცემას უზრუნველყოფს. ინფორმაციის შექმნა მუსიკალური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა. ენა – ნიშანთა სისტემაა. ამდენად, ინტონაცია (როგორც სიტყვა) და ნიშანი ერთმანეთის იდენტური არ არის. თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში “ინტონაცია იღებს ნიშნის ფუნქციას”^[16]. ინტონაცია-ნიშნის გაგება განსაკუთრებით აქტუალურია XX საუკუნის იმ ოპერებთან მიმართებით, რომლებიც *Gestische Musik*-ის კონტექსტშია შემნილი. მაგ. გერმანელი კომპოზიტორის პ.დესაუს საოპერო ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ბ. ბრეხტის თეატრალურმა ესთეტიკამ (რაც დრამატურგთან მრავალწლიანი თანამშრომლობის შედეგია) და მის მიერ ჩამოყალიბებულმა *Gestische Musik* –ის კონცეფციამ. ამ უკანასკნელმა თავის მხრივ განსაზღვრა პ.დესაუს ოპერების (“ლანცელოტი, “პუნტილა” და სხვ) მუსიკალური ენის სპეციფიკა. *Gestische*, ანუ ჟესტური გაგებულ უნდა იქნეს არა მარტო სიტყვის ვიწრო ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით (პლასტიკა, მოძრაობა, ჟესტი), არამედ გულისხმობს გამომსახველობითი ხერხების მთელ კომპლექსს და ვრცელდება ტექსტისა და მუსიკალური ენის სტრუქტურაზეც. იგი “განგებ პროზაულია, ყოფითია, მკვეთრია და განთავისუფლებულია ასოციატურობისაგან, რიტმისგან, პერიოდულობისგან”^[17]. ბრეხტის სოციალურ-პოლიტიკური ქვეტექსტი ითხოვს არა ფსიქოლოგიური, ინდივიდუალური თვისების ასახვას და მის ჩართვას კონფლიქტური დრამატურგიაში, არამედ “საზოგადოებრივ-კონკრეტულ ჟესტს”. ამ თვალსაზრისით ესტისცჰე თავისი არსით ანტირომანტიკულია. იგი არის სოციალური ერთეულის ყველაზე ტიპური და ამავე დროს იმანენტური თვისება, მისი “სოციალური ქცევა” (მორლეს ტერმინი), რომელიც ცვლილებას არ ექვემდებარება. *Gestische* იბადება მოქმედებიდან და არა ხასიათიდან. ამ თვალსაზრისით პ. დესაუს ოპერაში ესტისცჰე პრინციპმა შეცვალა ტიპური და ინდივიდუალიზებული დახასიათების ხერხი, რითაც კომპოზიტორმა შინაგანად

გადაიზრა კონფლიქტური ინტონაციური დრამატურგიის კლასიციტური ტრადიცია.

კონფლიქტის გადმოცემისას თანამედროვე მუსიკალური თეატრი აქტიურად იყენებს, როგორც ტრადიციული გამოხატვის საშუალებებს, ისე სინთეტური მუსიკალური თეატრის შესაძლებლობებს. აღნიშნული განაპირობებს ინტონაციის მრავალპარამეტრულ გააზრებას^[18]. ინტონაციის მნიშვნელობა შეიძლება შეიძინოს არა მარტო მისმა მუსიკალურმა სახესხვაობამ, არამედ პლასტიკამ. სინათლემ და ფერმა კომპლექსში. “ცნება ინტონაცია ხედვის სფეროში არ არის სმენითი ინტონაციის იდენტური, მაგრამ არც მხოლოდ მეტაფორად უნდა ჩავთვალოთ. ფერთა მუსიკა, ისევე როგორც მუსიკა ინტონირებადი ზელოვნებაა”^[19]. შესაბამისად ინტონაცია, როგორც გამოხატვის ფუნქცია მჭიდროდ უკავშირდება ხელოვნების სახეობათა სპეციფიკას და მათ შინაგან ბუნებას წარმოადგენს. XX საუკუნის მთელ რიგ ოპერების კონფლიქტურ დრამატურგიაში მუსიკალური ინტონაცია არ წყვეტს კავშირს სიტყვასთან, ცეკვასთან, მიმიკასთან, მოძრაობასთან და სხვ. მაგ. ბ. ბარტოკის დუო დრამაში “ლურჯწვერა ჰერცოგის ციხე-დარბაზი” კონფლიქტის განვითარების საერთო დინამიკას შეესაბამება ინტონაციური კონფლიქტის “მრავალპარამეტრული” გაგება. კერძოდ, წმინდა მუსიკალური ინტონაციის პარალელურად დუო დრამაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სინათლის პარტიტურა. სინათლის პარტიტურის კონფლიქტურ დრამატურგიაში ჩართვით ბ. ბარტოკი განჭვრეტს ა.შონბერგის დრამას მუსიკით “ბედნიერი ხელი”. მასში იდეური კონფლიქტის გადმოცემის გზაზე უმნიშვნელოვანესია ფერის, ემოციის და ტემბრის ურთიერთმიმართება. “ნათელია, რომ ჟესტი, ფერი და სინათლე ისევე გამოიყენება ნაწარმოებში, როგორც ბგერა. მისი საშუალებით იქმნება მუსიკა”^[20].

XX საუკუნის ოპერების კონფლიქტურ დრამატურგიაში ინტონაციის ისტორიული ასპექტი მოიცავს მის ურთიერთდამოკიდებულებას კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ინტონაციურ თავისებურებებს ერთი მხრივ; და მჭიდროდ უკავშირდება ყოფით ინტონაციებს მეორე მხრივ. პირველი ვლინდება ხმოვანების საერთო ფორმებში^[21], მაგალითად რიტორიკული ფიგურები. აღნიშნული სტილის ინტონაციურ კონცეფციას წარმოშობს და განსაკუთრებით აქტუალურია ნეოკლასიციტური ოპერების დრამატურგიისთვის – სტრავინსკის, “ოიდიპოს მეფე”, “ქარაფშუტას თავგადასავალი”. მეორე კი მჭიდროდ უკავშირდება ტიპიურ ინტონაციურ კომპლექსებს და თავის მხრივ გამოხატავს საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპს. მხედველობაში გვაქვს “ჟანრით განზოგადების” ხერხი. ინტონაციის სრულყოფილი გააზრებისათვის XX საუკუნის საოპერო დრამატურგიაში უმნიშვნელოვანესია დიალექტიკური “სამეულის” ურთიერთკავშირი: ინტონაცია-ჟანრი-სტილი. მხატვრული სახის ტიპიზაცია უპირველესად ტიპიურ ინტონაციაში ავლენს თავს, ანუ “ჟანრული არქექტიპი და თავად ინტონაციური იდეის ჟანრული მახასიათებლები იძლევიან კონსტრუქციულ-აზრობრივ ბირთვს, რაც წარმოადგენს აზრობრივ ორიენტირს”^[22] არქექტიპის კონსტრუქციული ბირთვი გამოხატავს მის მხატვრულ დომინანტს და წარმოადგენს ტიპიურ ნიშანთა კონცენტრაციას, რომელიც ყველაზე ექსპერიმენტულ ვარიანტშიც კი, დაცული იქნება. რადგან ინტონაციის ტიპიზაციის პროცესში ხდება “შინაარსობრივი დონიდან ხერხთა დონეზე გადასვლა”^[23]. ამდენად, გარკვეულ შემთხვევებში იგი ინტონაციის სტილურ კატეგორიამდე მაღლდება და შესაძლებლად მიმაჩნია საუბარი მაგ: მარშის “ჟანრით განზოგადების” ინტონაციურ

სტილზე. ვფიქრობ, რომ “ჟანრით განზოგადების” ხერხი მთელ რიგ შემთხვევებში ინტონაციური სტილის კატეგორიას შეიცავს. მაგ. ტამბურმაჟორის სახე ა. ბერგის ოპერიდან “ვოცევი”.

XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნება ერთი მხრივ “წყვეტს” ყოველგვარ კავშირს ტრადიციასთან, მეორე მხრივ კი “განმეორებით” ითვისებს საუკუნოვან გამოცდილებას და ეძებს საკუთარი მსოფლმხედველობის რეალიზების ახალ, უნივერსალურ საშუალებებს, რომლის რეალიზებასაც ინტონაციური დრამატურგიის პარალელურად ჟანრულ და სტილურ “ექსპერიმენტებში” ცდილობს. ჟანრულ-სტილურ კონფლიქტს არ ვმიჯნავ მცნების დიალექტიკურობიდან გამომდინარე. ჟანრი მოქმედებს კონკრეტულ სოციალურ პირობებში არსებული სტილის ფარგლებში და საკუთარ სამეტყველო ენას მის შესაბამისად ავითარებს. სტილი კი წარმოადგენს გამომსახველობით ხერხთა ერთ მთლიან სისტემას, რომელიც საფუძვლად უდევს ტიპოლოგიურ ჟანრს. ამდენად ჟანრისა და სტილის ურთიერთდამოკიდებულება დიალექტურია. თუმცა შესაძლებელია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ორივე მათგანი კომპლექსურად არ იყოს წარმოდგენილი. ჟანრისა და სტილის განსაზღვრის ერთიანი სისტემის არ არსებობა ართულებს ჟანრულ-სტილური კონფლიქტის ერთმნიშვნელოვან დეფინიცას. არ შევუდგები ჟანრისა და სტილის შესახებ არსებულ მრავალრიცხოვან თეორიათა, მათ შორის სამუსიკისმცოდნეო აზრის მიმოხილვას. მაგრამ გამოვყოფ მხოლოდ იმ დებულებებს, რომლებიც აქტუალურია XX საუკუნის საოპერო დრამატურგიასთან მიმართებით. შესაბამისად ყურადღებას გავამახვილებ “ჟანრით განზოგადების”, ჟანრული სინთეზის, ჟანრი-ფორმის, ჟანრული სტილის და პოლისტილისტიკის საკითხებზე.

კონფლიქტურ დრამატურგიაში ჟანრის ქმედითუნარიანობას უპირველეს ყოვლისა მისი ინფორმატიულობა განაპირობებს. ჟანრი კონკრეტულ სოციო-კულტურულ სისტემასაც მოიცავს და ერთნაირად ახასიათებს, როგორც ჟანრის “მიკრო” (“ჟანრით განზოგადების”-ალშვანგის ტერმინი), ისე “მაკრო” (ისტორიულად ჩამოყალიბებული ჟანრული ტიპები) დონეებს. ასეთი გამიჯვნა პირობითია, რადგან მუსიკალური ჟანრები მუსიკალური ხელოვნების განვითარების პროცესში ერთმანეთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი. კერძოდ, მიკროჟანრი არსებობს დამოუკიდებლად, როგორც ასეთი; და სემანტიკური ფუნქციის როგორც ასეთის შენარჩუნების სახით არსებობს მაკროჟანრის შიგნითაც.

მიკროჟანრი მჭიდროდ უკავშირდება ჟანრის, როგორც “შინაარსობივი მოვლენის” (ც.ცუკერმანის ტერმინი) კატეგორიას. შესაბამისად ადამიანის ყოფაცხოვებით და განსაზღვრული ყოფითი ფუნქციებით არის განპირობებული. მრავალგზის გამეორების შედეგად აღწევს ტიპიზაციის უმაღლეს ხარისხს, რამაც შესაძლებელი გახადა “ჟანრით განზოგადების” ხერხის დამკვიდრება. XX საუკუნის მთელ რიგ ოპერებში “ჟანრით განზოგადების” შინაარსობრიობა პირდაპირ უნდა იქნეს გაგებული რადგან ადგილი აქვს ფორმალური თვიდებების და ნიშნების ერთიან ორგანიზაციას, რაც ხელს უწყობს “ჟანრში ტიპიზირებული შინაარსის განსხეულებას”^[24]. “ჟანრით განზოგადებისა” და შინაარსის დიქლექტიკური ურთიერთდამოკიდებულების მსგავსად გარკვეულ შემთხვევებში იგივეობის ნიშანი ისმევა ჟანრსა და ფორმას შორის. მუსიკალური ფორმის მრავალმხრივ განსაზღვრათა შორის ვემყარებით ფორმა-სქემის (ბ.ასაფიევი) გაგებას, რომელიც ფორმის კომპოზიციურ გაგებას, მუსიკალური ნაწარმოების კომპოზიციური გეგმის

განსაზღვრებას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით კი იგი უახლოვდება ჟანრს. ამგვარად ჟანრი-ფორმის ფუნქციით შეიძლება მოგვევლინოს ინვენცია, რონდო, ფუგა, სუიტა. მაგ. ა. ბერგის ოპერები “ვოცეკი”, “ლულუ”, რომლებშიც თითოეული სცენა დაწერილია ერთი რომელიმე ჟანრის ან ფორმის თანმიმდევრულად გატარებული პრინციპით.

მაკროჟანრი უკავშირდება პროფესიულ მუსიკაში ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ჟანრულ ნაირსახეობებს (ოპერა, სიმფონია და ა.შ). XX საუკუნის მუსიკალურ აზროვნებაში მომხდარი რევოლუცია განპირობებულია კულტურის დინამიური ტიპით და მიმართულია ჟანრის, როგორც ასეთის ჩაკეტილი კონცეფციის რღვევისაკენ, რაც პოლიჟანრულ მოვლენას წარმოშობს. დრამატული კონფლიქტი XX საუკუნის საოპერო დრამატურგიაში ჟანრული სინთეზის დონეზეც გადმოიცემა. კონფლიქტურ დრამატურგიაში ჟანრული სინთეზის მნიშვნელობას განაპირობებს კონკრეტული ჟანრული ტიპის “ინფორმაციული” ბუნება. აღნიშნული უპირველეს ყოვლისა ჟანრის დრამატურგიულ სპეციფიკას მოიცავს. მასში მეტნაკლებად შენარჩუნებულია ჟანრის კანონიკური ნიშან-თვისებები, რაც “ჟანრული სტილის” (გენინას ტერმინი) მოვლენას წარმოშობს. აღნიშნულის მიუხედავად, შესაძლოა სინთეზში მონაწილე ჟანრებმა არქექტივის ინფორმაცია თვისობრივად ახალ ხარისხში წარმოადგინონ. ამ შემთხვევაში ჟანრი აპელირებს არა მყარი ჟანრული ნიშნებით, არამედ გარდაქმნის თავად ჟანრს და მის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებებს. ამის ნათელი მაგალითია ბ.ა.ციმერმანის პლურალისტური მუსიკალური თეატრი (“ჯარისკაცები” 1962 წ.).

თუ ჟანრული კონფლიქტი მაკროჟანრის მნიშვნელობით XX საუკუნემდე არ გვხვდება, “ჟანრით განზოგადების” ხერხს საოპერო ჟანრის განვითარების თითქმის ყველა ეტაპზე იყენებდნენ და კონფლიქტის განვითარებაში დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებდა (ჟ.ბიზე “კარმენი”, ჯ.პუჩინი “ბოჰემა” და სხვ).

XX საუკუნის საოპერო ჟანრი დრამატული კონფლიქტის კომპლექსურ აღქმას სტილური პლასტის აქტიური ჩართვით გვთავაზობს. გასულ საუკუნეში შექმნილ ოპერებთან მიმართებით დგება ტერმინი პოლისტილისტიკის გამოყენების მიზანშეწონილობის საკითხი. პოლისტილისტიკამ მეტად სპეციფიკურად იჩინა თავი ზოგადად მუსიკალურ ხელოვნებაში – ერთი მხრივ როგორც ხერხმა და მეორე მხრივ კი აზროვნების პრინციპმა. თავად ტერმინიც პოლისტილისტიკა სწორედ ამ უკანასკნელთან მიმართებაში გაჩნდა 60-იანი წლების საბჭოთა პერიოდის მუსიკისმცოდნეობაში (ა.შნიტკე). იგი გულისხმობს ერთი ნაწარმოების ფარგლებში განსხვავებული სტიკური მოვლენების შეგნებულ სინთეზს, ან სხვადასხვა ტექნიკური ხერხის შედეგად (კოლაჟი) მიღებულ სტილისტურ არაერთგვაროვნებას. ასეთი გაგება მხოლოდ ნაწილობრივ ხსნის პოლისტილისტიკის არსს და ნათელს ვერ ჰფენს იმ მოვლენებს, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა 60-იან წლებამდე საოპერო დრამატურგიაში. კერძოდ, პოლისტილისტიკამ, როგორც ხერხმა XX საუკუნის I ნახევრის მუსიკალურ თეატრში იჩინა თავი და გამომიმუშავა სპეციფიკური დრამატურგიული ფუნქცია. XX საუკუნის კონფლიქტურ დრამატურგიასთან მიმართებით გამოვყოფთ: სტილიზაციის, კოლაჟის, პოლისტილისტიკის საკითხებს.

ჟანრული სინთეზის მსგავსად, სტილური სინთეზიც სტილთა ნიშნების შეგნებულ შერწყმას უსვამს ხაზს. ტრადიციაზე დამყარება მისი განზრახ გამოყენების მეთოდით – სტილიზაციის საფუძველია. იგი ამოიზრდება კანონიკური სტილიდან როგორც ახალი და მასთან დიალოგის წარმართის

უნიკალურ თვისებას შეიცავს. ამ პროცესში სტილი დინამიზაციის სასარგებლოდ ანგრევს მხატვრულ კანონს და თავდ არის დინამიზაციის შედეგი. XX საუკუნის მთლე რიგ ოპერათა კონფლიქტურ დრამატურგიაში სტილიზაცია ინარჩუნებს სემანტიკურ არსს დ თავისებური სიტყვის ფუნქციას ასრულებს. სტილიზაციის დიაპაზონი ძალზე ფართოა და ზღვარის გავლება გავვიჭირდება. სტილიზაციის “ობიექტი” შეიძლება გახდეს ეპოქალური სტილი (სტრავინსკის ოპერა “ქარაფშუტას თავგადასავალი”), ეროვნული მუსიკალური კულტურა, მუსიკალურ ჟანრთა სტილი, საკომპოზიტორო ხერხები, და სხვ.

კოლაჟი შგნებულ გამიჯვნას უსვამს ხაზს. კოლაჟი ემყრება განსხვავებულ სტილისტურ ელემენტთა “მექანიკური შერწყმის” პრინციპს, რაც პარადოქსალური შეუთავსებლობის შთაბეჭდილებას ქმნის^[25]. ოპერის კონფლიქტურ დრამატურგიაში კოლაჟის გამოყენებას სიმბოლურ-სემანტიკური დატვირთვა გააჩნია. სიმბოლურ-სემანტიკური ფუნქცია უკავშირდება აზრობრივ ინფორმაციას (სიმბოლური, ან დეტალური პროგრამა) ერთი მხრივ; და წმინდა მუსიკალურს მეორე მხრივ. ეს უკანასკნელი ციტატის ანუ “უცხო სიტყვის” სტილურ სემანტიკაში განსხეულდება. მაგ. ბახის ციტირება ბ.ა. ციმერმანის ოპერა “ჯარისკაცების” კონფლიქტურ დრამატურგიაში “მიწებების” მხატვრულ ეფექტს ქმნის და სიმბოლურ-სემანტიკური დატვირთვა გააჩნია. თუმცა კოლაჟისა და ციტატის იდენტიფიცირება არ არის მართებული შემდეგი მოსაზრების გამო. ციტირება კოლაჟური პოლისტილისტიკის გამოვლინების ერთ-ერთი სახეა. ამასთან, ციტატა აუცილებელი არ არის იძლეოდეს კოლაჟს, ანუ (სიტყვის პირდაპირი ეტიმოლოგიური ჯანსაზღვრების თანახმად) “დადების, მიწებების” ეფექტს. მაგ. ბერგის მიერ ოპერა “ლულუში” ავტოციტატის გამოყენება “ვოცეკიდან” არ მიეკუთვნება კოლაჟის კატეგორიას. კოლაჟი XX საუკუნის მონაპოვარია და ლოგიკურად ჯდება მხატვრული აზროვნების ისეთი ტენდენციების კონტექსტში, როგორცაა “მონტაჟური დრამატურგია”, “რეტროსპექცია”.

პოლისტილისტიკა ტრადიციული მუსიკალური ხერხების პარალელურად, მომიჯნავე სფეროების სტილური სპეციფიკის გამოყენებას გულისხმობს (კინო, ტექნიკური თეატრი), რაც პოლისტილისტიკის პლურალისტურ მოვლენას წარმოშობს. პლურალისტური პოლისტილისტიკა (ვხოლოპოვას ტერმინი) თავისებურ გასაღებს წარმოადგენს გასული საუკუნის II ნახევრის პლურალისტური მუსიკალური თეატრის სრულყოფილი სტილური აღქმისათვის. მასში ტრადიციული გამომსახველობითი ხერხების პარალელურად ტექნიკური თეატრის შესაძლებლობათა გამოყენება იგულისხმება. კერძოდ, “არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკალური და დრამატული თეატრი, ბალეტი, კინო, ბგერის გამაძლიერებელი ტექნიკა, ტელევიზია, ბგერითი ჩაწერისა და ბგერითი რეჟისურის ტექნიკა, ელექტრონული მუსიკა, კონკრეტული მუსიკა, ცირკი, მიუზიკლი და მოძრაობისა და ჟესტის “ყველა ფორმის” თეატრი უნდა ერწყმოდეს ერთმანეთს, რომელისაც პლურალისტური ოპერა ეწოდება”^[26]. მაგ. ოპერა “ჯარისკაცები” - IV-3-ში უწყვეტი კინოპროექციის ფონზე ინთქმებიან ჯარისკაცები, ოფიცრები ქალებთა არშიყით ირთობენ თავს, გამაძლიერებლებიდან ისმის სამხედრო ბრძანების ხმა, ქალების გოდება, თვითმფრინავთა ხმაურის, ტანკების გასროლის, აფეთქებული რაკეტის ხმა. კონკრეტული მუსიკა ახშობს ყოველივეს და ტოტალური განადგურების სურათს ქმნის. სცენის ფინალში სამხედროთა ხმები არნახულ კულმინაციას აღწევს და უეცრი პაუზის შემდეგ მთელი ორკესტრის უნისონზე

(ბგერა “რე”) განილევა. ამ დროს უკანა პლანზე ძლივს შესამჩნევად გამოდის ატომური აფეთქების შედეგად გამოწვეული სოკოსებრი ღრუბელი, რაც კონფლიქტურ დრამატურგიაში საერთო კატასტროფის ტოტალურ სურათს ქმნის.

XX საუკუნის მხატვრული სპეციფიკის გათვალისწინებით, მიზანშეწონილად მიმაჩნია კონფლიქტის ისტორიულად ჩამოყალიბებული კლასიცისტური და რომანტიკული ტიპების პარალელურად პოლარული კონფლიქტის როგორც ახალი ისტორიული ტიპის გამოყენება. იგი უშუალოდ XX საუკუნის მუსიკალური დრამატურგიის მონაპოვარია. პოლარული კონფლიქტი სინთეზური ნაწარმოების ბუნებით არის განპირობებული. მაგრამ ერთია ტენდენცია, რომელიც ჟანრთა სინთეზს უწყობს ხელს და ამკვდრებს მას, როგორც გასული საუკუნის მუსიკალური ხელოვნებისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელ თვისებას; და მეორეა სინთეზის გამოყენება თვისობრივად ახალი პოლარული კონფლიქტის დამკვიდრებით. მისი რეალიზება პლურალისტური აზროვნების კომპლექსური გამოყენების გარეშე შეუძლებელია. ცნებებმა პოლარულობა, პოლარიზაცია აქტიურად მოიკიდეს ფეხი ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში, ლიტერატურათმცოდნეობაში, მუსიკისმცოდნეობაში (ს.დუდელი, გ.შტრაკსი, ი.ტოპილინა). პოლარულობა დაკავშირებულია დაპირისპირებულ საწყისთა გამიჯვნასთან, უკიდურეს დაშორებასთან, რასაც თან სდევს შრეების მკვეთრი დაშორება. მუსიკალურ დრამატურგიაში პოლარულობა თავს ავლენს არა ცალკეული ნიშანი, არამედ როგორც ურთიერთზეგავლენისა და დაპირისპირების ერთიანი ორგანიზების სისტემა – მაგ. ბ.ა. ციმერმანის “ჯარისკაცები”, ი. სტრავინსკის “პერსეფონა”.. პოლარული ონფლიქტისადმი ასეთი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს განვიხილოთ იგი არა როგორც ხერხი, არამედ თანამედროვე აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპი.

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები

- ¹ Друскин М – Вопросы музыкальной драматургии оперы М 1952
- Друскин М – О западноевропейской музыке XX века М 1973
- ² Ярустовский Б – Очерки по драматургии оперы XX века кн, 1 М 1971; кн 2 М 1978
- ³ ქ.ბაქრაძე – კონფლიქტის პრობლემა ადრეგერმანულ რომანტიკულ ოპერაში. საკანდიდატო დისერტაცია თბ 1984
- ქ.ბაქრაძე – დრამატული კონფლიქტი კლასიციზტურსა და რომანტიკულ ოპერაში. /საბჭოთა ხელოვნება 1987 # 7 /
- ⁴ Дёмина И – Конфликт в лирической опере II половине XIX века. кандидатская диссертация Ростов-на-дону 1994
- ⁵ Топилина И – Полярная конфликтность как один из ведущих принципов музыкальной драматургии советской оперы (70-80 гг). канд диссертация Л 1989
- ⁶ Гегель Г – Эстетика в 4 томах. Т 3 М 1968, стр 572
- ⁷ Гегель Г – Эстетика в 4 томах. Т 1 М 1968
- ⁸ Гегель Г – Эстетика в 4 томах. Т 3 М 1968, стр 170
- ⁹ Гегель Г – Эстетика в 4 томах. Т 3 М 1968, стр 213
- ¹⁰ Чернова Т – Теоретические проблемы музыкальной драматургии и Автореферат докторской диссертации М 1979 стр 10
- ¹¹ Холопова В – Музыка как вид искусства М 1994 стр. 206
- ¹² Асафьев Б – Музыкальная форма как процесс М 1971
- ¹³ Асафьев Б – Об опере. избр статьи Л 1976
- Маркова Е – Интонационность музыкального искусства К 1990
- Медушевский В – Интонационная форма музыки М 1993
- ¹⁴ Медушевский В – Интонационно-фабульная пригода музыкальной формы (Докторская диссертация) М 1984
- ¹⁵ Асафьев Б – Музыкальная форма как процесс М 1971
- ¹⁶ Арановский М – Интонация, знак и «новые» методы /СМ 1980 № 10/ , стр 103
- ¹⁷ Макеева Ю – О некоторых особенностях оперного стиля П. Дессау (на примере опер Пунтилаб Ланцелот и Эйнштейн) /Сб. тр. Московской гос. консерватории: Музыка социалистических стран: тенденции 60-80 гг/ М 1988 стр 40
- ¹⁸ Асафьев Б – Музыкальная форма как процесс М 1971
- ¹⁹ Медушевский В – Интонационно-фабульная пригода музыкальной формы (Докторская диссертация) М 1984, стр 71
- ²⁰ Crowford J – Die Gluckliche Hand Schoenberg's Gesamtkunstwerk /MQ 1974 N 4/ 1x 583 გვ. 76
- ²¹ Ручьевская Е – Функции музыкальной темы Л 1977
- ²² Маркова Е – Интонационность музыкального искусства К 1990 стр 15
- ²³ Смирнова Т – Жанр как эстетическая категория /Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты и исследования/ К 1989 стр.71
- ²⁴ Цуккерман Ц – Анализ музыкальных произведений: общие принципы развития и формообразования М 1980 стр 25
- ²⁵ Тэрк А – Коллаж как одна из форм современного композиторского мышления \სახ. კონსერვატორიის შრომების კრებული. მუსიკალური შემოქმედების კომპლექსური შესწავლა, კონცეფცია, პრობლემები, პერსპექტივები\ თბ 1985
- ²⁶ Циммерман Б.А – Будущее оперы \Зарубежная музыка XX века вып 1\ М 1975 стр 88

Article received: 2009-01-15