

უაკ 78

სიტყვის მნიშვნელობა და მისი მუსიკალური მოდიფიკაციები ქართულ კინო-სათეატრო მუსიკაში (იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკის მაგალითზე)

აბრახამია შიო

სტატია მომზადებულია მანანა კორძაიას ხელმძღვანელობით
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8-10

ანოტაცია:

იოსებ კეჭაყმაძე საგუნდო მუსიკის დიდოსტატია. ის ბოლომდე ერთგული დარჩა იმ უნიკალური „ინსტრუმენტისა“, რომელიც ყველაზე გამომსახველი და მგრძობიარეა ადამიანის სულიერი განცდების გადმოსაცემად. საგუნდო მუსიკას მან ხელოვნების ისეთ ჟანრებშიც მიმართა, როგორცაა კინო და თეატრი, სადაც ასევე ხმამაღალი და განუმეორებელი სიტყვა თქვა.

საგუნდო მუსიკა ქართულ კინოში სხვადასხვა სიხშირით ყველა ეტაპზე იჩენს თავს. ეროვნული ტრადიციული, თუ ევროპული ტიპის აკადემიური *a cappella* საგუნდო ნომრების ეპიზოდური ჩართვა, სხვადასხვა აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია. მაგრამ საგუნდო მუსიკა, როგორც ფილმის მთავარი „პერსონაჟი“ ქართულ კინემატოგრაფსა და თეატრში მხოლოდ 70-80-იანი წლების მიჯნაზე, კეჭაყმაძის მუსიკის მაგალითზე გაჩნდა, თუმცა, თუკი სხვა ქართულ ფილმებში ის ჟანრის მნიშვნელობისა და შესაძლებლობების ხაზგასმას ახდენს, კეჭაყმაძესთან მან განსხვავებული აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა და მხატვრული აზრის მსაზღვრელად, განზოგადების სიმბოლოდაც კი მოგვევლინა.

კეჭაყმაძის შემოქმედება სულ რამდენიმე ფილმსა და სპექტაკლს ითვლის, თუმცა, მათში გამოვლენილი მუსიკოსის ხედვა, კომპოზიტორისა და რეჟისორის იდეური თანხვედრა, სრულიად ახალი და არაგანმეორებადი აღმოჩნდა ქართულ კინემატოგრაფში.

მოხსენებაში ხმოვანი და ვიზუალური ნაწილის განსაკუთრებული და განსხვავებული ურთიერთობების კონტექსტში გაანალიზებულია სპექტაკლი - „შუმანიკის წამება“ და ფილმები: „ძნელი დასაწყისი“ და „არსენა“. ყველა მათგანში იოსებ კეჭაყმაძემ ქართული კინოსა და თეატრისთვის უჩვეულო სიახლით წარმოადგინა მუსიკის ფუნქცია. მთელი მუსიკალური პარტიტურა *a cappella* გუნდებითაა წარმოდგენილი.

საკვანძო სიტყვები:

კინომუსიკა, თეატრი, იოსებ კეჭაყმაძე, *a cappella*, საგუნდო მუსიკა.

იოსებ კეჭაყმაძე საგუნდო მუსიკის ნამდვილი დიდოსტატია. მისმა აკადემიურმა მუსიკამ ავტორის სიცოცხლეშივე დიდი აღიარება მოიპოვა. ის ბოლომდე ერთგული დარჩა იმ უნიკალური „ინსტრუმენტისა“, რომელიც ყველაზე გამომსახველი და მგრძობიარეა ადამიანის სულიერი განცდების გადმოსაცემად. საგუნდო მუსიკას მან

ხელოვნების ისეთ ჟანრებშიც მიმართა, როგორცაა კინო და თეატრი და იქაც ხმამაღალი და განუმეორებელი სიტყვა თქვა.

ცნობილია, რომ საგუნდო მუსიკა ქართულ კინოში სხვადასხვა სიხშირით ყველა ეტაპზე იჩენს თავს. ეროვნული ტრადიციული, თუ ევროპული ტიპის აკადემიური a cappella საგუნდო ნომრების ეპიზოდური ჩართვა, სხვადასხვა აზრობრივი დატვირთვის მატარებელია. მსგავსი ფილმებია: „ზზიანეთი“ (ლ. ელიავა. 1968. საბჭოთა კავშირში „მამაკაცთა გუნდის“ სახელით ცნობილი), „იყო შაშვი მგალობელი“ (ო. იოსელიანი. 1970) „ექსპრეს ინფორმაცია“ (ე. შენგელაია. 1993) და სხვა. უშუალოდ, საგუნდო მუსიკა, როგორც ფილმის მთავარი „პერსონაჟი“ ამერიკულ, ევროპულ და საბჭოთა რუსულ კინემატოგრაფში მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრიდანვეა ცნობილი, სადაც უმეტესად a cappella საგუნდო ნომრებია წარმოდგენილი. მსგავსი პრეცედენტი ქართულ კინემატოგრაფში მხოლოდ 80-იან წლებში გაჩნდა, თუმცა, თუკი ზემოხსენებულ ქართულ, მათ შორის უცხოენოვან ფილმებში საგუნდო მუსიკა ჟანრის მნიშვნელობისა და შესაძლებლობების ხაზგასმას ახდენს, ამ შემთხვევაში მან განსხვავებული აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა და მხატვრული აზრის მსაზღვრელად, განზოგადების სიმბოლოდაც კი მოგვევლინა. ასეთი ფილმია „არსენას ლექსი“, 1985 წელს ნანა ხატისკაცისა და თენგიზ მაღალაშვილის მიერ გადაღებული, სადაც იოსებ კეჭაყმაძემ ქართული კინოსთვის უჩვეულო სიახლით წარმოადგინა მუსიკის ფუნქცია. ფილმის თითქმის მთელი მუსიკალური პარტიტურა სახელმწიფო კაპელის შესრულებით ჟღერს და a cappella გუნდებითაა წარმოდგენილი (დირიჟორი. გივი მუნჯიშვილი).

ასეთმა გააზრებამ ნათელი გახადა, რომ იოსებ კეჭაყმაძის აკადემიური და კინო-სათეატრო შემოქმედება ერთი, მთლიანი სააზროვნო სისტემაა - გაცხადებული საგუნდო a cappella ჟღერადობაში, რომელიც მუმიდევ აკუსტიკურ ძიებებს, ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის განსხვავებულ ბგერათშეთანხმებს, ფონიზმსა და ბგერის ობერტონულ დრამატურგიას ეყრდნობა, რის გამოც სონორისტული აზროვნების დიდოსტატად მოიხსენიებენ. ბგერის შიდაფერადოვნების ძიებათა ეს პრინციპი საკმაოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კეჭაყმაძის კინო-სათეატრო მუსიკაშიც. ამ ძიებებმა განსაზღვრეს კომპოზიტორის ძირითადი ფსიქო-ფილოსოფიური საყრდენები და აზრობრივი სიღმეები, რამაც მცირე ზომის საგუნდო პარტიტურებში პანორამულობის აღქმა, ხოლო მასშტაბურ პანორამულ ქმნილებაში კონკრეტული სახეების ლოგიკური ერთიანობა განაპირობა.

მისი შემოქმედება სულ რამდენიმე ფილმსა და სპექტაკლს ითვლის, თუმცა მათში გამოვლენილი მუსიკოსის ხედვა, კომპოზიტორისა და რეჟისორის იდეური თანხვედრა, სრულიად ახალი და არაგანმეორებადი აღმოჩნდა ქართულ კინემატოგრაფში. იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკა კინოში არც გამოყენებითი ხელოვნებაა და არც სტერეოტიპული. მან თავისი დამოუკიდებელი ფორმა შესთავაზა რეჟისორებს - სიტყვა, როგორც აკუსტიკური ვერბალური მარცვალი მუსიკალური ფორმისა და მელოდიურ-ჰარმონიულ ბლოკებად ტრანსფორმირების საშუალება, რასაც მუდმივად მიმართავს აკადემიურ მუსიკაში. სწორედ აქ, მკვეთრად გამოვლინდა კომპოზიტორის ის შემოქმედებითი სიახლეები, რომლებიც დაეფუძნა რიტმული დინამიკის დრამატურგიას, ხოლო მის მაორგანიზებელ მექანიზმად სიტყვა იქცა. მუსიკალური ქსოვილის ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის სიტყვიერ ფონემად ქცევა და პირიქით - მუსიკალური ვერსიის სიტყვა-ფონემიდან დაბადება კინო-სათეატრო დრამატურგიაშიც საინტერესო ექსპერიმენტი აღმოჩნდა, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მისი კინო-

სათეატრო და აკადემიურ მუსიკასთან ერთიან ესთეტიკურ პრინციპებს, სააზროვნო სტილსა და უმთავრეს იდეას - კონკრეტულის განზოგადებას.

კეჭყაყმაძე ქართულ თეატრსა და კინოში 70-იანი წლებში ერთვება. თავდაპირველად ის ტრადიციულად ინსტრუმენტულ მუსიკას მიმართავს (ფილმები „მალლი“ და „ბათა ქექია“), მაგრამ მისი ინტერესების ვექტორი თანდათან აკადემიური შემოქმედების ძირითადი პრინციპის - a cappella საგუნდო მუსიკისკენ ინაცვლებს, რომელსაც ექსპერიმენტის სახით უკვე კინო-სათეატრო მუსიკაშიც იყენებს („ძნელი დასაწყისი“ და „არსენას ლექსი“; სპექტაკლები - „შუმანიკის წამება“ (რუსთაველის თეატრი. რეჟ. ნანა ხატისკაცი. 1979) „ოდიპოს მეფე“ (მარჯანიშვილის თეატრი. რეჟ. გიგა ლორთქიფანიძე. 1978), „მთანი მაღალნი“ (ახმეტელის თეატრი. რეჟ. ლერი პაქსაშვილი. 1981). „მოდღარი“ (სატელევიზიო სპექტაკლი. 1990).

შემოქმედებითი მიზეზების შედეგად ფილმებისა და სპექტაკლებისთვის შექმნილი მისი მუსიკაში სიტყვა იქცა ფონემად. სავარაუდოა, ამ საერთო ინტერესის - სიტყვისა და ტექსტის, როგორც სემანტიკური მნიშვნელობისა და ფონეტიკური გააზრებისათვის დიდი ყურადღების გამო გადაიკვეთნენ რეჟისორები ნანა ხატისკაცი, თენგიზ მაღალაშვილი და კომპოზიტორი იოსებ კეჭყაყმაძე, ვინაიდან ამ რეჟისორების ფილმებსა და სპექტაკლებსაც სიტყვა, ხშირად მუსიკალური ბგერის ელემენტამდე დაყვანილი აერთიანებს. მართალია, ეს ჩანაფიქრი არც ერთ შემთხვევაში ზედაპირზე არ ტივტივებს, თუმცა მათი „წაკითხვა“ მუსიკის ანალიზის შედეგად მარტივდება.

ინსტრუმენტული მუსიკით ფილმის გაფორმების გამოცდილების შემდეგ („ბათა ქექია“ - რეჟისორი ლეილა გორდელაძე. 1978 წ.) კომპოზიტორის ჩანაფიქრი - „არსენას ლექსი“ სრულიად ორიგინალური საგუნდო მუსიკით გაეფორმებინა, ეპოსის იდეით იქნა ნაკარნახევი. ეს ფილმი მხოლოდ საგუნდო მუსიკით ფილმის ილუსტრირების პირველი შემთხვევაა ქართულ კინემატოგრაფიაში. ბუნებრივია, რომ არსენა, როგორც სახალხო მოვლენა და გმირი, ეპიკური ჰანგით უნდა ყოფილიყო დახასიათებული. ფილმის რეჟისორებს - ნანა ხატისკაცსა და თენგიზ მაღალაშვილს კეჭყაყმაძესთან თანამშრომლობით მსგავსი გამოცდილება რუსთაველის თეატრში უკვე ჰქონდათ. სპექტაკლში „შუმანიკის წამება“. იმ შემთხვევაშიც თემატიკით განისაზღვრა ქორალური მუსიკისადმი მიმართვის აუცილებლობა. მაგრამ კეჭყაყმაძის მამიებლური სული ითხოვდა ამისათვის თეატრალური ესთეტიკისათვის შესაფერი მოდელის მიგნებას. მან მუსიკალურ-დრამატურგიულ ღერძად ერთ საგუნდო კლასტერზე დამყარებული იმგვარი ქორალური მუსიკა, უფრო სწორედ - აკორდი შექმნა, რომელიც დიდ ხანს პუბლიკის მიერ ელექტრონულ მუსიკად იყო აღქმული. ეს არც გასაკვირია, რადგან ქალთა ერთგვაროვანი ხმების ეს „სივრცული“ ქლერადობა, რომელიც სასრული წერტილის გარეშე იფანტებოდა თითქოსდა უკიდევანო სივრცეში, მართლაც ელექტრონული ფონის სრულ ასოციაციას ბადებდა.¹ აქ კეჭყაყმაძე უძველესი, ანტიკური პერიოდის თეატრის ტრადიციით, ქოროს სემანტიკას დაეყრდნო - მან საკუთარი ეპოქის სააზროვნო სტილში გადაიაზრა ქორო, როგორც მუსიკალური ენით, ისე იდეით, და მას პრობლემის განმაზოგადებელის ფუნქცია დააკისრა. კომპოზიტორის ექსპერიმენტი - ლიდური კილოს ვერტიკალიზებით მიღებული კლასტერი იმდენად წარმატებული

¹ კეჭყაყმაძის ეს აკორდი გამოიყენეს 90-იან წლებში, პირველი ქართული კოსმოსური ობიექტის გაშვებისას. საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირდაპირი ეთერით გადაიცემოდა ობიექტის კოსმოსში გასვლის კადრები, სადაც ტრადიციული „ჩაკრულოს“ გვერდით გაიჟღერა აკორდმა აღნიშნული სპექტაკლიდან, როგორც ვოკალით მიღწეული კოსმიური ქლერადობის ჰანგი.

აღმოჩნდა, რომ ის “გამითოსდა” და მსოფლიო კლასიკური მუსიკის მაგალითების გავლენით (ტრისტან - აკორდი) ტერმინი „კეჭყყმადის აკორდიც“ კი გაჩნდა. შემდგომში იგი კომპოზიტორის ცნობილი საგუნდო პიესის - „ეგზერსისის“ ინსპირაციად იქცა, რომელიც მის შემსრულებელ გორის ქალთა გუნდს მიუძღვნა (დირიჟორი შალვა მოსიმე).

ხატისკაცი-კეჭყყმადის ტანდემის ეს თეატრალური გამოცდილება შემდგომში კინემატოგრაფში გაგრძელდა, თუმც სიახლითაც შეივსო. ეს იყო სიტყვა-ფონემა, როგორც მუსიკალური აზრის საწყისი ელემენტი, და რიტმი, როგორც მისი მოდიფიკაციის საუკეთესო საშუალება. სწორედ ეს გამოარჩევს კეჭყყმადის კინომუსიკას და ამავე დროს აერთიანებს მის აკადემიურ შემოქმედებასთან. ამგვარად, მან მიაგნო მუსიკისა და კინოს საერთო, არსობრივ მახასიათებლებს - სიტყვის რიტმულ-ინტონაციური განვითარება, როგორც კინომუსიკის დრამატურგიული საყრდენი. ეს ხერხი გამოიკვეთა ორი სახით:

ა) სიტყვის პრიმატი მუსიკალური პარტიტურის განვითარებისას „ძნელი დასაწყისში“;

ბ) სიტყვისა და ლაითთემად გააზრებული ჰანგის რიტმულ ტრანსფორმაცია „არსენას ლექსში“.

ორივე ფილმში ვერბალური ფონემის მუსიკალურ ფაქტურაში გადაზრდის პროცესი ფილმის დასაწყისიდანვე მჟღავნდება. პროლოგში ანტიკური თეატრის შორეული გამოძახილის ასოციაციას ბადებს მთხრობელის მიერ ერთ შემთხვევაში ილიას :ვგალობ და ვგალობ“ და, მეორე შემთხვევაში „არსენას ლექსის“ პირველი სტროფების ლექსად წარმოთქმა. „არსენას ლექსში“ მთავარი მუსიკალური თემის მოდიფიკაცია სწორედ რიტმული ცვლილებების ხარჯზე ხორციელდება, სადაც ერთი თემა დრამატული და ლირიკული სახეებითაა წარმოჩენილი. თემის რიტმული განვითარება და მოდიფიკაცია დამახასიათებელი ასევე მაღალაშვილის ფილმისთვის - „ძნელი დასაწყისი“, სადაც ერთხმიანი მელოდიის საფუძველს ბავშვის მიერ, ასევე კადრს მიღმა წაკითხული ლექსის ერთი სტროფი წარმოადგენს. ამ ფილმებში კადრს მიღმა წაკითხული ლექსი მუსიკალური განზოგადებისა და განვითარების ინსპირაციაა. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფილმის პოეტურ დასაწყისთან, თუმცა ერთ შემთხვევაში ლექსი ინტონაციურ ევოლუციას განიცდის სიტყვებიდან - მუსიკამდე, ხოლო მეორე შემთხვევაში - ეპიგრაფი განსაზღვრავს მუსიკის სტილსა და ჟანრს, სადაც ავტორი არ ერიდება განსხვავებული სახეების ერთი „ინსტრუმენტით“ (გუნდით) წარმოჩენას.

„ძნელი დასაწყისის“ დინამიკური განვითარება ილია ლექსის - „ვგალობ და ვგალობ“ წაკითხვით იწყება. სწორედ ამ ლექსის გამოჩენით ხდება ფილმში მუსიკის როლის გააქტიურება, ხოლო მანამდე არსებული კომპილაციური ნომრები მხოლოდ მუსიკალურ ილუსტრაციად გვევლინება. უხილავი მკითხველის ჩანაფიქრი ხაზს უსვამს სიტყვის, ინტონაციის მნიშვნელობას. ფილმის მუსიკალური ფაბულაც სწორედ ამ ინტონაციის ჰორიზონტალურ, კითხვიდან-სიმღერამდე სამ ეტაპიან განვითარებაზეა აგებული: კითხვა-წამღერება-სიმღერა. ფინალში მელოდია უკიდურესად განვითარებულ, მელიზმებით დატვირთულ ნახაზს წარმოადგენს, რომელიც ილიასეული ჩიტის გალობის ნამდვილი იმიტაციაა. ეს ცალფა მელოდია ფილმის მონაწილე თავშესაფრის ბავშვების სულიერი განწყობის მატარებლად იქცევა. სახეზეა სადა მელოდიური ნახაზის განვითარების პროცესი, რომელიც მოუწესრიგებელი ბავშვების შინაგანი დახვეწისკენ მიმართულ გზას ემთხვევა. ფილმში იდეის

მუსიკალური გადმოცემა და განვითარება ერთ ხმაშია გადაწყვეტილი. კომპოზიტორის საგუნდო ესთეტიკა ერთხმობის კონტექსტში გადადის, თუმცა მოტივის განვითარების დინამიკა მისთვის დამახასიათებელ მრავალხმობის სტრუქტურას იძლევა, სადაც ვერტიკალის აზრობრივი პროცესი ავტორმა ერთი ხმის, ერთი ინტონაციის მრავალაზრობრივ განვითარებაში გარდასახა.

რაც შეეხება „არსენას ლექსის“ მუსიკას, კეჭაყმაძის შემოქმედებაში ის კინო ძიებებისა და საგუნდო ოსტატობის შეჯამებას წარმოადგენს. ფილმში საგუნდო მუსიკის ერთგვარი საკრალიზება ხდება. ყველა საგუნდო ნომერი დამოუკიდებლად ხედვითი და ასოციაციურ-ვიზუალურად აღქმადია. ფილმის პირველივე სცენა გაშლილი მუსიკალური პანორამაა. ნაწარმოების მთავარი თემის ვარიანტული სახე სხვადასხვა ეპიზოდში მუდმივად გასდევს ფილმს, როგორც ლაიტმოტივი. ის გადმოცემულია ლირიკული და დრამატული სახეებით. ლირიკულია დუეტი „აქედანა და შენამდე“, დრამატულია „ოძელაშვილი არსენა“, „ასი ოქრო“, რომელიც არსენას გაყიდვის სცენის შთამბეჭდავი, გონებამახვილური, ვოკალურ-სამემსრულებლო ხერხებით გამორჩეული საგუნდო ეპიზოდია; ხოლო ლირიკა და დრამატიზმი ერთიანდება ფინალში, სოლისტის ეპიზოდში - დედის სიმღერა (მანანა მენაბდის შესრულებით), რომელიც, ერთი მხრივ, არსენასა და კუჭატნელის შექიძების ეპიზოდს, მეორე მხრივ კი შვილის სიკვდილით გამოწვეული დედის ტრაგიზმს ამძაფრებს. ეს სცენა უდავოდ თავისებური რემინისცენციაა უძველესი ქართული ეპოსის „ვეფხისა და მოყმისა“. ფილმის ძირითადი სიმბოლოს (არსენას) a cappella ლაიტმოტივის დრამატიზება და ხალხურობის ატმოსფერო, მუსიკის ხედვითობა და ასოციაციურობა აზოგადებს და სცილდება კონკრეტული გმირის ტრაგიკული დედის პორტრეტს, რითაც ქართული ეპოსის წარმოდგენებში არსებულ დედის კულტს წარმოგვიდგენს.

რაც შეეხება მთავარ გმირს, იგი წარმოდგენილია არა როგორც კონკრეტულად არსენა ოძელაშვილის სახე, არამედ ზოგადად თავისუფლებისმოყვარე, ბოროტებასთან მებრძოლი გმირი; მასში განზოგადდა ადამიანის თავისუფლებისა და ამ თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეები. მისი სახე გახსნილია როგორც სახალხო კრებითი მოვლენა, რომელსაც უპირისპირდება ბოროტება, თავისი მრავალსახეობითა და ნიღბებით, კონცენტრირებული ერთი მსახიობის (ზურაბ ყიფშიძე) გარდასახვა-სახეცვლაში - ზაალ ბარათაშვილი, რუსი ოფიცერი, კუჭატნელი. ამ სახეცვლათა გამოსავლენად რეჟისორი ირჩევს ბრეხტისეულ პრინციპს - გარდასახვა და გარეგნული სახეცვლა პირდაპირ კადრში, მაყურებლის თვალწინ ხდება. ეს თეატრალური ხერხი ხაზს უსვამს ნიღბააფარებულ სიავეს, სხვადასხვა სახით, ფორმითა და შინაარსით რთულად ამოსაცნობი და საშიში რომ არის ქამელეონური ფერთა ცვლისა და მრავალსახეობის გამო. ბრეხტის პრინციპითვე გახსნილი გმირის მუსიკალური დახასიათება, რომელსაც ფილმის ჩვეული გამომსახველი მელოდიზმიდან ზონგის მახასიათებელ რეჩიტატივებამდე მივყავართ. ამდენად, ეს „თეატრალური“ ხერხი ფილმში შემოტანილია არა ფორმალურად, არამედ კონცეპტუალურ დატვირთვას იძენს, სადაც განზოგადებულია მანკიერება, ბოროტი ძალის მრავალსახეობა და მასთან დაპირისპირებული სახალხო გმირი. ეს ხერხი ფილმს ანტიკურ თეატრთანაც აახლოებს, სადაც ერთი მსახიობი მამაკაცი და ქორო მონაწილეობდა, ხოლო პროცესში მამაკაცი სხვადასხვა გმირად გარდაისახებოდა. ამავე ლოგიკით, გუნდის როლი ფილმში სრულებით გამართლებულია - ქოროს რეპლიკები, პროცესის შეფასება, ხალხის აზრის განზოგადება - ეს ბრეხტთან ერთად, უძველესი თეატრალური ესთეტიკის ლოგიკური შემოჭრაა ფილმში, რაც სრულიად არ ანელებს ფილმის საერთო დინამიკას, არამედ

ინდივიდუალიზმისა და კრებითობის დაპირისპირებას ამბაფრებს. შედეგად, აშკარად იკითხება სამი შრე - გმირი, ბოროტება, დედა. ამათგან გმირი მასას წარმოადგენს, დედა ინდივიდუალური სახე-სიმბოლოა, ხოლო ბოროტება მრავალსახოვანი მოვლენა. ეს სამშრიანობა მუსკალურ პარტიტურაშიც გამოვკვეთილია - გუნდები, სოლო ეპიზოდები, ზონგები...

ამდენად, ფილმის მუსიკალური დრამატურგიის გათვალისწინებით კეჭაყმაძის კინომუსიკაში შეიძლება გამოვკვეთოთ სამი სახის პრობლემა:

- კონკრეტულის განზოგადება;
- მუსიკის ხედვითობა და საკრალურობა;
- კომპოზიტორის შემოქმედების განუყოფლობა და მთლიანობა.

კეჭაყმაძის შემოქმედების განუყოფლობასა და მთლიანობას ზემოთ არა ერთი პასაჟი დაეთმო; კონკრეტულის განზოგადებას, როგორც იდეის მსაზღვრელ ფენომენს, ზემოხსენებული ფილმების ანალიზი ცხადყოფს. განსაკუთრებით კი „არსენას ლექსის“ მუსიკა. აქ პრობლემა დასმულია, როგორც კონკრეტული და ვითარდება, როგორც ზოგადი: საწყისი მოტივი დრამატურგიის შესაბამისად, რიტმულად, პოლიფონიურად, სახეობრივად, ეროვნული ტრადიციული მუსიკის თუ ევროპული ფაქტურული ტიპების მონაცვლეობით პერსონიფიცირებიდან განზოგადებული გმირის პორტრეტში გადადის. ამავე პრინციპით ვითარდება არსენას დედის პორტრეტი, რომელიც ფინალში ეროვნული წარმოდგენით საკრალურდება, ხოლო განსხვავებულ მუსიკალურ თემათა ერთში ტრანსფორმაციით ხდება მრავალსახოვანი ბოროტების განზოგადება.

რაც შეეხება მუსიკის ხედვითობასა და საკრალურობას, აქ უსასრულო მასალას მთლიანად კეჭაყმაძის შემოქმედება იძლევა. საკრალურობის კუთხით თუ შევჩერდებით, კონკრეტულად „მუშანიკის წამების“ მაგალითზე აღვნიშნავთ, რომ სპექტაკლში საეკლესიო მუსიკა ქორალური წყობითა და ფაქტურით განზოგადდა და ქართული ქრისტიანობის სიმბოლოდ გაცხადდა მასში. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ პირველად სწორედ თეატრის მუსიკაში იქნა აჟღერებული კეჭაყმაძის სპირიტუალური განწყობის მქონე საეკლესიო მუსიკის ნიმუშები. ეს გვაფიქრებინებს, რომ კომპოზიტორის საგალობლებით დაინტერესება, რომელთა შთამბეჭდავი ნიმუშები შემდგომში შექმნა, შესაძლოა, გარკვეულწილად ამ სპექტაკლმაც განაპირობა.

აღსანიშნავია, რომ კეჭაყმაძის შემოქმედებაში ორგანულად თანაარსებობს ორი განსხვავებული შინაარსობრივი შრე: ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური. თითოეულის განსახორციელებლად ავტორს გამომსახველობის ხერხების საკუთარი სპეციფიკური კომპლექსი გააჩნია. ორივე შემთხვევაში უმთავრესია სიტყვა, ხოლო მისი გადმოცემის, დამუშავების გზები - განსხვავებული: სიტყვა - აკორდზე, გამღერებული, განვრცობილი; და სიტყვა - დანაწევრებული, "დაჩეხილი" და განმეორებადი მარცვლებით. კომპოზიტორი ამ შრეებს ისეთ შემთხვევებშიც კი აერთიანებს, როგორცაა საგუნდო ციკლები, სადაც საქმე ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურ დრამებთან გვაქვს, როგორც ეს „ფშაურ იდილიებშია“ განზოგადებული. სწორედ ასეთად გვესახება მისი კინო-სათეატრო მუსიკა, რომელიც არ განიხილება, როგორც ცალკე მოვლენა - იგი ერთიანი პროცესის შედეგია.

ამდენად, მის შემოქმედებაში ფილოსოფიურად განზოგადებულია რელიგიური საწყისი, ხოლო ფსიქოლოგიურად - ზოგადსაკაცობრიო, ადამიანი და მისი სულიერი სამყარო. ეს შრეები ორგანულადაა შერწყმული მის კინო-თეატრალურ მუსიკაშიც, რასაც, ბუნებრივია, თან ახლავს ხედვითობაც. „არსენას ლექსის“ მაგალითზე, ფილმის

მოდერატორად სავსებით ლოგურადაა წარმოდგენილი გუნდი, რომელიც ძველი ქართულ ტრადიციულ თეატრალურ პრინციპებს მუსიკალური ენითა და სამემსრულებლო სტილით ეყრდნობა. ქორალურობამ, რომელიც კეჭაყმაძის შემოქმედების ძირითადი თვისებაა, ქართულ კინოშიც აირეკლა განსხვავებული შრეების მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებით დაგროვილი თვისებები.

კეჭაყმაძისთვის ერთერთი ბოლო ნამუშევარი იყო სატელევიზიო სპექტაკლი „მოდვარი“. 1990 წელს გადაღებულ ამ სპექტაკლში კომპოზიტორმა გაითვალისწინა საკუთარი გამოცდილებები ფილმებიდან და სპექტაკლებიდან, და ჟანრული მოღვაწეობის ერთგვარი შეჯამება მოგვცა: მისი სპექტაკლებისა და ფილმებისთვის დამახასიათებელი ზემოხსენებული ნიშან-თვისებები ორგანულად თავს იყრის „მოდვარში“. სატელევიზიო სპექტაკლის a cappella საგუნდო პარტიტურები ამ საწყისების ორიგინალურ სინთეზს წარმოადგენს (სახელმწიფო კაპელის ჩანაწერი. დირიჟორი გივი მუნჯიშვილი).

კეჭაყმაძის მუსიკის ზოგადი ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ ის, რაც კომპოზიტორის აკადემიურ მუსიკას გამოარჩევს და კინოხელოვნებასთან აახლოებს, ხედვითობა და თეატრალური გამომსახველობაა. შემოქმედების დასაწყისშივე შექმნილი საგუნდო ციკლები ნამდვილ თეატრალურ სცენებსა თუ კინოკადრებს წარმოადგენენ. ერთი მხრივ აღვნიშნავდი მის „თბილისურ პარაფრაზებს“ რომელიც თითქოს კინოკადრებად აკინძული სურათების სახით გვიხატავს თბილისს - დროდადრო მუსიკაში „ვხედავთ“ ძველი თბილისის ბოჰემას; მეორე მხრივ კი „ფშაურ იდილიები“ - ანა კალანდაძის ლექსებზე, რომელიც თეატრალურობით, მზა სპექტაკლის სახით წარმოგვიდგენს ფშაური ყოფის სურათებსა თუ ფშავის პეიზაჟს, ნისლებში გახვეულ თუ მზით გაბრწყინებულ ხევებს. „ფშაურ იდილიებში“ საერთო ჟღერადობა, სონორულ-ტემბრული ეფექტები, სიტყვების დანაწევრება, მარცვლების ინტენსიური გამეორებები მთის პეიზაჟთან, ჭიუხებთან და კლდეებთან ასოცირდება. ეს ყოველივე ფერადი პანორამის ასოციაციას ხმოვანების კოლორისტულობით იწვევს.

მსგავსი ხედვით-ასოციაციურია „ძელი თბილისის პარაფრაზები“, რომელიც საერთო ბგერწერითა და ტემბრული ეფექტებით ძველი თბილისის პანორამას ქმნის. აქ არ შეიძლება არ აღინიშნოს კეჭაყმაძის საგუნდო ხელწერის ოსტატობა და ქალაქური ფოლკლორისადმი სრულიად ახლი, ორიგინალური მიდგომა. კერძოდ, ქალაქური ერთხმიანი, შეიძლება ითქვას მარტივი ფაქტურიდან მან მასშტაბური, მრავალხმიანი ფრესკული თვისების მატარებელი ფერწერული პანოები შექმნა.

ამდენად, იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკის აკუსტიკურ-ხედვითი ასოციაციები შეუძლებელს ხდის მის შემოქმედებაში მკვეთრი ზღვარის გავლენას აკადემიურსა და კინო-სათეატრო მუსიკას შორის. თუ კინოსა და თეატრის მუსიკაში მაყურებელი ფერადოვანი სონორული ჰარმონიის, დრამატურგიული განზოგადებისა და კონცეპტუალური მიდგომის თანაზიარი ხდება, აკადემიურ მუსიკაში ფილმისათვის დამახასიათებელი ვიზუალურ-ასოციაციური ხედვითობის საბურველში ექცევა. რთულია იმის თქმაც, კეჭაყმაძის შემოქმედების ამ მახასიათებლებზე კინოს დრამატურგიამ, ან თეატრის ჩაკეტილმა სივრცემ და სემანტიკამ იქონია გავლენა, თუ იქ გაჟღერებული სონორულ-სივრცული მუსიკა მისი აკადემიური მუსიკის უჩვეული სონორულ-აკუსტიკურმა მიგნებებმა განაპირობეს. სავარაუდოდ, წამყვანი მაინც ის უსაზღვრო მუსიკალური სტიქია იყო, რომელიც მისი შინაგანი სულიერი სამყაროს იმპულსებით საზრდოობდა და მუსიკალური ინტელექტით მძლავრდებოდა. კინო-სათეატრო მუსიკა შედარებით გვიან შემოიჭრა (და არც თუ აქტიურად) მის

შემოქმედებაში, როდესაც უკვე გამოკვეთილი იყო მისი კომპოზიციების ძიებათა ძირითადი საყრდენები - ბგერა, როგორც შინაგანი უსასრულო შესაძლებლობის მქონე დამოუკიდებელი ობიექტი და თანაბგერები, როგორც ამ შესაძლებლობათა გამოვლების კომპლექსური საშუალება, რამაც ერთობლიობაში წარმოქმნა ის სივრცულ-ხედვითი ჰარმონიული მოდელები, კეჭაყმაძის შემოქმედების უნიკალობა რომ განსაზღვრეს. კინო-სათეატრო მუსიკა კი შემდგომი ექსპერიმენტების საშუალებად იქცა.

თუმცა, კინოსთან ურთიერთობამ ერთგვარად მაინც მოახდინა გავლენა კომპოზიტორს მონტაჟური ლოგიკის დახვეწის თვალსაზრისით, ხოლო თეატრმა გაამძაფრა სახეორივი გარდასახვის უნარი. მაგალითისთვის, „თბილისურ პარაფრაზებში“ ერთი ფრაზის განვრცობა და მოულოდნელი შეკვეცა სწორედ კინომონტაჟის ლოგიკას ექვემდებარება. „ფშაურ იდილიებში“ კი კომპოზიტორის ამოსავალი თეატრალიზებაა, სადაც მთავარი „პერსონაჟი სიტყვაა“, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით დიდ და მრავალსახოვან როლს განასახიერებს იოსებ კეჭაყმაძის ჯერ კიდევ შეუსწავლელ შემოქმედებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ორჯონიკიძე გ. ქართული კინომუსიკის პრობლემები. თბილისი: საბჭოთა ხელოვნება. 1991. № 5, № 6, № 7, № 8.
2. ქართული საგანძური. კინომუსიკა. ფოტოალბომი. ტექსტის ავტ. მანანა კორძაია. თბილისი: თიბისი ბანკი. 2012.
3. Каретников Н. Тема с вариациями. Москва. Изд. Киноцентр. 1990;
4. „Музыка в Кино“. სტატიების კრებული ინტერნეტ ბლოგზე - [expositions.nlr.ru .](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/cinema/music.php)

Article received: 2021-07-27