

**ნინო დავითაშვილი**  
*ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი*  
*თეატრალური ხელოვნების დოქტორი*

**აკადემიური სიმღერა და მსახიობის ოსტატობა.  
პრობლემატი და მათი გადაჭრის გზები**

საოპერო ხელოვნება საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ყურადღებას იპყრობს, რომლის მნიშვნელობა და მიღწევები ჩვეულებრივზე მაღალ საფეხურზე დგას. მისი უნივერსალური თეატრალიზებული ბუნება, რომელიც მუსიკასთან, მღერასთან, ვიზუალურ გადანწყვეტასთან უსაზღვროდ და ჰარმონიულადაა შერწყმული, კომუნიკაციის განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს იძლევა და ყოველგვარ საზღვრებს ხსნის სხვადასხვა ეროვნებისა თუ კულტურის ადამიანებს შორის, აერთიანებს მათ გონებასა და გულს მთელ პლანეტაზე. ბუნებრივია, იზრდება შესაბამისი უმაღლესი განათლების მსურველთა რიცხვი, რაც აქტუალურს ხდის სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგიკას ოპერის მსახიობებისთვის.

სიმღერა – ადამიანის ბუნების განსაკუთრებული შესაძლებლობაა. მომღერალი მსახიობი თავის შესანიშნავ ხმასთან ერთად, მაყურებელს პერსონაჟის გრძნობებსა თუ შინაგან განცდებს გადასცემს. აუცილებელია ცოდნა, როგორ წარმოაჩინოს სცენაზე კომპოზიტორის მიერ მუსიკალურ ნაწარმოებში ჩადებული ისეთი განცდები, რომლებიც გადმოიცემა არა მხოლოდ ხმით, არამედ მოძრაობით, ყესტებით, მიმიკებით.

აკადემიური სიმღერის პირველი კურსის სტუდენტები პირველივე მეცადინეობაზე მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ სცენაზე თავისუფალი მოძრაობა და სასცენო თვითშეგრძნე-

ბა ისეთივე აუცილებელია ვოკალისტიკისთვის, როგორც სუნ-  
თქვა. სამსახიობო ოსტატობაზე მუშაობა ეხმარება მათ, ის-  
ნავლონ კუნთებისგან დაძაბულობის მოხსნა, გათავისუფ-  
ლდნენ სხვადასხვა შებოჭილობისა თუ კომპლექსებისგან,  
სცენაზე იგრძნონ თავი ორგანულად და ბუნებრივად, აითვი-  
სონ სამსახიობო იმპროვიზაციის ხელოვნება და იპოვონ  
პერსონაჟის სახე სხვადასხვა ვითარებაში.

რატომ ერთიანდება მუსიკა და თეატრი ერთ სისტემაში?  
მუსიკის ხელოვნება, დროთა თავისუფლად განმკარგავი,  
უცილობლად ფლობს სინკრეტიზმის თვისებებს. მოძრაობს  
სივრცესა და დროში. შედის რა თეატრის ფენომენში, ეძებს  
მასში განხორციელების შესაძლებლობებს. მუსიკალური  
ელემენტები, სტრუქტურული დრამისკენ მოქმედების აუცი-  
ლებლობით მიიღტვიან. დიდი მუსიკალური ფორმები, დრა-  
მატურგიულის მსგავსად, ყოველთვის აგებულია თეზაზე და  
ანტითეზაზე, რაც გამოიხატება „კონფლიქტებში, ურთიერ-  
თდამოკიდებულებებში, ინტერესთა ჭიდილში და დაპირის-  
პირებებში, ანუ მოქმედებებსა და კონტრმოქმედებებში“  
(Волькенштейн, 1929: 7).

როგორია ხელოვნების ურთიერთქმედებათა სინკრე-  
ტიზმის მოცემულობა საოპერო ხელოვნებაში? აქ უნდა აღი-  
ნიშნოს, როგორ განვსაზღვრავთ XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნა-  
ზე საოპერო ხელოვნების წარმოქმნას და საერთო ევოლუცი-  
ის ისტორიაში მის განვითარებას. ასევე, უნივერსალურ  
პრინციპებს, როგორც საოპერო პარტიტურისთვის, ასევე  
საოპერო სპექტაკლისთვის. აქედან გამომდინარე, მუსიკისა  
და დრამის ხელოვნება ჰარმონიაშია მომღერალ მსახიობის  
სცენაზე გარდასახვის ფენომენთან. საოპერო ხელოვნებაში  
ურთიერთქმედების გამოვლენილი მექანიზმის – ვოკალის,  
მუსიკისა და სასცენო ხელოვნების ერთმანეთთან შერწყმის  
ექსტრაპოლაცია დაუშვებელია მომღერლის, როლის და სა-  
შემსრულებლო ოსტატობის ხარისხის თვალსაზრისით. „საო-  
პერო ხელოვნება თავის თავში სხვადასხვა ელემენტებს მოი-

აზრებს, რომელთა შორის მეფობს გონივრული ბალანსი, რაც ქმნის თეატრალურ წარმოდგენას ერთი მხრივ, სანახაობასა და მეორე მხრივ, დრამას შორის“ (Роллан, 1938: 245).

რა ნიშანი აერთიანებს ან განასხვავებს დრამისა და ოპერის მსახიობს? ისინი ორივე მოქმედებს სცენაზე და პერსონაჟთა სახეებს ქმნის, თავიანთ ფსიქოტექნიკას უსადაგებს სპექტაკლში განსახორციელებელ სახეს, ითავისებს მის ინდივიდუალურ მახასიათებლებს და მოქმედებს მისი სახელით. ასევე, წარმოაჩენს გმირის დადებით თუ უარყოფით, ლამაზ თუ მახინჯ მხარეებს. ანუ, ეს ნიშნავს მოქმედებას, ცხოვრებას სცენაზე იმ მოცემულ ვითარებაში, რომელიც ზემოქმედებს იმგვარად, თითქოს თავად ხარ ის, ვისაც განასახიერებ. ეს ყოველივე დრამისა და ოპერის მსახიობის საერთო მანიშნებელია. განსხვავება საშუალებაშია, რასაც სცენური სახე მაყურებლამდე მიჰყავს. ვიზუალობა, სცენური ხიბლი, სამსახიობო ოსტატობის ფლობა რჩება, რასაც ემატება სასიმღერო ხმა. ე.ი. რასაც დრამის მსახიობი ამბობს, ოპერის მსახიობი იგივეს გადმოსცემს, ოღონდ – სიმღერით. ეს პრინციპული განსხვავება.

დრამის თეატრში სამსახიობო სამემსრულებლო ოსტატობა ჰარმონიულად ერწყმის და ანესრიგებს მსახიობის თვითშეგრძნებას სცენაზე. დრამის მაყურებელი პერსონაჟის განცდების თანაზიარი ხდება, როცა ესმის სასცენო მეტყველება, რომლის საშუალებითაც მსახიობი ოსტატურად გარდაისახება. სამსახიობო ტექნიკის ფლობით და შთაგონებით, ემოციური სასცენო მეტყველებით, ქმედებათა კონფლიქტურობით – როგორც წესი, ხდება პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს, მისი ცხოვრებისა და სულისკვეთების დემონსტრირება. საოპერო ჟანრის თავისებურება კი მომღერალ მსახიობისგან პერსონაჟის შესტებისა და მოძრაობის მეტად გამომსახველობას მოითხოვს, ფიზიკურ მოქმედებებს კი ზღუდავს. ესეც ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია, რაც დრამატულ და ოპერის თეატრს ერთმანეთისგან განასხვავებს. ამ

ძირითად განსხვავებულობას ოპერაში კიდევ ემატება თან-მხლები მოქმედების მომენტები და პერსონაჟთა მდგომარეობის დასრულების გამოხატვის მომენტები, ასევე ქმედითი ინტონაციებისა და ფსიქოფიზიკური მოქმედებების ერთმანეთთან გათანაბრება-გაიგივება. საოპერო ხელოვნებაში ეს პროცესი ასე ლაგდება:

1. ოპერის მსახიობს წინასწარ აქვს მეტყველების რიტმის, ტემპისა და მეტრის სტრუქტურა განსაზღვრული.

2. კომპოზიტორი ქმნის ემოციათა ფონს: ბედნიერების, მღელვარების, სიხარულის, უბედურების და ა.შ.

3. მომღერალი მსახიობი მოქცეულია მუსიკალური ფორმის მკაცრ ჩარჩოში.

4. მოქმედება წარმოიქმნება მუსიკიდან, პარტიტურიდან.

5. ოპერის მსახიობი ეძებს საშუალებებს შემოქმედებითი ამოცანის რეალიზაციისთვის. მოქმედებს არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ სიტყვის გამოყენებით.

ყოველივეს კი „მუსიკალური კონფლიქტი“ ემატება, რაც კიდევ ერთ, მართლაც დრამატულ ასპექტს ჰქმნის. თითოეული მუსიკალური თემა ცალკეულ გმირთა განსხვავებულ გრძნობათა შეჯახებაა. ლაიტმოტივების სისტემა პერსონიფიცირებულია და უაღრესად მნიშვნელოვანი პერსონაჟთა კონფლიქტების, კონტრმოქმედებების, მათი ბუნების, აზრების, იდეების განსაზღვრისათვის. ასე რომ, თავად მუსიკა, მელოდიაა საოპერო მსახიობის სასცენო როლის ერთგვარი დამხმარე სტრუქტურა. მაგრამ შესაძლებელია, რომ მომღერალმა, სამსახიობო უნარების და სასცენო დამაჯერებლობის ნაკლებობის გამო (ხმის ფლობისა და კონტროლის მიუხედავად) მაყურებელთა აღიარება ვერ მოიპოვოს. აქვე უნდა ითქვას, რომ საოპერო სპექტაკლის ვერანაირი კონცეპტუალური, ეფექტური თუ სანახაობრივი რეჟისორული გადანწყვეტა ვერ ჩაანაცვლებს დამაჯერებელ სამსახიობო გარდასახვას. „ოპერისთვის საჭიროა როგორც კარგი მომღერალი, ასევე კარგი მსახიობი. სპექტაკლის დროს საჭიროა სცენაზე

დრამატულისა და ვოკალურ მუსიკალური ხელოვნების ერთმანეთთან შეთანხმება“ (Станиславский, 1994: 253).

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ქართული საოპერო რეჟისურის სათავეებთან მდგარი ალექსანდრე ნუნუნავას მიერ, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 1921 წელს, თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე განხორციელებული ჟორჟ ბიზეს ოპერა „კარმენი“. მაშინდელი პრესის მიხედვით, სპექტაკლი აღიარებული იქნა როგორც ახლებული სცენური გააზრება. „ნუნუნავამ ოპერა სტატიურობიდან გამოიყვანა და ახლა, დინამიურობას დაუთმო ადგილი. კარმენი სიცოცხლეა, კარმენი ა. ნუნუნავას წყალობით ხორციელია, რეალური არსება, მეტად საინტერესოდ გაშიფრული... ანდანტეში კარმენი შექმნილი მდგომარეობის ანონ-დანონვაშია, ფიქრებში გართულს გადამწყვეტი ნაბიჯის გადადგმა ეძნელება, აგერ, შეინძრა კიდევ, მაგრამ შეჩერდება, კვლავ ფიქრებს მიეცემა, ბოლოს აკეთებს ნახტომს ჯადოქრობის ბადეთა გასაშლელად, ახლა უკვე გრძნობთ, მისი მაცდურება რა შხამიან ყვავილებსაც გამოიღებს. მიტომაცაა, რომ მესამე აქტში კარმენი მარტო და საქმიანი ადამიანის სახით გამოდის. ის მოქნილია, მარჯვე და თავისი ძალღონის შემცნობი...“ (კასრაძე, 1957: 89).

ამ მოვლენას საინტერესოდ განიხილავს მუსიკოლოგიის დოქტორი თამარ ნულუკიძე თავის ნაშრომში „ალექსანდრე ნუნუნავას საოპერო რეჟისურა“. იგი აღნიშნავს, „თუ როგორ შთაბერა რეჟისორმა ახალი სიცოცხლე ამ განუმეორებელ საოპერო გმირს და მის გარემოცვას. კარმენის ყოველი შესტი, მოძრაობა, ამოზრდილი იყო ოპერის საკომპოზიციო რეჟისურიდან. აქ კიდევ ერთხელ ვლინდება რეჟისორის უტყუარი ალლო და მხატვრული წვდომის უნარი, რომელმაც ამკარად შეიგრძნო ოპერის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება – მუსიკალური და სცენური მოქმედების თანხვედრა“ (ნულუკიძე, 2009: 147).

რადგან საოპერო ხელოვნება თავისი კანონიკური გამომსახველობით უფრო პირობითია ვიდრე დრამა, რადგან რეჟისურა, განსაკუთრებით თანამედროვე რეჟისურა, ილტვის და მოითხოვს მეტად დაუახლოვოს იგი დრამატულ ხელოვნებას, სწორედ ამიტომ, სცენაზე დრამისა და ოპერის მსახიობის განსხვავებული ბუნების არსებობის მიუხედავად, აკადემიური სიმღერის სწავლების სისტემა დრამატული მსახიობის ოსტატობის ელემენტებზეა აგებული და ადაპტირებული. სტუდენტი ვოკალის მეცადინეობებზე და საკონცერტო შესრულებისას, ძირითადად, როიალთან დგას. მაგრამ თეატრის სცენაზე ან საოპერო სპექტაკლში მონაწილეობისას, საქმე სხვაგვარადაა და სრულიად სხვა მომზადება და უნარებია საჭირო. სპექტაკლში ვოკალისტის სასიმღერო ტექნიკას და სამსახიობო გამომსახველობას ემატება ფიზიკური მოქმედებები, ეს შეიძლება იყოს სირბილი, სიმაღლეებზე ასვლა-ჩამოსვლა, დანოლა, დაჯდომა, უბრალო მოძრაობები, ჟესტები და მრავალი სხვა ნიუანსი. რთულია ერთდროულად სიმღერა და მოძრაობა, ფსიქოფიზიკის ჰარმონიულად შეხამება. ყოველივე ამისათვის საჭიროა თავდაჯერებულობა და კოორდინაცია, მოხერხებული პოზიციების მორგება.

ქართულმა თეატრალურმა საშემსრულებლო პედაგოგიკამ კ. სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნობით შექმნა მსახიობის აღზრდის საკუთარი კანონები. ქართველი რეჟისორ-პედაგოგები: გიორგი ტოვსტონოგოვი, იმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი, ლევან მირცხულავა, გიზო ჟორდანიას, შალვა განერელია, თემურ ჩხეიძე და სხვები, სისტემაზე დაყრდნობით ავითარებდნენ თავიანთ პედაგოგიურ მეთოდებს, იზიარებდნენ ვგენი ვახტანგოვის, მიხაილ ჩეხოვის, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის პედაგოგიურ მეთოდებს და გამოცდილებებს. რა თქმა უნდა, არსებობს სამსახიობო ტექნიკის სასცენო მეთოდი, ასევე ვოკალისტის აღზრდის სისტემა, მაგრამ დღემდე არ არსებობს მომღერალ მსახიობის აღზრდის და სამსახიობო ოსტატობის მკაფიო და

მორგებული სინთეზური მეთოდი, რომელიც თავის თავში დრამატულ და სასიმღერო სირთულეებს გააერთიანებს. სწორედ ამ საკითხს ეხება რეჟისორი და პედაგოგი თეიმურაზ აბაშიძე, რომელიც თავის დამხმარე სახელმძღვანელოში წერს: „დრამატული ფაკულტეტისგან განსხვავებით, მუსიკალურ განყოფილებაზე გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს „გარეგანი ხერხების“ კომპლექსი. ამ გარეგანი ხერხების გასავითარებლად მოწაფისთვის აუცილებელია გაძლიერებული „ტრენინგი“, რაც ქმნის მუსიკალურ ფაკულტეტზე განსაკუთრებულ სპეციფიკურობას დრამატულ ფაკულტეტთან შედარებით. დღესდღეობით ეს „განსაკუთრებულობა“ მინიმალურია იმიტომ, რომ ორივე მიმართულების მსახიობებს ჩვენ ვასწავლით თითქმის ერთსა და იმავე ხერხებს, მაშინ, როდესაც დრამატული და მუსიკალური მსახიობის აღზრდა ითხოვს განსხვავებულ მეთოდებს. მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის თავისებურება ძირითადად უნდა ეყრდნობოდეს ვოკალის და მოძრაობის ურთიერთდაკავშირების ორგანულ შეერთებას შინაგანი განცდის ტექნიკასთან... დღევანდელი მეთოდის ნაკლები ეფექტურობა იმაშია, რომ ელემენტები ისწავლება არა კომპლექსში, არა ერთობლივად, არა როგორც „მთელის“ შემადგენელი ნაწილები, არამედ ცალ-ცალკე, დაქსაქსულად: ვოკალი, მოძრაობა, მსახიობის ოსტატობა“ (აბაშიძე, 2010: 5).

ამასთან, სამწუხაროდ სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ხდება ვოკალურისა და სამსახიობო ოსტატობის ურთიერთგავლენის მნიშვნელობის უგულებელყოფა, რაც გამოიხატება თავად დისციპლინის – სამსახიობო ოსტატობის კრედიტთა სიმცირეში და გამოუსწორებელ დარტყმას აყენებს მსახიობ მომღერლის პროფესიულ დაოსტატებას. პერსპექტივაში კი ვღებულობთ პროფესიული უნარ-ჩვევებით სათანადოდ მოუმზადებელ არასრულფასოვან კადრს. აქ შეიძლება დაისვას კითხვა: რა მეთოდით, რა სისტემით უნდა აღვზარდოთ მომავალი მსახიობ მომღერალი? კითხვა ეხება როგორც თეატრა-

ლურ, ასევე მუსიკალურ პედაგოგიკას, რადგანაც იბადება პრობლემის მთლიანი თეორიული გააზრებიდან, ამიტომ ეს კითხვა მეცნიერული თვალსაზრისითაც აქტუალურია.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე თეატრალურ საოპერო ხელოვნებაში ცნობილი ხდება ფიოდორ შალიაპინის სახელი – როგორც საოპერო, სასცენო ხელოვნების რეფორმატორი. სამხატვრო თეატრის გახსნამდე იგი სტანისლავსკისთან ერთად მოსამზადებელ სამუშაოებში ღებულობს მონაწილეობას. შალიაპინის არტისტიზმით მოხიბლული სტანისლავსკი იწერს და სწავლობს მის ხელოვნებას და არაერთხელ ამბობს: „მე ჩემი „სისტემა“ შალიაპინისგან გადმოვიღე“ (Кристи, 1952: 59); სტანისლავსკი თავისი „სისტემის“ შესახებ წერს: „მთელი ჩემი კარიერის მანძილზე ვიკვლევდი ხელოვნების საფუძვლებს. ახლა, დიდი მუშაობის შემდეგ, ვიპოვე ისინი, ჩამოვაცალიბე როგორც ე.წ. სტანისლავსკის „სისტემა“. შეიძლება ითქვას, მას ბევრი საერთო აქვს შალიაპინის ხელოვნებასთან“ (Станиславский, 1994: 254).

შალიაპინის „საშემსრულებლო სკოლა“ მსოფლიო საოპერო თეატრალურ ხელოვნებაში დღესაც მოწინავე პლანზე დგას. მისი სასცენო სამუშაო ტერმინები, სტანისლავსკის „მსახიობის ოსტატობის ელემენტებთან“ და მიხეილ ჩეხოვის დამუშავებულ მეთოდოლოგიასთან ერთად, საოპერო მსახიობის შემოქმედების ტექნოლოგიის ერთგვარი გრამატიკაა, რომელსაც ეყრდნობა ოპერის მომავალი მსახიობი საოპერო სასცენო სახის შესაქმნელად.

სტანისლავსკი მუსიკის ხელოვნების იმ მრავალ ელემენტს, რომლებზეც მუშაობდა, პირველად წარმატებით ცდის ჯერ დრამატულ თეატრში, შემდეგ მუსიკალურ თეატრალურ ხელოვნებაში, ვოკალისტთა აღზრდისა და სამსახიობო ოსტატობის ასამაღლებლად. ასევე იყენებს დრამატული თეატრის მსახიობის აღზრდის პრაქტიკაში და საბოლოო ფორმით ქმნის ცნობილ „სისტემას“ – დრამატული თეატრის საერთო სახელმძღვანელოს.



საბოლოოდ, საოპერო ხელოვნების არსისა და მისი კანონების სიზუსტიდან გამომდინარე, სტანისლავსკი მიდის დასკვნამდე, რომ საოპერო მომღერალ მსახიობისთვის შექმნას განსაკუთრებული, მხოლოდ მათზე მორგებული „სისტემა“, მაგრამ ვერ ასწრებს ამ გადანყვეტილების განხორციელებას...

სტანისლავსკის მიერ დამუშავებული საოპერო სცენური გარდასახვის პრინციპები, სრულიად საოპერო ხელოვნების საკუთრება გახდა. მაღალ ინტერესს იწვევს საოპერო ხელოვნების შესახებ მისი თეორიული ნაშრომები, რაც გაბნეულია სხვადასხვა შენიშვნებსა და გამონათქვამებში, რომლებიც ჯერ კიდევ არ არის შეგროვებული და თემატურად გაერთიანებული, სწორედ ამიტომ, ის პრობლემა, რასაც ოპერაში მსახიობის ოსტატობა ჰქვია, ისევ მარადიულ პრობლემად დარჩა როგორც თეატრალური ცხოვრებისათვის, ასევე სამეცნიერო აზროვნებისთვის, დღეს კი განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს, რაც რამდენიმე მიზეზითაა გამოწვეული:

1. განვითარდა რეჟისორული და სცენოგრაფიული კონცეპცია.

2. სრულყოფილი ხდება და მაღალ მწვერვალებს იპყრობს ვოკალური ხელოვნება.

მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობა კი საოპერო შემსრულებლისთვის მხედველობის არეალს მიღმა რჩება.

მსახიობის ფსიქოტექნიკა მოიაზრება როგორც სამსახიობო უნარების ერთობლიობა, როგორიცაა: ყურადღება, ემოციური და მიმიკური ასპექტები, პოზა, ფესტიკულაცია, სივრცის ფლობა და სხვ., რასაც ემატება სცენური ყურადღება, მოცემული ვითარების რწმენა, ქმედებათა უწყვეტობა და ა.შ. მუსიკა დიდ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის შინაგან ემოციურ სამყაროზე, ემოცია კი უშუალო კავშირშია მსახიობ მომღერლის როგორც ვოკალის ტექნიკაზე, ასევე მის სცენურ თვითშეგრძნებაზე და სამსახიობო ფსიქოფიზიკურ ტექნიკაზე. რეჟისორ პედაგოგის მიერ მსახიობ მომღერლის

აღზრდის მნიშვნელოვანი და მთავარი ამოცანაა დაეხმაროს სტუდენტს ზემოთ აღნიშნულ სამსახიობო ოსტატობის ელემენტების დაუფლებაში, საკუთარი თავისა და შესაძლებლობების შეცნობაში, აღმოჩენაში, – რომ ის არის განუმეორებელი შემოქმედი და პიროვნება. პედაგოგმა დიდი ყურადღებით უნდა შეუწყოს ხელი სტუდენტის მაღალმხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებას. მისცეს საშუალება, სრულად გამოავლინოს ნიჭი და ინდივიდუალობა. უნდა დაანახოს, რა ძალებს, ემოციებს, წინააღმდეგობებს ფლობს შინაგანად, ასწავლოს მათი მართვა და თვითკონტროლი. თვითკონტროლი ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია როგორც მსახიობის აღზრდის პროცესში, ასევე სცენაზე.

როგორ ხდება მსახიობის თვითკონტროლი სცენაზე? რა უფრო მნიშვნელოვანია, სამსახიობო ტექნიკის ვირტუოზული ფლობა თუ შთაგონებაზე სპონტანური მინდობა? როგორ თანხმდება და ერწყმის ერთმანეთს სამსახიობო ოსტატობა და შთაგონება, რომელიც აბრწყინებს და ბედნიერ წუთებს ანიჭებს ნამდვილ შემოქმედს? სცენაზე შეუძლებელია ფაქიზი პროცესების ხელოვნურად მართვა და შემოქმედებითი ტკბობის იძულებით განცდა. პედაგოგმა უნდა ასწავლოს სტუდენტს, როგორ შეძლოს თავისი ქვეცნობიერი რეზერვუარის, განსაკუთრებული შესაძლებლობების გონივრულად მართვა და დაფიქსირება, რადგან აუცილებელია მსახიობმა პერსონაჟში გარდასახვისას განიცადოს ღვთაებრივი მდგომარეობა – კათარზისი.

სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, მსახიობის ოსტატობის ერთი მხარე ქვეცნობიერში მუშაობაა, მეორე მხარე კი – უნარი, არ ჩაერიო ქვეცნობიერის მუშაობაში. თითქოსდა მარტივია. მაგრამ როგორ, რა საშუალებით უნდა მივაღწიოთ ამას? რა თქმა უნდა, აქ ერთნაირად მნიშვნელოვანია სტუდენტის აღზრდის პროცესი, სადაც ვოკალზე მუშაობის პარალელურად, სამსახიობო ოსტატობას სათანადო დრო უნდა ეთმობოდეს, რადგან მნიშვნელოვანია, სტუდენტმა მა-

ლე მოახერხოს სცენის სივრცეში არსებობის გაცნობიერება, ისწავლოს სცენაზე აზროვნება, ანუ „მოცემულ ვითარებაში“ კონკრეტული მოქმედებით დაკავება. მოერიდოს გადაჭარბებულ თეატრალურობას, კეკლუცობას და ე.წ. შტამპებს, რომლებიც ხშირად უსაფუძვლოდ იჩენენ თავს. ყველაზე რთული და შრომატევადი პროცესი ვოკალური და სამსახიობო ტექნიკის ერთიან, ორგანულ, ჰარმონიულ მთლიანობაში მოყვანაა.

საოპერო ჟანრის უმთავრესი ამოცანაა სცენაზე ბუნებრივი, დამაჯერებელი მოქმედება. საკუთარი ფსიქოფიზიკის ტრენირება აუცილებელია არა მარტო ხმის წარმოსაქმნელად სხვადასხვა ფიზიკურ პოზიციაში, არამედ სცენაზე მკაფიოდ, გამომსახველად და თავისუფლად სამოქმედოდ. ორგანული და ბუნებრივი მოქმედებების გამომუშავება ხდება თანდათან, მიზანმიმართული და ბეჯითი შრომით, სპეციალური სამსახიობო ტრენინგებით, რომლებიც გაათავისუფლებს სტუდენტს ყოველგვარი შინაგანი ხელისშემშლელი ბარიერისგან.

ასევე მნიშვნელოვანია, მსახიობ-მომღერალმა პერსონაჟის სახის გამოსახვისას განსაზღვროს და ინტონაციურად გამოავლინოს დამოკიდებულება როგორც პარტნიორის, ასევე ნებისმიერი სცენური მოქმედების თუ ობიექტის მიმართ. აქ, რა თქმა უნდა, დიდი როლი ენიჭება წარმოსახვას, რადგან წარმოსახვა ეხმარება მომღერალ მსახიობს, კონკრეტულად ის დაანახოს, რაზეც მღერის.

ობიექტის დეტალური შინაგანად ხედვა მომღერალ მსახიობს აძლევს საშუალებას, ინტონაციურად გამოხატოს წარმოსახული გამოსახულება. ასევე, სულაც ერთი ინტონაციური ბგერითაც კი შეძლოს გადამწყვეტი სურათის ასახვა.

ითვლება, რომ საოპერო ხელოვნება მომღერალ მსახიობისგან მოითხოვს როგორც სწორ ემოციურ კოორდინაციას, ასევე ფიზიკურ გამძლეობას (ტექნიკური თვალსაზრისით). სპექტაკლში გმირის სრული პარტიის შესრულება უდიდესი

ემოციური და ფიზიკური, თითქმის ექსტრემალური განცდების ტოლფასია, რომელიც მსახიობისგან მთელი მისი ნერვული სისტემის, ასევე ინტელექტუალური და ენერგეტიკული ძალების ხარჯვას მოითხოვს.

სამსახიობო ოსტატობის პედაგოგიკის პრაქტიკა ადასტურებს, რომ მოქმედების ფიზიკური და ფსიქიკური მხარეები განუყრელად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. თუ მოქმედება მსახიობისგან სხეულის ფიზიკურ (კუნთების თავისუფლება) ენერგიას მოითხოვს, ამ დროს ფსიქიკური მოქმედება მიმართულია გრძნობისკენ. ფიზიკური მოქმედება ხშირად ფსიქიკური ქმედების „საფარს“ წარმოადგენს. და რადგან ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ საოპერო ჟანრი ზღუდავს სცენაზე ფართო ფიზიკურ მოქმედებებს, ამიტომ მეტად მნიშვნელოვანია მსახიობ ვოკალისტის ფსიქიკური მოქმედების მაღალი ხარისხით გამოვლენა.

სტუდენტთან საოპერო კლასში მუშაობა, ვოკალისა და სამსახიობო ოსტატობის უნარების მთელი კომპლექსის შესწავლას მოითხოვს და პერმანენტულად უნდა მეორედობდეს სწავლების პროცესში. თუკი ადრე მაყურებელი თეატრში ოპერის მოსასმენად მიდიოდა, დღეს იგი საოპერო სპექტაკლის საყურებლად მიდის და თანამედროვე საოპერო მსახიობისგან ითხოვს არა მარტო ხარისხიან ვოკალს, არამედ პერსონაჟში გარდასახვას ანუ „ქმედით ვოკალს“, დაფუძნებულს განცდებზე – სასცენო მოქმედებების მიხედვით.

იცვლება ეპოქები, ცხოვრების სტილი, იცვლება ადამიანი, მისი გემოვნება და აღქმა სამყაროს მიმართ. არც ხელოვნებაა სტატიური, იცვლება საოპერო ხელოვნებაც მისი ესთეტიკით და პრინციპებით, იმის მიხედვით, თუ რა მოთხოვნა აქვს საზოგადოებას. დღეს მაყურებელს არ აკმაყოფილებს სცენიდან მოსმენილი მხოლოდ ხმა. იგი მსახიობ მომღერლისგან პერსონაჟში მთელი სისავსით გარდასახვას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, ვოკალისტის ხმასთან ერთად,

უცილობლად დიდია საოპერო სამსახიობო ოსტატობის როლი და მნიშვნელობა.

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ იზრდება შესაბამისი განათლების მიღების მსურველთა რიცხვი. ქართული თეატრალური საშემსრულებლო პედაგოგიკა საოპერო მომღერლის სამსახიობო დაოსტატებისთვის იყენებს კ. სტანისლავსკის, მ. ჩეხოვის, ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის. გ. ტოვსტონოგოვის, დ. ალექსიძის, გ. ჟორდანიასა თუ სხვა ცნობილ რეჟისორ პედაგოგთა პრაქტიკულ გამოცდილებას, რაც მისასალმებელია და ასეც უნდა იყოს, მაგრამ მტკიცდება ახალი საგანმანათლებლო სტანდარტები, ზუსტდება მოთხოვნები სპეციალისტთა მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამების დაუფლების შედეგებზე, რომლებშიც სპეციალობა და კვალიფიკაცია მკაფიო და ზუსტ ფორმულირებას იღებს, რაც მეტ მონინავე სასწავლო პროცესის ორგანიზებას, ამ ჟანრის ყველა თანამედროვე მოთხოვნას ითვალისწინებს.

დღეს, სასურველია და დროულიც, უმდიდრესი ქართული მუსიკალურ-თეატრალური პედაგოგიკის შესწავლისა და კომპლექსური ანალიზის საფუძველზე, აკადემიური სიმღერის სპეციალობის სტუდენტებისთვის სპეციალიზებული, თანამედროვე, რეფორმირებული და ეფექტური მეთოდოლოგიის შექმნა, რომ სტუდენტმა ვოკალურ მომზადებასთან ერთად, საკმარისი დრო დაუთმოს სამსახიობო ოსტატობას და მიღებული სრულფასოვანი ცოდნა წარმატებით გამოიყენოს კარიერის ზრდისა და აღიარებისათვის, რათა მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში გახდეს მაღალანაზღაურებადი, კონკურენტუნარიანი და მოთხოვნადი ხელოვანი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. აბაშიძე თ., მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის., გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010.

2. კასრაძე დ., ალექსანდრე წუნუნავა, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1957.
3. წულუკიძე თ., ალექსანდრე წუნუნავას საოპერო რეჟისურა, გამომცემლობა „ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია“, თბილისი, 2009.
4. Волькенштейн В. М. «Драматургия. Метод исследования драматических произведений». Изд.: «Федерация». М., 1929.
5. Кристи Г. В. «Работа Станиславского в оперном театре». Изд.: «Искусство». М., 1952.
6. Станиславский К. С. «Собрание сочинений в 9 т». 6 т. Изд.: «Искусство». М., 1994.
7. Роллан Р. «Музыканты наших дней». Изд.: «МУЗГИЗ». М., 1938.